# إنسانية اللغة والتركيب النحوي للاستعارة
# بين عبد القاهر وتشومسكي

**أ.د. عيد بلبع**

ليس ثم من شك في أن القضايا التي تعرض لها تشومسكي A. N. Chomsky في آرائه وأفكارة غزيرة تستعصي على الرصد والمناقشة في هذا المقام المحدود، ومن ثم فإننا سننطلق من فكرة إنسانية اللغة ورؤيته لفكرة البنية العميقة والنظرية التوليدية التحويلية، وبعض ما انبثق عنها من أفكار تقترحها أو تمليها منهجية هذه الوقفة العجْلَى، بوصفها وقفة بلاغية وليست وقفة نحوية خالصة، ولهذا تستدعي استدعاء منهجيا ضروريا رؤى عبد القاهر الجرجاني التي جمعت بين النحو والبلاغة في قراءاته العميقة للظاهرة البلاغية منطلقا في تحليل التركيب النحوي الذي عُرف بنظرية النظم من فكرة المعنى النفسي، لتكون هذه التوافقات المنهجية مدخلا لقراءة ظاهرة غموض الاستعارة في الشعر الحديث بتحليل تراكيبها النحوية.

ربط د. محمد عبد المطلب ١٩٩٥م بين عبد القاهر الجرجاني وأفرام نوعم تشومسكي Avram Noam Chomsky [١] في بعض الأسس والمنطلقات التي انطلقت منها رؤيتيهما النحوية للغة، أو قل رؤيتيهما للغة عندما تدخل في نظام نحوي، ولا نقصد من هذه الوقفة الوجيزة استقصاء البحث في رؤيتيهما ومناطق الاتفاق والاختلاف بينهما، ولا نهدف إلى إثبات شرعية عبدالقاهر بتوافقه مع تشومسكي، ولا ننزع إلى إثبات شرعية تشومسكي بتوافقه مع عبد القاهر، فالرجلان وليدا حراك معرفي في سياقيين ثقافيين مختلفين، إذ جاء تشومسكي يمثل موقفا يتجاوز الرؤية الوصفية الخالصة للغة في جمودها حين تواجه استعمالها الأدبي وغير الأدبي، إلى رؤية الترتيب النحوي بوصفه خاصية إنسانية مرتبطة بالكفاءة اللغوية لافتا إلى البُعد العقلي في ربطه بين البنية العميقة والتحولات النحوية Deep Structures and Grammatical Transformations. [٢]

وجاء عبدالقاهر ليمثل موقفا يتجاوز الرؤية الجزئية الجامدة الفاصلة بين اللفظ والمعنى بتأسيس نظرية توخِّي معاني النحو التي عرفت بنظرية النظم، وتقوم على أن المعاني تتنتظم في النفس قبل عملية التلفظ، ليُقِرَّا حقيقةً مؤداها أن الإنسان يفكر باللغة، كلاهما انطلق من إنسانية اللغة في محاولة رؤيته التحليلية.

---

[١] د. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ط الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة ١٩٩٥م ص ٥١ إلى ٨٦

[٢] Noam Chomsky, Aspects Of The Theory of Syntax, The M.I.T. Press, Cambridge,Massachusetts, 1964, P.128:147

ومن ثم يأتي استدعاء رؤى الرجلين ضرورة منهجية في دراسة التركيب النحوي للاستعارة، لأن نحو الاستعارة يمثل بنيتها السطحية التي ننفذ منها إلى استكشاف المعاني النفسية في البنية العميقة من خلال تحليل النظم الذي يمثل البنية السطحية للتركيب النحوي للاستعارة.

لقد انطلق تشومسكي فيما نطلق عليه إنسانية اللغة برؤيته للبنية العميقة والنظرية التوليدية التحويلية إلى المنشأ والوظيفة والأثر من موقف ناقد للمنهج الوصفي، فإن نشاط البحث النحوي الذي يكتفي برصد الظواهر وتصنيفها وإحصائها ووصفها هو النهج الذي أُطلق عليه الوصفية، وهو نهج أو مدخل ينحصر في هذه المراحل، والنحو الوصفي كما تمثله مدرسة بلومفيلد لا يقدم إلا إجراءات وصفية شكلية خالصة من خلال إجراءات الاستكشاف، وما راج من العلمية والموضوعية عن مدرسة بلومفيلد لا يتعدى هذا الجهد الوصفي الخالص، الذي يتسم بالآلية ولا يعير اهتماما للإنسان الفاعل وخصوصياته المتفاوتة في استعمال اللغة [٣]، وهذا يعني أن الوصفية لا تهتم بالمتكلم الفاعل في عملية الكلام، بل تكتفي بوصف الكلام وصفاً موضوعيا، ولعل أقصى التفات إلى الإنسان الفاعل في الرؤى الوصفية يتحدد في الرؤية الوصفية البنيوية إذ اتخذت نهجا متأثرا بالفلسفة السلوكية، فنظرت الى اللغة على أنها سلوك كلامي يأتي استجابة لإثارة خارجية محيطة، وبهذا يكون السلوك الإنساني اللغوي لا يعدو أن يكون رد فعل أو أثرا لتأثير مؤثر خارجي.

إن مقولة: "إنسانية اللغة" تنفتح على بعدين متلاقيين عند الرجلين: المعنى النفسي عند عبدالقاهر الجرجاني والبنية العميقة عند تشومسكي، فكلا الأمرين يتعلقان بالتكوين الداخلي للمعنى وتشكُّله في العلاقات النحوية التي يمثل النظم مظهرها عند عبدالقاهر، وتمثل البنية السطحية مظهرها عند تشومسكي، فاللغة المنطوقة على السطح صورة تعكس عمليات عقلية عميقة يمكن أن تُفهم عن طريق معرفة الطبيعة الخلاقة في اللغة، ويأتي النحو مدخلا قادرا على بيان الجمل المقبولة نحويا جميعها، آخذا في حسابه انفتاح النظم على ما لا حصر له من التحولات في الجملة.

فالبنية السطحية عند تشومسكي يوازيها النظم عند عبد القاهر؛ لأن النظم هو الناتج اللغوي من إنسان متكلم مثالي تابع لبيئة لغوية متجانسة تماما، وهذا هو موضوع التوليدية عند تشومسكي، فقد استند النحو التوليدي على رؤية اللغة في الاستعمال على أنها: نشاط عقلي معقد يدق على الوصف ويستلزم تفسيرا، وتنتظم وحداته من علاقات متشابكة هي العلاقات النحوية، وهذا المنطوق الفعلي الذي هو الأداء **Performance** Actual linguistic هو الذي يمثل البنية السطحية للكلام الإنساني، وأما الجانب الثاني فهو الكفاءة التحتية underlying

---

[٣] د. عبده علي الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، ط الانتصار، مصر ١٩٨٨م، ص ١١٢

**Competence**، التي تمثل البنية العميقة عند هذا المتكلم المثالي التي يقابلها المعنى النفسي عند عبد القاهر، فالمصطلحان الأداء **Performance** والكفاءة **Competence** هما أساس النظرية اللغوية عند تشومسكي. [٤]

فقد رفض عبد القاهر إرجاع المزيَّة للفظ، وقال بالترتيب النفسي للكلِم الذي عُرف بالنظم، يقول: "وأمر النظم في أنه ليس شيئا غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم وأنك ترتب المعاني أولا في نفسك ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك وإنا لو فرضنا أن تخلو ألفاظ من المعاني لم يتصور أن يجب فيها نظم وترتيب في غاية القوة والظهور"

وقد رفض تشومسكي أيضا رؤية اللغة على أنها ظواهر منفصلة: أصوات، كلمات، ولكن بوصفها نظاما عضويا تتداخل فيه كل الأجزاء ويؤدي فيه كل جزء دوره وفقا للعمليات التوليدية التي تُكَوَّن البنية العميقة. [٥]

ولقد نظرت التوليدية الى اللغة على أنها القدرة الفطرية التي يمتلكها المناسبة للإنسان وحده وتمثل الجانب الإبداعي في اللغة، لذلك ينبغي على التحليل اللساني أن يصف، ويشرح تلك المقدرة بوسائل فكرية، ونفسية لمعرفة طبيعة اللغة وفاعليتها، لذا يرى تشومسكي أن أي منهج يحاول أن يشرح هذه القدرة اللسانية بمصطلح سلوكي خارجي فقط، إنما هو غبن، وإماتةُ للخلق اللغوي الامتناهي [٦]

الحيوان عاجز عن اللغة والإنسان قادر عليها بما أطلق عليه (الفطرية اللغوية)، فهو لا يختلف عن الحيوان بقدرته على التفكير والذكاء فحسب، بل إن اللغة عند تشومسكي هي أهم الجوانب الحيوية في النشاط الإنساني[٧]، وقد ارتبطت البلاغة بهذا البُعد النفسي لأنه يمثل الطابع الإبداعي لوظيفة اللغة الإنسانية.

إن مفاهيم النحو التوليدى عند تشومسكي Chomsky حافظت على مركزية النظم centrality of Syntax، واستقلاله بوصفه نظرية للعضو الذهني Mental organ أو ملكية عقلية Mental faculty، وهذا التعريف المحدود للغاية لمجال النظرية اللسانية هو نظرية الكفاءة أو الأهلية Competence بدلاً من نظرية الأدائية وفق مصطلحات تشومسكي[٨]، فإنسانية اللغة منبثقة عن التحرر الإنساني من العوامل الخارجية الذي من شأنه أن يجعل الإنسان خلاقا يمتلك اللغة، وهذا يعني عند تشومسكي الكفاءة Competence المرتبطة بالعقل، ولا يقف عند حدود ممارستها

---

[٤] د. عبده علي الراجحي ص ١١٥

[٦] قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ص ١٠٧ ، ١٠٨

[٧] د. عبده علي الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، ط الانتصار، مصر ١٩٨٨م، ص ١١١، ١١٢

[٨] G. Leech : The principles of Pragmatics , P 3

فيما عُرف بالأداء Performance الذي يتسم بالآلية (غير الإنسانية، أو قل الحيوانية)، تلك التي قد ينحصر فيها المستوى التوليدي في بعض نماذجه البسيطة التي يرى تشومسكي أنها لا تتجاوز المتحدث إلى التأثير في المستمع، أي لا تتعدى مستوى الأداء لتصل إلى مستوى الكفاءة.

أما القواعد التحويلية فتضع مجموعة شروط يلزم استيفاؤها في البنية كي تتأهل بوصفها بنية عميقة تعبر عن المحتوى الدلالي لبعض الجمل المصاغة بشكل جيد، ومن ثم يمكن الحصول على عدد لا نهائي من الإجراءات للحصول على بنى عميقة عن طريق قواعد نحوية تحتوي على مكون أساسي ومكون تحويلي." [٩]

يمثل النحو التحويلي transformational grammar خلاصة رؤى تشومسكي (Chomsky) في منهجه الذي جاءت هذه الطريقة عنوانا له، " وهذه الطريقة تقصد إلى تحليل البنية العميقة للغة باعتبارها الجانب المنطقي أو العقلي لها، ثم تقصد إلى تحليل البنية السطحية، ومن ثم فإنها تحاول أن تصل إلى عامل الحدس عند المتكلم" [١٠]، فالتحويل ينقل البنية العميقة إلى بنى متوسطة وسطحية، ولا يقف عند عملية تحويل واحدة، بل يحتمل التحويل ما لا حصر له من العمليات لينتج ما لا حصر له من الجمل.

فتح تشومسكى برؤيته هذه باب المعنى، وقد ذهب تلاميذ تشومسكى إلى مرحلة أبعد بإعطاء الدلالة semantic أساساً فى نظريتهم اللغوية، ولكن بمجرد أن أصبح المعنى مقبولاً فى موضع مركزي من اللغة وجِدت صعوبة بالغة تتعلق بحصر الطريقة التى يتفاوت فيها المعنى من سياق إلى سياق آخر، وبذلك أصبحت الدلالة تذوب فى التداولية [١١] التي تستعصي على التحديد الصارم.

## الوظيفية

إن الرؤية التوليدية التحويلية تتجاوز ما قصده الشكليون Formalists في رؤيتهم للغة على أنها ظاهرة عقلية Mental phenomenon خالصة، فالشكلية هنا لا تعبأ بوظيفة اللغة، إذ ينظرون إلى العلاقات النحوية من منظور يُطلق عليه Formal grammar، أي النحو الشكلي أو النحو الصوري، ومن ثم درسوا اللغة على أنها نظام مستقل Autonomous system، أما الوظيفيون Functionalists فقد انصرفوا إلى رؤية اللغة على أنها ظاهرة

---

[٩] Noam Chomsky, Aspects Of The Theory of Syntax, The M.I.T. Press, Cambridge,Massachusetts, 1964, P.128:147

[١٠] د. الراجحي ص ١٣٦، ١٣٧

[١١] G. Leech : The principles of Pragmatics , ibid , P.1

اجتماعية social phenomenon، ومن ثم درسوا اللغة فى علاقتها بوظيفتها الاجتماعية in relation to its social function.[١٢]

وتلتقي هذه الوظيفة الاجتماعية للغة مع الوظيفة البلاغية (جمالية، إقناعية) في تخطي الوقوف عند حدود سلطة القاعدة النحوية التى اكتسبتها من مواضعات عرفية تتحدد فى التخطيطات القواعدية، على حين تتعلق التداولية بمبادئ بلاغية متجاوزة للأعراف، بل منتهكة لهذه الأعراف التقعيدية المعيارية فى كثير من الأحيان بما يتعلق بها من انحرافات أسلوبية، مثلاً، وذلك لتعلقها بمقاصد المتكلم وأهدافه وغاياته التي تُكسب الترتيب النحوي بالوظائف التأثيرية الإقناعية فى المحادثات وفى غيرها، ومن ثم تربط التداولية المعنى النحوي بوظيفته البلاغية، ومن ثم يأتى التأويل التداولي بمثابة التقديرات المستمرة وغير المحددة القائمة على تتبع الظاهرة اللغوية من استعمال إلى آخر وهي شاخصة إلى الوظيفة البلاغية. [١٣]

ومن الأسس التي استند إليها لينتش Leech في التمييز بين الرؤية النحوية الخالصة والتحليل الوظيفي البلاغي التداولي أن المعنى النحوي الحرفي يخضع لسلطة قاعدة (نحوية)، أما الوظيفي فيخضع لتحكم مبادئ (بلاغية)، فإن التفسيرات والشروح النحوية هى ابتداءً شكلية، أما الشروح والتفسيرات البلاغية فهى ابتداءً تداولية وظيفية، فتداولية البلاغة توصف بأنها تقديرات مستمرة وغير محددة، وإن التطابقات النحوية تعرف بدقة بواسطة تخطيطات قواعدية، أما التطابقات البلاغية فتخضع لمنهجية تتبع الظواهر وتحليلها وحل إشكالياتها تداوليا، فالنحو فكرى خالص أما البلاغة فهي تداولية نصية تتعلق بالترابط التواصلى بين الأفراد. [١٤]

**الوظيفة البلاغية للكلام النفسي**

البلاغة في النهاية مرتبطة بالمقاصد والغايات، وإذا كان للبلاغة أن تدرس الجملة أو بعض الجملة :(التراكيب غير الإسنادية: الإضافية والنعتية والندائية والجرية و....) فإن مشروعية دراستها هذه تأتي من شروط دراستها في سياقها النحوي وارتباطاتها التوليدية التحويلية وفق مصطلح نظرية تشومسكي، وارتباطاتها بالنظم وفق مصطلح نظرية عبد القاهر:

" لا تحسن الكلمة من حيث هي لفظ ولا تستحق المزية والشرف في ذاتها وعلى انفرادها، ولكن السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، فليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، ومن ثم تقتضي في نظم الكلم آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض حتى يكون لوضع كل كلمة مع صاحبتها علة

---

[١٢] Leech. G : The principles of Pragmatics , longman , U,S,A, 1983. P 46

[١٣] د. عيد بلبع، التداولية، البُعد الثالث في سميوطيقا موريس من اللسانيات إلى النقد الأدبي والبلاغة، ط١ القاهرة ٢٠٠٨م ص

[١٤] G. Leech : The principles of Pragmatics , P 5

تقتضي كونها هناك وحتى لو وضعت في مكان غيره لم يصح، القصد في النظم هو ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها." [١٥]

ولعل الحقيقة التى لا تقبل الجدال هى أن معنى الجملة ( المعنى الحرفي . أو المعنى النحوي ) له أهميته الكبيرة فى عملية التحليل التداولي، ومن ثم فإن نقطة البدء عند ليتش اهتمت بالتمييز بين النحو والتداولية بوصف التداولية هدفاً مباشراً ومتطوراً، ولذلك فهو يطمح من مؤلفه هذا إلى أن يساعد فى استحداث مدخل جديد بين النحو والبلاغة بوصف البلاغة العلم القديم الذي يحمل بذور التداولية [١٦]، ثم يشير إلى أن الافتراض الذي ينبغى أن يُنطَلَق منه لدراسة هذا التمييز بين التداولية والنحو والدلالة بوصف الدلالة أحد مستويات التركيب النحوي هو " أن النحو . بوصفه دراسة النظام الشكلى للغة . والتداولية . بوصفها مبادئ استعمال اللغة . حقلان متكاملان فى اللسانيات، فلا يمكن أن نُفهم طبيعة اللغة بدون دراسة كلا الحقلين، ودراسة التفاعل بينهما، إن نتائج هذه النظرة تشتمل على تأكيد مركزية اللسانيات الشكلية بالمعنى الذي تقره **فكرة الأهلية، الجدارة، الكفاءة عند تشومسكى**، ولكن مع الاعتراف بأن هذا ينبغى أن يتناسب، ويُقيم ملاءمة لنطاق شامل أوسع **يضم الوظيفية مع التفسيرات الشكلية.**" [١٧]، وبذلك تأتى الدلالة، كما يأتى الوقوف على المعنى النحوي، خطوة لاغنى عنها فى التحليل البلاغي على وجه العموم، والاستعارة على وجه الخصوص، وتتأكد الحاجة إلى هذا المسلك في التحليل في مواجهة غموض الاستعارة، ومن هنا انطلق سيرل Searl فى تفسير المنطوق الاستعارى من الوقوف على المعنى النحوي بوصفه الحلقة الأولى فى تفسير الاستعارة.[١٨]

إن سياق التراكيب النحوية هو النظم بمفهوم عبد القاهر وهو التوليدية التحويلية بمفهوم تشومسكي، وليس الرجلان بإنجازهما وذيوعهما باللذين يُعذر باحث بجهلهما أو تجاهلهما، ومع هذا نجد بعض الدارسين للتركيب النحوي للاستعارة من الوجهة البلاغية قد استغرقوا استغراقا تاما في الرصد والوصف والتصنيف غيرَ عابئين بالبحث في الوظائف النحوية، وفي أحسن أحوالهم تجدهم يُوشُّون بين الحين والحين ذيلَ كلامهم بأحكام وظيفية عامة من أمثال دلالة الجمل الفعلية على الحركة والتجدد ودلالة الجملة الاسمية على التقرير والثبات، وقد أغفلوا تماما وظائف شبكة العلاقات النحوية في إبداع الاستعارة.

لم يقتصر عبدالقاهر على تحليل التركيب النحوي للاستعارة، ولكنه تجاوز إلى تحليل مجموع العلاقات النحوية التحويلية، ووظائفها، في تحليل بيت ابن المعتز:

وإني على إشفاقِ عيني من العدا  لتجْمحُ منِّي نظرةٌ ثم أطرقُ

فلا تقتصر الطلاوة والظرف لأنْ جعل النظر يجمح، بل لأن قال في أول البيت وإني حتى دخل اللام في قوله لتجمح، ثم قوله مني، ثم لأن قال نظرة ولم يقل النظر مثلا، ثم لمكان

---

[١٥] دلائل الإعجاز ص ٣٩ ، ٤٠

[١٦] G. Leech : The principles of Pragmatics,Ibid, P. xi

[١٧] G. Leech : The principles of Pragmatics,Ibid, P. 4

[١٨] John R. Searl : Metaphor , in Metaphor and thought , edited by : Andrew Ortony , Cambridge University Press , 1981 , P 94

(ثم) في قوله ثم أطرق، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله على إشفاق عيني من العدا." [١٩]

وقد انتهى إلى هذه الحقيقة: "إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته" [٢٠]، فكيف أغفل المتحدثون عن التركيب النحوي للاستعارة جهود رؤى عبدالقاهر وهي التي تحددت فيما أطلق عليه: (علم المعاني) والذي يقصد به صراحة: معاني النحو، ثم كيف يُعذرون أن أغفلوا التحول الهائل الذي أحدثه تشومسكي في الخروج بنظريته التوليدية التحويلية من الشكلية الوصفية إلى الوظيفية، أو قل إلى العقلية والإنسانية، وأن دراسة التركيب النحوي للاستعارة تقع في التصنيف المنهجي في عمق الوظيفية.

كل مجاز هو بصمة جديدة في الكون تأبى أن تؤطر في منظومة معايير مستنبطة من ظواهر أخرى مهما كان تقارب التشابه بينهما، فلا يمكن أن تقوم دراسة بلاغية على تجزيء الجملة نحويا إلا بغرض تتبع العلاقات الداخلية، فالاهتمام البلاغي يمتد للاهتمام بوظيفة الظاهرة النحوية وليس بتصنيفها، وإذا كان النحاة قد أهملوا الوظيفة البلاغية التداولية تأسيسا على أن هذه الأبعاد الوظيفية ليست من بضاعتهم، فانشغلوا بالبُعد الوصفي الإحصائي التصنيفي، ولو كان ثم عذر للنحاة إنْ هم شغلهم التصنيف فوقفوا عند حدوده، وكذا الحال في رؤية اللسانيين المحدثين في قراءتهم للاستعارة، فيكيف يُعذر المشتغلون بالبلاغة والنقد.

**الوعي بالمجاز الوعي بالغموض**

إننا في مواجهة الاستعارة نجد أنفسنا أمام تحديين متمثلين في نمطين من الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام:

غموض ناتج عن الإغراب في العلاقة بين المستعار والمستعار له بانتهاكات العلاقات الطبيعية والعرفية والمنطقية، وهذا الغموض يقع في المستوى الدلالي؛ لأنه ناتج من تخلخل العلاقة بين الدوال الداخلة في التراكيب النحوية ومدلولاتها.

وغموض ناتج من خفاء العلاقة في التركيب النحوي للمجاز الاستعاري، وهذا النمط قد يتداخل معه النمط الأول أو لا يتداخل.

وإننا في أحسن أحوالنا نطمح إلى تحديد مظاهر الغموض وأسبابه، فإن لم نكن قادرين على الوصول إلى التفسير فعلى الأقل ينحدر طموحنا إلى أن نكون واعين بموطن العجز أسبابه، أهو عجز الشاعر أم عجز المؤول أم عجز اللغة، أم هو هذا الكلّ المعقد المتمثل في عجز الشاعر عن نقل تجربته الإنسانية عبر وسيط لغوي نتيجة تعقُّد هذه التجربة الإنسانية نفسها

---

[١٩] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة ، ص ٧٧

[٢٠] عبد القاهر السابق نفسه والصحيفة.

أو اضطرابها على مستوى البنية العميقة (الكفاءة التحتية)، (الترتيب النفسي للغة)، ومن ثم عجز اللغة عن استيعاب بعض التجارب الإنسانية الخاصة ؟

ولكننا مع هذا نجد أنه: في الوقت الذي يعكس فيه المجاز الصورة الأكثر اتساعا من عجز اللغة، نجده في الوقت نفسه يدل على قدرة اللغة بأنه يمثل مستوى كبيرا ومهِمًا من مستويات التواصل الإنساني باللغة، وهذا التواصل يأتي من عمق الكفاءة الإنسانية وليس مجرد أداء آلي، وبعبارة أكثر تطرفا نقول إنه في القت الذي يشهد فيه بعجز اللغة يُثبت شجاعتها، على حد تعبير ابن جني استنادا على أمرين هما : العلاقة والقرينة.

وبقدر ما يتعلق التواصل بهذين الأمرين فإن الغموض يتعلق بهما أيضا؛ لأنه ينشأ من القرينة الدالة على غياب العلاقة على مستوى الحقيقة، فإدراك القرينة المانعة من إرادة المعنى الحرفي هو في الوقت نفسه إدراك للمجاز، وهو في الوقت نفسه بداية البحث عن العلاقة بوصفها الجسر الرابط بين الحقيقة الواقعية المتوازية والبنية العميقة للمعنى النفسي عند الشاعر بتداخلاته المعقدة وتشوهاته التي انعكست تشويها للوجود وانتهاكا لعلاقاته المستقرة الطبيعية والعرفية والمنطقية.

إن كونَ القرينة مانعة من إرادة المعنى الحرفي، فهذا لا يقتصر على كونها مانعة من أن يكون المعنى الحرفي هو المراد، بل مانعة من أن يكون المعنى الحرفي هو الحقيقة، ولهذا بحثوا عن العلاقة؛ لأن العلاقة هي القناة الواصلة بين المقصود والمعنى الحرفي، أي بين المعنى النفسي المجازي والحقيقة، ومن ثم انبنت شرعية المجاز في التواصل اللغوي واكتسب حقه في الوجود استنادا إلى الشريان الواصل بينه وبين الحقيقة.

وهنا يكمن القصد، الذي هو قابع في عمق العقل وراء البنية العميقة ولا يُتوَصَّل إليه إلا بنشاط استدلالي عن طريق استنباط العلاقات التي نتوسل إليه ونتوصل إليها بتتبع الخيوط الرقيقة الدقيقة الرابطة بين الدوال الداخلة في التركيب النحوي.

فإذا كان موقف الشاعر من الواقع وإحساسُه به،على المستوى الفكري، أو الإنساني، أو العقائدي، أو ما شئت من مستويات المواقف، أكثرَ اتساعا وتداخلا واضطرابا وغرابة من الحقيقة المستقرة، كان القصور في (أو العجز عن) الإدراك المنظم للمعنى نتيجةَ تشويش الحقائق، ومن ثم العجز عن الانتظام النفسي للغةِ حقيقةٍ يتمثلُ فيها هذا الاضطرابُ والتشوُّه.

وهناك افتراض بحاجة إلى مزيد من التأمل وإعادة النظر، وينبني هذا الافتراض على كون الظاهرة إغماضا وليست غموضا، إذ يعمد الشاعر فيها إلى تشويه الواقع، وأقصد الحالة الوجودية نفسها، لتغييب المعنى والتزهيد فيه أو التيئيس من الوصول إليه، وهنا يكون الغموض حيلة عقلية إرادية نتصور أن يكون مبعثها أحد أمرين:

الهروب من المقارنة لطرائق فنية حقق فيها الشعراء سبقا هائلا، فيأتي الغموض إرادية لتحقيق نمط الأصالة والسبق والتميز، وهنا لا يكون الغموض وسيلة ولكنه يكون غاية، ولا يكون سلوكا مفروضا من الظروف، بل هو لمداراة عجز عن المطاولة أو المجاراة، تعتمد على تشويه انتظام البنية العميقة عمدا، بالتدخل العقلي الإرادي في التكوينات النحوية للبنية السطحية.

الهروب من قمع قائم أو محتمل من قبل سلطة سياسية أو دينية أو اجتماعية، فيأتي الغموض من منطقة وعي الشاعر، تدرج طبيعي منطقي مبرر أدى إليه التماس الخفاء هربا بالاختباء في الغموض من السلطوية القمعية.

إن الاستعارة القائمة على إجراء النقل والاستبدال هي الاستعارة غير المفيدة التي تقع في دائرة التوسع الدلالي، وهذا يعني اتسامها بالبساطة والسهولة والسطحية على مستوى الإنتاج والتصنيف والتحليل، ومن هنا كان حكم عبدالقاهر الجرجاني بفساد الرأى القائل بتعميم فكرة حصر الاستعارة بلاغياً في تحقيق مطلق نقل الكلمة عما وضعت له أولاً [٢١]، فليس ثَمَّ عنده فصلٌ بين اللفظ والمعنى، فإعارة اللفظ تبع لإعارة المعنى ثم رد على فكرة النقل بإثبات فكرة المبالغة والادعاء بقوله: "ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء"[٢٢].

وليس مفهوم الاستبدال ببعيد عن مفهوم النقل، فالاستبدال يعنى استبدال كلمة بأخرى، وقد ذهب ريتشاردز إلى القول بفساد فكرة قيام الاستعارة على الاستبدال وانحصارها فيه وفق النظرية البلاغية الغربية في فهم الاستعارة، يقول: "تلاحظ النظرية التقليدية أنماطاً قليلة من الاستعارة، وتحصر المصطلح ببعض هذه الأنماط، ولذلك تجعل الاستعارة مسألة لفظية، أي مسألة تحويل أو استبدال للكلمات، في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار"[٢٣]، ويمكن بلورة هذه الأفكار في عدة ملاحظات نرى أن تؤخذ في حساب محلل الاستعارة:

---

[٢١] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط ٢ القاهرة ١٩٨٩م ص ٤٣٤، الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، ط٤ دارالمعارف، القاهرة ١٩٩١م ص ٧٩، على بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى محمد البجاوي، ط عيسى الحلبي، بدون تاريخ ص ٤٠

[٢٢] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق ص٤٣٤

[٢٣] آ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي، ود. ناصر حلاوي، ط ١ أفريقيا الشرق، المغرب وبيروت ٢٠٠٢م ص ٩٥، ٩٦

أولاً: أن مطلق النقل غايةٌ لغويةٌ تتعلق بالتوسعة في المعانى المعجمية للكلمة وليست من البلاغة في شيء، فليس أمراً حتمياً أن تتحقق الظاهرة البلاغية بالنقل أو الاستبدال، وهذا يعنى أنه قد تكون استعارةٌ، ولا تكون ثمَّ بلاغة.

ثانياً: أن مطلق النقل يوقع في خلط شديد، إذ يُسوِّى بين الاستعارات على اختلاف تراكيبها النحوية، ولا يعبأ بالتفاوت التكثيفي والجمالي الذي أشار إليه عبد القاهر من قبل في نظرية النظم.

الثالث: أن مطلق النقل قد انطوى على قصور في فهم الاستعارة، إذ تؤدى هذه النظرة إلى انصراف العقل إلى ما يمنحه المنقول (المستعار) للمنقول إليه من دلالات، أو ما يغذى به دلالاته أو يؤكدها، فالاستعارة تقوم على التفاعل الذي يقتضي تحليلا موسعا للعلاقات النحوية في السياق اللغوي.

وعلى الرغم من محاولات عبد القاهر وضع الأصول النظرية التى تعين على معالجة الاستعارة فإنه لم يغب عنه اللفت إلى تجاوز الاستعارات للأصول النظرية التى تؤطر لها، ومن ثم جعل عبد القاهر البحث في الاستعارة مفتوحاً، وكأنه بذلك يرسخ خاصية التتبع التى يقوم عليها الدرس البلاغى بوصفه معرفة لا علماً إذ يقول: "واعلم أنى ذكرت لك في تمثل هذه الأصول الواضح الظاهر، القريب المتناول، الكائن من قبيل المتعارف في كل لسان،...، **ولم أذكر ما يدق ويغمض، ويلطف ويغرب**،..، هذا، وفي الاستعارة بعدُ من جهة القوانين والأصول شغل الفكر، ومذهب القول، وخفايا ولطائف تَبرُزُ مِن حُجُبِها بالرفق والتدريج، والتلطف والتأني"[٢٤]، فكل ما قيل في نظرية الاستعارة لا يعنى الإحاطة بها، نظرا لما تتماز به الاستعارة من طبيعة زئبقية تستعصي على التحديد العلمى الصارم.[٢٥]

ومن ثم فإن هذه المقولات النظرية لا تضع سوى مداخل نظرية للامحدودية الإمكانات الدلالية التكثيفية الإيحائية التى يمكن أن تنطوى عليها الاستعارة، وإن خلق الاستعارة فوق النمطية والنمذجة، وإن الإبداع الشعرى . على وجه الخصوص . يخلق أجيالاً من الاستعارات، وكل جيل له خصائصه التى تتجاوز التقنين والتقعيد والتأطير النظري، فالاستعارة إذن حركية متطورة تأبى أن تنحصر ضمن قوالب جامدة تتحكم فيها، وهى " طاقات دلالية لا محدودة،

---

[٢٤] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط مكتبة القاهرة ١٩٧٩م جـ ١ص ١٧٦، ١٧٧

[٢٥] ـ د. عيد بلبع، قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي، قراءة جديدة، ط١ دار الوفاء، القاهرة ١٩٩٥م ص ١١٤

ودراستها محاولة للكشف عن هذه الطاقات المتحركة "[٢٦]، ومن هنا تأتى نسبية قبول الاستعارة ورفضها، واستحسانها واستهجانها، وقابليتها للتغير في أجيالها المتعاقبة بحيث لا تحتفظ إلا بجذر نظرى يعين على إدراكها، " فليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد" [٢٧]، وعلى المحلل أن يتتبع الاستعارة في تناميها وتجاوزها، وتركيبها وتعقيدها، فيما يمكن أن نطلق عليه: مرونة التلقي، ومن ثم فإن تتبع التفاعل بين طرفي الاستعارة وسياقها هو الجهد الأوفق، فإنني لا أتصور أن يكون نقدٌ للقصيدة الحداثية دون مكاشفة الاستعارة.

٣ / إذا كان من اليقين الذي لا جدال فيه أن الشعراء في فترات متعاقبة من عصور الأدب كانوا على وعي بأدواتهم، فإن الشعراء الحداثيين أكثر وعياً بهذه الأدوات، فهم ينطلقون في عالم الاستعارة من وعي كامل بالمجاز وما ينتجه من الغموض، وسنقف بداية عند بعض إشارات للشعراء عن هذا الوعي بالمجاز والغموض في آن واحد، فحين يصف حسن طلب "الجيم" ويحدد مهمتها يقول:

**فهى تُجَسِّمُ التجريد**

**وتُجَرِّدُ التجسيم** ( آية جيم ص ٦ )

فتجسيم التجريد وتجريد التجسيم ضرب من المجاز، ويحدد الشاعر ذلك تحديداً صريحاً في موضع آخر من ديوانه :

**فالجيم تجربة التجاوز والتجدد**

**الجيم تزويج البنفسج للزبرجد** ( آية جيم ص ١٣ )

وأرى أن الشاعر بذلك ليس واعياً بالمجاز فقط بل إنه ليضع مفاتيح التأويل بين يدى الناقد بهذا التحديد، كما يضع مفاتيح الفهم أمام القارئ، ليبدأ الناقد قراءة الديوان متخذاً من التصور الذي يثيره المجاز مفتاحاً للتأويل، فالجيم في الديوان ليست رمزاً محدداً ثابتاً، ولكنها مجاز يحدده الشاعر بأنه "تجربة التجاوز والتجدد"، لينفسح أمامنا بابان لدال التجاوز: التجاوز في صنع المجاز وخلق التصورات، والتجاوز في تخطى الشاعر لمراحله الإبداعية السابقة، ويتحدد التجاوزان في قوله: "الجيم تزويج البنفسج للزبرجد"، فالبنفسج والزبرجد معاً دالان على مدلولين متغايرين، لهما مدلول عام بوصفهما عنصرين من عناصر الطبيعة، ولهما مدلول خاص لأنهما يدخلان في عنوانى ديوانى شعر للشاعر"سيرة البنفسج ١٩٨٦م" و "زمان الزبرجد ١٩٨٩م"، ومن

---

[٢٦] د. صبحى البستاني، مقدمة ترجمة كتاب، الاستعارة والمجاز المرسل لميشال لوغورن ترجمة حلا ج . صليبا ط أولى بيروت ١٩٨٨م ص ٧

[٢٧] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعين، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط الكويت ١٩٧١م ص ٣٠٩

ثم يتضح لنا التجدد والتجاوز بأنه تجاوز لتجربتى الشاعر السابقتين، ويمارس الشاعر لعبة الرصد الواعى للمجاز في التشكيلات الدلالية للكلمات التى يدخل حرف الجيم في بنيتها:

**عبر أجواز المجاز**

**تجردت جيم الجدا**

**عن جيم يستجدى**

**وعن جيم الشجا جيم الشجر** ( آية جيم ص ١٥ )

ويشير محمد عفيفي مطر إلى الجهد العقلى المبذول لإحكام المجاز في هامش بقصيدة "اصطلاء النشيد" يتناول فيه الشاعر تجربة الكتابة:

**أشد على مهرة النشيد سرج المطالع والافتتاحيات :**

**غَزَلٌ هو القطيفة والحرير المنمنم ووشى**

**الدراهم الذهبية وورود الصباحات الساطعة**

**صيد وطراد للغزالات والنسور هما ليونة**

**العراك الشبقى مع الأوزان وقوافي الطبول البعيدة**

**وإحكام المجاز والفاصلة** (فاصلة إيقاعات النمل ص ١٤)

كما يشير في الديوان نفسه إلى (النمل والشاعر) في مقارنة بين دبيب الأول في خفاء تقوده الرائحة، وتقود الثانى أبعاد تتعلق بالصياغة الشعرية، والمجاز أداة من أدواتها:

**هاهو .. تقوده الرائحة ويقودك**

**الإيقاع وأهوية المحاريب ، وخفاء المجازات** (فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٦)

فيأتى خفاء المجازات في وعي الشاعر قائداً إلى القول الموازى لدبيب النمل، وكأن خفاء المجاز في ذاته جاء مغرياً لدخول الشاعر في تجربة القول، إن وعي الشاعر بالمجاز يأتى امتداداً طبيعياً لوعيه . لا نقول بأدواته ولكن . بمقومات الشعرية العربية في تتابع أزمانها ، وتفاوت معاييرها .

وفي تعليق إدوار الخراط على قصيدة "الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط" لحلمى سالم يقول إنها قصيدة محيرة ومقلقة " هذه قصيدة أو موقف سياسى . اجتماعى شديد الوضوح . في تشكيل شعرى . على الرغم مما يبدو فيه من تحديثية مسرفة أحياناً . شديد الوضوح أيضاً .. هذا الوضوح مغلف بغلاف شفيف جداً ، مما يسميه حلمى سالم بطرائق التعبير المجازى . لكن القصد المبيت لاستخدام هذه الطرائق . حتى حد الابتذال أحياناً ، والاستهلاك أحياناً . يهزم القصد نفسه" [٢٨]، وفي الوقت الذي تجسد فيه كلمات إدوار الخراط موقفاً ضمنياً رافضاً لما أسماه هزيمة

[٢٨] إدوار الخراط، قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات فصول، مجلد٤،عدد ٤، ١٩٨٤م ص ٦٣

القصد تأتى إشارته إلى قصد المجاز عند حلمى سالم مواكبة لوعي كثير من الشعراء الحداثيين بخفاء المجاز وغموضه .

أقدم بالإشارة إلى هذا الوعي بالمجاز لأستبعد احتمالاً أولياً في تفسير ظاهرة الغموض، فإننا . مع أخذ هذا الوعي في اعتبارنا . لا نستطيع أن نفسر الغموض والتداخلات المؤدية إليه في الخطاب الشعرى الحداثى بأنه نوع من ضبابية الرؤية وغياب الجانب العقلى عند الشاعر، فقد ذهب بعض النقاد المحدثين إلى أن "الشاعر العربى المعاصر، متأثراً بالمدارس والحركات الأدبية والفنية المعاصرة، كثيراً ما أخذ يتجه في التعبير عن رؤاه وتجاربه إلى تلك الحركات والمدارس العالمية، وكثيراً ما صار يجد فيها تشكيلاً مناسباً، يقولب تجربته من خلالها، فالفرويدية، والسريالية، والتجريدية، وغيرها من الحركات الفنية استهوت الكثير من شعرائنا مع تفاوت كبير من هؤلاء الشعراء في هضم هذه الحركات أو استيعابها، وليس يخفي أن هذه الحركات قد سعت إلى مجاوزة العلاقة المرئية أو المحسوسة بين الأشياء في محاولة لإيجاد علاقات بين الأشياء، أو بين جزئياتها، أصبح اللاوعي مصدرا لتشكيل كثير من الصور، ... لذا أصبح شائعاً في الشعر المعاصر، التمرد على ما تراه العين، أو يحدده العقل من ظواهر، فالصورة في كثير الأحيان حلم، وإذا كانت بعض الصور مفزعة، تنقصها الرابطة المرئية بالعين والعقل، أو لا ينطبق هذا على صور أحلامنا؟ وإذا عجزنا عن تفسير بعض الصور، أو لا نعجز أحياناً عن تفسير أحلامنا ؟ إن الصور السيرالية خلق حر يعترف بالعوائق، تماماً كأحلام الليل و أحلام اليقظة" [٢٩]؛ لأن هذا التفسير يتعارض بشكل سافر مع طبيعة الشاعر الذي ربما صار هو الأكثر وعياً بالأشياء والأحداث، ولعل هذا التميز في الوعي هو مكمن هذا الغموض، فإذا أخذنا في الاعتبار أن هذا الوعي إنما هو وعي بالواقع، أو قل : إن الواقع يشكل فيه الحيز الأكبر، ربطنا بين ما ينطوى عليه هذا الواقع مما لا حصر له من العناصر والأحداث والعلاقات المركبة المعقدة أحياناً، والمتقاطعة أحياناً، والمتناقضة أحياناً، ومن ثم لا ينفصل الوعي عن هذه التناقضات والضبابيات، ومن هنا تأتى هذه التهويمات الخيالية أكثر دقة في انعكاس الواقع لغة يعيد الشاعر إفرازها باختلاطها، وربما فوضاها.

وإذا أضفنا إلى ذلك ما يعقده الشاعر من علاقات خاصة، بل شديدة الخصوصية بين الأشياء، ربما يجمع بين عناصرها علاقات بعيدة، إلى حد وصفت معه بأنها ضرب من الوهم، بالمعنى الذي ذهب إليه جبرا إبراهيم جبرا، إذ راح ينفي جانب الوعي، وكأن الشعراء . برأيه . قد وجدوا في اللاوعي مصدراً غنياً للرموز، بل إن بعضهم ذهب إلى تفسير الاستسلام للاعقلى

---

[٢٩] خالد سليمان : ظاهرة الغموض في الشعر الحر المجلد السابع العددان ١ ، ٢ ، ١٩٨٧م ص٨٣

بالعودة إلى الوحى التى نص عليها في القدم أفلاطون بقوله: فالشاعر لا يبدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده، ويتخلى عن عقله." [٣٠]

فالأهم أن الشاعر الأشد وعياً بما حوله يمكنه أن يتخطى تحكُّم هذه الضبابية الواقعية . إن صح التعبير . في خطابه الشعرى، ومن ثم فإنه يمكننا القول بأن الشاعر الحداثى لا يحاول أن يحقق لهذه الضبابيات انسجاماً دلالياً؛ لأنه زاهد في هذه الغاية، بل لعل بعض الشعراء أكثر زهداً في جدوى الشعر، أو قل أكثر يقيناً في لا جدواه.

إن الشاعر الحداثى لو أراد أن يتجاوز هذه القطيعة لتجاوزها، فلعلى لا أبالغ إذا ذهبت إلى أن هذه القطيعة متعمدة، قد يكون مبعثها نفسي، إرادى أو غير إرادي، ولكن الشاعر في الحالين يريدها أن تبقى، فهو غير متبرم بها، ربما تأتى هذه القطيعة بمثابة إعلان الثورة والتمرد على هذا الجمهور، فلقد ذهب أحد الشعراء الحداثيين إلى أنه: "على القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضرورى أن يفهم كل قصيدة فهماً شاملاً، مهما بلغت درجة فهمه، يكفي من جهة أخرى ، أن يكون هناك قارئ واحد يفهم قصيدة ما لكى تزول عنها صفة الغموض؛ إذ قد يكون عدم فهمك لهذه القصيدة مثلاً راجع إلى جهلك بعالمها، كأن تحاول ان تفهمها بعادة معينة من الفهم نشأت عليها، أو من ضمن نظر ورثتها ... فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء، وهى ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد ... تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس؛ سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج" [٣١]

إن الشاعر في وجوده التاريخى قد غنَّى للجمهور وذُبح وحده، إنه أمتع الجمهور وسُجن وحده، إنه أسعد الجمهور وتعذب وحده، ولعلى لا أكون مبالغاً إذا رأيت في هذه القطيعة نمطاً من أنماط صياغة السآمة والملل من هذا الجمهور، إن هذه القطيعة لتمثل نمطاً من أنماط التمرد على هذا الجمهور الذي اعتاد أن يتلقى متعة جاهزة، ومن هنا كان ما ذهب إليه بعض النقاد المحدثين من أنه إذا افتقر هذا الغموض للقصد والعمد فإنه لا يتجاوز كونه تقليداً خالصاً، "شعر أدونيس، على وجه الخصوص، وكثير من الشعراء الشباب يقتفون خطواته، يمثل مخزوناً هائلاً لهذا النمط من أنماط الغموض، وإذا كان أدونيس يسعى إلى ذلك عن وعي، متسلحا بثقافة قديمة . حديثة، فإن غالبية من هؤلاء الشعراء الشباب ينساقون إلى ذلك بدافع التقليد، والرغبة في الخروج على ما يدعونه كلاسيكية ميتة، دون أن يمتلكوا العدة الكافية لذلك" [٣٢]، فالوعي بالغموض إذن من الأمور الملازمة للشعر الحداثي، وإذا كان الغموض يشكل صدمة للوعي فإنه يمكننا القول بأن

---

[٣٠] جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ط٢ بيروت ١٩٧٩م ، ص ١٣٨

[٣١] أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، ط ٣ بيروت ١٩٨٣م ، ص ١٥٩

[٣٢] خالد سليمان : ظاهرة الغموض في الشعر الحر ، مرجع سابق ص٨٤

الوعي بالغموض هو في الوقت نفسه وعي بانتهاك الغموض، يطرح رؤيا تتشكل وفق معطيات مغايرة.

**خصائص الاستعارة في الشعر الحداثي**

تعددت خصائص الاستعارة في الشعر الحداثى وتباينت في درجات غموضها كما تباينت في أسباب هذا الغموض وظواهره، فمنها خصائص قديمة مطروقة في منعطفات من تاريخ الشعر العربى القديم، ثم بالغ فيها الشعراء الحداثيون فيها إلى حد الغموض، ومن هذه الخصائص المباعدة بين طرفي الاستعارة، ولعل هذه الخاصية أيسر ظواهر الغموض في الاستعارة الحداثية، ومنها تعدد العلاقات في الاستعارة الواحدة، ومنها غلبة الاستعارة التصريحية، ومنها امتداد المجاز الاستعارى وارتباطه بظواهر مجازية وبلاغية أخرى، ومنها تلك الخاصية العامة من خصائص الرؤية الحداثية التى تطمح إلى الانعتاق التام من المستقر والكائن، لتصبح . ليس فقط . تجاوز الكائن إلى الممكن، بل تجاوز الممكن إلى الذي ربما لا يكون.

بيد أن خاصية من هذه الخصائص لا تأتى منفردة باستعارة، لتنفرد خاصية أخرى باستعارة أخرى، ولذلك فمن العسير التمثيل بشواهد منفردة لكل خاصية من هذه الخصائص على حدة، بل لعل منشأ الغموض والإغراق فيه ناتج من التباس هذه الخصائص ببعضها البعض بحيث لا تستطيع فصل استعارة عن سياقها . من ناحية . أو فصل خاصية عن الأخرى من ناحية أخرى.

وفي محاولة لاستجلاء هذه الفوارق . بوصفها منطقة غموض في الشعر المعاصر . نجد أن غموض استعارات أبى تمام نابع من المباعدة بين طرفي الاستعارة، وما المباعدة سوى صفة من صفات العلاقة؛ لأن أمر العلاقة بين المستعار والمستعار له يمثل جوهر مشكلة الغموض التي تمتد في الاستعارة إلى أبعاد أخرى تتعلق بتداخل العلاقات التى يعز الإمساك بها، وما الغموض في العلاقة سوى ناتج من نواتج علاقات التراكيب النحوية، ففي أحيان كثيرة يعسر الإمساك بالمعنى النحوي أو الانسجام الدلالي، على الرغم من وجود الاتساق النحوي على مستوى العلاقات التركيبية، ومن ثم يرى المتلقي افتقار البنيات اللغوية والدلالية إلى التناغم الذي يحقق له التواصل مع القصيدة الحديثة، كما تتعلق بالامتداد المجازى عبر امتداد التحولات النحوية التي لا تقف عند حدود خلق علاقة بين طرفين، بل تتنامى العلاقات وتمتد بحيث يصبح الأمر استغراقاً تاماً . تقريباً . في المجاز الاستعاري في المستويات التحويلية للجمل، وهذا يعنى امتداد انقطاع صلة المتلقي بالواقع والحقيقة والأعراف، أو قل بكل ما يدخل في استعمال اللغة على مستوى الحقيقة، إلى حد يؤدى إلى احتمالات في التأويل والتحليل لا تقف عند حدود تحليل واحد بل إلى تضارب في التحليل يصل إلى رفض بعض التحليلات، كما حدث من د. شفيع

السيد في رفضه لتحليل د.فريا ل غزول على استعارة محمد عفيفي مطر، إذ يقول في قصيدة " قراءة ":

**تلبس الشمس قميص الدم، في ركبتها جرح بعرض الريح**
**والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل .**[٣٣]

وتعلق د. فريال غزول على الاستعارة بردها إلى التشبيه، وهى طريقة – بداية – في تلقى الاستعارة لا تتناسب مع تلقى الاستعارة الحداثية في تناميها، تقول: "فلو رجعنا إلى "تلبس الشمس قميص الدم" وجدنا أنها مشبه به، أما المشبه فهو تنزف الشمس، ولكن تنزف الشمس بدورها استعارة، وهى مشبه به، أما المشبه الذي تؤدى له فهو "تغرب الشمس" ... ( ثم تخرج من هذا لتحليل إلى التعليق على التشبيه **في ركبتها جرح بعرض الريح**، بقولها: وهو تشبيه غريب لأننا غير متعودين على التحدث عن عرض الريح وطولها ، لأنها غير ملموسة، وعرض الريح ليس مسافة تقاس فهو بُعد لامتناه يوازى الأفق ، وهذا ما ترمى إليه الصورة، فالجرح جرح عرضه غير محدد، واسع وفسيح كالريح، وهذا مقبول فكرياً، بل مستحسن، لأننا نتعامل مع جرح مجازى، ومن السخف أن يكون لجرح مجازى عرض يحدد بالمسطرة، فما كان يبدو لنا صورة ملفقة يكشف عن مقارنة مفيدة ، وهكذا نرى أن الإغراب ليس من أجل الإغراب، بل من أجل حشد معان بشكل مثير ذهنياً وحسياً"[٣٤]

ولست أنكر ان هذه الرؤية انبنت على الاجتزاء ورد الاستعارة إلى تشبيه بمحاولة مجهدة لإيجاد علاقات منطقية بين عناصر الاستعارة وملابساتها، ولعل هذا ما أدى إلى رفض د. شفيع السيد لهذا التحليل ووصفه له بأنه " يكاد يكون دوراناً في دائرة مغلقة، أو تفسيراً للماء بعد الجهد بالماء ... فليس وراء ذلك كله من طائل، وحتى لو سلمنا لها بما قالت لظل السؤال المهم قائماً، وفحواه أن الشعر الحقيقى موقف من الكون والحياة والإنسان والمجتمع، فأى موقف صدر عنه مطر فيما كتب؟ وماذا يضيف إلى خبراتنا الجمالية والمعرفية؟"[٣٥]، وهكذا ينشأ . لا نقول التضارب في الرؤى، ولكن . اصطدام الرؤى بين القبول والرفض، فرفض د. شفيع السيد لا يقف عند حدود رفضه لهذا التحليل، بل يتخطاه . كما أشرنا آنفاً . إلى رفض الاستعارة ذاتها، فهو لم يقدم بديلاً لهذا التحليل.

لقد كان في لجوء د. فريال غزول إلى تتبع العلاقات المنطقية بين العناصر رجعة إلى التفسير المنطقى للاستعارة عند أرسطو، فربما لم تكن فكرة (أمبرتو إكو) عن تتبع العلاقات الخفية بين الدوال سوى مجرد وجه من أوجه فكرة أرسطو التى اتسمت بالرؤية المنطقية في

---

[٣٣] فصول مجلد ٤، عدد٣ ، ربيع ١٩٩٧، ص ١٨٨

[٣٤] محمد عفيفي مطر : قصيدة " قراءة " فصول مجلد ٤، عدد٣ ، ربيع ١٩٩٧، ص ١٨٨

[٣٥] د. شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٢٥٧

تحليل الاستعارة، تلك التى يربط فيها ربطاً منطقياً خالصاً بين طرفي الاستعارة في قياس منطقى جعل فيه الشيخوخة والحياة في مقابل العشية والنهار، وبذلك يفسر تفسيراً منطقياً استعارة: "شيخوخة النهار"، واستعارة: "عشية الحياة"[٣٦]، ولا يخفي أن هذا التناسب المنطقى الذي يتطلب رد الاستعارة إلى تشبيه لا يتناسب مع الاستعارة الحداثية التى يستغرق فيها الشاعر استغراقاً كاملاً في مجازات استعارية متوالية يعسر ردها إلى تشبيه، كما يعسر ردها إلى أبعاد واقعية محددة ومحدودة، وهذه الأفكار عند أرسطو وإكو ثم فريال غزول تجسد الرؤية المنطقية التي تفترض محدودية الاستعارة وتحديدها، ومن ثم فهى ربما تكون صحيحة في التعامل مع بعض الاستعارات الميتة، أما الاستعارة الحداثية فهى تتجاوز هذه المحدودية عن عمد وقصد، مما يجعل الغموض هدفاً من أهداف الرؤية الحداثية، فالغموض في بعض مفاهيمه يعنى اللبس، واللبس "هو عملية خلق للتعددية، كل لبس هو تشابك بين أكثر من واحد؛ لأن الواحد لا يمكن أن يكون ملتبساً إلا إذا خرج عن كونه واحداً، ولأنه تشابك بين أكثر من واحد، فإن اللبس هو تجسد للتعددية، وآلية خلق لها في آن واحد، ومن التعددية تنشأ الطبيعة الاحتمالية، وهكذا تبدو الحداثة مرتبطة جذرياً بالتعددية والاحتمالية"[٣٧]، ولكن ينبغى أن نفرق بين التعددية والاحتمالية، من جانب، والخطأ في التحليل، من الجانب الاخر، فإن التعددية ليست ضرباً من الفوضى في التحليل، ولكن التحليل دائماً تسلح بأدوات وخبرات وقدرات ذاتية على الإدراك الحدسى.

ولعل هذا ما جعل شاكر عبد الحميد يقول عن الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر: "صور عفيفي مطر الشعرية مركبة، لكنها قابلة للحل، وعالمه الشعرى عميق، لكنه قابل لسبر غوره، على الرغم من الصعوبات المتمثلة في تركيب الصور عنده، وتراثية المفردات وأشكال المجاز المختلفة"[٣٨]

لقد جعلت د. فريال غزول " تلبس الشمس قميص الدم " في سلوك منطقى غريب إلى نزف الشمس، وجعلت نزف الشمس مشبهاً به، ثم راحت تحلل استعارة نزف الشمس الذي لم يكن أصلاً في نص محمد عفيفي مطر، بل إن الذي جاء في نصه أن الأفق هو ينابيع الدم المفتوحة، وأن الشمس تلبس قميص الدم، ثم استغرقت استغراقاً كاملاً في تحليل عرض الريح، مهمشة استعارة الركبة للشمس في التركيب التالى: "في ركبتها جرح بعرض الريح" إنها رؤية الشاعر التى ربما بدت بسيطة إذا تلقيناها مجرد رؤية راصدة للأشياء وهى مصبوغة بصبغة ذات الشاعر، نجد فيها الشمس بحمرتها متسربلة بقميص الدم وما يوحى به من دلالات الجرح والقتل

---

[٣٦] أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى ، ط بيروت ص ٥٨ ، ٥٩

[٣٧] د. كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، مجلد ٤، عدد ٣، ١٩٨٤م ص٥٢

[٣٨] ـ شاكر عبد الحميد، الحلم والكيمياء والكتابة، قراءة في ديوان " أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت " للشاعر محمد عفيفي مطر، فصول، مجلد ٧، عدد ١، ٢ ، ١٩٨٧م، ص ١٦١

والنهاية المأساوية، يعضد هذه الرؤية جرح في ركبتها . أداة السير، إذ لا يمكن بدونها . عصى على المداواة لكونه بعرض الريح، وقد أسقطت د. فريال غزول استعارة اللبس لقميص الدم، واستعارة الركبة للشمس من تحليلها، ولعلها في هذا يصدق على قولها ما قالته هى عن غيرها في تلقى مجاز محمد عفيفي مطر:

" ... كذلك نجد في أول الأمر غرابة في المجاز ولا مألوفية في الصور عند مطر، لكن لهذا وظيفة شعرية في القصيدة أيضاً؛ فهى تجعلنا نحس ببكارة اللغة وكأننا آدم يتعلم الأسماء، وهى تدهشنا وتوقفنا وتوجهنا من جديد، وعند التأمل نجد أن ما كان يبدو لنا مجازاً غريباً يصبح شذرة منتزعة من أعماقنا، وما كان عربدة لغة يصبح إيقاعاً، وما كان شطحاً أسلوبياً يصبح مؤشراً ذاتياً وسراً مكنوناً، فالصور المكدسة عند مطر ليست إلا مخزون الذاكرة والتذكر؛ كل صورة برعم يتفتح لو أمهلناه، وقلما نمهل في عجلتنا."[٣٩]

ويشير د. محمد عبد المطلب إلى امتداد الصورة وظاهرة التدال في تعليق على قول محمد عفيفي مطر:

**رشفة أخرى ..**

**ووجه الفجر ينحلُّ :**

**غراب من دخان الكحل يعلو**

**ثم يهوى من مدى الشرق إلى الغرب** ،(فاصلة إيقاعات النمل ص ١٣)

يعلق د. محمد عبد المطلب بقوله: "فامتدادالصورة التشبيهية يربط بين الفجر والغراب، ثم بين الغراب والدخان، ثم بين الدخان والكحل، وهنا نكون أمام ظاهرة التدال التى يفقد فيها كل دال جزءاً من دلالته ليدخل في دائرة دال آخر، محركاً المعنى إلى أفق تأجيلى مستمر، وهذا الأفق يجعل النص في حالة إحالة دائمة، حيث يحيل كل تركيب على ما يليه."[٤٠]

بيد أن قراءة أخرى لهذه الصورة قد لا تقف بها عند حدود التشبيه وعلاقات المشابهة، إذ نجد في الاستعارة الأولى: "ووجه الفجر ينحل" بُعدين استعاريين، يتمثل الأول في استعارة التركيب الإضافي: الوجه للفجر، ويتمثل الثانى في استعارة التركيب الإسنادي المتمثل في الجملة الاسمية (وجه الفجر ينحل)، باستعارة الانحلال لوجه الفجر، ولعل انحلال وجه الفجر يرمى إلى بزوغ بوادر نور النهار في حركة بطيئة تُدرك ولا تكاد تُرى، لتدخل في علاقات أخرى فيما أسماه د.عبد المطلب "ظاهرة التدال" بيد أن العلاقة فيها لا تنفصل إلى هذه الثنائيات: الفجر والغراب، ثم الغراب والدخان، ثم الدخان والكحل، بل نجد هذه العلاقة تنضم في ثنائية واحدة طرفها الأول وجه الفجر، وطرفها الآخر الغراب والدخان والكحل معاً في تداخلها في علاقتها التفسيرية

---

[٣٩] د. فريال جبورى غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مرجع سابق، ص ١٨٤

[٤٠] د. محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، مرجع سابق ص ١١٦

لانحلال وجه الفجر، وفي تمثيلها للظواهر المصاحبة لانحلال وجه الفجر، ولعل علامة الترقيم الموضوعة بعد قوله: "ووجه الفجر ينحل" توجه القراءة النحوية إلى تدعيم هذا البُعد التفسيرى الذي يربط عناصر التصوير فيجعل علو غراب من دخان الكحل من مدى الشرق، ثم سقوطه في مدى الغرب سمة مصاحبة لانحلال وجه الفجر.

وإذا جاز لنا أن نستثمر فكرة عبد القاهر الجرجانى التى ترفض اجتزاء الاستعارة من سياقها، وذلك لاشتباكها تركيبياً مع عناصر نحوية أخرى، فإن الاستعارة الحداثية تضعنا أما إلزام بتجاوز هذه النظرة الاجتزائية؛ لأن فكرة عبد القاهر انطلقت من وجود عناصر لغوية أسهمت مع الاستعارة في خلق البعدين الدلالى والجمالي، بيد أن النظرة الاجتزائية في الاستعارات القديمة لا تحول دون عملية الفهم والتأويل والتحليل، أما في الاستعارة الحداثية فيكون الإلزام، ليس بالسياق التركيبى وعناصره اللغوية فقط ، ولكن بالسياق المجازي، وليس هذا من قبيل الترف المعرفي، ولكنه من قبيل الضرورة الملحة؛ لأن عملية الفهم نفسها ستكون ربما مستحيلة بدون هذا الربط، لأن الاستعارة الحداثية تتخلق في سياق مجازى خالص، فهي سبحة مجازية ممتدة، وليست قفزة مجازية مؤقتة.

ومن ثم يمكننا القول إن امتداد الاستعارة في علاقات متشابكة من عناصر متعددة يحول دون الحصر الإحصائى للاستعارة ، أو هو على الأقل يجعل عملية الحصر غير مجدية، وذلك لسبب بسيط يتحدد في أن الحصر والإحصاء إنما يكون للجزئيات، والاستعارة الحداثية قد تجاوزت هذه الجزئية إلى الامتداد المجازى، الذي ربما ارتبط بعناصر بلاغية أخرى غير مجازية كالتشبيه والكناية .

وقد وقف د. مصطفي ناصف أمام أبيات لمحمد الفقيه الصالح وقفة تساؤلية حيال التكثيف المجازى، وامتداد العلاقات المجازية، وقد ترددت كلماته الدالة على الاحتمال وفقدان اليقين في تحديد المعنى في ست وعشرين موضعا، توزعت بين: (ربما . فيما يبدو . من الجائز)، ووردت فيها كلمة "ربما" أربع عشرة مرة، أجاء هذا التردد دلالة على مدى الانفتاح الذي تحمله هذه السطور على دلالات متفاوتة، يقول الشاعر بعنوان "هاجس"[٤١]:

**حينما انفلتت من يدى *الطريدة***
**وانقشع الروع**
**قيَّدت *خيلَ* الفجاءة**
**أبحرت صوب الغمام**
**كان صدرى يفور**

[٤١] د. مصطفي ناصف، ثقافتنا والشعر المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠م ص ١٦٥

**وكان جنون التراب يمور**
**وكنت أفتش عن طلقة لا تناور**
**لكنَّ *ماء* على *جمرةِ* الخلق حط**
**فلم يدرك *القوس* ما تشتهيه *السهام***
**أنام وفي القلب إيماضة لا تنام**
**فيا أيها الهاجس المستريب**
**ترجل ..**
**وقل : كيف لى أن أقيم العلاقة ما بين ورد**
**تكثف في الحس حد الخصام**
**وبين أشجار تفوح به الأرض والريح**
**والشاهد المستضام**
**هل أشد الطريدة والسهم والشجن المتطاول في قبضة ،**
**كيف لى أن أقيد في قفص الحرف هذا الضرام ؟**
**أيها الهاجس المستفز**
**أنام وفي القلب إيماضة لا تنام**

قد تكون استعارة الحدث في التراكيب النحوية الإسنادية (الجمل الفعلية والاسمية) بذاتها، وفي ذاتها، كياناً مستقلاً يحقق شكلاً من أشكال الوضوح المؤدي إلى التواصل مع المعنى، ولو بصورة جزئية، وقد تكون بذاتها محققة للذة الاكتشاف الجمالية، حيث يكون في العلاقة بين المستعار والمستعار له من البريق ما يثير هذه اللذة، ربما بقطع النظر عما قبلها وما بعدها، وهذا – بلا شك – يُحدث نوعاً من الارتباط بالنص، ليس بوجوده النصى البنيوي الذي يتشكل في اتساق نحو النص المؤدي إلى الانسجام الدلالي المعنوي، ولكن بالارتباط بجزئيات بذاتها في النص تنبني على جُمَل نحوية تامة، وبينما يلوذ المتلقي بدفء اكتشاف الدلالة في استعارة الحدث الذي يعد نمطاً من أنماط الاستعارة المكنية ، بل يعد من أثرى أنماطها ، تعود الاستعارة التصريحية لتلقى بظل كثيف من التعتيم مرة أخرى على ما تحقق من الانكشافات.

فاستعارة المناورة للطلقة في قوله: "**وكنت أفتش عن طلقة لا تناور**"، أو قل استعارة الإرادة للطلقة التى تجعلها تناور ولا تناور هى استعارة حدث غير واقع من الطلقة في الحقيقة ، بيد أن الاستعارة هنا مدركة بشكل جزئى في محيط التركيب النحوي، فإذا ما تجاوزنا هذا التركيب، أو حاولنا الوثوب إلى آفاق أخرى من الدلالات وجدنا الأمر لا يقتصر على استعارة الحدث، ولكن يبقى التساؤل المثير للاحتمالات حول المقصود بالطلقة، ليُبحر المتلقي والناقد في خفاء المجاز بحثاً عن المقصود بالطلقة، ونجد الأمر نفسه في قوله: "**فلم يدرك القوس ما**

**تشتهيه السهام**" ، فإن القوس لا يدرك والسهام لا تشتهي، فكيف تعبر من الكلمات إلى الدلالة وأنت تعلم أنه لا القوس قوس ولا السهام سهام، بيد أننا مع هذا يمكننا أن نتقبل هذه التراكيب المجازية على أنها نمط من التمثيل، أو التشبيه التمثيلي إن شئت.

قد تكون استعارة الحدث في التراكيب الإسنادية خادعة إذا هى استحوذت على اهتمام المتلقي، وإنها لا بد أن تفعل – لفترة تطول أو تقصر – لأن أول ما يلفت الانتباه إلى المجاز هنا أن القوس لا يدرك والسهام لا تشتهي، فالبحث يدور في ذهن المتلقي في محاولة تأويلية من الاستدلال والتخمين للوقوف على ما يمكن أن يعنيه إسناد فعل الإدراك إلى القوس، وإسناد فعل الاشتهاء إلى السهام، والواقع أن حاجة المتلقي التأويلية أشد إلى إدراك المقصود الحقيقى بالقوس والسهام، فثم جانب غائب عن المنطوق اللغوى هو المستعار له المحذوف في الاستعارة التصريحية، بيد أن دخول المفردات في علاقتين نحويتين مجازيتين يخلق نمطا من التحويلات النحوية من شأنه أن يسبب مشكلة في التأويل، فإذا كانت إحدى العلاقتين واضحة ناطقة بوجودها، فارضة ذاتها، آخذة بفكر المتلقي إلى حيث تذهله عن التفكير والتأمل في العلاقة الخفية، كان ذلك وجها من وجهي المخادعة التى تمارسها استعارة الحدث في الوحدة النحوية منفصلةً عن سياق التحويلات، ومن ناحية أخرى كان من الأسباب الفاعلة في الغموض بفعل استسلام المتلقي وانخداعه لها.

وثم وجه آخر للمخادعة تمارسه استعارة الحدث وانصراف الذهن لها، نتبينه إذا استطعنا أن نستبعد هذه العلاقة المزدوجة ونقتصر على كون المجاز هنا منحصر في الاستعارة التصريحية، وأن المستعار له الغائب، المسكوت عنه، هو الذي يقع منه أفعال المناورة والإدراك والاشتهاء في الحقيقة، ووفق هذا التصور ينحصر نشاط التحويلات النحوية فلا تأتى الكلمة الواحدة داخلة في مجازين بعلاقتين نحويتين مختلفتين بل ينحصر المجاز في علاقة واحدة، وهنا يغيب التواصل لانصراف الذهن عن هذه العلاقة، وسلوك مسلك آخر في الفهم والتأويل يمهد له الانخداع باستعارة الحدث مكتفيا بالجملة التي لا تستطيع أن تنفذ به إلى المعنى النفسي بمصطلح عبد القاهر أو البنية العميقة بمصطلح تشومسكي.

وإذا كان لنا أن نحاول تبين أسباب هذا الاستسلام للانخداع فهو – فيما أرى – ناتج من أن طرفي الاستعارة حاضرين ملفوظين مهما كانت التراكيب النحوية، وحضورهما – بلا شك – أكثر لفتاً للانتباه من المستعار له الغائب المسكوت عنه على المستوى النحوي في الاستعارة التصريحية، ومن ثم يأتى انصراف الذهن إلى البحث في العلاقة بين الملفوظين أمراً تلقائياً، ويزيد الأمر غموضاً أو استسلاماً للغموض أن إيجاد العلاقة بين الملفوظين ممكنة إلى حد يقف المتلقي معه على دلالة، ويقف معه عن البحث وراء هذه الدلالة.

وكما تساءلنا عن الطلقة والقوس والسهام، نتساءل: ما الطريدة، ما خيل الفجاءة؟ ما الغمام؟ ما التراب؟ ما الماء؟ ما جمرة الخلق؟

وترى هذه التساؤلات نفسها في قول الشاعر: "وكان جنون التراب يمور" إذ تجد نفسك أمام تساؤلٍ يطرح نفسه عن وصف التراب بالجنون في التركيب الإضافي أو إضافة الجنون إلى التراب، ومع هذا فإننا مهما تأولنا فإن هذا التأويل لن يحل مشكلة المعنى حلا نهائيا، إذ سيبقى تساؤل آخر عن المقصود بالتراب.

وربما فُسِّر هذا الغموض الأقرب في التركيب الإسنادي الفعلي بكلمة يمور، التي جاءت خبر كان، كما جاءت في فعل الفاعل (جنون) في ازدواجية نحوية مركبة ولكنها كاشفة، وهذا نمط من أنماط التحول النحوي بالدخول في تركيب نحوي مزدوج أي بالدخول في علاقات تحويلية مزدوجة.

فلقد زاد الأمرَ تعقيداً وغموضاً دخولُ المستعار في تركيب نحوي مزدوج، فلا يكون طرفاً في علاقة واحدة مع مستعار له واحد، بل يتعدى ذلك إلى الدخول في تركيب يمكننا أن نطلق عليه تركيباً مزدوجاً، نجد ذلك في قول محمد عفيفي مطر:

"ليس يبقى سوى زفرة تتهدم في دمعةٍ صامتة" (فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٦)

فحدث التهدُّم هنا لا يقع من الزفرة ولا توصف به، ولا يقع في الدمعة، ثم إن الدمعة لا توصف بالصمت، أضف إلى هذا أن الزفرة المذكورة ليست مقصودة بذاتها ولكنها ربما كانت القصيدة، ولنا أن نتصور أن هذه الزفرة هى نفسها القصيدة، وهى نفسها الفاصلة (أى فاصلة إيقاعات النمل الكائن في الذِكَر الباهتة)، ومن ثم نجد علاقة بين الزفرة وحدث البقاء، وعلاقة بين الزفرة وحدث التهدُّم، وعلاقة بين الزفرة و الدمعة، وعلاقة بين الدمعة والصمت . نتساءل مع د. مصطفي ناصف: "من الجائز أن الشاعر مشغول بامتحان قدرته على اللغة، من الجائز أن تعلو هذه القدرة وتهبط، من الجائز أن يجد الشاعر شيئاً من حرج وخصام، ربما لم تكن علاقة الشعر باللغة موطأة ميسرة" [٤٢]، ونحن نتأمل قول محمد عفيفي مطر:

**وصيد الكلام يفر ويدنو ،**
**وأنت تفتش في نبرة الصوت**
**تعلم علم اليقين وتجهل ، تخبط خبط الذبيحة**
**بين عماءٍ دمٍ ، وترى طائف الشك**
**واللهجة المستريبة نملاً يدب دبيب الملامح في**
**عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح ،** ( فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٥ )

[٤٢] د. مصطفي ناصف : ثقافتنا والشعر المعاصر ، مرجع سابق ص ١٦٨

نتساءل مع حضور وعي الشاعر بغموض المجاز الذي أشار إليه آنفاً، وهاهو يرقب صيد الكلام الذي يفر ويدنو، وكيف نقرأ استعارة التركيب الإضافي (صيد الكلام) مجتزأة من سياقها النَّظْمِيّ، وكيف نختزلها؟ وكيف نغفل العلاقة النحوية بين (صيد) المُرَكَّبة إضافيا وكونها مبتدأ، وكون خبره الجملة الفعلية بفعلها المضارع (يفر) الذي دخل معه في حكم الخبرية الفعل المضارع (يدنو) بتركيب العطف (غير الإسنادي)، وهذا الفرار والدنو حادث حالة كونك تفتش في نبرة الصوت، متزامنا مع حال كونك تعلم وتجهل، وتقييد الفعل تعلم بالمفعول المطلق (علم اليقين)، وصناعة تكثيف التضاد بتجاوزه العلاقة بين تعلم وتجهل، وتعبئته بتوسيع الفجوة بتأكيد الفعل تعلم بالمفعول المطلق، وعلى الرغم من تصنيف النحاة للمفعول المطلق بأنه مبين للنوع، فإنه هنا يؤكد الفعل ببيان النوع، فبيان النوع هنا بإضافة المصدر إلى (اليقين)، و(اليقين) تأكيد للعلم ومبالغة فيه، ومن ثم تتسع الهوة بين تعلم وتجهل، وفي قوله: "وترى طائف الشك واللهجة المستريبة نملاً يدب دبيب الملامح في عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح " نرى مراوغة المجاز الاستعارى في تركيب النعت "اللهجة المستريبة" باستعارة الاسترابة للهجة، ثم لا تلبث أن تدخل في علاقة أخرى ترى تكشفاً ينتج من التشبيه.

ثم نرى تحول المفعول المطلق الذي عُرف في النحو بأنه مبين للنوع إلى مصدر من مصادر الغموض، فالمسند والمسند إليه في الجملة (نملاً يدب) يشكلان كلاماً حقيقياً، فلا غموض في أن النمل يدب، ثم يأتى المفعول المطلق بالتركيب الإضافي: (دبيب الملامح) الذي يتحول بالكلام وبالأعراف النحوية إلى مركَّب يحتاج التأمل والتفكير والاستدلال والتخمين، على حد تعبير ريتشاردز، إننا . ببساطة شديدة . نجد أن التركيب النحوى قد فقد غايته لأول وهلة، وذلك لدخوله في المجاز الاستعارى، بيد أننا ينبغى أن نتنبه إلا أن جدوى التركيب النحوى ما تلبث أن تعود إلى الدلالة **المعنى** في مرحلة تالية من الكشف؛ لأنها لا تتضح إلا بجهد الاستدلال والتخمين.

(نملا يدب دبيب الملامح) ليست صورةَ مشبهٍ به استدعاها المشبه (طائف الشك واللهجة المستريبة)، وليس (دبيب الملامح) صورةَ مشبهٍ به استدعاها (نملا يدب)، ولكننا نرى الشاعر مسكونا بصراع الزمن بين البقاء والفناء، مسكونا بصورة هذا الصراع ووجهه المنكشف في مظهر دبيب الملامح، وأن يكون هذا الدبيبُ في عاصف فهذا يعني عنف الصراع وثقل وطأته.

إن الاستعارة في الشعر الحداثى نمط من أنماط التحطيم المتواتر للعلاقات العرفية المستقرة بين الأشياء وبعضها، من ناحية، وبينها وبين الصفات (النعت) والأحداث (الأفعال وما يعمل عملها) من ناحية أخرى، ويُعد تكثيف الاستعارة القائمة على النقل والاستبدال . نقل المستعار نفسه . وكثرتها من أكثر أسباب الغموض في الشعر الحديث، فهذه الاستعارة هى ما عرف في البلاغة العربية بالاستعارة التصريحية، ويعد غياب القرينة من أهم أسباب غموضها.

إن تجاوز الكائن إلى الممكن أو إلى الذي ربما لا يكون يخلق من الاستعارات ما لايمكن إدراكه بردِّه إلى الواقع بوصف هذا الواقع مرجعية ثابتة له، لتصبح مرجعية هذه الاستعارات هى الاستعارات ذاتها، ارتبط الشعر الحداثى بأبعاد فلسفية وميتافيزيقية وصوفية، وغدا إبحاراً في المجهول الخفي على مستوى الفكرة والدلالة إلى حد قيل معه بـ "سرية الدلالة" [٤٣]، وهذه المغامرة في الخفي المجهول وسمت الاستعارة بسِمة الغموض من هذه الوجهه، إذ أصبح الشعر وسيلة لمعرفة من نوع خاص، يلتحم باطن الشاعر وخياله بالأسرار الكونية وأسرار النفس البشرية، فهو وسيلة لاستكشاف المطلق، ومن ثم أصبح هدفه هو استكشاف المجهول، " الشعر الميتافيزيقى بهذا المفهوم أو الوظيفة طموح جداً، وجرىء جداً، ومغامر جداً، وهذه المغامرة – فيما يبدو – جرت إلى مغامرة أخرى في اللغة فصارت أمام تحد صعب، يطلب منها أن تعبر عن مجهول، عن حقيقة لامرئية، عن اختراقات أو حفريات معرفية، فأصيبت بغير قليل من الصعوبة والتعقيد"[٤٤]، ولم تعد الاستعارة مربوطة رباطا واضحا بالبعد الأرضى الواقعى وحرفيات الحياة المعاشة، بل صدر الشاعر الحداثى عن وعي بانتهاك الوعي، لا نقول خوضاً في اللاوعي، ولكن، استشرافاً لمنقطة فوق المعطيات المنطقية والعرفية المستقرة للوعي، فتجربة الكتابة عند محمد عفيفي مطر تتجسد في :

**نقاط من الأحبار الكونية المتسربة**

**بين سطور الكائنات ومتون الخلائق ،**

**تهب غير المكتوب شفافية الانتفال إلى**

**أجناس النطق ،**

**تزيد وتنقص أقل القليل فتدب عواصف**

**الممكنات في كل شيء** ( فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٨ )

إنه استغراق فيما لم يكن، وبغير استسلام لإدراك هذه الاستعارات الحداثية، وبغير خبرة في الإدراك الحدسى والتجاوز يصبح من العسير إدراك هذه الاستعارات والتواصل معها في جموحها نحو الذي لم يكن، ولعلنا نرى في استعارة حداثية ذلك الجدل القائم بين ما لم يكن وما كان في تجربة الكتابة نفسها، يقول محمد عفيفي مطر:

**نمل من الذكر الباهتة**

**يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان ،** ( فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٥ )

إنها – على مستوى البنية العميقة – هذا الانتظام النفسي الذيقوم بترتيب المعنى في النفس وما يتعلق بهذا من التعديل والتبديل والذكر والحذف، إنه يمارس الجدل بين الكفاءة

---

[٤٣] ـ د. عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة ، مرجع سابق ص ٣٦

[٤٤] المرجع السابق نفسه ص ٣٥

والأداء، ويمارس ملامسة البنية العميقة للسطحن يمارس التنظيم النحوي للغة في النفس قبل ملامسة الشفاه لتصبح كلاما وظهوره نظما محكما، وكأن مطر يمارس ما قاله تشومسكي وعبد القاهر نظريا في فعل الكتابة نفسه واقعيا، إنها في النهاية تجربة الشاعر لحظة مخاض القصيدة، إنها ملابسات المخاض الشعرى . إن صح التعبير . التى تتخلق فيها الاستعارات فيأتى هذا الكيان المجازى مشكلاً عنصراً من عناصر حالة التخلق هذه التى يبدؤها الشاعر بقوله :

**غموض دم هارب يتقلب في صفحة الوجه ،**

**يخبو وينبض**

**خيطان من طائف الشك يشتبكان ..**

**التواريخ تمحو التواريخ ،**

**نمل من الذكر الباهتة**

**يدحرج ما لم يكن في تراب الذي ربما كان ،** ( فاصلة إيقاعات النمل ص ٨٥ )

وبذلك يصبح الشعر حدساً ورؤى خاصة يفجر الشاعر من خلالها تجربته الشخصية في هذا الاستكشاف المستمر للعالم والأشياء، فلا يعنى الشاعر الحداثى في تجربته هذه بالأفكار وما تحمله من أبعاد منطقية وعلاقات عقلية، فالشعر استبطان وتطلع وجهد للقبض على العالم دون بنيان فكرى منطقي[٤٥]، وتأتى الاستعارة مرتكزاً له حضوره الذي لا يُنكر في التجربة الشعرية الحداثية بوصفها أحد عناصر التشكيل الشعرى الحداثى، تحمل جيناته وملامحه، فتتسم بما يتسم به من الغموض والإبهام، ولكنها . بحق . لم تنل ما نالته ظواهره الأخرى من اهتمام الباحثين والدارسين، فعلى الرغم من إشارة د. عبد الرحمن محمد القعود إلى أن "التركيز على الصورة الشعرية والمجاز الشعرى إلى مدى يتطلب جهداً من التأمل الفكرى والذهنى لاستيعابها"[٤٦] من سمات الغموض والإبهام في الشعر الحداثى، فإن كتابه لم يحمل سوى إشارات سريعة حول هذه الظاهرة لا تقارن بما نالته الظواهر الأخرى من الاهتمام في كتابه عن الإبهام في شعر الحداثة.

**خاتمة**

إن المجاز لا يعطينا معرفة تامة، وليس من أهدافه أن يعطينا معرفة على الإطلاق، إنه في أحسن أحواله يعطيك إيحاءات أو يعطينا القدرة على الاستيحاء، ولأنه مجاز فإنه لا يعطي حقيقة، ولكنه في أحسن أحواله يعطينا انفتاحا رؤيويا على ملامسة الحقيقة، وتدبرها بشكل مغاير للمستقر والمعهود.

ومن ثم فإنه لا يعطي علاقات يقينية بين البنية السطحية المتمثلة في النظم النحوي الملفوظ والبنية العميقة المتمثلة في الانتظام وترتيب الكلام في النفس، أي في المعنى النفسي،

---

[٤٥] هيئة تحرير مجلة شعر ، عدد ١٩ سنة ١٩٦١ ص ١٢٣ ، ١٢٤

[٤٦] د. عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة ص ٣٦

ومن ثم تأتي العلاقات النحوية في المجاز غائمة إذا ما تهتَّكت العلاقات التركيبية والدلالية، ويأتي إسهام إنسانية اللغة عند عبد القاهر وتشومسكي – في أحسن حالات اسهاماته – بمثابة الضوء الملقى على مناطق العجز عن التواصل، أو عن التوصيل، إن شئت أن تقول.