الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللّغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي

الشعبة: دراسات نقدية

التخصص: الأدب والمناهج النقدية

الاستعارة في الأدب العربي

من النّسق اللّغوي إلى النّسق الثّقافي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

إعداد الطالب: زيان جعرون

إشـــــــــراف: أد/أحمد حيدوش

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	إسماعيل جبارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	رئيسا
02	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	مشرفا ومقررا
03	قادة يعقوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	مشرفا مساعدا
04	سعد لخذاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	ممتحنا
05	فضيلة مادي	أستاذ محاضر أ	جامعة امحمد بوقرة –بومرداس–	ممتحنا
06	ججيقة بسوف	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 09 فيفري 2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللّغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي

الشعبة: دراسات نقديّة

التخصص: الأدب والمناهج النقديّة

الاستعارة في الأدب العربي

من النّسق اللّغويّ إلى النّسق الثّقافي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

إعداد الطالب: زيان جعرون

إشـــــــــراف: أد/أحمد حيدوش

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	إسماعيل جبارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	رئيسا
02	أحمد حيدوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	مشرفا ومقررا
03	قادة يعقوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	مشرفا مساعدا
04	سعد لخذاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة آكلي محند اولحاج –البويرة–	ممتحنا
05	فضيلة مادي	أستاذ محاضر أ	جامعة امحمد بوقرة –بومرداس–	ممتحنا
06	ججيقة بسوف	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 09 فيفري 2025

إهداء

إلى رمزيّ الكفاح وحاملي روحي

أبي وأمي...

إلى زوجتي التي منحتي وقتها و تحمّلتني

الغالية

إلى صغيرتي و قمري و قطعة من قلبي شهد

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كلّ صديق عبر بصدق بموقف أصيل أو كلمة مساندة أو دعاء في ظهر الغيب

شكر وعرفان

من دواعي الفخر والاعتزاز أن أحظى بأستاذ كريم مشرفا ومرشدا وموجها لعملي في الأطروحة كالأستاذ أحمد حيروش فله عظيم الامتنان ووافر الشكر.

ولا أنسى الأستاذ يعقوب قادة مشرفا مساعدا فله جزيل الشكر

وجميل الشكر للجنة المناقشة وكل من يدّ لنا يد العون والمساعدة.

مُقدِّمة

مقدمة:

إنّ للتّراث الأدبيّ أبعادًا ثقافيّة واجتماعية وقد شكّل بجنسيه –الشعر والنّثر – صوراً تتجاوز الخطابات اللّغويّة إلى خطابات تعيد صياغتها وفق نسق لغويّ يُضمر في بُناه أنساقا ثقافيّة ورؤية كونية، ومن هنا يأتي الخطاب النّقدي العربيّ، الذي حاول أن يجد آليات نظريّة ومنهجية لقراءة ذلك النتاج الأدبيّ الذي تَصيّر مادّة للنقد، وعبر هذه المسيرة الكرونولوجية للنّقد العربيّ بدءا من الأحكام النقديّة الأوّلية إلى نضوج هذه التّجربة وتطوّرها ابستيميا من خلال تقاطع روافد كثيرة أسهمت في ذلك.

ولعلّ النّقد العربيّ عالج قضية الاستعارة التي ما فتئت تشغل النقّاد القدامى، من حيث هي مدار الإبداع ومناط المنافسة في رقي النّص الأدبيّ، وكَون الاستعارة حملت مدلولات تعبّر عن مدارك العربيّ فشغلت بذلك الكتابات النقديّة التراثيّة وكذا الكتابات النقدية الحديثة والمعاصرة.

والحقيقة أنّ مبحث الاستعارة في تراثنا تكفّل به الدرس البلاغي من حيث هي – الاستعارة– نسق جماليّ يُتيح للشاعر العربيّ نَسْج مناويل تصويريّة تجعله يتوسّل بها مرتبة المفاضلة عن غيره، وهذا ما نجده في أدبيّات النقد العربي القديم الذي ظلّ يعتمد ميزان المفاضلة بين النصوص ومُنتِجيها، لكنّ هذا التّوصيف الجمالي للأدب المُشَكّل أساسا من التصوير المُعتمِد على البيانيّة لم يعد مطلبًا رئيسًا في العمليّة النّقديّة، في ظلّ البحث عن ماورائيات الأسْلَبة والشّكلية الفنّية للنّص الأدبيّ، لهذا جاءت الطّروحات الثّقافية تحاول أن تتجاوز الجمالي إلى الثقافي المُضمَر ضمن الخطابات ككلّ والخطاب الأدبيّ خاصّة.

وفي ظلّ هذا التّساوق العلمي النّاتج عن مُراكَمَات معرفية وتاريخية وسوسيوثقافية تجعلنا أمام ثابت ومتحوّل يَشِي بتشظّي النسق اللّغوي إلى أنساق متجاوزة للمبنى اللّغوي، كان لابدّ من استجلاء صورة هذا التحوّل، والبحث عمّا يجعله رِهانا يستدعي معرفة نقدية تَنْفُذُ إلى ما ورائيات اللّغة باعتبارها النسق الأصيل الموسوم بالثّبات من حيث هي علّة وجود

أنساق أخرى، فالخطاب الاستعاري تَصَيَّر عبر خطّية زمانيّة ترفُدها مُتغيّرات اجتماعية وثقافية إلى ظاهرة مركزية في مجال البحوث اللسانيّة والثقافيّة والسوسيولوجيّة والسيكولوجيّة، وبالتّالي أصبحت ظاهرة الاستعارة في الأدب تطرح إشكالات تخصّ المناويل الاستعاريّة نفسها من حيث تركيبها بداية، وطرائق توظيفها وغايتها وما تحمله من محمولات ثقافيّة، تستدعي حشد المقاربات النّقدية على اختلافها لتوصيف وتحليل وتفسير هذه الأفضية الاستعارية ضمن نطاق الأعمال الأدبيّة، وهو الإطار الذي تتحرّك فيه هذه الدراسة التي تحمل عنوان: **(الاستعارة في الأدب العربيّ من النّسق اللّغوي إلى النّسق الثقافي)**، مُحاولَة خوض غمار البحث في هذا الحقل، لتنطلق من منظور إشكالي يؤسّس لنسق البحث وسيرورة معالجته من خلال هذا السؤال العام:

كيف تتمظهر الاستعارة في الخطاب الأدبيّ لغويّا من جهة؟ وكيف تتجاوز النمط اللّغوي إلى النّمط الثقافيّ من جهة أخرى؟

وهذا السؤال يتفرع إلى مجموعة من الأسئلة الجزئية متمثّلة فيما يلي:

- هل تقتصر الاستعارة على النّسق اللّغوي الذي يُعدّ مدار الجمالية؟
- هل يمكن أَجْرأة تنظير النقد الثقافي على الاستعارة وتحليلها للكشف عن المضمر؟
- ما مدى إقدام البلاغيين والنّقاد على محاورة الاستعارة ثقافيا؟
- هل استفاد المشروع النقدي الثّقافي العربي من آليات هذا الأخير في التّحليل الاستعاري ضمن الحقل الأدبيّ؟

هذه الأسئلة التي تجيب عليها الأطروحة وهي التي يجب أن تكون مرجعيّة الخطة.

ذلك ما سوف يبحث عنه قارئ هذه الرسالة.

إنّ موضوع الاستعارة شكّل بتقاطعاته المعرفيّة جدلية بحثية عبر مساره التاريخي، حتى صارت الاستعارات مناط تحليل الخطاب على تنوّع محتوياته، ولنا في تمثّل الاستعارات في

الخطاب السّياسي دليلٌ على ممارسةٍ تتجاوز البنية اللّغويّة، فالإيحاءات الدلاليّة الحاملة لأنساقٍ ثقافيّة أنّثت عددا كبيرا من الاستعارات.

وعطفا على ذلك فإنّ بحث الاستعارة في نطاق الحقل الأدبي يتبوّأ مكانة مهمّة في المعرفة النقديّة والأدبيّة عموما، فهو يطال المجال الأسلوبي والسيميائي والعرفاني والتداولي والثقافي، وفي هذا السّياق تشتغل دراستنا على الاستعارة في الخطاب الأدبيّ العربي باعتباره خطابا يكرّس محمولات تحمل همّ الواقع وتستحضر الماضي وتستشرف المستقبل.

وعن اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن ذلك وليد مصادفة، وإنّما هي رغبة تملّكتني مُذْ خُضت تجربةَ البحث في مرحلة الماستر مع مدوّنات التّراث العربي التي حوَتْ أنساقا متعدّدة، تُغري بالبحث والتنقيب، كما شكّل اطلاّعي على كتبٍ في مجال النقد الثقافي هاجسا بلور عندي نواة البحث، وغذّى لديّ تجربة الانعتاق من الأدبيّ إلى الثقافي، إضافة إلى حضور الاستعارة في الدراسات الحديثة والمعاصرة الذي لفت انتباهي، وقادني إلى التساؤل والمساءلة، واضعا بذلك أوّل خطوة على طريق فلسفة البحث من حيث هو استهواءٌ يَصْدُرُ عن الدّهشة والشّعور بالغرابة، ليكون بعد ذلك توقّدٌ لخوض غِمار التّجربة البحثية في مضمار الاستعارة في الخطاب الأدبي.

واعتكازا على ما سبق فإنّ أهداف المشروع البحثي جاءت فيما يلي:

– محاولة رصد البُنى الاستعارية في الأدب العربيّ من خلال تقسيمه منهجيّا وفق معايير تاريخية وتَجْنِيسِيَّةٍ مع انتقاء نماذج لتبرير التّحليل، وتمكين الدراسة من الاستدلال على تضاعيف بنية الاستعارة كمنتج أدبي مادّتُه اللّغة.

– معرفة تصوّر البلاغيين والنّقاد القُدامى للاستعارة، ومنطلقات تحليلها في ظلّ تراكم شعريّ ونثريّ، ووجود لغة مركزية مَثَّلَتْ الأنموذج مُجَسَّدة في النّص القرآني.

– توسيع دائرة البحث في الاستعارة من مناظير حقول معرفية مختلفة المشارب والمرجعيات شكّلت لديها الاستعارة حقلا بَيْنيًا، يُثير البحث فيه إشكالات مفتوحة، تظلّ تمتح سيرورتها من تعدّديتها الدلالية ولا نهائية مدلولاتها التي تُحيل على تأويلات تُحيِّنُها القراءات النقدية.

– مقاربة الصّورة الاستعارية مُقاربةً ثقافيةً تستمدّ آلياتها من النقد الثقافي، كونُه صار يُشكّل معرفة تقع خارج النسق البنيوي الذي سَيَّج العلوم الإنسانية حينًا من الدّهرِ، حتى جاء النقد الثقافي محاولاً طرح مقاربة لتحليل الخطاب، تكون إشباعا للنّهم الإنساني المعرفي عن ذاته وتمثّلات لغته لعوالمه.

وقد كوّنت دراسة الاستعارة مكتبة مهمّة في الدراسات الأكاديمية، ومنها:

– دراسة الباحث حسين خالفي الموسومة بـ "الأنساق السيميا تداولية في علم البيان العربيّ (2016)" وهي أطروحة دكتوراه تعرض فيها الباحث إلى سيرورة بعض المفاهيم البلاغية وتحولاتها وربطها بالأنساق المعرفية، التي تجاور وتتقاطع مع علم البلاغة.

– دراسة عبد القادر عباسي الموسومة بـ "النّسق البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة" (2017)، وهي أطروحة دكتوراه، حاول الباحث من خلالها الربط بين الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة والمتغير البلاغي، مع تعريجها على بلاغة الاختلاف في المدونة نفسها، باحثة عن الجمال من منظور اتجاهات الممارسة البلاغية.

– دراسة الباحث عبد الدّايم عبد الرحمان الموسومة بـ "النسق الثقافي في الفكر البلاغي العربي" (2019)، وهي أطروحة دكتوراه، تعرض فيها الباحث للعلاقة بين النسق الثقافي والبلاغة العربيّة، وحاول الانتقال من النّسق العام إلى النسق الخاص.

ومن جملة النقاط التي تقاطعت فيها الدراسات السابقة مع بحثي:

– تناولها للنسق عموما، ضمن المعرفة البلاغية.

– مزاوجتها بين الأدبيّ (الجمالي)، والثقافي.

في حين أنّ دراستنا ركّزت على تطور المكوّن الاستعاري من نسقه اللّغويّ إلى نسقه الثقافيّ، موسّعة بذلك حدود الدّراسة الزمانيّة من خلال نماذج من الأدب العربيّ الممتدّة عبر تاريخه، كما كان لها وقفة مع أجناس الأدب العربيّ بوصفها أمثلة للتّحليل والدّراسة.

ومن جملة المصادر والمراجع التي استندنا إليها كتاب "الاستعارات التي نحيا بها " لـ جورج لايكوف، وكذا كتاب "الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث- الأبعاد المعرفيّة والجماليّة-" ليوسف أبو العدوس، وكتاب "النّقد الثقافي" لعبد الله الغذّامي، وكتاب "القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة" لأحمد يوسف، وكتاب "في بلاغة الخطاب الإقناعي" لمحمد العمري، وكتاب "السيميائية العرفانيّة الاستعاري والثقافي"، لمحمد صالح البوعمراني.

وقد كان لهذه الكتابات الأثر في تطوّر مسار بحثنا، حيث أمدّت نسقه الفكريّ والمنهجيّ ممّا أسعفه لمعالجة ظاهرة الاستعارة وتحليلها اللّغويّ والثقافيّ.

ووفق التصوّر العلمي لابدّ للمشروع البحثي من منهجية تؤطّره، وتخرجه إلى حيّز الوجود في نهاية مساره المنهجي، وفي هذا السّياق تعاضدت مجموعة من المناهج تجسّدت في المنهج التاريخي بالدرجة الأولى والاستقرائي والسيميائي مع مُلاقحتها باستراتيجيات وآليات التّأويل والنقد الثقافي اعتمادا في كل ذلك على الوصف والتحليل، ليتشكل بذلك الملمح العلمي للبحث، الذي أسهم في مقاربة موضوع الاستعارة بتتبعه من النّسق اللغويّ إلى النّسق الثقافي ووضعه على خط العلميّة الذي لا يتحقّق بُعدُها إلّا من خلال منهج يَسِمُ الدراسة، وذلك ما كفلته المناهج المستثمرة في دراستنا، ورفعت من مردوديّة البحث ونجاعته التفسيريّة.

وقد عملنا في دراستنا على تقسيم مجسّم البحث إلى تمفصلات أجملتها في مدخل وثلاث فصول:

- شكّل المدخل الإطار المفاهيمي للبحث باعتبار أنّ تأسيس المفاهيم هو تأسيس لحدود الدراسة المعرفيّة، ووضعها ضمن إطار علميّ ينبني على تحليل المفاهيم كالثّقافة والنسق والاستعارة وتعالقاتها مع الأدب.

وتطرّقنا **في الفصل الأول** إلى الاستعارة وتحوّلاتها في تضاعيف الأنساق اللّغويّة والثقافية، حيث تفرّع إلى مباحث شملت النسق اللّغوي للاستعارة بما هو أنموذج تأثيلي في مَطَاوِي تراثنا العربي، وذلك عبر التنقيب في الكتب البلاغيّة والنّقدية للقدامى عن التصوّر الماهَوِي للاستعارة وكيفيّة اشتغالها في المدوّنة الأدبيّة انطلاقا من تحليلات أعلام النقد والبلاغة كالجاحظ والجرجاني وأبي هلال العسكري والسكّاكي وغيرهم، ثم الانعطاف نحو ما أنتجه النقّاد والبلاغيون العرب المحدثون في هذا المسار، سواء من خلال قراءتهم للتّراث من منظور الاستعارة، أو إضافتهم تصوّرات جديدة عن البنية الاستعارية وفق مخرجات عصرهم، ليكون بعد ذلك استقصاء التعالق بين المضمر الثّقافي والجماليّ في المكوّن الاستعاري، مع تكريس المقاربة العرفانيّة كمدخل للتّحليل الثّقافي.

أمّا الفصل الثاني فتناولنا فيه الاستعارة في الخطاب الشعريّ العربيّ، من خلال نماذج جعلتها أمثلة للتّحليل بدءا من الشّعر الجاهليّ وصولا إلى النتاج الشّعري الحديث والمعاصر، وذلك في محاولة القبض على النّسق الثقافي للاستعارة فيها.

واشتمل الفصل الثالث أي الأخير على رصد الاستعارة في نماذج روائيّة معاصرة، ضمّت ثلاث روايات (فراكشتاين في بغداد) لأحمد السعداوي، ورواية (الطلياني) لشكري المبخوت، و(العربي الأخير لواسيني) الأعرج، مُحاوِرا الأنساق الثقافيّة في نطاق التّصوير الاستعاريّ.

وذيّلنا البحث بخاتمة وفهرسة للمصادر والمراجع، تمّ في الخاتمة التطرّق إلى أهم النّتائج المتوصّل إليها من خلال البحث، وأجملنا في فهرسة المصادر مكتبة البحث.

وفي الأخير لا يسعني إلّا أن أشكر الله الذي وفقني لإتمام العمل، ثم أتقدّم مرة أخرى بجزيل الشكر ووافر الامتنان للأستاذ المشرف "أحمد حيدوش"، كما أشكر اللّجنة التي تجشمت عناء القراءة والتّصويب.

زيان جعرون، ماي 2024

مدخل

مفاهيم نظرية

توطئة

1: الثّقافة

2: ثلاثية الأدب والثقافة والاستعارة

3: النّسق

1.3 النّسق اللّغويّ

2.3 النّسق الثقافي

3.3 النّسق الاجتماعي

4.3 النّسق الديني

5.3 النّسق السياسي

توطئة:

يبدو أنّه قبل الولوج إلى جوهر موضوع البحث ظهر بأنّ التعريج على متغيّرات الدّراسة لعلّ من شأنه أن يجلّي غوامضها، لنستبين دلالات المصطلحات والمفاهيم التي في كثير من الأحيان نجدها تشهد سجالات بين النقّاد والمختصّين في الدّراسات الثّقافيّة والبلاغيّة على اختلاف مشاربهم، إنّ تأطير المفاهيم ووضع المصطلحات في حيّزها المفاهيميّ يسهم في مرونة الفهم وضبط القراءة لأساسيّات الدّراسة حتى لا يتوه مع المصطلحات، وترى الدّراسة بأنّ ثمّة مفاهيم أساسيّة ينبغي التطرّق إليها بشكل إجمالي، إذ ليس من هدف الدّراسة البحث في كينونة هذه المفاهيم وتاريخ فكرتها، بل بموقعها المعياريّ والوصفي والذّهني؛ أي بما يتشكّل في ذهن الباحث أو الدارس.

1. الثّقافة

الثّقافة من أكثر المفاهيم التي أخذت نصيباً وافراً من التّعريف والتّحليل فثمّة تعريفات متعدّدة للثّقافة، تتمحور حول ماهيتها بوصفها طريقة للعيش والتفكير، أو بوصفها معارف عامة، أو بوصفها نشاطاً علمياً وإبداعيّاً ملتزماً، أو مجموعة من المعتقدات أو القيم التي تعطي معنى لطرائق الحياة ومن هذه التعريفات نورد أمثلة منها:

- **"تعريف كلباتريك: «هي كلّ ما صنعته يد الإنسان وعقله من أشياء ومظاهر في البيئة الاجتماعيّة(...) أو ما اكتشفه وكان له دور في العمليّة الاجتماعية».**
- **تعريف كلكهوث: «هي وسائل الحياة المختلفة التي توصل إليها الإنسان عبر التاريخ، السّافر منها والمتضمّن، العقلي واللّا عقلي، التي توجد في وقت معين تكون وسائل إرشاد توجّه سلوك الأفراد الإنسانيين في المجتمع»** [1]

[1] – خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، دار الإعصار العلمي، الاردن –2015 م، ص17.

يحدّد التّعريفان قيمة الإنسان في إنتاج الثّقافة من خلال ما يخترعه من وسائل عبر الزمان ومن أفكار تحدّد كيفيّة التّعامل مع الآخرين ومع الأشياء، وتُنتج ويُعاد إنتاجها من خلال أشكال ماديّة ورمزية، أو مجمل السّلوك الإنسانيّ الذي تتشارك فيه مجموعة ما، أو أسلوب الحياة بين أعضاء مجتمع معيّن، وهي تشمل: «**مجموعة الأفكار، والقيم والمعتقدات والتّقاليد، والعادات والأخلاق، والنّظم، والمهارات، وطرق التّفكير وأسلوب الحياة، والعرف، والفن، والنّحت، والتّصوير، والرّقص الشعبي، والأدب، والرّواية، والأساطير، والفلسفة، والتّاريخ، ووسائل الاتّصال والانتقال، وكل ما صنعته يد الإنسان وأنتجه عقله من نتاج ماديّ وفكريّ**» [1] ، فمضمون مفهوم الثّقافة من خلال ما سبق ينبع من الذّات الإنسانيّة ويغرس فيها كل جميل من الخارج، فالكلمة تحمل العادات والأخلاق وطرق التّفكير، بل هي كل المعارف التي يحتاج إليها الإنسان، فهي تفتح أمام الإنسان المعارف والعلوم النّافعة الصّالحة، التي تتّسق مع مقتضيات التّهذيب والتّسوية وتقويم الاعوجاج، ويربط مفهوم الثّقافة بالنّمط المجتمعي الذي يعيش الإنسان في ظلّه، وليس بأيّ مقياس آخر، وكما تعرف عند علماء النّفس الثّقافي بأنّها: «**ميزة شموليّة معقدة تتضمن المعارف، والمعتقدات والفن، والأخلاق، والحق، والعادات وكلّ كفاية وطريقة استعمال مكتسبة ومنقولة بواسطة الإنسان، في مجتمع معين**» [2]، وهذا ما يجعلها شاملة لسلوكيّات الانسان وأفكاره ومعارفه وحتى معتقداته وقد يتوارثها الانسان جيلا بعد جيل.

إنّ مفهوم الثّقافة ليس مقيّدا أو مخصّصا، فهو عام يشمل الإنسان والجماعة والمجتمع وعلى جميع أنواع الممارسات الإنسانيّة، من الدّين إلى الفن إلى المعرفة إلى أيّ حركة للذّات داخل المجتمع، من طرائق في التّفكير والسّلوك في مناشط الحياة كلّها، يقول حسين الصدّيق في تعريفه للثقافة: «**الثّقافة هي مجموع المعطيات التي تميل إلى الظهور بشكل منظّم فيما بينها مُشكّلة مجموعةً من الأنساق المعرفيّة الاجتماعيّة المتعدّدة التي**

---

[1]– خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، مرجع سابق، ص18.

[2] برتران ترواياك، علم النفس الثّقافي هل النمو متعلق بالثقافة، تر: حكمت خوري وجوزف بورزق، دار الفارابي مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، لبنان، 2009، ص9.

تُنظّم حياة الأفراد ضمن جماعة تشترك فيما بينها في الزمان والمكان، فالثقافة ما هي إلّا التّمثيل الفكريّ للمجتمع والذي ينطلق منه العقل الإنساني في تطوير عمله وخلق ابداعاته» [1]، وهذا التّعريف يضع الثّقافة علامة للمجتمع، ترتبط بفكره وسلوكه وتلازم إبداعاته المتنوّعة ومنها اللّغة، ويفرّق كثير من النقّاد بين الثّقافة والحضارة لأهميّة ذلك، والثّقافة هي كلّ ما يحقّقه الفرد من رقيّ تختلف مقاييسه من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة إلى أخرى، فيما تعتبر الحضارة حصيلة التقدّم الذي تنجزه أمّة أو مجموعة من الشعوب فهذا تفريق بين الثّقافة التي تنحصر في ما ينتجه الفرد داخل مجتمع معيّن والحضارة التي تتجاوز ما يقوم به الفرد إلى كل ما تقوم به الأمّة مجتمعة.

2. ثلاثيّة الأدب والثّقافة والاستعارة

يرقى الأدب باللّغة من عالمها المجرد إلى عالم الإدهاش والمفاجأة للمتلقي، وهنا تظهر تلك العلاقة القويّة بين الأدب والصّور البيانيّة وخاصة الاستعارة، لِما لها من أُسس تُعمّق العمل الأدبيّ وتترك الأثر الكبير في المتلقي، ففكرة الإخفاء والاحتجاب في التّركيب الاستعاري هي فكرة تقوم على تشخيص المعنويّ أو تجسيده، فيجعل المتلقّي يرى ويلمس ويسمع ما كان محتجبًا عن فهمه، فقد كان الاهتمام بالاستعارة اهتمامًا بالغًا لدى الشّعراء خاصة والأدباء عمومًا: **«فالعربيّ قلّما يؤدّي فكرته أداء حقيقيًّا مباشرًا فقد آثَر العبارة المجازيّة غير المباشرة إظهارًا لبراعته النّفسيّة واعتمادًا منه على ذكاء المخاطب، فالاعتماد على المجاز وخاصّة الاستعارة كان من مميّزات هذا الأدب»** [2]، وهذا ما منح الاستعارة تلك المكانة التي حظيت بها ممّا ساعدها على الرّواج لدى الشّعراء لاقتناعهم أنّ لها قوّةً ما تضمن لِشعرهم الاستمراريّة والخلود، فهاته الاستعارة لم تكن مرتبطة ارتباطا وثيقا بقدرة الأديب الإبداعية بل تتجاوز ذلك الى المتلقي وقدراته الاستيعابية ومؤهلاته الفكرية التي ستسمح له بتلمس مواطن الجمال في هذا النّص المنجز، **«ولكنّ أعظم هذه الأساليب حقّاً هو**

[1] حسين الصديق، الإنسان والسّلطة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص 12.

[2] أحمد الصّاوي، فن الاستعارة دراسة تحليليّة في البلاغة والنّقد مع التّطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979، ص 11.

أسلوب الاستعارة، فإنّ هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أنْ يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة»[1]فتلك الاستعارات التي يتلفّظ بها سيعلن بها تدشينه لفضاءات خرافيّة وأخرى سحريّة، وإيذانا لرغبة قويّة للخروج عن المألوف والاستغناء بنسقٍ ثقافيّ فوقي يعيشه وحده، لقد تميّزت الاستعارة منذُ البداية بكونها متفرّدة في الابداع، فاعتمد عليها العربيّ لإظهار حسن براعته وعبقريته، فمثلًا الشّعر الجاهليّ قد روّى جذوره بالاستعارة لتأتي شجرته نَظرة، يقول الصّاوي: "**إنّ الاستعارة في هذا الشّعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة إنّها فنٌّ أصيل الجذور في التّربة العربيّة الجاهليّة»**[2]، فالمعلّقات كانت مبهرة ولها مغناطيس جذَب إليها عقول المتلقّين عبر العصور، فمنذ البداية حمل الشّعر المجتمع الجاهليّ بأبطاله وأناسه وقيمه الاجتماعيّة والثقافية و الدّينيّة ونُظمه وعاداته.

لقد اتّصف الشّعر بأنّه ديوان العرب، لأنّها جمعت فيها معارفها وأيّامها وظعنها وارتحالها، يقول ابن خلدون: «**فنّ الشّعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم»**[3]، إذ هو ناقل ثقافتهم وشاق طريقهم وحامل أفكارهم نحو الحياة والموت والخلود والأزل وحتى صور الصحراء والخلاء والفناء كان الشّعر بكل انزياحاته يمثّل العربيّ، وهذا ما يثبته كذلك حازم القرطاجني: «**وأنت لا تجد شاعرًا مُجيدًا منهم إلّا وقد لزم شاعرًا آخرًا المدّة الطّويلة وتعلّم منه قوانين النّظم واستفاد عنه الدُّربة في أنحاء التّصاريف البلاغيّة»**[4]،ومعنى ذلك أنّ الشعراء كانوا يحرصون في قصائدهم التي ينظمونها على

---

[1] أرسطو طاليس، في الشعر، نقل أبو بشر متى بن يونس، تح وتر: شكري عيّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1993، ص 128.

[2] أحمد الصّاوي فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، مرجع سابق، ص11.

[3] عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2001، ص785.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1986، ص27.

التمسّك إلى حدّ كبير بالأشكال الموروثة والمحافظة على كثير من عناصرها وصورها، ولعلّ أهمّ آلية سهّلت لهم تلك الدّربة هي (الرواية) التي ميّزت العصر الجاهلي وأصبحت سمة من سماته البارزة، فاشتهر رواة الشعر وناقليه وتلقّتهم الأنفس بالقبول، ممّا سهّل على الشّاعر معرفة قصائد سابقيه وخاصّة ما اشتهر منها وبشكلٍ أكيدٍ وواضحٍ كانت الاستعارات من الصّور البيانيّة التي ورثها الشّعراء في دربتهم.

فحازم القرطاجني ينبّهنا إلى شيء مهمّ جدّا متعلّق بعلم البلاغة، فهم لم يهملوا التّأليف بين المباني والمعاني، ويدخل في ذلك حسن التصرّف في وضع الصّور مكانها، فشعراء الجاهليّة رغم طباعهم السّليمة وقربهم من منابت المعاني إلّا أنّهم لم يستغنوا عن سابقيهم ممن أجادوا الشّعر ونبهوا في نظم القصائد.

3. النّسق

فالاهتمام بالنسق بدأ باهتمام التّحليل البنيوي للمعنى وعلاقته بالذّات فقد تبدّى لهم أنّ المعنى له تبعيّة للّنسق الذي يتحوّل إلى وسيطٍ بين الهامش والمركز وبين الذّات والمعنى، يعرّف أديث كرزويل النسق بقوله: «**النّسق هو نظام ينطوي على استقلال ذاتيّ يشكّل كلًّا موحّدًا وتقترن كليته ببنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها وكان دي سوسير يعني بالنّسق شيئًا قريبًا جدًّا من مفهوم البنية ويمكن القول إجمالًا أنّ الاهتمام بمفهوم النّسق راجعٌ إلى تحوّل بؤرة اهتمام التّحليل البنيوي عن مفهوم الذّات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدرٌ للمعنى إلى التّركيز على أنظمة الشفرات النّسقيّة التي تنزاح فيها الذّات عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذّات أيّ فاعليّة في تشكيل النّسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرّد أداة أو وسيطٍ من وسائطه أو أدواته**»[1]، فالنسق في رأي أديث كرزويل هو نظام مستقل ذاتيا مرتبطا كلّيا ببنية النّص أمّا دي سوسير فيقرن بين النسق والبنية فهما مرتبطان لا يمكن الفصل بينهما في إنتاج المعنى، يحاول أديث كرزويل وضع إطار تاريخي

[1] أديث كرزويل، عصر البنيوية تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص415.

لمفهوم النّسق رابطا إيّاه بالتحليل البنيوي الذي حاول الفصل بين الذّات كمصدر للمعنى إلى الذّات كوسيط أو أداة في تشكيل النّسق الذي بدوره يحدّد المعنى.

وعن النّسق يقول ميشيل فوكو: «**يعمل على بلورة منطق التّفكير الأدبيّ في النّص كما يحدّد الأبعاد والخلفيّات التي تعتمدها الرؤية وهو أيضًا علاقات تستمرّ وتتحوّل بمعزل عن الأشياء التي ترتبط بينها**»[1] فالنّسق يحدّد لنا التّفكير الأدبيّ بشقّيه الفنّي و الجماليّ لهذا المنجز الإبداعي وكذلك الأبعاد والخلفيّات السّياسيّة والفكريّة والاجتماعيّة والدّينية والظروف التي تضافرت لتُشكِّل النّص، وله دور هامٌّ في تحديد المعنى فـ: «**المعنى كيان مبنيّ استنادا إلى أنساق وبعبارة أخرى لا يمكن لمعنى أن يصبح مرئيّا وقابلا للإدراك إلّا إذا تمّ الكشف عن النّسق المولّد له**»[2] لذلك نلجأ إليه لتحديد مراد الأديب من منجزه الإبداعيّ ودواعي إنتاجه لذلك المنجز.

وقد تناولته المعاجم العربيّة في تعاريفها مبيّنةً دلالاته التي دارت حول: «**الانتظام والنّظم والتتابع**»[3]، والنّسق في اللّغة هو: «**النّسق من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام واحدٍ عام في الأشياء وقد نسقته تنسيقًا، ويخفّف ابن سيده: نسق الشّيء ينسّقه، نسقًا ونسّقه، نظمه على السّواء وانتسق هو وتناسق، والاسم: النّسق، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض، أي تنسّقت والنّحويون يسمّون حروف العطف، حروف النّسق، لأنّ الشيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا** »،[4] ولم تبتعد المعاجم الأجنبيّة عن هذا المفهوم الذي جاء مرادفا للنظام، حيث ورد في معجم لاروس (Larousse) بأنّ

---

[1] علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني –الدار البيضاء، 1985، ص211.

[2] أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2010، ص 22.

[3] ينظر المعاجم العربية مثلا لسان العرب، مادة نسق،10 /352، دار صادر، بيروت، 1414هـ.

[4] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم المصري الافريقي ابن منظور: لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ص 412.

النظام (le systeme) هو: «مجموعة من الأفكار العلمية والفلسفية المرتبة ترتيبا معيّنا»[1]، وفي السياق نفسه يؤكّد معجم أوكسفورد (Oxford) على أنّ النّظام أو النّسق the system هو: «**مجموعة من الأفكار أو القواعد التنظيميّة**"[2] ومن ثمَّ فـ: «**المقصود بالنسق في الفلسفة والعلوم النظريّة مجموعة من الأفكار العلميّة أو الفلسفيّة المتآزرة والمترابطة يدعم بعضها بعضًا ومؤلّفة لنظامٍ عضويٍ متينٍ**»[3]، فالنّص نظام عضويّ سيتحتّم في بنائه تآزر العديد من الأفكار التي تخضع للفلسفة أو العلوم أو المجتمع، والسياسة والدّين وسواها.

وقد ذهب عز الدّين المناصرة إلى أنّ النسق: «**هو النّظام التّقني الذي يميّز البنيات المتشابكة في النّص وهو متعدّد، ومتنوع، ومتكرّر ودالٌّ على مستويات البنية(...)؛ فالبنية هي التي تكتشف النّسق، كما أن النّسق هو الذي يكوّن البنية**»[4]، فالمناصرة ينطلق في تعريفه للنّسق من إجراء مقارنة بينه وبين مصطلح البنية، مستنتجًا جدليّة العلاقة فكلّما ذكر النّسق استحضرت البنية والعكس.

ويمكن أن نلخّص النّسق من حيث دلالاته في هذه الحوصلة:

- إنّه النّظام والتّنظيم والتّتابع والتسلسل والتراصف في الأفكار وانسجامها والترابط والعلاقات بين مجموعة من العناصر.

---

[1] le petit Larousse : editions-larousse, France, 2008, p984.

2 Oxford: oxford university press, third edition 2011, uk, p800.

[3] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، دار تونس، تونس 2004م، ص467.

[4] عز الدين المناصرة، النقد الثّقافي السُلافي في جماليات المثاقفة وتلميحات النواة الخفيَّ، مجلة فصول، مج 25، ع 99، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،2018م، ص113.

1.3 النّسق اللّغويّ

تبحثُ الأنساق اللّغويّة على المعنى الذي تنتجه اللّغة وفق خطّها الحرفي، «**فكلّ دراسة لغويّة لابدَّ أنْ يكونَ موضوعها الأوّل والأخير هو المعنى وكيفيّة ارتباطه بأشكال التّعبير المختلفة**»[1]، فاختيار الشكل اللّغويّ متوافق مع المعنى الذي خطّط له المرسل، لذلك تسهم اللّغة بأنساقها في الكشف عن فكر المنتج وما يصبو إليه، لذا نجد الكثير من الدّارسين سواء منهم القدامى أو المحدثين يعنون أشدّ العناية بالنّسق اللغويّ للصّور البيانيّة، بحثا وتأصيلا وقراءة، فنجدهم يحللون الاستعارة انطلاقا من أنساقها اللّغويّة: «**فيحمل النّسق اللغويّ دلالات تتآلف مع غيرها، لتوصيل المعاني المرغوب فيها، وتبليغ مرامي المتلفّظ(...) ممّا يُسهِم في شحن العلامات اللّغويّة ودوالها بالمقاصد المراد إيصالها**»[2] لقد عمد البلاغيون العرب في دراستهم للاستعارة الكشف عن المعاني في أنساقها اللّغويّة للوصول إلى المقاصد المراد تبليغها، فقد قامت دراستهم للاستعارة على فكرة الجماليّة فنظروا إلى الاستعارة من خلال العلاقات بين الألفاظ المتمثّلة في المشبّه والمشبّه به، إظهارا لمعناها وإيضاحا لفحواها وهذا ما تتكرّر في دراساتهم التي سنعمد لتحليلها في الفصل الأول.

هنالك علاقة بين النّسق اللّغويّ وفِكر المُنتِج فالنسق اللّغوي مرتبط ارتباطا وثيقا بالمكوّن الفكري والرواسب الثقافية التي ينتجها العقل المبدع وتظهر هذه العلاقة بين الصلات المنطقيّة واللّامنطقيّة في أبنية النصوص[3] فالبلاغيّون العرب ذهبوا إلى البحث في التّراكيب الاستعاريّة وهي تبني النّصوص، محلّلين ومُظهرين جماليّاتها من خلال اللّغة التي ستحصر المكوّن الفكريّ في أنساقها وأنظمتها، فالنّظام اللّغويّ: «**هو الكفيل بترتيب العلاقات وتصنيف المسمّيات حتى يتمكّن من التحكّم في مكوّنات العالم الخارجي من خلال جدليّة**

---

[1] خيرة عيشون، الأنساق اللغويّة وتجلّياتها الدّلاليّة، مجلّة اشكالات في اللّغة والأدب، مج 9، ع 5، 2020، ص252.

[2] حسين دراوشة، النّسق اللّغوي في شعر المعتقلين الفلسطينيين ديوان الضوء والأثر نموذجا، مجلّة جامعه الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مج02، الاصدار الثالث، 2021، ص67.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص69.

العلاقة بين الدّال والمدلول، فيفرض نسقًا لا يمكن تجاوزه أو تبديله، لأنّ القواعد والأنماط اللّغويّة لا سلطة لأحدٍ عليها مادام الفكر نتاج اللّغة، واللّغة ليست سوى أداة للرّبط بين الأشياء ومعانيها الدلاليّة»[1]، فالنّسق اللغويّ المُعبّر عنه بالنّظام يأخذ على عاتقه ترتيب المصطلحات والبحث عن العلاقات بين المسمّيات، إنّ شرح الاستعارة بالاعتماد على الشّكل اللّغويّ المرتبط بفكر المنتج وتكرار ذلك عند طبقة من العلماء واللغويّين والبلاغيّين ينتج حتمًا نسقًا معتمدًا على اللّغة، يُعبّر عنه بالنّسق اللّغويّ للاستعارة وهذا ما سننهجه في الفصل الأوّل الذي سأحاول فيه تتبّع البلاغيين والنقّاد في تحليلهم للاستعارة انطلاقًا ممّا ينتجه فكرهم معتمدين على التّحليل الشّكلي للّغة رابطين بين الاستعارة والجماليّة حينًا وبين الاستعارة وتأثيرها في المتلقّي حينا آخر.

2.3 النّسق الثقافي

بناءً على ما سبق من تعريفنا للنّسق وللثّقافة، يمكن القول بأنّنا نعني بالخطاب الثّقافي تلك المقولات والممارسات التي تُعنى بالشّأن الثّقافيّ، والمتّصلة اتّصالاً مباشراً بشرائح متعدّدة ومتنوعة في المجتمع، وتهدف إلى محاولة تشكيل الأفراد والمجتمع، بما ينسجم مع مرجعيّة المجتمع الفكريّة والثقافيّة والعقديّة واللغويّة، سواء أكان ذلك على الصّعيد الماديّ أم المعنويّ أم المنهجيّ أم القيميّ.

لذلك نجد النّاقد الأمريكي فنسنت ليتش يرى أنّ النّقد الثّقافي: «إذ يفحص الموضوعات والأحداث والممارسات ويسائلها بانتظام (...)متوسّلًا في ذلك باللّغوي والأخلاقي والاقتصادي والسّياسي والتّاريخي والفلسفي والقانوني والتّربوي والأسري والدّيني، وكذلك بالمعتقدات

[1] عبد الحفيظ الزيّاني، المعرفة من النّسق اللّغوي إلى النّظام الاجتماعيّ، نشر في 23 فبراير2022, وتمّت زيارته في: 2023/06/02 https://www.tarbiyamaroc.net

الجماليّة والطبقيّة والتّمثيلات الفاعلة في الأعمال الثقافيّة وأنشطتها»[1]، إنّه يدعو إلى تجاوز المناهج النقديّة الشّائعة والبحث على منهج جديد قد يحتوي في طيّاته الجميع، لأنّه يتّصف بالشموليّة فالنقد الثقافي نشاط فكري يستمدّ فاعليّته من الثقافة كمفهوم شامل[2] فهذا النّشاط الفكريّ الذي سيفرض بالضرورة آليّاته المتعدّدة، هو نشاطٌ يقبع داخل الثّقافة التي تمتدّ بمساراتها وأذرعها المختلفة التي تتعرّض لقضايا سياسيّة اجتماعيّة، وهو لا يتعامل مع النّص من النّاحيّة الجماليّة أو الايحائيّة، بل يبحث عن أنساقٍ ثقافيّةٍ مضمرة لأنّه نقد يَدرس الأدب باعتباره ظاهرة ثقافيّة مضمرة «**وهو لذا معنيّ بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النّقد الأدبيّ وإنّما همُّهُ كشف عن المخبوء من تحت أقنعة البلاغيّ والجماليّ**»[3]، فالنّاقد الثقافي لا يكتفي بفحص الظاهر أو نقد الجمالي دون الغوص في مخبوءاته بل يحاول أن يكتشف المضمر من الأعمال التي لها أثر جماليّ.

فهذا النّقد لا يبحث عن ما يجعل الأدب جميلا مؤثّرا، ولا يهتمّ بالخطابات من حيث شكلها الجماليّ وتراكيبها اللّغوية وايحاءاتها الرمزيّة، بل يبحث في ما تعكسه مجمل السّياقات المختلفة والمتعدّدة، وبهذه النّظرة يتحوّل الأدب من نصّ يعلن جماليّته إلى نسق ثقافيّ مضمر، فالنّقد الثّقافيّ لا يرى في الاستعارة فتحًا جماليًّا ولا تركيبًا تزيينيًّا بل يراها مثقلة بالمحمولات والمضمرات التي تسرّبت إليها من السّياقات الاجتماعيّة والتاريخيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، فهي بذلك زادًا للنّاقد الثّقافيّ يقتفي أثرها ليكشف نسقها، وبذلك تتّضح معالم هذه المقاربة التي تتعدّد اختصاصاتها فهي تبني على التاريخ وتحفر في الانساق والأنظمة الثقافية وتجعل المنجز الإبداعي وسيطا للفهم من خلال المضمر في اللّاوعي اللّغوي والأدبي والجماليّ[4]،فيعدّ بذلك اتّجاها يحاول توظيف ما وصلت إليه مقولات النّقد الحديث والمعاصر

---

[1] فنسنت ب ليتش، النقد الثقافي النظرية الأدبية وما بعد البنيويّة، تر هشام زغلول، المركز القومي للترجمة، مصر، 2002، ص 28.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2002، ص305.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثّقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005، ص84.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص15.

للوصول إلى مقاربة النّصوص والخطابات الأدبيّة، مرتكزًا على الثّقافة بكلّ عناصرها المكوّنة، هذه الشموليّة للثّقافة هي ما كوّنت الكثير من الأنساق التي لا يكتفي النّاقد الثّقافي إلّا بملامسة حدودها.

تتّصف هاته الأنساق بأنّها:

- **أنساق تاريخيّة ضاربة في القدم راسخة وثابتة**
- **هذه الأنساق لها الغلبة لما تملكه من تأثير في الجمهور**
- **لها القابليّة لدى شريحة عريضة من الجمهور الذي يستهلك تلك النّصوص والمنتجات الثقافية**[1]، فالأنساق الثّقافيّة بما تحمله من سمات لا تتوقّف على دور النّقل فحسب لهذا المضمر، بل تقترن برؤيا الإنسان للكون والحياة وما يحمله من تصوّر لواقعه وتتحوّل بذلك من مجرّد البحث عن مضمر ثقافيّ للبحث عن ذواتنا داخل تلك النّصوص.

3.3 النّسق الاجتماعيّ:

يدرس النقد الثّقافي السياقات المصاحبة للمجتمع وهي التي ستكوّن الأطر الفكريّة وملامح شخصيّة الأديب، فقضية الهويّة مثلًا تعدُّ قضيّة أساسيّة يحلّلها النّقد الثقافيّ ويحاور اللّغة وجمالياتها بحثًا عن مضمرها الذي يصبّ في الهويّة، وهاته الأخيرة هي التي توضح لنا صورة المجتمع المختبئة وراء الذّات المنتجة للقول، واللّغة هي الأساس في ذلك، حيث تعدّ عند فنجنشتاين: «**شكلًا من أشكال الحياة الاجتماعيّة، ولونًا من ألوان الممارسة الاجتماعيّة التي تحقّق بواسطتها عددًا من الأهداف المرغوبة، فاللّغة عنده مجموعة من الأفعال اللّغويّة التي يقوم بها الفرد ويطلق على هذه الأفعال اسم اللّعب اللّغوية، ويعني بها نظامًا كاملًا للتّواصل الإنساني**»[2]، فهذا الشّكل هو أهمّ الأشكال التي تُظهر انصياع الإنسان

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص79-80.

[2] ينظر: نزار التجديتي، نظريّة لسانيات التواصل لزيغفريد سميث، مجلّة علامات، مج 10، سبتمبر 2000، ص398.

للمجتمع وتحدّد طبيعة هذا الانصياع طبيعة اللّغة التواصليّة التي تحمله على الارتباط بالآخر من خلال ما تَشكّل لدى المتكلم والمستمع من روابط اجتماعيّة، وهذا ما جعل الكثير من النّاس يشيرون إلى الكلمة معزولة عن محيطها الاجتماعيّ وظروف اختيارها.

فالكلمة حيّة ولها معنى إذا لم تعزل عن الموضوع فإذا جرّدت من هذه الوجهة أصبحت ميتة لا يفهم منها شيء فدراسة الكلمة في ذاتها وإغفال توجّهها عبث[1]، فهناك معاناة خطيرة للفهم إذا عزلت الكلمة عن الخارج الذي سيعطيها تصميما مميّزا، هذه الكلمة ستحركها الأنساق الاجتماعيّة المضمرة لتصل إلى المعنى، هذا ما يحدث مع الاستعارة وهي تتحرّك ضمن نظام اجتماعيّ مضمر: «**وبما أن جزءًا مهمًّا من واقعنا الاجتماعي يفهم بطريقة استعاريّة، وبما أنّ تصوّرنا للعالم الفيزيائي استعاري جزئيًّا، فإن الاستعارة تلعب دورًا دالاً في تحديد ما هو واقعي وحقيقي عندنا**»[2]، فهنالك علاقة بين ما تضمره الاستعارة وبين فهمنا للمجتمع فحين تُظهر الجماليّ على السّطح هي تجذب المتلقّي وفق لعبة المبهر، وقتئذ ترسل أنساقها.

وقد يتجاوز النّسق البنية إلى النّسق الاجتماعي الذي هو: «**نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدّد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار النّسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النّسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي**»[3]، يجعل من النّسق أكثر اتساعا من البنية ويتجاوزها والثّقافة تحدّد الرموز التي سيتشارك فيها الجميع أي الأفراد الفاعلين الذين يحدّدون من خلالها أدوارهم طباعهم مواقفهم وأفكارهم، وكذلك أقوالهم وكتاباتهم، وبذلك لتحمل جميع الخبرات لجماعة معينة لأنّه: «**ذلك**

[1] ينظر: ميخائيل بختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988، ص51.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، 2009، ص 151.

3 ايديث كريزويل، عصر البنيوية تر: جابر عصفور، مرجع سابق، ص 411.

المنظور الثّقافي الذي تنظم فيه الخبرات الذاتيّة والفرديّة لجماعة معيّنة في عصر من العصور»[1]، فهذه الأنساق الاجتماعيّة سوف تنقل صورة المجتمع بقسميه المركز والهامش.

وهذا النسق، بما يحمله من تغيّرات، قدّمه يوري لوتمان على أنّه قد: «**أصبح دالًّا على تاريخ الثّقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة**»[2]، فهو متمكّن من اللّغة التي هي الأمر المهم بالنسبة للأفراد داخل المجتمع ف «هي التي تنظم تجربة هذا المجتمع، وهي التي تصوغ بالتالي عالمه وواقعه الحقيقي، فكل لغة تنطوي على رؤية خاصة للعالم؛»[3]، فاللّغة تنتج علامات دالّة مرتبطة بالعقل الذي تكوّنت بنيته داخل منظومة مجتمعيّة معيّنة، لتنقل لنا تلك الرّؤيا الخاصّة للعالم وللحياة.

ولعلّ أهمّ علامة لغويّة مرتبطة بالعقل هي الاستعارة، لأنّها أصبحت من الأدوات المهمّة التي تساعد على الفهم الجزئي لما له بعد عقلي كالتجارب الجماليّة والوعي الروحي والسلوكيّات الأخلاقيّة[4]، فالاستعارة تحمل على عاتقها إضافة إلى الجماليّة سلوكياتنا ووعينا وتجاربنا وكل شيء مرتبط بذواتنا ومحيطنا.

ونحن نناقش الأنساق الاجتماعيّة من الواجب أنْ نعرّج على أهمّ العناصر المكوّنة لها، والمتمثّلة في العادات والتّقاليد، فـ: «**العادات الاجتماعية: هي الممارسات التي تستلزم الحياة الاجتماعيّة في مجتمع من المجتمعات، إذ تتمثل في الأفعال والأعمال الضرورية التي تلتصق بمعاملات النّاس مع بعضهم** »[5] وهاته العادات تكون مضمرة في اللغة، التي تسافر بتلك العادات من جيل إلى جيل ومن زمن إلى آخر، والشيء الثاني الذي له قيمة في

---

[1] بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في انتاج النّص الرحلي، دار الثّقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، 2007، ص19 .

[2] ضياء الكعبي، السرد العربيّ القديم، الأنساق الثّقافيّة واشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2005، ص22 .

[3]. تنسب المقولة إلى إدوارد سابير، انظرها في: بركة، بسام. اللّغة العربية القيمة والهوية، مجلة العربيّ، ع 528 تشرين الثاني،2002م، ص 84.

[4]ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر عبد المجيد جحفة، دار توبقال، 2009 ص 186.

[5] خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، دار الإعصار العلمي، الأردن –2015 م ص76.

المجتمع ومؤثر في اللّغة أيّما تأثير إنتاجا وتلقيا وفهما هي التقاليد، فالتقاليد ستكون أنساقا اجتماعية لما تملكه من قوة وأهمية فهي تشكل ضابطا مهما في تنظيم الميول والاتجاهات والنّزعات، و تعمل على التّماسك الاجتماعي وتقوية بنيان المجتمع، كما: **«تنير للأفراد الطريق في التّعامل مع بعضهم إزاء مواقف حياتيّة مختلفة».**[1]من خلال هذه المكانة التي تبوؤها التقاليد يظهر لنا مدى تملّكها لذواتنا وما لها من أدوار مستقبليّة في صناعة تصوّراتنا حول الكون والحياة وكذلك ميولنا ورغباتنا، فأحيانًا تظهر أعمال أدبيّة مندمجة مع تلك التّقاليد وأحيانًا أخرى نجدها تنسلخ عنها مكوّنة هامشًا مبتعدةً عن تلك السّلطة التي تفرضها التّقاليد، وهذا ما نجده عند كثير من الشّعراء الثائرين عن التّقاليد الباحثين عن التّحديث.

4.3 النّسق الدّيني:

يشترك الدّين مع الثّقافة في القيمة والأهمّية فهمًا صانعًا هويّة الإنسان لأنّهما: **«صنوان متشابهان»**[2]، فيشتركان في توجيه ذواتنا ويحملان الإنسان على التحلّي بمجموعة من الأفكار والسّلوكيّات تميّزه عن الآخر المغاير لدينه وثقافته، فلابدّ أنْ نعرّج على مفهوم مصطلح (الدّين) حتى نستطيع معرفة أنساقه ودوره في بناء شخصيّة الأديب ولغته وهو يحاول تنظيم سلوكيات النّاس بما يفرضه من معتقدات تنظّم العلاقة بين الإنسان ومعبوده ويقدّم الكثير من الشعائر والطقوس التعبّديّة، وهو يُلامس جميع أطراف الحياة ويلامس كذلك ذات المبدع حين تتشرّب ماهية تلك العقيدة أو العبادة والطقس المحدّد، لا يبتعد الدّين عن اللّغة كثيرًا ففي تراثنا حين سأل أبو جعفر المنصور مولىً لهشام ابن عبد الملك عن هويته، قال المولى: **«إنْ كانت العربيّة لساناً فقد نطقنا به، وإنْ كانت ديناً فقد دخلنا فيه»** [3]، فهنا تتحوّل اللّغة إلى معنى متّسع تكاد ترادف ما يحمله الدّين لأنها ستصبح في لحظة ما مشبّعة

---

[1] ينظر: خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، مرجع سابق، ص80.

[2] وليام د. هارت، تر قصي أنور الذبيان،" إدوارد سعيد والمؤثّرات الدّينية للثّقافة، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث كلمة، 2011، ص 25.

[3]. ينظر عبد العزيز الدّوري، ، التّكوين التّاريخي للأمّة الإسلامية: دراسة في الهويّة والوعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، لبنان، 2003، ص94.

بعادات هذا الدّين وبأخلاق قومه وفي اللّحظة نفسها تتحوّل اللّغة لوسيطٍ هام ناقل لهذا الدّين وهذا ما تفعله اللّغة الجماليّة، فالاستعارة لا تنزاح عن أنساق الدّين.

أحيانًا يتبنّى مجتمع ما في زمانٍ ما فكرة عن شخصيّة من الشّخصيات حقيقة كانت أو وهميّة، فيحوّلها مع الوقت إلى أسطورة تستقرّ **في** أذهان النّاس وتكون على صلةٍ وثيقةٍ بما يجري في حياتهم الخاصّة وتقوم كلّ ثقافة بنسج معتقداتها مع قِيمها المحوريّة الأساسيّة على شكل أساطير يتناقلها النّاس فيما بينهم ويعلّمها الكبار للصغار والآباء للأبناء، وهكذا تعبّر في أيّ ثقافة عن المعتقدات والقيم السّائدة في تلك الثقافة[1]، فللأساطير قيمة عظيمة لأنّها تتوارث من خلال الحكي الذي يُصادف أنْ يكون ملازمًا للذّاكرة الجمعيّة، فتعمل على نقل تصوّرات الأجداد حول معطى ما، فتتشارك الذّوات المعاصرة ذهنيًّا مع الأوائل، من خلال ما تمّ غرسه في ذهنه بواسطة اللّغة التي تحمل تلك الأساطير بطريقة ما تكون ذكيّة سريعة في اختراق ذهن المتلقّي، ويلجأ الكثير من الشّعراء إلى مزج تاريخه الشّخصي أو نضال شعبه أو صراعه مع البيئة التي احتضنته أو حتى مع نفسه والفلسفة التي قرأها، يمزج ذلك كلّه مع الحكايات والأساطير والاقتباسات الدّينيّة مشكّلًا جسد النّص.

5-3 النّسق السياسيّ:

تلعب السّياسة دورًا هامًّا في حياة النّاس وتشغل شريحة واسعة منهم بالمتغيّر السّياسي أو بالمشاريع السياسيّة، التي تعدّ عنصرًا هامّا في الثّقافة وهي مكوّنٌ أساسيٌّ لها، لأنّ **«الأنساق الثّقافيّة هي نُظم SYSTEMES تكون كامنة في أيّة ثقافة من الثّقافات (...)وتشمل هذه النّظم جميع جوانب الحياة: العرق، الدّين، الأعراف الاجتماعيّة، القيود السياسيّة والتقاليد الأدبيّة والطبقيّة وعلاقات السّلطة »**[2] فالنّظم السّياسيّة تعمل على إنتاج أدب المركز وتبحث عن الأدب الدّاعم لسياساتها وتحارب ما لا ينتمي إلى منظومتها، وهي تسهم بمفهوم المخالفة في إنتاج نصوص تصادمها، ويتحوّل الخطاب السّياسي الموجّه إلى

[1] ينظر خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري، الثّقافة وعناصرها، مرجع سابق، ص 228.

[2] ضياء الكعبي السّرد العربيّ القديم، الأنساق الثقافيّة وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان،2005، ص22 .

تأطير الجماهير إلى خطاب لا شعوري مستغلًا اللّغة وانزياحاتها لصناعة قوّة داعمة ومساندة لبرنامجه، فالخطاب السياسي« **لا يكمن في الكلمات ذاتها وإنّما في الوعي اللّاشعوري الذي نستدعيه من خلال هذه الكلمات»**[1]، ويخضع فهم النّصوص السياسيّة ويجعله قابلًا للّغة حتمًا الوعي المشترك وللمضمر الثّقافي الذي سيضعه في إطار معيّن لمحاولة فهمه، متجاوزًا بذلك المفردات وتراكيبها.

يفرض النّص بمحموله الثّقافي ترسيمة معيّنة لبناء أيديولوجيّة قد تكون مخالفة لإيديولوجيّة المتلقي وحينئذ: « **سيكون الإجراء الأكثر فائدة هو استكشاف كيف تُنتج الأنساق الدّالة لنصٍ أدبيٍ تأثيرات إيديولوجيّة معيّنة»**[2]، فهذا القول يعطي نظرة إجرائيّة لكميّة التّأثير التي يستطيع النّص الأدبيّ أنْ ينتجه بما يحمله من وعيٍ داخل لغته وخاصّة التّراكيب الاستعاريّة، فالمتلقّي قد تفرض عليه الاستعارة تبعات ثقافية لكي يتقبّل سلوك سياسي ما أو يحدّد موقفه من قضيّة ما وتصبح بذلك معطى حجاجي[3]، فأدب المركز يمرّر عبر الجماليّة الاستعاريّة حججًا وبراهينًا تضفي طابع الشرعيّة على السلوك السّياسي المراد من النّظام القائم، وتعمل الذّات كذلك المعاكسة للنّظام القائم على بناء أنساق سياسيّة مخالفة مبتعدة عن المركز.

نجد ذلك مثلًا في أدب المنفى، فالمنفي قد ابتعد عن المركز وأخذ يُكوّن أدباً هامشيًّا فهو: «**ظاهرة ثقافيّة يتنامى حُضورها في آداب الأمم التي خضعت للتّجربة الاستعماريّة، وتشكّل الكتابة السّردية لبّها الجوهريّ، وهي تطفح برغبات هوسية من الاشتياق والحنين والقلق، ومسكونة بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه وفي منفاه على حدٍّ سواء»**[4]، فالأنساق السّياسيّة للذّات المغتربة عادة ما تتراوح بين القلق والحنين والإحساس بالمنفى الذي

---

[1] إبراهيم بن منصور التركي، البعد الفكريّ والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مجلّة فصول، مج 25، ع100، مصر، 2007، ص460.

[2] إيجلتون تيري، مقدمة في نظريّة الأدب، تر أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة،1997، ط2، ص 179.

[3] ينظر: إبراهيم بن منصور التركي، البعد الفكريّ والثقافيّ للاستعارة، مرجع سابق، ص 460.

[4] عبد الله ابراهيم: السرد والاعتراف والهويّة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، -2011، ص20.

تعانيه النّفس داخل الوطن وخارجه، وإلى جانب هذه الأنساق يمكن أنْ تلعب أنساقا أخرى دورًا مهمًّا في توجيه الاستعارة سنشير إليها في مواضعها.

الفصل الأوّل

الاستعارة والتحوّلات الكبرى للنّسق

1. الاستعارة عند القدماء.

2. الاستعارة عند المحدثين.

3. امتزاج الثقافي والاستعاري.

1.3 النّسق الثقافي للاستعارة

2.3 العرفنة والتّحليل الثّقافي للاستعارة

1-الاستعارة عند القدماء

اهتمّ القدامى بالاستعارة واستشعروا قيمتها الفنّية كصورةٍ بيانيّةٍ يرتكز عليها الأديب، فاعتُبرت من أهمّ وسائل التّصوير والتّبيين، فنقّاد تراثنا وبلاغيوه لم يقتصروا على الاهتمام بأثرها التشخيصي والجماليّ فحسب بل اهتمّوا بكيفيّة حدوثها، فنتج عنه الاهتمام بالأنساق اللّغويّة دون مراعاة الجانب المتخفّي وراء جمالياتها، فنَظروا باهتمام إلى ما تقدّمه من أثر بياني، مراعين قوّتها التّصويريّة التي نُقلت من خلالها، فهمْ يروْن أنّه: «**يحدث خللاً في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصّرف في هيكل الدّلالة ممّا يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدّائرة النّقديّة إلى الدائرة الجماليّة**»[1] فالعمل الفنّي في نظر القُدامى مقترن بالجماليّة التي تتولّد بالخروج عن المألوف الذي ستوفّره الاستعارة.

سنحدّد في البداية تصوّر القدامى للاستعارة وانعكاس هذا التصوّر على تحليلهم للنّصوص، ثم نحاول البحث عن التحوّلات الكبرى في البلاغة أو ما أصبح يعرف بالبلاغة الجديدة وأثر هذا التّجديد على الدّرس الاستعاري، إنّ الحديث عن التّأطير النّظري للاستعارة في تراثنا، هو حديث عن الفلسفة التي صاغت الاستعارة وعن المنطلقات النّظريّة التي كوّنتها لغويًّا واهتمّت بها جماليًّا، ولعلّنا لا نبتعد عن الحقيقة إذا قلْنا إنّ الاستعارة عند القدامى لم تخرج عن نطاق النّسق اللّغوي، فالنّصوص القديمة تعطينا تصوّراً واضحًا حول مفهوم الاستعارة عند بعض الذين عُنوا باللّغة من حيث فلسفتها وطبيعتها وتكويناتها وهدفها، من خلالها يمكن فهم قيمة التّواصل التي سيطرت على الكثير من العلماء الذين اهتمّوا باللّغة، [وسنقتصر على تعريف ابن خلدون بقوله هي: "**عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعلٌ لسانيّ ناشئ عن القصد بإفادة الكلام.**" [(2)] فابن خلدون ومَن نحا نحوه من اللّغويين اهتمّوا بفعل التّواصل، وأكّدوا على وظيفة اللّغة الكامنة في الأثر الذي تتركه من خلال التّواصل، والتركيز على البُعد التّواصلي للّغة لا يبتعد في تحليلهم للاستعارة عن الأثر

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 63.

[2]- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدّمة، مرجع سابق، ص753.

الذي تتركه هذه الأخيرة في نفسيّة المتلقّي، فاهتمّوا بتبيين وتوضيح الفكرة، فينظر للاستعارة على أنّها أساليب لغويّة تعتمد على المشابهة الخارجية بين الأشياء تكون لتبيين أو توضيح معنى شيء من الأشياء أو هيكله أو حجمه كقولنا عنق الزجاجة[1]، هذا النّسق اللّغوي المتحكّم في التصوير بالاستعارة عند من تأثّر باللّغة وتركيبها كان مقترنا أساسًا بتراثنا العربيّ الذي قرن النّحو بالتّراكيب الاستعاريّة، نجدها مثلًا في مفتاح العلوم، فالسّكّاكي يُنظّر لبلاغة "**معضودة بالنّحو والمنطق**"[2] هذا المنطق المحتاج إلى دليل لوضع الاستعارة.

هذا ما يؤكّده الغذّامي بأنّ قراءة البلاغيين القدامى لم تتجاوز اللّفظة إلى الخطاب ككلّ في تحليلهم للاستعارة خصوصًا والمجاز عمومًا، يقول إنّ: «**المفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة وإذا زاد فعن الجملة وهو ما يسمّى بالمركّب ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب**»[3]، يمكن أن نستنتج من هذا القول توضيح الغذامي لنظرة القدامى للاستعارة والمجاز ويرى أنّها لم تتجاوز الجملة إلى الخطاب أو النّص مجملًا، وهذا الأمر لم يقتصر على أصحاب البلاغة بل تعدّى ذلك إلى النقّاد بل أصبح من: «**الملاحظ أنّه حتى التمثّلات النقديّة التي كان لها مداخل بلاغيّة خاصّة، التي تبحث في الشعريّة العربيّة لم تستطع تجاوز اللّفظ المفرد والتّحليل الجزئي لظواهر المجاز**»[4]، وأهمّ ظاهرة من ظواهر المجاز هي الاستعارة.

إنّ محاولة تحديد اتّجاه البحث في ماهية الاستعارة من شأنه أنْ يقود عملنا إلى وضع أرضيّة معرفيّة، نحدّد من خلالها بداية الاستعارة ومراحل تطوّرها وسنجتهد في توليد حقل من المقولات التي تبلور المنطلقات والرؤى والمفاهيم، فقد أسهمت مجموعة من المقاربات عبر

---

[1] ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر،2000، ص122-123.

[2]- محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب،2010، ص: 465.

[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص 68.

4 حسين خالفي، الأنساق السيماتداوليّة لعلم البيان العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو،2015-2016، ص 200.

تاريخ البلاغة العربيّة قديمًا بإغناء الدّرس الاستعاري فقد أوْلوها اهتمامًا كبيرًا، وليس هذا من ضيق اللّفظ عليهم ولكنّه الرّغبة في الاختصار والثّقة في فهم بعضهم البعض، لقد ارتبطت الاستعارة أيّما ارتباط بعلماء اللّغة من حيث نشأتها وهيكلتها وتحديد مفاهيمها، ومع ذلك فقد كان لاختلاف البيئات الثّقافيّة إسهامًا كبيرًا في تعدّد المرجعيّات التي صاغت مفاهيم (الاستعارة)، من علماء اللّغة إلى علماء الكلام (الفلاسفة) إلى أصحاب الأدب والنّقد، فقد كانت لأفكارهم ومعتقداتهم نسقًا واضحًا يحدّد جانبًا كبيرًا من صناعتهم للدّرس الاستعاري، فبلورت تلك التّيارات الفكريّة مواقفهم من الاستعارة وبناء المقولات والمفاهيم التي ساعدت على توسيع الاهتمام بالمجاز عمومًا والاستعارة خصوصًا فانفتاحهم على علم الكلام مثلًا كان سببًا في تحرّك إبداعهم الأدبيّ وتوسّع إنتاجهم للصُّور الاستعاريّة، فتصدّت البيئات الثّقافيّة للاستعارة بالتّحليل والدّراسة.

1.1- أبو عُبَيدة مَعْمَر بن المُثنّى التيمي (209هـ):

النّاظر في (مجاز القرآن) لأبي عبيدة يدرك مدى اهتمامه بربط القرآن الكريم بكلام العرب البليغ، فيقول: «**وفي القرآن مثل ما في الكلام العربيّ من وجوه الإعراب ومن الغريب والمعاني ومن المحتمل من مجاز ما اختُصر، وفيه مضمر**»[1] فأبو عبيدة ألّف كتابه لفهم معاني الآيات القرآنية واظهار الجانب البلاغي فيها متطرّقا إلى الاستعارة، معبّرا عنها بالمجاز فمثلا تفسيره **{واللهُ الذي أرسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سحَابًا فَسُقْنَاهُ إلى بلدٍ مَيّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِها الأرضَ بعدَ مَوْتِهَا كَذلِكَ النُّشُور}** سورة فاطر الآية 9، قال: **فتثير أي تجمع وتجيء به وتخرجه، فسقناه، مجاز فنسوقه والعرب قد تضع فعلنا في موضع نفعل** "[2]، فدَرس أبو عبيدة ظاهرة المجاز عموما مقرونا باللّغة ودقائقها، باحثا عن التأويل لمجازات القرآن غير

1 أبو عُبَيدة مَعْمَر بن المُثنّى التيمي، مجاز القرآن، تح محمد فؤاد سنركين، ج1، مكتبة الخانجي، مصر،1954، ص8.

2 المصدر نفسه، ج 2، ص152.

بعيدٍ من ثقافته اللّغويّة التي دعته لأنْ يبحث عن أوْجه تفسير مجاز القرآن الكريم وعماده في ذلك التّراكيب اللّغويّة، وهو بذلك لا يخرج عن منهج معاصريه من المفسّرين.

والملاحظ أنّ أبو عبيدة لم يذكر لفظة الاستعارة في كتابه وأطلق لفظ "المجاز، فتجده: «**يطلق كلمة مجاز في معنى الاستعارة، مثل قوله في تفسير {وَيُثَبِّتُ بِهِ الأَقْدَامُ}** الأنفال:11 **مجازه: يفرغ عليهم الصبر، وينزله عليهم، فيثبتون لعدوّهم، وفي قوله تعالى {إِلَّا هو آخذٌ بناصيتها}**هود:56 **مجازه: إلّا هو في قبضته وملكه وسلطانه»**[1]،فأبو عبيدة لا يخالف اللّغويين في تفسير الاستعارات بل يعتني بذلك مجتهدًا في بنائه نظريّته اللّغويّة في تفسير الاستعارة، يعقّب عشري الغول على قول أبو عبيدة:(في القرآن مثل ما في كلام ...) **بقوله: «بأنّه أخذ يُحصي صنوف المجاز في القرآن فأبو عبيدة هنا يحاول أن يجد للمجاز القرآني مخرجًا من لغة العرب يؤصّل به لهذه الظاهرة ويثبّت به صحّتها"**[2] فهو يعتمد على النّسق اللّغوي في قراءته للمجاز والاستعارة ويعتمد في تأويل مجاز القرآن واستعاراته على اللّغة وما تحمله من دلالات.

نجدُ أبُو عبيدة يتناول الاستعارة في تحليله لقول الفرزدق لجريرٍ مفاخرًا:

«لَا قومَ أكرمَ منْ تميمٍ إذْ عُدَّتْ عَوْذُ النّساءِ تسقنَ كَالآجالِ.

يقول: **قوله عَوْذ النساء هنّ اللّاتي معهنّ أولادهنّ والأصل في عوذ الإبل التي معها أولادها، فنقله العرب إلى النّساء وهذا من المستعار، وقد تفعل العرب ذلك كثيرًا»**[3]، فقد بيّن

1 محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطوّر النّقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، مكتبة الشباب، مصر، ص47.

[2] عشري محمد الغول، المجاز في التّراث العربيّ المصطلح وتطور المفهوم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2016، ص 20.

[3] أبو عُبَيدة مَعْمَر بن المُثنّى التيمي، كتاب نقائض جرير والفرزدق، مطبعة بريل، ليدن هولندا، 1905، ج1، ص 275.

التّركيب الاستعاري المبني على النّقل، نقل لفظة (عوذ) تستخدم للإبل واستعارها العرب للنّساء.

2.1- الجاحظ عمرو بن بحر بن محبوب (255هـ):

يعدّ الجاحظ من الأوائل الذين تطرّقوا للاستعارة وبيّنوا ماهيتها، فقد عرّف الاستعارة بقوله: «**الاستعارة تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه**»[1]ومن يتأمّل تعريف الجاحظ للاستعارة يجده يشير إلى كلّ التّراكيب المجازيّة التي تتضمَّن استبدال كلمة بكلمة، فقد أتى على شرح قول أحد الشّعراء:

"يا دارُ قدْ غيَّرهَا بـــــلاهَا كأنَّما بقلمٍ مَحَـــــــــاهَا

أخربَها عمرانُ مَنْ بنَاهَا وكَـــرُّ مَمْسَاهَا على مَغْنَاهَا

وطَفِقَتْ سحابةٌ تغشَاهَا تبْكِي على عُرّاصِها عَيناهَا

(...) تبكي على عرّاصها عيناها، عيناها هاهنا السّحاب وجعل المطر بكاء من السّحاب على طريق الاستعارة"[2]، فجعل السّحاب مشبّهٌ والإنسان مشبّه به والمطر ماء بكاها، على سبيل الاستعارة المكنيّة، فهذا النّص المنقول على الجاحظ هو دليلٌ على أنّه من الأوائل الذين أطلقوا لفظ الاستعارة على هذا التّركيب المجازي، فاتحًا الباب أمام النقّاد والبلاغيّين.

ففي قوله تعالى: **{إِنَّ شَرَّ الدَّوَابِّ عِندَ اللهِ الصُّمُّ الْبُكْمُ الَذِينَ لاَ يَعْقِلُونَ} سورة الأنفال: 22**، يتحدث الجاحظ عن الاستعارة في هذه الآيات القرآنيّة ويبيّن وجه الشبه فيها فيقول: «**ولو كانوا صمّاً بكمّاً وكانوا هم لا يعقلون لما عيّرهم بذلك، كما لم يعيِّر من خَلَقَهُ**

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرح علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال،2012، بيروت، لبنان، ج1، ص142.

[2] المصدر نفسه، ج1 ص141.-142.

معتوهاً، كيف لم يعقل، ومن خلقه أعمى كيف لم يبصر (...) ولكنّه سمّى البصير المتعامي أعمى، والسّميع المتصامم أصمّ، والعاقل المتجاهل جاهلاً»[1]، فمنشأ الاستعارة عند الجاحظ قائم على الاستبدال «**إذْ مراد الجاحظ من هذا التّعريف جعْل الاستعارة نقْل لفظ من معنى عرف به في أصْل اللّغة إلى معْنى آخر لم يعرفْ به ولكنّ الجاحظ لم يقيّد هذا النّقل بقيدٍ أو شرط له شرطًا، كذلك لم يوضّح لنا الغرض من هذا النّقل أهو التّجميل أو التّزيين أم لتفصيل المعنى وايضاح الفكرة»**[2]، فالجاحظ لم تحفلْ نصوصه بالشّرح والإسهاب للبنية الاستعاريّة والعلاقة القائمة بين المرسل والمتلقّي، ولم يحتفِ بالأثر الذي ستتركه الاستعارة، مقتصرًا على وصفها، مبيّنًا طريقة إجراءها فهي تقوم على فكرة "النّقل" وهذا النّقل معناه الاستبدال.

فالاستعارة عنده تقومُ على استبدال لفظٍ بآخر، وهذا الاستبدال يقوم على كسر العرف اللّغوي، فهو استبدال لفظة من معناها الحقيقي المتعارف عليه إلى معنى آخر لم يكنْ معلومًا، ويشير الجاحظ إلى وجوب تفاهم مشترك بين السّامع والمتكلّم لأنّ عدم إدراك ما يريده المتكلّم سيزيد الاستعارة تعقيدا وكذلك إذا أضاف المتكلم لاستعاراته ما يضلل السّامع أو يوقعه في الوهم والغلط والذي سمّاه الجاحظ (اللّغز في الجواب) [3] ، وهو بذلك يدعو إلى الوضوح في أسلوب التّواصل بين الطرفين حتى يقع الفهم.

الاستعارة مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بعقليّة العصر وبتصوّرات الجيل فهي من نتاج الحضارة و التّطوّر الفكري، فهي لا تبتعد عن السّياقات الثّقافيّة التي أنتجت فيها: «**فالاستعارة عند الجاحظ من الوجهة الأسلوبيّة البلاغيّة ذات فاعلية أدبيّة عند منشئيها عندما يتخيّر تكوينه لتجربته عبر**

1 أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط3، 1969، ج4، ص211.

2 محمود السيد الشيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، دار الهداية، ط2، 1994، ص07.

3 ينظر: محمد الصّغير بناني النظريّات اللّسانية والبلاغية والأدبيّة عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 293.

المجاز»[1]،فمنشئ الاستعارة سيكون من خلالها قد قدّم تجربة حياة تصبح هي الوسيط في نقل تلك التجربة بينه وبين المتلقّي الذي سيحاول تفكيك شفرات تلك التجربة من خلال فهم الاستعارة ومحيطها الذي أنتجت فيه، وبهذه الكيفية ستكون للاستعارة فاعلية أدبيّة، فالجاحظ يركز على الأرضيّة المشتركة للفهم والافهام: «**إنّ الاستعارة في نظر الجاحظ هي عمليّة خياليّة محضة تتمّ في مستوى المتكلّم والسّامع ويشترط في تحقيقها وقبولهما لها معا، لأنّه كثير ما يحدث أن يحمل المتكلّم كلامه على المجاز ويذهب السّامع فيه إلى الحقيقة أو العكس فيقع الخلاف بينهما ويختلّ الكلام**»[2] يربط الجاحظ الاستعارة بخيال الطّرفين –المتكلّم والسّامع– حتى لا يظنّ المتلقّي أنّ الكلام حقيقي أو يتوهّم أنّ المراد هو المعنى الأصلي الذي وضعت له الكلمة، وهذا يظهر قيمة السّياق اللّغوي للطّرفين.

وبهذا قد تُعدّ آراء الجاحظ في الاستعارة البدايات الأولى التي ساعدت على انطلاق الدّراسات البلاغيّة وتأثيرها في المبدع والمتلقّي ونشر النّص إلى أبعد ما يكون وصولاً إلى المقاصد والغايات، وهو بهذا يصوّر لنا مرحلة من مراحل تطوّر مفهومها بعد أبو عبيدة.

3.1- ابن قتيبة أبو محمد عبدالله الدينوري بن مسلم (276هـ):

عندما تعرَّض ابن قتيبة لما أُشكل على المفسّرين من آيات القرآن وألفاظه وبخاصّة ما تعلّق بالاستعارة، ذكر أنّ: «**العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاوراً أو مشاكلاً،(...) فيقولون للمطر سماء: لأنّه من السّماء ينزل المطر فيقال: مازلنا نطأ السّماء حتى أتيناكم ويقولون: ضحكت الأرض، إذا أنبتت**»[3]، من حسنات ابن قتيبة أنّه أوّل من جعل للاستعارة باباً منفردًا في مباحث المجاز،

1 زينة الخفاجي، مقال: قراءة في التراث البلاغي العربيّ الاستعارة أنموذجا مجلّة كلّية التّربية، جامعة بابل تموز،2012، اع8، ص01.

2 محمد الصّغير بناني، النّظريات اللسانية والبلاغية والأدبيّة عند الجاحظ، مرجع سابق، ص 292.

3 ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تح السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954، ص 135.

وقد مثّل لها أمثلة متعددة بقوله: "**ويقولون لقيتُ من فلان عرق القربة، أيْ شدّة ومشقّة، وأصْل هذا أنّ حامل القربة يتعب في نقلها حتى يعرق جبينه، فاستُعير عرقها في موضع الشدّة، ويقول: «النّاس لقيت من فلان عرقُ الجبين أي شدّة»**[1]، وهكذا يستعير ابن قتيبة العرق ويستعمله في موضع الشدّة وهو ليس لها ويجعل من هذه الاستعارة صورة حيويّة فاعلة.

4.1- أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني(ت384هـ):

عرف الرمّاني الاستعارة بأنّها "**تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللّغة على جهة النقل للإبانة**"[2].فهو لم يخرج عن النّسق اللّغوي في تعريف الاستعارة وتوضيحها فقد شغله في الاستعارة النّقل والاستبدال في اللّغة، وحلّل الرمَّاني استعارات القرآن تحليلاً فنّياً ففي قوله تعالى: {الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجاً}[3] قال الرمّاني «**العوج هاهنا مستعارٌ وحقيقته خطأ والاستعارة أبلغ لما فيه من البيان بالإحاطة على ما يقع عليه الإحساس من العدول عن الاستقامة بالاعوجاج**»[4]، فهو يرى في التّشخيص قوة للإبانة وتوضيحًا لمعنى الكلام، ويرى أنّ دور الاستعارة هو الايضاح والبيان، يقول الرمّاني: «**وكلّ استعارة فلا بدّ لها من حقيقة وهي أصلُ الدّلالة على المعنى في اللّغة كقول امرئ القيس في صفة الفرس: قيد الأوابد، والحقيقة فيه مانعُ الأوابد وقيد الأوابد أبلغُ وأحسن وكقولك: ميزان القياس حقيقته تعديل القياس**»[5]، وهذا الكلام يستدلّ به حمادي صمّود ليظهر دور الاستعارة وهدفها فهو يرى ب: ."**أنّ البلاغيين والنّقاد نظروا إلى وظيفتها من خلال تحديدهم لوظيفة التّشبيه، لذلك اعتبروها طريقة في التّعبير تساعد على تقريب المعنى وإبانته**

---

[1] ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري، تأويل مشكل القرآن، المصدر نفسه، ص 136.

[2] الرمّاني أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله، النكت في المجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في المجاز القرآن، تح محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، 1968، ص 85.

[3] سورة الأعراف، الآية 45.

[4] الرمّاني، النّكت، مصدر سابق، ص 92.

[5] المصدر نفسه، ص 86.

وتزيينه بإحداث خصوصيّة فيه لا يحدثها الاستعمال الحقيقي"[1] فالمتكلّم يوظّف الاستعارة للإيغال في تسهيل الفهم وايصال الرّسالة بقوّة.

5.1- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت. 395هـ):

تحدّث أبو هلال العسكري عن الاستعارة فعرّفها بقوله: «**الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك (إمّا) أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشادة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه**»[2]، فالاستعارة هي الخروج عن اللّغة المألوفة التي وضع اللفظ في الأصل لها، إلى لفظٍ مستعارٍ لتأكيد المعنى وتوضيحه، يقول لويس شيخون معقبًا على الأغراض التي أوردها أبو هلال:

وهذه الأغراض هي:

1-تقريب المعنى إلى ذهن السامع

2-المبالغة في المشابهة

3-الايجاز

4-اضفاء مسحة جمالية على العبارة لتتقبلها النفس."[3]

---

[1] حمّادي صمودي، التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، 1981، تونس، ص 583.

[2] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981م، ص 295.

[3] ينظر: محمود السيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1994، ص 21.

وبذلك يكون العسكري قد توسّع في باب الاستعارة عن سابقيه وتجاوزهم في تفصيل الأغراض وبيان أهمّية الاستعارة وشرح دورها وأثرها بإسهاب: **«وهذا الكلام لا يخرج عن قول ابن جنّي والرمّاني فإنّ الهدف من الاستعارة الشرح والتوضيح والمبالغة والاختصار في اللّفظ المعبّر عن المعنى وهذه الأهداف تجعل للاستعارة قيمة كبيرة في تحقيق التّواصل بين البشر»**[1]، يؤكّد عطيّة سليمان أحمد بهذا القول على أنّ أبو هلال العسكري لم يخرج عن سابقيه ابن جني والرمّاني في جعل هدف الاستعارة هو تحقيق التّواصل الجيّد بين المتكلّمين.

6.1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(456هـ):

يعرّف ابن رشيق القيرواني توفي الاستعارة بقوله: **«الاستعارة أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلَى الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام، إذا وقعت موقِعها ونزلت موضعها»** [2]، وبذلك يريد أن يتوسّط ابن رشيق بين موقفين في الاستعارة، موقف يصل إلى الغرابة، وموقف يقرّبها من الحقيقة، والاستعارة في نظره« **مجازًا واتّساعًا أَلَا ترى أنّ للشيء عندهم أسماءٌ كثيرة وهم يستعيرونه مع ذلك على أنْ نجد اللّفظة الواحدة يعبّر بها عن معانٍ كثيرة، نحو العين التي تكون جارحة وتكون الماء وتكون الميزان وتكون المطر الدّائم الغزير وتكون نفس الشيء وذاته وتكون الدّينار وما أشبه ذلك كثير»**[3]، فهذا يحيلنا على أنّ النّسق اللّغوي للاستعارة يكمن داخل ذهن العربيّ الذي أحتاج إلى التوسّع المعجميّ، فأعْمل جهده في توطين الاستعارة لتكون الأداة التي يستخدمها والأداة الطّائعة له فأثبت لنا اهتمامه العميق بها لا على سبيل الصّدفة بل على سبيل التّوسُّع في

---

[1] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النموذج الشبكي، البنية التصورية، النظرية العرفانية)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعيّ، القاهرة، مصر، 2014، ص 13.

2 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981، ص268.

[3] المصدر نفسه، ص274.

اللّغة العربيّة حتّى تستغني عن سواها من اللّغات في إنشاء مصطلحٍ جديدٍ، وابن رشيق أسند حكمه لما عرفه وعلمه.

يؤكّد ذلك عطيّة أحمد بقوله عن ابن رشيق: «**إنّ ابن رشيق يُشير إلى الهدف من الاستعارة عند العرب ليس لقلّة الألفاظ أو لضيق الأفكار إنّما هذا من باب مخاطبة الذّكاء عند المتكلّم والمستمع فكلاهما يشترك في هذه الأحاجي التي تعتمد على ذكاء المستمع في فهم المقصود بالقول، وذكاء المتكلّم في صُنْع عباراتٍ تحتاج من مستمعه أنْ يُعمل ذهنه فيها**»[1] فهنا يكمن اللّعب باللّغة ومخاطبة ذكاء المستمع الذي سيحاول إيجاد المعنى من خلال التّركيب الاستعاري المباغت.

7.1- عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ):

ويعدّ عبد القاهر الجرجاني متقدّما في بسط القول في الاستعارة مفهوماً وتطبيقا، حين يعرّفها بقوله: «**اعلمْ أنّ الاستعارة في الجملة أنْ يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي معروف تدلُّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضع ثمّ يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازمٍ فيكون هناك كالعارية**»[2]، فالاستعارة في نظره لا تخرج على النّسق اللّغوي بناءً وتوظيفًا، وهي تنهض على أصل اللّغة، فالاستعارة نقلٌ لغويّ من أصل وضعت له اللّفظة اللّغويّة اتّفقت العرب في مخاطباتها على دلالتها تلك إلى تركيب آخرٍ، وهذا النّقل يحدّد نوع الاستعارة فهو يقسّم الاستعارة إلى قسمين، استعارة مفيدة وأخرى غير مفيدة، والاستعارة غير المفيدة وإنْ ارتكزت على النّسق اللّغوي في بنائها إلّا إنّها جرّدت من المعاني فأصبحت نقلًا لغويًّا فحسب، وأدخلها الجرجاني في مجرّد التوسّع اللّغوي دون أثرٍ بلاغي أو جماليّ يراعى.

1عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، مرجع سابق، ص11.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، مصر، 2010، ص17.

يؤكّد ذلك في شرحه لبعض أبيات الشّعر شرحًا مُرتكزًا على النّسق اللّغويّ ليحدّد طبيعتها المحتسبة بين الإفادة أو عدمها، وهذا ما يهمّنا من الجرجاني في إظهار دور وأهميّة النّسق اللّغوي في تصوُّرِ أو تحليلِ أو اختيارِ الاستعارات.

يستشهد بـ:

" قول العجاج:

وَفَاحِمًا ومَرسِنًا ومُسَرَّجَا

يعني: أنْفًا يبرقُ كالسّراج، والمرسن في الأصل للحيوان، لأنّه الموضع الذي يقع عليه الرّسن.

وقال آخر يصف إبلًا:

تَسْمَعُ للماءِ كصوتِ المسحلِ بينَ وَرِيديهَا وَبيْنَ الجَحْفَلِ

فجعل للإبل جحافل وهي لذوات الحوافر(...) فهذا ونحوه لا يفيدك شيئًا لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه لو قاله، إنّما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب»[1]

فهو يوضّحها بأنّها لا تمدّ المتلقّي بأيّ فائدةٍ مرجوّة فهي حبيسة التوسّع للشاعر توسّعًا لغويًّا، لا للتّأثير في السّامع ليتفاعل مع الاستعارة تفاعلًا إيجابيًّا.

ثم يذهب مرتكزًا على النّسق اللّغوي محدّدًا النّقل المفيد والاستعارة المفيدة يقول: «**وأمّا (المفيد) فقد بان لك باستعارته فائدة، ومعنى من المعاني وغرض من الأغراض، لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك وجملة تلك الفائدة وذلك الغرض (التّشبيه)، إلّا أنّ طرقه**

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر سابق، ص 17-18.

تختلف حتى تفوت النّهاية، ومذاهبه تتشعّب حتى لا غاية»[1] فهو يرى بأنّ علاقة المشابهة هي الأساس ثم يعمد لشرح هذا النّقل المفيد فيضع أمثلة لذلك منها:(رأيت أسدا)

«فقد استعرت اسم الأسد للرّجل، ومعلومٌ أنّك أفدْت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك، وهو المبالغة في وصفِ المقصود بالشّجاعة، وإيقاعك منه في نفس السّامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته، وسائر المعاني المركوزة في طبيعته، ممّا يعود إلى الجرأة»[2] يعتمد تحليل الجرجاني على الوصول إلى الجماليّة التي تحقّقها الاستعارة المفيدة، فالنّسق اللّغوي هو المحدّد للجماليّة والمبالغة.

- **«ثمّ يذهب إلى قول الفرزدق:**

فَلوْ كُنْتُ ضَبْيًا عَرفتُ قَرابَتي ولكنَّ زنْجِيًّا غلِيظَ المَشافِرِ»[3]، فالمشبّه هو الرجل والمشبّه به الجمل الذي حذف وترك لازم من لوازمه (المشافر) على سبيل الاستعارة المكنية، فالجرجاني لم يخرج عن النّقل اللّغوي بين المستعار والمستعار له لتحقيق المبالغة، وهو يرى بديع هذه الاستعارات في: **«أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ حتى تخرج من الصّدفة الواحدة عدة من الدّرر»**[4]، يُصوّر الجرجاني الاستعارة بأنّها جوهرة الأدب وأثمن مفردات اللّغة، معبّرًا عن جمالها الواجب حضوره في كلّ عمل أدبيّ أو انجاز إبداعي.

يوغل الجرجاني في النّسق اللّغوي للاستعارة فيقسّم الاستعارة المفيدة إلى قسمين اثنين بحكم التّركيب اللّغوي المكوّن من اسم وفعل:

- **أوّلا الاسم:** تبنى الاستعارة على الاسم، وتكون على وجهين:

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر سابق، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص20.

[4] المصدر نفسه، ص 23.

أ) **«أن تنقله عن مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتُجريه عليه، وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف، وذلك في قولك: رأيت أسدًا، وأنت تعني رجلًا شجاعًا (...)، فجعل اسمًا له على سبيل الإعارة والمبالغة في التّشبيه»**[1] صرّح بالمشبّه به (الأسد) وهو اسم صريح وحذف المشبّه (الرجل)لأنّ الطرفان المشبّه والمشبّه به بينهما علاقة واضحة سهلة الادراك والهدف من ذلك جماليّ هو المبالغة.

ب) **«أنْ يؤخذ الاسم على حقيقته، ويوضع موضعًا لا يبيّن فيه شيء يشار إليه فيُقال: هذا هو المراد بالاسم والذي استعير له، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبًا منابه ومثاله:**

قول لبيد:

وَغداةَ ريحٍ قدْ كشفْتُ وقرّةٍ إذْ أصبحتْ بيدِ الشّمالِ زِمَامُهَا»[2] فالمشبّه غير واضح والعلاقة بين الطرفين تحتاج إلى إعمال الفكر للبحث عن العلاقة بينهما، فمن خلال النّسق اللّغوي للكلمات أراد أنْ يثبت الاستعارة.

- ثانيا الفعل:

«فإذا أُستعير الفعل بما ليس له في الأصل فإنّه يثبت باستعارته له وصفًا هو شبيه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتقّ منه»[3]، وتكون الاستعارة في الفعل حينما ترتبط دلالته بالوصف، فالمعنى الجديد يكون في بنية لغوية لها علاقة بالسياق المحيط.

- **وممّا تجب مراعاته أنّ الفعل يكون استعارة مرّة من جهة فاعله الذي رفع به ومثاله ما مضى ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله، وذلك نحو قول ابن المعتز:**

جُمِعَ الحقُّ لنَا في إمامٍ قَتَلَ البخلَ وأحْيَى السَّمَاحَا"[1]

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، المصدر سابق، ص 24.

[2] مصدر نفسه، ص 24.

[3] مصدر نفسه، ص 27.

يرى الجرجاني أنّ الاستعارة في البيت الشّعري مركّبة من أفعالٍ وهي ألفاظٌ مستعارة مسندة إلى مفعوليْن فخالف في النّقل لما وضعا له في الأصل، فالتّركيب الأول "الإمام قتل البخل" شبّه البخل بالإنسان الذي يقتل والقرينة هي الفعل "قتل" والجملة الثانية" أحيى السماحا"، كذلك أسند الفعل إلى مفعول به هو السّماح مكوّنا بذلك استعارة مكنيّة.

ونتيجةٌ لما سبق فالجرجاني ركّز على الأنساق اللّغويّة للاستعارة فقد أختار دور الاسم والفعل في التّركيب الاستعاري جاعلًا من النّحو سبيلًا لفهمهما وكشف دلالتها.

8.1- السكاكّي يوسف بن أبي بكر (ت 626هـ):

يرى السكّاكي أنّ الاستعارة تقوم على دعامتين أساسيتين هما: التّجاوز الدّلالي، والأخرى التّشابه، ويرى أنّ أحدهما لا يُحقّق بمفرده صورة استعاريّة، وهو ما يمكن استنتاجه من قوله: «**إنّ المجاز أعني الاستعارة من حيث أنّها من فروع التّشبيه – كما ستقف عليه – لا تتحقّق بمجرّد حصول الانتقال من الملزوم إلى اللّازم، بل لابدّ فيها من تقدمة تشبيه شيء بذلك الملزوم في لازم له**»[2]، صحيح أن الاستعارة تعد فرعا من فروع التشبيه لكنّها لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من الملزوم الى اللازم فاستخدام لفظ يدلّ على لازم شيء ما للدلالة على ذلك الشيء نفسه، على سبيل المثال قولنا (شابت رؤوسهم) يعدّ انتقال من الملزوم الشيب الى اللازم الكبر، ولأنّ هذا الانتقال لا يلبّي جميع شروط الاستعارة، فقد تمّ ذكر كل من المشبّه والمشبّه به، ولا يوجد حذف لأحد طرفي التّشبيه وهو بذلك يؤكّد على العلاقة بين طرفيْ الاستعارة وقرينة المشابهة بينهما، ووفق تركيزه على المعطى اللّغوي يقسّم الاستعارة إلى قسمين: استعارة مجرّدة واستعارة مرشّحة.

يقول السكّاكي في محتوى الاستعارة المرشّحة والاستعارة المجرّدة، «**اعلمْ أنّ الاستعارة في نحو "عندي أسد" إذا لم تعقّب بصفات أو تفريع كلام لا تكون مجّردة ولا مرشّحة وإنّما**

---

[1]عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 28.

2 السكاكّي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،1987، ص.331.

يلحقها التّجريد أو التّرشيح إذا عقبت بذلك»[1]، فهو يصنّف الاستعارة اعتمادًا على اللّغة الواصفة إمّا للمشبّه أو المشبّه به فإنْ عقّبت الاستعارة بكلام شارح أو واصف للمشبّه أصبحتْ مرشّحة وإنْ عقّبت الاستعارة بكلام مرتبط بالمشبّه به فهي مجرّدة ثمّ ينتقل الى تقسيمات أخرى للاستعارة مبنية كذلك على النسق اللغوي ويقسمها الى قسمين مكنية وتصريحية، فقوله مثلًا في البرهنة على الاستعارة المكنيّة: **«هي كما عرفت أنْ تذكر المشبّه وتريد به المشبّه به، دالًّا على ذلك بنصب قرينة تنصبها وهي أنّ تنسب إليه وتضيف شيئًا من لوازم المشبّه به»**[2]، فدراسة الاستعارة ضمن أنساقها اللّغويّة يجعل اللّغة مقصودة لذاتها، فشرح السكّاكي للاستعارة المكنيّة يرتكز على النّقل والاستبدال، وهذا ما يخلص له أحمد ديري على أنّ شواهد التّحليل الاستعاري للأدب –على كثرتها– لا تكاد تجاوز الجملة فالبلاغة القديمة راوحت نطاق الجملة[3] راوحتْ فكرة الاستبدال مستوى التّركيب، فربطت البلاغة بالمنطق وأضْفت لذلك نزعةً عقليّةً مرتكزةً على إظهار الجانب الجماليّ اللّغوي.

فهذا المنطق يحكمه حدسٌ معيّنٌ لفهم العلاقة بين المشبّه والمشبّه به: **«فالاستعارة بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها فضلا على أنّ هذه المشابهة تقيُّد بما هو خارجي ظاهري»**[4]، فصعوبة هذا الفهم هي صعوبة مرتبطة بكلا الطرفين وبالأخص المتلقي الذي يحاول فهم التّركيب.

5- الاستعارة عند المحدثين:

إنّ مسار الدّرس الاستعاري منذ النّشأة والازدهار ثمّ التّراجع في ظل النّظرة الأحاديّة المنطلقة من الجماليّة، أخذت في الانحدار والجمود فـ:**«البلاغة القديمة التي تحوّلت من مقاربة إجرائيّة إلى نظريّة معياريّة غلب عليها غلوّ التّصنيف والجمود ولم تستطعْ مسايرة**

1 السكاكي، مفتاح العلوم، مصدر سابق، ص 385.

2 السكاكي، مفتاح العلوم، المصدر نفسه، ص 378-397.

3 – ينظر على أحمد ديري، مجازات بها نرى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.ص42.

4 مصطفى ناصف، الصورة الأدبيّة، دار الاندلس، بيروت، 1983، ص 140.

تحوّلات النّص وإنتاجه لأشكالٍ بلاغيّة جديدة لم تقعدْ لها منظومة الخطاب الواصف القديمة، وتعدُّ شروح مفتاح العلوم للسّكاكي أبرز شاهدٍ على انسداد البلاغة وبخاصّة عندما اجتاحها المنطق الصّوري، فأصابها الولع بالتّصنيف والتّرتيب»[1]، فهذا الجمود الذي أخلّ بالدّرس البلاغي وراوحه مكانه دفعه إلى الانسداد لعدم تطابق النظري التقليدي والمنجز الإبداعي المنفتح على التّجديد المستمرّ، ولكن هذا الانسداد تبعته محاولات الإحياء في العصر الحديث وللخروج من الجمود والتحجّر، وهذ ما يؤكّده عبد الإله سليم، حين يقول: **«إنّ وظيفة الاستعارة عند القدماء إمّا اتّساعية أو تأكيديّة أو تجميليّة أو توضيحية، أي إنّها صيغة زائدة يتم الانتقال إليها حسب رغبة مستعمليها»**[2]، فهي خاضعة لفكرة اللغة وجمالياتها وتتقيّد بهذا الاطار.

فعبد الإلاه سليم يؤكّدُ على الاهتمام الكبير للدّراسات القديمة بما تقدمّه الاستعارة من جوانب محدودة، التي لا تخرج عن النّسق اللّغوي، إنّ تطوّر الاستعارة اقترن حتمًا بتطوّر المبدع: **« فالمبدع يعمل جاهداً على تجسيد رؤيته للواقع، ويعمل جاهداً – في الوقت نفسه – على تجاوز الأُطر الصياغيّة المألوفة حتّى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التّعامل الحياتي للّغة، وهنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كلّ مظاهر الثّراء اللّغوي، واصطياد ما تحمله من تنوّع لتحقيق الهدف الجمالي»**[3] فما يدور في نفس المبدع وفي دواخله من نوازعٍ لا يُكشف إلّا من خلال اللّغة التي تساوي كينونة هذا المبدع، واللّغة مكوّنها الأساسي الألفاظ والمفردات وهي تمرّ بالسياق الأصغر (التّركيب) إلى السياق الأكبر (الخطاب) ستجسّد الواقع، وخاصّة إذا اختير لها من اللّغة ما يحقّق الجماليّة كالاستعارة، فالاستعارة هنا تتحوّل إلى ناقلٍ لما يحدث من أفكارٍ في نفس المبدع متجاوزةً اللّغة المجردة، هذا ما جعل النقّاد والبلاغيين يعيدون النّظر في الاستعارة حتّى تتمايز عن القراءة التّراثيّة، فسعد مصلوح يرى

---

[1] أحمد يوسف القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر، 2007، ص267-268.

[2] عبد الإلاه سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية، دار توبقال، المغرب،2001، ص61.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية للنشر، مصر، 1997، ص17.

أنّ الاستعارة: «**هي اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي (collocation) اقترانًا دلاليًا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام منطقي– ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلاليّة "semantic deviance" تثير لدى المتلقّي شعورًا بالدّهشة والطرافة وتكمن علّة الدّهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلاليّة من مفاجأة للمتلقّي بمخالفتها للاختيار المتوقّع**» [1]، فهو يقرن بلاغة الاستعارة بالدّهشة التي تحدثها لدى المتلقي الناتجة عن النسق اللغوي الجديد الذي يتحكم فيه الاختيار المعجمي الذي يحدث المفارقة، فهاته المفارقة ستتجاوز المتوقّع من التعابير أو بالأحرى تجاوز اللغة المألوفة، فيتجاوز بذلك حدود الجماليّة فبناء التشبيهات والاستعارات يراعى فيه التقارب بين المشبّه والمشبّه به وهما يخضعان لمنطق العقل[2]، فالاستعارة وهي تتبلور داخل مخيلة المبدع تقع بين مفردتين تتّصفان بالتّعارض أو عدم الانسجام المنطقي، فجملة (طار الكتاب) تملك مفردتين لا يربط بينهما أيّ رابط منطقي فحقل الطّيران خاصّ بالطيور المتحرّكة، والكتاب يندرج ضمن حقل الجوامد، لكنّ الاستعارة تجمع بينهما محدثةً الدّهشة والغرابة لدى المتلقّي محقّقة توضيحًا لوجه الشّبه.

لقد أُعيد بسبب الظروف النقديّة المستجدّة وما تحمله من نزوعٍ إلى قراءة جديدة للموروث البلاغي، في ضوء المقاربات والمناهج المعاصرة والمستحدثة كانت البداية بالدّراسات الأسلوبيّة، التي أخذت على عاتقها إحياء مقولات البلاغة بصورة مستحدثةٍ وهذا ما نراه عند:

1.2- أحمد الشايب:

تناول أحمد الشّايب في كتابه (الأسلوب) فكرةَ قوة الأسلوب بالرّبط بينها وبين الغموض الملازم للصّورة البيانيّة التي تميّز النّص الأدبيّ عن النّصوص القانونيّة والفلسفيّة والجغرافيّة،

[1] سعد عبد العزيز مصلوح، في النّص الأدبيّ، دراسة أسلوبية إحصائية، مصر، 1991، ص187.

2 ينظر: عبد الدايم عبد الرحمن، النسق الثقافي في الفكر البلاغي العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف ذهبية حمّو الحاج، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2019، ص170.

لأنّ الصّور البيانيّة تعمل على: «**إيقاظ العقول الخامدة وبعث الشّعور والحماسة وإثارة العواطف في نفوس الناس، وبذلك نهبُ للأفكار حياة أقوى من حياتها العقليّة، لتكون ممتعة مؤثّرة، فهذه الحياة هي التي تسمّى القوة**»[1]، فالصّور البيانيّة ستدفع النفوس للفهم وتثير المشاعر والأحاسيس وتحرّك الأذهان للتبصّر فتقدّم المتعة التي تمنح القوّة للأسلوب.

الاستعارة في نظر أحمد الشّايب إذن مرتبطة بالأسلوب وهي إحدى الآليات النفسيّة التي يستخدمها المبدع لتقوية أسلوبه، ويرى أنّ قوّة الأسلوب تكمن في قوة استعاراته وكناياته لأنها تتجاوز المعنى الحرفي إلى المعاني المجازيّة، فتفتح عوالم التّفكير أو التّخييل، ويضرب مثالًا بقول بشار بن برد:

إذَا أنتَ لمْ تشربْ مِرَارًا على القَذَى ضمِئْت وَأيُّ النّاسِ تصفُو مشاربُهُ

فيمكن أنْ نفهم من هذا البيت معانٍ ثلاثةٍ، بهذا التّرتيب:

أوّلها– هذا المعنى الحرفي السّاذج، وهو أنْ يحتمل الإنسان شرب الماء على قذاه أحيانًا، لأنّه لا يضمن صفاءه دائمًا.

ثانيها– احتمالُ الصّديق على ما به من عيبٍ، فلم يسلم إنسان من عيوب وهذا المعنى هو المناسب، لأنّ بشّارًا كان يعاتب.

ثالثها– الأخير، احتمال السّقوط في الحياة وتحمّل عنَت الدّهر فالفوز المطلق غير محتوم.

على أنّ مثل هذه الصّور الخياليّة، والعبارات البيانيّة، تبيّن كيف يتصوّر الأديب الأشياء ويتناولها بعقله وخياله، وتجعلنا نشعر بشعوره، ونتّحد معه ولو للحظات"[2] ففي تحليله

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1991، ص 194.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 195.

هذا للصّور البيانيّة لم يعتمد على التّحليل اللّغوي فحسب، بل ذهب إلى معانٍ أخرى تتجاوز ظاهر التّركيب إلى فتح مجال التّفكير والتّخييل يقول أحمد الشايب: "ومن المجاز قول ابن خفاجة يصف نهراً:

مُتَـعَطِّـفٌ مثلَ السّــوار كـأنّهُ والزَّهْرُ يكنفُهُ مَجَرُّ ســماء

وغدتْ تَحفُّ بهِ الغُصونُ كأَنَّــهَا هُدْبٌ يحـفُّ بمُقْـلــةٍ زرقـاءُ

والرّيحُ تعبثُ بالغصونِ وقد جرَى ذهبُ الأصيلِ على لُجين الماء[1]

فهذا المثال مليء بالكثير من التّشبيهات والاستعارات ففي البيت الأخير استعارة مكنيّة فالرّيح شُبّهت بالإنسان العابث وهو لا يرى قوّتها في التّشخيص بل في فتح المجال أمام التّفكير والتّخييل.

ردفًا على قاله أحمد الشّايب وقراءته الأسلوبيّة للصّور البيانيّة عمومًا وللاستعارة خصوصًا، نجدُ محمّد بن يحي يرى أنّ الصّورة الشعريّة في الدّراسات الأسلوبيّة تحتوي الاستعارة وهو يرتكز في ذلك على قول سيّد قطب «**لمْ يستعمل النُّقّاد القدماء مصطلح الصّورة بالمفهوم الحديث فقد كانوا يستعملون لفظ(الاستعارة) للدّلالة على بعضِ ما تدلّ عليه كلمة (الصّورة) الآن**»[2] لقد أتتْ الأسلوبيّة بمقاربةٍ إحصائيّةٍ من خلالها تحدّد قيمة الاستعارة متجاوزين بذلك خاصيّة الجماليّة، فنجده في تحليله لقصيدة مرثيّة مالك بن الرّيب التميمي **(ت60هـ)** التي أنشدها يرثي بها نفسه قبل وفاته، نجد الناقد يركّز في تحليله على التّكرار الحادث للتراكيب الاستعاريّة، فحدّد مرات التّكرار وكانت أربع عشرة مرّة ووضع جدولًا لذلك مبيّنًا فيه نوعها، وهذه أمثلة منها:

جدول يبيّن تكرار الاستعارات:

[1] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مرجع سابق، ص 196.

[2] محمد بن يحي، السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري، عالم الكتب إربد، الأردن، 2011، ص 146.

رقم البيت	الاستعارة	نوعها
05	دعاني الهوى	مكنيّة
06	أجبت الهوى لما دعاني	مكنيّة
11	الهوى من حيث يدعو صحابه	مكنيّة

فبعد ما جعل جدولًا أحصى فيه تواتر الاستعارات ذهب لذكر عدد تكرار كلّ نوع، معقّبًا على ورود الاستعارة المكنيّة أكثر من التّصريحيّة، فقد أحصى ثلاث عشرة استعارة مكنيّة، وواحدة فقط تصريحيّة، محتجّا بأنّ: «**الاستعارة المكنيّة تتميّز بدرجة أوغلُ في العمق، مرجعه إلى خفاء المستعار وحلول بعض مُلائماته محلّه، ممّا يفرض على المستقبِل تخطي مرحلة إضافيّة في العمليّة الذهنيّة التي يكتشف إثرها حقيقة الصّورة**»[1]، ويخلص في دراسته لهاته القصيدة إلى ما يلي:

أ- «قلّة الاستعارات في القصيدة، فهي لا تتعدّى نسبة19.71 بالمئة، من مجموع الصّور البيانيّة.

ب- هيمنة الاستعارة المكنيّة، إذْ بلغتْ نسبة 92.85 بالمئة من مجموع الاستعارات.

ت-توظيف استعارتين تصريحيّتين، أي: ما يشكّل نسبة 14.28 بالمئة من مجموع الاستعارات ومع ذلك فقد كان لهما أثر بالغ في رسم صورة الحزن التي تصطبغ بها القصيدة»[2]، وهذا يدلّ على تجاوز فكرة التّشخيص والتّجميل والتّزيّين، إلى أفكارٍ أخرى متعلّقة بالتّأثير وقوّة الأسلوب، لم تتوقّف الاستعارة عند الأسلوبيّة وفقط، بل زحفت لعلوم أخرى آخذة بالتّأثر والتّأثير.

[1] محمد بن يحي، السّمات الأسلوبيّة في الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 162.

[2] المرجع نفسه، ص 164.

2.2- رجاء عيد:

في دائرة التّشابك بين الفلسفة والبلاغة، نجد النّاقد رجاء عيد يورد مجموعة من تعريفات الاستعارة لعلماء البلاغة القدامى من أمثال الجاحظ والسّكاكي وغيرهما، ثمّ يعلّق قائلًا: «**هذه التّحديدات تلحّ على أنّ هناك حدودًا في عمليّة النّقل من شيءٍ إلى شيءٍ، وأنّ الاستعارة شيء محدّد قائم على (استبدال) يدرك أصله المأخوذ منه، ثم يتسامح فيه، أي لم ينظر إلى الاستعارة على أنّها قوّة فعّالة تتخلّق في حيويّة داخل القصيدة**»[1]،فهو يعلّق على حصر الاستعارة في فكرة الاستبدال لفظة بلفظة أخرى يتسامح فيها من أجل إظهار المعنى وبيانه ويستنكر تهميشهم لفعاليّة الاستعارة وكيف تتولّد من أوشاج النّص.

يستدلّ بتعليق (ثعلب) على بيت (امرئ القيس):

فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصلبه وأردفَ أعجازًا وناءَ بكلكلِ.

بأنّه استعار صفة اللّيل لوصف الجمل، يقول رجاء عيد: **مازالت الأشياء تحتفظ بوجودها المتميّز وما زالت سلطة (العقل) تدفع إلى مراعاة عقلانيّة الأشياء، وأنّك تقوم بعملية نقل مؤقّتة، فما زال اللّيل في البيت امرئ القيس متصلا عن الجمل أو كما يقول ثعلب:**

لأنّ اللّيل لا صلب له ولا عجز، أي مازال البيت يمثّل (أ) اللّيل.

(ب) الجمل.

ونحن نقوم بعمليّة نقل (ب) إلى (أ)، أي عمليّة استبدال وإعارة، لا أنّ (أ) أصبحت (ب) وجدانيّاً ولا شعوريّا"[2].

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة المعارف، مصر، ص 318.

[2] المرجع نفسه، ص 319.

فالبلاغيّون مصِرُّون – في رأيه – على وجود روابط منطقيّة تتّصل بالصّور التشبيهيّة[1]، وهنا يركّز رجاء على اهتمام القدماء واقتصارهم على فكرة واحدة وهي قرينة المشابهة في الاستعارة، وهذا ما يرفضه ويعده مضرا بفهم الاستعارة واختزال كثير من جوانبها كجانب الفاعلية داخل النّص، بسبب تحكيم العقلانية في الدرس الاستعاري، يقول: **«واضطرّت الأمور مرّة أخرى نتيجة محاولة التقنين الصّارم والنّظرة العقلانيّة للأداء الفنّي، التبس الأمر لدى البلاغيين، ويزيد التباسا الإصرار على تعقّل كلّ بناء لغويّ والبحث عن أصل تشبيهيّ لتستقيم الأمور أمام العقل فهذا ليس ذاك فكيف تداخلت الأمور ...لابدّ من محاولة فضّ الاشتباك بين الكلمات لنرجع كلا إلى خطوطه الأولى»**[2]، فهو يوضّح فكرة القدماء في فهمهم جوهر الاستعارة، ويشرّح الركيزة الأساسيّة التي بنوا عليها النّظرة إلى الاستعارة، فلن تستقيم الاستعارة إلّا إذا تقبّلها العقل ووجد لها مخرجًا وعلاقة بين اللّفظ الحاضر واللّفظ الغائب، هذه العلاقة هي العلاقة التشبيهيّة.

ويحاول رجاء عيد إظهار الجانب السّلبي لاعتمادهم على المقاربة العقليّة المنطقيّة، يقول: **«البحث عن الأصل التشبيهيّ والبحث عن العقلانيّة وراء الصّورة الأدائيّة سببُ ذلك الاضطراب وتكون النّتيجة أنْ يحكم على الاستعارة بمدى القرب والبعد عن الأصل التشبيهيّ أيْ أنّه في جميع الأحوال لا بدّ من أصلٍ تشبيهيّ نطمئنّ إلى وجوده وإنّنا مشدودون إليه»**[3]، يوضّح هنا ما هي السّلبية التي يراها في هاته المقاربة التّراثية أنّ الشّاعر أو المبدع سيركّز ويضع كلّ تفكيره حول إيجاد حلول للقرب أو البعد من التّشبيه وهذا ما سيدفعه للتخلّي عن عوالمه في ظلّ البحث عن الاستعارة المناسبة لمشاعره، فستصبح اللغة عميقة تتجاوز حدود الكلمات البسيطة فهي تتحدث من القلب وتعبّر عن مشاعرنا الحقيقية وتغوص في أعماق النّفس وتجسّد عواطفها الدفينة، فالمفردات اللّغوية التقليديّة تقصر عن ترجمة عمقها وتعقيدها : **« وهنا يحطّم الشّاعر النّسق اللّغوي المألوف، لِيقيم هيكلًا لغويًّا**

[1] ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة، المرجع سابق، ص 331.

[2] المرجع نفسه، ص 349.

[3] المرجع نفسه، ص 351.

جديدًا يفقد فيه اللّفظ وضعيّته الجامدة»[1]، يعتبر رجاء أنّ الإنسان المبدع يختلف عن باقي النّاس بما يملكه من قدرة يتجاوز بها الرؤية البسيطة واللُّغة المألوفة القابعة خلف أسوار المعاجم، بل يملك رؤيا تتحدّد وفق ما ينتجه من لغة حيّة متحرّكة منسلخة من دائرة الجمود والتكلّس.

يحاول عيد تحليل بعض الأبيات ليثبت ما يذهب إليه من أقوال وتنظيرات، فيختار قول الشّاعر محمود حسن إسماعيل عن صفارة الإنذار:

نَمَا غـَـابُهَا في خـرابِ البِلَى وطافَ بهِ الشُّؤم يَسْقي الأجمْ

سَقَى فَرْعَه من صروفِ الزّمانِ رَزَايَا مشَـعْشَـعَـة بالنّـغَـمْ

بَأَدْغَـالِهِ لاذَ جـنُّ الفَـلَا وبـومِ الدُّجَى بِذُراه اعْـتصمْ

فلن تجد لهذه التّركيبات اللّغويّة وجودًا في الخارج، ولا يمكن الْتماس وشائج تشبيهيّة مقنّنة، وهنا ينطبق على هذا البناء اللّغوي (...) ولذلك فإنّ التّركيبة الجديدة لا تعود بنا إلى الواقع بل تجبر العين والعقل أنْ ينتبها إلى الفعل الذي أبدعها، إنّه فعل يقوم به خيال متسلّط"[2]، يظنّ عيد أنّ هذه الاستعارات لا تستند على العلاقة التّشبيهية بل تعتمد على الاتّساع والتّمزيق والجمع بين الأضداد والتحرّر من الواقع إلى اللاواقع، لا يلزم المستفهم أنْ يبحث عن القرب من التّشبيه أو الابتعاد عنه للوصول إلى المعنى بل إلى متلقٍ يملك خيالًا يستطيع ترويض الخيال المتسلّط.

3.2- محمّد العمري:

مع محمد العمري أخذت البلاغة العربيّة اتّجاهات أخرى، بحيث: «**ينبني مفهوم البلاغة والبلاغة العامّة عند العمري على لقاء عنصريْ التّخييل والتّداول، ويقوم ببناء**

[1] رجاء عيد، فلسفة البلاغة، مرجع سابق، ص 405.

[2] المرجع نفسه، ص 408.

شرعيّة وجود هذه البلاغة وأحقيّة تطبيقها بالحوار بين النّموذج الغربي الحديث والتّراث العربيّ من أجل ترسيخ هذا النّموذج الذي يرى فيه العمري مجالًا يسمح باستعادة البلاغة لمكانتها التي كانت عليها واستعادت الأراضي التي فقدتها منذ تحنيط البلاغة»[1]، ذهب العمري مذهب الإقناع والحِجاج وآلياتها في أوائل طرحه ونجد ذلك في كتابه بلاغة الخطاب الإقناعي يذهب إلى تبنّي أرسطو للاستعارة، فهو يرى أنّ أرسطو: **«قد اعتبر الاستعارة (بمعناها الواسع) عنصر إغراب يُحدث الهيبة والعجب»**[2]، فهذا الاغراب والعجب سيسوق نفوس المستمعين لاستحسان مقولات المتحدّث فيتأكّد بذلك تبنّيهم لطروحاته وأفكاره.

فنجده في موطن آخر يعلّق على خطبة أحد الأمراء: **«أمّا بعد فإنّ لكلّ شيء آفة، وإنّ لكلّ نعمة عاهة، وإنّ آفة هذه الأمّة، وعاهة هذه النّعمة عيّابون ظنّانون يظهرون لكم ما تحبّون ويسرّون ما تكرهون»**[3]، يعلّق محمد العمري قائلا: **« ففي النّص مجموعة من التّشبيهات والاستعارات والكنايات وقد كانت في أغلبها مستعملة (عامية) يمزج فيها الخطيب بين عالم الإنسان المتمرّد المشاغب وعالم الحيوان الشّارد النّافر الذي لا يستقيم أمره إلّا بالوقم والقمع وظلّت هذه الخطب تتردّد في خطب بني أميّة وبوجه آخر (الاحتجاج والشكوى) في أدب الشيعة»**[4] فما يهمّنا في نص العمري هو تعليقه على الاستعارات والتي لم يهتم بجماليتها بقدر اهتمامه بتكرارها لأنّها تبرز الشّكوى والسّخط لدى بني أمّيّة، فهي سيمفونيّة دائمة التّكرار من أجل إظهار الحجّة والدّليل.

---

[1] بوعافية عبد الرزاق، البلاغة العربية والبلاغات الجديدة قراءة في الأنساق بين التراث والمعاصرة، مؤسسة حسين راس الجبل، للنشر والتوزيع الجزائر، 2018، ص .96.

[2] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، أفريقيا الشرق 2002، المغرب ص 102.

[3] المرجع نفسه، ص103.

[4] المرجع نفسه، ص104

4.2- محمّد مشبال

يتحدّث محمد مشبال في تعقيبه على نصّ **محمد أنقار** محاولًا التّمييز بين الاستعارة الشعريّة والاستعارة العاديّة، ويرى أنّ الاستعارة في الشّعر لا تستعمل لضرورة تواصليّة، فوظيفتها لا علاقة لها بالحاجات اللّغويّة في المجتمع أو المختبرات بل تتأكّد وظيفتها الجماليّة، يعقّب على النّاقد محمد أنقار تجاهله للوظيفة التّواصليّة للاستعارة **«قائلًا بأنّ الباحث رفض المحتوى الإنساني والايديولوجي للصّورة واكتفى بالنّظرة البيانيّة، معتبرًا أنّ الأدب هو التّزيين، وإذا ما استغنى الكلام عنه لم يصبح أدبًا»**[1] ثمّ يطرح سؤالًا مهمًّا يحدّد من خلاله قيمة الصّورة البلاغيّة وخاصّة الاستعارة: **«ثمّ ما قيمة (التّزيين) إذا لم ينطوي على أبعادٍ دلالية تجعل منه عنصرًا فنيًّا»**[2]، فأيّ معنى يحمله التّزيين إن لم يكن عنصرا فنيّا ذا أبعاد دلاليّة عميقة، فلا يمكن اعتبار الصّور الاستعاريّة عملا فنيّا حقيقيّا دون أن تغني المتلقي بدلالاتها العميقة التي تضفي قيمة فنّيّة حقيقيّة، فيؤكّد محمد مشبال على الذّوق العام للمتلقّي وعلى الدلالة التي تحملها الاستعارة في إدراك قيمتها.

فالجماليّة هي التي تحدّد قيمة الاستعارة وبذلك نجد محمد مشبال يعود إلى مقولات القدامى المكرّسة للجماليّة: **«الشّاعر مطالب بأن يعي وعيا حقيقيّا، واقعه الذي يعيش فيه وأن يدرك إدراكًا حصيفًا المطالب الجماليّة للمتلقّي»**[3]فالشاعر ملزم بأن يحاكي الواقع المعيشي ويجسّده في شعره وأن يدرك بعمق ووعي ما يطمح إليه المتلقي من جماليات في الشّعر،، فحياة الشّعر مرتبطة بما يقدّمه من جماليّة وهذه الجماليّة مرتبطة بالصّور البيانيّة وخاصّة الاستعارة، فالذّائقة الجماليّة للمتلقي هي التي تعلي من قيمة النّص أو تدفع به إلى دائرة الرفض والنّفور.

---

[1] محمد مشبال، مقولات بلاغيّة في تحليل الشعر، مطبعة معارف الجديدة الرباط، 1993، ص130.

[2] المرجع نفسه، ص 131.

[3] المرجع نفسه، ص 133.

3ـ امتزاج الثّقافي والاستعاري.

لعلّ دراسة الاستعارة من الزّاوية ثقافيّة يُثري الدّراسات المعاصرة بما يمنحه من رؤية بحثية همّشتها الدّراسات الاستعاريّة التقليديّة التي اهتمّت بالجانب اللّغوي وحده، فالرؤية الثّقافيّة ترى الاستعارة في حقلها التّداولي والتّواصلي والاجتماعيّ والسّؤال الذي يطرح بقوّة، لماذا اهتمّت الدّراسات الثّقافيّة بالاستعارة؟

يعطي الغذّامي الإجابة بإقراره أهميّة المجاز في التّحليل الثّقافي، فهو يرى أنّه من أهمّ شروط قراءة النّص ثقافيًّا: «**لا بدّ أنْ يكون النّص جميلًا ويستهلك بوصفه جميلًا، بوصف الجماليّة هي أخطر حيل الثّقافة لتمرير أنْساقها وإدامتها**»[1] يمكن استخدام الجمال كأداة ثقافيّة لتمرير أنساقها وإدامتها، والجماليّة التي تعدُّ الصّور البيانيّة جزءا هامًّا في تكوينها وإبداعها، والاستعارة من أهمّ هاته الصّور التي تستخدمها الثّقافة لتمرير نسقها واظهار قيمها فيها، فيمكن للثقافة التأثير على سلوكيات وأفكار أفرادها.

إنّ تعدّد أفكار الطّرح الثّقافي يشّعب زوايا النّظر للاستعارة فهي لا تتوقّف على فهم الجانب الفنّي و الأدبيّ أو التّواصلي فحسب بل: «**تتصدّر الاستعارة بشكلٍ كبير بنية الكلام الإنساني، إذ تعدّ عاملًا رئيسًا في الحفز والحث وأداة تعبيريّة، ومصدرًا للتّرادف وتعدّد المعنى، ومتنفّسًا للعواطف والمشاعر الانفعاليّة الحادّة، ووسيلة لملء الفراغات في المصطلحات**»[2]، فالاستعارة لغة التواصل والتأثير ومن خلالها نعبّر ونحفّز ونثري لغتنا، فهي أداة أساسيّة للتّعبير الإنساني ، إنّ فهم الاستعارة يحتاج إلى آليات بدءًا من تحديد طبيعتها، وصولًا إلى تفسير الدّلالات التعبيريّة، فهي تتوقّف على درجة دراية المتلقّي للاستعارات ووعيه بالبيئة والتّراث الثّقافي والظروف السياقيّة والثقافيّة السّائدة داخل المجتمع المعني

---

[1] عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 78.

[2] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ص11.

لأجل معرفة الرموز والدلالات والمعاني والايحاءات وفك طلاسمها مع تحوّل بلاغة الشّعر استراتيجيا من النمذجة الجزئية إلى نمذجة الأنساق وجب تحول الذائقة الجماليّة إلى استجداء رؤيتها حتى تكون أقرب إلى تفهم البديل البلاغي ومذهبه العضوي في بناء النّص والتأليف بين مؤثثاته وفي طليعتها الصّور الشعرية، حيث إنّها لم تعد كما كانت في كثير من الشّعر التقليدي وحدات مستقلة، يسهل اقتطاعها من مساقها غالبا أو خيوطها متوازية لا يتهيأ لها مجال الالتحام والتآلف[1]، إنّ احتكاك البلاغة بالكثير من العلوم المجاورة جعلها تتخلّى على النّظرة التّجزيئيّة للصّور البيانيّة وخاصّة الاستعارة التي تؤثّث النّص وتجعله يتمايز عن غيره من خلال رؤيتها وتحليلها تحليلًا شموليًّا داخل نسيج النّص.

سنتطرّق إلى أهمّ التحوّلات لمفهوم الاستعارة وتأويلها وفق العديد من العلوم والمناهج التي احتفت بالثّقافة وأدرجتها في فهم الاستعارة وتأويلها والبدء بالنّقد الثّقافي ثم اللّسانيات العرفانيّة التي أنتجت البلاغة العرفانيّة.

1.3 النّسق الثّقافي للاستعارة:

اغتنت الدّراسات النّقديّة العربيّة الحداثيّة بمفاهيم وإجراءات ذلك المولود النّقدي الجديد (النقد الثقافي) بوصفه محاورًا للنّصوص وباحثًا عن وصفٍ لها: «**صار النّسق المضمر هو الأصل الذهني للخطاب الثّقافي من حيث أنّ البلاغة ذات هدف مصلحي ذاتي**"[2]، فبما أنّ النّسق المضمر مجموعة من القيم والأفكار والمعتقدات التي تشكّل بنية ذهنيّة عميقة لدى الفرد، تصبح البلاغة أداة قويّة لتحقيق ذلك النسق المضمر فهي التي يتم من خلالها صياغة رسائله وتوجيهها بطريقة تضمن سيطرة تلك الأنساق المضمرة، فاستخدام لغة قويّة مؤثّثة بالاستعارات سيقود حتما للتّأثير على المتلقّي أو الرأي العام وتحقيق الأهداف بصورة صحيحة.

[1] مصطفى ناصف، الصورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1983م، ص209.

[2] عبد الله الغذامي: النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، مرجع سابق، ص 163.

وقد حاول بعض النقّاد –في ضوء هذه الرؤية– الوصل بين الدرس الاستعاري وبين الآليات التي أفرزها النقد الثّقافي وكميّة النّظريات الجديدة، محاولين **«عدم الاقتصار على التحديدات المعجمية التي تستطيع مراعاة نمو المعاني في الألفاظ وتجددها وغموضها»**[1] رافضين لفكرة تحليل المعاني معجميا وتفسيرها تفسيرا لغويّا بحتا، متخذين من الاستعارة مقصدا لها بوصفها وسيلة وغاية معا: **«بحكم أن الثّقافة منظومة من الأفكار التي يمتثل لها السلوك الإنساني عند جماعة من النّاس فان هذا يعني أنّ الفكرة الاستعارية قد تكون واحدة من تلك الأفكار الضالعة في تشكيل الثقافة»**[2] وبذلك تغدو الثّقافة متحكّمة في الاستعارة ملقيةً الضّلال عليها، ويبقى نجاح هذه الاستعارة: **«مرتبطٌ بالحجم السوسيو ثقافيّ لموسوعة الذّوات المؤوّلة وداخل هذا المنظور، فإنّنا لا ننتج استعارات، إلّا على أساس نسيجٍ ثقافيٍ ثريّ، أي عالم محتوى منظّم سلفا»**[3]على اعتداد أنّ الثّقافة تتجاوز وظيفة الإعلام والمعلومة إلى الرّسوخ والبناء بناء وتشكيل موسوعة ثقافيّة نستطيع من خلالها إنتاج وتأويل الاستعارة.

وبناء على ذلك فالثّقافة وأنساقها تأسّس لهذا المنجز الاستعاري، فتتحوّل بوساطتها من نسقها التّشخيصي والتّجسيدي –باعتباره النّسق اللّغوي – إلى وظيفة هامّة ووجوه بلاغيّة أخرى، وفي ذلك المضمار يغدو النّقد الثّقافي منهجًا تفسيريًّا توضيحيًّا للوجوه البلاغيّة، فكلّما اتّسعت هاته الموسوعة الثّقافيّة كان توليد الاستعارة خارقًا، فهاته القواعد التي تمنع خلق استعارة غير مشوّهة بالتّقليد وبالغة النّضج مكتملة مع مراد النّفوس تخضع حتمًا لما يملكه هذا المبدع من ملكة لغويّة وتصوّر ثقافي يمنحانه القدرة على الخروج من النمطيّة والدّخول في المبهر.

لقد تشكّلت الكثير من الرؤى والأصوات الدّاعية إلى تجديد البلاغة العربيّة وإعادة بث الروح في آليات اشتغالها إذ نجد أنّ: **«الدّراسة النظريّة للبلاغة العربيّة انتهت عند المتقدّمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبديع، يدرسون في الأوّل الجملة منفصلة أو متّصلة، ويدرسون في**

---

[1] عبد الله الغذامي: النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثقافيّة العربية، المرجع سابق، ص 25.

[2] البعد الفكريّ والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مرجع سابق، ص456.

[3] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربيّ الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، 2005، ص107.

الأخير الصّورة بسيطة أو مركّبة من تشبيهٍ ومجازٍ وكناية وحسن تعليل، مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه الدراسات على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أنْ تكون لتساير الأدب الإنشائي في أساليبه وفنونه» [1]، فهي بلاغة متجزئة مركّزة على البحث في الصّورة البسيطة من خلال الدّراسة الجماليّة المحدّدة بالتّشخيص أو التّجسيد لباب الاستعارة.

وهذه الرّؤية الصريحة غلبت–فيما يرى– محمد عبد المطلب فأصبح منظّرا ومؤصّلًا، فبعد أنْ تحدث عن الأدوات البلاغيّة**(الإمتاع والإقناع وترقيق الوجدان وتهذيب السّلوك)**[2] المشوّهة التي عبثت بالنّص تمزيقًا وبعثرة يقول: **«أيْ أنّ البلاغة على هذا النّحو كانت من أسباب نفور النّاشئ من مجموعة البنى البلاغيّة أوّلًا ثمّ من النّص الأدبيّ ثانيًا ومن ثمّ كان الأمر في حاجة إلى معاودة النّظر في مباحث البلاغة جملةً وتفصيلًا للإمساك بتصوّر شمولي يجمع بين مفرداتها من ناحية والكشف عن تفسير عميق لتحوّلاتها الظّاهرة والعميقة من ناحيةٍ أخرى»**[3] فالعزوف عن الاستمتاع بالنّص الأدبيّ ناتجٌ عن الجمود الذي أصاب البلاغة عمومًا ومباحثها، ممّا دعا إلى إعادة النّظر في تنظيرات البلاغة والبحث عن مخارج لإعادة الدّرس البلاغي إلى الواجهة ليواكب النّصوص الجديدة وكذا المتلقّي الجديد المشبّع بثقافة واسعةٍ قد تخالف التّنظيرات القديمة.

لذا فالنّقد الثّقافي يحاول قراءة النّصوص الأدبيّة بصورة مغايرة، ويرفض رفضًا تامًّا المعياريّة في فهم الصّور البلاغيّة، باعتبارها المرجع في الفهم والتّحليل، محاولًا تجاوز البعد الجماليّ إلى أبعادٍ أخرى، لذلك جاء النّقد الثّقافي بوصفه: **«مصطلحاً قائماً على منهجيّة أدواتيه وإجرائيّة تخصّه أوّلاً، ثمّ تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلّق بآليات استقبال النّص الجماليّ، من حيث إنّ المضمر النّسقي لا يتبدّى على سطح اللّغة، ولكنّه نسق مضمر تمكّن مع الزّمن من الاختباء، وتمكّن من اصطناع الحيل في التخفّي، حتّى ليخفى على**

[1] أحمد الشّايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1991، ص03.

[2] مصطفى الصّاوي الجويني، البلاغة العربية–تأصيل وتجديد–، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002، ص6.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر، 2007، مصر، ص1.

كتاب النّصوص من كبار المبدعين و التجديدين، وسيبدو الحداثي رجعيّاً، بسبب سلطة النّسق المضمر عليه»[1] فهو يحاول فهم الأنساق الثّقافيّة بعيدًا عن المفهوم الذي دأبت عليه البلاغة القديمة القائم على النّسق اللّغوي لوحده، وبذلك ينفتح التّحليل البلاغيّ على الأنساق الثقافية وخاصّة المضمرة منها، وبذلك تجمع دراسة البلاغة بين القيم الجماليّة والكمال الفكريّ والمضمر الثّقافي .

يرى الغذامي بأنّه: «**إذا سلّمنا بوجود العنصر السّابع (النّسقي) ومعه الوظيفة النّسقية فإنّ هذا سيجعلنا في وضعٍ نستطيع معه أنْ نوجّه نظرنا نحو الأبعاد النّسقية التي تتحكّم بنا وبخطاباتنا، ومع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعوّدنا على توقّعه في النّصوص من قيمٍ جماليّة وقيم دلاليّة وما هو مفترض فيها من أبعادٍ تاريخيةٍ وذاتيةٍ واجتماعيةٍ، كلّ ذلك قائمٌ وموجود لطالبه، وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النّسقية عبر العنصر النّسقي، وهذا يمثّل مبدأ أساسيّاً من مبادئ النّقد الثّقافي، كما نودّ أنْ نطرحه هنا، ويمثّل لنا أساسًا للتحوّل النّظري والإجرائيّ من النّقد الأدبيّ إلى النّقد ببعده الثّقافي وذلك لكي ننظر إلى النّص بوصفه حادثة ثقافيّة وليس مجتلى أدب ما فحسب**»[2] لا يكتفي بالعناصر الستّة لترسيمة جاكبسون، والمكوّنة من المرسل والمرسل إليه والرسالة والشفرة وأداة الاتّصال والسّياق، ويضيف عنصرا سابعا يتحكّم بخطاباتنا إنّه البعد النّسقي فهو لا يحاول هدم القيم الجماليّة والدلاليّة بل يضيف الحادثة الثّقافيّة، فكلّ نص هو حادثة ثقافيّة ووقائع تتحكّم فيها أنساق ثقافيّة.

فهاته الأنساق الثّقافيّة تتحكّم في النّص وفي مجازاته واستعاراته، ومن المسارات الجديدة التي ركّز عليها النّقد الثّقافي للمجاز عمومًا، هو أنّه يؤكّد على تجاوز الجماليّة إلى القيم الثّقافيّة فـ: «**مازال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النّصوصي غير أنّ ما يحسن التّأكيد عليه هنا هو أنّ المجاز قيمة ثقافيّة وليس قيمة بلاغية/ جماليّة**»[3] ولهذا سيتحوّل المجاز من النّسق

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي رؤية جديدة، مجلة علامات في النّقد، ع44، م11، يونيو2002، ص452.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية، مرجع سابق، ص 65.

[3] المرجع نفسه، ص67.

اللّغوي المهتمّ بالجماليّة إلى النّظر للجانب المضمر وهو النّسق الثّقافي المستقرّ في اللّغة وجمالياتها وهذا ما يؤكّده الغذامي بل يجعل من الجماليّة قناعا من أقنعة النّسق الثقافي، «**والنّسق هنا ذو طبيعة سرديّة يتحرّك في حبكة متقنة، ولذلك فهو خفيٌّ ومضمرٌ وقادرٌ على الاختفاء دائمًا، ويستخدم أقنعةً كثيرةً أهمّها-كما ذكرنا-، قناع الجماليّة اللّغويّة، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنّة من تحت المظلّة الوارفة**»[1] فتتحوّل الجماليّة و كلّ الآليات التي تجعل النّص له تأثير انفعالي على المتلقّي ومبهر في الوقت نفسه تتحوّل إلى قناع الشجرة التي تغطّي الغابة، والغابة هنا هي تلك الأنساق المضمرة الخفيّة وراء تلك الجماليّة.

تعمل الثّقافة متّخذة من أنساقها المختفية وراء الاستعارة التي ستصبح رمزًا لغويًّا مشبّعٌ بالمعاني والقيم والأفكار و:«**ينبغي علينا أنْ نقرّ بأنّ الثّقافة بكلّ أنساقها إنّما هي مجال رمزيّ مشبّعٌ بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعيّة والتطلّعات وكلّ المؤثّرات الفاعلة التي تصوغ الهويّة العامّة لمجتمعٍ من المجتمعات**»[2] إنّ الثّقافة وأنساقها هي التي ستصبح بين لحظةٍ وأخرى صانعًا لهويّة الأديب، والأديب هو هويّة الأمّة والمجتمع الذي يعيش فيه بمحموله الثّقافي وما رسّخه المجتمع، ولنْ تتوقّف على مجتمع الأديب وفقط بل: «**تسهم الثّقافة في إضفاء صبغة ثقافيّة على بعض المفاهيم الاستعاريّة الإنسانيّة المشتركة ذلك أنّ التّجربة الإنسانيّة تعدّ من المصادر المهمّة في بناء المعرفة والإدراك الإنسانيّ**»[3] وهكذا تتحوّل الاستعارة عبر الثّقافة من الحدود المجتمعيّة الضيّقة إلى العالميّة الواسعة، لتعيد تشكيل مخيال الانزياح اللّغوي لدى الإنسان، ويعمل النّقد الثّقافيّ على تجاوز الجماليّة إلى محاورة النّسق المضمر خلف الأشكال اللّغوية، بناء على أنّ الثّقافة هي البنية التحتيّة التي ستنتج لنا الظاهر الجماليّ كون الثّقافة: «**مجموعة من الصفات الخلقيّة والقيم الاجتماعيّة التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريّا العلاقة التي تربط سلوكه**

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية، مرجع سابق، ص 79.

[2] عبد الله إبراهيم، النقد الثّقافي مطارحات في النّظريّة والمنهج والتطبيق، مجلّة آفاق، اتّحاد الكتاب المغربيّ، ع67 أبريل 2002، ص 90.

[3] البعد الفكريّ والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مرجع سابق، ص456.

بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه»[1] وهذا الأسلوب سينعكس حتمًا على ما سيقرؤه وما سيكتبه ويبدعه سيظهر في استعمالاته للّغة واستعاراتها فنيًّا وتواصليًّا؛ في ضوء هذا الاعتبار لنْ تصبح الاستعارة مجرّد وقائع لغويّة في الخطاب الأدبيّ، فيضطلع النّقد الثّقافي بمهمة الكشف عن المعنى المختبئ وراء محمول الاستعارة الثّقافي «**فمعرفة العالم متضمّنة في المعرفة اللّسانيّة فهي صياغة ثقافيّة يتمّ داخلها شرح كلّ واقعة استنادًا إلى المخزون الموسوعي الذي يستند إليه الأفراد من أجل فهم ما يأتيهم من ثقافتهم وما يأتيهم من ثقافات أخرى**»[2]، هذا الفهم الذي يتأتّى من متلازمة الثقافة/اللغة، يسمح بالتوجّه لفهم العالم من خلال الإنتاج الفني الذي يختزل الحياة اختزالًا مباشرًا، فمن خلال جماليّات الاستعارة نعبر إلى تحليل الحياة، وإمكانيّة فهم التّجارب البشريّة.

فالنّص بناء لغويّ يبدع واقعًا تتمثّل فيه الثّقافة بجميع أبعادها، ولبناء هذا النّص نحتاج إلى الكلمة التي تعدّ اللّبنة الأساسيّة في هذا البناء و: «**تَحمل الكلمات في أحشائها ذات الإنسان وثقافته وتاريخه**»[3]، وتتجلّى أهميّتها في وصفها للأشياء غير بعيدة عن دلالاتها الإنسانيّة، وأهمُّ آلية لذلك هو التّركيب الاستعاريّ الذي يربط الأشياء بالإنسان حين يجسّدها ويشخّصها فيكون هنالك بعدًا تضامنيًّا بين الإنسان والأشياء ويربط بين هذا التّضامن المخزون الثقافيّ، وهكذا تتنوّع المعاني التي يحاول الأديب نقلها والتي تخضع في الأخير للثّقافة لأنّ: «**الكلمة هي في الأصل استعمالٌ ثقافي وهذا الاستعمال هو المسؤول عن تعدّد الدّلالات وتنوعها**»[4] وهي في صلتها بالثّقافة تحمل عاطفة ما وهي ليست بناء محايدًا بلْ وتكتسي معانيها من خلال الاستعمال الثّقافي فنرجع حين تحديد المعنى إلى الثقافة، وهكذا تتكوّن علاقة وطيدة بين الشّاعر والكلمة من جهة وبين الصّورة المجازيّة الاستعاريّة وبين الإنتاج الشّعري من جهة ثانية، وتصبح الاستعارة خزّان أسرار الشّاعر

[1] مالك بن نبي، مشكلة الثّقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط4، 1984، ص 74.

[2] سعيد بنكراد، مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثقافية، منشورات الزمن، المغرب، 2015، ص 75.

[3] المرجع نفسه ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 80.

وسمة التميّز والعبقريّة، حين: «**يشاهد الأشياء بعين الخيال ليشكّل عالمه، واقعه بالإشارة استنادا إلى الوظيفة الجوهريّة للإبداع في نظره هي كشف المستور بالخيال**»[1] فإبداع الشّاعر مقترن بما يخزّنه، وآلية الكشف عن هذا المخزون هي الخيال، وهذا الذي يقبع في استعارات الشّاعر وصوره البيانيّة، وهاته المقاربة وليدة فكرة أهميّة التّصوير الاستعاريّ المجازيّ، ومدى الصّلة بينه وبين الأحوال الذهنيّة التي يعيشها الشّاعر والتي تتيح له الخروج عن اللّغة العاديّة والبحث في مخزونه الثّقافي عن التّركيب الاستعاري المميّز الذي يرتقي بالنّص، إنّ الكلمة في التّركيب الاستعاري قائمة على الاستبدال ولكنّه استبدال من نوع خاص.

يرى بول ريكور أنّ: « **التوتّر بين الألفاظ في الاستعارة الحيّة أو بعبارة أدقّ بين التّأويلين اللّذين يكوّن أحدهما حرفيًّا والآخر مجازيًّا، يثير على مستوى الجملة كاملة خلْقًا حقيقيّا للمعنى الذي لا تنتبه البلاغة التقليديّة إلّا لآثاره ونتائجه، فهي لا تستطيع أنْ تفسّر خلْق المعنى لكن في النّظريّة التي تذهب إلى وجود توتر في الاستعارة (التّفاعليّة) كالتي نقابل بها هنا نظريّة الاستبدال، تنبثق دلالة جديدة تضمّ في داخلها الجملة كلّها(...) بهذا المعنى تكون الاستعارة خلْقا تلقائيّاً وابتكاراً دلاليّاً**»[2] يختلف ريكور عن البلاغيّين التقليديّين لكَوْنِه يعتبر الظّاهرة الاستعاريّة أساسها التوتّر الحاصل بين المشبّه به والمشبّه، الذي يتحدّد من خلاله المعنى فأهميّة الاستعارة تكمن بين طرفيها.

وبذلك تكون الاستعارة ظاهرة لغوية غنيّة تثير نقاشات فلسفية وبلاغية عميقة، فالاستعارة الحيّة تشكّل صراعا بين المعنى الحرفي المباشر للمفردات وبين المعنى المجازي المستعار، ينشئ هذا الصراع توتّرا يثري النّص ويضفي عليه عمقا إضافيّا، ومن هنا تخرج الاستعارة عن التّحليل التقليدي والتصوّر الكلاسيكي المحدود الذي ينظر إليها بقصور، تتّسع

[1] عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2012، ص 11.

2 بول ريكور، نظريّة التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص 93.

الدائرة في رؤيا المجاز حتى يتعالق بالنّص ويتداخل معه، وهذا حديث عن كيفيّة تكوين الاستعارة الذي تدرسه النظريّة التفاعليّة وبين الأثر الذي تتركه الاستعارة وهو محور الاهتمام في منظومة البلاغة الحديثة، وهذا ما نجد له تناغمًا مع منظّري النّقد الثّقافي الذين يروْن بأنّ: «**الخطاب يحمل بُعدَين أوّلين أحدهما حاضرٌ وماثلٌ في الفعل اللّغوي المكشوف وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلّياته العديدة الجماليّة وغيرها(...)،أمّا البعد الآخر فهو البعد الذي يمسّ المضمر الدّلالي**»[1] فتحليل الأثر الذي تتركه الاستعارة هو قراءة في النّسق اللّغوي المكشوف والظاهر، أما النقد الثّقافي فهو يبتعد عن تجليات اللّغة بجمالياتها ويهتم بالمضمر الذي يحمل الدلالة ويعبر عن الأديب.

إنّ إنتاج الاستعارة يمرّ بأطوار ثقافيّة كثيرة تتفاعل قبل أن تنتجها ونجد أن: «**هناك أنماطا سلوكية ثقافيّة تتحرّك وتتفاعل وعبر هذا التحرّك والتّفاعل تخلق نماذج للقول (...) ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأنْ تجعله يعمل به وهنا يولد التّعبير المجازي ولادة ثقافيّة تخضع لشروط الأنساق الثقافيّة**»[2]،فالاستعارة تولد ولادة ثقافيّة تخضع للسّلوكيات التي امتلكها الأديب من خلال خوضه مجموعة من التّجارب والتفاعلات، فالاستعارة: «**لا يمكن أنْ تفهم بعمق بعيدًا عن مكاشفة حقيقتها التّفاعليّة التي تتنفذ في لغتنا تنفّذها في فكرنا، حافزة بذلك على وجوب التّعامل مع الاستعارة بوصفها نسقًا ديناميًّا متمدّدًا لا عنصراً ساكنًا محدودًا وطاقة مضيفة لا زينة مضافة وبؤرة إنتاج وابتكار وبناء بما تستحدثه من العلائق والتّجانسات وما تستثيره من الرؤى والتّصورات**»[3]، ففهم الاستعارة الفهم الجيّد سيكون بعيدًا عن النظريّة التي كانت سببًا في جمودها.

1 عبد الله الغذامي، النقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية، مرجع سابق، ص68.

2 المرجع نفسه، ص 67

3 عبد القادر عباسي، النسق البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الله عشي، جامعة باتنة، 2016-2017، ص57.

طرأ على البلاغة تغيير جذري تؤكده هذه النظرة للمجاز عموما وللاستعارة بالخصوص، يتمثل في كسر النظرة التقليديّة المؤطَّرة القيم الجماليّة، إلى الاتّجاه نحو اختفاء نسبي أو جذري لهذه النظرة القاصرة وتدعيم القيم الثّقافيّة التي يحملها العمل الأدبيّ، فلا انفصام بين ما يسجّله الكاتب من تعبير عن الواقع وبين اختياراته الاستعاريّة التي يتمّ التّعبير بها عن الواقع فـ: «**إنّ الإنسان يحمل في ذهنه مخزونا من المفاهيم الاستعاريّة التي تشكلّت من خلال التّجارب التي مرّت بها حياته أو التي شكّلتها الثّقافة والتراث الذي يعيش فيه**»[1] والاستعارة تحشد قيما ثقافيّة ينطوي تحتها الواقع والحياة، فتصبح الاستعارة مؤسّسة في حدّ ذاتها وليست مجرد صورة تجميلية فحسب.

الاستعارة وعاء ثقافة ووعي الشّاعر فيها يحطّ أشياءه المتخيّلة وتاريخه وقداسة تراثه، لا شيء يقارن بالخروج عن المألوف، فالاستعارة لغة تعبر عن الهويّة الثّقافيّة ماضيا وحاضرا ومستقبلا، تلبس اللّغة حلّة جماليّة وهذا دأبها ولذلك كان أبرز النصوص وأهمّها وأمتعها وأكثرها نصيبا وحضا ما كان مرصّعا بها، ولأنّ الأدب هو المبتدأ والخبر وهو المعتبر باعتباره مادة ثقافيّة وحضارية تجمع بين المتخيّل فكرا والنّابض عاطفة لا يتوافّر عليه سواه، فالأديب الحالم هو الذي يحمل نفسه البحث عن وجود جديد يصبّ فيه العواطف والانفعالات متّخذا من الصّور جسرا يعبر به لأحلامه فـ: «**الاستعارة هي أعظم قدرة خصبة يملكها الإنسان تصل فعاليتها إلى حدود المعجزات**»[2]، هاته المعجزات التي يحتاجها الشاعر مستعينا في ذلك كله بما يملكه من ثقافة وهاته الثّقافة تتسلّل إلى الأديب وخاصّة الشّاعر تصنع في دواخله مضمرات وتجعل نتائجه: «**أشبه ببحيرة تتجمّع فيها عشرات الأنهار بمعنى أنّ القصيدة خلاصة لمعارفِ وخبراتٍ وتجاربٍ سابقةٍ وليس نبتًا شيطانيًا منفصلًا عن الزّمان والمكان والتّجربة**»[3]، وممّا لا شكّ فيه أنّ النص جمال معارف وتجارب

[1] البعد الفكريّ والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مرجع سابق، ص 454.

[2] خوسيه أورتيغا إي غاست، تجريد الفن من النزعة الانسانية، تر جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، سوريا، 2013، ص47.

[3] عبد الله العشّي، أسئلة الشعريّة بحث في آلية الابداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص 83.

وخبرات وهي التي تشكّل تصوّرًا عامًّا عن الأديب وثقافته، بل وثقافة مجتمعه وهاته المعارف والتّجارب لا تطفوا على سطح النّص بل تضمر لتمرّ وعبر نوافذه الثّقافة، وتلعب الاستعارة أدوارًا هامّة لتنفيذ ما تصبو إليه الثّقافة بمضمراتها، «**فإذا أريدت هذه المعاني والأفكار، وتلك التّجارب والمشاهد لتكون أدبًا حيًّا نابضًا، وفنًّا معبّرًا ومؤثّرًا فإنّها تستلزم حينئذ صورة تترجم عن كلّ ذلك صورة توحي إلى النّفس بشتّى الايحاءات، وتؤثّر فيها بمختلف المؤثّرات حتّى تنطبع في الأذهان وتستقرّ في الأعماق**»[1] هذه الصورة هي التي تجعل الأدب في حركة دائمة، وتلقي بضلال المعنى على نفس المتلقي، وتؤثر فيه وتترك انطباعات في نفسه وتمدنا بحقائق عن العالم الذي نعيش فيه وتلهمنا بعضا من الحدس لفهم هذا العالم، ومن ثم فـ: «**ما نريده من الاستعارة هو وضوح الرؤية، وليس جمال التعبير هذا يعني أن اللّغة ليست مطلوبة لذاتها، وقدراتك البلاغيّة ليست ذات قيمة إذا لم تكن في خدمة اتساق وتجانس العالم الروائي برمته**»[2] وهكذا فبقدر ما تجمّل الاستعارة النص فإنه تمدنا كذلك بالثقافة التي تجعلنا نفهم الحياة أكثر.

2.3 العرفنة والتّحليل الثّقافي للاستعارة

لا يخفى على أحدٍ من الباحثين اليوم أنّ الاستعارة ضمن البلاغة القديمة انطلقت انطلاقة نقديّة حين أخذ **علماء التّراث** على عاتقهم إكمال مشروع تذوّق القرآن وفهم آياته، ولم يقتصر ذلك على القرآن الكريم فحسب بل امتدّ إلى الشّعر والنّثر ولذلك فنجد علماء البلاغة احتفوا كثيرًا بالنّسق اللّغوي للبلاغة، و: «**تعدّ الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصّورة الشعريّة لأنّها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيده تجسيدًا يكشف عن ماهيتها وكنْهها على نحوٍ يجعلنا ننفعل انفعالًا عميقًا بما تنضوي عليه فهي بذلك أداة توصيل جيّدة تصور ما**

[1] صلاح الدين عيد التواب، الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر،1995، ص 9.

[2] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الكتابة الوصفيّة في القصّة والرواية، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2018، ص 80.

يجيش في صدر الشّاعر وتنقله إلى المتلقّي في أشكال جماليّة مؤثّرة»[1] ومن هذا المنطلق يمكن القول إنّ الاستعارة في كونها تجسّد آلام وآمال المنتج هي أداة توصيل وتبليغ هامّة من خلال ما تتركه من أثرٍ قويٍّ على نفسيّة المتلقّي لكنْ تطوّر البلاغة بكونها وتعانقها مع حقول معرفية أخرى **خاصّة ما نجده عند أصحاب البلاغة الجديدة الذين ربطوها** بالفكر والذّهن فتجاورت بذلك حدود **(النقد الأدبيّ)** حين استفادت من اللّسانيات العرفانيّة، وخاصّة في باب الاستعارة، إذ تقوم اللّسانيات العرفانيّة بمعالجة اللّغة الإنسانيّة عمومًا ولغة الخطاب الأدبيّ خصوصا ومن ذلك جاورت مجالات اشتغال النقد الأدبيّ انطلاقًا من وصف وتفسير البنى الاستعاريّة المشكلة للتّصوير في الخطاب الأدبيّ، وبذلك تتتجاوز إطارها الأوّل الذي حبست فيه.

في ظلّ الربط بين اللّغة والذّهن أخذت اللّسانيات تنسج نظريات جديدة ومن خلالها: **«تمّ تطوير الاتجاه متعدد التخصّصات في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي في الولايات المتّحدة والذي يهتمّ بدراسة العمليات الذّهنيّة لاكتساب واستخدام المعرفة واللّغة، والهدف من هذه الدّراسة هو البحث في البنية الذّهنية والتّنظيم المعرفي من خلال تحليل الاستراتيجيّات المعرفيّة التي يستخدمها البشر في التّفكير وتخزين المعلومات وفهم وإنتاج اللّغة»**[2].وقد تمّ التّركيز على الاستعارة لما لها من قوة تعبيرية، وجاء تصور الاستعارة وفق العرفانيين إذ: **«لم تعد ظاهرة لغويّة ناتجة عن استبدال أو عدول عن معنى حرفيّ إلى معنى مجازي، بل هي عمليّة ادراكيّة كامنة في الذهن تؤسّس أنظمتنا التّصوريّة وتحكم تجربتنا، أي أنّ الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصوّرية لا لسانية»**[3]. من هنا تحدد مفهوم مغاير للاستعارة بنقلها من البلاغة المنغلقة على نفسها إلى عالم اللسانيات، ومن عالم الاستبدال إلى عالم التصوّر ومن ثم طمحت إلى إقامة مفهوم مغاير للسائد لتتجاوز النّسق اللّغوي إلى

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤيا نقديّة، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 111.

[2] Hadumod Bussmann Routledge Dictionary of language and linguistic. Translated and edited by Gregory trauth and Kerstin Kazzazi; edition published in the Taylor&Francis e-Library.london and New york.2006. p.197

[3] محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعيّ، 2015، ص 03

الادراكي المحمل بالثقافة: **«وتتأتى هذه العلاقة بين الاستعارة والثقافة <...> من أن اللسانيات العرفانية ترى أن الاستعارة هي فكرة منبثقة عن الوعي الإنساني وليست مجرد تعبير لغويّ»**[1] فتخرج بذلك من دائرة التجريد اللّغوي إلى الوعي البشري،

أي أن اللسانيين استطاعوا إخراجها من الدائرة الضيقة لقراءات البلاغيين الكلاسيكيين المعتمدة على الجزئية والاستبدال إلى مجال واسع متعلق بوعي الإنسان وفكره وكيانه: **«وبهذا التصور عن الاستعارة يمكننا ان نرى هذه الظاهرة بشكل أوضح فهي تمثّل تصوّرنا للأشياء وكيف يمكن أن نربط بينها وبين غيرها مما يشبهها أو يقاربها من جانب ما، ودور الجانب اللّغويّ في هذه العملية العقلية، حيث تقوم في أساسها على تصوّر ذهني عن الأشياء، تقوم اللّغة باستدعائه من الذهن باعتبارها مثيرا لغويّا يستدعي الصورة الذهنية التي تقابله من الذهن»**[2]، فالاستعارة تعتمد على الذهن في تصوّر الأشياء فتستحضر اللغة صورا حيّة من المخزون المعرفي وتربط بين تلك الأشياء وبين الصّور التي نقابله في الذهن.

إنّ الدّرس الاستعاري الحديث عند اللسانيين العرب اعتمد على التحول الكبير في الرؤيا للاستعارة، فنجده يركّز على الجانب الثّقافي للاستعارة ووفق هذا التحول في المفهوم، يرى البوعمراني أنّ مفهوم الاستعارة الجديد هو أنّ: **«الاستعارة لا تقوم على مشابهة موجودة بشكل قبلي وفي استقلال عن تجربة الإنسان، بل إنّها إبداعية تستجيب لتجربتنا وتفاعلنا مع المحيط، مما يجعلها تقوم على مبدأ الربط وليس المشابهة فالمقصود بالرّبط هو أن الاستعارة تتكون من مجالين: مجال مصدر ومجال هدف، حيث يتم نقل تصورات مجال المصدر إلى مجال الهدف، فيحدث الربط بين المجالين مما يولد فكرة جديدة تقرّبنا من فهم تشكل التجارب والوقائع»**[3]، وآية ذلك إنّها تدرس

[1] البعد الفكريّ والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مرجع سابق، ص456.

[2] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النموذج الشبكي، البنية التصورية، النظرية العرفانية)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2014.ص 14.

[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال 2009، ص 13

الاستعارة مرهونة بالاعتبارات الخارجية وما سموه بمجال المصدر ومجال الهدف، والمجال المصدر هو المحيط الفيزيائي والثقافي الذي يستل منه الأديب المشبه ليتلاءم مع المجال الهدف وبذلك تتحوّل العلاقة من المشابهة إلى علاقة الربط.

وهنا تتدخل الثّقافة كوسيط للربط بين الطرفين معولة على ذكاء الأديب واتساع ثقافته في اختيار الألفاظ ذات الأبعاد الدلالية، فضلا عن الأبعاد الجماليّة المنضوية في الاستعارة. إذ: «**الاشتغال الاستعاري ذو سمة تفاعلية بالنّظر إلى أنساقنا التصورية قائمة بالأساس على تجاربنا في العالم وتفاعلنا المستمر مع محيطنا الفيزيائي الثقافي**»[1] وهذه السّمة التّفاعلية تدفع الاستعارة للاعتماد على تجاربنا ومحيطنا، وتجعله مجالا تستقي منه صورها وتفهم وتُؤوّل من خلاله، ومؤدّى ذلك أن منهج اللسانيات العرفانية وفلسفتها حول الاستعارة ينهض على فكرة التفاعل متجاوزة بذلك الذوق الفني والحدس اللغويّ: «**إنّ الاستعارة مثلت بوصفها آلية ذهنية ليست مجرد لعب أدبي بالكلمات ولا شأنا لغويّا بل هي نمط فكري يشكّل معارفنا عامة**»[2]، آلية ذهنيّة تحتاج إلى أدوات ووسائل للفهم والانتاج، ومن هذا الإطار فإن معارف المنتج بما تشكله من نمط فكري تُحوِّل الاستعارة من النّسق اللّغوي إلى أنساق معرفية وثقافية: «**فهذا العالم يجسّد بناء ثقافيا جدليا معقّدا يتموقع وفق تشكيل خيالي جديد في بنية اللّغة على هيئة أنساق مولّدة للدلالة**»[3]، وهو جانب مهم مستمد من التجارب والمحيط الفيزيائي يتجاوز به المستعير الجانب الجمالي، وهذا الجانب هو الذي يبرز دور المستعير إزاء موقف معين، على أساس أن الاستعارة في جانب منها تعد تمثيلا لعواطف صاحبها وتجسيدا لفكره.

1 لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، مرجع سابق، ص 129،130.

[2] عمر بن دحمان، بعض من مشاريع البلاغة المعرفية مالاك تارنر أنموذجا، بحث منشور في مجلة الخطاب ع 21، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة، مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2016 م، ص121.

[3] جماليات التحليل الثّقافي، مرجع سابق، ص43.

وهذا المعنى هو رد على الذين تصوروا أن الاستعارة أداة للتبليغ والتشخيص قابعة في الجمالية: **«لقد أريد للاستعارة أن تتجاوز نطاق الاستبدالية المحدود وأن تدرج داخل مجال تصوري أرحب يمكّنها من أن تصير أداة لإنماء الفكر وإنتاج المعرفة»**[1]

فاللسانيات العرفانيّة لم تأخذ **الاستعارة** بالمفهوم الذي منحه إياها الكلاسيكيون، بوصفها أداة للتأثير الجمالي في المتلقي فحسب، بل أخذت أبعادا أخرى فمن زاوية هي كائن عاطفي تنطوي على عالم من الألفاظ المشحونة ثقافيا ومن زاوية أخرى هي أداة لإنتاج المعرفة لأنها تنهض على فكرة المجالين التصوريّين، وبذلك تضم: **«الصورة جزءا من نسق أوسع وإطار أشمل ويعني هذا أنّ الصورة الجزئية ربما لا تعني متميزة من إطارها شيئا ذا شأن لأنّ الشّاعر يفكر من خلال إطار أوسع»**[2] فالنظرة الشمولية تضفي على الاستعارة معطيات المحيط الفيزيائي والثقافي مانحة إيّاه ثوبا جماليّا مطابقا للواقع، فالشّاعر وهو ينزوي بصوره الاستعارية في أغلب الأحيان يضفي عليها وهو يستحضر الخيال في صفائه الكامل كلّ الظواهر الفكرية والعاطفية والمعرفية.

1 الاستعارات والشعر العربيّ الحديث، مرجع سابق، ص93.

2 الصورة الأدبيّة، مرجع سابق، ص2002.

الفصل الثاني

الأنساق والمكوّن الاستعاري في الشّعر العربي

1. الاستعارة في الشّعر الجاهلي

2. الاستعارة في الشّعر الكلاسيكي

3. الاستعارة في الشّعر الرومانسي

4. الاستعارة في الشّعر المعاصر

توطئة:

سأحاول في هذا الفصل قراءة الأنساق بشقيها اللّغويّ والثقافيّ المنضوية في استعارات الشّعر، فالصّور الاستعاريّة في تحوّلاتها عبر الخطّية الزمنيّة المتعاقبة، ورحلتها عبر المدارس الفنيّة وتحوّلاتها المسايرة للحداثة وما بعدها، قد اتّخذت لها أنساقا تتجاوز بها البوح والجماليّة إلى الانصهار مع التّجربة الشعرية، بل أصبحت مجالا خصبا لموهبة المبدع تجاوز بها الرتابة، وحطّم بها المعاني المستهلكة التزيينية، لأنّها ارتبطت ببدائل ثقافيّة وما تحمله من بنيات اجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة، سنختار وسنحلل نماذج لتبيان ذلك.

تكاد الاستعارة تسيطر على الدّرس البلاغي قديمه وحديثه، إذ باتت مدخلا من مداخل المعرفة التي تتوزّع على حقول معرفة متعدّدة؛ فقد تجاذبتها البلاغة والأسلوبيّة والأنثروبولوجيا واللسانيّات المعرفيّة، فيُتجاوز تحليل الصّورة الاستعاريّة اللّغة إلى تشكّلات معرفية وثقافية أخرى، منفتحة على أفق انتظار القارئ والمتلقي لقراءة والتلقي، داعية النّاقد باعتباره قارئا فاحصا أن يمتلك أدوات تمكّنه من الولوج إلى عالم النّص، ومن ثمّ يكون البحث عن الأنساق المضمرة والحفر لاستخراجها مَطلبا معرفيا يتغيَّا دلالاتها القابعة في التّصوير الاستعاري.

ووفق هذا التأسيس المعرفي نجد أنّ التحليل الثّقافي للاستعارة يخرجها من حيّز الطور المحايث إلى النّسق الثّقافي المفتوح الذي ينفتح على مستويات التأويل بما يتوافق مع تساوقات التصوير الاستعاري، إذ يغدو استظهار وتحليل الأنساق الثّقافيّة للاستعارة داخل النّص الشّعري مشروعا ذي أهمّية، يضيف إلى التّحليل اللّغوي تفسيرات وقراءات تضيء الطريق أمام المتلقي لاستجلاء ظواهر أخرى ثّقافيّة واجتماعيّة وعقلية وتاريخية.

1- الاستعارة في الشّعر الجاهلي:

1-1 خطاب الأنسنة وتوصيف الذات:

عاش الإنسان الجاهليّ في ظل تقاطعات تغشى حياته، جعلته يبحث عن ذاته وسط بيئة موحشة مقفرة، تدفعه نحو التعايش مع إملاءاتها، لتظهر بذلك ظواهر اجتماعية وثقافية تحاول أن تكسر حياة المجتمع الجاهليّ الرتيبة، ومن تلك الظواهر ظاهرة الصعلكة التي تبنت خطاب التمرّد واحتوت أفكار الخروج عن نمطية فرضتها أعراف وتقاليد المجتمع الجاهلي، وليست تلك الظاهرة إلّا عملية تحوّل رافض لكلّ ما هو مقيّد لحريّة الفرد المحكوم بسلطة أبويّة تنتجها عقول زعامات قبلية.

ومن ثَمّ يبدو خطاب الشّعراء الصعاليك أنموذجا يحمل نسقا ثقافيّا مضمرا جدير بالعناية ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى في لاميته:

ثلاثة أصحاب: فؤادٌ مُشيّعٌ وأبيضُ إِصْليتٌ وصفراءُ عيْطَلُ[1]

يعمد الشّاعر في هذا التّصوير الاستعاري إلى إسناد الصُحبة إلى الفؤاد والسيف والقوس، وهي عملية تحوّل دلالي أثمرتها علاقة المشابهة بين ثلاثية شيئية الفؤاد المشيع والأبيض الإصليت والصفراء العيطل، والمشبّه به النّاس واللازمة في ذلك الصحبة، ف التّركيب الاسنادي الاسمي مثّل استعارة مكنية، وهذا يبيّن" إنتاجية المَبَعد الاستعاري، والمجال الواسع لانطباقه، كلما أسقطنا بعض خصائص الكيانات على خصائص نماذجها، كإسقاط خصائص المحسوس على خصائص المجرد، وإسقاط خصائص الحي على خصائص غير الحي، وإسقاط خصائص الإنسان على خصائص غيره"[2].

ومن خلال قراءة لامية الشنفرى تظهر الأنساق الثّقافيّة القابعة داخل البنى اللسانية، فهي تكرس صوت التمرّد والثورة على كلّ ما هو سائد، وفي مقابل ذلك استعاض هؤلاء

[1] الشنفرى عمرو بن مالك، ديوانه، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1996م، ص60.

[2] محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال، المغرب، 1987م، ص131.

الصعاليك عن الشخوص العاقلة والإنسانيّة المفقودة بكيانات أخرى تقاسمهم حياتهم، وبيت الشنفرى يثبت ذلك من خلال الفؤاد، والسيف، والقوس، ليذكرها في مركّبات وصفية؛ الفؤاد المشيّع والأبيض الإصليت، والصفراء العيطل، وهذا في حد ذاته توصيف وشخصنة مالا يعقل.

ويقول في موطن آخر من لاميته:

إذا الأمعزُ الصوانُ لاقى مناسمي تطايرَ منهُ قادحٌ ومفلّلُ[1]

تضمّن هذا البيت تشكيلا استعاريا تجسّد في تركيب اسناديّ (لاقى مناسمي)، وهي استعارة تصريحية، فقد شبّه قدميه بمناسم البعير أي خفّه، وهو يريد أن يعبّر عن قوته وشدّة عدوه، وفي هذه الاستعارة يعمد الشّاعر إلى ربط علاقة مشابهة بينه وبين البعير، وذلك من خلال المنسم الذي يمثل خفّ البعير، فهو يتجاوز بهذه العلاقة البنية الظاهرية للاستعارة التصريحية المكونة للصورة الشعريّة في هذا الشاهد، لتحمل نسقا مضمرا يحمل دلالات الثورة والمقاومة للمجتمع الجاهليّ السلطوي، فكل تراكمات الأعراف القبلية ورواسب التقاليد الجمعية تؤول إلى الصّوان الذي سيجد الصعاليك يدوسون كلّ ذلك، ويفلّونها، ومن المتعارف عليه أنّ الصورة النمطية للجمل في الثّقافة العربية هي صورة التمرّد والحقد والخروج عن طواعية الانقياد، لذلك يحتفون بذكر الناقة ويضمرون ذكر الجمل حتى في خطابهم الشعري، واستحضار الشنفرى لصورة منسم الجمل هو تداعٍ لما هو عليه حال الصعاليك.

وفي سياق لاميته تبرز استعارة يركّبها الشّاعر من بيئته، حيث يقول:

دعستُ على غطشٍ وبغشٍ وصحبتي سعـــــارٌ وإرزيزٌ ووجرٌ وأفكلُ[2]

فالشاهد يتألف من صورتين استعاريتين؛ الأولى تشكّلت من تركيب إسنادي فعلي جسّدها الفعل (دعس)، والثانية مشكّلة من تركيب اسمي، لتكون الأولى:

[1] الشنفرى عمرو بن مالك، ديوانه، مصدر سابق، ص62.

[2] المصدر نفسه، ص70.

- دعست على غطش وبغش.....(1)

- صحبتي سعار وإرزيز ووجر وأفكل.....(2)

فالتحليل المعجمي لدلالات المفردات في التّركيب الاستعاري (1) يستدعي أنْ يكون الدعس للأشياء المادية الملموسة، والشاعر استخدمها للغطش الذي هو شدة الظلمة والبغش الذي هو المطر الخفيف، ومن هنا كان خرق اللّغة في الخروج عن دلالة استعمال الفعل دعس وتحويله إلى دلالة غير مألوفة التّركيب، فالاستعارة جاءت في الأنموذج (1) مبنية على علاقة نحوية نواتها الفعل (دعس)، وعند تحليل الجملة نجد:

دعس + ت+ على+ غطش + بغش.

فعل + فاعل + حرف جر يفيد الظرفية (الاستعلاء) + اسم مجرور+ حرف عطف+ معطوف.

وفعل الدّعس في الثّقافة المعجميّة العربيّة له مدلولات (الطعن، والجماع – الوطء– ووطأ الأثر– المسير–)، ومن خلال هذا التمظهر الدلالي للفعل نجد الشّاعر باستحضاره للأنا المقترنة بالفعل يثبت ذاته، وينشئ خطاب قوة موازٍ لخطاب القبيلة التي ترفضه باعتباره صوتا متحررا من قيودها، نائيا عن أعرافها، وهكذا فإن الشّاعر يدعس ظلمة السلطة، وكل ما ينتج عنها، ويعزّز هذا الدعس باستعلائه الفوقي الذي أفاده استخدامه لحرف الجر(على).

وفي الأنموذج (2) يشخصن الشّاعر المجرّدات (سُعَارٌ وإرْزِيزٌ ووَجْرٌ وأَفْكَلُ)، ويربط علاقة صحبة بينه وبين السُّعَار الذي هو شدّة الجوع والإرزيز الذي هو البرد، و الوجر الذي هو الخوف والأَفكل الذي هو الرعد والارتعاش، واختياره لهذه الرباعيّة ليس ضربا من التّخييل بقدر ما هو إحالة المتلقّي إلى ما يَفْتِك بالعربي وسْط بيئته الصحراوية، وتجعل الإنسان يخافها ويظلّ يبحث عمّا يقيه منها، لكنّ الشنفرى صيّرها من صُحبته، وكأنّه أراد أن يجعل من تِيه الصحراء بكلّ ما تملكه من رهبة ووحشة وضراوة وقساوة مملكة له، فهي عنوان الظّمأ والجوع والموت، هذا الفضاء بكلّ تغيراته صار الشّاعر الصعلوك مركزه ونواته،

فهو بديلٌ عن بيئة قَبَلِيَة مؤنّثة، ترفض احتواء كلّ مخالف وثائر على نظامها، ويواصل الشّاعر توصيف بيئته الجديدة حيث يقول:

ويومٍ من الشِّعرى يذوبُ لُعابُه أفاعيه في رمضائه تتململُ[1]

وهو يصف يوما حارّا، صار لشدة حرّه يظهر للمشاهد ضبابيته وسديمه كخيوط عنكبوت انتشرت في ذلك الفضاء، لتتولّد بذلك صورة استعارة مكنية، حذف فيها المشبّه به، وتساوق التصوير الاستعاري في صدر البيت مع عجزه، هذا النّسق التصويري في انطلاقته جعل من حرارة اليوم سببا في تململ الأفاعي لشدّة ما نالها من رمضائه، فالمتلقّي يقف أمام مشهد مَهُولٍ لبيئة متوحّشة، فكان للشاعر أنْ يستغلّ ذلك ويخترق أفق المتلقي ويجعله أمام ثنائية رهيبة(الحرارة/ تململ الأفاعي)، كلّ ذلك ينبع من تصوير استعاري يظلّ يمتح دلالاته من الخروج عن سنن اللّغة العادي.

ومن هنا نرى أنّ الشنفرى كرّس في استعارته مفهوم الاغتراب والتمرّد عن القبيلة، والاستجابة لنوازع التحرر، والأبيات المذكورة تشي بنسق الضدّية الذي يستحضر الشّاعر فيه بديل القبيلة، وحياة الصعلكة، ورهانات الحياة الجديدة، بل يقدّم الشّاعر الصعلوك نفسه مركز بيئته، ليعلن بذلك ثورته على مركزية القبيلة التي تحوّلت إلى هامش، ومن ثمّ تتبادل الأدوار وفق خطاب الشّعراء الصعاليك، وعلى هذا فإن " قانون الهامشية في عُرف الصعلوك يؤدّي إلى سعي دؤوب لإثبات الذّات وحفظها عن طريق إبراز صورتين للقوة: القوة القولية بتحدّي النظام الوضعي القائم وإهماله وتجاوز قيمه ومرجعياته، وهو ما يمكن أن نسميه الآن بالموقف الإيديولوجي تجاه نظام بعينه، وقوة فعلية جسدية تتمثل في قهر الخوف بالمغامرة وعشق الموت..."[2] .

وفي نموذج آخر من شعر الشعراء الصعاليك نورد بعضا مما قاله تأبّط شرّا:

[1] الشنفرى عمرو بن مالك، ديوانه، ص71.

[2] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثّقافي الشّعر الجاهليّ نموذجا، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004م، ص68

يظلّ بموماةٍ ويـــُـــــمسي بغيـرها جَحيشًا ويَعْرَوْرَى ظهور المهالكِ[1]

إذا هـــزَّهُ في عـــــظمِ قرنٍ تهلَّلتْ نواجذُ أفواهِ المنايا الضواحـــــكِ[2]

يرى الوحشةَ الأنسَ الأنيسَ ويهتدى بحيث اهتدَتْ أمّ النُّجومِ الشّوابكِ[3]

تندرج هذه الأبيات ضمن قصيدة يمدح فيها رجلا اسمه شمس بن مالك، ومطلعها:

وإني لمُهد من ثنائي فقاصد به لابن عم الصدق شمس بن مالك[4]

والمُطَالع لمصادر التراث الأدبيّ والنقدي يجد اختلافا في نسبة الممدوح (شمس بن مالك)، هل له صلة قرابة مع الشّاعر أم هو من الصعاليك*، فالشّاعر أراد أن يرى نفسه في ممدوحه شمس بن مالك، ليمدحه بما يتصف به شاعر صعلوك، مجسّدا ذلك في بنى استعارية شكّلت تصويرا يجعل المتلقّي يتخيّل ما يصنعه الصعلوك، ويثير بذلك في نفسه مشاهد تعبّر عن هذه الشخصية التي تنتزع كبرياءها انتزاعا، وتمنحنا القصيدة نماذج استعارية منها:

- يَعْرَوْرَى ظهور المهالك
- تهلّلت نواجذ أفواه المنايا الضواحك
- يرى الوحشة الأنس الأنيس

---

[1] تأبط شرّا، ديوانه، تح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1984م، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص155.

[3] المصدر نفسه، 156.

[4] المصدر نفسه، ص148.

* يقول عبد الله بن الطيب المجذوب: «... وكلمة تأبط شرا الكافية التي مدح بها صديقه شمس بن مالك، تجمع أطراف مذهب الصعلكة من بسالة واعتداد بالذّات واكتفاء بها وغلو في طلب الحرية مع التزام لأدب النفس...». المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج3، دار الآثار الإسلامية، ط2، الكويت،1989م، ص99.

وهذه التشكيلات الاستعارية التي تمحورت حول تشخيص الموت تحاول أن تجسّد رؤية هذا الإنسان الشّاعر الذي يتّسم بحياة الصعلكة، فهو المقدام الشجاع الذي يحكّم سيفه في " عظم قرن" أي من يقارنه ويكون ندّا له، ولمّا كان التهلّل يستدعي نواجذ الأفواه استعار هذا التوصيف للمنايا التي تضحك من بطشه بقرينه، وفي هذا نقل لحالة يتصف بها الإنسان وتظهر على بعض من أعضائه إلى المنايا التي لا وجود لها فيزيقيا، وقد عالج هذه الصورة الاستعارية عبد القاهر الجرجاني من قبل حيث يقول: «مما تَجدُهم قد أَثبتُوا فيه للشيءِ عُضْواً مِن أعضاءِ الإنسان، من أجْل إثباتهم له المعنى الذي يكونُ في ذلك العضو من الإنسان»[1].

ولايزال الشّاعر يحتفي بأيقونة الموت، حيث يقول:

نحزُّ رِقابَهم، حتى نزعـــنا وأنْفُ الموتِ مَنْخِرُهُ رميمُ

وإنْ تقعِ النُّسورُ عليَّ يوما فلحمُ المُعتَفَى لحمٌ كريمُ[2]

والملاحظ في التّركيب الاستعاري (أنف الموت) أنّ الشّاعر جعل من الموت كيانا عضويا له أنف، ومن صفات هذا الأنف نجد له منخرا، ويصف هذا الأخير بأنه رميم، فهو البالي الممرّغ في التراب، ليشكّل الشّاعر وصحبته الصعاليك مثالا للشجاعة والبأس في معامع المعارك، فهم يحزّون الرقاب، ويتركون الموت مرغم الأنف، وهي لا شكّ صورة تجسيدية للموت.

ونرى أنّ نسق الموت في شعر الصعاليك يأخذ منحى الطابع الحسّي، فهم يرونه في معاركهم، وفي مهالكهم، فينظرون إليه بتعالٍ، ليعلنوا بذلك «لقاء المنية القاتل الذي تنكشف

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، 1992م، ص436.

[2] تأبط شرا، المصدر السابق، ص203-204.

الفروسية المحمودة فيه، وهنا يُقَرُّ مبدأ المواجهة وإن كلّفهم ذلك مبدأ الموت بسهم المنية القاتل»[1].

2-1 الفحولي / السلطة الغائبة/ الأنثوي / القَبَلِي

شغلت المعلقات بصورة عامة ومعلقة امرئ القيس بصورة خاصة النقّاد والباحثين، فتناولوها شرحا وتفسيرا وتأويلات، من عدة زوايا منهجيّة وقراءات نقدية مختلفة المشارب والمرجعيات، ومن النماذج الاستعارية في أبيات المعلقة* نورد هذه:

(أ) وَيومًا عَلَى ظَهرِ الكَثيبِ تَعَذّرَتْ عَلَيّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ[2]

(ب) أغَرّكِ مني أنّ حبّكِ قاتِلي وَأنّكِ مهما تأمري القلبَ يَفْعَلِ[3]

(ت) فقالتْ: يَمينَ الله ما لكَ حيلَةٌ وَما إنْ أرى عنكَ الغَوايةَ تَنْجلي[4]

(ث) فلمّا أجزْنا ساحَةَ الحيّ وانْتَحَى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقَافٍ عقَنقَل[5]

وردت الاستعارة في النماذج (أ- ب- ت- ث):

---

[1] ينظر خليل عبد سالم المرفوع: المنية في الشّعر الجاهليّ – دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية، المجلة الأردنية في اللّغة العربية وآدابها، م3، ع3، جامعة مؤتة، الأردن، تموز 2007م، ص116.

* " قالوا: وكان (امرئ القيس) كثير التشبيب بالنساء والتغزل بهن. وكان أبوه (حجر) يسوءه ذلك منه. فلما كان يوم (دارة جلجل) واجتمع بفاطمة، وكان له معها ما كان مما قصه في معلقته، وأنشد فيها قصيدته هذه، غضب أبوه عليه وأرسله مع مولى له. فقال له: خذ "امرأ القيس" واذبحه وائتني بعينيه". فأخذ الغلام وانطلق به. فلما صارا في الصحراء خاف الغلام: إن هو أنفذ أمر أبيه عاودته الشفقة عليه بعد حين فيقتله به..

[2] امرؤ القيس جندح بن حجر بن الحارث الكندى: ديوانه، شر: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، 2004، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص33.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] المصدر نفسه، ص39.

- ظهر الكثيب
- حبّك قاتلي
- الغواية تنجلي
- بطن خبت

وهذه النماذج الاستعارية شكّلت نسقا أنثويا حفلت به المعلّقة، فهي علاقة تحتمل تأويلات متعدّدة إذ تكثّفت حولها دلالات الأرض/ السلطة/ القبيلة/ الشهوة الجنسية/...، بينما يظهر نسق ضدّي يتماهى معه الشّاعر امرئ القيس، يتمثّل في نسق الفحولة/ التمرّد/ الثورة/ السيطرة/ كلّ ذلك يعطي ديناميكية للتصوير الاستعاري الذي تشكّل من خلال استحضار الأماكن، لاسيما في النماذج التطبيقية المذكورة (أ- ب)، إذْ كوّن (ظهر الكثيب) و (بطن خبت) فضاءين متضادين؛ فالأول مثّل الارتفاع في مقام الصّرم حينما قرّرت محبوبته هجره وقطع حبل الودّ بينهما، بينما الصورة الثانية التي كانت في مكان (بطن الخبت) كانت بمكان منخفض يَسْفُلُ عن الارتفاع، فالشّاعر يريد أن يسيطر على المرأة التي صارت أيقونة مثّلت القبيلة والسلطة وهذا ما ذهب إليه يوسف محمود عليمات حينما قدّم طرحه في التحليل الثّقافي لمعلقة امرئ القيس بقوله: «**وأمّا المقطع الأنثوي في هاته المعلّقة فإنّه يتشظّى إلى خمسة مقاطع صغرى تكوّن في مجموعها علامات سيميائية، و أنساقا ثقافيّة في حركيتها وامتداداتها مع جدليات الآمال والاحباطات التي لازمت الشّاعر في بحثه الدائب عن السلطة المفقودة**»[1]، ومع سياقات تحليله ينحو الناقد – عليمات- منحنى تأويليا لأيقونة المرأة/ السلطة.

ولو أخضعنا هذا التأويل إلى السياق الخاص الذي أُنتِج فيه نصّ معلقة امرئ القيس نجد أنّه كان في حياة أبيه إن صحّت الروايا وهذا يجعلنا أمام قراءة أخرى ترجّح تمثّل المرأة

[1] يوسف محمود عليمات: النقد النسقي تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهلي، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص37.

ضمن حقل الأرض والخصب، بل كان الشّاعر – قبل قتل أبيه– متمرّدا عن السلطة الأبوية، لاجئا في مقابلها للسلطة الأمومية التي مثّلتها الأنثى بكل تفاصيلها، ليظلّ هذا الملك الضّلّيل – امرؤ القيس– باحثا عن ذاته في صورة الأنثى، التي اعطاها أسماء عديدة في شعره عموما ومعلقته خصوصا؛ فهي: أمّ الحويرث/ أمّ الرّباب/ عنيزة/ فاطمة (فاطم)

ولو بحثنا فيما تحمله هذه الأسماء والكنى من أنساق مضمرة لوجدناها تدور في فلك الأم رمز الخصب والنماء والارتباط بالوجود، «**هي أصل الشيء، ورمز العطاء والولادة**»[1].

وعندما يضيف الشّاعر إلى كلمة أمّ رموزا ارتبطت بالطبيعة متجسّدة في الحويرث والرّباب، فإنه بذلك يجعلها ترتبط بكلّ ما هو رمز للشجاعة؛ فهي من تلد «**الحويرث الذي يعني الأسد**»[2]، و«**الرَّباب التي تعني السّحاب**»[3]، والعنيزة هي تصغير لعنزة، وكذا فاطمة التي تدل على المفطومة، والملاحظ أنّه يعبّر عنها بالتصغير الذي يرمي إلى إحداث تجاذب عاطفيّ افتقده في صورة الأبوّة.

ولعلّ «**مرور هذا المجتمع– الأمومي– عبر تاريخه الطويل بمراحل متعدّدة انتهت بالانقلاب الكبير الذي قام به الرجل مستلما دفّة القيادة من المرأة، ومؤسّسا للمجتمع الذّكوري البطريركي**»[4] فالمجتمع العربيّ كان في ظاهره مجتمعا ذكوريا إلّا أنّ المرأة شكّلت محورا في عملية التحولات الاجتماعية، فقد كانت في هذا المجتمع تُصَنَّفُ ضمن حقل الهيمنة الأمومية.

وفي النماذج (ج– ح–):

---

[1] ينظر الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1994م، ص19.

[2] ينظر الجُوهري إسماعيل أبو نصر: الصحاح، دار الحديث، مصر، 2009م، ص235.

[3] ينظر الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، ص106.

[4] ينظر: فراس سواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، سوريا، 1985م، ص34.

(ج) فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل[1]

(ح) ألا أيها الليل الطويل إلّا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل[2]

فالليل الذي طالما شكّل في الشّعر الجاهليّ أيقونة أسهم في تفسير ميلاد الشّعر نفسه، ونظرية حداء العيس هي في حدّ ذاتها ترتبط بزمن الليل، فالحادي (راعي الإبل) يعيش وسط الصحراء تلك المغايرة الزمنية الضّدية بين النهار والليل، وتشكيل الليل في معلقة امرئ القيس له دلالات، كثيرة حين ينطلق من تشبيهه بموج البحر، وصورة الجمل:

وَليلٍ كَمَوْجِ البَحرِ أرْخَى سُدولَهُ ... عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[3]

فالصور الاستعارية:

- أرخى سدوله
- تمطّى بصلبه
- أردف أعجازا
- ناء بكلكل
- أيها الليل الطويل إلّا انجلي

تعطينا تصوّرا عن حوارية بين الشّاعر والزمن اللّيلي، الذي يغدو عند العربيّ في تلك الصحراء الموحشة رفيقا يكشف خَبِيئَة الإنسان العربيّ، وينشئ معه ثقافة بوْحٍ، «**ومن هنا يأتي خطاب الليل ليعكس بعدا نفسيا مأساويا كان الشّاعر يعاني منه، وقد جاء التعبير عن هذا البعد النفسي بأسلوب قادر على حمله وأدائه على أحسن وجه، لأنّ هذا الأسلوب**

[1] امرؤ القيس: الديوان، مصدر سابق ص48.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] المصدر نفسه، ص15.

هو الأقدر على تصوير آمال الشّاعر ومخاوفه وأحزانه، وإنّ الصّراخ في وجه اللّيل يصبح تمرّدا على الأمن السّلبي الذي يرفضه الشاعر، وهو زمن ثقيل يفيض بالهموم، ولذلك أحسّ الشّاعر بوطأته»[1]، فاللّيل أصبح قضيّة هامّة تتّصل بشاعرية الجاهلي، فيُخضع تجربته وموقفه الشعري لهذا الزمن الثقيل الذي اتّصل بالنّفس ولواعجها، فهو ملاذٌ تذاع فيه الآمال و الآلام والمخاوف للأحزان.

2- الاستعارة في الشّعر الكلاسيكي:

في فضائنا العربيّ يمثل الاقتراب من التحوّل الطارئ على النّص الإبداعيّ الحديث مهمّة مشوبة بالخطورة والجديّة، لِما يحمله هذا النّص من أشكال فنّية تدعو المتلقي للانصهار في بوتقة منظومتها النّسقية المتعالية، فالقارئ للقصيدة العربية الحديثة لا ينكر وجود أنساق لغويّة وأخرى ثقافيّة متضافرة عملت على إنتاج هاته النّصوص الإبداعيّة، وبداية هذا التحوّل كان مع أدباء الكلاسيكية الذين حاولوا الخروج بالقصيدة من تيه الجمود الذي وافق عصر الانحطاط بالاهتمام بآداب القدامى ونظرتهم لتلك الآداب نظرة إجلال وتبجيل واتخاذهم نهج المحاكاة والتقليد سبيلا لبناء القصيدة ومحاولة بعثها، مما كرّس أنساقا ثقافيّة مهمّة لازمت العديد من قصائدهم وأشعارهم ومثال أولئك الشعراء: البارودي، أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

2-1 إحياء مذهب المتقدمين في الاستعارة:

تمدح نصوص التّراث تفعيل النّصوص المشتركة والسّير على المنوال، فلربّما كان ذلك للمحافظة على التوازن بين عالم التّخييل وعالم الواقع، فالشّعر ديوان العرب وهو الوسيط الأوحد لعمليّة التأثير والتأثر وهذا ما يعيدنا لقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه "تعلموا اللّامية فهي تزيد في المروءة، كأنّه ينسج للمخاطب نسجاً يتماهى به مع العربيّ الأوّل فمكارم الأخلاق هي وصف للعربيّ الأوّل، فلا بدّ من توريث هذا النّسق الثّقافي، ويقينا

[1] موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري –دراسات في الشّعر الجاهلي–: دار جرير، الأردن، 2011م، ص28.

سيكون للتّصوير الاستعاري خصوصيّة لاستقامة الشّعر وقوّة تأثيره وإقناعه يقول الجرجاني: **وإن «للاستعارة مزيّة وفضلا وإنّ المجاز أبلغ من الحقيقة»**[1]، وبهذا سيكون للاستعارة القوّة السحريّة لتُسخَّر جهرا لنقل هذا النّسق الثّقافي، فأصبحت الجودة الشعريّة وتفوّق البنية الشعريّة تتحقّق بالاستعارة وأصبح من واجب كلّ شاعر أن يقتفيَ أثر المتَقدِّم، فالشّاعر المجيد هو الذي لا يطلْ فيملّ السّامعون ويقطع ظمأهم للشّعر وليس على الشّاعر إلّا أن يلتزم مذهب المتقدّمين في الوقوف على الرسوم والبكاء على الطّلل[2] وهذا التّأسيس لم يتوقّف على المعاني بل جاوز ذلك إلى التّصوير، فهنالك حميميّة بين الشّعر والقالب القديم المُهيكل للّغة.

فكان وجوبا عليهم تتّبع سنن الأقدمين في تشبيهاتهم واستعاراتهم بل وحتى الوقوف على الطّلل، لأنّه أفصح عن الطبيعة العقلية والرّوحية للعرب، فازدحمت فيه الأنساق الثّقافيّة الاجتماعيّة والدينية وحتى السياسيّة يُستحضر فيها الشخوص والذّاكرة الجمعية وحتى الصّراعات والحب، كأنّ الطبيعة بخرابها تفرض أنساقها الثّقافيّة لتُلهم الشّاعر الوقوف على الطّلل، يتحرّك الطّلل ليُستعاد في قصائد المحدثين فالخراب عاد ليفرض أنساقه الثّقافيّة فنجده، عند أحمد شوقي لقد أصبح الوقوف على الطلل وسيلةً قادرةً على إثارة المعاني، فتغلغل بوصفه نسقاً ثقافياً موروثاً وصار يفتتحُ به الشّعراء الكلاسيكيين، قصائدهم، فاعتمدوا المخاتلة في ذلك حين عوّضوا الأطلال بالشّخوص والقبور، ويتجلّى ذلك في قصيدة أحمد شوقي على قبر نابليون:

1-قفْ على كنزٍ بباريسَ دفينٍ منْ فريدٍ في المعَالِي وثمينٍ

2-وافتقدْ جوهرةً منْ شرفِ صدفِ الدّهرِ بتربيتها ضنين

3-وقد توارت في الثرى حتى إذا قدم العهد توارت في السنين

1الجرجاني دلائل الاعجاز، مصدر سابق، ص 43

2 ينظر: عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشّعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعرف، القاهرة، ج1، 1982، ص75-76.

4-غربت حتى إذا ما استيأست دنت الدار ولكن لات حين[1]

(فالطّلل العابس) استعارة مكنيّة مجسّدة لما جرى للشاعر من صراع وما خلّفه الفقد، فتتطابق استعارة الطّلل مع العبوس الذي يشعر به، و: «**من الطبيعي أن يراعي في الكلام نفسيّة المخاطب ومستوى إدراكه، وظروف الخطاب حتى يستطيع الكلام أن يؤدّي دوره المطلوب في التّأثير وإثارة الانفعال اللّازم لاتّخاذ الموقف المناسب من التّجربة الشعوريّة**»[2]، فالطّلل مرتبطٌ بالخلاء والرحيل والموت، واستحضاره هو استجلاب لعاطفة المتلقّي لينخرط في الحالة الشعوريّة والانفعاليّة.

يرى أحمد علي الجارم أنّ شوقي كان كثير القراءة والاطّلاع على الشعر في مختلف عصوره وهو لا يميّز بين شعر عصر وآخر، فلمّا استفهم أحمد على الجارم من وجود كتاب خزانة الأدب للحموي في بيت شوقي ابتسم شوقي «**وقال: إنّ الشّاعر يا أخي يحبّ أن يقرأ كلّ شعر وإنّ الكتاب كاسمه خزانة الأدب وخير ما فيه شعر العصر المملوكي**»[3] فلم يكن أحمد شوقي بعيدا عن قراءة التّراث الشعري العربيّ الذي مازج كيانه، بدءا من الشّعر القديم لاسيما الجاهليّ منه إلى الشّعر المملوكي الذي ظهر في محاكاته لقصيدة البردة.

فشوقي كان يطّلع على الموروث الشعري العربيّ ليس بهدف الاختيار، بل كان يحاول أن يجمع أكبر قدر من الأساليب وأنواع التراكيب على مرّ العصور، ولهذا السّبب قام بمعارضات للشعراء القدامى «**فأخذ من كلّ شاعر أفضل ما عنده، فراقه من أبي نواس**

---

[1] أحمد شوقي، الديوان، القسم الثاني، توثيق وتبويب وشرح الدكتور أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة، ص564.

[2] محمد ناجي، الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص 76.

3 ماجد بن مرزوق بن عبد الله الدوسري، مذكرة بعنوان الحكمة في شعر شوقي (المضامين والتشكيل) لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى، مكة، 2008م، ص 30.

الغزليات، وراقة من البحتري صفاء الخيال ودقة التّصوير وجمال الموقع والموسيقى، وأعجبه من أبي تمام والمتنبّي احتفالهما بالمعاني الرقيقة والسّعي في إصابته».[1]

فمرّة يعارض البحتري وأحيانا مع ابن الرومي، وتارة يعارض ابن زيدون ومن أشهرها معارضته لسينية البحتري الشهيرة، بسينية يقول فيها:

1-صنتُ نفسِي عمَّا يُدنّسُ نفْسِي وترَّفعتُ عنْ جَدَا كلّ جبسٍ[2]

2-اختلافُ النَّـــــهارِ واللَّيلِ يُنسِي أُذْكرَا الصِّبا وأيّامَ أُنسِي[3]

لم تنحصر ثقافة الاطّلاع عند شوقي على الموروث العربيّ فحسب، بل تجاوزت إلى الاطلاع على الثّقافات الأجنبيّة، وذلك في رحلاته العلميّة التي قام بها بفضل الخديوي إلى أوربا، فبعد المكانة التي نالها شوقي عند الخديوي، أراد أن يكرّمه بِحُكْم أنّه شاعره المتميّز، فابتعثه إلى باريس ليدرس الحقوق، ثم إلى إنجلترا فكان من نتاج الرحلتين أنّه اطّلع على روائع الأدب الفرنسي، واطّلع على شعر (لافونتين)، وتأثّر ب(راسين) و(كورني)، من أعلام المدرسة الأوروبيّة الأدبيّة الحديثة، فورث دقّة التّصوير إضافة إلى اهتمامه بالبناء الفنّي واحتفائه بالاستعارة.

لقد زاوجت الصّورة الاستعاريّة بين تقليدِ ظاهرة ثقافيّة في الشّعر القديم وهي تحمل ما تحمل من انفعالات نفسيّة كالحنين والشّوق والأسى، وبين قيمة إنسانية لا تخلو من توليد مبتكرٍ وهو الوقوف على القبر وما يدّخره من فلسفة ورؤية مبتكرة مستندة على نسق ثقافيّ مشابه للوقوف على الطّلل عند الجاهليين، وإنّما يكمن الاختلاف في كَونِ شوقي وقف في باريس على قبر نابليون الذي اعتبره كنزاً دفيناً، والتّركيب الاستعاريّ (افتقد جوهرة من شرف)

1 . عبد الهادي محمد، الأخلاق في شعر أحمد شوقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع 5، ص237.

2 البحتري، ابو عباده الوليد بن عبيد التنوخى الطائى، ديوانه، تح حسين كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 1152.

3 أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2، 1986، ص45.

تُظهر أنّ هذا الوقوف هو وقوف انبهار بالحضارة الفرنسيّة، فقد «**سافر إلى فرنسا على نفقة الخديوي توفيق وقد حسمت تلك الرحلة الدراسية الأولى منطلقات شوقي الفكرية والابداعية**»[1]، إنّ الانبهار بالغرب وشخصيّاته لم يكن عبثا بل هو البحث عن الشعبوية، فنابليون والحضارة الفرنسية بما يحملانه من بريق قد كانا مرجعيْن ألهما الشّاعر وهو يمرّر كذلك عبر هذا الوقوف ما يُضمره من حبّ لشخصيّاتٍ مصريّةٍ أيضا:

1-قفُوا بالقبـــورِ نُسائِل عمـــرْ متى كانتِ الأرضُ مثوى القمرْ

2-سلُوا الأرضَ هلْ زُيّنتْ للعليمِ وهلْ أُرّجَتْ كالجنـــــانِ الحفرْ؟[2]

ويقف الشّاعر على القبور وهو يرثي **عمر لطفي**[3] متّخذا من الاستعارة التّصريحية (مثوى القمر) والمكنيّة (سلوا الأرض) دليلا على عظمة هذا الإنسان، وردّة فعل طبيعيّة على تعلّق شوقي به وبذلك تقترب الاستعارتان من كونهما تُظهران النّسق الثّقافي المضمر خلف هذا الوقوف والسؤال، والسّبب أنّ لطفي كان مقرّبًا من الخديوي توفيق، فاستغلّ الشّاعر ما يملكه من ثقافة تراثيّة ليُلامس بها شِغاف القلوب لمعرفته بشخصيّة النّاس في زمانه، فالشّاعر ماهرٌ حين سخّر طاقته ليملك من حوله، وقد ظهر هذا الاستغلال حين غمّس قصائده باستعارات في هيكل تراثيّ قد جُبلت عليه نفوسُ المتلقّين فالزّمان حينئذ زمان إحياء للقصائد القديمة والشّاعريّة وقتئذ شاعريّة اقتداء.

وهو ما يُمكن ملاحظته أيضا في قول إسماعيل صبري، حين حوَّل الطّلل من القفر إلى مدينة عامرة:

1-مصرُ العزيزةُ تاهتْ فيكِ أشْجانِي زدْنِي هيامًـــا بها يا طائرَ البانِ

---

[1] محمد عبد الرحمن، شوقي وطه حسين والحكيم هيكل، أدباء ومثقفون تأثّروا بالثقافة الفرنسيّة، نشر يوم 20مارس2022، اطّلع عليه يوم: 30ديسمبر2022، www.youm7.com

[2] أحمد شوقي، الديوان، مصدر سابق، ص447.

[3] توفي عمر لطفي في سنة 1911، وهو عالم قانوني ضليع اشتهر بقوميته وحبّه لمصر.

2-قمْ فوقَ أهرامِها وأصدحْ بمَا نظرَت عيـــــناكَ منْ ساحرٍ منْها وفتّانَ

3-يا درّةً في جبينِ الدّهرِ لامـــــعةً يا كعبةَ العـــــلمِ للقَاصِي وللدَّانِي[1]

يُوغِل الشّاعر هنا في تطوير الأشكال الفنيّة فيقحم اللّغة التمثيليّة والتي تؤطّر لواقع، فيحوّل محبّة مصر إلى وقائع فنّية مملوءة بالإيحاء والتّشخيص، فعمد للاستعارة المكنيّة (درّةً في جبينِ الدّهرِ) مصوّرا بذلك حالة شعوريّة غامرة، وهذا الخطاب الشّعري اختزل الصّورة المركزيّة لمصر في الأهرام، فاستنجد الشّاعر بالنسق الثّقافي المضمر وهو الوقوف، فنادى بالوقوف على الأهرام لأنّها القلب النّابض للحضارة الفرعونيّة وهي بوجهٍ عامٍّ تحمل الإنسان المصري عبر تاريخه، وهذا الوقوف لا ينحصر في تمجيد مصر العظيمة بل يقرنها بمحبوبة الشّاعر فيقول:

1-قِفَا نبْك منْ ساجِي اللّواحِظِ أَغْيدِ يصولُ بأسْيافِ الجفونِ ولا يدرِي

2-غزالٌ يناجيـــنِي بلفظٍ معـــــرّبٍ ولكنّـــــهُ يسطُو بلحـــظٍ مهنّدِ [2]

يقتضي الحال أن تتداعى الصُّور الشعريّة لصبري حتى تتوثّق الصّلة بينها وبين شعر المعلّقات في البكاء على الحبيبة وتذكُّرها، وتكمنُ أهمّيّتُها في الدّلالات متنوّعةِ الحقول الثقافية، والتي تنقل لنا التأثر العميق بالعربي الأوّل في حبّه وولعه وحتّى في بكائه، وفي تصويره لمحبوبته فهو لا يغيّر المكوّن الثّقافي المصوّر للمحبوبة في التّراث، وهذا ما أظهرته استعارة الغزال بدل المحبوبة، فحين يحفل أبو تمام بالإبداع في كثير من استعاراته مبتعدا عن طرائق الأوائل وشروطهم وباحثًا عن خصوصيّة الاختلاف بدلًا من مشاكلة السّائد، نجد الآمدي لا يسعه إلّا أن يبدي نفوره ويُعبّر عن استهجانه منه، ويراها في غاية الاستهجان والقباحة ذلك: « **إنّما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقارنه أو يناسبه أو**

[1] اسماعيل صبري، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص174.

يشبهه في بعض أحواله أو كان شيئا من أسبابه»[1]، لذا نجد من يرى بأنّ قوّة الاستعارة وسرّ جمالها يستمدّ من قرب المشبّه بالمشبّه به.

وهذا ما نجده متغلغلاً عند شعراءِ آخرين مثل البارودي الذي اجتهد في تقليد القدامى واقتفاء أثر الأوائل متّكئًا على ما أثار نفسيّة العربيّ الجاهليّ يقول:

1-أَلَا حيّ منْ أسماءَ رسمَ المنازلِ وإنْ هيَ لمْ تُرجِعْ بيانًا لسائلِ

2-خلاءٌ تعفَّتْهَا الـرّوامسُ والتــقتْ عليها أهاضيبُ الغيومِ الحوافِلِ

3-فلأْيًا عرفْتُ الدّارَ بعـــــدَ ترسّمٍ أرانِي بهَا ما كان بالأمسِ شاغلِي[2]

وفي التّركيب الاستعاري(لم ترجع بيانا لسائل) استعارة مكنيّة جعل بها طلل أسماء لا يردّ استفهام الواقف، والحقيقة لم يكن الطّلل وحده المقصود بل كانت أسماء التي هي في لحظة زوال وغياب عن كينونة الشاعر، واختيار هذا الاسم في الحقيقة نابع من نسق ثقافي تختفي وراءه محبوبة الشّاعر الملتصقة بوعي المتلقّي، فبعض الأسماء التي اختارتها العرب في أشعارها لا تقصدها بحدِّ ذاتها كهند ودعد وأسماء بل أصبحت منزع واتّجاهٍ أيديولوجي يتّبع، فالبارودي بتوظيفه هذا دلالة على مسلكه الإحيائيّ التقليديّ ولتأويل هاته اللّفظة نحتاج – في الواقع- إلى دراسة تاريخية وسيميائية لتحليل محتواها، فهي تعتبر بمثابة المفتاح لاستكشاف الدّلالة التي يرمي إليها، ف:(أسماء) هو اسم علم مؤنث من أصل عربيّ، و: «أسماء، أصلها وسماء أي حسنٌ ووسامة قلبت واوها ألف »[3]، تحمل دلالة رمزيّة تتمثّل في معنى الجمال المتعلق بالفرح الغائب في حياة الشّاعر والمجتمع ككل، فالجمال كقيمة تجريديّة نبيلة يستحيل أن تتحقّق في حياته، فقد أصبحت طللًا بائدا لن تخرج ثانيةً إلى حيّز

[1] الآمدي الحسن بن بشر بن يحيى، الموازنة، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص 266.

[2] محمود سامي البارودي، الديوان، شر: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998، ص462، 463

[3] شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربية الموسّع، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 2007، ص210.

الوجود، ويعضد ذلك بمجموعة من التّراكيب الاستعاريّة كحيّ رسم المنازل وهي كلّها تشير إلى اندثار منزل المحبوبة وغيابها.

2.2 تغليبُ الحكمةِ والعقلِ

ذهب الجرجاني إلى القول بأنّ الاستعارة: «**لا يبصرها إلّا ذوو الأذهان الصّافية، والعقول النّافذة، والطّباع السّليمة والنّفوس المستعدّة لأنْ تعيَ الحكمة، وتعرف فصل الخطاب**»[1]، هذا ما يجعل منها أيقونة متفرّدةً لمن يريد الحكمة، إنّ حيرة الإنسان من التناقضات الجارية في مجتمعه تدفعه للبحث عن أسلوب مغاير في مجاراتها، حتى ينتفع من إيجابياتها ويبتعد عن سلبياتها، فلابدّ من أسلوب تظهر فيه حكمة الإنسان: «**فحبُّ الحكمة ليس إلّا قراءة لا متناهيةً لوجودٍ لامتناهٍ، ومن ثمّة يغدو فهمَ العالم سبيلا لتجريب كينونة المتخيّل هذا التّجريب الذي يبدأ من تكسير حدود الواقع الحسّي والواقع المعقول أيضا ليلج اختبار الاستحالة** »[2] منه الحكمة تتّحد مع التّجربة الشعريّة وتنقلها من سطحيّة اللّغة إلى ما تحتويه من أنساق اجتماعيّة، والذي يهمّنا منها هو ذلك المتخفّي وراء الجماليّ الذي تنتجه الاستعارة.

قال الشّاعر أحمد شوقي في رثاء الأديب والنّاقد والمؤرّخ جورجي زيدان:

1. إذا جـــفَا الحقُّ أرضًا هانَ جانِبها كأنَّها غابةٌ من غيرِ رئْبالِ

2. وإنْ تحكَّمَ فيهَا الجهلُ أسلَمـــها لفاتكٍ من عَوادِي الذُّلِّ قتَّال[3]

فالتّركيب الاستعاريّ الذي يشخّص لنا الحق وينقله من صوره المعنويّة مُصوّرًا له في صورة الإنسان العابس، يكشف لنا في الوقت نفسه عن نسقٍ ثقافيّ متخفّي وراء الاستعارة، فربْط الشّاعر بين الحقّ وأهل العلم فيه تأكيدٌ على أنّ أهل العلم في زمانه غبطوا حقّهم

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار ابن الجوزي، مصر، 2010، ص34.

[2] عبد العزيز بومسهولي، الشّعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002 ص10.

[3] أحمد شوقي، الدّيوان، مصدر سابق، ص512.

وعانوا معاناة كبيرة من المجتمع الذي تفشّى فيه الجهل والهوان، والشّكل التّالي يبيّن هاته المعادلة:

غياب الحقّ ← التوحّش في الغابة

غياب الجهل ← فتك الأعداء بالناس

فهو يرى غياب أمثال جرجي زيدان هو ما جعل النّاس تتخبّط في الجهل وينتصر عليهم أعداؤهم، ويؤكّد في قولٍ آخر دور أهل الهمم العاليّة في صيانة شرف الأمّة وحفظ المجتمع فيقول:

كمْ همّةً دفعتْ صاحِبها جبَلًا ونومةً هدمتْ بُنيانَ أجيالٍ[1]

فهاته الاستعارات (همة دفعت، نومة هدمت)، تخفي خلف الجماليّة سنّة التّدافع التي هي نسق ثقافيّ يمرّره الشّاعر لأهل زمانه، وليؤكّد ذلك جعل الاستعارتين في المواجهة

همّة عكس نومةً

دَفعتْ عكس هَدمتْ

فالتّركيبان حملا بيانيًّا استعارتين وحملا بديعيّا مقابلة، وهي تراكيب تكشف عن اهتمامه العالي بأهل الهمم والعلم، ومن هنا تظهر عظمة الاستعارة في دفع النّاس والتّأثير عليهم: «**إنّ أعظم شيء هو امتلاك الاستعارة، فهي علامة العبقريّة، لأنّ القدرة على صنع الاستعارة الجيّدة، تتضّمن الانتباه للتشابهات... إنّ أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب**

[1] أحمد شوقي، الديوان، مصدر سابق، ص 513.

الكلام. وهذا الأسلوب وحده، هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة»[1]، فهاته الموهبة تظهر كنْه الإنسان ولبَّ معتقده ورؤيته للكون والحياة.

وهنا أنموذجٌ آخر من ديوان الشّاعر إسماعيل صبري، نَجد فيه الأنساق الاجتماعيّة ظاهرةً بارزة، على نحوٍ واضحٍ وهي مطعمة بالحِكم التي ينظّمها الشّاعر في جوّ شعريّ خالص:

1. هوّنْ عليكَ فكـــــلُّ حـــــيٍّ فانٍ وانذكرْ بقاءَ مُدبِّــرَ الأكوانِ

2. واصبرْ على ما قدْ أصابكَ واحتملْ مُرَّ الأَذَى ومَظالمَ الإنسان [2]

فقد وَلَّدت تجاربه الاجتماعيّة الكثير من المرارة والأذى الذي تظهره هاته الاستعارة (احتمل مرّ الأذى) فالأذى يتحوَّل إلى هاجسٍ يطارد الإنسان المعاصر، ممَّا يتطلّب مزيدا من الصّبر، فالشّاعر لا يبتعد كثيرا عن الأشياء التي على الرغم من انتشارها، يجب التّذكير بها والتّنبيه إليها.

وينطلق الشّاعر من اعتبار الكتابة الشعريّة تؤدّي دورا في دفع النّاس إلى حبِّ الحياة والعمل دون مللٍ وكللٍ فالشّعر: «**استكشاف دائمٌ لعالم الكلمةِ واستكشافٌ دائمٌ للوجود عن طريق الكلمة**»[3]، وهذا ما جعل القصيدة تحمل في ثناياها أنساقًا اجتماعيّة مضادّة لما هو منتشر من تخاذل وتصارع فيقول:

1. يَروي لكَ المَاضِي عجائبَ مَا رأَى وَيَمرُّ بالذكْرَى على الأذْهان

---

[1] أبو بشر متى بن يونس، أرسطو طاليس في الشعر، تح وتر: شكري عياد، دار الكاتب العربيّ للطباعة والنشر، 1967، ص 128.

[2] اسماعيل صبري، الديوان، مصدر سابق، ص 105.

[3] عزّ الدين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، دار الفكر العربيّ، مصر، ص 174.

2. فإذَا وهبتَ لهُ التَّأمُّـــــلَ لحظةً تبدُو إليكَ شراسةَ الحيـوانِ

3. طورًا تُباغتكَ العِـــظاتُ وتارةً تُدمي فؤادكَ قسْوةَ الإنسانِ [1]

تؤكّد هذه الأبيات على قلقٍ رهيبٍ نستطيع تلمّسه من خلال الاستعارات التي تكشف عن تناقضات الحياة والعالم والأشياء، فهو يحاول أن يترصّد آثار الحياة وما تركته من فواجع على الإنسان وهو يجعل نصّه مرآة لصراع الإنسان مع الحياة فيها، وهو يدعو لأن يعدَّ الإنسان نفسَه لتفادي مشاكل العالم باللّغة الاستعاريّة المحمّلة بأنساقٍ اجتماعيّة تتظافر لتوضّح جهل الإنسان بالوجود:(يروي لك الماضي، وهبت له التأمل، تباغتك العظات ...).

ليؤكّد بذلك أنّ الإنسان يظلّ متأرجّحا بين متناقضات دنيا النّاس، ويعمل الشّعراء على إشاعة أنساق اجتماعيّة تعمّق بنية النّص بتلك الأنساق، يقول البارودي:

1. ليسَ الصَّديقُ الذي تَعلُو مناسبهُ بلْ الصّديقُ الذي تَزكُو شمائِلُهُ

2. إن رابَكَ الدَّهرُ لمْ تفشلْ عزائِمُهُ أو نــابـَكَ الهَمُّ لمْ تفترْ وَسائِلُهُ

3. يَرعاكَ في حَالتِـــي بُعْدٍ وَمَقْرَبَةٍ وَلَا تُغِبُّـــــكَ منْ خَيْرٍ فَوَاضِلُهُ

4. لَا كَالّذِي يَدّعِـــــي وُدًّا وَبَاطِنُهُ بِجَمْـــــرِ أَحْقَادِهِ تَغْلِي مَرَاجِلهُ

5. يَذُمُّ فِعْلَ أَخِيهِ مُظْـــــهِرًا أَسَفًا لِيُوهِمَ النّاسَ أَنَّ الحُزْنَ شَامِلُهُ[2]

تُظهر هاته الأبيات نسقًا اجتماعيًّا آخر للتّضاد (الصداقة بين الصدق والكذب) فتؤكّد قيمة الصّداقة والتّعايش بين النّاس وبما تحمله من تحدٍّ وصعابٍ، فهي تُظهر ما يحمله الشّاعر من تعمّق في عالمه حين ركّز على أهميّة الصّداقة وهذا ما تضمّنته استعارات الأبيات(تفشل عزائمه، نابك الهم) التي جاءت في سياقٍ إنسانيٍّ بحتْ، فهي تُرسّخ حقّ

[1] إسماعيل صبري، الديوان، مصدر سابق، ص 105.

[2] البارودي، الديوان، مصدر سابق، ص 493.

الإخلاص ومصلحة الإنسان، وهاته الأبيات وثيقةٌ إنسانيّة تحملُ نسقًا اجتماعيًّا نبيلاً، وعلى العكس من ذلك يذكرنا في استعارات أخرى، ك(جمر أحقاد) مثلًا ليبيّن مدى خبْث بعض أصدقاء المصلحة ووقوفهم على مزلّات أصدقائهم وأماكن الغلط.

3ـ الاستعارةُ في الشّعرِ الرُّومَانسِي

ابتعد الأدب مع الرومانسيّة عن التّقليد وأعطى مساحةً كبيرةً للحريّةِ الشّخصيّة، وبذلك أحدث تغييرا أضاف إلى الأدب قيمة جديدة: «**لقد وضع ستندال الرومانتيكيّة بوصفها فنًّا أوْجدتْه المشاكل الحياتيّة للعصر الحديث، مُقابل الكلاسيكيّة بوصفها فنًّا يستند إلى استنساخٍ جامدٍ للتّقاليد الميّتة، كتبَ ستندال في بحثه (راسين وشكسبير) (1828) : (الرومانتيكية هي فنّ يمنح الشعوب أعمالا أدبيّة تستطيع أن توفّر لهم المتعة على الرّغم من الحالة المعاصرة لعادات هذه الشّعوب ومعتقداتها، أمّا الكلاسيكيّة فعلى العكس، فقد قدّمت لهم أدبا يوفّر لهم مزيدا من متع أباء أجدادهم)**»[1]، فالرومانسيّة تريد التقرّب أكثر من هموم هذا الانسان محاولةً الانغماس في عواطفه ومشاعره، متّخذة من الطبيعة سندا وملجأ.

1.3 جماليّةُ الفضاءِ وسلطةُ الطبيعةِ:

تتّحد الطّبيعة وأنساق الثّقافة في صراعٍ قويٍّ بين الذّات التّائهة وبين الانفعالات التي يحملها الإنسان الكائن بيو ثقافيّ، فهو الذي يجمع بين ما هو طبيعي وثقافي، فتتفاعل فيه أبعادُ الطّبيعة ليصبّ فيها مشاعره وينقل من خلالها النّظام الثّقافي وخاصّة الاجتماعي، فتتجلّى حياته وتتّضح مكوّنات شخصه وواقعه وهمومه، إنّ الهويّة النّصيّة الرّومانتيكيّة تضع الطبيعة كنسق ثقافي يتخلّل امتداد الذّات إلى أعماق الوجود فهي تعمل على إسقاط هموم النّفس الحائرة على مظاهر الطبيعة فينكشف من خلال الاستعارة هذا المحمول الثّقافي، يقول إيليا أبو ماضي في قصيدته عيد النُّهى:

[1] جميل نضيف التكريتي، المذاهب الأدبيّة، دار الشؤون الثّقافيّة، العراق،1990، ص177.

1. قلْ للحمائِمِ في ضفافِ الوَادِي يَا ليْتَكُنَّ على شغافِ فُؤُادِي

2. لتَـــرِينَّ كيْفَ تبعثَرَتْ أحَلامُهُ وجرتْ بهِ الآلامُ خيْلَ طرادِ

3. كـانتْ تشعُّ على جَوانِبِهُ المُنَى فخَبَتْ وبدَّل جَمرَها برمَادِ[1]

تلعب الاستعارة دورًا هامًّا بإحاطتها بنفسيّة الشّاعر (قل للحمائم، ليتكن على شغاف فؤادي)، فالحَمام بصورته البهيّة يتمنّاه الشّاعر مقيمًا بين جوانحه، وهذا كلّه ينقل لنا صور المعاناة التي يعيشها الإنسان.

فإيليا أبو ماضي له فلسفة خاصّة في الحياة تنقلها لنا استعاراته، والاستعارة لدى الشّعراء عمومًا عظيمةً وأساسيّة، فالعربيّ قد يؤثر المجاز لما فيه من براعة وتحفيز لإعمال الذهن لفهم تلك العبارة فالمجاز ميزة من مميّزات الأدب[2]، فتلك الاستعارات التي يتلفظ بها سيعلن بها تدشينه لفضاءات خرافيّة وأخرى سحريّة، وإيذانا عن رغبةٍ قويّة للخروج عن المألوف والاستغناء بنسقٍ ثقافي فوقي يعيشه وحده، إنّ التأثّر بالمفاهيم الأدبيّة والنقديّة الحديثة وبالآفاق الثّقافيّة الجديدة متعدّدة الجوانب والمشارب والتي عايشها إيليا أبو ماضي عن قرب في المنتديات والكتب والصّحف والمجلّات في أمريكا، وكانت مادّتها قضايا أدبيّة وفكريّة ونزعات روحيّة وفلسفيّة واتّجاهات رومنسيّة، أسهمت في سعة خياله وإثراء فكره وخبرته، وتولّدت عنها ألوانا متطوّرة في البنية والهدف، فالأدب المهجري يقع في النّفس همساً فهو عصارة الحياة وسرّ من أسرارها،: « **وبالتّالي فالأدبُ المهجري هو من نتاج الأمّة العربية سواءً أُنتج تحت ظلال الأرز أو على ضفاف نهر بغداد أو في مطارح المهجر**» [(3)]فهو اشتراك في الخصائص لا في المكان وحسب يقول:

---

[1]ايليا ابو ماضي، ديوانه، تح: حجر عاصي، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ،1999 ص132.

[2] ينظر: أحمد الصّاوي، فنُّ الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979.

3عبد المنعم خفاجي، قصّة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص73.

1. أفَلَا تزالُ الشّمسُ تَصبغُ وجهَهُ بالوَرْسِ آونةً وبالفِرْصَادِ

2. أفَلا يزالُ يذوبُ في أمْـواجِهِ ذَهبُ الأصيلِ وفضّةُ الآرادِ؟

3. لهفِي إذَا وردَ الرِّفَاقُ عشيّةً وذكرتُ أنّي لستُ في الروّادِ

4. وإذَا الحمامُ شدَا وصَفَّقَ موجُهُ أنْ لا أُصفِّق للحمامِ الشَّادِي[1]

هاته الاستعارات بحمولاتها الثّقافيّة تستدعي منّا الوقوف على الطبيعة التي تغلغلت في الذّات وأنتجت لنا هذا الحقل (الحمائم، خيل، الشمس...) من الاستعارات المتتالية التي توضّح فكرةً، مفادها أن الشّاعر قادرٌ على صناعةِ ذاته من خلال الطبيعة وبثّ مشاعره وهو أنموذج قويٌّ منفتحٌ على هذا الدّمج الكبير، فأصبح للشّاعر حدسٌ ما يتلمّس به عناصر الطبيعة: «**وهذا الحدسُ التّخييلي هو حركةٌ تتجاوزُ التّصوّرات العقليّة والأفكار المجرّدة المنطقيّة وتتغلغل في تيّار الحياة ودفْقَته الخالقة، فلا يعود أمام الشّاعر أيُّ حاجزٍ وتصبح الطبيعة كائنا ليّنًا طيّعا يسمعُ ويستجيبُ ويتحدّثُ مع الحجرِ ويمتطي الهواء(...) إنّه يغيّر نظام الكلمة ونظام الحساسيّة ونظام العالم والشّعر، هنا تحرّرٌ كاملٌ وكشْفٌ خارقٌ برفضِ الواقع الرّاهن ويحيا في التّخييل**»[2]هذه الأسرار هي التي تخبئ تلك الأنساق الثّقافيّة التي باحت بما يخفيه الشّاعر خلف جماليّات الاستعارة وهذا النّسق يتردّد في قوله:

1. وطنُ النُّجومِ أنَا هُنَـــــــــا حدِّقْ أتذكُرُ منْ أَنَـــــــــــا؟

2. ألْمحتَ في المَاضِي البَعِـــــيدِ فتًى عَزيزًا أَرْعَـــــــــــــنَا

3. جَذْلانَ يَمرُّ في حقولِـــــــكَ كالنَّسيـــــــــــــمِ مُدَنْدِنَا[3]

[1] ايليا أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص132.

[2] أدونيس، الثابت والمتحوّل –بحث في الابتداع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978، ص: 248.

[3] إيليا أبو ماضي، تبر وتراب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974م، ص07.

يستهلُّ الشّاعرُ الأبياتِ باستعارةٍ مكنيّةٍ تظهرُ العلاقة المتجذّرة بين الشّاعر ووطنه، فهاته التراكيب (حدّق، ألمحت في الماضي) جسّدت لنا الوطن في إنسان يراقب ويرعى هذا الفتى في مراحل نموّه، فهنا فكلمات الشّعر تبقى: «**ممتلئةً بذكرى استعمالاتها السّابقة** »[1] فاللّغة تمتلك ذاكرة حبلى بالدّلالات والمعاني فاستحضار الولد في هذا الموقف هو استحضار لذلك الماضي التليد المشحون بالحنين، فما يسعِد الشّاعر ويُعيد سلامه الرُّوحي هو انتماؤه لذلك الوطن، كأنّه يريد إلغاء الرّيبة والشّك والظنيّة التي تربط بين الذّات والوطن: «**كما أنّ هذه النّزعة الظنّية لا تنطلق من الذّات كأنّها مستقلّة مفكرة لإثبات تمركزها كموجود أنَوي محوري في العالم كما يرى ديكارت،**»[2]، فإيليا أبو ماضي يتماهى مع الآخرين في حبّ الوطن وأنّه يمثّل ذلك الامتداد الطّبيعي بين الذّات التي تمثّل الأنا وبين كلّ مغترب يمثّل الآخر وكلاهما مسكونٌ بالوطن، ويعتمد في ذلك الحبّ والتّماهي بأنساق الثّقافة والطبيعة من حقولٍ وجداولٍ ونسيمٍ ومياهٍ ومنحنى وربى التي أصبحت مصدر إسقاط مشاعر الشّاعر ومنطلق الروح ومبعث الارتياح، فالشّاعر الرومانتيكي يشخّص الوطن في إنسان تجري بينهما محاورة ليظهر للآخرين حبّ الوطن والانتماء فيخاطبهم بلغةٍ ترتكز على نسقٍ ثقافي مرتبط بالكون والحياة، فيقول في وقوفه على النيل في قصيدة أيا نيل:

1. **وَقفْتُ ضحًى في شَاطئِ النّيلِ وقْفةً يضنُّ بهَا إلَّا على النّيلِ شَاعِره**
2. **فَطوْرًا أجيلُ الطَّرْفَ في صَفَحَاتِهِ وَطَوْرًا أجيلُ الطَّرْفَ فِيمَا يُجَاوِرُهُ**
3. **وَأَلْحَظُ شَمْسَ الأفقِ وهيَ مُـطلّةٌ تُسَايِر فـــيــها ظلّها إذْ تُسايرهُ**
4. **فَأحسبُهَا فِيه تُسَاهِمُنِي الـــهَوَى وَتَحْسِبُنِي فِيـــهَا الغَرَام أُشاطِرهُ**

[1] رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد برادة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص78.

[2] عبد العزيز بومسهولي، الشّعر الوجود الزمان، افريقيا للشرق، المغرب، 2002، ص 13.

5. فيَّـــا لَهُمَا إِلْفَيْن بَاتَا بِمَـــــعْزَلِ يُخَامِرُهَا مـــــنْ حُبّهِ مَا يُخَامِرُهُ[1]

ففِي تشخيصِ النّيل والشّمسِ والإلْف بينهما، موقفٌ شجيّ وإذا كان هذا الوقوف هو وقوف نفس الشّاعر لتستعيد الحبّ والهوى في تلمّس واضح للوجود، الذي مثّل نسقا ثقافيا يبحث عن الذّات: فالذات المبدعة غير مستقلّة عن موروثات الانسانيّة الكبيرة[2]، فهذا الهوى هو فاتحة الارتياح والخروج من شكوى الحياة ومشاكلها، ويصبح التغزّل بالشّمس أمام النّيل عرفا نفسيّا وفنيّا وثقافيّا كامن في صلب فكر الشّاعر الرومانتيكي مازجًا بين الطّبيعة ومكامن النّفس، ثم يتكرّر هذا اللُّجوء للطبيعة لدى الشّاعر الرومانتيكي ليبثّ همومه لها وأحزانه، يقول ميخائيل نعيمة:

يا نهرُ، هلْ نضبَتْ مياهُكَ فانْقَطَعَتْ عنْ الخَرِيرِ؟

أمْ قدْ هَرِمْتَ وَخَارَ عَزْمكَ فانْثَنَيْتَ عنِ المَسيرِ؟

بِالأَمْسِ كنْتَ مُرَنَّمًا بينَ الحدائِقِ والزُّهورِ

تَتْلُو على الدُّنْيَا ومَا فِيهَا أَحَادِيثُ الدّهورِ[3]

تعدّ بنية التّشكيل الاستعاري لهذا الوقوف في الأصل؛ غوصًا في أعماق الشّاعر من جهة، ومن جهة ثانية توسيع حدود الرّؤيا الشّعريّة، لتمتزج بالطّبيعة وهي بذلك توضّح مدى تطابق الوهميّ والحقيقيّ وبين الذّات التّائهة والطّبيعة: «**فيصبح الهروب إلى الطّبيعة نوعًا من الرّفض لهذا الواقع أو لنقول إنَّ الشّاعر يهرب للشّعر كيْ يبتكرَ عالمًا بديلًا عن العالم الذي يحيا فيه وهو عالم الهزيمة والانكسار**»[4]، فيتحدّد بذلك النّسق الثّقافي الذي يجمع بين

---

[1] ايليا أبو ماضي، الديوان، مصدر سابق، ص175.

[2] ينظر: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2000، مصر، ص 194.

[3] ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مكتبة نوفل، بيروت، لبنان، 2004، ص 8.

[4] عبد الحميد هيمة، الصّورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2003، ص126.

اللّغة في استعاراتها وبين الحريّة التخييلية التي لم تكتف برسم الواقع الاجتماعي فحسب، تجاوزته إلى الطّبيعة، فالصّورة الاستعاريّة للنّهر الذي هرِم وانْثَنَى عزمه بعدما كان مرنّما بالحدائق والزهور تنقلنا إلى جدليّة الصراع التي تحكم الإنسان والكون، هذا الصّراع الذي يفني الإنسان دائما.

يقول في قصيدة من أنت يا نفسي:

إنْ رأيتَ البحرَ يَطغَى الموجُ فِيهِ وَيَثورْ

أَوْ سمِعْتَ البَحْرَ يَبْكِي عندِ أَقدامِ الصُّخورْ

تَرَقَّبِي المَوجَ إلى أنْ يَحبسَ الموْجُ هَدِيرَهْ

وَتُنَاجِي البَحرَ حتَّى يسمعَ البَحرُ زفيرَهْ

راجعًا منْكَ إليهْ

هلْ من الأَمْواجِ جئْتَ؟[1]

البحر هنا هو المكان المفضّل والمناسب الذي يشعر فيه الشّاعر الحزين بذاته بحيث يلجأ إليه، يتخفّى للشّكوى فمن خصائص البحر القوّة والجبروت، والضّعف هو ضعف الشّاعر في مواجهة دنيا النّاس تتحوّل الاستعارة إلى منفذِ الإنسان للوصول إلى المعرفة وإلى الكون فـ: «**عند الحديث عن العلاقة والتّرابط والمشابهة تفرض الاستعارة نفسها إنّها وسيطٌ مهمٌّ بين الذّهن البشريّ وما يحيطُ به من كائنات حيّة فبواسطتها يُفسّر الملتبس والمبهم وتتجاوز كثيرٌ من العراقيل التواصليّة**»[2]، فتفقد اللّغة العاديّة قوّتها عند إيليا أبي ماضي فيلجأ للاستعارات كبكاء البحر، وأقدام الصخور، والموج يحبس، ومناجاة البحر، فيجعله أحزمة من البنيات الاستعاريّة يحمله من ثقافته الشّاعر وحزنه:

[1] ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مصدر سابق، ص 14.

[2] عبد الالاه سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربية، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص 57.

إنْ سمِعْتِ الرّعْدَ يدْوي بيْنَ طيّاتِ الغَمَامْ

أوْ رأَيْتِ البَرْقَ يَفْرِي سَيْفُهُ جيْشَ الظَّلامِ

ترصَّدي البَرْقَ إلى أنْ تَخْطَفِي منْهُ لظَاهْ

ويكفُّ الرّعْدُ لكنْ تَارِكًا فيك صداهْ

هلْ من البرْقِ انفصلتِ؟

أمْ منَ الرَّعْدِ انحدرتِ؟[1]

لا شك في أن: **«هذا الاستخدام الاستعاري للبيئة هو نوعٌ من التّواصل الحيّ بين الإنسان والبيئة عبر النّظام اللّغوي فالاستعارة عمليّة ديناميكيّة تعتمد في نظامها التّواصلي على تفاعلات الدّلالات كما تعتمد على تفاعل الذّات المتكاملة مع موضوعها الاستعاري»**[2]. وحين يتأثر الإنسان ببيئته فهو يجعل نفسه في تماسٍ وتواصلٍ وتمازجٍ مع كنهها، محاولا أن يجعل من البرق والرّعد مركزي قوّة فبالنور الذي يحملانه والصّدى المدوّي الذي يحدثانه يحطّمان الظلام المدلهم:

إنْ رأيْتَ الرّيحَ تذّري الثّلج عن رؤوسِ الجِبالِ

أوْ سَمعْتَ الرّيحَ تَعْوي في الدُّجى بيْن التّلالْ

تسكنُ الرّيح وتبقيْ باشتياقٍ صاغيهْ

وأناديكِ ولكنْ أنْتِ عنّي قاصيهْ

في محيطٍ لا أراهْ

[1] همس الجفون، مصدر سابق، ص 17.

[2] علوي أحمد صالح الملحمي، مجلة مجتمع اللّغة العربية على الشبكة العالمية، ع9، ديسمبر 2015م، ص 346.

هل منَ الرّيحِ ولدتِ؟[1]

فهذه التأمّلات الاستعاريّة تُظهر الإنسان الرّاضخ للطّبيعة التي تمنح له الإجابة عن تساؤلاته وتبدّد حيرته، وهذا النّسق الثّقافي الكامن في استعارات الشّعراء لمظاهر الطّبيعة تنبّه إليه كذلك أبو القاسم الشّابي حين يقول:

يَا ليْتَ شِعْرِي؟ هلْ للَيْلِ النَّفْسِ منْ صبحٍ قريبِ

فتقرُّ عاصفةُ الظّلامِ ويَهجعُ الرَّعدُ الغضوبُ

ويرتِّلُ الإنسانُ أغْنِيَةً معَ الدُّنْيَا طَرُوبِ[2]

نجد في (ليل النفس، عاصفة الظلام، الرعد الغضوب يرتل مع الدنيا) استعارات تحمل نسقا ثقافيا؛ يظهر حركة الطبيعة والجو الذي يعيش فيه الشّاعر وتترعرع في حناياه، يتنفس في الطبيعة حرارة الحياة وبؤسها، ويستنشق روح الوجود ويتوسل طريقا إلى فهم مكنونات الكون، كما نجدها تتكرّر في قصيدته " المساء الحزين":

1. **أظلَّ الوجودَ المساءُ الحزينُ وفِـــــي كَفِّهِ مغْزَفٌ لَاْ يُبِينْ**
2. **وفي ثَغْرِهِ بَسماتُ الشُّجونِ وفـــي طَرْفِهِ حَسَراتُ السِّنِينْ**
3. **وفي صَـدْرِهِ لَوْعَةٌ لَا تَقِرُّ وَفـــي قَلْبِهِ صَعَقَاتُ المَنُونْ**
4. **وقبَّلَهُ قُبَلًا صـــــامِتَاتٍ كمَا يَلْثُمُ الموتُ وَرْدَ الغُصُونْ**
5. **وَأَفْضَى إِلَيْه مزامـــــيرَهُ فغنّتْ بِها في الظّلامِ الحُزُونْ**
6. **وعلّمَهُ كَيفَ تَأْسَى النُّـفُوسُ وَيَقْضِي يَؤُوسًا لَدَيْهَا الحَنينْ**

[1] ديوان همس الجفون، مصدر سابق، ص17.

[2] أبو القاسم الشابي، ديوانه ورسائله، شر: محمد نبيل الطريفي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2008، ص23.

7. فَأغْف على صدْرِهِ المـطمئنّ وفي رُوحِهِ حُلُمٌ مُسْـــتَكِينْ

8. قويٌّ غَلُوبٌ كسِحْرِ الجُــفُونِ شجِيٌّ لَــعُوبٌ، كزهرٍ حزيــنْ

9. ضحوكٌ وقد بلّلتهُ الدُّمُــوعُ طَـرُوبٌ وقدْ ظلّلتْه الشُّجونْ

10. تعانقهُ سكراتُ الهـَوى وتحـــضُنُهُ شَهَقَاتُ الأنينْ[1]

يستهلّ أبو قاسم الشّابي قصيدته باستعارة تشخّص المساء بإنسان ضريرٍ، يُعرض في هيئة حزينة، وهو عرضٌ جريءٍ يكشفُ فيه الواقع المتعثّر للإنسان العربيّ، فحوّل المساء إلى واقع عربيّ يفقد الشّاعر طربه المعزوف في حالة وجوديّة يدمج فيها تاريخ مآسي الإنسان الباحث عن المساء المبصر، ثم يدقّق التّصوير متّكئًا على الاستعارة ليكشف عن الشّجن الذي يغطّي المساء ومبسم هذا الإنسان والحسرات التي يعيشها، إنّ هذه الملامح المبهمة تشخّص لنا ببعده التأويلي، مدى العلاقة بين مظاهر الطبيعة وبين طبيعة الإنسان الشّاعرة المكسورة.

تسهم الاستعارة بفتوحاتها اللّغويّة في تشكيل الأنساق الثّقافيّة كالمساء الحزين: «**ومن ثمّ سَتصبِح الاستعارة عنصرَ تأْسِيسِي للقصيدةِ تستجلي خواطرَ الشّاعر إذْ هذه القصيدة تحملُ الذّات في طيّات الطّبيعة ولذلك تعدُّ الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصّورة الشعريّة لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة وانتشالها وتجسيدها تجسيدًا يكشف عن ماهيتها وكنهها على نحوٍ يجعلنا ننفعل انفعالًا عميقا بما تنضوي عليه، فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصوّر ما يجيش في صدر الشّاعر وتنقله إلى المتلقيّن في أشكالٍ جماليّة مؤثّرة**»[2]،هذه الانفعاليّة لا تتوقّف عند الجماليّة بل تتعدّاها إلى انفعاليّة ثقافيّة تبرز النّسق الذي يظهر تمحور الذّات حول الطبيعة والالتفاف حولها وتشكّل بذلك بوحا لهاجس الشاعر، فقد تقاطرت الكلمات تشعُّ نورًا ونارًا، مستندة في ذلك على التّكثيف الاستعاري ليكشف عن

[1] الشابي ورسائله، مصدر سابق، ص176.

[2] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا، مرجع سابق، ص 111.

ماهية الذّات المتمزقة داخل هذا الواقع المتردي، وهذا النّسق نجده في قصيدة "أغنية الشاعر" حيث يقول الشابي:

1. يا ربّةَ الشّعرِ والأَحـــلامِ، غنّيـنِـــي فقدْ سَئِمْتُ وجومَ الكونِ، منْ حينِ

2. إنَّ اللّيالِي اللّواتِي ضَمَّختْ كَـــبِدِي بالسِّحْرِ أضحتْ معَ الأيّامِ ترْمِينِـي

3. نَاخَتْ بنَفْسي مَآسيهَا ومَـــا وَجَدَتْ قَلبًا عَطُوفًا يُسَلّيهَا فَعزّينِـــــــي

4. يا ربّةَ الشّعرِ غنّيِنِي فقـــــدْ ضَجِرَتْ نَفْسِي من النّاس أَبناءِ الشّياطينِ

5. وراحةُ اللّيلِ مَلْأَى منْ مَدامِعِـــــــهِ وغادةُ الحُبِّ ثَكْلَى، لَاْ تُغَنّينِـــي

6. فهَلْ إذَا لُذْتُ بالظّلْمَاءِ مُنْتَحِبًـــــا أَسْلُو؟ ومَا نفْعُ مَحزُونٍ لمحزونٍ؟

7. يا ربّةَ الشّعرِ إنّـــــي بَائسٌ تِعِـسٌ عَدِمْتُ ما أَرتجِي في العَالَمِ الدُّونِ

8. وفي يديـــــــكِ مزاميرٌ يُخالِجُهَـــا وحـــيُ السَّماءِ فَهاتيها، وغَنّيِنِي[1]

فالنّص يحمل صورًا من الخيال الذي يبحث عن بديلٍ للواقع المعيش فهو يشعرنا من خلال النّسق الثّقافي لاستعاراته محاولته رفض هذا الواقع والهروب منه إلى ربّة الشعر، إلى المكان الأوّل، إلى موطن الكلمات فيصوّر من خلال جماليّات الطبيعة(الكون، اللّيالي، الظلماء، السماء، مزامير)، التي صنعت في وجدان الشّاعر رموزًا متداخلةً بين الأسى والانتكاسة، وبين الفرح الذي ينتظره من الطّبيعة التي ستغنيه ويغنيها، ويغنيها عن الموت، و: «**لموضوع الموت معنًى خاصّ مرتبط بالأُسُسِ العامّة للفنّ الرّومَانتيكي، إنّ لموضوعِ الموت شأنه شأن موضوعي اللّيل والحلم معنى مزدوج أيضا، ففي وعي الموت وعيًا مجازيًا فنّيًا يجري من ناحية تركيز على المرعب والفظيع في الواقع الحقيقي، ويجري تصوير الموت بوصفه هوّة سوداء فاغرة فمها مستعدّة دائما لوضع حدّ لسخف الوجود**

[1] ديوان الشابيّ ورسائله، مصدر سابق، ص: 188-189.

البشري بوصفه ذروة وخاتمة للمعاناة التي تعجّ بها الحياة، ومن النّاحية الأخرى يطالعنا الموت بوصفه حلّا للتناقضات وخلاصا من المعاناة وفي الوقت نفسه بداية لحياة مثلى متحرّرة من أسر الحاجات الماديّة»[1]، فَذاتُ الشّاعر تحلّق حول الطبيعة لتجد المواساة والتعزية وتجد من يلهيها عن مآسيها، وبعض الاستعارات لها التميّز والتفرّد، تكشف بصورة مباشرة عن النّسق الثّقافي الرومانتيكي للشّاعر، فنجد على سبيل المثال الاستعارة المكنيّة وراحة اللّيل ملأى و: **« لصُورِ اللَّيل في الحقيقة، معنًى مزدوجًا في الفنِّ الرُّومانتيكي، فمن ناحية يرمز اللّيل إلى الطبيعة المعتّمة للوجود بصورةٍ عامة، إنّ سواد اللّيل هو تعبيرٌ عن اللّون المعتّم للعالم، إنّ هذا العالم البارد والحقير يبدو وكأنّ ظلمة تلفّه، اللّيل ملائم للمعاناة المتشائمة واليائسة وعلى خلفيّة اللّيل تجري حوادثٌ مرعبةٌ، وتتدخل في حياة النّاس قوى غريبة ومرعبة، وتقترف جرائم رهيبة، وتستيقظ عذابات الضمائر المثقلة بالآثام، ومن النّاحية الأخرى يعدُّ اللّيل ملجأ من حياة النّهار القبيحة إنّه يتستّر على تناقضات العالم، ويضفي عليه ما ينقصه من الانسجام »**[2]، فقصائدهم سجِّلٌ لهذا اللّيل الذي تقرّر أن يكون في مخيالهم الجامح مركزًا لا هامشا، فعندما تربكهم المصاعب والمصائب وترهقهم الحياة يلجؤون إلى اللّيل.

تعاضدت الاستعارة في القصيدة لتجعل هاته الذّات متجذرة في الطّبيعة، ولتجاوز بذلك رؤيا الاستعارة على أنّها: **«تلك الأساليب اللّغويّة التي ركّبت تركيبًا استعاريّا يعتمد المشابهة الخارجيّة بين الأشياء دون أن يكون وراء ذلك غرضٌ فنّي ويكون ذلك للتّبيين أو توضيح معنى شيء من الأشياء أو هيكله أو حجمه»**[3]، لقد تجاوزت الاستعارة عند الرومانتيكيين الاستعارة اللّغويّة، لتجسد بذلك مخيالا عبقريّا باحثا عن فلسفة للحياة منطلقة من أنساقٍ ثقافيّة تنقله من الجماليّة والانفعاليّة إلى تحديد قيمة الذّات داخل الكون والحياة، معتمدا على

[1] جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبيّة، دار الشؤون الثّقافيّة، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص: 211.

[2] المرجع نفسه، ص210.

[3] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا، مرجع سابق، ص122-123.

الطبيعة التي تعدّ عنده لحظة يعايشها وهو في حالة تحسُّسٍ دائم لها فيستوعبها خياله بتدرّج عاطفي.

ثم يتجاوز بتوظيفها ذلك الموقف أو التّجربة الشعوريّة فهو يُعنى بالقبض على عناصر الطبيعة وتنضيدها تنضيدا يتواءم مع المعقّد والمحزن والمؤلم، من الواقع، هذا النّسق يعتمد في بنائه على أنّ: «**الإنسان مقذوفٌ به في هذا العالم الذي يعجّ بكلّ ما يعكّر عليه صفْوَه وهو يسعى لتحقيق ذاته، وفي تعامله مع الكون والمجتمع يكتشف أنّه في صدامٍ مع الحقائق المحيطة به فكريًّا وعاطفيًا واجتماعيًا عبر أحداث يمرّ بها في حياته فتتجمّع هذه الأحداث وتَصبّ في مَعين النّفس ودهاليزها وتشقُّ لها قنوات تجري فيها وتصبح مع الزمن ذات طابعٍ بارزٍ ومؤثّر في حياة الإنسان، وتختلف درجة تأثيرها من عمقها أو ضحالتها واستمراريّة مثولها وقد تَذوب تلك الأحداث فيتبدّد مفعولها وينمحي أثرها وإن بقيَ حُطامها في معينِ النّفس**»[1]، وهذا التّشكل سيعيد رسم الشّاعر الإنسان وتحديد مشاعره ويستهدف من خلال حمولاته الثّقافيّة ما يحتاج في عقله وتتشبع به روحه، فيصنع بذلك أنساقا يجعلها ممرّات آمنة لفكره ومشاعره وأحاسيسه، هكذا تلوّنت التّجربة الشعريّة الرومانتيكية من علاقة عناصر الطبيعة بالذّات المتشظية أحيانا والمتماسكة أحيانا أخرى، البيئة مفتوحة للشّاعر الرّومانسي أفقا ومساءلة البحر والرياح والليل والنحيب بين يديها لأنها تملك من النّفوذ وأدوات الديمومة والبقاء مالا يملكه هو وكلّها مقدّرة فحوليّة وكأنّ الشّاعر الرومانتيكي يلوذ بمن يوصله لرغباته، هاته الاستعارات نتاج عملية التكيّف التي طرأت على الشّاعر الرومانتيكي الذي أصبح يراعي الطبيعة كمنتج للفحولة الاجتماعيّة، فجعل لنفسه طقسا للمساءلة والتقرّب من فهم الحقيقة، وتتجلّى فحولة الشّاعر الرومانسي في حديثه عن نفسه وعن آلامه، فهي تسخّر التفرد والفحولة، وهذه الفحولة هي نتاج ثقافة مجتمعه وموروثاته وثقافة عصره الذي عاش فيه واستلهمها ووظّفها في نتاجه وهي أرضية للفهم والاقتراب من المعنى ونجد ذلك في استعارات الرومانتيكيين التي أمدّتهم بعناصر من الطبيعة التي تبيَّن قوَّتهم وفحولتهم التي تجعلهم في رهبانيَّة متعالية أمام مظاهرها.

[1] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا، مرجع سابق، ص2.

إنّ لا نهائية التخييل فتحَت كذلك المجال للاستعارة حتى يُسقط الشّاعر عليها ما يختزن من تجارب نفسيّة وعقليّة واعية وغير واعية، ليكوّن بذلك أشعارا تنتمي إلى نسقٍ ثقافي باحث عن ما بعد الطبيعة: **«والشّعر من هذا المنطلق اختبارٌ لميتافيزيقا الخيال بوصفه تحفيزا ملحًّا ومتتاليا على ولوج المَا بعدَ الآن ــ هنا أيْ للتحرّر من ثقل الحضور الآتي للزّمن، وكذلك لتدمير الأبعاد المألوفة الآسرة التي تحكم رؤيتنا المباشر للمكان فالْمَا–بعد هو عالم المَا وراء، عالم يضحّى فيه المكان كائنا ذاتيا وكثافة بالغة لطاقة لا شعوريّة تختزن الروح الكلّي روح الوجود الناطق»**[1] يحتفي الشّاعر بشحن اللّغة بتحيّزاته ومعاناته في لحظة زمنيّة يراها تبتعد من القبض عليها فيتقمّص مساءلة الغيب وهو ساعيا باستمرار لبلوغ اللّانهائي.

في قصيدة (طلاسم) مثلا نجد إيليا أبو ماضي تجاوز جدار الواقع الاجتماعي لرؤيا الغيب، ويجعل من الاستفهام من بداية القصيدة: جئت لا أعلم من أين، بداية لعدد من الأسئلة وكلّها استعارات مكنيّة تحمِل أنساقَ الحيرة من هذا الواقع:

وطَريقِي ما طريقِي؟ أطويلٌ أم قصيرٌ؟

هلِ أنا أَصْعدُ أمْ أهبطُ فيـــــهِ وأغورْ.

أأَنَا السَّائِرُ فِي الدّرْبِ أمْ الدّربُ يسيرْ.

أمْ كِـــــــــلانَا واقفٌ والدَّهرُ يجرِي؟

لستُ أَدْرِي.[2]

تتحوّل التّجربة الشعريّة من خلال الاستعارات المنضّدة للقصيدة من معاناة الشّاعر الباطنيّة إلى تكشُّف ورؤيا في لهفة التوقّع، لتغيير العالم فالدّرب الذي تاهت فيه الذّات

[1] عبد العزيز بومسهولي، الشّعر الوجود الزمان، مرجع سابق، ص24.

[2] ديوان ايليا أبو ماضي، مصدر سابق، ص95.

أصبح يسيرُ في استعارة تتكشّفُ عن نسقٍ ثقافي مليء بالحيرة والشّك، هاته الحيرة في المسير هي من لَدُن الحياة ومن الواقع المُجمِع على تيهٍ يتملَّك الحالة الشعوريَّة والعقليَّة والقيميَّة بل والسياسيّة لعالم الشّاعر، لينتقل إلى مساءلة البحر:

قدْ سألتُ البــحرَ يومًا هلْ أنَا يا بحرُ مِنْكَا

هلْ صحيحٌ مـــا رَوَاهُ بعضهم عنّي وعَنْكَا

أم ترى ما زَعَمُوا بُهْتَانًا وإفْكَا؟

ضَحِكَتْ أمْواجُهُ منّي وقالتْ:

لست أدرى[1]

ولمّا كانت الاستعارات تتغذّى من فلسفة الشّاعر ومن عروق تجربته الشعريّة بمختلف مستوياتها فإنّها ستصطبغ حقيقةً بصبغة ثقافته، وهذا ما نلاحظه عن أبي ماضي فحيرتُه لم تبتعد عن العالم الذي سكنتْ إليه ذات الشّاعر، فسؤال البحر وإجابة الأمواج بسخريّة مقيتة هي تيهان الذّات وولوج عالم الغيب والميتافيزيقا، فالاستعارة (سألت البحر) هي مثال جماليّ في طقسٍ استفهامي جريءٍ يبحث عن روح الوجود وغوص في الغامض لتكشُّف الرؤيا ومعرفة ملامح الحياة الغائبة والمجهول الحائر.

ثم ينتقل إلى حالة صوفية مبعثها التأمّل والسّؤال والبحث في الطّبيعة عما وراءها فيقول:

قدْ سأَلْتُ السُّحبَ في الآفاقِ هلْ تذكرُ رملكَ

وسَأَلْـــتُ الشّجرَ المُورِق هلْ يعرفُ فضلكَ

وسألـــتُ الدُّر في الأعْناقِ هلْ تذكّر أصلكَ

[1] ديوان ايليا أبو ماضي، مصدر سابق، ص96.

وكأنَّي خِلْتُها قـــــــــــــــالتْ جميعًا

لستُ أدري[1]

استطاعت هذه الاستعارات أنْ تفتح المسافات لتنوّع الإيحاءات، وتجعل النّسق الثّقافي الباحث عن كنْهِ الوجود وغيبه المختفي تحت تراكم الأسئلة المترامية في كلّ اتجاهات القصيدة، ولكنّها لم تسعف الشّاعر بإجابة تشفي غليله، فراح يتأمّل في سذاجة البشريّة الذّاهلة أمام الطبيعة:

قدْ رأيتَ الشُّهبَ لا تدري لماذا تُشرقُ

ورأيـــــتُ السُّحبَ لا تدْري لماذا تَغدقُ

ورأيـــــتُ الغابَ لا تدري لماذا تُورِقُ

فلمـــــــاذا كلّها في الجَهْلِ مثْلِي

لست أدري[2]

جعل الشّاعر الطبيعة متماهيةً معه فهي جاهلةٌ كذلك مصيرها باحثة عن إجابات مفسّرة للوجود والكينونة، ينقل هذا النّسق الثّقافي إلى حدود الطّبيعة لعلّها تُساعده في ايجاد الإجابة المناسبة ولكنّها تقف مصدومةً لا تعي جوابًا، هذا التّماهى نجده كذلك عند أبي القاسم الشّابي في قصيدته (أغاني التّائه)، فبعد أن سرد أفراحه التي ذهبت، جاءت الأسئلة في استعارات مشحونةٍ بالغيب والبحث عن الوجود يقول:

خبّرُوا قَلبِي فما أقسى الجراحَ كيْفَ طارتْ نشوةَ العيشِ الحميدِ

يا بنِي أمّي ترى أيْنَ الصَّباح؟

[1] ديوان ايليا أبو ماضي، مصدر سابق، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص108.

ووراء البحْرِ؟ أمْ خلفَ الوجود؟

يا بني أمّي؟ تُرى أينَ الصّباح؟

ليتَ شِعْري هلْ ستسلّينِي الغداة وتعزّينِي عن الأمس الفقيدِ

وتُريني أنّ أفـــــــراحَ الحياةِ زمــرٌ تَمضي وأفواجٌ تعود[1]

ولأنّ الاستعارة في أصولها ترتكز على الالتواءات الثّقافيّة التي سبقت تجربة الشّاعر و: **«لمّا كانت الذّات المبدعة مصبًّا لروافدٍ ثقافيّة هائلةٍ وخبرات وتجارب منوّعة، وموروثات إنسانيّة كبيرة»**[2] فإنّ ذات الشّاعر تقرّ عن حالة الضّياع وذهاب العيش الحميد، فالصّباح يتحوّل إلى حالة غيبيّة ميتافيزيقيّة لا تدرك كينونته أَخَلْفَ الوجود أم أين محلّها، ثم يعمدُ في هاته الرؤيا الفنيّة لاستقدام الاستعارة وشحْنِها بطاقة ثقافيّة تجعلها تقترب من النّفس البشريّة، فهي بذلك تقترب من تصوير مشاعر الإنسان التّائه: **«وهكذا نستطيع أن نستنتج أنّ الدّمامة، والعتمة والكابوس والموت، تشير ضمن منظومة صور الفنّ الرّومانتيكي إلى عدم الرضا عن الحياة، وإلى رفض العالم، انطلاقًا من مثلٍ أعلى إنساني سامٍ، كما تشير إلى الموقف الانتقادي من المجتمع المعاصر لاشكّ أنّ كلّ ذلك يعدُّ صيغة محدودة من صيغ الاحتجاج ضدّ الطّابع العام للحياة المعاصرة ومع ذلك فهي صيغة احتجاج»**[3] وفي قصيدة شكوى ضائعة للشاعر نفسه التي يقول فيها:

يا ليلُ ما تصنعُ النّفس التي سكنتْ هذا الوجودَ ومنْ أعدائِها القدرُ

ترضَى وتسكتُ؟ هذا غير محتملٍ إذًا فهلْ ترفضُ الدُّنْيا وتنْتَحِرُ؟

وإذَا الجنونُ لعَمْري كلُّـــهُ جــزعٌ بــاكٍ ورأيٌ مريضٌ كلُّهُ خورُ

---

[1] ديوان ايليا أبو ماضي، المصدر سابق، ص 145.

[2] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري: رؤية نقدية لبلاغتنا، مرجع سابق، ص 194.

[3] جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبيّة، مرجع سابق، ص212.

قدْ كبَّلَ القدرُ الضَّارِي فرائسَــهُ فما استطاعُوا لهُ دفْعًا ولا حزرُوا [1]

نجد صورة اللّيل تتكرّر في مخيال الرومانسيّ حتى تتأكّد أنّه: «**حبّب للرّومانسيين شكل اللّيل حيث انطلاق الذّات الشعريّة من حدود المكان والزّمان في ظلمةٍ بهيمةٍ قادرةٍ على محو الحدود الفاصلة بين التعقّل والتّخييل ليصير التّخييل نفسه صورة من صور تعقّل الواقع والوجود**»[2]، إذا أخذت صور الطّبيعة والوجود محوَ فواصل الواقع والمتخيّل فهو يضع اللّيل سندًا ليُحكِّمَه في الصِّراع القائم بين الذّات والقدر، القدر الذي يمثّل المجهول، الغيب الميتافيزيقا، فقد أصبح الماوراء يحدُّ من الأشياء التي كانت خفيفة متدفقّة لا يعيقها شيء بل تحوّلت إلى الضدّ: (موت، جنون، تكبيل...).

وفي هذه الأبيات نلمس كذلك:

1. **وقهْقهَة القدرِ الجبّارِ، سخريّةً بالكائناتِ تضاحِك أيُّها القدرُ**
2. **تَمشِي إلى العدمِ المحتومِ باكيةً طوائفُ الخلقِ والأشكالِ والصُّورِ**
3. **وأنتَ فوقَ الأسى والموتُ مبتسمٌ ترنُو إلى الكونِ يبني ثمَّ يندثرُ** [3]

تؤسّسُ الاستعارة هنا لحالة شعوريّة رافضةٍ للواقعِ ومحاولة تشكيل رؤيا ميتافيزيقية متعالية تبني عالمًا مغايرًا لا يصل إليه العدم، والشّعر قد أسهمَ في رسم هاته المشاعر ونقل تلك الأنساق و: «**لعلّ الاستخدام الشّعري للّغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها، ولسنا نرى الشّعر ضرباً من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنّه خلق لغويّ**»[4]، فيتحوّل إيقاع الشّعر

---

[1] أبو القاسم الشّابي، أغاني الحياة، الدار التّونسية، تونس، 1970، ص 272.

[2] أيمن تعيليب، شعريّة الظّل ومقاومة النّسق الثّقافي مقاربات معرفيّة وتخييلية لقصيدة النثر العربيّة، دار العلم، مصر، ص 14.

[3] أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص273.

4- السعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، مصر، ط2، 1983، ص70.

وجاذبيّته في استخدام اللّغة، وهاته الصّور تظهر مدى ما تستطيع اللّغة واستعاراتها جذب المتلقّي من جهة وفتح المجال لتمرير أفكار المنتج من جهة، وهذا شكلٌ يبيّن قدرة الاستعارة على تشخيص القدر:

هذه الرّومانسيّة الخلّاقة ترتّب مشهدًا لحياةٍ مفتوحةٍ غير متناهيةٍ تحاول هاته اللّوحة التشكيليّة التي تتحرّك فيها الاستعارة بقدرٍ كاف حتى تعبّر عن اللّامرئي من الشّاعر واللّامرئي من الوجود، فهذا القدر الذي يتحوّل إلى إنسان يستهزئ وهو يراقبُ بسخريّة مقيتةٍ ما يحدث في كلّ أنحاء الدّنيا من بناء وهدم.

ونجد الشعور نفسه عند الشاعر الرومانتيكي ميخائيل نعيمة كذلك في قصيدة تحت عنوان الطريق يقول فيها:

نحنُ يا ابني عسكرٌ قدْ تاهَ في قفْرٍ سحيقْ

نرغبُ العوْدَ، ولا نذكرُ مـــــنْ أينَ الطّريقْ

فانْتشرنا فـــي جهاتِ القِفْر نستجْلِي الأَثَرْ

نسألُ الشّمسَ عن الدّربِ ونستفتي الحجرْ

وسنبـــقَى نفحصُ الآثارَ منْ هَذا وذاكَ[1]

في هذه الأبيات تغدو الاستعارة مرآةً عاكسة لما يجيش به من شعور الحزن والألم، الذي هو حال الشّاعر وحال كلّ من عاصره، فسؤال (الشّمس) هو سؤال الحيرة المجسّدة كنسق ثقافي موجِّه لرؤيا الشّاعر للواقع والوجود، تتوالد من هذه الاستعارة حركية الذّات اتجاه ماوراء الطبيعة.

فالذّات في صراعها مع الحياة تستعير عناصر الطبيعة لتصل إلى المبحوث عنه والغائب ما وراء الطبيعة، فتبحث عن إجابة سؤال القلق البشري والحيرة المتشظية لذلك نجد الشاعر قد: «**اتّجه إلى الطّبيعة يَتغوّر في أعماقها، فكان يجد في المظاهر الطبيعية صورة لنفسه فشخّصها وبذلك صارت الطبيعة أليفته يخاطبها وتخاطبه ويرمز لصورها بحالات نفسه، فهو والطبيعة ومظاهرها شيء واحد، وإن اختفت الأسماء**»[2]، فهنالك علاقات وتوترات تخفى أحيانا وتظهر أحايين أخرى بين الأشياء كبؤرة تلتقي فيها الاستعارة والثقافة فالعلاقة القائمة في الصّور الاستعارية بين شيئين أو الطرفين تحدّدهما الصبغة الثّقافيّة التي يندمج فيها تفكير المرسل والمتلقي، فلكي ينظر إليهما على أنّهما شيء واحد وجب توحيد الخلفيّة الثّقافيّة لتّتضح صورة الآخر.

4ـ الاستعارة في الشّعر المعاصر

تميل الاستعارة في الشعر المعاصر إلى الانزياح عن المألوف لتعكس واقعا متشظيا وهي بذلك لم تعد أداة جمالية بل أصبحت وسيلة لاستكشاف أعماق الذات والعالم.

4-1 الاستعارة وقلق الانسان المعاصر

تعمل الاستعارة في تصويرها لحالات القلق الإنساني في الشعر المعاصر على تشكيل الأنساق تتّخذ من القلق الفعّال أداة لنحت إجابات عن أسئلة الرّاهن التي تتصارع في

[1] ميخائيل نعيمة، همس الجفون، مصدر سابق، ص44.

[2] مصطفى هدارة، التجديد في شعر المهجر، دار المعارف، مصر، 1957، ص130 - 131 (بتصرف).

عوالم الشّاعر فتجاوز بذلك طمأنينة الإنسان المعاصر الزائفة، وتتحوّل الاستعارة من مجرد تعالق تركيبي لغويّ إلى نوع من البنى الحاملة للوعي واللّاوعي في الآن نفسه، يقول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (كلمات سبارتكوس الأخيرة):

المجدُ للشـّيطانِ...معبودُ الرّياحِ

منْ قالَ (لا) في وجْهِ من قالَ نعمْ

منْ علّمَ الإنسانَ تمزيقَ العدمِ.[1]

نجد في هذه الأبيات أن العلاقات التي تحكّم الإنسان بذاته وبأعراف مجتمعه قد انزاحت انزياحا كبيرا عظيما حتى امتحَنت بديهياته وخلخلت مسلّماته، وصار في بوتقة منفصلة عن عالمه وعن الكون المتاخم لجسده وروحه ممّا دعاهُ إلى الانخراط في المتناقضات.

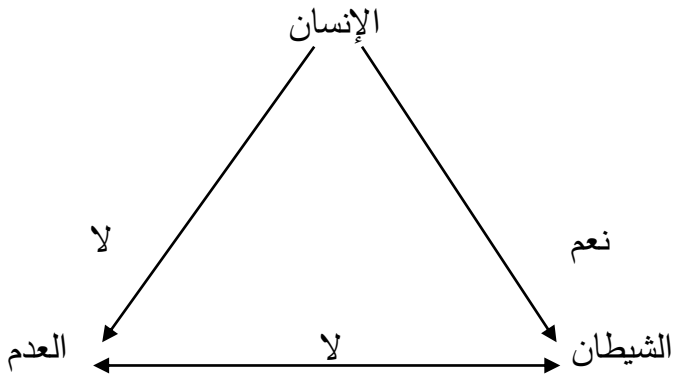
فلم تعد طبيعة إدراك الشّاعر تتناسب مع رؤى العالم المحيط به، فقد أصبح بتأمّلاته التي تتحكّم فيها نوازع النّفس وترسّبات الشّعور واللاشعور يتحدّى المرجعيّات المعرفيّة والثقافيّة السّائدة والمكوِّنة لروح الأمّة العربيّة فأصبح يسعى إلى فهم الأمور من منظور معكوس فـ(الشيطان) (معبود الرياح) هو رغبة جامحةٌ في التخلّص من الرّتابة وكل ما هو عتيق، فهاته العكسيّة في فهم العبادة هي انسجام مع القلق الذي يشعر به الشاعر، تضعنا هاته الصّورة الاستعارية معبود الرّياح أمام سوء الفهم والتّضليل، وفي خضم مفهوم الحداثة أصبح: «**للشّعر في هذه المرحلةِ مفهوم يتغيأ المعرفةَ الإشراقيّة والشّاعر فيه كان نبيّا أو رائيا أو عرّافا أو ساحرًا يأتيه الإلهام من عالم مفارق لا يأبه الواقع الذي شهد هزيمة 1967 م وانهيار المشروع القومي وذهاب اليقين إلى غير رجعة والشك في كلّ منجزات**

[1] هاني الخيّر، أمل دنقل شاعر المنفى واللحظة الحارقة، دار فليتس، وزارة الثّقافة، الجزائر،2013، ص65.

الماضي بحسبانها ركائز لتلك الهزيمة»[1]، فالأنساق الثّقافيّة المضمرة في نفسيّة الشّاعر هي التي حتّمت عليه تصميم استعارة تتوافق وتتوازى مع العالم الذي يعيشه، وهي بذلك تلزم القارئ بالبحث والتأويل والفهم والتفسير.

وفي عتبة الفهم نجد الشّاعر قد تملكته السوداويّة المقيتة فوظّف هاته الاستعارة بوصفها دليلا على انخراطه في التأمّل أوّلًا والشّكّ ثانيًا، التأمّل في أسباب الهزيمة والانتكاسة العربيّة وثانيا الشكّ في واقع العربِ، وهل هم قادرون بعد هذه الانتكاسات على النّهوض مجدّدا يحاول الشّاعر إقناعنا بأنّ بطلا آخراً هو من سيعلّمنا (تمزيق العدم).

فالعدم أُختير ليكون تركيبًا استعاريّا متنفسّا لحالة التمرّد والانهزام والتراجيديا، وهذا علاقة الانسان بالشيطان:



[1] أماني فؤاد، تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة كلمة، ع 35، نوفمبر 2009، اطّلع عليه يوم: 22أفريل2022، http://alkalimah.net/Articles/Read?id=10&dossier=true

نجد أن دلالة تداخل الإنسان والشّيطان ومحاولة الرّبط بينهما وتشاركهما في قول لا للعدم وتمزيق العدم ما هو إلّا موقف استفزازي للمتلقّي المهزوم ومنحه لحظة دهشة وبعدا جدليّا.

فالشّاعر يمرّر عبر القناة الاستعاريّة ما كان يصبو إليه وبقوّة وهو تمزيق العدم والخروج من دائرة الألم والحزن، بل التمرّد على الواقع السّياسي والاجتماعي المتردّي، هذا الألم والحزن لن يتوقّف في قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، بل يحشد الشّاعر تراكيبا استعاريّة تعضد النّسق الثّقافي المحمّل بالألم والحزن:

تَكلّمي...لشدّ مَا أنَا مُهانْ.

لاْ اللّيلُ يُخفِي عورَتِي... ولا الجدرانْ

ولا اختبائِي في الصّحيفةِ التي أشدُّهَا..

ولا احتمائِي في سَحائِبِ الدّخانْ[1]

كل هاته التّراكيب الاستعاريّة المكنيّة لم تسعفِ الشّاعر للوصولِ إلى مبتغاه والتخلّصِ من شكواه فاختار لذلك جميع مفردات الاختفاء (يخفي اختبائي، احتمائي..)، وكُلُّها تدلُّ على مدلول نفسي واحدٍ هو عدم تماسك الشّاعر وهو يغرق في الإهانة ظاهره وباطنه، وهذا ما قامت به الاستعارة من تحقيق مراد الشّاعر وتبيين مدى الحرقة والخجل والإرباك نتيجة الاهانات المتكرّرة التي تلاحق العرب، فتتلاحم الصّور الاستعارية في جو إيحائي واحد ونسق ثقافي تحكمه ذات الشّاعر القلقة، لتفجّر كمّا هائلًا من دلالات أساسها الألم.

يعمد الشاعر للأنساق الاجتماعيّة التي تفرض نفسها عليه بسب انفعالاته النفسيّة العميقة ومن ذلك استحضاره لنسق القرية وفي ذلك يقول السيّاب:

[1] هاني الخيّر، أمل دنقل شاعر المنفى واللحظة الحارقة، مرجع سابق، ص76-77.

القريةُ الظّلماءِ خاويةُ المعابرِ والدروبِ.

تتجاوبُ الأصداءُ فيهَا مثلَ أيَّامِ الخريفِ.

جوفاء ...في بطءٍ تذوبُ.

واستيقظَ الموتَى ...هناك على التّلالِ على التِّلالِ.

الرّيحُ تعولُ في الحقولِ ...وينصتونَ إلى الحفيفِ.

يتطلّعونَ إلى الهلالِ

في آخرِ اللّيلِ الثّقيلِ ...ويرجعونَ إلى القبورِ.

يتساءلون متى النّشورُ

والآن تقرعَ في المدينةِ ساعةُ البرجِ الوحيدِ

لكنّني في القريةِ الظّلماءِ في الغابِ البعيدِ[1]

يصوّر الشاعر الصّراع بين القرية والمدينة، مستخدمًا في وصف القرية مجموعة من الاستعارات (خاوية المعابر، الأصداء جوفاء، ...في بطء تذوب، الريح تعول، اللّيل الثقيل..)، فيتفنّن في تشكيل لوحة قاتمةٍ للقرية، فهي عالم الموتى مظلمة خاوية تلعب فيها الريح الجوفاء، فيحوّله إلى نسقٍ ثقافي اجتماعي يستغلّه ليعبّر عن شعوره بالخواء.

ينقل السّياب نقمته على الحضارة الحديثة التي حطّمت العلاقات الإنسانيّة وجعلت الإنسان المعاصر ينتظر الفرج، لقد أثّث السيّاب قصيدته بالصّور الاستعاريّة مُضمرا النّسق الثّقافي المتغلغل في مخياله وهو يحمله مشحوناً بانتمائه الثقافي، فـ: «**المدرسة المعاصرة التي تأثّرت بالمدرسة الفرنسيّة كانت تصطنع الرّمز والسّريالية، تتمثّل في أدونيس أحمد**

[1] بدر الشاكر السياب، الأعمال الشعريّة الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، 2000، ص94-95.

سعيد، بينما المدرسة التي تأثّرت بالإنجليزية تمثّل نازك الملائكة والسيّاب، تأخذ بالصّورة أو التّصويرية»[1] فقد أسقط مضمره على تلك الأشعار ليرسم دائرة من الصّور التي تمنحنا دلائل حسيّة على أنّ الشّاعر يحمل همّ الهجرة من القرية، وهذا ما فعله السيّاب فقد هاجر من قريته جيكور سنة 1943.

وهذا ما نجده عند البيّاتي حين يُحمّل القرية أنساقا متداخلة في قوله:

هناكَ عبرَ الحقلِ، أكواخٌ تنامُ تستيقظُ وتستفيقُ.

عبَر الطّريقْ.

بشرٌ ينامُ ويستفيقْ.

بشرٌ ينامُ مع الدّوابِ السّائباتِ على سواءٍ

مادامَ ينعمُ بالثّراءِ.

ابنُ السّماءِ

العمدةُ الموهوبُ والخبزُ العريقُ حلمُ الملايينَ الجياع من الرقيقْ.

ولم الشهيقْ؟

الخبزُ تُنضجهُ السّياطُ الدّامياتُ لم الشهيقْ[2]

نجد التّراكيب الاستعاريّة في هذه الأبيات لا تخرج عن النّسق السّياسي (أكواخ تنام وتستفيق، الخبز العريق، الخبز تنضجه السياط)، وقد حاول من خلالها تجسيد الواقع الذي

[1] مصطفى الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص151.

[2] عبد الوهاب البياتي، الديوان، مج 1، دار العودة، بيروت،1990، ط4، ص168 –169.

يراه ويملأه الأسى بسبب انقسام المجتمع إلى طبقتين، طبقة برجوازية متسلّطة(العمدة) وطبقة تسعى للحصول على لقمة العيش(الفلاحون).

وفي قصيدة (يا دار هند) يلجَأ الشّاعر إبراهيم ناجي إلى المكان ليقرن حيرته بحيرة عنترة، في بيته المشهور:

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلّمي وعمِي صباحًا عبلةَ واسلمِي[1]

فيقول:

1. **يَا دارَ هندٍ إنْ أذنْتِ تكلَّمِي يَـــا دارَها عيشِي لهندٍ وأسلمِي**
2. **فَدمي الفداءُ لحبِّ هندٍ وحدَهَا وأنا المقصِّرُ إنْ بذلْتُ لهَا دَمِي**
3. **ولقدْ حلفتُ لهَا ودمْعِي شاهدٌ أنِّي فنيتُ علِمتِ أمْ لمْ تعلمِي**[2]

ومن خلال حديث الدّار تتدفّق الأنساق الاجتماعيّة، لتشكّل واقعًا متخيّلًا عن الهجران، تتّسع مساحته في مخيّلة الشّاعر ليستحضر أشعار الغائبين ممّن ثُكلوا بالفقد، ليمرّ هو أيضا بالدّيار ويظهر الضّعف أمام الفقد، فالمرور على ديار الأحبّة وسيلة العربيّ المعتادة للتذكّر والتأسّي، فاستحضر الشّاعر هذا النّسق الاجتماعي ليتّخذه وسيلة لإثارة العواطف، لم تعدّ الاستعارة تلك اللّحظة الجماليّة التي يظهر فيها الشّاعر أيقونة الإبداع بل تجاوزت ذلك لتكون اللّحظة الحَارقَة لما تحمله من ثوريّة وخبرات إنسانيّة، هاته الخبرات الإنسانيّة هي التي تنشئ نسقًا ثقافيًّا تحمله الاستعارة ويظهر من خلاله مدى تفاعل الشّاعر مع الواقع المرير داخل الوطن وفي المنفى.

في قصيدة (مقتل القمر) نجد أمل دنقل يحاول تصوير آلام الإنسان المعاصر، فيُضمر في شعره الأنساق الاجتماعيّة المصوّرة لتلك المآسي بصور استعاريّة مخاتلة فيقول:

---

1 أحمد الأمين الشنقيطي، المعلّقات العشرة وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر، مصر، د ت، ص122.

[2]إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، الطّائر الجريح، دار الشروق، مصر، 1996، ص130.

وتناقلوا النّبأ الأليم على بريد الشّمس

في كلّ المدينة:

"قتل القمر"[1]

بين الشّمس والقمر صورةٌ متخيّلةٌ لواقعٍ معكوسٍ بينهما(موت القمر وتشييعه على بريد الشمس)، فالشّمس تحمل في ثناياها بقايا حريّة مبحوثٌ عنها، تنزوي تحت رؤيا معيّنة، رؤيا الانبعاث والتّجديد أو النّهوض المقرون بالواقع الجديد، فالحديث عنها يتّسع لفهمين لأنّ الغربة ليست واحدة، تتحوّل الغربة إلى غربة داخل الوطن فهنالك ينظر للكون وللحياة والمجتمع والمنفى والمهجر، ليجعل منهما طاقة محرّكة للنّشاط المجازي الاستعاري لما يضفي من طابع جمالي وتقني وفكريّ على الاستعارة.

فالمنفى يغالب نزوات الإنسان من الحنين والشّوق من أجل الحريّة وإقامة نظام في المجتمعات التي فقدوها: «**يُكرّس المنفَى شعورًا من عدمِ الانتماء، فالمنفى ليس مكانًا غريبًا فحسب، إنّما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء، لأنّه طارئ ومُخرَّب، ومفتَقرٌ إلى العمق الحميم**»[2] فهو مبني على رؤى ثقافيّة جديدة واسعة فعلى اختلاف استراتيجيات المنفي والمهجر واضحة من حيث العلاقة مع الكون والحياة، فالاستعارة تكتسب داخل هاتين الأيقونتين شكلًا جديدًا توضّح وتظهر أصوات الكلمات داخل النّظام اللّغوي لأولئك الشّعراء: «**فالمعنى ليس محايثًا للشّيء ولكنّه الفائض الذي تفرزه الممارسة ويجعل الشيء جزءًا من نسقٍ ثقافي**»[3] فاللّغة وهي تمدّ النّص بالمعاني وتشكّل هندسةً معيّنةً لجزئيّاته، ترسم نسقًا ثقافيًّا مميّزًا، فالألم مثلًا يقترن باستمرار بشعر الغربة الذي شكّلت اللّغة فيه ذات الشّاعر وأعادت بناء تصوّراته وأفكاره.

---

[1] هاني الخيّر أمل دنقل، شاعر الوجدان والتمرّد، دار فليتس، الجزائر، 2013، ص53.

[2] عبد الله ابراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2011، ص 14.

[3] ألبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر سعيد بن كراد، المركز الثّقافي العربيّ، 2016، المغرب، ص: 15.

يقول أحمد مطر في قصيدته "خطاب تاريخي:

رأيتُ جرذًا

يخطبُ اليومَ عنِ النّظافةِ

وينذرُ الأوساخَ بالعقابِ

وحولَهُ

يصفّقُ الذّبابُ[1]

بصورٍ استعاريّة تصريحيّة ساردة تتحكّم في مسارات المعنى المراد من القصيدة، تظهر شخصيّة الشّاعر الثّائرة المتألّمة في مجتمع راهنه متردّي ومستقبله مجهول تحت سلطة أحكمت السيطرة عليه، تتعاضد الاستعارات مشكّلة خطابًا ضدّيًّا عنيفًا يستهدف أكبر وأهمّ قضيّة شغلت بالَ الإنسان العربيّ وهي: (علاقة الفرد بالسّلطة) يبحث هذا الخطاب الاستعاريّ عن قارئ نموذجي عايش عوالم الشّاعر حقيقة، لكي يربط بين علاقة الخطيب المصوّر في صورة جرذ، الذي يتسرّب منه نسقٌ سياسيّ يفصح عن صفات الخسّة والدّناءة والقذارة وكذلك القدرة على البقاء، فهو يخرج من الزّوايا الضّيقة ليحصل على مراده ويحتاج إلى بيئة متعفّنة تشبه بيئة الحاكم المستبدّ والتي أنتجت مجموعة من البشر بصفات ذبابيّة حقيرة، ففي الشّكل التالي تُظهر الاستعارات التصريحية هذه المعادلة:

رأيت جرذا ⟵ خطيب مستبد

يصفق الذباب ⟵ المتزلفون

وينذر الأوساخ ⟵ النفاق

[1] أحمد مطر، شاعر المنفى واللحظة الحارقة، إعداد هاني الخير، دار فليتس، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2009 ص18.

قدّمت هذه الأبيات بصورة مجازية قويّة المستبدّ والأشخاص المتزلّفين للحاكم بإظهارهم في صورة بغيضة وكشف مدى إساءتهم للإنسان العربيّ: «**فاللّغة هي التي تحدّد الطّبيعة الدلالية والثقافيّة للموجودات بما فيها حالات العدد والنّوع والتّمييز بين الألوان**»[1] يقدم الجرذ/الحاكم المستبدّ مجموعة من النّصائح والقيم الإنسانيّة التي تخالف منشأه ويقوم حوله مجموعة من الأشخاص الساقطين في القاذورة وهم في حركيّة مستمرّة: «**وبهذا يكونُ العمل الأدبيّ أكبر من النّص في حدِّ ذاته؛ لأنّ النّص لا تدبُّ فيه الحياة إلّا إذا تحقّق كما أنّ عمليّة تحقيق النّص لا تتمّ إلّا إذا أحيل النّص إلى حركة، عندما تتحوّل المنظورات المختلفة التي يقدّمها للقارئ إلى علاقة ديناميكية بين مخطّطات النّص الإستراتيجيّة ووجهات نظر القارئ المخطّطة كذلك**»[2]، فأحدث بواسطة هذه الاستعارة التحريضيّة تأثير في القارئ واستفزازه وبذلك جعل للشّعر رسالة لكنّها رسالة لا تخضع للأيدولوجيا ولا لأجندة الأحزاب السياسيّة.

إنّه صوت شعري منهمك في التأمّل ليتجاوز المناخ المشروخ عند الإنسان المعاصر، وقد أتاح الشّكل الجديد للشّعر مساحة واسعة فـ: «**لا أحد ينكر اليوم أنّ النّص الشعري قد أوجدَ لنفسه فضاء رحبا بعد أن انشرخ قالب كتاباته وفاضت الكلمات والجمل باحثة عن مجرى حرٍّ يؤتي فورة الدّلالات ومتاهة الرّموز، إنّه مبدأ الحريّة الذي يتيح للنّص أن يتشكّل فوق الصفحة الورقيّة وفق امتداداته الحسيّة والمجرّدة الحسيّة بما هو كتل من الحروف والكلمات والجمل وعلامات الترقيم تتوزع على البياض تبعات لدفقات الوجدان والفكر والمجرّدة بما يعمل البياض على تكملته وفتح أفاق تأويلٍ ضيّقة واتّساعه**»[3]، وهذا القالب أسهم في تدفّق الاستعارة على امتداد مساحة الورق وهذا ما حدث مع شاعرنا فقد ترك المعنى في تدفّق ليصل إلى كنْه نفسه وما يشعر به من إحباطٍ وتذمّرٍ، ولا يتوقّف على نقل صورة الحاكم والمصفِّق بل يتجاوز ذلك إلى منظور جديد للإرهاب في قصيدة "الارهابي" حين يتحوّل معناه:

---

[1] سعيد بن كراد، مسالك المعنى، مرجع سابق، ص77.

[2] حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظريّة التلقّي، مجلة علامات في النقد، جدة– السعودية، ج 34، 1999، ص94.

[3] عبد السلام المساوي، الشّعر العربيّ المعاصر أزمة التداول وإشكالية التلقي، مجلّة ذوات، ع 29، 2016، الرباط، المغرب، ص13.

دخلتُ بيتِي خِلسة من أعينِ الكلابِ

أغلقتُ خلفِي البابَ

نزلتُ للسِّردابِ

أغلقتُ خلفِي البابَ

دخلتُ في الدُّولابِ

أغلقتُ خَلفي البابَ

همستُ همسًا خفيفًا: فليسقط الأذنابُ

وشَتْ بي الأبوابُ

دامَ اعتقالي سنة ...بتهمة الإرهاب[1]

تتقاطع الأبواب هنا مع أبواب زليخة في قصّة يوسف عليه السّلام، فهناك تعاضدت الأبواب مع الشرّ فمنعت يوسف عليه السلام من الهرب وهنا وشت الأبواب بالشّاعر، تدخّلنا الاستعارتان في علاقة توافقية بين الأبواب والأذناب (يسقط الأذناب، وشتْ بي الأبواب)، فهاته المفاهيم تدلّنا على نوع العلاقة بين الإنسان الباحث عن الحريّة والإنسان الذي سيكون عينا وأذنا لحاكم، وتحيل اللّغة هنا على الهروب من السّجن ومن الموت لأنّ: «**اللّغة أخطر من الموت**».[2]

هذه الوحدات التعبيريّة الدّالة على مضامين السّخط والتألّم من الواقع المرير والكاشفة عن مدى معاناة الشعب العربيّ والمعبّرة عن أحزان أبنائه ومكبوتاته والتّعبير عن تطلّعاته

[1] هاني الخير، أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، دار فليتس، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص171.

[2] عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية بحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص131.

إلى الحريّة، وهذه الصور تنقلنا إلى رؤيا الشّاعر الذي: «**ينبغي أن يدرك جيّدا بأنّه سلطة فوق كلّ سلطة وأنّه ضمير الأمّة، والبوصلة الدّقيقة الحسّاسة التي تشير إلى حقيقة الاتّجاهات، ولا قانون يحكمه إلّا ما يحكم حركة مؤشّر البوصلة من قوانين، فإذا ما اختلف الشّاعر مع السّلطة فإنّه دوما على حقٍّ والسُّلطة على خطأ لأنّ الشّاعر يعبّر عن ضمير الأمّة الذي لا يمكن أن يتعادل مع السّلطة التي تتبدّل وتزول**»[1] فإذا ما أصخْت السّمع لتوالي الاستعارات وامتداداتها أدركت رغبةَ الشّاعر في ترسيخ فكرته، فيكثّف الاستعارات ويضاعفها لينقل ما يشعر به من حسرة وألم لوجدان السّامع، فتلتصق بحسّه ويقتنع بها فكره فأُنظر إلى قول أحمد مطر وهو يصوّر معاناة الإنسان العربيّ في قصيدته (الحائط يحتج):

رجلٌ يمشي جنْب الحائطِ

مبتهلًا: يا ربّ السّترا

الحائط يرمقُه شزرًا:

منْ مِنَّا بالنّجدة أحْرى؟

أهُو المربوطُ برغبتِهِ

أمْ منْ هو مربوطٌ قسْرا؟[2]

تتغيّرت وظائف الأشياء في الشّعر المعاصر لاسيما في شعر الحداثة فأصبح لها وظيفة داخل المنظومة الفكريّة لمخيال الشّاعر، تتعالق هاته الأشياء لتربط الشّاعر بمحيطه، ففي دائرة السّلطة تصبح استعارة (الحائط) لها إيديولوجيا خاصّة تتضاد مع رؤيا الشّاعر للحياة وللمجتمع، لتكون: «**اللّغة في العمل الشعريّ تحقّق ذاتها بوصفها لغةً يقينية فوق مستوى الشّك وشاملةً كلَّ ما يراه الشّاعر ويدركه ويفكّر فيه إنّما يراه ويدركه ويفكّر فيه**

[1] هاني الخيّر، أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة، مرجع سابق، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص187.

بعيون هذه اللّغة»[1] وهي بذلك تعتبر ابتكارًا للخروج من هاجس نفسيّ يلاحقُ الشّاعر فالحائط أصبح له دورٌ يقوم على إثبات المبحوث عنه، يضع الحائط الإنسان في جوٍّ استفهامي ويأخذُ به إلى البحث عن الفرق بين العبوديّة المختارة والعبوديّة بالقوّة، إذ الحائط أصبحت تتملّكه الحكمة التي كانت ميزة بشريّة لتنتقل عن طريق الاستعارة إلى الجماد، فالإنسان المعاصر ومن شدة بلادته أصبح منقادا ومذعنا لواقعه المتعفّن.

تتحوّل الأماكن محمّلة برمزيّة كبيرةٍ مشحونةٍ بأنساقٍ ثقافيّةٍ تعبّر عن المشاعر المتخالفة بين الولاء للمكان أو البراءة منه والهروب والفرار، فقد شخَّص الشعراء المكان ليعبّروا من خلاله عن واقعهم البائس، أنتجت مخيلة أحمد مطر صورة السّجن الذي يتحوّل إلى مُرافق عبثيٍّ ومن خلاله تعبُر الأنساق الثقافيّة.

1-4 الصّراعُ مع الآخرِ وتكسيرِ القيودِ:

في الصّراع مع الآخر تتجلّى ذات الشّاعر المدافعة عن الأرض وهموم الوطن والمستعمر المذلّ للشّعوب الجاثم على صدورها، فتتشكّل بذلك أنظمة ثقافيّة ترد في استعارات لمواجهة مع الآخر ثقافيّا وثوريّا، ويستمدّ الشّاعر في ذلك كثيرا من تجاربه ويتسلح باللّغة وانزياحاتها وخاصّة الاستعارة التي تتحوّل أحيانا إلى قذائف لاهبةٍ، يقول نزار قباني في قصيدة بلقيس:

يا عطرًا بذاكرتِي

ويا قبرًا يسافرُ في الغمامْ

قتلوكِ في بيروتَ مثلَ أيِّ غزالةٍ

منْ بعدمَا ...قتلُوا الكلامْ..[2]

1 باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1988، ص42.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعريّة الكاملة، منشورات بيروت، لبنان، 1998، ج4 ص 26.

يُحوّل نزار قبّاني بلقيس في التّركيب الاستعاري (عطرًا بذاكرتي) إلى طاقة نورانيّة معطّرة فهي ملكةٌ عند الشّاعر وقبرًا برؤيا الآخر العدوّ (القتلة المتعطّشون)، هذا الآخر الذي سيحوّلها إلى قبر متنقّل ويحوّل بيروت كذلك إلى ساحة ينتشر في كلّ زواياها الموت، فحتّى الكلام تم تصفيته وقتله ليخلوَ الجو لهؤلاء السّفلة، فالكلام هو وسيلةُ اللّغة واللّغةُ هي: «**وطن الشّاعر الذي لا يستطيع الأعداء استلابه كما استلبوا أرضه ووطنه، واللّغة هي هويّته الأولى ومعجزته ومقدّساته وتاريخه وحاضره ووسيلته للانتصار والخلود**»[1]، فقد تمّ تصفية بلقيس، وهم يحاولون كذلك تصفية لغة الشّاعر وحديثه وأشعاره، يُحوّل نزار الجماد إلى كائن حيّ ينادى ويُتعجّب من حاله (يا قبرا...) وهي تحمل تألّم الشّاعر وحزنه وقلقه، ويُلبس المجرّد (ذاكرتي) لبوس الحسّي ليغلق الذاكرة على بلقيس، لأنّ الشّاعر قد ألزم نفسه:

أنَا لَا أفكّرُ

أنْ أقاومَ، أو أثورَ على هواكِ

فأنَا وكُلُّ قصائدي

منْ بعضِ ما صنعتْ يداكَ

إنَّ الغرابةَ كلَّهَا

أنِّي محاطٌ بالنّساءِ

ولا أرَى أحدًا سواك[2]

فالاستعارة هي عصب الأسطر السّالفة، تُفاجئنا لتُجيب على العطر الذي لن يغادر ذاكرة الشّاعر، لأنّه لا يقاوم وهو كما تقِرّه الاستعارة(فأنا وكلّ قصائدي، من بعض ما صنعت يداك) ليتحوّل لكائن تصنعه وتصنع معه قصائده الشغوفة بيديها: «**وعلى الجملة**

[1] فوزي عيسى، تجلّيات الشعريّة قراءة في الشّعر المعاصر، منشاة المعارف، الإسكندرية، 1997، ص35.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعريّة الكاملة، مصدر سابق، ص220.

فإنّ الإبداع الشّعري قدرة فنيّة تعصر التّجارب الإنسانيّة التي تمليها الحياة في لقاءاتها المباشرة بالشّعراء، ولكي تكون هذه الالتقاءات ناضجة فلا بدّ أنّ يتسلّح الشّاعر بفهم واع لحركة التّاريخ بكلّ ما يضطرم في أجوائها لأنّ في ذلك إثراء لثقافة الشّاعر وقوّة لموقفه»[1]، إنّ المجال الاستعاري اتّسع في قصائد الشّعراء المعاصرين، فأدونيس مثلا لم يعد يؤمن بالمركزيّة التّشبيهيّة ولا بجماليّة القرب التي تغنّى بها القدامى بل ظلّ باحثًا عن الاختلاف.

هاته الاستعارات تفتح آفاق التخيّل فينفذ الشّاعر من خلالها إلى عوالم الواقع تحمل معها ثقافة الشّاعر والواقع المتهالك بالوحشة والخراب فاللّغة سبب المحمول الثّقافي، لن تصبح لغة صمّاء بل لغة تتّكئ على غير المألوف وقناتها في ذلك الاستعارة لأن الاستعارة هنا تخرج من مستوى الصّفر ومن عباءة اللّغة العاديّة لتتجاوز بذلك محدوديّتها وانغلاقها.

الاستعارة الحداثيّة يبحث شعراؤها على أبجديّة ثانية هي هاجس الشّاعر المعاصر لتتشكّل الصّورة الشعريّة من جديد وتولّد معها معاني جديدة غير المتعارف عليها والجاهزة فهي ابتعاد وانزياح عن التّجربة الشّعريّة الكلاسيكيّة، ومعظم قصائد أدونيس، تؤسّس لهذه اللّحظة الثقافيّة الجديدة:

يمدُّ راحتيْه

للوطنِ الميّتِ للشوارعِ الخرساءِ

وحينمَا يلتصقُ الموتُ بناظريْه

يلبسُ جلدَ الأرضِ والأشياءْ

ينامُ في يديْه[2]

[1] عدنان قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مرجع سابق، ص102.

[2] هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدّهشة وكثافة الكلمة، دار فليتس للنشر، الجزائر، ص137.

ينفتح شعر أدونيس بشكلٍ عامّ على استعارات تتنافى مع جوهر ما ورثناه من أنساق ثقافيّة في بناء الصّورة الاستعاريّة، (الوطن الميّت، الشوارع الخرساء، جلد الأرض)، واستدعاءه لتجربته الجديدة منحه الحقّ أن يُلبس القصيدة ما يعيشه في مجتمعه، ويختار لذلك البُنى الاستعاريّة المناسبة لصراعه مع التّحديث والتحوّلات التي مسّت المفاهيم وكثّفت من التّعقيدات المصاحبة للحياة، فهاته الاستعارات عملت على إظهار الأسى ومدى التشظّي الذي يعيشه الإنسان المعاصر، فألبَسها لبوسًا يشبه الحالات الواقعيّة التي يريدُ مكاشفتها واكتشافها، يقول:

أيُّها الميّتُ فوقَ الخشبةْ

يا صديقِي

رسمتْ وجهكَ أزهارُ الطّريقِ

ومشتْ خلفَ خطاك العتبة[1]

إنّ الايغال في التّخييل دفع بالشّاعر أن يخدش اليقيني لدى سابقيه من الشّعراء في التزامهم نسقا ثقافيّا معينا لإنتاج الاستعارة، بل اجتهد في أن يصنع نسقًا مغايرًا يصيب الآخر بالدّهشة ويزرع في متن القصيدة أبعادا جديدة تضاف إلى جوهر الأشياء والعالم، فالتّراكيب الاستعاريّة(رسمت وجهك زهرة، مشت العتبة)، كلّها تمدّنا بنسق ثقافي مغاير لما نسجت على منواله الاستعارة العربيّة، إنّ الاستعارة بأنساقها الثّقافيّة المغايرة تقوم على التشكيل في بحثها عن المعنى الكلي للعالم والأشياء، الاستعارة تعضد بطريقة ما الرؤية الفنيّة التي يحاول الشاعر الحديثي بناءها ورسمها بصورة عامة، وكان أدونيس في ذلك أكثر تمّيزا.

[1] أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، مرجع سابق، ص138.

هذا الاختراق للاستعارات نجده كذلك عند الشّاعر محمود درويش، وهو يحمل الحبّ والجنون كمرحلة لتيه الشّعراء فضلًا على أنّها تمثّل المرحلة الأولى من مراحل ميلاد الشّاعر، فالحبّ يحتاج إلى وفرة من الاهتمام المكثّف، ودروس الذي شكّلت نمط حياته القيمُ والمثُل التي تبنّاها أو تسّربت إليه أنساق ثقافيّة تراثيّة، فهو مثلا حين يكتب عن الحبّ ينتقل من عالمنا المعاصر مرتحلًا إلى طور الضّعف الإنساني في الحبّ والرضوخ العاطفيّ للحبيبة، فيتحقّق جميل بثينة، يقول:

كبرنَا إنّا كبرنَا، أنَا وجميلُ بثينةِ، كلٌّ

على حدةٍ، في زمانيْنِ مختلفيْنِ

هوَ الوقتُ يفعلُ ما تفعلُ الشّمسُ

الرّيحُ: يصْقُلُنَا ثمَّ يقْتُلُنا حينَمَا

يحملُ العقلُ عاطفةَ القلبِ، أوْ

عنْدمَا يبلغُ القلبُ حكمتَهُ[1]

والمتمعِّن في هذا التّفاعل الثّقافِي بين محمود درويش وجميل بثينة يجده متّسما بالضّعف، فالتّراكيب الاستعاريّة التي أحاطت بطوْق القصيد(الوقت يفعل، الرّيح يصقلنا، ثم يقتلنا، يحمل العقل عاطفه القلب) كلّها تقتلع الشّاعر من أرضه ومجتمعه ومرغوبه ليستكين للوقت وللشّمس والرّيح، لتحرمه نشوةُ التمتّع والتلذّذ بمن يحبُّ، وتمثِّل هذه الاستعارات بمرجعيّاتها نسقًا ضدّيًّا سَيمارس: **«فاعليّته في بنية النّص الشّعري بوصفه نظامًا علائقيّا فوقيّا، متعاليًا محمّلًا بمرجعيّات ثقافيّة وأيديولوجية وأُطُر معرفيّة»**[2]، فهاته الاستعارات

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الرّيّس للكتب والنشر، 2009، ج2 ص120.

[2] يوسف عليمات، جماليّات التّحليل الثّقافي الشّعر الجاهليّ نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004، ص44.

تعميق النّسق الضدّي وتوضيح المعنى الشّعري، ينقل من خلالها أشكال الصّراع بين العقل وبين القلب، وهو في الواقع صراع بين الحبّ للوطن وبين الاحتلال الصهيوني، يربط الشّاعر في قصيدته حبّ بثينة بفلسطين الوطن، كلاهما عذري وكلاهما بعيد، فخلق محمود استعارات تجاوز بها حدود اللّغة ومعجمها وإحالاتها الواقعيّة إلى عالم موازي، ثمّ يمزج بين جميل ومجنون ليلى، فيقول في قناع لمجنون ليلى:

أنَا قيسُ لَيْلَى

غريبٌ عنْ اسمِي وعنْ زمنِي

لا أُهزُّ الغِيابَ بجذعِ النّخيلِ

لأَدْفَع عنِّي الخَسارةَ أو أستعيدُ

الهواءَ على أرضِ نجدُ ولكنّنِي

والبعيدُ على حالهِ وعلَى كاهلٍ[1]

تشتبك الاستعارات وتلتفّ شجَرتها الدّلاليّة بين غربةٍ عن الاسم والزّمن وبين ذاتيّة الشّاعر المنهك في حبّ الوطن، الذي تركه يُحتار ليحاولَ إعادة تحرّكه، ويتمرّد عن الخسارة ويستعيدُ الأرض، فيحضر النّسق الدّيني كأحد المؤثّرات الأساسيّة لإنتاج الحل (لا أهزّ الغياب، كجذع النخلة) تستوقفنا قصّة (مريم عليها السلام) التي هزّت النّخلة فأنتجت النبي عيسى، لكنّ غيابه لا خلاص منه ولا جدوى.

ففي هذا المقطع تتناوش وتضطرم الاستعارات (غريب عن اسمي، وعن زمني، لا أهز الغياب، الهواء... والبعيد على حاله)، كلّها خاتمة لتشبيه نفسه بقيس ليلى، فإنّ حبّه وعشقه يلتقي بالأسلاف العاشقين الذين ينتظرون العودة إلى المحبوبة، وهو مازال في منفاه معهم

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، مصدر سابق، ص127.

ينتظر لكن الرّجوع للوطن، فرضت عليه هذه الاستعارات بأنساقها الثّقافيّة وخصوصيّة الارتباط الوثيق بصور الحبِّ الماضي، وهذا الانتقاء مطابق لحبّ في المعتقل أو في مجتمعات الشّتات: **«لقد تشظّتْ الذّاتُ وتشظّت اللّغة كما تشظّى العالم، ولم يعد الافصاح إفصاحا، ولم يعد النّطق مولّدا للمعنى، هكذا تنهار إيصاليّة اللّغة»**[1]، وفي ضوء هذه الاستعارات التي أنهكت الشّاعر وقادته للموت، يحاول من خلالها إظهار مدى التشتّت والانعزال عن الذّات الملازمة للمجتمع الفلسطينيّ، وفي ذلك يقول:

لَاْ هيَ موتٌ ولا

هيَ ليلَى (أنَا هوَ أنتَ،

فلَابُدَّ منْ عدمٍ أزرقٍ للعناقِ

النِّهائِي)، عالجَنِي النَّهرُ حينَ

قذفتُ بنفْسِي إلى النّهرِ منتحرًا

ثمَّ أرْجَعني رجلٌ عابرٌ فسألتُ:

لمَاذَا تُعيدُ إليَّا الهواءَ وتجعلْ

موتِي أطولُ؟ قالَ: لتعرفَ

نفسكَ أفضل... من أنت؟

قلتُ: أنَا قيْسُ ليلَى، وأنتَ؟

فقالَ: أنَا زوْجُهَا[2]

[1] كمال أبو ديب، جماليّات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، بيروت، دار العلم للملايين، 1997، ص58.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، مصدر سابق، ص126.

وليس من قبيل المصادفة أن يكتشف الشّاعر محمود درويش انعكاس ما يشعر به وما فرضه الواقع القاسي على وجوده كإنسان مغترب عن وطنه، يتأكّد ذلك في التّركيب الاستعاري (عدم أزرق للعناق النهائيّ) هذا العدم الذي أخذ يتجسّد ليصبح له لونٌ وبداية فأحدث بمقولته هذه اكتشاف التناقض الكبير بين ما تقرّره القصص عن الحبّ الذي يحيي وبين واقعه الذي يعيشه وتحوّل الحبّ إلى قاتل، هكذا يضعنا درويش في لحظة عاطفيّة، تصبح القصيدة معها أفقًا مفتوحًا.

والمفارقة الوحيدة هي أنّ زوج ليلى يمشي مع درويش في أزقّة غرناطة، ويتذكّران معًا ماضي العرب التّليد، ويعيد الرّوح والهواء لدرويش في مفارقة عجيبة مع زوج ليلى الذي بحث عن قيس ولمّا علم قيس أنّه بعلها خرّ مغشيًّا عليه، فيربطنا درويش باللّامتوقّع ويصبح ملازما لنا، فهنالك تضاد وتنافر وحركة مدّ وجزر تدفع القصيدة إلى نقطه تختلف فيها الاتّجاهات بين الإمكان والمستحيل، وهي كلّها تعكس حالة التمزّق والانكسار لدى الإنسان الفلسطينيّ.

وَمشيْنا معًا في أزقّةِ غرناطةِ

نتذكّرُ أيّامنَا في الخليجِ... بلَا ألمٍ[1]

وهنا يُفصح الشّاعر عمّا جعله ممزّق الذّاكرة، فذاكرة محمود هي التي تكتب هذا الواقع التّعيس، فقدت الشّخصيّة الدّرويشيّة أمام التّأقلم مع الأشياء الماضية البحث عن الحياة

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، مصدر سابق، ص126.

الجديدة، فاستحضر الشخوص الماضية ليُظهر حسّه الوطني، ولعبت في ذلك الاستعارات دورًا مهمًّا في الذّاكرة الشّخصيّة للإنسان.

الفصل الثالث

الأنساق الثقافيّة والمكوّن الاستعاري في الرّواية العربيّة

1. الاستعارة والأنساق الثّقافيّة في رواية فرانكشتاين في بغداد

1.1 النّسق الاجتماعي في رواية فرانكشتاين في بغداد.

2.1 النّسق الدّيني في رواية فرانكشتاين في بغداد.

3.1 النّسق السّياسي في رواية فرانكشتاين في بغداد.

2ـ الاستعارة والأنساق الثقافيّة في رواية الطّلياني:

1.2 النّسق الاجتماعي في رواية الطّلياني

2.2 النّسق السّياسيِ في رواية الطّلياني

3.2 النّسق الدّيني في رواية الطلياني.

3ـ الأنساق الثقافيّة في رواية العربي الأخير:

1.3 النّسق الاجتماعي في رواية حكاية العربيّ الأخير

2.3 النّسق السّياسي في رواية حكاية العربيّ الأخير.

3.3 النّسق الدّيني في رواية حكاية العربيّ الأخير.

إنّ السّرد وِفْق حركته التّغييريّة الواسعة أخذ على عاتقه تقديم الرّواية كأنموذج متكاملٍ، لأنّها تُعدّ: «**إحدى أدواتِ المعرفةِ القائمةِ على حركيّة الفكر، والنّزوعات البشريّة، والتحوّلات المجتمعيّة في جوانبها الأخلاقية والجماليّة**»[1]، فطيّات الرّواية حُبلى بالأحداث والأفكار والنّزاعات والثّقافات.

فالبحث في الأنساق الثّقافيّة للرّواية العربيّة، هو بحثٌ في صراعات الإنسان العربيّ، وفي أحلامه وتطلّعاته وفي الخلفيّات الفكريّة والإيديولوجية*، التي وقفتْ وراء بناء الاستعارات وهيكلتها داخل منظومة خطابه الأدبيّ لصورةٍ عامّة والروائيّ منه بصورة خاصة فـ: «**عندما تكون الكتابة حقيقيّة، تنمُو الاستعارات بشكلٍ طبيعي في جسدِ اللُّغة، مثل أعشاب غضّة وخضراء، ويتمُّ استثمارها والعودةُ إليها مرارًا أثناء الكتابة، لأنّها ليست مطلوبة لذاتها، بل لأنّها تتضمّن أصداء للفكرة، ولأنّها امتداد للموضوع، ولمحور الرّواية**»[2]، فالاستعارة تتشكّل في البنية اللغوية حاملة في ثناياها أصداء للفكرة وجزئيات الموضوع ومضامين الفكرة فهي بذلك أساسيّة في بناء النّص السّردي ونموّه.

هنا تتحوّل الاستعارة من منحى التّجميل إلى منحى مغاير، لأنّها ستحمل على عاتقها الفكرة وستمتدّ مع النّص طولًا وعرضًا لتكونَ محورًا مُهيمنًا من محاور الكتابة الروائيّةِ،

---

[1] لطيفة الدليمي، فيزياء الرّواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، دار المدى العراق، 2016، ص 12.

*الايديولوجيا: "نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي والتي تعكس بوسائط معقدة العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات وتؤكدها في الوقت نفسه، مما يجعل منها نوعا من الوعي الزائف يؤكد علاقات انتاجية" كتاب عصر البنيوية ترجمة جابر عصفور ص 389.

[2] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الكتابة الوصفية في القصّة والرواية، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2018، ص 81.

تتحرّك كلمات الشّاعر ومفرداته لتنْساق في التّراكيب الاستعاريّة مستشْعِرًا بها المعنى الذي يريده: **«الاستعارة الفعّالة كبسولة، وهي تملك القدرة على استنطاق مساحات أبعد في هذه الحالة، وهي ليْست بالشُّيوع الذي نظنّ، نلجأ إلى اختراع الاستعارات، ويحدث الأمر بشكل عضوي، استجابة لحدسِ الكاتب الذي بدأت حواسّه تهلع من اقترابه إلى المكان الذي يسمُّونه: حدُّ اللّغة»**[1]، فإتْقان اللّغة والحومُ حول حماها من أساسيّاته استخدام آلية الاستعارة، عندئذ تصبح الاستعارة الحلّ الوحيد الذي يلجأ إليه الرّوائي لمسايرةِ ألعاب اللّغة.

والرّواية حين تتطرّق إلى الإنسان وتحاول تصوير كيانه وعالمه الخاص والعام، هي كتابة وصفيّة و: **«الكتابة الوصفيّة هي في العادة وسيطٌ مثالي لخلق الاستعارات، والتّشبيهات، إنّها المكان الذي يُولد منه الشِّعر في القصّة والرّواية، وهو المكان الذي يُبرهن فيه الكاتب على جدارته مع اللّغة، إنّها المكان الذي ينفذُ منه النّص عميقًا، عميقًا جدًّا، في ذِهْنِ ووجدانِ القارئ»**[2]، فنقل النّص من الورق إلى وجدان القارئ سيحتاج إلى وسيطٍ ممتاز ولن تتأخّر الاستعارة عن تأدية هذا الدّور، بما تملكه من شروط تبرز الروائي الماهر.

و: **«من ميزات الرّواية أنّها تتشكّل فيها وتتداخل العديد من الأنساق، دون عزل الأنساق وإنّما يجبُ أن نتناولها في تعالقها على أساس أنّ الأعمال الفنّيّة لا تعبِّر عن نسقٍ أحادي»**[3]، تجتمع فيها العديد من الصّراعات والتكتّلات التي ستخلق فكرة الصراع التي

[1] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، مرجع سابق، ص81.

[2] المرجع نفسه، ص73.

[3] بوشعيب السّاوري، الرحلة والنسق، مرجع سابق، ص 78.

تجسّدها الأنساق المتنوّعة (اجتماعيّة سياسيّة أو دينيّة)، فأيّ شكلٍ روائيّ له جذورٌ في البنيةِ العميقة لا نستطيع التخلّي عن واحدٍ منها، بل مهمّة النّاقد هي البحث عن مكنون النّص والكشف عن أنساقه الثّقافيّة المتعدّدة والمتداخلةِ: «**ومن الواضح للغاية أن الرّواية تُشكِّل القاطرة الثّقافيّة القادرة على جرّ عربة الثّقافة العالميّة، بسبب النّزوع العوْلمي الطبيعيّ للرّواية في تناول مسرّات الإنسان ومكابداته على اختلاف طبيعتها وتلاوينها**"»[1]، وهذه من الخصائص الهامّة للرّواية التي تجعلها في الواجهة العالميّة وفي مقدّمة الانجازات الإنسانيّة الأدبيّة، فهي ممزوجة بإكسير الثّقافة وعبقِها الحَسن، تتسلّلُ إلى الفعل الحكائي الرّوائي ممارسات ثقافيّة، تعملُ على وصفِ أو تعريةِ أو مقاومةِ المظاهر الاجتماعيّة أو السياسيّة أو الدّينية باعتبارها أنساقًا، تعملُ الاستعارة بما تحمله من منجزٍ إبداعيّ على حمل تفصيلات دقيقةٍ يُظْهرها الرّاوي، ويجعلها عنْصرًا جوهريًّا في السّرد: «**فاللّغة هي الأداة التي تُبنى عناصر الرّواية بواسطتها، نتعرّف من خلالها على الشّخصيّات ومستويات تفكيرها وما يَشغَلُها من همومِ الحياة، وعلى المحيط الذي تدور فيه الأحداث**»[2]، اللّغة تصلح لتمرير الأفكار ولبناء وعي المتلقّي، حتّى يفهمَ الأنساق الثّقافيّة المصاحبة للعبة اللّغة.

تطوّق اللّغة المتلقّي حتّى يَنجرّ للاندماج مع المحيط الذي تحبّك فيه الأحداث، تعمل اللّغة بكلّ امتدادها على حيّز النّص، فتسيطر باستعاراتها، مانحة للقارئ فرصةً للاندماج مع السّرد والوصف والذّكريات والرؤى: «**الإنسان المتكلّم في الرّواية هو جوهريًّا إنسان**

[1] لطيفة الدليمي، فيزياء الرّواية وموسيقى الفلسفة، مرجع سابق، ص 16.

[2] رياض كامل، مقال بعنوان: مستويات اللّغة الروائية في رواية عين خفشة، نشر المقال في 23جوان 2019، اطّلع عليه يوم: 6ماي2022. https://www.diwanalarab.com

اجتماعي مُشَخَّص، مُحَدَّد تاريخيًّا، وكلمته لغة اجتماعيّة (...) وهو دائمًا صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائمًا قولَ أيديولوجي، واللّغة الخاصّة في الرّواية هي دائما وجهة نظر خاصّة إلى العالم تدّعي قيمة اجتماعيّة»[1]، تتحوّل اللّغة بتراكيبها الاستعاريّة إلى ذات الأديب وحسّه وعاطفتِهِ، محمّلةً بعميقِ أفكارِهِ وخاصّة ثقافته، فـ" **هي وسيلة الكاتب في إظهار رؤيته للعالم**"[2]، بصورتها الجماليّة الآسرة وبما تحمله من تفرّدٍ في التخيّلّ الروايات.

1. الاستعارة والأنساق الثقافيّة في روايةِ فرانكشتاين في بغداد:

1.1 النّسق الاجتماعي لرواية فرانكشتاين في بغداد:

يتمُّ التَّرويج للأنساقِ الاجتماعيّة والتعمّق في جزئياتها قصدَ تصوير المجتمعات العربيّة وأهم قضاياها، وأهمّ المضمرات فيها ورواية فرانكشتاين لأحمد سعداوي[3]، تنتمي إلى أدب الرّعب، جاءت زاخرة بالاستعارات التي تعمل على التحكّم في المتلقّي ووضعه في شراك أنساقها الثقافيّة، وبدايةً بالعنوان فإنّ (فرانكشتاين في بغداد)، قد استعار فيها الرّوائي

---

[1] ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988، ص110.

[2] الخطيب محمد كامل، تكوين الرّواية العربية، اللّغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1999، ص 12.

[3] أحمد سعداوي ولد سنة 1973 هو روائي وشاعر وكاتب سيناريو عراقي، عمل في إعداد البرامج والأفلام الوثائقية. في 2014 فاز بجائزة بوكر العربية عن رواية فرانكشتاين في بغداد، واعتبرت الرّواية أفضل عمل روائي نُشر خلال العام 2013، واختيرت من بين 156 رواية مرشحة تتوزع على 18 بلداً عربياً،
انظر: https://www.marefa.org

شخصيّة فرانكشتاين من الروائيّة الانجليزية (ماري شيلي)، وبذلك تعدّ استعارة عالميّة كونيّة تتقاربُ معه أحداثها ونتائجها.

1.1.1 المشاهدُ الدراميّةُ:

لعلّ أدلّ مشهدٍ تعبيريّ درامي على أحداث المجتمع العربيّ والمشهد العراقي خصوصًا، مشهد التّفجيرات الذي يضعنا في صورة دراميّة وهذه الصّورة تتجلّى أكثر زمن الاحتلال الأمريكي للعراق، فبعدَ تفجير الفندق وموتُ حسيبٍ، تأتي هذه الاستعارة لتحملَ مآسي العراقيين وترسم لنا جزءًا كبيرًا من مخيّلة الإنسان العراقي في تلك الفترة البائسة: «**ينامون جميعًا بعد إرهاق البكاء ويحلمون بحسيبٍ وهو يتمشّى بحقيبة قماشيّة على كتفه عائدا إلى البيت، كلّ فرد في العائلة يحلم بشيء عن حسيب تلتئم الأحلام جميعًا وتتغافرُ يعوّض بعضها بعضا، يسدّ حلُم صغير ثغره في حلم كبير، وتتشابك خيوط الأحلام مكوّنة من جديد جسداً حلميًا لحسيب يناسب روحه التي مازالت محلّقة فوق رؤوسهم جميعا وتطلبُ الرّاحة ولا تجدها**»[1] موت حسيب ما هو إلّا تفجير لمجموعة من المشكلات، وموت الكثير من الجانب الإنساني في العراق، وانطلاق أحقاد المجتمع ودخوله في أزمات مدمّرة، حسيب هذا لم يكن مجرّد إنسانٍ عابرٍ بل يتحوّل داخلَ الرّوايةِ إلى شيء معنوي فموت حسيب هو موت لكلّ علاقات الحسَب وروابط الأخوّة داخل العراق وبداية لتمزّقه، هذا المشهد سيخلف فجوة واسعة بين الإنسان العراقي والواقع المرتهن بالقتل والتّفجير، وهذا الشّكل يمثّل الرابطة بين استعارة الأسماء والمعنى المراد:

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد(رواية)، منشورات الجمل، بيروت، 2001، ص44.

حسيب ⟵ رابطة الحسب

الموت ⟵ دمار تلك العلاقات الإنسانيّة

فاختيار هذا الاسم له أبعادٌ ثقافيّة، تنمّ عمّا كان يضمره الشّاعر من تصوّرات عن مجتمعه فحسيب /الموت هي بمثابة ثنائيّة شارحة للعلاقات الإنسانيّة داخل المربّع العراقي قبل الإرهاب وبعده.

سيخلق مجال اللّاوعي لدى الإنسان العراقي مساحة تجعل من الحلم أبجديّة تمازج مخيالهم، ويتمتّعون بإعادة الخلق ولذّة كشف الحلول، التي تحرّكها الاستعارة وتتشابك خيوط الأحلام مكوّنة من جديد جسدًا حلميًا فهنالك حاجة حقيقيّة وبشكل متواصل إلى استبدال الواقع البائس بحلمٍ يتشابك ليملأ المساحة التي اقتنع الجميع بتغييرها، ف:. «**حكايات متراكمة ترويها النّسوة المفجوعات بآثار الزّمن والغياب التّام للملامح التي تغطس في الذّاكرة ولا تعود إلى الحياة أبدًا**»[1] توضّح معاناة التي يعيشها ذلك المجتمع فالتّفجير والقتل منتشر، لم يعدْ يعرف له وقت أو مكان محدّدٍ فهذا التّشكيل الاستعاري والغياب التّام للملامح التي تغطس في الذّاكرة، هي لوحةٌ أجابت عن كثير من التّساؤلات، تحمل نسقًا ثقافيًا يظهر مدى ما وصل إليه المجتمع العراقي، الذي فقد ملامح النّاس من كثرة ما يحمله الزّمن من فواجع وتغييبٍ للكثير منهم، فالجميع أُصيب بالنّسيان أمام هذا الذّهول، فالصّراع قويّ ودوّامة الموت تحصد الأرواح ولا تدع النّاس يتمسّكون بالحياة وبمن يحبّون، فقد أصبح لكل شخصٍ كونٌ مصغّرٌ قائمٌ على التمسّك بالنّجاة والهروب من الواقع، إنّه الموت: «**فالموت أوّل همٍّ في**

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص64.

تاريخ الإنسان والخوف منه أوّل خوفٍ عرفهُ القلب الإنساني»[1]، هذا الرّاهن المتوتّر المثقل بالخوف يحمل في ثناياه معادلة الموت والفجيعة التي كانت تحيط الذّات المهشّمة، ومن هنا تتصاعد حشرجة تعكس صور الفجيعة التي أسهمت في تغيير رؤية الحياة والعجز أمام العالم البشري الذي بدأ يتهاوى، فصورة المرأة التي فقدت ابنها و: «**لم تقبل الذّهاب معهم لأن قلبها يخبرها بأن ولدها ليس ميّتًا ولا يمكن وإن كان ولابدّ أن يموت بهذه الطريقة**»[2] فهذا القلب المشخّص والمتكلّم والباحث، صنع أوّل مفارقة بين الموت الذي أصاب العراق وبين ما جاءت به أمريكا لنشر الديموقراطيّة.

فهذه الاستعارات لم تفْتأ أن تصوّر هذا الكسر بين المأمول وبين الواقع بما يحمله من التناقض الصّارخ، فصورة الموت يكمن فيها التّعارض بين ما سُوِّق عن قدوم الرجل الغربي المسيحي الذي سيقدم منظومة من الرؤى التي تُعيد العربيّ إلى نطاق الحضارة لكن هذا الانطلاق أخذ بالعرب إلى نهايات مأساويّة، فأصبح فعل الموت هو الخطوة القادمة التي ينتظرها الإنسان العربيّ في صورة الإنسان العراقي الذي رضخ لهذه التّجربة الحضاريّة المزعومة، يمكن القول إنّ رسم الرّواية وتأثيثها بمفاهيم اجتماعيّة يهدف لتمرير أنساق قد تفّشت في العربيّ المهمّش، ويصبح المقهى هو المنفذُ الوحيد لاستراق نظرة عن العالم المحيط بهذا الإنسان المطوق بالموت فالعتّاك* كان: «**يجلس في المقهى ويستأنف الحكاية من حيث بدأتْ، لا يملُّ من الإعادة يغرق في نهر الحكاية حتى يُمتّعَ الآخرين ربّما أو**

[1] عدلان رويدي، الرّواية والأنساق الثّقافيّة، قراءة في رواية: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014، ص437.

[2] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 72.

*- **العتاك:** هو الذي يجمع الأشياء القديمة ويحاول إصلاحها وإعادتها لأصلها الأوّل.

حتى يقنع نفسه لأنّها مجرّد حكاية صنعها خياله الخصبْ ولم تحصلْ أبدا»[1]، تبرز شخصيّة العتّاك الذي يظهر بصورة مُزريةٍ ولكنّه يمثّل الشّخص الباحث عن حلول لمشكلات العرب، إلّا إنّه يضمر صورة الضَّعف والوهن فهنالك سخريّة حادّة ممّن يحاولون ترقيع مشكلاتنا بدل البحث عن الحلول السّليمة، فنهرُ الحكاية: «**تعبيرٌ عن صراعٍ نفسي داخلي يروم النّزوع إلى الفضيلة وهي حنينٌ طفولي رومانسي وبذلك الرّواية تحاول معالجة الأمراض الاجتماعيّة والنّفسية التي تتفشّى في المجتمع ومتغلغلة في دواخل النّفس الإنسانيّة**»[2]، فالعتّاك هو صورة لطفولة الإنسان العربي الذي يواجه برومانسيّة ساذجةٍ قضايا مصيريّة، ذهب يرقّع ويخيط بقايا الإنسانيّة المتشتّتة والمهشّمة، فيتورّط في مسخٍ يحمل متناقضات العراق الجريح، وهو قريب من فكرة تشكيل حكومة غير متوافقة أسهمت في توسيع رقعة الانتقام، والشّكل التّالي يظهر علاقة المسمّيات بالكيانات السياسيّة:

العتّاك ← العراق

المسخ ← الحكومة

فالعتّاك يريد إصلاح ما هدّمه الإرهاب بهذا المسخ، وحكّام العراق صنعوا حكومة ممزّقة تتآكل فيما بينها ويريدون منها إصلاح الحال السّياسي والاجتماعي والثّقافي، وهذا الاستلزام المرهق بين العتّاك الذي حلّ محلّ العراق وساسته.

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 70.

2 مارس دوبير، من رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجية أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1987، ص87.

ما زالت ذاكرة العجوز تشتغل على استعادة الصّور: «**صورة أخرى مع فريق كرويّ وهو يتوسّط اللّاعبين ويتحاضنون جميعًا بالأذرع، كانت الصُّورة شاحبة وعليها بقعٌ من رطوبةٍ**»[1] هذه الحميميّة ملمحٌ من ملامحِ المجتمع، وهي تكتم خلفها كثيرا من مظاهر الألم والحزن، فالتّشكيل الاستعاري (الصّورة الشاحبة)، يكشفُ عن الحالة التي وصل إليْها المشهد الاجتماعي العراقي، تُسهم هاته الصّورة في تأسيس الأنموذج الدّرامي والإقرار بالحالة المزريّة التي يعيشها مجمل الشّعب، وهي رسالة ضمنيّة تحمل فضاء يختزل واقعًا عراقيًّا متأزّمًا.

واقع من حاول أن يصوّره في صورة تجمع بين الزيف والحقيقة يقول: «**استلم بشكل كامل لبذرة الخوف التي بدأت تنمو في روحه فالأكاذيب يمكن أنت أن تغدو حقيقة**»[2]، العتاك لا يميّز بين الحقيقة والكذب، فهذا المجنون العاقل الذي يهذي بأن يخلق شبيهًا ويخيط للمظلومين من أجسادهم شكلًا اجتماعيًّا منقذا، هذا الشّكل الغائب حقيقة عن المجتمع العراقي مع تصاعد القتل، وهذا الإنسان الواقف أمام هذه الحوادث اليوميّة بين المُكذِّب والحالم بإمكانيّة الظفر بقوة كونيّة عُظمى تبقيه آمنًا في وسط تسارع الحياة، فلا مناص بأنّ التّشكيل الاستعاري (بذرة الخوف التي تنمو)، قد نقلت رؤية أفقيّة لشخصيّة هذا الإنسان البسيط الذي يلعب دورًا هامّا في إظهار أهمّ خصائص الحكومات التي تريد انقاذ المجتمع.

ينتقل معسكر الخوف من البسطاء المستضعفين إلى معسكر السّلطة، فهذا أحد قيادات المخابرات العسكريّة يتملّكه الخوف والرعب، لكنّه خوفٌ من نوعٍ خاصّ فهو: «**خوفٌ أعمق**

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 77.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

وأكثر خصوصيّة فهو لئن سخَّر الجنّ والأشباح والأرواح والمنجّمين وقارئي الطّالع ضدّ أعداءٍ متعدّدين، لن يكون بمنأى عمّا يسخّره هؤلاء الأعداء ضدّه الآن وبالطريقة ذاتها ربّما مخاوفه الآن يصنعها هؤلاء الأعداء ويغذّونها في أعماقه بعمل وجهد متّصل من قِبَلهم»[1] خصوبة التّجربة الروائية للسّعداوي جاءت مشبّعة بإيقاعات الخوف المتولّد من العدوّ المتعدّد الذي يهدّد رجال الأمن وكذلك الوطن الجريح، فقد أفلت المجرم/ المقتصّ من الرّقابة الأمنيّة، فجاءت استعارة العمق للخوف، وأصبح يغذّي هذا الخوف فما زال يلهث رجل الأمن يجرّ سلاسلًا من الأحداث، فكأنّ هذا الخوف قد طوّق جميع أطياف المجتمع ولم يجد أحدًا يُوقفه لا الجنُّ ولا المنجّمين ولا السّحرة ولا رجال الأمن.

وظّف الرّوائي الخوف كنسق ثقافي معبَّأ بهواجسٍ لا يستطيع أن تفارق مشاهدات العراقي، ولم يصدأ هذا الخوف بل تمكّن من أوصال المجتمع، فالرّوائي يحاول الدّفع بشخصيّاته للاعتراف بهذا المأزق الذي تَبلور ليكونَ مسألة أساسيّةً، تُحرّك الشّارع كما أنّ الغموض أسّس لحالة الانهزام الملازم لهذا المجتمع، وفي النّتيجة يحارب المجتمع العراقي الخوف بالخرافة، فجُنّدت الجنّ والأشباحُ والأرواحُ والمنجّمين وقارئي الطّالع لعلّهم يُزيلون الخوف الذي يزعزع قواعد المجتمع وحتّى الدّولة، بعضٌ من رؤى الرّوائي تلحُّ على تراجع عناوين التّفاؤل لتُخلي المكان لنسق الخوف، ويضعنا الرّوائيّ في تجربة استطاع من خلالها النفوذ إلى مداخل الإنسان العراقي، وحوّل علامات الاستفهام المدهشة إلى هزيمة شنعاء

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، المصدر سابق، ص127.

وراح يسرّح جماح مخيلته لتسخير غير البشر وتوظيف عوالم أخرى إنّه افتعال لحلول بعيدة عن الإنسان.

هذا الخوف في واقع الأمر ناتج عن غياب الحقيقة فـ: «**من الصّعب إقناع شخص ما بهذا الهراء ولكنْ كلّ الجرائم التي ترتكب يقف خلفها هراء مرتّب**»[1]، فأصبح الهراء الذي هو هذيان وكلامٌ كثيرٌ فاسدٌ لا نظامَ له ولا رابط بين جمله وفقره[2]، يحمل منظومة غير متناهية من واقع العراق فهو تصريح بأنّ الرّواية تصوّر الحياة في أقبح وجوهها، وهي تقدّم معلومات في صورة مبسّطة وبقالبٍ سلس ممزوجة بخيال العراقي، الذي حُوصر ببيئة مملوءة بالخوف وعدم الوضوح والبيان، خاصّة حينما جسّد بالخيال العلمي المخاطر التي شوّشّت ذهن العربيّ من ضبابيّة المشهد وغياب الأبعاد الإنسانيّة فحلّ محلّها تجسيدٌ للهراء في صورة الشّكل المرتّب، الذي سيظهر كجنّي أو ماردٍ يبحث عن متعته لم يكن الهراء غائبًا، بل هو إجابة عن الخوف الذي يفهمه الإنسان، وجد هذا الهراء عراقًا في مرفأ ذاكرةٍ يتدحرج بين عديد الحكايات المشبّعة بالخوف والمرارة والأسى.

فالرّوائي من خلاله لغته وما تُضمره يذكّرنا أنّ تلك الحقبة من زمن العراق ضجّت بأعمال العنف، وأنّ إنسان تلك المرحلة كان مشغولا بالاغتيالات والتفجيرات المروّعة محاطا بوجوه شاحبة مشحونةٍ بالعدوانيّة وتمجيد الذّات والقوة الغاشمة.

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص145.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللّغة المعاصرة، مج1، عالم الكتب القاهرة،2008، ص 234.

2.1.1 الانتقام:

الانتقام هو إيجاد تماثلات ونقاط تقاطع بين النّفس المكلومة، وهذا الدّافع الذي يحمل العراقيّ على تصوّر حلٍّ يُشفي غليله، فلربّما سيكون هذا الحلّ معجزةً تُمكّن من اختتام هذه الأفعال الشّنيعة المنتشرة في البلد، فتمكّن الروائي عبر العتاك من فتح أفقٍ معبّقٍ برائحة الموت وسط سحابات الدّخان والظّلام والموت، تتحوّل الجثث إلى ميلاد ملحمةٍ تُعيد ترتيب مالم يسطعه رجل الأمن أو الإمام المتمذّهب أو رجال السّياسة: «**فالشسمه مصنوع من بقايا أجساد لضحايا مضافا إليها روح ضحيّة واسم ضحيّة أخرى إنّه خُلاصة ضحايا يطلبون الثّأر لموتهم حتّى يرتاحوا**»[1] فالشِّسْمهْ مصنوع من البقايا، إذاً هو تحدٍّ قائم بين الميّت الذي يطلب الثّأر وبين قاتلٍ لا يعرف ضحاياه، تصريحٌ من الرّوائي عن الوضع العراقي المتدهور المتسيّد فيه مشاهد الانتقام وغياب الأمن، اتّحدت هذه الأشلاء حتى بدت كشبح يحمل سلاح الانتقام وهاجسه هو تفسير ما يجري في الأرض وتغيير الواقع، الذي تكبّد خسائر في الأرواح وعنْفٍ غير مسبوق وحرب هجينة من طوائف وأحزاب وكيان غربيّ أمريكي وهو يزعمُ الحريّة هي مأساة حقيقيّة، تأتي استعارة (ضحايا يطلبون الثأر) لتطلعنا على ما وصل إليه الحال في العراق.

يُنسج من الضحايا (الشّسمهْ) وهي كلمة مستعارة من اللّهجة العراقيّة والمقصود بها الذي لا اسم له فهنالك وحدة بين المصطلح القريب من العقل العامّي وبين ما يريد الرّوائي بناءه في مخيّلة الإنسان العادي، يقول نوثروب فراي: «**حين نفكّر بالكلمات فإنّ الاستعارة**

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص144.

وحدها تستطيع أنْ تعبّر في اللّغة عن معنى طاقة تشترك بها الذّات والموضوع»[1] الشّسمه تداخل بين الخيالي والواقعي بين الحاضر والغائب.

أصبحت الرّواية تحدّد أحيانا الآلة التي تُشفي غليل أهل الضّحايا، وهم يتأبّطون أحلامهم ويبحثون عن استراحة في آخر الزّاوية، بحذاقةٍ فنيّةٍ وجماليّةٍ بارعةٍ، يبحث عن شكل ممزوج من مجموعة ضحايا مرتكزًا على هذا التنويع في الضحايا، حتى تتعدّد تجربة الانتقام، فنموّ الجريمة شكّل وتيرة القلق وكبّر الخوف وكان أعظم شيء يدفع للانتقام هو الكراهية: **«ولكنّها طاقة الكراهية النّائمة التي تستيقظ فجأةً تجاه شخص غير مناسب»**[2]، كأنّ هذه الاستعارة تفسيرٌ للانتقام المنتشر في العراق، والسّبب هو أنّ الكراهية النّائمة هي فتنةٌ نائمةٌ يحرّكها أصحاب المصالح والمناصب.

فامتزجت الكثير من الأنساق الاجتماعيّة الدافعة إلى هذا الجو المكهرب (الانتقام، الكراهية...) حتى أصبح البحث عن الموت منجاة، تدخل هنا الاستعارة لتظهر هذا المقصد وهذا ما يجعل الاستعارة تتعالق مع الثّقافة لتكشف لنا عمق المضمر الفردي: **« الاستعارة ترتبط بالوجودِ الثّقافي والاجتماعي الذي ينشأ فيه الفردُ، ومن المؤكّد أنّه لا يمكن مُلاحظة المجتمع والثّقافة معزولين بعضهما عن بعض»**[3]، فثقافة الموت التي تغلغلت في نفوس المواطنين البسطاء بسبب ما يحدث وما حدث كشفتها الاستعارة بسحرها وبراعتها، و الشّكل يبيّن التّعالق بين الموت وأصحاب المصالح والكراهية:

---

1 صلاح حسن حاوي، الاستعارة بوصفها مدخلا معرفيا عبر نظريّة الأطوار الثلاثة، مجلّة فصول الجديدة، مج 26\1، ع101 الهيئة المصريّة العامة للكتاب،2017، ص 283.

[2] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص144.

[3] إيكة هولتكرانس؛ "قاموس مصطلحات الأنثولوجيا"؛ تر محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1973، ص298.

فالموت هو الدّائرة البارزة وهي نتيجة دائرتين عميقتين للمجتمع العراقي، دائرة أصحاب النفوذ والمصالح والمذهبية، ودائرة الكراهية والانتقام التي زُرعت في نفوس المواطنين فحديثه عن الشحّاذين واعتراكهم الذي انتهى بموتهم، واحترابهم فـ: «**أصبح الشحاذان الميتان ضحيّتين لعملٍ أحمق**»[1]، يؤكدّ شيئًا واحدًا؛ هو العمل الأحمق هو انتشار الموت وبحثهم عنه: «**كان دانيال أو الشّبه مجرّد سبب للدّخول إلى موتهم الذي يلْمَسون حلاوته**»[2]، فهذا الموت أصبحت له حلاوة خاصّة، وله لذّة يبحث عنها من فقَدَ أهله وعصبته ومن يتّكِئ عليهم، هذا المخلّص الذي لخّص جميع دعوات أهل الضحايا، فقد: «**اجتمعت دعوات الضّحايا وأهاليهم مرّة واحدةً ودفعت بزخمها الصّاخب تلك العتلات الخفيّة فتحرّكت أحشاء العتَمة وأنجبتني**»[3]، فدعوات الأبرياء من العجائز والأطفال ومن لا يملكون حيلة حرّكوا القدر بالدّعاء.

وهذا تلميح إلى أن أولئك فقدوا الثقة تماما في البشر، وهذا أمر خطير حين يفقد المواطن الثّقة في القائمين على الوطن بل والأخطر أن يشعر أنَّ الخطر قد يأتي من

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 144.
[2] المصدر نفسه، ص 145.
[3] المصدر نفسه، ص 157.

جهتهم، وكأنّ الليالي أنجبت لهم من سيكون مع الحقّ وضدّ المظالم رادّا للناس حقوقهم، فكانت العتمة في التّركيب الاستعاري فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني، الدالة على قوّة الظّلمة، ظلمة الموت الأعمى، ظلمة القتل المنتشر في أنحاء البلد، أنجبت الشّسمه الذي سيكون المنتقم والمُطالب بدماء القتلى: **«قصاص الأبرياء الذين لا ناصر لهم إلّا خلجات أرواحهم الدّاعية لدفع الموت وإيقافه»**[1]، تتحوّل الخلجات في شكلها الاستعاري إلى سلاح قويّ في وجه هذا الموت المنتشر.

لتتحوّل الصّورة من تصوير الجمال إلى تصوير هاته الانسانيّة في مواقف تمثّل أشدّ ضعفها: **«ليست الصورة أثرًا خلف الإحساس فحسب وليست نتاجًا جماليًا خالصًا لخيال مطلقٍ أو واقعٍ تصوَّره، مهما وصفت الصّورة بواقعيّتها فهناك دائمًا شيء ما تبنيه الصّورة بطريقتها إذا كان اختيار الكلمات يتضمّن اختيار الموقف»**[2]، فالروائي استطاع اختيارات الاستعارات التي تعبّر عن موقفه وتنقل بقوّة ما يريد تصويره.

3.1.1 الصّحافةُ والحريّةُ المفقودةُ:

إنّ الحديث عن الصّحافة في وقت الأزْمة، هو حديثٌ عن فقدان الثّقة وتضييق الخناق خاصّة الصّحافة، التي تخالف خطّ افتتاح السّلطة ورجالها، فقد ذكرنا سابقًا مدى دراميّة المشهد العراقي عمومًا ممّا سينعكس عليها: **«قرأ مقالة السوادي مرّتين، وشعر بأنّها تحوي معلومات سريّة كان يجب عدم كشفها، إلّا بموافقة دائرة المتابعة والتّعقيب، ولكنْ**

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 157.

[2] محمد العبد، الصّورة والثقافة والاتصال، مجلة فصول، ع 62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص133.

ماذا يفعل لحريّة الصّحافة التي نزلتْ على رأس البلاد فجأة»[1]، صفة الفجأة التي أسقطت الحريّة على البلاد هي استعارة، فالبلاد التي سقطت في براثن الفساد وأصبحت مرتهنة بدائرة المتابعة والتّعقيب التي تمثّل الجانب الأمني.

باختصار نحن أمام عالم محاصر بالكامل، ساقطٍ في دوّامات المذهبيّة والغزو الأمريكي والصّراع والتّنافر وحالة الرفض، فأصبحت الصّحافة في هذه البيئة تحت سلطة العسكري المفترس، لقد تمّ تصوير حالة الصّحافة بدقّة، وعملت الاستعارة (نزلت على رأس البلاد فجأة)على كشف واظهار وتبيين مدى غياب الرأي والرأي الآخر وحريّة التّعبير، فجأة هي كلمة تدلّنا على أنّ شيئا ما تغيّر، وهي تلميحٌ إلى أنّ العراقيين لم يعرفوا حريّة الصّحافة وإنّما جاءت مع ظروفٍ جديدةٍ، هي قدوم الأمريكان ولكنّ الحقيقة عكس ذلك فالعالم الغربي لا يرى حريّةً للصّحافة إلّا إذا تعلّق الأمر بمصالحه فتطالعنا جريدة السّفير في مقال تحت عنوان (تسويق الوهم تواطؤ... الصّحافة في الحروب) أن: «**ستيف ريندال الكاتب في منظمة (FAIRNESS & ACCURACY IN REPORTING) المراقبة والناقدة للتحيز في وسائل الإعلام الأمريكية، يقول في الفيلم الوثائقي (The War You Don't See) لجون بيلغر، إن تقرير تشارلز هانلي الذي يدحض كلّ الأوهام التي قدّمها كولن باول، وصل إلى جميع غرف الأخبار الرئيسية في الولايات المتّحدة، فكلّها لديها خدمة أسوشيتد برس، التي يعمل هانلي مراسلاً لها، لكنّ أحداً لم يهتم للتّقرير، لأنّه "لم يصلح للسيناريو"**

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص154.

في حينها، السيناريو الذي يقول نحن ماضون إلى الحرب على أيّة حال»[1]، وهذا المجتزأ يُقدّم لنا صورة عن عمى الإدارة الأمريكيّة، عن كلّ ما يخالف سياستها اتّجاه الدول التي تدور في فلكها، فرغم ما قدمه (كولن بأول) من أكاذيب وأوهام حول امتلاك العراق لأسلحة الدّمار الشّامل، ورغم تكذيب كثير من التّقارير لذلك إلّا أنّ أمريكا استمرّت في التّصديق، والطّامة الكبرى هي بعد: **«انكشاف الوهم الذي باعه جورج بوش وتوني بلير للأمريكيين والبريطانيين والعالم على حدٍّ سواء، استمرّت وسائل الإعلام والصّحافة الغربيّة بدورها المنحاز وتغطياتها الإعلاميّة المزيّفة للأحداث»**[2] استمروا في ضخّ كميّات من الكذب التي هدَتهم لغزو العراق وتفكيك الدّولة الحديثة، واستبدالها بحكومات ضعيفة ومتهلهلة منقادة لأمريكيا والغرب.

2.1 النّسقُ الدِّيني في فرانكشتاين في بغدادِ:

يتجلّى لنا أنّ أحمد سعداوي في تمثّله لإجراء إقناعي يستهدف عنصرًا محدّدًا هو الدّين، باعتباره العامل الأساس القائم على برنامج الانتصار لكلّ طائفةٍ أو مذهب على حدى، فكلُّ مذهب يرغب في انتصار قيم حزبه وشيعته، ويتناسى أنّهُ سيهدف بذلك تفتيت اللُّحمة العراقيّة، يسعى أحمد سعداوي من خلال الأنساق التي رواها للبحث عن خطّة إقناع لذلك المحاجج، والرّابط بين فهمه القاصر واتّساع وطنه المهشّم فهنالك صفة بين الرّواية وتحقيق الوحدة، فالخطاب الذي يُقدِّمه يتضمن نسقاً ثقافيًا متجذّرًا في الأمّة وهي مطالبة كلّ

[1] ميزر كمال، تسويق الوهم تواطؤ الصحافة في الحروب، نشرت الدراسة في: 26مارس 2022، اطّلع عليه يوم 4أفريل2023، https://assafirarabi.com

[2] ميزر كمال، تسويق الوهم تواطؤ الصحافة في الحروب، المصدر السابق.

فصيل بتبنّي الآخر لمجموع أفكاره دون تمحيصٍ أو تبيينٍ لأنّه يراها دينا: «**إذ تعدُّ مسألة الطّائفيّة في العراق إحدى العقبات الرئيسيّة التي تقف حائلًا أمام التّجانس الاجتماعي والإجماع الوطني**»[1]، فالطّائفية أنتجت أنساقا دينيّة وغيّرت فكرة الدّين لصالحها فوُضعت لها بذلك زعامات مساهمة في تعميق الأزمة والبحث عن مكان آمن خارج الأراضي التي كان يقطنها، فالرّاوي يرى بأنّ هاته الهَجرات أفرزَت تداعيات سلبيّة على المجتمع العراقي الهشّ، انعكست على الإنسان العراقي الذي أصبح يعيش أزمة دينيّة، لا تقل خطورتها عن جريمة القتل.

ونجد لذلك الكثير من الأمثلة: «**ولعلّ أبرز مثال على ذلك ما حصل من مجازرٍ وأحداثٍ طائفيّة فتكتْ بالشّعب العراقي بعد عام 2006 والاقتتال الذي دار في مناطق عدّة من تصفيات وثارات ومشاحنات نتيجة الشّحن الطّائفي**»[2] فعمليّة القصاص هي إنجاز للمدرك الدّيني ضدّ الآخر، فبدّل التّواصل مع الآخر وخلق فضاء للتّسامح والتّكامل، سعوا إلى الانشقاق ومزيدا من الدّماء والقتل والتّهجير، إنّ النّسق الدّيني في رواية فرانكشتاين في بغداد ينقل لنا مدى انخراط عموم النّاس في خطاب التّفرقة، وعدم الاعتراف بالآخر ممّا يؤدّي إلى اغفال الحقيقة والبحث عن انتصارات وهمّية وتفجيرات إرهابيّة.

الاستعارات في رواية فرانكشتاين تتجلّى من خلالها الأنساق الثّقافيّة الدّينية المضمرة خلف اللّغة، فقد ارتكز عليها لما تحمله من عمق الدّلالة، فالحفر في الاستعارات ينقلك إلى

[1] أباذر عباس، تسييس الانتماءات الطائفية وأثره في الاستقرار السياسي العراقي، مجلّة الخليج العربيّ، مج 47 ع 3-4، 2019، العراق، ص180.

[2] عباس أباذر، تسييس الانتماءات الطّائفية وأثره، المرجع سابق، ص184.

القيم الدّينية التي شكّلت فكر الانسان العربي فأساس الاستعارة الدّينية في هاته الرواية هي عدم الاكتفاء برسم الحالة المزريّة التي وصل إليها بصورة الدّين الذي عرفناه يجمع النّاس، إلى دين اختطفته الطّائفيّة، فقد جعلها عاملًا للتّواصل فخلقت بذلك فضاءات خياليّة أسهمت في فضح المشهد الطّائفي: «**وهذا دليل على التبدّلِ في المنظومة القيميّة، فتغيّر مفهوم المواطنة التي أصبحت تعتمد على معيار الهويّة والانتماء بدلًا عن معيار الثّقافة والحضارة والمدنيّة**»[1]، فظهر بذلك وهمٌ خطير أخذ ينتشر ويتحكّمُ في عقول النّاس ويبني تشكيلات وفرقا تقوم على مبدأ الدّين والطّائفة البحْتة، التي لا تخضع لفكرة المواطنة أو الثّقافة، تبرز التّيمات المتعالقة على مستوى بنية الاستعارة وتفاعلاتها، فهي تُحدّد لنا مدى هذا التحوّل في منظومة المواطنة، فالتّفاعل الاستعاريّ هذا يعدُّ كاشفًا لصوت الطبقات المهمّشة داخل جهاز السّلطة وكذلك داخل منظومات الصّراع.

تُظهِر الرّواية كذلك مدى الحيرة التي يتخبط فيها المجتمع المسيحي داخل العراق، فيصوّر لنا بعد انتهاء الحوار بين (ماتيلدا) ووالدتها المسيحيّة التي بقت متشبّثة ببيتها في حارة (البتّاوين) بصورة ذلك الصّراع بين العوائل التي هاجرت من العراق، وتريد إلحاق من تبقّى منهم إلى العالم الغربي، يقول عن العجوز بعد انتهاء الحوار وبعد انتهاء المكالمة: «**أعطت الهاتف للأب يوشيا وشعرت بأنّ أقدامها قد تيبّست من كثرة الوقوف...كانت تشعرُ بدوّامة صغيرة من الغضب تتحرّك في صدرها**»[2]، إنّ هذا الغضب الناتج من حسرتها على هجرة المسيحيين عموما وعائلتها خصوصًا من وطنهم الأم هو غاية الألم والأسى،

[1] عباس أباذر، تسييس الانتماءات الطّائفية وأثره، مرجع نفسه، ص 187.

2 أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 108.

يسهم التّركيب الاستعاري (دوامة من الغضب) في تأجيج المشاعر الحزينة الغاضبة والبائسة في نفس اللحظة، فالعجوز ترى أنه من الموت تركُ هذا الوطن الذي تربّت في أكنافه، حتى وإن ساءت ظروفها وتعثّرت حياتها بسبب المخاوف من استهداف المسيحيّين داخل العراق، ولأنّ الكثير منهم بقي في حيرة من أمره، فموقف الأب يوشيا كان وسطًا بين البقاء في العراق ومنعهم من السفر: «**ظل الأب يوشيا يردّ على ماتيلدا بلطفٍ، محاولًا التّخفيف من انفعالها فهو غير قادر على تأييد مطالبها وواجبه الدّيني لا يتيحُ له تشجيع أبناء الرعيّة على الهجرة**»[1]، هنا يتحرّك واجبه الدّيني مُشخّصًا في الإنسان الآمر والناهي، الواقف حجر عثرة أمام الأب (يوشيا) فهو يقف موقف الوسط لا يدعمهم في الرّحيل ولا يمنعهم منه في نفس الوقت، تحمل هاته الاستعارة (واجبه الدّيني لا يتيح...) نسقًا دينيًّا يُظهر مدى حيرة مسيحيّي العراق بين البقاء في تلك الظروف السّيئة التي يعيشها المجتمع العراقي وبين الرّحيل إلى عوالم أخرى أكثر أمانًا لكنّها غربة.

3.1 النّسقُ السّياسي في رواية فرانكشتاين في بغداد

يتحوّل الرّوائي إلى الوحدة العربيّة وبالخصوص الجامعة العربيّة التي صوّرها بفندق فيلعب هذا الفندق دورا مهمّا في رواية فرانكشتاين في بغداد، فهو مبنى قديمٌ غرفه ضاربة في الرداءة يغصُّ بمظاهر الخراب: «**شاهد حازم عبود العديد من غرف الفندق من الأساس، وفهم أنّ هذه الخطوة الأولى الطبيعيّة لمن يسعى لتجديد فندق هرِم ذي جدران متآكلة،**

1 ا أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص 108.

وأثاث منخر قديم»[1]، فالتّركيب الاستعاري (فندق هرم) استعارة قائمة على الغبار وبعض الفوضى والقلق الذي يحتلّ الفندق، فقد حاول رسم وتكوين هذا الفندق الذي له علاقة بالجامعة العربيّة التي كَبر فيها خطّ التّفرقة وفضاء التمزّق، والحالة الغامضة التي تعكس تلك الحالات المحشوّة بالضّيق والكآبة، هكذا يصوِّر أحمد سعداوي الفنّان اهتزازات عنيفة أحدثتها الأزمات ورؤى التّفرق فساعدت في تبلور فكرة إعادة الحياة والتخلّص من التذمّر العربيّ والبحث عن نقطة ضوء في الظلمة الحالكة، فهذا الفندق هو الجامعة العربيّة التي يسكن مساحتها الكره بدل الحبّ وهو مملوء بالأسرار والمواعيد التي غابت، وربّما أراد الرّوائي بذلك إيقاظ شعور الوحدة وعدم الانطواء وانكفاء كلّ دولة داخل حدودها تعاني لمفردها.

فقد ظهر تمزّق العرب في غير مسألة وأهمّها العراق الذي أصبح مهملًا إلى حدٍّ بعيدٍ، فمن خلال كلمات هاته الرّواية وأفكارها يحاول بثّ الاستقرار والمحافظة على اللُّحمة والتي يراها صعبة فهو يقول: **«الشّيء الذي لم يعرفه حازم عبود أنّ أبو نيمار ليس بصدد إعادة الحياة للفندق القديم، إنّه غير قادر في واقع الحال على تجديد الكاربت الذي في صالة الاستعلامات»**[2]، هاته الاستعارة أعادة الحياة للفندق القديم فحملت بذلك رماد هذه الجامعة ورسمت ما تبقّى من وحدة العرب وما أصبحوا عليه من تفرقة، ثم يظهر صاحب هذا الفندق العاجز عن استبدال البساط البالي الذي ظهرت خيوطه، فهي لوحة تصوِّر حال الشارع العربيّ ومدى خيبة أمل العربيّ الذي بقي يترنّح مع حيرته وهمومه وأوجاعه.

[1] مصدر سابق، ص204.

[2] المصدر نفسه، ص 204.

يمثّلُ هذا الفندق بما يحمله من نسقٍ سياسي حيّز التّفاعل السّياسي للذّوات الفاعلة في المشهد، فالفندق الذي يحتوي على جنسيّات متعدّدة عربيّة لها عميق الدّلالة مؤثّثة بالخراب حاملة في طيّاتها تجاوز الزّمن لها، فهي تنقل تمزّق العرب في جامعتهم، فقد رصد الكثير من الحوارات، ولا ينسى الرّاوي خداع السّلطة، وتوظيفها لبقايا النّظام السّابق الذي يرونه ظالما.

وهذا التّوظيف يتجلّى من خلاله حتميّة النّظام الجديد المبنيُّ على المصلحة، فقد كان السّعيدي يسخر من صديقه البعثيّ: «**ويقول البعثيين يحبّون عطر التّفاح، إنّه العطر المميّز لقنابل الكيمياويّة التي قصفت حلبجة هههههه...أيُّ خباثة سوداء في وصف كهذا**»[1]، تحمل شخصيّة المُخبِر الجديد السّعيدي جزءا كبيرا من الشخصيّة العراقيّة التي بدأت تتشكّل في بيئة جديدة، إلّا أنّها لم تستقل عن خبرات النّظام السّابق، وهذه الاستعارة(خباثة سوداء) تُزكِم الجو وتطرح الكثير من الأسئلة حول ملامح السّلطة الجديدة، فهاته الاستعارة تحمل أنساقًا سياسيّة خطيرة لما تُضمره من بنية خفيّة وكامنة في عمق الإنسان العراقي، الذي يترنّح بين النّظام السّابق والنّظام الوليد، فتحديد المسؤوليّة الكاملة على الخوف المنتشر المصاحب للموت، لم تستطعه السّلطة القابضة على زمام الحكم فتصريحاتهم لا تخرج عن: «**واللهِ أنا أرى الجميع مسؤولين بطريقة أو بأخرى عن هذا الحادث، وأزيد أكثر فأقول: إنّ كلّ الحوادث الأمنيّة والمآسي التي نمرّ بها لها مصدرٌ واحد هو الخوف**»[2]، **هذا** الخوف المتمكّن من النّفوس يعود إلى الصّدام القائم بين تنظيم القاعدة

[1] أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، مصدر سابق، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص137.

وبين الطّوائف الشّيعيّة المقاتلة، التي صنعت هي كذلك حقلًا للخوف، وكذا قوّات الاحتلال بما تقوم به من اعتقالات نشرت الخوف بين الأهالي، وهذا ما جعله ينقل لنا الصّورة الحقيقيّة التي أصبح عليها المجتمع العراقي.

حيث يقول: «**والكلّ يتراشق الاتّهامات وهاجسٌ في رأسه يقول له إنّهم كلّهم مخطئون...**»[1]، فالتّركيب الاستعاري (يتراشق الاتهامات) استطاع أن ينتج لنا هذا الهاجس الذي أصبح يتكلّم ويخمّن ويعطي الحلول ويظهر من كان على صواب، فالجميع أصبح مخطئًا، والخوف مرتبطٌ كذلك بأعلى سلطة، فهاته الاستعارة: «**سيكون موقفه ممتازا أمام الأمريكان وكذلك أمام الأحزاب القابضة على السُّلطة التي تنظر إليه نظرة ريبة وعدم الاطمئنان**»[2]، تنقل لنا وبقوّة عدم الشّعور بالثّقة بين الأحزاب السياسيّة والقوى الأمنيّة وعلى رأسها العميد (سرور) التي ستتكفل بحماية العراق.

2 الأنساقُ الثّقافيّةُ في روايةِ الطّلياني:

إن اللّغة وهي ممتلئة بالسّرد وفي أماكن مختلفةٍ من الرّواية، وباستعارات كثيرة في المنجَز الإبداعي لشكري المبخوت، ولاسيّما منجَزه (الطلياني) الذي حاول من خلاله اختراق منظومة الكتابة التقليديّة، وتحميل اللّغة بأنساقٍ ثقافيّة تصوّر لنا خلجات الرّسم بالحروف، وتتبدّى داخل هذه الرّواية بوصفها إعادة إنتاج لتلك الأنساق، وتتحرّر الاستعارة لتنقل لنا تلك الأنساق، وسنحاول إظهار ذلك:

[1] المصدر سابق، ص 138.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

1.2 الأنساقُ الاجتماعيّة:

1.1.2 الكبتُ الاجتماعي وتوهّج الغرائز:

نبدأ بمراهقة الطّلياني الذي كان يتّخذ من أخيه صلاح الدّين قدوة: **«ظل الطّلياني الطّفل يرى في كلّ التّفاصيل التي تتعلّق بأخيه الأكبر أسرارا يرغب في هتكها»**[1].

فهاته الأفكار هي التي شجّعته على اقتحام مساحات كبيرةٍ من الحياة، وإذا نظرنا بدقّة إلى الاستعارة المكنية(أسرارا يرغب في هتكها) نجدها تحمل خطابًا قويًّا جوهره محاولة الانعتاق من طفولته التي نشأت في مناخٍ محافظٍ وهي تحمل تضادًّا واضحًا بين براءة الطفولة وخبث أخيه وحكاياته، فتجسيد الأسرار بالشّيء الملموس القابل للهتك هو تعبيرٌ قويّ عن مدى تأثّر المراهقين بنزوات الأكبر منهم سنًّا، ومعرفة عوالم الكبار هي نوازع نفس المراهق الحالمة التي لا تشتكي إلّا من شيءٍ واحدٍ هو الرّغبة، الرّغبة في اكتشاف عوالم الإنسان المختلفة والمتعدّدة والمتراكمة والمملوءة حدّ الغرابة عند هذا الإنسان الصغير.

ولكنّ فيما تجسّدت هاته الأسرار؟ تكشفها استفاقته حين يقول: **«استفقت على هذه الذّكريات التي إصّاعدت في تلك اللّيلة لتنعش الرّوح فقد كنّا جميعًا ونحن صبيان في الحيّ نقف نسترق النّظر إلى جنينة...»**[2] هي محطّة من محطّات الكبت لدى المجتمع فحتّى الأطفال تحرّكهم غريزة ما، هي غريزة الاطّلاع على عالم غيبيّ عالم لذيذ بالنسبة لمراهق لا يعرفه إلّا من خلال الحكي أو استراق البصر، جعل من الصّورة الاستعارية للذّكريات وهي

[1] شكري المبخوت، رواية الطلياني، دار التنوير، تونس، 2014، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 324.

آخذة بالاستعلاء والتّصاعد لتعيد النّشوة لهذا الجسد المتعب ما كان يسعى إليه الرجل العربيّ منذ طفولته، ثم يحمّل الروائي ذنب الفعل الجنسي خارج العادات والتّقاليد، للانتشار الواسع له في المجتمع فبهذا الانتشار سيغضُّ عنه الطّرف: «**ولم يخفّف عنّي وطأة الإحساس بالذّنب إلّا علْمي بأنّها كانت لها صلاتٌ مع شبّان آخرين**»[1]، لحظة الوعي التي يمرّ بها الطّلياني التبريريّة صاغها من المنتشر المألوف في الحياة الاجتماعيّة.

فـ (وطأة الإحساس بالذّنب) استجابةً للإنسان البسيط الذي لا يبحث عن المغامرة خارج النّطاق الذي تربّى فيه ووضع له مبكّرا طابوهات لا يستطيع التمرّد على اشباعها وتبعيتها، ارتبط التّركيب الاستعاري هذا بالعادات والتّقاليد التي يرفض العلاقة الجنسيّة خارج مؤسّسة الزّواج ولكن في لحظة ما يتحوّل هذا البعد الاجتماعي إلى شيءٍ مرفوض لدى الشّباب الذي استقلَّ عنه وانحرف إلى الضفّة الأخرى متحرّرًا من عادات المجتمع التي ينظر إليها على أنّها تقع في دائرة الجمود والتحجّر.

فالرّوائي يحاولُ نقل صورة من صورٍ إعادة تشكيل المجتمع التّونسي في لحظة ما، هاته الاستعارة التي أكّدت على اندماجه مع الواقع الجديد هي من فتحت له بداية مغامراته مع شيء ما غريزي سينهكه ويتعبه الرّكض خلفه، هذا المراهق الذي سيلتهمُ أجساد الكثير منهنّ حين تحين الفرصة، وهي قراءة للمشهد الجنسيّ للمجتمعات العربيّة عمومًا التي تخفي سرّها الجنسي خلف أصوار العيب والغير مباح، حتى إذا انتفضت العقدة وخرج المارد من قمقمه الحديدي فلن يوقف زحفه حدٌّ ولا عادة ما.

[1] مصدر سابق، ص21.

في الرّواية تشخيص لبعض الأمراض النّفسيّة التي أخذت بالانتشار في المجتمع التّونسي، وخاصّة ما تعلّق بالغرائز الجنسيّة، فهي مؤشّر خطير في تفسير الكثير من السّلوكيّات والغرائز الجنسيّة كما يرى فرويد هي المؤثّر الأوّل في السّلوك، فسنجد زنا المحارم آخذ بالتمدّد في المجتمع الرّيفي المعزول عن الحضارة وتهيج الرّغبة لدى الرجل المحروم من تصريف تلك الشّهوة في بابها الأصلي، فهذا الكبْت مثل الجوع لما يشتدّ فإنّ المكبوت سيحاول إشباع رغباته بما يجده أمامه، وسينفجّر في أيّ لحظة تحكي زينة بعضًا من تفاصيل حادثة خطيرة حدثت لها وهي في بيت العائلة: «**أحسّت ليلها أو فجرها أو قبيل الفجر بسكّين من لحمٍ يخترقها من الخلف متّجها نحو الدُّبر مرّةً أو القُبل مرّة أُخرى**»[1]،تعمل الاستعارة التّصريحيّة على بناء العلاقات المعقّدة وتصوّر المرض وكذا المجتمع الذي أصبح غير سوي (السكين) هُنا هي المشبّه به ذكرها وحذف المشبّه، ليظهر الجرح الذي سيلحقه المكبوت بالطّرف الثّاني، هنا تظهر بعض الأمراض التي اجتاحت المجتمع التّونسي وأخذت تتسلّل بين سنابل القمح، ورغبات جنسيّة مكبوتة وهوس جنسي متوحّش، تتهاوى زينة لمّا تحاول أن تكشفَ سرّ من تحرّش بها جنسيًّا: «**لكنّ الرائحة تعرفها رائحة السّنابل والتّراب مزّقها الألم**»[2]، فهنا تلميحات إلى أنْ الذي أغتصبها واحد من أسرتها.

إنّ ما سيتركه هذا التّحرش من أزمة نفسيّة وحقدٍ في أعماق زينة وغضب على محيطها، يشكل فتاة حاقدة على مجتمع ريفي بدائيّ فاقدٌ للكرامة وروح المسؤوليّة متعطّش لإشباع رغباته ونزواته، فهي تروي لنا عن علاقة محرّمة ومعقّدة تغيب عنها كلّ أشكال

[1] مصدر سابق، ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص109.

الضّمير أو الدّين أو حتى العادات والتقاليد إنّه(زنا المحارم)، هذا الفعل الشّنيع سيشغل بالها بالبحث عن الانعتاق من مجتمع اغتصب كلّ شيء، عبر زينة حاول الرّوائي تمرير أنساق ثقافيّة عرّت عالمنا العربيّ المغلق وسحبتنا نحوه لنحاول فهم أنفسنا وذواتنا وكل ما يحيط بنا، فتتدخّل الاستعارة(مزقها الألم) محمّلة بنسقٍ اجتماعي مظهرا مدى الألم الذي حاصر زينة وحاصر كلّ شابة ضعيفة هَوَتْ في شرِك أولئك المرضى، سيشتغل الألم مشخّصا في صورة الآلة الحادّة المشابهة لذلك السكّين الذي مزّقها أوّل مرّة فينقل لنا حالة الانهيار والذهول التي أصابت زينة حين تحاول اكتشاف من قام بالتحرّش.

هذا الكبْت سيترك أثرًا قويًّا على شخصيّة زينة التي ستحاول التحرّر من قيود الزواج مع عبد النّاصر وتنهي العلاقة معه بالطّلاق والبحث عن رجل آخر رافضة لمفهوم الحبّ والعلاقة الزوجيّة: «**أفهمته إنّها لم تكنْ تؤمن بما يسمّيه النّاس الحبّ والغرام والعشق والهيام شرحت له نظرتها إلى الحبّ باعتباره أفيون الحيوان النّائم في قلب الإنسان يقلّم مخالبه ويروّض غرائزه**»[1]، يتكرّر هذا الكبت وينقل إلى طبقة أعلى من طبقة الفلّاحين وهي طبقة المثقّفين، طبقة أساتذة الجامعة، فهي تفضح مقدار الخبْث والابتزاز المشحون بها بعض حاملي الشّهادات فهي تصوّر ذلك المتحرّش المثقّف لتصوّر أستاذها بالثّعبان: «**...لا ألدغُ من ذاك الثّعبان مرّتين لن يرى قبلة واحدة وسأدخل الجامعة رغمًا عنه**»[2] الرّواية مؤثثة بالاستعارة التّصريحيّة التي تعمل على كشف الأنساق الثقافيّة.

[1] شكري المبخوت، رواية الطلياني، المصدر سابق، ص 102.

[2] المصدر نفسه، ص281.

فهنا (الثعبان) مشبه به حاضر ويغيب المشبه، ليبيّن مدى اهتمام زينة بكميّة السّم التي يحملها ذلك الأستاذ الذي تعاظمت شهوته فيُحاصر زينة، كابوس ومن خلالها يحاصر كذلك المرأة العربيّة في هذا المجتمع النّاظر إليها سلعة مهمّتها إشباع رغبات الخنازير الوسخين منحطّي الفكر وضعاف النّفوس، هذا التحرّش سيخلق اغترابًا تُعانيه امرأة في أعماق ذاتها ويتحوّل هاجسها الأوّل إلى البحث عن السّلام و الأمن وابتكار طرق للعيش ووسائل تقتلع بها جذريّا، ما اكتشفته من حقيقة صادمة، ستبحث عن ممرّات آمنة لجسدها المثخن بالخيانات وروحها المكسورة أو تمرّدا يطفئ احتراقها وإعلاء صرحها وتغيير النّسق الذّكوري المسيطر والطاغي، فصورة زينة صورة لكثير من الشّباب والشّابات الطّامحين الذين تقف أمامهم غرائز المتحكّمين والمتزلّفين فاقدي الموهبة الصّاعدين إلى المناصب المرموقة عن طريق الوساطات وشراء الذّمم فيدفعون الآخر المبدع المشتغل ليلا نهارا إلى الوقوع في فخّ الوساطة أو التّنازل عن طموحاتهم أو الدّفع بهم إلى الانحراف يستجدّون وطنًا آخرًا كما فعلت زينة حين غدر بها صاحب الأستاذيّة والمكانة المرموقة، ولكنّه في حقيقة الأمر هو مجرّد إنسان مهزوز الشّخصيّة واقع في بؤرة الرّذيلة مثله مثل الطبقة الجديدة الباحثة عن المال والشهرة والسّلطة، مستغلّين الوطن الجديد فاقدي الكرامة الخاضعين لشهواتهم.

فعندما علمت بعدم نجاحها في المسابقة قامت بسب الاستاذ وتحقيره كاشفة عن أخطر سر: «... **يا ابن الفاجرة، ألأنّني لم أمكنّك من نفسي بعد تحرّشك بي ...هاجت تسبّه في حالة وتلعنه ببذيء الكلام، الذي لم يسمعها عبد الناصر تنطق مثله البتة لبؤة في حالة**

هيجان»[1]،فالتّصوير الاستعاري لزينة (باللبؤة الهائجة)، هو محاولة لتجسيد مدى ما تحمله زينة من جراح، فقد لازمها جوع النّفوس اللاهثة، وهكذا يُصوّر لنا المجتمع التّونسي الجديد يصارع الكثير من النّزوات، كما تحمل هاته الاستعارة التّصريحية التّحول الذي شاهده الطلياني، وهو نفسه تحوّل يقيني لامسَ كلّ شابٍ انكسر طموحه في عالم يرفض المبدعين، ويكرّس الهياج حتى يتساوى الضّحية مع الحالم بالاغتصاب.

يحاول شكري المبخوت أن لا يفوت طبقة أو مرحلة زمنيّة إلّا ويحاول تعرية الأمراض التي تشابكت فيها لتعطي نظرة موسّعةً لمجتمعٍ عربيّ مصغّر قد يكون صورة للمجتمع العربيّ الأكبر، هذا الكبت نجده عند نجلاء صديقة الطّلياني والتي تمثّل المرأة المطلّقة في المجتمع التّونسي، فهي تعاني من الكبت الجنسي في مجتمع ذكوريّ يحاصرها حتى بالبصر: **«أنت لا تشعر بالعنف القبيح بواسطة العين واللّسان عنف مدمِّر لنا نحن النّساء»**[2] فهذا حديث بين نجلاء والطلياني، يُظهر جوع الرجل في هاته البيئة فهي تشتكي من المكبوت الذي يحاول سد جوعه الجنسي بطريقة غير سليمة، المكبوت الذي لا يستطيع حصارها ماديًّا وجسديًّا، يحاول اخضاعها بالنّظر فيُعمل التّركيب الاستعاري(العنف القبيح بواسطة العين) .

فما ترسله العين سيتحوّل من الرّؤية إلى العنف، فهي تشخيصٌ لحالة نفسيّة خطيرة للرّجل الذي يحاول تلبيةَ شهوته على أيّ صورة كانت مغيّبًا الضّمير والعادات والتّقاليد، للذّاكرة منحى آخر واستعمالًا يتماهى مع طبيعة العربيّ الذي بقي سجين الذاكرة يبحث في

[1] شكري المبخوت، رواية الطلياني، مصدر سابق، ص 278.

[2] المصدر نفسه، ص 190.

بقاياها عن بعض إنسان، يقول هي عودة إلى حدائق الصّبا وإلى نعومة الفتى يوم كانت رائحة واحدة هي رائحة الحياة وفقط من تنقُش على مقلِ تلك الصبيّة التي جرت أعمارهم وبقيت أحلامهم، تعيده إلى خوف الطّفولة ورعبها الأوّل ليتحوَّل من كاتبٍ صحفيّ إلى شيء ما خائف، وكأنّه وهو يسردُ الطفولة ينسج نسقًا ثقافيًّا يفرض نفسه على فصيل من النّاس من عاشتهم البهيميّة، وأعمت بصيرتهم فهي من الطابوهات المسكوت عنها في واقعنا العربيّ يعيدها بصورة درويش تآكلت منسأته إلّا أنّه مازال يحاول فحولة لعلّها تكون على الضّعيف الذي لا يملك حيلة، الطّفل الطّلياني هو صورة من الجانب المظلم الذي عاشته بعض الحواريّ والأحياء المنسيّة قرب زخم المدينة العارم والفائض بالزّيغ: «**تذكّر عبد النّاصر أنّ الصُّدفة العجيبة وحدَهَا انقذتْه يوم السّقيفة فقد كانت الدّار خاليةً فعلًا**»[1]، فالصّدفة العجيبة هي وحدها من يداوم على إنقاذ أطفالنا من هذا التهيّج العارم، وهو ما تكشفه الاستعارة(الصدفة أنقذته)، وكثيرٌ من الصّدف خانت هؤلاء الأطفال، الصّدفة حملت الكثير من الأبناء على كتم السرّ الذي باغتهم على حين غفلةٍ هذه الجريمة التي استفحل خطرها في عالمنا العربي اليوم*.

2.1.2 التخلّي عن المبادئ:

يحاول المبخوت أن ينقلنا إلى جهةٍ أخرى تكوّن نسقًا اجتماعيًّا، هي فكرة التخلّي عن المبادئ التي يدافع عنها الإنسان في مرحلة من مراحل حياته، ثم يلغي ذلك كلّه ليَتوجّه إلى بناء نجاحات حتى لو كانت ضدّ ما يعتقده، هذا ما حدث للطّلياني الذي صوّر في بداية

[1] مصدر سابق، ص 322.

الرّواية على أنّه اليساري الثّائر المُدافع عن طبقة العمّال والمعارض لتوجّهات الدّولة، فكان دائمًا في صراعٍ مع أخيه (صلاح الدّين) الذي يشتغل في إحدى الدّوائر الماليّة الغربيّة، لكنّه يتوقّف أمام كلمات الطّلياني المشبَع بقيم الاشتراكيّة: «**وبالمقابل عَجِزَ الجامعي المدافع عن اقتصاد السّوق عن الحدِّ من فورة الشّاب المفعم بقيم الثّورات الاشتراكيّة وبما إلتهمَهُ من الكتبِ الحمراء**»[1] وهنا تتحدّد اتّجاهات الطّلياني الاشتراكيّة، تفضحه الاستعارة (التهمه من الكتب الحمراء).

فقد تغذّى بصورةٍ معيّنة بكتب الاشتراكيّة حتى تبنّى أفكارهم ومعتقداتهم ومبادئهم لكنْ حين يتخرّج من الجامعة تتغيّر المُثل العليَا وتلك القيم، بسبب انتمائه إلى مؤسّسة جديدة يقودها رجل مثل (عبد الحميد) المتزلّف للقويّ والذي ما فتئ يُغري الطّلياني بالدُّخول معه في اللُّعبة، وهذا الأخير دائم التوسّل لإبعاده عن كلّ شبهة: «**ذكّر سي عبد الحميد بحديث سابقٍ بينهما خشيَ فيه عليه من الاحتواء الذي يعني القضاء المبرم عليه وألحّ على وعده بأنْ يخرجه من هذا الوحل**»[2] تأتي الاستعارة (الوحل)مفسرّة لعدم قبول الطلياني لهذا العمل الصحفي غير المناسب لمبادئه ولكنّ إصرار عبد الحميد على الطلياني وإغرائه بأنّ المقالات ستكون باسْم عبد الحميد متّخذا من ذكاء الطلياني ونباهته غطاء لعجزه عن الكتابة وعبقريته في التّحرير.

لا يفوت الرّاوي أن يضيء جانبًا من جوانب مجتمعاتنا الحالكة وهي حب الشّهرة والبحث عن المجد ولو على أكتافِ الآخرين، برّر هذا الفشل بأنّه: «**يكون في الصّورة سي**

[1] المصدر سابق، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص298.

عبد الحميد باعتباره فعل كلّ شيء، أكّد له أنّ الملحق الذي سيعدّه سيكونُ بتميّزه وأناقته مصعد سي عبد الحميد إلى عرش الإعلام في تونس سيجعله الرّجل الأوّل في الإعلان من فرط إعجاب بن علي به»[1] استعارة المصعد هي سرّ ارتباط الرجل محدود الذكاء بأناسٍ يستطيعون كشف المجهول وعبور لججِ الأفكار وحلّ التّساؤلات الكثيرة التي يطرحها المجتمع أمام أيّ تغييرٍ جديد، هي التقرّب إلى أصحاب الحكْم على عرقِ الآخرين، وفي الوجه الآخر لعملة المصعد هي اندماج صاحب الذّكاء والموهبة مع هذه المنظومة والذوبان فيها بسبب الكثير من الظّروف.

تقتصر مهمّة هاته المؤسّسة التي اندمج فيها الطلياني في تزيين (بن علي) بعد انقلابه على بورقيبة، ليدخل الصندوق الأسود ويبحث عن راحة السّلطة وتكريس استراتيجيّاتها المنغمسة في الرأسماليّة: **«وأصل الحكاية أنّ سي عبد الحميد كلّف عبد النّاصر بُعيد طلاقِه مباشرة بتقديم تصوّرٍ عن ملف حول الذّكرى الأولى للتّغيير المبارك»**[2]، فاستعارة صفة المبارك على التّغيير تحمل ما تحمل من تغيير في شخصيّة الطّلياني وانحرافه عن مبادئه خدمة لأغراض النّجاح المفرّغ من معانيه، فاتحًا المجال أمام المُنقلب الجديد للوصول إلى مبتغاه وإغراء قرّاء الجريدة وقيادتهم لقبول هذا التّغيير بل مباركته، والذي سيكتشف أنّ تلك الشّعارات التي أتى بها هي رنّانة لا تحمل الجديد الحقيقيّ لمجتمع متعطّش للتّغيير.

[1] المصدر السابق، ص 298.

[2] المصدر نفسه، ص 298.

دخل الطّلياني معهم اللُّعبة فها هو أصبح يسوِّق مشروع الوافد الجديد: «**وصف بن علي بالمنقذ للدّولة والبلاد فأخرجها من دوّامة الشكّ والخوف ليدخل بها عهدًا جديدًا ملؤه الأمل**»[1]، وهذا ما يأخذنا إلى شخصيّة الثّائر الذي يطول به الانتظار ليرى مبادئه محقّقة في الواقع وتتعاضد الانكسارات والهزائم الماديّة والنّفسيّة حتى تأخذ منه ماء الحياة ويستسلم في الأخير لواقعه بما يحمله من تناقضات، وهذا ما دعاه دائمًا للجلوس على طاولة الحياة ليعيد تشكيل وترتيب بعض أثاث الروّح: «**كانت أمسيةً سعيدةً بالنّسبة إليه يقضيها جالسًا يتأمّل الطّاولات ومَن عليها والوافدين والخارجين، يحاول أن يُدرِّب ذهنه على تصوّر حيراتهم وعُقدهم واستهامهم ومساراتهم وخيباتهم ومسرّاتهم ونذالتهم وأمجادهم، يرى فيهم بعض صورتهِ وبالخصوص هذا الشّوق إلى الحياة المكلّل بالألم والزّيف أمسيةً للانتشاء بالتأمّلات جعلته يفكِّر في أن يكتب رواية...**»[2]هروب إلى الحيرة في الآخر ومع الآخر، ونسيان الذّات في زحمة الهمّ الذي جعل من الإنسان يطرق و يخمّن في الآخر.

وهاته الاستعارة (الشوق إلى الحياة المكلل بالألم)، تصويرٌ مبهرٌ للاستعارة وإبراز رائع للثقافة السّائدة لمثقّفي العرب: «**فما تلتقطه الثّقافة وتحتفِي به لا يعود إلى التَّسميات المباشرة للأشياء والكائنات بل إلى المضافات الدلاليّة التي تستوطن الاستعارات والرّموز ومنتجات الأسطورة والحكايات**»[3] فهنا التقت الحكاية بالثّقافة بالاستعارة لتتحد ثلاثتهم مكوّنين

[1] المصدر سابق، ص 233.

[2] المصدر نفسه، ص307.

[3] سعيد بن كراد، مسالك المعنى دراسات في الأنساق الثقافية، منشورات الزمن، المغرب، ط1، 2015، ص 72-73

صورة للتّيه الملازم لهذا الإنسان الحالم والمصارع ثمّ المنكسر والرّاضي، اللّاعب دور الآخر الذي كان في صراع معه.

2.2 النّسقُ السّياسي في رواية الطّلياني:

وظّف الروائيّ الكثير من الصّور الاستعاريّة في روايته، كانت دائمة الاتصال بأنساقٍ ثقافيّةٍ خطيرةٍ يُوضّح من خلالها الكثير من التّساؤلات، فيقدّم المشهد التّونسي كاملًا بداية بعهد بورقيبة وصولًا إلى انقلاب بن علي، يُقدّمه بكلّ تفاصيله الماديّة والمعنويّة، فحين يتوغّل الرّوائي في تفاصيل السّرد تثيره الرّغبة في شحْن استعاراته بنسقٍ سياسي أحيانًا ظاهرًا وأحيانًا أُخرى يكون مضمرًا وجبَ التّنقيب عنه وكشفه.

1.2.2 نظامُ بورقيبة والحاجة للتّغيير:

في حالة الصّدمة وهي انعكاس للوطن العربيّ ونظرة شبابه لمستقبله: «**إنّها حكاية محزنة تؤكّد أنّ هذه البلاد كما يحبّ أن يقول عبد النّاصر وسي عبد الحميد، تدفع أبناءها إلى الدمار والضياع وتقصي الأذكياء، أو تصرّ على أنْ تحتويهم ليصبحوا مثل بقيّة النّاس وأحيانًا أقلّ**»[1]، فهاته البلاد التي حاول نقل صورتها البشعة التي دأبتْ على إنهاك أبناءها كأنّها تستعجل طردهم وكسر خواطرهم ومحاصرة ذكاءهم، تحدّ من نشاطهم وتغفل إنجازهم وتقلّل من شأنهم.

[1] شكري المبخوت، رواية الطلياني، مصدر سابق، ص 290.

انتقل هذا الاقصاء إلى المجتمع الذي أصبح يرفض النّقاش أو المحاورة: «**لم يكن عبد الناصر في البداية ممّن يقبل التّعدي السّافر الصّارخ على الأفكار والمفاهيم والنّظريات فلا يتورّع عن المجادلة والمناقشة والتّصحيح والمراجعة...تكرّر ذلك منه إلى أن أصبح كالمصاب بالجرب لا يرغبون في مجالسته**»[1] لأنّ شخصيّة الطلياني لا تقبل انتهاك فكر الآخر، فإلباس التعدّي صفات الرفض السّافر الصّارخ تشخيصًا لعنجهيّة ممّن يلتفّون حوله، ورفضهم القويّ كلّ ما هو خارج دائرتهم السياسيّة أو منظومتهم الفكريّة فهذه الاستعارة بما تحمله من جماليّة يتخفّى وراءها نسق ثقافي سياسي، هو تركيبة المجتمع الأحادي غير قابل للنّقد أو لفهم عن سلوكياته وتفسيرها.

وهذا ما لاحظه الطّلياني: «**غير أنّ الطّلياني كان يعيش في عالم آخر عالم الحلم بمجتمعٍ فاضلٍ تزول فيه الطّبقات وتتحقّق الثّروة، كان يعتبر هذه الجماعات الجديدة ضحايا التّنمية السياسيّة الليبرالّية المتوحّشة**»[2] هذه الجماعات التي أنتجها النّظام السّياسي المسيطر وفق خططه وبنيته الشّرسة.

وردت في هاته الاستعارة الليبراليّة الشّرسة خلفيّة تكشفها اللّغة الواصفة المتولّدة عن ما خلّفته هاته السياسات على جميع الأصعدة السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والحضاريّة، فهي تدفع ببطل الرّواية ومن هو على شاكلته واقعيًا إلى استعطاف الخيال لعلّه يتمثّل لهم عالمًا آخراً، عالم يبحث عنه العربيّ منذ خروجه من عباءة الاستعمار التقليدي ودخوله في استعمار آخر يحرّك دواليب الحكم فـ: «**أصبح المجال خصبًا ليبرهنَ الماركسيّون على**

[1] المصدر السابق، ص 270.

[2] المصدر نفسه، ص 269.

تبعيّة النّظام للدّوائر الماليّة العالميّة، وتوجّهه اللّاوطني واللّاشعبي والعودة القويّة لليبراليّة الاقتصاديّة المتوحشّة، كما كان يحلو لعبد النّاصر أنْ يعبّر في الاجتماعات العامّة»[1] فهي وإنْ كانت ورقة رابحة للماركسيّين إلّا إنّها بدأت تتجسّد واقعيّا وخاصّة الجامعة التّونسية التي تخلّت الدولة عن تمويلها بسبب التّعديل الهيكلي المفروض من البنك العالمي وصندوق النّقد الدولي: **«لكنّ عبد الناصر بحماسته وخطابته البارعة يصوّر في الاجتماعات العامّة الأمر على أنّ البلاد تعيش حالة مخاض ثوري، وأنّ النظام كزعيمه في خريفهما، وستأتي أمطار الدَّم لتطهّر البلاد من الجراثيم التي عشّشت فيها»**[2] في اجتماعاته الأولى كان يتّقد حماسةً في مواجهة المؤسّسات العالميّة التي ديدُنها التّخطيط للسّيطرة على البلدان الضّعيفة اقتصاديًّا بفرض مخطّطات قد تؤدّي إلى رهن الاقتصادات الوطنيّة لتلك المؤسسات.

وهنا نجد في النّسق الثّقافي مضمرات أهمّها أنّ الشّباب العربيّ قادر على مواجهة المؤسّسات العالميّة لو أُتيحت له الفرصة، وتمّ تكوينه تكوينًا عاليًا، ثانيًا أنّ هذه الحقبة من الزّمن كانت تموج بالتيّارات الفكريّة المتصارعة التي تركت آثارًا على تكوين فئة من الشّباب المتحمّس، ثم تتطوّر هذه الحوارات والنّقاشات لتصلَ إلى: **«صراع شرس بين قائمات التجمّع الدستوري المنتشر كالأخطبوط في طول البلاد وعرضها وبين القائمات المستقلّة اسمًا والتّابعة فعلًا لحزب حركة النّهضة»**[3] يحمل في طيّاته انقسام المجتمع العربيّ إلى

[1] مصدر سابق، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 80.

[3] المصدر نفسه، ص299.

إسلامي يراود ذاكرة الخلافة وبين باحثٍ عن السّلطة بأيّ ثمنٍ متخفّيًا وراء فكرة العلمانيّة وإنْ كان لا يفهم أدبياتها، المهمُّ هو أنْ ينجرّ خلف لُعاب الكرسي.

هذا النّسق السّياسي أخذ يشتدّ في العالم العربيّ طولًا وعرضًا في الثّمانينات وهي تعطي انطباعًا على الصّراع الحاصل بين مناضلي الأحزاب، حتّى النّكت أصبحت تحمل طابعًا سياسيًا أحيانًا ترفض لأنّها خاصّة بطبقة ما ولا يجوز لطبقة أخرى التندّر بها: **«هذه النكت لا تليق بالمناضلين إنّها أخلاق البرجوازية الصغيرة المتعفنة»**[1]، فهاته الاستعارة (أخلاق متعفّنة) تظهر مدى رفض أحد الطرفين للطرف للثاني ولو كان من باب المزحة، وهنا تنقلنا الاستعارة لذهن المتحدّث وما يحاول تمريره فـ: **«الاستعارة تبدو نشاطًا غريزيًّا وضروريًّا من أنشطة العقل في محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التّجربة الإنسانيّة»**[2]، فهذه المزحة المهيكلة في لغة استعاريّة هي تسريب للفكر المسيطر على الواقع الجديد.

2.2.2. الانقلابات والسّيطرة على العقول:

رسّم النّظام بداية خُطى الديموقراطيّة الفرديّة: **«وبدأ عهدٌ جديد يرتسمُ في الأفق مع وعود بالتعدّديّة السياسيّة والديموقراطيّة، وبداية انفراج المسّألة النّقابيّة، وإخراج الإسلاميين من السّجون وتحسّس الطّريق إلى ما يسمّى وقتها بالمعالجة الوطنيّة»**[3] كلّ الأعمال والوعود التي قدَّمها بن علي بعد وصوله إلى كرسي الحكم من: (التعدّدية السياسيّة،

[1] مصدر سابق، ص 30.

[2] جون مدلتون مري، الاستعارة، تر: عبد الوهّاب المسيري، مجلّة المجلّة، ع 172، أبريل 1971، ص42.

[3] شكري المبخوت، رواية الطلياني، المصدر سابق، ص297.

الديموقراطية، حرية العمل النقابي، الافراج عن المسجونين من الإسلاميين المشتغلين بحقل السّياسة).

كلّ هذا تفسّره الاستعارة وتجمل الحديث عنه (المعالجة الوطنية) فقد اتخذ الرّوائي الوطنيّة كعلاجٍ للأمراضِ المستعصية التي خلّفها نظام بورقيبة من اعتقالات وتكميم الأفواه وحماية النّظام بكلّ الطّرق وبكل الوسائل، ولو بغلقِ المجال السّياسي وقتل طموح كلّ من يريد أنْ يشارك في الحكم أو تحدّثه نفسه بتغيير نظام الحكم، لكن عبد الحميد كان يرى بأنّ نظام بن علي سيكون أشدّ وأعتى من نظام بورقيبة، فهو يتحاور مع عبد النّاصر وقد: «**أكّد له أنّه لا ثقة له في نوايا بن علي، كان خطيرًا يستميل الجميع و يسترضي الجميع، إنّه مستعدّ لأنْ يصبحَ قائدًا إسلاميًّا أو قائدًا عروبيًا أو حتى قائدًا ماركسيًّا لينينيًا، المهمّ أنْ يكون قائدا فيحافظُ على عرشه الذي اغتصبه**»[1] التّركيب الاستعاري (اغتصب عرشه) يمرّر من خلاله الرّوائي نسقًا سياسيًا مضادًّا لسلطة بن علي، ويعكس لنا وجهة نظر مثقّفي تونس بعد ثورة الياسمين سنة 2011 فالرّواية كتبت في 2014 بعد تنحّي بن علي عن الحكم إثر سلسلة من الاحتجاجات والاضرابات التي اجتاحت مدن وقُرى وأرياف تونس.

بعد سقوط بن علي انتشرت الكتابة المضادة لبن علي وتعرية نظام حكمه وإبراز مدى بشاعة نظامه، فنجدُ أن الكثير من المثقّفين والأدباء لم يجاهروا بالنّقد بل توجّهوا وجهات أخرى كما نجد ذلك عند شكري المبخوت فاهتمامه كان منصبًّا على النّقد والدّراسات الأدبيّة، ولمّا زال نظام بن علي زالت معه العُجمة واستطاع اقتحام الرّواية، كان بن علي يميل إلى

[1] مصدر سابق، ص273.

الخطابات الحماسيّة التي تدغدغ المشاعر يقول: «**شعبنا جديرٌ بحياة سياسيّة متطوّرة لا مجال للظّلم والقهر...**»[1] (حياة سياسيّة متطورة) فقد جعل من السّياسة حياة وهي تتّصف بالتّطوّر، وهي استعارة سيتمكّن من خلالها بن علي تكوين أفق انتظار جديد لهذا الإنسان المقهور الباحث عن حلول لأزماته، فهو يريد أنّ يصدم الشعب بطرح جديد وبناء عمليّة اتّصاليّة يجدّد من خلالها الثّقة بين الحاكم والمحكوم.

نجدُ شكري المبخوت يمرّر أنساقًا سياسيّة وقد وظّفها لإظهار وبيان شخصيّة التّونسي المقهور فحاول أنْ يصوّر مدى التّساهل مع الأجنبي والانقياد له طواعيةً، يقول على لسان عبد الحميد: «**لهذه البلاد القابليّة للفتح والاخضاع ركّبها القرطاجيون والوندال والرّومان والفاتحون والشّيعة والخوارج وبنو هلال والأتراك والإسبان والفرنسيون، توجّعت قليلًا لكنّها كانت تحتضنهم بصدرٍ رحبٍ**»[2] التّركيب الاستعاري (توجّعت قليلا ...) يتكوّن من جملة فعليّة تفيد الاستمرار في قبول هذا الوضع والاندماج فيه، لدرجة أن صوّرها في صورة عاهرة مُرحِّبة بكل النّاس، يتجلّى النّسق السّياسي القائم على الزّخم التّاريخي للمحتلّين الفاتحين الذين مرّوا بتونس وبما يحمله من دلالات متنوّعة تنسل منه.

فالرّوائي يقدّم صورة لتونس تسبح في فضاء اللّاهوية ويتجاوز بذلك الذّكر التّاريخي حدود بن علي إلى حدود زمانيّة أخرى عايشها التّونسيّون بنفس درجة القبول والخضوع: «**العامّة بمحافظتها وفقرها وجهها ترى فيه الخلاص والنُّخبة المثقّفة تزايد على الحسّ**

[1] مصدر سابق، ص 229.

[2] المصدر نفسه، ص 273.

الشّعبي لتصوغ التّفاهة والغباء بكلام منمّق»[1] يحمل هذا النّسق الثّقافي تنمّقًا لصاحب السّلطان، وهذا أيضا ما حدث للطلياني نفسه حين كان يُقدّم أفكاره ويتناولها البقيّة بالاستهزاء.

3.2.2. الانقلابُ السّياسي والأخلاقي:

تُحيلنا بعض الاستعارات لإنتاج معاني وأفكار خطيرة حول النّظام السّياسي الجديد، الذي يقوم على حريّة الفرد في ظاهره وباطنه هو انقلاب المجتمع عن عاداته وتقاليده وبداية انحلاله فـ: **«عبد النّاصر الذي كان يمنعُ نفسه من الغدر بالصّبايَا من الرّفيقات اللّاتي تتهافتن عليه وتقدّمن أنفسهن قربانًا على مذبح وسامته وشهوته ولكنّه كان يتعفّف»**[2] فكأنّه بتربية والده له فيه بقيّة صالحة تمنعه من الوقوع في شرَكِهن وهنّ (تقدمن أنفسهن قربانا على مذبح وسامته)، فالتّركيب الاستعاري يبيّن أنّ هناك من الشّباب في وقت بورقيبة من كان يحافظ على نزواته وشهواته رغم المثيرات، لكنْ مع بن علي سينقلب كلّ شيء ويتحوّل هذا الشاب: **«ثورًا ينتقي من هذه المزرعة الكبيرة أحلى بقراتها»**[3]، فالاستعارة التّصريحية (ثور ينتقي) هي محاولة للتعمّق أكثر في الكشف عن المفارقة بين شباب الأمس وشباب بن علي.

[1] مصدر سابق، ص272.
[2] المصدر نفسه، ص 216.
[3] المصدر نفسه، ص302.

فهذا التّوصيف الحيواني يتجارى مع التّغيير الذي وصل إليه المجتمع فـ: «**الإنسان في كلِّ عمليّة إنتاج للّغة يقدّم موقفًا من العالم وإدراكًا على نحوٍ يميّزه**»[1] فهذه الاستعارات هي تسليط للضّوء على تغيّرات جديدة ستمسُّ هذا الإنسان الذي لن يتمالك نفسه أمام الشّهوة بل سيقضي وقته كلّه في البحث عنها: «**أصبح كلّ يوم يبحث عن طريدة جديدة لم يكن يهتمّ بنسبها أو جمالها أو صفاتها أو ذاتها**»[2]يعدّ التّشكيل الاستعاري والمتمثّل في الاستعارة التّصريحية (يبحث عن طريدة) ذا أهميّة كبيرة فهو يمنحنا فرصة للفهم أكثر، فهمُ ما أصبح يجري من تفلّت في الأخلاق وشيوع الرّذيلة، وقد تكون لأسباب نفسيّة أو تّتصل بطبيعة النّظام الجديد المُتساهل، فالنّفسيّة تتعلّق بالبحث عن اللذّة مع الأقران: «**وربّما كان مثل هذا الحديث فلتة من الفلتات الحاقدة في جلسة خمْريّة من تلك الجلسات التي ينفّس فيها صحافيونا ومثقّفونا وفنانونا عن مكبوتاتهم ويطلقون العنان لخيال مريض أو أوهام بائسة**"[3]، وفي هذه الاستعارات ما ينقل الواقع حيًّا.

فالاستعارة" **تبقى حيّة لأنّها تنقل إلينا خبرة للواقع يمارسها قوم تمكّنوا من تخطّي رؤية رفاقهم من بين البشر، ومن إبصار وجه الشّبه بين المجهول والمعلوم**»[4] فقد تخندقت الطّبقة المثقّفة في حيّز مكاني، مانحين لأنفسهم كلّ ما تهوى.

فالتّشكيل الاستعاري لم يعدْ مجرّد تزويق شكلي، بل يضمرُ من الأنساق ما يفسّر الكثير من القضايا في زمن زين العابدين، فالاستعارة(ينفّس عن مكبوتاتهم) ترسمُ لنا شكلَ

[1] صبرة أحمد، المجاز ورؤية العالم، مجلّة علامات في النقد الأدبي، مج 17، ج67، النّادي الأدبيّ الثّقافي بجدّة، السّعوديّة، 2008، ص47.

[2] شكري المبخوت، رواية الطلياني، مصدر سابق، ص 300.

[3] المصدر نفسه، ص 296.

[4] جون مدلتون مري، الاستعارة، مرجع سابق، ص43.

ضغط العمل وكذلك حجم الغواية والتمرّد لتلك الطّبقة التي تبحث عن السّعادة والتّنفيس بكلّ طريقة أمّا ما تعلّق بطبيعة النّظام العام فقد: « **رأى يومًا في الصّيف المنقضي بعض الشبّان في النّهج يتلفظّون كالعادة ببذاءتهم التي يبدعون في استنباطها وتطويرها وتطريزها (...)كان ذلك إيذانًا بهيمنة الأغراب والأقعار على الحي نهائيًّا، لقد دشّن الحي عهدًا جديدًا لا بَرَكَة فيه ولا خير**»[1] لا ريب أنَّ السرّ وراء انتشار البذاءة والاهتمام الكبير بتطريز فحش الكلام التي أوردها في استعارات مكنيّة (ببذاءتهم التي يبدعون في استنباطها وتطويرها وتطريزها) هو الحدث السّياسي الجديد القائم على الوقوف بمنأى عن معاقبة من يتصرّف بتصرّف غير لائقٍ في الشّارع التّونسي.

سنرى هذا الانقلاب عند الطّبقة السياسيّة العليَا، يؤكّد ذلك لمّا دعت الحلاقة إحدى عشيقات الطّلياني وهي نجلاء إلى: «**حفل لانتداب الجميلات لمتعة أصحاب النفوذ**»[2]، رفض الطلياني وقد أكّد على أنّ ما يحدث هناك انحلال وشبههم بطالبي المتعة، وهو يدقّق تصوير ما يحدث من فساد، عاقدًا الوثاق بين ما يريده عبد النّاصر في رحلة الرّواية وبين اللّغة التي تساعده في ذلك، فلقد استغلّ الرّوائي اللّغة الاستعاريّة وقرنها بالمواقف الصّعبة لعبد الناصر، حتى تنفّس شخصيّة البطل عن زفراتها.

بعد الانقلاب ومع الحفلة تأتي استعارات كاشفة زيف هذا المجتمع: «**التهمتها العيون حين دخلا نزع الرجال ملابس نجلاء قطعة قطعة بنظراتهم التي تفيض شهوة كشهوة الذئاب، وأكلت الحاضرات عبد الناصر أكلا بابتسامتهن وألسنتهن التي تجول على الشّفتين**

[1] شكري المبخوت، رواية الطلياني، مصدر سابق، ص 268.

[2] المصدر نفسه، ص 291.

تاركة رضابهنّ»[1]، فَجَسدُها الغضّ سوف يضيع وينهك في مدينة أصبح المتحكّم في فضائها الشّهوة، وهي تحت ظلّ النّظام الجديد الذي تفوح منه العبودية في صورة الرقيق الأبيض، لا ضمير يتحكم ولا مروءة تبقى ولا إنسانيّة تسود، حيوانيّة متوحّشة بكل المواصفات استغلال جنسي من طرف طبقة جديدة ستحكم البلاد وقوّادون سماسرة جدد.

يتحرّك نسق ثقافي آخر ليتخطّى إحدى الحدائق الملغّمة في عالم المال والأغنياء، وهو البحث عن الشّهوة ومحاولة جرّ أكبر عدد إلى عالم اللّذائذ: **«دخلت نجلاء في كآبة دائمة فقدت معها ابتسامتها والطّاقة التي تبثّها في أيّ مكان تدخله أصبحت جسدًا بلا روح آلة لذّة لطالبيها تتصرّف بطريقةٍ متصنّعة كما لاحظ عبد الناصر في بعض اللّقاءات التي جمعتها قبل أن يفترقا إلى الأبد»**[2]، تتحوّل تلك المرأة باذخة الجمال والحسن إلى (آلة لذة لطالبيها)، تركيب استعاريّ مملوء بالهوان والرّضوخ بصورة فاضحة للعالم المفتون، تتحدّد من خلاله صورة الطّبقة الجديدة التي أتى بها بن علي وثقافتها، عالم جديد بلا روح لاهثًا وراء اللذّة منساقًا نحو الضّياع منقادًا لشهوته العمياء.

فالآلة تعبير مادي عن تحوّل المجتمع المتسارع نحو صناعة نزوة استهلاكيّة جديدة، حاول تمرير صورها من خلال هذا المشهد الذي فقد به عفويّة المجتمع وطيبته، تتكرّر استعارة الآلة في موضع آخر: **«هذه البلاد آلة عمياء لسحقِ الذّكاء»**[3]، فهذه الآلة هي الشيء السّلبي الذي سيحوّل النّساء إليها، وهي تُحوّل كذلك البلاد إلى آلة ساحقة للذّكاء

[1] المصدر السابق، ص292.

[2] المصدر نفسه، ص 294.

[3] المصدر نفسه، ص 273.

وكلّ الأشياء القادرة على النّمو في بيئة صحيحة، أراد شكري المبخوت أن يكشف عن شيء داخل الإنسان العربيّ وهي الازدواجيّة الخطيرة: «**ألحّ الطلياني عليها بعدم الذّهاب تجنّبا لتلك الأوساط الموبوءة**»[1]، فالاستعارة المكنيّة (الأوساط الموبوءة) تعطي بعدًا آخر لشخصيّة الطلياني الغارق في اللذّة من جهة والمتصارع مع ما يراه من انتشار لعبادة النزوة، كلّ هذه الصّور الاستعاريّة، حاولت الثّقافة بأنساقها أن تَعبر من خلالها وتُعبِّر عن التحوّلات السياسيّة وما صاحبها من تحوّلات اجتماعيّة، راسمةً بذلك وجه المجتمع التّونسي الخاص والمجتمع العربيّ عمومًا فالمجتمع التّونسي حتمًا هو الصّورة المصغّرة للمجتمعات العربيّة.

3.2. الأنساق الدّينيّة في رواية الطلياني

لطالما كان النّسق الدّيني أمرًا مهمًّا بالنّسبة للسّرد الذي يلاحق مثيرات المجتمع فالطابوهات دائمًا هي اللّافتة لانتباه القارئ العربيّ المتشوّق لمعرفة ما جرى أو ما يجري، وخاصّة تونس محطّ النّظر فتجاذبات التّيارات الدّينيّة وكذا صراع الأجنحة بين التّراثيين والحداثيين، فقد: «**اعتبر المسألة في تونس تطرح على أساس الصّراع بين المتمسّكين بالمكاسب الحداثيّة التي جاءت بها دولة الاستقلال والخطر الإخواني الممزوج بالتّوابل وهّابية وشيعيّة إيرانية**»[2].

فهذا يدخلنا في صراع جناحين كبيرين يريدان تشكيل الهويّة التّونسيّة، تأسّسا عبر نافذة الزّمن وكلّ منهم يحمل مزيجًا من الأفكار، إحداهما حاولت توجيه دفّة المجتمع نحو

[1] مصدر سابق، ص 291.

[2] المصدر نفسه، ص 209.

اليمين لتصلح ما أفسده المفسدون، مرتكزين في خطاباتهم على ما ترسّب من فكر الوهّابيّة وما تحمله من عقائد والفكر الشّيعي وما يحمله من إسلام سياسي، فتكوّن تيّار جديد هو (حركة الإخوان المسلمون)، بقيادة حسن البنّا الذي نجده محطّ سخريّة من طرف (زينة)، فهي دائما تقول متهكّمةً من التّيارات الدّينية ساخرة من عملهم ونشاطهم وحتى مبادئهم السّياسيّة: «**فكْركم عن هويّة ميّتة لا تعرفونها ...لا تُصنع الثّورات بأفكار مُتكلّسة إلّا لتنتج دكتاتوريّة تافهة، أنتم تقدّسون الأفكار المحنّطة تقدّسون أفكار مدرّس تربيّة إسلاميّة محدود الذّكاء أو معلّم من أرياف مصر ولا تقدّسون الخالق أنتم أبناء الجهل المغلّف بالحثّ عن أصل كاذبٍ لم يوجد أبدًا**»[1]، فهذه الاستعارات المتسلسلة تصنع لنا نسقًا موحّدًا ضدّيًّا يحمل من السّخرية والاستهزاء الشّيء الكبير بالتيّار الدّيني المولود الجديد في تونس، الذي تبنّى أفكار متشبّثة بالماضي التّليد تكشف تلك السّخريّة مجموعة من الاستعارات: (هوية ميّتة، أفكار متكلّسة، أفكار محنّطة، الجهل المغلّف).

فتجسيد الهويّة والأفكار والجهل لا لشيء إلّا للإيغال في التّسفيه من هاته الجماعة وإظهار سوءاتها ونفور الحداثيين منهم، كلّ هاته التّيارات الدّينيّة والمذاهب الفكريّة كانت تتعارك داخل تونس الخارجة من نظام الحزب الواحد إلى نظام مرحّب بالتعدّدية.

لن يتوقّف الرّوائي هنا بل له نظرة خبّأها وراء صورة الطّلياني وهو الرّجل المتمرّس أي الروائي فحين يتحدّث عن تونس يصوّرها بالعاهرة التي تقبل كلّ طالب قرب وهي تظهر الشّرف وتخفي عهرها وشبقها: «**ورغم قشور المحافظة والتديّن ظلّت تمارس عهرها ولا**

[1] مصدر سابق، ص57.

تطلب إلّا السّتر»[1]، وهذه الإشكاليّة صعبة التّفكيك فهي تحمل التّناقض والازدواجيّة، فشخصيّة المسلم المعاصر تترنّح بين ما تقدّمه الحضارة الغربيّة من مغريات وبين ما يحمله من معتقدات وأفكار دينيّة، فأصبح المجتمع كما صوّره الطلياني في حالة صراع بين بريق الحضارة وما تعرضه من لذّة، وبين الضوابط والتّقاليد التي تحاصر عقل المسلم الذي يجد ويجتهد في أن يندمج في شكلها ولكن بطريقة تحفظ ما لقّن من مبادئ.

يطارح الروائي فكرة التديّن الكاذب لدى صحفيي زمانه: «**فهم أهل عفّة وحرص على حميد الأخلاق في ظاهر الحكاية، وحالمون تغذّيهم الاستيهامات ليصلُوا إلى هذه أو تلك وهو ما يراه عيانًا حين تجالسهم امرأة من دنيا الثّقافة أو الصّحافة، ترى القضبان قد استوت واقفة والشّهوة تكاد ترسل حممًا من العيون**»[2] مجموعة من الاستعارات تحاول إنشاء صورة توضيحية لماهم عليه أهل زمانه من الصحافيّين (أهل عفةّ، تغذّيهم الاستيهامات، والشهوة ترسل حمما.)، فهذه المعادلة التي طرفيها العفّة والوهم، ستنتج بالأكيد شهوة خفيّة تنتظر الوقت لتبرز وتحاول اصطياد الفريسة، فالصّحفي المتعلّق بالشهوة أيّما تعلق رغم ما يظهره من مظهر لبقٍ هو في الحقيقة حيوان مفترس ينتظر ساعة الصفر لينقضّ على فريسته.

وتعدّ ثنائيّة الزّواج والطلاق أهمّ قضيّة جدليّة بين المرأة والرّجل وتربط بها قضية تعدّد الزّيجات، وكالعادة سيكون الرّفض باديًا لمثل هذه القضية الفقهيّة التي شغلت تفكير المرأة قبل الفقيه: «**إنّ تعدّد الزوجات عندها أشدّ من مناسبة للرّجل من المرأة الواحدة، حاولت**

[1] مصدر سابق، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص272.

أن تجرد الأمر من خصوصيته الثّقافيّة الاسلامية»[1]، فاستعارة (تجريد الأمر)، هي يقينا تجريد للهويّة التونسية حتى تنطلق منها في حوارها حول مسائل هامة تمثّلت في التّعدد، وهي تطرح اشكالية عظيمة في تونس بين أنصار قانون الأسرة و أنصار الشّريعة الاسلامية.

من خلال البحث عن مضمر هذا النّسق الثّقافي نجد بأنّ التّراث التشريعي الوضعي يكرّس في تونس منع التّعدد وتجريم من يقوم به، وهذا ما سينعكس على الأشخاص وهويتهم، فقانون الأسرة التّونسي الصادر سنة 1956يمنع التعدّد، بينما الشّريعة تبيح ذلك، فقد ورد في مجلّة الأحوال الشخصيّة الفصل 18:

«تعدّد الزّوجات ممنوع.

– كلّ من تزوّج وهو في حالة الزّوجية وقَبل فكّ عصمة الزّواج السّابق يعاقب بالسّجن لمدّة عام... »[2]، فالمشرّع التونسي لم ينظر إلى ما جاء به الفقهاء في قضيّة الزواج بل أورد ما يراه الأصلح للمجتمع التونسي، إضافة إلى منع التعدّد، جاءت الأحكام المدنيّة بعقاب المُعدِّد وتهديده بعام حبس، هذا ما دعا لانتشار الحريةّ في الارتباط، تثبته زينة حين: **«عادت إلى حكاية تصوّراتها لعلاقات الحب والملكيّة والفرق بين الزّواج وصيغ الارتباط الحرة ركّزت على تشبّثها بالحريّة»**[3]، فالتّركيب الاستعاري (تشبثها بالحريّة) مشخّصة الحريّة بالجسد و الذّات المنقذة لأفكارها وتصوّراتها وعاداتها.

[1] مصدر سابق، ص 141.

[2] محمد الحبيب الشريف، مجلة الأحوال الشخصية، دار الميزان للنشر، سوسة تونس، جوان،2004.

[3] المصدر السابق، ص143.

فهي ترفض مؤسّسة الزّواج وتركّز على العلاقات الحرّة، وترفض الانقياد والانصياع لأيّ ذات أخرى ولو كانت داخل مؤسسة الزواج، زينة هي أنموذج للفتاة الرّيفية التي أقبلت على الحضارة وهي تبحث عن الاندماج فيها بسرعة والاستفادة من مكتسباتها دون أن يكون شخص آخر أوتوماتيكيّا له القدرة على تجميد حركتها ويضعها في حلقة مفرغة لا تريد الموت داخلها.

3ـ الأنساق الثّقافيّة في رواية العربيّ الأخير

1.3. النسق الاجتماعيّ:

1.1.3. المرأة:

تعدّدت صور المرأة في رواية العربيّ الأخير بين (زوجة يابانيّة) وما تحمله من حبٍّ وخوفٍ وبين (امرأة أوربيّة) وما تحمله من جانبٍ إنساني عظيم، بين جاذبيّة الزّوجة وسحرها وغموضها وبين ما يريد تحقيقه من اكتشافٍ واختراعٍ، علاقة قائمة على الخوف خوف ما يحمله الإنسان الياباني وتحمله روحه من انكسار بسبب نتائج القنبلتين النّوويتين التي استخدمتهما أمريكا، زوجة آدم اليابانيّة كانت متخوّفة تمامًا من الأبحاث التي تجري في القلعة حول النّووي فقد كانت دائمة تقول له: «**حبيبي أعرف جيّدا قلبك وطموحك العلمي لست مرتاحة لهذا المشروع يخيفني، كأنّ كلّ آلام جدّي تسوتومي ياغاموشي وأعمامي الذين أكلتهم السّرطانات المختلفة لم تصلح لشيء**»[1] فصورة أماريا تُضمر العديد من

[1] واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربيّ الأخير، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2016، ص 177.

الموروث السيّئ عن الحضارة الغربية ضدّ الإنسانيّة، فما حدث على أرض هيروشيما وناكازاكي مازال محفورًا في ذاكرة البشريّة وبالأخصّ الإنسان الشرقي، التّركيب الاستعاري (أكلتهم السرطانات) يعكس البعد المأساوي الذي ظلّ يهشّم الجنس البشري بسبب اكتشافاته واختراعاته، فالرّوائي يريد تمرير رسالة مفادها أنّ الأسلحة النوويّة ما هي إلّا صورة عجيبة من الغباء البشري بما تحمله من قوّة تدميريّة تأتي على العمران و الإنسان والحيوان وكلّ زاحفة أو طائرة.

شكّلت المرأة في هذا التيه الذي تحمله ذاكرة الإنسان شيئًا خطيرًا، أصبحت نقطة تمركز وتجربة ثريّة للإنسانيّة المكلومة في اليابان وكذا لآدم، عندما يخاطب المارشال آدم وهو يذكّره بوفاء زوجته: «**اكتشفتما فجأة أنّكما كنتما داخل الكلمات فقط ما معنى اليوم ألفاظ رنّانة كحقوق عدالة مواطن حريّة حقّ نبل وفاء سخاء مجرّد خردة، العالم اليوم للأقوى يا عزيزي**»[1] تحمل هاته الاستعارة (اكتشفتما فجأة أنّكما كنتما داخل الكلمات)، استعارة تحوّل الكلمات إلى وترٍ حسّاس يتحرّك مع شخصيّة امرأة تحمل الشيء الكثير في هذا العالم المليء بالمصلحة والبحث عن تحطيم العدو مهما كلّف الأمر، فهو حين يتذكّر جميع الخصال والمبادئ والقيم النّبيلة التي من الواجب أن يتشارك فيها جميع الناس، تأتي صورة الغربي الجشع ويحطّم تلك القيم بأيّ ثمنٍ.

لذلك كان الغرب يسعى دائمًا للبحث عن نقاط ضعف الإنسان والاستثمار فيها فهو يغري العقول العربيّة بأيّ شكلٍ من الأشكال حتى تدخل في عباءته، منظار الغرب موجّه

[1] مصدر سابق، ص 191.

نحو الاستيلاء على العالم، الاستيلاء عليه بالقوّة ولو داس جميع القيم، جعل الروائي من زوجة (آدم) (أمايا) عنصرًا ذا قيمة وفاعليّة تتمحور وفقها ردّات فعل آدم كاشفًا من خلالها العلاقة التي تحكم بين العربيّ و من أحبّ، وثبت ذلك لمَّا حاولوا غسل دماغه وتحويله إلى آلة صمّاء، كانوا لا يستطيعون ذلك، يقول الجنرال: **«كنت أنوي أن أخلّصه من ذاكرة تشقيه ليصبح منسجما مع حاضر يتغيّر بسرعة»**[1].

لذلك يسعى الغرب في سطوة متوحّشة وما يتمتّعون به من حمولة فكريّة وإقناعيّة سلخ الإنسان من وطنيته وجعله يدور في فلكهم، باسم التغيّر والتّجدد والحضارة، تعرِّيها هاته الاستعارة (أخلّصه من ذاكرة تشقيه)، متى استنطقنا هاته الاستعارة عن مضمرها الثقافي، نجدها تزخر برؤى احتقاريّه للعربيّ متخمةً بالحساسّية ضدّ قيم الحضارة الشرقيّة وما تحمله من حبّ وتسامحٍ، يروْن الواجب تدجينها لتكون ساقطةً عند الرجل الغربي يفعل بها ما يشاء، فالذّاكرة التي تشقي العربيّ، هي الذّاكرة التي يريد الغرب محوها من قشرة دماغ الإنسان العربيّ الذي يحلم دائمًا باسترداد الرّيادة والعودة إلى ركب الحضارة التي تحمل مبادئ الإنسانيّة لا حضارة الغرب المتوحّشة المكشّرة عن أنيابها.

في الرّواية اهتداء إلى حقيقة ما يقوم به الغرب من اختلاق الكذب: **«أمايا زوجة آدم أصيبت وهي تحاول أن تركض نحو زوجها الذي كان رجال الأمن المكلّفين بحمايته قد هرّبوه، ماتت في المستشفى بعد ساعات من وصولها»**[2]، نعم زوجته ماتت لكن تمّ تزوير الحقائق وكتم موت زوجته بل اقتصروا على إنّها أصيبت فقط وتمّ علاجها، وقد خرجت من

[1] مصدر سابق، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 404.405.

المستشفى بصحّة جيدة، كلّ هاته الأكاذيب حتى لا يصاب آدم بالقلق ويلازمه لأنّهم في أمسّ الحاجة إليه، بل استغلّوا الذّكاء الاصطناعيّ، وصنعوا فيديو محتواه امرأة بمواصفات زوجته أمايا حركاتها ملامحها وحتى صوتها وكيفية نطقها للكلمات، وأوهموه بأنّها تريد شحذ همته بالانخراط والعمل الدؤوب من أجل إتمام مشروع القنبلة النوويّة (قنبلة الجيب).

وهذا دأبهم مع كلّ السجناء: «**كان يؤتى بالسَجّين المالك للحقائق ويُوضع أمام الشريط الافتراضي الذي يظهر فيه صديقه وهو يعلن عن الأسرار، وكأنّه حقيقة ويكون هذا الأخير قد مات تحت التّعذيب أو قُتِل بكلِّ بساطة السّجين عندما يرى صديقه قد أقرّ بكلّ شيء ...وحتى ينقذ رأسه يفعل الشيء نفسه**»[1]، وهذا هو ديدنهم المكرُ والخداع لإقناع من يرون فيه العداء أو المنافسة حتّى يقع في شركهم ويسلم لهم ما يريدون من غير مقاومة، وكذلك أوهموا آدم بأنّ أمايا حيّة، وهي لا تعارض مشروعه بل هي داعمة له متمنيّةً أنْ ينهي ذلك في أقرب وقتٍ، وهذا هو الحوار الذي دار بين آدم وزوجته:

«-لا شيء يهمّ يا قلبي مادامت المهمّة نبيلة في النّهاية تهمّني عودتك الباقي أنت أعرف بما تفعل.

-غريب تغيّرت كثيرًا يا أمايا جميل تشجّعيني على المواصلة؟

- أعرف ارتباطك بمشروعك، وسأكون غبيّة لو منعتك، لكن فقط احذروا من الأذى لكم ولغيركم.

[1] المصدر سابق، ص 241.

– سعيدٌ أنْ يكونَ هذا رأيك، أينك الآن».[1]

هكذا تواطأ قادة القلعة على أن يقنعوا العربيّ الأخير بأنّ مصير العالم بيديه، وأنّه هو من يملك ناصية إسعاد الآخرين ليَتقدّم في مشروعه التّدميري، وإن كان أقلَّ ضررًا لكنّه يدخل معهم في صناعة محرّمة على الدّول الضّعيفة، مهلكة للإنسان بصورة بشعةٍ، جائزة للدّول القويّة التي تريد اخضاع البشريّة لخدمتها وتحقيق رغباتها وما تصبو إليه من حبّ السّيطرة والنّزوع إلى الفردانيّة المتوحّشة.

يتراوح تفكير آدم بين أمايا التي يعاني أجدادها من الأمراض الفتّاكة، وبين أمايا التي تدفعه لإنهاء القنبلة والتي يجهل حقيقة أنّها امرأة افتراضيّة لا علاقة لها بالواقع، فأمايا الحقيقية تضمر أنساقًا ثقافيّة متّصلةً شديد الاتّصال بالإنسان الياباني الذي عانى من تدمير أرضه والتي محى جزءًا منها، وهو يسعى الآن لإيقاف هاته الأسلحة البشعة مؤمنا بقضيته وقضيّة الإنسانيّة جمعاء في تجريد العالم من هاته الأسلحة فتمثّل صورة المرأة أمايا المجتمع الياباني الذي أُحرقت أرضه ودمِّر أجداده، فالمسألة لا تقبل التفاوض و لا النِّقاش، لكنّ الغربي البشع يحاول إثبات أهمّية ما يراه مناسبا له ومساعدا له في تحقيق رغباته، فيقتنص كلّ سانحة ليمرّر أفكاره العبثية التي تدمّر العالم.

[1] مصدر سابق، ص 235.

2.1.3. الهويّة:

تستند هذه الرّواية على الكثير من المضمرات التي تعمل على إبراز الهويّة العربيّة المشتّتة والتي تجاذبتها الكثير من التيّارات: «**الآرابيون الذين كانوا يعيشون رخاءً كبيرًا أصبحوا اليوم داخل عواصف التّيه ورمال النّار والموت النّاس يخطئون إذْ يظنّون أنّ الغنى والقوّة خالدان كلّ شيء أكثر هشاشة من جناحي فراشة**»[1]، هاته الاستعارات (عواصف التيه، الغنى والقوة خالدان)، تُصوّر مجتمعًا عربيًّا بين واقعين مختلفين بين العزّ والغنى وبين التّيه والحرب وبين الفقر والجوع، سيرسّخ كلّ ذلك موت الإنسان وإحلال الخراب محلّ التمدّن والحضارة وذلك بفقدان البوصلة وتشتّت الهويّة، الهوية التي كان يجمعها الرخاء ستحمل على جناح فراشة وتمزّق الذّات العربيّة، فآدم وهو يعيش في أمريكا يُضمر ما تريده العقول العربيّة التي تبحث عن هويّة خارج الأوطان.

فهويّة آدم هي تجسيدٌ لفكرة اندماج الشّباب العربيّ المبدع في الغرب باحثًا عن حريّة أكبر حريّة غائبة عن فضائنا العربيّ يقول: «**هل وصلت آرابيا إلى كلّ هذا الوضع البائس والمتخلّف والقاهر في الأعماق**»[2]،تجسّد الاستعارة الوضع البائس والمتخلّف تمامًا وهي التي ستدفع قسرًا أبناءها للهجرة والرّحيل إلى فضاءٍ آخر، فضاء ينعش وجودهم يحقّق ما يحلمون به وما يرسمونه من أهداف، فالرّحلة الجديدة اغتراب عن الخراب الحادث في أرض العرب، وانبهار بمنجز غربيّ منفتحٍ لمن يريد العمل والاكتشاف والانجاز، فآدم إنسان عربيّ ألقى فكره وعقله على أعتاب الغربيّ، وهذا ما كان يشعر به، مثقلًا دائمًا بهزائم الإنسان العربيّ

[1] المصدر السابق، ص165.

[2] المصدر نفسه، ص64.

فآدم يرى بأنَّه: «**يسافر الإنسان غير مثقل سوى بعصره القاسي وتشنّجه الدّاخليّ**»[1]، فهذا العصر القاسي هو ما يعيشه الإنسان العربيّ من خراب، فآدم هو خيبات متكرّرة من المآسي: بُعده عن أصوله العربيّة، مقتل زوجته، اشتغاله مع الغرب في صناعة القنبلة النوويّة الجديدة، والسؤال الخطير الذي يدور في خلده: «**أنا عالم نووي أمريكي من آرابيا التي لم تعد موجودة إلّا كتيهٍ رمليّ**»[2]، تتداخل فكرة الهويّة في رأس آدم وتسبّب له التباسًا وشيكًا في مقوّمات شخصيّته، فهو يرى أنّه لا يعامل كشخص أمريكي.

يضعنا هذا الصّراع النّفسي الدّاخلي المزعج أمام معنى الآخر، فالآخر: «**هو كلّ من لا ينتمي إلى موطن الذّات ولا يحمل هويّتها ولا ينتمي إلى خصائصها الحضاريّة والثقافية والاجتماعيّة والسياسيّة ...**»[3] هذا ما سيحدث للعربي المبدع وسيظلّ الآخر مميّزاً عنه، فأوّل صدام مع السّياسة الأمريكيّة سيجد نفسه غريبًا أو ضيفًا، كما عومل في القلعة لولا اللّجنة الحقوقيّة التي رافعت في القلعة لصالح آدم وقدّمت: «**العريضة واضحة ومطالبها دقيقة حريّة آدم والتّعامل معه كغيست حقيقي حتّى يتّضح وضعه أكثر حقّه في ممارسة الرياضة في المكان الذي يشاءه في القلعة**»[4]، تمّ اختطافه ومعاملته كسجين، قتْل زوجته واستغلاله استغلالًا بشعا من أجل تحقيق مآربهم وتحويل أفكاره لصالحهم.

---

[1] مصدر سابق، ص87.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] الذّات والآخر في الرّواية السّورية، إبراهيم خليل الشبلي، دار فضاءات، عمان الأردن، 2019، ص18.

[4] المصدر السابق، ص 36.

كَونُ مبدأ المعاملة لديهم منطلق من فكرة واحدة ورأيٍ واحدٍ وهي نظرة أمريكا للعرب وتختصر في أنّ: «**كلّ آرابي إرهابي حتّى يثبت العكس يكرّرها ليتل بروز كلّما وقعت عمليّة إرهابيّة في مكان ما، كأنّه لم يكن يبحث إلّا عن المبرّر الذي يسمح لاندفاعاته الدّاخليّة بأنْ تخرج**»[1]، اندفاعاته التي تربّى عليها في حاضنة عالمه الغربي العالم الذي يضع الآخر العربيّ في خانة الكاره له والقطيع الذي يجب أنْ يتّبع سيّده الرّجل الغربيّ، وببساطة كلّ إنسان لا يُساير الرّكب الغربي هو إرهابيٌّ وجب التخلّص منه مهما كان مقامه أو علمه أو فكره، وهذا ما كان يختلج بين أضلع آدم ويطارحه التوجّس والخيفة ويهاجم دماغه الصغير بأسئلة وجوديّةٍ، وأسئلة متعلّقة بهويتّه وكينونته ونظرة الآخر إليه: «**لا أدري يا مارشال لماذا لم يدخل في دماغكم أنّي أمريكي؟! ولست في حاجة إلى لجوءٍ سياسي ولا إلى زواجٍ من أجنبيّة، أُنظر في القلعة كم من أصل فيها، في ناسها، وفي مُجاراتها، أيضا وكم من دينٍ؟ ألَا يهزّكم هذا؟**

– **نعم، كبرت في آرابيا والديّا وأجدادي وأختي تالا، منها لكنّي شيء أكثر من ذلك أكثر بكثير ويونا حبيبتي من أب وأم أمريكيّين، الأمّ من أصولٍ يابانيّة والأب من أصول آرابيا**»[2]، فأمريكا مزيج من مختلف الأصول، ولكن مجمل تلك الأصول يشعر بشيء من النقص والدّونية اتجاه الأمريكيّ ذو البشرة البيضاء، وفي هذه الفقرة اختزال لكثير من مسائل العنصريّة التي عايشها الأجانب داخل أمريكا، فالفرد الأمريكيّ دائما يشعر بأنّه الرقم واحد وهو سيّد العالم والبقيّة جاءوا لخدمته وخدمة مشروعه.

[1] مصدر سابق، ص 176.

[2] المصدر نفسه، ص 356.

ولا تتوقّف شخصيّة آدم عند هذا الحد بل تقرّ وتستقرّ على وضعية واحدة هي أنّه أمريكيّ ذو أصول عربيّة ولا يمكن أن يكون أمريكيّا مثلهم تماما: **«لا وضع لي إلّا الاعتراف بوضعي كعالم أمريكيّ قادم من آرابيا، مثل اللّاتينو والأفارقة والأوربيّون الذين يشكّلون المجتمع الأمريكيّ»**[1]، وهذا دليلٌ خطيرٌ على العنصريّة متفشيّة في المجتمعات الغربيّة مهما ادّعت العدالة والمساواة.

3.1.3. صراع القوميّات:

في الرّواية اضمار لصراع القوميّات المُكوّنة لأمريكا، فأمريكا كما تظهر للمُشاهِد الزائر أو البعيد غير المخالط للمجتمع الغربي، وخاصة الأمريكيّ، غير الذي تظهره الرّواية عن واقع يتّسم بالفوضى وعدم الاستقرار وحياة الأنانيّة والانتصار للقوم، غير أنّ الذي يجمعهم هو المصلحة المشتركة التي دفعتهم للاتّحاد لا الانفصال والتّصارع لكنّ الروائيّ يمرّر عبر الحوار الآتي حتميّة انهيار الإمبراطوريّة باعتباره أمرًا حتميّاً: **«عندما سألته عن الشرخ الذي يعصف بأمريكا ويحوّلها تدريجيًّا إلى ثلاث قوميّاتٍ متقاتلةٍ: البلاك والبلاتينو والأوربيون قال هذا العمى صنعه المال، وسيتحوّل إلى دمٍ لن يتوقّف مادام ثقلُ الأزمات تتحمّله جهة واحدة ...لقد وصلت الضّغائن على أقاصيها وهو مُؤشّر على بداية انهيار الامبراطوريّة»**[2]، فغياب العدالة والمساواة سيؤدّي حتمًا للصّراع وانقسام المجتمع لطوائفٍ ومذاهبٍ وحتّى ديانات، وستعمل كلّ طائفة على تقويةِ نفسها ولو كان ضدّ مصلحة الوطن الواحد.

[1] مصدر سابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 385.

إنّ تعدّد القوميّات سيجعل تفرّقها سهلا، وسيدفع كل فريقٍ للبحث عن المال والسّلطة فيدفعهم ذلك يوما ما إلى التّناحر، فالذي ساعد هاته القوميّات على البقاء في كثير من الأحيان متّحدين هو تشتّت الآخرين وسرعة انهزامهم وعدم ثقتهم في أنفسهم، عكس العرب فمجال التّوحّد واسع لكنّهم لا يفقهون ذلك بل أحيانًا لا يريدون ذلك، هذا من جهةٍ ومن جهةٍ ثانية التعدّديّة القوميّة ليست شرًّا كلّه فقد تكون ظاهرةً صحيّةً، وهذا ما حدث في الغرب عمومًا وفي أمريكا خصوصًا لمّا وفّرت الحاضنة الملائمة والظروف المساعدة لخلق فرص للتّفاعل الحضاري، فتكوّنت ديموقراطيّة مبنيّة على المساواة والعدل، وكذلك توسعت دائرة الحصول على فرص العمل والعلاج والسّكن، فأصبحت بذلك تتمتع بتجانس إثني.

2.3. الأنساق السياسيّة

1.2.3. الإرهاب:

تمكّنت الحركات الجهاديّة في العالم العربيّ من إطلاق يدها للاغتيال والتّفجير وإنشاء ميليشيات مسلّحة تملك من القوّة والمال والسّلاح ما تستطيع به مجابهة الجيوش النظاميّة، ولكنّ السّؤال المطروح كيف خرجت هذه الجماعات المسلّحة وبهذه القوّة والسّطوة؟

استقرّت المجموعات الوافدة واندمجت مع البيئة العربيّة حينما وجدت الحاضنة الطبيعيّة، وكذلك حيويّة الموقع وزخم الموارد الطّبيعية التي تحميها، فقيادة الإرهاب قد تربّت في أمريكا ونشأت في بيئة الغرب: «**بينما السّجين الأكثر خطرًا الكوربو إرهابيّ معروف وقاتل محترف وخرّيج أمريكا هرب(...)استغربتُ كيف استطاع أنْ يخرج من القلعة في ظلّ**

كلّ هذه الوسائل التي تراقب أنفاس الشّخص المحجوز»[1]، لماذا هذا التّسهيل للكوربو أهوَ تواطؤ مع أصحاب القرار الأمريكي لتبقى أمور العرب على حالها، أم أنّ كلّ هذا الإرهاب هو استراتيجية أمريكيّة للقضاء على مفهوم الدّولة والمجتمع، ورسمًا لدائرة ضيّقة لا يريدون للعربيّ الخروج منها بل البقاء في دوّامة الصّراع والموت يحيط به من كلّ جانبٍ، فتحتلّ هذه القطعة السّرديّة أهمّيّة خاصّة بسبب تأكيدها على جملة حقائق:

- لمصلحة منْ بقاء الإرهاب لأطول مدّة
- أهمّ سبب للإرهاب هو مخطّطات الغرب
- تسهيل فرار قادة الارهاب لبقاء مشروعهم قائم

والملاحظ أن هذا التّنظيم لا يقيم قواعده في بلاد الكفر، ولا يهدّد مصالح الغرب بالدّرجة الأولى، بل هو منهمكٌ في تحطيم الكيان العربيّ وزرع الفتْنة والاضطراب الدّاخلي، فالجميع ينتظرون هذه التّنظيمات أنْ تُهاجم إسرائيل أو الأراضي الأمريكيّة ولكنّ: **«كلّ النّاس يسمّونه التّنظيم يأتي ولا يأتي، شاخَ العديدون وتقاعد آخرون ولم يأتِ لم يرَوه ولم يسمعوه ولم يحدث الهجوم الكاسح على القلعة»**[2]،فأيّ محاولة لتفسير عدم ظهور التّنظيم وغيابه التّام لمهاجمة مصالح الغرب واستناده على ذرائع متعدّدة لهروبه واختباءه كُلّها تدعو للشّكّ والرّيبة اتجاه من صنع هذا البعبع، وممّا يقوّي اتهام الغرب باستغلال التّنظيم هو عقد اتّفاقيات اقتصاديّة معه: **«كثيرًا ما شُوهدت عشرات الصّهاريج الصّفراء وهي تقطع الصّحاري مثل سيلٍ من الجراد ولا طائرة واحدة يقصفها مع أنّ المنطقة مراقبة كلّيا حتّى**

[1] المصدر السابق، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص81.

أنفاس الحشرات تُقاس بدقّة»[1]، فهذا تأكيدٌ على أنّ الغرب لا يُهمّه ما يجري في العالم العربيّ مادامت مصالحه محفوظة.

مشروع أمريكا الأوّل والأخير هو بناء قوة لتُرهب بها الآخرين وتدمّر بها أعداءها: «**إذ يبدو أنّ البلوتونيوم الذي فجّرناه في القنبلة pbpp2 وصل حتّى أطراف السّد وهو ما يضع النّاس في حالة خطر دائم**»[2]، على أنّ لا تُعير أيّ اهتمام للعزّل وإنّما همّها الاهتمام بالانتصار، وعلى امتداد الرّواية لا تغيب الاغتيالات سواءً من طرف أمريكا أو التّنظيم الذي تبنّى فكرة اغتيال الخصوم وخاصّة من المدنيّين الذين لا ينساقون لتهديداته أو إجرامه، فالانتقام من كلّ أعداء التّنظيم بطريقة بشعةٍ هو السبيل الوحيد: «**هذه قحبتكم الجاسوسة الباحثة في الطّبيعة سوزان نعيدها إليكم كاملة غير منقوصة إلّا من ثدييها لكيْلا ترضع لقيطًا يأتي هنا ليعيث فسادًا في أرضنا، ورحمها لكيْلا يحمل بخنزير يدخل البلاد وكأنّها زريبة**»[3] فلا يهمّ إنْ كان مدنيًّا أو عسكريًا، يرى الإرهاب في كلّ شيء يهدّد تقدّمه أو لا يسمح بتنفيذ مخطّطاته الخاصّة في الوطن العربيّ باغتياله ويراهن على هاته العمليّات الإجراميّة بأنّ تُوقف كلّ حركة معارضة أو فكرة مستهجنة لما يقوم به.

شكّلت ظاهرة التّهديد عنصرًا و مبدئًا مُهمًّا من مبادئ التّنظيم الإرهابي، فهو يعمل على إشاعتها داخل الأوساط الشّعبيّة وخاصّة المثقّفة منها لقدرتها على إلحاق الأذى النّفسي وحتى المادّي بمن يُعادي طرحهم فآدم الذي يمثّل الإنسان المثقّف العالم، لها هم يرسلون له

[1] مصدر سابق، ص 352، 353.
[2] المصدر نفسه، ص 414.
[3] المصدر نفسه، ص 332.

رسائل برائحة الموت: «**قبل ثوانٍ أعلنوا اسمك يا بختك مليون دولار، ماذا ستفعل بها سنحشوها لك في مؤخّرتك في شكل قنابل صنعتها أنت بيديك أو عقلك**»[1] بعدما حظي بشرف نبوغه العلمي وذكاءه الخارق وتتويجه بجائزة عالميّة عن اختراعه المبهر الذي سيحدّ من خطر القنبلة النّوويّة، هاهم يجسدون بتهديدهم البعد الإجرامي لهم ويرسلون له رسائل التّهديد والوعيد.

2.2.3. الثّورات العربيّة

بدءا بالثّورات التي قامت في الأوطان العربيّة والتي أظهرت الحقد الدّفين الذي يحمله المحكوم ضدّ الحاكم العربيّ، فبين دولة وأخرى تُفاجئنا صورة الانتقام من الزّعيم والفرح بالتّنكيل به أمام مرأى ومسمع العالم، تتوارى خلف مجموعة الأحداث المسرودة في الرّواية أنساقًا ثقافيّة تبيّن مدى العبثيّة التي كانت تتجمّل بها المجتمعات العربية من الحاكم إلى المحكوم، فيمرّر الروائي حادثة مقتل صدام حسين وإعدامه، بحضور المعارضة بشكل ملحوظ يتحدّث آدم حائرا: «**سألني يومها عن رأيي في حاكم أراكا إحدى مقاطعات آرابيا الذي كان قد أُعدم ببدائيّة وتوحّش قبل سنوات**»[2]، فهذا السّؤال ينمّ على خبث السّائل ومكره، ثم يأتي التّركيب الاستعاري (أعدم بتوحّش)، لتفسّر كميّة الحقد الذي تحمله المعارضة التي تمثّل شريحة كبيرة من المجتمع كانت تشعر بالإهمال والتّهميش والظلم.

[1] المصدر سابق، ص 405.

[2] المصدر نفسه، ص 384.

إنّ تحليل هذه الاستعارة يؤكّد لنا أنّ الإنسان المعارض للحاكم مشحونٌ بعاطفة السُخط والكره، وجميع قيم الشّر اتّجاه هذا الحاكم: «**على أنّ الشر لا يكتفِ بتشويه المظهر الخارجي للإنسان، إنّه يشوّه حتى روحه، إنّ بإمكان الشر –وهو يقضي على انسجام العالم الداخلي– أنْ يقود إلى الجنون وإلى التهوّر والخبل الذي يكون من بين أوصاف الدّمامة الرّوحيّة**»[1] هذا ما حدث تماما لهذا الإنسان المتعطّش لقيم الشّر التي يراها منقذة له ويراها السّبيل الوحيد لإشفاء غليله ممّن يراه قد تجبّر وتغطرس، فكانت الكلمة المستعارة ملائمة تمامًا للمستعار له، ومن خلالها نكشف على حركة النّفس الوجدانيّة ورصيدها العاطفي.

فكلّ هذا التوحّش في القتل دلالة على مضمر من الأحداث التي دعت إلى هذا التصرّف، في حوارات أخرى يظهر لنا نسقًا ثقافيًّا متكرّرًا وهو إتّباع العرب للغرب وخطّطه دون وعي للنّتائج أو المكتسبات فالمهمّ عند بعض الحكّام إظهار سطوته وهيبته، فالجنرال سميث كان يقول عن صدّام حسين: «**أُنهيت جملته لكنّه اقتيد نحو حتفه كيف؟ عاود سميث سؤاله: قلت أقنعوه بالتدخّل كانوا يعرفون عقله الضّيق جدّا**»[2]، تهوّر صدّام في الانقضاض على دويلة جارة من أجل مسائل سياسيّة متعلّقة بحرب إيران، وفي هذا المقطع تتجلّى صورة الانقياد لمخطّطات الغرب دون وعي.

فالغرب يستطيع اللّعب بعقلِ الرجل العربيّ، وادخاله في حروب و عداوات لا طائل منها ولا فائدة، فيصوَّر للحاكم خيالًا ووهمًا بأنّه يستطيع تحقيق الأحلام العربيّة كالوحدة

[1] جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبيّة، مرجع سابق، ص 209.

[2] واسيني الأعرج 2084 حكاية العربيّ الأخير، المصدر سابق، ص384.

العربيّة ولو كان منفردًا بدولته في مواجهة الجميع، فأهمّ عقبة عند العرب لنهوضهم الحضاريّ وتفاعلهم الإيجابيّ فيما بينهم، هو اتّحاد الرؤى و الأفكار التي تنقل الأمّة من واقعها المرّ إلى مستقبلها المراد، وعدم ترك أمورهم للصّدفة: **«لا شيء يترك للصُّدفة، الصدفةُ ابنة الموت الغبيّ ومعبر الهلاك الأوّل كرّرها الطفل ذو الأوداج المنتفخة»**[1]، (الصدفة ابنة الموت الغبي) استعارة مكنيّة وضّح فيها أنّ الصّدفة هي من تركت العالم العربيّ يترنّح على حواف الموت والانكسار والانهزام.

3.2.3. مركزيّة الغرب

لقد أدرك السّارد قيمة الاختلاف بين تخلّف العرب وتقدّم الغرب المتكبّر المتجبّر المحبّ للهيمنة والسّيطرة والتدخّل في شؤون الآخرين، فيقول في مقتطف من خطاب (ليتل بروز) بمناسبة الذّكرى المئويّة لميلاد جدّه بيغ بروزر: **«هناك أمم لا تصبح مفيدة إلّا عندما تتحوّل إلى رمادٍ، نحن نمنحها فرصة الخروج من رمادها والدّخول في تاريخ ظلّت على حوافه»**[2]، إنّه اضطراب نفسي يعاني منه الغرب وخاصة أمريكا التي تحمل قيم استيلاب الآخرين وإدخالهم بيت الطّاعة الكبير، هم يرون أنفسهم الأمل الوحيد في خروج تلك الدّول من نفق التخلّف والجهل والظلام.

ولكن الحقيقة قد تكون عكس ذلك فبدل مساعدة الأمم المتخلّفة على الخروج من أزماتها، هم يدفعونها من أزمة لأخرى حتى لا يبقى لها أثر للعيان، ويتّسع الرقع للراقع،

[1] مصدر سابق، ص 109.

[2] المصدر نفسه، ص12.

وتبقى حبيسة الحروب والمجاعة والأوبئة الفتّاكة، وقد وظّف لذلك استعارات فعالّة والسّمة: **«التي تميّز الاستعارة الفعّالة، هي إنّها تنبت تلقائيًّا عند الحاجة، والحاجة تعني أنْ يصل الكاتب إلى تلك الحافة حيث لا يكون الوصف كافيًا، إنّه لا يقول الأمر برمّته، ونحتاج أنْ نغيّر التردّد الموْجي للّغة، مؤقّتًا لكي نكتب بلغة أكثر اكتنازًا»**[1] فتتواصل الاستعارة معبّرة عن نظرة الغرب للعرب فقوله (الخروج من الرماد وظلت على حوافه أي التاريخ) تراكيب تحمل نظرة الاستعلاء على الأمم الضّعيفة وبأنّها بحاجة دائمة للرّجل الغربيّ النّاضج المطلّع على أحوال الآخرين، ويعرف مواضع الخلل ومنهج الإصلاح وسبل وطرائق إخراجهم من دائرة التخلّف، وهكذا يتواصل السّرد معبّرًا عن حالة العربيّ في صحرائه بخطاب الغربيّ الذي يبحث عن منفذ لبسط سلطانه على اتّساع الصّحراء.

يقول أحد القادة: **«نحاول أنْ نبني شيئًا عادلًا في هذه الرّمال القاسيّة التي لا تبنى فيها إلّا الأحقاد والضّغينة، انظري بشر آرابيا يوم كان النّفط يتدفّق عند بيوتهم ويشترون ما يشاؤون من أوربا»**[2]، تنقسم الاستعارات إلى جزئين اثنين (شيئًا عادلًا)،(تبني الأحقاد والضّغينة) فالاستعارة الأولى تضع الغرب في المركز وفي أسمى المواقع وأشرف قيمة وهي العدل، فدائمًا يتغنى الغرب بالدّيموقراطيّة والعدل والحريّة وبعث الأمم الأخرى من جديد والتي ينظرون إليها بمنظار يصوّرها بالظّلامية وعدم الاستقرار فلا تخرج من دائرة الهامش ومستقبلها مظلم مخيف والغرب هو من يستشعر هذه الخطورة وسيصنع حلم تلك الصحراء.

---

[1] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، الكتابة الوصفيّة في القصّة والرواية، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2018، ص81.

[2] واسيني الأعرج 2084 حكاية العربيّ الأخير، مصدر سابق، ص63.

في حين الاستعارة الثّانية تظهر المكان القفر الذي تتزاحم فيه الأحقاد والضّغائن التي تتّصف بها الشّخصيّة العربيّة، فالاقتصاد العربيّ مرتبط بالنّفط فأيّ أزمةٍ ستنشأ ستحطّم مشروع الدّولة وتدفع إلى عدم الاستقرار وتفقد القدرة على تموين الشّعب أو الجيش، في الضفّة الأخرى يشيع التّنظيم أفكاره وتصوّره حول الغرب وقواعده العسكريّة التي تنتشر في بقاع العالم: «**موقع التّنظيم الذي لا يتوانى عن تسمية القلعة ب: عشّ القراصنة الذي يجب أنْ يحطّم نهائيًّا ويمسح من على الأرض بحيث لن تقوم له قائمة وتحطّم كلّ الأصنام التي عبدها داخله الفاسقون والقتلة وحرق عظام الأموات وكلّ ما يعثر عليه داخل عش القراصنة الذي ليس إلّا قاعدة متقدّمة للكفرة الملحدين**»[1] تتحرّك الاستعارة بفاعليّة، فـ: «**الهدف من المجاز لغويّا، برمّته هو تحقيق عملية العبور من فكرة إلى أخرى، أو من الإبهام إلى الفهم، إلى مستوى أعمق من التلقّي**»[2]، فكشفت لنا الاستعارة ممثّلة للمجاز عن مجموعة من الأفكار التي يحملها التنظيم نوردها كالآتي:

- (عشّ القراصنة) استعارة مكنية تحمل في مكنونها صورة الغرب لدى الجماعات الجهاديّة، فهم يرون الغرب يتربّص بالعرب من أجل قرصنة الخيرات والثّروات الطبيعيّة والبشريّة، هي تسرق منّا خيراتنا نعلمُ أنّه واقع وحقيقة لكنّ استغلال هذه النّقطة من أجل القتل والتّنكيل بكلّ ما هو غربي سيصبح الأمر مبالغًا فيه ويتّجه نحو الإرهاب، فهنالك تشريعات وقوانين وحتى اتّفاقيات من أجل الحدّ من الأخطار التي تهدّد عالمنا العربيّ، وتحدّ من النفوذ الغربيّ أو ما يسمّى الاستعمار الحديث.

[1] المصدر سابق، ص 258.

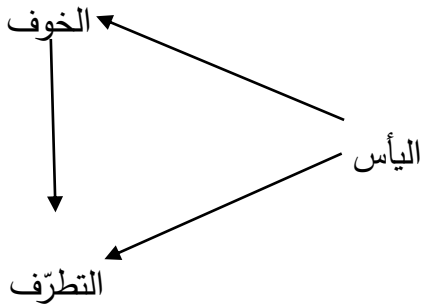
[2] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، مرجع سابق، ص74.

- (تحطّم كلّ الأصنام) استعارة تصريحيّة تحمل مفهوم الصّنم، فالتّنظيم ضدّ الغرب، في نظره حاملٌ لراية التّوحيد، ناصر للقضايا العادلة، وهم يرون وجوب التخلّص من قادة الغرب وحكّامه الذين نصّبوا أنفسهم طواغيت وأصنامًا تُعبد.

3.3 النّسق الدّينيّ

1.3.3. التطرّف

يرى الرّوائي أنّ أهمّ سبب للتطرّف الذي حدث أو سيحدث في العالم العربيّ هو اليأس: «**اليأس يولّد كلّ التطرّفات يولِّد الخوف الكبير من كلّ شيء، ماذا أقول يا عزيزي سميث**»[1] فهذا اليأس سيعمل على تكوين الخوف في نفوس النّاس، ومنه سيهاجم الخائف كلّ من يراه يهدّد أمنه وسلامته ولو كان هذا الخوف في مخيلته فقط، والشّكل التّالي يبيّن العلاقة بين اليأس والخوف والتطرّف:



فيتحوّل اليأس إلى حيوان من الثدييات سيلد لنا الخوف والتطرّف، وهذا الخوف كذلك سيصبح أرضيّة خصبةً للتطرّف وهذا ما وقع حقيقة في عالمنا العربيّ، فما كان مثلًا من

[1] واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربيّ الأخير، مصدر سابق، ص258.

الإسلاميّين الذين فازوا بالانتخابات في الجزائر وغيرها لمّا يئسوا من أنْ تُسلّم لهم السّلطة دخلوا في معارك مسلّحة مع النّظام.

وإضافة إلى هذين السّببين هناك أسباب أخرى داعمة للقتل باسم الدّين فعندما: «**يتزوّج المال والجهل والتصلّب الدّيني الأعمى الذي يتحوّل إلى سلاح للقتل، يُحدِث هذا سلسلة من القتلة الذين تناموا مع الزّمن ووجدوا ليس فقط من يدعمهم ولكنّ من يحوّلهم إلى قنابل موقوتة ضدّ أراضيهم**»[1]، فاستعارة الزواج (للمال والجهل والتصلّب الدّيني) عجّلت بظهور مجموعات لا تهتم إلّا بالقتل والتّدمير وإبراز قوّتها، فأصبح الكثير منهم قنابل موقوتة معدّة للانفجار في أيّ وقت.

وأصبح بذلك الإسلام يعاني من أبنائه أكثر من الغرباء فقد حوّله التّنظيم إلى دين للانتقام والقتل: «...**وإسلام فقد كلّ مبرّراته الإنسانيّة منذ أن استلمه التّنظيم؟ كيف يمكنني أنْ أكون وسط هذه الحواف**»[2]، فهذا الدّين الذي جسّدته عبارة (منذ أنْ استلمه التّنظيم) وجعلت منه هذه العبارة شيئًا ماديًّا قابل للاستلام والتّسليم، قدّمته على أنّه أصبح ملك هاته الجماعات التي تبحث عن مبرّر لأفعالها، و: «**أنّ الجريمة بالنّسبة لهم لا شيء بل لحظة إخبارٍ للتقرّب من الله، بقدر الآلام والصّراخ يكون القرب كبيرًا لأنّه زرع الرّعب في قلب**

[1] مصدر سابق، ص274.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

أعداء الله»[1]، من وجهة المجموعات الإرهابيّة الأجر على قدر الألم وتأتي الاستعارة (زرع الرّعب) لتفسّر لماذا يبطشون وينكّلون بأعدائِهم عندما يظفرون بهم.

ومع انتشار موجات العنف الموجّهة لم يبق للإنسانيّة شيئًا يذكر: «...**إذا بقيَ شيء اسمه الإنسانيّة إذا لم تكنْ هذه الكلمة فقط ستارًا يغطّي توحشّنا الكبير شكرًا يا سالم أعرف جيّدًا طيبة قلبك وكرمك وحبّك**»[2]، فلم يبق من الإنسانيّة إلّا اسمها وطغى التوحّش على كلا المعسكرين، وانتشرت مساحة الموت في البلدان العربيّة، في أيّ لحظة يظهر الإسلام والتنظيم الذي ينتقم له فلمّا يقتلون يتركون علامة على أنّه الدفاع عن الإسلام: «**هو كبيركم الذي علمكم السّحر فرانكي دوفوكو، الذي يحبّ المجتمع البدائي فأعطيناه ما احتاجه من نار وألفونسو جيروم الذي لم يجد مكانًا ينشر فيه مسيحيّته إلّا هذه الصّحراء الطاّهرة فكافأناه بما يستحقُّ، وميمون الذي باع نفسه للشّيطان ...هذه إجابة عن التّجارب النّووية التي تهيّؤها لقتلنا وقتل الإسلام لنْ نهزمكم وإنّما الله هو من سيريكم برهانه**»[3]، فاغتيال شخصيّات مسيحيّة كان تحت طائل الانتقام للتّجارب النوويّة التي أجراها الغرب على مساحات واسعة من الصّحراء العربيّة.

تستطيع استعارة (قتل الاسلام) تلخيص الكثير من أسباب الانتقام، واختزال لأسباب التهجّم على كلّ ما هو مسيحيّ، فالعداء والحرب مقدّسة، طرف تقوده المسيحيّة وطرف آخر يقوده الإسلام، إذاً هي حرب دينيّة مقدّسة، والكاتب وِفْق هذا السّرد يريد أنْ يظهر أنّ

[1] المصدر سابق، ص 273.

[2] المصدر نفسه، ص 275.

[3] المصدر نفسه، ص 332.

الدّيانتين لا تدعوان للتّسامح الذي يثبته للبوذيّة ويفسّر هذا بقوله: «**بوذيّة هي مرتاحة لأنّ دينها لا يؤمن لا بالفتوحات والامتداد نحو الأراضي الأخرى لأنّه فرديّ لا أكثر مؤمن بانتصار الخير فقط**»[1]،فالبوذيّة هي ديانة تنتصر للخير مسالمة لا تحبّ الانتقام ولا الصراع، فهي لا تؤمن بسيطرة طائفة على أخرى، مثلما يشتكي الإسلام من الطّائفية التي خطّت لها طريقا كبيراً في مخيال العربيّ المسلم أو المسيحي الذي يفقد عقله وينتصر لطائفته وشيعته ف: «**عندما يغيب العقل يحلّ محلّه الجنون ثمّ العدميّة فيركض الإنسان الذي ماتت دولته نحو الطّائفة**»[2]، التي تحلّ محلّ الدولة والدّين وحتى كينونته.

2.3.3. الأسطورة بوصفها ملجأ الإنسان

إنّ الاعتناء بالأسطورة هو اعتناء بجانب إنسانيّ خفيٍّ لا نجد له أحيانًا تفسيرًا، تتكرّر أسطورة آدم مع الذّئب الذي يتمّ استحضاره في الرّواية في غير ما موضع: «**لا أدري من أين جاء بهذا الذّئب الذي يسمّيه رماد ويقول عن نفسه أنّه ينتمي إليه وأنّه من سلالته ويشعر بقربه الغريب، في هذه أيضا يختلف عن بقيّة سكّان آرابيا الذين كانوا يرون في الجمل والحصان نموذجهم**»[3]، هنا تتداخل الأنساق الثّقافيّة بين الموروث الصّحراوي وبين ما عرفه في الغرب، ففي صحرائنا العربيّة لم يكنْ الشّعار إلّا الجمل والحصان، ولم تعرف العرب الذئب إلّا لمطاردته والتنكيل به.

[1] مصدر سابق، ص 285.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

[3] المصدر نفسه، ص 19.

لكنّ آدم يتميّز عن العرب بجعل الذّئب رمزًا له، كأنّ الغربة تفعل أفاعيلها وتعيد صياغة الإنسان العربيّ من جديد وتكسبه تاريخًا جديدًا وأساطيرًا جديدةً، فاستعارة الذّئب هو استعارة لمخيّلة مغايرة لمخيّلة العربيّ ابن الصّحراء، تتكرّر استعارة رماد في فقرة أخرى مبيّنة الغربة التي يشعر بها آدم: **«عوى رماد طويلًا في عزلةٍ حزينةٍ كأنّ صوته جافًّا ومخنوقًا ربّما من شدّة العطش لكنّه لم يشكُ أبدًا في أنّه رماد في عزلته وفي عمق الغياب»**[1]، فتتحوّل الأسطورة بيتا لهذا الإنسان الذي يشعر بالغربة بين البشر.

تأتي الجنائز وما تحمله من طقوس و أساطير حول الموت: **«كأنّ أصواتًا خفيّة كانت تأتي من بعيد محمّلة بالجنائز والخوف تشبه في عمقها حركة الرّمال وهي تكنس كلّ ما تصادفه في مسالكها وتُحاصر هذا المكان المعزول، والذي نبت في الرّمل بشكلٍ غير محسوبٍ كأنّه نبتةً شاذّةً، قلعة أميروبا داخل خواء الرّمل تشبه صحراء التّتار»**[2]، فالتّركيب الاستعاري (أصوات محمّلة بالجنائز) يتضمّن صورة ذهنيّة مرتبطة بطقوس معيّنة لها علاقة بالدّين، تحمل هاته الاستعارة بكائيّة فريدة مليئة بصمت الفضاء بعيدة عن طقس الحياة بما تحمله من صدى الانقطاع عن الكون والدّخول في حالة من السكون، تحمل هاته الاستعارة (خواء الرمال)، كشفًا عن فضاءٍ مفتوحٍ مزعجٍ سرمديٍّ، فضاء غير محدّد ولا معرّف مليء بالسّأم، هذا الفضاء وحده فقط استطاع احتواء هذا الكيان الغريب (أميروبا).

لقد أسهمت الاستعارة في بناء الأحداث وتمرير العديد من الأنساق الثّقافيّة التي ساعدت في نموّ العمل الرّوائي: **«ليست الرّواية حكايةً متخيّلةً صَمّم الرّوائيّ حبكتها**

[1] مصدر سابق، ص.365.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

السّردية لإثارة اهتمام القارئ بوصفه متلقيّا سلبيّا، إنّما بحث سرديٌّ متعدّد المستويات في المشكلات الاجتماعيّة والسياسيّة والدّينيّة، وإلى ذلك لم يبق سلسلة مترابطة من الأحداث المتصاعدة صوْب ذروة تحلّ عناصرها الفنيّة في الخاتمة إنّما مشاهدٌ متداخلةٌ جرى تركيبها بدقّة لكشفِ الجوانبِ الخفيّة من الأحداث»[1]، وهذا ما جعل السّرد الروائي العربيّ يكشف عن الكثير من الأنساق الثّقافيّة المهمّة والتي حملت على عاتقها إعادة تصوير العالم

فعملت الاستعارة بما تملكه من قوة تعبيريّة على تأثيث السّرد بآليات مهمّة يعبّر منها المضمر مختبئًا تحت العناصر الجماليّة: «**إن الاستعارة الفعالة تستوجب أمرين**

– أنْ تكون مستلّة من عالم الرّواية ذاته.

–أنْ تعمّق فهم القارئ للمعنى».[2]

بتحقّق هذين الشرطين ليصبح للاستعارة دور هام نظرا لما تقوم به من دور جمالي ولما تقدّمه من أنساقٍ ثقافيّةٍ تُبرز ما كان مخبوء.

[1] عبد الله ابراهيم: السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2011 ص89.

[2] بثينة العيسى، الحقيقة والكتابة، مرجع سابق، ص81.

خاتمة

بعد رحلة مع هذا البحث الذي حاولنا من خلاله رصد تطور الاستعارة من النسق اللغوي إلى النسق الثقافي، يمكن القول أننا توصلنا إلى مجموعة من النتائج أجملها في هذه الخاتمة، وتتمثل فيما يلي:

- تكريس الصورة الاستعارية للنسق الثقافي في النص الأدبي العربي، وهذا ما يظهر في النّصوص الأدبية التي حاورها البحث، لنجد ذلك التّمظهر الثقافي في استعارات الشعر الجاهلي، من خلال حضور تيمات ثقافية كالمرأة، والفحولة، والاغتراب والتمرّد عن السلطة القبلية ... كلّ هاته الأنساق الثقافية هيّأت لها الصورة الاستعارية دينامية دلالية تشكّلت وفق شعرية عبّر عنها الشاعر الجاهلي.

- نسج شعراء العصر الحديث من أمثال البارودي وشوقي على منوال الشعر القديم جعل نتاجهم الشّعري مسيّجا بلغة وأسلوب القدامى؛ لكن حاولوا تكييف الأنساق الثقافية العربية مع ما استحدُث في حياة العربي في العصر الحديث، ومن أمثلة ذلك هو تحويل الوقوف على الطلل القفر قديما إلى الوقوف على المساكن العامرة، وهذا ما نجده عند الشاعر إسماعيل صبري، بينما حوّل شوقي ذلك الطلل إلى الوقوف على القبور.

- نهوض الصورة الاستعارية على المادة اللّغويّة لا يمنعها من احتواء الأنساق الثقافية، كما تشهد الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث والمعاصر رسم حالة من التمرّد عن الواقع السياسي والاجتماعي الذي لم يعد يوفّر بيئة للممارسة نهضة في جميع المجالات الحياتية، ومن أمثلة ذلك ما أنتجه الشاعر أمل فهيم دنقل من أنساق

استعارية ورمزية أثّثت قصائده بمسحة الألم والحزن مترجما إياها في " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة".

- رؤية البلاغيين القدامى للاستعارة تنبع من العرف السّائد المكرّس لظروف الحياة المعيشية للعربي.

- لا تخلو اللغة الواصفة التي استخدمها البلاغيون والنّقاد القدامى في وصف التراكيب الاستعارية وتحليلها من منطلقات تيولوجية لاسيما إذا تعلق الأمر بالخطاب القرآني.

- التّصوير الاستعاري في أجناس الأدب العربي يتفاوت من حيث غلبته الكميّة، فنجد الشعر يوظف التّصوير الاستعاري أكثر من الرواية، وذلك مبرر بالنظر إلى احتياج الشعر للتّصوير الذي يشكّل المنطلق الفني للخطاب الشعري الموقوف أصلا عند التراثيين على أنه ضرب من التصوير.

- مثلت البنية الاستعارية عند النقاد القدامى لا سيما الجرجاني تفاعلا عماده تعالق الألفاظ ضمن تركيب ناتج عن العلاقة الإسنادية او الوصفية أو الإضافية.

- مساءلة الاستعارة وفق المقاربة الثقافية تثير جدلية التأويل الذي يجعل المتلقي أمام حالة احتمالية الدلالات، وبالتالي يقودنا التفكير في ماهية النموذج الثقافي المرجعي الذي سيكون أُسًّا معرفيا في عملية التأويل الاستعاري، فالضابط في النقد الثقافي غير مستقر، من حيث إن هذا النقد يتمثل السياق الذي يخضع لقراءات لا تخلو من الأدلجة.

- حضر التّراث بأنساقه الثقافيّة ممثّلة في الطّلل، استعرضنا لذلك ببعض المقطوعات التي بيّنا من خلالها مركزيّتة في مخيّلة الشاعر العربيّ.

- الشاعر الذات والمجتمع الموضوع ثنائية ثقافية تمرّر من خلالها المشاكل الاجتماعيّة، فرأينا الشّاعر الحديث مثل أمل دنقل يخوض مغامرة الثنائية الضدّية، الشاعر/ السّلطة.

- حضور الأنساق الثقافية للمذاهب الغربية فنجد حضور الطبيعة بأشكالها في قصائد الشعراء المحدثين والتخلي عن التصوير الموروثة عن القدامى.

- تصوير الحيّز المكانيّ كعنصر مهمّ ومركزيّ في صناعة الشّخصية والحدّ من قدراتها وهذا ما نجده في رواية العربيّ الأخير، فالبيئة العربية أصبحت في نظر الأعرج غير قابلة للإلهام والإبداع.

- مركزية الغرب وهامشيّة العرب، فرواية العربي الأخير تضمر بين استعاراتها المختارة بعناية نسقا ثقافيا يجعل من العرب هامشا في ظل سطوة الغرب.

- شكري المبخوت قدّم صور كثيرة للمرأة العربية الشابّة الطموحة أحيانا والمنهارة أحيانا أخرى والمنقادة في مواطن كثيرة، وهذا ما نراه في شخصيّة (زينة).

- عبّرت تلك الروايات عبر رحلتها السردية التاريخية لتتماهى مع حركيّة المجتمع وتحولاته أوجدت آليات سردية جديدة أضمرت في مضامينها العديد من الإشكالات

الطارئة على الانسان العربي، فنجدها تناقش: المسكوت عنه، علاقة الذكر بالأنثى، الموروث، الآخر، الهويّة.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر:

1. إبراهيم ناجي، **الأعمال الكاملة، الطّائر الجريح**، دار الشروق، مصر، 1996.
2. ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، 1954.
3. أبو القاسم الشابي، **أغاني الحياة**، الدار التونسية، تونس، 1970.
4. أبو عبيدة، **كتاب نقائض جرير والفرزدق**، مطبعة بريل، ليدن هولندا، ج1، 1905.
5. أبو عبيدة، **مجاز القرآن**، (1–8) تح محمد فؤاد سنركين، الخانجي، مصر،1954.
6. أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج4، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1969.
7. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ **البيان والتبيين**، شرح علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت لبنان، ج1 ،2012،.
8. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981.
9. أبو هلال العسكري، **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تح: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981م
10. أحمد الأمين الشنقيطي، **المعلقات العشرة وأخبار شعرائها**، دار النصر للطباعة والنشر، مصر.

11. أحمد سعداوي، **فرانكشتاين (رواية)**، منشورات الجمل، بيروت، 2001.

12. أحمد شوقي، **الديوان، القسم الثاني**، شر: الدكتور أحمد محمد الحوفي، نهضة مصر، القاهرة.

13. أرسطو طاليس، **في الشعر**، نقل أبو بشر متى بن يونس، تح وتر: شكري عيّاد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، 1993.

14. إسماعيل صبري، **الديوان**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

15. الآمدي، **الموازنة**، تح السيد احمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ج1، 1992.

16. امرؤ القيس، **الديوان**، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، 2004.

17. إيليا أبو ماضي، **الديوان**، تح: حجر عاصي، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، 1999.

18. إيليا أبو ماضي، **تبر وتراب**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974م.

19. بدر الشاكر السيّاب، **الأعمال الشعريّة الكاملة، مج1**، دار العودة، بيروت، 2000..

20. تأبط شرّا، **ديوانه**، تح وشر: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1984م.

21. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1986.

22. الرماني، **النّكت في المجاز القرآن**، ضمن ثلاث رسائل في المجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ود، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1968.

23. السكاكي، **مفتاح العلوم**، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،1987.

24. سلمى خضراء الجيوسي، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث**، بيروت، 2001.

25. شكري المبخوت، **الطلياني(رواية)**، دار التنوير، تونس، 2014.

26. الشنفرى عمرو بن مالك، **ديوانه**، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م.

27. عبد الرحمان ابن خلدون، **المقدمة**، مر: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

28. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، 1992م.

29. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار ابن الجوزي، مصر، 2010.

30. عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربيّ الدار البيضاء، المغرب، 2005.

31. عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعرف، القاهرة، ج1، 1982.

32. عبد الوهاب البياتي، **الديوان**، دار العودة، مج1، بيروت، 1990.

33. علي بن ظافر الأزدي، **بدائع البدائع**، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1970.

34. محمود درويش، **الأعمال الجديدة، ج2**، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2009.

35. محمود سامي البارودي، **الديوان، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف**، دار العودة، بيروت، لبنان، 1998.

36. ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2004.

37. نزار قباني، **الاعمال الشعريّة الكاملة**، منشورات بيروت، لبنان، ج4 ،1998.

38. واسيني الأعرج، **2084 حكاية العربيّ الأخير**، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2016.

2- المراجع بالعربية:

1. إبراهيم خليل الشبلي، **الذات والآخر في الرّواية السّورية**، دار فضاءات، عمان الأردن،2019.

2. أحمد الشايب، **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية مصر، 1991.

3. أحمد الصاوي، **فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1979.

4. أحمد يوسف، **القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة**، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر،2007.

5. أدونيس، **الثابت والمتحول –بحث في الابتداع والإبداع عند العرب–**، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978.

6. أيمن تعيليب، **شعرية الظل ومقاومة النسق الثّقافي مقاربات معرفية وتخييلية لقصيدة النثر** العربية، دار العلم، 1988.

7. بثينة العيسى، **الحقيقة والكتابة، الكتابة الوصفية في القصّة والرواية**، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، 2018.

8. بوشعيب الساوري، **الرحلة والنسق دراسة في انتاج النّص الرحلي**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 2007.

9. بوعافية عبد الرزاق، **البلاغة العربية والبلاغات الجديدة قراءة في الأنساق بين التراث والمعاصرة**، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، الجزائر. 2018.

10. جميل نصيف التكريتي، **المذاهب الأدبية**، دار الشؤون الثقافية بغداد، العراق، 1990.

11. حسين الصديق، **الإنسان والسّلطة**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

12. حمودي صمود، **التفكير البلاغي عند العرب**، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

13. خالد محمد أبو شعيرة وثائر أحمد غباري **الثقافة وعناصرها**، دار الاعصار العلمي، الاردن –2015 م.

14. الخطيب محمد كامل، **تكوين الرّواية العربية**، اللّغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.

15. رجاء **عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر**، منشأة المعارف، مصر، دت.

16. سعد عبد العزيز مصلوح، **في النّص الأدبي**، دراسة أسلوبية إحصائية، مصر،1991.

17. سعيد الحنصالي، **الاستعارات والشعر العربيّ الحديث**، دار توبقال للنشر، المغرب، 2005.

18. السعيد الورقي، **لغة الشعر العربيّ الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**، دار المعارف، مصر، 1983.

19. سعيد بن كراد، **مسالك المعنى دراسات في الانساق الثقافية**، منشورات الزمن، المغرب، 2015.

20. السعيد، فؤاد، وخليل، فوزي. الثقافة والحضارة: **مقارنة بين الفكرين الغربي والإسلامي**، دار الفكر، سوريا، 2008

21. صلاح الدين عيد التواب، **الصّورة الأدبية في القرآن الكريم**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر ،1995.

22. ضياء الكعبي السرد العربيّ القديم، **الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان ،2005.

23. عبد الإله سليم، **بنيات المشابهة في اللغة العربية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،2001.

24. عبد الحميد هيمة، **الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري**، دار هومة، الجزائر، 2003.

25. عبد العزيز الدوري، **التكوين التاريخي للأمة الإسلامية، دراسة في الهوية والوعي**، بيروت، 1984.

26. عبد العزيز بومسهولي، **الشعر الوجود والزمان رؤية فلسفية للشعر**، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

27. عبد الفتاح أحمد يوسف، **قراءة النّص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى**، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2009.

28. عبد الفتاح كليطو، **الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربيّ**، دار توبقال، المغرب –2003.

29. عبد القادر فيدوح، **معارج المعنى في الشعر العربي الحديث**، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2012.

30. عبد الله إبراهيم، **السرد والاعتراف والهوية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011.

31. عبد الله الطيّب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج**3، دار الآثار الإسلامية، الكويت،1989م.

32. عبد الله العشي، **أسئلة الشعريّة بحث في آلية الابداع الشعري**، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

33. عبد الله الغذامي، **المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية بحث في الشبيه المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

34. عبد المنعم خفاجي، **قصّة الأدب المهجري**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973م.

35. عدنان حسين قاسم، **التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا**، الدّار العربيّة للنشر والتوزيع، مصر،2000

36. عز الدين إسماعيل، **أفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

37. عز الدين إسماعيل، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة**، دار الفكر العربيّ، مصر.

38. عشري محمد الغول، **المجاز في التراث العربيّ المصطلح وتطور المفهوم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2016.

39. عطية سليمان أحمد، **الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النموذج الشبكي، البنية التصورية، النظرية العرفانية)**، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2014.

40. على أحمد ديري، **مجازات بها نرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

41. فراس سواح، **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دار علاء الدين، سوريا، 1985م.

42. فوزي عيسى، **تجليات الشعريّة قراءة في الشعر المعاصر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997.

43. كمال أبو ديب، **جماليّات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية**، بيروت، دار العلم للملايين، 1997.

44. لطفي الديلمي، **فيزياء الرّواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين**، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، بيروت، 2016.

45. ماجد بن مرزوق بن عبد الله الدوسري، **مذكرة بعنوان الحكمة في شعر شوقي (المضامين والتشكيل) لنيل شهادة الماجستير**، جامعة أم القرى، مكة، 2008م

46. محمد السيد شيخون، **الاستعارة نشأتها وتطورها**، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

47. محمد الصالح البوعمراني، **السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي**، مركز النشر الجامعيّ، تونس، 2015م

48. محمد الصغير بناني، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

49. محمد العبد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي**، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013م.

50. محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها افريقيا الشرق**، الدار البيضاء المغرب،2010.

51. محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة** العربية أفريقيا الشرق، المغرب، 2002

52. محمد بن يحي، **السمات الأسلوبيّة في الخطاب الشعري**، عالم الكتب إربد، الأردن، 2011.

53. محمد زغلول سلام، **أثر القران في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري**، مكتبة الشباب، مصر.

54. محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1984م

55. محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، الشركة العالميّة المصريّة للنشر لونجمان، مصر، 2007.

56. محمد غاليم، **التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم**، دار توبقال، المغرب، 1987م.

57. محمد مشبال، **مقولات بلاغيّة في تحليل الشعر**، مطبعة معارف الجديدة، الرباط، المغرب، 1993.

58. محمد ناجي، **الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة**، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1984.

59. محمد نبيل الطريفي، **ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله**، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2008.

60. محمود السيد الشيخون، **الاستعارة نشأتها وتطورها**، دار الهداية، 1994

61. مصطفى الجويني، **البلاغة العربية تأصيل وتجديد**، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

62. مصطفى الصّاوي الجويني، **البلاغة العربية-تأصيل وتجديد-**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002م.

63. مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،1983م.

64. مصطفى هدارة، **التجديد في شعر المهجر**، دار المعارف، مصر، 1957.

65. موسى ربابعة، **تشكيل الخطاب الشعري –دراسات في الشعر الجاهلي**، دار جرير، الأردن، 2011م.

66. ميجان الرويني وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. 2002.

67. هاني الخيّر أمل دنقل، **شاعر الوجدان والتمرّد**، دار فليتس، الجزائر، 2013.

68. هاني الخير، **أحمد مطر شاعر المنفى واللحظة الحارقة**، دار فليتس الجزائر، 2009.

69. هاني الخيّر، **أدونيس شاعر الدّهشة وكثافة الكلمة**، دار فليتس للنشر، الجزائر.

70. هاني الخير، **أمل دنقل شاعر المنفى واللحظة الحارقة**، دار فليتس للنشر، الجزائر،1993.

71. يوسف أبو العدوس، **الاستعارة في النقد الأدبيّ الحديث**، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 1997

72. يوسف عليمات، **جماليات التحليل الثّقافي الشعر الجاهلي نموذجا**، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2004م.

73. يوسف محمود عليمات، **النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي**، الدار الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015.

3- المراجع المترجمة إلى العربية:

1. أمبرتو إيكو، **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2010.
2. اديث كرزويل **عصر البنيوية** تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993.
3. اندرو ادجار وبيتر سدجيك، **موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، تر هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، 2009.
4. ايجلتون تيري **مقدمة في نظريّة الأدب**، تر: أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997.
5. ايديث كريزويل، **عصر البنيوية** تر: جابر عصفور دار سعاد الصباح الكويت، 1993.
6. بول ريكور، **نظريّة التأويل الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006.
7. جورج لايكوف ومارك جونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، 2009.
8. خوسيه أورتيغا إي غاست، **تجريد الفن من النزعة الانسانية** تر: جعفر محمد العلوني، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق سوريا، 2013.

9. رولان بارت، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982.

10. فنسنت ب ليتش **النقد الأدبيّ الأمريكي**، تر محمد يحي، مراجعة ماهر شفيق، المجلس الاعلامي للثقافة، القاهرة، مصر 2000.

11. لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009.

12. مالك بن نبي مشكلة **الثقافة**، تر:عبد الصابور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، 1984.

13. ميخائيل باختين، **الكلمة في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988.

14. وليام د. هارت. تر. قصي أنور الذبيان " **إدوارد سعيد والمؤثرات الدينية للثقافة**، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث كلمة، الامارات ،2011.

3- باللغة الأجنبية:

1. **Le petit Larousse** : editions-larousse, France, 2008
2. **Oxford**: oxford university press, third edition 2011
3. **Hadumod Bussmann Routledge Dictionary of language and linguistic**. Translated and edited by Gregorytrauth and Kerstin Kazzazi; edition published in the Taylor&Francis e-Library.london and New york.2006.

3- المعاجم:

1. أبو الفضل جمال الدين بن مكرم المصري الافريقي ابن منظور: **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر.
2. أحمد مختار عمر، **معجم اللّغة المعاصرة**، المجلد 1 عالم الكتب القاهرة، 2008.
3. إيكة هولتكرانس؛ "**قاموس مصطلحات الأثنولوجيا**"؛ تر محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة 1973.

4. جلال الدين سعيد، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، دار الجنوب للنشر، دار تونس، تونس 2004م.

5. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني –الدار البيضاء، ط1، 1985.

6. شفيق الأرناؤوط، **قاموس الأسماء العربية الموسّع**، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، 2007.

7. محمد بن أبي بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الكتاب الحديث، الكويت، 1994م.

8. الجُوهري إسماعيل أبو نصر: **الصحاح**، دار الحديث، مصر، 2009م.

4ـ المقالات والمجلات:

1.أباذر عباس: **مقال تسييس الانتماءات الطائفية وأثره في الاستقرار السياسي العراقي**، مجلة الخليج العربيّ مج 47 ع 3-4 السنة 2019 العراق.

2.إبراهيم بن منصور التركي، **البعد الفكري والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية** مجلة فصول المجلد 25، ع 100مصر 2007.

3.أحمد محمد المعتوق، مقال: **اللغة العليا بن المنظور المعجمي ومنظور النحو العربي**، مجلة جامعة الملك عبد العزيز الآداب والعلوم الإنسانية مج12، 2002-2004.

4.بسام بركة، اللغة العربية: **القيمة والهوية**، مجلة العربي، ع 528 تشرين الثاني،2002م.

5. جون مدلتون مري، **الاستعارة**، تر: عبد الوهّاب المسيري، مجلّة المجلّة العدد 172، أبريل 1971.

6.حسين دراوشة، **النّسق اللّغوي في شعر المعتقلين الفلسطينيين ديوان الضوء والأثر نموذجا**، مجلّة جامعه الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، المجلد02، الاصدار الثالث، 2021.

7.خليل عبد سالم المرفوع، **المنية في الشعر الجاهلي – دراسة في دلالتها وصورها الاستعارية**، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، م3، ع3، جامعة مؤتة، الأردن، تموز 2007م.

8.خيرة عيشون، **الأنساق اللغويّة وتجلّياتها الدّلاليّة**، مجلة اشكالات في اللغة والأدب، مج 9 ع 5، 2020.

9. زينة الخفاجي، **قراءة في التراث البلاغي العربيّ الاستعارة أنموذجا** مجلّة كلّية التّربية، جامعة بابل تموز،2012، ع8،

10. سعيد حافظ إسماعيل علوي: **مدخل إلى نظريّة التلقّي**، مجلة علامات في النقد، جدة- السعودية، ج 34، 1999.

11. صبرة أحمد، **المجاز ورؤية العالم**، مجلّة علامات في النقد الأدبي، مج 17، ج67، النّادي الأدبيّ الثّقافي بجدّة، السّعوديّة، 2008.

12. صلاح حسن حاوي، **الاستعارة بوصفها مدخلا معرفيا عبر نظريّة الأطوار الثلاثة**، مجلّة فصول الجديدة، المجلد 26\1

13. عبد الله إبراهيم، **النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق**، مجلة آفاق اتحاد الكتاب المغربي، رقم ع 67، أبريل 2002.

14. عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي رؤية جديدة**، مجلة علامات في النّقد، ع44، م11، يونيو2002.

15. عبد السلام المساوي، **الشّعر العربيّ المعاصر أزمة التداول وإشكالية التلقي**، مجلّة ذوات، ع 29، 2016، الرباط، المغرب.

16. عبد الهادي محمد، **الأخلاق في شعر أحمد شوقي**، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس.

17. عدلان رويدي، **الرّواية والأنساق الثقافية قراءة في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**، لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014.

18. عز الدين المناصرة، **النقد الثقافي السُّلافي في جماليات المثاقفة وتلميحات النواة الخفيَّ**، مجلة فصول، مج 25، عد 99، الهيئة المصرية للكتاب، مصر،2018م

19. علوي احمد صالح الملحمي، مجلة مجتمع اللغة العربية على الشبكة العالمية العدد التاسع ديسمبر 2015م.

20. عمر بن دحمان، **بعض من مشاريع البلاغة المعرفية مالاك تارنر أنموذجا**، بحث منشور في مجلة الخطاب، ع 21 ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2016.

21. محمد الحبيب الشريف، **مجلة الأحوال الشخصية**، دار الميزان للنشر، سوسة تونس، طبعة جوان، 2004.

22. محمد العبد، **الصّورة والثقافة والاتصال**، مجلة فصول، العدد 62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.

23. نزار التجديتي، **نظريّة لسانيات التواصل لزيغفريد سميث**، مجلة علامات، مج 10، سبتمبر 2000.

5. المواقع الإلكترونية:

1. عبد الحفيظ الزيّاني، **المعرفة من النّسق اللّغوي إلى النّظام الاجتماعيّ**، نشر في 23 فبراير 2022, https://www.tarbiyamaroc.net

2. محمد عبد الرحمن، شوقي وطه حسين والحكيم هيكل، **أدباء ومثقفون تأثّروا بالثقافة الفرنسيّة**، نشر يوم 20مارس2022، www.youm7.com

3. أماني فؤاد، **تحولات الصورة الشعريّة في قصيدة ما بعد الحداثة**، مجلة كلمة، ع 35، نوفمبر 2009، http://alkalimah.net

4. ميزر كمال، **تسويق الوهم تواطؤ الصحافة في الحروب**، نشرت الدراسة في: 26مارس 2022، https://assafirarabi.com

5. حياة الروائي أحمد سعداوي https://www.marefa.org

6. جميل حمداوي، **نحو نظريّة أدبية ونقدية جديدة (نظرية الأنساق المتعدد**ة، ط1، 2006، صادر عن شبكة الألوكة على الشبكة العنكبوتية.

7. رياض كامل، مقال بعنوان: **مستويات اللّغة الروائية في رواية عين خفشة**، نشر المقال في 23جوان 2019، https://www.diwanalarab.com

فهرس

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ ـ و
مدخل: مفاهيم نظرية	
توطئة	08
1- الثقافة	08
2- ثلاثية الأدب والثقافة والاستعارة	10
3- النسق	12
1-3 النسق اللغوي	15
2-3 النسق الثقافي	16
3-3 النسق الاجتماعي	19
4-3 النسق الديني	22
5-3 النسق السيايسي	23
الفصل الأول: الاستعارة والتحولات الكبرى للنسق	
1- الاستعارة والنّسق اللّغوي في التّراث العربيّ	28
1-1 أبو عُبَيدة مَعْمَر بن المُثنّى	30
2-1 أبو عثمان عمرو بن الجاحظ	31
3-1 ابن قتيبة أبو محمد عبدالله الدينوري	34
4.1- أبو الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني	34
5.1- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري	35

6.1- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني	36
7.1- عبد القاهر الجرجاني	38
8.1- السكاكّي يوسف بن أبي بكر	43
2- المحدثون والاستعارة	45
1.2- أحمد الشايب	47
2.2- رجاء عيد	50
3.2- محمّد العمري	53
4.2- محمّد مشبال	54
3– امتزاج الثقافي والاستعاري.	55
1-3 النّسق الثّقافي للاستعارة	57
2–3 العرفنة والتّحليل الثّقافي للاستعارة	65
الفصل الثاني: الانساق والمكون الاستعاري في الشعر العربي	
توطئة	72
1– الاستعارة في الشّعر الجاهلي	73
1–1 خطاب الأنسنة وتوصيف الذات:	75
1–2 الفحولي / السلطة الغائبة/ الأنثوي / القَبَلِي	79
2– الاستعارة في الشّعر الكلاسيكي:	83
2–1 إحياء مذهب المتقدمين في الاستعارة	83
2–2 تغليب الحكمة والعقل	90

3ـ الاستعارة في الشّعر الرومانسي	95
3ـ1 جماليّة الفضاء وسلطة الطبيعة	95
4ـ الاستعارة في الشّعر المعاصر	114
4ـ1 الصّراع مع الآخر وتكسير القيود	125
الفصل الثالث: الأنساق الثقافية والمكون الاستعاري في الرواية العربية	
1ـ الاستعارة والأنساق الثقافيّة في رواية فرانكشتاين في بغداد	138
1-1 النّسق الاجتماعي لرواية فرانكشتاين في بغداد	138
1-1-1 المشاهد الدرامية:	139
2-1-1 الانتقام:	144
3-1-1 الصّحافة والحريّة المفقودة	147
2ـ النّسق الدّيني في فرانكشتاين في بغداد	148
3ـ النّسق السياسي في رواية فرانكشتاين في بغداد	151
3ـ1 الأنساق الثّقافيّة في رواية الطلياني	153
2-3 الأنساق الاجتماعيّة:	153
1-1-3 الكبت الاجتماعي وتوهّج الغرائز	154
2-1-3 التخلّي عن المبادئ	159
4ـ النّسق السياسي في رواية الطلياني	161
1-4 نظام بورقيبة والحاجة للتّغيير	162
2-4 الانقلابات والسيطرة على العقول	164

3-4 الانقلاب السّياسي والأخلاقي	166
4-4 الأنساق الدّينيّة في رواية الطلياني	169
5ـ الأنساق الثّقافيّة في رواية العربيّ الأخير	173
1-5 النسق الاجتماعيّ	173
1-1-5 المرأة	173
2-1-5 الهويّة	176
3-1-5 صراع القوميّات	179
2ـ5 النّسق السياسي	180
1-2-5 الإرهاب	180
2-2-5 الثّورات العربية	182
3-2-5 مركزية الغرب	184
3ـ5 النّسق الدّينيّ	186
1-3-5 التطرّف	186
2-3-5 الأسطورة بوصفها ملجأ الإنسان	188
خاتمة	194
قائمة المصادر المراجع	210
فهرس المحتويات	229
ملخص البحث	234

ملخص:

جاءت هاته الدراسة لتبين فضاءات اشتغال الاستعارة وتحولاتها من النسق اللغوي إلى النسق الثقافي وتشكلاتها في الخطاب الأدبي الشعري والروائي مبرزة أبعادها الجمالية، وقد اعتمدنا في هاته الدراسة على مجموعة من المدونات الشعرية على اختلاف الحقب التي كتبت فيها انطلاقا من الشعر الجاهلي والشعر الكلاسيكي وصولا للشعر المعاصر، ودراسة في مدونات روائية تجسد هذا الحضور الاستعاري والتحول اللغوي وسياقاته الثقافية.

فشكلت الاستعارة نسقا لغويا تخييليا أريد له أن يخلق سياقا ثقافيا، وفضاء تتجاذبه الأنساق الثقافيّة التي تعبّر عنها اللّغة في صورتها الاستعارية وتبيّن دلالتها وعمق أبعادها الجمالية التي تتعالق مع الثقافة والفن والجمال.

summary

This study showed the scope of the metaphor's work and its transformation from linguistic to cultural context and its forms in the literary, poetic and narrative discourse, highlighting its aesthetic dimensions. In this study, we relied on a set of poetic blogs according to the different eras in which they were written, starting from pre-Islamic poetry and classical poetry, and moving on the contemporary poetry. we also studied novel blogs, which embody this metaphorical presence and the linguistic shift and its cultural context. The metaphor formed linguistic framework that was intended to create a cultural context and a space attracted by the cultural patterns that the language expresses in its metaphorical form and shows its significance, depth, and aesthetic dimensions which are related to culture, art and beauty.

Résumé :

Ce travail de recherche vient montrer les espaces d'utilisation de la métaphore et ses transformations du système linguistique au système culturel et ses formations dans le discours littéraire poétique et narratif, en élucidant ses dimensions esthétiques. Dans cette étude, nous nous appuyons sur un groupe de blogs poétiques des différentes époques dans lesquelles ils ont été écrits, depuis la poésie préislamique et la poésie classique jusqu'à la poésie contemporaine, et sur une étude des blogs romanesques qui contiennent ce style métaphorique, et la transformation linguistique et ses contextes culturels.

La métaphore forme un système linguistique imaginatif destiné à créer un style culturel et un espace attiré par les modèles culturels que la langue exprime sous sa forme métaphorique et montre sa signification, sa profondeur et ses dimensions esthétiques entrecroisées dans le carfour de la culture, l'art et la beauté