

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

ثنائية الجمال والقبح في الصورة البلاغية: الاستعارة التناظرية أنموذجاً

إعداد
أحمد خليل محمد عودة

إشراف
أ. د. يحيى جبر

قُدِّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربيّة
وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين.

2021م

ثنائية الجمال والقبح في الصورة البلاغية: الاستعارة التناظرية أنموذجاً

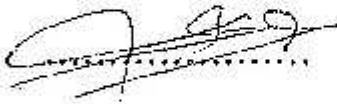
إعداد

أحمد خليل محمد عودة

نُوقِشت هذه الأطروحة بتاريخ 17/08/2021م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة

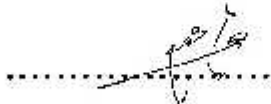
التوقيع



1. أ. د. يحيى جبر / مشرفاً ورئيساً

2. د. مشهور الحبازي / ممتحناً خارجياً

3. د. سعيد شواهنة / ممتحناً داخلياً





الإهداء

إلى من أشد به أزرى، وأستمد منه قوتي، وأراه أمامي في كل خطواتي دعماً وسنداً أبي
الحبيب

إلى أغلى ما في الوجود أمي الغالية

إلى الشمعة المضيئة في حياتي والزهرة الرقيقة في ربيع عمري زوجتي الغالية شهيد

إلى من أشاع على حياتي النور، والسعادة، والبهجة، إلى ابنتي وداد وسعاد

إلى السند والعضد والساعد إخوتي : محمد، موسى، أنس

إلى السحابات الممطرة في حياتي، ومنه تحلو الحياة بهدوء : أخواتي

إلى رمز الوفاء والإخلاص رفيق الدرب : رشيد

إلى كل من ساندني، وشجعني في تحقيق طموحي

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

الشكر والتقدير

أحمد الله حمد الشاكرين، الذي وهبني العزيمة وحب العلم لإتمام هذا العمل، وبعد:
أتقدم بالشكر والتقدير إلى أبي الغالي: الأستاذ الدكتور خليل عودة، الذي لم وله توفيه
الكلمات حقها في الشكر والثناء لما قدمه لي من دعم وتشجيع، فكان له الدور الأول
والأخير فيما وصلته إليه الآن، وما حققته من إنجاز في بحثي ومشوار حياتي.
وأقدم بعمق شكري وخالص تقديري، واحترامي إلى مشرفي: الأستاذ الدكتور يحيى جبر
على جهوده المتواصلة في نصحي، وتوجيهي، من أجل إنجاح هذه الدراسة.
ولا يسعني إلا أن أشكر أساتذتي في قسم اللغة العربية؛ لمساندتهم، ودعمهم في فترة
الدراسة الجامعية.
والشكر موصول إلى الأستاذين الكريمين الأستاذ الدكتور مشهور حيازي والدكتور سعيد
شواهنه؛ لإثرائهم الأطروحة، في المناقشة، وحسن التوجيهات.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

ثنائية الجمال والقبح في الصورة البلاغية: الاستعارة التنافرية أنموذجاً

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة، لم يكن سوى نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما أشرت إليه حيث ورد، وأن هذه الرسالة لم تقدم من قبل: كلها أو بعضها ؛ لنيل أي درجة أو لقب علمي، أو بحثي، إلى أي مؤسسة تعليمية، أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification .

Student's name:

اسم الطالب: أحمد خليل محمد عودة

Signature:

التوقيع: 

Date:

التاريخ: 17/8/2021

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ج	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	الإقرار
و	فهرس المحتويات
ز	الملخص
1	المقدمة
5	التمهيد
8	الفصل الأول: تأصيل مفهوم الجمال في الدرس البلاغي
9	فكرة الجمال المطلق في الشعر
14	اعتماد الجمال المطلق في الصورة البيانية
20	اعتماد الجمال المطلق في البديع
25	الفصل الثاني: الاستعارة التنافرية بين التصريح والتلميح
26	اجتماع الأضداد في الاستعارة
32	البدال والمدلول
38	عناصر الجمال في الاستعارة التنافرية
49	الفصل الثالث: الاستعارة التنافرية في ميزان النقد الحديث
50	النسق القبجي المضمرة في الاستعارة (وفق المنهج النقابي)
57	علاقة الاستعارة التنافرية بالتشكيل المجازي
66	الخاتمة
68	قائمة المصادر والمراجع
b	Abstract

ثنائية الجمال والقبح في الصورة البلاغية: الاستعارة التنافرية نموذجاً

إعداد

أحمد خليل محمد عودة

إشراف

أ. د. يحيى جبر

الملخص

تناولت الدراسة موضوع ثنائية الجمال والقبح في الصورة البلاغية، وهو موضوع تناول بداية مفهوم الجمال الذي ركز عليه البلاغيون القدماء والمحدثون، وعدوه مكوناً أساسياً من مكونات الصورة البلاغية، على اعتبار أن النص الأدبي في المقام الأول هو نص جمالي، وتابع الدارسون مفهوم الجمال وصوره في النص الأدبي، من خلال علوم البلاغة (البيان-البدع-المعاني) ولم يلتفت أكثر الدارسين إلى العناصر القبحية التي تختفي وراء الجمالي، على اعتبار أن الجمال لا يمكن أن يكون مكوناً أحادياً في الصورة الفنية، لأن الجمال المطلق والقبح المطلق لا يمكن أن يتحققا في أي عمل، ويبقى الأمر في إطار الفهم النسبي والذوق العام، والدراسة تحاول تتبع الأنساق القبحية المضمرة في الصورة الفنية التي تختفي وراء الجمالي، معتمدة في ذلك على المنهج النقابي الذي يحيل الدراسات الأدبية من مجرد دراسات جمالية إلى دراسات نسقية، تبحث عن الجمالي وغير الجمالي في العمل الأدبي، ولجعل الدراسة أكثر تحديداً، اتخذت الدراسة من الاستعارات التنافرية نموذجاً للدراسة باعتبارها تجمع في تشكيلها بين ثنائيات ضدية واضحة من الجمال والقبح.

وجمعت الدراسة بين مستويات نقدية قديمة وحديثة، فالقدماء تناولوا هذا الموضوع، ووقفوا عند نوع من الاستعارات أطلقوا عليه الاستعارة العنادية أو التهكمية أو التلميحية، والمسمى نفسه يتساق مع المسمى الحدائي (الاستعارة التنافرية).

وجمعت الدراسة نماذج شعرية قديمة وحديثة حول الموضوع، حاولت من خلالها بيان علاقة هذه الصورة بالمدال المباشر، والمدلول غير المباشر وعلاقة ذلك كله بالحالة النفسية والشعورية التي يكون عليها المبدع.

المقدمة

تحتاج الدراسات النقدية والبلاغية إلى مزيد من الرصد والمتابعة في محاولة للخروج من مرحلة الانغلاق على الذات إلى آفاق جديدة من التجديد والابتكار، وبالتالي الخروج بالدرس البلاغي من حالة الجمود التي أصابته بعد السكاكي في كتابة مفتاح العلوم، إلى حالة جديدة من الدراسات البلاغية الحداثية وفق نظريات النقد الأدبي المعاصر التي استفادت من تطور الدرس اللغوي ونظريات علم النفس.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة التي تحاول الجمع بين ثنائيتين متلازمتين في الدرس البلاغي، وهما الجمال والقبح، فإذا كانت الدراسات النقدية والبلاغية قد ركزت على ظاهرة الجمال الحسي في الصورة البلاغية، فإن هذه الدراسة تحاول تجاوز الدراسات التقليدية التي ركزت على الجمالي في الدرس البلاغي إلى النسق القبحي المضمحل خلف هذا الجمال، واختار الباحث الاستعارة التنافرية أنموذجاً عملياً للدراسة والتطبيق.

وسعت الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- هل الجمال المطلق هو أساس الصورة البلاغية؟
- هل يوجد جمال مطلق في العمل الفني؟
- ما الشيء المضمحل الذي يختفي وراء الجمالي؟
- ما الاستعارة التنافرية؟
- هل فهم القدماء هذا النوع من الاستعارات، وهل قبلوا وجودها في البلاغة العربية؟
- هل الاستعارات التنافرية هي شكل من أشكال الاستعارة التقليدية في بنائها وتحديد عناصرها؟
- ما علاقة الاستعارة التنافرية بالمجاز؟ وما علاقتها بالطباق والمقابلة؟

• ما علاقة الاستعارة التنافرية بالمبدع؟ ولماذا يلجأ إليها في تقديم داله ومدلوله؟

وتهدف الدراسة بعد الإجابة عن هذه الأسئلة إلى تحقيق الأهداف الآتية:

• الخروج من النمط التقليدي في الدرس البلاغي، إلى دراسات حديثة تتجاوز التشكيل

الجمالي المعلن، إلى الأنساق المضمرة التي تخفي وراء ذلك الجمالي.

• توضيح علاقة الاستعارة التنافرية بالمجاز والطباق والمقابلة.

• مدى حاجة المبدع إلى توظيف الاستعارات التنافرية في عمله الفني، وعلاقة ذلك بالحالة

النفسية والشعورية التي يكون عليها.

• مدى قدرة الثنائيات الضدية في الاستعارة التنافرية على استمالة المتلقي، والتفاعل مع

التشكيل الفني فيها.

• مقارنة بين مفهوم القدماء للاستعارة التنافرية أو ما يسمى بالعنادية، ومفهوم النقاد المحدثين.

ولتحقيق هذه الأهداف ارتأى الباحث اعتماد المنهج الثقافي بالإضافة إلى مناهج أخرى مساعدة

كالتاريخي والوصفي، في البحث عن مكونات الاستعارة التنافرية، وما تحمله من إحياءات

جمالية وأنساق مضمرة، لها علاقة بالمبدع أولاً، والمتلقي ثانياً. وبناءً على ذلك جاءت الدراسة

في تمهيد ومقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة المصادر والمراجع التي تم اعتمادها في

الدراسة.

أما التمهيد فقد تناول مفهوم الجمال وعلاقته بالاستعارة التنافرية، ومدى حاجة المبدع إلى مثل

هذا التشكيل الفني الذي يبدو غريباً في انسجام مركباته الأساسية التي لا يمكن أن تجتمع على

مستوى العلاقة التبادلية بين المبدع وموضوعه.

أما الفصل الأول فقد تناول مفهوم الجمال في الدرس البلاغي، وركز بشكل خاص على فكرة

الجمال المطلق الذي ركز عليه الدارسون في تعاملهم مع الصورة البلاغية في علوم البلاغة

الثلاثة: البيان والبديع والمعاني.

وجاءت موضوعات الفصل في ثلاثة عنوانات:

• فكرة الجمال المطلق في الشعر.

• اعتماد الجمال في الصورة البيانية.

• اعتماد الجمال في ألوان البديع الحسي والمعنوي.

وتتاول الفصل الثاني عناصر الجمال الشكلي في الاستعارة بشكل عام، وركز على العلاقات

الضدية في الاستعارة، ومدى الانسجام بينها، وجاءت موضوعات الفصل في ثلاثة عنوانات:

• اجتماع المتناقضات في الاستعارة.

• الدال والمدلول.

• عناصر الجمال في الاستعارة.

أما الفصل الثالث: فقد خصصه الباحث للحديث عن الاستعارة التناظرية وعلاقتها بالنقد الحديث،

وتم في هذا الفصل بحث موضوع النسق القبحي المضمّر في الاستعارة وفق المنهج الثقافي،

والبحث في مفهوم الاستعارة، وعلاقة الاستعارة التناظرية بالتشكيل المجازي والطباق والمقابلة،

وجاء الفصل في عنوانين رئيسيين:

• النسق القبحي المضمّر في الاستعارة وفق المنهج الثقافي.

• علاقة الاستعارة التناظرية بالتشكيل المجازي والطباق والمقابلة.

وتأتي هذه الدراسة في محاولة لاستكمال دراسات سابقة تناولت موضوع الاستعارة التناظرية،

وهي دراسات قليلة، إلى حد ما، إذا قيست بغيرها من الدراسات النقدية والبلاغية، ومن أهم هذه

الدراسات، الدراسة المشتركة لكل من بسام قطوس، وموسى ربايعة بعنوان: الاستعارة التناظرية

في نماذج من الشعر الحديث.

أما تتبع الاستعارة التنافرية أو ما يعرف بالتهكمية أو التلميحية أو العنادية، فيمكن الإشارة إلى دراسة شوقي ضيف في كتابه: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، التي تناول فيها هذا اللون من التشكيل الاستعاري عند القدماء، وعرض نماذج مختارة من هذه الاستعارات التي وقف عندها القدماء.

أما بخصوص النسق المضمّر، وعلاقة الدراسة بالمنهج الثقافي، فيمكن الإشارة إلى دراسة عبد الله الغدامي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ودراسة يوسف عليمات (جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجاً).

وهي دراسات لها قيمتها، غير أنها تدرس كل موضوع على حدة، ومن هنا جاءت دراستي التي تكشف عن مكونات الاستعارة التنافرية وعلاقتها بالتشكيل المجازي والطباق والمقابلة، وكذلك علاقتها بالدراسات النقدية المعاصرة، ولا سيما المنهج الثقافي.

وتسعى الدراسة إلى تجاوز حالة الإسهاب، والتطويل الممل الذي ينحرف بالكلام إلى غير فائدة، وفي الوقت نفسه تحاول الابتعاد عن سوء الاختصار المخل بالمعنى، فجمعت الدراسة بين الأمرين في أسلوب علمي يأخذ من آراء الآخرين دون التوسع في الجدل والمراجعة، وبين إبداء الرأي ومحاولة وضع مفهوم علمي جديد، يتجاوز التكرار والتوسع إلى الإيجاز والاختصار في تغليب المعنى على الإطالة والتطويل.

تمهيد

الإنسان بطبعه يميل إلى الجمال، ويعشقه في كل شيء، مع التأكيد على اختلاف معايير الجمال تبعاً لاختلاف العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية، وقد يتجاوز الإحساس بالجمال ما هو محسوس إلى أمور معنوية، وقيم مجردة، وربما فطن العرب إلى الجمال المعنوي، الذي يتجاوز الجمال الحسي أو الشكلي، وفي هذا المعنى يقول عمرو بن معد يكرب:

ليس الجمال بمنزرفاعلم وإن رُدِّيتَ بُردانَ الجمالَ معادنومناقبُ أورثنَ حمدا¹

فالجمال يتجاوز ما هو ظاهر إلى أبعد من ذلك، وهو جمال الروح والنفس والأخلاق، والجميل هو الذي يكتسب هذه المعالي، بغض النظر عن مظهره الخارجي، يقول السموأل:

إذا المرءُ لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداءٍ يرتديه جميل²

والإنسان يرى الجمال في الأشياء الحسية والمعنوية من حوله، وهو ينشد الجمال في العمل الفني، لأن الفنان يرى في الواقع ما لا تراه عين الإنسان العادية، وليست مهمته محاكاة الطبيعة، أو تقليد ما هو موجود، ولكنه يرتقي بعمله فيضيف على مفردات الطبيعة جمالاً من خياله وتصورات، والشعر العربي بطبعه شعر غنائي، يرتقي فيه الشاعر إلى إبداع جمالي يجعل القصيدة في غاية الجمال اللغوي والبلاغي.

ولا نبالغ إذا قلنا أن الشعر هو من صناعة الجمال، والشعر نموذج جمالي، يشترك فيه المبدع والمتلقي على حد سواء، فكلاهما يشعر بالجمال في حالتي الإبداع والتلقي، والشعر يعكس قدرة الشاعر على التعبير الجميل وفق مضامين جمالية تزيد جمالاً، ويجعلها أكثر قدرة على التأثير في المتلقي، من خلال إحساسه الخاص بها، فالشعر هو مرآة الواقع الجميل، والمتلقي يبحر في عالم الشعر بهدف الوصول إلى ما هو مخبوء في النص الشعري من مفردات جمالية، وربما يحاول الإبحار أكثر في تلك المعاني الجميلة بهدف الوصول إلى النسق المضمّر أحياناً الذي يختبئ وراء ذلك الجمال المعلن.

¹ عمرو بن معد يكرب الزبيدي: شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية، ط2، 1985م، ص79، 80.

² ديوانا عروة بن الورد والسموأل، ط دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1402 هـ - 1982م، ص90.

وبسبب هذه العلاقة الوثيقة بين الشعر والإنسان، فإن الشعر يحرك مشاعره، ويجعله شريكاً في صنعه، وفهمه للحياة من حوله، "إن الفن ليس تمثيلاً لواقع الحياة، ولا تقليداً للطبيعة، رغم أنه ينبع من حياة الانسان ومن تجربته المباشرة وسط المجتمع والطبيعة، وهو بهذا الخلق لا يصور الحياة الإنسانية تصويراً حرفياً مباشراً... فالفن ليس مجرد لعب ومتعة كما يقال، وليس مجرد خلق أشياء وعلاقات جميلة حقاً إن في الفن متعة، ولا فن بغير جمال"¹.

والمتلقي لا يتعامل مع العمل الأدبي تعاملاً عادياً، لأنه يريد شيئاً مميزاً وخارجاً عن المعتاد، ويريد أن يعيش معه علاقة وجدانية وجمالية، فتبعث فيه الانفعال الذي يأتي مع حالة الدهشة بهذا العمل، "إنني عندما أتأمل أحد الأعمال الفنية جمالياً أكون في حالة خاصة من الاستمتاع به وجدانياً ومعرفياً وتكون علاقتي به، هنا والآن، علاقة جمالية، إنه يفرض تأثيراته عليّ، كما أنني أضفي بدوري تفسيراتي المعرفية والانفعالية المختلفة عليه"².

ولا شك في أن المحفز الجمالي هو الذي يدفع بالأعمال الفنية إلى تقديم الجديد، فالنص فعالية لغوية، تتجاوز ما هو نمطي ومعروف، إلى مشكلات جديدة تستفز المتلقي، وتدفعه إلى تتبع عناصر الإبداع، ومحاولة فهمها وتذوقها، وهنا تكمن عناصر الجمال التي تتولد من هذا العمل.

الصورة البلاغية ضمن هذه المحفزات التي تدفع المتلقي إلى تمثيل عناصر الجمال في العمل الأدبي، وتضيف هذه الصورة بعداً جمالياً يضاف إلى جمالية النص، وموضوعات البلاغة تلتقي مع المفاهيم الجمالية، وما تقبله البلاغة لا يتعارض بأي حال من الأحوال مع مفاهيم الجمال، وقد أدرك القدماء ذلك، فقد اعترض الجاحظ على العلامة أبي عمرو الشيباني لاستحسانه أبياتا من الشعر، لأن معناها محكم مع أنها خالية من التصوير البلاغي، وكان أبو عمر استحسّن قول الشاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى فإتما الموت سؤال الرجال

1 طه، حسن يوسف: النقد والتذوق الجمالي (النظرية والتطبيق)، ط1 بيت الياسمين للنشر والتوزيع - مصر، 2012، ص14.

2. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية المتذوق الفني)، عالم المعرفة، العدد 267، ص25، 24.

كلاهما موت ولكنّ ذا أفزع من ذاك لذل السؤال

فقال الجاحظ "ذهب الشيخ إلى استحسانه المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج"¹.

وهذه الجماليات في الصورة البلاغية التي تشغل حيّزا كبيرا في تفكير المبدع والمتلقي، لا شك أنها تحمل في طياتها قدراً غير بسيط من التضليل، لأن فكرة الجمال المطلق التي ننظر إليها في العمل الفني والصورة الفنية تحتاج إلى مراجعة "بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من الاتجاه إلى كشف عيوب الجمالي، والإفصاح عمّا هو قبحي في الخطاب، وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات، فإنه لا بد أن توجد نظريات في القبحيات"².

¹ الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط مصطفى البوابي الجلي، ط3، ص131.

² الغدامي عبد الله: النقد الأدبي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط المركز الثقافي العربي، المغرب ط3، ص59.

الفصل الأول

تأصيل مفهوم الجمال في الدرس البلاغي

الفصل الأول

تأصيل مفهوم الجمال في الدرس البلاغي

فكرة الجمال المطلق في الشعر

اعتمد الشعر العربي في تكوينه الشكلي والمعنوي على عناصر جمالية، سعى الشاعر إلى تحقيقها بغرض إحداث المتعة لدى المتلقي أولاً، والتأثير فيه ثانياً، والإنسان بطبعه ينساق خلف الجمالي ويتأثر به، وبسبب ذلك عرف قدامة الشعر بأنه " قولٌ موزون مقفى"¹ فالوزن والقافية عنصران جمال في نظم الشعر، ومظهر من مظاهر التألق فيه، وصاحب ذلك كله ظهور علوم البلاغة عند العرب، التي كان الهدف منها تحقيق معيار جمالي، سواء أكان الأمر يتعلق بالصور البيانية، أم بالمحسنات البديعية اللفظية والمعنوية، وقد أدرك القدماء القيمة الجمالية للشعر بغض النظر عن القائل أو زمانه أو مكانه، وفي هذا السياق يقول ابن قتيبة: " ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلًّا حظه، ووفرت عليه حقه فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر الخفيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، وما خص به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله ... وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته، فكل من أتى بحسن من القول أو الفعل ذكرناه، وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"². فابن قتيبة، ينظر إلى الشعر نظرة بعيدة عن العصبية الزمنية أو الشخصية، ويرد الشعر إلى قيمته الفنية والجمالية، وبناء على ذلك تكمن محاكمة الشعر والحكم عليه.

¹ ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ت كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1963، ص 15.

² ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح احمد محمد شاكر، ط دار المعارف، ج 1، ص 63.

والنقد يبحث عن هذه العناصر التي ينفرد بها الشعر، وتجعله متميزاً في التقديم والتأثير، وتأتي الجمالية الشعرية المنبثقة عن التفرد والخصوصية لتثير إعجاب المتلقي بالشعر، وتزيد من درجة تفاعله معه " وقد يرتبط مقياس الجودة بالمتعة أو اللذة التي يتذوقها المرء حين يقرأ قصيدة ذات جودة عالية، والنص الذي نتذوقه بمتعة كثيراً ما نرغب في العودة إليه، ولا ريب في أن هذا الاشتياق المتكرر لنص شعري بعينه هو معيار يشهد له بالجودة، فالنقد في الجوهر، يبحث عن التفرد أو عن الفتنة والخصوصية، والعنصران سيان، فلا شك في أن هذه العناصر الذوقية هي ما يؤسس الجودة في كل كتابة أدبية"¹ وهذا يعني وجود رابط قوي بين المتعة وجمالية النص.

والشعر الحسن له وقع حسن في النفس، وتأثير واضح في القبول والفهم، وكلما كان الشعر رائقاً حسناً كلما كان تلقيه حسناً " وللأشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كفيئتها كمواقع الطعوم المركبة الخفيفة التركيب، اللذيذة المذاق، وكالأرياح الفائحة المختلفة الطيب والنسيم، وكالنفوش الملونة التقاسيم والأصباغ، وكالإيقاع المطرب المختلف التأليف، وكالملمس اللذيذة الشهية الحس، فهي تلائمه إذا وردت عليه -أعنى الأشعار الحسنة للفهم- فيلتذها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان للبارد الزلال"².

وابن طباطبا يضع هنا معياراً واضحاً لجودة الشعر، وهو الجيد الحسن الذي يقبله الذوق ويتفاعل معه، ويقرن حسن الشعر وقبوله بما يوافق من حواس، "فالعين مثلاً تألف المرأى الحسن، وتتقذى بالمرأى القبيح الكريه"³ ويرى أن الشاعر يمكنه أن يغير قافيته من الحسن إلى الأحسن، وكذلك في اختيار مفرداته من القبيح المستكره إلى الحسن الرائق " ويبدل بكل لفظة مستكره لفظة سهلة نفية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون

¹ المعيض تركي: معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم، الشعر نموذجاً، ط المجلة العربية للعلوم الإنسانية-جامعة الكويت 2010 مج28، ع110، ص8، 7

² ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، ط المكتبة التجارية الكبرى-القاهرة، 1956، ص15

³ المصدر نفسه، ص14

كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده وينيره ولايهلhel شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره¹، والبحث عن الجمالي في الشعر هو أساس عملية التذوق بخاصة عندما يتماهى المتلقي مع الموضوع الجمالي، ويتقبل المنتج المتذوق، تقبلاً يثير في نفسه إعجاباً في عملية التقديم وكيفية العرض، وإدراك هذا الجمال قد يختلف من شخص إلى آخر باختلاف الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وباختلاف الزمان والمكان، وقد يأتي هذا الإدراك بدرجات متفاوتة، ولكن تبقى حقيقة واحدة، هي أن المتلقي يتفاعل مع هذا الجمال القولي ويشعر به، ويتأثر بجزئياته البلاغية واللغوية، وما يحمل من لمسات فنية، هي بالتأكيد فوق مستوى إدراكه البسيط، وتفاعله الساذج مع الأشياء والإنسان العادي يفهم الفن على أنه مرتبط بالجمال "ويعتقد جازماً أن جميع مسائل الفن تحل ببساطة فائقة وجلاء بواسطة الاعتراف بجمال محتوى الفن، فيبدو للإنسان متوسط الثقافة واضحاً ومفهوماً أن الفن هو إظهار الجمال، ويفسر كل مسائل الفن من خلال الجمال"².

وركز ابن طباطبا على الجمالية في قبول الشعر، وكيفية تلقيه وقبوله، فالحسن في الشعر هو الذي يتقبله الناقد "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالمًا من جور التأليف، موزونًا بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طرقه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به"³

وهذا الفهم النقدي عند ابن طباطبا نجده في مفهوم رولان بارت عن اللذة في النص اعتماداً على مفهوم الجمال فيه، فالنص الجمالي "هو النص الذي يرضي، فيملاً، فيهب الغبطة، إنهالنص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة"⁴ وهذه الممارسة المريحة هي التي ترتبط بمتعة القراءة المتصلة بجمال النص، وجمال النص يتصل بجمال

¹ ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، ص 5، 6

² تولستوي، ليف: ما هو الفن؟ ترجمة محمد عبدو النجاري، ط 1، 1991، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ص 23.

³ ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14

⁴ بارت، رولان: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، ط 1، دار لوسوي، باريس 1992، ص 39

المعنى، وجمال الصورة، وجمال القراءة، وحسن المعنى، وجمال الشعر يكون في تماسك معانيه وجمال ألفاظه "حتى لا يكون الشعر متفاوتاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمق، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتتسابق معانيه وألفاظه فيتلذذ الفهم بحسن معانيه كالتذازد السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقالب لمعانيه"¹.

ومن مظاهر الاهتمام بجمال الشعر حرص الشعراء العرب على تنقيح شعرهم ومراجعته، حرصاً منهم على سلامته وجماله، حتى قالوا إن زهيراً " صنع الحوليات على وجه التنقيح والتنقيف: يصنع القصيدة، ثم يعيد النظر فيها خوفاً من التعقب، بعد أن يكون قد انتهى من عملها في ساعة أو ليلة"².

ولكي يحقق الشعر هذا الجمال لا بد أن يكون مقبولاً على الفهم فمعيار الشعر " أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص"³.

وهذا هو معيار القبول المعتمد على حسن الذوق في تلقي ما هو جميل كامل في الشعر، ورفض ما دون ذلك، والذوق بطبعه لا يقبل إلا الحسن من الشعر، ولهذا عمد الشعراء إلى تنقيح شعرهم ليخرج للقارئ في أجمل صورة وأفضل معنى، وقد ركز عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن القيمة الجمالية للشعر على ذلك " ولأن تعلق الكلام فتأخذه من فوق، فيجىء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجىء كزاً فجاً ومتجعداً جلفاً. فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورثّ وذل، والاقترار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاءها وتتصارع هواديبها وأعجازها"⁴ فهو يدفع باتجاه تجويد القصيدة وتحسينها من خلال مراجعتها وتنقيحها، فالشاعر الجيد هو الذي يستطيع مراجعة شعره وتنقيحه،

¹ ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 4،5.

² ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح الدكتور مفيد محمد قميحة، ط دار الكتب العلمية - بيروت، 1403 هـ - 1983 م، ج1، ص95.

³ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص14.

⁴ العسكري، أبو هلال: الحسن بن عبد الله: الصناعتين، الكتابة في الشعر، ت مفيد قميحة- ط دار الكتب العلمية، بيروت 1984، ص157.

وتقديم معانيه في صور جمالية تبهر القارئ وتؤثر فيه، ومن هنا جاءت مراجعة الشعر، لتحقيق أقصى درجات الدقة والجمال فيه، وأيده في ذلك أبو هلال العسكري في تعريف ماهية الشعر، قال: "كلام منسوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاعب نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً"¹.

وركز العسكري على جمال اللفظ وسهولته، أو الاهتمام به أكثر من تركيزه على المعنى، ولهذا يرى "أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد"².

فالجيد من الشعر هو الذي يقدم لفظاً حلواً سهلاً جميلاً، والمتلقي يبحث عن هذا الجمال الذي يتأتى في حسن الاختيار والمراجعة والتدقيق، و كان المعيار الجمالي هو الأساس في تقديم الشعر وقبوله، وفي هذا الإطار حدد ابن سنان الخفاجي معايير الجمال والحسن في الصناعات عامة، ومنها الشعر بشروط خمسة "ذكرها الحكماء: الموضوع والصانع والصورة والآلة والغرض"³ ويأتي الشعر في مقدمة هذه الصناعات التي تحتاج إلى مزيد من التأني في اختيار الكلمات والصور، ووضع الألفاظ في مواضعها "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"⁴ فالحديث واضح هنا عن حسن تقديم الصورة، وكيفية تقديم المعنى في ألفاظ لائقة تأتي في مواضعها المناسبة، وهذا يرتبط بجمال القول هو غاية المبدع أولاً، وحاجة المتلقي ثانياً، إن

¹ العسكري، أبو هلال: الحسن بن عبد الله: الصناعتين، الكتابة في الشعر، ص74.

² المصدر السابق ص72.

³ الخفاجي: ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد: سر الفصاحة، ت النبوي عبد الواحد شعلان، ط دار قباء للطباعة والنشر- القاهرة، د.ت، ص126.

⁴ الأمدي، أبو القاسم، الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة بين الطائيين، ت السيد أحمد صقر، ط دار المعارف، ط2

الذي يبحث عن الجمال، يريد أن يصل إلى أقصى درجات الإعجاب في التلقي والاستمتاع في القول، وما يصاحب ذلك من وصول إلى المعنى المراد إيصاله على مستوى المبدع، وتلقيه على مستوى المتلقي.

اعتماد الجمال المطلق في الصورة البيانية

يعد الجمال مظهرًا عمليًا في تشكيل الصورة البلاغية، وأساسًا مهما في فهم عناصرها وتحليل مفرداتها، والحكم على جودة الصورة، يحمل في طياته معنى الجمال، ولكن ليس بالضرورة أن يحمل مفهوم الجميل معنى الجيد "لذلك فإن كلمة الجيد ومفهومه يحتويان مفهوم الجميل، ولكن ليس العكس، إن مفهوم الجميل لا يعبر عن مفهوم الجيد، إذا قلنا عن شيء يقوم من حيث مظهره الخارجي بأنه جيد، فنعني في الوقت ذاته بأن هذا الشيء هو جميل أيضًا، ولكن إذا قلنا أنه جميل فهذا لا يعني إطلاقًا أنه شيء جيد"¹.

وقد اعتمدت البلاغة العربية منذ تأسيسها على فكرة الجمال في تشكيلاتها المختلفة، وحاول البلاغيون كشف مفردات الجمال وتشكيلاته في الأعمال الأدبية شعرًا ونثرًا، فالأديب يرتقي بلغته من مجرد لغة تؤدي وظيفة إلى لغة تحدث هزة جمالية لدى المتلقي، وتؤثر في طريقة تفاعله وانسجامه مع الفكرة في دالها القريب أو مدلولها البعيد "إن الحركة الفكرية الداخلية للمبدع لا تتجلى إلا من خلال صياغة لغوية خارجية، وهذه الصياغة تعتمد المفردات ركيزتها الأولى، ثم يتم دفعها إلى السياق لتأخذ طبيعة جميلة، ثم تندفع من هذا السياق الأصغر إلى السياق الأكبر لتشكل الخطاب، فالمبدع يعمل جاهدًا على تجسيد رؤيته للواقع، ويعمل جاهدًا - في الوقت نفسه - على تجاوز الأطر الصياغية المألوفة حتى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التعامل الحياتي للغة، وهنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كل مظاهر الثراء اللغوي، واصطياد ما تحمله من تنوع لتحقيق الهدف الجمالي"² إذن الهدف الجمالي هو الهدف الأساس في توظيف اللغة، والارتقاء بها من مجرد وظيفة، إلى مستوى فني جمالي، والأديب هو الذي يعيد تشكيل اللغة، وتضمينها صورًا جمالية، تفضي في النهاية إلى عمل أدبي له خصوصية فنية، وخاصة جمالية.

¹ تولستوي، ليف: ما هو الفن؟، ص26، 25.

² عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ط الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص17.

وبهذا الفهم فإن البلاغة العربية ركزت على عناصر تؤدي هذا الجمال وتكشف عنه، فاعتمدت مبدأ التناسب الشكلي، والانتقال من الجميل إلى الأجل، ومن الأصغر إلى الأكبر، ويظهر ذلك في التشبيه، عندما تحدث عن أجود أنواعه والتي تكون في إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ماتقع عليه، وإخراج مالم تجر به العادة إلى ماجرت عليه، وإخراج مالم يعرف بالبدئية إلى ما يعرف بها، وإخراج مالا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها¹ واللغة ترتبط بالحواس وعن طريق الحواس تنتقل إلى العقل "فاللغة وهي ألفاظ لمعان تسرد على نحو ما، إما أن تكون أصواتاً مسموعة، تدرك بحاسة السمع عبر الأذن، أو أشكالاً مكتوبة (مرئية) تدرك بحاسة البصر عبر العين، أو نتوءات ملموسة تدرك بحاسة اللمس عبر البشرة. وأيا كانت، فهي جميعاً حشد من الرموز لا قيمة لها بمفردها، وإنما قيمتها في أن تكون لمعان أو مدلولات أو مسميات معروفة ومنظومة على نحو معين"² وهو بذلك يحدد أساسيات الجمال في التشبيه الذي يعتمد مبدأ الانتقال من الواضح إلى الأوضح، ومن غير المحسوس إلى المحسوس، فالبلاغة تقوم على مبدأ الجمال الذي يتماهى مع الأدب، والأديب يظل في علاقة حميمة مع الجمال، وبدون ذلك لن تكون للأدب قيمة جمالية، وقد أدرك البلاغيون العرب قيمة الجمال في العمل الأدبي ودوره في إثارة إعجاب السامع، وحسن قبوله للمعنى، فالجاحظ على سبيل المثال اعترض على أبي عمر الشيباني لاستحسانه أبياتاً من الشعر تخلو من التصوير الشعري الجميل³.

وإلى مثل هذا ذهب الأمدي الذي قال " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المآخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها .. فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه"⁴.

¹ انظر العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص 262-264.

² جبر، يحيى: نحو دراسات وأبعاد لغوية جديدة: اللغة والحواس، نابلس، 1420هـ-1999م، ص 26

³ انظر ما ورد في التمهيد ص 5.

⁴ الأمدي: الموازنة، ص 211

فالفن بعمومه يرتبط بالجمال أيا كان هذا الجمال، وهذا الفن "إن الباحثين قرنوا الفنون الجميلة بالجمال كأنه صفة لازمة لها"¹ فالجمال يقترب بالفنون عامة، ولا ينفصل عن العمل الفني بأي حال من الأحوال، وهذه الفكرة راسخة في أذهان العامة والخاصة، فالفن والجمال وجهان لعملة واحدة، وركز القدماء في معاييرهم النقدية على عنصر الجمال في العمل الأدبي، ولهذا السبب اشترطوا الفصاحة وسلامة النطق في الألفاظ المستعملة في العمل الأدبي، وكذلك في الجمل والتراكيب، وبخلاف ذلك عدوه عيباً من العيوب، ومن جمال الأدب إضافة إلى جمال الألفاظ وسلامتها، ترابط المعاني، وفي هذا يقول ابن الأثير: " أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاماً آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً، وذلك مما يدل على حدق الشاعر وقوة تصرفه، من أجل أن نطاق الكلام يضيق عليه ويكون متبعاً للوزن والقافية فلا توافيه الألفاظ على حسب إرادته"².

فهذا التناسق في القول، وحسن الانتقال، هو أساس الجمال البلاغي ، وفي هذا المعنى يقول ابن رشيق القيرواني في تحديد مفهوم البلاغة: "وقيل البلاغة أن يكون أول كلامك يدل على آخره، وآخره يرتبط بأوله"³ فالإصابة في حسن الاختيار، والإصابة في المعنى، أساس الجمال البلاغي في الشعر، والمفاضلة بين الشعراء تستند إلى هذه المعايير التي يلتزم بها الشعراء، وفي هذا السياق، يقول صاحب الوساطة "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء، في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبدء فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة... وقد كان يقع ذلك خلال قصائدها، ويتفق معها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد"⁴.

¹ غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط دار العلم للملايين - بيروت 1952، ص 38

² ابن الأثير: المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، ط نهضة مصر، د.ت، ص 268

³ القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، 169/1.

⁴ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبئ وخصومه، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966، ص 33، 34.

وربما جاء جمال اللفظ، وجمال القول قبل المعنى، فالأساس في الكلام أن يكون جميلاً "إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد، وجرى مجرى الرائع النادر كقول كثير عزة:

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ ومسح بالأركان من هو ماسحُ
وشدّت على حُذْب المهاري رحائنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح¹

فالجمال اللفظي هو الأساس، وربما جاء ذلك على حساب المعنى لأن النقاد العرب ركزوا على قضية الجمال، واعتبروها أساس العمل الفني، "ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الراقية، والاشعار الراقية، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الردئ من الألفاظ، يقوم مقام الجيدة منها في الأفهام .. وإنما يدل حسن الكلام، وأحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانیه على فضل قائله، وفهم منشيه"².

فلغة الأدب هي لغة الأناقة والترف، ولغة الجمال، من أجل ذلك شغل النقاد أنفسهم بجمال القول، وجمال التعبير، وجاء معظم نقدهم في هذا الباب، فمنهم يؤثرون جمالاً بما فيه من صور بلاغية، وما فيه زخرف القول، على أي اعتبارات أخرى تأتي إلى جانب ذلك كله، وفي هذا المعنى يقول ابن الأثير " إن مدار علم البيان على مدار الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم"³ والذوق السليم أساسه الجمال، لأنه يعتمد الفطرة التي تطرب للجمال وتتفاعل به، ومن هنا جاءت العلاقة بين سحر القول، المرتبط بالبيان وهذا معنى قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) " إن من البيان لسحراً". والسحر يأتي في قدرة الشاعر أو الأديب على التقاط عناصر الصورة البيانية، وينتقل من مجرد رؤية عابرة تألفها العين، إلى رؤية جديدة يتفاعل القارئ مع عناصرها، وتشكيلاتها"وبذلك يختلف الشاعر الحاذق عن غيره في أنه يرى أبعد وأدق. لأن الشاعر الحاذق

¹ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص56،55.

² المصدر نفسه. ص73.

³ ابن الأثير، المثل السائر، ص3

لا يكتفي بالنظرة المجملة التي تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء، بل إنه يحاول أن ينفذ إلى حقيقتها، ويتعرف على تفاصيلها. هذه المحاولة تجعله يرفض النظرة المجملة التي نقع في إسارها، ويلجّ على النظرة المفصلة التي تتأمل الأشياء وتتعلم التفاصيل الدقيقة. وهذه المحاولة هي التي تجعل الشاعر لا يقبل ما يرد على العين، ويألفه الناس، بل يتجاوزهم إلى النادر الذي لا يُعتاد، والغريب الذي لا يؤلف¹.

وهذا التأنيق في اختيار عناصر الصورة ومفرداتها الحسية والمعنوية ينعكس إيجاباً على المتلقي الذي ينتقل من حالة الاستيعاب السلبي، إلى حالة الإعجاب والاستطراف "وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه خاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر، فإنها من المنطقي أن تثير دهشة القارئ واستغرابه. فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف"².

وفي السياق نفسه، يقول عبد القاهر الجرجاني في توظيف الشاعر عناصر تثير الدهشة وتحقق الجمال لدى المتلقي إن "الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صباغة النفوس به أكثر، وكان الشغف به أجدر. فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته"³.

يوصل الجرجاني حديثه عن مقتضيات الجمال في الصورة الفنية ويقف بشكل خاص عند التمثيل، فيرى أن جمال التمثيل يرجع إلى أمرين: " فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وأن ترددها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم..نحو أن تنقلها عن عقل إلى الإحساس... لأن العلم المستفاد من طرق الحواسيفضل

¹ عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992 ص188.

² المرجع نفسه، ص190

³ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق وايضاح محمد عبد العزيز نجار، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، 1397 هـ - 1977 م، ص118.

المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام..فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأُنس، أعني الأُنس من جهة الاستحكام والقوة"¹.

وجاء التركيز على جمال الصورة البيانية، عند البلاغيين العرب جميعهم فالصورة تتسم بقدرتها على إحداث نوع من الإعجاب لدى المتلقي، فإذا ذهب هذا الحسن، فلا تعد الصورة صورة، ولهذا يقول ابن الأثير في التشبيه البليغ " المعول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم، وإنما هو حسنه وحلاوته، فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء، (ومثل هذا أيضًا في حديثه عن الاستعارة الفصيحة) ألا يظهر المستعار له، وإذا أظهر ذهب ما على الكلام من الحسن والرونق. ألا ترى أنا إذا أوردنا هذا البيت الذي هو:

فأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت وردًا وعضت على العناب بالبرد

وجد عليه من الحسن والرونق ما لا خفاء به، وهو من باب الاستعارة، فإذا أظهرنا المستعار له صرنا إلى كلام غث، وذلك أنا نقول: فأمطرت دمعًا كاللؤلؤ من عين كالنرجس، وسقت خدًا كالورد، وعضت على أنامل مخضوبة كالعناب بأسنان كالبرد، وفرق بين هذين الكلامين للمتأمل واسع"².

فاين الأثير يبحث عن حال الصورة في التشبيه والاستعارة، وأين يمكن للقارئ إيجاد مظاهر الحسن والرونق، وهو بذلك يوضح الفرق بين الكلام العادي، وكلام الشعر المرتبط بالصورة ودلالاتها الفنية والجمالية، وفي هذا الجمال يكمن سر البلاغة التي قيل في تعريفها "حسن العبارة مع صحة الدلالة"³ وهنا يكمن جمال الصورة في التشبيه والاستعارة والمجاز، وغير ذلك من الصور البلاغية " قيل لأرسطا طاليس ما البلاغة، قال حسن الاستعارة "⁴، فجمال الصورة هو أساس البلاغة، وعليه المعول، والقارئ يستقبل الصورة الفنية استقباليًا جماليًا، وهذا الجمال هو الذي يحدث الأثر المعنوي في ذهن المتلقي، ويجعله أكثر تفاعلًا مع الفكرة التي يقدمها الشاعر،

¹ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص108

² ابن الأثير: المثل السائر، ص 75،76

³ الفيرواني، ابن رشيق: العمدة، ص168.

⁴ المصدر نفسه، ص171.

من خلال توظيفه للصورة البلاغية، وهنا نلاحظ أن الجمالي يحتل مكانه فوق ما هو داخل في حيز الفكري والعقلي، "فقد بات الجمال مقياساً للفن الجيد أو الرديء يعني الملذات التي يوفرها الفن، وتناسباً مع وجهة النظر هذه، ركّبوا على الفن، بشكل طبيعي بين الطبقات العليا، نظرية جمالية، تسوغ مثل ذلك الفهم، نظرية تؤكد أن هدف الفن يكمن في ظهور الجمال"¹.

اعتماد الجمال المطلق في البديع

يأتي البديع محسناً في الكلام يزيده جمالاً وبهاءً، ولهذا سماه البلاغيون محسناً، وقسموه إلى محسنات لفظية ومعنوية، واعتمدوا في قبولها معياراً جمالياً واضحاً، فالمطابقة البليغة عند ابن المعتز لا يكتفي فيها بالتقابل والتضاد، "لا يكفي للمطابقة البليغة أن يوتى بمجرد لفظين متضادين، لأن المطابقة تكون حينئذ سهلة لا طائل من ورائها، وإنما جمال المطابقة وبلاغتها، بل وروعها، أن يرشح فيها نوع من أنواع البديع يشاركها في البهجة والرونق، فهو يبحث عن الجمال في الطباق، ويراه في اجتماع أكثر من لون بديعي فيها، ويستند على ذلك بقول امرئ القيس:

مكّر مفرّ مقبلٍ مديّرٍ معاً كجلمودٍ صخرٍ حطه السيل من علي"²

والمحسنات البديعية بعامة تأتي في الكلام لتزيده جمالاً وبهاءً وتضاعف من درجة قبوله والاستمتاع به "ليكن البديع على هذا النحو أو ذلك، ليكن قصداً إلى التحسين والرغبة في التجميل، وشغفاً بالزخرف والتزيين، وولعاً بلزوم ما لا يلزم، واختياراً للعب المقيد، والدخول في قوالب محكمة وأنماط صارمة، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صيغ الأشكال"³.

وهذا الانحراف يسير في اتجاه الأجل والأكمل، ويدفع بالشعر نحو محسنات بديعية، تجعل الشعر أكثر قبولاً، لما يحتويه من عناصر الجمال اللفظي والمعنوي، ولهذا ليس غريباً أن يكون

¹ تولستوي: ماهو الفن، ص79.

² انظر ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: كتاب البديع، شرح وتحقيق عرفان مطرجي، ط مؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، 2012، ص59.

³ نصر، عاطف جودة: البديع في تراثنا الشعري دراسة تحليلية، مجلة فصول م ج4، ع22، 1984، ص80.

البديع من خصائص العرب والعربية، كما يقول الجاحظ " والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأرابت على كل لسان"¹ والبديع إذا جاء وفق الأصول، بعيداً عن التكلف فإنه يكون في غاية الحسن والجمال "لأن هذا النوع من الكلام إذا سلم من التلف وبرئ من العيوب، كان في غاية الحسن، ونهاية الجودة"².

والبديع بشكل عام يسير باتجاه التحسين والتجميل، ويسعى الأديب من خلاله إلى زيادة مواطن الجمال، فالبديع هو " تزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعية من الجمال اللفظي أو الجمال المعنوي، ويسمى العلم الجامع لطرق التزيين"³.

فالبعد الجمالي هو الأساس الأول في المحسنات البديعية التي يسعى الأديب إلى وجودها في عمله الفني، والبديع في المقام الأول هو "النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التتميق إما بسجع يعضله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لا شتراك اللفظ بينهما، أو الطباق بالتقابل بين الأضداد، أو مثل ذلك"⁴.

وهذا كله يزيد جمال المعنى، لأن المحسنات البديعية هي في المقام الأول حلية لفظية أو معنوية تعطي المعنى خصوصية جمالية، تبهر المتلقي في عملية الاستقبال، وتتل إعجابه في حسن التقديم، وهذا الجمال هو جزء من صميم العمل الأدبي، واللفظ الدال على المعنى وفق السياق الذي يرد، لأنه يحتوي على عناصر تعبيرية غير مضافة، وإنما متداخلة بشكل فني مع المعنى الدال عن مدلوله، والمدلول هنا لا ينفصل عن الواقع الجمالي الذي تحمله المحسنات اللفظية والمعنوية، وتجويد الألفاظ لا يكون عيباً أو شيئاً زائداً، وإنما هو جزء من تقديم المعنى، فالنص يكتسب معناه من وضع الألفاظ وترتيبها في النص، ومدى تناغم بعضها مع بعض، والبديع يحقق الجمال المطلوب ، ولهذا عدّه القزويني علماً " يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية

¹ الجاحظ: البيان والتبيين، ج4، ص55.

² العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، ص264.

³ قاسم، محمد أحمد: علوم البلاغة، ط المؤسسة الحديثة للكتاب، ط 2003، ص52.

⁴ ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ط دار العلم للملايين - بيروت، 1989م، ص1066.

تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة¹، ويكاد يقترن علم البديع مع علمي البيان والمعاني بالتحسين والتجميل فإذا "عني علم المعاني بإقامة الصرح، وعني البيان بتقديم اللبانات ومواد البناء، فإن علم البديع يعنى بطلاء المبنى وزخرفته، فهو علم طرق التحسين الكلي² ولا يمكن تصور علم البديع بمعزل عن علمي البيان والمعاني، لأن علوم البلاغة مترابطة، وكل منها يكمل الآخر في تكوين النص الأدبي، ولا يمكن لواحد من هذه العلوم أن يستقل عن غيره، أو أن ينفصل عنه، ويأتي البديع مكملاً لعلمي البيان والمعاني، ومرتبباً بالفصاحة والبلاغة" وهو خلاصة علمي المعاني والبيان... وعلم البديع هو تابع للفصاحة والبلاغة، فإذا هو صفو الصفو، وخالصة الخلاص بالإضافة إلى حاجته إليها، وترتبه عليها على خمس مرات كل واحد منها أخص من الأخرى، وهو الغاية التي تنتهي إليه كلها³.

والبديع لا يقل أهمية عن غيره من ألوان البلاغة، لأنه يتضمن كثيراً من المعاني الجمالية التي ترتبط بالصور البيانية، وطرق تقديم المعنى، وبسبب ذلك كثر حديث البلاغيين عن شروط الجمال في موضوعات البديع حتى يصل إلى الغاية فيه، وبيتعد عن العيوب التي تقلل من جماله، ووضعوا شروطاً لحسنه وجماله، فالجناس مثلاً حسن ومقبول، ولون من ألوان التعبير الجميل، وعلل الجاحظ كره الناس له لارتباطه بسجع الكهان، فلما زالت العلة زال عنه التحريم⁴.

ونظراً لجمال البديع، وأثره في تحسين الكلام وتزيينه فقد ركز عليه البلاغيون، وعدوه من الأسس المهمة في تحقيق شعرية النص، فجاء الاهتمام بالزخرف اللفظي، إضافة إلى المعنى من مقومات العمل الفني، وبسبب ذلك تدافع الشعراء في اختياره ليحققوا الجمالية المطلوبة في شعرهم، واعتماداً على ذلك تخير الشعراء ألفاظهم لتحقيق الإيقاع الجمالي المطلوب إلى جانب إيقاع الوزن والقافية، وحاولوا ضم هذه الألفاظ في تراكيب بلاغية مميزة تحقق المعنى المطلوب

¹ القزويني، الإمام الخصب: الإيضاح في علوم البلاغة، ت محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار الكتب اللبناني، ط4، 1975م، ص477

² حسان، تمام: الأصول دراسة أبتمولوجية للفكر البلاغي عند العرب، ط عالم الكتب، 200م، ص349

³ العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ت الشربيني شريفة، ط دار الحديث، القاهرة 2010م، ج3، ص276.

⁴ ينظر الجاحظ: البيان والتبيين، 1/290

أولاً، وتضاعف من القيمة الجمالية ثانياً، وبسبب ذلك اعتبر النقد العربي القديم " أحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"¹ وهنا يتحقق الإيقاع البيديعي المتمثل في اختيار الألفاظ وفق ألوان من التعبير الصوتي الذي يجمع بين الألفاظ في صورة من صور الجناس أو السجع أو الطباق أو غير ذلك من الإيقاعات اللفظية التي تحقق جمالاً صوتياً يتناغم مع المعنى، والإطار العام للشعر الذي يتوافق مع جماليات أخرى تتحقق في إطار الوزن والقافية، وكذلك الصور البيانية الأخرى التي تتضافر مع الإيقاع كله، وبسبب هذا الجمال اللفظي المتمثل في اختيار الألفاظ ونوع المحسن البيديعي، فقد اشترط البلاغيون حسن الاختيار في الألفاظ، وعلاقة بعضها ببعض، فابن رشيق في كتابه العمدة وقف عند التجنيس، وحاول التفريق بين الحسن وغير الحسن منه، في محاولة للتأكيد على علاقة الجناس بالجمال والتحسين في القول، فالعفوية في الجناس هي مصدر حسنه، " وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه .. وقد يجيء التجنيس على غير قصد كقول أبي الحسن:

ما ترى الساقى كشمس طلعت تحمل المريخ في برج الحمل

فبهذا التجنيس تم المعنى وظهر حسنه، إذ كان برج الحمل بيت المريخ وموضع شرف الشمس، فصار بعض الكلام مرتبطاً ببعضه ومظهراً لخفي محاسنه، وجعل التجنيس فضلةً على المعنى لأنه لو قال في وزن موضع الحمل أو النطح أو الكبش لكان كلاماً مستقيماً فهذا التجنيس كما ترى من غير تكلف ولا قصد"² فهذا هو الأصل في تحقيق مبدأ الجمال والحسن الذي يتطلع إليه الشاعر، وبخلاف ذلك يصبح الجناس وتصحيح المحسنات البيديعية - بشكل عام - في مصاف العيوب، والبحث عن الجمال كان شغل البلاغيين الشاغل، فالسجع مثلاً لا يكون حسناً إلا إذا توافرت فيه عدة شروط حددها ابن الأثير في كتابه المثل السائد " واعلم أن الأصل في السجع إنما هو الاعتدال في مقاطع الكلام، والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع"³ فليس المقصود فقط مجرد اختيار الألفاظ، أو اتفاق الفواصل على حرف واحد " إذ لو

¹ التوحيدي، أبو حيان: الامتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، ط المكتبة العصرية - بيروت 1987م، ج2، ص145

² الفيرواني: العمدة 232/1، 233

³ ابن الأثير: المثل السائر، ص 212

كان ذلك هو المراد من السجع لكان كل أديب من الأدباء سجاعاً وما منهم من أحد .. بل ينبغي أن تكون الألفاظ المسجوعة حلوة حادة طنانة رنانة، لا غثة ولا باردة .. فإذا صفي الكلام المسموع من الغثاثة والبرد فإن وراء ذلك مطلوباً آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعاً للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعاً للفظ، فإنه يجيء عند ذلك كظاهر مموه على باطن مشوه، ويكون مثله كغمدٍ من ذهب على نصل من خشب، وكذلك يجري الحكم في الأنواع الباقية .. من التجنيس والترصيع، وغيرهما¹.

فهو يشترط شروطاً لحسن السجع وجماله، ولا يفترض أن يأتي السجع دون عوامل الجمال التي ترتبط بالمعنى المطلوب، وبغير ذلك يصبح السجع عيباً في الكلام، ويحسن السجع إذا كان عفو الخاطر " وأما إذا كان محمولاً على الطبع غير مكلف فإنه يجيء في غاية الحسن، وهو أعلى درجات الكلام، وإذا تهيأ للكاتب أن يأتي به في كتاباته كلها على هذه الشريطة، فإنه يكون قد ملك رقاب الكلم، ويستعبد كرائمها ويستولد عقائمه، وفي مثل ذلك فاليتعاس، وعن مقامه فاليتعاس².

فابن الأثير الشروط الأربعة التي أوردها ابن الأثير، هي التي تحقق الجمال اللفظي المطلوب في العمل الأدبي، فالقضية قضية جمالية تجمع بين المعنى المطلوب واللفظ الحسن، الذي يتحقق من خلال جرسٍ موسيقي يجمع الفواصل على حرف واحد، وهذا الجمال إذا توافق مع المعنى المطلوب تحقق الغرض البلاغي الذي يمتع القارئ، ويجعله أكثر انسجاماً وتوافقاً مع النص الأدبي.

وليس الجمال فقط في تقديم صورة بلاغية جميلة، وإنما قد تكون الصورة قبيحة، غير أنها تنال إعجاب المتلقي لجمال التصوير. وهنا نجد أنفسنا أمام جمال فني يبتعد عن مجرد إدراك الجمال الحسي المباشر، إلى الجمال التصويري الفني "فالجمال لا يقف على المحتوى الجميل أو المادة الجميلة فقط لا غير، بل قد يكون محتوى الجميل في ذاته قبيحاً، وكأن الجميل ما علق بالقلوب وأمتع النفوس، وإن كان في ظاهره قبيحاً"³.

¹ ابن الأثير: المثل السائر، ص212، 203

² المصدر نفسه، ص213

³ عبد الله، يسري عبد الغني: بين البلاغة والجمال - رؤية أدبية. ط النادي الأدبي بالرياض ع14، مج8، 200م، ص81

الفصل الثاني

الاستعارة التنافرية بين التصريح والتلميح

الفصل الثاني

الاستعارة التنافرية بين التصريح والتلميح

اجتماع الأضداد في الاستعارة

تشكل الاستعارة واحدة من الصور البيانية التي تعكس خصوصية جمالية في تشكيل المعنى وكيفية تقديمه، وهي بذلك تتفوق على الحقيقة في عمليتي الإرسال والاستقبال، فالمعنى في الاستعارة يخرج عن الرتبة المعهودة في مخاطبة المتلقي، وينحرف به إلى إشارات فرعية تبعده عن المعنى المباشر، وتجعله أكثر استعدادا ويقظة للوصول إلى المعنى الذي يريده المبدع، وبهذه الإشارات الفرعية، والإحالات الجانبية، تتحقق متعة الوصول إلى المعنى المراد، الذي يفاجأ القارئ به، وتأتي الاستعارة في مقدمة الإشارات الفرعية التي تنحرف بالمتلقي عن المعنى المراد، وبذلك تكون الاستعارة عبارة عن "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة.¹ وتشكل الاستعارة واحدة من الصور البيانية التي تعكس خصوصية جمالية في طريقة تشكيل المعنى وكيفية تقديمه، وهي بذلك تتفوق على الحقيقة في عمليتي الإرسال والاستقبال، وهذا الانحراف عن المعنى المباشر هو الذي يحقق متعة الاستقبال لدى المتلقي، ويثير فيه رغبة اكتشاف المعنى الذي يريده المبدع، فالاستعارة كما عرفها عبدالقاهر الجرجاني "أن يكون اللفظ في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقل إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"².

وبهذا تأتي الاستعارة بديلا عن المعنى الحرفي، وتستطيع من خلال علاقاتها غير المباشرة أن تجمع بين الأضداد، وتنقل الأشياء من جمودها إلى عالم جديد فيه تشخيص وتجسيم، وهي بذلك

¹ العسكري: الصناعتين، ص 195

² الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 36

تتحرف انحرافاً إيجابياً عن المعنى المباشر إلى إشارات فرعية تشبه المحفزات للمتلقي الذي يستقبل المعنى غير المباشر ليصل إلى المعنى المقصود بطريقة تجعله أكثر تفاعلاً واستجابة لهذا المعنى، وهي بذلك ليست مجرد وصف للواقع، وإنما هي وسيلة لفهمه وإدراكه "فالاستعارة بحسب اللسانيين المعرفيين جزء من السيرورات المعرفية التي تسهم في النشاط اليومي الذي يقوم به الإنسان من أجل فهم الأوضاع، وأكثر من ذلك إن للنشاط الذهني ذاته أساساً استعارياً"¹. استعارياً"¹. فهي تنظر في العلاقات القائمة، وتحاول ملاحظة عناصر التشابه في المختلفات التي تتشكل منها الاستعارة، وليس مجرد الوقوف عند المتعة الشكلية، أو مجرد البراعة في استخدام الكلمات أو تركيب الجمل، فالاستعارة بناء لغوي يتجاوز النسق الجمالي المعلن إلى نسق جديد يفرض على القارئ توقعات جديدة لا تتدرج في إطار جمالي، وإنما تتجاوزها إلى عناصر قبحية مضمرة، تجعل القارئ في حيرة أمام مجموعة من الدلالات المتنافرة، وهذا ما أشار إليه القدماء في حديثهم عن الاستعارة العنادية والاستعارة التلميحية أو التهكمية².

واستهجن حازم القرطاجني فكرة الجمع بين المتناقضات، وعد الجمع بين هذه الأشياء على أنه قد يأتي في إطار ما هو مستحيل، وهذا لا يمكن قبوله إلا على سبيل المجاز "والفرق بين الممتنع والمستحيل، هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم مثل كون الشيء أسود أبيض وطالعا نازلا في حال واحدة"³ ووقف شوقي ضيف عند هذا النوع من الاستعارات وأسماء "نوافر الأضداد، ومثل له في شعر أبي تمام قوله:

بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نورا وتسرب الضياء فيظلم⁴

فجمع أبو تمام بين البياض والسواد في وقت واحد، ويعلق على هذه الاستعارة بقوله: "أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم؟ أن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام

¹ بوتكلاي، الحسن: الاستعارة في الخطاب السياسي جامعة ابن زهر _ أكادير، مختبر اللغة العربية، 2016، ص 501

² انظر الفزويني: التلخيص في علم البلاغة، ص 25

³ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، ط دار الغرب الإسلامي _ بيروت، 1981، ص 145

⁴ أبو تمام، ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، ط 4، دار المعارف، مصر، ج 3 ص 213

على هذه الصورة التي نرى فيها الضياء المظلم وإنه لضيء عجيب لا يستطيع شيء أن يعبر
فتنته"¹.

وبسبب هذا التناظر بين عناصر الصورة والمعنى، فإن الاستعارة التي تتشكل من عناصر متنافرة
تسمى بالاستعارة التناظرية التي هي أقرب إلى عملية انزياح في تركيب اللغة، وتشكيل علاقاتها
الجديدة، "وتقوم الاستعارة التناظرية فيجزء كبير منها على المفارقة Irony إذ تقوم الثنائية على
التناقض الظاهري على سبيل المجاز، ولكن بالفحص والتأمل يتضح أن لهذه الاستعارة قيمة
أسلوبية، بل لعلها أصبحت خصيصة أسلوبية في كل أدب جيد"² والمبدع من خلال التشكيل الجديد
للغة يتجاوز الصورة النمطية في إقامة علاقات مشابهة بين طرفين، ثم تتجاوز هذه العلاقة
وتبتعد كلياً عن إطار المشابهة إلى عملية الجمع بين أضداد لا يمكن لها أن تلتقي إلا في عمل
فني جديد يقترب من أصل الاستعارة التي تعتمد التشبيه أساساً ذهنياً في عملية التشكيل اللغوي،
ويبتعد عنها في اعتماد عناصر متنافرة في الواقع لا يمكن لها أن تلتقي إلا في مخيلة الأديب،
وطريقة تشكيله للعالم الخارجي من حوله.

والتناظر في الاستعارة قائم على العلاقة التبادلية بين طرفي الاستعارة المشبه والمشبه به، ومدى
التقاء الطرفين في عملية التشكيل الفني، ومن هنا جاءت تسمية الاستعارة بالعنادية "وهي التي لا
يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لنتافيهما"³ فالطرفان يتعاندان ولا يلتقيان، بحيث لا يمكن
اجتماعهما في محل واحد، فالعناد "ما كان وضع التشبيه فيه على ترك الاعتداد بالصفة وإن
كانت موجودة، لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها، وأما إذا خلت منه لم تستحق الشرف
كاستعارة اسم المعدوم للموجود إذا لم تحصل منه فائدة من الفوائد المطلوبة من مثله فيكون
مشاركاً للمعدوم في ذلك، أو اسم الموجود للمعدوم إذا كانت الآثار المطلوبة من مثله موجودة
حال عدمه، فيكون مشاركاً للموجود في ذلك، أو اسم الميت للحي الجاهل، لأنه عدم فائدة الحياة

¹ ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط دار المعارف، مصر، 1969 ص252

² قطوس، بسام، رباعية موسى: الاستعارة التناظرية في نماذج من الشعر الحديث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م9،
ع1، 1994، ص37

³ الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط المكتبة العصرية - بيروت، 1999، ص268

والمقصود بها، أعني العلم: فيكون مشاركاً للميت في ذلك، ولذلك جعل النوم موتاً، لأن النائم لا يشعر بما بحضرته: كما لا يشعر الميت، أو الحي العاجز، لأن العجز كالجهد يحط من قدر الحي¹.

وهذا التشكيل الذي يجمع المتنافر، في صورة الاستعارة، يجعل المتلقي أكثر حضوراً في تعامله مع الصورة، لأنه يحتاج إلى وقت غير محدد كي يستطيع تمثل هذه العلاقة التي تبدو غريبة وغير مستساغة على مستوى الفهم العادي، لأن الضد يجمع مع ضده بدلاً من حضوره مع ما يناسبه، ومن هذه الصور " ما استعمل في ضد معناه أو نقيضه بتنزيل التضاد أو التناقض منزلة التناسب، بواسطة تهكم أو تلميح على ما سبق في التشبيه، كقوله تعالى: ((فبشرهم بعذاب أليم))² ويخص هذا النوع باسم التهكمية أو التلميحية³، فهذا النوع من الاستعارة يأتي عند البلاغيين العرب القدماء وفق مفهوم تهكمي أو تلمحي، وليس على مستوى فني، والحاجة الملحة في نفس الأديب تدفعه إلى مثل هذا التشكيل، لأن هذا النوع من الاستعارة يحتاج إلى "حركة ذهنية مكثفة تستطيع تقبل المفارقة الضدية في المحل الواحد، أي مجاوزة المدرك المنطقي واللغوي، وتشكيل قالب فكري طارئ يتحمل هذه النواتج المتنافرة"⁴ وبسبب هذا الفهم " فقد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد.. والليل والنهار.. والحر والبرد."⁵ وهذا التضاد يعد محسناً لفظياً، لأنه يقابل بين أشياء متضادة لا يمكن الجمع بينها في عالم الواقع، ومن خلالها ينتقل السامع من النقيض إلى النقيض، وبهذا الانتقال يستطيع المتلقي تمثل الثنائيات الضدية، التي تجتمع في العمل الفني في نظرة جمعية توحد بين الأشياء، وتجتمع فيها في تشكيل فني يثير إعجاب المتلقي أولاً، ويجعله أكثر تمثلاً لحضور الأشياء في مخيلته ثانياً، والحياة قائمة على ثنائيات ضدية، وهي الأصل في تشكيل الأشياء " والناس متفقون على أن جميع المخلوقات

¹ القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، ص 419

² آل عمران، أية 21

³ القزويني: الإيضاح، ص 420

⁴ عبد المطلب، محمد: العربية قراءة أخرى، ط الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1 -لونجمان، 1997، ص 176

⁵ العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ص 239

مخالف وموافق ومضاد¹ وهذا التخالف هو الذي يظهر حقيقة الأشياء، فالشيء يعرف بضده، والضد يظهر حسن الأشياء وجمالها، إن " مثل الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد، وتخلياً عن الآخر لتبين حالة الضد بالمثل إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجباً"² وهذا التقابل هو الذي يظهر حالة الاندهاش في تقبل التضاد الذي يتجاوز حدود الواقع، والمعجم اللغوي المعتاد.

وهذا التضاد ورد شعراً في صور وأشكال عدة، ولم يكن من السهل على معظم البلاغيين العرب قبول هذا التناقض الذي يخالف المألوف، ويخرج عن المعتاد، ففي قول أبي نواس في وصف الخمر:

كَأَنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ حَبَابِهَا تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ عَذَارِ

"فشبه حباب الكأس بالشيب، وذلك قول جائر، لأن الحباب يشبه الشيب في البياض وحده لا في شيء آخر غيره، ثم قال:

تَرَدَّتْ بِهِ ثُمَّ انْفَرَى عَنْ أَدِيمِهَا تَفَرَّى لَيْلٍ عَنْ بِيَاضِ نَهَارِ

فالحباب الذي جعله في هذا البيت الثاني كالليل، وهو الذي كان في البيت الأول أبيض كالشيب، والخمر التي كانت في البيت الأول كسواد العذار، هي التي صارت في البيت الثاني كبياض النهار، وليس في هذا التناقض منصرف إلى جهة من جهات العذر، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان، وكل واحد منهما في غاية البعد عن الآخر، فليس يجوز أن يكون شيء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود إلا كما يوصف الأدكن في الألوان بالقياس إلى واحد من الطرفين اللذين هو واسطة بينهما، فيقال: إنه عند الأبيض أسود، وعند الأسود أبيض، وليس فيما قاله أبو نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة"³

¹ الفيرواني: العمدة، 248/2

² القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص40

³ قدامة، نقد الشعر، ص235

والتناقض هنا واضح في استخدام امرئ القيس، فمرة جعل حباب كأس الخمر أبيض كالشيب، ثم جعله بعد ذلك أسود كالليل، والتناقض الثاني أيضاً في لون الخمر، التي جعلها ابتداءً كسواد العذار، ثم عاد في البيت الثاني فجعلها كيباض النهار، وهذا التناقض على مستوى الشكل، لا يمكن قبوله عند المبرد، لأن الشاعر ناقض نفسه في وضع اللون المناسب لكل من الحباب والخمر، والمتلقي يجد تناقضاً في تقبل المعنى المراد الذي يسعى الشاعر إلى تقديمه، وتابع قدامة تقديم أمثلة على التناقض في تقديم الشعراء بعض الأفكار التي تجمع بين الشيء وضده، ومن ذلك قول ابن نوفل:

لأَعلاجِ ثَمانيَّةٍ وشيخٍ كبيرِ السنِ ذي بصرِ ضَريرِ

وقول هذا الشاعر في هذا الشيخ: إنه ذو بصر وإنه ضير، تناقض من جهة القنية والعدم، وذلك أنه كأنه يقول: إن له بصراً ولا بصر له، فهو بصير أعمى، فإن قال قائل: إنه ضير، راجع على البصر بأنه أعمى، فالعرب أولاً إنما تزيد بضرير الإنسان الذي قد لحقه الضر بذهاب بصره لا البصر نفسه¹.

وقدامة يتابع مثل هذه الصور التي يبدو فيها التناقض واضحاً بين الشيء وضده "ومن التناقض قول ابن هرمة:

تَراهُ إذا أبصرَ الضَّيفَ كلبَهُ يكلِّمُهُ من حُبِّهِ وهوَ أعجمُ

فإن هذا الشاعر ألقى الكلب الكلام في قوله انه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم، من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة²

وهذه النماذج من الشعر الذي يبدو فيها التناقض واضحاً، تتكرر في أكثر من نموذج في الشعر العربي، ومثل ذلك قول "يزيد بن مالك الغامدي:

أُكفُّ الجَهْلَ عن حُلَماءِ قومي وأعرضُ عن كلامِ الجاهِلينا

¹ قدامة: نقد الشعر، ص 237

² المصدر نفسه، ص 238

ثم قال في هذه القصيدة بعد هذا البيت:

إِذَا رَجُلٌ تَعَرَّضَ مُسْتَخْفًا لَنَا بِالْجَهْلِ أَوْشَكَ أَنْ يَحِينَا

فقد أوجب هذا الشاعر في البيت الأول لنفسه الحلم والإعراض عن الجهال، ونفى ذلك بعينه في البيت الثاني بتعديده في معاقبة الجاهل إلى أقصى مراتب العقوبات¹.

ومن التناقض أن يضع الشاعر الشيء في غير موضعه الذي يوضع فيه، فيأتي الأبيض في موضع الأسود، والأسود في موضع الأبيض، " وذلك مثل قول المرار:

وَخَالَ عَلَى خَدَيْكَ يَبْدُو كَأَنَّه سَنَا الْبَدْرِ فِي دَعْجَاءِ بَادٍ دُجُونَهَا

فالمتمعارف المعلوم أن الخيلان سود، أو ما قاربها في ذلك اللون، والحدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تنعت، فأنى هذا الشاعر يقلب المعنى².

ومثل هذه التشكيلات الفنية التي تجمع بين المتناقضات، ليست مجرد حلية شكلية في النص، أو أنها مجرد إشارة للمتلقى تنتهي بمجرد إنهاء القراءة، وإنما هي وسائل تعبيرية وظفها الشاعر لغرض تشكيل الدلالة التي تأتي من اجتماع الأضداد بطريقة تجعل غير الممكن ممكناً في العمل الفني، من خلال كشف العلاقات المتبادلة في داخل النص، والتي تعكس حالة نفسية وشعورية يكون عليها المبدع.

الدال والمدلول

تسعى الصورة الفنية إلى تحقيق قدر كاف من الجمال في عملية التشكيل الفني، بهدف إمتاع المتلقي وإيصال المعنى بطريقة خاصة تؤثر في عملية الاستقبال والتلقي، وتعد الاستعارة التنافرية وسيلة خاصة في عملية التشكيل تختلف في بنائها الفني عن التشكيل النمطي للاستعارة التي عدها ابن رشيق أفضل المجاز "وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام

¹ قدامة: نقد الشعر، ص 240

² المصدر نفسه، ص 244

إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها.¹ وهي تختلف عن الكلام العادي، فإذا سار الكلام وفق الأصل فهذه هي الحقيقة التي تتنافى مع المجاز "والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتداراً ودالة ليس ضرورة، لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم وليس ذلك في لغة أحد من الأمم غيرهم وإنما استعاروا مجازاً واتساعاً... ألا ترى أن للشيء عندهم أسماء كثيرة وهم يستعيرون له مع ذلك على أنا نجد أيضاً اللفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة نحو العين التي تكون جارحة، وتكون للماء وتكون الميزان وتكون المطر الدائم الغزير، وتكون نفس الشيء وذاته، وتكون الدينار، وما أشبه ذلك كثير، وليس هذا من ضيق اللفظ عليهم ولكنه من الرغبة في الاختصار والثقة بفهم بعضهم عن بعض"²

والاستعارة تقدم شيئاً زائداً عما تقدمه الحقيقة، لأنها في المقام الأول تشكيل فني خاص "ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة الفائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً"³.

إذن الاستعارة لها خصوصية لا تتحقق في التعبير العادي، وإذا كانت الاستعارة العادية تحقق هذا القدر من الخصوصية في عملية التعبير، فإن الاستعارة التنافرية لها خصوصية خاصة بالنسبة للاستعارة بشكل عام، فهي تشكيل خاص لا يكتفي بتحقيق ما تحققه الاستعارة العادية، وإنما يبتعد التشكيل الفني فيها ليشمل جمعاً بين أمور متنافرة لا يمكن الجمع بينها، وإذا كانت الاستعارة تعتمد في أصلها على التشبيه، فإن دقة الجمع بين أطراف التشبيه المختلفة هو الأصل في عملية تشكيل الاستعارة، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله "ولم أرد بقولي أن الحذف في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهاً خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكري فأدركها فقد استحقت الفضل"⁴ وهذا التشكيل المتنافر بين طرفي التشبيه، ينعكس على تشكيل الاستعارة وعملية فهمها، لأن التقريب بين الطرفين

¹ الفيرواني، ابن رشيق: العمدة، 186/1

² ابن رشيق: العمدة، 190/1

³ العسكري: الصناعتين، ص 295

⁴ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 152

المتباعدين يكون في مثل هذا التشكيل صعبًا، لبعد المسافة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وخروجًا عن المألوف الذي استقر في الذهن بين ثنائيات متقابلة، وثوابت مستقرة، واستقلالية كل طرف من هذه الثنائيات والثوابت عن الطرف الآخر، فالأبيض يظل في دائرة اللون المنفصل تمامًا عن اللون الأسود وكذلك الخير والشر، والنور والظلام، والصمت والحركة، فهذه المكونات البصرية والصوتية والمعنوية لا يمكن أن تجتمع في مكون واحد على مستوى الواقع، والفهم المنطقي، ولكنها تجتمع على مستوى التشكيل الفني المرتبط بدلالات جديدة يمكن تفسير رموزها من خلال إدراك الخلفيات النفسية واللاشعورية والأنساق المضمرة التي تقف وراء هذا التشكيل، فالاستعارة التناظرية التي تعتمد على مثل هذه العناصر، هي ضرورة فنية يلجأ إليها الشاعر عندما يجدها أقدر على التعبير عما يريد "ويبدو أن الاستعارة التناظرية ليست نوعًا من الخطأ أو الغموض، وإنما هي تكنيك من التكنيكات الفنية، يوظفها الشعراء المعاصرون من أجل خلق التوازن الداخلي الذي يفتقدونه خارجيًا أو واقعيًا. وآية ذلك أن هذه التراكيب الاستعارية لم تولد من فراغ، وإنما هي وليدة موقف نفسي وثقافي. ففي الجانب النفسي أضحي التعبير عن النفس البشرية بالأسلوب التقليدي المألوف غير ممكن، فلجأ الشاعر إلى إنارة حالات مشابهة في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس. أما في الجانب الثقافي فقد بدأ الشعراء يرون أن اللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف، فصار من الممكن أن يوحي المبدع بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس، باستخدام لفظ حسي آخر بغية نقل الوقع النفسي على أكمل وجه ممكن، وهروبًا من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إحياءاتها"¹.

ومثل هذه الاستعارات التي تجمع بين المتناقضات تحيل القارئ إلى نماذج غير مألوفة تحتاج إلى مزيد من المراجعة والتأمل لإدراك حقيقتها، وقد أشار إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن نوافر الأضداد في شعر أبي تمام، ووقف عند مجموعة من هذه النوافر التي أكثر أبو تمام من ذكرها في شعره، ومن ذلك قوله:

¹ قطوس، بسام، ربابعة موسى: الاستعارة التناظرية في نماذج من الشعر الحديث، مجلة جامعة مؤتة/ مج9، ع1،

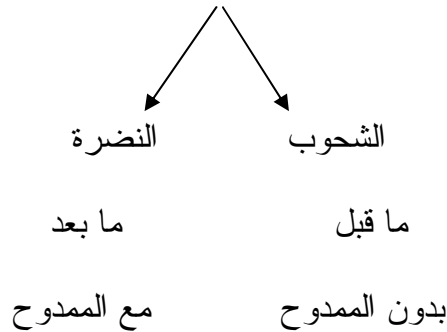
مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من النضارة يطر¹

"أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذي يذوب منه الصحو، والصحو الذي يذوب من المطر؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التي توشك أن تجعل الصحو يطر؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبي تمام كيف يحيلها إلى هذه الصورة من الحياة والمطر.² فالتناقض واضح بين الصحو والمطر ولكن الشاعر يجمع بينهما في تشكيل استعاري يبهر القارئ، ويجعله أكثر تفاعلاً مع الصورة، لأنه يريد أن يكشف ما فيها من غرابة، ويصل إلى المدلول الكامن وراء الدال المباشر الذي يظهر في العناصر المكونة للاستعارة.

وأمثال هذه الصور تتكرر بشكل لافت في شعر أبي تمام، يقول:

رب خفض تحت السرى وغنّاء من غنّاء ونضرة من شحوب³

والتناظر واضح في الجمع بين النضرة والشحوب، فالنضرة تحمل معاني البياض، والإشراق، والضياء، بعكس الشحوب الذي يكون من اللون الباهت، والضوء المختفي وراء السواد، وهذان المكونان لا يمكن الجمع بينهما على المستوى الحسي أو المعنوي، غير أن أبا تمام يجمع بينهما في صورة متخيلة، تعكس صورة من صور الأمل المشرق الذي يتفتح أمامه، وهو يقصد الممدوح (سليمان بن وهب) فهو يسعى إلى الدعة بعد التعب، والنفع بعد المشقة، ومن هنا جاء اجتماع النضرة التي يتطلع إليها الشاعر في رحاب الممدوح، بعد فترة الشحوب والتعب التي عانى منها، واجتماع هذين الضدين هو أمر منطقي، يعكس حالة الشاعر النفسية في فترتين زمانيتين مختلفتين، قبل الوصول إلى الممدوح، وما بعد الوصول إليه.



¹ أبو تمام، ديوانه، مج2، ص192

² ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص254

³ أبو تمام: ديوانه، ج1، ص119

وهكذا تبدو عملية التشكيل الفني متجانسة، لأن التناقض لا يشكل فترة زمنية واحدة، ولا يلتقي الاثنان في مكون معنوي واحد، وإنما يشكل كل مكون فترة زمنية لا تلتقي مع الأخرى.

ولم يكن مثل هذا التشكيل مقبولاً عند معظم البلاغيين العرب القدامى، الذين اعتادوا على التناسب المنطقي، والعلاقات الواضحة في تشكيل الصورة الفنية، ولهذا السبب اعتبروا مثل هذه الصور خروجاً عن المؤلف، وعن المقبول، واستهجنوها "وإنما سميت مستهجنة، لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء وألفاظ ما لا يعقل"¹.

ووقف الحاتمي عند قول المتنبي:

شرفٌ ينطح النجوم بقرنيه وعز يقلتُ الأجبالا²

وعاب عليه تداخل الصور والمعاني في الاستعارة، عندما جعل الشرف حيواناً له قرنان ينطح بهما النجوم "أجل إنها استعارة لعمري إنها وإن كانت استعارة، ولكنها استعارة خبيثة جارية في المعاضلة التي نفاها عمر بن الخطاب، رضوان الله عليه، عن زهير وذكر اجتنابه إياها، فقال: كان لا يعاقل بين الكلمتين، أي يداخل الكلمة، إذا لم تكن إحداها من جنس الأخرى، ولا كانت مناسبة لها ولا مشتقة منها. ويقال تعاظلت الجرادتان، إذا ركبت إحداها الأخرى وتداخلت فيها"³.

فهذا التداخل مرفوض عند معظم البلاغيين العرب، لأنه يخرج عن حدود المنطق والمألوف في اللغة "فالاستخدام الحقيقي قاعدته الأولى أن تتسجم الألفاظ فيما وضعت له بدقة، فلا تشير إلا إلى المدلول الحقيقي المفرد الذي عينت له، أي أن اللغة ينبغي أن تكون ذات وظيفة إشارية محضة، بحيث يكون للكلمة فيها معنى واحد قائم بذاته... أما الاستخدام المجازي - وهو الانتقال بين الدلالات الثابتة - فعلى الشاعر أن يجعل الانتقال بين الدلالات والمعاني ظاهراً واضحاً، يفهمه

¹ الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسين : الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت، 1965م، ص71

² المتنبي، ديوانه، ط دار بيروت للطباعة والنشر 1983، ص409 وورد في اليوان بروقيه بدلا من قرنيه

³ الحاتمي: الرسالة، ص91

السامع بسهولة عن طريق القرينة المحدودة، أو العلاقة المناسبة التي تربط بين المعاني، وإلا وقع الشاعر في الخطأ"¹.

فهذا الخروج عن المؤلف يحدث خللاً في العلاقات بين الأشياء لا يمكن فهمها بسهولة، وتحتاج إلى مزيد من الرصد والتأمل للوصول إلى الأسباب الكامنة وراء هذا الاستخدام المربك في اللغة، والذي يجعل المتناقضات تتوحد في إطار تعبيرى جديد، قد يصل إلى حد السخرية، فقول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه يكفيك ما ماريت في أنه برد²

"والذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت."³ وهو من قبيل الخطأ "والخطأ في هذا ظاهر ظاهر لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة."⁴، وكثيراً ما نجد مثل هذه العبارات عند الأمدى الذي يشير فيها إلى خطأ صاحب الاستعارة وعدم صوابه في الجمع بين الأشياء المتنافرة، أو الغريبة التي لم تألفها العرب في أشعارهم، ومن هذه الأحكام التي ترد عند الأمدى "فأبو تمام - فيما يذهب إليه - غلط، لأنه وضع الاستعارة في غير موضعها."⁵ "وفي قول أبي تمام إبهام"⁶.

وأمثال هذه الصور التي تجمع أموراً متنافرة كثيرة في شعر القدماء، ولكن قبولها لم يكن ممكناً على مستوى الفهم للشعر الذي يخضع لشروط وضعها الأوائل في بناء الشعر، وتناسب مفرداته ومعانيه.

¹ عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة، 1974م، ص256، 257

² أبو تمام، ديوانه، ج2، ص88

³ الأمدى، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، ط 4، دار المعارف - مصر، ج2، ص143

⁴ الأمدى، الموازنة، 143/2

⁵ المصدر نفسه، 234/2

⁶ المصدر نفسه، 73/1

ولم يدرك القدماء أن مثل هذه التشكيلات تحفز القارئ لمتابعة عناصر الصورة، وإدراك مفردات تشكيلها، وكيف تخرج عن الرتبة المعهودة في عملية التشكيل والإرسال، فالمبدع يعيد صياغة تراكيب اللغة، بشكل يولد أنساقاً تعبيرية جديدة في سياقات غير مألوفة، تؤدي إلى دلالات جديدة بسبب هذا التشكيل اللغوي المعتمد على نظام معقد من العلاقات والتقابلات، والتي لا يمكن وجودها أو تحقيقها في البنية اللغوية العادية "إن الشعر يحتفظ بكل دلالاته الخاصة بنص ما، باعتبار هذا النص بلاغاً كلامياً عادياً، ولكنه في ذات الوقت يحظى بمعان إضافية متكاملة، ومن التوتر بين هذين القطبين الدلالة العادية والدلالة الإضافية، تتخلق خاصية الشعر في علاقة النص بمدلوله.¹

والاستعارة، بشكل عام، لها أبعادها المعرفية والجمالية، ولديها القدرة والفاعلية على تجاوز الإدراك الحرفي والجامد للأشياء إلى توليد دلالات جديدة من خلال كسر الحواجز القائمة بين الممكن وغير الممكن، وفي هذا السياق نجد كثيراً من الصور الاستعارية التي تجمع بين متناقضات على مستوى الشكل والمضمون، وهي في مجملها مرفوضة، ومنبوذة لدى الناقد القديم الذي يرفض مثل هذه الصور التي تخرج عن نطاق ما هو مقبول أو معقول.

عناصر الجمال في الاستعارة التنافرية

تعتمد الاستعارة التنافرية عناصر متضادة على مستوى التركيب الفني، لا يمكن لها أن تتشكل على مستوى الواقع، لأنها تناقض البدهيات المتعارف عليها، فالمالح، على سبيل المثال، لا يمكن أن يصبح عذبا، والعذب لا يمكن أن يصبح مالحا. وعلى مستوى المضمون أيضاً فإنها تخالف المفاهيم الثابتة التي تعارف الناس عليها، وتخلط الأمور بشكل يثير الاستغراب والدهشة، لأن العقل لا يمكن أن يتصور الملح أسود اللون، ولا القمر مظلماً، فهذه التشكيلات غير المألوفة تخرج عن المعايير الثابتة التي ألفها الناس واعتادوا عليها.

¹لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح، ط1، النادي الأدبي الثقافي - جدة، 1999م، ص182

وعلى الرغم من هذا الاستعلاء المستفز أحياناً على المعايير الثابتة في الشكل والمضمون، فإن الاستعارة باعتبارها صورة بلاغية ينظر إليها نظرة إيجابية وجمالية، قد يكون ذلك على مستوى المبدع، الذي يحاول من خلال هذا التشكيل الجديد، أن يعيد ترتيب الأمور وفق رؤيته الذاتية، بغض النظر عن مستوى التشكيل، فمن حيث الشكل تجمع الشيء بنقيضه، وتؤلف بين المختلفات في الثابت والمألوف، ومن هنا جاءت نظرة بعض النقاد إلى الاستعارة التناظرية باعتبارها تشكيلاً خيالياً متناغماً مع إحساس المبدع، وقدرته على التشكيل وفي هذا الاتجاه " تعد الاستعارة من أكثر وسائل الشعر الحديث قدرة على تغيير الواقع وإضفاء ثوب الشرعية والشاعرية عليه، وإذا كانت الاستعارة في أصلها تقوم على أساس المشابهة بين الشيء والصورة، أو تحقيق الترابط بين الأشياء، فإنها اليوم قد أصبحت قوة للإبداع ومن أهم ملكات الخيال الخالق، فقد تقلل من التشابه بين الأشياء، أو تقضي عليه تماماً، وقد تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع. وثمة في الشعر الحديث ألوان من الاستعارات التي لا تقوم على أي تقارب في الواقع. بل إننا نجد استعارات تقرب المتنافرات وتجبر أبعد الأشياء عن بعضها على التقارب والترابط في سياق فني جديد يثير المتعة والدهشة والجمال"¹.

فالاستعارة التناظرية تمتلك قوة الإثارة والمتعة والدهشة وتحقيق الجمال المتوقع أصلاً من الاستعارة، وهذا الجمال الذي يتوافر في الاستعارة التناظرية يتحقق أولاً في العلاقة الوجدانية القائمة بين الاستعارة والمبدع الذي اعتمد تشكيلها من خلال دمج المتناقضات التي تعكس حالة نفسية وشعورية داخلية بهدف إقامة نوع من التوازن الداخلي، اعتماداً على إعادة ترتيب الأشياء الخارجية من منظوره الفني الخاص، وبذلك تتحرف الأشياء عن مفهومها العام القائم على المنطق، إلى مفهوم درامي جديد قائم على إحداث نوع جديد من العلاقات غير المباشرة، التي تعتمد على الغموض وعدم الوضوح " وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحى بتلك الأبعاد الخفية، المستترة من

¹ قطوس، بسام، رابعه، موسى: الاستعارة التناظرية، ص 38

تجربة الشاعر¹ وهنا تكون جمالية الإرسال ومتعة الاستقبال، فالشاعر أبو سِنَّة* يقول في قصيدته أجلس كي أنتظر ك:

أدخل وحدي نصف القمر المظلم

تبلغني في منفاي رسالة

يبعثها الصيف القادم

بتساقط منها ثلج أسود²

فالثلج هنا لم يعد هو الثلج المعروف على مستوى الشكل والمفهوم، وإنما اكتسب دلالة جديدة قائمة على إحداث نوع جديد من العلاقة على مستوى اللون، بين الثلج والسواد، وهي علاقة غامضة غير مفهومة، لأن الأصل في الثلج هو البياض، وهذا هو المتعارف عليه، وهذه العلاقة الجديدة تستفز القارئ وتجعله أكثر انتباهاً لاكتشاف طبيعة هذه العلاقة الجديدة التي تعيد تشكيل الأشياء، وفق السياق الذي وردت فيه، وهنا تبدو المتضادات واضحة بين القمر والظلام، والثلج والسواد، وكلها في المقابل تكشف عن علاقات خارجة عن المؤلف، وتدخل في إطار علاقات خاصة بالشاعر، فهو منذ البداية يدخل إلى نصف القمر المظلم، وهو بذلك يتجاوز النصف الآخر المضيء، والرسالة تأتيه من الصيف الدافء، ولكنها تتحول إلى برد قارس من خلال الثلج الذي لا يبعث على الراحة، والرسالة لا تحمل شيئاً عادياً، وإنما تحمل برودة الثلج، بما يحويه من برودة في الإحساس والشعور، بعيداً عن الدفء الذي يأتي مع الصيف" ومثل هذه الصورة نجدها في قصيدة: (مثل يافا) لقاسم حداد، يقول فيها:

مثل يافا

بياض

¹ زيد، على عشاوي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مطبعة الشباب _ القاهرة 1995، ص93.

² أبو سنه، محمد إبراهيم: ديوان أجراس المساء، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة 1975، ص41

*ومحمد إبراهيم أبو سنه شاعر وكاتب مصري، عضو اتحاد كتاب مصر، مواليير الجيزة 1937

بياض أخضر

مثل أفيال كثيرة تركض¹

فالبياض هنا لم يعد هو البياض المعهود، وإنما جاء معه اللون الأخضر، وإن شئنا الدقة، نقول إن البياض تحول إلى خضرة، بما يضيفه هذا اللون الجديد على البياض من معاني الخصب والنماء والانتشار، وهي معان لا تتحقق في اللون الأبيض وحده.

ويبدو أن دراسة الاستعارة التناظرية في سياقها أمر قادر على إبراز دورها في النص وإظهار تجلياتها في ارتباطها العميق بتجربة الشاعر. أما إذا أخذ هذا النوع من الاستعارة منفصلاً عن سياقها، فإنه يصبح عصباً على التفسير. وهذا التشكيل يحدث لدى القارئ متعة الاكتشاف، ويفاجئ القارئ بشيء هو لا يتوقعه، كما أنه يعكس قدرة الشاعر على اختراق المؤلف، وإعادة تشكيل الأشياء بما ينسجم مع إحساسه الداخلي، وشعوره الخاص المتشكل من رؤيته الجديدة للمكونات الثابتة من حوله "ويبدو أن تشكيل الصورة التناظرية في النص الشعري يتطلب وعياً خلاقاً من قبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتناظرين، أو بين الدال والمدلول، كما أنها تدل على

ذكاء الشاعر وقدرته على بث المتناظر الذي يدهش المتلقي ويثير توقعاته.² فهذا التناظر يعد مظهراً من مظاهر الجمال في تشكيل الصورة الاستعارية، ويعكس قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات، وإثارة ذهن المتلقي، ومحاولة إشراكه في التجربة الوجدانية والشعورية التي يعايشها، ويريد أن ينقلها إلى المتلقي، وهذا التناظر في العلاقات التي تشكلها الاستعارة التناظرية، هو الذي يحفز القارئ على التفاعل مع عناصر الصورة، بهدف معرفة أسرارها وتفكيك عناصرها، ومع هذا الجهد تتحقق متعة الاستقبال والتلقي.

¹ حداد، قاسم: الأعمال الشعرية، ج1، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص527.

² عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 2004 ص318.

وتتعدد مثل هذه الصور في الشعر العربي الحديث، التي تدل على خصوصية التوظيف في لغة الشعر، وما تحققه من تأثير جمالي وبعد إيحائي من خلال الانزياح الفني من لغة خطاب عادي، إلى لغة خطاب فني، ويمكن تمثل ذلك في نماذج من شعر نزار قباني على سبيل المثال، يقول:

لو لم يكن .. في وجهك

البريء .. قلت مخلب

لكنه إذا غفرت

مخلب مهذب¹

وهنا تبدو الاستعارة التناظرية واضحة في الانزياح الدلالي الذي تتشكل منه الاستعارة القائمة على انحراف واضح بين الوجه الذي يتصف بالبراءة، والمخلب الذي يكون للحيوان، ومثل ذلك أيضاً الجمع بين مخلب ومهذب، ولا يمكن أن يستقيم المعنى هنا من خلال المعاني المباشرة لدلالة الكلمات، فالوجه البريء لا يمكن أن يحتويه المخلب، والمخلب أيضاً لا يمكن أن يحتويه كلمة مهذب، فالشاعر يعاني من جمال صاحبتة، وهو يرى فمها المطيب مخلباً، وهو بذلك يجمع بين الجمال الحسي والبعد المعنوي، فهذا الفم المطيب يبدو جميلاً في وجهها، غير أنه يؤدي الشاعر بكلمات هو لا يتقبلها، وتؤذيه أحياناً، ولكنه مخلب يؤدي بأدب متوسلاً بعنصر الجمال الظاهر والمطيب، وهنا تبدو المفارقة واضحة بين متضادين لا يجتمعان أحدهما جميل مطيب، والآخر مخلب مهذب.

وهذه النماذج المتناظرة تتكرر بشكل مطرد في شعر نزار، وهي تعكس منهجاً أسلوبياً واضحاً في كثير من شعره، يقول:

وَفَرَّ نَهْرٌ عَتَمَةٌ عَلَى الرَّخَامِ الْأَجْعَدِ
تَوَزَعَ اللَّيْلَ عَلَى صَبَاحٍ جَيِّدٍ أَجِيدِ¹

¹ قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، ط 13، منشورات نزار قباني - بيروت 1993م، ص 222

فالرخام الذي يتصف بالنعومة والجمال، جعله هنا أجعد، وهي صفة لا تتوافق مع نعومة الرخام، ولكنه جمع بينهما في تركيب جديد جمع متناقضات عدة، فالنهر فيه عتمة، والرخام أجعد، والصباح فيه ليل، وهذه المتناقضات تعكس حالة من عدم الوضوح في علاقته مع محبوبته التي يبدو جمالها مشوهًا، وناقصًا، وهو بذلك يعبر عن حالة نسقية مخفية، وراء هذا الجمال الذي يحمل في طياته قبحًا مضمراً، ويكشف عنه النقيض الذي يصفه ملازمًا لصفات الجمال التي تبدو في الظاهر، وصفات القبح التي تختفي وراء ذلك، ومن ذلك قوله أيضًا:

أحبك فوق التصور

المسافات فوق حكايا العدا

جرحت الأزاميل فيك. حملت

إلى شعرك القمر الأسود²

وفي هذا التعبير تأتي المفاجأة غير المتوقعة، والتي أحدثت نوعًا من عدم التناسب والتناسق بين الصفة والموصوف الذي يبدو فيه الضياء والإشراق واللمعان، والصفة التي تدل عكس ذلك تمامًا فيها السواد والظلام والظلمة، وهذا الخلل التركيبي على مستوى الشكل يصاحبه في المقابل توافقًا مع الذات التي ترى في الحب حبًا فريدًا من نوعه لا يمكن استنساخه أو الوصول إليه، وتتوالى مثل هذا الصور في شعر نزار، يقول:

وكانت الأحراج تبكي

والخليج يزبد

وفي صميمي غيمة

¹ المرجع السابق، 111/1

² قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، 25/1

تبكي وتلج أسود¹

وهنا يبدو الانزياح الدلالي واضحاً بين الثلج والسواد، فمن البدهي أن يكون الثلج أبيض اللون، وهنا تحول إلى سواد في انزياح مفاجئ، يخرج عن المألوف، وعن البدهيات المتعارف عليها، ولسنا هنا في معرض الحديث عن الاستعارة التقليدية، فالغيمة تبكي، هي من قبيل الاستعارة المعروفة في تجسيم المحسوسات وجعلها في مرتبة الانسان، وهذا الأمر معروف ومعهود في مجال الدرس المجازي، ولكن المفاجأة تكمن في وضع صفة غير معتادة لموصوف معروفه صفته، وهو الثلج، وهنا يأتي الانزياح الدلالي في استعارة اللون لما ليس له، وهو بذلك يكشف عن حالة نفسية غير مستقرة ومتوازنة، فكل ما حوله يعكس حالة من عدم الانسجام في الطبيعة، وبالتالي تتغير الأشياء وتتكون وفق هذا الجو العام، فالأحراج تبكي، والخليج يزد، والغيمة تبكي، وفي هذا الجو لا يمكن أن يظل الثلج على حاله، فهو يشارك هذه الأشياء تقلبها وحرزها، وهنا يتحول البياض إلى سواد يحاكي البكاء السائد والزبد المسيطر.

وتتغير صورة الثلج في مشهد آخر مغاير تماماً للمشهد الأول، وكذلك حالة الشعر عندما يقول:

كم أعاني في الشعر موتاً جميلاً

جاء تشرين ..ياحبيبة عمري

أحسن الوقت للهوى تشرين

ولنا موعد على (جبل الشيخ)

كم الثلج دافئ وحنون²

ولا غرابة أن يكون الشعر موتاً، لأن الشاعر يعاني في كتابته للشعر، وأحياناً يتألم ويحزن، ولكن الغريب في وصف الموت بالجميل. فكيف يكون الموت جميلاً؟ إنه التوظيف الفني الذي

¹ المرجع السابق، 1/171

² قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، 435/3، 436

يجعل معاناة الشعر التي تصل إلى حد الموت جميلة، فالشعر جزء من كينونة الشاعر، وسبب من أسباب وجوده وبقائه، وفي هذا الشعر الذي يستشعر فيه الشاعر جمالاً يأتي تشرين ويأتي جبل الشيخ إلى قزح، والتلج البارد يتحول إلى دفء وحنان، فمجيء تشرين يستوحى من الشاعر سرًا من أسرار الفرح والجمال عندما يكتب الشعر لان تشرين يرتبط بجبل الشيخ، وكلاهما يرتبط بحالة النصر التي مرت على سوريا سنة 1973م، وبهذا الفهم لا يمكن أن يستمر التلج على حاله من الجمود والبرودة، ولا بد أن يتحول المكان والزمان الجديان إلى جو آخر من الدفء والحنان.

ويصر نزار على مثل هذه المتناقضات حتى في عناوين قصائده، كما نجد في "اللؤلؤ الأسود" والتي يقول فيها.

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقول من اللؤلؤ الأسود¹

فهذا الجمال الذي ينثره اللؤلؤ على شوارع غرناطة وقت الظهيرة يتحول في لحظة تأمل عند الشاعر إلى حقول من اللؤلؤ الأسود، لأنه يتذكر تاريخه العربي، الذي يتراءى أمام عينيه مع هذا اللؤلؤ الجميل المنتشر في شوارع غرناطة. وهذا الاندماج بين اللؤلؤ واللون الأسود، هو اندماج بين حاضر وماض، حاضر جميل يراه الشاعر في اللؤلؤ، وماضٍ يختفي وراءه في سواد قاتل يحمل معه ألم الهزيمة والانكسار.

ومثل هذه الصور نجدها في عناوين أخرى من دواوين شعره مثل "التفكير بالأصابع"، وهنا تبدو المفارقة واضحة بين التفكير الذي يكون بالعقل، والتفكير الذي يأتي بالأصابع، وهذا التناظر الشكلي يجعل القارئ يعيد تفكيره هو أيضًا، لأن التفكير بالأصابع - بلا شك - مختلف تمامًا عن التفكير السليم الذي يأتي من العقل، ومثل ذلك أيضًا "القصيدة البحرية"، "مشبوهة الشفتين"، "المرأة من دخان"، "إلى ميت"، "العقدة الخضراء"، "خبز وحشيش وقمر".

¹ قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، 36/1

وأمثال هذه الصور نجدها كثيراً في الشعر الحديث، فهي تشكل نمطاً أسلوبياً متكرراً، بهدف إثارة المتلقي، وحفزه على التأمل والتفكير "وتعمل الصورة التناظرية على استتارة وعي المتلقي، لأنها في أساسها استعارة مخالطة تتخذ من مسألة الكذب الشعري أداة لها في الفاعلية النصية، فعندما يستمع المتلقي إلى عبارة مثل "أصرخ بأعلى صمتي" يجد أن هذه العبارة قائمة على الخلق الكاذب، الذي يتوسل بالتناظر لإحداث التحول الدال والمؤثر على المستوى السياقي، إذ أن الإنسان لا يصرخ إلا بأعلى صوته، فاستبدل الصمت بالصوت لمفاجأة المتلقي بإمكانية تغيير الأنساق الثقافية، ولذلك فإن تضمن النص الشعري لصور الاستعارة الكاذبة سواء أكان بطريقة شعورية أم لا شعورية من المؤلف يعني محاولة إعادة التحويل والتشكيل لعجينة اللغة"¹، وهذا التناقض لا يأتي عبثاً، وإنما هو إعادة تشكيل مقصودة لغرض إحداث نوع من الخلطة في النمط السائد، والتصوير النمطي المؤلف، وتأتي هذه التشكيلات لغرض يفرض نفسه ذاتياً على الشاعر، ويريد من خلاله إعادة تشكيله من جديد على مستوى الصورة أولاً، وعلى مستوى الفهم ثانياً، وفي هذا المزج بين المتناقضات "لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المؤلفات بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه ومضيقاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل."²

وكثيراً ما يتكئ الشعراء على هذا النمط من التصوير الاستعاري، عندما يجدونه أقدر على التعبير عن المعنى المقصود، والذي لا يمكن طرحه أمام القارئ بطريقة ساذجة أو تعبير بسيط، ويمكن لنا أن نتمثل ذلك في نموذج آخر من نماذج الشعر الحديث في قصيدة محمود درويش "الجرح القديم" يقول:

وأنا أجتاز سرداباً من البخور

¹ عليمان، يوسف: جماليات التحليل الثقافي، ص 322

² زيد، علي عشراوي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 80

والفلفل والصوت النحاسي

من يدي يهرب دوري¹

وفي عيني ينوب الصمت

عن قول الحقيقة

أيها القلب الذي يحرم من شمس النهار

ومن الأزهار والعيد، كفاتنا

علمونا أن نصون الحب بالكره

علمونا أن نكسو ندى الورد غبارا

علمونا أن نغني ونداري

حبنا الوحشي

يصبح الترنيمة بالحب مملاً¹

وهنا يعبر درويش عن معاناة شعبه الفلسطيني الذي هجر عن أرضه ووطنه، فجاءت استعاراته متناغمة مع هذا الإحساس المتناقض بين واقع صعب، ومستقبل يأمل أن يكون أكثر إشراقاً، وبين هذا وذاك يأتي السرداب الذي يريد أن يجتازه إلى هذا الأمل الذي يأتي وراء حالة الانكسار التي يعيشها، وهنا يأتي التناظر في تشكيل الصورة، فالسرداب الذي يتحدث عنه الشاعر غريب في تكوينه، لأنه ليس من حجارة كما هو معتاد، وليس محفوراً في الأرض كما جرت العادة، بل هو سرداب من بخور ولفلفل وصوت نحاسي..، وهنا وظف درويش الدلالات الإيحائية لهذا التركيب الاستعاري، ليحرك خيال المتلقي نحو هذا السرداب العجيب الذي يشم فيه القارئ

¹ درويش، محمود: ديوانه الجرح القديم، دار العودة - بيروت - ط10، 1983م، ص170، 171

رائحة الموت، المتمثلة في الفلفل الذي يحرك دموع العين، والبخور الذي يصاحب الميت،
والصوت النحاسي الذي يأتي مع أجراس الكنائس، إنه الواقع الصعب الذي يعيشه الشاعر في
وطن محتل أصبح كالسرداب يستشعر فيه الموت ويموت فيه شعبه.

ثم يجمع الشاعر بين الصمت والقول:

وفي عيني ينوب الصمت عن قول الحقيقة

فهو يعبر عن حالة مأساوية يكون فيها الصمت قولاً، لأن القول لم يعد ممكناً أو ربما لم يعد مجدياً، ثم يأتي التضاد واضحاً بين الكساء والورد، فالكساء عادة يكون للإنسان، ويكون أيضاً ثياباً، ولكنه هنا أصبح غباراً، وجاء الكساء لندى الورد، وهنا يجتمع هذا الندى بما يحمل من جمال وصفاء ونقاء، والغبار الذي يحمل البشاعة والقبح، وهو بذلك يرسم صورة التناقض في المواقف التي تحاول تشويه الواقع الفلسطيني، وطمس معاني الأمل والحياة في فلسطين.

ومثل ذلك أيضاً التضاد بين الحب والكره، فالحب لا يسان بالكره، وإنما يسان بالحب، ولكن الشاعر يكشف عن تناقض المواقف، وسلبية القراءات، التي تحاول تغيير المبادئ، وطمس الحقائق، من خلال إحاطة حالة الحب الإنسانية بهالة غير واضحة من الكره المستبد.

وانتقل درويش من حالة الحب والكره، إلى الحب الوحشي، إنه حب مشوه، لأن الحب لا يمكن أن يكون وحشياً إلا إذا كان ممزوجاً بحقد على الغرباء الذين لا يفهمون معنى الحب الحقيقي.

ودرويش يوظف مثل هذه الاستعارات ليقدم نموذجاً فنياً واضحاً على حالة إنسانية، تحتاج إلى مزيد من الرصد والتأمل، وعليه يمكن القول: "إن أحد أوجه فاعلية الاستعارة في النص الأدبي، أنها تجعل لغة النص لغة ولوداً، متحركة نابضة بالحياة لا تأنس بالدلالات المعجمية الثابتة، إنما تستشرف فضاء الدلالة المنفتحة على التأويل الذي يفضي إلى توسيع نطاق العبارة اللغوية توسيعاً منطقياً تراعى فيه حدود الاحتمال."¹ ويبدو ذلك من خلال تناغم الاستعارة بشكل عام، والاستعارة التناظرية بشكل خاص مع المحتوى الداخلي المخبوء في النص، والحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر.

¹ عرمان، عزيز محمد: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، مج37، ع3، 2009م، ص81

الفصل الثالث

الاستعارة التنافرية في ميزان النقد الحديث

الفصل الثالث

الاستعارة التنافرية في ميزان النقد الحديث

النسق القبحي المضمرة في الاستعارة (وفق المنهج الثقافي)

اعتمد النقد الأدبي عند العرب البحث عن مواطن الجمال في العمل الأدبي، على اعتبار أن النص الأدبي هو نص جمالي ممتع، ولم يحاول معظم النقاد اختراق ما هو جمالي إلى ما وراء ذلك من انساق قبحية مضمرة، ومن هنا تأتي فكرة النقد الثقافي الذي يحاول تجاوز مظاهر الجمال الواضحة في العمل الأدبي إلى ما وراء هذا الجمال من عناصر قبح مخفية، وأفكار تعكس وضعا يخفيه الشاعر وراء الجمال المعلن، فالمفهوم الجديد للنقد "يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه، فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسني الشعري لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنيات وغيرها من الصيغ البلاغية التي تولد عنها المفهوم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبي في جملته، وباعتباره خطاباً ترميزياً إيحائياً حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كلياً أو جزئياً".¹ فالخطاب الأدبي هو تركيب لغوي يتجاوز ما هو مألوف أو معروف في الاستخدام النمطي للغة، إلى إحياءات ودلالات رامزة تكون الصورة الفنية فيها جزءاً من التركيب الرمزي، ولا يعني ذلك مجرد تشكيل جمالي، وإنما تعبير فني، يتجاوز الجمال إلى ما هو أبعد من ذلك في عملية تقديم المعنى، ليشمل أنساقاً عدة "وقد يستغني الكاتب عن هذه التشكيلات البلاغية ويعتمد على عبارات حقيقية، وألفاظ مباشرة، يجعلها أكثر قدرة على إيصال المعنى المراد، وتحقيق الغرض في التأثير على المتلقي من خلال وسائل تعبيرية جديدة، وهذا بخلاف المفهوم السائد حول قدرة الصورة الفنية على التأثير، دون غيرها"²، وبذلك لم يعد النقد الحديث مجرد مراجعة لما هو جمالي في العمل الأدبي، وإنما ينتقل بالأدب إلى مراجعة أوسع وأشمل لكل ما يحيط بالأدب، ويحاول اختراق ما هو جمالي، للوصول إلى الأنساق المضمرة التي تختفي وراء السطور، وهذا ما يعبر عنه النقد الثقافي الذي "يعني التوسع في مجالات الاهتمام والتحليل

¹ الزهراني، معجب: *النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها كتاب*

الخطيئة والكفير لعبد الله الغدامي، مجلة فصول، مجلد 15، عدد 4، 1997م، ص 102

² عودة، خليل: *البلاغة العربية في ضوء النقد الثقافي الحديث، ص 87، www.foxitsoftwave.com*

لأنساق، إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالبًا في مجال الدراسة التحليلية والنقدية، وإنما غدا في بعض الدراسات المعاصرة جزءًا من كل أكبر وأوسع وأشمل، حتى سمي هذا الكل الدراسات الثقافية.¹

والنقد الثقافي يحاول استلام الصورة في أبعادها المختلفة، وليس فقط في البعد الجمالي، وهنا يكون الإدراك بالصورة الفنية بشكل عام، والاستعارة بشكل خاص أوسع وأشمل، وأكثر عمقًا لإدراك ما هو جمالي، وما هو غير جمالي، وبذلك يكون الاعتبار الأول في النقد الثقافي النسق المضمّر، وليس النسق الظاهر المعلن في النص، بما تحمله الصور الفنية من خدع بصرية، وألوان جمالية، تكشف عن مضامين جديدة، "ومن أجل تحديد أي نشاط إنساني لا بد من إدراك مغزاه وأهميته، وأما من أجل إدراك مغزى أي نشاط إنساني وأهميته فلا بد قبل كل شيء من النظر إلى هذا النشاط من داخله، وذلك فيما يتعلق بأسبابه ونتائجه وليس بالنسبة إلى تلك المتعة التي يوفرها لنا ذلك النشاط"²، وعلى الناقد أن يجمع بين الصورة على مستوى الشكل الخارجي، والمضمّر الذي تخفيه خلف عناصر الجمال المعلن "فالصورة البلاغية تعبر عن نفسها في إرسال إشارات واضحة وصريحة يقف عندها الناقد لتثريتها وتناول جزئياتها ومفرداتها، كما يحدث في التشبيه على سبيل المثال، عندما يبدأ البحث عن المشبه والمشبه به والأداة ووجه الشبه ونوع التشبيه، إلى غير ذلك من الأمور التي تجعل التركيز على الصورة يتمحور حول قضايا الشكل التي هي أصلًا مكشوفة للقارئ، ولا تحتاج إلى جهد كبير لاكتشافها."³ ومثل هذا ينطبق تمامًا على ألوان الصور الفنية الأخرى التي نبحث فيها عن العناصر الظاهرة بعيدًا عن الأبعاد المصاحبة للصورة الفنية، من حيث الحقل المعرفي الأشمل والأوسع، من خلال منظومة معارف متعددة، تكشف خبايا المجتمع، وأبعاده الفكرية والإنسانية.

وبناءً على هذا المفهوم الذي أسس له النقد الثقافي، فإن عناصر القبح، قد تخفي وراء الجمال المعلن، فهذا الجمال يحمل في أبعاده المضمرة عناصر قبحية، وقد تزيد درجة الجمال أو القبح

¹ الرباعي، عبد القادر: تحولات النقد الثقافي، ط دار جرير - عمان، 2007م، ص15

² تولستوي: ما هو الفن، ص57

³ عودة، خليل: البلاغة العربية في ضوء النقد الثقافي الحديث، ص91، 92

هنا أو هناك، ولكن تبقى حقيقة واحدة وهي انعدام نسبة الجمال المطلق أو القبح المطلق، وكما زادت نسبة الجمال، ربما يكون السبب في ذلك محاولة إخفاء عناصر قبحية يحاول الشاعر إخفاءها و التستر عليها وراء الجمال الظاهر "لقد أدى النقد الأدبي دوراً مهماً في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق الجمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تنتمي متوسلة بالجمالي والبلاغي، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً"¹ وهذا التحول في الفهم والمفهوم، يجعلنا نعمن النظر في تقبل الصورة البلاغية بشكل عام والاستعارة بشكل خاص، لأن هذا التركيب المتنافر يستفز المتلقي، وقد ينحرف به من مرحلة الإعجاب والدهشة إلى مرحلة الرفض وعدم القبول، لأن مخالفة البدهيات، قد لا يثير إعجاباً، وإنما قد يدفع إلى نوع من الرفض وعدم الاستحسان، "وواضح أن مثل هذا اللون من التنافر نوع من الإخلال بوحدة القصيدة أكثر منه عيباً من عيوب الصورة الشعرية، ولكن لما كانت القصيدة - في ضوء مفهوم الوحدة - بمثابة صورة كلية للرؤية الشعرية بأبعادها المختلفة، وكانت الصور الجزئية بمثابة العناصر لهذه الصورة الكلية، أمكن النظر إلى تنافر الصور على أنه عيب من عيوب الصورة الشعرية."² وهنا تأتي ازدواجية التلقي، بين القبول والرفض، والأمر كذلك يأتي في عملية النقد التي تنظر إلى الاستعارة التنافرية على أنها مظهر جمالي، وفي المقابل تواجه بحالة عدم الإنسجام والقبول.

وإذا كانت الاستعارة التنافرية تخالف توقعات المتلقي في الاستقبال وتحقق له متعة الدهشة، من خلال التنافر الحاصل بين الدال والمدلول، فإن هذا التركيب اللغوي المتجاوز للمعيار، يحدث أثراً جمالياً في الفعل الإبداعي " إن الكذب الشعري هو في حد ذاته معلم دال على الخيال الخلاق من جهة، كما أنه نمط من أنماط الغموض الشعري الذي يريده المؤلف والمتلقي معاً"³، وهذا

¹ الغدامي، عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي - المغرب، 2005م، ص7،8

² زايد علي عشاوي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص98

³ عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي، ص324.

الغموض ينظر إليه على أنه خصيصة من خصائص التعبير الفني، وأحد أشكال التعبير الجمالي، غير أن هذا الجمال قد ينظر إليه من زاوية أخرى غير زاوية الجمالي، فالتشكيل الجديد الذي يعتمد التنافر والتضاد هو تشكيل مضلل للقارئ أحياناً، وقد يحدث أثراً سلبياً في نظرتة إلى الأشياء، وينحرف به إلى دلالات غير جمالية، وربما يصل به الأمر إلى عناصر قبحية من خلال التشويه، والأمر لا يتعلق بمجرد كذب وصدق، ولكنه يبتعد كثيراً إلى محاولة تشويه الحقائق، والعبث بالأشياء، فالأبيض يصبح أسود، وماء البحر يصبح عذبا، وغير ذلك من التشكيلات التي تشوه الحقائق، وتعبث بالمسلمات المتعارف عليها، وهنا قد لا يجد المتلقي متعة في الاستقبال، بقدر ما تثير هذه الصور في ذهنه نفورا يوازي التنافر القائم في عملية التشكيل الاستعاري، وهذا التنافر القائم في الاستعارة يختلف عن التضاد الموجود في الطباق، لأن التضاد في الطباق يتشكل من بعدين متضادين في موقفين مختلفين، بحيث لا يندمج أحدهما مع الآخر، ولا يدل عليه " المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في الكلام ".¹ وهذا الجمع يثير دهشة القارئ من خلال إدراكه العلاقة بين ضدين أو ثنائيتين متلازمتين تعكس إحداها خصوصية الأخرى، ولا تندمج معها في علاقة غير مشروعة، على مستوى الواقع أو الفهم المباشر، ففي قوله تعالى: "وما يستوي الأعمى والبصير، ولا الظلمات ولا النور، ولا الظل ولا الحرور، وما يستوي الأحياء والأموات"² فالآية تكشف عن التباين القائم بين أضداد مختلفة، لا يمكن الجمع بينها، ولا يشكل اجتماعها في الآية القرآنية تنافرًا، وإنما هو تضاد قائم على توضيح الفكرة وتقديم المثل، وربما يكون هذا التباين هو الأقرب إلى ذهن القارئ، لأن ذكر المعنى الإيجابي يثير في الذهن مباشرة الضد المقابل له، فالبصير والأعمى يرجعان في الأصل إلى مكون دلالي واحد وهو الرؤية التي ينتج عنها الفعل (البصر) أو عدمه (الأعمى)، ومثلها أيضاً الظلمات والنور والإحياء والأموات وغيرها من ألوان الطباق والتضاد "الناس متفقون على أن جميع المخلوقات مخالف وموافق ومضاد، فمتى وقع الخلاف في باب المطابقة، فإنما هو على معنى المسامحة وطرح الكلفة والمشقة"³ فالموافقة يتبعها المخالفة أو التضاد، وهذا يعني

¹ الفيرواني، ابن رشيق: العمدة ص244.

² سورة فاطر، الآية 19

³ الفيرواني، العمدة، ط2، ص248.

ثنائية العلاقات المنطقية، التي تكشف الشيء بنقيضه، وتشرح الشيء بضده، وهذا الأمر يكون مقبولاً ، ومحسناً بديعياً يكشف جماليات التوظيف اللغوي، القائم على فهم الدال والمدلول، وإتاحة الفرصة أمام المتلقي لاستكشاف المعنى من خلال المقارنة بين الضدين اللذين يثيران تصورات مختلفة، ويكشف أحدهما عن الآخر إما سلباً أو إيجاباً " والمقابلة والطباق من أظهر أشكال التضاد الدلالي، وتبرز قيمتهما فيما يثيرانه من مشاعر ودلالات داخل السياق الأسلوبي، ومناوشة الشعور ومباغتته، وهما من الظواهر البديعية الخصبة في دلالتهما، كما أنهما وسيلة فنية تكشف الصراع والتناقض الفكري والنفسي الداخلي والخارجي في الأعمال الأدبية¹ وبهذه العلاقة بين الضدين تتكشف كثير من الحقائق أمام المتلقي الذي يستطيع من خلال المقابلة والمطابقة أن يكتشف حقائق الأشياء، ويصل إلى دلالاتها المباشرة وغير المباشرة .

والأمر قد يكون مختلفاً تماماً في الاستعارة التنافرية، التي لا تعتمد الطباق أو المقابلة في فهم حقيقة الأشياء، ومعرفة الشيء بضده، وإنما هي تتجاوز ذلك لتجعل الشيء ضدًا، وتخرج الأشياء عن أصولها البديهية، وتجعلها متداخلة بشكل يثير الدهشة والاستغراب لدى المتلقي مما يؤدي إلى الإعجاب أو النفور بحسب كيفية الاستقبال، ودرجة التفاعل مع التشكيل الجديد، فعندما يصبح الثلج أسود في قول محمود درويش:

للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتنا²

فالمتلقي يفهم الوجه السلبي للحقيقة، ويفهم مقدار اليأس الذي يحيط بالمدينة، ولكنه في الوقت نفسه يشوه الحقائق، ويقرب الموازين من خلال وضع الضد مكان الضد، فالمتلقي عندما يرى الثلج الأبيض أسود اللون، لا يجد متعة الاستقبال، لأنه لا يجد جمالاً في التشكيل البلاغي، فاللون الأبيض الذي يرمز إلى النقاء والصفاء أصبح في التشكيل الجديد أسود اللون، وربما أدرك هذه الحقيقة أبو تمام، عندما قال:

بيضُ الصَّفاحِ لاسودِ الصَّحائفِ في مُتُونِهِنَّ جِلاءُ الشُّكِّ والرَّيبِ³

¹ بن عطاء الله بو حملين البوخ: ملكية البلاغة العربية والافتناع، ط جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع8، 2017، ص186

² درويش، محمود: أحد عشر كوكباً، ط دار الجديد، ط1 1992، ص 19.

³ أبو تمام، ديوانه، ص40

فقد جعل البياض في الصفائح، وفي الوقت نفسه نفى السواد عن الصفائح، ولم يجعل أحدهما بديلاً عن الآخر، وإنما أظهر حسن الأبيض في موضعه، والأسود في موضعه أيضاً، ولم يربك المتلقي في نقل الأشياء عن مواضعها، ومثل هذا أيضاً في الآية القرآنية السابقة، التي فرقت بشكل واضح بين الأعمى والبصير، والظلمات والنور وجعلت المتلقي أكثر قبولاً وفهماً للفكرة عندما جمعت بين الضدين لتجعل القارئ يتأمل النور من خلال الظلمات، والأعمى من خلال البصر، ليصل بنفسه إلى إدراك الحقيقة الكامنة وراء هذا الجمع الحادق بين الأضداد، وليس من خلال تشويه صورة النور أو البصر، وجعلهما في غير موضعهما الأصلي. ففي الاستعارة التناظرية قد يصل الأمر إلى محاولة تشويه الحقائق ومخالفة البديهيات، وما يترتب عليه من إرباك للمتلقي يجعله يعيد النظر في الحقائق الثابتة من حوله.

وهذا الإرباك قد يكون سبباً في فهم الحالة النفسية والشعورية للشاعر، غير أن ذلك لم يرق للناقد القديم الذي كان يبحث عن صحة المعاني وصحة التشكيل، ولهذا رفض فكرة التناظر القائمة على الجمع بين الأشياء المتناظرة "لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو ذمه من أن يوصف بما يكون فيه واجباً أو ممكناً أو ممتعاً أو مستحيلًا، والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة."¹ ثم فرق بعد ذلك بين الممتع والمستحيل "والفرق بين أسود أبيض، وطالعا نازلاً في حالة واحدة."² ، ومثل هذا الاستغراب نجده عند النقاد المعاصرين الذين استقبلوا الصورة المتناظرة، وبشكل خاص ما كان في شعر أبي تمام "ولم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً بسيطاً، بل كان يستخدمه استخداماً معقداً إذ يلونه بأصباغ نسقية قائمة ما تزال تغير في إطاره بل في داخله تغيرات تنفذ به إلى لون جديد مخالف للطباق، فإذا هو من طراز آخر غير مألوف، طراز فلسفي إن صح هذا التعبير، ففيه تناقض وفيه تضاد وفيه هدر الصور الغريبة."³، فشوقي ضيف يرى فيه تناقضاً وتضاداً ويعد الصورة غريبة، ومصدر الغرابة هنا هو هذا التشكيل الجديد الذي يأتي من اجتماع عناصر في الصورة لا يكمن أن

¹ القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 133

² المصدر نفسه، ص 140

³ ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 250

تجتمع في الواقع، ومخالفة البدهيات المتعارف عليها، وهنا يحدث التصادم بين الجمالي وغير الجمالي، ومن هنا جاء التحذير من التعامل مع الاستعارة التناظرية بعيداً عن سياقها الذي وردت فيه، لأنها بذلك تصبح صعبة على الفهم، أو حتى القبول "ويبدو أن دراسة الاستعارة التناظرية في سياقها أمر قادر على إبراز دورها في النص، وإظهار تجلياتها في ارتباطها العميق بتجربة الشاعر. أما إذا أخذ هذا النوع من الاستعارة منفصلاً عن سياقه، فإنه يصبح عصياً على التفسير".¹، وفي هذه الحالة لا ينظر إليها على أنها حالة جمالية، وإنما قد ينظر إليها على أنها نسق قبحي يخالف المألوف، ويخرج عن المنطق المعتاد.

ويبدو لي أن هذا الإرباك بين القبول والرفض مصدره موقف المتلقي من الصورة، وكيفية تعامله معها، وما يترتب على ذلك ومن قبول أو رفض يحدد جمالها أو قبحها، وفي هذا الإطار نجد من حاول التفريق بين التناظر في العناصر المشكلة للصورة واعتبره عيباً، وبين مزج المتناقضات في داخل الصورة على أنه وسيلة فنية من وسائل تشكيل الصورة "إذ على الرغم من أن الاثنين يشتركان في وجود تنافر وتناقض فيهما بين العناصر التي تتألف منها الصورة، فإن هذا التناقض في مزج المتناقضات يكون مقصوداً من الشاعر، كما أن العناصر المتناقضة فيه يمتزج بعضها ببعض وتفقد استقلالها وتميزها ويُنتج من مزجها مركباً جديداً أما في تنافر عناصر الصورة فإن هذا التنافر يتم بدون قصد من الشاعر بل وبدون وعي منه، كما أن الأطراف المتناقضة فيه لا تمتزج وإنما تتوازي ويظل لكل منها استقلاله وتميزه"² وهذا يختلف عن تنافر الصور، الذي هو عيب في وحدة القصيدة، وليس عيباً في الصورة، "ومن نماذج تنافر الصور قول شوقي في قصيدته عن أبي الهول مصوراً عداء الدهر لأبي الهول، وكيف سلط عليه ديك الصباح فنقر عينه:

اسأل البيض، وسل السواد وأوغل منقاره في الحفر
فعدت كأنك ذو المحبسين قطيع الكلام، سائب البصر

¹ قطوس، بسام، ربابعة موسى: الاستعارة التناظرية في نماذج من الشعر الحديث، ص39

² زيد، علي عشراوي: عن بناء القصيدة العربية، ص96.

على حين يثبت له في الصورتين الأخيرتين حاسة الأبصار.¹ فهذا التنافر في عناصر الصورة، قد يكون مصدرًا من مصادر قبحها، لأن المتلقي يقف حائرًا أمامها.

علاقة الاستعارة التنافرية بالتشكيل المجازي

تعد الاستعارة تشكيلاً مجازياً قائماً في الأصل على التشبيه ويعتمد على إلغاء طرف، وإحلال طرف آخر مكانه، فهي " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"² أي أنها تقوم على أساس الانتقال من أصل اللغة الثابت في الدلالة والمعنى، إلى دلالة جديدة تعتمد في الأصل مبدأً المشابهة بين الطرفين الموجود أحدهما، والآخر المقدر استناداً إلى علاقة مشابهة واضحة بين الطرفين، فالاستعارة هي " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيداً والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ"³ وهذا هو الأساس في اعتماد الاستعارة التي تتشكل أصلاً في مرحلة لاحقة لعملية تشكيل التشبيه، وتعتمد إحلال طرف منه مكان آخر قال القاضي الجرجاني "الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها بقرب التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له."⁴ وجاء كلام عبد القاهر الجرجاني جازماً في هذا الموضوع عندما قال: " أعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبداً"⁵ واستناداً إلى ذلك قسم البلاغيون الاستعارة باعتبار ذكر أحد طرفيها المشبه أو المشبه به إلى قسمين: تصريحية ومكنية " فالاستعارة التصريحية هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها

¹ زيد، علي عشراوي: عن بناء القصيدة العربية، ص 97

² الجاحظ، أبو عمرو بن العلاء: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ط5، مكتبة الخانجي _ القاهرة، 1986، ص153

³ العسكري، أبو هلال: الصناعتين، ت علي محمد البجاوي، وأبي الفضل إبراهيم، ط المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص268.

⁴ الفيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر، ص187.

⁵ الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص57

لفظ المشبه به للمشبه. والاستعارة المكنية: هي ما حذف فيها المشبه به، أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه¹.

وذهب القزويني إلى أن الاستعارة تنقسم باعتبار الطرفين ويقصد المشبه والمشبه به من حيث اجتماعهما أو امتناعهما إلى قسمين إما وفاقية أو عنادية، " أما الوفاقية فكقوله تعالى: "أحييناه" في قوله: " أو من كان ميتاً فأحييناه"² فإن المراد بأحييناه هديناه ، أي أو من كان ضالاً فهديناه ؟ والهداية والحياة لا شك في جواز اجتماعهما في شيء³. وهنا يمكن التوفيق بين طرفي التشبيه الهداية والحياة، لأن أحدهما لا يتعارض وجوده مع الآخر، ويبدو أنه اعتمد في أصل الاستعارة هنا على المجاز وليس على التشبيه، لأنه رأى الموت مجازاً بمعنى الضلال، والحياة مجازاً أيضاً بمعنى الهداية.

أما القسم الثاني من الاستعارة، فهو الاستعارة العنادية، وهي " ما كان وضع التشبيه فيه على ترك الاعتماد بالصفة، وإن كانت موجودة لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود فيها، وإذا ما خلت منه لم تستحق الشرف، كاستعارة اسم المعدوم للموجود، وإذا لم تحصل منه فائدة من الفوائد المطلوبة من مثله، فيكون مشاركاً للمعدوم في ذلك، أو اسم الميت للحي الجاهل، لأنه عدم فائدة الحياة والمقصود بها، أعنى العلم، فيكون مشاركاً للميت في ذلك، ولذلك جعل النوم موتاً، لأن النائم لا يشعر بها بحضرته، كما لا يشعر الميت، أو الحي العاجز، لأن العجز كالجهل يحط من قدر الحي⁴. والأمر عند القزويني يتعلق بالمجاز، لأن استخدام الكلمة جاز في غير ما وضعت له في أصل اللغة، فجعلنا الحي ميتاً، في انعدام علمه، فالحي العاجز لا يشعر بقيمة الأشياء وأهميتها تماماً كالميت الذي لا يشعر أيضاً بهذه الأشياء. فالاستعارة هنا في استخدام الشيء في ضد معناه أو نقيضه، ولكن حدود التشبيه قائمة بين الطرفين، فكان شبه الحي الذي لا يدرك

¹ عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ط دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص175.

² الأنعام، الآية 122

³ القزويني، الخطيب: الايضاح في علوم البلاغة، ص419

⁴ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأشياء بالميت " بنتزير التصاد أو التناقض منزلة التناسب، بوساطة تهكم أو تلميح على ما سبق في التشبيه كقوله تعالى: "فبشرناه بعذاب أليم"¹ ويختص هذا النوع باسم التهكمية أو التلميحية.²

وإذا كان الأمر كذلك فإن وجود الطرفين المتناقضين في الشيء الواحد قد يبتعد عن مفهوم الاستعارة، التي تعتمد في أصلها التشبيه الذي هو حذف أحد طرفيه، بمعنى أن وجود الطرفين أو إعطاء أحد الطرفين صفة الآخر قد ينفي وجود الاستعارة أصلاً، فالتلج عندما تصفه بالسواد، فأنت لا تستعير السواد له، وإنما تصفه به، تماماً كما تقول "رجل أسد" فأنت تعطيه صفة الأسد، ولا تستعير الصفة له، والأمر أقرب إلى التشبيه منه إلى الاستعارة.

ويمكن فهم الاستعارة التنافرية وفق هذا التركيب ليس من خلال الأطراف التي تتشكل منها الاستعارة، وإنما على مستوى المعنى التهكمي أو التلمحي الذي أشار إليه القزويني، فالتلج الأسود مجاز يعكس تلميحاً في المعنى القائم في نفس القائل، وليس من خلال الطرفين ، (السواد _ البياض) فالمتكلم يشكل السواد بحسب رؤيته للأمور من حوله، فيخرج الكلمة عن أصلها اللغوي، وينحرف بها إلى دلالة جديدة من خلال صفة السواد التي اكتسها التلج، ليلمح من خلالها إلى واقع نفسي وذاتي جديد، يخالف الأصول المتعارف عليها، ويجعلها مقبولة لدى المتلقي في إشارات وتلميحات جديدة تقترب من الاستعارة على مستوى الفهم ، وليس على مستوى التشكيل " وهذه الدوال اللونية تكشف قتامة الرؤية، فالتلج لا يمكن أن يكون أسود ولم يكن هكذا... إن سوداوية الرؤية هي التي جعلت الشاعر يعبث بالعلاقات بين الأشياء، ويقوم بنى جديدة، فالقمر مظلم، وظلمة القمر هي إسقاط ما في الداخل على الخارج"³.

ومثل هذا أيضاً في النهار المظلم، فالاستعارة قائمة على اختراق المؤلف، وتجاوز المسلمات، بهدف إحداث نوع من التأثير القائم على تجاوز الدال المباشر إلى المدلول غير المباشر.

¹ آل عمران ، الآية 21

² القزويني، الخطيب: الإيضاح، ص420

³ قطوس، بسام، ربابعة موسى: الاستعارة التنافرية، ص 42-43

وبناءً على ذلك يمكن فهم الاستعارة التنافرية على أنها تشكيل مجازي في المعنى، وليس في التشكيل، الذي أقره البلاغيون العرب، واعتمده في فهم الاستعارة التي عمادها التشبيه "فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التشابه."¹ ونبه أرسطو في حديثه عن الاستعارة إلى الفرق الواضح بين الاستعارة والتشبيه "عندما يقول الشاعر عن أخيلوس: (وثب مثل الأسد) فإن ذلك تشبيه، أما إذا قال: (وثب الأسد) كان ذلك استعارة، إذ غير الشاعر معنى كلمة الأسد وأطلقها على أخيلوس من أجل اشتراكهما في صفة واحدة هي الشجاعة."²

فالاستعارة تولد مدلولاً جديداً، يتجاوز التعبير العادي الحرفي، إلى تعبير جديد يتوافق مع نظرة المبدع الذي يريد أن يقدم تشكيلاً جديداً، والمتلقي الذي يعدل عن المعنى الحرفي لكلمة الأسد والرجل، لينتقل من خلال المشابهة إلى المعنى المجازي في المنجز اللغوي الجديد، وفي هذا التشكيل تتحقق متعة الاستقبال والتلقي.

فإذا دخلنا في إطار الاستعارة التنافرية (الثلج الأسود)، نجد أنها تتحدث عن اسمين يحمل كل واحد منهما صفة محددة ثابتة، وفق الأصل اللغوي، ثم لا نجد استبدالاً دلاليًا للكلمات، وإنما نجد وصفاً يحتوي الدلالة، فالأبيض يتصف بالسواد، وهنا لا تخرج الكلمات عن أصلها، وإنما تظل كل كلمة تحمل دلالتها المباشرة، والمجاز هنا ليس في انتقال الكلمة من دلالتها المعجمية إلى دلالة مجازية، وإنما وضع الصفة في غير موصوفها المناسب، وهنا تتشكل الصورة المجازية التي تحملها الاستعارات التنافرية، وهي استعارة يهدف من ورائها الشاعر أو الأديب إلى نقل المعنى بطريقة خاصة، فهي تأتي من أجل "شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه."³ وهذه الإبانة التي تستوجبها الاستعارة لا تحتاج إلى تجاوز بدهيات الأشياء، أو حقائق الأمور، لأن مثل هذا التجاوز قد يحدث خللاً ما في عملية الإرسال وكيفية الاستقبال. لأن الاستعارة التي تعتمد على المشابهة،

¹ أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل مئى بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عياد، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص128

² عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص229

³ العسكري: الصناعتين، ص295

يستطيع المتلقي الوصول إلى معناها من خلال إدراك علاقة المشابهة القائمة بين طرفيها وهما طرفان منفصلان، لا يوجد تداخل بينهما، ويستطيع المتلقي اكتشاف هذه العلاقة من خلال الأصل التركيبي للاستعارة وهو التشبيه حتى تتضح العلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازي، بما يخدم عملية الوضوح والوصول إلى الدلالة المطلوبة، بحيث يحدث نوعاً من الفلق الذهني لدى المتلقي، نتيجة العلاقات التبادلية بين المستعار فيه والمستعار له، وما يترتب على ذلك من معاني جديدة من التقاء طرفين غريبين في تشكيل لغوي جديد "إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معاً، نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس أحدهما."¹ والقارئ هنا ليس أمام طرفين ثابتين، وإنما هو أمام طرفين متداخلين، وكل طرف من هذين الطرفين يفقد خاصيته، ويكتسب خاصية الطرف الآخر، نتيجة تفاعله معه و"الاستعارة في ظل مفهوم التفاعل أحدثت اضطراباً كبيراً في مفهوم الإنسان، لقد ألقى شيئاً يفجر عالم المعنى، وبدلاً من أن يكون هذا المعنى متفقاً عليه، كما هي الحال في القول بالمقارنة، يعاد فهمه وتنظيمه لقسمات من نظم الأشياء التي نتعامل معها، ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها."²، ففي الاستعارة التنافرية التي تجمع البياض بالسواد، فقد تخلى البياض عن صفته، وكذلك الحال السواد، وامتزج الاثنان في تركيب جديد، تشكلت من خلال الاستعارة على مستوى المعنى والمضمون، وليس على سبيل التشكيل القائم بين مشبه ومشبه به، إذن هو تعبير مجازي لا يقوم على علاقة متشابهة، وإنما يعتمد على انزياح في دلالة الكلمات من معناها الحقيقي إلى معنى جديد اكتسبته من اقتران الكلمتين بعضهما البعض، الأمر الذي أحدث تشكيلاً جديداً خرج عن المألوف، وأعطى دلالة جديدة جاءت من امتزاج مكونين متناقضين متباعدين، وقد يكون الانزياح هنا هو الذي أحدث التشكيل المجازي في الدلالة التركيبية، ومثل هذه الجملة وغيرها لا يمكن فهمها بشكل حرفي، وإنما تفهم من خلال النظر إليها بشكل مجازي، فمن خلال ربط الكلمات المختلفة يمكن لنا فهم الاستعارة في سياقها الجديد، وكل كلمة في هذا التركيب الجديد تتسلخ عن أصلها المعجمي الذي تنتسب إليه، وتتشكل من

¹ أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي، ص139

² ناصف، مصطفى: نظرية المعنى في النقد العربي القديم، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص89

جديد في علاقة تحكمها معايير داخلية خاصة بالمتكلم، وهنا يأتي السياق الذي ترد فيه الكلمات الذي يحدد المعنى الجديد، ويجعلها قادرة على حمل دلالات جديدة أكبر من قدراتها المعجمية المحدودة "الاستعارة إذاً عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، بما تولده من علاقات جديدة بين الكلمات، وليس من الضروري تحديد أوجه الشبه الحقيقية الناتجة من ترابط السياقات المختلفة لكل الاستعارات، وذلك لأن الاستعارة تخلق هذه التشابهات بواسطة إذابة عناصر الواقع وإعادة تركيبها من جديد، وفي التركيب الجديد تمنح تجانسا جديداً يمليه السياق".¹

فهذا التشكيل الاستعاري يخلق وجوداً جديداً، يضاف إلى ما هو موجود أصلاً ويأتي ذلك من خلال تشكيلات خاصة، ليس بالضرورة أن تعتمد التشبيه، لأن المجاز أصلاً قد يأتي من الكلمات العادية إذا كانت مؤثرة وخارجة عن المألوف "إن الاستعارة تأخذ في ضوء فاعلية الخلق اللغوي معنى جديداً ليس هو بالضبط مدلولها ومعناها اللغوي أو المعجمي²، ومع الاستعارة تنتقل اللغة من مدلولها الإبلاغي إلى مدلول بلاغي، لغرض الإبلاغ والتأثير، والأديب يشكل لغته الخاصة، من خلال الانتقال إلى نظام جديد وفق الحالة الانفعالية والشعورية التي يكون عليها، خالفاً بذلك عملاً فنياً يشمل رؤيته الخاصة للأشياء وفق منظوره الخاص، ورؤيته المستقلة بهدف إيصال هذا الوعي الفني الذي يتفاعل معه بعقله وعاطفته، ولا توجد قيود على المبدع في عملية توظيف اللغة، أو تشكيل مفرداتها، والأمر يندرج أيضاً على عملية تشكيل الاستعارة فهو ليس ملزماً بإتباع النسق المعروف في عملية التشكيل، أو كيفية توظيف اللغة وفق قوالب بلاغية معدة أصلاً لأنه صاحب الموهبة الخلاقة والقادر على التعامل الفني مع اللغة وكيفية تشكيلها "وهو الذي يمتلك مقدرة الاختيار من مخزونه اللغوي، كما يمتلك مقدرة التوزيع بطريقة فنية تخرج اللغة عن طبيعتها الإخبارية إلى طبيعتها الإبداعية، بانتهاك الصياغة المألوفة أحياناً، وبتكرار أنماط تعبيرية معينة، أو الاعتماد على المنبهات الأسلوبية البراقة في بعض الأحيان، مع ملاحظة التوفر للنية الجمالية في كل ذلك".³ وهذا التشكيل يأتي من خلال خبرة الأديب باللغة، وقدرته

¹ معلى، أكرم علي: فاعلية الاستعارة في التركيب اللغوي للأدب، ص 89

² سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار اللادقية، 1، 1983 م، ص312

³ عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط1، لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - بيروت، الجيزة، 1995م، ص3

على التعامل معها بطريقة مغايرة تماماً لطريقنا نحن في التعامل مع اللغة، وهي طريقة مميزة، لا يمكن لأي شخص امتلاكها لأن اللغة "تمثل نظاماً خاصاً يتصل بالأنسقة، و تخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها، فهناك في الكلام تقوم بين الألفاظ علاقات تعتمد على البعد الزمني، كخط مستقيم يحفظ التوازن في عملية الكلام، ولا يتم هذا التوازن إلا بتنزيل كل لفظة منزلتها من الصياغة، غير أن هناك طبيعة تجاورية تهيء لبعض الألفاظ أن تستقر في مكان محدد، عن طريقه تتكون الدلالة بطبيعة إيقاعية مميزة، ولا يمكن أن تنفصل هذه الصيغة عن وعي المبدع وقصده".¹، وهذا بدوره ينعكس على وعي المتلقي الذي يجب عليه أن يستقبل هذا التركيب بقدرات عالية على الفهم والإدراك، حتى يصل إلى المقصود من هذه العلاقات الجديدة في اللغة، لأن الإيحاء الأدبي للصورة يعتمد أساساً على فكرة تجاوز الدلالة المعجمية المباشرة، وهذه الدلالة الجديدة التي تحملها الكلمات لا تأتي من الكلمات نفسها، وإنما في علاقتها بالأشياء والكلمات من حولها، وأصبح من الضرورة للمتلقي عدم الوقوف عند الاستعارة وفق مفهومها التقليدي الذي يحدد علاقة المشابهة أساساً في بناء الاستعارة وفهمها، لأن الصورة يمكن أن تتشكل بعيداً عن المجاز، ويمكن وضع كلمات عادية رامزة، وتكون صورة "إذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة، فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة -بالمعنى الحديث- من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي صورة دالة على خيال خصب"⁽²⁾ فوجود المجاز أو التشبيه ليس شرطاً في وجد الصورة "ومن الممكن ألا يكون في أي مجاز لغوي ومع ذلك تكون صورة شعرية بكل المقاييس، وإيحائية كأغنى ما تكون الصورة الشعرية بالإيحاء. وتراثنا الشعري القديم والحديث حافل بكثير من الصور التي لا تقوم على أي مجاز لغوي، ومع ذلك ففيها من الطاقات الإيحائية ما ليس في كثير من الصور التي تقوم على المجاز

¹ عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص52

² البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط، دار الأندلس، ط2، 1405هـ، 1981م، ص25.

المتكلف المفتعل، ومقياس جودة الصورة في النهاية هو قدرتها على الإشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية، فبمقدار ثراء الصورة الشعرية بالطاقات الإيحائية ترتفع قيمتها الشعرية¹.

فالاستعارة في تركيبها الدلالي، تعتمد على السياق، وقدرتها على كسر قواعد الإدراك الجامد للأشياء، وتعمل على حفز الفكر لدى المبدع وتقديم دلالات مختلفة، والمتلقي على الاستقبال بعيداً عن الأنماط التقليدية التي تقيد المجاز بشكل عام بعلاقات محددة، والاستعارة بشكل خاص بعلاقة مشابهة حتمية بين الطرفين المكونين للاستعارة، ومعنى ذلك أن الاستعارة قادرة على دمج عناصر مختلفة في نسيج التجربة الشعرية، اعتماداً على التفاعل بين الأشياء، وهذا يستوجب من المتلقي استحضار الدلالات، واكتشاف العلاقات التي تشكلها الاستعارة، ليس فقط على مستوى التركيب النصي، وإنما من خلال التفاعل الدلالي بين الكلمات، وعلاقتها المباشرة وغير المباشرة في تشكيل الصورة، والمتلقي لا بد أن يبذل جهداً مميزاً في عملية استقبال الاستعارة، لأنه يتعامل مع أسلوب مميز، وعليه أن يقوم بعملية تفكيك التركيب الاستعاري الذي كونه المبدع، ليس من خلال أنماط معروفة ومألوفة لدى المتلقي، وإنما من خلال إبداع جديد يجمع بين متناقضات تشغل بال المبدع أولاً والمتلقي ثانياً "إن الاستعارة ينظر إليها الآن على أنها تقع في أعمق عمليات التفاعل الإنساني مع الحقيقة وأكثرها عمومية. إنها آلية معرفية تساعد في بناء عالم مفهومي بقوانينها الخاصة، لقد صارت الاستعارة مفهومة بوصفها مثالاً رفيعاً للكشف عن القدرة البشرية على صنع المعنى. وهذا التناول المعرفي للاستعارة قد تطور إلى واحد من أكثر حقول البحث إثارة في العلوم الإنسانية."²، فالمتلقي يقرأ النص قراءة جديدة، ويتعامل مع الكلمات وفق مقتضى الحال الذي توجد فيه، ومن هنا تتشكل أمامه صور يحتاج إلى مزيد من التأمل والتفكير في رصدها، وفهم مضمونها، لأنها قد تكون صوراً خادعة من حيث شكلها الخارجي المظلل أحياناً، فهي تجمع أشياء لا يمكن تصورها في عالم الواقع، ولكنها في المقابل تشكل عملاً فنياً اعتماداً على صورة مجازية استعارية، ليس على مستوى التشكيل التقليدي، وإنما

¹ زايد، علي عشراوي: عن بناء القصيدة العربية، ص 87.

² ستين، جرارد: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة شعبان مكاي، ط المجلس الأعلى للثقافة،

على مستوى المفهوم العام، والسياق الخاص الذي ترد فيه، لأن الاستعارة باعتبارها وسيلة تعبير خاصة تمتلك ميزات إضافية وخاصة، تزيد من قدرتها على استدراج المتلقي إلى عالمها الخاص، وتضاعف من قدرته على التركيز للوصول إلى المعاني الخاصة التي تتوارى أحياناً وراء الكلمات التي تفهم في إطار سياقها الخاص والعام، ومحاولة الوصول إلى المعاني المتولدة في هذا التركيب، وعلى المتلقي واجب الإدراك الواعي "إن معالجة لفظة استعارة ودلالاتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، أو مراعاة الأفكار والأحداث، والمشاعر، أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة".¹، والمتلقي يجد صعوبة في إدراك دلالة المفردات عندما يقترب بعضها من بعض فنياً، وعليه فهم الأبعاد الدلالية لمثل هذا التركيب، كما في قول نزار قباني:

شوارع غرناطة في الظهيرة

حقول من اللؤلؤ الأسود²

فهذا التركيب الذي يجمع بين اللؤلؤ واللون الأسود، هو تركيب لغوي خارج عن المؤلف، لأن اللؤلؤ لا يجتمع مع السواد، والقارئ هنا بحاجة إلى فهم الصورة من خلال أبعادها ودلالاتها غير المباشرة، فالشاعر لا يتحدث عن اللؤلؤ، وإنما يتحدث عن النساء الأسبانيات في مدينته غرناطة، التي كان من المتوقع أن تكون فيها نساء عربيات، وإذا بالصورة تنقلب رأساً على عقب، ويصبح السواد لؤلؤاً، واللؤلؤ سواداً، والنساء أصبحن أسبانيات يتحركن في شوارع غرناطة، بشكل يستفز الشاعر، ويستفز كلماته وتشكيلاته الفنية.

وهنا يمكن أن نتمثل الاستعارة الفنية في صورتها المجازية ليس من خلال التركيب النمطي للاستعارة في مفهوم البلاغيين العرب القدماء، ولكن يمكن أن نتمثلها في سياقها الجديد من خلال الدلالات الفنية التي تعتمد على إثارة المتلقي، وتوظف المتناقض لخلق صورة فنية مؤثرة في المتلقي، وقادرة على الابتكار والتجديد والتأثير.

¹ أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، ط الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط، 1997م، ص132

² قباني، نزار: ديوان الرسم بالكلمات، ط منشورات نزار قباني، بيروت، 1967م، ط2، ص170

الخاتمة

وفي الختام، فإن هذه الدراسة قد تتبعت موضوع الاستعارة التناظرية في الموروث النقدي والبلاغي القديم، ولاحظت في الدراسة أن القدامى قد تنبهوا إلى مثل هذا النوع من الصورة البلاغية، ولكنهم عرفوها وفق مسميات محددة، فقد أطلقوا عليها مرة الاستعارة التهكمية، ومرة أخرى أطلقوا عليها الاستعارة العنادية، وبعضهم سماها الاستعارة التلميحية، وهي مسميات جمعها المحدثون تحت اسم الاستعارة التناظرية، ولاحظت في أثناء الدراسة أن كثيرًا من الشعراء المحدثين قد وظفوا هذا اللون من التشكيل الاستعاري في أعمالهم الأدبية، مما جعل هذا اللون من الاستعارة موضوع بحث ودراسة، في محاولة لتحليل الصورة وفهم مضمونها، وتحديد علاقتها بالنص والمبدع على حد سواء.

ولا يمكن النظر إلى هذا التشكيل على أنه نوع من الخطأ، أو كسر قيود الواقع، وتجاوز البدهيات، وإنما هو - بلا شك - تشكيل فني يلجأ إليه المبدع عندما يجده أكثر قدرة على إيصال المعنى المراد، وجذب انتباه المتلقي إلى العالم الداخلي للمبدع، وليس العالم الخارجي الذي يبدو سطحيًا وبسيطًا ويكشف عن مكونات ذاتية، وعوالم خاصة يعيشها المبدع بعيدًا عن سطحية الأشياء وعلاقتها المباشرة التي يمكن فهمها في إطار ساذج وبسيط دون حاجة إلى مزيد من التأمل والرصد في تتبع عناصر الصورة ومكوناتها. ويمكن تلخيص نتائج البحث في نقاط محددة

- أشارت الدراسة إلى موضوع الربط الواضح بين موضوعات البلاغة العربية (البيان- البديع-المعاني)، والجمال المطلق لمفهوم البلاغة، وهو مفهوم جمالي في المقام الأول، ونحن ندرس موضوعات البلاغة على أنها موضوعات جمالية تأتي للتحسين والتجميل، ولا يلتفت المتلقي إلى غير الجمال في التشكيلات البلاغية، غير أن مفهوم النقد الثقافي يخالف ذلك تمامًا، ففكرة الجمال المطلق غير موجودة أصلًا، لأن الجمال يتضمن في نسقه المضمّر قبًا - ما - يخفيه ذلك الجمال، ويأتي تشكيل الاستعارة التناظرية منسجمًا مع هذا الفهم، فهي تشكيل معقد يجمع بين أضداد لا يمكن أن تجتمع في الواقع، ويؤلف بين المختلفات

بطريقة تقترب من المفهوم العنادي الذي أشار إليه القديس في حديثهم عن مثل هذا النوع من الاستعارة.

• توصلت الدراسة إلى فهم طبيعة الاستعارة التناظرية من خلال اختراق ظاهر الاستعارة إلى ما وراء الظاهر المعلن، وفق المنهج الثقافي الذي لا يؤمن بالجمال المطلق، ويحاول البحث عن الأنساق المضمرة التي تختفي وراء ذلك الجمال.

• حددت الدراسة علاقة الاستعارة التناظرية بالمجاز، وهل هي تشكيل استعاري يعتمد التشبيه أساساً في العلاقة بين الأضداد، أم أن الاستعارة التناظرية هي استعارة في المفهوم وليس في التركيب، لأن هذا اللون من الاستعارة يندمج فيه التشبيه، والطرفان اللذان تتشكل فيهما الاستعارة موجودان ولا يغيب أحدهما من أجل حضور الآخر.

وجاء الاستنتاج إلى أن هذا التشكيل الاستعاري هو تشكيل خاص مغاير تماماً للنمط القديم في مفهوم الاستعارة التقليدي، لأنه يعتمد على مجازية المعنى وليس على مجازية التشكيل.

• قدمت الدراسة توضيحاً للعلاقة بين الاستعارة التناظرية وكل من الطباق والمقابلة، وجاء التمايز واضحاً، لأننا في الطباق أو المقابلة أمام ضدين مستقل كل طرف فيهما عن الآخر، أما في الاستعارة التناظرية، فإن الطرفين يندمجان ويشكلان تركيباً جديداً، يتداخل فيه كل طرف مع الآخر.

وأخيراً وضحت الدراسة العلاقة بين هذا التشكيل البلاغي في الاستعارة التناظرية، وكل من المبدع والمتلقي على حد سواء.

ولا تدعي هذه الدراسة أنها قدمت كل جديد، ولكنها قدمت شيئاً جديداً على أمل استكمال الموضوع في دراسات مكملة وبانية، على الفكرة التي قدمتها هذه الرسالة.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأثير - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانه، ط نهضة مصر.

أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل مّتي بن يونس، تحقيق وترجمة شكري عياد، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967م

الأمدي، أبو القاسم، الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة بين الطائيين، ت السيد أحمد صقر، ط دار المعارف، 1970.

ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: كتاب البديع، شرح وتحقيق عرفان مطرجي، ط مؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، 2012.

بارت، رولان: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس 1992.

البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط، دار الأندلس، 1405هـ، 1981م.

بوتكلاي، الحسن: الاستعارة في الخطاب السياسي جامعة ابن زهر - أكادير، مختبر اللغة العربية.

أبو تمام، ديوانه، تحقيق محمد عبده عزام، ط، دار المعارف، مصر.

التوحدي، أبو حيان: الامتاع والموانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، ط المكتبة العصرية - بيروت 1987م.

تولستوي، ليف: ما هو الفن؟ ترجمة محمد عبدو النجاري، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1991.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي _ القاهرة، 1986.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: **الحيوان**، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط مصطفى البابي الحلبي.

جبر، يحيى: **نحو دراسات وأبعاد لغوية جديدة: اللغة والحواس**، نابلس، 1420هـ -1999م.

الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: **الوساطة بين المتبني وخصومه**، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، 1966م.

الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة في علم البيان**، تعليق وإيضاح محمد عبد العزيز نجار، ط مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، 1397 هـ - 1977 م.

ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، ت كمال مصطفى، ط مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثني ببغداد، 1963.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسين: **الرسالة الموضحة**، تحقيق محمد يوسف نجم - بيروت، 1965م.

حداد، قاسم: **الأعمال الشعرية**، ج1، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

حسان، تمام: **الأصول دراسة أبتمولوجية للفكر البلاغي عند العرب**، ط عالم الكتب، 200م.

الخفاجي: ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد: **سر الفصاحة**، ت النبوي عبد الواحد شعلان، ط دار قباء للطباعة والنشر-القاهرة.

ابن خلدون، عبد الرحمن: **المقدمة**، ط دار العلم للملايين - بيروت، 1989م.

درويش، محمود: **أحد عشر كوكباً**، ط دار الجديد، 1992.

درويش، محمود: الجرح القديم، دار العودة - بيروت، -1983م.

ديوانا عروة بن الورد والسموأل، ط دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1402 هـ -1982م.

الرباعي، عبد القادر: تحولات النقد الثقافي، ط دار جرير - عمان، 2007م.

ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق وشرح الدكتور

مفيد محمد قميحة، ط دار الكتب العلمية - بيروت، 1403 هـ -1983.

الزهراني، معجب: النقد الجمالي في النقد الألسني، قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي

كما يطرحها كتاب الخطيئة والكفير لعبد الله الغدامي، مجلة فصول، مجلد 15، عدد4،

1997م.

زيد، علي عشاوي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مطبعة الشباب _ القاهرة 1995.

ستين، جرارد: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة محمد أحمد حمد، مراجعة شعبان مكاوي، ط

المجلس الأعلى للثقافة، 2005م.

سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار اللاذقية،، 1983م.

أبو سنه، محمد إبراهيم: ديوان أجراس المساء، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة

1975.

ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط دار المعارف، مصر، 1969.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري، ومحمد زغلول

سلام، ط المكتبة التجارية الكبرى-القاهرة، 1956.

طه، حسن يوسف: النقد والتذوق الجمالي (النظرية والتطبيق)، ط1 بيت الياسمين للنشر

والتوزيع - مصر، 2012.

عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية المتذوق الفني)، عالم المعرفة، العدد 267.

عبد الله، يسري عبد الغني: بين البلاغة والجمال - رؤية أدبية، ط النادي الأدبي بالرياض ع14، مج8، 200م.

عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ط الشركة المصرية للنشر، لونجمان، 1997.

عبد المطلب، محمد: العربية قراءة أخرى، ط الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1 - لونجمان، 1997.

عبد المطلب، محمد: جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ط1، لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر - بيروت، الجيزة، 1995م.

عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ط دار النهضة العربية، بيروت.

أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، ط الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن - عمان 1997م.

عرمان، عزيز محمد: حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، مج37، ع3، 2009.

العسكري، أبو هلال: الحسن بن عبد الله: الصناعتين، الكتابة و الشعر، ت مفيد قميحة - ط دار الكتب العلمية، بيروت 1984.

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

ابن عطاء الله بو حملين البوخ: ملكة البلاغة العربية والافناع، ط جامعة قاصدى مرباح ورقلة،
ع 8، 2017.

العلوي، يحيى بن حمزة: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ت الشريبي
شريدة، ط دار الحديث - القاهرة 2010م.

عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر_بيروت، 2004.

عمرو بن معد يكرب الزبيدي: شعر عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق مطاع الطرابيشي،
مجمع اللغة العربية، 1985م.

الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي
- المغرب، 2005م.

غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ط دار العلم للملايين-بيروت 1952.

قاسم، محمد أحمد: علوم البلاغة، ط المؤسسة الحديثة للكتاب، 2003.

قباني، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، ط 13، منشورات نزار قباني - بيروت 1993م.

قباني، نزار: ديوان الرسم بالكلمات، ط منشورات نزار قباني - بيروت، 1967م،

قتيبة، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ط دار المعارف.

القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بن الخوجة، ط دار الغرب
الإسلامي _ بيروت، 1981.

القزويني، الإمام الخصب: الايضاح في علوم البلاغة- ت محمد عبد المنعم خفاجي، ط دار
الكتب اللبناني، 1975م.

قطوس، بسام، ربابعة موسى: *الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث*، مجلة جامعة مؤتة مج9، ع1، 1994م.

لوتمان، يوري: *تحليل النص الشعري*، ترجمة محمد فتوح، ط1، النادي الأدبي الثقافي - جدة، 1999م.

المتنبي، ديوانه، ط دار بيروت للطباعة والنشر 1983، وورد في اليوان بروقيه بدلا من قرنيه. المغيض تركي: *معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم*، الشعر نموذجًا، ط المجلة العربية للعلوم الإنسانية-جامعة الكويت 2010 مج28، ع110.

ناصر، عاطف جودة: *البديع في تراثنا الشعري دراسة تحليلية*، مجلة فصول م ج4، ع22، 1984.

ناصر، عاطف جودة: *البديع في تراثنا الشعري دراسة تحليلية*، مجلة فصول م ج4، ع22، 1984.

الهاشمي، السيد أحمد: *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، ط المكتبة العصرية - بيروت، ط1999.

**An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**The Duality of Aesthetics and
Ugliness in Rhetorical Image:
A Model of Repulsive Metaphor**

**By
Ahmad Khalil odeh**

**Supervised by
Prof. Yahia Jaber**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master of Arabic Language &
Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National
University, Nablus, Palestine.**

2021

**The Duality of Aesthetics and Ugliness in Rhetorical Image:
A Model of Repulsive Metaphor**

**By
Ahmad Khalil odeh
Supervised by
Prof. Yahia Jaber**

Abstract

This study deals with the theme of the duality of beauty and ugliness in the rhetorical image which initially discusses the concept of beauty that the ancient and modern rhetoricians have focused on and considered it as an essential component of the rhetorical image , taking into consideration that the literary text is primarily an aesthetic text, and the scholars followed the concept of beauty and its images in the literary text throughout rhetoric sciences(representation , figures of speech , meanings).scholars did not pay attention to the elements that go behind the aesthetic images , considering that beauty cannot be a single component in an artistic image; because the absolute beauty and ugliness cannot be achieved in any work, and the matter remains within the framework of relative understanding and general taste.

The study attempts to trace the patterns of ugliness which implicit in the artistic image that hides behind the aesthetic based on the cultural approach that transforms literary studies from mere aesthetic studies to systemic studies that search for the aesthetic and non-aesthetic in the literary work. In order to make the study more specific, the study takes on dissonant metaphors as a model for the study which combines its forms the obvious antagonistic pairs of beauty and ugliness.

The study combines the ancient and modern levels of criticism. The ancients dealt with this subject, and focused on a type of metaphor they called stubborn, sarcasm, or allusive metaphor, and the name itself is consistent with the modernist name (dissonant metaphor).

The study collects the ancient and modern poetic models on the subject, through which I tried to show the relationship of this image with the direct signifier and the indirect signifier, and the relationship of the latter to the psychological and emotional state of the creator.