الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كليّـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

Université 8 Mai 1945 Guelma
Faculté :des lettres et des langues
Département Lettre et Langue arabes

الرقم:.....

N° .....

رسالة مقدَّمة لنيل شهادة الماستـــــــــر

معرفية الاستعارة في ديوان وشم على زند قرشي

لـ:عيسي لحيلح

(تخصص: الأدب جزائري)

إعداد الطالب:
علي ميلي

إشراف الدكتور:
السّعيد مومني

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
	أستاذ	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945
د. السّعيد مومني	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا	جامعة 8 ماي 1945
	أستاذ "	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945

السنة الجامعية: 2019 / 2020

المـقــدمــة

المقدمة:

الاستعارة روح الشعر، وقلبه النابض، وهي الظاهرة الأكثر تميزا في النصوص الأدبية والأكثر انتشاراً وجرياناً على الألسنة في حياتنا اليومية، فهي موجودة في القرآن والحديث اللذين هما ذروة الفصاحة، وقد تجاوزت أهميتها حدود البلاغة، لتصل إلى العلوم الأخرى مثل أصول التفسير وأصول الفقه، والمنطق والفلسفة، والعلوم الحديثة كعلم النفس وعلم الاجتماع... وغيرها من العلوم.

وقد عرفت الاستعارة على مدار القرون الماضية تعاقب عدد من المناهج النقدية عليها بدءا من المنهج الاستبدالي ووصولاً إلى مناهج ما يسمى بالعلم المعرفي، وهذه الأخيرة ترى الاستعارة إحدى الآليات التي يَعتمدُ عليها الذهن البشري في سبيل ممارسة وظائفه المعرفية ليتم من خلال هذا الطرح هدم الكثير من التنظيرات القديمة، وتوسيع مجال رؤية الاستعارة بغرض الوصول إلى أعمق فهم لها والكشف عن كل أسرارها.

ومن هنا جاء موضوع الرسالة موسوماً بـ(معرفية الاستعارة في ديوان وشمٌ على زند قرشي للشاعر عبد الله عيسى لحيلح –أنموذجا–)، وقد اخترنا هذه المدونة لما عرفناه في شعر عيسى لحيلح من تفرد في التشكيل، وتميز في الرؤية الشعرية، من خلال خبرته الكبيرة، وتوجهاته الأيديولوجية الثائرة، خاصة في ديوانه هذا الذي كانت ولادته في مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر فقررنا الخوض فيه من خلال إحدى النظريات التي تتجاوز الطرح البلاغي القديم للاستعارة مركزين على النظرية التفاعلية، وهي تعد من الرُؤى البديلة التي تَعتبرُ الاستعارة نتاجاً لتفاعل لا نتاجاً لاستبدال، وقد جسدها كل من "جورج لايكوف" و"مارك جونسون" من خلال مؤلفها المشترك الموسوم بـ(الاستعارات التي نحيا بها).

تصنف محاولات "لايكوف وجونسون" ضمن المحاولات الكثيرة الأخرى، التي تجتهد لتفسير كيفية اشتغال الإدراك البشري، ويجمع بينها انتماؤها على العلوم المعرفية وهي العلوم التي تحاول الإجابة على السؤال، كيف يتم الإدراك البشري؟.

أما عن الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع فيمكن تقسيمها إلى سبب ذاتي، هو إكمال مشروع الليسانس الذي كان بعنوان (المجاز في القران بين الإثبات والنفي)، وكان بحق مغامرة علمية مشوقة، فأردت في هذه المرحلة أن أتخصص أكثر فأدرس الاستعارة إرضاءً لشغفي العلمي أما الأسباب الموضوعية فتتمثل في محاولة فهم طريقة عمل العقل البشري، الذي هو أحد الأسرار الكبيرة التي لم يصل العالم لكشفها، فكانت الاستعارة ذاك الباب الذي سيسمح لي بولوج عالم العقل البشري والبحث فيه، وكذالك تقديم دراسة جادة ومعمقة لديوان "عيسى لحيلح"، الذي نرى أنه لم يلقى ذالك التحليل الأكاديمي الذي يليق به.

ومن خلال ما سبق جاءت إشكالية بحثنا كما يلي: هل يمكن القول أن النظرية التفاعلية تعد بديلاً حقيقياً وفعالاً لتفسير عمل الاستعارة؟، ونَعضُدُ هذه الإشكالية بمجموعة من الفرضيات هي: هل الاستعارة أَصلٌ في مادة اللسان؟ أو في مادة التفكير؟ وهل الدرس البلاغي القديم كان حجر عثرةٍ في طريق تطور الاستعارة؟.

كنا في كل عملنا نسير بمنهجين هما، المنهج التاريخي، وبه تتبعنا تاريخ الاستعارة بين الغرب والعرب القدماء، ثم المحدثين، وكذلك تطور مفهوم الجمال، أما في الجانب التطبيقي فقد اعتمدنا على المنهج التفاعلي كما جاء في كتاب (الاستعارات التي نحيا بها)، كما اعتمدنا في بعض أجزاء هذا البحث عن المنهج الوصفي، من خلال وصف وتحليل بعض المعلومات والأقوال التي وردت في مختلف فصول الرسالة.

إن كل استعارة تحوي وظيفتين، الأولى جمالية والثانية إقناعية، والوظيفتان تتكاملان فيما بينهما داخل النسيج الاستعاري، لذلك جاءت خطة بحثنا مركبة من أربعه فصول هي:

الفصل الأول كان في تعريف كل من الاستعارة والمعرفة من المعاجم العربية قديمها وحديثها وكذلك التطور التاريخي لمفهوم الاستعارة عند الغرب والعرب القدماء، مُمثلين في "أرسطو" و"الجاحظ" و"عبد القاهر الجرجاني"، ثم الغرب المحدثين ممثلين في "رومان جاكبسون" و"جاك كوهين" و"ماكس بلاك" و"ريتشارد"، دون أن ننسى "جورج لايكوف" و"مارك جونسون".

أما في الفصل الثاني فتطرقت فيه إلى ظاهرة الإقناع وأهم نظرياته، لأن الاستعارة تُعد جزءًا هاما في العملية الإقناعية، وفي الفصل الثالث درست فكرة الجمالية من خلال تقديم مفهوم للجمال والجمالية عند القدماء ثم ذكرت مصطلح "الأستيطيقا" وفصلت القول في الاتجاهات التي تتفرع إليها النظرية بين ذاتي وموضوعي وتفاعلي، وتحدثت في أخر الفصل عن جمالية الاستعارة وقوتها وتميزها من التشبيه.

أما في الفصل الأخير، الذي يمثل الجهد الشخصي، من خلال تطبيق الأنماط الاستعارية التي ذكرها "لايكوف" وزميله في كتابهما، حيث استخرجت الاستعارات من ديوان "عيسى لحيلح" ومثلث لكل واحدة من تلك الأنماط، وهي مقسمة إلى استعارات اتجاهية واستعارات أنطولوجية واستعارات بنوية، واستعارات إبداعية، معتمدين في تحليلها على الفهم الشخصي.

هته باختصار المحطات الكبرى التي وقفت عليها في عملي المتواضع، وقد استنرتُ بمجموعة من الكُتب كان في مقدمتها، (الاستعارات التي نحيا بها) "لجورج لايكوف" و"مارك جونسون" وكذلك (الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية) "لمحمد الوالي"، وأذكر أيضا (نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية) و(نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي) وهما "لعبد العزيز لحويدق"، وأخص بالذكر(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) "لعبد القاهر الجرجاني".... وغيرها، كما أذكر أيضا الأبحاث السابقة والمتمثلة في رسالة ماجستير للطالبة "خولة مقراوي" بعنوان (التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل–قراءة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي) وماجستير الطالبة "بوفاتح ياقوتة" بعنوان (الخطاب الإقناعي في الاتصال السياسي، دراسة تحليلية لخطاب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، المصالحة الوطنية أنموذجا).

في مدة إنجاز هذا العمل واجهتنا جملة من الصعوبات والمعوقات، والمتمثلة في الانقطاع بيني وبين أستاذي المشرف بصورة خاصة، وعن الجامعة بصفة عامة، بسبب هذا الوباء العالمي–أسأل من الله أن يرفعه عنا–، كما واجهتني صعوبة التحكم في المعلومات النظرية لكثرتها وتشعبها، كما أن نقل

تلك الأنماط الاستعارية التي أوردها لايكوف وزميله في كتابهما، شكل لي صعوبة كبيرة لأن عملهما كان عن الكلام العادي، أما المدونة التي وقع عليها التطبيق فهي من الكلام الإبداعي.

وفي الأخير فالحمد والشكر لله الذي تتم بحمد الصالحات، ثم أتقدم بالشكر، أولاً لأستاذي المشرف الدكتور"السعيد مومني"، الذي كان لي مرشداً وناصحاً، أنار أمامي الكثير من زوايا البحث المعتمة، وكذلك أشكرُ لجنة المناقشة التي سأتشرف بالجلوس والتعلم منها وبين يديها، ودون أن أنسى أساتذتي في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة، وزملائي في القسم، وأخص بالذكر الأستاذة "خولة مقراوي" زميلتي السابقة وأستاذتي الحالية، على دعمها لي بكل ما تملك من مراجع ومعلومات ووقت، كما أتمنى أن يكون بحثي هذا نافعا مفيدا وشمعةً يستنار به من بعدي، فيمكث في العقول والأذهان.

فإن وفقت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

الطالب: علي ميلي

قالمة في: 06 جوان 2020

والله ولي التوفيق

الفـصـل الأول:

الاستعارة بين البلاغة والمعرفية

1- تعريف المعرفية

2- تعريف الاستعارة

أ- الاستعارة عند القدماء

ب- الاستعارة عند المحدثين

1- النظرية الاستبدالية

2- النظرية التفاعلية

– تعريف المعرفية:

أ– وضعا:

جاء في معجم أساس البلاغة "للزمخشري" تحت باب العين الأصل اللساني عرف "أتيت فلانا متنكرا ثم استعرفتُ، أي:عرَفت نفسي... ويقال تختَم على وجهه إذا غطاه، وتقول: بنو فلان غُرُّ المعارف شُمُّ المراعف، وامرأةٌ حسنة المعارف: وهي الأنفُ وما والاه، وقيل الوجه كله، وخرجنا من مجاهل الأرض إلى معارفها قال لبيد:

أجزت إلى معارفها بشعث أطلاحٍ من العيدي هيثم[1]

فمن خلال هذا المعنى المعجمي نجد أن المعرفة تعني الوضوح والجلاء وهي عكس الغموض والبهمة.

ب– اصطلاحا:

عُرفت المعرفة بعدد كبير من التعاريف منها البسيط ومنها المعقد ونحن هنا نذكر:

– المعرفة: هي كل العمليات العقلية عند الفرد، من إدراك وتعلم وتفكر وحكم يصدره الفرد وهو يتفاعل مع عالمه الخاص[2]، ويمكن القول أن المعرفة من المفاهيم القديمة جدا في التفكير الإنساني، ونلحظ هذا من خلال اهتمام البشرية بها، والبحث في طبيعتها والعمليات العقلية والنشاط الذهني المستخدم في عمليات الانتباه والإدراك والتذكر والاستيعاب، وغيرها من أنشطة التفكير منذ أكثر من ألفي عام، وقد خلَف لنا الفلاسفة اليونان والمسلمون إسهامات قيَمة في هذه المجالات وقد كانت تحت مجهر عديد من الفلاسفة والمفكرين فيما تعاقب من القرون.

تشاركت عدد من العلوم الحديثة في الاهتمام بمفهوم المعرفة وما حولها، كالفلسفة وعلم النفس والطب، والبيولوجية، وعلم الحاسوب والاتصال، لأن معالجة واكتساب المعرفة وتخزينها وتنظيمها

[1]– الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص417-418.

[2]– مؤيد سعيد سالم: تنظيم المنظمات دراسة في تطور الفكر خلال مئة عام، دار الكتاب الحديث، عمان–الأردن،2002، ص184.

وتوظيفها والاستفادة منها، هو الشكل الأساس الذي يحكم النشاط الإنساني ويوجهه[1] فمصطلح المعرفة يحيلنا على كل الأنشطة الذهنية التي ننهمك فيها من أجل كسب المعارف، تلك المعارف التي تترسب وتتكون من خلال التفكير والإحساس والتجربة، ونجد أن المعجم الفلسفي الصادر عن مجمع اللَغة العربية بالقاهرة جعل مصطلح الإدراك مقابلاً للفظ الأجنبي (cognition) ويحدده بأنه: "المعرفة في أوسع معانيها، وتشمل الإدراك الحسي والإدراك المجرد والكليات"[2] أما مصطلح المعرفة فيجعله مقابلا للَفظ (knowledge) ويحددها بأنها "ثمرة التقابل والاتصال بين ذات مدركة وموضوع مدرك وتتميز من باقي معطيات الشعور، من حيث إنها تقوم في آنٍ واحد على التقابل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين"[3] لكن الأغلب من الباحثين يستخدمون في أبحاثهم المصطلح (cognition) مقابلا للمعرفة لا مقابلا للإدراك.

2- تعريف الاستعارة:

أ- في الوضع:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في باب الراء فصل العين تحت الأصل اللساني (ع ي ر) عيَرت الدنانير: وهو أن تلقي دينارا دينارا فتوازن به دينارا دينارا، وكذالك عيَّرت تعيِّيرا إذا وزنت واحدا واحدا ...وقال: ومعنى أعارت رفعت وحوَلت، قال: ومنه إعارة الثياب والأدوات.

واستعار فلان سهما من كنانته: رفعه وحوَله إلى يده، وأنشد قوله:

هتافة تحفظ من يُديرها وفي اليَد اليمنى لمستعيرها

سهباءُ تروي الريش من بصيرها[4]

---

[1]- رافع النصير الزغلول وعماد عبد الرحمان الزغلول: علم النفس المعرفي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن, ط1، ص17.

[2]- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الفلسفي، ط1، 1983، ص6.

[3]- المصدر نفسه: ص186-187.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، ص263-264.

فالاستعارة هنا تعني أخذ الشيء من المتاع بنية إرجاعه وذهب أهل العلم إلى أن المستعير إذا جحد العارية لا يُقطع لأنه جاحد خائن وليس بسارق[1].

كما أن الاستعارة ترد بمعني أخر "والعار: السبَّةُ والعيبُ، وقيل: هو كل شيءٍ يلزم به سبةً أو عيبً، والجمع أعيار... وتعاير القومُ: عيَر بعضهم بعضاً، والعامة تقول: عيَره بكذا والمعاير: المعايب عاره إذا عابه، وتعاير القوم: تعايبوا، والعارية: المنيحة، ذهب بعضهم إلى أنها من العار... وقال اللَّيث: سميت العارية عارية لأنها عار على طالبها، وفي الحديث أنَّ امرأة مخزومية كانت تستعير المتاع وتجحده فأقام بها فقُطعت يدها "[2].

فالاستعارة هنا تأتي بمعنى العار وهو من الأخلاق السيئة التي تكرهها العرب.

ب- في الاصطلاح:

لقد عُرِّفت الاستعارة على مدى تاريخها الكثير من التعريفات، سنحاول الإحاطة بها وذكرها مرتبة حسب الصيرورة الزمانية، بدأ من أرسطو والجاحظ ووصولا إلى عصرنا الحاضر.

1- الاستعارة في ضوء النظرية الاستبدالية:

- **الاستعارة عند أرسطو:**

يُعد "أرسطو"(322-382 ق م) أول من حدد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي وذالك في كتابه (البويطيقا والخطابة)، وقد استمر أثره في الفكر البلاغي الغربي زمنا طويلا وخاصة في الدراسات التي قصرت الاستعارة على الاسم والكلمة المفردة، يقول أرطوني: "ينبغي لأية دراسة جادة للاستعارة أن تبدأ بأرسطو الذي يدرس علاقة الاستعارة باللغة وغرضها التواصلي، إن نقاشه لهذه القضايا في كتابيه (البلاغة) و(الشعرية) ظلَّ مؤثرا إلى يومنا هذا"[3]، فنظريات الاستعارة الحديثة لم تكن لتؤسس لمعالمها ما لم تناقض النسق الكلاسي وتعارض محدوديته في حصر الاستعارة داخل سياق سكوني أدى إلى قتل الاستعارة وانحطاطها.

---

[1]- زيدان عبد الفتاح فعدان: المعجم الاسلامي ، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2012، ص1379.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، م س، ص265.

[3]- سعيد الحنضالي: الاستعارة والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005، ص21.

يُعرف "أرسطو" الاستعارة بقوله: "والمجاز* نقل اسم يدل على شيء إلى شيء أخر، والنقل يتم إمّا من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل..."[1] ويمكن أن نستنتج من هذا التعريف الأرسطي للاستعارة النقاط التالية:

- الاستعارة عنده تقتصر على الاسم فقط، ولا تتجاوزه إلى الجملة أو الخطاب، وهذا التصور فتح باب الهوس بتصنيف المحسنات البلاغية وترتيبها.
- الاستعارة محددة بالحركة المكانية، أي نقل كلمة من مكانها الأصلي إلى مكان أخر غريب عنها فالنقل هو الأدات الوحيدة "لنقل الأشياء من حال التجريد إلى المادية ومن حال الجمود إلى حال الحركة ومن حال غير الحي إلى الحي..."[2]وقد عاب المتأخرون على أرسطو هذا الاستعمال الواسع لمفهوم الاستعارة وإدراجه للمجاز المرسل من الاستعارة.
- مما يلاحظ أيضا على تعريف أرسطو الاستعارةَ لُغته المجازية، التي تنتمي إلى مجال الحركة والانتقال من فضاء إلى فضاء وهو ما دفع الباحثين الغربيين إلى القول بعدم القدرة على ضبط الاستعارة والمحسنات بصفة عامة، وبعدم القدرة الفلسفية على طرد المجاز والاستعارة من خطابها.

ومن خلال الأمثلة التي ساقها أرسطو نقف على فكرة الاستبدال، فالاستعارة تستبدل معنى جديد بمعنى أخر حقيقي موجود، إلا أن أرسطو نبه إلى وجود استثناءات لا تحل فيها الكلمة المجازية محل الكلمة الحقيقية بقوله: "وقد يحدث في بعض الحالات ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو، مثلا (نَثْرُ الحب) يُسمى اصطلاحا (البَذْرَةُ)..."[3]

إن الاستعارة في هذا المثال تقوم بملء فراغ دلالي من جهة وبعقد علاقة المشابهة بين العلاقات والنسب من جهة أخرى، على الرغم من غياب أحد عناصر المشابهة.[4]

---

* – المجاز: استخدمه المترجم للدلالة على الاستعارة، وقد خالفه مترجمون أخرون من أمثال شكري عيّاد الذي ترجمها بالاستعارة.

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت –لبنان، 1973، ص 58-59.

[2] – محمد الوالي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2005، ص98.

[3] – أرسطو طاليس: فن الشعر، م س، ص187.

[4] – عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية(من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون)كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2015، ص18.

وعليه فإن "المقاربة الأرسطية الاستبدالية، تُكافئ بين المعنى الحرفي والاستعاري، بحيث يمكن استبدال أحدهما بالأخر، لهذا كان الأجدى العثور على نظرية أخرى أو بالأحرى نظرية متكاملة بديلة تسمو بالاستعارة إلى مصاف المركزية والدينامية"[1]، وتكشف عن خصوصيتها الإبداعيَة على غير مثال سابق، ولا ممثلة لمبدعاتها إلا هي ذَواتُها.

- **الاستعارة عند الجاحظ:**

مع أن الاستعارة وردت عند أبي عمر بن العلاء، وأبي عُبيدة في كتابه (النقائض) إلا أن تعريفها لم يتم إلا مع الجاحظ (ت 255هـ) وذالك في سياق شرحه لقول الشاعر:

وطَفِقَتْ سحابة تَغشاها تَبْكي على عِرَاصِهَا عَيناها

إذ قال: "تبكي على عِرَاصِهَا عيناها، عيناها هاهنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره، إذا قام مقامه"[2].

إن المتأمل في القول السابق "يستبين له أنه هذا التعريف قد جعل الاستعارة قرينة من المعنى اللَغوي... جعل الاستعارة نقل لفظ من معنى عُرف به في أصل اللغة إلى معنى أخر لم يعرف به لكن الجاحظ لم يقيد هذا النقل بقيد أو يشرط له شرطا، كذالك لم يوضح لنا الغرض من هذا القول أهو للتجميل أم للتزين أم لتفصيل المعنى وإيضاح الفكرة؟ كما أنه لم يبين لنا علاقة الاستعارة بأصلها وهو التشبيه"[3]، وهكذا فالاستعارة حسب مفهوم الجاحظ رؤية واقعية للأشياء، تتطلب قراءة مرجعية واعية لجزئيات الواقع، واقتناص السمات المشتركة التي اقتضت تسمية الشيء باسم غيره إنها"حسب الجاحظ تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، أي إذا كانت بينهما علاقة مشتركة تشكل جسرا لانتقال الدوال بين الأشياء"[4].

---

[1]- خولة مقراوي: التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل- قراءة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي-مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة8ماي1945، قالمة،2015، ص7.

[2]- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ:البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط2، 2003، ج1، ص153.

[3]- محمد شيخون: الاستعارة نشأتها و تطورها، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1994، ص6.

[4]- عبد لعزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، النادي الأدبي بمراكش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، 2015، ص63.

ومن خلال ما سبق، ندرك أن تعريف الجاحظ للاستعارة متأثر بفكر أرسطو طاليس وهو إرهاص فقط ولا يرقى إلى الحد الجامع المانع، لأنه يُدخل غير الاستعارة فيها، كالأعلام المنقولة والمجاز مطلقا، وأنه كذالك لم يَخصَ الاستعارة بعلم البيان أو البديع، لأن التخصيص العلمي لم يكن قد وُجد في عصره، لكن هذه النقائص لا تعني القدح في علم الجاحظ وفكره، فهو شخصية فذة وصاحب حس مرهف، وذوق رفيع، وكان له الأثر الأكبر في البيان العربي"[1].

لم يشهد مفهوم الاستعارة بعد الجاحظ تطورا كبيرا بل حافظ على معنى النقل والحركة الفيزيائية فقط مع أن الكثير من المنظرين العرب القدماء قد اشتغلوا عليها، ومنهم ابن قُتيبة (246هـ) في كتابه (تأويل مشكل القرآن) والذي قال: "فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها أو مُشَاكلا فيقولون للنبات نوء لأنه يكون من النوء عندهم"[2].

إن ابن قُتيبة لم يزد في مفهوم الاستعارة غير توضيح العلاقة التي كانت غير محددة عند الجاحظ فحدها بالسببية أو المشاكلة، كما أنه ربط الاستعارة بفائدتها في توضيح الفكرة وتحسين الصورة، لكن الاستعارة عنده عامة يدخل فيها المجاز ومُشتمله[3].

ثم جاء ابن المعتز(296هـ) الذي صنف في كتابه (البديع) ألوان البديع وقسمها إلى خمسة أقسام هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الكلام على ما تقدمه والمذهب الكلامي، وقد عرف الاستعارة بقوله: "الاستعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها"[4] وهي بذالك عملية استبدالية بين كلمتين إحداهما حاضرة على المحور التركيبي نظرا إلى شهرتها وامتلاكها لصفة بارزة والأخرى غائبة تبعا لمقتضيات السياق التداولي[5].

---

[1]- محمد شيخون: الاستعارة نشأتها وتطورها، م س، ص6-7.

[2]- إبن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط3، 1981، ص134.

[3]- محمد شيخون: الاستعارة نشأتها وتطورها، ص8-9.

[4]- ابن المعتز: البديع، تحقيق وتعليق ونشر إغناطيوس كراتشوفكي، دار المسيرة، بيروت-لبنان، ط3، 1982، ص2.

[5]- عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، م س، ص121.

ومما يحسب لابن المعتز، أنه التزم منهجاً واحداً في كل كتابه، حيث عرّف الاستعارة بصورة مقتضبة، ثم مثل لها من القرآن والحديث وكلام الصحابة، ثم أخذ يورد الاستعارات المعيبة لكي يتجنبها الشعراء، وهذا دليل على حسه النقدي وبراعته الفنية.

ظل مفهوم الاستعارة ينتقل بين علماء البلاغة وفي كتب النقد بمعنى النقل وقد أصروا على وجوب المناسبة بين طرفيها مع تصنيفها إلى استعارة مصيبة وغير مصيبة حتى تولى عبد القاهر الجرجاني المسألة، وأعاد قراءة التراث البلاغي، ليكشف ما تخفيه من معانٍ ودلالاتٍ.

- **الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني:**

لقد بلغ مفهوم الاستعارة مع عبد القاهر الجرجاني(471هـ) درجة من النضج لم تكن عند سابقيه، وهذا راجع لقراءته الواعية التي لم تقف عند الاستحسان وإصدار الأحكام، بل تعداه إلى ذكر الأسباب والعلل، فعبد القاهر كان يُحبذُ استقصاء الأمور وتقليبها على أوجهها المختلفة مجتهدا في استخراج الفروق الدقيقة بين الصُور البلاغية المتقاربة.

إن مفهوم الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني كان يسير من النقل إلى الإدعاء والإثبات، فقد جاء ي كتابه (أسرار البلاغة) قوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللَغوي معروف تدل الشواهد عليه، أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذالك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1] ويقول أيضا: "فقد حصلنا من هذه الجملة على أن المستعير يعمد إلى نقل اللفظ من أصله في اللغة إلى غيره، ويجوز به مكانه الأصلي إلى مكان أخر، لأجل الأغراض التي ذكرنا من التشبيه والمبالغة والاختصار"[2].

من خلال هاذين القولين، ندرك أن الاستعارة نتاج عملية نقل مقصودة وواعية للفظ من دلالته الأصلية إلى دلالة جديدة لتحقيق أغراض التشبيه والمبالغة والاختصار، فعبد القاهر لم يأت بجديد في

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، المملكة العربية السعودية، 1991، ط1، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص240.

هذا القول، لكنه في كتابه (دلائل الإعجاز) يطرح فكرة الإدعاء حين قال: "وفي الفعل والصفة شيء أخر، وهو أنك كأنك تدعي معنى اللفظ المستعار للمستعار له فإذا قلت (قد أنارت حُجَته) و(هذه حُجّة منيرة) فقد ادعيت للحُجّة النور..."[1].

نستطيع أن ندرك من خلال هذا القول أن عبد القاهر الجرجاني قد تراجع عن تبني مفهوم النقل "الأرسطي" في تعريف الاستعارة وكشف عدم كفايته في تفسير كيفية اشتغالها، فتخلى عنه لصالح مفهوم الادعاء[2]، ويضيف عبد القاهر مؤكدا رفضه المطلق لمفهوم النقل: "واعلم أنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت (رأيت أسدا) وأنت تريد التشبيه، كنت نقلت لفظ (أسد) عمَا وُضع له غي اللُغة واستعملته في غير معناه... ومن أجل ذلك إن كان الأمر كذالك رأيت العقلاء كلهم يُثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبداً أبلغ من الحقيقة... ويكون لقولنا:(رأيت أسدا) أبلغ مزية على قولنا (رأيت شبيها بالأسد)، وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشيء في نفسه، بل ينقل إلى شيء قد وضع لغيره من بعد أن لا يُراد من معنى ذلك الاسم في شيء لوجه من الوجوه، بل يُجعل كأنه اسم يوضع لذلك المعنى الأصلي، أصلا، وفي أي عقل يتصور أن يتغير معنى (شبيها بالأسد) بأن يوضع لفظ أسد عليه، وينقل إليه..."[3].

يبدو أن انصراف عبد القاهر الجرجاني عن القول بالنقل إلى القول بالادعاء يتجاوز السؤال البلاغي إلى الانشغال العقدي، والذي يتجلى أكثر في الآيات القرآنية التي تتعلق الاستعارة فيها بذات الله سبحانه وصفاته، ذالك أن إجراء الاستعارة عليه كما تجري على غيره قد يوقع في التشبيه والتجسيم، وهو ما يتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة، ولعل هذا ما قاد عبد القاهر إلى التمييز بين نوعين من الاستعارة عُرفَتا بالاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية[4].

[1]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، 1989، ط2، ص241.

[2]- عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، م س، ص168.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، م س، ص432-433.

[4]- عبد العزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في البلاغة العربية، م س، ص173.

ب: الاستعارة عند الغربيين المحدثين:

1- النظرية الاستبدالية:

- **الاستعارة عند بيار فونطانيي (PIERRE FONTANIER):**

يعد (فونطاني) من بين أكثر الغربيين الذين اهتموا بالاستعارة الأرسطية، وإعادة بعثها خاصة في كتابه (محسنات الخطاب) الذي أصدره سنة"1821" حيث يمثل حلقة ربط مهمة بين البلاغة الأرسطية والبلاغة الغربية الحديثة، ومع أن كتابه كان في جزئين منفصلين وموجها إلى فئة الطلبة والمدرسين إلا انه حقق نجاحا باهرا.

اتخذ (فونطاني) من "المحسن" مفهوما مركزيا تدور حوله المحسنات المجازية وغير المجازية وبنى عليه أيضا مفهوم الاستعارة وأنواعها ووظيفتها، حيث ينظر (فونطاني) إلى المحسن على أنه انزياح عن الاستعمال الأصلي للكلمات حيث يقول:"إما أن الكلمة تُستخدم بمعنى حقيقي ما، أي بدلالة من دلالاتها المعتادة والعادية، الأصلية وغير الأصلية، وإما أنها تستخدم بمعنى ملتو، أي بدلالة تُعار لها لحظة، وليست اقتراضا خاصا"[1]، فالمحسن إذا هو انزياح عن التعبير العادي بطريقة حرة واختيارية لا يفرضها اللسان.

قدم (فونطاني) تعريفه الاستعارةَ من خلال قوله: "ننقل بواسطة الاستعارة الكلمات من الفكرة التي وُضعت لها، إلى فكرة أخرى ترتبط بها بواسطة علاقة مشابهة"[2]، فالاستعارة- إذن عنده-هي نتاج علاقة بين فكرتين، فكرة أولى ملازمة للفظ؛ أي الدلالة الأصلية للفظ المستعار، والفكرة الجديدة التي أضيفت إليها، أو بمعنى أخر استبدال معنى مجازي بمعنى حقيقي لغايات جمالية أو تداولية، وتقوم علاقة المشابهة بالدور الأساسي في إنتاج الاستعارة.

ومن خلال ما سبق نجد أن (فونطاني) لم يأت بجديد في تصوره للاستعارة، إلا في التقسيمات والتفريعات التي اقترحها ومثل عليها، بل حافظ على المفهوم الأرسطي بعينه.

---

[1]- المرجع السابق، ص52.

[2]- م، ن، ص60.

- **الاستعارة عند رومان جاكبسون (ROMAN JAKOBSON)(1896-1982):**

ينطلق مفهوم المقاربة الاستعارية عند "جاكبسون" من مبدأين مركزيين لسانيين هما (المحور الاستبدالي والمحور التأليفي) واللذان هما المدخل الذي اتخذه لتفسير القدرة اللسانية عند المتكلم في بعدها الحقيقي والمجازي، وفيصل حاسم في معرفة الفرق بين عملية إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل فالمحور التأليفي يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعقد بين وحدات لسانية تنتمي إلى مستوى واحد وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين، مثل (أكل الولد تفاحة) فالجملة هنا محكومة بعلاقة تنظيمية ذات منحى زمني خطي، أما المحور الاستبدالي فهو مجموعة الاحتمالات والاستبدالات اللفظية في وحدات الملفوظ (الجملة) التي يمكن أن تحل محل بعضها مثل (الموز) (الخوخ) ضمن المثال السابق بشرط أن لا تخترق القيد الانتقائي والمنسجم مع مقتضيات استعمال الفعل (أكل) فالكلام يخضع لعمليتين هما الانتقاء والتنسيق، من خلال هاذين المبدأين يتم تفسير الاستعارة والمجاز المرسل عند (جاكوبسون)، وقد ذهب إلى أن الاستعارة عملية استبدالية لوحدات دلالية معينة بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف في سمات أخرى، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد اللسان الذي يستعمله[1].

إن الجديد الذي جاء به (جاكسون) هو إخراجه الاستعارة من الحالة اللسانية، وراح يدرسها في السينما والرسم وعلم النفس والسحر، وكذالك ركز على الفروق بين المدارس النقدية في استخدام الاستعارة، ما جعل دراستها الاستعارة تحضي بانتشار واسع واهتمام كبير من الدارسين.

- **الاستعارة عند جان كوهين(JEAN COHEN):**

تندرج مقاربة "كوهين" للاستعارة في كتابه(بنية اللّغة الشعرية)[2] ضمن الشعرية البنوية حيث يشير إلى أن هناك معنيين للاستعارة، معنى خاص والذي تكون فيه العلاقة بين المدلول الأول والمدلول

[1]-عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، م س، ص79-81.

[2]- جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار نوبقال، الدار البيضاء-المغرب، 1996.

الثاني المشابهة، ومعنى عام تكون فيه مختلف أشكال التعبير الدلالي بصرف النظر عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي الاستعارة[1].

ومع أن (كوهين) تبنى المفهوم الأرسطي للاستعارة إلا أنه ركز على وجود معنى خاص لها تقوم فيه المشابهة بدور فعال في نفي الانزياح، وخلق تشاكل دلالي يحفظ للسان تواصله وانسجامه مع المتلقي، فإذا أخذنا "مثلا بسيط من قبيل الإنسان ذئب لأخيه الإنسان فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أُخذ بمعناه الحرفي أي الحيوان، إلا أن هذا مجرد معنى أوَّل يحيل على معنى ثان، الإنسان ذئب لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة أن الإنسان شرير، وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار، نحن إذن أمام صورة تُسمى المجاز... وهكذا يبدو أن الاستعارة تتدخل لنفي الانزياح المتحقق على المستوى السياقي ذالك أن إسناد الذئب إلى الإنسان يشكل انزياحا صارخا يتطلب انزياحين متكاملين، يقع الأول على المستوى السياقي ويؤدي إلى المنافرة ويقع الثاني على المستوى الاستبدالي، ويؤدي إلى نفي المنافرة والثاني هو الجدير وحده بتسمية الاستعارة"[2].

ما يميز مفهوم (كوهين) للاستعارة أنه أدرجه ضمن العامل المشترك العام في الشعر حيث تكون القافية عاملا صوتيا مقابلا للوزن الذي يكون عامل تجانس، وتكون الاستعارة عامل إسنادي الذي يقابل النعت الذي هو عامل محدد، فكوهين أراد تجاوز البلاغة القديمة التي تقوم على ترتيب الأصناف وتسميتها، والانتقال إلى مرحلة أرقى يتم فيها البحث عن البنية المشتركة بين الصُّور المختلفة، كل هذا وفق نظرية كلية يحكمها الانزياح[3].

2- الاستعارة في ضوء النظرية التفاعلية:

تُعد المقاربة التفاعلية للاستعارة بديلا منهجيا ونظريا عن المقاربة الاستبدالية والتشبيهية ونقدا لهما من حيث مفهوم الاستعارة وطريقة اشتغالها على حد سواء، وقد مرت النظرية التفاعلية للاستعارة بمراحل خلال عملية تبلور أفكارها وتشكلها، وكانت الأولى مع "ريتشاردز" والثانية مع "ماكس بلاك".

[1]- عبد العزيز لحويدق:نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، م س، ص134.

[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 109.

[3]- عبد لعزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، م س، ص127.

- **تصور إيغور أرمسترونغ ريتشاردز للاستعارة(I.A.RICHARDS):**

تطرق (ريتشاردز) إلى مفهوم الاستعارة في كتابه (فلسفة البلاغة)[1] الصادر سنة "1936" عن جامعة أكسفورد، حيث حاول فيه رسم معالم واضحة لمفهوم ووظيفة البلاغة، التي هي عنده (فن الفنون) وليست مجموع الحيل والخدع التي تُزين الكلام، ووظيفة البلاغة حسب هذا المفهوم تتحول إلى دراسة "الفهم اللفظي أو سوء الفهم"؛ أي"دراسة سوء الفهم وطرق معالجتها" وبهذا سعى (ريتشاردز) إلى الخروج بالاستعارة من قوقعة الإقناع والتأثير التي حصرتها البلاغة القديمة داخلها.

لا يعتقد(ريتشاردز) بوجود معان ثابتة للكلمات خارج الاستعمال، وأن أي معنى سكوني للكلمة هو حسب قوله: "خرافة المعنى الخاص" والكلمات إذا ذات طبيعة دينامية تفاعلية تستمد فاعليتها من سياقات متعددة ومتنوعة*، وهو بهذا الطرح يعطي تصورا فلسفيا جديدا يرفض من خلاله اعتبار اللِّسان لباس الفكر، ويحوله إلى أن الفكر كلام ينقصه صوت.

عرَّف (ريتشاردز) الاستعارة بقوله "في أبسط التشكيلات فإننا عندما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا، ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها تفاعل هاتين الفكرتين"[2].

إنَّ الاستعارة– وفق هذا المنظور– لا تجعلنا إزاء طرفين يملكان حقائق ثابتة وهوية مميزة وإنما تجعلنا إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الأخر، ويُؤثر فيه بطريقة جدلية تنجم عنها معان جديدة ذلك إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد جزءاً من دلالاته ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الأخر داخل التركيب الاستعاري الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الأدبي وعليه فالاستعارة ليست انزياحاً عن معنى حقيقي لأن الكلمات لا تمتلك معنى ثابتاً خارج السياق[3] لكن هذا التفاعل يحصل"بلغة النظرية السياقية في المعنى بين الأجزاء المختلفة الغائبة أو جوانب

[1]– ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

*– يستثني ريتشاردز الكلمات ذات الموضوعات العلمية ولغات العلوم الإصطلاحية، فهي ذات معنى حقيقي ثابت.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، م س، ص173.

السياقات المختلفة لمعنى الكلمة"[1] ومادام الأمر كذالك، فإن الاستعارة ليست مجرد لعب بالألفاظ ومناسبة لاستغلال خصائص اللِّسان واستعمالاته المتعددة أو بعبارة أخرى إنها لم تعد زخرفاً أو قوة إضافية للِّسان، بل هي الشكل المكون والأساس لها، كما أنها ليست مسألة لفظية؛ مسألة تحول واستبدال للكلمات وإنما هي في "الأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار، إنها عملية تبادل بين النصوص... إنَّ الفكر استعاريٌ وهو يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللُّغة"[2].

من أجل تجاوز النظرية الاستبدالية للاستعارة بكل مكوناتها نحت (ريتشاردز) مصطلحين جديدين ينوبان عن مصطلحيّ المستعار والمستعار منه هما "المحمول"(tenor) و"الحامل"(vehicule)، وأعطى كلا المصطلحين تعريفاً مبدئياً حيث الأول هو "الفكرة الأصلية" والثاني"الفكرة المستعارة" ويحاول(ريتشاردز) من وراء هاذين المصطلحين الجديدين استبعاد أي تقارب أو تلميح مع فكرة المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، (فالحامل) في نظرية (ريتشاردز) التفاعلية "ليست مجرد زُخرف للمحمول، وما كان له أن يتغير بواسطته، وإنما بتعاون كل من المحمول والحامل يعطي معنى ذا قوة متعددة، ولا يمكن أن يُنسب إلى أي منهما منفصلين... فمن ناحية قد يكون الحامل مُجرد تزويق أو تلوين للمحمول، ومن ناحية أخرى قد يكون المحمول مجرد ذريعة لإبراز الحامل، وبالتالي لن يكون الموضوع الأساس[3]؛(فريتشاردز) لا يُفاضل بين الحامل والمحمول في الأهمية، بل إن أهميتهما تكمن في انصهارهما معا في المعنى الجديد.

- **تصور ماكس بلاك للاستعارة(max black):**

نشر (ماكس بلاك) مقالا بعنوان "الاستعارة"[4] ضمَّنه الأُطروحات الرئيسية لمقاربته الدلالية والتي تتخذ من الجملة والخطاب أساسا لها، وعلى خلاف (ريتشاردز) لم يهدف (بلاك) إلى تحديد البلاغة على قاعدة الفهم وسوء الفهم وطرائق معالجتها وإنما كان هدفه صوغ نحو منطق للاستعارة

[1]- أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة،ص38.

[2]- م ن، ص40.

[3]- المرجع السابق، ص42.

[4]- ماكس بلاك: الاستعارة، تر دزيرية سقال، ضمن مجلة الفكر المعاصر، العددان30-31، صيف 1984.

(grammaire logique de la mètaphore)، وذالك من خلال طرح مجموعة من الأسئلة والإجابة عنها وهي:

كيف تتعرف على جملة استعارية؟ هل من وسيلة نقدية مميزة لتحري الاستعارات؟ هل يمكننا تحويل التعبير الاستعاري إلى تعبير حقيقي؟ متى نستعمل الاستعارة؟ أمن الصحيح اعتبار الاستعارة زخرفا مضافا إلى المعني البسيط؟

ميَّز (ماكس بلاك) في المستوى الاستعارة بين ما سمَّاه الكلمة "البؤرة للاستعارة" (focus of mètaphor) وبين الكلمة"الإطار المحيط به"(the frame of métaphor)؛ أي باقي الجملة "فعندما تقوم ثمة استعارة، ينبغي أن تكون لفظة على الأقل مستخدمة استخداما استعارياً وإحدى الكلمات الباقية أو أكثر مستخدمة استخداما عاديا مباشرا"[1].

وعليه فإن الاستعارة عند (بلاك) لا تقتصر على كلمة واحدة، ولا تقوم على الاستبدال والمقارنة بل إنها نتاج التفاعل أو التوتر بين البؤرة والإطار، إذْ أكَّد أن الكلمة البؤرة تتخلى عن بعض خصائصها لتضاف إليها خصائص أخرى كما أن الإطار يخضع بدوره لفقد سمات واكتساب سمات مغايرة جراء التفاعل الذي يحصل، فنحن نقول"زيد أسد" فإن الأسد سيفقد بدوره بعضاً من خصائصه الحيوانية ليكتسب من جهة أخرى سمات إنسانية، كما أن زيدا سيفقد بدوره بعضا من سماته الإنسانية، ليكتسب سمات حيوانية"[2].

فعملية التفاعل تُنتج لنا معنى جديدا هو المعنى الاستعاري، الذي هو مجموعة من المعاني الضمنية المركزية التي تحتاج من صانع الاستعارة جُهداً فكرياً لصوغهاً، وتتطلب جهدا مماثلا من المتلقي، وكأن الاستعارة لا تتحقق إلى بقيام المتلقي بإعادة العملية التي قام بها مُبدع الاستعارة فينتقي وينظم وينفي الخصائص التي تجمع بين الموضوعين، ويُعيد صوغ مجموع المعاني الضمنية التي تربط بين الفكرتين، وبذالك تكتسب الاستعارة دوراً حاسماً بما هي عليه من البعد الفكري والفلسفي ويبطل كونها مجرد إضافة خارجية لمعنى حرفي تحل فيه.

[1]- م ن، ص135.

[2]- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية- مقاربة تفاعلية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص63.

كما يرى (ماكس بلاك) أن وظيفة الاستعارة لا تقتصر على الإيجاز أو سد الفراغ اللساني أو إثارة المشاعر من سرور ولذة وصدمة أو بهجة لدى المتلقي، كما أنها لا تُعيد إنتاج المعاني الجاهزة في عبارة مُزخرفة وجميلة – كما تدعي النظرية الاستبدالية– بل إن الاستعارة تبتكر التشابه وتبدعه، لأن وظيفتها الجوهرية هي الاكتشاف والإبداع وتغير النظرة إلى العالم والأشياء.

قدم (ماكس بلاك) مثالا يكمن في"انفجر الرئيس خلال المناقشة" إذ أقرَّ أن الكلمة التي تم استخدامها بشكل مجازي تكمن في الفعل"انفجر" وهي الكلمة البؤرة، أما باقي الجملة التي تستعمل على الأقل بشكل حرفي تكمن في "الرئيس خلال المناقشة"، وتمثل الإطار، وأشار إلي أن الاستعارة السابقة بإمكانها أن تُترجم إلى ألسنٍ أخرى دون أن تفقد معناها الاستعاري كون الاستعارة حسية ترتبط بالمعنى، لا بالجانب الصوتي والإملائي النحوي أو التركيبي ومن هذا الجانب تكسب مرجعيتها[1].

يقر(ماكس بلاك) في دراسته الاستعارةَ أنه ما دامت القواعد اللسانية قاصرة عن تزويدنا بمعلومات كافية لفك مغالق المعنى ومقاصد المتكلم فإنه ثمة ضرورة ملحة للعودة إلى الاهتمام بالظروف الخارجية قصد الولوج إلى معنى الاستعارة، وقد أورد "بلاك" عدة أمثلة أظهر من خلالها أن لمعرفة قصد المتكلم من الاستعارة يجب معرفة درجة الجدية والاهتمام المستخدم في بؤرة الاستعارة كما أشار إلى أن المستوى الشفوي يعد أكثر سهولة من خلال توفر عناصر التأثير والبناء ونبرة الصوت التي يستخدمها المتلقي مفتاحا لحل بعض خيوط النص، والتي تفتقد في المستوى الكتابي مما يشكل صعوبة لكشف المعنى[2].

- **تصور جورج لايكوف ومارك جونسون للاستعارة (G.lakoff/G.mark):**

بنى (لايكوف وجونسون) نظريتهما التجريبية التفاعلية للاستعارة من خلال نقد النزعة الموضوعية والذاتية، وتجاوز ما يعتبرانه أسطورتين وما يضعانه هو وسطية ما، تعطي الحق لما في

[1]– جميلة كرتوس:الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية(لماذا تركت الحصان وحيدا–محمود درويش–أنموذجا)، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2011، ص24.25.

[2]– المرجع السابق: ص25.

الأعيان، والحق للأذهان، فيكون الإدراك عندهما متحققا بسبب التفاعل المستمر لذواتنا مع الواقع هذا التفاعل ينتج منه تولد نظام مفهومي لكنه ليس نظاما مطلقاً، فهو يقبل التجدد[1]، وأنتج هذا النقد مقاربة لكيفية اشتغال المعنى الاستعاري، الذي ينطوي ضمن نسق تفكيري جديد من خلال الاتكاء على عدة أسس هي:

- لا ترتبط الاستعارة باللسان أو اللفظ، وإنما ترتبط بالنسق التصوري للتفكير البشري والسلوك الإنساني الذي يُعد جزءا كبيرا منه ذا طبيعة استعارية.
- التصور الاستعاري ذو طبيعة نسقية تكشف عن التحققات اللسانية المجازية التي ترشد إلى مقولة دلالية كبرى مُتسمة بصفتي التشاكل والانسجام.
- إن الخاصية النسقية للاستعارة تقوم على مبدأ التجريد، حيث تظهر سمات مخصصة وتُخفي أخرى حسب المقاصد التداولية والبنيات الثقافية السائدة.
- أن الاستعارة ترتكز على تجربة الإنسان الفيزيائية والثقافية، إذ هي التي تمنحها النسقية والكفاية الإنتاجية والتأويلية والبرمجة السلوكية.
- الاستعارة نقل للمجرد إلى المحسوس بناء على تجربتنا الفيزيائية وتصوراتنا الثقافية.
- الوظيفة الأساس للاستعارة هي الإفهام وتقديم المعرفة وليس التزيين والزخرفة.
- لا تحتكم الاستعارة إلى معيار الصدق وإنما إلى معيار النجوع العلمي لان الصدق نسبي ويرتبط بالتجربة والثقافة[2].

من خلال هذه النقاط وبالاستعانة بعلم النفس التجريبي والمعرفي، والنظرية الجشطالتية وكذالك معطيات الذكاء الاصطناعي، وضع العالمان تعريفا للاستعارة هو:" وسيلة لتصور شيء من خلال

[1]- توفيق فايزي: الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2016، ص411.

[2]- عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، م س، ص266.

شيء أخر، ووظيفتها الأولى الفهم"[1]، ومعنى هذا أنّ انبثاق الشرارة الاستعارية مصدره إرادة فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة متأصلة في نسقنا التجريبي والثقافي، وقد توصل العالمان إلى أن الاستعارة عملية ذهنية ترتبط بجوهر عمل الفكر وترتبط بأنشطتنا وأعمالنا باعتبارها تتجاوز اللّسان إلى مجال الفكر، ومن خلالها نُدرك العالم من حولنا ونمارس تجاربنا وتصبح الاستعارات التي نحيا بها.

لقد تمخض النموذج التجريبي لدى (لايكوف وجونسون) عن ثلاثة أنماط للاستعارة هي:

- الاستعارة الاتجاهية: ويقصد بها كل التصورات المتعلقة بالفضاء والقائمة على التجربة الفيزيائية من قبيل تحت، فوق، داخل، خارج، أمام، وراء،عميق، سطحي...[2].
- الاستعارة البنوية: وهي أن يُبنى تصورنا الاستعارة بواسطة تصور أخر، وقد مثلا لها بـ (الجدال حرب) والذي هو صراع كلامي بين طرفين يستعمل فيه كل طرف أسلحة لسانية لدحض موقف الأخر مع استخدام خطط حربية لتحقيق النصر[3].
- الاستعارة الأنطولوجية: وتقوم على بنينة ما هو مجرد انطلاقاً من ما هو محسوس، حيث "تمنحنا طُرقا للنظر إلى الأحداث والأنظمة والأساسات والأفكار باعتبارها كيانات ومواد"[4] ولها عدة مظاهر منها: الإحالة، التكميم، تعين الأسباب... .

ومن خلال هذا التقسيم الثلاثي للاستعارة، والذي سنتطرق له بالتفصيل والتحليل في الجانب التطبيقي، ندرك أن نسقنا التصوري ذو طبيعة استعارية، فالاستعارة تغدو ملازمة لحياتنا اليومية وليست بلاغية أو شعرية أو تجميلية، حتى أننا، في أحيان كثيرة، لا ننتبه إليها، ولا نكاد ندركها لأن

[1]- مارك جونسون وجورج لايكوف:الاستعارات التي نحيا بها، ت عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009، ص56.

[2]- م ن، ص33.

[3]- م ن، ص37.

[4]- م ن، ص 45.

نسقنا التصوري ليس من الأشياء التي نعيها بشكل عادي، وبهذا نخلص إلى أنه لا يمكن الحديث عن انزياح اللسان الاستعاري عن اللسان العادي، وإنما العادة هي الاستعارة لا غيرها[1].

وفق هذا المنظور لا تنحصر الاستعارة في كونها مسألة لسانية فقط، ولا مسألة استبدال مواقع يتحدد من خلالها ما هو حقيقي وما هو مجازي، بل هي بالأحرى مسألة نسق تصوري قار في عمليتي الإنتاج والتأويل معا، وضمن هذا النسق التصوري تُحدد الاستعارة نتاجا لصيرورة تفاعلية بين الفرد ومحيطه من جهة وبين المتلقي ومحيطه من جهة أخرى[2]

[1]- لايكوف جورج: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ت عبد المجيد جحفة وعبد الاله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص12.

[2]- سعيد الحنضالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، م س، ص65.

الفصل الثاني:

الاستعارة والوظيفة الإقناعية

1-ماهية الإقناع.

أ- وضعا.

ب- اصطلاحا.

2- الوظيفة الإقناعية في البلاغة الغربية.

3-الوظيفة الإقناعية في البلاغة العربية.

4-كيف تحدث عملية الإقناع.

5-الوظيفة الإقناعية في الديوان

قبل الدخول في هذا الفصل وتفسير الاستعارة الإقناعية، وجب أن نشير إلى نقطة مهمة تتعلق بالاتصال، إذ هناك من ينظر إلى الاتصال والإقناع على أنهما عمليتان اجتماعيتان منفصلتان وهناك من ينظر إلى أن الإقناع هو وظيفة من وظائف الاتصال المتعددة، فكما يمكن للعملية الاتصالية أن تكون ذات وظيفة إقناعية، كذلك يمكنها أن تحدث دونه، فالإقناع مرتبط بالتواصل وبه يحاول الناس تغيير سلوك الأخرين الذين تتعارض أهدافهم مع الأهداف التي يريدونها، وكذلك ليدعموا بهذا الأسلوب، مجالات التوافق التي تؤدي إلى تطوير ما يعرف بالمجتمع[1].

استطاع الباحث (أرون بتنجهاوس) (E.BEHINGHAUS) في دراسة له، أن يحدد المواصفات التي ينبغي توفرها في عملية الاتصال لكي تتحول إلى عملية إقناعية، وهي تقوم حسبه على القصدية والوعي فيقول: "إذا قامت على محاولة متعمدة وواعية من أحد الأفراد أو الجماعات لتغيير سلوك فرد أخر أو جماعة أخرى من خلال رسالة أو أكثر يوجهها الطرف الأول إلى الطرف الأخر، فالإقناع هنا نشاط واعٍ وتوجهه نية مقصودة"[2]، ويُضيف (أرون بتنجهاوس) إلى هذه المواصفات السابقة شرطين هما: الأول التغيير حيث "ينبغي أن يَنُتجَ عنه تغيير في الإطار المعرفي عند الفرد والجماعة الذين يتعرضون للإقناع"[3]، والثاني هو الحكم على العملية الإقناعية فالإقناع عملية تواصلية يمكن قياسها داخل إطار من المقارنات بين الأهداف المرسومة والنتائج المحققة التي تتفاوت درجتها بين النجاح والفشل.

أولا : ماهية الإقناع:

1- الإقناع وضعا:

لتحديد مفهوم كلمة "الإقناع" لابد من إرجاعها إلى حروفها الأصلية، والمتمثلة في الأصل "ق ن ع" والتي جاءت في المعاجم العربية بمعانٍ متعددة:

[1]- محمد محمد البادي: الأسس النظرية للإقناع، المكتبة الفيصلية، مكة، السعودية، ط1، 1986، ص20.

[2]- المصدر السابق، ص22.

[3]- م ن، ص ن.

فقد ورد في "لسان العرب" تحت باب العين فصل القاف الأصل اللساني قَنَعَ: "... والإقناع أن يقنع البعير رأسه إلى الحوض ليشرب، وهو مده رأسه... والإقناع أن تضع الناقة عُثْنُونها في الماء وتَرفعُ من رأسها قليلا إلى الماء لتَجذِبهُ به اجتذاباً"[1]، فمن خلال هذا القول نجد أن الإقناع يحمل معنى الاجتذاب، فأنت حينما تريد أن تُقنع أحداً بفكرةٍ فأَنت تَجْذبه إلى فكرتك.

وجاء في "أساس البلاغة" للزمخشري قوله: "الإقناعُ من الأضداد يكون رفعاً وخفضاً ﴿**مُهطِعِينَ مُقنِعِي رُءُوسِهِم**﴾[2]: رافعيها، وفلان لنا مَقْنعٌ: رضاً يَقْنعُ بقوله وقضاءه"[3] بمعنى أن شهادته مُجْزِءَةٌ وقوله فَصْلٌ.

2- الإقناع في الاصطلاح:

تُعد اللغة ظاهرة إنسانية يتم التعبير عنها بوساطة اللسان، وهذا الأخير له شق محسوس (اللفظُ نَسمعه أو نقرأه) وشق أخر معنوي هو السياق، وعلى هذا الأساس، فاللسان لا يؤدي وظيفةً مرجعية فقط، تُحيل إلى المدلول، بل يؤدي وظيفةً تداولية، تتفاوت بحسب القصد أو الهدف الذي من أجله يُنشئ المتكلمُ خطابه، ومن هذا المنطلق نجد أن كل الدارسين والبلاغيين عرباً وعجماً قد اهتموا بالإقناع باعتباره يحتل جزءًا كبيراً في الدرس البلاغي.

أ- الوظيفة الإقناعية في البلاغة الغربية:

مع أن هذه الوظيفة كانت محطة اهتمام اليونانيين قبل أرسطو، خاصة مع معلمه أفلاطون لكن كتاب "الخطابة" لأرسطو يعد المؤلف الأكبر في عصره، حيث فصَل أرسطو منذ البداية بين الشعرية (الإبداعية) والخطابية، مُؤكداً ارتباط الأولى بالمحاكاة، بينما تدرس الثانية السبيل المؤدية إلى الإقناع، في مجال المسائل الإقناعية.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، م س، ج11، ص299.

[2]- إبراهيم:٤٣.

[3]- الزمخشري: أساس البلاغة، ضبط محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص527.

بنى أرسطو نظريته في الحجاج على أنقاض الصراع الكبير الذي دار بين البلاغة الأفلاطونية والبلاغة السفسطائية، لينتج بلاغته الخاصة "التي اتخذت لنفسها مسارا تحليليا جديدا، إلا أنها احتفظت من كلتا البلاغتين ببعض المكونات البنائية"[1]، فأرسطو عمل على نقل مركز الثقل في الصناعة من التأثير إلى الإقناع" محاولا إقامة توازن بين هذين الطرفين بحيث يكون التأثير خادم للإقناع وتابع له"[2].

تتحدد الخطابة عند أرسطو ببعدها الإقناعي، لهذا جعل الإقناع غرضه الأساس، مخالفاً في ذلك معلمه أفلاطون، فالإقناع يحصل في الخطابة الأرسطية بتظافر أركان ثلاثة هي" اللُوغوس أي القول بما هو فكر، والأخلاق (أخلاق القائل) والانفعال (انفعال المقول له)"[3]، وبعد هذا التقسيم راح أرسطو يفصل في كل عنصر بمزيد من التفريعات، لكن الذي يهم مجال بحثنا هو "اللُوغوس" الذي هو الحُجَجُ المسندةُ الخطابَ أو الموضوعَ نفسَهُ، ويمثل الجانب العقلاني وقدرةُ المخاطِب على الاستدلال والبناء الحجاجي[4].

يقسم أرسطو "اللُوغوس" إلى قسمين هما "القياس المضمر ويقابله المنطق الصوري (الاستنباط) والمثل يقابله في المنطق الصوري (الاستقراء)"[5]، وتدخل الاستعارة في القسم الثاني الذي ينطلق فيه المخَاطِب من فكرة خاصة لتعليل فكرة خاصة أخرى، ويقوم المثل في الخطابة "مقام الاستقراء في المنطق أو المثل هو الاستقراء البلاغي، والمثل حجة تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتيهما ويُراد

[1]- سالم محمد الأمين طلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة(بحث في بلاغة النقد المعاصر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص32.

[2]- هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو ضمن أهم نظريات الحجاج، من أرسطو وإلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، كلية الآداب منوبة، سلسلة آداب،1998، ص118.

[3]- عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع دراسة نظرية وتطبيقية، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط2006،1، ص64.

[4]- م س، ص88.

[5]- أرسطو طاليس: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق، أحمد عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت-لبنان، 1979، ص31.

استنتاج نهاية إحداهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها"[1]، ولعل ما يزيد من أهمية النظرية الأرسطية هو تخصيصه جزءًا من الكتاب تحدث فيه عن عيوب الأسلوب الخَطابي وخصَّ المجازات بالذكر فقال: "إذ قد يكون بعضها باعثا على الضحك... وبعضها الأخر قد يظهر مُفخما ومأساوياً، فقد ينقص المجازات الوضوح إذا كان مأخذها بعيدا، ومكان انتزاعها ملتوياً"[2]، ثم راح أرسطو يدلل على ما ذهب إليه من مجازات خاطئة من خطب "جورجياس"[*].

إن الاستعارة والتشبيه حسب أرسطو يبعثان الحياة في الأشياء الجامدة ويخلقان كلاماً فصيحا فالألفاظ "ترسم وتصور الأشياء متى دلت على الأشياء الخارجة من الإمكان أو من القوة إلى الفعل وهي الأشياء في طريقها إلى الإنجاز"[3]، وقد أشاد أرسطو بنوع من الاستعارات تقوم على التناسب أو الاستعارات التناسبية، لأنها "تجعل الأمر ماثلا أمام الأعين"[4] حيث تتجاوز الاستعارة الدور التزييني لتنهض بوظيفة تعليمية معرفية.

وتؤدي الاستعارة الخطابية عند أرسطو وظائف أهمها:

- **التوضيح**: ويقصد به أن الاستعارة توصل المعني بدقة ويسر وتؤدي الوظيفة التواصلية الإفهامية للخطابة، فإذا كان الشاعر الكوميدي يجنح باستعاراته إلى حدود الابتذال، والشاعر التراجيدي يجنح بها إلى حدود الغرابة فإن الخطيب يمشي بينهما على خيط رفيع، فيجمع في استعاراته بين المتعة ووضوح المعنى وتحقيق الفائدة[5].

---

[1]- عبد العالي قادا، بلاغة الإقناع، ص68.

[2]- أرسطو: الخطابة، ص190.

[*]- جورجياس(GORGIAS)480ق م:ولد في مدينة"ليونتيني" في جزيرة صقلية وهو أشهر السوفسطائين، عُرف بكثرة أسفاره، ألف الكثير من الكتب في مجلات مختلفة، كان يدرس الأثرياء في أثينا ما جعله من الأغنياء.(السوفسطائية وأثرها على ما بعد الحداثة: ديفيد ج.كوج، حروف منثورة للنشر الإلكتروني، 2014، ص30).

[3]- م ن، ص212.

[4]- م ن، ص222.

[5]-عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع، م س، ص113.

- **الدهشة:** إن الأصل في الاستعارة أن تُولِّد لدى المتلقي دهشةً ولذة، نتيجة خرقها لأفق توقعاته "لأن الناس تعجب بما هو بعيد وما يثير الإعجاب، يَسُرُ ويُمتِعُ"[1]، لكن هذا لا يعني أن تَجنَح الاستعارة إلى الغرابة المبهِمَة، فعلى الخطيب أن يجمع في استعارته بين الصفتين معاً، ولا يتوقف الأمر هنا، لأن الاستعارة الجيدة عند أرسطو لا تحمل المعنى الجميل فحسب، بل تتعداه إلى اللفظ "فينبغي أن تكون جميلة الوقع في الأذن جميلة للفهم وللعين ولأي حِسٍ آخر"[2].
- **التجسيد:** ويقصد به أرسطو أن تُثِير الاستعارة خيال المتلقي، فتكون حيةً ماثلة أمام العيون حيث يقول عن هذا: "وطبيعيٌ جداً أن الأداة الوحيدة لنقل الأشياء من حال التجريد إلى حال المادية ومن حال الجمود إلى حال الحركة، ومن حال غير الحي إلى حال الحي، ومن حال غير المؤنسن إلى الإنسان مُحال بغير الاستعارة"[3].

استمرت البلاغة الغربية بعد أرسطو في الاهتمام بالإقناع وآلياته، لكنها في عصرنا الحاضر انتقلت من الإقناع فناً كان يُمارس منذ قرون إلى علم الإقناع، وهو نتاج القرن العشرين وما رافقه من تطور لوسائل الاتصال الحديثة، وقد فسَّر بعض الدارسين هذا الاهتمام بالإقناع بالتوجه العلمي نحو التداولية، الذي يتجلى في الإشهار والممارسة السياسية، فأصبح الإقناع يعني "استمالة الرأي العام نحو فكر معينة بأقل كلفة وجهد ووقت، مع الوصول إلى تغيير اتجاهات الرأي العام أو بناء اتجاهات جديدة أو تعديلها أو لفت الجمهور نحو قضية معينة، خاصة إذا تعلق الأمر بالحكام والقادة الذين يهدفون إلى إقناع المحكومين بالقرارات الصادرات عنهم"[4]، فالإقناع بهذا التصور هو عمليه فعالة تحمل الفرد على التصرف والتفكير الإرادي وفق القائم بالإقناع.

---

[1]-أرسطو: الخطابة، م س، ص196.

[2]- المصدر السابق، ص200.

[3]- م ن، ص98.

[4]- بوفاتح ياقوتة: الخطاب الإقناعي في الاتصال السياسي، دراسة تحليلية لخطاب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، المصالحة الوطنية أنموذجا، مذكرة ماجستير، قسم العلوم والاتصال، جامعة وهران، 2006، ص147.

من بين المفكرين الغربيين المحدثين الذين تركزت أبحاثهم حول الإقناع، يُعد (شاييم بيرلمان) (ChaÏm perlman)، أول من استخدم مصطلح البلاغة الجديدة رفقة (أولبريخت تيتيكا) ويعنيان بها (الحجاج)، فهو رائد نظرية الحجاج وأول من بعثه في النصف الثاني من القرن الماضي بعد مدة طويلة من الركود، من خلال مؤلَّفهما: "مصنف في الحجاج- البلاغة الجديدة" الذي صدر سنة 1958.[1]

يقدم (بيرلمان) من خلال كتابه تصورا جديدا للحجاج، حيث يقصد به: "دراسة التقنيات الخطابية التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يُعرض عليها من أطروحات أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم"[2]، للوهلة الأولى يظهر أن هذا التعريف يُحيل على أن الحجاج أو (البلاغة الجديدة) كما يسميها (بيرلمان) له علاقة بالبلاغة القديمة لأنهما يرتكزان على آليات وإجراءات خطابية متشابهة ترمي إلى التأثير في المتلقي، وأنهما ينطلقان من مجالين مشتركين هما الخطابة والجدل غير أن (بيرلمان) لا يقف عند حد هذا الاشتراك والمشابهة، بل جّدد وأعاد صياغة المفاهيم القديمة برؤية جديدة، فهذه البلاغة الجديدة ترتكز عل تقنيات خطابية، تتمثل في مجموعة من البُنى الذهنية الاستدلالية والمكونات الحجاجية، والعناصر الإثباتية المرتبة بطريقة محددة والمحكمة بعلاقات ربط وفصل معينة، بحيث تستهدف إنارة ذهن المتلقي وتدفعه إلى الإذعان والتسليم، أو بالأحرى الاندماج فيما يُعَرض عليه من أطروحات وقضايا وتصورات، أو أن تزيد في درجة ترسيخها وانخراطه وتقبله لها فهي ذات وظيفة تأثيرية إقناعية، بحيث لا تقتصر عناية هذا الحجاج فقط عل بناء الحقائق لدى المتلقي وإنما تثبيتها في عقله، و تجسيدها في سلوكه[3].

إن الدراسات والأبحاث التي أجراها (بيرلمان) كانت رد فعل عن الوضعية التي تَعتبر المنطق الرياضي النموذج الذي يجب احتذاءه من جميع المعارف بما في ذالك المعارف الفلسفية، مع أن لهذه

[1]- عبد الله صولة: في نظرية الحجاج – دراسات و تطبيقات-، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص8.

[2]- المصدر السابق، ص13.

[3]- شعبان أمقران: الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم برلمان، مجلة التعليمية، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، مجلد5، عدد15، سبتمبر2018، ص244.

الأخيرة متطلباتها الخاصة التي تُخالف المنطق الرياضي[1]، فالحجاج عند (بيرمان) لا يقتصر استعماله داخل النصوص المعرفية والفلسفية فحسب، بل هو مستعمل في حياة الناس اليومية حيث يقول: "سنُبيِّن أن التقنيات الحجاجية نفسها نعثر عليها في كل المستويات: مستويات النقاش العائلي حول المائدة ومستوى الخواص"[2]، ويبدوا من الخلال هذا القول أن هناك اتفاق بين (بيرلمان ولايكوف) حول جزئية الاستعمال اليومي لكل من الحجاج والاستعارة.

إن وظيفة التقنيات الحجاجية عند (بيرلمان) هي التأثير في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيئه للقيام بالعمل، فهي قوة دافعة ترمي إلى تحقيق نتائج عملية قابلة للقياس، أي أن تقييم الحجاج يتوقف عل المتلقين، فيُعتبر الحجاج جيداً إذا نجح في التأثير على المتلقين والعكس بالعكس، ويمكن القول أن هذه التقنيات تتدرج إلى ثلاث مستويات يمكن حصرها في: الإقناع الفكري(العقلي الخالص)، الإعداد لقبول أطروحة ما، ثم الدفع إلى الفعل.

ويفرق بيرلمان بين نوعين من الحجاج : نوع أول يسميه الحجاج الإقتناعي بوصفه يهدف إلى "أن يُسلّم به كل ذي عقل فهو عام"[3] يوَّجه إلى المتلقي أو المستمع ولذلك يعتبره بيرلمان "أساس الإذعان وأساس الحجاج"[4]، ونوع ثاني هو الحجاج الإقناعي الذي يستهدف متلقيا خاصا فهو حجاج ذاتي وخاص، ومجاله ضيق لذلك لا يُعتَّد به في الحجاج، وبسبب صعوبة التفريق بين ما هو وجداني، وما هو عقلي موضوعي في طبيعة المتلقي، اختار بيرلمان تصنيف المتلقي إلى نوعين فالفرق بين الاقتناع والإقناع عند بيرلمان أن المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه بأفكاره الخاصة، أما في حالة الإقناع فإن الأخر هو الذي أقنعه، ومن ثم يمكننا القول بأن بيرلمان يرتكز في بلاغته الجديدة عل الإقتناع، لأنه يناسب مجال الحجاج المبني على فسح المجال لعقل المتلقي، وحرية اختياره في خضوعه لما

---

[1]- توفيق فايزي: الاستعارة والنص الفلسفي، م س، ص293.

[2]- توفيق فايزي: الاستعارة والنص الفلسفي، ص293. Perlman ch.olbrechts. tyteca l.traite de .largumentation Cit 1/10

[3]- توفيق فايزي: الاستعارة والنص الفلسفي، ص15.

[4]- م س، ص ن.

يُعرض عليه من قضايا وأطاريح، وجعله بمنأى عن الاعتباطية والتسليم الاضطراري الملزم والعنيف[1] لأن " الحجاج غير الملزم وغير الاعتباطي هو وحده القادر بأن يحقق الحرية الإنسانية من حيث هي ممارسة لاختيار عاقل"[2].

ب- الوظيفة الإقناعية في البلاغة العربية:

كانت البلاغة العربية محط اهتمام كثير من الفلاسفة والمفكرين منذ القديم، وعلى مر العصور لأنها كانت أداة لصقل الكلام وحسن تأليفه، فنتج من هذا الاهتمام أن أُقحمت البلاغة في فنون عديدة، ودخلت مجال الصراع بين الطوائف والفرق الكلامية الإسلامية ولا سيما في جانبها التداولي ومحاولات الربط بين المرسِل والمتلقي، وقد تمخضت عن هذه الدراسات الحجاجية الكثير من المفاهيم البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل، ومع أخذ الاستعارة النصيب الأكبر من الاهتمام، وظهر ما يعرف (بحجاجية الاستعارة)، أي كيفية التأثير في المتلقي وإقناعه ومن هؤلاء المهتمين نذكر:

- **الإقناع في بيان الجاحظ:**

نركز في هذا المبحث على كتاب **"البيان والتبيين"** للجاحظ لأنه نهاية اجتهاداته باعتبار "الكتاب تجميعا لأرائه المتفرقة في سياقات أخرى... وإلى كون البيان جاء متأخرا من حياة الجاحظ التأليفية إن لم يكن أخر مؤلفاته"[3].

كان للبعد المذهبي الدور الكبير في ربط البلاغة بالوظيفة الإقناعية عند الجاحظ، واهتمامه بالخطابة كان صادرا عن وعيه بالبعد الإقناعي للقول، وبقدرتها على التأثير في المتلقي، فالقول الخَطبي عند الجاحظ يكون "للخصومة" و"الاحتجاجِ على أرباب النحل" و"محاجة الخصوم" و"مفاوضة الإخوان" و"الخَطيبُ مطلوب منه الإفصاح بالحجة" و"البصر والمعرفة بمواضع الفرصة"[4]، كل هذه الأقوال تدل دلالة واضحة على فهمه لآليات العمليات الإقناعية، ووعيه بكل خطواتها.

---

[1]- شعبان أمقران: الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم برلمان، ص 224.

[2]- عبد الله صولة: في نظرية الحجاج – دراسات و تطبيقات-، 8ص:.15.

[3]- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداها، إفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، 1999، ص189.

[4]- الجاحظ: البيان والتبين، م س، ج1، ص87.15.12.8.7.

يعرف الجاحظ البيان بقوله" البيانُ اسم جامع لكل شيء كُشف له قناع المعنى وهَتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقة ويهجم على محصوله، كائنا ما كان، ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يُعزي إليها القائل إنما هو الفهم والإفهام"[1] فالجاحظ في هذا التعريف أولى السامع مكانة خاصة، حيث أكسب البلاغة بعداً تداولياً من خلال مصطلح الإفهام الذي ينطوي على استحضار الأخر من جهة واعتبار الوظيفة التواصلية من جهة أخرى ويواصل الجاحظ في توضيح أهمية الإفهام بقوله "فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[2]، فمن خلال هذا القول وغيره في كتاب الجاحظ خلص **"محمد العمري"** إلى أن الجاحظ تنازعه وظيفتان، الوظيفة الإفهامية والوظيفة الإقناعية فالبيان عند الجاحظ حسب الباحث نفسه هو "مفهوم إجرائي أي؛ أنه العملية الموصلة إلى الفهم والإفهام"[3]، وكذالك البيان يساوي المعرفة والإقناع، وخلص أيضا إلى أن للبيان "مؤهلات منها المنطق والمعقول، والدهاء والاحتجاج، وله مواضع منها الدعوة إلى مقالة أو الدفاع عن نحلة أو إبلاغ رسالة، كما له أغراض منها استمالة القلوب وثني الأعناق وفهم العقول وتحريك النفوس..."[4] وكل هته الصفات تكاد تكون مطابقةً لما ذكره أرسطو عن الخُطبة الجيدة.

- **الادعاء وحجاجية الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني:**

مر معنا في الفصل الأول، كيف بلور **"عبد القاهر الجرجاني"** مفهوم الاستعارة وربطه بفكرة الادعاء، التي بنى عليها عمل الاستعارة في إطار نظرية النظم، والذي احتج من خلاله على فضل المعنى على اللفظ، وجعل الاستعارة في المعاني وليس في الألفاظ، أي في إطار نظمها وسياقها لتحقيق ما تنطوي عليه من سعة التصوير ورحابته[5]، وهذا التصور الجديد للاستعارة ظهر معارضًا للتصور

[1]- المصدر السابق، ج1، ص72.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، م س، ص191.

[4]-م س: ص199-200.

[5]- أحمد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، مصر، 1995، ص82-83.

اللفظي البديعي، فالاستعارة عند عبد القاهر جرجاني هي "ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل والتشبيه والقياس يجري فيما تحبه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماعُ والأذانُ"[1]، فمن خلال هذا القول، ندرك أن حجاجية الاستعارة تكمن في التأثير في الأذهان والأفهام عن طريق الاستدلالات العقلية والإدراكية البعيدة عن الغموض والتعمية.

لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني، من خلال فكرة الادعاء، أنَّ الاستعارة تجمع بين التأثير العقلي والنفسي فعند قولنا "رأيت أسداً" فإنك على حد قول الجرجاني: "أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل ذلك، وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه، و بأسه وشدته"[2].

لقد تفطن عبد القاهر الجرجاني لكثرة، وتعدد الطرق التي تسلكها الاستعارة، وأنَّ التأثيرات التي تملكها غير محصورة فهي: "أَمَد ميدانا، وأَشد افتنانا وأَكثر جريانا، وأَعجب حُسنا وإحسانا، وأَوسع سِعة وأَبعد فورا، وأَذهب جهداً في الصناعة وغورا من أن تَجمع شعِيبَها وشُعوبَها، ويحصر فُنونها وضُروبها، نعم وأَسحر سِحراً وأَملأ بكل ما يملأُ صَدراً، ويُمتع عَقلاً، ويُؤنِس نِفساً، ويُوفر أُنسا"[3] وهذا القول من عبد القاهر الجرجاني فيه أوصافٌ متعددةٌ للقول الاستعاري منه "ما يحيل على الشعري والفني وما يحيل على الفكري والعقلي، وما يحيل على النفسي الانفعالي وبمعنى أخر يبدو أن الاستعارة المفيدة عند عبد القاهر هي هذه التي تنجح في الجمع بطرقها الخاصة بين قطبين أساسيين في كل إقناع، العقل والنفس"[4].

والخلاصة أن الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني ذات وظيفة تداولية حجاجية "ونعني بحجاجية الاستعارة أن لها وظيفة مركبة يرتبط فيها العقل بالإحساس والفكري بالنفسي، فالاستعارة تسعى إلى

[1]- عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، م س، ص20.

[2]- م ن، ص90.

[3]- م ن، ص40.

[4]- حسن الموذن: بلاغة الخطاب الإقناعي، كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2014، ص234.

إحداث قطيعة وقلب انتظارات ومفاجأة توقعات وإعادة النظر في نظام الخطاب، وهي بهذا تسمح في الوقت نفسه بالإحساس والتفكير"[1] فإمتاع العقل، ودغدغة الفؤاد أدعى إلى الإقناع.

ثانيا– كيف تحدث عملية الإقناع:

إن طبيعة التركيبة الإنسانية جعلت من الإنسان كائناً إيجابياً قابل للتأثير والتأثر، ومن خلال قدراته الطبيعية وتفاعله مع البيئة الاجتماعية، نجد أن العمليات التواصلية التي يقوم بها الإنسان مع بني جنسه والتي جوهرها الإقناع ليست عملية بسيطة، بل عملية في غاية التعقيد وصعبة التفسير، لأن "دينامية الإقناع تتصف بالحركة المستمرة والتداخل المستمر بين عناصرها والتفاعل الكامن بين متغيراتها"[2]، وقد شبه "محمد محمد البادي" هذا الكم من العناصر والمتغيرات" بالبوتقة تنصهر داخلها عناصر متعددة وما ينتج عن الانصهار لا يمكن إرجاعه إلى أحد هذه العناصر أو بعضها لأنه نتاج ما حدث بين العناصر جميعا من تفاعل"[3]، ويُضاف إلى كل هذا، العوامل النفسية والاجتماعية المخبوءة في لا وعي الإنسان وبين ثنايا عقله، ويجزم "الباحث" أن العلماء حتى الآن "لم يصلوا إلى أجهزة تستطيع الكشف عن طبيعة هذه العوامل وما يحدث لها من متغيرات"[4]، ذلك لأن الجهود المبذول للتعرف على كيفية حدوث الإقناع كانت جزئية، ولم تكن ذات عمق يسمح لها بالكشف وتحليل العملية الإقناعية، وكذلك أنها لم تستطيع أن تعطي أجوبة مقنعة ومؤكدة عن كيفية التي تحدث بها عملية الإقناع.

وعلى الرغم من كل هذه التحفظات إلا أن هناك عدداً من الاجتهادات والنظريات التي يمكن حصرها في أربع اتجاهات هي نظريات التعلم، ونظريات التوازن، ونظريات الإدراك ونظريات الوظائف، ولكل منها تفرعات أخرى يضيق مجال بحثنا عن ذكرها، ولعل من أشهر النظريات في الإقناع "نظرية المنعكس الشرطي" للعالم الروسي بافلوف أو كما يسميها البعض نظرية "المثير والاستجابة".

[1]– المرجع السابق، ص233.

[2]– محمد محمد البادي، الأسس البلاغية للإقناع، م س، ص267.

[3]– م ن، ص268.

[4]– م ن، ص ن.

بعد دراستنا جملةَ تلك النظريات أمكننا الوقوف على عدة نقاط وهي:

1- كل تلك النظريات اجتهادات تميزت بالتعدد، وتوزعت على ثلاثة اتجاهات من الناحية الشكلية هي(المنشئ، الرسالة، المتلقي).

2- هذا التعدد كان له أثر في ضعف النتائج التي انتهت إليها تلك النظريات بالقياس إلى الهدف الذي سعت إلى تحقيقه.

3- هذه التعددية كان لها أثر سلبي، بسبب عدم تكاملها وتنسيقها فيما بينها حيث عمل كل اتجاه على تفسير الظاهرة الكلية للإقناع من زاوية واحدة، وشبه "محمد البادي" هذا التشتت بجماعة من العميان الذين التفوا حول فيل ضخم، وأمسك كل منهم بجزء منه وادعى بأنه الفيل فنتج من هذا وصف غير مطابق للحقيقة.

4- الإقناع عملية اجتماعية معقدة، وكل الاتجاهات التي أخذته بالدرس رأت أنه يتسم بالبساطة مما جعل نتائج البحث ضعيفة وتفسيراته سطحية، كما أن غياب الإطار والمنهج أدى إلى أن تصبح تلك الاتجاهات مبعثرة[1].

ثالثا: الوظيفة الإقناعية للاستعارة من الديوان:

يمتاز الشعر العربي المعاصر بكثرة الاستعارات فيه، على غير عادة الشعراء في القديم، ولا يختلف الأمر عند شاعرنا "عبد الله عيسى لحيلح"، الذي تتفجر قصائده بكم هائل من الاستعارات وخاصة في ديوانه "وشم على زند قرشي" الذي يحمل عبق النفس الشعري العربي القديم من ذكر للمطالع الخمرية والغزلية، وكثرة الاقتباسات من النص القرآني والحديث النبوي، وقد امتازت استعارات هذا الديوان بقوة الدلالة خاصة مع استخدام الشاعر لتقنية المشاهد، لتصوير المحسوسات، وسنرى ذالك من خلال التناول الدقيق لاستعارات الديوان، مركزين على المميز والجديد منها.

[1]- المرجع السابق، ص335-336.

تُعد الصورة الشعرية من أهم الوسائل التي يستعملها الشاعر خاصة في التأثير على المتلقي واستمالته، وإحداث تغيير في موقفه وهي كما يصفها (أُوليفيي ربول) إجراء أسلوبي أي طريقة في التعبير حرة ومقنعة[1].

وظف الشاعر "عبد الله عيسى لحيلح" صوراً فيها الكثير من الغرابة ما يثير في نفس المتلقي من التعجب ما يجعله يتجاوب معها وجدانياً، ففي الصورة الأولى "تيمم بالآه وصلى فأقصر"[2] ندرك حقيقة أن التيمم لا يكون إلا عند انعدام الماء، لكن المفارقة هنا أن الذات الشاعرة تتيمم بالآه بدلاً من الصعيد الطيب، إذاً فالشيء الذي فقدته الذات يكون بمرتبة الماء الذي هو أساس الحياة، الماء الذي قال عنه الله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ**﴾[3]، فالذات الشاعرة إذا افتقدت ما كان يهبها الحياة.

إذا كانت الصلاة حياة القلوب، فتخيل إنساناً يتيمم بالآه، فأي صلاة تكون هي التي سيصليها؟ فالصورة الشعرية تنسف الصورة الحقيقية للإنسان يتيمم ليتوجه إلى ربه بصلاةٍ تُحي قلبه لتحل محلها صورة مغايرة تماما هي صورةٌ لإنسانٍ فقد طعم الحياة، إنسان فقد أغلى ما عنده، فهو يتيمم بالآه ليتوجه إلى صلاة تزيد من أساه، صلاةٌ بلوعة الحزن وحُرقته، ثم تستمر الصورة في الحركة "فصلى فاقصر"، لماذا أقصر؟ هل هي صلاة مسافر؟ أم صلاة مُحرج؟.

نعم لقد أقصرت الذات الشاعرةُ صلاتها لأنها مُسافرة في طريق الحياة، ثُم تأتي الصورة التي بعدها لتوضح لنا المشهد وتُزيل عنه الضبابية، فالذاتُ الشاعرةُ في سفرها هذا تبدو منهكة وفي غاية الإرهاق والعطش، وهو ما نلمسه من قوله: "وجر إليه الزق جراً وكسرا"، فهي تشرف على الهلاك وتستدعي في مخيلتها صورة المسافر في صحراء قاحلة وقاسية، وهو مشرف على الهلاك فيمد يده إلى قِربة الماء ليجدها فارغة فيرميها، هذه الصورة تجعلنا نتفاعل مع الذات الشاعرة ونستشعر ألمها.

---

[1]- محمد مشبال: في بلاغة الحجاج(نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2007، ص408.

[2]- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البحث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985، ص6.

[3]- الأنبياء:الآية.30

تأتي الصورة الموالية "وأهدى لأسناني الرياح رداءه"، لتصور ذات الشاعر وهي في أوج يأسها واستسلامها ولا مبالاتها، حيث يهدي لوحش المصائب (أسنان الرياح) -والتي هي استعارة مكنية شبه فيها الرياح بالوحش المفترس- رداءه، الذي هو أخر ما لديه من حماية.

الرياح بهذا الشكل كناية عن المصائب والمصاعب، فالشاعر يهدي رداءه الذي يقي جسده من البرد ويمنحه الدفء إلى وحش كاسر، ومن أهدى ردائه كمن أهدى نفسه، وفي صورة بديعة نتخيل ذلك الوحش وهو يمزق ذلك الرداء بأنيابه، فتارةً ينشره، وتارةً يقده، وترى يطويه وأخرى يعصره ليرتوي، فهذه الصورة القاسية، تجعل المتلقي يتجاوب لا إرادياً معها تحت واقع التخّييل لينسج في مخيِّلته المشهد الكامل لتلك الذات.

لا يتوقف المشهد هنا، بل يستمر ليصور بُؤس الأنا وعذابه، للدرجة التي تقتل فيها كل هوى لها وهو ما تصوره القصيدة في البيت الموالي، في صورة استعارية أخرى يتم تشخيص الهوى طفلا صغيراً تلسعه الرياح البارد فيمسكه ويدنيه إلى فؤاده احتضاناً، لكن المفارقة هنا أن هذا الفؤاد ما هو إلا نارً يستعير لهيبها، فهي تهب الموت بدل الدفء، ويستمر المشهد الفجائعي ليصور الذات وهي تُطعم ذلك الهوى من الجمر وتُدِّثِره بالنار في صورة مؤلمة تجعل المتلقي يُحس بالألم والحرقة وتجعله يعيش العذاب النفسي الذي تعيشها الذات الشاعرة.

فكل الاستعارات السابقة، تمنحنا المتعة وتجعلنا نتوقف على أشياء لم تكن معروفةً لنا في السابق، نحن نكتشفها لأول مرة، فتحدث صدمتاً انفعالية لدى المتلقي تؤثر على نفسيته وتقوده شيئا فشيئا نحو الإقناع، والذي هو الغرض الأول لإنشاء الاستعارة.

الفصل الثالث:

الاستعارة والتأثير(الوظيفة الجمالية)

1- الجمال قبل باومجارتن

أ- الجمال عند الفلاسفة اليونان

ب- الجمال عند الفلاسفة العرب

2- الجمال مع باومجارتن ومن بعده

3- جمالية الاستعارة

4- نماذج عن جمالية الاستعارة

في هذا الفصل من البحث سنقوم بدراسة العلاقة بين الاستعارة والتأثير أو بعبارة أخرى الاستعارة في بعدها الجمالي، لأن من غايات الأدب عامة والشعر خاصة البحث عن الجمال أو الجميل، وتشكيله أو صناعته، وهذا لأن المبدعَ يُدرك القوة الكامنة للجمال، ومدى تأثيره القوي في المتلقي بغض النظر عن ماهية المبدَع، قصيدةً كانت أو روايةً أو مقطوعةً موسيقية أو لوحةً فنيةً.

وأول ما نقوم به في هذا الفصل هو إعطاء تعريف لمفهوم الجمال، بشكل عام مع تتبع تطور مفهومه بين أصحاب الفلسفة والفن، حيث شكل موضوع الجمال الشغل الشاغل لدى الفلاسفة والمفكرين منذ عُهود غابرة، فحاولوا إخضاعه للدراسة والتنظير، ولاسيما في الحِقب المتأخرة، التي عُرفت بأنها أكثر ثراءً بالتجارب والإبداعات جراء التراكم المعرفي، كل هذا من أجل الكشف عن الحقائق الجمالية والأحكام القِيمية التي يَخضع لها "علم الجمال" أو "الأستطيقا" الذي كان أول ظهور له على يد الفيلسوف الألماني (باومجارتن) سنة 1735 وهذا الأخير سيكون الحد الفاصل بين الجمال فلسفةً والجمال فناً.

جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن "الجمالية هي نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام، بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية انطلاقا من مقولة الفن للفن، كما يُنتج كل عصر جماليته، إذْ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبية والفنية، ولعل شرط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية في إحساس المعاصرين"[1].

1- الجمال قبل باومجارتن:

لم يكن (باومجارتن) أول من تحدث عن مفهوم الجمال، بل سبقه الكثير من الفلاسفة القدماء من اليونان والمسلمين، حيث نجد أن موضوع الجمال عندهم كان معروفاً فاهتموا بالجمال والجميل معاً.

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية، بيروت- لبنان، ط1، 1985، ص 62.

أ- الجمال عند الفلاسفة اليونان:

إذا كان الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على الأرض، فإن فلسفة الجمال والفن لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة من خلال جهود ثُلة من اليونانين "حيث ارتبطت فلسفة الجمال قديما بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها مع تطور التاريخ اقتربت من نظرية المعرفة والأخلاق"[1]، حيث ربط الفلاسفة اليونان مفهوم الجمال والفن بمفهوم الخير أو الحقيقة وما يناقضها، فنجد أن (جورجياس) يبني مفهومه للجمال على فكرة الوهم، ودوره الكبير في التأثير في إحساس الإنسان[2]، بينما يذهب (سقراط) في فلسفته إلى أن الجمال هو الذي يحقق النفع والفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا، لهذا نجد سقراط لا يهتم بالجمال الحسي الذي اهتم به معاصروه، بل الجمال عنده هو جمال النفس والأخلاق[3].

أما عند (أفلاطون) فنجد أن نظرية المحاكاة هي القالب العام الذي يتحكم في مفهوم الجمال والفن عنده، "والذي وقف منه موقفين متعارضين، فعنده أن الفن سحر، ولكنه سحرٌ يحرر من كل سطحية، وهو جنون وهذيان، لكنه يتطلب عالم آخر، هو ميدان المرئيات وهو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب منه"[4]، ونلحظ أن أفلاطون ينتقل في تصوره، من جمال الأجسام، إلى جمال النفوس أو الأرواح ثم من جمال النفوس إلى جمال الصورة (المثل العقلية)، ويسير أفلاطون على خطى معلمه سقراط، فيُقدم الحقيقة والخير ويُؤخر الفن إلى المرتبة الثانية بعدهما "بل يؤكد أن الجمال لا يتفق مع الحق ومع الخير لأنه يتجلى في المحسوسات، والمحسوس عند أفلاطون مرتبة دنيا بالنسبة للمعقول الذي إليه يَنتسب الحق و الخير"[5].

---

[1]-- مفاهيم الجمال و نظريات علم الجمال عند الفلاسفة: مجلة الخط، العدد 65، السنة 6، جوان 2016، ص 34.

[3]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها و مذاهبها، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص21.

[3]- المرجع نفسه: ص 28.

[4]- عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال و الفن عند هيغل، دار الشروق، بيروت لبنان،ط1، 1998، ص7.

[5]- م ن، ص8.

ظهر نبوغ أفلاطون وأسلوبه المبدع في محاوراته السقراطية التي بلغت نحو ثلاثين محاورة وتحدث فيها عن مواضيع مختلفة، وكان من بينها موضوع الفن، الذي تباين في الحكم عليه بين التشدد والتساهل ، ففي محاورة "النواميس" قد طامن من حدة إدانته للفن وقال أنه لهو غير مؤذٍ[1] وعلى النقيض من هذا الموقف القاسي نجد أن (أرسطو) تلميذ أفلاطون قد ناقض أستاذه في الكثير مما ذهب إليه "إذْ أشاد بالمحاكاة، وقرر أن الفن يحاكي الطبيعة، كما تتجلى وتظهر، لكن وفقا لمعيار كلي عقلي، وهو يرى أن في المحاكاة وسيلة للتطهير من الانفعالات الضارة ونوعا من الدواء النفسي"[2] ويُعلل أرسطو ما ذهب إليه بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد، التي هي أقوى سلاح يستطيع الإنسان أن ينتج بها من الفنون المختلفة، كما يرى أن الفن لا يُعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأي موضوع حتى لو كان مؤلما ورديئا"[3].

خلص أرسطو من خلال دراسته الفنَ إلى تقسيمه المحاكاة إلى تراجيديا وكوميديا فالأولى تعني محاكاة الأخلاق الفاضلة الخيرة، والثانية محاكاة الرذائل وأخلاق السفلة من الناس.

ب– الجمال عند الفلاسفة العرب المسلمين:

لقد عمد الدكتور (سعيد توفيق) في كتابه (تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي)[4] على دراسة الفلسفة الإسلامية فيما يخص الجمال والفن، حيث حاول الإجابة عن سؤالين هما: هل يمكن التماس علم الجمال في التراث الفكري الإسلامي؟ وهل يمكن استلهام علم الجمل من الخطاب الديني الإسلامي؟ ليخلص بعد دراسة معقمة ودقيقة إلى عدم "وجود هذا العلم إذا قصدنا به أنه مُتحفظ بالفعل في التراث الفكري الذي أبدعه المسلمون"[5]، وهو يقصد من قوله هذا عدم توفر النظرية العلمية التي تقوم على شروط وثوابت معروفة من مصطلح وأصول ومعايير، كما يقرر أيضا أنه "لا

[1]– المرجع السابق ، ص ن.

[2]– م ن، ص ن.

[4]– مفاهيم الجمال ونظريات علم الجمال عند الفلاسفة: مجلة الخط، العدد 65، السنة 6، جوان 2016، ص 36.

[4]– سعيد توفيق: تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي، دار قباء، القاهرة، مصر، دط.

[5]– المرجع السابق: ص 81.

وجود لهذا العلم إمكانا إذا قصدنا به أنه من الممكن أن يُستمد ويُستلهم من النص أو الخطاب الديني الإسلامي"[1].

ويعلل سعيد توفيق قوله بأن الخطاب الديني تحدث عن الجمال وعن الموقف الأخلاقي إزاءه لكنه ليس من ماهيته ولا من جلال شأنه أن يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك وأن كل التفسيرات والتأويلات التي تعرض لها الخطاب القرآني كانت من ضروب الخلط التي تورط فيها قائلوها.

بعد أن أجاب سعيد توفيق عن أهم سؤالين في كتابه، ذهب إلى استعراض رأيه الشخصي الذي قال فيه: "أنَّ مفهوم الجمال الإسلامي يعد مفهوما بلا ما صدقات، فهو لا يختلف كثيرا عن مفهوم العنقاء... و إذا كان لأسلافنا شذرات تتصل من بعيد بمجال البحث الجمالي فلنحاول نحن أن نكتب النظريات، لا لنؤسس علما لجمالٍ إسلامي، وإنما ليكون لنا كمسلمين دور في بناء العلم الذي يصنعه أناس من كافة الملل والنحل..." [2].

يبدو من خلال هذا الرأي أن الباحث يشير إلى تلك الفئة التي تريد أن تُلصق بالقديم كل جميل وجيد، فكأن القدماء قد جمعوا كل العلوم، ولم يتركوا لمن بعدهم شيئا.

2- الجمال مع باومجارتن و من بعده:

كان (باومجارتن) أول من دعا إلى إيجاد "علم الجمال" وذلك في كتابه "تأملات فلسفية في موضوعات تتعلق بالشعر" حيث ألقى أول محاضرة له في علم الجمال في جامعة فرانكفورت شرقي ألمانيا سنة 1724م، ثم نشر سنة 1750م كتاب بعنوان (Aesthetica) باللِّسان اللاتيني والتي تعني الإدراك الحسي، ومنذ ذلك الحين شاعت الكلمة على الألسنة وانتشرت حتى قال (جون بول سارتر) "إن زماننا لا يعج بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال"[3]، وقد وضَّح (باومجارتن) موضوع علم الجمال بقوله "هو تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني، وهو منطق يختلف كل

[1]- المرجع السابق ، ص ن.

[2]- م س، ص 84.

[3]- عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال و الفن عند هيغل، م س، ص 6.

الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي"[1] ومعنى هذا أن مهمة علم الجمال هي التوفيق بين الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي أي التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى وهذا التوفيق يتخذ شكل توسيع للفلسفة بفضل علم الجمال، ولأجل هذا أدرج (باومجارتن) المعرفة الحسية التي لا يمكن ردها إلى المنطق في داخل نظام الفلسفة وأرادها أن تكون (أُورغانون)* يناظر به المنطق الذي أبدعه أرسطو[2].

أ. الجمال عند إمانوال كانط E. KANT [1724-1804]

يعد (كانط) من الفلاسفة المجددين القلائل، حيث يُحسب له أنه استوعب تراث أسلافه ثم انطلق في عملية تجديد الفكر والفلسفة، وهذه هي نقطة قوته، فمنذ عصره بدأ ما يعرف بالعصر النقدي وذلك نسبة إلى فلسفته التي سماها الفلسفة النقدية لأن النقد والتشكيك كان الإجراء الأول الذي قامت عليه فلسفته.

نهل (كانط) من كل الفلسفات السابقة من ألمانيا وإيطاليا وإنجلترا، وقد أخذ مفهوم الجمال عند (باومجارتن) وأبقى على فكرته "باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية"[3] وقد عكف كانط في آخر سنين حياته على البحث في الشعور بالجمال ففي أول مقدمة كتابه (نقد ملكة الحكم) الذي أصدره سنة 1790م، وتطرق فيه بالنقد لأسباب ضعف مناهج السابقين عليه وحسبه "أنهم جميعا لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية... ولم يدركوا طبيعة الحكم الأستطيقي لأن الأحكام الأستيطيقية أو أحكام الذوق لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل ينبغي أن يحكم الناس فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوعه تحت علم النفس التجريبي أما النوع الثاني من الأحكام

[1]- أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال و الفلسفة و الفن، دار التنوير، بيروت لبنان، ط4، 2013، ص 11.

*- الأورغانون: كلمة إغريقية تعني(الآلة)، وسميت بهذا الاسم لأن المنطق عند أرسطو هو آلة العلم و وسيلة للوصول إلى الصواب.

[2]- عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال و الفن عن هيغل، م س، ص 6 .

[3]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها و مناهجها، م س، ص 106.

فتبين أنها تنطوي على مبدأ قبلي"[1]، فالحكم على الجمال عند (كانط)، حكم ذاتي يتغير من شخص إلى آخر وهو يختلف عن الحكم المنطقي الثابت والقائم على تصورات عقلية، فالحكم على الشيء بالجمال حكم ذاتي، لا علاقة له بالمنفعة أو إشباع للرغبة المادية.

ميز(كانط) في فلسفته بين "الشعور بالجميل والشعور بالجليل من حيث إنَّ الجلال لا يوجد في صورة محسوسة، بل نحن نتمثله بعقولنا، ويكشف لنا الفن الجليل عن عدم كفاية نظام الطبيعة مما يدخل الرهبة في نفوسنا، أما الفن الجميل فإنه يكشف عن نظام الطبيعة"[2] ويُبسِّط (شوبنهور) هذا المفهوم الكانطي بجعل الجليل يرتبط بالصراع والمقاومة بينما تكون المعرفة في حضور الجميل بلا صراع أو مقاومة.

إن خلاصة ما يمكن قوله عن الغائية عند(كانط)، أننا عندما نكون إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم مُنعكس يعتمد على ما يجري بين ملكتنا الذاتية والجمال الذي نُدركه في الموضوع الخارجي ومصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضا المصاحب له[3].

ب. الجمال عند هيغل HEGEL (1770-1831):

إن موضوع علم الجمال عند (هيغل) هو الجميل في الفن، أي الجمال الذي يُبدعه الإنسان وكان (هيغل) يستثني الجمال الطبيعي من فلسفته، ويَرُدُّ على من اعترض على مقولته هذه بقوله: "... من الجائر أن نقرر منذ الآن أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة، لأن الجمال في الفن يتولد؛ بل يتولد مرتين من الروح، وبمقدار الروح وإبداعاتها أسمى من الطبيعة وتجلياتها فكذلك الجمال الفني أسمى من الجمال في الطبيعة، بل لو غضضنا النظر عن المضمون، فإن الفكرة الرديئة التي ربما تخطر ببالِ، هي أسمى من أي نتاج طبيعي لأن في هذه الفكرة توجد دائما الروح والحرية"[4].

---

[1]- م س : ص 107.

[2]- عاطف جودة نصر: الزمن الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس، بيروت-لبنان ، ط1، 1978، ص 104.

[3]- أمير حلمي مطر: فلسفة الجمال ، أعلامه و مناهجها ، م س ، ص 110.

[4]- فريديريك هيغل: علم الجمال و الفلسفة الفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مكتبة دار الكلمة القاهرة، مصر ، ط1، 2010، ص 26.

سلك (هيغل) في عرض مذهبه في الفن والجمال مسلكا ميتافيزيقيا، إذْ طرح مفهومي الفكرة (the idea) والمثال (the ideal) حيث يقول: "لقد سمينا الجميل فكرة الجميل، وهذا يعني أن الجميل في ذاته يجب التقاطه على أنه (الفكرة) في الجزئي وعلى أنه (الفكرة) في شكل محدد، أي على أنه (المثال)، ولذا فإن الفكرة كفكرة ليست إلا (المفهوم)، الوجود الحقيقي (للمفهوم)، ووحدة الاثنين، ذلك أن(المفهوم) كمفهوم ليس بعدُ هو(الفكرة)... كما لو كان الاثنان فقدا صفاتهما الجزئية والخاصة، على غرار ما يحدث بالنسبة للبُوتاس الكيماوي والحامض من أن يتفاعلا لتكوين ملح..."[1].

من خلال هذا القول ندرك أن(هيغل) يخالف (كانط) و(باومجارتن)، فيجعل من الجمال في جزء منه ذاتي وجزء آخر حقيقي، فهو يجمع بين الطابع الحسي الخارجي وبين الفهم الذي هو الروح فالجمال الحقيقي حسب (هيغل) هو فكرة موجودة بالقوة، أما الموجود المادي فهو التعبير الخارجي المحسوس فقط، وأن الذوق الجمالي هو الجمع بين الفهم (الروح) والواقع (الطبيعي)، ظاهرةً عينيةً متجسدةً في العالم الخارجي.

ج. الإحساس بالجمال عند جورج سانتيانا G.SANTAYANA(1863-1952):

يُعد(سانتيانا) من بين الفلاسفة المعاصرين الذين قدموا تصورا جديدا للجمال وذلك في مؤلفه "الإحساس بالجمال"[2] سنة 1896، والذي ضمنه مذهبه وأفكاره في هذا الفرع من الفلسفة حيث عمل من خلاله على تحديد معنى الجمال تحديداً حاسماً فهو يُفرِّق تفرقةً واضحةً بين الجمال وبين القيمتين الأُخرَيين؛ قيمة الحق وقيمة الخير وحسب (سانتيانا) يتوضح الفرق حين نجيب "على وجه الدقة لماذا ومتى يبدو الجميل جميلا؟ وماذا في طبيعتنا نحن ما يجعلنا على استعداد للإحساس بالجمال؟ ثم ماذا عسى أن تكون العلاقة بين الجميل من ناحية، وإحساسنا بجماله من ناحية أخرى"[3].

[1]- المرجع السابق: ص 175.

[2]- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرى ، مصر، 2001.

[3]- المرجع السابق: ص 24.

لقد رفض (سانتيانا) إطلاق مصطلح (الأستيطيقيا) على علم الجمال، كما رفض الاسم القديم له الذي هو "النقد" مُعللاً ذلك؛ أن الأخير أضيق مما ينبغي بينما الأول "أوسع من اللاَّزم"[1] ويذهب (سانتيانا) إلى القول: "ولكننا إذا جمعنا بين معنى لفظ "النقد"ومعنى لفظ (الأستطيقا) فإننا بذلك قد جمعنا صفتين جوهريتين من صفات نظرية الجمال"[2]، وإن كان في بقية الكتاب قد حافظ على استعمال مصطلح (الأستطيقا) لكن بمفهومه الجديد حيث قال: "وإذا كنا سنحتفظ بلفظةِ (الأستطيقا) التي أصبحت شائعةً الآن، فنستطيع أن نقول حين إذن أن موضوع (الأستطيقا) هو إدراك القيم ومعنى القيمة وشروطها هو الأمور التي يجب دراستها أولا"[3].

يرى (سانتيانا) أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان، وقولنا أن هناك جمالا لا نُدركه يساوي قولنا أن هناك إنساناً لا يشعر به، والإحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخرى لأنه مزيج بين الشعور المصحوب بالإدراك والحكم النقدي أو بفعل التفضيل، بمعنى أننا نفضل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين، وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها.

لقد فرق (سانتيانا) في كتابه بين الكثير من المفاهيم المتقاربة كالفرق بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية وكذلك الفرق بين الإحساس بالجمال والإحساس باللَّذات الجسمانية الأخرى كما رد على كثير من الآراء الفلسفية عن الجمال مثل: رده على القائلين بأن هناك فرقاً بين اللَّذة والإحساس بالجمال، خلو الثانية من الأنانية، وهذا القول نجده عند (شوبنهور)، كذلك رد على (كانط) في مسألة خلو اللَّذة الجمالية من المصلحة، وقد أعطى لردوده الكثير من الأدلة والبراهين التي تجعل من آراءه أقوى من آراء سابقيه.

بعد أن ذكرنا كل هذه التعاريف والآراء عن الجمال والجمالية، و(الأستطيقا) يمكننا أن نستخلص منها، أن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين اختلفوا أو انقسموا إلى ثلاث تيارات كبرى أنتجت لنا بدورها ثلاث نظريات، والتي ذكرها (سانتيانا) في كتابه ، وكذلك (ولتر ت ستيس) في كتابه "معنى

[1]- المرجع السابق: ص 53.

[2]- م.س: ص.ن.

[3]- م.س: ص 54.

الجمال نظرية في الأستطيقا"[1] وفصل فيها القول (محمد علي أبو ريان) في كتابه"فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"[2] وهي:

1- **النظرية الموضوعية**: والتي تقوم على فكرة أن الجمال موجود في الأشياء، وهو صفة حالة فيها تلازمه وتقوم في أرجاءه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه الصفة أو تذوقها[3] وما على الإنسان إلا استخدام حواسه لمعرفة نقاط الجمال، إذْ "أن جمال هذه الأشياء هو كيف طبيعي تدركه حواسنا الفيزيقية إدراكاً مباشرا"[4]، لكن الرد على هذه النظرية لم يكن بتلك الصعوبة، فمن خلال مقارنة بسيطة بين حواس الإنسان وحواس حيوان مثل النمر يمكن القول أن النمر لايستطيع أن يعطي أحكام نقدية جمالية أصوب وأدق، ومن أصحاب هذه النظرية نذكر (أرسطو وجون ليرد).

2- **النظرية الذاتية**: أصحاب هذا الموقف اعتبروا الجمال معنى عقلياً فقط، وليس صفة في الشيء تقوم بمعزل عن إدراكنا لها[5]، ويطلق (سانتيانا) على هذه النظرية اسم (نشاط الملكة الخلقية أو الجمالية ذاتها)، "أي عملية إصدار الحكم والتعبير...ليست مسألة علم وإنما هي مسألة تعتمد على الشخصية"[6]، وقد شاعت هذه النظرية مع المدرسة الرومنسية، والتي نزعت إلى تقديس الذات والجمال عندها مرتبط بالحالة الوجدانية، فالنفس هي التي تصبغ الأشياء فتراها جميلة، ويُحسب على هذا الاتجاه الروائي الروسي (تولستوي).

3- **النظرية التفاعلية**: تقول أن الجمال هو نتاج تفاعل بين الموضوع المدرَك والذات المدرِكة وانطلقت مع (كانط)، (وسانتيانا) وعبر عنها(ستيس) بقوله: "إن الجمال هو امتزاج مضمونٍ عقليٍ مُؤلفٍ من تصورات تجريبية غير إدراكية، مع مجال إدراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال

---

[1]- ولتر ستيس: معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا) ت ر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000.

[2]- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، الاسكندرية-مصر، ط8، 1989.

[3]- م س، ص114.

[4]- ولتر ستيس: معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا) ت ر: إمام عبد الفتاح إمام: ص 53.

[5]- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص117.

[6]- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، م س، ص 41.

الإدراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر"[1]، ومن خلال هذا ندرك أن الامتزاج لا بد أن يكون تاماً كاملاً، فلا يمكن التمييز بينهما، فهي ليست عملية خلط، بل عملية تركيب كيميائي، إن صح القول.

4- جمالية الاستعارة:

الاستعارة من الفنون البلاغية الحيوية، التي جرت على أذواق الشعراء والأدباء وأبدعوا في اصطناعها والتنوع في أنماطها، حتى قبل أن يتم التقعيد لها وحصرها في أشكال فنية محددة وكان كل ذلك تُسيره فطرتهم، بمنأى عن أي معرفة نظرية أو أي وعي تحليلي لطرق استخدامها فكانت الاستعارة بذلك أمرا أصيلا في الأدب، مثل السليقة قبل وضع النحو، وهذا ما قرره أرسطو حين قال: "إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي لا يُلقن وهي أيضا سمة العبقرية الأصيلة"[2]، ولا أدل على ذلك من روائع الاستعارات التي أبدعها الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام.

ويمكن تقسيم الاستعارة إلى: استعارة لسانية، وهي تلك الاستعارات التي نستعملها أو نركبها بمنأى عن أي غرض فني، مثل: ساق الشجرة، لسان الأرض، أسنان المشط، ... والنوع الثاني هو الاستعارة الجمالية، وهي التي يتم فيها التقاط الأفكار والأحاسيس، وتصويرها تصويرا دقيقا، غير محدد الدلالة، بل يُلجئ فيه إلى الغموض والإبهام، وهذا النوع من الاستعارة قادر على الغوص في أعماق ذات الشاعر واستخراج ما غَمُض من انفعالات.

إن السر وراء جمالية الاستعارة يكمن في أن بلاغتها آتية من ناحيتين، الأولى: تأليف ألفاظها والثانية: ابتكار تشبيه بعيد عن الأذهان لا يجول إلا في نفس مُبدع الاستعارة[3] وهذه العملية تكون عادة مرتبطة بالموهبة التي يزرعها الله في الإنسان، فتكون له قوة في تعرف وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء وقدرة على ربط المعاني وتوليد بعضها من بعض إلى مدى لا يكاد ينتهي، فَسِرُ بلاغة الاستعارة إذاً

[1]- ولتر ت ستيس: معنى الجمال ، م س ، ص 73.

[2]- نور الدين دحمان: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، مجلة الأثر، العدد 22، جوان 2015، ص 13.

[3]- المرجع السابق:ص14.

هو أن تركيبها يدل على تناسي الشبه، ويجعلك عمداً تتخيل صورة جديدة تُنسيك روعتها ما تضمنه أصلها من تشبيه خفي[1].

فالاستعارة في أصلها أجمل من التشبيه وأبلغ منه، وإن كانت بُنيت على إدعاء أن المشبه والمشبه به سواء، ولكنها من حيث الابتكار وروعة التخيل، وما تحدثه من أثر في نفوس سامعيها أصبحت به مجالا واسعا للإبداع، وميدان يتسابق فيه فرسان الأدب، حيث قال عنها عبد القاهر الجرجاني: "أنها أمد ميدانا، وأشد افتتانا وأكثر جريانا، وأعجب حسنا وأوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة وعورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها وتحصر فنونها وضروبها".[2]

هذا من جهة منشئها، أما من جهة إدراكها، فإن القيمة الجمالية للاستعارة في العمل الأدبي تقتضي الإحاطة بالمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية، ومتى يحصل الوعي بهذه المجالات يتحقق في الاستعارة عنصر المفاجأة بشكل يكسر الرتابة والتتابع المألوف للأفكار، فمن خلال الاستعارة يلتقي سياقان دلاليان مختلفان، فاللفظ المستعار من مجال دلالي بعيد عن السياق الدلالي الأصلي الذي لا يفقد دلالته الأولى كليا، بل يبقى مستمدا منه ظلاله[3].

يمكن حصر سمات الأداء الاستعاري حسب عدنان حسين قاسم في أمرين هما:

1- **الجدة:** ونعني بها تلك الزاوية التي ينظر بها ومن خلالها مُنشئ الاستعارة إلى الأحداث فيُظهر لنا ما لم نفطن له رغم أنه ماثل أمامنا، كذلك تكمن الجدة في طريقة سبك المفردات في صياغة فنية تجعل منها مكمن الغرابة والجدة، كل هذا مقترن بحالة الشاعر النفسية وطوقه إلى الجديد والبحث عن الإبداع الفردي فمن خلال كل ما سبق يتأصل البعد الإبتكاري للاستعارة[4].

---

[1]- شريف عبد العزيز: الاستعارة وأثرها الجمالي في أداء الخطيب، ملتقى الخطباء، 2016/02/03 WWW.KHUTABAA.COM ، 2020/04/20، 15:33.

[2]- عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، م س، ص 40.

[3]- نور الدين دحمان : الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، م س، ص 14.

[4]- عدنان مسين قاسم : التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية، مصر، 2000، ص137-140.

2- الإيحاء: ويعني "الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الاستعارية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها معاني الشاعر المصورة وقد تتعدد معها مستويات الفهم والتفسير"[1] ويقصد من هذا القول أن سمات الأداء الاستعاري يجب أن يكون ذا لفظ قليل لكن يعطي المعنى الكثير، أو على حد عبد القاهر الجرجاني "الصَدفةُ الواحدة تُخرج لك عدة دُرَر، وتجني من الغصن الواحد أنواع كثيرة من الثمر"[2].

فالإيحاء في الاستعارة ليس لصيقا أو متوقفا على المنشئ فحسب، بل يتعداه إلى الملتقي الذي يثريه بتعدد القراءات والتأويلات، وهو عنده منوط بسعة الثقافة والاطلاع خاصة إذا كان مُنشئ الاستعارة قد عمد فيها إلى الترميز واستخدام الحيل الصوتية والموسيقية، وهته الأخيرة تلعب على وتر نفسية المتلقي[3].

5- نماذج عن جمالية الاستعارة من الديوان:

تحت هذا المبحث من الفصل سنقوم بتحليل نموذج استعاري من قصيدة **"**محاولة فاشلة لتقريب عينيك**"** من خلال الاستعارات الأتية: (وإنني منهما مُستنجد بهما – الظل يُعذر إن ذبنا وما فَهما – لا تعذلي الهمس بالعينين قد غُرما)[4].

في هذه الاستعارات انحراف كبير عن المألوف من الصيغ المعتادة، وهذا الانحراف يخلق لنا اختلالاً في أبنية الصورة الاستعارية، لكنه يُنتج لنا في المقابل طاقة جمالية كانت مدفونة بين تلك التراكيب، تلك الطاقة هي التي تجعل القارئ لا يفقد توازنه، ويُفيق من لحظة التيه التي تفاجئه بها الاستعارة لأن ذلك الاختلاف في ألفاظ الاستعارة يزول داخل البناء الكلي للنص.

من خلال هذه الاستعارات السابقة، نستطيع إدراك الأبعاد الفنية والإنسانية المرتبطة بتجربة الشاعر، ومحاولته وصف عيني محبوبته، حيث تتداخل الاستعارات وتتنوع الأوصاف لمحسوس واحد

[1]- المرجع السابق: ص 149.

[2]- عبد القاهر جرجاني: أسرار البلاغة، م س، ص 137.

[3]- عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، م س، ص 149-151.

[4]- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البحث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985 ص 33.

وهذا يدل على حالة ذات الشاعر الغير مستقرة فالشاعر استطاع جمع وحشد مجموعة من الصور المتفردة والمتنافرة ظاهريا، وأن يخلق بينهما تناسق وانسجام، وفي أغلب تلك الصور كانت الجدة طابعاً مميزاً، حيث لم يسبقه إليها شاعر أخر، كما أنه أخذ تلك الصور من محيطه العام وأعاد تشكيلها في صيغ جميلة ومُبدَعةٍ فنيا ومُقنعةٍ للسامع.

ففي قوله: "لحنان عينيك موسيقى وأخيلة .... وإنني منهما مستنجدٌ بهما"[1].

نجده شكل مجموعة من العلاقات الخفية بين عناصر هذه الاستعارة، وعلى الرغم من أن تلك العناصر تقع على أعين الناس ومبثوثة في الطريق على حسب قول الجاحظ، إلا أنَّ الشاعر استطاع أن يمزج فيما بينهما ويصهرها، لتخرج لنا صورة جديدة، فعيني محبوبة الشاعر قد تجاوزتا المهمة الطبيعية والتي هي الرؤية وإدراك المحسوسات، إلى إنتاج الحنان والموسيقى والخيال، كأنَّ تلكما العينان كائن منفصل ومستقل بنفسه له عواطفه الخاصة.

ويتجاوز الشاعر في هذه الصورة، تلك الأوصاف المستهلكة والعادية التي عرفها العرب من أمثال (البحر، والنخل ، ...) إلى صورة محسوسة أخرى أكثر غرابة وجدة (موسيقى) فالشاعر يقابل هنا بين صوت الموسيقى ونظرات الحنان المنبعثة من عيني محبوبته، حيث يشتركان في كونهما مصدر للراحة وباعث على الهدوء لنفسه.

إن هذا المزج الذي أبدعه الشاعر يعطينا ملمحا جماليا، هو نتاج انصهار المحسوس الذي هو الحنان مع الملموس الذي هو الموسيقى، لينتج لنا عينان أسطوريتان تملكان حاسة البصر كما لهما القدرة على العزف، ولا يتوقف الأمر في هذه الصورة هنا، بل يتجاوزها الشاعر إلى تصوير عيني محبوبته على أنهما الملاذ الأمن، الذي هو مبعث الخوف والفزع فلا مفر للشاعر إلى الهرب منهما إلا العودة لهما، ومع أن هذه الصورة مستهلكة عند الشعراء حتى أصبحت مشاعة ولا يختص بها شاعر عن غيره، لكن عيسى لحيلح يستخدم هذه الصورة للمرور إلى صورة أخرى تمثل تكملة للأولى ضمن سياق كُلِّي للقصيدة.

[1] – المرجع السابق: ص33.

حيث يقول "عيناك سيدتي بحر بزرقته..... أصيح إن هلتا إني عشيقهما"[1].

فنجده قد صنع من عيني محبوبته كياناً جديداً، فلم تعد تلك العينان عاديتين، بل غدت هلالاً يرمز إلى شوق الشاعر لرؤيته وهو يزين سماءه، وهذه الاستعارة تعكس حالة الشوق والمعانات من الهجر الذي تعيشه ذات الشاعر، وتجعلانه يعرف الاغتراب، الذي يتحول في الصورة الموالية إلى حالة اللَّوم من خلال قوله: "لا تعذلي الهمس"، حيث عمد الشاعر إلى تحويل الهمس من حالته المعروفة إلى كائن بشري يخطئ، ويتلقى اللَّوم على خطئه، ولكن الأغرب من هذا التصوير الاستعاري هو: ما الذي يجعل الهمس يخطئ ؟! ليجيب الشاعر "بالعينين قد غُرما".

يستمر الشاعر على طول القصيدة في تشبيه عيني محبوبته بـ (البحر، الديك، الظل والسيف...) مع ربط تلك التشبيهات باستعارات بديعة.

إن التفاعل بين كل هذه العناصر هو الذي منح هته الصور الاستعارية جدتها وقوتها وجماليتها كما جعل العلاقات التي تربط فيما بينها دائمة التطور والتجدد، لأنها لا تخضع إلا للحركة الداخلية للأبنية الشعرية.

[1] – المرجع السابق: ص33.

الفصل الرابع:

في معرفية الاستعارة

1- الاستعارة الوضعية

أ- الاستعارة الاتجاهية

ب- الاستعارة الأنطولوجية

1- الاستعارة الشخصية

2- استعارة الكيان والمادة

ج- الاستعارة البنيوية

2- الاستعارات الإبداعية

في هذا الفصل من البحث سنقوم بتقديم قراءة في البنيات الاستعارية في ديوان" وشم على زند قرشي" للشاعر "عبد الله عيسى لحيلح"[1] وبما أن قصائد الديوان تبلغ إحدى عشرة قصيدة موزعة بين شعر البيت وشعر التفعيلة، فقد رأينا أن نأخذ نماذج محددة منها هي: "وشم في زند قرشي، نداء إلى أبي الطيب المتنبي، القصيدة الخريفية، كهربوا الضاد مجنونة الحي، محاولة فاشلة لتقريب عينيك، أخر البوح".

هدفنا من خلال هذه التحليلات هو الاستدلال على كون الاستعارة بنية تعيش معنا داخل مختلف خطاباتنا اليومية العادية، باعتبارها ركنا جوهريا متأصلا في نسقنا الفكري التخيلي وذلك من خلال تجاربنا الفيزيائية والثقافية، والتي ترتبط مباشرة باحتكاكنا مع العالم الخارجي وسنعتمد في هذه المرحلة على جملة من الآليات، متمثلة في التصور التجريبي التفاعلي وبصورة أدق في الاستعارات الكبرى التي أوردها كل من (جورج لايكوف ومارك جونسون) في كتابهما" الاستعارات التي نحيا بها". يقسم الباحثان الاستعارات إلى:

1- الاستعارات الوضعية:

وهي الاستعارات البعيدة عن القصد الإبداعي وهي عادية وتظهر في الخطاب اليومي حتى دون الانتباه لها، وهذا النمط الاستعاري مرتبط بقدرتنا على إنتاج الاستعارة من خلال الطابع الاستعاري للسان، وكذلك البنية التصورية للتفكير الإنساني، حيث نعتبرها مجرد أوصاف مباشرة للظواهر المجردة وقد سماها الباحثان بالاستعارات الوضعية أو الاستعارات العرفية لأنها تنتمي لنسقنا العرفي، وتضم هذه الاستعارات كل من: الاستعارات الاتجاهية والأنطولوجية والبنوية.

أ- الاستعارات الاتجاهية (orientational metaphor):

وهي تلك الاستعارات المرتبطة بالاتجاهات الفضائية، المحيطة بنا مثل: عال، مُستفل داخل خارج، فوق، تحت...، وننتج هذه الاستعارات من خلال طبيعة عمل أجسادنا داخل الحيز المكاني[2] باعتبارنا كائنات تتصل بمحيطها وتمارس داخله تجاربها.

[1]- عيسى لحيلح: ديوان وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة-الجزائر، د ط، 1985.

[2]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص33.

ومن أهم الاستعارات التي وردت في الديوان ضمن هذا النمط نذكر:

- استعارة "الخضوع والضعف تحت" يمثل لها بقول الشاعر:

هَلُّمي خُيول الله نُوقظ غَافيا ونَبعثُ إسلاماً وشعباً مُخدراً[1].

إن هذه الجملة الاستعارية تستند إلى تجربة فيزيائية وثقافية، لأن البعث يتخذ منحا تصاعديا من أسفل إلى أعلى، والنهوض هو نشاط فيزيائي يرتبط بالحالة المادية التي يتخذها الجسم قبل النهوض وهي الاستلقاء والجمود وعدم الحركة، كما أنه يعبر عن الفشل والهزيمة، ليتحول البعث عندها من حالة الحركة المادية إلى الحالة المعنوية المجردة من خلال استخدام "بعث" على الفوز والنصر ومنه يمكننا تحديد أركان الاستعارة كالأتي:

(المستعار منه) هو البعث والذي يرتكز على الاتجاه الفضائي تحت بينما (المستعار له) هو الانهزام والضعف.

تساعدنا استعارة "الخضوع والضعف تحت"[2] في فهم تصور البعث من خلال تأصلها في تجربتنا الفيزيائية المباشرة مع محيطنا، فوضعية الانبعاث تكون دائما بعد الفشل والانهيار ولفهم مفهوم الفشل، وهو ذو طابع مجرد، يتم ربطه بالاتجاه الفضائي" تحت" الدال على الأسفل، فالفشل ليس فضاء إلا أننا ندرك أن الانهزام والمهانة تتخذ منحاً سفلياً، وما دام الأسفل فضاء، فإننا نجعل من التصور المجرد أي الفشل خاضعا بدوره لقوانين الفضاء.

لكن المميز في هذه الاستعارة أنها تنطلق من مفهوم الانبعاث لتصور لنا اتجاه أخر هو الفوز فوق والانتصار فوق، وهذا نابع من الحالة النفسية، فعندما يكون المرء يشعر بالحماسة والرغبة في التغيير، تنشأ عنده حالة استرخاء جراء الحالة العاطفية الإيجابية التي هو عليها ففي العادة يكون المنهزم تحت في الأسفل، والقوي يكون فوق في القمة.

[1]- عيسي لحيلح: وشم على زند قرشي، ن س، ص8.

[2]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص35.

تنفتح هذه الاستعارة "الخضوع والضعف تحت"، التي ترتكز على أساس البعد الفضائي (تحت) الدال على السفلية في تصوير واقع الحياة الاجتماعية والسياسية في العالم العربي عموما والجزائر خصوصا سنوات الثمانينات، من تسلط القوى الغربية خاصةً بعد معاهدة (كامب ديفيد) فكل هذه الأمور انعكست على نفسية الشاعر.

ومع أن لايكوف قد أشار إلى أن الخصومة والتنافس، قد يدخلنا في استعارة "الجدال حرب" إلا أن الوضع هنا مختلف، لأنه لا وجود للطرفين المتنافسين اللذين يتبادلان الهجوم والدفاع، إذاً تبقى استعارة الخضوع والضعف تحت مرتبطة بالحالة النفسية المليئة بالإحباط والتي ينطلق منها الشاعر.

– استعارة "المستقبل أمام"[1] وهي من الاستعارات التي يمكن أن نمثل لها من الديوان بقول الشاعر: "حين يأتي الخريف"[2] حيث تستخدم هذه الاستعارة في البعد الفضائي "المستقبل أمام" فنحن ننظر للمستقبل على أنه قادم من الأمام، وفق الاتجاه الذين يتحرك فيه، ونتحرك نحوه، وأيضا وفق ما هو قادم نحونا أو متوجه إلينا، أحداث المستقبل المتوقعة تأتي بداية من الأمام، وأيضا المستقبل الذي نحن في انتظاره يأتي متحركا من جهة الأمام، وبما أن المستقبل محصور في ظاهرة الزمن، والزمن يسري في اتجاهين هما أمام وراء، ولا يملك فوق أو تحت، فيمكننا إخضاع هذه الاستعاراة للإسقاط الفضائي "أمام" الذي يحمل دلالة العلو والارتفاع المجرد وهو المستعار منه أما المستعار له فهو المستقبل.

ومن خلال هذا المثال يتوضح أن الشاعر واقع تحت تأثير النسق الفكري الاستعاري الذي نسير به في حياتنا اليومية، وتحكمه قوانين الأفضية، ويتوضح أيضا أن الاستعارة ليست لونا أسلوبيا اختياريا ولاهي آلية لسانية يقتصر استعمالها على التجميل والتزيين، بل هي آلية للمعرفة، وتمثل إحدى الطرق الجوهرية للعلم وبنينة مختلف أنساقنا التصورية، كما أنها جزء لا يتجزأ من نظامنا اليومي العادي.

[1]– جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص59.

[2]– عيسي لحيلح: وشم على زند قرشي، ن س، ص20.

أما في المثال الاستعاري الأتي: "قد مر عن بيننا عام"[1] فالحيز الفضائي هنا لا يخضع للاستعارة المستقبل أمام بل يندرج ضمن الاعتراضات التي تحدث عنها لايكوف حين قال: "سبق أن اقترحنا أدلة على أن الاستعارات والكنايات ليست عشوائية، بل تشكل أنسقة منسجمة ينبني بواسطتها تصورنا عن تجربتنا، إلا أنه من السهل العثور على تنافرات واضحة في تعابير الاستعارة اليومية"[2] ففي استعارة "قد مر عن بين عام" يبدو الفضاء الزمني فيها متناقضاً؛ لأنها للوهلة الأولى تبدو استعارة المستقبل أمام، لكن عند التدقيق فيها تتحول إلى استعارة الماضي خلف أو الماضي وراء، فهذه الاستعارة الاتجاهية ليست عشوائية أو اعتباطية، وليست وليدة المصادفة، بل تتبع مرتكزات فيزيائية وتفاعلية من صمم تجربتنا واحتكاكنا بمحيطنا.

يكمن (المستعار منه) في الاتجاه الفضائي وراء بينما (المستعار له) ويتمثل في التصور المجرد الماضي، فقد تمت بنينة استعارة الماضي وراء عن طريق الاتجاه الفضائي وراء كما ترتكز على تجربتنا الفيزيائية والثقافية، الزمن يسير في حركة مستقيمة من أمام إلى وراء والعام الذي مر كان قبل ذلك أمام، ثم خضع لقوانين الزمن من خلال خط سيره فأصبح وراء بالنسبة إلى نقطة الزمن صفر التي هي حاضر الشاعر.

فنحن ننطلق في هذه الاستعارة من واقعنا، فالعام الذي مر يشبه القطار الذي يسير في خط مستقيم والشاعر يمثل المحطة فنحن كثيرا ما نقول: "فاته قطار العمر" وغيرها من الجمل التي تدل على سير الزمن من أمام إلى وراء، وكذالك "وجود المستقبل في الأمام والماضي في الوراء".[3]

– استعارة "اللّاوعي تحت"[4] ونستشفها من الاستعارة التالية: "ونامت نواطير بمصر".[5]

[1]– عيسي لحيلح: وشم على زند قرشي، ن س، ص48.

[2]– جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص59.

[3]– المرجع السابق: ص69.

[4]– م س: ص34.

[5]– الديوان: ص13.

وتكمن مرتكزات الفيزيائية والثقافية لاستعارة اللّاوعي تحت، في أن النائم يتخذ وضعية التمدد والاستلقاء، فالجسم يتخذ فيها وضعا فيزيائيا تحتيا وهذا النشاط اليومي المتكرر، يعد جوهريا في حركتنا، فحتى خلال نومنا يتخذ جسمنا نمطاً حركياً ينبني على اتجاه الفضائي هو"تحت".

وبما أن النوم هو حالة لا شعورية ينفصل فيها النائم عن عالمه، فيمكن التعبير عنه باللّاوعي أو غياب الوعي، ما يجعل الاستعارة "نامت نواطير" تدخل في "اللاوعي تحت" حيث يكمن (المستعار منه) في نشاط النوم الذي يرتكز أساسا على الاتجاه الفضائي "تحت" ويتمثل في (المستعار منه) في التصور المجرد الذي يكمل في اللّاوعي، وكلٌ من المستعار منه والمستعار له حاضرا داخل الصورة الاستعارية وهذا ما قامت عليه النظرية التفاعلية وأقرته، على عكس البلاغة القديمة التي تقر بحضور طرف وغياب الطرف الأخر.

إن اللّاوعي كما هو معروف عند أصحاب الاتجاه النفسي يوجد في منطقه سفلية تحتية فهو الباب الخلفي الذي يحيل إلى علل النفس وما يتملكها من هواجس، كما يمثل الرغبات والنزوات المدفوعة، التي لا نرغب في إظهارها، لكنها تجد لها مخرجا لتتجسد به عن طريق الترميز والتقنع في أعمالنا الإبداعية، وكذلك زلات اللسان والأحلام.

فالنوم هو من حالات اللّاوعي والذي يكون في حاله تحتية، وبالتالي يتخذ اتجاها فيزيائياً سفلياً، واستعارة "نامت نواطير بمصر" التي جاءت في الديوان تدل على حاله اللّاوعي والتيه التي كانت عليها مصر، والناطور في الاستعمال العادي هو حارس البستان أو الحديقة، فان كان الحارس في حالة اللّاوعي، فإن الحديقة تصبح مستباحة الأرجاء ويعبث فيها كل من سولت له نفسه الفساد.

– استعارة "النخبة فوق"[1] وتتمثل هذه الاستعارة في قول الشاعر: "أبا لهب فينا يوزع ظله".[2]

يتم النظر إلى هذا التصور المجرد "النخبة" باعتبارها تتواجد فوق، حيث أننا نقوم بإسقاط العلو المجرد على الاتجاه الفضائي فوق على تصور غير فضائي يكمن في النفوذ أو السلطة، واللذين يرتبطان بالوضع الاجتماعي، الذي ينظر إليه دائما على أنه فوق.

[1]– جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص36.

[2]– الديوان: ص10.

حيث يمكننا أن نعتبر استعارات "النخبة فوق" تمظهرا شعريا متلائما مع الاستعارات اليومية التي نتداولها في حياتنا اليومية، ويؤكد لايكوف وجونسون بأن" التعابير نوعان: تعابير حرفيه بسيطة وتعابير مسكوكة، وكلا النوعين يتطابقان مع الاستعارة، ويشكل جزءًا من الكيفية اليومية العادية في الحديث عن الموضوع المطروح"[1].

ويتمثل المستعار منه في تصور العلو المجرد الذي عبرنا عنه بواسطة الاتجاه الفضائي فوق، بينما المستعار له يكمن في التصور المجرد النفوذ فيتم فهم الاستعارة "النخبة فوق" تنبثق من إحساسنا بالضعف أمام السلطة أو صاحب النفوذ الذي يكون فوق، فأبو لهب في الاستعارة السابقة يمثل السلطة أو أصحاب القرار السياسي، اللذين يحاولون استدراج الشعب إلى ألاعيبهم، والسيطرة على توجهاتهم، وهذا الوصف الاستعاري نابع من كون الشاعر كان معارضا شرسا للسلطة الحاكمة في تلك الفترة، كما نجد أيضا أن الظل في الاستعارة يتبع الاتجاه الفضائي فوق.

ب- الاستعارات الأنطولوجية(antological metaphors):

وهي الاستعارة التي نقوم فيها ببنينة أنساق وموضوعات مجردة، استناد إلى أنساق فيزيائيه أو موضوعات محسوسة، وفيها يتم النظر إلى الموضوعات المجردة أو الأشياء غير المدركة بشكل مباشر كالفلسفة والحكمة أو الحب والغضب باعتبارها أشياء مادية محسوسة وهذه الاستعارات دائمة الحضور على مستوى تفكيرنا لدرجة أننا نتعامل معها كأنها مسلمات يمكن الحكم عليها بالصدق والكذب[2].

وتتفرع الاستعارات الأنطولوجية إلى:

1-الاستعارات التشخيصية:

في هذا النوع من الاستعارات يتم منح معنى للظواهر في العالم عن طريق أنسنتها فنعمل على تخصيص الأشياء الفيزيائية ومعاملتها كما لو أنها بشر، "وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، ص65.

[2]- جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، م س، ص43.

ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية"[1] فمثلا الاستعارة اليومية من مثل: "الغلاء يلتهم مرتباتنا" أو"ذهبت الأزمة بكل مدخراتنا" تجعلنا نتعامل معها على أنها حقيقة فنكذبها أو نصدقها، ومثل هذه الاستعارات دائمة الحضور في تفكيرنا.

وتحت هذا النمط الاستعاري يمكن إدراج:

– استعارة "الجنون شخص" في قول الشاعر: "إلا الجُنونَ يضمُ القلبَ ضميه"[2] و"لحظة الشبق المجنون".[3]

ينظر في التعبيرين السابقين للجنون والشبق وهما مجردان، يلعبان دور المستعار له باعتبارهما شخصين يمثلان المستعار منه، وهذا النمط خاضع لجملة من الأنشطة البشرية مثل الضم والشبق وهذه الأنشطة البشرية ننسبها للجنون، فمع القراءة الأولى تبدو الدلالة غير واضحة، وغير سليمة من حيث التركيب، كون الضم يُسندُ الإنسان العاقل، لأنها أفعال تنبع من الإرادة الحرة، ولكن هنا نجدها مسندة إلى غير العاقل وهو الجنون.

يتمثل المستعار منه في فعل الضم، بينما المستعار له هو التصور المجرد الجنون حيث أن بنينة العبارة السابقة التي مثلنا لها بـ "الجنون شخص" تم فيها إسناد الفعل إلى الجنون غير العاقل، بينما في الأصل هو فعل للعاقل.

ويجعلنا هذا النمط من الاستعارات نجسد الشيء غير الإنساني، كالجنون هنا ونعبر عنه من خلال تعابير مختصة بالأنشطة البشرية، ومن خلال هذا النمط يتم فهم ظواهر العالم الغير المجردة ومن خلاله أيضا نحاول فهم تجاربنا وإفهامها لغيرنا؛ تلك التجارب التي ترتبط بكيانات غير بشرية وبهذه الطريقة يكون مُنشئ الاستعارة قد أعطاها معنىً ودلالةً.

---

[1]– جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص53.

[2]– الديوان: ص38.

[3]– الديوان: ص39.

ويمكننا الحكم على استعارة "الجنون شخص" على أنها استعارة صادقه لأنها تعكس واقعا اجتماعيا مثبتا، فكأن المتشردين والمجانين في شوارع مدننا ليس لهم من حامٍ غير حالة الجنون تلك التي تجعل الناس إما يتعاطفون معهم وإما يخافونهم.

وإذا أردنا أن نُخضع هذه الاستعارة إلى مبدأ (غرايس) أو ما يعرف "بمقبولية الاستعارة" التي تقوم على أربعه قواعد هي: النوع والكم والطريقة والمناسبة، فإن هذه الاستعارة تستجيب لهذا المبدأ لأنها تعكس الواقع، وكأنه لا وجود لتعبير مغاير يمكنه تصوير الجنون بغير تشخيص، حيث يتجلى هنا مبدأ النوع، وكذلك فالاستعارة السابقة واضحة لأنها تتضمن دلائل حرفية على الصورة، ومن خلال كل هذا تتجلى طواعيتها لمبدأ الطريقة، فنحن نستعملها بشكل عفوي وتلقائي دون أي غرض إبداعي مما يجعلها تستجيب لمبدأ المناسبة.

ومن مظاهر الإبداع في الاستعارة الثانية "لحظة الشبق المجنون" نجد أن العملية أكثر جماليةً، لأن الشاعر جعل من الشبق الذي هو حالة نفسية، في صورة حالة نفسية أكبر هي الجنون، وكأن هذا التشكيل مركب من تشخيصين منفصلين لكنهما متكاملين.

– استعارة "السراب طفل، السراب مُرضع" ويجسدها السطر الشعري: "يهفو السراب لثدي السراب"[1].

يتم النظر في هذه الاستعارة إلى شيء مجرد يكمن في السراب والذي يلعب دور المستعار منه عن طريقي ما هو بشري، ويكمن في الطفل الذي يلعب دور المستعار له، أو بالأحرى جعل ما هو غير بشري، انطلاقا من الحركات البشرية، وكذلك الأمر في "السراب مُرضع" فالسراب في هذه الاستعارة هو بمثابة الرضيع تدعوه غريزته أو فطرته للبحث عن ثدي أمه فيحاول إشباع غريزة الجوع التي تعتريه، لكن الاستعارة تنتقل إلى كون الثدي الذي يهفو إليه الرضيع أيضا سراباً، وكأن الحقيقة في هذه الاستعارة غير موجودة أصلا.

[1]– الديوان: ص54.

2- استعارات الكيان والمادة:

إن تجاربنا اليومية مع المواد المحيطة بنا وأيضا الأشياء الفيزيائية، تقدم لنا طريقة لفهم كل ما حولنا فهماً يتعدى الاتجاهات البسيطة، "إن فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة عنا أو باعتبارها مواد من نوع واحد، وحين نتمكن من تعيين تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومَقْولَتُها وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقتنا"[1] وينسحب على هذا، كل ما يحيط بنا من مبانٍ وشوارعٍ... وغيرها من الجمادات.

- استعارة "الجوع كيان" ونمثل لهذا النمط من الاستعارة بقول الشاعر في موضعين:"الجوع في البطن يعوى" و"هزي إليك بجذع الجوع"[2].

إن محاولة الإنسان فهمَ رغباته وأحاسيسه تدفعه إلى استخدام الأشياء المحيطة به من مواد، وهذا هو جوهر الاستعارات الأنطولوجية، فالجوع هنا يمثل ذلك الإحساس أو الرغبة الملحة للطعام، وهذه الرغبة هي شيء مجرد، لكن هنا تحولت إلى كيان حيواني (مستعار منه) يتواجد في المحيط الذي نعيش فيه، حيث إن الشاعر استحضر ذلك الصوت الذي يطلقه الذئب دون غيره من الحيوانات، ووظفه في غير سياقه المعهود.

إن الرغبات فينا تشبه المواد داخل الأوعية وهذه الأوعية هي أجسامنا التي تخضع لتجربة الاتجاهات الفضائية (داخل وخارج). وعليه فإننا في حياتنا اليومية نتعامل مع رغباتنا على أنها كيانات معزولة عنا، وكذلك نذهب إلى تصديق أو تكذيب كل تلك الاستعارات "الرغبات"، مثل الاستعارة الثانية: "هزي إليك بجذع الجوع" التي صور فيها الشاعر الجوع الذي هو حال شعورية، جذعاً له كيان مستقل خارج عن أجسادنا، ويتم تحريكه والتأثير فيه فيتم هزه ليسكن ويهدئ.

---

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص45.

[2]- الديوان: ص41-42.

- استعارة " الظل كيان" وتتجلى في قول الشاعر: "وأسحبُ ظِلي"[1].

يعد الظل(المستعار له) بمثابة كيان أو مادة، أما(المستعار منه) ويمثل ثقل المسؤولية العقدية التي على الشاعر تحملها، والصبر عليها، فالظل هنا يُحيل إلى المتاعب والمصائب التي تنزل على الشاعر من كل مكان، وتحدق به في كل حين، والتخلص من العبء هو سبيل الوحيد للتخلص من ذلك الكيان الذي يتواجد داخل وعائه (جسده)، فالعبء شيء غير مرئي لأنه شعور يعتري النفس، من ثقل المسؤولية، وهته الأخيرة حملها الشاعر دون مرجعيه قانونية، أو تكليف من أحد غير ضميره.

تندرج استعارة "الظل كيان" بشكل مباشر من خلال تجاربنا الاجتماعية، حيث في كثير من الأحيان يكون الظل مادة متشكلة أمامنا ويمكن إخضاعه للقياس فنقول: "فلان ثقيل الظل" فنخضع من خلال هذه العبارة شعورنا اتجاه شخص آخر لقوانين الفيزياء، ورغم أن الظل في أخر الأمر هو مجرد أثر لسقوط الضوء على الأشياء ولا يمكن إخضاعه لقوانين الوزن.

- استعارة "الزمن شخص" وتتجلى هذه الاستعارة في قول الشاعر: "الأيام أعطت مُوادراً وعز عليها أن تُقدم طائيًا"[2].

لقد تم بنينة نسق الزمن -وهو تصور مجرد- عن طريق استعارة أنطولوجية، تتمثل في الزمن شخص، وكأن الأيام يمكنها القيام بعمل المنح والمنع، فنحن نجعل من هذه التعابير الاستعارية مجرد بديهيات ومسلمات لا صلة لها بالجانب الاستعاري للسان.

تعد الأيام (المستعار له) شخصا قادرا، و(المستعار منه) يملك القدرة وحرية الاختيار في منح ومنع المال والجاه، وهذه الاستعارة نجدها بكثرة في النصوص الإبداعية والجمل اليومية على حد سواء لأنها راسخة في نسقنا التصوري، فنقول مثلا: "أعطته الأيام" و"كانت الأيام شديدة عليه" وهذا يعد جزءاً جوهرياً من ثقافتنا، وعلى هذا الأساس تتم شخصنة الزمن ليغدو حينها كيان قائما بنفسه.

[1]- الديوان: ص10.

[2]- م ن: ص19.

وهذه الاستعارات التي سبقت، تبدو عادية لدرجة أننا لن ننتبه لها، ولا ندقق في طبيعة الاستعارة، فهي بالنسبة إلينا مجرد وصف لظاهرة فكرية غير أننا لو دققنا النظر بعمق في كنهها سندرك أنها تتضمن في طياتها بعداً استعاريا وبعداً جماليا كبيرا.

- استعارة "الزمن مادة" ونمثل لها بقول الشاعر: "وذَريتُ عُمري ورَاء السرابِ"[1].

تندرج هده الاستعارة ضمن النمط الأنطولوجي، حيث تم فيها بنينة نسق الزمن- وهو تصور مجرد- عن طريق استعارة "الزمن مادة"، وكأن العمر في هذه الاستعارة مادة يمكن نثرها، ومثل هذه التعابير نجدها مطروقة عند الشعراء، ومن أشهرها قول الشاعر(إدريس جامع): "حظي كدقيق فوق شوك نثروه"، لكن هذا لا ينقص من جمالها .

وهذا النوع من الاستعارات يصدر عن نسقنا التصوري اتجاه الزمن، حيث ننظر إليه على أنه "نوع من المادة يمكن تكميمه"[2] والتصرف فيه، وينبع هذا التصور عند الشاعر عيسى لحيلح من حالة نفسية متأزمة، فنضاله وصراعه مع السلطة الحاكمة في البلاد أخذ منه أزهى أيام شبابه، لكن دون أن يغير ذالك النضال في حال البلاد أو المجتمع شيئاً، ففي الاستعارة التي تليها نجد أن الشاعر يشبه ذلك النضال وتلك المبادئ والقيم التي يكافح من أجلها بالسراب الذي لا يدرك رائيه حقيقته حتى يفقد الكثير من الجهد والوقت.

ج- الاستعارة البنوية:

وتتمثل في الأنساق التصورية التي تتسم بوضوح أقل، استنادا إلى أنساق تصورية تتسم بوضوح أكثر كبنينتنا مثلا نسق اللسان، وهو نسق يتسم بوضوح أقل استناداً إلى نسق السكن الذي يتسم بوضوح أكثر، وترتبط هذه الاستعارة بثقافتنا أكثر، أو بعبارة أخرى" أن هذا النمط من الاستعارات يتم النظر إليه من خلال بنينة نسق تصوري عن طريق نسق تصوري في مجال مغاير بشكل جزئي

[1]- الديوان: ص 58.

[2]- لايكوف جورج ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص85.

حيث تتم بنينة التصور الهدف عن طريق ما يدعى بالتصور المصدر"[1] ومن أهم الاستعارات التي يمكن إدراجها في هذا السياق والتي أوردها لايكوف وجونسون استعارة (الجدال حرب)، وتنعكس هذه الاستعارة في القصيدة من خلال قول الشاعر:" أن تنزف الضاد، ما شاخت الضاد، و اقطع تفرنسه، كهرب الضاد"[2].

إن الجدال والنقاش يمثل جزء كبير من حياتنا الاجتماعية، ولفهم هذه التجربة نقوم باستعارة تصورات بسيطة نفهمها أكثر، وتكون أكثر التصاقا بتجاربنا، فنحن نستحضر تصور الحرب (مستعار منه) قصدك فهم تجربه الجدال (المستعار له).

فالجدال نعيش ونجربه بالصيغة نفسها التي نعيش بها معاركنا الفيزيائية، والدليل على ذلك تحول بعض جدالاتنا إلى عنف وضرب فيزيائي، حيث لا يوجد هناك حدود فاصلة بين الجدال والصراع الفيزيائي[3].

إن الدخول في حديث مع اعتبار الطرف الأخر خصماً، والقيام بمهاجمته بإرسال أسراب الأدلة عليهم، وتقوية موقفه وهدم حصون استدلالاته، مع تبني كل الطرق الممكنة لإخضاعه أو إرغامه على الانسحاب، فكون كل طرف يسعى إلى تحقيق الهدف نفسه وكلاهما يتصوران أن هناك رابحاً وخاسراً بعد نهاية الجدال، كل هذا ينبع من ممارستنا السابقة وحتى ونحن أطفال، وهو من صميم ثقافتنا ونقوم به في حياتنا اليومية، وحتى مع أقرب المقربين منا وهذا ما يجعل الحديث عندنا يكتسب مظاهر البنية الحربية.

ومع أن الجدال والحرب في أصلهما شيئان مختلفان ونشاطان متباعدان، إلا أن ترابطات النسقية التي تتسم بها تجاربنا تجعلهما متقاربين، فتجربة الجدال أقل وضوحا مقارنة بما يمكن انجازه بواسطة الحرب، وهذا يعني أن الجدال ثبت بنينته جزئيا من خلال تصور الحرب.

---

[1]- جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، م س، ص95.

[2]- الديوان: ص31.

[3]- لايكوف جورج ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص82.

وما قام به الشاعر في الاستعارة السابقة يدخل ضمن استعارة الجدال حرب، فدفاع الشاعر عن لسانه، جعله يسوق الكثير من الأدلة التي تثبت قوته وصموده وأنه ما يزال في ريعان الشباب، ثم لم يكتف بهذا بل راح يهاجم اللسان الفرنسي ويأمر بقطعه، ويصفه بالاحتلال ومع أن الشاعر أقر أن الضاد ينزف من جراء معاركه وخيانة بعض أبنائه، لكن الحل لذلك يتمثل في الكي والتطعيم.

فمن خلال هذا ندرك أن الشاعر استخدم جملة من الممارسات الفيزيائية الحربية، حيث بدأ من الدفاع وتحصين المواقع، ثم انتقل إلى الهجوم وكسب المساحات، وهي ذات الممارسات التي كانت في أصل الجدال مجرد تهديد وتحدٍ وتلميحات جارحة.

- استعارة "الزمن بضاعة رخيصة" ونجد هذا النمط الاستعاري في قول الشاعر" أبا الطيب الأيام حبلى بعقمها"[1].

إن نسقنا الاستعاري يقوم ببنينة الزمن على أنه (مستعار له) وهو تصور مجرد، استناداً إلى نسق مغاير يتمثل في البضاعة الرخيصة(المستعار منه) التي تأتي أكثر وضوحا من التصور الأول، فما دامت الأيام لا تقدم الجديد ولا تحمل في طياتها التغيير الذي يرجوه الشاعر وينتظره، فهي أيام عقيمة وبضاعة خاسرة ومن يتاجر بها فهو يحمل الخسارة وسوء الترقب.

ففي هذه الاستعارة يصور الشاعر الأيام على أنها رتيبة مملة وهي تأتي وتذهب ولا تحمل إلا العقم والخواء، باعتبار أن تلك الأيام _سنوات الثمانينيات_ كانت تعرف أفول الاتحاد السوفياتي وتربع أمريكا على زعامة العالم، فالشاعر يدرك أن التغيير يكون من أنفسنا وأن الانتظار لن يغير شيئاً.

إن هذه الاستعارات متأصلة في نسقنا التصوري، حيث يمكن ترجمتها دون أن يتغير معناها لأنها تنبع من ثقافتنا العالمية المشتركة، ومن تعاسة الشاعر وحالته النفسية المتأزمة أنه يرى حاضره بتلك الصورة السوداوية، وهذا على طول استعارات وكنايات القصيدة.

[1]- الديوان: ص13.

2- الاستعارات غير الوضعية (الإبداعية):

المعروف عن هذه الاستعارات أنها تتواجد خارج نسقنا التصوري العادي، لأنها تقوم في أصلها على إنشاء علاقات جديدة بين موضوعات مختلفة، وينضوي تحت هذا النوع كل الاستعارات ذات الطابع الجمالي الفني والإبداعي، على اختلاف مستويات الخطاب المختلفة سياسية، فلسفية وشعرية[1].

تنبني الاستعارات غير الوضعية على استغلال ملكة المشابهة، قصد الولوج إلى عوالم جديدة والعمل على خلق علاقات جديدة وغير مسبوقة، من خلال تجاوز الأنماط البلاغية الجاهزة والمتحجرة، فهذا النوع من الاستعارات يتعدى عملية الاجترار والتكرار للرصيد الاستعاري المبثوث في كتب البلاغة، إلى خلق توليفة دلالية جديدة[2].

إن الاستعارات تقوم على نسق تفكير مبدعها، هذا المبدع له تفاعل مباشر مع محيطه البيئي والثقافي والعقائدي، كل هذا "يلعب دورا في خلق استعارات جديدة تتأسس على علاقات وترابطات غير مسبوقة بين الموضوعات والأوضاع، أين يتم العثور على متشابهات بين موضوعات مختلفة ومتباينة، وذلك ما يسمح بانبثاق فهم جديد يسمح بإضاءة ظاهرة الإبداعي الدلالي[3].

فمن خلال هذا القول نستطيع تأكيد أن الاستعارات الإبداعية هي التي تفرق وتميز بين جودة الأشعار وتجعلنا نقول عن شعر هذا أنه جيد وعن شعر الأخر أنه سيء، لأن هذه الاستعارات مرتبطة أكثر بالبراعة والاستعدادات الفطرية التي يهبها الله للإنسان، واخترنا للتمثيل لهذا النمط من الاستعارات بثلاثة استعارات من قصيدة "نداء إلى أبي الطيب المتنبي".

- استعارة" الأشعار كيان" و" الأشعار ذوات":

إن الشعر كيان جوهري ومتأصل في الإنسان، وهو عند العرب يشكل الجزء الكبير من هويتهم فمنذ الجاهلية كان الشعر ديوان العرب، حيث قدموه على غيره من أجناس الأدب ولعب دورا كبيرا

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، م س، ص145.

[2]- جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، م س، ص45.

[3]- المصدر نفسه: ص ن.

في التشكيل الحضاري للأمة منذ عصورها الغابرة، وعلى مدار أزمنتها المختلفة، حيث اعتبرت أمتنا بحق أمة الشعر.

يؤكد الفيلسوف (بيندتو كروتشه) أن الأصل في العقل البشري هو الشعر، وهو النشاط الأول الذي يمارسه الأنسان، فلا يَنشئُ التفكير دونه، كما أن الشعر غير قابل للمحو لأنه نتاج الحاجة الطبيعية، وليس نتاج الميل إلى المتعة، وقبل أن يكون الأنسان قد بلغ مرحلة تشكيل العوالم يُشكل الأفكار، وقبل أن يتأمل بعقل صافٍ يُدرك تعددات مضطربة مشوشة وقبل أن يقدر على التكلم بموضوع يُغني، وقبل أن يتكلم نثرا يتكلم شعراً[1].

إن الرؤية الشعرية رؤية متجاوزة، لا تلتزم بالواقع وإنما تميل إلى إعادة تشكيله والتصرف فيه، في ضوء صورة ذهنية مثالية يراها الشاعر[2]، وهذا الفعل يقتضي بالضرورة تجاوز رتابته وطبيعته بما يناسب الذات الشاعرة، حيث نجد الكثير من الشعراء من تحدث عن فكرة تفتيت الواقع، ومعاملته على أنه مادة خام يغير منها المبدعُ على حساب ما يعتريه من حالات ويريده من دلالات.

إن الاستعارات التي نحن بصدد تحليلها تمثل ذلك التلاعب المتعمد، وتتجسد من خلالها مقولات التفتيت وإعادة التشكيل، الذي قام بها "عيسى لحيلح" على الواقع الذي عايشه فلم يقتنع بجدواه ولم يركن إليه.

تسلط استعارة "الأشعار كيان" الضوء على إحدى أعقد عمليات تفسير الظاهرة الإبداعية في إنتاج النص الشعري، أو ما يسمى بآليات الإبداع الشعري، حيث اختلف الدارسون أنفسهم في مراحل تكون القصيدة من نقطة البرق أو الفكرة الخاطفة حتى الولادة الكاملة، ولقد سلط عبد الله العشي في كتابه أسئلة الشعرية الضوء على هذه الآليات ورصدها وعلق عليها عند ثلة من الشعراء العرب كان من بينهم "نزار قباني"، و"أدونيس" و"البياتي"... وغيرهم.

[1]- سعيد الحنضالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، م س، ص6.

[2]- عبد الله العشي:أسئلة الشعرية (بحث في آليات الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2009، ص133.

فعبد الله عيسى لحيلح في هذه الاستعارات صور لنا جزءا من تجربته الإبداعية من خلال تشكيل أشعاره على هيئه مواد سائلة، ولكثرتها وتدفقها ضاقت عن حملها الأوعية بمعنى أن ولادة القصيدة عند شاعرنا تكون حسب الحالة النفسية لأن مقام البيت يحيل إلى غضب وسخط، وكلما كانت حالته أشد تأزماً كانت أشعاره أشد تدفقاً وجرياناً.

لكن في الاستعارة الثانية "الأشعار ذوات" نجد أن قضية التماهي تظهر بجلاء، حيث تتخذ الأشعار هنا نمطين مختلفين، كل نمط تحكمه زاوية الرؤية الإيديولوجية لدى الشاعر.

فالنمط الأول "الأشعار ثكلى حزينة" وفيه تم شخصنة الأشعار التي هي (المستعار له) على هيئة امرأة حزينة لفقد ابنها، وهي أشد ما يكون من الألم وهو(المستعار منه) وهذا التوصيف يختص بالأشعار التي قالها الشاعر ومن يحمل توجهه الفكر والعقدي، وهذا القول والوصف نابع من حزن حقيقي يعتري الشاعر، فالقصيدة بالنسبة له مثل الابن الذي يربيه ويسهر على تأديبه ثم يأتي الموت فيخطفه منه، لأن واقع الأمر في تلك الفترة كان صعبا على المبدعين والكتاب في ظل حزب واحد يدعم من تخدمه أفكاره وأعماله، فشاعرنا يسهر الليالي الطويلة يكتب القصيدة وينقحها ثم ما إذا طرحها في مجلة أو جريدة أو نشرها يتم حذفها وسحبها لأن أفكارها ليست على هوى السلطة.

أما النمط الثاني وهو"الأشعار باعت عفافها" فالأشعار(المستعار له) أما (المستعار منه) فهو الفتاة البغي التي تتاجر بعرضها من أجل المال، ولا يهمها من الشاري، ففي هذه الاستعارة تم شخصنة الأشعار التي تصدر من أطراف موالية للسلطة وداعمة لها.

إن هذا التماهي والتنويع في شخصنة الأشعار، تحكمه الكثير من الأفكار والإيديولوجيات السياسية والثقافية التي يتبناها عيسى لحيلح، فالعملية إذاً هي عملية تصنيف لفئة الشعراء أو المبدعين، بين معارض ساخط وحزين على حاله، وآخر مداهن ومساير للوضع، راضٍ بالمال مقابل مبادئه وأفكاره.

كما نجد أن الخيال يلعب دورا محوريا في إعادة صياغة العلاقات الموجودة والثابتة صياغة جديدة على نحو مغاير لما هي عليه في الواقع[1]، فقد ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن التخيّيل هو "ما وضعه واضع ولم يعترض عليه معترض ولا يجوز أن يعتبر صدقا "وجملة الحديث الذي أريده بالتخيّيل ها هنا ما يُثبتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا ويدعي دعوى لا طريقة إلى تحصيلها ويقول قولاً لا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[2] وهذا القول من عبد القاهر ينطبق على الاستعارة التي أوردناها سابقا والتي تنبع من فكرة راسخة عند الإنسان وعند شاعرنا ألا وهي" أنا دائما على حق"، لأن الشاعر يحاول الانتقال بين صورتين متناقضتين لأمر واحد، فالأشعار التي تصدر منه تكون فاقدة للقوة والدعم كالثكلى، وأما الأشعار التي تصدر من مخالفيه فهي أشعار زائفة ومدنسة بالتكسب والتمسح للسلطة، وبهذا التشخيص يلعب الشاعر على الحالة النفسية للمستمع من خلال استمالته وجلب شفقته من جهة وتشويه صورة الطرف الأخر من جهة أخرى.

لقد قام عبد القاهر الجرجاني بتقسيم التخيّيل في كتابه "أسرار البلاغة" إلى سبعة أبواب ويمكننا إدراج استعارة "الأشعار ذوات" ضمن النوع الأول الذي قال عنه: "أُحكمت صنعته بالحذق حتى أعطى شبها من الحق وغشي رونقاً من الصدق، باحتجاج يُخيَّل وقياس يصنع فيه ويعدل"[3] وقد مثل عبد القاهر لهذا النوع بقول الشاعر أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى..... فالسيل حرب للمكان العالي

وعلق على البيت وبين كيف خيل أبو تمام على السامع، بأن المال يجب أن ينزل عن الرفيع القدر الكريم كما ينزل الماء من الموضع العالي، وحكم عبد القاهر على الاستعارة أنها غير صادقة، وكذلك فعل الشاعر عبد الله عيسى لحيلح الذي خيَّل إلى سامعه أن أشعاره وأشعار غيره لا تستويان، مُعتمدا على ميل النفس لدعم الضعيف ومساعدته في مقابلة السلطة ومصدر اتخاذ القرار.

---

[1]- أحمد يوسف علي: الاستعارات المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2015، ص36.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، م س، ص359.

[3]- م ن: ص349.

إن ما قام به الشاعر هو إعدام للأشعار التي هي موجودات، وأوجد معدوماً جديداً هو "القصيدة المرأة"، وقام بذلك من خلال تركيب نحوي ممكن الحدوث، مع التركيز على شدة البون بين المستعارين (الأشعار والمرأة) فكل منهما ذو تركيبة مغايرة، فالتشكيل الإبداعي يبنى على شده الاختلاف لا للائتلاف، وبهذا يكون التركيب النحوي قد أنتج لنا من خلال تفاعل تلك المختلفات مركباً جديدا هو نتاج انصهار المركبين الرئيسيين، فلا الأشعار بقيت قوالب لسانية، ولا المرأة بقيت من جنس البشر، ما أعطانا بعداً ثالثا.

ولا يمكن بعد الحديث عن التخييل أن نغفل الغرض الأكبر الذي لأجله وضعت الاستعارة، ألا وهو التأثير وإقناع المستمع بالانحياز إلى جهة الشاعر، وتبني مواقفه والتخندق معه خلف إيديولوجياته، وقد نجح الشاعر في ذلك إلى حد كبير لأن المستمع تأسره الكلمات وتؤثر فيه الاستعارات والكنايات، ومعروف عن عيسى لحيلح براعته وبلاغته وحسن سبكه، فيصبح لدينا بحق تجسيد لمقولة "الاستعارات التي تقتل".

الـخـاتـمـة

في ختام هذا البحث يمكن الخُلوص لجملة من النتائج نذكرها في نقاط هي:

1- أن الطرح القديم للاستعارة -سواء الغربي أو العربي- أو ما يعرف بالنظرية الاستبدالية، كان يخنق ويحجم الاستعارة، ويُقلص من دورها الكبير في نسقنا التصوري ويمكن التأكيد أنه كان حجر عثرة في طريق تطور مفهوم الاستعارة.

2- أن النقاد العرب القدماءَ كانوا يرفضون الاستعارات بعيدة المشابهة، والتي لا يجدون لها صلة بين طرفيها، ونجد هذا عند الكثير منهم، خاصة الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين البحتري وأبو تمام)، ما أنتج لنا نوع من الاستعارات يسمى بالاستعارات المرفوضة وهي في الغالب استعارات لم يفهمها الناقد بسبب رفضه للاختلاف الثقافي والاجتماعي للشاعر.

3- أن الفكرة القائلة بأن التشابه بين طرفي الاستعارة هو نقطة قوتها، فكرة قاصرة، بل للتباين والتباعد نصيب كبير أيضا، فكلما كان التنافر شديداً بين طرفي الاستعارة كانت أكثر إبداعاً وإشراقاً.

4- إذا كانت النظرية الأرسطية جعلت الإنسان معزولا عن العالم الخارجي، فإن النظرية التفاعلية قد أفسحت المجال أمام الإنسانية لممارسة تجاربها، من خلال الاحتكاك المباشر مع العالم الخارجي وتفاعلها معه، حيث أصبحت القدرات العقلية والجسمية والفطرية هي التي توجه الإنسان في تطلعاته للعالم، ومن خلال تلك التجارب يقوم بصناعة أفكار جديدة وتصورات متغيرة.

5- لا يمكن اعتبار الاستعارة زُخرفا لفظيا، بل ينبغي النظر إليها على أنها من صميم نسقنا التصوري، وجزء هام في بنائنا المعرفي، لأنها نتاج تفاعلنا مع محيطنا الاجتماعي والثقافي، فهي ذهنية لا يمكن تجاهل حضورها أو الاستغناء عنها، لأنها طريقة لفهم وإفهام الآخرين، إنها ببساطة حالة الإنسانية.

6- تدخل الاستعارة في العملية الإقناعية، حيث اعتمدها الشعراء والأدباء لتغير للتأثير المواقف وكذلك، هي في جزء منها تحمل جمالية متفردة، يستمتع بها مُنشئها وكذلك متلقيها.

7- الأشكال الاستعارية ليست قوالب جاهزة يستعملها الشعراء والمبدعون، بل هي نتاج تفاعلِ وتعالقِ بنياتٍ متعددةٍ ومختلفة، يتولد من هذا التفاعل شكل جديد، لهذا نجد أن للاستعارة دورة حياةٍ

تبدأ من يوم ظهورها قوية متفردة، ومع كثرة الاستعمال تذبل ويختفي توهجها فتصبح عادية ولا نُعير لها أي اهتمام.

8- أن النظرية التفاعلية حلت بحق مكان النظريات القديمة، حيث أنها عملت على تجاوز طرحها وإيجاد الحلول والأجوبة لعدة أسئلة عجزت النظريات القديمة عن الإجابة عنها وعلى الرغم من تلك الجهود تبقى الاستعارة مجالا خصباً وبحراً زاخراً لم يصل الباحثون لسبر أغواره.

9- رغم أن مدونتنا شعرية -ومعروف أن لسان الشعر مُتعالٍ- إلا أننا عثرنا داخله على الكثير من التعابير الاستعارية التي هي من صميم خطاباتنا اليومية، وهذا يدل على أن الخطاب الشعري لا يخلو من التعابير العادية، التي ترسخ في تفكير الشاعر انطلاقا من كونه إنسانًا.

10- من خلال تتبع الاستعارات الواردة في الديوان نستشف أن الشاعر عيسى لحيلح يتميز بميله الكبير للقديم، ولولا بعض الألفاظ الجديدة لقلنا أن هته القصائد هي لشاعر عباسي أو أندلسي لكثرة الغريب فيها.

مكتبة البحث

1- الكتب السماوية:

1- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

2- المصادر والمراجع العربية:

أ- المصادر:

1. ابن المعتز: البديع، تحقيق وتعليق ونشر إغناطيوس كراتشوفكي، دار المسيرة، بيروت-لبنان، ط3، 1982.

2. ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1981،3.

3. أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبّيين، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط2، 2003.

4. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة المملكة العربية السعودية، ط1، 1991.

5. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط2، 1989.

6. عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البحث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985.

ب- المراجع:

1. أحمد الصاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، منشأة المعارف، مصر، 1995.

2. أحمد يوسف علي: الاستعارات المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة، عمان- الأردن، ط1، 2015.

3. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة- مصر، 1998.

4. أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال والفلسفة والفن، دار التنوير، بيروت- لبنان، ط4، 2013.

5. توفيق فايزي: الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2016.

6. حسن الموذن: بلاغة الخطاب الإقناعي، كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2014.

7. رافع النصير الزغلول وعماد عبد الرحمان الزغلول: علم النفس المعرفي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1.

8. سالم محمد الأمين طلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة(بحث في بلاغة النقد المعاصر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

9. سعيد الحنضالي: الاستعارة والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005.

10. سعيد توفيق: تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي، دار قباء، القاهرة، مصر، دط.

11. عاطف جودة نصر: الزمن الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط1، 1978.

12. عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية- مقاربة تفاعلية، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001.

13. عبد الرحمان بدوي: فلسفة الجمال والفن عند هيغل، دار الشروق، بيروت لبنان، ط1، 1998.

14. عبد العالي قادا: بلاغة الإقناع دراسة نظرية وتطبيقية، دار كنوز المعرفة، عمان-الأردن، ط1، 2006.

15. عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية(من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون)كنوز المعرفة، عمان- الأردن، ط1، 2015.

16. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية (بحث في آليات الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

17. عبد الله صولة: في نظرية الحجاج –دراسات وتطبيقات–، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011.

18. عبد لعزيز لحويدق: نظرية الاستعارة في التراث البلاغي العربي، النادي الأدبي بمراكش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، 2015.

19. عدنان مسين قاسم: التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، الدار العربية، مصر، 2000.

20. محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداها، إفريقيا الشرق، بيروت–لبنان، 1999.

21. محمد الوالي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، الرباط–المغرب، ط1، 2005.

22. محمد شيخون: الاستعارة نشأتها وتطورها، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1994.

23. محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة، الاسكندرية–مصر، ط8، 1989.

24. محمد محمد البادي: الأسس النظرية للإقناع، المكتبة الفيصلية، مكة– المملكة العربية السعودية، ط1، 1986.

25. محمد مشبال: في بلاغة الحجاج(نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات)، كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2007.

26. مؤيد سعيد سالم: تنظيم المنظمات دراسة في تطور الفكر خلال مئة عام، دار الكتاب الحديث، عمان– الأردن، 2002.

27. هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو ضمن أهم نظريات الحجاج، من أرسطو وإلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس، كلية الآداب منوبة، سلسلة آداب،.1998

3-المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس: الخطابة (الترجمة العربية القديمة)، تحقيق وتعليق، أحمد عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت-لبنان، 1979.

2. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر أحمد عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت –لبنان، 1973.

3. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، 1996.

4. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، تر محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرى، مصر، 2001.

5. جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009.

6. جورج لايكوف: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة وعبد الاله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

7. ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

8. فريديريك هيغل: علم الجمال والفلسفة والفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

9. ولتر ستيس: معنى الجمال (نظرية في الأستطيقا)، تر إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، .2000

4-المعاجم والموسوعات:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، ط1.

2. الزمخشري : أساس البلاغة، ضبط محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 2009.

3. زيدان عبد الفتاح فعدان: المعجم الاسلامي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2012.

4. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية، بيروت- لبنان، ط1، 1985.

5. مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الفلسفي، ط1، .1983

5- الرسائل الجامعية:

1. بوفاتح ياقوتة: الخطاب الإقناعي في الاتصال السياسي، دراسة تحليلية لخطاب الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، المصالحة الوطنية أنموذجا، مذكرة ماجستير، قسم العلوم والاتصال، جامعة وهران، 2006.

2. جميلة كرتوس : الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية(لماذا تركت الحصان وحيدا-محمود درويش- أنموذجا)، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2011.

3. خولة مقراوي: التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل- قرأة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي-مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 8ماي1945، قالمة،2015.

6- المجلات والدوريات:

1. شعبان أمقران : الحجاج في البلاغة الجديدة عند شاييم برلمان، مجلة التعليمية، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، مجلد5، عدد15، سيبتمبر2018.

2. ماكس بلاك: الاستعارة، تر دزيرية سقال، ضمن مجلة الفكر المعاصر، العددان30-31، صيف 1984.

3. مفاهيم الجمال ونظريات علم الجمال عند الفلاسفة: مجلة الخط، العدد 65، السنة 6، جوان 2016.

4. نور الدين دحمان: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية، مجلة الأثر، العدد 22، جوان 2015.

7- مواقع الإنترنت:

1- شريف عبد العزيز: الاستعارة وأثرها الجمالي في أداء الخطيب، ملتقى الخطباء، 2016/02/03
WWW.KHUTABAA.COM

الفهرست

زالمقدمة ..... أ

الفصل الأول: الاستعارة بين البلاغة والمعرفية

1- تعريف المعرفية..... 2

2- تعريف الاستعارة 3

أ- الاستعارة عند القدماء..... 4

-أفلاطون..... 4

- الجاحظ. 6

- عبد القاهر الجرجاني. 8

ب- الاستعارة عند الغربين المحدثين..... 10

1- النظرية الاستبدالية 10

- بيار فونطاني..... 10

- رومان جاكوبسون 11

- جان كوهين..... 11

2- النظرية التفاعلية..... 12

- أرمسترونغ ريتشاردز 13

- ماكس بلاك 14

- جورج لايكوف ومارك جونسون..... 16

الفصل الثاني: الاستعارة والوظيفة الإقناعية

1- ماهية الإقناع 21

أ- وضعا 21

ب- اصطلاحا 22

2- الوظيفة الإقناعية في البلاغة الغربية 23

3-الوظيفة الإقناعية في البلاغة العربية 28
4-كيف تحدث عملية الإقناع 31
5-الوظيفة الإقناعية في الديوان 32

الفصل الثالث: الاستعارة والتأثير(الوظيفة الجمالية)

1. الجمال قبل باومجارتن..... 36
2. الجمال عند الفلاسفة اليونان 37
3. الجمال عند الفلاسفة العرب 38
4. الجمال مع باومجارتن ومن بعده 39
5. جمالية الاستعارة 45
نماذج عن جمالية الاستعارة..... 47

الفصل الرابع: في معرفية الاستعارة

1- الاستعارة الوضعية 52
2- الاستعارة الاتجاهية..... 52
3- الاستعارة الأنطولوجية..... 57
أ- الاستعارة الشخصية..... 57
ب- استعارة الكيان والمادة 60
ج- الاستعارة البنيوية 62
4- الاستعارات الإبداعية..... 65
الخاتمة 71
مكتبة البحث 74
الفهرست 81
الملخص 83

الملخص:

تناولنا في هذا البحث"معرفية الاستعارة في ديوان وشم على زند قرشي للشاعر عبد الله عيسى لحيلح"، وفق النظرية المعرفية للباحثتين جورج لايكوف ومارك جونسون، وتتبعنا أهم تشكلاتها في نسقنا التصوري، وقد قسمنا موضوع المذكرة على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

في الفصل الأول تتبعنا تاريخ الاستعارة منذ القديم إلى عصرنا الحاضر، أما في الثاني فأخذنا ظاهرة الإقناع بالتحليل ثم في الفصل الثالث بحثنا في مفهوم الجمالية، والفصل الأخير درست فيه ديوان الشاعر وفقط العلم المعرفي.

وقد حوت المقدمة وصفاً لمجمل قضايا التي تطرق لها البحث، أما الخاتمة فركزنا فيها على النتائج المتحصل عليها.

Abstract:

In this research we dealt with cognitive metaphor in poems (wachme ala zaneda qurachi) poet Abdullah issa lhilah according to the cognetive theory of the researchers (george laikof and mark jhonson)، and we followed the most important formations in our conceptional system and we have devided the to memorandum into an introduction، four chapters and aconclusion.

In chapetr one we traced the history of metaphor from ancient times to the present، but in the secnd we took the phenomenon of presation by analysis، then in the third we discussed the concept of aesthetics، and the last chapter inwhich i studied poetry and epistemology only.

The introduction contained a descripton of all the issues that the research dealt with، As for the conclusion we focused on the results obtained.

الجمورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministére de l’enseignement supérieur et la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 ڤالمة

كلية الأداب واللغات

قسم اللغة والأدب العرب

Université de 8 Mai 1945 GEULMA

Faculté :des lettres et des langues

Départemet langue et lettre arabes

مقال مرفق مع رسالة الماستر

تلخيص كتاب الاستعارة المرفوضة في الموروث النقدي والبلاغي

للدكتور: أحمد يوسف علي

التخصص: الأدب الجزائري

اعداد الطالب:

علي ميلي

إشراف الدكتور:

السعيد مومني

السنة الجامعية

2019_2020

تشتغل الاستعارة مساحة واسعة من العلم، وهي تضرب بجذورها في تربة العلوم المختلفة من اللغة والأدب، وتنشر أغصانها لتغطية كافة العلوم الإنسانية، وتصل ظلالها حتى العلوم التطبيقية البحتة هذا الاتساع صاحبه اتساع مماثل في مناهج الاستعارة وطرق دراستها مع امتدادها المتأصل في تاريخ المعرفة الإنسانية.

ارتبطت الاستعارة بالأدب حتى صارت لصيقة به، فهيمنت عليها الوظيفة التجميلية، ومع أننا لاحظنا تراجع هذه النظرة في العقود الأخيرة، لتحل مكانها وظائف أخرى أكثر تعقيداً لارتباطها بالعلم المعرفي والتحليل النفسي، ومن الكتب الكثيرة التي عالجت بين ثناياها موضوع الاستعارة، كتاب "الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي"[1] "للدكتور أحمد يوسف علي"، الصادر عن دار كنوز المعرفة سنة 2015 والذي سنعمد إلى تقديم تلخيص موجز له وفرد أفكار صاحبه وذكر بعض التعليقات عليه.

جاء كتاب الدكتور أحمد يوسف علي في "176" صفحة وكانت خطة الكتاب مقسمة إلى مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة، حاول الكاتب من خلال تلك المباحث معالجة عددٍ من الأفكار بطريقة علمية وتحليل فيه الكثير من المنطقية، وتقوم فكرة الكتاب حول الاستعارة المرفوضة؛ وهي تلك الاستعارات التي رفضها الآمدي في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري"[2] حيث قام المؤلف بمراجعة تلك الاستعارات وإعادة التعليق عليها ورد خطأ الآمدي فيها، وقد قال المؤلف صراحة عن سبب اختيار أشعار أبي تمام بالذات "إن مرجع ذلك لعدة اعتبارات أوله: أن أبا تمام أول شاعر في هذه الفترة دار حوله الجدر على نحو مكتوب وموثق في مؤلف مخصوص، والثاني أن ما كتبه الآمدي كان نقطة البداية التي نمت وتطورت في العصور التالية ودار الجدل حول الأمثلة التي أشار إليها الآمدي في شعر أبي تمام صارت صورة مادية ملموسة للمرفوض والمقبول من الاستعارة في تراثنا البلاغي النقدي أما السبب الثالث فهو أن أبا تمام بوصفه شاعراً معبراً عن الحياة الجديدة في عصره لا يريد الاستعارة القريبة أو الطباق القريب فليس في الصورة القريبة ما يبهر السامعين أما السبب الرابع فإن الأمثلة التي

رآها الآمدي أمثلة مذمومة مرفوضة من شعر أبي تمام ظلت هي نفسها الأمثلة التي تناولها معظم من جاء بعده على أنها أمثلة دالة على الاستعارة المعيبة المرفوضة"[3].

استهل المؤلف كتابه بمبحث بعنوان "تشخيص الاستعارة" وعمد فيه الكاتب إلى ترتيب المنطلقات الفكرية وتوضيح الفروق بين المفاهيم المتعلقة بالبحث بين القديم والحديث فبدأ بعنوان أول هو "الاستعارة ونشاط العقل" حيث يقرر الكاتب أن الاستعارة قبل أن تكون ملمحاً لسانياً فهي "نشاط فكري يقوم على جمع السياقات جمعاً قوياً قد تنمحي فيه الفوارق وتصعب رؤية الحدود الفاصلة بين هذه السياقات"[4]، ويدعم المؤلف ما ذهب إليه بإحدى النظريات المعرفية الحديثة للاستعارة وهي نظرية (الإطار) والتي أسس لها (ماكس بلاك)، حيث يقول المؤلف أن "إنتاج المعرفة يقوم على أساسي تداخل الأُطر وهو تداخل يحكمه إما مبدأ المماثلة أو المشابهة أو ما يناقضها من الاختلاف والتضاد"[5]، وهذا الإنتاج يكون لصيقاً بعمل الذاكرة التي تستدعي الصورة والمعلومات المخزنة مع بعض الإضافة والتوسيع أو الحذف والنفي.

ينتقل المؤلف بعد الفراغ من كيفية عمل العقل البشري الذي هو ذو بعد استعاري إلى موضوعه الأساس، وجعل لذلك عنواناً هو "الاستعارة المرفوضة والشعرية" فقام بتعريف الشعر وارتباط الشعر بالاستعارة فيقول: "الارتباط بين مدلول كلمة شعر وتطوره وبين الاستعارة يؤكده علم الشعر الذي تبلور منهجياً عند الغربيين بسبب ما أحرزه علم اللغة من تقدم فالشعر عندهم كان يعني جنساً أدبيا محددا هو القصيدة وهذا المعنى نفسه كان هو المقصود في تراثنا الشعري"[6]، والجميل في تحليل الكاتب لكلمة الشعر هو تتبع تطورها من عصر إلى أخر وما أخذته من دلالات جديدة وتغيرات على الشكل والمضمون فقال: "هذا التطور اللافت نفسه فرض سؤالاً جوهرياً عن الخصائص التي تميز هذا اللون من الكتابة عن الكتابة النثرية أو حتى المنظومةٍ وزناً في مجال أخر، واتجه البحث إلى جوهر الشعر وهو الصورة"[7]، ومعلوم أن هناك ترابط كبير بين الصورة والاستعارة ما جعلها تمثل مركز متقدم قبل الكناية والتشبيه.

يصل الكاتب بعد هذا التمهيد إلى فكرة الرفض التي هي البذرة التي خرج منها موضوع الكتاب ليدخل في عملية تعريف للرفض وذكر أسباب مختلفة تجعل الناقد يتخذ موقفاً عدائياً ضد تلك الاستعارات، "فالاستعارة المرفوضة في الموروث الشعري هي تعبير الشاعر عن موقف فردي أصيل إزاء الكون وما فيه من منظومات الموجودات وإزاء اللغة وما يكتنفها من نظام وإزاء جماعته التي يعيش فيها"[8]، فالجوهر الذي تقوم عليه الاستعارة المرفوضة حسب أحمد يوسف علي هو التجاوز أو المجاوزة لكل ما هو مألوف ومعتاد، وخلق عوالم جديدة تشكل في داخلها تحولات تبدأ في التفكير ثم إلى اللسان وتتجسد في الصور الاستعارية فعمليه التجاوز هنا لا تتم على مستوى اللسان بل على مستوى التفكير والخيال من طرف المنشئ ويزيد المتلقي من ذلك التجاوز من خلال إعادة القراءة واستخدام الذاكرة كما يشدد الكاتب على أن عملية التجاوز تكون عملية فردية خالصة حيث يقول عنها: "هذه اللغة الفردية وكأنها نزوع شخصي نحو الانفلات من أسر العمومية والإجماع بينما يتجه إلى البحث فيها عما هو مشترك وعام"[9]، وليس هناك في النظريات الحديثة من لم يتحدث عن التجاوز والفردية .

يتجاوز المؤلف هذا المفهوم إلى مفهوم أخر هو الوظيفة الشعرية أو الشاعرية، والتي هي حسبه تطور دلالي لكلمة الشعر، ويضيف تحت هذه المفاهيم مصطلح (الفجوة) أو (مسافة التوتر) التي وضعها كمال أبو ديب مقبلاً لمصطلح الإنزياح فيقول: "بل إنه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها وهو علامة تفرد هذه التجربة التي تعد رحم التجربة الشعرية أو الفنية عموماً"[10].

الاستعارة المرفوضة والمشابهة:

في هذا الجزء من الكتاب حاول أحمد يوسف علي أن يطرح فكرة كانت غائبة عن أذهان الكثير من النقاد القدماء إن لم نقل أغلبهم وهي أن الاستعارة المرفوضة "ارتبطت بمفهوم المغايرة أو المناقضة بدلاً من مفهوم التماثل أو المماثلة والذي يعني البحث عن أصل تشبيهٍ للاستعارة"[11]، وبسط الكاتب القول في تاريخ الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني وعقب على ذلك بنظرية (ريتشاردز) المعرفية، والتي يؤكد من خلالها على أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على

المغايرة أو الاختلاف، مستدلا بعدد من الأقوال خاصة لكمال أبو دياب في كتابه "الشعرية"[12] ويقول في ذلك: "والمشابهة بهذا الطرح تعني أن الاستعارة المرفوضة هي التي تُنبه الذهن من خلال الوجدان إلى ما في العالم من نواقص ومتناقضات ولا توهمه بالانسجام الزائف ووحدة مفتقدة، أو استقرار عابث أو هدوء أشبه بالعدم"[13]، فالاستعارة إذا من منظور الكاتب تتحقق من خلال القلق الأعظم وهي سرٌ لكل ابتكارٍ فالتشبه يُفقد الاستعارة قيمتها ويجعل دورها المعرفي هامشياً إن لم يكن معدوماً، وبه تهدف إلى الإمتاع العابر أو التأكيد أو المبالغة أو التوضيح وغير ذلك من الوظائف المفارقة لطبيعة الاستعارة.

الاستعارة المرفوضة والتقديم الحسي:

تقوم الاستعارة على بناءٍ لسانٍ من جهة وبناء تصورٍ من جهة أخرى ولها علاقة مع الأشياء التي تصورها من خلال المشابهة، وهذا ليس وقفا على الاستعارة فقط، بل في غيرها من المجازات، لكن الكاتب في هذا الجزء يركز على الاستعارات المرفوضة فيقول: "كأنها أكبر وأبعد... وإذا أدركنا أن التقديم الحسي تعتمده مجالات أخرى مثل ما نجد ذلك في لغة الأحلام، فكثير من المفاهيم المجردة تبدو في الأحلام أشكال حسية بل أن لغة الحلم هي لغة الصورة عموماً والذي تتشكل في فضاء واسع بعيداً عن حدود الزمان والمكان والقيود الاجتماعية الأخرى خاصة أن الحلم مجاله نشاط العقل الباطن"[14]، فمن خلال هذا القول ندرك أن الاستعارات المرفوضة تكون مرامها بعيدة وصلاتها بين المستعار والمستعار منه غريبة وغامضة، ويتبع الكاتب تحليله لهذا العنصر من خلال تقسيم الاستعارة إلى استعارة تجسيدية واستعارة إيحائية واستعارة تشخيصية فيقول: "والواضح من هذا التقسيم الدلالي أن أكثر هذه الاستعارات بعد التشبيه وأدناها إلى الإيغال والتداخل الاستعارات التشخيصية في الأولى ربط بين مجالين محسوس ومجرد، والثانية ربط بين مجال الأحياء ما عدا الإنسان ومجال مجرد أو محسوس وثالثه جمع بين مجال الأحياء وما تضمنه مفردات علم الإنسان ومجال الأحياء والمجردات والمحسوسات"[15] ثم يورد الكاتب مجموعة من الأمثلة الشعرية القديمة لكل نوع من الاستعارات مع تحليل مقتضب.

في المبحث الثاني من الكتاب حاول فيه المؤلف الخوض أكثر في مفهوم الاستعارة المرفوضة من خلال الغموض ومفهوم الصدق والكذب حيث استهل هذا المبحث بعنوان هو "سياق البحث عن الاستعارة"، والذي ذكر فيه حوصلة ما قد سبق في المبحث الأول من مفاهيم ثم ذكر الكاتب كيف بدأ البحث في الاستعارات عند القدماء والذي كان حسبه "على اتجاهين: اتجاه الدراسات القرآنية التي نشأ في ظلها مصطلح المجاز واتجاه ثاني برزت فيه قضية القدم والحداثة في الشعر التي نشأ في ظلها مصطلح البديع مستدلاً بقول ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة" "والاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع"[16] .

إن ما قام به المؤلف بعد ذلك هو استحضار تعريف للمجاز من كتاب "تأويل مشكل القرآن"[17] وعلق عليه بكلام علمي دقيق فقال: "يتضمن هذا التعريف عدة أسس أولها لا فرضية للاستعارة، وأنها جزء أصيل من اللغة، ومن ثم فهي تمثل الظل الخيالي القريب لمنطقية اللغة واشارياتها ولذالك فإن العرب تستعير..."[18]، ثم أعطى المؤلف تعريفاً للبديع ويخلص إلى أن "الخلاف حول الاستعارة يدور حول الحرية في تشكيل اللغة وعلاقة الشاعر بموروثه، فهي مقبولة إن لم تخرج عن إطار كلام العرب ومرفوضة إن ارتبطت بفردية الشاعر".[19]

وبما أن الفكرة العامة للكتاب تدور حول الاستعارات التي رفضها الآمدي في موازنته بين البحتري وأبي تمام فإن الكاتب في هذا الفصل أخذ يمثل لما سبق من خلال أبيات شعرية لم يفلح الآمدي في الوصول إلى مرامها فردها وكذلك ذكرها غيره من النقاد.

يحاول الباحث في هذا الجزء من الكتاب تأصيل التراث النقدي للاستعارة تحت عنوان "المفهوم الأول" و"المفهوم الثاني" فيعود إلى كتب كل من الجاحظ والآمدي وابن سنان الخفاجي وعبد القاهر جرجاني وعبد العزيز الجرجاني، ليخلص إلى نقاط هي:

- أبو تمام هو المثال الفريد الذي تجسد فيه الخلاف حول نشأة الاستعارة بين المجاز والبديع لأنه أحدث فراغاً قوياً بين مفهومين: مفهوم يمثله كلام الآمدي وابن المعتز والجاحظ وهو رد المجاز إلى اللغة العربية ورد الاستعارة إلى معتاد القوم في لغتهم وطرائق تعبيرهم،[20] أما المفهوم الثاني،

فهو قيام الاستعارة على أساسين كما أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني فهي تدور مع التشبيه ويتم فيها نقل معنى اللفظ لا اللفظ ذاته.

- حمل الاستعارة على لغة العرب يعني النظر إلى التراث على أنه إنتاج شاعر واحد لا تفاوت فيه ولا تباين ولا تأثير لتغير الزمان والمكان فيه.
- تطرق المؤلف إلى قول ابن سنان أن الاستعارةَ لابد لها من حقيقة هي أصلها وتكون على ضربين، قريب مختار وبعيد مطرح، فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح، والبعيد المطرح إما أن يكون لبعده عما استعير له في الأصل أو لأجل انه استعارةٌ مبنية على استعارةٍ فتضعف لذلك، ويضرب ابن سنان لذلك مثلاً هو بيت امريء القيس الذي يربط فيه بين الليل والجمل فيقول: " وبيت امرئ القيس عندي ليس من جيد الاستعارات ولا رديئها بل هو الوسط بينهما...لأن امرئ القيس لما جعل لليل وسطاً وعجزاً استعار له الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده، وذكر الكلكل من أجل نهوضه فكل هذا إنما هو تحسين بعضه لأجل بعض، فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز والوسط والتمطي لأجل الصلب والكلكل لمجموع ذلك، وهذه هي الاستعارة المبنية على غيرها"[21].

ومن النقاط التي أشار إليها المؤلف، وظيفة الاستعارة حين يتم إعطاء اسم لما لم يسمى في الواقع ولهذه الوظيفة شقان الأول تسمية ما لم يطلق عليه اسم من الأشياء أو المعاني كان نطلق تعبير "عنق الزجاجة" على إنسان نراه في موقف شديد الصعوبة وهذه التسمية الاستعارية سرعان ما تتلاشى بعدها المجازية وتنحصر قيمتها في إثراء المعجم الدلالي.

أما الثاني فتصوير حالات وجدانية ذاتية لا سبيلا إلى وصفها إلى الوصف الاستعاري مثل تجارب المتصوفة التي تند على اللغة وتجارب شعراء الغزل العذري خاصة فالاستعارة عند هؤلاء تمكنهم من التعبير عما لا يمكن أن تحمله اللغة في بعدها الملموس والمعتاد.

أما المفهوم الثاني فحاول المؤلف من خلاله طرح تصور أخر الاستعارة يعد مقابلاً للتصور السابق ويحصرها المؤلف في التشبيه التمثيلي فيقول: "أما التشبه التمثيلي فهو ما كان الوجه فيه أمرا

بيناً بنفسه بل يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل والصرف عن الظاهر لأن المشبه لم يشارك المشبه به في صفته الحقيقية، وذلك الضرب يتحقق فيما إذا كان الوجه ليس حسياً ولا من الخلائق والغرائز والطباع العقلية المعتادة ولكنه يكون عقليا غير حقيقي أي غير متقارب في ذات الموصوف"[22]، وبناءًا على هذا القول يظهر أن هناك إدراكاً حقيقياً بتباين الاستعارات فالأولى تكون مثالا للتوافق والتوائم والثانية تكون مثالاً للتباين والحرية في التعامل مع الجماليات وعليه فإن الاستعارة المرفوضة ثم تناولها على أساس أن بها مثلا يتعمقها أو يكمن وراء بنيتها السطحية.

هذا الوعي المبكر بالاستعارة المرفوضة كان متفاوت الدرجة في التعامل معها من طرف الشعراء والنقاد، لأن فريق منهم اختارها كأبي نواس وبشار بن برد وأبي تمام وهو أقواهم وأشدهم تمثيلا لها، وفي هذا دليل على نبوغهم وتنوعهم الثقافي ورقيهم الحضاري وإحساسهم الكبير نحو العالم والكائنات، مع أبعاد فلسفية أخرى[23]، وعلى النقيض من هؤلاء نجد النقاد والمتذوقين يبحثون في تلك الاستعارات عن الحقيقة والتشبيه فلا يجدونه، فتزداد حيرتهم فيرفضونها مثلما فعل الآمدي مع أشعار أبي تمام أو ما فعله أبن رشيق مع ذي الرمة، وابن سنان الخفاجي كذالك.

بعد كل هؤلاء النقاد يذهب المؤلف إلى عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس والذي عده أول من تطرق بالتفصيل للاستعارتين وتناولهما حسب طبيعة كل منهما" أما الاستعارة المحمودة فلا خلاف حولها، وأما الاستعارة المرفوضة –وهي بمصطلح البلاغيين القدماء المكنية– فهي دلالياً الاستعارة التشخيصية... والخوض في التشخيص أو الاسترسال في الحديث عنه لم يكن مغرياً لعبد القاهر وهو أشعري، لأنه سوف ينتهي به إلى التشبيه والتجسيد مما يتعارض مع أصل التوحيد عند الأشاعرة"[24] ومن أجل هذا كان لابد على عبد القاهر أن يجد مخرجا ينقض به هذا الأشكال، فاتجه إلى توسيع أساس المشابة، أو بمعنى أخر اتجه إلى التشبيه التمثيلي أو فكرة المماثلة، لأنه لا يحافظ على ثبات الدلالة بين عناصره، ولا يقف عند حدود ظاهر، بل يحتاج للإدراك وجه الشبه إلى التأويل ويربط بين البنية السطحية والبنية العميقة ومن هنا تنهض الاستعارة المرفوضة[25].

فيما تبقى من هذا المبحث واصل المؤلف إيراد أقوال عبد القاهر الجرجاني والتعليق عليها وهي في مجملها تدور حول تفسير عمل الاستعارة المرفوضة، والإطراء على جماليتها وإعجابه بها مع سوق بعض الأمثلة من أشعار الأولين .

الاستعارة المرفوضة والغموض:

يواصل المؤلف تحت هذا العنوان الحديث عن سر تميز الاستعارة المرفوضة، لكن من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني فيقول: "قد أدرك عبد القاهر الجرجاني ما تمتاز به الاستعارة المرفوضة من تكثيف تصويري يرتد إلى مبدأ جوهري، فيها يقدر طبيعة الفعالية الخاصة التي يمارسها الخيال الشعري"،[26] ويبدو أن المؤلف يستفتح قوله بهذا الكلام لإدراكه العلاقة المباشرة بين الخيال والغموض لأن مدار الغموض هو الاكتناز اللساني والذي هو انعكاس لقوة ملكة الخيال، ويتقاسم هذه الفكرة مع عبد القهار الجرجاني ابن أبي حديد في كتابه "الفلك الدائرة على المثل السائر"، فيقول أحمد يوسف علي "والثابت أن عبد القاهر وابن أبي حديد كليهما يربط الغموض بلغة الشعر على وجه من التلازم، فعبد القاهر يركز على البعد الدلالي للغة الشعر، وابن أبي حديد ينظر إلى لغة الشعر بوصفها لغة خاصة تتضمن (ضروبا من الإشارات وأنواعا من الإيماءات)".[27]

بعد هذا التوضيح والتفسير من المؤلف للعلاقة بين الاستعارة المرفوضة والغموض يخلص إلى أنه "إذا كانت اللغة الشعرية تمتاز بالغموض فإن الاستعارة هي قوام تلك اللغة فاللغة نشاط حيوي يعتمد على الاستعارة التي تفتح المجال أمام علاقات بين الأشياء لم تكن مدركة من قبل..."[28] .

الاستعارة المرفوضة والصدق والكذب:

إن قضية الصدق والكذب نتاج مباشر "للبناء المعرفي الجمالي المتعلق ببناء الدلالة في لغة الشعر، "مادفع بكثير من العقول إلى الشك في جدواه والتقليل من شأنه واتهامه بالكذب وحصر التجربة البشرية في أحد وجهيها؛ الصدق أو الكذب، ويسيطر على الإنسان إحساس أخلاقي زائف بأن الصدق ما لمسته يداه ورأته عيناه أو سمعته أذناه"،[29] لكن الاستعارة في أصلها تتجاوز هذا الطرح البسيط لأنها تمثل التجربة البشرية في مستواها الوجداني وهذا المستوى لا يعرفه إلا من ذاقه ولا يقترب

منه إلا من عرفه وليس كل الناس بقادرين عليه إلا من وهبه الله تلك الملكة والغريزة الفطرية لإدراك المرامي البعيد وعقد الصلات بيت المختلفات.

يقول المؤلف عن هذه الثنائية:" في تراثنا فريق ربط بين المجاز والحقيقة على أنهما نقيضان ورموا الاستعارة بالكذب لأنها ابنة المجاز، وإذا كانت الاستعارة إجمالا قد وصفت بالكذب فان الاستعارة المرفوضة على نحو خاص اقرب الأنماط الاستعارية إلى هذا الوصف"[30]، فحسب المؤلف أن هته النظرة القاصرة والأحادية إلى التجربة اللسانية البشرية يمكن الرد عليها، "فالاستعارة أولا تفارق الكذب بالبناء على التأويل وبنصب قرينة على إرادة الخلاف الظاهر، بخلاف الكذب فإنه لا تأويل فيه وقائله لا ينصب قرينة على إرادته خلاف الظاهر بل يبذل المجهود في ترويج ظاهره، هذا أولاً أما ثانياً فالاستعارة بناء كلي يحمل صدقه في ذاته، لا يستمد من الخارج دليل صدقه ولا يقوم على صدقه تأويل أو برهنة أو دليل... إنها ليست وثيقة إثبات أو نفي ضد أو مع صاحبها وليس لها وجود مستقل عن العمل الذي تمثل فيه لبنة من لبناته"[31].

في المبحث الثالث من الكتاب والذي وضع له المؤلف عنوان "نماذج الاستعارة المرفوضة"، تطرق فيه إلى الآمدي بالتعريف والبحث في خلفياته الفكرية والعلمية، كما ذكر تتلمذه على يد (الأخفش) في النحو، و(الرماني) في الإعجاز القرأني، كما ساق الكثير من أقوال المؤرخين والنقاد الذين أجزلوا الثناء للآمدي.

إن أهم ما خلص إليه المؤلف بعد البحث في ثقافة الآمدي اللسانية نجده في قوله:" فاللغة عند الآمدي تعكي بدقة وأمانة الظواهر والأشياء والمفاهيم دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة في توجيه السلوك الإنساني ذاته. إنها عنده جماع لألفاظ معدودة عينت عند العرب لأشياء لتحصيل بها هذه الأشياء في العقول عند الإشارة إليها"[32].

يواصل المؤلف الحديث عن الآمدي لكن هذه المرة عن أسباب رفضه للاستعارات أبي تمام فيقول:"وهو رفض يأتي لا من حيث كونها استعارة مشكلة في الفهم وال كونها استعارة مشكلة في الفهم والإدراك ولا من حيث كونها تمثل خروجا على المألوف والمشترك والعام عمد العرب كما يرى

فقط، ولكن من حيث موضوعها أيضا، فرفضه ذو مستويات تبدأ من موضوع الاستعارة وتتصل بأحكامه وأحكام من أخذوا عنه".[33]

إن الأحكام النقدية التي وضعها الآمدي بقيت تنتقل عند النقاد من بعد، وقد انتبه المؤلف إلى هته النقطة، فأفرد لها عنوان خاص "تواتر الحكم النقدي" أو بعبارة أخرى أثر نقد الآمدي في من بعده، وقد قام الكاتب بذكر ثلاثة نقاد هم: (عبد العزيز الجرجاني) ت392هـ، و(ابن سنان الخفاجي) ت466هـ، و(عبد القاهر الجرجاني) ت471هـ مع ذكر بعض الأمثلة التوضيحية التي يظهر من خلالها انتقال تأثر هؤلاء بالآمدي، بعد هذا أفرد المؤلف عددا من الأمثلة عن الاستعارة المرفوضة عند الأمدي.

وفي المبحث الأخير الذي كان تطبيقيا خالصا، فقد أضاف فيه المؤلف أمثلة أخرى عن الاستعارات المرفوضة في كتاب الموازنات، وعلق عليها وأظهر مافيها من التميز الذي غفل الآمدي عنه، ليبلغ عدد الأمثلة إثنا عشرة مثالاً.

في الأخير يمكن القول أن الكتاب يعد إضافة قيمة للمكتبة العربية، لما فيه من أفكر وتحليلات، مع أن حجمه صغير لكنه مكثف الدلالات ولم يترك شاردة ولا واردة حول الاستعارات المرفوضة إلا تطرق لها.

الفهرس:

1- أحمد يوسف علي: الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة، عمان –الأردن، ط1، 2015.
2- الآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط2، 1972.
3- أحمد يوسف علي: الاستعارة المرفوضة، ص88.
4- م س، ص32.
5- م س، ص33.
6- م س، ص38.
7- م س، ص39.
8- م س، ص41.
9- م س، ص ن.
10-م س، ص ن.
11-م س، ص43.
12-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان، 1984.
13-م س، ص44.
14-م س، ص45.
15-م س، ص46.
16-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ت محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج1، ص267.
17-ابن قتيبة: تأويل مشكل القرأن،ت السيد أحمد صقر، القاهرة-مصر، 1954.
18-م س، ص58.
19-م س، ص60.
20-م س، ص61.
21-ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ت عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953، ص122.
22-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ت أحمد مصطفى المراغي، القاهرة-مصر، 1948، ص83.
23-م س، ص73.
24-م س، ص74.
25-م س، ص75.
26-م س، ص78.
27-م س، ص79.
28-م س، ص80.
29-م س، ص83.
30-م س، ص84.
31-م س، ص85.

32-م س، ص96.

33- م س، ص98.