التشكيل الاستعاري بين فطريّة الفنّ و عبقريّة الأسلوب

الباحث. أحمد هادي عبودي

جامعة البصرة / كلية الآداب قسم اللغة العربية – فرع الادب

ahmedhalaboodi@gmail.com

أ.د. جابر خضير جبر

جامعة البصرة/ كلية الآداب– قسم اللغة العربية

الملخص:

لا تتجلى فضيلة التركيب الاستعاري بالمعنى الظاهر منه و الفهم المباشر من إطلاقه فالمدلولات المطابقية في التشكيل المجازي للاستعارة لا يتحقق الاثر الجمالي بها وليس فيها الا نقل الخبر من أجل العلم والمعرفة. و لكن الفضيلة كل الفضيلة في الخروج على مقتضى الظاهر بالنظر الى التشكيل الاستعاري على أنّه تجوّز في المعنى ونقل اللفظ الى معنى مشابه له لقصد لم يقع في ظاهر القول وانما المخفي منه والذي يكون مترتبا على التصرف بالخبر وفق العلاقة الاستعارية القائمة على وجه الشبه بين المستتر من المعنى والظاهر في اللفظ. إن عقد مسافة جمالية للحركة الذهنية بالانتقال في حدود دائرة التشبيه هو المجال المعرفي الذي ينتج الإثارة والإقناع. و بذلك تكون مزية الاستعارة على أنها أبلغ من الحقيقة.

الكلمات المفتاحية : (الاستعارة ، فطرية ، العبقرية ، الادعاء ، البعد التصوري).

The metaphorical formation between the innate nature of art and the genius of style

researcher. Ahmed Hadi Aboudi

Basra University / College of Arts, Arabic Language Department - Literature Branch

ahmedhalaboodi@gmail.com

Dr. Jaber Khudair Jabr

Basra University / College of Arts - Department of Arabic Language

Abstracts:

The excellence of metaphorical composition doesn’t manifest in it’s apparent meaning or direct comprehension of it’s release. The corresponding connotations in the figurative formation of metaphor doesn’t achieve the aesthetic effect, and there’s nothing in it except for conveying information for the sake of knowledge. All the excellence is manifested in deviating from what is required by the

appearance by looking at the metaphorical formation as having deported the meaning and transferred the utterance to a similar meaning for an intent that doesn't lie in the apparent meaning of the utterance, rather than the hidden one, which is based on deporting information in accord with the metaphorical relation that is based on the similarity between the apparent and the hidden meaning. Holding an aesthetic distance for the mental movement by devolving within the limits of the circle of analogy is the cognitive domain in which excitement and persuasion are achieved. Thus, the advantage of metaphor is that it's more eloquent than the truth.

Keywords: (metaphor, innate, genius, claim, conceptual dimension).

المطلب الأول : فنّ القول

لا شكَّ أنَّ الإنسانَ كائنٌ لغويٌّ يعبّرُ عن وجودِه بأدواتِ التواصلِ المتنوعةِ، والتي مِن أهمِّها اللغةُ. فهو متّصلٌ بالمحيطِ ، يؤثّرُ فيه، ويتأثرُ به، عن طريقِ هذه الوسيلةِ بما تكتنزُ في حدودِها اللفظيّةِ من محمولاتٍ دلاليّةٍ تؤطرُ عمليةَ التفاهمِ. دون أنْ يجدَ له وسيلةً أخرى بحجمِ اللغةِ، بها يتعاملُ مع المجتمع؛ لأنَّها((**وسيلتُه الأُولى في الاتصالِ والفهمِ والإفهامِ. ومن ثّم كانتْ الأداةَ الأبديّةَ التي يعتمدُ عليها في تسييرِ شئونِ حياتِه وتصريفِ أمورِه كلِّها، ومن طبيعةِ البشريّةِ أن تنحوَ دائماً نحوَ التطوّر والتقدّم، وأن تكتشف أسرار الكون، وأن تبتكر وأن تخترع لتنتقل من حَسَن إلى أحسنَ و وليس من سبيل للإنسان– والأمر على هذا الوضع – إلّا أن يلجأَ الى اللغةِ بغيةَ الوصولِ إلى أهدافِهِ ، وتحقيقِ آمالِه هذه**))[١].

فمن الضرورةِ بمكانٍ، الوقوفُ على مظاهرِ اللّغةِ، بوصفها نشاطا الإنسانِ على المستوى العلميّ، والعمليّ؛ لأنّها آلةٌ للتعبيرِ عن الكينونَةِ، وأداةٌ لإدراكِ الوجودِ، ولها أهمّيةٌ كبيرةٌ في الحياة، فهي تمثّلُ أساسَ النشاطِ اليوميّ في الوسطِ الاجتماعيّ، وتحتضنُ كلّ عناصرِ الثقافة[٢]، التي تُحدّد الموقع التاريخيّ، الوجود الحضاريّ. ذلك الوجود الذي ((**يتحدّث عن طريق الإنسان بواسطة اللّغة، فهو** [اي الانسان] **لا يتكلّم اللّغة، وإنّما هي التي تتكلّمه. و لا يمكن إدراك فكرة الوجود إلّا عن طريق البعد اللغويّ: اللّغة ليست كافية في قدرة الإنسان، لأنّ الإنسان لا يفكّر بداخلها، وإنّما هي تفكّر بداخله. وفي ثنايا اللّغة يجب البحث عن علاقة الإنسان الخاصّة بالوجود**)) [٣].

فالإنسانَ بحاجةٍ دائمةٍ إلى اللغة، في دائرة التواصل. فهي((**وعاء التجارب ودليل النشاط الإنساني ومظهر السلوك اليومي الذي تقوم به الجماعة**))[٤]، وبما يقتضيه

التواصلُ، وما يترتّبُ عليه من تفاهمٍ، وتفاعلٍ، مع أفرادِ نوعِه البشريّ، فهو مرتبطٌ – اجتماعيا– بالرابطةِ اللغويّةِ، التي يبثُّ عن طريقها ما في نفسه من رغباتٍ، ويعبّرُ عن ما يختلج في وجدانه من شعور .

إنّ الأفكارَ والأحاسيسَ التي تعتملُ في صدرِ الإنسان، وتَتَشكَّلُ في خَلَدِه، تُنتقل إلى غيرِه بالتراكيبِ اللغويةِ المؤتلفةِ من نَظْمٍ ومَعانٍ، و صورِ بيانٍ، منطوقةً كانت، أو مكتوبةً، تتجسدُ في خطاباته اليومية، وهي مقصودةٌ، بحيثُ يجيد التعامل مع نفسه بها، ويحسنُ سكوتُ السامعِ عليها. فإذا تأمّلنا أنفسنَا وجدنا– بالبداهةِ– أنَّنا عندما نتعاملُ مع أنفسنِا محاولينَ الاقتناعَ بشيء ما، أو إنكارَه، فإنَّنا لا يمكنُنا أنْ نُفكّرَ إلا بما تقتضيه دائرةُ الاستعمالِ اللغويّ، وأننَّا نُدركُ عظُمَ حاجتِنا إلى اللّغة، فنفكّرَ بمفاهيمَ ذهنيّةٍ، لا تنفكُّ عن التراكيبِ اللغويّةِ. و بالوجدانِ نشعرُ بقيمةِ التعبير باللّغةِ عن عواطفِنا، ورغباتِنا، وبضرورةِ اختيارِنا التراكيبَ المقصودةَ ، والأساليبَ المتنوّعةَ، والطرقَ المتعدّدةَ، في مختلفِ مجالاتِ الحياةِ البشريّةِ، وعمومِ الأنشطةِ التي نشاركُ بها المجتمعَ؛ لأنّ اللّغةَ أداةُ تفاهمٍ، و وسيلةُ التعايشِ التي ((**يعّبر بها كلّ قوم عن أغراضهم**))[٥]، فقد أصبحتْ منعطفاً كبيراً، تحوَّل بها الإنسانُ من كائنٍ حيٍّ منعزلٍ، إلى كائنٍ يمارسُ الحياةَ العمليّةَ، والعلميّةَ في ظلِّ مجتمعٍ، ينسجمُ معه، ويتمكّنُ من التواصلِ مع أفرادِه، ويستطيعُ التعبير عن ما في ذاته من أشياء.

ومن الجدير بالذكر: أنّ لغةَ القول تقع دائماً بين الوضوح، والغرابة ولكن، تبقى ((**الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة [...] وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج**))[٦] ؛ لما تتشّكل به من علاقات دلالية تختلف– قوة وضعفا– من حيث البيان. فوضوح الألفاظ من وضوح معانيها، غرابة المعاني من غرابة ألفاظها، وقد أتاحت هذه المسألةَ للرأي النقدي إطلاقَ الأحكامِ على قول الانسان، وكذلك وصفه بمختلف الصفات.

ومن بداهة الأمر أنّه ليس مقصورا على فهم المتكلم، ووعيه بتأليف القول، إنما حضور المخاطب بارز في دائرة صياغة العلاقات الدلالية، بوصفه مستهلكا للغة المتكلم، ومتلقيا لما ينتجه القول من فنون. فهو يعي أنّ الأساليب البيانية تمنح اللغة بعدا رمزيا يبعث على

الغرابة. ويدرك أيضا أنّ بعض الأقوال تكون ألغازا إذا تركّبت من فنون البيان المختلفة. وحقيقة ذلك هو ((**أن تُركَّبَ ألفاظٌ لا تتفق مع بعضها البعض وتؤدي معنى صحيحا، وهذا لا يتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات...**))[٧] ففي تشكيل اللغز المجازي تكمن فنية القول الاستعاري بما يحمل من وضوح وغرابة.

المطلب الثاني : فطرية الاستعارة

لابدّ من معرفةِ ما في الصور البيانيّةِ، والأساليب البلاغيّة، من أبعاد دلاليّة، ووظيفيّة؛ لأنّها صور، وأساليب عرِفتْها الإنسانيّةُ منذ أنْ عرِفت اللّغةَ، والشعرَ، ومارستها طويلا، حتّى أصبحت ممارساتٍ فنيّةً على ألسنتهم، ومعارفَ مزدهرةً في عقولهم؛ للتفاهم والتعايش، قبل مرحلة التدوين، وعالَمِ الدّراسة، وبعد ذلك أيضا، حتى شكّلت ظاهرةً بارزةً في تاريخ الأمم . فـ ((**كلّ امّة قد تخيّرت الجيّد من فنّها القوليّ. [...] كما أنّ كلّ امّة قد اتّخذت الأساليب المختلفة لتكوين القالّة المجيدين وتدريبهم، وغبرت دهرا طويلا تتخّير وتحكم وتدرّب وتكوّن وقبل أن تصل إلى دورٍ تدون فيه قوانين التخيّر وطرائق التدريب وتدرسها دراسة منظّمة**))[٨] .

فعلى الرّغم مما يستلزمه التطوّر الفنّي، والتجديد، من مقتضيات التقدّم، ومتطلّبات التغيير، في الأساليب البلاغيّة، والممارسات الفنيّة، إلّا أنّه قد ((**يتّفق النقّاد على مكانة الاستعارة الفطريّة من الشعر؛ فكلّ ماعدا الاستعارة من خواصّ الشعر يتغّير، من مثل مادّة الشعر ، وألفاظه ، ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكريّة، ولكنّ الاستعارة تظلّ مبدأ جوهريا، وبرهانا جليّا على نبوغ الشاعر .فإذا كانت استعارات الشاعر قويّة أصيلة حكم الناقد بانّه أشعر...**))[٩]، وهذا ما يمنح الصورة الاستعارية مركزيّة في الفنّ البلاغيّ، ويجعل التشكيّل الاستعاريّ أمام مهمّة جسيمة في التراث النقديّ.

إنّ كلَّ ممارسةٍ استعاريّةٍ يقوم بها الإنسان هي صورة من صور علاقة اللفظ بالمعنى، ومن هنا فهي تدلّ– بدوالّها ومدلولاتها– على شعريّة الممارسة التعبيريّة في إنتاج المعنى المقصود. وتكشف عن غرض يُرادُ تحقيقُه في دائرة التواصل؛ للتأثير على مستوى الإمتاع، والإقناع. ومن هذا المنطلق قامت الدراساتُ العقليّةُ، والنقديّةُ، وغيرُها؛ بالوقوفِ على أسلوبِ

الاستعارةِ، بما تستلزمه علاقة اللفظ بالمعنى، في هذا الأسلوب المجازيّ، و بما يقتضيه الترابط العميق بين الدلالات الوضعيّة، والاستعماليّة، في ممارسة، علاقاتها تعتمد استعمالات مجازيّة، قوامها التشبيه.

إنّ فطريّة الاستعارة هي القيمة الفنيّة التي يتمتع بها هذا النوع من التعبير طيلة عمر الممارسة الانسانيّة لها. وهذه القيمة تتناسب مع القيمة التاريخيّة التي نالتها الاستعارة، كونَها من الاساليب البيانيّة التي لازمت البشريّة منذ القِدَم؛ لإنّ النزوع إلى التعبير هو من الأمور الفطريّة التي جُبِلت عليها ذات الانسان الناطق. وإنّ الرغبة الواضحة في ممارسة الأساليب البيانيّة المختلفة، هي مؤشّر حقيقيّ على الوعي المبكر للإنسان في اختيار الطرق المناسبة للتعبير؛ ولذلك ((**يلاحظ المتتبّع لسلوك الناس اللغويّ أنّهم منذ المراحل الأولى من تجاربهم اللغويّة، يقارنون بين الموضوعات، ويشرحون هذا على ضوء ذاك، ويلاحظون الترابطات ... إنّ الاشياء بالنسبة إلى الانسان غير معزولة عن بعضها، بل إنّها تنتظم في ما بينها داخل مقولات تتقاسم فيها العناصر مجموعة خصائص وعادة ما يكون التقاسم ذا طابع جواريّ وتشابهيّ. وعند الحديث عن العلاقة والترابط والمشابهة تفرض الاستعارة نفسها .**))[١٠].

وتجدر الإشارة إلى: أنّ الوعيَ بالاستعارة يتطلّب التفريق بين الجانب الفكريّ في الاستعارة، والذي يمثّل عملاً اساسيّا في التفكير، يحقّق عن طريقه الانسان انتقالاته الذهنيّة بين المعلوم و المجهول في إطلاق الألفاظ على الأشياء، وبين الجانب الجماليّ للاستعارة، والذي يمكن تصوّرُه عن طريق التراكيب الأسلوبيّة التي يتشكّل منها هذا الفنّ البياني، والعلاقات التي ينتجها الذوق الخاصّ ، ويجسّدها الجانب الشعوري، والوجداني في الانسان.

إنّ شدّة الترابط بين اللفظ والمعنى، في عمليّة الانتقال الذهنيّ، وإنّ قوّة التلاحم بين الفكرة والأسلوب في التعبير البيانيّ في الاستعارة تؤكّد ضرورة الوعي بمساحة الدلالة، ومجال الوظيفة في هذا التشكيل. وتستدعي الفصل بين الجانب المعرفي، والجانب الجمالي؛ لما يتطلّب كلّ جانب منهما من تنظير علميّ، وإجراء عمليّ، في بناء الفكر الاستعاريّ ، تشكيله الجماليّ؛ وعليه فمن ((**من الواجبِ ألّا نخلط بين عروةَ الفهمِ الفطريّ العامّ والإدراكَ الشاعريَّ الخاصَّ. ومتى تعمّقنا الاستعارةَ من حيثُ هي سمةُ الشاعرُ استبعدنا فضلاً على ذلك،**

التعبيراتِ التي تقومُ على المبالغةِ المألوفةِ، والتقليدِ المتّبعِ، وطالما أزهقَ بحثَ الاستعارةِ التشبّثُ بمثلِ هذه النماذجِ التي لا يتوفّرُ لها عنصرٌ ذاتيٌّ ضروريٌّ، أو لا تعدو أن تكونَ مقارنةً تقويميّةً ساذَجةً كلُّ اولئك يخيلُ إلينا أنّ الاستعارةَ لا تخرجُ على حدودِ التعقّلِ المعتادةِ على حينِ أنّ أوضحَ خاصيّةٍ للشاعرِ مجاوزةُ تلكَ الحدودِ.))[١١].

وما يحتّم ذلك، هو الفرق الجوهريّ الماثل بين الشاعر، والعالم؛ لأنّ ((**العالم يتناول الاشياء جزءا فجزءا، أنّه يعتمد على العقل والحواسّ وهما آلتان للتجزئة إنّه يتناول الوجود في ظاهره، أمّا الشاعر فيقصد الى معرفةٍ تتغلغل في بواطن الاشياء يحسّها إحساسا مباشرا**))[١٢].

وهذا ما يجعل البحثَ متّجها إلى الوعي بالاستعارة؛ للوقوفِ على أبعادها النظريّة، والتطبيقيّة. وبداية الأمر من الوعيِ الفلسفيّ بالاستعارةِ، ثم الوعيِ النقديّ بها، ومن ثمّ يتجّه إلى الوعيِ البلاغيّ بهذه الممارسةِ الفطريّةِ، والنوعِ البيانيّ، في مختلف ميادين الاستعمالات اللغوية .

المطلب الثالث : الوعي الفلسفي

تعنى الفلسفةُ- بوصفها العلمَ بحقائقِ الأشياءِ[١٣]- بالوقوف على حقائقِ الأمورِ كلّها، وعلى المفاهيم الكلية، والجزئية، بقدر ما يمكن للإنسان الوقوف عليها، ومعرفتها. وهي بذلك تنشغل بمعرفة الأشياء، وبالتفريق بين الحقيقية منها، والاعتبارية؛ لتقدمها- بعد خلوص المعرفة- كأصولٍ موضوعيةٍ مُسلَّمٍ بها[١٤]، تقوم عليها مباحث العلوم، وقضاياها، وتعتمدها في الأقيسة، والبراهين، كونها المبادئ التي يُبحث عنها في تلك العلوم[١٥]؛ لأن الفلسفة((**أعمّ العلوم جميعا، لأنّ موضوعها أعمّ الموضوعات، وهو "الوجود" الشامل لكلّ شيءٍ، فالعلوم جميعٍا تتوقّف عليها في ثبوت موضوعاتها**))[١٦]؛ ليقوم البحث عن المسائل التي تدور حول موضوع كل علم، وفق نظرية خاصة به، ومنهج معين له.

وليس الكلام عن المفاهيم بمعزلٍ عن الأساليب الكلامية. فالمعاني لا يمكن أنْ تدلّ بكامل الدلالة، ولا يُتوَصل بها إلى غرض أو غاية، إلا ضمن اشتراطات التراكيب اللفظية؛ ولذلك ((**لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله، وهذا يسهم كثيرا في جعل الكلام يظهر ذا طابع معين. وأول ما اهتممنا به كان**

بالطبع ما يأتي أولا بالطبع – أعني كيف نحدث الإقناع استنادا إلى الوقائع نفسها، والثاني كيف نرتبها في اسلوب))[١٧].

وانطلاقا من كيفية القول وأهمية ذلك، قام أَرِسطو بالتفريق بين المنطق، والخطابة، والشعر، عندما قام بتصنيف فنون اللغة. الذي أوصله – بالضرورة – إلى تمايُزِ لغةِ الشعر عنده عن لغتي المنطق، والخطابة. وقد ترتّب على هذا التمايز اختلافٌ في الأبعاد الدلاليّة، والوظيفيّة لكل أسلوب .

وكلّ هذا الاختلاف، والتمايز قائم على مبدأ الاستعارة[١٨]. فالشعر يعتمد ((**اعتمادا كبيرا على الاستعارة نظرا لاشتماله على عملية المحاكاة [...] ونظرا لخاصيته الساعية وراء التمايز في التعبير. إن للمنطق والخطابة – من ناحية أخرى- وضوحا وإقناعا تماما مثل أهدافهما الخاصة . ورغم ان كليهما قد يستخدم الاستعارة من حين لآخر من أجل تأثيرات محددة فإنهما يستخدمان على نحو أكثر إحكاما النثر وبُنى الكلام العادي))**[١٩].

وهذا ما يؤكّد أن فكر أرسطو قائمٌ على التمايز بين الكلام العادي- المتمثل بالمنطق والخطابة- وبين الكلام الشعري. وكذلك على التفريق بين الخطابة، وما يقوم على ذلك من أهداف؛ ولذلك ((**يعد أرسطو أول من حدّد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه " فن الشعر" و " الخطابة" وقد استمر تأثيره في البلاغي الغربي زمنا طويلا، وبخاصة في الدراسات التي الاسم والكلمة المفردة أساسا للاستعارة))**[٢٠]

وعلى الرغم مما مرّت به البلاغة من اختزال أفقدها الحجاج، وبعض مجالات الخطاب، حتى صيّرها بلاغة للمحسنات، إلا أنّ مركزية الاستعارة في مجال الخطابة لم تفقد وظيفتها في الإقناع، وظلت تتماشى مع ما تقوم من وظيفة تخييلية في ميدان الشعر، وبذلك((**تتنزل الاستعارة داخل استراتيجيتهما الإقناعية والتخيلية. إلا أن هذا لا يمنع من تقرير حقيقة أولية وهي: أن بنية الاستعارة في الخطابين معا واحدة؛ وأن الاختلاف الجوهري بين الشعر والخطابة يكمن في وظيفة الاستعارة في كل منهما: وظيفة بلاغية تسعى إلى الإقناع، ووظيفة شعرية تسعى الى التطهير))**[٢١].

لقد ذُكِر في موضوعةِ العنايةِ الفلسفيّةِ بالمجازِ[٢٢]، تفصيلُ دَلالةِ (المجاز) عند أرسطو، وشمولها أشكالِ النقلِ داخلِ الإطارِ اللغويّ. ولم يكن ذلك إلّا تماشيا مع ما تُرجم من قوله: ((**والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم إما من جنس الى نوع، أو من نوع الى جنس ، أو من نوع الى نوع ، أو بحسب التمثيل.**))[٢٣]، من أنّ المقصود هو المجاز المعروف بالبلاغة العربية[٢٤].

وفي ما يخصّ الاستعارة فهي مندرجة تحت مصطلح (المجاز) بهذه الترجمة، فهي نوع من أنواع الخروج على أصل الدلالة بعلاقة المشابهة فهي مجاز بالمعنى الأعمّ .

وعلى من تَرجم ذلك إلى مصطلح (الاستعارة)، وبذلك تكون النص السابق مفسرا للعلاقة الاستعارية، فيكون قوله: ((**وكل اسم فإما أصيل أو لغة أو استعارة أو زينة أو موضوع [...] والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس ...**)) [٢٥] ، وبذلك تكون الاستعارة بمعناها الأعم يشمل كل العلاقات المجازية التي تتكون عن طريق نقل الكلمات من معنى إلى آخر للمشابهة وغيرها.

وبالجمع بين الترجمات المختلفة، يمكن القول: بأنّ العلاقات اللغوية التي يطلق فيها اللفظ على غير ما وضع له من معنى في أصل اللغة؛ لعلاقة المشابهة، أو غيرها، فهي ممارسات دَلالية تنتج معاني جديدة، وأهدافا مختلفة، وهي تتوزّع بين الخطابات الإنسانية بشكل عام. وقد نالت العناية الفلسفية، واستقرت بوصفها مفاهيم ذهنية تشتغل- بانتقالاتها الذهنية- في وعي الانسان، وتنظيره في الحقول المعرفية المتنوعة: كالمنطق ،والفلسفة، والبلاغة، والنقد .

المطلب الرابع : عبقرية الاستعارة

من البديهي أنّ الاشياء ليست كلُّها واضحةً للذهن، ومتاحةً للإدراك. فقد يواجه الانسان أشياء غامضةً، غير قابلةٍ للتصور، تسبب له إعاقة ذهنية، قد يؤدي إلى عرقلة في الانتقالات الفكرية بين المدركات، وتسبب في حصول إشكالية في عملية التفكير. وهذا ما يحجب العقل عن الوصول إلى هذه الاشياء؛ بغية إزالة الغموض عنها، وضمّها إلى معارفه التصورية، المتشكلة في وعيه كمقدمات ضرورية للوصول إلى مجهولات أخرى من نوعها. فالذهن في

مواجهة القضية الغامضة، يقوم بانتقاء معلومة من حقلها المعرفي؛ لتكون مقدّمة لإدراكها، ومحمولة في تعريفها .

وبعد هذه المرحلة يرتّب الذهن مفاهيمه، ويربط بينها بعلاقات ذهنية، منظمة بما أتيح له من قدرة عقلية على التصرف بالمدركات، من ثّم نظم الألفاظ وتركيبها، بعلاقات لفظية للدلالات الذهنية التي يريد بيانها، بحركات ذهنية منطوية، تمتاز النبوغ ، لما فيها من قوة حدس، اجتياز فكري، يكشف عن درجة من درجات الالهام في تلقي المعارف والعلوم(٢٦) .

ولأنّ الفلسفةَ تعنى بالمفاهيم الكليّة التي تحكم مسارات الوعي الانساني في انتقال الذهن من المقدمات إلى النتائج. تنشغل بمعرفة الحقيقة، وبإدراك القيم المطلقة، والأبعاد الجمالية في الحياة، فإنّ الأساليب التي تعبّر عن النشاط العقلي، تكون المورد الاثير للعناية الفلسفية. تلك الأساليب التي يتلقاها الأنسان من غيره، وتحقق له مساحات إدراكية مميزة، ((**ولكن أعظم هذه الاساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة؛ فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي يمكن ان يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة ، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه**))(٢٧).

وبالتأمل في اختزال المعرفة في اسلوب الاستعارة وتكثيف الدلالة، يصحّ وصفها الموهبة، ويجدر أن تتميز عن كل اساليب البلاغة، وطرق البيان؛ لأنّ ((**الاستعارة وسيلة أساسية تساعد الانسان على التعبير عن إمكاناته في النظر الى الاشياء من زاوية غير مسبوقة تساعده على ابتداع الترابطات، وملاحظة التشابه في المختلف. وبذلك فهي وسيط ثقافي يمكن من تطوير المعارف وابتكار التصورات**))(٢٨).

ومن زاوية أخرى، فإنّ آية الموهبة في الاستعارة تحقّقت بما أحدثته على مرّ العصور، من أثر فنيّ في الحقول الأدبية المختلفة. فعلى الرغم من تعدد طرق البيان، وتنوع الألفاظ التي تخرج عن المعاني الحقيقية بدقة عالية، وبلاغة، إلا أنّ أسلوب الاستعارة له حضور فني مختلف، وأمّا بالنسبة للألفاظ الاستعارية ((**المُغيّرة فهي أشهرها و أكثرها نفعا في الصناعتين. ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدلّ عليه لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظ أخر. وهذا التغيير يكون على ضربين [...] والنوع الثاني من التغيير ان يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه . وهذا النوع من الصناعة يسمى الابدال وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع**))(٢٩) .

إن هذا النص يتيح المجال للتأمل في طبيعة العلاقات الاستعارية، وما تستند عليه من إدراك التشابه بين الاشياء، وتوثيق الاتصال بين المعاني، فليس أمام الذهن إلا التعمق في المعرفة والدقة في الاستعمال؛ ليتسنى له استعمال الألفاظ التي تكشف العلاقات المجازية المحكومة بالتشابه في مجال التشكيل الاستعاري. وكذلك توظيف هذه التراكيب بما تنسجم بالضرورة مع تحقيق غاياته وبلوغ أهدافه.

المطلب الخامس : عناية الفلسفة الاسلامية بالاستعارة

من الضرورة بمكان، معرفة عناية الفلسفة الإسلامية بمصطلح (الاستعارة)؛ لما لذلك من دور كبير في تحديد المفهوم في الوعي العربي، وشرح طبيعة العلاقات الاستعارية، وبيان طرق التفكير بها، وصحة النتائج المستخلصة منها، ودخولها في الأقيسة والبراهين الواقعة في أسلوب الخطابة، وفن الشعر. ومن جانب آخر فإنّ الممارسات العقلية لها من التأثير الكبير على تصنيف العلوم، وتبويب مسائلها، ومجالات التنظير فيها، إلى غير ذلك من موارد تأثير العلوم العقلية في تناول في كل العلوم. ومن ذلك أثرُ الجانب العقليّ في الوعي النقديّ، والبلاغيّ، في ميدان التنظير، والتطبيق، فيما يشمل الفنون الادبية. ومفهوم (الاستعارة) من المفاهيم التي نالت من عناية الفلسفة الإسلامية، معرفة دقيقة، وحظّا كبيرا، وبحثا واسعا، حتى شغلت حيّزا بارزا في الفكر الفلسفي الإسلامي[٣٠] .

وعلى الرغم من اتساع رقعة العناية الفلسفية بالاستعارة، إلاّ أنّ الواجب تأمّل خطاب معرفي منها، كدليل على العناية، والدقة فيها. وأن يُفصّل القولُ في الاستعمال خارج الدائرة الوضعية، و بيان ضرورة التغيير، وخطورة التشكيل، بين الأسلوب الخطابي، والفن الشعري . فذلك يقدم معرفة بالعلاقة الدلالية، ويحقّق وعيا بوظائفها التي يمكن أنْ تتحقق في حقل الخطاب النقدي. ذلك الحقل الذي تقترب مجالاته البحثية ومساراته المعرفية، من الحقل الفلسفي. وقد تميز من بين الخطابات خطاب ابن سينا لاشتماله على أبعاد معرفية هامة للغاية منها :

أولا : البعد التصوري :

على الرغم من أن مفهوم الاستعارة مفهومٌ غيرُ حقيقيٍّ، وليس له ذاتياتٌ يُعرّفُ بها تعريفا منطقيا، لا بالحد، ولا بالرسم، لذلك جاء تعريفه عند ابن سينا بصورة مغايرة للمألوف المنطقي

في تعريف الاشياء، فقد عرّف الاستعارة عن طريق بيانه للتشبيه، وكأنّ الاستعارةَ عنده واضحةٌ، من حيث التصورُ، والمنفعةُ، إلى درجة أنّها يُعرّفُ عن طريقها التشبيه ؛ لذلك قال : **((والتشبيهُ يجري مجرى الاستعارةِ، إلا أنّ الاستعارةَ تجعلُ الشيءَ غيرهَ، والتشبيهُ يَحكمُ عليه بأنَّه كغيرهِ لا غيرِهِ نفسِهِ [...] والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعةٌ الاستعارةِ [...] ويجب في التشبيه والاستعارة ، اذا استعملا في شيئين معا أن يكونا متجانسين [...] حتى اذا كانا نظيرين ومتخالفين معا، يمثلان بشيئين متناظرين من جهة مختلفين من جهة خاصة كل واحد منهما))**[٣١].

وهذا البعد يكشف عن حضور المفهوم الاستعاري في فكر ابن سينا الفلسفي، بما يفعل بالاستعمال من تغيير في دلالة اللفظ، بحيث أنّ الاستعمال الاستعاري يجعل الشي غيره، وأنّ الاستعارة تدّعي فرضَ المغايرة الاعتبارية بين المعاني التي انتقل بينها اللفظ وبذلك تكون الاستعارة انتاج معرفة جديدة مغايرة للمألوف من الاستعمال. وكذلك يتضح من عقده المقارنة بين التشبيه، والاستعارة، من حيث المفهوم، والوظيفة، وميدان الاستعمال، بأنهما وسيلتان من وسائل البلاغة العربية، تقومان على أوجه المشابهة بين طرفين، ل تأدية المعنى الواحد بنقل الالفاظ . في ميدان البيان العربي. وهما يتخلفان في درجة الحضور عند العامة؛ لذلك عرفّه بها تعريفا بالأوضح، وليس بالأخفى، بقرينة المقام المنطقي.

ثانيا : البعد التشكيلي

ذكر ابنُ سينا الألفاظَ المحتملةَ في تشكيل الاستعارة . والضابطة في ذلك هي مدى شهرة اللفظ المستعمل في دائرة التلقي، وقدرته – بالنتيجة– على صحة إنتاج المفهوم الاستعاري في هذا الاستعمال البياني الجديد، بما فيه من خروج عن المألوف الاستعمالي، ومن انزياحٍ عن المنطق اللغوي الوضعي. قال: **((واعلم أن الاستعارة والتغيير إما أن تقع بلفظ مشهور، أي بحسب معنى آخر، أو بلفظ غريب، أو بلفظ لا مشهور جدا، ولا غريب، ولكن لذيذ. واللذيذ هو المستولي المذكور، وخصوصا إذا كانت حروفه حروفا غير مستشنعة في انفرادها، أو في تركيبها))**[٣٢].

لقد جعل الأثر الفني للاستعارة بما تحدثه من لذة عند خروج اللفظ المشهور، والمألوف عن ما أُلفَ منه من معنى سابق، و ما عرف به بعد نقله إلى من معنى جديد في التشكيل

الاستعاري. وهذا ما يُفهمُ من قوله: (بحسب معنى آخر) . واللذة تكمن أيضا بغرابة اللفظ المستعمل، وكسره حدود التوقع المتمثلة بما يتبادر منه في حقيقة الإطلاق الوضعي. وما بين الاحتمالين يقع احتمال يجمع بينهما وهو أنْ يكون اللفظُ معتدلاً بين الشهرة، والغرابة، ولكنّ المناط فيه هو اللذة واللذيذ هو المستولي المذكور، شريطة تناسق الحروف، والتركيب عند المتلفظ والسامع.

ثالثا : البعد المعنوي

لم يغفل ابنُ سينا عن المادة التي تستبطن التشكيل اللفظي للاستعارة ، والروح البلاغية التي تكمن في هذا النوع البياني. فقد فصّل القول في البعد المعنوي؛ موجّها المتكلم الأديب – خطيبا كان أو شاعرا – لمعرفة حدود التنقل بين المعاني في ضوء التشكيل الاستعاري، و موضّحا جمالية صياغة الأسلوب، وفنية الممارسة. قال: **((وجميع الاستعارات تؤخذ من أمور إما مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل، أو انفعال أو مشاكلة في الكيفية المحسوسة و مبصرة كانت أو غيرها))**[٣٣]. والضابطة العامّة في فهم ابن سينا للاستعارة هي المشاركة، والمشابهة التي تسمح للعقل بالتجوّز بين المعنيين، وتسوغ النقل بينهما، في حدود الاسماء الموضوعة في معانيها، أو الافعال التي تحقق الفهم، والاستغناء بحسن السكوت، أو النعوت المنتقاة من الكيفيات العارضة.

وفي محاولة للجمع بين ما يتحقق من البعد التشكيلي، و ما يترتب على البعد المعنوي، قال ابن سينا : **((واعلم أن القول يرشق بالتغيير. والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه. وذلك لأن اللفظ والكلام علامة ما على المعنى. فأنه لن لم يدل على شيء، لم يكن مغنيا غناء اللفظ. فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق ، حتى يجمع الى الدلالة حسن التخييل، وذلك ان لا تكون الألفاظ حقيرة سفسافية، ولا مجاوزة في المتانة مبلغ الامر الذي تدل عليه...))**[٣٤]. والتغيير في النص يعني استعارة، واستبدال، بمسوغ التشبيه وهذا ما قصده في ألفاظ الافعال المتعاطفة في النص: (يستعير)، و(يبدل)، و(يشبه)، دون ما يقتضيه المعنى فقط.

رابعا : البعد الاستعمالي

لقد حددّ ابن سينا مجال اشتغال الاستعارة، حيث قال: ((**واستعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، و مناسبتها للكلام النثر المرسل أقلّ من مناسبتها للشعر...**))[٣٥]. يقوم البعد على التمييز بين الخطابة، والشعر، من حيث الاستعمال. ويقتضي ذلك تحديد وجه اللياقة الوارد في النص، وكذلك وجه المناسبة. فالبعد المعرفي، والفني الذي تحققه الاستعارة قد لا يفرق بينهما؛ لما للأدب من حضور عند متلقي الخطبة والشعر بوجه عام.

إن ما يمكن أن يُميّز استعمال الاستعارة في المجالين هو الجانب الوظيفي الذي تمارسه الاستعارة، في ميداني النثر و الشعر. وما تختلف به بين الميدانين، هو الأثر المترتّب على ذلك الاشتغال، و هو الغرض الذي من أجله صيغت في الخطاب الأدبي، ولأن: ((**الخطابةَ مُعدَّةٌ إلى الإقناع، والشعر ليس للإقناع والتصديق، ولكن للتخييل**))[٣٦]، بما في المجالين من استعمال للاستعارة وتوظيف لدلالاتها في تحقيق المقاصد، لذلك قال ابن سينا : ((**الأصل الأول في الخطابة أن تكون الالفاظ التي منها تتركب الخطابة ألفاظا أصلية مناسبة، أن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالأباريز ، [...] وهي الفاظ لم تستعمل في العادة في تركيبها، وانما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلقون في تركيبها [...] لأنها أحرى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق**))[٣٧]

وعلى ذلك يكون الشعر هو المجال الأول للاستعارة في فكر ابن سينا لأنّها أسلوب اختلاق علاقات تخييلية، من شانها أن تبعد عن خطاب المعرفة؛ ومن هنا فـ ((**ليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست أصل، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من ينخدع، و ينغش به ويؤكد عليه الإقناع الضعيف بالتخييل**))[٣٨].

خامسا : البعد التوجيهي

اقتضى التصور الذي قدمه ابن سينا للاستعارة، معرفة بالتشكيل الفني، وقد تقدمّ الحديث في ذلك مصحوبا بما يتطلب من وقفة تأمل على المعاني المطروحة في طريق المستعير،

ووظيفة الأسلوب البياني في المجال الأدبي. وقد ضمن ابن سينا بخاطبه المعرفي توجيها لما ينبغي أن يكون عليه الاستعمال المعرفي للاستعارة؛ لتأدية المعنى المراد بأسلوب فني؛ يحقق الغاية البلاغية في الخطاب. ومن الوصايا التي جاءت في هذا المجال قوله:

((ينبغي للخطيب[...] أن يأخذ الاستعارة والتغيير من جنس مناسب لذلك الجنس، محاك له غير بعيد منه، ولا خارج عنه)) [٣٩]. فهذا توجيه معرفي يتعلق بالبعد المعنوي، من حيث إدراك وجه الشبه الذي تشتغل به الاستعارة .

ويعزز التوجيه في المشاكلة، والتوصية بوجه الشبه، والوضوح اللفظي، قوله: **((وإذا لم يجد الخطيب للشيء اسما، فأراد أن يستعير له، فينبغي أن يستعير اسمه من امور مناسبة ومشاكلة، ولا يمعن في الإغراب بل يأخذ الاسم المحقق لشبيهه ومناسبه فتغييره إياه ليس مستعار المستعار ومغير المغير))**[٤٠] . ومن ما يبين علّة الفائدة من الاستعارة، وسبب اللذة وما يتعلق بالبعد الاستعمالي قوله: **((واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فانه يحتشمهم احتشامها لا يحتشم مثله المتعارف. فيجب على الخطيب ان يتعاطى ذلك حيت يحتاج الى الروعة والتعجب .))**[٤١]

ومن الجدير بالذكر قوله: **((ثم يجب أن تكون المعاني التي يستعار منها معاني لطيفة معروفة محمودة قد استعملت في متعارف الكلام [...] فإن أمثال هذه الاستعارات قد صارت لفرط الشهرة كأنها غير استعارات، وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة. وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري))**[٤٢] فقد تضمن التوجيه على صعيد المعاني المستعلة والتنبيه على لياقة التوظيف الذي يحقق غاية الخطابة، ويناسب فنية الشعر. إلّا أن الجديد في النص هو: أنّ المعاني الاستعارية، قد تصبح بالاستعمال واضحة مألوفة مما يفقدها روعة الدلالة المجازية وقيمة العمل الفنية، فتستقر في ذهن العامة، بحيث لا تثير المتلقي، وقد يقصر بها جانب الوظيفة التي عن تأدية ما تحققه الاستعارات الجديدة من الإثارة والإقناع .

المطلب السادس : الوعي النقدي والبلاغي بالاستعارة .

منذ رؤية الجاحظ النقدية، ودلالة مفردة (الاستعارة) في حقل النقد، والبلاغة، لم تخرج خروجا استعماليا بارزا عن الدلالة اللغوية، وإنّما جاءت محملة بمدلولها الوضعي، الذي يدّل على التبادل في الشيء، وتداوله ، وانتقاله بين اثنين بأخذه، وإرجاعه(٤٣). وعلى الرغم من هذا القدر المتقيّن من الدلالة المركزية، والمتضمن للبعد التصوري للمفردة الذي استقر في ما بعد، باستعمالها، كمصطلح بلاغيّ، الا أنّ الوعي باستبدال الألفاظ في هذه المرحلة، لم يتبلور بحسب اشتراطات النقل البلاغي، من ضرورة المشابهة المسوغة وغيرها. إنما جاء كملاحظات حول نقل ألفاظ الشعراء، التجوّز في استعمالها بين المعاني، برؤية نقدية تلائم ووعي العصر بقضية المجاز، وتتماشى مع الوعي بكبريات القضايا النقدية، كقضية " اللفظ والمعنى"، و "القديم والجديد".

فالحكم النقدي قائم بين تفضيل اللفظ وتعزيز الرؤية المجازية، وضرورتها في البيان العربي من جانب، و بين شرف المعنى وضرورة ملاحظة مسوغات الانتقال ولياقة التناسب. كل ذلك يعكس وعي الناقد بمقدار الضرورة البيانية، وحجم الحاجة البلاغية، للتفضيل بين القديم من أساليب الشعراء والجديد من الممارسات الشعرية، في ضوء متطلبات العصر النقدي.

يكشف تحليل الجاحظ لإطلاق بعض التسميات عن الوعي النقدي بالمجاز اللغوي الذي يأتي عن طريق استعارة الألفاظ، وتناقلها بين معنين وفق علاقة معينة تسوّغ الاستعمال غير الحقيقي في المعنى المجازي، الاستعاري. ففي قوله: ((**فلما بقي الخراب فيها وقام مقام العمران في غيرها، سُمّي بالعمران**))(٤٤)، العلاقة بين العمران والخراب علاقة التقابل على مستوى التضاد. أي أن معنى العمران وهو البقاء وقد استعمل لفظه على الضدّ وهو الخراب في تركيب اسنادي. وإطلاق الاسم على المعنى المضادّ لمعناه الوضعي وفق هذه العلاقة المجازية هو استعمال مجازي، وتسمية استعارية أطلقها الشاعر بوصفها طريقة من طرق البيان العربي. ليعبر بها عن مدة بقاء الخراب .

والجاحظ يؤشر علاقةَ تسميةٍ ثانيةٍ، بعد استعمال نفس اللفظ للمعنى الضد، وهذه العلاقة الثانية تبتني على استعمال اللفظ الذي من شانه أن يطلق على معنى، وليس اسما له، فيطلق على ضدّه . قال: ((**ولكن لمّا قام العذاب لهم موضع النعيم لغيرهم، سُمّي باسمه**))(٤٥)،

فقد جعل السبب في إطلاق لفظة (نُزُلًا) في الآية، تسمية العذاب هو علاقةَ التضادِ ؛ لأنّ هذه اللفظة من الألفاظ الخاصة بالنعيم، لكن لعلاقة التضاد بينهما ساغ إطلاقها على العذاب، وناسب المقام في تحقيق الدلالة.

وفي صورة استعارية ثلاثة يحلل الجاحظ وجه الشبه بين شيئين لا تضاد بينهما، حيث قال: ((**ولكن لما قامت الملائكة مقام الحافظ الخازن سُمّيت به**))[٤٦]، فخزنة جهنم، حفظة في مكان لا يضيع فيه شيء، كما يعلل في تحليله، فمبرر الإطلاق، والتسمية، هو وجه الشبه بين الملائكة، بين الخزنة وبهذا المسوّغ جاءت لفظة (الحفظة) بمحمولها اللغوي. وكذلك في قوله: ((**وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ...**))[٤٧]، بالاستعارة لغرض دلاليّ متعلق بوجه الشبه، المناسب للأطلاق في المقام، ولغرض وظيفيّ يتحقق باستبدال اللفظ واستدعاء محموله الوضعي في تحقيق الغاية من جانب اخر.

وهكذا بدأ الوعي النقدي بتصور الاستعارة على أنّها استبدال اللفظ، ونقله بين المعاني من حيث استعمال الألفاظ في غير المعاني الحقيقية؛ من أجل إطلاق التسميات المختلفة. دون التعريف بالبعد التصوري الذي يجمع التطبيقات الاستعارية، والذي يمنع دخول الأنواع المجازية، ومن غير توضيح لطبيعة العلاقة التي تسوغ الاستعمال. أو تقييدها بقيد المشابهة، أو بغيره. ولم يتضح الدور الوظيفي الذي قد تحققه الانتقالات الذهنية التي يبنى عليها التشكيل النقدي في خطاب الشاعر أو الناقد [٤٨].

ويتقدم الوعي خطوة مع ابن قتيبة. فقد اتّجه لبيان محددات العلاقة، والمناسبات التي تسوغ النقل. فغني عن البيان قوله : ((**ونبدأ بباب الاستعارة؛ لأن أكثر المجاز يقع فيه. فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، اذا كان المسمى بها بسببٍ من الأخرى ، أو مجاورا لها ، أو مشاكلا...**))[٤٩]، وما جاء فيه من توضيح نوع العلاقة: من سببية، ومجاورة ، ومشاكلة. ويضاف إلى هذا التصريح ما قام به من شرح، وتوضيح، للأمثلة التي عرضها في باب الاستعارة، والتي ذكر فيه أنواعا من العلاقات المجازية الكثيرة من قبيل: العلاقة الزمانية في إطلاق النوء على النبات، والعلاقة المحلّية في إطلاق السماء على المطر، والعلاقة المسببية في إطلاق العَرَق على موضع الشدة ، والعلاقة الآلية في إطلاق

اللسان على القول، وعلاقة المشابهة في إطلاق الضحك على الارض والطلع، وغير ذلك من علاقات المجاز الكثير الذي أدرجه تحت باب الاستعارة [٥٠].

وعلى الرغم من اقتفاء اثر الجاحظ في جعل المفهوم عاما إلّا أنّه تقدّم خطوة ثانية، بقوله: **((وكان "بعض أهل اللغة" يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار، وما أرى ذلك إلا جائزا حسنا على ما بيناه من مذاهبهم))**[٥١]، وذلك التقدم هو افتراض مقدار للاستعمال الفني للمفردات في تجاوز المعنى الأصلي، وتفنيد رأي اهل اللغة وإبطال مؤاخذتهم على الشعراء؛ لتعمق الوعي النقدي في مسألة تجاوز المعنى الوضعي بالنقل واستحسان ذلك.

وهذا الاستحسان بلغ موقعا نقديا بارزا في بديع ابن المعتز حتى صارت الاستعارة بابا من أبوابه تؤدي وظيفة معرفية، بوصفها معيارا نقديا. قال: **((وهذا وأمثاله من الاستعارة مما عِيب من الشعر والكلام ، وإنّما نُخِبر بالقليل ليُعْرف فَيُتَجّنب))** [٥٢]، في قول الشعر الموزون، ونظم الكلام المنثور.

وإذا كان ابن المعتز قد جعل الاستعارة من البديع، فقد نالت من الموقع البلاغي في خطابه صفة توضيح المعنى، والكشف عن جمالية التعبير الفني، وهذا ما جاء عن الاستعارة في كتاب الوساطة حيث قال: **((إلا ما حسن به من حسن الاستعارة اللطيفة، التي كسته هذه البهجة ...))**[٥٣]، ومن هنا نجد: أنّ الوعي النقدي اتجه صوب تحديد المفهوم، ونوع العلاقة، والوظيفة؛ لذلك قال:**((ولست أرى هذا وما أشبهه استعارة[...] فهو إمّا ضرب مثل أو تشبيه شيء بشي؛ أنما الاستعارة ما اكْتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الاصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر))**[٥٤].

فالمفهوم يتضح عن طريق المغايرة الأسلوبية التي جسّدها بالتفريق بين التشبيه، وضرب المثل، والاستعارة. ثم التصريح بنقل العبارة، وبالكفاية المعنوية عن المعنى الأصلي، والتي تتحقق عن طريق تقريب الشبه، والمناسبة، وهذا ما يحدّد يشخّص نوع العلاقة الفنية، بين

المستعار والمستعار له، ومع استحسان الامتزاج، استبعاد المنافرة والإعراض، يكشف عن الوظيفة الجمالية للاستعارة.

ومع تقدم الوعي بالاستعارة يقترب النظر النقدي من وضع حدود معرفية لهذا الأسلوب البياني، وتتضح معالم التجنيس الفنية لهذه الممارسة البلاغية، في الشعر والنثر، خصوصا وأنّ النقد لم يتخلص من السياقات الثقافية الموجّهة. ولم ينفصل خطابه عن الخطاب البلاغي، لذلك من الطبيعي أنّ يتبلور مفهوم الاستعارة إلى النظر إليها بأنّها: **((تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة. والفرق بين الاستعارة والتشبيه أنّ – ما كان من التشبيه– بأداة التشبيه في الكلام فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة، لأن الاستعارة مخرج ما العبارة [ليست] له في أصل الوضع))**[٥٥]. فالوعي النقدي السابق تجلّى في هذا النص بإعادة قضية النقل، وتعليق العبارة، على مغاير، خارج دائرة الوضع اللغوي؛ لغرض الابانة. و الرؤية البلاغية تتضح في التفريق بين التشبيه، والاستعارة من حيث أصالة الدلالة المطابقة للوضع في إطلاق التشبيه، وجمالية الانزياح الدلالي في الأسلوب الاستعاري عند الاستعمال .

ومما تجدر الإشارة إليه: هو أن الصفة المستعارة التي يحاول المتكلم استعارتها لابدّ أن تكون ثابتة في مرحلة سابقة في ذهن المتكلم، ومقطوع بصحة ثبوتها في المستعار منه، وهي جديرة بأن تحقق الغرض المنشود بعد النقل. فليس كل صفة يمكن نقلها من موصوفها الوضعي الحقيقي، فربما لا يمكن استعارتها، أو لا يمكن تعليق العبارة بها على هذا المستعار له؛ لذلك و مع علاقة التشابه بينهما و المسوغة لذلك، لابد من التأمل في الصفة المنقولة ؛لأنها بؤرة التركيز الاستعاري، ووجه الشبه، والمدعى ثبوته عن طريق التركيب الاستعاري في الاستعمال المجازي.

ولذلك اتجه الوعي النقدي و البلاغي، إلى بيان أركان الأسلوب الاستعاري: بأنّ في كلّ **((استعارة فلابد فيها من أشياء: مستعار ومستعار له، ومستعار منه فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع للبيان. وكل استعارة بليغة فهي جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر بالتشبيه إلّا أنّه بنقل الكلمة. والتشبيه بأداته الدالة عليه**

في اللغة))[٥٦]، فالارتباط هذه الأركان يقوم على أن هناك دلالة حقيقة لغوية، تكمن في كل تركيب استعاري، وإطلاق وضعي يسبق الاستعمال، ومشابهة تسوغ عملية النقل دون أداة.

واللازم من ذلك هو أنّ علاقة التشبيه في البناء الاستعاري تكشف عن وعي الذهن بإدراك وجه الشبه، ومناسبته في الإطلاق، وأدراك أن الاستعارة هي التشكيل الذي لا تنوب الحقيقة عنه في إيصال غرض المتكلم، و أنّما هي الأسلوب البياني التي يكون أبلغ من الحقيقة في ثبوت الصفة المنقولة إلى المستعار له، وتكون أشد ثبوتا، وأجلى بيانا، وأكثر إُثارة ، وإقناعا[٥٧].

أن الاستعارة هي الحكم على التشبيه بالقوة، والاثبات وهي الادعاء بأن العلاقة التشبيهية قائمة على نحو شديد التعالق، قوي الإثبات، إلى درجة ثبوت وجه الشبه في الطرفين بنفس الرتبة، والقوة وهذا ما يمنحها المزية، والفضيلة في الحضور البلاغي، والتعبير البياني. فهي تضيف الى التشبيه حكما، تثبيتا، وتقوية، وتنتج بذلك معرفة بقوة العلاقة، ومحاولة الاقناع بثبوتها في الطرف الثاني بنفس القوة التي تثبت تفيها بالطرف الاول ،((**فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به))**[٥٨]. وربما تفوق ذلك بان تكون في المستعار له أقوى من حيث أنها جديدة غير مألوفة وغريبة غير معروفة وبذلك تحقق البعد الوظيفي لها في التخييل الشعري والأقناع الخطابي .

الخاتمة :

ليس من عمل علميّ إلّا وله نهايةٌ تتجلى بها مسيرته، وتتضح بها مديات البحث فيه، وقدرات الباحث على المسك بما يمكن أن يكون ثمرة لجهده، ونتاجا لوعيه في ما بحث عنه. ولضرورة القول في ما يختتم به البحث؛ فإنّ من الجدير بالذكر هو استعراض ما توصلت اليه الدراسة خلال مسارها المتواضعة والتي تتمثل بالنقاط الآتية:

١- في الاستعارة يجتمع في الأسلوب أثر العلاقة التشبيهية والمبالغة في درجتها ، مع الخروج المجازي الدلالي للألفاظ عن أصل الوضع اللغوي. وهذا ما منح الاستعارة بعدا معرفيا أعمق من التشبيه والمجاز . وفتح المجال أمام العلاقة الاستعارية من التطور، والتجدد بحسب الدلالات التي ينتجها التشكيل.

٢- إنّ كل عملية استبدال لفظي تستلزم عملية نقل معنوي. وكل عملية نقل تستدعي عملية استبدال في اللفظ وهذا التلازم بين المبدأين هو تلازم ضروري لما تشهده المعرفة اللغوية من ترابط ذهني بين كل لفظ ومعناه وكل معنى ولفظه فليس من لفظ منقطع عن المعنى حتى يستبدل من فراغ وليس من معنى منعتق عن اللفظ فينتقل اليه دون استبدال.

٣- ومن خلال البحث في فكر أبزر النقاد، يمكن الوصول إلى الفكرة العامة بفن الاستعارة، والنظرة الشاملة لها، من فنية الممارسة، وحتى تطورِ المعرفة بها؛ لأن نضوج معرفة الناقد بهذه الأداة البيانية يبين المستوى الفني لها، والدور الوظيفي الذي تقدمه بوصفها أسلوبا بلاغيا، ومدى الحاجة إلى خلق علاقات مجازية عن طريقها. وكل ذلك يعبر عن الوعي باللغة النقدية الشارحة، وتوظيف الأدوات البلاغية في الخطاب النقدي في تاريخ النقد العربي.

والحمد لله رب العالمين وصلى الله على محمد واله الطيبين الطاهرين

الهوامش:

(١) التفكير اللغوي بين القديم والجديد: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٤-٢٥ .

(٢) ينظر : اللغة بين المعيارية والوصفية : الدكتور تمام حسان ، عالم الكتب – القاهرة ،ط ٤، ٢٠٠٠م، ص١٥

(٣) أصل العمل الفني: مارتن هايدغر، تر: د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٢-٢٣ .

(٤) اللغة بين المعيارية والوصفية ، مصدر سابق، ص١٥.

(٥) الخصائص : لابن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ،١٩٥٢، ج ١ ، ص٣٣ .

(٦) فن الشعر: لأرسطو، تر : د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت،ط٢، ١٩٧٣، ص ٦١ .

(٧) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٨) مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب : الشيخ أمين الخولي ، دار المعرفة ، ط ١ ،١٩٦١ ، ص٩٥.

(٩) الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، دار الاندلس- بيروت ، ط١ ،١٩٩٦، ص ١٢٤

(١٠) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال- المغرب، ط١,٢٠٠١، ص٥٧.

(١١) الصورة الأدبية، مصدر سابق ، ص ١٣١-١٣٢ .

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(١٣) ينظر: المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط١ ، ١٩٨٢ ،ج٢ ، ص ١٦٠ ، مادة (فلسفة) .

(١٤) ينظر: المنطق، للشيخ المظفر، دار التعارف للمطبوعات- بيروت ، ط٣، ٢٠٠٦، ص ٣١٣.

(١٥) ينظر: المنهج الجديد في تعليم الفلسفة: محمد تقي مصباح اليزدي، تر: محمد عبد المنعم الخاقاني، مؤسسة النشر الإسلامي- قم ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ. ق، ج ١، ص ٧٩-٨٠

(١٦) نهاية الحكمة : محمد حسين الطباطبائي ، تح: عباس علي الزارعي ، مؤسسة النشر الإسلامي- قم المقدسة ، ط٤ ، ١٤٢٨هـ.ش، ص ٥ .

(١٧) فن الشعر، لأرسطو، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٣ ،١٩٧٣، ص ١٩٣.

(١٨) ينظر: الاستعارة، تيرنس هوكس، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط١، ٢٠١٦، ص ١٧-١٨.

(١٩) المصدر نفسه ، ص ١٨.

(٢٠) نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، د. عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة- عمان، ط١ ،٢٠١٥، ص٩.

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٠ .

(٢٢) ينظر الفصل الاول من هذه الرسالة ص :

(٢٣) فن الشعر، لأرسطو ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٢٤) ينظر : نظريات الاستعارة، مصدر سابق، ص ١٣-١٤.

(٢٥) في الشعر، لأرسطو، تر: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٦.

(٢٦) ينظر: المنطق : للشيخ المظفر، مصدر سابق ، ص ٢٢-٢٣ .

(٢٧) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(٢٨) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال- المغرب، ط١,٢٠٠١، ص٥٨.

(٢٩) تلخيص الخطابة، ابن رشد، تح : د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم – بيروت، ط١ ، ١٩٥٩ ، ص ٢٥٤.

(٣٠) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة العامة للكتب المصرية – القاهرة ، ط١، ١٩٨٤، الصفحات ٢٣٣ – ٢٤٦ .

(٣١) الشفاء : ابن سينا، تح: د. أحمد فؤاد الإهواني، المطبعة الاميرية– القاهرة ، ط٢، ٢٠١٢، ج ٤، ص ٢١٢ .

(٣٢) الشفاء : ابن سينا، المصدر نفسه ، ص ٢٠٥

(٣٣) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق ، ص ٢٠٨

(٣٤)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق ،ص ٢٠٢ .

(٣٥) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٣

(٣٦)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

(٣٧)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٤ .

(٣٨)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٣ .

(٣٩)الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٥.

(٤٠) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٦ .

(٤١) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٣ .

(٤٢) الشفاء : ابن سينا، مصدر سابق، ص ٢٠٦– ٢٠٧ .

(٤٣) ينظر: لسان العرب، لابن منظور، مصدر سابق ، ج٩، مادة " عور" .

(٤٤) البيان والتبيين ، مصدر سابق ، ج١ ، ص ١٥٢

(٤٥) المصدر نفسه ، ص ١٥٣.

(٤٦) البيان والتبيين ، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٤٧) المصدر نفسه ، ص ١٥٣.

(٤٨) ينظر: الاستعارة، نشأتها وتطورها، د. محمد السيد شيخون، دار الهداية " للنشر والتوزيع " – مصر، ط ٢، ١٩٩٤، ص١٠.

(٤٩) تأويل مشكل القرآن ، لابن قتيبة الدينوري، تح: السيد احمد الصقر، دار التراث –القاهرة ، ط٢، ١٩٧٣، ص١٣٤–١٣٥.

(٥٠) ينظر: المصدر نفسه :١٣٤–١٥٠ .

(٥١) المصدر نفسه ، ص ١٧٢–١٧٣.

(٥٢) البديع، لابن المعتز، تح: عرفان مطرجي، دار الكتب الثقافية– بيروت، ط١، ٢٠١٢ ، ص ٣٤.

(٥٣) الوساطة، القاضي الجرجاني، تح: محمد ابو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباب الحلبي– القاهرة ط١، ، ١٩٦٦، ص٣٢.

(٥٤) المصدر نفسه ، ص ٤١.

(٥٥) النكت في إعجاز القرآن ، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣ ، ١٩٩٠، ٨٥-٨٦ .

(٥٦) النكت في إعجاز القران، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٥٧) ينظر: النكت في إعجاز القران، مصدر سابق، ص ٨٦- ٩٠ .

(٥٨) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح: د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، دار الفكر– دمشق ط١، ٢٠٠٧، ص ١١٤.

المصادر :

==========

(١) الاستعارة، تيرنس هوكس، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة– القاهرة، ط١، ٢٠١٦،

(٢) الاستعارة، نشأتها وتطورها، د. محمد السيد شيخون، دار الهداية " للنشر والتوزيع " – مصر، ط ٢، ١٩٩٤، الإسلامي– قم ، ط ١ ، ١٤٠٧ هـ. ق، ج ١.

(٣) أصل العمل الفني: مارتن هايدغر، تر: د. أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، ط١، ٢٠٠٣،

(٤) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال- المغرب، ط١,٢٠٠١،.

(٥) بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، د. عبد الإله سليم، دار توبقال- المغرب، ط١,٢٠٠١،

(٦) تأويل مشكل القرآن ، لابن قتيبة الدينوري، تح: السيد احمد الصقر، دار التراث –القاهرة ، ط٢، ١٩٧٣، البديع، لابن المعتز، تح: عرفان مطرجي، دار الكتب الثقافية- بيروت، ط١، ٢٠١٢.

(٧) التفكير اللغوي بين القديم والجديد: د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع– القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

(٨) تلخيص الخطابة، ابن رشد، تح : د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم – بيروت، ط١ ، ١٩٥٩ .

(٩) الخصائص : لابن جني ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ،١٩٥٢، ج ١ .

دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح: د. محمد رضوان الداية ، د. فايز الداية ، دار الفكر– دمشق ط١، ٢٠٠٧،

(١٠)الشفاء : ابن سينا، تح: د. أحمد فؤاد الإهواني، المطبعة الاميرية- القاهرة ، ط٢، ٢٠١٢، .

(١١)الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف، دار الاندلس- بيروت ، ط١ ،١٩٩٦.
ط١، ١٩٨٤، ط٤ ، ١٤٢٨هـ.ش
(١٢)فن الشعر، لأرسطو، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٣ ،١٩٧٣، .
(١٣)فن الشعر: لأرسطو، تر : د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت، ط٢، ١٩٧٣، .
(١٤)في الشعر، لأرسطو، تر: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، ط١، ١٩٩٣، .
(١٥)اللغة بين المعيارية والوصفية : الدكتور تمام حسان ، عالم الكتب – القاهرة ،ط ٤، ٢٠٠٠م .
(١٦)المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط١ ، ١٩٨٢ ،ج٢ ، ص ١٦٠ ، مادة (فلسفة) .
(١٧)مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب : الشيخ أمين الخولي ، دار المعرفة ، ط ١ ،١٩٦١ .
(١٨)المنطق، للشيخ المظفر، دار التعارف للمطبوعات- بيروت ، ط٣، ٢٠٠٦.
(١٩)المنهج الجديد في تعليم الفلسفة: محمد تقي مصباح اليزدي، تر: محمد عبد المنعم الخاقاني، مؤسسة النشر
(٢٠)نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، د. عبد العزيز لحويدق، دار كنوز المعرفة- عمان، ط١ ،٢٠١٥، .
(٢١)نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، الهيئة العامة للكتب المصرية – القاهرة ،
(٢٢)النكت في إعجاز القرآن ، الرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد ، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣ ، ١٩٩٠،
(٢٣)نهاية الحكمة : محمد حسين الطباطبائي ، تح: عباس علي الزارعي ، مؤسسة النشر الإسلامي- قم المقدسة ،
(٢٤) الوساطة، القاضي الجرجاني، تح: محمد ابو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الباب الحلبي- القاهرة ، ط١، ، ١٩٦٦،