الصورة الفنية في شعر خليفة التليسي

أ- سناء صالح خفافة ـ كلية التربية العجيلات ـ جامعة الزاوية

المقدمة :

الحمد لله دائم الفضل والعطاء ، والصلاة والسلام على خاتم الرسل والأنبياء سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه البررة الشرفاء ...

أمّا بعد :

فَيُعَدُّ مفهوم الصورة الفنية قضية من القضايا الجوهرية التي أولاها النقاد والباحثون اهتماماً خاصاً باعتبارها جوهر العمل الأدبي ، والمحور الارتكازي للموهبة الشعرية الفذة ، إذ لولا الصورة لا يمكن أن يعدّ الشعر شعراً .

إنّ اقتران الشعر بالتصوير قديم جداً في تراثنا العربي ، فإن الشاعر يعبر عن إحساسه وأفكاره ، وهذه الأفكار في أساسها الصورة التي ينقلها إلى المتلقي فمن الطبيعي أن يمنحها الباحث مساحة مهمة من هذه الدراسة ، حيث يرى من الضرورة بمكان أن يقدم لها بمبحث يتناول فيه مفهوم الصورة في الشعر العربي قديماً وحديثاً وما حدث لهذا المفهوم من تطور تبعاً لتطور الحياة الأدبية .

تنوعت تسميات الصورة الفنية وتعددت مفاهيمها فهي الصورة الأدبية ، والصورة الشعرية ، وعرفت - أيضاً - بالتصوير الفني وتكمن **أهمية هذه الصورة** في الآتي:

- بيان دور التليسي في تطوير التجربة الشعرية في الوطن العربي .
- حرص التليسي على أن تكون الصورة ذات تعبير ذاتي وخلق فني تبدعه مخيلة الفنان التي لا ترى الكون إلا من خلال مرآة الذات .

*** أسباب اختيار الدراسة :**

- وقع اختيار الباحثة لموضوع الصورة الفنية في شعر خليفة التليسي ، نظراً لغزارة الإنتاج الشعري للتليسي وعادته الخصبة المليئة بتلك الأساليب الفنية والتي ما زالت في حاجة ماسة للدراسة والتحليل .

*** تساؤلات الدراسة :**

- هل استخدام التليسي للصورة الفنية داخل شعره ، هو تعبير عن رؤية حضارية جديدة يريد الشاعر التأكيد عليها ؟ أم هو تعبير عن هزيمة فاجعة تعاني منها الذات العربية ؟

*** منهج الدراسة :**

اتخذت الباحثة من المنهج التحليلي مرشداً لها في قراءة النصوص الشعرية وتحليلها .

*** الدراسات السابقة :**

- الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث شعر خليفة التليسي نموذجاً لنجاة عمار الهمالي .

*** خطة الدراسة :**

- المقدمة .

المبحث الأول : التشبيه والاستعارة في شعر التليسي .

أولاً - بناء التشبيه في شعر التليسي .

ثانياً – بناء الاستعارة فش شعر التليسي .

المبحث الثاني : المجاز والكناية في شعر التليسي .

أولاً – المجاز في شعر التليسي .

ثانياً – الكناية في شعر التليسي .

وتضمنت الخاتمة أهم نتائج البحث ، ثم ذيل البحث بقائمة الهوامش .

مدخـــل :

آمن العرب الأوائل بأهمية (الصورة) في الشعر ، ويبدو أن أول من استعمل هذه اللفظة في المؤلفات البلاغية القديمة هو الجاحظ ت (255 هـ) الذي يقول : "إنما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير " [1] .

ويرى قدامة بن جعفر ، ت (337 هـ) أن الشاعر الفذّ هو من يشتغل على المعاني ليجسد بها الأفكار ويصوغ بها ، إذ في نظره لطالما " كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تشكيل الصورة منها : مثل الخشب للتجارة والفضة للصناعة [2] ، فالصورة في مفهوم ابن جعفر عبارة عن صناعة كباقي الصناعات الأخرى إلا أن صناعة الشعر تقوم على المعاني .

أما عبد القادر الجرجاني ، ت (471 هـ) فيذهب إلى أن التصوير هو " تلك القدرة على التمثيل ناتجة عن كونه يُريك الحياة في الجماد ، ويريك التئام الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين والماء والنار مجتمعتين " [3] .

ويقول في موضوع آخر " فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلّما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين كان شأنها

أعجب والحذق لمصورها أوجب " [4] ، ثم كان شعرنا العربي القديم حافلاً بالصور الشعرية البارعة التي استخدمها الشعراء في تجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم[5]، إلا أن الصورة عند القدماء كانت تعتمد على تجسيد الصورة البصرية على أساس المحاكاة ، فلا تدع الخيال ينعتق من تأثيرها كان منزعه للتهويل والمبالغة نزوعه منها إلى الكمال الذي ينشده الخيال آنذاك كتشبيه المرأة بالشمس والكريم بالبحر .

من خلال هذه الآراء نلاحظ نظرة النقاد القدامى لمفهوم الصورة القائم على اللفظ والمعنى ، وما يتميز به من حسن وجود ، وهما عنصران أساسيان في العمل الفني ، ومن هنا يتضح أن جل النقاد يؤكدون على الفكرة والترابط بين هذين العنصرين شكلاً ومضموناً ، فالصورة في الشعر بشكل عام لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، بل تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب ، عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتصفه في سياق غير متوقع .

ظل الاهتمام بالصورة الفنية هاجس النقاد ، لما لها من أهمية في الكشف عن الجوانب الإبداعية لدى الشاعر الذي يبرز من خلالها موهبته وفاعليته ، وهي ما تميزه عن غيره من الشعراء المبدعين ، يقول جابر عصفور : " وعادة ما تذهب إلى القول إن خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد تنسج صورها من معطيات الواقع ، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ، ويعيد تشكيلها سعياً وراء تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه " [6] .

ومن هذا المنطلق العام لمفهوم الصورة رأى المحدثون " أن الصورة يجب أن تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفي بفكرته الأساسية ، والشاعر يوجه المعنى الذي يقصده من هذه الفكرة بتقييده أو التوسع فيه من خلال ارتباطات الشعور والحس " [7] وهذا يعي أن الصورة لا تخرج عن كونها " انبثاقاً تلقائياً حراً يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد ... عن صدق أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية صحيحة ، ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها ، بل هي الشعور والفكر ذاته ، لقد وجدا بها ولم يوجدا من خلالها ... " [8] ، ومن ثم فإننا نجد " أطراف الصورة في القصيدة الحديثة على قدر واضح من التباعد والشاعر هو الذي يقرب بينها لأنه يكشف العلاقات بينها بروحه وخياله ، وليس بحواسه ، ومن ثم فإنه يهتدي بوحي من الروح والخيال إلى هذه العلاقات الأكثر خفاءً وعمقاً [9] ، وأبرز سمات ذلك هو ارتباط الصورة بالعاطفة الصادقة التي من دونها تبقى الصورة ميتة لا حياة فيها ولا تأثير لها ، ومن خلال العلاقة بين المدلول وترابطه ببثه

للجوانب جاءت رؤية المحدثين للشعر على أنه مرآة الحياة وصدقها دون تكلف أو صنعة ، وهو تصوير جميل فيه متعة وجمال ، وخيال صادق لما تحمله القلوب من مشاعر وأحاسيس [10] وهذا ما أكده عبدالرحمن شكري في قوله :

وإنَّمَا الشّعرُ مِرآةٌ لغانيـــــــــــــة هِيَ الحَيْاةُ فَمِنْ سُوُءٍ وَإِحْسَانِ

وَأّنما الشِّعْرُ إحْسَاسٌ بِمَا خَفَقَت لَّهُ القُلُوبُ كأقْدَارِ وَحَدثَانِ [11]

ويرى العقاد " أن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها " [12] .

ويفصل علي البطل الحديث حول مفهوم الصورة وتطور هذا المصطلح إذ يقول: " يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز ، حيث يضم إلى جانب الصورة البلاغية نوعين آخرين هما : الصورة الذهنية ، والصورة الرمزية " [13] ، وهي أيضاً : "تشكيل لغوي يكونها خيال الشاعر من معطيات متعددة ، تأتي المحسوسات في مقدمتها ، حيث إن أغلب الصوره مصدرها الأساسي الحواس ، ويلي ذلك الصورة النفسية والعقلية ، وإن لم تكن كثيرة في الصورة المحسوسة [14] ، ويتضح من تعريف البطل أنّ الشاعر المبدع له دور كبير في صياغة الصورة ونجاحها ، وبخاصة إذا كان دقيقاً في الوصف بين المجاز والواقع .

ويُنَوّه أبوالقاسم الشابي " إلى أن اللغة مهما بلغت من القوة والحياة ، فلا ولن تستطيع أن تنهض من دون الخيال ، بهذا العبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان ، هذا العبء الذي يشمل خلجات النفوس الإنسانية وأفكارها " [15] .

إن مفهوم الصورة ووظيفتها عند الرومانسيين لا يخرج عن كونها " مجالاً لنقل الأحاسيس والمشاعر الذاتية ، بل هي العنصر الأصيل في البناء الشعري " [16] .

ويرى التليسي : " أن اللفظة عند الشاعر تتخذ صيغتين : صيغة موسيقية بما تثيره من أجواء سحرية بعذوبتها وسلاستها ، وصيغة تصويرية بما تحدثه من صورة فتانة متسلسلة عن طريق تداعي المعاني ، فإذا أدت ذلك فلا ينقص من شأنها إذا كانت بسيطة أو إذا كانت متداولة [17] .

المبحث الأول / التشبيه والاستعارة في شعر التليسي :

أولاً – بناء التشبيه في شعر التليسي

يعد التشبيه من الأساليب البيانية التي يلجأ إليها الشعراء في بناء الصورة الفنية وهو ميدان واسع تتسابق فيه قرائح الشعراء والبلغاء ، ويُعد إلى جانب الاستعارة من أكثر أساليب البيان دلالة على عقلية الأديب ، ويقول أحد الباحثين : " التشبيه بغير حرف

شبيه بالاستعارة في بعض المواضع " [18] ، ويدل التشبيه على خصب الخيال وسعته ، ومدى القدرة على تمثيل في صورة جميلة ، ولعل هذا ما دفع الشعراء إلى التفنن في الإبداع بأروع صور التشبيه وألوانه ، كما أن فيه ما يدل على مقدرة الشاعر وسعة خياله ، وبه تُقاس بلاغته ، ومن ذلك يظهر تعريف **التشبيه في اللغة:** جاء في القواميس العربية معنى التشبيه من المادة ش ، ب ، ه الشبْهُ والشبيهُ " المثل ، والجمع أشباه ، وأشبه الشيء : ماثله ، وهو المثل : من أشبه أباه فما ظلم وأشبعتُ فلاناً وشابهته واشتبه عليّ وتشابه الشيئان واشتبها : أشبه كل واحد منهما صاحبه والتشبيه : التمثيل " [19] .

التشبيه في الاصطلاح : " هو الدلالة على أن شيئاً أو صورة تشترك مع شيءٍ آخر أو صورة أخرى في معنى أو وصفة ، وهو يتكون من مشبه ومشبه به ، وأداة تشبيه وهي الكاف أو كأنّ أو مثل أو ما في معناها (ووجه الشبه) وهو الصفة المشتركة بين الشيئين أو الصورتين " [20] .

وفي **علوم البلاغة العربية :** " التشبيه مقارنة بين شيئين من جنسين مختلفين لما بينهما من وجوه شبه توضح المشبه " [21] .

أما **في النقد الحديث فهو :** " عنصر من عناصر تشكيل الصورة ؛ لأنه أقدمها وأكثرها انتشاراً ، على الرغم من تطور القول الشعري ، فقد ظَلَّت الصورة التشبيهية تحتفظ بوجودها سواء في تشكيلها التقليدي أو الحديث مهما بلغت درجة الإبداع التصويري فلابد أن يكون التشبيه حاضراً فيه " [22] ، وهو يكشف " عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع ، كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه " [23] .

البناء التصويري للتشبيه بأنواعه :

يكثر استخدام التليسي للتشبيه في بنائه التصويري ، بدرجة كبيرة فقد استطاع أن يشكل صوراً عديدة مستندة إلى التشبيه بأدواته المعروفة وتنوعت أساليب هذه الركيزة الأساسية ، ومن أمثلة ذلك قوله :

كَأَنَّهَا الدُّنْيَا عَلَـــــــى أَطْوَارِها نُحِيُّها مَهْمَا تَوَالَى الضجَّرُ [24]

فهو يشبه المرأة بالدنيا في تقلباتها ، ووجه الشبه هو عدم الثبات على حال واحدة وأداة التشبيه (كأن) وهو **تشبيه مرسل** مفصل مفرد ، فالمرأة في عواطفها تتقلب كالزمان فهي تصل وتهجر ، والدنيا كذلك تُقبل وتُدبر .

ويستعمل التليسي صورة التشبيه لتفسير غموض المرأة وعنفوانها يقول :

لَكَأَنَّهَا بِالوَعـــــــرِ قَلْعَةٌ حَارِس فَطِن إلى الأبْرَاجِ والأبْوَابِ [25]

شبه الشاعر المرأة في غموضها بقلعة حارس فطن إلى الأبواب والقلاع ، فلا النور يخرقها ولا إشعاعه ، أما أداة التشبيه كأنّ ، فيليها المشبه ، وتتصدر أسلوب التشبيه ، ووجه الشبه الذي يجمع بين المرأة والقلعة هو الصلابة والتماسك وهو تشبيه مرسل تذكر فيه الأداة .

إن شعر التليسي تعبير عن " التجربة الإنسانية في جانبها الجمالي والنفسي والاجتماعي يكشف ... عن ملمح التجربة الشعرية الجديدة ... لشعر الوجدان الذي نادت به مدرسة الديوان ... والمهجر وأبولو ، وهو في كل هذا ينتصر لهذه المفاهيم الجديدة ، ليس في مقالاته النقدية فحسب ، بل يجسدها في قصائده [26] ، ومن تشبيهات التليسي قوله :

وَحِيْدَةً فِي دُرُوْبِ الحـــــــــــبِّ حَائِرَةً كَأَنَّمَا أغْلَى غَوَالِيـــــــــهَا [27]

صورة حزينة فيها حزن وشجو ، وتعكس الجو النفسي الحزين الذي تعيشه المرأة حيث شبه الفتاة بامرأة فقدت زوجاً أو أخاً أو ابناً ، واستخدم أداة التشبيه (كأن) ووجه الشبه المحذوف الذي يفهم من السياق الحزن واللوعة والفراق وهو **تشبيه مجمل** حذف فيه وجه الشبه .

إنّ التشبيه عند التليسي يعتمد على تصوير ذات الشاعر ووجدانه ، يقول :

وَالحُسْنُ يَجذبُنِي إليْـــــــهِ إذا نأى عَنّي وَأفْلَتَ كَالنَسِيمِ السّاري [28]

فالشاعر هنا يشبه الحسن والجمال بالنسيم الساري ، وأداة التشبيه الكاف ، وقد حُذف وجه الشبه (الرقة والعذوبة) .

وفي تشبيهه هذا شبه محسوساً بمحسوس (الحسن ، بالنسيم) وهو لم يلجأ كغيره من الشعراء إلى تشبيه مادي بمحسوس أو العكس .

ومن تشبيهه - أيضاً - قوله :

هَذي الدّيَارُ عَلَـــــــــــى رَحَابَة سَاحِهَا هِيَ أُسْرَةٌ صُغْرَى تَشُدُ أوَاصِرَا [29]

فقد شبَّه الوطن بالأسرة التي تضم الأبناء ، فوجه الشبه (تشد أواصرا) في اتحادهم والتحامهم ، والتشبيه هنا مجمل حذفت منه الأداة .

ومن **التشبيه قوله :**

فِي أرْصِفَةِ المِينَاءِ ، وَالقِطَارِ
مُنْدهِشَاً مُنْبَهِراً مُشَتّتاً
كَاللّحْنِ بِلاَ قَرَارِ [30]

ففي قوله (كالحن بلا قرار) شبّه المندهش والمشتّت (الشاعر) باللحن لا نهاية له والذي يكون ناقص النغمة الأخيرة [31] فقد نسج الشاعر هنا خيوط هذا التشبيه من أجل إحداث النمو في الصورة ، وإيصال إحساسه بالتدريج إلى المتلقي وبحثه عن أكثر الوسائل تأثيراً .

ومن أمثلة **التشبيه البليغ** عند التليسي قوله :

وَهْيَ إذا ضَنّتَ فَصَخْرٌ جَامِدٌ لاَ يَعْرِفُ العَطْفَ وَلاَ يَسْتَشعِرُ [32]

شبه المرأة التي عبر عنها بضمير (هي) بالصخرة الصماء ، وذلك عندما تضن بعواطفها عليه ، فوجه الشبه المحذوف ، الذي هو القسوة والصلابة ، وكذلك حذفت أداة التشبيه .

وقوله أيضاً :

وَالحُبُّ وَمْـــــــــــضَةُ بَارِق لاَ مِنْحَةٌ منّ وَاهِبِ أو قاهرٍ غلاّبِ [33]

ففي هذه الصورة العربة الرائعة تشبيه بليغ ، فقد شبه الشاعر الحب بومضة البرق ، ووجه الشبه محذوف وكذلك الأداة ، فالحب عندما يصيب القلب يأتي على حين غرة ، كما يبرق البرق في السماء بدون إنذار مسبق ، والملاحظ هنا أن جزءاً من خصائص شخصية الشاعر قد تسرب إلى المتلقين لكي يعيشوا تجربة الشاعر الذاتية التي تشكلت خيوطها من المرأة والوطن والطبيعة

ومن أمثلة **التشبيه المقلوب** في ديوان الشاعر قوله :

وَلاَنْتَ في طَوْعِي كَدَوْرَةَ خَاتَمِي فأركُضُ بهَا مَا شِئتُ مِن آمَادِ [34]

المشبه في البيت السابق (الرجل) والمشبه به دورة الخاتم ، ووجه الشبه الامتثال وعدم الخروج عن المطلوب فالمشبه (الرجل) كالخاتم في إصبع المرأة ، فهو في طوعها وملكها ، والحقيقة أنّ المشبه (الرجل) أقوى من المشبه به (دورة الخاتم) فجاء تشبيهاً مقلوباً لغرض المبالغة .

ثانياً / بناء الاستعارة في شعر التليسي :

تُعد الاستعارة من المجازات اللغوية التي طوّرت من شأن التشبيه ليكون أكثر استيعاباً لخيال الشاعر ، وتجسيداً لانفعالاته ، والاستعارة " أمر أصيل في الشعر بل نكاد نقول إنها خيوط نسجه وهي منه كالنحو من اللغة " [35] ، وقد أدرك التليسي قسمة الاستعارة في بناء صوره الفنية فاعتمد عليها في رسم عواطفه وأحاسيسه ومن المنطلق وجد أن " الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية ، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى ، لأجل العثور

عليه في المستوى الثاني [36] ، وبالوقوف على شعر التليسي تجده الباحثة حافلاً بهذا النوع من التصوير ، وذلك لقدرته على تجسيد المعاني المنضوية في ذات المشاعر ، وقدرته " على تصوير الأفكار العميقة ، والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعورية أو ترافقها في أثناء عملية الإبداع " [37] ، ومن هنا فرضت الاستعارة نفسها على طبيعة الشعر الرومانسي في عدم اعتمادها على التناسب المنطبق الذي كان يعتمده الكلاسيكيون بين المستعار منه والمستعار له وذلك ؛ لأن " طبيعة الشعر الرومانسي الذي يعتمد على ذات الفنان كمحور لإدراك الشاعر الجمالي حطمت هذه المناسبة المنطقية وجعل الاستعارة تتخطى هذه الحواجز المنطقية وتصل الطرفين ببعضهما وتصهرهما في وحدة واحدة تتناسب مع انصهار الشاعر الرومانسي في تجربة أو موضوع شعره " [38] .

والاستعارة لون من ألوان البيان العربي ، التي ركز عليها التليسي ، فلا يكاد يخلو بيت من أبياته الشعرية إلا والاستعارة تبرز فيه واضحة ، ويستطيع القول إن الاستعارة مهيمنة على شعر التليسي ، وهذه نماذج استعارية :

أولاً ـ الاستعارة التصريحية : " وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به " [39] كقول الشاعر :

أَعْطَانِي الرّوْض مِنْ شَتَّى نَفَائسِهِ كُلُّ المَوَاسِمِ جَادَتْ لِي بغاليها [40]

يُصرح بالمستعار منه (الروض والمواسم) ورمز للمستعار له الغائب (الجمال وأسباب البهجة) على سبيل المجاز ، حيث نراه على عادة " الشعراء الرومانسيين من تكثيف عاطفي ، وما يستدعيه ذلك من خيال مجنح لتحقيق أغراضهم النفسية تحقيقاً جمالياً وعشقهم الطبيعة والتحامهم معها " [41] .

ومن ذلك أيضاً قوله :

وَرَدَدْتِ لِلْمَرَجِ الجَدِيبِ رَبِيْعَهُ لمَّا طَلَعْتِ مَعَ المَسَاء البارِدِ [42]

اتخذ التليسي من الطبيعة وسيلة للتعبير عما في داخله ، وتصوير لمشاعره الجياشة ، فيستعير (المرج) المستعار منه على سبيل المجاز (للشاعر الغائب) المستعار له ثم يستعير (الربيع) كمستعار منه حاضر ، رمزاً (للشباب) .

وفي قوله :

فَرَاشَةُ الحَقْلِ كَمْ طَافتْ بِنَاضِرِةِ مِنْ الزُهُورِ وَظَلّ الشَّوقُ يُضنِيهَا [43]

استعار الشاعر (فراشة الحقل) مستعار منه ، وأخفى المشبه وهي (فتاة جميلة) والرابط بينهما الشوق والجمال ، وكذلك في عجز البيت استعار (الزهور) المشبه به ، وأخفى المستعار له (لحظات الوصال) .

وفي قوله أيضاً :

بَاقَاتُ شِعْرِيَ مِن أزْهَارِ رَوْضَتِهَا كُـــــــــــــلُّ القصَائدِ مَنْ مَعَانيْهَا (44)

استعار التليسي (باقات) مشبه به حاضر ، لمجموعة قصائده ، مشبه غائب بقرينة جمال التنظيم ، وألحقها باستعارة أخرى في الشطر نفسه ، فاستعار (الأزهار) لجمال المرأة المشبه الغائب .

ثانياً ـ الاستعارة المكنية : وهي التي يحذف فيها " المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه ويصرح بالمشبه " (45) ومن أمثلة هذا النوع قول التليسي :

تَغْفُو لَدَيْهَا المُنى سَكْرَى مـــــــــدَللةً يَا بَحْرُ صَفْحاَ ، فَوَعْدُ المْوجِ نَهداها (46)

يستعير الشاعر الإغفاء (للمنى) فيشخصها إنساناً يغفو ، فيكون المشبه حاضراً (المنى) ومشبه به غائب (الإنسان) والقرينة الإغفاء والسكر ، وألا يكتفي بالصورة في الصدر من البيت ، بل يلحقها بصورة أخرى في عجزه فهو ينادي البحر ويطلب إليه الصفح ، مشبهاً البحر بالإنسان ، فيكون المشبه (البحر) حاضراً والمشبه به غائباً (الإنسان) والقرينة (الصفح) .

وفي قوله :

كُنَّا عَلَى شُحِّ السَّمَاءِ مُرُوْءَةً وَشَهَامَةً تَكْسُوْ الوُجُودَ مَنَاقبا (47)

شبه (السماء) بالإنسان البخيل ، واستعار اللفظ الدال على المشبه به للمشبه ثم حذفه وأشار إليه بشيء من لوازمه وهو (الشح) على سبيل الاستعارة المكنية ويشبه المروءة والشهامة بالكساء لإضفائها على المرء مظهراً حسناً ، واستعير اللفظ الدال على المشبه به ، وحذفه ورمز عليه بشيء من لوازمه وهو (تكسو) ؛ وبالاستعارة المكنية تصير المواهب نهراً يفيض والأحلام تزرع والآمال تحيا ، وفي قوله أيضاً :

فَجْرُنَا ضَـــــــــاحِكُ السِّنَا يَنْشُرُ النُّوْرَ في القِمَمْ (48)

يستعير الضحك للفجر ، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي جعل فيها (الفجر) مشبهاً حاضراً و (الإنسان) مشبهاً به غائباً ، والقرينة الضحك .

ثالثاً ـ الاستعارة الأصلية : وهي " ما كان اللفظ المستعار ، أو اللفظ الذي جرت فيه اسماً جامداً غير مشتق " (49) كقول الشاعر

وَذِئْبَةُ الغَابِ كـــــــــمْ أوْدَتْ بِشَارِدَةٍ وَالجُوْعُ يَنْشُرُهَا حِيناً وَيَطْوِيهَا (50)

يشبه الشاعر المرأة بـــــ (الذئبة) بجامع من (الشراسة) في كل بحسب تخيله فاستعار اللفظ على المشبه به (الذئبة) للمشبه (المرأة) فإذا تأملنا لفظ (الذئبة) وهو اللفظ المستعار ، ألفيناه اسماً جامداً غير مشتق فهو استعارة أصلية .

وفي قوله أيضاً :

دُرُوْبُهَا رَكَدتْ فِـــــي الظِّلِّ أزْمِنَةٌ أطَلَّ وَجْهُكِ عِنْدَ الفَجْرِ أحْيَاهَا (51)

استعار التليسي اللفظ الدال على المشبه به (دروبها) للمشبه (الدروب) على سبيل الاستعارة الأصلية .

رابعاً ـ الاستعارة التبعية : " وهي ما كان اللفظ المستعار ، أو اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسماً مشتقاً أو فعلاً " (52) كقول الشاعر :

هَلْ عَانَقَتْ غَيْرَ الذُّرَى فِي مَجْدِهَا هَلْ صَافَحَتْ غَيْرَ الرِّمَاحِ بَوَاتِرَا (53)

شبه الشاعر ملامسة الرماح (بالمصافحة) للمشبه وهو (الملامسة) ثم اشتق من (المصافحة) بمعنى الملامسة : الفعل (صافحت) بمعنى لامست .

ويشبه الشاعر اهتمامه بالمواهب الشابة بمن يحتضن جديداً في قوله :

وَلِمَنْ أُفَاخِرُ بِالقَدِيـــــــمِ أصَالَةً وَعَلاَمَ أحْتَضِنُ الجَدِيدَ مَوَاهِبَا (54)

وذلك بجامع المحبة في كلٍّ ، ثم استعار اللفظ الدال على المشبه به وهو (الاحتضان) للمشبه وهو (الاهتمام) واشتق من (الاحتضان) بمعنى الاهتمام الفعل (احتضن) بمعنى (اهتم) على سبيل الاستعارة التبعية .

المبحث الثاني / المجاز والكناية في شعر التليسي :

أولاً – المجاز في شعر التليسي

اهتم الشعراء بالمجاز كثيراً لما له من أهمية ودور كبير " داخل النص في إيضاح الفكرة ، وتقريب المعنى من ذهن السامع ، والعرب تعده من مفاخر كلامها ؛ لأنه دليل الفصاحة ورأس البلاغة " (55) ، ولا يكاد يخلو شعر شاعر منه ، ولو بقدر بسيط ، فهو لا يقتصر على الشعر فحسب ، بل اشتمل عليه كتاب الله تعالى ويمثل جانباً كبيراً من الإعجاز القرآني فيه ، والمجاز أبلغ من التشبيه في الخيال وقد عرفه النقاد بقولهم : " كل كلمة أريد بها ما وقعت في واضع واضعها لملاحظة بين الأول والثاني " (56) ، وينقسم إلى قسمين : أولاً ـ " عقلي ويراد به إسناد الفعل وما جرى مجراه إلى غير ما هو له ، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي ، وله علاقات عدة منها السببية والفاعلية والمصدرية " (57) .

أما القسم الثاني فهو " المجاز المرسل " ، وهو كل كلمة استعملت في غير موضوعها الأصلي لعلاقة غير المشابهة ، وقد سمي بالمرسل ؛ لأنه لم يقيد بعلاقة المشابهة ، وله علاقات عدة منها : المحلية والحالية " (58) .

وللمجاز المرسل أهمية كبيرة " إذ يعين على توسيع اللغة والبراعة في التعبير وإظهار المعنى في صور مختلفة ، ويفيد المبالغة والإيجاز " [59] .

وقد استعمل التليسي المجاز في صوره الشعرية من ذلك يقول :

فَلْتركبِي الأَمْوَاجَ إنَّ مَصِيرَهَا أنْ تَسْتَقِرَّ بِشَاطِئٍ مَسْحُورِ [60]

لا يقصد في الحقيقة أن تركب الأمواج بدون وسيلة ركوب ، ولكنه المجاز الذي يجوز في الخيال ما لا يجوزه في الحقيقة .

وفي قوله أيضاً :

أَعْطَيْتُهَا مِنْ حَيَاتِي خَيْرَ مَا فِيهَا وَلاَ أَمُنُّ عَطَائِي مِنْ أيَادِيْهَا [61]

أسند العطاء إلى أيدي البلاد على المجاز (مجاز عقلي) لاستناده إلى العقل دون الوضع ، فليس للبلاد أيدٍ تعطي ، ولكنه أراد الخيرات التي تنبتها الأرض والتي جعلته يراها كامرأة تجود بخيراتها عليه .

ثانياً – الكناية في شعر التليسي :

الكناية لون من ألوان البيان العربي وهي " لفظ أُريد به لازم معناه الذي وضع له مع جواز إيراد المعنى الأصلي " [62] ، وبعبارة أخرى : " هي كل لفظ دل على معنى يجوز على جانبي الحقيقة والمجاز " [63] ، والكناية من الأساليب البيانية التي تؤثر في الشعر تأثيراً بالغاً لا يقدر عليها إلا المتمكن بفنون القول [64] وتعتمد على التلميح أو التلويح ، كما جاءت في قول بعضهم : " هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة ، أو الكلام الحرام " [65] .

وتشكل الكناية " قيمة فنية داخل النص الأدبي ، إذ تزيد المعنى حسناً وبهاء وتجسمه في صور حسية تخرجها إلى الواقع المحسوس مفعمة بالحركة والحياة فضلاً عن تفخيم المعنى في نفوس السامعين ، وإفادتها للعموم والتوهم والتعظيم " [66] ولا يبعد أسلوب الكناية كثيراً عن أسلوب الاستعارة " فحيث لا تكون هناك استعارة إلاّ بحذف المشبه أو المشبه به ، فكذلك لا يكون هناك كناية إلا بحذف المكنى عنه فكل كناية استعارة ، وليس كل استعارة كناية ، هذا إلى جانب أن الاستعارة لفظ صريح والكناية لفظ غير صريح " [67] .

واستعان التليسي بهذا الأسلوب البياني في شعره ، لما له من دور يؤديه في إيضاح الفكر وتأكيد المعنى من مثل قوله :

هِيَ لِلشُّمُوخِ وَفِي الذُّرَى أعْلاَمُهَا أنَا أُرِيدُ النَّجْمَ ضِمْنَ عَبـــــــيدِي
لاَ أنْتِ أنْزَلتِ الشِّرَاعَ وَلاَ أنَـــــــا خَفَّفْتُ مِنْ مَوْجِي وَمِنْ تَصْعيدِي [68]

يفرق التليسي صوره من أدوات البحر وآلياته ، فالصورة (لا أنت أنزلت الشراع) كناية عن الاستسلام من الطرف المخاطب ، وهي استعارة من رسو السفينة في الميناء وركونها فيه ، واستسلامها لمياه البحر ، تقودها إلى مكانها بدلاً من الشراع ، ثم قوله (خففت من موجي) كناية عن تسكين الغضب ، فالموج يرمز للغضب أو الثورة .

وفي قوله أيضاً :

للهَادِمِينَ قُيُودَهَا والرَّافِعِينَ بُنُودَهَا ، وَالنَّاشِرِينَ بَشَائِرَا (69)

كناية عن محرري البلاد ، ورافعي راياتها .

أما قوله :

وَلِتِلْكَ سُنَّتُنَا نُضِيْفُ لِمَا بَنَوا صَرْحاً وَنَتْرُكُ لِلبَنِينِ عَمَائِرَا (70)

فهو كناية عن القول المأثور (زرعوا فأكلنا ونزرع ليأكلوا) .

خاتمة البحث :

والآن وقد استقر البحث على شاطئه ، بعد رحلة الاستقراء في الصورة الفنية في شعر خليفة محمد التليسي ، ارتأت الباحثة أن تضع بين يدي القارئ مسير هذا البحث ونقاط نتائجه التي توصل إليها :

1- إن مفهوم الصورة ووظيفتها لا يخرج عن كونها مجالاً لنقل الأحاسيس والمشاعر الذاتية ، بل هي العنصر الأصيل في البناء الشعري .

2- الصورة عند القدامى محصورة في الجانب المادي المحسوس من الكلام ومقابلة اللفظ للمعنى ، وأن السمة الغالبة على الصورة هي التشبيه والاستعارة والكناية .

3- الصورة عند المحدثين مرآة الشاعر ومحاكاة للطبيعة ووسيلة لإبراز التجربة الشعورية .

4- لعل أهم ما يميز الصورة الفنية عند الشاعر الليبي قدرته على تجسيم المعاني في قالب حي فجاءت صوره صوتاً صادقاً صريحاً معبراً عما يختلج في ذاته فعكست إحساسه بالحياة والوجود ، فرسم صوره بطريقة تجمع بين المجاز والحقيقة بحيث لم يطغ أحدهما على الآخر .

الهوامش :

1 – الحيوان ، تحق : عبدالسلام هارون ، (لا . ب ، 1996 م ، دار الجيل ، بيروت) ، 3 / 43 .

2– نقد الشعر ، (لا ط ، 1998 م ، المطبعة التونسية – بيروت) ، ص 26 .

3 – أسرار البلاغة ، (لا ط ، 1978 ، دار المعرفة ، بيروت) ، ص 108 .

4 – نفسه ، ص 127 .

5 – ينظر : بناء القصيدة العربية على عشري زيدان ، (لا ط ، 1981 م ، مكتبة العروبة ، بيروت) ، ص 68 .

6– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ط 2 ، 1983 م ، دار التنوير للطباعة) ، ص 14 .

7 – الصورة والبناء الفني ، محمد حسن عبدالله (لا ط ، 1981 م ، دار المعارف ، القاهرة) ، ص 37 .

8 – نفسه ، ص 33 .

9 – بناء القصيدة الحديثة ، علي عشري زايد ، ص 72 .

10 – ينظر : مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مصطفى ناصف ، (لا ط ، 1965 م ، مكتبة الشباب – القاهرة) ، ص 88 .

11 – ديوان عبدالرحمن شكري ، جم وتحق : نقولا يوسف ،(لا ط ، لا ت ، منشأة المعارف ، الإسكندرية) ، 2 / 94 .

12 – نفسه ، ص 104 .

13 – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، (ط 2 ، 1981 م ، دار الأندلس للطباعة ، القاهرة) ، ص 15 .

14 – نفسه ، ص 30 .

15 – الخيال الشعري عند العرب ، أبو القاسم الشابي ، (لا ط ، 1974 م، الدار التونسية للنشر) ، ص 25 .

16 – الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر ، عدنان قاسم ، (ط 1 ، 1980 م ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، طرابلس) ، ص 259 .

17 – رحلة عبر الكلمات ، خليفة التليسي ، (ط 1 ، 1973 م ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس) ، ص 145 .

18 – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، (ط 2 ، 1986 م ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان) ، ص 386 .

19 – النفيس ، خليفة التليسي ، (لا ط ، لا ت ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، ليبيا) 2 / 113 ، مادة : ش ب هـ .

20 – معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، (ط 2 ، 1984 م ، مكتبة لبنان ، بيروت) ، ص 99 .

21 – نفسه ، ص 100 .

22 – قضايا التشكيل في الشعر الليبي ، ساسي سعيد رمضان ، (أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، كلية الأداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة القاهرة ، 1998 م) ، ص 122 .
23 – التصوير الشعري وأدوات لرسم الصورة الشعرية ، عدنان قاسم (ط 1 ، 1980 م ، المنشأة الشعبية للنر والتوزيع – طرابلس) ، ص 40 .
24 – الديوان ، ص 127 .
25 – الديوان ، ص 153 .
26 – مجلة الفصول الأربعة ، خليفة التليسي : هذا الكاتب المؤسسة ، فوزي البشتي ، (العدد 66 – 67 – 68 ، 1992 م) ، ص 161 .
27– الديوان ، ص 70 .
28 – نفسه ، ص 44 .
29 – نفسه ، ص 26 .
30 – نفسه ، ص 218 .
31 – ينظر : الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث ، نجاة عمار الهمالي ، ص 185 .
32– الديوان ، ص 128 .
33– نفسه ص 159 .
34 – نفسه ، ص 101 .
35 – النقد المنهجي عند العرب ، محمد منذور ، (لا ط ، 1948 م ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة) ، ص 36 .
36 – بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، تر : محمد المولى ومود العمري ، (ط 1 ، 1986 م ، مطبعة الفضالة المحمدية ، المغرب) ، ص 205 .
37 – التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية ، عدنان حسين قاسم ، (لا ط ، 1988 ، مكتبة النجاح ، الكويت) ، ص 116 .
38 – الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، مدحت الجبار ، (ط 2 ، 1995 م ، دار المعارف ، القاهرة) ، ص 134 .
39 – علوم البلاغة ، أحمد مصطفة المراغي ، (ط 2 ، 1986 م ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان) ، ص 233 .
40 – الديوان ، ص 39 .
41 – التصوير الشعري ، عدنان قاسم ، ص82 .
42– الديوان ، ص 54 .
43 – نفسه ، ص 70 .
44– نفسه ، ص 77 .
45– الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث ، نجاة الهمالي ، ص 397 .
46 – الديوان ، ص 192 .
47 – نفسه ، ص 30 .

48 – نفسه ، ص 167 .
49 – الصورة الرمزية في الشعر الحديث ، نجاة الهمالي ، ص 400 .
50 – الديوان ، ص 70 .
51 – نفسه ، ص 189 .
52 – الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث ، نجاة الهمالي ، ص 401 .
53 – الديوان ، ص 26 .
54 – نفسه ، ص 35 .
55 – شعر ابن وهبون دراسة وجمعاً ، نجاح الفيتروي الضبع ، ص 176 .
56 – جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع ، أحمد الهاشمي ، (لا ط ، 1998 م ، دار الكتب العملية – بيروت) ، ص 265 .
57 – نفسه ، ص 258 .
58 – شعر ابن وهبون دراسة وجمعاً ، نجاح الفيتوري ، ص 176 .
59 – إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي ، محمد عبدالعظيم (لا ط ، 1994 ، بلا دار نشر – بيروت) ، ص 103 .
60 – الديوان ، ص 86 .
61 – نفسه ، ص 17 .
62 – في تاريخ البلاغة العربية ، عبدالعزيز عتيق (لا ط ، بلا دار نشر) ، ص 106 .
63– شعر ابن وهبون دراسة وجعاً ، نجاح الفيتوري الضبع (رسالة ماجستير ، جامعة الجبل الغربي ، قسم اللغة العربية ، 2010) ، ص 173 .
64 – ينظر : علم البيان ، عبد العزيز عتيق (لا ط ، 1985 م ، دار النهضة العربية ، بيروت) ، ص 223 .
65 – نفسه ، ص 226 .
66– نفسه ، ص 223 – 224 .
67 – نفسه ، ص 221 .
68 – الديوان ، ص 109 .
69 – نفسه ، ص 21 .
70 – نفسه ، ص 22 .