

الخيال والمعنى الأدبي والاستعارة في منهج النقد اللغوي

قدور إبراهيم محمد.
جامعة وهران 1 أحمد بن بلة.

Reçu le: 28.04.2017 - Expertisé le: 30.06.2018 - Accepté et publié le: 18.02.2019

Abstract

Mustafa nasifis one of the leaders of linguistic criticism in the arabic literary criticism. He deals with technical principles in analysis on which this approach dependa such as imagination, meaning literary and metaphor. He refersto his position in arabic literary criticism that production of poetry and his vision of imagination was a short sight effectiveness, sothey linkedit to naive concept that were not worthy of being artistically important.

They were also impressed by the place of simile to an exaggerated extent which made them considerit as the best proof of poeticism. They did not know that the meaningis a living organic structure, and itis a framework, not an individual attributes.

With regard to metaphor, he did not see the quality of the poet's inner which did not lead to further study.

In the light claim, we want to know the position of the critic in arabic criticism towards these technical pricipals and how he tries to make them as mean of perception which has enormous richness and we question him on several issues to reveal a lot of matters related to our arabic literary criticism.

Keywords

imagination-literarymeaning- metaphor-semantics-poeticism-literary-criticism.

الملخص

يعد مصطفى ناصف أحد أقطاب النقد اللغوي في النقد الأدبي العربي، يتعرض بالتحليل إلى الأسس الفنية التي يعتمد عليها هذا المنهج منها الخيال والمعنى الأدبي والاستعارة ويشير إلى موقفه من النقد الأدبي العربي الذي يراه لا يهتم بالقوى النفسية في إنتاج الشعر، وأن رؤيته للخيال كانت رؤية قاصرة، لم يول النقاد اهتماما كبيرا لفعاليتها فربطوه بمفاهيم ساذجة لا تليق بكونه معلما فنيا هاما.

كما أعجبوا بمكانة التشبيه إلى حد المبالغة مما جعلهم يعتبرونه أحسن برهان على الشاعرية. ولم يعرفوا أن الدلالة بنية عضوية حية، وأنها إطار وليست صفات فردية.

وفيما يتعلق بالاستعارة فلم يكن ينظر إلى الخاصة النوعية للشاعر المتمثلة في ادراكه للباطن من نظر الظاهر مما سبب عدم التعمق في بحثها.

في ضوء هذا الزعم نريد أن نعرف موقف الناقد من النقد العربي إزاء هذه الأسس الفنية وكيف حاول أن يجعلها وسيلة للدراك لما تتمتع به من خصب وثراء كبيرين . ونسائله في عدة قضايا لنفرض القبار عن أمور كثيرة مرتبطة بنقدنا الأدبي العربي.

الكلمات المفتاحية

الخيال، المعنى الأدبي، الاستعارة، الدلالة، الشاعرية، النقد الأدبي.

الأسس الفنية في النقد اللغوي:

من أبرز هذه الأسس الفنية الخيال والمعنى الأدبي والاستعارة والرمز والصورة.

1- الخيال

يستهل ناصف حديثه عن هذا الموضوع بالإشارة إلى موقفه من النقد العربي. فيراه أنه لا يهتم بالقوى النفسية الهامة في إنتاج الشعر. وأن رؤيته للخيال كانت رؤية قاصرة. ومن الأدلة التي يدعم بها رأيه « أن كلمة الخيال تستعمل كثيرا - في أيدي الدارسين - عندنا - للإشارة إلى التهويم والترجيم حيث نفتقر إلى قدر معقول من التحدد. وتستعمل أيضا لتعبر عن شطحات المبالغات، ومجافاة الحقائق، وتتكب التجارب، واقتناص شوارد الأوهام »¹.

يرى ناصف أن الخيال تحليل وتركيب. وأن التحليل لا يقصد لذاته. ولا يتحول إلى عمل فني إلا إذا التحم بالتركيب. كما يعتبره خطوة أساسية لتحقيق العمل الإنشائي المركب لأنه يرى طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوجية من حيث الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد.

ويرى أن أهم ما يقوم به الخيال هو تحقيقه الاندماج بين الشعور واللاشعور والتوافق بين الوحدة والتنوع. فالوحدة يراد بها التعبير عن الشعور بينما الاختلاف يقصد به التعبير عن اللاشعور. والعمل الفني لا يتحقق إلا بالتحام الطرفين لأن كل منهما لا يكتفي بذاته ولا يستقل بها «فالوحدة بلا تنوع كالتنوع بلا وحدة لا يخلق عملا فنيا»²

وبناء على هذا الطرح يتوصل ناصف إلى معرفة كيف يحقق الخيال التوازن والاعتدال بين الانطلاق والتحرر الذي يتسم به اللاشعور وبين القلب المنسق الذي يتصف به الشعور. وكيف يتمكن من خلق نظام واحد تتسجم عناصره إنسجاما مظهره الوحدة والتنوع. وغايتهم الوقوف على الدلالة. علما بأن هذه الدلالة عند ناصف لا يمكن أن نصل إلى تحليلها بتحليل الإحساسات التي يتكون منها منظر الشيء. وإذا كانت الدلالة تنبع من إحساس يعطيه المرء في البدء. فإنه يرى أن ثمة قوة روحية تتدخل وتعمل على إبراز ميزة في ذلك الشيء مما يجعله جديدا.

ويفسر هذا التدخل بشيئين هاميين أولهما أن الخيال لا بد وأن يرتبط بما نسميه الواقع وثانيهما أنه في الوقت نفسه يكون أسمى من أن ينحل إليه في يسر لما يمتاز به من

¹مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط3، 1983، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص 80.

²مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط1، 1958، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص12

قدرة على التركيب والخلق. كأن يقوم -مثلا- بإعطاء صورة غريبة لكن نجد مكوناتها مأخوذة من الواقع المحسوس. وبهذا يرد على من يرون أن الخيال الشعري ينفصل عن الواقع. وعلى من يعتقدون أن الخلق الشعري ما هو إلا تلوين للواقع.

ويخلص ناصف إلى أن الخيال لا يرتبط بقوانين المادة بمعنى أن له القدرة على الجمع بين المتناقضات ويخلق منها وحدة متجانسة، وأن يجمع بين الأشياء التي لا يمكن لها أن ترتبط فيها بينها في الواقع المحسوس. فهو يصل أحيانا ما فصلته الطبيعية، ويفصل ما وصلته، ويتم ذلك لحساب قوانين أخرى يراها داخلية تتم في نطاق التنوع والوحدة من أجل أن يتسرب في طبائع الأشياء.

وعليه فالشاعر يميل إلى نسق من الأشياء لا يشابه تماما ما نراه وما نعرفه بغية وصوله إلى حقائق ثابتة ومعرفة أسرار، لكن كل ذلك لا يتم إلا في عالم متكامل قائم بذاته ومكتف بثرائه بفضل ما يتمتع به من تعقد وتركيب. وبهذا يستنتج ناصف أن المنظورات وحدها لا تحقق الدلالة ولا تكشف النسق المركب الذي يخضع لعالمين متلاحمين¹.

يفسر ناصف الوحدة التي ينبني عليها العمل الخيالي بالإنسجام والتوافق التام بين القلب والعقل بين الملاحظة الصادقة والملكة المتخيلة بين المحسوس وغير المحسوس. لهذا يرى أنه ينبغي أن نحد من المجال العاطفي. وأن نضعه في نطاقه الصحيح، وذلك بعدم المبالغة في اعتبارها الكل. فالشعر ربما لا تكون مهمته هي خلق اتجاه عاطفي بقدر ما تكون مهمته الأساسية هي نقل إدراكات تخيلية. «فالصفة الشاعرية في القصيدة ليست العاطفة أو الوجدان القوي، بل الإدراك الخيالي لشيء، لفكرة، أو لذلك الوجدان نفسه. هدف الشعر والفنون نقل فكرة أو موضوع متخيل. وهذا التخيل يصحبه إنفعال لكن الإنفعال عرضي بالقياس إلى مقصد الشعر الأصلي»².

وبهذا يصحح ناصف نظرة كثير من النقاد الذين ينسبون الشعر إلى عوامل عقلية وانفعالية متعبرين أن الدافع الوجداني هو أهم شيء في العملية. فالعناصر العقلية والعاطفية لا تمثل بالنسبة إليه إلا جزءا من خبرة كلية تامة أساسها الإدراك الخيالي.

ونتيجة لهذا يلج على ألا نبالغ في الاعتماد على جانب العواطف في وصف الشعر لأنه يترتب عن هذه الرؤية تجاهلنا وإغفالنا لصفة الخيال الكبرى. وليؤكد لنا فكرته هذه يورد لنا مثلا عن عمل الفنان الفني. فهو في رأيه لا يفعل بدوره إنفعالا صادقا. ولا يخضع خضوعا تاما للشخصية التي يمثلها. لأن مثل هذه الأوصاف تجعل الممثل سلبيا خاضعا غير متحرر. إن فكرة الخيال تحدث الكثير من التغيير والتبديل على هذه السلبية التي معناها أن الممثل ملتزم بدوره ولا بد له من أن يؤديه على طريقة معينة.

إن الشخصية في نظر ناصف يخلقها الممثل خلقا آخر. ويبتكرها على صورة أخرى تختلف عن طبيعتها الأصلية. كما يرى أن الشخصية المقروءة ليست هي الشخصية المسموعة والمرئية إن أهم ما يمكن أن يمتاز به الممثل هو التحلي بميزة الابتكار وتعبير آخر إنه يثري الشخصية ويضيف عليها سمات وهيئات نفسية وبدنية. ومن شأن هذه الإضافة أن تكون مصحوبة بنوع من التهذيب والتسوية.

¹ ينظر المصدر السابق، ص 15.

² المصدر نفسه، ص 16.

وهكذا تتجلى لنا دعوة ناصف إلى تجنب مقياس التأثير العاطفي في وصف الشعر الذي طالما طغى على الساحة النقدية والمطالبة بدل ذلك بالوقوف على نشاط الخيال وفاعليته وبذلك لا نحرم بما يمكن أن يتمتع به العمل الفني من ثراء دلالي.

لم يول النقاد السياقيون إهتماما كبيرا الفاعلية للخيال، فقد ربطوه بمفاهيم ساذجة لا تليق بكونه يكون معلما فنيا هاما. فكان عندهم مجرد قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن المحسوس. وهذا ما استبعده ناصف لما أبرز « أن الخيال ليس مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، وإنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، تضيف تجارب جديدة»¹

ثم يضيف بأن التجربة الأولى ليست إلا فرصة تمنح الدخول في مجالات بعيدة وقرينة يجري عليها التفكير والتفتيت ثم التركيب وإعادة البناء والتنظيم من جديد حتى لتصبح تلك التجربة مجرد مناسبة.

ولا يفوت ناصف بأن ينوه بأبحاث كولوردج القيمة في مجال الخيال. فنظريته المشهورة المبنية على فكرة الخيال الأول وعلاقته بالثاني أحدثت تغييرا كبيرا في مفهومه. وبهذا أرسى هذه الفاعلية في مجال الدراسات الجمالية.

فالخيال عند كولوردج خيالان أول وثان. فالأول مألوف ومعتاد. يعتبره قوة حية وعامل أساسي في كل تبين للعالم الخارجي. أما الثاني فهو متعلق بالشعر أو هو الخيال الشعري يشكل مستوى معينا ثانيا أفضل من المستوى المألوف. ويختلف عنه من حيث الدرجة والهيئة. فهو يقوم إلى جانب التركيب المشترك بينهما بدور التفتيت والتفكيك².

ويسهب ناصف في الحديث عن الخيال الثاني نظرا للأهمية التي يكتسبها في المجال الفني. فهو الذي يغير ويعدل من هيئة الأشياء فيصوغها ويقولها في صورة جديدة ساحرة. ويخرج العقل من نطاق العادة ويأخذ بأيدينا ليبين لنا ما في الدنيا من عجائب. ويبصرنا بما فيها من لطائف مما يجعلنا نشعر بأننا نعيش ثراء لا ينتهي أبعدنا عنه التعود.

وإذا كان الخيال الأول مرتبط بالعالم المتعلق بالمعتاد ويحقق ما نحتاج من مطالب في الحياة اليومية. فإن الخيال الثاني يعمل على تفتيته وتحليله، فيستخرج ويبتر عالما آخر جديدا أحسن « فالخيال الثاني ابن الحياة وأبوها في الوقت نفسه يعيد تنظيم المادة الماثلة أمام المستوى الأول وينميها... وفيه يقيم وعي الذات للحياة الباطنية بصورة أوضح وأفضل مما يحدث في المستوى الأول حيث يعيش هذا الوعي في صورة قلق غامضة غير مستقرة»³.

وتبعا لهذا المنظور يرى ناصف أن الشاعر بعيد عن التقليد والمحاكاة التامة المنفرة التي تزرع في نفوسنا إحساسا أقرب ما يكون بالكذب. ويستخلص أن التذكر لا يعيش وحده منفصلا عن الخيال. كما ينفي فكرة اعتقاد النقاد على أن الشعر ينبني على الذكر

¹ المصدر السابق، ص18.

² ينظر المصدر نفسه، ص20.

³ المصدر نفسه ، ص21.

وحده. ويرجع سبب هذا الزعم إلى عدم تفرقتهم بين النص الشعري والترجمة النثرية السانجة.

وإذا كانت أنواع النشاط الفكري غير الفنية تخضع للوحدة المنطقية بحيث هي التي تميزها وتعطيها طابعها الخاص بها. فإن النشاط الفني على العكس من ذلك فإن ما تميزه هي الوحدة التخيلية، لأن الذي يجمع عناصره وينسق بينها هو الخيال وليس المنطق المألوف. فمن خصائص الخيال الجمع بين ما يظهر للمنطق متناقضا وجعله متكاملًا له طابعه الخاص الذي ينفرد به¹.

لذا يرى ناصف أن الخيال الفني يقوم بدور فعال فهو الذي « يكسر الحاجز الذي يبدو عصيا بين العقل والمادة. فيجعل الخارجي داخليا والداخلي خارجيا. يجعل الطبيعة فكرا ويحيل الفكر إلى الطبيعة. وهذا هو موطن السر في الفنون»².

وفي ضوء هذا يتضح لنا كيف أن ناصف استطاع أن يبين أن الخيال الفني قادر على إيجاد وحدة بين الأشياء المتناقضة التي لا تربطها صلة في الواقع، فيبني منها الشاعر وحدة فنية، أو على حد قوله: « إنه يحقق التوازن بين كيفيات متناقضة »³ لأن ما يبدو متناقضا هو وليد النظر المنطقي. بينما الخيال فباستطاعته أن يراه متلائما بما يمتاز به من قدرة على تحطيم الحواجز التي تمنع من ذلك. وهكذا يجده طاقة مفجرة للصور الفنية في العمل الأدبي. وعاملا هاما في تحريك الملكة الإبداعية عند الأدباء. فاتهم كثيرا باعطائه مفاهيم جديدة وتبيان وظيفته في العملية الإبداعية.

2- المعنى الأدبي لا التشبيه

ينتقد ناصف فكرة التشبيه ويرى نقاد العربية قد أعجبوا بمكانته إلى حد المبالغة مما جعلهم يعتبرونه أحسن برهان على الشاعرية، وأفضل مقياس تعرف به البلاغة⁴. كما عد من من أهم الأمور التي يعول عليها في انتقاء الشعر وحفظه حتى لأصبح متميزا من جودة اللفظ والمعنى⁵.

لقد كان الإهتمام منصبا على الجانب التقريري من مبحث التشبيه دون العناية بقيمته. ومن أسباب ذلك الغاية التشريعية الدينية التي كانت تحفل بتعريف الأشياء وتقسيماتها⁶. فالدراسات التي أقيمت حوله تركزت حول فكرة التقسيمات التي هيمنت على عقول البلاغيين الذين لاحظوا ضرورة وضع القوانين وبيان التقسيم.

ومن فكرة التقسيم ينتقل إلى التعريف العام بالتشبيه من خلال وصف البلاغيين. فقد لاحظ أن البيانيين قارنوا المعنى بالتعريف المنطقي وسووا بينهما. وقالوا بالدلالة

¹ ينظر شايف عكاشة، مفهوم الادب في النقد العربي المعاصر، سنة 1989-1890، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب. ص172.

² مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص27

³ المصدر نفسه، ص 26.

⁴ ينظر ابو هلال العسكري، كتاب الصنائع، 1984، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 231.

⁵ ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر 1966، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص21، 22.

⁶ ينظر مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ص 54.

الوضعية المطابقة للمنطق. ثم أشاروا إلى دلالة التزامية إشارة بسيطة لا تبرز قيمتها مستغنيين عند تفسيرهم للتشبيه والاستعارة في أغلب الأحيان بالدلالة الوضعية.

كما لاحظ ناصف أيضا أن تقسيم الباحثين "الدلالة" كان تقسيما قاسيا مضرا لها. أزال كل ما فيها من وحدة. وأنهم لم يتصوروا الدلالة الأدبية على الخصوص تجمع بين أشنات في رمز واحد لا بساطة فيه، ولا يقبل إنقسامًا. فدلالة الكلمات عند ناصف « ليست جمعا حسابيا لأوصاف، إنما الدلالة بنية عضوية حية متميزة من حصيلة لأقسام التي لا يمكن أن تتحلل إليها»¹.

وفي ضوء هذه النظرة المشوهة للدلالة يحاول ناصف أن يبرز لنا إنعكاسات هذا التمزق في الدلالة، وفي إعطاء تعريف آخر للدلالة الأدبية. فمن أثر التمزق شاعت فكرة التمييز والفصل بين "الحسي" و"الوهمي" و"العقلي" مما أدى إلى ألوان من القسمة غير الصحيحة، لأن المادي الحسي، والفكري الوهمي أو الخيالي يتلاقيان وينصهران في مجال الدلالة الأدبية.

والدلالة الأدبية كما يعرفها ناصف « هي إطار أو مجال، وليست صفة فردية ولا مجموعة صفات متميزة اتفق عليها. والقصد من التشبيهات العامة والخاصة في خارج المجال التعليمي التوضيحي، قل أن يكون صفة أو وقعها الساذج...»².

وقد فسر ناصف قول البلاغيين بالدلالة الإلتزامية كنهاية حسن البدر بعدم تجاوزهم العرف الذي يرى في البدر نموذجًا من الحسن فقط. ومن هذا المنظور لاحظ كيف تخرج الدلالة الإلتزامية من مجال الإدراك الفردي المتميز من أي نموذج عام يراد له أن يفرد.

وهكذا تبينت له مساوئ هذه النظرة التي تبعد الكلمات عن دلالاتها الحقيقية وإطفاء عليها معنى النموذج.

يتصدى ناصف لفكرة النموذج التي كانت تتخذ وسيلة لفهم التشبيه. والتي كان يقصد بها إلحاق الناقص بالزائد لاعتقادهم أن المشبه به يكون أعلى منزلة من المشبه. وأن الشيء لا يشبه إلا بما هو أبين وأوضح أو بما هو حسن أو قبيح.

يرى ناصف هذا الكلام لطالما تردد دون الإلتفات إلى رداءته وخطئه. فالشاعر عند ناصف لا يختار من الأشياء إلا ما كان قوي العلاقة بنفسه. ولا يلحق ناقصًا بزائد. ولا يشبه الأقل بالأكثر. فهو ليس أمام صفات موضوعية مشتركة بين الأشياء. كما أن القضية ليست في التفاوت بين الأشياء من حيث الوضوح أو الدنو أو العظم أو القوة. فمسألة التشبيه ليست هذه وإنما هي في « الصبغة الإنسانية للكلمات»³.

إن مثل هذا التفكير يحرم الأشياء قيمتها الفنية. ففي المجال الفني تكون الأشياء بعيدة عن التصنيف الذي هو في الحقيقة وليد المنطق والاعتبارات العملية. ومجال الشعر يجعلنا ننسى كل هذه الأمور التي ما هي إلا معايير تسد أمامنا باب الفهم.

¹المصدر السابق، ص55.

²المصدر نفسه، ص56.

³المصدر السابق، ص60.

فالمتمنن بتجنب كل هذه المفاهيم المعوقة ليستعين بالخيال النقي الذي تتعاقب في ظله الأشياء فس إحاء جميل. وقد يكون التصوير الفني فرصة للتخلص من المبادئ المادية والاجتماعية أو الإقتصادية التي تهيمن علينا فترهقنا¹.

ومن القضايا التي لم يوافق فيها البلغاء قضية وظيفة التشبيه، فإذا كانوا يرون أنه يفيد الإيجاز لأن به غي نظرهم- يتم الإختصار والإيحاء إلى الشيء أي أن الطريقة التي اعتادوا عليها هي ألا يخرجوا الوجوه المشتركة إلى الوجود.

إن هذا في رأي ناصف لا يمكن أن يعتبر وظيفة أو فائدة. وهو بالأحرى أسلوب في الصياغة، لأننا إذا جعلنا الإيجاز وظيفة وجب أن يكون مقصدنا أن التشبيه الشعري - على خلاف التعبير المجرد- أن يشع بمعان لا تقف عند حد ولا تنتهي إلى معالم نهائية كلما تمعنا فيه².

كما يشير إلى أضرار وفساد فكرة المبالغة والتوكيد والإيضاح التي التصقت به. ويدعو إلى محاربتها ليصل من وراء هذا إلى إبراز ما كان للجو التعليمي للغة من آثار هائلة في إفساد فقه المعنى الأدبي.

إن الجو الغيبي الذي هيمن على تفكير البلغاء والتعلق بمشاعر من التعجب والإستغراب التي هي أقرب إلى مشاعر الإعجاز بحيث دفعهم هذا إلى تفضيل واستحسان التشبيه الذي ينبني على أساس أن يجعل الشيء قريباً بعيداً. وأن يحقق التضاد³ لم ينل إعجاب ناصف.

وحكم على هذه الطريقة بأنها لم تكن تتسم بالرغبة في تجديد الصور بل بالعكس من ذلك فإنهم كانوا يجرون وراء ما أطلقوا عليه "الإستطراف". يسعون وراء تحقيق الغرابة والعبث بالعلاقات الطبيعية بين الأشياء، وخلق ما يدعو إلى الإعجاب والإندهاش بين المتناقضات والمتباينات عن طريق إذلالها وجعلها طيعة في متناولهم.

لقد جعلوا فكرة تحقيق التضاد هدفهم المبتغى «فالحاسة الفنية عندهم كانت قرينة الإنبهار والولع بالتضاد الذي يخرج نسفاً من الأشياء لا قوام واقعي لها، والتحلل، في مباغته مروعة، من العلاقات الأليفة المعتادة التي تنساب في الحياة»⁴. وقد أشار عبد القاهر إلى هذه المباغته حين ربطها «بظهور الشيء من غير معدنه»⁵.

لقد حاول ناصف أن يصحح مفهوم التشبيه، وأن يقف عند الإنعكاسات السلبية التي تترتب عن هذا الفهم الخاطئ له فيبرز تصورا آخر لمفهوم الدلالة الأدبية الحقة.

¹ ينظر المصدر نفسه، ص59.

² ينظر عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ط1، 1972، ص15.

³ ينظر المصدر نفسه، ص225.

⁴ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص67.

⁵ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص97-100.

3 - الإستعارة

يتفق النقاد على تمجيد الإستعارة وإبراز أهميتها في التعبير. فإذا كانت كل خواص الشعر قابلة للتغير من مادة وألفاظ ولغة ووزن وإتجاهات فكرية فإن الإستعارة على عكس ذلك تبقى هي المبدأ الجوهرى والبرهان الواضح على نبوغ الشاعر. فإن وفق في الإتيان باستعارات قوية أصيلة أحرز على رضا النقاد وحكموا عليه بأنه أشعر. وخير دليل على ذلك ما جاء في أقوال أرسطو: «إن أعظم شيء أن تكون سيدة الإستعارات. الإستعارة علامة العبقرية. إنها لا يمكن أن تعلم. إنها لا تمنح...»¹. وفي مجال آخر يبين «أن الإستعارة هي أعظم الجوانب في لغة الشعر لأنها تتضمن القدرة على ملاحظة التشابه»².

يرى ناصف من هذا أن أرسطو عرف الإستعارة تعريفا غير لائق بها. وأن هذه الافتراضات التي أتى بها منعت من أن تأخذ الإستعارة القيمة التي تستحقها. وحالت دون تقدم النظرية والتطبيق لأنه عبر عن منطق لا مدخل له في الشعر. وأنه لم يكن صائبا حين حدد الإستعارة هذا التحديد لأن الشعر بعيد عن هذا وذو منطق خاص.

وينفي فكرة إستعانة النقاد بالتداعي الأرسطي في محاولتهم تجديد فهم التشبيه والإستعارة. وقد حصر أرسطو عوامل تداعي المعاني في ثلاثة أمور هي: التشابه، والتضاد، والإقتران الزماني والمكاني. فأروا أن ما من شيء إلا قد جاور عددا كبيرا من الأشياء سواء في الزمان أو في المكان، وما من شيء إلا له أوجه شبه وإختلاف كبير بينه وبين عدد لا يحصى من الأشياء. فيرى أن هذه القوانين لا تؤدي دورا هاما في التفكير. وأن الشخص لا يستدعي الفكرة لأنها مشابهة أو مضادة للفكرة السابقة بل يطلبها لأنها تساعد على أن يصل إلى نتيجة يتشدها، أو تمكنه من تبرير موقف أو دعم رأي. فالنظر إلى التصور المجازي بهذه الرؤية نجده قد «يسط تبسيطا مخلا بطول إلزام فكرة تداعي المتشابهات، فقد أنسينا أن هذا التصور جزء من نظام من مجموعة تتناسق من الأفكار والمشاعر والصور تتركز حول محور أساسي هو شخصية الشاعر الجاهدة في النمو، ولا يمكن أن ينكشف في خارج مجال القصيدة والمجال النفسي العام للشاعر»³.

يلح ناصف في تفسير الإستعارة على أن نضع دائما نصب أعيننا الخاصة النوعية للشاعر. والخاصة النوعية للشاعر هي إدراكه الباطن من نظر الظاهر أو إطلاعه على المعنى الباطني للأشياء. وقد تبلغ هذه الخاصية قصوها في الإستعارة التي تتجاوز حدود الواقع وتطمسه لأن الشاعر يعمل من خلال خياله على توحيد بين أشياء منفصلة. «فالتركيب الشعري الإستعاري يتألف من عناصر متفاعلة ومتناوثة»⁴ هذا خلاف التركيب المنطقي الذي يتكون من عناصر متميزة يقتنع العقل بها.

لهذا يصل ناصف إلى التفريق بين استعارة بوصفها عملا أساسيا في التفكير والاستعارة بوصفها الخاصة النوعية للشاعر. فالأولى تعني أننا حين نكون أمام شيء

¹مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 124.

²مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، 1989، مطبعة النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ص 489.

³مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 130.

⁴مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، 1970، مكتبة الشباب القاهرة، ص 56.

فإننا لا نستطيع أن نعرفه إلا من خلال ملايسات ومسافات ماضية. وكل حكم ينبغي أساسا على فكرة المشابهة التي تلعب دورها. أما الثانية فتعني الإدراك الشعاري الخاص ومن ثم لا يجوز الخلط بينها¹.

فكثيرا ما نظر إلى الإستعارة بتلك المبالغة المعتادة (منتهى الحسن)، والتقليد المتبع. مما سبب عدم التعمق في بحثها وعدم تطور نظريتها. فتلك التعريفات التي لا تتعلق بذات الشاعر، والتي لا تتضمن إلا تلك المقارنة التقويمية الساذجة جعلتنا نعتقد بأنها لا تتغلب من حدود العقل. في حين إذا تمعنا الموضوع جيدا لوجدنا أن خاصية الشاعر تتجاوز تلك الحدود وتتغاضى عنها.

ويقف ناصف عند فكرة التمييز بين العقلية الشاعرة وعقلية العالم. فالعالم نظريته قائمة على تجزئة الأجزاء جزءا جزءا لأنه يعتمد على العقل والحواس. معنى هذا أن تناوله للوجود مبني على الظاهر لا على محاولة النفوذ إلى باطنه. أما الشاعر فقد يختلف عن ذلك. فهو يحاول أن يصل إلى معرفة تتعمق وتتسرب إلى بواطن الأشياء معتمدا في ذلك على البصيرة والحدس الذي ينقل إليه الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود.

وبهذا يجد الفقه الحقيقي للنظام الإستعاري يأبى ويرفض إدراك الحقيقة أجزاء متميزة. ويحاول بلوغها في جملتها. ويسعى إلى الحقيقة في مجموعها. إذ يرى التدبر في الأجزاء، وفصل كل واحد على حدة للتأمل فيه لا يؤدي به إلى شيء يمكن الإعتماد عليه. «فالشاعر بهذا المعنى لا يعدو على الواقع وإنما يستبصره استبصارا»².

ويثبت أن الفلسفة هي القدرة على أن توضح لنا مجال الشعر والإستعارة التي تجمع بين المجال الذاتي والمجال الموضوعي وتضمهما معا بشكل من الأشكال. أما إذا رحنا نتتبع الإستعارة بأداة العقل لا بأداة الحدس فإننا نذهب إلى الظن بأن الإستعارة من باب اللف والدوران الذي يكتنفه الغموض الفكري والعجز عن التحديد. «وبهذا اللون من النظر غدت الإستعارة هي الحقيقة، وأصبح تحليلها غير ممكن لأنها ليست تركيبا عقليا معتادا فيسهل تفكيكه إلى عناصره إن عناصره الدقيقة لا وجود لها في خارج المثال الإستعاري ذاته»³.

والسؤال المطروح هل الإستعارة غايتها الوضوح والتشخيص والتجسيم. ففي هذا الشأن يرى ناصف أن التجسيم قد يتحقق بوسائل كثيرة بحيث لا نستطيع أن نحددها بقاعدة نهائية. فهو يتعمق بناء اللغة وضماؤها وأفعالها وصفاتها التي ترد علينا بصفة تلقائية بعيدة عن كل صنعة. وفيما يخص هذه القضية يرى أنه ينبغي أن نتجنب فكرة الحسي والمعنوي. ونقول لا هي حسية ولا هي معنوية خالصة. وإنما هي الدنيا التي تجمع الظاهر والباطن والحسي والمعنوي.

وقد فات محلي الإستعارة، ولم يخطر ببالهم أن العناصر التي يفككها الشاعر ويعيد تركيبها تتخذ صورة أخرى في الإستعارة. إنها تصبح جديدة. وأن أساس ما في الإستعارة هي هذه الجدة المتخيلة، فحين يستعين الخيال في الاستعارة- ببعض

¹ينظر مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والاسلوبية، ص 119.

²مصطفى ناصف، الصورة الادبية، ص 133.

³المصدر نفسه، ص 133.

العناصر الحسية إنما يهدف إلى تحقيق غاية أخرى هي التسامي عليها وخلق عالم ثان بديل عنها.

وبناء على هذا يصل ناصف إلى استخلاص هام مفاده أن الشعر وإن كانت -أحياناً- ملامحه تحمل طابعاً حسياً فالاستعارة فيه ليست غايتها الموضوع البصري أو الحسي. فالفن إذ يجعل من المعنى حسياً إنما يهدف إلى أن يجعل الإحساس خصباً، وأن يخرج منه فكراً. والشاعر إذ يعتمد على النواحي البصرية والسمعية إنما يريد أن يعبر من الحسي إلى الخيالي والفكري¹.

ويذهب إلى القول إلى أنه ليس من اللازم أن نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يعبر عنها الشاعر، وإنما نمارس فقط طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها. فالصور الذهنية إذا قيست بالأفكار والمصاحبة قد تكون غامضة غير متناسقة بينما تكون الأخرى دقيقة مفصلة متناسقة².

فطلب الرؤية الذهنية كثيراً ما يجنبنا الفهم السليم لأن المتذوق يبالغ في طلب معنى المشابهة وفي طلب الوضوح وتبعاً لذلك لا يعلم «أن الاستعارة تصعد الحسي ولا تكتفه، وأن الشعر إنما تهمة المكونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر»³.

وإذا كانت النظرة القديمة تلج على البحث عن التشابه الموضوعي بين حدي الاستعارة فإن ناصف يرى أن المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة في أغلب الأحيان لأننا لسنا أمام أشياء تتداعى لكونها تشترك في صفة أو صفات «فالاستعارة بنت الحدس»⁴، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها. فضلاً على أن هذه المشابهة تقيد بما هو خارجي ظاهري⁵.

وأخيراً يدعوننا ناصف إلى أن ننظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية. فبين أن التفاعل بين المستعار والمستعار له يولد توتراً. إذ ليست العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة. ولكن ما يجب علينا هو أن نهتم بالمعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر.

وقضية التفاعل بين الحدود لا تتضح في نظر ناصف إلا إذا فرقنا بين التركيب العضوي والتركيب المنطقي. فالتركيب المنطقي يعرف بالآلية، أجزاؤه مستقلة والعلاقات بين الأجزاء إضافية لا يتأثر الجزء فيه بالآخر. أما التركيب الفني العضوي فمعناه أن علاقة الجزء بالجزء يتضمن في ذاتها- علاقة الجزء بكل التعبير. وبهذا لا تكون لعناصر الاستعارة معنى إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بواسطة ما بينها من تفاعل. ومن ثم يستخلص ناصف أن تفسير المجاز تكتفه الصعاب. ولا يمكن أن يؤخذ إلا من جهة واحدة.

¹ ينظر المصدر نفسه ، ص 138.

² ينظر المصدر نفسه، ص 139.

³ مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص 513.

⁴ الحدس عند مصطفى ناصف لا يعني الظن والتخمين وإنما يعني سرعة الانتقال في الفهم أو هو من المعرفة الثاقبة والبصيرة التي لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجي والرؤية المنطقية.

⁵ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 140.

وأخيرا في بحث ناصف للإستعارة نلفيه بنفي عنها فكرة التحسين والتنميق والتوضيح الذي طالما نسبته إليها كثير من النقاد وعلى سبيل المثال نجد أن أبا هلال العسكري في الصناعتين يرى «أن الإستعارة تحسن المعرض، ونؤدي معنى التوكيد والمبالغة»¹. ويفسر هذا القول بأن الإستعارة تنحصر في مهمة توضيحية ممتعة تتم من خلال تحول بسيط. ويرد ناصف على ذلك بقوله «فالإستعارة إذن ليست في أي مجال من مجالاتها عنصرا إضافيا بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها. ليست الإستعارة عنصرا خارجيا على التفكير، وذلك لأننا نمضي في التفكير من غير المجهول إلى المجهول بأن نمذ من حدود اصطلاح أليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف»².

كما أنها تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية واعتبار حقيقيين، ومن ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبة الفذة³.

فالشعر يعتمد أساسا على التعبير الإستعاري أو بالأحرى هو نفسه. فهي لبه. ونظام التفكير فيه لا يمكن أن يستغني عنها. فهي قوامه. وعليه لا يمكن أن تعالج معالجة الحيل اللفظية أو الإضافية التي تعتمد على إستغلال تطورات عرضية تحدث على الألفاظ. فهي تحتاج إلى حذر وبراعة غير عادية.

إن ناصف في بحثه لها المقوم الفني الهام كان يهدف إلى مراجعة شاملة لأسس استحسان التصورات الإستعارية في النقد العربي. ويمكن القول بأنه قد توصل إلى إزالة تلك النظرة القائمة التي طالما لازمتها. واستطاع أن يبين قيمتها ومكانتها عند الإنسان إذ تمثل الجانب الفطري في نفسه⁴. كما اعتبرها المبدأ الأول الذي يوجد في كل مكان بحيث لا يمكن الإستغناء عنها في لغة الحياة اليومية⁵. إلا أنها تبقى في نظره- ميزة من مميزات الفن الأدبي الذي لا مجال له بدونها.

KADDOUR BRAHIM Mohamed

- ❖ *maitre de Conférences A*
- ❖ *Université d'Oran 1*
- ❖ *Critique Littéraire*
- ❖ *kadbramoh@hotmail.fr*

¹أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 205.

²مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 147.

³ينظر مصطفى ناصف، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ص 512.

⁴ينظر المصدر نفسه، ص 266.

⁵ينظر المصدر نفسه، ص 490.