Journal of Alasmarya University
Volume 10, December 2008
مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد العاشر، ديسمبر 2008

مفهوم الاستعارة في التراث النقدي

أ. صفاء فنيخرة*

تعدُّ الاستعارة جزءاً لا يتجزأ من طبيعة اللغة الشعرية، بما فيها من وعي واختيار، وعدول عن المستوى العادي المألوف، مما يبرز مدى أصالتها في الشعر الذي ارتبط وجودياً بها[1]، فهي من بناء الشعر « كالنحو من اللغة، وكما اطَّردت اللغات قبل أن يعرف متكلموها القواعد، ويفطنوا إلى وجودها كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم، دون معرفة نظرية، ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها »[2]، وهذا تعزيز لقول النقاد القدماء: « إنَّ أكثر اللغة مجاز لا حقيقة »[3]؛ فقد احتوت اللغة على استعارات قارة استغرقت الألفاظ فترات طويلة حتى أصبحت جزءاً من بنية اللغة، وفقدت بريقها المجازي فاقتربت دلالتها من الحقيقة، ولهذا سماها بعضهم « الاستعارة اللغوية أو الدلالية »[4]، وهي التي كاد يحوِّلها الاستخدام الدائم إلى مواضعة لغوية ومعان مباشرة يسهل على المتلقي فهمها، فلم يعد بحاجة إلى إعمال فكره وتجوال مخيلته لاستيعاب النقل الدلالي في المجاز[5].

---

* الجامعة الأسمرية.

1- ينظر: كمال أبو ذيب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987ف، 129.

2- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، مترجم عن لانسون ومايبه، دار نهضة مصر الفجالة القاهرة، (د. ت)، 51.

3- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت) 2 /447.

4- رينيه ويليك وأوستين واريـن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د. ت) 253.

5- ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، ضمن سلسلة عالم المعرفة، سلسلة =

وتعمد مثل هذه الاستعارات إلى بيان معنى أو هيئة خارجية دون غرض فني؛ ولهذا فهي تقف عند ظاهر الأشياء، ولا تتجاوزها إلى العمق، مثل رجل الكرسي، وعين الإبرة، وقد استقصى ابن جني الاستعارات في اللغة المتداولة، مثل قول العرب: «قد بنى فلان بأهله، وذلك أنَّ الرجل كان إذا أراد الدخول بأهلِه بنى بيتاً من أدم أو قبة أو نحو ذلك من غير الحجر والمدر، ثُمَّ دخل بعافية، فقيل لكل داخل بأهله: هو بان بأهله، وقد بنى بأهله، وابتنى بالمرأة هو افتعل من هذا اللفظ، وأصل المعنى منه، فهذا كله على التشبيه لبيوت الأعراب ببيوت الأمصار»[6].

وإذا كانت الاستعارة اللغوية أو الدلالية لا تتجاوز المعيار، فإنَّ الاستعارة الجمالية أو (الانفعالية العاطفية) -إن صح التعبير- «تنتقل فيها الحقائق الخارجية من مجالها إلى مجال آخر، فتحقق جمالياً تلك الانفعالات الغائرة عن طريق المزج بين تلك الحقائق المتباعدة ظاهرياً»[7]، فتكشف عن الانسجام والتجانس بين طبائع الكونيات، حيث يقوم شعور المبدع بالتأليف بينها.

وأيا ما كان نوع الاستعارة فهي تُعَدُّ عاملاً من عوامل تطور اللغة، فهي تجعل الشعر خالداً «بخلود اللغة و هذا التلاحم بين الاستعارة واللغة يمنح الاستعارة حق المواطنة الشعرية بداءة، وحق عدِّها أحد ملامح (طريقة القول) المؤثرة الفاعلة حتى في اللغة العامية التي نعدها شيئاً متخلفاً على ضواحي اللغة المقبولة، ربما لأنَّ الاستعارة - بفاعليتها وقوة تخييلها- قد تنقذ العامية من الرداءة، وتنقلها من ضواحي اللغة إلى مدنها»[8]، فليست الاستعارة عنصراً خارجاً على اللغة أو على العملية الإبداعية نفسها؛ لأنها تتأتى تلقائياً من نفسية الكاتب وتجربته الشعورية، «وإذا كان الإدراك الاستعاري يُنشِىء علاقات جديدة بين الأشياء والمدركات، فإنَّ الاستعارة تركيب عضوي يقابل التركيب المنطقي الذي يتصف بالآلية، في حين أنَّ التركيب الفني العضوي يعني أنَّ

= كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 272، أغسطس، 2001ف، 291.

6- الخصائص، 1 /39.

7- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2، (د. ت) 89 - 90.

8- عبد الرحمن القعود، الإبداع والتلقي «الشعر بخاصة» مجلة عالم الفكر، مج25، ع4، الكويت، 1997ف، 167.

علاقة الجزء بالجزء تتضمن في ذاتها علاقة الجزء بكل التعبير »[9].

وترتبط الاستعارة باللغة التصويرية التي لا تعني ما تقوله حرفياً، بينما تعني اللغة المعيارية ما تقوله، وتجري -في العادة- على الممارسة العامة لمتحدثي اللغة العاديين، ويرى أحد النقاد أنَّ الاستعارة وسيلة من وسائل الإبداع الدلالي، وما تحققه « من اقتصاد لغوي واختصار، يتناسب تماماً مع طبيعة اللغة الشعرية، فهي ... تتميز عن لغة النثر بأنها لغة مركزة أو مضغوطة »[10]؛ لأنَّ اللغة -بشكل عام- تستحضر بقدر قليل من الألفاظ معاني كثيرة، وتأتي الاستعارة لتحل إشكالية محدودية الألفاظ مقابل المعاني غير المحدودة، فتنقل الدلالات أو تُستبدَل بين الدوال في بنية تخضع لجدلية الحضور والغياب، (فالدال الحاضر) المجازي لا يفهم إلا في ضوء الدال الغائب، ولا تكتمل الصورة الاستعارية في ذهن المتلقي إلا بهما معاً، فالاستعارة تكمن قوتها الفاعلة في كل من: الذات المبدعة والمتلقية على حد سواء، حيث تخلق في المتلقي الطاقة التخيليَّة والفضاء الشعري غير المتناهي، كما تشبع حاسته الجمالية، وروحه التي تحتاج إلى عدم الاكتفاء بالتعبيرات النمطية والسمو إلى كل ما هو عميق ومختلف.

المفهوم الدلالي للاستعارة

إذا كانت اللغة تنقسم إلى مستويين: المستوى المعياري، والمستوى الفني، أو (اللغة والكلام)، أو ما عبر عنهما تشومسكي بمصطلحي (الأداء والكفاءة) ويعني بالأداء الإمكانات اللغوية العامَّة، أمَّا الكفاءة فهي التحقق الفردي لأداء الاستخدام المتعدد ذو المستويات المتفاوتة لهذه الإمكانيات، وتتأتى بامتلاك المبدع للوسائل التي تمكنه من التعبير عن نفسه[11].

والاستعارة إبداع لا يقع في مستوى اللغة أو الأداء الذي يرتبط بالنظام التركيبي البديهي للغة، الذي يتساوى فيه جميع المتكلمين باللغة، باعتبارها قدرة بديهية

9- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب بيروت، ط1، 1984ف، 111.

10- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، (د. م)، ط1، 1988ف، 130.

11- ينظر: محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، فصول مجلة النقد الأدبي (الأسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 5، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984ف، 31.

نستحضرها في كل عملية إرسالية تواصلية نتواصل بها مع الآخرين يومياً، وإنما تقع في مستوى الكلام أو الكفاءة التي تقدم الجديد وغير المألوف، سواء على مستوى العلاقات اللغوية، أو العلاقة بين اللغة والمظاهر الحيوية للعالم من حولنا، بحيث تأخذ وحدات الكلام وضعاً دلالياً وتركيبياً جديداً دون النظر إلى الأصل الدلالي المتعارَف عليه، وهذا ما يطلق عليه (النقل الدلالي) لأغراض معينة، وبمسوغات وعلل خاصة تربط بين الأطراف، وتُوَحِّد بينها، وتيسر للمتلقي الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها، ويعتمد مفهوم الاستعارة في النقد العربي على عملية النقل هذه بعلة المشابهة.

وإذا كان النقل في اللغة يعني « تحويل الشيء من موضع إلى موضع »[12]، فإنه يطلق في الاصطلاح البلاغي على: نقل الدلالة من الحقيقة أو من أصل الوضع إلى المجاز الذي له صلة بالمعنى الحقيقي، باعتباره النشاط اللغوي للاستعارة، أو نوع الخلق فيها، وهذا النقل يومئ إلى أمرين اثنين:

الأمر الأول: أنَّ العلاقة المجازية منقولة؛ فهي إذن عارضة وليست جوهرية في الدلالة الاستعارية الجديدة.

الأمر الثاني: أنَّ ثمة عملية مقارنة يقوم بها المبدع بين المستعار منه والمستعار له، تؤدي إلى استبدال يَنتج عنه دلالة لم توجد من قبل (لغوياً أو كونياً) وإنما تعتمد على خرق العادة اللغويةً، وتختزل عمقه الوجداني، ونظرته الخاصة إلى الحياة والأحياء.

وتعدّ الاستعارة نمطاً عدولياً يتصف بعدم الاتساق الاعتيادي بين الكلمات، وتشي (القرينة) بوجود الاستعارة بحيث يستبعد المتلقي المعنى الحقيقي للخطاب « فتنبئنا بوجود اضطراب في البنية المعنوية للجملة أو للمرسلَة، لا يزول إلا بالانتقال إلى مدلول ثان »[13]، وقد عبر أحدهم عن ذلك بأن الاستعارة تدير « ظهرها للمعنى الوصفي العادي، وتقدم بنية تكون في حرفيتها سافرة ومفارقة »[14].

ويعدُّ النقل وسيلة من وسائل الاقتصاد في العلاقة بين اللفظ والمعنى والتوصل إلى معان متنوعة وتلوينات دلالية غير مألوفة، بألفاظ قليلة ومحدودة، فالنقل محور

12- ابن منظور، لسان العرب، إعداد عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة (د. ت)، مادة نقل.

13- صبيحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، 64.

14- نور ثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991ف، 179.

الإدراك الاستعاري، بحيث « يتحول فيه النشاط اللغوي من مجرد المدلول الإشاري القريب إلى ذلك العمل الفني الذي يحقق نوعاً من النشاط الخيالي التصويري »[15]، فيقوم المتلقي بالانتقال من الدلالة الأولى إلى الثانية، على الرغم من اختلاف المجال الدلالي في التداول التخاطبي والاستعمال اليومي، ويتم الانتقال بهذه الكيفية:

المعنى الحقيقي ——— المعنى المجازي

المدلول الأصلي ——— المدلول الاستعاري

وتتفق جُلُّ التعريفات عند نقاد القرن الرابع الهجري حول مفهوم النقل الدلالي فهي لدى الرماني: « تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة »[16]، وهي لدى العسكري: « نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره »[17]، أو هي بتعبير الحاتمي « نقل كلمة من شيء قد جعلت له، إلى شيء لم تجعل له »[18]، أمَّا الثعالبي فيؤكد على مبدأ الصفة المشتركة بين طرفي الاستعارة، فيجب –من وجهة نظره– « أن تستعير للشيء ما يليق به، وتضع الكلمة مستعارة له من موضع آخر، كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس له من الحيوان: رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان النار »[19].

ويؤكد الآمدي مبدأ اللياقة هذا في قوله « وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به »[20]، ويؤكد الجرجاني الأمر نفسه، مشيراً إلى علاقة التماهي والتوحد بين الطرفين، في قوله: « إنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها

15- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية سوريا، ط1، 1983ف، 287.

16- النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف القاهرة، ط4، 1956 ف، 85.

17- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبوالفضل، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 1986ف، 268.

18- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكياني، دار الرشيد للنشر، العراق، 1979ف، 69. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العربية، بيروت (د. ت)، 69.

19- فقه اللغة وسر العربية، دار الكتب العربية، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، 412 – 413.

20- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، 2 /117.

تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر »[21]، أمَّا ابن فارس فيرى أنَّ عملية النقل الدلالي في الاستعارة سنَّة لغوية لدى العرب، وهي « أن يضعوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر »[22].

لقد أجمعت التعريفات على الأهمية اللغوية للنقل، وابتعدت عن تحليل جمالياته، وزاد الآمدي والثعالبي والجرجاني تبيين العلاقة بين المستعار منه والمستعار له، وهي علاقة اللياقة أو المشابهة، ويوحي النقل بوجود مستويين في الأداء الاستعاري: مستوى نمطي معياري، وهو أصل التركيب اللغوي للاستعارة، ومستوى مجازي أو فني، ويوضح الشريف الرضي هذين المستويين في عملية النقل اللغوي في كلمة (السجود) باعتباره مسمى لركن من أركان الصلاة، وهذه الدلالة عارضة أو منقولة من الأصل اللغوي، وهو « الخضوع والتذلل، إما باللسان الناطق عن الجملة، أو بآثار الصنعة وعجائب الخلق، ثم نقل فصار اسماً لهذا العمل المخصوص الذي هو من أركان الصلاة »[23]، ويوضح الصفة المشتركة بين الطرفين التي سوغت عملية النقل الدلالي، وهي الدلالة « على تذلل الساجد لخالقه بتطامن شخصه وانحناء ظهره »[24]، كما يرى الشريف الرضي أنَّ النقل من « طريق المجاز والاتساع »[25] في الدلالة، مظهرٌ من مظاهر التطور الدلالي، فالنقل يعطي الكلمة ظلالاً دلالية جديدة تولِّد معاني متعددة.

ومن هنا يمكن القول إن لكل استعارة حقيقةً تسبقها في الوجود، وتختلف عنها قيمة وتعبيراً، ويؤكد الرماني هذا المعنى بقوله « وكل استعارة فلابدَّ لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة كقول امرىء القيس في صفة الفرس: (قيد الأوابد)، حيث يقول:

21- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، (د. ت)، 41.

22- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويحي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، 1963ف، 204.

23- تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق: محمد عبدالغني حسن، عيسى الحلبي، القاهرة، 1955 ف، 104.

24- الشريف الرضي، تلخيص البيان في مجازات القرآن، 104.

25- المصدر نفسه.

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ[26]

والحقيقة فيه: مانع الأوابد وقيد الأوابد أبلغ وأحسن »[27]، حيث عقد الرماني مقارنة وميز في التوظيف الاستعاري للعبارة الحالة الطارئة والدلالة الحقيقية على المعنى، وحاول أن يظهر قيمة النقل أو التغيير بما أحدثه من آثار جماليَّة وتعبيرية، وقد وضح العسكري الدلالة المشتركة بين المستويين الحقيقي والمجازي وهو معنى « الحبس وعدم الإفلات »[28]، وكشف عن جمالية النقل من المعنى اللغوي إلى المعنى الاستعاري « لأنَّ القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرُّف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشكُّ فيه »[29].

ويتضح من خلال التعبير الاستعاري مدى التفاعل بين المبدع وما يحيط به من أشياء، وتتضح إرادته لمشاركته إياه في هذا التفاعل عبر لغته الخاصة، ويظهر التفاعل في « أنَّ المشابهة التي تحدث بين أصل اللفظ واستعماله الاستعاري، إنما هي مشابهة حادثة بين مظاهر العالم وجزئياته؛ وذلك لأننا حين نعمد إلى إيجاد ما لم يوجد من قبل، يكون أصل تصورنا منتمياً إلى الوجود أولاً، ثمَّ إلى اللغة التي قد تمثل هذا الوجود ثانياً »[30].

وقد عبر المعاصرون الأوربيون عن النقل(بالاستبدال) ويعنون به « التحولات التي تطرأ على الدال في حلِّه وترحاله، وعبر تغيراته غير النهائية، وما الاستعارة سوى وجه من وجوه الصيرورة الاستبدالية والتعويضية التي (تلحق) بالدال فتدفع به إلى مغامرة زاخرة بالاحتمالات والتعدد »[31]، وقد نقل عنهم أحد النقاد العرب شرحاً وافياً للنظرية الاستبدالية في الاستعارة، أي عملية استبدال كلمة بأخرى تجمع بين دلالتيهما علاقة مشابهة، وتكمن مرتكزات هذه النظرية فيما يلي:

26- وكناتها: مواقع الطير، المنجرد: الماضي في السير، الأوابد: الوحوش، الهيكل: الفرس العظيم الجرم، ينظر: الزوزني، شرح المعلَّقات السبع، تحقيق ودراسة: محمد عبد القادر أحمد، 146.

27- النكت في إعجاز القرآن، 86.

28- كتاب الصناعتين، 271.

29- المصدر نفسه.

30- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000ف، 52.

31- عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993ف، 7.

1. لا تتعلق الاستعارة إلا بكلمة معجمية واحدة، مهما كان موقعها في الأسلوب.
2. يمكن أن يكون لكل كلمة معنيان: معنى حقيقي، ومعنى مجازي.
3. يتم استبدال كلمة حقيقية بأخرى مجازية.
4. هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية[32].

فالدلالة التي يتم نقلها تخضع للعلاقات الاستبدالية والسياقية أيضا، بمعنى أنَّ ظاهر الدلالة هو نتيجة علاقاته التي أفرزها السياق، أمَّا باطن الدلالة فهو نتيجة علاقاته الاستبدالية، « وهذا الباطن هو (معنى المعنى) في المستوى الاستبدالي يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهري. لكن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ... وهكذا يتحول الدال اللفظي من أن يكون مجرد طرف في العلاقات السياقية على مستوى النظم إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية، إلى حقيقة كونه دالاً »[33].

فالاستعارة تتجاوز سياق المعنى الأول وتربطه بسياق المعنى الثاني –وقد يكونان متقاربين، أو متباعدين– لتنتج دلالة جديدة تثري الأسلوب، ويعد هذا النقل أو الاستبدال مؤشراً للتغيير أو الجدَّة، حيث تحل فيه مفردة مستدعاة محل مفردة أخرى حاملة معها بذور معان جديدة.

وقد ذكر أبو هلال أغراض النقل الدلالي وهي « إمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، والإرشاد إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه »[34]، ويومئ الشرح والتفصيل إلى تقريب الدلالات وتوصيلها إلى الأذهان، أمَّا المبالغة فهي تشير إلى البحث عن الجمال الفني، والقدرة على الخلق والابتكار، وإثارة الإعجاب بقدر قليل من اللفظ، وهي قيمة جمالية تصحب جميع الأساليب، وقد يكون الغرض أيضاً تصوير الدلالة الاستعارية بصورة الغريب الذي تتوق النفس إلى معرفته، ويمثل أبو هلال لذلك بقوله تعالى: ﴿أَوَمَن كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا كَذَٰلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾

32- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1998، 82.

33- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 5، 1999ف، 181.

34- كتاب الصناعتين، 268.

[الأنعام: 122]، فاستخدام مفردة النور مكان الهدى أبين، والظلمة مكان الكفر أشهر، كما أنَّه ليس فيهما إغراق في الخفاء، لذا اكتسبت الصورة -في نظر العسكري- حسناً وجمالاً يؤثر تأثيراً إيجابياً في نفس المتلقي.

وتبرز جماليات النقل في كونه يعكس رؤية المبدع الذاتية للعالم والأشياء، فحين يعطي المبدع خصائص دال لغوي لدال آخر، يكون قد خطا خطوات كبيرة إلى جهة الكشف عن حقيقة الهوية المستترة في الأشياء، وهي هوية حدسية، وليست هوية منطقية أو حرفية بين شيئين، فعن طريق النقل يقرب المبدع بين الظواهر الواقعية المتباعدة، وعن طريق الإدراك الحدسي تبدو هذه الظواهر متجانسة ومنسجمة، فالنقل « مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن أوجه التشابه الخفية بين الأشياء، يقول ريتشاردز: إنَّ الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة »(35).

ويقلل النقل من حدة المقارنة بين الطرفين التي تبدو جلية واضحة في التشبيه، وتخفت في الاستعارة، فهو يوحِّد بينهما، ويسمي أحدَهُمَا بالآخر، ويجعل من الاستعارة عملية ذهنية دلالية تمزج بين طرفين لغويين، تنقل من خلالها مدلول كلمة ما إلى مدلول كلمة أخرى يتوقف مدى مناسبتهما بحسب هذه المقارنة الكامنة في الذهن.

وللعدول الدلالي في النقل دور في مواكبة التطور اللغوي، فهذه العملية تعطي أسماء لظواهر لم تسمَّ من قبل، وقد تقوم بكسر حاجز اللغة، وصياغة غير المألوف للتعبير عن عواطف وانفعالات تقصر عنها اللغة المعجمية، فالاستعارة صورة بيانية وبلاغية؛ لأنها وسيلة للخروج عن الدلالة اللغوية للتراكيب، ولتوسيع معنى الوحدات المعجمية، وكسر قانون اللغة الذي يحتفظ لكل اسم بمسمى، والعدول عن ذلك من خلال ازدواجية هذه الرؤية في تناول الواقع، والتعامل مع أشيائه؛ ولهذا فإنَّ « البلاغة سيظل لها بعض السلطان، ولكن من منطلق جديد، يجعل من الرصد البلاغي مجرد إمكانات تعبيرية تساعد على نمو الدلالة واكتمالها، كما تساعد على فهم الأسلوب واستيعابه كلاً متكاملاً »(36).

35- عدنان قاسم، التصوير الشعري التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1981ف، 82.

36- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1995ف، 88.

ويتضح النقل الدلالي في الاستعارة القرآنية: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً﴾ [مريم: 4]، حيث تزدوج الدلالة في مفردة (الاشتعال) في الأصل اللغوي، وفي التركيب الجديد بإسنادها للشيب، فثمة عدم ملاءمة معنوية من الناحية الدلالية في اشتعال الشيب؛ وذلك لأنَّ الاشتعال لم يستعمل في أصل وضعه اللغوي بهذا الإسناد فـ« أصل الاشتعال للنار وهو في هذا الموضع أبلغ »[37]، ويعقد الرماني مقارنة بين المستويين معللاً لهذا الحكم بدلالات يستنتجها من دلالات السياق، فالنقل من الأصل اللغوي إلى المعنى المجازي قد تم بوجود تماثل وتشابه بين النار السارية في الحطب والشيب المنتشر في الرأس، وحقيقة التركيب التي يصل إليها المتلقي بمقارنته هذه تتجلَّى في « كثرة شيب الرأس، إلا أنَّ الكثرة لما كانت تتزايد تزايداً سريعاً، صارت في الانتشار والإسراع كاشتعال النار »[38]، وعدل عن الأداء النمطي إلى الأداء الاستعاري لتميز الثاني بقيم معرفية وجمالية تتمثل في التجسيد ودلالة الشمول والسرعة، فموقعها « في البلاغة عجيب، وذلك أنه انتشر في الرأس انتشاراً لا يتلافى كاشتعال النار »[39]، هذا فضلاً عن غرابة الصورة، معطياً إحساساً متزايداً ببلاغة الأسلوب القرآني وفاعليته.

إنَّ حرص النقاد على إرجاع التركيب الاستعاري إلى المستوى الأصلي له، وبيان المنقول عنه، يدل على نظرة تجزيئية تحرص على التقسيم المنطقي الذي يرسم بدقة متناهية حدود العناصر الأسلوبية للاستعارة، ويفصلها واضحة للمتلقي « بوصفها كيانات مستقلة ومنفصلة عن بعضها، وهذا يعني أنَّ الاستعارة تختزل من سياقها اللغوي، وفي هذا تفتيت لأبرز الجوانب المكونة لها، ومن ثَمَّ دراستها بوصفها قضية منطقية »[40].

وقد حرص النقاد على هذا الانتقال من خلال نوع من القياس أو الاستدلال الذي يقيس شيئاً، أو يصل إلى شيء عن طريق آخر[41]؛ ولهذا ولكي نصل للمعنى الأصلي يجب إبراز العلاقة العقلية الواضحة المشتركة بين الطرفين، التي تعدُّ جسراً يُسَهِّل على المتلقي الانتقال من الظاهر إلى الباطن.

37- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، 88.

38- المصدر نفسه.

39- المصدر نفسه.

40- كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة المقياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1997ف، 177.

41- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، دار المعارف، القاهرة، (د. ت)، 243.

المفهوم التركيبي للاستعارة

أولا: التناسب العقلي
ثانياً: التناسب المعجمي

أولاً: التناسب العقلي

إنَّ عملية النقل الدلالي لا تتم إلا في ضوء علاقة تناسب عقلية تربط بين المستعار والمستعار منه، وتعطي للتركيب الاستعاري ديناميته وإنتاجيته، والتناسب بمعنى: التماثل والتشاكل[42] بين الطرفين يسهل على المتلقي التحول من دلالة إلى أخرى، أي من ظاهر الاستعارة إلى باطنها؛ ولهذا قرر النقاد أنَّه لابد من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه[43]، حيث يستطيع المتلقي ذهنياً ملاحظة هذه العلاقة التي عادة ما توجد بين الأشياء، والتي قد يخلقها المبدع بين عناصر متباعدة لا تخطر على ذهن المتلقي، فالاستعارة وسيلة شبه خفية تدخل في أدق عناصر الواقع وأكثرها انفصالاً، وتضيف لها صلات معنوية دقيقة، وقد حذرت الأدوات النقدية للنقاد العرب –التي تشترط للاستعارة شروطاً محددة– المبدع من بعض أنواع الاستعارات، فرأوا أنَّ للاستعارة حداً إذا تجاوزته فسدت وقبحت[44]، وإذا كانت الصلة بين الطرفين صائبة عقلياً ومنطقياً، محققة القرب والمشاكلة والمشابهة بينهما، اعتبرت لائقة وقريبة من الحقيقة، ومتلائمة مع صورتها في الواقع، وذلك بالحفاظ على موضوعيتها، ولا يتوغل في الخيال، وإلا خرج المبدع عن الحد الموضوع له مسبقاً، وعدَّت صورته هجينة، وغير مقبولة نقدياً، لتعارضها مع موازين الصواب العقلي، فالناقد العربي « يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أنَّ الشعرَ صناعة ذهنية أو تخييل عقلي، ولكي يصح العمل الشعري ... فلابد من المشابهة والمناسبة، ومقاربة المجاز للحقيقة، أمَّا الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى »[45].

42- ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط 2، 1986ف، 51.

43- ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، 306.

44- ينظر: الآمدي، الموازنة، 1 /242.

45- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، 225.

وقد جعلهم حرصُهم على وضوح معالم الطرفين مع الانفصال كلاً على حدة، يرفضون توحد الذات والموضوع في الاستعارة، ولا يقبلون تفاعلها مع العالم الخارجي ومحاولتها تعديل علاقات الأشياء، وإعادة تشكيلها وفق رؤية المبدع الخاصة، وتعد العلاقة الاستعارية عارضة أو منقولة، قد نقلت بواسطة ألفاظ عكست بدقة وأمانة ظواهر الأشياء والمفاهيم، ملتزمة العرف المجازي المتعارف عليه، دون أن تكون لها إنتاجيتها الخاصة في تحريك الفكر الإنساني وتوجيهه وتفجير اللغة؛ ولهذا كان النقد تقييماً لغوياً محضاً، وقد علَّق الآمدي على قول الشاعر:

لَا تَلُمْنِي عَلَى الْبُكَاءِ فَإِنِي نَضْوُ شَجْو مَا لُمْت فِيهِ الْبُكَاء[46].

بقوله: «فالمجاز لا يتسع لأن نلوم العين، ولا لأن نلوم انحدار الدمع كما نلوم الدمع، ولا تنتهي الاستعارة إلى هذا الموضع، وإذا استجزنا أن نلوم البكاء فينبغي أن نلوم أيضاً الضرب والقتل والقيام وسائر أفعال الفاعلين»[47]، فقد قصر الآمدي المجاز َعلى أفعال معينة، ومن ثم فلا يجب أن تتعدى الاستعارة حدودها فلا تقع في المفاهيم المجردة، وهذه معادلة ذهنية تمنع الاستعارة من طَرق عوالم جديدة بوصفها حالة تقمص وجداني، حيث تفقد الأشياء اعتياديتها، وثمة شواهد كثيرة تشير إلى تأسيس عادات وقوانين فرضت على الشعراء، حيث يعد الخروج عن العادات في المجازات والاستعارات خطأً وجهلاً وتخليطاً[48]، ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الاستعارة ليست «مجرد معادلة بين طرفين أسقطنا واحداً منهما اعتماداً وثقة في (العقل) الذي يذكرنا -إن نسينا- بهذا الطرف الذي أسقطناه، وإذا لم تكن هناك معادلة ذهنية واضحة ومقننة، فأضعف الإيمان أن يبقى احتمال بأن هذا يصلح لذلك»[49].

وإذا كانت الاستعارة تتركب من مشبه ومشبه به يتصلان بأوجه مشتركة، فإنَّ ارتفاع نسبة القرب ونقاط التشابه بينهما يقلل من درجة التكثيف والإيحاء في الاستعارة، بل إنَّ المحدثين يرون -لتحقق أعلى سمة في الشعرية فيها- ألا يكون بين المدلول الأول والثاني أيّ عنصر مشترك، ففي غيبة أية مشابهة موضوعية تبرز السمات الذاتية

46- أبو تمام، ديوانه.

47- الموازنة، 1 /222.

48- ينظر: للمزيد من الشواهد في ذلك: نفسه.

49- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، 327.

لكل عنصر، تبعد الاستعارة عن المنطق والمألوف، فليس بالضرورة -في المنظور الحداثي- أن تكون العلاقة بين العناصر الاستعارية علاقة تماثل، بل قد تتجمع فيها «عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد»[50]، فالقرابة الظاهرية بين الحقائق ليست في الواقع إلا نتيجة صورة للعلاقات الخفية التي تجمعها، والاستعارة تضيء هذه الروابط وتكشفها، أمَّا كيفية العثور على هذه القرابة فهي سمة حدسية لدى المبدع، تتعلق بقدرته الذاتية الإبداعية على التركيب، بحيث لا يمكن اكتسابها من الآخرين، لاختلافها عن المنهج التفصيلي للأشياء، أو التحليل المنطقي، فالشاعر -كما يقول أبو هلال العسكري- «يفطن لما لا يفطن إليه غيره»[51].

وقد مثل الآمدي للتناسب العقلي بين عنصري الاستعارة بقول زهير بن أبي سُلمى:

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهْ[52]

وعقب عليه بقوله: «لما كان من شأن ذي الصبا أن يوصف بأن يقال: ركب هواه، وجرى في ميدانه، وجمع في عنانه، ونحو هذا، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ورواحله، وكانت هذه الاستعارة أليق شيء بما استعيرت له»[53]، فالآمدي يؤسس - هنا- للتناسب العقلي في هذا الأسلوب التصويري من حيث قربه من المواضعات اللغوية السائدة في المجال نفسه وهو مجال الرغبات والأهواء، كألفاظ الركوب والجري والعنان، فكانت الاستعارة لائقة بما استعيرت له لارتباط الفرس بدلالات الجموح والاندفاع، ومناسبتها للتعبير عن النمط الأصلي، فالناقد هنا إزاء نصين: النص الاستعاري (الفرع)، والنص المعياري (الأصل)، ولعلَّ استدعاء الأصل يشير إلى التخفيف من حدة التجسيم والجدة في التصوير، وكذلك فعل قدامة الذي عقد مقارنة بين دلالتي الفعل (عُرِّيَ) في التعبيرين: الحقيقي والاستعاري، حيث أرجع لفظ (الأفراس) إلى داله الأصلي الذي

50- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981ف، 161.

51- كتاب الصناعتين، 176.

52- ديوانه، دار صادر، بيروت، (د. ط)، (د. ت) 64. وصدر البيت: صَحَا الْقَلْبُ عَن سَلْمَى وَأَقصَرَ بَاطِلُهُ.

53- الموازنة، 3 /267.

يُنسب عادة للحرب، فهي « تُعرى عند تركها ووضعها، فكذلك تعرى أفراس الصبا، إن كانت له أفراس، عند تركه والعزوف عنه »[54]، ويتفق النقاد على أنَّ الغرض من التعبيرين: تحقيق الفائدة، يقول الآمدي: « وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، ويليق به؛ لأنَّ الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه ... وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »[55]، فيجب أن تطابق الاستعارة الأنموذج النقدي المثال، وتقترب من الأصل اللغوي؛ لتحقق فائدة دلالية، وإلا فقد شذَّ الشاعر عن المتعارف عليه تصويرياً، وهذا يتطلب علاقة حرفية بين الفكر والواقع، بين اللفظ الدال والمعنى المدلول، أي بين العبارة وما تعبر عنه، أو بين الاسم والمسمى، وما خرج عن ذلك فهو « في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب »[56].

ويعد التناسب العقلي لدى القاضي الجرجاني استجابة طبيعية لعمود الشعر، والاقتصاد في المذهب الشعري، يقول: « وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين بعده فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة والتقصير والإصابة »[57]، ويستشهد بعدة شواهد منها قول الشاعر:

تَجَمَّعَتْ فِي فُؤَادِهِ هِمَمٌ مِلء فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا[58].

فقد « جعل للزمان فؤاداً، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة »[59]، ولهذا لا نستغرب اعتبار الجديد من الاستعارات تجرأً على اللغة وخروجاً عن العادات، كتعقيبه على قول أبي تمام:

54- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3 1978ف، 178.

55- الموازنة، 1 /250.

56- المصدر نفسه.

57- الوساطة، 429.

58- أبو الطيب المتنبي، ديوانه، 2 /764.

59- الوساطة، 429.

يَا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِن خُرُقِك (60)

ويحيل الناقد قارئ هذا البيت إلى التعبير الأصلي وهو: « أعدل ولا تَجُر، وأنصف ولا تَحِفْ »(61)، ويرى أنَّ الذي دفع الشاعر للتعبير بالصورة أنَّه « لما رآهم قد استجازوا ... وقالوا: قد أعرض عنا، وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا، وكان الميل والإعراض إنما يقع بانحراف الأخدع، وازورار المنكِب، استحسن أن يجعل له أخدعاً، وأن يأمر بتقويمه، وهذه أمور متى حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريقة الشعر »(62).

إن هذه التعليلات التي تبرز المسوغ لتحول اللغة من التجريد إلى التصوير تعدّ ترسيخاً للمعاني الذهنية التي يحرص الناقد أشد الحرص على المحافظة على ذهنيتها، فهي وإن « اتُّبع فيها الرخص، وأُجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام، وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح »(63)، ومن أجل هذا القصد تتم -غالباً- الإحالة من قبل الناقد إلى الأصل اللغوي لهذا التصوير ونزع القشرة المجازية عنه لكي تتضح دلالته مجردة جلية، وكأنهم يرفضون تراكب المستويات وتكثيفها الموغل في الخيال، فمن خلال النص النقدي السابق نجده يضعنا إزاء مستويين:

المستوى الأول: الصورة الحقيقية، وهي (انحراف الأخدع وازورار المنكب)كناية عن الجفاء والإعراض.

المستوى الثاني: ويحتوي ازدواجية إيحائية: الصورة الاستعارية التي تم فيها تشبيه الدهر بالإنسان وذلك في النداء، ونسبة الجفاء والإعراض للدهر، وهو جانب كنائي رمزي.

ويرى أحد النقاد المعاصرين أنَّ الشاعر -هنا- قد توخى المبالغة التصويرية نظراً لمبالغته في المدح، فينسب لممدوحه من الخلال أنَّ الدهر لا يجد بداً من الإمساك عن الإضرار به، فقد خرج عن طوق الدهر، فإن ألم بالممدوح مرض ما فهذا نتاج لتخبط

60- من قصيدة يمدح فيها أبا الحسين محمد بن الهيثم، ويهنئه بالعافية. والأخدعان هما: الوريدان في صفحة العنق أو الودجان. ينظر: ديوانه، 2 /205.

61- القاضي الجرجاني، الوساطة، 432.

62- المصدر نفسه، 432 - 433.

63- المصدر نفسه، 433.

الدهر الناتج عن عدم تبصره للطريق وهو أصعر الخد، وليس عن استهانة للممدوح، فالمقام للتبجيل والتعظيم واعتذار عن الدهر[64]، وأيًّا ما كان الأمر فقد تناول الجرجاني الصورة منتزعة من سياقها، كما أن مثل هذه الاستعارات التي تعتمد على تشخيص الماديات أو المعنويات، وهي تدل عند المحدثين، على خصوبة خيال المبدع وتعكس حالته الشعورية والوجدانية بما تحمله من علامات الحياة والحركة، يراها الجرجاني خطراً على القيم العرفية المألوفة والشعرية، وربما الدينية أيضاً[65]، هذا فضلاً عمَّا يكتنفها من غموض، مما دعا الناقد العربي إلى اعتبارها من الاستعارات القبيحة والبعيدة عن الصواب من منظور الرؤية المنطقية، فالعلاقة بين الدهر والإنسان تبدو غير منطقية؛ لأنَّها تخالف الواقع وتؤكد ما يناقضه، « ولكنها من المنطق الشعري تتساوق تماماً مع الرؤية الحداثية للشاعر الذي يحسُّ بالاغتراب والقهر، وتضاؤل القيمة الإنسانية أمام سطوة الزمن »[66]، ونستنتج من ذلك كله: عدم فصل تناولهم النقدي للأسلوب عن هذه القيم الخارجة عن النص والإبداع، ولهذا أحبُّوا من الاستعارات ما ناسب الواقع ومزج بصرامة الحقيقة واتزان الحكمة، وذلك كقول الشاعر

فَلَسْتُ بِمُبْتَاعِ الْحيَاةِ بِذِلَّةٍ وَلَا مُرْتَقٍ مِنْ خَشْيَةِ الْمَوْتِ سُلَّمَا[67]

فهذا البيت « قريب من الحقيقة، وإن كان فيه شعبة من ضرب المثل »[68]، ويدل ارتباط المثل بالحكمة والعبرة والعظة على الإعلاء من شأن العقل والتدبر والتأمل، كما ترتبط قيمته الأدبية بالوضوح والسلاسة لسهولة حفظه وسرعة انتشاره، وهذا يكسب الاستعارة مزيداً من القبول والاستحسان، لاشتراط الوضوح والسهولة في إدراك وجه

64- ينظر: محمد رشاد محمد صالح، (إسماعيل زاده)، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ط)، 1987ف، 392 وما بعدها.

65- نهي في السنة النبوية الشريفة عن ذم الدهر، عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسم، قال: « لا تسبُّوا الدهر، فإنَّ الله هو الدهر »، ينظر: مختصر صحيح مسلم، الحافظ المنذري، بيروت، 1977ف، 480.

66- عبد السلام مخزوم مفتاح الشيماوي، الحداثة في التراث النقدي في القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير غير مطبوعة، مقدمة إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مصراتة، إشراف: كريم الوائلي، للعام الجامعي 1999-2000 ف، 248.

67- الحصين بن الحمام المُرِّي، ديوان الحماسة، 1 /369.

68- القاضي الجرجاني، الوساطة، 36.

الشبه؛ لأنَّ مِلَاك الاستعارة « تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه »[69].

إنَّ طبيعة التركيب اللغوي في الاستعارة، والطبيعة الدلالية غير المباشرة، تقود -لدى الناقد العربي- إلى تعقد الدلالة وغموضها على نحو ما، فالجرجاني يؤكد ضرورة الإصابة في التعبير بأداء وسط لا يغالي في تلاحم الدلالات وتشابكها، ولا ينحط فيعبر تعبيراً سوقياً مبتذلاً عن المعاني؛ ولذلك اقترب تصوره كثيراً من التشبيه وتبني دلالته وتركيبه، وابتعد نسبياً عن الاستعارة[70].

والاستعارة الجيدة ما سهل فيها الانتقال بين الدلالات، وقد ربط التناسب العقلي بين الطرفين ربطاً ظاهرياً، حتى يسهل بيان أطراف الشبه وربط ذلك بالواقع المعيش، مع مراعاة تناسبها في ذاتها، وانسجامها مع الظواهر الحياتية، ويجب في الاستعارة « امتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر »[71].

إنَّ الناقد العربي يضع المعايير الصارمة للخصائص التصويرية للأسلوب، حيث يرتبط بنمط خاص من العلاقات الموضوعة سلفاً مِن قِبَل مَن سبقهم، وأي خروج عليها يعدُّ خروجاً عن قواعد العقل، وعناصر الواقع الثابتة، فهاهو ابن طباطبا يحاصر الشاعر بضرورة أنْ يستعملَ « من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها »[72]، ففي أبيات المثقب العبدي من تفاعل الدلالات، وتشابك في بنية المعنى ما يرسم ويشكل صورة متكاملة النسيج اعتبرها ابن طباطبا من الحكايات الغلقة، والإشارات البعيدة « فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة وإنما أراد أنَّ الناقةَ لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول »[73]، وهذا التناول يلغي فاعلية الصورة، بل ويسحق نشاط الموقف والسياق في الأسلوب.

يقول المثقب العبدي:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِينِي أَهَذَا دِينُــه أَبَـداً وَدِينِــي

69- القاضي الجرجاني، الوساطة، 41.

70- كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، 175.

71- القاضي الجرجاني، الوساطة، 41.

72- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 158.

73- المصدر نفسه.

أَكُلُّ الدَّهْرِ حِلٌّ وارْتِحَالٌ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي[74]

إنَّ المعايير الصارمة التي تحكم الرؤية المجازية، لو تعداها الشاعر لأدَّى ذلك لاهتزاز الدلالات الثابتة واضطراب النظام، وتداخل الحدود الفاصلة بين الأشياء والمسميات.

ثانياً: التناسب المعجمي

تأخذ الاستعارة أشكالاً نحوية مختلفة، فقد تكون بنيتها اسمية، حيث يسند المبتدأ لخبر ليس له حقيقة ووضعاً، ولكن يقتنصه المبدع من حقل معجمي آخر، وقد تكون بنية فعلية فينسب الفعل لغير فاعله الحقيقي، أو ينصب غير مفعوله في حالة التعدي، مما يخلق عدولاً وتغريباً معجمياً عن التوظيف المعجمي المعياري، فيأتي الخطاب التصويري مكثفاً وشعرياً، وذا مستويات دلالية متراكبة تعطي إحساساً بهذه الطاقة المعنوية التي يملكها التصوير الاستعاري.

وقد تنبه الحاتمي لنوع من الاستعارة الفعلية التي سماها (الاستعارة المستحسنة) لتميزها عن الأداء النمطي وتأثيرها في سياقها الدلالي، وذلك في قوله تعالى: ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ﴾ [الحاقة: 11]، ويرجع الحاتمي الدلالة الإفرادية للفعل (طغى) لأصله المعجمي (علا) فثمة تناسب بين الفعلين حيث كان الأول بديلاً عن الثاني في التركيب الاستعاري، وناسب السياق فقد جعل علو الماء «علواً مفرطاً»[75]، وهذا يناسب ورود الخبر في سياق غضب الله وعقابه، فصار لهذه الاستعارة حظاً في البيان لم يكن للحقيقة، ويجب ألا تقع الاستعارة «في غير موضعها، والاستعارة إذا لم يكن موقعها في البيان فوق موقع الحقيقة، لم تكن استعارة لطيفة»[76]، هذا بخلاف (الاستعارة المستهجنة) التي تخلو من التناسب المعجمي بين الدلالة المعجمية والاستعارية، وذلك في (الاستعارة الاسمية) المتمثلة في تسمية القدم حافراً في قول الشاعر:

74- الوضين: بمنزلة الحزام، درأته: مددته وشددت به رحلها، الدين: الدأب والعادة. ينظر: المفضل بن محمد بن يَعْلَى الضَّبِّي، حيث نُسبت إليه في (المفضليات)، مجموعات من عيون الشعر، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، مايو، 1942ف، 292.

75- الحاتمي، الرسالة الموضحة، 70.

76- المصدر نفسه، 69.

فَمَا بَرِحَ الوِلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتُهُ عَلَى البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرِ[77]

والشاعر قد «وصف رجلاً أضيف وأكرم فقال: مابرح إلا ماء والولدان يكرمنه حتى رأينه قد ركب راحلته، وانصرف شاكراً عنهم، فالمعنى في نهاية الحسن، إلا أنه قال في آخر البيت: (يمريه بساق وحافر) فقبح لما استعار للرجل موضع قدمه حافراً»[78]، فيلاحظ المتلقي هنا سعة الهوة المعجمية بين القدم والحافر، لأن كلا منهما ينتمي لمجال دلالي مختلف عن الآخر، فلا يوجد غرض جمالي -كما يرى الحاتمي- وراء نقل الدلالة من غير العاقلين إلى العاقلين، ومن ثَمَّ لا يوجد مسوغ للتعامل الشعري مع أحدهما بوصفه بديلاً شعرياً عن الآخر، وربما كان اللفظ (حافر) جاء من أجل الإيقاع الصوتي (الروي) وهو حرف الراء.

ويلاحظ أنَّ الناقد العربي يستهجن عبث «الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء وإخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها، مما جعلهم يخلطون بين الإنسان والحيوان، أو بين المعنوي المجرد، والمادي المحسوس»[79]، وبما أنَّ الاستعارة المستحسنة -لديه- ما كانت العلاقة بين الأطراف واضحة جلية وغير مخلَّة بالتناسب المنطقي المعجمي، فالاستعارة المستهجنة ما كانت بخلاف ذلك.

وقد استحسن الصولي الصورة الاستعارية في بيت أبي تمام:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ المَلَامِ فَإِنَّنِي صَبٌّ قَدْ اسْتَعْذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي[80]

ويعود استحسانه لها لما في ألفاظها من تناسب، مما سماه حمل «اللفظ على اللفظ مما لا يستوي معناه»[81]، وقد تولد هذا التناسب من المقابلة بين الحقيقة في (ماء

77- لم ينسب الحاتمي البيت، وقد نسبه قدامة لمزرد، وكذلك في الشواهد الشعرية، 177، ولم أجده في ديوان مزرد بن ضرار الذبياني، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، مطبعة أسعد، بغداد،(د. ط)، 1962ف، وقد نسب في حماسة ابن الشجري لجيهاء الأشجعي في قصيدة طويلة، وقد أورده الآمدي في الموازنة ووصفه بالقبح، ينظر: 1 /45.

78- الحاتمي، الرسالة الموضحة، 71 - 72.

79- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، 231.

80- ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، 1 /23.

81- أبوبكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام وخليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندي، قدم له: أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980ف، 35.

بكائي) والمجاز في (ماء الملام) كقوله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا﴾ [الشورى: 40]، « والسيئة الثانية ليست بسيئة لأنها مجازاة »[82]، وقد استحسن الصولي الاستعارة في ذاتها (ماء الملام)؛ لأنها « طريقة مألوفة عند العرب فهم يقولون: كلام كثير الماء، وما أكثر ماء شعر الأخطل، ويقولون: ماء الصبابة، وماء الهوى يريدون الدمع وماء الوجه وماء الشباب، فما يكون أن استعار أبو تمام من هذا كله حرفاً فجاء به في صدر بيته »[83].

ومن المصطلحات المتعلقة بطبيعة الأسلوب التركيبي للاستعارة (المعاظلة)، وقد أطلقه قدامة بن جعفر على (فاحش الاستعارة) فإذا كانت المعاظلة لغةً تعني مداخلة الكلام بعضه بعضاً « فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض، أو في ما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به »[84]، كقول أوس بن حجر:

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا تُصْمِتُ بِالْمَاءِ تَوْلَباً جَدِعاً[85]

« فسمي الصبي: تولباً وهو ولد الحمار »[86].

وإذا كانت المعاظلة تشير لغوياً إلى التداخل والاختلاط بين حدود الأشياء، فإن هذا النوع من الاستعارة الرديئة -كما سماها قدامة- تخلط بين حدود الأنواع (الإنسان والحيوان) مما يقلل من وجود التناسب بين طرفي الاستعارة، وهذا الرأي يؤكد إيثار قدامة للوضوح على الغموض، وحبه للتمايز، وتفضيله له على التداخل والتمازج.

أمَّا الحاتمي فقد نظر إلى المعاظلة من زاوية التناسب والمشاكلة بين الألفاظ فيسم بها الأسلوب التصويري إذا كان الشاعر « يداخل الكلمة في الكلمة، إذا لم تكن إحداهما من جنس الأخرى، ولا كانت مناسبة لها ولا مشتقة منها »[87]، وذلك بأن

82- أبوبكر الصولي، أخبار أبي تمام، 36.

83- المصدر نفسه.

84- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 176 - 177.

85- ذات هدم: امرأة ضعيفة، الهدم: الكساء الخلق الرث، النواشر: عرق وعصب باطن الذراع، الجدع: السيء الغذاء، والمعنى: بكى ابنها ولم تجد له لبناً فأسكتته بالماء. ينظر: أوس بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت، (د. ط)، 1380هـ 55.

86- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، 177.

87- الرسالة الموضحة، 91.

يخلط بين الحسي والمعنوي، وقد عاب على المتنبي قوله:

شَرَفٌ يَنْطَحُ النُّجُومَ بِرَوْقَيْـ ـهِ وَعِزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجْيَالا[88]

فقد جعل المتنبي للشرف قرنين، على الرغم من أنَّ لفظة الشرف ذات دلالة معنوية، وقد جعل له دالاً حسياً نسبه إليه، وإذا كانت أفضل الاستعارة لدى الحاتمي ما حافظت فيها العلاقة بين الطرفين على التناسب المعجمي والعقلي بين الأشياء، فإنها « من أبعد الاستعارات وأشدها مباينة لمذاهب حذاق الشعراء »[89]، فاستنكاره لها نابع من عدم تفاعل اللفظ والمعنى، وعدم تناسب المستعار مع المستعار له « فالقرون يبصرها العربي في الحيوانات التي يستخدمها لمنافعه ... فالصورة الذهنية المرتكزة عنده عنها تعبِّر عن وضاعة صاحبها وهذا يتنافى ومفهوم الشرف عنده، لذا فهو لا يتقبَّل بأيِّ حال أنْ يتصوَّر الشرف ... ثوراً له قرون يناطح بها، ولذا فإنَّ نفس المتلقي ستنفر من هذه الصورة »[90].

88- معنى البيت: شرفك يزاحم النجوم في العلو، وعزك أثبت من الجبال، وأرسى منها حتى صارت الجبال بالإضافة إليه قلقة. والروق: القرن، وكني عن المزاحمة بالمناطحة، ويجوز أن يريد: أنَّ سلطانه ينفذ في كل شيء حتى لو أراد أن يزيل الجبال لأقلقها، ينظر: المتنبي، ديوانه، 2 /583.

89- الرسالة الموضحة، 92.

90- مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1984ف، 222.