الانزياح الاستعاري من الجمالية إلى التأويل في الشعر المعاصر

The metaphorical shift from aesthetic to interpretation in contemporary poetry.

وليد رافع *

سليمة مدلفاف♣

تاريخ الإرسال: 2020/07/28	تاريخ القبول:2020/09/13	تاريخ النشر:2020/12/30

الملخص:

تهدف هذه الدّراسة إلى محاولة النأي بالاستعارة والخروج بها من دائرة اللعبة اللفظيّة الضّيّقة إلى دائرة أرحب، وهي دائرة التأويل، ومن ثمّ الوقوف عند دورها في إغناء دلالات النّصّ الشّعريّ المعاصر والابتعاد بها عن الارتكاس إلى الأحادية الدّلاليّة، وإبراز فاعليتها في قراءة النص الشعري المعاصر.

الكلمات المفتاحية: انزياح، استعارة، جمالية، تأويل، شعر معاصر.

Abstract:

This study aims to try to distance the metaphor and get it out from the narrow verbal circle of the game to a wider circle , which is the circle of interpretation , and then stand at its role in enriching the semantics of the contemporary poetic text and avoiding it from relapsing to semantic monotony , and highlighting its effectiveness in reading contemporary poeti text.

***Key words**:displacement ,metaphor, aesthetic, interpretation, contemporary poetry. .*

*** *** ***

المؤلف المرسل: وليد رافع eo.rafa@univ-blida2.dz

* مخبر الدراسات الأدبية والنقدية .جامعة لونيسي علي البليدة 2eo.rafa@univ-blida2.dz

♣جامعة لونيسي علي البليدة 2 s.medelfef@univ-blida2.dz

1. مقدمة:

تبوّأت الاستعارة مكانة مرموقة في حقل الدّراسات البلاغيّة والأسلوبيّة لما تؤدّيه من فعاليّة في تشكيل الخطابات وهيكلة أنسجتها وتحقيق جماليتها، غير أنّه حدث انعطاف للاستعارة في العصر الحديث فانفلتت من تلك النظرة الّتي ضيّقت مراميها وكبحت جسارتها بجعلها مجرّد زخرفة لغويّة وحلية تزيينيّة واستبدال معنى بمعنى آخر إلى أسس مغايرة مانحة مجالا أرحب إذ بموجبها لن تبقى حبيسة عملتي النقل والاستبدال، بل تكون أداة فاعلة في تأويل الخطابات الأدبيّة وانفتاحها على دلالات تهب لها الاستمراريّة والتجدّد.

إشكاليّة الدّراسة: تتأسّس الدّراسة على إشكاليّتين هما

ما مدى صلاحيّة الاستعارة كأداة معرفيّة لفهم الواقع؟.

كيف يسهم تأويل الاستعارة في إغناء النّصّ الشّعري المعاصر والعروج به إلى أفق دلاليّ رحب والنّأي به عن الارتكاس إلى الأحاديّة الدّلاليّة؟.

أهداف الدّراسة: تهدف الدراسة إلى تحقيق جملة من الأهداف نوجزها فيما يلي:

محاولة النأي والخروج بالاستعارة من دائرة اللّعبة اللّفظيّة والزخرفيّة إلى دائرة أرحب دائرة التّأويل وجعلها أداة معرفيّة وإبداعيّة.

منهجيّة الدّراسة: اشتملت الدراسة على ثلاثة محاورهي:

الانزياح المفهوم والأنواع.

الاستعارة والتّأويل.

دراسة تطبيقيّة نوضح فيها فاعلية الاستعارة التأويليّة.

2.الانزياح المفهوم والأنواع:

1.2مفهوم الانزياح:

يعدّ الانزياح ظاهرة أسلوبيّة ترتبط بخصائص اللّغة الشّعريّة المتميّزة بطبيعتها عن لغة النّثر، وهو من الظّواهر المهمّة في الدّراسات الأسلوبيّة والألسنيّة الحديثة الّتي تدرس النّصّ الشّعريّ على أنّه لغة مخالفة للمألوف العاديّ.

ولمّا كان ممّا ييسّر على الباحث سبيل دراسته الموضوع الّذي يعنيه ويقصده أن يضبط أهمّ مصطلحاته مفهوما وفهما، فإنّ ذلك يقتضي منّا بيان مفهوم الانزياح، فلقد تعدّدت واختلفت تعريفاته عند النّقاد و الأسلوبيين، فيعرّفه ميشال ريفاتير على أنّه" انزياح عن النّمط التّعبيريّ المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنّه خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصّيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى، فهو من مشمولات علم البلاغة، فيقتضي تقييما بالاعتماد على أحكام معياريّة، وأمّا صورته الثّانية فالبحث فيه من مقتضيات اللّسانيات عامّة والأسلوبيّة خاصّة"[1].

كذلك عني عدد من المهتمّين بالمجال الأسلوبيّ من النّقاد العرب المحدثين بظاهرة الانزياح، ومن هم عبد السّلام المسدّي الّذي يعتبر أنّ الانزياح هو مقياس تنظيريّ مشترك بين أغلب التّيّارات الّتي تجعل من الخطاب منطلقا لتحديد الأسلوب، ويستمدّ هذا المقياس تصوّره من علاقته باللّغة باعتباره خروجا عليها، أي خروجا على الأصل.

وأمّا نور الدّين السّدّ فيعرّفه على أنّه" انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغويّ يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التّعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبيّ، بل ويمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي في ذاته"[2].

ونختم بتعريف أحمد مبارك الخطيب" إنّه خروج التّعبير عن المألوف في التّركيب والصياغة والصّورة واللّغة، ولكنّه خروج يهدم كي يبني بطريقة يصعب ضبطها بطريقة هاربة دوما"[3]

ونخلص إلى أنّ للانزياح أهمّية جماليّة، وتتمثّل في إشراك القارئ أو المتلقّي في دائرة الإبداع، ذلك لأنّ له دورا في العمليّة الإبداعيّة، فالنّصّ موجّه له، ومن ثمّ يحكم على قيمته، علاوة على ذلك فهو صنو المؤلّف في تشكيل المعنى وهندسته، غير أن لهذا القارئ صفة المثاليّة، لا بدّ أن يكون قارئا مثاليّا غوّاصا لا يكتفي بالبنية السّطحية بل يغوص إلى أعماق النصّ ، ولا يكون هذا إلا بمدى استجابته

و استنفاره ومفاجأته، والّذي يقوم بهذا كلّه هو الانزياح باعتباره انحرافا صانعا للدّهشة، فالنّص بالنسبة إلى المرسل لا يعبّر بترتيبه الطبيعيّ للجملة عن الدّلالات الّتي تجيش في وعيه ومخيّلته، لذلك يرى في القلب(التّقديم والتّأخير) واقعة لغويّة جديدة إلّا أنّها ليست مجرّدة من المتعة الجماليّة الّتي يمسك بها المتلقّي جراء هذه الخلخلة في رتب عناصر الجملة، بل هي جزء منها لا تنفصل عنها.

2.2 أنواع الانزياح:

وممّا علمناه و خبرناه أنّ الانزياح ليس انزياحا واحدا بل يتجلّى في النّص ويتشكل على أنواع، وقد حصرناه في نوعين :

الانزياح التّركيبيّ:

ويقصد بالانزياح التّركيبيّ المتعلّق بتركيب الكلمات بعضها ببعض في السياق الّذي ترد فيه، ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو الجمل أو الفقرة"[4]، ويرى كذلك صلاح فضل أنّ هذا النّوع من الانزياح يتّصل بالسلسلة السّياقيّة الخطيّة للإشارات اللّغويّة عندما تخرج على قواعد النّظم والتّرتيب مثل الاختلافات في ترتيب الكلمات"[5]، فإنّ أهمّية المعنى تأتي من أهمّية موقع الكلمة، وتحريك الكلمة أفقيّا إلى الأمام، أو الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللّغة من طابعها النّفعيّ إلى طابعها الإبداعيّ"[6].

الانزياح الاستبداليّ:

وهذا النّوع من الانزياح وقف عليه النّقاد منذ القدم من ملاحظات على التّغيّر الدّلاليّ بسبب التّشبيهات والاستعارات والكنايات، ويعرّفه صلاح فضل على أنّه خروج على قواعد الاختيار للرّموز اللّغويّة كمثل وضع الفرد مكان الجمع أو الصّفة مكان الاسم أو اللّفظ الغريب بدل المألوف"[7]، ويعدّه جون كوهين" خرقا لقانون اللّغة أي انزياحا لغويّا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغيّة، وهو الّذي يزوّد الشّعريّة بموضوعها الحقيقيّ"[8]

وما يعنينا الآن في هذا النّوع من الانزياح هو الوقوف على مظهر واحد من مظاهره وهو الانزياح الاستعاري.

قبل الحديث عن الاستعارة من منظور البلاغة الجديدة لا بدّ أن نعرّج عن مفهومها ووظيفتها في البلاغة التّقليديّة، فالاستعارة في المفهوم التّقليديّ هي علاقة لغويّة تقوم على المقارنة شأنها شأن التّشبيه، ولكنّها تتمايز عنه بأنّها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدّلالات الثّابتة للكلمات المختلفة، أي أنّ المعنى لا يقدّم بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التّشابه، فإذا كنّا نواجه في التّشبيه طرفين يجتمعان معا، فإنّنا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحلّ محلّ طرف آخر، ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك الّتي يقوم بها التّشبيه"[9]، وهذا ما يعرف بالنّظريّة الاستبداليّة، وكانت هذه النّظرية ترى أن لا وظيفة للاستعارة، بل هي مجرد حلية وزينة لفظيّة، غير أنّ هذه النظرة القاصرة تغيرت مع ظهور البلاغة الجديدة الّتي أعطت للاستعارة نفسا جديدا، ونقلتها إلى دوائر التأويل.

3.الاستعارة والتّأويل:

تعد مسألة تأويل الاستعارة من المسائل المهمّة الّتي اشتغل عليها بول ريكور وفي هذا يقول: ما يهمّنا هنا هو الخلوص إلى الأفكار الأساسيّة الّتي تفرض نفسها هنا؛ نقصد بهذا الاستعارة والتّناسب والنّموذج، وعلاقة ذلك كلّه بوصف العالم، أي أنّنا بصدد انتقال ثوريّ ذي واجهتين: في الأولى تكفّ الاستعارة عن أن تكون حلية جماليّة أو زخرفيّة، وفي الثانية نلاحظ أن الاستعارة أصبحت الأداة للاقتراب من الواقع والتّمكّن منه تمكنا علميّا، وهو الشيء الذي كان ينكر عليها إنكارا تامّا"[10]، ونفهم من كلامه أنّه وجّه نقدا صارما للتّصوّر الأفلاطونيّ الّذي ينفي عن الاستعارة أيّ دور علميّ أو معرفيّ وأيّة كفاءة للكلام عن الواقع واقعنا الملموس هذا الّذي نعيشه.

كذلك تحدّث بول ريكور عن مفهوم آخر وهو مفهوم التّوتّر، إذ يعرّفه أنّه اهتزاز في بنية معنى الخطاب بأسره، من حيث هو وظيفة أنطولوجيّة تريد أن

تعكس مفهوما متوتّرا في العالم"[11]، فهذا التوتّر" لايحصل بين مفردتين في القول، بل بين تأويلين متعارضين في القول، والصّراع بينهما يغذّي الاستعارة"[12]، ولهذا نجده يقدّم نقدا صارما للاستعارة الاستبداليّة ويسمها" بأنّها عقيمة في حين أنّ التوتّر في الألفاظ في الاستعارة الحيّة يثير- على مستوى الجملة- خلقا حقيقيّا للمعنى قد لا تنتبه إليه البلاغة التّقليديّة إلّا لآثاره ونتائجه، فهي لا تفسّر خلق المعنى، ولكن في النّظريّة الّتي تذهب إلى التوتّر في المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيّا وابتكارا دلاليّا لا مكان للّغة السّائدة، لذلك تشبه الاستعارة حلّ لغز أكثر ممّا تشبه اقترانا قائما على المشابهة"[13]، وقد بنى ريكور نظريّته هذا على كلام ريتشاردز:"هناك مسلمتان من البلاغة الكلاسيكيّة رفضهما ريتشاردز وهما؛ أولاها أنّ الدّلالة المستبدل بها لا تمثّل أيّ ابتكار دلاليّ، فنحن نستطيع أن نترجم الاستعارة، أي أن نستردّ المعنى الحرفيّ الّذي حلّت محلّه الكلمة المجازيّة، وبالنتيجة فالاستبدال زائد الترجع يساوي صفرا، وثانيها أنّ الاستعارة مادامت لا تمثّل ابتكارا دلاليّا، فإنّها لا تنقل لنا أية معلومات جديدة عن الواقع"[14]

و من الذين اشتغلوا كذلك على تأويل الاستعارة أمبيرتو إيكو، فهو يرى" أنّ الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيّات الّتي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل يشمل التّماثل بالدرجة الأولى سمتين أو خاصّيتين دلاليّتين في طرفي الاستعارة، بمعنى أنّ هذه الخصائص يشار إليها بنفس المؤوّلة الّتي توجد بينهما، وسبب ذلك هو أنّ فهم الاستعارة لا يتطلّب الرّجوع إلى الأشياء كما هي في العالم وإدراكها إدراكا حسّيّا، بل يتطلّب الرّجوع إلى المؤوّلات المختزنة في الموسوعة الثّقافيّة للقارئ"[15]

وقد استحدث إيكو نوعا من الاستعارة سمّاه بالاستعارة الشّعريّة أو الاستعارة الجيّدة أو المفتوحة، وهذا النّوع من الاستعارة يكتسب صفة الانفتاح هو أنّه بإمكاننا أن نتجوّل بصفة غير محدّدة في مجال توليد الدّلالة"، وعليه فإنّ الاستعارة على حسب إيكو هي الاستعارة الّتي يكون لها إمكانيّة أكثر لتوليد

الدّلالـة، ومـن ثـمّ تكـون غنيّـة مـن الناحيـة المعرفيّـة،وفي المقابـل هنـاك نـوع سـمّاه إيكـو بالاستعارة المنغلقة، وهي استعارة فقيرة ضئيلة على المستوى المعرفي"[16].

وللاســتعارة وظيفــة معرفيّــة، وفــي هــذا يقــول إيكــو:" لا تهمّنــا الاســتعارة باعتبارهـا زخرفـا؛ لأنّهـا لـو كانـت زخرفـا فقـط، أي أن نقـول بعبـارات جميلـة مـا يمكـن قولــه بطريقــة أخــرى، لكــان بالإمكــان تمامــا تفســيرها بعبــارات نظريّــة الدّلالــة الصّريحة، بل إنّها تهمّنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافيّة وليس الاستبداليّة"[17].

4. فاعليّة الاستعارة التأويليّة في النّص الشعري المعاصر:

قـد أيقـن الشـاعر الحـداثيّ أنّ الاسـتعارات التّقليديّـة الّتي تتّسـم بالجاهزيّـة والانغـلاق؛ لـم تعـد لهـا القـدرة أن تسـاير تلـك التحـولات علـى جميـع الأصـعدة الثقافيّـة والاجتماعيّـة والسياسـية والفلسـفيّة، لـذا كـان لزامـا تخطّـي تلـك المضـايق الحرجــة للاســتعارة إلــى آفــاق تأويليّــة أرحــب تكســبها صــفة الانفتــاح وتبعــدها عــن الارتكاس إلى الواحديّة الدلاليّة.

ومن أمثلة ما ذهبنا إليه قول الشاعر خليل حاوي:

وإذا بالأرض حبلى تتلوّى وتعاني

فورة في الطّين من آن لآن

فورة كانت أثينا ثمّ روما.

قبـل أن نشـرع في التحليـل لا بـدّ أن ننبّـه إلى أنّ عملنـا لـيس وصـف الانزياحـات وإحصـاءها فقـط، بـل لـزوم تفجيـر مـدلولاتها، لأنّ الانزيـاح الـدلاليّ للاسـتعارة يعمـل على توسـيع مجاليّـة التأويـل، فالشـاعر في هـذه الاسـتعارة شـبّه الأرض بـالمرأة الحامـل إذا أجاءهـا المخـاض، فتراهـا تتلـوّى وتعـاني مـن ألـم المخـاض، وتـرك خصيصـة مـن خصائصـها، وهي لفظـة" حبلى"، فهـذه اللّفظـة ميـزة تتميّـز بهـا المـرأة، وقـد اسـتعيرت مــن معناهــا الأصــليّ إلــى معناهــا المجــازي، فالقــارئ الحــاذق لا يتوقــف عنــد البنــاء الخــارجيّ للاســتعارة، بــل يتجــاوزه إلــى الهندســة الدّاخليّــة للمعنــى الــذي يحتضــن الاتجاهــات النّفســيّة والفلســفيّة، والرؤيــة أو القــراءة الســطحيّة مــن وراء تشــكيل

الشاعر للنّصّ بهذه الطريقة، أنّه يحاول إبراز أو تأسيس فلسفة شعريّة، فأصبح جسد القصيدة تجسيدا للمعرفة الإنسانيّة، فنلاحظه قد استلهم الأبعاد الرّمزيّة للحضارة واللغة، فالشّعر كيمياء خاصّة، فبعد أن أمعنت النّظر في الاختيارات الأسلوبيّة في هذا التشكيل الاستعاريّ، ألفيت أنّ الشاعر يحيلنا إلى ما يسمّى بميلاد الحضارات وتعاقبها على مرّ التّاريخ، فقد احتدم الجدل كثيرا حول الحضارات، من حيث صراعُها أو تعايشُها وتفاعلُها، وكان التساؤل قائما، هل كان التّاريخ البشريّ نتاج حضارة واحدة ومتفرّدة، أم أنّه حصيلة تراكم مساهمات حضارات متعدّدة ومتعاقبة؟، وهنا نستحضر قول المؤرّخ والمفكر آرلوند توينبي ونظريّته في الحضارات وتعاقبها:" إنّ هذا رأي خاطئ تردّى فيه المؤرّخون الغربيّون المحدثون تحت تأثير محيطهم الاجتماعيّ، وأوحى به مظهر الحضارة الغربيّة الخدّاع"[18]، فنفهم من قوله هذا أنّه تحدّى وانتقد تمركز المؤرّخين الغربيين حول تراثهم واعتبارهم أنهم بحضارتهم الغربيّة إنّما يقفون موقفا متميّزا يحتكرون فيه التّاريخ، وكأنّه توقّف عند عالمهم الغربيّ.

تثير الصّور البيانيّة -ومنها الاستعارة التصريحيّة- الفكر والخاطر، ولهذا فهي ليست حلية يتزيّن بها النّصّ الأدبيّ، وهذا ما نلقاه في قول الشاعر:

كهفه منطمس أعمى الجدار.

قد ذهبت في هذه الاستعارة إلى ما وراء النّصّ بغية الحصول على صيغة معرفيّة متكاملة، وحاولت أيضا إمساك المعنى المنفلت أو المضمر تحت هذه الأنساق اللغويّة، والمتأمل لهذه الصورة يرى أنّها تشهد تباعدا في أجزائها فلم تتوالد من التشابه، وإنّما من التقريب بين حقيقتين متباعدتين، وهذا اعتماد على التشبيه التّخييليّ لا التّحقيقيّ بعد حذف المشبّه وإبقاء صورة المشبّه به بادّعاء الاتّحاد بينهما، فكان أن تجسّدت لنا صورة تجري على النّمط الاستعاري، حيث حذف الشاعر المشبّه وهو الثقافة أو الهوية العربيّة، وأبقى على المشبّه به وهو الكهف المنطمس، فقبل أن نشرع في تأويل الاستعارة، نلاحظ أنّ هناك تناسبا بين

استعمال الاستعارة التصريحيّة وبين المعنى الذي يؤسس له الشاعر، فمحاولة حذف وطمس الهوية العربيّة الإسلاميّة تناسبت مع الاستعارة التصريحيّة التي يحذف منها المشبه، ويكون طمس الهويّة بإلغاء التجانس الاقتصاديّ والاجتماعيّ والسياسيّ والفكريّ والثقافيّ، وذلك يعدّ أهمّ مظهر من مظاهر وحدة الحضارة وتحديد الهويّة، فهذه العناصر المتجانسة التي تصلح لبناء هويّة مجتمع واحد للأمّة، وعليه فإنّ مقابلة هذا التجانس بالتّعدّد يعني زواله أي التجانس الذي يفرز الحضارة ويبني الهويّة، ويؤدّي إلى طمسها، ومتى بنى الإنسان حضارته على قيمة أو على أخلاق إسلاميّة، فإنّ هذا البناء لا يقهر-بإذن الله- وسيظلّ شامخا إلى الأبد في مواجهة التبعيّة من أجل تميّز حضاريّ مرموق لايتغيّر ولا يتبدّل، ومن أساليب طمس الهويّة إضعاف العقيدة وزعزعة الإيمان، وتسميم المنابع المعرفيّة، وتذويب الهويّة الإسلاميّة في الثقافة الغربيّة.

وبهذا فقد أدّت الاستعارة دورا متميّزا في إيضاح الدّلالة الإيحائيّة، لأنّ غياب أحد الركنين يحرّك ذهن المتلقّي، ويجعله يذهب وراء المعنى السّطحيّ للوصول إلى المعنى العميق بلحاظ من التّدبّر والتّأمّل، كما أن للاستعارة فاعلية أخرى فهي تعبّر عن كثير من المعاني بأقلّ الألفاظ، وظهر ذلك في الأسلوب الاستعاريّ الذي استخدمه الشاعر حين عبّر عن المشروع الغربيّ الذي يرمي إلى طمس الهويّة العربيّة الإسلاميّة: **كهفه منطمس، أعمى الجدار.**

وتظهر كذلك فاعلية الاستعارة في قوله: **طالما أدمت يديّ جدران سجني**

طالما ماتت على كيد الجدار

ردّ باب السّجن في وجه النّهار.

إنّ الكشف عن البنى التّحتيّة للنّصّ، والوقوف على دلالته، إنّما تتأتّى من خلال العمليّة السيميوطيقيّة التي تجري في عقل القارئ، وهو ثمرة القراءة التي تعقب القراءة الأولى، ومن ثمّة يمارس النّص استفزازه للقارئ ، ما يجعل هذا الأخير يستنفر كل طاقاته وهمته في مشاكسته للنّصّ قراءة وإنتاجا، تفسيرا و

تـأويلا، فالصـورة الاسـتعاريّة التّصـريحيّة فـي هـذه الأسـطر الشـعريّة تتشـكل مـن خـلال التّصـريح بالمشـبّه بـه وهـو الجـدار، أمّـا المشـبّه فقـد حـذف مـن الكـلام، ونقـدّره بالماضـي الـذي بقيـت الأمّـة أسـيرة فيـه، فالشـاعر يـئنّ تحـت وطـأة هـذا الجـدار جـدار الماضـي، ويطمـح في الوقـت نفسـه أن يـتخلّص مـن هـذا الجـدار جـدار الماضـي،وفي هـذا يقـول الفيلسـوف الوجـوديّ الفرنسـيّ جـون بـول سـارتر:" إنّ الإنسـان قـادر مـثلا على عـزل ماضـيه أو، إلغائـه أو، إسـقاطه مـن حسـابه، إذا تـراءى لـه أنّ الماضـي يمثّـل هاويـة، أو حفـرة أمامـه، أو يمثّـل عقبـة في وجـوده، أو في طريـق تحقيقـه لذاتـه، هـذا الماضـي الـذي يسّـميه سـارتر باسـم" الماضـي الجـدار"، لأنّـه يشـبه في تـاريخ بعـض البشـر الحـائط الـذي يصـطدم بـه النّـاس ويعتـرض طـريقهم في الحيـاة، وقـد يكـون المسـتقبل- ولـيس الماضـي- هـو الـذي يمثّـل الحـائط في حيـاة بعـض النّـاس الآخـرين، وفي هـذه الحالـة يبـدو الإنسـان قـادرا على غفـراز العـدمن فيقـول بنتيجتـه هـذا المسـتقبل و وضـعه جانبـا ليحصـر نفسـه فقـط في دائـرة الماضـي دائـرة أمجـاد الأمّـة الإسلاميّة مثلا، أو دائرة عراقة الحضارة و كرم المحتد عند بعض الأفراد"[19].

وهـذا إن دلّ فإنّمـا يـدلّ على شـاعريّة الشـاعر وبراعتـه في تطويـع أسـاليب البيـان لخدمـة نصّـه، ومعانيـه، لأنّ مـن خصـائص الشّـعر تكثيـف المعنى، والقـارئ هـو مـن يقوم بتفكيك النّصّ لالتقاط الدّلالات الإيحائيّة الكامنة.

ومـن الـذين اتخـذوا الاسـتعارة أداة لتشـكيل رؤاهـم الشـاعر نـزار قبـاني الّـذي يقول: **خلاصة القضيّة**

توجز في عبارة

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والرّوح جاهليّة.

إنّ هـذا الانزيـاح الاسـتعاريّ هنـا يتأسـس على محـرّك لغـويّ ورؤيـويّ معـا، فـلا غنى لتشـكيلاته اللّغويّـة عـن رؤيـة فلسـفيّة، فنـزار قبـاني مغـرم بابتـداع لغـة شـعريّة جديـدة، وتراكيـب لغويّـة مبتكـرة في نسـقها التّشـكيليّ؛ لتشـي بحجـم الحـسّ التّـأمليّ

الّـذي يصـل إليـه في صـوره الاسـتعاريّة، فنرى الشّـاعر في هـذا التّشـكيل الاسـتعاريّ شبّه الحضارة بقشرة تلبس وهذا من باب الاستعارة المكنيّة.

فالشّـاعر في هـذه الأسـطر الشّـعريّة يضـع يـده على أهـمّ سـبب جعـل المشـروع الحضـاريّ الإسـلاميّ يفشـل فشـلا ذريعـا بعـد عشـرات السّـنوات مـن بدايتـه، فهـو هنـا يخبرنـا أنّ التواصـل العربـيّ مـع الحداثـة الغربيّـة انطلـق مـن المظـاهر المادّيّـة،أي مـن تجلّياتهـا، لهـذا لـم تتجـاوز في التّنظير الفكـريّ والمعرفيّ إلّا جانبـا واحـدا، فهي وقعـت في فـخّ اسـتيراد نتـائج حضـارة أخـرى، وهـي الحضـارة الغربيّـة، فكنـا زبـائن لهـذه الحضـارة، فمشـروع الحداثـة هـو قبـل كـل شـيء هـو منظومـة فكريّـة وفلسـفيّة، وهـذا مـا فصّـل فيـه المفكّـر والفيلسـوف الحضـاريّ الجزائـريّ مالـك بـن نبيّ، حيـث يـرى في اعتقـاده الرّاسـخ بـأنّ مشـكلة كـلّ شـعب هي في جوهرهـا مشـكلة حضـاريّة، ولا يمكـن لشـعب أن يفهـم، أو يحـلّ مشـكلته مـا لـم يرتفـع بفكرتـه إلى الأحـداث الإنسـانيّة، ومـا لـم يتعمّـق في فهـم العوامـل التي تبني الحضـارات، أو تهـدمها، فالشـاعر نـزار قبـاني يلتقـي مـع مالـك بـن نبيّ في ماهيـة الحضـارة، فكـأنّ نـزار يقـول: ((الحضـارة ليسـت أن تلـبس مـا أنتجـه غيـرك)) مـن خـلال المقطوعـة السّـابقة : لبسـنا قشـرة الحضـارة، أمـا المفكـر مالـك بـن نبي فيقـول " الحضـارة إبـداع وتميّز، وليسـت تقليـدا وتبعيّـة ن فهـو يـدعو إلى ضـرورة إبـداع بـدائل فكريّـة ومنـاهج علميّـة مسـتقلّة تتناسـب مـع البيئـة الإسـلاميّة بـدل اسـتيرادها كمـا هـي مـن الغـرب الأوروبـيّ، فلكـلّ حضـارة نمطهـا وأسلوبها وخيارها"[20].

هـذا مـن جهـة ومـن جهـة أخـرى يقودنـا قـول الشّـاعر : لقـد لبسـنا قشـرة الحضـارة ، أنّ الحضـارة توضـع كإحاطـة تحـوي الأشـياء ولا تحتويهـا الأشـياء، فالحضـارة هي مـن تصـنع منتجاتهـا، ولـيس منتجاتهـا هي التي تصـنعها، وهـذا مـا يسـميه مالـك بـن نبي بتكـديس الأشـياء، ولهـذا يتوجّـه السّـؤال مـن كيـف نصـنع منتجـات الحضـارة؟، إلى كيف نصنع الحضارة؟.

ننتقل الآن إلى قوله : الرّوح جاهليّة، فالشاعر نزار قباني يوجهنا إلى مشكلة أخرى لا تقلّ أهمّية عن أختها سالفة الذّكر، فما تعانيه الحضارة الإسلاميّة الآن هي أزمة روح وأخلاق قبل أيّ شيء فكأنّه يقول الحضارة هي مادّة وروح وليس مادة فقط، ولهذا أستدل بقول الفيلسوف الحضاريّ مالك بن نبيّ" ماكان لحضارة أن تقوم إلّا على أساس من التّعادل بين الكمّ والكيف، وبين الرّوح والمادّة، بين الغاية والسّبب، فأينما اختلّ هذا التعادل في جانب، أو في آخر كانت السّقطة رهيبة قاصمة "[21]، فالروح مقوّم أساسيّ لبناء الحضارة، فالحضارة ترتقي بالرّوح والفكر وتنحدر بالغريزة، فمعنى الرّوح جاهليّة هو أنّ الإنسان المسلم المعاصر يعاني من خواء روحيّ، اختفى فيه معامل الدّين ،فلو عدنا إلى الخصوصيات التي ميّزت نشوء الحضارة الإسلاميّة، نجد أنّ نشوءها كان سببه الوحي الرّبانيّ، ممّا جعلها حضارة خالدة خلود المبادئ والتّعاليم التي تدعو إليها، فالمجتمعات الإسلاميّة استطاعت أن تستورد الأشياء، ولكن هناك بعض القيم لا تباع ولا تشترى، إنّها الأخلاق والإيمان، ولا يمكن لأحد من باعة المخلّفات أن يبيع لنا مثقالا واحدا منها .

وفي الأخير نقول :إنّ عملية استيراد الأشياء من الغرب والاكتفاء بذلك سبيلا للتّقدّم والتطوّر، أشبه بإنسان يحاول أن يصبغ داره المتهدّمة بلون الحضارة الغربيّة، ويقتنع بذلك كوسيلة تجعل داره المتهدّمة المحطّمة داراً قويّة شديدة الأركان، فنحن للأسف وقفنا أمام الحضارة الغربيّة كزبون وفيّ لها، أمّا غيرنا فوقفوا أمامها تلامذة أخذوا منها الفكر الذي يحتاجونه لبناء الحضارة وخير مثال اليابان.

ويقول أيضا: يا أصدقائي

جرّبوا أن تكسروا الأبواب

أن تغسلوا أفكاركم، وتغسلوا الثّياب.

إنّ الكشف عن البنى التّحتيّة للنّصّ، والوقوف على دلالته، إنّما تتأتّى من خلال العملية السيميوطيقيّة التي تجري في عقل القارئ، وهو ثمرة القراءة التي

تعقب القراءة الأولى، ومن ثمّة يمارس النّص استفزازه للقارئ ، ما يجعل هذا الأخير يستنفر كل طاقاته وهمته في مشاكسته للنّصّ قراءة وإنتاجا، تفسيرا و تأويلا، نجد أنّ الشاعر هنا قد شبّه الأفكار بالثياب التي تغسل إذا أصابها الدّنس، وهذا على سبيل الاستعارة المكنيّة، فالشّاعر يدعو الأمّة العربيّة الإسلاميّة أن يغسلوا أفكارهم المختزنة تلك الأفكار الميّتة الّتي أفرزها التّطوّر الحضاريّ الإسلاميّ، أي أنّها من داخل المجال التّداوليّ، غير أنّها إمّا فقدت مبرّرات استمرارها، أو أنّها هي في ذاتها مشوّهة بسبب عدم انسجامها مع الأصيل للوجود الإسلاميّ، وإصابتها بتشوّه معرفيّ، ولم يتمّ تصفية نسيج الأمّة الفكريّ منه، وكان لزاما على الأمّة أن تغسل أفكارها ممّا اعتراها.

ويقول أيضا: لو أنّنا لم ندفن الوحدة في التّراب

لو لم نمزّق جسمها الطريّ بالحراب

لو بقيت داخل العيون والأهداب

لما استباحت لحمنا الكلاب.

إنّ جمالية هذه الاستعارة تتحقّق من حيث صدمتُها للقارئ، ونشير أنّ نزار قبّاني يناور في أنساقه الاستعاريّة وتشكيلاته اللّغويّة لإحداث هزّة جماليّة شعوريّة إثر تلقّي الجملة الشّعريّة، وتحرير المفردة من إسارها التقليديّ(المعجميّ)، والانفتاح برشاقتها على فضائها الشعريّ الجديد، كما أنّه لا يحطّ انزياحه إلّا ليولّد ويشكّل رؤى جديدة ترفع من وتيرة القصيدة وحدّة توتّرها وجذبها للرّؤية، إنّ الشّاعر في هذا البناء الاستعاريّ جسّد مفهوم الوحدة العربيّة وجعلها شيئا يدفن في التّراب، غير أنّ الوحدة شيء معنويّ، فهو يرمي بذاك أنّ الشعوب العربيّة حصرت الوحدة جغرافيّا، ولم تتجاوزها إلى ماهو أهم منها إلى روابط أخرى كالدّين واللّغة والتاريخ، فما تجرّأ علينا الاستعمار الغربيّ واستباح بيضتنا إلّا حين تركنا رابطة الدّين واللّغة وانقسمنا شيعا، فالوطن العربيّ ليس مجرّد رقعة جغرافيّة بل يتعدّى ذلك إلى أواصر أخرى، وهي الدّين واللّغة والتّاريخ.

ويقول أيضا: **نريد جيلا غاضبا**

نريد جيلا يفلح الآفاق

ينكش التّاريخ من جذوره

وينكش الفكر من أعماقه.

ركّز أمبيرتو إيكو في كتابه الأثر المفتوح على مقولة الانفتاح التي تقتضي تفاعلا بين العمل الفنّيّ والمتلقّي الذي يكون أثناء محاولته كشف وفهم العلامات مشروطا بثقافة محدّدة، وبأذواق وميولات تعمل على توجيهه إلى زاوية خاصّة به، لذلك يرى أنّ العمل الفنّيّ حتى وإن كان الشكل منتهيا ومنغلقا ومنظّما، فإنّه مع ذلك يبقى مفتوحا لكونه قابلا للتّأويل بطرق مختلفة دون أن يؤدي ذلك إلى فساد خصوصيّته، وإنّما يتم عن طريق التفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعيا، والذّات المدركة هي التي تتولّد عنها قراءات متباينة للنّص الواحد"[22]، وتنطبق مقولة الانفتاح على الاستعارة الّتي بين أيدينا؛ لأنّها علامة سيميائيّة تدخل في سيرورة تأويليّة غير متناهيّة، وقد شبّه التّاريخ بالأرض الّتي تنكش وحذف الأرض وترك خصيصة من خصائصها وهي الفعل ينكش وذاك على سبيل الاستعارة المكنيّة، فالشّاعر في هذا النّسق الاستعاري يؤسّس إلى مصطلح أركيولوجيا التاريخ، الذي لا يرى أي انطلاق أو إقلاع حضاريّ إلا بإعادة قراءة التّاريخ من جديد، لا بدّ من التخلّص من السذاجة التّاريخيّة، والتّحلّي بروح المساءلة، أي مساءلة التّاريخ من جديد بالاعتماد على المنهج الأركيولوجي الحفري، وهذا الأخير له مهمة أن يتصفّح الوقائع والأحداث، ويعيد قراءة النّصوص بعمق وفق رؤية تفكيكيّة تحليليّة لكشف ما وراء الظّاهر من النّصّ من حقائق قد تكون أغفلتها مجلّدات التّاريخ التّقليديّة، وعليه يقدّم هذا المنهج من البحث المعمّق آفاقا دراسيّة منهجيّة تسمح بكسر الجمود الفكريّ يهدف إلى التّنقيب والتّعرية المعرفيّة لإحياء النّصوص وكشف المسكوت عنه في التّراث.

يقول أدونيس: **خيّلوا أنّه السّاق والجذع، واستشرفوا رياحا**

من جديد تلقّح هذا الزمان.

إنّ الشاعر حين اتّكأ على الاستعارة في تشكيل نصّه الشعريّ، فإنّه يقيم علاقات معقّدة تتجاوز فيها الكلمات مستواها المعجميّ، وذلك داخل تشكيل لغويّ متميّز بفاعليّة تأويليّة يمنحها تعدّدا في الدّلالة، مما يكسب العبارة الشّعريّة غنى وثراء، فالشاعر شبّه الزمان بالنباتات التي تقوم الرياح بتلقيحها، فتثمر، وكان هذا على سبيل الاستعارة المكنية، فأدونيس في هذا النّسق الاستعاريّ يصوّر لنا استشراف الشّعوب العربيّة لرياح الحداثة الغربيّة الّتي خيّل إليهم لحظة أنّهم بمجرّد حدوث التلاقح بين الحضارة الغربيّة والحضارة العربيّة؛ يخرجون من هذا المأزق الحضاري، غير أنّه استشراف واهم مبرور، فإن حدث تلاقح بين الحضارتين لن يكون إلّا استنساخا عقيما مشوّها، فحين تنقل أمّة تجربة حضارة أخرى، قد تنجح العمليّة ويصفّق لها المراقبون والمؤرّخون، غير أنّها تشيخ ويظهر على وجهها التجاعيد حين تشيخ الحضارة التي استنسخ منها.

4.خاتمة:

وفي نهاية هذه الدراسة نخلص إلى النّتائج الآتية:

-لقد شكّلت الاستعارة بوصفها انزياحا عن معيار تقنينها محورا جوهريّا في الخطاب التّأويليّ، ومن هذا المنطلق فقد تجاوزت محاولة اختزالها في كونها زخرفا وترفا لغويّا إلى مهمّة أخرى هو العثور على القصد الضائع والمتواري خلف النّصّ وإسقاط محتواه على عالم ممكن.

- تجلّت الاستعارة بصورة مكثّفة في النّماذج التي اخترناها، ممّا عمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجماليّة، وهذا ما جعل هذه التّشكيلات الاستعاريّة تنفتح على قراءات وتأويلات متعدّدة، فالخطاب الشّعريّ أكبر من أيّ قراءة ومدلوله يبقى مفتوحا على التّأويل.

5. الهوامش:

[1] المسدّي عبد السّلام، الأسلوب والأسلوبيّة، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط5، طرابلس، ليبيا، 2006م، ص103.

السّدّ نور الدّين، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دط، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص179.[2]

[3] ينظر: أحمد مبارك الخطيب، الانزياح الشّعريّ عند المتنبي: قراءة في التّراث النّقديّ عند العرب، دار الحوار للنّشر، ط1، دمشق، سوريا، 2009م، ص40.

المرجع نفسه، ص120.[4]

فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مرجع سابق، ص212.[5]

[6] عبد المطّلب محمد، جدليّة الإفراد والتّركيب في النّقد العربيّ القديم، الشركة العلمية للنّشر لونجمان، ط1، مصر، 1995م، ص161، 162.

فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص212.[7]

[8] ويس أحمد محمد، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، مجد المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص 22.

[9] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 1997م، ص47.

بول ريكور، الاستعارة الحيّة، تر: محمد الوليّ، دار الكتاب المتّحدة الجديدة، ط1، ليبيا، 2016م، ص29.[10]

[11] بول ريكور، الزمان والسّرد، الزّمان المرويّ، تر: سعيد الغانميّ، ج3، دار الكتاب المتّحدة الجديدة، ط1، بيروت، 2006م، ص69.

[12]بول ريكور، نظريّة التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد غانمي، المرك الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م، ص93.

المرجع نفسه، الصفحة نفسها.[13]

ينظر: المرجع نفسه، ص88،89.[14]

[15] ينظر: رشيد الإدريسيّ، سيمياء التأويل(الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنّشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص45.

[16] أمبيرتو إيكو، السيميائيّة وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعيّ، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005م، ص 301.

المرجع نفسه، ص 264.[17]

[18]ينظر: محمد عابد الجابريّ، فكر ابن خلدون- العصبيّة والدّولة-، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط6، بيروت، 1994م، ص 92،93.

هويدي يحيى، قصّة الفلسفة الغربيّة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص128 .[19]

مالك بن نبيّ، مشكلة الأفكار في العالم الإسلاميّ، دار الفكر، ط1، دمشق، 1998م، ص42.[20]

المرجع نفسه، ص120. [21]

[22]ينظر: رشيد الإدريسيّ، سيمياء التّأويل(الحريري بين العبارة والإشارة)، مرجع سابق، ص14.