مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 4 السنة: 2020
ص: 327 - 337 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

بلاغة التحريف الاستعاري في ديوان (عفيف الدين التلمساني) –قراءة جمالية–

The retheoric of the metaphorical distortion in the collection of Afif eddine Telemceni -aesthetic reading-

د. مصطفى بوجملين*

Dr.Mostafa Boudjemline

كلية الآداب واللغات– جامعة أم البواقي (الجزائر)

University of Om El Bouaghi- Algeria

safosafio@hotmail.com

تاريخ الإرسال:2020/04/15	تاريخ القبول:2020/06/02	تاريخ النشر: 2020/11/07

ملخص البحث

لا مشاحة في أن البنية التصويرية معلم تأسيسي أساس للنظم الشعري؛ ذاك أنّها وشاح جمالي ودلائلي فيه؛ وعبرها تتكشّف فضاءات الممارسة التأويلية لتلك الاختيارات اللفظية والتركيبة لدى المتلقّين لها؛ إذ تمنح أبعاد قرائية متباينة، وتشحن الطاقات المتلقيّة بأساليب مبتكرة جديدة.

وعليه، فإنّنا ارتأينا معاينة شكل تصويري مهم؛ والمتمثّل في التحريف الاستعاري، والذي سنخصّه لمدوّنة الشاعر (عفيف الدين التلمساني)، والتي امتازت بتفعيل هذه الأداة الجمالية في سياقات نصّية عدّة.

وممّا سبق، فإنّنا نضع الإشكاليتين الرئيستين لهاته المقاربة النقدية، والتي بيانها التالي:

1– ما أبرز التحريفات الاستعارية الموظّفة في ديوان (عفيف الدين التلمساني)؟

2– وما الظلال الجمالية التي انبثقت عنها؟

الكلمات المفتاح: بلاغة–تحريف استعاري– عفيف الدين التلمساني–جمالية– تشخيص–تجسيد

Abstract :

It is obvious that the descriptive structure is a determining factor in the versification. It represents an aesthetic and semantic symbol through which the spaces of hermeneutic practice concerning the choices of vocabulary and syntax are revealed in their receptors, which promotes distinct reading dimensions shipped to the recipient energies with new innovative methods.

In our present study, we wanted to highlight an important descriptive model that is the metaphorical distortion which we will allocate to the poet

* مصطفى بوجملين: safosafio@hotmail.com

"Afif- eddine Telemceni"'s collection which was distinguished by the activation of this aesthetic tool in several textual contexts.

From the above, we lay down the two main problems of this critical approach, which are explained as follows:

1 - What are the main metaphorical distortions used in the collection of Afif- eddine Telemceni

2- What are the aesthetic shades that emanated from it?

Keywords: Rhetoric - Metaphorical distortion - Afif- eddine Telemceni - Aesthetics – Personification

إنّ قوة الشعر تتجلّى في عبقرية التصوير، الذي يملك من الإمكانات الفنية القادرة على رسم أبعاد التجربة الشعورية ولإيحاء بظلالها؛ فلقد أشار (الجاحظ) قديما إلى مكانة (التصوير) في النظم الشعري؛ حيث قال: «إنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1].

ولا جرم –ههنا– أن يكون (التصوير) عنده فتحا فنيا باعتباره مؤديا إلى الأسلوب الشعري «الذي يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي بكيفية خاصة في صياغة الأفكار والمعاني (...) بشكل يجعل الشعر قرينا للرسم»[2].

أمّا الناقد (عبد القاهر الجرجاني) فقد حرص على ربط (التصوير) بنظرية النظم، مؤكدا أهميته في صناعة الشعر؛ بل إنّه يجعل من الصورة أساسا للشعر، أو هي الشعر ذاته؛ إذ إنها «تعجب وتخلب، وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه»[3].

وبذلك، فإن الصورة قد مثّلت الجزء الأكثر فنية في بنية القصيدة الشعرية؛ حيث إنها جذبت انتباه كل الذين عنوا بالشعر (قديما/حديثا). وإن كانت اللغة ممرّ القارئ في شهادته على النص فإنّ الصورة هي لغة اللغة باعتبارها «آلية الخطاب الأولى لتعميم لذة النص على القراء بمختلف مستوياتهم»[4]؛ ذاك أنّ الصورة لا تتحرّك إلا وفق العاطفة التي تتأجج في الذات الشاعرة.

وتعرّف الصورة في موسوعة (لاروس) على أنّها «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى»[5].

ومن الحقائق النقدية في فهم تلابيب الصورة أنّه ليس هناك قيما ثابتة تحدَها وتحصرها وإنَما تتجدد قيمها وفقا للسياق الفني الذي تتشكّل من خلاله «وأجود الصور ما نقل المشاعر من نفس إلى نفس، وما ترك للمتلقي حرية البحث والتنقيب عن سائر دلالات الصورة وقيمها الجمالية»[6].

أمَا (علي البطل) فإنَه يميّز بين مفهومين للصورة؛ قديم يقف عند حدودها البلاغية :كالاستعارة والكناية والتشبيه ...وغيرها، «وحديث يضم إلى الصورة البلاغية (...) الصورة باعتبارها رمزا»[7].

وانطلاقا من تلك المفاهيم المختلفة المؤطرة لـ(الصورة)، فإننا سنركن في عملنا الإجرائي إلى أحد أبرز ألوان التصوير الجمالي، والمتمثّلة في (الاستعارة)؛ إذ سنتقصى معالمها الجمالية في ديوان شعري، يندرج ضمن الشعر المغاربي القديم، والممثّل في قصائد (عفيف الدين التلمساني) إذ ألفيناها مشبعة بهذا الصنف التصويري، وذلك لمكانته البلاغية، وحاجة القصيد الشعري لترصيع مقطّعاته الجمليّة عبره، وبيان ذلك القراءة النقدية التالية:

لا محالة في أن الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة لأنَها قادرة على تصوير الأحاسيس الباطنية وانتشال كنهها الغائر؛ إذ أضحت «أداة توصيل جيّدة تصوّر ما يجيش في صدر الشاعر وتنقله إلى المتلقين في أشكال جمالية مؤثرة»[8].

وبما أن الاستعارة هي إحدى ألوان الصورة البلاغية، فقد صنَفتها البلاغة العربية القديمة على أنها مجاز «بوصفها صورة من الصور التي تصنَف تنوعات المعنى في استخدام الكلمات»[9].

ولعلّه من نافلة القول في هذا الباب التصويري المهم والمتمثَل في (الاستعارة) أن نؤكّد على الاسهامات الجادّة للناقد (عبد القاهر الجرجاني)، الذي أغنى هذا الصنف البياني بتعاريف مفهومية ومحدّدات جمالية تختص به تحمل ما يشبه التمحيص والتدقيق؛ إذ كادت بحوثه فيها أن تكون آخر ما أبدعه البلاغيون؛ إذ يؤطر مسألتها بقوله: «الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا، تدلَ الشواهد على أنَه اختص به حين وضع ثمَ يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية»[10].

أمّا بخصوص النقد المعاصر فإنه لم يغفل قيمة الاستعارة؛ إذ رفع شأنها وجعلها لبنة أساسية في البناء الشعري الذي لا يكتمل دونها، فها هو (محمد مندور) يطلَ علينا بقوله : «فالاستعارة أمر أصيل في الشعر، بل نكاد نقول إنّها خيط نسيجه، وهي منه كالنحو من اللغة»[11]

ولا ضير أن الدينامية الفعّالة للاستعارة قد جعلتها محطّ نظر وكشف من لدن الغربيين حيث يقول (مونرو بيردسلي Monroe Beardsley): «الاستعارة هي قصيدة مصغَرة»[12] .

وتكمن جمالية الاستعارة وبلاغتها المدهشة في خاصية الاقتضاب المحكم؛ ذاك أنّ ((اللغة آلة لنقل الأفكار يصدق عليها ما يصدق على الآلة الميكانيكية إن كانت أجزاؤها بسيطة مرتّبة ترتيبا قويّا وموضوعة وضعا سليما أدّت وظيفتها بانتظام وإلى أبعد مدى. كذلك العبارة كلّما كانت أجزاؤها أبسط تركيبا وأتقن ترتيبا وصادفت موضعها، وطابقت حال سامعها أدّت فاعليتها في نفس السامعين وصلت إلى المقصود منها))[13].

وبناء على المؤطرات المفهومية والوظيفية للمكوّن الاستعاري، فإنّنا سنعاين صنفين متواشجين به في هذا الديوان الشعري؛ وهما: التشخيص، والتجسيد.

أولا – التشخيص

يعرّف مصطلح (التشخيص) بأنّه «إحياء المواد الحسّية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[14]. وبالرجوع إلى (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)، فإنّنا نجد هذا الملفوظ محدّدا عبر المؤطر التعريفي الآتي: «نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتّصف بالحياة» [15].

ويعدّ الفيلسوف الإيطالي (جيامباتستا Giambattista) من الأوائل ((الذين لاحظوا مثل هذه الاستعارات، وبيّن أنّ القسم الأكبر من التعبيرات التي ترجع إلى الأشياء غير الحيّة في اللغة تؤخذ بواسطة التحويل، والانتقال من الجسم الإنساني وأجزائه، ومن الحواس والعواطف الإنسانية)) [16].

ولعلّ النظر في خصوصية هاته الأداة التصويرية يجعلنا مقرّين بفرادتها وألقها في الخطاب الأدبي منذ القدم؛ إذ ((تستمدّ قدرتها من سعة الشعور حينا، أو من دقّة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع، هو الذي يستوعب كلّ ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها، لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثّر بكلّ مؤثر ويهتزّ لكلّ هامسة ولامسة فيستبعد جدّ الاستبعاد، أن تؤثّر فيه الأشياء، وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة، خلو من الإرادة))[17].

وبهذا، فإنّ تقنية التشخيص الاستعاري تظلّ فتحا جماليا مهما في الخطاب الأدبي؛ حيث ((تبرز الفكرة في لوحة بديعة يتّضح على صفحتها كل معالم الإبداع والفن، وتحلّق بالسامع في سماء

الخيال فتصوّر له الجماد حيّا ناطقا، والزهر باسما، والأمل غادة حسناء، وأنّه حين يسمع صوتها العذب يذوب شوقا إليها، ويحسّ هذا الصوت يسري في جسمه سريان الكهرباء في أسلاكها فيشرق النور في قلبه وتملأ السعادة جوانب نفسه))[18].

ولعلّ المعاينة النقدية للمعمار الجمالي الذي بنيت في ضوئه قصائد (عفيف الديني التلمساني) يجعلنا نؤكّد على تغليبه للصورة الاستعارية التشخيصية فيها، إذ أنّها تضفي طابعا ديناميا لتلك الجمادات، وخاصة أنّها أصبغت سمات إنسانية عاقلة؛ حيث نقف –مثلا– أمام قوله:

حتّى إذا جذب الصّباح لثامه *** ورمت مليحة شمسه بنقابها[19]

فهنا، يضعنا الشاعر أمام لوحتين تشخيصيتين بديعيتين؛ الأولى منهما تحدّدت في جملة (جذب الصباح لثامه)؛ إذ شبّه (الصباح) المكسو بدجنة الليل الأسود، بوجه إنساني مستتر وراء اللثام والذي يأخذ –في الغالب–طابع السواد؛ فهو الأليق للتخفّي عن الناظرين. ثمّ صوّر لنا انبلاج الصبح وانسلاخه عن الليل عبر الفعل الماضي (جَذبَ)؛ والذي تقاسمه مع الرجل حين يرفع لثامه عن محيّاه. أمّا الثانية منهما فقد تمثّلت في الجملة الواردة في عجز البيت (ورمت مليحة شمسه بنقابها)؛ فهنا كذاك يجلّي لحظة انفلات قرص الشمس عن وشاح الظلمة حيث عقد مشابهة فريدة بين الثنائيتين التاليتين: (الشمس/المرأة الحسناء) (الظلمة/النقاب). فهنا، استعار فعل (الرمي) المتعلّق بالفعل الإنساني وألزمه للجماد (الشمس). كما نجده مستثمرا صفة الملاحة والتي عقدها لهذا النجم الكوني (الشمس)، وهي مرتبطة أساسا بالغانية الفاتنة، لأنّها تواري حسنها خلف ذلك الوشاح الأسود (النقاب). وبذلك، فقد نجح الشاعر في استثمار هاته النظائر المتواشجة مع بعض (الصبح (مذ)/الرجل (مذ)) (السواد (مذ)/اللثام (مذ)) (الشمس (مؤ)/المرأة (مؤ))، (الدجنة (مؤ)/النقاب (مؤ)).

وتتواصل عملية إدراج هذا الشكل الاستعاري في مواضع أخرى، ومن ذلك ما جاء بيانه في البيت الشعري التالي:

تتزاحم الألحاظ وهي بدمعها *** ريّا وتصدر عنه أكثرها صدى[20]

فهنا نقف أمام صورة تشخيصية بارزة، والتي دلّت عليها الجملة الفعلية (تتزاحم الألحاظ)؛ إذ شبّه (الألحاظ) بحشد بشري مكتظ، ذاك أنّه استعار خاصية التزاحم المتعلّقة بالكائن الإنساني وألزمها للنظرات واللمحات. ولعلّ بلاغة هاته اللوحة الاستعارية التشخصية تكمن في تلك المقدرة

الشعرية العجيبة التي جعلت الشاعر يربط بين ثنائية (القوة (المزاحمة)/الضعف (الألحاظ))، وكأنّه بهذا الصنيع الفنّي يوطّد لبنية جمالية داخل الموروث الثقافي العربي الأصيل، والمتمثّلة في اختزال البؤرة الجمال لدى المرأة في (العين)، والتي طالما هيّجت النفوس المبدعة للكتابة حولها وذلك تبيانا لألقها وسحرها وفتنتها وقوّتها.

ولعلّ هذه القوة الخارقة التي عقدها الشاعر لـ(العين) قد تجد تضايفا وتعاضدا مع التشكيل التصويري، الذي صنّع التميّز في الوصف الغزلي؛ والذي ينسب للشاعر الأموي (جرير) حين يقول:

إنّ العيـــون التـي في طَرْفــها حَوَر *** قتلنـنا ثمّ لم يحيينَ قتـــلانا

يصرعن ذا اللبّ حتّى لا حراك به *** وهنّ أضعف خلق الله إنسانا

وفي سياق آخر، فإنّنا ألفينا الشاعر (عفيف الدين التلمساني) مبدعا لصورة تشخيصية مثخنة بدلالة قويّة محمومة؛ ذاك أنّه قد استعار رماية المحارب بالعصّي–والتي تنبئ بشراسة الوقيعة الملتهبة– لـ(العيون)؛ والتي هي مؤشر دلالي على الغنج والفتنة والغواية التي تصنع تفاصيلها بسرعة خاطفة مبرقة. وهذا ما نقرؤه في قوله:

وافتتنوا بالعيون إن رمقت *** ترمي قسيّا بأسهم الهُدُب [21]

أمّا فعل الرماية الذي أنجزته العيون عند (عفيف الدين التلمساني) فإنّنا نجد ما يناظره في الشعر الأموي كذلك، والمتمثّل –تحديدا– في قول (جميل بثينة):

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يضر *** ظواهر جلدي فهو في القلب جارحي [22]

ولعلّ افتتان الشاعر (عفيف الدين التلمساني) بهذا الصنف التصويري التشخيصي قد جعله يقدم على ابتكار لوحة مشهدية مميزة له؛ إذ شبّه (الغرام) بالضيف الذي يحلّ عند مضيّفه؛ فكأنّه إنسان يعقل المكان ويفقه. ولم يقف الأمر هنا وكفى؛ بل منحه كذلك مهمة الترحيل والإبعاد فهو –ههنا– يرفع من دينامية المشهد التجريدي المتحرّك و المشخصن، ويجعله بمثابة الكائن اللبيب العاقل، والفاعل العارف بالحيّز المكاني المستهدف –القلب المشتاق–، والذي ملأه –أي الغرام– نشوة وغبطة بعد بيْن وبُعد أطفأ لهيبه الصبر. وهذا ما عبّر عنه قوله:

نزل الغرام به فرحَّلَ صبرهُ *** عنه وخيّمَ في حشاه وطنَّبا[23]

ويواصل الشاعر ترديده لتيمة (الغرام) في موضع نصّي آخر، حيث نراه مجمّلا إيّاه عبر تقنية التشخيص؛ وكأنّها الصنف التصويري الأليق للتعبير عن الحب المترامي في ذاته المكتوية بلهيب العشق؛ إذ نراه قائلا:

غراما بكم والنّار يضرمها الصّبا *** أقول علي ناري بكم للصبا هبّي[24]

فهنا، نجده قد شبّه (الصبا/الشوق) -باعتباره معطى تجريديا جوّانيا داخل الذات المتفجّعة- بالقادح الذي يشعل النّار؛ وهو بذلك يريد تحريك هذا البنية التجريدية من دائرة الخفاء إلى فضاء التجلّي؛ إذ أضحت محاكية لذات إنسانية فاعلة ومنجزة على الواقع. وبالإضافة إلى ذلك فالشاعر يبتغي لوحة نورانية معلنة ومبتهجة (الإضرام/النار) لتعبّر عن لوحة مستترة صامتة ومتفجّعة (الصبا/الغرام).

وبخصوص التمثيل الآخر لها، فقد ورد ذكره في الشاهد الشعري التالي:

قد أيَّسَ الصبرَ والسلوانَ أيسَرُه *** وعاقبَ الصّبَ عن آماله الوصبُ[25]

فهنا لوحتان تشخيصيتان بديعتان؛ فالأولى تجلّت معالمهما في تصيير (الصبر) -باعتباره سلوكا داخليا نفسيا غير محسوس- إلى كائن إنساني أصابه اليأس (أيّس الصبرَ)؛ ذاك أنّ السكرَ(*) قد قذف باليأس والقنوط داخل فضاء الصبر والمعلوم أنّ صناعة هذا الفعل الذميم (اليأس) يحتاج إلى بداهة عقلية يختصّ بها الإنسان العاقل دون سواه. أمّا الثانية فقد عبّرت عنها جملة (عاقب الصبَّ) حيث ألزم خاصية العقاب المادي الفيزيقي لشيء نفسي غير مرئي (الصبّ) وبهذا، فقد جعل الشوق والعشق بمثابة الجسد الحيّ، الذي تتشكّل فيه علامات العذاب. والطرافة في هاته الاستعارة التشخيصية أنّ الفاعل هو (الوصب)، والذي يعني الألم والوجع. وبهذا فقد أنسن الشاعر المكوّنان التجريديان (1- الصبّ – العشق/ 2- الوصب - الوجع) معا، وجعلهما يشتركان مع الإنسان العاقل والمدرك لتصرّفاته وأفعاله؛ فهنا نقل للصورة من عالم لا مرئي خفي إلى مسرح مرئي ومشاهد عيانا.

وختام هاته الاستعارات التشخيصية -المستشهد بها من قصائد الشاعر تمثيلا لا حصرا- قد تأتت في قوله:

بَقيتُ وهل يبقى صبٌّ به لوعةٌ *** تُقلّبُهُ الأشواق جنبا إلى جنب[26]

فهنا، يتجلّى وميض التحريف الاستعاري في جملة (تقلّبه الأشواق)؛ إذ جعلت هاته النفحات النفسية المتلهفة الولهانة، -المعبّر عنها بملفوظ (الأشواق)- بمثابة الإنسان الذي يقدم على عملية تقليب الأشياء وتصفيفها؛ وهذا الإنجاز العملي يتطلب ذاتا عارفة عليمة. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ أنسنة المجرّد ترفع من دلائلية وعمق هذا المشهد الاستعاري.

ثانيا – التجسيد

يتحدّد الإطار التعريفي لمسمّى (التجسيد) وفق التالي: «تقديم المعنى في جسد شيئين أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسّية»[27].

ويجدر التنويه إلى أنّ ملفوظ (التجسيد) يقابل بـ(المادة) في (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)؛ إذ أطلق على هذا الصنف الاستعاري مسمّى (الاستعارة المادية)؛ وهذا ما يوضّحه التحديد التعريفي الآتي: ((الاستعارة المادية Concretive هي تلك التي تضفي صفة مادة على ما هو مجرّد))[28].

وانطلاقا من المفهمة الموضوعة لدال (التجسيد)، فإنّ الاستعارة التجسيدية هي التي ((تظهر تحوّلا من طرف مجرّد معقول يتضمّن المعنى إلى طرف يتمثّل فيه العالم الحسّي الحيّ، بحيث تبدو عملية التحويل فيها منطلقة من المشبّه إلى المشبّه به لتخلق الترابطات التي تكسب الصفات الحسّية الحيّة، من حيث الحركة والسكون والحيوية))[29].

ولعلّ تمحيصنا القرائي لقصائد هذا الديوان قد خلص إلى إجلاء بعض شواهده فيها حيث كان التحريف الاستعاري واضحا في المسمّيات التجريدية، والتي صيّرت إلى أشياء مادية فيزيقية. ومثال ذلك قوله:

كيف لا يوقد النسيم غرامي *** وله في خيام ليلى مهبّ [30]

فهنا، نلفي التجسيد الاستعاري مستقرّا في صدر البيت؛ وتحديدا في جملة (يوقد النسيم غرامي) والتي تتأسس فيها صورتان تجسيديتان؛ إذ تتمثّل الأولى في تشبيه (النسيم) بـ(النار)؛ والمؤشر اللفظي الدال على هذه المشابهة هو الفعل المضارع (يوقد)؛ إذ استعار خاصية الإيقاد المتعلّقة بالنار وألزمها للنسيم. أمّا الثانية فهو تشبيهه (الغرام) بـ(الحطب)؛ الذي تلهبه ألسنة النار فتجعله شعلة حمراء تلقي بشرارة كالقصر -إن جازت المبالغة التصويرية-.

وبهذا، فقد ساهمت هاته الصورة التحريفية الاستعارية في رفع ألق الصورة المبتكرة، وتجلّي الإيحاء الدلالي المثخن بالشوق والعشق والهيام، والذي ينجر عنه الوجع والألم. وبالتالي، فإنّ استعارة النار للنسيم يبعث على المشاعر الصادقة للذات المكتوية بهذا العشق، والذي تتعالى معه الروحانية الصوفية المتصاعدة.

كما نلمح هذا الصفة التجسيدية في بنية استعارية أخرى، والتي نصّ عليها الشاهد الآتي:

هم ألبسوني سَقامًا من جفونهم *** أصبحت أَرفلُ فيه وهو يَنسحبُ[31]

ففي هذا البيت الشعري نلمح اللوحة التجسيدية في الجملة الفعلية (ألبسوني سقاما)؛ إذ شبّه المرض–باعتباره شيئا مجرّدا خفيّا– بالثياب الذي يرتديه الشخص لستر ظاهر جلده، حيث دلّ على ذلك الفعل الماضي (ألبسوني) المقترن بالشيء المادي. وهنا، تتأكّد بلاغة هذه الصورة عبر بيان العذاب الملازم للذات العاشقة، وذلك كملازمة الثياب للجسد المتكشف العاري.

وفي ختام هذا التقصّي النقدي للبنية الاستعارية وتحريفاتها الجمالية، فإنّنا نخلص إلى جملة النتائج، والتي مقتضاها التالي:

1– الاستعارة من أجلّ الصور البلاغية على مرّ التاريخ الشعري؛ فهي ناصية الجمال الفنّي داخل الأنساق اللغوية المشكّلة لمعماريّة المنجز الأدبي. كما أنّها شهدت تهافتا نقديا قديما وحديثا لمدارسة مداراتها الجمالية المؤثّرة والمدهشة، وقد وصلت بها المنزلة الرفيعة السامقة أن عدّها بعضهم نظرية لها أسس واتجاهات في الدرس النقدي المعاصر.

2– اللعبة التصويرية الاستعارية صناعة فنيّة جمالية تتطلّب مهارة عاليّة في تشبيك الروابط الدلالية بين المسمّيات المتشابهة؛ والتي تتراوح بين الوضوح أحيانا، والغموض في أحايين عدّة؛ وخاصة على مستوى الخطاب الشعري الصوفي؛ الذي يتطلّب قراءة مفهومية وتأويلية معمّقة لمعجمه الثـرّ

3– ساهم التحريف الاستعاري في تأسيس الدلالة الإيحائية؛ فكان المحفّز على تعبئة شحنتها الجمالية، وبعثها على إدهاش المتلقي؛ أو لنقل رفع الدغدغة الشعورية –بتعبير الرازي– عنده.

4– راهن الشاعر (عفيف الدين التلمساني) على تفعيل التحريف الاستعاري بنوعيه؛ التشخيصي والتجسيدي؛ وذلك قصد تروية الدلالات الصوفية العميقة، وفتح المجال الدلائلي للمتلقين قصد سبر أغوار المعاني النفسية الروحانية المتعلّقة بالذات الشاعرة المكتوية بلهيب الشوق والهيام والحب والعذاب.

5- غلبة الصورة الاستعارية التشخيصية في قصائد (عفيف الدين التلمساني)، والتي ظلّت تتردّد في تراكيب لسانية عدّة، وكأنّها النواة الجذرية التي تتحرّك في مدارها الألوان التصويرية الأخرى ولعلّ مردّ هذا الحضور المتكرّر لها هو الرغبة الملحّة للشاعر في تكريس المشهد البصري المحسوس لكلّ الأحاسيس والهواجس السيكولوجية المتجمّعة في ذاته العاشقة لمحبوبها؛ والتي تجلّت عبر الكائن الإنساني المتحرّك عبر جوارحه، وهي القضية التي أكّدتها الأفعال الإنسانية الآتية: (الجذب/الرمي/الترحيل/التقليب/المعاقبة).

هوامش:

[1] أحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمان، الأردن، (د.ط)، 1985، ص35.

[2] محمد علي الكندي ، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 2003، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دار دجلة، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص73.

[5] الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2006 ص157.

[6] إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984 ص236.

[7] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني هجري، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2 1981، ص15.

[8] عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري، الدار العربية، مدينة نصر، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص111.

[9] بول ريكور، نظرية التأويل، تر: سعد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ص86.

[10] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، 2005، ص27.

[11] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، ص112.

[12] بول ريكور، نظرية التأويل: تر: سعد الغانمي، ص84.

[13] محمود السيد شيخون، الاستعارة: نشأتها وتطورها، دار الهداية، مصر، ط2، 1994، ص99.

[14] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 1994، ص125.

[15] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2 1984، ص102.

[16] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 1997، ص17.

[17] المرجع نفسه، ص236.

[18] محمود السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ص93.

[19] عفيف الدين التلمساني، ديوان عفيف الدين التلمساني، تح: يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، مصر (د.ط)، 2008، ج1 ص126.

[20] المصدر نفسه، ص187.

[21] المصدر نفسه، ص97.

[22] جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1982، ص68.

[23] عفيف الدين التلمساني، ديوان عفيف الدين التلمساني، تح: يوسف زيدان، ص104.

[24] المصدر نفسه، ص107.

[25] المصدر نفسه، ص96.

[*] لفظة السكر –باعتبارها فاعلا في جملة (أيّس الصبر)– قد ورد ذكرها في البيت الذي يسبق هذا الشاهد الاستعاري. المصدر نفسه ص95.

[26] المصدر نفسه، ص125.

[27] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص125.

[28] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص28.

[29] فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، مج15، ع1، ص86.

[30] عفيف الدين التلمساني، ديوان عفيف الدين التلمساني، تح: يوسف زيدان، ص83.

[31] المصدر نفسه، ص89.