الجمهورية الجزائرية الدِّيمقراطية الشَّعبية

وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللُّغات

قسم اللُّغة والأدب العربي

مذكِّـرة مقدَّمة لنيل شهـادة المـاستـر في اللُّغة والأدب العربي

تخصصُّص: لسانيات عربية

المـوضـوع:

جماليات التَّشخيص الاستعاري في شعر بشارة الخوري –شعر الطَّبيعة– أنموذجا

إعداد الطَّالبة:
إكرام صبَّار

إشـراف الأستاذ:
أ.د/ سيدي محمَّد طرشي

لـجنة المـناقشة		
أ.د/	عبد الجليل مصطفاوي	رئيسا
أ.د/	أحمد قريش	ممتحنا
أ.د/	سيدي محمَّد طرشي	مشرفا ومقرِّرًا

العام الدِّراسي: 1441هـ–1442هـ/2019م–2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

الحمد لله ربّ العالمين الذي أوصلني إلى هذا الرّحب الطّيب، الذي جمع الأصحاب والأحباب وجعل للنّجاح ألف باب، أُهدي ثمرة جهدي المتواضع:

إلى من شملاني بعطفهما وحبّهما....وفاءًا لهما....واعترافًا بفضلهما أمّي الغالية "لطيفة" ومعلّمي في الحياة "عبد الوهاب"....أدامهما الله الصّحة والعافية.

إلى من كانت بسمتهم ونظرتهم تبعث في نفسي القوّة وحبّ الحياة إخوتي "جيهان" و "يحيى" و"محمد"....إلى روح أختي الفقيدة "أسماء"....رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه.

إلى من كانوا لي أوفياء....أصدقائي جميعًا.

إلى الذين صنعوا فيّ النّجاح بنور العلم وروائع البيان أساتذتي الكرام.

إلى من شرّفنا بإشرافه الأستاذ المحترم "طرشي سيدي محمد".

وفي الأخير أدعو الله أن يوفّقني في هذه الحياة ويجعل زادنا العلم والمعرفة.

~إكرام~

كلمة شكر وتقدير

أحمد الله عزّ وجلّ وأشكره على توفيقه لي لإنجاز هذا العمل المتواضع.

كما أتقدّم بخالص الشّكر إلى الأستاذ المشرف الدّكتور "طرشي سيدي محمد" على إرشاداته وتوجيهاته الحكيمة، وإتاحته طيلة فترة إنجاز هذه المذكّرة.

الشّكر موصول أيضًا إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضّلوا بقراءة هذه المذكّرة.

وفي الأخير أشكر كلّ من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا البحث.

مقدمة

بسم الله الرحمان الرّحيم والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيّدنا محمد خير من نطق بلغة الضّاد وأفصح العرب على الإطلاق وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

تُعدُّ الاستعارة من المباحث البلاغية الغنيّة في التّراث البلاغي، وقد لاقت اهتمامًا كبيرًا من القدماء ولا تزال تحتلّ مكانة رفيعة في دراسات المحدثين، ولعلّ سبب هذا الاهتمام يعود إلى إدراكهم أهمّية الاستعارة في عملية الإبداع والخلق اللّغوي، ونظرًا لما تتمتّع به من مزايا وخصائص تُكسبها موقع الصّدارة بين فنون البيان، لذلك يُعدُّ البحث في الاستعارة بحثًا مُهمًّا في مجال الدّراسات البلاغية ولاسيما إذا كان هذا البحث يُعالج مفهوم الاستعارة من وجهة نظر جديدة، مُستعينًا بمعطيات التّراث البلاغي العربي في هذا الميدان، ومُستثمرًا الجديد في الدّراسات اللّغوية والبلاغية والنّقدية الحديثة. فكان بذلك موضوع بحثي هو جماليات التّشخيص الاستعاري في شعر بشارة الخوري –شعر الطّبيعة أنموذجا–.

وتعود أسباب اختياري لهذا الموضوع إلى ذاتية وموضوعية.

فأمّا الذّاتية، فتتمثّل فيما يلي:

- ميولي الشّخصي وشغفي بالبلاغة وخاصّة الاستعارة، وحبّ التّطلّع إلى ما ينطوي تحتها من جماليات.
- رغبتي الملحّة في التّعرّف على الشاعر بشارة الخوري ودراسة شعره.

وأمّا الموضوعية تتمثّل في: قيمة هذا البحث وجدّيته، وفي كون الشّاعر بشارة الخوري حقلا خصبًا بحكم ثراء إنتاجه وغزارة مادّته الشّعرية، ونظراً لأهمّية الصّورة الاستعارية باعتبارها مقياسًا لشاعرية المبدع وفضاء مُلائمًا لتقويمه تقويمًا فنّيًا، فارتأيت أن أساهم ولو بِقسط ما في إعطاء هذا الموضوع حقّه من الدّراسة، بالرّغم من كثرة الدّراسات السّابقة حوله.

ومن بين هذه الدّراسات نجد: "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث" لوجدان الصّايغ، و"سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشّعر الرّومانسي العربي الحديث بشارة الخوري أنموذجا" للدّكتور سيدي محمد طرشي.

ومن هنا انبثقت إشكالية البحث وبرزت بشكل أساسي من خلال جملة من الأسئلة تفرضها فكرة الموضوع وهي: ما ماهية الصّورة الاستعارية؟ وما هي مقوّماتها؟ وما مدى تأثيرها وفاعليتها في شعر الأخطل الصّغير؟.

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدت على المنهج الوصفي التّحليلي، لإبراز وظائف الصّورة الاستعارية وإدراك مقوّماتها الفنّية وأسرارها الجمالية، انطلاقًا من تحليل بعض النّماذج من الاستعارات في ضوء نصوص الأخطل الصّغير.

وقد أدرجت مادّة البحث ضمن خطّة متمثّلة في مقدّمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة، بحيث احتوى المدخل على تعريف الاستعارة لغة واصطلاحًا، والاستعارة عند القدامى أمثال الجاحظ، المبرّد، السّكّاكي، عبد القاهر الجرجاني وغيرهم....، كما تطرّقت إلى الاستعارة عند الغربيين مُتمثّلة في النّظرية التّفاعلية والسّياقية، بالإضافة إلى قيمتها في البيان.

أمّا الفصل الأوّل فكان عنوانه الصّورة الاستعارية عند بشارة الخوري، وقد اندرج تحته مبحثين، المبحث الأوّل خصّصته لتعريف الشاعر ونشأته وآثاره....، أمّا المبحث الثّاني فقد تناولت فيه الصّورة الاستعارية ومقوّماتها.

وأمّا الفصل الثّاني فجاء تحت عنوان تجلّيات التّشخيص الاستعاري في شعر بشارة الخوري (شعر الطّبيعة –لوحة الطّير والنّجم- أنموذجا)، وقد احتوى على مبحثين، المبحث الأوّل كان مُخصّصًا لشاعرية الأخطل الصّغير، أمّا المبحث الثّاني فقد تعرّضت فيه إلى الطّبيعة والتّشخيص

الاستعاري مُحلّلة نموذجين من لوحات الشّاعر. أمّا خاتمة البحث فقد ضمّنتها أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها.

أمّا بالنسبة للمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها في هذا البحث نذكر منها:

"أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، "الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية" ليوسف أبو العدوس، "فنّ الاستعارة" لأحمد عبد السّيد الصّاوي، "الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال" لإيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير حياته وشعره" لمفيد محمد قميحة، "الصّور الاستعارية في الشّعر العربي الحديث" لوجدان الصّايغ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال" لعبد المجيد الحرّ، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشّعر الرّومانسي العربي الحديث بشارة الخوري أنموذجا" لسيدي محمد طرشي.

ومثل كلّ بحث أو دراسة لم تخلُ من المتاعب والصّعوبات، وهذه طبيعة كلّ بحث، لا أنكر أنّه قد واجهتني بعض الصّعوبات منها:

ضخامة المادّة النّصيّة لدى الأخطل الصّغير، بحيث تعذّر عليّ دراسة نصوصه الشّعرية كلّها والاكتفاء ببعض النّماذج، وأيضًا صعوبة التّواصل والاجتماع مع الأستاذ المشرف في ظلّ هذه الظّروف التي تعيشها البلاد جرّاء وباء كورونا.

وفي الأخير لا أزعم بأنّي قد وافيت هذا البحث حقّه، فالنّتاجات التي تركها بشارة الخوري ما تزال في حاجة إلى المزيد من الدّراسة العميقة التي تكشف اللّثام عن مساهمة هذا الأخير في إثراء الشّعر.

فأسأل الله تعالى أن يجزيني عنه خيرًا، ويجزي أستاذي المشرف خير الجزاء.

المدخل

شغلت الاستعارة حيّزًا كبيرًا من اهتمامات المفكرين والبلاغيين والنّقّاد، وقد أصبحت بذلك محطّ أنظار لدى مختلف التّوجّهات والتّخصّصات، فكانت مجالاً خصبًا نظرًا للدّور الذي تؤدّيه في نقل معاني النصّ باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز البيان، كما أنّها تُعدُّ عاملاً رئيسيا في الحفز والحثّ، وأداة تعبيرية ومصدرًا للتّرادف وتعدّد المعانى، ومُتنفّسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادّة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات.

1- تعريف الاستعارة:

أ- لغة: "رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر ومن ذلك قولهم: استعار فلان سهمًا من كنانته أي رفعه وحوّله منها إلى يده، فهي مأخوذة من العارية وهي نقل شيء من شخص إلى آخر .

والعارية والعارة: ما تداوله بينهم، وقد أعاره الشيء وأعاره منه وعاوره إيّاه، والمعاورة والتّعاور شبه المداولة، والتّداول في الشيء يكون بين اثنين، وتعور طلب العارية واستعار الشيء طلب منه أن يعيره إياه".[1]

ب- في اصطلاح البيانيين: "هي استعمال اللّفظ في غير ما وُضع له في اصطلاح به التّخاطب لعلاقة المشابهة مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى له في اصطلاح به التّخاطب، وهي من قبيل المجاز في الاستعمال اللّغوي للكلام وأصلها تشبيه حُذف منه المشبّه وأداة التّشبيه ووجه الشّبه، ولم يبق منه إلاّ ما يدلّ على المشبّه به بأسلوب استعارة اللّفظ الدّالّ على المشبّه به، أو استعارة بعض مشتقّاته أو لوازمه".[2]

(1)- ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، ط1، ج10، 1999، مادة (عَوَر)، ص334.

(2)- حسن الميداني، "البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها"، دار القلم، ط1، 1996، ص229.

"فالاستعارة إدعاء معنى الحقيقة في الشيء مبالغة في التّشبيه مع طرح ذكر المشبه من الجملة، وهي استعمال اللّفظ في غير ما وُضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي".[1]

2- الاستعارة عند القدامى:

وهنا نجد بعض الباحثين والدّارسين الذين اهتمّوا بالاستعارة، فحاولوا تحليلها لعلّهم يُساهمون بِقسط ما في تحديد ماهيتها التي انفلتتْ من تعابير وتعريفات الدّارسين القدامى والمحدثين.

وأوّل ملاحظة يجب الإشارة إليها هي أنّه على الرغم من تنوّع مشارب هؤلاء الباحثين، فإنّهم لمْ يختلفوا كثيرًا في تعريفهم للاستعارة وكأنّهم يُعيدون كتابة ما قرؤوه عند غيرهم، وأحيانًا نجد عند بعضهم شيئا إضافيا، وعليه يُمكن تلخيص ما ورد عنهم عن الاستعارة من مفاهيم:

1- عند الجاحظ (ت 255هـ): "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[2]

2- عند المبرّد (ت 285هـ): "نقل اللّفظ من معنى إلى معنى".[3]

3- عند ابن قتيبة (ت276هـ): "اللّفظ المستعمل في غير ما وُضع له إذا كان المسمّى به بسبب من الآخر، أو كان مُجاورًا له أو مُشاكلاً".[4]

4- عند ابن المعتزّ (ت296هـ): "استعارة الكلمة لشيء لمْ يُعرف بها من شيء عُرفَ بها".[5]

5- عند الخطيب (ت739هـ): "ما كانت علاقته –المجاز- تشبيه معناه بما وُضع له".[6]

---

(1)- محمد التّونجي، "معجم علوم العربية"، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003، ص-ص37-38.

(2)- الجاحظ، "البيان والتّبيين"، تح: عبد السّلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج1، 1958، ص153.

(3)- محمود السيّد شيخون، "الاستعارة نشأتها وتطوّرها"، مكتبة لسان العرب، دار الهداية للطّباعة، ط2، 1994، ص9.

(4)- ابن قتيبة الدّينوري، "تأويل مشكل القرآن"، تح: السيد أحمد صقر، دار التّراث، القاهرة، ط2، 1973، ص135.

(5)- عبد الله ابن المعتزّ، "البديع"، تح: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص2.

(6)- الخطيب القزويني، "الإيضاح في علوم البلاغة"، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت) ، ص408.

6- عند السّكّاكي (ت626هـ): "أن تذكر أحد طرفي التّشبيه وتُريد الطّرف الآخر مُدّعيًا دخول المشبّه في جنس المشبّه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به".[1]

7- عند ابن الأثير (ت637هـ): "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه".[2]

وما هُو مُلاحظ أنّ هذه التّعريفات ترتبط بالفكرة نفسها دون أيّة إضافة، فلا يختلف كلّ واحد من هؤلاء اللّغويين عن الآخر في محتوى ما قدّمه سِوى في الكلمات المستعملة لِوصف الاستعارة.

8- الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

يُعدُّ الجرجاني من أبرز اللّغويين العرب الذين درسوا الاستعارة، ويعود الفضل إليه في التّقسيمات التي عرفتها الاستعارة في عهده، وقد عرّفها بقوله: "واعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفًا، تدلّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضع، ثُمّ يستعمل الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية".[3]

وقد قسّم الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة:

أ- الاستعارة غير المفيدة:

"وهو نوع قصير الباع، قليل الاتّساع، حيث يكون اختصاص الاسم فيها بما وُضع له طريق أُريد به التّوسّع في أوضاع اللّغة، والتّنوّق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم

---

(1)- أبو يعقوب السّكّاكي، "مفتاح العلوم"، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص369.

(2)- ضياء الدّين ابن الأثير، "المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر"، تح: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص343.

(3)- عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، قرأ وعلّق عليه محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، (د.ط)، (د.ت)، ص30.

للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، وأنّ الشاعر إذا استعمل شيئًا في غير الجنس الذي وُضع له فقد استعاره منه، ونقله عن أصله وجاز به موضعه".[1]

فهي استعارة مبتذلة وعامية لكونها متداولة وشائعة لا جديد فيها، ونتيجة لذلك فإنّ تأثيرها لا يكون قويًّا، إذ أنّ قيمة الاستعارة تُقاسُ من خلال مدى تأثيرها في المتلقّي.

ب– الاستعارة المفيدة:

"هي استعارة مُتّسمة بالجدّة كونها تعمل على بيان الفكرة وتوضيحها بعمق واتّساع، لأنّها تبرز المدلول في صورة مُستجدّة تزيده قدرًا ونبلاً، حتّى ترى بها اللّفظة المفردة قد تكرّرت في مواضع، ولها في كلّ موضع معنى منفرد، وهي تعطي الكثير من المعاني بإيجاز في اللّفظ حتّى تخرج من الصّدفة الواحدة عدد من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواع من الثّمر".[2]

وفي موضع آخر ركّز الجرجاني على طبيعة طرفي الاستعارة (المشبه والمشبه به)، فقسّمها إلى استعارة محسوس لمعقول، واستعارة محسوس لمحسوس لشبه في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول فقال: "إلاّ أنّ ما يجب أن تعلم في معنى التّقسيم لها أنّها على أصول:

(أحدهما) أن يُؤخذ الشّبه من الأشياء والمشاهد المدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

و(الثّاني) أن يُؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلاّ أنّ الشّبه مع ذلك عقلي.

و(الأصل الثّالث) أن يُؤخذ الشّبه من المعقول للمعقول".[3]

أمّا فائدة الاستعارة عند الجرجاني فتتلخّص في إحياء الجامد وإبراز الفكرة واضحة جليّة، والتّحليق بالمتلقّي في عالم الخيال، فتسبح في بحر الألفاظ وما لها من إيحاءات ومدلولات ممّا لم تكن لتبلغه لولا فضل الاستعارة والمجاز وإظهار الصّورة في مظهر حسن تعشقُهُ النّفوس، وتميل إليه القلوب، وتهتزّ له العواطف، وتتغذّى به الأسماع. وقد ذكر كلّ هذا في استعارات مُعبّرة وقويّة :"فإنّك لترى بها

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، ص.ن.

(2)- المرجع نفسه، ص–ص42-43.

(3)- المرجع نفسه، ص66.

الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينةً، والمعاني الخفيّة باديةً جليّةً، إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة –التي هي من خبايا العقل–كأنّها جسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظّنون".[1]

3- الاستعارة عند الغربيين:

يُمكن ملاحظة رؤيتين مختلفتين عند استقراء كتابات النقاد واللّغويين الغربيين في الاستعارة، أوّلهما: أنّ الاستعارة تُزوّد القراء برؤية عميقة لما وراء ظواهر الأشياء أو لِماهية الأشياء وجوهرها، أمّا الثّانية: فتنقص من شأن الاستعارة ولا تعتبرها إلاّ ضربًا من الزّخرفة اللّغوية المضلّلة للقرّاء.[2]

"فالاستعارة في عين النّظرة الأولى هي استخدام مبدع للّغة تمكّن البصيرة من النّفاذ إلى أصل الأشياء، وهو ما يُمثّل حقيقة تلك الأشياء في مقابل شكلها وتبرز هذه الرّؤية لدى "أوفيد" (Ovid) في التّحوّل، حيث يقوم هذا الأخير بتحويل أبطاله إلى حيوانات ونباتات وجمادات، ورغم الاختلاف الواضح في المظهر الخارجي والشّكلي إلاّ أنّ جوهرها يبقى واحدًا رغم هذا التّحوّل، وهذا يعني أنّ المهمّ ليس هو المظهر، وإنّما الشّخصية النّفسية الدّاخلية التي تظلّ كما هي بعد تحوّل الجسم إلى جسم آخر. وحسب هذه الرّؤية فإنّ اللّغة استعارية حتمًا فلو قال "أوفيد" اسم شخصية أو زهرة بعد التّحوّل فإنّه لا يقصد أيّهما، وإنّما يصف جوهرهما أو لبّهما الذي هو الحبّ الخالد.

أمّا "كولردج" (Coleridge) يعتقد أنّ الاستعارة مرآة تعكس قدرة الخيال على رصد دلائل التّشابه في الكون، وأنّها وسيلة تُعيد تشكيل الكون عن طريق ابتكار واقع جديد.

أمّا النّظرة الأخرى للاستعارة فلا نعتبرها أكثر من زخرفة لغوية تقود في نهاية المطاف إلى إساءة إدراك العالم الواقعي الذي لا يمكن إدراكه إلاّ عن طريق استخدام اللّغة العادية لا المجازية، فأرسطو يُوصي باستخدام اللّغة الحرفية التي تُبدي حقائق الواقع مجراة كما هي حقيقية، فاللّغة المباشرة

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، ص43.

(2)- سماح قراح، "جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان –ولعينيك هذا الفيض– لعثمان لوصيف"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2012-2013، ص13.

الواضحة وحدها القادرة على النّفاذ إلى حقيقة الكون وهو ما يجعل الاستعارة فاشلة في تفسير جوهر الأشياء".[1]

وهنا يمكن الوقوف عند نظريتين مختلفتين حاولتا تفسير الاستعارة:

أ– النّظرية التّفاعلية:

"تُعدُّ النّظرية التّفاعلية من أهمّ نظريات الاستعارة وأكثرها انتشارًا وأقربها إلى التّطبيق العملي، فالاستعارة بالنسبة لمؤيّدي هذه النّظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وهي تحصل من التّفاعل أو التّوتّر بين بُؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبيّن هذه النّظرية أنّ للاستعارة هدفًا جماليًا، وتشخيصيًا، وتجسيديًا، وتخييليًا، وعاطفيًا.

وقد اهتمّ عدد من النّقاد الغربيين بهذه النّظرية لما لها من أهميّة كبرى في التّحليل الشّعري، والدّراسات الأدبية والبلاغية المعاصرة، وتجدر الإشارة إلى أنّ النقّاد والبلاغيين العرب قد راعوا مبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها وبين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، واستخدموا بعض المفاهيم الإجرائية التي تقرّبهم من النّظرية التّفاعلية الحديثة".[2]

"وتعود أصول هذه النّظرية إلى "ريتشاردز" الذي وضع إطارها العام في كتابه "فلسفة البلاغة"، وقد لقيت صدى واسعًا في أوساط البلاغيين الجدد أمثال ماكس بلاك، بول ريكور، جورج لايكوف، مارك جونسون، وامبرتو إيكو، كما أنّها تقدّم أفكارًا جديدة حول البناء التّفاعلي للمعنى. وتتّكئ هذه النّظرية في تفسيرها للبناء التّفاعلي للمعنى على مجالين علميين"[3]:

"أوّلاً: على أفكار علم النّفس المعرفي الذي يبحث في كيفية احتفاظ الذّاكرة بالمعلومة واستعمالها عند الحاجة، وثانيًا: على أفكار علم النّفس الجشطلتي، وهو تيّار نفسي يهتمّ بدراسة الإدراك والسّلوك انطلاقًا من استجابة البشر لوحدات أو صورة متكاملة آخذًا بعين الاعتبار تطابق

(1)- عبد الله الحرّاصي، "دراسات في الاستعارة المفهومية"، مؤسسة عمان للصّحافة والأنباء والنّشر والتّوزيع، عمان، 2002، ص15-16.

(2)- يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1997، ص129.

(3)- عبد الإله سليم، "بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص87.

الأحداث النّفسية والفيزيولوجية، ويرفض التّحليل الذي يقوم على المنبّهات والاستجابات لعناصر متفرّقة يتمّ جمعها داخل هذا الكلّ (الجشطلت)، حيث يرى البلاغيون أنّ المنظور الدّلالي الذي أدخله ريتشاردز قد لعب دورًا مهمّا في تجاوز "التّعريف الاسمي" الذي كان سائدًا في المنظور البلاغي التّقليدي، إلى ما يُطلق عليه "التّعريف الواقعي" الذي يُعنى بشرح كيفية إنتاج الدّلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته، فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغيّر المعنى الذي يتمثّل فيه الشّكل البلاغي المسمّى بالاستعارة عند القدماء، حيث يتمّ تعريفه بطريقة تجعله يتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى آخر ليس له اسم حقيقي، فإنّه قد تبيّن أنّ البحث عن عمل المعنى المتولّد من نقل الاسم فحسب يدمّر دائمًا لوحة الكلمة، وعليه لوحة الاسم لكي يفرض بديلاً لهما واتّخاذ القول وسيلة سياقية وحيدة يعرض لها نقل المعنى، إذ يُؤدّي هذا القول دورًا مباشرًا كحامل للمعنى التّامّ ومكتمل في إنتاج الدّلالة الاستعارية، ومن ثمّ فإنّه من الضّروري أن نتحدّث دائمًا عن القول الاستعاري الذي يتشكّل نتيجة التّفاعل والتّوتّر بين ما يُطلق عليه بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهذا التّفاعل يعتمد على نوع من التّداخل بين طرفيها المستعار منه والمستعار له.

ويشرح ماكس بلاك طبيعة هذا التّفاعل بقوله: "عندما نستعمل استعارة ما فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته، وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة، بحيث تكون دلالتهما نتيجة لتداخلهما، وترتبط هاتان الفكرتان بالمشبه به والمشبه، أو حسب اصطلاح ريتشاردز الحامل (vehicle) والمحمول (Tenor) الذي يُعدُّ الفكرة الضّمنية أو المضمون الأساسي الذي يعنيه الحامل".[1]

(1)- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النّصّ"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992، ص-ص139-152

وتكون الفكرة النّاتجة عن تفاعل هذين الحدّين من طبيعة مختلفة عن الفكرتين السّابقتين، والملاحظ هنا أنّ الطّابع الجشطلتي ظاهر في فكر ريتشاردز، ذلك "أنّ النّظرية الجشطلتية ترى أنّ البنية ليست بالضّرورة حاصل جمع أجزائها، بل هي من طينة مختلفة عن هذا الجمع".[1]

ب- النّظرية السّياقية:

تنظر هذه النّظرية إلى الاستعارة "على أنّها عملية خلق جديد في اللّغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، وهي بذلك تبثّ حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرّتيبة، وبهذا تضيف وجودًا جديدًا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له.

وتعيننا نظرية السياق التي تنظر إلى الاستعارة على أنّها نموذج لدمج السّياقات على تحليل الاستعارة، إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرّد مقارنة تبين عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكوينًا جذّابًا، إنّما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لا بُدّ منه لربط سياقين رُبّما يكونان بعيدين جدّا، أو على الأقلّ يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين.

ومن هنا تركّز النّظرية السياقية على فهم الاستعارة بالرّجوع إلى السّياق والقرينة، وهي ترى أنّ البحث عن سياق كلّ استعارة يُنتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلّق بتفسير المفهوم الاستعاري وتأويله، ومثل هذه المفاتيح ربّما تحلّ الكثير من إشكاليات الغموض حتّى لو لم تكن هناك مبادئ عامّة للتّفسير من خلال السّياق.

ولقد تحدّث أنصار النّظرية السّياقية عمّا يُسمّى "بعالم الكلام"، وذلك في معرض ردّهم على أصحاب النّظرية الاستبدالية للاستعارة الّذين فشلوا في تحديد بعض المصطلحات التي تكلّموا عنها، وبخاصّة المعنى الحرفي للكلمة، ورأوا أن صعوبات جمّة تعترض طريق النّظرية الاستبدالية، ولعلّ

(1)- عبد الإله سليم، "بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية"، ص64.

اللاّمحدودية في اللّغة هي أبرز هذه الصّعوبات، فعند مناقشة آلية الاستعارة وطبيعتها لا بُدّ من التّنويه إلى أنّ رموز اللّغة غير محدودة بأرقام، فالكلمة نفسها ربّما تُستخدم لتمثّل أشياء، وقدرة الكلمة الواحدة على التّعبير عن مدلولات متعدّدة إنّما هي خاصية من الخواصّ الأساسية للكلام

الإنساني، وتستطيع اللّغة أن تُعبّر عن الفكر المتعدّدة بواسطة تلك الطّريقة الحصيفة القادرة التي تتمثّل في تطويع الكلمات وتأهيلها للقيام بعدد من الوظائف المختلفة، وبفضل هذه الوسيلة تكتسب الكلمات نفسها نوعًا من المرونة والطّواعية، فتظلّ قابلة للاستعمالات الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة، أمّا الثّمن الذي تقدّمه الكلمات في مقابل هذه المزايا كلّها، فيتمثّل في ذلك الخطر الجسيم، خطر الغموض، على أنّ تعدّد المعنى ليس بحال من الأحوال هو المصدر الوحيد للغموض.

وهناك طريقتان رئيسيتان تتبعهما الكلمات في اكتساب معانيها المتعدّدة:

الطّريقة الأولى يمكن توضيحها بالكلمة الإنجليزية "Opération" (عملية)، هذه الطّريقة تبدأ بمجرّد حدوث التّغيير في تطبيق الكلمات واستعمالها، ثُمّ يتلو ذلك شعور المتكلّمين بالحاجة إلى الاختصار في المواقف والسّياقات التي يكثر فيها تكرار الكلمة بشكل ملحوظ، ومن ثمّ يكتفون باستعمالها وحدها للدّلالة على ما يُريدون التّعبير عنه، فالشّخص المتكلّم لا ينصّ وهو في المستشفى على أنّ العملية المشار إليها في الحديث عملية جراحية وليست عملية استراتيجية، أو صفقة تجارية في سوق الأوراق المالية، فإذا ما تحدّدت الكلمة وتحدّد معناها الجديد في البيئة الفنية الخاصّة، كان لا بُدّ لها في الوقت الملائم من أن توسع في حدود دائرتها الاجتماعية الخاصّة، حتّى تصبح ثابتة في الاستعمال اللّغوي العامّ.

ويُقابل هذا الطّريق التّدريجي إلى تعدّد المعنى طريق آخر قصير يتحقّق في الاستعمال اللّغوي، فمثلاً المعنى الحقيقي لكلمة "Crane" هو طير الكركي، أمّا المعنى المجازي فهو آلة رفع الأثقال أي ما تعرف بالرّافعة، والمعنى الحقيقي لكلمة "أسد" هو الحيوان المعروف، أمّا المعنى المجازي فهو الإنسان

الشّجاع على سبيل الاستعارة. إنّ هذه اللامحدودية هي القانون الأوّل في اللّغة، وهي تشير إلى مرونة اللّغة وحركتها، إذ أنّ الكلمات تُستخدم بطرق مختلفة لتعبّر عن تجارب جديدة ومتنوّعة.

إنّ تحديد المعنى الذي تشير إليه الكلمة يعتمد بشكل كبير على معرفة حقل تلك الكلمة أو البيئة الخاصّة بها، إذ توجد حقول وبيئات فنية مختلفة ومتعدّدة، فمثلاً كلمة "فضاء" تعني أشياء عديدة ومختلفة بالنّسبة لعالم النّفس، أو الفنّان، أو الفيزيائي، أو الرّجل البدائي، ويمكن توضيح البيئات الفنية واختلافها بالمثال الآتي: "زيد أسد". يُلاحظ هنا أنّ زيدًا له سياق أو بيئة فنية معينة، والأسد له سياق أو بيئة فنية أخرى، وزيد معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنية الخاصّة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الفنية الخاصّة به. وتأسيسًا على ذلك فإنّ الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى.

إنّ لكلّ حقل من الكلمات والمصطلحات طرقه الخاصّة به من التّحويل والتّغيير، وتكون الجمل ذات معنى إذا كانت تعمل وفقًا للافتراضات الضّمنية لذلك الحقل، وتلك البيئة الفنية الخاصّة بتلك الجمل والكلمات، وكلّ حقل متميّز عن الآخر، لأنّ المصطلحات والعبارات لكلّ حقل مختلفة عن بقيّة الحقول أو متناقضة معها، ويكون المعنى الحرفي مناسبًا للحقل المخصّص له الذي يكتسب معنى معيّنًا بواسطة المتكلّم والمستمع، وتظهر الاستعارة عندما تتّصل كلمات من حقول أو بيئات فنية مختلفة في جملة معيّنة، مثل: "الوقت طويل". وبما أنّ الجملة لا يمكن أن تُفهم حرفيًا، فإنّه يمكن النّظر إليها بشكل استعاري، فكلّ مصطلح أو كلمة يُنظر إليها بشكل حدسي من خلال الأخرى، ومن خلال ربط كلمات أو مصطلحات من بيئات فنية مختلفة، لكي يتسنّى فهم الكلمة ضمن سياقها الجديد.

ولقد أيّد نلسون جودمان "Nelson Goodman" في كتابه الموسوم بـ"لغة الفنّ" "Language of Art" المدخل السّياقي لدراسة الاستعارة، وبيّن أنّ الاستعارة هي إعطاء كلمة قديمة معاني وخصائص جديدة، وتحدّث عمّا يُسمّى بالرّمزة التي تنتسب إليها الكلمات في بنائها الجديد،

والحقل أو العالم الأصلي الذي ترتدّ إليه هذه الكلمات، الذي يتكوّن من مجموعة من المصطلحات تجمعها على الأقلّ صفة أو خاصّية مشتركة واحدة".[1]

4-قيمة الاستعارة في البيان:

"تحتلّ الاستعارة في البيان أعلى مرتبة من التّشبيه بحسب الأصل لعدّة أسباب:

أ- السبب الأوّل: أنّها أكثر من التّشبيه توغّلاً في أساليب البيان غير المباشر.

ب- السبب الثّاني: ما فيها من تجاهل التّشبيه الذي هو أصلها، إذ أنّ الاستعارة تشعر بادّعاء اتّحاد المشبّه بالمشبّه به.

ج- السّبب الثّالث: مافيها من استثارة لإعجاب أذكياء ذواقي الأدب وتملّك لانتباههم والتّأثير

فيهم، ولاسيما حينما تكون استعارة غريبة غير متداولة، ولا ينتبه لاصطيادها إلاّ الفطناء البلغاء.

لكن لا يُشترط أن تكون كلّ استعارة أبلغ من التّشبيه، إذ تقتضي حال المتلقّي أو يقتضي الموضوع المطروح للبيان أن يستخدم التّشبيه، فيكون التّشبيه عندئذ هو الأبلغ، وتكون الاستعارة حسنة جميلة إذا كان التّشبيه الذي هو أساسها حسنًا جميلاً، وكلّما قوي التّشبيه بين المشبّه والمشبّه به كان اللّجوء إلى الاستعارة أكثر فنًّا وأرقى بيانًا، وأبعد عن الإطناب، وأرضى للأذواق الأدبية، أمّا إذا كان الشّبه ضعيفًا فإنّ التّشبيه الذي يُذكر فيه وجه الشّبه يكون هو الأوّل.

وترقى الاستعارة حسنًا وإبداعًا بمقدار ما تجمع من العناصر التّالية:

- أن يخلو التّعبير المشتمل عليها ممّا يشعر بالتّشبيه الذي هو الأصل باستثناء القرينة الصّارفة عن إرادة المعنى الأصلي، وأن يكون وجه الشّبه أبعد عن الابتذال والتّداول على ألسنة وأقلام الشّعراء والخطباء.

(1)- يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية"، ص-ص99-103.

- أن تكون الاستعارة ذات غرابة بالنّظر إلى أصلها أو بالنّظر إلى ما اقترنت به من إضافات غريبة رفعت من قيمتها.
- أن تكون الاستعارة دقيقة لطيفة المأخذ مع ظهورها.
- أن تكون الاستعارة ذات تفصيلات وتفريعات مبنية عليها.
- أن تقترن بالتّشريع الذي يُقوّيها.

كلّ ما سبق مشروط بعدم إخفاء وجه الشّبه أو استهجانه، فمن الخفاء ما يفضي إلى التّعمية والألغاز بسبب عدم ظهوره في المشبّه به ليكون هو وجه الشّبه في استعاراتهم وتشبيهاتهم ككون الأسد شجاعًا مقدامًا، دون كونه أبخر ذا رائحة منفرة، وككون البدر جميلاً مُنيرًا، دون كونه كوكبًا مؤلّفًا من جبال ووديان وصحاري وعناصر مشابهة للأرض، ومن الاستهجان انتزاع وجه الشّبه ما يكره النّاس التّنبيه عليه والتّذكير كالمستقذرات والأشياء التي تتقزّز النّفوس منها".[1]

ومن خلال ما سبق يمكن القول أنّ الاستعارة تعبير بطريقة ملتوية وغير مباشرة بغرض الحفاظ على جمال النّصّ وعمق الفكرة، وتطلب في ذلك خيالاً واسعًا وقويًّا يجمع بين السّياق وما يُحيط بنا من عوالم طبيعية واجتماعية وثقافية وغيرها من الرّوابط المتنوّعة، فالاستعارة قادرة على تغيير مشاعر المتلقّي ونظرته تجاه حقيقة ما، فتوصله إلى رؤية خبايا كانت مخفية عن أنظاره، فتتجلّى وتتّضح في عينه، فإمّا يعجب بما كان شنيعًا في عينه أو يملّ ممّا كان جميلاً أمامه .

(1)- حسن الميداني، "البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها"، ص264.

الفصل الأوّل

الصّورة الاستعارية عند
بشارة الخوري (الأخطل الصّغير)

يمثّل الأخطل الصّغير تجربة شعرية كان لها الأثر خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين، وامتدّ إشعاعها بعيدا مُعبّرًا عن آمال الشّعب العربي في مرحلة مهمّة من تاريخه، ولعلّ الدّراسة عن الصّورة الاستعارية عنده تُمثّل جانبا من إبراز مكانته الإبداعية في الشّعر العربي المعاصر، فالصّورة الاستعارية تُمثّل البؤرة الفاعلة لنسيج إبداعه الشّعري، بل هي عصب الحياة لذلك النّسيج وسداه.

المبحث الأوّل: تعريف الأخطل الصغير

أ- نسبه: هو بشارة بن عبد الله بن الخوري ميخائيل، يرقى نسبه إلى مشايخ آل الخوري من بلدة اهمج في قضاء جبيل، وقد نزح جدّه الخوري ميخائيل عن تلك البلدة منذ أكثر من قرن واتّخذ من قرية صربا مقاما له، واصطحب في نزوحه أخاه يونس ثمّ لم يطل به المقام في تلك القرية فانتقل إلى الدّورة في ضواحي بيروت، حيث تملّك هناك فكانت هذه المحلّة نهاية المطاف للعائلة، حيث لاتزال مستقرّة بها إلى اليوم.ومن هناك انطلق الخوري ميخائيل وابنه عبد الله في ممارسة مهنتهما الطّبّية بالطّريقة العربية القديمة، ومرجعهما في ذلك كُتُب طبّية قديمة.[1]

ب- مولده: اختلف مُدوّنو سيرة الأخطل في تعيين عام مولده، وتُرجع سهام أبو جوده سبب ذلك الخلاف إلى سكوت الشّاعر عن تحديده، ولذلك ظلّ عام مولده موضع أخذ وردّ عند هؤلاء، إلا أنّهم لم يتعدّوا في تحديدهم له الفترة الواقعة ما بين 1880-1890[2] ، بينما أكّد عبد اللّطيف شراره أنّ سنة 1890 كانت مولدا للشّاعر، وقد وافقه في ذلك كثير من الأدباء.[3]

(1)- مفيد محمّد قميحة، "الأخطل الصّغير(بشارة الخوري) حياته وشعره"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م، ص139.

(2)- سهام أبو جوده، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1970م، ص4.

(3)- عبد اللّطيف شرارة، "الأخطل الصّغير"، سلسلة شعراؤنا، دار صادر، بيروت، 1982م، ص7.

ج– نشأته: ترعرع الأخطل في كنف والد فاضل تحلّى بالمروءة والخلق الكريم فكثُر صحبه وعلا قدره، وفي رعاية والدة كريمة عُرِفت بذكائها وبشاشتها فأورثت فيه حبّ الطّرف والدّعابة، وفي عداد عائلة بلغ مجموعها سبعًا كان بشارة أصغرهم. وقد قضى سنّي طفولته الأولى في ذلك الحيّ الذي وُلد فيه، وأمضى القسم الأكبر من حداثته في حيّ الرّميلة بجوار البحر يلهو مع أترابه بنصب المراجيح بين الأشجار، ومطاردة العصافير والعبث بأعشاشها، ويبني بيوتا من الرّمل على الشّاطئ.

وهكذا قضى الشّاعر طفولته بين بيروت وشواطئها الرّملية وأحيائها القديمة، وبين التّلال والهضاب في القرى اللّبنانية الوادعة ذات المناظر الخلابة المزدانة بأشجار الصّنوبر والشّربين، وأمتع سَمعهُ بأنغام العصافير المزقزقة وملأ صَدرهُ النّسيم الذي يُنعش النّفوس، فترك هذا كلّه في نفس الشّاعر أثرًا واضحا نلمحه في أكثر قصائده. [1]

د–دراسته: بعد مرحلة الطّفولة البريئة التي قضاها الأخطل في البيت وجواره، أرسلهُ والده إلى مدرسة قريبة من المنزل كي يتلقّن فيها مباديء القراءة والكتابة، وهذه المدرسة التي بدأ فيها حياته الدّراسية الأولى كانت كسائر المدارس اللّبنانية في ذلك الحين، أشبه ما تكون بأماكن للزّرابة نظرا للأساليب التّعليمية البدائية المتبعة فيها. ولم تطل فترة بقاء الشّاعر في أمثال هذه المدارس ، إذ انتقل في وقت مبكّر إلى مدارس راقية كانت تُلقّن العلم بلبنان للرّاغبين بأساليب حديثة ومتطوّرة، وفيها نشأت النّخبة الممتازة من الأدباء الذين اشتهروا فيما بعد في عالم الأدب والشّعر والتّرجمة. [2]

ففي عام 1890 التحق الأخطل بالمدرسة الإكليريكية الأرثوذكسية، وقد ربطته بأركان تلك المدرسة صلة فقضى فيها داخليا أربع سنوات، فدرس اللّغة العربية على يد الأستاذين جرجس همّام

(1)- مفيد محمّد قميحة، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، ص143.

(2)- المرجع نفسه، ص144.

وشاهين عطيّة، واللّغة الفرنسية على يد الأستاذين قبلان الجميل وجرجي راجحة [1] ، وبعد هذه المدّة انتقل إلى مدرسة "الحكمة" عام 1899، وهناك بدأت موهبته تظهر بعدما تمكّن من اللّغة العربية قدر الإمكان وأحرز العلامات المرموقة في موادّها الدّراسية كالتّحليل الشّعري، والإنشاء، والإعراب، كما أنّه تعرّف في هذه المدرسة على نخبة من الطُّلاب الذين نبغوا فيما بعد، أمثال جبران خليل جبران ووديع عقل وغيرهما من رُوّاد الأدب في لبنان، وفيها نَظَم أولى قصائده، وكان يعرض انتاجه الشّعري على زميله وديع عقل فيُنقّحهُ له ويساعده على إخراجه في أجمل وجه ممكن.

بعد ذلك انتقل الشّاعر من مدرسة"الحكمة" إلى مدرسة المزار في غزير وقضى فيها سنة واحدة من 1902 إلى 1903، حيث تتلمذ للخوري "نعمة الله باخوس" الذي أظهر عناية خاصّة بالشّاعر بعد أن بانت ملامح ذكائه وشاعريته، حينما كان يُنظّم الأشعار سجالا مع الشّيخ فريد حبيش وكثيرا ما كان الأخطل يرتجل بعض الأبيات الشّعرية. [2]

ومن هناك انتقل إلى مدرسة "الفرير" Les Frères ليقضي فيها سنتين من 1903 إلى 1905، مُستهدفا من ذلك إتقان اللّغة الفرنسية شأنه شأن كثير من الطّلاب الذين كانوا يذهبون لذلك الغرض، وهناك أتقن الشّاعر قواعد اللّغة الفرنسية التي ساعدته فيما بعد على اقتباس بعض القصائد من أشهر الشّعراء الفرنسيين.

هذه هي مجمل المدارس التي دخلها الشّاعر وأمضى فيها فترة طفولته وصِباه حتّى أحسن مباديء العربية والفرنسية وخرج بعدها إلى الحياة مُسلّحًا بها[3]، "ولكن المدرسة الحقيقية التي بنتهُ وخَلقت منه شاعرا يدور اسمه على كلّ شفة في بلاد العرب، هي نفسه ومطالعته للأدب العربي القديم وتَوغّلهُ بين الأسفار والكُتب، يبحث ويُنقّب ويتأثّر بما يُلاقي من قصص وطرائف تتجاوب مع نفسه،

(1)- سهام أبو جوده، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، ص9.

(2)- المرجع نفسه، ص14.

(3)- مفيد محمد قميحة، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، ص145.

وتتلاءم مع حسّه وشعوره، وله من معرفته باللّغة الفرنسية ما ساعده على الإقتباس والإستزادة من الألوان والصّور" .[1]

هـ– تسميته بالأخطل الصّغير: بعد أن اشتدّت وطأة الحكم العثماني على البلاد، خاصّة في عهد السّفّاح جمال باشا الذي كَمَّم الأفواه و نَكَل بالأحرار أشدّ التّنكيل، وكاد أن يصيب الشّاعر من بطشِه قبس لولا أن سارع إلى الإختفاء في مكان آمن بعيدا عن الأنظار لمدّة طويلة، وقد كان ذلك في أواخر الحرب العالمية الأولى. يقول بشارة الخوري: " عندئذ رأيت وأنا أدعو للدّولة العربية وموقفي منها موقف الأخطل من دولة بني مروان أن أدلّ على حقيقة الشّاعر المتكتِّم، فَلم أرَكالأخطل الصّغير أمضي به ما كانت تقطره القريحة المتألّمة من شعر لم يبقَ منه إلا كبقيّة الوشم في ظاهر اليد، وكيف يُستطاع حفظ ذلك الشّعر الذي لم أكُن أجرأ على الإحتفاظ به بين أوراقي في عهد كان هذا حاله"[2].

إلْجَمْ لِسَانَكَ إلجَمْ فالمَوْتُ للمُتَكلِّمِ
لا يَسْألُونَكَ إنْ قُبِضَتْ أثِمْتَ أمْ لَمْ تَأثَمِ
فالحَبْلُ شَرُّ مَرْحَبٍ والعُنُقُ خَيْرُ مُسَلّمِ
والسّجْنُ أكْرَمُ منزِلٍ والنّفْيُ أيْسَرُ مَغْنَمِ[3]

في مثل هذا الوقت العصيب الذي كان لا يُقيم للإنسان وزنا ولا للكرامات حُرمة، سُمّي بشارة الخوري "بالأخطل الصّغير" فرارًا من الظّلم المحدق، وخوفًا من أن يُفتضَح أمره وهو يُناصب آنذاك التّرك العداء ويحمل عليهم بشعره السّاخط والمتبرّم من جُورهم وبَطشهم، فعَمِد إلى المداراة وهي سلاح ناجع في مثل هده الحالات، فكفى نفسه شرّ ما أصاب غيره من نفي وشنق وإعدام، ويصفُ

(1)- علي مهدي إبراهيم، "شعراء من لبنان"، مكتبة منيمنة، بيروت، ط1، 1964، ص109.

(2)- مفيد محمد قميحة، "الأخطل الصغير حياته وشعره"، ص166

(3)- المرجع نفسه، ص.ن، نقلا عن جريدة "البرق من بقايا الذاكرة"، سنة 1930، العدد 3386

تعلّقه بذلك الإسم[1] فيقول: "وكان أوّل ما علقت اسم الأخطل الصّغير بل كان أوّل القصائد التي مهرتها هذا التّوقيع، قصيدة نَظَمتها يوم نُقِل إلينا أنّه قامت في الحجاز دولة عربية لها مليكُها أو خليفتها ولها وزراؤها، وقد ذكروا منهم يومئذ السيّد رشيد رضا، والشّيخ فؤاد الخطيب، وعزيز المصري واسكندر عمون، ففَعلتْ تلك البشرى بنا ونحن بين مخالب المكاره فِعلها العجيب فقُلتُ في ذلك قصيدة:

لَقَد رَجَعَتْ خلافَتُنا إلَيْنا وكَانَ رُجُوعُها نَصْرًا مُبِينَا

أيُغصِبُنَا الخلافَة غَاصِبُوهَا وفي البَلَد الأمِين بَنُو أبِينَا

أتُركيٌّ وفينَا هَاشِميٌّ دَمِي دَمُه ويَبْقَى الدّينُ دِينَا"[2]

ولم يكُن ذلك هو السّبب في اتّخاذه هذا اللّقب بل أنّ هناك أسبابا أخرى، فقد كان يعجبه من الأخطل الأصل خفّة روحه وإبداعه في اصطياد المعاني يقودها ذليلة إلى فصيح مبانيه، وفوق ذلك كان الشّاعر المسيحي الفذّ [3] "الذي تتفتّحُ له أبواب الخلائق يملؤها طَرَبًا ولذّة وإدلالاً، بل يملؤها ذلك الشّرف الذي لا يُبلى، والمجد الذي لا يَفنَى، كهذا الذي تقرأه في بني مروان وعبد الملك".[4]

وقد ظلّ بشارة الخوري مُتمسّكًا بما تَسَمّى به حتّى بعد زوال المِحنة، وأصبح لقب "الأخطل الصّغير" إسمه الأدبي طوال حياته، ويشرح سبب إبقاء ذلك اللّقب حتّى بعد أن تمَّ الانفراج وتحرّر النّاس من الظّلم والكَبْت والتّقييد فيقول: "وقد كان من حقّي أن أطرح هذا الإسم بعد الحرب العالمية الأولى ولكن أبَتْ لي شِيمةُ الوفاء إلاّ أن أكون من الكرام الّذين إذا أسْهلوا ذكروا من كان

---

(1)- المرجع السابق، ن.ص.

(2)- المرجع نفسه، ن.ص، نقلا عن جريدة البرق .

(3)- المرجع نفسه، ص167.

(4)- المرجع نفسه، ن.ص، نقلا عن جريدة البرق.

يَألفُهُم في المسكن الخَشِن، والأخطل الصّغير قد ألِفَني أيّام البُؤس فما أنا بِنَاسِيهِ أيّام الهناء والطُّمأنينة".[1]

وقد أثارتْ هذه التّسمية جدلاً بين دارسي شعره، فرأى فريق منهم في هذه التّسمية تطابُقًا عامًّا مع شخصية الأخطل، "لأنّ المثل الأعلى للأخطل الصّغير لمْ يكُن سِوى الأخطل الكبير، فإنّ هذا هو الرّجل الذي يُقالُ فيه بِحقّ هو الشّاعر من فرعه إلى قدمه، وإنّ المثل الأعلى للأخطل الصّغير لمْ يكُن إلاّ هذا الرّوح العالي الذي أُعجِبَ به السّادات من أميّة حتّى طُرِبُوا له وشُربوا عليه، وأُؤكّد أنّه لو لم يكُن الأخطل الكبير هذا المثل الأعلى لَمَا استقرّ شِعرهُ على هذا الأسلوب النّادر في هذا العصر".[2]

و- شخصيته: كان الأخطل الصّغير رُبع القامة نحيلها، أسمر الوجه، واسع الجبين، يضعُ نظّارة تحجُب عينيه الصّغيرتين البرّاقتين اللّتين تقطُران ذكاء وفِطنة، وقد وصَفهُ إلياس أبو شبكة في كتابه "الرّسوم" فقال عنه: "وجه عصبي يتقاسمُه الحنان والحبّ، وقد يكونان تراث إحساسه وثورته، وعينان وقّادتان أقْوَتْ حدقتاهُما إلاّ من البريق، فكأنّهما لكثرة ما أراق ماء شبابه في عهد الحبّ والشّباب تولّدت فيهما إيماضة من الكهرباء، وجبين مُنفرجُ الصّدغين، نافر الأعراق، وكأنّما هو صفحة من الشّعر حُفِرتْ على صحيفة من النّحاس ولمْ تُنشَرْ بَعد، أمّا هيكله وقد جربهُ الدّهر في زمني رضائه وبُؤسه، فقد رقَّ كثيرا حتّى لِتَخاله بيتًا من قصيدة المسلول وحتّى إذا عثرت به الأبصار من بعيد، وقفتْ عليه وقد اختلط عليها شكله، فلم يفْسح لها أن تَجزم في أمره، أيكون جسدا من لحم ودم، أمْ وتدًا مُتمايلاً من الأوتاد التي يُلبِسها النّاطور بعض الأقمشة، ويركزها في وسط الكَرمة فتتطيّرُ بها الثّعالب وتفرّ مذعورة"[3]، كما أنّه "كان غريب الأطوار في حياته الأدبية، يضيقُ بالنّقد ويثُورُ بسرعة

---

(1)- المرجع السابق ، ص168، نقلا عن جريدة البرق.

(2)- المرجع نفسه، ن.ص، نقلا عن مجلّة "المقتطف"، المجلّد الثّاني، سنة 1932، العدد 72.

(3)- المرجع نفسه، ص165، نقلا عن "الرّسوم"، مجموعة مقالات مصوّرة في الجامعة الأمريكية، بيروت، ص-ص23-24.

ثُمّ لا يلبثُ أن يهدأ بسرعة أيضا، وقد كان هنيّ المعشر بشوشًا يمتازُ بمزاجٍ حُلوٍ ونُكتة حاضرة، وبديهة قادرة، هذا فضلاً عن كونه شاعرًا ونديمًا".[1]

ز- تمرّسه بالصّحافة: أحبَّ بشارة منذ صغره قراءة بعض الأقصوصات الورقية التي كان والده يحمِلُها في حقيبته، والتي تَحوِي بعض الوصفات الطّبيّة الشّائعة في ذلك الزّمن، إلى جانب ما يكتب عن فوائد بعض الأعشاب،وحين يحمل الوالد صحيفة أو مجلّة كان يُسارعُ بشارة إلى تناولها وسؤال والده عن كثير ممّا يجهله فيها، وهذا إن دلّ على شيء فيدلّ على تعلّق الشّاعر منذ صغره بِحُبّ القراءة والإطّلاع والفضول، الذي أصبح مع نشأته الذّكيّة رحْبًا لقراءة كلّ شيء، وفي فَتْوتِه اكتشف ميلَه للصّحافة كهواية تجذبه لإحترافها، والتي أصبحت تلك الهواية فيما بعد حِرفة يَحترفُها كمهنة له[2]. هذه الأصالة الصّحفية في هواية حداثته، جعلت بشارة يتميّز بناحية يحسُّ بها النّاس المحيطون به ولا يملكون بيانها على وجه الدّقّة.

ومنذ كان بشارة الصّغير مفتونًا في قرارة حسّه بِتطلّعات الحياة المحيطة به، كان يلمحها غنيّة بالصّورة والأشكال والمفاتن التي تُفجّرُ كلّ يوم ينبوعًا من العطاء الإنساني ما دامت الأرض تدُور بساكنيها، وكان يُحسّ بالفُضول يدفعه لاستقصاء جديدٍ يُضيفه إلى معرفته، أو يُعزّز تلك المعرفة ببركان يُؤكّد صدق حدسها وحقيقة ظنونها.

أمّا اللّون الصّحافي فكان يشدّه بانجذاب كلّما سَمِع خبرًا جديدًا، أو حكاية مرويّة، فتمنّى لو كان أمامه ما يسطر عليه الّذي يسمعه، ومعنى ذلك أنّ في داخله قلق يدفعُه إلى اختزان كلّ ما يدخل الأذن، وما يُواكبه من أشكال وصور وأحاسيس، وهو الجوّ الذي يجعله يَقِظَ العين والأذن، مُجنّح الرّوح فوق عالم إشراق الشّمس وغيابها، من غير قصد ومن غير وعي، وليس ذلك هو المعنى كلّه، فالفضول المعرفي الّذي استهواه ليس لونًا وحسب، أو جوًّا إنسانيًا استأثر بالنّفس والفكر وراح

---

(1)- سهام أبو جوده، "الأخطل الصغير حياته وشعره"، ص43.

(2)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، دار الفكر العربي ، بيروت، ط1، 1997، ص53.

يختزِنُ عناوينه ومعانيه، وإنّما هو بالإضافة إلى ذلك فلسفة حداثية قائمة بذاتها، شاملة نافذة، يعيش منها صاحبها في وحدة مُتماسكة تُنظّم شعوره بنسبة ما تُنظّم تفكيره في كلّ شاردةٍ وسانحةٍ من شوارد الحياة وسوانحها.[1]ويقول بشارة في هذا الصّدد: "لقد كانت دعوتي منذ نشأتي للصّحافة، فما مرّت ساعة من أيّ ساعات حداثتي إلاّ وفي يدي جريدة ألتهمُها"[2]، وبقي الأمل يُداعِبُ خياله إلى أن هيّأ الله للصّحافيَين "إلياس جدعون" و "نجيب حبيقة" إصدار جريدة "المصباح"، حيث بادَرَ إليهما يسألهما نشر بعض قصائده فرحّبا به وشجّعاه، وحين تمّ إعلان الدّستور العثماني عام 1908 بادر في شهر أيلول من السّنة نفسها إلى إصدار جريدة "البرق"، وقد لفَتَ أنظار الصّحافيين الكثر، وعُجِبوا من جرأة فتى غضّ الإرهاب يُبادرهم في إصدار صحيفة ينشر فيها حِنكة وفلسفة، ويتحدّى عَمْلَقتهم وعلوّ هِمّتهم، بيد أنّ الفتى بشارة لمْ يأبه بِكُلّ ما علّق الصّحافيون واستفاضوا فيه من تعجّب نقد، بل مضى في تجربته التي أنْجحها باطّراد، تبنيها أماني الشّعوب العربية وطموح ظَفرِها بالحرّيّة والاستقلال، فكانت جريدته تلك ناطقة بِكلّ ما يرمز إليه السّوري والعراقي والمصري، وأبناء المغرب العربي، لِعزّةٍ وسُؤددٍ وكرامةٍ.[3]وسُمِع في بعض مقالاته التي حقّقها دارسون لجريدته يقول:"وسارت البرق على النّهج التّحرُّري الذي رسمته لها في معالجتها لشتّى المواضيع، الإجتماعية والسّياسية التي تتناولها بالبحث والنّقد ساعية من وراء ذلك إلى إحياء الرّوح العربية، وإلى الإسهام قدر طاقتها في النّهضة القومية التي بدأت تباشيرها تلوح في الأفق"[4]. وحين رأى الأدباء انتشار "البرق" ونجاحها، سارعوا إلى المساهمة في تحريرها بدعوة من صاحبها، وكان منهم: كرم ملحم كرم، أمين تقي الدّين، الشّيخ فؤاد حبيش، والشّيخ اسكندرعازار، ولم يَبخَل صاحبها على تشجيع النّاشئين بِإنجاح مواهبهم الأدبية والشّعرية، فظهر فيها أسماء سعيد عقل، وإلياس أبو شبكة والكثيرون ممّن عاصروهم.

(1)- عبد اللّطيف شراره، "الأخطل الصّغير"، ص25.

(2)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص54، نقلا عن مجلّة "الحكمة"، سنة1961، العدد5.

(3)- المرجع نفسه، ص54.

(4)- المرجع نفسه، ن.ص، نقلا عن مجلّة "الأسبوع العربي"، 9 آب سنة 1965، العدد332، تح: إدوار بستاني ونعمة نصّار، ص32.

ويقول أمين تقي الدّين في انتشار جريدة "البرق" وشهرتها:"ما رأيت كإدارة البرق فيما رأيت اليوم من إدارات الجرائد، فلا هي جريدة ولا هي ناد أدبي، ولا هي قهوة المنادمة، ولا هي خان للمسافرين، أتيتها عند الظّهر فإذا بمائدتها الكبرى المغطّاة أبدًا بالجرائد والمجلاّت لِتَفْكِهة الزّائرين وتسليتهم قد تحوّلت إلى مائدة للأكل، وصارت المجلاّت صحافًا للّحم، والجرائد مناشف للصّحون، وزُرتها في العصر فإذا إخوان الأدب قد التقوا فيها على موعد، وكأنّما هي مزار يتبرّكُ به فهناك الأديب التّاجر، والأديب العامل، والأديب المحامي، وحمَلة الأقلام من كلّ صنف وطراز".[1]

وناصرتْ "البرق" قضايا الحريّة والوطنية، ولمْ يَخْلَ باب من أبوابها "كشاردة وواردة"، و"رؤوس أقلام"، و"رؤوس حراب" إلاّ وندّدتْ فيه بالظّلم والفساد والجهل، فخصّصتْ بذلك نفسها للإصلاح والمطالبة بالحرّيّة والكرامة والإستقلال.

واستمرّتْ "البرق" ماضيةً في خُطّتها التحرّرية رافضةً مُمالأة الحُكْم العُثماني الجائر حتّى عُطِّلتْ سنة 1914، ولمْ تصدُر بعد ذلك إلاّ عام 1918 عندما انتهت الحرب العالمية الأولى، وأصبحتْ لبنان خاضعةً للحماية الفرنسية، عندئذ عادت "البرق" للصّدور من جديد ولكن في أعداد متباعدة، حتّى عام 1932 حيث عطّلها الإستعمار الفرنسي نهائيا إثر نَشْرها قصيدة "مصرع النّسر" في رثاء فيصل الأوّل، هذه القصيدة التي حَمَل الشّاعر فيها على الغرب المستعمر واتّهمه بالغدر والخيانة، ولمْ تفْلح بعد ذلك محاولاته المتكرّرة وخصوصًا بعد أن نال لبنان استقلاله، في إعادة إصدارها من جديد.[2]

ح- ثقافة شعره: إنّ الحياة المتنقّلة بين دراسته الطّفولية في حداثة الكتاب الرّاسخة ضمن عادات وتقاليد القرية وحكاياتها العفوية في قصص الضّيعة الفطرية، وبين ما جذب انتباه الشّاعر في الجديد المتنامي التّطوّر داخل مدارس المدينة، جَعَلتْ بشارة يلمُّ بثقافة شاملة غنيّة الصّور والتّحاليل

(1)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص55، نقلا عن جريدة "البرق"، 28 أيلول، سنة 1912، العدد 194.

(2)- مفيد محمد قميحة، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، ص148.

الفكرية والنّفسية على السّواء. وفي كلا الحالتين وجد عقله يختزن الأصول الثّقافية التي تمَرَّس بعُلُومها أصحاب المعارف السّابقين بِشُهرتهم وذُيُوع صِيتِهم، والإدراك التّعلُّمي المتماشي مع جديد العصر وتطلُّعاته المليئة بِطُموح الوصول إلى قفزة نوعية في عالم التّسابق الحضاري ضِمن اكتشافاتٍ قاربت بين الأمم، وجَعَلتْ الفوز أحقّية للأعلم والأكثر رقيّا، لذا كان الشّاعر عميق الإصرار على الأخذ بِثقافة الغرب، واكتناز ما أبدعه رُوّادُ نَهْضَتِه ومُطوّري معرفته، وقد حفَّزَهُ ذلك الطّموح على استجلاء قصائد الشّعراء الذّائعي الصّيت أمثال: لامرتين، وألفرد دي موسيه، وسولي يدوم، وغيرهم من أهل الخلق التّقصيدي المغرق الرّومانسية، وجمال الصّورة الخيالية المجنّحة بأحلام الشّباب الطّليّة، وانصرافه إلى الأدب الغربي لإغناء ثقافته لمْ يمْنعه من الإحتكاك بأعظم الأدباء البارزين والشّعراء المجلّين أمثال: شبلي ملاط، جرجس همّام، وديع عقل، محمّد كرد علي، جميل صدقي الزّهاوي، ومعروف الرّصافي وغيرهم من المحلّقين في عالم الأدب والفكر، ولِكثرة وَلَعِهِ بِمُعاشرة تلك النُّخبة الأدبية اضطرّ في أكثر الأحيان إلى اعتزال عمله الصّحافي، والتّفرُّغ للمناقشات الفكرية والمحاورات الشّعرية التي حالتْ بينهُ وبين مهنته، إلى جانب ما تقدّم وجّه الأخطل الصّغير اهتمامه لاختزان أكثر شعر الدّواوين القديمة والتي استقى أكثرها من مُجلّدات "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، والّذي يُعدُّ موسوعة شعرية للقصائد العربية القديمة، ولِكثرة ما حفِظ من مُجلّدات "الأغاني" أنْشد إليها وتأثّر بها تَأثُّرًا يَلمَسهُ كلّ دارس لِشِعره مُطّلِعًا على دخائل معانيه وأغراضه[1].

ط– مرضه ووفاته: بَعد أن بُويعَ الأخطل الصّغير بِإمارة الشّعر سنة 1961م، أقام له أحد الأصدقاء حفلة لمْ يَلْبث بعدها أن أصابهُ المرض، ويروي ذلك بِلسانه سبب مرضه: "بعد حفلة التّكريم الأخيرة أقام لي أحد الأصدقاء حفلة في الهواء الطّلق، وكان الوقت ليْلاً والطّقس رطْبًا، ولما كنت نسيتُ طربوشي في البيت طلبْتُ منه أن يُعطيني طربوشًا فاعتذر عن ذلك، كما اضطرني أن أمكُثَ عدّة ساعات والنّدى يتساقط على رأسي، وهذا كان سبب إصابتي بِنشفان في الفم أقْعَدني

(1)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص–ص56-57.

في البيت، ولمْ تنْجح عقاقير الأطبّاء بإعادته إلى حالته الطّبيعية. وها أنذا منذ خمس سنوات في المنزل لا أبرحه أبدًا.

فاضطرّ إلى مُلازمة البيت وعدم مُغادرته ، بل التنقُّل فيه من غرفة إلى أخرى ومن السّرير إلى الكرسيّ، ومن زاوية إلى زاوية ، ينشُد تحريك قدميه وترويض جسده قدر المستطاع، وأكثر ما كان يُؤنِسُه في هذا السّجن المختار من المسجون فيه، تقليب بصره في الصّور المثبّتة على الجُدران، يقرأ فيها تاريخ أمسِه القريب والبعيد، يستذكر منها مخزون ما حَوَتْه أيّامه الحافلة بالمفرح والمحزن في آن. وحرصًا منه على الدّفء مخافة غزوات البرد المسبّب للعلل، فقد ثبّت معطفه البيْتي "الروب دي شامبر" على جسده النّحيل، وثبّت القُبّعة القوقازية "القلبق" على رأسه يحميه ممّا يزيده ثقلاً، وحين يمضّه النّشاف في فمه يَعْمدُ إلى حبّة شوكولا يلوكها لَوْكًا بطيئًا بِلِسانه لِتبْقى مُدّة أطول. وكانت تصْعقه تلك الوحدة بِضربات عزلتها، حين تمرّ بخاطره الأيّام التي كان فيها كسيّد شعراء عصره المتنبّي، ماليء الدّنيا وشاغل النّاس، ولا تُنسيه هموم عُزلته محنة ضجره، إلاّ حين يأتيه أحفاده أو يدخل عليه أولاده ليُخفِّفوا من وطأة وحدته على روحه السّجينة في قفص الحرّيّة".[1]

وظلّ على هذه الحال حتّى سنة 1968 وبالتّحديد يوم الأربعاء 31 تموز بعد الظهر، مات بشارة الخوري عن عمر يُناهز الثّمانين عامًا قضاها في خدمة الأدب والشّعر والصّحافة، فانطوى بذلك عَلَم من أعلام الأدب كان له الصّوت المدوّي والشّهرة العريضة التي لمْ تتحقّق لغيره من الآخرين، وكان قد أوْصَى قبيل مماته قائلاً: "أرجو أن يُتْرك نَعْشي مفتوحًا عند قدمي، لأنّهم سَيَمنحونني يومئذ وِسامًا وسألْبَطُ بِقدمي ذلك الوِسام".[2]

وقد نَعَتهُ وزارة التّربية الوطنية والفنون الجميلة ونقابة الصّحافة التي كان عميدها في العشرينيات، وجماعة "الحكمة" التي كان طالبًا بها وآله وذويه، وفي تمام السّاعة العاشرة من يوم الخميس أوّل آب نُقِلَ جُثمانه من منزله في "سدّ البوشرية" إلى كليّة الحقوق والعلوم السّياسية في

(1)- المرجع السابق، ص72-73، نقلا عن مجلّة "الأسبوع العربي".

(2)- مفيد محمد قميحة، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، ص163، نقلا عن جريدة "النّهار"، سنة 1965، العدد تاريخ 18 يوليو.

الصّنائع، حيث تَنَاوب على حِراسته رجال الفكر والصّحافة والأدب، وفي السّاعة الثّالثة بعد ظهر الجمعة 2 آب تحرّك موكب جنازته وبلغ كاتدرائية "مار جرجس" المارونية، في السّاعة الرّابعة وبعد حفلة الصّلاة، نُقِل إلى مدفن العائلة مُجلّلا نَعشه بالعلم اللّبناني وعليه وسام الأرز، وقد أبَّنهُ وزير التّربية "جان عزيز"، مُمثّلاً رئيس الجمهورية "شارل حلو"، ونقيب الصّحافة اللّبنانية "رياض طه"، واشترك في تشييعه العديد من الشّخصيات السّياسية والأدبية والأصدقاء، كما تلقّى ذووه عشرات البَرقيات من كبار القادة العرب ومن كبار الأدباء الذين عَبّروا بها عن حُزنهم على فقيد الشّعر والأدب، وحمّلوها مواساتهم للبنان وشعبه بالخسارة الفادحة.[1]

ي– آثاره:"تَرك الأخطل الصّغير آثارًا شعرية ونثرية كلّها مطبوعة عدّة طبعات لِسُرعة نفاذها من قِبَل الطّامعين بِحفظ ما خلّف من قلمه الرّشيق السّيّال بِكلّ مُطربٍ وأنيس، وحافل بذخيرة للعقل، ورجاحةٍ مِلؤُها العمق التّحليلي للفكر، وهي في مجموعها تُمثّل ذاته ومَلَكة موهبته النّيّرة، لا سيما ما فيها من روحانية وغزلٍ ووطنية، وقد عبّر في كلّ ما كَتَبهُ عن موضوع إنسانيّ المستوى، يتكامل في المجال والشّخصية والمستوى، وكلّه ينبُع من طبيعة الأصالة الشّعرية التي طُبِع عليها.

وقد أصدر بشارة الخوري مجموعتان شعريتان:

- الأولى صدرت سنة 1953م بعنوان "الهوى والشّباب"، وقد انطوت على شعر الشّباب وبعض شعر الكُهولة.
- والثّانية صدرت سنة 1961م بعنوان "شعر الأخطل الصّغير"، وفيها مُختارات من المجموعة الأولى وممّا نَظَمهُ بعد سنة 1953م".[2]

"أمّا مُؤلّفاته النّثرية فتَنْدرِجُ تحت العناوين التّالية:

- "من بقايا الذّاكرة": وتَحوي ما اخْتَزَنَتهُ ذاكرته، وما عجّ فيها ممّا يطمح المرء في معرفته.

---

(1)- المرجع السابق، ص–ص163-164.

(2)- عبد المجيد الحر، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص 75، نقلا عن حنا الفاخوري، "الجامع في تاريخ الأدب العربي–الأدب الحديث"، دار الجيل، بيروت، ط1، 1968، ص 600

- -"أحداث وأعلام": ويتحدّث فيها عن أهمّ الأحداث التي وَعَتها ذاكرته، وشهدها وعيه ونباهته، مع ذكر من تتبّع إليه في حدوثها.

وهناك مُؤلَّف يختصُّ به طُبِع بعد وفاته وهو مجموعة قصائد أنْشدها الشّعراء في الأخطل الصّغير".[1]

(1)- المرجع السّابق، ن.ص

المبحث الثّاني: الصّورة الاستعارية ومُقوّماتها

1- الصّورة الاستعارية:

تظهر الصّورة مُقترنة بالاستعارة، إذ أنّ كِلا المصطلحين يرتبط بالآخر بأكثر من وشيجة، ويقف المصطلحان معًا على أكثر من بُقعة مُشتركة، فالصّورة ترتبط بالحوّاس وبِخزين الذّاكرة الإنسانية، إذ أنّها –بطريقة أو بأخرى- استحضار للعلاقات الطّريفة ما بين الأشياء، وبِقدر طرافة هذه العلاقات تتحقّق فاعلية الصّورة، ولهذا قيل عن الصّورة "إنّها رسمٌ قِوامُهُ الكلمات"[1]، وأنّها "إدراك حسّي ولكنّه إدراك ينفذ إلى باطن الأشياء"[2]، ومثل ذلك يُقالُ عمّن نظر إلى الصّورة على أنّها "استرجاع ذهني لِمحسوس"[3]. فالصّورة تلتقي مع الاستعارة على صعيد الإدراك الحسّي القائم على إعادة تشكيل الواقع ونقْلِه من الحياة إلى الشّعر، وما قيل عن الصّورة ينطبق على الاستعارة من حيث صِلتها القويّة بالحواسّ، إذ إنّ النّظر المدقّق لأيّة استعارة لا يُمكن أن يَخفَى عليه تأثير الحواسّ فيها بطريقة أو بأخرى، وبذلك يُمكن القول بأنّ الصّورة تحقّق هويتها وغايتها في قيامها على الاستعارة.

كما أنّ الاستعارة غالبًا لا يمكنها أن تنأى عن دعامتي التّشخيص والتّجسيم لأنّهما ممّا يتوغّل في إطار البناء الاستعاري، وثمة مهاد آخر تقف عليه الصّورة والاستعارة على حدّ سواء هو الخيال، ذلك أنّ صلة الصّورة به صلة مُؤكّدة، ولذلك "عُرِف الخيال أنّه تلك القوّة التّركيبية السّحرية التي تخلُق توفيقًا وتوازنًا بين الصّفات المتضادّة أو المتعارضة، وينطبق هذا على الاستعارة التي يقول عنها ريتشاردز بأنّها "الوسيلة العُظمى التي يجمع الذّهن بوساطتها –في الشّعر- بين أشياء مختلفة لمْ توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التّأثير في المواقف والدّوافع".[4]

---

(1)- سي.دي.لويس، "الصّورة الشّعرية"، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطّباعة والنّشر، الكويت، 1982، ص21.

(2)- نصرت عبد الرحمان، "في النّقد الحديث –دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية-"، مكتبة الأقصى، عمان، 1979، ص197.

(3)- المرجع نفسه، ص68.

(4)- أ.أ.ريتشاردز، "مبادئ النّقد الأدبي"، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامّة للتّأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، القاهرة، 1961، ص310-312.

ومن هنا فإنّ الصّورة هي "أداة الخيال ووسيلته ومادّته المهمّة التي يُعبّر من خلالها عن فاعليته ونشاطه"[1]، كما أنّها "من أبرز طرق التّعبير –غير المباشر– القائم على التّخييل"[2]، وتندمج العناصر الثّلاثة: الإستعارة والصّورة والخيال فيما أورده الدّكتور أحمد الصّاوي من أنّ الاستعارة "صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصّور في إطار الخيال الّذي صاغها لتجعل من العمل الفنّي قيمة جمالية كبرى".[3]

ويتجلّى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال ذلك الدّمج والقدرة على الانصهار حدّ التوحّد بين طرفي الاستعارة (المستعار له) و (المستعار منه)، فالعلاقة التي تقوم بين هذين الطّرفين ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صُنع الخيال الذي يحاول أن يُحدِث التّأثير في المواقف والدّوافع عن طريق إذابة هذه العناصر وخلق الجديد ، ويقول ريتشاردز في ذلك: "إنّ الطّرفين يشبهان رجُلين يُمثّلان معًا، نحن لا نفهم هذين الرّجُلين فَهمًا أفضل إلاّ أن نتوهّم أنّهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثًا ليس أحدهما".[4]

ولا يُمكننا أن نتصوّر الصّورة في إطار الشّعر خاصّة والفنّ عامّة "إلاّ مُقترنة بعواطف الإنسان وإحساسه ومشاعره"[5]، لأنّ "العاطفة بدون صورة عمياء، والصّورة بدون عاطفة فارغة".[6]

ويرى كولردج أنّ نبوغ الصّورة يتجلّى في كونها ناقلة للعاطفة والخوف والرّغبة والكراهية والأسى، "و ما يُقال عن صلة الصّورة بالعاطفة ينطبق تمامًا على الاستعارة التي لا يُمكنها أن تكون

---

(1)- جابر عصفور، "الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، دار الثقافة للطّباعة، القاهرة، 1974، ص–ص18-19.

(2)- مجيد عبد الحميد ناجي، "الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية"، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1984، ص219.

(3)- أحمد عبد السّيّد الصّاوي، "فنّ الاستعارة"، دار بور سعيد للطّباعة، الإسكندرية، 1979، ص319.

(4)- أ.أ.ريتشاردز، "مباديء النّقد الأدبي"، ص310.

(5)- وجدان الصايغ، "الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث –رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير–"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص–ص–ص27-28-29.

(6)- ب.كروتشه، "المجمل في فلسفة الفنّ"، تر: سامي الدّروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964، ص64.

خلوًا من العواطف، وأن تبدو آلية وشكلية إلاّ إذا كانت استعارة فاشلة وغير مُؤثّرة" [1]، وقد أطلق عبد القاهر الجرجاني اسم الاستعارة غير المفيدة على مثل هذه الاستعارة، "وهي ليست ممّا يدخل في إطار الاستعارة المصيبة"[2] كما أطلق عليها أبو هلال العسكري، أو كما يُسمّيها جان كوهين "الاستعارة الشّعرية تمييزًا عن الاستعارة غير الشّعرية"[3]، فالاستعارة تُستخدم استخدامًا انفعاليًا وجدانيًا، فلُغتها لغة الانفعال والوجدان وليست لغة الأفكار الخالصة.

ومن هنا تتنوّع الصّور والاستعارات على حدّ سواء بتنوّع العواطف الإنسانية وتعدّد سِماتها، فإنّنا "حين نتحدّث عن (حزن السّماء الرّمادية)، فإنّ المسألة ليست مُجرّد صورة شكلية للسّماء ولونها وهي في الوقت ذاته ليست مجرّد استعارة، سمة من سمات الإنسان واستثمارها بتوضيح هيئة السّماء وشكلها في لحظة مُعيّنة، وإنّما يكمُن هذا التّركيب الجديد المعبّر عن اللّون الخاصّ لِحزن الشّاعر المنبثق من امتزاج طرفي الصّورة الاستعارية (حزن الإنسان) و (لون السّماء الرّمادية)، وتستدعي إحساسات أخرى صُورًا ذات طبيعة أخرى تتناسبُ وتلك الإحساسات "[4]، إذ أنّ "كلّ نوع من أنواع الإحساس إنّما تُطابقُه صورة مُعيّنة".[5]

إنّ الصّورة والاستعارة كِلتيهما تعكسان بطريقة أو بأخرى عواطف الشّاعر وإحساساته على أن يصوغهما بطريقة حيّة مُتجدّدة، "ولا يمكن أن تكون الصّورة في إطار الشّعر إلاّ تشكيلاً لُغويًا خاصّا من شأنه أن يخلق التّآلف والانسجام بين ما تُثيره أجزاء الصّورة المتكوّنة من ألفاظ مفردة، لا يبدو الجمع مألوفًا فيما بينها ولو بدَا كذلك إذن لبَدت الصّورة مُستهلكة ومكرّرة، وفي هذه الحالة تفقد تأثيرها، إنّها عملية خرق لقانون اللّغة، ويقوم الشّعر بتحطيم اللّغة العادية من أجل أن يخلق

---

(1)- إيليا الحاوي، "الرّمزية والسّريالية في الشّعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص135.

(2)- أبو هلال العسكري، "الصّناعتين الكتابة والشّعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، 1952، ص268.

(3)- جان كوهين، "بنية اللّغة الشّعرية"، تر: محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986، ص111.

(4)- المرجع نفسه، ص98.

(5)- فايز اسكندر، "النّقد النّفسي عند أ.أ.ريتشاردز"، إشراف: رشاد رشدي، دار الجيل للطّباعة، القاهرة، (د.ت)، ص120.

صُوره الخاصّة به وأن يُعيد بنائها".[1] وينطبق هذا على الاستعارة من حيث أنّها تشكيل لغوي خاصّ من شأنه أن ينقل اللّفظة المفردة من بيئة لغوية معروفة إلى بيئة لغوية أخرى غير مألوفة،وهنا تتدخّل موهبة الشّاعر في أن تجعلنا أمام مفاجأة جديدة مدهشة تكوّنت من خلال السيّاق الجديد الذي وَضع فيه الشّاعر ألفاظه المفردة فخلق لنا شيئا مبتكرًا جديدًا، وبهذا تُضيف وجودًا جديدًا أي تزيد الوجود الذي نعرفه ، وجوهر الاستعارة "أنّها تصهر عنصرين متناقضين فتُذيبهما في وعائهما فيتلاشى تناقضهما"[2]، بل إنّ ذلك التّناقض يبدو في كيان الاستعارة توافقًا يُؤكّد جِدّتها وطرافتها.

ويكتسب الشّعر قوّة تأثيره من خلال قوّة تأثير الصّورة فيه، فوظيفة الصّورة إذن هي إحداث تأثير في أعماق المتلقّي، بحيث يستحضر اللّحظة التي مرَّ بها الشّاعر ولا يمكن للاستعارة أن تخرج عن هذا، إنّها تسعى إلى ما تسعى إليه الصّورة من تأثير ووظيفة، ممّا دعَا أرسطو إلى أن يُميّزها عن باقي الأساليب بالتّشريف، حين قال: "ولكن أعظم الأساليب حقّا هو أسلوب الاستعارة.... وهو آية الموهبة".[3]

2- مُقوّمات الصّورة الاستعارية:

أ-الخيال وأهمّيته في تشكيل الصّورة الاستعارية:

عالم الخيال هو عالم الأبدية كما يقول ويليام بلاك "وهو القوّة الوحيدة التي تخلق الشّاعر، والصّورة الكاملة التي يُبدعها الشّاعر إنّه لا يستخلصها من الطّبيعة، وإنّما تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال، والخيال له قدرة كيماوية بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كلّ الاختلاف كي تصير مجموعًا مُتآلفًا مُنسجمًا".[4]

---

(1)- جان كوهين، "بنية اللّغة الشّعرية"، ص-ص6-109.

(2)- أحمد عبد السيّد الصّاوي، "فنّ الاستعارة"، ص303.

(3)- محمد الولي، "تحديد الصّورة وأهمّيتها في الخطاب الشّعري"، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 1987، ص195.

(4)- بدوي محمد مصطفى، "كولردج"، دار المعارف، القاهرة،(د.ط)، 1958، ص80.

ولقد حظي الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسّيكولوجية، وهو اهتمام يستمدّ ممّا ينطوي عليه الخيال من فعّالية لا غناء عنها في مُنجزات الإنسان الثّقافية عبر التّاريخ [1]، "وذلك أنّ الإنسان من بين الكائنات ذو وعي تاريخي أساسه ضرب من الاصطفاء وانبثاق الوعي....هذا الوعي تاريخي بفضل قِوى أخذ الإنسان بِنواصيها، وعبّر عنها وجَعلها ذرائع لتحقيق الذّات.

إنّ الإنسان كائن تاريخي تجلّى وعيُه في أنساق ناميةٍ من العقائد والتصوّرات والمواقف والقيم، هذا الوعي تاريخي لأنّه لغوي وخيالي".[2]

وقد أشار أرسطو إلى الخيال الشّعري في مواضع كثيرة أَرْجع إليه القدرة على الجمع بين الصّور، فاعتبر أعظم شيء هو الإصابة في استعمال المجاز "هذا الشيء العزيز الذي لا يستطيع الإنسان أن يستعمله من غيره، وهو أيضًا سِمةٌ خاصّة للعبقرية لأنّه يَعْتمد على اللّقانة ونفاذ البصيرة في إدراك وجه الشّبه بين أشياء غير متشابهة، بِيد أنّ أرسطو قد حدّ من سلطان هذه المَلَكة فعلى الشاعر أن يجعل من نفسه صانعًا محكمًا"[3]، فأرسطو كان أقرب إلى المبدأ الذي يتّخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل حتّى تكون في متناول إدراك كلّ العقول، وبذلك يكون نفر بِوجه عامّ من كلّ ما هو شاذّ أو جامح في الخيال.

وقد أثرت هذه الفكرة عند فلاسفة المسلمين أوّلا ثُمّ ظهر أثرها في النّقد العربي القديم، فرأى ابن سينا "أنّ الكلام المخيّل هو الذي ينفعل به المرء انفعالاً نفسانيًا غير فكري وإن كان مُتيقّن

(1)- سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث-بشارة الخوري أنموذجا-"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، السنة الجامعية 2008-2009، ص41.

(2)- نصر عاطف جودة، "الخيال مفهوماته ووظائفه"، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، 1974، ص5.

(3)- إحسان عبّاس، "فنّ الشعر"، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1959، ص-ص72-87.

الكذب[1]، "وأنّ القول الصّادق إذا حُرِّف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس النّفس به فرُبّما أفاد التّصديق والتّخييل، وربّما شغل التّخييل عن الالتفات به".[2]

إنّ فاعلية الخيال لا تهتمّ بالموضوعات من حيث هي نافعة، ولا تعبأ بالتّعميمات التي تعبّر عن الواقع، "ولكنّها تحلّ عالم الألف والأثرة لِتحقّق إدراكنا للعالم على نحو جمالي عندما نُعيدُ إبداعه"[3]، ومن ثمّ فإنّ الصّورة الاستعارية "تنشأ من قوّة الخيال الذي يُذيبُ الوحدات المتجمّدة ويوجِد تداخُلاً منظّمًا يُقيم صِلات ووشائج بينها جميعًا ساعة أن تعود في خلق جديد تتآزر وتتشابك فيه الأشياء"[4]، "وأنّ عليه أن يُصوّر الأشياء كما كانت وتكون".[5]

فالصّورة الاستعارية الجيّدة تنطوي على إشارات تخلقُ عالمًا مجازيًا، خياليًا وإيحائيًا، والحركات السّريعة المتخيّلة تستطيع تركيب الأشياء إلاّ أنّها تجعل العقل هو الذي يقضي بالقبول أو الرّفض لما ركّبه الخيال لأنّه يرى المحسوس هو الأصل في حين أنّ ذلك ليس بلازم، ومن هنا تنبع قيمة كلّ قصيدة من طاقتها على الإيحاء ، "فالصّورة الشّعرية تخدم مسافة بين الكلمات ومدلولها تاركة إيحاءات ولحظات مُضيئة عديدة، لأنّ خيطًا من هذه اللّحظات كفيل بأن يخلق المشاركة ويُثير لدى القارئ استعدادًا لتبنّي رؤية الشّاعر وموقفه".[6]

ويتفق أغلب النّقاد على أنّ الأدب فاعلية جمالية تخيّلية وأنّه الأداة الأساسية في توليد الصّورة المبتكرة، وهو القدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عضوية تُوحّد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تُعمّق الأثر الشّعري والتّفكيري لدى المتلقّي. فالتّخيّل إذا حسّي وتجريدي،

---

(1)- ابن سينا، "الشفاء"، الفصل التاسع في الشعر مطلقا وأصناف الصّيغ الشعرية والأشعار اليونانية، نقلا عن غنيمي هلال، "النّقد الأدبي الحديث"، ص168.

(2)- أرسطو، "فنّ الشّعر" من كتاب "الشفاء"، تر: عبد الرحمان بدوي، ص162.

(3)- نصر عاطف جودة، "الخيال مفهوماته ووظائفه"، ص243.

(4)- سيدي محمد طرشي، "الصّورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2005-2006، ص53.

(5)- إحسان عباس، "فنّ الشعر"، ص98.

(6)- يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث"، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1997، ص266.

إنّه القوّة النّفسية التي تأخذ موقعها ما بين الحسّ والعقل، وتُمارس فعّاليتها في مادّة الصّور التي ترسخ في الذّهن مع عملية الإدراك الحسّي.

إنّ التخيّل مهما تباعد عن الواقع وشكّل صُورًا مُبتكرة تنْأى عن العلم الحسّي، فإنّه يبقى على صِلة بهذا الواقع المحسوس "ولذلك يظلّ طاقة محدودة لا تبلغ مرتبة العقل السّامية، ولا تعدو أن تكون أداة تتوسّط العقل والحسّ، وتُساعد العقل على الإدراك الكلّي والتّفكير المجرّد، لكنّها في حدّ ذاتها يتأتّى عليها تجاوز مرتبة الحسّي والجزئي وبلوغ الكلّي المجرّد"[1]، فليس لكلّ المعاني حقائق موجودة في الأعيان، ذلك أنّ الألفاظ تبقى دائمًا في حالة قصر وعجز عن ملاحقة فيض المشاعر الإنسانية.

فاللّغة لا تكفي دائمًا لِوصف الأشياء، كما أنّها ليست أمينة في نقل مقاصدنا...."واللّغة على أتمّ الاستعداد لِوصف الأنماط العامّة وتحديد موضع الأشياء في نِطاقها، وتُقاومُ الحياة الجمالية مثل هذا التّنظيم لِسبب واضح، فهي في صورة عارضة أكثر منها مُستمرّة وعنايتها تنصبّ على عزل الأشياء وربطها بعضها ببعض أو تناولها".[2]

إنّ الخيال يقوم بعملية تنظيم وإبداع جديد، ومن ثمّ فهو ليس إعادة تركيب ما في الذّاكرة من صُور المحسوسات، كما لا تتوقّف قُدرته على محور الاستعدادات المجرّدة، والأصل في التّخييل أنّه يقوم على الفكر والإدراك وذلك عن طريق تمازجهما، وفي هذا المعنى يقول آلان في مقولته عن الصّور والأشياء : "يستطيع الانفعال حين يتلبّسُ بالوجدان أن يعطي صُورًا قد يُخيّل للبعض أنّها ضعيفة ولكنّها في الحقيقة ليست ضعيفة، وإنّما هذا الضّعف-إن وُجد-فإنّما لِرداءة وصفها أو التّعبير عنها. قد تكون الاستعارة الجمرة التي تُضيء وتُؤلم أحيانًا لِتوقظ فينا ما كان غافيًا، ولعلّ روح الشّعر يتّخذ منها مركزًا مكينًا، ذلك أنّ وظيفة الشّعر تتحقّق بإدراكنا سرّ الحياة من خلال انفعالنا وخفق القلب

(1)- إبراهيم رمّاني، "الغموض في الشعر العربي الحديث"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص245.

(2)- كولردج، "سيرة أدبية (النّظرية الرّومانتيكية في الشعر)"، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص17.

وارتعاش أو صمت يُحتّمه ما نراه مع كلمات الشّاعر، لذلك يستجيب الشاعر إلى ضربات القلب وهمس يسْري في ذاته".[1]

إنّ الشّعر ينبعُ من الحاجة التي نشعر بها إلى أن تزكو الحياة، بحيث تتجاوز في نمائها مستوى الإدراك الحسّي والطّابع التّجريبي، ورُبّما كان الانعتاق من بين العلامات التي تميّز التّجربة الشّعرية، إنّه يصدر عن تجربة تردّد صدى رغبة في تطويق الحياة واحتوائها والسّيطرة عليها، "والغاية القُصوى من التّجربة الشّعرية أن تبدع العالم من جديد في وحدة متكاملة من النّموذج الخيالي، ولا ينبثق هذا الجهد إلاّ من الشّعور بالوهن وعدم الجدوى ونحن نُواجه تجربة أوّلية من تجربة مُشوّهة يمدّنا بها الخيال الأوّلي".[2]

ولا شكّ أنّ العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبّه والمشبّه به أو كما يقول "سايس" زاوية الخيال، وإذا كانت المسافة بين المشبّه والمشبّه به قريبة نحو "وردة تشبه أخرى" فإنّ الاستعارة تكون مناسبة. إنّ عملية الانتقاء التي يُباشرها الفنّان عندما يُنظّم دوافعه، ويجمع صُوره ويضمّ بعضها إلى بعض لا بُدّ فيها إلى جانب اللاّوعي من قدر من الإرادة الواعية، ذلك "أنّ الجانب الواعي في هذه العملية كفيل مع ما لدى الفنّان من مَلَكة الإبداع والتّخيّل أن يُجنّب العمل الفنّي شَطحات الخيال أو نزواته، وأن يُحوّله من كُتلة غير مُنسجمة من الصّور إلى عمل فنّي مُوحّد".[3]

فالشّاعر يقوم بِعملية اختيار غير واعية، "والدّوافع التي يُوقظها تتحرّر عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تُثيرُها من ذلك الكَبْت التي تُشجّعه الظّروف العادية، وتسْتبعدُ الدّوافع الدّخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع، والدّوافع النّاجمة عن ذلك يفرض عليها الشّاعر نِظامًا بعد أن يُبسّطها ويُوسّع مجالها".[4]

---

(1)- الدّاية فايز، "جماليات الأسلوب"، دار الفكر، دمشق، ط3، 1990، ص126.

(2)- Samuel T Coloridge , a selection of his Poems, Pub 1957, p-p 190-191.

(3)- محمد زكي العشماوي، "قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث"، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، (د.ط)، 1979، ص80.

(4)- أ.أ.ريتشاردز، "مبادئ النّقد الأدبي"، ص214.

إنّ هذه العملية التي يقوم بها الخيال الشّعري تحتاج إلى فنّان قادر على أن يرى في الواقع الذي يُشاهده رؤية جديدة، "فالفنّان إنسان يتمتّعُ بقدر كبير من الحريّة وبقدر أكبر من مَلَكة التّخيّل وبقدر أكبر من السّيطرة على تجربته، ولأنّه أقدر من غيره تأثّرًا بالأشياء وإحساسًا بها، فمجال الإثارة عنده مُتّسِعٌ ورحْبٌ".[1]

ب– مبدأ التّناسب والتّلاؤم بين أطراف الاستعارة:

كي تتمكّن الاستعارة من دورها في صناعة الكلام والتّأثير في نفس المتلقّي وَجَبَ أن تُحقّق صِفة الملاءمة، وبيان ذلك أنّ اللّفظ المستعار يجب أن يكون مُلائمًا للمُستعار له من حيث الدّلالة الإيحائية، والجوّ النّفسي العامّ، وحركة النّفس الوجدانية ورصيدها من الخَبرات حتّى يتمكّن المعنى المراد نقله في نفس المتلقّي[2]. "فالاستعارة جوهر أصيل في الشّعر، وإنّه لا بُدّ أن تكون لائقة بما استعيرت له وغير منافرة له وغير مُنافية لِمعناه"[3]، ولا يكون ذلك إلاّ إذا تَمّ التّفاعل التّام بين اللّفظ والمعنى من جهة، وبينهما وبين الجوّ النّفسي العامّ وحركة النّفس الوجدانية ورصيدها من الخبرات من جهة أخرى، وقد ارتبطت بلاغة الاستعارة عند بعض النّقاد بِفكرة التّناسب القويّ بين المشبّه والمشبّه به، يقول الآمدي: "وإنّما استعارت العرب المعنى لِما ليس له إذا كان يُقاربه أو يُدانيه أو يُشبهه في بعض أحواله أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللّفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشّيء الذي استعيرت له ومُلائمة لمعناه"[4]، ومغزى هذا كلّه أنّ فكرة المناسبة والتّلاؤم جزء في تكوين الاستعارة وعنصر أساسي في صياغتها ونموّها، ولهذا استحسن النّقاد والبلاغيون القدامى الصّورة الاستعارية الواردة في بيت امرئ القيس الذي يصِف فيه مشاعره الحزينة التي أرقته فجعلتهُ يشعر بتثاقل خُطى اللّيل:

---

(1)- محمد زكي العشماوي، "قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث"، ص68.

(2)- سيدي محمد طرشي، " سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث"، ص50.

(3)- الحسن بن بشر الآمدي، "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري"، تح: السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ج1، 1972، ص266.

(4)- المرجع نفسه، ص423.

فَقُلْ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[1]

إنّ الاستعارة في هذا الموضع كانت من أليق شيء بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، وذلك لأنّ النّفس تتفاعل مع ما يتماشى وحركتها الشّعورية، وما تجده مُعبّرًا بصدق عن خلجاتها، ومُلائمًا للجوّ النّفسي العامّ التي صِيغت الصّورة البيانية للتّعبير عنه.

ويقول الآمدي مُعلّقًا على البيت السّابق: "وقد عاب امرئ القيس بهذا المعنى من لمْ يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات وهو في غاية الحُسن والجودة والصّحة، وهو إنّما قَصَد وصْف أجزاء اللّيل الطّويل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذّهاب والانبعاث، وترادف أعْجازه وأواخره شيئًا فشيئًا....وذلك أشدّ ما يكون على من يُراعيه ويترقّب تصرّمه، فلمّا جعل له وسطًا يمتدّ وأعجازًا رادفة للوسط، وصدرًا متثاقلاً في نهوضه، حسن أن يستعير للوسط اسم الكَلْكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة وأشدّ مُلاءمة لِمعناها لِما استعيرت له".[2]

وهذا ما دفع القاضي الجرجاني إلى القول بأنّ "ملاك الاستعارة قائم على مُناسبة المستعار له وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما مُنافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر".[3]

ومن هنا فإنّ أفضل الصّور الاستعارية وأكثرها قدرة على التّأثير والإثارة، تلك التي يبلغ فيها التّفاعل بين أطرافها وعناصرها درجة يتوهّم معها المتلقّي مُداخلة المستعار للمُستعار له واتّحاده به وكونه إيّاه، بحيث يتمكّن ذلك في النّفس وهذا يعتمد على براعة الأديب وحذقه.

ونجد ابن رشيق القيرواني يسْخر من امرئ القيس لاستعارته لفظة هِرّ لِجارية حسناء تصيدُ قلوب الرّجال في بيته الذي يقول فيه:

---

(1)- امرئ القيس، "الدّيوان"، شرح وتقديم: غريد الشّيخ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط2، 2000، ص18.

(2)- الحسن بن بشر الآمدي، "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري"، ص214.

(3)- علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، 1966، ص41.

وَهِرٍّ تَصِيدُ قُلُوبَ الرِّجَالِ وَأَفْلَتَ مِنْهَا ابنُ عمر وَحجر [1]

مُعلّقًا عليه بقوله: "فكانت لفظة هِرّ واستعارة الصّيد معها مُضحكة هجينة، ولو أنّ أباه حجرًا من فارات بيته ما أسِفَ على إفلاته منها هذا الأسف".[2]

فهذه الاستعارة من رديء الاستعارات وقبيحها وفاسدها كونها لا تتلاءم وطبيعة التّجربة الشّعورية، ولأنّها تُثيرُ في النّفس انفعالاً مُباينًا للانفعال الذي أراد الشّاعر أن يُثيرهُ في نفس المتلقّي، "فالصّورة التي ترسمها هذه الاستعارة في ذهن المتلقّي للمحبوب على أنّها هرّ يصِيدُ قلوب الرّجال، لا ينسجمُ أو يتفاعلُ مع الجوّ النّفسي والحركة الوجدانية للنّفس إزاءه".[3]

فالتّناسب المقصود هو تفاعل الصّورة مع التّجربة الشّعورية من جهة وامتزاج اللّفظ مع المعنى من جهة أخرى، فالشّاعر مُطالَب بأن يُنسّق أطراف الصّورة بحيث يَنسجم وحركة النّفس وذَبْذَبتها الشّعورية لِتكون أصدق تعبيرًا وأبلغ تأثيرًا.

وإنّ من أجمل الصّور البيانية وأروعها تلك التي يقوى فيها الشّبه بين الأصل والفرع حتّى يتمكّن الفرع في النّفس بِمُداخلة ذلك الأصل والاتّحاد به وكونه إيّاه[4]، فالشّاعر يضطر إلى الاستعارة عندما يُدرك أنّ اللّغة العادية قاصرة، بل عاجزة عن التّعبير عن انفعالاته الغامضة ولكن ليس لِحُسن الاستعارة وسوءِها مثالاً يُعْتَمد، وإنّما يُعْتبر ذلك بِمَا تقبله النّفس أو تردّه، وتتعلّق به أو تنبُو عنه.[5] ومن هنا رأى بعض الفلاسفة العرب أنّ التّلاؤم في الاستعارة يُضفي عليها صِفة الجودة وهو أغلب ما يتحقّق في الأفعال، حيث تُنْسب فيه أفعال إنسانية لأشياء جامدة رغم ما قد تتّصِف به الاستعارة في هذه الحال من بُعد وإغراب، يقول ابن سينا: "ومن أنواع الاستعارة اللّفظية أن تجعل الأشياء غير

---

(1)- امرئ القيس، "الدّيوان"، ص8.

(2)- ابن رشيق القيرواني، "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة التّجارية، القاهرة، ج1، 1955، ص241.

(3)- مجيد عبد الحميد ناجي، "الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية"، ص223.

(4)- عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تح: هـ. ريتر، وزارة المعارف، استانبول، 1954، ص246.

(5)- أبو هلال العسكري، "الصّناعتين"، ص274.

المتنفّسة كأفعال ذوات الأنفس، كمن يقول: إنّ الغضب لَجوج، وإنّ الشُّهرة مُلحفة، والغمّ غريم سوء، وأحسنه ما لا يبعد، ويكون قريبًا مُشاكلاً، ولا يكون أيضًا شديد الظّهور".[1]

ويسْتحسِنُ ابن رشد هذا النّوع من الاستعارات، حيث يتجلّى ذلك في قوله: "ومن الجيّد في التّغيير الذي يكون في الأفعال، أعني إذا وصفت بغيره أن تجعل الأشياء التي تُوصف أفعالها إذا كانت أفعالها غير مُتنفّسة، حتّى يُخيّل في أفعالها أنّها أفعال مُتنفّسة". [2]

إنّه حين يصطدم المتلقّي بِتوْليفات لمْ يأْلفها تنشأ في قراءاته ثغرات تحتاج إلى أن تُملأ، ولكن التّوليفات السّابقة لنْ تُسعفه إلاّ بِزادٍ قليل، وهكذا تتوتّرُ علاقته بالخطاب الشّعري الحديث عندئذ يتوقّف الفهم وتتأثّر بالتّالي عملية التّأويل، والسّبب كامن في عدم إدراك العلاقات التي تشدّ تلك الاستعارات بعضها ببعض، إذ بالإضافة إلى ما سبق تبدو له تعابير عبثية لا يُعرف ما يُصنع بها ولا كيف يُتعامل معها خاصّة أنّ فحول الشّعر الحديث لا يفْتأون يُكرّرون أنّ " الشّعر الجديد رُؤيا، والرُّؤيا بِطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة، هي إذًا تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليه". [3]

ج– التّشخيص الاستعاري:

يُعدُّ التّشخيص من الأدوات الفنّيّة التي يلجأ إليها الشّعراء في استخدامهم للتّصوير الاستعاري لِنقل تجاربهم وانفعالاتهم، وتُعزَى بعض بلاغة الاستعارة إليه وذلك يكون بِبثّ الحركة والحياة والنّطق في الجماد، وإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حيّة يصدر عنها كلّ ما يصدر عن الكائنات

(1)- ابن سينا، "الخطابة من كتاب الشّفاء"، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية الإدارة العامّة للثّقافة، القاهرة، 1954، ص230.

(2)- ابن رشد، "تلخيص الخطابة"، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلامية، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، القاهرة، 1968، ص– ص612-613.

(3)- أدونيس، علي أحمد سعيد، "زمن الشّعر"، دار العودة، بيروت، 1978، ص9.

الحيّة من حركات وأعمال ، "بل إنّ ثِمة ميل إبداعي لاستثمار طاقات التّراسل وهو تبادل الحواسّ كأن يتذوّق الإنسان بِأذنه ويرى بأصبعه ويشمّ بِلسانه وهكذا".[1]

وقد التفت عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من ذلك بقوله: "فإنّك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة....وتجد التّشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أَرَتكَ المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جُسّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظّنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها".[2]

وقد علّل البلاغيون ذلك بأنّ أنس النّفوس بالمدركات النّفسية أعظم من أنسها بالمدركات المعنوية. فالتّشخيص ينقل الصّورة من مجرّد الإخبار الذي يحتمل الصّدق والكذب إلى تخيّل مشاهدة أحداثها ووقائعها، ممّا يُوهمُ المتلقّي أنّ ما هو مبني على الظّنّ أصبح يقينًا.إنّ المشاهدة تُؤثّر في النّفوس حتّى مع العلم بِصدق الخبر، كما أخبر الله تعالى عن ابراهيم عليه السّلام في قوله: (قَالَ بَلَى وَ لَكنْ لِيَطمَئنَّ قَلْبِي).[3]

إنّ مشكلة التّجسيم تُعدُّ محور البحث في شؤون الاستعارة ونشاطها البلاغي بخاصّة، ويرى النّاقد القديم أنّ التّجسيم جزء أساسي من قوّة الاستعارة ويقول أنّ هناك تصوّرًا خاصًّا للنّشاط الاستعاري يصحّ أن نُسمّيه تجسيمًا، وأنّ هذا النّشاط لكي يكون مُؤثّرًا لا بُدّ من ارتباطه بِجوانب مُشخّصة أو محسوسة وهو ما نعنيه بمفهوم التّجسيم، "فالتّجسيم إذا يرتبط في النّقد العربي القديم بِفكرة التّقديم الحسّي للمعنى وتشخيصه وبثّ الحياة فيه، ويترادف مع ما نُسمّيه الآن بالتّصوير".[4]

---

(1)- عبد الإله الصّائغ، "الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنّيّة"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص292.

(2)- عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، ص37.

(3)- سورة البقرة، الآية 260.

(4)- تامر سلوم، "نظرية اللّغة والجمال"، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا اللاّذقية، ط1، 1983، ص310.

والواقع أنّ فكرة التّجسيم أو التّصوير هامّة في توضيح جماليات الاستعارة، وبخاصّة إذا كانت دافعًا إلى خلق حالة شعرية من ذلك التّخيّل أو التّصوّر، أو اعتبرت ظلاًّ أو انعكاسًا لحالات وجدانية نُعانيها وقد تُرجِمت إلى نشاط استعاري أو شعري، "فليست التّشكيلات الحسّية في الاستعارة أو الشّعر تشكيلات موضوعية، وأنّه لا يُوجد معنى حقيقي لِفكرة التّقديم الحسّي للمعنى بِمعزل عن تأثيره الوجداني أو نشاطه الأدبي".[1]

إنّ الحديث عن الاستعارة يجعلنا نتوقّف عند معاني هامّة، من ذلك الإيحاء الأدبي للكلمة أو الصّورة المستعارة، "وينبغي للرّمزية الأدبية أو الشّعرية أن تكون أكثر وضوحًا في طبيعتها، وإلاّ فإنّ أغنيات الشّاعر ستُنشدُ لأذنيه فقط، فإنّ المجازات والاستعارات التي يطرب لها وفي الأعظم منها يُستحسنُ أن تنبع تلقائيًا من روحه [2]، ويقوم الإيحاء الأدبي على تفتيت فكرة الدّلالة المعجمية ويتّضح ذلك خصوصًا في التّمييز بين مدلولها العلمي المألوف وبين ما يُسمّى الذّوق اللّغوي أو المدلول الشّاعري، فجماليات التّركيب الصّوتي والصّرفي وغيرها مبنية على هذا الأصل.

"إنّ التّعبير الاستعاري إجمالاً ليس من مُهمّته الإشارة الموجّهة المحدّدة، وإنّ بنية الاستعارة تُعتبر مفتاحًا هامًّا لفهم المعنى الشّعري، ويُعْنينا الآن أن نقول أنّ بعض الاستعارات بنية عقلية أو سيكولوجية وقد تكون بلاغية وربّما تكون رمزية، أي أنّ دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدّة مُتقاطعة"[3]، ومن أجل ذلك عدّت مَلَكَة التّشخيص من أهمّ الأدوات الفنّية في الاستعارة، ومهما يكُن فإنّ أهمّ شيء يُمكن الإشارة إليه هو قدرة التّشخيص على التّكثيف والإيجاز، وبناء صِلات بين أطراف الاستعارة لا تقف عند مُجرّد التّشابه الحسّي الملموس، وإنّما تتجاوزه إلى العلاقات الدّقيقة العميقة المتمثّلة في تشابه الواقع النّفسي والشّعوري للطّرفين المتشابهين.

---

(1)- المرجع السابق، ص305.

(2)- مصطفى الصّاوي الجويني، "البيان فنّ الصّورة"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993، ص197.

(3)- Norman Friedman , Imagery from sensation 3, tosymb of Oxford, 1972,p-p25-37.

"وهكذا فإنّ وظيفة الصّورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النّفسية والشّعورية والذّهنية التي يُريد الشاعر أن يُعبّر عنها، إذ يُمكن القول أنّ الأساس العقلي لظاهرة التّشخيص هو عمق العاطفة وسِعة الخيال"[1]. من هنا يتّضح أنّ التّشخيص عملية نفسية وظيفته التّأثير في نفس المتلقّي، وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجرّدة في صُور حسّية يُخيّل للمُتلقّي أنّها مُتّحدة بها.

وإذا كان التّشخيص هو الوسيلة التي تقوم على أساس إضفاء صِفات الكائن الحيّ، وبخاصّة الصّفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، "فإنّه يستطيع أن يبثّ مظاهر الحياة فيها ويجعلها تنبض بالحياة حين تتحرّك وتتألّم وتملك القدرة على الإحساس، ويعود ذلك إلى قدرة الشّاعر على التّفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنيّة الخاصّة" [2]، وقدرة التّشخيص تُستمدُّ من قدرة الشّعور حينًا أو من دقّة الشّعور حينًا آخر، "فالشّعور الواسع هو الذي يسْتوعب كلّ ما في الأراضين والسّماوات من الأجسام والمعاني، ويهتزّ لكلّ هامسة ولامسة فيستبعد جدّ الاستبعاد أن تُؤثّر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليَقظة وهي هامدة جامدة خلوة من الإرادة".[3]

وتخلق الصّورة الاستعارية من التّشخيص عالمها الخاصّ ومن ثَمَّ تُزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسِواه، فإذا كلّ شيء ينطق ويَعِي ذاته، ويتجلّى جوهر التّشخيص في إضفاء السّمات البشرية وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، وبِقدر تفنّن الشاعر في بثّ الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والصّفات بالجمادات أو الكائنات الحيّة غير العاقلة، تكمُن فنّيّة التّشخيص ونجاحه وحركيته، "ومن ثَمّ تكون الأفعال والسّمات الإنسانية قرائن للصّورة الاستعارية ودلائل على انتمائها إلى عالمين، أوّلهما عالم الإنسان وما فيه، والآخر عالم الموجودات التي تُلازم

(1)- يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث"، ص240.

(2)- سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث"، ص60.

(3)- عباس محمود العقّاد، "ابن الرّومي"، دار الهلال، 1969، ص89.

الإنسان وتُحيط به، ويكون دور الاستعارة التّشخيصية صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمي إليهما، ولكنّه شيء آخر غيرهما وبِقدر طرافة هذا العالم يكون تأثير الاستعارة وفاعليتها". [1]

د- فاعلية اللّغة في بناء الاستعارة:

ما من شكّ في أنّ الاستعارة تُؤثّر في مفهوم الثّقافة اللّغوية ودلالتها، إذ إنّ اللّغات المختلفة تُعبّر عن أشياء وعواطف وأفكار معيّنة بواسطة استعارات متعدّدة الأشكال ومتنوّعة المصادر، كما تُعدُّ مثالاً واضحًا لتعدّد المعاني إذ أنّ كلمة تُعطى لاستخدامها لمعنيين أو أكثر، "وإنّ كثيرًا من الكلمات كانت أساسًا صُورًا حيّة، ولو أنّها توجد الآن كاستعارات ميّتة والتي فقدت قابليتها الأصلية مثلا: عين اليوم وكلمات أخرى مثل:هبوط اللّيل هي صُور جامعة"[2]. ومن هنا فإنّ الصّورة الاستعارية قد تُساعد الذّاكرة على التّوسّط في شكل العلاقة التّرابطية بين الأفكار المتنوّعة، كما تُساعد على خلق استجابات خلاّقة نتيجة لِخصائص تتميّز بها الاستعارات، كما تُؤدّي وظيفة جديرة بالإعجاب دون أن نعرف أساس التّحوّل فيها، وهنا بعض الأمثلة التي تُقالُ عادة في التّعبير عن المودّة والاعتزاز، مثلاً تسمية إنسان باسم بطّة.هنا لا جدوى واضحة من البحث عن تشابه، وفي قاموس أكسفورد يقول الكاتب: "وتُستعمل الكلمة في التّعبير عن شيء جذّاب أو مُمتع وهذا —في حدّ ذاته- وصف غاية في البساطة ولكن يُمكن أن نُفيد منه في استنتاج شعور رقيق بالعناية يمكن أن يكون مصدر التسلّي".[3]

ومن هنا يُمكن أن نُؤلّف تقسيمًا شاسِعًا بين استعارات تعمل من خلال التّشابه المباشر بين شيئين، والاستعارات التي تعمل من خلال موقف نفسي عام نحو شيئين لأسباب طارئة في الغالب،

(1)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشّعر العربي الحديث"، ص37.

(2)- مصطفى الصّاوي الجويني، "البيان فنّ الصّورة"، ص195.

(3)- مصطفى ناصف، "اللّغة بين البلاغة والأسلوبية"، مطبوعات النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعودية، 1989،ص-ص506-507.

بِيد أنّ هذا التّقسيم ليس نهائيا فمحبّة شيئين قد تكون خاصيّة مُشتركة مع أنّ الشّيئين قد يختلفان تمامًا [1]، "ولِنفرض أنّني أحبّ الدّخان والمنطق فمن الواضح أنّه ليس هناك سِمة مُشتركة بينهما".[2]

إنّ من مشكلات الاستعارة في حقل الشّعر أو في حقل اللّغة الفنيّة عامّة أنّه أُعيدَ بحثها وِفقًا للمفاهيم المعرفية الجديدة التي طُرِحت هناك، مثلاً فكرة التّزيين التي ارتبطت بالاستعارة والتي نجد لها أصداء في كُتب النّقد العربي القديم، أو في الدّراسات الغربية عن الاستعارة قبل ريتشاردز: "لقد رفضت هذه الفكرة واعتبرت الاستعارة عُنصرًا أساسيًا وليس إضافيًا، بل إنّها المخرج الوحيد لِشيء لا يَنال بِغيرها".[3]

ونتيجة تطوّر المفهوم المتوارث للاستعارة تطوّرت وظيفتها أيضا، ذلك أنّ النّظرة القديمة كانت تهتمّ بِنُبلها وبِوضوح الأصل التّشبيهي فيها، فقد أصبح يُطلب فيها الدّقة والملاءمة بِواسطة علاقات لُغوية ولم تَعُد تطلب تميّز أصل تشبيهي، ومن ثَمّ سوف يظلّ الأساس على أنّ الاستعارة بناء يقوم على التّفاعل وليس مُجرّد إنابة مُطلقة، إذ أنّها لا تتوقّف عند مجرّد المقارنة، "كما لمْ يَعدْ التّركيز على جعل أهميّة الاستعارة في كونها توجُّهًا أساسيًا نحو العين، فقد تُثير الكلمات في تركيبها اللّغوي إحساسًا ومشاعر قد تكون غامضة....ولكن من الممكن أن يكون ذلك سِمة فنيّة لها قيمتها الجمالية أيضا"[4]، وهذا التّفاعل يعتمد على نوع من التّداخل الحيوي بين طرفيها المستعار منه والمستعار له."فالعمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تُثيرها،ونشاطه الأدبي ينمو ويجفّ بِمُؤثّرات السّياق ودلالته الحيوية التي تتبادل التّأثير والتّأثّر على الدّوام".[5]

(1)- سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث"، ص62.

(2)- مصطفى ناصف، "اللّغة بين البلاغة والأسلوبية"، ص507.

(3)- مصطفى ناصف، "الصّورة الأدبية"، دار مصر للطّباعة، الفجالة، 1958، ص-ص144-147.

(4)- رجاء عيد، "فلسفة البلاغة"، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 2000، ص394.

(5)- تامر سلوم، "نظرية اللّغة والجمال"، ص309.

وهنا يكون مُفيدًا أن تُعيننا نظرية السّياق التي تنظر إلى الاستعارة على أنّها نموذج لِدمج السّياقات، حينئذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مُجرّد مقارنة تُبين عن نقطة ما، وعلى ذلك يكون المتحصّل من الاستعارة معنى جديدًا يدفع فيه الخيال ذاته صاعِدًا، وفي الوقت ذاته يجب أن ندرك أنّ الاستعارة تموت عندما يقتصر سياقها على استعمال واحد، "إنّنا مع الاستعارة نُعايش تلاقيا بين سياقين ودلالتين، فالكلمة المستعارة محيط بعيد عمّا يجري في السّياق الأساسي لا تنفصل دلالتها وتتحوّل، بل هي تحمل ظلال السياق القديم وتكتسب من هذا الإطار الدّلالي الجديد فتغدو كلمة جديدة إذ لا تبقى على حالتها السّالفة".[1]

إنّ الاستعارة لا تعتدّ كثيرًا بالوضوح والتّمايز المنطقيين، وهي تعتمد على تفاعل الدّلالات الذي هو بِدوره انعكاس وتجسيد لتفاعل الذّات الشّاعرة مع موضوعها، فالاستعارة بالنّسبة للباثّ عبارة عن تفاعل يتمّ بينه وبين العالم من حوله، ولذلك فإنّها من هذه الجهة تصوّر معيّن لِسِمات هذا العالم ومظاهره الخفيّة. لقد اتّخذ المثقب العبدي لِصحبته ناقة ترحل في الفيافي لِيبلغ بها غايته ولكن امرئ مثله لا تُحدُّ رحلاته، ولا يقف به التّجوال في موضع، وقد سمع المثقب هذه النّاقة تشكو من طول السّفر فلا يصدّه ما يصل إلى سمعه من كلامها لأنّه إنّما يطمع في متابعتها وعطائها، كما يكون الشّأن مع صديق يُبدي تذمّرًا ظاهرًا لاضطراب يراه عند صاحبه الذي يطلب منه عونًا ولكنّه يحمل عبارات الشّكوى وهو يمدّ يده لِيُقدّم هذا العون، يقول المثقب العبدي عن ناقته:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأتُ لَهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي

أَكُلُّ الدّهْرِ حَلٌّ وارتِحَالٌ أَمَا يُبقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِينِي؟ [2]

في هذين البيتين درجة من درجات تفاعل الذّات الشّاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يُسقِطُ مشاعره على ناقته ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل هي ذات تحاول أن تعي نفسها

(1)- الدّاية فايز، "جماليات الأسلوب"، ص120.

(2)- المثقب العبدي، "ديوان شعر المثقب العبدي"، تح: حسن كامل الصّيرفي، معهد المخطوطات العربية، 1971، ص195.

من خلال تأمّلها لموضوعها، "وهو تأمّل لا يحفظ للطّرفين تمايزهما واستقلالهما بل يُداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطّرفين على السّواء"[1]، وفي ضوء هذا الفهم قال ابن طباطبا: "فهذه الحكاية كلّها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنّما أراد الشّاعر أنّ ناقته لو تكلّمتْ لأَعْرَبت عن شكواها بِمثل هذا القول".[2]

إنّ الصّور الاستعارية تمتزج بِتجارب نفسية تتّكئ بِدورها على تصوّرات داخلية مُفترضة، "ولا شكّ أنّ تطويع الاستعارة والسّيطرة عليها باعتبارها من مُشكلات اللّغة العويصة، كان مجال تحدّ لكثير من المهتمّين بها سواء أكانوا لسانيين أم فلاسفة أم علماء نفس أم تربويين أم علماء أم فنّانين".[3]

فالأفكار تتفاعلُ مع بعضها مُكوّنة المعنى، بينما الوجوه أو الصّفات العابرة التي ليس لها علاقة بالفكرة المطروحة تحذف الواحدة منها الأخرى، "فَمَثلاً عند الحديث عن البحر والاستعارات والتّشبيهات المتعلّقة به، فإنّ صورة القمر الجميل وانعكاسه على سطح البحر أو صورة الأسماك زاهية الألوان تقفز إلى الذّهن في تلك اللّحظة، ولكن هذه الصّور والتّخيّلات تتلاشى إذا كان الحديث عن السّلاح أو الأسطول الحربي".[4]

كما تَعْمد الاستعارة إلى الخَطرات النّفسية والمعاني الرّوحية فَتُجَسّدُها في صُور وأشكال، وقد تعمدُ إلى الأوصاف الجسمانية فتعود بها لطيفة روحانية. فالمسألة إذن هي عند النّظرة التّحليلية لهذا الأسلوب إحساس جديد بالأشياء أو رؤية جديدة، "وبالإضافة إلى الألفاظ المفردة، فإنّ لغة الحياة اليومية تزخر بالجُمل والتّعبيرات التي كانت يومًا ما استعارات مثل: (الوقت يطير) تعبير استعاري

---

(1)- جابر عصفور، "الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، ص205.

(2)- ابن طباطبا، "عيار الشّعر"، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص-ص119-120.

(3)- أحمد حسن صبرة وسعد سليمان حمودة، "التّفكير الاستعاري والدّراسات البلاغية"، دار المعرفة الجامعية، مكتبة الوادي، دمنهور، الإسكندرية، ط2، 2002، ص17.

(4)- Ullman.S, Semantic Universals, In Green Berry Universals of language (2nd edition), Cambridge Mass M.I.T, press 1966, p 222.

قديم، وفي ذلك نقل لِخصائص الطّائر المجنّح للوقت".[1] وهكذا يَلْقي الخيال غلالة جديدة تهزّ هذه الرّتابة وتذهب بهذا الإلف.

إنّ التّجسيم جزء أساسي من قوّة الاستعارة، والنّشاط الاستعاري حتّى يكون مُؤثّرًا لا بُدّ من ارتباطه بِجوانب مُشخّصة أو محسوسة أو مدركة بالعيان والمشاهدة، ولا شكّ أنّ فكرة التّصوير هامّة في توضيح جماليات الاستعارة وبخاصّة إذا اعتبرت ظِلاًّ أو انعكاسًا لِحالات وجدانية وتُرجمت إلى نشاط استعاري[2]، "فليست التّشكيلات الحسّيّة في الاستعارة تشكيلات موضوعية، بل المهمّ أنّ الموقف الاستاطيقي من الاستعارة يقوم على تفْتيت فكرة التّجسيم أو التّصوير الموضوعية".[3]

إنّ عملية مُعجمة الاستعارة تُساهم في إغناء اللّغة عندما تقدّم إلى مُفرداتها وسائل إضافية مُكمّلة، وخلافًا لِمَا نتصوّره دائمًا لا تسبّب أبدًا إضعاف قُدرة القوّة الخيالية [4] ، ومن ثَمّ فالأديب في حاجة إلى انتعاش عنصر اللّغة ليتمكّن من التّعبير عن مكنونات نفسه وفكره، "فكَمَا أنّ الموسيقى وسيلتها النّغم، والتّصوير وسيلته اللّون، والرّقص وسيلته الحركة"[5]، فالشاعر وهو يجْنح إلى التّعبير الاستعاري فإنّه يتحدّثُ عمّا يراه خلف الرّؤية الواضحة البسيطة، إنّما يُعبّر عمّا يتموّجُ خلف سَراديب النّفس، ذلك أنّ اللّفظ المعجمي مشلول ومحدود لا يستطيع التّعبير عن كُنْه الأشياء. من هنا يتجاوز الشاعر النّسق اللّغوي المألوف ليُنشئ هيكلاً لغويًا جديدًا يفقد فيه اللّفظ وضعيته الجامدة.

واللّغة إنّما تنمو وتتكامل بالمطالعة الواعية والدّراسة الحثيثة لِكثير من الأصول والقواعد والآداب، حتّى تنضج ويسلس قيادها لِكلّ مُشتغل في مجالاتها، فهي كالتّربة مهما تبلغ بها الخصوبة

---

(1)- مصطفى الصّاوي الجويني، "البيان فنّ الصّورة"، ص195.

(2)- سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث"، ص-ص67-68.

(3)- تامر سلوم، "نظرية اللّغة والجمال"، ص105.

(4)- ميشال لوغورن، "الاستعارة والمجاز المرسل"، تر: حلاج صليبا، مراجعة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص-ص164-165.

(5)- محمد زغلول سلام ، "تاريخ النّقد العربي"، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص29.

تكون عُرضة للتشقّق، وخصوبتها مُهدّدة دائمًا باستغلال يمتصُّ حيويتها، فهي تحتاج إلى انتعاش مُتواصل حتّى لا تصبح مُجدّبة وعميقة.[1]

إنّ الكلمات تبقى عاجزة عن أداء الإحساسات في شكلها المادّي، إذ لها عمل أكثر أهمّية ونحن إذا أحْسَنَّا استخدام اللّغة فإنّنا نُمكّنها من القيام بوظيفة أخرى، ومن ثَمّ فإنّها تُؤدّي ما لا يستطيع الإحساس في ذاته أن يُؤدّيه، "فاللّغة ليست نظامًا لِصُنع الإشارات، اللّغة أداة كلّ النّموّ الإنساني المتميّز".[2]

ونتيجة للامتزاج التّامّ بين اللّفظ والمعنى، وبين الصّورة وذبذبات النّفس الشّعورية وتفاعل أطرافها وعناصرها، فإنّنا بواسطتها نستطيع أن نُعبّر عن خلجات أنفسنا، وأحاسيس مشاعرنا تعبيرًا يقصر عن أدائه التّعبير المباشر، فيها يمتزج الشّعور باللّفظ والمعاني المجرّدة بالصّور الحسّيّة.

من هنا نستنتج أنّ الصّورة الاستعارية تتشكّل من مجموعة مقوّمات تتّحد وتتكامل لتكوّن مظاهر الجمال في النّصّ الفنّي أو الشّعري، وأحد هذه المقوّمات الخيال الذي يُعدّ عنصرًا هامّا في تشكيل الصّورة الاستعارية، ذلك أنّ التّخييل هو القاعدة الأولى التي تقوم عليها الصّورة، فهو يترك للقارئ أن يرسم بخياله صُورًا مختلفة لمواقف مختلفة وهو ما يُسمّى التّشخيص بالاستعارة.

والصّورة الاستعارية ليست منفصلة عن اللّغة والتي تُعتبر من أهمّ العناصر التي جسّدت جمال الاستعارة، إذ كثيرًا ما تشترك الألفاظ في رسم الصّورة الفنّية.

---

(1)- إليزابيث درو، "الشّعر غاياته ودوافعه"، تر: محمد إبراهيم الشّويش، بيروت، 1961، ص84.

(2)- مصطفى ناصف، "اللّغة بين البلاغة والأسلوبية"، ص-ص519-520.

الفصل الثّاني

تجلّيات التّشخيص الاستعاري

في شعر بشارة الخوري

(–لوحة الطير والنجم- أنموذجا)

يتفرّدُ الأخطل الصّغير بأصالة شعرية جعلتهُ مُميّزًا عن باقي شعراء عصره ممّن حاولوا التّجديد، وإنّ الإنسان والطّبيعة والمعاني هي ينابيع الشاعر الثّلاثة التي حَظِي بها شعرُه، وهذه الينابيع لم تتعايش في غزله وحسب، بل إنّها تُنظّم شعره كلّه فهو يرى الإنسان في الطّبيعة والطّبيعة في الإنسان، ومن مَلامحهما استخلص المعاني والصّور والأفكار .

المبحث الأوّل: شاعرية الأخطل الصّغير

يتميّز شعر الأخطل الصّغير سواء أكان هذا في مضامينه أم في شكله الفنّي، بأنّه أَلَّفَ بِشعره حَلَقة تجمع بين المفهوم القديم للشّعر والمفهوم الرّومانسي، "فهو قد بدأ وثْبة شعرية شَقّت الطّريق أمام الرّومانسية"[1]، والشاعر على وجه العموم "مُحافظ على الأسلوب العربي الفصيح ومُلتزم بقواعد اللّغة والنّحو".[2]

فعلى الشّاعر قبل أن يتصدّى لعملية الخلق والإبداع، أن يكون مُتمكّنًا من أصول اللّغة وقواعدها، ولذلك وجب عليه أن يلمّ بأسرار اللّغة وطرق البيان.

ويُلخّص إيليا الحاوي فكرته عن شاعرية الأخطل الصّغير في "أنّ الشاعر اهتدى بِهَدْي مِن حَدْسِه إلى ألفاظ موحية تكاد لا تتعثّرُ في فهم أيّ منها، وأنّه ثَقِفَ العبارة فأسْقط منها أدوات التّعليل والتّفسير والصّفات المترادفة مُكثّفًا المعنى في لفظه مُمتنعًا فيه عن النّثرية والهلهلة، إلاّ أنّ ألفاظ الأخطل الصّغير تتردّد وتتكرّر فكأنّها حُصرت واستخلصت وتكاد لا تخلو منها قصيدة، ومنها: ألفاظ الزّهر والرّبيع والطّير والهوى والصّباح والنّسيم والنّجم والحزن والآمال".[3] وأمّا عن عنايته بالصّورة فيقول الدّكتور أحمد مطلوب: "وبشارة في شعره يُمثّل وجدان العربي الذي مَسَّتهُ نَفَحات من رومانسية الغرب، غير أنّها لمْ تفقِده أصالته أو تذهب بروحه العربية، وظلّ مثالاً للرّوعة في التّعبير وشاعرًا مُصوّرًا يعرض

(1)- صلاح لبكي، "لبنان الشاعر"، مطبعة المرسلين اللّبنانيين، بيروت، 1954، ص171.

(2)- أحمد مطلوب، "الصّورة في شعر الأخطل الصّغير"، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان، 1975، ص27.

(3)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1972، ص–ص56-57.

الفكرة عَرضًا فيه من الفنّ ما يرتفع به فوق التّقليد، لقد نَثَر صُوره في شعره الغنائي والقصصي والاجتماعي، وتفنَّن في كثير منه ولَوَّنَ صوره بألوان غريبة وجاء بِصُور مُشرّفة عربية".[1]

ويُوصفُ الأخطل الصّغير بأنّه شاعر اللّوحة، لأنّك في معرض هذا الشاعر الرّسّام تُواجهُك لَوحاته الوصفية التي منها هند وأمّها وسلمى الكورانية والصّبا والجمال وعمر ونعم وندى ووداد[2]، وهذه اللّوحات تُمثّل في مجال التّعبير بالصّور ملامح المدرسة التّجديدية [3] "التي يحلّ فيها التّجسيم الإيحائي والموسيقى الدّاخلية والصّور المركّبة محلّ التّقرير والخطابية والتّعبير المباشر".[4]

(1)- أحمد مطلوب، "الصّورة في شعر الأخطل الصّغير"، ص36

(2)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص22

(3)- أنور المعداوي، "الأخطل الصّغير دراسة فنيّة لشعره"، مجلّة الآداب، العدد 6، السنة 9، دار الغد للطباعة والنّشر، بيروت، 1961، ص3

(4)- المرجع نفسه، ص2

المبحث الثّاني: الطبيعة والتشخيص الاستعاري

الطّبيعة هي عود الثّقاب الذي يشعل الرّوح الشّاعرة، ويدفع بالينبوع الكامن في أعماق النّفس إلى التّفجّر والتّدفّق والانطلاق، وبِقدر ائتلاف الشّعر مع الطّبيعة واتّصاله الرّوحي بِموجودات هذا العالم، يكون حظّه من التّعرّف على أسرارها، ويكون نصيبه من المتعة الرّوحية.

إنّ الطّبيعة بِكلّ عناصرها تُشكّل المكان الفسيح والحُضن الكبير الذي ارْتَمى فيه الشّعراء الجُدد في لبنان في مرحلة 1918-1945م، لأنّها شَكّلتْ بالنّسبة لهم فِردوسًا آخر كالهرب والموت والمرأة، وقد عبّروا تجاهها عن مكنونات أنفسهم وخفاياها[1]، "وعلى الرّغم من أنّ شعر الطّبيعة في الأدب العربي لمْ يَكُن في مُعظمه أكثر من تسجيل لِمدركات حسّيّة، تظهر فيه مهارة الشاعر في إعطاء صورة مُتشابهة للشّيء الذي يراه دون أن يتعمّق في التّعبير عن حالات روحية، أو دون أن نشعر باندماج الشاعر مع الطّبيعة وغنائه لها بِطريقة تُشعرنا بأنّه يُضفي عليها الكثير من رؤيته وروحه، بِدليل أنّ الشعراء العرب وصفوا الطّبيعة وعشقوها وتَغنّوا بِجمالها ولمْ يتركوا شيئًا من مظاهرها إلاّ وصوّروه في قصائدهم".[2]

والطّبيعة التي يلمّ بها الأخطل "ليست الطّبيعة المادّية بِقدر ما هي طبيعة أخرى تشعل قناديلها ومصابيحها في خيال الشاعر، وهو ينزلق ويتداعى ويبتلعه غول الزّمن. والطّبيعة مُشاركة للشاعر أبدًا في أفراحه وأتراحه".[3]

وتكمن فنيّة الاستعارة التّشخيصية للمحسوسات عند بشارة الخوري في صَهْر العالمين (عالم الإنسان وما يُحيط به من مدركات حسّية) تحت تأثير الحواسّ (حاسّة البصر، السّمع، الشّمّ، اللّمس) من حيوان أو نبات أو جماد، وغير ذلك ممّا يُدركه الإنسان في هذا الكون لِيخلُق من ذلك عالمًا جديدًا إضافيًا يختلف عنهما، عندئذ يتفنّن المبدع فيسبغ السّمات الإنسانية الحيّة على الحيوان والنّبات والجماد كالمكان واللّيل والنّهار، وما إلى ذلك من الصّفات التي يتميّز بها الإنسان دون غيره. ويُحقّق الأخطل الصّغير من خلال التّشخيص لَوَحات استعارية تُنظّمُ ديوانه، "فلقد جُبِل الشاعر على

(1)- موسى منيف، "الشّعر العربي الحديث في لبنان"، دار العودة، بيروت، 1980، ص140.

(2)- سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث"، ص146.

(3)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط3، 1981، ص80.

عشق الطّبيعة والانفعال بِصُوَرها المتنوّعة، وعُرف أيضًا بالرّقّة وخفّة الرّوح واعتدال المزاج ورهافة الحسّ، ولذلك كان عاشقًا للحياة مُقبلاً على مَبَاهجها كما صوّر ذلك شعره الوجداني والوصفي"[1]، ويندرج قسم من لوحاته في إطار تشخيص مظاهر الطّبيعة من ذلك الطّير والنّجوم واللّيل والأنهار والورد مُكوّنًا صُورًا استعارية كبرى قِوامها الخيال. هذه المِلَكة هي التي ترفعُ من قيمة الإنسان، "لأنّ الذي انعدم فيه الخيال نهائيًا قد يبدو أن لا ضَيْر عليه، بل إنّه قد يُنجزُ مهامًّا ذهنية من الصّعوبة بِمكان، قد يصبح بالمعلومات كالموسوعة ولكن مع ذلك فإنّه عاجز عن التّفكير، فهو مجرّد مُتلقّن يُكرّر ما لقنه دون تحسّن". [2]

1- لوحة الطّير:

عكست مظاهر الطبيعة رؤية الشاعر إزاء هذه المحسوسات، وبأسلوب التّشخيص الاستعاري الذي يُؤنسها بِطرق مُختلفة تتناسب مع السّياق الشّعري، بحيث تبدو الحياة فيها طبيعية وحقيقية وغير مُتكلّفة ، "يتناسى الشاعر وهو منسجم مع عَالمه الشعري أنّ الطّير أعجم، إذ يتّخذُ منه في ظلّ الصّورة الاستعارية رفيقًا فصيحًا يبوح له بأعمق أحاسيسه وأدقّها، فَيُحاوِرهُ ويتحدّث إليه فَيَستجيبُ له الطّير (المستعار له) مُتفاعلاً مع عواطفه ومعاناته". [3]

وفي إطار لوحة استعارية ارْتكزتْ على التّشخيص أداة فنيّة فاعلة ومُؤثّرة، يُحاورُ الأخطل "طائره السّجين" وهو يَسْبغُ عليه السّمات الإنسانية كي يُحمِّلهُ مشاعره وأحاسيسهُ، باثًّا إليه شُجونه وعاكسًا عليه عواطفه قائلاً: إنّ عَوالم الطّير الزّاخرة بالصّور الاستعارية تُفيضُ على الأخطل الصّغير إيحاءات الحريّة والانطلاق والانعتاق، وذلك من خلال تشخيصها الطّير وإسباغ السّمات الإنسانية عليه، "فالشاعر يتخيّلُ دائمًا أنّ المحبّة تُنظّمُ العلاقة بين الأشياء، وهو مُنْطَلَق له ما يُؤيّدهُ في أعماق الإنسان ومن خياله الفطري العامّ". [4]

---

(1)- أحمد محمد قدّور، "اللّسانيات وآفاق الدّرس اللّغوي"، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001، ص–ص148-149.

(2)- محمد مصطفى بدوي، "كولردج"، ص58.

(3)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص63.

(4)- مصطفى ناصف، "الصّورة الأدبية"، ص149.

أيُّهَا الطّائِرُ الّذِي أَلِفَ الرَّوْ ضَ مَقَامًا، وَجَاوَرَ الأَنْهَارَا
وَتَلَهَّى حِينًا بِسَقْسَقَةِ المَا ءِ فَكَانَتْ لِشَدْوِهِ أَوْتَارَا [1]

تحت ظلال الاستعارة المكنية يُحاورُ الشاعر نظيرةُ الطّائر السّجين ويُناديه (أيّها الطّائر) مُؤكّدًا أجواء الألفة والصّداقة، باثًّا إليه شُجونه، إذ يجد فيه قرينًا وشبيهًا في موهبته الفذّة، وفي إساره ومحاربة الأقدار إيّاه، وقسوة الظّروف عليه، "ولذلك يستثمرُ الشاعر الأفعال الماضية المستعارة بِوصفها أفعالاً مُستعارة لِصورته الاستعارية الأساس –تشخيص الطّائر– (أَلِفَ) الرّوض، و(جَاوَر) الأنهار، و(تَلَهّى) بأصوات الطّبيعة، إشارة إلى الحريّة العريضة التي يتحرّك في إطارها، ويُبدع غناءه المتفرّد وعزفه الأثير المتّسق مع أنغام الطّبيعة، والمستمدّ من صوت سَقْسَقة الماء التي أَضْحَتْ أوتارًا للطّائر (العازف)".[2]

إنّه ولئن شكّلتْ النّفس البشرية الواحدة المتعدّدة في وجودها الفردي والجماعي البُعد الأوّل للحياة في الرّؤية الرّومنطيقية عند الأخطل الصّغير، فإنّ للحياة بُعدًا آخر عنده أشمل وأوسع يَلتمسهُ الشاعر في الطّبيعة، وفيه تَنصهرُ كافّة المخلوقات في وحدة كونية مُتناسقة، ولعلّ هذا ما أراده الشّابي إذ قال: "فلقد كُنت أحسّ بِروح علوية تجعلني أحسّ بِوحدة هذا الوجود، وأشعر أنّنا في هذه الدّنيا – سواء في ذلك الزّهرة النّاضرة، أو الموجة الزّاخرة أو الغادة اللّعوب– لسْنا سِوى آلات وَتَرية تُحرّكها يَدٌ واحدة، فتُحدثُ أنغامًا مُختلفة الرّنّات ولكنّها مُتّحدة المعاني....وذلك ما يَجعلني أعطفُ على الزّهرة عطْف الإنسان على الإنسان"[3]، ويمكث الشاعر في ظلّ الصّورة الاستعارية المكنية عند موهبة الطّائر الفذّة في الغناء إذ يقول:

تَتَرَامَى في مِعْطَفِ الغُصْنِ حِينًا وَأَحَايِينَ تَلْثِمُ الأَزْهَارَا
وَتُحَيّـي الـصَّبَاحَ إذْ يـتَـلأْلأُ وَتُحَيّيهِ عنْدَمَا يَتَوَارَى

(1)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2، 1972، ص127.

(2)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص64.

(3)- أبو القاسم الشّابّي، "مذكّرات الشابّي"، تونس، الجزائر، الدّار التّونسية للنّشر والشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط3، (د.ت)، ص21.

تَسْجَعُ السَّجْعَةَ البَدِيعَة في الفَجْرِ وَتَأتِي بِمِثلِهَا تِكْرَارَا [1]

إنّه مِثلما تعلّق الطّائر الطّليق (المستعار له) بالأفق وبالرّوض، فإنّه ارتبط في صُورته الاستعارية الأساس –تشخيص الطّير– بالأزهار والصّباح، فهُو يَلثمُ الأزهار ويُحيّي الصّباح إشارة إلى ائتلافه مع مظاهر الطّبيعة الأخرى التي مَنَحتهُ السّعادة والبهجة في كَنَف الحريّة. "فثمة استعارات تجعل الإنسان يَخوض غَمَرات العيش لكنّه يخرج من إهابه إلى الطّبيعة يرى فيها نفسه، أو تَتوق الطّاقة البشرية إلى انطلاق البركان، ورفيف المطر، وتحلم بِفروع الدّوح. إنّ هذا الضّرب من الحركة الاستعارية يُمثّلُ الطّرف المكمّل لِرحلة وقفنا عندها إذا دَبّت الحياة في الغابات، وتحدّثت الكائنات الأخرى بِلُغات البشر وما يكون لهُم من سِمات وأفعال". [2]

ويعكس بشارة أحاسيسه الحزينة على الطّبيعة الحيّة مُتوقّفًا عند الحمائم وأصواتها، فيراها على سبيل الاستعارة المكنية نائحة مرّة ومُصْغِية إلى نَوحه مرّة أخرى في إطار صورة استعارية استمدّت طابعها السّمعي من نوح الحمائم، ونوح الشاعر وإصغاء الحمائم.

نَسِيَتْ نَوْحَهَا الحَمَائِمُ فِي الدَّو حِ فَجَاءَتْ تُصْغِي إلى الحَمَائم[3]

ونظير ذلك استعارته المكنية التي شخّصتْ الحمائم فَأحالتْ هديلها شَجْوًا .

أَعِرْني بَعْضَ شَجْوكَ يَا حَمَامُ فَقَدْ غَلَبَ الأسَى وَعَصَى الكَلامُ [4]

فإنّ صورتي بشارة الاستعاريتين التي طَبعتْ صوت الهديل بالطّابع السّمعي لمْ تَخرقَا دلالات الهديل المألوفة المرتبطة بالحزن.

ولكن الصّورة ليست مُخْلَولكة وليست مُظلمة، وليست لا نهائية، "إنّها ذات حدود مُحدّدة وخطوط محفورة في دائرة الوعي، ومن يدري لعلّ الشّعراء الرّومانسيين في مُعظمهم كانوا من ذوي

(1)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص128.

(2)- الدّاية فايز، "جماليات الأسلوب"، ص131.

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص242.

(4)- المرجع نفسه، ص205.

الصّورة النّصفية، لأنّهم قدّموا مراسم الخضوع للعقل ولمْ يكُن انفعالهم من الرّوحانية بحيث يتخطّاه ويحتويه ويهصره".[1]

ويُمكن الوقوف عند إحساسين متباينين، أمّا الأوّل فقد واكَب حالة الحزن والآخر إحساس يقع على النّقيض منه تمامًا، إذ يُعزّزُ أجواء الغبطة، مع أنّ كِلا الإحساسين يقع في إطار قصيدة واحدة . فأمّا الإحساس الأوّل، فقد واكَب حالة الحزن التي خيّمتْ على السّياق الشّعري، فجاءت الصّورة الاستعارية المكنية مُنسجمة مع أجواء الأسى، إذ يمتزج صوت السّجع والبكاء في نسيج الاستعارة المكنية، وقد شخصت السّجع بكيًا:

لاَ الرّيشُ مُكْتَمِلٌ وَلاَ أَوْكَارُهَا خُضْرٌ وَلاَ السّجْعُ البَكِيُّ يُشَفَّعُ[2]

فالسّجع يغرق في البكاء إفْصاحًا عن أنّ حزن الشاعر فَاضَ داخل نفسه، وأعلنهُ سَجْعًا مُتّصلاً مُقترنًا بِنحيبِهِ، وينتقل الشاعر بِصوت السّجع من إيحائه الأوّل الحزين إلى إيحاء آخر مُفعم بالبهجة حين يُشيرُ إلى الماضي السّعيد، فَيَ ضِلّ صوت مُرتل الكنيسة مُقترنًا بِصوت سجع الحَمَام في ظلّ استعارة مكنية تضمَّنَها قوله (المرتل يسجع):

مَا بَهْجَةُ الأَعْيَادِ بَعْدُ كَعَهْدِهَا في البَيْعَتَيْنِ وَلاَ المُرتلُ يَسْجَعُ[3]

إنّ هذا الانتقال بالسّجع من دلالته المألوفة المرتبطة بالحزن إلى دلالة جديدة قِوامها الاطمئنان والاستقرار النّفسي له ما يُبرّره في سياق النّصّ، لاسيما أنّ الحمام رمز من رموز السّلام فضلاً عن ارتباط السّجع بِذكريات الشّارع المنبثقة من الماضي السّعيد صبغتْ كلّ لوازم ذلك الماضي بالفرح، فلِمفردات اللّغة التي يَصوغ منها الشاعر منثوراته ومنظوماته "صِفات عجيبة ومِيزات غريبة، فلِكلّ كلمة معنى أو روح".[4]

---

(1)- إيليا الحاوي، "الرّومانسية في الشعر الغربي والعربي"، ص229.

(2)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص29.

(3)- المرجع نفسه، ص30.

(4)- ميخائيل نعيمة، "الغربال"، مؤسسة نوفل، بيروت، ط10، 1975، ص60.

ويمكث الأخطل في إطار الصّورة الاستعارية المكنية عند موهبة الطّائر الفّذّة في الغناء، مُضفيًا عليه موهبته الشّعرية التي جَعلها صلاة مرّة وحنينًا أخرى، لامحًا رنّة الشّكر والامتنان في الأولى، ورنّة الحُزن في الأخرى، ثُمّ يسْتطردُ الشاعر قائلاً :

أَصَلاةٌ في حَمْدِ رَبِّكَ لَمْ تُبْ قِ افْتِنَانًا في نَظْمِهَا وَابْتِكَارَا
أَمْ حَنِينٌ إِلَى الحَبِيبِ الذِي أَقْ سَمَ أَنْ لاَ يَطِيرَ عَنْكَ فَطَارَا
كَانَ في الرَّوْضِ كَالهَوَاءِ طَلِيقًا فَغَدَا في الحَدِيدِ يَشْكُو الإِسَارَا[1]

إنّها لوحة الطّائر السّجين التي تصل إلى نهايتها الحزينة، بحيث يقع ذلك الطّائر (المستعار له) في الأسْر، فَيَغدو نادبًا حظّه وفي الحديد يشكو إساره، وفي ذلك إشارة إلى فُقدان الحريّة وانتفاء طقوس البهجة وغياب الصّداح، كما تتجلّى إيحاءات الهمّ والأسى في توظيف الفعل المستعار (يشكو) على صورة الطّائر التّشخيصية. "إنّه من شأن التّشخيص أن يهِبَ للأشياء عواطف آدمية، وخلجات إنسانية تُشارك بها الآدميين وتأخذ منهم وتُعطي، وتتبدّى لهم في شتّى الملابسات وتجعلهم يحسّون الحياة في كلّ شيء تقع عليه العين، أو يلتبس به الحسّ فيأنسون بهذا الوجود أو يرهبونه في حساسية وإرهاف"[2]، "والقارئ إذا تفحَّص أيّة لفظة لَوَجد أنّ لها صَدى يتضاءل أو يعظم في نفسه من تلك العلائق أو الارتباطات اللّطيفة التي تتناشأ فيما بين اللّفظ والنّفس".[3]

ويفصح الشاعر في البيت الأخير عن الصّلة التي تربطه بذلك الطّائر صائغًا استعارة مكنية، فإذًا هي صِلة انتماء فضلاً عن أنّها صِلة هموم مُشتركة وآمال وأحلام مُوحّدة:

هَكَذَا أَيُّهَا الشَّقِيقُ أَنَّا اليَوْ مَ كِلانَا نُحَارِبُ الأَقْدَارَا[4]

(1)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص128.

(2)- سيد قطب، "التّصوير الفنّي في القرآن"، دار الشروق، ط7، 1982، ص73.

(3)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، ص56.

(4)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص128.

إنّه القيْد المشترك والهمّ الموحّد الذي يؤلّف بين الشاعر والطّائر (المستعار له)، حيث تتربّصُ بِهما الأقدار من خلال قيدهما المشترك "فقَيْد الطّائر قَفصه، وقَيْد الشاعر يَكمن في حاسديه ومُنافسيه الذين يتتبّعون خطوات الشاعر، ويحصون عليه أنفاسه حقدًا على موهبته ومكانته الشّعرية".[1]

ولقد تنوّعتْ وسائل الأخطل في إقناع قارئه بتشخيص الطّير ووعْيه وبامتلاكه ما يمتلك الإنسان من عواطف وأحاسيس، فالطّيور تبكي وتتسلّى وتنبري وتتصدّى وتتحدّث وتحلم.... "فقد اهتمّ كثير من الشعراء المحدثين المعاصرين بِقضيّة الاستعارة هذه، وصَدَر عنهم الكثير من جمالياتها، وجَعلوا مجالها واسعًا جدًّا، وهذا واحد ممّا يُحسَب لهم من إبداع وتطوير من حيث استخدامهم للّغة على نَحوٍ غير مألوف".[2]

ويلمح الأخطل الصّغير الهزار فيُشخّصه في نسيج الصّورة الاستعارية، "فإذا بالقارئ يرى ذيوع التّصوير المبتكر في كلّ شطرة من أشطار أبياته، وما هو إلاّ دليل الإتقان الذي يأخذ بالسّعة دونما إسراف أو ابتذال، بل اعتدال يأخذ حيّزًا فسيحًا من أنواع التّشكيل الصّناعي، المملم الثّنايا، المتكامش الحواشي، لا تهزّه روح الإسراف في الإعادة أو التّكرار".[3]

هذه السّلسلة من الاستعارات النّغمية المطربة في إيقاعاتها، هي التّنفّس الخيالي والنّفسي الجليل في أسلوب الشاعر البعيد الأثر في ترامي معانيه، إنّه الهزار الذي يلبس ويشكو ويُداعب.

لَبِسَ الهَزَارُ بِهَا الطِّرَازَ المُعْلَمَا ثُمَّ اسْتَقَرَّ عَلَى مَخْبَأِ وَرْدَةٍ فَشَكَا وَدَاعَبَ لَحْظَةً وَتَرَنَّمَا
وَإِذَا الفَرَاشُ رَسُولُ كُلِّ حَبِيبَةٍ لِحَبِيبِهَا بِأَبِي الرَّسُولِ الأَبْكَمَا [4]

ودائمًا في نسيج الصّورة الاستعارية يلمح الأخطل الصّغير الهزار فيُشخّصه في ذلك النّسيج، فيبدو الهزار (المستعار له) عاشقًا يتغنّى بجمال الحبيبة في قوله :

(1)- وجدان الصايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص65.

(2)- رحيم مقداد، "استعارة الغموض في الشعر –قراءة أولى في شعر لبكم الكنتاوي–"، المغرب، 2005، ص211.

(3)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص87.

(4)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص35.

مَا تَغَنَّى الهَزَارُ إلاَّ لِيُلْقِي زَفَرَاتِ الغَرَامِ في أُذُنَيْكِ[1]

يغني الهزار العاشق أشواقه مُعبّرًا عن آيات حُبّه وزَفَرات غرامه لعلّ الحسناء تستجيب لمشاعره وأحاسيسه التي صبّها غناء وصداحًا، إيحاء باحتفاء الطّبيعة المتمثّلة بالهزار وتغنّيه بالجمال.

"فشِعر الأخطل يتوسّل الصّورة والفكرة بِتوازن، بعضها يُشاهَد وبعضها يُفهَم، فهو وإن كان داخلي النّزعة لمْ يَتنكّرْ للعالم الخارجي بل خَضَع لمعظم مُقتضياته، وفضيلة ذلك كلّه أنّه لمْ يَتَمادَ في صُوره بخيال ضامر أخرق، كمَا أنّه لمْ يرسفْ في التّقرير النّثري إلاَّ لِمامًا".[2]

وتبدو صورة الهزار من خلال الفعلين المستعارين (تغنّى) و(يلقي) اللّذين منَحَا الاستعارة المكنية طَابعًا حَركيًا فاعلاً، "إنّه يأبى على القصيدة أنْ لا تنساق إلى نظمه طوع نفسها، فهو يعكس بِريشته الجذّابة سِحر عريها على مداد أحاسيسه، ليجعلها آية للنّاظرين يحور أبدا وأبدا يدسّ السّحر فكأنّ لا لبانة له سوى رضى واحدة: النّزوع إلى الكمال".[3] إنّها أصالة شعرية جعلته يتميّز بناحية يحسّ بها النّاس في شعره ولا يملكون بيانها على وجه الدّقة، "فأنت لا تكاد تأخذ في قراءة الأبيات الأولى من قصائده أو سماعها إذا كانت تُتلى، حتّى تنتقل إلى أفق، إلى عالم، إلى فضاء سمّه ما شئت، تحسّ معه أنّ للحياة لوْنًا يختلف عمّا تعوّدت رؤيته في معاشك اليومي".[4]

ويقف الشاعر عند تأثير موهبته فيمن حوله مُتأمّلاً الفاصل الذي يفصله عن غريمه الذي اختار له البوم كيانًا يحلّ به في نسيج صورة استعارية تصريحية أصلية في قوله:

وَالصَّوْتُ مَوْهِبَةُ السَّمَاءِ فَطَائِرٌ يَشْدُو عَلَى غُصْنٍ وَآخَرُ يَنْعَبُ
وَسَعَوْا بِهِ فَإِذَا الهَزَارُ مُقَفَّصٌ وَالبُومُ منْطَلِقُ الجَوَانِبِ يَلْعَبُ[5]

---

(1)- المرجع السابق، ص45.

(2)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، ص88.

(3)- محمد مندور، "الأخطل الصّغير"، مصر، (د.ط)، 1970، ص14.

(4)- عبد اللّطيف شرارة، "الأخطل الصّغير"، ص24.

(5)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص172.

يُقرّرُ الشاعر في البيتين حقيقة وهي أنّ الصّوت موهبة السّماء، ولذلك فإنّ الهزار لا يُمكنه إلاّ أنْ يَشدو، وفي الوقت نفسه فإنّ الغريم (المستعار له المحذوف) لا يُمكنه إلاّ أنْ ينعب. ويُقرّر الشاعر حقيقة مُقنعة حيث يسْمو بشاعريته الأصيلة، فتتهافت موهبة الشاعر الخصم، ولذلك كان مصيره مصير البُلبل حين سَعَى الحسّاد إلى تهشيم موهبته بدافع الحقد والغيرة في مقابل إعلاء شأن الغريم (البُوم النّاعب)، وتكريمه والاحتفاء به بحيث ينطلق مرحًا مُغتبطًا، في حين يظلّ الهزار المستعار منه الحاضر و الشاعر المستعار له المحذوف مُقفّصًا سجين همومه وانكساراته، لامتلاكه موهبة حقيقية تكشف حقيقة المواهب الزّائفة وتفضحها. إنّه تأثير الصّورة المطلق الذي يأخذ بِلبّ المتذوّق، وهذه النّظرية التّأثيرية في جودة الأدب جزء من تفسير نفسي أعمّ يُطبع كتاب "أسرار البلاغة" كلّه بطابعه، "فالمُؤلّف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطّريقة النّفسانية التي يُسمّيها المحدثون– الفحص الباطني–، وذلك أنْ تقرأ الشعر وتُراقب نفسك عند القراءة وبعدها، وأن تُسجّل ما بِداخلك من ضُروب الهزّة والارتياح والطّرب والاستحسان، وتحاول أنْ تُفكّر في مصادر الإحساس".[1]

وفي إطار الطّبيعة يظلّ بشارة مُتنقّلاً في عالم الطّيور من طير إلى آخر ينتقي منه ما يُجسّم المعنويات التي تكون مُستعارًا له ويكون الطّائر مُستعارًا منه. ويُعيرُ الأخطل الصّغير تحت أفق الاستعارة المكنية الهزار سِماته الذّاتية، إذ يجد فيه نظيره الذي يمتلك موهبة الغناء حيث ترفض موهبة الهزار القيْد وتعشق الحريّة.

أَفَذَنْبُ الهَزَارِ إِنْ هَامَتِ الأَقْ فَاصُ بِالسَّاحِرَاتِ مِنْ آيَاتِهْ
غَايَةُ الطَّائِرِ المُغَرِّدِ مِنْ دُنْ يَاهُ أُنْشُودَةٌ عَلَى هَضَبَاتِهْ[2]

يرى الشاعر في البيت الأوّل صداح الهزار (المستعار له) ذَنبًا، إذ يكون سرّ معاناته ومأساته حين تُسارع القيود إلى اقتناصه وتكبيله، إشارة إلى مُعاناة الشاعر ذي الموهبة الفّذّة أن كان من تلك القيود والعوائق التي تُكبّلُ انطلاقته وتعوق مسيرته.

(1)– كمال أبو ديب، "الفاعلية النّفسية والفاعلية المعنوية للصّورة"، بيروت، العدد27، 1984، ص16.

(2)– بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص281 .

وفي البيت الثّاني تتّضح غاية الهزار ويفصح عن طموحه، إذ تبدو في اقترانه بالطّبيعة وأفقها الممتدّ أناشيده بالطّبيعة والغناء، وبذلك تكون الحريّة هدف الهزار (المستعار له). "فقد كانت الطّبيعة في مُخيّلة الشاعر لا تبرحها حيزًا حتّى تعود إليها ريانة فضفاضة بِثوب الخضرة المتهدل على ثنايا الأغصان الفوّاحة بِعبق نكهة الأديم الخصب".[1]

أراد بشارة أن يُقارن بين الشاعر والهزار ليفصح عن رؤيته للشّعر والشاعر كليهما، "لقد أضفى التّشخيص أو الأنسنة على الأشياء مظهرًا أخّاذًا، ومن شأن هذه الأنسنة أنْ تخصب الصّورة الشّعرية وتجعلها مُكتنزة بالمعنى".[2]

ويختار الشاعر من عالم الطّير النّسر ليكون قرينًا لنفسه السّامية الشّامخة والطّامحة للذّرى، ويتجلّى ذلك في قوله:

نَفْسُ الكَرِيمِ عَلَى الخَصَاصَةِ وَالأَذَى هِيَ فِي الفَضَاءِ مَعَ النُّسُورِ تُحَلِّقُ[3]

فالشاعر يرسم صورة استعارية مكنية تجمع بين نفسه والنّسور المحلّقة، إذ تتجسّم تلك النّفس السّامية (المستعار له) نَسرًا مُحلّقًا مُتحدّيًا الخصاصة والأذى اللّذين تأنف منهما نفس الشاعر، فتنطلق إلى الفضاء موطنًا لها. ويظلّ للخيال دوره في نسج هذه الصّورة الاستعارية ولذلك فقد قيل عن الاستعارة : "بأنّها الوسيلة العُظمى الذي يجمع الذّهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لمْ تجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التّأثير في المواقف والدّوافع، وينجم هذا التّأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي يُنشئها الذّهن بينها. ويشيع الفعل المستعار (تحلق) حركية على الصّورة الاستعارية المكنية، فضلاً عن منحها سِعة في الزّمان مُستمدة من الفعل المضارع والمعبّرة عن استمرارية تحليق الشاعر في الحاضر والمستقبل، كما تتنوّع الألفاظ المستعارة كي تُضفي على الصّورة الاستعارية قُوّة وتأثيرًا، فضلاً عن وظيفتها الأساس في تأكيد انتماء تلك المعنويات لعالم الطّير، ومن ذلك استثمار

(1)- عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، ص81.

(2)- أديب نايف ذياب، "الصّورة المجازية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة الأقلام، السنة الخامسة، العدد 1، كانون الثاني، بغداد، 1990، ص17.

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص232.

الفعل (تحلّق) المستمد من أجواء الطّير وعالمه الزّاخر بالحركة. إنّ الاستعارة وسيلة شبه خفيّة يدخل بواسطتها في نسيج التّجربة عدد كبير من العناصر المتنوّعة".[1]

ويمكث الأخطل الصّغير عند عالم الطّير، فيتّخذ من هيئة البُلبل وإيحاءاته قسيمًا استعاريًا لذاته في سياق استعارة تصريحية، إذ يجد فيه ما يُشكّلُ لوحة مُتكاملة تبدو خطوطها من خلال شدو البُلبل وتحليقه وألوانه الزّاهية المعبّرة عن ذاته الطّامحة للحريّة والانطلاق، والممتلئة شِعرًا وحُبًّا وعطاءً في قوله مُحاورًا من يحبّ، مفصحا عن مكنونات ذاته:

يَا هِنْدُ قَدْ أَلِفَ الخَمِيلَةَ بُلْبُلٌ يَشْدُو فَتَصْطَفِقُ الغُصُونُ وَتَطْرَبُ
تَتَعَشَّقُ الأَزْهَارُ عَذْبَ غِنَائِهِ فَـإِذَا شَـدَا بِـكُـلِّ ثَـغْـرٍ كَوْكَبُ[2]

ويهتدي الأخطل بِهدي من حدسه إلى ألفاظ مُوحية تكاد لا تتعثّرُ في فهم أيّ منها، "بل إنّها اختيرت أو انثالت عليه ممّا يرتبط بِوجدان القارئ بِوشائج عاطفية، بالإضافة إلى معناها الأصيل ممّا جعلها تَلجُ إلى الذّهن بالأفكار"[3]، ويجعل الشاعر الطّبيعة منبرًا لقصائده التي اقترنت في ذهنه بالشّدو والصّداح في نسيج صورة استعارية تصريحية أصلية أحالت (الشاعر) (بُلبلاً) ، "بحيث تُضحي الطّبيعة شخوصًا عاقلة تتفاعل وتتجاوب وتستشعر، وتسمع نبض عواطفه ويخلع عليها الشاعر من ذاته، فتمتزج الذّات بالموضوع ليتّحدا في رحاب الفنّ".[4]

ويتوقّف الشاعر في الشواهد السابقة عند تأثير شدوه فيمن حوله، فتستحضر مُخيّلته (الغصون) قسيمًا استعاريًا (لمحيي شعره) في إطار صورة استعارية تصريحية أصلية أخرى، كما عبّر الفعلان المستعاران (تصطفق) و(تطرب) عن توغّل شدو البُلبل (شعر الشاعر) وقوّة تأثيره في نفوس مُحبّيه، فأفصح الفعل (تصطفق) عن الإشادة بموهبته إكبارًا وتقديرًا، وأوحى الفعل (تطرب) بالأريحية

(1)- أ.أ. ريتشاردز، "مبادئ النقد الأدبي"، ص–ص310-311.

(2)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص171.

(3)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، ص56.

(4)- عبد الفتاح محمد عثمان، "الصّورة الشّعرية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، سماتها"، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأوّل، القاهرة، 1982، ص46.

التي أثارتها أشعاره في نفوس المحبّين، ويتآزر الفعلان المستعاران (تصطفق) و(تطرب) كي يظهرا فاعلية التّجسيم وحركيته المعبّرة عن الانسجام والاتّساق.

إنّ هذا الامتزاج بين الشاعر ومُحبّيه، وَصل إلى حدّ التّلاحم في ظلّ الاستعارة "بحيث يلغي الثّنائية التّقليدية بين الذّات والموضوع".[1]

ولابُدّ من القول بأنّ الصّورة الاستعارية عبّرت عن نفسية الشاعر أحسن تعبير ومدى تفاعله مع موضوعه، "إذ إنّ الصّورة الاستعارية المعجبة في الشعر هي تلك الصّورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وتأسيسًا على ذلك أصبحت الصّورة الاستعارية هي التي تُثير انفعالاتنا النّفسية".[2]

وتُكوّن (الأزهار) هيأة يحلّ فيها (فتيان) وطن الشاعر و(فتياته) ممّن تعلّقوا بشعره، بل إنّهم (تعشقوه) في إطار استعارة تصريحية أصلية أحالت المعجبين (المستعار له المحذوف) أزهارًا، فأوحت بالغضارة والجمال والتّنوّع والجاذبية، وهي دلالات تغني لوحة البُلبل الرّئيسية وترفدها بما يُعزّز تأثيرها، لاسيما أنّ شدوه يمنح ثغور هذه الأزهار الملوّنة الألق والخلود المستمدين من طبيعة الكواكب وخلودها.

ويتوحّد شعر بشارة مع شدو الطّيور في قوله:

خُلِقَ الطَّيْرُ لِلْغِنَاءِ فَغَنَّـــى مَاتَرَى الرَّوْضَ قَدْ تَرَنَّحَ سُكْرَا
غَنِّ يَا طَيْرُ غَنِّ عَنْكَ وَعَنَّا إِنَّ أَحْلَى الغِنَاءِ مَاكَانَ شِعْـرَا[3]

يتكرّر فعل الغناء ثلاثًا أحدهما بصيغة الفعل الماضي (غنّى)، والثاني والثالث بتكراره بصيغة الأمر (غنّ، غنّ)، وبذلك ينظم الغناء الصّورة الاستعارية التي استهلّها الشاعر بصورة الطّير مُطربًا يغنّي، فيبثّ الطّرب فيمن حوله وما حوله. إنّ تكرار الفعل (غنّى) بصيغه الصّرفية المختلفة يكشف

(1)- جابر عصفور، "الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، ص247

(2)- يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث"، ص251

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص47

عن إلحاح فعل الغناء الذي يستثير الطّرب والنّشوة، ويشع أجواء المسرّة والبهجة ويعطي انطباعًا لا يخطئ، فالشاعر "إنّما كرّره لأنّه يستعذبه ويتشوق إليه ويُنوه به ويضخمه في القلوب والأسماع".[1]

وبذلك يُوصل لنا الشاعر لوحته المضخمة بأنغام الطّبيعة وصداها المنعكس على شعره وإيقاعاته.

2- لوحة النّجم:

انصرف الأخطل الصّغير إلى فنّ الطّبيعة يُعالجه على أوسع نطاق، وقد ترك لنا قصائد تشهد على إبداعه من رفيع الحسن المحلّى بالزّخرفة الرّصينة البهجة، ولم يكن الأمر غريبًا على الأخطل الصّغير، فقد فُطر على أشياء كثيرة من رقّة العاطفة ودقّة النّظر وشغف بالجمال، أن يتناول موضوعات أولع بها الإبداعيون وقد أسّس لبناتها من الطّبيعة، "ولاسيما إذا كانت عناصرها ميادين الصّبا ومرابع الوطن، فكثُر عنده (الورد) و(الجداول) و(وكر النّسور) و(الغصون) و(الأكمات) و(الجبال) و(الأنهار) و(الوديان) و(اللّيل) و(الكون) و(الطّائر) و(النّسيم) و(الرُّبى) وغير ذلك ممّا ينطوي على الكثير من العناصر الدّلالية والمجازية"[2]. وكان للبنان في خيال الشّاعر "تلك الأداة الجامعة المانعة، التي بلغت مبلغها من شأو لآلئ السّماء، فانعكس من النّجوم غمز ومضها، فتهادت إلى كوكب الإنسان تسأله الوصف من قبل أن يبلغ محلّ ترسانته الفاتكة بكلّ ذي مخلب من صبوة الحسن وفتنته.

مِنْ بَسْمَةِ النَّجْمِ هَمْسٌ فِي قَصَائِدِهِ وَمِنْ مُخَالَسَةِ الظَّبْيِ الّذِي سَنَحَا
قَـلْـبٌ تَـمـرَّسَ بِاللَّذَّاتِ وَهْوَ فَتَى كَبُرْعُمٍ لَمَسَتْهُ الرِّيحُ فَـانْـفَتَحَا[3]

يتطلّع الشاعر صوب السّماء فيجد في نجومها قرينًا يبثّ فيه الحياة، مُوظّفًا إياه مُستثمرًا إيحاءاته بهدف استعاري فعّال مُستمد من عالم النّجوم بتألّقها ورفعتها وسموّها، ذلك هو شأن هذا

(1)- ابن رشيق القيرواني، "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، ص73.

(2)- أحمد محمد قدور، "اللّسانيات وآفاق الدّرس اللّغوي"، ص.197

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص52.

الشعر من النّاحية النّفسية، وذلك هو أثره في الكيان الرّوحي لدى كلّ من يتلوه ويتمرّس بمعانيه، وينغمس في أجوائه على نحو أو آخر، وتأتي الأعضاء الإنسانية دلائل للتّشخيص الاستعاري، فالنّجم فم يبتسم وشفة تهمس وعين ترمق الشاعر ومن يحبّ".[1] إنّ للأخطل دُربة خاصّة في توقيع العبارة بألفاظها وحروفها، "فهو يتخيّر منها ما قد يختصّ بالشّعر دون سِواه لعذوبته ونغميته والظّلال والأهداب الشّعورية التي تصحبه".[2]

وَعُيُونُ النُّجُومِ تَرْنُو إِلَيْنَا وَلِسَانُ الدُّجَى يَكَادُ يَفُوهُ[3]

إنّها الجزيئات التي تتشكّل من خلالها لوحة النّجم التّشخيصية تحت أفق الاستعارة المكنية، "فالرّومانسيون يتداولون النّجوم ويُسرفون فيها فكأنّها كُوّة تطلّ من عالم الغيب الذي يُحدق بطلسم العالم، أمّا الأخطل فقد توسّلها توسّل الدّهشة حينًا، أو التّدليل على شمول تجربته، فكأنّ للنّجوم يدًا فيها واطّلاعًا عليها"[4]. فالفعل المستعار (ترنو) يُضفي حركية على تلك الصّورة تتناسب وتألّق ضوء النّجم، ويكون انتقاء (عيون) النّجوم لازمة لصورة النّجم الاستعارية، وتوكيدًا لحلكة تلك اللّيلة وصفاء سمائها وتألّق نجومها، إذ أنّ تلك النّجوم لا تتلألأ إلاّ في سماء حالكة صافية ، وبذلك "يُزيح التّشخيص الغطاء المادّي عن الجمادات، فتكشف عن روحها وتتجاوب مع روح الإنسان، فيتعمّق شعوره وإحساسه بهذه الموجودات، والخيال هو المبدأ الجوهري في أسلوب التّشخيص".[5]

وتبقى السّماء الصّافية الزّاخرة بالنّجوم المتألقة ميدانًا فسيحًا لانعكاس العواطف الإنسانية في مُخيّلة الشاعر، "إذ تبدو بتجمعاتها في ضوء الاستعارة المكنية مرتبطة فيما بينها بصلة أخوة وقرابة. وها هو ذا الشاعر يجري حوارًا على لسان نجمتين متقاربتين (نجم وأخته) بقوله:

---

(1)- عبد اللّطيف شرارة، "الأخطل الصّغير"، ص25.

(2)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، ص136.

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص264.

(4)- إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، ص29.

(5)- وجدان الصّايغ، "التّراث الشّعبي وإيماءاته في قصيدة النّثر"، مجلة (الفنّ والتّراث الشعبي)، رأس الخيمة، العدد6، 1999، ص28.

حَفِظَ اللهُ قَلْبَ أُخْتِي مِنَ الحُ بِّ فَهَذَا فِي الحُبِّ أَصْغَرُ عَبْدِ[1]

يرى الشاعر في اللّفظ المستعار (القلب) كُتلة من المشاعر المتوهّجة، فيهبه للنّجمة (المستعار له) في إطار لوحته الاستعارية التّشخيصية، ليعكس على النّجوم معاناته من الحبّ وألمه وسهره، فيسقط عليها ما اعتمل في داخله من هموم الحبّ ووجده وسهاده. "ولذلك عُدّ التّشخيص ها هنا وسيلة فنية من وسائل التّمكّن من أسرار اللّغة".[2]

وفي نسيج الصّورة الاستعارية دائما، يرفع بشارة شاعر النّيل إلى عنان السّماء وهو في ذلك يقول:

شَاعِرَ النِّيلِ خُذْ بِنَاصِيَةِ النَّجْ مِ وَدَاعِبْ جَبِينَهُ البَرَّاقَا[3]

يبدو شاعر النّيل قرين النّجم ورفيقه حين يأخذ بناصيته ويُداعب جبينه. ويُضفي شخص النّجم بناصيته، وجبينه البرّاق على المبدع كلّ الإيحاءات المرتبطة بالنّجم من تألّق وتجدّد وخلود، كما تُوحي ناصية النّجم وجبينه بخيال المبدع المجنّح وعلوّ شأنه من خلال احتضانه النّجم (المستعار له)، ومداعبته بحركة تنمّ عن الألفة والمحبّة التي تجمع بين المبدع والنّجم. "ويستنتج من صورة النّجوم الاستعارية التّشخيصية متكاملة عند الأخطل الصّغير أنّها ترتبط في مخيّلته بالسّموّ والرّفعة والعدالة والجمال والإشراق، وربّما اقترنت بسهر الشاعر ومعاناته وصفاء سماء وطنه وجمالها".[4]

إنّ آية تشخيص النّجوم لدى الشاعر أنّه يُناديها ويُحاورها ويطلب منها في قوله عن وجه الحبيبة المحاط بهالة من شعرها الأسود:

عِشْتَ فَالْعَبْ بِشَعْرِهَا يَا نَسِيمُ وَاضْحَكِي فِي خُدُودِهَا يَا نُجُومُ[5]

---

(1)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص186.

(2)- عبد الرحمان ياغي، "مقدمة في دراسة الأدب الحديث"، المطبعة الأردنية، عمان، 1975، ص113.

(3)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص213.

(4)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص70.

(5)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص153.

ففي ضحكات النّجوم (المستعار له) تألّق وتجدّد وصفاء يتّضح حين يُدلهم ظلام اللّيل ويتكاثف سواده، وفي ذلك إشارة إلى جمال الحبيبة المستمد من تألّق بشرتها البيضاء المؤطّرة بسواد شعرها الحالك، "إذا أنت سمعت هذا البيت شعرت في الحال أنّ ثمة فتاة ذات شعر يُلاعبه النّسيم ولها عيون تضحك فيها النّجوم، وانتقلت إلى هذه الصّور أو انتقلت هي إلى ذهنك ترفه عنك، وتنتزعك من الهموم، وتحملك على جناح من أنس وحبور واستمتاع بمناظر عهدتها من قبل، وأخذت الآن في تذكرها وتأمّل مجاليها".[1]

ويُضفي الفعل المستعار (اضحكي) جوًّا من البهجة على حسن الحبيبة، فكأنّ النّجوم تحتفي بجمالها وتزهو بإشراق وجهها. ويُؤدّي النّداء (يا)، والأمر (اضحكي) وظيفة توكيد الألفة والمحبّة والتّقارب بين الشاعر والنّجوم، فضلاً عن إضفاء الطّابع الإنساني وتعزيز فاعلية الصّورة الاستعارية المستمدة من هذه الأنسنة.

ويُوظّف الشاعر النّجوم باعتبارها رمزًا للتألّق في أجواء الظّلمة والحلكة، ويضعها في مقارنة بينها وبين مُقلتي المعلّم مُخاطبًا إيّاه:

تَشْكُو النُّجُومُ مِنَ السُّهَا دِ وَلاَ تَشْكُو مُقْلَتَاكْ [2]

ويرسم الشاعر لوحة استعارية للمُعلّم تجلّت فيها مظاهر العظمة والإشادة بِجهده وصبره، مُوظّفًا النّجوم في طرف مقارنة بينها وبين مُقلتي المعلّم، فيسبغ عليها الحياة الإنسانية. كما يمنح تكرار الفعل (تشكو) تصعيدًا نغميًا مُؤثّرًا، فظاهرة التّكرار تدخل في إطار ما سمّاه ريتشاردز بـ (التّوقّع)، إذ يُورد أنّ "آثار الإيقاع والوزن تنبع من توقّعنا سواء أكان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل أم لا يحدث، وعادة يكون هذا التّوقّع لا شعوريًا، فتتتابع المقاطع على نحو خاصّ، أكانت هذه المقاطع أصواتًا أو صُورًا للحركات الكلامية يُهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من هذا النّمط دون غيره".[3]

---

(1)- عبد اللّطيف شرارة، "الأخطل الصّغير"، ص25.

(2)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص188.

(3)- أ.أ.ريتشاردز، "مبادئ النّقد الأدبي"، ص245.

وتحت أفق الاستعارة المكنية، تبدو النّجوم مُتأوّهة شاكية من سُهادها، في الوقت الذي تظهر فيه مُقلتا المعلّم صامدتين أمام سلطان النّوم والرّاحة، فهُما المرآة العاكسة لِمثابرة المعلّم وصرامته مع ذاته بغية إعلاء صرح العلم وإرساء دعائمه.

وفي سياق الاستعارة المكنية ترقب نجوم السّماء أحزان أهل الأرض، ومنهم وطن الشاعر وشعبه الّذي طُرد من وطنه إبّان الاحتلال، وذلك في قول بشارة:

فَاشْهَدِي يَاسَمَاءُ كَيْفَ نُجَازَى وَانْظُرِي يَا نُجُومَهَا كَيْفَ نُجْلَى[1]

يُوحي الفعلان المستعاران (اشهدي) و(انظري) بالعلاقة الوثيقة التي تربط الشاعر وأهل وطنه بالسّماء ونجومها، فهو يشهدها على آلام شعبه ومعاناتهم مُوظّفًا النّداء والأمر ومُكرّرًا إيّاهما (فاشهدي يا سماء) و(انظري يا نجومها)، وبذلك يهب النّداء والأمر الصّورة الاستعارية الأساس – تشخيص النّجوم– إيحاءات السّماء والنّجوم المرتبطة بالقداسة والعدالة والإنصاف الذي افتقده الشاعر في الأرض، فتطلع صوب السّماء رغبة في تحقيقها.

وتنعطف لوحة النّجم التّشخيصية إلى منعطف الحرب والصّراع، فيشتعل في ظلّ الصّورة الاستعارية أوار الحرب بين النّجوم حين تنفجر الحرب الكونية في الأرض من خلال قول بشارة:

سَعَّرَ الحَرْبَ فَنَادَى المُشْتَرِي يَا لِثَارَاتِ العُلَى مِنْ زُحَلِ[2]

يصطرع في هذه الحرب (المشتري) و(زحل)، إذ يشنّ أحدهما هجومًا على الآخر، وتتعالى صيحات الحرب في عالم النّجوم الهادئ الجميل إيحاءً بالدّمار والخراب الذي أصاب الجمال والسّكينة معًا، وتعطي الاستغاثة (يا لـ...) للصّورة الاستعارية المكنية طابع أجواء الحرب بما يحتدم في أتونها من جلبة وصيحات واستغاثات، وما يُلابسها من أفاعيل الموت والدّمار.

(1)- بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، ص283.

(2)- المرجع نفسه، ص346.

لقد كانت النّجوم معينًا مُهمًّا لشعر الأخطل الصّغير يستوحيه ويستثمره بدلالات متنوّعة، وبِصُور مختلفة مستمدة من طبيعتها التي أحبّها وألِفها وبثّ فيها الحياة، وبدأ يشكو إليها همومه، ويرى فيها ألق عيني حبيبته وابتسامتها، ويُعيرها سموّ الإنسان العظيم، وينسب إليها الحسد والغيرة والحقد، وكلّ ذلك يرد في سياق شعري مُناسب يُجيد الشاعر تهيئته، "لأنّ التّشخيص إذا لم يجد البيئة الشعرية المناسبة فإنّه يبدو مُفتعلاً، وتكون الحياة التي يسبغها على النّجوم أو سواها زائفة غير حقيقية، ولذلك عُدّ التّشخيص وسيلة فنيّة من وسائل التّمكّن من أسرار اللّغة، فضلاً عن الموهبة الفذّة التي ينمو التّشخيص نموًّا طبيعيًا من خلالها".[1]

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ الشاعر في ظلّ التّشخيص يتولّى إحياء مالا حياة له بنوع من التّحسّس العميق بأرواح الأشياء المبثوثة بثًّا غامضًا في ضمائرها، ذلك أنّ التّشخيص لا يتمّ بمجرّد إضفاء السّمات الإنسانية على الأشياء، وإنّما يتحقّق من خلال سياق شعري يمنح الصّور الاستعارية حيوية وحركية لا غنى للصّورة عنهما. فلقد شخّص الأخطل الصّغير المحسوسات: (الطّير)، و(النّجم) وبعث فيها الحياة، فبدت في ظلّ التّشخيص لوحات استعارية كبرى ترفدها صُور جزئية كبيرة توضّح خطوطها، وتضفي عليها ما يغنيها .

(1)- وجدان الصّايغ، "الصّور الاستعارية في الشعر العربي الحديث"، ص70.

الخاتمة

لقد كان الهدف منذ بداية هذا البحث هو الكشف عن أسرار الصّورة الاستعارية في شعر الطّبيعة للأخطل الصّغير كونها أحد المفاتيح الجمالية في النّصوص الفنيّة، فمن خلال هذه الدّراسة خلُصَ البحث إلى مجموعة من النّتائج يمكن تلخيصها في النّقاط التّالية:

1- إنّ صلة الاستعارة بالصّورة هي صلة الجزء بالكلّ، وهما يلتقيان في أنّ كلتيهما تشكيل لغوي قائم على هدم علاقات قديمة وبناء علاقات جديدة في إطار اللّغة، فضلاً عن أنّ كلتيهما ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعُنصر الخيال والعاطفة والحواسّ.

2- استطاع الأخطل الصّغير أن يضع قدميه على طريق النّهضة الحقيقية التي أعادت للشّعر العربي وجهه الأصيل، حيث ارتفع الشّاعر بالشّعر وأساليبه وصُوره إلى مكانة فنيّة سامية، جعلته يُمثّل بحقّ بداية الانطلاقة الشّعرية الحديثة.

3- إنّ الصّورة الاستعارية وسيلة من وسائل الأخطل الصّغير في نقل إحساساته ورُؤاه إزاء الكون والحياة، إذ عكست شغفه بالحبّ والجمال والصّبا والوطن والطّبيعة ، كما عبّرت عن سخطه على الشّيخوخة والاحتلال والقُبح.

4- تخيّر الأخطل الصّغير الأفعال المستعارة المناسبة التي من خلالها أضفى الحركة والحيوية على لوحاته الاستعارية، وأمّا الأسماء المستعارة فقد وظّفها لإعطاء تلك اللّوحات طابعها التّشخيصي المتمثّل باستعارته الأعضاء الإنسانية للأفكار والجمادات.

5- استثمر بشارة فاعلية الصّورة في التّشخيص، فبعث الحياة في المعنويات وتعامل معها على أنّها شخوص زاخرة بالحياة، راسمًا من خلال ذلك لوحات فنيّة عكست رُؤاه إزاء الوطن والشّعر والحسن، كما نقل المحسوسات الجامدة وغير العاقلة من دائرتها إلى دائرة الإنسان كي يخلق لوحات فنيّة لـ(الطّير)، و(النّجم) وغيرها....، فبدتْ هذه المعنويات والمحسوسات في ظلّ التّشخيص لوحات استعارية كبرى.

6- يحدّد الشاعر هوية نفسه التي تعشق الطّبيعة وتفتن بمفاتنها وجمالها في ترديده لكثير من الكلمات، فقلّما تخلو قصيدة من ذكر الزّهور، والطّير، والنّجوم، والحبّ، وهي كلمات تُشكّل نمطًا معيّنًا في شعره.

7- سَما الأخطل الصّغير بشعره في عالم الكلمة المجنّحة، كما ضمّنه الكثير من تجاربه الذّاتية ومشاعره العميقة.

8- لاحظ البحث كثرة في استعمال الصّور الاستعارية المكنية تقابلها شحّة في استعمال الصّور الاستعارية التّصريحية، كما لوحظ وجود استعارات مكنية أو تصريحية لا تملك قرائن تقريرية، وإنّما تركت الأمر لمخيّلة المتلقّي وقدرته على تشكيل القرينة المانعة من إرادة المعنى السّاذج في سياق النّصّ.

9- تتخلّق الصّورة الاستعارية في شعر الأخطل الصّغير من قدرة الخيال، ومن ثمّ كان التّخييل القاعدة الأولى التي تقوم عليها الصّورة الاستعارية، حيث امتلكت القدرة على بثّ الحياة والنّطق في الجمادات، وتجسيم الأمور المعنوية بإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حيّة.

10- لم تتوقّف وظائف الصّورة الاستعارية عند حدود التّشخيص والتّجسيم وحضور الحواسّ، وإنّما تفاعلت مع التّضادّ في النّصّ الشّعري الذي اعتمده الشاعر في نقل أفكاره ورُؤاه إلى المتلقّين.

11-أثبت بشارة قدرة الاستعارة على ترسيخ الإيقاع ومضاعفة أثره في تصوّر المعاني وإثارة المشاعر بحيث يتبادلان التّأثير والتّأثّر، ومن ثمّ منح الإيقاع الدّاخلي الصّورة الاستعارية صوته وموسيقاه إذ أضاء المعاني والمشاعر في نسيج الصّورة الاستعارية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا-القرآن الكريم:

سورة البقرة (رواية ورش)

ثانيا-الكتب العربية المؤلفة والمترجمة:

1. أ.أ.ريتشاردز، "مبادئ النّقد الأدبي"، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامّة للتّأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، القاهرة،1961.
2. إبراهيم رمّاني، "الغموض في الشعر العربي الحديث"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.
3. ابن رشد، "تلخيص الخطابة"، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلامية، لجنة إحياء التّراث الإسلامي، القاهرة، 1968.
4. ابن رشيق القيرواني، "العمدة في صناعة الشعر ونقده"، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة التّجارية، القاهرة، ج1، 1955.
5. ابن سينا، "الخطابة من كتاب الشّفاء"، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية الإدارة العامّة للثّقافة، القاهرة، 1954.
6. ابن طباطبا، "عيار الشّعر"، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956.
7. ابن قتيبة الدينوري، "تأويل مشكل القرآن"، تح: السيد أحمد صقر، دار التّراث، القاهرة، ط2، 1973.
8. ابن منظور، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، ط1، ج10، 1999.
9. أبو القاسم الشّابّي، "مذكّرات الشابّي"، تونس، الجزائر، الدّار التّونسية للنّشر والشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط3، (د.ت).
10. أبو هلال العسكري، "الصّناعتين الكتابة والشّعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل
11. إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، 1952.

12. أبو يعقوب السكّاكي، "مفتاح العلوم"، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
13. إحسان عبّاس، "فنّ الشعر"، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1959.
14. أحمد حسن صبرة وسعد سليمان حمودة، "التّفكير الاستعاري والدّراسات البلاغية"، دار المعرفة الجامعية، مكتبة الوادي، دمنهور، الإسكندرية، ط2، 2002.
15. أحمد عبد السّيّد الصّاوي، "فنّ الاستعارة"، دار بور سعيد للطّباعة، الإسكندرية، 1979.
16. أحمد محمد قدّور، "اللّسانيات وآفاق الدّرس اللّغوي"، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001.
17. أحمد مطلوب، "الصّورة في شعر الأخطل الصّغير"، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، عمان، 1975.
18. أدونيس، علي أحمد سعيد، "زمن الشّعر"، دار العودة، بيروت، 1978.
19. أرسطو، "فنّ الشّعر" من كتاب "الشفاء"، تر: عبد الرحمان بدوي.
20. إليزابيث درو، "الشّعر غاياته ودوافعه"، تر: محمد إبراهيم الشّويش، بيروت، 1961.
21. امرئ القيس، "الدّيوان"، شرح وتقديم: غريد الشّيخ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط2، 2000.
22. إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1972.
23. إيليا الحاوي، "الأخطل الصّغير شاعر الجمال والزّوال"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط3، 1981.
24. إيليا الحاوي، "الرّمزية والسّريالية في الشّعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، بيروت، 1980.
25. ب.كروتشه، "المجمل في فلسفة الفنّ"، تر: سامي الدّروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964
26. بدوي محمد مصطفى، "كولردج"، دار المعارف، القاهرة،(د.ط)، 1958.
27. بشارة عبد الله الخوري، "شعر الأخطل الصّغير"، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط2، 1972.

28. تامر سلوم، "نظرية اللّغة والجمال"، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا اللاّذقية، ط1، 1983.
29. جابر عصفور، "الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب"، دار الثقافة للطّباعة، القاهرة، (د.ط)، 1974.
30. الجاحظ، "البيان والتبيين"، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ج1، 1958.
31. جان كوهين، "بنية اللّغة الشّعرية"، تر: محمد الولي ومحمد العربي، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1986.
32. حسن الميداني، "البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها"، دار القلم، ط1، 1996.
33. الحسن بن بشر الآمدي، "الموازنة بين أبي تمّام والبحتري"، تح: السيّد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، ج1، 1972.
34. حنا الفاخوري، "الجامع في تاريخ الأدب العربي-الأدب الحديث"، دار الجيل، بيروت، ط1، 1968.
35. الخطيب القزويني، ""الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع"، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
36. الدّاية فايز، "جماليات الأسلوب"، دار الفكر، دمشق، ط3، 1990.
37. رجاء عيد، "فلسفة البلاغة"، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 2000.
38. رحيم مقداد، "استعارة الغموض في الشعر –قراءة أولى في شعر لبكم الكنتاوي-"، المغرب، 2005.
39. سي.دي.لويس، "الصّورة الشّعرية"، تر: أحمد نصيف الجنابي، مؤسسة الخليج للطّباعة والنّشر، الكويت، 1982.
40. سيد قطب، "التّصوير الفنّي في القرآن"، دار الشروق، ط7، 1982.
41. صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النّص"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1992.
42. صلاح لبكي، "لبنان الشاعر"، مطبعة المرسلين اللّبنانيين، بيروت، 1954.

43. ضياء الدين ابن الأثير، "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، تح: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
44. عباس محمود العقّاد، "ابن الرّومي"، دار الهلال، 1969.
45. عبد الإله الصّائغ، "الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنّيّة"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.
46. عبد الإله سليم، "بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة معرفية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001.
47. عبد الرحمان ياغي، "مقدمة في دراسة الأدب الحديث"، المطبعة الأردنية، عمان، 1975.
48. عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، تح: هـ. ريتر، وزارة المعارف، استانبول، 1954.
49. عبد القاهر الجرجاني، "أسرار البلاغة"، قرأ وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، (د.ط)، (د.ت).
50. عبد اللّطيف شرارة، "الأخطل الصّغير"، سلسلة شعراؤنا، دار صادر، بيروت، 1982م.
51. عبد الله ابن المعتز، "البديع"، تح: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.
52. عبد الله الحراصي، "دراسات في الاستعارة المفهومية"، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والتوزيع، عمان، 2002.
53. عبد المجيد الحرّ، "الأخطل الصّغير شاعر الوطنية والغناء والجمال"، دار الفكر العربي ، بيروت، ط1، 1997.
54. علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، "الوساطة بين المتنبّي وخصومه"، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، عيسى الحلبي، القاهرة، 1966.
55. علي مهدي إبراهيم، "شعراء من لبنان"، مكتبة منيمنة، بيروت، ط1، 1964.
56. فايز اسكندر، "النّقد النّفسي عند أ.أ.ريتشاردز"، إشراف: رشاد رشدي، دار الجيل للطّباعة، القاهرة، (د.ت).
57. كمال أبو ديب، "الفاعلية النّفسية والفاعلية المعنوية للصّورة"، بيروت، العدد27، 1984.

58. كولردج، "سيرة أدبية (النّظرية الرّومانتيكية في الشعر)"، تر: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971.
59. المثقب العبدي، "ديوان شعر المثقب العبدي"، تح: حسن كامل الصّيرفي، معهد المخطوطات العربية، 1971.
60. مجيد عبد الحميد ناجي، "الأسس النّفسية لأساليب البلاغة العربية"، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1984.
61. محمد التونجي، "معجم علوم العربية"، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003.
62. محمد زغلول سلام، "تاريخ النّقد العربي"، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت).
63. محمد زكي العشماوي، "قضايا النّقد الأدبي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1975.
64. محمد زكي العشماوي، "قضايا النّقد الأدبي بين القديم والحديث"، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، (د.ط)، 1979.
65. محمد مندور، "الأخطل الصّغير"، مصر، (د.ط)، 1970.
66. محمود السيّد شيخون، "الاستعارة نشأتها وتطورها"، مكتبة لسان العرب، دار الهداية للطباعة، ط2، 1994.
67. مصطفى الصّاوي الجويني، "البيان فنّ الصّورة"، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993.
68. مصطفى ناصف، "الصّورة الأدبية"،دار مصر للطّباعة، الفجالة، 1958.
69. مصطفى ناصف، "اللّغة بين البلاغة والأسلوبية"، مطبوعات النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، السّعودية، 1989.
70. مفيد محمّد قميحة، "الأخطل الصّغير(بشارة الخوري) حياته وشعره"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م.
71. موسى منيف، "الشّعر العربي الحديث في لبنان"، دار العودة، بيروت، 1980.
72. ميخائيل نعيمة، "الغربال"، مؤسسة نوفل، بيروت، ط10، 1975.
73. ميشال لوغورن، "الاستعارة والمجاز المرسل"، تر: حلاج صليبا، مراجعة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

74. نصر عاطف جودة، "الخيال مفهوماته ووظائفه"، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، 1974.
75. نصرت عبد الرحمان، "في النّقد الحديث –دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية–"، مكتبة الأقصى، عمان، 1979.
76. وجدان الصايغ، "الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث –رؤية بلاغية لشعرية الأخطل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
77. يوسف أبو العدوس، "الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية "، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1997.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

1. Samuel T Coloridge, A Selection Of His Poems, Pub 1957.
2. Norman Friedman, Imagery From Sensation 3, Tosymb Of Oxford, 1972.
3. Ullman.S, Semantic Universals, In Green Berry Universals Of Language (2 Nd Edition), Cambridge Mass M.I.T, Press 1966.

رابعا: المجلات والجرائد والمقالات:

1. "الأسبوع العربي"، 9 آب سنة 1965، العدد332، تح: إدوار بستاني ونعمة نصّار
2. "البرق من بقايا الذاكرة"، سنة 1930، العدد 3386
3. "البرق"، 28 أيلول، سنة 1912، العدد 194
4. "الحكمة"، سنة1961، العدد5
5. "الرّسوم"، مجموعة مقالات مصوّرة في الجامعة الأمريكية، بيروت
6. "المقتطف"، المجلّد الثّاني، سنة 1932، العدد 72
7. "النّهار"، سنة 1965، العدد تاريخ 18 يوليو
8. أديب نايف ذياب، "الصّورة المجازية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة الأقلام، السنة الخامسة، العدد 1، كانون الثاني، بغداد، 1990

9. أنور المعداوي، "الأخطل الصّغير دراسة فنيّة لشعره"، مجلّة الآداب، العدد 6، السنة 9، دار الغد للطباعة والنّشر، بيروت، 1961
10. عبد الفتاح محمد عثمان، "الصّورة الشّعرية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها، مصادرها، سماتها"، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأوّل، القاهرة، 1982
11. محمد الولي، "تحديد الصّورة وأهمّيتها في الخطاب الشّعري"، مجلّة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 9، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، 1987
12. وجدان الصّايغ، "التّراث الشّعبي وإيماءاته في قصيدة النّثر"، مجلة (الفنّ والتّراث الشعبي)، رأس الخيمة، العدد6، 1999

خامسا: الأطروحات والرسائل الجامعية:

1. سماح قراح، "جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر ديوان —ولعينيك هذا الفيض- لعثمان لوصيف"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2012-2013.
2. سهام أبو جوده، "الأخطل الصّغير حياته وشعره"، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1970م.
3. سيدي محمد طرشي، "الصّورة الاستعارية وجمالياتها في القرآن الكريم"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2005-2006.
4. سيدي محمد طرشي، "سيكولوجية الاستعارة وتجلّياتها في الشعر الرومانسي العربي الحديث- بشارة الخوري أنموذجا-"، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، السنة الجامعية 2008-2009.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

بسملة

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة .....**أ–ج**

المدخل:

1- تعريف الاستعارة 5

أ- لغة 5

ب- في اصطلاح البيانيين..... 5

2- الاستعارة عند القدامى 6

أ- الاستعارة غير المفيدة 7

ب- الاستعارة المفيدة 7

3- الاستعارة عند الغربيين 9

أ- النّظرية التّفاعلية.....10

ب- النّظرية السّياقية 12

4- قيمة الاستعارة في البيان 15

الفصل الأوّل: الصّورة الاستعارية عند بشارة الخوري (الأخطل الصّغير)

المبحث الأوّل: تعريف الأخطل الصغير 18

أ- نسبه 18

ب- مولده.....18

ج- نشأته 19

د-دراسته 19

هـ- تسميته بالأخطل الصّغير 21

و- شخصيته 23

ز- تمرّسه بالصّحافة 24

ح- ثقافة شعره 26

ط- مرضه ووفاته 27

ي- آثاره 29

المبحث الثّاني: الصّورة الاستعارية ومُقوّماتها 31

1- الصّورة الاستعارية 31

2- مُقوّمات الصّورة الاستعارية 34

أ-الخيال وأهمّيته في تشكيل الصّورة الاستعارية 34

ب- مبدأ التّناسب والتّلاؤم بين أطراف الاستعارة 39

ج- التّشخيص الاستعاري 42

د- فاعلية اللّغة في بناء الاستعارة 46

الفصل الثّاني: تجلّيات التّشخيص الاستعاري في شعر بشارة الخوري

(-لوحة الطير والنجم- أنموذجا)

المبحث الأوّل: شاعرية الأخطل الصّغير 53

المبحث الثّاني الطبيعة والتشخيص الاستعاري 55

1- لوحة الطّير 56

2- لوحة النّجم 67

الخاتمة..... 74

قائمة المصادر والمراجع 77

فهرس الموضوعات 85

الملخص .....

الملخص بالعربية:

يُمثّل الأخطل الصّغير تجربة شعرية عريضة كان لها الأثر الكبير في أواسط القرن العشرين، ولقد تميّز شعره بقدرة خاصّة في رسم الصّورة الاستعارية المستمدّة من طبيعة شعره المتفاعل مع طبيعة العصر ومؤثّراته من جانب، ومن جانب آخر جذور إبداعه الشّعري الرّاسخة في أرض التّراث، وتشكّل الدّواعي النّفسية الأرضية التي تتحرّك عليها الاستعارة والتي تمنحها القدرة على التّأثير والإثارة أهمّ دواعي احتفاء الشّاعر بهذا اللّون البياني في نصوصه الشّعرية، وهو ما يُمثّل جانبًا من إنصاف الشّاعر وإبراز مكانته الأدبية.

الكلمات المفتاحية: الأخطل الصّغير، الشّعر العربي الحديث، الاستعارة، الصّورة الاستعارية.

Résumé en Français:

Al Akhtal Es Saghir représente une vaste expérience poétique qui a eu un grand impact au milieu du 20 ème siècle, et sa poésie se distinguait par une capacité particulière à dessiner une image allégorique dérivée de la nature de sa poésie en interaction avec la nature de l'époque et ses influences d'une part, et d'autre part les racines de sa créativité poétique fermement dans la terre du patrimoine, et les motifs psychologiques se forment. Le terrain sur lequel la métaphore bouge, qui lui donne la capacité d'influencer et d'exciter la raison la plus importante pour le poète de célébrer cette couleur graphique dans ses textes poétiques, qui représente un aspect de l'équité du poète et met en valeur sa position littéraire.

Mots clés: Al-Akhtal Es Saghir, Poésie arabe moderne, Métaphore, Une image allégorique.

English:

Al- Akhtal Es-Saghir represents a broad poetic experience that had a great impact in the mid-twentieth century, and his poetry was distinguished by a special ability to draw an allegorical image derived from the nature of his poetry interacting with the nature of the age and its influences on the one hand, and on the other hand the roots of his poetic creativity firmly in the land of heritage, and psychological motives are formed. The ground on which the metaphor moves, which gives it the ability to influence and excite the most important reason for the poet to celebrate this graphic color in his poetic texts, which represents an aspect of the poet's fairness and highlighting his literary position.

Key words: Al-Akhtal Es Saghir, Modern Arabic Poetry, Metaphor, An allegorical image.