الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة –
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "في دمشق" لـــ محمود درويش
–قراءة في ضوء الشعرية المعاصرة–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب حديث ومعاصر

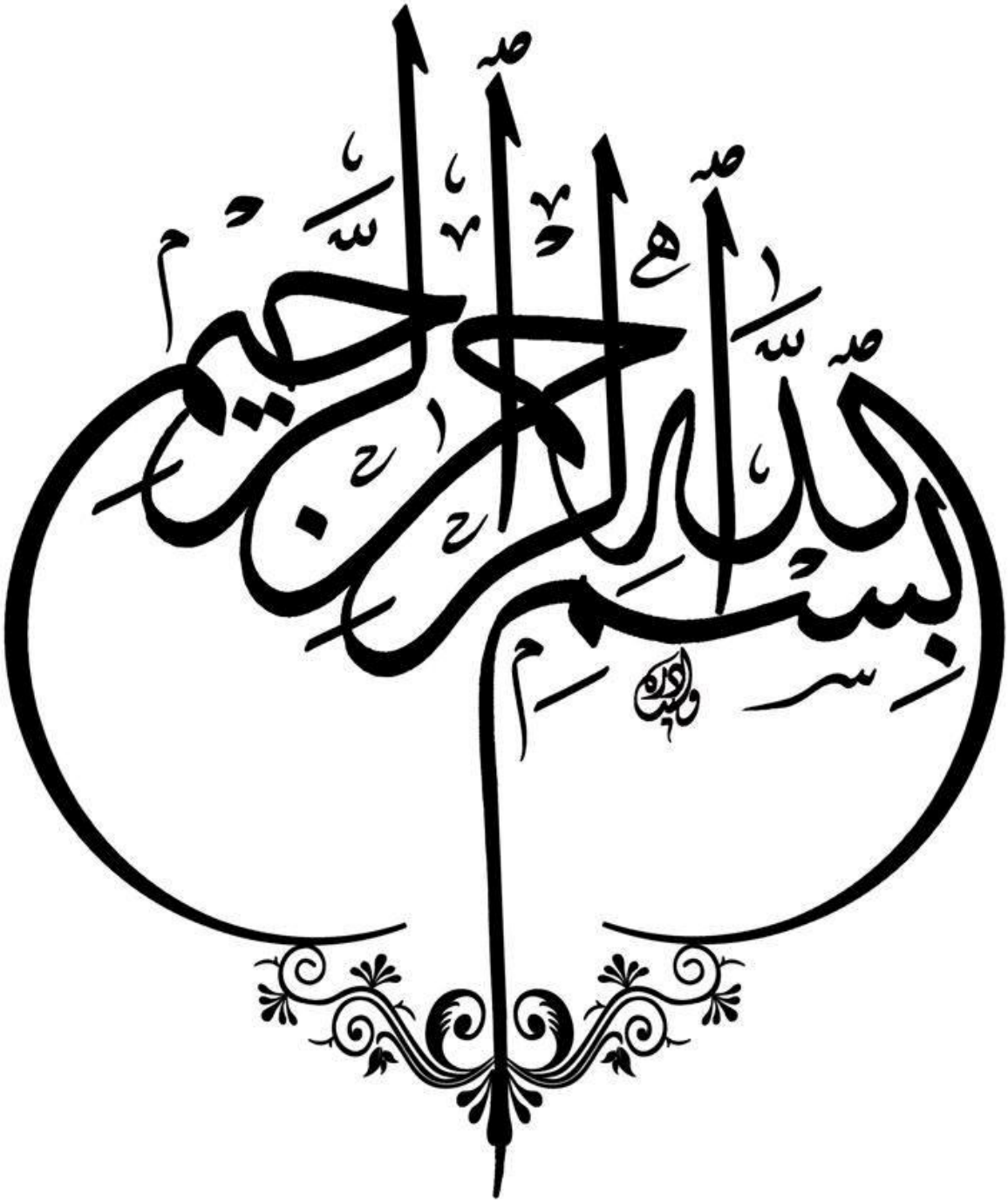
إعداد الطالبة
- ربوح شروق
- مساني نورة

إشـراف الدكتور
قاسمية الهاشمي

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
بهلول وهيبة	أستاذ محاضر –ب–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسـاً
قاسمية الهاشمي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقرراً
مدوري نوال	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	عضوا مناقشاً

السنة الجامعية 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلة الله عليه وسلم: "من صنع إليكم معروفا فكافئوه، فأن لم تجدوا ما تكافئونه، فادعوا له حتى تروا أنكم كافأتموه". (رواه أبو داوود).

بكل التقدير والاحترام أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المؤطر "قاسمية الهاشمي" على ما أدلى لنا من نصح وإرشاد.

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل

وإلى كل من مد لنا يد العون والمساعدة على إنجاز هذا العمل المتواضع ولو بكلمة طيبة.

جزاهم الله كل خير

الإهداء

إلى من يشتهي اللسان نطقها، وترفرف العين من وحشتها، التي كانت تتمنى رؤيتي وأنا أحقق هذا النجاح، إلى من لم تشاركني فرحتي

إلى روح أمي الزكية في العالم الآخر إليك أمي يا روح قلبي إلى درعي الذي به احتميت وفي الحياة به اقتديت، والذي شق لي بحر العلم والتعلم إلى من احترقت شموعه ليضيء لنا درب الحياة ركيزة عمري وصدر أماني وكبريائي وكرامتي، أبي أطال الله في عمره

إلي من أحبه فوق الحب حبين، أخي سندي، عاطفة إلى الجبل الذي عندما تميل بي الدنيا اسند نفسي عليه عند الشدائد، فكيف لا أحبه وربي الكون قال سنشد عضدك بـ أخيك إلى نور البيت و ملجأ الكل، إلى أختي الكبرى وفاء إلى جنة مقتبسة من أمي وقطعة منها .إلى زوجة أبي الغالية نصيرة والى حبيباتي اللاتي ساندنني في حياتي، سناء، لمياء، إكرام والكتاكيت، وسيم، لجين رهام، آدم أريج إلى جدي الحنون الذي طالما كانت دعواته سبب نجاحي في دراستي، روح قلبي وكبدي.

إلى اعز رفيقاتي، إلى من تحلو بالإخاء و تميزوا بالوفاء إلى ينابيع الصدق اللاتي سعدت برفقتهن وآسف على فراقهن لبيبة غاليتي التي أمضيت معها أجمل أيام حياتي وذكرياتي، مروة، نجوى، بسمة، أميرة والى من شاركتني حلو ومر انجاز هذا البحث حبيبتي نورة إلى أستاذي الفاضل قاسمية الهاشمي الذي تعجز الكلمات عن التعبير و الامتنان، الذي تعلمنا منه ومن تجربته الرائدة في الأدب العربي، الذي علمنا إن للنجاح قيمة ومعنى، ومعه آمنا أن لا مستحيل في سبيل الإبداع ولم يبخل علينا لا بوقته ولا بأفكاره جزاه الله خيرا إلى نبضي والى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في انجاز هذا البحث

شروق

الإهداء

قبل كل شي الشيء الشكر والحمد لله على تمام هذا البحث.

إلى فلسطين التي ستعود يوما حرة.

إلى أحب العالمين إلى قلبي، إلى ذلك البعيد القريب لروحي ،إلى ذلك الذي أحببت الحب الذي زرعه الله في صدري له فأسقيته فأجنيت منه عمرا من السعادة والفرح ،إلى من كلما زاد خوفي منه إندفعت إليه.

إلى من جسد معنى الحب في قلبي إلى من ساندني وخطى معي الصعاب إلى زوجي قرة عيني محمد العربي سوسي لن أقول لك شكرا بل سأعيش الشكر معك دائما.

إلى أبي الغالي دائما وأبدا ، إلى سندي والذي به أستقيم وتتسع الحياة في كفوف يده ،وكان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي لن أقول لك شكرا فهي لا تقال إلا في نهاية الأحداث، وأنا أراك وأرى نفسي فيك دائما في البداية أطال الله في عمرك ورزقك الصحة والعافية في الدنيا والفردوس الأعلى في الآخرة.

إلى من وضع الله سبحانه وتعالى الجنة تحت قدميها ووقرها في كتابه العزيز شمعة عمري أمي الحبيبة،ربما لا أملك جرأة التعبير عن الامتنان والعرفان لكن يكفي يا نور العين ومهجة الفؤاد أن لك ولوالدي إبنة تنتظر فرصة واحدة لتقدم لكما الروح والقلب والعين هدية،حماك الله وحفظك.

إلى إبن روحي إلى الغالي على قلبي وروحي إلى معتز براهمي حفظه الله وستره.

إلى الذين ظفرت بهم هدية من الأقدار خوة فعرفوا معنى الأخوة ،إخوتي نور عيوني ونبض القلب محمود ،الجموعي ،عياد.

إلى أختي العزيزة التي كانت عونا لي ومشجعا لإتمام هذا البحث نوال ،

إلى صديقاتي الغاليات أبتدأ بأختي التي لم تنجبها أمي فكانت الروح والقلب والشريان توأمت روحي وعمري التي أمضيت معها أجمل أيام حياتي وعائلتها الكريمة التي لها مني التقدير والحب.

إلى شروق الغالية زميلتي في البحث ،إلى فيروز وسليمة ع اللطيفة صديقتا الطفولة ،إلى لبيبة، مروى ، وكل صديقاتي.....

إلى أستاذي المشرف الهاشمي قاسمية حفظه الله له مني جزيل الشكر.

إلى تلك البعيدة عني مسافة ولكن الروح والأنفاس تتقرب لتصبح أقرب لي من حبل الوريد فكان الجدير أن تكون بداية الكلام فكانت نهاية الختام لتبقى خالدة باقية صديقتي روح قلبي وحياتي ابنة قلبي إسمهان حكيم.

نورة

مقدمة

إن اللغة العربية تختلف عن جميع اللغات الأخرى فهي من بين أهم الوسائل التي يعبر بها الناس عن أغراضهم، ويتواصلون بها مع غيرهم يستعملون فيها أرقى الأساليب البيانية التي تشوق النفس، التي من بينها المجاز، الذي يعتبر مبحث في علم البيان، ويمثل نقطة في إثراء اللغة ويعطيها حلة التعبير المميز، لتبتعد عن التعبير العادي لينبهر السامع بروعة الكلام، وكان إختيارنا لموضوع دراستنا المعنون ب "جمالية التشكيل المجازي في قصيدة " في دمشق " لمحمود درويش قراءة في ضوء الشعرية المعاصرة "،وقد جاء اختيارنا على شعر محمود درويش لأنه يمثل أيقونه الشعر المعاصر الذي أتقن فيه المجاز حيث كان إختياره للألفاظ والمعاني يتميز بالدقة والتصوير وطغى عن أسلوبه البياني الذي ميزه عن غيره، ولندرة الدراسة حول شعره وجدنا انه من الجدير أن يدرس لأنه سيكشف لنا جمالية الإبداع في شعره، إضافة إلى إعتماد المجاز في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها،وأمام هذا الطرح نجد أنفاسها أمام إشكال مفاده :

- هل يمكن أن يكشف لنا المجاز عن الإبداع الفني والجمال في شعره ؟
- ما سبب وفرة توضيفه في شعره ؟وما أهميته ؟
- كيف ساهمت شعرية الانزياح في إثراء العمل الشعري ؟

وقد جاءت دراستنا ممنهجة في خطة بدايتها :

مقدمة، مدخل، فصلين، خاتمة .

تمهيد: تناولنا فيه الصورة الشعرية و وظيفتها والجمالية .

الفصل الأول: الموسوم ب التأصيل النظري

تناولنا فيه أربع مباحث

المبحث الأول : والذي تحدثنا فيه عن التخييل والخيال الشعري وأهميته في منح الإمكانيات غير متناهية للإبداع والخلق والتجديد، والإتساع والذي يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك إحتمال اللفظ وقوته وإتساع المعنى .

المبحث الثاني:حيث تناولنا فيه مفهومه في المعاجم العربية القديمة، وعند البلاغيين المحدثين.

المبحث الثالث: حيث تحدثنا فيه عن مفهوم الانزياح والشعرية ودلالته في النص الشعري.

المبحث الرابع:تناولنا فيه وظيفة المجاز في الشعر .

ويعقب هذا الفصل، الفصل الثاني الموسوم ب الإجراء التطبيقي

تناولنا فيه مدخل وأربع مباحث وخلاصة.

المدخل : تناولنا فيه أن كل خرق في قانون اللغة هو مجاز

المبحث الأول :تناولنا فيه أهم مرتكزات الخلق الشعري والمتمثلة في جمالية التشكيل المجازي

المبحث الثاني : تناولنا فيه وظيفة المجاز في النص الشعري .

المبحث الثالث :تناولنا فيه دلالات كثرة توظيف المجاز في القصيدة

المبحث الرابع :تناولنا فيه الدلالة التي أراد الشاعر من خلال القصيدة أن نصل إليها

وخاتمه حاولنا فيها إستخلاص أهم النتائج التي توصلنا إليها .

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة هو " المنهج الوصفي التحليلي " .لأنه مناسب لطبيعة الموضوع .

ورغم الصعوبات التي واجهتنا والتي تعلقت بضيق الوقت، غزارة المادة المتعلقة بالمجاز والصور البيانية الأخرى وندرتها في الجانب التطبيقي مع شساعة الموضوع وتعدد جوانبه برزت الصعوبة في ضبطه والمساس بكل نقطة فيه، صعوبة الطريق الذي نسلكه لأول مرة ولكن بفضل الله وأستاذنا المشرف تمكنا من إجراء هذا البحث، والمساهمة ولو بشيء بسيط في معالجة الموضوع، على أن يكون بحثنا خطوة أولى لبحوث أخرى أعمق وأوفى، حيث حاولنا تناول الموضوع تناولا مختلفا ولكن في المقام لا نستطيع القول أننا وافينا هذا البحث حقه، أن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان، وإن أصبنا فمن الله وتوفيقه وتوجيه أستاذنا المشرف .

واعتمدنا على قائمة من المصادر والمراجع نذكر منها : محمود درويش، ديوان سرير الغريبة طوق الحمامة الدمشقي، دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، بينة الشعرية لجان كوهين، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، قضايا الشعرية لرومان جاكبسون، نظرية الأدب لريني ويليك.....

وفي الختام أشكر أستاذي المشرف" د_الهاشمي قاسمية" الفاضل المتواضع الذي كنا إذا واجهتنا أي مشكلة لجأنا إليه في كل وقت، فنجد فيه المرشد الناصح، الذي بذل كل جهده في سبيل مساعدتنا، وتقديم نصائح علمية قيمة لنا، فله منا خالص الشكر والتقدير وله من الله جزيل الثواب فبارك الله فيه .

الفصل الأول:

التأصيل النظري

1. اهمية التخييل و الاتساع في رصد ملامح الابداع الفني.

2. المجاز مصطلحا ومفهوما .

3. شعرية الانزياح ودلالته في النمط التعبيري.

4. وظيفة المجاز (الانزياح) في بنية النص الشعري.

تمهيد:

لم تعرف قصيدة الصورة الشعرية بدايتها الشعرية الحقيقية ولم تصبح الصورة موضوعا متكاملا للقبيلة إلا مع حركة الشعر الحديث .

فظهرت قصيدة الصورة التي تصف اللوحة الفنية أو التمثال فتستوحي مضمونها أو شكلها ،أو تجعلهما مناسبة لتقديم رؤية الشاعر للعالم ،أو نقدر للعصر والمجتمع أو تأملاته عن وجود الإنسان ومعناه ،فمن قصيدة الفنان التشكيلي بوجه عام والرسام بوجه خاص في تشكيل القصيدة وبناءها إلى قصائد موجهة إلى كبار الفنانين والمصورين إلى قصيدة مستوحاة من صور ولوحات فنية .

فالفنانون المحدثون يريدون من المتلقي ألا يندمج إندماجا كاملا في العمل فالشارع والفنان التشكيلي حريصين على ألا يلقي القارئ أو الرائي نظرة العمل ويقول :ما أجمله ! ثم يمضي في سبيله ،إنهم يريدون منه أن ينظر إليه مرات ومرات ،بحيث يرى فيه في كل مرة شيئا جديدا وبحوث يتولى هو إقامة المعاني التي يراها ،ومعنى هذا أنهم يطالبون المتذوق بأن يكون واعيا بأنه يتطلع إلى عمل فني يمثل لونا من التحدي الصارخ لحياته النمطية.

كذلك كانت طبيعة الرائي قد إختلفت ،فقد أصبح هناك معنى جديد للجمال ،كانت الكلاسيكية القديمة تؤمن بأن ثمة أشياء جميلة في ذاتها ،وأنه يمكن النظر إلى جمالها وتذوقه منفصلا عن السياق الذي تعيش فيه وتتحرك ،وأن متعة المتذوق تأتي كما يقول أديسون أبن القرن الثامن عشر ،من تأمل هذا الجمال وتأمل براعة الفنان في نقله إلينا والرومانسيون أيدوا الفكرة مع إختلاف بسيط ،هو أن الأشياء الجميلة لم تعد مقصورة على ماتعرف السلف عليه ،بل تعدتها إلى البسيط العادي في حياتنا اليومية ،وإلى ما يمثل المشاعر الأصلية الدائمة للإنسان ،أو يفصح الإحساس بالوجود الروحي ،فقد رأت الحداثة الجمال في كل ما يجسد تجسيدا صادقا حقيقة ذهنية أو حقيقة شعرية رغم قبح هذه الحقيقة ،أو ذلك الإطار التقليدي .ولم يعد ثمة ما يمكن تسميته بشيء جميل في ذاته ،كما لم يعد هناك ما يمكن أن يكون قبيحا في الفن ،ولما كان مجتمع القرن التاسع عشر وارثا للصور إقطاعية قائمة على الإستغلال .فلم يكن أمام الفنان الذي ينشد هدف الواقع وجماله معا ،إلا أن يصدق مع نفسه في تصويره جمالا يقوم على القبح والإظلام.

فنجد الشاعر الفلسطيني محمود درويش يعتبر أن الصورة مكون أساسي في القصيدة لكنها ليست كافية وحدها ،فهي جزء من مكونات عدة في بناء القصيدة الحديثة ،ويأخذ درويش على بعض الشعراء الإسراف في تكديس الصور المجانية بدون أن يكون لهذه الصور الشعرية وظيفة جمالية ولا منطق بنائي أيضا ،فالصورة يجب أن تكون لها وظيفة يحددها الشاعر أو يخضع لمتطلبات بناء القصيدة وشكلها ،وإلا فالصورة السينمائية أقوى.

أولا: أهمية التخييل والإتساع في رصد ملامح الإبداع الفني

1- التخييل

إن الخيال سمة جوهرية في الشعر العربي الحديث ،إذ يعتبر تلك العملية التي تؤدي إلى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل أو القدرة الثامنة على تشكيلها ،أي أن الخيال عنصر مهم في الإبداع ،وهو القوة ذاتها التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة وهنا تتجلى براعة الكاتب المبدع الذي يحسن توظيف الخيال في الربط بين الأشياء التي لا توجد صلة بينها كما تبدو في أعين الناس.

فهو يفتح الآفاق أمام النفس البشرية فلا تشعر بالملل من الوجود جراء تكرار المفردات ذات نفس النحو دون تغيير أو تجديد ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها .

يشير استخدامنا المعاصر لكلمة " الخيال إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت في متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة، ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة "الخيال " في المصطلح النقدي المعاصر والذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة، وكأن الخيال ــلو استعرنا مصطلحات رينشاردز السيكولوجية "لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصل إلى استجابة موحدة ".

ويجنح الناقد المعاصر ــعادة ــ إلى القول بأن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره ولا تنفصل قيمة الشاعر الخاصة ــفي مثل التصور ــ عن قدرته الخيالية التي

تمكنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة، وكأن قيمة الشاعر وأصالته ليست إلا هذه الخاصية، وليس ذلك بالأمر الغريب فإننا عادة ما نصف إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة، وعادة ما نذهب إلى القول بأن خيال الشاعر الذي يمكنه من خلق قصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه .

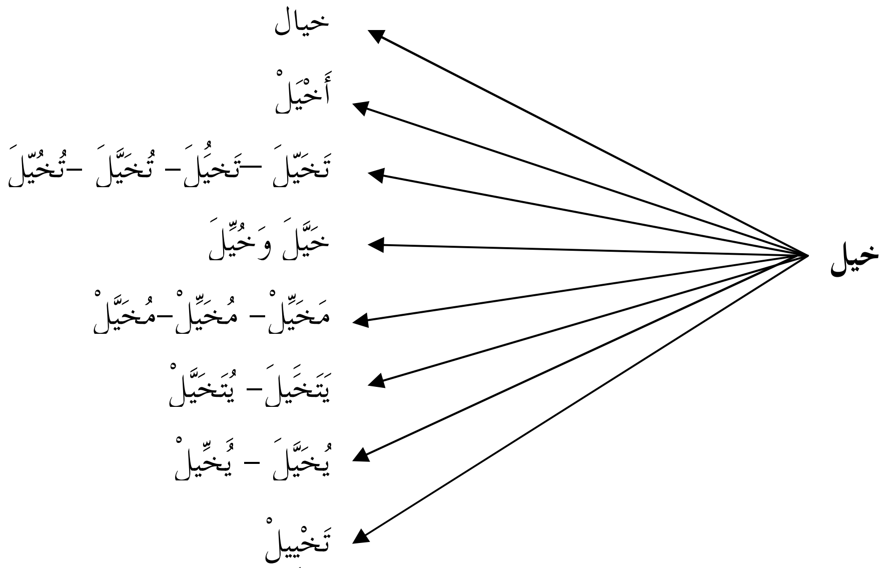
والخيال الشعري ــبهذا الاعتبار ــنشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته أو انعكاسا حرفيا لأنظمة متعارف عليها، أو نوعا من أنواع الفرار أو التطهير الساذج للإنفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعليق الوعي، ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل أنه يحطم صور مدركاتنا العرفية ويجعلنا نحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء، يبدأ من جديد، كما لو كان شيئا يكسب معنى فريدا في جدته وأصالته.[1]

وتنفرد كلمه واحدة (خيل) بمشتقات دلالية متعددة ذات معنى واحد يتضح في هذه الخطاطة.[2]

[1]- جابر عصفور، الصورة الغنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992،ص13-14

[2]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربية الأصول والإمدادات، ط6، المملكة العربية السعودية، هــ1143،2015م، ص31.

أ- خيل



والمقصود بالتطور الوظيفي لكلمة تخييل التحول النوعي البارز في بعض استعمالاتها في السياق البياني العربي خلال لحظة تشكل المصطلح في السياق البياني، ويتولى ذلك في بداية انصرافها لدى بعض النقاد والبلاغيين إلى تحديد طبيعة القول البليغ وتعيين خصائصه الفنية وأسراره الجمالية، كما يتجلى أيضا في بداية إشتغالها باعتبارها أداة إجرائية لتحليل الصور الشعرية، والحكم على طرق تشكلها الإبداعي وتقييم مضامينها الخيالية وأساليبها التمثيلية.[1]

فالتخييل يمنح الشاعر إمكانيات غير متناهية للإبداع والخلق والتجديد، ويمكن رؤاه من الوصول إلى عوالم جمالية يدق الملك إليها ويصعب الوعي بها، والسبب في ذلك أنه يمتلك قدرة خاصة على تخطي العالم المادي وتفكيك ظواهره وأشيائه، ثم إعادة تركيبها على نحو مغاير لأصلها وجوهرها الطبيعي، بينما مذهب الصدق يكون الشاعر فيه مضطرا إلى مراعاة الجوهر الحقيقي للأشياء والظواهر والتزام الوصف الصحيح والحرفي لها[2] "فهو فيه كالمقصور المداني قيده، والذي تتسع كيف شاء وأيده ثم في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة، ويتصرف في أصول هي وان كانت شريفة فإنها كالجوهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالاعيان

[1]- المرجع السابق ص53

[2]- المرجع السابق ص198

الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تريح ولاتفيد) والحسناء العقيم، والشجرة الرائفة لا تمنح بجنى كريم).[1]

ب- التخييل والأفق الابداعي :

لم تكن العناية بالتخييل مقتصرة فقط على جانب وظيفته الجمالية، بل صب الاهتمام أيضا بالطبيعة الدلالية المنطقية لمضامينه ومواضيعه وخصوصياته المادية .

فالسمة الرئيسية التي تميز المعاني التخييلية وتحدد قيمتها الجمالية وانفتاحها التام والدائم على كل الظواهر الطبيعية والمعطيات الوجودية الكائنة أو الممكنة، فكل شيء قابل أن يكون مادة للتخييل الشعري والإبداع الفني لا فرق في ذلك بين الموضوعات الجديدة أو القديمة واللامؤذية والمؤذية، لأن «موضوعات الأقاويل الشعرية هي ما يوجه جميع الموجودات الممكنة أن يقع بها علم إنسان» . والشرط الجمالي الأساس لإختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخييلي أن يشير إليه إبن سينا قائلا :" أن الشاعر إنما يجوده شعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود قرضه وخراقاته أن كان حس المحاكاة، بالمخيلات وخصوصا الأفعال وليس شرط كونه شاعرا أن يخيل لما كان فقط ولما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن بالحقيقة " .

معنى ذلك أن الحركة الإبداعية للخيال الشاعري تتفاعل مع الأبعاد الثلاثة للكينونة، وتشتغل داخلها أي الماضي، الحاضر، والمستقبل، فهو يستدعي الوقائع والمعطيات التي سبق إدراكها ، ويعيد إنتاج المواضيع المادية القائمة في الحس، ويبتدع _في الوقت نفسه _ عوالم جمالية لا وجود لها في الواقع الملموس، فيتنبأ عن طريق ذلك بالأحداث والتحولات التي يمكن أن تقع.[2]

التخييل قبل أن يكون إثارة لإنفعالات المتلقي هو عملية تمثيل فني للواقع والأشياء بأسلوب بديع وعجيب، وما لم تحصل عملية التمثيل الذهني فلن يتحقق الانفعال النفسي، وهذا ما حرص على تربيتهم في ذهن القارئ تعريفه للنخييل، ولذلك إستهله بعبارة "أن تتمثل للسامع " وختمه بدالي "الانبساط والأنقباض ".[3]

---

[1]- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح محمدشاكر، دار المدني بجدة، القاهرة ،(دس) ص272-273

[2]- المرجع السابق (أسرار البلاغة)،ص147-148

[3]- المرجع السابق، ص268

قبل التطرق إلى تعريف المجاز في اللغة والإصطلاح يتبين لنا أنه مبحث من مباحث علم البيان، حيث أنه يمثل الركيزة الأساسية فيه، ويعتبر من أهم القضايا البلاغية التي شغلت الدارسين، فكان جديدا أن يدرس ويبحث في أسرار جماله وسحر رونقه، ولقد أثار هذا المصطلح (المجاز) جدلا واسعا قديما وحديثا ومازال الجدل إلى اليوم قائما .

2- الاتساع :

إن هذا المصطلح له جذور في التراث العربي وفي مؤلفات القدماء مما دل على شهرته ،وإن وجد بمسميات مختلفة وبالتالي فهذا المصطلح ليس وليد اليوم ولا مستجدات العصر وإنما موجود منذ القدم، غير أن هذه الظاهرة ليس لها مفهوما واضحا إلا أن هناك إشارات في الكتب تدل عليها، وتشير أن في الكلام توسعا.

أ- لغة :

تشير المعطيات المعجمية إلى أن الإتساع ينتمي إلى الأصل اللغوي(وسع) إذ ورد في مقاييس اللغة "الواو ،والسين والعين " كلمة تدل على خلاف الضيق والعسر، يقال وسع الشيء، إتسع والواسع الغني والله الواسع أي الغني.[1]

أشار إبن منظور في لسان العرب تحت المادة وسع إلى أن في أسمائه سبحانه وتعالى "الواسع " وهو الذي رزق جميع خلقه{ووسعت رحمتي كل شيء}،ثم قال:وسعت نقيض الضيق واتسع كوسع والتوسيع خلاف الضيق.[2]

وذكر الزبيدي "التوسعة "وسع بمعنى واحد وبه سمى إبن السكيت كتابه التوسعة .[3]

---

[1]- شراوي فطيمة، الإتساع من التركيب إلى التصوير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، دراسات نحوية دلالية، كلية الأداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، 2015-2016، ص 17.

[2]- إبن منظور، لسان العرب، مراجعة وتدقيق، يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، ط 1، بيروت لبنان، مؤسسة الأعلمي المطبوعات، 2005،ص392

[3]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، تح، مصطفى حجازي، سلسلة التراث العربي (16)، د ط،مطبعة حكومة، الكويت، 1985، ص22.

من خلال ما جاء في المعاجم حول مصطلح الإتساع أنه من الجذر اللغوي "وسع " والذي بمعنى التوسع ضد الضيق والعسر .

ب- إصطلاحا

عرفه المدني بقوله : " هذا النوع عبارة عن أن يأتي المتكلم في كلامه نثرا كان أو نظما يرفض فأكثر ،يتسع فيه التأويل حسب ما يحتمله من معاني .[1]

وعرفه إبن رشيق بقوله: "هو أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى وإنما يقع ذلك لإحتمال اللفظ وقوته وإتساع المعنى.[2]

عرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله :"إعلم أن طريق المجاز والاتساع في الذي ذكرناه قبل أنك ذكرت الكلمة وأنت لا تريد معناها، ولكن تريد معنى ما هو ردف له أو شبيه ،فتجاوزت بذلك في ذات الكلمة وفي اللفظ نفسه وإذا عرفت ذلك فإعلم أن الكلام مجازا ،على غير هذا السبيل وهو أن يكون النجوز في الحكم يجري على الكلمة فقط ،وتكون الكلمة متروعة على ظاهرها ويمون معناها مقصودا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا تعريض " .[3]

أي أن الجرجاني يقرن الإتساع بالمجاز ،ويقرن بين التشبيه والمجاز .

أن التوسعة واقع في كلام العرب كثيرا ويشمل جميع مستويات اللغة صرفها و نحوها وبلاغتها وعروضها وأصواتها اللغوية وذلك لمروة العربية وسعة وعلوها.

أن العوامل التاريخية المرتبطة بالعروبة وأدبها وبالإسلام وتراثه والتي ساهمت بأوفى نصيب في استمرارها حتى اليوم لا تكفي وحدها فثمة عامل ذاتي في بنية العربية نفسها ساعدها على تلك الاستمرارية وهو الاتساع،فهذا الأخير كان له أثر واضح في تطوير اللغة وجعلها قادرة على استيعاب أي مستجدات تستجد فيما بعد إخضاعها لقوانين وقواعد اللغة ، ولعل هذا ما دفع إبن جني لتخليص باب كامل في كتابه الخصائص سماه (الشجاعة العربية) وصنفها بهذا المصطلح

---

[1]- أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتصورها، مكتبة لبنان، ناشرون، دط,بيروت لبنان ، 2006، ص 28.

[2]- المرجع نفسه، ص 27

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، ابو ***محمود محمد شاكر،القاهر، ،مكتبة الغانجي، 2004، ص293

(الشجاعة) لأنها قادرة على الصمود أمام كثير من الظواهر التي تعتريها من حذف وزيادة او تقديم و تأخير وحمل على المعنى .[1]

فالتوسع بهذا المعنى الذي ذكره ابن جني ضرب من ضروب التصرف، وهو أسلوب متميز من أساليب الكلام العربي و نمط من أنماط التعبير، و ظاهر راقية من ظواهر العربية يريدها الشاعر والناثر على حد سواء .

ولما كانت اللغة العربية لغة المجاز فالتوسع إذا ضرب من ضروب المجاز ،ولون من ألون التصرف في التعبير وجنس من أجناس الشجاعة .

ونجد قوله :"وإنما يقع المجاز ويعدل إليه من الحقيقة لمعان ثلاثة وهي :الاتساع والتوكيد والتشبيه ،فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة ."[2]

ومنا لا شك فيه أن العرب كانت تدرك مدى تأثير هذه الأساليب عندما تخرج إلى معان أخرى ،ومدى وقوعها موقع الإعجاب في قلوب السامعين وأذان المتلقي .

وكذلك نجد أن هذا اللون من المجاز يكسب اللفظ حسنا ويثري اللغة ويزيدها تجددا وتطورا ونماءا.

ثانيا: المجاز مصطلحا ومفهوما

1- المجاز مصطلحا

وردنا التعريف اللغوي في المعاجم العربية القديمة والحديثة وبالتحديد معجم "العين " في مادة "جَوَزَ"، وتقول :" جُزْتُ الطريق جَوَازًا ومَجَازًا وجُؤُوزًا، والمَجَازُ المصدر والموضع والإِجَازَةُ أيضا وجَاوَزْتُهُ جَوَازًا في معنى جُزْتُهُ ".[3]

أما التعريف الموجود في لسان العرب لإبن منظور في مادة جَوَزَ« جُزْتُ الطريق وَجَازَ الموضع جَوَازًا وَجُؤُوزًا وجَوَازًا ومَجَازًا وجَازَ به وجَاوَزُهُ جَوَازًا وجَازَهُ وأَجَازَ غيره وجَازَهُ أنقذه».[1]

---

[1]- الخصائص إبن جني، تح،علي النجار، ج2، مكتبة العلمية، د ط، د ت،ص 360.

[2]- الخصائص، المرجع السابق .ص 444

[3]- ابن منظور، لسان العرب، م1,تح، عبد الله علي كبير وآخرون، القاهرة، ج.م.ع. دار المعارف 1119. كورنيش النيل(دس)،ص724-725.

ونجد عبد القاهر الجرجاني يعرف المَجَاز أنه "مفعل من جَازَ الشيء يَجُوزَهُ إذا تعداه وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مَجَاز على معنى أنهم جَازُوا به موضعه الأصلي أو جَازَ هو مكانه الذي وضع فيه أولا .[2]

وفي حين القاموس المحيط للفيروز آبادي نجده يعرف المجاز في مادة جوز "جَازَ الموضع جَوزًا وَجُؤُوزًا وجَوَازًا ومَجَازًا وجَازَ به وجَاوَزُهُ، جَوَازًا :سار فيه، وخلقه، وأجاز غيره وجَاوَزَهُ .والمفتاح: السالك، ومجتاب الطريق

والمجاز : الطريق إذا قطع من أحد جانبيه إلى الآخر، وخلاف الحقيقة .[3]

أي أن تعريف مأخوذ من مادة جَوَزَ وجَازَ وهي تعني القطع والعبور والتجاوز أي الموضع و الطريق الذي تم عبوره وإجتيازه.

ونجد من البلاغيين المحدثين السيد أحمد الهاشمي الذي عرف هذا الأخير في "معجمه جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع" على وزن مفعل من جَازَ الشيء، يجَوُزُهُ إذا تعداه، وإذا عدل بالحفظ عما يوجبه أصل اللغة، وصف بأنه مَجَازْ على معنى أنهم جَازُوا به موضعه الأصلي، أو جَازَ هو مكانه الذي وضع فيه أولا .[4]

ويرى علي جميل سلوم في معجمه" الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل " المجاز مشتق من جَازَ الشيء يَجُوزُهُ إذا تعداه، سموا به اللفظ الذي يعدل به عما يوجبه أصل الوضع لأنهم جَازُوا به موضعه الأصلي.[5]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي:كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تح عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية,ط1، بيروت، لبنان،. 1424ه، 2003م، ج1،ص272.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمود محمد شاكر، القاهرة، دار المدني بجدة، (دتس)، ص395.

[3]- مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة جوز ,تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، محمد نعيم الوقسوسي، ط8،بيروت ,لبنان,1426ه.2005 م ، ص506.

[4]- علي جميل سلوم، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، حسن محمد نور الدين ، دار العلوم العربية،ط1, بيروت، لبنان، 1410ه.1990م، ص126.

[5]- السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص249.

في حين لويس معلوف في كتابه "المنجد في اللغة والإعلام يرى أنه مشتق من جَازَ، جَوْزًا، وجُؤُوزًا وجَوَازًا، ومَجَازًا، أَجَازَ الشاعر : استعمل في شعره الإِجَازَةُ، الِإجَازَة في الشعر :أن يزيد الشاعر على كلام غيره بعد فراغه منه .[1]

يدل المجاز اللغوي (ج،و،ز) وأغلب مشتقاته في اللغة على العبور والانتقال والتحول من مكان إلى مكان .[2]

جَازَ الموضع جَوَزًا وَجَوَازَا ومَجَازَا: سار فيه وسلكه والمجاز والمَجَازَةُ هي الموضع والطريق.[3]

من خلال هذه التعريفات للغويين المحدثين نجد أن التعريف اللغوي للمجاز يبقى مقتصرا على معنى التعدي، ومجاوزة المعنى الأصلي والتحول من مكان إلى آخر .

2- المجاز مفهوما

يعتبر المجاز من الموضوعات العامة، ولها البلاغيون والعلماء العرب أهمية كبيرة، وجعلوه أساس الكلام بصفة عامة ودليل على فصاحتها، حيث نجد كل منهم وضع له تعريفا يختلف عن الآخر ومن بين البلاغيين الذين وضعوا تعريفا له نجد :

عبد القاهر الجرجاني : يعني عنده «هو كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بىن الثاني والأول وإن شئت قلت كل كلمة حزن بها ما وقعت له في وضع الواقع إلى ما لم توضع له، من غير أن تتألف فيها وضعا بملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز» .[4]

نلاحظ من خلال تعريف عبد القاهر الجرجاني أن المجاز هو وضع كلمة في غير موضعها الحقيقي حيث تكون هناك علاقة بين موضعها الأول وموضعها الجديد. ونجده أيضا يعرفه

[1]- لويس معلوف، المنجد في اللغة والإعلام ، دار المشرق،، بيروت، 1986، ص110.

[2]- محمد مذبوحي، المجاز مباحثه وشواهده، دار كنوز للإنتاج والتوزيع. 2012. 2013، ص06.

[3]- الأزهار الزناد، دروس البلاغة العربية، الدار البيضاء،ط1, بيروت، ، 1992، ص40.

[4]- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:محمود محمد شاكر، دار المدني ,جدة، القاهرة، ،(دس)، ص351-352.

بقوله «وأما المجاز فقد عول الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز». [1]

وعرفه السكاكي بقوله :« المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق إستعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناه في ذلك النوع ». [2]

في تعريفه نجد أن المجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة استعمالات في التعبير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدل عليه بنفسها في ذلك النوع .

وعرفه إبن الأثير بقوله : « وأما المجاز فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة». [3]

نجد من خلال هذا التعريف أن المجاز هو ما أريد به غير المعنى اللغوي المعجمي أي ما خرج عن المعنى الأصلي في اللغة والمعجم .

ويعرفه أيضا بأنه :« اللفظ المستعمل في غير ما وضع له أولا في اللغة لما بينهما من التعلق». [4]

أي إستعمال لفظة تخالق ما وضعت له أولا كإستعمال لفظة القمر المستعملة في الفتاة الجميلة، ووجوب العلاقة أمر هام .

ونجد من البلاغيين المحدثين يعرفونه من بينهم عبد الوهاب المسيري يعرفه بقوله: «استعمال أي لفظة في غير معناها المعجمي (الحقيقي أو الاصلي) لوجود علاقة بين المعنى اللغوي الأصلي

---

[1]- أبو بكر هبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، الدار النموذجية المطبعة العصرية، بيروت، 1424ه، 2003م، ص113.

[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ,لبنان, 2000، ص590.

[3]- المرجع السابق ص591.

[4]- هيثم هلال، مصطلح الأصول، م،ج،ن، محمد ألتونجي ، البوخرية، دار الجيل، ط1، بيروت,2003،1424م، ص277.

لهذه اللفظة والمعنى المجازي الجديد في الاستعمال (بشرط وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي للفظة))» .[1]

أي أنه يرى أن المجاز هو مخالفة المعنى الأصلي للفظة في اللغة أي مخالفة المعنى المعجمي وتجاوزه إلى معنى جديد مع وجوب وجود قرينة تمنع المعنى الأصلي للفظة، والخروج من معناها الأصلي إلى معنى جديد .

ونجد كذلك تعريف محمد طاهر اللادقي للمجاز بقوله :« المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي».[2]

أي أنه يرى أن المجاز هو إستعمال لفظة في وضع يخالف الوضع الأصلي الذي يجب أن توضع فيه، فتدل على معنى جديد خرج عن المعنى الأصلي للفظة مثل :كلمه الليث، في إستعمالها للرجل الشجاع فهي هنا استعملت للدلالة على معنى غير المعنى الأصلي لها .

ويعرفه الجاحظ بقوله: « استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي».

وبناءا على ذلك يقول الجاحظ :« إذا قالوا أكله الأسد، فإنما يذهبون إلى الأكل المعروف، وإذا قالوا: أكله الأسود، فإنما يعنون النهش واللدغ والعض فقط وهو مجاز».[3]

أي أنه يرى أن المجاز هو إستخدام لفظة في موضع مخالف لما وضعت له في أصلها مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي لها، فالجاحظ هنا حدد مصطلح المجاز وحدد أسلوبه بكل ما يخالف الحقيقة .

---

[1]- عبد الوهاب الميسري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة المجاز،دار الشروق ,ط1 القاهرة، 1422ه، 2002م، ص12.

[2]- محمد الظاهر الاذقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية، بيروت,1426ه، 2003م، ص159.

[3]- علي جميل سلوم، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، بيروت، دار العلوم العربية، 1990م، ص126.

ونجد كذلك إبن أثير يعرفه بقوله :« وأعلم أن كل مجاز له حقيقة لأنه لم يصح أن يطلق عليه إسم المجاز، إلا لنقله عن حقيقة يجب أن يكون لها مجاز لأسماء الأعلام».[1] ويصح اللفظ لأن يكون مجاز بشرطين :

1- أن يكون منقولا عن معنى وضع اللفظ بإزائه أولا . وبهذا يتميز عن اللفظ المشترك .

2- أن يكون ذلك النقل لمناسبة بينهما وعلاقة مثلا تسمية النعمة «باليد»أو القوة «باليد » لما بين اليد وبينها من التعلق.

نخلص من خلال هذه التعريفات إلى أن المجاز هو إستعمال لفظة في وضع يخالف الوضع الأصلي لها، وما أريد به غير المعنى اللغوي والمعجمي، أي ما خرج عن المعنى الأصلي في اللغة، أي إستعمال لحظة تخالف ما وضعت له في المعجم واللغة، فتخرج عن معناها الأصلي إلى معنى جديد مع وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي لهذه اللفظة .

3- أنواع المجاز

أولا :العقلي : ويكون في الإسناد أي في إسناد الفعل أو ما في معناه غير ما هو له، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقيا .

وما في معنى الفعل «المصدر. واسم الفاعل. واسم المفعول. والصفة المشبهة. واسم التفضيل». والقرينة التي تدل على الإسناد أن الإسناد عقلي ومجازي هي عقلية دائما يدركها متذوق الأدب، شعره ونثره .

والمجاز العقلي أسلوب من أساليب اللغة العربية يعبر عن سعة هذه اللغة وقدرتها على تجاوز حدود الحقيقة إلى الخيال .

وقد قال فيه عبد القاهر الجرجاني :« هذا لضرب من المجاز على حدته كتر من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر البليغ، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طريق البيان».[2]

أ- المجاز اللغوي

هو إستعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة وهو نوعان:

[1]- المرجع السابق. ص127.

[2]- المرجع السابق، ص127.

ب- المجاز المرسل: هو الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي .[1]

ج- الإستعارة : في اللغة من قولهم استعارة المال إذ طلبه عارية

وفي الإصطلاح البيانيين هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستقل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، وأركان الإستعارة ثلاثة :

- **مستعار منه** :وهو المشبه به .
- **مستعار له:** وهو المشبه .

ويقال لهما الطرفان

- **مستعار** : وهو اللفظ المنقول

والاستعارة أجمل وقع في الكتابة لأنها تجدي الكلام قوة، وتكون حسنا ورونقا، وفيها تبارك الأهواء والإحساسات .[2]

ثالثا: شعرية الانزياح ودلالته في النمط التعبيري

1- مفهوم الشعرية المعاصرة:

الشعرية Poeticsمصطلح قديم حديث في الوقت ذاته[3]« وهي قوانين الخطاب الأدبي، تنطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لا بد من أن تطرح للبحث ».[4] ويعد المصطلح - في أول انبثاقه-إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين التي تحكم الابداع. ويبدو أننا نواجه- من جهة أولى- مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ويبدو- بارزا- هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء .إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العامة (البحث عن قوانين الإبداع). وقد اتخذ

---

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح يوسف الصميلي، المكتبة العصوية، بد ط، بيروت، ص252.

[2]- المرجع السابق، ص259.

[3]- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1,بيروت، لبنان، 1994،ص11.

[4]- المرجع السابق، ص06.

مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو ونظرية النظم الجرجاني والأقاويل الشعرية: المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني، أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية). ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه.كما هو الحال في نظرية التماثل عند ياكوبسون. ونظرية الانزياح عند جان كوهين. ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب[1]

وإذا تأملنا هذا المصطلح في دلالته اللغوية يعرفها ابن منظور في لسان العرب:« في مادة أشعر وتعني الفطنة وقائله شاعر أنه يشعر ملا يشعر غيره أي يعلم، وشعر الرجل يشعر شعرا وشَعرا، وشُعْر، وقيل شَعَرَ قال الشِعْرَ أو شَعَرَ أجاد الشِعْرَ، ورجل شَاعِر والجمع شعراء وهو الاسم وسميَ شاعرًا لفطنته، والمتشاعر الذي يتعاطى حول الشعر ».[2]

ونعرج نحو « تأسيس خلفية تاريخية تكون موجزة ومقتضبة (..........) ولهذا سيكون الاهتمام منصبا على الدراسة في الشعرية عند كل من اليونان مع أرسطو و والعرب مع الجرجاني (471م أو 474 م) وحازم القرطاجني (684م)» .[3]

وفي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور القديمة اليونانية وعلى أية حال. كان قد تشكل مظهر مشابه للفكرة في الوقت نفسه. أو حتى في وقت مبكر في الصين والهند وفي إطار خلفية تاريخية غربية، اقترح حديثا آبرامس Abrams_H_M نمذجة typolkgy لنظريات الشعرية التي تفسر موقعها التاريخي أيضا أنه يبني نمذجة على ما يسميه العناصر الأدبية المكونة للعملية الأدبية، المؤلف، القارئ (العمل، العالم) وعلى تشديد أعظم أو أصغر تضعه كل نظرية على أحد هذه العناصر أو غيره» .[4]

«فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن جهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات

[1]- المرجع السابق ص11.

[2]- ابن منظور، لسان العرب ,مج 4, ، مادة شعر ،تح أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، لبنان، ، ص410.

[3]- المرجع السابق، مفاهيم الشعرية، ص20.

[4]- المرجع السابق،ص20

وان يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات، وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وانواع المضمون ».[1]

إن الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (.......) وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه. والشعرية (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى، او في الممكن الآخر.

وبعبارة أخرى: « يقصد العلم بالتجربة بتلك الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي، أي الأدبية».[2]

يحاول تودوروف أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة (الشعرية) ومفهومها الذي طرحه ويستند هذا المفهوم إلى فاليري Valery الذي يقول:

« يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتابي أو تأليفها حيث تكون اللغة -في أن واحد -الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر» .[3]

وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أو لا، بل قد تكاد متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية .

إن تودوروف كان قد أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية ويتمثل تحديده في أن مصطلح الشعريةpoetics يدل على :

أولا: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقه كناية ما.

[1]- المرجع السابق، مفاهيم الشعرية، ص21

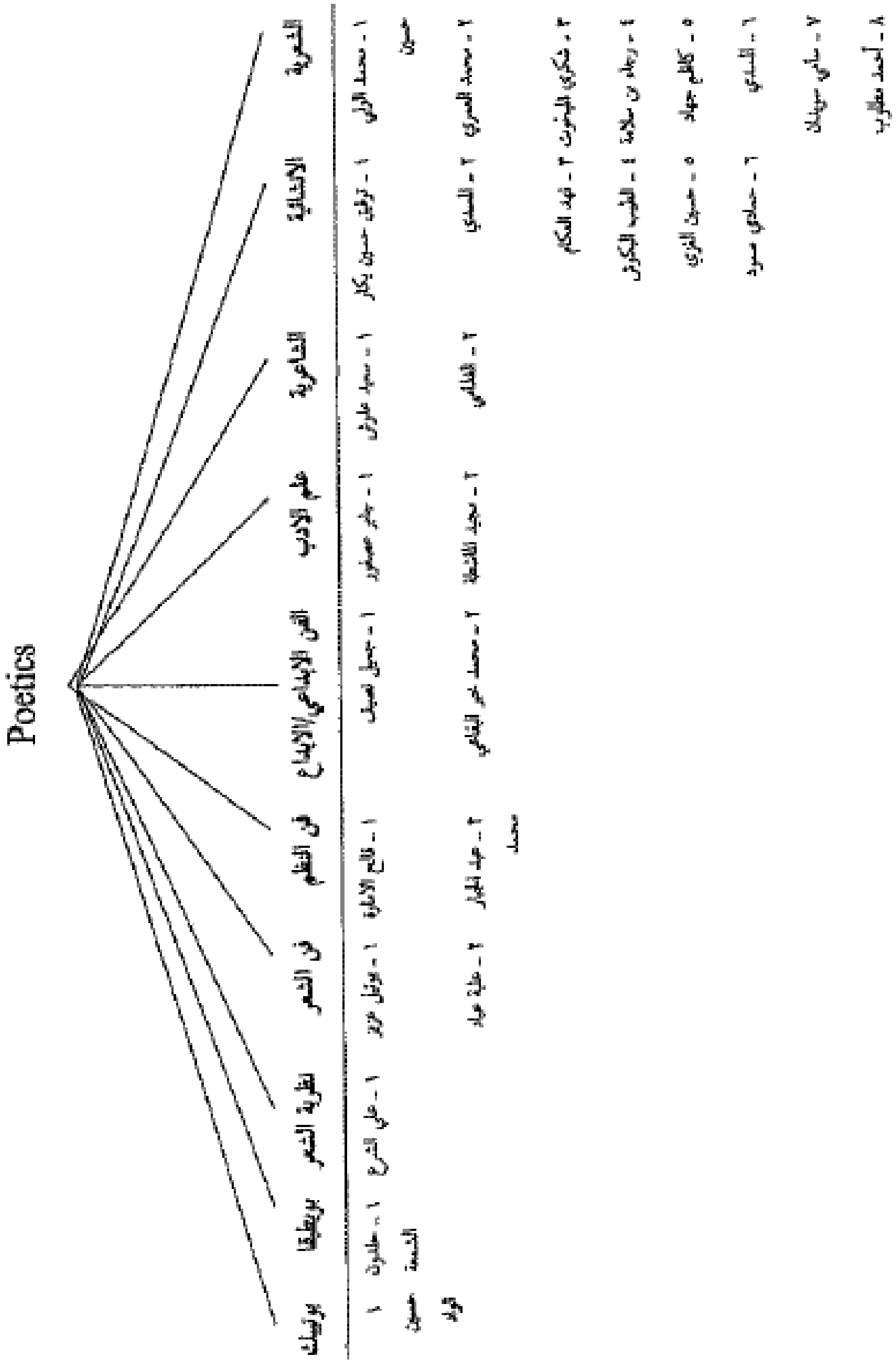
[2]- المرجع السابق، ص17.

[3]- المرجع السابق، ص 19.

ثالثا: تتصل الشعرية بالشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية ما مذهبا لها. أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا.

إن المعنى الأول هو الذي يهم تودوروف وبالتالي تفهم الشعرية بأنها مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض -في أن واحد- على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية.

بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلا في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة.



المصدر: حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص 18.

يعد رومان جاكوبسون المنظر الأول من بين النقاد الذين نظروا إلى الشعرية في العصر الحديث ولقد انطلق في شعريته من منظور لساني فهو يعتبر الشعرية ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية. [1]

إن الشعرية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه وليس ثمة شيء أخر غيره ، ولقد برهن الشكلانيون الروس على نجاعة المقاربة الحديثة ودحضوا كل المقاربات غير المحايثة، وبرهنوا على عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب، فليس ثمة لمرجع الخطاب الأدبي-بصدد استنباط القوانين، ولا لحياة الكاتب، ولا لظروف إنتاج الخطاب.....إلخ.

يتضح إذا أن مرجع كل الشعريات هو الخطاب الأدبي. بعبارة أخرى. تعالج عناصر واحدة. ثابتة ومستقلة، ومع وحدة المرجع وثباته فإنها تتنوع، ولا أعتقد أن ثمة حاجة إلى إثبات أن مفاهيم الشعرية متنوعة، فنظرة بسيطة إلى الشعريات المطروحة تثبت هذا من غير عناء. [2]

ويبدو لي أن تودوروف يحاول أن يحدد موضوع الشعرية إستنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه بارت بين الأثر الأدبي والنص، فالأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ، وطبقا لهذا ينفي تودوروف أن ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية. [3]

يرى جينيت أن النص ليس هو موضوع الشعرية بل جامع النص، بل ما يسميه «التعالي النصي»أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية في غيره من النصوص، وبهذا يدل ضمن التعالي النصي، التناص intertextuality – حسب جوليا كريستيفا – الذي هو التواجد اللغوي لنص

[1] – رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 1988م،ص35.

[2] – المرجع السابق، مفاهيم الشعرية، ص 8،9 .

[3] – المرجع السابق مفاهيم الشعرية،ص34

ما في نص آخر. ويقع «ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن بين مختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل ويصطلح جينيت على المجموع (جامع النص) وفي هذا السياق ـــ ومن وجهة نظر أخرى ـــ وليس موضوع الشعرية هو مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة، ولكنه الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص، والشعرية فرع من الدراسة نظري غذي وخصب بوساطة البحث التجريبي، غير أنه لا يتشكل بها. ومن بين مهماتها الأسمى يجب أن تزودنا الشعرية أولا بالإجابة على السؤال: ما هو الأدب؟ .[1]

بكلمات أخرى، يجب أن تحاول إخضاع هذه الظاهرة السسيولوجية التي تدعى الأدب إلى وجود داخلي ونظري، أو لتأخذ مقتربا آخر، يجب تحديد الخطاب الأدبي أنماط الخطاب الأخرى، وهكذا فإن مثل هذا التحديد سيمنح الخطاب نفسه نشاطا باعثا معرفيا، وبذلك ظنه سيكون نتاجا لجهد نظري، وبالتالي وعلى مدى معين ـــ سيكون نتاجا لحقائق مرصودة.

وبالتالي يسعنا القول أن جينيت يرى أن موضوع الشعرية هو جامع النصوص في حين أن تودوروف يرى أن عملية القراءة تكمن في إيجاد معنى النص الأدبي وبالتالي فرأي الأول نظري والثاني تطبيقي.

في حين نجد أن جان كوهين لا يختلف كثيرا عما سبقه فهو علم يحتاج للبرهنة وبصفة خاصة يعني بالانزياح.

وذلك حسب الرأي المجمع عليه وهما النثر والشعر بقوله. إذ المنهج المتبع في مسألة تمييزية، لا يمكن أن يكون إلا منهجا متقاربا، ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر بالنثر، ولكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار تعتبر القصيدة انزياحا عنه.[2]

ويؤكد لنا كوهين أن الشعرية علم موضوعه الشعر.[3]

---

[1]- المرجع السابق، مفاهيم الشعرية،ص33

[2]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986،ص15

[3]- المرجع السابق ص9.

2- تعريف الانزياح:

- لغة:

لقد تطور مفهوم المجاز في العصر الحديث إلى مفهوم الانزياح وجاء في لسان العرب لإبن منظور التعريف اللغوي لهذا الأخير، من الفعل الثلاثي نزح : نَزَحَ الشيء يَنْزَحُ ونُزُوحًا : بعد وشيء نَزَحَ ونُزُوحٌ، نَازِحٌ.

ونَزَحَ البئر يترحها وينَزَحُهُا نَزْحًا وأَنْزَحَهَا إذ استقى ما فيها حتى ينفد، وقيل:حتى يقل ماؤهاا: ونَزَحْت البئر و نكزت تَنْزَحُ نَزْحًا ونُزُوحًا فهي نَازِحٌ ونُزُوحٌ ونزح :نفذ ماؤها.[1]

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري

نزح :نزحت البئر، وبئر نزوح، ونزح :قليل الماء

وبلد نازح، وقد نزح نزوحا، وانترح انتزاحا :بعد ومنازيح :من بلاد بعيدة.[2]

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر :نزح، نزح إلى انزح عن يترح، ويترح، نزحا، ونزوحا، فهو نازح والمفعول مترزوح

نزح البئر، ونحوها : فرعها حتى قل ماؤها أو نفذ، نزح الدموع من عيني .

نزح الشخص عن دياره :أبعده عنها "مزحهم قصرا " .

نزح إلى العاصمة : انتقل، سافر، نزح من الريف إلى المدينة.

نزح الشخص عن أرضه :بعد عنها

مترحة [مفردة] :ج منازح :اسم آلة من نزح انزح إلى نزح عن ما يترح به الماء كالدلو.[3]

يتبين لنا من خلال هذه التعريفات اللغوية لمصطلح الانزياح انه من الفعل الثلاثي، نزح او زاح اي بمعنى، بعد، وذهب، ونفذ، أي بمعنى الإبعاد والذهاب، ونزح الى، ونزح عن، والمفعول، مترزوح، وكلها بمعنى الابتعاد والذهاب .

---

[1]- ابن منضور: لسان العرب، المجلد(1)، دار صادر ، طبعة جديدة محققة، بيروت ,دس، ص231-232.

[2]- الزمخشري. أساس البلاغة، تح مريد بعيم وشوقي المعري، الجزء 1 ، مكتبة لبنان ناشرون شربل،ط1, بيروت، 1998، ص220.

[3]- مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، المجلد 3، عالم الكتب، ط1,القاهرة ، 2008، ص2191-2192.

- **اصطلاحا :**

إن مفهوم الانزياح من المصطلحات غير المستقرة عند العلماء، وقد تعددت تسمياته وأوصافه، فنجده ورد كمفهوم بعدة تسميات منها، العدول، والانحراف ، التجاوز، الانتهاء، الاختلال، فهو مصطلح حديث النشر متأخر في الظهور، إلا انه كمفهوم وجد في التاريخ سواءا عند العرب أو عند الغرب، فنجد أن تعاريفه تعددت واختلف عند الباحثين ومن بين هذه التعاريف نجد :

صلاح فضل يعرفه بقوله : «هو الانتقال المفاجئ للمعنى ».[1]

أن مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزياح والانحراف، والعدول تنطوي تحت تسمية واحدة هي «نظرية البعد».أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي. [2]

وعرفه كذلك انه خرقا للقواعد حينا أو استخداما لما تدر من الصيغ، كما يرى «ريفاتير»، فأما في حالته الأولى فهو مشغولين علم البلاغة، فيقتضي إذن تقييمات بالاعتماد على أحكام معمارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوب خاصة، وقد يكون مخالفة بين النص والمعيار النحوي العام للغة، وقد يكون انتقالا مفاجئا للمعنى، وقد يكون إنحراف الكلام عن نسقه المشهور .[3]

ويوضح منذر عياشي مفهوم الإنزياح من خلال توضيح العلاقة بين اللغة المعيار والأسلوب الإنزياح يقول :« ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك أن اللغة نظام وان يقود الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبول، أما الإنزياح فيظهر إزاء هذا نوعين :أنه خروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالتين، كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسر للمعايير غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه، قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي» .

[1]- يوسف أبو العدومي، الأسلوبية،الرؤية والتطبيق: ، دار الميرة ,ط1,عمان، 2007م، 1427ه، ص180.

[2]- حسم ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنةفي الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي، ط1, بيروت، 1994، ص117.

[3]- المرجع السابق،ص180.

ونجد علماء العربية يعرفون الانزياح في ظل المعنى المفهومي للعقول والتوسع والاتساع، ففي النحو نجد العدول ممثلا في التقديم والتأخير والحذف ونجده في الصرف بخطاب المذكر به المؤنث أو العكس، أو المخاطب المفرد بما يخاطب به الجمع ....وفي البلاغة نجده في البديع والبيان والمعاني.[1]

ونجد الإنزياح عند جان كوهين:«إن الشعر عند إنزياح عن معيار اللغة، فكل صورة تحذف قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبتدئه، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعرية إلا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفا من غير العدول».

فكوهين إعتبر الشعر إنزياح وذلك أنه مختلف عن النثر ولأنه خرق للقواعد اللغوية فنجد لإستراتيجيتها إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الإختلاف الفونيماني، فيعمل التجنيس والعافية عرقلة هذا الاختلاف بإتباعه التجانس الصوتي وتقويته .

واللغة تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب[2] مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير

ويعرفه سبيترز «أنه إنحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما».

ونجد عند شارل بالي يدعوه «إنحراف اللهجة الفردية ».[3]

نلخص من خلال هذه التعريفات أن الانزياح هو الخروج عن المألوف وهو الخروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عبر الخاطر لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى ودرجات متفاوتة، وكذلك يعمل على خرق القواعد اللغوية وكسر المعتاد واستخدام اللغة بطريقة مختلفة لغرض الإبداع وتجاوز السابقين، فنجده عند كوهين إرتبط بالتفريق بين لغة النثر ولغة الشعر العربي والقديم والحديث .

شعرية الانزياح :

تناول الازياح Deviation ـهنا ـ كما تبلور مفهوما نظريا أسست عليه شعربة خاصة ب : Cohen.J يبدأ مشروع كوهن من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمو ذات

---

[1]- نفس المرجع السابق، ص182.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الوالي ومحمد العمري،دار تويفال، ط1، المغرب،1986،ص5-6.

[3]- المرجع السابق، ص15-16

المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمة بالإسناد إلى نظام تصنيفي جاهز، من هذه الخطوة بدأ كوهن يبحث عن القاسم المشترك بين الإنزياحات بمختلف أصنافها فالبداية القديمة كانت تعد أصناف الإنزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص، ويفترض كوهن ــعلى العكس ــ أن لها طبيعة متشابهة وجدلية .

يكمن الفرق بين الشعر والنثر ــحسب كوهن ــ في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض الأنواع النثرية الأدبية ويحيل مكمن الفرق هذا على نظرية ياكبسون ذا طبيعة مفهومية وتنحصر أنواع التماثيل عند كوهين ب :

– تماثل الدوال:

أبرزها التماثل الصوتي ويشتغل أيضا على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة ، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية .[1]

تماثل المدلولات:

ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات

تماثل العلامات :

ويتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد .

إن مرجع التصويب الذي أدخله كوهين في معالجة قضية الفرق بين الشعر والنثر نابع من طبيعة شعرية، فهي ذات اتجاه لساني ولحرص كون على أن يكسب شعرية علمية معينة حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية .

أن نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرى أن لغة الشعر تشد في إستخدامها مبدأ من المبادئ الحساني غير أنه ــفي لغة الشعر ــ لا يكتفي بالانزياح بل لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المتراحة ليس بمقدورها أن تصنع قابلية على إعادة بنائها ثابتة، تتخطى العتبة التي نفصل بين المعقول المعقول، واللامعقول لاندري ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى .

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،ط1, بيروت ، 1994، ص117.

أن كوهن يعد الشعر متراحا عن النثر بصورة مطلقة، فالعصر هو كل استعمال لغوي غير شرعي ويشمل ذلك النثر الأدبي، وقد حدد الاسلوبيون قبل ريفاتير Riffaterre, النمط الذي يتراح عنه الشعر بالإستعمال، بيد أن الاستعمال مفهوم نسبي وقد عوض ريفاتير .«

« .بما يسميه بالسياق الأسلوبي فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطا بهيكل النص المدروس، معنى ذلك أن بنية النص من حيث العبارات والصيغ تبرز هي نفسها على مستويين اثنين :أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده».[1]

لا تعدم نظرية الإنزياح أن تجد وجهة نظر مناقضة تماما لإستراتيجيتها فإذا كان كرهن Cohen.J, يرى أن لغة الشعر هي التي تمثل الإنزياح Divination فإن من المنظرين – ولاسيما جنيت Genette.G .من يناقض هذا التمثيل ليصف لغة النثر والخطاب بالإنزياح كونها يجمدان مسميات الألفاظ ويميتان حيويتها في الوقت الذي يكون فيه الشعر مصدر حيوية اللغة وفعاليات المتمردة..[2]

وفي إطار هذه النظرية لا تصبح لغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النثر، وإنما تصبح مضادة لها، لكل منها قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة له، بقدر نفورها من القطب الآخر، والتقاط خصائص هذا التضاد، هو الذي شكل دعائم القسم الأول من النظرية من «بناء لغة الشعر ». الذي درس هذه الظاهرة أولا على المستوى الصوتي من خلال قضايا الإيقاع، الوزن، والوقف والتفخيم، والترقيم، والتقفية، التوازي، وعلاقة المعنى بالصوت، والتجانس والرتابة وعناصر التوضيح، وعناصر التشويش، فالخطاب الشعري أي أن البنية الصوتية للشعر، ليست بنية تزيينية تضيف بعض من الإيقاع والوزن إلى الخطاب النثري ليشكل من هذا الخليط قصيدة من الشعر، وإنما هي بنية مضادة لمفهوم البناء. فالخطاب النثري تنفر منه وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما.[3]

وفي إطار بحث القسم الأول من نظرية جون كوهين عن الخصائص المغايرة للغة الشعر توقف في" بناء لغة الشعر " إلى جانب المستوى الصوتي، أمام المستوى المعنوي، فتناوله على ثلاثة

---

[1]– المرجع السابق، ص113-115.

[2]– المرجع السابق، ص115-116

[3]– أحمد درويش، النظرية الشعرية، دط،القاهرة، 2000، ص252.

محاور هي: الإسناد، والتحديد والربط، وقاده ذلك إلى مناقشة دقيقة للفرق بين الطبيعة النحوية التركيبية لكل من الخطابين النثري والشعري، مركزا على الفرق بين الملاءمة والخروج، وانتهاك الشعر لما يسمى بقانون المعنى النحوي ودرجات الانتهاك وطبيعته، ووسائل التحديد النحوية في الصفات والضمائر والظروف، والأعلام التي تشكل لغة الشعر من خلال «المجاوزة »بالقياس أي إلى «معدلاتها» وطريقة تكون الصور البلاغية من خلال هذه المجاوزات التركيبية، ثم طريقة الربط الخاصة بين الوحدات المتجاورة، وهي طريقة تنفر من خلالها بنية القصيدة «الشعرية» من هيكل بنية المقال «النثري»ويكتب مفهوم الاتساق»و«الترابط»والتداعي»معاني مغايرة.[1]

أن النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن تتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه، والانزياح هو التعريف نفسه الذي يعطيه شارل برونو للواقعية الأسلوبية أخذ في ذلك قول ڤاليري، وهذا التعريف تبناه اليوم أغلب الاختصاصيين، وليس أن نقول ما هو فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا، ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية. أنه بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا«خطأ مقصود». أن الانزياح إذا مفهوم اسع جماليا والبعض الآخر ليس كذلك.[2]

ونخلص مما سبق إلى أن شعرية الانزياح عند جان كوهين تكمن في خرق وانتهاك الشعر للقانون النحوي اللغوي وذلك أن اللغة تعمل على ضمان سلامة الرسالة وترتيب الكلمات حسب القواعد ونجد أن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم وكذلك اللغة تسعى إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الغونيماتي، فيعمل التجنين والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته، فاللغة تسند إلى أشياء وصفات متداولة ومعهودة فيها بالفعل والقوة، ونجد الشعر يخرق هذا المبدأ، فيسند إلى صفات غير معهودة .(لقولنا جاء القمر، فهو يحقق قيمة جمالية وتعبيرية فهو يعد خروجا عن المألوف وتجاوز السائد، فالانزياح هو وسيلة من وسائل الإيحاء، فهو من الظواهر المهمة في الدراسة الأسلوبية التي تميز النص الأدبي عموما والنص الشعري

[1]- المرجع السابق، ص252-253.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تح محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1، المغرب، 1986، ص15.

خصوصا، وذلك ما للنص الشعري من ميزات تجاوز المألوف وتخطيه، فعلى كل مبدع حصيف أن يزاول اللغة الانزياحية عبر نصوصه الأدبية ليلبسها حلل الإبصار والدهش ولا يرم بالانزياح إلى مزالق الغموض الذي يلبس النص انبهاما يكبل التوظيف الجيد للمفردة، ويعوق المعالجة لمقصود التجربة.

رابعا: وظيفة المجاز (الانزياح) في بنية النص الشعري

المجاز من أحسن الوسائل البيانية التي تهدي إليها الطبيعة لإيضاح المعنى، إذ به يخرج المعنى متصفا بصفة حسية تكاد تعرضه على عيان السامع، لهذا شغف العرب باستعمال المجاز؛ لميلها إلى الاتساع في الكلام وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ ولما فيها من الدقة في التعبير فيحصل في النفس به سرور وأريحية ولأمر ما كثر في كلامهم حتى أتوا فيه بكل معنى رائق وزينوا به خطبهم وأشعارهم.[1]

إن العبارة المجازية تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى أنها ليسمح بها البخيل، ويجشع بها الجبان، ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عن ذلك الكلام وأفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو اقدام على مهول، وهذا هو فحوى السحر المستغني عن إلقاء العصا والحبال.

فالعبارة المجازية هي الوسيلة الجمالية التي يوظفها الشاعر لينقل السامع من حالة شعورية إلى أخرى، وليدفعه إلى القيام بسلوك معين قد يتعارض مع طبعه ويتنافى مع أخلاقه وقناعاته، والمقصود بها مختلف الأنواع البلاغية والصيغ الدلالية والتركيبية التي يزخر بها الخطاب الشعري، ويحتال بها الشاعر على المتلقي فيوهمه من خلالها كأن شيئا ما خرج عن حقيقته المادية، فصار بهيئة أخرى بعيدة عنه في درجة الوجود وطبيعته.[2]

•يقع في البلاغة على أحسن هيئة، ويكسب الكبام رونقا وطلاوة، ويعطيه رشاقة ويذيقه حلاوة ومثال قولك لمن تراعيه " أحياني اكتحالي بطلعتك" فإنه قد استعمل لفظ الإتياء في غير موضعه

---

[1]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص249.

[2]– يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربية الأصول والإمتدادات ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية،ط1، المملكة السعودية الرياض.1436 ، 2015م، ص253.

بالأصالة وأسند الإكتحال إلى الإحياء مع أنه في الحقيقة غير منتسب إليه، فقد حصل المجاز في الإطراء والتركيب معا.[1]

•المجاز أخف من الحقيقة على اللسان، إما لخفة مفرداته أو لحسن تعديل تركيبه، أو لخفة وزنها أو لسلاسته أو لغير ذلك من الأمر التي تقتضي السهولة.

•اللفظة المجازية ربما كانت للقافية إذا كان الكلام شعرا منظوما أولا جل التشاكل في السجع إذا كان الكلام منثورا.

•المجاز مألوف الاستعمال ويحصل من الأنس المألوف ما ليس يحصل في غيره.

•يفيد التعظيم كما يقال سلام على الحصرة العالية والمجلس الكريم فيعدل عن اللقب الصريح إلى المجاز تعظيما لحال المخاطب وتشريفا لذكر اسمه على أن يخاطب بلقبه فيقال سلام على فلان.

•تقوية حال المذكور فإذا قلت رأيت أسدا كان أقوى من قولك رأيت رجلا يشبه الأسد.

•إذا قلت رأيت أسدا في سلاحه، وبحرا في يُرْديه كان أكثر تأكيدا ووقعا في النفوس من قولك رأيت رجلا كريما أو شجاعا لما يحصل في ذلك من المكانة والمبالغة بذكر المجاز وأفاد التوكيد.

•تلطيف الكلام وحسن الرشاقة فيه وتقرير ذلك هو أن النفس إذا وقعت على كلام غير تام بالمقصود تشوقت إلى كماله، فلو وقفت على تمام المقصود منه لم يبق هناك تشوق أصلا.[2]

---

[1]- العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، مطبعة المقتطف بمصر، 1332ه، ص75.

[2]- العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز.ج1، مطبعة المقتطف بمصر، 1332، ص80-81-82.

الفصل الثاني:

الإجراء التطبيقي

1| تمهيد

2| جمالية التشكيل المجازي في قصيدة في دمشق لمحمود درويش

3| وظيفة المجاز في بنية النص الشعري

4| دلالات فيض المنسوب المجازي في القصيدة

5| القراءة و توليد الدلالة

6| جماع القول

1- تمهيد:

و فيما يخص القصيدة فالذي يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبرا عنها من خلال اللغة، تحديدا لغة المجاز في خرقه قانون اللغة، وهو وحده، أي المجاز الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي. فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعي فيها.

و تكمن سمته الإبداعية أي (الخيال) في خلق علاقات جديدة مجردة بين العناصر الحسيّة الواقعية، كما نلاحظ ذلك في قول درويش: وتكمن قدرة الخيال في إخضاع الأشياء المختلفة والمتناقضة إلى أنساق معينة بحيث تتحقق جراء ذلك الوحدة التي ينشد الشاعر تحقيقها، أي يقوم بفعل من شأنه وضع الأشياء تحت هيمنة نظام يهدف إلى توحيدها. ويصف كولريدج الخيال من حيث قدرته الفائقة على أداء وظيفته التي تعدّ من أبرع الوظائف التجريدية للنشاط العقلي بأنه "قدرة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوافق بين الصفات المتضادة والمتعارضة..."[1].

[1] -ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص: 311.

2- جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "دمشق" لمحمود درويش:

نعالج في هذا الدراسة أحد أهم مرتكزات الخلق الشعري أو الأدبي على صعيد التصوير الجمالي، ويتناول على وجه التحديد جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "طوق الحمامة الدمشقي" لأيقونة الشعر الفلسطيني المعاصر محمود درويش في ضوء الشعرية المعاصرة وما يتطلب ذلك من جهد أصيل في مواكبة التطور البلاغي الجديد في أبعاده الشاملة ومرجعياته الفكرية وتصوراته النظرية.و يستكشف من خلال ذلك دور التصوير المجازي في توشيح الشعر بألوان الطيف الجمالي والدلالي. ما دام الشعر لا يحاكي الطبيعة ولا يعمل على تشويهها، كما يرى أفلاطون. إنه يعيد إنتاج التناظر والتناسب في النظام الطبيعيللأشياء وفق منطق الخلق الفني.

و سنحاول أن تقف في هذه المحاولة الإجرائية موقف البحث المعمق عن عناصر التكوين الفني في كينونة الشعر باعتباره من أجناس التعبير الفني التي صاحبت مسيرة الإنسان منذ فجر التاريخ كإنعكاس جمالي لذاتيته المترنمة شوقا لمعانقة المطلق، وفي سعيها على خلع ما في جنباتها من أريج الروح الخالدة على مظاهر الكون والطبيعة والإنسان..

و بناء على هذه المعطيات تستمد هذه المحاولة النقدية مبررات انجازها إنطلاقا من منطق الكشف النقدي عن عناصر الخلق الشعري كأصعب ما يكون موطن التنقيب أو التفتيش، لأن التساؤل حول أي نوع من الخطاب يكون فيه الشعر يتطلب إلماما شاملا بمادة البحث، ووعيا عميقا بالواقع الفني بغية تمييز التداخل الدلالي بين التحديد الحسي، في امتداده الجمالي، الذي يربط الشعر بالموسيقي والتصوير ويفصله عن الفلسفة والعلم، وبين التحديد الخيالي، في بعده المجازي، باعتباره خطابا غير مباشر يتخذ الكناية والاستعارة ويحدد موضوعاته بالتلميح دون التصريح. وحول هذا الوسم البلاغي من المجاز تكون المقاربة الإجرائية في ضوء الشعرية المعاصرة.

لعل من بين تعريفات الأدب المتباينة التي استأثرت باهتمامنا لتناسبها مع غاية هذه الدراسة التعريف الذي يعتبر أو ينظر إلى الأدب بأنه استخدام اللغة بطرائق غير مألوفة. «فالأدب هو نوع من الكتابة التي تمثّل "عنفًا منظّمًا يُرتكب بحقّ الكلام الاعتيادي"، كما يقول الناقد الروسي رومان

جاكبسون، ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشدّدها. ولغة الأدب تلفت الانتباه إلى ذاها، وتزهو بكينونتها المادية»[1]. وغير بعيد عن المجال ذاته كتب "إليوت في كتابه "الغابة المقدسة" عن الشعر قائلا: "علينا عندما نتفكّر في الشعر أن نتعامل معه بوصفه شعرا لا كشيء آخر". وإذا أردنا توصيفا أكثرا تفصيلا بكلمات أخرى نقول:«لا يمثل الشعر وثيقة عن مرحلة تاريخية أو تعبيرا عن نوايا المؤلف ومقاصده. علاوة على ذلك، ليس الشعر وسيلة لمساعدة القراء على التعبير عن تجاربهم الشخصية، واعانتهم على احتمالها. إنه مجموعة من الحقائق الصُنْعّية والصور والتمثيلات المستقلة، والمعزولة عن فوضى شروط العيش اليومي من حيث إنشاؤها وتلقيها»[2]. بيد أن الأدب موضوع جمالي أصلا، والجمال- كما هو متعارف عليه- استجابة ذاتية لأثر الأشياء في النفس البشرية، هذا الجمالية تتعهد بكينونة وجودها إلى الوسم أو المكون البلاغي في تنوع تشكيلاته بين التشبيه والكناية والاستعارة، وإن شئت قل التركيب المجازي، «فالإستخدام البلاغي للغة يرقى بالإنسان إلى مرتبة الصفات المميزة للإنسانية، لأنه- بكل بساطة- يساوي وعي الإنسان بوجود خطابه»[3].

و تبعا لهذه المعطيات النظرية سنلج فضاء القصيدة من بوابة التشكيلات المجازية، فالشعر إنما يتمايز بكثرة الانزياحات على تنوع إيقاعاها الجمالية فضلا عن تعدد دلالاها واختلاف اشكالها بما يضفي على القصيدة نوعا من التكامل شكلا ومضمونا وإيقاعا، تبعالنظرة مشتركة للصور البلاغية في التقائها جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة حسب نظرة جان كوهين وفي شموليتها للصور البلاغية وفق جوهر نظرية الانزياح التي تؤكد على كون «الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من

---

[1]- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1995، ص: 12.
[2]- رونان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة: فخري صالح، دار العين للنشر و المركز القومي للترجمة، ط1، 2014، ص: 98.
[3]- تودوروف: الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1, حلب، 1996، ص: 100.

مبادئها»[1]هذا من جهة، وبما يخالف النظرية البلاغية الكلاسيكية التي «اقتصرت على التصنيف و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة فهل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعالياتها المشتركة بعين الاعتبار من جهة أخرى. بما يمكننا من رصد هذا الانزياح عن قانون اللغة في جميع المستويات ومع كل الصور»[2]، ولكون لغة المجاز حسب كوهين أكثر ظهورا في الشعر خاصة وفي الأدب عامة، فالصفة الأساسية الأكثر وضوحا للغة الأدبية أن ليس للكلمات مرجع تقريري، بل إحالة وهي متخيلة. فقد قال أحد المعاصرين أن المبدأين الرئيسين المنظمين للشعر هما الوزن والمجاز؛ أكثر من هذا «أن الوزن والمجاز يلازمان أحدهما الآخر وأن تعريفنا للشعر ينبغي أن يكون من العمومية بحيث يشملهما معا، ويفسر تزاملهما»[3](*) ولذات السبب ارتأى البحث أن يتناول جمالية هذا الفن (المجاز) في تجلياته اللغوية وأن يضع يد القارئ على لمساته الحريرية الواردة في قصيدة "دمشق"، والكشف عن مدى إفادته منه في رسم صوره الشعرية انطلاقا من خلفيات واقعية ممزوجة بعبق الخيال الشعري الخلّاق!. ويقدم لنا "فونتاني" صيغة عن هذه الإزدواجية في التعبير المجازي بقوله: «إن الكلمة المستخدمة في المجاز، ذات دلالة حقيقية سابقا، ولا مانع يحول دون احتفاظها بها إلى جانب المعنى الحديد»[4].

[1]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1,الدار البيضاء- المغرب، 1986، ص: 06.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص: 05.

[3]- رنيه ويلك آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية، 1992، ص: 253.

(*)- النظرية العامة للشعر التي تتضمنها هذه المقولة سبق أن شرحها كولريدج في جلاء في كتابه "سيرة أدبية"(Biographia Literaria).

[4]- الأدب و الدلالة، ص: 103.

وقد عرفّت البلاغة الصورة البلاغية منذ القديم معتبرة أياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبرتها انزياحات لغوية.

يترأى النص الشعري في منظومة من العناصر أو الخصائص النوعية التي يتخلق في رحمها وتمده في الآن ذاته بنسغ الحياة وتمنحه بعدئذٍ علامة الإنتماء النوعي لجنس الشعر، وتميّزه عن سائر الأنواع الأخرى التي تدور في فلك الأقاويل الإبداعية. ويكشف المظهر الهيكلي، على الصعيد البصري، الناتج عن عملية الانسجام والتناغم الداخلي عن كيفية الانعكاس الآلي على مظاهر التعبير في مستوى عناصر البناء الفني المتمثلة أساسا في اللغة والأسلوب والإيقاع والصورة وما تشيعه، في تظافرها، من حيوية التدليل على المعاني والمضامين التي تعطي بدورها الإبداع الشعري شهادة ميلاد وجوده باعتباره كائنا في دنيا المخلوقات الفنية وتمنحه قدرة التواصل والتفاعل بما يحمله من مفعول سحر التأثير الكامن في ذاته جراء احتوائه جرعة طاغية من كيمياء المجاز التي تسري في النص الشعري كبصمة وراثية يتعذر، بدونها، اكتمال عملية الولادة الطبيعية للمنتوج الفني، مع العلم المسبق أن «ما من نص ينتجه الوعي إلّا وتتولد إزاءه شبكة من الاستعارات والمجازات اللغوية، والتي هي عبارة عن سلطة بلاغية هي في العمق منها سلطة الثقافة في انعكاساتها على الفرد والمجتمع..و تنطبق هذه السمة السلطوية بصورة أو بأخرى على مجمل النصوص اللغوية»[1] غير أنها تتفاوت في خضوعها لهذه السلطة القسرية.

وقد تتوافق نظرتنا إلى الشعر مع نظرة الشكلانيين الروس إلى الأدب بصفة عامة فقد «انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد تعسفي إلى هذا الحد أو ذاك من الصنعات، أي الوظائف ضمن نظام نصي كلّي. وتضم هذه الصنعات كلًا من الصوت، والمخيلة، والإيقاع، والنحو، والعروض، والقافية، والتقنيات السردية، وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية؛ وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو أثره "المغرِّب"(Estranging)أو النازع للألفة فما هو

---

[1]- محمد الحرز: شعرية الكتابة و الجسد، دراسة حول الوعي الشعري و النقدي، دار الانتشار العربي، ط1,بيروت- لبنان، 2005، ص: 52.

نوعي في اللغة الأدبية، وما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى، هو أنها تشوّه اللغة الاعتيادية بطرائق شتى»[1]. وقد حدد فونتاني بعض المبررات الجمالية أو حقيقة اللغة بقوله: «إن عبقرية اللغة كامنة في أنها تسمح أحيانا بالابتعاد عن الاستعمال المألوف أو بشكل أصح تسمح وتقر استعمالا غير شائع أو مألوف. وإذا كانت لا تقبل أبدا بالفوضى الحقيقية فإنها تقبل بعض التغيير في النظام. وهذا نظام وترتيب جديد وخاص جدا»[2].

وتستحوذ الصورة على صدارة خاصية الإبداع الشعري على وجه الخصوص، لأن الشعر فن هدفه الأسمى التصوير، وأداة الشاعر كلماته. وبقدر براعته في التصوير يكون ناجحا ومؤثرا. وقد تنبّه نقادنا القدامى إلى أهمية التصوير في الشعر، وقد عبر عن ذلك الجاحظ(ت255ه) في تعريفه للشعر: «الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3]. فهو صناعة تحتاج إلى إتقان ونسج خيوط الذات مع خيوط التجربة والطبيعة لتنتج تصويرا فنيًا مبدعًا مبتكرا يثير الدهشة من المتلقي . ونعني بالتصوير الفني ذلك الذي يكون غير مباشر، وهو الذي يكون التخيل جوهره والذي يعمد فيه المبدع إلى إعادة تنسيق عناصر صوره بما يتماشى وخلجاته الشعورية، «فالصورة بوصفها مصطلحا أدبيا في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي»[4] وهذا المفهوم للصورة هو بعينه ما استقر عليه الدرس النقدي العربي الحديث فالتفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي. «إن الميزة العامة لكل الصورة البلاغية- كما بينها التحليل السابق-

---

[1]- المرجع السابق، نظرية الأدب، ص: 14.

[2]- الأدب و الدلالة، ص: 102.

[3]- الجاحظ: الحيوان، تح: محمد باسل، دار الكتي العلمية،ج3، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ص 67.

[4]- عناد الغزوان:الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، العددان:11- 12، بغداد، ص: 85.

هي كثافتها، أي: ميلها إلى أن تجعلنا ندرك الخطاب ذاته وليس دلالته فحسب. فاللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة أو باختصار: هي لغة كثيفة»[1].

وتعد الصورة عنصرا مهما من عناصر الإبداع الشعري ووسيلة متميزة في التجربة الشعرية الحديثة ولا سيما الشعر الحر ويمكن تقديم أساليب العنصر الحسي في الصورة بالوسائل البنائية المفردة ذاتها وأبرزها: التجريد والتجسيم ثم يأتي العنصر البلاغي الذي يمثل من أهم جوانب التشخيص الفني للصورة الشعرية وتحديد طبيعتها التي حاولت النظرة النقدية المعاصرة للكشف عن قيمتها الفنية ودورها التصويري بين الغاية والوسيلة. فالمبادئ التي توصل إليها أ. أ. رتشاردز A.I. Richards في كتابه "مبادئ النقد" 1924 عن دور الصورة في قدرتها على تمثيل الإحساس تمثيلًا مرئيًا ينطبع أثره على ذاكرة القارئ «و الذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس»[2] ويبدو إليوت Eliot أكثر التزاما بالتأكيد على التجسيد ويرى أن التوظيف المجازي هو نوع من التصوير البصري «و بالنسبة للشاعر المحنك فإن المجاز يعني خيالا بصريًا ناصعًا»[3] ومن هنا جاء الحرص على ضرورة استخدام كلمة الصورة كلفظ جامع لأنواع الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية. فقد توجد الصورة كصفة أو كمجاز «فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو ربما تكون سيكولوجية تماما. ومثَّل هذا اتجاه لويس ماكنيس(Louis Macneice) الذي يميز في استخدام كلماته، فيستخدم لفظ أدوات properties للمدركات، ويحتفظ بلفظ صور (Images) للتعبير عن الاستعارة أو المجاز»[4] فالملاحظ هو دلالة لفظ الصورة على المجاز في الاستخدام النقدي المعاصر.

---

[1]- تودوروف: الأدب و الدلالة، مرجع سابق، ص: 115.
[2]- المرجع نفسه، ص: 255.
[3]- المرجع نفسه، ص. ن.
[4]- المرجع نفسه، ص: 256.

لذات السبب أو لغيره يعدّ المجاز من أحسن الأساليب البلاغية والجمالية التي ابتدعها الإنسان للتعبير عن أفكاره ومشاعره في قوالب تنضح بسحر الخلق الفني، وقد اهتدى إليها امتثالا لرغبة ولدتها حاجة إشباع نهمه في توشيح المعاني بعذوبة التعبير المتميز وإيضاح غموض الفكرة، لهذا شغفت العرب منذ القديم باستعماله لميلها إلى الإتساع في الكلام ، وإلى الدلالة على كثرة معاني الألفاظ، ولما فيه من الدقة في التعبير، والطلاوة في التدليل. ويوظف المجاز في مقابل الحقيقة، فلكي توجد لغة مجازية لا بدّ من وجود لغة طبيعية تقابلها حسب رأي تودوروف. ويعدّ (المجاز) كل قول محوّل عن دلالته الحقيقية لغاية بلاغية و«لا يتم العدول عن الحقيقة إلّا لدلالة مقصودة، ولذلك فهو أبلغ منها، فضلا عن ذلك فإنه يكسب الكلام رونقا وطلاوة ويعطيه رشاقة وحلاوة»[1] هذه الامتيازات النوعية ساهمت في إفراز محاولات تحديثية إبداعية فتحت الجسد الشعري على عوالم كونية عجائبية أبهرت المتلقي بما تكتنزه من جمالية الدمج وروح مغامرة البحث في دهاليز الخطاب لاقتفاء أثر الدلالات في النصوص عامة والشعر بصفة خاصة، فالتعبير بالحقيقة يختص بالكلام اليومي العادي الذي يتراجع فيه رصيد أسهم الشعرية إلى أدنى درجات، عكس الكلام المجازي الذي يكون مشحونا بأقصى درجات التوتر الجمالي. ولتوضيح فاعلية المجاز في الكلام يحسن بنا تحسس جذره اللغوي، فهو في اللغة مشتق من الفعل «جُزتُ الموضع أجوزهُ جوازًا: سلكته وسرت فيه. وأجزتُه خلّفتهُ وقطعتُه. والاجتيازُ: السلوك. وجاوزتُ الشيئ إلى غير هو تَجاوزتُه بمعنى، أي جُزتُه. وتجاوز الله عنا وعنه، أي عفا»[2].

---

[1]- يحيي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج1،مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية،(د ط) 1914، ص: 75.

[2]- الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3 ،تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين ,ط4, بيروت1987 ,ص: 870.

أما في أصل اصطلاحه فهو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وإن شئت فقل: «هو كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز»[1]. أو «هو كل كلمة جُزْتَ بها ما وقعت به في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعًا، لملاحظة بين ما تُجُوِّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضِعت له فيوضع واضعها، فهي مجاز»[2]. والمقصود به تحديدا «مغادرة المفردة لدلالتها المعجمية لصياغة دلالة جديدة تسهم في الاتّساع، والتوكيد والإدهاش»[3]. ولذلك استعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى لآخر. وإنه من الأهمية بمكان أن نشير في هذا الصدد إلى المفهوم الموسع للمجاز في الدرس البلاغي والنقدي على حد سواء إذ تطور مجاله في ظل الشعرية المعاصر وأضحى متجاوزا قيود التعريف المدرسي الكلاسيكي الذي يحصر معناه في تجاوز اللفظ للحقيقة، ضمن نطاق علاقات تحدد شكل أنواعه التي اعتاد البلاغيون على استعراضها تسهيلا للفهم والتحصيل، إلى معاني الانحراف على مدى تنوع أنماطه، وربما دلّ على الصورة في شساعة مفهومها واتساع مدلولها. وقد رسخ إليوت (Eliot)هذا المفهوم الجديد للمجاز حين بدا أكثر إلتزاما بالتأكيد على التجسيد في مدحه للشاعر دانتي Danteو يثني على خياله البصري، ويصفه بأنه كاتب مجازي، ويرى أن التوظيف المجازي هو نوع من التصوير البصري و«بالنسبة للشاعر المحنك فإن المجاز يعني خيالا بصريا ناصعا»[4]فقد توجد الصورة كمجاز

3- وظيفة المجاز في بنية النص الشعري:

بمقدور المجاز أن يمد النص الفني بشحنة معرفية وفنية، وذلك لكون اللغة التواصلية المقيدة بمعجمها اليومي قاصرة عن فك إسارها المشدود إلى الخطابية والمباشرة ولعل الأديب الأنجليزي

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001 ،ص: 351.

2- المرجع نفسه، (أسرار البلاغة)ص: 351.

3- ينظر: عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، بيروت، 1980، ص: 360.

4- رنيه ويلك آوستن وآرن: نظرية الأدب، المرجع السابق، ص:255.

"أوسكال وايلد" لم يخطأ يوم قال: "إن اللغة خلقت لتخفي مشاعرنا" ومن هنا يلجأ المبدع إلى محاولات المراوغة والتدليس على اللغة وتهريب مفرداتها إلى خارج حدودها المعجمية، أي تحرير اللغة من درجة العدم الدلالي أو ما يسميه "رولان بارث" الدرجة الصفر، فيعطيها بالمجاز حرارة الوقع الفني حيث أنه في صورته العامة هو «اللعب بالألفاظ ومدلولاتها الأصلية إلى مدلولات أخرى، فيكون في هذه النقلة طفرة غير مألوفة تثير السامع أو القارئ، وتأتي إليه بالأمر الغريب غير المتوقع، أو تربط بين أشياء مختلفة في مظاهرها، ويلعب الخيال بالمجاز وضروبه وأنواعه المختلفة من لفظي أو لغوي أو تشبيه أو تمثيل أو كناية أو ما إلى ذلك»[1] إذًا فالمجاز خرق لمألوف الكلام ولا يستقيم الشعر إلّا إذا تجاوز المعيار وكسر نظام القاعدة النحوية بالتقديم والتأخير ونسب الأشياء إلى غير مواضعها ومخالفة معروف التعبير الكلامي لإشباع نشوة التمرد في مجاوزة الأصل المعهود، وعلى هذا الأساس من التجاوز والخرق ظهر إلى حيز الوجود الإنساني ما يسمى في التراث الثقافي الشعر كعلامة نوعية على هذا التمرد على القوانين، ولما كان التمرد يقتضي معيارا تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية، وقد حدد ابن طباطبا (عيار الشعر) جدلية القاعدة والتجاوز «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي أن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد الذوق»[2] فالشعر بهذا الوصف خرق لنظام القاعدة اللغوية المألوفة وتجاوز صريح لقيود النمطية المقيتة إلى أفاق الحرية الرحبة، وارتياد عوالم الممكن غير المألوف رغبة في معانقة المطلق المرغوب، ويستتبع هذا الخرق تصوير الانفعال المتأجج في نفس الشاعر بمنح الكلمات طاقة تعبيرية خلّاقة تشع بمعان جديدة لم تكن في وسع اللغة حالة الكمون المعجمي والاستعمال اليومي. وعلى الصعيد ذاته يرى بعض النقاد المتمرسين أن صناعة

[1]- محمد زغلول سلام: النقد العربي الحديث، مكتبة الأنجلو- مصرية، ط1,مصر، 1964 ، ص: 66.
[2]- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية ,ط1,بيروت، 1982، ص: 09.

الشعر تتخلق في رحم الصورة إذ يرى "كولردج" – مثلا- «**أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة**»[1].

و ينفرد المجاز بدور فاعل في رفع منسوب الدلالة بتنشيط عملية التأويل بحثًا عن المعنى المقصود بين احتمالات قرائية متعددة، على الرغم من احتجابه، أي المعنى، في المجاز أكثر من الحقيقة لا سيما في اللغة الشعرية لدرجة يرى بعضهم فيها «أنّ المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره»[2] بيد أن وضوح المعنى باسناده للحقيقة لا يمارس ذلك التأثير على المتلقي، وعلى عكس ذلك يزداد تأثيره حين يكون في حقل دلالي واسع.

ولعل أبرز ما يهمنا في موضوع الشعرية في هذا السياق هو تأكيدها على فرادة الخطاب الأدبي وتميزه عن الخطاب اليومي بمجموع الخصائص النوعية المتحررة من قيد التحديد القيمي ()، خاصة حين تساءل ياكبسون قائلا: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيًا؟»[3] ويجيب: إنها تتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة وترسيخها من جهة أخرى لمبدأ القراءة المحايثة للنص بحيث تغدو له فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخييلية للمجازات المتمردة على ضوابط القواعد المتزمتة في تلاقيها الحميمي مع بواعث رغبات المتلقي(Récepteur) فيصير القارئ هو صانع المعنى والدلالة.بيد أن الوظيفة الشعرية تبقى عنصرا فريدا يتأبى عن القيود والتحديد القاعدي، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى «لم تعد الشّعرية قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، وإنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر،و الانحراف عن المألوف أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو

---

[1]- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي،(د. ط)، 1961، ص 59.

[2]- شامل عبيد درع الجميلي: الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هــــ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد: 9،العدد: 2، العراق،سنة 2014 ،ص: 82.

[3]- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص: 19.

بعث اللذة وإثارة الاهتمام لدى قارئة أو مستمعة و بهذا المعنى فإن اللغة الشعرية ليست جاهزة، وإنما هي تتكون بمعنى أنه لا نموذج لها من خارج نظام اللغة »[1].

و تدرس الشعرية قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم الشائع عند الناس منذ أرسطو إلى يومنا هذا. ويرى تدوروف «أن الشعرية وَضَعَتْ حدًّا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي، بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيره، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فهي إذًا مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه»[2] وكأن المنجز الأدبي ما هو إلّا تجلٍّ لبنية محددة وعامة، ويغدو الأدب عندئذٍ من إنجازاتها الممكنة وبناء على ذلك كانت عناية الشّعرية بالخصائص النوعية المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية (Littérarité).

لقد تشعبت مباحث الشعرية الحديثة و لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، وإنما اتسعت لتستغرق مجالات إبداعية أخرى كالفن التشكيلي والسينمائي والمسرحي بيد أننا، وبحكم غرض منهجي، متجهون للبحث عن شعرية الأدب في شكله الأرقى ألا وهو الشعر(Poésie) بغية الإجابة عن السؤال المنهجي الذي أسس لما يسمى الشعرية وذلك للكشف عن المواصفات التي تجعل من خطاب ما نصًا شعريا أو يكتسب صفة الشعرية. ولعلنا ممن يعتقد أن الشعر يستقوي بالمجاز في نقل الواقع وتصوير الطبيعة والحياة، خاصة إذا كنا نؤمن أن الشعر شكل من أشكال الإنزياح أو الانحراف عن معيار هو نظام اللغة. ورأى شكري عياد أن اللغويين العرب أشاروا إلى هذه الظاهرة باسم الاتساع والتوسع إشارات متفرقة، فقد ربطها القاضي الجرجاني بالاستعارة، فقال: «فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسع والتصرف، وبها يُتوصَّل

---

[1]– بسّام قطوس: إستراتيجية القراءة– التأصيل و الإجراء النقدي– عالم الكتب، ط1، القاهرة– مصر، 2005، ص: 177.

[2]– تزفتان تدوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص: 23.

إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[1]. ومن جهة أخرى نبّه عبد القاهر الجرجاني على أهمية الاستعارة باعتبارها بابا من أبواب الاتساع وجعل هذا الأخير(الاتساع) آلة الإبداع وسبيل اختراع الصور والمعاني، فقال: «و هناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربًا كيف شاء واسعًا، ومَددًا من المعاني متتابعًا»[2].

وحين نود أن نفهم شعرية(الانزياح) المجاز لا بدّ من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ولذا فإن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح لا يمكن أن تكون إلّا منهجا مقارنا. فلكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذًا مواجهة الشعر بالنثر فيكون الثاني معيارا نعدّ الأول انزياحا عنه فيكون المقصود بخرق اللغة ما يوظفه الشعر من تقنيات تنأى باللغة عن الخطاب العادي والمألوف المبتذل، فإذا كان النثر (المعيار) يعمل على نشر العناصر اللغوية بما يجعله ميدانا رحبا لطرح الأفكار وتحليل القضايا والاستعانة بوسائل تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي ودعمه بتشكيل صوتي هو الوقفة (علامات الترقيم)، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير، وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو القوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة، من مثل: "السماء ميتة، والجبال تبكي، وهكذا دواليك»[3].

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ت)، ص: 428.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، دار المسيرة، ط2، بيروت،1977ص ص: 250- 251.

[3]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص: 07.

إن منهج البحث عن قوانين الإبداع الأدبي قديم في فكر النقاد وأدبيات الثقافة العالمية وقد حظي بتأسيس أصيل في أبجديات التراث النقدي الغربي والعربي على حد سواء وقطع أشواطا معتبرة في مسيرة التطور حتى وصل إلى الشكل الذي تلقيناه في أيامنا هذه بدءًا بأرسطو والجرجاني وحازم القرطاجني وجاكبسون وجان كوهين وأدونيس وجمال بن الشيخ... «فنحن نواجه مفاهيم واحدة بمصطلحات متعددة مع مراعاة التطوّر وما يضفيه اللاحق للسابق. وإذا ما قصدنا المفهوم العام للشعرية؛ بمعنى البحث عن قوانين الإبداع فإننا واجدون: شعرية أرسطو، ونظم الجرجاني وأقاويل القرطاجني..و نظرية التماثل(Equivalence) عند ياكبسون، ونظرية الانزياح (Ecartement) عند جان كوهين»[1] ولكن هذا الثراء في اختلاف المفاهيم من شأنه أن يساهم في كشف جوانب متعددة من الشعرية مما يوسع مداركنا النقدية على آفاق رحبة من الإجراء التطبيقي وتمنح القارئ امكانية الحرية في مباشرة النص من زوايا عدة و«كأنما القراءة محاولة البحث عمّا يحدثه النص المقروء من أثر في نفوس متلقيه لا عن معناه. وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقا لشئ اسمه (القراءة الصحيحة) أو (القراءة الخاطئة)، ولا لشيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص، أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص»[2]. ولا يمكن للمتلقي أن يبحر في دروب المعرفة الشعرية،إلا بالخلفيات المعرفية من وجهة، والمعرفة الروحية من وجهة أخرى،كونها الكنز الذي يختفي وراء عالم العقل،و لا تتم المعرفة الروحية إلا بالتأمّل في ظل استحالة وجود قانون ثابت أو ملمح محدّد للشعرية، ولكننا نحاول البحث عن الحوافز(Motives) والخصائص النوعية التي جعلت هذه القصيدة (في دمشق) تستفز فينا مشاعر الإعجاب والرضا فنحكم عليها بأنها جميلة أو شعرية على حسب قدرتنا في تسويغ التحليل والإقناع. وقد استفدنا من محاولات كولوريدج (Coleridge)التعرف على الصفات التي تعدّ من الارهاصات الأولية للقدرة الشعرية تأسيا بقراءات طويلة وغوص عميق في فلسفة كانط(Kant) وبخاصة «تفريقه بين

[1]- بسّام قطوس: إستراتيجية القراءة،مرجع سابق، ص: 183.

[2]- المرجع نفسه، ص: 183.

العقل والفهم ونظرته إلى الخيال باعتباره وسيطا بين معطيات الحس وصور الفهم المنطقي المجرد»[1] و محاولة شلنج (Schelling) الذي خلع على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات، يقول كولردج في صدد تحديد الإطار الفكري لجمال الصورة الخيالية «ليست الصورة وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيئ الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصورة معيارًا للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، وبالتالي إلى لحظة واحدة، أو أخيرًا حين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»[2] . وعليه لا يجوز لنا أن نحكم على الصورة الشعرية في القصيدة تبعا لصدقها، أي: لمطابقتها للواقع، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح وعواطف الشاعر.«إذ غالبا ما تجتاح ذهن الإنسان نشاطات التفاعلات النفسية الحيوية التي تعمل على تحقيق مآرب شتى، تأتي في مقدمتها الوظيفة التعويضية التي تفضي– على نحو غير مباشر– إلى بلوغ حالة التوازن بين الأنا والواقع من ناحية وإشباع غريزة اكتشاف المجهول بغية سدّ الثغرات الكامنة في جسد الواقع الموضوعي أو العالم، انطلاقا من التصورات العقلية الشاملة التي يجنح لها ذهن المبدع»[1].كما يعبر المجاز في حقيقته عن ميل أولي بدائي يترع إلى إسقاط خصائص الذات الإنسانية على الظواهر الطبيعية والمخلوقات الحية.

كما أن الطبيعة المجازية للنص الشعري لا تنفي واقعية محتواه وإنما توطد أواصر علاقته بدنيا الواقع في قوالب الخلق الفني الساحر. تكمن قوة الأدب ضمن أو في نطاق الشروط الاجتماعية والواقعية. مما يسمح لنا أن نصنف ويعطينا تأشيرة تصنيف إنا علينا أن نصنف العلم إلى جانب الفنون بوصفها منشأ القيم المتحضرة.

---

[1]– محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة– مصر، 1985، ص: 158.

[2] -Coleridge. BiographiaLiteraria, edited by JamesEngell and W. Jackoson Bate : BiographiaLiteraria, princeteionUniversiy Press. 1983, pp17 &18.

و فيما يخص القصيدة فالذي يهمنا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبرا عنها من خلال اللغة، تحديدا لغة المجاز في خرقه قانون اللغة، وهو وحده، أي المجاز الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي. فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دُعي فيها. في ضوء هذه الخلفية المعرفية التي جهدنا في بسطها، نحاول قراءة قصيدة محمود درويش ".إن لغة الشاعر في هذه القصيدة وما فيها من انحراف عن المعهود وبروز هذه الظاهرة وتجليها من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية كانت من أهم المحفزات التي دفعتني إلى دراستها.

4- دلالات فيض المنسوب المجازي في القصيدة:

لعل أول ما نصطدم به من مظاهر الشعرية في قصيدة "دمشق" هو ذلك الانحراف الأسلوبي الحاد وخروجها أو عدولها عن النمط المألوف، الذي اضطلع المجاز طبعا في ترسيخه، وعن نموذج القاعدة الكلامية التي كرّسها التنظير النحوي انطلاقا من سليقة العربي في تركيب الجملة في ابتدائه بالفعل والفاعل أو المبتدأ والخبر ثم تأتي المتميمات، يؤكد سيبويه في الكتاب ذلك: «و اعلم أن الاسم أول أحواله الابتداء.. فالمبتدأ أول جزء كما أن الواحد أول العدد..»[2]وهذا مذهب الزمخشري (ت: 538هـ)؛ حيث يقول: «والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتّى إلاَّ من اسمين كقولك: زيد أخوك، وبشر صاحبُك، أو من فعل واسم، نحو: ضُرِب زيدٌ، وانطلق بكرٌ، ويُسمَّى جملة»[3].. إلّا أن شاعرنا قد خالف هذا النسق حيث وجدناه يبدأ بشبه جملة قوامها الجار والمجرور "في دمشق" ثم يستأنف بجملة فعلية " تطير الحمامات " كعودة إلى أصل الكلام العربي، ليخفف من حدة الخرق الذي أحدثه في نظام اللغة بالتقديم والتأخير

---

[1]- مسلم حسب حسين: جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية و الدلالة، دار السياب، ط1,لندن، ، 2007، ص: 31.

[2]- أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي ط3,بالقاهرة، 1988م- 1408، ص: 23.

[3]- المفصل"، للزمخشري أبي القاسم محمود بن عمر،ص: 6

في دِمَشْق،

تطيرُ الحماماتُ

خَلْفَ سِياجِ الحريرِ

اُثْنَتَيْنِ....

اُثْنَتَيْنِ[1]....

وإن كان هذا خرق محمود في عرف الشعراء فضلا عن الأثر الجمالي الناتج عن عملية التقديم والتأخير في أجزاء الجملة وقد عبر "فونتاني" عن وظيفة الخرق تلك بقوله: «من السهل أن تجد في كل هذه الأمثلة الحالة التي يغدو فيها "التقديم والتأخير" صورة بلاغية. وذلك عندما يؤدي إلى زيادة في قدرة العبارة وجمالها وسحرها»[2] فضلا عن لفت الانتباه إلى أمر المقدم باعتباره هو مربط الفرس في كل هذا المحفل الشعري، أن دمشق، أو الشام كما يحب أن يسميها أبناؤها، أقدم عاصمة مأهولة في التاريخ، تغنّى بها الشعراء على مر القرون، نظموا غرر القصائد بسحرها وجمالها، تغنوا بقاسيون وبردى، والغوطة الخضراء، وجمال الدمشقيات الساحر، إنه تقديم التعريف بهوية المدينة العريقة إلى زفاف الكرنفال الشعري لما تُحظى به من قيمة في تاريخ الحضارة الإنسانية، وهذا ما سوغ له، طبعا، أن يجعل من هذا التقديم لازمة تتكرر على رأس كل مقطع شعري في شكل عَوْد على بدء للتأكيد على خصوصية مدينة دمشق في تراث الإنسان. وتكون افتتاحية المقاطع التي تبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب أو الحلزون الدلالي.

[1] – محمود درويش، ديوان سرير الغريبة ، ملتقى الصداقة الثقافي، ط02 المكتبة الإلكترونية،ص52.

[2]– انظر، تزفطان تودوروف: الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري،ط1, حلب، 1996، ص: 101.

و في هذه القصيدة (في دمشق) يجهد درويش كثيرًا في تخطي مدلولات اللغة المباشرة بالتوسع والتباعد النسبي بين الدال والمدلول الأمر الذي يجعل نصه الشعري ينأى بعيدا من مرجعياته العليا، بمعنى أن يحاول- دائما- الانفلات من رتم إيقاع اللغة النمطية والتماهي في متاهات اللغة الشعرية المشروطة بمعطيات الواقع الشعري.

في دِمَشْقَ،
تطيرُ الحماماتُ
خَلْفَ سِياجِ الحريرِ
اُثْنَتَيْنِ...
اُثْنَتَيْنِ[1]...

ويستمر الشاعر متصاعد في رسم صورته الشعرية مستعينا بالرمز الكنائي المتمثل في طيران الحمام بما يرجّح دلالة السلام، في تعالقه المتين بين قلوب العشاق مثنى مثنى، فالحمام لا يطير منفردا، والعشق يستحيل بانتفاء شرطية التشارك ويتعثر بانتفاء أجواء السلام الذي ما فتئ يرفرف على هذه البقعة الخلابة من العالم لولا سياج الاستبداد الحريري الذي يكمم أفواه الأحرار ويعيق حركة الحرية المتعثرة في خطوات تقدمها.

إن عناصر المفارقة (Ironie) البلاغية، بين العلامات في بعدها البديعي، في هذا المقطع واضحة أشدّ ما يكون الوضوح بين "السياج والحرير"، "ينام وواقفا" بما يزيد في غرابة النص من جهة ويساهم من جهة مقابلة في رفع من منسوب الشعرية وجمالية الإيقاع. إنه الاستخدام المبدع للغة، استخدام يقوم على إثارة المتضادات والثنائيات والتوليف بينهما في حالة متجانسة لأجل إضاءة النص في مستوياته المتعددة عبر ما يمكن أن نسميه (التفجير اللغوي).

1 – محمود درويش، مصدر سابق، ص 52.

إن من أهم وسائل الشعراء في إثارة المتلقي، مجاوزة المعنى الحقيقي وتفعيل لذة البحث عن المعنى المضمر، وتوظيف الرمز بأشكاله المختلفة الأسطوري التاريخي الطبيعي والديني لتوليد حشد دلالي غير متناهي، وعن الرموز يقول "بيتر نيو مارك":«إنها أشياء تمثل الفكرة مثلا الحمام رمزًا للسلام، أو تمثل طبقة اجتماعية مثلا المنجل رمزًا للفلاحين، أو صفة مثل الفرو رمزًا للرفاهية..و قد يكون للرمز تأويلا عالميًا، ثقافيا أو فرديا. إنها أقوى أشكال الاستعارة..»[1] وفي هذا المقام لا بدّ لنا من الإحاطة بتعريف بسيط يبينّ لنا «ماهية هذا الأسلوب البلاغي المهم، الذي يعد معلماً من معالم النص الأدبي الشعري الحديث، وركناً ّمن أركان تحولّ الكلام من حيز النفع المباشر إلى حيّز الممارسةالإبداعية المتمثلة بالصورة الفنية، إذ أن الشاعر يسعى من خلالها إلى بناء صوره الشعرية قوامها انهيار الحواجز القائمة بينالحواس عنده»[2]. وما اصطناع الرمز هنا والتلميح بالرموز إلّا تعبير عن مواقف فكرية ورؤى ذاتية، فالرموز الفنية توحي أكثر مما تخبر، وتشير أكثر مما تعيّن. وهذا ما يجعل النص الشعري مفتوحا أو مشرعا على كلّ الاحتمالات التأويلية وقابل لعدد لا يحصى من القراءات.

وفي هذا التكثيف المجازي والاستعاري الذي يعمل على خرق القاعدة بالإسناد الانزياحي يتولد الإيقاع. يرى "أوجين نايدا"(Euéne Nida) «أن الاستعارة انزياح الكلمة أو المفردة عن مدلولها الأساسي والأصلي في اللغة، وهي نوع من التّعبيرات خارج التّمركز دلاليًاExocentric Expressions Semantically»[3]. ويجمع محاسن الاستعارة في البيان

[1]- peter newmark , A.Textbook of translation, great, Breatonbv A, Wheaton. & co ltd, kxter,1988, P108.

[2]- عبد القادر علي زروقي: الصورة المجازية في شعر محمد بلقاسم خمار، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية/ قسم الآداب و اللغات. العدد21- جانفي 2019، ص: 127.

[3]-و يعرفها قائلًا:

A unite the meaning is not traceable to the Signification of the parts or to their arrangement but applies to the unit as a whole. Eugéne Albert Nida, Towards a science of translating, E.J. Brill, 1964.P95.

العربي قول عبد القاهر الجرجاني "و أن **شِئْت ارتك المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِمَت حتى رأتها العيون"**[1]،و لنستمع إلى مظهر واحد من مظاهر تلك الإيقاعية المطربة في ترديدنا لحروف المد الناتجة عن إشباع الألف في قوله: وتكرار بعض حروف في الأسطر الشعرية بما يشكل روي القافية الموحد وفي ذلك الإيقاع الذي يسببه تناوب الحروف غنى الدلالة وخصوبة المعنى، كما في قوله:

في دِمَشْقَ،
أَرى لُغَتي كُلَّها
على حبَّة القَمْحِ مكتوبةً
بإبرة أُنثى،
يُنَقِّحُها حَجَلُ الرافِدَيْن.[2]

ويبدو أن شاعرنا، المسكون بهوس الحب الدمشقي، يحاول أن يبدع على المستوى البلاغي نفسه أن يرسم لنا صورة مجازية للأبجديته المختصرة كلها في حبة القمح، وهي أن كانت صورة غامضة نسبيا فإن الغموض هو سمة الشعر المعاصر برمته، بيد أنه الغموض الذي نعدّه يولِّد الدلالة و«يخلق التوتر الداخلي الضروري لانبثاق الكتابة بحيث تغدو مغامرة لا متناهية لاستقصاء المناطق والنصوص الأكثر هامشية في الثقافة والأدب»[3]. إذ كيف يمكن أن تكتب اللغة كلها على حبة القمح؟. وإن كانت «مهمة الشعر- حسب مونان- الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة ولأخفى وأغمض ما في العالم مكانا للقاء خاف وغامض»[4].

في دِمَشْق،

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1990، ص: 33.

[2] - محمود درويش، مصدر سابق، ص 52.

[3]- محمد نور الدين أفاديه: الهوية و الاختلاق، ص: 81.

[4]- Georges Mounin, Poésie et société, Paris, P.U.F.p.53-4.

أَرى لُغَتِي كُلَّها
على حبَّة القَمْحِ مكتوبةً
بإبرة أُنثى،
يُنَقِّحُها حَجَلُ الرافِدَيْن

فأنت حين تطالع هذه القصيدة تفاجئك النغمة الغنائية المشحونة بعواطف الإعجاب ويبهرك ارتفاع منسوب التوظيف المجازي في القصيدة بما يكفي ليجعلك تطرح أسئلة عن فحوى هذا التوظيف الذي ينقل القصيدة من حالتها الواقعية إلى جو من الغرائبية، ويحفز سؤال الدهشة عن فحوى هذا اللون من النظم الذي يبدو غريبا عن شاعر القضية الفلسطينية الذي استمات في الدفاع عن فلسطين سالكا الأسلوب الواقعي الذي يشترك جميع الناس في فهم مقاصده القريبة والبعيدة.

في دِمَشْقَ،
ينامُ الغريبُ
على ظلّه واقفاً
مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد
لا يَحنُّ إلى بَلدٍ
أَو أَحَدْ[1]...

وظف الناص لغة شعرية قوامها الانزياح الذي ينقل اللغة من وظيفتها التواصلية القائمة على العلاقة الخطية بعين أحادية الدال وأحادية المدلول إلى وظيفة ثانية قوامها أحادية الدال وتعددية أو تشعب المدلول وذلك باستثمار الامكانات التعبيرية للغة الشعرية من مجاز واستعارة وحذف وتكرار وتصوير، ومن ذلك الانزياح اللغوي توظيف الاستعارة في قوله:

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 53.

في دِمَشْقَ:

تسيرُ السماءُ

على الطُرُقات القديمةِ

حافيةً, حافيةْ

فما حاجةُ الشُعَراءِ

إلى الوَحْيِ

والوَزْنِ

والقافِيَةْ ؟[1]

قلنا للمجاز دورا فاعلا أيضا في توظيف المعنى، لما لهذه التقنية اللغوية من امكانية عالية على تحقيق هذه الغاية، على الرغم من احتجاب المعنى في المجاز أكثر منه في الحقيقة، فوضوح المعنى بإسناده للحقيقة لا يكون له تأثير على المتلقي، بيد أن تقديم المعنى بإسناده للمجاز يكون في حقل دلالي واسع. ومادام الأمر كذلك وجب أن لا مغفل على حقيقة مهمة فحواها أن المجاز هو لب العمل الشعري، وأن هدف جميع الأنواع البلاغية هو التوصل إلى اللغة المجازية، أي الانحراف عن اللغة عن استعمالها العادي. وقد وقفنا في قصيدة محمود درويش في قوله: (فما حاجة الشعراء إلى الوزن والقافية) مجاز، إذ أطلق (الوزن والقافية) وأراد بهما الشعر ومن ثم تلاحظ أنهما من أخصِّ خصائص الشعر وبذلك تكون العلاقة جزئية. وفي التعبير بالمجاز سلاسة وعذوبة وإيجاز وذلك مطلب كل بليغ.

و من الانزياح اللغوي توظيف طاقات التشبيه ومعروف أن هذا اللون البلاغيهو من الوسائل التي استعان بها الأدباء على تصوير الأشياء، وإبرازها في أحسن الصور وأبهاها، فضلا عن التوظيف المجازي في بعده الاستعاري القائم دوما على علاقة **المشابه** يبرز لون بياني آخر من

[1] – المصدر نفسه، ص 53.

الإسناد المفارق للحقيقة في جمعه بين شيئين يشتركان في دلالة موحدة ذلك هو التشبيه لكن الملفت للانتباه في هذه القصيدة هو قلة التشبيهات في لوحات درويش، وهذا أمر غير طبيعي على اعتبار أن القصيدة تدرج ضمن غرض الوصف الذي يستحوذ فيه التشبيه على ألوان التصوير بغية تقريب صورة الموصوف إلى ذهن المتلقي ليتمكن من التفاعل وجدانيا مع المبدع مما يبعث على التماهي مع التجربة، مادام التشبيه هو البنية الأساسية التي تعتمد وجود المشبه والمشبه به، فهو يعني «الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما»[1]، أي أن الجامع بين أمرين هو الذي يعزز فكرة التماثل بينهما كما في قول أبي هلال العسكري في الصناعتين: «التشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه و لم يستغن أحد عنه»[2]و قد نجح درويش وبلغَ الغاية في إخراج بعض تلك الصفات في قالب تصويري، فيما يسمى في الدرس البلاغي بالتشبيه المقلوب في عبارة "سرير الأبد" عوضا عن "الأبد سرير" الذي يلتئم فيه شرخ ما بين المشبه والمشبه به، وتنحسر الهوة بينهما حتى كأنهما ذات واحدة

في دِمَشْقَ،

ينامُ الغريبُ

على ظلّه واقفاً

مثل مِئْذَنَةٍ في سرير الأَبد

لا يَحنُّ إلى بَلدٍ

أَو أَحَدْ[3]...

---

[1]- حسن فضل عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، علم البيان و البديع، دار الفرقان للنشر و التوزيع،ط1,عمان- الأردن، ، 2007، ص: 17.

[2]- أبو هلال العسكري: الصناعتين،

[3] - محمود درويش، مصدر سابق، ص 53.

الحقيقة الثابتة عن المجاز —حسب- **ديمارسيه** أن الكلمات لا تكتسب معناها المجازي إلّا بتوليف جديد بين العبارات، كما في قول الشاعر: "ينام الغريب على ظله" وفي اسناد السرير إلى الأبد، وهذا التوليف الجديد والغريب يخلع على المعاني سحرا جذابا يعمق التأويل تأثيره بحثا عن مراد الشاعر الذي انزاح بعيدا عن اللغة الطبيعية

فكأن المجاز جاء من خلال اللوحة الفنية الممتدة على مساحة النص واستغرق جل القصيدة، و لم تقف الصورة الشعرية عند هذا الحد، بل يستمر في هندسة القصيدة على إيقاعها ويتأنق في بنائها، لتأخذ أبعادها الحقيقية والايحائية حتى تتراىء لنا سماء دمشق الفيحاء وقد طرزت بخيوط ذهبية أسماء خيل العرب من الجاهلية إلى القيامة. وإن كانت الصورة شعرية فهي ذات فيض دلالي يمتد إلى أعماق التاريخ في إشارة، يحملها منسوب المجاز في بعده الاستعاري، إلى الأمجاد العربية الممتدة على مدى الزمن ولازالت وقد طرزت سماء دمشق بخيوط ذهبية زاد بريقها جودة الرسم الشعري.

وفي كل هذه الأمثلة وغيرها تظهر قيمة الانزياح اللغوي كملمح فني راهن عليه الناص في تعميق شعرية المفارقة(*) بين المسند والمسند إليه حين تغدو السماء امرأة تسير حافية القدمين على الطرقات فهل بقي، بعد هذا النزول الأسطوري للسماء، من حاجة إلى وحي وإلهام لكتابة الشعر؟!. المعروف عن الاستعارة أنها تتصدر بشكل كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعدّ أداة تعبيرية، ومصدرا للترادف وتعدد المعنى؛ وهي من أهم الصور البلاغية التي تلون حياتنا وتكسو عباراتنا الكلامية بجمالية وواقعية في أن واحد، وتسعى إلى الوصول للمعنى المراد وتقريبه إلى الذهن بالربط بين الملموس والمجرد.

(*)- **شعرية المفارقة**: من مصطلحات الشكلانيين الروس و تتمثل في التفاعل الداخلي بين العناصر المكونة للعمل الأدبي والمبنية على غير قواعد المنطق و هي محمودة في الأدب و ذلك بالتعبير عن موقف على غير ما يقتضيه ذلك الموقف، كما تعني حدوث ما لا يتوقع، و بذلك يعبر الشاعر على صدق رؤيته بإسلامها إلى نيران المفارقة، إلى دراما الشعر بناءً و تركيباً. (انظر نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، ص: 61- 62.) "

في دِمَشْقَ،
يُواصل فِعْلُ المُضَارِع
أَشغالَهُ الأُمويَّةَ:
نمشي إلى غَدِنا واثِقِينَ
من الشمس في أَمسنا.
نحن والأَبديَّةُ,
سُكَّانُ هذا البَلَدْ!.[1]

و يصّعد الشاعر في حالة الوجد عشقا ودنفًا بدمشق حتى يجعل منها مدينة العشق الأبدي فهو يصف متغزلا بنموذج مثالي جمع له كل صور الحسن المثيرة للإعجاب والدهشة بما يحمل إلينا من تصورات بعيدة وغريبة تذكرنا بتصورات الفلاسفة عن المدن الفاضلة على شاكلة أحلام أفلاطون والفارابي وغيرهم.. وهنا تكمن المفارقة لفظية ومعنوية، وهي مفارقة مثيرة فيها سحر الخيال الشعري الذي يرتاد مجاهل الوجود الإنساني فالمجاز في الشعر ضرورة ينعدم دونها الإبداع الأدبي إذ يرى "كولردج" – مثلا– «**أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة**»[2] وذلك مستوى مكين في التعبير ومظهر من مظاهر الشعرية.

وتتشكل حركة القصيدة من شبه الجملة الشعرية "في دمشق" التي تتكرر على مدى جسد القصيدة بعدد المقاطع اثني وعشرين مرة، إنه تكرار له ما يبرره نفسيا وثقافيا وحضاريا؛ إذ هو تعبير عن حب ضارب بأطنابه في ضمير الوجدان العربي. فالماضي والحاضر يتوصلان عند درويش في جدلية عجيبة؛ فهو يستحضر التراث ممثلا في الحضارة الأموية؛«إذ لا يمكن أن نعيش حاضرا

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 53.
[2]– إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي,(د. ط)، 1961ص 59.

مشرقا في ظل تجاهلنا لماضينا، بل لابد من التعبير عن الماضي بالحاضر»[1]و من ملامح الشعرية التي تستل الإعجاب من قلب المتلقي تلك البنية الفنية في هندسة الصورة الشعرية وفق قالب تفنن الشاعر في ضبطه على تقنية العزف على قيثارة أوتار الزمن حين تستغرقه دمشق الفيحاء في أبعاده الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، فالفعل الحضاري الأموي يواصل أشغاله في ديمومة وهمّة ويمنحنا الثقة وفضلة الأمان للاستمرار في الممشى، تحت شمس حضارتنا الزاهرة بمعية الأبدية التي ما فتئت تقاسمنا سكنى هذا البلد.إن استحضار العصر الأموي إلى جوّ القصيدة يعزِّز الأمجاد التاريخية لمدينة دمشق على مر العصور، فهي وإن بلغت أوج حضارتها في العصر الإسلامي فإن ذلك لا ينفي عنها صفة التمدد الحضاري عبر الأزمنة الحضارية ويثبت ذلك ما تزخر به من آثار تاريخية في المدينة تعود لعدة فترات وحقب زمنية من الحضارات فهنا كانت بداية الاستيطان البشري وتخطيط أولى المدن. سورية مدخل وبوابة للتاريخ، فقد قامت على أرضها حضارات متعددة كثيرة، وسكنها شعوب شتى: السوماريون، الأكاديون، الكنعانيون، البابليون، الإغريق، الفرس، الرومان، البزنطيون، العرب، كما خضعت لسيطرة الأتراك، كما خضعت للانتداب الفرنسي.

في دِمَشْقَ،

يُواصل فِعْلُ المُضَارِع

أَشغالَهُ الأُمويَّةَ:

نمشي إلى غَدِنا واثِقِينَ

من الشمس في أَمسنا.

نحن والأَبديَّةُ

سُكَّانُ هذا البَلَدْ!.[2]

---

[1]- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير و الإبداع، الدار البضاء- المغرب، 1984، ص: 171-172.

[2] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 53.

ومن ملامح الشعرية التي يرسيها المجاز في ميناء القصيدة ذلك التنوع الخصب في ملامح الغرافيمات التصويرية وما تكتسبه في سياقها من دلالات وايحاءات بما يجعلها تتخذ سمة الصور المركبة النامية التي بإمكانها أن تستنطق كل مظاهر الوجود وتستخدم جل الموجودات بدءًا بالحمام واللغة، السماء، والخيل، والأبدية، والتاريخ، والإنسان وغيرها.. فكلها تصبح- ببراعة الشاعر-أداة طيعة للتصوير الشعري الذي ما انفك الناص في توظيفها في محاولة لكسر رتابة الموضوع الواحد ونمطية الصورة الباهتة الجزئية، التي سكنت بيت شعرنا العربي أمدا طويلا، وفي المقابل توليد شعرية الفجوة بين أدوات الخلق الفني وفق رؤية يمليها تطور السياق الشعوري والعاطفي والفكري. وذلك بالتنويع الثيماتي والشكلي. وما دام الأمر كذلك فما ملامح الصورة الموالية التي طرّز بها الشاعر جبين قصيدته الغراء، بل أيّة مفارقة تلك التي يحدثها الاستخدام الجديد للثيمة الجديدة؟!

بناء على ما سبق قوله عن التنوع الموضوعاتي في التشبب بالمدينة (دمشق)، يكون من الطبيعي جدا أن نجدَّ في البحث عن الثيمة الفرعية الجديدة التي انتقل الشاعر هنا إلى ذلك الغزل الرفيع الذي يجمع بين الكمنجة والعود في شكل حوار موسيقي خلاب يدور فحواه حول لغز الوجود وسؤال الكينونة والنهايات بتوظيف اللون الاستعاري، كضرب من المجاز الطاغي على هذه القصيدة،في قوله:

في دِمَشْقَ،
تَدُورُ الحوارات
بين الكَمَنْجَةِ والعُود
حَوْلَ سؤال الوجودِ
وحول النهاياتِ.[1]

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 52.

أن هذه الحوارات المهموسة، لا تُسمع ولا تكون إلّا في أرجاء دمشق كنوع من الاستثناء الذي يعطى خصوصية الشام، وتدور تفاصيلها حول أحجية من يكون لها شرف فضل قتل العاشق المارق حتى تكون جديرة بنيل غاية الغايات المعبر عنها بـــــ "سدرة المنتهى"، هذه القاتلة- لا أخالها- إلّا دمشق ويؤكد هذا الافتراض حضورها الطاغي في حيز النص، وما تتمتع به هذه المعشوقة من سحر فتنة الإغراء الذي يخولها القدرة على تنفيذ فعل القتل في حق العاشق المارق..!

ويستمر الشاعر هائما في سحر معشوقه الأبدي "دمشق" بتوظيف كل إمكانات المجاز البلاغية للتعبير عن مدى تمكن هذا الحب من قلبه معطيا ملمحا آخر من ملامح الشعرية باعتماد تقنية استدعاء الشخصيات التاريخية الدينية المتمثلة في النبي يوسف عليه السلام ويبقى السؤال مطروحا: لماذا أقدم درويش على استحضار أو استدعاء الشخصية الدينية إلى وسط ثقافي مغاير في الرؤيا والمنهج والمعرفة؟!.. وكذلك: لماذا انتخبنا النبي يوسف من بين عشرات الأنبياء في القصص الديني؟.. وما دلالة هذا الرمز في تكثيف مجازية النص الشعري؟

يبدو لي أن المحمول الديني له قدرة على تفجير المكبوت وتحريك الهامش. فضلا عن كفاءته في مدنا برؤيا جمالية تنبعث من عمق التاريخ، كاشفة عن سياق تزدحم فيه النصوص المهاجرة. فما يكتزه هذا الرمز من حمولة معرفية تستتبع بالضرورة الموروث الديني في تجليه القصصي الكامل حين يقف نبي الله "يوسف" عليه السلام يقطِّع أضلعة باحثا عن قلبه المنشغل أصلا، عن جمال طلعته البهيّة، بجمال دمشق في سؤاله عن قلبه الهائم عشقا ودنفا في أرجاء مدينة السحر الأزلية.

في دِمَشْقَ،
يُقَطِّعُ يوسُفُ،
بالنايَ,
أَضْلُعَهُ
لا لشيءٍ ,
سوى أَنَّهُ

لم يَجِدْ قلبَهُ مَعَهُ.[1]

في هذه المدينة، أي (دمشق) تتجلى أحداث البدايات؛ بداية التكوين وبداية الخلق حين كان كل شيئ على أصله الأول في هيئة سيلان الماء، وقد استمد هذه الحقيقة الثابتة من المصادر الدينية كما حكى القرآن الكريم﴿وَ هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ولئن قلت إنكم مبعوثون من بعد الموت ليقولن الذين كفروا أن هذا إلا سحر مبين ﴾سورة هود، الآية:07، وغيره من الكتب المقدسة: التوراة والإنجيل. ورغم ذلك تتشبث بالشاعر وتطلب منه الرفقة والصحبة في سفر إلى أقاليم الشعراء القصية بحثا عن متعة المغامرة الشهية

في دِمَشْقَ،

يَعُودُ الكلامُ إلى أَصلِهِ،

اُلماءِ:

لا الشِعْرُ شِعْرٌ

ولا النَثْرُ نَثْرٌ

وأَنتِ تقولين : لن أَدَعَكْ

فخُذْني إليك

وخُذْني مَعَكْ[2]!

و يواصل الشاعر هذا النسق التصاعدي في وصف دمشق بخلع أغرب الصور المجازية عليها، إذ كيف ينام الغزال مع امرأة على سرير الندي؟ ويعقل أن تخلع إمرأة فستانها وتغطي نهر بَرَدَى العظيم، بيد أن هذه المفارقات الإسنادية في الجمع بين الإنسان والحيوان في سرير الندى، وأنسنة الكائن هي من الصور الشعرية التي لا يبررها سوى الإيمان بحقيقة الشعر المتمردة على نواميس

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 54.
[2] – المصدر نفسه، ص 54.

الحياة والوجود، أوليست الكتابة خصوصا الفنية منها «نبوءة تاريخية تقترح شكل العالم ومعناه، وهي محاولة لأنسنة الكائن وتزويده بالرغبة والميثولوجيا واليوتوبيا..و فعل الصيرورة والارتحال الدائم»[1] ؟

في دِمَشْقَ،
ينامُ غزالٌ
إلى جانب اُمرأةٍ
في سرير الندى
فتخلَعُ فُسْتَانَها
وتُغَطِّي بِهِ بَرَدَى[2]!

و يأتي المقطع الموالي مكملا للصورة وموسعاً أبعادها ومتابعا نموها. فهو ما زال ثم يزاول يزاول تقنية الوصف بآليات طبيعية معتمدا على الصور الأكثر شرودا عن عقال الحقيقة مشكلا انحرافات مجازية تتوازي مع الحقيقة في دلالتها على ما تحوزه هذه المدينة من نعم الأمن والسلام والطمأنينة، فخيرها عميم والفها حميم، جوها أليف ووردها صحو كثيف، فيها يغازلك الزهر والطير ويداعبك الياسمين وتغار الحديقة، ويتدفق دم الليل في اشراقة البدر المنير؛ ولكن كيف توسل إلى تشكيل تلك الصور، وما سرّ التركيبة الكيميائية التي أوجدت شعرية هذه الصور أو القصيدة؟

تدَاعِبُني الياسمينةُ:
لا تَبْتَعِدْ
واُمشِ في أَثَري
فَتَغارُ الحديقةُ:
لا تقتربْ

[1]– انظر المرجع السابق، شعرية الكتابة و الجسد، دراسة حول الوعي الشعري و النقدي، ص: 49.
[2] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 54.

من دَمِ الليل في قَمَري[1]

إن شعرية هذه المقاطع تكمن في الصور المبتكرة، وفي ذلك الانسجام المجازي للغة الذي تجاوز بها من مستواها المعجمي الضيق إلى الأفق الدلالي الرحب وذلك عن طريق وضع اللغة في علاقات جديدة وفق رؤية فنية مشبّعة بالحسّ الجمالي على إيقاع الرسم المجازي المناقض لمنطق الحقيقة والأشياء وذلك بإسناد صفات يختص بها الإنسان للجمال، فالياسمين يداعب، ويسري الدم متدفقا في محيّا القمر،و الحديقة تغار ففي الصورة الأخير مجاز عقلي، علاقته المكانية ذكر المكان والمقصود ما في الحديقة.

بالنظر إلى هذه المجموعة من الصور أمكن القول- حسب تودوروف-:« اتصاف اللغة المجازية بأنها لغة مصطنعة، زائفة ينقصها الصدق: والواقع أنها تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها»[2].

في دِمَشْقَ،
أُسامِرُ حُلْمي الخفيفَ
على زَهْرة اللوزِ يضحَكُ:
كُنْ واقعياً
لأُزهرَ ثانيةً
حول ماءِ اُسمها
وكُنْ واقعيّاً
لأعبر في حُلْمها![3]

---

[1] - محمود درويش، مصدر سابق، ص 55.
[2]- المرجع السابق، الأدب و الدلالة، ص: 107.
[3] - محمود درويش، مصدر سابق، ص 55.

و يستمر محمود درويش في هيامه المحموم بالمدينة العشيقة (دمشق) حيث يحلو السمر حين تداعب مخيلته أحلام وردية في حضن زهر اللوز الباسم، لكن هذا الزهر يقطع عليه الحلم الجميل ويجعل الواقعية شرط الإزهار والعبور في الأحلام.

لقد تحققت الصورتان في خيال الشاعر ثم رُسمت على الورق إبداعًا وخلقًا مدهشًا. وصورة الشرط في النظم واضح (كنْ واقعيًا لأُزهر ثانية)، (وكُنْ واقعيّاً لأعبر في حُلْمه!)، أن دمشق الغارقة في بحر من أحلام جمالها تتمنّع أبدًا عن كل حالم يخطب ودّها ما لم يكون واقعيا.

أن كلّ الأفعال الإنسانية سواءً أكانت عاطفية أم نفسية أم اجتماعية أم حضارية تحصل في دمشق كحتمية يرتئيها الشاعر وهذا ما يبرر تصدير المقاطع الشعرية بشبه الجملة "في دمشق" لأن حتى فعل المعرفة والتلاقي مع الذات يكون تحت سماء دمشق وبعدها يكون التوحد والانطلاق بمباركة امرأة لوزية العينين، هي في الأغلب، دمشق مدينة الأحلام، فيها جمال الله ونور الملائكة. وقد عزّز التوظيف المجازي، في إشارته للمرأة بذكر أهم جزء في كينونة وجودها وهو العينيين، جوّ التعارف والتآلف وهذا ما يؤكده اسم الإشارة "هنا"

في دِمَشْقَ،
أُعرِّفُ نفسي
على نفسها:
هنا , تحت عَيْنَيْن لوزِيَّتَيْن
نطيرُ معاً تَوْأَمَيْن
ونرجئ ماضِينَا المشتركْ[1]

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 55.

إن كل الأفعال والأحداث تقع في دمشق فهي المدينة المؤهلة لاحتضان مثل هكذا أفعال، أفعال التوهج الإنساني في أرقى لحظات ممارسة الحياة: اللقاء، الأخوة، الطيران وقل ما شئت من الممارسات البشرية في فورة العشق الأسمى.

في دِمَشْق،

يرقُّ الكلامُ

فأسمع صَوْتَ دمٍ

في عُرُوق الرخام:

اُخْتَطِفْني مِنَ اُبني

تقولُ السجينةُ لي

أَو تحجَّرْ معي[1]!

و في دمشق يصير للكلام نكهة الكلام، ويخفت صوت ضجيج الحياة المعهود، إلى الدرجة التي يُسمع فيها نبض الحياة في عروق جسد الرخام. ويعقبه طلب السجينة المصوغ في أسلوب التخيير الذي ترجحه أداته الأغلب "أو": بين اختطافها من ابنها أو التحجر معها !و تعدّ هذه الصورة المجازية من أبدع مبتكرات التصوير العبقري العربي في الشعر المعاصر، ويكمن جمالها في بثّ حركة الحياة في الجماد(الرخام) وتمثيله في صورة إنسان ينبض الدم في عروقه. وهذا من سحر التصوير والتخييل الذي يضخه المجاز في عروق الشعر مما يجعله يستأثر بإعجاب القراء.

في دِمَشْقَ:

أَعدُّ ضُلُوعي

وأُرْجِعُ قلبي إلى خَبَبِهْ

لعلِّ التي أَدْخَلَتْني

---

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 55.

إلى ظِلِّها

قَتَلَتْني,

و لم أَنْتَبِهْ[1]...

هل بالإمكان أن يفقد الشاعر، تحت تأثير الإغواء، حاسة التمييز ولا يدرك حياته من مماته؟ أيمكن أن يرجع إلى قلبه الساكن إعجابا نبضه، أي خببه (الخبب= ضرب من العَدْو) لأن دمشق التي أدخلته ظلالها الوارفة قد قتلته بفتنة سحرها و لم يعلم حتى بموته، صحيح "و من الحب ما قتل!؟". ولكن هل بمقدور مدينة، بغض عن جمالها ومكانتها من القداسة، أن تحدث مثل هذا التأثير في محبها؟

إن هذه المبالغة في التقديس الذي أعتاده الشعراء في شعرهم ناتج في مستواه الأول عن الوظيفة الشعرية للغة، فليس من الضروري أن يتوفر للغة الانفعالية؛ كما هو شأن اللغة العلميّة، الصدق المنطقي أو ما يسمى ملاءمة دلالة المطابقة؛ لأن ذلك يشكّل عقبة في طريق الإبداع. والشعرية تتعارض أبدًا مع قواعد التنظيم والصدق والمواءمة ومن هنا، «فقد ينتقل الدّال بالمدلول من مستوى دلالة المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء، وهذا الانتقال يتحقّق ، وفق جان كوهين، بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، من أجل العثور عليه في المستوى الثاني، أي مستوى الشعرية»[2] . ويمكن أن نرمز لهذه الاستدارة في الكلام من المعنى المباشر إلى المعنى الخفي، أي من التصريح إلى التلميح بالخطاطة التالية:

دلالة المطابقة...............= الدال ــــــــ> المدلول الأول

↓

دلالة الإيحاء...............=المدلول الثاني

في دِمَشْقَ،

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 56.

[2]– انظر: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر – المغرب، 1986، ص: 206- 207.

تُعيدُ الغريبةُ هَوْدَجَها

إلى القافِلَةْ:

لن أَعودَ إلى خيمتي

لن أُعلِّقَ جيتارتي,

بَعْدَ هذا المساء،

على تينة العائلةْ[1]...

أن أجمل ما في دمشق هو قدرتها الفائقة على التأثير في البشر وحث الأرواح على التمرد بدأً بالشاعر والوافد والغريب والقريب..فكل أصناف البشر من عرب وعجم قد افتتنوا بها وهذا ما يفسر تعدد الأجناس والحضارات التي أقامت على ضفاف هذه المدينة، حتى المرأة البدوية الغريبة المسافرة إليها تعيد متاعها إلى القافلة وترفض العودةَ إلى موطنها وتأبى الكفَّ عن الغناء. وقد استعان الشاعر بالمجاز المرسل على وجه الخصوص لتوضيح المعاني بما يكفل لها نشوة الإمتاع الفني، فقد عبّر عن المتاع بالهودج على سبيل التخصيص بذكر الجزء وهو يقصد الكل في علاقة جزئية، أما المجاز الذي في قوله: لن أُعلِّقَ جيتارتي فهو أيضا مرسل من نوع العلاقة السببيّة؛ لأن القيثارة هي آلة الغناء وسببه. والمقصود بعلاقة المجاز المرسل أن «يكون هناك تلازم وترابط يجمع بين المعنيين، ويصوغ استعمال أحدهما موضع الآخر»[2]«منها تسمية الشيء باسم ما كان عليه، أو ما يؤول إليه أو تسمية الحال باسم محلّه، أو تسمية الشيء باسم آلته وعلاقات أخرى كثيرة»[3] .

في دِمَشْقَ،

تَشِفُّ القصائدُ

---

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 56.

[2]– بسيوني عبد الفتاح، علم البيان، مطبعة السعادة، (د.ط)، 1987،مصر، ص: 144.

[3]– ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت ، ص: 205-210.

لا هِيَ حِسِّيَّةٌ

ولا هِيَ ذهْنيَّةٌ

إنَّها ما يقولُ الصدى

للصدى[1]...

فهو هنا يجعل الصدى يكلم الصدى والتفاعل يحدث بين شيئين يفتقدان صفة الحسية والمرئية، إنه الأثير يخاطب الأثير، فالطرفان المشبه والمشبه به يشتركان في فعل القول والسمع وهي من نوع الاستعارة المزدوجة التي تستوي فيها التمثيلية والتصريحية على حد سواء، وهنا تكمن أهميتها، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال الترسيمة التالية: الصدى = الصدى

تدل علامة التساوي على تطابق طرفي المعادلة البيانية (المشبه، الصدي/ والمشبه به، الصدي). ومعنى ذلك أن الانزياح متحقق بدرجة عالية بعد أن تقلصت درجة المشابهة بين الدال والمدلول إلى حدود الانتفاء. الشيء الذي يدفع المتلقي إلى بذل جهد ذهني كبير قيل أن يدرك ما يمكن أن يتيح له الإيحاء (Connotation) المتولد عن الصورة. فاللغة في الشعر لغة انحرافية، أي أنها تتراح في الشعر عن معناها الشائع في النثر، ولعل هذا ما قصده جون كوهين بقوله: «طبيعة الفارق بين الشعر والنثر لغوية، أي شكلية، إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية ، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى».[2]

في دِمَشْقَ،

تجفُّ السحابةُ عصراً،فتحفُرُ بئراً

لصيف المحبِّينَ في سَفْح قاسْيُون،

والنايُ يُكْملُ عاداته

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 56.

[2]– المرجع السابق، جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص: 191.

في الحنين إلى ما هُوَ الآن فيه،

ويبكي سدى[1]

أن ما يقوله الشعر لا يعبر بالضرورة عن الحقيقة الواقعية وهذا ليس شرطا على صدق الشعر، وإنما كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها قصد صهرها من جديد وفق رؤية الشاعر للوجود. وبالتالي تحويل الواقع المادي إلى مثالي»[2]ففي قوله: "تجفُّ السحابةُ عصراً"،مجاز، علاقته السببية، فالمقصود بجفاف السحابة هو الماء فالسحاب سبب في وجود الماء، ولّما أسند الجفاف إلى السحابة يكون قد كسر منطق الإسناد الحقيقي. ومن هنا لا يجوز للناقد أن يحكم على الصورة الشعرية في القصيدة تبعًا لصدقها، أي مطابقتها للواقع، وإنما يكون معيار الصورة هو ما فيها من حياة ونبض مصدرهما روح وقلب الشاعر. وقد سبق أن أكدنا ذلك في مقولة كولردج عن صدق الصورة: « ليست الصورة وحدها، مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق ». وآية ذلك أن معايير الفن لا تتطابق بالضرورة ومعايير الواقع، فما يقوله الفن كثيرا ما يخالف منطق الحياة وينسف بقناعاتنا. «و هذا التراوح الديناميكي الخلاق يولد نوعا من الطاقة الحيوية التعبيرية تجعل الذات تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية للأشياء، إلى العمق الوجودي ، حيث تتماهى الذات مع أشياء الوجود، لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته»[3].لاحظ السطر الشعري التالي وتأكد من صدق الحكم، إذ كيف تحفر السحابة بئرا لصيف المحبين، وكيف يحنّ الناي ويبكي وهي كلها اسنادات مخالفة لمنطق الأشياء ومنحرفة عن القاعدة والنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه. ولذات السبب يرى جان كوهين الذي شغل بنظرية الانزياح، «أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة. ويذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر،

[1] - محمود درويش، مصدر سابق، ص 56.

[2]- المرجع السابق، محمد مصطفى بدوي: كولريدج، دار المعارف، مصر، 1985، ص: 90.

[3]- محمد الحرز: شعرية الكتابو و الجسد، الانتشار العربي، ، ط1,بيروت- لبنان، 2005، ص: 71.

بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح»[1]، وذهب مصطفى ناصف إلى عدِّ الاستعارة والتعبير المجازي انحرافًا للغة عن طبيعتها الأصلية، «تمنحها إمكانات أوسع للتعبير عن العواطف والانفعالات والمواقف التي يعيشها المبدع»[2]، ويرى شكري عياد أن الانحراف يخصّ اللغة الفنية، ولا يقدم عليه إلّا أديب متّمكن وهو يلتقي في هذه النقطة مع ريفاتير في اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ»[3].

في دِمَشْقَ،
أُدوِّنُ في دفْتَرِ اُمرأةٍ:
كُلُّ ما فيكِ
من نَرْجسٍ
يَشْتَهيكِ
ولا سُورَ حَوْلَكِ, يحميكِ
مِنْ ليل فِتْنَتِكِ الزائدةْ.[4]

عندما تتماهي العلاقة بين الجماد والإنسان بين دمشق والمرأة، تزداد بالضرورة جرعة الجمال عن الحدّ المألوف أو المطلوب، ولأجل ذلك يستأثر الجميل بشهوة النرجس على ما فيه، أي النرجس من جمال يتضاءل في هيكل الجمال الدمشقي المطلق الذي يستحيل بدوره إلى فتنة دون حماية. أية نظرية لغوية تسمح بإسناد الاشتهاء للنرجس، والفتنة لليل؟ وإنما تسند، عادة،إلى من يعقل، أما وقد أسندت هذه الأفعال إلى غير العاقل فهذه هي البنية التي تكسب العبارات الشعرية جمالا وشاعرية ولو أسندها للإنسان لكانت بنية لغوية باهتة.

---

[1]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص ص: 192- 193.
[2]- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر،، ط1, بيروت، 1981، ص: 85.
[3]-شكري عيّاد: اللغة و الابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال بريس ، ط1القاهرة ، 1988، ص ص: 78-79.
[4] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 56.

في دِمَشْقَ،
أَرى كيف ينقُصُ ليلُ دِمَشْقَ
رويداً رويدا
وكيف تزيدُ إلهاتُنا
واحدةْ[1]!

هنا نجد أن الوعي بالزمن والأشياء يتأسس دائما وفق منطق الشعر المخالف في تركيبه لمنطق الحياة والطبيعة، وهذا لأن الكون الشعري يخضع لمنطق الذات المتفلتة من عقال قوانين العقل، فالناص يدرك بذاته الشاعرة كيف يتناقص ليل دمشق! وما يتناقص في الحقيقة، وكيف تزداد الآلهة وما تزداد، إنها الحقيقة الشعرية التي تلون الحقائق بالرؤية الذاتية.

في دِمَشْقَ،
يغني المسافر في سرِّه:
لا أَعودُ من الشام
حياً
ولا ميتاً
بل سحاباً
يخفِّفُ عبءَ الفراشة
عن روحِيَ الشاردةْ[2]

[1] – محمود درويش، مصدر سابق، ص 57.
[2] – المصدر نفسه، ص 57.

5- القراءة و توليد الدلالة :

أن هذه النفس المرهقة عشقا والمتهالكة صبابة، الهائمة في هيكل الجمال الدمشق قد خلصت، في نهاية القصيدة، إلى ما يشبه القرار الأخير، قرار رفض العودة من دمشق مهما كانت وضعيتها سواءً أكانت حية أم ميتة استنادا لمعطيات حتمية وإلى ما سبقه من مقدمات بررت سبب اختار أرض المقام الأبدية، ثم يعدل عن ذلك ويريد أن يستحيل سحابا يخفّف عنه عبء الفراشة عن روحه الشاردة. ومع نهاية شفرة النص يتضح مدلول هذا الموال الدمشقي، الذي استغرق كل ذرات روح الشاعر وتطايرت معه شعاعا عبر مسارات متباينة من الشوق والإعجاب والغيطة والحبور، وتكشف الشفرة أخيرا عن نوع من الإعجاب الذي يستهوي القلب تحت تأثير زخرف الألوان فهو كالفراشينجذب نحو اللهب ليحترق. وقد أحسن الشاعر القديم التعبير عن هذا المعنى، في قوله:

مالي أرى القلب يهوى من يعذّبه *** مثل الفراش لهيب النّار يغريه

فكل هذا الهيام ما هو إلّا نوع من الإغراء الذي مارسته مدينة دمشق على زائرها، و لم يكن من نوع الحب العميق الذي يفتح شهية العاشق ليصدر عن عميق الفلسفة في تحليل العواطف ويرسم رؤية فنية تكشف أسرار العلاقات في تجاذباتها واضطراباتها. إنه نوع من الشرود الذي استدعته لحظة الإعحاب فانجذب يعبر عنه في خواطر يعوزها كثيرا من الترابط والتخطيط الفني المحكم، ولولا تضافر عوامل فنية وموضوعية لفقدت القصيدة بصفة كلية مبررات الانتماء لجنس الشعر، ويجدر بنا أن نذكر منها تحديدا، العامل الشكلي المتمثل في تواتر اللازمة التي رشّحت بقوة العنصر الموسيقي في الإيقاع. والثاني معنوي نفسي يتجلى في عاطفة الإعجاب الشديدة بمدينة دمشق التي استحوذت على مشاعره من المطلع حتى النهاية.

ويبقى الدور المعزّز للإنتماء الشعري هو طبعا المجاز، بما أضفى من مسحة جمالية على بنية القصيدة، فقد قال أحد المعاصرين أن المبدأين الرئيسين المنظمين للشعر هما الوزن والمجاز؛ أكثر من هذا «أن الوزن والمجاز يلازمان أحدهما الآخر وأن تعريفنا للشعر ينبغي أن يكون من العمومية

بحيث يشملهما معا، ويفسر تزاملهما»[1](*) لمسات المجاز الفنية الساحرة لكانت القصيدة عبارة عن ركام من الألفاظ خواطر شاعر عاشق محموم كواه عشق الشام!؟

6- جماع القول:

- أن ما نخلص إليه في نهاية هذه الدراسة الموجزة هو دور المكون البلاغي في إثبات أصالة الإبداع الأدبي، فالنص لا يكتسب هوية الإنتساب الأدبي إلّا في الحضن البلاغي وبلمسات التصوير المجازي حين يتعدى المعنى الحرفي للدوال بحثا عن المدلولات التي تحفر عميقا في الفكر والثقافة والتاريخ والدين والسياسة والمجتمع...فالخطاب الخالي من الصور— حسب تدوروف- هو خطاب تام الشفافية، ولذلك هو غير موجود. هنالك تبرز الصورة البلاغية وكأنها رسم منقوش على هذه الشفافية كخطاب كثيف مغطى بعدد كبير من الرسوم والصور التي لا تكشف عما ورائها. فهو لغة مكتفية بذاتها. إذا فالإستخدام البلاغي للغة يرقى بالإنسان إلى الصفات المميزة للإنسانية، لأنه- بكل بساطة- يساوي وعي الإنسان بوجود خطابه.

- لقد تكفل المجاز، على تعدد ألوانه البيانية، بضمان سمة الامتياز الشعري للنص

- وبعد، فإن شعرية درويش، كما رأيناها من خلال قراءة هذا النموذج الشعري الأرقى تصويرا، تتحقق في مستوى التشكيل الجمالي للمجاز في شروده البعيد عن الحقيقة وتجاوز منطق الموجودات بإسنادات جديدة حملت غرابة التراكيب إلى الجسد الشعري.. وآية ذلك قدرة الصورة المجازية على التحرر والانحراف والتجاوز المبدع وخرق سنن التعبير بما يكفل متعة البيان وتحريك الانفعال، وكل ذلك من ملامح الشعرية وخصائص التجربة الشعرية لدي محمود درويش.

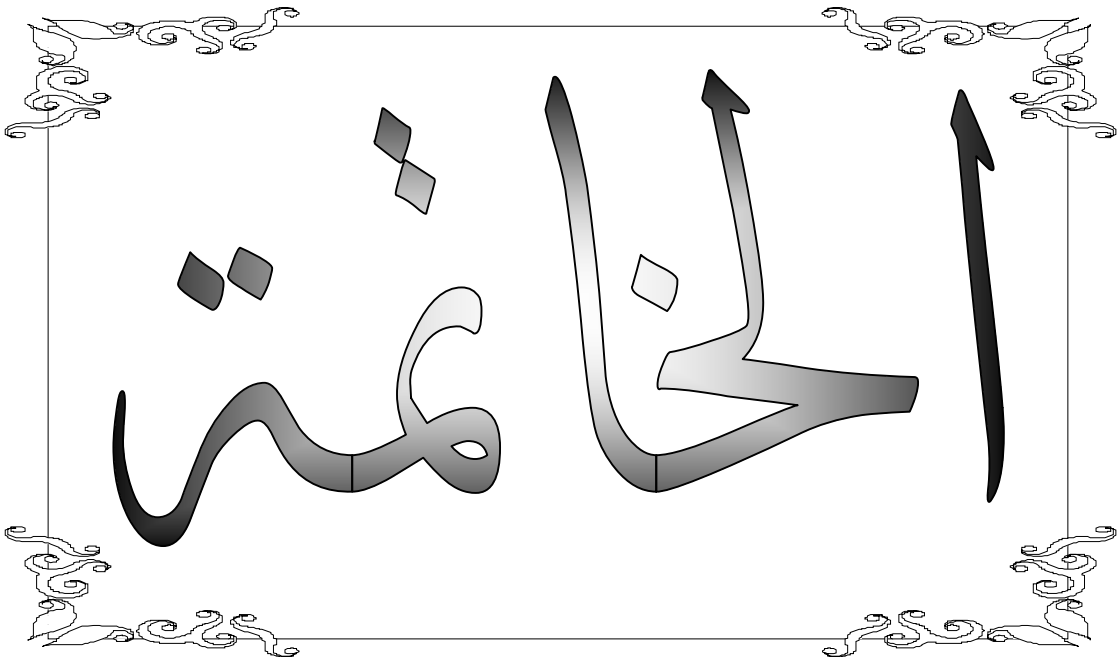
ما من نص فني ينتجه الوعي إلا وتتولد إزاءه شبكة من المجازات والاستعارات اللغوية، والتي هي عبارة عن سلطة بلاغية هي في العمق منها سلطة الثقافة في انعكاساتها اللاوعية على

[1]- رنيه ويلك آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية، 1992، ص: 253.

(*)- النظرية العامة للشعر التي تتضمنها هذه المقولة سبق أن شرحها كولريدج في جلاء في كتابه "سيرة أدبية"(Biographia Literaria).

الفرد والمجتمع. وقد حدد **فونتاني** بعض المبررات الجمالية أو حقيقة **اللغة** بقوله: «إن عبقرية اللغة كامنة في أنها تسمح أحيانا بالابتعاد عن الاستعمال المألوف أو بشكل أصح تسمح وتقر استعمالا غير شائع أو مألوف. وإذا كانت لا تقبل أبدا بالفوضى الحقيقية فإنها تقبل بعض التغيير في النظام. وهذا نظام وترتيب جديد وخاص جدا»[1].

[1]- الأدب و الدلالة، ص: 102.


الخاتمة

نصل في ختام هذه الدراسة التي حاولنا من خلالها توضيح بعض النتائج:

– المجاز لون من ألوان البيان الذي يتميز بدرجة عالية من التوهج والإثارة بشكل يتيح المجال أمام الشاعر أن يطلق خياله لكي يحلق في فضاءات واسعة موظفات طاقاته إبداعية في تقويم اللفظ وتحسين المعنى والإقتتان في التعبير .

–أن المجاز هو إستعمال الأول والثاني بعد أن كان في البداية يدل على الإنتقال من مكان إلى آخر .

– دور الخيال والتخييل بالغ الأهمية في تشكيل اللفظ والمعنى في بيان إبداع الشاعر وقدرته على منح المعنى حلة جديدة.

– يعتبر المجاز رمز من رموز اللغة الفنية في دقته زادت اللغة فصاحة.

– الإتساع نمط من أنماط التعبير يشمل جميع مستويات اللغة وله الفضل في إستمراريتها ،ويعتبر ضرب من ضروب المجاز.

– الشعرية تبحث في قوانين الخطاب الأدبي فمرجعها الأول الأدب والأخير هو الخطاب الأدبي نفسه.

– الشعر إنزياح عن معيار اللغة فكل صورة تحذف قاعدة أو مبدأ من مبادئ قواعد اللغة تعتبر إنزياح..

– أن للمجاز ألوان بيانية بضمان علامة الامتياز الشعري للنص.

– أن النصوص الفنية بكل أشكالها وأنواعها لاتخلوا من شبكة من المجازات والاستعارات لكونها تعتبر سلطة بلاغية لتعكس ثقافة اللاوعي الإنساني والمبدع خاصة.

– تجسدت شعرية دوريش خلال النموذج الشعري الذي بين أيدينا بتحقيق الجمالية المجازية التي تجاوزت منطقة الموجودات اسنادات وأمثلة التي إتخدت الغرابة في تراكيبها مجسدة كيان شعري.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم

- المصادر

1-محمود درويش، ديوان سرير الغريبة، ملتقى الصداقة الثقافي، المكتبة الإلكترونية، ط02،.

2- ابن منضور: لسان العرب، المجلد(1)، دار صادر، طبعة جديدة محققة، بيروت، دس.

3-إبن منظور، لسان العرب، مراجعة وتدقيق، يوسف البقاعي، إبراهيم شمس الدين، نضال علي، مؤسسة الأعلمي المطبوعات، ط 1، بيروت، لبنان، 2005.

4-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد شاكر، دار المدني بجدة، القاهرة، (دس) .

5-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح، أبو النهر محمود محمد شاكر،القاهر، ،مكتبة الغانجي، الخصائص إبن جني، تح، علي النجار، ج2، مكتبة العلمية، د ط، 2004.

6-محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، من جواهر القاموس، تح، مصطفى حجازي، سلسلة التراث العربي (16)، د ط، مطبعة حكومة، الكويت، 1985.

7-محمود درويش، ديوان سرير الغريبة، ملتقى الصداقة الثقافي، المكتبة الإلكترونية، ط02،.

ثالثا: المراجع

1- المراجع باللغة العربية

1-1- الكتب

1-ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية بيروت، 1982.

2-ابن منظور، تح أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ج4،مادة شعر، بيروت، لبنان.

3-ابن منظور، لسان العرب، تح، عبد الله علي كبير وآخرون، القاهرة، ج.م.ع. دار المعارف، مج1، كورنيش النيل(دس).

4-أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط3، بالقاهرة، 1988م- 1408.

5-أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:محمود محمد شاكر، جدة، القاهرة، دار المدني،(دس).

6-أبو بكر هبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ط، بيروت، صيدا، الدار النموذجية المطبعة العصرية، 1424ه،2003م.

7-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح يوسف الصميلي، المكتبة العصوية، بد ط، بيروت .

8-أحمد درويش، النظرية الشعرية، دط،القاهرة، 2000.

9-أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية وتصورها، مكتبة لبنان، ناشرون، د.ط، بيروت لبنان، 2006.

10- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، لبنان،2000.

11- الأزهار الزناد، دروس البلاغة العربية،ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1992.

12- الجاحظ: الحيوان، تح: محمد باسل، دار الكتي العلمية،ج3، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

13- الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3 ،تحتقيق: أمحد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، بيروت1987 .

14- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3.، بيروت،

15- الخليل بن أحمد الفراهيدي:كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تح عبد الحميد هنداوي،ط1، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية. 1424ه، 2003م، ج1.

16- الزمخشري. أساس البلاغة، تح مريد بعيم وشوقي المعري، الجزء 1. ط1، مكتبة لبنان >>ناشرون شربل، بيروت، 1998.

17- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت.

18- السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح د.يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

19- العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، مطبعة المقتطف بمصر، 1332ه.

20- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار القلم(د.ت) ، بيروت.

21- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي، (د. ط).،1961،

22- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوتي، (د. ط) ،1961،.

23- بسّام قطوس: إستراتيجية القراءة- التأصيل و الإجراء النقدي- عالم الكتب، ط1، القاهرة- مصر، 2005.

24- بسيوني عبد الفتاح، علم البيان، مطبعة السعادة، (د.ط)، مصر، 1987،

25- بنية اللغة الشعرية، نر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر – المغرب، 1986.

26- تزفتان تدوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2،المغرب، 1990.

27- تزفطان تودوروف: الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996.

28- تودوروف: الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996.

29- تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1995.

30- جابر عصفور، الصورة الغنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت ، 1992

31- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تح محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

32- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الوالي ومحمد العمري،دار تويفال، ط1، المعرب،1986.

33- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب، 1986.

34- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

35- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986

36- حسم ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

37- حسن فضل عباس: البلاغة فنونها و أفنانها، علم البيان و البديع، دار الفرقان للنشر و التوزيع، ط11، عمان- الأردن، ، 2007.

38- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

39- رنيه ويلك آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية، 1992.

40- رنيه ويلك آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية، 1992.

41- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

42- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار تويفال، ط1، الدار البيضاء، 1988م.

43- رونان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة: فخري صالح، دار العين للنشر و المركز القومي للترجمة، ط1، 2014،

44- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير و الإبداع، الدار البضاء- المغرب، 1984.

45- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار القايدي، بيروت، 1980.

46- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، دار المسيرة، ط2، بيروت، 1977.

47- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط1، جدة، 1990.

48- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمود محمد شاكر، القاهرة، دار المدني بجدة، (دتس.

49- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، في علم البيان، تحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2001 .

50- - علي جميل سلوم، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، 1990م.

51- علي جميل سلوم، الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، حسن محمد نور الدين، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1410ه.1990م.

52- لويس معلوف، المنجد في اللغة والإعلام، بيروت، دار المشرق، 1986.

53- مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، محمد نعيم الوقسوسي، ط8، 1426ه.2005 م، بيروت، لبنان، مادة جوز،.

54- محمد الحرز: شعرية الكتابة و الجسد، دراسة حول الوعي الشعري و النقدي، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت- لبنان، 2005.

55- محمد الحرز: شعرية الكتابو و الجسد، الانتشار العربي، ط1، بيروت- لبنان، 2005.

56- محمد الظاهر الاذقي، المبسط في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، 1426ه، 2003م.

57- محمد زغلول سلام: النقد العربي الحديث، مكتبة الأنجلو- مصرية، ط1، مصر، 1964.

58- محمد مذبوحي، المجاز مباحثه وشواهده، دار كنوز للإنتاج والتوزيع. 2012. 2013.

59- محمد مصطفى بدوي: كولردج، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1985.

60- مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، المجلد 3، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008.

61- مسلم حسب حسين: جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية و الدلالة، دار السياب، ط1، لندن، 2007.

62- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، 1981.

63- ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994.

64- هيثم هلال، مصطلح الأصول، م،ج،ن، محمد ألتونجي، البوخرية، دار الجيل، ط1، بيروت، 2003 ،1424. - عبد الوهاب الميسري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة المجاز، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1422ه، 2002م.

65- يحيي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج1،مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، (د.ط) 1914.

66- يوسف أبو العدومي، الأسلوبية،الرؤية والتطبيق: دار الميرة، ط1، عمان، 2007م، 1427ه.

67- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربية الأصول والإمتدادات، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ط1، المملكة السعودية الرياض، 1436ه، 2015م.

68- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربية الأصول والإمدادات، ط6، المملكة العربية السعودية، هـ2015،1143م.

69- -شكري عيّاد: اللغة و الابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال بريس، ط1، القاهرة، 1988.

1-2- المذكرات والرسائل

1- شراوي فطيمة، الإتساع من التركيب إلى التصوير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر، دراسات نحوية دلالية، كلية الأداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، 2015-2016.

المجلات

1-شامل عبيد درع الجميلي: الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد: 9،العدد: 2، العراق،سنة 2014 .

2-عبد القادر علي زروقي: الصورة المجازية في شعر محمد بلقاسم خمار، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية/ قسم الآداب و اللغات. العدد21- جانفي 2019.

3-عناد الغزوان:الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، العددان:11- 12، بغداد.

2- المراجع باللغة الأجنبية

1- Coleridge. BiographiaLiteraria, edited by JamesEngell and W. Jackoson Bate : BiographiaLiteraria, princeteionUniversiy Press. 1983,.

2- Eugéne Albert Nida, Towards a science of translating, E.J. Brill, 1964.

3- Georges Mounin, Poésie et société, Paris, P.U.F.

4- peter newmark , A.Textbook of translation, great, Breatonbv A, Wheaton. & co ltd, kxter,1988.

الفهرس

شكر وعرفان	-
مقدمة	01
الفصل الأول: التأصيل النظري	
تمهيد	04
أولا: أهمية التخييل والإتساع في رصد ملامح الإبداع الفني	05
1- التخييل	05
أ- خيل	07
ب- التخييل والأفق الابداعي	08
2- الاتساع	09
أ- لغة	09
ب- إصطلاحا	10
ثانيا: المجاز مصطلحا ومفهوما	11
1- المجاز مصطلحا	11
2- المجاز مفهوما	13
3- أنواع المجاز	16
أ- المجاز اللغوي	16
ب- المجاز المرسل	17
ج- الإستعارة	17

ثالثا: شعرية الانزياح ودلالته في النمط التعبيري	17
1- مفهوم الشعرية المعاصرة	17
2- تعريف الانزياح	24
رابعا: وظيفة المجاز (الانزياح) في بنية النص الشعري	30
1- تمهيد:	33
2- جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "دمشق" لمحمود درويش	34
3- وظيفة المجاز في بنية النص الشعري:	41
4- دلالات فيض المنسوب المجازي في القصيدة	48
5- القراءة و توليد الدلالة	72
6- جماع القول	73
الخاتمة	76
قائمة المصادر والمراجع	78
الفهرس	87
الملحق	90

الملحق

قصيدة "في دمشق لمحمود درويش"

طوق الحمامة الدمشقي

في دمشق

تطير الحمامات

خلف سياج الحرير

اثنتين اثنتين...

في دمشق:

أرى لغتي كلها على حبة القمح مكتوبة

بإبرة أنثى

ينقحها حجلُ الرافدين

في دمشق:

تطرز أسماء خيل العرب,

من الجاهلية حتى القيامة

أو بعدها,

بخيوط الذهب

في دمشق:

تسير السماء على الطرقات القديمة

حافية حافية

فما حاجة الشعراء

إلى الوحي

والوزن والقافية ؟

في دمشق:

ينام الغريب

على ظله واقفا

مثل مئذنة في سرير الأبد

لا يحن إلى بلدٍ

أو أحد...

في دمشق:

يواصل فعل المضارع

أشغاله الأموية

نمشي إلى غدنا واثقين

من الشمس في أمسنا

نحن و الأبدية

سكان هذا البلد

في دمشق:

تدور الحوارات

بين الكمنجة و العود

حول سؤال الوجود

و حول النهايات

من قتلت عاشقا مارقا

فلها سدرة المنتهى!

في دمشق:

يقطع يوسف

بالناي

أضلعه

لا لشيء ،

سوى أنه

لم يجد قلبه معه

في دمشق:

يعود الكلام الى أصله

الماء

لا الشعر شعر

ولا النثر نثر

و انتِ تقولين : لن أدعك

فخذني إليك

و خذني معك!

في دمشق:

ينام غزال

الى جانب امرأة

في سرير الندى

فتخلع فستانها

و تغطى به بردي!

في دمشق:

تنقر عصفورة

ما تركت من القمح

فوق يدي

و تترك لي حبة

لتريني غدا

غدي!

في دمشق

تداعبني الياسمينة:

لا تبتعد

وامشِ في أثري

فتغار الحديقة من دم الليل في قمري

في دمشق

أسامر حلمي الخفيف

على زهر اللوز يضحك

كن واقعيا

لأزهر ثانية حول ماء اسمها

وكن واقعيا

لأعبر في حلمها..

في دمشق

أعرف نفسي على نفسها

ههنا ، تحت عينين لوزيتين

نطير معا توأمين

ونرجئ ماضينا المشترك

في دمشق

يرق الكلام

فأسمع صوت دمٍ في عروق الرخام

اختطفني من ابني

تقول السجينة لي

أو تحجر معي!

في دمشق:

أعد ضلوعي

وأرجع قلبي إلى خببه

لعل التي أدخلتني

إلى ظلها

قتلتني

و لم انتبه

في دمشق:

تعيد الغريبة هودجها

إلى القافلة:

لن أعود إلى خيمتي

لن أعلق جيتارتي

بعد هذا المساء

على تينة العائلة...

في دمشق:

تشف القصائد

لا هي حسية

ولا هي ذهنية

إنها ما يقول الصدى

للصدى...

في دمشق:

تجف السحابة عصرا

فتحفر بئرا

لصيف المحبين في سفح قاسيون

والناي يكمل عاداته

في الحنين إلى ما هو الآن فيه,

ويبكي سدى.

في دمشق:

أدوذن في دفتر امرأة

كل ما فيكِ من نرجسٍ يشتهيكِ

ولا سور حولكِ يحميكِ

من ليل فتنتك الزائدة..

في دمشق:

أرى كيف ينقص ليل دمشق رويدا رويدا

وكيف تزيد الهاتنا واحدة!!

في دمشق:

يغني المسافر في سره

لا أعود من الشام حيا

ولا ميتا

بل سحابا

يخفف عبء الفراشة

عن روحي الشاردة..