الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت

كلية الآداب واللغـــــــات

قســـم اللّغة والأدب العربيّ

فرع : الدراسات الأدبية تخصص: أدب عربي قديم

مذكّرة مقدّمة ضمن متطلّبات نيل شهادة التخرّج ماستر موسومة بـ :

الصورة الاستعارية في شعر أبي نواس

"دراسة في ضوء النقد المعاصر"

إعداد الطالبتين: إشراف:

– بوعرنان فتيحة أ.د/ دردار بشير

– باشا خولة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د مرسي رشيد	رئيسا
أ.د. دردار بشير	مشرفا ومقررا
د. يعقوبي قدوية	مناقشا

الموسم الجامعيّ: 1440- 1441هـ/ 2020- 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

في مثل هذه اللحظات يتوقف العقل ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات تتبعثر الحروف ويحاول تجميعها في سطور.

سطور كثيرة تمرّ في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلا من الذكريات وصور تجمعنا بفراق من كانوا إلى جانبنا، فواجب علينا شكرهم ونخص بجزيل الشكر والعرفان من أعاننا على شقّ طريقنا في هذا البحث، وأفادنا بتوجيهاته الثمينة البروفيسور " **دردار بشير**".

وإلى كلّ من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا، إلى الأساتذة الكرام في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة أحمد بن يحيى الونشريسي تيسمسيلت.

كما نشكر لجنة المناقشة الموقرة على تكبدها عناء قراءة هذا العمل ونقده وتقويمه.

الإهداء:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون﴾ صدق الله العظيم.

إلهي لا يطيب الليل إلاّ بشكرك ولا يطيب النهار إلاّ بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلاّ بذكرك... ولا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك، ولا تطيب الجنة إلاّ برؤيتك.

إلى من بلّغ الرسالة وأدّى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من كلّله الله بالهيبة والوقار، إلى من علمني العطاء بدون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم وغدا وإلى الأبد، والدي العزيز "**عبد القادر**".

إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحب والحنان والتفاني، إلى بسمة الحياة وسرّ الوجود، إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمّي "**باكرو فريدة**".

إلى إخوتي: الطيب خليل، عبد الحق، أسامة، محمد ياسر، شفاء، وإلى كل أفراد عائلتي.

إلى توأم روحي ورفيقة دربي إلى صاحبة القلب الطيب صديقتي " **بوعرنان فتيحة**".

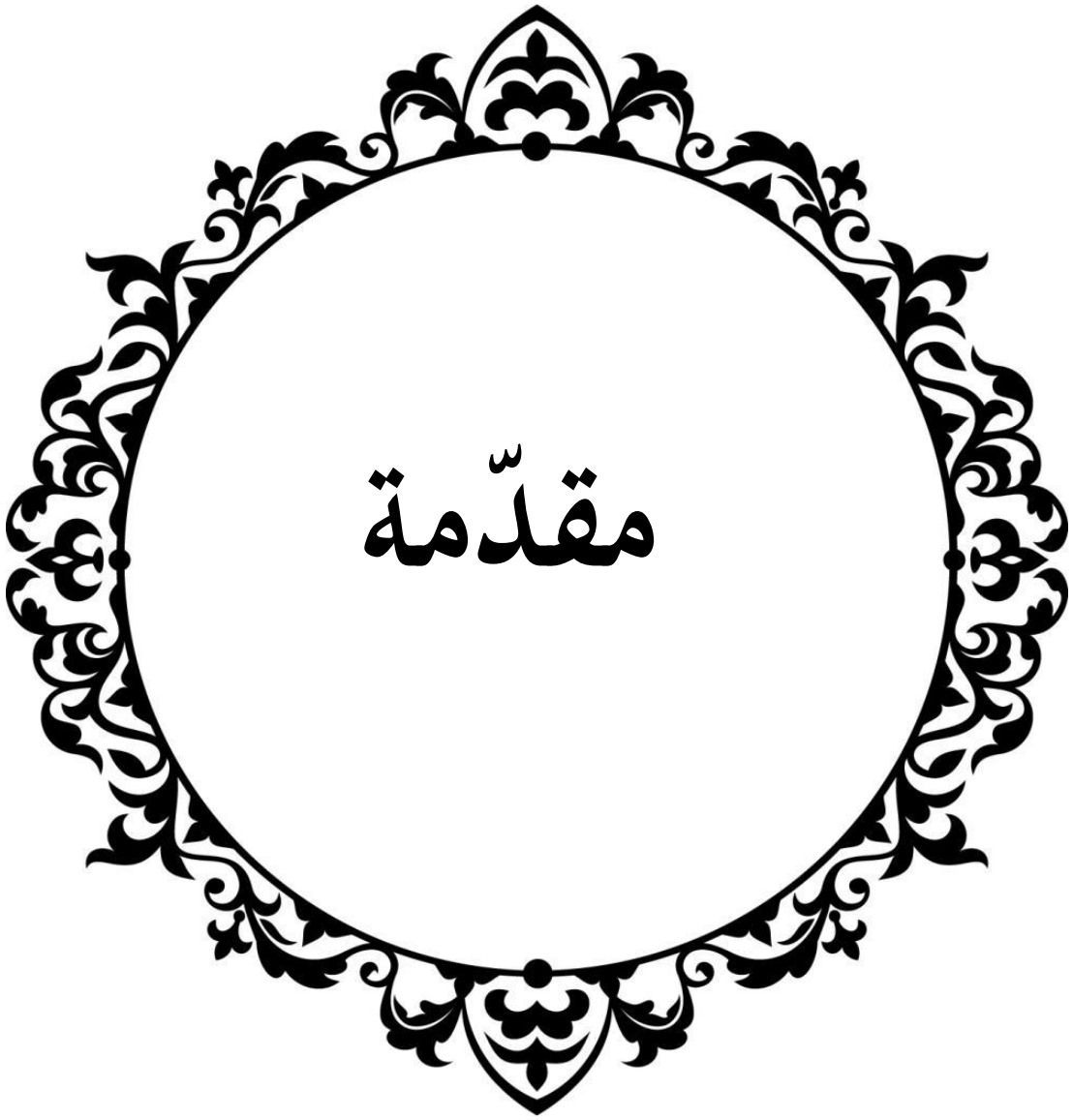
خولة.

الإهداء

أهدي عملي هذا إلى والديّ العزيزين و أسأل الله أن يحفظهما كما ربّياني صغيرا و رعياني بدعائهما كبيرا

إلى شقيقتي و رفيقتي في هذا العمل خولة إلى أهلي و أصدقائي و أحبائي جميعا.

فتيحة



مقدّمة

تعد الصورة الاستعارية من المقولات الأساسية في التراث البلاغي القديم التي تأرجحت بين توصيف البلاغيين القدامى وتقعيدهم المعياري على غرار سائر المباحث الأخرى بداية من أبي عثمان ومرورا بالعسكري والجرجاني والزمخشري وانتهاء بالسكاكي والقزويني وابن الأثير وغيرهم، ولطالما صنّفوها ضمن مباحث علم البيان الذي يعني في عرفهم بإيراد المعنى الواحد وفق طرق متعدّدة مع وضوح الدلالة عليه.

وبما أنها ضرب من المجاز الذي يتأسس على فلسفة المشابهة، والمشروط بنمط من القرائن اللفظية والعقلية التي تعدل بالكلام عن مسار الدلالة الحقيقية نحو مسار أداء الدلالة المجازية على جهة النقل، فإنها تتوفر على إمكانيات ثرّة تتيح فهم أدبية الخطاب في كلّيته وشموليته، أوفر من ذلك الذي قدّر لها في التراث، الأمر الذي فطن له المعاصرون لدى سعيهم لتأصيل نظرية الصورة الاستعارية وتعميق جانبها التطبيقي في الأدب، وهو ما نسعى إلى التّوسع فيه من خلال هذا البحث بالمعرفة موقف المعاصرين من الصورة الاستعارية كما تمثلها القدماء كأساس لتحديد منطلقات فهمها علما أن ثمة أنساقا معرفية في التراث فقد هيّأت مناخا ملائما لبحث موضوع الاستعارة بيد أنّ الأمر أمسى بحاجة إلى طرح أعمق بسبب النظرة الجزئية المسّطحة التي لم تتخط حدود اللفظ المستعار أو التركيب الاستعاري ولم تكن لتحفل بقيمة الاستعارة ضمن الخطاب في كلّيته، فما طبيعة الأثر الذي أحدثه بحث الاستعارة في مجال الصورة الفنية تنظيرا وتطبيقا بأعين النقد المعاصر؟ "الأسلوبية والسيميائية تحديدا"، وإشكال من هذا القبيل يهدف في المقام الاول إلى بيان وقع التوجيه الحداثي الذي تمليه ثقافة العصر في تمثل مفاهيم التراث البلاغية، فالتراث كان دائما ولا يزال شهابا قبسا تهتدي به الدراسات المعاصرة فلا يسوّغ تجاهله والتغاضي عنه في تأصيل المفاهيم والنظريات الأدبية واللغوية

ونحن هاهنا نروم دراسة الصورة الاستعارية عند أبي نواس في ضوء النقد المعاصر، هذا الشاعر الذي دوّى بوقع كلماته ومعانيه الكون وكأنّه عاهد الحياة أن يظل اسمه وشعره مدويا

عبر الأزمان، فهو شخصية مثيرة للجدل في العصر العباسي وبعده لما أحدثه من ضجّة وثورة اجتماعية وفنّية فاحت بها قصائده وجسّدتها استعارته الموحية بالمعاني وقد ساقنا إلى تناول هذا الموضوع حبّنا للبلاغة العربية عامّة والاستعارة خاصة كونها إبداع يكسو تراكيب اللغة بردة موّشاة ويحلّق بها في فضاء الابتكار، إضافة إلى رغبتنا في الوقوف على الدراسات النقدية المعاصرة التي تناولت الصورة الاستعارية وبيان قيمتها العلمية ومقدرتها على مقاربة النصوص النواسية.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مصادر ومراجع يأتي في مقدمتها:

ديوان أبي نواس، أسرار البلاغة الجرجاني، مناهج النقد الأدبي الحديث ليوسف وغليسي، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث لـ يوسف أبو العدوس، علم الأسلوب لصلاح فضل، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية لـ أمبرتو إيكو...

وانتهجنا في ذلك خطة بحث استهلت بمقدمة فمدخل تعضنا فيه إلى مبحث الفاعلية التخيلية عند القدماء اليونان والعرب ثم عند المعاصرين، وأتبعناه بفصلين أمّا الفصل الاول فقد تناول وفرة الصور الاستعارية في شعر أبي نواس (منظور الأسلوبية الإحصائية والأسلوبية التاريخية) "فرش نظري وتطبيق المفهوم ثم مظاهر الخرق الأسلوبي في استعارات أبي نواس (منظور الأسلوبية الانزياحية) لنختم الفصل بالتطرق إلى المفتاح الأسلوبية الاستعارية لنماذج من شعر أبي نواس (منظور الاسلوبية التعبيرية) أمّا الفصل الثاني فقد تضمن إضاءة نظرية موجزة لأهم المفاهيم السيميائية المعتمدة – تحليل السيميائي لنماذج من استعارات أبي نواس– بنية استعارات أبي نواس بوصفها علامات – سيميوزيس الاستعارة النواسية – الاستعارات الايقونية في شعر أبي نواس، وذيّلنا البحث بخاتمة كانت الحوصلة لأهم النتائج المتّوصل إليها ثم قائمة المصادر والمراجع التي شكلّت مكتبة بحثنا هذا، معتمدين على المنهج الوصفي التحليلي لمساءلة نماذج نصية نواسية تخدم الموضوع

هذا ولم يخل إنجاز البحث في مختلف مراحله من صعوبات في مقدمتها وفرة المراجع حينا وندرتها حينا آخر (حسب المباحث المطروقة) خاصة في الجانب التطبيقي للمنهج السّيميائي وفي الأخير نتوجه بالشكر الجزيل والعرفان الخالص إلى أستاذنا الفاضل " **بشير دردار**" على كريم رعايته للبحث وأصحابه طوال المدة التي استغرقها إعداده.

والله من وراء القصد وهو يهدي إلى سواء السبيل.

فتيحة، خولة

2021/05/11

مدخل

يتمثل عملنا في هذا البحث بالتطرق إلى إحدى قضايا النقد الأدبي الحديث، والتي تركز على مفهوم بلاغي، له جذوره العميقة في تراثنا العربي القديم. ونروم هاهنا تحديدا الحديث عن الصورة الاستعارية التي استهلكت جهود كثير من النقاد.

مفهوم الصورة الفنية:

ظل مفهوم الصورة منذ أن طفق الوعي الأدبي يتخلق لدى الدارسين حول الموضوع وإلى غاية الآن، منطلقا منهجيا للمنجزات العلمية التي ما فتئت تتوالى تباعا في واجهة الاهتمامات الأدبية والنقدية والبلاغية. فأقبل هؤلاء قديما وحديثا على دراسة تأثير المفهوم وضبطه، ولملمة جزئياته، استنادا إلى مرجعيات ونظريات معرفية شتى ذات طبيعة لغوية وأدبية محضة تارة، أو ذات اتصال بحقول أخرى كالإعجاز القرآني والفلسفة والمنطق وعلم النفس والجمال تارة أخرى. وقد عزز ذلك من القيمة التنظيرية لموضوع الصورة الفنية، وحملنا على تخصيص حيز مهم لها في هذا البحث.

التحديد اللغوي:

يشير الجذر اللغوي (ص ور) إلى معنى الشكل والهيأة؛ وهو ما يحدده ابن منظور انطلاقا من أحد أسماء الله الحسنى "المصّور"، الذي صور جميع الموجودات، ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيأة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.[1]

التحديد الاصطلاحي:

إن مهمة ضبط المصطلح من الصعوبة بمكان، فالأمر يكاد يكون ضربا من المستحيل، لتباين المرجعيات، والمناهج، والنظريات والآراء، والبيئات المعرفية. وهذا عين ما قرره **فرانسوا مورو** بقوله: " لفظة صورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر وفطنة خاصين فهي لفظة غامضة وغير دقيقة معا، غير دقيقة لأن استخدامها حتى في المجال المحدد للبلاغة مائج للغاية"[2]، مفهوم الصورة زئبقي، لا

[1] **جمال الدين ابن منظور الأنصاري ، لسان العرب، دار صادر ، بيروت مادة "صورة"، ج:7 ،ص438.**

[2] **فرنسوا مورو ، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995 ص19.**

يستقر عند حد معين، ولا ريب في أن جذور المصطلح العربية ترتد إلى التراث، ولعل أدق تحديد نعتد به قول **الجرجاني:**" واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق والبينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ..."[1]

مفهوم الاستعارة:

الاستعارة لغة مشتقة من مادة(عور) ومنها أن نقول : تعوّر واستعار أي طلب الشيء، وتعاوره أي تداولوه فيما بينهم ..."[2]، وهي من الفنون البلاغية الحيوية في التصوير. وقد جرى ذوق الشعراء الأدبي على اصطناع أنماط الاستعارة قبل أن تقعد أشكالها الفنية، صادرين في ذلك عن فطرتهم بمنأى عن أي معرفة نظرية، أو وعي تحليلي لطرق استخدامها؛ فهي أمر أصيل في الأدب وتعد منه بمنزلة النحو من اللغة، وذلك ما قرره "أرسطو " من قبل حينما ذهب إلى "أن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء لأنها الشيء الوحيد الذي لا يلقن وهي أيضا سمة العبقرية الأصيلة".[3]

و الاستعارة قسمان: لغوية وهي تلك الأساليب اللغوية التي ركبت تركيبا قوامه المشابهة الخارجية بين الأشياء بمنأى عن أي غرض فني. واستعارة جمالية وتعني بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويرا غير محدد الدلالة؛ وهي قادرة على الغوص في أعماق الشاعر وردهات نفسه لاستنكاه ما غمض من انفعالاته"[4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل، الإعجاز ، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت،2003 ص466.

[22] ابن منظور، لسان العرب، ج9،دار صادر، بيروت ، ص471.

[3] جون مدلتون موري،الاستعارة، تر : عبد الوهاب المسيري، مجلة المجلة، 1971،ص42.

[4] قاسم عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، دار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة 2000، ص122.

وقد تنوعت تعريفات الاستعارة بداية من **أبي عثمان**، الذي قال عنها:" إنّها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[1]، إلى **العسكري** الذي حددها بقوله " هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه".[2]

و عندما آل أمرها إلى **الجرجاني**، وجدناه يعرفها بقوله :" أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3] ، وأعقبه **السكاكي** قائلا:" هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر".[4]

ما يلاحظ على هذه التعريفات أنها تركز على فكرتين؛ الأولى هي التشبيه، حيث أنه غدا معلما بيانيا انطلق منه البلاغيون لفهم طبيعة الاستعارة، فلا يكاد يخلو حديث عن الاستعارة من استدعائه، حتى غدت في عرفهم الاصطلاحي مجازا علاقته المشابهة، والثانية هي فكرة النقل التي تقتضي أن تتوفر إمكانات اللغة على مستويين من التعبير مستوى حقيقي، وآخر مجازي، ولغاية تعبيرية معينة يجري الانتقال من المستوى الأول إلى الثاني على سبيل الاستعارة. وهذا ما يجعلنا نقول أن القدماء قد لامسوا مفهوم الفاعلية التخييلية ملامسة خفيفة؛ فما كان أحد يتقبلها ويخلع عليها صفة الشرعية، إلا إذا تيقن أن مخرجها مخرج التشبيه، بينما استفاض وتبحر المعاصرون وخاصة الغربيون في تناول مفهوم الفاعلية التخييلية؛ ومن ذلك ما قال **م.لوغرين:** " الصورة عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال "[5] ، ذلك أنّ الخيال يكوّن صورا ذهنية لأشياء

---

[1] أبو عثمان، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996،دج،03 ،ص131.

[2] العسكري، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ،ط:2006،01 ،ص24.

[3] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تج: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003،ص114.

[4] السكاكي، مفتاح العلوم، تح :عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط01،بيروت.200، ص477.

[5] فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995 ، ص23.

غابت عن متناول الحس، فلا تتحدد فاعلية الخيال في الاسترجاع الآلي لما تم إدراكه حسيا فقط، وإنّما تعيد صياغة تلك المدركات لتؤلف منها عالما آخر متميزا، فيتم من خلال ذلك إزالة التنافر والتباعد وتحقيق الانسجام والوحدة.

وهو ما ذهب إليه **لايكوف** في أطروحته **وبيرس** في دراسته، وعرض له **ريكور** و**إيكو** في تصوريهما.

ولعل **أبا نواس** من أبرز الشعراء الذين حضرت الصورة الاستعارية بقوة في شعرهم، مجسدة تفرده وخروجه عن مألوف العرب في بناء الاستعارة، من خلال ثورته على المقدمات الطللية واستبدالها بمقدمات خمرية، استحضر فيها الخمرة وخلع عليها صفات غيرها، ساخرا من حياة البدو، وداعيا إلى حياة الحضر، واللهو والمجون. ومن أمثلة ذلك قوله:

وَلَيلٍ لَنا قَد جازَ في طولِهِ القَدرا كَشَفنا لَهُ عَن وَجهِ قَينَتِنا الخِدرا

فَوَلّى بِرُعبٍ قَبلَ وَقتِ انتِصافِهِ كَأَنّا أَلَحنا عِندَ ذاكَ لَهُ الفَجرا

وَأَقبَلَ صُبحٌ قَبلَ وَقتِ مَجيئِهِ فَأَدبَرَ مَرعوباً وَقَد كُسِيَ الذُعرا

وَظَنَّ بِأَنَّ اللَهَ أَحدَثَ بَعدَهُ ضِياءً مُنيراً أَو قَضى بَعدَهُ أَمرا

فَبِتنا بِلا لَيلٍ وَقُمنا بِلا ضُحىً كَأَنّا نَصَبناها لِذاكَ وَذا سِحرا [1]

وعلّق **أيمن العشماوي على هذه الأبيات** قائلا:" هي لحظة شعورية يجسدها الشاعر ويصدر فيها عن انفعاله الصاخب"، [2] وهي تمتاز بما فيها من حركة انفعالية قوية تنشأ من مستويين: أحدهما مادي خارجي ويظهر في دخول الجارية، والرعب الذي أصاب الليل حين كشف عنها الخدر، وما إن أقبلت تخطو حتى انسحب الليل قبل موعده، وفي وقت انتصافه كأن مجيء الجارية هو مجيء للفجر، وكأن طلعتها عليهم طلعة الفجر، عندئذ ظن الليل أنّ الله قد أحدث حدثا في الكون، إذ جعل الليل يتحول إلى نهار قبل

[1] وزارة الثقافة الوطنية، ديوان أبي نواس، الجزائر،2007, ص282.

[2] عيسى عبد الشافي ابراهيم المصري، أبو نواس في أنظار الدارسين العرب، الجامعة الأردنية، 2003، ص174.

موعده، أما المستوى الثاني فهو الحركة الداخلية النفسية التي صدرت عن انفعال الشاعر بما يرى متأثرا بهذا الجمال الصاعق لهذه الجارية، هذا الجمال جعله يفاجئنا ببيته الأخير الذي يقول فيه :

فبتنا بلا ليل وقمنا بلا ضحى كأنّا نصبناها لذلك وذا سحرا

وعنده تصعد الحركة الانفعالية والنفسية إلى أقصاها، فيرى الشاعر نفسه آخر الأمر ببيت بلا ليل ويقيم بلا ضحى وكأنه يريد أن يقول إنّهم بما كانوا فيه، أو صاروا إليه قد انتقلوا إلى عالم آخر لا يمت بصلة لعالمنا، عالم ليس فيه ليل ولانهار ... لحظات ترتبط بانفعال الشاعر وحده، وبخياله البرقي بوصفه عنصرا من خصائص الصورة عند شاعرنا.

ومما لفت نظر العشماوي في هذه الصورة أن تسير حركة الانفعال جنبا إلى جنب مع الحركة المادية؛ وهما حركتان يمتزج فيهما الواقع بالخيال لدرجة رائعة، أضف إلى هذا جدّة الصورة وطرافتها، فهي شيء جديد خالص الجدة لم يسبق لنا أن رأيناه. وهكذا امتازت استعارات أبي نواس بالحيوية والحركية والفاعلية والخيال البرقي والمؤثرات اللمسية والصوتية... وهو ما سيتضح في فصول بحثنا.

مبحث الفعالية التخييلية عند القدماء:

1- عند اليونان:

يعد **أرسطو** أول من حدد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه " فن الشعر" و"الخطابة". وقد استمر تأثيره في الفكر البلاغي الغربي زمنا طويلا، وبخاصة في الدراسات التي اتخذت الاسم والكلمة المفردة أساسا للاستعارة. ويلاحظ أن مقاربة **أرسطو** للاستعارة تتنوع بين مجالين مختلفين من حيث الأهداف؛ هما: – البلاغة التي موضوعها الخطابة بجميع أنواعها والتي تنتهي إلى الإقناع، وفن الشعر الذي يهدف إلى محاكاة الأفعال الإنسانية النبيلة في الشعر التراجيدي.

وضح **أرسطو** في كتابه "فن الخطابة" العلاقة بين التشبيه والاستعارة، وأبرز الفرق بينهما : – إذ يتميز التشبيه بطابعه الخطابي لأنه يحتاج في صياغته لوجود طرفين حاضرين على الأقل (المشبه والمشبه به)، وحذف أحدهما ينجم عنه غياب التشبيه، يقول أرسطو:" والتشبيه ضرب من المجاز إذ ثم فارق ضئيل جدا، فحين يقول الشاعر عن **أخيلوس** " لقد وثب الأسد" فها هنا التشبيه وإذا قيل " أسد وثب " فهذا مجاز لأنه لما كان كل منهما فقد نقل المعنى وسمي **أخيلوس** أسدا. [1] وعليه فإن الاستعارة عند أرسطو تقتصر على الاسم فقط، ولا تتعدى الجملة والخطاب، وهي تتميز عن التشبيه بإيجازها ووظيفتها المعرفية القائمة على إدراك التشبيه بين مجالين أو كيانين مختلفين، " ذلك أن هوميروس حين يسمي الشيخوخة قصبة يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس، لأن كليهما فقد ازدهاره"[2] .

ويرى **أرسطو** في كتابه فن الشعر أن الاستعارة هي أن "يقال اسم أو شيء لشيء آخر ".[3] هذا التصور الأرسطي للاستعارة لا يخرج عن أسس النظرية الاستبدالية للاستعارة؛ وذلك لإقامة صرحها على قاعدة الاسم المفرد ودلالته، بمعزل عن السياق. والنظر إلى الاستعارة بوصفها انزياحا عن الاستعمال الشائع والمألوف، وأنها تقوم على عملية الاستبدال وثنائية الحقيقة والمجاز. هذا التنظيم الأرسطي للاستعارة ينم عن قصور في ملامسة الفاعلية التخييلية لها، وقد هيمنت هذه النظرة لقرون عديدة على التفكير البلاغي الغربي، وأعيدت صياغتها بشكل نسقي في كتاب " محسنات الخطاب "لفونطانيي ضمن المجاز ومحسنات الدلالة.

---

[1] أرسطو ،فن الحطابة ،تر: عبد الرحمان بدوي ، ط2 ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ،آفاق عربية ، 1986،ص 204.

[2] عبد العزيز حويدق ،نظرياتالاستعارة في البلاغة الغربية ، ط1، دار كنوز المعرفة ،عمان ، 2015، ص25.

[3] أرسطو ،فن الشعر ،تر وتح: شكري محمد عياد ،ط :1967، دار الكتاب العربي ،القاهرة.

وهكذا نظر إلى الاستعارة عند **أرسطو** بوصفها نظرية موحدة، تتشكل من أقواله المتضمنة في كتابيه " فن الشعر " و" فن الخطابة"، دون تمييز بين الاستعارة في الشعر والاستعارة في النثر، واسندوا لها وظيفة واحدة مفادها أنها مجرد زخرف وحلية تضفي على الأسلوب الوضوح والسحر والتميز، ومع ذلك فإن معظم الأبحاث التي نظرت للاستعارة عبر التاريخ البلاغي لم تنشا خارج الرحم الأرسطي؛ سواءً كانت مقدماتها معتقدة أو منتقدة، فقد كان للصوت البلاغي الأرسطي سلطة تحريك العجلة لفترة طويلة من الزمن، ألزمت الاختيارات البديلة، الانطلاق من المقدمة الأرسطية لبناء مقدمات أوسع وأشمل وهو ما يؤكده قول **أرطوني**: " ينبغي على أية دراسة جدية للاستعارة أن تبدأ بأعمال أرسطو الذي يدرس العلاقة العامة للاستعارة باللغة وغرضها التواصلي، إن نقاشه لهذه القضايا في كتاب:" الشعرية" وكتاب " البلاغة" ظل مؤثرا حتى يومنا هذا"[1].

2.عند قدماء العرب:

أ) في التراث البلاغي النقدي قبل الجرجاني :

– **مركزية التشبيه وهامشية الاستعارة:** إن الشاعر يحتضن الكلمات، ويتأملها، ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها، ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به، وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها. وبهذا الفهم، فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها بتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها، فالشاعر إذا أراد تحديد انفعالاته يضطر أن يكون استعاريا، لأنه يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة.

[1] **سعيد الحنصالي ، الاستعارات و الشعر العربي الحديث، ط:1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب ، 2005، ص 36.**

ولم يكن اللغويون – وهم ومحكومون بعصرهم وضروراته ومرحلته الحضارية– يدركون هذه الحقيقة باستثناء الخليل لذكائه الخارق حين قال :" الشعراء أمراء الكلام "[1]. أما باقي اللغويين فقد ظلوا ينظرون إلى الشعر من خلال إيمانهم بنظام لغوي صارم، ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها، فتغافلوا عن طبيعة الجانب الانفعالي الذي تتشكل على أساسه لغة الشعر، وآثروا التشبيه على الاستعارة بحكم النظرة العقلانية الصارمة التي تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض في حزم كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة، والمتعارف عليها على أي مستوى من المستويات، فلم ينل شاعر أسرف في التشبيه شيئا مما ناله شاعر أسرف في استخدام الاستعارة، والمثل الواضح على ذلك ابن المعتز وأبو تمام، إذ ظل الأول يستحوذ على إعجاب جميع البلغاء والنقاد بتشبيهاته بينما ظل الثاني ينظر إلى استعاراته بنظرة تنطوي على الريبة والتشكك، لأن هذه الاستعارة كانت تعبث بصفة الوضوح وتخل بمطلب التمايز بين الأشياء، [2] وقد انتهى الأمر إلى استبعاد الاستعارة كل الاستبعاد من عناصر الشعر الأساسية؛ مما مهد الطريق أمام القاضي علي بن عبد العزيز كي يقول: " وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب ... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض " [3].

كما يعد **ابن طباطبا** و**الحاتمي** و**قدامة** و**الآمدي** نماذج متنوعة تكشف عن اتفاق أربعة من نقاد القرن الرابع فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى الاستعارة (الاستبعاد والاستهجان)، لأنهم يعتبرون الشعر صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتربط

---

[1] حازم القرطاجي، منهج البلغاء و سراج الأدباء ، تح : محمد العنيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

[2] جابر عصفور ، الصورة الفنية من التراث التقني والبلاغي، ط3 ، بيروت ، المركز الثقافي، 1992.

[3] القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي اليحياوي عيسى الحلبي، القاهرة ،ص 33،34.

الشاعر بالعرف والتقاليد دون أن تضع في اعتبارها قدراته الخلاقة التي تمارس جانبا من فعاليتها من خلال التعبير الاستعاري، فلا يتعاطف هؤلاء مع فاعلية الخيال الشعري إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثابت، وقد آمن بهذه النظرية الرماني والخطابي وأبو الحسن الجرجاني والعسكري و**ابن رشيق** و**ابن سنان** و**البقلاني** و**المرزوقي** و**الشريف الرضي**، ولم يحاول أحد أن يناقش مناقشة جدية ما خلف رجال القرن الرابع الهجري، إلا عبد القادر الجرجاني.

ومن نماذج ذم استعارات مدرسة البديع مآخذ الآمدي على أبي تمام بقوله :" هذا الذي وضعه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب "[1]."وهذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم"[2] ، " وحمل المعنى على لفظ لا يليق به ولا يؤديه التأدية الصحيحة عنه"[3]. وهي أحكام تنبع من حقيقة واحدة مؤداها أنّه لا ينبغي للشاعر أن يخرج على العرف اللغوي الصارم المتعارف عليه عند الجمهور. واستعارات أبي تمام في ضوء هذا التصور العام استعارات غريبة لا تخضع للتقاليد، ولا توافق العرف اللغوي المأثور كقوله:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

فهذه الاستعارة رديئة تنبع رداءتها من مخالفتها العرف اللغوي المفترض، والذي لا ينبغي أن تخرج الاستعارات عن حدوده " والخطأ في البيت ظاهر لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية أو الإسلام وصف الحلم بالرقة وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك ... وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ"[4]. وما يقال عن الاستعارة السابقة يقال عن بيت أبي تمام :

---

[1] **الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف، لقاهرة ،ص 143 .**

[2] **م ن ، ص 195.**

[3] **م ن ، ص 234.**

[4] **الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: تح : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص 535.**

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود

لآن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويعقب الراحة... وعندما قال **أبو تمام** :

وليست ديات من دماء هرقتها حراما ولكن من دماء القصائد

علق **الآمدي**:" وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليطا وخروجا عن العادات في المجازات والاستعارات"[1].

وعن قول أبي تمام :

جاري إليه البين وصل خريدة ماشت إليه المطال مشي الأكبد.

عقّب **الآمدي** :

" فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية، خبرونا كيف يجاري البين وصلها، وكيف تماشي هي مطلها. ألا تسمعون، ألا تضحكون؟!".[2]

وقد قال أنصار أبي تمام للآمدي: إن أبا تمام ليس بدعا في مثل هذا النوع من الاستعارات وان في الشعر القديم استعارات شبيهة، فرد الآمدي أنها جاءت على سبيل السهو، وهي قليلة في كلامهم، والنادر مما لا يعتد ويحتذى عليه.

فالآمدي، إذن " ناقد يناقش الاستعارة على أساس لغوي محض ويتفهمها من خلال فهم جامد للغة الشعرية، فهو لا يقدر حرية الشاعر في تعامله مع اللغة، ولا يقدر ما في الاستعارة نفسها من تفاعل وتداخل في الدلالات".[3]

---

[1] **المرجع نفسه، ص 241.**

[2] **الآمدي، االموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ،ص 264.**

[3] **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 220.**

- **عبد القاهر الجرجاني واستباقاته : الاستعارة سيدة المجاز.**

لم يهوِّن البلاغيون والنقاد جميعا من شأن الاستعارة على نحو ما فعل نقاد وبلغاء القرن الرابع، فقد التفت غير واحد منهم إلى أهميتها باعتبارها عنصرا أساسيا في الشعر، ناهيك عن أنه ما كان يمكن لأي منهم أن ينفر نفورا مطلقا من الاستعارة، لأنه سوف يواجه في هذه الحالة باستعارة القرآن الكريم وعذوبتها. وكان السبق في ذلك لعبد القاهر الجرجاني الذي شكل الاستثناء حين رد الاعتبار للاستعارة، وأحدث قطيعة كبرى مع التراث البلاغي والنقدي قبله عندما اعترض على قول متقدميه بمركزية التشبيه وهامشية الاستعارة، وقلب المقولة رأسا على عقب، منصبا الاستعارة ملكة في إمبراطورية البيان "فقد أدرك عبد القاهر الجرجاني دور الاستعارة في التفرد والخصوصية وذهب إلى أنه من الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا". [1]

وفي ظل نظريته للنظم يركز الجرجاني جل اهتمامه على تشكيلات الصياغة مسقطا أهمية اللفظة المفردة، لأنه لا يريد أن يجعل للفظة كيانا إلا في سياقها الذي تفرغ فيه كل حمولتها، وعن طريق التفاعل بين ما تكتنز به، وما تعطيه الألفاظ الأخرى تتبلور الصورة ويتكامل شكل التعبير الفني، ف الاستعارة لدى الجرجاني طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء؛ فهو القائل :" فإنك ترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون".[2]

---

[1] **يوسف أبو العدوين،الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1،الأصلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص132.**

[2] **– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: هـ ريترا، وزارة الأوقاف، اسطنبول، 1954، ص 137.**

فالشعراء بذلك كشافون يتفوقون على غيرهم، لأنهم يدركون العلاقات الخفية التي تربط بين الأشياء، والتي تخفى على عامة الناس" وفي كل سياق جديد تتمرد الألفاظ على أحجامها ومدلولاتها لأنها تعصى أن تبقى في شكل ثابت محدد"[1] ، وهذا الجموح في الاستعارة يجعل كل طرف بها يشع في الآخر، فيأخذ منه ويعطي له.

و الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة شانها في ذلك شان التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، " ذلك أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف أخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه".[2] وبمثل هذا الفهم يثبت التشبيه لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه والاستعارة، مثل التشبيه من حيث الخصائص المنطقية، لأن التشبيه " كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره"[3]، ومعنى ذلك أن الاستعارة طريقة في الإثبات شأنها شأن التشبيه، وإنما تفترق عنه في كيفية الإثبات ودرجة الادعاء. وعلى هذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات يقع التشبيه؛ في أسفلها، وفي أعلاها الاستعارة، وطالما أن عبد القاهر يفكر في التشبيه والاستعارة على هذا النحو، فان الاستعارة أقوى فاعلية ومناسبة من التشبيه.

يعيد **الجرجاني** في كتاباته صياغة قضية اللفظ والمعنى من منظور جديد، يتبنى فيه رأي أبي عثمان الذي يعتبر الشعر قولا نوعيا مخصوصا، تميزه الصياغة أو النظم، وليس النظم في تصوره إلا معنى مشكلا تشكيلا فنيا يقوم في جوهره على الغرابة.

---

[1]–عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا النحوية، الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،2000 ،ص141.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ،ط3،المركز الثقافي العربي بيروت،1992،ص201.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 28.

يميز **عبد القاهر** بين المعنى الذي هو الغرض، والمعنى الذي هو صوره، فالغرض هو المعنى المفارق للهيئة اللغوية؛ أي البناء النحوي والمجازي، أما الصورة فهي المعنى الذي لا تحصل عليه إلا بواسطة الهيئة اللغوية، إنه لا ينفك عن بنائه النحوي والمجازي وغير منفصل عن طبيعة تلقيه. ومن هنا يجوز أداء الغرض الواحد بهيئات لغوية مختلفة، ولا يتأتى ذلك بالنسبة إلى المعنى بما هو صورة أو تشكيل يحدث أثرا جماليا في المتلقي.

إن المعنى الشعري عند **الجرجاني** صياغة لغوية تنطوي على قدر كبير من الصنعة والحذق والغرابة والتعجيب :" المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشان البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويبدع في الصياغة".[1]

وشعرية الغرابة هذه ناتجة عن تصور وظائف الأساليب اللغوية كالصورة العقلية، والمقصود بها كل تشبيه أو استعارة كانت المشابهة فيها عقلية، تستوجب تأويل ومشاركة من الملتقي.

التصوير الحسي وهو لا يتعارض مع المشابهة العقلية التي تستوجب التأويل، فالشبه العقلي الذي يصل إليه المتلقي عن طريق التفكير قد يقدم تقديما حسنا، إن الصورة العقلية هي تمثيل ينطوي على مشابهة لم تستخرج إلا بضرب من التفكير غير أن صيغة هذا التمثيل تعتمد التصوير الحسي الذي يجعلها أكثر تأثيرا.

اختلاف المختلفات: يعد التأليف بين شيئين مختلفين في الجنس أبرز مقياس لتحقق الأثر الجمالي للصورة التشبيهية.

[1]– **عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخالجي 1954،ص432.**

الصورة التفصيلية: إن الصورة المفصلة قد تكون مركبة من شيئين أو أكثر، ومتى زدت في التشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة، فقد دخلت في التفصيل والتركيب، وفتحت باب التفاصيل.

الصورة النحوية: إن الصياغة النحوية الدقيقة تؤازر لطف الاستعارة وغرابتها، إذ يؤذن غيابها بافتقاد الصفة الشعرية وسلب المتلقي الشعور باللذة. فإذا عمدنا إلى نثر الصورة النحوية الشعرية لهذا البيت:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا.....أنصاره بوجوه كالدنانير

وقلنا: سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره.

انظر كيف يكون الحال وكيف تعدم أريحيتك التي كانت وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها"[1].

- مبحث الفاعلية التخييلية عند المعاصرين:

لم يقدم العرب المعاصرون تنظيرا يعتد به في هذا الباب، فهم إما أعادوا قراءة موروثهم، ليعيدوا صياغة نظرياته، أو يقارنوه بالمنجز الغربي القديم والحديث، أو تبنوا المنجز الغربي المعاصر ودعوا إليه.

إن الفارق الذي يمكن أن يكون محققا بين القدماء والمعاصرين هو فارق كمي لا نوعي، "فالشاعر المعاصر يمكنه أن يعمد إلى الاستخدام المفرط للصور الشعرية، ويطلق لمخيلته العنان بشكل قد لا يفعله الشاعر القديم، يمكن أن يركب صورة على صورة، وهذه الصفات كلها لا تجعل الشاعر المعاصر ينفصل عن الشاعر القديم، لأنهما معا يعتمدان على التصوير".[2]

---

[1]–محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ط:02،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط،1993،ص56.

[2]الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1990، ص165.

فبالرجوع إلى النص سنجد التصرف نفسه في نظام الأشياء وطبائعها، عند القدماء والمحدثين.

1- القوانين العامة للاستعارة في ميدان العلوم اللغوية:

- ملخص أطروحة جورج لايكوف:

قبل التطرق إلى الأسس والمبادئ التي تقوم عليها المقاربة المعرفية للاستعارة، يجب التطرق إلى الانتقادات التي وجهها لايكوف للمبادئ التي تقوم عليها النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية.

"تعتمد النزعة الموضوعية على مجموعة من المبادئ تهم اللغة ولمعنى والفهم وهي: ارتباط الصدق بمطابقة الألفاظ للعالم، ارتكاز نظرية المعنى في اللغات الطبيعية على نظرية الصدق مستقلة عن الفهم البشري للغة وطرائق استعمالها، المعنى موضوعي ومتجرد ومستقل عن الفهم البشري، الجمل موضوعات مجرة لها بنيات ملازمة لها..."[1] .

من هذه الأسس تتضح لنا جليا الرغبة في الابتعاد عن الذاتية، وما يرتبط بها من جوانب نفسية واجتماعية، إلا أن لايكوف انتقد هذا المذهب، فاللغة ليست مستقلة عن فهم الفرد وثقافته وتجربته وانفعالاته، ومن هنا يتم نقض مبدأ الصدق الموضوعي المطلق للعبارة اللغوية، فالصدق نسبي وله علاقة بالفهم والاختلاف الثقافي، من هنا لا يمكن وصف المعنى بالموضوعية، لأنه ليس مستقلا عن الذات المدركة وخلفياتها، "على هذا الأساس لا يمكن التسليم بإمكان وجود نظرية للمعنى تأليفية ناجمة عن تجميع معاني أجزاء الجملة، وصيغة تركيبها، وصالحة لأن تطابق أي مقام في العالم له شروط الصدق نفسها".[2]

---

[1] د. عبد العزيز حويدق، نظرياتالاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م/1436هـ، ص260.

[2] المرجع نفسه، ص261.

لا يخلو التواصل اللغوي من تعابير لا يقصد بها معناها الموضوعي وإنما معنى آخر، وقد تعامل أصحاب النزعة الموضوعية مع الأساليب المجازية باعتبارها "طريقة غير مباشرة عن المعنى الموضوعي، وذلك باستعمال اللغة التي تستعمل حرفيا للحديث عن معنى موضوعي آخر، وهو معنى كاذب دائما وبشكل صارخ".[1] معناه المعنى المجازي لا يشتمل على معاني الكلمات، لكن يشمل قصد المتكلم ونيته، لذا يقتضي فهم الاستعارة عند أصحاب النزعة الموضوعية بالتخلي عن الفهم المباشر للجملة.

في المقابل نجد النزعة الذاتية تقوم على مبادئ؛ منها "إن مصدر المعرفة هو حدس الفرد وحواسه وذوقه الجمالي، وممارسته الأخلاقية ووعيه الروحي، بصرف النظر عن المعرفة العقلية والموضوعية المطلقة. إن سبيل الحقيقة الذاتية هو الخيال لا العقل، التجربة الذاتية فريدة، ولا يمكن نقلها إلى الآخر". [2]

من الواضح أن هذه المبادئ تنطلق من أن التجربة الفريدة تتنافى مع كل بنية داخلية، ومن ثم لا تفرض قيودا على طبيعة الفهم والمعنى. وأن البنية الطبيعية بواسطة الاستعارة تتمكن من النقل الجزئي لتجارب الأفراد غير المشتركة.

يقوم نقد لايكوف للنزعة الموضوعية والذاتية في مقاربتهما لكيفية اشتغال المعنى الاستعاري الذي أنتج نقد تفكيري جديد في موضوع الاستعارة على أسس ومبادئ منها عدم ارتباط الاستعارة باللغة، وإنما ارتباطها بالنسق التصوري للتفكير البشري والسلوك الإنساني، لهذا نجد الاستعارة تشتمل على اللغة العادية واللغة التخييلية الإبداعية، إضافة إلى أن التصور الاستعاري ذو طبيعة نسقية تكشف عنه التحققات اللغوية المجازية، كذلك نجد الخاصية النسقية للاستعارة تقوم على مبدأ التجريد حيث تظهر سمات مخصصة وتخفي أخرى.

---

[1] المرجع نفسه، ص263.

[2] د. عبد العزيز حويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك حونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م/1436هـ، ص264.

الوظيفة الأساسية للاستعارة هي الإفهام، وتقديم المعرفة وليس التزيين والزخرفة، تعرف الاستعارة وفق التصور المعرفي التجريبي على أنها: "وسيلة لتصور شيء من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم".[1]

معناه أن مصدر الاستعارات هو فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة، من ثم إن أساس الاستعارة ليس اللغة وإنما الكيفية التي نتصور بها مجالا ذهنيا معينا بواسطة مجال ذهني آخر، وذلك قصد فهم الأشياء المجردة من خلال أشياء ملموسة بينة.

لقد تمخض النموذج المعرفي التجريبي عن ثلاثة أنماط للاستعارة هي: الاستعارة الاتجاهية، الاستعارة البنيوية، الاستعارة الوجودية، الاستعارة الميتة.

يوجد فرق بين الاستعارة الإبداعية و الاستعارة التداولية مفاده أن الاستعارة التداولية تقوم على أساس السمات والعناصر المؤسسة للسلوك اللغوي في الحياة، ذلك أن المستعار منه قد يملك سمات متعددة ومختلفة منها ما هو مستعمل وما هو مهمل، ولتحقيق الفاعلية التواصلية يلجأ المتكلم إلى استعمال السمات المألوفة والمتداولة، هذا ما بينه جورج لايكوف ومارك جونسن إذ قالا: "إن العناصر التي تنتمي إلى تصور البناية والتي تستعمل لبنينة تصور النظرية هي الأسس والهياكل، أما السقف والغرف الداخلية والسلالم والردهات فعناصر بناء مهملة في تصور النظرية، وبهذا فإن استعارة النظريات بنايات تملك جزءا مستعملا وجزءا مهملا. وتعد عبارات من قبيل– بنى وأسس– أمثلة على الجزء المستعمل من هذا التصور الاستعاري".[2]

من هنا نستنتج أن الاستعارة التداولية القائمة على التركيز على العناصر المستعملة البارزة وإهمال عناصر هامشية تتجاوز المجال الحرفي، وتقتحم دائرة المجاز، أما الاستعارة المجازية التخييلية تعدل عن نهج السبل المألوفة.

---

[1] **المرجع نفسه، ص267.**

[2] **د. عبد العزيز حويدق، نظرياتالاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك حونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م/1436هـ، ص270.**

من خلال نموذج لايكوف يمكن الوصول إلى أن الاستعارة لا تقتصر على اللغة التخييلية بل هي جزء من تفكيرنا، إضافة إلى أن وظيفة الاستعارة هي فهم المجرد من خلال ما هو ملموس.

2- الاستعارة وتحليل الخطاب الأدبي:

استفادت الاستعارة من بحوث اللغويين والسيميائيين لبناء نظريات حولها، ومحاولة التأسيس لها، وفهم مدلولاتها؛ مثال ذلك **بورس** الذي تحدث في كتاباته عن المتاهة التأويلية اللامتناهية فقال: "لا يمكن لمعنى التمثيل أن يكون سوى التمثيل ذاته، وبالفعل فإن التمثيل لا يمثل سوى نفسه باعتباره يدرك خارج أي سياق، ولا يجرد هذا السياق من معناه وإنما يتم استبداله بمعنى أكثر شفافية. لذلك، فالأمر يتعلق باندحار لا متناه للعلامة". [1]

تقوم سيميائيات **بورس** على مبدأ: "إن علامة شيء تفيد معرفة شيء آخر". [2] فنجد عنده أن المعرفة المضافة تدل على الانتقال من مؤول إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا، سواء على مستوى التقرير، أو على مستوى الإيحاء.

مصدر المعرفة هو القيام بتأويل العلامة التي تشير مجملا إلى أن معرفة المكونات، هي مجرد احتمال سيميوزيسي لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن سياق محدد، فالسيميوزيس اللامتناهي هو المنطلق، إلا أن الغاية المعرفية المنوطة تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه الإمكانات: "فليس هناك في المنطق التطبيقي أكثر خطرا من الافتراض القائل بأن الأشياء التي تتشابه تشابها كبيرا في بعض الصفات، ستكون حتما أكثر تشابها في أشياء أخرى". [3]

---

[1] إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترج وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت لبنان، 2004، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص121.

في المقابل؛ وعكس ذلك يمكننا تحديد المتاهة الهرمسية باعتبارها حالة توليد إيحائي، يتحدث **بورس** عن مبدأ السياقية فيقول: "يكون شيء ما صحيحا داخل حدود كون خطابي ما ومن خلال خصائص بعينها، إلا أن الإثبات لا يستنفد مجموع التحديدات الأخرى غير المتناهية لهذا الموضوع. إن كل حكم هو حكم جزئي. وهناك، داخل هذا الكون الذي (تغزوه العلامات)ما يبرر كون (العلامة تعهد إلى مؤولها مهمة منحها جزءا من مدلولها)". [1]

من هنا نستخلص أن النص عند **بورس** لا يجب أن يخضع لقراءة مفضلة واحدة، فمبدأ الهشاشة كما يطلق عليه هو مبدأ تعددية التأويل.

أنتجت العديد من المدارس والأعلام أطروحات نظرية حول الاستعارة؛ نذكر منهم **جون كوهن** الذي ذهب إلى الاعتداد بها من حيث كونها محدثة الانزياح الذي هو المفهوم الأساس لنظريته، ولا يجد مانعا للاعتراف بسلطتها، كذلك نجد **جان باتيستانيكو** يقول: إن اللغة الأولى هي لغة استعارية، و**بول ريكور** الذي منح الموضوع العديد من المقالات والكتابات والتي جمعت في كتاب بعنوان « **الاستعارة الحية**».

- **عرض تصور بول ريكور:**

يرى **ريكور** أن الاستعارة في المجال الأدبي، والذي يعني به العمل الذي ينطوي على خطاب مميز عن أي عمل آخر ذي خطاب، ولا سيما الخطاب العلمي بكونه يربط المعنى الصريح بالمعنى الضمني، فالاستعارة في هذا المجال تعني استحضار المعنى الدلالي والإيحائي.

فالاستعارة حسبه؛ هي إحدى الصور البلاغية التي توفر فيها المشابهة سببا لإحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية غائبة، أو مغيبة.

[1] **المرجع نفسه، ص131.**

حسب **ريكور**؛ لا ينطلق إنتاج المعنى فقط من اللغة وبنيتها السطحية، إنما يمتد إلى المعنى الذي يتولد من عملية ربط المعنى الحرفي والمجازي، وذلك وفق سيرورة من الدلالات المتداخلة داخل كل خطاب أدبي، في فئاته الثلاث: الشعر والمقالات والنثر الفني، ومن هنا يرى ريكور أن الاستعارة تحمل الألفاظ بعيدا عن معناها السائد المشترك بين الجماعة، فهي تبدأ حينما ينتهي المعنى السائد، ليس باعتبارها محسنا لتزيين الخطاب وإنما كحامل لمعنى جديد.

لخص **ريكور** طرحه بقوله: "إن الاستعارة ليست تزويقا لفظيا للخطاب، لأنها تعطينا معلومات جديدة، بوجيز العبارة تخبرنا الاستعارة شيئا جديدا عن الواقع" .[1]

- **عرض تصور إيكو:**

يضع **إمبرتو إيكو** الاستعارة على قائمة الصور البيانية لأنها تغطي – حسبه – النشاط البلاغي بكل تشعباته، ويتضح ذلك في قوله: "إن الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكل ما فيه من تعقيد"[2]، وذلك نظرا للعلاقات التي تجمع بين الاستعارة والوجوه البيانية الأخرى، إذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن التشبيه أو المجاز أو الكناية. كما يعني الحديث عن الاستعارة عند **إيكو** أيضا على أقل تقدير حديثا عن الرمز والأنموذج الأصلي، والحلم والرغبة والهذيان والأسطورة...، وهذا يعني أن الاستعارة من المنظور البلاغي الجديد قد اكتسحت مجالات دراسية واسعة، سواء في المجالات العلمية أو مجال العلوم الإنسانية.

ينطلق **إيكو** في دراسته للاستعارة من فكرتين: فكرة أفضلية الاستعارة وفكرة شموليتها، فأفضلية الاستعارة تكمن في أنها "ألمع الصور البيانية، ولأنها ألمعها فهي أكثرها ضرورة

[1]بول ريكور،الاستعارة الحية، ترج وتق: د. محمد الولي، مر وتق: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، باريس فرنسا، مارس2016، ص140.

[2]إمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترج: د. أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت لبنان، نوفمبر2005، ص234.

وكثافة" [1]، أما شموليتها فتكمن في أن "اللغة بطبيعتها، وفي الأصل استعارية، إذ تؤسس الآلية الاستعارية للنشاط اللغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري"[2] .

ويندرج تحت فكرة شمولية الاستعارة وتغلغلها في اللغة عند إيكو مفهومين اثنين: الأول أن اللغة (وكل نظام سيميائي آخر) آلية تقوم على المواضعة وعلى قواعد، فهي آلة تقديرية تحدد ما يمكن إنشاؤه من جمل، وما لا يمكن من ذلك، كما تحدد ما يمكن اعتباره من بين الجمل الممكن إنشاؤها حسنا أو صحيحا، أو محملا بمعنى.

كما يرى أن الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل يشمل التماثل بالدرجة الأولى خاصيتين دلاليتين في طرفي الاستعارة، يسمي أيكو نوعا من الاستعارة بالاستعارة الشعرية، ويسند لها وظيفة معرفية، وتعرف عنده بأسماء مختلفة وهي: الاستعارة الجيدة أو الصعبة أو المفتوحة، وما يكسبها سمة الانفتاح هو أنه بإمكاننا أن نتجول بصفة غير محددة في مجال توليد الدلالة. ويوجد في مقابلها الاستعارة الساذجة أو المنغلقة، وهي استعارة فقيرة على المستوى المعرفي لا تأتي بجديد.

[1] المرجع نفسه، ص233.
[2] المرجع نفسه، ص235.

الفصل الأوّل

الصورة الاستعارية

بمنظور الأسلوبية

هيمن الأسلوب البلاغي على النصوص الأدبية، ما دفع بكثير من الباحثين المعاصرين سواء كانوا عربا أو غربيين للحديث عنه في كتاباتهم والتطرق إليه، من خلال التعريف بالأسلوبية أولا ثم ربطها بالبلاغة، إذا كانت الأسلوبية هي علم الأسلوب كما يقول **يوسف وغليسي** في كتابه (مناهج النقد الأدبي الحديث) "فإن الأسلوب اصطناع لغوي مستحدث نسبيا، يمتد إلى الكلمة اللاتينية (Stilus) التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح الشمعية (المدهونة) ".[1]

تطورت بعدها التسمية عبر القرون إلى أن دلت على كيفية التنفيذ في القرن 14م، ثم كيفية التعارك أو التصرف في القرن 15م، فكيفية التعبير في القرن 16م إلى أن وصلت في القرن 17م إلى دلالة كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة.

واستقرت الدلالة الاصطلاحية في حقل الكتابة على "كيفية الكتابة، ومن جهة أخرى كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما أو عهد معين..."[2]

أوَل من استخدم هذا المصطلح **نوفاليس**، لكن عامة الباحثين الغربيين نادرا ما يعتدَون بهذه الاستخدامات المتقدمة، لأن الميلاد الحقيقي للأسلوبية في نظرهم يرجع إلى بدايات القرن 20م مع تلميذ **ديسوسير** السويسري **شارل بالي**، الذي أسس لهذا العلم في كتابه "**مبحث في الأسلوبية الفرنسية Traité de Stylistique Française** " سنة 1909.

من هنا بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد مهتديا بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعا مع البلاغة وفقه اللغة والنقد الأدبي.

ميَز **بريان جيل** في"**قاموس اللسانيات**"بين ثلاث أسلوبيات :

---

[1] **يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 1428هـ/2017م، ص75.**

[2] **المرجع نفسه، ص75.**

- أسلوبية اللغة (يمثلها شارل بالي)

- أسلوبية مقارنة (من شأنها أن تصبح قاعدة لمنهج الترجمة)

- أسلوبية أدبية (جاكسون ، بيار غيرو...)

كذلك يميز بيار **غيرو** بين أسلوبين:

- الأسلوبية الوصفية: "هي أسلوبية الآثار، وبديل لعلم الدلالة، تدرس علاقة الشكل بالفكر، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي، يمثلها **شارل بالي**".[1]

- الأسلوبية التكوينية: "تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقاته بالمتكلم، متعدة بظروف الكتابة ونفسية الكاتب وتمثلها أحسن تمثيل "**الأسلوبية المثالية**" لدى **ليوسبتزر**.

كذلك يميز **شيفر** بين أسلوبين مختلفين:

- أسلوبية اللغة: " التي تقوم على التحليل والجرد لمجموع السمات المتغيرة، المقابلة للسمات التي يستوجبها قانون اللغة المتعلقة بلغة معطاة، فنقول: أسلوبية فرنسية، أو ألمانية، أو الإنجليزية ويمثلها **بالي** و**ماروزو** و**كروصو**."[2]

- الأسلوبية الأدبية: " تقوم على تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة، المتعلقة بالممارسات الأدبية، مفضلة الأعمال الأدبية أو أصحابها وتفردها، وقد استحالت إلى "أسلوبية الإنزياح"و "أسلوبية سيكولوجية"...، يمثلها : **ليوسبيتزر، كارل فوسلر، موريس غرامون، هنري موريي**".[3]

---

[1] **يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 1428هـ/2017م، ص77.**

[2] **المرجع نفسه، ص77.**

[3] **المرجع نفسه، ص77.**

ثم جاء **جاكبسون** وعدّل في تصنيف **بوهلر** الذي ذكر أن للغة ثلاث وظائف في عملية الإبداع الدلالي، هي :" الوظيفة الوضعية، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الاقتضائية، وقال إنها عادة ما تجتمع في المنطوق اللغوي الواحد".[1]

هذا التعديل تمخض عنه اصطناع فكرة "الأداء" بدلا من "الاقتضاء"، و"فكرة المرجعية" أو "الإحالة" بدلا من "التمثيل" أو "الوصف"، وصنف اللغة إلى ست وظائف هي :

"الوظيفية المرجعية: تتعلق بموضوع الرسالة، الوظيفية الندائية : تتعلق بالمخاطب وموقفه النفسي، الوظيفة الانفعالية : تتعلق بالمتكلم وقدرته على إبلاغ رسالته، الوظيفة الاتصالية : تتعلق بما يستخدمه المتكلم وقدرته على إبلاغ رسالته، الوظيفة الاتصالية : تتعلق بما يستخدمه المتكلم من وسائل لتأمين عملية الاتصال، الوظيفة الشعرية: تشير إلى قيمة الرسالة نفسها، وقد عرفها **جاكبسون** بأنها علاقة ذاتية هي العلاقة بين الرسالة وذاتها، الوظيفة الماوراء– لغوية: تعود إلى العلاقات اللغوية نفسها وتتعلق بقابلية المضمون الكلامي للصياغة".[2]

اقترن الأسلوب بالأسلوبية في الكتب العربية أو المعربة، كان أوّلها كتاب الدكتور **غراهام هوف** "**الأسلوب والأسلوبية**"، ثم كتاب الدكتور **عبد السلام المسدي** "**الأسلوبية والأسلوب**"، ثم كتاب"**الأسلوب والأسلوبية**" للدكتور **منذر عياشي** الذي تأثر بكتاب عبد السلام المسدي.

يرى **جيرار جنجمبر** "أن الأسلوبية المعاصرة تقدم نفسها على أنها مطمح (هدف) علمي يحيل على السَمة الفردية لمدرسة أو جنس في استعمال اللغة".[3]

---

[1] **عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، د. دار نشر، د. طبعة، د. بلد، د. تاريخ، ص19.**

[2] **عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، بتصرف، د. دار نشر، د. طبعة، د. بلد، د. تاريخ، ص23، 24.**

[3] **يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 1428هـ/2017م، ص83.**

قدَم **عبد السلام المسدي** في كتابه "**الأسلوبية والأسلوب**" أعمق تقديم عربي للمفهوم الأسلوبي، فالأسلوبية حسبه: هي "علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[1]، وقد حاول **المسدي** الوقوف على الفروق الجوهرية بين الأسلوبية وما يوازنها من العلوم كالبلاغة قال: "الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التواصل وحفظ القطيعة في نفس الوقت أيضا" [2]، حيث يفترقان في أن البلاغة علم معياري تعليمي يعتمد الشكل على المضمون، بينما الأسلوبية علم وصفي تعليمي يرفض الفصل بين الدال ومدلوله.

أمَا عن الأسلوب عند **صلاح فضل** فهو: "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيَين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في لأمومة علم الأسلوب من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر".[3]

يذهب **رومان جاكبسون** إلى "أن الاستعارة هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية وتختلف معها في أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها".[4]

فالاستعارة حسبه هي إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي انطلاقا من مبدأ المشابهة، تصبح غير ممكنة في حالة اضطراب حيث تصاب القدرة على الاختيار

---

[1] **المرجع نفسه، ص86.**

[2] **عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ص52.**

[3] **صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته–، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص03.**

[4] **عبد العزيز حويدق، نظرياتالاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جاكبسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1436هـ/2015م، ص81.**

والاستبدال، أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظمية تقوم على علاقة المجاورة، وفي هذا يقول **جاكبسون** : "فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة **(1)** يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة ويصيب إما القدرة على الانتقاء أو الإبدال، وإما القدرة على التنسيق والربط... كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم عن عملية استعارية في الحالة الأولى، وعن عملية مجازية في الحالة الثانية، ذلك لأن الأولى تجد تعبيرها الأشد كثافة في الاستعارة، والثانية تجده في المجاز المرسل".[1]

يرى **جاكبسون** أن المدارس الأدبية تتميز عن بعضها البعض بسبب هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل عليها، ولذلك فإن المدرسة الرومنطقية والرمزية تهيمن عليها الاستعارة، بينما المدرسة الواقعية يطغى عليها المجاز المرسل نتيجة اهتمام "الكاتب الواقعي بتتبع طريق علاقات المجاورة والقيام باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى جوّها، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني، وإنه شغوف بالتفاصيل المجازية" [2]، من هنا يتبين أن الكتّاب الواقعيين غالبا ما يريدون إثارة انتباه قرائهم إلى التفصيلات الدقيقة للموضوع الموصوف وذلك لخلق إيهام بواقعية الأحداث وتشكيل مرجعية لديهم.

(1) الحبسة: تعذر في الكلام يتضمن مجموعة من العيوب تتصل بفقد القدرة على التعبير كتابة أو كلاما أو عدم القدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها أو عدم إيجاد الأسماء لبعض الأشياء والمرئيات.

تناولت العديد من الكتب علاقة الاستعارة بالأوجه البلاغية الأخرى، فعلى سبيل المثال تطرَق **فرانسوا مورو** إلى التشبيه والاستعارة في كتابه (البلاغة مدخل لدراسة

[1] **المرجع نفسه، ص83.**

[2] **المرجع نفسه، ص85.**

الصور البيانية) وذكر أنه من الضروري دراسة هذين المحسنين مجتمعين قبل تناولهما كدرسين مستقلين، هذا راجع إلى وجود علاقات بينهما لا تستطيع دراستهما منفصلين الكشف عنها، يقول: "أنه لا ينبغي إعطاء أهمية للتمييز الشكلي الخالص الذي تمكن إقامته بين الاستعارة والتشبيه في نتائج الدراسات الشعرية الراهنة"[1] ، وبـ "أن التشبيه شأنه شأن الاستعارة يشكل حامل الفكر التشابهي وهو حامل لا يقبل الاستبدال"[2]، ويذهب **مورو** إلى أن تتصف بالاختصار والمرونة، في حين أن التشبيه يوزع في الغالب بين جملتين، سواء كانت أداة التشبيه بارزة أم كانت محذوفة.

ونتج **مورو** إلى "أنه من غير المعقول أن ندرس التشبيهات فقط أو الاستعارات وحسب في أثر أدبي ما، كما أنه من غير المعقول الخلط بينهما باعتبارهما مجرد صياغتين نحويتين مختلفتين لنفس المحسن، أو التأكيد ذاتيا سمو أحد المحسنين على الآخر".[3]

- هيمنة التشبيه على شعر المتقدمين والاستعارة على شعر المحدثين:

اعتبر النقاد القدامى الشعر الجاهلي النموذج الأمثل الذي يُحتذى به، فأجازوه واستحضروه في دراساتهم النحوية والبلاغية، خاصة أن الشاعر الجاهلي مُصّور فوتوغرافي أجاد تصوير ما يحيط به من موجودات، من خلال محاكاته للعالم الخارجي، مستعينا بالدرجة الأولى بالتشبيه، هذا الأخير الذي تعاطف معه النقاد القدامى ونصَبوه في أعلى الهرم البلاغي لما يربط بين أطرافه من تناسب منطقي صارم، لأنّ الشعر عندهم صناعة، حضور العقل فيها واجب مقدس. كان جلّ اهتمام الناقد القديم منصبا على صحة المعنى وقوّته ووضوح التشبيه، فكلما كانت أطرافه قريبة كان الشاعر مبدعا، ولهذا

[1] فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، ط2، بيروت لبنان، 2003، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص27.

كان نفورهم من الاستعارة واضحا، كونها تلغي الفوارق والتمايز بين المشبه والمشبه به. ومن مظاهر احتفاء القدامى بالتشبيه استفاضة **ابن طباطبا** في الحديث عنه في **العيار** كقوله:

" والتشبيهات ضروب مختلفة منها، تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيأة ومنها تشبيه به معنى ومنها تشبيهه به حركة وبطئا وسرعة ومنها تشبيه به لونا ومنها تشبيهه به صوتا وربما امتزجت هذه المعاني ببعضها البعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكّد الصدق فيه وحسن الشعر به....."[1]

ويقول **الحاتمي** عن المقاربة في التشبيه : " وأحسن الشعر ما قارب فيه القبائل إذا شبه وأحسن منه ما أصاب الحقيقة ونبه فيه بفطنة إلى ما يخفى على غيره ".[2]

و يقول **الآمدي** في الحث على تجنب الاستعارة :".... من وصف فأصاب وشبه فقارب ومن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل ب الاستعارة".[3]

وقال أيضا مستقبحا الاستعارة " هذا ضد ما نطقت به العرب ".[4]

كما أطلق عليها **قدامة** اسم المعاظلة ووصفها بالفاحشة في قوله مداخلة الشيء بالشيء، أن يدخل فيما ليس في جنسه وما هو غير لائق به وما عرف ذلك إلا فاحش الاستعارة "[5]. بينما استحسن تقارب الصفات بين طرفي التشبيه قائلا : " فأحسن التشبيه

1- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح، عباس عبد الساتر و نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، مصر، 2005.

[2]- الحاتمي محمد بن الحسين المظفر، حلية المحاضرة، تح: جعفر الكتاني، ط:01، دار المعارف، القاهرة، ص03.

3- الآمدي ابو قاسم، الموازنة بين شعر ابي تمام و البحتري، تح : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص88.

[4]- الآمدي ابو قاسم، الموازنة بين شعر ابي تمام و البحتري، تح : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص143.

[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط:03، دار الخانجي، القاهرة، 1956، ص65.

هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى به إلى حالة الاتحاد "[1].

ويعد **ابن المعتز** زعيم التشبيه في العصر العباسي إذ يقول عنه **ابن رشيق** : " إنّ التشبيه وسرّ صناعة الشعر قد انتهيا إلى ابن المعتز " [2]، وهذا ما يؤكد الفكرة التي طرقناها سابقا وهي أن " الشعر صنعة " وفي حديثه عن الاستعارة قال:" الاستعارة ليست إلا تشبيها مختصرا "[3]، فقد أجاز منها القريبة التي يربط التناسب المنطقي فيما بين طرفي التشبيه واستقبح البعيدة الغريبة.

ويرى **العسكري** أن الغاية من التشبيه إيضاح المعنى إذ يقول " يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم ولم يستغن أحد منهم عنه "[4]، فقد كان للتشبيه حينها شعبية كبيرة وباع واسع، في حين قال **العسكري** عن الاستعارة: " هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ... وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ولولا أنّها تتضمن مالا تتضمن الحقيقية من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا "[5]، وهو تعريف عبر عن المرحلة الزمنية التي وصل إليها البحث البلاغي في مبحث الاستعارة زمن **العسكري** إذ سيطر عليها مفهوم النقل والخروج من دائرة الغموض إلى دائرة البيان

---

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط:03، دار الخانجي، القاهرة، 1956، ص16.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدبه ونقده، ج:02، دار الجيل، بيروت، ص. 19

[3]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدى، بيروت، 1999، ص258.

[4]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952.

[5]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952.

والوضوح، واشترط القرابة والتناسب المنطقي الصارم بين طرفيها، لأنها في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه إذ يقول عنها **ابن قتيبة** :" هي اللفظ المستعمل في غير ما وضع له، إذا كان المسمى له بسب من الآخر، أو كان مجاورا له أو مشاكلاً " [1].

نجد **القاضي الجرجاني** يفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته " ويسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وتشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع في الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض "[2]، وهو ما ذهب إليه **المرزباني** في قوله: " ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارة البعيدة والحكايات المغلقة والإيحاء المشكل ويعتمد ما خالف ذلك ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها "[3]، وهو ما يؤكد اتّفاق النقاد القدامى على مركزية التشبيه وهامشية الاستعارة، وحتى **عبد القاهر الجرجاني** الذي شكل الاستثناء وقلب هذه المقولة رأسا على عقب بأن نصب الاستعارة سيدة المجاز، آمن هو الآخر بضرورة الاشتراك والتناسب بين طرفيها فيكون مخرجها مخرج التشبيه فهو القائل : " التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة "[4].

في حين آمن الناقد المعاصر بفاعلية الخيال، الذي يجمع بين المتنافرات والمتضادات ويقرب البعيد ويبعد القريب فيجري وحدة بين ألوان النشاط البشري وموجودات الطبيعة والكائنات الوهمية، فتستعيد الحياة توازنها، ويحدث الانسجام بين المشاركين فيها، فيسعى الشاعر إلى خلق عالم غرائبي يهيمن عليه الخيال. ويخرج به عن المألوف، فينتهك قانون

---

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح : أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1958.

[2]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة 01، المكتبة العصرية، بيروت 2006، ص38.

[3]– أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح، تح: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر 1965، ص 52.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح : هـ ريترا، وزارة الأوقاف، استطنبول، 1954، ص28.

اللغة المعيارية، وهو ما حملته الصورة الاستعارية على عاتقها، فكانت متنفسا يعبر فيه الشاعر عن ما يختلجه خارج حدود المنطق، وهو ما فعله الشعراء المحدثون الذين استجابوا لمستجدات عصرهم، وجسّدوها في شعرهم، فخرجوا بذلك عن السنّة الشعرية القديمة.

وهو ما يؤكده **جابر عصفور** في حديثه عن الاستعارة عند **قدامة بن جعفر** بقوله :" يرتد التهوين الواضح من شأن الاستعارة عند قدامة إلى طبيعة النظرة المنطقية التي يتعامل بها مع الشاعر وهي نظرة لايمكن أن تتعاطف على ما يبدو في الاستعارة ... إنّ **قدامة** منطقي والمنطقي يهتم بالصحة والصواب واللّياقة العقلية "[1]، ويعلّق **عصفور** على قصور مفهوم الاستعارة عند الناقد القديم قائلا: " أصبح ينظر إليها على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه، في حين أنّ الاستعارة لا يمكن فهمها إلاّ بتقدير تفاعل الذات الشاعر مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها "[2].

كما علق **جابر عصفور** على اشتراط النقاد القدامى المقاربة في التشبيه، وعليه المقاربة في الاستعارة باعتبارها تشبيه حذف أحد طرفيه، انطلاقا من الحس لا الخيال، بقوله: " وتعاملوا مع فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة تنحصر في الإشارة إلى قدرة الشعر على وصف الأشياء وبراعته في نقلها إلى الملتقى كما لو كان يعاينها ... إنّ الحسية مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه باعتباره نشاطا تخيليا بالدّرجة الأولى "[3]، فهو يرى أن المدركات الحسية منطلق للعلمية التخييلية لا محطة على الشاعر أن يتوقف عندها " مثل هذه النظرة تلغي في تقديري فعالية الخيال الشعري،

---

[1] **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، 1986، ص:204**

[2] **المرجع نفسه، ص205.**

[3] **المرجع نفسه، ص 297.**

وتحول العملية الشعرية إلى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحا أكثر وضوحا وظهورا مما كان "[1].

كما لاحظ أن القدماء ركزوا على علاقة العمل الأدبي بالعالم الخارجي الذي يحاكيه، لا على علاقته بوجدان المبدع " ركز الجميع على النص الأدبي ذاته من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ويستمد عناصره منه ومن حيث علاقته بالمتلقى أو المستمع ... إنّ ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوحداني الخاص المتميّز كان أمرا يتجنب الجميع في الأغلب الأعم، الخوض فيه أو التعرض له "[2].

وقد خالف **مصطفى ناصف** مذهب القدامى حين قال: " لست أميل إلى عطف البلغاء على التشبيه، فالاستعارة أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة، وهي بالشعر على خصوص أمس رحما "[3]، فهو يرى أنّ المدركات الحسية هي المادة الخام للخيال الشعري الذي يعتبره نضجا مفاجئا يقوم به الشاعر بعد حالة من التأمل، لما وقر في ذهنه ومخيلته من مشاهدات حسية، قد تغيب بعضها ولا يبقى منها إلاّ الإيحاء. ولهذا قال :" الاستعارة بنت الحدس والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيّد بها "[4]، فبعد اطّلاعه على مبحث النقاد القدامى في الاستعارة خرج بنتيجة مفادها: " إنّ الاستعارة موضوع عالجه النقاد القدماء علاجا مُسِفًا، أساء فهم موضوعها ووظيفتها وعلاقتها بالشاعريّة "[5].

إنّ الشعر يحدث عشرات الانفجارات داخل اللغة، فتنكر العلاقات المنطقية بين الكلمات، وتولد المعاني الغريبة الراقية، وهو ما فعل الشاعر المحدِث بخروجه عن التعبير المألوف واللغة القاموسية إلى تعبير الفني المعتمد على اللغة الانزياحية، كما قال

---

[1] المرجع نفسه، ص 196.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] مصطفى ناصيف، نظرية المعنى في النقد العربي، ط:2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981، ص41.

[4] المرجع نفسه، ص 140.

[5] المرجع نفسه، ص03.

أدونيس: "انطلق من أولوية اللغة الشعرية فخلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية ولغة الحياة الشعرية السائدة، هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة"[1].

يعتمد نجاح الصورة على أمرين في رأي **محمد غنيمي هلال:** " أن تحوي بين أجزائها شحنة عاطفية تحرّك وجدان المتلقي، والثاني أن تثير فيه الدافعية للتفكير والإحساس بها"[2].

وقد ظهر تركيز **عبد الفتاح نافع** على هذا الجانب العاطفي في الصورة لا على التناسب المنطقي الرائج في النقد القديم في قوله: "وما الصورة في حقيقة الأمر سوى هذا الأثر الذي يعلق بالنفس فيترك فيها نوعا غامضا من المتعة لا نستطيع تفسيرها أو تعليلها"[3].

ويقول **عبد الرحمان نصرت** في هذا السياق:" وأخطر ما في نقد الشعر أن نظن أنّ الصورة ظل للعالم الخارجي فتظل عيوننا محدّقة في المادة وما الصورة كذلك، فهي تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور، والعلاقة بين المشبه والمشبه به في حقيقتها علاقة معنوية لبست لباسا حسيا"[4].

في حين علّق **محمد شكري عياد** على ما وصل إليه الناقد القديم في مبحث الاستعارة قائلا: " وقلّما يأخذ الحالة النفسية للمتكلم بعين الاعتبار، وهذا راجع للصفة الموضوعية أو اللاّشخصية التي اصطبغت بها البلاغة العربية، ومعلوم أن قيمة الانحراف في علم الأسلوب تنحصر في تعبيره عن الشخصية المنشئة"[5].

---

[1] أدونيس، مقدمة الشعر العربي، ط03، دار العودة، لبنان، 1979، ص45.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط08، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2009، ص81.

[3] عبد الفتاح نافع، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان، ص79.

[4] عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط:02، مكتبة الأقصى، 1982، ص15.

[5] محمد شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ط:03، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1999، ص33.

أمّا **جمال الدين بن الشيخ** فيرى أن الأديب أو الشاعر ينطلق من الواقع إلى الخيال ليعود من جديد إلى الواقع، لأنّه مربوط بهذا الواقع، فيقول " وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال ... حتّى يتّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام"[1].

– مقارنة إحصائية للتشبيهات والاستعارات بين مقطوعة لأمرئ القيس ومقطوعة لأبي نواس:

قال امرئ القيس في معلقته:[2]

مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسّجنجل

كبكر مقاناة البياض بصفرةٍ غذاها نمير الماء غير محلل

تصد وتبدي عن أسيلٍ وتتّقي بناظرة من وحش وجرة مطفل

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نصته ولا بمعطّل

وفرع يغشى المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل

غدائره مستشزرات إلى العلا تضلّ المداري في مثنى ومرسل

وكشحٍ لطيف كالجديل مخصّرٍ وساقٍ كأنبوب السّقيّ المذلّل

وتعطو برخص غير شئن كأنّه أساريع ظبي أو مساويك إسحل

تضيء الظلام بالعشاء كأنّها منارة ممسى راهب متبتّل

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى، لم تنتطق عن تفضّل

---

[1] **جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أرواغ، ط01، دار توبقال: للنشر، الدار البيضاء. المغرب، 1996.**

[2] **ديوان امرئ القيس، تح الشيخ بن أبي شيت، وزارة الثقافة الوطنية(الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، الطباعة الشعبية للجيش، 2007، ص74.**

حفل النص بحشد هائل من التشبيهات، وصف من خلالها امرؤ القيس محبوبته وصفا دقيقا فهي لطيفة الخصر، ضامرة البطن، غير مسترخية اللحم، بيضاء تتوهج كمرآة صقيلة أو بيضة نعام بكر تشوبها صفرة، درّة استخرجت من ماء عذب صاف تتيه عليه بجمالها، وتصدّ عنه إدلالا بنفسها، فيظهر خدّها الأسيل وتنظر إليه بعين كلّها عطف ورقّة كأنّها عين ظبية تحنو على ولدها، وجيدها غاية في الحسن تزينه الحلي، ويزداد جمالا إذا مدّته، أما شعرها فطويل يتدلى على ظهرها فيزينه بسواده، والتفافه وكثافته كأنّه قنو النخلة المتداخل ذو مرفوعات إلى الأعلى يتلاشى فيه خصل مثناة ومرسلة وساقها ممتلئة بيضاء، منعمة مترفه تقوم الإماء على خدمتها، يفوح العطر من فراشها، أصابعها ليّنة ناعمة لاغلظ ولاخشونة فيها كأنّها الأساريع أو مساويك شجر الإسحل، ووجهها أبيض مشرق يبدّد الظلام من حولها، وينير كأنّه مصباح راهب متبتل، وقد استلهم الشاعر تشبيهاته من محاكاته للعالم الخارجي(معطيات بيئته)حتى بدا كمصوّر فوتوغرافي لما يحيط به.

التشبيهات الواردة في النص: ترائبها مصقولة كالسّجنجل، كبكر مقاناة البياض بصفرة، وجيد كجيد الرئم، وفرع...كقنو النخلة المتعثكل، وكشح لطيف كالجديل، وساق كأنبوب السّقيّ المذلّل، وتعطو برخص غير شيء كأنّه أساريع ظبي أو مساويك إسحل، تضيء الظلام بالعشاء كأنّها منارة ممسى .

قال أبو نواس: [1]

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها	بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا
قصّرت بالرّاح فاحذر أن تسمّعها	فيحلف الكرم أن لا يحمل العنبا
إنّي بذلت لها لمّا بصرت بها	صاعا من الدّر والياقوت ما ثقبا

[1] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة الوطنية (الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، الطباعة الشعبية للجيش، 2007، ص42.**

فاستوحشت وبكت في الدّن قائلة يا أم ويحك أخشى النّار واللّهبا

فقلت لا تحذريه عندنا أبدا قالت ولا الشّمس، قلت الحرّ قد ذهبا

قالت فمن خاطبي هذا؟ قلت أنا قالت فبعلي؟ قلت الماء إن عذبا

قالت لقاحي؟ فقلت الثلج أبرده قالت فبيتي؟ فما استحسن الخشبا

قلت القناني والأقداح ولّدها فرعون، قالت لقد هيّجت لي طربا

لا تمكّنني من العربيد يشريني ولا اللّئيم الذي إن شمّني قطبا

ولا أراذل إلاّ من يوقّرني من السّقاة ولكن اسقني العربا

في هذا النص يشخص **أبو نواس** الخمرة عروسا مخطوبة، تتحدث عن نفسها وتفصح عمّا يدور في داخلها، فيجعلها قادرة على النطق فتضع شروطا لخاطبها إنّها عروس غير عادية تجتهد في وضع الشروط والقيود غير حاذرة من إعراض الخاطبين عنها فهؤلاء الخاطبون يقدّرونها حقّ تقدير وعلى رأسهم الشاعر الذي تقدّم لخطبتها وإغرائها ببذله فيها الدّرّ والياقوت، ويضمن لها عدم رؤية النّار واللّهب لأنها تخافهما ويطمئنها بتوفير الماء والثلج والأقداح والقناني الثمينة التي تليق بمقامها فطربت لذلك وابتهجت.

وبهذا يكون **أبو نواس** قد أبحر في عالم الخيال ووهب الحياة للخمرة، فأصبحت تتصرف كالبشر، وهو ما يفسر هيمنة الصورة الاستعارية على القصيدة، وهي يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها، احذر أن تسمّعها، فيحلف الكرم أن لايحمل العنبا، فاستوحشت وبكت، قائلة يا أم ويحك، أخشى النّار واللّهب، فقلت لا تحذريه، قالت ولا الشمس؟، قالت فمن خاطبني هذا؟، قالت فبعلي؟، قالت لقاحي؟، قالت فبيتي؟، فما استحسن الخشبا، إلّا من يوقرني من السّقاة .

مظاهر الخرق الأسلوبي في استعارات أبي نواس من منظور الأسلوبية الانزياحية

- **الانزياح والمفاهيم الحافة به:**

الانزياح لغة: وردت لفظة " زيح في لسان العرب بمعنى زاح الشيء يزيح زيحا وزيوحا وانزاح ذهب وتباعد وأزاحه غيّره والزّيح ذهاب الشيء"[1].

وجاءت مادة زيح في مقاييس اللغة **لابن فارس** " بمعنى زيح وهو زوال الشيء وتنحيه".[2]

اصطلاحا: الانزياح هو الخروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر فهو: " الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم "[3]وقد يكون دون قصد منه غير أنه في كلتا الحالتين يخدم النص بشكل أو بآخر وبدرجات متفاوتة، ثم إن الانزياح ما هو " إلا استعمال المبدع للغة وتراكيب وصور استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب واسر"[4] إذ يسمح لهذا المبدع بمراوغه اللغة والانزياح عن قوانينها المعيارية التي تحاول ضبط الخروج عن الاستعمال المألوف من اللغة ويرى **يوسف أبو العدوس** أن الانزياح " إمّا الخروج عن الاستعمال المألوف من اللغة، وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه"[5] فيكون الانزياح في كلتا الحالتين كسر لمعيار معين ينتج عنه قيمة لغوية وجمالية.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج:4، ط:04، دار صادر، بيروت، لبنان، ص:86.

[2] احمد ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص:39.

[3] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة، الأردن 2007، ص7.

[4] أحمد محمد ويس، الانزياح من المنظور الدراسة الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص07.

[5] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص:180.

وعلى هذا الأساس قسم الأسلوبيون اللغة إلى مستويين " المستوى المثالي في الأداء العادي والمستوى الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها"[1] وبعبارة أخرى المستوى الإبداعي هو المستوى الفني الخاص بأهل البلاغة، كما يقول **عبد الحكيم راضي** " فهذه الأخيرة تقف عند الصورة الفعلية للكلام، ولا ترفض ما فيه من نقص أو انحراف، بل تحاول استغلاله من زاوية فنيّة، بينما يحاول النحو أن يقدم صورة مثالية كاملة للغة ".[2]

بينما يرى **حسن ناظم** أن " الانزياح يبحث في لغة جميع الشعراء عن العنصر الثابت رغم اختلاف لغتهم، وهو يرتبط بثنائية القاعدة والعدول التي انبثقت من البلاغة القديمة، والتي تبنّتها الأسلوبية فيما بعد".[3]

ومن خلال هذه المفاهيم المختلفة للانزياح، يمكننا اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة " فكلما تحقق قدر اكبر من الخرق للمعايير اللغوية العادية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب، كلما اقتربت اللغة من جوهر الشاعرية"[4].

كما يرى **محمد الهادي بوطارن** أن " الانزياح يرتبط بعلم الأسلوب ويعني الخروج عن أصول اللغة وإعطاء الكلمات أبعاد دلالية لا متوقعة"[5] ويعتبره **ربابعة** " عنصرا مميز للغة الشعرية يمنحها خصوصياتها وتوجهها".[6]

فالانزياح له تأثيرات فنية جمالية وبعد إيحائي بديع على المتلقي، وهو جوهر الإبداع إذ يخرق المألوف ويتجاوزه نحو اللامتوقع، وقد أجمع على ذلك النقاد عربا وغربا فهذا **كوهن**

---

[1] **محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط:01، مصر، 1994، ص 268.**

[2] **عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ص:191.**

[3] **حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ط:03، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص:117.**

[4] **ابراهيم بن منظور التركي، العدول في البنية التركيبية، مجلة أم القرى، العدد:40، 1999، ص7**

[5] **محمد الهادي بوطارن، المصطلحات اللسانية والبلاغية، ط:01، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008، ص:156**

[6] **موسى سامح ربابعة، الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط:01، دار الكندي، الأردن، 2003، ص:43**

يقول:" الصورة البلاغية كلها إنّما تعمل بخرقها الدائم لسنن اللغة"[1] ويرى **ليو سبيتزر** أنه "انحراف فردي بالقياس إلى القاعدة"[2] ويتفق معه **بيير كيرو** "الانزياح يعرف كميا بالقياس إلى المعيار"[3].

وللانزياح مصطلحات حافة به يرجع ظهورها وتعددها إلى المورث البلاغي النقدي القديم والترجمات المختلفة لهذا المصطلح. وقد أورد **عبد السلام المسدي** في كتابه الأسلوبية والأسلوب من تلك المصطلحات: " الانزياح – التجاوز – الانحراف – اختلال – الإطاحة – المخالفة – الشناعة – الانتهاك – خرق السنن – اللحن – العصيان – التحريف " في حين يرجّح **حمادي صمود** مصطلح **العدول** الذي انتشر في التراث النقدي العربي وفضّل **صلاح فضل** مصطلح **الانحراف** الذي ورد في كثير من تأليفاته، أما بقيه المصطلحات السابق ذكرها فلا ترقى إلى مستوى هذه الثلاثة (الانزياح – العدول – الانحراف) مع أنها قريبة من المفهوم.

- **مستويات الانزياح:**

تقوم معظم مباحث البلاغة على أساس الانزياح بمعناه الواسع، فالاستعارة مثلا والكناية ... ما هي إلا انزياحات، لأنها جاءت على غير المعاني التي وضعت لها أصلا " إنّ حقيقة اللّذة الحاصلة من جرّاء التعبير بالصّورة تكمن فيما يتيحه الانزياح من إمكانيات تجاوز الحواجز النمطية"[4] ومن هنا تحسن المقارنة التي تفصح عن أهمية الصورة في النص الأدبي عموما وما يتضمنه من قيم تحيل على آلية الخيال الذي يغفل حواجز المألوف، ويسعف بذلك الأديب عندما يودّ أن يعبر إلى ما وراء المسلمات اللغوية

[1] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تح: محمد الولي، ط:01، دار توبقال، المغرب، 1986، ص:06**

[2] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:16**

[3] **جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:16**

[4] **رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979، ص159**

النمطية، ويتجاوز حدود العقلانية التي تزعم أنها تبرز من خلال تحليل مبسط لمكونات الاستعارة، والتشبيه، والكناية....

كما أنّ هناك انزياحات تتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظر والتركيب مثل الاختلاف في تركيب الكلمات والتقديم والتأخير... وهناك من الانزياحات ما له علاقة بالوزن والقافية والإيقاع عموما، وهذا ما جعل **يوسف أبو العدوس** يقول:" إن كثيرا من الباحثين قد تحدث عن أنواع الانزياح حتى أوصلها إلى خمسة عشر انزياحا، ولكن المشهور منها هذه الأنواع الثلاثة: الانزياح الدلالي" الاستبدالي" – التركيبي – الإيقاعي"[1]

المستوى الاستبدالي (الدلالي):

إذا تحدثنا عن المستوى الدلالي فإننا نتحدث عن الصورة البيانية عامة والاستعارة بوجه خاص لأنّها تعدّ الجوهر الذي لا قائمة للشعرية بدونه فهي تمكّن المبدع من الإبحار في عالم الخيال.

المستوى التركيبي:

إن التركيب عنصر مهم في مبحث الخصائص الأسلوبية لدراسة الجملة وعناصرها مثلا المبتدأ والخبر، الفعل والفاعل، الصفة والموصوف... من خلال التقديم والتأخير، التذكير والتأنيث وبحث البنية العميقة باستخدام النحو لمعرفة التحولات والصياغات الجديدة التي يوجدها الانزياح بخرق هذا الترتيب وإشاعة فوضى منظّمة بين أجزائه.

المستوى الإيقاعي:

يدخل ضمن هذا المستوى كل من الإيقاع والوزن والقافية والصوت فيكون الانزياح عن القاعدة المتمثلة في الصورة العروضية الصحيحة التي نصّ عليها العروضيون وذلك

[1] **يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط:01، دار المسيرة، الأردن، 2007، ص: 187.**

باللجوء إلى الصورة العروضية المزاحة (كالشعر الحر مثلا)، ويشكل هذا الإيقاع موسيقى فنية للشعر وهي ليست مجرد حِلية تضاف إليه وإنما هي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وتعبيرا عن كل ما هو عميق وخفي.

الانزياحات الاستعارية النواسية (الوفرة- والفاعلية التخييلية):

لقد تجسد الانزياح في الشعر النواسي تجسدا لافتا، إذ مثلته كثرة الصور الاستعارية، وما تميزت به من قوه الفاعلية التخييلية فيها، وجاءت بذلك مدشنة عهدا جديدا للاستعارة عامة، والاستعارة التشخيصية خاصة، فنحت باتجاه البعد عن قوانين التشبيه، وما كان يتوخاه من تحقيق شرط وضوح المعنى الأثير عند النقاد الكلاسيكيين أمثال **ابن طباطبا، قدامة، الحاتمي، الآمدي...** الذين قالوا بمركزية التشبيه وهامشيه الاستعارة، حيث غدا معلما بيانيا انطلق منه البلاغيون لفهم طبيعة الاستعارة، فلا يكاد يخلو حديث عن الاستعارة من استدعائه – فلامسوا بذلك مفهوم الفاعلية التخييلية ملامسة خفيفة – فما كان أحد يتقبلها ويخلع عليها صفة الشرعية، إلا إذا تيقّن أن مخرجها مخرج التشبيه، لما يربط بين أطرافه من تناسب منطقي صارم، لأن الشعر عندهم صناعة حضور العقل، فيها واجب مقدس ولهذا كان نفورهم من الاستعارة واضحا، كونها تلغي الفوارق والتمايز بين المشبه والمشبه به، وما تقبلوه من استعارات، حتى ولو كانت من صنع الجاهليين، تقبلوه على مضض، كقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل[1]

وقول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كلّ تميمة لا تنفع[2]

[1] **ديوان امرىء القيس، شح: محمد الإسكندراني ونهاد رزوق، دار الكتاب العربي، بيروت. لبنان، 2006، ص:31.**

[2] **أبي ذؤيب الهذلي، الديوان، تح: أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، مصر،2014، ص123**

مع اشتراط وجود تقارب وتناسب منطقي بين المشبه والمشبه به المحذوف في الصورة الاستعارية المستوحاة غالبا من محاكاة الطبيعة بشكل دائم، ورفضوا أي خروج عن مألوف العرب وعدّوه خرقا للسنن المعهودة. وهو ما جعلهم يثورون على **أبي تمام** لخروجه عن عمود الشعر، وقد تعامل هذا الأخير بذكاء مع موقفهم، من ذلك ردّه على من قدّم له كأسا يسأله شيئا من ماء الملام، بقوله: أعطيني ريشة من جناح الذل، أسقيك كأسا من ماء الملام، مما يدل على أنه وجد في النص القرآني آفاقا جديدة غير الشعر الجاهلي، وملاذا ومخرجا عن الأطر الضيّقة التي حدّدها نقاد عصره، في حين آمن النقاد المعاصرون أمثال **جابر عصفور**، **مصطفى ناصف**... بفاعلية الخيال الذي يجمع بين المتنافرات والمتضادات ويقرّب البعيد ويبعد القريب، فيسعى الشاعر إلى خلق عالم غرائبي يهيمن عليه الخيال، ويخرج به عن المألوف، فينتهك قانون اللغة المعيارية، وهو ما حملته الصورة الاستعارية على عاتقها، فكانت متنفسا يعبر فيه الشاعر عمّا يختلجه خارج حدود المنطق، وقد جسدت الاستعارات النواسية كل ذلك، فألقت على كتفيها نسيج القدماء، وأفرغته من شحنته القديمة، وغمرته شحنا جديدة خالصة الجدة كقوله مثلا:

يبكي فيذري الدرّ من النرجس ويلطم الورد بالعنّاب[1]

فقد شبه أبو نواس الدمع بالدر، والعين بالنرجس، والخد بالورد، والأنامل بالعناب، فحذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

ناهيك عن الاستعارات المكنية الوفيرة التي شخّصت الموجودات، وبثّت فيها الحياة موحية بالخيال النواسي الواسع، كقوله:

ويمتحن القلوب بمقلتيه فينكشف البريء من المريب[2]

[1] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص53.**

[2] **المرجع نفسه، ص: 60.**

حيث شخص القلب في صفة إنسان يُمتحن، فحذف المشبه به، وترك قرينة دالة عليه، وهي يُمتحن على سبيل الاستعارة المكنية:

أبى الوفاء بما من وأسلمني لكل معجلة عن موقت الأجل[1]

إذ شبه الشاعر الوفاء وهو أمر معنوي بالإنسان الذي يرفض، وحذف المشبه به، وترك قرينة دالة عليه، وهي يأبى على سبيل الاستعارة المكنية.

والمنايا آكلات شاربات للأنام[2]

شبه المنايا بالكائن الحي (إنسان، أو حيوان) يأكل، ويشرب وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وفي قوله:

لساني وقلبي يكتمان هواكم ولكن دمعي بالهوى يتكلم[3]

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا[4]

فما جازه جود ولا حلّ دونه ولكن يسير الجود حيث يصير[5]

تتيه الشمس والقمر المنير إذا قلنا كأنكما الأمير[6]

تضحك الدنيا إلى ملك قام بالأحكام والسنن[7]

فقد شبه الشاعر الدّمع، القهوة، الجود، الشمس، القمر، والدنيا بالإنسان على وجه التشخيص، فبث فيها الحياة، وهو ما ينم عن سعة خياله، وحذف المشبه به محتفظا بقرائن دالة عليه (يتكلم- خاطب- يسير- تتيه- تضحك) على سبيل الاستعارة المكنية.

---

[1] المرجع نفسه، ص507.

[2] المرجع نفسه، ص: 587.

[3] المرجع نفسه، ص: 574.

[4] المرجع نفسه، ص: 42.

[5] المرجع نفسه، ص: 328.

[6] المرجع نفسه، ص: 305.

[7] المرجع نفسه، ص: 646.

تحليل ظواهر انزياحية أخرى في شعر أبي نواس:

1. الكناية:

قال أبو نواس في وصف من يشرب الخمرة:

وفتية كمصابيح الدّجى عزر شمّ الأنوف من الصّيد المصاليت[1]

"شمّ الأنوف" كناية عن علو القدر ورفعة المكانة، ففي هدا انزياح لأن العلو والرفعة والشرف صفات تستند إلى ذوي المعالي، وليس إلى شاربي الخمر. في هذه الكناية دلالة واضحة على إعلاء أبي نواس من شأن شاربي الخمر، حيث يضفي عليهم كثيرا من مظاهر الحسن.

وقوله في وصف الخمر:

صفراء لاتنزل الأحزان ساحتها لو مسّها حجر مسّته سرّاء[2]

لجأ أبو نواس إلى الكناية عن الخمر باللون، وذلك لأن الألوان ليست خالية من الدلالات الجمالية وتعبيرية وأحيانا رمزية، بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها وليست لتنميق الكلام فحسب.

واللون الأصفر له دلالات متعددة، فهو من الألوان الأساسية، وهو لون دافئ يحمل معاني قوية التأثير، ويدل على القوة والبريق لاقترانه بلون الشمس.

2. التشبيه:

من تشبيهات أبي نواس:

تشبيهه الخمر بضياء الشمس بقوله:

---

[1] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص95.**

[2] **المرجع نفسه، ص11.**

فأقبلت كضياء الشمس نازعة في الكأس من بين دامي الخمر منكوت[1]

انزاحت الخمر من معناها الحقيقي، وهو المادة الخبيثة التي تذهب العقل، وتسبب الضرر إلى معنى آخر؛ وهو جلب النفع الذي ينتج عن ضياء الشمس.

ونجد تشبيها تمثيليا في قوله:

كأنها بزلال المزن إذ مزجت شباك درّ على ديباج الياقوت[2]

حيث انزاح البيت عن معناه الحقيقي؛ وهو هيئة الخمر في حالة امتزاجها بماء السحب إلى معنى آخر؛ وهو هيئة الدّر المنتظم على الثوب.

وقال في موضع آخر في قصيدة "ندامى بينهم نسب":

الورد يضحك والأوتار تصطخب والناي يندب أحيانا وينتحب

في هذه الصورة وردت ثلاث استعارات "يضحك، تصطخب، يندب"، ففي الاستعارة الأولى "الورد يضحك" شبه الشاعر "الورد" بالإنسان فذكر المشبه "الورد" وحذف المشبه به "الإنسان" وأبقى على صفة من صفاته "يضحك" على سبيل الاستعارة المكنية، أما في الاستعارة الثانية "الأوتار تصطخب" شبه الشاعر "الأوتار" بالأسنان، وذلك لأن الأوتار تشبه في اصطفافها الأسنان، فذكر المشبه "الأوتار" وحذف المشبه به "الأسنان" وأبقى على شيء من لوازمه الفعل "تصطخب" على سبيل الاستعارة المكنية.

في الصورة الثالثة شبه الشاعر "الناي" بالإنسان فذكر المشبه "الناي" وحذف المشبه به "الإنسان"، وأبقى على صفة من صفاته هي الفعل "يندب" على سبيل الاستعارة المكنية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات "الضحك للورد" و"الاصطخاب

[1] **المرجع نفسه، ص96.**

[2] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص97.**

للأسنان" و"الندوب للناي"، فهي استعارات مكنية تبعية لأن اللفظ المستعار في كل الصور الاستعارية ورد فعلا.[1]

3. الاستعارة التصريحية:

قال أبو نواس في قصيدة "نفسي فداؤك" قالها يمدح الرشيد:

وبضاعة الشعراء إن نفقتها نفقت وإن أكسدتها لم تنفق

هنا شبه قصائد الشعراء بالبضاعة، حيث حذف المشبه "القصائد" وصرح بالمشبه به "بضاعة الشعراء" على سبيل الاستعارة التصريحية، والمقصود أن المدائح لا تصلح إلا للرشيد لأنه يستحقها، وإن كانت القصائد ليست في المقام فمصيرها الكساد والبوار.[2]

وقال في زمن القرود يهجو جعفر بن قاطبة البرمكي:

هذا زمان القرود فاخضع وكن لهم سامعا مطيعا.

في هذه الصورة شبه الزمان الذي يحكمه جعفر بن قاطبة البرمكي بـ"زمان القرود" فحذف المشبه به "الزمان" وصرح بالمشبه به "زمان القرود" على سبيل الاستعارة التصريحية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات السيطرة للزمان الذي يعيش فيه الشاعر، والمعنى أنه يعيش في زمن رديء يحكم فيه قوم يقلدون أسيادهم كالقرود.[3]

4. الاستعارة المكنية:

قال أبو نواس في قصيدة "خطبنا إلى الدهقان بعض بناته":

شجاني وأبلاني من أهوى وألبسني ثوبا من الضّر والبلوى

---

[1] **المرجع نفسه، ص102.**

[2] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص28.**

[3] **، المرجع نفسه، ص12.**

في هذه الصورة شبه الشاعر "الضّر" باللباس فذكر المشبه "الضّر" وحذف المشبه به "اللباس" وأبقى على شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

قال الشاعر في قصيدة "جناية القلوب والعيون":

إنّ القلوب مع العيون إذا جنت جاءت بلهيبها على الأجساد

هنا شبه أبو نواس "العيون" و"القلوب" بالإنسان المجرم، فذكر المشبه " العيون" و"القلوب" وحذف المشبه به "الإنسان المجرم" وأبقى على صفة من صفاته "جنت" على سبيل الاستعارة المكنية، وأراد بهذه الصورة أن القلوب رهن العيون، فإذا اقترفت جريمة جاءت هذه الأخيرة على كامل الجسد فيروح كله ضحيتها.[1]

المفاتيح الأسلوبية الاستعارية لنماذج من شعر أبي نواس "منظور الأسلوبية التعبيرية"

- أسلوبية سبيتزر حسب بييرغيرو:

ليو سبيتزر هو أول من صمم بتأثير مباشر من كارل فوسلر نقدا مبنيا على السمات الأسلوبية للعمل وكان ذلك في بداية القرن العشرين، "فسبيتزر* نفذ نشاطه في ميادين عدة وخاصة في ميدان علم الدلالة، لكنّه معروف كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية".[2]

رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، فأقام بذلك في مركز العمل، وبحث عن المفاتيح في أصالة الشكل اللساني أو لنقل في الأسلوب، إن أفكاره دون أن تكون جديدة، تعبر عن نفسها بحرارة وحزم، وترجمت في عمل أصيل جدا فأحدثت انقلابا

---

[1] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص105

*** ليو سبيزر، نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص، عاش بين سنتي (1887-1960) وهو من علماء اللسانيات ونقاد الأدب**

[2]- بير غيرو، الأسلوبية، تر:منذر عياشي، ط:1، مركز النماء الحضاري، حلب. سوريا ص 76.

في تاريخ اللسانيات والنقد الجامعي، في وقتها في لحظة كان فيها النقد الوصفي يسير في طريق مسدود وحمل هذه الأفكار تيار مضاد للعقلية، يذهب من برغسون إلى كروس مرورا بفرويد وبكل الآداب والفنون الحديثة.

وقد حدد سبيتزر منهجه في النقاط التالية:

1- النقد ملازم للعمل – أريد أن أكرّر أنه على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطه انطلاق – لا أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل وأما النقد عليه أن يبقى ملازما للعمل الفني كي يأخذ أصنافه الخاصة.

2- إنّ كلّ عمل يشكل وحدة كاملة وفي المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكّل التلاحم الداخلي للعمل (الجذر الروحي) إن فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي واللغة والعقدة..... ليست إلا كواكب تابعة له.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل فالجزء إذا رُصد بعناية فإنّه سيمنحنا **مفتاح العمل**.

4- إنّنا ندخل العمل حدسا ولكن الملاحظات والاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس وندخله أيضا ذهابا من مركز العمل إلى محيطه.

5- هناك مخرج مشترك لجميع الأعمال في عصر واحد أو في بلد واحد وإنّ فكر الكاتب يعكس فكر أمته.

6- إنّ الدراسة الأسلوبية تتخذ إحدى السّمات اللغوية نقطة انطلاق لها كما يمكن الانطلاق من أيّة سمّة أخرى للعمل.

7- إنّ السّمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، وهي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

8- إن كل شرح للنص وكل دراسة فقهيه له، يجب أن تنطلق من نقد الجماليات وذلك بتحمل مسؤولية دراسة الكمال في العمل مع إرادة تامة في التعاطف معه.

وقد قامت حول الأسلوبية المثالية التي حدّدها سبيتزر مدرسة حقيقية، وأثارت باسم الأسلوبية الجديدة أو الأسلوبية النقدية عددا كبيرا من البحوث والدراسات خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

- **أسلوبية سبيتزر حسب صلاح فضل:**

قام سبيتزر بدراسات أسلوبية متعلقة بالحقول الدلالية، وتاريخ الكلمات، والبحوث المنصبّة على دراسة الأسلوب الفردي ويولي عناية كبرى لدراسة الأعمال الأدبية في بنيتها ودلالتها الخالصة ويقصر على ذلك كلّ جهده، فكان منهج سبيتزر أشد المناهج الأسلوبية اكتمالا، وقد حظي بعناية بالغة من النقد والتأييد ويمكن تلخيص أهم معالمه في الخطوات التالية:

1- ينبثق النقد من العمل ذاته، فعلم الأسلوب ينبغي أن يتخذ العمل الفني المحدّد منطلقا له ولا يتّكئ على وجهة نظر مسبقة أو فكرة خارجية.

2- يمثل كل عمل أدبي وحدة كلية شاملة، يقع في مركزها روح مبدعها وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها الداخلي.

3- ينبغي لكل ملمح تفصيلي أن يسمح بالنّفاذ إلى مركز العمل الأدبي، باعتبار هذا العمل كلا يدخل الملمح في تكوينه المتكامل.

4- يتم النفاذ إلى العمل من خلال الحدس الخاضع للتّحقيق بالملاحظات والاستنتاجات من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط.

5- هذه الدراسة الأسلوبية تتّخذ من اللغة منطلقا لها وبوسعها أن تتّخذ بديلا لها أية خاصية أخرى ملائمة للعمل الأدبي.

6- لابد لعلم الأسلوب أن يكون نقدا متعاطفا، فالعمل الأدبي ككل ينبغي إعادة التقاطه من داخله وفي شموليته، مما يقتضي تعاطفا معه ومع مبدعه

وبالرغم من الصبغة الانطباعية التي أُخذت على سبيتزر، وعلى المثالية الألمانية بأكملها ونزعتها إلى الرؤية الشاملة للأعمال، من خلال التركيز على ملمح رئيسي قد يخطئ في استقطاب خواصها، فإنّه لا بد من الاعتراف بأنها كانت أهم محاولة جادّة مبكّرة لربط علم اللغة بتاريخ الأدب، وهو مبدأ جوهري في علم الأسلوب الحديث، كما أن سبيتزر ورفاقه قد أعطوا دفعة قوية مشجّعة للدراسات الأسلوبية".[1]

ويعد ليو سبيتزر أهم مؤسس للأسلوبية النفسية وإليه تشير أغلب الدراسات الغربية والعربية التي حاولت رصد تاريخ الأسلوبية واتجاهاتها، وقد استعان سبيتزر بالدلالة التاريخية ليستقي منها معلومات تسهم في إثارة بعض البؤر المظلمة في النص، لأنّ الكلمة عنده في السياق الأدبي قد تأخذ دلالة معينة في النص، وقد تتعدّد دلالتها بحسب السياق"[2].

ويمكن تلخيص أسس الأسلوبية النفسية عند سبيتزر، حسب موسى سامح ربابعة، في نقاط خمس[3] هي :

- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.
- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي.

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط:1، دار الشروق، القاهرة. مصر، 1998، ص71.
[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، 1997، ص73.
[3] ينظر موسى سامح ربابعة، الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003، ص11.

– السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي.

إن هذه الأسس الخمسة تكشف لنا أهمية منهجه من الناحية التطبيقية فقد كان هذا الرجل "ممارسا أكثر منه منظرا وهو بذلك عالم أسلوبية في الصميم"[1].

– **المفاتيح الأسلوبية:**

لئن كان الشاعر الكبير يتيح لقارئه على المستوى الإبداعي أن ينفتح على عوالم وجدانية خصبة وثرية فإنّه يتيح له على المستوى النقدي أن يمسك بمفتاح عملية الإبداع لديه، ذلك أنّ الشاعر الكبير غالبا ما ينطلق من رؤية واضحة ومحدّدة للحياة والكون، وهو يعبّر عن هذه الرؤية في ذات الوقت بأدوات لها نفس درجة الوضوح والتحديد، وهذا هو ما يتيح للنّاقد أن يلتقط مفتاح الشاعر من قاع بئر الإبداع.

على عكس الشعر الذي تغيم رؤيته الشعرية وتضطرب أدواته، فيصعب بل يستحيل أن نمسك **بمفاتيحه**، والسبب واضح وأنّه ليس ثمّة مفتاح أساسا.

الشاعر الذي تبهت بصمته، تتبدّد شخصيّته ويمكن أن يكون صاحب إنتاج غزير ومتنوّع، لكنّه يفتقد انسجام الرؤية وتناغم الأدوات، أمّا الناقد فسيجد نفسه في هذه الحالة مضطرا إلى تقسيم عالم هذا الشاعر إلى مجموعة عوالم لا تربطها رابطة، بل قد تكون عوامل متضادة ومتنافرة ينكر بعضها بعضا، وكأنّ كلا منها ينطلق من بؤرة وجدانية لا يربطها بغيرها من البؤرات القريبة إلا رابطة الجوار فقط، هنا يبدو الشاعر مبعثرا ويبدو إنتاجه كما لو كان إنتاج مجموعة شعراء ومن ثمّ تصبح محاولة اكتشاف سرّه أو القبض على **مفتاحه** محكوما عليها بالفشل أمّا الشاعر الكبير فإنّ عالمه يتكثّف مهما اتسّع وهذا

[1] **جورج موليني، الاسلوبية، تر: بسام بركة، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. لبنان، 2006، ص74.**

التكثيف يسهّل عمليه حصره وتحديد هويته، ممّا يفضي في النهاية إلى الإمساك **بمفتاحه.**

نقصد بالمفتاح: العامل الحاسم في تحديد الرؤية، أو المحور الأساس الذي تنبع منه التجارب الإبداعية بشكل عام، بحيث تظل هذه التجارب في شتى تجلياتها تدور في فلك هذا المحور، منجذبة إليه لا تخرج عن مداره، وبهذا الصّدد يقول **زكي نجيب محمود:** إنك إذا ما تناولت بالدرس أديبا ما فإنّما تصل إلى مفتاح أدبه لو انك وقعت على الكلمة التي لا تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها".[1] ولا بد لهذا الأديب شاعرا أو ناثرا، أن تتبلور شخصيته، وتحدّد سماته، وتتضح ملامحه، مثل: **عنترة بن شداد** الذي تبين أن مفتاحه اللافت واستخدامه لضمير المتكلم "أنا"، **وعمر بن كلثوم** الذي تمثل مفتاحه في الارتكاز على ضمير المتكلمين "نحن"، **وأبو العلاء المعري** لوحظ أن مفتاحه هو التسوية بين الأشياء(سيان، سواء، يساوي، يماثل، يقارب)، **وصلاح عبد الصبور** الذي اتضح أن مفتاحه يكمن في المفارقة بين الماضي والحاضر... وغير هؤلاء كثير، وربّما تكون قامة بعضهم أطول، كأبي **نواس** ذلك الجدول الطروب الذي حكّم ذوق العصر، وجسده في شكل لغوي جديد، وكان مفتاحه: **الارتكاز شبه الدائم على صيغتي الأمر والنهي**، بحيث يمكن القول إنهما معا يمثلان " تيمة أساسية في لغة الشاعر الفنية

– المفاتيح الأسلوبية عند أبي نواس: "صيغ الأمر والنهي"

ينطوي إبداع كل شاعر أصيل بالضرورة، على سرّ أو على ما يسمّى **بالكلمة المفتاح**، وقد تتمثل هذه الكلمة في صيغة لغوية يستخدمها الشاعر استخداما متميزا، وبصورة تفوق استخدام تراكيب اللغة وصيغها الأخرى، ومن المؤكد أن مثل هذا اللون من الاستخدام الخاص يرتبط بإدراك الشاعر، أو إحساسه بملاءمة هذه الصيغة لنقل موقفه، وتجسيم رؤيته أكثر من غيرها من صيغ اللغة وتراكيبها، وتكون بمثابة الصيغة المحورية

[1] **زكي محمود نجيب، في فلسفة النقد، ط01، دار الشروق، بيروت، 1979، ص06.**

التي تستقطب بقيّة الصيغ في مجالها. يقول **أحمد عبد الحي:** "أتصوّر أن المدخل الصحيح إلى عالم أيّ شاعر هو البدء بمعرفة **الكلمة المفتاح** لديه، وليس هذا بالأمر اليسير، إذ يقتضي بالإضافة إلى بصيرة نقدية، قراءة العمل الإبداعي بالطول والعرض وبالعمق والارتفاع، ومعايشة هذا الإبداع والاندماج فيه "[1] ويؤكد هذا **صلاح فضل** في قوله: "مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي ويقتضي هذا أن يكون **للملمح** نسبة ورود عالية في النّص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته".[2]

إن إصرار أبي نواس على استعمال صيغ الأمر والنهي في شعره، لأمر يلفت الانتباه، ويُمكّن من بيان وظيفة هذه الصيغ في القصيدة النواسية، لما لها من دلالات عميقة، فهي تيمة بارزة ومركز ثقل للنّص النّواسي، والأمثلة على ذلك كثيرة؛ منها ما ورد في قصيده **ساق وخمر**ة والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاث وحدات الأولى تشمل الأبيات(01-06)وهي تعكس موقف الشاعر من الطلل والثانية (7-16) وهي تعكس موقفه من الخمرة وعالمها والثالثة(17-21) تعكس موقفه من العاذلة.

أول ما يلاحظ على الوحدة الأولى هو التوازن القائم في البيت الأول على مستوى الإيقاع الصوتي بين الجنوب والخطوب، ثم على المستوى الدلالي حين تصبح كل من الجنوب والخطوب أداة هدم، ولئن كانت الجنوب أحد عناصر الهدم، فإنّ الخطوب تجمع في طياتها كل هذه الوسائل ويصبح الانتقال من الجزئي إلى الكلي مبررا.

تتضمن الأبيات الستة الأولى أربعة أفعال أمر يقع ثلاثة منها في الصدر الأبيات (1-2-5) بينما يدخل الفعل الرابع حشو البيت السادس، كما تتضمن الأبيات صيغتي نهي تقع الأولى في صدر البيت الرابع وتقع الثانية في بداية الشطر الثاني من البيت السادس

[1] أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ط:1، بلنسية للنشر والتوزيع، القاهرة. مصر، 2006، ص81.
[2] صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981، ص210.

يكشف هذا التكثيف الإنشائي عن طبيعة موقف الشاعر الذي ينفي العالم الذي لا يعجبه تمهيدا لتأسيس العالم الذي يعجبه.

يتكرر الفعل "دع" مرتين في هذه الوحدة وفي كل مرة يكون مفعوله مرفوعا ب (ال) "دع الأطلال"، " دع الألبان" والتعريف حدّد الكلمة وحاصرها في إطار ضيّق وهذا يرتبط بما يحمله الشاعر من مشاعر سلبيه إزاء الأشياء.

تتوزع صيغ الوحدة الجزئية الأولى(دع- خلي- لا تأخذ) على مساحة أربعة أبيات(1-4) بينما تتوزع صيغ الوحدة الجزئية الثانية (دع- بل - ولا تحرج) على مساحة بيتين (5-6) أي أن المساحة الأولى ضعف الثانية ودلالة هذا أنّ الشاعر لم يشأ وهو في طور التمهيد لدعوته أن يكثف من صيغ الأمر والنهي وعندما يتم هذا التمهيد يعمل إلى التكثيف حق يسوق ثلاث صيغ في البيتين.

يلاحظ أن صيغة النهي "لا تحرج" تأتي معطوفة على صيغة الأمر قبل دون فاصل كبير ولعل الشاعر قد استشعر الصدمة التي يحدثها الفعل فآثر أن يعطف عليه بصيغة نهي سريعة ومتلاحقة تزيل أثر الحرج الذي يمكن أن يحدث من جرائه.

يأتي البيت السادس خاتمه للوحدة الأولى ويلاحظ انه البيت الوحيد الذي يتضمن صيغه أمر وصيغة نهي، في حين أن الأبيات السابقة له لا يحتوي أي منها على أكثر من صيغة واحدة وهذا يعني أن الشاعر يحرص على أن تكون آخر طلقاته الموجهة إلى الأطلال أكثر **تركيزا** حتى يُسْدِلَ السّتار عليها لينفرج على وحدة ثانية.

في الوحدة الثانية تنتقل هذه الثورة من التعميم إلى التخصيص "دع الألبان" فاللبن هو أحد العناصر التي تدخل في أسلوب العيش الذي ينبذه الشاعر مطوّحا به في ازدراء مغلقا الباب وراءه بعنف ليفتحه للخمرة بعد أن يكون قد أعد لها ما تستحق من مراسيم الاستقبال والحفاوة.

تتضمن الوحدة الثانية عشرة أبيات وهي أطول وحدات ألقصيدة كيف لا والشاعر في ملعبه "**الخمر والغزل**" فَلْتَطُل وقفته إذن حتى يملأ معدته خمرا وعينيه حسنا وجمالا.

من الطريف أن نضع مطلع الوحدة الطللية ومطلع الوحدة الخمرية في سياق واحد لنتأملهما:

دع الأطلال تسفيها **الجنوب** وتبلي عهد جدّتها الخطوب[1]

فأطيب منه صافية **شمول** يطوف بكأسها ساق أديب[2]

نلاحظ أنّ صفة "شمول" التي تعني بأنّ الخمرة معطرة بريح الشمال تحتل موقعها مناظرا لكلمه "الجنوب"، وهنا تتكشف مفارقة ففي حين كانت ريح الجنوب أداة محو للأطلال تظل الشمول بردا وسلاما على الخمرة وفي حين يتوق هو نحو الشمال يدع الأطلال لتذروه الجنوب.

إذا كان الشاعر قد قرّر بأنّ الزوال من نصيب العالم الطللي فإنّه يصوّر بأن الدّوام من نصيب العالم الخمري، يبدو ذلك من خلال لفظة **يطوف** التي توحي بأنّ ثمّة التفافا حول شيء مقدس (الخمرة).

يقابل "تواجد" الصور في الوحدة الثانية الخاصة بالخمر والغزل "خلو" هذه الوحدة من صيغ الأمر والنهي وهذه مفارقة أخرى بين الوحدتين، بل بين العالمين عالم الطلل وعالم الخمر، هنا تصبح صيغ الأمر والنهي من لوازم الطلل لأنّها تأتي جميعا إمّا في سياق نفي **دع، خلّ، لا تأخذ** أو في سياق سخرية **بل** أو في سياق حثٍّ على خرق المألوف و**لا تحرج** أما في السياق الذي يتصالح فيه الشاعر مع العالم، فإنّ هذه الصيغ تختفي ومن هنا كان خلو هذه الوحدة من أي صيغ الأمر والنهي.

[1] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص35.**
[2] **ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة الجزائرية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص36.**

لكن هذه الصيغ تبدأ في الظهور ثانية في الوحدة الثالثة ويكون ظهورها مقترنا بظهور العاذلة في البيت السابع عشرة

أعاذلتي اقصري عن بعض لومي فراجي توبتي عندي يخيب[1]

وكل من يعذل الشاعر أو يلومه ممقوت لأنه يمثل عائقا ضدّ عالم النشوة والشهوة الذي يسعى إليه، لكن الشاعر على يقين بأنّ عاذلته لن تكفّ عن لومه، وهو لهذا يتوجّه إليها بصيغة أمر يختتم بها القصيدة ويقرّر من خلالها أنّه لن يكفّ ولتصنع بنفسها ما شاءت:

غُرِرْتِ بتوبتي ولجَجْتِ فيها **فشقيّ** اليوم جيبك لا أتوب[2]

وهكذا ترتبط **صيغ الأمر** في هذه القصيدة بالعالم الذي ينفيه الشاعر (الطلل) أو العالم الذي يمقته (العاذلة)، بينما تختفي هذه الصيغ من عالمه الأثير (الخمر والغزل)

وعلى هذا النحو يوظف الشاعر صيغة "دع" للإطاحة بكل ما يعوق حركته ويحدّ من حرّيته، يعاونها في ذلك مجموعة من الصيغ خلّ، اترك، ذر..... حيث تقف وراء صيغة دع وبجانبها تؤازرها في تحقيق الهدف.

كثرت في أشعار أبي نواس ظاهرة التفت لها الدارسون في دراستهم للشعر هي **الحوار** الذي يميل إلى استعماله أبو نواس بشكل كبير، ففي قصيدته الحوارية يقول:

قل للعذول بحانة الخمار والشرب عند فصاحة الأوتار

إني قصدت إلى فقه عالم متنسك حبر من الأحبار[3]

لقد بنى هذه القصيدة كلها على الحوار، وكذلك قصيدته التي مطلعها:

نمت إلى الصبح وإبليس لي في كل ما يؤتمني خصم

---

[1] **المرجع نفسه، ص36.**

[2] **المرجع نفسه، ص36.**

[3] **ديوان أبي نواس الحسن بن الهانئ، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، لبنان، د. ت، ص2.**

رأيته في الجو مستعليا ثم هوى يتبعه نجم[1]

أقام أبو نواس حوارا مع إبليس الذي جاذبه أطراف الحوار هو الآخر في مسألة التوبة والعفو، والحوار هنا يبدو تعليميا أكثر من كونه مادة شعرية، فالشعر مبني على الخيال وأبو نواس هنا يعتمد المنطق والإقناع سبيلا للوصول إلى عقل السامع، وهذه واحدة من أهم خواص الحوار في شعره أنه يتخذ سبلا للتعليم، وهنا اختار إبليس الذي ينقل لنا من خلال الحوار معه أمورا تتعلق بالدين والعقيدة.

الحوار في شعر أبي نواس يشكل جانبا مهما من جوانب قصيدته، فهو يجعله مكملا للفكرة المعروضة، وكأنه يجعله شاهدا يقوي الفكرة ويوضح مضمونها، قال:

قال: ابغني المصباح، قلت له: ائتد حسبي وحسبك ضوءها مصباحا

فسكبت منها الزجاجة شربة كانت له حتى الصباح صباحا[2]

هنا حاول أبو نواس أن يبرهن على لمعان الخمرة والضوء المشع منها، فاستعان بشخص خر يحضر معه، وكّأن ما قاله ليس من عنده، وإنما اشترك بعرض شخص آخر.

ولابد في الحوار من ضوابط حتى يؤتي ثماره، وحتى لايقع صاحبه في المحذور، فيفشل في إيصال الفكرة التي يريدها، ونجد في شعر أبي نواس جملة من الضوابط التي تحقق نجاحه في حواره مع الآخرين، أو مع نفسه، تلك الضوابط هي:

-الإعتزاز بالفكرة التي يريد عرضها، وتصديقها بكل ما أوتي من أدوات بيان وشرح، وهو لهذا يبدو لا يقبل الهزيمة والانكسار، ونجد هذا واضحا في قوله:

إذا بكافرة شمطاء قد برزت في زي مختشع لله زميّت

[1] المرجع نفسه، ص200.
[2] المرجع نفسه، ص224.

حلوا بدارك مجتازين فاغتنمي بذل الكرام وقولي كيفما شيت

فقد ظفرت بصفو العيش غانمة كغنم داود من أسلاب جالوت

فاحيى بريحهم في ظل مكرمة حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي

قالت: فعندي الذي تبغون فانتظروا عند الصباح فقلنا بل بها إيتي

هي الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمت شرار كاليواقيت

رمى الملائكة الرّصّاد إذ رجمت في الليل بالنجم مراد العفاريت

فأقبلت كضياء الشمس نازعة في الكأس من بين دامي الخصر منكوت

قلنا لها: كم لها من الدّنّ مذ حبيت قالت: قد اتخذت من عهد طالوت

كانت مخبأة في الدّنّ قد عنست في الأرض مدفونة في بطن تابوت[1]

-نلاحظ اهتمام أبي نواس بالفكرة التي يريد عرضها، محاولا جعل طرف الحوار الآخر شخصا محبوبا، فجعلها عجوزا بيضاء الشعر بشكل مبالغ فيه، يبدو عليها الخشوع لله بسبب كبرها، وجعلها تبدأ الحوار معه بشكل غير تقليدي، لأن العرب لا تبدأ بسؤال الضيف حتى تنقضي أيام الضيافة الثلاثة، لكن العجوز خرقت العادة وسألتهم عن أصلهم، فعرفها الشاعر بمن معه بأنهم قوم كرام، لذا عليها أن تكون على مستوى من تتعامل معهم، ويحاول أبو نواس إقناعها ببراعته الفنية أنه وجماعته سيجلبون الحياة لروحها، فقال لها: أكرميهم، وأنت سترد روحك إليك إن فعلت ذلك، وستموتين إذا ما رحلوا، هنا يعود الشاعر إلى الحوار معا العجوز مرة ثانية وهي تقول مرحبة بأن ما يريدون عندها وأنها ستقدمه لهم حالا دون الانتظار حتى الصباح، ثم بعدها يصف الشاعر الخمرة بكونها حمراء تشبه الجواهر، ويعود إلى الحوار مرة ثالثة، وهنا يكون

[1] ديوان أبي نواس الحسن بن الهانئ، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، لبنان، د. ت، ص39.

التساؤل عن المدة التي بقيت فيها الخمرة مشعة في دنّها فيختار أبو نواس زمنا قديما هو عهد طالوت أحد ملوك بني إسرائيل الذي هو زمن بعيد عن زمن العجوز.

يجعل أبو نواس حواره منصبا على الجدل، ويحاول أن يقنع محاوره بألفاظ يحددها بدقة ليقنعه بها، مظهرا الحجة القويمة التي تطمئن العقول إلى صحتها، ويمتاز حوار أبي نواس بأنه يبدأ بنقاط الاتفاق مع المحاور حتى يجعله منجذبا إلى ما يقول، وهذا الأمر يثري الحوار ويجعل بدايته هادئة وهادفة في نفس الوقت، ثم تستمر لتكون منطقية مما يضمن له النجاح.

شكل الحوار في أشعار أبي نواس مشهدا مسرحيا كونه واضح، والأشخاص الذين حاورهم كانوا على ثلاثة أصناف، إما أشخاصا موجودين حقا، وإما أشخاصا يفترض وجودهم، وإما يحاور الشاعر نفسه في مونولوج داخلي يجريه الشاعر مع نفسه.

سادت في كل عصر توجهات فنية، غلب فيها الإتيان بلون مجازي معين، ففي الفترة الكلاسيكية الغربية ساد المجاز العقلي، لأنه يعكس اهتمام الطبقة الأرستقراطية بالتفاصيل الواقعة في الربط بين المسائل، وفي الفترة الرومانسية سادت الاستعارة لتعبيرها أكثر عن حرية الفرد في مختلف صعد حياته الفكرية والاقتصادية والنفسية، يقول أدونيس: "يبدو لي الشعر العربي، طيلة النصف الأول من هذا القرن، الصورة الثانية بدفعة ثورية تجديدية في المضمون والشكل معا، أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين الرومنطقية الكآبة حينا والغضب والعنف حينا آخر، من جهة، ورومنطقية التألق الشكلي التجميلي من جهة ثانية"[1]، فالشعر العربي كما يبدو في الصورة الأولى هو تكرار لأشكال وأفكار جامدة، أي أن الشعراء ينساقون في طريق مفتوحة، يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم، " ما سميناه ونسميه عصر النهضة، لم يقدم أي جهد يضيف أو يغير في كل ما يتصل بالإبداع الشعلاري، كان معظم شعرائه ينظرون حتى إلى الطبيعة حولهم بأعين تاريخية كانت

[1] أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص77.

الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة، المتداولة المتوارثة، وقلما كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي".[1]

حرر أبو تمام الشعر من الشكل الجاهز، أما أبو نواس فحرره من الحياة الجاهزة، فشعره شهادة على التغير وتعبير عنه "كانت صرخته الأولى «ديني نفسي»، هذه نفسها صرخة العالم الحديث منذ بودلير، أبو نواس بودلير العرب".[2]

عبارة «ديني نفسي» تعني انقطاع الشاعر إلى عالمه الداخلي الخاص، أي يصير الشعر فاعلية مستقلة عن الخارج وأوضاعه وأخلاقه وعاداته.

الطبيعة في الشعر النواسي غير موجودة بحد ذاتها ومن أجل ذاتها، إن وجودها وظيفي، هي خزان من الأشباه والنظائر، فلكل شكل ما يقابله في الطبيعة هكذا تسيطر الروح على العالم، هنا تصبح الطبيعة رموزا وكلمات وصورا لا أشياء وموضوعات، وتبطل الأشياء أن تكون امتداد للطبيعة، لتصير امتدادا للإنسان.

الخمرة عند أبي نواس ينبوع تحولات تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وخياله، فهي المصباح والضوء والشمس...

ومن هنا نستخلص بعض علامات التحول منها أن الشعر أصبح فنا، أي أصبح لدى الشاعر بالإضافة إلى هاجس التعبير، هاجس جديد هو كيفية التعبير.

أما بالنسبة للموسيقى الخارجية كان التغيير بارزا. يقول أدونيس: "أما من ناحية البناء الفني، فإن القصيدة الخارجية، لم تتبع المنحى الذي تبعته القصيدة الجاهلية، وتابعته، قليلا أو كثيرا، القصيدة العربية في أواخر العصر العباسي، ولا نزال نجد، حتى اليوم، في الشعر العربي الراهن، أصداء وآثار لهذه المتابعة، فالقصيدة الخارجية لا تتناول أغراضا متعددة كأن تبدأ بالوقوف على الأطلال أو الغزل، ثم تنتقل إلى المدح، فإلى مقصد

[1] المرجع نفسه، ص78.
[2] المرجع نفسه، ص47.

الشاعر، وإنما تتناول فكرة واحدة أو فكرتين تكونان مرتبطتين"[1]، نلاحظ في القصيدة الخارجية انعدام الصنعة الفنية التي تعتبر نوعا من الحديث بين شخصين أو أكثر، لقد انطبق الأمر ذاته على المفاتيح الأسلوبية النواسية (الأمر والنهي، الحوار) نتيجة ما أملته عليه بيئته، فقد كان له معارضون على إدمانه الخمرة فطالبهم بالكف عن عتابه في حين دعا غيره إلى معاقرتها والأمر ذاته بالنسبة للحوار، هكذا هو شأن غيره من الشعراء الذين ثاروا على القديم كما ثار هو على البكاء على الأطلال، فمالوا إلى اعتماد صور جديدة ومعاني مبتكرة (المتنبي) وأكثروا البديع (أبو تمام) وتأثروا بالفلسفة والفكر اليوناني (أرسطو خاصة) فظهر الشعر الحكمي، ومالوا إلى استعمال اللغة السهلة البسيطة والبحور الخفيفة.

[1] أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الأول، الأصول، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994، ص312، 313.

الفصل الثاني

الصورة الاستعارية النواسية

من منظور سيميائي

المنهج السيميائي في تحليل النص الأدبي:

العلاماتية أو السيميولوجيا" هي علم العلامات أو السيرورات التأويلية"[1] ، "وهي إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات، أو العلامات، وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية، وفي الحياة الاجتماعية"[2]، والسيميائية كمنهج نقدي هو منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة هذه الدلائل، وعلتها، وكينونتها، ومجمل القوانين التي تحكمها.

فالسيميائية إذن "علم يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل والقوانين التي تتحكم فيها"[3] ومجال عمله هو اللغة النظام دون اللغة الأداء،" وهذا ما جعل السيميولوجيا ممارسة استقرائية استنتاجية[4]" ، تنطلق في تحليلها للنص الأدبي " من اعتبار النص يحتوي على بنية ظاهرة، وبنية عميقة، يجب تحليلهما وبيان ما بينهما من علائق"[5] وتقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، " ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص"[6].

تسعى السيميائية إلى تحويل العلوم الإنسانية (خصوصاً اللغة والأدب والفن) من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة .ويتم لها ذلك عند التوصل إلى مستوى

---

[1] **جان ماري سشايفر، العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2004، ص13.**

[2] **سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001، ص120.**

[3] **عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعي، وهران، 1993، ص79.**

[4] **ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الآدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص179.**

[5] **محمد غقبال، عالم الفكر، نقلا عن: غريب اسكندر، الاتجاه السيمولوجي في نقد الشعر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2002، ص44.**

[6] **عصام خلف، الاتجاه السيمولوجي لنقد الشعر، دار فرحة للنشر، مصر، 2003، ص 47-48.**

من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها، من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها .لذلك كان ضرورياً أن يتجاوز المنهج السيميائي حدود البنية، والعناية بدراسة أنظمة التواصل بوساطة علاماته وإشاراته الخارجية، التي تميز فضلاً عن الدلالات أينما وجدت، وتجاوز انغلاق البنيوية من خلال طرحها لمفهوم الاعتباطية، "ونعني بها اعتباطية اللغة التي تشكل صفة جوهرية للعلامة اللغوية، التي تمنح الدوال والمدلولات معان لا نهائية، لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة، فيدخلها في سياق جديد، وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة"[1]، وإطلاق قيد العلامة وجعلها بديلاً للبنية. فالسيميائية فكّت الحصار الذي ضربته البنيوية على النص الأدبي، ومن هذه النقطة بالذات ينفصل المنهج السيميائي عن المناهج المؤسسة له والمناهج التي صاحبته .فهي تفترق عن المناهج كلها في مفهوم النص، ولكن البنيوية تسللت إلى المنهج السيميائي في جانبه التأويلي بوصف البنيوية وفروعها المتنوعة آليات مساعدة وطرائق عطاء متنوعة، امتدت بصفة جلية وفاعلة فيما تستكشفه من خطوات المنهج السيميائي وآلياته الإجرائية .ولكن الاختلاف الجلي بينهما تبدى في نظرتهما إلى النص، "ففي حين نظر البينيويون إلى النص على أنه بنية تنسج نفسها وتصنعها من خلال عملية التشابك المستمر"[2]، وقد وقف السيميائيون المؤولون من النص موقفاً مغايراً،، فرأوا أن النص تأليف مفتوح، وإنتاج يتخطى حدود الآن، يتميز بقدرته على استيعاب مضامين الحياة، فلا يقبل الانكفاء على حياته .فالنص في مباحث السيميائية مجال للفعل الإنساني يتمتع بحركية دؤوبة وفاعلية مستمرة ومتشظية، وذلك بفعل تشكيل مكوناته الدلالية المنتجة والممتدة في ذات المتلقي، حيث تدفعه إعادة توليدها الزيادة في متفجرها، "فالنص عدسة مقعرة لمعان

---

[1] **فريناند دي سوسير، محاضرات في الالسنة العامة ، تر: يوسف غازي ومجيد النصر،ط1، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص87.**

[2] **رولان بارت ، محاضرات في الالسنة العامة ، تر: محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 37، مركز الانماء القومي، بيروت، 1990، ص62-63.**

ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة"[1]، وانفتاح النص على قراءات متعددة، وقدرته على البوح بأسرار جديدة تخص بناءه الإبداعي – وذلك بدخوله في تفاعل مع المتلقين المختلفي الأهواء والمنابع والمشارب – كل ذلك يجعله " لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ .فكل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل، وكل قراءة هي اكتشاف جديد"[2] .

فالسيميائية بوصفها منهجاً في النقد تطرح أطراً دراسية تتعامل وفقها مع النصوص، مع ملاحظة أنّ كل نص يفرض إطاراً دراسياً خاصاً، فهو ينتقل من الحاضر إلى الغائب، المبدأ الذي يعد أساساً من أسس النقد السيميائي، الذي يقدم – كمنهج نقدي – معطيات تعمل كاستراتيجية للنفاذ إلى عمق النص، وذلك باتخاذ السّمات الشكلية كمؤشرات للتأويل. فالعنوان مثلاً هو تجميع مكثف لدلالات النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صور مختلفة،" فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق، ليتناسل النص عبر تشاكلات وتقابلات عدّة ليمر على الجملة الرابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف التي تتموقع في نقطة ما من النص"[3] . وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، فجعلوه نصاً في حدّ ذاته وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين الفروع والعنوان ليس بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية، علاقة انتماء دلائلي، لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدلالي للعنوان. ويبدو أن هذا المنهج بدأ فعلاً بالتبلور، منذ أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية

---

[1] فؤاد منصور، حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، عدد 18، 1982، بيروت، ص122.

[2] _ علي حرب، نقد الحقيقة، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ص9.

[3] _ محمد مفتاح، دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص103.

النص،" وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية –أو كما عبّر عنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه– وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدواناً على النص"[1]، لذلك أولوا أهمية لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها، حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيّز الداخلي للنص.

وحري بنا أن نذكر في هذا المقام، أن استثمار السيميائية في تفسير مكوّنات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة ،إذ تنبّه القدماء من اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة والنصبة والرمز في أنظمة التواصل، فعدّوا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، وجعلوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقّي المعاني الخفية وإدراكها، وقد أشار الجاحظ إلى هذه الأهمية بقوله " : والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ، وتغني عن الخط"[2]. كما يذكر ضمن حديثه خمسة أنواع من العلامات الإشارية ذات السمات الدالة وهي : (النصبة –الإشارة – العقد –الخط –اللفظ) بالإضافة إلى الرمز والمقام والمناسبة.

ويقول عبد القاهر الجرجاني: " تجري اللغة مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه"[3].

وقد ورد في لسان العرب أنّ السومة والسّيمة والسيمياء هي "العلامة" والخيل المسوّمة التي عليها علامة وهي عند ابن فارس "الأمارة في الشيء"[4]

ووردت بهذا المعنى في القرآن الكريم كقوله تعالى: ﴿ سّيماهم في وجوههم من أثر السّجود﴾ سورة الفتح 29.

---

[1] مصطفى ناصف، اللغة والتفكير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1995، ص77.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين،تح: فوزي عطوى، ج1،مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، 1968، ،ص:55

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح:محمد الفاضلي، ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1988، ص277.

[4] ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد، مج: 01، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،2009، ص312.

مما تقدم يؤكد أنّ علماء العرب تعرضوا في أبحاثهم للعلامة اللغوية بوصفها أداة للتواصل، ونقل المعارف، وتطرقهم لتعدد أدوات التواصل وتنوعها تبعاً لحاجة البشر واجتماعهم ولكن هذا لا يعني أنهم عرفوا هذا العلم بصيغته الحالية،" ولكننا آثرنا أن نصل بين الماضي والحاضر، بين الأصالة والمعاصرة، لأن العودة إلى التراث ضرورة وجودية، وضرورة معرفية في الوقت نفسه"[1]، وبذلك نكون شركاء في بناء الحضارة الإنسانية.

والمقصود بالإشارة أو الرمز غير اللغوي عامة، هي كل علامة غير ثابتة الدلالة وقابلة للتفسير والتأويل، أوهي" كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي"[2].

لقد تجاوز المنهج السيميائي المنهج البنيوي، الذي يدرس النص في إطار البنية اللغوية

الداخلية وتفسيره في حدودها إلى" محاولة الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية اللغوية منها وغير اللغوية،بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها"[3]. ولعل أوسع فضاء للسيميائية هو بلا شك: حقل اللغة والأدب، ولها تفاعلات كثيرة مع علوم أخرى، ولكنها ترتبط منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما.

[1] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، المدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص73.

[2] أندريه مارتيني، مبادئ الليسانات، تر: أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق، 1985، ص120.

[3] أدمير كورية، سيميا براغ المسرحية ، وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص3.

معالم التجديد النقدي السيميائي في تحليل النص:

تبحث السيميائية عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة. وهي لذلك لا تهتم بالنص ولا بمن قاله، "وإنما تحاول الإجابة عن تساؤل وحيد هو كيف قال النص ما قاله؟"[1] ، ومن أجل ذلك يفكك النص ويعاد تركيبه من جديد لتحدّد ثوابته البنيوية.

فالسيميائية منهج يرتّكز إلى نقطة جوهرية تشكل الدعامة الأساسية، والمنطلق الأول الذي تنبثق منه شتى القراءات للموضوع قيد التحليل، أيّا كان جنسه من حيث تشكل العلامة البوابة التي نلج من خلالها عالم النص، ونبحر في ثناياه بحثا عن النص الغائب باللجوء إلى آليات وأدوات تختلف باختلاف القارئ وثقافته . هذا الأخير الذي يشترط فيه أن يكون عارفا بتقاليد النص الجنسية (السياق الفني الذي ينضوي تحته النص) ممتلكا لمهارات ثقافية يوظفها لجلب العنصر الغائب، لذلك جاءت السيميائية لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية، بتبنيها آليات وشروط تجعلها " أكثر انضباطا بالرغم من اعتمادها مبدأ (الإشارة الحرة) فالتحليلات السيميائية ترتكز إلى خطوات محددة، يبسطها المحلل ويعرّف قارئه بها قبل الشروع بالتحليل"[2] .وهذا العمل يقوم على المبادئ الآتية:

أ – **التحليل المحايث:** الذي يبحث عمّا يكوّن الدلالة من شروط داخلية وإبعاد كل ما يعدّ خارجيا.أي البحث عن العلاقات الرابطة بين العناصر التي تنتج المعنى.

ب – التحليل البنيوي لإدراك المعنى: لا بد من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النص، ولذا فإنّ الاهتمام ينبغي أن يوجه إلى ما كان داخلا في نظام الاختلاف الذي يسمى شكل المضمون وهو التحليل البنيوي.

---

[1] **جميل حمداوي، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم الفكر الإلكترونية ،ع3.**

[2] **حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص121.**

ج –**تحليل الخطاب:** يعد الخطاب في مقدمة اهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتم بالقدرة الخطابية و"هي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال، على عكس اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة"[1]، فالسيميائية أو السيميولوجيا "هي دراسة العلامات والسيرورات التأويلية"[2]. وتنطلق بمختلف اتجاهاتها وأنواعها " من مفهوم العلامة ، بوصفها القاعدة التي ترتكز عليها الدراسات والتحليلات السيميائية جميعها، ونعني هنا مفهوم العلامة النموذج البنيوي الأصغر وحدة دالة دلالة تامة"[3]، وتشكل العلامة مفهوما أساسيا في السيميولوجيا،" ويمكن أن تكون طبيعية أو اصطلاحية، عرفية أو اعتباطية أو معلّلة مشفرة أو غير مشفرة"[4] ومهما تعدّدت مشارب السيميائية فإن اللّغة تشكل إحدى مرتكزاتها، ولكنها خرجت عن إطارها في كثير من الأحيان، "لذا يصبح الحديث عن المتعلقات الخاصة بالمفهوم والمرتكزة على العلامة والإشارة والأيقونة أمراً لا مفر منه"[5] . لأنّها تأخذ فضاء خاصاً في جانب التحليل السيميائي على مستوى التنظير:

1- **العلامة الأيقونية:** وهي العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها تتمثل في علاقة تشابه بين المصورة والمشار إليه، مثل الصور والرسوم البيانية، والخرائط والنماذج والمجسمات . وهي التي بينها وبين ما تدل عليه محاكاة، أي هي تحاكي ما تشير إليه. وقد تكون هذه المحاكاة عالية كما في الصور التلفزيونية، أو منخفضة كما في اللوحات السريالية والأحلام وبعض مفردات اللغة التي تحاكي معانيها كأسماء الأصوات.

---

[1] **حمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة الدار، البيضاء، 1987م، ص55.**

[2] **يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر/لبنان،2008، ص227– 228.**

[3] **يوسف الاطرش، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، ملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الادبي، ص 165.**

[4] **سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986م، ص352.**

[5] **صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997، ص116.**

2- **العلامة الإشارية:** وهي التي بينها وبين مدلولها تلازم مشهود وهو العلامة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع حيث "تكون العلاقة بين المصورة والمشار إليه سببية منطقية [1] كدليل الدخان على وجود النار، ودلالة آثار الحيوانات عليها، وكذلك آثار المجرمين.

3- **الرمز أو العلامة الاصطلاحية:** وهي ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناء على اصطلاح معين وليس بينها وبين ما تدل عليه أي محاكاة مثل: إشارات المرور والعلامات الموسيقية وكذلك الكلمات المفردة في أي لغة .وهو العلامة التي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل القانون، وغالبا ما يعتمد على التداعي بين الأفكار العامة،" ما يسميه **بيرس** باسم العادات، أو القوانين أين تكون العلاقة بين الدال والمدلول والمشار إليه محض علاقة عرفية غير معلّلة، كدلالة البياض على السلام"[2].

اتجاهات السيميائية:

أ - **سيمياء التواصل:** وأهم روادها: جورج مونان وبريتو ،وبويسنس،ومارتينيه، ويقوم هذا الاتجاه على أن وظيفة اللسان الأساسية التواصل.

ب- سيمياء الدلالة: يعدّ رولان بارت زعيم هذا الاتجاه حيث يرى أن البحث السيميائي هو دراسة الأنظمة الدالة وذلك من خلال التركيز على الثنائيات اللسانية: اللغة /الكلام، الدال /المدلول، التقرير /الإيحاء، المركب / النظام....

ج- **سيمياء الثقافة** : يستفيد هذا الاتجاه من الفلسفة الماركسية، أهم روادها يوري لوتمان، أمبرتو إيكو، جوليا كريستيفا، يقوم هذا الاتجاه على اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية.

---

[1] **يوسف الأطرش، المقاربة السيميائية في قراءة النص الادبي ، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 2000، ص144.**

[2] **السيميائية والسيميولوجيا عند بيرس ودي سوسير – منتديات الشرق أون لاين – موقع إلكتروني.**

وهكذا استوت السيمياء، وأصبح المنهج السيميائي الذي يعتمد العلامات السيميائية أهم عدة منهجية لطارق النصوص الأدبية.

وقد أشار أمبرتو إيكو إلى أنّ الاستعارة وبالخصوص عندما يقع درسها في مجال اللغة "تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية لأنّها بالفعل آلية سيمائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيمائية ليست من طبيعة اللّغة المستعملة في الكلام ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم التي غالبا ما تكون استعارية"[1] فهو يؤكد أنّ الاستعارة باعتبارها علامة لغوية آلية سيمائية تحتل دراستها مجالا واسعا في الاشتغال السيمائي حيث تنظر السيمائيات إلى اللغة على أنّها مجموعة من العلامات والإشارات ولعل التعامل مع اللغة كعلامة كبرى تنطوي تحتها أنظمة أخرى من العلامات يجعل منها نظاما علامي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى، فلا غرابة أن ننظر إلى اللغة كالستعارة كبرى في التفكير السيمائي، لأن اللغة هي النظام السيمائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عنها وتستعير لها وهذا ما يؤكده إيكو الذي يرى أنّ اللغة بطبيعتها وفي الأصل استعاريّة فالاستعارة ميدان العلامة لأن اللغة فيها من درجة ثانية (مجازية).

وهذا ما ينطبق على استعارة أبي نواس باعتبارها علامات كبرى طالما تردّد فيها ذكر: الطلل، الخمرة، الحضارة، البداوة، القينة، الغلام، الساقي، الجدب، ... وخاصة الخمرة التي حضيت بحصة الأسد فقال عنها أبو نواس:

قام الغلام بها في الليل يمزجها كالبدر ضوء سناه لدجى حـال[2]

تكاد تخطف أبصارا إذا مزجت بالماء واجتليت في لونها الجالي

[1] أمبرتو إيكو، السيمائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت، لبنان،2005، ص236.

[2] _ ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص500.

فقد أعارها الشاعر صفة الإنسان "تخطف" وفي ذلك دلالة على شدة تأثيرها وبهذا تكون الاستعارة "عالما نابضا بالحياة مشعا بطاقات الإيماء وفيض الدلالة لتجسيد رؤية فنية خلاقة لها عالمها الخالص المميّز"[1]

وفي قوله:

قطر بل مربعي ولي بقرى الـ كرخ مصيف وأمّي العنب[2]

ترضعني درّها وتلحقنـــــي بظلّها والهجير ملتهـــب

وقوله:

أنا ابن المخمرة مالي عن غذاها إلى وقت المنية من خـــــطام[3]

أجل عن اللئيم الكـــــأس حتّى كأنّ الخمر تعصر من عظامي

وأسقيها من الفتيـــــان مثلي فتختال الكريمة بالكـــــــرام

يرى أبو نواس في الخمرة أمّا له وفي معاقرتها زورق الإفلات من قبضة الهموم إلى واقع يرتاح فيه ويشعر بالحنان والسكينة وعليه فإنّ رفضه للواقع "يكمن في إرادة التغيير وليس استجداد الراحة والسلام وبهذا الفهم لا يكون الرفض هربا ونفيا بل هو المواجهة الواقع والدفاع عن الحرية"[4]

[1] نواف قوفزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ط01، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1991، ص12.

[2] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص33.

[3] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص569.

[4] أدونيس، زمن الشعر، ط:02، دارالعودة، بيروت، لبنان،1978، ص161.

ولذلك يهرع إلى الشرب والخمر "يفرغ فيها ثوراته الباطنة فالخمرة عالمه الذي استكشف أنّه يرتاح في ظلاله المسكرة من عذابات هجير المجتمع وما لقيه منه"[1] تبدو الخمرة للشاعر سكنا ونافذة على الحياة يستغلها للكشف عن منابع الجمال الحسي في كل الأشياء

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لومسّتها حجر مسّته سرّاء[2]

دارت على فتية دان الزّمان لهم فما يصيبهم إلاّ بما شاؤوا.

خلع الشاعر على الخمرة صفات الكائن الروحي الذي يفيض بالبركة والخيرفيمنع خمرته طبيعة خاصة ويشخصها إنسانة مباركة ذات خير تجعل الحجر الذي يلامسها يشعر بالسعادة والسرور بل إنّها تملك فاعلية تحويل الزمن وتبديله بحسب إرادة شاربيها وهي قادرة على خلق الوجود الذي سيشاؤه شاربها وقوله:

عاذلي في المُدَام غير تصبح لا تلمني على شقيقه روحي[3]

لا تلمني على التي فتنتـــني وأرتني القبيح غير قبيـــح

قهوة تترك الصحيح سقيـــما وتعير السّقيم ثوب الصحيح

يجعل أبو نواس من الخمرة روحا أخرى له، فلا يستطيع بذلك الاستغناء عنها فهي خمرة تستطيع أن تصوّغ له سلوكه المنحرف وما اعتاد عليه من الانكباب على اللّذة ومعاقرة الخمرة فتريه القبيح غير قبيح وتحوّل سقمه إلى صحّة.

فلما ودج الـــــــدّنّ وسالت خمـــره راسا[4]

بكى وانتحب العـــــود وأبدى الدّف وســواسا

[1] رجاء عيد، أبو نواس شاعر ظلمه قومه، مجلة العربي،ع:269 الكويت، أفريل 1981، ص132.

[2] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص7.

[3] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007، ص569.

[4] المرجع نفسه، ص371.

وقام الناي يشكـــــو بـ ثّ ما لاقي وما قاسى

وصاح الصنج حتى أخـ رس الندمان إخراســه

شخّص أبو نواس خمرته التي طعن دّنها وسالت منه الخمرة بالإنسانة المطعونة الغارقة في دمائها وذلك في غير قصيدة من شعره وجسّد مأتما بقتلها وسيلان دمها، فيعلم العود بما حدث فيهرع بالبكاء و النحيب ويشاركه في ذلك الدّف الحزين وينضم إليها الناي الذي يقوم بالشكوى والصراخ لما حلّ بها من مصير مؤلم ويكتمل المشهد الجنائزي بصياح الصنج فيخرس الندمان ويحملهم على الألم والحزن.

وهو في مشهد آخر يصوّر مجلس الشرب بحيويته وحركته بعد انقضاء شهر رمضان فيقول:

ولىّ الصيام وجاء الفطر بالفـرح وأبدت الكأس ألوانا من الملـــح[1]

وزارك اللهو في إبّان دولتـــــه مجدّد اللهو بين العود والقـــدح

فليس يسمع إلا صوت غانيـــة مجهودة جدّدت صوتا لمقتـــرح

والخمر قد برزت في ثوب زينتها فالناس ما بين مخمور ومصطبح.

يمثل شهر رمضان للشاعر مصدر كبت وحرمان شديدين، فيمنعه من الاسترمال في اللهو والتمتع باللذات ويترك الصيام في نفسه ضيقا وحرجا لذلك يشخصه إنسانا شديد الوطأة عليه يفرح انقضائه ويسر بقدوم الفطر الذي يسمح للكأس بالوثوب والانتشار ويتجدد اللهو برفقة العود والقدح وأصوات الغانيات فتتهيأ الخمرة للبروز في ثياب زينتها بعد صبر دام شهرا كاملا.

[1] المرجع نفسه، ص152.

هذا الحضور القوي للخمرة ومجالسها وما يتعلق بها من "حضارة ، قينة، غلام، ندمان، ساقي ...." لم يكن عبثا في شعر أبي نواس وفي حياته فهي تحمل أكبر من دلالة لأنّها لا تقتصر على ذلك الصراع بين القديم والجديد فأبو نواس يمثل بمعاقرة الخمرة.

– التحرر والثورة على القديم بكل معطياته "طلل، بداوة، جدب..." ويعلن شعوبيته بتعاليه وسخريته من حياة العرب البدائية

– التأثر بالفرق الفلسفية والكلامية على رأسها فرقة المرجئة التي لم تخرج مرتكب الكبيرة من الدين وإنّما يعاقب على فعلته ثم يحظى بالثواب فخوّل لنفسه تناول الخمر

– كما دلّ إدمانه للخمرة على حالته النفسية المتردّية إثر وفاة أبيه وتهتك أمّه ففرّ عبرها من واقعه المخزي ودّلت كذلك على شخصيته العنيدة التي أصرّت على مواصلة الشرب بسبب ضغط اللائمين وعدّ لومهم ذا مفعول عكسي يغري الملوم بالتصلب بموقفه.

بنية استعارات أبي نواس بوصفها علامات

- **التحليل الأولي (التحليل السيمي):**

وهو يعد القاعدة الأولية للتحليل السيميائي بحيث تكون الاستعارة جمعا بين علامتين تشتركان في بعض الدعامات التي تثمن وتختلفان في سمات أخرى تقصى وتستبعد ففي قول أبي نواس مثلا:

وصافحه قلبي فآلم كفّه فمن غمز قلبي في أنامله عقر

عندما نتأمل العلامتين الأصليتين (قلبي /الإنسان)، كلا منهما على حدة بوصفهما يمثلان المستعار له والمستعار منه بعيدا عن عملية الدمج التي نفذها الشاعر بغرض إيجاد علامة جديدة تستحضرهما وتستبعدهما في الآن ذاته على مستوى التلقي، نلاحظ أن هناك سمات مشتركة تجمعهما كالحس المرهف وسمات مختلفة فالقلب جزء من الكل (الإنسان)

القلب	الإنسان	السمات الدلالية
+	+	الحس المرهف
−	+	الكل
+	−	الجزء

أقول للسقم كم ذا قد لهجت به فقال لي مثل تهواه أهواه

قامت هذه الاستعارة من المنظور السيمي بدمج علامتين (السقم/الإنسان) في حب المعشوقة ويختلفان في لون الأول عارض معنوي أو جسدي يصيب الإنسان والإنسان كائن حي قد يصاب بالمرض.

السقم	الإنسان	السمات الدلالية

+	+	معنوي
+	+	جسدي
–	+	كائن حي

لئن هجرتك بعد الوصل أروى فلم تهجرك صافية عقار

قامت هذه الاستعارة من المنظور السيمي بدمج علامتين (أروى/الخمرة) اشتركا في قرب الصلة والمكانة من الشاعر علاقة وثيقة واختلفا في كون أروى بشرا يحس يحب ويكره والخمرة أمر مادي لا يمتلك مشاعر وليس بامكانه الإخلاص أ عدمه...

أروى	الخمرة	السمات الدلالية
+	+	المكانة المرموقة (الحظوة لدى الشاعر)
–	+	مادي
+	–	معنوي

البنية الثلاثية البورسية:

تشكل الاستعارة ميدانا للعلامة لأن اللغة فيها من درجة ثانية أي درجة مجازية في هذا الصدد يقول إيكو:" اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي، فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات"[1]، حيث تحتاج اللغة المجازية أن ينظر إليها من منظور سيميائي يبحث فيما تختفي هذه اللغة من دلالات عميقة، حيث لا نكتفي في دراسة الاستعارة بالمعنى، بل نتعداه إلى معنى المعنى أي الدلالة وذلك تحديدا ما تقوم به السيميائيات، وها هنا يبدو أنه لا مناص من توضيح الفرق بين المعنى والدلالة فالمعنى هو معطي مباشر سابق، ملازم للعلامة اللغوية، وهو مدلولها الثّابت نسبيا

[1] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي،الرباط،2000،ص235.

في حين أن الدلالة هي المعاني غير المعطاة بشكل مباشر، أي هي معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثّقافة والتاريخ، "وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشط ذاكرة الواقعة، والدّفع بها إلى تسليم كل دلالاتها"[1]، أي جميع التأويلات التي يوفرها المؤول لهذه العلامة من مصادر مختلفة.

والحديث عن المؤول هو لاشك حديث عن الأطراف الثلاثة المشكلة للاستعارة باعتبارها علامة سيميائية، ويعد المؤول أحد هذه الأطراف غلى جانب الممثل والموضوع، ولقد ورد هذا في تعريف العلامة شارل سندرس بورس.

خصص بورس تعريفا للعلامة يرى فيه أنّ العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معيّن، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه، إنّه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، "وهذه العلامة التي يخلقها يسميها بورس مؤولا للعلامة الأولى هذه العلامة تنوب عن موضها، إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، ولكن بالرجوع إلى فكرة أسماها بورس مرتكز الممثل"[2] ، وقد ولّد هذا التعريف، المفهوم العلائقي الثلاثي للعلامة، وهو الأساس الذي ينظر من خلاله للاستعارة كعلامة ثلاثية الحدود (ممثل ،موضوع، المؤول) "إذ لا يعتبر بورس العلامة وحدة تقصد لذاتها، بل كعلاقة بين علامات جزئية "[3] تنشأ الدلالة في العلامة نتيجة للعلاقة الثلاثية التي تنشأ بين "ثلاثة علامات فرعيّة تنتمي على التّوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل والموضوع والمؤول الذي يعدّ العنصر الفعال في هذه العلاقة، إنّه

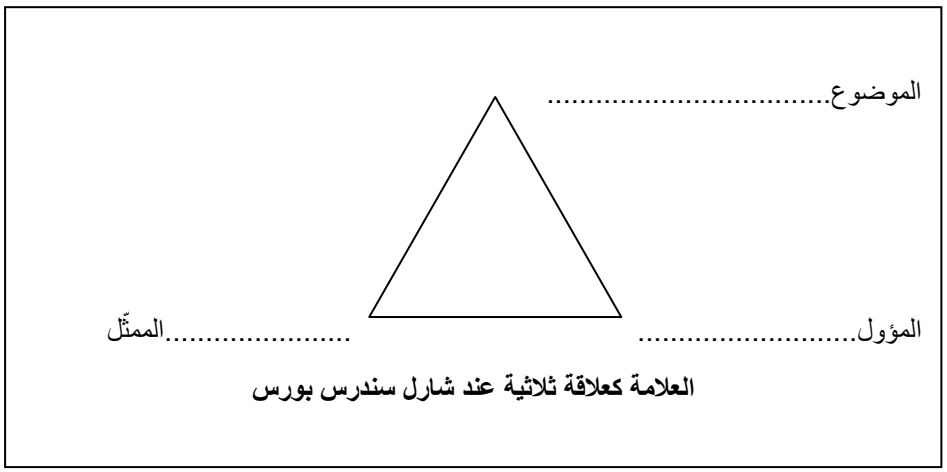
---

[1] ينظر: فرنسوا راستي، المعنى بين الذّاتية والموضوعية، تر: سعيد بن كراد saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-10.htm

[2] _ ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب،(مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط،1991، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص44.

يحيل الممثل الأوّل على الموضوع الثّاني، ويمكن أن نوضّح هذه العلاقة الثّلاثية في الرّسم التّخطيطي الذي أورده جيرار دولودال كالآتي":[1]



العلامة كعلاقة ثلاثية عند شارل سندرس بورس

إذ لا يمكن أن تتحقق العلامة السّيميائية، إلاّ إذا توفرت على هذه الحدود الثلاثة بدءا بالحد الأوّل أي الممثّل.

1- **الاستعارة والممثل:** "يعدّ الممثل الحد الأوّل للاستعارة باعتبارها علامة سيميائية، حيث تبدأ عملية التحليل السّيميوطيقي للاستعارة، بدءا بالممثل الذي يحيل عل الموضوع الاستعارة المباشرة عبر مؤولها، و"الممثل" هو الأداة التي نستعملها في التّمثل لشيء آخر، يطلق عليه بروس "الموضوع" وفق ظروف خاصة في الإحالة يوفرّها "المؤول" باعتبار الشّرط الضروري للحديث عن بناء علامي"[2]

[1] **ينظر: جيرار دولودال وجويل ريطوري، السّيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، تر: عبد الرحمان بوعلي، ط1،مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 2000،ص21.**

[2] **سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، مقالة في مجلة علامات، عدد9، 1998**
http://WWW.saidbengrad.com/al/n9/12.htm

وتعقد الصّلة بين ممثّل الاستعارة وموضوعها المباشر عن طريق ما أسماه بروس "التعبير"، وهو كما عرّفه إيكو:" كل الوقائع المعروفة حول هذا الموضوع"[1] ، أي الفكرة التي تتكوّن في ذهن المتلقي، وقد خصّص إيكو في موضع آخر من كتابه القارئ في الحكاية تعريفا أكثر تطورا للتعبير يقول فيه " التعبير هو الفكرة التي تولّدها العلامة في ذهن الشّارح، حتى لو لم نعاين وجودا فعليّا للشّارح"[2].

2- **الاستعارة والموضوع:** يشكّل الموضوع الحد الثّاني للاستعارة، "وهو عنصر مهم في التركيب العلامي لأنّه يقدّم معرفة حول العلامة، إذ يقوم الممثّل بالإحالة على هذا الموضوع عن طريق التّعبير، ممّا يعقد ربطا وظيفيا بين العلامة والموضوع الذي تحيل عليه فعليّا، وبدون هذا الربط لن يكون للعلامة أيّة قيمة تقريريّة ولن تكون أبدا محل إثبات له معنى"[3].

يمثّل الموضوع معرفة مفترضة تقدّم مجموعة من المعلومات يفترضها المتلّقي حول العلامة، "غير أنّ الموضوع ليس بالضّرورة شيئا أو حدثا أو وضعية، بل يعني به بروس كل ما يتبادر إلى الذّهن"[4]. لكن ما يتبادر إلى الذّهن ليس في وسعه أن يوفر كل المعلومات المحاطة بالعلامة وذلك "نتيجة لما يسميه بورس بقصور العلامة "[5]، لذلك يحتاج الموضوع دائما إلى مؤول، "فبما أنّنا مجبرون دائما، من أجل تحديد علامة على استحضار علامة

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النّصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996،ص34.

[2] المرجع نفسه،ص35.

[3] ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء 2007،ص215

[4] ينظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)،ص68.

[5] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل:

http://WWW.saidbengrad.com/al/n9/12.htm

أخرى فإنّ الموضوع لا يشكّل حدا نهائيا لمتوالية إبلاغية ما"[1]، لذلك فهو يحتاج دائما إلى مؤول.

يقدّم الموضوع نوعين من المعرفة: المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة والتّمييز بين نوعين من المعرفة يعني التّمييز بين نوعيين من الموضوعات، حيث يرى إيكو أنّه "ثمة اختلافا بين الموضوع الذي علامته هي علامة وبين موضوع العلامة، فالأوّل هو الموضوع الحيوي، ويقصد به حالة من العالم الخارجي، أمّا الثّاني فبنيان سيميائي هو موضوع من العالم الجوّاني المحض"[2]، والفرق بين هذين الموضوعين هو كالآتي:

أ- **الموضوع المباشر**:الموضوع المباشر هو المعرفة المباشرة التي تمثّلها الاستعارة "فكل علامة أو(تمثيل) تعبّر بصفة مباشرة عن موضوع مباشر (يمكن تعريفه على أنّه مضمونها)"[3] وتتمثل هذه المعرفة المباشرة عند بورس في "معنى الدليل وهو موجود رأسا داخل الدليل ذاته"[4]، لكن هذه المعرفة لا توجد في كل الموضوع، إنّها في جزء منه فقط وهو شقه المباشر "كما أنّ الموضوع المباشر ليس هو كل الموضوع، بل مجرد عنصر منه لا يمكنه أن يحيل بحصر المعنى إلا إذا كان الموضوع الكلّي معروفا مسبقا"[5].

ب- الموضوع الدّينامي:تقدّم الاستعارة معرفة غير مباشرة عن طريق موضوعها الدّينامي والمعرفة غير المباشرة، هي ما يمكن أن يدرك في الاستعارة بشكل غير مباشر، وذلك الارتباط موضوعها الدّينامي بالسّياق الخارجي حيث "يرتبط الموضوع الدّينامي بسياق نصل إليه بواسطة تجربة مناسبة، ولذلك فإنّه دائما يوجد خارج الدّليل"، حيث لا تمثّله العلامة بل

---

[1] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل:

http://WWW.saidbengrad.com/al/n9/12.htm

[2] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النّصوص الحكائية)،ص51.

[3] أمبرتو إيكو، السّميائية وفلسفة اللّغة،ص185.

[4] محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي(نحو تصوّر سيميائي)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008،ص85.

[5] ينظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)،ص96.

تشير إليه فقط، لهذا السبب لا يمكن الوصول إليه دون المرور بالموضوع المباشر فالموضوع الدّينامي هو الموضوع الواقعي الذي بسبب طبيعة الأشياء لا يمكن التجربة المجانيّة، التي يعرّفها بورس "بأنّها تجربة تعدّ حصيلة سيرورة سيميائية سابقة عن الفعل الذي يحقّق الموضوع المباشر"[1]، لذلك يمكن أن يكون الموضوع الدّينامي عنصرا داخل ما يؤنث الكون المحسوس، "ويمكن أن يكون أيضا فكرا وانفعالا وإيماءة، كما يمكن أن يكون شعورا ومعتقدا" [2]، حيث يحتاج للوصول إليه إلى النبش في ذاكرة العلامة.

3- الاستعارة **والمؤول:** يصرّح إيكو "بأن الخصوصية الأساسيّة للعلامة هي قدرتها على استثارة التأويل"[3]، وهذا ما يحدث في الاستعارة باعتبارها علامة سيميائية يقوم حدها الثّالث بحركة نشطة تفتح باب التّأويل على مصراعيه. يعرف هذا الحد الثالث بالمؤول وهو الحد الأكثر ديناميّة داخل البناء الثّلاثي للعلامة في تصوّر بورس، و" لمؤوّل ليس هو من يؤوّل العلامة، إنّه علامة تحيل ممثّلا على موضوعه"[4]، أي يقوم بدور الوساطة بين ممثل العلامة وموضوعها، إذ يعبّر عن علامة أولى تتولد عنها علامة ثانيّة، وعن الثّانية علامة ثالثة، وعن الثّالثة علامة رابعة، إذ تشكّل هذه الحركة التّوليدية للعلامة ما يعرف عند بورس "السيميوزيس" لكن هذا لا يعني أنّ المؤول هو التأويل، إنّما هو نقطة البداية التي يتشكّل فيها المعنى، حيث إنّه يرتبط بالتّأويل ويعد منطلقا له، فالمؤول يقتضي وضعا لا يتطلب سياقا خاصا، ولا يتطلب شخصا يقوم بالتأويل، "في حين يمكن اعتبار التأويل محاولة لإمساك خيوط الدّلالة والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسار تأويلي"[5]، وينقسم المؤول المؤول إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي:

---

[1]- سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، ص76.

[2]_أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ص132.

[3]_أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة،ص108.

[4]_جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)،ص18.

[5] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، ص42.

أ- **المؤول المباشر**: يرتبط المؤول المباشر للاستعارة بموضوعها المباشر "ويكتفي بتقديم المعلومات الأوّلية الخاصة بموضوع ما (معنى، الواقعة أو العلامة)"[1] كما يدركها المتلقي، دون الاعتماد على شيء آخر، وهذا المفهوم لا يقدم معرفة بل يكتفي بإدخال الممثل في حركة دينامية، تمثل بداية اشتغال السّيموزيس، ورغم أنّ هذا المؤول يختلف عن غيره من المؤولات "التي هي في الواقع أشكال فكرية وتفكيرية لتفاعل قدرات الإدراك المختلفة مع هذا المؤول المباشر"[2]، إلا أنّه الأكثر مسؤولية عن توجيه وتوجه السيرورة الإدراكية التي تبدأ مع المؤول المباشر للاستعارة ويتضح مسارها أكثر مع مؤولها الدينامي.

ب- **المؤول الدّينامي**: يقع المؤول الدّينامي للاستعارة في المرتبة الثّانية بعد مؤولها المباشر ويختلف عنه، إذ يتميز الموضوع الدّينامي في عمومه بحركة تجديدية مستمرة، تخرج العلامة من دائرة التحين البسيط إلى التأويل "فهذا المؤول لا يكتفي بما تقدمه العلامة في مظهرها المباشر بل يمتاح عناصر تأويله من المحيط المباشر وغير المباشر للعلامة"[3] وينقسم المؤول الدينامي من حيث العلاقة التي تربط من خلالها بين الممثل والموضوع حسب نوعيّة هذا الموضوع، فإذا كان الموضوع الاستعارة مباشرا تكون المعطيات الذي يقدمها مؤولها الدينامي من الدّرجة الأولى أي (مؤول دينامي 1) وإذا كان موضوع الاستعارة ديناميا، فإن المعلومات التي يوفرها هذا المؤول تكون من الدّرجة الثانية (مؤول دينامي 2).

ب-1- المؤول الدينامي1: يعتبر المؤول الدينامي 1 قراءة في المعطيات التي تود العلامة أن تقدمها حول موضوعها المباشر "دون البحث في السّياق الخارجي الذي يحيط بهذا الموضوع، وعليه لا يمنح المؤول الدينامي سوى الوقائع التي لها علاقة بالعلامة نفسها، أي

---

[1] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّميائيات والتّفكيكيّة،ص139.

[2] محمود عبد اللطيف، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، ص102.

[3] المرجع نفسه، ص 139-140.

أنّه لا يوفر إلا المعارف التي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر"[1] داخل السياق العلامة نفسه.

ب-2- المؤول الدينامي2: يتحقق المؤول الدّينامي2 عندما يرتبط المؤول الدّينامي بالموضوع الدّينامي، "وفي هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي معلوماته من سياق الموضوع، أيا كان بعده أي من مجموع المعارف والمعلومات المتّصلة بالموضوع"[2]، وإذا كان المؤول الدينامي1 يرتبط بالموضوع المباشر، ولا يتعدى الكم المعلوماتي الذي توفره العلامة بخصوص هذا الموضوع، فإنّ المؤوّل الدينامي2 يشكّل قراءة في سياق خارجي مباشر (خارجي أو سابق) عن المعرفة الشخص الذي يؤول المؤول الدينامي2 هو إذن قراءة في السّياق الاجتماعي (الخارجي) أو التاريخي (السابق) أو فيهما معا، لوجود العلاقة بين العلامة وموضوعها الخارجي، وتكمن أهمية هذا المؤول في كونه مسؤولا عن تطوير المؤول الدينامي الأوّل والمؤول النّهائيي الأوّل.

ت- المؤول النّهائي: يتضمن المؤول النهائي المؤول المباشر والمؤول الدينامي، وهو كما يعرفه بورس "الوقع الذي تولده العلامة في الذّهن بعد تطور كاف للفكر"[3]، ويعمل هذا المؤول على توقيف الفائض الدّلالي الذي يولده المؤول الدينامي، إذ يرى بورس أنّ هذه القوة الهائلة التي يطلق عنانها المؤول الدينامي يجب أن تتوقف في لحظة ما لكي تستقر الذات المؤولة على دلالة ما، "إنّ هذه الوظيفة التحجيمية يتكفل بها مؤول ثالث يطلق عليه بورس: المؤول المنطقي"[4]، وتقوم هذه الوظيفة التحجمية بتثبيط الحركة التدليلية "السيميوزيس" بواسطة قوانين محدّدة تعرف عنده بالعادة التي تجمد مؤقتا الإحالة اللامتناهية من علامة

---

[1] محمدالماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتّأويل، ص109.

[4] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص140.

إلى علامة أخرى لكي يتسنى للمتكلمين الاتفاق سريعا على واقع سياقي إبلاغي معيّن، إنّ العادة تشل السيرورة السّيميائية وتبدأ في التّشكل على مستوى المؤول النّهائي1.

ت1-المؤول النّهائي1: يرتبط المؤول النّهائي1 بالمؤوّل الدينامي1 ويتصف بأنه عادة عامة لتأويل الأدلة، حيث تتولد هذه العادة نتيجة تكرار شخص ما لفعل صادر عنه في زمان ومكان معيّن، حيث يصبح هذا التكرار مع الوقت قاعدة عامة تخضع لها الأفعال المشابهة للفعل الأوّل، "وهي "العادة" جماعية أكثر ممّا هي فردية لأنّها تكتسب عن طريق التّجربة الجماعية"[1]، إذ يرى بورس أنّ العادة هي التّعريف الحسي، "إنّها المؤول المنطقي النّهائي الأصيل والحاصل أنّ أكثر الحسابات الخاصة بمفهوم ما، القابل للبث من خلال كلمات يمكن في وصف العادة الخاصة التي يقوم هذا المفهوم بإنتاجها"[2]، وإنتاج هذه العادة من طرف المؤول النّهائي يجعل منه مؤولا لا يتأسس على معرفة بل على اعتقاد فقط.

ت-2- المؤول النّهائي2: يرتبط المؤول النهائي2 بالمؤول الدينامي2، ويمثل عادة متخصصة في إدخال التأويل في مجال متخصص يهتم بقطاع معرفي يخضع للمراقبة العلمية، حيث يرى بورس أنّ المؤوّل النّهائي في هذه الحالة يعيّن طريقة في الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة الخبير الفني الذي يقوم برد حالة مجهولة إلى فنان بعينه، أو إلى مرحلة تاريخية بعينها، أو إلى مدرسة فنية بعينها أيضا، وهي أيضا عادة عالم الحفريات الذي يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استنادا إلى المعرفة التي يملكها عن تعدّد العصور الجيولوجية مثلا، أي الوصول إلى قاعدة عامة من خلال حالة خاصة.

ت-3- المؤول النهائي3: يختلف المؤول النهائي3 عن سابقيه (المؤول النهائي1 والمؤول النهائي2) في كونه لا يرتبط بمؤول دينامي لأنّه "خارج السّياق فهو لا يقتضي تجربة معينة

[1] ينظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)،ص98.
[2] ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة(تحليل المفهوم وتاريخه)،ص272.

من أجل أن يوجد"[1]، وبذلك يمثّل الحدود القصوى التي يمكن أن يصل إليها الفكر الإنساني في تأويل ظاهرة معينة، حيث يضم هذا المؤول القوانين الخاصة بكل الأدلة أو الظواهر، التي استطاع الفكر أن يصل – وإن مرحليا– إلى تحديدها بشكل كاف وغير متناقض. ولذلك فهو "يشكّل خلفيّة معرفيّة مجرّدة للبث في القضايا أو الأدلّة الوجوديّة المناسبة له، بفضل تحيين نسخته التي هي المؤول النّهائي 2"[2]، وبفضل المؤول النهائي 3 ينتهي نشاط الحركة التدليلية تطبيقيا وإن كانت من الناحية النظرية تبدو غير متناهية.

ويقول سعيد بن كراد عن هذه الثلاثية:" فالأول إمكان فقط أما الثاني فهو وجود خالص والربط بينهما لا يمكن أن يؤدي إلى انتاج إدراك أو خلق تواصل دائم وإنّ الإدراك والتواصل ممكنا فقط من خلال إدخال عنصر ثالث يحول العلاقة بين الأول والثاني من الطبيعة العرضية واللحظية إلى ما يشدّ هذه العناصر إلى بعضها البعض من خلال قانون لا فكاك منه"[3]

في حالة الاستعارة يكون الممثل البنية التصويرية المستحضرة في التعبير الاستعاري وتكون إحالتها إلى المعطي الثقافي المجسّد هي المؤول الذي يحيل بدوره إلى عناصر الدلالة الأخرى كالموقف من ظاهرة أو فكرة أو سلوك وهي الموضوع، وينطبق هذا على الاستعارات النواسية كقوله:

توهمه قلبي فأصبح خـــدّه وفيه مكان الوهم من نظري أثر[4]

ومرّ بفكري خاطرا فجرحته ولم أر جسما قط يجرحه الفكر

وصافحه قلبي فآلم كفّـــه فمن غمز قلبي في أنامله عقر

[1] محمدالماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهرتي)،ص56.

[2] ينظر: محفوظ عبد اللطيف، آلية إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)،ص106.

[3] سعيد بن كراد السيميائيات والتأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2005، ص48.

[4] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطابعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007، ص301.

فقد جعل من قلبه (الممثل) شخصا مستقلا عنه ذا إرادة وقدرة على القيام بتوهم المحبوبة (المؤول) وإنّما أصبحت العلاقة مناطة بأعضاء مستقلة خارجة عن سيطرته وكأنّه انساق إلى حب المحبوبة والتعلق بها انسياق وهوفي مقام آخر يكشف عن ملامح المحبوبة ويجعل من تشخيصه للسقم مدخلا إلى ذلك (الموضوع) وهو يقول:

أقول للسقم كم ذاقت لهجت به فقال لي مثلما تهواه أهواه[1]

حلفت للسقم أنّي لست أذكـرهوكيف يذكره من ليس ينساه

فقد جعل السقم (الممثل) منافسا له (المؤول) في حبّ محبوبته، إذ حلّ السقم بها قصد واختيار لما وجده من لذّة وسعادة لا يجدها إذا حل بغيرها

لئن هجرتك بعد الوصل أروى فلم تهجرك صافية عقار[2]

فخذها من بنات الكرم صـرفاكعين الدّيك يعلوها احمرار

فقد شبه الصافية أي الخمرة (الممثل) بالمرأة الوفية غير الهاجرة (المؤول) فهي أصيلة بنت الكرم ...(الموضوع)

والكوب يضحك كالغزال مسّبحا عند الركوع بلثغة الفـــأفاء[3]

وكانّ أقداح الزجاج إذا جـــرت وسط الظلام كواكب الجوزاء

لعب الكوكب (الممثل) دور الغزال (المؤول) إذ استعار له أبو نواس صفة الضحك ....(الموضوع).

أضحكني الحب وأبكاني وهاج شوقي طول كتماني[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 682.

[2] المرجع نفسه، ص264.

[3] ديوان أبي نواس، وزارة الثقافة، الطابعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص627.

يتحدث الشاعر عن ألمه ومعاناته من تمكّن الحب (الممثل) من قلبه، أي للحب قدرة وقوة على إدخال السّرور أوالحزن على قلب الشاعر (المؤول) بأن أسند إليه فعل الإضحاك والإبكاء (الموضوع)

تتحاسد الآفاق وجهك بينها فكأنّهن بحيث كنت ضرائر[1]

يشّخص الشاعر الآفاق (الممثل) فتتحاسد كالبشر (المؤول) للظفر برؤية الممدوح فتشعر بالتوق إلى ملامسته ولمحه وهكذا يقدّم ممدوحه في صورة مثالية عظمى تتفوّق في وجودها على الإنسان العادي (الموضوع)

أيّها العاذلان لا تعذلاني في مناساة خلّة الإخوان

مرض الودّ والإخاء وبادا فدعاني من الملام دعاني

جعل الشاعر من الودّ والإخاء (الممثل) بشرا (المؤول) يمرض ويبيد، إذ تغيّر معناهما في نظر الخلّان وتحول إلى النقيض ما جعله يعرض عن دعوة عاذليه.... (الموضوع)

ناديت قلبي بحزن ثم قلت لـــه: يا من يبالي حبيبا لا أباليــه[2]

هذا الذي كنت تهواه وتمنـــحه صفو المودّة قد غالت دواهيه

فرة قلبي على طرفي بحـــرقته هذا البلاء الذي دلّيتني فيــه

أرهقتني في هوى من ليس ينصفني وليس ينفك من زهو ومن تيه

يخلع الشاعر على قلبه (الممثل) صفات الأحياء (المؤول) ويثبتها له بخطابه ومناداته فيردّ هذا الأخير متمرا من الطرف سبب البلاء الذي حلّ به ملقيا التهمة عليه....(الموضوع).

[1] – ديوان أبي نواس، ، ص304.

[2] المرجع نفسه، ص681.

المبحث الثاني:سيميوزيس الاستعارات النواسية:

يقول محمد سعد الله حول مصطلح السيميوطيقا الحديث: "فالسيميوطيقا وضعت بوصفها مصطلحا نقليا عن (semiotic) وهي عند لوك: معرفة العلامات، وعند بيرس: نظرية العلامات، وعند موريس: النظرية العامة للعلامات، وعند إيكو: العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقلفة بوصفها أنظمة للعلامات".[1]

وكلمة السيميوطيقا مأخوذة من الكلمة الإغريقية (سيميونsemion)، وهي تأخذ معنى الإشارة ولذلك يسميها البض علم الإشارات والرموز... القابلة منها للتفاهم بين البشر.[2]أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، فأقوالنا تحددها أنظمة وشفرات، يشترك بها كل من ينتج ويفهم هذه الأقوال، وتضيف المعاجم العربية الحديثة معاني أخرى غير العلامة منها (الحسن، البهجة، القيمة...).[3]

في حين تشير الموسوعات العربية الحديثة إلى أن السيمياء هي علم معاني الألفاظ الذي يبحث في العلامة بين حروف الكلمة ودلالتها، فالعرب قديما أدركت معاني علامات الإتصال للإشارات الإصطلاحية عن طريق الدراسة والتجربة، كما تبيّن المصنفات اللغوية حول المواضيع الصوتية.

يعود الفضل في إبراز هذا العلم إلى عالم اللسانيات السويسري دي سوسير والفيلسوف الأمريكي بيرس، فقد عرف دي سوسير السيميائية أنها "دراسة حياة العلامات داخل الحياة

---

[1] محمد سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص24.

[2] انظر عبد الجليل مرتاض، كتاب دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، الأبيار الجزائر، 2004، ص68.

[3] أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ص468.

الاجتماعية" [1]، أما بيرس فيرى: "أن السيميائية إنما هي مجرد اسم آخر لعلم المنطق بمفهومه العام".[2]

ارتبط مصطلح السيميولوجيا عند الأوربيين بدي سوسير ومنهجه اللغوي اللساني، وقد رأى دي سوسير أن العلم سيكون جزءا من علم النفس العام كما انه قصر دراسته داخل المجال الاجتماعي،[3] أما مصطلح السيميوطيقا فيرتبط بمنهج بيرس ذو الصبغة المنطقية الفلسفية.

واعتبر بيرس أن "هذا العلم حاكم على كل العلوم، وأنه لا ينظر إلى الرياضيات والأخلاق والاقتصاد والتاريخ إلا من زاوية سيميوطيقية"[4].

لقد فرق بعض الدارسين بين المصطلحين ودعى بعضهم إلى عدم إقصاء لفظ السيميوطيقا مثل إمبرتو إيكو.

إن صعوبة تعريف السيميائية ناتج عن صعوبة تحديد موضوعها "فإن السيميائيات لا تنفرد بموضوع خاص بها فهي تهتم بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءا من سيرورة دلالية... إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسيميائيات"[5]، وإذا أردنا أن نحدد مجال دراسة السيميائية فهو العلامة أو بشكل أكثر تحديدا السيميوزيس في اصطلاح بيرس.

لقد كان اهتمام إيكو بنظرية بيرس ابتداء من اعتبار النقاش الدائر في حقل اللسانيات أو ما يسمى (لسانيات النص) بين النص والخطاب، أو بين الجملة وبين النص والكلمة.

---

[1] **سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، دمشق، سوريا، ص9.**

[2] **المرجع نفسه، ص10.**

[3] **سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس، ص149.**

[4] **سعيد بنكراد، السيميائيات النشأة والموضوع، عالم المعرفة، مج 53، ص30.**

[5] **سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، دمشق، سوريا، ص 28**-29.

انطلاقا من المقولة الشهيرة "الكلمة نص افتراضي، وما النص سوى تمطيط لكلمة ما"، فبهذا يغدو السيميوزيس على حد تعبير إيكو علامة ناتجة عن دينامية الموضوع، فهي تفضي إلى المؤول.

يعرف بيرس السيميوزيس بأنها "حركة أو سيرورة تفترض تشارك ثلاثة عناصر هي: الممثل، الموضوع، المؤول، إذ لا يمكن للحركة المتداخلة بين هذه العناصر الثلاثة، أي شكل من الأشكال أن تختصر في علاقات زوجية"[1]، إذ لا يمكن أت تتحقق العلامة السيميائية إلا إذا توفرت الحدود الثلاثة (الممثل، الموضوع، المؤول)، إذ يعتبر بيرس السيميوزيس "الفعل أو الأثر الذي هو تشارك هذه الأطراف الثلاثة، حيث يحيل الممثل على الموضوع عبر المؤول، وباعتبار أن الاستعارة علامة سيميائية، فيعد الممثل الحد الأول حيث تبدأ عملية التحليل السيميوطيقي بدءا بالممثل الذي يحيل على موضوع الاستعارة المباشر عبر مؤولها، والممثل هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر يطلق عليه بيرس (الموضوع)، وفق ظروف خاصة في الإحالة يوفرها (المؤول) باعتباره الشرط الضروري للحديث عن بناء علامي، وتكون الصلة بين ممثل الاستعارة وموضوعها المباشر عن طريق ما أسماه بيرس (التعبير)، وهو كما عرفه إيكو: "كل الوقائع المعروفة حول هذا الموضوع"،[2] اي الفكرة التي تتكون في ذهن المتلقي.

يشكل الموضوع الحد الثاني للاستعارة وهو عنصر مهم في التركيب العلامي لأنه يقدم معرفة حول العلامة، إذ يقوم الممثل بالإحالة على هذا الموضوع عن طريق التعبير،

---

[1] جيراردولودال وجويل ريطيوي، السيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال بيرس)، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004، ص20.

[2] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1996، ص34.

يمثّل الموضوع معرفة تقدم مجموعة من المعلومات يفترضها المتلقي حول العلامة، يعني به بيرس كل ما يتبادر إلى الذهن، غير أن ما يتبادر إلى الذهن ليس في وسعه أن يوفر كل المعلومات المحاطة بالعلامة وذلك "نتيجة ما يسميه بيرس بقصور العلامة (l'imperfection du signe)"،[1] لذلك يحتاج الموضوع دائما إلى المؤول.

يقدم الموضوع نوعين من المعرفة: المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة، والتمييز بين نوعين من المعرفة يحيلنا إلى التمييز بين نوعين من الموضوعات: الموضوع المباشر، الموضوع الدينامي (غير المباشر).

ويشكل المؤول الحد الثالث، يصرح إيكو بأن "الخصوصية الأساسية للعلامة هي قدرتها على استثارة التأويل"[2]، والمؤول هو الحد الثالث، يصرح إيكو بأن "الخصوصية الأساسية للعلامة هي قدرتها على استثارة التأويل"،[3]والمؤول هو الحد الأكثر دينامية داخل البناء الثلاثي للعلامة في تصور بيرس، و"المؤول ليس هو من يؤول العلامة، إنه علامة تحيل ممثلا على موضوعه"،[4]أي يقوم بدور الوساطة بين ممثل العلامة وموضوعها، إذ يعبر عن علامة أولى تتولد عنها علامة ثانية، وتتولد عن العلامة الثانية علامة ثالثة، وعن الثالثة علامة رابعة، هذا ما يعرف عند بيرس **بالسيميوزيس**، لكن هذا لا يعني أن المؤول هو التأويل، إنما هو نقطة البداية التي يتشكل فيها المعنى، وينقسم المؤول إلى ثلاثة أقسام: المؤول المباشر، المؤول الدينامي، المؤول النهائي.

---

[1] سعيد بنكراد، المؤول وعلامة التأويل: http://www.aljabriabed.net/n16_05benkrarrad.htm 08/05/2021 .00:34

[2] إمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة،تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص108.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] جيراردولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال بيرس)، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004، ص18.

المبحث الثالث: الاستعارات الأيقونية في شعر أبي نواس

ترجمت سيزا قاسم تعريف بيرس للأيقونة حيث "أنها علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، وخاصة بها هي وحدها... قد يكون أي شيء أيقونة هذا الشيء، سواء كان الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له"[1]، أي أن الأيقونة يكون بينها وبين المشار إليه عامل مشترك يربط بينهما مثل الشخص وظله،

واختلف إيكو عن بيرس في مفهوم العلامات الأيقونية على أنّ الرابط بينهما مجرد تشابه، وقد تجاوز إيكو العلاقة المادية بين الأيقون وما يقترن به إلى علاقة ذهنية تقوم على أساس الفكر والثقافة، ذلك أن الممارسات الاجتماعية والثقافية تستبق أي فكرة.

إن العلامات الأيقونية علامات نلجأ إليها لنتفاهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات الأيقونية قابلة للفهم رغم اختلاف الزمن أو الفئات، ودراسة الأيقونة تقتضي دراسة الظواهر الأيقونية في النص المراد تحليله ومن هنا فإننا بصدد تعدد العلامات وتجاوز النظرة السوسيرية التي أقصت الجانب المرئي من معادلتها الثنائية وحصرته في اللساني فقط، هذا الجدل المتداخل بين المرئي واللساني حسمه سوسير في حصر الدلالة بالبعد اللساني مهملا جانبا مهما جدا للعلامة وهو الجانب المرئي، ورغم المحاولات التي جاءت لاستدراك النقص من قبل بعض العلماء أمثال أندري مارتيني وورومان جاكبسون، إلا أنها تبقى عاجزة وقاصرة على إدراك النشاط الأيقوني واستيعابه.

يدرج بيرس الاستعارة ضمن العلامات الأيقونية، والأيقونة حسبه تنشأ نتيجة لارتباط العلامة بالموضوع في المرتبة الأولى للوجود، وتعد الأيقونة "علامة فرعية أولى لبعد

[1] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، المغرب، ص252.

الموضوع، وهي تشبه الموضوع الذي تمثله"[1]، تملك الأيقونة طابعا تصويريا "يجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها"[2]، لذلك "يعتبر الأيقون ممثل والخاصية التمثيلية هي أولانية الممثل لاعتباره أوّلا، أي خاصية كشيء تجعله مؤهلا لأن يكون ممثلا وتبعا لذلك، فأي شيء يمكنه أن يصلح بديلا لأي شيء آخر يشبهه"[3]، أي بإمكانه أن يحل في مكانه، والأيقونة لا تعتبر علامة شبيهة بالموضوع الذي تعنيه لأنها تعيد إنتاجه، فهي قائمة على صيغ خاصة لإسقاط انطباعات إدراكية (البروز، استعمال جزء من الموضوع، النقل).

وبما أن الأيقونة ترتبط بالتمثيل فإنها تتجلى في العديد من الأشكال التصويرية حيث "ميز بيرس في قسم الأيقونات بين الصور التي تشبه الموضوع من بعض الجوانب، وبين الرسوم البيانية التي تعيد إنتاج بعض العلاقات بين أجزاء الموضوع، وبين الاستعارات التي لاندرك داخلها سوى تواز عام".[4]

إن الاستعارات التي تقبل الانطواء تحت قسم الأيقونات هي الاستعارات التي لا تجد مؤولا موسوعيا يحول دون انفتاحها على عدة موضوعات دينامية، تعتبر الرمز علامات تقترن بموضوعها في المرتبة الثالثانية من مراتب الوجود، حيث يعرف بيرس الرمز على أنه "علامة تحيل إلى الموضوع الذي تعنيه بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤول الرمز بالإحالة على هذا الموضوع، إنه هو ذاته نمط عام أو قانون أي علامة قانون"،[5] "فالرمز علامة اعتباطية، تستند في ارتباطها مع موضوعها على العرف، وأبرز مثال على ذلك هو

---

[1] جيراردولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال بيرس)، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص78.

[3] أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2010، ص99-100.

[4] المرجع نفسه، ص96.

[5] ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت، ص51.

العلامة اللسانية"،[1]هذا ما يجعل الرمز يتميز بالعمومية التي تجعل من كل كلمة وكل اتفاقية رمزا.

للرمز بنية مزدوجة تتمثل في جانبين أحدهما دلالي وآخر لا دلالي، هذا ما يجعل أمام مشكلتين تجعلان من الإقتراب المباشر من بنية المعنى المزدوج أمرا صعبا، تتمثل المشكلة الأولى – حسب ريكور– في أن الرموز تنتمي إلى حقول بحث متعددة ومتشعبة، والثانية هي كون الرموز تجمع بين بعدين، بل يمكن القول بين عالمين للخطاب، أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية،[2]ويوضح ريكور هذه الصعوبة الخارجية في ضوء نظرية الاستعارة عبر ثلاث خطوات:[3]

_ تحديد النواة الدلالية التي يتسم بها الرمز، مهما بلغت الفروق بينهما، على أساس بنية المعنى القائم في الأقوال الإستعارية.

_ العمل الاستعاري للغة، يمكننا أن نعزل الطبقة اللالغوية من الرموز.

_ يمثل الفهم الجديد للموز مبحثا للتطورات اللاحقة في نظرية الاستعارة، يمكن أن تبقى خفية من دونه، حيث يعمل الفهم الجديد للرموز على إتمام نظرية الاستعارة وخلق خطوات وسطى تسمح بردم الهوة بين الاستعارة والرموز.

من هنا يرى ريكور أن الاستعارة ترتبط بالرمز في جانبه الدلالي، لذلك تعتبر العنصر الكاشف عن هذا الجانب الذي له علاقة باللغة، ويمكننا أن نحدد السمات الدلالية للرمز من خلال العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في الاستعارة، وهذه السمات هي التي تربط كل رمز باللغة، وعليه تضمن وحدة الرموز، ويؤكد ريكور على ضرورة دراسة

[1] أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2010، ص91.

[2] ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد غانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 2003، ص94-95.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص96.

الاستعارةوفق النظرية التفاعلية لا الاستبدالي لكي تؤدي وظيفتها في الكشف عن الشق الدلالي للرمز، حيث يعمل التوتر القائم في الاستعارة على إيجاد كل الدلالات الممكنة عن طريق التفاعل، مما يؤدي إلى اتساع المعنى في الاستعارة، وهو ما يحدث في الرمز إذ يعمل بمعناه العام بصفته فائض دلالة ودراسة الاستعارة وفق النظرية التفاعلية.

يؤكد ريكور على علاقة الاستعارة بالرمز وهي علاقة تداخل تبين الجانب الرمزي في الاستعارة والجانب الاستعاري في الرمز، ويخرج نتيجة مفادها وجوب تقبل قضيتين متعاكستين حول العلاقة بيت الاستعارات والرموز، فمن جهة نجد الاستعارة أكثر اتساعا من الرمز لأنها تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز، ومن جهة أخرى نجد الرمز أكثر اتساعا من الاستعارة فهي ليست سوى إجراء لغوي يختزن داخله قوة رمزية، وارتباط الاستعارة بالرمز يعني ارتباط الاستعارة بالبيئة الثقافية التي أنتجت هذا الرمز، هذا ما يسمح برؤية الاستعارة على أنها علامة ثقافية يرتبط تأويلها بالموسوعة الثقافية للقارئ.

يعد الرمز بالنسبة للاستعارة أحد الوسائط المهمة المستعملة في التواصل اللساني لأن الدلالات المستوحاة من الاستعارة منبعها الرمز، وقد عده السيميولوجيون دليلا لغويا بينما سماه دي سوسير دالا، ويذكر تودوروف أن الدراسات المتعلقة بالرمز انبثقت من النظرية العامة للعلامة "السيميوطيقا" منطلقا من مقولة أرسطو حول نظرية اللغة التي تربط الأفعال والتصورات بالمحاكاة، أي محاكاة الطبيعة في كل شيء.

إن تعدد المعنى من دال واحد هو إشكال ما فتئ يعترض أهداف أرسطو في البحث عن المعنى الثابت، لأنه قد يحدث أحيانا مفارقة بين المعنى ومرجعه الذي يحال إليه، ويعتقد تودوروف أن الرمز أوسع من أن يحتويه لفظ، هذا ما جعله يؤاخذ أرسطو بخصوص نظرية المعنى وعلاقتها بالرمز لأنه لم يت[1]صور هذه الحقيقة، فهو لم يبحث في مشكل الرموز غير اللسانية ولم يبحث أيضا في تعدد الرموز اللسانية.

تعد الاستعارة قاسما بين الرمزين الأدبي والعلمي إلا أنّ تجلّياتها الفنية تظهر في الرمز الأدبي أكثر من الرمز العلمي، وهذا راجع إلى عوامل كثيرة منها قابليتها للتغير والاستبدال وغايتها التأثيرية، ولكن عندما ترتبط بالرمز العلمي تؤدي و يفة التحليل المنطقي للعلامات وبالتالي تتراجع قيمتها الجمالية لتصبح أداة توصيل.

الجانب التطبيقي:

قصيدة نفسي فداؤك قالها يمدح الرشيد:

وبضاعة الشعراء إن أنفقتها نفقت وإن أكدستها لم تنفق[1]

شبه قصائد الشعراء بالبضاعة فحذف المشبه "القصائد" وصرح بالمشبه به "بضاعة الشعراء" على سبيل الاستعارة التصريحية.

التحليل السيميائي:

-المستوى الأول: التحليل السيمي

تقوم الاستعارة من المنظور السيميائي على دمج علامتين (علامة الشعر/علامة البضاعة) بناء على فرز السمات الدلالية إلى مشتركة ومختلفة؛ والتركيز أثناء عملية التواصل الأدبي، على السمات الدلالية المشتركة التي تصح هي سمات العلامة المدمجة (رواج الشعر). عندما نتأمل العلامتين الأصليتين(الشعر/البضاعة) كلا منهما على حدة، بوصفهما يمثلان المستعار له، والمستعار منه، بعيدا عن عملية الدمج التي نفذها الشاعر بغرض إيجاد علامة جديدة، تستحضرهما وتستبعدهما في الآن ذاته على مستوى التلقي، نلاحظ أن هناك سمات مشتركة تجمعهما هي: شيئان قيمان لهما ثمن "التثمين"، منتوجان، يدلان على مهارة، يعرضان على ذوي الجاه والمال...الخ. أما السمات المختلفة؛ فهي: مادي ملموس/ مادي

[1] **ديوان أبي نواس، تح: علي فاعوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص18.**

غير ملموس؛ تعرض في الأسواق/ تعرض في مجالس خاصة؛ تحيز وتخزن في الأوعية/ لا تحيز تودع في الصدور أو الصحف؛ يستهلكها عامة الناس/ لا تستهلكها إلا الخاصة.

تدرج في جدول التحليل السيمي:

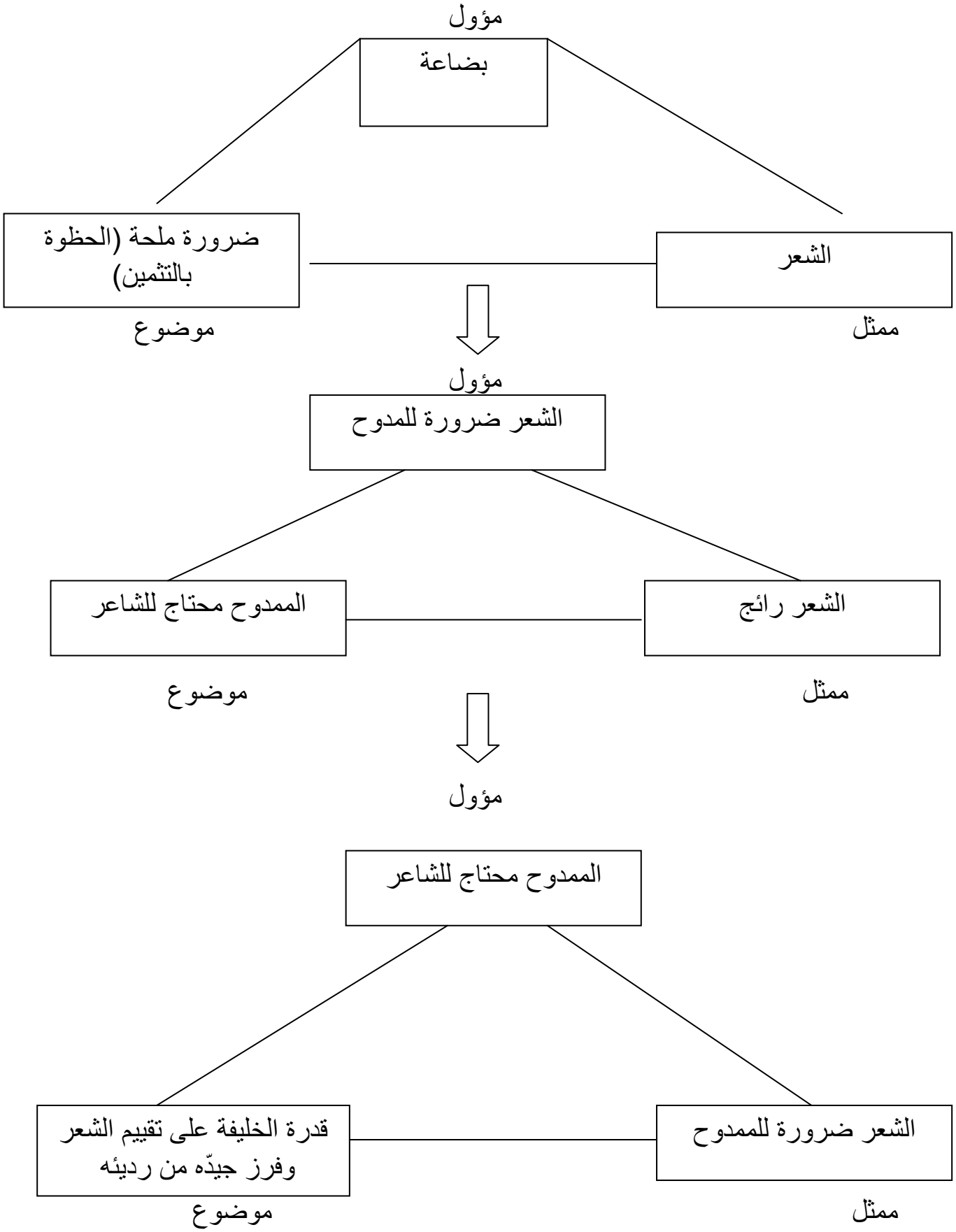
السمات الدلالية	علامة الشعر	علامة البضاعة
التثمين	+	+
ملموس	-	+

العلامة الناتجة على إدماج العلامتين (رواج الشعر) بما أكسبت من سمات دلالية خاصة بها، تتحول في التقسيم الثلاثي البيرسي إلى ممثل، بعد أن كانت مؤولا. وهذا ما يتناوله المستوى الثاني من التحليل.

- **المستوى الثاني/ سيميوزيس الاستعارة:** بما أن الرمز اللغوي المتمثل في عبارة: بضاعة الشعراء، تأسس على الجمع بين رمزين لغويين أوليين، وربط بينهما بواسطة علاقة ممكنة، هي هنا علاقة المشابهة، فإننا نعتبر العلامة المدمجة منهما، استئنافا للتوليد الدلالي، الذي تحركه فاعلية التعبير الاستعاري، وننطلق منه في رصد وتتبع تحولات الدلالة، وتغيير المركبات الثلاثة للدلالة مواقعها باستمرار، إلى غاية الاستقرار على دلالة تشبع نهم التلقي. ولنبدأ الآن تتبع مسار السيميوزيس الدلالي لاستعارتنا: الشعر بضاعة (الرمز اللغوي هنا ممثل)...الشعر رائج ويحظى بالتثمين (مؤول)..الشعر ضرورة للممدوح(موضوع)// الشعر رائج ويحظى بالتثمين (الدلالة المحولة إلى رمز لغوي ممثل)..الشعر ضرورة للممدوح(مؤول)؛ الممدوح محتاج للشاعر (موضوع)// الشعر ضرورة للممدوح((الدلالة

المحولة إلى رمز لغوي ممثل))؛ الممدوح محتاج للشاعر ((مؤول))...وهكذا حتى نصل عبر السيميوزيس وما يتطلبه من تآزر الأنظمة السيميائية المختلفة، اللغوية والحسية البصرية وغيرها إلى موضوع: أهلية الخليفة مرتبطة بمدى قدرته على تقييم الشعر وفرز جيده من رديئه، وصادقه من كاذبه.

سيميوزيس (تحولات دلالة علامة) رواج الشعر



- **المستوى الثالث: التجسيد الأيقوني لدلالة الاستعارة.**

الدلالة المستهدفة بالإبراز في هذه الاستعارة، هي إسناد مهارة نقد الشعر للخليفة، والتعبير عنه بهذه الصورة المجردة، قد لا يلقى استجابة لا عقلية ولا جمالية، لذلك عمد الشاعر إلى تحويل الرمز اللغوي إلى رمز إيقوني من خلال دمج علامتين هما: الشعر/البضاعة، رغم ما يوجد بينهما في الواقع من تباعد. والعلامتان تنتميان لنظامين سيميائين متباينين، فالشعر– خلافا للبضاعة– كلام مؤلف من أصوات وفق نظام خاص، يجعله أجود من الكلام العادي، ويكسبه تأثيرا عميقا في النفوس، إلى الحد الذي يجازى عليه بالمال الكثير. ينتقل الشاعر من الرمز اللغوي المجرد إلى الرمز الإيقوني، من خلال الدمج الذي يستنفر الفاعلية التخييلية، التي تولد على مستوى الذهن صورة البضاعة القيمة التي يقبل عليه ذوو المال، متهافتين، يدفعون كل ما يطلب من أجل الحصول عليها. صورة الخليفة يعامل الشعر كأنه بضاعة، تنقلنا من صورته الحقيقية وهو قادر على تقييم البضاعات، إلى صورة مدعاة له، وهو قادر على تقييم الشعر الذي يعرض عليه.

قصيدة صديقة الروح:

وصديقة الروح التي حجبت عن ناظريك وقيم الجسم[1]

شبه الشاعر "الخمرة" بصديقة الروح، فحذف المشبه "الخمرة" وصرح بالمشبه به "صديقة الروح" على سبيل الاستعارة التصريحية.

التحليل السيميائي

–المستوى الأول: التحليل السيمي

تقوم الاستعارة من المنظور السيميائي على دمج علامتين (علامة الصديقة/علامة الخمرة) بناء على فرز السمات الدلالية إلى مشتركة ومختلفة؛ والتركيز أثناء عملية التواصل الأدبي،

[1] **ديوان أبي نواس، تح: علي فاعوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص28.**

على السمات الدلالية المشتركة التي تصبح هي سمات العلامة المدمجة (القرب إلى النفس). عندما نتأمل العلامتين الأصليتين(الصديقة/الخمرة) كلا منهما على حدة، بوصفهما يمثلان المستعار له، والمستعار منه، بعيدا عن عملية الدمج التي نفذها الشاعر بغرض إيجاد علامة جديدة، تستحضرهما وتستبعدهما في الآن ذاته على مستوى التلقي، نلاحظ أن هناك سمة مشتركة تجمعهما هي: شيئان قيمان، أما السمة المختلفة فهي: معنوي غير ملموس/ مادي ملموس.

السمات الدلالية	علامة الصديقة	علامة الخمرة
التثمين	+	+
ملموس	–	+

العلامة الناتجة على إدماج العلامتين (القرب إلى النفس) بما أكسبت من سمات دلالية خاصة بها، تتحول في التقسيم الثلاثي البيرسي إلى ممثل، بعد أن كانت مؤولا. وهذا ما يتناوله المستوى الثاني من التحليل.

- **المستوى الثاني/ سيميوزيس الاستعارة:**

بما أن الرمز اللغوي المتمثل في عبارة: صديقة الروح، تأسس على الجمع بين رمزين لغويين أوليين والربط بينهما بواسطة علاقة ممكنة، هي هنا علاقة المشابهة، فإننا نعتبر العلامة المدمجة منهما، استئنافا للتوليد الدلالي، الذي تحركه فاعلية التعبير الاستعاري، وننطلق منه في رصد وتتبع تحولات الدلالة، وتغيير المركبات الثلاثة للدلالة مواقعها باستمرار، إلى غاية الاستقرار على دلالة تشبع نهم التلقي. ولنبدأ الآن تتبع مسار السيميوزيس الدلالي لاستعارتنا: الخمرة صديقة (الرمز اللغوي هنا ممثل)...الخمر رائج ويحظى بالتثمين (مؤول)..الخمرة قريبة لشاربها (موضوع)// الصداقة رائجة وتحظى بالتثمين (الدلالة المحولة إلى رمز لغوي ممثل)..الصديق قريب إلى صاحبه (مؤول)؛ الروح تحتاج للصداقة

(موضوع)// الصداقة ضرورة للروح ((الدلالة المحولة إلى رمز لغوي ممثل))؛ الروح تحتاج للصداقة ((مؤول))...وهكذا حتى نصل عبر السيميوزيس وما يتطلبه من تآزر الأنظمة السيميائية المختلفة، اللغوية والحسية البصرية وغيرها إلى موضوع : الخمرة قريبة إلى الروح تنسي شاربها همومه كما ينسي الصديق هموم صديقه.

يمكن إدراج رسمة للسيميوزيس، تبين تحولات دلالة علامة "القرب إلى النفس "

- **المستوى الثالث: التجسيد الأيقوني لدلالة الاستعارة.**

الدلالة المستهدفة بالإبراز في هذه الاستعارة، هي إسناد مهارة القرب إلى الروح للخمرة، والتعبير عنها بهذه الصورة المجردة، قد لا يلقى استجابة لا عقلية ولا جمالية، لذلك عمد الشاعر إلى تحويل الرمز اللغوي إلى رمز إيقوني من خلال دمج علامتين هما: الصديقة/الخمرة. ينتقل الشاعر من الرمز اللغوي المجرد إلى الرمز الإيقوني، من خلال الدمج الذي يستنفر الفاعلية التخييلية، التي تولد على مستوى الذهن صورة الخمرة القيمة التي يقبل عليه ذوو المال، متهافتين، يدفعون كل ما يطلب من أجل الحصول عليها. صورة الصداقة القيمة لأن الصديق الوفي يخفف على صاحبه همومه.

خاتمة

حاولنا في هذا البحث دراسة الصورة الاستعارية في شعر أبي نواس معتمدين على مناهج من النقد المعاصر، ولمّا كان الشاعر ينتمي إلى عصر ثقافي، أولى النقد فيه أهمية للجانب التصويري في الشعر العربي.

فقد كان لزاما علينا أن نعرف ماهية الصورة وماهية الاستعارة والفاعلية التخيلية عند القدماء والمعاصرين، وأهم قوانين الاستعارة في ميدان العلوم اللغوية من خلال تقديم ملخص لأطروحة لايكوف وتصور ريكور.

ومن خلال دراستنا حاولنا جاهدين الغوص في أعماق ديوان أبي نواس، معتمدين على مناهج نقدية معاصرة وبالأخص الأسلوبية والسيميائية، محاولين الإتيان بشيء جديد، إذ أن المطلع عليه يجد أنه قد تضمن شيئا جديدا وإن كان يسيرا، وهذا الجديد لا نزعم أنه ثابت بثبات الحقائق العلمية، وإنما هو قابل للتحويل والتطوير، بل وللنقص، إن جاء ما هو أجدر منه ثباتا وفائدة.

وفيما يأتي أبرز النتائج التي توصلنا إليها:

- استقى أبو نواس صوره الشعرية من أشياء عاشها بخياله، وتراءت له من خلال ثقافته.
- أفرد أبو نواس بابا كبيرا للخمرة، فصور لونها وصفاءها، وتأثيرها في النفس، كما صور سقاتها وأماكن شربها، وكل هذه الصور تتناغم وتتوافق وتعطي نتيجة واحدة مفادها راحة نفس الشاعر التي يلقاها في الملذات، لكن أبا نواس لم يستطع أن يغيب كلية عن الهموم، ولم تستطع الهموم أن تغيب عنه.
- يعتبر شعر أبي نواس من الأشعار التي حظيت بالنصيب الأوفر من الصور البيانية، إذ كان للاستعارة النصيب الأكبر من تلك الصور وتكمن قيمتها في تقديم المعاني في صور حسية الهدف منها الشرح والتوضيح.

- لم يسلك أبو نواس مسلك الشاعر القديم، فهو شاعر كان يدعو إلى التخلي عن وصف القفار والبكاء على الأطلال.
- أما الصور البيانية الأخرى من كناية وتشبيه، فقد كانت قليلة مقارنة بالكم الهائل من الاستعارة التي أضفن على الديوان جمالا ورونقا وحسّا مرهفا.
- هيمنة التشبيه على شعر المتقدمين والاستعارة على شعر المحدثين.
- قوة الفاعلية التخيلية ما أعطى عهدا جديدا للاستعارة عامة والاستعارة التشخيصية خاصة.
- من بين المفاتيح الأسلوبية عند أبي نواس صيغتا الأمر والنهي، اللتان أصر على استعمالهما من أجل لفت الانتباه والتمكين من بيان وظيفة هذه الصيغ لما لها من دلالات عميقة، هي تيمة بارزة ومركز ثقل للنص النواسي.
- استعمال صيغة الحوار الذي يشكل جانبا مهما من جوانب القصيدة النواسية، فهو يكمل الفكرة المطروحة.
- اهتمام أبي نواس بالفكرة التي يريد عرضها، محاولا جعل الطرف الآخر شخصا محبوبا.
- يشكل الحوار في أشعار أبي نواس مشهدا مسرحيا كونه واضح.
- السيميائية منهج يرتكز على نقطة جوهرية تشكل الدعامة الأساسية والمنطلق الأول الذي تنبثق منه شتى القراءات للموضوع قيد التحليل.
- يعد الممثل الحد الأول للاستعارة باعتبارها علامة سيميائية.
- الموضوع هو الحد الثاني للاستعارة، فهو عنصر مهم في التركيب ألعلامي، لأنه يقدم معرفة حول العلامة.
- المؤول هو الحد الثالث، يقوم بحركة نشطة تفتح باب التأويل على مصراعيه.
- السيميوزيس هو حركة تفترض تشارك: الممثل، الموضوع، المؤول.

من خلال الدراسة المقدمة يمكننا الإجابة على الإشكالية المطروحة في المقدمة بأن: النقد المعاصر فتح آفاقا واسعة أمام الصورة الاستعارية، فبدلا من أن تقترن دراستها بإحالتها على التشبيه واشتراط توفر عنصر الاشتراك والنقل بين المشبه والمشبه به، عرج بها النقد المعاصر في عالم الخيال الذي لا حدود ولا قيود له، من خلال نقل المتلقي إلى عالم آخر تتماهى فيه الأشياء بعضها مع بعض، فكانت الأسلوبية والسيميائية خير من خوّل له رفع الستار على عالم الاستعارة الجديد

لقد حاولنا في هذه الدراسة إماطة اللثام عن الصور الشعرية عند أبي نواس في ضوء النقد المعاصر، وبهذا نقول فإن أصبنا فهذا ما كنّا نسعى إليه، وإن أخطأنا فحسبنا أنّنا صدقنا النية، وأخلصنا العمل، وما التوفيق إلّا من عند الله.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا: المصادر:

01_ الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة.

02_ امرؤ القيس، الديوان، تح الشيخ بن أبي شيت، وزارة الثقافة الوطنية (الجزائر عاصمة الثقافة العربية)، الطباعة الشعبية للجيش، 2007.

03_ امرؤ القيس، الديوان، شرح: محمد الإسكندراني ونهاد رزوق، دار الكتاب العربي، بيروت. لبنان، 2006.

04_ أرسطو، فن الحطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، ط2، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1986.

05_ أرسطو، فن الشعر، تر وتح: شكري محمد عياد، ط3، 1967، دار الكتاب العربي، القاهرة.

06_ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ج3.

07_ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوى، ج1، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، بيروت، 1968.

08_ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح:محمد الفاضلي، ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1988.

09_ الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: هـ ريترا، وزارة الأوقاف، اسطنبول، 1954.

10_ الجرجاني، عبد القاهر، دلائل، الإعجاز، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.

11_ القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، الطبعة 01، المكتبة العصرية، بيروت 2006.

12_ أبو ذؤيب الهذلي، الديوان.

13_ السكاكي، مفتاح العلوم، تح :عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت.

14_ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت ، ط1، 2006.

15_ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1952.

16_ العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، مصر، 2005.

17_ ابن فارس أحمد، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.

18_ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار احياء الكتب العربية، مصر، 1958.

19_ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط: 03، دار الخانجي، القاهرة، 1956.

20_ القرطاجي، حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد العنيب ابن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

21_ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج: 02، دار الجيل، بيروت.

22_ المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران، الموشح، تح: علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر 1965.

23_ أبو نواس الحسن بن الهانئ، الديوان، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، لبنان، د.ت.

24_ أبو نواس، الديوان، تح: علي فاعوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003، ص18.

25_ أبو نواس، الديوان، وزارة الثقافة الوطنية، الجزائر، 2007.

ثانيا: المراجع:

01_ أدمير كورية، سيمياء براغ المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

02_ أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

03_ أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الأول، الأصول، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط7، 1994.

04_ أدونيس، زمن الشعر، ط: 02، دار العودة، بيروت، لبنان، 1978.

05_ الأطرش يوسف، المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 2000.

06_ أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترج وتق: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت لبنان، 2004.

07_ أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترج: د. أحمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت لبنان، نوفمبر 2005.

08_ أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، 2000.

09_ أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بن كراد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء 2007.

10_ أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2010.

11_ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النّصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

12_ بأندريه مارتيني، مبادئ الليسانات، تر: أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق، 1985.

13_ بوطارن محمد الهادي، المصطلحات اللسانية والبلاغية، ط:01، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2008.

14_ بول ريكور، الإستعارة الحية، ترج: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، باريس فرنسا، مارس2016.

15_ بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد غانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 2003.

16_ بيير غيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط:1، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا.

17_ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، 1986.

18_ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

19_ جان ماري سشايفر، العلاماتية وعلم النص، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2004.

20_ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أرواغ، ط01، دار توبقال: للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

21_ جورج موليني، الاسلوبية، تر: سامي بركة، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2006.

22_ جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تح: محمد الولي، ط:01، دار توبقال، المغرب، 1986.

23_ جيراردو لودال وجويل ريطوري، السّيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، تر: عبد الرحمان بوعلي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء، 2000.

24_ جيراردو لودال وجويل ريطيوي، السيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال بيرس)، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004.

25_ الحاتمي محمد بن الحسين المظفر، حلية المحاضرة، تح: جعفر الكتاني،ط:01، دار المعارف، القاهرة.

26_ حجازي سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الأفاق العربية، القاهرة، 2001.

27_ حسن عبد الحفيظ، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي ، بتصرف، د. دار نشر، د. طبعة، د. بلد، د. تاريخ.

28_ حسن ناظم، مفاهيم شعرية، ط:03، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

29_ الحنصالي سعيد، الاستعارات و الشعر العربي الحديث، ط:1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 2005.

30_ حويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015م.

31_ علي حرب، نقد الحقيقة، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995.

32_ خلف عصام، الاتجاه السيمولوجي لنقد الشعر، دار فرحة للنشر، مصر، 2003.

33_ راضي عبد الحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر.

34_ ربابعة سامح موسى، الاسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط:01، دار الكندي، الأردن، 2003.

35_ رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.

36_ رولان بارت، محاضرات في الالسنة العامة، تر: محمد الرفرافي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 37، مركز الانماء القومي، بيروت، 1990.

37_ زكي محمود نجيب، في فلسفة النقد، ط01، دار الشروق، بيروت، 1979.

38_ السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب في النقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، 1997.

39_ السرغيني حمد، محاضرات في السيميولوجيا، ط1، دار الثقافة الدار، البيضاء، 1987م.

40_ سعد الله محمد، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007.

41_ سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، المدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

42_ سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، المغرب.

43_ سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ط1، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986م.

44_ شكري عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، ط:03، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1999.

45_ الصكر حاتم، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

46_ صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط:1، دار الشروق، القاهرة. مصر، 1998.

47_ صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته–، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

48_ صلاح فضل، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981.

49_ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

50_ عبد الحي أحمد، مفاتيح كبار الشعراء العرب،ط:1، بلنسبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

51_ عبد الشافي عيسى ابراهيم المصري، أبو نواس في أنظار الدارسين العرب، الجامعة الأردنية، 2003.

52_ عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

53_ عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، ط:01، مصر، 1994.

54_ عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا النحوية، الدار العربية للنشر والتوزيع،مصر،2000.

55_ أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط:01، دار المسيرة، الأردن، 2007.

56_ أبو العدوين يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأصلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.

57_ عقبال محمد، عالم الفكر، نقلا عن: غريب اسكندر، الاتجاه السيمولوجي في نقد الشعر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2002.

58_ غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ط08، نهضة مصر للطباعة والنشر،2009.

59_ فرانسوا مورو، البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، تر: محمد الولي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، ط2، بيروت لبنان، 2003.

60_ فرنسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995.

61_ فريناند دي سوسير، محاضرات في الالسنة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، ط1، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986.

62_ فيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعي، وهران، 1993.

63_ قاسم عدنان حسين، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، دار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة 2000.

64_ بن كراد سعيد، السيميائيات والتأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

65_ بن كراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، دمشق، سوريا.

66_ الماكري محمد، الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط،1991.

67_ مرتاض عبد الجليل، كتاب دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، الأبيار الجزائر، 2004.

68_ المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس.

69_ مشبال محمد، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ط:02، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993.

70_ مفتاح محمد، دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

71_ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الآدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

72_ ناصيف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط:2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981.

73_ نافع عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، دار الفكر، عمان.

74_ نصرت عبد الرحمان، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط:02، مكتبة الأقصى، 1982.

75_ نواف قوفزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ط01، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 1991.

76_ الهاشمي السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1999.

77_ وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر/لبنان،2008.

78_ وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 1428هـ/2017م.

79_ الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1990.

80_ ويس أحمد محمد، الانزياح من المنظور الدراسة الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

01_ ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد، مج: 01، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 2009.

02_ الزيات أحمد حسن وآخرون، المعجم الوسيط.

رابعا: المواقع الالكترونية:

01_ السيميائية والسيميولوجيا عند بيرس ودي سوسير – منتديات الشرق أون لاين – موقع إلكتروني.

02_ فرنسوا راستي، المعنى بين الذّاتية والموضوعية، تر: سعيد بن كراد:

www.saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-10.html

03_ سعيد بن كراد، المؤول والعلامة والتأويل:

http://www.saidbengrad.com/al/n9/12.html

خامسا: الندوات والملتقيات:

01_ الأطرش يوسف، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، ملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الادبي.

سادسا: المجلات:

01_ التركي ابراهيم بن منظور، العدول في البنية التركيبية، مجلة أم القرى، العدد:40، 1999.

02_ جون مدلتون موري، الاستعارة، تر: عبد الوهاب المسيري، مجلة المجلة، 1971.

03_ حمداوي جميل، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة عالم الفكر الإلكترونية، ع3.

04_ رجاء عيد، أبو نواس شاعر ظلمه قومه، مجلة العربي،ع:269 الكويت، أفريل 1981.

05_ سعيد بن كراد، المؤول والعلامة والتأويل، مقالة في مجلة علامات، عدد9، 1998 http://WWW.saidbengrad.com/al/n9/12.html

06_ سعيد بن كراد، السيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم المعرفة، مج 53.

07_ فؤاد منصور، حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، عدد 18، 1982، بيروت.

08_ ناصيف مصطفى، اللغة والتفكير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1995.

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
كلمة شكر	-
إهداء	-
مقدمة	أ
مدخل	02
الفصل الأول: الصورة الاستعارية بمنظور الأسلوبية	-
المبحث الأول: وفرة الصور الاستعارية في شعر أبي نواس (منظور الأسلوبية الاحصائية والأسلوبية التاريخية	26
المبحث الثاني: مظاهر الخرق الأسلوبي في استعارات أبي نواس: الأسلوبية الإنزياحية الانزياح والمفاهيم الحافة به	41
المبحث الثالث: المفاتيح الأسلوبية الاستعارية لنماذج من شعر أبي نواس "منظور الأسلوبية التعبيرية"	52
الفصل الثاني: الصورة الاستعارية بمنظور السيميائية	-
المبحث الأول: بنية استعارات أبي نواس بوصفها علامات	80
المبحث الثاني: سيميوزيس الاستعارات النواسية	93
المبحث الثالث: الاستعارات الأيقونية في شعر أبي نواس	97
خاتمة	108
قائمة المصادر و المراجع	110
فهرس المحتويات	122