ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

الأسلوب الاستعاري بين الجاهزية والابتكار في ديوان أهديك أحزاني لـ ياسين بن عبيد (مقاربة أسلوبية)

Metaphoric style *between readiness and innovation for the poetic work "I give you my sorrows" to Yassine Benabid (Stylistic approach)*

وردة بويران [1]*، نجاة ركي [2]

[1] جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)، Bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

[2] جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)، Raki.nadjat@univ-guelma.dz

تاريخ الإستلام: 25/ 08/ 2021 **تاريخ القبول**: 20/ 09/ 2021 **تاريخ النشر**: 30/ 12/ 2021

ملخص:

يأتي الخطاب الذي يحفل باللغة الشعرية بعيداً في أدائها عن المُعطى المباشر، الذي تبْتغيه اللغة المعيارية، بل في كثير من الأحيان يرد خفيَّ المرامي، فيتطلب إذّاك جهداً من القارئ للغوص والكشف والتخييل وصْلاً لمدارات المناسبة التي تتأسس على البنيتين: السطحية المنجزة والتحتيّة التي تُفعِّلها القراءة. ولمّا كانت الاستعارة قطب الرحى الذي تدور حوله أخيلة الشعراء وأساليبهم، فلا غرو أنّها باتت بفعل تكرار أشكالها– على اختلاف العصور الأدبية- من قبيل القوالب الجاهزة والمستهلكة تلقياً وتقصياً، وبات من الضرورة بمكان أن تتأنق بثوب الابتكار والجدّة التي يُمْليها عصر الشاعر وتطلّعات متلقيه، فإنْ كان الأسلوب الاستعاري في الإبداع الأدبيّ، يسري سريان الدّم في العروق، فما موقعه من الشعر الجزائري؟ وما سبيل الشاعر الجزائري الحديث نحو التجديد والابتكار بحثا عن أرقى الأساليب وأقربها تمثيلا لعصره؟.

عمادا على ما سبق، نبتغي- في ظل الآليات الإجرائية للمنهج الأسلوبي- البحث في خصائص الأسلوب الاستعاري بين الجاهزية والابتكار في ديوان" أهديك أحزاني لـ" ياسين بن عبيد".

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، الاستعارة، الشعر الجزائري، المنهج الأسلوبي، ديوان.

***

Abstract:

The discourse, full of poetic language, comes away from the direct meanings targeted by the standard language, and often even answers hidden aims, requiring an effort from the reader to dive, uncover and fantasize, looking for the appropriate pathways that are based on two structures: The explicitly performed and the implicit structure that reading activates and analysis outspoken its content.

As the creativity metaphor is the linchpin which the poets' imagination and methods revolve, it is not surprising that because of its many forms - with different literary ages -it became like ready-made and consumed templates both in receiving and exploring; it also crucial to embrace the creativity and newness dictated by the poet's era and his recipients' aspirations -If the metaphoric style in literary and poetic creativity -in particular- runs like blood through veins, what is its position today from Algerian poetry?

-How did the Algerian poet's path to innovation in search of the finest techniques and their most representative of his time?

From this assertion, our interventions entitled - Under the procedural mechanisms of the stylistic method - seek to examine the characteristics of Metaphoric style between readiness and innovation of the poetic work "I give you my sorrows" to Yassine Benabid- Stylistic approach-

Keywords: *Style, metaphor, Algerian poetry, stylistic method, Yassine Benabid.*

* المؤلف المرسل

I. مقدمة

في ظلّ مقولة الانزياح الدلاليّ، تتجسّد في خيال الشاعر المعاصر صورٌ مبتكرة نراها تنفذ إلى ذهن متلقّيها على أساليب تستفزه نحو قابلية التأويل ولذّة القراءة، فتستثير فيه متعة البحث عن دلالاتها الغائرة بين ثنايا الخطاب الشعري. ونخص بالذكر الأسلوب الاستعاري الذي لطالما كان مقصد الشعراء إلى براعة الإيحاء - تجريدًا وترميزاً- وأصالة الأداء - تماثلا وتقابلا- وهي جميعا تفاعُلات وتنافرات تَشِي بسحر الخيال ورعة الجمال الشعري، طاقتان تعبيريتان تنشدان رؤنق الأسلوب وجماله في فضاء يلفّه الابتكار والطرافة بوصفهما عصب الانزياح وبراعته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ استخدامنا اللساني المعاصر لكلمة" خيال " تشير إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاسترجاع الآلي لما تم إدراكه حسيا وفق إطار مكاني أو زماني معين، وإنما تعيد صياغة تلك المدركات لتؤّلف منها عالما آخر متميزا في جدته وتركيبه عبر علاقات فريدة تُذيب التنافر والتباعد، وتحقّق الانسجام والوحدة. (عصفور 1992، 13).

ولمّا اعتدّ علماء البلاغة القدامى بالاستعارة وفاق اعتناؤهم بها درجة عُدَّت بها "أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها" (القيرواني 1972، 268)، فقد حازت الاستعارة في النقد اللّساني المعاصر مكانةً كبيرة على ضوء نظرية الانزياح عند "جون كوهين Cohen"؛ وذلك لمكانتها المتميزة مقارنة بغيرها من صور التكثيف والترميز، إلاّ أنَّ كوهين اهتمّ في بادئ الأمر بشرح مفهوم المجاز وطرق اشتغاله عماداً على فكرة (معنى المعنى/ الظاهر والباطن)، فلو قلنا على سبيل التمثيل: أنيابُ الإنسانِ قاسية على رقبة أخيه، لعرفنا أنّ العلاقة الإسنادية - على الرغم من سلامتها تركيبيا ودلاليا- إلاّ أنّ حاصل الإسناد بين المسند إليه (المبتدأ) المخصوص بالإضافة والمسند (الخبر) ينمّ عن فجوة وتنافر بينهما، وهو ما يسوقنا إلى بنية سطحية ذات معنى أوليّ تُحيل في حقيقتها على معنىً ثانٍ يستوجب البحث والقراءة.

نحن إذن أمام صورة تسمى الاستعارة التي تتشكّل في دال ينشطر إلى مدلولين، حيث نرمز للدّال بـ (د)، وللمدلول الأول بـ (م1) والمدلول الثاني بـ (م2)؛ إذْ يعبّر المدلول الأول عن المعنى الظاهر ويشكّل بدوره قناةً واصلة نحو المدلول الثاني (المعنى العميق)، من حيث يفضي أحدهما إلى الآخر بجامع المشابهة والتنافر في آنٍ معاً. يقول فونتاني (fontanier) في كتابه "الصُّور البلاغيّة في الخطاب: "الاستعارة أن تعبّر عن معنى بمعنى آخر أشدّ استرعاءً للانتباه أو أقرب إلى الذهن، وليس بين المعنيين علاقةٌ غير علاقة التوافق أو التشابه" (نويوات 2013، 48).

تُصنّف الاستعارة في الدرس البلاغي المعاصر على خمسة أصناف، أكثرها دورانًا في لغة الشعر الاستعارة التماثلية التي يكون طرفاها حسيين، والتجسيدية التي يتحول فيها الطرف المجرد إلى جسد مادي محسوس، وفيها يتحرر الشاعر من قيود المادة، ويلغي ثنائية المادي والمجرد، وأمّا الاستعارة التشخيصية فيتحوّل فيها الطرف الحسيّ الجامد أو المعنوي إلى إنسانّي، وبوساطتها تزول الحواجز بين المجرد والمادي، والجماد والحي، ويصبح البعيد قريبًا، والمستحيل ممكنًا، والجماد ناطقًا، والساكن متحركًا .

وبما أنّ الاستعارة ضرب من المجاز الذي يتأسس على فلسفة المشابهة والمشروط بنمط من القرائن اللفظية والعقلية التي تعْدِل بالكلام عن مساره الحقيقي نحو الدلالة المجازية؛ على جهة النقل، فإنها تتوّفر على إمكانات ثرّة تتيح فهم أدبية الخطاب في كّليته وشموليته، أوفر من ذاك الذي قُدِّر لها في التراث البلاغي، الأمر الذي فطن له المحدثون لدى سعيهم إلى تأصيل نظرية الصورة الشعرية وتعميق طابعها التطبيقي في الأدب، والشعر تحديدًا؛ إذْ تتأتّى القدرة الإيحائية له عبر الانزياح الاستبدالي من شحن اللغة بمقدار غير عادي من الانفعالات، ولكنه شحنٌ لا يترك الألفاظ على حالها بل يزيحها عن واقعها الأصلي إلى واقع عرضي مؤقت

(صبحي 1984، 136،137) ؛ من حيث تولد الصورة من رحم التجربة، إثر معاناة ومخاض تتفاعل فيه الفكرة والخيال والعاطفة، وتنطلق من الشعور، وهو الانفعال الذاتي المتأتّي من رصيد الخبرات والمواقف التي ينخرط فيها الشاعر لتؤول إلى الشعر بما هو انعكاس إبداعي لذلك الرصيد،

ولعلّ انعكاس تجربة شاعرنا الصوفية شكّل ملمحًا خاصًّا لهذا الرصيد الفني في ديوان "أهديك أحزاني"، ولاسيما على الصعيد الاستعاري المبتكر الذي يبعث في القصيدة طاقة تعبيرية قوامها الغرابة والدهشة، اللّتان تستبدّان بلب المتلقي وتستدعيه طوعًا إلى البحث في كنه تكوّنها وأسباب متعتها، من خلال الفجوات الحاصلة بين المألوف (الأصل) والمنزاح بالاستبدال (المتخيّل/ اللامألوف). ولعلّ انعكاس تجربة شاعرنا الصوفية شكّل ملمحًا خاصًّا لهذا الرصيد الفني في ديوان "أهديك أحزاني"، ولاسيما على الصعيد الاستعاري المبتكر الذي يبعث في القصيدة طاقة تعبيرية قوامها الغرابة والدهشة، اللّتان تستبدّان بلب المتلقي وتستدعيه طوعًا إلى البحث في كنه تكوّنها وأسباب متعتها، من خلال الفجوات الحاصلة بين المألوف (الأصل) والمنزاح بالاستبدال (المتخيّل/ اللامألوف).

عمادا على هذا يمكن أن نرصد أسلوبية الانزياح الدلالي على مستوى الصورة الاستعارية في الديوان من خلال أمثلة متنوعة، نصطفي أبرزها تميزا وجدّة، تلك التي تتمخّض عن العلاقات الجدلية بين المحسوس والمجرد، والمرئي والمتخيَّل، وفي الحقيقي والمعنوي، وفي الطبيعيّ والماورائي.

وعليه نبتغي من وراء هذه المقال مكاشفة الأسلوب الاستعاري في الديوان من خلال التصوير البديع للتجربة الشعرية بعيدا عن الجاهزية والاستهلاك، تشخيصًا أو تجسيدا، ونخصُّ الاستعارة المكنية؛ كونها استأثرت بحصة الأسد من أساليب التصوير والوصف على النحو الآتي:

أولا: الاستعارة التشخيصية ـ *personnification* ـ:

عنى القدماء والمحدثون بتقسيم الاستعارة إلى تصريحية، ومكنية، وأصلية، تبعية وتمثيلية، وإيحائية وتخييلية، وغيرها من الأقسام، والفروع ، ما أدى إلى اتهامها باالتعقيد والجمود والكساد الدلالي، وقد أفقدها جانبًا مهمًا من جوانب الإبداع والجمال، وسلبها بعض الأثر والرونق الذي تحدثه في المتلقي .

لكن مهما قيل عنها إلاّ أنها تظل : " أمدّ ميدانًا، وأشدُّ افتنانًا ، وأكثر جريانًا ، وحسنًا وإحسانًا ، وأوسع سعة، وأبعد غورًا، وأذهب نجدًا في الصناعة، وغورًا من أن تجمع شُعُبَهَا، وشُعُوبُهَا، وتحصر فنونها، وضروبها " (الجرجاني، أسرار البلاغة 1981، 32)

كما لا يمكننا أن نغفل عن دور الاستعارة وما حققته على المستوى الجمالي للنصوص الأدبية و الشِّعرية؛ إذ من الواضح أنّ: " الاستعارة واحدة من أصول صناعة الأدب ، والشِعر ، بل و من أبرز الوسائل البيانية بالحس الخفي، والشِّعر الغامض، والفكرة المحجبة من حيث إنَّها العون الأكبر على إبراز كل ذلك، والعبارة عنه " (موسى 1980، 402). وواضحٌ أنّ تقنين حسن الاستعارة أمرٌ من الصَّعب تحديده تحديدًا مستوفًى؛ لأن المسائل الجمالية لا تعطي جزافا ولا تُستمسك إلاّ من خلال جدّتها ومناسبتها مقتضى الحال والواقع، ولهذا يكاد يتفق البلاغيون في استحسان الاستعارة حول نقطة ثابتة هي: " أن يكون الشَّبه بيّنًا بين الطرفين؛ ليكون المستعار له صالحًا لأن يُجْعل من المستعار، و يصير فردًا من أفراده، و أن يعبّر بالثاني عن الأول "(موسى، 1980، صفحة 404). إذ نجد أرسطو يتحدث عن عظمة الاستعارة قائلاً : إنَّ أعظم شيء أن تكون سيّد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنَّها لا يمكن أنْ تُعَلَّم، إنَّها لا تمنَح للآخرين " (ناصف، الصورة الأدبية 1981، 124).

ولمّا كان الإيحاء طاقة معنوية تتولّد من البنية الفنية للصورة الاستعارية الجزئية في إطارها الكّلي وتعمل على توسيع رقعة الظلال، التي تسبح فيها معاني الشاعر المصّورة وقد تتعدّد معها مستويات الفهم والتفسير. (قاسم

2000، 149)، فقد شكّلت مسلكا مهما من مسالك الابتكار والجدّة عند ياسين بن عبيد في ديوانه" أهديك أحزاني"، ولاسيّما من خلال ما يأتي:

1- تشخيص غير العاقل من الماديات:

يمنح التشخيص بمعناه النقدي أو الأسلوبي المعنويات صفات الحركة والفعل، من حيث يُقدِّم الأفكار والخواطر والعواطف في قالب حركي حيّ، تستحيل بموجبه الحواجز بين المعنويات المجردة والمتحركة مُلغاةً، الأمر الذي يكسب الشاعر طاقة إيحائية كبيرة للكشف عن مراميه الفكرية والوجدانية، وجاء على هذا المنوال قول الشاعر:

ويسكن المنتهى شعري وأوردتي جمرا وتغتالني بالصمت أغصاني (عبيد 1998، 23)

أحدث الشاعر مفارقة عجيبة وغريبة في هذا البيت ليحملنا على التخيل معه ، والعيش في خياله، حيث نجده شخص المادي (الأغصان) وألبسه ثوب الكائن الحي العاقل (الإنسان)، فالشاعر شبه نفسه بالشجرة، لكنها والاغصان عادة ما تثمر وتعطي كل ما هو جميل ومفيد على عكس الشاعر الذي لم يعد قادرا على الكتابة، ولم يعد يقوى على قول الشعر من كثرة الصمت، ولذلك شبه نفسه بالشجرة ، وأغصانها هي أنامله التي اغتالت القصيدة واغتالت شعره، فهناك من أخرس الشاعر ومنعه من قول الشعر، ويريد من خلال المفارقة التأثير في المتلقي ودفعه إلى التأمل والإحساس بما تكتنفه نفسه من الآلام والآهات، فأبلغ الاستعارات إنما تتأتى من الغرابة والمغايرة، وهو ما يراه الجرجاني " بأنّ روعة الاستعارة تكمن في غرابتها و المنافرة بين طرفيها، حين صنفها إلى نوعين هما : العامي المبتذل ، والخاصيُّ النّادر، و هذا الصِنف لا يحسن استعماله غير الفحول" (الجرجاني، دلائل الإعجاز 1999، 71).

ويقول في مقام آخر:

أو يرضع الشعر من خدها الفجر

يا أبتي من أنحا هذه الشمس (عبيد، 1998، صفحة 63)

خرق الشاعر أفق انتظار في عبارة (يرضع الشعر) ، لأن الرضاعة لا تكون للشعر وإنما للكائن الحي (الطفل الصغير) ، إذ نجد الشاعر وقد استعار هذه الكلمة للرضيع وأعطاها للشعر ، ليعطيها معنى أبلغ ، فلو قلنا يرضع الرضيع ، لما وجد هناك غرابة أو انزياح لكن الشاعر أراد أن يعبر عن جمال وجه حبيبته وخدودها بالتجسيد فلم يجد عبارة أفضل من هذه التي فاجأت المتلقي وخيبت توقعاته ، وجعلته يبني تأويلات وفق معطيات جديدة ، ذلك ان الاستعارة تشكل مسافة توتر بين المستعار منه والمستعارة ، هذه المسافة تولد فجوة في استيعاب المتلقي لهذه الاستعارة فتولد منها الصدمة في أفق انتظاره، وكل هذا راجع إلى الغموض الذي يكتنف قطبي الاستعارة "فالصورة قد تكون مغلقة بضباب هذا الغموض، وقد تكون عند النظرة الأولى ممزقة، ويجب أن لا يصدمنا هذا ، فقد يكون الغموض أو ذلك التمزق ضرورة فنية مقصودة ن وكلما تعاطفنا معها ، سرعان ما تنكشف معالم الصورة ويتولد تضامن بين اجزائها المبعثرة، ويتخلق شيئا فشيئا عالم مجسد أما صدمة الوجدان. (عبدة 2003، 106)

فيما ينشد في سياق آخر:

مشت غيمتان على وجهها

محتا من عطور مناديلها (عبيد 1998، 34)

يشخص الشاعر في هذا البيت الغيمة، حيث يجعلها مثل كائن حي له رجلان يمشي بهما ، وأن هاتين الغيمتين لم تمشيا على الأرض كحال سائر الماشين ، وإنما كان مشيهما على وجه المرأة الموصوفة ، وهذا ليدل أن الحزن والكآبة التي تعتري وجه المرأة ، وعبر بالمشي ليخبر أن هذا الحزن لم يكن مستقرا ودائما ، وإنما كان

عابرا وطارئا ، ولجأ (ابن عبيد) إلى التشخيص في هذا البيت ليعبر عن الحزن البادي على وجه حبيبته ، ذلك ان "الوظيفة الأساسية للتشخيص أنها تعين الشاعر على أن يسقط آداته وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة، فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما ما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساته، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله " (الصايغ 2003، 39).

نرى الشاعر يُعبّر عن عواطفه انطلاقا من واقعه المعيش، فيصور ذلك في مخيلته وما يمليه عليه ذلك الواقع فيجسده في أشعاره، جاعلا من الاستعارة و أدواتها التعبيرية المؤثرة في إطراء الفكرة و إبرازها وتقديمها بشكل مبتكر، فهو يجسد الجمال ليعبر عن مشاعره ورغباته في الظهور و إثبات وجوده في مجتمعه الذي همشه، ولم يعطه مكانته التي تليق به شاعرا وإنسانا، فأسقط تلك الأحاسيس والمشاعر بما أملته مخيلته على تلك الجمادات و المجردات التي يراها تقاسمه نوازعه الإنسانية وعواطفه الذاتية، لتكون الصورة أجمل وأبلغ، ولا أدلّ على ذلك من قوله:

يحدثني جرح الينابيع أنها أعادت مراسيم الفجائع بلسما (عبيد 1998، 70)

في هذا البيت الشعري وبطريق الاستعارة المكنية التجسيدية نلمح انزياحا غير مسبوق من حيث أدواته التعبيرية، فالرابط التشبيهي بين الينابيع التي تنحتها المياه والأمطار محدثة فيها شقوقا، هي نفسها ترتسم في قلب الشاعر جرحا غائرا لا يندمل، وما ذلك التعبير الاستعاري المبتكر إلاّ صورة مبتدعة من واقعه المعيش الذي لم يجد إلى مكاشفته سبيلا أجدر من الاستعارة وقابليتها لطرح معالم فكره ومقومات ثقافته، فراح يرسم لوحات متعددة للمعنويات و المجردات يحدوه أمل إلى عالم مليء بالسرور والإشراق، فوظيفة الاستعارة لا تقتصر على الإبداع فحسب، بل تتعداه إلى مشاركة الحياة بتفاصيلها، ومعالجة محدثاتها في شكل فني آسر ومعبّر.

2- تشخيص غير العاقل من الأحياء:

يلبسُ في الاستعارة التشخيصية طرفٌ حسيٌ جامد أو معنوي ثوب الإنسانية بوساطة زوال الحواجز بين المجرد والحي غير العاقل والمادي من جهة المشبَّه والحي العاقل من جهة المشبَّه به، كما تُلغى الحواجز بين البعيد والقريب، والمستحيل و المتحقق، والناطق وعكسه، و كذا الساكن والمتحرك، والعاقل وغير العاقل، كما هو الحال في قول شاعرنا:

قالت نواسة الجريحة

غنما أكل التواطؤ لحمنا (عبيد 1998، 95)

إذْ يشكل الدّال في هذه الصورة عنصر الغرابة والتشويش، عبر تشخيص المعنوي (التواطؤ) وإلباسه ثوب الحي (الإنسان أو الحيوان)، من حيث يستثير انتباه المتلقي ويضعه في حيرة تبْعث فيه حمّى التأمل والتقصّي؛ إذْ يشبّه التواطؤ وهو صفة دنيئة ويقرّبها إلى صفة الافتراس تحت طائلة الغدر والخيانة التي طالما عانى من الشاعر، المكنية التشخيصية، وهو تصوير مبتكر من رحم تجربة الشاعر المريرة وإحساسه المفعم بوقع الخيانة ونكران الذات، وقد انحرف الشاعر إلى هذه الصورة الغريبة مع نوع من التوتر الدلالي لإخراج المعنى في صورة أقرب إلى القلب منها إلى العقل، لما فيها من إشارات خلقت عالما مجازيا خياليا أساسها الغموض والاخفاء والغرابة هدفها استثارة خيال المتلقي وتنبيهه ، فالشاعر (ابن عبيد) شبه الساسة والحكام الذين ينهبون خيرات البلاد ويستنزفون طاقاتها ، ويتواطؤون مع من يريد الدمار للبلاد بالحيوان الذي يأكل اللحم ويتلذذ بأكله، فهو ينزلق من المعنوي (التواطؤ) الى الحي (الحيوان او الانسان) ليخرق أفق المتلقي ويستثيره ، وتكسبه متعة فنية تدفعه إلى التأمل والتقصي، فالشاعر هنا لسان الشعب العربي المضطهد الذي

فرق التواطؤ شمله وسلب أرضه، ويشاركه الأحزان والمسرات ، فالشعب يبحث عن وطن يأويه وعن يد تمد له يد العون في ظل هذا التواطؤ والتهميش.

3- تشخيص المعنويات:

وجاء على هذا المنوال قول ياسين بن عبيد:

ينام في عضدي حرفان ضوؤهما

أنا...أنا ..وصباح العمر من كلمي (عبيد 1998، 59)

انزاح الشاعر في هذا البيت الغريب من التعبير في قوله (ينام في عضدي حرفان) ، وذلك لإضفاء نوع من المتعة والغموض في ذهن المتلقي، ويلعب الغموض دورا هاما في توليد المعنى الاستعاري ، لأن خلق الغموض يعني خلق الانزياح في الصورة الاستعارية، فالغموض ناتج عن استعمال الشاعر لعلاقات جديدة بين أشياء لم يعهدها من قبل ، وقدرته على ابتكار معان جديدة خاصة به وحده ، تميزه وتحدد أسلوبه فالنشاط الاستعاري كاشف على الدوام لعلاقات جديدة بين الأشياء ويدأب الشاعر على الكشف والتعبير من تصور الشعراء قبله لهذه العلاقات (ناصف، الصورة الأدبية 1981، 147)، فقد قام الشاعر بصهر (الحي العاقل والمعنوي) ليخلق لنا صورة استعارية جميلة تحمل في طياتها جمالية وشعرية، وتبهر المتلقي ، فالحرف لا ينام بل يكتب، فقد أراد الشاعر أن يعبر عن عجزه وألمه المفرط الذي لا يجد إليه مجالا للتنفيس دون الحروف والمقصود الشعر، الذي ليس إلاّ مجالا للتعبير عمّا يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس.

مازال يجرحه الغياب

وفجأةً

بالربح سيّجه الغمام (عبيد 1998، 32)

يفاجئ الشاعر المتلقي في هذا المقطع بالصورة الشعرية التي يقدمها ، فمن غير المعقول أن يجرحه الغياب والفراق ، لكن الشاعر أراد من خلال هذا التعبير المزاجي أن يعبر عن مدى حزنه والمه على فراق محبوبه فنلقيه حزين متعب من أثر الغياب لا يقوى على فراقها، وهي صورة استعارية جميلة استطاع الشاعر من خلالها أن يخرق توقعات المتلقي ، ويثيره ويشد انتباه للمعنى ، وقد استعمل متعة تدفع بالقارئ لكشف الأدوات التي يستخدمها الشاعر في مقطعه ، فهو يتيح لنا التعرف على الأدوات التصويرية التي يتعامل معها الشاعر او المبدع ، ويهيئ لنا السبل لنضع الصورة (...) في موضعها الصحيح من فاعلية اللغة ، او النشاط الفني جملة (سلوم 1983، 171)، واستطاع الشاعر أن يوصل فكرته للمتلقي من خلال هذا الخرق الدلالي.

.إن المتأمل في ديوان ياسين بن عبيد "أهديك احزاني" ستأسر لبه –حسب اعتقادنا – تلك الصور الشعرية الأخاذة، فلا يملك معها إلا محاولة فك طلاسمها ، والوصول ’لى غاياتها الجمالية، والنفسية، والأخلاقية، والحضارية ن وغيرها من القيم الإنسانية التي يناضل الشاعر من اجل تحقيقها شعريا ، ووجوديا ، فقد بث الشاعر باستعارته الحياة والنطق والحركة في الجماد، وأبرز قدرة الاستعارة على صهر الوحدات اللغوية وتشكيلها من جديد لتمنحها دلالات مخالفة وحياة أخرى ن يكون الاستبدال فيها ممكنا، فمن خلال التشخيص والإيحاء استطاع الشاعر أن يبني أفاقا لغوية رحبة ، ويشير إلى عظمة عالم الحروف الذي جعله من علماء البلاغة أعظم العلوم ، وليعبر عما يكتنف نفسه من مشاعر واحاسيس واحزام وآلام.

وفي صورة بديعة أخرى يقول الشاعر:

تنهدي لغتي واستنفذي المي وعانقي رحلتي الوعرى إلى الحكك (عبيد 1998، 83)

طلب الشاعر في هذا البيت من قصيدته التنهد والتنفس بعدما كبلته قيود الألم والمعاناة التي عانى منها طويلا ، فجاءت الصورة "تنهدي لغتي" تعبيرا صادقا عن الحالة الشعورية التي يعيشها لحالة الحزن والألم والوجع، فاستعار الشاعر خاصية من خصوصيات الانسان "التنهد" ونسبها للقصيدة ، حيث شبه اللغة

(القصيدة) بامرأة فحذف المشبه به (المرأة) وأبقى قرينه تدل عليه على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية ، هذه الصورة غير المألوفة تدخل القارئ في اضطراب بانفعال، مما يزيده انتباها وقدرة على التأثير، فالشعر الملائم للانفعال "هو الذي يُحدث هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لأخر (القرطاجني د ت، 389)، والنسق نفسه الذي سار عليه "ابن عبيد" في ديوانه "أهديك احزامي" ، فقد حاول استمالة المتلقي في قصائده الشعرية التي لها قدرة على تحويل صورة الجامد والصامت إلى صورة الكائن الحي الذي ينبض بالحياة .

4- تشخيص المرئيات والماورئيات:

لا ينحصر المرئي في عرفنا اللغوي في ما نلامسه أو ما هو مجسّد ماديا بين أعيننا، بل قد نراه رؤيا العين ولكنه على القبض عصيٌّ بل مستحيل، ومن ذلك النجوم والأطياف أو ما شابه ذلك، وفي هذا السياق جاء قول الشاعر:

من ضباب الحياة

ومن نرجس ضفرته الغيوم

وعن نفسه راودته النجوم

وحاد به شبقا نورسان (عبيد 1998، 39)

شبه الشاعر النجوم بامرأة تراوده عن نفسه، فحذف المشبه به "المرأة" وترك لازمة من لوازمه (المراودة)، على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية ، للتعبير عن أرقه وعدم قدرته على النوم وكانت النجوم رفيقته في سهره وتعبه، واستعار ابن عبيد صورته الشعرية من صورة اكبر تبدو في بنية العمق أنها أخذت من شخصية "زليخة زوجة العزيز" التي راودت فتاها "يوسف" عليه السلام عن نفسه، واستطاع الشاعر بهذه الاستعارة أن يأسر لب المتلقي وتجذبه غليه ويجعله يحس باللذة والمتعة والجمال ، وبما يحسه الشاعر ويعانيه، ولا جرم أنّ الشاعر كان واعيا بدور هذه الاستعارة في بناء معانيه ونسج أحاسيسه وأحزانه، لأنّ فيها تعايشا وتلاقيا بين سياقين ودلالتين، فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأصلي لا تنفصل دلالتها من بنية الى أخرى بل تضيف دلالات جديدة تجعلها تُعرض عن معاناها المعجمي وتنصهر مع الدوال الأخرى المجاورة لها في التركيب في صور بديعة مبتكرة تنأى عن الاستهلاك والجاهزية الفجة، ومنه تنأى بالدلالة بعيدا عن التقرير والمباشرة (لداية 2003، 120).

وما زاد الصورة جمالا وقوة تدليل انسجامها مع صورة سابقة شبّه فيها الشاعر النرجس بالشَّعر الذي ضفرته الغيوم، وهي بدورها تشبيه للغيوم بالأم التي تمشط شعر ابنتها وتضفره في ضفائر لامعة جميلة، وهي استعارة عنقودية المراد منها ذلك الأمل الخافت الذي يسعى وراءه الشاعر في ظلمة الغيوم ومراوغات النجوم. أو كما نراه يقول:

والغيم يكبر في صدري وفي شفتي قصيدة من دمي تسقى ومن حدقي (عبيد 1998، 27)

يسترسل الشاعر تجاوز توقعات المتلقي فتزيده دهشة ومتعة ، حيث يصور وجده على محبوبته ، وهمه نتيجة بعدها عنه بأنه مثل غيم متراكم ، ثم يشبه الغيم بالكائن الحي الذي ينمو فكان تشبيهه تشبيها مركبا ، وقد أحسن تصوير حزنه بأنه حزن إيجابي حيث أمطر قصيدة وشعرا ، فجمالية الإستعارة تقتضي التأليف بين المتباعدات من خلال إقامة علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة من قبل ، مما أعطى جمالية ومتعة فنية من نوع جديد لهذا البيت الشعري .

وفي معرض حديثه عن مفاتن الدنيا وإغراءاتها الجارفة يقول:

ألحت حكاياها ألحت شهية وألقت وراء الموج ظلا ملثّما (عبيد 1998، 68)

وفي هذا المقام الواعظ استطاع الشاعر أن يوظف انزياحا دلاليا مائزا بعقد المشابهة بين ركنين متباعدين، إذ استعار للظل صفة التلثم زيادة في التخفي والغموض، على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية، وهي صورة غير مألوفة في الاستخدامات الدلالية واللغوية، فالظل إلى جانب صفة عدم الوضوح ارتبط باللثام حتى تكتمل صورة التخفي فدنيا الشاعر التي تجلت له شهية وطالت حكاياتها وزادت كما الموج، لم تترك له مجالا لتكشف غايتها من إغرائه وإغراقه في موج حكاياتها المتلاحقة. وهي صورة تبين عن دور الاستعارة في إذابة الفواصل بين المتنافرات وتجعل منها كلا موحدا، لغته الغموض والتخفي والمرواغة نظير قول الشاعر:

لبست مرتين وهمي جريحا كلباس الرمال ثوب سراب (عبيد 1998، 72)

في هذه العبارة "لبست مرتين وهمي جريحا" انزياح استبدالي ، لجأ إليه الشاعر "ياسين بن عبيد" ليوصل للمتلقي كثرة الأوهام التي تساوره وتسيطر على قلبه ، فيمتلئ بالأوهام والشكوك ، فتحجب قلبه ، ويصبح ضائعا وتائها في ظل هذه الأوهام، فقد حبس لنا الشاعر المعنوي "الوهم" ، وألبسه اللباس المادي المحسوس المتمثل في "الثوب"، فشبه "الأوهام بالثوب" الذي يلبس ، وهذا التعبير ولد متعة ودهشة في نفسية المتلقي الذي كان ينتظر تكملة الجملة بقوله "لبست مرتين ثوبي،" وبالتالي تصبح العبارة مبتذلة مباشرة ليس فيها أية جمالية شعرية ، لكن بقوله "لبست مرتين وهمي" فإن هذه العبارة تستفز القارئ وتدفعه إلى التمعن في البيت ومحاولة فك شفراته ليصل الى المعنى الذي يقصده الشاعر ، ويزيل الغموض انطلاقا من رؤيته الخاصة ، وهي الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها (أدونيس 1978، 9).

من خلال تقنية التجسيد نلاحظ أن الشاعر " ياسين عبيد" يحاول تشكيل عالم خاص يتحقق فيه المستحيل، فيتجلى المجرد في صورة محسوسة، كما يرسم المحسوس صورة ملموسة وهكذا تشكل الاستعارة أجسادا للمجردات وعالم الماديات بتقنية التجسيد التي تؤثر في القارء بالمزج بين متنافرين مع عالمين مختلفين ومتناقضين: عالم المجرد وعالم المعنوي، فيعمل خياله على تشكيل و تصوير هذه العوالم في صورة تقترب من رؤيته، مستخدما خياله، و متلاعبا بخيال المتلقي ومتحديا أفق انتظاره، حيث يطرح رؤياه، ويراهن على رؤيا المتلقي التي تتشكل من التوتر في المفارقة الاستعارية و آلياته في تأويلها.

أولا: الاستعارة التجسيدية *reification*:

تكمن أهمية الاستعارة في أنها محور عملية إنتاج الدلالات والصور في النص الشعري، وذلك لما تُحدثه من متعة وغرابة في ذهن المتلقي بفعل الفجوة الحاصلة بين المألوف والغريب المنزاح، وهو ما نراه ماثلا في ديوان "أهديك أحزاني" للشاعر "ياسين بن عبيد" عبر اعتماده بشكل ملفت على الاستعارة المكنية، لقدرتها على التصوير والوصف في التجسيد وكذا التشخيص تحديدا، فقد أضفت على قصائده عالما من الدهشة والغرابة سواءً منها الحرة أو التي حافظت على البحور الخليلية ، مبرزة خصب خياله وقدرته على تشكيل الصور ، ويمكن أن نقف عند النماذج الاستعارية الآتية؛ والتي نركز فيها على خاصية التنافر بين قطبي الاستعارة، إذ تشكل هذه الخاصية أهمية في خرق آفاق انتظار المتلقي نظير ما نراه ماثلا في الأنماط الآتية:

1- تجسيد المعنويات:

وجاء على هذا القالب قول ياسين بن عبيد في ديوانه:

وانْظُمِ الحُزْنَ لَوْحَةً وقَصِيدًا غَيّ مَا لَمْ تُغَنّهِ سَنَوَاتِي. (عبيد 1998، 12)

انزاح الشاعر للتعبير عن فرط حزنه ومعاناته عن التقرير المعهود إلى التصوير الحي لهذا النازع الإنساني بطريق الاستعارة المكنية التجسيدية، ويتبدّى ذلك الانزياح الاستعاري المبتكر من رحم المعاناة في عبارة "انظم الحزن"، حيث ربط الشاعر الحزن باللوحة والنظم، وبهذا الأسلوب تحولت الأحزان على تعددها إلى ألوان وخطوط وأشكال رسمت لوحة ناطقة بلسان حال صاحبها، كما استحالت الكلمات والأوزان المنظومتان في قصيدته إلى أنات وآهات معبرة وصادقة، فبات الحزن الذي يجمع شتات قصيدة له مبنى وأصوات وأوزان ترتسم في لوحة قد لا يعي فحواها إلاّ من خَبِر حدود التنافر بين بنية بسيطة مفادها نظم كلمات حزينة ورصف ألوان باردة باهتة وبنية أخرى عميقة مؤدّاها أن الحزن الذي يعتصر قلب الشاعر لا مجال أنسب إلى مكاشفته الصورة الاستعارية الموجزة في أقصى درجات اقتصادها اللغوي، ومن هنا تتولّد عن الصورة الاستعارية "مفارقة دلالية، يتمثل جوهرها في نقل الخواص من أحد عنصريْ المركّب اللّفظي إلي العنصر الآخر" (مصلوح 1993، 187).

كما ينقلنا الشاعر من المعقول إلى اللّامعقول، عبر أسلوب استعاري مبتكر يدفعنا لاكتشاف ما يبتغي البوح به، في صمت ناطق ومعبّر بامتياز في قوله:

(سيرتا) فَرَشْتُ عَلَى رُبَاكِ مَتَاعِبِي وَمَلاَبِسِي فِي رِحْلَتِي الأَتْعَابُ (عبيد 1998، 16)

يجسد لنا الشاعر في هذا المقام الهموم والمتاعب وهي معنوية، فيشبهها بالفراش الذي يفترشه ويرميه على ظهره أناء الإحساس برونق الحياة وجمالها في مدينة "سيرتا"، وهدف الشاعر من وراء الاستعارة بيان قدرته على نسيان الهموم وراءه. وقد أحدث الاسناد في قول الشاعر" فرشت على رباك متاعبي" غرابة نتيجة ذلك التنافر الواضح بين المدلولين " السطحي والعميق " وهي في الشعر من أهم مزايا الأسلوب، إذ ينصح:" بإضفاء طابع الغرابة على اللغة حتى تصير اللغة رفيعة ، لأن ما هو غريب يثير الإعجاب وما يثير الإعجاب يحقق السرور والمتعة" (أوكان 2011، 220)

ابتعد الشاعر في عبارة " (سيرتا) فرشت على رباك متاعبي عن " الاستخدام النمطي والمألوف للغة، وطرق أبواب الخيال ففتح عوامل الواقع في آفاق جديدة، فتحول من كيان جديد يكون بديلا عما هو معيش في الحقيقة؛ فالشاعر يهدم واقعا مضجرا وقاس، ويبني عالما آخر تتحقق فيه أحلامه و آماله و" ويحقق الخيال [فيه] صفة عليا هي التوازن و الاعتدال فيشيع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة، والمتعة بالقالب المنسق " (ناصف، الصورة الأدبية 1981، 14) من جهة أخرى، إذْ حقق الشاعر بهذه الصورة وبراعته في تشكيلها توازنه النفسي من خلال طرح الهموم ورميها وراءه.

تُظهر الصورة الاستعارية قدرة غير عادية على توضيح المعنى وتقريبه في قالب تمثيلي مبهر قادر على : "كشف المعنى و رفع الحجاب عن الغرض المطلوب، و إدناء المتوهم من المشاهد " (عصفور 1992، 286) من خلال قوله:

مَا زِلْتُ أَحْمِلُ أَحْلاَمِي عَلَى كَتِفِي تَمْضِي قُرُونِي مُضِيًّا غَيْرَ مُزْدَانِ (عبيد 1998، 25)

أحدث الشاعر مفارقة عجيبة وغريبة في هذا البيت من خلال قوله " أحمل أحلامي على كتفي "، ليحملنا على التخيُّل معه، والإبحار في محيط مخيَّلِهِ، حيث نجده جسد المعنوي (الأحلام)، وألبسه ثوب المادي المحسوس المتمثل في (المتاع)، وخرق بذلك أفق انتظار المتلقي، وهذا الخرق يعد من أبرز مقومات الاستعارة من حيث هي "صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" (الجاحظ 1965، 132)، كما يضع القارئ بين فكي الدهشة والتشويش، حالتان تدفعانه إلى البحث عن المعنى المتواري بين دفتيْ الدال والمدلوليْن: السطحي والعميق، ويجسد حالته بأنها دائما حالة إيجابية ونفسيته عالية، وذلك لأن أحلامه

محمولة دائما على كتفه لا ينزلها عنه أبدا ، فلا تختلف حاله باختلاف زمانه أو مكانه، ويبقى على أمله الذي لا ينضب.

كما يقول في مقام آخر:

هُزي إليك بجدع العمر حانية ضمي بقايا الروح والرمق (عبيد 1998، 32)

في هذا البيت الشعري انزلق الشاعر للتعبير عن طول العمر، والتعبير عن الماضي الجميل، والذكريات الحسنة التي تجمعه بمخاطبته، حيث شبه طول عمره بالنخلة التي تعمر طويلا، ولديها جذوع قوية ، فحذف المشبه به "النخلة" متكئا على الإضافة على المعنى المقصود أي اقطفي ما تبقى من العمر ، على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية، فهو هنا يتناص مغ الآية الكريمة " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"[سورة مريم ، الآية 25] ؛ أي اجني ثمار ما تبقى من العمر.

ولعلّ من أبلغ ما جادت به قريحة الشاعر وتجربته قوله:

وإسْتَعْجَمَ الزَّمَنُ العَاتِي يُسَاجِلُنِي صَمْتًا بِصَمْتٍ عَلَى فَوْضَاكِ يَبْتَسِمُ (عبيد 1998، 22)

يكمن سرّ جمال هذه الصورة الاستعارية غي تلونها بلوني التجسد والتشخيص في آن معا، بالإسناد في قوله "اِسْتَعْجَمَ الزَّمَنُ" تصورنا الزمن شخصا تبدلت لغته الصاخبة وهدأت لهجته الشديدة في صمت قاتل، وقرينة هذا المعنى دون ضده ارتباط الزمن ذاته عبر علاقة الملابسة بصفة لأنه لم يجد سبيلا للتعبير عن واقع وزمن مريرين إلا بهذا التعبير لكي ينقل لنا مدى معاناته ، حيث استعار صفة "الاستعجام" وهي خاصة باللسان الذي يتكلم وينطق وأعطاها للزمن وجعله ناطقا ومتكلما ، ولكنه كلام غير مفهوم لا يوصل الحقائق كما هي ، ولا يتقن إلا تعذيب الشاعر ، لذلك لم يجد الشاعر سوى الصمت، وحاول التعبير عن حالته الحزينة بتلك العبارة التي جعلت المتلقي في دهشة وحيرة، أو ما يسميه " ياوسH.R.JAWSS " "أفق الانتظار"، وهو عبارة عن فضاء تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم خطوات التحليل؛ فهو" أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"، (محمد 1999، 113)، فالشاعر خرق أفق انتظار المتلقي وخيب آماله، مما جعله ينبهر بكلامه و يستلذ به.

كما يقول:

أستحم بأ حلامها الغاديات

أبها وجع من يدين . (عبيد 1998، 66).

لاشك أن المتلقي عند قراءة "استحم" يتوقع تمام القول "بالماء"، وبالتالي ستكون عنده شيئا عاديا إن حدثت، أما عندما يكون تمام القول "بأحلامها" كما هو الحال عند "ياسين بن عبيد" فإن المعاني تشتت لدى المتلقي، من حيث تداخلت الدلالات والعبارات، وحدث التوتر لغياب المتوقع هو كما قلنا "الماء"، وحضور البديل البعيد كل البعد عنه، ليخرق بذلك توقع المتلقي، ذلك أن الشاعر ذكر المشبه "الأحلام"، وحذف المشبه به "الماء"، وترك لازمة من لوازمه "الاستحمام"، فهنا أصبحت الأحلام مادة سائلة تطهر الشاعر من ذنوبه حين تغدو وتروح ، فالاستعارة تنبني في أساسها على الجمع بين كلمتين لا تربطهما سوى علاقة المشابهة التي تصورها علماء البلاغة القدماء منشأ الاستعارة، إلا أن أصل الاستعارة ليس الشبه بين كلمتين بل هو دخول الكلمات في نطاق علاقات ضمنية ، وهذا ما نجده في شعر"ياسين بن عبيد"، إذ تقوم الاستعارة في ديوانه على الجمع بين متباينين ، وهذا التباين هو الذي يكسب شعره رونقا وإبداعا وجمالا ، مما يجعل المتلقي يطرب ويستلذ أشعاره ويتأثر تأثرا كبيرا بما يقول "ابن عبيد"، فأصبحت " الكلمة في صورة الشاعر ساحرة" (صبح 1996، 41)و آسرة، ذلك لأنها " تنبع من علاقات الألفاظ بعضها مع بعض؛ لأن اللغة ليست

ألفاظا مفردة و إنما مجموعة علاقات تعين على فهم المعنى و الوفاء به" (صبح 1996، 63) ولما تجاوزت الكلمتان المتشابهتان دون فاصل بينهما تشابهتا دونما تطابق في صفة التطهر من الذنوب والصفاء.

عادة ما يستخدم الشاعر عبارات تستفز القارئ وتدفعه إلى التأمل ومحاولة فك شفراتها للوصول الى المعنى الذي وإزالة الغموض انطلاقا من رؤيته الخاصة، وهي بطبيعتها مفارقة لما هو سائد ومألوف، ولعلّ أبلغ صور الابتكار الاستعاري المجسّد للمعنويات قول الشاعر:

مصــرا لا يعافيني فأطوي السر أطويه (عبيد 1998، 80)

أحدث الشاعر مفارقة، ليحملنا على التخيل معه ، والعيش في مخيلته، حيث نجده جسد المعنوي "السر" وإلباسه ثوبا بالمحسوس "الثوب" فالشاعر شبه "السر بالثوب" الذي يطوي، فهو صامت غير قادر على البوح بأسراره عاجز عن الكلام، فهذا الصمت يقتل الشاعر حزنا وكمدا، ولعله أراد بهذه المفارقة العجيبة التبليغ أكثر وحمل المتلقي على الإحساس بمؤداها، فلو أرجعنا هذا الانزياح إلى أصله الطبيعي "فأطوي الثوب ...أطويه" لما كانت هناك غرابة أو لذة ولا إحساس بمكامن الشاعر وما يعانيه من آلام، ولمّا كان الأمر كذلك استدعت العبارة تأويلها بالبحث عن السبب الذي دفع الشاعر لقول هذا الكلام، وقد أبدع "ياسين بن عبيد" في هذه الاستعارة من حيث تستلزم حضور المتلقي المثالي كونها تقوم على تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من انفعالات وبما تمتلك من القدرة على استيعاب العمل الفني (العدوس 2007، 206)، فيفهمها المتلقي ويؤولها.

2- تجسيد المرئيات:

على الرغم من قلة هذا اللون من التصوير في الديوان إلاّ أنه أكسب معانيه انفتاحا دلاليا وطاقة تعبيرية ثرة، وكفى بهذا التصوير شاهدا وبيانا:

لم يعد وجهها نيرا

لم تعد ترتوي

لم تعد تشرب الضوء (عبيد 1998، 63)

انحرف "ياسين بن عبيد" إلى غير المعقول في قوله "لم تعد تشرب الضوء" حيث شبه الضوء بالماء الذي يشرب ، فذكر المشبه "الضوء" ، وحذف المشبه به "الماء أو المشروبات" ، وأبقى على قرينة دالة عليه على سبيل الاستعارة المكنية التجسيدية ، فقد صهر الضوء والماء ليقول بأنه يريد من محبوبه أن ينير له طريقه بنوره وهو نور الحق فمحبوبته لم تعد تثيره، ولم يعد هناك حق في ظل خذلان العالم له "وإن أية استعارة سواء كانت صاهرة أو غير صاهرة هي تركيب حدسي لعلاقات تدمج في مدى المنظور ، ومركبات يلتحم كل مركب منها بصاحبه في شكل متداخل" (يحي 2004، 104)، إذ لا يمكن للقارئ أن يحصر مجال التأويل في تلك الجملة الشعرية فقط ن بل يتعداها إلى معارف سابقة ، يستخلص منها قراءته المرجعية لأفكار ومقاصد الشاعر حتى يزيح الغموض عنها.

خاتمة:

مثلت الاستعارة في ديوان أهديك أحزاني لـ" ياسين بن عبيد " إحدى أهم الأساليب التعبيرية في ، واعتبرت العنصر الأهم والميزة الرئيسية للدال، فقد تلونت بأساليب عديدة وتنوعت بتنوع أدواتها التعبيرية وسماتها الأسلوبية بين التجسيد والتشخيص والإيحاء، للمرئيات والماورائيات والماديات، والعاقل وغير العاقل. وهي أنماط أبانت عن قدرة تعبيرية كبيرة تتمتع بها لغة الشاعر وأسلوبه.

وقد حاول الشاعر من خلال تقنيتي التشخيص التجسيد تشكيل عالم خاص يتحقق فيه المستحيل ، فيتجلى المجرد في صورة محسوسة أو ناطقة عاقلة، كما يرسم المحسوس صورة ملموسة ن وهكذا تشكل

الاستعارة أجسادا للمجردات وعالم الماديات بتقنية التجسيد التي تؤثر في القارئ بالمزج بين متنافرين من عالمين مختلفين ومتناقضين عالم المجرد وعالم المعنوي ، فيعمل خياله على تشكيل وتصوير هذه العوالم في صورة تقترب من رؤيته، مستخدما خياله ليعبث بخيال المتلقي، ومتحديا أفق انتظاره، حيث يطرح رؤياه ، ويراهن على رؤيا المتلقي التي تتشكل من التوتر في المفارقة الاستعارية وآلياته في تأويلها.

فالشعر عند "ابن عبيد" تشكيل فني ، شبيه بالرسم، ويتحقق عن طريق ترابط وتوافق عناصره التي تمنحه جمالا، ولعلّ اتكاء الشاعر في ديوانه "أهديك احزاني" على الاستعارة المكنية عائد لنجاحها في تصوير الأحداث والمشاعر بصورة مدهشة مشحونة بالغرابة والغموض، وقدرتها على تطويع اللغة وشحنها دلاليا بما يليق بمقام الشعر. وتبرز الاستعمالات الخلاقة والمبتكرة للصورة القائمة على طلب مدلولات تتجاوز الصورة المباشرة وتبحث عن الممكنات من المعاني، وما أكسب الخطاب الشعري عمقا دلاليا ولمسة جمالية ارتكازها على التجربة الشعرية والواقع الذي يحياه الشاعر في مجتمع وعالم يبتغي التعبير عن آماله وأحلامه وأحزانه .

الإحالات والمراجع:

ابن رشيق القيرواني. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* . تحرير محمد محيي الدين عبد الحميد. المجلد 1. المجلد 4. بيروت: دار الجيل للنشر، 1972.

أدونيس. *زمن الشعر*. المجلد د ط. بيروت: دار العودة، 1978.

الجاحظ. *الحيوان*. المجلد ط2. مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، 1965.

تامر سلوم. *نظرية اللغة والجمال في النقد العربي* . اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1983.

جابر عصفور. *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.

حازم القرطاجني. *منهاج البلغاء وسراج الادباء*. ط2. بيروت، لبنان: دار الغرب الإسلامية، د ت.

رجاء عبدة. *لغة الشعر ـ قراءة في الشعر العربي المعاصر*. د ط. القاهرة، مصر: منشأة المعارف بالإسكندرية، 2003.

سعد مصلوح. *في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية*. ط1. القاهرة، مصر: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1993.

سعيد الحنصالي. *الاستعارات و الشعر العربي الحديث*. بلا تاريخ.

عباس بن يحي. *مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر*. اط1. عين مليلة، الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، 2004.

عبد القاهر الجرجاني. *أسرار البلاغة*. ط2. بيروت: دار المسيرة، 1981.

عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*. ط3. بيروت: دار الكتاب العربي، 1999.

عبد الناصر حسن محمد. *نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي*. د ط. القاهرة: المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999.

عدنان حسين قاسم. *لتصوير الشعري- رؤية نقدية لبلاغتنا العربية* . القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000.

علي علي صبح. *البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر*. ط1. القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث، 1996.

عمار أوكان. *اللغة والخطاب*. ط1. القاهرة، مصر: رؤية للنشر والتوزيع، 2011.

فايز لداية. *جماليات الأسلوب*. ط2. بيروت ودمشق، لبنان وسوريا: دار الفكر المعاصر ودار الفكر، 2003.

محمد أبو موسى. *التصوير البياني*. ط2. القاهرة، مصر: مكتبة وهبة، 1980.

محي الدين صبحي. *نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا* . الدار العربية للكتاب، 1984.

مختار نويوات. *البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة (بين البلاغتين الفرنسية والعربية)*. الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2013.

مصطفى ناصف. *الصورة الأدبية*. ط2. بيروت، لبنان: دار الأندلس، 1981.

وجدان الصايغ. بلا تاريخ. *الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، 2003.

ياسين بن عبيد. *أهديك أحزاني*. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1998.

يوسف ابو العدوس. *مدخل الى البلاغة العربية، علم البيان، علم البديع*.ط1. عمان: دار المسيرة، 2007.

يوسف حسين بكّار. *قضايا في النقد والشعر*. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، 1984.