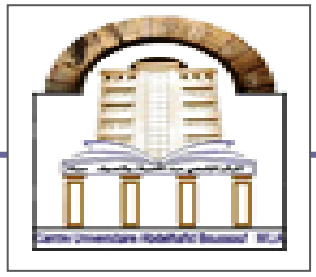
الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي ميلة



معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والادب العربي

المرجع :.....

الشعرية عند معروف الرصافي
الفلسفيات أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص : أدب عربي

اعدادالطالبتين :
*- حليمة بوشكندة
*- وداد قدرز

إشراف الأستاذ(ة):
زوبير بن سخري

السنة الجامعية / **2015-2014**

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

دعـــــــــــــــاء
اللهم اني اسألك فهم النبيين وحفظ
المرسلين, والملائكه المقربين, واللهم اجعل
السنتنا عامره بذكرك, وقلوبنا بخشيتك,
واسرارنا بطاعتك, انك على كل شي قدير, حسبنا
الله ونعم الوكيل

شكر وعرفان

لا بد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الدين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودًا كبيرة في بناء حيل الغد للتبعث الأمة من جديد.

وقبل أن نمضي نتقدم بأسمى كلمات الشكر والإمتنان والتقدير والمحبة

إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة

...إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة

...إلى جميع أساتذتنا الأفاضل دون استثناء

كن عالمًا...فإن لم تستطع فكن متعلمًا، فإن لم تستطع فأحب العلماء

فإن لم تستطع فلا تبغضهم.

وأخص بالتقدير والشكر الأستاد" بن سخري الزبير" الذي نقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم " إن الحوت في البحر والطير في السماء ليصلون على معلم الناس الخير".

وكذلك نشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث وقدم لنا العون ومد لنا يد المساعدة وزودنا بالمعلومات اللازمة لإتمام هذا البحث.

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

" وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون" صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك... ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله جلا جلالك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة...ونصح الأمة...إلى نبي الرحمان ونور العالمين، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أما بعد:

بدأنا بأكثر من يد قاسينا أكثر من هم وعانينا من صعوبات وها نحن اليوم والحمد لله نطوى سهر الليالي وتعب الأيام وخلاصة مشوارنا بين دفتي هذا العمل المتواضع.

إلى من تمنيت أن يكون معي ولكنه غادرني إلى رمز الحب وبسم الشفاء إلى القلب الناصع إلى روحك الطاهرة أظلها الله بغمام جنة الفردوس وتغمدها برحمته الواسعة، "أبي العزيز عبد الحفيظ"

إلى من جرع الكأس فارغًا لتسقيني حبًا، إلى من حصد الأشواك عز دربي لتمهد لي طريق العلم، إليك يا من غمرتني بحنانك ووقفت إلى جانبي في السراء والضراء، إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى كل من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى من بها أكبر وعليها أعتمد، إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي إلى من بوجودها أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها إلى من عرفت معها معنى الحياة أمي الحبيبة "حورية"

إلى من حبهم يجري في عروقي ويلهج بذكراهم فؤادي إلى أختي " أحلام" وإلى أختي" وهيبة" وزوجها "علي" وأولادها "يوسف" و"يعقوب" إلى الزهور التي عشت معها أيام طفولتي وشبابي إلى شقائق القلب: فتيحة، نجية، فيروز، فادية، سعيدة، أمال، صليحة، نبيلة، فهيمة، شهرة.

إلى كل من أحبهم، وإلى كل من ساندوني في مشواري الدراسي من قريب أو بعيد ومن نساهم قلمي فهم في القلب.

إلى توأم روحي

" نوار" الغالي على قلبي وعائلته الكريمة.

إهـــــــــــداء

في مثل هذه اللحظات نتوقف كي نفكر قبل أن نخط هذه الحروف لنجمعها في كلمات تتبعثر هذه الحروف عبثا نحاول جمعها في سطور كثيرة لا تسعها الأوراق... لكن ها نحن في نهاية المطاف مع ذكريات وصور تجمعنا لفراق من كانوا إلى جانبنا فقبل أن أمضي أهدي ثمرة جهدي إلى:

الذي حار القلم ما يكتب فيه إلى الذي تشاركت الإسم معه بكل إفتخار إلى من قاسى وتكبد مرّر وقسوة الحياة مهيأ لي الظروف المناسبة لأمسك القلم فاسحا لي طريق النجاح وتحقيق الحلم إلى الذي سكن وتربع في أعماقي، إلى نبع العطاء والخير الدافق والحنان الوافر

إلى أروع وأحلى مربي فاضل إلى معلمي الأول أبي الغالي

إلى أعز ما منحته الحياة لي إلى التي أوصى الأنبياء وخاتمهم على طاعتها والإحسان لها حتى الممات

إلى من حاكت خيوط الشمس لتقيني برد الحياة إلى التي حرمت نفسها وأعطتني ومن بع الحنان سقتني إلى من فاضت علي بعاطفة الأمومة إلى من أهدتني بالأمل وأنارت الدرب في طريقي .

إلى أمي الطيبة الحنون.

إلى من ترعرعت في كنفهم، هم سندي وذخيرتي بلال، وفارس، حياة، مريم، هاجر، بشرى.

إلى المشاكسة والمشاغبة التي تزرع الأمل في حياتي وترسم البسمة على شفتي بضحكاتها الجميلة وبنظرتها البريئة إلى العصفورة المغردة بشرى وإلى ابنة عمي رانية.إلى كل الأهل والأقارب، ثم إلى عائلتي الثانية بوكماية

خاصة عومار شريك حياتي

إلى من شاركني الحلم والمر صديقاتي العزيزات فايزة، سمية، سميرة.

إلى أولئك الذين أحيا بهم ومعهم من شاركوني سنوات الجامعة وداد، صليحة، نبيلة، فهيمة، أمال، شهرزاد، فيروز، سعيدة، فادية، رحمة، كريمة، نزيهة، نعيمة

وكل من لم تسعهم مذكرتي، ولكن ساعتهم ذاكرتي

إلى الأهل والأقارب وخاصة عمي عبد العزيز وزوجته وأولادهم زكي، رانية، ياسر.

- حليمة -

الخاتمة

مقدمة:

يتصدى الدارس الأدبي إلى تصنيف المادة الأدبية من غيرها، ولكن إذا حاول أن يسأل نفسه مثلاً. أسئلة من نوع: ما الذي يميز الأدب من غيره؟ ما الذي يجعل من الإبداع اللفظي عملاً أدبيا؟فإنه سيواجه صعوبات متعددة، لأن الإجابة عن هذه الأسئلة البسيطة في ظاهرها المعقدة في جوهرها هي أصل نظرية الأدب، ولعل من المفاهيم النقدية التي طفت في السنوات القليلة الأخيرة على السطح مصطلح السرديات، الشعريات... إلخ لتطغى على ميدان الساحة الأدبية وتحتضنها بالدراسة أقلام الدارسين.

في البداية يجب أن نقر بصعوبة تحديد هذه المفاهيم وأخص بالذكر "الشعرية لأنها من المفاهيم الغامضة التي تدخل مجال التجريد والتجديد في الوقت نفسه، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها، و إذا كانت الشعرية هي الميزان الظاهر والخفي الذي يجعل من الشعر شعرًا فإن السؤال الذي أجده ملحًا يتجلى في ماهية المعايير التي يمكن تطبيقها لاستنباط تلك القوانين من العلم المسبق بأن المادة المدروسة الأدبية ذات طبيعة مرنة، لا تحد بقوانين ولا تضبط بالمقاييس، وعلى الرغم من ذلك فإننا حاولنا تتبع تجليات الشعرية في مصنفات النقاد وأراء الأدباء قديمًا وحديثًا والدافع الكبير الذي كان وراء إختيار هذا الموضوع هو غياب هذه الدراسات، وإن وجدت فهي قليلة جدًّا، وهناك سبب آخر هو إعجابنا بشعر الرصافي الذي يتناول قضايا إجتماعية تهم المجتمع، ولم تمت بموت الشاعر ورغبتنا في إضافة شيء جديد ومفيد للدراسة التي تدور حول الشعرية العربية ولو بمساهمة بسيطة، ولم نكن نحن أول من تطرق إلى موضوع الشعرية فهناك تزقيطان تودروف في كتابه الشعرية يوسف وغليسي في كتابه الشعريات والسرديات، أدونيس أحمد سعيد في كتابه الشعرية العربية، والجاحظ البيان والتبيين وغيرهم...

ويطرح موضوعنا مجموعة من التساؤلات حاولنا في بحثنا هذا التطرق إليها منها:

- ما الشعرية؟ ومما هو موضوعها؟

- ما المقصود بشعرية المحاكاة والشعرية الموضوعية؟

- ماهي وسائل تشكيل الصورة الشعرية ؟

- هل لهذه الصور الشعرية حضور في النقد العربي القديم والحديث وما دورها ؟

وقد إعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الفني الجمالي والتحليلي لأنه مناسب لما يتطلبه مسارنا البحثي وإنطلاقا من هذا فقد سرنا على خطة منطقية تتمثل في : مقدمة وفصلين وقد خصصنا الفصل الأول للجانب النظري حيث تناولنا فيه : تعريف الشعرية عند العرب والغرب القدامى والمحدثيين ، موضوع الشعرية ، من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية ، وفي الفصل التطبيقي قسمنا الفصل إلى عدة مباحث ، المبحث الأول مفهوم الصورة الشعرية في النقد القديم وفي النقد العربي الحديث ودورها ، المبحث الثاني مفهوم الإنزياح في التراث العربي وعند اللسانيين الغرب ، المبحث الثالث : مفهوم الصورة الكنائية و أقسامها ، المبحث الرابع : الصورة الإستعارية أركانها وخصائصها المبحث الخامس : الطباق (التشاكل) وأنواعه، إضافة إلى خاتمة وقائمة المصادر والمراجع والملحق ، الفهرس والمصادر والمراجع المعتمدة منها : قضايا الشعرية لرومان ياكبسون : أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل ، جون كوهين نسبية اللغة الشعرية ، كتاب الخصائص لإبن جني ، فن الشعر لأرسطو ، الشعرية عند كمال أبو ديب (....)

ولايمكن لأي باحث مهما بلغت دروبه العلمية أن يكون بمنأى عن الصعوبات التي تعترض طريقة في إنجاز بحثه وعلى هذا الأساس قد واجهتنا مصاعب منها ، إختيارنا للموضوع ذلك أنه يشترط أن يكون البحث جديدا وبمساعدة أستاذنا وقع إختيارنا على

موضوع الشعرية عند الرصافي . تفاوت وإختلاف نظرة النقاد والدارسين للمصطلحات وعدم اتفاقهم حول مفاهيم موحدة بغية القضاء على هذا الإختلاف والتداخل والتشعب في تعريف المصطلح .

وفي الأخير لايسعنا إلا أن نشكر أستاذنا المشرف–" الزبير بن سخري " الذي كان معنا في قمة الصبر والقوة وكان دائما البسمة التي تزرع فينا التفاؤل، فله منا كامل عبارات التقدير والإمتنان متمنيان له دوام الصحة والعافية والعمر الطويل ومزيد من النجاح في مساره العلمي والمهني إنشاء الله .

ظهرت الشعرية كثورة ضد المناهج السياقية التي اهتمت بالمعايير الخارجية للنص والتي فرضت تمسكا واعتبرته امتدادا لها، وقد مدتها اللسانيات بالأسس العلمية حتى أصبحت توصف بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ،وظل هدف الشعرية وضع نظرية لكيفية انبثاق الخطاب الأدبي وإشتغاله.

ونشأت في ظل تطورات جمالية وأخذت الكثير من النظام الأدبي نفسه رافضة بذلك الخضوع لأي نمط تحليلي،وإنما تطلعت إلى إكتشاف القوانين العامة المنبثقة من عمق الأدب وليس من خارجه ،ومصطلح الشعرية شابه الكثير من الغموض سواء على مستوى صياغتها أو تحليل مفهومها،فهي مازالت محل الجدل والنقاش في الدراسات الأدبية الحديثة سواء الغربية منها أو العربية ،ويرجع إلى تشابك معانيها وتداخلها ،فما مفهوم الشعرية ؟وما هي الصعوبات التي تواجه النقاد من الشعرية كمصطلح ومفهوم؟.

1-مفهوم الشعرية :

إن لمصطلح poetics مقابلات تنوعت واحتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي، أو مفهومات عدة لمصطلح واحد في النقد الغربي ،تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد أو ذاك .كما فرضت عليها إرغامات كثيرة أسهمت في تعددها فصار لدينا"الشعرية الإنشائية،الشاعرية،الأدبية،علم الأدبية،علم الأدب،الفن الإبداعي،فن النظم،فن الشعر نظرية الشعر ،بويطيقا،بويتيك"[1].

والشعرية ليست مصطلح حديث بل قديم نشأ في بيئة غربية لدى الإغريق poietikos) وهو الفعل والإبداع، وتتأثر بإنقتاح الأجناس الأدبية وأبرزها الشعر كجنس أدبي قديم، وفي

[1] – حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العرب بيروت،ط1 1994، ص-ص-ص 15-16-21.

مفهومها العام هي:" البحث عن قوانين الإبداع"، فالشعرية هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فن لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي يتواجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن إختلاف اللغات"[1]، هذا يعني أن الشعرية هي كل ما يجعل من العمل الأدبي أدبًا.

وإن الفنون بطبيعتها تستمد أسسها الأولى من روافد فكرية ورؤى فلسفية وخلفيات أيديولوجية ،ولا يمكن لأي نظرية أن تخلق من عدم إذ لا بد لها من جو ملائم لنشأتها،يؤسسون لنظرياتهم ويراعون في ذلك الجوانب الفكرية والإجتماعية والنفسية فنظرية الأدب مثلا لم تنشأ بمعزل عن الفلسفة العقلية وعلوم البلاغة العربية واللسانيات السوسيرية ،ولكن قبل الحديث عن هذه الرؤى يجدر بنا أن نعود بأصل هدا العلم إلى منابعه الأولى والتي كانت جذورها الأصلية مع أرسطو aristote (348ق–م332م).وقد تعددت معانيها ومصطلحاتها مثل الإنشائية الأدبية و الشعرية .قبل أن تكتمل إلى المفهوم الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم ،وهو البحث عن القوانين العلمية التي تحكم عملية الإبداع ،وهذا بغض النظر عن مجموعة النظريات التي أرخت لمفهوم الشعرية مثل نظرية التماثلéquivalence لجاكسون ونظرية الانزياح écartعند جان كوهينjeuncohen،ومتصور الفجوة (مسافة التوتر) لكمال أبو ديب.

لقد أصبح مفهوم الشعرية بالدرجة الأولى إلى إختصاص كل ناقد أو مذهب باحث وعلى سبيل المثال أرسطو إعتبرها منبع التفكير في كتابه الشعر ،وجاكسون إعتبرها مبحثا في اللسانيات في كتابه اللسانيات الإنشائية ومحاضرات في اللسانيات العامة وغريماس.إعتبرها تابعة للسميائية في كتابه مختصرات في سميائية الشعر.

[1] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ص ص11،12.

أ-الشعرية عند الغرب :

لقد أولت الدراسات الغربية إهتماما بالشعرية كظاهرة نقدية معتمدة في ذلك على أراء أرسطو ومحاولة تطويره ،إذ نجده يتداخل مع كثير من الدارسين في تعريفه ،فكل واحد يحاول أن يعطيه تحديدا لدلالة خاصة ،وفيما يلي بعض النقاد والدارسين الغربيين وما يرونه في مصطلح الشعرية.

✓رومان ياكبسون:

إن شعرية ياكبسون تختلف عما سواه كونه من أعلام اللسانيات لدى فشعريته تأثرت بالأسس اللسانية ،وذلك إنطلاقا من سؤاله الشهير حول موضوع الشعرية الذي يقول فيه: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[1]ويعني بقوله هذا المميزات والمعايير والأسس التي تميز أي عمل أدبي عن غيره .فموضوع علم الأدب عنده ليس الأدب وإنما أدبيته ،وقد جعل الشعرية مرتبطة بجهوده اللسانية ،حيث وضع نظرية أسماها بنظرية التبليغ أو التواصل ،وفيها جعل "الوظيفة الشعرية " هي الوظيفة اللغوية المهيمنة باعتبارها فرع من اللسانيات يقول:"أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية ،تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية .وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية،فإنه يمكن إعتبار الشعرية جزءا لا يتجزء من اللسانيات"[2].

[1] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية،(تر:) محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبق للنشر، دار البيضاء المغرب،ط1، 1988،،ص24.

[2] – المرجع نفسه،ص24.

لكن شعرية ياكبسون لا تقتصر على الشعر وحده وإنما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية ،لكنه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي مع وجود الوظائف الأخرى و هي:

-الوظيفة المعرفية (cognitive) أو المرجعية أو الوضعية وهي ذات طبيعة إبلاغية نفعية تتعلق بالسياق الذي أنتجت فيه الرسالة، أو السياق الذي تلقت فيه[1]

-الوظيفة التعبيرية (expenssive) الإنفعالية وتتمثل في الرسالة التي تركز على الحمولة الانفعالية والوجدانية فهي ترتبط بالمرسل أي تقدم إنطباعه وإنفعاله إتجاه شيء ما.[2]

-الوظيفة الإفهامية (conative) وهي ترتكز على المرسل إليه[3] الوظيفة لإنتباهية (phatique) وتسعى إلى الحفاظ على التواصل باستخدام أشكال تعبيرية وسلسلات لفظية في لحظات معينة قصد التأكد من إستمرار التواصل وصحة وتمثل المستمع للمضمون الحقيقي[4].

-الوظيفة الميتاليسانية: (métalinguistique)تندرج تحتها اللغة الواصفة المعتمدة في الدراسة العلمية التي تتخذ من اللغة موضوعا لها[5].

-الوظيفة الشعرية : (poétique)تركز على الرسائل التي تهيمن فيها هذه الوظيفة على الرسالة ذاتها ،وهي لا تقتصر على الشعر وإنما ينبغي دراستها في تشكيل الرسالة

[1] -رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ،ص28.
[2] - المرجع نفسه،ص28.
[3] - المرجع نفسه،ص29.
[4] - المرجع نفسه،ص29.
[5] - المرجع نفسه،ص31.

اللفظية الأخرى ،وكذلك غير اللفظية وتعمل هذه الوظيفة على إبراز قيمة الكلمات والأصوات ،والتراكيب...في ذاتها مكتسبة إياها قيمة مستقلة[1].

وما يهيمن هي الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الخطاب الأدبي، فهي إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما إذن:" الشعرية هي دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما "[2]. ويصفها ياكبسون بأنها:" الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر خصوصا"[3]

ومما سبق يتضح لنا أن موضوع الشعرية هو البحث عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا.

✓ تودروف : قد بنى نظريته إنطلاقا من الفرق الذي أقامه رولان بارت (R.barth) بين الأثر الأدبي وبين النص، لينفي أن يكون الأول إمكانية أن يكون الأول موضوعا لشعرية لكونه عملا موجودا، ولأن موضوع الشعرية هو العمل المحتمل فتدروف على بنيات الخطاب ويخص موضوع الشعرية بالخطاب يقول: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنبطه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وليس العلم إلا إنجازا من إنجازاتهم الممكنة، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[4].

ولقد عد الشعرية قاسما مشتركا بين النصوص الشعرية والنثرية ولهذا، فإن الشعرية عنده تتداخل مع العلوم المتعلقة بالأدب وذلك لأن مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل من

[1] - رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ،ص28.
[2] - يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد الغربي قسنطينة،2006،ص20.
[3] - المرجع نفسه،ص20.
[4] - تر قبطان تودروف: الشعرية،(ت) شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2،1990، ص23.

الأدب أدبا جماليا يتميز من الكلام العادي، ونستنتج أن شعرية تودروف تعنى بدراسة خصائص النقد الأدبي والكشف عن قوانين المنهجية، فوظائف الشعرية عند تودروف ثلاثة هي:

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
- تحليل أساليب النصوص.
- إستنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

ب- الشعرية في النقد العربي الحديث:

يجب علينا من التعرف على مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة والتي إختلفت تسميتها من ناقد إلى آخر، وسنحاول من خلالها التعرف على مفاهيمها عند العرب.

✓ أدونيس:

لقد تناول الشعرية من خلال اللغة الشعرية الموجودة في النص الأدبي، بحيث تجعله نصًا متعدد القراءات والتأويلات نتيجة للغموض الفني الذي يقول: " فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة"[1].

فالشعرية عنده تكمن جمالياتها في الغموض وذلك بإستعمال المجازات والإستعارات والكنايات الموجودة في النص الأدبي، ويؤكد أن الشعر عبارة عن نشيد يقول:" وبما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه، قصيدته فالشعر من فم قائله أحسن"[2]. ويشيد بالأعشى بتمكنه من الإنشاد في الجاهلية.

[1] - أدونيس أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدب بيروت ط2،1989، ،ص54.
[2] - المرجع نفسه،ص07.

كما تناول علاقة الشعرية بالقرآن الكريم ودور هذا النص القرآني في الإنتقال من الشفوية إلى التدوين يقول أدونيس:" هكذا كان النص القرآني في التحول جذريا وشاملا فهو فيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهية والإرتحال إلى ثقافة الرواية و التأمل"[1].

وكان للنص القرآني بإعجازه سبب في تأليف عديد الكتب تتحدث عن بلاغته وإعجازه، كما إستفادة منه علوم اللغة والأدب التي حاولت المقارنة بين النص القرآني والأدبي، كما تطرق أدونيس إلى علاقة الشعرية بالحداثة التي قال بأنها تعاني من أوهام حصرها في خمسة:(الزمنية:وهي عدم الإرتباط فقط باللحظة الراهنة، الإختلاف عن القديم، المماثلة وهو إعتقاد البعض أن الغرب هو مصدر الحداثة، التشكيل النثري الإستحداث المضموني.)[2]،ومنه فهذا أهم ماجاء في كتاب أدونيس الشعرية العربية.

- ✓ إن مفهوم الشعرية عند عبد الله الغدامي إختلفت عنه عند أدونيس: فقد وصفها الغدامي (بالشاعرية) وهي فنيات التحول الأسلوبي، إذ أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز والإستعارة والرمز يصبح نصاً شعريا، ولذا تصبح وظيفة الشعرية وميزاتها هي الإنحراف عن اللغة العادية إلى اللغة الفنية حيث أن الشعرية تنقل النص من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي وذلك من خلال توظيف الصور البيانية والمحسنات البديعية ويؤكد ذلك في تعريف آخر لشعرية بقوله:" والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي إستعارة النص، كتطور لإستعارة الجملة، حيث ينحرف النص من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي"[3].

[1] - أدونيس أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2،1989، ص35.
[2] - المرجع نفسه، ،ص ص ص95،94،93.
[3] - محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، أربد، الأردن ط1، 2010 ، ص25.

ومما سبق نستخلص أن شعرية الغدامي تسعى إلى خروج اللغة عن المألوف فاللغة العادية عنده لا تكون شعرية، إلا إذا إستعملت المجاز ' مما يجعلها لغة فنية جمالية ترقى إلى مستوى الشاعرية.

✓ الشعرية عند حسن ناظم:

أما حسن ناظم فعرفها بقوله: بأنها مجمل النص الأدبي كله، من حيث بنيته الفكرية والفنية"[1].

مما يعني رقي النص الأدبي بفنيته وجماليته إلى مستوى الفكرة المراد إصالها إلى المتلقي.

ويقول حسن ناطم:" ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، أي مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر بهذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[2] فالشعرية عنده مجموعة من المبادئ والمعايير التي تتوفر في جنس أدبي ما، والذي تتحقق فيه أدبية النص وهذا ما وافقه فيه توفيق الزبدي حيث وصفها بالأدبية في كتابه مفهوم الأدبية " طاقة مركزية منظمة للعمل الإبداعي، فإن التحول الدلالي الناتج عن التلميح والمجاز والإستعارة"[3].

فالأدبية عنده لا تتحقق إلا من خلال التفاعل بين النص والمتلقي وذلك من خلال التأويلات والقراءات المتعددة للنص إعتمادا على التحولات المتجسدة في اللغة المجازية والتي تعد جوهر أدبية النص.

[1] – محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية،ص25.

[2] – المرجع نفسه،ص25.

[3] – المرجع نفسه،ص25.

ويعرفها أيضا نور الذين السيد إنطلاقا من اللسانيات أنها" هي الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالاً"[1].

فالشعرية عند نور الذين السيد هي تلك الروابط اللغوية التي تخضع لنظام لساني.

2- موضوع الشعرية:

إن الشعرية في جوهرها، تسعى للكشف عن البنية الجمالية أو الفنية للخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس إنتاجا أدبيا، ومن هنا تجلى الإختلاف في طبيعة تصور صياغة تلك القوانين.

ولقد أصبح النص ذا معاني متعددة، بإعتبار الشعرية فتحت الأفاق أمام القراءات المتعددة للنص المبنية على التأويل والتفسير لبنية النص المترابطة والمتراصة ومنه فالنص هو موضوع الشعرية التطبيقية.

وفي هذا الصدد يقول جيرار جينت:" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية"[2].

يعني جيرار جنيت- في وجهة النظر السابقة- لا بالنص بل بما يسميه التعالي النصي، أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، وهو ما أصبح يسمى اليوم التناص بمفهومه الواسع، وهو حضور نص غائب في نص حاضر مما يحدث علاقة تداخل بين الأجناس الأدبية انطلاقا من الموضوع والصيغة والشكل ويصطلح عليها جامع النص.

---

[1] - محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية،ص25.

[2] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1،1994، ،ص55.

فالشعرية أثبتت الإجابة على سؤال واحد ووحيد وهو حسب تودروف:" ما هو الأدب؟ بكلمات أخرى، يجب أن تحاول إخضاع هذه الظاهرة السيسيولوجية التي تدعى الأدب إلى وجود داخلي ونظري(...) أو لتأخذ مقتربا آخر، بسبب تحديد الخطاب نفسه نشاطا(باعثا) معرفيا(...) إن الجواب على السؤال الأول سيكون – في الحال- نقطة البدء والهذف الأخير(...) يجب أن تهيئ الشعرية الوسائل لوصف النص الأدبي، هذا يعني أنها يجب أن تكون قادرة على تميز مستويات المعنى لتعين الوحدات التي تشكلها وتصف العلاقات التي تشترك فيها الوحدات.

فتدروف يحاول أن يحدد موضوع الشعرية إستنادا إلى الفرق الدقيق بين الأثر الأدبي الذي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، والنص الأدبي الذي هو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاد القراءة، فتودروف يلغي الأثر الأدبي بإعتباره ثابت لا يتغير، ويهتم بالعمل المحتمل الذي يولد نصوص لا نهائية من القراءات التأويلية للقارئ الذي يعتبر مكمل للنص ومفكك لشفراته العميقة لأن النص الأدبي ينوء بالمعاني الكامنة التي يقع كشفها على عاتق تطبيق مبادئ الشعرية على النص.

وتكمن نقطة الاختلاف بين جيرار جينيت وتودروف في أن جينيت يعالج الشعرية بعيدا عن النضرة التطبيقية التي تبناها تودروف، فجامع النص لديه هو موضوع الشعرية فوجهة نظره تنظرية شاملة تضم الأجناس الأدبية وصيغ التعبير وأصناف الخطابات وعلى عكس ماجاء به تودروف ،فموضوعه تطبيقي يعني بدراسة خصائص متعالية وعامة تنتمي إليها النصوص عامة.

وبالرغم من الاختلاف القائم حول موضوع الشعرية، إلا أن غيابها يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، يقع فيها الناقد لأنه لا يستند إلى أسس منهجية في هذه الدراسة، وفي شتى الأحوال، فإن حضور الشعرية هي الحل الناجح لدراسات الأدبية العلمية[1].

[1] - حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،ص52.

وإن أدرنا التحدث عن الشعرية كعلم حديث، فلابد أن نعرج إلى بوادرها الأولى مع نظرية المحاكاة لأرسطو.

3- من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية.

أ- شعرية المحاكاة:

إن تصفح تاريخ النقد يبين أصالة النظرية الشعرية عند القدامى، ثم الدراسات اللاحقة "العربية" التي إعتمدت شروح كتاب أرسطو، وتبنيها لنظرية المحاكاة ولا سيما أن العرب إطلعوا على مصنفات اليونان الفكرية والأدبية وكثرة الترجمات " لفن الشعر"، ويبدوا ذلك جليا من خلال ما قدموه من نظريات نقدية، كما هو الشأن عند الجرجاني في نظرية "النظم" أو مفهوم "التخيل" لحازم القرطاجني، و" عمود الشعر" للمرزوقي (...) مما سنتعرض له لاحقا بعد الإنتهاء من عرض أراء أرسطو في المحاكاة لأن إلغاء مجهود العرب يعني- بالضرورة- تشويه في بنية (الشعرية)، ومن الضروري تعريف للمحاكاة التي هي:" إصطلاح ميثافيزيقي إستعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عندهما يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما، ومجمل هذا الأساس أن الوجود ينقسم إلى ثلاثة دوائر:الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحسن، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظل والصورة والأعمال الفنية، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدا عن الحقيقة ثلاثة خطوات"[1].

فالشعرية في الأصل قامت على مفهوم المحاكاة (Lamimésis) وهي بدورها (المحاكاة) قامت على أسس فلسفية مفادها أن الفنون مبدأها التقليد والذي يقسم الكون إلى عالم مثالي، وعالم محسوس طبيعي، أما عالم الموجودات (الطبيعي) فهو مجرد صورة

[1] - أنظر: إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، بيروت،عمان ط1، 1995، ،ص17.

مشوهة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل، وإذا كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء فإن تلميذه قد قصرها على الفنون، وقد دهب إلى أبعد من ذلك حين وجد أن الطبيعة ناقصة والتي يتم ما فيها من نقص- أرسطو في تحليله للأنواع الأدبية (المأساة والملهاة) -إنطلق من وقائع أدبية وانتهى بقوانين عامة حول الظواهر الأدبية، وبالتالي ارتقى بالشعرية من مستواها الفلسفي إلى مستواها الأدبي، وقسم الشعر كجنس أدبي إلى أنواع ثلاث هي الشعر الملحمي التراجيدي والكوميدي وغض النظر تماما عن الشعر الغنائي أو الإنشادي، فالفن عند أرسطو يقوم على المحاكاة أما على صعيد الشعر فإن "أفلاطون" يقر بقدرة الشعر على التأثير والإغواء، لما فيه من سحر الموسيقى والإغراء ، وهذا ما يبرر قراره في حق الشعراء، حيث أقدم على طردهم من " المدينة الفاضلة" لأنهم يفسدون الأخلاق" فقد كان أفلاطون من أكثر المدافعين على وجهة النظر في الأخلاقية في الفن، حتى أن معظم الباحثين يعتبرونه مؤسس التصور الأخلاقي في الفن، خاصة في محاورة الجمهورية"[1].

ومنه فأفلاطون يرفض مبدأ الفن للفن وينادي بالفن من أجل تكريس مبادئ الأخلاق والفضيلة، أما أرسطو فيرى أن الشعر لا يصنعه الوزن والإيقاع الموسيقي وإنما المحاكاة هي التي تصنعه، وقد إستطاع التأسيس للشعرية من خلال ضبط مفهوم الشعر بقوله: " الشعر هو الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها"[2]، وبالتالي فإن غايته مركزة بصفة أساسية على الشعر التمثيلي المتمثل في المأساة(la tragédie) وقد كان إنفتاح أرسطو على مجالات فكرية وفنية متعددة منها الرسم والتاريخ والفلسفة، وخلاصة ما توصل إليه أن " الشعر أوفر حظا وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي، بينهما التاريخ يروي الجزئي"[3].

[1] - رمضان الصباغ: مقال عن العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب....الكويت، لمجلد السابع والعشرون، العدد الأول، سبتمبر،1998،ص85.
[2] - أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت (د.ط)،ص4.
[3] - المرجع نفسه ،ص26.

وقد أشار تدروف في كتابه" الشعرية" أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب، ولهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب"[1] إن جنس الشعر الذي ألغاه أرسطو في كتابه هو الشعر الغنائي، الجنس الأكثر تميزا في عالم الإبداع الشعري واختفى الجزء المتعلق بالكوميديا(la comédie) واكتفى بالمأساة، ولم يضبط القوانين النوعية للملحمة وذلك نوع متكامل لها قواعد ثابتة مما سهل عملية إستنباط قوانينها واقتصر في الملحمة على القوانين الشعرية التي تشترك بها المأساة.

فقول أرسطو بالمحاكاة لايعني تجاوز الواقع لأنه مهما حلق به الخيال لا يمكنه أن يتجاوز حدود الواقع، لأن الشاعر يصنع أشياء بالمماثلة لأشياء موجودة.

ومن مفهوم المحاكاة ينطلق أرسطو محددا ماهية المأساة بوصفها:" محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الخوف فتؤدي إلى التطهير (catharsis)* من هذه الإنفعالات"[2].

لقد ربط أرسطو الشعرية بالمتعة فحيثما وجدت فتمت الشعرية وربطها بشروط منها السرد الدرامي، العمومية، المحاكاة والعرض (...)، واهتم بالجوانب الشكلية في مؤلفه لأنها من خصائص الشعرية في إعتقادها بقول:" في المقابل إن المنزلة التي يعطيها للعرض في تحديد الشعرية تفسر لنا قلة إهتمامه ببعض المظاهر الشكلية للشعر بما في

[1] – ترقبطان تودروف: الشعرية، ترجمة ترشكري المخوت ورجاء به سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، تونس،ط1 1987 ص12.

[2] – أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، ص18.

* التطهير: ترجمة للكلمة اليونانية (catharsis) بالمعنى الدقيق، ويتعلق بتعبير ينتمي إلى المعجم الطبي الذي يمكن ترجمته "تنطيق"، وهكذا يتعرف المشاهد في المسرح بشكل نموذجي، على مؤشرات سبق له أن عايشها في حياته اليومية.

ذلك قضية الأوزان"[1]، وقد سبق أن أشرنا أنه لا يربط الشعر بالوزن ولا القافية وإنما يربطه أكثر بالسرد القصصي، لأنه هو العمل الذي يجب أن نعطي له أهمية، فهو يولي أهمية للتقنيات المتعلقة بالعبارة (fexique)، وأكد حرصه على سلامتها اللغوية من الإبتدال، وحث على الوضوح واللامألوف لأنهما يساعدان على تشكيل النوع، كما أعطى أهمية معتبرة للإستعارة(métophore).

يكاد يتفق النقاد (باختين، تودروف) على أن كتاب أرسطو في الشعرية هو كتاب في نظرية الأجناس الأدبية.

إن البحث في شعرية المحاكاة – لا محالة– سوف يلقي بظل له على الشعرية العربية، وإن كانت في حقيقتها لم تخرج عن آراء أرسطو في الشعر وقوانينه، هذا طبعا إذا اعتمدنا النظرة السطحية دون التعمق في إستكشاف التراث العربي وقراءته قراءة متأنية، والشعرية لم تستطع التحرر من البلاغة بوصفها فرع للمنطق كما عدها " جيرار جينيت"(Gérard genette) الذي لا يرى فيها سوى بلاغة جديدة ليس إلا!؟ " قد يكون مرد ذلك إلى كونها لا تملك لغة واصفة(métalangage) تميزها عن الخطاب الواصف (métadiscours) للبلاغة القديمة التي تحولت من مقاربة إجرائية إلى نظرية معيارية غلب عليها غلو التصنيف والجمود"[2]. إن تأثر البلاغة العربية القديمة بالمنطق الصوري جعلها تهتم بالتصنيف والترتيب مما أدى إلى إنتاج أشكال بلاغية جديدة وظهور مصطلحات نقدية جديدة، كالغرابة والغموض، الألغاز، السرقة، المبالغة، الشكل المضمون(...)، ويدل على إرتباط البلاغة بالنقد هو تداخل المصطلحات البلاغية ولغة النقد وقيام هذا الأخير على مكتسبات الأولى:" إذا النقد العربي القديم أسس على علوم

[1] – جان ميشال غوفار: تحليل الشعر، تر:د/ محمد محمود، مؤسسة مجد للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط1،2008، ص 19.

[2] – أحمد يوسف: القراءة النسقية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر– لبنان ،ط1،2007 ص267.

البلاغة العربية وقضاياها... وقد طرح الجاحظ جملة من القضايا النقدية وتتمثل في المسائل التالية: اللفظ، المعنى، النظم، مطابقة الكلام لمقتضى الحال، السرقات الشعرية البيان العربي..."[1]، وقد ربط الجاحظ (ت255ه)، عبد القاهر الجرجاني (ت471ه)، ابن سينا(ت428ه)، حازم القرطاجني (ت608ه – 684ه) الإبداع بالغرابة والغموض، يقول الجاحظ في الصدد: " إن الشيء من غير معدنه أغرب، وكل ما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما أعجب كان أبدع"[2].

وأشادوا بقيمته الفنية واعتبروه سر الصناعة الشعرية ولهذه الأسباب ظلت المفاهيم عند العرب قديما حبيسة التصورات الغامضة، فكانت أحكامهم نقدية شاملة وعفوية، ولا ترقى إلى مستوى الحكم النقدي القابل للتعميم، الوحد، إما عرفناه في تاريخ نقدنا العربي وقد عدت هذه المحاولة وغيرها سندا قويا لنظريات الحديثة، كمحاولات عبد القاهر الجرجاني وأراء القرطاجني في التخيل، وإن كان المنطلق التنظيري لشعرنا العربي كان مع قدامة بن جعفر(ت337ه) حين عرف الشعر بقوله:" الشعر قول موزون مقفى يدل على المعنى"[3]. وهو ينطوي على بوادر نظرية عربية في الشعرية، إذ تناول الأركان التي ينبني عليها الشعر: اللفظ، المعنى، الوزن والقافية، وقد جاءت بعده محاولات عديدة كمحاولة المرزوقي في كتابه "عمود الشعر".التي وقف فيها على الأبواب السبعة لصناعة الشعر كما يوضحها قوله." إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف– ومن إجتماع هذه الأساليب الثلاثة كثرت سوائل الأمثال وشوارد الأبيات – والمقارنة والتشبيه والتحام أجزاء النظم والتأمها على تخير من لذيذ

[1] – قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق،جدة ط1،2008 ص92.

[2] – قدامه بن جعفر: نقد الشعر (ت ح) كمال مصطفى، القاهرة، 1963، ص13.

[3] – المرجع نفسه ،ص10.

الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعارات له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار..."[1]

فإن محاولة المرزوقي وأمثاله من النقاد لا تتعدى أن تكون جهدا إستقرائيا جمعوا في قوانين صناعة الشعر على ما فيها من غموض، وقد سجل الباحث جمال الدين بن الشيخ ملاحظة دقيقة حين أشار إلى قدرة قدامة بن جعفر" على التميز بين مستويات التحليل:" ليس من قبيل الصدفة أن يسجل قدامة ابن جعفر– هذه المعايير ضمن جمالية عامة للشعر، يعتبر نفسه بحق، فيما نرى، منظرها الأول، وهو في الحقيقة أول من يطرح (العلم الجيد والردئ) كموضوع للتحليل ،إنطلاقا من العمل الذي تم ابتداء من القرن الأول...)[2]

حيث طرحت في النقد العربي القديم مفاهيم نقدية كمبحث ضمن (الشعريات) وهي تتجسد في أشكال تعبيرية تصف الواقع الشعري بأسلوب لغوي، نحوي وبلاغي لا يلغي ثنائية: اللفظ، المعنى، المطبوع المصنوع، وإنما يحاول أن يقرأ الشعر في إطار خارج عن إطاره.

وبذلك طرحت عدة قضايا تتعلق بالشعرية بوصفها قوانين نظم أو صناعة أو علم قائم بذاته، وقد نظر النقاد إلى نظرية "عمود الشعر" أنها إرهاص متقدم يوضح الأسس العلمية لتفسير الإبداع الشعري، ومن أهم المصنفات النقدية القديمة نظرية النظم لـــ:" عبد القاهر الجرجاني" (ت 471) " هجم عبد القادر الجرجاني بفهمه الثاقب على مواطن النظم فأبانه

[1] – أبو علي المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة،تر: أحمد أمين وعبد السلام هارون ،(د.ط)،(د.ت)، ص ص9–13.

[2] – جمال الدين الشيخ: الشعرية العربية: تر: مبارك حنون محمد الوالي، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1996،ص24.

وأحسن التبين، وخلص الأدبية مما علق بها ميثافيزيقية، ودرسها دراسة نسقية إنطلاقا من تحديده لمفهوم النظم..."[1]

وقد رفض الجرجاني قسمة الشعر إلى لفظ ومعنى، التي شغلت النقد القديم، وركز على العلاقة بين النظم والنحو وعليه يتم إستخراج قوانين الإبداع:" وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها أثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نطير لنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك"[2].وهو بالتالي يتحدث عن " معنى المعنى" الذي يعني البناء الفني من أدوات التصوير البياني الموحية، ويفرق الجرجاني بين نظم الحروف في الكلمة ونظم على الكلمات على مستوى العبارة فالأولى تعني توالى الحروف في النطق وليس نظما نابع من العقل، أما النظم على مستوى الكلمات فإنه يقتضي فيه آثار المعاني.

يمكن أن نقول في نهاية لنظرية النظم عن عبد القاهر الجرجاني أنها أهملت مبدأ إشتراط الوزن والقافية في الشعر.

إن ما يؤكد التأثير الكبير للفكر النقدي العربي، بالفكر اليوناني وبخاصة نظرية المحاكاة الأرسطية، ونخص بالذكر الشيخ" ابن سينا"(428ه) و" حازم القرطاجني"(684ه) هذا الأخير الذي أحسن إستثمار تراث اليونان حين إصطلح على كتابات أرسطو وقرأ شروح الفلاسفة المسلمين وبخاصة ما تعلق منها بمحاكاة التخيل، فقد فهم خصوصية الصناعة الشعرية، حيث يعرف الشعر بقوله:" هو كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب

[1] – أحمد يوسف: القراءة النسقية،ص270.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،(ت ح): محمود محمد شاكر، القاهرة،ص49.

إلى النفس ما قصد تحبيه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، وما يتضمن من حسن تخيل له أو محاكاة مستقلة بنفسها"[1].

وبقوله هذا أعطى مفهوم شامل للشعر حيث لم يقرنه بشرطي الوزن والقافية ولم يلغي إمكانية إشتمال النثر على الشعرية، وذلك من خلال حضور عنصر التخيل والمحاكاة،ويترجم هذا بقوله:" فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخيل وموجود في محاكاة، فهو يعد قول شعريا"[2]. وهو بالتالي ينفي حصر الشعرية في الشعر فقط، ونفى كون كل كلام موزون مقفى شعرا أو أن يكون طبعا فقط، فهو يبحث عن قوانين تحقق شعرية الشعر، بغض النظر عن الوزن والقافية ويركز على اللغة بإعتبارها أصل الوجود الأدبي والتجربة الشعورية.

وخلاصة ما نتوصل إليه في حديثنا عن شعرية المحاكاة هو أنها تأثرت كثيرا بالمناخ الفلسفي الذي طبع على العصر، سواء عند اليونان أم مع محاولات نقاد العرب لوضع أصول القواعد الأدبية والتنظير للفنون عامة والشعر بخاصة، ناهيك عن تضافرها مع النقد والتاريخ الأدبي لتشكيل رؤية متكاملة حول فن القول في أبعاده الفنية والفكرية والفلسفية، ومن هذا الطرح الذي أسس له أرسطو وغيره من القدماء كان البداية لظهور مصطلح الشعرية في شكل بدور أولية صالحة لتطور والنماء، ودخلت بذلك الساحة النقدية كنقلة نوعية راح يغذيها مختلف الدارسين والنقاد على مر العصور.

ب- الشعرية الموضوعية:

في ظل التطور العلمي المذهل، فإنه من الصعوبة أن نتجاهل ما جد في هذا الحقل " الشعرية" مع مطلع القرن العشرين- من نظريات ومفاهيم، ولكن رغم ذلك فالرأي السائد هو أن منهاج دراسة اللغة بلغت حدا من الضبط والموضوعية يكسبها صفة علمية ويجنبها

[1] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ت ح) محمد الحميد بن الخوجة، تونس، ط1،2008، ،ص71.

[2] – المرجع نفسه،ص67.

النزعة الذاتية، ويذهب صاحب نظرية الأدب (روينة ويليك) هذا المذهب تقريبا، ويرى أن الدراسات الأدبية مناهجها النوعية، هذا برغم كوننا نسلم- بأن الأدب ظاهرة إبداعية لا تضبطها قوانين علمية عامة لكونها حالة إنسانية فردية ، وإستعانة الأدب عبر تاريخه الطويل بالدراسات اللغوية المختلفة ولاسيما اللسانيات الحديثة، هذه الأخيرة التي أحدثت مفاهيم جديدة دفعتها إلى تغير طرائقها في التعامل مع النص الأدبي:" لم يعد الوعي النقدي مع اللسانيات البنيوية يتهرب من مسؤولياته حيال موضوعه إزاء مناهج العلوم الإنسانية التي وقعت في قبضة النزعة الوضعية الصارمة"[1].

إن الشعريات الحديثة ترجع في أصل تطورها إلى اللسانيات السويسرية لأن من حقائق المعرفة أن الشعرية ترتبط باللسانيات إرتباطا وثيقا، ويتضح مما تقدم أن الشعرية تعني بدراسة الأدب من حيث خصائصه والكشف عن قوانينه، وهي بذلك وجه آخر لنظرية الأدب، غير أنها عند النقاذ النصيين تمتاز بكونها ترتكز على الرسالة اللغوية من حيث أنها تريد الإبتعاد عن الأحكام الجاهزة والأراء الإنطباعية.

لقد كان ميلاد الشعرية الحديثة مع الدرس اللساني، وخاصة جهود اللسانيات البنيوية ونلاحظ هذا في نظرية " وظائف الكلام" لجاكسون، الذي اكتشف أن كل عنصر من العناصر الستة يولد وظيفة في الخطاب تتميز عن وظائف العناصر الأخرى، ويخلص إلى أن الشعرية هي:" ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2].لقد وجد جاكسبون بين الشعرية واللسانيات عندما وصف عمله بأنه وثق العلم الأكثر صرامة بعالم الإبداع، وقد أشاد بارت بهذا العمل الذي قام به جاكسبون.

[1] – أحمد يوسف: القراءة النسقية،ص69.

[2] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية،ص35.

إن عمل ياكبسون هو شهادة على إعتقاده بأن اللغة هي المملكة الإنسانية المهيمنة على حد تعبيره" أنا لساني وكل ما هو لساني ليس غريبا عني"[1].

في النصف الأول من القرن العشرين ظهرت إتجاهات نقدية حاولت أن تفرق بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، ودافعت الشكلية الروسية (1915–1930) ضد الغموض في الأدب، وإخراجه من دائرة الدراسات الخارجية التي تنظر إلى السياق الخارجي على حساب خصائص النص اللغوي، جاعلة الأدبية (la littérarité) هي الخاصية المميزة لفن القول والبحث عن القوانين الداخلية للفن الشعري الذي تزامن مع التطور العالمي للتحليل البنيوي في اللسانيات، وحتى تتمكن الشعرية الناشئة من رسم معالمها في ضوء جهود الشكلانيين الروس الدين غلبوا الداخل على الخارج، وإهتم بجوهر الظاهرة الأدبية (اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها).

إن الإهتمام بالشكل جعلهم يرفضون ثنائية الشكل والمضمون لأن شكل الأثر الأدبي له علاقة وطيدة بوحدته التي تحصل نتيجة تفاعلها:" إن وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا ومغلقا بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص، إن عناصره لا ترتبط فيما بينهما بعلامة تساوي أو إضافة، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية"[2].

إن الحديث عن الشعريات الموضوعية الذي دعت إليه الشكلانية الروسية يستدعي الإشارة لإسهامات صلته "براغ" ولاسيما في مجال القراءة النسقية، وتركيزها على أهمية المستوى الفرنولوجي (phonologie) وربطه بالكتابة الشعرية، وهي تعمل على تحديد الإيقاع في القصيدة الشعرية، ويعود هذا التصور في إطاره المرجعي إلى علاقة موسكو اللسانية وبعدها الشكلانية الروسية قد دفع إلى تغير طرائق الدراسة الإيقاعية " أما البنية

[1] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية،ص ص60–78.

[2] – ايحنبارم بوريس: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروســ تر: إبراهيم الخطيب،ص77.

الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"[1].

ومهما يكن من أمر فإن الشعرية الحديثة قد رسمت لنفسها منهجا مستوحيا من الخلفيات التي طبعت نمط التفكير في القرن العشرين، وتودروف ركز على البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، وشرح جوهر الأدبية:"وهي خلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه التي هي علم النفس وعلم الإجتماع... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذن مقاربة للأدب " مجردة وباطنية" في الآن نفسه"[2].وشعرية تودروف هي إمتداد للشعرية الروسية المهتمة بخصوصية الأدب المبنى على أسس علمية وضعية وترتبط شعرية النثر بالحكي والسرد.

وإن الباحث عن الشعرية الموضوعية: لا يمكن أن يعقل أعمال " جان كوهين" خاصة في مؤلفه الشهير " بنية الكلام الشعري" وفيه تبحث الشعرية في إطارها البنيوي ويرى أنها علم يحتاج إلى البرهنة ولكن يعني بصفة خاصة بـــ " الانزياح "(l'ecart) ويشرح هذا المفهوم عند تفريقه بين الشعر والنثر، ونقد البلاغة القديمة لإقتصارها على التصنيف واهتم بمسألة الدلالة وقوى إهتمامه بالمستوى النحوي للكلام مكرسا المبدأ القائل" إن مهمة صياغة نحو خاص بالشعر تفرض نفسها" والتركيز على الفارق بين النثر والشعر، ذلك على حسب رأيه:" ملزم بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يخلف فينا ظهور ذلك الشكل البالغ من الأرتحية الإستطيقية التي سماها" فاليري" بالإفتتان (enchantement)[3]

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب– بيروت ،ط1، 1995، ،ص21.

[2] – ترقبطان تودوروف: الشعرية، ص23.

[3] – جان كوهين: بنية اللغة الشعرية،215.

وأثيرت الشعرية في النقد العربي الحديث تسمية ومفهوم ولقد تأثرت بنظريات الشعرية الغربية، وحاول " أدونيس" التنظير بهذا الموضوع في كتابه " الشعرية العربية" كما فعل " كمال أبوديب" ذلك في كتابه في الشعرية": " إن البحث في النظرية الشعرية العربية الحديثة ينبغي أن يتم من داخلها،...إن رصد هذه التجربة ومعاينتها ما تزال غير مؤسسة، لأن النقد العربي الحديث لم يتجه نحو النص وإستخراج قوانينه ونحن هنا لا نلغي المحاولات التأسيسية للأدونيس، وعزالدين إسماعيل، ومحمد بنيس، وكمال أبو ديب وهي مقاربات منهجية تبحث في الشعرية العربية الحديثة"[1].

وسنكتفي بالإشارة إلى محاولة أدونيس، وكمال أبو ديب فقد تناول الأول الشعرية العربية في شكلها الشفوي مند الجاهلية على إعتبار أن الشعر العربي نشأ شفويا لينتقل إلى شعرية الكتابة ويرجع الفضل في هذا إلى القرآن الكريم، لأنه هو أساس الحركة الثقافية الإبداعية،" هكذا يمكن القول إن النص القرآني الذي نظر إليه بصفته نقيا للشعر بشكل أو آخر، هذا الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح أفاق للشعر غير معروفة ولا حد لها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق"[2]. وهي الطريقة الجديدة التي خالفت الشفوية الجاهلية في الخصائص التالية: جودة النص الشعري، العمق الفكري، إبتكار المعاني الجديدة، ويختم أدونيس الحديث عن الشعرية العربية بالتنبيه إلى خاصية اللغة في تمازجها مع الفكر، بحيث ينصهر مع الشعر في وحدة الوعي، بحيث يبدوا الفكر وكأنه يتصاعد من الشعر كما يتصاعد من الوردة رائحتها (على حد تعبيره).

أما الثاني (أبوديب) فقد كان صاحب نظرية في الشعرية سماها: الفجوة (مسافة التواتر) وفيها حاول أن ينظر للشعرية على الرغم من إتكائه على الغربيين وخصوصا ياكبسون مع وعي بالتراث الذي درس خصائصه (التراث العربي) وتتبع طبيعة الشعر في أبعاده المختلفة، بدء بالهاجس الإيقاعي وإنتهاء بالرؤية، وبحث في الهواجس التي

[1] - بن خليفة مشري: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الإختلاف،ط1، 2006،ص73.
[2] - أدونيس: الشعرية العربية،ص42.

يجدها في موقف الإنسان من العالم، والمجتمع والطبيعة أما نظرته إلى الشعرية فهي تتبلور في بنية كلية ذات خصائص منصهرة:" إنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية تسميتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[1] .فهو ينطلق من مفاهيم بنيوية ومنها الكلية ليصل لأن الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة أو (مسافة التوتر)، نافيا إرتباط الشعرية بالوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي أو غيرها من مستويات بناء القصيدة الحديثة ويفرد مبحثا لنظرية الفجوة للدراسة الإيقاعية التي لها سمة غالية على الشعر الحديث بحيث يربط بين الإيقاع والفكرة المجسدة في القصيدة، وأن خرق الإنتظام الإيقاعي مرتبط بمدى إنزياح الموقف الفكري عن العرف العام، وهذا ما يخلق عنده الفجوة (مسافة التوتر): " لكن الدلالة الأعمق لذلك هي دلالة إرتباط الإختراق الإيقاعي عبر البنية الكلية للقصيدة، بإختراق الرؤيوي أي توجد الخروق الرؤيوي للخروج الإيقاعي وتحول كل منها بدوره إلى بنية موازية تجسد تجسيدا ساميا نشوء الفجوة(مسافة التوتر) على صعيد الرؤية، وعلى صعيد الإيقاع"[2].

ومن جهة أخرى فهو يتصور أن الفجوة: (مسافة التوتر) تنشأ في كل نص إشاري ترميزي، إستعاري ومن هنا تصح منبع للشعرية؛ لأن المستوى الشعري يقابل المستوى العادي القائم على التقرير والتصريح.

إن بروز الشعرية الموضوعية على هذه الشاكلة ساهم بصفة آلية في رقي وإزدهار النقد المعاصر والنظريات الحديثة في تشريح النصوص، وكشف مواطن الجمال الفني الذي تحويه ثناياها، إضافة إلى تخطيها للمفاهيم الكلاسيكية للأدب، والدعوة إلى تداخل العلوم والفنون كما هو الحال بين اللسانيات ومختلف المناهج.

[1] – كمال أبو ديب: في الشعرية: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1،1987،ص14.

[2] – المرجع نفسه، ص57.

الفصل الثاني

1- مفهوم الصورة الشعرية

أ- في النقد القديم:

وجدت الصورة الشعرية مند القديم، وإرتبط وجودها بوجود الشعر فهي قديمة قدم الشعر، وإنه لا يوجد شعر بدون صورة شعرية.

ولقد إختلف النقاد العرب في تحديد مفهوم الصورة الشعرية مما جعل صعوبة في الوقوف على تعريف جامع لها، وقد طرحها النقد القديم بمصطلحات ومفاهيم مختلفة عما هي عليه الآن، وكانت هذه المصطلحات تكشف عن تطور النقد القديم الخاص بطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها، فغالبا ما كانت تأتي مرادفة لما يدخل تحت علم البيان: من تشبيه وإستعارة وكناية وهي من أساليب التصوير الفني التي يدخل فيها خيال الشاعر بدرجة أساسية مختلطا بالوجدان والأحاسيس.

ولقد تعددت آراء النقاد ووجوهات نطهرهم في تفسيرها ،فمنهم يرى أن الصورة الشعرية تكمن في شكل العمل الأدبي دون مضمونه وآخرون أوردوها عند حديثهم عن ضروب التشبيهات، وهناك من يردها إلى الخيال الشعري ولا يصح دراستها بمعزل عنه لأن الخيال هو أداتها ومصدرها وسر الجمال فيها، ولقد أشار أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ (ت255 هـ) إلى مفهوم الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فرأى أن :" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء و في صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسي وجنس من التصوير"[1]، وهذا يعني أن المعاني مفهومة، فالجاحظ يرى أن المعاني والأفكار ليست معتبرة في الشعر لأنها متداولة بين الجمهور ويعرفها الناس جميعا، وإنما

[1] – الجاحظ: الحيوان،تر: عبد السلام هارون، مصطفى البابلي الحلبي، القاهرة،ج3،1942، ص ص131–132.

المهم في ذلك طريقة صياغة الأفكار وكيفية تقديم المعاني بشكل يعتمد على التصوير وإثارة الإنفعال والتأثير على المتلقي وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو والتطور، تقدم للشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن الإستغناء عنها.

فحينما يكون الشعر جنس من التصوير يعني هذا " قدرته على إثارة صور بصرية في الملتقى، وهي فكرة المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى"[1] فالمعاني تعطي فكرة أولية للمتلقي.

ولقد أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ، من فكرته في جانب التصوير، وقد ركزوا إهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وآثاره في إدراك المعنى وتمثله، وإن إختلفت آراؤهم وتفاوت في درجاتهم حيث يرى:" علي البطل" أن الصورة الشعرية يكمن في شكلها حيث يقول:" الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف عالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصورة المستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[2].

بهذا نستنتج أن الصورة الشعرية عند " علي البطل" هي تشكيل لغوي أبدعها الفنان (المبدع) في قول لغوي خاص، ولا يظهر تأثير القارئ بهذه الصورة إلا من خلال تفاعله مع عناصرها وتأهله فيها تأهيلا يثير خياله ويحرك فيه كوامن شعوره، ومنابع أحاسيسه فلكل قارئ تفكيره الخاص وتجاربه الخاصة أي ينبغي ألا يهتم إلا بما يحسه هو في صورته، ولا يشغل نفسه بما يريده الشاعر بتوظيفه لتلك الصورة.

[1] – أبو هلال العسكري:" كتاب الصناعتين:" تق: علي محمد البجاوي، أبو الفضل الزاهير، مطبعة عيسى البابلي وشركائه،(دط)،ص19.

[2] – علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الاندلس، بيروت،ط1،1980،ص30.

وبذلك الصورة عنده ترتبط إرتباطا وثيقا بخيال الفنان الواسع وما يختلج صدورهم لينطلق في ذلك من أحاسيسه وإنفعالاته التي يوظفها في صوره الشعرية المختلفة.

كما أورد" إبن طباطبا" مفهوم الصورة الشعرية عند حديثه عن ضروب التشبيهات فيقول:" والتشبيهات على ضروب مختلفة فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيه به معنى، ومنها تشبيه به حركة، بطئا وسرعة، ومنها تشبيه به لونا، تشبيه به صوتا وربما إمتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا إتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان، أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه ،وحسن الشعرية للشواهد الكثيرة والمؤيدة له".[1]

فتشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة كقول " إمرئ القيس"

كأَنَ قُلُبَ الطَّيرِ رَطبا وَ يَابِسًا لَدَى وكِرِهَا العِنَابُ والخَشْف* التالي

وأما تشبيه الشيء بالشيء لونا وصورة كقول " امرئ القيس" يصف الدرع:

ومَسرُرَة الشك موضونة* تَضَاءَلَ في الطّي كالمُبَرَد

تَفَيض عَلَى المَرءِ أَردَانِهَا* كَفَيضِ الآتي* عَلَى الجُدجُدِ*

وأما تشبيه الشيء بالشيء صورة ولونا وحركة وهيئة كقول دي الرمة:

مَا بَالُ عينك منها الدمع ينكسب كأنه من قلى مقربه سرب

وفراء غرفية أتأى خوارزها مشلشل*صيغته بينها الكتب

[1] – محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الرملة البيضاء،ط1،1982،ص23.

* الخشف : بقايا اليابسة من الاطعمة.

* موضونة : الدرع المتوجة.

* أردانها : إكمامها.

* الآتي : السيل.

الجدجد : الارض الصلبة.

* أتأى خوارزها : أتأى جمع الخوزتين فصارتا واحدة .

* مشلشل : متصل القطر.

وأما تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة كقول عنترة:

وترى الدباب بها يغي وحده هزجا كفعل الشاعر المترنم

غردا يحك دراعه بدراعه قدح المكب على الزناد الأجدم

وأما تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر وتشبيه الجميل الباهر الحسن بالشمس.

ب- في النقد العربي الحديث:

تجاوزت الصورة مفهومها القديم إلى مفهوم أوسع وأشمل فهناك من إعتبر مصطلح الصورة الشعرية وافدا إلينا من الآخر ،غير أن هناك من ينفي هذه المقولة ويعتبر أن الصورة موجودة عند العرب باصطلاحها الحديث والقديم، وهذا ما أدى إلى ظهور إتجاهين في تحديد الصورة، إتجاه يزعم أنها أصلية لدى العرب واتجاه آخر يزعم أنها ظهرت نتيجة إحتكاكهم بالغرب .

أما عند كمال أبو ديب: فتتكون من مستويين (دلالي، نفسي)ويعدهما أساس الصورة وذلك يعود إلى الإتساق الموجود بين اللغة المحملة بالألفاظ والتي تنقل إلينا معنى معين مع العاطفة والإحساس الموجود لدى الشاعر والقدرة على تصويره ونقله إلينا فضلا عن المستوى الدلالي حيث يقول: " أن الصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي".[1]

أما أدونيس فيرى أن الجمال في الصورة الشعرية هو ناتج عن الغموض الذي يسود النص الأدبي بفضل التأويلات والإيحاءات التي تترتب عن الألفاظ الموجودة التي تحمل عدة تأويلات وبفضل الخيال الشعري، الذي يجسد كل ما يتصوره الشاعر في ألفاظ خاصة

[1] – كمال أبو دين: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر(دار العلوم للملايين، بيروت، لبنان،ط2 1981،ص22.

به هذه الألفاظ يؤولها كل متلقي حسب إبداعه يقول:" فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة "[1]. ومنه فالصورة الشعرية ربطت بالخيال الشعري.

ج- دور الصورة الشعرية :

بعد تناولنا لمفهوم الصورة الشعرية، نحاول أن نكشف عن دورها وبهذا تكون الصورة الشعرية طريقة خاصة من طرق التعبير تنحصر أهميتها بما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ،والصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، بل تغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه وهي تحسن المعنى وتجمله، لذا أجمع البلغاء والنقاد على أهمية المجاز وأجمعوا على أنها تجاوز للحقيقة، كما أن الشعر يستخدم الصورة بكثرة ليعبر عن حالات غامضة لا يستطاع بلوغها مباشرة، والشعراء على إختلاف عصورهم يتناولون مادة أو مواد مختلفة، ولكن الإختلاف في كيفية تقديم الصورة، فهي التي تعطيها قيمة جمالية مختلفة، وليس هناك موضوعات شعرية لطبيعتها وأخرى غير شعرية ولا يحكم على الموضوع إلا حسب ما عالجها الشاعر من جهة قوة التصوير ثم قوة المعاني:" فهناك أشياء كثيرة تبدو لأول وهلة غير شعرية أو ذات موضوع قليل القيمة، ولكن الشاعر العظيم إذا أضفى عليها من شعوره وتصويره وأخيلته القوية إستطاع أن ينفد إلى معان جمالية أو إنسانية"[2].

وأكثر الصور إمتاعا هي التي تكون الصورة الشعرية فيها حاضرة في دهن المتلقي فالصورة إذا هي مجال الحكم على الشاعر، فالمعاني عامة لدى جميع الناس ومنهم الشعراء، ولكن العبرة في مدى قدرة الشاعر على صوغ هذه المعاني في ألفاظ وقدرته

[1] – أدونيس: الشعرية العربية،ص ص46–47.

[2] – ينظر، عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع،(د.ط)،1983، ص ص51–52.

على تصويرها" وكم من معرض حسن قد شين عرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد تبدل على معنى قبيح ألفه"[1].

وبقدر ما يستطيع الشاعر نقل معانيه في صور حية، بقدر تمكنه من صياغة هذه المعاني وهذا بالطبع يحكم على شاعريته، وتحدث أيضا عبد القاهر الجرجاني في هذا المجال، وأيد قدرة الصورة على التحسين بل التغير فقال: " المادة في ذاتها تكون جيدة فإذا وضعت في صورة قبيحة، ذهبت جودتها، وقد تكون المادة عادية ولكنها إذا عرضت في صورة قبيحة، ذهبت جودتها، وقد تكون المادة عادية ولكنها إذا عرضت في صورة جميلة بدت رائعة تأخذ بالألباب، والشاعر عندما ينقل فكره وعاطفته في صوره فإنه لا يكتب لنفسه، فتجربته ليست مقصورة عليه، بل هي إنسانية بطبيعتها، وعندما يعثر الشاعر عن مشاعره فإنه لا ينقلها في حالتها الطبيعية، بل يتمثلها ويحولها إلى مادة تعبيرية عن جهاد ومثابرة لا عن مجرد إستسلام للخيال والأحلام"[2].

وعلى هذا يمكن القول أن للصورة الشعرية أهمية كبيرة، فهي كما إعتبرها البعض مجال للحكم على الشاعر، وبدونها يفقد البيت الشعري كل مؤهل لمعنى الجمال.

وبهذا يمكن القول بأن مصطلح الصورة الشعرية يحمل مفهومان: قديم حيث حدد النقاد القدماء مفهوم الصورة الشعرية في منظومتين بلاغيتين هما المشابهة والمجاورة إعتمادا على إستقصاء الأوجه البيانية من تشبيه وإستعارة وكناية، حديث وقد إختلفت الصورة عما كانت عليه من قبل فإذا كانت في القديم ترادف الوسائل البلاغية التي أشرنا إليها سابقا فإن مفهومها في الحديث قد توسع ليشمل الصورة الذهنية والصورة الرمزية.

[1] – عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، ص ص51–52.

[2] – المرجع نفسه، ص ص.51–52.

2-مفهوم الإنزياح:

هو" طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية هي بمنطلق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية"[1]، إذ الإنزياح الدلالي يولد من الدلالات.

فالإنزياح الدلالي إذن صورة منحرفة لأنها تنحرف بالدلالة الوضعية المتداولة للكلمات إلى دلالة ثانوية لكنها الأحق والأمثل للشعر، وهذا الإنحراف بالدلالة لا يحصل من فراغ وإنما نتيجة إنحراف لغوي من مزج في التراكيب بالحذف والإضمار والتقديم والتأخير وغيرها من الإعتداءات اللغوية التي تؤدي إلى إنحرافات دلالية فيحدث الإنزياح الدلالي:" وقد أطلقت عليه تسميات عدة في الدراسات الحديثة منها السيمياء التضمينية، والتحويل المجازي للشفرة والتعبير المجازي والإسناد المجازي والتحولات المجازية إلى جانب مصطلح المجاز"[2].

إذن فالإنزياح يخلق أثار بلاغية سواء كانت على مستوى الإستعمال الإتصالي اليومي أم على مستوى النصوص الأدبية،" إذ تتضمن هذه الآثار نسقًا مزدوجًا من الدوال والمدلولات تؤدي الدوال الأولى مدلولات ثانوية غير مباشرة وهي الدلالة الإيحائية والتي تكون موضع حصول الإنزياح الدلالي."[3]

والذي بدوره يميز أيضا بين عارف للشعر ومستصاغ للفن فينجو نحو تأويل وتغيير هذه الدلالة الإيحائية، وبين إنسان عادي بسيط يكتفي بمجريات اللغة البسيطة.

---

[1] -بخوش جار الله حبيش:البحث الدلالي في كتاب سبويه ،دار دجلة ناشرون وموزعون ،ط1،2007،ص695.

[2] -المرجع نفسه،ص ص 394،395.

[3] - المرجع نفسه،ص 399.

أ-الإنزياح في التراث العربي:

لم تكن طريقة التصريح في الإتصال أو التكيف الإجتماعي أو النفسي أو الوجداني" هي الوحيدة في فنون الشعر التعبير في البلاغية العربية، بل فنون المجاز من تشبيه وإستعارة وتمثيل وكناية هي موارد أخرى للتهافت الإنساني والإمتداد الحضاري والبيئي"[1] وفنون المجاز هذه من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية هي معطيات جوهرية بلاغية تندرج كلها ضمن دائرة المجاز، فالمجاز فن له دواعيه وأغراضه وهو طريق من طرق الإبداع البياني في كل اللغات تدفع إليه الفطرة الإنسانية المزودة بالقدرة على البيان.

✓ الإنزياح عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد كان عبد القاهر الجرجاني من بين البلاغيين الذين تناولوا قضايا لغوية ودلالية من خلال كتاب دلائل "الإعجاز" الذي أقر بضرورة إتحاد اللفظ والمعنى كما فطن إلى حقيقة لغوية دلالية وهو أن يتغير المعنى بتغير اللفظ وهو ما يوازي ويقابل الإنزياح اللغوي بالإصطلاح الحديث.

تميز عبد القاهر الجرجاني عن غيره من البلاغيين بمعارضة المعايير الجاهزة السابقة للنصوص وبذلك إختلف في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ من خلال آراءه الفذة " فيما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عملية التأليف"[2].

ولم يعني الجرجاني إهتمامه لقيمة اللفظة المفردة أو لقيمة معناه القاموسي بل لقيمتها في سياق الكلام وهو ما تقوم عليه نظريته كنظرية النظم إذ جعل المعاني في المرتبة الأولى والألفاظ تابعة لها، وعنده التعبير لا يتعلق بمعاني الألفاظ، دون تقديم لمعاني النحو

[1] -محمد حمدي بركات أبو علي :البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ،دار الافاق للنشر ،بيروت لبنان،ط1،(د ت)،ص113.

[2] -جودت فخر الذين :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري،دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،2004،ص65.

فالمعنى عنده هو كيفية النظم" وأنه في إنحيازيا للفظ تكون عملية قتل للفكر، لأننا نستطيع أن نتصور الفصاحة والبلاغة في اللفظة المفردة، وإنما هي في تلك تلك العملية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفاظ"[1]، فالدلالة هي نتيجة لضم الكلم بعضها إلى بعض وسبيل ذلك كما قال الجرجاني هو توخي معاني النحو وأحكامه قائلاً: "فلا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها بعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك"[2].

ما يمكننا التأكد منه أن الجرجاني قد توصل إلى حقيقة لغوية دلالية هي الإنزياح اللغوي والدلالي من خلال دراستنا له ولنظريته.

ب-الإنزياح عند اللسانيين الغرب:

- ✓ الإنزياح عند جان كوهن: ما أثبته الباحثين واللغويين أن جان كوهن كان الأقرب إلى مفهوم الإنزياح، إذ أفرد الموضوع بكتاب أسماه" بنية اللغة الشعرية فقد اعتقد بأن الإنزياح هو" وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"[3]

والمقصوص هو ما يعكس مفهوم الإنزياح اللغوي لأن لغة الأعمال الأدبية عنده هي معيار وقانون اللغة وكل صورة هي خرق لقاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها غير أن ذلك أي الإنزياح اللغوي، لا يكون كافيا في مختلف النصوص والأعمال حتى يجعلها أدبية خالصة إلا إذا كان هذا القانون المغاير لقانون اللغة شأنه شأن الثاني، غير أن خطأ الأول ممكن التصحيح من حيث أن الثاني يتعدر التصحيح معه، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو التصحيح معه، وهذا يغدو متعذرًا إما تعدى الإنزياح درجة معينة

[1] -بكري شيخ أمين:البلاغة العربية في ثوبها الجديد،دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان،ط1،1997،ص21.

[2] -نقلا نورالهدى لوشن:علم الدلالة دراسو وتطبيق ،ص45.

[3] -أحمد محمد ويس:الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،دار صادر،(د.ط)،(د ت)،ص103.

"فالإنزياح المفرط كلام غير مقبول والإنزياح لا يكون شعرًا إلا أنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام إبتسامة ووظيفته التواصلية"[1].

ولكن بالرغم من المفاهيم المتعددة للإنزياح إلا أنه ظل مفهوم يتميز بالصعوبة والتعقيد لذلك قال جون كوهن:" إن مفهوم الإنزياح مفهوم معقد ومتغير لا يستطيع استعماله دون إحتياط ولهذا كنا دائما نعمل من أجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابية"[2].

3-مفهوم الصورة التشبيهية:

التشبيه فن من الفنون البلاغية يدل على سعة الخيال، وجمال التصوير، ويزيد المعنى قوة ووضوحا، كما أنه أصل من أصول التصوير البياني، ووسيلة من وسائل التعبير الفني إذ به تتكامل الصورة وتتدافع المشاهد.

وعلى المستوى الإصطلاحي نال التشبيه عناية كبيرة من البلاغيين الذين ذكروا له عدة تعريفات إختلفت ألفاظها لكنها إتفقت في مضمونها في كثير من الأحيان ومن أبرز هؤلاء البلاغيين ابن رشيق القرواني، فالتشبيه عنده: " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة، لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسب عليه كان إياه"[3] ويقول قدامة ابن جعفر في تعريفه: " إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراكا في معان تعممها وتوصفان بها وإفتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين شيئين إشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما حتى يدنى بها إلى حال الإتحاد"[4].

[1] – أحمد محمد ويس:الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،ص116.

[2] –المرجع نفسه،ص118.

[3] – ابن رشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج،1972،ص286.

[4] – قدامة ابن جعفر: نقد الشعر– تح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(دط) ص123.

وهناك تعريف آخر للتشبيه: " بيان أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظه أو محسوسة"[1].

من خلال التعريفات السابقة يتضح لنا أن التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر في معنى مشترك بينهما في إحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام لغرض يقصد المتكلم، ولقد اتفق البلاغيون على أن التشبيه هو ربط بين شيئين أو أكثر في صفة من الصفات ومقدار اتفاقها واختلافها، فذهب بعضهم إلى أن أحسن التشبيه ما وقع بين شيئين واشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما في الصفات، حتى يوجد التشبيه بينهما وذهب الكثير من البلاغيين المتأخرين إلى تفضيل التشبيه الذي تكثر فيه الإختلافات بين المشبه والمشبه به معا مما يفتح المجال للتخييل والتصور.

أ- أركانه :

وقد عد التشبيه في القديم علامة للنبوغ، فمند أن خلق الإنسان وجد نفسه يماثل الأشياء ويفاضل بينها، ويقوم التشبيه على أربعة أركان :

وهي المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، ووجه الشبه والركنين الأساسيين فيهما:المشبه والمشبه به فهما عمدته أما الأداة ووجه الشبه هما ثانويان يقوم التشبيه بدونهما.

* المشبه: هو ما يراد وصفه أو تقريبه بغيره في صفة مشتركة ومثال ذلك قوله تعالى في الآية الكريمة: " وتكون الجبال كالعهن"[2]، فالمراد وصفه وتقريبه فيها سبق هي الجبال وهي المشبه.

[1] – علي الجازم، أمين مصطفى: البلاغة الواضحة للبيان المعاني والبديع، دليل البلاغة، الدار السعودية المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005،ص31.

[2] – سورة القارعة 05.

* المشبه به: هو ما أريد إلحاق غيره في صفة مشتركة بينهما وسمي المشبه والمشبه به بطرفي التشبيه لأنهما أساسيان في قيام التشبيه فلا يصلح ولا يظهر إلا بهما.

* أدوات التشبيه: هو رابط لفظي يعقد به المتكلم علاقة المشابهة وتنقسم أدوات التشبيه إلى ثلاثة أنواع اسم، فعل، وحرف فالحرف مثل: الكاف، كأن والأفعال مثل يشبه يشابه، يحاكي أما الأسماء: هي أسماء تدل على المشابهة وهي عديدة منها: مثل، شبه نحو، مماثل، ومشابه، مثيل[1].

* وجه الشبه: هو الصفة أو المعنى المشترك بين الطرفين، يلتقيان فيه ويفترقان فيها عداه، ويستقيم التشبيه، أكثر عندما يكون ذلك المعنى أو تلك الصفة أشهر في المشبه به، لأن المشبه به حقه أن يكون أعرف بوجه التشبيه من المشبه وأخص بها وأقوى حالا كقولنا" علي كالأسد" فوجه الشبه هو الإقدام وشدة البطش المشهور في الأسد، وهي أشهر في الأسد وهذا الإشتراك بين الطرفين قد يكون تحقيقا أو تخيليا، كما قد يكون منفردًا أو مربكا، أو متعدد.

ويعد التشبيه أقدم صور البيان وأقربها إلى الفهم، تميل إليه القلوب، وتهفو إليه النفوس لا تختص بجنس ولا تحده لغة، يستوي فيه الخاص والعام، وذلك لأنه يقوم على أساس من الصفات المشتركة أو المتشابهة التي يراها الإنسان في الأشياء، فيحاول الربط بينهما، إما للتقريب والتوضيح وإما للإيجاز وإما لإضافة مسحه من الجمال على الأسلوب لذلك كان أوضح الفنون البلاغية أثرا في الأدب، فلا يخلو منه شاعر ولا يفتقر له ناثر نظرا للإنسجامة والفلسفة الجمالية فالتشبيه قادر على خلق وتحقيق هذا الجمال وبلاغته تنشأ: " من أنه ينتقل من الشيء إلى شيء ظريف يشبهه،وصورة بارعة تمثله وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الحضور بالبال، أو ممتزجا بقليل من أو كثير من الخيال كان

[1] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،(تح)، محمد عبد القادرالفاضلي، المكتبة لعصرية، بيروت،ط1،2001، ص ص ص219،220،221.

التشبيه أروع للنفس وادعي غالبا إعجابها وإهتزازها"[1] فالتشبيه يبرز قدرة الشاعر على التخيل ذلك بإظهار طاقاته الفنية وبراعة خياله ففي التشبيه يتجاوز النقل الحرفي للوقائع لأن الشعر يغير نقل الوقائع.

ب- أقسام الصورة التشبيهية:

يوجد العديد من الشعراء والأدباء الذين تحدثوا عن التشبيه وأقسامه ومثال ذلك محمد بن علي الجرجاني:" فقد تحدث عن أقسام التشبيه، كتشبيه المبصر بالمعقول، الموصوم وتشبيه المحسوس بالمحسوس ووجه الشبه معقول، والتشبيه المركب العقلي، والتشبيه المقلوب، كذلك تحّدث عن بعض أدوات التشبيه وعن وجه الشبه وعن مراتب التشبيه وأورده أمثلة، من القرآن الكريم والشعر على بعض أنواع التشبيه...."[2]

كما نجد عدة تقسيمات لأنواعه ومنها:

- ✓ التشبيه البليغ: هو ما حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه فيه، وهو أبلغ أنواع التشبيه وأرقاها لما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة والوجه معا ومثال ذلك قوله المرقش الأكبر

النّشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف البنان عنم

يشبه المرقش النّشر وهو طيب رائحة من يصف بالمسك والوجوه بالدنانير، والأنامل المخصوبة بالعنم وقد حذفت الأداة ووجه الشبه فالتشبيه هنا بليغ[3].

- ✓ التشبيه الضمني: هو تشبيه يوحى فيه ولا يصرّح به في صوره المعروفة، يلجأ إليه الأديب طلبا للابتكار وإقامة الدليل على أن الحكم الذي أسنده إليه المشبه حكم ممكن

[1] – الجويني مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة: دار المعرفة الجامعية، عين الشمس، سوتير الاسكندرية، (د ط) ص33.

[2] – محمد بن علي محمد الجرجاني: الإشارات والتشبهات البلاغة:(تح)عبد القادر حسنين، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة،ص171.

[3] – المرقش الأكبر: ديوان المرقش الأكبر، ضمن ديوان المرقشين،(تح): كارين صادر، بيروت،(د.ط)،1998،ص68.

معقول فيكون المشبّه به دائما برهان على إمكان ما أسند إلى المشبّه كما أنّه :" نوع من التشبيه لا يوضح فيه المشبّه والمشبّه به في صورة من صور التشبيهات المعروفة وإنّما يلمح التشبيه ويعرف من قرينة الكلام ومضمونه، ولذلك سمي تشبيها ضمنيا"[1].

- ✓ التشبيه المفصل: وهو ماذكر فيه وجه الشبه وسمي بالمفصل لأنه يفصل السّمات التي يشترك فيها المشبه والمشبه به وهذا التفصيل في المشبه يبقى على الإنفصال الموجود بين طرفي التشبيه ، إذ يشعر المتحدث سامعه بأنّه يقرن بين الطرفين في نقطة واحدة وهما شيئان مختلفان في سائر السمات.
- ✓ التشبيه المجمل:وهو التشبيه الذي لم يذكر فيه المشبه وسمي بالمجمل لأن المتكلم يجمل في الجمع بين الطرفين أي: " ماحدف منه وجه الشّبه أي التشبيه مختصر مجموع"[2].
- ✓ التشبيه التمثيلي: هو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من تعدم أمرين أو أمور ويشترط فيه تركيب الصورة، ومن أمثلة قول رسول الله صلى الله عليه وسلّم:" مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة ريحها طيب وطعمها طيّب، ومثل المؤمن الذي لا يقرأ القرآن كمثل التمرة لا ريح لها وطعمها حلو ومثل المنافق الذي لا يقرأ القرآن كمثل الحنطلة ليس لها ريح وطعمها مرّ".

لقد احتوى الحديث الشريف على أربع تشبيهات تمثيلية، وجه المشبّه فيها منتزع من متعدد، فقد شبّه رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلّم المؤمن الذي يقرأ القرآن بالأترجة في طيب الظاهر والباطن وشبه المؤمن الذي لا يقرأ القرآن بالتمرة في طيب الباطن دون الظاهر فباطنه طيب يشبه طعم التمرة حلو وظاهره غير ذلك.

وشبه المنافق الذي يقرأ القرآن بالريحانة في طيب الظاهر وفساد الباطن، وشبه المنافق الذي يقرأ القرآن بالحنطلة في فساد الظاهر والباطن.

---

[1] – يوسف أبو العدوس: التشبيه والإستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2007،ص51.

[2] – المرجع نفسه ،ص47.

4-مفهوم الصورة الإستعارية:

تحتل الإستعارة مكانة مهمة في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة والحديثة على حد سواء، وكلاهما لم يهون من شأنها لأنها العنصر الأساسي في الشعر، فتفننوا في دراستها بإعتبار أنّها أسلوب من الكلام يكون لفظ يستعمل في غير مكانه، وقد ورد إليها عبد القاهر الجرجاني كثيرا من قيمتها وأظهر فضلها من خلال تعريفه لها:" أعلم أنّ الإستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه أختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه، نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1]. فقد أصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية على المقارنة أي الانتقال بين الدلالات دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في خلق المعنى وإيجاده والتعبير عما لا يمكن أن يعبر عنه دونها.

ولقد كان النقد العربي ينظر إلى الإستعارة بأنها إنتقال في الدلالات أو تعليق للعبارات على غيرما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل فهي عند الجاحظ:" تسمية الشيء باسم غيره إذ قام مقامه"[2] ولا يذهب العسكري إلى ما أبعد مما قاله الجاحظ إذ يرى أن " الإستعارة نقل العبارة عن موضع إستعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض".[3]

إذن الإستعارة هي إلباس صفه في شيء معين لم تكن فيه من قبل لكن الإستعارة لم تحظى بالمكانة التي حظى بها التشبيه القديم، فقد كان خيرا منها لكن في عصرنا الحديث أصبحت خيرًا منه ، فأصبحت لغة الشعر الأولى:" فهي الوسيلة التي يستطيع الشاعر أن يعبر بها بدقة ووضوح أكثر مما يمكن لو لجأ إلى التنسيق المنطقي"[4].

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،ص31.

[2] – الجاحظ:أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين عبد السلام هارون، الخانجي، القاهرة،(ج1)،،1967،ص153.

[3] – ابو هلال العسكري: الصناعتين ،تر: محمد أبو الفضل ابراهيم علي البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة (د.ط)،1952،ص268.

[4] – صبحي حسن عباس: الصورة في الشعر السوداني، الهيئة المصرية العامة،ط1،1982،ص55.

فهي أكثر إستعمالا وإستنارة للخيال، وأكثر تجنحا وتحليق في عالم لا تحكمه روابط ولا قيود وأكثر حرية لإستعمال اللغة وتفجير بواطنها وسواكنها وطاقتها الكامنة.

فالطبيعة التركيبية للإستعارة تقوم على الحس وليس على التحليل فهي بالتالي تجمع بين المحسوس والملموس وتؤلف بينه في صورة إستعارية موحدة يلعب الخيال فيه دوره الرئيسي من خلال عبثية اللغة وإستعمالها.

ونتبين مما سبق أن الإستعارة تسيدت فنون البيان جميعا لما لها من قدرة على الإيجاز والتكثيف ومزج التناقضات وخلق المعنى في صورة جديدة،ويرى إبراهيم أمين الزرزموني: " ان الاستعارة- في رأينا- قمة الفن البياني وجوهر الصورة الرائعة والعنصر الأصل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يحلق بها الشعراء وأولوا الدوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع، ولا أجمل، وأحلى باستعارة ينقلب المعقول محسوس تكاد تلمسه اليد وتبصره العين، ويشمه الأنف وباستعارة تكلم الجماد وتتنفس الأحجار ونثرى فيها ألاء الحياة"[1].

أ- أركان الإستعارة:

ومن الإستعارة أربعة أركان:

-أ- اللفظ المستعار، ب- المعنى المستعار منه، ويقصد به المشبه به،ج- المعنى المستعار به وهو المشبه.

ولقد أضاف أصحاب البلاغة العربية ركنا رابعًا: وهو القرينة الصادرة عن إدارة ما وضع له اللفظ في إصطلاح به التخاطب، والقرينة دليل من المقال أو من الحال :" ولم يذكر البيانيون هذا الركن وقد رأيت إضافته لأنه إذا فقدت القرينة لم تصح الإستعارة"[2]

[1] – محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي،دار النهضة العربية، بيروت،(د.ط)،1980،ص106.

[2] – إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر على الحارم،ص165.

ولقد عرف الشعر مند القدم الإستعارة، فلقد إعتبرها أرسطو دليلا على نبوغ الشاعر أو فشله بقوله:" أن تكون سيد الإستعارات الإستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلم أنها لا تمنح للآخرين".[1]

والإستعارة هي تشبيه مجازي تجمع فيه بين ما لا يتشابه به، ولا يجمع فهي:" تتجاوز المعادلة الواضحة التي تفرق بين المشبه والمشبه به، أي ظاهرة وأخرى تنسب ما لإحداهما إلى الأخرى وكأنه قائم فيها قياما فعليا لا افتراض فيه ولا تخمين"[2].

والإستعارة تعد كسرًا لغويا للفروق المنطقية الوضعية التي تفصل الأشياء وتجعلها متميزة ذات دلالة عميقة.

ب- خصائص الاستعارة:

إن الإستعارة سجينة الدائرة اللغوية التي يحدد قطرها السياق داخل الجملة وتكون ثابتة إلا في حالة واحدة "حين ينبثق بشكل جديد في حقلها الدلالي"[3].

تعد الإستعارة مرتبطة أو أسيرة للقرينة التي تصاحبها إما صراحة أو مضمنة ومضمرة في السياق، فهي محددة الدلالة والمعنى مهما تعددت القراءات.الإستعارة تتجزأ وأطرفي حدود جملة أدائية[4].

ج- أقسام الإستعارة:

تنقسم الإستعارة بإعتبار غياب أحد الطرفين (المشبه، والمشبه به) إلى قسمين:

الإستعارة المكنية : هي ماحدف فيها المشبه به وعنى بأحد لوازمه المشير إليه.

[1] – عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها،ج2، الدار الشامية، بيروت،ط 1996،ص230.

[2] – مصطفى ناصف: الصورة الأدبية،دار الأندلس، بيروت(دط)،ص183.

[3] – أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ص80.

[4] – رجاء عيد: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف،مصر،(د.ط)،2009،ص15.

الإستعارة التصريحية: هي التي حدف المشبه وسميت كذلك للتصريح بذلك المشبه به.

5-مفهوم الصورة الكنائية:

الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة وهي:" لفظ أطلق وأريد لازم معناه أي أريد المعنى وتعبر عنه بلفظ غيره مع إمكانية ايراد المعنى الحقيقي، وقد ظهرت الكناية مند عصور سالفة مع البلغاء القدامى، ومن المهتمين نجد عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أنّ " المراد بالكناية هي أن يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكر باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن تجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه مثال قوله: وهو طويل النجاد يردون طويل القامة"[1] وهي بالتالي تحمل معنى الخفاء وشيئا من الغموض، وهذا المعنى الخفي يجعل المتلقي يعمل فكره وعقله حتى يصل لعمق الصورة ويعتبر قدامة ابن جعفر من السباقين إلى التعرض للكناية من خلال باب" أئتلاف اللفظ والمعنى" بحيث أطلق عليها مصطلح الإرداف " فتقول: " وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"[2] فالوضوح في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يجعل الكلام عاديًا، مبتذل بل هو الذي يجعل الكلام في متناول جميع الناس

من حيث القدرة عليه، ومن حيث جعله متميزا ومحاولة إخفائه، إنما هي من المظاهر الفنيّة أن الأديب يستطيع أن يتحاشى ذلك.

أ- أقسام الكناية:

تنقسم الكناية إلى ثلاث أنواع قد يأتى المعنى عن صفة وقد يأتي عن موصوف أو عن نسبة.

[1] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،(تق)، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،(دط)، 1981،ص52.

[2] – قدامه ابن جعفر: نقد الشعر،(ت ح) محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(دط)، ص157.

- ✓ الكناية عن صفة: هي لتي يصرح فيها بالموصوف وبالنسبة إليه ولا يصرح بالصفة المطلوب نسبتها وإثباتها ولكن بذكر مكانها بصفة تستلزمها.
- ✓ الكناية عن موصوف: فهي التي يطلب منها الموصوف نفسه، وهي خاصة بالمعنى دون غيره وهي تصريح بالصفة والنسبة، ولا يصرح فيها بالموصوف المطلوب النسب إليه.
- ✓ الكناية عن نسبة: وهي التي يراد منها إثبات معنى لأزم آخر ونفيه وتخص الصفة بالموصوف ونسبتها إلى ماله علاقة به.

6-تطبيق على قصائد الفلسفيات للرصافي

- ✓ عدم الملائمة الدلالية :

من مثل إسناد لون إلى شيء لا يناسبه، وإسناد صفحة المحسوس إلى غير المحسوس ومن أمثلتها معروف الرصافي نورد ما يأتي:

لقد ضربت كف الحياة على الججا ستارا فعلم القوم في كنهها نزر1

من المعروف أن الكف عضو في الإنسان وقوله كف الحياة نوع من الإنزياح أو عدم الملاءة في إسناد الكف للحياة، فما قصد معروف الرصافي يا ترى من كف الحياة؟

1-ديوان معروف الرصافي،دار العودة ،بيروت ، ص من 505.

والجواب ربما، أنها عن الإمتداد الذي لا حدود له فهو هنا لم يتبع التصريح في تعبيره بل لمح وأوحى هذا عن العبارة على حدة، ولكننا إذا أخذنا العبارة في سياقها العام، فهو يتساءل الإنسان الدائم عن أسرار الحياة التي لا يعلم كنهها إلا الشيء اليسير وذلك لغموضها. والسياق العام لقصيدة خواطر شاعر تدور حول تساءل الإنسان عن أسرار الحياة وبحثه الدائم عن حباياه.

فإن كان هذا القول فيها حقيقة فيا شد ما قد شاقني ذلك الفجر[1]

إن الشقاء لا ينبغي أن يكون فجرا ولا الفجر يمكن أن يكون شقاء وإذا فالكلام منزاح عن استعماله اللغوي المألوف ومنحرفا عن النسيج الكلامي المعهود، وقد جاء ذلك ليكون شعرا لا كلاما يوميا عاديا، والعلاقة الحاضرة التي هي الشقاء والتي يمكن أن تكون قرينة لعلاقة خارجية تتجسد في الصعوبات التي يواجهها الإنسان والتي أفضت إلى هذا الشقاء ولا تكون غير ما تسلط على الإنسان من هم مقيم، وعذاب أليم التي جعلت من الفجر الذي هو رمز التفاؤل والإقدام على الحياة، فلم يكن الفجر هنا منزاحًا على مستعمله فحسب وإنما كان شديد التأثير في العلاقة الغائبة إذا استطاع تبادل العلاقات بتناسق و إنسجام وقابلية فائقة.

وهذه الصعوبات التي عجز عن حملها الإنسان حاول نقلها إلى أشعاره التي بدورها عجزت عن حملها فيقول الرصافي:

ومن خاطرات النفس ما لم يقم به بيان ولم ينهض بأعبائه الشعر[2]

إن الشعر ليس قادر على النهوض لأنه لا يستطيع أن يعي ويعقل، وإنما الإنسان هو الذي يشعر بهذه الأعباء ويحملها حيث أن النهوض يجب أن يصدر عن كائن عاقل واعي

1- ديوان معروف الرصافي : ص506.

2- المرجع نفسه ، ص507.

ليمكن نسب الفجر إليه، وهذا لن يكون إلا انحرافا لغويا عن المستعمل المألوف، فنلاحظ أن الشاعر هنا بعث الحياة في الشعر ثم جعل له حالا أو صفة يتصف بها وهي النهوض.

وقوله:

وأفق المعاني في التصور واسع يتبعه إذا ما طار في جوه الفكر[1]

ومفتاح الإنزياح يتجسد في "طار في جوه الفكر" هو الذي جعل الفكر بمثابة طائر يصول ويجول في الفضاء والحال أنها مجرد مخادعة أسلوبية وانحراف لغوي عن الاستعمال المألوف لإثارة الانتباه ولتكسير الرتابة ولتوتير الدلالة وطرح الترميز أما المتلقي ومحاولة الرقي بالشعر من درجة الكلام اليومي إلى درجة الشعرية المجنحة.

والرصافي يعترف اعترافا ساحقا بقصور الحجر أو العقل وكون الفكر مثل قطرة فاشلة مخذولة في لجة النفس وذلك في قوله:

ويا رب معنى دق حتى تخاوصت* إليه من الألفاظ أعينها الخزر[2]

نُسب في هذا البيت الشعري الفعل تخاوصت إلى الألفاظ التي جعل لها أعين صغيرة ضيقة، وهذا إنزياح أو خروج عن التركيب العادي المألوف قصد به الكاتب إضفاء خاصية الشعرية على لغته، إذ المقصود من هذا التركيب إن من المعاني ما يدق حتى تقتصر عن بيانه الألفاظ وهو يؤكد أن الألفاظ عاجزة عن مسايرة ديمومة الفكر.

وهذا نموذج آخر من عدم الملاءمة الإسنادية:

ولست أخص الشعر بالكلم التي تنظم أبياتا كما تنظم الدُّر3

1- ديوان معروف الرصافي : ص 508.

*- تخاوصت: أي غضت من بصرها شيئا.

2- المرجع نفسه ، ص507.

3- المرجع نفسه ، ص508.

يقع الدُّر هنا موقعا إنزياحيا في نسج هذه الوحدة الشعرية: فلا نظم الشعر (الكلم) يشبه نظم الدُّر ولقد ربط الدُّر بالشعر لتلازم كل منهما بالدقة والتنظيم فلم يزد الإنزياح هذا النسيج إلا إرتباطا وثيقا. فإن ذلك لا يعني إلا تعريف النسج عن موضعه المألوف.

فالشعر قد يبدل ما يقصر عنه الآخرون، إلا أن الشعراء يتعسر عليهم إيصال تجاربهم الشعرية إلى الملتقى حيث نجد الرصافي يقول:

وما الشعر إلا كل ما رنح الفتى كما رنحت أعطاف شاربها الخمر[1]

وحراء فيه ساكن الوجد فاغتدى مهيجا كما يستن في المرج المهر[2]

تتجسد في هذه الوحدة الشعرية ثلاث إنزيحات هي: رنح، حرك، فاغتدى مهيجا.

وقد يمثل هذا شيء من الإنزياح حيث أن الخطاب في الأبيات كان العاقل، ومعنى ذلك أن الكلام حول من معنى الشيئية المجردة إلى الشيئية المعنوية المجسدة، فالشعور وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر والأحاسيس التي تنعكس على المتلقي بالإيجاب أو السلب. ومن ذلك قوله:

ومن شذراتِ الشعر حوم فراشـــة على الزهر في روض به إبتسم الزهر[3]

ومن ضحكات الشعر دمعة عاشق بها قد شكـــا للوصل ما فعل الهجـــر[4]

إن الشعر في حد ذاته لا يبتسم ولا يبكي ولا يشكو وإنما الكائن الحي هو الذي يقوم بكل هذه الأفعال فكان الإسناد كما نرى إلى غير العلاقة الحقيقية فكان ذلك على سبيل الإنزياح الموظف في النسج الذي أريد به المبالغة بسخاء وسخونة الشعر وحاول من خلاله الشاعر تحريك اللغة وإمدادها بالتوهج والعنفوان.

1- ديوان معروف الرصافي : ص508..

2- المرجع نفسه، ص508.

3- المرجع نفسه ، ص509.

4- المرجع نفسه ، ص509.

يعد وجه ابن آدم مرآة عاكسة للحالة النفسية والشخصية للإنسان وهذا ما يؤكده معروف الرصافي في قصيدته "وجه ابن آدم" ويتمثل ذلك في قوله:

والوجه أعجـــب ما رأيت وإنه ليحـــار في سحنـــائه المتوسم1

أما الحواجب فهي فيه كواشف والعين فيه عن الضمير تترجم2

يمكن الإنزياح في مواطن متعددة منها الحواجب فهي فيه كواشف، والعين ضمير مترجم والوجه لسان يتكلم، فقد إنسلخت هذه الأعضاء من وظائفها الأساسية فالعين للتحديق والرؤية مثلا ومنحت وظائف أخرى حيث كليهما إغتدى يتحرك ويعبر فتراسله الحواس وحققت الوحدة الشعرية في مرتكض إنزياحي.

يؤكد معروف الرصافي في هذه الأبيات على أن الله سبحانه وتعالي قد خلق الإنسان في أحسن تقويم، وذلك بقوله:

ولرب وجه في تبسمـــه البكا ولرب وجه في بكاء تبسم3

والأنف في وجه ابن آدم زينة فالوجه لولا انفـــه متجهم4

لا يستطيع الوجه البكاء وإنما العين هي التي تبكي وقد جاء هذا الإنزياح على سبيل وجه أسلوبية جمالية كلها محتملة لأن الوجه هو الذي يحمل تلك الحواس ويعكس أفعالها كالتبسم والبكاء والضحك (...) والتناسق الذي أحدثه الله عز وجل في هذه الأعضاء حقق التكامل والجمال والوجه أشرف مكان عند العرب وهو صفحة شريفة تبدي ما في أعماق النفس فتعبس لحزن الداخل وتبتسم حين يسعد هذا الداخل، ويؤكد ذلك قوله:

1- ديوان معروف الرصافي : ص511.

2- المرجع نفسه ، 512.

3- المرجع نفسه ، ص513.

4- المرجع نفسه ، ص513.

إن الوجوه صحائف مطموسة بمحو كتابتها ويثبتها الدم1

إني أرى هذه الوجوه نواطقا بالسر لكن نطقهن مجمجم2

تشبه هذه الوحدة الشعرية تلك التي سبقتها والتي جئنا على تحليلها إنزياحا إنما هو عنصر صحائف مطموسة والتي تؤكد أن الوجوه ما هي إلا وعاء لما تكتمه سرائر الأنفس، وهذه الوجوه تخون الأمانة بتورية تلك الأسرار من خلال الملامح والإيماءات المتعارف عليها والتي يشترك فيها جميع أبناء البشر وهي لغة مفهومة بين الأعربي والأعجمي وهي تغني في بعض الأحيان عن وسيلة التواصل التي هي اللغة.

إن الطلاقة والسماحة في الوجه تكون سببا في إقبال وصدود الناس عن بعضهم البعض سبب للحب أو الكراهية، فهذا معروف الرصافي يقول:

ولـــرب وجه يستبيك بحسنـــة فتروج منه وأنت حب مغرم3

يبدو إليك وأنت خلو من هوى ويصد عنـــك وأنت فيه متيم4

يمكن أن نقرأ هذه لوحدة الشعرية على أن حسن الوجه يعني على حسن الداخل حسب إعتقاد الشاعر وذلك لمنح النسيج ثباتية وديمومة ولاختصاص الوجه بالذكر لما فيه من الحياة، لما هو له أهل بالتكريم وبناءً على كل ذلك فإن الوجه هنا إصطنع على سبيل الإنزياح تواكبا مع التقاليد الأسلوبية العربية وإنحرافاتها الجمالية، فالوجه بمثابة الشاشة الحية الشفافة التي تعج بالبث بالمعلومات وتنعكس عليها كل الصور وتبدو على صفحاتها كل الإنفعالات، تبعا للظروف والأحوال.

1- ديوان معروف الرصافي :ص 513.

2- المرجع نفسه ، ص514.

3- المرجع نفسه ، 514.

4- المرجع نفسه ، 514.

وقد ألفينا القرآن يعبر عن وجود الله وخلوده بالوجه، قال تعالى: ﴿ ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ﴾1

وقوله أيضا: ﴿ كل شيء هالك إلا وجهه﴾2

ولقد إصطنع القرآن الوجه في معاني أخرى وإذا إستثنينا المواطن التي ورد فيها الوجه على الحقيقة فإن بعض معانيه مذكورة على سبيل الانزياح اللغوي.

إن حياة الإنسان كلها مبنية على التناقضات والتساؤلات من حياة وموت وعلم وجهل (...)، وهذه التناقضات جعلته دائم البحث والتساؤل ومحاولة إيجاد تفسير منطقي لما يدور حوله، والإنسان مهما كانت درجة علمه يبقى عاجز في بعض الأمور الغيبية التي لا يعلم وجودها وحقيقتها إلا خالقها الله عز وجل، وحاول الرصافي في إبراز هذه التناقضات من خلال قصيدته "ما وراء القبر" في قوله:

متى تطلق الأيام حرية الفكر فينشط فيها العقل من عُقلة الأسر[3]

تركض هذه الوحدة الشعرية في مرتكض انزياحي من منظورنا نحن للإنزياح والسمة الهادية إلى ذلك هي (تطلق الأيام حرية الفكر). إن تطلق لما أضافت إلى الأيام أدركنا أن الكلام منزاح عن مستعمله المألوف، إذ لا ينبغي أن تكون الأيام تطلق حرية الفكر ولكن لما كانت هذه الوحدة الشعرية تقوم على مدلولات توحي عن الصعوبات والعراقيل التي يجدها الفكر في البحث عن الحقيقة المطلقة التي تؤدي بعض الأحيان غلى الكفر ويشعر الإنسان بالجهل.

ويؤكد على سعة العقل والحقيقة في قوله:

جما ساحلا بحرٍ من العيش مائجٍ ففي أي أمر نحن بينها بخري4

1- الرحمان27.

2- القصص88.

3 – ديوان معروف الرصافي ، ص115.

4-. المرجع نفسه ، ص 115.

في هذا المقطع حقق الشاعر نوع من عدم الملائمة، وذلك في السياق العام للقصيدة الذي نراه يتحدث عن العقل والحقيقة وهو يحاول إقناع المتلقي بالفوضى والإضطراب الذي يعشه الإنسان مثله مثل البحر الذي يعيش في مد وجزر مستمر لعدم الثبات فكأنها انزياح تهكمي ساخر بجهل الإنسان، إنها إذا لوحة شعرية معقدة ومركبة.

وجاء أيضا قوله:

كأنا أتينا والمعيشة لجة لنعبر والأعمار جسر إلى القبر[1]

مثل هذا الكلام يجب أن يكون من الفلتات اللسانية النادرة، والإنزياح منه بلغ فيه حد معقد وفيه قلب وتداخل وضبابية شعرية طريفة، حيث أن بانقضاء الأعمار تنقضي الحياة ويكون الملجأ الأخير القبر، لكنه حين بلغ إلى عنصر (القبر) دلنا على أن النسج مخادعة أسلوبية حيث إن الجسر لا يجوز له أن يضاف إلى القبر على سبيل الاستعمال اللغوي المألوف، وذلك على الرغم من أن القبر هنا موضوع في موضعه الطبيعي، ولكن لعل ذلك هو الذي زيح موضعه في الوحدة الشعرية.

وتجربة الرصافي تجاوزت إبداع الكون وإعادة تهيئة الواقع وخلق عالم من الدهشة يعيد الكائن إلى أسرار الخلق الأولى ويؤكد أيضا على الفناء والزوال ووجود دار النعيم التي لا تزول بحيث يكون القبر هو نهاية وبداية في نفس الوقت فهو نهاية لحياة الدنيا وبداية لحياة الآخرة حيث نجده يقول:

لعل حياة المرء ليل ستنجلي غياهبه من سكرة الموت بالفجر[2]

يصطنع الليل لدى الشعراء والكتاب بمعنى الهم والقلق والخوف واليأس وكل المعاني الدالة على المعاناة، كما نجد معظم الشعراء يمقتون الليل لما يمنون به فيه من هموم

1- ديوان معروف الرصافي: ص516.

2- المرجع نفسه ، ص 516.

وبلايا، من أجل ذلك نجد الشاعر يقرن بين معنيين إثنين الحياة والليل، الموت والفجر ويجعلهما شيئا واحد بعلاقة الإنتماء والتلازم، فالحياة لا تكون ليل ولا الموت يكون فجر وإنما الحياة بما فيها من هموم تكون كسواد الليل والموت يكون إنتهاء لهذه الهموم وبداية لحياة النعيم والدوام.

ونجد معروف الرصافي في قصيدته "لو" يعرض مجموعة من الإقتراحات ويجيب عنها في نفس الوقت وكلها تتعلق بمجموعة من الأمور منها الإنصاف والعدل والخير ومحبة الأوطان والتعاون (...) بحيث يقول:

لو أنكر الإنسان باطل أمره لم تلق غير معربد سكران1

وقد يكمن الإنزياح في هذه الوحدة الشعرية من حيث أنه لو كان الباطل منكرا كالخمر لرأيت الناس كلهم سكارى، وقد يتمثل هذا الإنزياح في إستحالة هذه الصورة الشعرية لأن الباطل شيء معنوي ولا يتمتع بملكة المشيئة والإرادة التي توقعه في سكر، وإنما الشاعر أراد بذلك المبالغة لتبيان تفشي ظاهرة الباطل في أوساط المجتمعات، وهذا لا يعني إلا تحريف النسج عن موضعه المألوف.

وجاء في بيت آخر قوله:

لو كان قصد الدين غير سعادة الد نيا لكان الكفر كالإيمان2

فكان النسج بالجمع إنزياحا في قلب إنزياح، إذ يعتدي الدين مصدر سعادة الدنيا والآخرة، إلا أنه لوضع ما يقوله هؤلاء من أن غاية الدين أخروية محضة، لتساوي الكفر والإيمان في الدنيا، وعلى الرغم من أنه يبدو ولأول وهلة، مستعملا على الحقيقة إلا أننا حين ندمجه في النسج تنكشف إنزياحيته حيث أنه يكمل في إسناد الكفر إلى الإيمان.

1- ديوان معروف الرصافي ، ص 520.

2- المرجع نفسه ، ص519.

ونلاحظ أن الشاعر أكثر من الإنزياح في هذه القصيدة ولعل هذه الوحدة الشعرية التي تطرقنا غليها منذ حين هي:

كذبت قريش لو تقادم عهدها في المجد ما خدعت أبا غبشان*1

ويقوم النسج في هذه الوحدة الشعرية على الرمز "أبا غبشان" حيث اعتدى رمزا لقيمة أخلاقية وهي المجد التي تفتخر به قريش فحاول الشاعر التذكير بالموقف الذي حدث مع أبا غبشان حيث قدمت الشخصية هنا على سبيل التزييح اللغوي.

تبدو قصيدة معروف الرصافي المعنوية بحقيقتي السلبية في ظاهرها بأنها تتحدث عن سلبياته ولكن القارئ المتمكن فيها لن يجد إلا الإيجابيات التي يسعى كل إنسان للتحلي بها مثل الإيمان بالقضاء والقدر الذي يقول فيه:

لأن الأرض تسبح في فضاءٍ وما تلك السماء سوى الفضاء2

ويكمن الإنزياح، من منظورنا له وتوسعنا فيه، في "تسبح" حيث أسند الأرض إلى السباحة، قاصدا أن الروح تخرج للسماء عندما يموت الإنسان فخلق تزاوج بين القبر الموجود في الأرض والروح التي تصعد إلى السماء، حيث أخرج هذه الوحدة الشعرية من التداولية في الكلام الحقيقي وأولجها في الإنزياحية.

إن هم الإنسان أن يكون وليس همه أن يستمر وثمة علاقة بين الكينونة والإستمرار الأولى فعل وتفاعل والثاني يرتدي ما كان يأنف به بالأمس ويرتضي غدًا يعف عنه اليوم ولا قبل له يتصدى لحتميات النفس الوجود والتسامي وذخرها والنهوض عليها، وقد يكون من روائع ما نظمه "حياة الورى" وقد جاء في قوله:

1- ديوان معروف الرصافي: ص524.

*قوله أبا غبشان: هو رجل من خزاعة كان يلي سدانة الكعبة قبل قريش، فأسكره قصي واشترى منه مفاتيح الكعبة برق خمر، ثم فاق نادما، فضرب به المثل في الحمق والندم وخسارة الصفقة.

2- المرجع نفسه ، ص 524.

فإن منايانا سهام عوائر وكيف إتئار في سهام العوائر[1]

لعل الذي جعل هذا الكلام منزاحا هو عبارة "منايا سهام عوائر"، وهي تشبه الموت في أن كلاهما يجهل هدفه، فالسهم العائر لا يعلم الرامي والمرمى فكلاهما يأتي على حين غرة، ويجري الكلام هنا مجرى التمثيل والتوسع حيث أن الخروج عن المعنى الحقيقي فالسهام عوائر هي رقيت بالوحدة الشعرية إلى مستوى الرمز والتكثيف الشعري.

ونجد في هذا الصدد إنزياح آخر في قوله:

وما الموت إلا هوة أدلج الورى إليها بمسود الدجنة كافر[2]

إن الموت لا يكون لليل ولا سحر وإنما هو حال يمتحن به الإنسان لتعرضه له فيتجرع الحزن والأسى رغم إيمانه بأن الموت حق على كل الكائنات وكأس كلّنا شاربه، ولما كان اللّيل مفعما بالأهوال والقساوة فقد إقتضت العلاقة الكلامية أن يربط بما يلائمه في طبيعة هذه القساوة، فكانت الموت.

إن قصيدة "حبذا النوم" تبدو للوهلة الأولى تشجيع على النوم ودعوة له، إلا أن القارئ للقصيدة يجد الشاعر يدعم صاحبة مجلة "الفجر" نجلاء أبي اللّمع وأن الشاعر عاشق للإستيقاظ على صفائحها ومتعطش للإطلاع على ما تحويه من أخبار بغداد، فالنوم عنده رمز لراحة العقل والبدن، وهمزة وصل بين الحي والميت والعشق والمعشوق، ففي النوم لذة هي في النفس أشهى من لذة الأفراح، ويقول في ذلك:

وصرير الأقلام في الطرس منه كصياح الديوك في الإصباح[3]

1- ديوان معروف الرصافي: ص526.

2-المرجع نفسه، ص527.

3- المرجع نفسه ، ص530.

إن هذه الوحدة الشعرية بحذافيرها تركض في سباق انزياحي محض لأن الأقلام لا تصيح وما ينبغي لها، بل هي تستعمل للكتابة والتاريخ للمعلومات، فيكون الصياح هنا من باب لإيصال المعلومات في الصباح الباكر، التي تكون الصحف وسيلة لهذا النقل حالها بحال الديوك التي تعلن قدوم الصباح، ويؤكد الشاعر على أهمية النوم الذي يعتبر شاحن يجدد قوة الإنسان ويخلق له روح جديدة مفعمة بالنشاط والحيوية، حيث يصرح :

حبذا النوم كالزيت للرو ح به تضيء كالمصباح[1]

فالزيت هنا والمصباح وُضعا في نسج انزياحي خالص إذ لا هذا الزيت زيت في طبيعة إستعماله، ولا هذا المصباح مصباح أيضا، وإنما الكلام يجري مجرى التمثيل والتقريب بتشخيص الأشياء أو أنستها حيث صار النوم كالزيت للروح وفي هذا خروج عن المألوف والتعبير الحقيقي، وعلى أننا نستطيع أن نقرأ عنصر الزيت والمصباح في هذه الوحدة الشعرية بالمعنى المضاد للدلالة المألوفة، وذلك على دأب العرب في التعامل مع بعض المعاني فإن ذلك لن يكون إلا إنحرافا لغويا عن المستعمل المألوف.

نجد الرصافي دائما في قصائده الفلسفية يعالج تناقضات الحياة ويجسدها، ومثال ذلك ما جاء في قصيدته "بين الروح والجسد"، وهذه القصيدة لا تختلف عن القصائد الأخرى فهي غنية بالإنزياحات ومثال ذلك قوله:

تطيق به الهواجس شاعرات وتعجز عن حقيقته الفهوم[2]

يتشكل الإنزياح من منظورنا الخاص في هذه الوحدة الشعرية أن الحقيقة لا تعجز لأنها شيء معنوي ولا تستطيع أن تمشي، وإنما الإنسان هو الذي يصاب بالعجز كما أن الهواجس لا تطيق لأنها شيء محتوى ويمثل هذا الشيء من الإنزياح في استحالة هذه

1- ديوان معروف الرصافي : ص527.

2- المرجع نفسه ، ص533.

الصورة الشعرية العجيبة التي تجعل الروح بمثابة هاجس غامض مبهم تعجز عن كشف حقيقته العقل، فلا جسد يقوم بلا روح ولا روح بلا جسد فهما مكملان لبعضهما البعض ويقرٌّ بذلك:

وما هبطت من الخضراء لكن من الغبراء أنبتها الحكيم[1]

إن الروح لا ينبغي لها أن تكون نبات لأنها شيء معنوي لا تنمو ولا تتطور وإنما الله عز وجل هو الذي يبثها في مخلوقاته، وينعم عليها بالراحة والنماء حالها بحال الأمطار التي تتساقط من السماء وتكون السبب في نمو النبات والعلاقة بينهما أن الله هو خالق ملكوت السماء والأرض، فلفظتي "الخضراء والغبراء" أدناها من الإنزياح بقدر ما أبعدها عن الإستعمال اللغوي المألوف.

يلخص معروف الرصافي تجربته في الحياة ويبديها لنا في قصيدته " من نواميس الحياة" والواقع أن النفس متناقضة مع ذاتها ومع قيم العالم الخارجي وإن ذهول النفس وإن كان محتوما في طبيعتها فإن الإنسان يرفضه ولا يقيم عليه لأنه يحيل فهمه إلى هباء ولا ينال الإنسان منها منالا ويتجسد ذلك من خلال قوله:

كل شيء من عالم الذرات كلَّ شيء في كونه كالنبات[2]

فالحياة دقيقة دقة الذرات متطورة ومتنامية كالنبات يبحث فيها الإنسان على الاستقرارفالحياة لا توصف بوصف ولا يبرهن عليها برهان ولا يستعار لها، فهي تضم الحقيقة الكاملة الموجودة في نفس البشرية والإنسان يحس أن كل ما ناله لا يعد زيفا وإنما حقيقة أوجدها الله لحكمة لا يعرفها إلا خالقها ويجري الكلام هنا مجرى التمثيل والتوسع حيث إن الخروج اصطنع ليبين إشراقة الحياة وتناميها.

1- ديوان معروف الرصافي : ص530.

2- المرجع نفسه ، ص538.

كما أن معروف الرصافي لا ينسى الجانب المادي في الحياة والإهتمام بجمع المال الذي يوصل إلى الظلمات، ويدعو أيضا إلى الإقتصاد المفرط الذي يجعل الإنسان بخيلا وقد خص الشاعر شباب العراق بالتحلي بهذه الأخلاق في قوله:

إن للفلس في الثراء محلا كمحل الجذور في الدوحات[1]

فكأن النسج بالجمع إنزياح في قلب انزياح إذ يغتدي الفلس ثراء حاله حال الجذور التي تتأصل في الدوحات، وبما أن الشاعر خص أبناء بغداد بالنصيحة والإرشاد خص الدوحات بثبات الأصل، وكلاهما لا يمكن الاستغناء عنه فكما أن المال أساس الحياة فكذلك الدوحات لا تحيا بلا جذور.

ومنه فالإنزياح هو محاولة بناء كلام جديد بنسج مخالف للمألوف التقليدي المتفق عليه بلغة من اللغات، وذلك من أجل خلق إثارة في النسج التعبيري ودفع القارئ للبحث عن المألوف والحقيقة، وهذا وعلى ما فيه من إنحراف عن السماع يفرض على الجماعة فرضا لإعجابها به وقد حقق ذلك معروف الرصافي في قصائده الفلسفية وفضلا عن ذلك فإن الرصافي يمتطي للتعبير عنه الصورة المجازية في كل مظان وهي أسمى من التقرير الفكري، ألغت وإن كانت تنطلي عليه بعض الألفاظ والصيغ المتجرجة ــ المنقولة عن المعرفة الذهنية ولسنا نزعم بذلك أن الرصافي كان منظري الشعر، وإنما حاول تلوين إنفعاله وتحركه وتتحرك به دون أن تستقل بذاتها عنه.

فاللغة هي مرآة لتفكير أهلها وثقافتهم الحضارية والتقنية.

1 – ديوان معروف الرصافي : ص539.

7-الطباق (التشاكل):

الطباق من صور البديع المعنوية التي لقيت إهتماما كبيرا من البلاغيين القدماء، وهو نوع على البديع الذي يعرف به وجوه الكلام ، وهو عبارة عن " الدلالة متعادلان في إيضاح المعنى وجمال العبارة، ويتوقف ما في العبارة من ثراء على التوتر الذي توحي له ألفاظها والعلائق التي تربط بين عناصرها، وما بينها من تقارب وتنافر وفي أكثر الأحيان لا يبرز المعنى جليا إلا إذا قورن بضده."[1]

كما يطلق أهل البديع على هذا المصطلح :"هو تقابل بالتضاد أو الإيجاب أو العدم والملكية أو التضايق أو ما شابه ذلك على المعنى حقيقيا أو مجازيا."[2]

ويقول كذلك:" هو الجمع بين الضدين وليس الشيء وضده في كلام أو بين شعره".[3]

ويكون هذا في المقابل:

أ- بلفظين من نوع واحد كالجمع بين اسمين متضادين لأولين فعلين متضادين مثل: (طويل، قصير) (يذهب، يأت).

ب- بلفظين من نوعين كالجمع بين مهنيين مختلفتين، كأن تكون بين اسم وفعل.[4]

أما الجرجاني علي عبد العزيز (ت 392هـ) فيقسم الطباق إلى قسمين:

1- أبي الصفاء خليل بن أبيك الصفدي: الروض الباسم والعرف الناسم، (ت ح) محمد عبد الحميد لاشين، دار الأفاق العربيةالقاهرة(د.ط)، 2005، ص35.

2- أحمد عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، لبنان،(د.ط)،(د.ت) ،ص495.

3- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة،(د.ط)، 1878-1943م، ص ص292،303.

4- عبد العزيز الجرجاني: أسرار البلاغة،، ص44.

فالقسم الأول فقال عنه: " ما جرى" قول دعبل:

لا تعجبني يا سلمى من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى[1]

أما القسم الثاني فقال بأنه: " إن المطابقة فيه تكون بالنفي" كقول البحتري:

يفيض لي من حيث لا أعلم الهوى ويسري لي الشوق من حيث أعلم.

فالطباق في البيت الأول "ضحك وبكى"، أما في الثاني وهو طباق سلب فكان بين كلمتي "أعلم ولا أعلم".

أ- أنواع الطباق:

هناك نوعان للطباق:

- ✓ **طباق الإيجاب:** وهو ما لا يختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا.
- ✓ **طباق السلب:** هو ما إختلف فيه الضدان إيجابا و سلبا بحيث يجمعه بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت والآخر نفي كقوله تعالى:﴿ يستخفون من الناس ولا يستخفون من الله﴾[2]
- ✓ **طباق الإيجاب:** وهي ما صرح فيها لإظهار الضدين، أو هي ما لم يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا مثل، غضب الجاهل في قوله وغضب العاقل في فعله.
- ✓ **طباق السلب:** وهي ما لم يصرح فيها بإظهار الضدين، أو هي تختلف فيها الضدان إيجابا وسلبا، نحو قوله: ﴿ قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون﴾[3]
- ✓ **إيهام التضاد:** وهو أن يوهم لخط الضد أنه ضد مع أنه ليس بضد كقول دعبل الخزاعي:

لا تعجبني يا سلمى من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

1- أحمد مصطفى المراعي: جواهر البلاغة، ص303.

2- سورة النساء 108.

3- سورة الزمر 09.

فمعنى الضحك هنا ليس ضد البكاء لأنه كناية عن كثرة الشيب ولكنه من وجهة اللفظ يوهم المطابقة.[1]

والتقابل أو التضاد إما أن يكون ظاهرا أو خفيا.

إذن فبلاغة المطابقة لا يكفي فيها الإتيان بمجرد لفظين متضادين أو متقابلين معنى.

لأن هذا لا طائل من ورائها لأن مطابقة الضد أمر سهل، وإنما جمال المطابقة هو أن ترشح بنوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرونق.

8-التطبيق على قصائد الفلسفيات للرصافي(التشاكل)

وما كان البلاغيون العرب يعدونه مجرد مقابلة وانتهى الأمر، أي ما يتعارض ويتضاد في علاقة مركبة من ظرفين إثنين غالبا، نجده نحن على نقيض ذلك، تشاكلا لا تقابلا، أي تلاؤما لا تعارضا. وبناءا على ذلك جاء في فلسفات الرصافي عدة تشكلات نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر ما يلي:

فمن الناحية اللغوية نجد تشاكلا تاما بين جزئي هذه الوحدة ومن الناحية المرفولوجية نجد الخصائص نفسها تتحكم في طرفي هذه الوحدة، فقد نشأ إذن عن التشاكل النحوي هو المرفولوجي اللغوي في نسج تشكلات في قصيدة "خواطر شاعر".[2]

- "انكسار" ≠ متشاكلا مع "حبر" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "السر" متشاكلا مع "الجهر" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "الردى" متشاكلا مع "الحياة" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "النظم" متشاكلا مع "النثر" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "ضاق" متشاكلا مع "الفسيح" تشاكلا بسيطا لا مركبا.

1- أحمد عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية، ص ص 797-499.

2- ديوان معروف الرصافي، ص من 505 إلى 509.

- "اللغا" متشاكلا مع "المجاز" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "أوسع" متشاكلا مع "قصر" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "حرك" متشاكلا مع "ساكن" تشاكلا بسيطا لا مركبا.
- "الوصل" متشاكلا مع "الهجر" تشاكلا بسيطا لا مركبا.

وذلك أيضا من حيث تلائم إسم مع إسم، وفعل مع فعل، فليس هناك أيا من هذا المنظور أي إختلاف أو تعارض بين هذه العناصر إلا اسمية، بل لا يوجد إلا ما يربط بينهم رابطا تشاكليا، ومن عجيب البلاغيين أنهم في هذه الحال بالذات يتخذون من سطح النص سبيلا إلى عمقه، حتى إذا هداهم إلى ذلك تناسوا السطح ونسوا تحليله مقبلين على المعنى وحده، مع أن شأن البلاغة لفظ ومعنى حيث يتجسد تباين معنوي في زوجي الردى– الموت والنظم والنثر، ويتجسد تشاكل نحوي في هاذين الوحدتين من حيث أن كلا منهما إسمية، وتتجسد الوحدة الشعرية في هذا التشاكل من حيث فعليتهما نحويا وخبريتهما بلاغيا، كما نجد في قصيدة "وجه ابن آدم"[1] تشاكلات متعددة، وإن إختلفت في التركيب فإنها لم تختلف في الأهمية نذكر منها:

- "يكتما" يتشاكل مع "يتكلم" تشاكل بسيط لا مركب.
- "الخافية" يتشاكل مع "الوضوح" تشاكل بسيط لا مركب.
- "الوهم" يتشاكل مع "اليقين" تشاكل بسيط لا مركب.
- "تيقن" يتشاكل مع "توهم" تشاكل بسيط لا مركب.
- "التبسم" يتشاكل مع "البكاء" تشاكل بسيط لا مركب.
- "بكاء" يتشاكل مع "تبسم" تشاكل بسيط لا مركب.
- "يمحو" يتشاكل مع "يثبتها" تشاكل بسيط لا مركب.
- "متفهما" يتشاكل مع "فلا تفهم" تشاكل بسيط لا مركب.

1– ديوان معروف الرصافي: ص من 512 إلى 514.

- "عالم" يتشاكل مع "جاهل" تشاكل بسيط لا مركب.
- "متجاهلا" يتشاكل مع "متعلم" تشاكل بسيط لا مركب.
- "مضيئة" يتشاكل مع "مظلم" تشاكل بسيط لا مركب.

ففي هذه النماذج نجد تشاكلا بين "يكتما" مع "يتكلم" وهو تشاكل نحوي متجسد في فعلية كل من هاتين، والمجسد أيضا خبرية هاتين الوحدتين، بحيث أن "يكتم" تعبر عن الأسرار والخفايا و"التكلم" يعبر عن الجهر والإبانه، وهو تشاكل معنوي متجسد في إنتشارية كل من معنى "يتكلم" و"يكتم".

وقصيدة "ما وراء القبر"[1] كغيرها من القصائد لا تخلو من التشاكل لأن بالتشاكل يتضح المعنى، وتتجلى جمالية الأسلوب ليرتقي إلى مستوى الشعرية الجديدة، وقد ورد تشاكل بأنواعه المختلفة.

- "لم يدري" متشاكل مع "يدري" تشاكل بسيط لا مركب.
- "حياة" متشاكل مع "الموت" تشاكل بسيط لا مركب.
- "حياتنا" متشاكل مع "الردى" تشاكل بسيط لا مركب.
- "أرضنا" متشاكل مع "السماء" تشاكل بسيط لا مركب.
- "الخير" متشاكل مع "الشر" تشاكل بسيط لا مركب.
- "نمضي" متشاكل مع "آتون" تشاكل بسيط لا مركب.

حيث يتجسد تباين معنوي في زوجي "الخير" و "الشر"، حيث يتضح تشاكل نحوي في هاتين الوحدتين من حيث أن كلا منهما اسمية وهو تشاكل خبري، دلالي، فالخير مناقض للشر وهما ثنائية ضدية، وحتى لا يكون هناك ملل وتكرار إرتأينا أن نجمعها في الجدول الآتي:

1- ديوان معروف الرصافي: ص من 515 إلى 518.

عنوان القصيدة	الصفحة	رقم البيت	التشاكل	نوعه
	519	2	سواه ≠ بنفسه	
	520	7	جمود ≠ تغيرت	
لو	522	17	الرجال≠ النسوان	تشاكل بسيط
	522	17	التكشف ≠ حجب	
	522	19	خير ≠ شر	
	523	1	أحب≠ أكره	
	523	1	قولاً ≠ فعلاً	
حقيقتي السلبية	523	3	الحقيقة ≠ الخفاء	تشاكل بسيط
	524	7	الأرض ≠ السماء	
	525	18	الرجال ≠ النساء	
حياة الورى	526	2	كسر≠ جبر	تشاكل بسيط
	527	10	الموت ≠ الحياة	
	529	7	أيقض ≠ النوم	
حبدا النوم	530	17	حي ≠ ميت	تشاكل بسيط
	530	18	مقيم ≠ انزاح	
	531	21	حزنه ≠ الأفراح	
بين الروح والجسد	532	5	روح ≠ لا روح	
	524	13	التقشف ≠ النعيم	تشاكل بسيط
			خفيا ≠ تبين	
من نواميس الحياة	537	4	الأصول ≠ الفروع	
	538	7	حقيرٌ ≠ العصماء	تشاكل بسيط
	538	8	السجي ≠ البخل	
	538	9	هاكم ≠ هات	
	539	15	حميد دميمًا	

الخاتمة

الخاتمة

يمكن أن نجمل ما استخلصناه في النقاط التالية:

*تؤكد المناهج النقدية الحديثة ان الصور الشعرية صياغة فنية تلبس المعاني المجردة أثواب حسية مما يعطي تفاعل أكثر.

*ان البحث في الشعرية مجال خصب لنقد الأدبي ،فالشعرية تمثل قضية لها خصوصية إضافة الى أنها تتسم بالتداخل والتواصل مع العلوم الفنية والأدبية ومن ثمة تصبح وظيفتها توجيه الناقد والمبدع الى قوانين العمل الأدبي وتوجيه كل أديب إلى شعرية خاصة به.

*إنه لا يوجد مفهوم جامع مانع للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من كثرة التعريفات التي عرضناها ،إلاأن الأكيد ،في هذه المسالة ارتباطها بمبدأ أرسطو بالبحث عن الابداع الكامل وكان للتنظيرات النقاد دور كبير في إبراز الحمولة المعرفية وأصبح موضوع هذا العلم هو الأدبية .

*ظل التصور العام للمصطلح لدى الباحثين العرب المعاصرين لصيقا بالمفهوم الغربي فما قاله أدونيس في الشعرية العربيةلايختلف عما قاله عبد الله الغامدي في الشعرية من حيث إرتباطهما بما يقول المنظرون الغرب وهذا لايعني إنعدام مفهوم الشعرية أو مايقاربه في تراثنا القديم على مر العصور بل تميز النقد العربي القديم بالبراعة في التظير لهذا الموضوع.

*إن الإنزياح بمثابة الهواء للمبدع وقد تبين أنا الإنزياح خلق من رحم الدراسات البلاغية القديمة لأن القول بتفاعل النصوص وتداخله أشار إليه النقاد العرب القدامى بما صنفوه من كتب ودراسات.

*ويتميز شعر معروف الرصافي بنقل صورة واضحة تعبر عن صدقه في الشعور واللغة التي استعملها معروف الرصافي هي لغة الشعوب والأمم المكافحة فتلك اللغة الشعرية مازالت تحتفظ بحرارتها وتتسم بطابعها السحري الخلاب .

*إعتمد الشاعر لغة غلب عليها الإنزياح الذي جعلها مفتوحة على بعضها البعض وقد خلص البحث إلى أن القصائد رؤية إبداعية جديدة تدور حول محور خيالي فجر من خلاله المبدع تراكماته الشعرية الوجدانية.

ملحق

سطور من حياته:

ولد الرصافي عام 1875م في الرصافة بمدينة بغداد، وكانت عاصمة ولاية بغداد التابعة للسلطنة العثمانية، عند ولادته كان على عرش السلطة السلطان عبد العزيز الذي حكم من 1861م إلى عام 1876م حيث خلع ذلك العام وتولى من دونه مراد الخامس كان الرصافي ينتمي إلى عائلة الجبارة وهي عشيرة أقامت أصلاً في كركوك وهي علوية النسب والده عبد الغني أفندي وأمه فاطمة بنت جاسم فبعد أن أدرج في منزل دويه كسائر الغلمان إلتحق بمدرسة البلدة الإبتدائية حيث تعلم اللغة العربية، وحفظ القرآن، وهي دراسة تقليدية كان يجري عليها سائر الغلمان، التحق بالمدرسة الرائدية العسكرية، كانت بمستوى المدارس المتوسطة، لكنه لم يسغ الدراسة فيها، وقيل أنه رسب. انقطع على إثر ذلك إنتقل إلى المدرسة الدينية وتتلمذ على يد الأستاذ "محمود شكري الألوسي" اثني عشر عاما والأوسي هو مؤلف "نهاية الأرب في أحوال العرب" والذي نال عليه جائزة اللغات الشرقية في جامعة ستوكهولم، كما أنه تتلمذ على يد كل من "عباس القصاب" والشيخ "قاسم الفيسي" وغيرهما.

إلتحق بالتدريس في المعاهد الإبتدائية وعين معلما في الرشيدية الإبتدائية التابعة للواء بغداد ثم التحق بمدرسة متولي في لواء ديالي كان ينشر قصائده في مجلات عربية متعددة منها: المؤبد، المقتطف وذاعت شهرته في البلاد العربية كلها، كشاعر ثائر يندد بمظالم عبد الحميد الثاني، وعام 1980 وضع ترجمة للنشيد التركي الذي قام الموسيقار اللبناني "وديع صبرا" بتلحينه.

فدرس في كل من المدرسة الملكية، والمدرسة العالية، ومدرسة الواعظين التابعة لوزارة الأوقاف، وكان قد تزوج في الأستانة من امرأة تركية، وأنجب منها أولادا ماتوا جميعا.

1- إليا الحاوي: معروف الرصافي الثائر والشاعر،الجزء الأول، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1978،.ص ص ص 5-6-7.

في عام 1910 مر ببيروت حيث كانت شهرته قد سبقته، واحتفل به المحتفلون، ومن بينهم "أمين الريحاني"، والمحافل النسائية، وطبع الجزء الأول من ديوانه طبعه "الجمال" صاحب المكتبة الأهلية ليمد صاحبه بالمال الذي خلا منه وفاضه، وحين رجع إلى العراق، انتخب نائبا في "مجلس المبعوثان عن لواء المثقف".

- وحين انتهت الحرب العالمية عام 1918م، سافر إلى دمشق ثم دعي إلى القدس لتدريس الأدب العربي في دار المعلمين.
- عام 1921م تلقى دعوة من الحكومة العراقية ليعمل في وزارة المعارف بوظيفة نائب رئيس لجنة الترجمة والتأليف. ومنها نقل إلى التفتيش، وأصدر جريدة "الأمل" السياسية بالاشتراك مع إبراهيم حلمي ، وفي عهد صديقه رئيس الوزراء عبد الرحمان السعدون صدر منها 68 عددا واحتجبت.
- عام 1924م عين مفتشا للغة العربية.
- عام 1927م عين أستاذا للأدب العربي في دار المعلمين.
- عام 1928م استقال من هذه الوظيفة، وطلق العمل الحكومي.
- عام 1930م كان نائبا في المجلس النيابي العراقي وعارض بشدة المعاهد العراقية الانجليزية.
- انتخب الرصافي خمس مرات نائبا: الأولى عن لواء العمال والثانية عن لواء بغداد،وثلاث مرات عن لواء الديلم.

أنفق معظم أيامه من عام 1930م إلى 1940م مناهضا للإحتلال الإنجليزي وحين فشلت ثورة اليكلاني على الانجليزي، إعتكف الرصافي في منزله في حي الأعظمية ببغداد وانتابه العلل والأمراض وضاقت عليه سبل العيش، وكان ينفق عليه أحد الأثرياء المعجبين بشعره، وقيل أنه فتح حانوتا باع فيه الدخان وتوفى عام 1945م.

1- إليا الحاوي: معروف الرصافي الثائر والشاعر، ص ص7-8.

فهرس الموضوعات

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم

1- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث، في سورية من خلال أعلامه

2-أدونيس أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989.

3- أرسطو طاليس: فن الشعر، (ت ح) عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت،(د ط).

4-أحمد محمد ويس:الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،دارأدار،(د.ط)،(دت).

5-أحمد يوسف: القراءة النسقية، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، لبنان، ط1، 2007.

6- إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجازم.

7-إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر ودار الشروق، بيروت، عمان، ط1

8-إيحنبارم بوريس: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس،(ت ر) إبراهيم الخطيب،(دط) (دت)،1996.

9-بكري شيخ أمين:البلاغة العربية في ثوبها الجديد،دار العلم للملايين ،بيروت لبنان،ط1،1997

10- ترقيطان تودروف: الشعرية،(ت ح) شكري المبخوت ورجاء سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، تونس،ط1، 1987.

11- تر قبطان تودوروف: الشعرية (ت ح) شكري الجوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 1990.

12-الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، عبد السلام هارون الخانجي القاهرة،(ج1)،1967.

13-جمال الدين الشيخ: الشعرية العربية،(ت ر) مبارك حنون، محمد الوالي، دار تو بقال للنشر، المغرب،ط1، 1996.

14-جودت فخر الذين :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري،دار الحرف العربية للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،2004.

15-الجويني مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين الشمس سوتير الإسكندرية،(دط)،(دت).

16-حازم الفزطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء،(ت ح) محمد الحميد الخرجة تونس، ط3، 2008.

17-حسين ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

18- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،(ت ح) محمد عبد القادر الفاضلي المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2011.

19-ديوان معروف الرصافي،دار العودة ،بيروت .

20- رجاء عيد: لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف مصر،(دط)،2003.

21-رومان ياكبسون: قضايا الشعرية،(ت ح) محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبق للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

22-رمضان الصباع: مقال عند العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفنن مجلة عالم الفكر، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب... دولة الكويت، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، سبتمبر، 1998.

23- صبحي حسن عباس: الصورة في الشعر السرداني، الهيئة المصرية العامة،ط1 1982.

24-عبد الرحمان الميداني: البلاغة العربية،أسسها وعلومها وفنونها،ج2، الدار الشامية، بيروت،(دط)،1996.

25-عبد الفتاح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع،(دط)،1983.

26-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،(ت ق): محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، لبنان،1981

27-علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس بيروت، ط1، 1980.

28- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

29- على الجازم أمين مصطفى: البلاغة الواضحة للبيان المعاني والبديع، دليل البلاغة، الدار السعودية المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(دط)،2005.

30-أبو علي المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة، (ت ح)أحمد أمين وعبد السلام هارون،(د ط)، (د ت).

31-قدامة ابن جعفر: نقد الشعر،(ت ح) محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د ط).

32- قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق، جدة،ط1، 1996.

33- قصي الحسين: النقد الأدبي ومدارسه عند العرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، دار الشروق، جدة، ط1، 2008.

34- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1 1987

35-كمال أبو ديب: جدلية الحفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر العلوم للملايين، بيروت، لبنان،ط2، 1981.

36-محمد أحمد بن طباطبة العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الرملة البيضاء، ط1، 1982

37- محمد بدر عبد الجليل: المجار وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.

38-محمد حمدي بركات أبو علي :البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق دار الافاق للنشر ،بيروت لبنان،ط1،(د ت).

39- محمد بن علي محمد الجرجاني: الإشارات والتشبيهات في علم البلاغة،(ت ح)، عبد القادر حسين، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة.

40- محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع أربد، الأردن، ط1، 2010.

41-المرقش الأكبر: ديوان المرقش الأكبر ضمن ديوان المرقش،(ت ح) كابريت، صادر بيروت.

42- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،(دط)

43-ميشال غوفار: تحليل الشعر،(ت ر) محمد محمود، مؤسسة مجد للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، لبنان،ط1، 2008.

44- يوسف أبو العدوس: التشبيه والإستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

45- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد الغربي، قسنطينة، (د ط)،2008.

46-أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، (تق) علي محمد البجاوي- أبو الفضل الزاهير، مطبعة عيسى البابل وشركائه (دط)،(دت).

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الوضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ- جـ**
الفصل الأول: الفصل الأول: الشعرية المفهوم والمصطلح	**(27-05)**
1- مفهوم الشعرية.....	05
أ- عند الغرب.....	07
ب- عند العرب.....	10
2- موضوع الشعرية.....	13
3- من شعرية المحاكاة إلى الشعرية الموضوعية.....	15
أ- شعرية المحاكاة.....	15
ب- الشعرية الموضوعية.....	22
الفصل الثاني: وسائل تشكيل الصورة الشعرية في فلسفيات الرصافي	**(66-29)**
1- مفهوم الصورة الشعرية.....	29
أ- في النقد القديم.....	29
ب- في النقد العربي الحديث.....	32
ج- دورها.....	33
2- مفهوم الإنزياح.....	36
أ- في التراث العربي.....	36
ب- عند اللسانيين الغرب.....	36
3- الصورة التشبيهية.....	37
أ- أركانها.....	39
ب- أقسامها.....	41
4- الصورة الإستعارية.....	43
أ- أركانها.....	44
ب- خصائصها.....	45
ج- أقسامها.....	46
5- الصورةالكناية:	46
أ- أقسامها.....	47
6-التطبيق على قصائد الفلسفيات للرصافي.....	47
7- الطباق (التشاكل)	61
أ- أنواعه.....	62
8-التطبيق على قصائد الفلسفيات للرصافي(التشاكل).....	63

خاتمة.....	68
ملاحق.	71
المصادر و المراجع.....	74
فهرس الموضوعات.....	79