دينامية الاستعارة في الشعر الجزائري
رباعيات عز الدين ميهوبي – أنموذجا–

الأستاذة: حبيبة حلحاز
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

ملخَّـــص:

يتلخص مضمون هذا المقال في إبراز التحول المعرفي الذي طرأ على تحليل وفهم الاستعارات داخل النص، و الذي يعكس حركة الانتقال من فلسفة اللغة إلى فلسفة الذهن من خلال المقاربات المعرفية والتداولية الحديثة، ما أكسب الاستعارات دينامية وفاعلية، ما كانت لتظهر لولا هذه الرؤية التي أنتجت آليات تحليلية جديدة كشفت نتائجها التطبيقية عن قيام الاستعارة على أساس تصوري، كونها تعبر عن الكيفية التي نتصور به مجالا ذهنيا معينا بوساطة مجال ذهني آخر واللغة فيها وسيلة للبرهنة على كيفية اشتغال هذا المجال، و لهذا يغدو التشابه في الاستعارة تشابها في التصورات لا في الألفاظ، ما جعل الطرح الحديث يعدها مادة فكرية – بعد أن دأب الطرح القديم على عدها مادة لغوية – تتشكل وفق التجارب الحية التي يعيشها المبدع، فلا يمكن فهم الاستعارة بعيدا عن أساسها التجريبي الخاضع للثقافة، فلا فرق بين المعرفة

باللغة و بالمعرفة بالكون و التجربة لأن الإنسان في كثير من الأحيان يفكر و يعبر بطريقة استعارية، كما أنه يتصور الكيانات من حوله وفقا لمختلف تجاربه في واقع الحياة.

Résumé:

Le contenu de cet article résume la mise en évidence du changement cognitif dans l'analyse et la compréhension des métaphores dans le texte. Ceci reflète le mouvement de la transition de la philosophie de la langue vers la philosophie de l'esprit à travers les approches cognitives et pragmatique modernes, ce qui a doté les métaphores de dynamisme et d'efficacité n'ayant pu apparaître sans cette vision qui a produit de nouveaux mécanismes analytiques, dont les résultats pratiques ont prouvé que l'imagination est à la base de la métaphore. Ceci dit; car elle exprime la méthode par laquelle on imagine une sphère mentale spécifique par l'intermédiaire d'une autre sphère mentale, et ou la langue est un outil de mettre en évidence le mode de fonctionnement de cette sphère. Par conséquent, la ressemblance dans la métaphore devient une ressemblance des imaginations, pas une ressemblance des mots. Ce qui fait que les nouvelles approches de la métaphore la présente en tant que substance intellectuelle, contrairement à l'ancienne vision qui s'habituait à la considérer comme substance linguistique, se formant selon les expériences quotidiennes que vit l'auteur. Il n'est plus, donc, possible de comprendre la métaphore loin de sa base expérimentale soumise à la culture. Il n'y a aucune différence entre la connaissance de la langue et la connaissance de l'univers et de l'expérience

parce que l'homme, dans plusieurs cas, pense et s'exprime de façon métaphorique, de même, il imagine les entités autour de lui, suivant ses différentes expériences dans la vie réelle.

مقدمة:

أثّر الانفتاح الحضاري والمعرفي – الذي يعرفه عصرنا– في تطور البنى الفكرية للشعوب وعزوفها عن بعض المسلّمات التي تداولتها لعقود من الزمن، ما أدى إلى تغيير في عديد المفاهيم والمبادئ التي لطالما تبناها الدارسون حول الظواهر وخاصة اللغوية منها، ومن ثمة استحداث مناهج وآليات لتحليلها وهي مرصوفة داخل مظانها النصيّة المتنوعة، الأمر الذي أكسبها ثراء وحركية لم يسبق له مثيل، خاصة تلك الدراسات التي أنِفت الانغلاق واتجهت نحو الانفتاح على المقامات التداولية المختلفة في دراسة الظاهرة النصيّة والتي تعدّ الاستعارة من مكوّناتها الأساسة.

فما تزال الاستعارة حتى عصرنا هذا تحظى بالمكانة الرفيعة، وتمارس حضورا نوعيا في الدراسات اللسانية المعاصرة وخاصة التي تنحو منحى معرفيا، باعتبارها آلية سيميائية تواصلية، لا تزال في حصنها المنيع المحاط بأسوار النص، فلم يضمر نشاطها الدلالي وهي تستمدّ طاقتها من عالمه المتعالق في ذهن المبدع مع العالم الطبيعي والواقعي الذي يحياه بكلّ زخمه، ورغبته في عقد الصلات بين الأمور المتباعدة قصد إيصال مجموعة من الرسائل التي قد لا نعيها إلا بالتحليل الذي يكشف عن هذه الصلات الثقافية والاجتماعية والحضارية القابعة خلف السياقات المتنوعة، والتي بدورها قد

لا يستوعبها هذا المقوّم البلاغي إلا في إطار ربطها بالتجربة الإنسانية، لأنه يتأسس وفق معطياتها التي تتآلف مع تصورات المبدع .

أولا– التأسيس:

اتسمت المعرفة اللغوية في عصرنا بالاهتمام بالمنجز اللغوي من حال كونه إنتاجا جاهزا، إلى النظر حال إنجازه، وبهذا صارت كل العوامل المساهمة في إنتاجه ذات قيمة وفعالية في تأويل النص وفهمه " بدءا من لحظة إعمال الذهن للتفكير في إنتاجه بما يضمن تحقيق مناسبته التداولية "[1] وسعي المتلقي إلى فهم ما يرومه المتكلم من رسالته أيا كان نوعها وصارت هذه المعاينة الميدانية لأحوال النشاط اللغوي حال تشكله كمنجز جديرة بأن ترينا الصور البلاغية بوجه لم نعهده في الخطاب من الجمالية والقيم الثُقافية والتواصلية " فالسمة الرئيسية للتواصل الإنساني تكمن أساسا في التعبير عن المقاصد ومحاولة القبض عليها "[2] ما يجعلنا نحس بأن اللغة فيها فاعلة متحركة، نصل بوساطتها إلى تشخيص واقع اجتماعي وثقافي، وهو ما دفع بالكثيرين إلى إعادة النظر في عديد من القوانين التي رسمت قبلا لهذا النوع من الأشكال البلاغية والتي سطحت لنا الخطاب الأدبي، في حين أنه حمال دلالات كشفتها الدراسة اللصيقة للألسن حال اشتغالها وذلك بالانفتاح على السياقات الخارجية الداعمة لتشكيل مثل هذه الصور المشحونة بالتجارب السلوكية والاجتماعية للناس وفهمها، إذ " تكمن إحدى أهم المعارف في الفلسفة اللغوية الحديثة ... في أن الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي ما فقط بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضا في الوقت نفسه "[3] ، فالمعرفة اللغوية الحديثة تهتم بالمنجز اللغوي، وتشتغل عليه بآليات مستحدثة وتعطيه مساحة تأويلية أوسع من خلال النظر في تداولية الاستعارة وهو الأمر الذي

يجعل الفعل التواصلي فيها تعبيرا عن المقاصـــد ويجعل التأويل التداولي تبعا لذلك إجراء عمليا متعلقا باستدلال المتلقي عما يرومه الملقي[4] وهو استدلال قائم على مبدأ الملاءمة الذي يضفي قيما غير قيمتي الصدق والكذب على المعلومات الواردة في التشكيل اللساني وذلك انطلاقا من مطابقتها للمقام التداولي وملاءمتها للسياق التواصلي، ومبدأ الاقتضاء الذي يعكس الترابط بين البناء اللغوي التركيبي ومدى خضوعه لتأويلات دلالية محتملة وغاية ذلك الوصول إلى المسكوت عنه لسانيا والمفكر فيه ذهنيا[5] ما أعطى الاستعارة أبعادا تتجاوز حدود الرسم اللفظي إلى آفاق تصل إلى استبطان ما خفي من تصورات المتلقين التي تعكس ثقافاتهم ومن ثمّ تصويب التعبير اللغوي للتأثير فيهم بالاستراتيجية الأقرب إلى طريقة تفكيرهم، والتي تضمن إحداث التواصل وإحداث التغيير في مواقفهم وسلوكاتهم، وفي هذا السياق نذكر قصة ذلك المتسول الأعمى في نيويورك والذي سأله أحد المارة عن معدل مدخوله اليومي فأجاب بأنه لا يتعدى الدولارين، فأخذ اللوحة التي كتب عليها " أعمى منذ الولادة " (وهذه هي حقيقة أمره) وكتب عبارة أخرى مكانها وانصرف، على أن يعود بعد شهر ليرى مفعول العبارة الجديدة في زيادة مدخوله، وحين عاد بعد انقضاء المدة بادر المتسول إلى شكره وسأله عن فحوى العبارة التي كتبها والتي جعلت مدخوله يتضاعف ويصل حتى الخمسة عشر دولارا، فأجابه الرجل أنه كتب عبارة " إن الربيع على الأبواب وأنا لن أستمتع بمشاهدته "[6]، فالصياغة الإخبارية لم تؤد ما أدته الصياغة البلاغية بما فيها من صور والتي شدت انتباه الآخرين وجعلتهم ينتقلون من حالة اللامبالاة إلى الإشفاق على هذا المتسول الضرير، فإثارة مشاعرهم أدى إلى تغيير في مواقفهم ومن ثم في سلوكهم .

ومادام الفكر الحديث ليس كتلة متجانسة ،وإنما هو اتجاهات ونظريات قد تتقاطع فيما بينها في المبادئ و الأهداف وتتباين في الأساليب، والطرح التداولي نفسه ليس صورة نمطية يتبناها كل مشتغل في هذا المجال، بل هو تعدد ضمن وحدة شاملة شأنه في ذلك شأن الطرح القديم بكل تشعباته إذ كان ما ينفك يستمد أسسه النظرية من الفكر المنطقي الأرسطي، والأمر حاصل في نظريات الاستعارة الحديثة المختلفة، وما يجمعها هو جملة من الأسس المعرفية والتي جاءت تلبية لفلسفة العصر وروحه، حيث انطلقت الدراسات العلمية الحديثة تقيم نماذج تتـــــبوأ فيها الاستعارات موقعا مهما باعتبارها أداة وصفية "[7] مستمدة من روح العصر الحضارية والاجتماعية والسياسية، ومن الوعي الجمعي للأفراد كما تحيل على الأبعاد التداولية للخطابات، وذلك بوصف التداولية " نظرية ذات خلفية تصورية وفكرية في مقاربة الخطاب عموما، والأدبي على وجه التعيين وبوصفها كذلك منهجا ذا خطوات إجرائيـــة "[8]، كما احتلت الاستعارة حيزا واسعا من الاهتمام بالنظر إلى كونها أداة فكرية تحمل معالم التجارب الإنسانية التي يُتواصَل بها مع العالم الفيزيائي وهو الأمر الذي يكسب الخطاب الاستعاري رؤية للواقع " تتميز بخاصية جوهرية هي أنها ديناميكية وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري "[9] فتبدَع المشابهات بمقومات العالم الواقعي وتجاربه الحسية.

ومن أنجع الدراسات الحديثة في هذا السياق دراسة الاستعارة ضمن المجال المعرفي الذي يعتبرها هي" والمبادئ التي تقوم عليها مكونات أساسية تبنين الدماغ البشري "[10] من ذلك النموذج التجريبي للاكوف وجونسون فطرحهما يجمع بين العقل والخيال وبين اللساني والتداولي بإحلاله الاستعارة

المحل الأسنى لكونها توحد بينهما فهُما " من أحسن من وظّف هذه المعارف الجديدة في كتابهما (نحيا بالاستعارة) وفيما تبعه من أعمال مؤثرة "[11]، وأهم هذه المنطلقات التي اعتمدها هذا الطرح والتي وسمت الاستعارة الآنية بالحية و الاستعارة الكلاسيكية بالميتة، نذكر:

أ- الأســـاس التصوري conceptual:

ويقصد به اعتبار الاستعارة مادة فكرية، بعد أن دأب الطرح القديم على عدّها مادة لغوية صرفة، وهو من الأسباب التي تسببت في موتها إذ عدتها من الزخرف اللفظي، في حين أن طبيعة تشكل هذا المقوم البلاغي ذهني " فمكان الاستعارة ليس اللغة بل الكيفية التي نتصور بها مجالا ذهنيا معينا بوساطة مجال ذهني آخر"[12] واللغة وسيلة للبرهنة على كيفية اشتغال هذا المجال ، وبهذا يغدو التشابه في الاستعارة تشابها في التصورات لا في الألفاظ ونغدو أمام مشابهة من طراز لم نعهده موجودا بالفعل من قبل على الرغم من كونه موجودا بالقوة أنشأ لنا استعارات لا تقوم بترتيب كلامنا فحسب، ولكنها تنظم حتى أعمالنا ومعتقداتنا وتصوراتنا عن الحياة والموت، وهو ما كشفته الدراسات الحديثة للاستعارة، فعلى سبيل المثال تجد في ثقافات الشعوب أن الموتى يدفنون تحت التراب وتصعد أرواحهم إلى فوق، إلى السماء، وآدم حين ارتكب المعصية جاءه أمر الله بالنزول إلى تحت، وكذا تنتكس الأعلام عند النكبات وترفع عند النصر وعندنا في التراث الإسلامي قضية تشريف اليمين عن الشمال، من ذلك ما هو وارد في القرآن الكريم من ذكر لأصحاب اليمين وهم أهل الجنة وأصحاب الشمال وهم أهل النار، فالاستعارة تتعدى " اللغة إلى ما هو أوسع وهو مجال الفكر الذي يتحكم في

لغتنا وأعمالنا "[13] ومعتقداتنا، فيمكننا اعتبار الجزء الدال في الاستعارة تجليا سطحيا للاستعارة التصورية لأن البنيات الاستعارية لا تختزل في البعد اللغوي والمعجمي الصرف، لنؤكد كونها " قضية فكرية وإشكال تصوري يرتبط ارتباطا وطيدا باشتغال العقل الإنساني وإعمال آليات التصوير"[14] وهو الأمر الذي وسع مجالات استعمالها فصارت مرافقة للإنسان في مختلف أنشطته الاجتماعية والثقافية فجزء كبير من الواقع الاجتماعي يفهم بطريقة استعارية وكذا جزء من العالم الفيزيائي يتصور استعاريا ويتجسد لنا كل هذا من خلال النصوص الإبداعية وبخاصة الشعرية التي تتميز بتأسيسها لمشابهات جديدة بالإضافة إلى المشابهات المألوفة.

ب – **الطبيعـــة التجريبيـــة:**

يقصد بالطبيعة التجريبية للاستعارة أن كل التصورات الاستعارية هي طرق تعبر وتتشكل وفق التجارب الحية المختلفة والمتفاعلة في حياة الإنسان أي أنها " تبنين جزئيا تجربة ما من خلال أخرى " [15] فلا يمكن فهم الاستعارة بعيدا عن أساسها التجريبي الخاضع للثقافة، التي قد تختلف فيها التجارب وإن كان الموضوع واحدا، فكل ثقافة لها تجاربها الخاصة في الحياة وهنا يكون فهم الاستعارة نسبيا وليس مطلقا ولكنه يسهم في حصول الإدراك كما تسهم الحواس كاللمس والرؤية في ذلك [16]، وقد مثل لهذه الطبيعة كل من لاكوف g.lakoff جونسون m.jonson في كتابيهما "الاستعارات التي نحيا بها metaphors we live by " باستعارات كثيرة من واقع الثقافة التي يعيشان ضمنها، نذكر منها على سبيل المثال استعارة " الجدال حرب "، حيث اعتبرا الجدال حديثا مبنينا بوساطة تصور الحرب وهو ما أنتج هذه الاستعارة، ومن الاستعارات المتفرعة عن هذه البنية الكلية نذكر:

- لقد هاجم كل نقط القوة في استدلالي
- أصابت انتقاداته الهدف
- لقد هدمت حجته
- لم انتصر عليه يوما في جدال

فعلى الرغم من أننا لا نرى بأعيننا معركة مادية حقيقية، فإننا نجد معركة كلامية لها بنية متكاملة تحوي الهجوم والدفاع والهجوم المضاد والأطراف المتنازعة وغيرها وبهذه الكيفية صورت ثقافة الرجلين تجربة الجدال وإن اختلفت الثقافة في رؤيتها، اختلفت بالضرورة التجربة المعبرة عنها[17].

إن الاستعارة التي نحيا بها كما يراها الرجلان لا تقتصر على كونها نتاجا لسانيا ثقافيا فقط، بل تعكس الطبيعة الاستعارية لكل من سلوكنا وتجاربنا وانفعالاتنا، بحيث تُلغى ثنائية الاستعارة والمقابل الحقيقي، لتتحول الاستعارات في ذاتها إلى حقائق تعبر عن الفكر البشري وتصوراته[18]، وهو الأمر الذي يجعلنا نفهم استجابة الناس بانفعالاتهم وإحساساتهم قبل كل شيء للنصوص الإبداعية المثقلة بالاستعارات مقارنة بالنصوص التي تفتقر إليها.

إن خلوَّ الاستعارة في الفهم الكلاسيكي من هذه الأسس هو ما جعلها في نظر الفكر الحديث ميتة، ومعنى كونها ميتة يحيل على ركودها وعدم فاعليتها مع عناصر السياق والمقامات التداولية وركونها إلى سجن اللغة والمعجمة ما أفقدها ديناميتها، وبذلك أصبح الفارق بين الاستعارتين متمثلا في الفاعلية، لأن " الاستعارة الحية ... تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة وهي تظل كذلك تستمد حياتها من السياق "[19] كما تستمد صفة الحياة من متاخمتها للاستعمال اليومي وحياة الناس بما فيها من تعاملات وسلوك وأنشطة كان الطرح القديم يعتقد بخلو هذه المقامات من الحضور الاستعاري

لأنه – حسبه – لا يظهر إلا في اللغة الأدبية الخاصة، ولا يتأتى تشكيل استعارات من قبل عامة الناس وإنما تظل نتاجا لا يقدر عليه إلا المبدعون والشعراء المميزون باللغة الشعرية الرفيعة، وهو الأمر الذي نعدّه مجحفا، لأن الاستعارة هي فكر قبل أن تكون مظهرا لسانيا والفكر – كما اللغة – لا يشملان مجالا علميا دون آخر أو فئة خاصة من الناس دون غيرهم ومادام الناس يستخدمون لغة لإيصال أفكار فكل فئات الناس قادرة على إنتاج استعارات، كل في مجال تفكيره وكيفية تواصله مع الآخرين.

ثانيـــا– البنية الاستعاريـــة للتصورات:

تواتر الاستعارات في نص شعري ما، مظهر لساني يغري المشتغل على ذلك النص ويجعله يقع في نوع من الخديعة الإبداعية – إن صح التعبير – تورثه شعورا بالتوتر حيال حركية هذه المقومات البلاغية التي ما تنفك تراوغ مريديها بالتحليل والتأويل، وترهقهم عن طريق "إحداث ثقوب منطقية "[20] يقوم كل مشتغل بملئها وفقا للمعطيات الثقافية والنفسية والاجتماعية وحتى الفيزيائية والإيكولوجية المتوفرة لديه والمكونة للبعد التداولي في الخطابات، حيث تكون مقاصد المبدعين القابعة خلف عدد من الأقنعة السياقية contextual masks [*]هدف المشتغلين على النصوص، والتي تستجيب لمجموع التصورات المبنية على أساس تجارب الشاعر في كل من المعطيات آنفة الذكر.

من هذا المنطلق سنمضي قدما في تعاملنا مع الاستعارة وصفا وتحليلا، وعادة ما يتجه الوصف إلى البنية اللسانية المغلقة والتي بها تُحاصَر الاستعارة تركيبيا دون تدخل السياق، والتحليلي إلى دلالاتها التداولية المنفتحة وبها نرصد مدى عمق تلك الصور الاستعارية ومستوى حركيتها الإبداعية،

والتي يسهم في إبرازها ذلك التركيب اللغوي المخصوص في تجلياته المتنوعة، فنظرنا إلى الاستعارة سيكون بعَدّها مقوما بلاغيا يتأسس على خاصيتين الأولى " أن تكون له بنية (**) يمكن فك نظامها بشكل مستقل عن المضمون، أي أن تكون له صيغة ... في إحدى المستويات النحوية أو التداولية [والثانية] أن يتم استخدامه بحيث يبتعد عن الصيغة العادية للتعبير"[21]، وهذا هو المستوى البسيط والقاعدي للاستعارة، الذي يمكن بوساطته ملاحظة وجودها في أي نص إبداعي ومن ثمة التقاطه حتى نتمكن فيما بعد من العمل على تفكيك نسقه التصوري بالاستعانة بالمقامات التواصلية المختلفة، كاشفين بذلك عن تجربة المبدع الشخصية وكذا ثقافته وثقافة الجماعة اللغوية التي ينتمي إليها، فالاستعارة ليست ذات بعد فردي فقط، و إنما هي ذات بعد اجتماعي ووجودي أيضا.

يتشكل أي نص لساني من تراصف للدوال على نحو يراعى فيه أساسان، الأول مقصدية المؤلف (الدلالة) وثانيها نظام اللغة العام الذي يقره منطق اللغة المؤلَّف بها، وإذا كانت الاستعارة هي الشكل اللساني الذي له صلاحية خرق هذا النظام فلأنها تعبر عن طبيعة اللغة التي تنتج من خلال عدد محدود من العناصر عددا لا نهائيا من التعابير والنصوص، وهو أساس مرونتها وتكيفها مع الأوضاع المستجدة والتجارب الجديدة، فالشكل اللساني والمحتوى الدلالي متلازمان وغير منفصلين، لأن " التركيب ليس مستقلا عن الدلالة وإن منطق لغة ما يرتكز على الانسجامات الحاصلة بين شكل اللغة باعتباره فضاء، وبين النسق التصوري وخصوصا المظاهر الاستعارية لهذا النسق"[24] وبمقتضى هذا الدور المهم صارت اللغة أكثر دينامية وانفتاحا.

وسنقوم بتصنيف الاستعارات الواردة في المدونة على شكل مجموعات تحتوي كل مجموعة على جملة من الاستعارات الفرعية المتباينة في شكلها النصي، والتي تؤسس للاستعارة القاعدية، عُبّر عنها استعاريا بكيفيات مختلفة، وسنقف فيما يأتي على ثراء الاستعارة وإسهامها في توجيه مسار الفكر الإبداعي وتنظيمها بطرق شتى لتصور واحد وهو ما يتحقق برصف الدوال على نحو مخصوص يسهم في أبراز المدلولات القريبة ومن ثمة البعيدة وذلك بوصفنا للتركيب اللساني قبل الانطلاق في استجلاء الأبعاد التداولية، وهو ما سنراه من خلال النمـــاذج الآتيـــة:

أ– تصـــور الحب:

أ1 – استعارتا الحب مشهد مائي

– فأَبصَرتُ بحرَ الهَوى الناضِرِ

– أيقنَ الباحِثُ عن نبعِ المحَبة

أ2– استعارات الحب نار

– لتذيب جَمرَ الشوق فوق جفُوني.

– واكتوَت بنَار الهَوى نارُ أشوَاقِنا.

– ويعلمَ أن الهوى مُلهِبُ

– ويصبحُ طيفُ الهوى جمرةً.

أ3– استعارات الحب إنسان

– دموعُ الهوى جمرَة لاهِبة

– أشاحتْ بوجهِ الهوى.

– وألهبَ صمتُ الهوى نارَها.

– فأغمضتُ جفنَ الهوى لحظة.

– وظل الهوى يَستبيحُ خُطاها.

– لغة الهوى أنكرتها .

أ4– استعارات الحب طير:

– طيور الهَوى هاجَرَتْ مرتين.

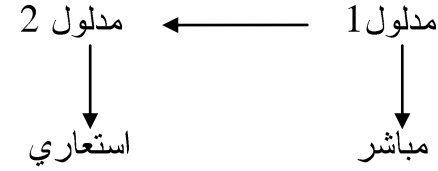
– يهاجرُ طير الهوى مرة.

– وتشدو طيور الهوى طربا.

شكّل موضوع الحب في المدونة ثقلا لسانيا وتصوريا طغى على معظم الاستعارات الواردة فيها، حتى أن غيرها من الاستعارات ظلّت مرتبطة بها بشكل أو بآخر من طريق تعالق تصوري مبني على أساس التفاعل بين مكونات الطبيعة والثقافة، الأمر الذي مكننا من رصد التفاعل بين مكونات العالم الحسي ومعالم العالم التجريدي في ذهن المبدع عن طريق محاولة أنسنة بعض الكيانات المجردة بوساطة فهمنا " لمجال من التجربة من خلال آخر"[25]؛ وأوّل ما يلاحظ في هذه الاستعارات كونها مشكّلة من علاقات إسنادية تجمع بين اسمين إما بالإضافة (نار الهوى، طير الهوى، وجه الهوى ...) وإما بالإخبار (الهوى لعنة، الهوى ضربة قاضية)، ويعد الإسناد المستوى القاعدي الأول الذي يعلن عن وجود استعارة في نص ما، " فالحدث الشعري يبدأ من اللحظة التي نسمي فيه البحر سطحا والسفن يمامات فهنا خروج على قانون اللغة، مجاوزة لغوية " [26]، وذلك حين ينتهك منطق الإسناد وفيه تتنكر فيه بعض الدوال بمدلولات غيرها، وهو تنكر مشروع، لأننا نتحدث عن استعارة بالمعنى اللغوي للكلمة وكذا بالمفهوم الاصطلاحي للعملية.

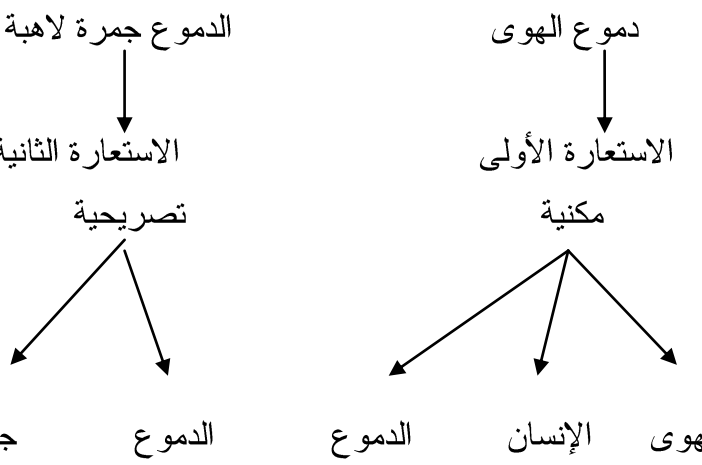
تتعدد التصورات المستقاة من المستعار منه في هذه الأمثلة الاستعارية بينما يبقى المستعار له واحدا وهو الهوى، وفي هذا نوع من ثراء التجربة وسعة الخيال وطواعية اللغة الشعرية لدى الشاعر، حتى إنّ التصور الواحد تتنوع كيفياته بتنوع السياقات النصية الوارد فيها، ويبقى طرفا الاستعارة ثابتين، وهو ما يعكسه التمظهر الجملي لها المتمثل على اعتبار البنية الجملية نواته التركيبية الأولى.

تتشكل الاستعارة وفق امتداد خطي ثلاثي المحطات نمثل له بما يلي :



يظهر المدلول الثاني حين نسلّم بوجود خرق لمنطق الإسناد، وذلك من طريق ملاحظة عدم ملاءمة إسنادية وهي مجاوزة لغوية تتمّ على مستوى تركيب الجملة، و الفرق بين المدلولين ليس فرقا في المحتوى كما يرى كوهين ولكنه فرق في الطبيعة لأن الاستعارة في نظره ليست مجرد تغيير في المعنى، بل هي تغيير لنمط أو لطبيعة هذا المعنى، فالأمر مرتبط بتصور الهوى على أنه إنسان ولكن ليس هو الإنسان الطبيعي نفسه على الرغم من أن له كل صفاته (جفن ووجه ودموع ولغة...) بل إنسان استعاري في خيال الشاعر الإبداعي.

أما ما تبقى من الاستعارات المركبة فتتشكل بنيتها من تعالق دلالي يبدو حين تنقسم العبارة إلى استعارتين، في مثل قول الشاعر: "دموع الهوى جمرة لاهبة " [27] كما هو ممثل:



ويبقى أن ننظر إلى الاستعارة لا كمكون لغوي شارد من مكونات متوالية جملية، ولكن أن نعدها قيمة فكرية داخل مجتمع، هو النص. بكل عناصره التي ما توافرت فيه إلا بقصد التواصل البشري.

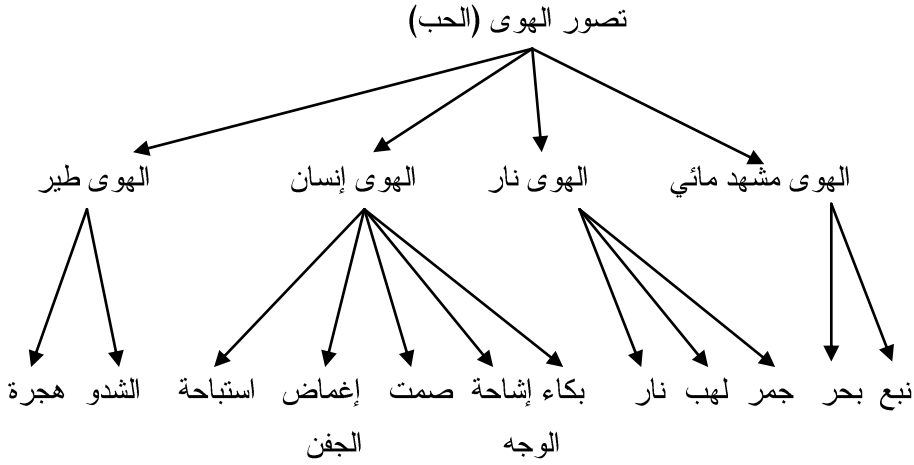
يرجع هذا الحضور اللافت لتصور الهوى أولا إلى هذا الجنس الأدبي وهو الشعر، والذي لا نكاد نلفي فيه شاعرا – قديما أو حديثا – لم يضمّن شعره تجربة حب، وهي تجربة إما أن تكون مستمدة من واقع الحياة وعلاقاتها الاجتماعية، وإما مما تخيله الشعراء من عوالم عن هذا المتصوَّر الذي هو في الأصل مشكَّلٌ استعاريا وفق هذه التجارب، و بذلك عبروا عنه باستخدام الاستعارة كونها نسقا يبنى أساسا وفقا لتصوراتهم التي استمدوها من السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية والايكولوجية، " فتجربة الحب من أكثر التجارب الإنسانية تشبعا بقيم التفاعل الفيزيائي والثقافي والاجتماعي في العالم المحيط بها، فالحب نسق أنثروبولوجي وسيميائي متنوع التجليات"[28] وهي تجليات يعكسها في الغالب النتاج الإبداعي لأن الحب يعتبر دافعا للإنتاج في محاولة للتنفيس عما بالداخل .

وقد وجد موضوع الحب في قصائد عز الدين ميهوبي بوساطة دوال لسانية مختلفة حتى لا نقول مترادفات، لأن ما بينها هو من قبيل التقاطع الدلالي وليس التطابق أو هو – على الأرجح – تفرع عن الأصل وهو الحب إلى مراتب ودرجات وأشكال كما هو مبثوث في تراثنا العربي، فليس الحب درجة واحدة، ولكنه سلم يرتقي من خلاله صاعدوه، وفي المدونة عبر الشاعر في معظم مقطوعاته الشعرية عنه باصطلاح الهوى، وهي من الدرجات السامية للحب وألبسها حللا لسانية وصورها استعاريا، فمنتج الخطاب الشعري لا ينشد التصريح ، "ولكنه يجنح مدفوعا بقصد ذي طبيعة فنية إلى المراوغة والتمرد على أطر القصد الحسي المرجعي فبدلا من أن يحيل على الشيء ذاته كما يحدده المعيش الواقعي – الموضوعي، يحيل على شيء آخر أكثر كثافة وتجريدا وتعقيدا "[29]، ومن هذا المنطلق لن نجد في مثل هذه النصوص مداخل تشير إلى الحب كعاطفة إنسانية ذات صور متعددة كالحنان والولع والتعلق فحسب، وهو ما يمكن الوصول إليه بيسر بوساطة المعاجم، بل إننا سنقف على " الكيفية التي نفهم بها الحب من خلال استعارات مثل الحب سفر والحب جنون" [30] والحب إنسان والحب طير والحب نار، وتشمل المساحة النصية لهذه الاستعارات الناتجة عن تصور الهوى (أي الحب، من باب تسمية الفرع بالأصل على أساس حجم حضوره في النص) ما سنورده تباعا:

- **استعـــارات الهوى إنســـان:**
  - دموع الهوى جمرة لاهبة.
  - أشاحت بوجه الهوى.
  - وألهب صمت الهوى نارها.

- فأغمضت جفن الهوى لحظة.
- وظل الهوى يستبيح خطاها.
- لغة الهوى أنكرتها.

ويمكننا التمثيل لهذه الشبكة الاستعارية المشكلة لتصور الحب لدى الشاعر بالرسم الآتـــي:



تبلور لنا هذه الاستعارات الإطار التصوري للحب، بناء على التجارب المتنوعة التي تتفاعل ضمنه، إننا نرى الحب على أنه إنسان لأن له جملة من الاقتضاءات فهو يبكي ويشيح بوجهه ويصمت ويغمض جفنه ويستبيح ...إلخ، فيظهر الحب كمخلوق بشري فاعل ذي سلطة تقهر الناس وتتحكم فيهم سلبا أو إيجابا، إنه ندّهم، حتى إن إسناد الفعل ليس إلى الفاعل الواقعي (المحبوب) وإنما إلى الشعور الذي يجمع بين طرفين وهو الهوى (الفاعل المتخيل) فحين يقول مثلا "وألهب صمت الهوى نارها" أو قوله " وظل الهوى يستبيح خطاها " ندرك مدى سيطرة هذا الفاعل الجديد وتحكمه في زمام الأمور، وهذا هو لب التناظر المعقود بين المجالين (الإنسان والحب) والأعراف الثقافية التي عهدناها منذ القدم، تقرّ بتحكم الحب في كيان

المحبين، فانتقال هذه الخاصية من المجال المصدر وهو الإنسان بكل اقتضاءاته أنه كائن لغوي ويقوم بسلوك متعدد عن وعي به إلى المجال الهدف؛ وهو الهوى ما جعله يكتسب خصائص الإنسان الفاعل من خاصية واحدة تتعلق به هي قوة تأثيره في المحب، والاستعارة هي التي تقيم هذه التصورات بهذه الكيفية بل وبغيرها كذلك – مما سنراه في باقي النماذج– وتحدد مسار المشابهة فيها واقتضاءاتها العديدة.

بالنظر في باقي النماذج نلحظ تصورات جديدة منها تصور الهوى ماء. ولنقف على الاستعارات الواردة في هذا المجال داخل البيت الشعري فكلها تحيل على نوع من الإيجابية والسعادة والخير و وجود الحياة في الأشياء وهـــي:

توهَّجَ حبُك فـــي ناظِـــري فأبصرْتُ بحر الهوى الناضِرِ[31]

أيقنَ الباحثُ عن نبعِ المحبَة أنَّ في قلبِ المدى طفلاً وقبَة [32]

إن تصور الهوى استعاريا على أنه بحر، من خلال البيت الأول يحيل على نوع جديد لم نألفه بحر من تركيبة مختلفة، حيث يجمع بين بعض خصائص البحر الطبيعي (الاتساع والجمال، الشعور بالراحة) و خصائص عالم الحب الذي يجتاح المحب، فيجعله يبحر في أرجائه المترامية، فبناء على سياق البيت الإيجابي تبرز الخصائص التي تشعر بالسعادة والإعجاب بالهوى لأنه عاطفة جميلة تشعر بالسكينة، وجامحة لا حدود لها، وبالبحر لأن الناظر إليه لا يرى ما يحدّ مساحتة كما يحقق له المتعة والراحة النفسية.

على أن الاستعارة الأخيرة لا ترى الحب مجرد مشهد مائي متحقق بل مصدرا له وأصلا لانبجاسه، فهي استعارة الحب مصدر وهنا تستمد تصورها من التجربة الدينية وبالأخص الصوفية وهو ما يحيل عليه عنوان القصيدة

" حلاج "[33] باعتباره رمزا من رموز المتصوفة، فمن اقتضاءات النبع أنه يوحي بالبداية والصفاء وهو مورد للشرب والارتواء ومن اقتضاءات المجال الهدف وهو حب الصوفي أنه حب طاهر ونقي يعد أصل عاطفة الحب ومنشأها، لأنه حب لله تعالى، فالطفل يرمز للبداية والبراءة والصدق، والقبة ترمز للسياق الديني الإيماني الذي يولد هذه العاطفة التي منها تستلهم كل العواطف الطيبة في الكون.

واعتمادا على التجربة الحسية فقد تصور الشاعر الهوى والشوق نارا تحرق وهو الوارد في التعابير الاستعارية الآتيـــة:

تدْنَو النجومُ من الجبينِ وئيدةً لتُذيبَ جمرَ الشوق فوق جُفوني[34]
دموعُ الهوى جمرةٌ لاهبَهْ وطيفُ الحبيب رؤًى هاربَـــهْ [35]
قضى الله ما بيننا واكتَوَتْ بنـــارِ الهـــوى نـــارُ أشواقنا [36]
فيبكـــــي وتهتـــزُ أيامـــهُ ويعلـــم أن الهـــــوى مُلهِـــبُ [37]
ويصبح طيف الهوى جمرة فيحترق العمـــر فـــي ثانيـــة [38]

فالسياق النفسي الظاهر من خلال الأبيات يحيل على تجارب مؤلمة ومحزنة تضفي نوعا من السلبية والانطفاء والألم والنهاية، فتجربة الشاعر هي التي تحدد نسقه التصوري لشيء ما سواء بالإيجاب أو بالسلب، لأن حال الإنسان غير ثابتة (وذلك من خلال المعطى اللغوي النصي) فأحيانا يكون الحب مسعدا ومبهجا وطورا يكون كما نراه الآن، فعلى الرغم من أن العالم الفيزيائي الخارجي تحكمه قوانين ثابتة وهو شبه مستقر إلا أن الإنسان يسحب عليه من طبيعته الإنسانية بكل زخمها النفسي والاجتماعي والبيئي، من طريق اللغة ويتصوره مسهما إما في تعاسته أو سعادته والتعبير الاستعاري هو الذي يظهر كيف يفهم الإنسان العالم وينسجم معه لأن

" المعرفة بالعالم لا يمكن أن تحل محل المعرفة اللغوية أو تعلن الانفصال عن مراقيها وعناصرها"[39] فهما متفاعلان لأن اللغة تعبير عن العالم المحيط بالإنسان بوصفه كائنا تواصليا والتفكير الاستعاري إحدى هذه الوسائل المركوزة في طبيعة الإنسان والتي تمكنه من تحقيق هذا الانسجام والتواصل مع العالم ومن خلاله.

لم يكتف الشاعر عند هذا الحد بل إنه تصور الهوى كذلك على أنه مخلوق من نوع آخر وهو الطير بشكل خاص ، يقول الشاعر:

– طيور الهوى هاجرت مرتين[40].

– يهاجر طير الهوى مرة[41] .

– وتشدو طيور الهوى طربا[42] .

وهو أمر ليس عارضا في ثقافتنا بل أصيل فيها فتغني العاشقين بالطيور وتخيل الهوى طيرا يطير ويصل إلى المحبوب وارد في أشعار العرب، والتحليق سمة العاشقين لأن شعور الهوى يجعلهم يعتلون عاطفة مجنحة ترقى إلى الآفاق الرحبة، وهناك يجدون سعادتهم، فالسعادة دائما في تصور الناس (وباعتبار الفضاء) فوق، في المقام العالي، وهو اعتبار يكشف عن استعارة اتجاهية فالأشياء الإيجابية في ثقافتنا نتصورها من خلال الفضاء إما فوق أو أعلى، كالنصر والحب والنجاح والفرح حتى إن الإنسان حينما يأتيه ما يسعده تجده يقفز من شدة الفرح وبخاصة الأطفال رغبة في الارتفاع إلى أعلى، وهو متداول عند الناس لأنه مبثوث في نسقهم التصوري الوضعي المحيل على التفاعل بين المحيطين الفيزيائي والثقافي(*)، والعشاق بهذا ليسو أناسا أرضيين ولكنهم كائنات محلقة في سماء الحب إن أهم ما في الطائر بالنسبة للمحبين أمران هما جناحاه أي قدرته على الطيران أينما أراد

والهجرة إلى محبوبه كما هو وارد في الاستعارة الأولى والثانية، لهذا تراهم يقرنون ذكر الطيور بالهجرة والأمر الثاني ارتباطها بالطرب لأنها مصدر للأغاريد والأصوات التي تدخل البهجة في قلوب المستمعين فهي أشبه بالموسيقى التي لطالما حركت دواخل الناس وهو ما يظهر في الاستعارة الأخيرة.

ب- تصـــور الصمت:

ب1- استعارات الصمت وعاء

- يعبرُ الأيامَ في صمتِ الخطى [43].
- تختفي في الصمت أبعادُ التمَنِي [44].
- سافرتُ في صمتِ الدقائق [45] .
- حتى القصيدة سافرتْ في صَمتِها [46] .

ب2- استعارات الصمت وسيلة

- ويقرأ بالصمت أقمارها [47].
- يفسر بالصمت أسرارها [48].
- وألهب صمت الهوى نارها [49].

يبدو أن البنية اللسانية في هذا التصور لا تختلف عن نظيراتها فيما سبق التطرق إليه ، فهي تتراوح بين مفردة ومركبة، والمركبة أكثر، غير أن هذه البنى تضمنت عنصرا شكل نقطة تحول جوهرية في معنى الاستعارة، وهو حرف الجر " في "حيث جمع بين استعارتين منفصلتين تمام الانفصال، فجمع بين عالمين لم يكن لهما أن يجتمعا إلا بهكذا الأسلوب، فلو اعتمدنا التصنيف البلاغي المعهود وهو تصنيف هذه الاستعارات إلى مكنية وتصريحية، لما كان ذلك كافيا في استيعاب المعنى الاستعاري النـــاشط لهذه

التصورات، والكامن في الاستعارات الحرفية الواردة في كل تركيب من هذه النماذج تبدو الاستعارات وهي مجتثة من سياقها التركيبي في العبارة جافة من المعنى، وذلك لاعتبارها تشتغل في لحُمة تركيبية ودلالية مخصوصة، يؤسس لها استعاريا حرف الجر، ويمكن اعتبار هذا المكون النحوي بؤرة focus للاستعارة فيما يشكل ما بقي من التركيب إطارا frame (*) لها لأنه لو غيرناه مثلا بحرف آخر مثلا " على " لتغير معناها إلى اعتبار الصمت سطحا أي جسما ذا منحى أفقي وليس وعاء ذا منحى عمودي ينأى إلـــى العمق:

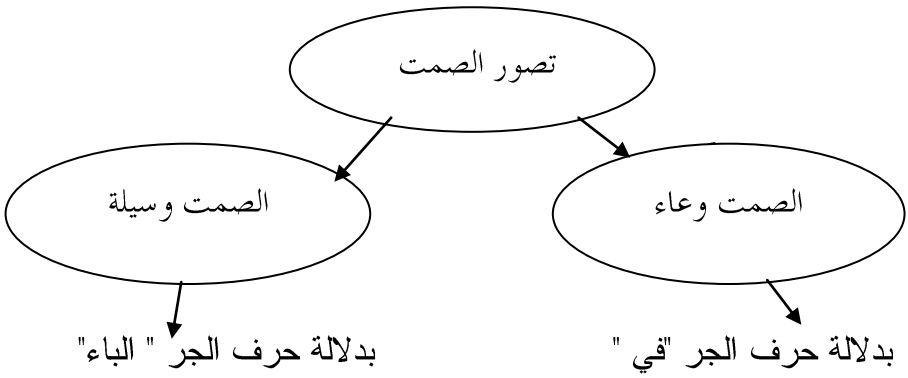
تختفي	في الصمت	أبعاد التمني
إطار	بؤرة	إطار

وهكذا الأمر بالنسبة إلى تصور الصمت وسيلة، حيث يشكل حرف الجر " الباء " بؤرة هذا الفهم الاستعاري:

يفسر	بالصمت	أسرارها
إطار	بؤرة	إطار

وقد أشار الزمخشري في تفسيره الكشاف إلى ما تُحدِثه هذه الحروف من تغيرات وإضافات نوعية في معاني الجمل، حين فسر قوله تعالى{ ..وإنَّا أو إيَّاكُم لَعَلى هُدًى أو في ضَلَال مُبين}[51]، في إجابة عن سؤال هو " كيف خولف بن حرفي الجر الداخلين على الحق والضلال ؟"، قلت لأن صاحب الحق كأنه مستعل على فرس جواد يركضه حيث يشاء، والضال كأنه منغمس في ظلام مرتبك فيه لا يدري أين يتوجه"[52] فصاحب الحق بدا كأنه على سطح بارز عال يراه الرائي و الضال يحويه ظلام في مكان منخفض وسفلي غير ظاهر، فهذان الحرفان يحيلان على التصور الفضائي كذلك لأن " على "

هي في أصل وضعها النحوي للاستعلاء " تقول " فلان عليه دين " و" فلان علينا أمير "، وقال تعالى:{ فإِذَا استَوَيتَ أَنتَ ومَن مَعَك على الفُلْكِ }[53]"[54]، لهذا لا يُدرَك المعنى الاستعاري الذي تؤديه في جملة ما إلا بالنظر في موقعها داخل إطار الجملة الذي يحوي تركيب عناصرها ، ودخولها على الحق زاد في بيانه وإظهاره، فالحق في عرفنا المستمد أساسا من شريعتنا دوما ظاهر وفوق كل شيء، فيناسبه أن يدعمه دلاليا هذا الحرف في ترسيخ مكانته العالية والرفيعة، والأمر نفسه حين يتعلق الأمر بالحرف " في " وفي بقية حروف الجر والتي تعتبر " الباء " إحداها، ويمكن التمثيل لتصور الصمت باعتبار حرف الجر بالرسم التالـــي:



غير أن المثال الاستعاري الأخير وهو قول الشاعر: "وألهب صمت الهوى نارها "، لا يحيل على تصور الصمت وسيلة بدلالة المكوّن النحوي، وإنما بدلالة السياق اللغوي، وهو وقوع الصمت في معرض الفاعل فكان سببا في لهيب النار، فجاء أداة ساعدت في لهيب تلك النار، كما يساعد الوقود أو الحطب في اضطرامها.

وبالانفتاح على بعض المعطيات التي لا يوفرها الاقتصار على الوصف اللساني للبنى الاستعارية، يأتينا تصور الصمت باستعارات كبرى

تنشق عنها استعارات فرعية تترجم اقتضاءات مشتقة في أصلها وفق تجارب الإنسان مع الوسائل والأدوات المعِينة على حاجاته اليومية، والتي اختزلت من خلال هذه الاستعارات في تصور الصمت – وهو سلوك محسوس بمقتضاه يكف الإنسان عن الكلام لسبب من الأسباب–، على أنه وسيلة للسفر وجسر، وذلك بالنظر في الجانب اللساني الذي نميز فيه حضور حرف الجر "في "، وبغض النظر عن كون هذه التعابير الاستعارية تحوي عدة استعارات مدمجة سنفرد لها مجالا لاحقا إن شاء الله، فإن استعمال الشاعر حرف الجر "في" هو الذي ساعدنا على استيعاب عمق هذه التصورات، والوسائل النحوية عادة ما توافق المنحى التصوري للاستعارات وتسايره حتى تحصل اللحمة بين الشكل والدلالة كما يرسمها ذهن المبدع، فبما أن حرف الجر (في) يفيد – باصطلاح النحاة – الظرفية المكانية أو الزمانية، أي اشتمال الظرف على المظروف وذلك نحو قولهم في الظرفية المكانية (الدراهم في الكيس) و(هو في الدار) وفي الظرفية الزمانية قوله تعالى { ولَقَدْ عَلِمتُمْ الذِينَ اعتَدَوْا مِنكُمْ في السَّبْتِ } [55]، فهذا ما يكون منها على وجه الحقيقة أما ما يأتي على وجه المجاز وهو محل نظرنا، فنحو قولهم "(سأمشي في حاجتك)، (وسأنظر في أمرك) جعلت الحاجة مكانا للمشي والأمر محلا للنظر" [56] فقد جعلت أوعية زمانية ومكانية كالوعاء الذي يحوي ما يوضع بداخله ويحيط به من جميع جوانبه "[57]، والاستعارة الواردة في تصور الصمت وعاء في قول الشاعر:

تختفي في الصمت أبعاد التمني، تحيل على احتواء الصمت لأبعاد التمني باختفائها داخله، والصمت مناسب لأن يكون وعاء للاختفاء فهو يشبه الوعاء الواقعي في أنه يحجب ما بداخله، لأن الصمت اختفاء للكلام الذي يكشف عن نوايا صاحبه ويبوح بمقاصده وما يتمناه ويظل الصمت محتفظا بمكنونات

صدر المرء وأمانيه كما يحفظ الوعاء الشيء الذي بداخله ، والصمت بالنهاية وعاء للكلام وهي استعارة أنطولوجية نتصور من خلالها الحالات بوصفها أوعية.

غير أنه لو تحرينا بعض الدقة للنظر في الاستعارات الثلاث المصنفة ضمن تصور الصمت وعاء لألفينا معنى دقيقا يفرق بين الأوعية ببعض الملامح بالاعتماد على الأداة النحوية نفسها وهي حرف الجر (في) وذلك في العبارات التالية:

- يعبر الأيام في صمت الخطى. (الصمت مجرى) بمقتضى الحركة
- سافرت في صمت الدقائق.(الصمت مجرى) بمقتضى الزمن المتحرك
- حتى القصيدة سافرت في صمتها.

في هذه التعابيرات الاستعارية يبقى حرف الجر مفيدا معنى الاحتواء أي كونه وعاء، لكنه في المثال السابق كان وعاء في حالة سكون، لكنا نلفي أن هذا المعنى الساكن في هذه الأمثلة قد تحولت هيئته وصار متحركا، ينطلق من خلال الزمن متخطيا المكان، ويتحول إلى استعارة الصمت مجرى أو مسار، وذلك بالنظر في بعض القرائن المقامية والتي يعكسها المعطى اللساني، و هي الأفعال الدالة على الحركة والانتقال نحو يعبر ويسافر، والأسماء الدالة على ذلك أيضا كالخطى (أي المشي بالضرورة)، والدالة على الزمن كالأيام والدقائق ، فبمقتضى أن الصمت جاء محاطا بكل هذا، أثر ذلك في وظيفة الحرف وصار التصور أكثر حركية وصار الفاعل في الخطاب الشعري يعبر ويسافر من خلال أو داخل (وظيفة الاحتواء) مجرى زمني ومكاني فالسفر يعيّن مجرى (مسار) مكانيا لأنه قطع للمسافة وكذلك العبور هو انتقال من نقطة مكانية إلى أخرى ، والدقائق والأيام تحققه زمانيا،

وبتظافر كل هذه المعطيات يمكن إدراك كيف تَشكّل استعاريا تصور الصمت على أنه وعاء، و لا يمكن بعد هذا أن ننكر فضل الجانب النحوي في مساعدتنا على فهم هذه الأنساق الاستعارية وتفسيرها، فاستعمالها " يعد من الطرق التي تكون بفضلها التوافقات بين الشكل والمعنى في لغة ما توافقات منطقية وليست اعتباطية " (58)

كما استخدم الشاعر حرفا آخر هو حرف الجر "الباء "، وذلك في الاستعارات التي تؤسس لتصور الصمت على أنه وسيلة أو أداة، وهو حرف للإلصاق في عرف النحويين نحو قولهم "بـــه داء"، ويأتي أيضا " للاستعانة نحو كتبت بالقلم ...وتكون بمعنى "مع" وهي التي يقال لها باء المصاحبة نحو { وقَدْ دَخَلُوا بالكُفر} (59)" (60)، وقد وظفت هذه الوسيلة النحوية في المثالين الأوليـــن:

- ويقرأ بالصمت أقمارها
- يفسر بالصمت أسرارها.
- وألهب صمت الهوى نارها.

نلحظ في المثال الأخير أن الصمت قد جاء مجردا من أي حرف ومع ذلك يفهم من السياق أنه وسيلة لزيادة اشتعال النار ولهيبها كأنه حطب أو وقود أذكى نار المحبوبة وألهبها لأن كل ممنوع مرغوب فيه والامتناع عن الكلام يجعل السامع ينفعل رغبة في تعديل سلوك الآخر، أما المثالان الأول والثاني فنلفي من خلالهما الدور الفعال لحرف الجر "الباء" في تصور الصمت على أنه وسيلة يستعين بها الفاعل في الخطاب كي يمارس جملة من الأنشطة وهي القراءة والتفسير، فمصاحبتها لكلمة صمت جعله يقرأ ويفسر بمعية هذه الوسيلة، وهي مصاحبة من العيار الثقيل ليس فقط مصاحبة نحوية وإنما

دلالية يعكسها مفهوم الحصار وهو ما يحيل عليه سياق القصيدة بأكملها وعنوانها أيضا لأن الأمثلة الثلاثة واردة في قصيدة واحدة بعنوان "حصار" يقول فيها الشـــاعر[61]:

رأَتـــــهُ يحدِّثهـــا صامِتـــاً ويقرأُ بالصمت أقمارَهـــا
أشاحتْ بوجه الهوى عن فتىً يفسرُ بالصمت أسرارَهـــا
مشتْ خطوة فارتخـــى ظلُّها وألهبَ صمت الهوى نارِها
مشت خطوتيـــن ولم تلتفت وظل يحاصـــر أسوارهـــا

فالحصار هنا بالصمت، حيث ظل أحد الطرفين يقيم نوعا من الضغط النفسي على الطرف الآخر، وجعله في آخر المطاف ينفعل ويظهر فيها أثر هذا الصمت، فألهبها وتكرار هذه الكلمة أربع مرات، في أغلب الأبيات هو ما يعزز – عن طريق اللغة– الضغط الذي مارسه، الطرف الذي يحترف الصمت في مقام كالذي يعيشه، لأن كثرة تكرار كلمة دلالة على قوة تأثيرها وفاعليتها في أحداث النص وهو ما يحيل على وطأة الحصار الذي مارسه العشق على معشوقته في النص بكثرة صمته، وهو صمت العاشقين الذي أخرجها من حالة الهدوء فأثار مشاعرها وجعلها تلتهب كالنار المحرقة وتحاول الفكاك غير أن الحصار ظل قائما.

ج – تصـــور الحزن:

استعارات الحزن ثقل مادي أو حمل:

- أعْيتْ فؤادي واحَة الأحزانِ [62].
- صرتُ الغريبَ توحَّدتْ أحزانُهُ [63].
- وينزِعُ أحزانَه متعبٌ [64].
- فإني مثقل بالحزن [65].

– والحزن يُغرق أنجمي[66] .

إن ما يميز هذه الاستعارات التقاؤها في بوتقة دلالية واحدة تؤسس تصورا استعاريا للحزن بوصفه حِملا ثقيلا، وأول ما يسفر عن ذلك دوالها اللسانية المشيرة ومن ثمة مدلولاتها المحيلة على هذا التصور، فهي تحوي استعارات مركبة وأخرى مفردة مكنية و الاستعارات المركبة تشكل فضاءين استعاريين داخل نسق تعبيري واحد يحيل على مفارقة دلالية في مستواه الإسنادي الأول ثم تنجلي تلك المفارقة عند ملامسة المعاني العالقة داخل هذا النسيج اللساني مع الأخذ بعين الاعتبار معطيات سياقية معينة وموجِهة للمقاصد التداولية.

فقول الشاعــر مثلا:

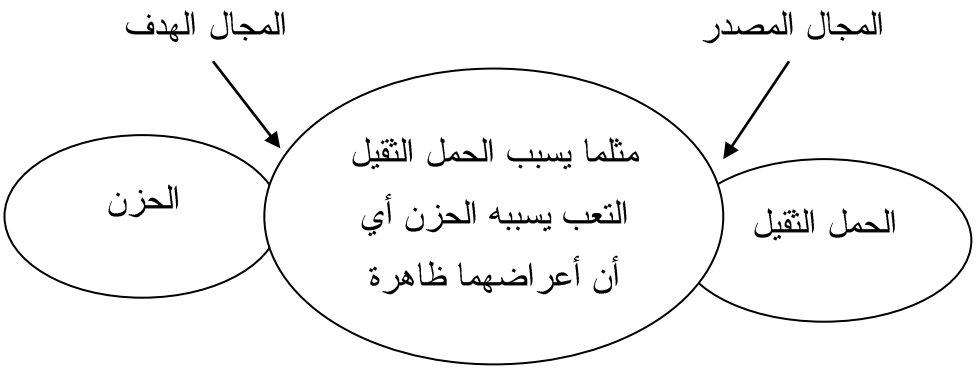
أعيت فؤادي واحة الأحزان.

تتشكل هذه المتوالية اللسانية من استعارتين، مركزية وثانوية ، فالثانوية قوله:" واحة الأحزان" وهي تَسفِر عن لا ملاءمة إسنادية، حيث جعل للأحزان واحة هي في طبيعتها ليست كواحة النخيل، ولكنها تظل واحة في خيال الشاعر، وأما الاستعارة المركزية فهي قوله كاملا:" أعيت فؤادي واحة الأحزان"، أي بزيادة الوحدات اللسانية وعند إضافة الجملة الأولى يربو المعنى الكلي للعبارة ويتشكل على نحو مختلف عما كان عليه وهو مقتطع من مكانه في التركيب ، وهو ما سنحاول التنقيب عنه حين نراود هذه النماذج الاستعارية دلاليا بالنظر في اعتبارات مختلفة .

وكذلك قوله:" والحزن يغرق أنجمي "، فحين تكون الاستعارة المكنية مشكلة من مستعار له هو الحزن ومستعار هو البحر على الأرجح بدلالة القرينة وهي الفعل المضارع "يُغرِق"، والتي تحويها جملة " والبحر يُغرِق "، ثم نأتي

بلفظ الأنجم للدلالة على الشيء الذي ا أغرقه الحزن وهو في أصله السفن الغارقة أو الأشخاص، فهنا نكون أمام انتهاكات موغلة صارت تتربص بالنص الشعري، خاصة في حداثتنا الشعرية.

وإن تملّي الأبعاد الحقيقية لتصور الحزن لدى الشاعر يفصح عنه ليس كشعور ينتاب الإنسان ويجعله معنوياته منخفضة، وإنما أتاحت لنا هذه الاستعارات فهمه بطريقة مغايرة، تتلخص في تصور الشاعر له أنه حِمل مادي ثقيل، حيث التقى المجال الهدف وهو الحزن بكل آثاره التي تجعل صاحبها يقع في نوع من الهزيمة المعنوية، مع المجال المصدر وهو الحِمل المادي الثقيل، وصفة الثقل لازمة لهذا المجال لوجود قرائن تدل عليها وتؤكّدها، ويمكن التمثيل لهذه المصاهرة بين المجالين بما يلي:



إن الإحساس بالثقل والشعور المعنوي به سيّان في نظر الشاعر، إذ لهما التأثير نفسه، وهو تصور رائج ومبثوث في إدراك الناس ضمن حياتهم الاجتماعية، إذ أن المشاكل والأحزان والهموم تسبب لهم نوعا من الثقل الشعوري، حتى تثقِل كاهلهم، وهذه التجربة الاجتماعية قد أسست استعارة الحزن ثقيل، وفي المقابل الفرح خفيف، أو يشعِر بالخفة، لأن شعور الناس بالفرح والسعادة يجعلهم دائما يعبرون عنه بألفاظ نحو كدت أطير من الفرح

،لم تحملني قدماي من شدة الفرح ... وغيرها من العبارات التي توحي بأن الفرح يجعل الإنسان في نوع من الخفة والنشاط ويظهر ذلك حتى في محيّاهم و سلوكهم فبعض الناس عندما ينتابهم هذا الشعور فتجد منهم من يقفز عاليا، بينما في المقابل تلفي من اعتراه الحزن يثّاقل إلى الأرض، وتجد حركته بطيئة متثاقلة وتظهر على محياه معالم التعب والإحباط، وقد ساقت كل الاستعارات الواردة ما يؤكد هذا المفهوم لدى الشاعر، فحين يقول مثلا: " أعيت فؤادي واحة الأحزان" بغض النظر عن صورة الحزن (أي اعتباره واحة)، فإن تأثيره كان إحساسه بالإعياء والتعب، وكذلك قوله " وينزع أحزانه متعب" فالحزن هنا أحزان وهي بذلك أحمال نزعها لأنها سببت له التعب، وهو فيما تبقى من نماذج مثقل بالحزن، والحزن في قوله " والحزن يُغرق أنجمي" نتصوره كشيء مادي ما مربوط إلى أنجمه ولعلها أمانيه وأحلامه و لثقله أغرقها، وإما أن الحزن تصوره الشاعر كالبحر المهول الذي يغرق ما يعترضه، وقد تكرّس مفهوم الثقل كصفة لازمة للحزن حين قال الشاعر أيضا: " صرت الغريب توحدت أحزانه" أي أن أحزانه تكثفت وتوحدت كما تتكاثف رُزم الحطب لتحمل فوق ظهر الدابة ، وحين تصبح على هذا النحو فستكون ثقيلة، وهنا زادت الغربة في ثقلها فليس هناك من يعينه على حملها.

خلاصـــة:

ترقى أهمية الاستعارة وقيمتها في الفهم المعرفي المعاصر، عن معنى الإثارة الأسلوبية إلى إسهامات معرفية أخرى، أهمها أنها توجد طرقا متنوعة لاكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة في العالم، ولكيفية إدراكها، إذ تستمدّ الاستعارة مادّتها الخام مما يعيشه المبدع من تجارب في عالمه

الواقعي، فيعين الخيال على خلق بنى جديدة لا هي من العالم الحقيقي ولا من العالم الخيالي المحض، بل مزيج من هذا وذاك، على نحو ليس بالعشوائي ولكن يراعي فيه الانسجام بين المجالين الواقعي والخيالي وبين المضامين وإحالاتها التصورية، ويمكن أن نستوعب هذا الانسجام حين نغفل عن استعارية العبارات لأننا نعدّها ضربا من الحقيقة .

وقد شكلت الاستعارات الواردة في شعر عز الدين ميهوبي سمة متفردة طبعت إنتاجه الإبداعي، إذ عكست هذه الصور درجة من الوعي الفكري ومستوى من مستويات الإحساس بمظاهر الكون وتجلياته، تفاعل معها الشاعر بكل أبعاده كإنسان اجتماعي ثقافي، هذه الثقافة التي تتأسس في أي مجتمع على رصيد استعاري خاص بها، يعكس أعرافها وعاداتها الاجتماعية والحضارية، وأساليب تفكيرها ونظرتها إلى عناصر العالم ومختلف الأنشطة والكيانات من زوايا مختلفة تساهم في تأسيس فهمها لتلك الأمور، فقد ورد تصور الحالات الشعورية (كالحب) إنسانا أو طيرا أو مشهدا مائيا ..إلخ وظهرت بتمظهرات لسانية متنوعة، منها الاستعارات الاتجاهية والبنوية والأنطولوجية، وهي في مجملها لا تشتغل بشكل معزول وإنما تتفاعل فيما بينها وتتعالق.

الـــهوامش:

(1)- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ، بيروت / لبنان، مارس 2004م، ص 41.

(2)- أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2006 م، ص 112.

(3)– تون. فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة/مصر، 2001م، ص 118.

(4)– أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، ص 135.

(5)– المرجع نفسه، ص 119.

(6)– محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط ، 1426ه / 2005م، ص 29.

(7)– عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال ،اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004م، ص 399.

(8)– نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص 26.

(9)– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1992م، ص 145، 146.

(10)– عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البضاء/ المغرب، 2001، ص115.

(11)– محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء / المغرب، 1990م، ص77.

(12)– عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 412.

(13)– عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، ص 72.

(14)– أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، ص 104.

(15)– جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، 2009، ص 95.

(16)– المرجع نفسه(مقدمة المترجم)، ص 12.

(17)– المرجع نفسه، ص 22.

(18)– المرجع نفسه، ص12.

(19)– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص 247.

(20)- صلاح فضل: النص والخطاب، ص 136.

(*)- وهو مصطلح كرنيل واي ترجمه صلاح فضل (انظر المرجع نفسه ، ص 113).

(**) - هنا نقصد مفهوما أكثر دينامية من المفهوم المعروف حول البنية فحديثنا عن دور البنية كمعطى لساني في التحليل التداولي وكصفة لازمة لكل لغة فالانبناء " يمثل سمة أساسية للغة الإنسانية لدرجة أن عبارة من مونيم واحد في كثير من الألسن لا يمكن أن تقبل " (أندريه مارتيني : وظيفة الألسن وديناميتها، تر نادر سراج، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت / لبنان ، 1416ه/ 1996م ،ص **21**)، لأن البنى الاستعارية التي سنقاربها هي بنى منفتحة على النظم الخارجية المساهمة في تشكيلها في الأساس و" لأن مفهوم البنية ذو طابع تجريدي فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة ، تتدرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى حتى تصل إلى النص كله باعتباره بنية، ثم تتجاوز ذلك **لتتسع** لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية في النظم الأخرى وهذا الطابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية "(صلاح فضل: النص والخطاب ، ص 122) .

(22)- المرجع نفسه (صلاح فضل)، ص 128.

(23)- نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، ص21.

(*)هذه المفاهيم الكبرى أهمها ما تطرقنا إليه في التأسيس من مبدأ الطبيعة التصورية، والأساس التجريبي للاستعارات.

(24)- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ،تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط 2،2007م، الدار البيضاء / المغرب، ص 530.

(25)- جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص 143.

(26)- المرجع نفسه، ص 128.

(27)- جون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 2000م، ص 66.

(28)- حون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: ، ص237

(29)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، دار أصالة، ط1، سطيف / الجزائر، يناير 1998، ص 25.

(30)– عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 473.

(31)– المرجع نفسه، ص 473.

(32)– جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، 127.

(33)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص36.

(34)– المرجع نفسه، ص 70.

(35)– المرجع نفسه، ص 12.

(36)– المرجع نفسه، ص 25.

(37)– المرجع نفسه، 26.

(38)– المرجع نفسه، 29.

(39)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص32.

(40)– عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 427.

(41)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، 25.

(42)– المرجع نفسه، ص 50.

(*)– ومثل هذه الاستعارات الاتجاهية ذات طابع فضائي تحكمه العلاقات فوق / تحت، أعلى /أسفل ...إلخ ، فهي تقوم بترتيب كلامنا وتنظيم معتقداتنا وأعمالنا أيضا .

(43)– المرجع نفسه، 51.

(44)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 55.

(45)– المرجع نفسه، ص 64.

(46)– المرجع نفسه، ص 13.

(47)– المرجع نفسه، ص 15.

(48)– المرجع نفسه، ص 34.

(49)– المرجع نفسه، ص 34.

(*)– وقد اعتمدَت هذا التقسيم النظرية التفاعلية (ريتشارد وبلاك) حين عزلت الكلمة الاستعارية عن سياقها التركيبي أي باقي الجملة ، وأقرت بالتفاعل بين هذا الإطار والبؤرة

التي تضاف إليها بعض الخصائص وتفقد الأخرى حين تتفاعل مع الإطار (انظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص 62،63).

(51)- سبأ / 24

(52)- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ومعه حاشية السيد الشريف أبي الحسن الحسني وكتاب الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال للإمام ناصر الدين أحمد بن المنير الاسكندري، دار الفكر، (دط)، (دت)، ج3، ص 289.

(53)- المؤمنون / 28.

(54)- الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيرون/ لبنان، 1420ه /1999م .ص 366.

(55)- البقرة / 65

(56)- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، ط4، الأردن / عمان ،1430ه / 2009م، م3 ، ص50.

(57)- محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت / لبنان ، 1419ه / 1998م، م4، ص 283.

(58)- لايكوف وجونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص141.

(59)- المائدة / 61

(60)- محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم :إميل بديع يعقوب، ص 285.

(61)- عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 34.

(62)- عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 32.

(63)- المرجع نفسه، ص 45.

(64)- المرجع نفسه، ص 13.

(65)- المرجع نفسه، ص 27.

(66)- محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم :إميل بديع يعقوب، ص273.

(67)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 13.

(68)– المرجع نفسه، ص 45.

(69)– عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 438.

(70)– فاطمة محمود الجوابرة: موسوعة روائع الشعر العربي، المعلقات لعشر، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1424ه / 2004م، ص187.

(71)– عز الدين ميهوبي: الرباعيات، ص 11.

(72)– المرجع نفسه، ص 15.

(73)– المرجع نفسه، ص 51.

(74)– المرجع نفسه، ص 74.

(75)– المرجع نفسه، ص 75.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

– أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، الرباط، 2006 م.

– أندريه مارتيني: وظيفة الألسن وديناميتها، تر نادر سراج، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت / لبنان، 1416ه/ 1996م.

– أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء / المغرب، 2007م.

– تون. فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، القاهرة/مصر، 2001م.

– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

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

- جون كوهين: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، ط4، القاهرة، 2000م.

- الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ومعه حاشية السيد الشريف أبي الحسن الحسني وكتاب الإنصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال للإمام ناصر الدين أحمد بن المنير الاسكندري، دار الفكر، (دط)، (دت)، ج3 .

- الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب ، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط 1، بيرون/ لبنان ،1420ه /1999م .

- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، أغسطس 1992م.

- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البضاء/ المغرب، 2001.

- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004م.

- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت / لبنان، مارس 2004م.

- عزالدين ميهوبي: الرباعيات، دار أصالة، ط1، سطيف / الجزائر، يناير 1998.

- فاضل صالح السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، ط4، الأردن / عمان، 1430هـ / 2009م، م3.

– فاطمة محمود الجوابرة: موسوعة روائع الشعر العربي، المعلقات لعشر، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1424ه / 2004م.
– محمد بن الحسن الأستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت / لبنان، 1419هـ / 1998م، م4.
– محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء / المغرب، 1990م.
– محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، ط1، الرباط، 1426ه / 2005م.
– نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي، المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.