شعريّةُ الاستعارةِ في موشحاتِ شعراءِ المهجرِ (قراءةٌ تحليليّةٌ لنماذجَ مختارةٍ)

أ . د. عيسى فارس* **أ. د. بثينة سليمان**** **رواد ديّوب*****

الملخص

تُعدُّ الاستعارة من أهمّ المصطلحات النقديّة التي تتميّز بأنّها محور اهتمام علومٍ لغويّة متنوعةٍ؛ إذ تتقاطع في هذا المصطلح مقولات البلاغة المنطقيّة مع مقولات علم اللّغة واللسانيات، فضلاً عن نظريات التخييل والمحاكاة ، فهي فاعليّة فكريّة عميقة الأبعاد في مختلف أنواع النصوص الأدبية ، ولاسيما الموشحات التي نظمها شعراء المهجر ، فتقوم الاستعارة بتشكيلاتها المتنوعة وتقنياتها المختلفة فيها بدور العنصر النصيّ الذي يقود بقية العناصر والمكونات النصية إلى حيّز الشعرية كاشفةً عن مضمراتٍ نفسيّةٍ وثقافيّةٍ ووجدانيّة تكتنزها هذه الموشحات بوصفها خلاصة تجارب إنسانية خاصة من جهة ، وفن يحتل فيه الخيال الإبداعي مساحة كبرى تجعله يكتنز الكثير من عمليات الخلق الفكري الفني التي تحمل عبء تشكيله الاستعارة .

كلمات مفتاحية : الاستعارة ، الموشحات ، الشعرية .

* أستاذ في قسم اللّغة العربيّة – كلية الآداب والعلوم الإنسانية -جامعة تشرين

** أستاذة في قسم اللّغة العربيّة - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة تشرين

*** طالب دراسات عليا (دكتوراه) – قسم اللّغة العربيّة – كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة – جامعة تشرين

المقدّمة :

ثمة ركائز كثيرة يقوم عليها البناء النصّيّ ، بعضها يمارس دوراً أساسياً في التشكيل الفكريّ واللغويّ والتخييليّ والأسلوبيّ للنص ، وبعضها يمارس دوراً متمماً عبر عملية التعالق مع الركائز الأساسية ، ولعلّ الاستعارة التي تمتلك وبفعل تقنياتها المتنوعة من تجسيدٍ وتشخيصٍ وتجريد وغيرها كثيراً من الطاقة الدلاليّة والإيحائية قد استطاعت أن تكون العنصر النصيّ الأكثر فاعليّة في البناء الشعريّ للموشحات المهجريّة ، وذلك لكون الاستعارة تمتلك كل ما تنادي به الشعريّة من مقولات ، فهي تحقق المقولة الأولى للشعرية من حيث كونها انزياحاً فكريّاً ولغويّاً تخييلياً ، ومن ثمَّ تحقق عبر تقنياتها وتنوّع هذه التقنيات البعد الأسلوبيّ الذي بدوره يمنح أيَّ نصّ سمة الشعرية ، فضلاً عن امتلاكها – وبفعل التباعد بين طرفيها – القدرة على تحفيز ذهن المتلقي ، واستمالته نحو ساحة الإدهاش الذي يحوّل النصّ من مجرّد رسالةٍ تواصلية إلى أثرٍ إبداعي شعريّ .

أهمية البحث وأهدافه :

يسعى البحث في مجمله ومن خلال عملية التحليل وفقاً للمبادئ النظرية المطروحة في بدايته إلى الانتقال في دراسة الاستعارة بوصفها إحدى علاقات المشابهة في النّصّ من مستوى دراسة الاستعارة / التركيب إلى مستوى دراسة الاستعارة / النص ، والنص / الاستعارة ؛ فالاستعارة النصيّة الكبرى ليست سوى البؤرة التي تتشابك فيها خيوط الاستعارات الصغرى من حيث الدّلالة للوصول إلى بنية استعارة نصية يصبح فيها النص استعارة خلقها الشاعر عبر عملية التداعي والتوالد النصّي الفكريّ للاستعارات الصغرى .

ويهدف البحث إلى إبراز دور التشكيل الاستعاريّ بتقنياته المتنوعة في شعريّة نمط أدبيّ قلّ تناوله في الدراسات النقديّة والبلاغيّة وهو الموشحات ، ولاسيّما المهجرية التي لم يُسلط عليها الضوء بما يناسب مقدار الإبداع الفني فيها .

منهج البحث ومنهجيته :

يعتمد البحث المنهج الأسلوبي الذي يبحث عن التقنيات والأساليب التي تشكلت فيها استعارات الموشحات المدروسة ، ثم الأساليب التي تمّ فيها الرّبط بين دلالات هذه الاستعارات بتقنياتها المتنوعة مع مكونات النص الأخرى للوصول إلى النص / الاستعارة .

أما المنهجية فتقوم على التأسيس النظري الذي يحدّد مفاتيح عملية التحليل، ويمهّد لها، ثم تأتي عملية الموشحات المدروسة بالاعتماد على الظهور الكمي والنوعي للاستعارة بتقنيتها المختلفة .

سابقة البحث :

تناول كثير من الباحثين والنّقاد أثر التشكيل الاستعاريّ في بلاغة النّصّ وشعريّته قديماً وحديثاً، فوردت دراسات قيّمة عن الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز)، فضلاً عن الدراسات التصنيفيّة التي عنت بدور الاستعارة ومكانتها في النصّ كدراسات السكّاكيّ والقزوينيّ وغيرهم كثير..

كما عرض هذا التأثير الذي تحدثه الاستعارة بشكلٍ تطبيقي الكثير من الدارسين المحدثين ونذكر منهم ما قدمه الدكتور وجدان الصايغ في دراسته : الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير التّي رصد فيها مواطن الشعريّة في الاستعمال الاستعاريّ.

مفهوم الاستعارة والتشكيل الاستعاري :

معلومٌ أنّ تداخل المصطلحات البلاغيّة ودوائرها التشكيليّة جعل كثيراً منها غير واضح الحدود ، وهذا ما ألفينا عليه مفهوم الاستعارة بعد تتبعه في كتب النقد والبلاغة العربيّة والغربيّة .

لقد تنوع تعريف الاستعارة عبر العصور ، إلا أنّنا في هذا المقام لا نبتغي عرض هذه التعريفات للاستعارة بقدر ما نبتغي منها محاولة استخلاص وتحديد بنيتها وتشكيلها وآليتها للوصول إلى إبراز دورها في التصوير القائم على المشابهة .

فالاستعارة ضربٌ من المجاز اللغويّ علاقته المشابهة ، أي استُعْمِل في غير ما وُضع لهُ ، لعلاقة المشابهة ومع قرينة مانعةٍ من إرادة المعنى الحقيقي الذي وُضِع اللفظ له(عبد الخالق ، 1989 ، ص286) .

إنّ استحضار هذا التعريف يكشف عن أهمية الاستعارة في الكشف المباشر عن إبداع الشاعر ؛ فالاستعارة موطنُ الإبداع وحياةٌ جديدةٌ تمدُّ اللغة بنبعٍ جديدٍ ، وبقدر ما يُحسِن الشاعر استخدامها يؤكّد شاعريته وقدرته وبراعته اللغويّة والفكريّة ، ذلك أنّ الاستعارة خلقٌ لخلايا لغويّة جديدة ترفد الجسدَ اللغويَّ الكليّ وتتفاعل فيه لتصبح في أصل هيولاه ، وهي ثروة النصّ وغناه الحقيقيّ ؛ إذ إنّها تكتنز كلّ قيمه الفنية والثقافية والاجتماعية ... إلخ.

ولعلّ ذلك يتأتّى من " أنّ إدراك التشابه في التباين هو منبع الاستعارات وهذا التشابه المُكتشف يُشبع الحنين إلى النظام والكمال ، وهذا مصدره لذة كبرى تحققها الاستعارة فهذه الصلة الرُّوحيّة بين الأشياء الساعية إلى التّوحد في مخيلة الإنسان تعبّر عن رغبّةٍ عميقةٍ للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي ، وبناء استعارة جيدة يعني إشباع جزء من تطلّع العقل إلى إسباغ النظام على ما حوله وقدرته على التأثير فيه " (عبد الله ، د.ت ، ص156) بوصفها " تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره انعكاسٌ وتحسينٌ لتفاعل الـــــــــــــــذات الشـــــــــــــــاعرة مـــــــــــــــع موضـــــــــــــــوعاتها " (عصفور ، د.ت ، ص205) .

إنّنا في دراستنا للتركيب الاستعاريّ في موشحات المهجريين سنلجأ إلى تتبع تشكلاتها المختلفة وتمظهراتها المُمتزجة في الاستعارة التصريحيّة والمكنيّة ، ثمّ سنرصد وسائلها التي كوّنت بها نفسها من تشخيصٍ وتجسيدٍ وتجريدٍ، باحثين في هذا كلّه عن دورها الذي ذكرناه آنفاً .

بالإضافة إلى دورها الذي يجعل النصّ خليّةً حسيّةً ، تنضح بكل أشكال العلاقات والتعالقات والبؤر النفسية والروحية والثقافية ... وغيرها .

يقول عبد القاهر الجرجاني : " فإنّك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخُرس بينة ، والمعاني الخفية بادية حليلةً ، وإذا نظرت في المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ فيها ، ولا رونق لها ما لم تزنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنّها إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي جنايا العقول ، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون ، وإنْ شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتّى تعود روحانيّة لا تنال إلا الظنون " (الجرجاني ، 1991 م ص43) .

فالاستعارة إذاً تمتلك من السّحر اللغويّ والتخييليّ ما يُفجّر ينابيع النّصّ ، فهي العالم الذي نحيا به ؛ إذ لا يمكن أن نحيا بدونها ، وكذلك النّص فهو الكائن الذي لا يحيا من دون أن تسري في شراييه جماليات الاستعارة .

ومن هنا فقد تفوّقت على غيرها من تقنيات الصورة البلاغية لما فيها من لذة الفكر العميق إلى جانب لذة الحواس ، وقد سار معظم النّقاد المعاصرين في طريق الإعلاء من شأن الاستعارة وفضّلوها على غيرها من تقنيات كالتشبيه ، مخالفين بذلك النقاد القدماء وذلك لاعتقادهم أنّ الجمال في التشبيه سهلٌ قريبٌ، لكنّ الجمال في الاستعارة يحتاج إلى فكرٍ عميقٍ (الرباعي ، 2009 م ، ص97) .

وبعيداً عن معركة التفاضل في التذوق والاستخدام بين الاستعارة ، لا بدّ أن نخلص للقول : إنّ الاستعارة تجاوزت حدود العمل الإجرائي إلى الفضاء الإنساني ، بفضل مرونتها وصعوبة النيل منها ، فغدا الشاعر المبدع في استخدام الاستعارة المنسابة في شعره مُفكّراً ومثقّفاً فضلاً عن كونه شاعراً .

ولعلّ المدارس الشعريّة الحديثة جعلت من الاستعارة المراد الحقيقي للصورة الشعريّة ، وأكّدوا أن الشعريّة تتفجّر من الاستعارة ، يقول (جان كوهن) : " الاستعارة غاية الصورة ؛ فالانزياح التركيبيّ لم يحصل إلا لأجل إثارة الانزياح الاستبدالي ، إلا أن الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيير في المعنى ، إنها تغيير في طبيعة أو نمط المعنى ، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي " (كوهين، 1986 م ، ص205) .

لقد أراد (جان كوهين) في هذه المقولة أن يُثبت أن العمل الحقيقي والفاعليّة الكبرى في التركيب التصويريّ البلاغيّ هو الاستعارة ؛ لأنه استطاع أن يُمسك بجوهر العملية الاستعارية القائمة على نقل المعنى من دائرةٍ فكريّةٍ إلى دائرة فكريّةٍ أعلى ، ولعلّ تموضع الفكر البشري في مستوى ثم نقله عبر الاستعارة إلى المستوى الجديد مع ما يرافقه من متعةٍ جماليةٍ في هذا الانتقال ، هو الذي يقود عمليّة التلذذ بالاستعارة ، وهو الذي يولّد الانفعال المباشر عند المتلقي إلا أنّ المدارس الشعريّة الحديثة لم تقف عند هذا الحدّ من إدراكٍ لقيمة الاستعارة ، بل حاولت تجاوز الاستعارة بمفهومها التقليدي (استعارة المفرد والجملة) إلى استعارة النص .

" فالشاعرية هي استعارة النص كتطورٍ لاستعارة الجملة ، حيث ينحرف النّص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي ... " (الغذامي ، 1993 م ، ص25) .

وإن كان النصّ في عرف الشعريّة استعارةً للعالم أو لجزءٍ من العالم ، فإنّ المبدع له مستعارٌ له ، وأسلوبه استعارة تنطبق على النص الاستعارة ، وبذا يكون النص تطابقاً بين استعارتين الأولى هي النص الذي يقرأه المتلقي وفقاً لاستعارة أخرى هي الأسلوب الذي يبدعه الكاتب .

يقول (رولان بارت) : " ليس الأسلوب سوى الاستعارة " (بارت ، 2002 ، ص12) ، إلا أنّ البحث في الاستعارة لا يتوقف في مجال دورها الشعري ، فهذا الدور ما كان ليتحقق لولا امتلاك الاستعارة تقنياتٍ إجرائيةٍ أضفت عليها هذه القيمة .

وفيما يأتي سنحاول أن نكشف هذه القيمة التي خلقتها تلك التقنيات في الموشحات المهجريّة ، بوصفها نصوصاً أدبيّة ذات صبغة رومانسيّة إبداعيّة تنضح بعبارات وجمل الاستعارات بأشكالها المتنوعة .

المركب الاستعاري – التقنية :

يقصد بالتقنية الآلية الشكلانيّة التي يستخدمها المبدع في إنتاج الاستعارة ، والتي يتم اختيارها بما يلائم سياق النصّ وعليه تستفيد الاستعارة في هذا المقام من تنوع الآلية لتوسع دائرة الخلق الدلالي .

إنّ قراءة الموشحات المعاصرة في النماذج المختارة لشعراء المهجر تكشف على نحو واضح أنّ الغالبية من صور الشعراء المهجريين في موشحاتهم تستند إلى الاستعارة المكنيّة ، بينما يقلّ وبشكل واضح استعمال الاستعارة التصريحيّة ، ولعلّهم باستخدامهم هذا النمط من الاستعارة لا يخرجون عمّا هو سائد في مجمل الشعر العربي قديمه وحديثه ، إذ اعتاد الشعراء على إيثار الاستعارة المكنيّة على التصريحية ، وربما يكون ذلك بسبب الإجراء التقني الذي يتم في كلّ من الاستعارتين لإنتاج الصورة ، وهذا يبدو واضحاً عندما نورد مفهوماً أسلوبياً للاستعارة يقوم على القول " إنه في الاستعارة يجري تجوّزٌ في مستوى العبارة أو التركيب بأن يخلق المتكلم علاقات توزيع وعلاقات تبادل بين وحدات اللغة ، بفعل عدوله عن النمط المعهود للتركيب " (الزناد ، 1992 م ، ص61) .

وهذا يعني غيابٌ لعنصر وحضور عنصرٍ بديلٍ عنه ، وبالتالي لا بدّ للذهن من القيام بعمليةِ ربطٍ إدراكي بين الجزأين الغائب الذي يمثل البعد الواقعي للصورة والحاضر ، وهو يمثل الجزء التخييلي للصورة ذاتها ، وتتناسب جمالية الصورة طرداً مع قدرة الشاعر على إحلال التخييلي محل الواقعي ، أما في الاستعارة التصريحيّة فيحدث انتقال مباشر من الغائب إلى الحاضر ، بينما يحصل هذا الانتقال في الاستعارة المكنية على مراحل ، وهذا ما يجعل للاستعارة المكنية رونقاً جمالياً ، ويجعلها سراً من أسرار البلاغة " فمن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أحلّ وألطف " (الجرجاني ، د.ت ، ص139) .

فضلاً عن أنّ عملية الانتقال السابقة محكومة في الاستعارة التصريحية بسياقٍ تتحقّق بواسطته فرضية إقناع إيراد المعنى الحقيقي ، فلو تمعنا في المطلع والبيت الآتي موشح (طاقة الزهر) للشاعر المهجري فوزي معلوف (القوال ، 2003 م ، ص274-275) :

سـيري إلـى معبـودتي الزاهـرة

يـا طاقـة الزّهـرِ

عـاطرةٌ تُهـدى إلـى عـاطره

عطـراً إلـى عِطـرِ

سَـوفَ تَنـامينَ علـى صَـدرِها

يهنيـك هـذا الحـظُ لـو كـانَ لـي

وتنهلـــــــــــينَ الشّـــــــــــهدَ مـــــــــــن ثغرهـــــــــــا

يـــــــــا نِعـــــــــمَ ذاك الثغـــــــــرُ مـــــــــن منهـــــــــلِ

وتحملـــــــــــينَ العطـــــــــــر مـــــــــــن شـــــــــــعرها

وغيـــــــــــرَ عـــــــــــبء الهـــــــــــمِ لـــــــــــم أَحمـــــــــــلِ

يهنيـــــــــك هـــــــــذا الحـــــــــظُ لـــــــــو كَـــــــــانَ لـــــــــي

فـــــــــــــــي حبِهـــــــــــــــا المُعضـــــــــــــــلِ

لا المـــــــــــــــوت أخشـــــــــــــــاه ولا الآخـــــــــــــــره

وســـــــــــــــــــــــاعة الحشـــــــــــــــــــــــرِ

فســـــــــــــاعةٌ مـــــــــــــع ظبيتـــــــــــــي السّـــــــــــــاحرة

تُغنـــــــــــــــــي عـــــــــــــــــن العمـــــــــــــــــرِ

لوجدنا أنّ الاستعارة التصريحية ما كانت لتتحقق في (المطلع) في قول الشاعر (معبودتي الزاهره) لولا معرفتنا من خلال مناسبة الموشحة ، ومن خلال القرائن الواردة في أغصان الدور ، وفي القفل أيضاً ، حيث يُورد الكثير من صفات المحبوبة ، أو فاعليتها (عاطرة ، صدرها ، ثغرها ، شعرها، ظبيتي) فيحذف المشبه وهو (المحبوبـــــــــــة) ويصـــــــــــرّح بلفـــــــــــظ المشـــــــــــبه بـــــــــــه (معبودتي)، فالمحبوبة التي تحمل كل صفات الجمال في مقاييس الشاعر، تصبح جديرة بأن تكون معبودةً وجديرة بامتلاك هذه الصفة ، بل باستبدالها التام بها ، فالجمال لا يغيب عن الاستعارة المذكورة ها هنا ، بل أنّ غياب (المحبوبة) (المشبه) عن الذكر ، واستبدالها (بالمشبه به) التام يؤكد معاني الجمال المطلق التي تمتلكها المحبوبة ، هذه المعاني التي تنقلها من كونها (محبوبة) إلى كونها (معبودة)، غير أنّ احتياجنا إلى السياق ومناسبة القصيدة يشكّل نقطة ضعف في الاستعمال التقني للاستعارة التصريحية ، في حين لا نحتاج في الاستعارة المكنية إلى ذلك ، فالتركيب الذي تنهض به يدلّ بذاته على عدم إرادة المعنى الحقيقي ؛ إذ يختفي المشبه به ، فلا يبقى منه أثرٌ ، ويتمُّ إنتاج الصّورة من المشبّه ، وهذا الأثر الذي يُعدُّ بمنزلة راسم الخُطا إلى

المشبه به محذوف ، فالشاعر في الغالب لا يكون بصدد إنتاج الاستعارات أنفسها ، ثم أنّ حذف المشبه في الاستعارة التصريحية ربما يدخل الصورة أحياناً في باب التعمية المعنوية التي لربما تكون مقصودة أو غير مقصودة لداعي مقامي ما .

وأياً كان نوع الاستعارة التي اعتمد عليها الشعراء في تشكيل صورهم ، فإنّ نماذج الصور الناتجة عن ذلك في الموشحات المهجرية المدروسة هي التالية :

1- النموذج الأول (التشكيل الاستعارة الحسي – المعنوي) :

يقوم الشعراء فيه بإعطاء المحسوسات صفات إنسانية (التشخيص) والتشخيص من أهم التقنيات التي تستخدمها الاستعارة ولاسيما في السياقات التي تبنى على أساس دراميّ يحتاج بث الحركة بمستويات مختلفة داخل النص؛ فإعطاء الموجودات صفات إنسانيّة يكسب الاستعارة شعريّة تتأتى من حركة داخلية ضمن الاستعارة فضلا عن ما يقدّمه التشخيص من قدرة على إبراز التجربة الشعورية التي تحكم النصَ ، وأغلب صور الوشاحين المهجريين من هذا النمط .

يقول الشاعر المهجري أمين مشرق(القوال ، ص293) في موشحة بعنوان (الكمنجة) :

أنصتَ الليلُ وأشباحُ الدّجى

وَيْكِ ما هذا التَّلوّي والأنينْ ؟

***

يا بنةَ الأخشابِ هل فيكِ حَشَا

يتلوّى تحتَ هزّاتِ النَّغَمْ ؟

هل تُرى فيكَ هيام

أو شقاءٌ أو سقام ؟

هل تُرى خانَكِ خُلاّنٌ لئامُ

ولذا تبكينَ عَهدَ الخائنين ؟

***

يـــــا بنـــــةَ الأخشـــــابِ هـــــل شـــــقَّ القَضَـــــا

عنـــــكِ روحـــــاً عبثـــــتْ فيهـــــا الريـــــاحْ ؟

أم تُـــــرى تبكـــــين عهـــــداً قـــــد مضـــــى

بـــــين تشـــــبيبٍ وشـــــكوى ونُـــــواحْ ؟

هـــــل غـــــدا الوجـــــدُ شـــــراباً

لـــــكِ والوصـــــل ســـــرابا ؟

هـــــل تُـــــرى تَبكـــــينَ فـــــي الشـــــيبِ شـــــبابا

غـــــارَ فـــــي عُمـــــقِ الليـــــالي والســـــنين

***

يـــــا بنـــــةَ الأخشـــــابِ هـــــل هـــــذا الحنـــــينُ

لربـــــوعٍ مـــــا رأتهـــــا قـــــطُّ عـــــين ؟

أم تُـــــرى هـــــذا ســـــؤالٌ تســـــألينْ

عـــــن حيـــــاةٍ وخلـــــودٍ: كيـــــف ؟ أيـــــن ؟

بـــــين إيمـــــانٍ وريبـــــه

بـــــين آمـــــالٍ وخيبـــــهْ

تـــــارةً يبـــــدو لـــــك العـــــيش لعيبَـــــهْ

تـــــــــارةً يبـــــــــدو لـــــــــك الشّـــــــــك يقـــــــــين

يـــــــا بنـــــــةَ الألحـــــــانِ مـــــــا أنـــــــتِ ســـــــوى

صـــــــوت روحـــــــي وصـــــــدى قلبـــــــي الطمـــــــوح

فـــــــي فـــــــؤادي ألـــــــف (رســـــــت ونـــــــوى)

وكمنجـــــــــــــاتٌ وأعـــــــــــــواد تنـــــــــــــوحْ

كلّمـــــــــــــا لامســـــــــــــت صـــــــــــــدري

فَشَـــــــــــــجِيُّ اللحـــــــــــــن يجـــــــــــــري

منـــــــه فـــــــي صـــــــدركِ أمـــــــواجٌ كبحـــــــرٍ

هـــــــائجٍ طـــــــوراً وطـــــــوراً مســـــــتكين

يقوم الوشّاح هنا بعملية مزج بين طبيعته الرومانسيّة المبدعة الحساسة وبين فاعلية هذه الآلة الموسيقيّة التي تنضح موسيقاها الكثير من الإبداع الذي يعبر عن طاقاتٍ شعوريّة تتمثل في فؤاد من يسمعها ، أو من يَعزف عليها ، ونظراً لهذا التجانس بين الشاعر الرّومانسي الحساس في المهجر ، والآلة التي تهب موسيقاها أنغاماً تخاطب أحاسيس هذا الشاعر ومشاعره الملتهبة ، فقد قام بالتقاط مجموعة من الصور (أنصت الليل) ، (ابنة الأخشاب) ، (حشا يتلوى) ، (فؤاد قد مشى فيه أشواق) ، (خانك خلاّن لئام) ، (شباباً غار في عمق الليالي) ، (حنين لربوع) ، (غار تسألين) ...

وأسلوبيّة الصورة هنا تعتمد على جملة من الاستعارات المكنية التي يأتي فيها تلاحق الأفعال (أنصت ، يتلوى ، مشى ، خانك ، غار ، تسألين ...) المنسجمة مع حالة الشاعر الراغب في صناعة جوٍّ تصويريّ يلائم المبدأ الرومانسي الذي يعيش عليه ، والذي يتبعه مذهباً في أدبه وحياته التي تركت فيها الغربة جراحاً لا تُشفى ، ويظهر استخدام التشخيص على نحو يتحول النص إلى ميدان للحركة والأنسنة ، فيتحول الليل المظلم إلى إنسان يُنصت ، وتبرز فاعلية الليل وظلامه هنا في اختياره ليكون المُصغي في المطلع ، وإصغاء الليل وما يحمله من ظلام وتمايل (أشباح الدجى) بما تحمله من رمزية التشاؤم تحت وقت أنغام هذه الآلة الموسيقية ، هذا كله يبرز الأثر الكبير لهذه الموسيقا التي تنتجها الآلة ؛ إذ إنّ سمات الليل والظلام هي الهدوء والرسوخ والثقل ، ورمزيته

التشاؤم والسوداوية ، ومع كل هذه السمات استطاعت موسيقا (الكمنجة) أن تُحدث التغيير عندما جعلت الليل يقوم بفاعلية (الإنصات) واختيار الإنصات .

هنا يأتي ليعمّق هذا التأثير ، ففعل الإنصات يترافق مع فاعلية الاهتمام ومع عملية تلقٍ عميقٍ للشيء الذي يتم الإنصات إليه ، على عكس الاستماع الذي لا يحمل سمة الدقة في السمع كالإنصات .

لقد جعل الشاعر الليل إنسان يُنصت بتمعنٍ ، وجعل خيالات الليل المظلمة المتسمة بالثبات تتمايل بتأثير تلك الأنغام .

وبذلك كلّه يكون الوشّاح قد هيّأ للمتلقي الجو الدرامي الذي يوحي به المطلع ، إنصاتٌ وتمايلٌ ؛ أي تأثيرٌ شديد بعنصرين ، يصعب التأثير بهما بما يحملانه من سمات ، ويعدُّ التأثير فيهما بحد ذاته أمراً مدهشاً ، ومن هنا فإن استخدام الإنشاء الذي ختم به الشاعر (المطلع) والذي خرج منه الاستفهام نحو التعجب من تحقق هذا التأثير كان مرسخاً لغايتين : الأولى جذب القارئ لمعرفة مصدر هذه الأنغام ، وسمات هذا المصدر وميزاته ، والثانية إبراز الحالة الشعورية التي سكبها الشاعر في استعاراته باعتباره مشاركاً لليل ولخيالات الظلام في عملية التأثر بهذه الكمنجة وموسيقاها .

فما الذي يميز هذه الموسيقا ويجعلها تحمل هذا القدر من التأثير ؟!

إنّ الاستعارات التي تحملها باقي أجزاء الموشح تُظهر الميزات التي تجعل من أنغام هذه الآلة عميقة التأثير ، ولعل ما تحمله هذه الاستعارات من صفات إنسانية (التشخيص) يجعل من هذه الآلة التي وجد فيها الشاعر مُحاوراً يماثله – معادلاً موضوعياً ونفسياً وروحياً له – لأنها (الكمنجة بما تحمله من فن) تملك مكونات المعادل الموضوعي من انفعال غير مباشر ، ومشاعر ، وموقف يترجم ذلك الانفعال وتلك المشاعر (زوباري ، ص3) .

إنّ استخدام الشاعر للنداء في مطلع الغصن ، ضمن التركيب الاستعاري (يا ابنة الأخشاب) يحمل دلالة النبوة والانتماء عبر استعارة هذه الصفة من الإنسان ، ونسبتها إلى الأخشاب ، ولعلّ في نسبة صفة النبوة إلى الأخشاب دلالةً عميقةً على قضية الرّوح والجسد ، فالكمنجة المصنوعة من الخشب الميت ، تصدر أنغاماً ذات تأثير فعال يجعل الشاعر يستخدم الاستعارة مرة ثانية ليهبها أهمّ ما يميز الإنسان ، وينقله من كونه جسداً إلى كونه كتلة من الأحاسيس (وهو القلب) فيخرج الاستفهام ضمن الاستعارة (هل فيك حشا) ، (هل فيك فؤاد قد مشى فيه أشواق) إلى التعجب من قدرة تلك الآلة المصنوعة من الخشب الميت على التعبير عن كل تلك المشاعر ، ولا يكتفي الشاعر بمنح الكمنجة (قلباً) مليئاً بالأشواق بل منحها فاعليات إنسانية أخرى تؤكد موازاتها لبنية الشاعر الرومانسية ، فهي تبكي من الشقاء والسقم والخيانة ، وضياع الشباب والماضي والذكريات ، وتسأل عن حياةٍ خالدة وإيمان ويقينٍ .

إنّ هذه الفاعليات والسمات الإنسانية كلها التي تكتنزها (الكمنجة) في أصواتها وأنغامها يجعلنا نجزم بأنها ذات الشاعر الذي اكتوى بنار الغربة والشوق والحيرة ، تلك الغربة التي قصدها هرباً من خيانةٍ وبحثاً عن إيمان وأمان ويقين ، ولكنه لم يجده بل وجد جسداً (خشبياً) يحتضن قلباً مُدمى من الألم ، وهذا كله تؤكده الصورة التي تتعالق مع التشكيلات الاستعارية التشخيصيّة في قوله (القوال ، ص293) :

يـــــا بنـــــة الألحـــــان مـــــا أنـــــت ســـــوى

صـــــــــوت روحـــــــــي وصـــــــــدى قلبـــــــــي الطمـــــــــوح

إنّ كلّ استعارة استخدمها الشاعر في كل جزء من أجزاء هذا الموشح قامت بدورٍ رئيسٍ على مستوى الدلالة وترابطت وتواشجت مع بعضها ومع بقية المكونات النصيّة لتخلق الاستعارة الكبرى على مستوى النص ، ولتجعل من النص كله استعارة قوامها أن (الكمنجة شاعر) بكل ما تحمله الكمنجة عبر صوتها من سمات ، وبكل ما يحمل الشاعر ولاسيما شاعرنا الرومانسي من سمات حيث تتقاطع سمات كلّ منهما ضمن منطقة الشعور ، هذه المنطقة التي تتداخل فيها كلمات الشعر مع إيقاع الموسيقا لخلق الإبداع .

2- النموذج الثاني (التشكيل الاستعاري المعنوي – الحسي):

ويقوم فيه الشعراء ضمن موشحاتهم المهجرية بتركيب الصورة من خلال الانتقال من المعنويّ في الاستعارة إلى الحسي (التجسيد)،والتجسيد يهب النصّ الشعرّي خاصية تشكيليّة تقربه من خصائص فن الرسم ، وهو نموذج أقل وروداً في الموشحات المهجريّة من النموذج السابق المعتمد على (التشخيص) إلا أنّه ذو قيمة جماليّة عالية في تجربة الوشاحين المهجريين ، يقول (فوزي المعلوف) (القوال ، ص212) في موشحة بعنوان (قُبلُ القمر) :

قـــــــــومي فأحـــــــــداقُ الظّـــــــــلَامِ غـــــــــارتْ لِفَـــــــــرْطِ عَنَـــــــــا السَّـــــــــهرْ

ويَـــــــــدُ السَّـــــــــحَرْ

تفـــــــــتض أزرارَ الغَمـــــــــام

وفـــــــــمُ الكمـــــــــام

رطـــــــــبٌ تشـــــــــعُّ بـــــــــه الـــــــــدُّرَرْ

وعلـــــــــى الغـــــــــدير بـــــــــدا أثـــــــــرْ فـــــــــي المـــــــــاء مـــــــــن قُبـــــــــلِ القَمـــــــــر

***

قـــــــــومي فأنفـــــــــاسُ الزّهـــــــــرِ تُحيـــــــــي المُنـــــــــى، وشَـــــــــذا الخِـــــــــزام

يـــــــــوحي الغـــــــــرام

وغنـــــــــــاء الهـــــــــــزار علـــــــــــى الشَّـــــــــــجَر

ينفـــــــــــــــــــــــــــــــــي الكـــــــــــــــــــــــــــــــــدر

وسَـــــــــــــــنى ذُكـــــــــــــاءٍ علـــــــــــــى الأكـــــــــــــام

يـــــــدعو النيـــــــامَ إلـــــــى القيـــــــام فـــــــالنومُ فـــــــي شـــــــرعي حـــــــرام

***

حُلـــــــــم الـــــــــدّجى الفضّـــــــــيّ ذاب عنـــــــــدَ الضّـــــــــحى ذوبَ الظُّلَـــــــــمْ

وكمـــــــــــــــــــــــــــــــــا ألـــــــــــــــــــــــــــــــــمْ

ولّـــــــــــــى ، كـــــــــــــذا ولّـــــــــــــى الضّـــــــــــــباب

فـــــــــــــــــــــــــــــــــوق الهضـــــــــــــــــــــــــــــــــاب

أمـــــــــــــــل المنـــــــــــــــام هـــــــــــــــو الألـــــــــــــــم

فـــــــدعي الفـــــــراشَ بـــــــلا نـــــــدم وإلـــــــى هنـــــــا خفّـــــــي القَـــــــدم

***

فهنـــــــا تـــــــرينَ علـــــــى الأُكـــــــمْ منجـــــــراً كـــــــأحلام الشـــــــباب

غـــــــــــــــــــــــــــــــــضّ الإهـــــــــــــــــــــــــــــــــاب

مُلِئـــــــــــــــــــــــــــــــــتْ نـــــــــــــــــــــــــــــــــواظره ضَـــــــــــــــــــــــــــــــــرَم

أمـــــــــــــــــــــــــــــــــا النّسَـــــــــــــــــــــــــــــــــمْ

فيـــــــــــــــه ، فبـــــــــــــــادره عِـــــــــــــــذابْ

وعلـــــــــى أنامِلِـــــــــه خُضـــــــــابْ مـــــــن مَسْـــــــحِ دمْـــــــعِ ذوي العَـــــــذابْ

ينهض بناء الصورة في هذا المشهد على أساسٍ من الاستعارة المكنيّة المعتمدة تقنية التجسيد ، غير أنّه يسبق كلّ صورة من هذا الصنف بالفعل الطلبي (قولي) .

إنّ الشاعر يحاول أن يصنع مشهداً وجواً مُدهشاً وخلاباً يجذب إليه المحبوبة ، وذلك باتباع أسلوبٍ خاصٍ مميزٍ يُعرض من خلاله الشاعر للمحبوبة عناصر الجو الذي ينعي جذبها إليه ، فما هو هذا الأسلوب ؟ وما مقومات الجو والمكان الذي يجذب الشاعر المحبوبة إليه ؟ .

أما بالنسبة للأسلوب ينقسم إلى أسلوب لغوي تعبيري وأسلوب نفسي .

وفيما يخص الأسلوب التعبيريّ نجد أنّ الشاعر على امتداد الموشحة يعتمد إيراد الطلب (قولي) ثم يرفده بالصورة الاستعارية التجسيدية ليهب ما يدعو إليه الواقعية ، وليكسب المشهد أبعاده الزمكانية التي يوفرها التجسيد ، فضلاً عن توفيره للتفاصيل الدقيقة التي تزيد من واقعية رسم المشهد ، وعليه يبدأ مطلعه بالفعل (قومي) ، ثم التحضير الزماني للمشهد المرام عبر الاستعارة (أحذق الظلام غارت لفرط عنا السهر) محدداً بذلك – وعبر جعل الظلام إنساناً أغلق عينيه لكثرة السهر – الزمان المنشود الخالي من الظلام القاتم ، ولعل استخدام هذه الصورة واستعارة (العين الغائرة) تشي بإعطاء الثقة للمحبوبة ، فالظلام الذي يجعل الأشياء غير مرئية ، وينشر حالة الخوف قد (نام) واختيار (النوم من شدة السهر) ضاعف من منح الزمان المنشود الذي يشدّ إليه المحبوبة (سمة الأمان) ، ثم يكمل الشاعر تحضير المشهد على مستوى الزمان ، فالسّحر الذي جعله إنساناً له يدٌ تغتصب أزرار الغمام وتباعد بينها تنشر شيئاً من (النور) الذي أكّد رسوخه عندما جعل فم السماء تشع منه النجوم كالدر ، ويكمل جمالية المشهد بتصوير بقع النور التي يعكسها ضوء القمر على شكل قبل تُرسم على سطح ماء الغدير.

لقد هيّأ الشاعر زماناً خاصاً في مكانٍ خاص ، زمانٌ بعيد الليل وقُبيل الفجر حيث القمر ما زال يُرسل أشعته والنجوم تبرز مُتلألئةً بخجل ، وبعد أن تباعدت الغيوم بفضل فاعلية الزمن (الفجر) .

إنّ اختيار الزمن لم يكن اختياراً عبثياً بل كان اختياراً يكتنز جمالاً وأماناً وحباً ، وقد لوّن الشاعر الزمان بعناصر وأجزاء من المكان حيث أضواء القمر المنعكسة على مياه الغدير .

لقد أصبح المشهد ينضح بالرومانسية ويبث خيوط جمالية ستوقع بالمحبوبة التي أوعزها سابقاً ، وهنا يمكن أن نقول : إنّ صيغة الأمر خرجت عن معناها إلى معنى التحبب والتحضيض .

ثم يأتي الجزء الثاني من الموشحة ليكمل المشهد وما يدور فيه من فاعلياتٍ تهبه الحركة التي تجعل من كل جزء من الموشحة قصةً متكاملة الأبعاد والعناصر ، فينفتح المشهد الثاني بالأسلوب اللغوي والبلاغي ذاته ، ولكنّه يحاول في هذه المرة أن يُكسب عملية إقناع المحبوبة واقعية أكبر ، فصحيح أنه يبدأ المطلع كما في المطلع

السابق بالإنشاء المعتمد على الطلب المخاطب والموعز فيه للمحبوبة بالنهوض والاستعداد للدخول في عالمه الخاص الذي يبني عبر العصور تفاصيله الساحرة ، إلا أنه لا يختتم مشهده الثاني بصورة مادية تحمّل المكان بل بصورة معنوية ، تمارس دور المكمّل الدلالي للطلب الذي خاطب به المحبوبة ، فبعد عملية جذب عبر تشكيلاتٍ استعارية تعتمد (التجسيد) كتقنية ، وتخلق جواً من الحركة عبر تتابع فعليّ للأفعال المضارعة في كل تشكيل استعاري (أنفاس الزهر تحيي المنى) ، (شذا الخزام يوحي الغرام) ، (سنى ذُكاء يدعو النيام إلى القيام) ، بعد كل هذه الاستعارات يصل الشاعر فعله الطلبي (قومي) بالصورة (فالنوم في شرعي حرام) ، وكأن هذه الفاء الاستئنافية تربط بين الطلب (قومي) والسبب (النوم في شرعي حرام) قبل أن تربط بين عبارة (يدعو النيام إلى القيام) وبين عبارة (النوم في شرعي حرام) وفي كلتا الحالتين يمرّ المشهد باستراتيجية واضحة قوامها :

الطلب ← التشكيل الاستعاري ← السبب

↓ ↓ ↓

قومي سمات المشهد مادياً ومعنوياً النوم حرام

وبذلك يصبح من الطبيعي أن يكون النوم حراماً ، أما قبل هذه المغريات التي خلقتها الاستعارات في تشكيلاتها ، والتي مارس فيها التجسيد دور المحرّك للمشهد ، وبالتالي فإنّ دعوة النهوض وبتحريم النوم ما كانت لتكسب قابليةً واستجابة لولا جمالية تلك الاستعارات وما اكتنزته من فاعلية ساحرة ، فعندما تتم الدعوة لمكان يصبح فيه عطر الزهر وشذاه محيياً للأحلام والأمنيات ، وعندما يحرك زهر الخزام في المشهد قابلية الحب والغرام بفعل جماليته الساحرة ، وعندما يكون صوت (الهزار) قادراً على إجلاء الهموم ويبهر النور الأنحاء ، تصبح الدعوة للنهوض حلال ، والنوم وإغفال هذا الجمال حرام.

يصل الشّاعر في الجزء الأخير من الموشح إلى الإعلان الصريح الذي يجعله يغادر منطقة دائرة الاستعمال الاستعاري إلى دائرة الاستعمال التشبيهي ، ويبدو أنّ استعمال التشبيه في مطلع المشهد الأخير من الموشح يساعد في الكشف والتصريح عن الحالة المكانية والزمانية والرومانسية التي يريد الشاعر مشاركتها مع المحبوبة المقصودة ، حيث يستدعي الشاعر الزمان وهو (الفجر) بكل ما يحمله من سمات النقاء والوضوح والراحة والبداية ، ويجعله مشابهاً لأحلام الشباب ، وهذا يضعنا أمام بؤرتين دلاليتين ، الأولى : إنّ الزمان المنشود في اللقاء يشكل بداية جديدة ، والثانية: إنّ هذا اللقاء في هذا الزمن يشكّل تعويضاً عن أحلام الشباب بما توحيه من التجدد والحيويّة والاستمرارية والنهوض .

فالغربة التي أذابت أحلام الشاعر الشابة، وجعلت من شوقه للأحبة بديلاً لتلك الأحلام ، فإن كان الشاعر قد خسر الحلم ، فإن لقاء الأحبة الذين فارقتهم عندما قصد بلاد الغربة لتحقيق الحلم سيكون بديلاً قادراً على التعويض .

ويؤكّد استعمال الفعل (ترين) بصيغته الحاضرة الدلالة على الاستمرارية ، وبما يحمله الفعل من دلالات الرؤية الواضحة ، ولاسيما عندما تكون هذه الرؤية من المكان المرتفع (الأكم)، ولاسيما أيضاً عندما تكون مخصصة بالظرف المكاني (هنا) الذي يرسخ مقولة أن اللقاء مكانه وزمانه هو ما يحلم به الشاعر كبديل للأحلام التي أسقطتها الغربة ، ولعل في فاعلية النسيم الذي يشغل هذا المكان المنشود الذي خلقه الشاعر

باستعاراته وبث فيه الحياة تأكيد على مقولتنا بأن اللقاء بزمانه ومكانه هو بديل للحلم الضائع ، ولذا فإنّ النسيم امتلك وعبر الاستعارة القدرة على مسح الدمع ، ولذلك فإن النسيم هنا ليس مجرد نسيم عادي ، إنه النسيم القادم من جهة الأحبة ، من الوطن الذي فارقه الشاعر إلى دنيا الغربة والعذاب ، ولذا فقد استطاع أن يمتلك القدرة على مسح الدموع التي خلقها لحظات العذاب في الغربة .

3- النموذج الثالث الحسي –المعنوي (التجريد) :

وتتشكل فيه الصورة الاستعارية بالانتقال من الحسيّ إلى المعنويّ (التجريد) ، وغالباً ما تكون من خلال استخدام تركيبٍ إضافي ، يكون المضاف فيه حسيّاً والمضاف إليه معنوياً .

يقول (نسيب عريضة) في موشحة بعنوان (مناجاة) (القوال ، ص219) :

لاحَـــــــت قصـــــــورُ الخيـــــــالِ تعلـــــــو متـــــــونُ الغمـــــــامْ

يـــــا أخـــــتَ روحـــــي تعـــــالي أطلـــــتِ فيهـــــا المقـــــام

***

يـــــا أخـــــتَ روحـــــي اســـــمعيني فـــــي أوجِ تلـــــك الســـــماءِ

قـــــد كـــــادَ يقضـــــي يقينـــــي هـــــلاّ أجبـــــت النـــــداءِ

أراك لا تعرفينـــــــــــــــــــــــي أزالَ عنـــــــــــي البهـــــــــاءِ ؟

أجـــــــلْ تغيـــــــرَ كنهـــــــي مـــــذ جئـــــت أرضَ الشـــــقاء

بُـــــــدّلت فيهـــــا جلالـــــي بحلّـــــةٍ مـــــن عظـــــام

يـــــا أخـــــت روحـــــي تعـــــالي قـــــد أضـــــجرتني الأنـــــام

الخطاب في الموشح السابع خطابٌ وجداني ، ينضوي على مونولوج داخلي يخاطب فيه الشاعر نفسه ، ويخاطب حلمه المفقود ودنياه البعيدة ، ولا يجد سبيلاً للتعبير عن هذه الصفات سوى أن نقوم بإخراج اللغة عن نطاق معقوليتها ، فيقوم بتوليد تراكيب إضافية من عنصرين شديدي التباعد ، ينتمي الأول إلى مجال المحسوسات والثاني إلى عالم المجرّدات (لاحت قصور الخيال) ، (تعلو متون الغمام) ، (يا أختَ روحي) ، (أرض الشقاء) ، ومن هنا تنشأ صورة ذهنيّة تخيليّة يتم فيها افتراض الوجود بحيث يصبح ممكناً ن وجود قصر مشيّد من خيال ، وإذا أصبح من الممكن تشييد قصور الخيال ، فيصبح من الممكن أيضاً أن يصبح الشقاء أرضاً واسعة لا حدود لها ، مع ملاحظة أنّ الشاعر في موشحته استثمر موجودات ذات صبغةٍ جماليةٍ تزيينيةٍ ليمدّ بين الصورة الناشئة عنها ، وبين المتلقين لها جسراً من الإلفة التي تيسير لها عملية تصوير واقعه المرير في بلاد الغربة ، بينما ترك للجزء الثاني من كلّ صورة مهمة الانزياح عن المألوف " فالصورة في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفةٍ ولكنّها على العكس من ذلك تحوّل الشيء المعتاد إلى أمرٍ غريبٍ ، عندما تقدّمه تحت ضوءٍ جديدٍ ، وتضعه في سياقٍ غير متوقع " (فضل ، 2007 م ، ص82) .

وبهذه الأسلوبية يتمّ الكشف من خلال الصورة عن المعنى ، كما يتحقق فيها الغاية الجمالية من خلال الإدهاش اللغوي والتصويري ، وعليه فإنّ أسلوبية الشاعر في بناء الصورة الاستعارية هنا قائم على استراتيجية الإضافة التي تضع القارئ أمام اختبار إمكانية الجمع بين طرفي الاستعارة ، فالخيال والأحلام يشيدان القصور كالإنسان ، ويمتلكان فاعلية الإهام التي أوصلت القصور إلى مطاولة الغيوم ، وهذه الفاعلية جعلت الشاعر يستغرق في الأوهام ، ويطيل فيها المقام ، ولكنّ الاستغراق في الأوهام وإطالة المقام في قصور الخيال الذي هيأته حياة ما قبل الغربة كان له تأثير مختلف في حياة القرية ؛ إذ تحولت قصور الخيال والإقامة فيها إلى عاملٍ سلبي نزع من الشاعر يقينه وسلب منه بهاءه ، وأنحل جسمه ، وهنا تتشكل حالة المفارقة بين ما قبل الغربة والغربة ذاتها ، ويعزز هذه المفارقة الصورة (أرض الشقاء) ، لقد تم الانتقال من (قصور) ولكنها من صنع (خيال) إلى (أرض) لكنها من صنع (شقاء) .

إنّ دلالة القصور توحي بالراحة والطمأنينة والاسترخاء ، ولكنّها دلالات وهمية بفعل المضاف إلى القصور (الخيال) ، وهنا تتشكل الحركة الانزياحية الأولى من المفارقة بين (القصور) (الأرض) .

ثم تأتي الحركة الانزياحيّة الثانية التي يسم الشاعر فيها (الأرض) بما تحمله من دلالات الاستقرار والثبات بـ (الشقاء) بما يحمله من المعاناة والبعد عن الراحة والطمأنينة .

إنّ هاتين الحركتين الانزياحيتين شكّلتا حالة الصراع التي تشكّلت بفعل (الخيال) و (الشقاء) ومن ثمّ ؛ يمكن القول إن الصراع النفسي الذي دفع الشاعر إلى المناجاة كان بسبب الفجوة الكبيرة بين الحلم والخيال بالعيش الهانئ في بلاد الغربة وبين الواقع الذي نسف الحلم والمجسّد بالقصر وهدم أركانه وأنزله من متون الغمام إلى أرض الشقاء .

الخاتمة :

إنّ البحث في أسلوبية التشكيل الاستعاري وأثره في شعريّة الموشحات المهجرية قادنا إلى مجموعة من النتائج نلخصها بالقول :

- إنّ النصّ الموشح نصٌّ غني بالخلق الأدبي الذي تقوم به التشكيلات الاستعاريّة وتنقله من ميدان النظم والغناء إلى ميدان الإبداع الشّعري الذي يستدعي فكراً عميقاً وحساً مرهفاً ، للكشف عن مكنونات هذه الاستعارات وبناها الفكرية والثقافية ودورها الفني .
- لا تتحقق الشعريّة عبر الاستخدام الاستعاري فقط بل عبر التعالقات التي تتشكل بين البنى النصيّة المتنوعة والبنى الاستعاريّة ، فقد نجد أن الدّلالة التي تقدمها الاستعارة في سياق ما لا تكتمل إلا بوجود عنصر نصي آخر سواء أكان تخييلياً أو تعبيرياً .
- ظهرت التشكيلات الاستعارية في الموشح المهجري نماذج متعددة وفقاً للتقنية المستخدمة في البناء الاستعاري ، إلا أن قراءة هذه الموشحات أثبتت أن الريادة والوجود الكمي والنوعي هو للتشكيلات المعتمدة تقنيتي التجسيد والتشخيص في حين قلّت التشكيلات المعتمدة تقنية التجريد ، ويبدو أن الطابع الرومانسي للوشاحين قد أثّر في ذلك وقاد نحو هذا الاستعمال لهاتين التقنيتين .
- إن شعريّة الاستعارة تستفيد من الآليات والتقنيات التي يستخدمها الوشاح والتي يعمد الوشاح إلى التنويع فيها بما يلائم السياق، فيختار التقنية المناسبة التي تدعم انزياحية الاستعارة وقدرتها الادهاشية فتارة نراها تقدّم عبر التشخيص جانباً درامياً ، وتارة ترسم عبر التشخيص تلويناً حركياً وهذا كلّه يصب في خدمة شعرية الاستعارة .
- إن التفكير الاستعاري في الموشحات المهجرية استطاع أن يكون عنصراً مهما في تخليص الموشح من مباشرته ويهبه العمق الدلالي وبالتالي يجعل منه نصّاً يبتعد عن التداول الغنائي الذي يسم هذه الموشحات عند القراءة الأولى لها.

ثبت المصادر والمراجع

1- بارت رولان ، 2002 م – الكتابة في درجة الصفر. ط1 ، ترجمة محمد خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، 131 .

2- جان كوهين، 1986 م – بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ، محمد العمري ، الشركة الشريفية للتوزيع ، الدار البيضاء ، 220 .

3- الجرجاني الإمام عبد القاهر، د.ت – أسرار البلاغة . ط1 ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 578 .

4- حسن عبد الله محمد ، الصورة والبناء الشعري . مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، مصر ، 224 .

5- الرباعي عبد القادر ، 2009 م – الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق ، دار جرير ، عمان ، 272 .

6- الزناد الأزهر ، 1992 م – دروس في البلاغة العربية – نحو رؤية جديدة . ط1 ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، 197 .

7- زوباري د. فوزية ، المعادل الموضوعي في مدائح أبي تمام الطائي . مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، مجلد 87 ، الجزء3 .

8- عبد الخالق د. ربيعي محمد ، 1989 م – البلاغة العربية – وسائلها وغاياتها في التصوير البياني . كلية التربية، جامعة طنطا، دار المعرفة الجامعية .

9- عصفور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ط1 ، الدار الثقافي العربي ، 412 .

10- الغذامي محمد ، 1993 م – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، مقدمة نظرية ، دراسة تطبيقية . ط3 ، دار سعاد الصباح ، الكويت .

11- فضل صلاح ، 2007 – علم الأسلوب والنظرية البنائية . ط2، مج2 ، القاهرة ، بيروت ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني .

12- القوال أنطوان محسن ، 2003 – الموشحات الأندلسية . ط3 ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان .

The poetry of metaphor in the dances of deserted poets (Analytical reading of selected models)

Abstract

Borrowing is one of the most important critical terms that are the focus of various linguistic sciences. In this term, the terms of logical rhetoric intersect with the categories of linguistics and linguistics, as well as theories of imagination and simulation. It leads the rest of the elements and textual components, and leads them to the poetic realm revealing psychological, cultural and emotional consciences that these misconceptions conceal as a summary of special human experiences on the one hand, and art in which creative imagination occupies a large area that makes it exude the artistic intellectual creation processes that bear the burden of its metaphor formation.