مجلة طبنـــة للدراسات العلمية الأكاديمية ISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السنة: 2022 المجلد: 05 العدد: 01 ص.ص: 1882-1901

الاستعارة بين المفهوم التصوري القاعدي والمفهوم الشعري، قضايا ونماذج

The metaphor between the basic conceptual and the poetic, cases and models

سارة قطاف[1]*، جامعة باتنة 1 ، (الجزائر) sara.guettaf@univ-batna.dz

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة 1 ، الجزائر

الشريف ميهوبي[2]، جامعة باتنة 1، (الجزائر) mihoubicherif3@gmail.com

تاريخ إرسال المقال: 06-01-2022 تاريخ قبول المقال: 28-01-2022

الملخص

نُظر إلى الاستعارة، ضِمنَ إطار واسِعٍ، بوصفها ظاهرة ذهنية جَوهرية في المعرفة الإنسانية، وأُعيدَ اكتشافُهَا من جديد لِتشغلَ مِساحةَ اهتمام خاص، أولاً لعلاقتها بالذهن والمعرفة البشريين، ثم لِعلاقتها بالإنتاجات اللغوية خصيصاً، سواء تلك التي تُحقق التواصلَ اليومي، أو التي تتجلَّى في الإبداعِ اللغوي الأدبي، والشِعري منه بدرجة أولى، إذ الشعراءُ هم الأسبق من غيرهِم في استخدامِ الاستعاراتِ، فهي عِمادُ شعرهِم ولَبنتُه الأساسية.

ومنه، نحاول في ثَنايَا هذه الدراسةِ أن نتقصى طبيعةَ حضورِ الاستعارةِ في خطابين مُختلفينِ، وهما اليَومي والشعري، وأن ننظرَ في مدى عُدولِ الأخيرِ عن الأولِ وكيفيتِه، وإن مَتَحا من نسق تصوري واحد.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، الاستعارة التصورية القاعدية، الاستعارة الشعرية.

Abstract

Broadly speaking, the metaphor was regarded as a crucial mental phenomenon in human cognition. Then, it was re-explored and gained special interest because of its relation, first with the human mind and cognition, and then with linguistic productions used both in daily communication, and literary linguistic creative works, especially poetry works; poets being the first to use metaphors for the sake of its centrality to poetry.

Based on the above, this study aims to investigate the nature of metaphor both in daily and poetic speeches, and to determine the extent and manner of the abandonment of the first by the latter, albeit with one conceptual system.

Keywords: metaphor; basic conceptual metaphor; poetic metaphor.

* سارة قطاف.

مجلة طبنـــة للدراسات العلمية الأكاديمية ISSN 2661-7633 / EISSN 2716-8883

السنة: 2022 المجلد: 05 العدد: 01 ص.ص: 1882-1901

مقدمة:

"إنّ الذين ينتصرون هم الذين يحذقون استعمال المجازات. المجازات تصنع مجد الدنيا"[1]. تلخص هذه العبارة لمصطفى ناصف ما لوجوه البيان من دور بنائي ومعرفي مركزي، ولاسيما الاستعارة ، والتي ارتبطت–زمناً– بالخيال الشعري والزخرف البلاغي دون سواه، فهي في الاعتقاد السابق «خاصية لغوية تنصبُّ على الألفاظ، وليس على التفكير والأنشطة»[2]. وقد نتج عن هذا الاختزال جملة من المقتضيات التي حصرت وظيفة الاستعارة في مجرد الإمتاع، باعتبارها لا تصلح إلا لزخرفة الخطاب[3].

وامتدّ هذا المنحى المُحرِّف لوظيفة الاستعارة والمختزِل لها ليشمل غالب دارسي الأدب، فصاروا «يتعاملون مع الاستعارة تعاملهم مع باقة من الزهر، أو أسلوب من الرقص التوقيعي، أو مجموعة متناغمة من الأصدقاء، أو حفل ترفيهي، أو إحالة البشر إلى حالة من حالات الطبيعة الوادعة»[4]. في إضمار، وربما عن غير وعي، بوظيفتها المركزية في الخطابات، واستخداماتها غير المتداولة؛ كأن ترتبط بجدل وتخطيطٍ ومعارك وغزوِ مواقع، وبما لا يحُصر من مجالات.

من هذا الوجه، تنطلق هذه الدراسة، عرضا وتمثيلا، محاوِلة بسطَ فكرة أساسٍ، وتأكيد جدوى تصور قائمٍ على استعادة مكانة الاستعارة في الذهن والوجدان، وفي الاستعمال اليومي والنوعي، وقد اخترنا من هذا الأخير الشعري تحديدا، بحيث نتدرج من مبدأ كون الاستعارة خاصية ذهنية، وصولا إلى استخدامها اليومي فالنوعي، لنعقدَ، خِتاما، موازنةً بين الاستخدامين، في الكيفية والأثر.

وهي محاولةٌ ترجو الإجابةَ عن إشكالات وثيقة الصلة بالموضوع، من مثل: ما الاستعارة التصورية القاعدية؟ وما الاستعارة الشعرية؟ وما الفرق بين استعارات الشاعر واستعارات الإنسان العادي؟. كيف يستثمر الشعراء تلك الاستعارات التصورية القاعدية لصياغة استعارات شعرية هي ما يمنح شعرهم نَفَسا مُغايرا، قِوامه الاستعارة الجديدة والممتدة، وإن عُدَّت الاستعارة القاعدية سبيلهم إلى ذلك؟ وهل من قواعد محددة أو آليات لإبداع استعارات شعرية غير وضعية انطلاقا من أخرى قاعدية وضعية؟.

ولا نطمحُ إلى تقديم أجوبةٍ لا تُقطع، ولا إلى سردٍ كاملٍ لمسارِ الانتقالِ أو التطوّرِ، وإنما نبحثُ في طبيعةِ توظيفِها في خِطابين مختلفين، تصورا وبناءً وتلقيا، وما يتخلل ذلك من طروحات وإشكالات ، في ظل الجدل الحقيقي والمتشعب الذي تطرحه الاستعارة، خاصة وأنّ «معالجتها تتأثر بثلاثة عوامل: القارئ والنص والسياق»[5].

المبحث الأول: الاستعارة التصورية: بناءُ المعنى هو بناءُ التصوّرات

بدءا، عملت النظرية المعرفية على خلخلة فكرة حصر الاستعارة في اللغة، فقد أضحى مؤكدا لدى العرفانيين أنّ الاستعارة لا تنحصر في المجال اللغوي، وهي ليست مُجرّد عُدول عن مستوى الكلام العادي أو انحراف؛ بل إنها تخترق ممارساتنا الحياتية اليومية في مختلف تجلياتها، وتؤسس بنية تفكيرنا، وتحكم نسقنا التصوري[6]، و«لها القدرة على خلق العالم، والربط بين مكوناته»[7].

فالاستعارة ليست مظهرا لغويا صِرفا[8]، بل إنّ المجاز –بشتى تمظهراته–«يشكل دليلا واضحا على عدم قيام علاقة مباشرة بين اللغة(الواقع الذهني) والواقع "الحقيقي" الخارجي. ونعلم أنّ هدم قيام هذه العلاقة المباشرة هو الذي يتيح إمكان افتراض البنية التصورية، لأنّ بين الأمرين تمثيلا»[9].

المطلب الأول: المجاز –بهذا الاعتبار– غير موجود في مستوى العالم الخارجي، بل يوجد في مستوى التمثيلات التي تحكم تصوراتنا بوصفنا متكلمين. فالمتكلم هو الذي يربط بين الأشياء ويقيم بينها نظاما معينا، فنحصل على علاقة مجازية. وهذه العلاقة لا وجود لها إلا في مستوى التصور[10]. وهو ما يعني أنّ «الاستعارات تصوّرية أولا، ثمّ يتمُّ إسقاطها على اللغة ثانيا، ممّا يجعلها (أي اللغة) مجرد وسيط في نقلها»[11]، فخلف الاستعارة اللغوية إذن استعارة إدراكية مرتبطة بتصوّر الأفراد والجماعات للكون[12].

هذا ما يمثل عزوفا عن مصادرات الاستعارة التقليدية، وتنكّلا عن النظريات البلاغية الكلاسيكية التي قَنَّنَتها في قوالب جاهزة ومقاصدَ ثابتة، قَضَت بكونها ترفا لغويا ولُعبة جمالية، وانفتاحا على آفاق من الفهم تجعل من الاستعارة نشاطا ذهنيا نُدرك في ضوئه العالم من حَولنا، ونُمارس به تجاربنا بشكل استعاري. على أنّ ذلك لا يستبعد الجانب اللغوي من العملية الاستعارية، «فالمعنى كائن اجتماعي يتطور في سياق فيزيائي–أنثربولوجي–ذاتي، ولكنه كائن لغوي أيضا. إذ ما فائدته خارج اللغة بمفهومها السيميائي المادي الواسع»[13].

المطلب الثاني: لقد أضحت الاستعارة آلية تُستعمل بشكل عادي وبطريقة لا شعورية، وبقليل من الجهد يمكن بيانها واكتشافها. إنها موجودة في كل مكان، وفي متناول كل الناس. حتى الأطفال يستعملون الاستعارة بشكل يومي وعادي ومألوف رغم خبرتهم المحدودة باللغة والحياة[14]. ولقد بات معروفا أنّ الاستعارة تشكل جزءا كبيرا من حياتنا اليومية ومن لغتنا المستعملة، حتى أنه لا يمكننا تعويضها[15]، فنسقنا التصوري مُبنينٌ استعارياً[16]، على أنّ «هذه البنينة ليست اعتباطية لأنها تتأسس على معرفة خلفية سابقة "مشكلة في أطر" تُمكّن من فهم الجديد اعتماداً على القديم»[17].

هناك إذا، مبدأ عام هو النظر إلى الاستعارات باعتبارها تشكيلا لتصورات البشر ورابطا لأجزاء العالم؛ أي إنّها مكون من مكونات الذهن البشري بها نحيا، وبها نوضح أفكارنا، ونمقول العالم، ونختزل الحدود بين أشيائه التي تبدو متباعدة، ممّا يمنحها صفة "الوسيط المعرفي"[18].

نخلص إلى أنّ المنطلق في كل استعارة، بغض النظر عن مُطلقها، هو التصوّر، فمنبعها، ابتداءً، الذهن، والحاضر قطعا في كل كلام مفهوم ومقصود، ويبقى، بعد ذلك، أن ننظر في طبيعة تمثلها ومدى حضورها وغايته في خطابين بينهما بونٌ شاسع. لذلك «تتخذ "البنينة" الاستعارية شكلين متكاملين، فإمّا أن تكون جزئية، وإمّا أن تكون كلية. فإذا وَسَّعنا التصورات الاستعارية، نَعدِل عن طرائق التفكير والتعبير العادية»[19] لنلجَ في مجال الفكر واللغة المجازيين أو الشعريين أو التخييليين.

المبحث الثاني: الاستعارة من التصوري القاعدي إلى الشعري

المطلب الأول: الاستعارة التصورية القاعدية:

إنّ الاستعارة في أبسط صورها هي وسيلة لفهم مجال من خلال مجال آخر، وهذا الفهم يتطرق إلى كل مجالات الحياة التي يعيشها الناس جميعا، فيستخدمونها في إدراك العالم من حولهم بكل دقائقه التي يرونها، والتي لم يروها، فيصبح السؤال: أين المجال الذي لا تدخله الاستعارة في عالمنا؟ [20].

وهذه الاستعارات التي يستعملها الناس إنما هي استعارات مستهلكة ومشتركة ومتداولة. حتى أننا لا نتفطن إلى وجودها في بعض الأحيان. فهي جارية في اللغة، منسابة في تفكيرنا. هذه الاستعارات المتداولة، والمشتركة أحيانا بين عدد كبير من الثقافات، هي استعارات تحكم بنية تفكيرنا، وعليها يتأسس جانب كبير من لغتنا العادية. وهي التي يسميها العرفانيون باسم الاستعارات التصورية القاعدية[21].

وتقوم–كما أسلفنا–على فهم ميدان تصوري(Conceptuel domain) ما عن طريق ميدان تصوري آخر. فنحن نفهم الحياة مثلا بألفاظ تتعلق بالرحلة، ونفهم الحجاج عن طريق مجال الحرب، ونفهم النظريات بألفاظ البناء...إلخ[22]. فاستعارات من قبيل: "الناس نباتات"، و"الحياة لعبة"، و"الحياة عبودية"، و"الحياة عبء"، و"الموت ليل"... كلها استعارات تصورية تعتبر فيها الحياة والناس والموت ميادين أهدافا، بينما تعتبرُ النباتات واللعبة والعبودية والأعباء والليل ميادين مصادر[23].

والناظر إلى الاستعارات السابقة وغيرها يلحظ بشكل جليّ أنّ الاستعارات التصورية القاعدية تُستعمل في الغالب المفاهيم المجردة كأهداف، بينما تستعمل الأشياء المحسوسة والمجسمة باعتبارها ميادين مصادرَ. وذلك صنيع الاستعارة؛ إنها تجعلنا نفهم المفاهيم المجردة عن طريق الأشياء المحسوسة.

فنحن نفهم الحب والأفكار والحجاج، وهي مفاهيمٌ مغرقة في التجريد، بمفاهيمَ مثل الرحلة والحرب والأكل، وهي أشياء محسوسة[24].

ويجب التمييز، ههنا، بين الاستعارات القاعدية التي هي استعارات تصورية، وبين التجليات اللسانية لهذه الاستعارات. فالاستعارة تُبنينُ نظامنا التصوري. واللغة هي إحدى الآليات التي من خلالها تتجلى هذه الاستعارات التصورية. أو لنقل بعبارة العرفانيين إنّ الاستعارات التصورية طريقة في التفكير، وإنّ التعابير الاستعارية طريقة في الكلام[25]. ومثال ذلك استعارة "الحجاج حرب"، والتي تتجلى لسانيا بطرق عديدة[26]:

-ادّعاءاتُكَ لا يمكن الدفاع عنها؛

-لقد هاجمَ نقطة مركزية في حجتي؛

-لقد دمَّر حجته.

نستشف من هذا، أنّ للبشر طُرقا مختلفة لتجزيء العالم، وهذه الطريقة مرتبطة سببيا بوسائلهم الإدراكية والمعرفية والثقافية، يقول جاكندوف: «فالكيفية التي بنيت عليها ذواتنا البشرية لتأويل العالم-أي القدرة التعبيرية لتمثلاتنا الداخلية-هي التي تحدد ما تصفه اللغة وتقدمه»[27]. فالواقع-حقيقة-لا يتم تصوره بالكيفية نفسها عند الجميع، وإنما تتدخل أنساقنا المعرفية الإدراكية في تحديد كيفية التناول والبناء أو الخلق، والقراءة والتأويل كذلك. وكثيرا ما تتم تلك القراءة « بواسطة تعميم المعلوم على المجهول، وإسقاط المشهور على الجديد؛ [إذ] الاستعارة تمكّن من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى»[28]، وعليه، لا بد من أن تكون للمتلقي قدرة تجريدية تؤهله لإدراك مظاهر الاشتراك بين الطرفين حتى يحصل التطابق بينهما في سمة أو سمات خاصة، وحتى يصبحَ له بهذه الاستعارة التصورية معنى وجدوى. ولا شكّ في أنّ هذه الدلالة الجامعة بين طرفي الاستعارة التصورية رهينة المرجعية الثقافية للقارئ المؤول[29]. فالاستعارة من هذه الرؤية «مظهر ثقافي»[30].

هذه الأبعاد جميعا تشير إلى أنّ الخاصية الاستعارية عند الإنسان مُؤسَّسَة ومُمَنهجَة، إنه كائن «يستعير ويبني ما يُستعار، يستعيرُ من اللغة، والثقافة، ومن كل الذخائر والمدونات المتاحة له لإنتاج مدونات وأنوال جديدة قابلة للاستعارة بدورها»[31]، فالمعنى سيرورة وليس معطى منفصلا (discret) مُعلبا في وحدة لغوية معينة، إنّه بناء يمتح من المعرفة الموسوعية[32]، أو السياقية بتعبير محمد مفتاح[33]. والعالم الممكن-بتعبير إيكو- «عالم مؤثث»[34]، مما يجعله «تشييدا ثقافيا»[35] يُبنى من خلال ما تَمدُنا به المعطيات الموسوعية.

هذا، ويُمكّن مفهوم العوالم الممكنة من فكّ إشكالات النصوص التي تبدو ملتبسة أو متناقضة، ويُساعد على تحديد انسجامها ورَدّ الاعتبار للمبدعين الذي وُصفوا بالتصنع والإغراق في المعنى، وتجاوز الثنائيات الحادة مثل الصدق–الكذب، الحقيقة–الخيال، ويجعل الكل "تمثلا ذهنيا" تفاعلت في إنتاجه معطيات آتية من تجربة الفرد والجماعة وفطرة الكائن وعقله وحواسه ومخيلته، مما يسمح له بالتعبير عن مقاصده واعتقاداته بمرونة كبرى تسمح بالانتقال بين المقولات، وخلق توازيات كبرى بين مختلف العوالم[36]، ذلك أنّ جوهر الاستعارة يكمن في فهم نمط من الأشياء، والتعامل معه من خلال نمط آخر[37]،«فالخيال يتطلب [ذلك]...وبهذا فالاستعارة ذهنية خيالية»[38].

بيدَ أنّ التأويليين ألحوا إلحاحا بارزا على صلة الفهم باللغة[39]، في ما يمكن تسميته «التكوين اللغوي للعالم»[40]، ومعنى ذلك أنّ الفعل التأويلي الرابط بين المؤول والعالم المحيط به مُتَحَقَّقٌ عبر المسلكِ اللغوي، كما أنّ اللغة تعكس رؤية معينة للكون، وهي مؤثِرة في فعل الفهم، مُوجِهة له[41]، بل إنّ نظرية اللغة ونظرية الاستعارة–حسب بالمر ballmer–شيء متكامل، وهما متصلتان جوهريا، بنظرية المعرفة[42].

انطلاقا مما سبق، ومن مركزية الاستعارة في الخطابات، يمكن القول إنّ الاستعارة القاعدية مُلكٌ مُشاع بين البشر، ولا يستأثر بها صِنف دون آخر. هي معطى يسري في لغة الجميع بلا استثناء، ضمن نسق تصوري ضخم من الاستعارات الوضعية، والتي يتلقفها الأدباء لاحقا، فتغدو – في نصوصهم– قِطَعاً فريدة، تحلق بنا بعيدا، وتجعلنا أكثر تبصرا بزوايا ومنظورات لم يُنتبه إليها قبلا.

ورغم ما للاستعارة الأدبية من حضور بارز إلا أنها لم تلقَ كل التِّرحاب والقَبول من العرفانيين، ليس بسبب نفيهم الإبداع الاستعاري الأدبي، والشعري بخاصة، ولكن للاهتمام الضئيل الذي أولوه للاستعارات الإبداعية المحدثة، والسبب هو أنّ الاستعارات تفتقد لسمة النسقية والطابع اليومي المتواضع عليه، وهذا ما فَتِئ منظرو الاستعارة التصورية يلحون عليه في تنظيراتهم، لذلك انصبّ اهتمامهم على الاستعارات التصورية المبنينة لنسقنا التصوري العادي واليومي، والتي تشكل في زعمهم جزءه الأكبر، وهي شبكة منسجمة ومنسقة ومترسخة من التصورات الاستعارية وغير الاستعارية، التي تعمل جنبا إلى جنب من أجل فهم العالم بشكل منسجم، وإعطاء معنى لما ندركه منه[43].

وهم رغم ذلك، يقرون بتمايز الاستعارة الأدبية عن الاستعارة في مواضع أخرى، وهذا بالنظر إلى أمثلة أدبية عالية الإبداعية، وأصيلة، وغالبا معقدة.

المطلب الثاني: الاستعارة الشعرية:

تنحصر أدوات التصوير الشعري عند الجرجاني في التشبيه والتمثيل والاستعارة. وبضبطه لأدوات التشكيل يكون قد وضع يده على أمر أساسي في الممارسة الشعرية، وزاد عن ذلك تمييزه، على مستوى كل أداة على حِدة، بين درجة وأخرى في الطاقة الشعرية[44].

ويميز الجرجاني بين المعاني الخام التي هي من الشيوع بين الناس، بحيث لا يستطيع أحد أن يدّعي نسبتها إليه وحده دون غيره، والتي ليست مادة للتفضيل بين الشعراء، ثم تلك التي يختص بها شاعر دون آخر، وتسم شعره بميسمٍ خاص. وقد أطلق على أدوات التشكيل، التي هي الفارق في التمييز، اسم «وجوه الدلالة على الغرض»[45].

فالصورة الشعرية عندما تكون مما هو شائع بين الناس فإنها لا تشكل علامة شعرية. إنّ الاستعارة والتشبيه والكناية ليست أهلا لرفع الغرض إلى مراقي الشعر إلا إذا كانت خاصية[46]، تنقل وتحول المعنى من حالة النثر إلى حالة الشعر، إذ الشاعر يتناول معنى غُفلا، ويخضعه لعملية تشكيل أو تصوير يعطيه صفة شعر، باعتماد أداة حاسمة هي الصورة القائمة على المشابهة، وخصوصا الاستعارة[47]، والتي نادرا ما غابت باسمها. إنها المُكوّن الثابت، والوحيدة من بين كل أدوات التصوير الشعري التي حَظيت بذلك التقدير البالغ من جهة الجرجاني، وهي بذلك أهل[48].

إذا، فالاستعارة التي هي عِماد الشعر« ثابتة في كل القصائد...فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر، كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر»[49]. الشعر–ولا ريب–هو «الجبر العالي للاستعارات»[50] على حدّ قول ارتيجا إي جاسيت (Ortega Y Gasset).

هذا الافتتان بالاستعارة ينمّ عن حِسّ فني رفيع أدركه لاحقا البلاغيون المحدثون، الذين كشفوا عن القدرة الفنية لها على تكسير النظام الدلالي بإمكانياته اللغوية، بنقله من مستوى "المعاني الحقيقية" أو المتعارف عليها إلى فضاء المجاز، وفتح القول الشعري على قارّات جديدة من الدلالات[51]،لا سيما وأنها «تخلط بين معالم الأشياء»[52]. ففي الاستعارة يحل أحد طرفي التشبيه محل الأخر، وتنتفي الثنائية في الصورة لتحل الوِحدة، فهي اشتغال في الدلالات لأغراض معينة، وفق ضوابطَ لعملية الانتقال[53].

هذا بالمنطق الاستعاري البسيط، فإذا ما ولينا وِجهة الشعر تعمَّقَت المسألة أكثر، ذلك أنّ «علاقة الأشياء في الشعر لا حدود لها، ويتصور "ماكليش" أنّ علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها في الاستعارة هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر، ومعنى الفن الجوهري هو تلك العلاقة، ويستند في هذا

المنظور على" وردزوورت" (1770–1850) في قوله بأنّ الغبطة التي ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل هي ينبوع نشاط العقل وغذاؤه الرئيس»[54]. وهنا يمكن الإقرار بأنّ من أهم وظائف الاستعارة « فَتح أعين القارئ على مظاهر الواقع التي لم يلاحظها سابقا»[55].

فمن خواصها توحيدها بين العناصر والأشياء والادراكات، التي تبقى منفصلة ومعزولة خارج إطار الشعر والفن، وهو ما يعرف بمفهوم "الرؤيا" الذي يرتبطُ بالجمع بين المتناقضات[56]، فالصورة الشعرية ككل إنما هي «نتاج لفعالية الخيال، وفعالية الخيال لا تعني نقلَ العالم أو نسخه...وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وِحدة»[57].

الشعر إذا «تجربة خلاقة توليدية تبعث الحياة في المعاني الموات، ولا تلهث وراء الوقائع العابرة، [وإنما] تنهض على الإحساس العميق بالواقع، ومحاولة نقل هذا الإحساس إلى نطاقه المطلق»[58]. وإذ ذاك، فإنّ الاستعارة تقدم لنا معرفة جديدة، وإدراكا جديدا، في صورة غير مسبوقة، يقول باشلار عن طبيعتها: «هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس»[59]، إنّها الصورة الحقيقية التي تُعبر عن حقيقة لم تُعش من قبل[60].

والاستعارة الشعرية ليست بمنأى عن الاستعارات التصورية القاعدية، والتي هي ملك مُشاع بين الناس؛ بل إنها ستبقى المَعِين الأساس للاستعارات الشعرية. فهذه الأخيرة ليست غير توسيع وإعادة تشكيل وتركيب لهذه الاستعارات القاعدية التي يستعملها الناس. وعليه فإنّ الاستعارة ظاهرة إبداعية ليست حِكرا على الخلق الخيالي الشعري؛ بل هي آلية إدراكية لدى الشعراء كما هي لدى الناس جميعا[61]، إذ «حتى وإن وُجدت بعض الاختلافات بين الأفراد المنتمين إلى نفس المؤسسة الاجتماعية فإنّه يوجد في ذاكرة الذوات الإنسانية تمثيلات دلالية مستقرة نسبياً ومستمرة»[62].

وفي استعارات محمد الحافظ الروسي، في ديوانه "مالي لا أرى الهدهد؟ " ما يجسد هذه الرِباط بين الاستعارة التصورية القاعدية والاستعارة الشعرية، إذ يستثمر الشعر تلك المفاهيم الاستعارية التصورية الأولية ويبنيها بطريقة مغايرة، وبنَفَسٍ شِعري ممتدّ، على مستوى القَصِيدِ. يقول في قصيدة "الحرف":

فرسٌ حُروفي لو أشاءُ عَقَلْتُها---في أجملِ الأشعارِ والأدواحِ
وتركتُها تَركَ الحزين دموعه---تجري على الأكوابِ والأقداحِ
فرسٌ حُروفي قد جذبتُ عِنَانَها---وتَركتُها فَرساً بغيرِ جِماحِ
وعَصَرتُها عِطراً يُؤرِّجُ ريحه---ورششتها فوق الهوى المِلحاحِ
وجذبتُها كيما أُخَلِّص ريحَها---من ريح قاسيةِ الكلام وَقَّاحِ

وسقيتُها خمر الهوى وبريقَه---وغسلتُها بمشاعلي وجِراحي

وسكبتُها في حلق طيرٍ أخضر---وكتبتُها في ريشه الملواح

حتى إذا نطق الهَزار بكلمة---أصماهُ سهمٌ من سِهام سجاحِ[63]

فللحروف، مثل الفرس، عِقالُ وعنانٌ تُمسك به، وهي استعارات تصورية مشاعة لولا أن احتواها نسق شعري متكامل، تعضدها فيه استعارات تصورية أخرى، نفخت في المُشاع روحا جديدة. ومن ذلك: الحروف عِطر يُعصَر، ويُرَش، ويُؤرِّج، وهي مما يُسقى (إنسانا غالبا)، ويُغسل. فضلا عن استعارات تصورية أخرى تعج بها هذه القطعة، لا يمكن أن يحتويها كلام يومي، وإنما يستأثر بها الشعر، فهي إذا شعرية خالصة، نذكر: ريق الهوى–غسلتها بمشاعري وجروحي–سكبتها في حلق–أصماه سهمٌ.

وهنا يفرق لايكوف وتيرنر بين الاستعارات التصورية القاعدية التي تعتبر استعارات إدراكية (عرفانية)، كامنة في بنية الذهن، وبين الاستعارات اللسانية التي هي تعبيرٌ مخصوص عن هذه التصورات الاستعارية القاعدية. فالصور الشعرية هي تعابير استعارية متفردة وذاتية للتصورات الاستعارية القاعدية[64]. ووفق ذلك تصنف الاستعارات العامة والمشتركة والمتداولة ضمن التصورات القاعدية، وهي نفسها التي يجعل منها الشاعر تعابير مخصوصة.

فالشعراء متفردون في استغلال تلك الاستعارات القاعدية المُشاعة المحدودة لإبداع غير محدود لاستعارات بِكر، يعادُ من خلالها إنتاج العالم وفهمه بطريقة مختلفة كل مرة، ففي هذا يتمايز الشعراء، على الرغم من انطلاقهم من استعارات تواضعية واحدة، إذ التصورات الاستعارية القاعدية تنتمي إلى العدّة المفاهيمية المشتركة التي توجد لدى أفراد الثقافة الواحدة، والتي أضحت من قبيل الاستعمالات الآلية اللاواعية، والمنتشرة بصورة كبيرة جدا في اللغة. وتكمن قدرة الشاعر في توسيع هذه الاستعارات القاعدية وإعادة تشكيلها والمراكبة بينها، مما يجعل عمله عملا متفردا وذاتيا، وإن كان يرتبطُ بحبل سريّ، قد يطول أو يقصر، يشدّه إلى الاستعارات التصورية القاعدية[65].

نفهم مما سبق أنّ الاستعارة اليومية أو النسق الاستعاري اليومي والعادي يمثل الأساس أو المنطلق الذي تقوم عليه الاستعارات التي يبدعها الشعراء. لذا فإنّ السبيل الوحيد لفهم طبيعة وقيمة الابداع الشعري للاستعارة يتطلب منا أن نفهم الطرق العادية التي نفكر بها أولا، لاتخاذه ربما المعيار أو المقياس الذي نقيس به إبداعية هؤلاء[66] .

وقد ضبط كل من لايكوف(Lakoff) وتيرنر(Turner) وجيبس(Gibbs) وسلطان(Z.Kovecse) الآليات التي يستعملها الشاعر من أجل إنتاج لغة استعارية جديدة لا تواضعية انطلاقا من المعين الاستعاري المتواضع عليه، وحدّدوها في أربع آليات:

«**التوسع (Extending)**، وذلك بتوسيع الاستعارة التصورية القاعدية والتعبير عنها بوسائل لسانية جديدة، تكون مؤَسَسَة على عناصر جديدة في الميدان المصدر.

والإفاضة(Elaboration)، والتي تختلف عن التوسيع، إذ تعتمد على إخراج عنصر من الميدان المصدر بطريقة غير مألوفة، عوض إضافة عنصر جديد إلى الميدان المصدر.

والمساءلة(Questioning)، والتي تنطلق من استعارة تواضعية لكنّ الشاعر يضعها محل شك واستفهام.

والاستعارة المركبة (Combining)، حيث تكمن إبداعية الشعراء في قدرتهم على الجمع بين استعارات قاعدية مختلفة ومتنوعة، والمُراكبة بينها. فتلتقي في قصائدهم استعارات تصورية قاعدية مختلفة. حيث يعمد الشاعر إلى جمع التصورات المألوفة والاستعارات اليومية والمعارف الأكثر عالمية من أجل تكوين تصورات مركبة»[67]. يقول جان مولينو في هذا الصدد: « تعتبر الصورة الشعرية قلب القصيدة، وهذه تتكون من صور شعرية، كما أنّ الشعر ليس شيئا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية»[68]، والقصيدة، بهذا الاعتبار، «محفل للاستعارات الصغرى والمتوسطة والكبرى: استعارة المعاني والأفكار والصور والتصورات والمفاهيم والاصطلاحات»[69].

فالتوسع في مثل أبيات فروست:

«"طريقان يفترقان في غابة، وأنا

أخذت أقلهما سفرا، ذاك الذي صنع الفرق كله".

يوظف فروست الاستعارة الوضعية "الحياة سفر"، ويعبر عنها بطريقة جديدة، باستحداث العنصر الذي يشير إلى حالة وجود طريقين يؤديان إلى الغابة نفسها، أحدهما يمكن أن يكون أطول أو أقل سفرا من الآخر.

والاستعارة الوضعية نفسها نجدها موسعة في بيتي "دانتي":

في منتصف طريق حياتنا،

وجدت نفسي في غابة مظلمة.

تنشأ الجِدَّة هنا من العنصر غير الوضعي في إمكانية مرور طريق الحياة خلال غابة مظلمة. وهنا وسّع "دانتي" الاستعارة بإضافة المظهر غير الوضعي لها.

وكلا الشاعرين أخذ الاستعارة التصورية الوضعية الحياة سفر وصورها بلغة متواضع عليها تستند تصوريا على عنصر غير مستخدم من مصادر المصدر.

وتتجسد **الافاضة** (أو التدقيق) في هذه الأبيات:

تخيلات الجريمة: لا تكفي
القتل هو انقطاع الألم
ولكن القاتل يمضي على إيذاء
غير كاف. متى ما أحلم بلقاء
العدو، هذا هو حلمي:
الأستيلين الأبيض
يموج من جسدي
عفويا ينطلق
على العدو الحقيقي.

يرى كوفيتش أنه عندما نفهم هذه القصيدة، فإننا نحفز في أذهاننا واحدة من الاستعارات الأكثر وضعية لتصور الغضب: الغضب هو سائل حار في وعاء. هذه الاستعارة العادية تبدو جلية في مثل هذه الأمثلة اللغوية اليومية: "اضطرم غضبا"، "جعل دمه يغلي"...وفي قصيدة ريتش، يكتسب السائل الحار تدقيقا بوصفه أسيتيلين (مادة كيميائية)، والحدث الإيجابي–بدل السلبي– للانفجار، يأخذ مكانه بتصويب المادة الخطرة للأسيتلين إلى هدف الغضب "العدو". عندما عدّلت ريتش السائل الحار، وجعلته مادة خطرة فإنها أنجزت فعلا بإدخال تدقيق على الاستعارة اليومية...العادية تماما والمألوفة»[70].

وأمّا **المساءلة** أو «الارتياب»[71] فهي، كما أسلفنا، النظر–وبطريقة استفهامية–في مدى ملاءمة استعاراتنا اليومية المشتركة، في مثل ما نجد في أبيات كاتولوس:

«يمكن للشمس أن تغرب وتعود لتشرق من جديد،
ولكن عندما يغادرنا نورنا الضئيل،
هناك ليلة أبدية واحدة لننام خلالها.

يعلق كوفيتش على هذه الأبيات أنه عند الموت تصبح بعض استعاراتنا الأكثر شيوعا عن الحياة والموت، مثل العمر نهار والموت ليل، غير مناسبة بسبب أنّ الموت هو "ليلة أبدية واحدة للنوم خلالها"، ما يعني أنّ الموت بوصفه ليلا استعاريا لا يعود إلى نهار من جديد: أي ما إن يصيبنا الموت، فإننا لا نعود نحيا من جديد. بعبارة أخرى، في الوقت الذي يحتفظ فيه باستعارتي العمر نهار والموت ليل، تكون فعاليتهما أو ملاءمتهما مدعاة للارتياب والشك، نتيجة كون المجالان المصدر الاستعاريان (النهار يصبح ليلا، والليل يصبح نهارا) لا ينطبقان على المجالين الهدف (الحياة تصبح موتا، ولكن الموت لا يصبح حياة مرة أخرى)»[72].

أمّا **الاستعارة المركبة** أو «التوليف، فهو الآلية الأكثر فعالية للذهاب بعيدا بنسقنا التصوري اليومي، برغم بقائه مرتبطا باستعمال موارد التفكير الوضعي اليومي...مثال ذلك هذه الأبيات من قصيدة "استعارات" لسيليفيا بلاث:

لغز أنا في تسعة مقاطع،
فيل، ومنزل ثقيل
بطيخ، يتجول على ساقين.
أي فاكهة حمراء، بأخشاب رفيعة عاجية
وهذا الرغيف الكبير بخميرته المرتفعة.
والنقود المسكوكة حديثا في المحفظة الثخينة عذع
أنا وسيلة، خشبة مسرح، بقرة بعجل.
قطار مركوب، وليس ثمة نزول.

ما قامت به "بلاث" هنا أنها ألفت في قصيدتها بين العديد من الاستعارات التصورية الوضعية، مثل:

الناس نباتات: في البطيخ يمشي على ساقين؛
الناس حيوانات: فيل، بقرة بعجل؛
الناس فواكه: فاكهة حمراء؛
الحياة سفر: قطار مركوب، وليس ثمة نزول»[73].

هذه الأمثلة الشعرية وغيرها كثير توضح كيفية استعانة الشعراء بهذه الآليات الأربع في تصرفهم في الاستعارة القاعدية(الوضعية). بيدَ أنّ النظرية المعرفية للاستعارة تقترح آليات أخرى لا تقل أهمية عن هذه، ومن ذلك: التشخيص والاستعارات الكبرى.

-**التشخيص(Personification)**: وهو «مقولة عامة تغطي عددا كبيرا من الاستعارات...تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا»[74]. وتحصل باقتران كلمتين إحداهما نشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد»[75]، وهذه الصور البلاغية تَحُول- حسب أولمان- دون إمكانية تأويلها حرفيا[76].

فالزمن -مثلا-يُشَخّص بطرق عديدة، منها:

«-الزمن لص: "كيف يمضي سريعا هذا الزمن، سارق الشباب الحاذق".

-الزمن حاصد: "ليس الحب ألعوبة الزمن، حتى لو كانت شفاهه وخدوده الوردية واقعة في قلضة منجله المطبقة»[77].

ومن الاستعارات التشخيصية أيضا: «الغابة محدودبة، والبيوت ضريرة، ووسط القرية أخرس، والحوانيت في ثوب الحداد»[78].

-**الاستعارات الكبرى(Megametaphors)**: أو "الاستعارات الممتدة"

حسب كوفيتش فإنّ بعض الاستعارات، وضعية كانت أم جديدة، يمكن أن تسري خلال النصوص الأدبية بأكملها من دون تسطيح بالضرورة. ما تجده في المستوى السطحي للنص الأدبي هي استعارات صغرى(Micrometaphors) مخصوصة، ولكن الاستعارات المندرجة خلفها هي استعارات كبرى، وهي ما يصنع انسجام استعارات السطح الصغرى هذه[79].

ولعلنا نمثل لهذا النوع بأبيات لصالح العايد، والذي ينطلق من استعارة كبرى، هي "الحياة رحلة شاقة"، ليبني عددا من الاستعارات الصغرى، «فالصورة ليست محددة إلا في مختلف الشبكات والأنظمة العلائقية التي تشيدها»[80].

يقول:

هَذِهِ الدُنـيا مَتـاعٌ زائِـلٌ ---وَقُصارَى الحـالِ جَمْعٌ ثُمَّ طَرْحُ
وَشَقـاءٌ لَيسَ يَبْقَـى أَبَداً ---حالُ هَذَا الكَوْنِ لَيْـلٌ ثُمَّ صُـبْحُ
ذِي حَياةٌ لا تَسَلْ عَنْ أَمْرِها---عَرَبَـداتٌ وَشَجـاً يُبْكِي وَقَرْحُ
وَظَـلامٌ وَضَـلالٌ وَعَمًـى---وَلَيالٍ ما لـها نَجْـمٌ وَصُبْـحُ
وَيَمُوجُ القَومُ في لُجٍّ غَوَوا لَـ---يسَ يُجدِي فِيهِ إِصلاحٌ وَنُصْحُ[81]

ويقول في موضع آخر:

إنّ الحياةَ اضطِرابٌ في مَسالِكِها.... مِثْلُ السَفِينَةِ مَجراها وَمُرساها[82]

ويقول كذلك:

إنَّ الحَياةَ خَلِيطٌ مِنْ مُكابَدَةٍ---أَفراحُها وَمْضَةٌ والدَهرُ أَتراحُ[83]

وهنا تمتد الاستعارة الكبرى "الحياة رحلة شاقة"، في شكل استعارات صغرى تدلّ عليها، وفي هذه الأبيات، نجد: الحياة متاع، الحياة عربدات، الحياة ظلام، الحياة ضلال، الحياة عمى، الحياة ليالٍ ليس لها نجم ولا صبح، الحياة لُجّ، الحياة مسالك مضطربة، الحياة خليط من مكابدة، الحياة ومضات فرح، الحياة أتراح.

من خلال ما سبق، يظهر لنا كيف أنّ الشعراء يتصرفون في الاستعارات التصورية التي يستخدمها الناس العاديون، بطرق متنوعة، يجعل منها استعارات شعرية متميزة، لا تترجم امتلاك الشاعر وعيا موضوعيا يتعلق بالواقع، بقدر ما تشي ببراعته في «تزويد التعبير الواقعي بعناصر الدلالة والايحاء والعمق. وهنا يتجلى البعد الخلاق للخيال، فالفهم (Entendement) يفكر في الطبيعة وفي الواقع القائم. أما الخيال فيفتح أفقا جديدا يشرف على عالم مختلف. إنه طاقة تحويلية وبرزخ بين عالم محسوس ملموس معطى، وعالم ذاتي منزاح...مسكون بعوالم الغرابة والحلم والرغبة والدهشة والعجب، وهي عوالم القصيدة بامتياز. وحين نتحدث عن الصورة فنحن نشدد على ثقل رمزي ولغوي أيضا يفجر الكتلة الحسية الجامدة، وينسج كوكبة من الصور...يصبح الشعر تجربة وجودية ينطوي داخلها العالم الواقعي ليكتسب أبعادا جديدة لم يكن مفكرا فيها من قبل»[84].

هذا ما يسميه عبد الباسط لكراري «الملء الاستعاري»[85]، وهو مفهوم يؤكد أنّ الاستعارة تصورية تتحدد في مجال ثقافي وإدراكي وتصوري أوسع. فالعين مثلا في الشعر بعد أن كانت تدل في الوعي الإدراكي–الحسي على حاسة البصر، قد تحولت بفعل العدول عن المعنى التصريحي الحسي الضيق للدال، إلى معان أخرى جديدة[86]، ففي ظل ملء استعاري دال تضيق العين الحقيقية عن احتواء الوظائف الجديدة، و يتراجع الوعي الحسي السطحي، ليحلَّ مَحلَّه وعيٌ خيالي أعمق وأعقد.

فالخطاب الشعري لا يروم التعيين والتحديد والتصريح، ولكنه يجنح مدفوعا بقصد ذي طبيعة فنية إلى المراوغة والتمرد على أطر القصد الحسي–المرجعي، الذي تتميز به عادةً اللغة العادية، والتي «تحدد الأشياء وتنمطها في قوائم وخانات وصفات وأنواع وعلاقات لغوية، ويأتي الشعر لينتهك قانون اللغة عبر الانزياح»[87]، فهو «وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي»[88].

ويطلق حكم عدم الملاءمة (وإن كانت ظاهرية فقط)-على سبيل المثال-« على الصفة التي لا تتفقُ من وجهة نظر الدلالة مع موصوفها، مثل "صلوات زرقاء "و"احتضار أبيض" و"رائحة سوداء" إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان»[89]، وعدم الملاءمة ليست إلا خاصية من خصائص العدول الدلالي.

وفي ديوان 'مالي لا أرى الهدهد؟" لمحمد الحافظ الروسي، نجد:

-الرغبة حمقاء، في قوله: فَلقَد نَسِيرُ إلى الجَحِيمِ برَغبَةٍ---حَمقَاءَ، يَوماً، نَستَحِثُ الضَارِبَا[90].

-والخافق كئيب، في: وسَرَت بِخَافِقِي الكَئِيبِ وأَنذَرَتْ---كَبِدِي جُمَانَة بِسَيفِه المِمْرَاحِ[91] .

-والكآبة صفراء، في: حَتَى عَلَت فَوقَ الجَبينِ كآبَةٌ---صَفراءُ من تَعَبٍ ومِن أَترَاحِ[92].

-والدهر حزين، في: وأَصخِ لِصَوتِكَ هل تَرَى من حَادِثٍ---أَبقَى على الدَهرِ الحَزِينِ وأَروعُ[93].

فالاستعارة في هذه الأمثلة، وفي غيرها، تجمع، بقوة الخيال، بين شيئين لا رابطَ بينهما، فتُقرب المتنافرات في سياق فني جديد، ممّا يثير في نفس المتلقي المتعة والدهشة، ويمكن تسميتها بالاستعارة التنافرية، وتعني «المزج بين المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشي نقيضَه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضيفا إليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل، [يوظفها الأدباء والشعراء] بهدف خلق التوازن الداخلي الذي يفتقدونه خارجيا، فهي لا تولد من فراغ، وإنّما هي وليدة موقف نفسي وثقافي...حيث تحاول رأب صدوع أنفسهم المغتربة والحائرة، وخلق عوالم جديدة»[94].

وسعيا لفهم وتحديد الانحرافات الدلالية وظف كوهين مفهوم الملاءمة الدلالية، وتوقف عند المنافرة الإسنادية التي تتبدى فيها الانحرافات الشعرية، وأهم أشكالها "المنافرة الاستعارية"، التي تعد الخصيصة الأساسية للغة الشعرية. وعلى هذا المستوى الدلالي من الإسناد تبدع اللغة الشعرية متواليات انزياحية لا حصر لها. فيشعر القارئ بنوع من الغرابة وعدم المعقولية، وينتقل من المعنى الأول إلى المعنى الثاني ليعيد التركيب الاستعاري إلى وضعه العادي. وهذا هو أساس الصورة الاستعارية ولعبة المجاز عموما، إذ أن القارئ ينتقل من المدلول الأول الذي يجعل الكلمة منافرة، ويلجأ إلى المدلول الثاني ليسترجع الملاءمة[95].

وكلما كانت علاقات الواقعين المتقاربين بعيدةً وصحيحةً كانت أكثر فُرادة ولَفتا للانتباه، فإذا ما اقتربَ الطرفان من بعضهما كانت الاستعارة سطيحة وعادية، وفقدت بريقها الشعري والفني، حتى صارت مبتذلة، وفي ذلك موتها وفناؤها، لتدخلَ في إطار ما سمّاه عبد القاهر الجرجاني بالاستعارة "غير المفيدة"، أو «الاستعارة الميتة» بتعبير محمد مفتاح[96]، « فالاستعارة التي تأتي تحت ضغط الحاجة والتصنّع

والتكلف لا يمكن أن تُعدَّ استعارة شعرية مطلقا»[97]. وهي في اعتبار "مورو" دليلٌ على المحدودية الفكرية، حيث تصبح الاستعارات وليدة الضرورة، وتحت ضغط الحاجة والفقر[98].

خِتاما، يمكن القول إنّه وبعد تحول مسار البحث في النظرية الاستعارية من اللغة إلى الذهن لم يعد هناك أيّ تفاضل بين الشعر والنثر واللغة اليومية، فهم جميعا يخضعون للمنطق الاستعاري نفسه، وهو المنطق الذي يشتغل وفقه نسقنا التصوري. فبتوجيه النظر إلى مسارات المعالجة المعرفية اختفت إشكالات التحليل وقيود التصنيف السابقة، لتتحوّل الاستعارة من لغة مجاز إلى نمط تفكير. وهو التحول الذي أبرز رحابةً في التناول الاستعاري للموضوعات.

ورغم تحول الاستعارة إلى نمط تفكير إلى الحدّ الذي جعلها وسيطا معرفيا بكل ما لهذه الكلمة من حمولات دلالية، إلا أنّ ذلك لا يمنع أنّ هناك فروقا بين اليومي منها والشعري، ما يجعلهما متمايزتين.

وهذا موجز بعض تلك الفروق، وإن حوتها هذه الدراسة بشيء من التفصيل:

– يستخدم البشر الأدوات نفسها، ومن ذلك الاستعارة، في التفكير والتعبير، لكن ليس بالكيفية، ولا الأبعاد نفسها، إذ تستخدمها شريحة كبيرة بطريقة لا واعية وبتلقائية، وبقليل من الجهد، حتى أنه نادرا ما يُشعر بها، وجُلُّها مُندرِج ضمن الاستعارات الميتة، التي طوى التداول وكثرة الاستعمال وَهَجَهَا واستعاريتها.

–لا يمكن بحالٍ إنكار إسهام اللغة اليومية والنسق التصوري في النبوغ الاستعاري، فاللغة الشعرية تتأسس على استعارات عادية بسيطة، لاستناد الشاعر على معطيات يومية مشتركة، وانطلاقه من استعارات وضعية شائعة، إذ هي مادته الخام. وهذا ما لا يتقيضّ لجميع البشر، فأفضلية الشعراء تكمن في استطاعتهم التوسل بالاستعارات العادية التي نحيا بها جميعنا من أجل أخذنا إلى ما هو أبعد منها، وجعلنا أكثر تبصرا مما سنكون عليه إذا ما بقينا نفكر بطرق معيارية ووضعية فقط.

بل إنه يملك القدرة أكثر من الإنسان العادي على تمثل العالم في ذهنه وإعادة صياغته بطريقة مغايرة، بمقاربته العميقة لموضوعات الكون/الواقع، واقتناصه الأفكار وصَهرها في وِحدة، وبجمعه المتباعدات وجعلها قريبة، وكأنها لم تتباعد يوما. الموهبة الشعرية، هنا، كفيلة بجذب الاختلاف و الفُرادة والنبوغ في الاكتشاف والتوليف والصَوغ إلى كَفَّتِها.

– الاستعارات اليومية تبدو فقيرة إذا ما قورنت بتلك الشعرية، لافتقادها خاصية الانزياح الاستعاري الممتد والمتجدد، والتي يتميز به الكلام الأدبي دون سواه، والشعري منه تحديدا، لقيام هذا الأخير عليه، وإلا انتفى أن يكون شعرا. الشعر بدون مدّ استعاري فقيرٌ، وبلا طعم.

–من المقترحات لتحويل الاستعارات اليومية إلى استعارات شعرية وتعميقها ورفعها من مستوى وضعي مستهلك إلى آخر أكثر عمقا، وأعقد، ومُستحَقا للتأويل، آليات عديدة، نذكر: التوسيع، والإفاضة، والارتياب، والتوليف، والتشخيص والاستعارة الكبرى. وهي آليات من شأنها تبصير المهتمين بطرق إنتاج الاستعارة وحِذْقِها.

الهوامش :

[1] مصطفى ناصف، دنيا من المجاز، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص104.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص21.

[3] بول ريكور. الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي، مراجعة وتقديم: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص 107، 108.

[4] مصطفى ناصف، دنيا من المجاز، ص104.

[5] جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص17.

[6] بتصرف عن: محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانية)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2016، ص38.

[7] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص165.

[8] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص6.

[9] عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص145.

[10] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[11] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص166 ، 167.

[12] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة، دار فضاءات، عمّان، الأردن، دط، 2011، ص192.

[13] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال مفاهيمُ وآليات الاشتغال ، منشورات اتحاد الكتّاب، المغرب، ط1، 2004، ص288.

[14] محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران، ص38.

[15] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[16] لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص77.

[17] محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص49.

[18] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، ص 168.

[19] عامر الحلواني، المنوال المنهاجي والرهان العرفاني، الاستعارة التصورية في أشعار الهذليين أنموذجا، كلية الآداب والعلوم الانسانية، صفاقس، تونس، 2009، ص55.

[20] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، نسخة إلكترونية بدون بيانات، ص8.

[21] محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران، ص40.

[22] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[23] ينظر: المرجع نفسه، ص40، 41.

[24] بتصرف عن: المرجع نفسه، ص42.

[25] المرجع نفسه، ص41.

[26] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[27] عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ص 124.

[28] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، تر: حلا صليبا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص24.

[29] ينظر: عبد العزيز لحويدق، "الاستعارة عند جماعة "مو" البلجيكية"، علامات في النقد، عدد56، يونيو 2005، ص211.

[30] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 12.

[31] محمد بازي، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2017، ص20.

[32] غسان ابراهيم الشمري، "الدلالة المعرفية وبعض نماذجها"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد2، المغرب، 2019، ص 16.

[33] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص107، و ينظر كذلك، ص130.

[34] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص161، نقلا عن: جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، ص 186.

[35] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص170، نقلا عن: المرجع نفسه، ص 187.

[36] المرجع نفسه، ص 187، 188.

[37] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، ص38.

[38] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص186.

[39] هشام القلفاط، تأويلية الصورة المبنية على المشابهة، هشام القلفاط (صورة الطلل/ الكتاب أنموذجا)، منشورات كلية الآداب والفنون والانسانيات، منوبة، تونس، 2008، ص9.

[40] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[41] بتصرف عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[42] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2012، ص253.

[43] عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2015، ص272، 273.

[44] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص52.

[45] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني(القاهرة)، دار المدني (جدة–السعودية)، دط، دت، ص339،340.

[46] بتصرف عن: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص54.

[47] بتصرف عن: المرجع نفسه، ص54، 55.

[48] بتصرف عن: المرجع نفسه، ص55.

[49] ينظر: المرجع نفسه، ص8.

[50] Jose Ortega Y Gasset .La deshumanizaction del arte .ed ;Revista de occidente ; Madrid ; 1970 ; p46

نقلا عن: المرجع نفسه، ص55.

[51] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2012، ص158.

[52] المرجع نفسه، ص158، 159.

[53] المرجع نفسه، ص161.

[54] أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، ص81، نقلا عن: المرجع نفسه، ص162.

[55] جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ص16.

[56] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية (إبدالات نقدية)، مطبعة نجمة الشرق، المغرب، ط1، 2015، ص14.

[57] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992، ص309.

[58] ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[59] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2000، ص17.

[60] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص13.

[61] محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في الخطاب الشعري، ص44.

[62] محمد الصالح البوعمراني، دراسات تطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين صفاقس، تونس، ط1، 2009، ص26.

[63] محمد الحافظ الروسي، مالي لا أرى الهدهد؟، مطابع الشويخ، تطوان، المغرب، ط1، 2009، ص25.

[64] ينظر: محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في الخطاب الشعري، ص41.

[65] المرجع نفسه، ص48.

[66] عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، ص246.

[67] بتصرف عن: استعارة القوة في الخطاب الشعري، ص46-48.

[68] J .Molino-Joelle Tamine .Introduction a lanalyse linguistique de la poesie.p1 69-170

نقلا عن: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص55.

[69] محمد بازي، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، ص31.

[70] عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، ص 254-257.

[71] المرجع نفسه، ص257.

[72] المرجع نفسه، ص257، 258.

[73] المرجع نفسه، ص259، 260.

[74] لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص54.

[75] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، دراسة تطبيقية لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشابي"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 46، نوفمبر 1987، ص43.

[76] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي ومحمد مشبال، مطبعة الحداد، تطوان، دط، 1995، ص147.

[77] عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، ص261.

[78] المرجع نفسه، ص269.

[79] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[80] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص15.

[81] صالح العايد، غيمة الروح، قصيدة "موازين مختلّة"، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1، 2021، ص41.

[82] المصدر نفسه، قصيدة " الغيرة العمياء "، ص161.

[83] المصدر نفسه، قصيدة " ظلال الشك "، ص38.

[84] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال، ص282.

[85] المرجع نفسه، ص279.

[86] المرجع نفسه، ص286.

[87] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ص162.

[88] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص42.

[89] المرجع نفسه، ص322.

[90] محمد الحافظ الروسي، مالي لا أرى الهدهد؟، ص64.

[91] المصدر نفسه، ص24.

[92] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[93] المصدر نفسه، ص76.

[94] ينظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل، ص134.

[95] ينظر: عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ص163.

[96] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص94، 95.

[97] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص11.

[98] François Moreau, L'image Littéraire, p93

نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.