الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

دلالات الاستـعارة في شعر محمد عـفيفي مـطر

ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي أنموذجا

مـذكرة مقدمة لنيل شـهادة المـاجستير

مشروع:"إشكالية الجنس ونظرية النص الأدبي"

إعداد الطالبة:

سورية لمجادي

إشراف الأستاذ:

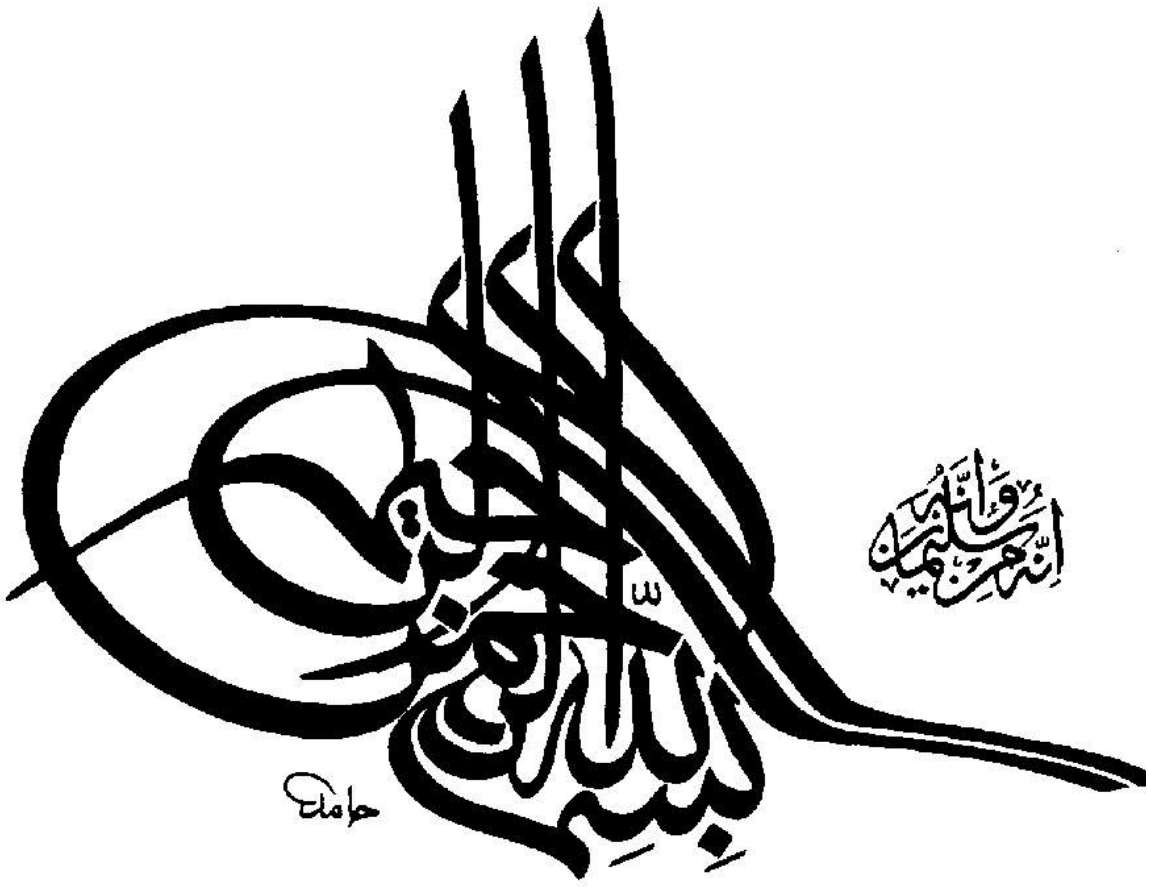
د. ناصر اسطمبول

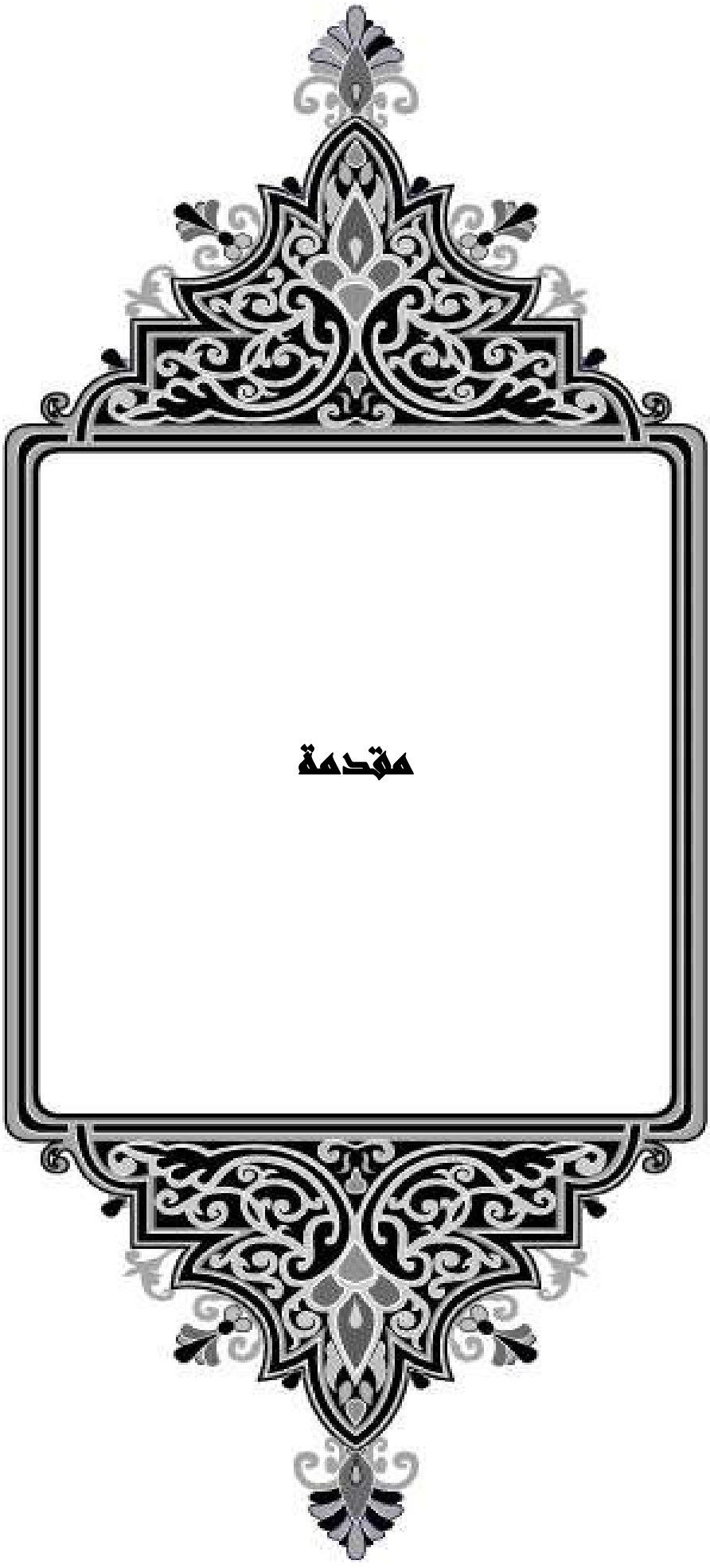
لجـنة المنـاقشة:

أ.د هـــواري بلقـاسم	رئـيـسـا
أ.د نـــاصر اســطنبول	مشـرفا ومقررا
أ.د عبد الوهـاب ميرواي	منـاقـشـا
أ.د عـــلي إبـــراهيـم	منـاقـشـا

السنة الجامعية

2011/2010


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه



مقدمة

انخرطت الكتابة الشعرية في خطى حداثتها، حين تمّ لها الانزياح عن الخطية البلاغية والتجاوز لمحدداتها القبلية، عبر ما تهيئه الممارسات المجازية التي تتجدد باستمرار لتشكل نمطا يستقل بأفقه الخاص.

ونصب هذا التخطي ترد الاستعارة في منحاها الحداثي وهي تتنحّى عن السنن المسبق وتتأبّى التشكل المغلق، لتخطو على مسالك التمدّد في رحاب المطلق المتعدد، إذ انعطفت ضمن مدارة تنفتح على الصوغ المتفرّد فتشعبت دروبها وتعقدت مسالكها بالتوسع على العجيب من التراكيب والتوغل في أوديّة الغريب وما استدعته من صور ورموز وأساطير، أسهمت في بلورة جمالية مغايرة لتلك التي أفرزتها البلاغة الجاهزية، بحيث تلخص كلية الممارسات المجازية أو تكاد تتجاوزها.

وركحا على هذا التوظيف الجديد تمّ الانفلات عن قسرية تحديدها والالتفات إلى فاعليتها في هيكلة الخطاب الشعري وإنتاج دلالاته.

يعد خطاب "**عفيفي مطر**" أنموذجا للبحث الذي نتوخى معالجته، كونه تعدّى تلك المُحددات لوظيفة البناء التي تمليها بلاغة الجنس، لينتقل من الجاهز المغلق إلى المفتوح المتداخل، عبر ما تُتيحه الأبنية السوريالية التي تمنحه تشكيلات استعارية تتوسع لاحتوائه في كليته.

من هنا استدعى البحث مباشرة حقل الاستعارة لديه كونها تنفك عن رقّ التضييق وقيد الانغلاق إلى أفق تشكل فيه آلية جوهرية في إنتاج خطابه، حيث يصبح من الصعب استيعابه من دون تحديد دلالاتها التي سنتقصدُها.

وفي الوقت ذاته وعبر ما سلف، يدفعنا البحث إلى تقصّي تلك المسارات لحفريات التحول التي قطعتها الاستعارة، انطلاقا من الحقل البدئي إلى تخوم التشكل حيث لم تعد مجرد زخرفة لغوية وحلية تزينية، وإنّما أداة معرفية وآلية حجاجية تُسهم في بنينة العديد من أنساقنا التصورية.

وردفا على ذلك يتمُّ التعريج على تلك الهزّات التي خلخلت بلاغة الجاهز للخطاب الشعري ولاسيّما تلك الرجّات التي لحقت بالاستعارة.

وعلى شفير هذا الملمح من الطرح، تحددت لنا جملة من التساؤلات، نجملها فيما يلي:

- ✓ كيف تُسهم الاستعارة في تشكيل الخطاب الشعري وإنتاج دلالاته؟
- ✓ فيما تجلّى الخرق للمعيار الاستعاري في الخطاب الشعري الحداثي، وما هي الأوديّة التي خرجت إليها الاستعارة وما المواطن التي تواصلت بها؟
- ✓ وإذا كانت الدراسات النقدية لا تميل إلى استعمال "اصطلاح الاستعارة" في مقاربتها للشعر الحداثي، فلا يفتأُ السؤال يراودنا عن حقيقة ذلك؟ فهل استغني الشعر الحداثي عن حضورها، كونها تشي بالتقييد وهو يتنافى والتحديد؟ أم أنه بات من المستلزم خلع أسمال التقليد واستبدالها باستعمال جديدة ليس إلا ترجمة لها وهي تنفتح على مسالك التمدد والتجدد؟
- ✓ وكيف يشكل "**عفيفي مطر**" استعاراته وما الموقع الذي تحتله في خطابه وما مدى فعاليتها في توجيه مساره وتجلية دلالاته، وإذا كان خطابه ينهض على سوريالية التّشكل إذ يمارس فعل الفتق لبلاغة مغايرة تنفتح على المجهول وترتاد اللامأهول فكيف يتأتى للقارئ إدراك كنه رؤاه وهو يخالف عرفه الجاري؟
- ✓ وإن سلمنا بأن خطابه يستحيل في كليته إلى استعارة موسعة، فهل تُجلبب الاستعارة المعنى وتحجبه أم تؤديه وتكشف عنه؟

هذه الأسئلة وغيرها كثيرة، شكلت أرضية لها البحث الموسوم بـــ:

"دلالات الاستـــــعارة في شـــعر مـــحمد عفيـــفي مـــطر"

ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي أنموذجا

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع وليد الصدفة، وإنما رغبة حثيثة تملكتني وتعلق بالموضوع استبد بي وهاجس ظل يلاحقني ويطاردني فأعياني واستدكّني وشعلة ما فتئت تتأجج، فامتد سعيرها لتلفحني بحرارة العزم على خوض غماره، إذ شدّني خطاب "**عفيفي مطر**" الشعري في بحث التخرج المعنون بـــ "**سيميائية النص الشعري الحداثي قصيدة كتاب المنفى والمدينة لمحمد عفيفي مطر أنموذجا**"، وأثار تساؤلاتي وأنا أكابد جسارة لغته وعسر اكتشاف دلالاته فآثرت مواصلة المسار علني أتمكن من مقاربته ولو بالنزر القليل.

كما تعد محاولة محتشمة لتجاوز النظرة التقليدية للاستعارة والالتفات إلى فعاليتها كنظرية للخطاب تُسهم في بنينته وتحديد دلالاته.

وإذا كان التعامل مع الاستعارة في الخطاب الشعري لدى "**عفيفي مطر**"يستوجب تصورا نظريا نتوخى من خلله استدعاء أهم المرتكزات، التي تنهض عليها ومن ثمّ الانفتاح على الحقل الإجرائي الذي يعضُد فيه الباحث على المنطلقات النظرية فقد حاولت بسط أرضية منهجية لبناء أركان هذا البحث في خطة من ثلاثة فصول.

ولأن طبيعة البحث تقتضي الإشارة إلى أهم المقولات التصورية للاستعارة قصد الأخذ بها، فهذا ما تناوله الفصل الأول في ثلاث مباحث، يتعرض المبحث الأول لتواصل الاستعارة بالبلاغة وتقصي مسار تحولها من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل حيث أضحت تهيمن على البلاغة وتلخص كليتها.

وبما أن الاستعارة خرجت إلى تخوم التشكل، فقد احتضنتها الفلسفة وبذلك يصبح المبحث الثاني رصدا لأهم النظرات الفلسفية للاستعارة التي ظلت تتراوح بين رفضها بوصفها خداع وزيف وبين الإقرار بحضورها في الخطاب الفلسفي، حيث تعد آلية معرفية تُسهم في إعادة بنينة أنساق الواقع وبلورة الفكر، لأنها أسّ الحجاج. من هنا يكشف المبحث الثالث عن إستراتيجية الحجاج عبر الاستعارة وفعاليتها في تأدية فن الإقناع.

ومن أجل معرفة الخرق الذي مارسته الاستعارة ومن ثمّ كيفية تشكُلها في الخطاب الشعري الحداثي، ومدى توازي ذلك مع المسلك التكويني للاستعارة، لدى "**عفيفي مطر**" بما يُمكّن من الظفر بلمح تصوري يتيح الانفتاح على الحقل الإجرائي، قسمت الفصل الثاني إلى ثلاثة مباحث؛ عمدت في المبحث الأول إلى بيان تحولات اللغة الشعرية واستعاريتها ومدى إسهام التعدي اللغوي للمعيار التقليدي في تشكيل الاستعارة وانفتاحها، وبالمقابل كيف تؤدي الاستعارة إلى خلق لغة جديدة وتمنحها حيويتها.

أما المبحث الثاني فخصصته للتشكل الأيقوني للخطاب الشعري، حيث تسهم الاستعارة في أيقنة الخطاب وتوسيع حيزه البصري، وأمّا المبحث الثالث فعنونته بالتوسع الاستعاري وتلاشي المجاز الشعري حيث تقصيت طبيعة التجديد من خلل تواصل الاستعارة بالصورة ،الحلم ،الرمز والأسطورة. وعبر ما سلف نقف في هذا الفصل على فعالية الاستعارة في تشكيل الخطاب الشعري الحداثي.

وختاما يرد الفصل الثالث محاولة لمقاربة الاستعارة في خطاب "**عفيفي مطر**" لمعرفة مدى إسهامها في توجيه مسار خطابه وإنتاج دلالاته، وبذلك يتوزع على ثلاث مباحث؛ يتناول المبحث الأول دلالات التشكل الاستعاري، إذ تمارس الاستعارة وفق تشكلاتها فعل الفتق لدلالات الموازية لمقاصد الشاعر.

وأعقبته بمبحث يحاول الوقوف على دلالات التأيقن الاستعاري، حيث تغدو الاستعارة أيقونة منتجة للدلالة وختمته بمبحث يكشف عن ما يؤديه التهجين الاستعاري عبر استعارة الشخصيات والصيغ والرموز في توضيح دلالات الخطاب وتوسيعها.

وقد اعتمدت في هذا البحث الذي عرج عليه تأملي على مجموعة من المصادر والمراجع التي هدتني سواء السبيل وكانت الرفيق المعين في تحديد ملامحه، من ذلك الكتب التي تناولت قضايا الشعر العربي المعاصر والحداثي، والتي ترد في الصفحة المخصصة لها، بالإضافة إلى كتاب "**الاستعارات التي نحيا بها**" للايكوف وجونسون "**والسيميائية وفلسفة اللغة**" لأمبرتو إيكو، "**والخطاب وفائض المعنى**" لبول ريكور.

ولأن طبيعة البحث تقتضي الوصف والتحليل، فقد استعنت بالمنهج الوصفي التحليلي في رصد مباحث هذه الدراسة.

ولا أخفيكم سراً بأن عملي هذا قد أحاط به النقص والاعوجاج من كل جانب ولم يطفأ نيران تساؤلاتي وكان خارج توقعاتي، مخيبا لطموحاتي، وما حملت بتحقيقه ولكم شعرت بالرغبة الحثيثة في تمزيقه، كلما استشعرت النقص الذي به.

لكن؟! عزائي في هذا وسلواي أن كل عمل بشري مآله النقصان، وأني مازلت غضة طرية العود!؟ بذرة تنتظر آوان التفتق!؟ لكني مؤمنة أن فشلي ما هو إلا معبر لنجاحي؟!!؟ ولكم أهفو إلى تقويم اعوجاجه وأن تعقبه دراسات في هذا المضمار، وإن كانت هناك من عقبات قد واجهتني؟! فلا أُحيلها إلاّ إلى ضُعفي وقلّة حيلتي وإلى الوقت الذي حاولت جاهدة أن أقطعه فقطعني!؟

وألفُ عذر لأساتذتي المتخصصين على ما أصاب هذا البحث من تقصير، لأني سمحت لنفسي أن أتعلم السباحة في بحور علومهم وأتدرب الفروسية على صهوات خيولهم وأتفنن الرماية بسهامهم التي لا تطيش؟!

وختاما أتقدم بجميل الشكر وكثير الامتنان إلى أستاذي القدير **ناصر اســـطمبول** الذي فتح لي بصبره ومساعداته آفاقا رحبة لإنجاز هذا البحث ووجهني إلى ما غـــاب عني ، كما لا يفوتني أن أشكر اللجنة الموقرة التي تحملت مشقة قراءة البحث وتقويمه كما أُسدي شكري خالصا إلى رفاقي في البحث والمصالح الإدارية لقسم اللغة العربية وآدابها على ما قدموه لي من خدمات.

وأسأل الله السّداد في القول والرّشاد في الفكر والإخلاص في العمل، والحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده .

الفصل الأول

المقولات التصورية للاستعارة

المبـــحث الأول
الاستـــعارة والبـــلاغة

1-تواصل الاستعارة بالبلاغة

2- الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل

3-الشعر الحداثي وهيمنة الاستعارة

الاستعارة والبلاغة:

1-تواصل الاستعارة بالبلاغة:

تبوأت الاستعارة منزلة كبيرة في حقل الدراسات البلاغية، لما تؤديه من فعالية في تشكيل الخطابات وهيكلة أنسجتها وتحقيق جماليتها. ولعل هذا الاحتفاء بالاستعارة تجيب عنه البلاغة، لما تحفل به من الحضور الوافي تجاهها منذ بدئية تخلقها، انطلاقا من "**أرسطو Aristote**" الذي ألح على ضرورة الانعطاف المجازي والانخراط ضمن التخييلي، معتبرا أن « أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة [...] هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره وهو أية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه»"[1]. وبهذا ترد الاستعارة لدى "**أرسطو Aristote**" وهي تتأسس على تركيب متشاكل متداخل، حيث تنفتح على فضاء يتعدى تلك المحدودية التي يجليها الدرس البلاغي، فيطاول محدوديتها ليبلغ تخومها القصية ويمنحها شرعية التمدد خارج جنسها، وهي بذلك تظفر بتلك الحيازة من التوسع والإطلاق، كونها تنوب عن جملة الصور التي تؤديها البلاغة.

ولم تظل هذه النظرة حبيسة الأخذ لدى "**أرسطو Aristote**"، وإنما امتد صداها لدى العديد من النقاد والبلاغيين القدامى منهم والحداثيين* الذين استقو تصوراتهم من معين شعرية "**أرسطو Aristote**". وسنكتفي بالإشارة إلى "**جون كوهن**" الذي ذهب إلى الاعتداد بها من حيث كونها محدثة الانزياح الذي هو المفهوم الأساس لنظريته، ولا يجد بدا من الاعتراف بسلطتها وسطوتها، إذ تنطلى عليها جميع الصور. ومن ثم فهو يذهب إلى أن « المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة»"[2]" التي تشكل محور العملية الشعرية « وتتجاوز حدود الانزياح إلى نفيه، إلى نفي النفي

1- طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري محمد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص.128.

2- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد، العمري محمد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1986، ص.170.

* ــ سنأتي على ذكر البعض منهم في المباحث الموالية.

فتستكمل بذلك العملية الشعرية منطقها الجدلي، وتحقق العتبة الشعرية المؤدية إلى عالم دلالي جديد، هو دلالة الإيحاء»"[1]".

يرد مؤدى هذا الطرح وهو يعرض درجة كبيرة من المصداقية، إذا سلمنا مع "**كاسيرر Ernst Casserer** "، بأن الاستعارة هي الحقل الحفري لتخلق اللغة"[2]"، وغير بعيد عن هذا الرأي، يذهب "**جان باتيستانيكو**" إلى أن « اللغة الأولى هي لغة استعارية»"[3]" في حين يقر "**نيتشه Nietzsche**" أن الوجود قائم على الاستعارة"*" وغيرهم كثير ممن يشيدون بالاستعارة بوصفها الخطاب الجامع والتشكل الباني لأمشاج الصور البلاغية.

وفي المجمل الحاصل تغدو الاستعارة جوهر البلاغة، والسبب في كينونتها وسر وجودها، كونها « ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة»"[4]" وحضورا في بنية أنساق الخطاب البلاغي وحفريات تخلقه.

وفي المقابل، ظل الإشكال حول الاستعارة واردا لدى العرب؛ إذ وقفوا إزاءها موقف المتراوح ما بين مد بوصفها جنسا جامعا تتشذر عنه بقية الصور الأخرى

1- اسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.02، 2008، ص.131.

2 - Voir, Ernst Casseres. La philosophie des formes symbolique, tr. par Ole Hansen, Love et Jean lacaste, ed minuit, Paris, 1972.

3- تودوروف تزفيتان، مفهوم الأدب، تر. منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص.66.

*- "ظهر "لينتشه" أن الواقع ولغته يقدمان حقيقة ينخرها الوهم، أي أنها تستحيل إلى غواء إلى عدمية، ولنخر العدمية وملأ الوهم بالحقيقة، توجب تحويل العالم إلى مجاز حيث كل شيء مستعار لخدمة الوهم، ثم يتم إلحاق المجاز باللغة. اللغة كوسيط لتمثيل الحقيقة، ويستقر العالم النهائي داخل التأويل بمجال لكل هذه التحولات " اللغة والتأويل -مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي-، عمارة ناصر، دار الفرابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.01، 2007، ص.86.

4- إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط.01، 2005، ص.233.

وجزر؛ إذ تنحصر وتضيق مدارتها فتنحدر إلى درك أسفل، بحيث لا تمثل سوى نفسها.

ولما كانت الإستعارة شديدة الوثاق بالإعجاز القرآني، حظيت باهتمام بالغ لدى اللغويين والنقاد والبلاغيين، غير أن طرائق تمثلها قد تفرقت بهم في دراستها وتقديرها وإن كانت نظرة نقاد القرن 04 هـ "**كابن طباطبا العلوي**" (322هـ) و"**الحاتمي**" (388هـ) و"**قدامة بن جعفر**" و"**الآمدي**" (370هـ/371هـ)، تكشف عن ذلك التواضع حولها على حد ما أبان عنه "**جابر عصفور**"، والتي « لا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعري، إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب، ومحافظة على علاقات الواقع الخارجي، وتناسب أجزائه. ولاشك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الاستعاري، وتستهجن البعد في الاستعارة»"[1]"، وفي مقابل هذا المأخذ لا نعدم العديد من الدراسات التي أنزلتها منزلها من الأهمية، وموضعها الجوهري من الحضور الفعلي، هذا ما نلفيه لدى "**عبد القاهر الجرجاني**" (471هـ) الذي « لم يقبل ما خلفه السابقون، بل حاول أن يناقش ويوازن ويرفض ويقيم ... بذلك كله تصورا للاستعارة أنضج من تصورات كثير من سابقيه»"[2]". وقد عقبته محاولات عدة، راحت تعظم من شأنها بإبراز فعاليتها، وإن كان "**محمد مشبال**" يأخذ مسلكا مغايرا بوصفها « إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتساف تصنيفها في أعلى الدرجات»"[3]"، فيكون بذلك أنموذجا عن الذين حاولوا التقليل من قدرها وإغفال فعاليتها. وعلى الرغم من تضارب الآراء حولها لا نجد ريبا في الاعتراف بمزيتها وتميزها كونها الأصل في تخلق حفريات المجاز والنبع الثر لتناسل الصور والمحسنات، وبذلك تلخص كلية البلاغة وتختزل مباحثها.

1- عصفور جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.03، 1992، ص.222.

2- المرجع نفسه، ص.233.

3- مشبال محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، ط.01، 1993، ص.23.

ولأن الاستعارة تتموقع على تلك الدرجة من المركزية وتنهض على ذلك الملمح من الأهمية، فقد أذكت فاعلية الجدل التصوري حيث ازداد حولها أوار النقاش وطفق كل تصور يباشرها في ضوء أقيسة معينة. ومن ثم تعددت النظريات حولها وتشعبت واختلفت اتجاهات دراساتها وتفرقت. غير أنه وفي حدود ما يتوخاه بحثنا، لا نروم تقصي مسالك هذه النظريات، وعرض أسسها ومبادئها بقدر ما نرنو إلى التساؤل عن تلك الهزات التي صاحبتها والتغيرات التي طرأت على دراستها ما بين بلاغة جديدة وأخرى تقليدية ؟

2- الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل:

ظلت البلاغة التقليدية وبمجمل ما نهضت عليه وفية للمأخذ الأرسطي، تمتح من تنظيراته في تناولها للاستعارة، ولم تتجاوز تخوم التعريف الأرسطي لها بوصفها « نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من نوع إلى نوع أو ينقل بطريق المناسبة»"[1]". وانطلاقا من هذا التحديد ترد "**النظرية الاستبدالية**" وهي تموقع حضورها المهيمن «على التفكير البلاغي من أقدم عصوره إلى الآن، لأنها نظرية إنسانية كونية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم»"[2]" حيث تناولت الاستعارة بوصفها مجرد عملية نقل أو استبدال لكلمة بكلمة لأخرى أو تعبير حرفي بآخر مجازي، لسبب المشابهة أو المماثلة مما من شأنه أن يضفي على الكلام طابع المتعة والجمالية وكذا مكنة الإبداع والفنية.

وقد تبنى هذه النظرية أغلب البلاغيين الغربيين منهم والعرب، إذ سيطرت في موروثنا البلاغي على مجمل الدراسات التي تناولت الاستعارة بدءا "**بالجاحظ**"

1- طاليس أرسطو، في الشعر، ص.116.

2- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص-، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص.82.

(255هـ) الذي اعتبرها « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»"[1]" إلى غيره من النقاد "**كابن المعتز**" و"**الآمدي**" (370هـ/371هـ)، و"**عبد القاهر الجرجاني**" (471هـ) الذي عدل عن قوله بالنقل في الاستعارة إلى الادعاء"[*]"، فكان له السبق في إدراك العديد من مسائلها والفضل في تجلية الكثير من مستغلقاتها، وهذا ما سنوضحه في موضع مغاير.

وليست غايتنا تعداد النقاد والبلاغيين العرب، وتفاصيل نظرياتهم ووجهات رأيهم حول الاستعارة، وما أكثرها الدراسات التي تناولت هذا الجانب وقد كفت وأوفت"[2]". وفي المجمل الحاصل، فإن مفهوم الاستعارة في النقد العربي يتحدد « على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها المستعار منه والمستعار له، وأنها تعتمد على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس من التشابه»"[3]". هذا ما يتوافق ومرتكزات "**النظرية الاستبدالية**" التي حصرها "**محمد مفتاح**" فيما يلي:

« أ- الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه.

ب- أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان: معنى حقيقي ومعنى مجازي.

ج- الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية.

د - هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية»"[4]".

1- الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ط.04، ج01، ص.152.

*- قدم **الجرجاني** مجموعة من الحجج لدعم وجهة نظره الجديدة، دون أن يشير أدنى إشارة إلى تبني القول بالنقل فيما مضى ومن حججه؛ أن القول بالنقل من غير ادعاء تناقض، هناك أمثلة لا يتصور فيها النقل. ويؤكد ذلك بقوله: « ادعاء معنى الاسم، لا نقل الاسم عن الشيء». ينظر، العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص.181،180، وينظر كذلك، عصفور جابر، الصورة الفنية، ص.224،225.

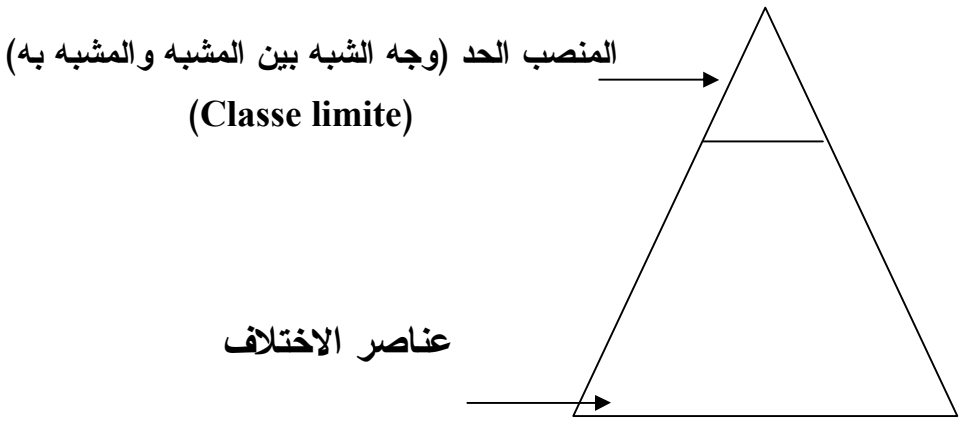
2- ينظر على سبيل التمثيل لا الحصر، الصاوي أحمد عبد السيد، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.

3- سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط.01، 1983، ص.285.

4- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- إستراتيجية التناص- ص.82.

وتأسيسا على ما سلف، يتضح أن هذه النظرية قد ضيقت مرامي الاستعارة وكبحت جسارتها بجعلها مجرد زخرفة لغوية وحلية تزيينية واستبدال لمعنى بمعنى آخر في أطر معيارية كابحة دون أن تتعداها إلى فعاليتي الخلق والابتكار.

وعليه تذهب "**جماعة مو Group Mu**" في مدونتها التصورية الموسومة بـــ"**البلاغة العامة**" إلى أن « المشابهة وإن كانت أساس العملية الاستعارية، فلن يتأتى ذلك باستبدال عنصر بآخر وإنما بتقاطعهما»"[1]"، حيث أن المشبه والمشبه به وإن اختلفا في كافة العناصر، فسيتقاطعان في محدد يجمعهما وهو ما تسميه "**جماعة مو Group Mu**" بـــ "المنصب الحد **Classe Limite**"، حيث يظهر فيه المشبه والمشبه به وكأنهما شيء واحد مع اختلافها في كافة المناصب السفلى، ويمكن أن نوضح ذلك عبر الشكل الآتي:



مخطط رقم -01-

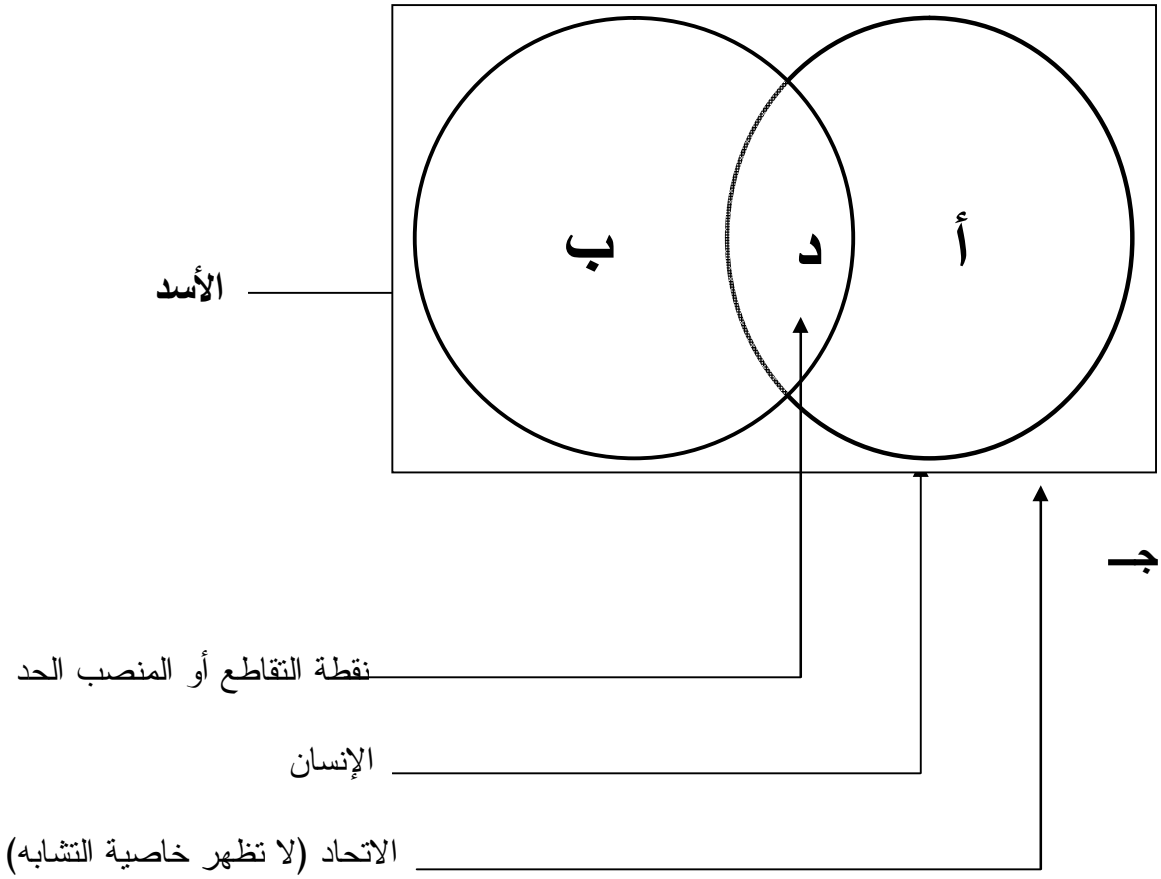
نلفي بين المستعار والمستعار له سمات مشتركة هي التي تحقق التشابه ولا تظهر إلا من خلل عملية التقاطع، نفترض مثلا أن السيرورة الاستعارية تكتب على شكل: (أ)←(د)←(ب)، حيث إن (أ) (المستعار له أو الإنسان) وهو نقطة الانطلاق التي وصلت إلى (ب) (المستعار أو الأسد) عن طريق (د) التي تكون دوما محذوفة في النص غير أنها تؤول من قبل القارئ.

1 - Group Mu , Rhétorique général, , ed.. Seuil, 1981, P.107

وعليه، فإن: أ ∩ ب = د (المنصب الحد أو الخاصية المشتركة)"[1]"

أ u ب = د (لا تظهر الخاصية المشتركة)

ويمكن أن نوضح جملة هذا التعالق في الشكل الآتي:



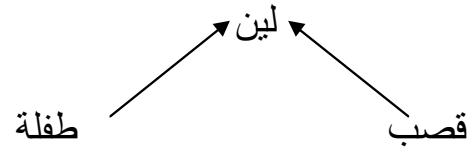
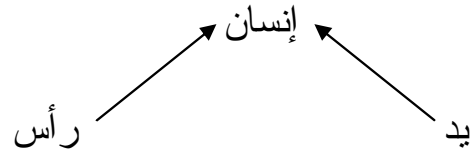
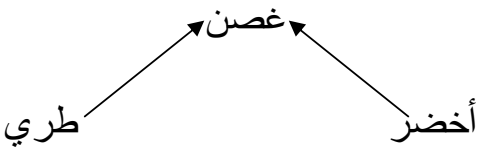
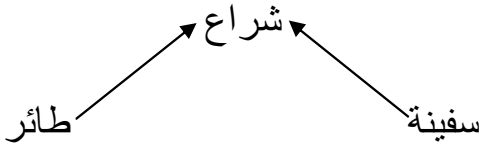
مخطط رقم –02–

يتضح من هذا الرسم أن (د) مجاز مرسل لـــ (أ) و(ب) مجاز مرسل لـــ (د).وعليه؛ فالاستعارة نتاج مجازين مرسلين؛ أحدهما خاص والآخر عام، ولن تتحقق

1 -Group Mu , Rhétorique général, P.107,108

محددات التقاطع المشترك بمجرد استبدال عنصر بآخر، وإنما بتقاطع العناصر المشتركة"[1]".

ومن هنا تذهب "**جماعة مو Group Mu**" إلى أن البلاغة التقليدية، لم تحدد بدقة الفرق بين النقل والاستبدال الذي يجعل من الأول طريقة له في عملياته. ويمكن أن نوضح من المخطط الآتي العمليات التي بموجبها تكون الاستعارة ممكنة أو مستحيلة عن طريق الانتقالات المتبادلة بين مجازين عام وخاص وذلك عبر ما يجليه هذا النحو من المخطط:

مخطط عام	التبادل المجازي (أ) ←— (د) ←— (ب)
1- Σ (مع+مخ) استعارة ممكنة	
2-π (مع+مخ) استعارة غير ممكنة	
3-Σ (مع+مخ) استعارة غير ممكنة	
4-π (مع+مخ) استعارة ممكنة	

مخطط رقم -03-

1-Voir, Group Mu , Rhétorique général, P.107.

وبالتساند إلى هذا الاستقطاب النظري "**لجماعة مو**"، يتضح أن (مع، مخ) مجازين مرسلين؛ أحدهما خاص والآخر عام، أما(∑) عملية الاتحاد، وأما (π) فعملية التقاطع. وعليه؛ فإن المثال (02) غير ممكن (استعارة غير ممكنة) لأن (أ) و(ب) غير منفصلين ولا يوجدان إلا في (د). ولهذا فالتقاطع مستحيل وكذلك بالنسبة للمثال الثالث. أما إذا انعطفنا إلى المثالين (01) و(04) فاستعارتهما ممكنة لوجود العنصر المشابه المشترك بين عناصر مختلفة"[1]".

والفرق بين العملتين (π،∑) أنهما تسمحان بتمييز نوعين من الاستعارة؛ الاستعارة المفهومية والاستعارة المرجعية؛ فالأولى دلالية ترتكز على حذف وإضافة السام **Séme**، أما الثانية فترتكز على حذف وإضافة الأجزاء، أي ترتكز على الصور (إعادة تقديم عقلي)"[2]".

وعلى شفير هذا الملمح من الطرح، نخلص مع "**جماعة مو Group Mu**" إلى أن العملية الاستعارية لا تقتصر على الاستبدال فحسب، ومن ثم رفض النظرة التقليدية لها والتي أجملها "**بول ريكور Paul Ricœur**" في ست نقاط، تمثلت أساسا في كونها لا تعنى إلا بالتسمية وأنها تمثل لمعنى الاسم من خلل العدول الذي سببه المشابهة، التي وظيفتها إحلال معنى مجازي محل معنى حرفي. وبهذا لا تمثل أي ابتكار دلالي ولا تقدم معلومات جديدة عن الواقع"[3]". ومن ثم تصبح « أول المسلمات المرفوضة، هي التي ترى أن الاستعارة مجرد حدث يدل على التسمية؛ أي مجرد استبدال في دلالة الكلمات»"[4]".

1- Voir, Group Mu , Rhétorique général, P.108

2 -Voir, Ibid, P.108

3- ينظر، ريكور بول، نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى- تر. الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2003، ص. 88،89.

4- المرجع نفسه، ص.89.

نلمح ذلك التمثل التصوري لدى أغلب البلاغيين في نقدهم للنظرية التقليدية ومطالبتهم بضرورة تجاوز معتقداتها على حد ما أبان عنه "**مهيبل عمر**" في مؤلفه الموسوم بـــ "**من النسق إلى الذات**"؛ إذ « ينبغي أن نرفض تلك الأطروحة التي مازالت تحظى بتأييد "**رومان ياكبسون**" والتي مؤداها أن مصير التشابه أو المماثلة مرتبط ارتباطا وثيقا بذلك المصير الخاص بنظرية معينة في الاستبدال، كما سنجهد أنفسنا في إظهار أن لعبة التشابه أو المماثلة ليست بأقل وجوبية في مجال نظرية معينة "التوتر". وبالفعل فإن الجهد الذي يبذله التشابه أو المماثلة، هو من يعود إليه الفضل بالدرجة الأولى في جلب التجدد الدلالي، الذي يمكن بموجبه ملاحظة ذلك (الحوار) المستحيل بين فكرتين معينتين بالرغم من تباعدهما المنطقي»"[1]".

ضمن هذا المنحى من التصور تتأسس "**النظرية التفاعلية**" وهي تحاول تلافي جاهزية المعطيات القبلية بالانفلات إلى أسس مغايرة، مانحة الاستعارة مجالا أرحب إذ بموجبها لن تظل حبيسة عمليتي النقل والاستبدال، رهينة وظيفتي إضفاء طابع المتعة والجمال بقدر ما تعد آلية جوهرية في تشكيل الخطاب وبنينة تصوراته في عملية تفاعل وتوتر بين عناصر وإن تنافرت وافترقت، وتواشج بين عوالم وإن تدافعت وتباعدت. ويمكننا العودة إلى "**محمد مفتاح**" وهو يعرض تعدادا لأهم مرتكزاتها:

« أ- الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة.

ب- أن الكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية وإنما السياق هو الذي ينتجه.

ج- أن الاستعارة لا تنعكس في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.

د- أن المشابهة ليست العلاقة الوحيدة في الاستعارة، فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها.

1- مهيبل عمر، من النسق إلى الذات- قراءات في الفكر الغربي المعاصر-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط.01، 2007، ص.266.

هـــ-الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها أيضا ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية أو بتعبير ثان نحيا بها»"[1]".

إن مثل هذا المعطى التصوري، قد شهد ذيوعا واسعا لدى البلاغيين الجدد في التنظير الغربي، كـــ"**ريتشاردز**" الذي عارض بشدة "**النظرية الاستبدالية**" كونها لم تلتفت للفعالية المعرفية للاستعارة واكتفت بالوقوف ضمن المجال التشكيلي بوصفها « جمالا وزخرفا أو قوة إضافية للغة لا على أنها الشكل المكون والأساس لها»"[2]" وكان عليه في المقابل أن يجنح إلى صياغة تصورات تمنح الاستعارة بعدا آخر، إذ يحيلها إلى مختبر التجريب، فتغدو شبيهة بعملية كيميائية تتخلق بفعل التفاعل وتنبثق عن مخاض التوتر، فيتفتق المعنى المقصود عبر تشاكل بين المتباينات وتآلف بين المختلفات.

وتبعا لذلك لن تكون الاستعارة نتاجا للمتشابهات وتواشجا للمتماثلات وحسب، بل نتيجة « وجود فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معا هما: المشبه والمشبه به وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة مشتركة بينهما، وينتج المعنى نتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين»"[3]"، وبذلك تغدو أكثر عمقا وفعالية في تشييد واقع الخطاب الأدبي وبنينة تصوراته وبلورة مفاهيمه، متجاوزة الإطار اللغوي إلى حقل تصوري معرفي.

وإذا كان التنافر والتباعد بين طرفي الاستعارة، هو الملمح المميز لهذه النظرية فهذا ما يتوافق وسمات الشعر الحداثي ولاسيما السوريالي« الذي يجمع بين أشياء

1- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، ص.83.

2- ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر. حلاوي ناصر، الغانمي سعيد، مجلة العرب والفكر العالمي، ع.13،14، 1991، ص.38.

3- أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث- الأبعاد المعرفية والجمالية-، دار الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط.01، 1997، ص.106.

متفاوتة من أجل الإشارة إلى مستوى آخر من الوجود، الذي يمكن للاثنين أن يتعايشا فيه سوية»"[1]".

يذهب "**جاكوب كورك**" إلى أن "**أرسطو Aristote**" وإن كنا صنفناه ضمن البلاغة التقليدية، فإن نظرته للاستعارة تنطوي على كثير من الإرهاصات للنظريات الحداثية بحيث« يمنح أهمية لا يستهان بها لعنصر التنافر [...] معرفا لاستعارة بأنها تجمع زوجين من الأشياء، التي لها علاقات متشابهة مع بعضها [...] ولعدد من السمات التي أضفاها [...] على الاستعارة صلة أكثر بالاختلاف منها بالشبه»"[2]".

ومن جهة أخرى أكد "**بول ريكور Paul Ricœur**" أن الاستعارة ما هي إلا «حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري [...]، بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول والصراع بين هذين التأويلين، هو الذي يغذي الاستعارة»"[3]"، فمهما تنافر طرفا الاستعارة وتفرقا من دون أن تنصب على كلمة واحدة، بل قد تتعداه إلى عموم الخطاب وكذا حقل الأفكار والتصورات، ومن ثم فإن بؤرة التفاعل ونجاح التأويل هو الكفيل بتشييد البعد الاستعاري وتماسك لحمة معناه ومبتغى مؤداه.

ولما كان النسق الشعري ينهض على ذلك الملمح من التشكل، فإن الاستعارة لها الدور الأسمى في صناعة بلاغة الخطاب الشعري، حيث تخرجه من مسالك الإطلاق إلى دقة التشكل، إذ تلزم بلاغة الشاعر إلى بلاغتها في المجمل العام. ومن ثم فإن نسق الشعر يتأسس من بلاغة الاستعارة.

1- كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب- تر. يوسف ليون، وعموائيل عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1989، ص.244.

2-المرجع نفسه، ص.229.

3- ريكور بول، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى-، ص.90.

واستنادا إلى "**ماكس بلاك**" في كتابه "**النماذج والاستعارات**"، فإن الاستعارة هي المسار الخطابي الذي يتم بمقتضاه إعادة تشكيل الواقع وقوتها تتجلى في الجمع بين جهتين منفصلتين في علاقة إدراكية وانفعالية، وقد حاول التقريب بين النموذج والاستعارة مما يتيح إمكانية تطوير نظرية الاستعارة على نحو ما يذهب إليه "**بول ريكور Paul Ricœur** ""[1]".

في حين يذهب "**عمر مهيبل**" إلى أن التمييز بين الدلاليات والسيميائيات، لم يتم إلا بعد أن أعادت الاستعارة تموقعها داخل الجملة، مشيرا إلى البديل الذي قدمه "**إميل بنفيست**" والمتمثل في « التمييز بين الدلاليات (السيمانطيقا)، حيث نجد أن الجملة هي حامل الدلالة [...] وبين السيميائيات (السيميولوجيا) التي تنظر إلى الكلمة بما هي علامة تامة في نظام الرموز اللغوية [...] يدخل على الخط تمايز آخر بين نظرية التوتر ونظرية الاستبدال، فالأولى تطبق على إنتاج الاستعارة داخل سياق الجملة [...] أما الثانية فتخص أثر المعنى في مستوى الكلمة المعزولة»"[2]".

وإذا كانت "**النظرية التفاعلية**" أكثر جدوى في مقاربتها للاستعارة من نظيرتها "**الاستبدالية**"، فلم تكن الوحيدة التي ناصبتها العداء وحاولت تخطي المسار الذي رسمته البلاغة التقليدية، بل تعدتها إلى نظريات أخرى، تمثلت في مجملها الاستعارة تمثلا يناهض جاهزية المعايير وحرج المحددات، هذا ما نهضت عليه "**النظرية السياقية**" وهي تسعى لتشكيل المعنى الاستعاري وتحديد أفقه انطلاقا من السياق. أما "**النظرية العلائقية**"، فراحت تولي عناية قصوى للنسيج النحوي للاستعارة ونسقها التركيبي كونه سر جماليتها وبلاغتها، والسبب في تكوينها وكينونتها، ذلك أن الدور الأساسي يبقى من نصيب النحو، فالاستعارة هي إقحام ألفاظ قد تكون عشوائية ضمن أطر نحوية متعددة.

1- ينظر، ريكور بول، نظرية التأويل ــ الخطاب وفائض المعنى ــ ص. 111، 112، 113.

2- مهيبل عمر، من النسق إلى الذات- قراءات في الفكر الغربي المعاصر-، ص. 263، 264.

وإن كانت هذه بعض اجتهادات الغربيين في محاولة تنظيرهم للاستعارة، فلم يكن البلاغيون العرب في منأى عن ذلك، بل كانت لهم اجتهادات بلاغية، شكلت في الكثير من مفاهيمها إرهاصات أولية للعديد من النظريات المستحدثة **كالتفاعلية والسياقية والعلائقية** .... هذه الأخيرة التي يعد "**عبد القاهر الجرجاني**" (471 هـ) بحق واضع أسسها من خلال اهتمامه بالموقع الذي تركن إليه الاستعارة والموضع الذي ترتهن إليه في بنية النسيج اللغوي، بحيث يكون السر في زينتها وأهميتها، والسبب في تميزها وهيمنتها، لأن « جماليات الاستعارة لا ترجع وقوة الشبه أو المبالغة التي تحدث عنها النقاد من قبله وإنما ترجع إلى التركيب النحوي المستخدم في تكوينها»"[1]"، إذ إنها ليست أمشاج متقطعة الأوصال وإنما وعلى قدر ترتيب كلماتها ومراعاة تنظيمها تتجلى بلاغتها وجماليتها وتتكشف فعاليتها وقوتها، فأي مكان تنتقي هو الكفيل بضمان أي محل ترتقي، ذلك « أن الاستعارة والكتابة والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوفر فيما بينها حكم من أحكام النحو»"[2]".

وفي ضوء هذا يرد تصور "**الجرجاني**" (471هـ) للاستعارة عبر نظريته في **النظم** والتي تحتل درجة كبيرة من الأهمية والمصداقية، لما للنحو من فعالية في تحقيق بلاغة الكلام وشعريته، فالمعاني مطروحة في الطريق والألفاظ كامنة في المعاجم، قابعة في القراطيس، والشاعر الحق هو الوحيد القادر على صوغ استعاراته وحسن تبوئيها لمقاماتها وأن يلبسها أحلى الحلل ويخرجها في أبهى منظر، ومن حسنها ودقة نسجها، يُظن أنه وحده بها تفرد وما سبقه أحد إلى طرقها. وبذلك ينفع الأفهام والأذهان ويطرب الأسماع والآذان، ذلك أنك « ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما

1-لوسركل جان كاك ، عنف اللغة، تر.بدوي محمد ،مرا. مصلوح سعد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط.01، 2005، ص. 295.

2- سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص.295.

تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ونجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها»"[1]".

ولم تقتصر اجتهادات "**الجرجاني**" (471هـ) على هذا وحسب، بل عُدّ البلاغي العربي الذي أدرك جوهر فاعلية الاستعارة وبلاغتها، فلم « يحاول ناقد عربي قديم أن يصحح المفهوم المتوارث للاستعارة وأن يتعمقه خلا **عبد القاهر الجرجاني** [...] وبذلك أصبح القول في مدلولها وطبيعتها أبين وأدق وأصبح القول في بلاغتها أكمل وأوفى»"[2]".

ولم يكن "**الجرجاني**" (471هـ) البلاغي العربي الوحيد، الذي كان له الفضل في توضيح العديد من مسائل الاستعارة وإنما تعدى ذلك جمع من البلاغيين العرب "**كأبي هلال العسكري**" الذي نجد في تنظيره للاستعارة الكثير من ملامح "**النظرية التفاعلية**" و"**أبو يعقوب السكاكي**" وغيرهما كثير. ويؤكد "**محمد مفتاح**" أن « الخصب الذي نجده في البلاغة العربية لا نكاد نعثر عليه لدى الغربيين [...] فقد عدد البلاغيون العرب أمثلتهم وصنفوها تصنيفات عديدة، راعت كل التركيب»"[3]". وإن كانت هذه النظريات وعلى اختلافها أولت كل منها اهتمامها شطر ما أغفلته سابقتها محاولة تعدي مسالكها وتلافي ثغراتها. فما مدى نجاعتها في الكشف عن مسائل الاستعارة العصية وإدراك آفاقها القصية؟ والإحاطة بتحولاتها المنفلتة وتشكيلاتها اللامتناهية؟ وهل بإمكاننا الاكتفاء بنظرية واحدة، نكون بموجبها قادرين على فك مغالقها وسبر أغوارها لاستجلاب معانيها وتحديد دلالاتها؟

إن الاستعارة وما تحفل به من إمكانات الخلق والخرق وما تنطوي عليه من فعاليتي التجدد والتعدد، يجعل من العسير تقييدها بسنن مسبق وتقنينها بمعيار مغلق

1- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص.131.

2- سلوم تامر، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص.293.

3- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجة التناص-، ص.87.

لأنها ستظل رهن مسألتي التحول والتغير من مرحلة لأخرى ومن نص لآخر. وفي النص نفسه ولدى المؤلف ذاته ومن ثم نخلص مع "**محمد مفتاح**" إلى افتراض مؤداه أن « مختلف وجهات النظر في الاستعارة لا تتزاحم ولكنها تتكامل بحيث يستعمل كل منها لحل ألغاز ظواهر تعبيرية معينة»"[1]".

واستنادا إلى ما سلف، فإن الاستعارة وعبر مسارها وصلت إلى محطات غير التي انطلقت منها بفعل أنماطها المتغيرة المتعددة وتشكيلاتها المتجددة اللامحددة لتشكل فضاء بصريا يستقل بأفقه الخاص. من هنا؛ يمكننا التساؤل عن الخرق الذي مارسته الاستعارة، ولاسيما الاستعارات التي يؤديها الخطاب الشعري المحدث الذي شهد تحولا جذريا عبر جملة من مسالكه الجمالية والمعرفية، منفتحا على تعددية الكتابة وإنواعيتها،متوسما ضروبا من التشكل الهجين عبر ما تهيؤه الاستعارات من تشكيلات تتوافق وما تستدعيه مسالكه من إنتاج جمالية مغايرة لتلك المآخذ الكلاسيكية انطلاقا من البلاغة الآرسطية على الرغم من أنها مجردة من هذا المأخذ الواصف، لكونها تقدم مسلكا تصوريا للاستعارة من حيث تلك الشعرية التي أسس لها "**أرسطو**" لتضارع تلك التخوم البانية من حيث مقاربته لها جماليا ومعرفيا.

1- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجة التناص-، ص.89.

3-الشعر الحداثي وهيمنة الاستعارة:

تعد الاستعارة حقلا بانيا لنسق الخطاب الشعري، ومن ثم فإن جماليته التي يتوخاها لا تنفلت بمنأى عنها كونها تظل بمثابة الإكسير لنسقه وبلاغته، كما أنها في المقابل تعد سالفة الحضور وهي تقترن بتلك الحفريات الأولى لصوغه، فقد « ارتبط الشعر بالاستعارة منذ القدم ارتباطا عميقا، بحيث صارت جزءا جوهريا من شعرية القصيدة»"[1]"، غير أن الاستعارة التي يؤديها الخطاب الشعري المحدث تتنافى والمعيار بجسارة تتأبى الانحصار لتؤسس نمطا جديدا يوائم تطور الرؤى وعمق التجربة.

وفي ضوء هذا الطرح أيقن الشاعر الحداثي، أن الاستعارات التقليدية لم تعد لها مكنة النقل لتلك التجارب وكذا فتورها ضمن ذلك الترجيع لتلك الشواهد المكرورة. ولذا كان لزاما تخطي تلك المضاييق الحرجة للاستعارة، نتيجة ما يسلكه المعطى الجاهز في الدرس البلاغي إلى مجال أرحب، إذ تعد الجوهر الأساس في البناء والتشكيل وفق دلالات تحدد مسار الخطاب بما تستدعيه مسالكها من تلك الانعطافات العصية، كونها تكاد تضارع تخوم الرموز وكثافة الأساطير.

إن متلقي الخطاب الشعري المحدث، يلفيه دوما وهو ينبني على الانزياحات البانية لبلاغته وأنساقه القصية التشكل، ذلك أنه « من الصعب تصور كتابة شعرية تستغني عن الاستعارة»"[2]"، وبهذا أضحى الشعر كائنا بلاغيا وعالما أيقونيا لظواهر غامضة وخفية من خلال تجسيد القصيدة من جهة نسقه وأسيقته، حيث تعددت أنماط الاستعارة بتعدد أنماط الكتابة الشعرية، بل واختلفت لدى الشاعر الواحد بتباين تجاربه وامتدت لتشمل نسيج النص كله، فتهيمن على جميع أجزائه ليغدو برمته استعارة كبرى تضارع تجليات الرؤى، فلغته رمزية مترعة بالدلالات والمادة الحلمية، « أيقونة تعمل على استعارة الصور وتحويلها في اللغة وترتيب اللاوعي في الظاهر [...] فالحلم هو

1- العلاق على جعفر، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة-، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01، 2002، ص.129.

2 - Group Mu , Rhétorique général, P.93.

بلاغة اللاوعي الذي يسعى الحالم توصيلها ولكنها تصل دوما فوق اللساني»"[1]". وعبر هذا التمدد انفتحت على بلاغة بصرية، تتعدى حرج تلك النسقية المغلقة. ومن ثم تأوب الشعر لغة أخرى غير التلفظية، حيث سلطة الفضاء البصري وهو يفصح عن تلك البلاغة البصرية التي أخذت الأيقونة مهيمنتها بدل سلطة الاستعارة ضمن نسق النص. ومن ثم فالأيقونة خطاب بصري والاستعارة نسق نصي.

بيد أن هذا النمط من بلاغة التشكيل البصري، كونها مطلقة لم تعد الاستعارة تلبي محددات تلك الأسنن الأجناسية لخطاب الشعر المحدث، لأن « لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة وفي حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازي»"[2]"، مما استوجب استحداث قراءة تقارب مسائلها وتتساوق مع النظريات المعاصرة من لسانية وبلاغية وفلسفية ونفسية....فالمحلل البلاغي القديم « يفكر بشكل طبيعي في التشبيهات والاستعارات كأشياء محسوبة منتقاة، أما المحلل في هذه الأيام الذي يعمل حسب تعاليم **فرويد**، فهو عرضة لأن يرى كل الصور على أنها كواشف اللاشعور»"[3]"، ذلك أن الوشائج متينة والعلائق قوية ما بين الحلم والاستعارة، حيث « تستخدم الأحلام رموزا لحظية لا حد لها»"[4]".

وعبر هذا المسلك من الطرح، يتضح أن البلاغة وعبر مسارها قد تفرقت بها السبل وتقطعت بها الأسباب في محاولة تنظيرها للاستعارة والإحاطة بها، غير أن البحوث وعلى كثرتها لم توفها حقها؛ هذا ما تفطن إليه "**أمبرتو إيكو**" فمن « بين آلاف

1-اسطمبول ناصر، مسرح الطفل من الحلم إلى المرآة – مقاربة فرويدية لاكانية-، مجلة تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، ع.01، 1992، ص.125.

2- ويليك رينيه، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. صبحي محي الدين، مرا. الخطيب حسام الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02، 1981، ص.205.

3- المرجع نفسه، ص.201.

4- سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، تر. عثمان محمد نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص.76.

الصفحات التي كتبت عن الاستعارة، نجد القليل منها يضيف شيئا جديدا إلى المفهومين أو إلى المفاهيم الثلاثة الأساسية الأولى التي قدمها "**أرسطو Aristote**"، وبالفعل فقد قيل شيء قليل جدا حول ظاهرة يبدو أن الحديث قد استوفاها»"[1]"، لما تفرزه من خلخلة للمعهود وتعدي للمألوف صوب الأفق اللامحدد والتشكل المتعدد، مما أتاح لها مكنة التمدد خارج البلاغة بالانفصال عن الحقل الحفري للاتصال بالفضاء الرحب، حيث تبنى أنساق الوجود بوصفها آلية معرفية. ومن ثم احتضنتها الفلسفة لأنها أسَ الحجاج وإكسير الإقناع.

1- إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص.235.

المبـــحث الثــاني
الاستـــعارة والفـــلسفة

1-أفلاطون ما بين رفض الاستعارة وتوظيفها

2-نيتشه واستعارية المفاهيم

3-هيدجر وأصل العمل الفني

4-لايكوف وجونسون والبعد الأنطولوجي للاستعارة

الاستعارة والفلسفة:

تعددت مجالات الاهتمام بالاستعارة وتضاربت وجهات النظر إليها وتباينت اتجاهات دراستها من لغوية وبلاغية وفلسفية. وإذا كانت الفلسفة قد عنيت بها أيَما عناية وخصتها بدراسات معمقة، إلا أن الآراء تأرجحت حول دلالتها وأبنيتها عبر النسق اللغوي أو التشكل الجمالي الذي تنهض عليه من القديم إلى الحديث.

وحتى نكون على بينة من أمرنا ونحدد وجهة بحثنا، فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المبحث يتمخض حول نهج الاستعارة في البحوث الفلسفية، بوصفها مسلكا ضمن مباحثها وإشكالاتها. ومن ثم يمكن التساؤل عن كونها آلية جوهرية في تشكيل الخطابات الفسلفية ومقتضيات كينونتها، أم أنها مجرد حلية تزيينية من اليسير الاستغناء عنها؟

وإن ظلت الفلسفة في بعض أطوارها تحت طائلة محددات التجريد من حيث توسلها بالعقل، فإن مسألة الالتفات إليها ظل يندر لكونها منوطة بالبحث عن الحقيقة متوخية في ذلك صرامة التأويل، ولكون الاستعارة تنفلت دوما عن هذا المبتغى من التجريد والتحديد الصارم عبر أنظمة النصوص الحجاجية، فلم تنصفها إلا فلسفة اللغة.

من هنا بات من المسلم به البحث عن وشائج الحقيقة الشعرية التي هي نتاج الخيال بالحقيقة الفلسفية التي يؤديها العقل المنطقي، إذ تعد الحقيقة إشكالية فلسفية تنفلت دوما عن وثوقية التحديد لتعدد المواقف حولها.

1-أفلاطون ما بين رفض الاستعارة وتوظيفها:

إن تأصيل "**أفلاطون Platon**" لما يسمه بالجمهورية الفاضلة يظل بمنأى عن تلك الجمالية للأنساق التي يؤديها الشعراء قائم أساسا على مفهومه للمحاكاة، الذي يتمفصل على ثنائية "**الحقيقة /الوهم**""*"، فإذا كانت الحقيقة لديه « تعني مطابقة الإنسان مع حقائق الوجود [...] والخطأ أو الزيف قائم في أن تكون لدينا فكرة ليست صورة لأي شيء يوجد حقا»"[1]"، فقد جعل الفلسفة الخطاب الأرقى بوصفه مصدرا للمعرفة والشعر في مرتبة دنيا إذ يقع على طرف النقيض من إنتاج المعرفة وإدراك الحقيقة بتزييف الوقائع وخلق الأوهام، ذلك أن الفن يتموضعُ في الدرجة الثالثة من حيث علاقته بالحقيقة"*". وعليه؛ فلن تكون المشابهة سوى زيف وخداع. وإذا كان "**أفلاطون**" قد وسع الهوة ما بين الشعر والفلسفة، بل وإلى حد تأجيج التدافع بينهما بوصفه تدافعا ما بين العقل والخيال/ الحقيقة والوهم/ الواقع والزيف، فستغدو الاستعارة خطابا مرفوضا لما تنهض عليه من تزييف للحقائق وتحريف للوقائع. ذلك أن « الذين يتأملون الكثرة **La pluralitè** من الأشياء الجميلة، دون أن يروا الجميل في ذاته [...] سنقول عن هؤلاء أن كل ما لديهم ظنون فحسب، وأنهم يفتقرون إلى أية معرفة حقة بموضوعات ظنهم»"[2]". وعليه؛ فإن المعرفة لن تتأتى من خلل ما هو غائب، ظني ومخيل، بل مما هو قطعي، عقلي وواقع.

---

*-يرى "**أفلاطون**" أن العقل (الروح) هو وحده أساس الحقيقة، أما الجسد حيث الخيال والعواطف والانفعالات فليس سوى مصدرا للأوهام، حيث يؤكد في محاورة "فيدون" « أنه ما دمنا في أجسادنا، ومادامت الروح ممتزجة بهذه الكتلة من الشر، فلن تبلغ شهرتها حد الرضا، وإنها لشهوة الحقيقة، ذلك لأن الجسد، مصدر لفناء متصل [...] يحول بيننا وبين البحث عن الحقيقة»: أفلاطون، المحاورات، اوطيفرون، الدفاع، أقريطون، فيدون، عربها عن الإنجليزية زكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966.

1 – ستيس وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.02، 2005، ص.125.

- يميز "أفلاطون**" «بين ثلاث درجات من الإنتاج أي من المجيء إلى الوجود، وثلاثة أنواع من المنتجين؛ الله الذي يقدم الشيء الخالص، والصانع الذي يسمح بظهور الشيء والرسام الذي يتجاوز الدرجتين إلى الدرجة الثالثة من الابتعاد عن الحقيقة» ينظر: ميشال هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكالات، تر.كبير إدريس، الخطابي عز الدين، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط.01.، 2005، ص. 16،17.

وإذا سلمنا مع "**أفلاطون**" بأن الاستعارة، ليست سوى أداة زيف ووهم وخداع والفلسفة بحث يرنو إلى إنتاج المعرفة وإدراك الحقيقة، فكيف تتأتى لها مكنة تجسيد المجردات وصياغة المفاهيم وتقريبها؟

وإذا كانت الفلسفة نمط من التفكير تؤديه فرادة الصوغ عبر اللغة، فإن هذه اللغة استعارية من حيث بدئيتها، لما تنهض عليه من حمولة مرجعية. وعليه؛ فلا مناص للفلاسفة من توظيف الاستعارة ولا سبيل لهم في الانفكاك عن أسرها. هذا ما صرح به "**ريتشاردز**" مؤكدا أن « تظاهرنا بأننا نفعل شيئا من دون استعارة، ما هو إلا خدعة تحتاج إلى ما يسوغها»"[1]" وهو عينه ما وقع فيه "**أفلاطونPlaton**" من تناقض، إذ لم يجد بدا من توظيفها، فوردت كتاباته مفعمة بها من خلل المحاورات وبنائها واستخدام الأساطير والاستعارات والتشبيهات، حيث كانت « المحاورة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحي بالحقيقة»"[2]"، بل إن أساس طرحه لنظرية المثل لم تتأتى له مكنة توضيحها إذ باشرها ذلك الاعتياص على الفهم إلا من خلل ما أداه عبر **استعارة الكهف**"*" التي كانت أداة تربوية معرفية كاشفة عن مفهومه للحقيقة، وفق ما أبان عنه "**هيدجر Heidegger**" حيث أن « هذا التفسير الذي نحاول تقديمه للرمز (الأسطورة) يهدف على العكس من ذلك إلى بيان (نظرية) **أفلاطون** عن الحقيقة»"[4]" ففي عالمنا الواقعي نحن أشبه بمن كبلوا بالسلاسل إلى جدار كهف مظلم.

1- ريتشاردز، فلسفة البلاغة، مجلة العرب والفكر العالمي، ص.39.

2- حلمي مطر أميرة، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998، ص.44.

*- وتسمى أيضا "أسطورة أو رمز الكهف"، وقد جاءت في الكتاب السابع من محاورة الجمهورية لأفلاطون (من ص. 514، 02 إلى ص.1571، 07)، وهي عبارة عن حوار ما بين "**سقراط**" الذي يصورها و"غلوكون" الذي تثير أحداثها الدهشة واليقظة في نفسه و« تخيل رجالا قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف [...] وقد قيدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال [...] فهؤلاء السجناء إذن لا يعرفون من الحقيقة في كل شيء إلا الأشياء المصنوعة». أفلاطون، الجمهورية، تر. زكرياء فؤاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص.418، 419.

4- هيدجر مارتن، نداء الحقيقة، تر. مكاوي عبد الغفار، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1977، ص.319.

وعليه لن يتسنى لنا معرفة الحقيقة إلا من خلل ما يتراءى لنا من ظلال العالم الخارجي عبر فوهة الكهف، لكن وبالانفكاك عن أسر القيود التي هي الشهوات يتلاشى الزيف وتتجلى الحقيقة. وقد كان هذا التشبيه « نقطة الارتكاز والانطلاق عند فيلسوفنا فقد استنتج منه أن علينا أن نبحث عن الحقيقة»"[1]". ففي الوقت الذي وقف فيه "**أفلاطونPlaton**" موقف العداء من الخيال والبيان، جعله أسلوبه في التعليل والبرهان ولا ريب أن «تختلط الحقيقة الفلسفية والحقيقة الشعرية في فلسفته»"[2]" لعسر التفريق بين ما هو زائف وحقيقي ولتعالق الحقلين الشعري والفلسفي. وإن كانت الفلسفة الخطاب المؤدي للحقيقة، فإن « الفن هو الحقيقة ذاتها»"[3]" وفق ما يرتهن إليه من آليات معرفية.

وعلى ملمح هذا النحو من الحذو، تنتهي للاستعارة فعالية كشف الحقيقة وحيازة المعرفة، إذ تتلاشى عبرها محددات الانفصال لما تتيحه من موالج الاتصال، بين ما هو حقيقة شعرية وأخرى فلسفية. وإذ كان "**أفلاطونPlaton**" قد أنكر الوظيفة المعرفية للاستعارة لما تنهض عليه من تزييف للحقيقة التي عجز عن التعريف بماهيتها إلا من خلل الاستعارة، فإن هذه الحقيقة ستصبح مع "**نيتشه Nietzsche**"زيف واستعارة. ومن ثم فإن "**نيتشه Nietzsche**" يمارس فعل القلب لمسلك الفهم وهو يعرض الحقيقة في موقع ما يقع للاستعارة من لبس وإشكال، فكلاهما تلحقه تلاوين الوهم وجل ما يحرف ذلك التجريد وصرامة التحديد إلى ما ينعطف إلى الزيف.

1- النشار مصطفى، فلاسفة أيقظوا العالم، دار قباء، القاهرة، مصر، ط.03، 1996، ص.96.

2- الحدادي عزيز، الفيلسوف وجنون الرؤية، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط .01، 2001، ص.170 .

3- طودوروف تزيفيطان، الأدب في خطر، تر. الشرقاوي عبد الكبير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2007، ص.36.

2-نيتشه واستعارية المفاهيم:

أحدث "**نيتشه Nietzsche**" قطيعة مع المعتقدات التقليدية وحفرياتها التصورية الحرجة من حيث ضيق التحديد. وعليه ما كان للشعر أن يقف على سنام الوجود إلا في "المرحلة النيتشية" إثر الهدم الحقيقي لفلسفة "**أفلاطونPlaton**" التي قوضت مسار فاعلية الخطاب الشعري عبر فلسفة نفي وجوده، وإذا كان « يجب ومن دون شك استبدال الأطروحة الكلاسيكية للاستعارة والمفهوم وإعطائها تلفظا آخر، فإن هذا التلفظ الجديد هو ما يسمى بـــ "خطاب **نتشيه**"»"[1]"، إذا كان عليه في المقابل أن يجنح إلى تقديم مشروع جديد يتشوف في عمق مطارحته إلى استرجاع جذوتها وبيان فعاليتها باستدعاء صياغة مستحدثة لثنائية "**الاستعارة والمفهوم**"، فقد « تبنت الميتافيزيقا لغة منطقية واستعارية للدلالة على معنى الموجود، دون أن تتفطن إلى خداع المفاهيم [...] وشغلت هذه الأزمة المفهومية "**نيتشه Nietzsche** "، فعاد إلى خبرته الفيلولوجية لتدمير الاستراتيجيات القولية السائدة وتفكيك سلطة المتون الميتافيزيقية»"[2]"، التي جعلت ما بين الاستعارة والمفهوم برزخ لا يبغيان بوصفهما نقيضان، في حين أصرّ "**نيتشه Nietzsche**" أنهما حدان لا ينفصلان وأن مصير الادعاء بالتمايز البطلان، بل إن حفرية تخلق المفهوم ليست سوى استعارية.

يرد تصور "**نيتشه Nietzsche**" للاستعارة من جهة كونها تجاوز للمعطى الجاهزي صوب حيازة التأصيل للمفاهيم، بل تكاد تنتهي إلى مدارة بنينة الوجود واحتوائه بوصفه سيرورة من الاستعارات اللامتناهية ولن تتجلى حقيقته إلاّ في استعاريته.

بهذا القدح من الطرح، تأخذ الحقيقة مسلكا مغايرا بالانفلات من حرج التضييق إلى رحابة التوسع صوب الخداع والزيف وعبر استعارية الصوغ، هذا ما أكده "**نيتشه**

1 -Norman Claudin, Métaphore et concept, Bruxelles, ed .Puf, 1976, P.24.

2- هايدجر مارتن، نقد العقل الميتافيزيقي ــ قراءة أنطولوجية للتراث الغربي ــ تر. الفريوي علي الحبيب، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط.01، 2000، ص .375.

وينظر أيضا؛ أندلسي محمد، الجينيالوجيا والميتافيزيقا، مجلة، مدارات فلسفية، عدد10 ، 2004، ص .48 .

Nietzsche" متسائلا « ما الحقيقة؟ جمع من متحرك من الاستعارات والكنايات (**Métonymies**) والتشبيهات باختصار جمع من العلاقات الإنسانية حيث الشعر والبلاغة رفعت من قيمتها وزينتها، وبعد استعمال طويل يظهر أنها عادية ومألوفة فالحقائق أوهام وصور خادعة واستعارات (كتاب الفيلسوف 182-183) »"[1]"، فحتى هذه الحقيقة التي تشبثت بها الفلسفة وجعلتها دليل سموها والحجة الدامغة على علميتها ما هي إلا وهم وزيف وخداع، ولا أحد منّا يدعي الوصول إليها والقبض عليها. وما هو حقيقة عندي قد يكون بهتانا بالنسبة إليك وما كان زيفا بالأمس هو حقيقة اليوم، وقد يتخذ مسارا آخر في الغد!؟، وبذلك ينزل الحقيقة منزلة الاستعارة لأن « الاتصال غير المباشر هو الطريقة الوحيدة للاتصال بالحقيقة الأصلية والطريقة الوحيدة التي تتناسب مع غموض هذه الحقيقة»"[2]" والتي تستوجب فكرتي الوهم والخطأ"[3]".

إن هذه النظرة التي طالب بها "**نيتشه Nietzsche**" من حيث وضع الاستعارة مكان المفهوم لها ما يؤكدها من الصحة، فإذا كانت الفلسفة ادعت نسبتها إلى العقل وأنها تأملات ذهنية، فلن تتأتى لها مكنة تجسيد الأفكار وتوضيحها إلا من خلل اللغة التي هي استعارات والاستعارة ما هي إلا نتاج عقلي.

وقد كان لزاما على "**نيتشه Nietzsche**" البرهنة على مدى صحة ادعائه"*" بإحداث قراءة جيانولوجية لبعض المفاهيم؛ فبالنسبة لمفهوم "**الكائن L'être**" تعني في أصلها "**Esse**" التنفس، ولكن مع الوقت اكتسبت دلالات جديدة ومن ثم نستعمل كلمة "**كائن**" ونظن أنها أصلية ولكن في الحقيقة مستعارة"[4]"، وكذلك الأمر بالنسبة لمفهوم "العقاب **Châtiment**" الذي « ليس له معنى واحد وإنما عدة معاني، فبالعودة إلى تاريخ استعماله نجد أنه كان يستعمل لأجل غايات متنوعة تبلورت أخيرا في وحدة

---

1 -Norman Claudine, Métaphore et concept, P.24.

2- عبد السلام علي جعفر صفاء، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 2001، ص.43.

*الاستعارة مكان المفهوم.

3 -Voir, Granier Jean, Nietzsche, ed. Delta, Paris, 1944, P.85.

4 -Voir, Norman Claudin, Métaphore et concept, p .25.

صعبة التحليل والفهم وعليه يغدو غير قابل للتعريف»"[1]"، ولأجل هذا كان لا مناص من حضور الاستعارة ضمن الخطابات الفلسفية، حتى وإن ادعت اشتغالها على المفاهيم فإن المفاهيم « استعارات تصبح بالية؛ أي مع الوقت تفقد قيمتها وتصبح غير قادرة على التأثير فينا، كمثل قطعة نقدية تم نحتها ثم محيت ولم يعد لها أهمية غير أنها قطعة من حديد (**نيتشه**، كتاب الفيلسوف، ص.ص 182-183)»"[2]".

وفق هذا المقتضى التصوري انبرت رؤى "**نيتشه Nietzsche**" وهي تمارس التخطي لجاهزية السائد بالانعتاق من راهنية المعتاد لتكرس خطابا جديدا للاستعارة يضارع تخوم المعرفة، بل وقد جسد هيمنتها في كتاباته فكانت شذرات حافلة بها، إذ انخرط ضمن المدارة المفتوحة فأحدث عتبة لكتابة تهيأ لها مطلق التوثب في تشكل استعاري، يتوسل بها للبرهنة على صحة أطروحته من استعارة لخلية النحل"*" إلى بيت العنكبوت"**" مرورا بالبرج والهرم، فتتعدد بذلك الاستعارت لديه وتتنوع، لتسهم في تكثيف "الخطاب النتشوي" وتؤدي تفرده الهيكلي فتفرز الحقيقة في زيفها الأنطولوجي ذلك أن «الكلام بالاستعارة والتشبيه رفع لعقيرة القناع وركض على معابر البيان "الكاذب" تحت آفاق لا حقيقة لها، ترب للتيه وقفز من نوافذ المساكن التي تزكم بالحقيقة الواحدة، وما شهوة الشاعر إلا شهوة ديونيزوس المقنعة بألف قناع»"[3]"،

---

1 - Norman Claudin, Métaphore et concept, P.26.

2-Ibid, P.24. et voir، Meyer Michel, Nietzsche et la rhétorique, ed. puf, 1992,Paris,، P. 218،219.

*- هي استعارة عن المعيار المفاهيمي للعلم إذ توضح الفرق بين الفكر والغريزة حيث يقول: « هذه الأخيرة تشيد بناءها من الطبيعة، في حين يعتمد الإنسان على المفاهيم والتي يصنعها انطلاقا من ذاته»

**- تماديا في الطرح، يستعير "نيتشه" نسيج العنكبوت، ليقابل به هيكلة بناء المفاهيم تقصدا في بيان مدى هشاشتها.

Voir, Nietzsche, Le livre du philosophie, trad. intod et notes par : Analyse , K. Maurit Aubie. Flammarion , 1969,P.185..

وينظر كذلك؛ أنوسي عائشة، أساليب التخييل في الفلسفة، مجلة فكر ونقد، عدد.48، أفريل، 2002، ص.58.

3- نيتشه، العالم المرح، تر. وتح. بورقبة ناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط .01 ، ص.07.

إنها الحقيقة التي لن تتكشف، إلا في زيفها في تلثمها. فتنفلت عن تلك المحايثة كي تلج الأفق المتعدد"*".

وفي أتون هذا التحول، يكون "**نيتشه Nietzsche**" « قد اكتشف كنز البلاغة المرتبطة في خصائصها بأسس التعبير داخل الخطاب استعاريا»"[1]"، وبذلك تغدو الاستعارة إبنة التوجه الجديد، بما تفرزه من فعالية في بنية أنساق الوجود"*".

وإذا كان "**نيتشه Nietzsche**" قد مارس فعل الهدم لتلك الجاهزية للطروحات الفلسفية السالفة للحقيقة ومن ثم الاستعارة، فإن الشعر لن يصبح إجراء من إجراءات الحقيقة إلا مع "**هيدجر Heidegger**"، إذ تكشف مطارحته عن ماهية الحقيقة التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال العمل الفني، فتشكل موازاة مع تصوره دفعا تنظيريا يرهص لمسألة تعالق الشعري بالفلسفي.

---

*-« لأن العدد هو الكينونة والواحد والضرورة، ولكن الواحد الذي يثبت ذاته بالمتعدد بوصفه كذلك، والكينونة لا تثبت ذاتها بالضرورة بوصفها كذلك، والعدد الذي يثبت ذاته بالصدفة كذلك، فالعدد ماثل في الصدفة مثول الكينونة والقانون في الصيرورة»: دولوز جيل، نيتشه والفلسفة، تر. الحاج أسامة، المطبوعات الجامعية، بيروت، لبنان، ط.01، 1993، ص.100.

1 -Meyer Michel , Nietzsche et la rhétorique, ed. PUF, 1992, Paris ,P.243.

*- إن كان "**نيتشه**" قد أقر بأن الوجود كله عبارة عن استعارة، فلا يلبث أن يلغي هذا الوجود، إذ « لم يعد العالم مجرد حكاية يتكلم عبر الاستعارة والمجاز [....] لقد أبطلنا العالم الحقيقي، أي عالم تبقى؟ لعله الظاهر؟ لا لقد أبطلنا عالم المظاهر مع العالم الحقيقي، في الآن ذاته». ف. نيتشه، أفول الأصنام، تر. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط .01 ، 1996، ص.34، وبذلك فلا وجود للحقيقي أو الزائف؛ إنه إلغاء للوجود.

3-هيدجر وأصل العمل الفني:

كان لابد من إرجاء المرحلة الهيدجيرية لتسقط الفواصل ما بين الشعر والفلسفة بفعل التواشج بينهما، إذ يؤدي تصور"**هيدجر Heidegger**" توصيفا للحقيقة"*"، التي يؤديها الشعر بوصفه منوطا « بتأسيس الوجود عبر الكلمة»"[1]"، وركحا على هذا التأسيس يأخذ الشعر انعطافا صوب « تسمية مؤسسة للوجود ولجوهر كل شيء وليس مجرد قول يقال كيفما اتفق»"[2]"، ضمن هذا المنحى الأخير من توجه الشعر تتكشف رؤيا "**هيدجر Heidegger**" وهو يحاول النزوع به صوب تأسيس الوجود، مبرزا أواصر الوثاق بينه وبين الفلسفة في تكريس ماهية الحقيقة. من هنا؛ يمكننا أن نتساءل عن ماهية الحقيقة لدى "**هيدجر Heidegger**"؟ وعن علاقتها بالعمل الفني وكيف يتأتى الوصول إليها؟.

إذا كانت الحقيقة قد ارتبطت في الإرث التقليدي"**" بما هو قار ومعياري، فإن "**هيدجر Heidegger**" يضع مفهوما آخر للحقيقة انطلاقا من تساؤله « ما الذي نعنيه عادة بـــ "الحقيقة"؟. هذه الكلمة النبيلة لكن المنهكة من كثرة الاستعمال لدرجة أنها أصبحت فارغة من المعنى، تعني ما يجعل من الحقيقي حقيقيا»"[3]"، كما تشكل بؤرة تقاطع الفلسفة بالفن، لتخرجه عن مدارة التعبير عن المشاعر إلى رحابة الأخذ بحيازة

---

*- «الحقيقة هي حقيقة الوجود ذاته و التي تتكشف وتتجلى من خلال تكشف حقيقة الموجود في العمل الفني –أو بمعنى أدق– أن الوجود نفسه يتجلى في إظهار ماهية الموجود، أي وجود الموجود الذي يتجلى من خلل أسلوبه الخاص في الوجود، بحيث يكون الموجود المتحجب ذاتيا، مضاء في العمل الفني ». محمود الإمام قادة، الفن والحقيقة عند هيدجر، مجلة أوراق فلسفية، مصر، ع.09، 2004، ص.341.

1-Heidegger Martin, Aproche de Holderlin, Trad. Andre Preau, Ed. Gallimard, Paris, 1962,P.52.

2- هيدجر مارتن، المنادى إنشاد ــ قراءة في شعر هولدرن وتركل ــ تر. حجار بسام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1994، ص.62.

**- كانت الحقيقة في التعريف التقليدي تعني تطابق الشيء مع العقل، أي تطابقه مع المعرفة. ينظر، هيدجر، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر. سبيلا محمد، مفتاح عبد الهادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ص.12.

3- هيدجر، التقنية، الحقيقة، الوجود، ص.11 وقد طرح السؤال نفسه في كتابه الموسوم بـــ"**أصل العمل الفني**": « قلنا أن الحقيقة تعمل عملها في العمل الفني [...] وبالنظر إلى هذا يطرح سؤال ما هي الحقيقة؟ وكيف يمكن أن تحدث الحقيقة؟»

تصورية تمكنه من أن « يفتتح وجود الموجود على طريقته، ويتم هذا الافتتاح في العمل الفني بمعنى الكشف [...] الفن هو وضع الحقيقة نفسها في العمل الفني»"[1]".

وانطلاقا من هنا يذهب "**هيدجر Heidegger**" في بيانه ليستحدث مفهوما للحقيقة يجري فيه نمطا من المغايرة ليتجاوز المطابقة لما هو واقعي إلى حظوة الكشف عن الموجود. ولن يتم ذلك إلا في العمل الفني الذي لا يكون كذلك إلا بوصفه تأسيسا للحقيقة"*"، إذ تؤسس « نفسها في العمل الفني بوصفها فراغا بين الإنارة والحجب تكون حاضرة في ذلك التعارض بين العالم والأرض وهذا الصراع يبعث من خلال العمل الفني»"[2]"، وقد اتخذ من لوحات "**فان غوغ**" التي تحمل عنوان "**أحذية الفلاح**" تكية ومرتكزا لشرح فكرته عن تجسيد العمل الفني للوجود وعليه؛ فالحقيقة لا تدرك إلاّ استعاريا ومن خلل العمل الفني"[3]".

وفي مقابل هذا النهج من التوجه ترد فعالية الاستعارة وهي تظفر بحيازة العمل الفني، من حيث كونه تخلقا استعاريا، لتغدو أداة للمعرفة وكشفا للحقيقة. فإذا كان "**هيدجر Heidegger**" قد أنزل الفن منزلة تأسيس الوجود وتكريس الحقيقة والفن ما هو إلا خلق وإبداع يتوارى عن الكشف بما يحفل به من تكثيف يدعو إلى التأمل والتأويل؛ فهو إقرار منه على ما تؤديه الاستعارة من بنية لأنساق الوجود وإدراك الحقيقة، فلم يعد أمرها رهن المسنن من المقولات والمعايير الكابحة، بقدر ما تصعدت

1- هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، تر. دودو أبو العيد، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط.01، 2001، ص.57.وينظر كذلك، ص .52،53.

*- إن ماهية الفن لدى هايدجر هي الشعر وماهية الشعر هي تأسيس الحقيقة، ويفهم الشعر بمعنى الخلق أو الإبداع وحينما يقرر أن سائر الفنون ترتد إلى الشعر، فهو يعني أن كل فن من الفنون ينطوي على عملية إبداعية، يمكن أن نستخلص معان خمسة "**لهيرميونطيقا الحقيقة**" بوصفها شعرا وهي على التوالي: 01- شاعرية الفن-02- القول أو تسمية الموجود كمشروع للكشف عنه 03- الحفاظ الخلاق على الحقيقة في العمل الفني، 04- تأسيس الحقيقة بمعاني الهبة والإرساء والابتداء، 05- الأصل في العمل الفني هو الفن . ينظر، عبد السلام علي جعفر صفا، هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني ــ دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، 2000، ص.118.

2- عبد السلام علي جعفر، هيرمبنوطيقا الأصل في العمل الفني ــ دراسة في الأنطولوجيا المعاصرةــ ص.97 .

3 -Voir, Derrida. J, La vérité en pienture, Flammtion, Paris, 1978 ،P,P.332،333.

وينظر كذلك، هيدجر مارتن، نداء الحقيقة، تر. مكاوي عبد الغفار، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص.181: «العمل الفني هو حلقة الوصل بين الإنسان والحقيقة ».

صوب تخوم التشكل وعليه؛ كان لابد من صياغة تصورات تلتفت إلى فعاليتها في المجال الفلسفي وحتى العلمي.

4-لايكوف وجونسون والبعد الأنطولوجي للاستعارة:

يعد كتاب "**الاستعارات التي نحيا بها**" لمؤلفيه "**لايكوف (Lakoff) وجونسون (Johnson)**"[*]" نقطة انعطاف حاسمة، غيرت مسار البحث في الاستعارات هذا ما أثبتاه عبر ما ذهب إليه هنا: « تصورنا للاستعارة يناقض ما يذهب إليه هذا التقليد فالاستعارة بالنسبة إلينا آلية جوهرية في حصول الفهم البشري [...] فنحن نعارض التيارات المركزية في الفلسفة الغربية، التي تعتبر الاستعارة عاملا ذاتيا؛ ومن ثمّ عنصر هداما موجها ضد البحث عن الصدق المطلق»"[1]".

ووفق هذا الحذو تعد الاستعارة بموجبهما أداة معرفية لها دور في بلورة الكثير من تصوراتنا حيث يلحان في أكثر من موضع أن طريقة تفكيرنا وتعاملنا وتجاربنا وسلوكياتنا وأنشطتنا في أغلبها استعارية، ومن هنا تكون الاستعارة حاضرة في جميع أسيقة حياتنا اليومية ومواضعاتنا الاجتماعية السياسية والدينية... ومن ثم يصلان إلى نتيجة مفادها أن الاستعارة « ليست مسألة لغوية فحسب؛ إنها ترتبط بالفكر بالبنية التصورية والبنية التصورية لا ترتبط بالفكر وحسب، بل إنها تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا، بما في ذلك المظاهر الحسية في تجاربنا مثل اللون والهيئة والجوهر والصوت»"[2]" وإذا كانت الاستعارة بنية تصورية مرتبطة بالذهن وتؤدي إلى

---

*- من أهم مؤلفاتهما :

Lakoff (G) Johnson (M), Metaphors we live by, University of chicago, Press, 1980
- Lakoff (G), Women, Five and sangerour things, Chicago and London, The University of chicago, Press, 1987.
Johnson (M), The boye in the mined, The bodily bases of meaning imagination and reason, Chicago University, Press, 1987.
Lakoff (G) Johnson (M), Metaphors in the flesh Newyork, 1999.

1- لايكوف جورج، وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر. جحفة عبد المجيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1996، ص.193.

2-المرجع نفسه، ص.219.

الفهم وإنتاج المعرفة، فقد برهنا على أهميتها وهيمنتها من خلال استعارات تتأسس على ترابطات نسقية داخل تجربتنا، بها نفكر ونتفاهم ونتواصل ونوسع قدراتنا الفكرية، بل والأكثر من ذلك نحيا ونعيش؛ كالاستعارة البنوية التي تكون فيها بنينة تصور من خلل تصور آخر، مثل استعارة "الجدال حرب". أما الاتجاهية؛ فتكون بناءا على تجاربنا الفضائية كالأفضل فوق والأدنى تحت مثل: المستقبل أفضل، سيكون لنا المستقبل . وأما الأنطولوجية التي تكون فيها بنينة الأنساق المجردة على أساس التجربة الفيزيائية أو الذهنية كالذهن آلة، الزمن مورد، الحب رحلة..."[1]".

وبناءا على ما سلف، يتضح أن الاستعارة تغدو مهيمنة بانية لكافة أنساقنا التصورية، فما مدى مصداقية هذا الرأي؟ وهل يوجد بموجب هذا تفكير خارج نطاق الاستعارة؟ إن الإجابة عن مثل هذا التساؤل تقتضي إثبات موالج العبور وقوة الوشائج ما بين الاستعارة والمفهوم؛ فالاستعارة لن تستوي على سوقها وتخرج شطئها لتفتن المتلقين وتؤدي في مقابل فعل السلب لدى المتلقي إلا بإعمال فكر وتأمل وتدبر لتجسد مفهوما محددا والمفهوم لن يتجسد إلا بالاستعارة. هذا ما أثبته "**لايكوف(Lakoff) وجونسون(Johnson)**"، حين اعتبرا أن «الاستعارة عقلية خيالية [...] فالعقلية العادية خيالية من حيث طبيعتها»"[2]".

في المقابل يذهب "**بول ريكور Paul Ricœur**" إلى الاعتقاد أن الاستعارة تضطلع بوظائف المفهوم، حين يصبح غير قادر على توصيل الأفكار، مما يعني أن وجود أحدها ينفي وجود الآخر"[3]".

وبناءا عليه؛ يغدو من الجدير الاعتراف بفعالية الاستعارة في سدّ مواقع الغياب وموارد العجز، ذلك أن عملها أساسي في تشكيل أنساق الفكر وبلورة مفاهيمه، على نحو ما يذهب إليه "**لايكوف (Lakoff) وجونسون (Johnson)**" أننا نحيا بها دوما!؟.

1- ينظر، لايكوف جورج، وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها ، ص.82،81،33،83.

2- المرجع نفسه، ص.186.

3 - Voir, Paul Ricœur, Métaphore vive, ed. Seuil, Paris, 1975،P.372.

ولم يقتصر الحال على توظيف الاستعارة في الخطابات الفلسفية وحسب؛ بل كانت الملاذ الأمثل في حل العديد من الإشكالات الفلسفية كقضية "**اللغة والفكر**" وأيهما أسبق؟ والتي تضاربت الآراء حولها واضطربت وجهات النظر إليها، ولم يتم الفصل فيها إلا بالاستعارة، حيث اعتبرا حدان لا ينفصلان كمثل الورقة النقدية؛ أحد وجهيها اللغة (الدال) والآخر الفكر (المدلول)، وبذلك تبرز فعاليتها في خلق الحقائق وإبداعها. وقد خالف « إمكان إبداع الاستعارات للحقائق الآراء التقليدية بصدد الاستعارة، والسبب في ذلك أنه كان ينظر إلى الاستعارة تقليديا باعتبارها مسألة خاصة باللغة، ليس باعتبارها –أساسا– وسائل تبنين نسقنا التصوري»"[1]".

إن الحديث عن فعالية الاستعارة في بناء المفاهيم وخلق حقائق ومعارف جديدة كونها « ليست تزويقا للخطاب بل لها أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تعطينا معلومات جديدة وبوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع»"[2]"، استوجب ضرورة الالتفات إلى دورها في نسج الخطاب العلمي وإقامة معالمه وتشييد أنساقه.

لكن كيف للمعارف العلمية التي تقتضي الدقة والوضوح الاستناد على الاستعارة التي من الصعب الوقوف فيها على معنى قار وثابت، لغموضها وتشعب تأويلاتها؟ ومن ثمّ فهل ستصبح المعرفة العلمية شأنها شأن المعرفة الميتافيزيقية أم ستحرر الاستعارة المستعملة من شوائب إدانتها وترسو على معنى محدد وثابت؟.

لقد ذهبت "**نورمان كلودين Norman Claudine**" في كتابها الموسوم بـــ "**الاستعارة والمفهوم**" إلى بيان وجهة نظر الابستمولوجيا وتاريخ العلم للاستعارة والتي اختلفت الآراء حولها ما بين مؤيد ومعارض، حيث « أصبح من التقليدي في التيار الحديث لتاريخ العلم أن نضع إشكالية الاستعارة وبالأخص بيان الأخطار الناجمة

1– لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ص.150.

2– ريكور بول، نظرية التأويل ــ الخطاب وفائض المعنى ــ ص.94.

عنها»"[1]" والتي ترجع إلى طبيعة الاستعارة وما تثيره من انفعالات وما تفرضه من غموض وتعدد المعاني. وما يقتضه الخطاب العلمي من صرامة وثبات، فقد تحدث "**باشلار**" في كتابه الموسوم بـــ"**تثوير العقل العلمي**" عن عيوب الاستعارة، أما "**رومر**" فطالب بضرورة تحرر المعرفة العلمية من الاستعارة لعدم استقرارها على معنى واحد إذ لا « نستطيع أن نحدد بسهولة الاستعارة في حكم واحد للعبارة...خطر الاستعارة الآني هو أنه ليس دائما الصور هي ما يحدث، وإنما هي تضغط على التفكير المستقل»"[2]".

ومن ضمن أنصار هذا الطرح "**هامبل**" الذي يذهب إلى أن « التفسير العلمي الجيد له معنى دقيق (+/−) ويجب أن يحدث اختصار إلى لغة دقيقة من السهل استيعابها من دون بذل جهد لفهمها. هدف هذا التفكير العلمي ليس خلق شعور فينا؛ أين تصبح ظواهر الطبيعة قريبة منا ومألوفة باعتبار هذه الظواهر بطريقة استعارية تفتقد كل قيمة تفسيرية»"[3]" ورفضه هذا ناتج عما تثيره الاستعارة من عواطف وانفعالات فهي ذاتية على عكس موضوعية المعرفة العلمية، كما أنها تختلف من متلق لآخر إلى جانب غموضها. أما العلم فهو قانون عام يسهم في ضبط حياة الناس، وينظمها ويستدعي البساطة والوضوح. هذه الأسباب وغيرها كثيرة جعلت أنصار هذا الرأي ينددون باستعمال الاستعارة في الخطاب العلمي لأن مهمتها تزينية؛ هذا ما خلص إليه "**رومر**" قائلا: «نخلص إلى أن الاستعارة يجب أن تكون "بعد" التفكير العلمي فمهمتها تزيينية فقط ولا يمكن أن تحتل مكانة قبل النظرية؛ لأنها تلعب دور التمثيل الذي يربطها بالمعرفة الأولية والبديهية»"[4]".

وإذا كان هذا الرأي محقا في بعض جوانبه، فكيف يتأتّى إذن بلورة المفاهيم وتجسيد المجردات وتشييد أنساق الفكر؟ وما البديل عندما تعجز اللغة العلمية عن تقديم خطابها؟ وكيف نفسر حضور الاستعارة في الخطابات العلمية على الرغم من دقتها؟

---

1 -Norman Claudine, Métaphore et concept, P.47.
2- Ibid, P.47 .
3 - Ibid, p.50.
4 -Norman Claudine, Métaphore et concept-, P.47.

بل ولولا توظيفها للاستعارة لما كانت على ذلك الملمح من الدقة وعلى تلك الدرجة من الوضوح؟

إن أزعمنا أن الاستعارة والعلم صنوان لا يلتقيان، فإن الضرورة تقتضي التداني بديلا عن التنائي والذين رفضوها لا يمكنهم الاستغناء عنها؛ "**فلوكر**" مثلا؛ لدى قراءته لاختصار الاستعارة لدى "**باشلار**" لاحظ أنه لا يقدم جانبا مقنعا عن أسباب رفض حضور الاستعارة في الخطاب العلمي، مؤكدا أن العلاقة بين القاعدة الإيديولوجية والقاعدة الانفعالية معقدة ولا يمكن الفصل فيها. فمثلا؛ مفهوم الخلية "**Cellule**" في علم الاجتماع هو استعارة من البيولوجيا من خلل مفهوم النسيج لدى **Bechat**"[1]"، بل وقد ذهب "**موسكوفيسي**" إلى حد أننا « لا نستطيع القول على أن علم النفس الاجتماعي على أنه علم إلاّ بالاستعارة»"[2]".

وإذا ما رجحنا أن الفلاسفة وظفوا الاستعارة في خطاباتهم من غير وعي بذلكَ ودون إدراك لأصل تلك المفاهيم التي يتباهون بالاشتغال عليها، فهل يعني هذا أنهم لو علموا حقيقة ذلك لاستهجنوها واستنفروا إلى التنقيب عن مفاهيم خالصة لا يعتريها زيف لا من بين أيديها ولا من خلفها؟ وهل يقتصر توظيفهم للاستعارات على تلك التي أصبحت وبتوالي العصور مفاهيم لا يلتفت غالبا إلى أصلها أو ما يصطلح عليه بالاستعارات الميتة، أم يتعداه إلى إبداع صور جديدة من شأنها إثارة الانفعالات ؟ وإلى أي مدى يتأتى للخطاب الفلسفي استعمال الاستعارة، وهل تعد ضرورية لا بديل في الاستغناء عنها؟ وهل ستحضر حضورا مهيمنا أم عابرا وعشوائيا؟ وهل تختلف الاستعارات الموظفة في الخطاب الفلسفي عن الاستعارة الشعرية؟.

إن توظيف الاستعارة في الخطاب الفلسفي هو حقل التفكير ومأخذ التصور ومولج لا سبيل إلى تجاوزه وفطرة جبل أغلب الفلاسفة عليها، إذ وظفوها في

1 -Voir, Ibid,.P. 48-49.
2 -Ibid, P.47.

خطاباتهم لما تقوم به من دور أساس في بلورة مفاهيمهم حيث « يصعب الوقوف على خطاب فلسفي أو حتى علمي خال من سحر الاستعارة ولهذا كانت لغة **أفلاطون** و**نيتشه** و**كيركيغارد** و**ماركس** و**فرويد** و**دوسوسير** و**بارث** و**دريدا** مليئة بالاستعارات»"[1]"، بل والأبعد من ذلك لم يجدوا بدًا من إبداع استعارات جديدة حينما كانت تعييهم الحيلة في إيجاد كيفية تمكنهم من بنينة تصوراتهم وتوضيح أفكارهم ولا سبيل لهم في الانفكاك عن أسرها لقدرتها على تجسيد المجردات وتقريب المفاهيم.

وفي سياق هذا الطرح، يصرح "**ريتشاردز**" أنه « لا يمكننا أن نخطو بثقة من دون أن ندرك بشكل صارم الاستعارة التي قد نستعملها نحن ويستعملها جمهورنا [...] وعلى الرغم من تظاهرنا بتجنب استعمال الاستعارة، فإننا نفعل ذلك عن طريق كشفها فقط وهذا يصدق أكثر ما يصدق كلما كانت الفلسفة أكثر صرامة وتجريدا وكلما مضينا في التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتمادا على الاستعارة»"[2]".

كما أن الاستعارة الموظفة في الخطاب الفلسفي أو العلمي تتملص عن خصائص الاستعارة الشعرية أو الأدبية، من حيث تباين الأغراض واختلاف المواقف وما تتطلبه الأولى من صرامة ودقة ووضوح وما تؤديه التالية من انفعالات وغموض وتعدد الدلالات، كما أنها لا تصدر إلا عن حاجة للفهم وضرورة للتوضيح ولا يلجأ إليها إلا لحل الإشكالات وتوضيح المسائل.

وقد بيّن كل من "**لايكوف (Lakoff) وجونسون(Johnson)** أن تجسيد الاستعارة للمجردات هو الذي يمنحها الأهمية والهيمنة في حياتنا « فبما أن عددا كبيرا من التصورات المهمة لدينا إما تصورات مجردة أو غير محددة بوضوح في تجربتنا (مثل المشاعر والأفكار والزمن.. إلخ) فإننا نجتاح إلى القبض عليها من خلال تصورات

1- يوسف أحمد، السيميائيات وفلسفة المعنى، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2003-2004،ص.80.

2-ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر. حلاوي ناصر، الغانمي سعيد، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، عدد.14، 1991، ص.39.

أخرى نفهمها [...] هذه الحاجة تدخل الحد الاستعاري في نسقنا التصوري»"[1]" وبذلك وظفت كأداة انفعالية ولكن من أجل تقريب الفهم.

غير أننا لا نقر بانفصال الصنفين وتباعد الوظيفتين، ففي الاستعارة العلمية ظل من الشعرية وفي الاستعارة الشعرية ظل من العلمية. وإن كان التحرج في الفلسفة واردا من توظيف الاستعارات وحتى الميتة منها، فلا يجد "**بول ريكور Paul Ricœur**" بدًا من المطالبة « بإعادة النشاطات إليها وابتكار استعارات جديدة تتأتى لها مكنة ابتكار إنتاج مفاهيمي جديد»"[2]".

وبما أننا بصدد الاشتغال على الخطاب الشعري فالشاعر يوظف استعارات موازاة مع وظيفتها الجمالية تسهم في بناء الخطاب وتشييد معالمه، كما تلعب دورا في إنتاج المعرفة وإبداع واقع جديد حيث « يتيح لنا الإبداع الشعري للاستعارة أن نقول شيئا ما جديدا عن عالم خبرتنا المعاشة»"[3]".

وبذلك تنفتح الاستعارة وبكل ما تنتجه على دائرة الرحب من التصورات، دون الارتسام للمسبق من الأسنن إذ تعد معبرا أنطولوجيا ببنيتها لأنساق الواقع وتأديتها لحقيقة الوجود بتلثيمه لإخراجه من زيف المنكشف إلى حقيقة المحتجب ومن ثم تنتهي إلى الحقل الفلسفي. هذا ما أقره "**أمبرتو إيكو**" مبينا أنه « لا يمكننا أن نتغاضى عن ذلك الإلهام الفلسفي الذي ينظر إلى اللغات باعتبارها استعارة كبيرة لا شعورية مرتبطة بطبيعتها بجوهر الأشياء وعلينا أن نتوخى الحذر في هذا المجال، فإذا نحن سرنا في هذا الاتجاه، فإننا سنضطر إلى تأكيد أن اللغة الاستعارية (وبالتالي الشعرية) هي وحدها أداة المعرفة الأصلية والتواصل الحقيقي»"[4]"، كونها تنهض على أسس حجاجية لا ينكر مكانها ولا يخفى شأنها، هذا ما سنحاول تجليته في المبحث التالي.

1- لايكوف جورج وجونسون مارك،الاستعارات التي نحيا بها،ص.150.

2 - Paul Ricœur, Métaphore vive, P.56.

3- مصطفى عادل، مدخل إلى الهرمنيوطيقا ــ نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامرــ دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.01 2003، ص.333.

4- إيكو أمبرتو، العلامةــ تحليل المفهوم وتاريخه ــ تر. بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2007، ص.211.

المبـــحث الثـالث
الاســتـــعارة والحــجاج

1-الخطاب والبلاغة

2-إستراتيجية الحجاج عبر الاستعارة

أ-حجاجية الاستعارة لدى أرسطو

ب- بلاغة "بيرلمان" الحجاجية

ج- حجاجية الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني

3-السياق التداولي للاستعارة

الاستعارة والحجاج:

تتجاوز الاستعارة عبر وقعها البلاغي وإن كانت قد قدّت من نسق تلك المضايق الحرجة بوصفها زخرفة لغوية وحلية تزيينية إلى ذلك المأخذ من التشكل الذي يؤدي إلى تفعيل وظائفها؛ حيث تشكل بناء الخطاب ومقاصده الحجاجية؛ نحو استدعاء المتلقي إلى تلك المفارقة في التشكل. وبهذا تسهم « في بناء القول الحجاجي من مختلف النواحي الحجاجية: الاستدلال والتأثير والإقناع»"[1]"، عبر ما تؤديه من فعالية في إنتاج المعرفة وإدراك الحقيقة.

وإذا ما رمنا البحث عن وشائج الاستعارة وتواصلها بالحجاج، نجدها متأصلة في السياق اللغوي حيث مجرى الإقناع عبر أسيقة التداول منذ نشأة البلاغة ذاتها بوصفها «وسيلة تأثير في الجمهور باستعمال وسائل خطابية عبر البرهان والعنف وسائل تصبو إلى جعل المحتمل أكثر جاذبية والاستعارة إحدى هذه الصور البلاغية»"[2]"، بل أكثرها فعالية"*" في توخي مرامي تلك المقاصد القصية.

---

1 ــ عشير عبد السلام ، عندما نتواصل نغير ــ مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج ــ إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص.112.

2- ريكور بول، نظرية التأويل ــ الخطاب وفائض المعنى ــ ص.87 .

*- هناك من الفلاسفة العقلانيين من أنكر الوظيفة الحجاجية للاستعارة؛ مثلا "**هوبز**" الذي يرى « في التمثيل والنصح وجميع ضروب البحث الدقيق عن الحقيقة ينهض الحكم بالعبء جميعا غير أن الفهم أحيانا تعوزه الاستنارة بشبيه مناسب، وهنا يكون للتصور دور كبير ولكن الاستعارات تستثنى تماما في هذا المجال، فلكونها تتعامل بالخداع صراحة يكون من الحماقة استخدامها في النصح أو الحجاج» و"**جون لوك**" حين يؤكد « أن فن البلاغة جميعا وكل ما ابتكرته الفصاحة من استعمال الكلام مجازا وصنعة، إن هو للإيحاء بأفكار مغلوطة ولتحريك العواطف حتى نفوذ الرأي إلى الشطط»، أما "**هيوم**" فقد كان أكثر تطرفا حين ذهب بالتجريبية إلى خاتمة متطرفة، وهذا الاعتقاد راجع إلى اعتبار الخيال والعاطفة ندا للعقل والحقيقة.ينظر، موسوعة المصطلح النقدي،تر.لؤلؤة عبد الواحد،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،م.2، ط.1،ص.195، 199.

وإذا كانت البلاغة تركن إلى هذا الملمح من الأهمية بما تنهض عليه من فعالية آلياتها في بنينة أنساق الخطاب وأبعاده الحجاجية، يمكننا التساؤل عن مدى تعالق الخطاب بالبلاغة؟

1-الخطاب والبلاغة:

إن مسألة تعالق الخطاب بالبلاغة تتحدد من جهة ما يتوسمه الشق الأول من إقناع وما يحتفي به الشق الثاني من وسائل وتقنيات مخولة بذلك. وقد حظيت الخطابة في المجتمع اليوناني باهتمام بالغ من حيث كونها « قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»"[1]" جاعلة منه السبيل في التأثير والمسلك في التواصل بالجماهير وتسيير شؤونهم وتنظيم حياتهم، سواء ما تعلق بالخطابات السياسية أو الجمهورية أو الاحتفالية. وكثيرا ما ارتبط مفهومها بالجدل"*"، إذ جعل "**السوفسطائيون**" منه « وسيلة للانتصار على الخصم»"[2]"، بما يقتضيه من حوار وما يستوجبه من حجاج وإقناع ودعوة إلى التسليم والانصياع. نصب هذا المقصد من الإقناع الذي تتأوبه الخطابة انبرت لها وسائل وتقنيات بلاغية؛ من لغوية وعقلية وعاطفية تبرز حضورها من جهة ما تنتهي إليه في تأدية المبتغى، على حد ما أبان عنه "**أرسطو Aristote**" إذ اعتبرها مسلك البرهان وتجلي الفهم وتحقيق الإدراك للخطيب العاجز عن توصيل الأفكار وبلوغ المرام"[3]".

1- طاليس أرسطو، الخطابة، تر. وتع. بدوي عبد الرحمن، الترجمة العربية القديمة، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979، ص.09.

*- ليس مفهوم الجدال متعارضا مع الخطابة لدى أرسطو، إذ يسلم بأنه عبارة عن مسلمات صورية محدودة العدد ق أو قابلة لكي تحتوي مضامين إنسانية، بمعنى أن الجدل قابل لاستثمار خطابي. وهذا يكسب الخطابة مظهرا علميا مظهرا خطابيا قابلا لكي يستقطب قبولا ما، وقد ميز أرسطو بين ثلاثة أجناس من الخطاب؛ السفسطة، الخطابة والجدل. في حين لا يميز **أفلاطون** إلا بين اثنين؛ السفسطة والجدل. ينظر، الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.01، 2005، .ص.353،354.

2- مهران محمد، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، 1987، ص.28.

3- Voir, Aristote, Rhétorique, tra. Dufour Médéric et Wartelle André, Live 03^{em}, ed. les belles lettres, Paris, 1980, 2^{em} t, P.38.

من هنا تتضح مواطن التعالق وملامح التواصل ما بين الخطاب والبلاغة، إذ تشتد أواصر الوثاق كلما دعت الحاجة إلى الإقناع ومن ثم اهتم « الفلاسفة والبلاغيين الغربيين المحدثين ببلاغة الخطابة [...] راجع إلى قناعتهم بالدور الخطير، الذي عادت تلعبه في توجيه الرأي وبلورة الفكر المعاصر»"[1]".

وإذا كانت البلاغة هي الحقل الذي يشمل الاستعارة بوصفها إجراء تخاطب وتداول، كونها تعد « من الوسائل اللغوية التي يستعملها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية»"[2]" فإن السؤال الذي لا يفتأ يراودنا يتمخض حول فاعليتها في الإقناع وإستراتيجيتها الحجاجية؟

2-إستراتيجية الحجاج عبر الاستعارة:

تتموقع الاستعارة في الخطاب الحجاجي على ذلك الملمح من الهيمنة وهي تؤدي مسوغات الإقناع وفق ما تنهض عليه من محددات التقييس البياني، وما تقتضيه من التناسب. ولعل هذا أدّته تلك التصورات الحداثية"*" صوب مكنة الاستعارة الحجاجية عبر تلك العتبة التصورية والمرجعية المعرفية للحجاج الذي تنهض عليه الاستعارة لدى "**أرسطو Aristote**".

أ-حجاجية الاستعارة لدى أرسطو:

أعاد "**أرسطو Aristote**" للبلاغة تلك المكنة المعرفية من خلل اهتمامه بالشعر وقد باين موقفه منه موقف "**أفلاطون**" بإعادة صياغة مفهوم المحاكاة الذي منحه بعدا آخر فالشعر لا يحاكي ما هو كائن وإنما ما ينبغي أن يكون ويضطلع بمهمة إثارة الشفقة أو الخوف أو ما يسميه بـــ"**التطهير**"، فهو موجه إلى فئة معينة متقصّدا التأثير

1- العمري محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي ــ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا ــ دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1986، ص .09.

2- العزاوي أبو بكر، اللغة والحجاج، الطابع في العمدة، ط.01 ، 2006، ص.105.

*- هذا ما سيرد ذكره في الصفحات عبر بلاغة "**برلمان** الحجاجية".

والإقناع هذا ما أبان عنه في مؤلفه الموسوم بـــ"**الشعرية**" معتقدا أن « الحديث عن الفكر فمحله المقالات الخاصة بالخطابة وكل ما عبر عنه باللغة فهو من قبيل الفكر وأجزاؤه: الإثبات والمناقضة وإثارة الانفعالات العنيفة (مثل) الشفقة والخوف والغضب»"[1].

وتأسيسا على ما سلف؛ فإن إسناد وظيفة **التطهير** للشعر من قبل "**أرسطو Aristote**" إقرار على ما تؤديه البلاغة من وظيفة حجاجية وما تضطلع به من مهام إقناعية متوسلة بأدوات إجرائية تظل منوطة بها. وعليه فالدراسات « البلاغية قديما وحديثا اقتبست من المنطق الصوري بعض أدواتها»"[2] ولما كانت الخطابة وسيلة لبلاغة التواصل ضمن أسيقة الحجاج لدى الإغريق، فقد اقترح "**أرسطو Aristote**" علاقة ثلاثية الحدود تصور تعالق أقسام الخطاب والمتمثلة في المخاطِب **(Ethos)** والمخاطَب **(Pottos)** والخطاب **(Logos)**"[3].

وتبعا لهذا قسم "**أرسطو Aristote**" الأجناس الخطابية إلى ثلاث فئات بحسب الظروف ودواعي المجتمع؛ "**الخطابة القضائية**" التي نجدها في المحاكم، أما "**الاحتفالية**" فتتجلى في خطابات الألعاب الأولمبية وأما "**الاستشارية**" فالتي يتداولها الأفراد في التجمعات الشعبية وفق ما وضحه "**بول ريكور Paul Ricœur**" في كتابه الموسوم بـــ"**الاستعارة الحية**" حين أقر أن كتاب "**الخطابة**" "**لأرسطو Aristote**" يتناول ثلاثة حقول؛ "**نظرية الحجاج**" التي تشكل المحور الأساس و"**نظرية العبارة**" أو الصياغة اللغوية و"**نظرية بناء الخطاب**"[4].

1- طاليس أرسطو، في الشعر،تر.عياد محمد شكري، ص .106.

2- عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1998، ص.296.

3- Voir, Aristote, Rhétorique, P. 53 ;54.

4 − Voir, Paul Ricœur, Métaphore vive, P.13.

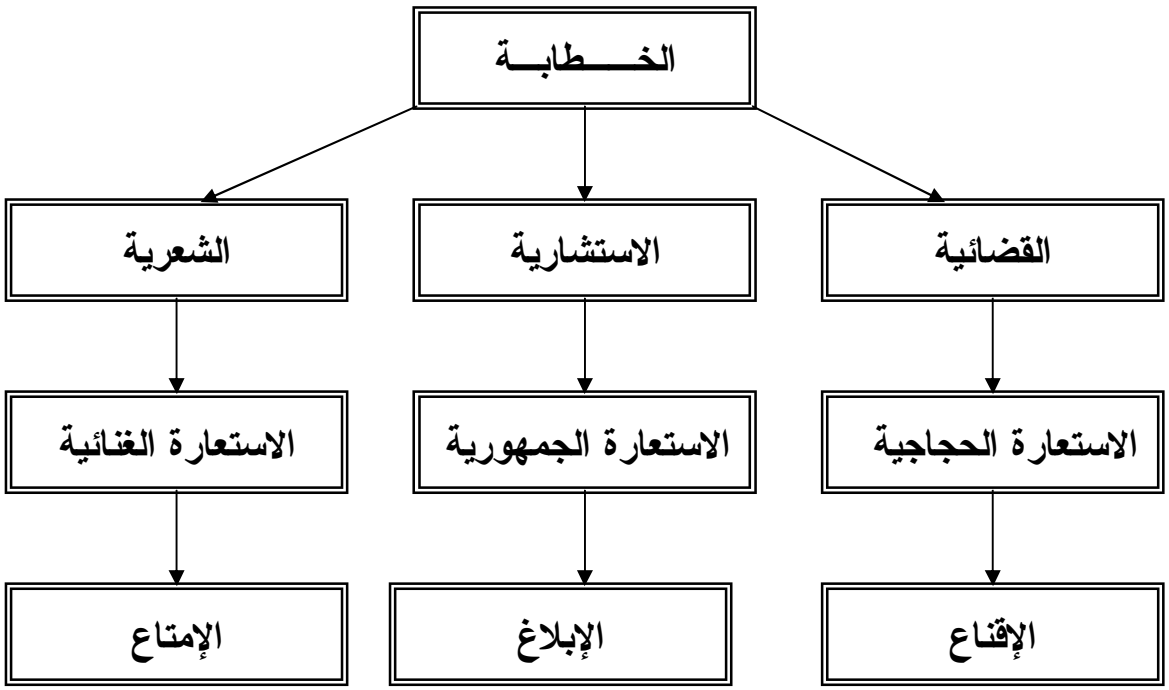
وفق هذه التفريعات التي أحدثها "**أرسطو Aristote**" وزع الاستعارة بوصفها آلية أساسية في كل خطاب إلى ثلاثة أصناف"[1]":

1-الاستعارة الحجاجية: التي تستعمل في المحاكم والمجالات السياسية والعلمية بهدف التأثير في المتلقي وإحداث تغيير في مواقفه سواء الفكرية أم العاطفية.

2-الاستعارة الشعرية: مكرسة لبناء نظام الخطاب جماليا.

3- الاستعارة الاستشارية: وتسمى أيضا الجمهورية وتقتصر وظيفتها على الإبلاغ والإخبار.

ويمكن أن نؤكد خطاطة التفريع للخطابة عبر هذا التشجير الآتي:



مخطط رقم -01-

1- Voir, Aristote, Rhétorique, P.75,76.

حيث يشير إلى أنواع الحجج المستعملة في الخطاب القضائي والاستشاري والاحتفالي.

ويركز اهتمامه على "**الاستعارة الحجاجية**" التي تمتهن وقع بلاغة الإقناع بما ترتهن إليه من فعالية الإبداع والتغيير في الواقع، وإذا كان "**أرسطو Aristote**" قد أسند الوظيفة الحجاجية للاستعارة، فإنها ترد دوما إجراء عقليا وصوريا منطقيا، إذ ينصب جل هذا التعداد الواصف، قصد الأخذ بفاعلية الإقناع. ومن هنا يمكننا التساؤل عن منطق الاستعارة لدى "**أرسطو Aristote**"؟

✓ **منطق الاستعارة لدى أرسطو:**

ينتهي "**أرسطو Aristote**" في تحديده للاستعارة على أنها « نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن ينقل من الجنس إلى النوع أو من النوع إلى الجنس أو من النوع إلى النوع أو ينقل بطريق المناسبة»"[1]".

وبناء على هذا التحديد الذي يؤديه التعريف، نستخلص أربعة أنماط للاستعارة:

1-من الجنس إلى النوع:

يمثل "**أرسطو Aristote**" لهذا الحد من التفريع، بهذا النحو من التمثيل: "هذه سفينتي قد وقفت والرّسو ضرب من الوقوف""[2]"، وعليه فهو ذكر للأصل (الجنس=الوقوف) وإرادة للفرع (النوع= الرسو). وإذا كان الأصل أو الكل يؤدي معنى محدد، فبديهي أن يكون الفرع تابعا له عبر إجراء الوصف والتفصيل.

2-من النوع إلى الجنس:

وضمن هذا المجتزأ من التحديد، يسلك "**أرسطو Aristote**" تمثيلا يرد في الحذو الآتي: "لقد فعل **أوديسيوس** عشرة آلاف مكرمة"، فقد استعملت عشر آلاف (الفرع أو الجزء) بدلا من كثيرة (الأصل أو الكل)"[3]" وإذا كانت عشرة آلاف دالة على العدد ومن ثم الكثرة، فإنها تبدو قليلة الإقناع لأن آلاف قد تصبح كمية صغيرة إذا كانت

1- طاليس أرسطو، في الشعر، تر.عياد محمد شكري، ص.116. وينظر كذلك:
Aristote, Poétique, tra, Hardy J, Paris, 2 em ed, 1995, P.21.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص. نفسها.

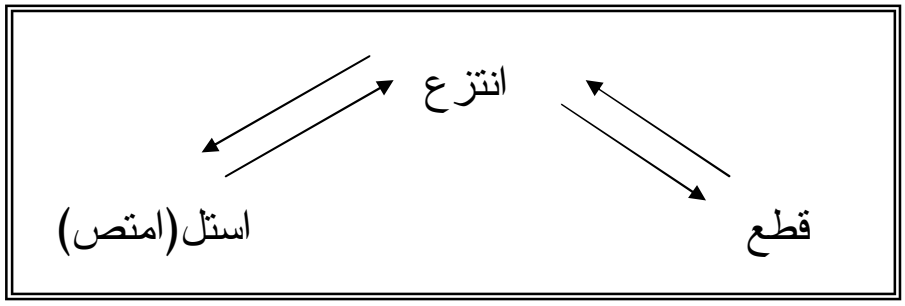
3- المرجع نفسه، ص.117.

هناك كميات هائلة"[1]". في هذا النحو يرى "**امبرتو إيكو**" أن « الاستعارات من النوع الثاني هي من الناحية المنطقية صحيحة ولكنها من الناحية البلاغية غثة، بينما استعارات النمط الأول هي بلاغيا مقبولة ولكنها منطقيا يتعذر تبريرها»"[2]".

3-من النوع إلى النوع:

ثم يقف "**أرسطو Aristote**" ضمن هذا التحديد كي يمثل له بالمأخذ الآتي من التمثيل: "امتص حياته بسيف من برونز" و"قطع البحر بسفين من برونز صلب" فاستعملت "امتص" بدلا من "قطع" و"قطع" بدلا من "امتص""[3]" وكلاهما نوع من الأخذ؛ أي نقل من الفرع إلى الفرع مع إيراد الأصل. وعبر هذا المسار من التقلب يؤكد "**أمبرتو إيكو**" أن « هذا النمط الثالث من بين الاستعارات الأكثر شرعية، ويمكن القول فورا إنه توجد مشابهة بين "استل" و"قطع"، مما يجعل البنية المنطقية والحركة التأويلية تتمثلان على هذا النحو"[4]"

ويمكن اختزال هذا المعطى المرسل من التحديد عبر الرسم من المخطط الآتي:



مخطط رقم -02-

1- يرى أمبرتو إيكو أن "آلاف" ربما كانت في اللغة اليونانية (ق 4 ق.م) مقننة جدا وتستعمل لتعني كمية كبيرة.

2- إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص.249.

3- ينظر، طاليس أرسطو، في الشعر، ص.117.

4- المرجع نفسه، ص.249.

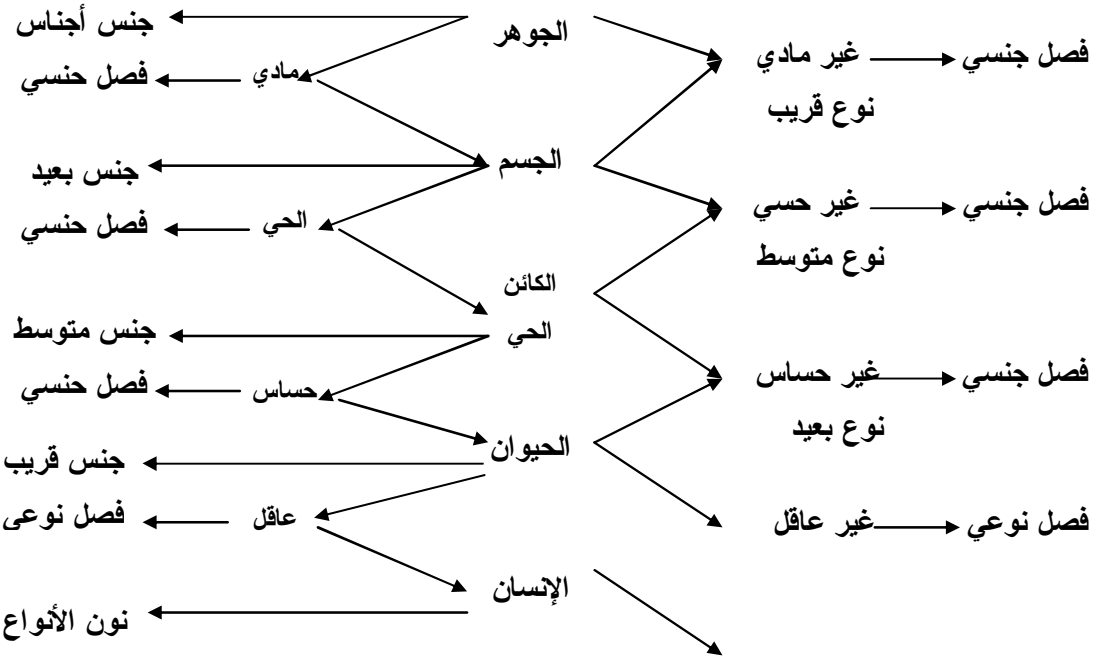
ويمكن أن يكون هذا النمط أكثر منطقية من النمطين السالفين؛ حيث نقدر منطق هذا التجاوب بينهما في الآتي: فإذا كان "جـــ" و"ب" نوعين متشابهين في نسبتهما لـــ "أ"، فلا ريب أن نستعمل "جـــ" في مكان "ب" للدلالة على "أ".

وإذا كانت هذه الأنماط الثلاثة قائمة على العلاقة بين الأجناس والأنواع؛ يمكننا أن نحدد مدى منطقيتها بالاستناد إلى منطق "**أرسطو** **Aristote**" القائم على الحمل وعلى الكليات الخمس الموضحة في شجرة "**فورفوريوس**"*".

وعبر شجرة "**فورفوريوس**"، وانطلاقا من النمط الأول (من الجنس إلى النوع) يمكننا أن نتساءل: هل يتحول الجنس إلى نوع؟ لا يمكن للنوع أن يعرف بجنسه إلا بإضافة فصله النوعي. مثلا: الإنسان = حيوان + عاقل

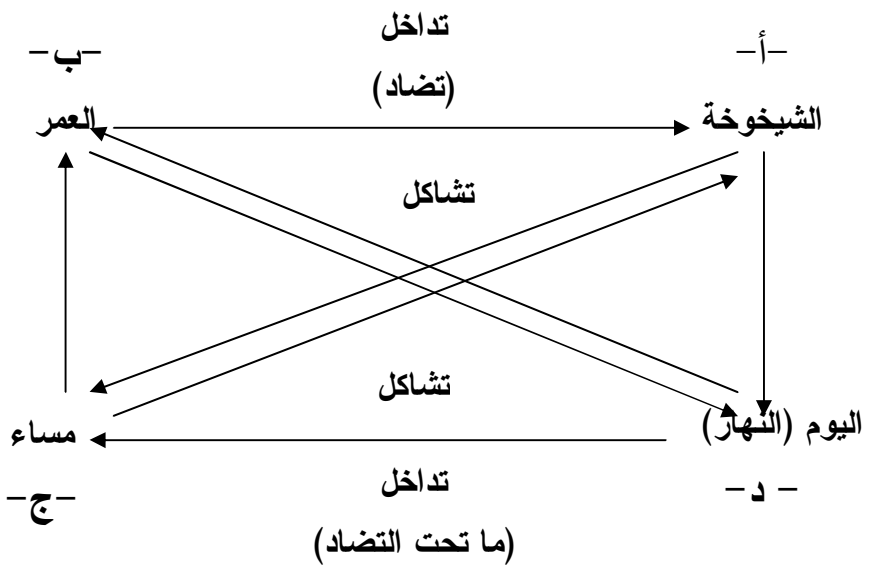
نوع (نوع الأنواع)= جنس قريب + فصل نوعي

*- فيلسوف يوناني سوري اهتم بدراسة فلسفة "أرسطو" سمي بـــ"فورفوريوس" الصوري نتيجة اهتمامه بمنطق "أرسطو"، أطلق عليه المسلمون لقب "**مالك المنطق**"، اشتهر بالشجرة التي سميت باسم "**شجرة فورفوريوس**" (شجرة الكليات) وهي كالتالي:.Voir .Chenique François. élément de logique. ed.p.u.f .1966



وبذلك يصبح الطرف الأول ضعيفا من الناحية المنطقية، أما بالنسبة للنمطين التاليين فالحمل ممكن وروده من "النوع إلى الجنس" ومن "النوع إلى النوع".

وإن كانت هذه الأنماط الثلاثة الأولى تتفاوت من حيث منطقيتها وبالتالي حجاجيتها، فإن "**أرسطو Aristote**" قد حصر الوظيفة الحجاجية في النمط الرابع من حيث تقسيمه للاستعارة وهي ما تسمى "**بالاستعارة التناسبية**"؛ حيث تكون « مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث، فيصبح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من الرابع»"[1]" وأسقط النصيف عن ذلك بمثال فحواه " **نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار**"، وعليه يسمى المساء "**شيخوخة النهار**" وتسمى الشيخوخة "**مساء العمر**""[2]" وهي أشد الأنواع إقناعا ووضوحا لما تضطلع به من مهام تعليمية والمتلقي لا يجد صعوبة في فهمها لأنها تتعلق بعملية ذهنية رياضية من السهل التسليم بها، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



مخطط رقم -04-

1-طاليس أرسطو، في الشعر، ص

2-ينظر، المرجع نفسه، ص. 118،120.

يؤدي هذا المخطط علاقة الحدود الأربعة فيما بينها ومن ثم ما تنهض عليه الاستعارة التناسبية من قياس ومنطق يؤدي فعالية الحجاج عبر محددات النسبة الآتية:

فإذا كانت نسبة (أ) إلى (ب) كنسبة (ج) إلى (د).

فإن :(أ)= ج +ب و (ج)= أ+د

حيث أن: (أ) تتشاكل مع (ج) و(ج+ب) تتشاكل كذلك وعلى الترتيب مع (أ+د).

وفي المجمل الحاصل ترد الاستعارة لدى "**أرسطو Aristote**" كآلية إقناعية تؤدي المقاصد الحجاجية وبخاصة عبر نمطها الرابع، إذ كان لها مطلق التوثب في تشكل ينهض على المنطق بما تقتضيه من عمليات عقلية؛ كالاستدلال والاستنتاج والاستقراء والاحتمال .... .

غير أن الاستعارة وإن كانت في الحاصل العام تضطلع لدى "**أرسطو Aristote**" بوظيفة معرفية إقناعية، فهل هو إقرار في المقابل على إهمال الوظيفة الجمالية الشعرية؟ وهل تتعارض الوظيفتان ليستقل كل خطاب بنمط فتنحصر الوظيفة العرفانية في مجال الخطابة مستقلة عن ميدان الشعر؟ أم تتزاوجان بحضورها في الخطاب الواحد؟

- ✓ **حجاجية الاستعارة بين الحقلين الشعري والخطابي:**

لم تتخذ الاستعارة موقفا موحدا لدى "**أرسطو Aristote**" وإنما ظلت تتراوح من جهة كونها « مقوما حجاجيا (تحت تسمية الشاهد في الكتاب الأول) واعتبارها محسنا لفظيا في الكتاب الثالث»"[1]"، هذا الموقف المتذبذب سببه الفصل بين المجالين الشعري والخطابي وهو ما نلمح تجاوبه لدى "**فرانسو مورو**" في تأكيده أن « البلاغة القديمة متعودة على إقامة تمييز بين هذين النوعين من التشبيهات، إن أحدهما خطابية في حين أن الأخرى شعرية؛ الأولى المقدمة كشاهد ولأجل العقل هي نوع من الاستقراء

1- الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص.453.

المستخدم في الاستدلالات والثانية تقدم لتنوير الشيء وتلوينه وتزينيه»"[1]". وانطلاقا من هنا وارتدادا إليه، يتضح أن الاستعارة لدى "**أرسطو Aristote**" تنزع منزعين على حسب المجال الذي تؤدي وظيفتها ضمنه. ومن ثم ترتهن للمسلك المخول إليها؛ إذ تقتصر وظيفتها في مجال الشعر على تقليب مترية نسق اللغة إلى انعطاف مغاير. عبر هذا الأساس يكرس "**أرسطو Aristote**" الاستعارة صوب شعرية التركيب وجماليته، بل يذهب إلى حد الاعتقاد أن « جودة العبارة أن تكون واضحة غير مبتذلة فالعبارة المؤلفة من الأسماء الأصلية هي أوضح العبارات ولكنها مبتذلة [...] أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي تستخدم ألفاظا غير مألوفة [...] وليس يمكن ذلك بالتركيب العادي للألفاظ ولكنه يمكن بالاستعارة»"[2]"، بينما تغدو في الحقل الخطابي آلية معرفية وأداة إقناعية تتوخى المقاصد الحجاجية ولا يمكن البتة الاستغناء عنها لما تؤديه من فعالية في تقريب الفهم وتوضيح الرؤى، كونها « ليست مجرد زخرفة بل أداة عرفانية تتوخى التعليم والتوضيح [...] وينبغي ألا تكون مألوفة مكشوفة واضحة ولا غريبة مبهمة، ولكن بما تتأتى مقاربتها وهي تتملص عن القبض وتتوارى عن الكشف ملتحفة جلباب الزينة، فتحملنا على تعلم شيء جديد»"[3]" .

وارتكازا على هذا القول ننتهي إلى أن تقدير "**أرسطو Aristote**" لتلك المحصلة التي تنتهي إليها الاستعارة وكذا الوظيفة الحجاجية المنوطة بها، يرفض في المقابل تلك الاستعارات الغفلة لدى الجميع كونها لا تخلق أي متعة ولا تحقق نظاما مغايرا ضمن الخطاب. ومن ثم تكون غير كفيلة بإقناع المتلقي، وكذلك الأمر بالنسبة للاستعارات العصية على الفهم والمستغلقة ضمن الأداء التخاطبي، وإن كان يعدها ضرورية للخطيب، كي تتقوم مكنته الحجاجية. وعليه فهو يدعو إلى التقليل من استعمالها كي لا يخرج السياق الخطابي إلى الشعري.

1- مورو فرانسوا، البلاغة ــ المدخل لدراسة الصور البيانية ــ تر. الولي محمد، جرير عائشة، دار الخطابي، ط.01، 1889، ص.39.

2- طاليس أرسطو، في الشعر، ص.122،124.

3- Aristote, Rhétorique, 03^{em} livre, P.63,64.

إن تحصيل معرفة محددة يقتضي الاقتناع بها، وفي المقابل يتطلب الاقتناع الوضوح والفهم والإدراك. ونخلص إلى أن "**أرسطو Aristote**" وعلى الرغم من إقراره بالوظيفة المعرفية لحجاجية الاستعارة، وذلك كونه خصها بذلك الموقع البيني بوصفها محسنا بلاغيا حينا ومقوما حجاجيا حينا آخر بالتمييز بين الحقلين الشعري والخطابي.

غير أننا لا نرى مجالا للفصل فالاستعارة في عمومها تظل في موقع المراوحة بين قرائن الأبنية المتداخلة. وعليه فما تؤدي إليه من إمتاع لا ينفي عنها وظيفة الإقناع، حتى وإن اضطلعت الاستعارة الشعرية بوظيفة جمالية، فما هو جمالي سيثير انتباهنا محدثا إعجابا ومن ثم اقتناعا، وإن انبرت الاستعارة الشعرية في موقع المتلقي فهي تظل مأخذا مزدوجا بين الجمالي والحجاجي، أليس هذا في حد ذاته حجاج وإقناع وتغيير في المواقف ووجهات النظر؟! فهناك تعالق بين العلاقتين لأن الاستعارة ليست شعرية إلا بقدر ما تضيفه من تشكل محدثة لديه تلك الفوارق المتدافعة، فالاستعارة هي نظام المفارقة المتدافع. ومن ثم تجعلنا نسلم بأنها متعقّلة، وفي الوقت ذاته مثيرة بذلك الفضاء الجمالي بحيث نشعر بإيحائها، وفي المقابل لا يمكن التسليم بالقول ما لم يحدث فينا متعة بإثارة عواطفنا وكذا كونها مخاطبة بمراتب التعقل.

وإن ظلت البلاغة وعلى امتداد تاريخها وفية للأنموذج الأرسطي الذي يعد بمثابة الأصل الجوهري في الشعريات الكلاسيكية، واعتبرت كل المحاولات التي تلته مجرد إضافات وتحقيقات، فإن التعديل والتجاوز أحدثه "**شايم بيرلمان**"، على حد ما أبان عنه "**ميشيل مييرMichel Meyer** "، وهو يعتقد أن « الثورة الكبرى في البلاغة خلال هذا القرن، قد أنجزها سواء سلمنا بذلك أم لا **شايم بيرلمان (Perelmanet Ch.)**»"[1]" وتجلى هذا الخرق في توسيع مفهوم البلاغة بإحداث بلاغة جديدة أسند لها

1 -Michel Meyer, Histoire de la rhétorique des grecs a nos jours, livre de poche, Paris, 1999, P.259,260.

نقلا عن الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص.355.

هذا الدور الرئيس الفعّال والمتمثل في الحجاج، هذا ما نلمح صداه لدى "**جماعة مو Group Mu**""[1]" إذ ترى أن البلاغة الجديدة طرحت نفسها بوصفها دوما حجاجية.

ب- بلاغة "بيرلمان" الحجاجية:

حين يتوخى "**بيرلمان Ch. Perelmanet** " تخطي البلاغة التقليدية عبر جعله لكل المقومات البلاغية آليات حجاجية، إنما قصده من ذلك توسيع دائرة البلاغة صوب فضاء مطلق، إذ تغدو متعلقة بدراسة جميع الحجج، وعلى اختلافها وفق ما أبان عنه في كتابه الموسوم بـــ "**البلاغة الجديدة**""[2]"، معتبرا أن « الحياة اليومية والعائلية والسياسية، توفر لنا كما هائلا من أمثلة الحجاج البلاغي»"[3]" والحجج لديه تتفرع إلى أربعة أنواع:

1-الحجج شبه المنطقية.

2-الحجج القائمة على بنينة الواقع.

3- الحجج المبنينة للواقع.

4- الحجج القائمة على فرز المفاهيم.

وإذا كان "**بيرلمان Perelmanet**" قد حصر الحجاج في الأنماط الأربعة، فقد خص حجج النمط الثالث باهتمام بالغ حيث تعد لديه الأهم على الإطلاق لأنها « تتفادى تصيد ترابط الواقع بين الأشياء وتتخطى ذلك بابتكار واقع جديد على أنقاض الواقع القائم»"[4]"، هذا ما ينصب على المحسنات البلاغية ولاسيما الاستعارة بحكم ما تتم عنه من القدرة على « خلق معاني ومفاهيم وعلاقات جديدة داخل اللغة وبين اللغة والعالم»"[5]".

-1 - Group Mu , Rhétorique général, , P.12.

2-Voir, Perelmanet et L obrechts. Tyteca, La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation, ed. puf, Paris, 1958, tome.01, P06,07.

3- الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، ص.356.

4- المرجع نفسه، ص.454.

5- لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارت التي نحيا بها، ص.216.

وإذا كان "**أرسطو Aristote**" كما ألفيناه؛ لم يحدد بدقة دور الاستعارة، فإن "**بيرلمان Perelmanet**" تخطى هذا الإشكال، حيث تمدد طرحه إلى مآخذ تصورية أخرى، إذ عالج الاختلال بأن أسند لها وضعا مستقرا ترتكن إليه بالارتهان إلى الحقل الحجاجي، فكان أن « طهّر البلاغة الحجاجية من البلاغة المحسناتية، إذ لم يعد هناك مجال تتوزع عليه هذه المقومات، ولهذا فقد احتلت الاستعارة مكانا إلى جانب التشبيه أو المقارن ضمن الجنس الثالث من أجناس المقومات الحجاجية»"[1]" كما رفض كل التصورات التي لا تلتفت إلى وظيفة الاستعارة في الحجاج"[2]".

استطاع "**بيرلمان Perelmanet**" بنظرته الشمولية للاستعارة أن يميط اللثام عن فعاليتها في إنتاج المعرفة وتغير الواقع، ساعيا إلى تقريب الهوة بين ما هو علمي وما هو أدبي، بيد أنه يكشف من ناحية أخرى أن هذه المحسنات وإن لم تكن كفيلة بأداء دور الإقناع والتعبير عن الأفكار فستظل مجرد زخرف وزينة وحلية.

وعليه؛ فإن ما يحدد ماهية الاستعارة وأهميتها إنما هو الدور الذي تنهض عليه في الخطاب الذي تركن إليه. وإذا كان "**بيرلمان Perelmanet**" قد اهتم بالاستعارة في كليتها فلم يجد بدًا من التصريح بالاهتمام المتميز الذي خصه للاستعارة التناسبية وقد أشار إلى تعريف "**أرسطو Aristote**" لها والمثال الذي خصه بها والمتمثل في: "**المساء شيخوخة النهار Le soir vieillesse du jour**" و"**الشيخوخة مساء العمر La vieillesse soir de la vie**""[3]" بدعوى أنها أكثر رسوخا وأداء للحجاجية من استعارة النمط الثالث أو ما تسمى بـــ "**الاستعارة بحصر المعنى**" لما تثيره من غموض وتعدد دلالي ذلك أن الخطاب وحتى يؤدي وظائفه الحجاجية ينبغي أن ينأى عن التعقيد

1- لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارت التي نحيا بها ، ص.457.

2-Voir, Perelmanet ch. Et Lobrechts, Tyteca, La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation, éd. puf, Pris, 1958, tome.02, P.535.

3-Voir, Ibid, P. 535-499.

ويتنافى الغرابة، كما يجب أن يلتزم كل من المخاطب والمخاطب بشروط تتيح فعالية الإقناع"[1]".

وإذا سلمنا مع "**بيرلمان Perelmanet**" أن الاستعارة من النمط الثالث أو ما تسمى "**بحصر المعنى**" نظرا لغموضها الدلالي أقل حجية من نظيرتها التناسبية فسيطرح إشكالا عن مدى حجاجية الاستعارة الموظفة في الخطابات الأدبية ولاسيما الشعرية؟ وهل بإمكاننا إصدار أحكام مسبقة عن غموض الاستعارة أو وضوحها؟ ومن ثمّ هل تتأتّى لنا مكنة الجزم أن الخطابات الشعرية وبخاصة الحداثية منها، التي يشوبها الزيف ويعتريها اللبس مجرد لعب باللغة لا تروم إلى هدف ولا ترنو إلى غاية؟

لا غرو أن تكون الاستعارة من النمط الثالث أكثر حجاجية من الاستعارة التناسبية؛ فغموض الخطاب الأدبي وتعدد دلالاته، قد يكون السبب في أخذنا إلى الاقتناع به والوقود الذي يدفعنا إلى ترصده محاولين كشف مكنوناته واستراق مخفياته بتحيل طرق مساءلته. ومن ثمّ التسليم به والاقتناع بما يقتضيه وحتى "**أرسطو Aristote**" الذي ألحّ على ضرورة وضوح الاستعارة لما تؤديه من تعليمية وإنتاج للمعرفة، فلا يجد بدًا من التسليم أنه ما كان لها أن تنتهي على ذلك النحو من المقصد لولا غموض الأسلوب وغرابته وابتعاده عما هو متداول « وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد وما يثير الإعجاب يسرّ ويمتع وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا»"[2]".

كما لا يمكننا الفصل بين ما هو جمالي وما هو حجاجي لأن الاستعارة وما تحدثه من لبس من حيث التقلب الباني لتلك النظم المفارقة لأحادية التركيب، ومن ثمّ

1 - Voir, Perelmanet ch, Rhétorique et philosophie-pour une théorie de langage- Paris, ed. puf, 1952, P.125.

2- طاليس أرسطو، الخطابة، تر. بدوي عبد الرحمن، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1986، ص. 196،197.

فهي تضفي نوعا من الجمالية والإمتاع فتؤدي إلى التسليم والاقتناع في عملية تواشج وتوالج بين الحقلين الجمالي والحجاجي.

هذا ما نلفيه لدى "**حازم القرطاجني**" بتسليمه أن الشعر بتداخله مع باقي الأجناس الأخرى إنما يضطلع بوظيفة جمالية حجاجية، ذلك أن « التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائغ إذا كان ذلك على جهة الإسماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخاييل سائغ استعمالها في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع وإنما ساغ لكليها أن يستعمل يسيرا فيما تتقوم به الأخرى، لأن الغرض من الصناعتين واحد وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر بمقتضاه»"[1]".

يقف هذا الرأي على ملمح من الأهمية، إذ يرهص لمسألة تلاشي محددات الفصل بين الوظيفتين، ويكرس لفعالية الوصل بينهما بارتياد معابر الولوج، وتبيان ملامح التواشج. وبقليل من الابتسار يتضح أن الاستعارة وعلى قدر ما تسلكه من الجمالية المدهشة، فإنها في المقابل ترد فعاليتها الحجاجية ومكنتها الإقناعية وفي المقابل لن تتكشف جماليتها إلا بمدى حجاجيتها الحصيفة في البناء.

وإذا كانت هذه الالتفاتة مبكرة من "**حازم القرطاجني**" (684هـ) في إقراره بتداخل الحقلين الخطابي (الحجاجي) والشعري (الجمالي)، فإن "**عبد القاهر الجرجاني**" (471هـ) يعد بحق من أوائل العرب الذين اهتموا بالاستعارة وتبيان وظائفها الحجاجية على حد تصريح "**طه عبد الرحمن**" بأننا « نظفر بالمعالم الأولى لهذا الطريق في إنتاج البلاغي المتميز عبد القاهر الجرجاني»"[2]".

1- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. ابن خوجة محمد الحبيب، منشورات الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981، ص.361.

2- عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص.304.

ج- حجاجية الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني:

يؤدي "**طه عبد الرحمن**" في كتابه الموسوم بـــ "**اللسان والميزان**" سؤالا مهما فحواه؛ « كيف نجعل القول الاستعاري عبارة تقبل الصدق والكذب وتستقيم على أصول المنطق المعلوم؟»"[1]".

وتأسيسا على هذا الطرح، يؤكد أن "**عبد القاهر الجرجاني**" (471هـــ) قد اعتمد على آليات حجاجية في دراسته للاستعارة مكنته من نقل أفكاره وتوضيح أرائه كالرد والإقناع والتوجيه للمخاطب والإدعاء والإثبات ... .

كما تعد الاستعارة لديه أداة إقناعية وآلية حجاجية لما تنهض عليه من إدّعاء شيء مكان شيء آخر أو ما يسميه بـــ"**معنى المعنى**"، وهذا « التحول الطبيعي المتولد عن التجربة والمعاناة، يعتبر أحد الإنجازات العبقرية **لعبد القاهر الجرجاني**»"[2]" حيث بذل كافة الوسائل التي توهمنا بالمشابهة والمطابقة وبهذا تكون الاستعارة بمثابة دعوى أو أطروحة والمتلقي مطالب بالاقتناع بها أو معارضتها استنادا على الحجج المستعملة ذلك أنه ولإثبات الصفة « الحجاجية للقول الاستعاري فيكفي أن نستبين فيها وجوه تدخل آليتي "الإدّعاء" و"الاعتراض" اللتين تميزان الحجاج»"[3]".

إلا أن الإقناع لدى "**الجرجاني**" (471هـــ) سبيله جمالي بإثارة المشاعر والانفعالات لا باستعمال الحجج المنطقية العقلية، على حد ما أبان عنه "**عبد السيد الصاوي**" في « أن أمر البيان عند ناقدنا ليس إقناعا منطقيا ولكن للتصوير فيه قيمة كبيرة من حيث تأثيره في النفس وهو يصل إلى الإدراك العقلي عن طريق التشبع

1- المرجع نفسه، ص.297.

2- العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول،إفريقيا الشرق،المغرب،2005، ص.180.

3- المرجع نفسه، ص.311.

الحسي وبهذا كان الخيال عند "**عبد القاهر الجرجاني**" أداة من أداوت الإقناع ولكن بطريقته الخاصة والتي تتخذ من الإحساس والمشاعر ومسارب الوجدان طريقا له»"[1]".

ضمن هذا المؤدى نخلص إلى أن الاستعارة تعد حقل إقناع وآلية حجاج ترنو دوما إلى دفع المتلقي صوب منطق الأداء. ومن ثمّ تسلكه صعدا إلى تخوم الإقناع. ومن هنا ندخل حقل التداول، فعندما نستعمل الاستعارة نفعل لنغير، نتحاجج لنتواصل؛ إذ إنها « أبلغ وجوه تقيد اللغة بمقام الكلام ونعلم أن هذا المقام يتكون من المتكلم والمستمع ومن أنساقها المعرفية والإرادية والتقديرية ومن علاقاتها التفاعلية المختلفة»"[2]". من هنا تتبدى فعالية السياق التداولي في إبراز البعد الحجاجي للاستعارة.

3-السياق التداولي للاستعارة:

لا يمكننا الإقرار بمدى حجاجية الاستعارة من عدمها، لأن المسألة تتعلق بواقع آخر تتفاعل فيه مجموعة من العوامل وتتعاضد فيما بينها وتتمثل في النص بوصفه بنية نسقية والمؤلف باعتباره ذاتا مبدعة والمتلقي بوصفه ذات متلقية مع الاحتكام للسياق الداخلي والخارجي، ولن تؤدي هذه العوامل ما عليها بانتفاء مقصدية النص القارئ والمؤلف.

ذلك أن القول الاستعاري موجه إلى قارئ مخول بحل ألغازه واستجلاب أسراره، وعلى قدر كفاءته ومعارفه المكتسبة يتضح إن كانت الاستعارة آلية حجاجية وأداة إقناعية، أم أنّها مجرد لعب باللغة وحلية تطريزية، حيث « يتوقف نجاح الاستعارة على الحجم الثقافي والاجتماعي لموسوعة الأشخاص المؤولين»"[3]" المخولين بمهمة فهم الاستعارة وتحديد دلالاتها، والتي تختلف من متلق لآخر، فيمكن « المجاز

1- الصاوي أحمد عبد السيد، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين ــ دراسة تاريخية فنية ــ منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1988، ص.86.

2- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص.312.

3- إيكو أمبرتو،السيميائية وفلسفة اللغة، ص.308.

الأكثر "انطفاءً" أن يشتغل على أنه مجاز جديد بالنسبة إلى شخص يقترب لأول مرة من تقعيد توليد الدلالة»"[1]"، حتى القارئ الواحد قد تختلف وجهات نظره باختلاف المقامات والمعطيات وبالنظر إلى مواقفه وظروفه النفسية، كما يمكن أن تكون حجاجية الاستعارة مرتبطة بمقصدية المتلقي وحسب ولم يسلك إليها المؤلف سبيلا، « فالنص في علاقته مع مؤوليه يحدث تأثيرات كثيرة على مستوى المعنى لم تكن في حسبان المؤلف بينما تسقط في العدم تأثيرات أخرى كان المؤلف قد أقر لها حسابا»"[2]" بالنظر إلى مؤهلات القارئ وكفاءاته، لذا يترتب عليه أن يتمتع بمكنة الكشف عن دوائر الاعتياص عبر ملاحقة طبقات الحجب التي تسلكها كثافة التراكيب للاستعارة، والإبدالات التي تتمتع بها، وكما يؤكد "**روبلت شولز**"؛ فالعبء «يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده»"[3]".

كما أن المؤلف وعبر توظيفه تقنيات محددة وتوخيه معالم معينة، يحاول إضفاء مقصديته على النص واستمالة المتلقي ودعوته إلى التسليم بما يصبو إليه بحكم أن «للاستعارة علاقة بتجربتنا الداخلية الخاصة بالعالم ولها علاقة أيضا بسيرورة انفعالاتنا»"[4]"، غير أن القول الاستعاري وبوصفه بنية لغوية قد ينفلت من سلطة مؤلفه ومتلقيه ليفرض معان شتى ودلالات عدة عبر ما تتيحه فعالية اللغة وما تمنحه قوة الكلمات من إمكانات حجاجية من شأنها التأثير في المتلقي وحمله على الاقتناع.

ولا ينبغي أن نغفل دور السياق الذي يعد عنصرا جوهريا في تحديد المسار سواء كان داخليا أو خارجيا، فتوظيف الاستعارة قد يكون مقنعا في سياق معين على خلاف سياق آخر مغاير، إذ يوجد « دائما سياق قادر أن يقدم مجازا شائعا مسننا

1- المرجع نفسه، ص.310.

2- المرجع نفسه، ص.308.

3- شولز روبلت، السيمياء والتأويل، ص.31.

4- إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر. وتع. بنكراد سعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2000، ص.158.

أو استعارة منطفئة على أنها جديدة»"[1]" فالاستعارة وبحسب توظيفها وفي إطار سياقات محددة قد تكتسب دلالات ووظائف جديدة ما كانت كفيلة بها من قبل، إذ إنه و« في سياق معين وتحت تأثير ذلك السياق، يقع تنشيط جزء معين من الموسوعة واقتراحه على أنه سور يسند الاستبدالات الكنائية ونتائجها الاستعارية ويفسرها»"[2]"، كونه السبب في تأدية البعد الحجاجي والسبيل لتحقيق المبتغى الإقناعي بإجراء « تغيير في الأنساق الاعتقادية والقصدية والتقويمية للناطقين ودفعهم إلى الانتهاض للعمل»"[3]".

تأسيسا على ما سلف؛ لن تتأتى مكنة تخطي الازدواجية بين جعل الاستعارة آلية حجاجية تؤدي الإقناع ،وبين عدّها حلية طرز وتوشية تنهض على الإمتاع إلا بتلاقح وتشافع مجموعة من العوامل في إطار متصل ضمن سُلّمية من الاعتبارات تتدرج بها وتتدرج عبرها.

ولما أضحت الاستعارة أداة إقناعية وآلية معرفية فهي أسّ الحجاج وبهذا الحال الإجرائي تأخذ انزياحا عن سكونيتها لتدخل رحابة الانفتاح على الأفق المتجدد المتعدد هذا ما يتحدد تبيانه في الفصل الثاني.

1- المرجع نفسه، ص.309.

2- المرجع نفسه، ص.291.

3- عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص.312.

الفصل الثاني

تشكل الاستعارة في الشعر الحداثي

المـــبحث الأول
تحـــولات اللغة الشعـــرية واستعـــاريتها

1-اللغة وتحدي المعيارية الشعرية

2- تعدد الدلالة الشعرية وإشكالية التأويل المفتوح

3- التشكل الاستعاري للغة

تحــولات اللغة الشعــرية واستعــاريتها:

1-اللغة وتعدي المعيارية الشعرية:

تعد اللغة نواة التخلق وبدءة التكوين لكل عمل فني تبنى الكلمة أداة للتعبير، وعليه يغدو الشعر فعالية لغوية بما تُتيحه من إمكانات تشكّله وتحديد أفق تمظهُره وتحقيق شعريته وأدبيته، ذلك أن الشاعر وعلى حد اعتقاد "**جون كوهن**" « خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»"[1]". وقد تفطن إلى هذه المسألة قديما "**الجاحظ**" بإقراره أن « الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»"[2]".

وإذا كانت اللغة ماء الشعر وإكسيره الخلاّق ضمن تركيب الخطاب المُبدع وسحره البارق الخلب، وكساء فكر الشاعر والكاشفة لإحساسه، فلا ريب أن تشكل هاجسه في سعيه الدؤوب إلى خلقها وتوظيفها وقد اختلف تعامله معها باختلاف مراحل الشعر.

وعبر مسالك التجاوز والثورة على الجاهز، استدعى الشاعر الحداثي لغة تحررت من سلطة تلك الوثوقية الجاهزة، بعد أن أدرك أنها السبيل للخلاص من سطوة التجربة التقليدية، حيث إن « كل تجربة لها لغتها وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة

1- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد، العمري محمد، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1986، ص.40.

2- الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تح. فوزي عطوي، الشركة اللبانينة للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01، 1968، مج. 01، ص.444.

جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة»"[1]"، كما أنها الكفيلة ببيان موهبته الفذّة وتفرّده عمن سواه والدالة على دُربته المضنية وتجربته القوية في عالم الشعر.

ومن هنا أضحت حداثة الخطابي الشعري ترتهن إلى تحولات اللغة وما تنهض عليه من تبدُّلات ومن ثمّ لا قبل لها أن تركُن إلى ما دُونها كونها « أقوى وأوضح وأدلُّ ظاهرة تجتمع فيها سمات العصر»"[2]" والناطقة بأحواله والناقلة لأحداثه والترجمان لآفاقه وتطلعاته.

وإذا كانت أحوال العصر تنبؤ عن فوضى وتمزق، عن ضياع وتشتت، في رفض الذات لما كان قارا وتكرّر وتمردها على الكائن المستقر، لمعانقة المطلق المتحرر. وما كان لها من عميق الصدى على الشاعر الحداثي، الذي اخترق « جدار اللامبالاة الرسمية والتمزق القومي بتجربة فريدة، لا تعتمد على صياغة إيديولوجية مسبقة ولا ترتكز على تنظير نقدي لاحق، بل ترتحل خطواتها في كثير من الجرأة والجسارة، محققة درجة عالية من الإنجاز المتميز في جماليات القصيدة بطريقة عفوية أصيلة»"[3]". وعليه فمن البديهي أن يعلن تحاشيه لتلك اللغة التي تكرّست وتكرّرت، حتى انتُهكت وتهتّكت ، مما دعاه إلى التفاني في تجديدها برجّها وتفجيرها وتحطيمها فيمتطيها لتكون المفر من خيبات ماض جامد وانتكاسات حاضر ممزق، جوّابة على الأفاق في تعشقه للغد المشرق، إذ له باع كبير عبر مغامرة البحث هذه. غير أن«اللغة

1- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر،ــ قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ــ، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص.174.

2- المرجع نفسه، ص.175.

3- فضل صلاح، شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط.01، 1990، ص.81.

هي طينة الخلاّق هكذا لم يعد علم الجمال بالنسبة إليه علم جمال النموذج أو الثابت، بل علم جمال الإبداع»"[1]" والإبداع خلق لا إتّباع.

وفي مسايرة الشاعر الحداثي لعصره والوفاء لمقتضيات تجربته الشعرية بالولاء لتجديداتها اللغوية، لم يكن يرُوم مناصبة العداء للتجربة التقليدية بالبراء عن تحديداتها القبلية، بقدر ما كان يرنو إلى تحقيق شعرية اللغة التي « لا تكون شعرية بحق، إلاّ عندما تكون نابضة بروح العصر»"[2]". ومن ثمّ توجب الانزياح عن المستعمل والانحراف عن المتداول، حتى يصبح « الاستخدام الشعري للغة ممكنا»"[3]"، هذا ما تؤكده أغلب الدراسات في بيانها لسلبية اللغة الشعرية"[4]"، وما تنهض عليه من مغايرة للاستعمالات التي شاعت حتى تآكلت وما عادت تثير الفتنة والدهشة، والنفس حُجتها في ذلك « الضجر بما يتردد والولع بما يتجدّد»"[5]"، ومن ثمّ تخشى التكرار وتهوى اللاقرار. وعن مقتضى حال هذه الانحرافات، يمكننا التساؤل عن مواصفات اللغة الشعرية الحداثية، فما التحول الذي فرضته وما الجديد الذي أضافته؟

طفق الشاعر الحداثي عبر الخرق ومسالك التعدي، للتخلص من محايثة الأعراف العصيّة إلى لغة يتُوق إلى إرسالها صوب الإجراء المتجدد، وفق ما يجعلها

1- أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ــ صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ــ دار الساقي، ط.08، 2002، ص.07.

2- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص.178.

3- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ص.42.

4- ينظر، كريستيفا جوليا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1997، ص.72،73.

5- القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.361.

في تبرُّم عن اللغة التقليدية وتداني لمقتضى تجربته الشعرية بإحلال « لغة الخلق محل لغة التعبير»"[1]" ليتذوّق حلاوة طعمها ويتمطّق لذّة استحلابها.

وفي ذلك ظلّ يتراوح ما بين إطلاق التجدّد وعُسر التكوين، يترنح حينا وينوح حينا آخر، وهو يكابد عملية الخلق مسايرا مراحلها؛ من اعتياص التكوين إلى عسر المخاض فصرخة البداية إلى شهقة النهاية التي ليست سوى البداية، إذ سرعان ما تضطرمُ الكلمة وتلتهب، تخبو وتترمّد لتُعاود تخلُقها من جديد.

وإذا ما تقصّينا طبيعة التحولات في اللغة الشعرية، نجدها قد تواشجت باليومي من الخطابة، واكتست أحاديث الناس وأحوالهم، فعايشت تلك العتبات التداولية من الخطاب الدّارج، وفي ذلك اقتربت من « لغة الحياة باستعمالها بعض الألفاظ من اللهجات العربية الدّارجة»"[2]" والتعابير المبتذلة السُوقية.

وقد تنزّلت إلى الدّرك وهي تغترب عن تلك الانزياحات القصيّة في التراكيب عبر كسر قواعدها وأسنن نظامها، « حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها»"[3]" لقداسة اللغة الفصحى وعلو منزلتها.

ولعل هذا الحال هو ما طرح إشكالا على مستوى رواد الحداثة، ما بين مؤيد لاستعمال اللغة الدارجة والألفاظ المبتذلة ومعارض لها؛ وإن كان الرأي الأول يرى في النزوع إليها تجديدا وإبداعا، بعدما أنف من اللغة الفصحى التي استُنفذت وجفّ نسغُها

1- أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.06، 2005، ص.278.

2- الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها وطاقاتها الإبداعية-، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.03، 1984، ص.134.

3- فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1998، ص.267.

وفقدت نظامها وتخوم إيجازها. فإنّ الاتجاه الثاني أنكر عليهم ذلك، مؤكدا أنّها وعبر العصور الموغلة والأزمان الغابرة « ابتعاد عن اليومي المبتذل»"[1]".

والسؤال الذي لا يفتأ يُراودنا كيف أن اللغة الحداثية، قد ادّعت أنها خلق وإبداع وهي تستعمل الدّارج من الألفاظ، بل وحتى اليومي المبتذل؟ ومن أين لها أن تُحقق شعريتها وتميزها وخروجها عن المعيار وهي تقترب من لغة المحكي وأحاديث الناس؟

وإن كان "**عز الدين إسماعيل**" قد بيّن أن لغة الشعر في كل عصر إنّما تنبو عن أحواله وأحداثه، فتصبح قريبة من لغة الناس وأحاديثهم، فلا يني يطالب « ألا تكون لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد»"[2]" وهو أمر لا يقع على تضاد وتباين ولكن سرعان ما تتكشّف موالج التّعاضد ووشائج التعالق.

إنّ إجرائية الاقتراب من لغة المحكي في التخاطب اليومي، لا يعني استخدام الشاعر ألفاظ العامة وما شاع على ألسنتهم محاذيا منوالهم وإنّما اهتضام واقعهم والتحام بمقتضى تطلعاتهم للتعبير عن أحوالهم وأفاق أحلامهم، في تمازج يتعدّى حدود البرّاني ليخضع للجوّاني. وفي تنافي مُمكنات التنافر وتأكيدها تتحقق شعرية اللغة، حيث أنّ «هذا التناقض هو سرُّ الشعر»"[3]" وأساس الإبداع.

وإن كنّا نعيب على الشعر توسُّله باليومي المبتذل والمحكي السافل، أليس في ذلك خلق وخرق وإبداع لا اتّباع! ومن ثمّ تأسيس لشعرية وتكريس لجمالية من نوع

1- Heggel, Esthétique, (introduction), A P (Esthétique) tra, S.Jankelevitch, ed, Flammarion, Paris, 1979. V04 ,P.61.

2- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص.179.

3- المرجع نفسه، ص.179.

آخر، ذلك أن القارئ قد اعتاد على حال معين من التركيب، وهذا الشعر شكّل خيبة تلقيه بانزياحه عن المعيار الذي « لا يعود هو اللغة التي تعودنا على سماعها ولكنّها هي اللغة التي تعودنا على قراءتها»"[1]" وخضعنا لقواعدها في الاحتكام للشعر.

غير أن "**أدونيس**" قد أنكر على الشعراء استعمال العامي وما لاكتّه الألسن من الدّارج السوقي، لأنهم ينظرون « إلى اللغة من حيث أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم، لا من حيث أنها وسيلة إبداع»"[2]" وعليه نستشف من رفضه، إقرارا بعدم شعرية هذه اللغة وإبداعيتها.

ولعل الإشكال الذي يطرح الآن، هو كيف لنا أن نفسر غموض هذا الشعر واستعصائه على الفهم، وكذا استغراب متلقيه على ما يقع في جمالية التلقي من تدنّس التركيب، على الرغم من كونه يقارب مواضعة عصرهم ويحاكي أحوالهم ويماهي ما يتداول ضمن أسيقة التداول ومواضعات التخاطب؟

وإذا ما توخينا الإجابة على مثل هذه الإشكالية، فيمكننا القول أن لغة الشعر تتجلى من خلل توظيفها وصياغتها في سياق معين وكذا تشكيلها ونسيجها الدلالي، كما غدت رموزا مفعمة بحمولة هائلة من الدلالات التي لا تنتهي إلاّ بانتهاء خبرة المتلقي ثُم إن القارئ العربي، قد اعتاد على لغة الشعر الكلاسيكي الذي كان يحرص حرصا تاما على تحاشي ما تدنّس في فضاء التلقي من الاستعمال. كما تُعد الرؤيا علّة

1- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ص.187.

2- أدونيس(سعيد علي أحمد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.03، 1979، ص.122.

جوهرية في غموض هذا الشعر والتي « لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة، كما يفهم عادة بل تتخلقُ في رحم اللغة ذاتها»"[1]".

ولعلّ "**أدونيس**" قد فضّ الإشكال ببيانه أن « مشكلتنا اللغوية ليست في أن لغتنا بعيدة عنّا أو صعبة وإنّما هي في أنّنا نجهل لغتنا وفي أن الشطر الكبير من الشعب لا يقرأ ولا يكتب»"[2]"، فحتى وإن توارد اليومي عبر نسق الشعري، فإنّ أبنيته ستتوخى دوماً جمالية بديلة عن ذلك البلاغي المتعالي وعن تلك المباشرة التي لم يُجريها سلفاً. ومن ثمّ فإن تراكيب الشعر المحدثة توّاقة إلى النفاذ إلى تلك البواطن الخفية كي تنتج المُغاير من التراكيب عبر بلاغة جديدة تتشوّف دوما المحدث المُفارق.

فقد تفتّقت قريحة الشاعر بكلمات تعاود الحنين إلى بدئيتها، إلى براءتها حيث الصفاء والنقاء وهي تحاول الانخلاع عن أسمال تهرمها، لتغدو لدى الشاعر الحداثي طليقة من أي أسر طيّعة لكل أمر" فهو الفارس الذي ينتشل الكلمات، ينسلها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنها القديمة من دلالاتها وتداعياتها، يملؤها بشحنة جديدة»"[3]"، فتتعمق دلالاتها وتتوالد وتتوسع صوب المفتوح اللامتناهي، « فالكلمة لا تحمل فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات والكلمات لا تكفي بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو المعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها»"[4]"، فحتى وإن انعدمت دلائل

1- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995، ص.164.

2- أدونيس (سعيد علي أحمد)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980، ص.61.

3- أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.272.

4- ويليك رينه، أوستين وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بيروت، لبنان، ص.225.

الوفاق فستبحث عن أواصر الوثاق متجاسرة عن الكبح بالانتهاك لكل قيد والانفكاك عن أي أسر لا تركن إلى معيار أو تعضد تركيبها بالجاهز من الأسنن.

ومع هذا التوجه الجديد، غدت الكلمة ألغاما تتفجر وفوانيس تتوهج، تشكل همّ الشاعر في خلقها واكتشافها « لاستخراجها من مكانها طازجة وغضة ومفعمة بالنبض»"[1]"، غير آسنة ولا متطينة في حركية دائبة وطلاوة دائمة تثير الإشكالات وتفجر ينابيع التساؤلات لتذر من رحم الوجود الخصب الجديد المتجدد اللامحدود فتكشف « عن الإمكان أو عن الاحتمال؛ أي عن المستقبل»"[2]" المحتجب المخبوء.

ومن هنا أضحت تيمة، بإمكان الشاعر شحنها باللامتناهي من تخوم الأنساق البانية المتشوّف إلى المنفلت عن المكرور، فتتقل انزياحا لقدر ما يمكن أن تنقله جملة أو عبارة أو نص كامل وإذا كان « انسحاب الألفاظ نفسه واصطفافها هو ما يحقق الطبيعة العلائقية للنص الكلاسيكي»"[3]"، فإن الكلمات في الشعر الحداثي تنتج « نوعا من التواصل الشكلي، تتولد عنه شيئا فشيئا كثافة ثقافية أو شعورية، يستحيل وجودها بدون تلك الكلمات»"[4]"، وبذلك انتقلت من التعبير إلى الرمز والإيحاء لتطلق « طاقات وقوى لا منطقية وهذه الطاقات والقوى هي التي توجه مسار العبارات»"[5]" وكأنّ الشاعر أدرك أن مفردات المعجم الشعري القديم، قد أفنت وشاهت وما عادت قادرة على تجسيد عمق رؤاه ومبتغى مؤداه.

1- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص.179.

2- أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول، ج.04، ص.248.

3- بارث رولان، درجة الصفر للكتابة، تر. برادة محمد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط01، 1980، ص.61.

4- المرجع نفسه، ص.59.

5- مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث -من بودلير إلى العصر الحاضر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972، ج.01، ص.156.

وينبغي أن نشير إلى أن معجم الشاعر الحداثي لا بداية له ولا نهاية، فقد استقى لغته من معين لا ينضب مداده البحر الذي لا ينفذ، لأنها تنبع من الذات في فورتها وهي تحاول مضاهاة ذلك بتثويرها ففي « الذات لا في القواميس، تتجمهر اللغة تتعلم كيف تنهض تُعاود التكوين والتأسيس لا تغيير يفاجئ اللغة، دونما تغيير في الوعي والحساسية»"[1]"، غير أن الذات وإن كانت منبع اللغة، فاللغة ملجؤها في عملية تواشج وانصهار، تتنافى بموجبه الحدود فيتعسر التحديد.

وإذا كانت اللغة متّكأ الذات الكاتبة في تجسيد عوالمها، فستؤثث معالمها على مشارف ذات أخرى، مما يجعل اللغة منُوطة بتحقيق لذة ينتقل صداها ليشملما معا؛ الذات الكاتبة وهي تتأوّب مسالك الخلق وتمارس سلطة الخرق وتجسد ما تتُوق إلى تحقيقه والذات المتلقي، وهي تتمطق الاستحلاب الشهي للدلالات اللامتناهية، أو تتكشف التركيب الجديد للعلاقات اللغوية وتعانق الأفق المفتوح لمؤدى هذه اللغة وهو يعالق طموحها ومبتغاها. إنها لذّة كسر قواعد الجاهز من مقصدية البلاغة القديمة، وذلك لضرورة ترسيخ المتجاوز المتفكك « فلذّة النص لا تقبل أن تُختزل إلى عملها النحوي»"[2]" وهي تروم الاسترسال والتناسل.

وقد سلكت اللغة لدى الشاعر الحداثي ذلك الملمح العصيّ من الأداء، وهو يحذو بها حذو التعقد والتجريد، « الذي يؤدي انقطاع صلاتها باللغة الموروثة وكلما ازداد تمرد الحداثة على اللغة ازداد الشرخ عمقا»"[3]"، هذا ما دفع إلى رفض تمادي الشعراء وتمردهم في تجريد لغتهم وتكثيف نشاطهم اللغوي وتعقيدهم البنائي، الذي اتخذوه علامة بانية لحداثة الخطاب الشعري.

1- بنيس محمد، حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1988، ص.30.

2- بارث رولان، لذة النص، تر. صفا فؤاد، سجان الحسين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1988، ص.25.

3- أبو ديب كمال، مجلة فصول، م04، ع03، 1984، نقلا عن مجلة البلقاء، م09، ع02، 2002، ص.44.

وقد تمثّل "**صلاح فضل**" هذا التجريد بخاصة في تجربة **أدونيس** وأما حال الشاعرة "**نازك الملائكة**"، فقد أقرت في مقدمة ديوانها "**شظايا ورماد**" بوجوب تميز لغة الحداثة عن اللغة التقليدية وأنّ هذا التعدي لا يحطم اللغة الموروثة على عكس ما يغذيها وينميها ويجددها وإن كانت قد ثارت على هذه الحركة فيما بعد وعابت على الشعراء تجريدهم للغة.

ولعل ما يثير حفيظتنا ضمن هذا التحول: هل كان التجديد والتجريد تقصّدا مبيّتا في التمرد على التراث وولعا بالغرب، أم أنّ التجربة الشعرية هي التي اقتضت ذلك؟

وإن كان لا يجوز لنا الإجابة على مثل هذا التساؤل، لأنه يقتضي إلماما كافيا بكل ملابسات هذه المرحلة، إلاّ أنّه لا مناص من الإقرار أنّ لكل عصر سمته ولكل زمن بصمته ولكل جيل لغته ومن المستحيل مطالبة الشاعر التعبير عن أحواله في زمانه بلغة أسلافه! « إنّ الشاعر الذي يكتب اليوم بالطرق الشعرية القديمة، لا يكون مغتربا عن ذاته وعصره وحسب، وإنّما يكون أيضا مشاركا في تغريب الإنسان»"[1]". كما فقد الشاعر ثقته في التقاليد الثابتة التي شكلت خيباته المستمرة ومن ثم تصبح «الحداثة في هذه الحالة ليست خروجا وفرارا عن اللغة ولكنّها إمعان في الدخول والغوص وإمعان في التأصل»"[2]" وترجمان لظروف الشاعر وتأثّر بأقرانه في العالم الغربي.

وإذا كانت الحداثة ترتهن إلى اللغة بوصفها نسقا لا مراء في أننا نحتكم إلى تجلياتها المحدثة في الأداء التكويني لبلاغة الشعر المحدث، غير أنّ هذه البلاغة تتعاضد ومسلك اللغة الشعرية إضافة إلى مثاقفة الشاعر التي يسهم بها، حيث لم يعد «الشعر تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة، وعملا في الثقافة وأن الأقنعة

1- أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول، ج04، ص.231.

2- الغدامي عبد الله محمد، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 2005، ص.194.

التاريخية والأسطورية التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بتصادم السياقات التي يقتطع منها إشارته ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا منظما لجمالية هذه الشعرية»"[1]"، فقد تمّ لها ذلك بما تتمتع به من حيازة التوسيع وهي تلخص جميع جوانب القصيدة من مجاز وموسيقى وقيم إنسانية وعليه يصبح كل ما تشمله القصيدة جزئي وتابع ومن ثم تظلّ اللغة نواة التأسيس ومصدر التحويل والانعطاف المتجدد.

بيد أن الخطاب الشعري وهو يساير عملية الخلق وفاعلية الخرق التي تجليها اللغة، قد طرح في المقالب لدى المتلقي إشكالية القبض على تلك الدلالة التي تظلّ مفتوحة عبر سيرورة التأويل.

1- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.108.

2- تعدد الدلالة الشعرية وإشكالية التأويل المفتوح:

إن المعنى في الخطاب الشعري الكلاسيكي معطى وجاهز، حيث يصبح من السهل إدراكه والتعرف عليه، سواء من قبل المؤلف الذي يتمتع بسلطة تحديده، وهو يعني تماما ما يريد تحقيقه وإيصاله أو لدى المتلقي الذي تقتصر مهمته على التعرف على مقصدية المؤلف واستيعاب المعنى والقبض عليه. هذا ما يجليه "**هيجل Heggel**" ببيانه أن الفنان الكلاسيكي، « يتصدى [...] لعمله وبين يديه مضمون جاهز، متكون لا يكاد يترك من مجال للشك والتردد»"[1]"، واستنادا إلى رأي "**هيجل Heggel**"، يغدو المعنى عبر سيرورة تأويل دلالات الخطاب الشعري الكلاسيكي قبليا، أحاديا، ثابتا، حيث تظل تلك الصورية لمقدرات الشرح والتفسير تتحكمان في تأديته، فلن يطرح إشكالية الغموض والبحث عن توليد الدلالات وإنتاجها.

كما نستشفُّ من ناحية ثانية وظيفة كل من المؤلف الذي لا يعاني عسر تحديد الدلالة وصعوبة إيصالها، لأنه « يعرف ما يريده ويستطيع ما يريده ولديه فكرة واضحة منتهى الوضوح عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه، كما لديه القدرة على التقنية اللازمة لتحقيقه»"[2]" وكذا المتلقي الذي لا يجد اعتياصا في القبض على المعنى وإدراكه وذلك لراهنية تلقيه، عبر ما تمليه تلك الجاهزية في درس التلقي المُعقلن.

وخلافا لما سلف؛ يغدو المعنى في الخطاب الشعري الحداثي بعيد بعدي متعدد لا يكاد يتحدد مسلكه الدلالي، حيث يختفي ويتوارى كونه ينهض على تلك الظنية المتداعية عبر تراتبية التأويل، التي يتعقب مسالكها الكأداء وهو يؤدي إنتاج الدلالة لأن « القصيدة لغة لا تقول ما تظهره وحسب وإنّما تقول كذلك شيئا آخر باطنا أو احتماليا هذا الشيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة وهو السّمة الأساسية لكل شعر

1- هيجل، الفن الرمزي، الكلاسيكي الرومانسي، تر. طرابيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1986، ص.206.

2- المرجع نفسه، ص.205.

عظيم»"[1]". ولعل غموض الخطاب الشعري هو سر جماليته والوقود الذي يدفعنا إلى ترصده، محاولين استراق مخفياته عبر خطاب السؤال وجسّ نبضه للكشف عن كنهه حيث إنّ التأويل هو فلسفة تباشر الخطاب الشعري المحدث دوما بموالج المساءلة، كي تجانب تلك المغالق الصارمة لنسقه، إذ تقدم ما يتجاوب مع بلاغة الغموض التي تأسّس عليها. وعليه؛ فإنّ استراتجية النسق للشعر المحدث، يتأوبها ما يقارب الجدل أو الحجاج الذي يقع بين مثاقفة المتلقي المعرفية وبلاغة الغموض، ذلك أن « الشعر وإن كان قد قُدّ من كيان لغوي، فيظلّ نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات وهذا سرٌّ جماليته وأساس أدبيته؛ بل إن شعرية الغياب وجمالية الفراغ البياني تشكلان قوامه الجوهري»"[2]".

وعليه يصبح المعنى دوما منفلتا ضمن سيرورة إنتاج الدلالة من قبضة المؤلف والقارئ معا، فإذا كان المؤلف حسب "**رولان بارث Reland Barthes**" « خالق اللغة فإن اللغة التي يبنيها هي دوما خارج المكان لتعدد معانيها، فاللغة الحربية (يقصد اللغة التي تخرق المعايير) في الكلام الأدبي لا تؤدي إلاّ إلى معنى ملتبس وشكي، مما يجعل المؤلف دوما في النقطة العمياء من النظام»"[3]" لا قبلية لتحديد المعنى في عرف القراءة المحدثة ولا سلطة للمؤلف على إرغام اللغة على الانصياع لمقاصده ولا قدرة له على إدراك الدلالات التي تثيرها لغة الخطاب الشعري، لأنها « دالة من قبل في الوقت نفسه الذي يستولي عليها»"[4]". وإن كان تعمّد إحداث الفجوات وترك الثغرات فلا سبيل له بمطالبة القارئ سدّها حسب مقاصده وإلزامه على الوصول إلى ما يبتغي تحقيقه.

ومن ثمّ فلن تكون الدلالة وفق ما يتوقعه المؤلف ولكن على قدر كفاءة المتلقي ومؤهلاته، مما يدفعنا « إلى التساؤل عما إذا كان ما سيتم الكشف عنه، يتطابق مع ما بقوله النص استنادا إلى وجود انسجام نصي ووجود نسق دلالي أصلي، أو يعود إلى

1- أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.23.

2- يوسف أحمد، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001، ص.236.

3 -Reland Barthes, Le plaisir du texte, éd. Seuil, Paris, 1973, P.49.

4- جوف فانسان، رولان بارث، والأدب، تر. سويتري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1994، ص.20.

نسق الانتظار الخاص بالقارئ»"[1]". وإذا أصبح من العسير التسليم بانسجام النص الشعري الحداثي واتساقه، فهل ستكون الدلالة المتوخاة وقفا على ما يؤديه القارئ؟

إن اللغة الشعرية هي دوما في حثٍّ من سلطة المؤلف والمتلقي معا، لكثافتها العارمة وبنائها المدهش واغترافها من منابع بكر جديدة، فهي ليست ملك الكاتب وحده لأنها « لا تكون بريئة قط»"[2]" ولا المتلقي الذي لا مكنة له في الإمساك على مشمولات إيحاءاتها، « انطلاقا من قدرتها اللامحدودة على التوليد الدلالي، تتحول في النص إلى منطلق لخلق علاقات داخلية، يفضي تصادمها إلى تفجير حوار جدلي، يفيد الشاعر منه في خلخلة ذهن القارئ»"[3]" وإثارة نشوة تساؤله، فيسهم في خلقها وسد ذرائع فراغاتها واستحضار الغائب منها، انطلاقا من سيرورة التأويل وظنّية الاحتمال الذي يرد من تعدد الدلالات والقراءات. وهذا سرٌّ جمالية الخطاب الشعري التي لا تؤول إلى نحوية المعجم أو الدلالة المفردة أو الذي يرد من المشترك بين مختلف القراء ولكن بما تؤديه من تعدد الدلالات، حتى لدى القارئ الواحد"[4]"، بل إن هذا التعدد في إنتاج الدلالات وتجددها هو محور العمل الأدبي الذي « يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي وتظهر هذه الديناميكية في مفهوم مبدأ البناء»"[5]" الذي يؤدي حضوره في حركية دائبة وانحرافات دائمة، بحثا عن معنى مفقود يتوسد الأفق المفتوح.

وتأسيسا على ما سلف أضحى الخطاب الشعري تشكيلا لغويا، كونه تمثل تجليات الحداثة إبداعا، قبل أن تتمثلها القراءة تأويلا، مما استوجب التعامل معه تعاملا مجانسا لطبيعته، ويؤكد "**صلاح فضل**" في مقدمة كتابه الموسوم بـــ "**أساليب الشعرية**

1- إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص.77.

2- رولان بارث، درجة الصفر للكتابة، ص.32.

3- درويش أسيمة، مسار التحولات -قراءة في شعر أدونيس (سعيد علي أحمد)-، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.01، 1992، ص.260.

4 -Reland Barthes, Critiques et vérité, P.51.

5- تبنيانوف يوري، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيون الروس-، تر. الخطيب إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.02، 1982، ص.77،78.

المعاصرة" ضرورة موافقة النقد للتجربة الشعرية الحداثية، والتخلي عن المناهج الكلاسيكية، التي لم تعد قادرة على احتوائه ومقاربته مقاربة سليمة، مُشيدا بفعالية المناهج الحداثية كالسيميولوجيا التي تمكننا من توضيح التعالق القائم بين مستوى التعبير والمحتوى، مستشهدا برأي "**غريماس Greimas**"، الذي يرى أن هناك درجة كبيرة من تعالق التعبير بالمحتوى، فالخطاب «الشعري في الواقع إنما هو خطاب مزدوج، ينهض في أدائه على كلا المستويين التعبيري والمضموني في الآن ذاته وينبغي أن يتبلور العمل في صنع جهاز مفاهيمي، قابل للتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدين»"[1]"، مبينا تغير وظيفة المتلقي الذي أضحى مشاركا في عملية الأداء التأويلي لنسق الخطاب الشعري، وإذا كان الخطاب الشعري الحداثي قد اشتغل على نسقية اللغة وجعلها أسَّ نظام تكوينه، فإنّ المقولات التنظيرية لنسق الخطاب الشعري المحدث، ركزت على نسقية اللغة بوصفها مأخذا تصوريا، يظلّ يُجلي الاعتياص بالكشف عن دلالاته وسبر أغواره ومن ثمّ شهدت اللغة اهتماما متزايدا من قبل علماء اللسانيات والأسلوبية والسيميائيات وقد مدّت هذه العلوم مفاهيم جديدة تنصبُّ في مجملها على فلسفة نسق اللغة، إذ أبدى الشكلانيون الروس اهتماما واضحا لها في الخطاب الشعري وكذا أعمال "**حلقة براغ**" « وطرح مفهوم البنية لأول مرة في براغ 1923، حيث نظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا وطبقت عليه مناهج الألسنية ومعاييرها»"[2]" ومن هنا أسهمت "**حلقة براغ**" في إثارة الكثير من المفاهيم الخاصة باللغة الشعرية من خلل أعمال "**موكاروفسكي**"، الذي دعا «عام 1934 إلى رؤية العمل الفني على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية أو على أساس أنه نسق من العلامات أو على أساس أنّه علامة بذاته وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب فرعا من فروع السيميوطيقا»"[3]". وقد تبوأت هذه المناهج منزلة مهمة بمساءلتها لسنن الخطاب قصد ملاحقة تلك البواطن الخفية ضمن تكوينه عبر آليات

1- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ص.18.

2- موكاروفسكي، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر. كمال ألفت الروبي، مجلة فصول، ع.01، مج. 05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1984، ص.38.

3- المرجع نفسه، ص.39.

إجرائية تتخذ من العلامة اللغوية عتبة جوهرية لمساءلة تلك الوحدات اللسانية وهي تنحو نحو التشكل المتداخل.

ويُعد "**غريماس Greimas**" أول من حاول الالتفات إلى المعنى من خلل طروحاته السيميائية المحايثة بمنهج بنوي قائم على وصف دلالة النسق في بنية تشكلها السطحي والعميق"[1]"، إلا أنّ هذه النظرة واجهت الخطاب بآلية تحليل مغلقة ومحدودة لا تتوافق وطبيعة الخطاب الأدبي خاصة الشعري ولاسيما الحداثي، الذي أضحى نسقا مفتوحا على توالد الدلالات وتوالي الاحتمالات وتعدد القراءات.

وفي هذا المضمار، نلفي "**جوليا كريستيفا**" التي قدمت طرحا تصوريا مغايرا بإعادة الاعتبار للنسق المفتوح عبر تجاوز إطار البنية المغلقة ومن ثمّ تشير إلى أنّ تعيين النص بوصفه جزءا من المعرفة السيميائية، ينطوي على كثير من الصعوبات. ولذا فإنّ السيميائية « مضطرة إلى التحدد في هذا الميدان أكثر من ميادين أخرى ومراجعة سجلاتها ونماذجها لإعادة صياغتها وإعطائها البعد التاريخي والاجتماعي الذي يُشكلها في الخفاء»"[2]".

وإن كانت " **كريستيفا**" تؤكد على أن النص إنتاج لغوي لا يمكن دراسته إلا من خلل مواد لغوية، فإنّها أعادت الاعتبار للذات وكذا العناصر خارج لغوية التي غيبتها المناهج المحايثة في مقاربتها للنص كونها ظلت رهن تلك القطعية المغلقة.

يتجلى هذا بالخصوص في مؤلفها الموسم بـــ "**ثورة اللغة الشعرية**"، حيث إنّ «كلمة ثورة ليست كلمة مجازية، فإمكان التغير الاجتماعي الجذري، يرتبط في رأيها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية واللغة الشعرية، تتيح الانفتاح الانقلابي

1 -Voir, Greimas, (A.J), Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.

2- كريستيفا جوليا، علم النص، تر. الزاهي فريد، مرا. ناظم عبد الجليل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1997، ص.19.

السيميوطيقي "عبر" النظام الرمزي "المغلق" للمجتمع»"[1]". ومن هنا يغدو الخطاب الشعري، لدى "**كريستيفا**" نسقا مفتوحا على توسع الدلالات وامتداداها وتوالي الاحتمالات وتعددها.

وإذا أضحت دلالات الخطاب الشعري عصيّة عن القبض منفلتة عن التحديد فلكونها « صادرة عن نظام علائقي، يمكن أن يكون المعادل لما كان يُدعى في البلاغة القديمة "الاستعارة البعيدة أو الغامضة"»"[2]"، وعليه تكون الاستعارة محدثة لفعل تحول اللغة بتجديدها وتفجيرها وبالمقابل تؤدي انحرافية اللغة إلى حياكة الاستعارة وبلورتها. من هنا يمكننا الحديث عن التحولات التي تتيحها الاستعارة للغة، وفاعلية هذه الأخيرة في تشكيل الاستعارة بخاصة.

3- التشكل الاستعاري للغة:

1- سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. عصفور جابر، دار قباء، 1998، ص.128.

2- خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،- دراسة حول الاجتماعي والثقافي للاتجاهات الأدبية-، تر. لجنة من أصدقاء المؤلف، ط.01، 1982، ص.177.

ترد الاستعارة مسلكا لانحراف اللغة عن المعيار وسببا في تحولها عن المسار، إذ تجددها بخلع الأسمال وتنعشها بإماطة اللثام، فتمنحها حياة جديدة وولادة متجددة «هي ولادة من الداخل، حيث لا تضاف ألفاظ جديدة إليها، وإنّما يبعث في الموجود منها روح جديد وتدخل مع المجاز في عملية انبعاث دائم»"[1]" وتحرك دائب مواصلة درب الانفتاح وسيرورة التوهج وليس في ذلك تقليص لقدرتها التواصلية ولا انتقاصا من إمكاناتها التعبيرية وإنّما هو السنن الذي ارتكنت إليه والمنهاج الذي اعتادت السير عليه، رغبة في التمدد إلى غرائبية الصوغ والتوسع على عجائبية النسج، حيث إنّ «أكثر الوظائف حيوية لهذا النوع من الصور المجازية، هي توسيع إمكانات اللغة»"[2]" وتفجير قدراتها الدلالية بشحنها بالدلالات المفتوحة وشحذها بالطاقات الإيحائية «فالشعر إذا كان مُشكلا من لغة تتجدد باستمرار ويتغير عبرها المعنى فلوجود استعارة، وعليه لا تغدو الاستعارة مجرد صورة من الصور وإنّما صورة الصور،ومجاز المجازات»"[3]"، ومن دُونها يجفّ ماء اللغة وينجلي بهاؤُها وتنطفئ شعلتها.

ولما كانت الاستعارة تفعل فعلها المنعطف والمنحرف باللغة، حتى تغدو خطابا مفارقا للمكرور من الأسيقة، فهي تعيدها إلى بدئية تبنينها وبراءة تخلقها، حيث قامت اللغة في أصلها التكويني على استعارية التشكل، وحين امتهنت اللغة الانزياح عن السنن القاعدي وانتهكت حرمة التركيب النحوي، انتهت إلى تجاوز نحوية البلاغي حيث انفتحت على إطلاقية المجاز وإرسالية الانزياح، إذ « تختلف اللغة الشعرية بين توظيفها في الشعر القديم، الذي كانت تقوم فيه على الجزالة والفخامة أساسا وعلى شيء من استعمال المجاز بأنواعه المختلفة والاستعارة والتشبيه بأنواعها المختلفة أيضا وبين الشعر الجديد، الذي لا يقوم على اصطناع اللغة الفخمة ولا على الكلف بالمحسنات والمجازات، ولكن على تزييح اللغة تزييحاً منتظما ملحاحاً»"[4]"، ينمُّ عن

1- البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية -الأصول والفروع-، ص.99.

2- كورك جاكوب، لغة الشعر العربي الحديث، ص.230.

3 - Genette, G.Figures 3, ed. Seuil, Paris, 1978, P.33.

4-مرتاض عبد الملك، قضايا الشعريات -تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر-، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط.01، 2009،ص. 169،170.

إحداث النُقلة بما يوائم مقتضيات الحداثة، من هنا تلفعت اللغة رداء المجهول، وتدثّرت أردية اللامعقول، حتى تُهيئ للاستعارة فسحة التشكل وتُتيح لها مُكنة التوسع للانخراط عبر تراتبية مقولات البلاغة المحدثة في تصورها للتراكيب البانية لنسق اللغة، ذلك أنها « لا تخضع لسلطة التركيب التقليدي والمعنى المنطقي المألوف، كما في الصور التقليدية لكنها حطمت هذه القواعد وتلاشت فيها إلى حد كبير القياسات المنطقية للجملة والتركيب والمعنى وأصبحت المعاني مستحدثة ولا منطقية من خلال لا منطقية التركيب وهذا بدوره جعل الصورة غير تقليدية ومتفاعلة تفاعلا ديناميا»"[1]" مع تداعيات التجربة الشعرية.

وعلى شفير هذا الملمح من الطرح لتأسيس النسق اللغوي، ترد لغة "**عفيفي مطر**" التي تقع في منطقة وسطى بين التعبير والتجريد، جامعة بين خيوط الأصالة وموتيفات الحداثة، وقد انسلّت عن إملاءات التركيب النحوي وانشقّت عن سلف أسنن المعيار التقليدي، حين مارست طقوس المراوغة واحترفت غواية التمظهر ونسجت الخطاب بخيوط الغرابة فألبسته رداء الاستعارة.

وبهذا تقفّى الخطاب الشعري خطى تلك النسقية المأمولة في حداثة الخطاب الشعري، ومن ثمّ تحولّت لغته بفعل الانزياح والتوسع في المجاز. وبالمقابل كانت المتّكأ في تشييد صرح الاستعارة المحدثة، كي تتأوّب دوما تلك التخوم المفتوحة من الأنساق البانية لانعطافات تشكلها باتجاهها صوب المطلق المفتوح.

من هنا تمّ التأصيل الجديد للخطاب ووضعه على محك الكتابة، إذ أضحى نسقا مفتوحا بمقوماته الفنية وعلى تجارب متعددة، يمتح تشكيلاته من أنساق الفنون على اختلافها، هذا ما سنحاول الكشف عنه في المبحث الموالي.

1- مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري-، دار الوفاء، سوريا، ط.01، 2002، ص.109.

المـــبحث الثـــاني
التشـــكل الأيقـــوني للخطـــاب الشعـــري

1-الكتابة وتحدي هندسة الشطر

2- بصرية الخطاب الشعري

3- أيقونة التشكل الاستعاري

التشكل الأيقوني للخطاب الشعري:

1-الكتابة وتعدي هندسة الشطر:

تنزع الكتابة الشعرية وهي تحاول التأسيس لواقع مغاير والانفتاح على أفق آخر إلى الانعتاق عن أسر المحددات التي كُبلت بها وتخطي المسالك التي ارتهنت إليها في عرف أنماطها التقليدية، بخروجها عن النسق المغلق وتخطيها لكل سنن مسبق.

وإذا كانت الكتابة الحداثية تمارس طرقا « تغاير جذريا الطرق القديمة»"[1]" فهذا ما استدعته طبيعة التجربة في تلافيها للمسدود المحدد إلى رحاب المفتوح المتعدد، مما أتاح مكنة التهيؤ في أنماط متباينة وعلى أشكال لا متناهية.

وفي أتون هذا التحول يمكننا التساؤل عن السبيل إلى الانعتاق والمبتغى من الانفلات عن معيارية القصيدة التقليدية؟ وما انمازت به هذه الأخيرة من مواصفات جعلتها لا تخرج عن أطر التشكل الواحد والنمط الثابت، محاولين تحديد الفرق بينها وبين خدينتها الحداثية والكشف عن مدى الخرق لقوانينها القبلية.

انبنت القصيدة التقليدية في معماريتها على هندسة الشكل الواحد والقالب الجاهز إذ أول ما يلفت الانتباه في الشعر القديم ما يحتكم إليه من انتظام في بنيته الخارجية والقائمة على عدد من الأبيات ذات الشطرين المتناظرين في أقوال موزونة مقفاة وفق مبدأ التوازي الذي يؤدي انسجامها ويجلي زخرفها، ذلك أن « كل زخرف يتخلص في مبدأ التوازي، إنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»"[2]".

ومما لا مراء فيه، أنّ هذا التوازي جسدته جملة من القواعد الثابتة ولاسيّما القافية كونها « مركز ثقل مهم في الشعر، فهي حوافر الشعر ومواقفه، إن صحت

1-أدونيس(سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.15.

2- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر. الولي محمد، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1988، ص.105.

استقام الوزن وحسنت مواقفه»"[1]" من خلال ما تُؤديه من فعالية في هيلكة مبناه وأفق منتهاه.

ولعل التخلي عنها هو السّر الكامن وراء اختلال توازيه ونظام توازنه، حيث «أنّ **هوبنكس** كان يرى بحق في القافية مختصر نسق التوازيات الشعرية»"[2]". وإذ تتهيؤ القصيدة التقليدية على ذلك النمط من البنينة الشكلية فبحكم ما ترتهن إليه في مؤدى وظائفها الدلالية وهي تتساوق مع تداعيات واقع الشاعر العربي ومقتضيات حياته وما اتسمت به انتظام وانسجام ورتابة وثبات.

وركحا على هذا النحو من الحذو، فلا غرابة في خضوعها للنظام القار وما تتماز به هندسيتها من استقرار. وعليه؛ فإن الكتابة الشعرية وهي تمارس فعل التأصيل لكينونتها بالانفصال عن سابقتها للاتصال بما تستدعيه متطلبات واقعها، عمدت إلى الانزياح عن الجاهز المعروف وتجاوز السائد المألوف بتفجير هندسة الشكل القديم وكسر قواعد النظام.

وقياسا إلى هذا المسعى ومن خلله انبرت لها مكنة التجلي في هيئات متعددة وتشكيلات متجددة متوسدة الأفق المفتوح على مهب الإبداع وهي تتأبى جاهزية الإتباع، مما من شأنه أن يحقق شعريتها وتميزها في عالم الفن، ذلك أن الشعر « ليس علما بل هو فن والفن شكل وليس شيئا آخر غير الشكل»"[3]" ومن دونه يجف نسغُه وتخبو شعلته.

وإذا كانت الكتابة وهي تنهد إلى النمط اللامحدود وفق ضروب من التجسد مكابدة عسر المخاض وصعوبة التخلق عبر الخرق لجاهزية المعهود والانفكاك عن

1- هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.01، 1982، ص.262.

2- ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، ص.106.

3- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ص.46.

أسر القيود، قد خضعت للواقع فكانت صدى لتطلعاته، سائرة في ركابه تتطيّع لأحداثه فهل يعني في الارتكان له والارتهان إليه التسليم به والرضوخ له والرضى عنه؟

وإن كانت قد ادعت انفلاتها عن كل معيار وتخطيها لأي مسار، أليس في التعبير عن الواقع أسر وانحصار؟! ثم كيف يمكننا تفسير ما انتهت إليه من التشكيل اللامتناهي وهي تتخطى سكونية المحدد إلى رحابة المتعدد.

تناسلت القصيدة في معماريتها وهي تقفو أثر الواقع لا استسلاما له ورضا عنه وإنما رفضا له وهروبا منه، ذلك أنّها ما سايرته في كينونته وإنّما في ما ينبغي أن يكون عليه وعلى الملمح الذي تطمح الذات للوصول إليه؛ فالكتابة الحداثية إنما تنبو عن رؤى العصر وتداعياته عن فوضاه وانهياره عن تشتته وتمزقه، بين ماض سئمت الذات من خيباته وانتكاساته وحاضر يئست من عجزه وزيفه، بحثا عن مستقبل لم تتحدد معالمه ولن تتبين وجهته، في فضاء لا متناهي مفتوح على الاحتمالات وأفق التوقعات، ومنه جاءت « الكتابة لا متناهية شكلا وموضوعا لأنها تواجه عالما لا متناهيا والشعر في الماضي كان محدودا لأنه كان يدور في عالم محدود»"[1]" عبر التغريب والتجريب والتحطيم والهدم لإعادة البناء.

كما تشي بتمرد الذات وضياعها بين الكائن والممكن المكتمل والمحتمل، المنتهي واللامتناهي، المأهول والمجهول [...] مما ترك أثاره على جسد القصيدة التي كانت ترجمانا لدعوته في الارتباط « بالقلق وتبني السؤال»"[2]".

ومن هنا؛ فإن الكتابة الحداثية ما ناهضت محددات سابقتها التقليدية وحسب وإنّما حتى الكتابات التي عاصرتها سعيا وراء أشكال « مبتكرة تماما حيث يصبح لكل

1- أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول ــ صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ــ دار الساقي، ط.08، 2002، ج.04، ص.26.

2- بنيس محمد، حداثة السؤال ــ بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ــ ص.17.

قصيدة هيئتها الخاصة دون أي تشابه مع غيرها»"[1]"، إذ أنّ الوشائج قوية بين اللعبة الهندسية وما تتطلبه التجربة الشعرية، كونها ليست « مجرد شكل من أشكال التعبير وإنّما هي أيضا شكل من أشكال الوجود»"[2]".

وإن كان هذا الحقل الذي عرج عليه تأملنا يدفعنا إلى التساؤل عن تلك الهزات لخلخلة بناء القصيدة الشعرية فلا نرُوم تقصّي تلك المسارات لحفريات تحولها، بقدر ما نرمي إلى التلميح لتغيرات نمط معماريتها. وقد أشار "**عز الدين إسماعيل**" في حديثه عن معمارية القصيدة المعاصرة إلى أهم الأشكال الشائعة"[3]" وقد قسمها إلى قسمين: القصيدة الطويلة"*" والقصيدة الغنائية أو القصيرة وإن كان قد وسمها بالقصيرة فلا يعني قلة أسطرها وإنّما وحدة موقفها واتجاهها وتنوع أنماطها ما بين البناء الدائري المغلق"**" والشكل النهائي المفتوح"***" وآخر تأخذ معماريته الطابع الحلزوني"****" أما القصيدة الطويلة فيعتبرها « الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي بعامة»"[4]".

بيد أن هذه الأشكال لم تلبث تتجدد بتغير الأحوال فبحكم عمق التجربة وتنوعها بتنا نلمس نمطا جديدا في طريقة توزيع النص، بهدمه وتفجيره وبعثرة وحداته وزعزعة قواعد بنائه وكذا كيفية التنقيط وعلامات الترقيم والعبارات المفككة والجمل المبتورة...، بحثا عن « الفوضى الجميلة»"[5]".

1- داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة ــ تحليل نصي ــ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1988، ص.33.

2- أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.253.

3- ينظر، إسماعيل عز الدين ، الشعر العربي المعاصرــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنويةــ من ص.250 إلى ص. 267 .

*- تمتاز بامتداد طولها ووحدة فكرتها مع تعدد عواطفها في تنامي مستمر يقارب التشكل الدرامي.

**- هي بداية النهاية ونهاية البداية من دون أن تحتفظ بالتوتر نفسه في إطار مغلق يؤديه ترابط الأجزاء.

***- هي التي تبدأ كي لا تنتهي ،معربة عن لا نهائية التجربة وانفتاحها.

****- تضم شعورا موحدا أو مجموعة من المشاعر المتجانسة، تتجلى في آفاق متعددة الأوجه.

4- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ ، ص.267.

5- ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، ص.71.

ونود أن نومئ إلى أن هذا النمط من البناء الفوضوي لم يكن لعبة مجانية وإنّما احتكم للمعاني الجوّانية وبذلك كان « فوضى مفكر فيها ومنظمة تنظيما»"[1]" يتماشى وتداعيات التجربة.

إلا أن ضرورة التغير والتحول المستمر في بنية الكتابة استوجب الالتجاء إلى بُنى مغايرة واستدعاء صيغ مخالفة أذكت حضورها بما أتاحته من تشكيلاتها، مما أدى إلى « حدوث تشابك عميق على المستوى التصوري بين الشعر وأنماط التعبير الفني الأخرى أو بين الفنون بشكل عام وقد تمثل هذا التشابك في دخول مفاهيم هندسية وموسيقية وتشكيلية»"[2]" إلى بنية القصيدة الحداثية وهي تمارس فعل التواشج بتكريس إنواعية الصوغ بإبداعية النسج.

بيد أن سانحة الاغتناء من الفنون وعلى اختلافها أدّت إلى توسيع مفهوم الكتابة ليصبح دالا على « كل ما يدفع إلى خط شيء بعامة، سواء أكان حرفيا أم لا وحتى إذا كان ما ينشره هذا الخط في الفضاء غريب على نظام الصوت البشري»"[3]".

كما أفرز هذا النمط من فعل الكتابة مُكنة الانفتاح على الهيئات النصية ومن ثمّ تلاشي تلك المحددات لوظيفة البناء التي تمليها بلاغة الجنس « ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر»"[4]".

1- حمود محمد العيد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها ومظاهرها ـ الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01، 1996، ص.82.

2- أبو ديب كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.01، 1988، ص.101.

3- دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، تر. جهاد كاظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1989، ص.07.

4- المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.01، 1981، ص.112.

وبناء عليه أصبحنا نحتكم لمصطلح الكتابة لا الجنس الأدبي، لأنها « تلغي دوما ممكنات التحديد المؤسس وتنفلت من سكونية النسبة الأجناسية»"[1]" وبهذا الاستحواذ اعتلت عرش التفرد فهي وإن كانت « في الماضي خريطة رسمت عليها حدود الأنواع وعينت رفوفها وأدراجها وكان على كل من يدخل إليها أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده [...] فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء، دون أدراج ولا رفوف والداخل إليها هو حده الغازي المحتل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو...»"[2]".

ولا أحد منا ينكر ما للغزو من سلطة التغيير والخرق، الفوضى والتمزق الانتهاك والتوتر، الضياع والتشتت، الاصطدام والتعالق، الهدم لإعادة البناء، هذا النوع من الكتابة هو ما اهتم به "**رولان بارث Reland Barthes**" في مؤلفه الموسوم بـــ"**درجة الصفر للكتابة**" والتي يعتبرها « كتابة إشارية أو إذا شئنا كتابة بدون صيغة»"[3]"، ذلك أن مفاهيم الكتابة تغيرت « وأصبحت قبل كل شيء سعيا إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس»"[4]".

ولا يني يؤكد ما للشكل من أهمية في تحديد قيمة العمل الأدبي وأهميته الإبداعية، مبينا أن الفرق بين الشعر القديم والحداثي إنّما « يشكل مجموع البنية اللغوية ولا يترك نقطة مشتركة بين هاذين الشعرين، سوى البنية السوسيولوجية الكامنة وراء كتابة الشعر»"[5]".

1- اسطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، (مخطوطة)، جامعة وهران، 2005-2006، ص.229.

2- أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول ــ صدمة الحداثة ــ، ج.04، ص.264.

3- بارث رولان، الدرجة الصفر للكتابة، ص.91.

4- المرجع نفسه، ص.14.

5- المرجع نفسه، ص.59.

ضمن هذا المنعرج من الانعطاف عن نظامية الصوغ والانفلات عن هندسة التناظر، تمّ التواشج باللامحدد من التشكيل البنائي والانفلات إلى بلاغة الخطاب البصري.

2- بصرية الخطاب الشعري:

تغدو الكتابة وهي تحدث فعل التداخل بفسيفسائية التشكّل لوحات فنية ورسالة بصرية تؤديها حاسة العين من خلل فعل القراءة وفي ذلك تعالق بالرسم في جماليته وبالوشم في إغوائيته، فبما أن الشعر « مدون على الورق طباعيا فإنه يمتلك شيئا فضائيا، سيحاول المرء التشديد عليه إلى الدرجة التي يبهر بها النظر، كما يدهش الروح وذلك بترتيب عناصر القصيدة على الصفحة، كما يفعل الرسام الذي يملأ لوحة»"[1]"، ذلك أن الوشائج بين الرسم والشعر متينة فكلاهما يمتح من الآخر في تحديد مداه وتشكيل لحمته وسداه ومبتغى مؤداه. وقد « عرف عن **سيمونيدز** قوله: إن الرسم شعر صامت وإنّ الشعر رسم ناطق»"[2]".

وإذا كانت هذه العلاقة قائمة منذ بدءة الفنون في تخلقها فقد ازدادت توسعا وازدانت بلاغة مع القصيدة الحداثية والتي صارت « عملا مناوئا بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالتصوير والنحت وما أشبه»"[3]". وبهذا كان الرسم وركحا على عطائيته التي لا تنفذ ومعينه الذي لا ينضب من موالج العبور إلى إنواعية التشكل والمفتوح المتعدد للخروج عن أحادية الجاهز والمغلق المحدد. وتوسع اتجاه القصيدة وامتدّ وتنوع فضاؤها البصري وارتدّ أيقونة تحدثنا بلغة الأشكال لا بلغة الكلام، ولأن « الشكل ينبع من طبيعة المضمون والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدده»"[4]" فقد اصطنعت شكلا لمعناها يوائم تطور رؤاها ومبتغى مؤداها.

1- بيرنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. مغامس زهير مجيد ، دار المأمون للترجمة والنشر، المغرب، 1993، ص.214.

2- روجز فرانكلين، الشعر والرسم، تر. مظفر مي، دار المأمون، بغداد، العراق، 1990، ص.45.

3- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ، ص.46.

4- النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط.02، 1971، ص.92.

وفي انشطار أشلائها وتشظي أجزائها ألغت ما اعتاده المتلقي من نواميس بصرية تتيح الثبات وتمنح السكينة والهدوء إلى تكريس مرئية متوترة في حركية مستمرة وبالتالي زاغ بصر المتلقي وتزعزع استقراره النفسي عبر إجرائية التوزيع الخطي ومساجلة البياض لتخوم السواد.

وإذا كان السواد الذي توسّد البياض قد جعل من الكلام السبيل لبلوغ المرام، فإنّ هذا البياض قد حيزت له سُلطة الأداء ورفع لواء توالد الدلالات وتوالي الاحتمالات بوصفه المنبع الثر والمعين الذي لا يفتأ يتدفق باستمرار بفيض كتابة اللامكتوب والإفصاح عن المسكوت في أفق تغشاه بلاغة الصمت المتنشي بما لا يمكن أن يقال بالصوت، ذلك أن « الشعر إذا كان يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع على النص يدلنا على أنه يقول أيضا بالصمت وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة»"[1]". ولأن « البياض يتمفصل على فعاليتي الملأ والفراغ»"[2]" فهو يتخلى عن مسؤولية الكشف والتوضيح بإماطة لثم التحبير ملقيا إياها على عاتق القارئ فهو المطالب بملاحقة المختفي وتعريته، استحضار الغائب وتشكيله، ملأ الفراغ وبنينته.

وإن كان البياض يتيح مكنة تأتّي المعنى واستحضاره فإنه يتأبّى أحاديته وتحديده ويتحاشى القبض عليه لحصره، كونه وعلى حد ما أبان عنه "**الجرجاني**" (471هـ): « باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون، إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن»"[3]".

يأتي هذا الطرح على درجة كبيرة من الأهمية في بيان شعرية البياض وفعاليته المعرفية. وعليه فلا مناص من الإقرار بأنه أصدق أنباء من الإفصاح والخط بالسواد

1- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995، ص.322.

2 -Chistin Anne Marie, Poétique du blanc, Peeters vrin, Bond genotenlaan, Leuven, 2000, P.02.

3- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شر وتع. خفاجي محمد عبد المنعم، القاهرة، مصر، 1969، ص.149.

والأقدر على تغيير الواقع وإعادة هيكلته فالكتابة دعوة إلى « ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ»"[1]" في تعالق بينهما ما بين مدّ وجزر يضفي على النص الطابع الفسيفسائي ويعطيه البعد الأيقوني ففي الوقت الذي كانت فيه القصيدة الكلاسيكية خطابا شفويا تؤديه حاسة السمع من خلال فعل الإلقاء فإن القصيدة الحداثية خطاب بصري تؤديه حاسة البصر من خلال فعل القراءة ولأن « الأمر يتعلق بإدراك المعنى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين "العين"،"الأذن"»"[2]" فقد وزعت الدلالات بصريا على جسد القصيدة لتتلقاها العين وتفك شفراتها فتكشف مكنوناتها وتسبر أغوارها.

وإذا غدت القصيدة الحداثية أيقونة وخضع ظاهرها لباطنها فلأنها تسفّ بالرؤيا وما إليها من خضوع للواقع وانقياد إليه وخروج عنه وسخط عليه، وفي ارتيادها للانهائية التجربة تأتي متعددة، متبددة، متجددة، تأنفُ الاستقرار لتعانق هاجس الاستمرار على درب تفرقت سبله ليهدي إلى اللامأهول في رحلة بحثه عن المجهول اللامعلوم.

وقد تهيكلت الكتابة الحداثية على مسالك الطريق الذي هو على حسب تسمية "**هيدجر** "**Heidegger** "**Chemines qui ne mènent nulle part**""[3]" في هيئات متجددة تخلق أنماطها « كالنهر الذي يخلق مجراه»"[4]" وتباينت دلالاتها « وتعددت القراءات بتعدد الأشكال»"[5]" التي تهيأت لها وهي تمتُح تنويعها من مختلف المشارب فجاءت

1- بنيس محمد، حداثة السؤال، ص.25.

2- الماكري محمد، الشكل والخطاب ــ مدخل لتحليل ظاهراتي ــ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 1961، ص.137.

3 -Voir, Heidegger, Chemines qui ne mènent nulle part, ed. Gallimard, trad. Wolfgang, Broqu" Holzwege:والتسمية الأصلية للكتاب

4- أدونيس (سعيد علي أحمد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، ص.67.

5 -Group M, Traité du signe, pour une rhétorique de l’image, Paris, ed. Seuil, 1992, P.328.

مفتوحة غير موصدة وممتدة غير محددة، تجلي بلاغة الخطابات البصرية ذات السمة الأيقونية.

وقد اهتمت "**جماعة مو Group Mu**" ببلاغة الخطابات البصرية؛ وإن كانت ركزت على الأيقونة التي « تحيل على موضوعها عن طريق المشابهة»"[1]" لما تُؤديه من فعالية في إعطاء البعد البصري فلا تجد بدًّا من الإقرار بأن هذا البعد البصري لا يتلخص في الأيقونة وحسب، بل يتعداه إلى علامات أخرى هي ما تصطلح عليه بالعلامات التشكيلية"[2]".

ومن ثم أضحى لزاما التمييز بين العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية، كونه الكفيل « بتطوير بلاغة التمثيل البصري ليشمل المجالين التصوري واللاتصوري»"[3]" هذا التباين بين المجالين، يدفعنا للتساؤل عن الفارق الجوهري بين ما هو تشكيلي وآخر أيقوني.

وترى "**جماعة مو Group Mu**" أنّه « ليس من السهل الفصل تجريبيا بين العلامة التشكيلية والعلامة الأيقونية، لأننا أمام ظاهرة المرئي الذي يحتمل هيئتين؛ إمّا فيزيائية بسيطة أو تمثيلية»"[4]" وإن كانت العلامة التشكيلية تُحيل على أشياء ترتبط بدالها إلى حد التطابق من دون أن تتجاوزه إلى المجرد أو الذهني فتشمل المجال اللاتصوري؛ نحو قولنا: بقعة زرقاء ⟵ تحيل على لون أزرق كما هو.

فإن العلامة الأيقونية تتخطى الشكل من حيث هو بنية شكلية لتحيل على عوالم مجردة، إدراكية وعليه تمتد إلى المجال التصوري؛ فمثلا بقعة زرقاء ⟵ تعطينا تمثيل للون الأزرق"[5]".

1 - Pierce C.S, Ecrits sur le signe, trad. Gérard Deledalle, op, cit, P.148.
2- Voir, Group M, Traité du signe, pour une rhétorique de l'image, P.114.
3 - Ibid, P.120.
4 - Ibid, P.120.
5 -Voir, Ibid, P.120.

وبالبحث عن كيفية اتفاق العلامتين واختلافهما ومن أين اجتماعهما وافتراقهما نقف على صيغة التهجين بينهما، إذ يغدو لا مناص من الاتصال وإن تواردت موالج الانفصال، ذلك أن الشكل في تلقينا له ليست مقاصدنا واحدة وإنما هي على مستويين يندرج الشكل فيهما فتتدرج عبرهما وإن تراءى لنا في البرهة الأولى مجرد علامة تشكيلية فلا يلبث في المرحلة الثانية أن يمتد للمجال التصوري ليحيل على المجرد الذهني كونه علامة أيقونية.

وفق هذا المنحى التصوري انفتحت الكتابة على لا نهائية التشكل بالتجاوز للجاهز، غير أنّها « لا تخرج عن المألوف من أجل التعلق بأوهام أخرى ولكنها بحث عن علامة مغايرة»"[1]" هي بلاغة الخطاب البصري، هذه البلاغة البصرية تؤديها تلاوين من التقنيات في هيئة أيقونات تُجلي الثّاوي وتفضح المكبوت وتفصح عن المسكوت.

وإذا كنّا قد أشرنا إلى الملمح البصري الخارجي للقصيدة فما أثرناه هنا ما هو إلا النزر القليل، ذلك أن القصيدة تتهيكل بصريا من الداخل أيضا. ولما كانت الأيقونة تنقسم بحسب "**بيرس Pierce**"*" إلى الصورة والرسم البياني والاستعارة، يمكننا التساؤل عن إستراتيجية التشكيل الأيقوني عبر الاستعارة.

1- بنيس محمد، حداثة السؤال، ص.26.

*- يصرح بيرس أن الأيقونة تنقسم إلى ثلاثة أنواع من الأيقونات الجزئية (Hypones)، وفقا لصيغة الأولانية (Priméité) التي تنتمي إليها؛ فالصور جزء من الأولانيات الأولى والرسوم البيانية (Diagrames) هي التي تمثل علاقة أجزاء شيء ما من خلال علاقة المماثلة (Similarité)، أما الإستعارات فهي تمثيل لشيء ما بموازنته مع شيء آخر.

Pierce C.S, Ecrits sur le signe, trad. Gérard Deledalle, op, cit, P.148.

3- أيقونة التشكل الاستعاري:

يرد تصور "**بيرس Pierce** " للأيقونة ضمن تصنيفه للعلامات"*" تبعا لعلاقاتها بموضوعها وبذلك يكون تحديده لها من جهة ما تنهض عليه من مشابهة فتتميز عن الإشارة التي تكون علاقتها بموضوعها معللة بواسطة السببية أو المنطقية وعن الرمز الذي لا يحتكم في تشكيله لموضوعه إلا للتواضع والاتفاق"[1]. وإذا كانت الاستعارة تنضوي تحت لواء الأيقونة فلأنّ « المبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الأيقونية هو نفس المبدأ المنظم للاستعارة»"[2]" والمتمثل في المشابهة التي تعد الحبل السري الواصل بينهما.

وعليه ترد الاستعارة المحدثة وهي تتجافى عن أسنن الدرس البلاغي في عمود الشعر، كي تسلك تلك المفارقة وهي تتعارض مع مرجعية الفنون البصرية وتتقاطع مع تلك التصورات المحدثة في ثقافة الصورة وعرفانية الهيئة والتشكل، وكذا فلسفة الفراغ المرئي وغيرها وعبر هذا التمثل للاستعارة في ضوء التصورات الحداثية تناهت إلى بلاغة الأيقونة بحيث تعد حقلا لكتابة ترصد خطوطيات متعددة في الأداء الكليرغرافي لبصرية الخطاب الشعري.

ولاشك أنها تتأبّى فعل الانخراط في تلك المرئية المحايثة لعمود الشعر. ومن ثمّ تظلّ عملية الاشتغال على الفضاء مسلكا يقرب الكتابة الشعرية المحدثة إلى تلك الاستعارة التي تمتح من كثافة الأيقنة مما يشبع الخطاب الشعري بذلك التهيؤ البصري المتعدد والتقلب المرئي المتنوع بحيث يأخذ هذا المجمل من خطوطياته تلك الاستعارة المأمولة في بلاغة الكتابة البصرية.

---

*- يشير فاخوري عادل إلى أن العرب المتأخرين قدموا تقسيما شاملا للعلامة، وعلى الرغم ما حواه من خلل وإبهام فإنه يضارع تقسيم بيرس للعلامة المعمول به حديثا في عالم السيمياء (العلامة الطبيعية "الأيقونة"، العلامة العقلية "الإشارة"، العلامة الوضعية "الرمز"). ينظر، فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1990، ص. 23،24.

1 -Voir, Pierce C.S, Ecrits sur le signe, P.148،149،154،161.

2- الماكري محمد، الشكل والخطاب، ص.309.

من هنا تغدو كل استعارة أيقونة تسهم في التشكيل البنائي للخطاب الشعري وتوسيع حيزه البصري، مادام نظامها قائما على مبدأ المشابهة « وفي هذا السياق دار نقاش فلسفي حاد حول النزعة الأيقونية ومبدأ المشابهة وبخاصة لدى السيميائيين الإيطاليين، إذ انكبت السيميائية البصرية على تأمل علاقة المشابهة التي تتيحها جماليات الصورة في أدبيات الحداثة وما بعدها»"[1]"، حيث أضحى للصور سلطة الأداء وللبصر فعالية المقاربة.

هكذا كانت الاستعارة سبيلا إلى التحرر من المعايير التضييقية ومسلكا في العبور إلى بلاغة بصرية ولم تعد رهن المسنن من التقاليد النقدية، بل ارتهنت إلى تقنيات حداثية ولاسيما السيميوطيقا التي تُعد الحقل الأنسب في التعامل مع الخطابات البصرية ذات السمة الأيقونية « لأن حضور العنصر البصري في مجال اهتمام السيميوطيقا أقرب إلى حضوره في مجال اهتمام البلاغة ومن هنا يمكن رصد الكثير من جوانب الالتقاء بين المبحثين حول نفس الموضوع خصوصا فيما يتعلق بمجال الاستعارة والتمثيل الأيقوني»"[2]".

وبذا؛ لم تنخرط الاستعارة في خطية التنظير البلاغي البصري وحسب، بل خضعت للإجراء المحدث في محاولة استجلاء مغاليقها واستنطاق دلالاتها. وردفا على ما تم إيراده نخلص إلى فعالية الاستعارة في التشكيل الأيقوني للخطاب الشعري ومساهمتها في تشييد جسر القصيدة، إذ تتيح مكنة تمدد الحيز البصري للكتابة حيث يتهيكل باطنها في هيئة تصاوير ولوحات مرئية نشاهدها ونتفاعل معها ونعايش عبرها أزمنة متحولة ونرتاد بها أمكنة متعددة، وبذلك تتعدد الكتابة بتنوع الاستعارات وتتجدد باختلاف المواقف وما تمنحه فسحة الخيال من تغاير في تدبيج نسيج الصور باستحضار الغائب وتشخيص المجهول وتجسيد المجرد وتحريك الجامد، غير أن

1- يوسف أحمد، السيميائيات الواصفة ــ المنطق السيميائي وجبر العلامات ــ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ص.87.

2- الماكري محمد، الشكل والخطاب، ص.39.

«الاقتصار في دلالاتها على مدركات حاسة البصر، كما هو الحال في مفهومها السابق إذ تضيق آفاقها ويحول دون دخول كثرة هائلة من الصور الحسية الأخرى في نطاقها مع ما لها من دلالات وظيفية وطاقات غنية بالإيحاء»"[1]" لأن الصور في تشكلها تعتمد جميع أنواع الحواس من سمع وشم وذوق ولمس وحتى حدس وإحساس. وعليه تتكاثف الصور الاستعارية وتتضاعف وتمتد فروعها وتتشابك في مجموعة من الأيقونات المتعالقة فيما بينها لتشمل كافة نسيج الخطاب.

ويشير "**صلاح فضل**" إلى « آلية التصوير في الشعر الحداثي الذي يتخلص تقريبا مع الطابع الحسي التعبيري ولكنه إما أن يغرق في التجريد العقلي البحث، مثلما حدث لدى **أدونيس** وإما أن تظلّ المرجعية الحضارية والثقافية حاضرة فتجعلنا قادرين على التفاعل مع الكتابة، مثلما يحدث عند الشاعر "**محمد عفيفي مطر**"، فالشاعر يحاول أن يغوص إلى ما وراء المادة، دون أن ينفصل عنها ليحدث نوعا من المفارقة الخارجية ونحس بشفافية عملية التخلق ذاتها»"[2]".

وتأسيسا على هذا القول، ترد قصائد "**عفيفي مطر**" بوصفها كتابة تُبدي سعة من التشكيل البصري، بما تحفل به من الاستعارات التي تتخلق وتتوالد وتتداعى مع تواصل القصيدة وتتكاثف دلالاتها بكيفية معقدة تثير الدهشة، حيث يمزج بين الواقعي والخيالي ويفاجئ القارئ بللامتوقع، ويوظف الاستعارات الشمية والذوقية والسمعية والبصرية واللمسية...؛ ومن ذلك قصيدته "**صوت الخيبة**""[3]"، التي تنبني على أيقنة استعارية متنوعة، تمتد لتشمل كافة نسيج النص في صوغ متفرد، حيث يكون العنوان "**استعارة أيقونة**" سمعية: « صوت الخيبة»"[4]"، بينما ترد الافتتاحية في هيئة صور بصرية ولوحات مرئية نشاهدها ونتفاعل معها:

1- السيد شفيع، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة، مصر، 1999، ص.238.

2- ريان أمجد، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000، ص.114.

3- ينظر، عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، الأعمال الشعرية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1998، ص.20.

4- المصدر نفسه، ص. 20،21.

دخلت غابة الكون وغابة الفساد
فعدت دونما عينين
دخلت غابة الحروف والفواصل المزخرفة
فعدت... في يدي جمجمتي المجوفة
دخلت غابة الضمير
فعدت في دمي خناجر القصدير
دخلت في عبادة الحجار للمدينة
فانفتحت أبوابها الحصينة
وحينما استدرت للرجوع
تشبثت أصابع الحجار
بما ارتديت من مناسج الإسفلت
وما ارتديت من خلاخل الأشجار"[1]"

أما الاستعارة الذوقية يجسدها قوله: « وما رضعته من لبن الهزيمة»"[2]"، في حين تتجلى الاستعارة الشمية في قوله: « معطرا بما يفوح من جوارب الأموات في الظهيرة»"[3]" (يقصد الجوع).

من هنا يكون استثمار "**محمد عفيفي مطر**" للاستعارة بكيفية موسعة، تحيل النص إلى تشكيل أيقوني. وتتوالى الاستعارات في سيرورة دائمة وحركية دائبة موازية لحركية الخطاب فيتواشج المظهر الخارجي مع التشكيل الداخلي في وحدة جامعة وأيقونة تشي بدلالات الخطاب، فمثلا تتبني قصيدته **(كتاب المنفى والمدينة)** على أيقونة التضاد؛ (ما هو كائن "الواقع" ،ما ينبغي أن يكون "الحلم").

1- ينظر، عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ وقليسي، ص. 20،21.

2- المصدر نفسه، ص.21.

3- المصدر نفسه، ص.22.

* لا نود التوسع في التحليل لأن هدا ما سنتعرض له بالتفصيل في الفصل الثالث في مبحث "دلالات التأيقن الاستعاري".

وعليه وردت القصيدة في هيئتها البصرية الخارجية قائمة على تشكيل ثنائي مزدوج؛ شق "أيمن" ارتبط بالحلم والخيال والأمل بغد مشرق وتحقيق ما يصبو إليه. وشق "أيسر" ارتبط بالواقع وما يحيل إليه من ضعف وانهزام وضياع... وهي أيقونة للدماغ البشري؛ حيث يكون الشق "الأيمن" مسؤولا عن الخيال والحلم، أما الشق الأيسر فيصبح مسئولا عن المنطق والواقع*.

كما أن هناك حضور مكثف للاستعارات التي تتوزع في هيئة أيقونات تخترق جسد القصيدة وتتمدد لتشي بالثنائية الضدية؛ (الحلم/ الواقع)

- ✓ **أيقونة النور:** الفضة، البرق، منارة، النبوة، الصحو، شمس جديدة ... .
- ✓ **أيقونة الظلام:** الليالي الرهيبة، العتمة، الأبنوس، نوم.... .
- ✓ **أيقونة الخصب (الحياة):** النهر، برعم، مطر، أخضر، ينابيع، جزيرة،الحي... .
- ✓ **أيقونة الجدب (الموت):** الظامي، طمأ، عطش، كالجثة، الدفن، النار... .
- ✓ **أيقونة الأنوثة:** امرأتي، نساء النهر، ما ليس ذكر، امرأة... .
- ✓ **أيقونة الذكورة:** السيد، الثعابين، ما ليس أنثى، الثيران.... .
- ✓ **أيقونة الانتصار والقوة:** شمس جديدة، مهرة تطلع، سيفك الأخضر ... .
- ✓ **أيقونة الانهزام والضعف:** يتامى، أب غائب، القلوب الكبيرة، عنكبوت... .

إن مجمل هذه الشواهد توحي بما تجليه الاستعارة من تشكيل أيقوني للخطاب الشعري وما تمنحه من تمدد للحيز البصري للكتابة؛ ومن ثمّ إحداث القطيعة مع التشكل اللغوي عبر الدرس البلاغي والانفتاح على بلاغة مغايرة وذلك حين تمّ لها الانزياح عن خطية المجاز ومكنة التوسع بالاتصال بحقول مختلفة.

وعليه يمكننا التساؤل عن السبيل إلى الانعتاق والمبتغى من الانفلات وهذا ما سيتطرق له المبحث الموالي.

المبحث الثالث
التوسع الاستعاري وتلاشي المجاز التقليدي

1-الاستعارة والصورة

2- الاستعارة والحلم

3- الاستعارة والرمز

4- الاستعارة والتهجين النصي

التوسع الاستعاري وتلاشي المجاز التقليدي:

انخرطت الكتابة الشعرية في خطى حداثتها حين تم لها الانزياح عن الخطية البلاغية والتجاوز لمحدداتها القبلية، عبر ما تهيئه الممارسات المجازية التي تتجدد باستمرار لتشكل نمطا يستقل بأفقه الخاص.

ولئن بقي توظيف أغلب الاستعارات في المنحى التقليدي رهين الأخذ بمعيارية آسرة، فلا نعدم العديد من محاولات تلافي المعيار بالانفلات عن النمط المعتاد في تراثنا العربي القديم ولاسيما تلك الرجات التي لحقت بالشعر العباسي"*" بتخطيه للاستعارة الواضحة القريبة إلى الغامضة المعقدة، عبر التباعد بين طرفيها وقد عقبته في هذا المضمار خلخلات أخرى في مراحل تلت كالشعر الرومانسي والرمزي، غير أنها ظلت « تعرف الاستعارة والمجاز، ولكن [...] في صور جامدة يندر فيها الإبداع والأصالة»"[1]".

لذا كان لزاما تخطي المفهوم الحرج للاستعارة بما يسلكه المعطى الجاهز إلى مجال أرحب تعد فيه الجوهر الأساس في البناء والتشكيل ، بما تستدعيه مسالكها من دلالات تحدد مسار الخطاب.

ونصب هذا التخطي، فإن المفارقة الجوهرية تتمثل في تلك التي بلغت تخومها مع الكتابة الحداثية صوب « صورية حديثة تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية لتختلق أسسا جديدا للتعبير الشعري»"[2]"، بحيث ارتسمت لها معالم التوسع على المفتوح

---

*- من أبرز شعراء التجديد في العصر العباسي؛أبو نواس، أبو تمام .

1- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ، ص.194.

[2]- خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص.193.

والمتجدد من الصيغ. من هنا يمكننا تقصّي طبيعة هذا التجديد بالكشف عن تلك الموالج التي تأوبتّها والمواطن التي تواصلت بها.

1-الاستعارة والصورة:

ترد الاستعارة وهي تنحى عن السنن المسبق في تقاطع مع الصورة، التي هيمنت على التصورات الحداثية، إذ أصبحت تلخص كلية الممارسات المجازية، بحيث تنصهر المغالق وتنتفي الفوارق وتتأتَى ممكنات التعالق بمنأى عن ضيق التحديد في رحاب المطلق المتعدد.

ويفضي بنا مثل هذا النزوح عن المجاز الاستعاري في الدرس البلاغي بالنزوع إلى مهيمنة الصورة بوصفها محور التأسيس في الكتابة الحداثية إلى التساؤل عن حقيقة علاقة الاستعارة بالصورة ومدى اختلافهما وافتراقهما ومن أين ائتلافهما واجتماعهما؟

وإذا كانت الكتابة وما رافقها من طروحات تصورية تميل إلى "تسمية الصورة" فلا يفتأ السؤال يراودنا عن حقيقة هذا الاستعمال، فهل الصورة في مقتضاها الإجرائي ليست إلا تجربة للاستعارة في منحاها الحداثي، وهي تتخطى رقّ التضيق وقيد الانغلاق كي تتفرع على مسالك التمدد والتجدد؟ أم تتعداها لتتمتع بحيازة التوسع لاحتواء جميع ما يحفل به الشعر الحداثي من تكثيفات مجازية؟

وإن سلمنا بأن الصورة هي العنصر الحاوي لكافة الصور البيانية وهي تتأبّى التصنيف وتتقصّد التهجين، فهل ستكون صدى لما ينهض عليه الشعر الحداثي من هُجنة التشكل والتعدد المتداخل؟

وإذا كانت الدراسات النقدية تنأى عن توظيف "مصطلح الاستعارة" في مقارباتها للشعر الحداثي، فهل استغنى هذا الأخير عن حضورها كونها تشي بالتقييد وهو يتنافى والتحديد فبات من المستلزم خلع أسمال التقليد واستبدالها بمصطلح آخر جديد؟

إن عمدنا إلى تحديد علاقة "الاستعارة بالصورة" نجد أن المسألة يتنازعها موقفان ما بين قاطع بينهما وجامع، بحيث تصر الفئة الأولى"*"على سعة الاختلاف من جهة ما تؤديه الصورة من توسع كونها تشكّل صرف من قبل الفكر، في حين أن الاستعارة هي عمل متقصّد وإرادي"[1]". ويذهب "**أدونيس**" إلى توضيح اللبس الحاصل « بين التشبيه والصورة حتى لينذُر بين قُراء الشعر الجديد وناقديه من يميزون تمييزا صحيحا بينهما؛ التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يبقى على الجسر المحدود [...] أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد في ما بين الأشياء وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه»"[2]"، وبذلك تظل الاستعارة حسب هذا التوجه، ضمن سلمية تدين لتلك الجاهزية القبلية، في حين ترد الصورة في المقابل لها متجاوزة لذلك الانحصار وهي تؤدي حداثة الشعر واطلاقيته.

وخلافا لما سلف، تحاول "الفئة الثانية" كسر الحاجز وإلغاء الحدّ بالتوحيد بين الاستعارة والصورة، ذلك أن تحديد الفرق بينهما وإن تيسّر تنظيرا فسيتعسّر تطبيقيا حيث يلاحظ "**كامينار**" « أن **باشلار** يفصل نظريا بين الصورة والاستعارة ولكنه على الصعيد التطبيقي لا يقيم أي اختلاف بينهما»"[3]".

وإذا كانت الشعرية الحديثة قد انتهت إلى بلاغة مغايرة وهي تمتاح تصورها من جهة ما تنهض عليه من ممارسات مجازية، تجاوز ضيق التصنيف ورتابة

---

*- هناك من ذهب إلى التفريق بين الاستعارة والصورة، كالناقدين بيار ريفردي وغاستون باشلار حيث اعتبرا أن الاستعارة لا تتمتع بقيمة فينومينولوجية كونها صور مصنوعة، ينظر.البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ــ الأصول والفروع ــ دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط.01، 1976، ص.19.

ينظر كذلك، عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري –دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية–، دار الحداثة، لبنان، ط.01، 1986، ص.80: « الصورة ليست تشبيها وما ينبغي لها [...] الصورة ليست استعارة»، وأيضا في قوله: « ليست تشبيها أو استعارة أو كناية أو مجازا على وجه الضرورة، بل كثيرا ما تمثل هذه الصورة في انزياحات اللغة الشعرية المعاصرة»

[1]– ينظر، البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنيةــ الأصول والفروع ــ، ص.19.

[2]– أدونيس(سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.261.

[3]– البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص.22.

التوصيف فبديهي أن تنهج الاستعارة مسلكا مغايرا مسايرا لحداثة الكناية، فتخضع لفاعلية التحول لتلج إلى قصدية أخرى تُناهض عرف الموروث البلاغي وما سنّه من محددات فارقة فتنصهر ضمن بوتقة جامعة. ولعلّ هذا الحال من الإجمال هو ما تؤديه الصورة"*" وهي تظفر بحيازة التمثل للمتعدد والمختلف من الأساليب البلاغية، ذلك أنّ « العنصر الأكثر حسما في شعر الطليعة ألاّ وهو الصورة الحديثة في مختلف أنماطها وتنوعاتها»"[1]".

وتشير "**يمنى العيد**" إلى أن تركيب « الصورة"**" يقوم في القصيدة الحديثة في حدود مغايرة، في حدود تخولنا افتراض انهدام هوية هذا العنصر أو اختلاف سمته المميزة السابقة وولادة هوية أو سمة جديدة له»"[2]"، إذ ترجع علة ذلك في الخروج عن بندين من بنود المعيارية الكلاسيكية وهما المقاربة في التشبيه والمناسبة بين المستعار والمستعار له.

هذه الولادة الجديدة تجليها الاستعارة وهي تنفلت عن قسرية التحديد لتنعطف ضمن مدارة تنفتح على إطلاقية الصوغ فتتشعب دروبها وتتعقّد مسالكها، وإن كانت الصورة أوسع نطاقا بحيث تحوي الاستعارة، وكذا فيضا من أنماط أخرى تنزاح عبرها إلى عمق التشكل البصري ،فإن الاستعارة في تشكلها الحداثي تتمدّد لتصل « في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق، إلى جانب الأصالة والإبداع بحيث تمثل "الصورة" وتؤدي دورها»"[3]" وذلك حين خضعت للتجربة فوردت

---

*- تشير "جماعة مو" في كتابها "البلاغة العامة" إلى ضرورة استعمال "الصورة" ابتداء من 1830 كبديل عن الأساليب البلاغية القديمة.

[1]–خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص.189.

**- المقصود بالصورة في هذا النص هو "الاستعارة".

[2]– العيد يمنى ،(صباغ الخطيب حكمت)، في معرفة النص، ــ دراسات في النقد الأدبي ــ منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.03، 1985، ص.105.

[3]– إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ــ ظواهره الفنية وقضاياه المعنويةــ ص.143.

تحولاتها صدى لتبديلات الواقع؛ فتساوقت وتناقضاته وسارت في ركاب عبثيته وتعقده وتناسقت ومشاعر الرفض والضياع، القلق والتشتت.

من هنا خرجت الاستعارة إلى الجمع بين المتباعدات والتوليف بين المتناقضات فقاربت التشكيل السوريالي"*" الذي يناقض الواقع برفضه والانفكاك عن أشراكه لينطلق صوب فُسح التخييل المرئي وفراغات التشكّل المشهدي. وفي المقابل تتوسع اللغة إلى إحداث ذلك التوسع في الأداء الدلالي لمُمكنات الإفصاح عمّا يعرب أو يتقصّى تلك المقصدية القصيّة للاستعارة بالتحرر من سلطان العقل وصورية البيت في عمود الشعر، فكل « شيء يدفع للاعتقاد أنّه توجد نقطة معينة من الذهن؛ حيث الحياة والموت، الحقيقة والخيال، الماضي والمستقبل، الممكن إيصاله واللاممكن الأعلى والأسفل، تتوقف عن الظهور بحال التناقض والحال أن المرء يبحث عبثا للنشاط السوريالي عن دافع أخر، غير رجاء تعيين تلك النقطة»"[1]".

وبغية الكشف عن إوالية تجاور المتباعدات وتحاور المتناقضات، نقف على الاستعارة لدى "**عفيفي مطر**"، حيث يجمع بين أشياء لا صلة بينهما تماما كما درج على فعله السُوريالیون.

---

*- يعد "اندري بريتون" (1896–1966) رائد السوريالية ومنظرها والمبلور لاتجاهاتها، ويشير في أحد مقاطعه أنه اختار مع "فليب سوبر" اسم السوريالية التي تستند « إلى الاعتقاد بالحقيقة العليا لبعض أشكال التداعي المهملة لحين ظهورها بالقدرة الكلية للحلم، باللعبة المتجردة للفكر تميل إلى أن تدمر نهائيا كل الآليات النفسية الأخرى وأن تحل محلها في حل المشكلات الرئيسية للحياة» وقد تشكل أول فريق سوريالي حول بريتون عام 1923 وكان يضم كل من "**آرغون سوبر إيلوار**"، "**أرنست بيريه**"، "**يلرون**"، "**كريفل**"، "**د سنوس موريز**"، "**فيتراك**" .... من أعماله الشعرية: الحقول المغناطيسية 1919، بالاشتراك مع "فليب سوبر"، الخطى الضائعة 1924، المسدس ذو الشعر الأبيض 1932. ينظر، "شاوول بول، الشعر الفرنسي الحديث (1900–1980)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1980 ص.124. ينظر أيضا، داغر كميل قيصر، سلسلة أعلام الفكر العالمي، بريتون أندري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1979، ص.35،36.

[1]– بريتون أندري، بيان السوريالية الثاني 1930، نقلا عن داغر كميل قيصر، بريتون أندري ــ شاعر الحرية والحب والحلم مع ملحق عن السوريالية العربية ــ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1979، ص.334.

ومن ذلك قوله:

الحق قد يقال مرتين
فمرة يقوله العراف
مطوحا على منابر الجرائد المتهرئة
ومرة يقوله السياف
ممزقا في الوضم الليلي
أو مغتسلا في دمه االبري
أو مغتربا منزلقا على حبال النفي
أو منتظرا في السرج المنطفئة
والحق قد يقال مرتين"[1]"

يرتكز هذا المقطع على الاستعارة في معناها الواسع، حيث يستعير الشاعر "للحق" الذي هو معنى مجرد تشبيهات متعددة ومتباعدة فيغدو شبيها بالشيء المادي الممزق على الخشبة التي يقصّب عليها الجزار اللّحم ونلاحظ أنه يستبدل حرف الجر "على" (ممزقا على الوضم) بحرف الجر "في" (ممزقا في الوضم) تعميقا للدلالة.

ويسند "للوضم" صفة غير مناسبة ولا مقاربة وهي الليالي ،تكثيفا لدلالة محددة حيث تنحو هذه العناصر المتباعدة نحو كلية موحدة؛ "فالتمزيق" دال على التشتت والتفكك والتلاشي و"الوضم" دال على فعل التمزيق والتقطيع والدم والموت والهلاك و"الليالي" حامل لدلالات الظلمة، الظلم، الضياع،العبودية... وبذلك تتوثق العلاقة الاستعارية بين المستعار والمستعار له لتوحي بضياع الحق وتمزقه وتلاشيه وغيابه في خضم انتشار الظلم واستبداده.

أو يصبح شبيها "بالإنسان" الذي يغتسل في دمه البري. ونلاحظ هنا أيضا استبدال حرف الجر "بـــ" بحرف الجر "في" فيكون هناك تناقض ولا مقاربة ولا تناسب "فالاغتسال" دال على الطهارة والنقاء والدم غالبا ما يوحي بالدنس، مما يستوجب

[1]– مطر محمد عفيفي، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.09.

الاغتسال منه، غير أن الشاعر يجاور بين متباعدين ويحاور بين متناقضين فيتمّ الاغتسال في الدم؛ أي "الطهارة في الدّنس" وبذلك نستكشف رباطا خفيا بينهما، بحيث تتلاشى الفوارق لتنصهر ضمن مدارة جامعة. فالحق دال على الصفاء والنقاء من دنس الزيف والكذب ولن يتأتّى إلا على جسر من البذل والعطاء والتضحية والجهاد. "والاغتسال" دال كذلك على التطهر من القذر ، أمّا "الدم" فيوحي بالجهاد والبذل والتضحية للتطهر من دنسّ الظلم والتحرر من ذل العبودية "فالشهيد" في سبيل إحقاق الحق والانفكاك عن أسر العبودية والظلم، يضحي بالنفس ويغتسل في دمه الطاهر المقدس. والشاعر يسند "للدم" صفة "البري" تكثيفا لدلالة الانتماء للوطن. كما يصبح هذا الحق ضائعا غائبا، حاله كحال المغترب المنفي أو المنتظر في السرج المنطفئة.

وعليه؛ حتى وإن غابت العلاقة بين المستعار منه والمستعار له واختلفت العناصر وتباعدت، إلا أنها تحتكم إلى تلك المسالك التأويلية التي يؤديها المتلقي ضمن الفراغ المسكوت عنه. ومن ثمّ تلتقي بموجبه الدلالات ويستدعي بعضها البعض الآخر لتخلق عالم القصيدة وفضاءها، إذ توحي بغياب الحق وضياعه وتشتته وتلاشيه..؟!؟!؟!

وتأسيسا على ما سلف؛ تخرج الاستعارة لدى "**عفيفي مطر**" عن أسر المعيارية الكابحة لتنفتح على موالج سحر التشكيل والتبنين المتفرد، إذ تحفل نصوصه بالمفارقات والعلاقات غير المتوقعة بين الكلمات والصور، حيث لا ينفكّ يسعى إلى خلق المتناقضات ليحملها بمجانية الكتابة في صورة جامعة، حتى وإن تباعدت عناصر صوره وتعددت لكن « سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد»"[1]" يكشف عن دلالة محددة.

ولا ريب أن تأتي عناصر الاستعارة متناقضة متباعدة، إذا كانت تتغذى بفوضى العصر وتشتته وتتشرب سوريالية الأسيقة وتناقضاتها، لتصبح هي الكفيلة بإعادة

[1]– إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية –، ص.166.

«الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والمتباعد»"[1]" ومن ثمّ تنهض على فاعلية الخلق بإعادة هيكلة الواقع وبنينة أنساقه، هذا ما يتوافق والسوريالية، إذ « ليس الشعر قبل كل شيء سوى واسطة استقصاء العالم، أن يوقظ الإنسان على رؤيا جديدة للأشياء عبر تشويش ملكات النفس، تلك هي غاية السوريالية»"[2]".

ومن هنا تغدو الاستعارة إكسيرا في نسق الخطاب الشعري المحدث لدى "**عفيفي مطر**"، كونها تُجلي تركيبا مفارقا لكيمياء العالم وفق إستراتيجية مستحدثة لا تتقيد بقانون ولا تخضع لسلطان لتتراسل على مسار مفتوح على الغريب من الصيغ والعجيب من التراكيب.

وعليه تحفل نصوصه باستعارية تتميز بغرابتها وغموضها وتعقّد دلالاتها. ومن ثمّ فإنّ بلاغة "**عفيفي مطر**" الشعرية، تتميز بفُرادة التشكّل الشعري، كونه « توأم الغرابة والدهشة، يتمّ حيث لا تتوقعه حيث لا يقبله التقليد والعادة»"[3]"، إذ يُشاكل بين أسيقة الخيال وحال الواقع، فيباغت المتلقي باللامتوقع واللامنطقي، حيث تتراكب الدلالات تركيبا مفاجئا، يفضي إلى الدهشة والفجاءة، نحو قوله في قصيدته الموسومة بـــ "**في المعرفة المرة**":

عدت منكم بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف
وارتوت روحي من البؤس الجبلي الرهيب
لم أجد غير الثمار الحجرية
**واللغات الحجرية...."[4]"

---

[1]–حمود محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصرــ بيانها ومظاهرها ــ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت، لبنان، ط.01، 1996، ص.104.

[2]– تييم فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، باريس، ص296، نقلا عن داغر كميل قيصر، بريتون أندري، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ص.134.

[3]– داغر كميل قيصر، بريتون أندري، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ص. 89.

[4]- عفيفي مطر محمد ، ملامح من الوجه الأمبيذ اوقليسي، ص.14.

أو في قصيدة "القراءة" (كتاب المنفى والمدينة):

في خطواتي فطائر محشدة بزواج
الأميرات والليل والكائنات الأليفة

ونظير ما يضارع هذا من النصوص التي « ترمينا على أرض الدهشة واللاتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة»"[1]"، حيث تتداعى الصور وتتوالد فتتكاثف دلالاتها، إذ تنصرف عن الواقع الرتيب المألوف، إلى اللامنطق واللامعقول والتنافر بين الصور وبذلك تكمن عوامل المفاجأة والدهشة ومن ذلك قوله:

فأنا أفطر في الصبح بغابة
أتغذى بسحابة
أتسلى بحوار البرق والرعد اللذين استترا
تحت الربابة"[2]"

أو:

أمي ولدتني فوق سرير الجوع
فشربت الصدأ السائل من فولاذ العالم
ورقصت على إيقاع الموت
وأكلت الأرغفة الحجرية
فاخترقت صدري الحربة في أعراس الصمت"[3]"

وبذلك يكون "**عفيفي مطر**" مهووسا بالغرابة والتشكيل المباغت، عبر التماهي في إيراد اللامعقول والتمادي في تحرير الاستعارة من أغلال التقليد وإطلاقها في فضاء المرسل، حيث اللغة الشعرية تكون موضوعا لذاتها أو أنّها حمالّة بتوهج كثافة خفية للغة، مما يُفسح المجال للمتلقي كي يتأوَّل، حيث يحاول عبثا القبض على دلالاتها التي تتسع على أفاق مشوبة بالكثافة والغموض.

---

[1]– عزام محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط.01، 1995، ص.117.

[2]- عفيفي مطر محمد ، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي،قصيدة(مرثية إنسان الشمس القديمة)،ص.50

[3]– المصدر نفسه، ص.92، قصيدة خطوات مقتلعة أغنيات متجول.

وعبر هذا نخلص إلى أن الاستعارة في تواشجها بالصورة انسحبت عن نحو البلاغة التقليدية، حيث توثبت بنقلة بنائية تُتيح عناق المتباعدات وتعالق المتناقضات، إذ تمتح من معين تلك الأنساق المرجأة لتركيب الخطاب الشعري بارتياد المأهول بالفجاءة عبر الانفتاح على المجهول، مما يسمح بالتوسع على العجيب والتوغل في أوديّة الغريب، وهي في ذلك « تصدر عن جماليات الذات في تفردها المطلق، في هوسها بالجدة والغرابة، في تركيبها لنموذج لغوي لم يسبق إليه يزداد غموضه تزايدا طرديا بإيغاله في أعماق الحلم»"[1]" من حيث أنّها نتاج التجربة والخضوع لمنطق الحلم. من هنا يمكننا أن نعطف إلى مدى تواصل الاستعارة بالحلم؟

2- الاستعارة والحلم:

أصبح لمفهوم الحلم مكانة متميزة في الدراسات الحديثة ولاسيما مع انتشار التحليل النفسي، حيث تمّ الالتفات إلى فعاليته في بلورة اللاوعي وتمثيل مختلف المظاهر التي يكون من العسير الكشف عنها والاستحواذ عليها.

وفي هذا النحو يُعد كتاب "**تفسير الأحلام**" لمؤلفه "**فرويد سيجموند**" نقطة انعطاف حاسمة أبرزت دور الحلم في سيرورة العمل الإبداعي، بتوجيهه صوب غايات معلومة تستند على رغبات لا واعية « فعمل الحلم لا يفكر ولا يحسب؛ يقول **فرويد** فهو بشكل عام لا [يقدم] حكما، بل يقتصر على "التحويل" وبعض ميكانيزمات هذا التحويل: التكثيف [...] أو الترميز على سبيل المثال مماثلة للإجراءات المستعملة في الفن»"[2]" وبذلك يشترك الحلم والعمل الإبداعي في اقتسام اللغة التي تعتمد التحويل والنقل.

---

[1]- رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.01، 1991، ص.176.

[2]- سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر. صفوان مصطفى، مر. زبور ميطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.02، 1969، ص.19.

وعليه يكون "**فرويد**" « أول من اكتشف قوانين المجاز في مجال تفسير الأحلام»"[1]" باعتبار أن لغة الحلم تنبني أساسا على قوانين مجازية، حيث تتضمن صورا استبدالية لمشاعر وأحاسيس مواقف يتعذر التعبير عنها.

ففي الحلم تطلق سرائر النفس وأشجان الجسد للكشف عن المحجوب والإفصاح عن المسكوت عنه في هيئة استعارية، إذ لا يتمّ النشاط الحلمي بطريقة مباشرة وإنّما يرتكز على التحوير والتحويل، باستعمال صور ورموز وعلامات يربطها بما تتقصّد تحقيقه وتتوخى نيله علاقات محددة.

من هنا تتجلى الوشائج قوية ما بين الحلم والاستعارة بوصفها عملية مجازية تستند على استبدال شيء بشيء آخر « هذا النوع من الاستبدال المجازي ليس غير ما سماه "**فرويد**" نقل، ومثلما يتمّ التكثيف بإجرائه على النقل تجري الاستعارة [...] على التبدّلات الكنائية»"[2]".

وفي المجمل الحاصل؛ يرد جوهر تقاطع الاستعارة بالحلم من تلك التحولات التي تسلكها اللغة، فتغدو الاستعارة صورة حلمية وهي ترتهن إلى بلاغة اللامعقول فتنتهي إلى حقل الغرابة والفجاءة، في حين يصبح الحلم استعارة بما ينهض عليه من تكثيف يشي بالكثير من الانعطافات المجازية، ليؤدي في المجمل بلاغة متفردة. ومن ثمّ « فإن نظرية **فرويد** هي بلاغة تملك قواعد لإنتاج الصور وقواعد وإن كانت مرنة جدا للتفسير السياقي، لا أحد يقول أن للاستعارة مدلولا واحد [....] ولكنها تتفاعل في تعدد معانيها، مع سياق يحدد مناسبات معينة»"[3]" .

---

[1] −Todorov. Z. Théories du symbole, éd . Seuil, Paris, P.315.

[2]− إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص.285.

[3]− المرجع نفسه، ص.341.

وركحا على ما يحدثه الحلم من بلاغة تتوارد ممكنات التواشج ومسببات التشافع ما بين الشعر والحلم ليصبح « مادة الشعر الأساسية [...] المادة الأولية للغة وبالتحديد للغة الشعر»"[1]" ولاسيما الحداثي حين اندمج بهيئة الحلم تقصّدا في إحداث النقلة ورغبة في توجّس العجيب بغية تكريس بلاغة مغايرة تنزاح عن محددات التقييس.

من هنا أضحت قصيدة الحلم « عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، لا في لأوربا فقط ولكن في العالم أجمع نتيجة الثورة السوريالية»"[2]" التي دعت إلى تنافي سلطة العقل وتلافي زيف الواقع بالانفلات إلى اللاوعي وانتهاك حرمة المناطق، حيث التنزل إلى أصقاع نفسية لم تطرق لإضاءتها والكشف عن المحتجب فيها والإنصات لتنهداتها وتحركاتها، لأنها وحدها الدالة على الحقيقة والمؤدية إليها.

والحداثة الشعرية إذ تفزع من تجليات الحلم واستعاراته، وتنزع في المقابل إلى بلاغة اللاوعي بالانصياع إلى تداعي الأحاسيس ولغة الهواجس والكوابيس، وجلها تتقصد « تخطي المفهوم القديم للصورة وتحويلها إلى رؤيا والاعتماد على التداعي العفوي للصور والتعابير وكشف المناطق اللاواعية من الذات»"[3]" وتداخل المرايا وهُجنة الأشكال ومشهدية الإمساخات الكيانية.

وعليه فإن لجوء الشعرية الجديدة إلى الحلم، اقتراب من تخوم فضاء العدول عن العقل وابتعاد عن الواقع الآسر المنحصر الحافل بالانتكاسات والانكسارات [...] حيث تتأرجح الموازين وتتزعزع الثوابت وتضيع الحقائق ويغيب كل ما هو مشرق وجمالي، فيصبح لزاما التعلق بواقع آخر والتشوف إلى مراميه القصيّة، والتشوّق إلى استرداد ما يستدعيه والتوق إلى بلوغ ما يقتضيه، عبر إطلاق الطاقات اللاواعية وانثيالات الرؤى الحلمية المتراسلة في ضرب من ضروب التماهي، و« الغوص في

---

[1]– داغر كميل قيصر، أندري بريتون، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ص.118.

[2]– بنيس محمد، حداثة السؤال، ص.21.

[3]– المرجع نفسه، ص.115.

أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما، ويمتلئ هذا التفجر بالإشراقات المفاجئة والتوترات المتضادة المتعانقة، بحيث يبدو الخطاب كأنّه يدفق على مسرح الذات، في صور تتداخل وتتخارج، تتقارب وتتباعد خارج كل سببية كأنها الحلم»"[1]"، وهي تفيض بعمق الرؤى وغموض الدلالات وتعدد الاحتمالات.

نصب هذا يغدو التشابك مع الحلم، تعالقا مع ما تتطلبه التجربة الشعرية وتساوقا مع ما تؤديه الرؤيا الحداثية من تجاوز للعقل وانزياح عن الواقع، لا من أجل إلغائه وهدمه وإنّما بغية تغييره وتحاشيه وإعادة بنائه، ذلك أن مفهوم الحلم هنا «بعيد تماما عن المفهوم المبتذل، الذي طالما جرى تكوينه [...] على أنه مجرد ابتعاد عن الحياة الفعلية، شكل من أشكال الهروب منها، على العكس إطلاقا [...] يعتبر الحلم امتدادا للواقع»"[2]"، وسيرا في ركابه لخلع أقنعة زيفه وتبديد ظلمته.

وبذا ينفلت الحلم عن المعروف السائد، ليصبح الأكثر إشراقا وإضاءة للمكبوت المدلهم وإشعاعا وكشفا للمحتجب المتواري.

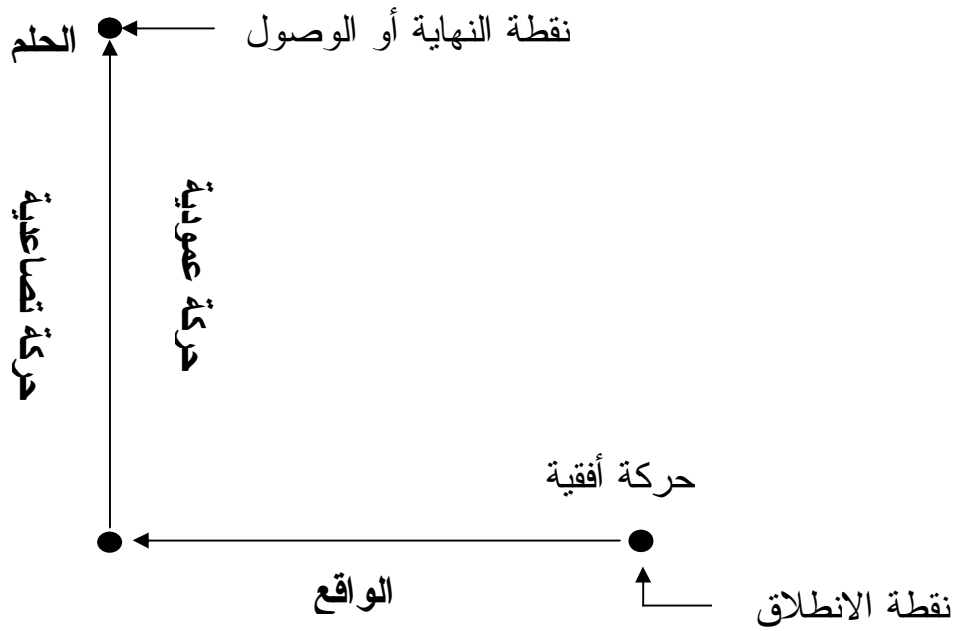
وحتى لا نقيم في المجال النظري نتولى أنموذجا من شعر "**عفيفي مطر**"، كونه يجعل من الحلم الفضاء الرئيس في بحثه عن الحقيقة، فيأتي شعره حلما مراودا، جامحا منطلقا حذو المطلق المجهول، وتوقا لا تأسيس له في دنيا الممكن المأهول، إذ تتواشج لديه الاستعارات بأمشاج حلمية وتتمازج بالمنامات والهواجس والهذيان، فتبدو أشدّ إيغالا في الغموض والاستغلاق، ومن ذلك قصيدته "**كتاب المنفى أو المدينة**""[3]"، التي تنبني على شقين متضادين متناقضين، عبر المزج بين زمنين: زمن "حلمي مأمول" وزمن "واقعي مرفوض"، ففيما يشكل الشق الأول نهاية مفتوحة، تشي بحلم الشاعر وأمله في تحقيق ما يصبو إليه من قوة ووحدة وغد مشرق وعليه فإن الشق الثاني يمثل

[1]– أدونيس (سعيد علي أحمد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.03، 2000، ص.66.

[2]– داغر كميل قيصر، أندري بريتون، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ص.101.

[3]-مطر محمد عفيفي، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، الأعمال الشعرية، ص.57.

نهاية مغلقة، توحي بالواقع المهزوم المتخبط في غوغاء الضعف والذل والانهزام والعبودية واستجابة لهذه الثنائية، يقدم قصيدته في "عشرة مقاطع"، تتهيكل على هذا الملمح من الازدواجية، ومن ذلك "المقطع العاشر""[1]"، الذي يتشكل فيه الشق الأول"[2]" من خمس لوحات شعرية في حركة تصاعدية (من الأسفل إلى الأعلى)، فالشاعر ينطلق من واقع محطم منهار يدينه ويرفضه بشدة، في حركة أفقية ليعانق زمنا مثاليا في حركة عمودية، إذ يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:



المخطط رقم 01

تمثل اللوحة الأولى واقع الشاعر المظلم المتعفن، (رأسي على المخدة/ وجسدي/ منسكب عبر شقوق الأرض/ والظلام)، أما الثانية، فصعوده وارتباطه بعالم الحلم (أدخل في مملكة الأحلام) والثالثة رغبته في التغيير والتجديد وإعادة البناء (أبنيك يا مدائني) ويتهادى في حلمه لتشكل اللوحة الرابعة رؤيته لمجموعة من الأطيار، تجسد ما خطط له (رأيت في السماء رقعة/ مثقوبة ممزقة/ تهبط من مجهولها الأطيار)،

[1]– مطر محمد عفيفي، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي ،ص.من 75. إلى 84.

[2]– المصدر نفسه من ص. .75 إلى ص.77.

ليختتم المقطع برغبته الحثيثة في بناء عالم آخر، وأمله في غد مشرق جديد وتبعا لذلك ترد لغته سوريالية رمزية حافلة بالرؤى والأحلام"[1]".

وتجسد هذه اللوحات مراحل الحلم من اللحظة الأولى التي تسبق الحلم (الليل، الظلام، الرأس على المخدة، والجسد ملقى على الأرض)، فالدخول في الحلم ثم الرغبة

[1] -

اللوحة الأولى

رأسي على مخدة الليل
وجسدي
منسكب عبر شقوق الأرض
والظلام

اللوحة الثانية

أدخل في مملكة الأحلام
أصبح طينة معجونة من كل
ما في الأرض من هيولي
أصبح راعيا أسوق في الرياح
ناقة الغمام
أغنيتي توافقات
الرمل والأمطار

اللوحة الثالثة

أبنيك يا مدائني
من شاطئ لشاطئ
أرسم وجهك الممتد
بالغلال
أرسم بالزبيب ساحة
واسعة
أرسم بالزيتون
منارة، أرسم بالفروع
المثمرة
جامعة وقنطرة
أجعل من وجهك المعقودة
أهلة تحيط بالشط كأنها
السوار
هذا النهار الحلم أم غيبوبة
النهار؟!

اللوحة الرابعة

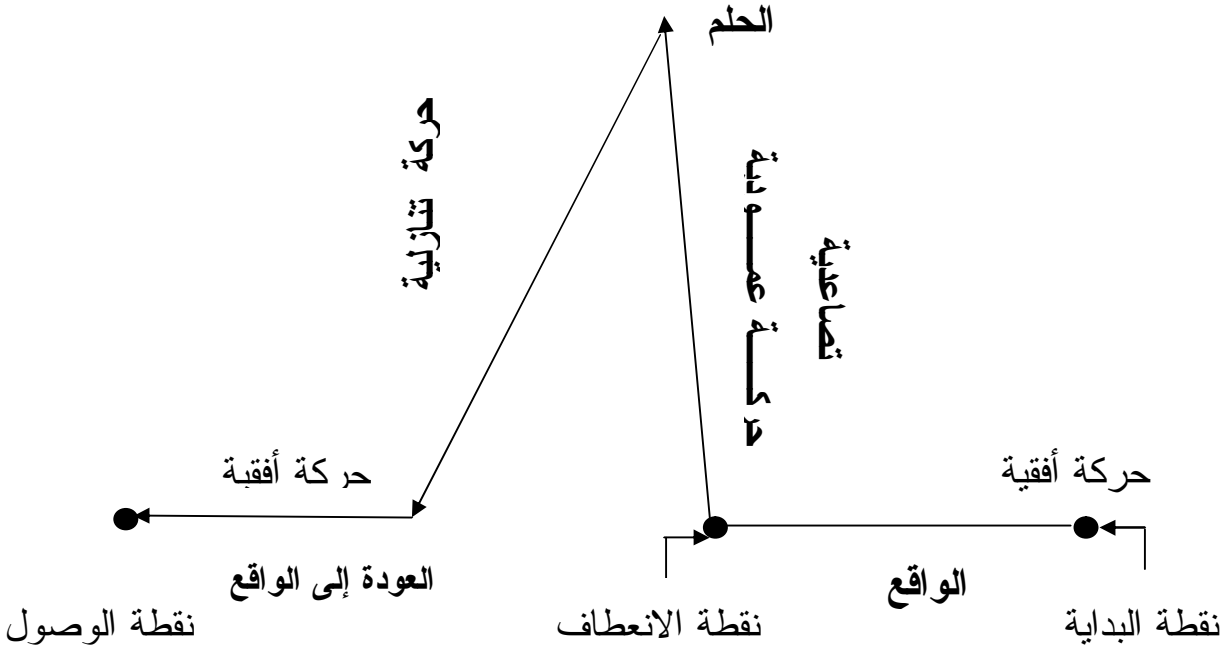
رأيت في السماء رقعة
مثقوبة ممزقة
تهبط من مجهولها الأطيار
رأيتها تلقط ما وضعت من
علائم الرسوم
رأيتها تحمل في الحواصل
أهلة الخرائط التي نقشتها في
ورق الأحلام
وتبتني أعشاشها في
شجر الرياح

اللوحة الخامسة

أحلم يا بوتقة الإنسان والطبيعة
أحلم أن تورق في
القصائد المزدهرة
شمس جديدة
وغيمة وقنطرة.....

في التغيير، حيث يتشكل الحلم إلى أن يبلغ مداه في تجسيد هذا التغيير، لينتهي إلى نهاية مفتوحة، تطمح إلى تحقيق ما تصبو إليه (شمس جديدة، وغيمة وقنطرة).

أما من جهة ما يجليه الشق الثاني"[1]"فيتبين من ثلاث لوحات شعرية في حركة تصاعدية تنازلية (من أسفل إلى أعلى ثم من أعلى إلى أسفل)، فالشاعر ينطلق من واقعه في حركة أفقية لتمسك بزمن أسطوري حلمي، مفعم بدلالات السمو والإشراق النوراني في حركة عمودية، لكن لا يلبث أن يتبدد حلمه ويعود أدراجه ليرتمي مجددا في أوحال واقعه المحطم المنحط في حركة تنازلية، إذ لا يملك سوى الاعتراف بالانهزام وتعفن الواقع ويمكننا تمثيله بالمخطط الآتي:



المخطط رقم02

[1]– مطر محمد عفيفي، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي من ص. 75– إلى ص.84.

وتتعالق الاستعارات في هذا الشق وتتوالد وتفيض دلالاتها مخلفة أثرا من الدهشة والفجاءة، حيث تتشكل "اللوحة الأولى""*" من استعارات تطفح بالدلالات الغامضة، إذ يستثمر الشاعر بكيفية معقدة، حيث إنّ (تلبس الشمس قميص الدم) وهي عبارة عن استعارة مركبة. "فالمشبه" هو الشمس و"المشبه به" محذوف، وهو إنسان مجروح ينزف دما وكأن الشمس مجروحة، وتنزف وهي بدورها استعارة ومشبه به لمشبه آخر محذوف، وهو غروب الشمس وتتشاكل مع استعارة (الأفق ينابيع دم مفتوحة)، وكأن الأفق مجروح وينزف وهي كذلك استعارة ومشبه به لمشبه محذوف وهو صورة الغروب، أما (في ركبتها جرح بعرض الريح) فتضعّف من دلالات

***- تلبس الشمس فتتمتص الدم**
في ركبتها جرح بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة
للطير والنخل....
سلام هي حتى مشرق النوم...
سلام/
ونساء النهر يطلعن
خلاخيل من العشب
استدارات من الفضة والظمي
اشتهاء بللثة رغوة الماء
تصايحن على الطير، وبالشيلان
يمسحن زجاج الأفق
يبكين بكاء طازج الدفء
******
****
****
ضمت الحقول ركبتيها
ونامت الثغابين
سلام ظلامي يتكوم قشا
ناعما وزعجا
والثيران أغفت واقفة
تتكسر أنجم الليل في
حدقاتها الفسفورية الغائبة
سلام قناع من ليل رحيم
****

الاستعارات السابقة لتوحي بالألم اللامتناهي والوحشة والحزن .... وكل هذه الاستعارات تتشابك لتشي بسلبية الواقع، حيث دلالات الغروب والظلام والعبودية والانهزام والاستسلام والضعف والضياع والوحدة.... وتضعّف من هذه الدلالات صورة نساء النهر وبكائهن ونوم الطبيعة (ضمت الحقول ركيبتها)، الدالة على السكون والركود والنوم والهلاك....؟!

أما اللوحة الثانية"*"، فتمثل انطلاقة الحلم، حيث معراج الشاعر من واقعه المحاط بالجدب والموت والفناء إلى فضاءات حلمية وتحليقية في عالم مفعم بدلالات التحول والتغير والتجدد، هذا ما تكشف عنه الاستعارات التي تجمع بين أشياء غير واقعية ((قضيت صلاة العتمة/ أشرق النوم بنور/ شمسه الخضراء، آيته المبصرة فبرحمة منه خلعت أعضاء/ النهار وفتحت في النصف/ الهالك/ نافذة والتففت بالنصف/ الحي وقامت قيامة الرؤية/ وجهي ورق يتطاير/ وثمارا/ تعلو قامتي في جسد الحلم/ وجهي ازدحمت فيه الكتابات/ امتلأ الفرح بالأسئلة الغضة/ تهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة فعرفت أني على المعراج أتمشى/ الشجر الطالع في وجهي/ فاستحضرت من الأطعمة والأواصر/ والسماع الطيب على ما أشتهي))، وبذلك تبدو «كما في كل حلم أو رؤيا، تتصل الأشكال المرئية وكذلك الأصوات المسموعة، فهي هنا كثيرة وزاخرة، اتصالات غير منطقية ولكنه نادرا ما يرهق نفسه بجعلها متماسكة

---

*- **فإذا قضيت صلاة العتمة**
واقبلت ملائكة الحلم
وأشرق النوم بنور
شمسه الخضراء
وآيته المبصرة

مهرة تطالع من بيت أبي
تطوي المسافات

مرتحل في جسد الحلم

صاعدة هي ومليئة

تاركا لنا البحث عن خوافي هذه المرئيات»"[1]"، فالاستعارة لدى "**عفيفي مطر**" تنحرف دوما عن آلية المباشرة الواصفة، إذ تنهض على لغة المفارقة بحيث يتم التشاكل بين دلالات الحلم ودلالات الاستعارة. ومن ضمن ما يؤدي هذه المفارقة قوله: وجهي/ ورق/ يتطاير فالجملة تنهض على فلسفة التركيب المتقلب لنسق اللغة، إذ تنبني على كثافة وقطع ومفارقة، والذي أحدث التحول وبؤرة الانسجام في تحول الغفل من المستعمل "**الوجه**" فالوجه لمّا يتطاير لا يؤكده إلا الورق، وبذلك تتسع الجملة وتدخل في غرابة الخطاب الشعري الحداثي بالجمع بين المحددات التي تنهض على المفارقة. فالورق هو ملمح للتلون ومطية للوسم والرسم. ومن ثم فإن الوجه يشبه حركة الورق من حيث خفة التحول وكذلك حال الوجه فالملامح تتغير لتؤكد رسم الوجه.

بينما يتلاشى الحلم في "اللوحة الثالثة""*"، ويتم التنزل العالم الواقعي الموحش الطافح بدلالات العبودية والموت والفناء في حركة أفقية مادية، تختلف عن الحركة الأولى، فانكسار الحلم والعودة إلى هذا الواقع بعد رحلة روحية أثيرية مشعة بالنور والإشراق والأمل لذات صدى بليغ في تضعيف وتكثيف سلبية هذا الواقع، كما تكشف عن التناقض الحاد بين أحلام الشاعر وواقعه، تحت تأثير التجربة التي لم تثمر سوى الأوهام والسراب، وبذلك تكون نهاية الشق الثاني موصدة، توحي بالنهاية المأساوية والضعف والانهزام والهلاك والفناء...؟!.

---

[1]– جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.03، 1982، ص.79.

*- **ضافت الخطوة**
في مرقعة النصف النهاري
التفقت، انتشرت رائحة النوم الظلامي
وفاءت فرش الصوف، ارتسمت
ألحفة القطن المنداة
سلام عنكبوت من دم
خثرة أن التقاطيع تشابهن
سلام/
جسد يهجره الماء
نهاية مغلقة وماء هجرته الذاكرة

وعقب عتبة هذا المنحى من التحليل، يُجلي شعر "**عفيفي مطر**" فعل الانتقال إلى بلاغة جديدة، تخلّقت عن إجرائية التكثيف التي تؤديها الاستعارة، وهي تناهض سنن المواضعات السالفة، إذ يخرج بها إلى مسالك مغايرة باحثا عن حلم يمتطيه، راكبا أحصنة اللاوعي منفتحا على أفق لا متناهي.

فنسق الخطاب لديه يخضع لتلك الحرقة التي تتملض تجويفه كي تنعطف إلى تجويف اللغة، حيث تنعطف وتنحرف ولا تسلم ذاتها إلى تلك المباشرة الغُفلة في أداء الخطاب. ولعلّ هذا الترنح تكشف عنه خطاب "**عفيفي**"، ومن ثمّ فإن نسقه حمّال لحفريات كثيفة من الأبنية.

وبذلك يجمع بين سيرورة الحلم والسيرورة الشعرية بلغة غامضة، إيحائية رمزية، وعليه تجلت الاستعارة رمزا مصدره اللاشعور، حين اقترنت بهيئة الحلم الذي يعد أحد المقومات الأساسية في تشكيل أنظمة الرموز، التي تمنحه في المقابل فسيفسائية التهيكل. وعبر هذا الإيضاح ، يمكننا التساؤل عن علاقة الاستعارة بالرمز؟

3- الاستعارة والرمز:

يظل مفهوم الرمز متملصا عن التحديد، نتيجة التبدلات التي تنسج تأليفه، والتي تخضع لتعدد المسارات المتبلور عبرها وسعة الحقول المتشكل ضمنها وتتنوع الفروع المرتهن إليها، وبالنزوع إلى المجال الإبداعي يغدو الرمز البنية التحتية في تهيكل كل عمل فني، بل ويذهب "**أرنست كاسيرر Casserer Ernest**" في كتابه الموسوم بـــ "**فلسفة الأشكال الرمزية**" إلى أبعد من ذلك، حين يجعل منه المركز الأساس في حياتنا والمهيمن على كل أنشطتنا بوصف الإنسان "كائن رمزي"، « لا يستطيع الانفكاك عن أسر الأشكال اللسانية والصور الفنية والرموز الأسطورية والطقوس الدينية، والتي تسهم في تأسيس معارفه»"[1]"، وبذلك يكون الرمز أداة للمعرفة.

[1] - Casserer Ernest, Essai sur l'homme, tra, Massa Norbert, Ed, Minuit, Paris, 1982, P.43.

ولما كان الرمز حمّالا لفيض من الرؤى، تباينت اتجاهات استعمالاته، إلاّ أن «العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة، ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن [....] شيئ آخر»"[1]"، ومن ثمّ يرد في هيئة مجازية، تُحيل على الأشياء بآلية غير مباشرة، إذ يقوم مقام شيء آخر، على أن يكون هذا الانتقال قائما على أساس من المشابهة"[*]"، حسب ما ورد في معجم "**لالاند**" باعتباره « تمثيل شيء بشيء آخر، عن طريق المشابهة بينهما»"[2]".

ومما يبدو أن هناك تجاوبا بين الاستعارة والرمز، من جهة الاشتراك في إستراتيجية الانتقال عبر المشابهة، وإن كانت المشابهة هي إكسير التعالق لتواصلهما فلن تحتفظ بالتقنية ذاتها في كل منهما، إذ تكون « في الرمز عقلانية وأكثر تعقيدا في حين تخاطب المشابهة في الاستعارة الخيال والإحساس، وذلك على مستوى اللغة»"[3]". وعبر هذا الحذو، يتأتَى فعل التخارج عن مجال التقارب بين الرمز والاستعارة، لورود الفارق بين ما هو عقلاني وآخر خيالي، ففي الوقت الذي تكون فيه العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني في الرمز عقلانية على مستوى الذهن، تبقى عملية الانتقال في الاستعارة تستند إلى المستوى اللغوي.

إضافة إلى هذا يجلي "**ميشال لوغران Leguern Michel**" محددات التمايز مبينا أن « الفارق الأساسي بين الرمز والاستعارة، يكمن في الوظيفة التي يسبقها كل منهما على التمثل الذهني، الذي يطابق المدلول الشائع للكلمة المستعملة، وهذا ما يمكن أن ندعوه بلفظة "صورة"، ففي البناء الرمزي، يكون إدراك الصورة ضروريا لفهم

---

[1]– ويليك رينيه، وارين أوستين، نظرية الأدب، ص.196.

[*]- يختلف مفهوم الرمز عند شارل سندرس بيرس عن هذا المعطى، إذ يجعل منه العلامات التي تحيل على موضوعها، عن طريق المواضعة، باعتماد قانون التداعي بين أفكار عامة.

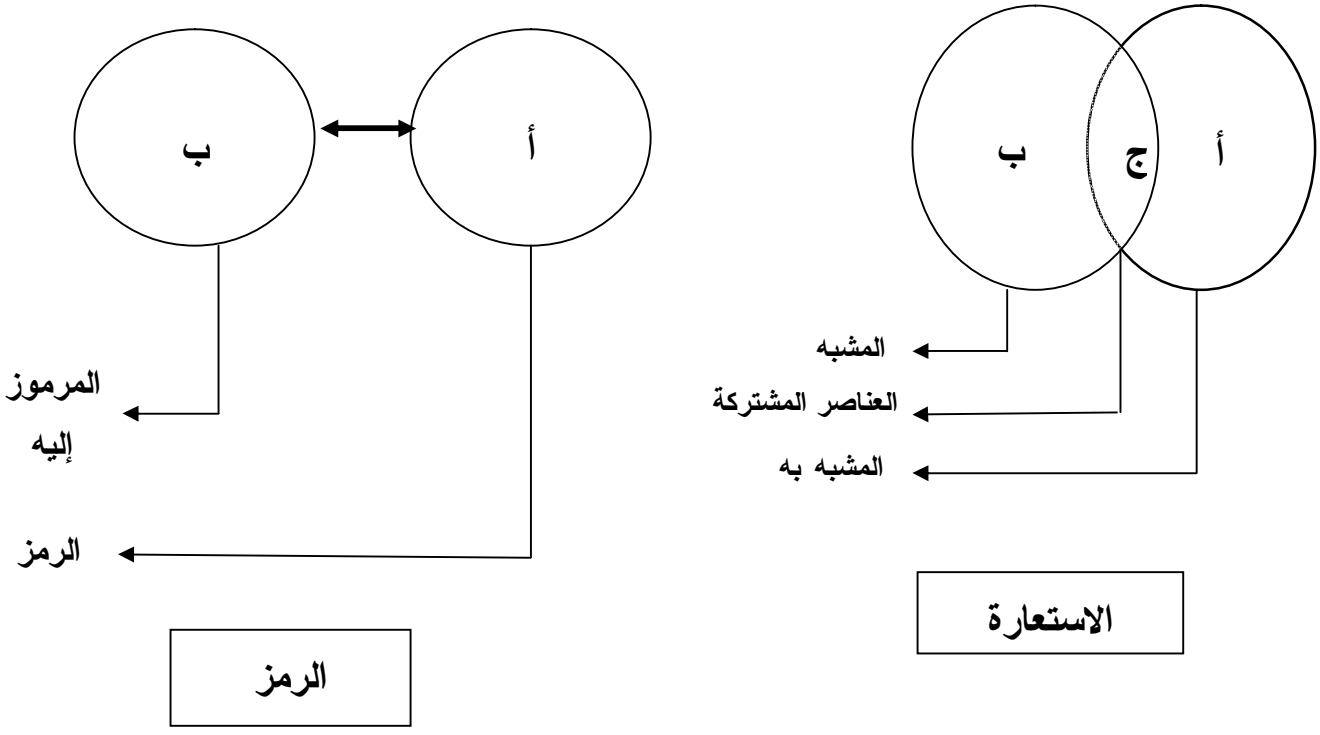
Voir, Pierce Ecrit sur le signe, P.161.

[2] -Lalande André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, P.U.F.9eme, ed ; 1962, article :"Symbole"

[3]– بركة بسام، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغران، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع.48–49، 1988، ص.30.

المعلومة المنطقية، التي تتضمنها المقولة على العكس من ذلك، لا يقتضي البتة انتقال المعلومة وفهمها في الاستعارة وجود هذا الوسيط، فلا يستعمل في هذا مدلول الكلمة المستعملة بكامله، بل يحتفظ فقط بعناصر هذا المدلول التي تتوافق مع السياق»"[1]".

وفي ضوء هذا المأخذ من الطرح تغدو عملية الانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني في الرمز كلية شاملة عبر كافة الوحدات لتتبلور على مستوى الذهن وتدل على المرموز إليه، بينما تقتصر عملية الانتقال في الاستعارة على السمات المشتركة بين المشبه والمشبه به، ويمكن أن نوضح ذلك بالشكل التالي:



في الاستعارة يكون المدلول هو العنصر المشترك (ج) بين المشبه والمشبه به، بينما الرمز يصبح (أ هو ب) (ب هي أ)، كما يقتضي الرمز إدراكا قبليا لدلالته،

[1] –Leguern Michel, Sémantique de la métaphore et de métonymie, Paris, Larousse, 1973, P.43

نقلا عن بركة بسام، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغران، ص.30.

استنادا إلى التواضع الاجتماعي على عكس الاستعارة التي يتمكن أي قارئ من فك شفراتها والتعرف على دلالاتها، انطلاقا من نسيجها اللغوي"[1]".

وإن كان الرمز في تحديده خاضعا للمسبق من المعارف، فإن ارتباطه بالمجال الذهني يمنح رحابة في تأويله ويتيح حرية تغاير دلالاته، حسب اختلاف الثقافات وتنوع الأسيقة وكفاءة المتلقي ومهاراته وتعدد مواقفه، وبذلك يكون مرنا، مطاوعا منفتحا أكثر من الاستعارة، التي « تختلف وتتنوع في قيمتها وقدرتها الإيحائية، ولكنها نظرا لإوالية انتقال الدلالة فيها، تبقى مقصرة في مجال حرية التأويل عن الرمز»"[2]"، وهي تركن إلى المستوى اللغوي"*".

فإذا أخذنا على سبيل المثال "لفظة سيف" بوصفها رمزا، فإنها تتجه صوب أبعاد متعددة، فإما أن تأخذ بمعناها الحقيقي أو أن تنفتح على مجال أوسع، بالنظر إلى مرتكزات محددة، فتصبح دالة على استرداد الحق والجهاد والإسلام والسلام والحرية والحياة، كما يمكن أن ترتبط بالبطش والعدوان والإرهاب والموت. وبالتالي تفرز دلالات متناقضة، فالرموز « تولد وتتطور وتشتغل بالتكاثر، انطلاقا من دلائل أخرى [...]، وإذا حصل واقترح شخص ما رمزا جديدا، ينبغي أن يتم هذا الأمر بواسطة أفكار تشمل تصورات، فالرموز بهذا المعنى تتطور من الرموز نفسها [...]، وحالما تصبح واقعا موجودا، فإنها تنتشر في الثقافات وبين الأمم، وتنمي دلالاتها بالعودة إلى الاستعمال والتجربة»"[3]".

---

[1]– ينظر، بركة بسام، التحليل الدلالي للصورة البيانية عند ميشال لوغران، ص.30.

[2]– البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، ص.188.

*- يصبح هذا الرأي أقل مصداقية بالنسبة للاستعارة التي تخرج عن المعتاد وتتواصل بمنابع ثرة، لتصير أكثر دلالة وعمقا وتعقيدا.

[3]– الحداوي طائع، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2006، ص.320.

أما إذا وظفت كاستعارة فلا يمكن أن تفهم بمعناها الحرفي وإنما تخضع للتأويل المجازي، الذي يوجهه الاستعمال اللغوي، وإن انفتحت دلالاتها واتسعت وتكاثفت، فإنها تبقى ضمن توجه واحد، هذا ما يؤكده "**إمبرتو إيكو**"، مبينا أن «الاستعارة لا يمكن أن تؤول حرفيا، فهي لا تقول الصدق، إنها أكذوبة ظاهرة ويتعطل الخطاب، إذا فهمت بصفة حقيقية، ينبغي تأويل الاستعارة، بوصفها صورة ويختلف الأمر بخصوص الصيغة الرمزية، أن ما يقال ولو بمعناه الحرفي لا يعطل التماسك الدلالي، ويمكن حتى لمتلق نبيه أن يتجاهل وجود إستراتيجية رمزية»"[1].

تكاد تتحدد مجمل ملامح هذا التمايز، لدى "**هيجل Heggel**"، حين يقر أن الاستعارة، تفهم « بمعناها المجازي لا بمعناها الحقيقي، والسياق الكلي للجملة هو الذي يوجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي، أما في الرمز والمرموزة، فلا تكون العلاقات بين المعنى والشكل الخارجي مباشرة وضرورية إلى هذا الحد»"[2].

ومن اللافت للنظر أن ما يذهب إليه "**هيجل Heggel**" ينطوي على محدودية التأويل الاستعاري وسهولة القبض على دلالاته، على خلاف الرمز الذي يلغي الثبات والرتابة ويناهض الوضوح والجاهزية، لما ينهض عليه تكثيف وتركيز وعمق وتعقد فتتفتق دلالاته من غير أن تتوالد من صلب تركيبه وإنما من مساراته المتشعبة ومداراته المتنوعة وأسيقته المتحولة.

ولعل هذا ما أدى بالشعر الحداثي إلى الانخراط ضمن ممارسة قد شارفت تخوم التواشج بين الرمز والاستعارة، والتي سجلت انحرافا عن الثابت المغلق، ونفاذا ضمن حقل مفتوح لا متناهي، وبذلك أضحت أكثر تحررا وانفتاحا وإشعاعا وإشراقا بل وجاوزت حتى الرمز، الذي يظل مرتكنا إلى معيارية من المرتكزات، بينما لا ترتهن

---

[1]– إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص.383.

[2]– هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طربيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1986، ص.152.

الاستعارة، إلا إلى المرسل من الخيال وكذا المتداعي من اللاوعي. هذا ما نستشفه لدى "**بول ريكور Paul Ricœur**"[*]"؛ إذ يذهب إلى أن « الاستعارة ابتكار خطابي متحرر والرمز مقيد بالكون»"[1]"، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يعتبر الرموز استعارات ميتة"[2]".

وقد حاول "**بول ريكور Paul Ricœur**" سد تلك الهوة القائمة بين الرمز والاستعارة، عبر التقريب بينهما بإقامة نظرية للرموز في ضوء نظرية الاستعارة، عبر ثلاث خطوات نوجزها فيما يلي:

- ✓ تحديد النواة الدلالية للرمز على أساس بنية المعنى القائم في الاستعارة.
- ✓ يمكن العمل الاستعاري للغة من عزل الطبقة اللالغوية من الرموز، وبذلك يتم فرز مبدأ انتشارها من خلل منهج المقارنة.
- ✓ يرد هذا الفهم الجديد للمرموز، مبعث تطورات لاحقة في "نظرية الاستعارة"، قد تبقى من دونه خفية غير متطورة"[3]"

وضمن هذا التنظير ظل "**بول ريكور Paul Ricœur** متراوحا بين مشروعية الرمز أو أحقية الاستعارة في التأويل الدلالي، ليخلص إلى نتيجة بقضيتين متعاكستين:

1-تبدو الاستعارة أكثر كثافة مما يجليه الرمز، لأنها تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز.

---

[*]- يميز "بول ريكور" بين طريقتين في التعامل مع الرموز؛ الأولى باعتبارها نافذة نطل على عالم من المعنى، والثانية (يمثلها كل من فريد، وماركس ونيتشه)، وهي التعامل مع الرمز بوصفه حقيقة زائفة. أبو زيد حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط06، 20001، ص44.

[1]- ريكور بول، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى – ص.106.

[2]- المرجع نفسه، ص.108.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص.96.

2- في الرمز أكثر مما في الاستعارة، لأنها ليست سوى السطوح الدلالية للرموز التي تتمفصل على بعدين، بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي"[1]".

وفق ما سلف نخلص إلى لزومية تقاطع الاستعارة بالرمز، ولاسيما في الشعر الحداثي، الذي انحدر عن المدار المغلق في تهجين بنائي، يسمح بتلاشي الفواصل ولأن الاستعارة لن « تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزا»"[2]"، فقد التحمت به وتعالقت بشوائبه وفق ما يتيحه من كثافة وتركيز وهذا مما ينهك فاعلية الدلالة في تقصّي تلك التخوم المفتوحة. ومن ثمّ تكبح مقصديات التوسع الدلالي لدى المتلقي، « فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء. إنه اللغة التي حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك فهو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر»"[3]".

والاستعارة حين تستند إلى الرمز، تغدو كشفا للمتواري وتأسيسا للوجود وإدراكا للحقائق على يقين فعلي، وبسحر آخاذ يأسر المتلقي بالمعاني الفسيحة، وما يتصل بها من قوى موحية. وإن ألحت على حضورها كالإيقاع المتكرر في نسق القصيدة، أو أعمال الشاعر تصير رمزا"*"، ويصبح من العسير تحديد الفارق.

هذا ما نستشفه لدى "**عفيفي مطر**"، الذي يلح في ديوانه "**ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي**" على استعارة الأرض والطمي والطين والمرأة والجوع والليل والحلم، والوجه الأسمر والسيف الأخضر، لتصبح رموزا دالة على ارتباطه بالأمة العربية

---

[1]- ينظر، ريكور بول، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى -، ص. 115-116.

[2]- ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، درا الأندلس، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص.156.

[3]- أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، ص.269.

*- يشير ويليك رينيه، و وارين أوستين ، في كتابيهما "نظرية الأدب" أن الاستعارة، إذا عاودن الظهور بإلحاح، فإنها تصبح رمزا، وبهذا يمكننا اكتشاف التقارب بينهما، ومن ثم الرفق، ينظر: ويليك رينيه، وارين أوستين، نظرية الأدب، ص. 196-197.

الإسلامية، قائمة على أساس من العدل والمبادئ الإسلامية والحكم الراشد، وفي ذلك يستحضر رمز "عمر بن الخطاب رضي الله عنه"، الذي يبسط حضوره في العديد من القصائد، وبذلك يأتي شعره طافحا بالرموز التي تسهم في تجسيد حلمه، وتحقيق أمله بأمة عربية إسلامية موحدة"[1]"

من هنا نخلص إلى أن الاستعارة منحت حضورها في الشعر الحداثي، بما امتاحته من المنابع الثرة، فتهيأت في مشاهد مناهضة لأقانيم التعقل والوضوح والبساطة، لما حوته من « بعث الفوارق والمتناقضات والصياغات الجديدة [...] وعلامات ورموز وسيمياء»"[2]" مسجلة بذلك انحرافا عن المعايير المعتادة، مكرسة لبلاغة تنقطع عن الأصول الثابتة.

4-الاستعارة والتهجين النصي:

ينزع الخطاب الشعري في تشكله الحداثي إلى الأخذ بإجرائية تمنحه الانعطاف عن المعايير التصنيفية التي تحيله إلى مسلكه الإجناسي، وتتيح له مكنة الانفتاح على المواطن المتعددة التي تهيأ له التهجين البنائي عبر استعارة الأنماط المتباينة واستدعاء الصيغ المختلفة.

وعليه تسهم الاستعارة في إلغاء الفواصل بين وإحداث فعل التداخل بين الأنواع الأدبية، إذ تفسح المجال للخطاب الشعري حتى يبنين أنساقه وفق ما تقتضيه تجربته، فيستدعي هالة من الأساطير الغابرة والمستحدثة، ويتواصل بالخطابات المتغايرة ويستثمر الصيغ المتنوعة، ذلك أنه « لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية»"[3]"، بحيث يصبح من العسير العثور على خطاب لا يرتكن في

---

[1]- ينظر، عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ وقليسي، وطن لمن يشاء/ 18 صوت الخيبة، ص.40، تطوحات عمر، إنقسامات وإسقاطات 389، كتاب المنفى والمدينة، ص.57

[2]- جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط.01، ص.176.

[3]-تودوروف تزفتان، باختين مخائيل-المبدأ الحواري-، تر. نقري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02،1996، ص.121.

هيكلته على هذا المعطى. وعلى قدر ما تؤديه هذه الإجرائية من غموض الخطاب، فإنها تتيح مكنة فك مغاليقه وإدراك كنهه وإنتاج دلالالته وتوسيعها.

من هنا يمكننا تقصي بعض ما استدعاه الخطاب الشعري من أساطير وصيغ وخطابات والتي استعارها وفق ما يخدم مقاصده.

1- استعارة الأساطير:

إذا توخينا البحث عن نشأة الأسطورة نجدها ضاربة الأواخي منذ بدءة التفكير البشري حيث ارتبطت بالطقوس والخرافات، واعتبرت « حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة والاعتقاد فيها»"[1]". وبذلك تغدو تشكيلا مجازيا لا يستند على منطق ولا يحيل على واقع. واستنادا على ما سلف، يمكننا التساؤل عن مواضع الائتلاف ومواقع الاختلاف بين الأسطورة والاستعارة.

تنهض الأسطورة على أسس مشابهة لتلك التي تتأسس عليها الاستعارة من حيث الخروج عن قوانين العقل، وعدم الاحتكام إلى المنطق. وهذا ما دفع إلى الاعتقاد أن الأسطورة ما هي إلا « مجاز استولدتها الاستعارة»"[2]"، وبذلك تكون الاستعارة الأصل الجوهري في تخلق الأسطورة التي ما هي إلا الشكل الأرقى للاستعارة عبر مسار تحولاتها وتوسع دلالاتها. مما يدفعنا إلى الإقرار أن الأسطورة ما هي إلا استعارة موسعة، وأن الاستعارة ما هي أسطورة ملخصة على حد ما أبان عنه "**فيكو**" الذي يجعل من كل استعارة حكاية موجزة و"**أوتوراتك**"، حين يعتقد أن الأسطورة ناتجة عن استعارة أخذت حرفيا[3].

---

[1]- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1986، ص.08.

[2]-ك.ك. رائقين، الأسطورة، تر. الخليلي صادق جعفر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط01، 1981، ص.61.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص.95.

وإن تعددت الآراء حولهما ما بين مفرق بينهما وجامع فلا نجد بدا من الإقرار أن حضور الأسطورة في الشعر الحداثي ما هو إلا استعارة لها، حتى تتبنين أنساقه"*" بحيث تكون عنصرا أساسا في إنتاج دلالاته وتوسيعها، والشاعر الحداثي حين ينهد إلى الأسطورة إنما لينقل من خللها تجاربه ويجسد عبرها معاناته ويعبر بها عن مشاعره، إذ يجد في شخصياتها وأحداثها الشبيه بملامح شخصياته وسيرورة أحداث قصائده فتمارس فعل الفتق لدلالات خطابه وتكرس لمقاصده.

غير أن الأسطورة مهما تكن « ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الإنسانية النمطية، فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية»"[1]". وعليه لا يوظفها كمواد خام تنطوي على جاهزية التشكل وأحادية الدلالة، وإنما يستثمرها بحسب ما تستدعيه الرؤيا الجديدة فينحرف بها صوب اتجاهات مغايرة لمسارها، وبذلك يسهم في هيكلتها على أشكال لا متناهية، واستحضارها على هيئات متعددة، فتتمدد دلالاتها وتتجدد مع كل استعمال جديد.

وإذا كان الشاعر يأخذ الأسطورة بغير مأخذها، فلا تصير خططا وأقنية توجه مسار الخطاب بحسب دلالاتها الأصلية، وإنما تنصهر بالتجربة لتؤدي فيض المشاعر وعمق الرؤى وتخضع لثقافة الشاعر وقدرته على التحويل وحسن التوظيف. من هنا يصبح القارئ مطالبا بالتعرف على دلالاتها الأصلية، والتغيير الممارس عليها، حتى يتمكن من إدراك دلالات الخطاب والتعرف على مقاصده.

*– يؤكد "وليك رنيه، وأوستين وارين" على أن الدراسة الأدبية القديمة نظرت للأسطورة والمجاز والصورة كمجرد زخارف، أما نظرتها فتجعل معنى الأدب ووظيفته قائمة بشكل أساس في المجاز والأسطورة. وليك رنيه، أستن وارين، نظرية الأدب، ص.200.

[1]– إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، ص.199.

وكما تسهم استعارة الأسطورة في إنتاج دلالات الخطاب وتوجيه مساره واستجلاب أسراره، تؤدي فعل التهجين لتشكله، حيث« تستحيل التجربة أو الشعور وفقا لمنهج الأسطورة إلى بنية وجودية حسية سرعان ما نستكشف لها أبعادا فكرية ودلالات عقلية، وبهذا المعنى ووفق لهذا المنهج يكون الشعر صورة حية للفلسفة»"[1]"

وانطلاقا من هنا، تحضر البنى المشكلة للأسطورة في الخطاب الشعري، فيغدو شبيها بالتشكيل الدرامي وبذلك يتعدى السنن التقليدي، ويتجاوز السلم التصنيفي فيتعذر الفصل بين ما هو شعري وما هو نثري.

وفي المجمل الحاصل ينتهي إلى أهمية استعارة الأسطورة في الخطاب الشعري بحيث تبنين أنساقه وتوجه مساره وتؤدي مقاصده، وتنقل تجربته، كما تسهم في إنتاج الدلالات وتوسيعها ويتم عبرها تهجين الخطاب وانفتاحه على أفق جديد. ولا يكاد خطاب شعري يتخلى عن هذه الإجرائية، إذ أضحت السبيل إلى حداثته وتكثف استحضارها حتى امتدت لتشمل نسيج الخطاب في كليته.

2- استعارة الصيغ والخطابات:

يستعير الخطاب الشعري الحداثي الصيغ المتعددة من سرد وحكي وحوار، والتي تتواشج فيما بينها وتتمازج ضمن كلية جامعة تؤدي إلى تهجين تشكله وتفرد هيئته، فتنزاح به عن النمط المحدد الذي يستند على المفرد من الصيغ، حتى ينتهي إلى النوع الواحد.

وقد تم ذلك استجابة لمقتضيات التجربة الحداثية التي استوجبت الارتكاز على آليات إجرائية تمكن الشاعر من التعبير عن معاناته وتجسيد مأساته، حيث أنف من التقاليد التي تكررت حتى أفنت وما عادت قادرة على التصريح برؤيته والبوح بمقاصده.

---

[1]- عز الدين، الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، ص.238.

كما يأتي حضورها نتيجة لاستدعاء الأساطير والحكايات والخرافات والتواصل مع الموروث النثري والتوسل بدروب من الخطابات كالخطاب الفلسفي الشعبي وحتى الديني.

من هنا توسع الخطاب الشعري لاحتواء مختلف صيغها البنائية ولاسيما السرد الذي « يستوجب حضورا صوغيا أكثر من غيره نظرا لما يحفل به من شمول وبسط في التأليف، و [....] لما يضفي على متن الشعر البنائي من مواصفات الطول والتنوع في التراكيب والغموض في بلاغة العرض الواصف»"[1]، وبذلك أضحى سبيل الشاعر في توصيف معاناته والإفصاح عن مأساته حيث تتسلل القصيدة وتستمر وتتوالى مشاهدها وتتنامى أحداثها في لوحات تنهض على غرائبية الحكي وعجائبية القص. وكذلك يصبح السرد آلية الخطاب الشعري في نقل ما ينطوي عليه من فيض المعارف، والتي استلهمها من خطابات مغايرة.

كما تكون هذه الآلية كاشفة لرغبة الشاعر في الانفلات من الواقع والالتفات إلى واقع آخر، حيث يستنجد بالخطاب البدئي؛ من خرافة وأساطير بحثا عن البراءة والمواطن البكر ويستعين بالحكايات وما تنهض عليه من حبكة وغرابة وتنامي الأحداث وتواصلها حتى يجسد من خللها غرابة وجوده واغترابه عن الواقع وطول نفسه في تحمل مأسيه واستمراره في التغيير والتجديد.

ولأن الخطاب الشعري انفتح على الفنون الدرامية فقد استعار استراتيجية الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وإن عد هذا عود على بدئية تخلقه حيث جسد اليونانيون أعمالهم المسرحية القديمة في قصائد شعرية"[2]".

---

[1]- اسطمبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية (السردي/ الشعري)، ص.152.

[2]-ينظر، عشماوي محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة – دراسات تحليلية مقارنة- دار النهضة العربية،ــ بيروت، لبنان، 1980، ص.17.

وعليه تتداخل ضمن مدارة الخطاب الشعري شخصيات متباينة وتتواصل ضمائر متعددة، يسند لها الشاعر وظائف مختلفة، بل وأحيانا متدافعة حتى تتأتى له من خللها القدرة على تكريس تجربته وتجلية رؤيته وتوضيح دلالاته.

وإن كان الحوار الخارجي ينهض على فعالية التواصل، ومن ثم توضيح الرؤى والاقتناع بها فإن الحوار الداخلي يسهم في إضاءة الأصقاع النفسية والكشف عن المحتجب وتداعي الدلالات وتوالدها وتوسعها وعبره نتمكن من القبض على مقاصد الشاعر.

من هنا ننتهي إلى أن استعارة الصيغ والخطابات في الخطاب الشعري كانت وفق حاجة ملحة ودلالة محددة.

وختاما نخلص إلى فعالية استعارة الخطابات والصيغ في إحداث حداثة الخطاب وإنتاج دلالته وتأدية مقاصده.

الفصل الثالث

الاستعارة وإنتاج الدلالة

المـــبحث الأول
دلالات التشكل الاستعاري

1-تجاور المتنافرات وتجاور المتناقضات

2- غرابة التركيب والمشاهد الحلمية

3-بلاغة الترجيع الاستعاري

دلالات التشكل الاستعاري:

تهيمن الاستعارة في خطاب **عفيفي** الشعري بتشكيلات، تتأبى الخضوع للمعايير الوضعية، وتتنافى أسر الكوابح الصورية المنطقية عبر سيرورة من التحولات الدائبة وديمومة من التغيرات المتواصلة، للاتصال بواقع آخر، والانفتاح على أفق مغاير، فتساير مقتضيات تجربته، إذ تمارس فعل الفتق للدلالات الموازية لمقاصده، وتكرس في مقابل تلك الرؤى، وما يتوخى منها من مُكن التحقيق في نسق الخطاب الشعري.

من هنا تغدو صدى للمسلك الذي خطه **عفيفي**، وهو يحاول الانفلات عن قسرية الواقع بالتحول الدائم، والتغيير المستمر للالتفات إلى واقع آخر، صوب ما بستشرفه من موالج تلك البوارق من بلاغة الشعر المحدث.

ولما انصاعت تشكلات الاستعارة لمسار تجربته وفرادة تصوره، أضحت منتجة لدلالات خطابه، مانحة لتوازنه، موحية بهاجسه في الخرق والخلق، الهدم لإعادة البناء الانفصال للاتصال .... كاشفة لصراعه بين الكائن والممكن، الواقع والحلم، الديجور والنور، الانهزام والانتصار التشتت والوحدة، تبعا لما سلف؛ نتساءل عن ماهية التشكلات التي أنتجت هذه الدلالات.

1- تجاور المتنافرات وتحاور المتناقضات:

انصرف **عفيفي** إلى عوالم متناقضة واستدعى أنساقا متنافرة في تشكيل استعاراته، حتى تتأتى له مكنة تمديد إمكاناتها وتوسيع دلالاتها، ذلك أن « توق العناصر المتباعدة في الصورة نحو الوحدة، يؤدي إلى تعددية على صعيد المعنى والدلالة، فتجمع الصورة كل القيم المعنوية التي تتجمع بها الكلمات القديمة منها وتلك التي خلفتها»"[1]". ومن ثم تغدو حمّالة لأوجه العمق وفيض مشاعره فواحة بعبق رؤاه، وسمو أهدافه.

وتكاد تنشأ مجمل استعاراته على هذا الحذو من التوصيف وفق هذا النحو من الحذو: (فتشرع الأرض رماحها في الزهرة/ وتزحف النار التي تلبس ثوب المطره، الشمس تشرب البحر لكي تموت/ والقصيدة العلامة/ شرنقة تحبل بالقيامة، الريح القديمة تخضر من جوعي، الكذب الأسود بفقس في عش الصحيفة، ارتوت روحي من البؤس الجبلي، ترش شوارعها عطشا موسميا/ وتلبس جدرائها موعدا أجلا، صيف من العشب الخضر، نياق المطر، الشمس المسودة، جسدي منسكب عبر شقوق الأرض والظلام/ أسوق في الرياح ناقة الغمام، تلبس الشمس قميص الدم/ في ركبتيها جرح بعرض الريح، ضمت الحقول ركبتيها، تورق في القصائد المزدهرة/ شمس جديدة وغيمة وقنطرة، أشرق النوم بنور شمسه الخضراء/ وآيته المبصرة/ فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار، دمع طازج الخضرة، وجهي ازدحمت فيه الكتابات/ البروق والورق الأخضر، تهدل شجر الوجه بالهواجس الطازجة/ وبراعم الحيرة المنتهية، الحق قد يقول مرتين/ .... ملونا في ظلمة الإباحة/ مغتسلا في دمه البري/ منظرا في السرج المنطفئة، وجوهنا المشوية بالجوع والرعب والعطاء لبست شهوة الهواء/ تخضر جذور الصيف، تفتح لي الشمس أبواب الدم، تنهش قلبي الظلمة، دمي المشاغب الذي تصعلكت خيوطه، يغسل بالريح أرض الوليمة، سنابلا من الدم المغتصب).

[1]- البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية- الأصول والفروع-، ص.14.

وإن كانت هذه الاستعارات تنم عن تجاوز للمعروف وتغيير للمألوف، إذ تتهيأ في تشكل جديد يتسم بتنافر التجاور وتحاور المتناقض، فليس ذلك سوى مسايرة لمروق **عفيفي** عن الواقع وانفلاته عن نواميسه، وهاجسه الأكثر إعرابا وإلحاحا في أداء التغير ومأخذ اللاتوقع. ومن ثم فليس « غريبا أن تعد الصورة المجازية المتنافرة أحيانا تهجما على التوقعات التقليدية»"[1]"، حتى تتجسد أحلامه، وتتأتى مطالبه الداعية إلى إعادة بنينة الواقع من جديد عبر تلك اللانحوية. وهنا يتأتى نسق الخطاب في كليته.

كما أنها ليست إلا انعكاسا لتناقض الواقع وتنافره أو على الأرجح للتناقض الذي ينخر جسد الأمة العربية الإسلامية بين سمو مبادئها وقيمها، وأصالة تراثها وحضارتها، وإشراق تاريخها المتوج بالفتوحات والانتصارات، وبين ما تكابده في الوضع الراهن من فوضى وتمزق من ضياع وتشتت وضعف وانهزام.

كما يمكن أن تكون هذه التشكيلات الاستعارية، تجسيدا للتناقض بين ما نؤمن به، ونطالب بتحقيقه، بين ما نمارسه ونكرسه، وصدى لتنافر دويلات هذه الأمة، وانقساماتها لتلاشي أواصر الوثاق بين أبنائها. وكذلك تصبح إنصاتا لإيقاع تنهدات الشاعر وهمس نفسيته، إذ تشي بعجيج عراكه بين الكائن والممكن، وصراعه بين الحضور المادي في واقع منبوذ، وتعلقه الروحي بحلم مأمول، وحين يؤدي انصهارها ضمن بوتقة جامعة، إنما ينبئ عن رغبته في تغيير هذا الواقع بالقضاء على فوضاه وتشتته وتحقيق توازنه ووحدة أجزائه في الأدب، هذا ما تكشف عنه تشكلات استعاراته، ومن ذلك قوله في قصيدة "**خطوات مقتلعة أغنيات متجول**" "[2]"

أحلم يا مقطوعة النهدين
بالشعب إذ ينفخ في أبواقه المنتظرة
فتشرع الأرض رماحها في الزهرة
وتزحف النار التي تلبس ثوب المطره
ويصبح المنجل خنجرا وتصيح الرياح قنطره

---

[1]– كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، ص.230.

[2]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.104.

استنادا إلى هذا المقطع نلمح استراتجية القرن بين الأجزاء المتباعدة، والمزج بين عناصر متناقضة (فتشرع الأرض رماحها في الزهرة/ وتزحف النار التي تلبس ثوب المطره)، حيث شبه الأرض بفارس يشرع رماحه في الزهرة، ونلاحظ تنافر بين

الرماح ← القتال ← الحرب ← الوحشة ← الموت (سلبي)

والزهرة ← الخصب ← النماء ← الجمال ← الحياة (إيجابي)

وعليه تتحدد دلالتين متناقضتين بولادة دلالة جديدة وتُوثق بينهما، فتنتفي الدلالات السلبية عن الرماح، إذ تنغرس في الزهرة لتصبح دالة على:

الخصب ← النماء ← تحقيق ما هو جميل ← الحياة، أي أن هذه الرماح هي التي تمنح الخصب والنماء والحرية والحياة للأمة، وبالتالي تكون موجهة للعدو، كما تدل على الجهاد في سبيل الله مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾"[1].

كما نلمح تعارضا دلاليا في استعارة "النار التي تلبس ثوب المطره"، ذلك أن

"النار" دالة على ← الجحيم ← الانهزام ← الحرب ← الموت

"المطر" دال على الماء ← الخصب ← النماء ← الحياة

غير أن التشكيل يمنح دلالة جديدة، ذلك أن "النار" تفقد دلالاتها، حين تكتسي ثوب المطر (الماء ≠ النار وجود أحدهما ينفي الآخر) لتصبح مانحة لـ:

الخصب ← التجدد ← النماء ← الخير ← الحياة. من هنا نستشف أن هذه الحرب، تسهم في انتقال الوطن صوب: النماء ← التجدد ← الحياة

القوة ← الانتصار ← الحرية والوحدة

[1]– سورة آل عمران، الآية 169.

وتأسيسا على هذا التحليل، تشي هذه الاستعارات بحلم الشاعر وأمله في تحقيق الانتصار ووحدة الأمة العربية الإسلامية، حيث ينتقل من واقعه المذموم المهزوم (يا مقطوعة النهدين) استعارة على واقع الأمة العربية إلى عالم حلمي نوراني، حيث يهب الشعب للجهاد (النصر الموعود) (أبواقه المنتظرة)، ليجسد وحدة الأمة العربية الإسلامية (تصبح الرياح قنطرة)، وهذه الدلالة الجديدة التي تفتقت من دلالتين متناقضتين، توحي بأمل الشاعر في تشكيل عالم آخر جديد مغاير لتناقضات الواقع، كما يدل جمعه لأشياء متباعدة على حلمه في وحدة أمته المشتتة. وإذا كان هذا التشكيل الاستعاري السالف منتج لدلالة الحلم، يأتي تشكيل آخر من القصيدة نفسها، ليدلل على معنى مغاير، إذ يقول:

الشمس تشرب البحر لكي تموت
والأرض في فجيعة العالم تأكل البيوت
والشاعر الكاهن والقصيدة العلامة
شرنقة تحبل بالقيامة "[1]"

نلمس في هذا التشكيل الاستعاري (الشمس تشرب البحر لكي تموت)، تناقضا بين (الشمس ≠ البحر)، (تشرب ≠ تموت) من جهة أن: الشمس ⟵ النار، البحر⟵ الماء، تشرب (الحياة) ≠ تموت، فالشاعر يخرق أفق توقع القارئ، حيث يتوقع "تشرب الماء (البحر)" لكي تحيا، وليس (لتموت) مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾"[2]"، وعلى الرغم من التناقض الظاهر، إلا أن التشكيل الجديد ينم عن دلالة جديدة، فالشمس نار، والبحر ماء، والماء يُموت النار.

[1]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.94.

[2]–الأنبياء، الآية رقم 30.

ومن جهة ثانية ، نلاحظ تشاكل بينهما، حيث أن:

الشمس ← النور ← الحرية ← الحياة؛ أي أن الشاعر في تحقيق ما يصبو إليه = البحر ← الماء ← الخصب ← النماء ← الحياة ← العلم

≠

لكي تموت

دلالة على الانهزام

↓

الواقع

وفي المجمل الحاصل، نخلص إلى عدم تحقق ضياع الحلم وتلاشيه (موت الشمس). ومن ثم الاستسلام والانهزام والضعف والتشتت والعبودية والموت (الواقع). وهذا المقطع طافح بدلالات الانكسار والتراجع، الهزيمة والاستسلام، ويكثف من هذه الدلالات باستعارات أخرى مضاعفة.

وإذا كنا قد عرجنا على دلالتين متناقضتين للتشكيل الاستعاري في قصيدة واحدة (الحل/ الواقع)، إنما هو إيحاء على ما يعانيه الشاعر من تناقض بين (الممكن/ الكائن)، وما يكابده من عسر التجاوز (واقع الأمة العربية)، وما يتقصده من إثبات للوجود وتحقيق للحرية والوحدة. ذلك أن الاستعارة، إذ « توحد بين حقيقتين متباعدتين في المكان لم تلتقيا قط، إنما تصبح خلقا جديدا معبرة عن عالم جديد، وإذ تنفي شكل الأشكال الظاهري وتركز على صفاتها ورموزها، إنما تعيد الوحدة والانسجام لهذا الكون المشتت المتناقض والتباعد»"[1]".

وركحا على ما تم إيراده تنتهي إلى فعالية التشكيل الاستعاري، عبر تجاوز المتنافرات وتحاور المتناقضات في إنتاج دلالات الخطاب وتوسيعها وتوليدها، وكذا

[1]– حمود محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر– بيانها ومظاهرها–، ص.104.

قدرته على تكريس تجارب الشاعر ومشاعره، غير أن هذا التشكيل يؤدي إلى غرابة التركيب وعجائبية التأليف.

2- غرابة التركيب والمشاهد الحلمية:

إن توليف **عفيفي** بين المتناقض والمتنافر من التراكيب، أدى إلى غرابة تشكيله الاستعاري، وحلمية خطابه الشعري، حيث يهيئ استعاراته عبر التمادي في تخليصها من أسر الواقع والتماهي في ترحليها، وصوب عوالم مجهولة وآفاق لا متناهية، وهو إذ يفعل ذلك، إنما يعرب عن رفضه للواقع ويعبر عن اغترابه عنه ويعلن عدم انحيازه له، وانتهاءه إليه، « فالذات لديه غريبة ومفتتة وعارية، والواقع يلاحق الذات بقسوته واضطهاده»"[1]"، فلا تملك سوى الفرار إلى واقع حلمي، كي تتبصر بنورانيته زيف الواقع وتميط لثام قبحه، وتتشوف بإشراقيته حتى تستشرق آليات إصلاحه وأفاق مستقبله.

من هنا يغدو خطابه حافلا بغرائبية الصوغ، محتفيا بالمشاهد الحلمية، إذ ارتهن إلى هوس التناقض بين الكائن والممكن، وارتكن إلى ناموس الوجود المزدوج، بين حضور مادي في واقع غريب عنه مغترب فيه، وتعلق روحي بحلم منصهر به داع إليه، ولا نناهض الحقيقة إن زعمنا أن جميع استعاراته تسلك خطية هذا المسار على نحو ما ورد في قصيدته "**تطوحات عمر**""[2]":

في الليل .... كانت العناكب السوداء
تنسج لي عباءة
تسترني "تفضحني" إن طلع النهار
كانت خناجر العيون
تنزع عني قشرتي، تتركني معلقا في الشعرة التي
تفصل بين الليل والنهار

---

[1]- الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث -مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية-، ص.305.

[2]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.94.

مختبلا في لعبة الأقفاص والمحابيس المزخرفة
وحينما تقطعت أربطة اليقين وانطرحت في
أقبية الأقضية المجوفة
مررت في معاجم الأسنة المحدثة القديمة
فانكشفت خيانة الأسماء
الشيخ الملثم المختبئ اليدين
يحرسني من سقطة الفجاءة
بقطف من هزائمي وغضبي غطاءه
يخاف أن أخونه بالموت أو تخطفني الرياح في سنابك
المصادفة
فتصبح الرشوة والعطية الموعودة
نسيئة تستوجب الدفع وصخرة تسحقه بالدين

يصدر **عفيفي** مقطعه هذا بصوغ متفرد، ينفتح على مسالك الغريب وأودية العجيب عبر الإغراق في التعمية والإفراط في تسويد الرؤيا، وتضليل القارئ وتضييعه، ليشي بسوداوية الواقع وانكساره وانهزامه، وضياعه وظلاله، حيث يصبح الليل دالا على:

الظلام ← الضعف ← الانكسار ← الانهزام ← العبودية ← الموت. أي واقع الشاعر المنكسر المنتكس. ولا يكتفي بالليل؛ وإنما ينقل لنا صورة العناكب السوداء التي تنسج عباءته والعنكبوت رمز للموت والفناء والقدم واللاتجدد، ويكثف من دلالاتها بإضافة السوداء لتضعيف دلالات سلبية الواقع.

وتحتشد الصور الدالة على مشاهد الانهزام "**خناجر العيون**، لعبة الأقفاص والمحابيس، الشيخ الملثم المختبئ اليدين، يقطف من هزائمي وغضبي غطاءه، تخطفني الرياح في تشكيل غرائبي، يفضي على الدهشة والفجاءة، ويدفعنا إلى الإقرار بدمامة الواقع وبشاعته وغرابته، عن ما نطح إليه ونؤمن به، وعليه ضرورة الاغتراب فيه والانفلات عنه.

وتأتي قصائد أخرى وهي تجلي مشاهد فائضة بدلالات النور والإشراق، ومنتشية بالانتصار والتجدد والحياة، حين ترتبط بالحلم وتنصت إلى اللاوعي، ومن ذلك قوله:

فأرى الشمس تدلت (في غواشي الحلم)

أعطتني الشهاب الملتهب"[1]"

حيث يمتطي أحصنة الحلم، ويرتاد الأصقاع النفسية ويغوص الأغوار العميقة عابثا بمنطق الواقع وقيوده، باحثا عن ما يرتضيه، فيرى (والرؤية دلالة على النور، والنور حرية، والحرية أمل وانتصار) الشمس التي توحي كذلك بالنور، الإشراق، الانتصار، الحرية، أي ما يحلم بالوصول إليه (أمة عربية إسلامية قوية حرة وموحدة)، وقد تدلت ودنت واقتربت من الشاعر، وامتزجت به دلالة على الاتصال بعالم آخر، يحلم به، ولم تكتف بالنمو **وإنما أعطته الشهاب**، والعطاء دلالة على المنح والكسب، والزيادة أية امتلاك ما يبحث عنه، وإذا كان الشهاب دال النور، والنور حرية، فقد وسع من دلالاته، بإضافة الملتهب ليوحي بسعة الحلم والحرية، وشساعة ورحابة هذا العالم وقدرته على فتح الآفاق الجديدة.

وفي إطار هذه المشاهد الحلمية، تتأتى للشاعر مكنة تجسيد ما يرنو إليه، ويرمي إلى تحقيقه، ذلك أن « الحلم شكل من الأشكال التي تتيح لنا إعادة التماس مع أسرار الكون، أي مع قواه الخلاقة»"[2]"، وتمنح لها فعالية الانفصال للاتصال والإطلال على مشاهد العالم الجديد وإدراك الحقيقة.

---

[1]– قصيدة اليمامة الدامية "من رؤيا 1964"، عفيفي مطر، ص.424.

[2]– أدونيس (سعيد علي أحمد)، مقدمة الشعر العربي، ص.86.

03- بلاغة الترجيع الاستعاري:

يتهيأ التشكيل الاستعاري لدى "**عفيفي مطر**" عبر ترجيع مجموعة من الاستعارات، التي تلح على حضورها كالإيقاع المتردد، وبذلك تسهم في إنتاج خطابه وتوالي دلالاته وموالاة تجربته.

وإذا كان **عفيفي** قد انطلق من واقع سوداوي، يدينه إلى عالم نوراني يهدأ له، على مسلك من التهديم والخلق التغيير والتحوير الثورة والتمرد.... فقد تكاثفت الاستعارة المتواترة، ضمن لحمة واحدة، وتوزعت على حقول جامعة، بحسب دلالاتها، لتكون خططا وأقنية توجه مسار الخطاب وتجلي دلالاته، ويمكننا إيرادها على النحو الأتي:

أ- دلالة الواقع:

تتكرر جملة الاستعارات لتصبح علامة على تردي الواقع ودنوه وعقمه وسوداوية مشاهده، بالانغماس في وحل الانحطاط، والانطماس في معالم التقدم والازدهار، وما تبع ذلك من انكسار وانتكاس وانهزام واهتزاز وانقسام وضياع ....؟؟!!، وهي على كثرتها وكثافة دلالاتها، لن تتأتى لنا مكنة تحديدها وحصرها، وستقتصر على ذكر البعض منها على سبيل التدليل.

✓ **استعارة السواد**

ومن هذه ترد: "هذه الأرض، لبست برقها الأسود من خوف وعار وانكسار، أبقيت دمي في ظلمة السجن رهينة/ أتمشى في سرير القمر الأسود/ تظللنا هذه الليلة القاسية/ بما احتبست تحت سقف الهزيمة/ تفحم فوق حدائقنا قمر الانتظار/ بعيني شمس الألوهي المطفئة/ الشمس القاسية السوداء/ الشمس اسودت/ الشمس المسودة/ أغنية تهرب في الظلام/ رضعنا خشب المفصلة السوداء/ انغرست في خطاي محابر الرماد/ الحجر الأسود أطعمني ثمر الآلام/ أغني بليل الهزيمة/ والكوكب الثائر في مضغته

المعتقة/ ونخلة تأكلها الصاعقة السوداء/ معلق في السعف الأسود تحت قبة الفضاء/ دخلنا عرسنا الليلي/ ما سر هذا الدم الأسود اللون فوق الرداء؟! من أطفأ في أعماقي شمس الدم والبلبل في القفص الليلي، انفجرت خشخشات الشبر الأسود"

تدل هذه الاستعارات، وغيرها كثير على سوداوية الواقع وظلاميته، حيث إن:

السواد ← الظلام ← الضعف ← الانهزام ← العبودية ← الموت

ومن ثم، تشي بسوداوية الواقع وانهزامه، وضياعه وانحصاره وانكساره وافتقاده للوحدة والحرية.

✓ **استعارة الجوع:**

تهيمن استعارة الجوع ضمن الخطاب الشعري لدى "**عفيفي مطر**"، لتدل على ما نكابده من انعكاساته، وبتعدد أنماطه من جوع مادي، ثقافي، فكري، روحي .... ومن أمثلة ذلك: "أراك يا قرينتنا الجائعة المريضة/ أو تهجر في ظلام المجاعة/ فأدخل أرض الفجيعة/ فلم نشهد سوى شمس المجاعة/ صلبتنا فوق جسر اليأس/ احترقت سنبلتي الخضراء/ الجوع في القرى معشوب/ يخضر في حشاش الحقول/ يصفر في السنابل/ الجوع في المدينة يصفر في انسكابة الجدائل/ يخضر في المزابل/ يسود في حدائق الأسفلت والسكوت/ أمي ولدتني فوق سرير الجوع/ كيف ارتدت أمي تحت كروم الجوع/ كنت ما يملأ القلب أجوع/ من يشعل قمر الجوع المطفأ في بيت الأيتام/ أنا أطعمتك من جوع/ في زمن الجوع/ تسمن الأفقية المفلطحة..."، والجوع يشي بالسلبية إذ يعادل: الضعف ← التشتت ← التلاشي ← الانهيار ← الضياع ← العبودية ← الموت ← ..... تتضعف دلالات سلبية الواقع وانهزامه، وبالتالي جوع الأمة العربية وفنائها واندثارها وموتها.

✓ **استعارة السجن والسكون والجماد:**

ضمن هذا النوع، تتداخل الكثير من الاستعارات، التي توحي بالأسر والقيد/ والعبودية والتحجر والتراجع والتقهقر ... ومن ذلك: الأرض كالجثة بعد الدفن ممدودة/ أرخت أصفر ووجهها فارغا وجديلة/ يا حوتا بلا عينين يمرق في المضايق...../ ارتوت روحي من البؤس الجبلي/ .... غير الثمار الحجرية واللغات الحجرية، دخلت في عباءة الأحجار للمدينة/ يغطس في معاجن الأسفلت.../ أكلت الأرغفة الحجرية/ يترك جلده الممتد في الأسفلت/ والصدار في أشرطة الحراس/ كانت غنائم الليلة في الدهليز/ واندلعت على سريره قرورة الحنوط/ أنا أعرف الأرض .... من خلف هذا الجدار/ تطردني للعالم المغلق في شوارع النهار/ تحولت في طرق الرماد/ سابكا للخيل، أو سلاسلا للقيد/ أبقيت دمي في ظلمة السجن رهينة"[1]".

وتؤدي هذه الاستعارات في مجملها ما تعانيه الأمة من أسر وانحصار وخضوع وجمود وتحجر وتراجع .... كما تنضوي تحت هذا الحقل، جملة من الاستعارات الحمّالة لمعاني اليأس (أسقطني اليأس قناعا بعد قناع)"[2]"، والحزن (الصدى يرتد خفاشا على وجهي الحزين)"[3]"، والألم (تشرب من سحائب الآلام والمخاضات)"[4]"، والاستسلام (وتحجرت واستسلمت للنار)"[5]"، والانهزام (... وحرية تشق لحم الهزيمة)"[6]"، لتجسد ملامح هذا الواقع وتكرس دلالات أحواله الراهنة.

واستنادا إلى الوضع السالف، أصبح لزاما على الشاعر الانعتاق عن رق الواقع، والانفكاك عن أشراكه، عبر تخطي مسالك الانفلات عن الأسر والبحث عن

---

[1]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.57-20-24-92-104-109-114.

[2]-المصدر نفسه، ص.135.

[3]-المصدر نفسه، ص.287.

[4]- المصدر نفسه، ص.58.

[5]- المصدر نفسه، ص.434.

[6]-المصدر نفسه، ص.58.

وسائل للالتفات إلى العالم الآخر، لأنه آمن أن التحول والانتقال، لن يتحقق إلا بالتمرد والرفض والدعوة والتغيير والإصلاح، والهدم لإعادة البناء، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾"[1].

وإذا ما تقصينا طبيعة هذا التغيير، يمكننا إيراده ضمن ثنائية (الهدم لإعادة البناء) و(التهديم والخلق) و(الانفصال للاتصال).

ب-دلالة التهديم والخلق:

وتتجلى هذه الدلالة في المرحلة، التي يمكن أن نسميها بالانتقالية أو المابينية، حيث يقع الشاعر في منطقة وسطى بين عالمين: عالم يحاول خلع أسماله والتطهر من رواسبه بتوفير ممكنات هدمه والتمرد عليهوعالم يرنو إلى الوصول إليه والالتحام به بتكريس مسببات إيجاده ووسائل خلقه، وتتكشف هذه المرحلة من خلل قوله على سبيل التمثيل:

ها أنت يا عمر
تحمل فيك جثة القضاء والقدر
تحمل فيك صنعة الخلق وقدرة التهديم"[2]"

بحيث يستدعي قناع "**عمر بن الخطاب**" رضي الله عنه، ليصبح المخلص الذي يمارس فعل التجاوز والهدم، لإعادة بناء عالم جديد.

ومن الاستعارات التي تتوارد لتصبح دالة على هذه المرحلة الانتقالية: "هذه الأرض كانت قراري وانتظاري!، جسر واصل بين شتاء القلب وصيف الجوع، ليلة المخاض لا تجيء غير أني أحسها تدور، حاجزا بيني وبين الحلم والشمس التي أخلقها مني شعاعا فشعاعا، أصم الأذن عما هو كائن، وأرى في كل شيء قائم ما سوف

[1]-سورة الرعد، الآية رقم 11.

[2]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.414.

يكون، احمل في صدري قنديل موت، أبحث عن ألوان الطيف""[1]"، وعليه تتمفصل الاستعارات بحسب هذا التوصيف إلى ملمحين:

✓ **استعارة الهدم: أو (الخرق والتجاوز)**

تتوالى مجموعة من الاستعارات الدالة على الرفض والتمرد والتجاوز وضرورة التغيير والإصلاح، ومن ذلك: (ظامئ منك إليك/ ربما أقوى على الحلم الرهيب المتجدد/ بانفتاح اليأس والأرض القديمة/ أو قراري من ظلام السجن مستورا على/ وجهي قناع من جنون ... وأنا أصرخ: من يطلق رأسي من جدار المشنقة/ انطلقي من قفص الضلوع/ اغتسلي من عطش الجوع/ تقبل مصيرك/ وجهز خيولك وزوادة السفر المتجدد/ سأشعل في فمي باكورة الكلمات/ كنت صراخ اللحم تحت السوط/ وشهقة الرفض إذا تقطعت مسافة الكلام/ وأرعدت السحائب ..../ شق أعتاب المدينة خنجر البرق/ أرتعي الضباب في الفلاة، لو كنت رافعا بحوله شقيقة السماء/ أو مجريا في طبقات الأرض ماءه القديم، أو مطلعا من ليله مصباح القضاء لانهدمت بهدمه روابط الأشياء ....، ممتلئا بالرفض والقصائد المحرمة .....، والهدم والرحيل في أزمنة الغبار)"[2]".

وتأسيسا على هذه الاستعارات، يكون **عفيفي** قد أدرك أن بلوغ المحجة، لن يكون إلا بالانتفاض والرفض وتمزيق أواصر الوثاق مع المرحلة السالفة، وكثيرا ما يستعير لهذا الرفض والتمرد على الواقع بشخصيات تاريخية أو أسطورية انتقلت عبر مسرحياتها من حالة إلى حالة أخرى نقيضة لتصبح المخلص الذي يمارس فعل الهدم والتجاوز للانتقال، ومن ذلك قصيدته: "**مرثية عمر**" ، التي يستعير فيها قناع "عمر بن الخطاب" –رضي الله عنه– الذي انتقل من مرحلة الكفر إلى مرحلة الإيمان، ينقل عبره عالمه من مرحلة الظلام إلى مرحلة النور

من أنت يا محدثي في الجذر والفروع

من أنت يا مرتحلا في لبن الضروع

---

[1]– ينظر، المصدر نفسه، ص.188–120–292–291–288.

[2]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص. 287–289–125–441–156–412–414–33–223.

وصائحا مندلقا من الحوائط المخربة
وراكضا في عتمة السحابة
من أنت يا أمومة الألفة يا أبوة الغرابة
يا نهرا في الصيف! يا فاكهة في كرمة الغريق
من أنت يا مغيب العينين في حمائل السيوف!!
أخرجني تحول الفصول
وساقني من حفرة الرفض إلى شوارع القبول"[1]"

✓ **استعارة وسائل الخلق أو إعادة البناء:**

إذا كنا قد أومانا إلى مكامن التجاوز بالهدم والرفض، كان على **عفيفي** في المقابل أن يجنح إلى وسائل تتيح له مكنة إعادة البناء والخلق، ولأن **عفيفي** قد تقمص "**ملامح الأمبيذ وقليسي**"، وتأثر بنظرية في نشأة الكون من العناصر الأربعة التي كان لها قطب الحضور في فلسفة خطابه، نلمس تكرارا مستمرا لاستعارة (الماء، التراب، النار، الهواء) في خطابه، والتي تتيح إمكانية خلق العالم الذي يحلم به.

استعارة الماء:

يحتفي قصائد **عفيفي** باستعارة الماء والذي يتجلى في هيئات متعددة تشي بدلالاته، ومن ذلك: (في البدء كان الماء/ وفي أعماقه ثابوتنا الليلي ينتظر، حينما تغتسل السماء، أطير في غمامة داكنة النسج بالأمطار، حولتني في البحر/ والغيمة المشتعلة، احتفروا من قنوات النطفة نهرا، أغسل عينك من رمل البرية، وغيوم هي الخطوات، أشرب دماءك عشبا وحصبا بين الفراتين والنيل، رجرجة الماء مكتوبة، وآخر يخضر من مائه وتد الخيمة، طقوس الرضاعة، وكان الدمع غسلا، غليان الدم في وردة الجروح، تطلع من رغدة الماء .....) إلى جانب عدد كبير من الاستعارات التي تتضمن عناصر مشتقة عن الماء: كالينابيع والثلوج، والألبان والأمواج والمحيطات والسواقي .... وهذه الاستعارات في مجملها تؤدي فعالية الخلق، فالماء الخصب

[1]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.455.

النماء البعث الحياة، وبالتالي إحياء الأمة العربية الإسلامية، وإعادة

بعثها، لأن الماء هو أصل الخلق ومصدر الحياة مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِن مَّاء﴾"[1]"، وقوله أيضا: ﴿ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾"[2]".

استعارة التراب:

يعد هذا المقترب من التمثيل الشعري قطبا جوهريا لدى الشاعر، وهو يركن إلى ذلك الأصل في الوجود حيث التراب يعد بمثابة الإكسير لهوية الوجود الأول، والذي ظل يتكرر في قصائده ، وقد امتزج معه بوصفه الحقل الحفري للتخلق وتتفتق عنه عدة عناصر دالة عليه: كالطين، الطمي، الأرض. ومن ذلك استعاراته: (خرجنا من فصول الطين، في ابطيك تراب الدجى والنهار، .... اختمار الطمي/ طينة الأمر بين المياه/ خذها طينة من وجهك الأسمر/ وأبدأ تقاويمها من سيفك الأخضر/ رئة الأرض حدائق/ تغسل من ترابها النجوم والبرق/ وتغسل المطر .....) ، وكذلك كل ما يتصل بالتراب من خصب وخضرة (والسعف المخضر والقافلة المهاجرة، بعينيك يشتعل القمر الخضر)، وحصى ورمى حجارة، وثمار، وأشجار ونبات، وقمح ونخلة كانت صناديق الهدايا/ تخرج أكياس الحصى والرمل/ من قمح وذرى وزبيب تثقلني الثمار وأفرغ الشجرة، عن حبة قمح مبتدئة، أبكي على الأرض ما أطلعته النخلة/ من تمرها الموعود، فجئت ليسترني شجر الانتظار، لكني أشمها في برعم الرمل فاتحة القراءة)"[3]".

وقد استعار **عفيفي** التراب، ما يشتق منه من كلمات، لما ينهض عليه من فعالية الخلق والخصب والنماء والحياة، وبالتالي يغدو محورا أساسا في إعادة بناء الواقع، وبعثه صوب الخصب والتجدد والنماء والحياة، وبانعدامه يخيب حلمه، وقد جاء في

---

[1]– سورة النور، الآية رقم 45.

[2]– سورة الأنبياء، الآية رقم 30.

[3]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.155–39–49–177–415–345–69–71.

قوله تعالى: ﴿ وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ إِذَا أَنتُم بَشَرٌ تَنتَشِرُونَ ﴾"[1]"، وقوله كذلك: ﴿هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ﴾"[2]".

استعارة النار:

تعد النار عنصرا من عناصر الخلق والتكوين مصدقا لقوله تعالى: ﴿ وَالْجَآنَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ﴾"[3]"، كذلك: ﴿ وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ﴾"[4]"، وقد استعارها **عفيفي** بصورة متواترة، سواء بلفظها أو بمعناها، ومن ذلك: (وعروقي اشتعلت .... في كل قطرة، دورت قشرتها نار الكهوف/ عجنت طينتها الشمس ولفتها خيوط المطره/ أن وهج النار/ سر الحرائق في زيتها/ القبلية تشعل نيرانها، مغتسلا بالنار، ويهتز فوق المنارات عصفورها الملتهب ارمني بالرعد والصاعقة المشتعلة، والنار ترتمي ثمارها في الكرمة)"[5]" المحترقة/ صرخة نار شعرية ....، فاشتعلت شموس العشب والكبريت والزرقة، وفتحت الموانئ الألف، أو انفجرت من الضوء النوافير...، لوح بالشمس على وجوهنا من قبل أن تولد أو تموت، ملتحما بالمس في عراك"[6]"، وبما أن: النار ← ضوء ← نور ← حرية ← حياة فإنها تصبح دالة على حرية الأمة العربية الإسلامية، كما تدل النار على الحرب، وبذلك تصبح الحرب وسيلة من وسائل التطهر (جهنم)، إذ تطهر الكافر من ذنوبه، فإن الحرب تطهر الأمة من عار هزيمتها وانكسارها وتعيد لها مجدها وحريتها.

---

[1]–سورة الروم، الآية 20.

[2]– سورة هود، الآية رقم 61.

[3]–سورة الحجر، الآية 27.

[4]–سورة الرحمن، الآية 15.

[5]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيد وقليسي، ص.267–66–71–34–127.

[6]–المصدر نفسه، ص.263–175–105.

استعارة الهواء:

تتشكل العديد من الاستعارات لدى "**عفيفي مطر**" بتكرار لفظة الهواء، أو ما يناسبها لتصبح دالة على انتعاش هذه الأمة، وإعادة بعث الحياة فيها، وانتقالها نحو واقع جديد. ومن الاستعارات التي توضح هذا المنحى (أسمعها تضحك في اصطدام السيف بالهواء/ يا يمامة الهواء/ عانق الهواء/ حكاية الإصغاء ... للهواء/ لبست شهوة الهواء ....)"[1]"، وغيرها من الاستعارات التي تنتشي بالكلمات الدالة على التنفس والانتعاش، وإذا الهواء مصورا من مصادر بعث الحياة واستمرارها، فالشاعر يستثمره ليوحي من خلله على أمله في بعث الحياة والانتعاش لواقعه.

وتبعا لما تم التعريج عليه، يكون **عفيفي** قد استعار هذه العناصر من ماء ونار وتراب وهواء، ليبدع بخيوطها نسيج خطابه، وقد أدام على ذكرها وتكرار معانيها والمزج بينها، ليتمكن عبرها من إعادة بنينة واقعه، وخلق العالم الجديد.

ومن القصائد التي تكشف عن هذا المسعى "**مرثية إنسان الشمس القديمة**"، والتي جاء فيها:

كنت ممتد العروق
نازفا أسبح في ليل السديم
كنت فيه روحه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة
والمدار الفوضوي المتحول
كنت أبني بين ما أخفيه في القلب وبين العالم المقبل
جسرا للتواصل
فأنا أفطر في الصبح بغاية
أتغذى بسحابة
أتسلى بحوار البرق والرعد اللذين استترا
تحت الربابة
ألبس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة
خاتما في أصبعي،
والبحر حقا، والكتابة
معجما تصرخ فيه لغة الخلق وتنشق وجوه الكائنات"[2]"

---

[1]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.167-308.

[2]- المصدر نفسه، ص.50.

من خلل هذا المقطع، نستشف رغبة **عفيفي** في التخلص من واقعه **(ليل السديم)**، والانتقال به صوب أفق مغاير **(روحه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة)** عبر التمرد والرفض والتغيير والتحويل **(والمدار الفوضوي المتحول)** لإعادة البناء **(أبني)**.

وإذا كنا قد أومأنا سلفا أن هذه المرحلة، ليست إلا جسرا للاتصال، عبر الاستعداد للخرق وإعداد وسائل خلق عالم جديد، لن يتجسد إلا في مرحلة مقبلة، فإن هذا ما يكشفه قوله: (كنت أبني بين ما أخفيه في القلب وبين العالم المقبل/ جسرا للتواصل).

وتتجلى عناصر هذا الخلق الجديد في: غابة (التراب)، البحر، سحابة (الماء)، حوار البرق (الضوء أي النار)، ألبس الأفق/ وأدير العاصفة (الهواء). ومن هنا تنشق وجوه الكائنات: (أي بناء أمة عربية إسلامية موحدة يحلم بها).

وهذه العناصر الأربعة، وعلى الرغم من تواشجها وتشاكلها، إلا أنها تتباين بينها (الماء ≠ النار)، (التراب ≠ الهواء)، لتوحي بجمع الشاعر بين المتناقضات، وبالتالي بناء أمة عربية إسلامية حرة وموحدة، وإذا كانت هذه الناصر الأربعة قد أتاحت للشاعر في هذا المقطع مكنة تجسيد حلمه، فإنها ترد في قصيدة شكوك لتؤكد عجز الشاعر وعدم قدرته على خلق العالم الذي يحلم به، وإنه سيظل منتظرا لأوان انبلاج الفجر الجديد، حيث يقول:

يا سفري الضرير

.....

وترقص العناصر المفككة

تنقلب الفروع في الجذور

والنار ترتمي ثمارها في الكرمة المحترقة

والماء في دمي يميت بذرتي المنفلقة

يشتعل الهواء ثم يحبل بالرماد
لكنني انتظر التحول الأخير

استثمر الشاعر استنادا على ما ورد كل عناصر الخلق من تراب (الفروع في الجذور) ونار وماء وهواء، والتي أدت وظائف مناقضة لما ينبغي أن تكون عليه، وبالتالي تشي بالعجز في التغيير والإصلاح وبناء واقع آخر للأمة، لعدم استعداد الشعب لذلك وانعدام ممكنات التجديد.

ج- دلالة الحلم: (ما ينبغي أن يكون)

ما يرنو الشاعر إلى الوصول إليه، لن يتجلى إلا في أحلامه ومخططاته، وبذلك يستعير له ما يوحي بجماليته وإشراقيته ونورانيته.

وقد تكرر مجموعة من الاستعارات الكاشفة عنه، والتي تؤدي دلالات الخصب النماء النور القوة السلام الحرية الوحدة .... ويمكن أن نوزعها بحسب دلالاتها إلى:

- ✓ **دلالة الخصب والنماء:**

ومن ذلك استعارة الأرض، الأم، المرأة، والشجرة، لما تفيض به من دلالات الخصب، وإمكانية البعث والتجدد والحياة، ومن ذلك: (أمي ضربتها صاعقة خضراء، كي يملأ الأرض السرير بالضحك، قلبي يناديك يا واحة الانتظار، هبتني ولدا، الأرض قباب امرأة، أبدأ الرقص على أسرة الولادة، الأرض التي تحبل بالأحلام، تصبحين شجرة، لي امرأة وسرير المسافة، امرأتي أو الزمن الطالع في سنبلة الأحلام).

- ✓ **دلالة الجدة والجمال:**

تتكرر مجموعة من الاستعارات، لتؤكد أن هذا العالم الذي يحلم به الشاعر جديد مغاير للواقع السالف على نحو: "أراك يا غزالة تنتظرينني خلال كل جيل، كيف

ارتدت أمي .... فتاة بكر وامرأتي عذراء، يا غزالة برية، يا طفلتي التي عشقتها في مطلع الشباب/ هودجك الحراب خضابك الرمال"

✓ **دلالة النور والإشراق:**

يحلم الشاعر بأمة عربية إسلامية حرة، مشرقة بتراثها ومستقبلها، ولذلك يورد مجموعة من الاستعارات الدالة على ذلك: الشمس تاج شمس جديدة، شمس الخضراء، الشموس الخضر، أحلم أن يتخلق في وجه القمر من أرحام الفجر الشمس مخبوءة.

✓ **الاستعارات الدالة على الزمان والمكان:**

من الاستعارات الدالة على ذلك: مملكتي المستعادة، المملكة التي سوف تجيء، بابك الموعود، زمني أفق، مملكة الأحلام، مملكة ممنوعة، فتشهيت سرير الملكة، والزمن الطالع، أبنيك يا مدائني، يا مدائني البعيدة البلاد البعيدة .....

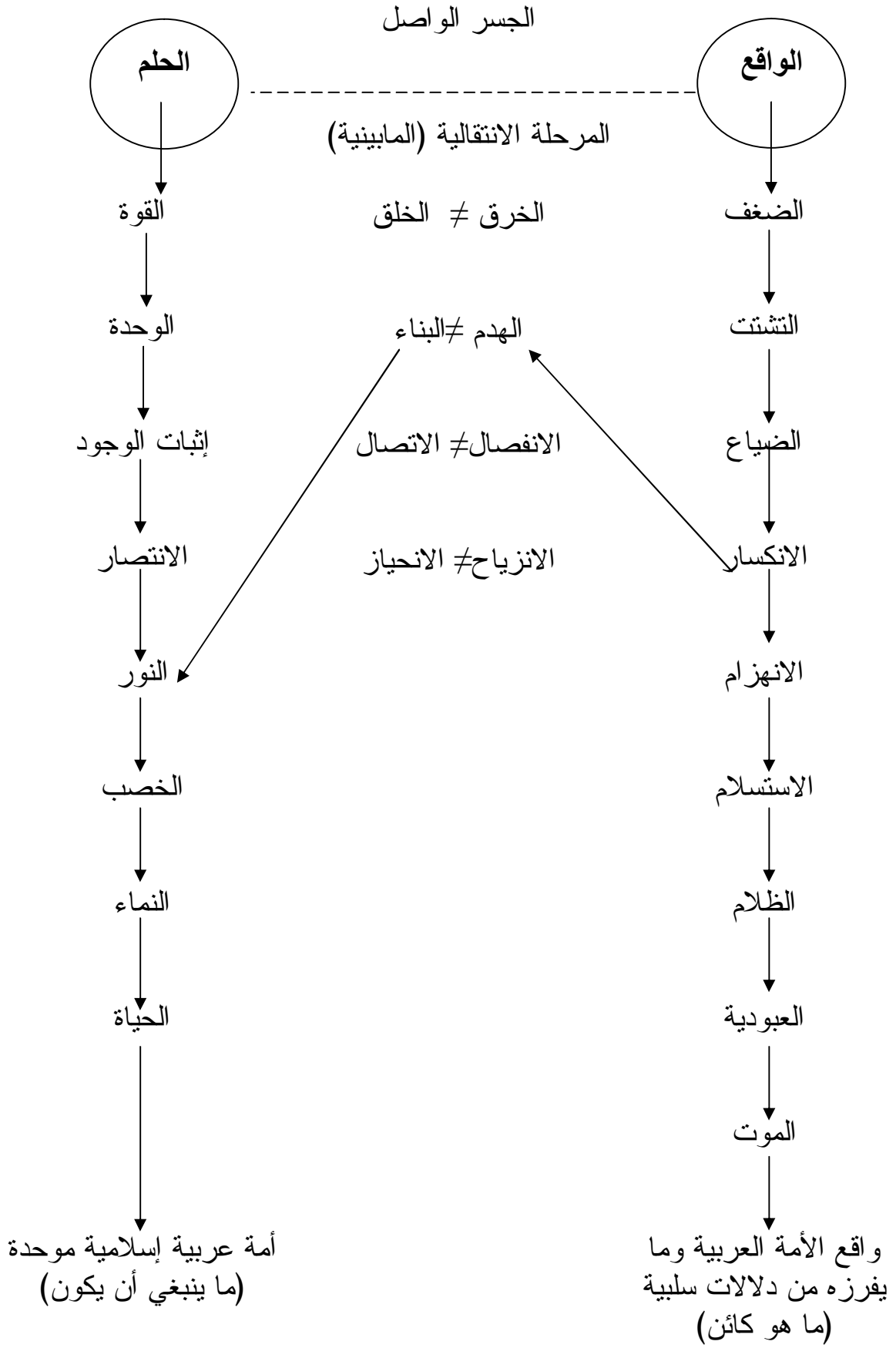
من هنا ننتهي إلى فعالية التكرار الاستعاري في تأكيد دلالات الخطاب وتوليدها وتوضيح رؤيا الشاعر وترسيخ تجربته.

وفي المجمل الحاصل، وعبر ما تم إيراده، نخلص إلى أن خطاب **عفيفي** الشعري، يرتهن في كليته إلى استعارة جامعة، تعد النواة التي تتخلق عنها باقي الاستعارات، وبذلك يمتد نسغ دلالاتها عبر كامل فروعها في توالد وتنامي، فتتضوء بأشعتها مقاصد الشاعر، وتتكشف خصوصية تجربته.

ويدعى هذا النوع من الاستعارات في النقد الحداثي بالاستعارات التعالقية، أو الاشتقاقية، بحيث تكون كل الاستعارات مشتقة عن استعارة واحدة كلية"[1]".

ومن خلل التشكيل الاستعاري، يمكننا توضيح مسار الخطاب الشعري لدى "عفيفي مطر"، ومقاصد تجربته عبر المخطط الآتي:

[1] -Voir, Riffatier, M, La production du texte, éd. Seuil, 1979, P.217-218.



مخطط يوضح دلالة التحليل الاستعاري

يجلي هذا المخطط رفض الشاعر لواقعه المحطم المنهار ورغبته في التجاوز والهدم والتغيير للانتقال إلى عالم يحلم به، ومن ثم يتحدد في ثلاث محطات: الواقع المادي المرفوض (واقع الأمة)، الواقع الحلمي المأمول (بناء وإعادة إحياء الأمة من جديد)، والمرحلة الانتقالية التي يمارس فيها الشاعر التغيير والإصلاح، ويكرس الوسائل التي تتيح له مكنة الانتقال. وهذا هو ديدن كل عملية تحول من حالة إلى حالة أخرى.

المـــبحث الثـــاني
دلالات التأيقن الاستعاري

1-الاستعارة وحقل الأيقنة

2- إستراتيجية الأيقنة الاستعارية عبر مدركات الحواس

دلالات التأيقن الاستعاري:

تؤدي الاستعارة فعالية التشكيل الأيقوني للخطاب الشعري، ومن ثم يرد توظيف "**عفيفي مطر**" لها بكيفية مكثفة، تحيل خطاباته إلى أيقونة تسهم « في تبليغ الأفكار»"[1]" وإنتاج الدلالات التي تتوالد وتتوالى في حركية مستمرة محددة مسار الخطاب.

وعليه يمكننا التساؤل عن مدى تساوق دلالاتها مع هندسة الخطاب وهل تتوافق ومقتضياته، بحيث تنصهر ضمن بوتقة جامعة وأيقونة موحدة تشي بدلالات محددة أم تتعدّد الأيقونات وتتشظى الدلالات بتغاير الاستعارات؟ وكيف تتمّ إستراتيجية الأيقنة عبر الاستعارة وما مدى إسهامها في توسيع حيز الخطاب الشعري؟

01-الاستعارة وحقل الأيقنة:

تأخذ الاستعارة لدى "**عفيفي مطر**" مسلكا مسايرا لخطية الكتابة التي تتعالق أمشاجها وتتوثق أواصرها لتولي وجهتها شطر دلالة معينة كالجسد الواحد، إذا انزاحت إحدى وحداتها صوب مقصديّة محددة، تداعت لها سائر الوحدات الأخرى بالولاء والانصياع، وبذلك تُسهم الاستعارة في أيقنة خطاب "**عفيفي مطر**" وتوسيع حيزه البصري، إذ تتضافر ومجموع التراكيب وتتعاضد معها ضمن شبكية تؤدي رؤية الخطاب الشمولية ودلالاته الكلية، وحتى إن تباينت مشارب هذه الدلالات وتعددت وتشعبت فروعها وامتدّت فلا تلبث أن تلتحم مشكلة لحمة الخطاب وسداه ومبتغى مؤداه.

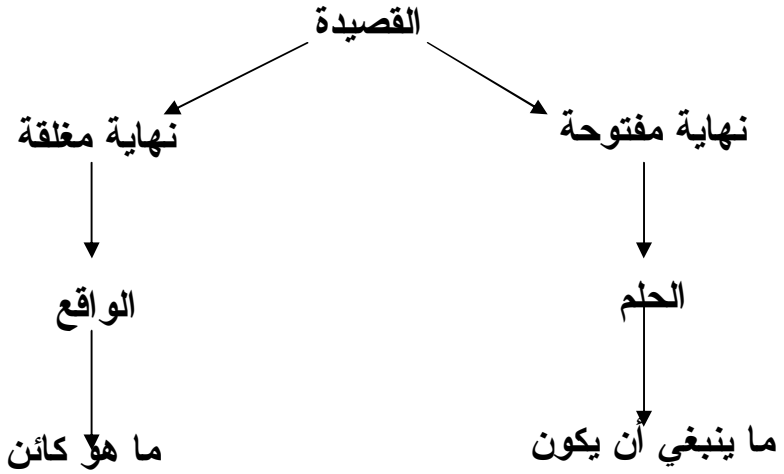
وفق هذا النحو من الحذو نحت قصيدته "**كتاب المنفى والمدينة**""[2]"، التي نقف على تحليلها على سبيل التمثيل لا الحصر، إذ تؤدي مسلك تساوق الهيكل البنائي الخارجي مع تشكل المحتوى الداخلي، بحيث يستحيل هذا الخطاب « في كليته بما

---

[1] -Piers C.S, Ecrits sur le signe, tra. Gérard Deledalle, P.149.

[2]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، من ص. 57 إلى ص. 84.

فيه من عناصر جزئية إلى "وحدة سيميائية" أو "علامة كبرى"، يكون الجانب الظاهري فيها (....) هو الدال أو هو وسيلة نقل العلامة ويكون الجانب المعنوي الباطني فيها أو المفهوم هو المدلول»"[1]". ولأن الخطاب ينبني على أيقونة التضاد بين (ما هو كائن **الواقع)** و(ما ينبغي أن يكون **الحلم)**، يمكن اعتبار التشكيل البصري وحدة دالا «فالقصيدة بدرجة عالية من ضرورة اختيار المشهد البصري وتنظيمه»"[2]"، حيث تتبنين من عشرة مقاطع تجسد رؤيا الشاعر وتجربته في تشكيل ثنائي يجمع بين الواقع والحلم بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، غير أن سلبية الواقع لا تستدعي الهروب والاستكانة وإنما الدعوة للتغيير. وبهذا نلمس انفتاح الخطاب وانغلاقه؛ انفتاحه عندما يرتبط بالحلم والأمل في التجديد وانغلاقه عندما يرابط بالواقع، ويمكن أن نوضح ذلك بالتشجير الآتي:



هيكلة القصيدة

وبهذا تم إفراد لكل مقطع تمثيلا تخطيطيا يماثل دلالاته، فوردت بعض المقاطع (المقطع الثاني، المقطع السادس،المقطع الثامن، المقطع التاسع، المقطع العاشر) قائمة على تشكيل ثنائي مزدوج، أي شقين متوازيين؛ شق على اليمين يمثل (الحلم أي ما

[1]– قاسم سيزا، أبو زيد نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، بيروت، لبنان، 1986، ص. 240،241.

[2]– شولزر روبلت، السيمياء والتاويل، تر. الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1994، ص. 93،94.

ينبغي أن يكون) وشق على اليسار، ويمثل (الواقع، أي ما هو كائن)، أما بقية المقاطع فهي ذات تشكيل موحد لتمثل، إما الواقع أي ما هو كائن (المقطع الأول، المقطع الثالث، المقطع الرابع) وإما الحلم أي ما ينبغي أن يكون (المقطع الخامس، المقطع السابع) كما تنتهي القصيدة بنهايتين متضادتين؛ يمثل الشق الأيمن النهاية المفتوحة (الحلم، القوة، الانتصار، الوحدة، الحرية...)، ويمثل الشق الأيسر "النهاية المغلقة" (الواقع، اليأس، الضعف، الانهزام، العبودية...).

ويمكن أن نقتصر في تحديدنا للهيئة البصرية الخارجية للقصيدة على المقطع العاشر بوصفه أيقونة تلخص مسار الخطاب وتوحي بدلالاته، إذ تتجلّى فيه حركتين على أساس التضاد ،"الحركة الأولى" يمثلها "الشق الأيمن"، فيتمّ الانطلاق من الواقع في حركة أفقية للارتحال إلى زمن حلمي وعالم مثالي طافح بدلالات النور والإشراق والقوة والوحدة والحرية .... في حركة عمودية تصاعدية من أسفل إلى أعلى وتمثل هذه الرحلة الأمل في رحلة آمنة صوب عالم آخر، حيث التجدد والوحدة والحرية والحياة... .

أما "الحركة الثانية" فيمثلها "الشق الأيسر"، إذ يتمّ الانطلاق من سلبية الواقع المهزوز المهزوم في حركة أفقية، للمعراج إلى زمن حلمي أسطوري مشعّ بالإشراق النوراني في حركة عمودية تصاعدية من أسفل إلى أعلى ولكن هذه الرحلة لن تدوم طويلا، فيخيب الأمل ويتبدد الحلم إذ يتمّ التنزل إلى العالم السفلي المشحون بدلالات الضعف والتشتت والانهزام والموت والفناء.

ونجد أن النهاية المفتوحة ارتبطت بالشق الأيمن و"اليمين" كما هو مؤكد دينيا وسائد في العرف الشعبي، زمن الخير والبركة والتفاؤل والقوة والعمل والسلام، كما أنه رمز للإيمان والنهاية السعيدة، كما في قوله تعالى: ﴿ فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَؤُوا كِتَابِيهْ إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلاقٍ حِسَابِيهْ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ فِي جَنَّةٍ

عَالِيَةٍ﴾"[1]"، وقوله: ﴿ إلا أَصْحَابَ الْيَمِينِ فِي جَنَّاتٍ يَتَسَاءلُونَ ﴾"[2]" فاليمين مرتبط بالجزاء ونيل الجنة، والجنة نور وعتق من النار وحرية وقوة وأمن وأمان وانتصار للإيمان على الكفر والحق على الباطل والنور على الظلام والحرية على العبودية، بهذا سيصبح الشق الأيمن مرتبطا بالأمل في النصر وتحقيق الحرية والوحدة والحلم بالمأمول، كما أن نهاية أصحاب اليمين مفتوحة على حياة أخرى جديدة كلها نور وخير وتحرر ،كذلك نهاية الشق الأيمن في النص مفتوحة على الأمل بغد مشرق وواقع آخر جديد وتحقيق ما يصبو الشاعر إليه من انتصار ووحدة وحرية. واليمين مرتبط كذلك بسلوكيات المؤمن، وكثيرة هي أحاديث "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" التي تؤكد هذا المعطى (الأكل والشرب باليمين، النوم على اليمين....).

أما النهاية المغلقة فقد ارتبطت بالشق الأيسر و(اليسار) كما هو مؤكد دينيا وسائد في العرف الشعبي رمز للشر وللضعف والتشتت والضياع والانهزام والعبودية، كما أنه رمز للكفر والنهاية المأساوية الموحشة المظلمة. قال تعالى: ﴿ وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَا لَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَابِيهْ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيهْ يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيهْ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيهْ ﴾"[3]". فاليسار مرتبط بنهاية جحيمية مغلقة وبمصير محدد هو النار والعذاب والجحيم والوحشة والخسران والانهزام والعبودية والموت والفناء .... وذلك جزاء عمل الكافر وفي هذا تساوق مع نهاية الشق الأيسر التي توحي بالنهاية المغلقة المأساوية الجحيمية الموحشة للأمة العربية، بضعفها وانهزامها واستسلامها، كما توحي بكفر الشاعر بهذا الوقع ورفضه وعدم الإيمان به والانصياع إليه.

واليسار مرتبط أيضا بسلوكيات الكافر (أفعال الشيطان) والأفعال الشيطانية كلها شريرة، توحي بالظلام والضعف والانهزام والعبودية .... وكل هذه المعاني يجسدها الشق الأيسر، كما نجد أن (الحلم) والأمل بالغد الجديد، قد ارتبط (بالشق الأيمن) أما

---

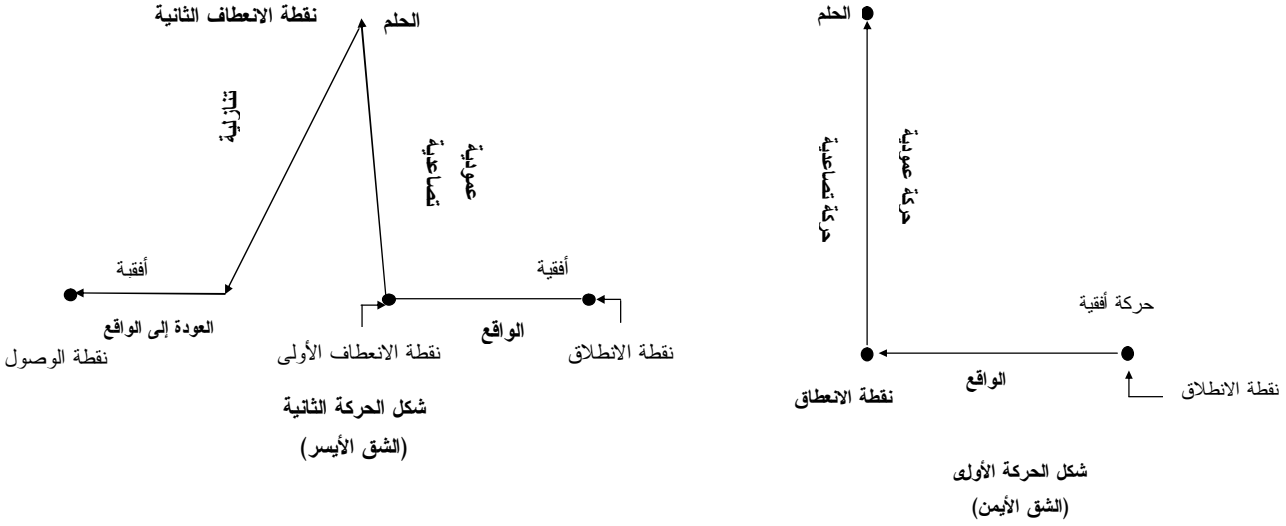
[1]–سورة الحاقة، الآية رقم 22.

[2]– سورة المدثر، الآية رقم39.

[3]– سورة الحاقة، الآية رقم 25–26–27–28–29–31–31.

الاعتراف (بالواقع) المنهزم، قد ارتبط (بالشق الأيسر) وكما هو مؤكد علميا وعلى مستوى (الدماغ البشري)، فإن الشق الأيمن مسؤول عن الخيال والحلم، أما الشق الأيسر فهو المسؤول عن المنطق والواقع.

وعليه ففي الشق الأيمن يتجلى الحلم بتحقيق المبتغى، أمّا الشق الأيسر فيتم الانصياع لسلطة العقل والانصياع للواقع والإقرار بمأساويته وانهزامه، والشاعر عندما يتحدث عن واقعه، تكون حركته أفقية(مادية) تشي بالرتابة والارتباط بالسفلي والمنحط، أما الحركة العمودية فارتبطت بمعراجه في ملكوت الحلم (روحه)، وما في ذلك من تصعد وسمو ورفعة، كما يوحي هذا المقطع "**بإسراء ومعراج" الرسول صلى الله عليه وسلم**، حيث كان الإسراء في حركة أفقية (ماديا)، أما معراجه فكان في حركة عمودية (روحيا)، ويمكن أن نمثل لحركية هذا المقطع وتشكله البصري بالخطاطات الآتية:



مخطط يوضح بنينة المقطع العاشر

وتبعا لازدواجية الهيئة البصرية للقصيدة تنقسم الاستعارات الموظفة، بحسب دلالاتها إلى قسمين؛ استعارات دالة على زمن واقعي قائم مرفوض واستعارات دالة على زمن حلمي غائب مأمول، فتكرس بذلك لأيقونة التضاد "**الواقع/ الحلم**"، التي تحكم القصيدة وتنخرط ضمنها ومن الاستعارات التي تعد أيقونا للواقع:

الأرض كالجثة بعد الدفن ممدودة
أرخت يدا صفرا ووجهها فارغا وجديلة
بالرعب معقودة"[1]"

هذه الاستعارة أيقون للجمود والتحجر والضعف والانهزام والموت والنهاية المأساوية، فالمشبه (الآمة العربية) محذوف، والمشبه به هو (الأرض)، وهي بدورها مشبه لمشبه به آخر وهو "الجثة"، فحال الأمة العربية الإسلامية كحال الأرض التي حالها كحال الجثة التي توحي بالضعف الجمود التحجر الموت والفناء، ويكثف الشاعر من دلالاتها السلبية، بإضافة (بعد الدفن)، لأن الجثة قبل الدفن تبقى محافظة على سماتها، أما بعد الدفن فتستحيل إلى رفات وتغيب ملامحها وبذلك يكثف من دلالات تلاشي الأمة العربية وضعفها واندثار حضارتها ومعالمها وقيمها.

ومصير الجثة بعد الدفن إمّا الجنة وإمّا النار، والجزاء من جنس العمل واليد رمز للعمل في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّا أَنذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا**﴾"[2]"، واستنادا إلى اليد التي هي رمز للعمل، سيكون حال الوجه الذي هو رمز للمصير، الذي ستؤول إليه، والدليل قوله تعالى: ﴿ **وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ**﴾"[3]"، وإذا كانت الجثة قد أرخت يدا صفرا، فحتما سيكون وجهها حمالّا لسمات ضعفها وتلاشيها،ومن ثم خوفها ورعبها من النهاية المأساوية وهناك تسلسل سببي تدريجي بين (اليد، الوجه، الرعب)، وكذلك حال يدا صفرا **سبب لـــ** وجها فارغا وهو **نتيجة وسبب** لـــ "الرعب" الذي هو **نتيجة**. وكذلك حال الأمة العربية الإسلامية التي تحجرت قوتها وحريتها.وعليه فهو ضعف وتحجر وضياع .

---

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.57.

[2]–سورة النبأ، رقم الآية 40.

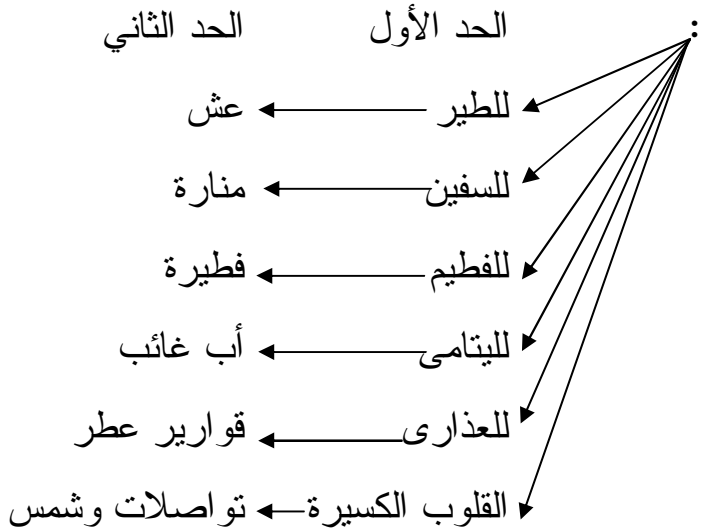
[3]– سورة عبس، الآية رقم 38–39–40–40.

وقوله في المقطع السادس:

وفي الليالي الرهيبة
عيناي للطير عش
وللسفين منارة
وللعذارى قوارير عطر
وللفطيم فطيرة
ولليتامى أب غائب
وللقلوب الكسيرة
تواصلات، وشمس
مخبوء لا تراها
إلا العيون الضريرة"[1]"

يضاعف الشاعر من دلالات سلبية الواقع، إذ يستعير له (الليالي الرهيبة) لتكون دالة عليه. والليالي توحي بـــ: الظلام ← الخوف ← الضعف ← الانهزام ← العبودية، وقد كثف من دلالاتها الموحشة بإضافة صفة (الرهينة)، بحيث تتوالى الدلالات في علاقات إسنادية عبر وحدات رامزة، توحي بالسلبية ومن ثم ضرورة التغيير.

وتتناسل عن "عيناي" الدلالات فهي:



[1]– كتاب المنفى والمدينة، عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.65.

وعليه حاجة هذا الواقع للاكتمال، فبمجرد ذكر (الطير) نستدعي (عش) لحاجة الطير إليه، فهما متلازمان وكذلك الحال للبقية:

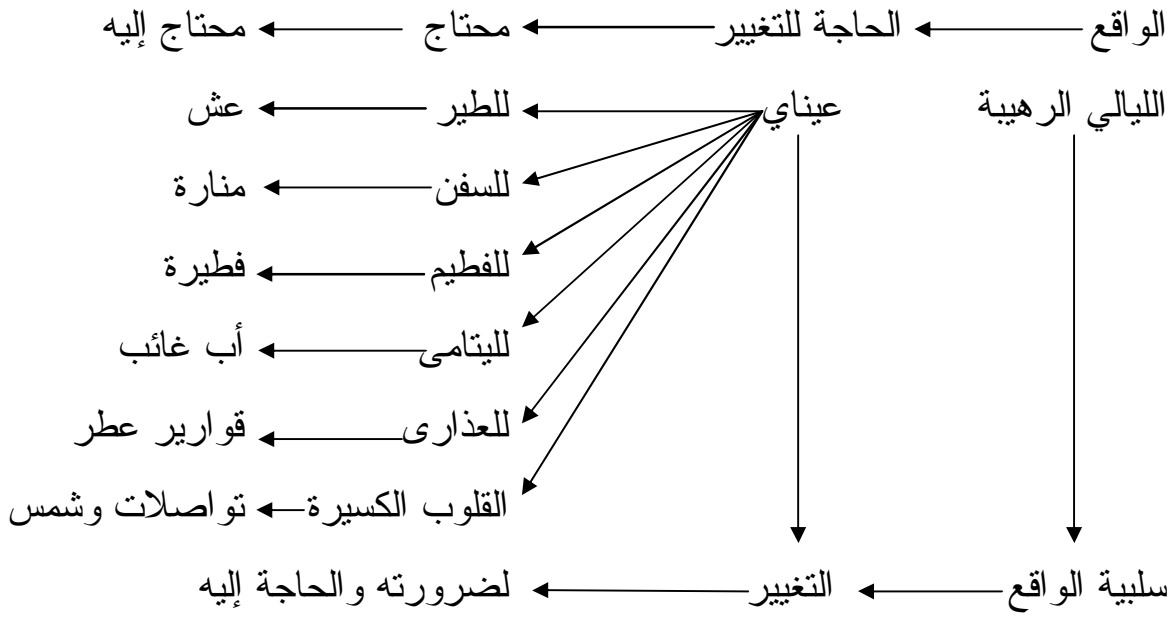
عش: ← تضعيف لدلالة حاجة الطير للمأوى.

منارة: ← تضعيف لدلالة حاجة السفين للمنارة.

فطيرة: ← تضعيف لدلالة حاجة الفطيم للفطيرة.

أب غائب: ← تضعيف لدلالة حاجة اليتيم للأب.

وعليه تشكل فيضا من الدلالات التي تضاعف من الحاجة إلى التغيير والرفض الواقع والتطلع لغد جديد، ويمكن توضيح ذلك بالتخطيط الآتي:



علاقة تدريجية إحداها يؤدي للآخر

والشاعر يوهم القارئ ويخيب أفق توقعه في قوله:

تواصلات وشمس

مخبوؤة لا تراها

إلا العيون الضريرة

فالشمس المخبوءة استعارة للمحتجب الذي نتوخى الكشف عنه،فالقارئ يتوقع الوصول إليه بقوله: "**إلا العيون المبصرة**"، لكن الشاعر ينزاح بقوله: "إلا العيون الضريرة" تكثيفا وتضعيفا لدلالة الغياب وتكريسا لسلبية الواقع.

وكذلك قوله في المقطع العاشر:

جسد يهجره الماء

وماء هجرته الذاكرة"[1]".

يستعير الشاعر هذا التعبير كأيقون لواقع الأمة العربية، فجسد بلا ماء يعني الموت والفناء، أما هجران الذاكرة للماء، فيجعلنا نتساءل إن كان للماء ذاكرة؟ وقد يتفق الجميع على أن الماء لا ذاكرة له؟ غير أن ذاكرته قوية وعريقة، إذ يرتبط بحضارة الأمة العربية وتاريخها (أنهار الدجلة والفرات، النيل، البحر الأبيض المتوسط)، ولا وجود لحضارة عريقة وأمة مزدهرة بلا ماء، فالماء هو الحقل الحفري للتخلق إذ يحمل ذاكرة شعب وأمة، بمقوماتها ومبادئها وانتصاراتها وحضارتها .... وإن كانت الذاكرة، قد هجرت الماء، فهذا يعني اندثار حضارة هذه الأمة وتناسيها لتراثها وماضيها وتاريخها وضياع مقوماتها ومبادئها، أي ضعف الأمة العربية وانحطاطها وتأخرها "**مادي**" (جسد يهجره الماء)، وتناسيها لتراثها ومجدها وتخليها عن مبادئها ومقوماتها (وماء هجرته الذاكرة) "**روحي**"، ومن ثم الموت الحتمي لهذه الأمة (ماديا وروحيا) وجد أن (جسد يهجره الماء) وردت في صيغة المضارع، أما (ماء هجرته الذاكرة) فقد وردت في صيغة الماضي وبين الجملتين علاقة استلزامية؛ فالأولى نتيجة للثانية.

---

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص. 84.

وعليه فإن تخلي هذه الأمة عن قيمها ومبادئها وتناسيها لذاكرة أسلافها، هو الذي سلك بها مسلك الضعف والانحطاط والانهزام، فالموت الجسدي سببه الموت الروحي وهناك فترة زمنية فاصلة ما بين الميتتين، فالثانية سابقة للأولى ولهذا وردت في صيغة الماضي، أما الأولى ففي صيغة المضارع الدال على استمرارية ضعفها وتأخرها وبقراءة عكسية نستشف أن هذه الأمة لن تحقق انتصارها، إلا بقدر تمسكها بتراثها وقيمها ومبادئها.

أما الاستعارات التي ترد أيقونا للحلم (ما ينبغي أن يكون)، فجاءت بصفة مكثفة في القصيدة في حركة موازية ومقابلة للاستعارات الدالة على "الواقع"، وسنقتصر في تحليلنا على الاستعارة الواردة في المقطع العاشر في قوله:

أحلم أن تورق في
القصائد المزدهرة
شمس جديدة
وغيمة وقنطرة"[1]"

وترد هذه السطور في تصميم مقبول نحويا، « غير أن ما يسميه **ريفاتير** (التجاوز النحوي) يرد على مستوى الدلالة والمحاكاة وليس على مستوى النحو»"[2]" حيث يشبه القصائد بالشجرة (مشبه به) ويحذف المشبه به ويبقي على أحد لوازمه "تورق"، ويجسد القصائد بأن يسند لها صفة "المزدهرة". وهذا التشكيل الاستعاري يضمر الدلالات ويعبر عنها بصفة إيحائية رمزية أو ما يطلق عليه السيميائيون «بالدلالات المصاحبة للدلالات الاصطلاحية»"[3]"، فالقصائد المزدهرة لا يمكن أن تورق غير أنها بهذا التشكيل تحمل دلالة التجدد والانبعاث والاخضرار والخصب

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص. 77.

[2]– شولز روبلت، السيمياء والتأويل، ص.82.

[3]- الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير ــ من البنيوية إلى التشريحية ــ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.06، 2006، ص.26.

والنماء والحرية والحياة، كما أن "شمس جديدة"، تعد أيقون لما يحلم الشاعر بتحقيقه، حيث تشي بدلالات الإشراق والنور والأمل والحرية، كما توحي (الغيمة) بالخصب والنماء والحياة، أما (القنطرة) فهي رمز للوحدة والقوة، وبذلك تتشاكل دلالاتها، حيث « تتكون في داخل السياق النصي، مما يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المعجمية للكمات، ويحولها إلى ما في لغة النص من خصائص فنية»"[1]"، وبذلك تؤدي رغبة في انبلاج فجر جديد، وبناء أمة عربية إسلامية حرة موحدة و قوية .....!!؟؟

إذا كنا قد أشرنا إلى بعض الاستعارات بوصفها أيقونا للحلم أو الواقع، فلا نعدم وجود العديد من الاستعارات في القصيدة التي تؤدي الدلالتين (الواقع والحلم). وبذلك تغدو أيقونات تضادية، ومن ذلك قول "**عفيفي مطر**" في مقطعه الأول:

وجئتها .... بين زفير العرس والاحتضار
وضعت كفي على بطنها
فصار حبي لها تعويذة الاختمار
وصار سخطي عليها سفينة مشقوقة
ما بين زيت ونار
وصار صوتي ابتهالا غاضبا وانتظارا
لسنبلات الجروح
وصار حبي نزيفا وحربة تشق لحم الهزيمة
تحفر في قلب التخوم القديمة
قبرا، تشق بطن الرياح
وضعت كفي غي ثديها
فناولتني خريطة أبدأ منها الفتوح
وناولتني بيرقا للموت (أو للقيامة ؟)"[2]"

[1]– قاسم سيزا، نصر أبو نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص.243.

[2]– عفيفي مطر محمد، ملامح منم الوجه الأمبيذ وقليسي، ص.60.

إذا كان الشاعر كما أشرنا سالفا قد شبه الأرض بالجثة، ففي هذه اللوحة الشعرية، يستعير لها دلالة المرأة ، بحيث حذف المشبه به (المرأة) وأبقى على أحد لوازمه "البطن، والثدي"، وبذلك تغدو الأرض امرأة لما لها من إمكانية الخصب والبعث والحياة، فالخليفة قبضة من طينتها، والناس أبناؤها، كما تصبح الأرض والمرأة استعارة للأمة العربية.

وقد استشرف الشاعر مسبقا لحال الأمة العربية من خلل وضع كفه على بطنها وثديها، وإذا كان البطن والثدي متكاملان، بحيث يكون الأول سبيلا لبعث الحياة، والثاني ضمان لسيرورتها، فإن البطن يصبح في هذه القصيدة أيقونا للواقع، بحيث يرتبط بالبعث وإنجاب الأولاد وما هو مادي ومجسد، وبذلك يدل على أوضاع الأمة المادية وأحوال أبنائها وضعفها وانهزامها.

أما الثدي فيغدو أيقونا للحلم وما ينبغي أن يكون، إذ يؤدي إلى استمرار الحياة والخصب والنماء، فالطفل يتغذى من حليب أمه وهو مصدر نموه، وثدي الأرض هو المنبع الذي منه نكرع القيم الروحية، والمبادئ السامية من حرية وحق وعدل وانتصار وهو مصدر نمونا وتساميا الروحي.

من هنا فإن النسق اللغوي للاستعارات يكشف أن القيم والمبادئ السامية مازالت قائمة ولن تتلاشى ولا سبيل للانتصار إلا بتمثلها والتشبع بها، وإذا كانت المادة (البطن) قد ضاعت فإن الروح (الثدي) باقية لن تضيع.

وإذا كانت هذه القصيدة تنزع بكليتها إلى تقديم تشكل ظاهري يتعاضد بالمشهد الجواني، وهو ينم عن حضور تضادي بين الكائن والممكن، فإن أيقونة التضاد هذه تنضوي تحت لوائها "أيقونة التغاير"، بحيث استعارلها ثنائية (الواقع) ما هو كائن، الحلم (ما ينبغي أن يكون)، والتي تتوالد وتتغاير وتتوالى في تراصف يرهص لسيرورة المعنى ويكرس لحركية الخطاب، ويمكن أن نجمل ذلك في التخطيط الآتي:

أيقونة التضاد

الواقع	≠	الحلم
امرأة		امرأتي
البلاد العربية		البلاد البعيدة
شمس مخبوءة		شمس جديدة
المدن البدوية	≠	مدينتي البعيدة
الليالي الرهيبة		شمس الخضراء وآيته المبصرة
زمني درج تتماهى		زمني أفق

تعايش تناقض تماثل

تـــبايـــن

وركحا على ما تمّ إيراده، نستشف هوس عفيفي بالمتناقضات وولعه بالمفارقات من خلال أيقونة التضاد، التي لا تهيكل نصه هذا وحسب، وإنّما تنسحب لتُكحل العديد من قصائده، وبذلك تكون شارته التي بها يعرف وشريعته التي على نهجها يسير وناموسه الذي إليه يرتهن، لأنها « مرتكز من المرتكزات [...] التي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصورا أخرى على البروز أو التوالد أو التفجر»"[1]" وهي تجسد رفضه لواقعه المنهار وتمرده على رتابته وسخطه على تداعياته، فيعاني المنفى الروحي والاغتراب الزمكاني، هذا ما يجليه تصريحه:

لا الأرض أرضي ولا الأيام أيامي

يا جسمي الظامي

اشرب دماءك واحفر قبرك الدامي

[1]- اليوسفي محمد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس/ أنموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، ط.02، 1992، ص.85.

في الربح، واجعل ظلك الممدود
طريدة، والشعر أشراكا وانشوطة
وارحل لتفتح بابك الموعود"[1]"

فهو ناطق باسم كل عربي مسلم صاحي الضمير، سليم الوجدان، قوي الإيمان، ضاقت به الأرض بما رحبت، وشر البلية أن يكابد المرء الغربة الروحية ... وهو هناك أقسى من أن يكون المرء موجود وغير موجود؟ تائه ضائع في وطن هو الوطن وليس بالوطن، مع أهل هم الأهل وليسوا بالأهل ... حائربين قيمه ومبادئه وأمانيه وتطلعاته، وما يفرزه الواقع من انتكاسات وانكسارات وذل وهوان ولا يملك سوى التطلع إلى واقع آخر، تجسده أحلامه ولكن من غير أن يكون ذلك هروبا وفرارا وإنما في سجال دائم وتغيير مستمر وإصلاح متواصل مع الواقع وبذلك تكون قصائد عفيفي بمثابة المشعل الذي يكشف الزيف ويشق الطريق الجديد، بحيث يستدعي من الأصوات والصيغ والتركيب والصور والاستعارات، لينسج بها كساء قصائده في هيئة تضادية مظهرية تتساوق والمعاني الباطنية.

ومن قصائده التي توضح ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر: **بكائية، مملكة اليأس، مملكة الانتظار والرعدة، انتظار الشجرة، حلم، مملكة الصرخة، حلم، زنزانة العزيز"[2]"**.

---

[1]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص64.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص.44-129-187-215-225-270-304-321.

2- إستراتيجية الأيقنة الاستعارية عبر مدركات الحواس:

انبرت للاستعارة مكنة التمثيل الأيقوني وتمديد حيز الخطاب الشعري متكأة في ذلك على مدركات الحواس « التي تقود هذه الحركة [...] لما تتضمنه من عناصر سمعية وبصرية وذوقية وشمية ولمسية»"[1]"، تسهم في بلورة الاستعارة ومنحها فعالية التشخيص والتجسيد.

وإذا كانت هذه الحواس هي الدعامة الأساسية في الأيقنة الاستعارية، فإنه لا مناص للاستعارة بالتشكّل إلاّ عبرها والتوزع بحسب أنواعها.

وتسجل خطابات "**عفيفي مطر**" حضورا للاستعارة في مختلف أنماطها، إذ يسخر كافة حواسه في تخلقها، فتنفتح من خللها على مشاهد الكون وتنصت إلى همسه الشجي ونشتم عبقه الشذي ونتمطّق مذاقه الشهي وننعم بملمسه الندي.

ومن ذلك قصيدته "**صوت الخيبة**""[2]"، التي تنبني على أيقنة استعارية متنوعة تستند على كافة الحواس وتمتد عبر النسيج الشعري، فتوسع حيز الخطاب حيث يرد العنوان "**صوت الخيبة**" في هيئة استعارة سمعية، وإذا كان قد شخص الخيبة وجعل لها صوتا، فسيكون هذا الصوت خافت، متكسّر، حزين، متوجع، متألم ... طافح بدلالات الأسى والحسرة والآهات والأنين.

بينما تمثل الافتتاحية الاستعارة البصرية، حيث تتأتى في صور بصرية ولوحات مرئية نشاهدها وتتفاعل معها، إذ يقول:

دخلت غابة الكون وغابة الفساد

---

[1]- مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص ــ نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ــ ص.247.

[2]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.20.

فعدت دونما عينين
دخلت غابة الحروف والفواصل المزخرفة
فعدت ... في يدي جمجمتي المجوفة
دخلت غابة الضمير
فعدت في دمي خناجر القصدير
دخلت في عباءة الأحجار للمدينة
فانفتحت أبوابها الحصينة

وهذا المشهد الدرامي طافح بالدلالات السلبية (غابة الفساد، جمجمتي المجوفة، في دمي خناجر...)

كما تشكل الألوان الاستعارة البصرية في قوله:

الجوع في القرى معشوشب يخضر في حشائش الحقول
يصفر في السنابل
يسود في لفائف الأطفال والوجوه
يبيض في حوائط القبور
يطير حينما تغتسل السماء
ملونا في قزح الأصائل المطيرة

وهي توحي بدلالات القحط والجدب والموت والهلاك، حيث يستبدُ الجوع ويمد أطرافه في الحقول، والسنابل واللفائف والقبور والجدائل والمزابل، وحدائق الأسفلت والقصائد المخنثة وشوارع الزجاج والصحف .... وهو يقصد به واقع الأمة العربية المادي والروحي.

وإذا كان الاخضرار في الحقول والاصفرار في السنابل دالا على الخصب والنماء والحياة .... فارتباطه بالجوع يكثف من دلالات القحط والجدب والموت وحينما يهطل المطر الدال كذلك على الخصب والنماء والحياة، فإنه يطير ملونا في قوس قزح. وحتى يضعف من الدلالات السلبية لهذا الواقع، يجعل الجوع مخضرا في

المزابل التي قد تكون مأوى وملاذا للبعض في الحصول على لقمة العيش وبذلك حتى المزابل لا وجود فيها إلاّ للقحط والجدب ....؟!!؟.

أما الاستعارة اللمسية، فيجسدها قوله:

تذبذبت اصابع الأحجار

بما ارتديت من مناسج الأسفلت

وما ارتديت من خلاخل الأشعار

وهي أيقونة دالة على الجمود والتحجر واللاحركية، حيث ذاقت هذه الأمة لباس الجوع وتحجرت واستسلمت، في حين تتجلى الاستعارة الذوقية في قوله: "وما رضعته من لبن الهزيمة". وإذا كان مذاق اللبن طيبا، فإن الهزيمة ستصيّره مرّا سيئا ممزوجا بكل ما تحمله الهزيمة من دلالات الضعف والانكسار والأسى والتحسر"

والاستعارة الشمية في قوله: "معطرا بما يفوح من جوارب الأموات في الظهيرة،" فمعطرا تشي بالرائحة الزكية، غير أن الشاعر انزاح عن المعيار، بأن أسند لها رائحة الجوارب الكريهة. ويضعّف من نتانتها بإضافة الأموات التي غالبا ما تنبعث منها الروائح الكريهة، ولا يكتفي بذلك بل يضيف وقت الظهيرة التي توحي بالحرارة مما يساعد على تكثيف الروائح الكريهة وانتشارها.

وإن تغايرت هذه الاستعارات وتعددت أنماطها لتشكل الحيز البصري والسمعي واللمسي والذوقي والشمي، فكل « حيز يفضي إلى حيز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار وتجزئها إلى تركيبات»"[1]"، غير أنها سرعان ما تنصهر ضمن بوتقة جامعة وتلتحم في لحمة واحدة لتؤدي دلالات الانكسار والضعف والانهزام والجمود والموت والفناء ....؟!

[1]– مرتاض عبد الملك ، تحليل قصيدة أشجان يمينة، ص.113.

وعليه تصبح القصيدة أيقونة لواقع الأمة العربية، حيث نصغي إلى آهات خيبتها ونشاهد ملامح انكسارها ونلامس جمودها واهتزاز وجودها ونتذوق مرارة انهزامها ونشتم رائحة ضعفها وتلاشيها وموتها.

وإذا كان **عفيفي** قد استدعى في هذه القصيدة جميع الحواس، ليشكل عبرها الأيقنة الاستعارية للخطاب الشعري، فإن حضورها يتفاوت من قصيدة لأخرى، حسب مقتضيات الخطاب ودورها في إبراز دلالاته، فمثلا في قصيدته "**تجسد**""[1]موازاة مع العنوان تسيطر الاستعارة اللمسية، إذ تغدو حاسة اللمس المحور الأساس في هيكلة القصيدة، أما قصيدة "**تكوين**""[2]"، فتصبح فيها الاستعارة البصرية هي العنصر الرئيس وأما الاستعارة الصوتية السمعية، فيكثر ورودها في القصائد التي ترتكز على الصوت والصدى مثل قصيدة "**مهرة الألوان المتداخلة**""[3]"، كما توجد قصائد يتساوى فيها حضور استعارتين أو أكثر مثل قصيدة "**عقم الاخضرار والتجسد**""[4]" بحسب العنوان الذي يشي بالاستعارة البصرية والاستعارة اللمسية.

وفي المجمل الحاصل ننتهي إلى دور الاستعارة في تمثيل الخطاب أيقونيا، وتوسيع حيزه الشعري عبر ما تتيحه مدركات الحواس من تنوع في الاستعارات والتي تتظافر في تواشج يشي بدلالة محددة.

وإن كانت نصوصه حافلة بالتوترات والتناقضات وأيقونة التغاير والتضاد، فإن « النص المشوش أيقونة قصد»"[5]" على ما يعانيه من تناقضات واقعه وما يكابده من حضور متوتر بين الكائن والممكن.

---

[1]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.183.

[2]– المصدرنفسه، ص.138.

[3]– المصدرنفسه، ص.262.

[4]–المصدر نفسه، ص.10.

[5]– ريفاتير ميكائيل، دلائليات الشعر، ترجمة معتصم محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1997، ص.246.

المبحث الثالث
دلالات التهجين الاستعاري

1-دلالات استعارة الشخصيات

2- دلالات استعارة الصيغ والخطابات

دلالات التهجين الاستعاري:

ينهض الخطاب الشعري على هجنة التشكل عبر استعارة تراكيب مختلفة وأنماط متعددة من خطابات مغايرة « إنه مجال لتقاطع عدة شفرات، أي تقاطع وتفسح عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية»"[1]"، وتطلق "**جوليا كريستيفا**" على هذه العملية مصطلح "**التناص**" الذي ما هو إلا « عبارة عن استعارة موسعة»"[2]" من شخصيات وأساطير وخطابات وصيغ ورموز، تُسهم في إثراء الخطاب وتوسيع دلالاته وتوالدها.

من هنا تكون الاستعارة أداة فعّالة في تشكيل خطاب"**محمد عفيفي مطر**" الشعري وإنتاج دلالاته، عبر ما تتيحه من تواصلات وما تؤديه من علاقات، ليغدو نسيجا « من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»"[3]" دينية، تاريخية، فلسفية، تراثية، أسطورية والتي سنحاول ترصيفها وإدراك دلالاتها بالتصنيف التالي:

1- دلالات استعارة الشخصيات:

تحفل خطابات "**عفيفي مطر**" بحضور مكثف للشخصيات والتي يستعيرها لما تنطوي عليه من مشابهة بينها وبين ما يود الدلالة عليه، حيث تجسّد الصراع بين (الكائن / الممكن) (الواقع/ الحلم) (الأمة العربية بهزائمها وانتكاساتها..) و(ما يطمح إليه من إصلاح وتغيير وحرية ووحدة)، وبذلك تصبح صدى للواقع بشخصياته التي تكرس للهزائم أو التي تُعادي الواقع وتمارس فعل الهدّم وإعادة الخلق بشخصياته أو قناعا لرغبته في التجديد والتغيير.

---

[1]- كريستيفا جوليا ، علم النص، ص.78.

[2]- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي البلاغي ــ دراسة نظرية وتطبيقيةــ إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص.104.

[3]- بارث رولان، درس السيمولوجيا، تر. عبد العالي بن عبد السلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1986، ص.85.

وعليه تغدو هذه الشخصيات فوانيس تضيء عتمات الخطاب وتفضّ مغاليقه وتفجّر طاقاته الدلالية، إذ يستثمرها بكيفية ملائمة ومتنوعة من فلسفية ودينية وأسطورية ... .

أ- الشخصيات الفلسفية:

يستدعي "**عفيفي مطر**" في خطاباته العديد من الشخصيات الفلسفية اليونانية منها والإسلامية، ولا ريب في ذلك إن كان قد هرع منذ بداياته إلى كتب المنطق والفلسفة يكرع من معارفها وينهل من معينها الحكمة ونشوة التساؤل"*".

ويعد "**الأمبيذواقليسي**""**" من أهم الشخصيات التي شكلت المحور الأساس في خطاباته الشعرية، إذ حمل عنوان ديوانه الثالث "**ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي**" فنسج بملامحها خيوط خطاباته، ونفخ من روحها في جسد قصائده، وتأثر بسحره في سيرته وتوحد معه، إذ امتد ليشمل جميع أعماله، بحيث يتعذر التفريق بينهما، لأنه « وضعه كقناع له، فهو يكتشف فيه وجهه ويرى في ملامحه صورته، بعد تأويله كما يشتهي، وعندئذ لا يستعير صوته بل يعيره رؤيته، إنّه لا يحتمي به ليقول ما يريد، بل يجذبه إلى دنياه ويلبسه ثوبه، فتصبح أنا قناعا له ....»"[1]"، لأنه وجد فيه السبيل إلى

---

*- يصرح **عفيفي مطر** في حوار له أن" أهم كتاب أثر فيّ هو **نيتشه** (....)، وكانت كتب المناهج الدراسية في الفلسفة والمنطق وعلم النفس هي البداية إلى النزوع نحو الفلسفة، فوقفت مبهورا إلى هيراقليطس، وناره الكونية، ثم انتقلت إلى الصوفية والفكر الرياضي والموسيقى ، فانفتحت أمامي كل الأبواب المضيئة، أهم كتاب قرأته في تلك المرحلة، هو كتاب **(دروس في تاريخ الفلسفة) لديكارت وبيكون**» **حوار يوم:2007/02/12**
WWW.alHah.com

- **الأمبيذوقليسي Empedocles (490-430 ق.م) كان فيلسوفا يونانيا قبل **سقراط**، تشتهر فلسفته بكونها أصل نظرية نشأة الكون من العناصر الأربع **(الماء، النار، الهواء، التراب)**، اخترع قوى الحب والصراع التي تعمل في زعمه على احداث المزج والفصل بين العناصر، تأثر **بفيتاغورث** وساند مبدأ تناسخ الأرواح، كان مولده من أسرة غنية مولعة بسباق الخيل، اعتقد بألوهيته قبل الولادة، مارس السحر، الطب،الهندسة، العشر، واخترع أصول البلاغة، وكانت له كتب في الطبيعة. هناك من يعتقد أن تزامن مع النبي **داوود ــ عليه السلام** ــوأخذ الحكمة من **لقمان الحكيم** بالشام، ومن ثم عاد لليونان. **موسوعة المعرفة**
WWW.marefa.org

[1]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.47،48.

الخلاص من معاناته والرفيق في إعادة بنينة واقعه وتخلقه ولا قبل لنا أن نورد جميع تناصاته معه، وإنّما نورد نبذات للتدليل، ومن ذلك قصيدته "**أترك لكم**""[1]"

أترك خفي على الرمال
خلاصة المقال
علامة على حوار الكون والفساد
وشارة من جوهرية الحب الذي يفصل
والكراهة التي توصل
والفجاءة التي تسوقها الدهشة بارتحالي
أترك في قصيدة الطبيعة
طفولة ما عشتها وقمرا منسحقا في تلك الفجيعة
يمامة تسرقها من أضلعي سنابل الأحزان
أترك في الرماد
شجيرة من غبطتي المحترقة
والشمس في سمائها الضيقة الوسيعة
أتركها وديعة معلقة
في مخلب الظلمة والسكوت
أترك في العبور
خفي ... فوق ظلمة العصور
علامة على فجاءة ارتحالي
-في الأرض- نحو النور-

تمثل حضورا تاما لقناع "**أمبيذواقليسي**"، الذي عرف برفضه لفوضى واقعه ورغبته في التغيير وإعادة هيكلته ببحثه عن قوى تساعد على الانقلاب وقد استعاره الشاعر ليكثف من دلالات رفضه لواقع الأمة العربية ورغبته في الإصلاح وإعادة البناء، ومن العلامات الدالة على استدعائه "**خفّي**"، حيث كان "**أمبيذواقليسي**"، يرتدي "**خفا ذهبيا**" اعتقادا منه بفرادته وألوهيته وتميزه عن سواه ويسند الشاعر لكلمة "**خفيّ**" على الرمال دلالة على الأمة العربية "**حوار الكون والفساد**"، تحدث "**أمبيذواقليسي**"

[1]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي،ص.112.

عن ظاهرتي الكون والفساد التي تحدث نتيجة لتجاذب وتنافر العناصر الأربعة "**الماء، النار، الهواء، التراب**" التي تعد أصل نظرية نشأة الكون ومحور فلسفته وبذلك تكون دالة على الفساد والحاجة إلى التغيير وإعادة الخلق.

"**الحب الذي يفصل والكراهة التي توصل**"، إذا كان "**أمبيذواقليسي**"، يعتقد أن قوى الحب هي التي تسبب وصل العناصر بينما تسهم قوى الكراهية في انفصالها، فإن التناص هنا عكسي كما يصفه "**محمد السرغيني**""[1]" دلالة على واقع الأمة العربية حيث اختلت الموازين وتغيرت القيم، وعمّ الفساد وذاع الزيف، فمن نحبهم ننفصل عنهم ومن نكرههم نتواصل معهم.

"**والفجاءة التي تسوقها الدهشة يارتحالي**" تدل على الجدل القائم حول رحيل "**أمبيذواقليسي**"، وغرابة الروايات التي وردت حول ذلك أشهرها، أنه رمى بنفسه في بركان "**أثينا**" ليتعرف على سر الأرض، وهنا تدل على ارتحال الشاعر إلى عالمه الآخر (ما ينبغي أن يكون) وضرورة إعادة الخلق.

"**قصيدة الطبيعة**" من أهم مؤلفات "**أمبيذواقليسي**"، مكونة من 470 بيت . وتدل على فوضى الواقع واختلال الموازين وعدم التشكل والكائنات المشوهة والممسوخة وتواشج المخلوقات وقد استعار الشاعر بعضا منها في مدخل ديوانه، دلالة على مرحلة الهيولي والتشكل للواقع.

وإذا كان الشاعر في بداية قصيدته، قد جعل خفه على الرمال الدالة على الواقع ففي هذا السطر الشعري، قد جعله فوق ظلمة العصور التي تضعف من دلالات سلبيته ذلك أن الظلام دال على: الظلم، العبودية، الانهزام، الضعف والموت، مما يدعو إلى انفلاته عن الواقع المهزوم وارتحاله صوب عالم مثالي، حيث أحلامه النوارنية هذا ما فعله رفيقه "**أمبيذواقليسي**" في رحلته المصيرية، حيث طارت خفاه مع بركان "**أثينا**"

[1]– ينظر، السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، المغرب، ط.01، 1987، ص.105.

علامة على ارتحاله من عالمه المنبوذ إلى عالم أحلامه النوارنية، حيث كان يعتقد بألوهيته.

كما تجلت ملامح هذه الشخصية في العديد من قصائده منها على سبيل التمثيل لا الحصر: قصيدة "**اشتهاء الملكة**"[1] في قوله: "**كنت وحدي برعما في ورق الفقر أغني**"، حيث كان "**أمبيذواقليسي**" يعتقد أنه كان في سالف أيامه شابا وفتاة "غصنا مزهرا" وطائرا وسمكة.

"**أقاليم الحواس**": يحتفي "**أمبيذواقليسي**" كثيرا بالحواس، التي يعتقد أنها مصدر المعرفة.

"**هيولي /بذر الكون/ وأن ألبس من ماء ونار وتراب وهواء**" الدالة على نشأة الكون وفوضى الواقع وحاجته إلى إعادة التشكيل.

أمّا مبدأ "**أمبيذواقليسي**" القائل بامتزاج الذكورة بالأنوثة، حيث كانا في بدئيتهما مجتمعين في جسد واحد، ثم انفصلا فقط تبناه "**عفيفي مطر**"، وجاءت الكثير من قصائده مطعّمة بحفاوة المزج بين المتدافع، مثلا في قوله:

المزج بين خلائق الذاكرة وزواج
ما ليس ذكرا بالأنثى ما ليس أنثى
بالذكر"[2]"

وترد قصيدته الموسومة بـــ "**تكوين**"[3]"لتكشف المراحل التي يعتقد "**الأمبيذواقليسي**" أنه مرّ بها في تخلقه، حيث كان نباتا فحيوانا ثم إنسانا وكان من

---

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.354،355.

[2]–المصدر نفسه، ص.80.

[3]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص.138.

المفترض أن يكون آلهة، لكنه تحوله إلى إنسان وهبط إلى الأرض، هذا ما يمثله قول **عفيفي:** "في قلبي تخضرّ، وأنا أهبط عبر فصول الأرض/ مندهشا تلمع في عيني سيماء الضيف... " وقد استعارها ليؤكد عدم ارتضائه قابعا في واقعه الذي لم يهبه سوى الهزائم والعار، ورغبته في التغيير والإصلاح والانتصار للحقيقة والحرية بالارتحال إلى أحلامه للاتصال بما يرنو إلى بلوغه.

كما يكشف **المقطع الخامس عشر** من قصيدته "**خطوات مقتعلة ــ أغنيات متجول**""[1]" نظرة "**أمبيذواقليسي**" إلى "الدم" الذي يعتقد أنه من العناصر الأربعة لنشأة الكون **(النار، الماء، الهواء، التراب)** في قوله: تسألني الدماء في العروق/ عن فلك البروق يغرس في عناصر الأرض خناجر "السّواد" ←———— التراب
يربط بين الطحلب البري والهواء———←الهواء
العرس في قريتنا والقمر المضاء ———←النار
يربط بين البحر والجذور_____ ← البحر

يؤدي ما سلف ضرورة إعادة بنينة الواقع، وفي المجمل الحاصل ترد استعارة الشاعر لملامح لشخصية **الأمبيذواقليسي** لتوارد مُمكنات التواشج بينهما، حيث يكابد الانفصام لازدواجية حضوره بين الواقع الدّال على الآلام، وشدّ رحاله إلى عالم المثل والأحلام ولن يتأتى ذلك إلا بإعادة الخلق.

وإذا عرجنا إلى الفلسفة الإسلامية، نُلفي تواصل **عفيفي** بها إذ يستعير "**السّهروردي**""*" ،**الإشراقيون، الهرامسة**"**" **والعرفاء**"***"، ليمارس من خللهم فعل

---

[1]- المصدر نفسه ، ص.20.

*- **السّهروردي** (545 هـ-586هـ) هو يحي ين حبش ين أمبرك، كنيته أبو الفتوح ولقبه شهاب الدين، فيلسوف إسلامي كردي، صاحب الفسفة الإشراقية الإسلامية التي تعني الوصول إلى المعرفة الحقيقية، جمع بين المتناقضات في حياته، ورفض الظلم وخرج عن الواقع، فدفع ثمن آرائه، فمات مقتولا على يد السلطة.

**- الهرامسة: تتمثل دعوتهم في الجمع بين الفلسفة والدين والعلم.

***- العرفاء: طالبوا بالمزج بين الدين والأساطير والعلم.

المروق عن الواقع والدعوة إلى التغيير ، وتكريس أمانيه وأحلامه في العالم الإشراقي النوراني، حيث:

الإشراقيون والهرامسة والعرفاء
يقيمون وليمة الجدل النوري
السّهروردي يتنفس ملء الفضاء
ويقسم الخبز والسمك النيلي المفضض
ويأكل ملء الفوضى ويشرب ملء
الفيض الذي لا ينقطع
الهرامسة ينسجون بردة السمع
والطرب ويغرسونها للقبيلة النبيلة"[1]"

وبذلك تكون هذه السطور دالة على معراج الشاعر إلى زمن الحلم، حيث الإشراق ← النور ← الحق ← العدل ← النصر ← الحرية ← الوحدة...

وإذا كانت هذه الشخصيات التي عرج عليها توصيفنا تشي بزمن الحلم، حيث يتقمص الشاعر أدوارها للتغيير والإصلاح، ففي قصيدته "**تصادم أقدار**""[2]"، يورد شخصيتين على سبيل الصراع "**الحاكم بأمر الله**" الذي يوحي بالواقع، إذ يمثل متسلطيه من الحكام والخونة والعداء و"**الحسن بن الهيثم**" الذي رفض الانصياع للسلطة وانفلت عن هذا الواقع بإدّعائه الجنون، وقد سار على دربه **عفيفي** الذي يتأبى الخضوع للواقع، ويعادي الانقياد للسلطة. وترد هذه القصيدة ضمن مجموعة كاملة حملت عنوان "**عن الحسن بن الهيثم**""[3]"، والتي تكرر فيها لفظ النهر (الصوت المحاصر حينما قابلني النهر سقاني/ حلم أحلم الليلة أني جسد يطفو على النهر غريقا/ مناجاة إلى النهر أيها النهر انتظرني/ خيانة النهر أيها النهر الذي كنت أراه....)،

---

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص.81.

[2]– المصدر نفسه، ص.276.

[3]– ينظر، عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، من ص.256 إلى ص. 294.

حيث حاول "**الحسن بن الهيثم**" تغيير مجرى نهر النيل مصرحا: « لو كنت بمصر لعملت في نيلها عملا يحصل به النفع»، فاستدعاه الحاكم لهذه الغاية، إلاّ أنّه فشل في ذلك. وهذه الحادثة تتناص مع رغبة **عفيفي** في تغيير مجرى واقعه نحو الخصب والنماء والتجدد... والحياة، وفشله في ذلك لانعدام ممكنات التغيير.

ب- الشخصيات الدينية:

سيطرت على **عفيفي مطر** ثنائية "**الهدم/إعادة البناء**" ، فالتفت إلى ما أمطره الزمن الغابر من شخصيات دينية ، مقلبا في أوراق أجداده عن نموذج فريد، منقبا في سيرة أسلافه عمن يعيد لهذه الأمة مجدها التليد.

فاستنجد بعدل **الفاروق** "**عمر بن الخطاب رضي الله عنه**"، و بحكمه الراشد، إذ وجد فيه السبيل للخلاص من تردي الواقع واسترداد الحق فيه وتوحيد انقساماته وبذلك يُكثف من دلالات التشظي والانشطار والضياع ...، ومن ثم إلحاحية التغيير.

من هنا تنكر الشاعر بزيه، إذ بسط قناعه على العديد من قصائده ولاسيما في "**شهادة البكاء في زمن الضحك**"، إذ استدعاه وفق مراحل ترد على هذا النحو من التعداد:

1- مرحلة ما قبل الإسلام (الضياع والتشتت):

وتتجلى في (**"تطوحات عمر" انقسامات وإسقاطات 22-04-1967/25-11-1967**)"[1]"، والتي تجسد للانفصام بين الحق والباطل، الضياع والتشتت، البحث الدائب عن الحقيقة، وبذلك توحي بانقسامات الواقع وضياعه وتشتته وتلاشيه بهزائمه وانكساراته ومن ثمّ البحث عن منجى وملجأ.

ومن الإشارات الدالة على ذلك قوله:

[1]-عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجد الأمبيذ واقليسي، ص.389.

هذا خراج السنة الجائعة اليتيمة
اللقحة التي تزيد في ضروعها غمائم الخير ويحبل
السنبل والكروم
قد جوعت صغارها وانطفأت في ليلها النجوم
وهذه قريش
من بعد أن تحملت أمانة السقاية"[1]"
هذا حصاد القهر

وبذلك تشي بالجوع الذي ينخر الجسد العربي، سواء أكان ماديا أم معنويا وبقراءة عكسية نرتحل إلى زمن "**عمر بن الخطاب رضي الله عنه**"، المناهض للزمن الراهن؟

وكذلك قوله:
الهوة التي يسكنها الإنسان
تزوجت وحشتها من جوعه
وليلها من رعبه

الهوة التي يحفرها الإنسان

الهوة التي تمتد كي تضيق
متى يعبرها الإنسان!!"[2]"

"فعبور الهوة" يشير على بحث "**عمر بن الخطاب رضي الله عنه**" عن الحقيقة وفي ذلك صدى لبحث الأمة عن خلاصها.

2- مرحلة الخلاص والانتقال:

[1]- المصدر نفسه ، ص. 393،394.

[2]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص. 403،404.

حيث خلاصه واتصاله بالحقيقة، وهو قناع للمخلص الذي يحاول التغيير والإصلاح، وقد جسد ذلك في "**تحريضات عمر**""[1]" قائلا:

كنت أدبر المؤامرة
أحمل عزاي من العجوة في المخلاة
أبحث عن كفارة
تجعلني محرر العبارة
أخرج ما صنعته من عجوة في هيئة الإله
آكله من سغب لم تفلح الصلات
في رده .... أنتظر القيامة

مونولوغ:

ها أنت يا عمر
تحمل فيك جثة القضاء والقدر
تحمل فيك صنعة الخلق وقدرة التهديم

وبذا يسهم في تخليص الأمة من عذاباتها وانتكاساتها بإعادة هيكلتها وتخلقها.

3- مرحلة مقتله:

تشي بفشل المخلص في التوحيد ، كما توحي بالهزائم والانتكاسات وتمثلها مجموعته "**طقوس مقتل عمر**""[2]"، فقصيدة "**صوت عن الفضول**""[3]"، تشير إلى حرب النكسة وتلا شي حلم توحيد الأمة (تجهض في مصائر الرجال، نوافذ الدموع، زهرها الحمر في حرائق الحرب، بالصمت والخيانة)، كما تتكرر فيها عبارة "**تحدثي يا شجرة**"، التي ترمز إلى أرض فلسطين والحرب العربية مع اليهود، يوم ينطق الحجر

---

[1]- المصدر نفسه، ص. 414،412.

[2]- عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص.433.

[3]- المصدر نفسه، ص.434.

والشجر ويتحقق النصر والوحدة، غير أن هذه الشجرة لن تتحدث هنا سوى عن الهزائم والانتكاسات والخيانات...وبذلك تخيب أفق توقع القارئ!!؟؟

4- مرثية عمر"[1]":

توحي كسابقتها بخيبة الأمل وضياع الحلم، وتوالي انتكاسات الأمة وسيرورة انقساماتها، كما استدعى "عفيفي مطر" حادثة الإسراء والمعراج للرسول ــ **صلى الله عليه وسلم** ــ حيث عرج به من عالم أرضي مادي إلى عالم روحي ساموي في قوله:

فعرفت أني على المعراج أتمشى في
مقصورة اليقين الأوحد"[2]"

وبذلك نوحي بانتقال الشاعر من عالم أرضي متدنّي (واقع الأمة العربية) إلى عالم روحي متسامي (ما ينبغي أن تكون عليه الأمة العربية)، حيث: الحق، العدل، الحرية والوحدة... .

ج- الشخصيات الأسطورية:

يستدعي "**عفيفي مطر**" شخصيات أسطورية متعددة كـــ"**ترزياس**" **العقاب الألهي اليمامة الزرقاء، المسيح، أبو الهول، الطوطم، وأسطورة بوابة طليلة، تحوت، السُّعلاة...** بحيث تسهم في تشكيل خطابه الشعري وإنتاج دلالاته.

يستعير "**تزرياس**" في قصيدته الموسومة بـــ"**أمام المرآة** " **مونولوغ**"، الذي كان مزيجا من الذكورة والأنوثة ومن ثمّ تصبح دلالة على فوضى الواقع وتخلقه العشوائي

[1]- المصدر نفسه، ص.454.

[2]- المصدر نفسه، ص.81.

وللدلالات نفسها يستعير "**أبو الهول**""[1]"، الذي يملك جسد أسد ورأس إنسان وتخول له مهمة حراسة المقابر والمعابد.

كما يتناص مع الأسطورة اليونانية القديمة "**العقاب الإلهي المجنح**""[2]" التي تصور الصراع بين الحرية والعبودية، القوة والضعف، الحق والباطل، ما يعانيه الإنسان العربي من انكسار وانهزام، وما يطمح إليه من تجدد وتحرر، حيث يختطف الضعفاء خدمة للقوى الظالمة المستبدة "**الإله زوس**"، وهذه الأسطورة توحي بضعف الإنسان العربي وهشاشة وجوده وانكسار حضوره والصراع بين الحق والباطل.

بينما يستعير أسطورة "**زرقاء اليمامة**" في العديد من قصائده، إمّا تصريحا وإمّا تضمينا، ومن ذلك قصيدته **(اليمامة الدامية من رؤيا 1964)**، وإذا كانت "**زرقاء اليمامة**" أنذرت قبيلتها بالحرب قبل وقوعها بثلاث أيام، ففي هذه القصيدة تصبح هذه اليمامة دامية، إذ تتبّأت بالهزيمة والانكسار والموت والفناء .... في حرب النكسة 1967، قبل حدوثها بثلاث سنوات **(رؤيا 1964)**.

وتعد قصيدته "**بوابة طليلة**""[3]" استعارة لأسطورة أندلسية، حيث قام أحد الملوك اليونانيين بوضع طلسم في تابوت، وجعله في أحد بيوت **مدينة طليلة** لحمايتها من الاحتلال وأوصى كل من يأتي بعده بحماية الطلسم ووضع الأقفال لسلامته، غير أن "**الملك لذريق**" خالق الوصية، فسقطت "**طليلة**" وضاع الحكم وهي توحي بأسباب ضياع الأمة العربية، حيث خالفت وصية الأسلاف وضيعت تراث الأجداد.

---

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص.144.

[2]– المصدر نفسه، ص.61.

[3]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي،ص. 231.

وتكون هذه الأساطير وغيرها كثير « محاولة لتجاوز الواقع، الذي يرفضه واستيجاد للعالم البديل عبر إسقاطات الأبطال الأسطوريين»"[1]" وقد شكلت محورا رئيسا في الكشف عن دلالات الخطاب وتوالدها.

2- دلالات استعارة الصيغ والخطابات:

ينهض خطاب **عفيفي** الشعري على فسيفسائية التشكل من خلال الصيغ البانية والخطابات المؤدية إلى هيكلة قوامه، ذلك أن « كل ما هو بنائي في أية بنية لفظية يكون بدون تغيير نوعا من الاستعارة»"[2]" تُسهم في إنتاج الدلالات وتوسيعها.

أ- دلالة استعارة الصيغ:

تُجلي خطابات **عفيفي مطر** أنموذجا لإجرائية التداخل بين المتعدد من الصيغ من حوار وحكي وسرد، إذ يستعيرها من آليات الخطاب النثري، مُحدثا فعل التكريس لمسألة التهجين.

✓ **استعارة صيغ الحوار:**

تطالعنا جملة من قصائد **عفيفي مطر** في صيغ من الحوار الذي يتيح لها مكنة مضارعة الفنون الدرامية، فتتهيّأ في مشاهد مسرحية ومن ذلك: **الشاهد والقضية، أمام المرآة "مونولوغ"، الصوت المحاصر، تصادم أقدار، مصادرات على مصير تحريضات عمر، تطهير مسرحي،** فتتكشّف عتمات الخطاب وتتفتق دلالاته، عبر ما تمارسه الذات من البوح بأسرارها والإفصاح عن مكنوناتها في محاورتها لمُخاطبها أو ذاتها وبذلك ينقسم الحوار إلى خارجي وداخلي.

✓ **1- الحوار الخارجي:**

---

[1]- عزام محمد، الحداثة الشعرية، ص136.

[2]- فراي نور ثروب، تشريح النقد، تر. صبحي محي الدين، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص.483.

في قصيدته الموسومة بـــ"**شكوك**""[1]" يفتتح مشهده الحواري بصوت يستعير فيه ملامح "**أمبيذ واقليسي**" (سفري، منجم الكيمياء، التحول الأخير، تنجلي في دمي روابط الأشياء، العناصر المفككة، النار ترتمي، تنقلب الفروع في الجذور، الماء في دمي، يشتعل الهواء، التحول الأخير، الوجه الممسوخة الملونة)، ليجسد من خلله فشله في التغيير ، والوصول إلى ما ظل يحلم به، ذلك أن "**أمبيذ واقليسي**" ظل رافضا لواقعه حالما بالسفر إلى عالمه الأول النوراني، هذا ما يكشفه قوله: سفري الضرير←ظلام←انهزام←عبودية←موت، غير أنه يظل معتقدا بتحوله الأخير (أنتظر التحول الأخير) إلى إله ورحلته النورانية إلى العالم الآخر، وفي هذا إيحاء على إيمان الشاعر بتحول واقعه وتحقيق ما يصبو إليه يوما ما وهو ما وعد به الرحمن يوم ينطق الحجر والشجر ويعاد بعث أمة عربية إسلامية موحدة، تحت راية حكم راشد على عهد النبوة"*"، بينما يتجلى محاوره في مجموعة من الرجال والنساء تحاول التخفيف من آلام الشاعر وحسرته على فشله في تحقيق ما يصبو إليه (لا تبتئس يا أيها المقتول) والشمس التي هي رمز لما يحلم به ،لا تموت إلا لتتبعث من جديد وهذا ما قضى به الناموس الرباني في قوله تعالى: ﴿ وَتِلْكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ﴾"[2]".

فالأمة العربية الإسلامية ما غابت واضمحلت إلا لتتبعث من جديد (فالشمس في مناسك الأفول/ تموت كي تولد– في طقوسها – الفصول)، وإذا كان هذا الصوت لا يخالف الشاعر وإنما يسايره مؤكدا لأفكاره. وفي ذلك دلالة نفسية على إيمان الشاعر العميق و ثباته العجيب وتصميمه المتجدد على بلوغ الأهداف الكبرى (انتظر التحول الأخير)، وتضعيفا لهذه الدلالة جعل الصوت المحاور له في ثنائية ضدية (الذكر/ الأنثى)، يعاود الصوت الظهور من جديد مهووسا بحلمه، وبإعادة تخلقه ويراوده شك

---

[1]– عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.34.

*– هذا ما ورد في الكثير من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث تؤكد أن آخر زمن هذه الأمة سيكون على ما كان أولها.

[2]–سورة آل عمران، رقم الآية 140.

الانبعاث في هيئة منفصلة عن تراث الأمة العربية منقطعة الوصال عن أصولها الإسلامية (واغتسلت ذاكرتي)، فيقاطعه الصوت المقابل مبددا شكه، مُقرا بتوارد موالج الاتصال وإن تعددت بواعث الانفصال (فالقطع من هنا والوصل من هناك).

غير أن الشاعر ما يزال ينتابه الشك في تغيير واقعه وإعادة بنائه وموقعه البيني بين عالمين؛ عالم يهرب منه وعالم يهرب إليه، فيبدي خوفه من التخلق الفوضوي المتدافع: (النار/ الرطوبة) (العقم/ الخصوبة) (الصعود/ الهبوط)، ولا تملك "جماعة الرجال والنساء"، إلا التعجب من موقفه. وفي ذلك تفنيد لرأيه (ماذا حصدت من سنابل الألم/ حتى تموت هاربا؟!).

وتبعا لذلك يحاول الشاعر تبرير أسباب شكه وتردد وخوفه، والتي يحصرها في الخيانات المتكررة (تخونني)، وعدم استعداد الشعب للتغيير (البشر الفانين)، وللخطابات الجوفاء المطعمة بالخبث والنفاق. ولأنّ الصوت الآخر يرفض ترسيخ اعتقاده، ويحاول تبديد ظنونه، حتى يكون مؤهلا للتغيير ويتمكن من تحقيق حلمه، يبحث له عن أسباب مغايرة (لعله انتظارك الطويل للسنة الفادحة الكئيبة). إلاّ أنّ الشاعر ثابت على يقينه متشبث بشكه، إيمانا منه بغياب ممكنات التغيير والإصلاح في اللحظة الراهنة وإن كان ذلك واقع في زمن لاحق لا محالة.

وفي ضوء هذا التحليل تتأتى لنا مكنة تحديد الدلالات العقلية والعاطفية والنفسية من خلل استعارة الشاعر أنوات أخرى يحاورها.

✓ 2- الحوار الخارجي (المونولوغ):

يستثمره **عفيفي** بصفة مكثفة جواباً عبره أصقاعه النفسية، جوّالا معه عوالمه الحلمية، فتتفتق مكبوتاته وتتكشف مكنوناته.

وسنقتصر في تحليلنا عل "**المونولوغ**" الوارد في قصيدة "**تحريضات عمر**" والذي يمثل هاجسه في التغييروحلمه في الإصلاح وصراعه بين الكائن والممكن. وربما يكون الحافز في رفض الواقع وإعادة بنينته والوقود الذي يستمد منه استماتته وسيرورة مساره **(ها أنت يا عمر/ تحمل فيك جثة القضاء والقدر/ تحمل فيك صنعة الخلق وقدرة التهديم)**، كما يصبح محاولة لاسترجاع الذات للمواقف التي مرت بها بقراءة مستبصرة، تقف على الأسباب والنتائج، حيث نجد قول الشاعر:

أخرج أول الشاب جائع
تتركني رواحلي في رحلة الصيف ورحلة الشتاء

اليوم لن تشملني السكينة
بغير أن تضربني في مقتلي خناجر الضغينة

وجاء "**المونولوغ**" على النحو التالي:

ها أنت يا عمر
تخرج في رائعة النهار
مستعديا عليك اللؤم والغيلة
صارخا في البشر الحجار
أن يرحموك من غوائل العروق
أن يقتدر بدمك المحروق

وقد تفضح الذات ذاتها وتميط لثام تقنعها بأن تكثف حقيقة نواياها، حيث يقول:

أردت لو وضعت في يد السيد مقود العبد
وفي يد العبد مفاتح الوصاية

بينما يصرح في المونولوغ:

ها أنت يا عمر
تثير ما استكن في وجوههم من صلف مقيت
ليدفعوا عليك من تجارة النذالة

من هنا يغدو المنولوغ سبيلا في الكشف عن التضارب الباطن، الذي ليس سوى صدى للصراعات الخارجية، التي تكتوي بسعيرها الذات العربية، كما يصبح المنجي من قهر الواقع وتسلطه والملجأ حين تتلاشى مكامن التموضُع، وبذا يعد بمثابة ومضات تضيء دلالات الخطاب.

✓ **استعارة صيغ السرد:**

يتعالق ضمن خطاب **عفيفي** النثري بالشعري من جهة ما تتيحه إجرائية السرد بحيث ترد قصائده مطعمة بصيغ سردية وفق ما يُسهم في إنتاج الدلالات وكثيرة هي القصائد التي تبرز هذه الفعالية، ومن ذلك قصيدته "**عذاب الأحجار**""[1]"، والتي ما كان للشاعر توصيف أحوالها والإخبار عن وقائعها ونقل آهاتها وتأوهاتها، إلاّ بإجرائية سردية في هيئة تراتبية وسيرورة متوالية، تنظّم أحداثها وتُجلي ملامحها (كل صخرة دورت قشرتها نار الكهوف/ عجنت طينتها الشمس ولفتها خيوط المطرة/ دحرجتها عجلات.../ فهي أرجاء.../ وهي وجه ناعم.../ وهي للأرض غناء.../ وهي لي موطن ....)، وفي ذلك تساوق بدلالة العنوان "**عذاب الأحجار**"، ومن ثمّ تأدية دلالات القصيدة وإثرائها.

✓ **استعارة صيغ الحكي:**

ينهض خطاب **عفيفي** على غرابة الحكي، حيث ترد قصائده في هيئة حكايات نتعشّق سماعها وتتشوّق لأحداثها، فنتكشَف المغزى منها ونتشوّف الدلالات عبرها فمثلا تحكي إحدى قصائده حكاية "**زائر الليل**""[2]" الذي (كانت عيناه الخضروان/ حلما يتخبط في أسفلت الشارع والجداران)، وقد (ألقى حبل حصان المطر الأخضر في أوتاد البرق/ وتسلل عبر الغيم/ ليزور النوم الراقد في سرر الأطفال/ يطعمهم أو يسقيهم من

[1]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.266.

[2]– عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي ، ص.195.

ساقية/ العشب الأخضر والأشعار/ كانت قدماه الطيبتان والجسد المرتعش العريان/ يتسلح فوق صواري الليل/ وانغرست في جبينه عواميد الصوان/ فانطرح على أطراف الأسطح والأبراج مصلوبا ينزف/ تنهشه قطط الظلماء ...) .

وركحا على ما سلف، تكون استعارة صيغة الحكي مناسبة لعنوان القصيدة، الذي ما هو إلا عنوان لحكاية **(زائر الليل)**، كما تُسهم في إنتاج دلالة القصيدة، بحيث توحي بحكاية المنقذ الذي يحاول تغيير الواقع المظلم، المتعفن...، حيث العبودية والفناء:

(زائر الليل ← الظلام ← العبودية ← الموت)، وتحويله على مسار آخر، صوب الخصب والنماء والحياة (عيناه الخضروان ← الخصب ← النماء ← الحياة)، بحيث يحقق الحلم هذه بالوحدة والحرية (حلما يتخبط في أسفلت الشارع والجدران). وعليه راح يبذل قواه في إعادة البناء والتجديد (يزور النوم/ يطعمهم أو يسقيهم...)، غير أنّه فشل في مسعاه، إذ انعدمت له ممكنات الفلاح (يتسلخ فوق صوراي الليل)، (مصلوبا بنزف تنهشه قطط الظلماء)، والقصيدة في كليتها استعارة حيث الليل استعارة للواقع والزائر استعارة للمنقذ الذي يرنو للتغيير.

ب- دلالة استعارة الخطابات:

تتبنين خطابات شاعر المتواشجات على أمشاج من الخطابات، التي تؤدي إلى توالد الدلالات لتعدد أنماطها من دينية، وفلسفية، وشعبية ... .

✓ **استعارة الخطاب الديني:**

ظل **عفيفي** طوال مسيرته الشعرية، ينهل من معين **كتاب الله المقدس**، وينضح من فيض إشراقاته، ولا ريب في ذلك إن كان قد تعشّق سماعه وتلذّذ نطقه وتمطّق استحلابه منذ رضاعته الأولى له مع حليب الأم، ويمكننا إلقاء الضوء على بعض من ذلك في مجموعته "**إيقاعات مرئية من حدائق الصوت والصدى**""[1]"، بحيث تكون

[1]- عفيفي مطر، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، ص.367.

حدائق الصوت استعارة للخطاب الديني، تحمل "**حدائق الصدى**" دلالة الواقع وقد حوت عدد من القصائد بعناوين "**سور من القرآن الكريم**" منها: "فاتحة، معوذة، إيلاف، تطفيف" حتى يكثف من دلالات سلبية الواقع وحاجته إلى التغيير والإصلاح، ولن يتحقق ذلك إلاّ بالعودة إلى "**كتاب الله**" كما تكشف عن حلمه بقيام أمة إسلامية حرة وموحدة.

كثيرة هي القصائد التي تجلي هذا المسعى وسنكتفي بالإشارة إلى شذرة توضح دلالة الصراع بين "الكائن/ الواقع" و"الممكن /الحلم"، حيث يكرر في قصيدته الموسومة بـــ "**كتاب المنفى والمدينة**"، قوله:

سلام هي حتى مشرق النوم....

سلام/

وبذلك يتناص مع الآية القرآنية ﴿ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴾"[1]" من **سورة القدر** التي توحي بتنزل القرآن على **محمد صلى الله عليه وسلم**، فتكون ليلة القدر الفاصل بين زمنين أو مرحلتين؛ مرحلة العبودية ←— الظلام ←— الجهل←— الضياع←— الضعف←— الانهزام.

ومرحلة الحرية←— النور ←— العلم ←— إثبات الوجود ←— القوة ←——— الانتصار، أي انتصارا للحق على الباطل. والشاعر بانزياحه يؤكد عدم تحقق مبتغاه ومن ثمّ عدم تحقيق الحرية والانتصار وإحقاق الحق على الباطل، من هنا تصبح دالة على الواقع.

بينما يورد في المقطع نفسه:

سلام هي حتى مشرق النوم....

سلام/

الذي يحافظ على مرجعيته لأنّه ارتبطت بحلم الشاعر

✓ 1-استعارة الخطاب الفلسفي:

[1]- سورة القدر، الآية رقم 01.

يشكل هو الأخر ملمحا جوهريا في شعر **عفيفي**، حتى يمكننا القول أن خطابه الفلسفي لما يستحضره من نظريات ورؤى وخطابات الفلاسفة وبخاصة "**أمبيذواقليسي**" الذي تبسط خطاباته سلطتها في تدبيج نسيج قصائده (نظرية نشأة الكون من العناصر الأربعة "الماء، النار، الهواء، التراب"، الجمع بين المتناقضات، الحب والكراهية ظاهرتي الكون والفساد، مبدأ تناسخ الأرواح ، فعالية الإدراك عبر الحواس، تكوّن الدم من العناصر الأربعة، المزج بين الذكورة والأنوثة) ويشكل مدخل "**ملامح من الوجه الأمبيذوقليسي**""[1]" استعارة لأقوال "**الأمبيذواقليسي**" من "**قصيدة الطبيعة**"، حيث يقول: "برزت على الأرض رؤوس كثيرة بلا رقاب وهامت أذرع منفصلة بلا اكتف، وزاغت عيون وحيدة تشتاق إلى رؤوس وهامت أطراف بلا أنيس"، وإذا كان "**الأمبيذواقليسي**" بين من خللها أن البداية من الأجزاء وأنّه بفعل تأثير المحبة والخير تتوحد وتجتمع فيها بينها، فقد استعارها الشاعر دلالة على أن صلاح هذه الأمة، لن يتحقق إلا بصلاح الفرد وأن الوحدة الأمة العربية الإسلامية، لن تكون إلا بقدر انتشار المحبة والخير وفي هذا إيحاء لحديث **الرسول صلى الله عليه وسلم:** "مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم كمثل البنيان المرصوص يشد بعضه بعضا".

كما يستعير قوله بتناسخ الأرواح والمزج بين المخلوقات (حيوانات لها وجه البشر وبشر لهم رؤوس الحيوانات) دلالة على دمامة الواقع وفوضاه وضرورة إعادة تخلّقه، ولأن الواقع يفرض الانتفاض وضرورة الانتهاض، فإنّه يستلهم منه طقوس التغيير وإمكانية جعل (**الموسم جاف بعد غزير المطر**) وإمكانية تحويل (**الصيف الجاف انهارا تفيض من السماء**).

من هنا تغدو هذه الذات منبوذة في واقعها، مطرودة من عالمها بما فيه من ماء ونار وتراب وهواء. إنه المصير الحتمي لكل رافض لفوضى واقعه، حالم بتكريس مثاليته مؤمن بالخرق والتغيير !!؟؟

✓ 2- استعارة الخطاب الشعبي:

[1]- عفيفي مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.06،07.

يستحضر **عفيفي** ضمن خطابه العديد من الحكايات الشعبية والقصص الخرافية ومن ذلك قصيدته "**الحصان والرأس**""[1]"، التي يردفها بعنوان فرعي يوضح انتسابها: "**من الخرافة الشعبية**" والتي استدعاها حتى ينتج دلالاته، إذ توحي بنكسة 1967 واستشهاد العديد من أبناء الأمة نتيجة الغدر والخيانة وهذه الخرافة في خطابها الأصلي تروي حكاية الحصان الذي يحمل رأس الحسين طوافا على البيوت، باحثا عن مترحم على الحسين الذي استشهد غدرا وخيانة.

ج- دلالة استعارة الرموز:

تستدعي تجربة **عفيفي** كثافة من الرموز على قدر ما تتطلبه دلالات الخطاب من الأبعاد النائية، حيث « يسهم الرمز بشتى أنماطه المباشرة والإيحائية في طبيعة الدلالة الكلية للنص الشعري»"[2]"، كما تتكرّر العديد من الاستعارات كالإيقاع المتردد في هيكل قصائده، وعلى كافة نسيج خطاباته لتصبح رموزا تحمل بين جنباتها فيضا من الإيحاءات.

وسنكتفي ببعض الرموز الدالة على الأمة العربية المسلمة:

سيفك الأخضر: الإسلام.

وجهك الأسمر: العروبة.

خيول تطلع من جزء "عم": جيوش عربية إسلامية تجاهد في سبيل الله.

مهرة: دلالة على الخصب والتجدد والحياة والأجيال الصاعدة.

اللون الأخضر: الدال على الخصب والنماء والتجدد.

قنطرة: رمز لوحدة الأمة العربية وقوتها.

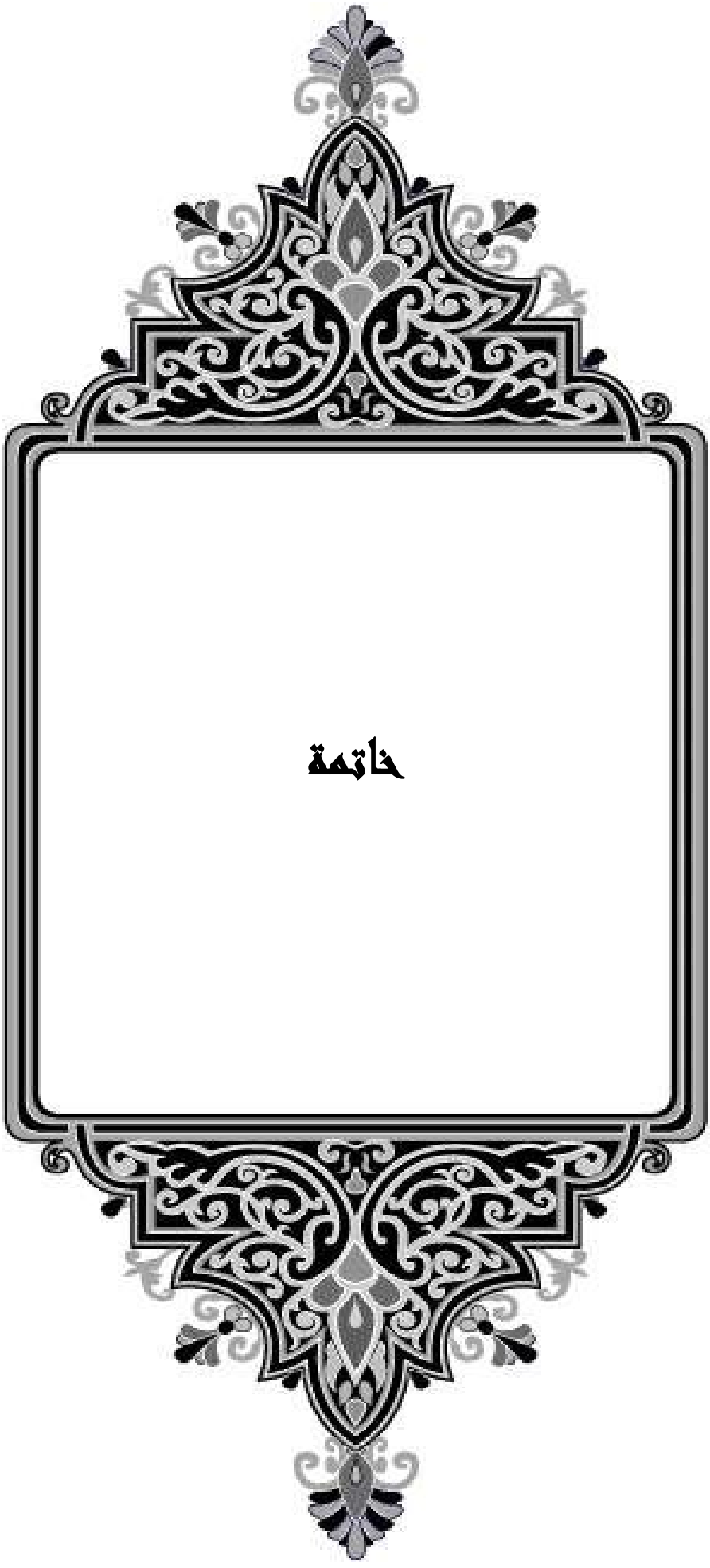
شمس جديدة:هي منبع النور والإشراق، وهي رمز للغد المشرق الجديد، وللقوة والانتصار، وبإشراقها تستمر الحياة.

الماء: رمز للتجدد والحياة.

---

[1]- عفيفي محمد مطر، ملامح من الوجه الأمبيذواقليسي، ص.325.

[2]- مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، ص116.



خاتمة

إذا كانت الشعرية الحديثة، قد انتهت إلى بلاغة جديدة تأخذ تميّزها من جهة ما تنهض عليه من ممارسات مجازية، تتعدى ضيق التصنيف ورتابة التوصيف، فبديهي أن تسلك الاستعارة مسلكا مغايرا، مسايرا لحداثة الخطاب، فتخضع لفاعلية التحول لتلج إلى قصديّة أخرى تناهض عرف الموروث البلاغي.

من هنا تشكلت الاستعارة في خطاب "**عفيفي مطر**" الشعري، وفق هيئات تُنافي محددات النمطية السالفة وتُلافي أسر معاييرها الكابحة في سيرورة من التحولات الدائبة وديمومة من التغيرات المتواصلة، حتى تنفصل عن مدارة المغلق المحدد وتتصل بالأفق المفتوح المتعدد، ممارسة فعل الفتق لدلالات خطابه مسايرة لمسلك تجربته مكرّسة لمقاصده.

وضمن هذا التوجه كانت رحلتي الشاقة الشائقة في هذا البحث، إذ حاولت الكشف عن مُكنة الاستعارة في تشكيل الخطاب الشعري الحداثي وإنتاج دلالاته.

وإن كانت طبيعة البحث لم تنته بي إلى نتائج علمية ودقيقة، إلاّ أنني توسمت البعض منها ألخصها فيما يلي:

- ❖ الاستعارة ليست مجرد حلية لغوية وإنّما أداة معرفية وآلية حجاجية تُسهم في بنينة أنساق الواقع.

- ❖ تشكل الاستعارة محورا أساسا في البلاغة وفي مسارها من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل أضحت تلخص كلية البلاغة وفي ذلك تجاوز لنظرية الجنس.

❖ تنزاح الاستعارة عن معيار تقنينها بوصفها استبدال شيء بشيء آخر عن طريق المشابهة لتغدو استعارة موسعة تتشكل وفق طرائق متعددة.

❖ إذا كانت الاستعارة تنهض على فاعلية التوسع فستُتيح مُكنة العدول عن البلاغة التقليدية، ومن ثمّ تمنح للخطاب الشعري هيكلته الحداثية، إذ تسمح بإحداث فعل التعدي للغة المعيارية وخلق لغة جديدة تحتفظ بحيوتها.

❖ كما تغدو أيقونة لمسية وذوقية وشمية وصوتية وبصرية تسهم في التشكيل الأيقوني للخطاب الشعري وتوسيع حيزه وتمديد بلاغته البصرية.

❖ تؤدي الاستعارة إلى تلاشي مقولة التصنيف والتكريس لمسألة التداخل وتهجين الخطاب عبر استدعاء الأساطير والصيغ والخطابات والرموز، كما تمارس إلغاء الفوارق عبر حداثة التشكل لنسق شعري والتعالق بخصوصية الصورة والانفتاح على كثافة الرمز وغرابة الحلم.

❖ تتملص الاستعارة عن سلطة كل معيار ولا تخضع لأحادية النظرة.

❖ تعد الاستعارة أداة فعالة في فكّ مغالق الخطاب واستجلاء مخفياته.

❖ توجه الاستعارة مسار خطاب **عفيفي** الشعر وتنتج دلالاته مسايرة لخطية تجربته، إذ بخروجها عن بلاغة الجاهز عبر البحث الدائب عن تشكيل آخر جديد تنفتح عليه لتصبح صدى للمسلك الذي نهجه **عفيفي**، وهو يحاول الانفلات عن الواقع بالتحول الدائم والتغير المستمر للالتفات إلى واقع آخر جديد.

❖ تتهيّأ الاستعارة في خطاب **عفيفي مطر** على تشكيلات مكرسة لرؤيته ناطقة بمقاصده، إذ يشي هوسه بهيكلة استعارته وفق الجمع بين المتدافعات والتوليف بين المتنافرات بعجيج عراكه بين الكائن والممكن وصراعه في إيراد المتناقضات إيحاء على تشتت أمته وفي الجمع بينها دليل على أمله في الوحدة

بين الحضور المادي في واقع منبوذ والتعلق الروحي بعالم مأمول، وإن كانت بتناقضها تؤدي إلى ولادة دلالة جديدة فما ذلك إلا دلالة على حلمه في تجسيد واقع جديد وعلى هذا النحو من التشاكل بين المظهر الخارجي والمعنى الجوّاني تأتي بقية التشكيلات.

- يصبح خطاب **عفيفي** في كليته استعارة جامعة تتبجس عنها استعارات فرعية وبذلك تتيح مقاربتها كسر جدارية غموض خطابه واستجلاب أسراره والكشف عن سرائره.

- إنه وفي حدود إطلاعنا وعبر ما تقصيناه من دلالات التشكل لأيقنة النسق الشعري والتهجين الاستعاري، يمكننا القول: إن الاستعارة توسعت دلالاتها وتوالدت وتنامت إلاّ أنّها سرعان ما تنصهر لتشكل لحمة خطاب **عفيفي** الشعري وسداه ومبتغى مؤداه، حيث تغدو أيقونة توجه مساره وتجلي دلالاته والتي يمكن أن نحصرها في ثلاثة توجهات، تهيكل العديد من قصائده وتنسحب لتكحل مجمل خطابه، وبذلك تكون شارته التي بها يعرف وشريعته التي على نهجها يسير والناموس الذي إليه يرتهن وتتمثل في: استعارات دالة على الواقع المنبوذ واستعارات توحي بالعالم المأمول واستعارات تمثل الجسر الواصل بين عالم يتخلص منه بتوفير ممكنات هدمه وعالم يتواصل معه بتكريس مسببات إعادة بنائه والانفتاح عليه.

- من هنا يمارس من خلل الاستعارة إعادة بناء خطابه حتى يشي بأمله في إعادة بناء واقعه.

- عدم التسليم بأحادية القراءة بل الإقرار بتعدديتها حتى لدى القارئ الواحد وتتوسع دلالات الاستعارة على قدر كفاءة القارئ فالخطاب الشعري أكبر من أي قراءة وأكبر من أي تحليل ومدلوله يبقى مفتوحا على التأويل.

❖ تقتضي مقاربة الاستعارة في الخطاب الشعري الحداثي منهجا هجينا موافقا لهجنة تشكلها.

❖ ولا يفتأ السؤال يراودنا حول مدى توافق الدلالات التي ينتهي إليها القارئ مع مقصدية الشاعر.

وإن كانت التشكلات الحداثية للاستعارة تساير تجربة الشاعر ورؤيته ودلالاتها تتوافق ومقصديته، فهل ستفاجئنا بتشكيلات أخرى جديدة توائم عمق الرؤى ومقتضات التجربة؟

وهل تكفي مقاربة دلالات الاستعارة في الحكم على مقاصد الشاعر في منأى عن تشكل الخطاب في مستوياته من صوتية وتركيبية ومعجمية، أم أن الشاعر يجند لدلالاته كل مستويات خطابه فتغدو أية وحدة كاشفة عنها .

وهل تمكن مقاربة الاستعارة من تشييد نظرية لها وهل النظرية هي التي توجه تشكيل الاستعارة وحضورها في الخطاب، أم أن الشاعر ينطلق من النظرية ليشكل استعاراته عبرها وهل تتنوع النظريات حسب طبيعة كل نص، وبما أنها خرق لكل معيار في تحول دائم وتغير مستمر فكيف تتأتّى لنا مكنة حصرها في نظرية؟

والحمد لله رب العالمين وبه نستعين، هو الموفق والمعين

قائـــمة المصادر والمراجع

قائمة المـــصادر والمـــراجع

-أ-

﴿ العـــربيـــة﴾

القـــرآن الكـــريم

أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث- الأبعاد المعرفية والجمالية-، دار الأهلية للنشر، عمان، الأردن، ط.01، 1997.

أبو ديب كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.01، 1988.

أبو زيد حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط.06، 2001.

أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول ــ صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ــ دار الساقي، ط.08، 2002.

أدونيس (سعيد علي أحمد)، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ــ صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري ــ دار الساقي، ط.08، 2002.

أدونيس (سعيد علي أحمد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.03، 2000.

أدونيس (سعيد علي أحمد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط.06، 2005،

أدونيس (سعيد علي أحمد)، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980.

أدونيس (سعيد علي أحمد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.

أدونيس(سعيد أحمد علي)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.03، 1979.

اسكندر يوسف، اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات- دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.02، 2008

إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية)، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

البستاني صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية ــ الأصول والفروع ــ دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط.01، 1976.

بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

بنيس محمد، حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1988.

الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، بيروت، لبنان، ط.04.

الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تح. فوزي عطوي، الشركة اللبانينة للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01، 1968.

جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.03، 1982.

الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شر وتع. خفاجي محمد عبد المنعم، القاهرة، مصر، 1969.

جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط.01.

الحدادي عزيز، الفيلسوف وجنون الرؤية، دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط .01، 2001.

الحداوي طائع، سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2006.

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

حمود محمد العيد، الحداثة في الشعر العربي المعاصرــ بيانها ومظاهرها ــ الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط.01، 1996.

حمود محمد، الحداثة في الشعر العربي المعاصرــ بيانها ومظاهرها ــ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت، لبنان، ط.01، 1996.

خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1986.

داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة ــ تحليل نصي ــ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1988.

داغر كميل قيصر، سلسلة أعلام الفكر العالمي، بريتون أندري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.01، 1979.

درويش أسيمة، مسار التحولات –قراءة في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس)–، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.01، 1992.

رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط.01، 1991.

ريان أمجد، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، 2000.

السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، المغرب، ط01، 1987.

سلوم ثامر، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط.01، 1983.

السيد شفيع، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة، مصر، 1999.

الصاوي أحمد عبد السيد، الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988..

عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1998.

عبد السلام علي جعفر صفاء، محاولة جديدة لقراءة فريدريك نيتشه، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، 2001.

عبد السلام علي جعفر صفاء، هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني ــ دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، القاهرة، مصر، 2000.

عزام محمد، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط.01، 1995.

العزاوي أبو بكر، اللغة والحجاج، الطابع في العمدة، ط.01 ، 2006.

عشماوي محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة –دراسات تحليلية مقارنة– دار النهضة العربية،ــ بيروت، لبنان، 1980.

عشير عبد السلام، عندما نتواصل نغير ــ مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج ــ إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

عصفور جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.03، 1992.

عفيفي مطر محمد، ملامح من الوجه الأمبيذ واقليسي، الأعمال الشعرية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1998.

العلاق علي جعفر، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق، عمان، الأردن، ط.01، 2002.

عمارة ناصر، اللغة والتأويل –مقاربات في الهرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي–، دار الفرابي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.01، 2007.

العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، المغرب،2005.

العمري محمد، في بلاغة الخطاب الإقناعي ــ مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا ــ دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1986.

العيد يمنى (صباغ الخطيب حكمت)، في معرفة النص، ــ دراسات في النقد الأدبي ــ منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط.03، 1985.

الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط06، 2006، ص26.

الغذامي عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 2005.

فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1990.

فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995.
فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط.01، 1998.
فضل صلاح، شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، مصر، ط.01، 1990.
قاسم سيزا، ابو زيد نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، بيروت، لبنان، 1986.
القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. ابن خوجة محمد الحبيب، منشورات الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.
الماكري محمد، الشكل والخطاب ــ مدخل لتحليل ظاهراتي ــ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 1961.
مبروك عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري–، دار الوفاء، سوريا، ط.01، 2002، ص.109.. ص.15.
محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، السياب/ سعدي يوسف/ درويش/ أدونيس/ أنموذجا، دار بيراس للنشر والتوزيع، تونس، ط02، 1992.
مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري –دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية–، دار الحداثة، لبنان، ط.01، 1986.
مرتاض عبد الملك، قضايا الشعريات –تحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر–، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط.01، 2009.
مشبال محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب، ط.01، 1993.
مصطفى عادل، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.01، 2003.
مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص–، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985.
المقالح عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.01، 1981.

مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث –من بودلير إلى العصر الحاضر–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1972.
مهران محمد، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر، القاهرة، مصر، 1987.
مهييل عمر، من النسق إلى الذات– قراءات في الفكر الغربي المعاصر–، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط.01، 2007.
النشار مصطفى، فلاسفة أيقظوا العالم، دار قباء، القاهرة، مصر، ط.03، 1996.
النويهي محمد، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط.02، 1971.
هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.01، 1982.
الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث– مقوماتها وطاقاتها الإبداعية–، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.03، 1984.
الولي محمد، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.01، 2005.
يوسف أحمد، السيميائيات الواصفة ــ المنطق السيميائي وجبر العلامات ــ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان.
يوسف أحمد، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب، وهران، الجزائر، 2001.

﴿ المتــرجمـــة﴾

أفلاطون، الجمهورية، تر. زكرياء فؤاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
أفلاطون، المحاورات، اوطيفرون، الدفاع، أقريطون، فيدون، عربها عن الإنجليزية زكي نجيب محمود ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966.
إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر. وتع. بنكراد سعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2000.

إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر. الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط.01، 2005.

إيكو أمبرتو، العلامة ــ تحليل المفهوم وتاريخه ــ تر. بن كراد سعيد، الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2007.

بارث رولان، درجة الصفر للكتابة، تر. برادة محمد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1980.

بارث رولان، درس السيمولوجيا، تر. عبد العالي بن عبد السلام، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1986.

بارث رولان، لذة النص، تر. صفا فؤاد، سجان الحسين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.1988.

بيرنار سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. مغامس زهير مجيد ، دار المأمون للترجمة والنشر، المغرب، 1993.

تبنيانوف يوري، مفهوم البناء، نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيون الروس-، تر. الخطيب إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط.02، 1982.

تودوروف تزفتان، باختين مخائيل-المبدأ الحواري-، تر. نقري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02، 1996.

تودوروف تزفيتان، مفهوم الأدب، تر. منذر عياشي، النادي الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

جوف فانسان، رولان بارث، والأدب، تر. سويتري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.01، 1994.

خير بك كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،- دراسة حول الاجتماعي والثقافي للاتجاهات الأدبية-، تر. لجنة من أصدقاء المؤلف، ط.01، 1982.

دريدا جاك، الكتابة والاختلاف، تر. جهاد كاظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1989.

دولوز جيل، نيتشه والفلسفة، تر. الحاج أسامة، المطبوعات الجامعية، بيروت، لبنان، ط.01، 1993.

روجز فرانكلين، الشعر والرسم، تر. مظفر مي، دار المأمون، بغداد، العراق، 1990.

رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر. الولي محمد، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1988.

ريفاتير ميكائيل، دلائليات الشعر، تر. معتصم محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1997.

ريكور بول، نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى- تر. الغانمي سعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.01، 2003.

ستيس وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.02، 2005.

سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر. عصفور جابر، دار قباء، 1998.

سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر. صفوان مصطفى، مر. زبور ميطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.02، 1969.

سيجموند فرويد، معالم التحليل النفسي، تر. عثمان محمد نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

شاوول بول، الشعر الفرنسي الحديث (1900–1980)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.01، 1980

شولز روبلت، السيمياء والتأويل، تر. الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط01، 1994.

طاليس أرسطو، الخطابة، تر. وتع. بدوي عبد الرحمن، الترجمة العربية القديمة، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979.

طاليس أرسطو، في الشعر، تر. عياد شكري محمد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.

طودوروف تزيفيطان، الأدب في خطر، تر. الشرقاوي عبد الكبير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 2007.

ف. نيتشه، أفول الأصنام، تر. بورقية حسان، الناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط .01 ، 1996.

فراي نور ثروب، تشريح النقد، تر. صبحي محي الدين، الدرا العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991.

ك.ك. رائقين، الأسطورة، تر. الخليلي صادق جعفر، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط01، 1981، ص61.

كريستيفا جوليا، علم النص، تر. الزاهي فريد، مرا. ناظم عبد الجليل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.02، 1997.

كورك جاكوب، اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب- تر. يوسف ليون، وعموائيل عزيز، دار المأمون، بغداد، العراق، 1989.

كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر. الولي محمد، العمري محمد، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1986.

لايكوف جورج، وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر. جحفة عبد المجيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1996.

لوسركل جان كاك ، عنف اللغة، تر.بدوي محمد ،مرا. مصلوح سعد، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط.01، 2005.

مورو فرانسوا، البلاغة ــ المدخل لدراسة الصور البيانية ــ تر. الولي محمد، جرير عائشة، دار الخطابي، ط.01، 1889.

ميشال هار، فلسفة الجمال، قضايا وإشكالات، تر.كبير إدريس، الخطابي عز الدين، منشورات دار ما بعد الحداثة، فاس، المغرب، ط.01.، 2005.

نيتشه، العالم المرح، تر. وتح. بورقبة ناجي محمد، إفريقيا الشرق، المغرب، ط .01.

هيجل، الفن الرمزي الكلاسيكي، الرومانسي، تر. طربيشي جورج، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط.02، 1986.

هيدجر مارتن، أصل العمل الفني، تر. دودو أبو العيد، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط.01، 2001.

هيدجر مارتن، التقنية، الحقيقة، الوجود، تر. سبيلا محمد، مفتاح عبد الهادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1995.

هيدجر مارتن، المنادى إنشاد ــ قراءة في شعر هولدرن وتركل ــ تر. حجار بسام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.01، 1994.

هيدجر مارتن، نداء الحقيقة، تر. مكاوي عبد الغفار، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1977.

هيدجر مارتن، نقد العقل الميتافيزيقي ــ قراءة أنطولوجية للتراث الغربي ــ تر. الفريوي علي الحبيب، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط.01، 2000

ويليك رينيه، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. صبحي محي الدين، مرا. الخطيب حسام الدين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط.02، 1981.

"ج"

﴿ الأجــنبيــة﴾

Aristote, Poétique, tra, Hardy J, Paris, 2 em ed, 1995.

Aristote, Rhétorique, tra. Dufour Médéric et Wartelle André, Live 03em, ed. les belles lettres, Paris, 1980, 2em t.

Casserer Ernest, Essai sur l'homme, tra, Massa Norbert, Ed, Minuit, Paris, 1982.

Casserer Ernest. La philosophie des formes symbolique, tr par Ole Hansen, Love et Jean lacaste, ed minuit, Paris, 1972

Chenique François. élément de logique. ed.p.u.f .1966.

Chistin Anne Marie, Poétique du blanc, Peeters vrin, Bond genotenlaan, Leuven, 2000.

Derrida. J, La vérité en pienture, Flammtion, Paris, 1978.

Genette, G.Figures 3, ed. Seuil, Paris, 1972.

Granier Jean, Nietzsche, ed. Delta, Paris, 1944.

Greimas, (A.J), Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.

Group Mu , Rhétorique général, Paris, ed. Seuil, 1981 1970.

Group Mu**,** Traité du signe, pour une rhétorique de l'image, Paris, ed. Seuil, 1992.

Heggel**,** Esthétique, (introduction), A P (Esthétique) tra, S.Jankelevitch, ed, Flammarion, Paris, 1979. V04

Heidegger **Martin**, Aproche de Holderlin, Trad. Andre Preau, Ed. Gallimard, Paris, 1962.

Heidegger Martin, Chemines qui ne mènent nulle part, ed. Gallimard, trad. Wolfgang, Broqu" Holzwege

Lalande André, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, P.U.F.9eme, ed ; 1962, article :"Symbole"

Meyer Michel , Nietzsche et la rhétorique, ed. PUF, 1992, Paris .

Michel Meyer, Histoire de la rhétorique des grecs a nos jours, livre de poche, Paris, 1999, P.259,260.

Nietzsche, Le livre du philosophie, trad. intod et notes par : Analyse , K. Maurit Aubie. Flammarion , 1969.

Norman Claudin, Métaphore et concept, Bruxelles, ed .Puf, 1976.

Paul Ricœur, Métaphore vive, ed. Seuil, Paris, 1975.

Perelmanet ch, Rhétorique et philosophie—pour une théorie de langage— Paris, ed. puf, 1952.

Perelmanet et L obrechts. Tyteca, La nouvelle rhétorique, traité de l'argumentation, ed. puf, Paris, 1958, tome.01.

Pierce C.S, Ecrits sur le signe, trad. Gérard Deledalle, op, cit.

Reland Barthes, Le plaisir du texte, ed. Seuil, Paris, 1973.

Riffatier, M, La production du texte, ed Seuil, 1979, P.P217-218.

Todorov. Z. Théories du symbole, ed . Seuil, Paris.

﴿المـــوسوعات والمـــعاجم﴾

موسوعة المصطلح النقدي، تر.لؤلؤة عبد الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، م.2، ط.1.

﴿ الـــدوريات والمـــجلات﴾

اسطمبول ناصر، مسرح الطفل من الحلم إلى المرآة – مقاربة فرويدية لاكانية-، مجلة تجليات الحداثة، معهد الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، ع01، 1992.

أبو ديب كمال، مجلة فصول، م.04، ع.03، 1984، نقلا عن؛ مجلة البلقاء، م.09، ع.02، 2002.

أندلسي محمد، الجينيالوجيا والميتافيزيقا، مجلة، مدارات فلسفية، عدد10، 2004.

أنوسي عائشة، أساليب التخييل في الفلسفة، مجلة فكر ونقد، عدد.48، أفريل، 2002.

بركة بسام، التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغران، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع.48-49، 1988.

ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر. حلاوي ناصر، الغانمي سعيد، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ع.14، 1991.

محمود الإمام قادة، الفن والحقيقة عند هيدجر، مجلة أوراق فلسفية، مصر، ع.09، 2004.

موكاروفسكي، اللغة الشعرية واللغة المعيارية، تر. كمال ألفت الروبي، مجلة فصول، ع.01، مج. 05، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1984.

﴿الرســـائل الجـــامعية﴾

اسطنبول ناصر، تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، (مخطوطة)، جامعة وهران، 2005-2006.

يوسف أحمد، السيميائيات وفلسفة المعنى، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2003-2004.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة

إهداء
كلمة شكر
مقدمة..... أ

الفصل الأول
المقولات التصورية للاستعارة

المبحث الأول
الاستـــــعارة والبـــــلاغة

1-تواصل الاستعارة بالبلاغة..... 03
2- الاستعارة من الحقل الحفري إلى تخوم التشكل..... 06
3-الشعر الحداثي وهيمنة الاستعارة..... 19

المبـــــحث الثـــاني
الاستـــــعارة والفـــــلسفة

1-أفلاطون ما بين رفض الاستعارة وتوظيفها..... 24
2-نيتشه واستعارية المفاهيم..... 27
3-هيدجر وأصل العمل الفني..... 31
4-لايكوف وجونسون والبعد الأنطولوجي للاستعارة..... 33

المبـــــحث الثـــالث

الاســـتـــــعارة والحـــجاج

1-الخطاب والبلاغة..... 42
2-إستراتيجية الحجاج عبر الاستعارة..... 44
أ-حجاجية الاستعارة لدى أرسطو..... 44
ب- بلاغة "بيرلمان" الحجاجية..... 54
ج- حجاجية الاستعارة لدى عبد القاهر الجرجاني..... 58
3-السياق التداولي للاستعارة..... 59

الفصل الثاني

تشكل الاستعارة في الشعر الحداثي

المـــبحث الأول

تحـــولات اللغة الشعـــرية واستعـــاريته

1-اللغة وتعدي المعيارية الشعرية..... 64
2- تعدد الدلالة الشعرية وإشكالية التأويل المفتوح:..... 75
3- التشكل الاستعاري للغة..... 81

المـــبحث الثـــاني

التشـــكل الأيقـــوني للخطـــاب الشعـــري

1-الكتابة وتعدي هندسة الشطر..... 84
2- بصرية الخطاب الشعري..... 90
3- أيقونة التشكل الاستعاري..... 95

المـــبحث الثـــالث

التوسع الاستـــعاري وتلاشـــي المجـــاز التقلـــيدي

1-الاستعارة والصورة..... 102
2- الاستعارة والحلم..... 110
3- الاستعارة والرمز..... 120
4- الاستعارة والتهجين النصي..... 127

الفـــصل الثـــالث

الاستـــعارة وإنتـــاج الدلالـــة

المـــبحث الأول

دلالات التشكل الاستعاري

01-تجاور المتنافرات وتحاور المتناقضات..... 136
02-غرابة التركيب والمشاهد الحلمية..... 141
03-بلاغة الترجيع الاستعاري..... 144

المـــبحث الثـــاني

دلالات التأيقن الاستعاري

01-الاستعارة وحقل الأيقنة..... 159
02- إستراتيجية الأيقنة الاستعارية عبر مدركات الحواس..... 173

المـــبحث الثـــالث

دلالات التهجين الاستعاري

1–دلالة استعارة الشخصيات..... 178
2–دلالة استعارة الصيغ والخطابات..... 190
3– دلالة استعارة الرموز..... 198
خاتمة 200
ملحق.....
قائمة المصادر والمراجع..... 205
فهرس الموضوعات..... 220

الملخص

يعد خطاب محمد عفيفي مطر أنموذجا للبحث الذي نتوخى معالجته كونه تعدى تلك المحددات لوظيفة البناء التي تمليها بلاغة الجنس ،لينتقل من الجاهز المغلق إلى المفتوح المتداخل،عبر ما تتيحه الأبنية السوريالية التي تمنحه تشكيلات استعارية تتوسع لاحتوائه في كليته .

وردفا على ذلك تم التعريج على تلك الهزات التي خلخلت بلاغة الجاهز للخطاب الشعري ولا سيما تلك الرجات التي لحقت بالاستعارة .

من هنا استدعى البحث مباشرة حقل الاستعارة لديه كونها تنفك عن رق التضييق وقيد الانغلاق إلى أفق تشكل فيه آلية جوهرية في أنتاج خطابه، حيث يصبح من الصعب استيعابه من دون تحديد دلالاتها التي سنقصدها.

وقد توزع البحث على مقدمة وثلاث فصول؛ الفصل الأول:المقولات التصورية للاستعارة.الفصل الثاني :تشكل الاستعارة في الشعر الحداثي .الفصل الثالث :الاستعارة وإنتاج الدلالة.

الكلمات المفتاحية:

الاستعارة؛ الدلالة؛ الشعر؛ الحجاج؛ الصورة؛ الأيقونة؛ الكتابة؛ عفيفي مطر؛ الخطاب؛ الحداثي .