

نحو فهم جديد للاستعارة ..

الأستاذ الدكتور / أحمد يوسف علي يوسف

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي/ قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم/
جامعة قطر

نحو فهم جديد للاستعارة :

أعتقد اعتقادا لا يداخله أدنى شك أن الاستعارة ليست مجرد صورة بيانية ظلت رهينة الأداء الأدبي الراقي في نماذجه المعروفة سواء أكانت شعرا أم نثرا، وهي أعمال شغلت العلماء والباحثين في النقد الأدبي والبلاغة - عندنا وعند غيرنا من الأمم في الشرق والغرب - وجعلتهم لا يرون الاستعارة خارج هذه الحدود

شغلني هذا الاعتقاد سنين عددا تبلور بعدها في كتاب عن الاستعارة كان السؤال الأول المحوري فيه هو "ما علاقة التفكير بالاستعارة؟ وإذا كانت تتناقض مع العقل، فهل تعد الاستعارة مظهرا أو عرضا

من أعراض التخلف العقلي؟ وإن لم تكن فالأمر إذن يحتاج إلى تدبر لمعرفة موقع الاستعارة من الإنسان وموقعها من التفكير الأدبي؟

بناء على ماتقدم فإني تناولت هذا الموضوع من جانبيه وهما :

1- علاقة الاستعارة بكيفية التفكير الإنساني

2 - اعتماد الاستعارة على مبادئ هذا التفكير

لتحقيق هذا التناول فلا مفر من نقد الأسس التي حكمت الاستعارة في التفكير السابق

الانفتاح دون خوف على منجزات العلم الاجتماعي بمعناه الواسع وأعني علم اجتماع المعرفة من منطلق قائم ومدهش

وهو أن الاستعارة قد تجاوزت بأهميتها حدود علوم البلاغة إلى علوم أخرى كثيرة مثل علوم اللسان والمنطق والاجتماع والتربية والفلسفة البرجماتية وعلم النفس وتبلور هذا في عدد من العناوين مثل "الاستعارة والنظرية اللسانية، الاستعارة والفلسفة البرجماتية، الاستعارة وعلم النفس، الاستعارة والعلم، الاستعارة والتربية"

الموقف النقدي لا يتحقق إلا في ظل معرفة جديدة تتجاوز القديم وتبين ما فيه من عناصر قابلة للنمو وأخرى لم تعد صالحة إلا للدلالة على زمنها في كتب تاريخ الأفكار الكبرى وبناء عليه فإن فهم الاستعارة – لدى فريق كبير من كبار البلاغيين العرب والمسلمين – نهض على مقولات نالت ثقتنا زمنًا طويلا ولم يعد مفر من مراجعتها بل الشك في جدواها ومن ذلك :

1- الاستعارة أمر من أمور اللغة ولا علاقة لها بالأشياء والكائنات وأن مانراه في الاستعارة من تفاعل الأطراف أو المكونات الحسية للدلالة ليس إلا تفاعلا صوريا يحدث بسبب علاقات النحو والإسناد

2- أن كل استعارة تتضمن تناقضا منطقيًا لا يمكن فهمه أو حله إلا برد الاستعارة إما إلى أصل المعنى أو بالتفتيش فيها عما تتضمنه من تشبيه

3- أن فكرة أصل المعنى أو التشبيه أهدرت قيمة الاستعارة

لصالح التشبيه (موضوع الاستعارة – كيف دارت القضية – على التشبيه) انظر الأسرار ص 51 واختزلت المحتوى الحسي وهولب الاستعارة في معنى مختصر هو الأصل والمجاز طارئ عليه

4- ترتب على ذلك أن وظيفة الاستعارة هي خدمة المعنى الأصلي إما بشرحه والإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه

أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي

يبرز فيه ولولا أن الاستعارة تقوم بهذه الوظيفة لكانت

الحقيقة أولى منها استعمالاً (انظر العسكري في الصناعتين / ص 274

والسؤال : ماذا ترتب على هذه المقولات؟

1 - لعل أخطر ما ترتب عليها هو التهوين من شأن الاستعارة تهوينا وصل إلى حد إنكار المجاز ورفض كل إبداع شعري تتراءى فيه أمارات التفرد في التصوير والبعد عما هوسائد

مألوف ولو كان أبوتمام في رأي الآمدي :

أورد من الاستعارات ما قرب وحسن ولم يفحش، واقتصر من

القول على ما كان محذواً على حذو الشعراء المحسنين

لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين

لكنه شره إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولجلجله فكره / الموازنة 140

2 - عزل دراسة الاستعارة عن مجالات التفكير الإنساني الأخرى وكأنها لاعلاقة لها بالعقل ولابالعلم ولادور لها في تشكيل العقل البشري وأنماط التفكير وفي تشكيل الأفكار ذاتها وظلت أسيرة الدرس البلاغي المحدود الذي حصرتها في إهاب اللغة كما ظالت أسيرة المناطق الذين سعوا دائماً إلى

التفتيش في جنباتها عن "التناسب المنطقي" الذي لم ير في الاستعارة إلا طرفين هما المشبه والمشبه به واعتماد مبدأ "التشابه في التباين وهو مبدأ يحافظ على استقلال الطرفين وكأن الاستعارة ظل للتشبيه

الاستعارة ونشاط العقل

(أ) الاستعارة ونشاط العقل

الاستعارة هي لغة الشعر. وهي ظاهرة من أهم ظواهر التعبير اللغوي في لغة الحياة اليومية، والنصوص الأدبية، بل في ذروة هذه النصوص جميعا، وهو القرآن الكريم. وقد تجاوزت بأهميتها حدود علوم البلاغة إلى علوم أخرى كثيرة، كعلوم اللسان والتفسير والحديث، وأصول الفقه، وعلم الكلام والمنطق والفلسفة.

ومع ذلك لم تنل في ذاتها الاهتمام اللائق بها، فالنقاد العرب القدماء قرنوها بالتشبيه وجعلوها ظلالة، وبحثوا فيها عن طرقي التشبيه، "إذ لمسوا فيه القدرة علي توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها، ولأن اللغويين- في مبتدأ الأمر- كانوا هم أول من لاحظ التشبيه، وكثرة وروده في الشعر الجاهلي، فقد قرنوه بالمعني اللغوي الصادق الدلالة، ومن ثم خطأوا الشعراء الذين كانوا يخرجون إلى غير دلالة المعجم"⁽¹⁾. وصارت الاستعارة في نظرهم هي الصورة البلاغية التي تحافظ علي وقار العلاقة ووضوحها بالقدر نفسه الذي يحافظ عليه التشبيه، ولم يكن غريبا أن نسمع من عبد القاهر قوله "اعلم أن الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا"⁽²⁾ فإن كانت الاستعارة نشاطا مابيننا للتفكير العقلي عامة دون التمييز بين مجالاته في العلم أو الفلسفة أو الأدب أو الأحلام أو غير ذلك، فإنها تعد مظهرا أو عرضا من أعراض التخلف العقلي، وإن كانت غير ذلك، فالأمر إذن يحتاج إلى تدبر لمعرفة موقع الاستعارة من الإنسان، وموقع الاستعارة بعد ذلك في الأدب بوصفه مجالنا الذي نتحدث عنه

وإذا كان الإشكال في الاستعارة أنها نشاط فكري يقوم علي دمج السياقات دمجا قويا قد تنمحي فيه الفوارق، ويصعب رؤية الحدود الفاصلة بين هذه السياقات فإن إحدى نظريات المعرفة التي تتوفر علي تفسير آليات التفكير الإنساني- وهي نظرية الإطار-⁽³⁾ ترى أن التفكير الإنساني ينهض من النقطة ذاتها التي تجسدها الاستعارة فالإنسان لا يفكر في فراغ أو من فراغ- وإنما يعيش في كون عبارة عن عدد من المنظومات المستقلة في وجودها من جانب، والمتداخلة في أداء وظائفها من جانب آخر وما هذه المنظومات إلا مجموعة من الأطر المرئية أو غير المرئية للأشياء المحسوسة والمعاني المجردة المستخلصة من خبرة حسية سابقة أو المرتبطة وظيفيا بإطار حسي ما والإنسان هو القوة العقلية الفاعلة والمنفصلة بهذه الأطر، يتكون عقله من علاقته الدائمة بهذه المنظومات، كما أن عقله يؤثر فيها حينما يدركها ويفهمها أملا في السيطرة عليهما. وفي قلب هذا العقل الذاكرة،

وهي الخازن الأمين الذي يبوب ويصنف المعارف والخبرات، فالذاكرة الإنسانية تحتوى علي أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات. ومن هنا ينشأ جدل بين الذاكرة والإطار- تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية (نسبة إلي مثال) وأحداث ذات قوالب ملائمة لأوضاع خاصة- فالإطار إذن هو الوجه الخارجي للذاكرة ممثلا في الأشياء والموجودات، بينما الذاكرة هي الوجه الداخلي للإطار أو إن شئت فهي الوجه المجرد أو المبوب لما في الإطار من أشياء.

وأساس إنتاج المعرفة في أي مجال- في ضوء هذه النظرية- يعتمد علي مبدئين أو مفهومين: المماثلة والمشابهة. أما المماثلة، فتعني تراكم عدة خصائص ذاتية تجمع بين شيئين في إطارين مختلفين، فلو أن نصا ما كانت خصائصه الذاتية هي أ، ب، ج، د ونصا آخر كانت خصائصه الذاتية أ، ج، د فإن تراكم الخصائص بين النصين يؤكد مبدأ المماثلة. أما المشابهة، فتعني تراكم خاصة ذاتية واحدة أو خاصيتين تجمع بين شيئين في إطارين مختلفين.

ومن ثم فإن إنتاج المعرفة يقوم علي أساس تداخل الأطر. وهو تداخل يحكمه إما مبدأ المماثلة أو المشابهة أو ما يناقضهما من الاختلاف والتضاد. فالعقل البشري حينما يتعامل مع المحسوسات لا يتعامل معها من حيث كثرتها وتعددتها أي كما هي عليه في الظاهر وإنما يبحث عن أسس تجمع هذه الكثرة، وهذا التعدد. وترد كل ذلك إلي أطر تستعاد من الذاكرة في ضوء التماثل أو التشابه. وتداخل هذه الأطر يعني أن الإنسان لا يدرك الشيء منفردا أو مجردا من علاقة ما، ولا يسبر غوره إلا في ضوء وظيفته. فإذا ما ذكرت كلمة "مدرسة أو مستشفى" في سياق، فإنهما يستدعيان من الذاكرة صورة مكان ذي خصائص قارة وثابتة قد تتبدل أو تزيد أو تنقص إذا كانت داخلة في إطار سياق آخر. وهكذا يتكون التفكير العقلي أو يعمل في ضوء عنصري الإضافة والتوسع أو الحذف والنفي، وذلك انطلاقا من مبدأي التماثل والمشابهة.

وإذا كانت آليات التفكير الإنساني واحدة، فإن مجالات هذا التفكير ليست واحدة ويرد هذا الاختلاف لا إلي آليات عملية التفكير، بل يرد إلي ارتباط كل مجال بوظيفته ويكتسب التفكير في كل مجال عدة سمات أو يكون ذا خصوصيات تجعل وسائل التعبير عنه أيضا متباينة، فعلي الرغم من أن الاستعارة تدخل في مجال التسميات عند العلماء،

وكذلك لها دور كبير في كتابات العلماء والفلاسفة، فإن هذه الاستعارة ليست هي نفسها الاستعارة التي يتوسل بها المبدع الأدبي شاعرا كان أو ناثرا. مع أن هؤلاء جميعا ينضون تحت مبادئ كلية واحدة في إنتاج الفكر وإنتاج المعرفة.

وإذا كان الإطار يعرف "بأنه تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات"⁽⁴⁾ فإن تداخل الأطر عند المبدع يتم بصورة تؤدي إلى إنتاج معرفة مغايرة، هي المعرفة الفنية التي تتجسد في وسائلها التعبيرية استعارة أو تشبيها فالمبدع له إطاره النوعي، وله إطار عام أما إطاره النوعي فيعود إلى النماذج الأدبية والأساليب ووسائل التعبير وكيفياته مما تركزه فكرة التقاليد الأدبية إن كان يتوسل باللغة. وهي فكرة ذات أبعاد تاريخية واضحة وتنطوي على تنازع قوى بين ثوابت التقاليد، وتغير المثل الجمالية من عصر إلى عصر، ومن ثم تغير طرائق التعبير اللغوي. وبقدر ما يستمد الأديب من هذا الإطار ثوابته الفنية، يسعى إلى التحرر من نموذجيته ويحقق فرديته المنعكسة على عمله الأدبي.

أما الإطار العام، فهو إطار أوسع، وللأديب اختياراته الحرة منه، ويرتد إلى مجموع المعارف والثقافات والعلاقات الاجتماعية والتاريخية، وما يمثل ذوق العصر واتجاهه العام. وفي هذا الإطار تتحدد المواقف الفردية والاختيارات المحسوبة التي تدخل في تحديد خطوط الرؤية الخاصة للأديب للقيم والإنسان والكون. ويعمل هذان الإطاران في تداخل واضح من حيث الإضافة والحذف، أو التوسع والاختصار. فكل إطار منهما يتضمن أشياء عديدة مادية وغير مادية يحكم تداخلها مبدأ المماثلة ومبدأ المشابهة، كما يتحكم هذان المبدأان في الخروج على الأطر بمعناها الذي قدمناه. والمحافظة على المماثلة أو المشابهة بإحدى درجاته كما سوف نبين.

ولابد هنا من الإشارة إلى الفعل الإرادي في تكوين الموقف، وتكوين الصورة الجديدة الناشئة عن العلاقة بين الأطر، فالأمر ليس أمرا آليا، بحيث ينتج عن تشابه الأطر تشابه الوسائل والنتائج عند المبدعين من العلماء أو الأدباء والفنانين، أو حتى مجرد الإنسان العادي وكأن هذه الحركة العقلية حركة آلية ذاتية. ففي كل سلوك إنساني مطلبان: الخيال والواقع. يتصرف المبدع- في حالته- بحذف عناصر أو إضافة عناصر جديدة أو إدخال إطار في إطار يصعب إثبات العلاقة بينهما أحيانا، أو تبدو هذه العلاقة وكأنها

معدومة أو كأن الطرفين لا تجمعهما مماثلة أو مشابهة أو حتى علاقة تناقض. وهذا ما يحدث أحيانا في بعض الاستعارات التي وصفت بانها بعيدة أو أنها غيرت مسار العلاقات المستقرة في ذاكرة المتلقي عن الأشياء.

وتبدو هذه الاستعارة شديدة الغموض أو التناقض علي الرغم من أن الدلالات المعجمية لألفاظها واضحة، وعلاقات التركيب بينها ملتزمة بالنظام النحوي والصرفي. ومن هنا فإن الإطار الواحد يمكن أن يتناوله عدد من المبدعين بكيفيات مختلفة إذ يحتوي هذا الإطار علي عدد من المفردات المكونة له تبعا لمسار الخيال والأهداف المرجوة. فالمدرسة مثلا مفردة في إطار ذات خصائص مكانية وذهنية. وذات وظائف. وهي بصورتها هذه يمكن أن يتناولها مبدع فلا يغير فيها بالإضافة أو الحذف أو التركيز علي بعض الخصائص دون بعض، وفي هذه الحالة يكون من السهل علي القارئ إدراك هذه الصورة من خلال ذاكرته حينما ترد كلمة المدرسة في هذا السياق. وقد يتناولها مبدع آخر في سياق مغاير تتحول فيه المدرسة عن صورتها الثابتة إلى صورة مفارقة من التهمك والسخرية أو الجدية والمثالية.

هنا يبدو أن تدخل الخيال واستدعائه ما في الذاكرة من أطر، وتفاعل هذه الأطر في صورتها النموذجية مع الهدف الذي يوجه السياق، يجعل حركة الفكر في ضوء نظرية الأطر حركة غير آلية، كما يجعل إنتاج الصور مرتبطا بهذه الحركة. ويتحدد دور الخيال- بجوار الذاكرة- في إعادة صياغة العلاقات الموجودة الثابتة صياغة جديدة علي نحو مغاير لما هي عليه في الواقع. وتتوقف حدة هذه المغايرة- عند المبدع والمتلقي- علي مفهوم آخر هو مفهوم "الشبكة"⁽⁵⁾ المنظمة في الذاكرة.

فالمبدع حينما يختار وجهة ما يتجه خياله نحو شبكة معينة لخلق معانٍ إيحائية تعطي ضفافا للنص. تجعل المتلقي يبني شبكة منظمة من القراءات. ومن ثم فإن شبكة المعاني الإيحائية تعتمد علي شبكة الخيال المنظمة، وهذه تعتمد علي شبكة الذاكرة المنظمة فالذاكرة إذن هي أساس الخيال، وهي أساس توجيهه. إن الذاكرة لا تنتج إلا صورا فاقدة الحياة ترضي المنطقي والرياضي والإعلامي لكنها لا تستفز العواطف والأحاسيس. وإذا كان الخيال يطلقها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تجد مستندها في الذاكرة، التي تعد الرابطة المشتركة بين المبدع والمتلقي. فدلالات اللغة،

والعلاقات بين الأشياء، وتنظيم الأطر، كل ذلك فيه قدر كبير من التوحد والاتفاق بين الكاتب والمتلقي، وأي تغير يصنعه الكاتب في هذه المواد أو غيرها، يتوقف قبوله أو رفضه علي استدعاء ما في الذاكرة من علاقات أو صور عن هذه الأشياء. وقدرته علي تكوين علاقات مناسبة فيما بينها وبالطبع فإن الكاتب لا يصنع ما يصنع، وهو يتغني مرضاة القارئ أو استمالاته أو سخطه، ولكنه علي الأقل يتغني التواصل بينه وبينه، وأكثر الصور التعبيرية خلخلة لهذا التواصل هي الاستعارة. علي الرغم من أن حديثنا اليومي إن تأملناه مليئ بها. وأنماط تفكيرنا المختلفة تنطلق منها، وعلاقتنا الحميمة بما نحب من البشر أو نكره، أو بما نحب من الكائنات أو نكره، هي علاقات ذات صبغة تعبيرية استعارية. بل إن حركة تفكيرنا العقلي- في مستواها الواعي أو اللاواعي- حركة ذات طابع استعاري تقوم علي دمج السياقات أو الأطرد مجاقويا تتحول فيه خصائص الأشياء الذاتية وتبدل إلي خصائص أخرى، وهذا يعني أن الاستعارة فعل تحويلي معرفي وتواصللي، بينما التشبيه فعل غيري تناظري إذ يبقي علي وجود الطرفين مستقلين دون أي تداخل بينهما.

وإذا كانت حركة التفكير العقلي هكذا، فإن مبدأ المماثلة أو المشابهة يمثل بنية الاستعارة من الجانب الفكري أو النظري، وهذا يعني أن الاستعارة تقع في قلب التفكير الإنساني، بصفتها وسيلة تعبيرية عامة عند كل البشر، ووسيلة تعبيرية خاصة عند المبدعين وشديدة الخصوصية عند الشاعر، علي وجه التحديد.

أما أنها تقع في قلب التفكير الإنساني فالدليل عليه ما قدمناه، وما يوليه غيرنا من اهتمام بها في مجالات علمية لم نعتد أن نراها منشغلة بهذا اللون من البحث. فالسائد منذ القدم أن الاستعارة مشغلة البلاغيين شأنها شأن غيرها من الصور البلاغية ولكن اليوم- وقد ظن كثيرون منا أن ملف الاستعارة قد أغلق تماما- نجد أن هذا الملف تفتحه علوم مثل علم النفس، والمجتمع، والتربية والفلسفة البراجماتية، والعلم بمعناه المادي التجريبي إضافة إلي علوم اللسانيات، في عدد من الأبحاث اتخذت عناوينها "الاستعارة والنظرية اللسانية، الاستعارة والفلسفة البراجماتية، الاستعارة وعلم النفس، والاستعارة والمجتمع، الاستعارة والعلم، الاستعارة والتربية"⁽⁶⁾ وهذا اهتمام لافت وغريب لأن الاستعارة لم تعد مبنى لغويا يجسد علاقة بين طرفين أو أطراف تتبدى بصورة واضحة في صياغة أحد الشعراء مما يجعلها خاصة أسلوبية لهذا الشاعر أو ذاك، أو

خاصة أسلوبية للكتابة الإنشائية في مرحلة تاريخية مقارنة بمرحلة أخرى، كالكلاسيكية في مواجهة الرومانسية، ولكنها صارت محتوى معرفيا، ونمطا من أنماط التفكير وعلامة علي صياغات علمية معينة، ومراحل متباينة من النمو علي المستوى الفردي والمستوى الجماعي.

(ب) الاستعارة المرفوضة والشعرية:

وإذا كانت الاستعارة علي هذا النحو من الشراء فإن مجالها المكثف- ولا نقول الوحيد- هو الشعر وإن تباينت فتراته التاريخية. وارتباط الاستعارة بالشعر هو ارتباط بما طرأ علي مدلول كلمة "الشعر" ذاتها من تطور وتحول. فالكلمة ذات تاريخ وتاريخها هو موقف من دور الخيال وفاعليته، والاستعارة ابنة الخيال المبتكر، أو الأجدار ابنة العقل بمعناه الأكبر الذي يعني أن القوى المبدعة في الإنسان هي من العقل وليست نقيضا له، وأن ما نري من صور الإبداع في العلم أو الفن ما هي إلا تجليات العقل في حقيقته ويبدو أن العقل قد فهم علي أنه نقيض الخيال بدليل ما ندعيه من صور عقلية وصور خيالية.

والارتباط بين مدلول كلمة "شعر" وتطوره وبين الاستعارة، يؤكد علم الشعر الذي تبلور منهجيا عند الغربيين بسبب ما أحرزه علم اللغة من تقدم، فالشعر عندهم- في العصر الكلاسيكي كان يعني جنسا أدبيا محمدا هو القصيدة، وهذا المعني نفسه كان هو المقصود في تراثنا الشعري. فكلمة الشعر- بعيدا عن وصف مكونات القصيدة- عندنا تعني القصيدة الغنائية التي تميزت باعتمادها الالفت علي البيت وثبات الجانب الصوتي (الوزن) بالإجماع عليه. بينما ظل الخلاف قائما بين المتذوقين والنقاد من جهة، والشعراء من جهة أخرى علي الجانب الدلالي بما يتضمنه من علاقات التركيب والمعجم. وهو الجانب الذي برزت فيه صور الشعراء وخاصة الاستعارة التي قبلت حيناً ورفضت أحيانا كثيرة.

وأصاب هذه "الكلمة" تحول آخر. فصارت تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، وهو تحول من الموضوع إلى الذات يعكس تماما قدرة الموضوع علي إحداث تغيير انفعالي في ذات المتلقي، ومن ثم صار مألوف الربط بين ما تحدثه القصيدة بصورها وأصواتها من مشاعر أو انفعالات شعرية، وبين الشعر، ولذا أطلق "الشعر" علي كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر العاطفية،

وصار لونا من ألوان المعرفة، وبعداً من أبعاد الوجود حتى صار مقبولاً أن نصف شيئاً، بالشاعرية لما فيه من رقة وعاطفية وخيال⁽⁷⁾.

هذا التطور اللافت نفسه فرض سؤالاً جوهرياً عن الخصائص التي تميز هذا اللون من الكتابة، عن الكتابة النظرية أو حتى المنظومة وزنا في مجال آخر. واتجه البحث إلى جوهر الشعر وهو الصورة، ومنها الاستعارة التي عدت لونا من ألوان المجاوزة الجمالية المقصودة، وصار الإشكال هو لماذا نقبل لونا من المجاوزة ونعده مجاوزة جمالية، ونرفض ألواناً أخرى من المجاوزة في خطابنا اليومي أو في مجمل ما نكتبه باللغة الطبيعية (المقصود اللغة في مستواها الإعلامي أو في درجة الصفر كما يقولون) وما الحدود المسموح بتجاوزها أو ما معيار المجاوزة؟

وهذه التساؤلات المشكلات تعيدنا إلى موقفنا الأساسي وهو أن حدود المجاوزة في كل عصر هي التي تصنع ما نسميه استعارة مقبولة، واستعارة مرفوضة، وأن هذه الحدود تستند إلى العرف والمألوف والسائد أو ما نسميه بالثبات في النظر إلى الأشياء والعلاقات، ونصفه بالعقل، وكأن العقل ضد اكتشاف علاقات غير مألوفة وجديدة بين الأشياء تخفف علي الإنسان حدة الحياة ورتابتها وتكرارها. وهنا ترتبط الاستعارة إما بمبدأ المماثلة الذي قدمناه ويعني الوضوح الشديد إلى حد الملاءمة بين الطرفين تقريبا وإما بمبدأ المشابهة وتعني- كما قدمناه عدم تراكم خواص ذاتية كثيرة متماثلة بين الطرفين مما يعني الصعوبة في إدراك العلاقات داخل بنية الاستعارة وهنا يميل الذوق إلى الحكم بالرفض أو الاستهجان أو التعاطف معها عن طريق التأويل.

ولأن الرفض في كثير من المواقف يثير الانتباه أكثر مما يثيره القبول فإن الاستعارة المرفوضة تبدو وكأن قبحها قيمة ذاتية خاصة بها، "وهذا يعني تضائل مساحات التجاوز أو المجاوزة لحساب مساحات الإلف والمعتاد، كما يعني التوقف عن المحاولة الدائمة في اكتشاف المخبوء والمهمل والمشكوك فيه، مع ان الجمال ليس قيمة خاصة بالعمل الأدبي في ذاته ولكنه صفة نطلقها علي قدرته علي إيقاظ المشاعر الجمالية في النفس"⁽⁸⁾. هذا الجمال ليس صفة إسقاطية بل هو صفة ترتد إلى لغة الشعر، فهي لغة مصنوعة تعتمد علي الصورة وموقع الصورة فيما ليس موقعا زخرفيا، وإنما هي جوهر الشعر. وهدف كل شعريكمين في إحداث تحولات في اللغة، وهي في الوقت نفسه تحولات

في التفكير ومن ثم فإن الاستعارة عامة- والمرفوضة خاصة- تعود مجاوزتها إلي الأشياء وليس إلي الكلمات وإن كانت تحيل الكلمات أو النظام اللغوي إلي التصور إذ هي منازعة دائمة بين قواعد التركيب وبين التصور المجرد. وهذا يعني أن الكلمات بما أنها دوال علي الأشياء ليست لها جواهر ذات خصائص ذاتية غير مفارقة وغير قابلة للزيادة والنقصان، ومن ثم فإن الأشياء بما لها من خصائص ذاتية لا تتوفر للكلمات تتحول إلى كيانات أخرى ذات خصائص وجدانية تصور علاقات فريدة تبدو مدهشة علي مستوى الاستعارة المرفوضة أولاً، ولا مقبولة أحياناً بعد ذلك. لأن ما نحسبه خصائص ذاتية وأعراضاً مؤهل لأن يضاف إليه ويحذف منه بناء علي مقصدية المتكلم ووعي المتلقي من خلال مفهوم الذاكرة والشبكة علي النحو السابق.

ومن هنا فإن الاستعارة المرفوضة في الشعر هي تعبير الشاعر عن موقف فردي أصيل إزاء الكون وما فيه من منظومات الموجودات، وإزاء اللغة وما يكتنفها من نظام، وإزاء وعي جماعته التي يعيش بينها. أما الكون وما فيه من منظومات "فإن الشاعر- كما يقول ميخائيل نعيمة- لم يخلقها، وإنما خلق فوجدتها كما وجد نفسه"⁽⁹⁾، ومهمته أمامها أن يدرك ما فيها من تحول وتغير يعبران عن قانون الحركة في الحياة ولا يتم هذا إلا من موقف فردي خالص يعتقد صاحبه أنه بعث كائناً وحيداً غير قابل للتكرار، وإن كان ينتمي إلي نوع اسمه الإنسان، فالكون قائم علي التفرد والتميز قبل التوحد والتماثل، والإدراك المتميز حاسة فردية لذا ينعكس هذا الموقف الفردي الأصيل في اللغة وهي أداة مشتركة ذات طابع جماعي يريد الشاعر منها أن تكون ذات أصالة فردية، ومن هنا ينشأ التوتر بين ما هو جماعي عام وما هو فردي خالص علي مستوى المفردات والتركيب، والدلالات. وتبدو هذه اللغة الفردية وكأنها نزوع شخصي نحو الانفلات من أسر العمومية والإجماع بينما يتجه وعي المتلقي إلي البحث فيها عما هو مشترك وعام، مع أن الصوت لم يتغير والدلالات بعيدة، والصورة مسماها ثابت لكن ما تحمله من علاقات بين أشياء صار غريباً غرابة إدراك الشاعر نفسه.

الاستعارات المرفوضة إذن هي استعارات ذات صلة حميمة بما يعنيه النقد المعاصر بالشعرية أو الشعرية، وهو مفهوم ارتبط بالتطور الدلالي لكلمة الشعر علي نحو ما قدمنا، كما ارتبط في بلورته بكونه اتخذ من الشعر علماً أو مجالاً له. والشعرية هي وظيفة

من وظائف ما يسمي (بالفجوة) أو (مسافة التوتر) الذي تحدثه لغة الشعر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته علي الشعر، بل إنه أسامي في التجربة الإنسانية بأكملها وهو علامة تفرد هذه التجربة التي تعد رحم التجربة الشعرية أو الفنية عموما، "ومن ثم فإنه شرط ضروري لهذه التجربة أو بشكل أدق للمعينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متميزا عن - وقد يكون نقيضا- التجربة أو الرؤية العادية اليومية⁽¹⁰⁾". ومن هنا فإن الشعرية تعني نفي التشابه والتقارب، وتأكيد اللاتقارب واللاتماثل لأن هذا يعني الحركة في إطار ما هو عادي مألوف، والاستعارة المرفوضة هي ضرب من السعي نحو ما تعنيه الشعرية علي هذا النحو. فالشعرية- كالاستعارة المرفوضة- هي ضرب من السعي نحو ما تعنيه التجربة الإنسانية بأكملها، إلي خصوصية الأداء اللغوي الموصوف بالتحول بحيث نري جدة الأشياء في إهاب لغوي، فنحن- مع هذه الاستعارة- لا نتعامل مع الأشياء ذاتها، ولكن مع الأشياء المعبر عنها من خلال اللغة، ومن هنا "فإن جمال الاستعارة المرفوضة أنها تجسد هيمنة اللغة علي الأشياء علي نحو يكشف عما فيها من كمون شعري⁽¹¹⁾". وهذا يعني أن هذه الاستعارة ترتبط- قيميا- بالأصالة والتفرد بوصفهما قيمتين متلازمتين وجمالييتين. والقيم تتبدل أو يطفو بعض منها في عصر، ويختفي البعض الآخر، وهذا ما جعل هذا اللون من التصوير غير مستحب لا في مجمل تراثنا الأدبي، بل في مجمل تراث الأمم الحية أدبيا علي نحو يجعل مرحلة تاريخية كاملة تفضل المشترك والعام علي الخاص والمتفرد، والغيرية علي الذاتية كما حدث في تراثنا النقدي والشعري باسم التقاليد الأدبية التي نظرت إلي الفردية علي مستوي الإدراك، والمجازة علي مستوي التعبير، نظرة خلت من كثير من التعاطف والمودة.

(ج) الاستعارة المرفوضة والمشابهة:

وإذا كانت الاستعارة المرفوضة قد ارتبطت بالشعرية، فإن هذا الارتباط أكد مفهوم المغايرة أو المناقضة بدلا من مفهوم التماثل أو المماثلة الذي يعني البحث عن أصل تشبيهي للاستعارة علي حد قول عبد القاهر "التشبيه كأصل في الاستعارة إذ هي شبيهه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره⁽¹²⁾". وهناك اتجاه في الفكر النقدي يري أن الفكر الشعري فكر تشابي ينظر إلي الأشياء من زاوية العلاقات المتشابهة⁽¹³⁾ علي أساس أن لا شئ يفصل انفصالا تاما عن الأشياء الأخرى في إطار وحدة الموجودات. وهذا الاتجاه- مع

اتفاقه مع مقولة عبد القاهر- لا يمثل تباينا حادا مع اتجاه الشعرية الذي يؤكد المغايرة. وذلك علي أساس أن المماثلة لا تعني المشابهة، كما قدمنا، وأن المشابهة تضرب في أفق المغايرة والاستقلال علي اعتبار أنها تعني عدم تراكم خواص ذاتية كثيرة متماثلة بين الأشياء، وأنها تسعى إلي إيجاد التآلف بين ما يبدو متنافرا والتركيز علي البعد الخفي أو اللامرئي في الأشياء.

ومن هنا فإن مبدأ المشابهة- في ظل مفهوم الشعرية-، يطرح علي نحو جديد يؤكد طبيعة الاستعارة عامة، والاستعارة المرفوضة علي نحو خاص. وهناك فرق بين المشابهة الصريحة التي تقف عند حدود الظاهر والمرئي والمألوف وهي مشابهة محدودة. وبين المشابهة الأبهى التي تكتشف بين مختلفات علي نحو ما أشار عبد القاهر إلي أن "هناك مشابهة خفية يدق المسلك إليهما، فإذا تغلغل فكرك فأدركهما فقد استحققت الفضل⁽¹⁴⁾". وقوله " إنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات المتباينات في وبقة وتعدد بين الأجنبات معاهد نسب وشبكة⁽¹⁵⁾".

يعضد ذلك فرضية ريتشاردز المعروفة وهي أن الاستعارة لا تقوم في الواقع علي المشابهة بقدر ما تقوم علي المغايرة أو الاختلاف⁽¹⁶⁾.

فالمشابهة مشابهة شعرية- أي استعارية- بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وبلورته وإضاءته، وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها، وكلما اتسعت الفجوة المملوءة أو المكتشفة كانت الصورة عامة والاستعارة بوجه اخص أعمق فيضا بالشعرية⁽¹⁷⁾.

والمشابهة بهذا الطرح تعني أن الاستعارة المرفوضة هي التي تنبه الذهن من خلال الوجدان إلي ما في العالم من نواقص ومتناقضات، ولا توهمه بانسجام زائف، أو وحدة مفتقدة، أو استقرار عابث، أو هدوء أشبه بالعدم. إنها الاستعارة ذات الوظيفة المعرفية التي تتحقق من خلال القلق الأعظم سركل ابتكار، لا من خلال المفهوم التطهيري الأرسطي الذي يوهم بانسجام المشاعر والعواطف بينما الحقيقة غير ذلك. كما تعني أن الصورة الاستعارية القريبة المكشوفة أو الصريحة تعتمد التشابه شبه المطلق، وهذا

يفقدها قيمتها ويجعل دورها المعرفي هامشيا إن لم يكن معدوما لأنها تهدف إلى الإمتاع العابر أو التأكيد أو المبالغة أو التوضيح وغير ذلك من الوظائف المفارقة لطبيعة الاستعارة.

(د) الاستعارة المرفوضة والتقديم الحسي:

إن الاستعارة المرفوضة حينما تعتمد علي هذا المفهوم للمشابهة يعني أنها تعتمد أيضا علي المغايرة والتضاد بين العناصر والتنوع. وهذا يجعلها أصعب إدراكا وأبعد مراما، وتحتاج كما يقول عبد القاهر إلي "تغلغل الفكر ودقة المسلك".

وجوهر فكرة المشابهة هو جوهر فكرة الاستعارة. فالاستعارة كما قدمنا- هي بناء لغوي من جهة، وبناء تصوري من جهة أخرى. علاقة الاستعارة بالأشياء علاقة لغوية أي تسيطر عليها من خلال اللغة، بينما فكرة المشابهة تنتمي إلي الأشياء والمدركات عامة حسية أو مجردة- والاستعارة باعتمادها علي المشابهة تقدم المدركات تقديمًا حسيًا. والعجيب في الأمر أن التقديم الحسي ليس وقفا علي الاستعارة وحدها ولكنه قسمة بين الاستعارة آيا كانت والتشبيه. فمن وظائفه- عند العسكري- "إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت به العادة"⁽¹⁸⁾ ومن ثم فإن التشبيه صورة حسية تعتمد علي القران الواضح بين شيئين في وجه من الوجوه كالصورة والهيئة، أو الحركة والسكون، أو اللون، أو الصوت والصمت. وإخراج المجرد في صورة المحسوس إنما يعني التركيز علي وجه من الوجوه. ومبدأ القران غير مبدأ المشابهة الذي قدمناه أساس الاستعارة. فمبدأ القران يعني الالتفات إلي وجه أو وجهين يصلان أو يقرنان بين شيئين في سياق واحد علي وجه من التآلف والتوافق القريب أو البعيد، بينما مبدأ المشابهة علي النحو السابق لا يعني التآلف ولا الحفاظ علي وحدة الطرفين واستقلالهما كما في التشبيه، وإنما يعني الاندماج علي هيئة من التنوع أو التضاد أو التآلف بحيث ندرك أن التقاء العناصر في الاستعارة قد أدي بها إلي تحول جديد في مركب جديد.

ومن هنا فإن التقديم الحسي في الاستعارة يتم علي نحو أوسع مما يتم في التشبيه، وتمثل الاستعارة به جوهر الفعل الشعري، وإذا كان هذا هو شأن الاستعارة مع التقديم الحسي، فإن الاستعارة المرفوضة شأنها أكبر وأبعد معه خاصة إذا أدركنا أيضا أن التقديم الحسي كذلك تعتمد مجالات أخرى مثلما نجد في لغة الأحلام، فكثير من المفاهيم

المجردة تبدو في الأحلام أشكالا حسية، بل إن لغة الحلم هي لغة الصورة عموما التي تتشكل في فضاء واسع بعيد عن حدود الزمان والمكان والقيود الاجتماعية الأخرى، خاصة أن الحلم مجاله نشاط العقل الباطن.

أما شأن الاستعارة المرفوضة مع التقديم الحسي، فيمكن أن نلتزمه من خلال التقسيم الدلالي للاستعارة إلى استعارة تجسدية Reification وتحدث باقتران كلمة تشير دلالتها إلي مجرد *Abstract*. واستعارة إيحائية *Animation* وتحدث باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد. واستعارة تشخيصية *Personification* وتحدث باقتران كلمتين إحداها تشير إلي خاصية بشرية، والأخرى إلي جماد أو حي أو مجرد⁽¹⁹⁾.

والواضح من هذا التقسيم الدلالي أن أكثر هذه الاستعارات بعدا عن التشبيه وأدناها إلي الإيغال والتداخل هي الاستعارة التشخيصية، فالأولي ربط بين مجالين محسوس ومجرد. والثانية ربط بين مجال الأحياء ما عدا الإنسان ومجال مجرد أو محسوس والثالثة دمج بين مجال الأحياء وتمثله مفردات عالم الإنسان ومجال الأحياء والمجردات والمحسوسات، فهي استعارة ذات اتساع في مجالها وهي دلاليا تستوعب كل المجالات الحسية والمجردة الحية والبشرية، ومن ثم فإنها تمثل أعلى درجة نزوع إلى التقديم الحسي وأعلى درجة من الإشكال في التفسير والفهم، وأقصى درجات نشاط الخيال. وهي أقرب الاستعارات إلى ما سماه يونج "اللاشعور الجمعي" في إشارة واضحة إلي أنها تذكّر بالمرحلة الأولى في تاريخ الإنسان حيث كان ينزع إلى الحسيات في مواجهة المجردات وإلي تسمية كل ما يراه بالصورة وإعطائه طابع الحياة⁽²⁰⁾ ولذا يصح أن نقول إن "التشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موهلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلي وثاق يربطه بالطبيعة"⁽²¹⁾ هذه الاستعارة بعينها هي الاستعارة الموهلة والمرفوضة في آن واحد معا، وهي أعلى الاستعارات، ارتباطا بالتقديم الحسي، وأعمقها تجسيدا للفعل الشعري الذي يتبلور بها إلي رؤية تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم عبر علاقات المشابهة والتجاوز كما قدمنا.

وإذا كان التقديم الحسي مبدأ عاماً لجميع الفنون، فإن الحس ذاته، والمدركات الحسية يعد مجال اهتمام علوم كثيرة كالتربية وعلم النفس، خاصة في مجال علم النفس التعليمي الذي يركز على مجالات الإدراك ومدى ارتباطها بالحواس، وصلة ذلك بالأشكال والصور. وقد شغل علماء النفس بالاستعارة وأنماطها ومصادرها، ورأوا أن جذر الاستعارة المرفوضة يرتبط عندهم بما يسمي "الاقتران في الإدراك" أي أن قوى الإدراك عند الشاعر تربط بين مجالين يصعب إن لم يندر الربط بينهما في الاستعمال العادي أو اليومي للغة، وأن هذا الاقتران الحاد يؤدي دوراً مهماً في غرابة تكوين هذه الاستعارة التي ازدهرت على نحو خاص، في ظل فترة تاريخية سادها الفكر الرومانسي والإبداع المرتبط به، وهو الفكر الذي أطلق طاقات الخيال عند المبدع واهتم بها اهتماماً غير مسبوق في تاريخ نظرية النقد.

ولذلك وجدنا من نماذج هذه الاستعارة أن الموسيقى عند أوسكار وايلد تقترب في وصفه بالقرمزية والبنفسجية، كما يقترب العطش بالاخضرار فيصير عطشاً أخضر، وأن شذي العطر يمكن سماعه "والصوت أريج يحترق في اللهب".

واعتمد الشعر الحديث والمعاصر على استغلال هذا اللون من الاستعارة لاعتماده المكثف على المصادر الشعرية الرومانسية، وعلى نتائج علوم النفس والفلسفات المعاصرة. ولقد كان لكثرة ورود هذه الاستعارات المذكورة وأمثالها في الشعر أثر في لفت نظر النقاد والدارسين إلى هذا اللون، فاهتموا بتجميعه ودراسته من زاويتين: أصوله.. واتجاهاته، وتبين لهم أن هذا اللون من الاستعارة اعتمد على الانتقال من المجال الأدنى إلى المجال الأعلى من مجالات الحواس أي من مجال اللمس "لون دافئ إلى مجال الإبصار والصوت، كما أن انتشاره لم يكن مقصوراً على شاعر واحد أو لغة واحدة أو فترة واحدة"⁽²²⁾.
أعتقد أن غرابة الاستعارة المرفوضة تعود إلى اعتمادها على مبدأ التشابه كما قدمنا. إن هذا التشابه لا يعتمد على الخصائص الجوهرية لطرفي الاستعارة بمعنى أنه لا يقف عند الشكل الخارجي أو الصفات الذاتية للأشياء أو احترام المشابهة الواقعية لعناصر الاستعارة، بل يتعدى ذلك إلى الشعور الخاص بهذه العناصر والانفعال النفسي بها الذي يجمع بينها في ضوء من منطقها الخاص. فأبو تمام مثلاً وهو يجمع بين عناصر صورته ينظر إليها من أكثر من زاوية في قوله:

إذا خراسان عن صنبرها كشرت ** كانت قتلدالنا أنياها العصل

الزاوية الأولى خراسان التي تتبدل في وعيه الشعوري إلي حيوان مفترس مخيف وهذه زاوية أخرى. ثم يتأمل من زاوية ثالثة في الكيفية التي تتألف فيها خراسان وهي مكان وتاريخ وبشر- مع حيوان مرعب يلزمك رعبه في كل حال. المشابهة هنا لم تتم علي المستوى المرئي أو الملموس، ولكنها تمت علي مستوى الوجدان والتصوير في حدود التجربة الخاصة التي تري الأشياء من منظار يختلف عن المنظار الذي تراها فيه العين المجردة⁽²³⁾ أو الواقع.

هذه الغرابة في صنع التشابه بين العناصر تعطي الاستعارة المرفوضة قدرة علي صنع "التوافق مع الاختلاف"⁽²⁴⁾ بحيث تبدو سمة خاصة بها تقريبا. وقد عرف أبو تمام في تراثنا الشعري بهذا الصنيع الفريد الذي تحول علي يد الأمدى إلي نقيصة. ومن شعره الذي يترجم هذه السمة قوله:

خير جلا صدأ القلوب ضياؤه ** إذ لاح أن الصدق منه نهار

وقوله:

غليلي على خالد خالد وضيف همومي طويل الثواء (25)

فالخبر- في المثال الأول- عنصر سمعي، يختلف عن النهار والضياء. وهما عنصران ضوئيان والضيف في المثال الثاني يختلف عن الهموم أولهما حسي والثاني معنوي. إطار التوافق بين هذه العناصر المختلفة فكرة التشخيص، وهي ذات أساس نفسي كما بينا، جمعت بين مجالات الخاصية البشرية، وهو جمع يحتاج من التلقي إلي جهد غير عادي، وإلي نظر غير تقليدي وإلا أحدثت له أمثال هذه الاستعارة صدمة، وهذا ما جري إزاء قول أبي تمام:

فلويت بالموعود أعناق الورى ** وحطمت بالإنجاز ظهر الموعود

وقوله:

هو كوكب الإسلام ، أية ظلمة ** يخرق فمخ الكفر فيها رار⁽²⁶⁾

ولأن تكوين عناصر هذه الاستعارة يتم كما رأينا علي نحو مغاير لما عرف بالاستعارة القريبة التي تنمي الإحساس بالسكينة والاعتدال عند فئة من المتذوقين كما في (أتاك الربيع الطلق.....) وهي ذات منزع تشخيصي أيضا قريب المصادر قريب العلاقات، فإن من سمات الاستعارة المرفوضة أن تؤلف بين المتنافر. وهو تألف بين عناصر ليست مختلفة فقط. وإنما متضادة متنافرة، علي نحو الجمع بين الموت مبعث الأحزان والخمر جالبة اللذات في قول أبي تمام:

يتساقون في الوغى كأس موتٍ ** وهي موصولة بكأس رحيق⁽²⁷⁾

فالموت أصبح خمرا لأنه استشهد، والاستشهاد يؤذن بحياة أكثر نعيما وأوفر لذة.

إن الاستعارة - بعد هذا التحليل والأمثلة- هي أبعد عن التشبيه، وهذا ينفي تماما فكرة أن أصل الاستعارة تشبيه بمعني المشابهة التقليدي الذي يهدر استقلال الاستعارة، ويجعلها فرعا من أصل. أما إذا أخذنا معني المشابهة في ضوء تحليله الذي قدمناه، فإن السياق يتصل ويستقيم، ويتأكد طابع الاستقلال للاستعارة من جهة. كما هو متأكد من قبل للتشبيه. بل إن ما جعل هذه الاستعارة مرفوضة هو تأبيها أن ترتد- في ذهن المتلقي- إلي عنصري التشبيه، وتأبيها إلا أن تكون ترجمة فعالة وقوية للخيال من جهة في حركته وتواصله الدائب مع الذاكرة وما بها من أطر من جهة ثانية علي النحو الذي قدمناه.

وإذا كانت الاستعارة المرفوضة نمطا خاصا من أنماط الاستعارة فإن الأنماط الأخرى- مثل هذا النمط- قد حوصرت بالتقاليد الأدبية من جهة، والإلحاح علي مطلب التوازن والاعتدال من جهة أخرى. أما التقاليد الأدبية فبدلا من أن تكون منجما يتزود منه الشاعر في سفره الشعري، صارت منطقة جذب قوية بما صنعتها أيدي النقاد والبلاغيين واللغويين، إذ جعلوها معيارا لا نماذج يستفاد منها، وحاكموا كل شاعر إليه، وكما كان للغة عصور احتجاج، صار للشعر أيضا عصور احتجاج، وصار الشعر الجاهلي خاصة والإسلامي والأموي عامة، ممثلا هذه العصور، وإطارا يعود إليه الناقد والبلاغي قبل الشاعر، ولأن صورة "التشبيه" كانت هي الصورة البلاغية الغالبة في أشعار الجاهليين وكلامهم حتى لو قال قائل "هو أكثر كلامهم لم يبتعد"⁽²⁸⁾ فقد صار التشبيه الصورة التي يقاس إليها أي نمط من أنماط الاستعارة.

أما الإلحاح علي مطلب التوازن والاعتدال، فمطلب توفره صورة التشبيه دون أدني جهد يبذله المتلقي. فطرفاه بارزان يكاد المرء أن يصادفهما بيديه واستقلالهما متوفر، والعلاقة بينهما فضلا عن قربها ووضوحها، لا تجعل أحد الطرفين يذوب في الآخر أو يتفاعل معه لأنها تقف عند وجه من الوجوه. وما وفرته صورة التشبيه، وفرته القصيدة التي أرادوا منها أن تحقق في بنائها الاعتدال والتناسب أو التوازن أيضا. وكما ألحوا علي أن الفضيلة وسط بين طرفين، فإن الاعتدال كما هو مطلب أخلاقي اجتماعي، صار مطلبها جماليا حاصر بناء القصيدة، كما حاصر الاستعارة بشكل خاص. وصارت كل استعارة لا تحقق هذا المثل الجمالي استعارة مرفوضة ومشكوكا فيها.

وبينما ألحت الأنماط الأخرى من الاستعارة علي الوضوح والتأكيد- تأكيد المعني- أو هكذا أرادها النقاد خاصة في القرن الرابع- والمبالغة، فإن الاستعارة المرفوضة كانت تطل علي الحياة من منظور مختلف وهو تكريس الغموض لا من أجل الغموض، ولكن لأنه صورة الحياة في كثير من جوانبها، إن ما يبدو لنا من جوانب الحياة وما نظن أننا نعرفه قطرة في بحر من الغموض والمجهول، وهذه الاستعارة بذلك فعل تحريضي علي اكتناه هذا الغموض وسبر أغواره تحقيقا للذات وإرضاء للعقل، وإشباعا للوجدان.

وكما تركز هذه الاستعارة الغموض، فإنها تقدم لونا آخر من الجمال ليس هو ذلك اللون الذي تبدو فيه الحياة هادئة باردة مسطحة، وهي في حقيقتها غير ذلك، وإنما هو لون يبحث عن متعة العقل في المعرفة باكتشاف التوافق مع الاختلاف واكتشاف التآلف في عمق المتنافر، بحيث يبدو الموت خمرا لأنه استشهاد، فيزول إثم الخمر، وبتعد الخوف من الموت، ويتجلي إدمان الموت شهادة وفداء، ومن ثم ينكشف البعد الأخلاقي والديني من خلال ما نعرفه إثمًا وتحريمًا ومن خلال ما نخشى بسببه فراق الحياة. في هذه الاستعارة يتجلي أكثر من وجه من وجوه الحياة، وينتفي الإلحاح علي الاعتدال مادام لا يعانق الحياة.

ويبدو أن سيكولوجية الرفض تتجادل دوما مع سيكولوجية القبول سواء علي مستوى النمط الاستعاري أو علي مستوى وظيفته أو حتى علي مستوى الأنظمة الدلالية. فإذا كانت الاستعارة المقبولة هي التي حددت طبيعة الاستعارة المرفوضة والعكس صحيح فإن كلاهما ينتمي إلي نظام دلالي واحد هو اللغة، واللغة في حد ذاتها أصوات وأنساق

ذات طبيعة اتفافية من الجماعة اللغوية. ومع ذلك فهناك داخل هذا النظام اللغوي كلمات مرفوضة أو محظورة مثل "التابو" هي دوال علي معان مرفوضة أيضا لا يرحي ذكرها، وصيغ صرفية مهجورة أو مستهجنة، وتراكيب مرفوضة تبرز الجمال في التراكيب المقبولة والمستحبة.

وكما يحدث هذا القبول والرفض داخل النظام الواحد، يحدث أيضا داخل نظام دلالي غير لغوي مثل نظام الإشارات الجسمية الذي يضم عددا كبيرا من المفردات الإشارية التي تنهض بها حركات الجسم وأعضاؤه، وهي تؤدي دلالتها كما تؤدي الاستعارة أو الجملة دلالتها، ويكفي أن نذكر أن العين تملك لغة خاصة فهي تعبر عما في نفس صاحبها إذا أراد أو لم يرد، وإذا حاول أن يبدي ما يريد أو أن يخفيه، وهي تكشف عن الحب والبغض، وهي لغة ذات تراكيب إيمائية خاصة تحمل من الغموض مثلما تحمل من الوضوح- كالاستعارة- ولا يفهما إلا أهلها أو من يملكون جهاز استقبال علي درجة عالية من الذكاء والحساسية. ولها مفرداتها الحركية التي وردت في أشعار العرب وفي آيات القرآن الكريم.

وتنهض سيكولوجية الرفض بدورها داخل هذا النظام أيضا علي النحو الذي تنهض به داخل نظام اللغة، فتتحدد طبيعة المرفوض وطبيعة المقبول في علاقة من التجادل فالإشارات الجسمية تصاحب الكلمات (وقد تنفصل عنها في سياق ما) التي ينطق بها المتكلم الذي يحاول أن يعبر عن أفكاره ويتواصل مع غيره بهاتين الوسيلتين (الإشارات الجسمية واللغة) كما أن نظام الإشارات مثل نظام اللغة يستمد دلالته من اصطلاح الجماعة اللغوية. وكما يعرف نظام اللغة بعض الكلمات المحظورة أو المستهجنة يعرف أيضا النظام الإشاري بعض الإشارات الجسمية المحظورة أو المستهجنة والحركات الجسمية النابية والمنفرة⁽²⁹⁾.

كما أن التقاليد اللغوية والأدبية هي التي حددت المقبول والمرفوض في اللغة وفي التصوير البلاغي، فإن التقاليد الاجتماعية وهي جزء من البناء الثقافي هي التي حددت المرفوض والمقبول في النظام الإشاري الجسسي، فالسلوك اللغوي-كالسلوك الإشاري- يمثل حقيقة فردية، ولكنه أيضا يمثل حقيقة اجتماعية ومن ثم فإن المجتمع- في النظامين- هو الذي يقدم نموذج ما هو متفق عليه وما هو مرفوض أو مستهجن. وعلي هذا فإن

الاستعارة المرفوضة هي بنية في نظام تخضع لما يخضع له، وتنفرد بذاتها، ولكنهما معا- البنية والنظام- يمثلان بنية في نظام من أنظمة المجتمع يتفاعلان رفضا وقبولاً مع أنظمة هذا المجتمع، وفي مقدمتها ثقافته.

الإشارات المرجعية الواردة في المتن:

- 1- عبد القادر الرباعي/ الصورة الفنية في النقد الشعري:ص/42
- 2- عبد القاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة/ص51
- 3- انظر: محمد مفتاح/ دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل/ فصول/ القاهرة/ يناير1992/ص86/85
- 4- المرجع السابق والصفحة
- 5- المرجع السابق
- 6- سعد مصلوح/ في النص الأدبي/ ص204 وراجع بحثين في غاية الأهمية، الأول: الاستعارات التي نحيا بها/ ترجمة/ عبد المجيد جحفة/ دار توبقال المغرب/ 1996/ والثاني: فهم الاستعارة في الأدب/ ترجمة/ محمد أحمد/ المجلس الأعلى للثقافة القاهرة/2005
- 7- جون كوين/ بناء لغة الشعر/ ترجمة/ أحمد درويش ص17
- 8- المرجع السابق/ ص29
- 9- انظر النقد العربي/ عبد المنعم تليمة/ عبد الحكيم راضي/ ص585
- 10- كمال أبوديب/ في الشعرية ص20
- 11-جون كوين/ بناء لغة الشعر/ مرجع سابق ص18
- 12-عبد القاهر الجرجاني/ الأسرار ص28
- 13- الولي محمد/ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص251
- 14- عبد القاهر الجرجاني/ الأسرار ص139
- السابق ص136
- 15-كمال أبوديب/ في الشعرية ص21
- 16-المرجع السابق
- 17- أبو هلال العسكري/ الصناعتين ص240/241
- 18- سعد مصلوح/ في النص الأدبي ص218
- 19-مصطفى ناصف/ نظرية المعنى في النقد الحديث ص90
- 20-مصطفى ناصف/ الصورة الأدبية ص136
- 21-ستيغن أولمان/ دور الكلمة في اللغة ص205/206
- 22-عبد القادر الرباعي/ الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص185

23- السابق ص 175

24- أبو تمام/ الديوان ج ص 180/ ج 2 ص 82

25- الديوان/ ج 2 ص 68

26- الديوان/ ج 2 ص 105

27- المبرد/ الكامل ج 2 ص 818

28 كريم حسام الدين/ الإشارات الجسمية ص 125

المراجع :

1. -أبو هلال العسكري/ الصناعتين/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم والبيجاوي/ الخانجي/ القاهرة.
2. -أبو تمام/ الديوان بشرح التبريزي/ تحقيق/ محمد عبده عزام/ دار المعارف/ القاهرة 1964.
3. سعد مصلوح/ في النص الأدبي: دراسة أسلوبية إحصائية/ النادي الأدبي/ جدة 1991.
4. عبد القادر الرباعي/ الصورة الفنية في النقد الشعري/ دار العلوم للطباعة والنشر 1984.
5. عبد القادر الرباعي/ الصورة الفنية في شعر أبي تمام/ منشورات جامعة اليرموك/ إربد/ الأردن 1980.
6. عبد المنعم تليمة/ عبد الحكيم راضي/ النقد العربي/ دار الثقافة/ القاهرة 1984.
7. -كمال أبو ديب / في الشعرية/ مؤسسة الأبحاث العربية/ بيروت 1984.
8. -كريم حسام الدين/ الإشارات الجسمية/ الأنجلو المصرية/ القاهرة. د.ت.
9. -مصطفى ناصف/ الصورة الأدبية/ مكتبة مصر/ القاهرة 1958.
10. -مصطفى ناصف/ مشكلة المعنى في النقد الحديث/ مكتبة الشباب/ القاهرة 1965.
11. -المبرد/ الكامل في الأدب والتاريخ/ تحقيق: أحمد محمد شاكر وزكي مبارك/ البابي الحلبي/ القاهرة 1939.
12. الولي محمد/ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي/ المركز الثقافي العربي/ بيروت 1990.

المترجم من المراجع:

- ستيفن أولمان/ دور الكلمة في اللغة/ ترجمة كمال محمد بشر/ مكتبة الشباب/ القاهرة 1987
- جون كوين/ بناء لغة الشعر/ ترجمة أحمد درويش/ هيئة قصور الثقافة/ القاهرة 1990

الدوريات:

- محمد مفتاح/ دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل/ فصول/ القاهرة/ يناير 1992

محور

البلاغة العربية والنظريات المعاصرة

