الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

Université 8 Mai 45 Guelma

Faculté des lettres et des langues

Département des lettres et langue

N ° : ..... الرقم : .....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة :

الماستر

تخصص : تحليل الخطاب

إبداعية الاستعارة بين الإنشاء والتلقي "ليل امرئ القيس" -نموذجا- مقاربة معرفية في تحليل الخطاب

إعداد الطالبة :

بكوش مريم

إشراف الدكتور :

السعيد مومني

تاريخ المناقشة : 22 /06/ 2016 .

1- عبد الغاني خشة	رئيسا	- أ - محاضر – ب –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
2- السعيد مومني	مقررا	– أ – محاضر – ب –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
3- علي طرش	ممتحنا	– أ – مساعد – أ -	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

[ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحاً ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصّالحين] النمل -19 -

الحمد لله حمدًا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه و السلام على سيدنا محمد و على آله وصحبه.

من باب العرفان بالفضل أتقدم بجزيل الشكر والامتنان والتقدير والاحترام لأستاذي الفاضل "السعيد مومني" لتفضله الإشراف على هذه المذكرة ولما قدمه من وقت و جهد وإرشاد ، ولم يبخل علينا بنصائحه و توجيهاته.فكان نعم المصغي و نعم المرشد فجزاه الله خيرًا.

بوركت يا أستاذ وطاب مقامك الرّفيع وأدامك الله صدرًا فسيحاً.

كما أتقدم بخالص الشكر لأساتذتي أعضاء لجنة المناقشة وإلى كافة أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

❖ ولله الحمد من قبل ومن بعد

المقدمة:

شكلت الاستعارة أهم الموضوعات التي شغلت المفكرين و البلاغيين و النقاد على مرّ العصور،فقد كانت مجالا مهما نظرا إلى الدور الذي تلعبه في نقل معاني النص باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز الخطاب،لهذا كانت الدراسات تكشف عن كنهها و فهم آليات اشتغالها ،ورغم الاختلافات في وجهات النظر والمنطلقات إلا أن الأسس التي حكمت رؤية الاستعارة تقليديًا كانت ثابتة ،بحيث ارتبطت في الأذهان باعتبارها مجال البلاغيين والأدباء،وبوصفها ظاهرة لغوية يتم فيها استخدام لفظ عوضا عن لفظ آخر على أساس التشابه بين طرفيها. ومعظم الأبحاث التي خاضت في موضوع الاستعارة لم تخرج عن إطار المقدمات الأرسطية،فقد شكل الإرث الأرسطي مرجعا ومنطلقا لبناء مقدمات مغايرة من حيث الأهداف و المنطلقات ،إذ تعود الدراسات الأولى للاستعارة إلى ''أرسطو طاليس''،حسب النظرية الاستبدالية التي أثرت في الدراسات النقدية والبلاغية العربية والغربية معا،إذ عالجها النقاد و البلاغيون على أنها زينة للمعنى،حيث شهدت في الطرح العربي القديم تهميشا،وجردوها من جميع الوظائف ما عدا الزينة،فهي لا تعطي مفهوما ولا تسهم في إنتاج المعنى،بل تقوم بتجميله فحسب.غير أن وجهة نظر البلاغة الجديدة جعلت الاستعارة تؤدي دورا تواصليًا ،فنحن نعيش ،ونتواصل ،ونحيا ونتعامل يوميا بها،وإن كنا لا نشعر بذلك. فالاستعارة تعمل على تنظيم معارفنا و سلوك حياتنا،وتكشف أشكال التفاعل داخل المجتمع فنفهم بنيته ونظامه.

وعلى الرغم من الانجازات التي حققها الفكر الأرسطي باعتباره واضع الأسس الجنينية الأولى للتفكير البلاغي ،إلا أن ثمة ضرورة ملحة تدعو لتجاوز النظرية الأرسطية للاستعارة ،وذلك باقتراح نظريات جديدة مغايرة من حيث المنطلقات والأهداف،وهذا تحديدا ما تبنته النظرية التفاعلية للاستعارة ،والتي تركز بشكل أساس على مجموع تفاعلات الإنسان مع محيطه،كما أن الاستعارة تتضمن كل الممارسات الثقافية والاجتماعية و الإيديولوجية للإنسان ،وإن الكشف عنها يعد كشفا لأعماق الذات الإنسانية ،ولذلك يعد مبحث الاستعارة من المباحث البلاغية الثرية ولا يزال يحتل مكانة رفيعة في دراسات المحدثين ،ولعل سبب هذا الاهتمام يعود إلى إدراكهم أهمية الاستعارة في عملية الإبداع اللغوي ،وذلك بهدف تشكيل رؤية جديدة متكاملة لفاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب.

ولتحقيق ذلك سنستند في دراستنا هذه إلى "المنهج الوصفي التحليلي" الذي يمنح بحثنا ثراءً على مستوى الإجراء و النتيجة ،وفق مراحله المتمثلة في الوصف والتحليل والمقارنة والنقد والتقويم والحكم،حيث يسمح هذا المنهج بوصف ظاهرة الاستعارة باعتبارها ظاهرة نقدية و بلاغية و فلسفية و فكرية ومعرفية وجمالية وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نعالج في مذكرتنا موضوعا على غاية من الأهمية،هو قضية إبداع الاستعارة''الخياليّ''،و جاء هذا الموضوع بعنوان ''إبداعية الاستعارة بين الإنشاء

و التلقي(ليل امرئ القيس نموذجا)'' ،ومن هذا المنطلق أسسنا الموضوع على الإشكالية الآتية :

-هل للاستعارة علاقة بالخيال والإبداع أم لا؟

-كيف يبدع الذهن البشري الاستعارة؟ وما هي آليات اكتسابها؟

-وكيف يتجلى تشكيل ليل امرئ القيس الشعري؟ وما تأثيره في المتلقي؟

هذه الأسئلة وغيرها، حاولنا الإجابة عنها في مذكرتنا التي قسمناها في ضوء هذه الإشكالية، على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.أما المقدمة،فهي وصف شامل للمذكرة ، في حين تحدثنا في الفصل الأول النظري المعنون ب: '' في المفاهيم الإجرائية '' عن الاستعارة مفهومًا واصطلاحًا،ثم تطرقنا إلى نظريات الاستعارة، وقد اخترنا ثلاث نظريات هي:النظرية الاستبدالية والنظرية السياقية و النظرية التفاعلية ،وهذه الأخيرة تعد من أهم نظريات الاستعارة و أكثرها انتشارًا وأقربها إلى التطبيق العملي ،فالاستعارة بالنسبة إلى مؤيدي هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة وهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها. كما تحدثنا في هذا الفصل عن علاقة الاستعارة بالخيال و الإبداع،فكان مهادًا لفصول البحث الثلاثة الخاصة بالجانب التطبيقي.

أما الفصل الثاني:فقد عنوناه ب''إبداعية الاستعارة و علاقتها بالخيال من ليل امرئ القيس''،وقفنا على ثماني فاعليات هي:

''العدم،الإمكان،الاختلاف،التفاعل،الصهر،المزج،التحويل ،التشكيل''،وقد توصلنا إلى أن فاعلية العدم،وهي الأولى،تكون عندما يعدم الشاعر المدركات لكي يوجد المعدومات،وبعده يحدث الإمكان،ويتحقق انطلاقا من ثلاثة مبادئ أساسية هي: قدرة المبدع على الإبداع ،وطواعية المادة

للإبداع منها،وقابلية الخياليّ للوجود، وبعد الإمكان تأتي فاعلية الاختلاف،وهو الجمع بين العناصر المتباينة لتصير مؤتلفة فتصير وحدة غير قابلة للانفصال ،وبعدها الفاعلية الرابعة وهي التفاعل ، فتنصهر العناصر المختلفة فيما بينها وتمتزج كلها فتصير مزيجاً كيماويًا،يحولها الشاعر بنشاط خياله،ليشكل منها ما شاء وكيفما شاء،وبهذا تكون الفاعلية الأخيرة،وهي فاعلية التشكيل،التي نلحظها في إبداع اللّيل الخياليّ على غير مثال سابق ولا مثال له إلا هو عينه.

وفي الفصل الثالث: المعنون ب''ليل امرئ القيس الخياليّ و خصائصه''،تطرقنا فيه إلى خصائص الخياليّ المتمثلة في: الإبداعية ،الوحدة، الجدّة ،،الجمال، الخلود.كل هذه الخصائص تميّز بها ليل امرئ القيس الخياليّ وصار وحدة لا مثيل لها .

أما الفصل الرابع فكان بعنوان'' ليل امرئ القيس و دلالاته''،ومنها الدلالة النفسية والدلالة الإنسانية والدلالة الوجودية،ثم تحدثنا عن فلسفة الوجود عند امرئ القيس والرؤيا المأسوية.

لننهي مذكرتنا بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي وصل إليها البحث،مُفادها أن الأبحاث والدراسات المختلفة جعلت الاستعارة تنمو و تتطور مفهومًا واصطلاحًا من مصطلح الاستعارة نفسه إلى الخياليّ، الذي تحاول العلوم المعرفية والنظريات الحديثة إثباته لما ينطوي عليه من مفهوم يعكس ما يعتمل في الذهن من تحول الكثرة إلى وحدة،وهذا ما نجده في ليل امرئ القيس الخياليّ الذي هو على غير مثال سابق ، وكان سبب اختيارنا موضوع البحث لأسباب منها:

- قلة الدراسات النقدية التي تعالج الاستعارة من وجهة معرفية .
- تسليط الضوء على حقيقة الاستعارة من خلال التصور المعرفي.
- اكتشاف كيفية تشكيل الاستعارة ،عند المنشئ و المتلقي أثناء عملية التواصل،وما تقدمه من إفادة ومتعة ومعرفة.

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المصادر و المراجع،وأهمها:

- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث "يوسف أبو العدوس"
- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب "جابر عصفور"
- قراءة التراث النقدي "جابر عصفور"

- الخيال مفهوماته ووظائفه "عاطف جودت نصر"
- في نظرية اللغة و الجمال" تامرسلوم "
- موسوعة الإبداع الأدبي " نبيل راغب'

لا يمكن أن يخلو أي بحث من المصاعب وقد واجهتنا بعض العراقيل منها: ضيق الوقت ، الذي صعب علينا مهمة الفحص الدقيق و الموسع في صميم هذا الموضوع ،بالإضافة إلى قلة الدراسات التطبيقية الخاصة بالاستعارة من وجهة معرفية،وكذا صعوبة الحصول على بعض المراجع وخاصة المترجمة منها إلى العربية .

ولكن بفضل الله عز وجل ،وجهود الأستاذ المشرف الذي بفضل المتابعة والتوجيه المستمر والجلسات العلمية التي انصبّت على صلب بحثنا ،وتوجيهاته الصارمة ،بالإضافة إلى طموحنا وتطلعنا للبحث من أجل قطف ثمار المعرفة ،أنجزنا مذكرتنا .

نرجو من الله أن نكون قد وفقنا فيما سعينا إليه، من خلال هذا البحث المتواضع الذي نتمناه حافزا لدراسات أخرى ،ونسأل الله السداد و التوفيق.

وفي أخير أتقدم بكل عبارات الشكر و العرفان و الامتنان لأستاذي الفاضل القدير "السعيد مومني" على تفضله بقبول الإشراف على المذكرة ،وعلى صبره ونصائحه الثمينة ، وتشجيعه المستمر،فدمت يا أستاذ سراج الأمة في العلم والمعرفة .

ولا ننسى أن نتقدم بشكرنا إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرهم الطويل وتحملهم عناء قراءة البحث.

الفصل الأول

1-الاستعارة مفهومًا واصطلاحًا:

أ/ الاستعارة مفهومًا:

تتصدر الاستعارة بنية الكلام الإنساني ، إذ تعد عاملاً رئيسيًا في الحفز والحث ، وأداة تعبيرية ومصدرًا للترادف وتعدد المعنى ومتنفسًا للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة ، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات .([1])

قدم أرسطو (384-322 ق.م) مفهوما واسعا لمعالجة الاستعارة بطريقة فلسفية ،وأدرك أنها تعد وسيلة قوية في التعبير عن المكنونات ، وذات قيمة عالية إذا استخدمت بشكل مناسب والاستعارات الجديدة تضع الأشياء تحت منظار جديد ، يمكننا من رؤيتها بشكل لم نرها به من قبل وقد عرف "أرسطو" الاستعارة بقوله : " الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر " ([2])، وبين أن هذا النقل يكون بأحد الأنواع الآتية :

1- النقل من الجنس إلى النوع .

2- النقل من النوع إلى الجنس .

3- النقل من النوع إلى النوع .

4- النقل القائم على النسبة .

ووفق هذا الأساس تغدو الاستعارة " تحويل اسم شيء إلى شيء آخر بواسطة القياس " .([3])

وأخذ البحث في الاستعارة يزداد عمقا و معه اتضحت معالمها الفنية وانصب البحث في تحديد خصائص الاستعارة ومكوناتها الأساسية ([4]) ، إذ نرى ذلك واضحا عند القاضي الجرجاني (ت

---

[1] – يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ،ط1 ، 1997 ، ص 11.

[2] – يوسف أبو العدوس ، التشبيه والاستعارة ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2007 ، ص 189 .

[3] – أمبيرتو إيكو ، السيميائيات وفلسفة اللغة ، تر. أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 243 .

[4] – سعد لخذاري ، الاستعارة وحدة في التسمية واختلاف في الحدود والمفاهيم، مجلة الأثر، جامعة عبد الرحمن ،ميرة ،بجاية ،ع20 ، جوان 2014 ، ص 216 .

392) حين قال : " الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها ، وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد منافرة بينهما ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخر " .

SAYSE إن العامل في تأثير الاستعارة هو المسافة بين المشبه و المشبه به، أو كما يقول "سايس":زاوية الخيال، و إذا كانت المسافة بين المشبه و المشبه به قريبة نحو: "وردة تشبه أخرى"، فإن الاستعارة تكون مناسبة، و لكن دون أي صفة تعبيرية.

لقد أغرم الشعراء المحدثون في إنتاج تأثيرات مدهشة بوضعهم موازيات غير متوقعة بين أشياء منفصلة، يقول الشاعر الفرنسي السريالي "أندريه بريتون :" عندما نقارن بين شيئين بعيدين عن بعضهما في الصفات...ثم مع بعضهما بطريقة مفاجئة و مدهشة، فإن هذه هي المهمة المنشودة التي يحاول الشاعر أن يثيرها". و عندما اقتبس ريتشاردز هذا الكلام قال: " عندما يوضع شيئان مع بعضهما بعيدين أصلا، فإن الانفعال المتولد يكون أكبر".[5]

بقدر ما تقوم الاستعارة على التشابه، فهي تبنى كذلك على التنافر و التباين، جراء التفاعل الذي يحصل بين الطرفين مما يؤدي إلى وحدتهما[6]، و قدم ريتشاردز مصطلحين، لتسهيل وصف كيفية عمل الاستعارة و هما: الحامل و المحمول (المشبه و المشبه به)، و المشبه هو الموضوع الرئيسي.

و يحذرنا "ريتشاردز" من التسرع في الاستنتاج بأن نقول: إن أحد المصطلحين أساسي، بينما الثاني هامشي لأن هذه هي فكرة القرن الثامن عشر التي يرفضها، و الاستعارة بالنسبة إليه ليست زخرفة لفظية فقط، إن معظم المشكلات المتعلقة بفاعلية الاستعارة تتعلق بعلاقة المشبه و المشبه به.[7]

و تؤكد النظرية التفاعلية أن الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة و هي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز، و الإطار المحيط بها، و تبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفا جماليا،

---

[5] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س ص 11.

[6] – بول ريكور، نظرية التأويل و فائض المعنى، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 92.

[7] – يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، م س ص 195.

و تشخيصيا، و تجسيديا، و تخيليا، و عاطفيا.

و قد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية، لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري،

و الدراسات الأدبية و البلاغية المعاصرة. و تجدر الإشارة إلى أن النقاد و البلاغيين العرب قد راعوا مبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها، و بين بؤرة المجاز و الإطار المحيط بها.[8]

ب- الاستعارة اصطلاحا:

الاستعارة لغة مشتقة من مادة (عور) ،ومنها أن نقول: تعوّر واستعار :طلب العاريّة.واستعاره الشيء واستعاره منه :طلب منه أن يعيره إياه ...واعتوروا الشيء وتعوّروه و تعاوروه :تداولوه فيما بينهم ...تقول : أعرته الشيء أعيره إعارة و عارة ،واستعاره ثوبًا فأعاره إياه . ([9])

أما اصطلاحًا فقد عرّفها العسكري بقوله :"الاستعارة نقل عبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه ،أو تأكيده و المبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه ". ([10])

أما"عبد القاهر الجرجاني" فقد عرفها بقوله :" أن تريد تشبيه الشيء بالشيء و تظهره ،وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه و تجريه عليه ". ([11])

وجاء من بعد " عبد القاهر الجرجاني"، "السكاكي" وجدد مفهوم الاستعارة بقوله :" الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه ،و تريد به الطرف الآخر ،مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالًا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به ". ([12])

---

[8] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س ص 08.

[9] - ابن منظور،لسان العرب ،دارصادر، بيروت، لبنان ،دط، دت، ج9 ،ص 491 .

[10] - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ،تح .علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ،بيروت، لبنان ،ط1، 2006،ص 240.

[11] - عبد الرزاق أبو زيد ،في علم البيان، مطبعة الأنجلو مصرية ،القاهرة، مصر،دط، 1978،ص103.

[12] –السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، القاهرة، مصر، دط، دت ،ص196

لم يكن مفهوم الاستعارة واضح المعالم و الحدود على مر العصور، إذ تنوع و تغير من باحث إلى آخر، و من عصر إلى آخر، و كذا من لغة إلى أخرى، و كثرت التعريفات المقدمة للاستعارة حتى تشعبت و تعقّدت، و على الرغم من ذلك كله تعتبر عند القدامى و المحدثين معا، ضربا من المجاز، اللغوي الذي استعملت الكلمة فيه في غير ما وضعت له أصلا.[13]

و يعرّفها القاضي الجرجاني قائلا: " إنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل

و نقلت العبارة و جعلت في مكان غيرها و ملاكها تقريب الشبه، و مناسبة المستعار له للمستعار منه، و امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، و لا يتبين لإحداهما إعراض عن الآخر"[14]

و تتوضح معالم الصلة بين المستعار له و المستعار منه في تعريف القاضي الجرجاني إذ يقول: "الاستعارة ما اكتفى بها بالاسم المستعار عن الأصل و نقلت العبارة و جعلت مكان غيرها"، و هذا يعني أن اللفظة المفردة ستحمل معها إيحاءاتها و دلالاتها و ستتفاعل هذه الإيحاءات و الدلالات مع السياق اللغوي الجديد فتنتج الاستعارة المتجددة.[15] و لا يجول بخاطر عبد القاهر الجرجاني أن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، و إنما هو معنى جديد، نبع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة.[16] و تعتبر الاستعارة أداة من أدوات التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، و هي وسيلة للتعبير عن الأفكار الصعبة و المعقدة عن طريق الإيحاء و ليس المباشرة

و التصريح، و لذا قال "ريتشاردز":" إن الاستعارة هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، و ذلك لأجل التأثير في المواقف

---

[13]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 19.

[14] – القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 54.

[15] – وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 31.

[16] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 226.

و الدوافع".[17]

و من المؤكد أننا –في كل استعارة أصيلة– لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين و إنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر و يعدل منه إذ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، و يكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكلّي للعمل الشعري أو الأدبي، و على هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي و معنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن –في الحقيقة– إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه، و بهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل التعليق، أو الإدعاء، و إنما تصبح –لو أخذنا أبسط أشكالها– فيما يقول ريتشاردز: " عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، و يكون معناها –أي الاستعارة– محصلة لتفاعلهما".[18]

الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى، و وسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل

و البيان المباشر و المدلول الثابت، و هذا الوصف أدل على فاعلية الاستعارة و علاقتها بالشعر من حيث هو نشاط لغوي خالق للمعنى، و صلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبات المدلول.[19]

يعرف "ديمارسيه" في مختصره المجازات، الاستعارة بوصفها محسنا تنقل بفضله الدلالة الحقيقية لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن، إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري تفقد دلالتها الحقيقية و تكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي تقوم بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة و بين المعنى الذي يقارن به.[20]

---

[17] – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، د ط، 1963، ص 310.

[18] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 226-227.

[19] – تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية ،ط1 ، 1983،ص296

[20] – فرانسو مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2003، ص 31-32 .

تقوم الاستعارة على أساس تطابق واقعي يبرزه التقاطع بين طرفين لأجل إثبات تطابق طرفين بأتمهما. إنها تنشر على مجموع الطرفين خاصية لا تنتمي إلا إلى حيز التقاطع بينهما. لقد سبق "لبول كلوديل" أن عثر على عبارة صائبة لتحديد الاستعارة: " إنها العملية الناتجة عن مجرد وجود مترابط و مقترن لشيئين مختلفين".

نمسك هنا بالطبيعة العميقة للاستعارة و بما يمنحها قوتها الإيحائية و الفرادة. إن الاستعارة وحدها هي التي تسمح بالتطابق بين طرفي الصورة.

هذه المطابقة ليست كما يلاحظ "كاستون إيسنو"، هي المطابقة العقلية أو العملية التي يخطط لها لكي تكون حقيقية أبدا، بل إنها مطابقة خيالية، مطابقة جزئية، و ربما عارضة، إلا أنها تعبر عن حضور استجابة الذات استجابة حسية. إن الاستعارة هي انطباعية تركيبية، إنها شعر كما أنها ((خلاقة)).[21]

و الاستعارة الأصيلة بوجه خاص لا تعتد كثيرا بالتمايز و الوضوح المنطقيين، و لا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو –بدوره– انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها.[22]

انطلاقا مما تقدم يمكن أن نعرف الاستعارة بأنها عملية ذهنية، تقوم على التقريب بين موضوعين أو وضعين، و ذلك بالنظر إلى أحدهما من خلال الآخر، و يسوغ التقريب بواسطة ملاحظة علاقة ذات طبيعة جواريه و تشبيهيه، ثم إن الاستعارة لا تنتج و تدرك انطلاقا من السمات المشتركة فقط، بل من خلال هذه السمات و السمات الخلافية كذلك، حيث يتأسس التفاعل بين الطرفين الذي يؤدي إلى وحدتهما. و بالتالي رفض دخول الأداة.[23]

2 – نظريات الاستعارة:

---

[21] – م ن ص 33-34.

[22] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 205.

[23] – عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 90.

أهم ما يشغل دارسي الألسنة الإنسانية حاليا، هو الاستعارة، فهي موضع اهتمام من قبل اللسانيين و فلاسفة اللغة و المناطقة و علماء النفس و الأنثروبولوجيين... و نتيجة لهذه الاتجاهات المختلفة فإن النظريات في الاستعارة و تأويلها تنوعت و اختلفت.

النظرية الاستبدالية: و مرتكزاتها الأساسية هي:

1-أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

2-أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معنى حقيقي، و معنى مجازي.

3-الاستعارة تحصل باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية.

4-هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية.

إن هذه المرتكزات المستخلصة من تنظير البلاغيين غير العرب تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة، فكل محتك بكتبها لا يسعه إلا أن يعترف بها و بهيمنتها على التفكير البلاغي من أقدم عصوره إلى الآن، لأنها نظرية إنسانية كونية ليست مختلفة بثقافة أمة من الأمم، ولاشك أن هناك عوامل ذاتية و موضوعية وراء هذه الكونية و الاستمرارية، يبحثها ذوو الاختصاص.[24]

و لعل هذه النظرية الاستبدالية هي أكثر وضوحا للعيان و الأذهان فيما يسميه البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة التي يصرح فيها بلفظ المشبه به الذي هو اسم جنس، و غير مقترن بصفة و لا تفريع، و هي أق وضوحا فيما يسمى بالاستعارة المكنية، التي يحذف فيها المشبه به و يرمز إليه بشيء من لوازمه[25]، و من المعلوم أن نظرة أرسطو للاستعارة تشكلت في مراحل تاريخية متعاقبة قاعدة عديد من الدراسات القديمة و الحديثة على سواء، و قد عرّف أرسطو الاستعارة بقوله: " الاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر "، و يمكن أن تعني كلمة "نقل" في تعريف أرسطو استبدال، أي استبدال لفظ بلفظ، و قد تعني كذلك نقل المعنى من تعبير إلى تعبير آخر.[26]

---

[24] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 82.

[25] – م ن ص 83.

[26] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س ص 47.

و يؤكد أصحاب النظرية الاستبدالية أن الاستعارة تشبيه مستتر أو (موجز)، فالاستعارة يمكن أن تختصر من التشبيه حتى تصبح ذات معنى، و يحاول أنصار هذه النظرية تعليل كيفية تحويل الاستعارة إلى تشبيه، و يرون أنه يجب معرفة ما إذا كان التشبيه مفتوحًا أو مغلقًا، و بناءًا على ذلك فإن الاستعارة لا يمكن أن تحول إلى تشبيه مفتوح إلا إذا عرفنا تماما العلاقة بين المشبه و المشبه به في الاستعارة، و لكن الاستعارة تحول إلى تشبيه مغلق بسهولة.[27]

و ترى النظرية الاستبدالية أن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بغض النظر عن السياق الواردة فيه، و يكون للمعنى معنيان: معنى حقيقي، و معنى مجازي، و تحصل الاستعارة باستبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية.[28]

و يحلل أصحاب النظرية الاستبدالية الأمثلة الاستعارية التي تواجههم بطريقة تعتمد على الإبدال والمقارنة، مثال ذلك أنهم يحللون جملة " محمد أسد " على النحو الأتي: إن الغرض من استبدال كلمة استعارية بأخرى مباشرة غرض أسلوبي، و التعبير الاستعاري يمكن أن يشير إلى شيء مجسد لا يوجد على هذا النحو تماما في التعبير الحرفي، و هكذا يهتمون بقضيتين هما:

أ- إن الاستعارة تزيين و شيء لاحق باللغة، و أثرها ينبع من تمازج المألوف مع غير المألوف، ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية و الإدهاش.

ب- إن الاستعارة لا تتعلق بكلمة معجمية واحدة ، و هي تحصل باستبدال لفظة استعارية بلفظة حقيقية.

إن قيام الاستعارة على النقل أو الاستبدال يجعل من مفهوم الاستعارة مفهوما واسعا يخلطها مع مجموعة كبيرة من الوجوه البلاغية و أقل هذا الخلط الجمع بينهما و بين التشبيه، و أكثره عدم التمييز بين الوجوه التي تبنى على المجاورة و الوجوه التي تبنى على المشابهة.[29]

و ترى النظرية الاستبدالية أن كل استعارة تحتوي على تناقض ما، كالجمع بين الجامد و المحسوس

---

[27]- م ن ص 53-54.

[28] - م ن ص54 .

[29] - م ن ص 55-56

و غيره، و لفك هذا اللبس و التناقض، يحاول القارئ إيجاد مقابل مقبول ليخفف به هذا التناقض أو ليقضي عليه كالإتيان بالتشبيه باستخدام الأداة.[30]

ب–النظرية السياقية : تذهب النظرية السياقية في الاستعارة إلى أن الاستعارة عملية خلق جديد في اللغة، و لغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، و بها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، و هي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانس كانت تفقده، و هي بذلك تثبت حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، و بهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له.

و تعيننا نظرية السياق التي تنظر في الاستعارة على أنها نموذج لدمج السياقات، على تحليل الاستعارة، إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبين عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما، بإعادة تكوينها تكوينا جذابا، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لابد منه لربط سياقين ربما يكونان بعيدين جدا، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين.[31]

إن النظرية السياقية تعطي أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري، و ذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة، و تعد النظرية السياقية دلالية من حيث الروح و المعنى، و هي تختلف عن النظرية الانفعالية، و عن النظرية الشكلية في رفضها الاعتماد على التشابه فحسب، و عن النظرية القصدية في رفضها التفسير المنطقي بالاعتماد على المبادئ المنتظمة المتمثلة في التفسير و التأويل.

و تتفق النظرية السياقية مع النظرية التفاعلية على أن الاختلاف المفهوم الاستعاري يتعلق باختلاف السياقات و القرائن التي تدخل في بنية ذلك المفهوم، و لكنها لا تعرض نظرية المواقع المشتركة التي تحدث عنها " ماكس بلاك "، و بدلا من ذلك تؤكد أهمية التغيير السياقي،

و يلاحظ أن لها صلة بالنظرية الحدسية للاستعارة، التي تؤكد دور الإبداع في كل مثال في المفهوم الاستعاري ولكنها لا تعرض تفسيرا للاستعارة باللجوء إلى الأعمال الحدسية العقلية، و بدلا من

---

[30] – عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة و الأنباء و النشر و الإعلان، عمان، ط3، 2002، ص 16.

[31] – رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1979، ص 157.

ذلك ترى أن البحث عن سياق كل استعارة ينتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلق بتفسير المفهوم الاستعاري وتأويله، و مثل هذه المفاتيح ربما تحل الكثير من إشكاليات الغموض، حتى لو لم تكن هناك مبادئ عامة للتفسير من خلال السياق.[32]

و رأى أنصار النظرية السياقية للاستعارة أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق وعلاقتها مع الكلمات الأخرى ، و للسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى و توجيهه، و معظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على غير معنى، فالذي يحدد هذه المعاني و يفصلها هو السياق في مورد النص[33].

و يحدد السياق معنى الوحدة الكلامية على مستويات ثلاثة متميزة في تحليل النص، فهو يحدد أولا أية جملة تم نطقها، ثانيا أنه يخبرنا عن أية قضية تم التعبير عنها، ثالثا أنه يساعدنا على القول أن القضية تحت الدرس قد تم التعبير عنها بموجب نوع معين من القوة الكلامية دون غيره، ويكون السياق في الحالات الثلاث هذه ذا علاقة مباشرة بتحديد ما يقال وفق المعاني المتعددة التي تحملها الكلمات.[34]

ج– النظرية التفاعلية : تعد النظرية التفاعلية من أهم نظريات الاستعارة و أكثرها انتشارا

و أقربها إلى التطبيق العملي، فالاستعارة بالنسبة إلى مؤيدي هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، و هي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز و الإطار المحيط بها، و تبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفا جماليا و تشخيصيا و تجسيديا و تخيليا و عاطفيا.

و قد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري والدراسات الأدبية، و البلاغية المعاصرة، و تجدر الإشارة إلى أن النقاد و البلاغيين العرب قد راعوا مبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها، و بين بؤرة المجاز و الإطار المحيط بها و استخدموا بعض المفاهيم الإجرائية التي تقربهم من النظرية التفاعلية الجدلية، و يعد " ماكس بلاك " أحد أنصار

---

[32] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س ص 99-100.

[33] – – جون لاينز، اللغة و المعنى و السياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987، ص 222.

[34] – م ن ص ن

النظرية التفاعلية للاستعارة، إذ ناقش في كتابه الموسوم ب "النماذج و الاستعارة" ثلاث نظريات للاستعارة هي: النظرية الاستبدالية و النظرية المقارنة و النظرية التفاعلية، و قد أيد النظرية الثالثة

و رفض النظريتين الأوليين، و بين أن موضوع الاستعارة ليس بالأمر السهل، ذلك أن طبيعة المادة التي نتعامل معها صعبة و شائكة و لكن من الأهمية بمكان أن يحاول الباحث الإجابة عن عدد من الأسئلة التي تتعلق بالقواعد المنطقية للاستعارة و ذلك ليصل إلى كنه هذا المفهوم و طبيعته.[35]

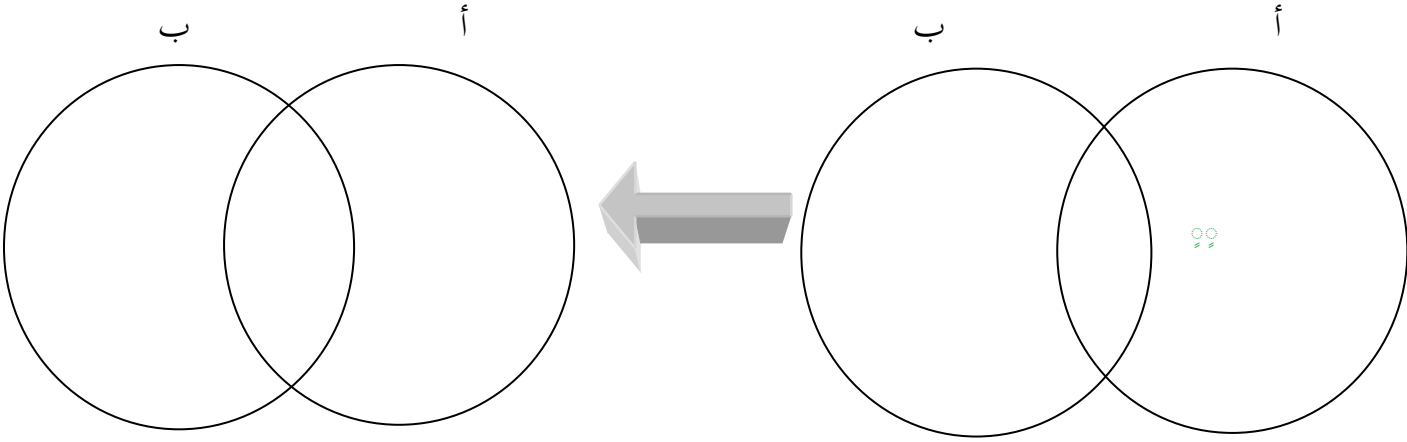
و يتحدث أصحاب النظرية التفاعلية عن شيئين هامين في التركيب الاستعاري هما: بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، إن مثال: "انفجر الرئيس خلال المناقشة" يحتوي على استعارة إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أي جملة استعارية (هنا كلمة انفجر)، و كلمة تستخدم على الأقل في بقية الجملة بشكل حرفي، و يطلق على كلمة " انفجر" بؤرة الاستعارة، وعلى بقية كلمات الجملة " الإطار المحيط بالاستعارة"، و وجود إطار ما لكلمة معينة، يمكن أن ينتج عنه استعارة، بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق الاستعارة و من ثم لابد أن ندرك أن الإطار في الجملة قد يولد الاستعمال الاستعاري للبؤرة[36].

انتقد التفاعليون، المنظور الاستبدالي من جهة كونه يقتصر على اعتبار الاستعارة مسألة لغوية، إنها حسب التفاعليون تفاعل بين فكرين "نشيطين معا، تحملهما كلمة واحدة، أو مركب واحد و يبدأ التفاعل بملاحظة السمات المشتركة بين الفكرين النشيطين، ثم يتم الانتقال إلى وحدة تشملهما معا ناتجة من التفاعل لا النقل، و تجدر الإشارة إلى أن الوحدة الناتجة من التفاعل لا تعني عملية إضافة بسيطة للطرفين إلى بعضهما، إن الاستعارة عملية ذهنية يؤخذ فيها بعين الاعتبار المؤتلف و المختلف ليشكل الكل وحدة كما يبين الشكل (1):

---

[35] – يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، م س ص 129.

[36] – م ن ص 131.



الشكل 01 : المنظور التفاعلي للاستعارة

إنّ الفكرة الناتجة من التفاعل ليست حاصل عملية إضافة أ إلى ب ، بل هي مولدة و جديدة، نستطيع بواسطتها إدراك الشيء غير معتاد في طرفي الاستعارة عن طريق شيء آخر نعرفه، و نتمكن كذلك من النظر إلى المعتاد نفسه نظرة جديدة.[37]

و يركز ريتشاردز لبناء تصوره على فكرتين أساسيتين:

1- نقد الاعتقاد الذي يطلق عليه خرافة المعنى الخاص: و الذي يرى أن الكلمات ذات معاني ثابتة و محدّدة، فرفض ريتشاردز هذا الحصر للكلمات في إطار وحيد و مقنن و دعا إلى ضرورة فتح مجال تعدد المعاني و اختلافاتها، إذ أن طريقة استعمالنا للغة تؤكد ذلك فكلّما تحول معانيها حسب السياق الذي وردت فيه و الاستعمال المتعدد.

2- القول بتفاعل اللّغة و الفكر: حيث يرفض الفصل بين اللغة و الفكر، و يؤكد ضرورة التفاعل بين الطرفين، و هو ما يقضي إلى تعريفه للاستعارة كونها جمعا لفكرتين مختلفتين تعملان معا وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين و بذلك يعد التعبير الاستعاري عنده سمة رفيعة من سمات الأسلوب لأنه يعطينا فكرتين في فكرة واحدة انطلاقا مما تفعله كل فكرة في الأخرى أو ما تفعله الفكرتان مجتمعتين ...، إننا نجد تنوعا هائلا

[37] – عبد الاله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 63.

من أنماط التفاعل بين الأفكار بتداخل مختلف أجزاء البنى الغائبة، و الذي يعمل السياق على استدعائها و من هنا يطرح "ريتشاردز" دور المتلقي في الكشف عن جوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة و الذي يختلف من واحد إلى آخر باختلاف مهاراتنا و قدراتنا المعرفية.[38]

و يطلق "ريتشاردز" على طرفي الاستعارة " الحامل و المحمول"[39]، و شكل تحليله للاستعارة مدخلا لتأكيد أنه لا ينبغي أن نحصر التفاعل بين الحامل و المحمول على مجرد التشابهات، و إنما يراهن على علاقة التباين و الاختلاف التي تصيب المحمول، إذ أن التشابهات لا قيمة لها في تفسير النص، و إنما جيء بها لمجرد أن تكون وسيلة لوصف الذهن، لذلك يمضي في دراسة معاني الألفاظ و إيحاءاتها بكونها أوصافًا للمجرى و الذهن.[40]

انطلاقا من هذا نخلص إلى أن الاستعارة عند "ريتشاردز" تنفتح عن تعدد تفاعل الجوانب الثقافية و الاجتماعية و النفسية، و تعد بذلك وسيلة للفهم و المعرفة للكشف عن كنه الأشياء.

3- علاقة الاستعارة بالخيال:

تعد الاستعارة مثالا واضحا لتعدد المعاني، إذ أن كلمة تعطي لاستعمالها معنيين أو أكثر، و يبدو أن الاستخدام الاستعاري موجود في كل الألسنة و في كل الأوقات... و تحتوي الاستعارات على صور متنوعة، و هذه الصور تختلط بتجارب متكئة على تصورات داخلية مفترضة.

و تؤثر الاستعارة في مفهوم الثقافة، اللسانية و دلالتها، إذ أن الألسنة المختلفة تعبر عن أشياء و عواطف و أفكار معينة بواسطة استعارات متعددة الأشكال و متنوعة المصادر، و من

---

[38] - أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر.سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002، ص 91، 92.

[39] - م ن ص 97.

[40] - م ن ص 118.

هنا فإن الصورة الاستعارية ربما تساعد على التوسط في شكل العلاقة الترابطية بين الأفكار المختلفة و تساعد على خلق استجابات خلاقة نتيجة لخصائص تتميز بها الاستعارات.[41]

و للخيال دوره الكبير في تشكيل الصورة، و يعرفه كولردج بأنه: "القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في قصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر."[42] و هذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الشعراء جميعا، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر.[43]

و قد ذهب الشاعر الانجليزي "كولردج" إلى نظرية أخرى في الخيال هي أن الخيال ليس تذكر شيء أحسسناه من قبل، و ليس ابتداع صورة جديدة مركبة من حسيات و ابتكارها، بل هو في الواقع خلق جديد، خلق صورة لم توجد، و ما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، خلق صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس و الوجدان و العقل كلا واحدا في الفنان.[44]

و كان من أبرز من بحث في الخيال، و أثره في اختراع الصور في عهد الرومانسيين "وردزورث" و "كولردج". أما وردزورث فلم يعن بالبحث في الخيال بقدر ما عني بأثره في الصور الفنية الشعرية

و عنده أن الخيال هو: " القدرة الكيماوية التي بها تمتزج معا العناصر المتباعدة في أصلها و المختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما".[45]

و للاستعارة علاقة قوية بالخيال إنها نتيجة من نتائجه، فعالم الخيال هو القوة الوحيدة التي تبدع الشعر و الصورة الكاملة التي يبدعها الشاعر تنشأ في نفسه و تأتيه عن طريق الخيال،

---

[41] – يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007، ص 200-201.

[42] – مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ط2، د ت، ص 389.

[43] – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، درا الشروق، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص 261.

[44] – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،مصر، ط 1، 1995، ص 52.

[45] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1973، ص 412.

و الخيال له قدرة عجيبة، بها تمتزج العناصر المتباعدة في أصلها كي تصير مجموعا منسجما.[46] و لذلك عرف الخيال أنه"تلك القوة التركيبية السحرية التي تخلق توفيقا وتوازنا بين الصفات المتضادة أو المتصارعة" وينطبق هذا على الاستعارة التي يقول عنها "ريتشاردز" بأنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها –في الشعر– بين أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، و ذلك لأجل التأثير في المواقف و الدوافع، و من هنا فإن الاستعارة هي أداة الخيال و وسيلته و مادته المهمة التي يعبر من خلالها عن فاعليته و نشاطه، كما أنها من أبرز طرق التعبير – غير المباشر– القائم على التخيل، و تندمج الاستعارة و الصورة و الخيال فيما أورده الدكتور أحمد الصاوي من أن الاستعارة "صورة شعرية" ترتبط مع غيرها من الصور في إطار الخيال، الذي صاغها لتجعل من العمل الفني قيمة جمالية كبرى، و يتجلى عنصر الخيال في الاستعارة من خلال ذلك الدمج و القدرة على الانصهار حد التوحد بين طرفي الاستعارة (المستعار له) و (المستعار منه) فالعلاقة التي تقوم بين طرفي الاستعارة " ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول أن يحدث التأثير في المواقف و الدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر و خلق الجديد، و يقول ريتشاردز في ذلك: " إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهما أفضل إلا أن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما "[47] فالاستعارة لدى ريتشاردز وسيلة خفية ذات أهمية تمكن الذهن من أن يجمع بين عناصر متباينة و متباعدة.[48]

و يعتقد "كولردج" أن الاستعارة مرآة تعكس قدرة الخيال على رصد دلائل التشابه في الكون، و أنها وسيلة تعيد تشكيل الكون عن طريق خلق واقع جديد.[49] ولا تتحدد فاعلية الخيال فقط في الاسترجاع الآلي لما تم إدراكه حسيا وفق إطار مكاني أو زماني معين، و إنما تعيد صياغته

---

[46] – يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، م س ص 203.

[47] – وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 28-29.

[48] – ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ، ت. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر، القاهرة، د ط، 1961، ص 310.

[49] – عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، م س ص 16.

تلك المدركات لتؤلف منها عالما أخر متميّزا، فيتم من خلال ذلك إزالة التنافر و التباعد، و تحقيق الانسجام و الوحدة.[50]

و قد تحدث الفلاسفة عن الخيال و دوره في الاستعارة و رأى "كانط" العبقرية الفنية هي القدرة على إبداع الأفكار الجمالية، عندما لا تكون هناك تقنية، أي لا توجد قواعد تقود هذا النشاط الخلاق، فالفنان يوجد تمثيلا أصليا للشيء في الرسم و اللغة و النحت،إلا أن هذا النشاط ليس اتباعا لقواعد آلية لإنتاج الشيء.[51]

و قد عرض "ريكور" لأهمية الخيال في الرؤيا الاستعارية و رأى أن نظرية دلالية كافية للاستعارة (أي البحث في قدرة الاستعارة على التزويد بمعلومات لا يمكن ترجمتها)، تتطلب نظرية سيكولوجية للخيال، لا تكون سيكولوجية فقط، إنما دلالية كذلك، و شرح كيفية عمل الاستعارة يتطلب تفسيرا لأسلوب التشابه و طبيعة الخيال الذي يكون ملازما لتلك الاستعارة.

نلاحظ أن "ريكور" يركز في الكلام السابق على نقطتين: الخيال و الاتجاه التصويري، و وفقا لما أشار إليه "ريكور" فإذا الخيال يخطط، أو يزود بمنهج لعملية تركيبية تأليفية من الفهم، و بالنسبة إلى الاستعارة فإن هذا التركيب هو الوثبة الخيالية التي نرى بها كيف أن اثنين من نظامين غير مرتبطين سابقا من التضمينات، انسجما و تطابقا مع بعضهما لينتجا وحدة ضمنية (أساسية) حتى لو احتفظت بعدم التناغم على السطح.[52]

4-الاستعارة و الإبداع:

لعل أعقد ما في رحلة الإبداع الشعري هو الجمع بين تجربتين متباعدتين: إحداهما ترتد إلى الماضي و أداتها الذاكرة، و ثانيتهما إلى الحاضر و أداتها العيان ثم مزجها أو توحيدهما معا في قصيدة واحدة منسجمة، و كما قيل فإن "حركة الشاعر في عملية الإبداع مدفوعة أساسا نحو تنظيم هذا المشهد الجديد أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء تجربتين داخل الإطار الشعري

---

[50] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 13.

[51] – يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، م س ص 203.

[52] – م ن ص 204.

الذي يحمله. إن المصادر التي درست عملية الإبداع لتؤكد أن تنظيم هذه العملية المعقدة يتم والشاعر في حالة بين الوعي و اللّاوعي تشبه حالة حلم اليقظة. كما قال "بيرت": "تجميع التجارب المتباعدة هذه ، والتأليف بين الدوافع المتباينة و العناصر المختلفة داخل الشاعر ثم تنظيمها تنظيما خاصا و فريدا كان وراء تفكير كولردج –الشاعر الانجليزي الرومانسي– بقوة الخيال الإبداعي".

و الخيال عند كولردج نوعان: الخيال الأولي الذي يعد "الطاقة الحية و العامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، و التكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في الأنا اللّامتناهي، و الخيال الثانوي الذي يعد صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية إنه يحلل و ينشر و يجزئ لكي يخلق من جديد"[53]، و حينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، و إلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.[54]لقد رأى معظم النقاد الذين جاؤوا بعده في أفكار عن الخيال فتحا جديدا لمستغلقات عملية الإبداع فقال أحدهم: "أصبحت أفكاره أفكارا تقود أكثر القوانين النقدية للأجيال اللاحقة إن لم تكن قائدة لها كلها."[55]

إن أهم عمل للخيال –المبدع– كما وضح، هو تجميع العناصر مهما كانت متضاربة أومتضادة وتوحيدها على أساس الانسجام التام بينها. و هذا عمل ينجزه جهد كبير تبذله قوى خفية داخل الشاعر، من هنا وصف "نيتش" الخيال الثانوي عند كولردج بأنه " القوة التركيبية التي تجعل جميع الملكات تعمل في أن واحد، فتقوم كل منها بدورها المناسب لتنتج مجموعا مركبا من الإدراك".[56]

يتمثل جوهر الإبداع في نشاط الإنسان الذي يتصف بالابتكار و التجديد و هو يمثل النشاط الذي يقف على العكس من الإتباع و التقليد.[57]و هو إحداث شيء على غير مثال سابق[58]،

---

[53] – عبد القادر الرّباعي، في تشكل الخطاب النقدي، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، 41-42.

[54] – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س ص 260.

[55] – عبد القادر الرباعي، تشكل الخطاب النقدي، م س ص42

[56] – م ن ص 43

[57] – عبد الحليم محمود السيد، الإبداع، دار المعرفة للنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 07.

والإبداع ابتكار أسلوب جديد للتعبير الفني و الإبداع، القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما أو أساليب جديدة للتعبير الفني.[59]

من خلال هذه التعريفات يمكن القول أن الإبداع هو أن يأتي المبدع بشيء لم يكن موجودا من قبل، و الابتعاد عن كل ما هو قديم، بل التوجه نحو الجديد غير المألوف.

و مما يظهر إبداع الشاعر قدرته على الجمع أو الربط بين أشياء و معان مختلفة على أساس الشعور لإظهار معنى جديد، و قد كتب " بول ريفردي " يقول: "... إن الصورة إبداع ذهني صرف و لا يمكن لها أن تنبثق عن المقارنة و إنما تنبثق عن الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة و كثرة."[60]

لهذا رأى كثير من النقاد في العصر الحديث أن الاستعارة "تدل على نبوغ الشاعر و قدرته على الإبداع الذي يسعى من خلاله الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"، فهي تمثل واسطة للتعبير عن الموقف الجديد على مستوى أعلى، فالاستعارة "هي الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينهما علاقة من قبل و ذلك لأجل التأثير في المواقف و الدوافع".[61]

إن الفن عملية إبداع عضوي متداخلة، و في الفن الجيد بالذات تدخل المواد إلى معمل الإبداع بخواصها الطبيعية و تخرج منه شيئا أخر مختلفا عما سبق و كما يقول وليد إخلاصي: إن كيمياء الإبداع المحيرة، و التي تظن أن ألاف العلاقات و المؤثرات هي التي تحدد تفاعلها و مسارها تجعلنا أبدا في موقف الحائر من مشهد الخلق الإنساني هذا و محاولة الوصول إلى

---

[58]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ج1، ص 31.

[59] – على مولا، الموسوعة العربية الميسرة، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،ط3، 2010، ص 4

[60] – نعيم الباقي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1982، ص 110.

[61]– ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر، مصر، ط1، 1961، ص 310.

الكمال البشري التي يشكل الأدب جانبا منها مازالت أمرا محيرا"[62] ولاحت بعض أفكار "إرنست فيشر" الأكثر شهرة مثل قوله: "نحن نعرف أن الإبداع بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، و ليس مجرد انفعال و إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان و أخضعه لسيطرته...فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان، بل لابد من أن يعرف حرفته و يجد متعة فيها."[63]

المزاج أو التركيب العضوي للمبدع، يلعب دورا خطيرا في بناء الإبداع، إلا أن المختبر الداخلي لهذا المبدع بطبيعته و قوانينه الخاصة به، هو الذي يعطي للصياغة النهائية للعمل الفني شكلها أو كما أن البيئة أو المجتمع أو العالم الخارجي يلعب الأثر الفعال في بناء البنية الداخلية للمبدع، فإن تلك العوامل تساهم أيضا و بشكل ما في تحديد اتجاهات التفاعلات الكيميائية للنص قبل ولادته كيانا سويا منفصلا عن ذات المبدع و متفاعلا من جديد مع العالم الخارجي أو البيئة أو المجتمع.[64]

ومهما يرتبط ظاهر الشعر بجزئية معينة فإن الإبداع الأدبي الحقيقي للشعر هو إذابة هذه الحادثة كما يذوب الملح في البحر، الشاعر يلغي و يعلو على فكرة الصورة المشار إليها. إنه يخلق، إنه لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط، بل هو يضيف إليها عناصر جديدة.[65]

"إن الصورة هي إبداع ذهني خالص و لا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين قليلا أو كثيرا، و بقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة و صادقة بقدر ما تكون الصورة قوية و قادرة على التأثير الانفعالي و تحقيق الشعرية"[66].

---

[62] – حسام الخطيب،الأدب بين القياس والجنون،مقدمة لكتاب المتعة الأخيرة لوليد إخلاصي، دار طلاس للدراسات و الترجمة، دمشق، سورية، ط1، 1986، ص 20-21.

[63] – م ن ص 26.

[64] – وليد إخلاصي، المتعة الأخيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق ،سورية، ط1، 1986، ص 156.

[65] – مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 56.

[66] – فرانسو مورو، المدخل لدراسة الصورة البيانية،م س ص 75-76.

و كلمة الإبداع تشير إلى كل ما يتعلق بإنتاج العمل الفني، من بواعث و مهيئات، و عملية خلق وتوليد و علاقة بالنص، و ما إلى ذلك.[67]

فالإبداع الأدبي في النتيجة لغة يمتزج فيها الخاص بالعام و الذات بالموضوع على نحو متميز، يحمل بصمة الشاعر، و بذلك ينتقل إلينا فكر المبدع و عواطفه و خياله على نحو متميز، أي عبر لغة خاصة تمتاز بالابتكار و الإدهاش.[68]

[67] – مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، دط، 1993، ص 13.

[68] – ماجدة حمود، علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية ، دط، 1997، ص 15.

الفصل الثاني

1-العدم :

العدم ضد الوجود ، فهو نفي شيء من شأنه أن يوجد ، وليس ثمة عدم مطلق وإنما يضاف إلى شيء معين ، وقد ذهب بعض المعتزلة إلى أن العدم ذات ما ، وعدوا المعدوم شيئًا ، أما الوجوديون فقد ذهبوا إلى أن العدم متضمن في الوجود .

والعدم نقص صفة كان الأصل فيها أن توجد ، كالعمى بالنسبة إلى الإنسان ويقابله الملكة ،([69]) فهو موجود بداخل الكائن ذاته .([70])

إن مفهوم العدم لا معنى له إلا إذا كان عدمًا نسبيًا ، أما فكرة العدم المطلق فليست في الواقع ، إلا غيابا للفكرة ، وتصور انتفاء شيء أي عدمه يفرض تصورا مسبقا لوجوده ، لأن العدم في رأي "برغسون" يحتوي على فكرة الوجود وفكرة زوال الوجود معًا .([71])

وقد حيرت مشكلة الخلق من العدم فلاسفة الإغريق من ناحية من أين أتى كل شيء ؟

وبعدها توصلوا إلى أن كل شيء أتى من لا شيء ([72]) ، كما نجد أستاذ الفلاسفة " قاطيغور ياس" عرف العدم بقوله : " إن العدم ليس بذات بل هو أن يعدم المعنى الوجودي " ([73])

في حين نرى " ابن حزم " يقول : " العدم ليس معنى ، لكنه ذهاب الشيء وبطلانه ولا يعد عادمًا إلا من يحتمل وجود ما هو عادم له " ([74]) .

وبهذا فالعدم هو كل شيء وجد أو يوجد ، أو يمكن أن يوجد أو جاء من العدم .

---

[69] – توفيق الطويل ، سعيد زايد ، المعجم الفلسفي ، (تصدير إبراهيم مدكور) ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1983 ، ص118.

[70] – جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 ، ص171 .

[71] – م ن ، ص 172

[72] – فرانك كلوس العدم ، ترجمة فايقة جرجس حنا ، مراجعة محمد فتحي خضر ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، مصر، ط1،2012 ، ص 123 .

5 – www.ejabat-google.com/jandoolmag.htm

[74] – م ن .

الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود ، إنه لا يقوم في زمان معين كما هو الأمر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة ، وبما أن الموضوع الخياليّ غير قائم في الوجود ، أي أنه عدم ، فإننا عندما نتخيّله ندرك أن هناك عدما يتخلل الوجود .

إننا في الوقت نفسه نتخيل الموضوع ، أي نقرر حضوره ووجوده ، وإنما نتخيّله غائبا اي نقرر عدمه ، فالوجود إذن يتخلله العدم ، والعدم يقوم في الوجود .([75])

جعل سارتر فعل الخيال كاشفا عن العدم كما تصورته الفلسفة الوجودية فالموضوع الخياليّ يمثل في الذهن كأنه غير موجود ، وهذا الموضوع لا يقوم في زمان معين أو مكان محدد مما يعني أن الموضوع الخياليّ غير قائم في الوجود أي أنه عدم ، وأننا عندما نتخيل ندرك أن هناك عدما يتخلل الوجود ، ولكن سارتر لا يقول أن الموضوع الخيالي كاشف عن العدم فحسب ، فمجرد تخيل ، فيه تقرير لحضور الموضوع ووجوده وعلى هذا النحو يبدو الموضوع الخيالي نسيجا جامعا بين الحضور والغياب بين الوجود والعدم من حيث يكونان الحوار الخلاق والحركة الدينامية المبدعة .([76])

إن صفة الخياليّ قد تطلق على "الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس " وقد تطلق على المعدوم الذي اخترعت المخيّلة وركبته من الأمور المحسوسة ، المهم أن هذا المعدوم ، الذي اخترعته المخيلة وركبته يعود فيؤثر على حركة التخيل ، فيوجهها ، وبالتالي يحدث في النفس انفعالا يقترن بنزوع ،هذا الانفعال الذي يحدثه التخيل هو التخييل . ([77])

إننا عندما نتخيل نفرغ السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن إدراكنا وإن تكن حاضرة في الخيال حضورا من نوع آخر ، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالي بوصفه غيابا يؤذن بحضور ، وعدما يتخلل الوجود.([78])

لكن ما ينبغي هنا الفحص عنه هو خصوصًا قول "هيجل" إن الوجود والعدم يؤلفان ضدين مختلفين في مستوى التجريد موضوع النظر ليس إلا مجرد "ظن" ([79])، والعدم إن لم يسنده الوجود

---

[75] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1984 ، ص 41 .

[76] – م ن ، ص 74 .

[77] – جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، مصر ، ط1 ، 1991 ، ض 245 .

[78] – عاطف جوت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، م ن ،ص 78.

يتشتت بوصفه عدمًا ، ونقع على الوجود ،والعدم لا يمكن أن ينعدم إلا على أساس من الوجود ، وإذا أمكن أن يعطي عدمًا فلن يكون ذلك قبل ولا بعد الوجود ولا خارج الوجود بوجه عام ، بل في حضن الوجود وفي قلبه .([80])

والصورة ينبغي أن تتضمن في تركيبها موضوعا معدمًا ، و هي تتركب بوضع موضوعها على أنه موجود في مكان آخر أو غير موجود ([81])، وكما تتفرق الصورة وتختفي عند تحطيم السطح العاكس ، فكذلك صورة الخيال لأنها تتلاشى بزوال التخيل، إن الأشكال ليست في المرايا برغم ظهورها فيها،وكذلك الصور التي ينشئها التخيل من حيث هي تعبير عن نقيضة الوجود والعدم .([82])

أما علاقة الخيال بالعدم فأمر يمكن تفسيره انطلاقا من مفاهيم متباينة للعدم ، وذلك أن الأشياء على مذهب العرفان صور عدمية ، ولما كانت الأشياء هي المادة التي يعمل فيها الخيال ، فالمعدومات مجال التخيل، إن غياب المدركات ضروب من العدم والإنسان لا يتخيل([83])، المدرك إلا غائبا عن الحس مما يعني أن العدم شرط في التخيل وأن التخيل تكشف للعدم .([84])

ومثال ذلك قول الجاحظ :

إن "(...) المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفيّة وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة ".([85])

واللّغة وسيلة لإخراج المعاني من العدم إلى الحياة، ولها قدرة فائقة على توليد التقابل لأنها فعل حركة وحياة إن تحط بالمعنى حتى تبعثه من عدمه حيًا .([86])

---

[79] – جان بول سارتر، الوجود والعدم ، تر. عبد الرحمن بدوي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1966 ، ص 66

[80] – م ن ، ص 76 .

[81] – م ن ، ص 83 .

[82] – م ن ، ص 90-91 .

[83] – م ن ، ص 125 .

[84] – م ن ص ن .

[85] – حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط1 ، 1990 ، ص 32.

ويؤكد الفيلسوف الوجودي مارتن "هيدغر" ، العلاقة النسبية بين الوجود والعدم بقوله : "إن العدم موجود في حياتنا بدليل أنه الشيء الوحيد الذي يثبت وجودنا ، ولولا العدم لما أدركنا معنى وجودنا ([87])، فالعدم ليس مجرد اللاشيء ، بل الجانب الآخر لوجودنا المادي ، أي أن العدم في حد ذاته يمكن أن يكون وجودًا معنويًا ، لا تستطيع الحواس أو العقل البشري المحدود إدراكه .([88]) ولهذا فالعدم يفصل الإنسان دائما عن ماهيته، كما يقول هيغل : "الماهية هي ما قد كان " ([89]).

على هذا النحو يبدو الموضوع الخيالي نسيجا جامعا بين الحضور والغياب بين الوجود والعدم من حيث يكونان الحوار الخلاق والحركة الدينامية المبدعة .

وإبداع الشيء المعدوم من الوجود هو صنعه ، وإنشاؤه ، وإن كل شيء مصنوع لا بد له فيما يقول الفلاسفة من صورة وهيولى ، أي من شكل ومادة أساسية يتقوم بهما،" فلا الصورة تتعرى في قوامها عن المادة أو الهيولى ، ولا المادة تتجزأ عن الصورة أو الشكل " ([90]). وهذه الهيولى / المادة التي يبدع منها المبدع عمله ،تظل تحمل في طياتها قابلية الوجود ، "ذلك أن المادة التي تحاول إعدامها تظل تمتلك في حال العدم قابلية وجوده" ([91])

وبما أن الاستعارة هي الخياليّ " المعدوم الذي شكله الخيال ، من مدركاته الحسية على غير مثال سابق " ، يكون في وسعنا تشكيل ليل امرئ القيس" ، الذي نحن بصدد دراسته ،

يقول امرئ القيس في وصف الليل :

وليلٍ كَموجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيبتلِي

فَقلْت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَردَفَ أَعجَازًا ونَاءَ بِكَلْكلِ

---

[86] – م ن ، ص 37 .

[87] – نبيل راغب ، موسوعة النظريات الادبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ، 2003 ، ص 446 .

[88] – م ن ص ن .

[89] – جان بول ساتر ، الكينونة والعدم ، ترجمة نقولامتيني ، المؤسسة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ،ط 1 ، 2009 ، ص85 .

[90] – قاسم المومني ، شعرية الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، دت ، ص16.

[91] – إيليا حاوي ، خليل حاوي ، في مختارات من شعره ، دار الثقافة ن بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984 ، ص 121 .

أَلَا أَيُّها اللَّيلُ الطَويلُ أَلَنْجَلِ بِصبحٍ وَمَا الإِصْباحُ فيكَ بِأَمثَلِ

فيَالكَ منْ ليلٍ كأنَّ نجُومَهُ بِكلِ مُغارِ الفَتْلِ شدَّتْ بِيذْبُلِ

كَأَنّ الثُّرياَ إذَاعُلقَت في مَصَامِهَا بِأمرَاسِ كَتانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ ([92])

تصرَّف امرئ القيس في المدركات تشكيلاً لليله الشعري إذ حوّل وبدّل وغيّر في الذهن مدرك اللّيل ، وبذلك يقوم خياله بعدم تلك المدركات حيث أعدم اللّيل الطبيعي ليوجد ليله الخاص ، الذي هو على غير مثال سابق ، لقد اعدم ليوجد ليله الخيالي ، وهذه الموجودات التي إعدامها الشاعر وإن فقدت الهوية والإنيّة والماهية تتحول إلى هيولى فيها قابلية التشكل ، أي أنها هيولى مجردة لا توجد إلا في ذهن المتخيل ثم يدركها المتلقي ، وتبدو لنا مادة الشاعر هنا طيّعة فمدرك الليل ، أرخى ، له ، تمطى ، أردف .... وغيرها ، هي مواد أساسية اعتمدها الشاعر في إيجاد معدومات ممكنة ، دعمها بقدرة الخيال لتصبح في الأخير ، استعارة /خياليًا بكينونة ظاهراتية متعالية ، تواصلية تداولية تمتع وتفيد المتلقي .

2-الإمكان :

الإمكان هو كون الماهية ، تتساوى فيها نسبة الوجود والعدم ، وعده كانط بين المقولات، والقضايا عنده ممكنة وواجبة وضرورية .

والإمكان المنطقي عند "ليبنتركون" الشيء خاليا من التناقض الداخلي ، فهو إمكان ذهني ، والإمكان الوجودي ما تهيأت له خير الظروف فتنقله من حيز العدم إلى حيز الوجود .([93])

والممكن ما لا وجود له و لاعدم من ذاته ، (فإن وجد صار حادثا) ، وإنما يوجد لموجد .([94])

والإمكان ثاني فاعليات الخيال ، فهو عدم اقتضاء الذات الوجود والعدم ([95]) ،وإمكانية التشكيل لا تتم إلا وفق ثلاثة شروط هي:

---

[92] – امرئ القيس ،الديوان، شرح يوسف بن سليمان الأعلم الشنتمري ،تح.الشيخ ابن أبي شنب (ش ،و،ن، ت) ، الجزائرالعاصمة،الجزائر،1974،ص81

[93] – توفيق الطويل ،سعيد زايد، المعجم الفلسفي ، م س ص 22.

[94] – م ن ، ص 23 .

1- قدرة المبدع على التشكيل .

2- طواعية المادة للتشكيل.

3- قابلية الخيالي للتشكيل .([96])

والممكن ينبثق على أساس إعدام ما هو من أجل ذاته ([97])، فإعدام الموجودات والأشياء والوقائع هو محاولة لإيجاد المعدومات والأشياء المتخيلة ، وقد تجلت فاعلية الإمكان بوضوح في ليل امرئ القيس، فاللّيل الخياليّ صار ممكنًا ، متمثلاً للمبادئ الأساسية لفعالية الإمكان ، وقد كان للشاعر القدرة على الإبداع ، من خلال قدرته الخيالية الفاعلة التي تمتع بها ، والتي أمكنته من إيجاد صفات هذا الليل

الخيالي الذي لا وجود له في الواقع العينيّ ، إنه ليل جعل من الحياة تتوقف عن الحركة مثل قوله : (يذبل، أمراس ، صم ، جندل...) وكلها مدركات تدل على الثبات والفناء والموت ، وهذا الليل مشحون بنفسية امرئ القيس ، فكل الأوقات تشابهت وكل ذراتها وأناتها متشابهة في الثقل والحزن والألم الذي يعاني منه الشاعر .

لقد أعدم الشاعر العديد من الأشياء والموجودات وأفقدها ماهيتها وإنّيتها وهويتها من أجل أن يوجد أشياء جديدة لم تكن من قبل ، فطمس بذلك كل الموجودات وحرر المبدع وتحررت الكلمة معه من دلالتها المعجمية القارة إلى دلالة أخرى ، تكون محتملة لها أبعادها الإيحائية ، ومن خلال ما سبق نجد أن فاعلية العدم والإمكان ثنائيتين متلازمتين ، فالعدم هو الرحم الذي يولد الإمكان ، والإمكان فاتح أبواب أخرى ، لأنه يحرر المبدع ، وبذلك يكون فاعلية أخرى في العملية الإبداعية .

---

[95] – علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني ، ، معجم التعريفات ، تح .محمد الصديق الشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة ، مصر ، دط ، دت ، ص 33 .

[96] – السعيد مومني ، الإبداع الأدبي بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي ، الملتقى الوطني ، 15 ، 16 أفريل 2013 ، جامعة 8 ماي 1945 ، قالمة ، ص 18 .

[97] – جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، م س ص ، 186 .

3-الاختلاف :

إن البذرة التي تنبت الزهرة هي نفسها التي تنبت شوكها ، ففي عمق الحياة تختلط الأشياء في تآلف عميق ، والشاعر يستطيع أن ينفذ من خلال الواقع وتناقضاته إلى لبابه وعمقه ، وهو ليس مطالبًا بالوقوف عند الحدود الفاصلة بين أجزائه ، وإنما له الحق في الإتيان بالشيء ونقيضه معا " وفي لحظة نجد أنفسنا في عالم تتلاشى فيه التناقضات منصهرة في كيان واحد بالشعور الذي أحسها به الشاعر ، والتصميم الذي ربط فيما بينها "([98]).

ويتحقق نجاح الشاعر في ذلك إذا استطاع أن يستخرج من المتناقضين مركبا ثالثا له مبررات وجوده الذاتي ولا ينتمي إلى أي من المتناقضين مستقلًا .

ومصطلح (الاختلاف) يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى ، بوصف هذا الواقع عالما اصطلاحيا متعارفا عليه إلى واقع جديد يتولد من النص ، وهذا التوالد هو اختلاف يقضي إلى ائتلاف وينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص ([99]). فمن الشعراء من يستطيع "رد البعيد الغريب إلى المألوف القريب " . و"إيجاد الائتلاف في المختلفات" ([100]) فالاختلاف آية الخلق ، وذلك بمخالفة المتوقع أو المألوف ([101]) أي "شدة ائتلاف في شدة اختلاف" ([102]) .

إن الإلحاح على إقتران الشعر بالمجاز عمومًا ، خاصية **"نوعية"** أمر يردنا إلى طبيعة الشعر التي تشبه الكيمياء عند "شكيب أرسلان "، على أساس أنها طبيعة تأليفيّة بين أشياء غير مؤتلفة في عالم الوقائع المتناثرة .

---

[98] – مجموعة مؤلفين ، اللغة الفنية ، ترجمة محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 1985 ، ص 58 .

[99] – عبد الله محمد الغذامي المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 07.

[100] – عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط3 ، 2006 ، ص 73 .

[101] –محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1999 ، ص 95 .

[102] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1988 ، ص 132 .

ومن هنا ينظر ناقد، مثل"قسطاكي الحمصي"، إلى الخيال الشعري باعتباره عملًا تأليفيًا يصبح معه الشاعر مبتكرًا يبتكر من " التخيلات التي تولدها في خاطره المرئيات وغيرها من سائر المحسوسات " ([103])

ومن المعلوم أن النقد الجديد بعث التفكير الأستاطيقي عند **"كولردج"** بحيث تعتبر كتابات هذا الباحث مصدرا هاما من مصادر إلهامه و يقول "كولردج" "إن الشاعر يحقق التوازن بين الكيفيات المتناقضة ، فهو يخلق عالما يأتلف من انسجام الوحدة والتنوع ، وتوافق الكلي العام والمجسم الخاص ، فالفكرة والصورة والفردي والتمثيلي كل أولئك يعيش بعضه مع بعض في وئام"([104]) .

إن "كولردج" و"ريتشاردز" متفقات إجمالًا على مفهوم التناسق والذي يقرأ أثارهما معًا يخرج إلى رأي خاص في هذا الموضوع ، وهو أن التناسق رهين بقبول العناصر المتخالفة والتأليف بينها . ولذلك فإن كل اختلاف يفضي ويؤول إلى ائتلاف.([105])

وفي كل علاقة استعارية توجد أوجه من الاختلاف وأوجه من الشبه ، وكلا النمطين من الأوجه لا يرتبط بصاحبه إلا حين يجمعهما في أعماق الفنان أو في أعماق المتلقي إدراك داخلي بتجاوبهما ([106])، يقول "أولمان" : " ..... من الخصائص الأساسية للاستعارة أن يكون المحمول والوسيلة فيها بعيدين عن بعضهما إلى درجة ما. ويجب أن يكون تشابههما مصحوبًا بالإحساس باختلافهما ، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير لأنهما إذا انتميا إلى مجالين قريبين أكثر مما ينبغي ، اتصفت الصورة بالازدواج " ([107]).

---

[103] – جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، م س ص 240 .

[104] – مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مطبعة الرسالة ، دط ، دت ، ص 69،70 .

[105] – م ن ، ص 70 .

[106] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ، ص 56 .

[107] – م ن ، ص 108 .

فالاستعارة إذن تحاول إحداث مقولة ولكنها تظل حبيسة بين الاختلاف والائتلاف، بين التباعد والتقارب أو بين الافتراق والاتحاد، وهذا ما يظهر إبداع الشاعر وقدرته على الجمع والربط بين أشياء ومعان مختلفة على أساس الشعور لإظهار معنى جديد.([108])

والمهم في هذا الأمر أن الاختلاف الذي نتكلم عليه، لا يعني الجمع بين المتشابهات ، وإنما الجمع بين المتباعدات والمتفرقات ، فعنصر المشابهة لا يكفي وحده ،لأنه وحيد الجانب وهو في الاستعارة "لا يقل بأي حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها.([109])

فعنصر المغايرة موجود كذلك ، ونحن لا نبحث عن ماهية العنصر الأول أو العنصر الثاني ، وإنما عن الماهية التي أفرزها اندماج العنصرين السابقين ، أو العناصر بعضها ببعض ، إن " العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية الفنية " ([110]) ، مثل قول "امرئ القيس" ، "وليل كموج البحر" ، هو خيالي مشكل من عنصرين مختلفين ، متنافرين تماما ، وشتان بين الليل والبحر، فمادة الشاعر قائمة على الاختلاف،وهو أصيل في العملية الإبداعية، يقول "جاك ديريدا": " في البدئ كان الاختلاف "([111]) ، فإعدام الموجود ، هو محاولة لإيجاد المعدوم ، وهنا حصل الإمكان الذي بدوره يطمس هوية الموجودات ، ويعلن عن الخياليّ الممكن ، ويكون ذلك عن طريق التركيب بين المتنافرات ، وإعطائها دلالة غير دلالتها المعجمية أو الحرفية ، إلى دلالة أخرى جديدة مقصودة ومرجوة ، وعلى القارئ أن يربط بين الفكرتين القديمة والجديدة عن طريق التفاعل بينهما ، والذي يضفي على الفكرة دينامية جديدة موحية، وكذلك نجد في قوله أيضا : "فقلت له : لما تمطى بجوزه" ،استعار لليل صلبا واستعار لطوله لفظ التمطي ليلائم الصلب ، لقد أنسن الشاعر الليل ، جعل هذا الليل إنسانًا ، ثم استعار له صفات الحيوان ،وهذا ما يؤكد فاعلية الاختلاف في العملية الإبداعية حيث : "تتحول قوة الحضور بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية وإلى

---

[108] – الأزهر الزنّاد ، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة) ، المركز الثقافي العربي لنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ، ط 1 ، 1992، ص 61 .

[109] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ، ص 54 .

[110] – م ن ص ن .

[111] – جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1988 ، ص 31.

تخصيب للدلالة المحتملة "([112]) فالعنصران ، " ليس هما المقصودين في هذه العلاقة لأنهما لا قيمة لهما في ذهن المبدع أثناء عملية إبداعه ، ولا في ذهن المتلقي أثناء عملية إدراكه "،فالمقصود هو المركب الناتج عن انعكاس هاتين النسبتين وتداخلهما ."([113])

4-التفاعل:

سبق وأن تحدثنا عن " النظرية التفاعلية" ، وتبيّن أن الاستعارة في ظل مفهوم التفاعل –أحدثت اضطرابًا كبيرًا في مفهوم الإنسان:لقد ألقى شيء يفجر عالم المعنى ([114]) ، و من المؤكد أننا –في كل استعارة أصيلة- لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين ، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه إذ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، و يكتسب معنى جديدًا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكلّي للعمل الشعري أو الأدبي، و على هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن –في الحقيقة- إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه، وبهذا الفهم لا تصبح الاستعارة من قبيل التعليق، أو الإدعاء، و إنما تصبح – لو أخذنا أبسط أشكالها- فيما يقول ريتشاردز: " عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعم كلتا الفكرتين، ويكون معناها –أي الاستعارة- محصلة لتفاعلهما".([115]) والذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بد أن يلاحظ إهماله لفاعليتها وشكه في اعتبار جزءا من الدلالة الخاصة بالعمل الفني ، وليس من اليسر أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق .([116])

---

[112] – بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ،أربد ، الأردن ، دط ، دت ، ص 27 .

[113] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ،ص 55 .

[114] – مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، م س ص 88 .

[115] – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، م س ص 226،227

[116] – تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، م س ص 285 .

ولا يجول بخاطر عبد القاهر الجرجاني أن المعنى الذي نحصله من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم، وإنما هو معنى جديد ، نبع من تفاعل كلا الطرفين اللذين يكونان الاستعارة .([117])

وفي التنظير للخيال بكيميائية المبدعة ذهب "لاوتسي" إلى إدراك حقيقة التفاعل وصلته بكيمياء الخيال يقول في ذلك : ((وبالرغم من تقنين الكيمياء في قوانين وحدود ، فإنما يجري من تفاعلات ساخنة شديدة التفاعل أو باردة بطيئة التكوين في داخل المبدع ، فإن الكتابة لا يمكن لها إلا أن تكون ذات طبيعة كيميائية وبالرغم من أنها ما زالت شبه مجهولة ، لم تستنبط لنفسها القوانين الواضحة الوصف، فإن دلالاتها وخطراتها تكونها ونتائجها أيضا لها صلة بالكيمياء)).([118])

إن هذا التفاعل والاندماج بين العناصر المختلفة من الأفكار والمشاعر والشخصيات والألفاظ والأحداث التي يقابلها الأديب في حياته اليومية ([119])، هو الذي يجسد النص الأدبي ، ويكونه إلا أن العناصر الداخلة في تكوينه ، قد تحولت من مجرد مواد خام ذات خصائص معينة إلى عناصر جديدة ومتميزة لها جزيئات وعناصر مختلفة تمامًا ، تمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة بين الأعمال الأدبية الأخرى ([120]) لأن الهدف من التفاعل الكيميائي يكمن في قدرته على إنتاج مثل هذه العناصر التي يمكن أن تستخدم في الحياة العملية ، ويمكن أيضا أن تؤدي إلى اكتشاف عناصر أخرى ... وهكذا.

وكل عنصر من هذه العناصر يتخذ مساره في النص الإبداعي ، بمعنى جديد يختلف تماما عن معناه القديم ، لأنه تفاعل مع عناصر جديدة وأخذ بعدا ، يتماشى وطبيعة الموضوع الذي يعد موقفا من مواقف المبدع ، يعبر عن أحاسيسه وأفكاره ، فالمبدع إذن يعمل على صهر هذه العناصر في بوتقة عمله الفني ، ليجسد ما يسعى إليه .([121])

---

[117] – جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، م س ص 225 .

[118] – وليد إخلاص ، المتعة الأخيرة ، م س ص 155 .

[119] – نبيل راغب :التفسير العلمي للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، الشركة المصرية العالمية ، لونجمان ، ط1 ، 1997 ، ص 136 .

[120] – م ن ص 135 .

[121] – م ن ص 137 .

إن مشكلة الإبداع الفني لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا وشاملا إلا من موقف ذاتي موضوعي ، وان هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع ، أو تلاحمهما معًا، أو تداخل عناصرهما ، بطريقة يكون من المتعذر علينا أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتيًا وذاك موضوعيًا .([122])

وهذا يعني أن عملية التفاعل تكون بين عناصر العمل الفني المختلفة بحيث يتعذر علينا أن نفصل بين هذه العناصر ، ونميز بينها ، فلا نعرف ماهية العنصر إذا كان ذاتيا أو موضوعيا ، فهو "موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أي انفصال أو تمزق ، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعي بما هو ذاتي ، أو اندماج الأنا بالنحن وبالعالم .([123]) وهو ما يبرز "فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها "([124])

انتقد التفاعليون، المنظور الاستبدالي من جهة كونه يقتصر على اعتبار الاستعارة مسألة لغوية، إنها حسب التفاعليون تفاعل بين فكرين "نشيطين معا، تحملهما كلمة واحدة، أومركب واحد"، ويبدأ التفاعل بملاحظة السمات المشتركة بين الفكرين النشيطين، ثم يتم الانتقال إلى وحدة تشملهما معا ناتجة من التفاعل لا النقل، و تجدر الإشارة إلى أن الوحدة الناتجة من التفاعل لا تعني عملية إضافة بسيطة للطرفين إلى بعضهما، إن الاستعارة عملية ذهنية يؤخذ فيها بعين الاعتبار المؤتلف والمختلف ليشكل الكل وحدة غير قابلة للانفصال.

يرفض "ريتشاردز" الفصل بين اللّغة و الفكر، و يؤكد ضرورة التفاعل بين الطرفين، و هوما يفضي إلى تعريفه للاستعارة كونها "جمعا لفكرتين مختلفتين تعملان معًا و تستندان إلى كلمة واحدة أوعبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين" ،وبذلك يعد التعبير الاستعاري عنده سمة رفيعة من سمات الأسلوب لأنه يعطينا فكرتين في فكرة واحدة انطلاقا مما تفعله كل فكرة في الأخرى أو ما تفعله الفكرتان مجتمعتين ...، إننا نجد تنوعا هائلا من أنماط التفاعل بين الأفكار بتداخل مختلف أجزاء البنى الغائبة، و الذي يعمل السياق على استدعائها و من هنا يطرح

---

[122] – علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن ، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان ، دط ، 1985 ، ص 183 .

[123] – علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن ، م س ص 184 .

[124] – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، م س ص 245 .

"ريتشاردز" دور المتلقي في الكشف عن جوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة و الذي يختلف من واحد إلى آخر باختلاف مهاراتنا و قدراتنا المعرفية.[125]

ويطلق "ريتشاردز" على طرفي الاستعارة " الحامل و المحمول"[126]، و شكل تحليله للاستعارة مدخلًا لتأكيد أنه لا ينبغي أن نحصر التفاعل بين الحامل و المحمول على مجرد التشابهات، و إنما يراهن على علاقة التباين و الاختلاف التي تصيب المحمول، إذ أن التشابهات لا قيمة لها في تفسير النص، و إنما جيء بها لمجرد أن تكون وسيلة لوصف الذهن، لذلك يمضي في دراسة معاني الألفاظ وإيحاءاتها بكونها أوصافا للمجرى والذهن.[127]

والاستعارة الأصيلة بوجه خاص لا تعتد كثيرًا بالتمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيرًا على حدود التشابه الضيّقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو –بدوره– انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. [128]

انطلاقا من هذا نخلص إلى أن الاستعارة عند "ريتشاردز" تنفتح عن تعدد تفاعل الجوانب الثقافية والاجتماعية و النفسية، و تعد بذلك وسيلة للفهم و المعرفة للكشف عن كنه الأشياء.

لقد تفاعلت العناصر المكونة لليل فيما بينها ، إذ هي مختلفة ومتناقضة وبفعل التفاعل ائتلفت واختلطت الأشياء ، وصارت منصهرة في كيان واحد .

وقد نجح الشاعر في تشكيل المركب الثالث الناتج من التفاعل الحاصل بين العناصر المختلفة ، فأصبح هذا الجديد يحمل رؤية جديدة وجوده الذاتي ،المنفصل عن المختلفات المتفاعلة التي اشتق منها، وهو مستقل بكينونته الخاصة ، فالتفاعل بين الليل وموج البحر هو أمر خارق للعادة ، وحين فاعل الشاعر بينهما ،تآلفا وأصبحا مركبا ثالثا يوحي ببعد دلالي أخر هو في حقيقة أمره خيالي ، إيحائي بدلالته ، جسد به الشاعر حالته النفسية وآلامه المتكررة التي يريد تبليغها ، ويتجلى ذلك في تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها .

---

[125] – أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، م س ص 91-92.

[126] – م ن ص 97.

[127] – م ن ص 118.

[128] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ،م س ص 205.

كما نجد أن الشاعر فاعل بين الليل والصبح، فجعل منهما صورة خياليّة انطلاقا من الصورة الواقعية، وهذا ما تبلور في ذهن الشاعر ، وأخذ بعدا أخر ليس هو اللّيل العادي ، وإنما هو ليل خياليّ، لا يدرك إلا بالخيال ، فالصبح عند امرئ القيس أصبح مظلمًا مثله مثل الليل بمعنى أن الشاعر حين فاعل بين الليل والصبح ، صار هذا الصبح جزءًا منه.

5-الصهر :

ويأتي بعد أن تتفاعل العناصر المختلفة فيما بينها ، وتصبح في بوتقة واحدة، مركبة ومرتبطة لا تقبل الانفصال ، فالعمل الأدبي الذي يفشل في صهر كل عناصره في بوتقته ، لا يمكن أن يكتسب الأصالة التي تضمه إلى التراث الإنساني الخالد ، وعناصر العمل الأدبي مستمدة بطبيعتها من الحياة ، ولكن بمجرد خروجها عن نطاق الحياة ودخولها مجال الأدب ، فإنها تكتسب خصائص ودلالات جديدة ([129]).

ومهما يرتبط ظاهر الشعر بجزئية معينة فإن الإبداع الحقيقي للشعر هو في إذابة هذه الحادثة كما يذوب الملح في البحر.

الشاعر يلغي ويعلو على فكرة الصورة المشار إليها ، إنه يخلق ، إنه لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط بل هو يضيف إليها عناصر جديدة ([130]) وفي هذا الصدد يقول "ريتشاردز" : "...ربما كان تذوق استعارة الصهر والإيحاء بأنها أفضل من سواها مرتبطًا بما يوحي به اصطلاح "خلاقة" ، فالمحمول والوسيلة يشبهان رجلين يتعاونان في عملهما ، ولن يزيدنا فهمًا لهما أن نفترض أنهما قد صهرتا على نحو ما في شخص ثالث يختلف عن كليهما ، زد على ذلك أنّا لا نستطيع أن نحقق صهرًا يتحقق معه في الوقت نفسه إبراز المركبين معًا ، وعلى درجة متساوية من الوضوح ، هذا إذا فسرنا الصهر تفسيرًا حرفيا ....." ([131])

وليس من شك في أن كل شكل بلاغي يقوم على وجود مركبين أو على وجود علاقة مقارنة من نوع ما، غير أن المقارنة هنا ليست مقابلة بين حدين متعارضين أو متشاركين وإنما هي تحطيم وتذويب

---

[129] – نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، م س ص 135 .

[130] – مصطفى ناصف ، نظرية المعنى ، م س ص 56 .

[131] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ص 58 .

وصهر مختلف الإدراكات في بوتقة الكائن الجديد ، ونجاح هذا الكائن أو عدم نجاحه لا يرجع إلى مدى البعد بين مركبيه أو القرب ، بل يرجع إلى الطريقة التي ولد بها وبرز إلى الوجود.([132])

وقد تكلم عبد القاهر الجرجاني " عن فاعلية الصهر في كتابه دلائل الإعجاز ، حيث يقول : " واعلم أن مثل واضع الكلام ، مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة ، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة "([133]) وفعل الإذابة هذه هو الصهر بعينه .

أما ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوي الذي تفقد فيه الأجزاء هويتها المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها ([134]).

كما نجد كولردج يعرف الخيال بأنه : " يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"([135]) ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي : " الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر"([136]) فالإحساس في الوعي الفعلي ينصهر مع المفاهيم والتصورات ، ويكون عندئذ إدراكًا حسيًا ([137]) .

فالخيال له قدرة هائلة على إذابة جميع العناصر المتفاعلة فيما بينها وجعلها في بوتقة واحدة ، كي تحقق فيما بينها ، بعد أن تفقد هويتها بفعل كيمياء الخيال .

لقد صهر الشاعر كل العناصر المتفاعلة فيما بينها ، وجعلها تركيبة واحدة ، مشكلة ومرتبطة لا تقبل الانفصال ، أفقدها هويتها وماهيتها وإنّيتها بفعل كيمياء الخيال التي صهرت الكل وجعلته وحدة ، لا تقبل الانفصال ، ففي قوله :" وليل كموج البحر" ، نجد أنه قد فاعل بينهما ، فأعدم

---

[132] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ص 60.

[133] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قراه وعلق عليه ، أبو فهد محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصدر ، دط ، دت ، ص 412 – 413 .

[134] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، م س ص 67 .

[135] – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، م س ص 260.

[136] – م ن ص 261 .

[137] – ورلترت ستيس ، معنى الجمال نظرية في الإستطيقا ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2000 ، ص 61 .

ماهية العنصرين وهويتهما ، وأوجد منهما ماهية جديدة بفعل كيمياء الخيال ، من خلال صهر العناصر المتفاعلة في كيان واحد ، فتحصل في الأخير على هذا الليل الخياليّ ، وكذلك قوله : "فقلت له" ،صهر فاعلين :الليل والإنسان بعضهما ببعض ، فهذين العنصرين مختلفين تماما ، لكن الشاعر قام بصهرهما ليشكل وحدة لها بعد دلالي غير الذي كانت عليه ، ثم تحول هذا الليل إلى حيوان خيالي يمتطى ويردف وينوء ، وجعل له صلبا وأعجازًا وكلكلًا فاعل بينهما ، ليحدث هذا الصهر بعده الدلالي ، وهي الدلالة الجديدة التي أبدعها الشاعر ، وبعدًا تعبيريًا وهي الرؤية التي جسدها الشاعر نفسه ، ثم البعد التأثيري الذي يخلفه هذا الصهر في نفوس المتلقين .

6- المزج :

هو نتاج فاعليات سابقة ، فالاختلاف أوجد التفاعل ، وأوجد التفاعل الصهر ، الذي أذاب المتناقضات ووفق بينها وأوجد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات ، لتمتزج المتناقضات وتصير "صهارة طيعة التشكيل" ([138]) ، والاستعارة خير مثال على ذلك ، حيث تمزج بين الشعور واللاشعور ، ولما كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانية ، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفني ، ومن ثم تكشف عن طبيعة الإنسان الحقيقية بما هي صدى اللاشعور ([139]) ، لقد أدرك الناقد "وردزورث" قيمة المزج وضرورة وجوده في الخيال الشعري ، حيث الخيال عنده "تلك القدرة الكيماوية التي تمتزج بها- معا – العناصر المتباعدة في أصلها ، والمختلفة كي تصير مجموعا متآلفا ومنسجما "([140]) ، هو الخيالي في وحدته وإبداعه المتفرد .

إن الخيالي مبدع من "تمازج تيارات عديدة ذاتية وموضوعية "([141])، حيث يجعل من تلك المتمازجات كيانا واحدا هو الخيالي نفسه، والمتأمل في طبيعة الخيالي يجده حقا "مزاجا من التفكير الحسي والظواهر السيكولوجية "([142]) ، التي تحيط بالمبدع .

---

[138] – السعيد مومني ، الإبداع بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي ، م س ص 18 .

[139] – يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، م س ص 206 .

[140] – محمد غنيمي هلال ، في النقد الأدبي الحديث ، م س ص 412 .

[141] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981 ، ص 36.

[142] – م ن ص 143 .

فالتمازج عملية كيميائية ، ومثال ذلك : أن نغمر قطعة من الخشب في الماء لن يؤدي بأي حال من الأحوال إلى مادة جديدة ، كما يمكن متى نشاء فصل الخشب عن الماء ، مهما كانت فترة الاختلاط طويلة ، وأما حرق الخشب بالنار ، فهو عملية كيميائية تؤدي حتما إلى ظهور مادة جديدة تغاير في مواصفاتها ما كان عليه الخشب قبل التمازج بالنار .([143])

ومن هنا يمكن القول أن "امرئ القيس" مزج بين المتناقضات ، هذا المزيج الكيماوي الحاصل بين الذات والموضوع ، أبدع منه الشاعر "الليل الخيالي" ، ومن خلال مزجه مختلف العناصر ، الحيوانية والإنسانية والجمادية ، ويتجلى ذلك في قوله :

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِي ([144])

إن امرئ القيس يصف الليل بوصف غير عادي ، إنه يشكل الليل مثل موج البحر الذي أرخى أستاره على الشاعر ليبتليه بأنواع الهموم إنه ليس ليلاً عادياً أو الليل المعروف ، إنه ليل على غبر مثال سابق ولا مثال له إلا هو ذاته ، وهذا تمام الإبداع ، وبهذا يكون الشاعر قد مزج بين اللّيل وموج البحر ، على أن هذا الليل طويل زمنيًا ومعنويًا ، وفيه تحتشد وتمتزج الهموم والابتلاءات ،

وفي ذلك يقول :

فَقلْت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَردَفَ أَعجَازًا ونَاءَ بِكَلْكلِ

أَلَا أَيُّها اللَّيلُ الطَويلُ أَلَنْجَلِ بِصبحٍ وَمَا الإِصْباحُ فيكَ بِأَمثَلِ ([145])

إذ تتبين براعة الشاعر في تشكيل "اللّيل" حيث أضفى عليه أبعادًا إنسانية وحيوانية ،جعل لليل صلبًا ، وأعجازًا وكلكلًا ،وأصبغ عليه أفعالًا حيوانيةً ، فهو يتمطى وله أرداف وينوء ، وطول اللّيل ينبئ بحزن الشاعر وتجرعه للآلام والخطوب ، فتعالى نداءات" امرئ القيس " متوسلة من هذا الليل أن ينكشف ويصبح ،ولو أنه يعاني الهموم نفسها في الإصباح ، فالصبح والليل سيان ، كلاهما مظلم وسودوي ، فلا حلكة الليل رفعت همه ولا فلق الصبح بدد حزنه ، وإنما التمازج بينهما هو الذي

---

[143] – وليد إخلاصي ، المتعة الأخيرة ، م س ص147-148.

[144] – امرئ القيس ،الديوان،م س ص 81

[145] – م ن ص ن

ساهم في تعميق أزمة الشاعر ومعاناته ، "مزج الحقيقة بالخيال مزجا يخيّل لنا أنهما تآلفا فتخالفا"([146]) إن هذا المزج الحاصل بين الذات والموضوع أبدع منه الشاعر ليله الشعري الخاص .

ومزجه أيضا بين العناصر المكونة له مثل : موج البحر ، سدوله ، أعجازًا ،كلكل ، نجومه ، .... فهذه الكائنات هي موجودات سابقة ، وبفعل كيمياء الخيال أ صبحت عدمًا لاحقًا ، من مزيجها أبدع الشاعر ليله الخيالي ، على غير مثال سابق ، وهذا الليل لا وجود له في الواقع العينيّ ، فالمزج هو نتاج فاعليات سابقة ، حيث أوجد الاختلاف التفاعل وأوجد التفاعل الصهر ، الذي أذاب المتناقضات ووفق بينها ، وأوجد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات ، لتمتزج وتصير صهارة ، فيشكل منها الشاعر ليله الخياليّ ، إنه ليل غريب وعجيب يغاير تمامًا الأصول التي استخلص منها.

7- التحويل :

إن تحول الأشياء إلى معان وتحول المعاني إلى كلام من جهة المتكلم الملقي أو تحول الكلام إلى معان وتحول المعاني إلى أشياء من جهة السامع المتلقي عميق حيث : "الأشياء الموجودة في الأعيان أصبحت –تحولت- صورا حاصلة في الأذهان (خياليات) ، ولقد كان هذا التحول ممكنا بفضل تدخل الإنسان المدركة والمتخيلة التي لها طاقة تحويلية هائلة تصوغ بها الأشياء صياغة جديدة وتكسبها وجودًا آخر يختلف عن أصل وجودها وإن تولد منه، فالأشياء أصبحت صورا ،والموجود بغيره أصبح حاصل عمل ونتيجة فعل، والأعيان حلت محلها الأذهان ،فعن كل طرف تولد طرف وأتى عن كل وجود وجود ، يختلف عنه طبيعة وفعلا وظرفا "([147]) .

ويبقى أن نشير إلى أن هذا التحويل الذي يمارسه الخيال في تشكيل الخياليات ، الأبدَاعِ من الأشياء أو من الواقع هو تحويل نسبي :" فمطابقة الصور للموجود مطابقة غير كاملة لأن التعقل [التخيل] تحويل واشتقاق وفي المشتق نحتفظ بالأصول والجواهر ونمهل الأعراض وفي هذا فتح من باب الاختلاف ، اختلاف المدرك باختلاف المدرك ، فصور الأشياء ليست نمطا مطردًا .نعم إنها في الأعم

---

[146] – جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، م س ص 272 .

[147] – حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، أريانة الجديدة ،تونس ، ط1 ، 2002 ، ص20.

متشابهة للعلاقة بين الأصل والمشتق ولكن يجب أن لا يحجب التشابه الاختلاف مهما دق واختفى ، فيصير الأمر إلى وهم المطابقة "([148]).

وهكذا فالتحويل النسبي هو العلاقة الأنسب بين الشيء ومفهومه في الذهن وكلمته في السمع ، هذا من جهة المتكلم الملقي وبين كلمته ومفهومه ووجوده في عالم الأعيان من جهة السامع المتلقي وعليه " فنسبة اللفظ إلى المعنى كنسبة المعنى إلى الموجود العيني ، وجود جديد مشتق من وجود سابق ومتحول منه "([149])

وقريب من نظرية كولردج في الخيال ، ذهب بعده "ت.س.إليوت" في قوله أن "الشاعر يحول عواطفه وأفكاره وتجاربه إلى شيء جديد أو إلى مركب جديد ، إلى خلق جديد ، وعقل الشاعر في منزلة العالم المساعد في العمليات الكيميائية تتحول بواسطته تلك العواطف والأفكار والتجارب إلى المركب الجديد ، المختلف عن الأصل يظل هو كما هو وعلى الشاعر أن ينأى (بشخصيته) عن (عقله) ، أن يفصلها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخالق أن يتفهم مواد هذا الموقف الفني من عاطفة وإحساس وتجربة ، وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها في القصيدة "([150]) .

فالقدرة الخلاقة هي القدرة على التحويل ، بالخروج على الطبيعة وزحزحة الثوابت أو انتهاك المبادئ وكسر القوالب ، بكلام أخر لا خلق بلا فاعلية ، وكل علاقة مغايرة تحدث تحولا في بينة الواقع العيني على نحو يعاد معه ترتيب العلاقات التي يتركب منها العالم ، وذلك بتشكيل الحقول والموضوعات ، أو بفتح المجالات والفضاءات .([151])

وقد ذهب عاطف جودت نصر متتبعا نشاط الخيال الكيميائي أثناء عملية الإبداع إذ يقول : "إن المألوف والمعتاد يتحولان في الشعر بكيمياء الخيال المبدع إلى صور مركبة تهيء واقعًا فنيًا يختلف عن الواقع الخارجي "([152]) .

---

[148] – م ن ص 21 .

[149] – م ن ص 24 .

[150] – شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 225 .

[151] – علي حرب ، الماهية والعلاقة ، نحو منطق تحويلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1998 ، ص 114.

[152] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، م س ص 246 .

لقد تحولت الأشياء والعناصر ، وأصبحت مادة أولى شكل منها ، الشاعر ما شاء ، فتحول الليل العيني، إلى ليل خياليّ بفعل كيمياء الخيال ، فالليل أصبح مثل موج البحر ، وتحول الصبح أيضًا إلى ليل وصار ليلًا مظلمًا ، كل هذه التحولات صارت بفعل خيال الشاعر الذي أذاب وحطم ولاشى ، لكي يخلق من جديد ، هذا العالم الخياليّ ، إن الموجودات العينيّة :الليل الطبيعي والبحر الطبيعي .... هي المادة الأساسية التي حولها الشاعر ، وقام بتشكيلها ، وكل العناصر التي أبدعها من هذه المادة العينية مزيجها ذاتي موضوعي شديد الاختلاف ، بحيث تتحول الماديات التي أدركها الشاعر بحواسه ، إلى مدركات في ذهنه ثم يطلق العنان للخيال فيتصرف فيها ، فيذيب ويلاشي ويحطم ليخلق من جديد خياليات جديدة ، وبذلك يصبح التحويل فاعلية مهمة من فاعليات الإبداع الأدبي لأنه يحور ويطوع المادة ليشكل منها مبدعات على غير مثال سابق ، فالتشكيل هو مهمة الشاعر وسبيله إلى الكمال والجمال ([153]) .

كما يظهر التحويل أيضا ، في تحويل الشاعر الإصباح إلى ليل مظلم أسدل ستاره عليه ليثقل عليه همومه ويبتليه ويزيد من اضطرابه الوجودي ، فهذا الليل الذي يتصوره امرئ القيس بسواده ، كأنه أمواج لا تنتهي من الأحزان والهموم ، ليختم هذه الأبيات بمظهر النجوم وكأنها ثابتة في أماكنها ، شدت بحبال متينة الى صخور شديدة الصلابة ، وهذا برهان على استطالة ليله ومعاناته العظيمة فيه، وكذلك الثريا التي علقت في مصامها بأمراس من الكتان إلى حجر صلب يمنع هذه الثريا من الحركة

لقد تحول الإنسان والحيوان والجماد بل الكون كله تحول إلى خياليّ ، وبهذا تتضح فاعلية التحويل في تشكيل الخيالي .

8- التشكيل :

يعد التشكيل الفاعلية الأخيرة التي يتم بها إبداع الخياليّ ، إذ هو "الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزيئات المضمون وحيوية خلاياه " ([154]) .وهو بذلك نتاج تجربة عاشها الشاعر ، وشكلها

---

[153] – عبد المنعم تلّيمة ، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1978 ، ص 115-116.

[154] – نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1996 ، ص 246 .

بفاعليات عديدة حتى تصير في الأخير هيئة متميزة يطلق عليها في النقد الحديث "الأثر الكلي للعمل الفني "([155]) .

وقد رأى **"كيتس"** في الخيال "طاقة تخلق وتكشف" أو بمعنى أخر رآه"طاقة تكشف من خلال الخلق "([156]) ، أما كولردج فقد عرّف الخيال بأنه : "قوة تركيبه سحرية ، تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة " ([157]) ، ويقول في موضوع آخر : " أومن أن الخيال الأول هو القوة الحية والمحرك الأول لكل إدراك إنساني وأنه تكرار للعقل الأبدي للخلق في الأنا اللّانهائية "([158]).

وللخيال دور كبير في التشكيل الخيالي ، وهذا ما يدعم صحة قول "جان كوهين" :"عندما يخلق الشاعر استعارة مبتكرة ، فإن الذي ابتدعه ، إنما هو الوحدات وليس العلاقة "([159]) ، فالاستعارة ربما تساعد الذاكرة على التوسط في شكل العلاقة الترابطية بين الأفكار المختلفة ، وتساعد على خلق استجابات خلاقة نتيجة لخصائص تتميز بها الاستعارات. ([160])

إن منطق الخيال ،و على الرغم مما في هذا التشكيل من تناقض ،يمكن التعبير عنه بأنه منطق اللّامنطق ، إنه يؤول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم ،وإلى التجسد والقدرة المطلقة التي تبدع وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقا من بعد خلق بواسطة ما استلهمه العارف من تأثير ومن خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد ، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لانهائية على إبداع خياليات لانهائية غير قابلة للنفاذ وبأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال ، وهذا ما التفت إليه النقاد الرومنسيون في الثقافة الغربية وألحوا عليه أيما إلحاح .([161])

---

[155] – م ن ص 251 .

[156] –م ن ص 167 .

[157] – م ن ص 178 .

[158] – م ن ص 162 .

[159] – محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ،مصر ، ط1 ، 1988 ، ص 156 .

[160] – يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، م س ص 201 .

[161] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، م س ص 121 .

ولعل أهم ما في دراسة عبد "القاهر الجرجاني" الجمالية للاستعارة بيانه الدور الذي يقوم به الخيال في عملية خلقها ، والخيال عنده أداة ضرورية لإيضاح ما لم يستطع التعبير العادي أن يؤديه أويوضحه([162]) وبالنسبة إلى الفنان نرى أنه –عند الخلق– يعي الوعي كله من أين تبدأ المتشابهات وأين تنتهي المتغايرات لأنه يملك ذهنا حساسًا لأدق أوجه العلاقة وأغربها .([163])

إن نطاق الأشكال البلاغية أو الصور الفنية يقع خلف هذا العالم المنفصل ، إن نطاقه فقط هو الوحدة، وحدة الأشياء ،وحدة الذهن والموضوع ، وحدة الفكرة والوسيلة ،وعن طريق هذه الوحدة وفيها يتولد الكائن ،وتتخلق الرؤية المبدعة والفريدة في الوقت ذاته .([164])

وبذلك يكون التشكيل الفني هو المرحلة الأخيرة التي تحوي داخلها البناء الفكري والخيالي للعمل الإبداعي ، فتشكيل الليل الخيالي من قبل امرئ القيس هو وحدة ، ناتجة تلاحم وتداخل العناصر المختلفة وتفاعلها ، بحيث لا تقبل الانفصال ، فالكل ملتحم ومترابط ذلك المجموع الذي تخلقه العناصر بواسطة ما بينها من تفاعل فتنصهر فيما بينها ، وتجتمع مشكلة بذلك بناءًا فنيًا ، له تأثير انفعالي عاطفي وجمالي في نفس المتلقي ، لقد جسد الشاعر معاناته برؤيته الإبداعية ، من خلال توظيفه العديد من الموجودات الخياليّة التي ائتلفت فشكلت "الليل الخياليّ" على غير مثال سابق ، ولا مثال له إلا هو عينه.

وبالتالي فالتشكيل هو إعطاء كيفية أو هيئة أو إنيّة ما لتلك المختلفات من الأشياء ،وقد تحولت إلى وحدة بفعل كيمياء الخيال التي أذابت كل المختلفات من المدركات .... وحطمتها، وأبدعت منها "الليل الخياليّ" وهذا هو تمام الإبداع .

---

[162] – أحمد عبد السيد الصاوي ، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر ، دط ، 1988 ، ص 93 .

[163] – الأزهر الزنّاد ، دروس البلاغة العربية ، نحو رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ، 1992 ، ص 56 .

[164] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ص 61 .

الفصل الثالث

1-الإبداعية : "

مصطلح "poetiks " قديم حديث في الوقت ذاته ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع ([165]) ولقد كثر الصراع على هذا المصطلح من القديم إلى يومنا هذا ، وقد كان هذا الصراع على المستويين الاصطلاحي والمفهومي ، فتعددت الترجمات ، واختلفت المفاهيم من ناقد إلى آخر ، فتراوح التنظير عند العرب بين شعرية " أرسطو طاليس" ونظرية النظم عند " عبد القاهر الجرجاني " ، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند " حازم القرطاجني " ونظرية الفجوة (مسافة التوتر) ، مع "كمال أبو دبب " ....، وتراوح التنظير عند الغربيين بين نظرية التماثل عند "رومان ياكوبسون"، ونظرية الانزياح عند " جان كوهن " ، وغيرهم . [166]

إلا أن ترجمة هذا المصطلح ، أخذت مجراها بين التعريب والترجمة إذ نلحظ اصطلاح الشعرية معادلًا لكلمة " poetiks " ،وقد ذكرت هذه الأخيرة في تراثنا العربي ، في حين اختلفت في معناها من موضع لآخر ، ولعل أبرز من وظفوا اصطلاح الشعرية ، هم الفلاسفة العرب أمثال الفارابي (260هـ) وابن سينا (428هـ) وابن رشد (520هـ) وحازم القرطاجني (684 هـ) ، حيث يقول الفارابي:" والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض ، وترتيبها وتحسينها ، فيبتدىء حين ذلك أن تحدث الخطبيّة أولًا ثم الشعرية قليلًا قليلًا " ([167])

ويقول "ابن سينا" : " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان : أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (....) والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعًا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرًا تابعة

---

[165] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 ، ص 11.

[166] – م ن ص ن .

[167] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، م س ص 12 .

للطباع . وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعًا ، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته وبحسب خلقه وعادته " .([168])

وينقل ابن رشد قول أرسطو : " وكثيرًا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارًا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل "سقراط الموزونة" وأقاويل " أنباد قليس " في الطبيعيات ، بخلاف الأمر في أشعار " أوميروش " .([169])

ويقول حازم القرطاجني في معرض مناقشته : " وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع ". ([170]) ويقول أيضا : " وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلًا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته" ([171])

اصطلاح الشعرية في النصوص السابقة ، لم تستقر على معنى واحد ، فالفارابي يعني بلفظة (الشعرية) السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين ، حيث تؤدي هذه السمات – في الأخير – إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص ، في حين يعني ابن سينا اصطلاح (الشعرية) علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر ولهذا فإن معنى اصطلاح (الشعرية) في نص "ابن سينا" يتخذ منحى نفسيًا يرتبط بغريزة الإنسان التي تحقق له المحاكاة والتناسب ، وتفسيرًا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر .

---

168 – م ن ص ن.

169 – م ن ص ن .

170 – م ن ص ن .

171 – م ن ص ن .

بيد أن شعرية " حازم القرطاجني " اقتربت في معناها العام من المفهوم الذي انحصر في القوانين المولدة للعمل الإبداعي ، وبهذا عد " حازم القرطاجني " المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة ، إلا أن المصطلح لم يتبلور ولم تكن " الشعرية " ذات فاعلية إجرائية .

وقد نقد الغذامي هذه الترجمة لأن هذا اللفظ "الشعرية" ، يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر([172])، وفي تبنيه للشاعرية يرى حسن ناظم أن هذه الأخيرة ليست لها المؤهلات الكافية لتشير إلى اللسان الأدبي في الشعر والنثر ، "فالشاعرية" –هي في الأخير –مشتقة من شاعر وبالتالي فهي ألصق بالشعر "([173])، وتتعرض لنشأة النص وإبداعه .([174])

وترجمت إلى "الإنشائية" ، وقد تبنى هذه الترجمة كل من توفيق حسين بكار وعبد السلام المسدي و فهد عكام و الطيب البكوش و حسين الغزي و حمادي صمود ، كما ترجمت إلى الفن الإبداعي مع جميل نصيف ومحمد خير البقاعي .([175])

ويرى "عبد الله الغذامي أن "الشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي ، وهي (استعارة) النص كتطور لاستعارة الجملة ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي" ([176])

وانطلاقا مما سبق ذكره نرى بأن كلمة" poetiks "لم تستقر بأي حال من الأحوال ،فقد تعددت الترجمة والمفهوم وأخذت أشكالا متعددة و متنوعة .

ولعل السبب في هذا التذبذب الاصطلاحي والمفهومي يرجع إلى الخلفيات الفكرية للدارسين ، فلكل مدرسة منطلقاتها الفكرية وتصوراتها وإيديولوجيتها الخاصة بها([177]) ، ومصطلح "poetiks " غربي لذلك نجده يحمل في طياته حمولة ثقافية معينة ، لأنّ الاصطلاح في الأخير هو ابن بيئته ،والبيئة التي ينشأ فيها هذا المصطلح هي بيئة غربية ، لذلك وجب علينا تصفية المصطلح وتنقيحه

---

[172] – عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتفكير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 22.

[173] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، م س ص 15 .

[174] – عبد الله محمد الغذامي ، المشاكلة والاختلاف ، م س ص 09 .

[175] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، م س ص 15 .

[176] – عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتفكير ، م س ص 27.

[177] – خليل الموسى ، جماليات الشعرية ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سورية ، دط ، 2005 ، ص 20.

والأخذ بما يناسب طبيعة الثقافة العربية ، وأن نحترم حدود التخصص ، لنصل إلى مبتغانا وعلى الرغم من ضبابية ترجمة المصطلح ، نأبى أن تكون الترجمة بحسب " الأمزجة والأهواء" ([178]).

وتلك إشكاليات محيرة ومحفزة في الآن نفسه على البحث عن البديل لذلك ارتأينا في بحثنا هذا أن تنهض "بالإبداعية" مصطلحا وقورًا يعادل كلمة "poetiks "الإغريقي الأصل، فهذه الكلمة كما ذكرنا سابقًا ، تنضوي تحت مفهوم عام هو : "البحث عن القوانين العلمية التي تحكم العمل الإبداعي" ([179])وهو المفهوم الأقرب الذي يلائم اصطلاح "poetiks " ، ويحمل عبئ دلالته

تتجلى إبداعية امرئ القيس في تشكيله ليله الخيالي على غير مثال سابق وهي إضافة حقيقية لثقافة المتلقي ، ونقول أنها إبداعية لأنها متخيلة ، فهو ليل متفرد لا على كمثله ليل ، إبداع إنسانيٌّ محض.

وهذه الإبداعية أعطت وحدة مستخلصة من الكثرة ، وهي موجودة في أبيات امرئ القيس بتجاوزه ما هو مألوف إلى ما هو خارق. ويقول في ذلك :

فَقلْت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَردَفَ أَعجَازًا ونَاءَ بِكَلْكلِ

تصرف امرئ القيس في المدركات تشكيلاً لليله الشعري إذ حوّل و بدّل وغير في الذهن مدرك الليل،حيث أعدم ليله الطبيعي ليوجد ليله الخاص الذي هو على غير مثال سابق.ليحقق في الأخير تركيبًا كليًّا يتسم بالوحدة و الإبداعية ،لاوجود له في الواقع العينيّ ،ألا وهو الخياليّ ذلك المعدوم الذي ركبته المخيّلة من أمور موجودة كل واحد منها يدرك بالحس .

2-الوحدة :

الوحدة ضد الكثرة لأنها كون الشيء بحيث لا ينقسم ، والكثرة كونه بحيث ينقسم ، وتطلق الوحدة على كل ما يطلق عليه الواحد ، لأنها صفة له ، نقول : وحدة الأنا ، ووحدة الدين، ووحدة العواطف ،ووحدة العالم ، قال "لاشليه" : " إن قانون العلل الفاعلة هو الأساس الوحيد الذي نستطيع أن نبني عليه وحدة العالم ، وهذه الوحدة هي الشرط النهائي الأعلى لإمكان الفكر"([180])،

---

[178] – م ن ص ن .

[179] – حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، م س ص 11 .

[180] – جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1982 ، ج2 ، ص 567 .

وتطلق الوحدة أيضا على كل جزء من مجموع متجانس كما في قول "لاشليه" : " يحاولون إنقاذ حقيقة الامتداد بتركيبه من وحدات لا تنقسم ".([181])

ويمكن قياسا على ذلك إطلاق اسم الوحدة على صنف بكامله من جهة ما هو أحد الأقسام التي يتألف منها المجموع الأكبر .([182])

والوحدة في فلسفة ابن سينا من لوازم الماهيات لا من مقوماتها ، قال : فقد بان بهذه الوجوه الثلاثة التي أحدها كون الوحدة غير ذاتية للجواهر ، بل لازمة لها ، والثاني كون الوحدة معاقبة للكثرة في المادة ، والثالث كون الوحدة مقولة على الإعراض ، إن طبيعة الوحدة طبيعة عرضية ، وكذلك طبيعة العدد الذي يتبع الوحدة ، ويتركب منها "([183]).

إن العمل الفني تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة ، ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى ، وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر فيها الحقيقة ، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللاشعور الروح والمادة شيء واحد في الأصل .([184])

ففي نظرية "كولردج" نجد أن الخيال عنده أساسي في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية ، أما "شيلنج" يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات ، ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحًا واحدة ، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحدًا([185]) ، وهكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف "شيلنج" ، من أن

---

[181] – م ن ص ن .

[182] – م ن ص ن .

[183] – م ن ص ن .

[184] –محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار النهضة العربية لطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط، 1979، ص 58 .

[185] – محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، م س ص 59 .

الخيال يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة ، فهو يحاكيها في عمله ، ولكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة ([186]).

إن أكثر المذاهب والنظريات تكاد تشترك في تصور البنية المنطقية للخيال بوصفها تركيبًا جدليًا متوترًا يتمثل في أن الخيال يوحد المتعدد ويدمج العناصر ، ومادامت الطبيعة تكون وحدة لدى الرومنسي فإنه أدمج بين عناصرها المختلفة ، وبهذا المعنى فالوحدة لا تقمع الاختلاف : وإنما هي التي تتيح الاختلافات أن تتجلى وتبرز ، بصورة إيجابية وبناءة ([187]) ، مما يتبين أن الوحدة هي الأساس والكثرة فرع ([188]) ، إذ الوحدة ليست فكرة جاهزة للتطبيق بقدر ما هي علاقة بالاختلاف الواقع أي ليست سابقة على الاختلاف بقدر ما هي حصيلة العمل عليه ، والتعامل معه بصورة خلاقة أي بوصفه مصدرا غنيا ومجالا للتفاعل المثمر والبناء .([189])

إننا نستجيب لتطورنا الثقافي ، ونوالي إعادة تكوين عناصر الوحدة([190])، والصلة بين أجزائها المتعددة حتى يستقيم لثقافتنا شكل متفاعل وبالتالي فهذه إشارة تقودنا إلى فكرة العلاقات التي حدثنا عنها عز الدين إسماعيل بقوله : " إن القول بضرورة العلاقات في العمل الأدبي يقتضي وجود أجزاء عدة أو مفردات كثيرة ، وأن الجزء وحده أو المفردة وحدها تكتسب جمالها بما قبلها وما بعدها ، وهذا في الواقع هو صدى القديم " وحدة الشتات " ، فالصورة الجميلة بنية حية تشتبك أجزاؤها في علاقات فيما بينها وهي في مجموعها تكون تلك الوحدة التي هي نتيجة لتلك العلاقات"([191])

وقد بين "مصطفى ناصف" كيف الخيال الفني قادر على خلق وحدة بين الأشياء المتناقضة التي لا صلة بينها في الواقع ، فالخيال –في رأيه– يحدث الانسجام بين ما لا وجود لأية علاقة له مع شيء آخر وهذا انطلاقا من قدرته على هدم الحدود الفاصلة بينها ، ومن هنا يكون الخيال منبع عبقرية فنية ومفجر الملكة الإبداعية عند الأدباء ([192]) ، وقد ألح "بروكس" كثيرا على تداخل "المحمول"

---

[186] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة للثقافة ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1973 ، ص 412 .

[187] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ، م س ص 124 .

[188] – محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، م س ص 74 .

[189] – علي حرب ، الماهية والعلاقة ، م س ص 97 .

[190] – مصطفى ناصف ، نظرية المعنى ، م س ص 220 .

[191] – عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1974 ، ص 125 .

[192] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، دط ، 1958 ، ص 10.

و"الوسيلة" واندماجهما معًا في نطاق الناتج الجديد ، إذ يقول : " .... إن الكلمات داخل هذا المركب تلعب دورا يختلف عن دورها المعجمي المباشر، لأنها تفقد دلالتها المقررة التي تنظر إليها البلاغة القديمة لتحمل ظل دلالة كلية موحدة بعيدة الغور " .([193])

هذه الوحدة استخلصت من الكثرة أو كما يقول كولردج : "الجمال هو تحويل الكثرة إلى وحدة، وتحويل الكثرة إلى وحدة من مهمة الخيال" ([194]) كل هذه الأشتات تحولت في هذه اللوحة الشعرية وأصبحت وحدة تكاملت أجزاءها فكونت هذا "الليل الخياليّ" المتفرد ،على غير مثال سابق ،تحولت كل الكائنات والعناصر المنصهرة إلى وحدة غير قابلة للانفصال أو التشتت . و مثال ذلك قول امرئ القيس :

وليلٍ كَموجِ البَحْرِ أَرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ ليبتلِي

فَقلت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَرْدَفَ أَعجَازًا وناءَ بِكَلْكَلِ ([195])

لقد تفاعلت العناصر المكونة لليل فيما بينها ، إذ هي مختلفة ومتناقضة وبفعل التفاعل ائتلفت واختلطت ، وصارت منصهرة في كيان واحد . وجعلها تركيبة واحدة ، مشكلة ومرتبطة لا تقبل الانفصال، أفقدها هويتها وماهيتها وإنيّتها بفعل كيمياء الخيال التي صهرت الكل وجعلته وحدة وأوجد منهما ماهية جديدة بفعل كيمياء الخيال ، من خلال صهر العناصر المتفاعلة و مزجها في كيان واحد ، فتحصل في الأخير على هذا الليل الخياليّ ، وكذلك قوله : "فقلت له" ،صهر فاعلين:الليل والإنسان ومزجهما بعضهما ببعض ، فهذين العنصرين مختلفين تمامًا، لكن الشاعر قام بصهرهما ليشكل وحدة لها بعد دلالي غير الذي كانت عليه ، ثم تحول هذا الليل إلى حيوان خياليّ يمتطى ، وينوء ،و له أرداف، وجعل له صلبًا وأعجازًا وكلكلًا فاعل بينهما ، ليشكل وحدة لها بعدها الدلالي ، وهي الدلالة الجديدة التي أبدعها الشاعر ، وبعدا تعبيريًا وهي الرؤية التي جسدها الشاعر نفسه .

---

[193] – نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، م س ص 60.

[194] – محمد مصطفى بدوي ،كولردج ، دار الثقافة ، الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1988 ، ص 62 ص 81

[195] – امرئ القيس ،الديوان، م س ص 81

3-الجدة :

يمكّن الأداء الاستعاري من اكتشاف العلاقات الخفية الجديدة بين الأشياء والظواهر والأحداث التي يتنبه إليها الشاعر ، ويمنحه قدرة فائقة على الرؤية البكر ، ويحيله تلقائيا إلى الزوايا الخاصة التي ينظر منها إلى الموضوع .

والجدة هي ما أكده عبد القاهر الجرجاني في قوله : " .... أنها تبرز هذا البيان أبدًا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلًا وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللّفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد ...." ([196]) فألفاظ الاستعارة ليست قوالب جامدة، تكتسب في كل سياق قيمة تختلف عن غيرها كما ذكر " مصطفى ناصف "حين ذهب إلى: "...أن العناصر التي يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلا في الاستعارة الجديدة ، وأن هذه الجدة المتخيّلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة".([197]) فروعة الجدة في الاستعارة أنّها تعبر عن جدة في الإحساس والمشاعر " فالأساليب المختلفة لا تعتور المعنى إلا وكان وراء اختلافها معنى جديد "([198])

إن تأكيد الموقف الذاتي للمبدع يؤدي إلى تأكيد الجدة في الإدراك والتعبير ، باعتبارها دليلًا على أصالة الذات الشاعرة ، وتميز موقفها إزاء موضوعها ([199])، فنسبة اللفظ إلى المعنى ،كنسبة المعنى إلى الموجود العيني، وجودٌ جديدٌ مشتقٌ من وجود سابق متحول عنه .([200]) وهذا ما تبلور في ذهن الشاعر ،إذ يقول :

ولَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ ليبتَلِي ([201])

حيث يتخذ كل عنصر من هذه العناصر مسارًا خاصًا في إبداعية اللّيل الخياليّ فيكتسب معنى جديدًا يختلف عن أصله وذلك لما حصل له من تفاعل مع عناصر أخرى مختلفة عنه و التي منها

---

[196] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،تح . محمد الإسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ،ط2 ، 1998 ، ص 40 .

[197] – مصطفى ناصف الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983 ، ص 138 .

[198] – حلمي مرزوق ، النقد والدراسة الأدبية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 11.

[199] – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، م س ص 246 .

[200] – حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، م س ص 26 .

[201] – امرئ القيس ،الديوان، م س ص 81

تشكل كيمياء الخيال مركبها الجديد الذي يتماشى وطبيعة الموضوع الذي هو الخياليّ فيعبّر به الشاعر عما يحمل من أفكار، ليتخلص من أحاسيسه المؤلمة و معاناته القاسية .

إن تخيل الإنسان نفسه –على حد تعبير"منكوفسكي"- مبني دائما على نموذج الصورة الخالقة ، ويتمثل فعل الخلق في هذه الجدة التي ينبغي التمييز فيها بين معنيين مختلفين ، الجدة بمعنى المجهول وغير المعلوم ، والجدة بمعنى الصيرورة ، وتعني الجدة في المستوى الأول ، هذا الذي لم يوجد بعد ولكننا نتعرف عليه بما هو كذلك بعد أن تقارنه بالماضي، أما الجدة بالمعنى الثاني من حيث هي متأصلة في الصيرورة ، فإنها تضمن نفسها بما هي كذلك ، وتضمن الحياة المؤسسة عليها كما تتمثل فيما هو بدائي وحركي ، وفيما هو طازج وحيويّ .([202])

ومن المعلوم أن الخيال ينطلق من الواقع المحسوس ، ولكنه يعلو عليه ، ويبتعد شيئًا فشيئًا ، ليؤدي ويفته في خلق الصورة الفنية الجديدة التي لا نجد لها مثيلًا " في هذا الواقع" ([203]) .

ومهما يكن الأمر ، فإن الخيال لا ينفصل عن الواقع ولو كان يعلو عليه ،بما يمتلك من قدرة على التركيب والخلق ، تلك هي الخاصية التي جعلت الخيال الفني قادرًا على تكسير الحواجز التي تبدوعصية بين العقل والمادة ، وهي التي مكنته من أن يجعل الخارجي داخليًا ، والداخلي خارجيًا ، ومن أن يجعل الواقع فكرًا ، ويحيل الفكر إلى واقع .([204])

وهكذا يتضح أن الخيال الفني لا يعمل على منوال المنطق المألوف ، ولا يرتبط بقوانين المادة ، فهو يعمل على اكتشاف علاقات جديدة ، تجمع المتناقضات في وحدة منسجمة متجانسة ، كما تتلاقى في ظله الأشياء التي يمكنها أن تتلاقى في الواقع المحسوس .([205])

وهذا ماجسده امرئ القيس حين فاعل العناصر المكونة لليل فيما بينها مثل قوله: (كموج، سدوله،فقلت له ،نجومه،...وغيرها)، إذ هي مختلفة ومتناقضة وبفعل التفاعل ائتلفت واختلطت ،

---

[202] – عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، م س ص 72 .

[203] – ريتشادرز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، دط ، 1963 ، ص 52.

[204] – مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، م س ص 28 .

[205] – م ن ص 16 .

وصارت منصهرة في كيان واحد . وقد نجح الشاعر في تشكيل المركب الثالث الناتج من التفاعل الحاصل بين العناصر المختلفة،فأصبح هذا الجديد يحمل رؤية جديدة له وجوده الذاتي المنفصل عن المختلفات المتفاعلة التي اشتق منها ، وهو مستقل بكينونته الخاصة ، فالتفاعل بين الليل وموج البحر هو أمر خارق للعادة ، وحين فاعل الشاعر بينهما ،تآلفا وأصبحا مركبًا ثالثًا يوحي ببعد دلالي آخر في حقيقة أمره خياليّ ، إيحائيّ بدلالته ، جسد به الشاعر حالته النفسية وآلامه المتكررة التي يريد تبليغها ، ويتجلى ذلك في تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها .

كما نجد أن امرئ القيس فاعل بين اللّيل والصبح، فجعل منهما صورة خياليّة انطلاقا من الصورة الواقعية ، وهذا ما تبلور في ذهن الشاعر ، وأخذ بعدا آخر ليس هو اللّيل العادي ، وإنما هو ليل خياليّ، "لا يدرك إلا بالخيال" ([206]) ، فالصبح عند امرئ القيس أصبح مظلمًا مثله مثل الليل بمعنى أن الشاعر حين فاعل بين اللّيل والصبح ، صار هذا الصبح جزءًا منه .وبذلك يكتسب هذا الليل الخياليّ سمة الجدة ويبقى حديثًا مدى الوجود. وفي ذلك يقول:

أَلَا أَيُّها اللَّيلُ الطَويلُ أَلَنْجَلِ بِصبحٍ وَمَا الإصباح فيكَ بِأَمثَلِ

ومن هنا يمكن القول: أن امرئ القيس استطاع أن يشكل ليلًا جديدًا كل الجدّة ، وهذه الجدّة هي جدّة كينونة ، وليست جدّة زمانية، بمعنى أنها تبقى حديثة مدى الوجود ، بالإضافة إلى أن هذا الليل كيان خياليّ ، لا يدرك إلا بالخيال ، وبالتالي يبقى كما هو ، كما تخيله امرئ القيس .

4-الجمال:

علم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ، ومقاييسه ، ونظرياته ، وفي الذوق الفني،وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية ، وهو باب من الفلسفة ([207]) ، ويعنى بالنظريات الفلسفية التي تفسر تطور وتبدل النظرة إلى علم الجمال ، فالإنسان يحكم بالجمال على ما يحبه ويعجبه سواء في الحياة أو في الطبيعة ، ولكن هذه الأحكام تتحول بفعل الإبداع إلى تعبير ينطوي على إدراك خاص بفعل

---

[206] – العربي الذهبي ،شعريات المتخيّل،اقتراب ظاهراتي، شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 ،2000 ، ص 117.

[207] – جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، م س ص 408 .

شعور وانفعال وخيال ، أو كما يقول الفيلسوف الإيطالي "بندتوكروتشه" : " تتحول إلى حدس ينتج لغة من الكلمات أو الأصوات أو الصور الجميلة "([208]) ، وبمعنى آخر يبحث علم الجمال أو فلسفة الفن في التعبير الجميل عمّا يدركه الإنسان .([209])

وقد أقام " ديدرو" معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء والأجزاء ، فعنده أن الجميل " هو الذي يحتوي – في نفسه و في خارج نطاق الذات –على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات."([210])

ويرى" كانط " أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو أنه حكم صادر عن الذوق ، وأن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة .([211])

لقد تفاعلت الموجودات المكونة لليل الخياليّ فيما بينها مثل قوله : (ليل، البحر، الاصباح ،الثريا، جندل...) إذ هي مختلفة ومتناقضة وبفعل التفاعل ائتلفت واختلطت، وصارت منصهرة في كيان واحد .

وقد نجح الشاعر في تشكيل المركب الثالث الناتج من التفاعل الحاصل بين العناصر المختلفة ، فأصبح هذا الجديد يحمل رؤية جديدة وله وجوده الذاتي ،المنفصل عن المختلفات المتفاعلة التي اشتق منها ، وهو مستقل بكينونته الخاصة ، فالتفاعل بين الليل وموج البحر هو أمر خارق للعادة ، وحين فاعل الشاعر بينهما ،تآلفا وأصبحا مركبًا ثالثًا يوحي ببعد دلالي آخر هو في حقيقة أمره خياليّ ، إيحائي بدلالته ، جسد به الشاعر حالته النفسية وآلامه المتكررة التي يريد تبليغها ، ويتجلى ذلك في تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها، وبالتالي إكساب هذا اللّيل الخياليّ قيمة جمالية تثير في المتلقي الدهشة والانفعال .

---

[208] – أميرة حلمي مطر ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار التنوير ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2013 ، ص07 .

[209] – م ن ص ن .

[210] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، م س ص 295 .

[211] – م ن ص 300.

والجمال عند " هيجل" ميدانه الإدراك الحسي إدراكًا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى في الأشياء حسيًا ، وهي ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها لأن الحقيقة –من حيث هي – لها وجود ذهني غير حسي . ([212])

على أن العمل الفني عند "كروتشيه" لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك في اتساق وجدته .... فالجمال شكل موحد كامل ولا عبرة فيه بالمضمون دون الشكل.([213])

والجمال في الفن ليس محاكاة لجمال الواقع ولا نقلاً مطلقًا له ، وإنما هو خلق جديد ، خلق يبدعه الفنان مجسدا فيه أفكاره ومشاعره ، ([214]) وبالتالي فإن جمال الشعر يكمن في اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة وجمعها وتأليفها في صورة منسجمة ، حتى لو كانت من صنع الخيال ، وليس لها وجود في الخارج ، ومن هنا أكد النقاد على أن : " الاستعارة تزيد في جمال الصورة الحسية والمعنوية حين يحسن الشاعر استعمالها " .([215])

وفهم الجمال هو عملية معرفية في طابعها، وهي ليست انفعالًا ولا فعلا من أفعال الإرادة، ومن المحتمل أن يسلم الناس بأنه فعلًا من أفعال الإرادة ، غير أن " الفهم الخالص للجمال هو عملية إدراك واعٍ وليس فعلًا من أفعال الإرادة " ([216]) .

وبهذا نجد أن الموضوعات الجميلة هي باستمرار مدركة في طابعها " فكل موضوع جميل مدرك أو هو سلسلة أو مجال من المدركات ".([217])

إن إبراز جمال الاستعارة لا يكون إلا بربطها بالتجربة الإنسانية العميقة التي تبرز فاعلية الشعور والفكر معا ، فإبراز العلاقات هام في تشكيل أيّة استعارة .([218])

---

[212] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، م س ص 310 .

[213] – م ن ص 314 .

[214] – كريب رمضان ، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، (مصطفى ناصف نموذجا) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ط3 ، 2009 ، ص 40 .

[215] – سعد أحمد الحاوي ، الصورة الفنية لامرئ القيس ، دار العلوم للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1983 ، ص 100 .

[216] – ولترت ستيس ، معنى الجمال ، نظرية في الإستطيقا ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2000 ، ص 51 .

[217] – م ن ص 41 .

والتركيز على الشاعر والشعر يفضي إلى التسليم بأن الشاعر يعمل من خلال وسيط نوعي لتحقيق غايات جمالية في النهاية ، قد تنطوي هذه الغايات على أهداف أخلاقية أو سياسية أواجتماعية ، ولكن هذه الأهداف لا يتحقق أثرها إلا من خلال الوسيط النوعي للقصيدة ، فضلا عن إن الشاعر لا يقدم إطار القيم الذي تنطوي عليه رسالته تقديما حرفيا إلى المتلقي ، بل يقدمه تقديما شعريًا له خصائص نوعية متميزة ([219]) .وجمال الخياليّ مستخلص، ينتج من تفاعل خصائص عديدة يتميز بها هذا اللّيل الغريب، فهو يثير في المتلقي الدهشة والانفعال ، فنجده هنا حسن يلذ ويمتع ويفيد ، كما نجده أيضا بالخصائص السابقة يكتسب هذا الليل العجيب الغامض سمة الخلود.

5-الخلود :

كان الخيال عبر تاريخ الأدب والفن بمثابة المنجم الدائم الذي يستخرج منه الأدباء والفنانون موادهم الخام ، التي تتحول بين أيديهم ،وفي عقلهم ووجدانهم ، إلى أعمال فنية خالدة على مرّ الزمن .([220])

والخلود هو الدوام والبقاء، تقول خلد في النعيم دام وبقي، ومنه خلود النفس، أي بقاؤها بعد الموت، ودار الخلود الجنة ([221])، والخالد نقيض الفاني.([222])

وبالرجوع إلى " كولردج " في حديثه عن الخيال ، نجده يقول : " هو القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنًا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق"([223]) ، بمعنى أنه : " الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني ، والإدراك في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في "الأنا" اللّامتناهي" .([224])

---

[218] – يوسف أبو العدوس ، مدخل إلى البلاغة العربية ، م س ص 205 .

[219] – جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، م س ص 236-237 .

[220] – نبيل راغب ،موسوعة الإبداع الأدبي ، م س ص 151.

[221] – جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، م س ص 544 .

[222] – م ن ص 545 .

[223] – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، م س ص 259 .

[224] – عبد القادر الرباعي ، تشكل الخطاب النقدي ، م س ص 41 .

وغير بعيد من نظرية كولردج في الخيال ، يقول "وليم بليك" "إن عالم الخيال هو عالم الأبدية"([225]) كما ذهب إلى أبعد من ذلك في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره "القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر "([226]) ويقول إن : " عالم الخيال هذا لانهائي وأبدي على حين أن عالم التكاثر أو العالم الطيني متناه وموقوت . وفي عالم الخيال توجد الحقائق الدائمة لكل ما نراه منعكسة " على تلك المرآة الطينية في الطبيعة، إن كل الأشياء تكتسب أشكالها الأبدية في الجسم الإلهي للمخلص، كرمة الأبدية الخالصة : الخيال الإنساني" ([227]).

و يتجلى الخلود في مقطوعة امرئ القيس في قوله:

فيَالكَ منْ ليلٍ كأنَّ نجُومَهُ بِكلِ مُغَارِ الفَتْلِ شدَّتْ بِيذْبُلِ

كَأَنّ الثُّرياَ إذا علقت في مَصَامِهَا بِأمرَاسِ كَتانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ([228]).

لقد أعدم الشاعر العديد من الأشياء والموجودات وأفقدها ماهيتها وإنّيتها وهويتها من أجل أن يوجد أشياء جديدة لم تكن من قبل ، فطمس بذلك كل الموجودات وحرر المبدع وتحررت الكلمة معه، من دلالتها المعجمية القارة إلى دلالة أخرى، تكون محتملة لها أبعادها الإيحائية ،ليشكل وحدة لا مثيل لها إلا هي مثال ذاتها .

هذا الليل الخياليّ الذي لا وجود له في الواقع العينيّ ، إنه ليل جعل من الحياة تتوقف عن الحركة مثل قوله : (يذبل ، أمراس ، صمّ ، جندل...) ،وكلها مدركات تدل على الثبات والفناء والموت، إنه ليلٌ مشحون بنفسية امرئ القيس ، فكل الأوقات تشابهت وكل ذراتها وأناتها متشابهة في الثقل والحزن والألم الذي يعاني منه الشاعر لاستطالة ليله و مقاساته الأحزان و الهموم حتى أن نجوم هذا الليل ثابتة في أماكنها،بل الكون كله ثابت دون حركة، الأمر الذي جعل هذا الليل خالدًا غير فانٍ وفي كل مرّة يشدّنا إليه بغرابته و عدم ألفته.

---

[225] – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، م س ص 251 .

[226] – م ن ص ن .

[227] – نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، م س ص 162 .

[228] – امرئ القيس ،الديوان،م س ص 81

وكل فعل خلاق شكله الخيال إنما هو في نظر بليك فعل إلهي، ذلك أن الخيال هو الذي يحقق الطبيعة الروحية للإنسان تحقيقًا نهائيًا وكاملًا.([229])

وهذا الفعل الخلاق هو الذي شكله امرؤ القيس بفعل خياله الخصب ، فابتدع هذا الفضاء اللّيلي على غير مثال ولا مثال له إلا هو ذاته ،مما جعل هذا الليل الخياليّ يكتسب سمة الخلود، وهذه السمة ناتجة من خصائص أخرى تميّز بها هذا الليل الغريب،الأمر الذي جعله خالدًا غير فانٍ ، ويبقى مدى الوجود ، وفي كل مرة يشدّنا إليه بغموضه وعدم ألفته ،وهذا تمام الإبداع.

[229] – نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، م س ص 162 .

الفصل الرابع

الدلالة هي أن يلزم من العلم بالشيء علم بشيء آخر ، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول، فإن كان الدال لفظًا كانت الدلالة لفظية ، وإن كان غير ذلك كانت الدلالة غير لفظية.([230])

وقد ذكر الجاحظ أن جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى "نصبة" ([231]) والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقتصر عن تلك الدلالات .([232])

ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها ، وحلية مخالفة لحلية أختها ، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة ، ثم عن حقائقها في التفسير ، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها ، وعن طبقاتها في السار والضار .

إذ الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر ، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص وإشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص.([233])

وتعرف الدلالة أيضا بأنها الإرشاد ، وما يدل عليه اللفظ عند إطلاقه ([234])، وهي بذلك فكرة الاتجاه والتوجيه ، ومدى الحركة الإنسانية ونطاقها ([235])، مما يثبت أن الدلالة لا نهائية .([236])

يكاد يتفق الباحثون في نشأة الدلالة على أنها بدأت بالمحسوسات ثم تطورت إلى الدلالات المجردة([237]) ، ويعرف "ديمارسيه" الاستعارة بوصفها " محسنا تنقل بفضله الدلالة الحقيقية لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن ، إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري

---

[230] – جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، م س ص 563 .

[231] – بدوي طبانة ، معجم البلاغة العربية ، م س ص 224 .

[232] – محمد علي زكي صبّاغ ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان للجاحظ ، المكتبة العصرية صيدا ،بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998 ، ص 236 .

[233] – محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999 ، ج1 ، ص 743 .

[234] – مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، القاهرة ، دط ، 1994 ، ص 233 .

[235] – إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 1986 ، ص 163 .

[236] – بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، م س ص 26 .

[237] – إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط3 ، 1976 ، ص 161 .

تفقد دلالتها الحقيقية وتكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي تقوم بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة وبين المعنى الذي يقارن به "([238]).

وإذا افتقدنا معنى الاستعارة وبلاغتها فقد وجب أن نقيم أسسًا يبنى عليها النظر في الاستعارة ، وفي حديث الاستعارة نلحظ معاني هامة : فهناك الإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة ، وهناك الإيحاء الرمزي والمادي والنفسي ، وهناك أيضا عنصر التركيب والمساق ، وهما عنصران وثيقا الارتباط ببناء الاستعارة ونشاطها البلاغي ، وما ينبغي الإشارة إليه أن هذه المعاني تتقاطع وتتلاقى باستمرار على الرغم من المفارقات التي تقوم بينها ودقائق الفروق التي تميز بين أقسامها ، وهذا يعني أن الحديث عن فاعلية الاستعارة بحاجة إلى تذكرة قوية بنظرية (تفاعل الدلالات) و(نشاط السياق) ، فالعمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة أو العوالم التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها ،ونشاطه الجمالي ينمو ويجف بمؤثرات السياق ودلالاته الحيوية التي تتبادل التأثير والتأثر على الدوام ([239]) .

والإيحاء الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة يقوم على تفتيت فكرة الدلالة المعجمية، ويتضح خصوصًا في التمييز بين مدلولها العلمي المألوف وبين ما نسميه الذوق اللغوي أو المدلول الشاعري ([240])

وإذا كانت الاستعارة تشكل خاصية رئيسية للغة الشعرية ، فإنها من الناحية الدلالية الإسنادية تقوم على أساس ما يسميه "جان كوهين" (عدم ملائمة معنوية) ، وتأخذ الكلمة داخل (القرينة الاستعارية) ظلالًا دلالية جديدة ، تؤدي إلى تغيير المعنى ، فالاستعارة تعد مظهرا أساسيًا من مظاهر التطور الدلالي الذي يعتري بعض (الدوال) في الاستخدامات المختلفة .([241])

إن السياق يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية وإثارتها القريبة بحيث توحي بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعي أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة ، فمادية الكلمة المستعارة تعمل في بناء التأثير([242]) ، ذلك لأن صلة امرئ القيس بالليل ،صلة نفسية ، فهو ليل مهيمن على

---

[238] – فرانسو مورو ، المدخل لدراسة الصورة البيانية ، تر.محمد الولي وعائشة جرير ، م س ص 31-32.

[239] – تامر سلوم ، في نظرية اللّغة والجمال ، م س ص 309 .

[240] – م ن ص 310 .

[241] – محمد العبد ، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1988 ، ص 130-131 .

[242] – تامر سلوم ، في نظرية اللغة والجمال ، م س ص 303 .

عالم الشاعر النفسي والخاص والعالم المحيط بالشاعر بحيث إن نجوم وثريات هذا الليل لا تتحرك أبدًا إنه ليل سودويّ يتصف بكل معاني الألم والحزن ،هذا الليل أثقل الشاعر بالهموم واليأس والابتلاءات التي لا خلاص منها ، فهو لا يرى أي أمل أو نهاية لمأساته وهمومه .

1 – الدلالة النفسية :

علم النفس من العلوم التي استفاد منها الأدب إلى حد كبير واستخدمها في إضافة الكثير إلى مناهجه سواء الإبداعية أو النقدية ،ولا ترجع استفادة الأدب من علم النفس إلى الفترة التي اكتشفه فيها "سيجموند فرويد" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فقط ، بل ترجع إلى أيام "أرسطو" ونظريته في التطهير الذي تحدثه التراجيديا في نفوسنا ([243]) ،وهذا يؤكد أن علم النفس كان موجودًا بطريقة أو بأخرى من خلال الفلسفة والأدب اللّذين اهتما أساسًا بدراسة النفس البشرية منذ فجر المعرفة الإنسانية ، وإن ما فعله "فرويد" وغيره من علماء النفس الرواد كان تقنينًا لهذا الفرع من المعرفة ووضع المنهج العلمي له . ([244])

لذلك كان الأدب أسبق من علم النفس في دراسة النفس البشرية ، ولما تم تقنين علم النفس ومنهجيته كان من الطبيعي أن يتخذ الإتقان من أجل المزيد من المعرفة للذات الإنسانية التي تعد من أكثر ألغاز هذا الكون غموضًا .([245])

إن الميدان الجديد– كما صوره"ريتشاردز" يمدنا بلغة أكثر دقة فيما يتعلق بمناقشة خطوات الإبداع الفني ، ففي كتابه "مبادئ النقد الأدبي" حلل ريتشاردز مكونات التجربة الجمالية متتبعا — في ذلك التعريف الذي وضع أساسه في وقت مبكر ، مع شريكه "أوجدين" و "وود"، والذي يقول بأن الجمال " هوما يفضي إلى معادلة من الانسجام المتزامن "([246]) ، أي إلى إحداث نوع من الاستجابة المتناغمة في نفوس المتلقين ، بسبب مثيرات العمل الفني ، وما تخلفه المعرفة أثناء تطبيقها

---

[243] – نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، م س ص 185.

[244] – م ن ص 186 .

[245] – م ن ص ن .

[246] –إبراهيم حمادة ، مقالات في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1989 ، ص58–59 .

على الفن وتتجلى الدلالة النفسية في أبيات امرئ القيس في القلق الوجودي الذي يعاني منه ، ويظهر ذلك في قوله :

ولَيلٍ كَموجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِي

فالشاعر يعيش أزمة روحية تتمثل في قلق وجودي مؤبد ،وقد ذكر الليل باسمه ثلاث مرات في قوله : "وليل كموج البحر ، ألا أيّها الليل ، فيالك من ليل "، وهذا إن دل على شيء ، فإنما يدل على أن هذا الليل أصبح جحيمًا لهذه الذات (ذات الشاعر) ، أي أن الشاعر غير منسجم مع عالمه ،وهو بذلك أفنى الوجود قبل فنائه .

2-الدلالة الإنسانية :

الإنسانية تصدر عن رؤية لعلاقة الإنسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجي التجريبي أو الداخلي التحليلي ، ومثل هذه الرؤية تتحقق من طريقين أولهما دمج الإنسان والعالم معًا، وثانيهما إيجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالإنسان والإنسان بالعالم ،والإبداع الفني علاقة خصبة يتفاعل بها الإنسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة الشاملة .([247])

كان أفلاطون أول من لمس السمات المشتركة لمفهوم الإنسانية في الأدب من منطلق أن الإنسان هو الإنسان في كل مكان وزمان ، ويجب ألا يخاف من الوقوع في الخطأ إنه —أولا وأخيرًا- إنسان وطبيعته غير كاملة وإن كان دائم السعي لتحقيق الكمال .([248])

فإذا كان الإنسان يعتمد على ذاته في إدراك الحياة التي يمارسها ، فإنه يدرك جيدًا أن الإنسانية لا تتشكل إلا من خلال الموضوع ، وذلك أن الإنسان يفكر في ذاته يشعر بها كما يفكر في الآخرين ، ويشعر بوجودهم الذي هو التجسيد الحي للمفهوم المجرّد للإنسانية .([249])

والمحصلة النهائية لكل هذه التفاعلات والاكتشافات والومضات ،هي التي تمكن المتلقين من رصد ملامح النوع الإنساني من خلال العمل الأدبي المجسد والمضي لها ، وكل الأعمال الأدبية التي

---

[247] – مجدي أحمد توفيق ، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، م س ص 37 .

[248] – نبيل راغب ،موسوعة النظريات الأدبية ، م س ص 51 .

[249] – م ن ص 58 .

رسمت ملامح خريطة الأدب الإنساني بطول تاريخه العريق ،جسدت صراع البشر من أجل إنسانية أفضل ([250]) ، وإنما الشعر الحق تعبير عن الإنسانية الكاملة ([251])

هنا تكمن وظيفة الأدب الحيويّة والضروريّة في مفهوم النظرية الإنسانية ، فهو الوسيلة التي تسخر الإمكانات المؤدية إلى وجود أفضل وعالم أجمل ، ولذلك اصطلح النقاد وعلماء الجمال والأخلاق على أن الإنسان الذي يتذوق الأدب خير من ذلك الذي لا يهتم به ، لأن الأدب تجربة نفسية وجمالية فعالة وضرورية لبلوغ الإنسانية درجات أعلى من النضج والرقي .([252])

والمبدع الحق هو ذلك الشخص الذي يتميز بنشاط خياله الشعري وهو الذي يحطم السدف التي خلقتها العادة ، ويهدم جميع الارتباطات التي ارتبطت بالموضوع في أذهان الناس ، فيضفي عليه من روحه وعاطفته ونفسه ، بحيث يكسبه معنى جديدًا ، ويضعه في علاقات لم توجد من قبل .([253])

وقد نتج عن هذا الفهم الجديد للخيال قضايا في غاية الأهمية للنقد الأدبي لعل أهمها : أنه لم يعد الشعر الحق صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه ، وإنما لابد للشاعر من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد ، وبذلك يكون العالم الخارجي بمثابة المادة الخام التي لا بد من صهرها وإضفاء الشكل المعين عليها تمليه رؤية الشاعر للوجود ، وبالتالي تحويل الواقعي المادي إلى مثالي روحي ، ومن هنا لا يجوز لناقد أن يحكم على الصورة الشعرية في القصيدة تبعًا لصدقها ، أي لمطابقتها للواقع ، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هوما فيها من حياة ، مصدرها روح الشاعر ([254]) ، أو كما يقول "كولردج" : "ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق وإنما تصبح الصور معيارًا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة

---

[250] – م ن ص 59 .

[251] – عبد الرحمن بدوي ، مقدمة كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1953، ص 17.

[252] – نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، م س ص 59.

[253] – بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، م س ص 100 .

[254] – م ن ص 100-101 .

أو سلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة ،أوحينما تتحول فيها الكثرة إلى وحدة ، والتتالي " إلى لحظة واحدة ، وأخيرا حين يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية "([255]).

وتتمثل الدلالة الإنسانية في هذا الفضاء الليلي الذي ابتدعه امرؤ القيس على غير مثال سابق في الألم العميق النابع من تفاصيل هذا المشهد ، يقول في ذلك :

فَقلْت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَردَفَ أَعجَازًا ونَاءَ بِكَلْكلِ

أَلَا أيُّها اللَّيلُ الطَويلُ أَلَنْجَلِ بِصبحٍ وَمَا الإِصْباحُ فيكَ بِأَمثَلِ ([256])

لقد استطاعت هذه المقطوعة أن تحقق الحركة الإنسانية الخالدة بما جمع لها الشاعر من خيوط إنسانية رفيعة ، وبما اشتملت عليه من مستودع غزير للحزن الإنساني العام ، هذا الألم العميق البادي من تفاصيل هذا المشهد الشعري ، فالشاعر يتألم من عدم انسجامه مع وضعه، ذلك الوضع الوجودي ،لأنه أمير مملك ، وملك يحكم ، فهو في سعة العيش وفي وضعية اجتماعية لا يصل إليها إلا الملوك ،ومع ذلك فهو متألم ليس بوضعه الاجتماعي مثلاً ، ولكن يتألم بوضعه الوجودي كونه حيًا فانيًا ، هذه لعلامات وغيرها تؤسس لقيمة إنسانية استخلصناها من تشكيل هذا الليل الخياليّ ضمن فضاء تخيلي يتسع ولا يكف عن التدليل والإيحاء ممدودًا من الدلالات ومنها الدلالة الإنسانية هذه .

3- الدلالة الوجودية :

انصهرت الوجودية نظرية" فلسفية" في أثناء الحرب العالمية الثانية لكن بمجرد انتهاء الحرب ظهرت أيضا نظرية" أدبية" عندما نشر رائدها " جان بول سارتر " كتابه " ما الأدب ؟" عام 1947 ، الذي أثار فيه قضية الأدب الملتزم الذي يفرض على الأديب أن يضع إبداعه في خدمة أهداف وطنه ومجتمعه ، لكن هذا التطرف العقدي ما لبث أن دخل بالنظرية الأدبية في طريق مسدودة ([257]).

---

[255] – بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، م س ص 101 .

[256] – امرئ القيس ،الديوان،م س ص 81

[257] – نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، م س ص 711.

لم تجد نظرية الأدب الملتزم ترحيبا كبيرا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، لكن هذا لا يغمط الوجودية حقها في أنها كانت اجتهادا أدبيا ونقديا يستند إلى خلفية فلسفية عريضة وتجربة نضالية عميقة ، أدت دورها في إطارها الزمني ، بل وكان لها أتباع حاولوا توسيع وقعتها على الخريطة الأدبية والنقدية من أمثال "فرانسيس جانسون " ، " برنار بنجو " ، و" جان بويون " وغيرهم .([258])

وإذا كان من المحتم على النقد الذي تنشده النظرية الوجودية أن يوضح العلاقات بين معنى إبداع أدبي معين وبين المشروع الأساسي لحياة معينة فإن دوره أن يسخر فهم الحياة لخدمة فهم العمل الأدبي وليس العكس .

إذ مهما أحاط الناقد بشخصية أديب معين ، بل وربما اطلع على أسرارها التي لا يعرفها أحد ، فإنه في النهاية يتناوله بصفته مؤلفًا لعمل معين ،وليس بصفته شخصًا لا يهم أحد ، أي أن الأعمال الأدبية هي الكلية الوحيدة ذات الدلالة التي يجب على الناقد أن يركز عليها ويستوعب أبعادها فهذا هو الهدف الذي يضعه النقد الوجودي ويسعى إلى تحقيقه .

وتظهر الدلالة الوجودية في أبيات "امرئ القيس" في القلق الوجودي والرؤيا المأسوية التي يعيشها لعدم انسجامه مع وضعه ، ذلك الوضع الوجودي كونه حيًا فانيًا ، فهو منفصل عن عالمه وغير منسجم معه ، مما أدى به إلى إفناء الوجود قبل فنائه ، ويقول في ذلك :

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِي ([259])

فالشاعر في توسلاته بهذه المعاني العميقة للوجود يحقق ذاته ، ويرى أن إنسانيته تمارس قوتها وحريتها ،وهذا ما يؤكده " عبد الرحمن بدوي " بقوله : " وبمقدار شعورنا بالحياة والقوة يكون إدراكنا للوجود ، وعن طريقها ، فحسب نستطيع أن نعرف ما الوجود : الوجود تعميم لفكرة الحياة والإرادة والعقل والصيرورة ، ذلك لأن الحياة تقويم ، ولكي يحيا الإنسان لا بد أن يضع قيمًا وهذا التقويم نفسه هو الوجود ".([260])

---

[258] – م ن ص 711-712 .

[259] – امرئ القيس ،الديوان،م س ص81

[260] – عبد الرحمن بدوي ، نيتشة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 4 ، 1965 ، ص 164 .

لقد عبر" امرئ القيس " عن إشكالية وجودية مؤلمة ، إشكالية تضرب أصولها في صميم الواقع المادي والنفسي ، والمعتقدي ، للإنسان من أجل تحقيق الذات الإنسانية في هذا الوجود و كل ما له صلة بتحقق إمكانيات الوجود الإنساني .

4-فلسفة الوجود عند امرئ القيس والرؤيا المأسوية :

فلسفة الوجود هي الفلسفة التي تهدف إلى وصف وجود الإنسان المشخص لتفسيره وتوجيهه ، وهي مرادفة للوجودية والفلسفة الوجودية ترى أن الوجود ليس مجرد موضوع يدرك ، بل له تأثيره في الشخص المدرك ، وليس الإدراك عملية عقلية فحسب ، بل تسهم فيه الجوانب البيولوجية والسيكولوجية ([261]).

ويعتبر كتاب "سارتر" الأساسي "الوجود والعدم" محاولة تأسيس أنطولوجية فينومنولوجية ، لذلك ينطلق من السؤال عن الكينونة مميزا الوجود في ذاته باعتباره كينونة الأشياء مستقلة عن الوعي عن الوجود لذاته باعتباره كينونة الإنسان محددة بالوعي.([262])

إن الوجود الذي عبره يأتي العدم إلى العالم هو وجود ، تطرح مسألة عدم الوجود داخل وجوده ، إن الوجود الذي به يأتي العدم إلى العالم يجب أن يكون عدمه الخاص .([263])

تلك هي غائية الوجود الإنساني وهي غائية تحمل في طياتها السلب الخاص بها ، أي أنها متناقضة.([264]) إذ العدم في الفلسفة الوجودية لا ينظر إليه على أنه الافتقار إلى الوجود ، بل على أنه مرتبط بالوجود بعلاقة : فعند "يسبرز" أن العدم من حيث يستشعر هو ثغرة الوجود ، وعند "هيدجر" أن الوجود ينكشف على أنه حضور وغياب معًا ، وانكشاف واحتجاب ، وعند "سارتر" أن العدم "تال على الوجود" لكنه "يلاحق الوجود" .([265])

---

[261] – توفيق الطويل ، سعيد زايد ، المعجم الفلسفي ، م س ص 140 .

[262] – علي مولا ، أطلس الفلسفة ، ترجمة جورج كتورة : المكتبة "الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2007 ، ص203.

[263] – م ن ص ن .

[264] – م ن ص ن .

[265] –جان بول سارتر ،الوجود والعدم ، م س ص 09 .

ويشير "سارتر" في بعض مقاربته للوجودية بقوله :"الآن أعتقد أن ما قلناه قد يسمح لنا بتفهم معنى كلمات ضخمة رنانة بعض الشيء مثل القلق والسقوط واليأس ، ولكننا سوف نرى أن معنى هذه الكلمات غاية في البساطة ..... إن الوجود ليعلن صراحة أن الإنسان يحيا في قلق ، ويكابد القلق " ([266]) حيث نجد تسلط بعض المفاهيم التي لها علاقة بالفكر الفلسفي ، والنابغة من إيمان الإنسان بذاته ، وبتحقيق وجود الفرد في الوجود ، ذلك أن الشعر والفلسفة صورتان للتعبير عن الوجود ، إحداهما التعبير عن المكان والثانية التعبير عن الآنية ، البويطيقا /الإبداعية، تصبح هنا مجالًا لتأسيس الوجود والعالم ، لأنها تقدم رؤية تنعكس عن وجهة نظر منتجها ، ويصبح الشاعر بهذه المواصفات مبدعًا ، بحيث يبدع عالماً من الوجود قائما بذاته ، ولا يشير إليه ،وكذا يملك بهذه المواصفات من الحقيقة المتجددة ، ما يملك الفيلسوف ، بل الشعور لدى الشاعر هنا أقوى لانحيازه إلى أفق أرحب من التعبير ، وبذلك يكون للشاعر نزعة إنسانية ، متجاوزة الانغلاق من خلال تحقق الذات الإنسانية في الوجود ، ومثال ذلك قول امرئ القيس :

وليلٍ كَموجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيبتَلِي

فَقلْت لهُ : لما تَمطَّى بِجَوزِهِ وَأَردَفَ أَعجَازًا ونَاءَ بِكَلْكلِ

أَلَا أَيُّها اللَّيلُ الطَويلُ أَلَنْجَلِ بِصبحٍ وَمَا الإِصْباحُ فيكَ بِأَمثَلِ

فيَالكَ منْ ليلٍ كأنَّ نجُومَهُ بِكلِ مُغارِ الفَتْلِ شدَّتْ بِيذْبُلِ

كَأَنّ الثُّرياَ إذَاعُلقَت في مَصَامِهَا بِأمرَاسِ كَتانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ ([267])

إن اللّيل في هذه المقطوعة هو حقيقة من معاناة الشاعر النفسية والوجودية وهو لمحة أخرى من حياة الشاعر البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهر العميق ، حيث تفرقت به أحزانه تفرق السبل ،وأقبلت عليه من كل حدب وصوب فأصبح أشقى من غبار في مهب الريح من طرد أبيه له ومن غربته ووحشته وفقد أمه ، وتفرق الكل من حوله وصار طريدًا بعد أن كان يطارد .

---

[266] – جان بول سارتر ، الوجودية مذهب إنساني ، ترجمة عبد المنعم الحنفي ، القاهرة ، مصر ، ط4 ، 1977 ، ص 18 .

[267] – امرئ القيس ،الديوان،م س ص81

إن الشاعر في حالة مأسوية مؤبدة ، لاخلاص منها ، فهو لا يرى أي أمل أو نهاية لمأساته ومعاناته ، إذ يجد نفسه أعزل أمام قوة الوجود ، فالوجود لذاته هو الشعور أو الوعي ، منظورًا إليه في ذاته ، وشعور بنقص الوجود ، والشوق إلى الوجود ، ويناظر ما يسميه "هيدجر" باسم "الموجود"، ويقرب من معنى الآنية ، وهو الإنسان بما هو إنسان ، أي من حيث أنه يتجاوز وجود الأشياء والوجود المادي بوجه عام ، وهو الذات أو الذاتية، ومتضمن في كل معرفة .([268])

وتظهر المأسوية في الذات عندما تلحد فترى أنها وحدها تواجه كل الوجود دون إله ، وهو ما نجده عند امرئ القيس فرغم أنه ملك وابن ملك إلا أنه يرى نفسه أعزل أمام قوة الوجود يواجه وحده كل شرور الوجود .

ومقابل المأسوية " الصوفية" التي ترى أن الوجود هو الإله وأن العناية الإلهية محيطة بالإنسان من كل جهة،على عكس المأسوية التي ترى أن الذات وحدها تواجه كل الوجود دون إله ،الأمر الذي جعل "امرأ القيس" في حالة مأسوية لا تزول ،وأنه واقع في هلاك عميق ،وبهذا فمأساة امرئ القيس مؤبدة لا بداية لها ولا نهاية ، وأن زمنه ليل يضم نهاره وصبحه ،وأن الليل هو زمن امرئ القيس ولا زمن له إلا الليل الذي شحنت به ذاته ، إذ كل الأوقات تشابهت وكل ذراتها وأناتها متشابهة في الثقل والحزن والألم ،وعلى الرغم من ثقل هذا الزمن المأسويّ ومعاناته العظيمة غير أنه متمسك بالحياة ومتشبث بالبقاء محاولة منه لرد الفناء وتجاوزه وحب البقاء وبلوغ الخلود ، وهو دافع امرئ القيس إلى نظم هذه المقطوعة الشعرية ، وتشكيل ليله الخيالي على غير مثال سابق إلا هو عينه ،وبالتالي إكسابه دلالات عديدة ومنها الدلالة المأسوية هذه .

ونتيجة فاعليات سابقة (العدم والإمكان والاختلاف والتفاعل والصهر والمزج والتحويل والتشكيل)، يكتسب هذا الخياليّ دلالات مختلفة من أبرزها : الدلالة النفسية و الدلالة الإنسانية و الدلالة الوجودية والدلالة المأسوية ، وهذه الدلالات تغري المتلقي بأن يلتمس في الليل معنى أساسيًا يلقي ضوءًا على النشاط الخيالي الشعري ،الذي أبدع اللّيل الخياليّ ووفق فاعلية الاستعارة ومن خلال تفاعل جمّ بين مختلفات أشتات لا يشكلها خياليًّا إلّا الخيال الخلاّق .

---

[268] – جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، م س ص 05.

الخاتمة

توصلنا من خلال بحثنا ''إبداعية الاستعارة بين الإنشاء و التلقي'' إلى استخلاص جملة من النتائج تكمن في :

- سيطرت مفهوم الاستعارة الأرسطي على الدراسات النقدية والبلاغية العربية والغربية القديمة فكانت الاستعارة عندهم نقلا،بينما عدها عبد القاهر الجرجاني ادعاءً و إثباتاً.
- تمثل الاستعارة المحور الرئيسي الذي تدور عليه الدراسات النقدية و البلاغية والعلوم المعرفية فكانت نقطة اختلاف و صراع بين الدراسة النقدية و البلاغية والعلوم المعرفية ،حيث اعتبرت بالنسبة للدراسة النقدية و البلاغية القديمة مجرد زخرف وزركشة كلامية ،وظيفتها الوحيدة تزيين المعنى ،بينما أصبحت في العلوم المعرفية اللّب الرئيسي لحياة الإنسان ،بل تقدم معرفة و جمالاً للمتلقي.
- أهم ما يشغل دارسي الألسنة الإنسانية ،حاليًا،هو الاستعارة ،فهي موضع اهتمام من قبل اللّسانيين وفلاسفة اللغة و المناطقة وعلماء النفس والأنثروبولوجيين ... ونتيجة لهذه الاتجاهات المختلفة فإن النظريات في الاستعارة وتأويلها تنوعت واختلفت،ومنها :النظرية الاستبدالية والنظرية السياقية و النظرية التفاعلية،و هذه الأخيرة تعتبر من أهم نظريات الاستعارة ،لأنها تنبع من حاصل تفاعلنا مع المحيط،وهي ترتبط بتفكيرنا ،كما أنها حاصل تفاعل فكرين نشيطين وهي وليدة أنسجتنا الفكرية والثقافية .
- يعد الذهن البشري مبدع الاستعارة ،إذ يتفاعل الإنسان مع محيطه،فيعدم ليبدع بقدرة خياله،الذي يفاعل بين المختلفات ،ويصهرها في بوتقته ثم يمزجها لتتحول إلى مزيج كيميائي،مشكلاً منها''استعارة'' في الذهن ،على غير مثال سابق إلاهي مثال نفسها.
- إن فهم الإبداع الإنساني فهما كيميائيا إنشاءً و تلقيناً يصون طبائع المبدعات ويغنيها بما يمدها به من قراءات مختلفة ،من دلالات و إيحاءات ،حيث إن المتلقي مثل المؤلف كليهما مبدع بكيمياء خياله .
- وتعدّ الاستعارة وسيلة مفهومية ،ومعرفية لإدراك الواقع وهو ما يجعلنا نأخذ بالنظرية التفاعلية على حساب النظرية الاستبدالية ،بحيث تكون الاستعارة تجسيماً لتصوراتنا ،وترتبط كل الارتباط بالتجارب الحياتية التي تتعلق بالنظم الاجتماعية والثقافية مشكلة بذلك بنية جديدة

هي حصيلة تفاعل مجالين مختلفين،وهو ما يؤكد أهمية النظرية التفاعلية التي سدّت ثغرات التصور التقليدي للاستعارة ،فاتحة بذلك مجال التفاعل بين القارئ و المقروء.

- تبلورت قيمة الاستعارة أكثر مع التصور المعرفي الذي فتح لها الأبواب للولوج في عوالم مختلفة،حيث تتشكل الاستعارة من اختلافات عديدة ،لتكون وحدة لامثيل لها ،تخبرنا بحقائق جديدة ،وتغير أفكارنا وأنماط حياتنا وتعالج واقعنا ...
- يمكن أن نستخلص قيمة الاستعارة انطلاقا من التصور المعرفي الذي أزال الستار عن بعدها المعرفي و الجمالي ،وكشف أن الاستعارة ليست تزويقا لفظيا للخطاب ،بل لها أكثر من قيمة انفعالية لأنها تعطينا معلومات جديدة ،وهي في ضوء التصور المعرفي تتضح أكثر و تتشكل قيمتها من خلال البعد المعرفي والجمالي بخلاف التصور الجمالي الذي جعلها منطوية على البعد الجمالي فحسب ،وهكذا لم تعد الاستعارة في التصور المعرفي مقصورة على الزخرف البلاغي والطرف اللساني ،بل أصبحت بفضل التصور المعرفي آلية معرفية لها لمحة جمالية،وهي تنبع من صميم خطابنا اليومي و تفاعلنا مع المحيط،إنها آلية من آليات الذهن ونتيجة من نتائج التفاعل الحاصل بين تصادم فكرتين و تلاحمهما ،لتصبح في النهاية وحدة لامثيل لها إلا هي ذاتها.
- الاستعارة جمع تفاعليٌّ لفكرتين مختلفتين تعملان معاً وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة،يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين وبذلك يعد الاستعاري عند "ريتشاردز" سمة رفيعة من سمات الأسلوب لأنه يعطينا فكرتين في فكرة واحدة ،انطلاقا مما تفعله كل فكرة في الأخرى أو ما تفعله الفكرتان مجتمعتين فينا،إننا نجد تنوعاً هائلاً من أنماط التفاعل بين الأفكار بتداخل مختلف أجزاء البنى الغائبة والذي يعمل السياق على استدعائها.
- تؤثر الاستعارة في مفهوم الثقافة اللسانية و دلالاتها ،إذ أن الألسنة المختلفة تعبر عن أشياء و عواطف و أفكار معينة بواسطة استعارات متعددة الأشكال و متنوعة المصادر، ومن هنا فإن الصورة الاستعارية ربما تساعد على التوسط في شكل علاقة ترابطية بين الأفكار المختلفة و تساعد على خلق استجابات خلاقة نتيجة لخصائص تتميز بها الاستعارات .

- وبقدر ما تقوم الاستعارة على التشابه فهي تنبني كذلك على التنافر و الاختلاف و التباين جراء التفاعل الذي يحصل بين الطرفين مما يؤدي لوحدتهما ،إذ كلما كانت أطراف الاستعارة أكثر تنافرًا وتباعداً واختلافاً ،كانت الاستعارة أكثر إشراقاً وإبداعاً.
- تعتبر النظرية التفاعلية من أهم الإفرازات التي تمخضت عن ميدان العلم المعرفي،حيث تسعى لتجاوز مسلمات البلاغة التقليدية الكلاسيّة التي تقوم على النزعة الوضعية و التي تنبني أساسًا على مبدأ حدي واستبدالي وانعزالي ،لتتبنى تصورات مغايرة من حيث الأهداف والمنطلقات،مبادئها:الموسوعية والشمولية و الدّينامية ،وهي مبنية أساساً على علاقة تفاعلية بين الإنسان ومحيطه الخارجي.
- تقوم الاستعارة على مفاهيم معرفية تتبلور من خلالها أو تنعكس على غرارها مختلف النظم والمعارف الإنسانية ،و تسعى إلى اختراق أنساقنا للولوج إلى صميم المعارف الوجودية ،ويمكن الإشارة- في هذا المقام – إلى تلك الاستعارات التي تتخلل أنساقنا كاستعارة "امرئ القيس" للّيل ،حين يصفه بوصف غير عادي، وهو بذلك يشكل قطباً واسعاً في ميدان التفكير الفلسفي الذي يؤسس للوجود .
- إن الأبحاث والدراسات المختلفة،جعلت الاستعارة تنمو مفهوماً واصطلاحاً، من مفهوم الاستعارة نفسه إلى مصطلح الصورة إلى الانزياح ،ثم إلى الخياليّ ،الذي تحاول العلوم المعرفية إثباته لما ينطوي عليه من مفهوم يعكس ما يعتمل في الذهن من تحول الكثرة إلى وحدة .

وفي الأخير أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والعرفان لأستاذي الفاضل "السعيد مومني" ، على تفضله بقبول الإشراف على المذكرة ،وعلى صبره ونصائحه الثمينة و تشجيعه المستمر،حفظك الله يا أستاذ لكل طالب علم ومعرفة. كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة لتحمّلهم عناء قراءة البحث وصبرهم الطويل.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر:

1) امرئ القيس،الديوان، شرح يوسف بن سليمان الأعلم الشنتمري، تح.الشيخ بن أبي شنب،(ش.و.ن.ت)،الجزائر العاصمة،الجزائر،1974.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية :

2) إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط3 ،1976

3) إبراهيم حمادة ، مقالات في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة ،مصر، دط ، 1989.

4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ،تح .علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ،بيروت، لبنان ،ط1، 2006.

5) أحمد عبد السيّد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دار المعارف،القاهرة، مصر، دط ، 1988.

6) الأزهر الزنّاد ، دروس البلاغة العربية (نحو رؤية جديدة) ، المركز الثقافي العربي لنشر والتوزيع ، بيروت،لبنان ، ط 1 ، 1992.

7) أميرة حلمي مطر ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار التنوير ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2013 .

8) إيليا حاوي ، خليل حاوي ، في مختارات من شعره ، دار الثقافة ن بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1984

9) بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، أربد ، الأردن ، دط ، دت

10) تامر سلوم ، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية ،ط1 ، 1983.

11) جابر عصفور ، قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عبال للدراسات والنشر ، مصر ، ط1، 1991

12) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1992 .

13) حسام الخطيب،الأدب بين القياس و الجنون،مقدمة لكتاب المتعة الأخيرة لوليد إخلاصي، دار طلاس للدراسات و الترجمة، دمشق، سورية، ط1، 1986.

14) حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982.

15) حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، أريانة الجديدة ،تونس ، ط1 ، 2002.

16) حمادي صمود ، في نظرية الأدب عند العرب ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط1، 1990.

17) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،دط، 1979

18) سعد أحمد الحاوي ، الصورة الفنية لامرئ القيس ، دار العلوم للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1983 .

19) السكاكي، مفتاح العلوم، المطبعة الأدبية، القاهرة، مصر، دط، دت .

20) شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 .

21) عاطف جودت نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1984 .

22) عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية)، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000 .

23) عبد الحليم محمود السيّد، الإبداع، دار المعارف للنشر، القاهرة،مصر، دط ،دت .

24) عبد الرحمان بدوي ، مقدمة كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، مصر ، دط ،1953.

25) عبد الرحمن بدوي ، نيتشة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط 4 ،1965

26) عبد الرزاق أبو زيد ،في علم البيان،مطبعة الأنجلو مصرية ،القاهرة، مصر، دط، 1978.

27) عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط3 ، 2006.

28) عبد القادر الربّاعي، في تشكل الخطاب النقدي ،الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن، ط1،1998 .

29) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان ، ط1 ،1988.

30) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تح. محمد الإسكندراني ، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان ،ط2 ، 1998 .

31) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه ، أبو فهد محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، دط ، دت.

32) عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية ،مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان ،عمان ،الأردن ،ط3 ،2002 .

33) عبد الله محمد الغذامي المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 .

34) عبد المنعم تلّيمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة ،القاهرة، مصر، دط، 1978.

35) العربي الذهبي ،شعريات المتخيّل،اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب، ط1،2000.

36) علي حرب ، الماهية والعلاقة ، نحو منطق تحويلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ،1998.

37) علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن ، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان ، دط ، 1985.

38) علي مولا، الموسوعة العربية الميسرة ،شركة أنباء شريف الأنصاري للطباعة والنشر و التوزيع ،بيروت، لبنان ،ط3، 2010 .

39) قاسم المومني ، شعرية الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1،دت

40) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح .محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان ،ط1 ،2006 .

41) كريب رمضان ، فلسفة الجمال في النقد الأدبي ، (مصطفى ناصف نموذجا) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، ط3 ،2009

42) ماجدة حمّود،علاقة النقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سورية، دط،1997

43) مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الإسكندرية،مصر، دط، 1993.

44) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1988 .

45) محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط، 1999.

46) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1994 .

47) محمد عبد المنعم خفاجي ،مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995 .

48) محمد علي زكي صبّاغ ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان للجاحظ ، المكتبة العصرية صيدا،بيروت، لبنان ، ط1 ، 1998 .

49) محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة العودة، بيروت، لبنان، دط، 1973.

50) محمد مصطفى بدوي ،كولردج ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط2 ، 1988.

51) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط1 ،1985 .

52) مصطفى بدوي ،كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، دت.

53) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1981.

54) مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مطبعة الرسالة ، دط ، دت.

55) مصطفى ناصف ،الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1983.

56) مصطفى ناصف ،نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت.

57) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان ،ط2، 1981

58) نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط1 ، 1996.

59) نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ، 2003

60) نبيل راغب ،التفسير العلمي للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، الشركة المصرية العالمية ، لونجمان ، ط1 ، 1997

61) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق ، سورية، دط، 1982 .

62) وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، ط1 ،2003.

63) وليد إخلاصي ، المتعة الأخيرة ، دار طلاس للدراسات والترجمة ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 1986.

64) يوسف أبو العدوس ،الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،1997 .

65) يوسف أبو العدوس ،التشبيه والاستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1،2007 .

66) يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية ،دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007 .

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية :

67) أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة ،تر.أحمد الصمعي مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان ،ط1 ،2005 .

68) أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر.سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب ،دط، 2002 .

69) بول ريكور، نظرية التأويل و فائض المعنى، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب ،ط1 ،2000 .

70) جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، تر.كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1988 .

71) جان بول ساتر ، الكينونة والعدم ، تر. نقولاميتيني ، المؤسسة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2009 .

72) جان بول ساتر ، الوجود والعدم ، تر.عبد الرحمن بدوي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1966

73) جان بول سارتر ، الوجودية مذهب إنساني ، تر. عبد المنعم الحنفي ، القاهرة ، مصر ، ط4، 1977.

74) جون لاينز، اللغة والمعنى و السياق، تر.عباس صادق الوهاب ،دار الشؤون العامة، بغداد ، العراق، دط،1987 .

75) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ،تر. مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دط ،1963.

76) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة و النشر، مصر،ط1 ،1961.

77) علي مولا ، أطلس الفلسفة ، ترجمة جورج كتورة ، المكتبة الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2007 .

78) فرانسو مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر. محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب، ط2 ، 2003.

79) فرانك كلوس، العدم ، ترجمة فايقة جرجس حنا ، مراجعة محمد فتحي خضر ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، مصر ،ط2012،1 .

80) مجموعة مؤلفين ، اللغة الفنية ، تر. محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، دط، 1985 .

81) ورلترت ستيس ، معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا ، تر. إمام عبد الفتاح إمام ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر ، دط ، 2000 .

المعاجم :

82) إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 1986 .

83) توفيق الطويل ، سعيد زايد ، المعجم الفلسفي ، (تصدير إبراهيم مدكور) ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ، دط ، 1983 .

84) جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1979 .

85) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لبنان ، دط ، 1982 ، ج2

86) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982، ج1 .

87) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني ، تح. محمد الصديق الشاوي ، معجم التعريفات ، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير ، القاهرة ، مصر ، دط ، دت .

88) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، وزارة التربية والتعليم ، مصر ، القاهرة ، دط ، 1994 .

89) محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999 ، ج1 .

الرسائل الجامعية :

90) فتيحة كحلوش ، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة ، رسالة ماجستير في الأدب العربي ، جامعة قسنطينة ، 1996 ، 1997 .

المجلات :

91) سعد لخذاري ، الاستعارة ، وحدة في التسمية واختلاف في الحدود والمفاهيم، مجلة الأثر جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية ، ع20 ، جوان 2014 .

الملتقيات :

92) السعيد مومني ، الإبداع الأدبي بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي ، الملتقى الوطني ، 15 ، 16 أفريل 2013 ، جامعة 8 ماي 1945 ، قالمة

المواقع الإلكترونية:

www.ejabat-google.com/jandoolmag.htm.

المحتوى

شكر و عرفان .....

1- مقدمة.....أ- ه

2- الفصل الأول : في المفاهيم الإجرائية 6-27

2 -1- الاستعارة مفهومًا واصطلاحًا.....7

2- 1- 1- الاستعارة مفهومًا 7

2 -1 -2- الاستعارة اصطلاحًا 9

2-2- نظريات الاستعارة.....13

2-1-1- النظرية الاستبدالية 13

2-1-2- النظرية السياقية.....16

2-1-3- النظرية التفاعلية 17

2- 3 - علاقة الاستعارة بالخيال.....20

2- 4- الاستعارة والإبداع 23

3- الفصل الثاني.: إبداعية الاستعارة وعلاقتها بالخيال من ليل امرئ القيس 28-52

3- 1 - فاعلية العدم.....29

3 - 2 - فاعلية الإمكان 34

3 -3 - فاعلية الاختلاف.....35

3 -4 - فاعلية التفاعل 38

3- 5 - فاعلية الصهر 43

3 -6- فاعلية المزج 45

3- 7 - فاعلية التحويل 47

3 -8 - فاعلية التشكيل 50

4- الفصل الثالث : ليل امرئ القيس الخياليّ وخصائصه 53- 69

4-1- الإبداعية 54

4-2 - الوحدة 58

4- 3 - الجدة 62

4- 4 - الجمال..... 65

4- 5- الخلود 68

5- الفصل الرابع : ليل امرئ القيس ودلالاته 82-70

5-1- الدلالة النفسية.....73

5-2- الدلالة الإنسانية.....75

5-3- الدلالة الوجودية 77

5-4- فلسفة الوجود عند امرئ القيس والرؤيا المأسوية..... 79

6- الخاتمة 83

7- قائمة المصادر و المراجع.....87

8- المحتوى.....97

الملخص :

موضوع مذكرتنا (إبداعية الاستعارة بين الإنشاء و التلقي"ليل امرئ القيس نموذجًا ") وقد اخترنا هذه الإشكالية لطرافتها و جدتها بل لتجددها في الدرس النقدي و الجمالي ،حيث يبقى الإبداع ما بقي الإنسان

وقد اشتمل بحثنا على أربعة فصول بمقدمة و خاتمة. وقد تطلب الطرح مفاهيم إجرائية منها:كيمياء الخيال والإبداع و الإبداعية و الخياليّ ...، وما تعلق من إجراءات تضمنها بحثنا.

وقد خلصنا إلى بعض النتائج العامة أبرزها:خصوصية اشتغال الذهن الإنساني في إبداع الفن و المعرفة عمومًا،و أخرى تتعلق بخصائص الخياليّ ووظائفه.