جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

أنموذج من التشبيه في الشعر السوداني

إعداد
الدكتور / تيسير رجب النسور
الدكتور / محمد أحمد صوالحة

العدد التاسع عشر
للعام ١٤٣٦هـ / ٢٠١٥م
الجزء الأول

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٥م
الترقيم الدولي : ISSN 2356 ـ 9050

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الخلق سيدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه وسلم إلى يوم الدين ... ثم أما بعد

فإنّ لوجه الشبه أهمية في دراسة التشبيه من حيث هو مدخل تكسيرِ القائمِ بين المقولاتِ المختلفةِ في الموجوداتِ العينيةِ أو الذهنية ، ويلاحظ أنّ كلَّ واحدٍ من الحيوانِ والنباتِ والجمادِ تمثّل قسماً مطلق التجريدِ من الموجوداتِ ينضوي تحته عددٌ اخر من الفصولِ أو الفصائل ، فمثلاً الجمعُ بين "آمنة" و " الشمس" في قول مصطفى عوض الكريم (١):

وحينما يُشاهد الشيوخُ وجهَها يأتَلقْ

كأنّه ذُكاء في الأفقْ

يُكبّرون بارئَ الفَلَقْ

ويتفون في تُقىً يُردّدونْ

للّهِ ما أروعَها ... سبحانَ من أبدعها

تبارك الذي خَلَقْ

ذو أثرين :

الأول : مقولي ، أي أنّ كائنين اثنين ينتميان الى مقولتين مختلفتينِ تماماً قد اجتمعا وهما : "وجه آمنة" و "الشمس" وهو أمرٌ معروفٌ عند الناس ، ف "وجه آمنة" ينتمي الى الانسان ، و "الشمس" جماد اجتمعا بسبب المشابهةِ في سمةٍ أو

أكثر ، وهذه تمثّلُ مجالَ التقاطعِ بين المفهومين ، ويختلفُ هذا المجالُ اتساعاً وضيقاً وفقَ درجاتِ الاختلافِ أو التطابق التي يراعيها الباثُّ في الصورة.

وجه آمنة (+حيوان / +انسان / +عاقل / +أرضي...).

الشمس (+جماد/ +كوكب / – عاقل/ – ناطق / +سماوي...).

وجه الشبه (جمال / نور / استدارة).

وما يتعلق بكل طرفٍ من السماتِ مستقرٌ في الوجودِ أصليٌ فيه لا يقبلُ التحويلَ ولا التبديل ، أمّا ما ينشأُ من علاقاتٍ بينهما (وجه الشبه) فهي من ابتداع الثقافةِ والفنّ ، وهو أمرٌ نسبي...

الثّاني : لُغوي ، فعندما يُصرِّفُ الشاعرُ اللغةَ تصريفا غيرَ معهود فإنه يخلق توزيعاً جديداً بين وحداتِ اللغة ، فيُجري الشمسَ مع المرأةِ في السياق الشعري دون غيره من السياقات مثلاً ، وهذا انزياح ، حيث يخرجُ الشاعرُ عن الدرجةِ الصّفرِ ويشوّشُها..(٢).

وبصورة اخرى يمكن القول أنّ هناك نوعين من المشابهة هما :

١- المشابهة العُرفيةِ : أيّ أنّ الناسَ يتعارفون على التقريبِ بين موضوعاتٍ تبدو فيما بينها سماتٌ مشتركة ، ويُفترض أنّها متقاربةٌ ومتجاورةٌ جدا في الوجود.

ومن أمثلة ذلك قولُ مصطفى عوض الكريم(٣) :

وربّما رأيتها تضئ في مجالسِ السَّمَرْ

كأنّها قمر

إنّ الذاكرةَ الدّلاليةِ تتعاملُ مع السماتِ البارزةِ في الموضعين "هي" و "القمر" ، حيث ينشطُ سياقُ الموضع الثاني السمة / +الجمال / التي تنسحب على سياق

الموضوع الاول ، ويتمّ هذا التنشيطُ بطريقةٍ سهلةٍ وعُرفيّةٍ ، لأنّ النّاسَ يتعارفون على أنّ القمرَ من سماتهِ البارزةِ الجمال.

٢- المشابهة المبتكرة : أي أنّ المبدعين يستطيعون الربط بين مكوّناتٍ متباعدةٍ في الشجرة ، كالربطِ بين الحيواناتِ والموضوعاتِ المجرّدةِ، وهنا يُفتحُ المجالُ أمام التعدّد الدّلالي ، وأمام تباينِ وجهاتِ النّظرِ في التأويل.

ومن أمثلةِ ذلك قول مصطفى عوض الكرم (٤) :

وفي الطّريقِ في رشاقةٍ تسير

تسحبُ فوق ذائبِ القلوبِ ذيلَها

وخلفها تتبعُها مواكبُ الكبارِ والصغارِ

كأنّهم غبارْ

فالطابع الابتكاري لهذا التشبيه يتجلى في بعد المسافة بين المشبّهِ والمشبّهِ به بحيث إنهما ينجذبان الى بعضهما كي يُشكلا نقطةَ التقاطع(٥).

وحاول عبدالقاهر الجرجاني أن يضع تحليلاً نفسياً وفلسفياً لعملية المعادل المحسوس للطاقات المعنويّة والنفسية ، فقال " ومعلوم أنّ العلمَ الأوّلَ أتىَ النفسَ أولاً من طريق الحواسِ والطّباعِ ثمّ من وجهةِ النظرِ والرويّة ، فهو إذن أمسُّ بها رحماً ، وأقوى لديها ذماماً ، وأقدمُ لها صحبة ، وآكد عندها حُرمة ، وإذا نقلتها في الشئ بمثله عن المدرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب ، الى ما يُدرك بالحواس ، أو يُعلم بالطبع ، وعلى حدّ الضرورة ، فأنت كمن يتوسلُ اليها للغريب بالحميم ، وللجريد الصحبة بالحبيب القديم ، فأنت إذن مع الشاعر وغيرِ الشّاعر إذا وقع المعنى في نفسك غير مُمثَّلٍ ثمّ مثّلْتَه كمن يُخبر عن شئٍ من وراء حجاب ، ثمّ يكشفُ عن الحجاب ويقول هاهو ذا ، فأبصره تجده على ما وصفت :(٦).

وكأنّ عبد القاهر أدرك أن غايةَ الفنِّ هو التأثيرُ في النفس ، بكلّ ما يتقرب به اليها ، وأدرك كذلك ، أن التشبيهَ أداةً من الأدواتِ الفنيّةِ التي يلجأ اليها الشاعرُ للكشفِ عن النفسِ الانسانية بكلّ ما تعجُّ به من انفعالات، وتخوضهُ من تجارب شعورية.

إنّ المعرفةَ الجديدة التي يكتسبها المتلقي من الصور التشبيهيّة النادرة البعيدة القائمة على الابداع والابتكار تزيد المعنى المراد نقلُه وضوحاً... والوضوح في وجهِ الشبهِ لا يعني أن يكون المعنى مبتذلاً ، وإنما يعني ذلك الايضاحَ الذي تفيده المعرفةُ الجديدةُ المكتسبة ، التي يصل اليها الملتقي عن طريق العلاقةِ المبتكرةِ والوجهِ المكتشف ، الذي أدركهُ المبدعُ بيقظته الفعليةِ وتأملهِ الدقيق لعناصرِ الصورة ، حتّى تمكّن من تنسيقها تنسيقاً جديداً يتوافقُ مع ذاتهِ ومشاعرها ، والمعاني الفعلية التي يريد نقلَها، واستطاع أن يزيدها وضوحاً بالصورة التي أخرجها عليها ، وأوهم الملتقي أنّها متمثّلةٌ بها...(٧).

ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ من أسباب تأثير التشبيه في النفوس أنّه ينقل النفس من الخفيّ الى الجليّ ، فكثيرٌ من التشبيهات ينقل النفس عن المعقول الى المحسوس ، وينقل الشئَ المعنويَّ في صورةِ شئ محسوس ، وهذا ما تألفه النفسُ ، وتزدادُ منه قرباً ، إذ العلم المستفاد من طريق الحواسّ يفْضُل العلمَ المستنبطَ من جهةِ العقل ، وهو أسبق الى النفس...

ومن الأمثلةِ التي توضّحُ ذلك قول محي الدين فارس (٨):

وحتّى أنين سواقيكِ تلك التي عذّبتْ مسمعيا

أضحى غناءً .. غناء يصافحني في العشيّة

وحتّى كهولُ القرى المقعدون

تندّت عيونُهم بالأغاني الشّجيّة

بلادي أنا .. يا بلادَ الكنوزِ الغنيّة
تفتّحت مثلَ انطلاقِ العبيرِ تحدّر من شفةٍ بُرعميّة
كلؤلؤةٍ ساحلية
كأجنحة الطيبِ رفّتْ مع النّسماتِ النديّة

وفي هذه التشبيهات استطاع الشاعرُ أن يصور ما يجول في نفسه بشكل قوّى به المعنى وأكّده، وقرّبه من النفس، فمعاينةُ الشيء تزيد من التصديق به، والإذعانِ له.

إن التفاعل بين طرفي الصورة التشبيهية وملاءمتها لحالِ الخطاب من أهم عناصرها الفنيّة ، وأغراضها النفسية.

ولكي يكونَ التشبيهُ صادقاً في التعبير عن المشاعر الوجدانيّة ، متفاعلاً معها، وجب أن يتفاعلَ طرفاه ، بأن يكونَ المعنى المرادُ التشبيهُ به – حسيّاً كان أم مجرداً – صاقاً في التعبير عن المعنى المرادِ تشبيهَهُ ، ومرآةً تعكس بصدقٍ أبعادَهُ النفسيّة ، ومشاعرهُ الوجدانية ، وآفاقَهُ الثقافية ، حتّى يتمكنَ من التأثيرِ في نفسِ المتلقي ، وتحريكِ انفعالاته المناسبة ، ليعيشَ التجربةَ نفسها التي عاشها المبدعُ أو جوّاً نفسياً قريباً منها... ويُؤكد النقادُ تفاعلَ العناصرِ الصورةِ التشبيهيّةِ وأطرافِها ، وصِدقها في التعبيرِ عن التجربةِ ، والابداعِ القائمِ على التفاعلِ الذي لا يتيسّرُ الاّ لمن أُوتي موهبةً خاصّةً...(٩).

ومن الأمثلةِ التي توضّحُ ذلك قولُ الفيتوري :(١٠):

وسّدْ الآن رأسَكَ
متعبةً هذه الرأسُ
متعبة...
مثلما اضطربتْ نجمةً في مداراتها

أمسِ قد مرَّ طاغيةً من هنا

وقد رأى عبدالقاهر الجرجاني أنّ "موضعَ الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفينِ من الارتياحِ، والمتألف للنافر من المسرّة، والمؤلِّفَ لأطرافِ البهجةِ أنّك ترى بها الشيئين مِثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السّماء والأرض ، وفي خلقة الانسان ، وخلال الرّوض... وهل تشكّ أنه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر بُعدَ ما في المشرق والمغرب ... وهو يريك للمعاني الممثّلةِ بالأوهام شَبَهاً في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، يُنطق لك الأخرس ، ويعطيكَ البيانَ من الأعجم ، ويريكَ الحياةَ في الجماد، ويريكَ التئامَ عينِ الأضداد ، فيأتيك بالحياةِ والموتِ مجموعين ، والماءِ والنارِ مجتمعين"(١١).

ويعد عنصرُ الجدّةِ من العناصر المهمّة التي تساعد في تشكيل الصورة الاستعارية وتأثيرها في الشعر السوداني الحديث ، وتعني الجدّةُ قدرةَ الصورة – عبر حداثة كلماتِها ومادتها – على الكشفِ عن أشياءَ لم ندركْها من قبل ، إذ أنّ الصورةَ الاستعاريّةِ المبدعةِ تبدعُ أبعاداً إنسانيةً وفنيةً جديدةً تغايرُ الواقع.(١٢).

وهذه الجدّةُ تبدو واضحةً في قصيدةِ مصطفى سند " الكمنجات الضائعة" عندما يقول :

وطرحتُ قوسَ كمنجتي جسراً ببحر الليل
ثمّ هويتُ للقاعِ
متورمَ العينين تنبضُ عبر أسماعي
طبولُ العالم الهدّار : لا تأس لمن فاتوا
فبعضُ مساكنٍ تبقى وبعضُ مساكنٍ تنأى
فتُدنيها المسافاتُ

تعلّم وحدك التحديق نحو الشّمسِ والمقلِ النحاسيّة
مرايا تخطف الأبصار لكنّ ليلَنا الصاحي
وشرفَتَنا المسائية
على عينيك ، فوقَ رموشك التَعْبى ستاراتٌ ستاراتُ
يضُوع بنفسجُ الرؤيا وتخضّر النجميات
بكل أناقة الدّنيا
تمدّك بالظلال الزرقِ بالنغمِ الذي يهتزّ في الريح
بدندنة الأراجيح
بساعاتٍ يظلّ الشّعر يلهثُ في مراكضها ويطويها
ويسكُب روحَه فيها
ويحلب قلبَه المطعونَ فوق دروبِها العطشى ليرويها
وأهتفُ أيّها المُنثال كالأمطار أين زمان تلقانا
بساحِ الجمر نَحرق في سبيلك سوسناتِ العمر
نضرع ، ثم تأبانا

فهذه الصورةُ الاستعاريةُ تزيلُ الرتابةَ عن الأشياء ، وتكشفُ عن علاقاتٍ جديدةٍ بين عناصر الوجود ، تقدّم عالَمنا القديمَ بشكلٍ جديدٍ مدهش، يحركُ الفكرَ ، ويثيرُ التأملَ ، وينشطُ الشعورَ بالغضارة ، ويُعيدُ الكائنَ البشري الى مكانهِ من العالم ، وصلتهِ العميقةِ بكل مظاهره وظواهره.

وقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني دورَ الاستعارة في التفرّدِ والخصوصية، وذهب الى أنّه من الفضيلةِ الجامعةِ فيها ، أنها تُبرز البيانَ أبداً في صورةٍ مستجدةٍ تزيدُ قَدْرَهُ نُبلاً ، وتوجبُ له بُعد الفضل فضلاً .(١٣).

ومن الأمثلة التي توضّح هذا القول قصيدة محمد سعيد دياب " وأنت لا تزال تحبها " التي يقول فيها :

أراكَ أَحْرَقَ الجوَّى الدنان والأسى
تماوجتْ ظلالُهُ أَناخَ وَشْمَهُ على الجَّبينْ
أَوَّاهُ حينما تستافُ فى عيونِ من رأَيتَ نفسَ عطرِها
تعودُ مثلَ خطفةِ البروقِ نُضْرةُ الوصالْ
تعودُ مترفاتُ تلكم الليالْ
يجىءُ صوتُها يَنِشُّ فى الدِّماءِ رعشةً طَرِيَّةً
فيُعْشِبُ المِدَارُ والصَّدَى
تعودُ خفقة'' دفيئةُ الخُطَى
فَيُمْرِعُ الزَّمانُ ثانياً
وتحلمُ المدائنُ البعيدةُ الضِّفافِ تُولَدُ الحروفُ
يُشرفُ المَدَى
هذا الذى احتواكَ صَبْوَةً
وأشعلَ الضَّياعَ فى طريقكِ الطويلِ لم يَعُدْ
هشيمَ ذكرياتْ
فلا المرافىءُ البعادُ مستطيعة'' بمحوهِ
ولا بنثرهِ شَتَاتْ
هى المَهَا التى رأيتْ
شبيهةُ المَهَا تَرِقُّ مثلَ طائرِ الهزَارِ
أَوْقَدَتْ لكَ الشُّجونَ كلَّهَا وأَوقدَتْكَ ذَاتْ

أَخافُ لو مشتْ بهِ نجيمة''
أَخافُ من رياحِ الليلِ والرُّوَاةْ

تاتي جدّة هذه الاستعارةِ وحيويتها من خلال " الملاء الحركي " وهذا البعدُ هو جوهرُ الاستعارة ، وخميرةُ الصورة ، ولا شك أن الرونقَ المستفاد بالاستعارة سَبَبُه الاستغرابُ والتعجب ، وما يتبعُ ذلك من الهيبةِ والاستعظام والروعة... فقيمة الاستعارةَ هي أن تكون غريبةً وغيرَ مألوفةٍ حتّى يستقبلها المتلقي على نحو ما يستقبلُ الناسَ الغرباء... وقد يعني هذا أن الجدّةَ أو الغرابةَ في الاستعارة، وهي مصدر الرّوعة والتقدير ، تتجلّى فيما تكشفُ عنه الاستعارةُ من علاماتٍ جديدةٍ بين الأشياء ، قد لا يدركها الانسان العادي. (١٤).

ويُعدّ التشخيص من الوسائل المهمّة التتي تبنى عليها الصورةُ البلاغيّة ، وهو عمليّةٌ نفسيّة محضة، ووظيفته التأثيرُ في نفسِ المتلقي ، وإثارة انفعالهِ المناسبِ عن طريق تشخيصِ المعاني المجردةِ في صورٍ حسيّة ، يخيّل للمتلقي أنها متحدة بها ، متمثّلةٌ فيها ، وإنما يُصار لذلك من أجل المبالغةِ في توكيد الصفاتِ وإثباتها للمعاني التي يُراد عرضها من خلال الصورة ، ومن أجل جعلِ التخييل الذي تُحدثه الصورةُ البلاغيةُ في مخيّلة المتلقي عن طريق التشخيص أقدرَ على إحداثِ الاستجابة المناسبة(١٥)

ومن هذا المنطلق يمكن النظر الى قصيدة روضة الحاج التي تقول فيها(١٦) :

عذرتَهَنّ سيّدي
فما رأينَ وجهَكَ الصبيحَ
إذ يطُلُّ مثل مطلعِ القَصيدْ ..
ولا عرفنَ حين يستريحُ ذلك البريقُ

غامضاً وآمراً يشُدُني من الوريدِ للوريدْ ..
لو أنهنَ سيّدي
وجدنَ ما وجدتُ حينما سرحتَ يومها
فأورق المكانُ حيث كنتَ جالساً
وضجّتِ الحياةُ حيث كنتَ ناظراً
وأجهشتْ سحابةٌ كانت تمرُ
في طريقها إلي البعيدْ ..
لو أنهنَ سيّدي
لقطّفتْ أناملٌ مشتْ على الخدودِ
بالكلامِ والمُلامِ والسؤالْ ..
يسألنني
وينتظرنَ أن أردْ
كيف لي وأنتَ في دمي وخاطري
وفي دفاتري
وأنتَ في الحروفِ قبلَ أن تُقالْ

ومن خلال هذه الأبيات ندرك قدرة التشخيص على التكثيف والايجاز ، وبناءَةُ صلاتٍ بين أطرافِ الصورةِ لا تقف عند مجرد التشابه الحسيِّ الملموس ، وإنّما تتجاوزهُ الى العلاقات الدقيقةِ العميقةِ المتمثّلةِ في تشابهِ الواقعِ النفسي والشعوري للطرفين المتشابهين ، وهكذا فإن وظيفة الصورةِ في إطار هذا المفهوم ، هي تجسيدُ الحقائق النفسيةِ والشعوريةِ والذهنيةِ التي يريدُ الشاعرُ أن يُعبّر عنها ، إذ يمكن القول إنّ الأساسَ العقليَّ لظاهرةِ التشخيص هو عمقُ العاطفةِ وسِعةُ الخيال. (١٧).

وهناك علاقةٌ وشيجةٌ بين الصورةِ البلاغيةِ والخيال ، فعالمُ الخيالِ هو عالمُ الأبديةِ كما يقول وليم بليك ، وهو القوةُ الوحيدةُ التي تخلقُ الشاعر ، والصورةُ الكاملةُ التي يُحدثها الشاعر، لا يستخلصها من الطبيعة فقط وإنما تنشأُ في نفسهِ وتأتيهِ عن طريق الخيال، والخيالُ له قدرة كيماوية بها تمتزجُ العناصرُ المتباعدةُ في أصلها، والمختلفةُ كلَّ الاختلافِ كي تصير مجموعا متآلفاً منسجماً(١٨).

ويرى كولردج أن الخيال نوعان: خيالٌ أوّلي، وخيالٌ ثانوي. أما الأوّلُ فهو القوةُ الحيويّةُ لكلِّ إدراكٍ إنسانيّ ، وهو تكرار في العقل لعمليةِ الخلق الخالدةِ في الأنا المطلق ، فهو خيالٌ مهمتهُ جعلُ إدراكِ الأشياءِ بالنسبةِ لنا ممكناً ، إذ بدونهِ لا يكون لدينا سوى مجموعةٍ من المعطياتِ الحسيّةِ التي لا معنى لها...

وأما الخيالُ الثانويُّ فهو صدىً للأوّل يُعايشُ الإرادةَ الواعيةَ ، ويُشبه الخيال الأولي في نوعِ وظيفته ، ويختلف عنه في الدرجةِ وطريقةِ العمل. إنّه يذيبُ وينشر ويفرق كي يعيدَ الخلقَ من جديد، وهو في هذا قريبٌ من الخيالِ الجمالي عند كانت ...." إنّه تلك القوةُ التركيبيّةُ السحريّةُ التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازنِ أو التوفيق بين الصفاتِ المتضادةِ أو المتعارضةِ بين الإحساس بالجدّة ، والرؤيةِ المباشرةِ ، والموضوعاتِ القديمة المألوفة ، بين حالةٍ غيرِ عاديةً من الإنفعال ، ، ودرجةٍ عاليةٍ من النظام ، بين الحكمِ المتيقظِ أبداً وضبط النفسِ المتواصل ، والحماسِ البالغ، والانفعالِ العميق ، إنّه الإحساسُ بالمتعةِ الموسيقية ، والقدرةِ على خلق أثرٍ موحدٍ من الكثرةِ ، وعلى تعديلِ سلسلةٍ من الأفكار بواسطةِ فكرةٍ واحدةٍ سائده ، أو انفعالٍ واحدٍ مهيمن...(١٩).

ومن الأمثلة التي توضّحُ فاعلية الإبداع في الخيال الثانوي قول روضة الحاج:(٢٠) :

فيستجيبُ في ظهيرةِ النّهارْ !!
تختصرُ الزنابقُ الورودَ والعبيرَ والبحارْ ..
تطيُر بي إلى مشارفِ الحياةِ
حيث لا مدائن ورائها ولا قفارْ ..
يسألنني ألم تزلْ بخاطري
وقد مضى زمانٌ وعاقنا الزّمانْ
وما علمنَ أنّ ما أدُسُهُ بجيبهِ
السِّريُ ضد حادثاتهِ
ابتسامةٌ من البروقِ في مواسمِ المطرْ
سرقتها من وجهكَ الحبيبِ وادخرتُها
تميمةً من الجراحِ والعيونِ والخطرْ ..
يقُلنَ
كيف لم تغيّرِ الجراحُ طعمَ حُبِنا وعِطرهِ
ولونهِ الغريبْ ..
وينتظرنَ أن أُجيبْ
وكيف لي وأنت في الأطفالِ
والصحابِ والرفيقِ والصديقِ والحبيبْ ..
وأنت هكذا
بجانبي أمامَ ناظِرَيَّ دائماً معي
يغيبُ ظليَّ في المساءِ ولا تغيبْ ..
لا ساعةً

ولا دقيقةً
ولا مسافةَ ارتدادِ الطَّرف يا "أنا !!!.. "

ويستشف من دراسة ريتشاردز للخيال الابداعي وعلاقته بالصور الشعريّةِ، أنّه يهتم بلغة المجاز والتشبيه والاستعارة بوصفها لغة مميزة للشعر في جوهره، فالصورة في الشعر ليست زينة خالصة ، ولكنّها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية ، ومن هذا المنطلق فإن معاني الخيال تؤول الى ستة مستويات :

١- توليد صورة واضحة ، وخاصة الصور المرئية ، وهذا أكثر المعاني شيوعاً ، وأقلّها أهميّة.
٢- استخدام لغة المجاز ، فيُقال عمّن يستخدمون الاعارة والتشبيه بطبعهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال...
٣- تصوّر الحالة الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ، لا سيّما حالتهم العاطفية ، وهذا الضرب من الخيال ضروري لتحقيق عملية التواصل.
٤- الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينهما عادة.
٥- الخيال بالمعنى العلمي ، وهو عبارة عن تنظيم التجربة على أنحاء معينة ، ولأجل غاية محدّدة.
٦- القدرة التركيبية التي تنكشف في خلق التوازن ، أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة...(٢١).

ويتضح أن هذا العمل الذي يقوم به الخيال هو من عمل الاستعارة ووظيفتها الأساسية ، إذ إنها تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما ، وتزداد الرابطة والتشابه بينهما ، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة هي وليدة الامتزاج الحقيقي المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين

المظاهر الكبرى لعناصر الحياة ، ولا تتمّ عملية الاتحاد هذه بدون توفّر العاطفة لدى الشاعر ، ولا تتمّ أيضا الاّ إذا اهتزّ كيانهُ كلهُ بوساطة الخيال ، فالاستعارة مظهر من مظاهر الخيال ، أو قوّة من قواه السحرية ، التي كشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الاحساس بالجدّة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ ، والانفعال العميق...(٢٢).

ويبدو ذلك واضحاً من خلال المقطوعة الآتية التي يجمع فيها الخيال أجزاء الصورة الاستعارية بشكل دقيق وهي من قصيدة للفيتوري بعنوان "أطفال الحجارة"(٢٣):

فانتزع نفسك من نفسك
واشعل أيها الزيت الفلسطينى أقمارك
وأحضن ذاتك الكبرى وقاوم
وأضىء نافذة البحر على البحر
وقل للموج ان الموج قادم
ليس طفلاً ذلك القادم
فى عاصفة الثلج وأمواج الضباب
ليس طفلاً قط فى هذا العذاب
صدئت نجمة هذا الوطن المحتل فى مسراك
من باب لباب
مثل شحاذ تقوست طويلاً فى أقاليم الضباب

وكزنجى من الماضى تسمرت وراء الليل

مثقوب الحجاب

وتتجلى صلة الاستعارة بالخيال من ثلاث نواح هي :

١- التشابه والتجانس الذي يكون بين الاشياء التي تربط عادة فيقرن الخيال بينها، ويتصورها في أحوال متنوعة مفردة ومركبة.

٢- إضفاء الحياة على الأشياء غير العاملة،وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية.

٣- إنتقال الذهن من معنى الى آخر من خلال الصورة الاستعارية.

ومن خلال هذه النقاط تتولد المعاني الجديدة الخصبة،والرؤى اللطيفة الممتعة(٢٤).

ويمكن التمثيلُ على ذلك بالمقطوعة الآتية للشاعر السوداني جيلي عبدالرحمن (٢٥) :

وحين تعالى شراع السّفين

ليهتك ستر الفضاء الرحيب

ترقرق في العين دمعُ القلوبِ

وثمّ عويلٌ وصوت رعيب

وعمّي يشير بكلتا يديهِ

وأمّي تَرُدّ بطرفٍ كئيب

وغاب بنا موكب الرّاحلين

كخاطرةٍ في ضمير الغيوب!!

وعند النظر الى هذه الابيات لا بدّ من الاشارة الى عنصر الانفعال الذي يعرف بأنه وجدان ثائر ، أو وجدان قوي يهزّ أركان النفس ، ويتحرك في كلّ جزء من أعضاء الانسان فيوقظه ، ويطرق كلّ نافذة في شعوره فيفتحها ، إذ به يتيقظ

الانسان فيعمل على تأمل تجربته ونشر أجزائها ، ثمّ ضمّها في وحدات متناسبة متعادلة يفتش لها عن موضوعات أو صور تحملها ، فالتجربة مرتبطة بالشعور والحواسّ ، وهي نتيجة من نتائج التأمل الوجداني ، والانتباه الودي الى الصفات والاشكال الوصفية المحسوسة ، وهذا الانفعال لا يظهر الا حين تكون غريزة من الغرائز في حالة نشاط ، وذلك كالخوف والغضب والاستغراب.(٢٥)

لقد استطاعت الاستعارات في هذه الابيات أن تخلق اشعاعاً وجدانياً ومعادلاً موضوعياً بفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركّزة ، وبفضل قوّة الخيال ، إذ إنها استعارة متّصلة بنفسه كل الصلة ، ومتصلة ببيئته.

إنّ الاستعارة تخرج بين الشعور واللاشعور ، ولمّا كان اللاّشعور هو مثوى الانفعالات الانسانية ، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفني ، ومن ثمّ تكشف عن طبيعة الانسان الحقيقية بما هي صدى اللاّشعور.

ومن هنا رأينا كولردج يلحُّ دائماً على أنّ اللغة الطبيعية للإنفعال هي اللغة المجازية ، أي أن لغة الصور الاستعارية ... فالانفعال هو مضمون الصور ، كما أن الصور هي شكل من أشكال الانفعال ، وكلاهما متّصل بالآخر اتصال الروح بالجسد في علاقةٍ عضويةٍ حيّةٍ.

وعلى ذلك فليس قالب الاستعارة قالب إطاراً خارجياً للعمل الفني ، بل هو نفس كيانه وتعبيره الذي يحدّد مضمونه ، أو بعبارة أدق يحدّد النموّ الداخلي لهذا المضمون ، بل إنّ مجموع الصور الشعرية في القصيدة تعبر عن حركة نماء نفس ، تجعل من القصيدة كلّها كأنها صورة واحدة من طراز خاص ، يحقق التكامل بين الشاعر والحياة.(٢٦).

الهوامش

١- علي المك، مختارات من الأدب السوداني، دار جامعة الخرطوم للنشر ، ١٩٨٠م ، ص ١٤٩.

٢- ألأزهر الزنّاد ، دروس في البلاغة العربية ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، بيروت ،١٩٩٢م ، ص ١٩-٢١.

٣- مختارات من الأدب السوداني ، ص ١٤٩.

٤- المرجع نفسه ، ص ١٤٩.

٥- عبد الإله سليم ، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية) ، دار توبتال للنشر ، الدار البيضاء ، ٢٠٠١م ، ص ١٦٢-١٦٥.

٦- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة.

٧- مجيد عبدالحميد ناجي ، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ١٩٨٤م ، ص ١٦٥ وما بعدها.

٨- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص ١٩٦ وما بعدها.

٩- أسرار البلاغة ، ص ١٠٩-١١٠.

١٠- أُنظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت، ١٩٥٩م ، ص ٢٣٦ ، محمد حسن عبدالله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ١٢١ ، صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص ٦٦-٦٧ ، شفيع السيد، التعبير البياني، شركة دار الصفا للطباعة، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٩٢.

١١- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، عَ . هـ . ريتر ، وزارة المعارف، استانبول، ١٩٥٤م ، ص ١٣٦.

١٢- عاطف جودة نصر ، الخيال ، مقوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ١٥-١٦ ، الخطابة من كتاب الشفاء ، ص٢٠٨.

١٣- أُنظر : العقاد ، ابن الرومي ، دار الهلال ، ١٩٦٩م ، ص ٨٩ ، إحسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، ط١، بيروت، ١٩٧١م ،ص١٧٠ .

١٤- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ص ١٧٧ ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص ٧٢-٧٣.

١٥- أُنظر : مصطفى بدوي ، كولردج ، دار المعارف ، القاهرة، ص ٨٠ ، محمد غنمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، ط ٣ ، ص ٤١٩ ، محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الادبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ص ٥٣ ، مبادئ النقد الادبي ، ص ٣١٢.

١٦- أُنظر Wimsatt.w.k & Brooks.c.Literary Criticism: A short History، New York، 1957، p.390 ff.، Coleridge on Imagination،I.A.،Richards، London،1955،P.57f.

كولريدج ، سيرة ذاتية (النظرية الرومانتيكية في الشعر) ، ترجمة عبدالحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر، ١٩٧١م، ص٢٥١، ديفيد ديتش ، مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م ، ص ١٦٥ ، عبدالقادر الرباعي ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٤ ، ص ٧٧ وما بعدها.

١٧- ريتشاردز ، مبادئ النقد الادبي ، ترجمة مصكفى بدوي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٣٦ ، ص ٣٠٩-٣١١ ، آرنست كاسيرر ، مقال في الانسان ، ترجكة إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١م ، ص ٢٨٢-٢٨٣ ، الخيال : مفهومه ووظائفه ، ص ٢٧٧-٢٧٨.

١٨- أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية ، (د.ت) ، ص ٣٠٣-٣١٢.

١٩- فن الاستعارة ، ص ٣١٤.

٢٠- انظر: Murry، M.Countries of the vol.2.P.2،1931،London،Mind.(metaphor)
إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة ابراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ،١٩٦٣ ، ص ١١٩-١٢٠ ، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص٨٨.

٢١- سيرة أدبية ، ص ٥٦.