Makale Türü / Article Type / نوع المقالة: Araştırma Makalesi / Research Article / البحث
Geliş Tarihi / Date Received /تاريخ الاستلام: 18 Temmuz 2023 • Kabul Tarihi / Date Accepted / تاريخ القبول: 30 Kasım 2023 Atıf / Cite as / الإحالة: Kaddum Mahmud, Elbouabdelloui İbrahim. "تحليل الاستعارة في الخطابة والشعر: قصيدة "هو الحب" لمحمود درويش أنموذجا". *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi* 17 (Aralık 2023), 509-528.

# تحليل الاستعارة في الخطابة والشعر: قصيدة "هو الحب" لمحمود درويش أنموذجا

Mahmud KADDUM*
İbrahim ELBOUABDELLOUI**

**لمُلَخَّص:** عادة ما ينظر إلى الاستعارة بوصفها مقوما زخرفيا يندرج ضمنه باقي المقومات، غير أن أرسطو نظر إليها بوصفها مقوما حجاجيا وأداة للمعرفة الإضافية. وهذا ما تنبه إليه أمبيرتو إيكو في كتابه السيميائية وفلسفة اللغة، الذي درس فيه خمسة مداخل أو مفاهيم أطرت الفكر الغربي طوال تاريخه، وكان من بينها مفهوم الاستعارة، وذلك تحت عنوان: الاستعارة وتوليد الدلالة. إن مهمتنا الأساسية في هذا المقال تتلخص في عرض التصورات الكبرى التي جعلت من الاستعارة ميدانا لدراستها وتحليلها، وسنحاول في هذا المقال العمل على تطبيق ما تجود به علينا نظرية الاستعارة من مفاهيم على الخصائص اللغوية للنصوص، مختارين نصا للشاعر الفلسطيني المعاصر المتفرد محمود درويش. وكان النص الذي حظي باهتمامنا "هو الحب" لأنه يناقض النظرة السائدة عن درويش، والتي اختصرته في شعر الثورة ورفض الصهيونية؛ ذلك أن هذا النص يجعل من الحب محورا أساسيا، وهو ما يجعل منه شاعرا قادرا على التعبير عن جميع المواقف الإنسانية في أكثر لحظاتها تناقضا.

**الكلمات المفتاحية:** الاستعارة، النص الشعري، محمود درويش، اللغة، الأدب.

**Hitabet ve Şiirsel Metnin İstiare Analizi: Mahmud Derviş'in "Huve'l-Hub" Şiiri Örneği**

**Öz**: İstiâre genellikle diğer unsurları içeren güzelleştirici bir unsur olarak görülür. Ne var ki Aristoteles onu bir cedel unsuru ve ek bilgi için bir araç olarak görmüştür. Bu, Umberto Eco'nun Batı düşüncesini çerçeveleyen beş giriş ve kavramı incelediği Semiotics and The Philosophy of Language (Dil Felsefesi ve Göstergebilim) adlı eserinde farkına vardığı şey idi. Ele aldığı kavramlar arasında istiâre kavramı da vardı. Bu kavram "istiâre ve delalet çıkarımı" başlığı altında işlemiştir. Bu makalenin temel görevi, istiâreyi inceleme ve analiz alanı haline getiren önemli tasavvurları sunmaktır. Bu çalışmada istiâre nazariyesinin sunduğu kavramları metinlerin dilsel özelliklerine uygulamaya çalışacağız. Bu amaçla da inceleme metni olarak Mahmud Derviş'in devrim ve siyonizmin reddi şeklinde özetleyebileceğimiz yaygın kabulüne aykırı olduğu için "Huve'l-Hub" şiirini seçtik. Zira bu metin aşkı temel bir odak noktası haline getiriyor, bu da onu tüm insani tutumları en çelişkili anlarda ifade edebilen bir şair yapıyor.

**Anahtar Kelimeler:** İstiâre, Şiirsel Metin, Mahmud Derviş, Dil, Edebiyat.

**Analysis of Metaphor in Rhetoric and Poetry: The Poem 'This is love' by Mahmoud Darwish as a Model**

**Abstract**: Although metaphor is often seen as a decorative feature that enhances other aspects in a text, Aristotle saw it differently. He thought of metaphor as a transforming element that broadens our understanding and offers new information. In his book "Semiotics and the Philosophy of Language," Umberto Eco takes up this point of view and discusses five key ideas that have influenced Western thought. One of these ideas is metaphor, with a focus on how it creates implications. Our primary goal in writing this study is to introduce the major ideas that have turned metaphor theory into a discipline for research and analysis. By concentrating on the writings of the unique poet Mahmoud Darwish, we want to apply these theoretical ideas to texts distinguished by their linguistic characteristics. Darwish's poem "Love" captures our attention because it contrasts with his established reputation as a poet of revolution and anti-Zionism. This poem, which centers on love, demonstrates Darwish's capacity to convey the full range of human emotions even in their most contradictory moments.

**Keywords:** Mataphor (Istiara), Poetic Text, Mahmoud Darwish, Language, Literature.

*Doç. Dr. Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık (Arapça) Anabilim Dalı, E-Posta: mkaddum@bartin.edu.tr - ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9636-4903.
**Doktora Öğrencisi, Moulay Ismail Üniversitesi, Errachidia Fakültesi, Arap Dili Anabilim Dalı, E-Posta: Ibrahim.elbouabdellaoui93@gmail.com - ORCID ID: https://orcid.org/0009-0000-1702-2773.

## مُقَدِّمة

توجد الاستعارة في كل خطاباتنا، ذلك أن ألفاظنا الأدبية في معظم الأحيان كائنات استعارية بالدرجة الأولى؛ إنها متضمنة في الحديث اليومي، وفي اللباس، وفي الفن، وفي الحياة. ولقد آمن بهذه الفكرة عدد من الدارسين الذين جعلوا التفكير في المجاز من أولى انشغالاتهم، حيث نجد كلا من جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" يؤكدان ذلك بقولهما:"فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"[1].

إن ما يجب تأكيده، هو أن الاستعارة ليست مرتبطة فقط بالزخرف البلاغي، وإنما هي شاملة لكل تجاربنا في الحياة. ولعل من أهم هذه التجارب التجربة الفنية، والتي يعد الشعر مثالا بارزا لها.

## الخطابة بوصفها برهانا:

يعد الإنسان كائنا مركبا، لذلك أشكل على الدارسين والباحثين؛ إذ إن دراسة جانب منه وإهمال آخر يعدان منزلقين علميين يؤدي إلى قصور الرؤية وضبابيتها. ولعل من أهم الخصائص المميزة لهذا الكائن أنه لغوي بامتياز، ذلك أن اللغة تعد الخاصية الأساسية التي تميزه عن الكائنات الأخرى، والتي من خلالها يظهر فكره ويجليه للآخر، وبها يدافع عن نفسه، ويبرر مختلف سلوكياته؛ إنها قادرة على فعل أشياء كثيرة، ولذلك كانت مركزيتها في العديد من المباحث والحقول المعرفية التي جعلت الإنسان محور اهتمامها[2]. إن هذه المركزية لم تكن وليدة اللحظة الراهنة أو الأزمنة القليلة الماضية، وإنما هي متجذرة في الفكر الإنساني منذ القديم؛ حتى إن الإغريق جعلوها أهم سمة مميزة للإنسان:

"لم يكن لدى الإغريق أدنى شك في أن اللغة كانت إحدى أكثر السمات المميزة للإنسان. ويمكن أن تستخدم اللغة لتعريف الإنسان. إنه الكائن الحي الذي يمتك القدرة على الكلام، وكانت ملكة الكلام قد ميزته أكثر من ملكة العقل (reason إن الكلمة logos نفسها تدل على الكلام والعقل) التي ميزته عن الحيوانات الأخرى"[3]. هكذا يرى الإغريق الإنسان، فهو يتحدد من خلال اللغة أكثر مما يتحدد انطلاقا من أي خاصية أخرى. إذ خاصيته الجوهرية لا تتمثل في الشكل الذي يساير بقية بني جنسه، وإنما تتمثل في استثماره للأصوات من أجل تكوين كلمات وجمل.

إن " مهمة الخطابة هي التأثير في الرأي"[4]؛ ولكل منا طريقته في ذلك، إذ يمكن أن يكون هذا

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة (المغرب: دار توبقال للنشر، 2018م)، 27.

[2] عيسى برهومة، اللغة والجنس (عمّان: دار الشروق للنشر، 2002م)، 7ـ11.

[3] تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكريا عبد الله (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016م)، 17.

[4] أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، 194.

معتمدا على العقل انطلاقا من تقديم الحجج التي تسند الموضوع، ويمكن الاتكاء على الأسلوب الذي من خلاله تستميل السامع وتجعله موافقا لك في دعواك. وما يميز الخطابة كفن، أنها لا تختص بموضوع معين، وإنما تتناول أمورا " تدخل- على نحو عام- في نطاق معرفة الناس جميعا"[5]. وهذا ما يجعلها مشتركة بين كل الذوات المتكلمة، وبدرجات مختلفة في كل خطاب. إن عنصر الإقناع، انطلاقا من الحجج، هو المزية الأساسية للخطابة، وما سواه فهو مجرد حلية تزين الخطاب، حلية يمكن الاستغناء عنها وعدم الالتفات إليها. ولهذا، نجد أن: "التصديقات هي الأمور الوحيدة الداخلة في مجال الفن (فن الخطابة)، وما عداها فهو مجرد زوائد"[6]. وعليه، فإننا نرى هنا نظرة متمركزة حول الحجج المنطقية، نظرة تفسّر رؤية أرسطو إلى الكون، من خلال تمجيد العقل وإعلاء مكانته، واحتقار كل ما يمكن أن يدخل الخلط وعدم الصواب في الأمور، وهو ما يمكن أن تقع فيه العامة؛ لأن مسألة الإقناع مشتركة بين الجميع.

لقد دافع أرسطو بشدة عن مركزية الحجج المنطقية في الخطابة؛ لأنها السبيل إلى إقامة الأمور السليمة، لكن ذلك لم يمنعه من الالتفات إلى جانب الأسلوب، الذي يمثل بالنسبة إليه شيئا زائدا، وخارجا عن موضوع فنه. فهو ضروري في كل خطبة رغم هذه الوضعية، إذ به يمكن أن يؤثر الخطيب في السامع دون استناد إلى حجج منطقية، وهذا ما يبين أنه عنصر مهم رغم كونه لا يندرج ضمن السليم: "لما كانت مهمة الخطابة التأثير في الرأي، فعلينا أن نعنى بمسألة الأسلوب لا باعتبارها سليمة، بل لأنها ضرورية؛ لأنه من حيث الصواب ينبغي على المرء أن يهدف في خطبته إلى تجنب إثارة الألم أو اللذة؛ إذ العدالة تقتضي ألا تعالج القضايا إلا بالوقائع وحدها، حتى إن أي شيء آخر إلى جانب البرهان يعد فضولا ونافلة"[7].

يؤكد أرسطو في مواضع عدة من كتاب الخطابة الرؤية الهامشية للأسلوب، بوصفه أمرا يدخل في دائرة اهتمام من ليس لهم همّ في إقامة العدل، لكونه عنصرا يستند إلى أدوات خارجة عن موضوع فنه الذي يعالج الجوانب الصائبة فقط؛ ولذلك يخطئ من يدرج المقالة الثالثة من "خطابة أرسطو"، والتي يتحدّث فيها عن الأسلوب ومواصفاته وغيرها من الأمور المتعلّقة به، ضمن بلاغة المحسنات. إن الإلقاء والأسلوب يشتركان في كونهما فضلة، لأنهما لا يعلمان المرء الخطأ والصواب، إنهما يثيران عواطف لدى عامة الناس فقط. ولذلك كانت وضعيتهما هكذا:

"المسألة التي يشدد عليها هذا الكتاب هي نفسها مسألة الحجاج منظورا إليها من الزاوية اللغوية. فليست المقومات اللغوية أو المحسناتية أو الإيقاعية أو البيانية الاستعارية أو التشبيهية أو التناسبية مجرد أدوات تزيينية، بل إنها مقومات حجاجية لا تقل أهمية عن القياس الإضماري والشاهد، وعن الأخذ بالوجوه والانفعالات. إننا بصدد كتاب آخر في البلاغة الحجاجية، كتاب يغير زاوية النظر،

[5] أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، 23.
[6] أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، 24.
[7] أرسطو، الخطابية، تر: عبد الرحمن بدوي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، 194.

عبر الانتقال من المقومات المنطقية والتداولية إلى المقومات اللغوية اللفظية والبنائية"[8].

توفرت للخطابة ظروف سياسية وفلسفية ساهمت في ميلادها وازدهارها؛ كان أهمها ولادتها في ظل مجتمع ديمقراطي، مجتمع يسعى إلى إرجاع الحقوق لأصحابها؛ إن ذلك يتم من خلال الترافع أمام القضاة، استنادا إلى حجج تقنعهم وتجعلهم يحكمون بأن هذه الأرض لهذا الشخص أو ذاك. هذا الترافع ليس له أسلوب ثابت، إذ كل واحد يختار ما يلائمه، وما يبدو له قادرا على الإقناع. ومن أهم الأشياء التي تحتمها الممارسة الديمقراطية، مشاركة الشعب في تسيير شؤون الحكم، ذلك ما يستدعي حوارا ونقاشا بين مختلف الفاعلين، كل يسعى لإقناع الآخر بوجاهة رأيه وسداد فكره.

ولأنها تعالج قضايا تخص الشعب، وتعد من أولوياته الرئيسية، فقد أدرج أرسطو الخطابة ضمن البنية الديمقراطية للدولة، "لأنها في النهاية تدور حول موضوعات مركزية هي محاكمة مرتكبي الجرائم الوطنية، والتفاهم على ما تنبغي إقامته من مشاريع تهم الشعب، والتنويه بعظمائه أو مناسباته وأمجاده"[9]. إن كل ذلك يتم عن طريق الكلمة، التي يمكن استعمالها استعمالات عديدة؛ كل بحسب نياته وغاياته.

تمثل خطابة أرسطو محاولة لحصر "الاستعمالات المشروعة للكلمة القوية، ورسم خط يفصل بين الاستعمال وسوء الاستعمال، وإقامة روابط فلسفية بين دائرة صلاحية الخطابة والدائرة حيث تسود الفلسفة. تمثل خطابة أرسطو أسطع هذه المحاولات لأجل تأسيس الخطابة انطلاقا من الفلسفة"[10].

## الأسلوب بوصفه مقوما ضروريا للإقناع:

يحصر أرسطو الخطابة في ثلاثة مواضع، حسب تصوره[11]. الاستشارية والقضائية والاحتفالية، إن سيره هذا كان في إطار محاولة عقلنتها وإضفاء صفة العلمية عليها، غير أنه أخرجها من الجانب المهم في حياة الأفراد، إنها أساسية في الاستعمالات الجماهيرية. إننا نتكلم، وفي الآن نفسه، نسعى إلى إثبات شيء ما، أو نفيه، وهذا لا يعني أننا نفعل ذلك انطلاقا من الفضاءات التي حددها أرسطو، إنها مصاحبة لكل الاستعمالات الجماهيرية للكلام. هذا الصنيع الذي قام به يعد أول عمل اختزالي للخطابة. إن حقل الخطابة "كان في موطنه الأصلي بسيراكوز suracuse، مسخرا لتنظيم كل استعمالات الكلام الجماهيري. لقد وجدت هناك خطابة، لأنه وجدت هناك فصاحة، فصاحة جماهيرية"[12]. غير أن هذا الصنيع يظهر كاستجابة لحاجة عصره، وهي استجابة أملتها الحاجة "الديمقراطية الأثينية المعتمدة على الممارسة السياسية في المحكمة وفي التجمعات الاستشارية

[8] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية (الرباط: منشورات دار الأمان، 2005م)، 68-69.
[9] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية (الرباط: منشورات دار الأمان، 2005م)، 27.
[10] بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي (بيروت: دار الكتاب المتحدة، 2012م)، 50-51.
[11] أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي (العراق: دار الرشيد للنشر، 1980م)، 9-10.
[12] بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي (بيروت: دار الكتاب المتحدة، 2012م)، 48.

الشعبية وفي التجمعات الاحتفالية بعظماء الدولة والأبطال القوميين"[13].

كان أرسطو، وهو يعالج مسائل تتعلق بالإقناع، مدركا أهمية الجانب الأسلوبي في كل فعل خطابي؛ ذلك أن "البلاغة تغدو ضرورية بمجرد الرغبة في التأثير على الآخر بواسطة الكلام"[14]، وهو ما يتم عن طريق الحجج المنطقية كما يتم عن طريق الأسلوب. هذا الجمع بين عنصرين من طبيعة مختلفة؛ يدرج الخطابة ضمن موقع المحتمل؛ إنها لا تناقش الأمور البدهية، كما أنها لا تهتم بالأمور التي لا يعرف عنها أحد شيئا، إن نمط البرهان الذي يناسبها "ليس الضروري ولكن المحتمل؛ إذ إن الأشياء الإنسانية موضوع تشاور وحكم المحاكم والتجمعات العمومية لا تنقاد للضرورة أو القيود العقلية"[15].

يغدو الأسلوب ضروريا في الموضع الذي لا يتأتى الاقتناع عن طريق الحجج فقط، وإنما من طرق أخرى دخيلة. إنه يشير إلى سلبية تفكير من يوجه إليهم الخطاب، لأنهم لو كانوا قادرين على التمييز بين ما هو من صميمه، وما هو دخيل عليه، لما كانت هناك حاجة إليه. إن المستمع هنا يمتاز بكونه لا يقتنع إلا بالحركات والصوت والمظاهر، وهي أشياء خارجة عن فن الخطابة، إنها أمور "اعتبرت عامية"[16]. ولهذا نظر إلى الأسلوب نظرة ارتيابية، إذ هدفه فقط إثارة العواطف؛ حيث يصير الخطيب بمثابة ممثل، وظيفته جعل كلامه مقبولا حتى ولو كان ذلك بخلاف الوقائع، وهذا ما يؤكده أرسطو بقوله:

"وعلينا بعد هذا أن نتكلم عن الأسلوب، إذ لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أن يعرف كيف يقوله، وهذا يسهم كثيرا في جعل الكلام ذا مظهر معين. وأول ما اهتممنا به كان بالطبع هو ما يأتي أولا بالطبع، أعني كيف نحدث الإقناع استنادا إلى الوقائع نفسها، والثاني كيف نرتبها في أسلوب، والثالث: الإلقاء... ولما كان الممثلون لهم تأثير على المسرح أكبر من الشعراء، فالأمر كذلك أيضا في المنازعات السياسية، بسبب فساد نظم الحكم عندنا"[17].

يرتب أرسطو في هذا النص العناصر التي يجب توفرها في الخطابة: إن أولها وأهمها هو الوقائع المعززة بالحجج المنطقية، إنها الأساس الذي يجب أن يبنى عليه كل خطاب إقناعي، وهي الموضوع الأول بالنسبة إليه لفن الخطابة. إن فساد الطبع هو ما جعل أرسطو يفكر في كيفية جعل المرء يدرك كيفية قول كلامه، ذلك أن العامة لو كانت تتساوى في نظرتها للأمور، لرأت ما هو حسن حسنا، وما هو قبيح قبيحا؛ لكنها بخلاف ذلك، تعتمد على المظاهر الخداعة فقط، إذ لا تنظر إلى جوهر الكلام ولبّه، وإنما إلى طريقة قوله، وبأي أسلوب صيغ. إن الطريقة والأسلوب غير مهمين، لأنهما

[13] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، 29.
[14] محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، 29.
[15] بول ريكور، الاستعارة الحية، 51.
[16] أرسطو، الخطابة، 293.
[17] أرسطو، الخطابة، 194.

يشيران إلى أمور خارجية عن العلم، إذ إن "أحدا لا يعلم الهندسة بهذه الطريقة"[18].

## الاستعارة وطريقة القول:

إن اتجاه أرسطو إلى الأسلوب حتم عليه تناول الاستعارة؛ إنها عنصر مهم جدا في تكوين الخطاب الإقناعي، ذلك أنه " لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله، وهذا يسهم أيضا في جعل الكلام ذا مظهر معين"[19].

في كتابه فن الشعر تناول أرسطو ضروبا من الكلمات، وقسمها إلى نوعين: الأسماء البسيطة، والأسماء المزدوجة؛ وهي لا تخرج عن إطار ثمانية أنواع بصرف النظر عن نوعها، وذكر من بينها المجاز الذي وصفه بقوله: " ولكن الشيء الأعظم في هذا كله، فهو التجويد في صياغة المجاز"[20].

إن هذه المكانة التي يتبوؤها المجاز جعلت أرسطو يعتبره أس الأسلوب، إذ لم يقصره على مجال بعينه، وإنما هو "مهم جدا في الشعر والنثر على السواء"[21]. هذه الازدواجية في التوظيف تعكس " ثنائية في استعمال الخطاب، كما تعكس ثنائية مقامي الخطاب".[22] وهذا ما يقودنا إلى الاختلاف الحاصل في الوظيفة التي يكتسبها في كل جنس على حدة، إذ إن له وظيفتين: شعرية وخطابية. إن الشعر ليس له منحى إقناعي، إنه يهدف إلى محاكاة الأفعال الإنسانية، في حين تهدف الخطابة إلى استمالة المتلقي وإثارة انتباهه وإقناعه. وفرّق ابن رشد بين الشعر والخطابة من خلال الألفاظ "الأقاويل" بطريقة متفردة، واستعمال اللفظ في غير ما وضع له في الحقيقة، واستثمار تقنيات المجاز؛ فاللغة الشعرية عند ابن رشد يجب أن تتجاوز مستوى الإفهام الذي تحققه الألفاظ الحقيقية في الخطابة إلى مستوى آخر هو اللذة والتعجيب لأنها تحقق التخييل في الصناعة الشعرية[23].

اهتم أرسطو بالجمل، ولم يحفل بالخطاب، حدد العناصر المؤلفة للجمل واللغة بشكل عام في أجزاء هي: "الحرف الهجائي أو العنصر الأساسي، والمقطع، وأداة الربط، وأداة الوصل، والاسم، والفعل، والتصريف، والعبارة أو الجملة"[24]. غير أنه يجب الانتباه في هذا الموضع إلى أن أرسطو لم يغفل الخطاب، وإنما جعله في دائرة اهتمامه. ذلك أن العبارة على ضربين: "فإما تدل على شيء واحد، وإما تتألف من أقوال عديدة، تكون كلا عن طريق الربط. فالإلياذة مثلا وحدة كلامية، تتألف من أجزاء مرتبط بعضها ببعض. وكذلك تعريف الإنسان وحدة لأنه يدل على شيء واحد"[25]. إن الوحدة

---

[18] أرسطو، الخطابية، 194.
[19] أرسطو، الخطابية، 193.
[20] أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م)، 92.
[21] أرسطو، الخطابية، 197.
[22] بول ريكور، الاستعارة الحية، 52.
[23] ابن رشد، محمد بن أحمد، تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم (القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، 1967م)، 451-452.
[24] أرسطو، فن الشعر، 180.
[25] أرسطو، فن الشعر، 183.

في الموضوع تجعل النص والخطاب عامة بمثابة عبارة. وهذا التصور لانسجام النص عبر وحدة الموضوع هو ما نادت إليه تيارات حديثة خاصة في الشعر، والتي اعتبرها النقاد بمثابة ثورة على القصيدة القديمة التي كانت ذات أغراض متعددة.

حينما تناول أرسطو أنواع الكلمات، قسم الأسماء إلى قسمين بحسب بنيتها، فمنها ما هو بسيط، ومنها ما هو مزدوج: البسيط يتألف من أجزاء، كل جزء على حدة غير دال بنفسه، في حين يتألف المزدوج من جزءين أو أكثر لكل واحدها منها على الأقل دلالة. فإنّ الكلمات يمكن حصرها بصرف النظر عن الشكل في:"شائعة، أو أجنبية معارة، أو مجازية، أو زخرفية، أو مبتدعة المعنى، أو مطولة مزيدة، أو منقوصة، أو معدلة"[26].

ربط أرسطو المجاز بالكلمة، إنه لا يتعداها إلى الجملة والخطاب؛ هذا التصور هو الذي تحكم في تاريخ البلاغة الغربية مدة طويلة من الزمن. إن الاستعارة ولدت مختزلة، ولعل السبب يرجع في ذلك إلى كون أرسطو تمثلها جزءا فقط من خطاب عام وشامل، إنه خطاب يقوم على مقومات عديدة أهمها الحجج في الخطابة، والفعل في التراجيديا. وهذا هو التعريف الذي وضعه أرسطو له: "الاسم المجازي هو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر؛ وذلك عن طريق التحويل: إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس"[27].

جعل أرسطو المجاز جنسا يتضمن عدة أنواع، فوظفه بمعناه الشامل، "الذي يشمل جميع أنواع الدلالة المجازية، كما نعبر عن الجزء بالكل، أو عن الكل بالجزء، أو عن النوع بالجنس، أو عن الجنس بالنوع. ومع ذلك سيكون من المجحف وصف هذا الكاتب الدقيق والحاذق بعدم الدقة. وخاصة أنه لم تعرف تلك التقسيمات الكثيرة وتلك الأسماء المتنوعة للمجازات، التي هي من اختراع بعض المؤلفين الأكثر حداثة"[28].

نجد في التعريف الذي وضعه أرسطو مقابلة بين عالمين: العالم الحقيقي، والعالم المجازي؛ إن العالم الأول تشير فيه الكلمة إلى دلالة صريحة ومحددة، إننا أمام معنى مباشر، معنى يستوطن المعاجم. أما العالم الثاني، فتخرج فيه الكلمة من فضائها الخاص إلى فضاء آخر.

يتم الانتقال في المجاز بالكلمة من مكان هو مكانها الطبيعي، إلى آخر يحتضنها ويمنحها دلالة جديدة؛ هذا النقل يخرج بها من عالمها المباشر إلى آخر مجازي، إنها تستبدل بمكانها القديم مكاناً آخر طريفاً، تستبدل بمكانها المألوف المبتذل العادي، مكاناً آخر يعطيها دلالة جديدة ويمنحها معاني وقيما لم تكن لها في البدء. إن هذا التصور يفترض أن اللغة تقوم على التعاقد والمواضعة، وذلك ما يجعل مستعمليها يدركون ما هو مندرج ضمن قواعدها وما هو خارج عنها؛ إن الاستعارة

[26] أرسطو، فن الشعر، 185.
[27] أرسطو، فن الشعر، 186.
[28] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون (عمّان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2015م)، 15-16.

تبدو هنا باعتبارها خرقا لهذا النسق، وهذا ما يجعلها مصدرا للتجديد والحركية.

تم النظر إلى الاستعارة بكونها لفظا "يشير عند الكثير من المؤلفين إلى جميع الوجوه البلاغية بصفة عامة، وهكذا كان الأمر بالنسبة إلى أرسطو وتيساورو، معتبرين إياها، مثلما قال بيدا الجليل: جنسا تكون منها جميع الصور البيانية أنواعا"[29].

الاستعارة هي تطور في درجة الخيال بعد الصورة التشبيهية، فهي امتداد لها[30]. ويعرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله:"أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء. فتدع ذلك، وتقول (رأيت أسدا)" [31].

ويقتصر تعريف عبد القاهر بهذا النص على الاستعارة التصريحية حيث المشبه به مصرح به والمشبه محذوف، ثم يعرف الاستعارة المكنية بقوله:"وضرب آخر من الاستعارة، وهو ما كان قوله: (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) هذا الضرب وإن كان الناس يضمونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة فليسا سواء، وذاك أنك في الأول تجعل الشيء ليس به، وفي الثاني تجعل للشيء الشيء له"[32]، ويجمع السكاكي بين الاستعارتين بقوله:"الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه به، كما تقول: في الحمام أسد، وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئًا غير سبع فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار"[33].

ويستخرج البلاغيون أنماطًا للاستعارة غير النمطين السابقين فعرفوا الاستعارة بقولهم:"هي استعمال الكلمة في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة"[34].

## الاستعارة سيميائيا:

خصص أمبيرتو إيكو في كتابه: "السميائية وفلسفة اللغة" بابا خاصا بالاستعارة، وضع له عنوانا هو: "الاستعارة وتوليد الدلالة"، وقد جعل القضية المركزية فيه تتمحور حول "معرفة هل الاستعارة طريقة تعبيرية لها أيضا قيمة معرفية"[35]. إن هذا التصور لا ينظر إلى الاستعارة في بعدها الزخرفي، وإنما

[29] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005م)، 234.
[30] محمد محمد أبو موسى، التصوير البياني (القاهرة: مكتبة وهبة، 2009م)، 229.
[31] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، 1992م)، 67.
[32] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، 1992م)، 67.
[33] أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق حمدي قابيل (القاهرة: المكتبة الوقفية)، 174.
[34] محمد محمد أبو موسى، التصوير البياني (القاهرة: مكتبة وهبة، 2009م)، 233.
[35] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005م)، 237.

في جانبها المعرفي، وهو في ذلك يتماشى مع أرسطو، الذي نظر إلى المجاز بكونه "أكثر من غيره، يعطي الوضوح"[36]. أي إنّه يعرفنا أكثر بالشيء، ويزيدنا معرفة به؛ ذلك أن وظيفته هي إعطاء معلومات تخرجه من حال الغموض إلى التجلي الواضح.

إن الوضوح الذي يتوخاه المجاز يدخله ضمن الجانب التداولي؛ فالاستعارة تريد بجدية قول شيء صادق يتجاوز ما هو حرفي الدلالة رغم أنها تظاهر بقول شيء ما. وهنا ينبهنا أرسطو إلى ضرورة توخي القصد في استعمال المجاز، "لأن إهمال ذلك يضر أكثر مما يضر أن يرمي المرء الكلام على عواهنه"[37]. وهذا ما يفسر ظاهرة رفض الاستعارة في مواضع كثيرة، إذ إن المتحدث بها يغادر دائرة الوضوح، ليدخل عالم الإخلال بقواعد المحادثة إخلالا تاما. وقد بيّن أرسطو أن هناك استعارات يمكن أن يقبلها المتلقي، في مقابل أخرى يمكن أن يمجها، وهو في هذا " يرفض الجهد الاستعاري الذي لا يمكن أن تتحمله ثقافة ذلك العصر(..) إن من بين القوانين التداولية التي تنظم قبول الاستعارات (وقرار تأويلها) قوانين اجتماعية- ثقافية ترسم موانع وحدودا لا يمكن تجاوزها دون المجازفة بالخطأ"[38].

إن الإتيان بالمجازات الفريدة التي لم يسبق لها أن قيلت يجعلها في أحايين كثيرة غامضة، لذا يجب أن تتقاطع مع نماذج تناصية وسيناريوهات وأطر، انطلاقا منها يتم تحديد ما يمكن قبوله وما يمكن رفضه: "إن الذين يستخدمون اللغة المجازية بسبب افتقارهم للذوق يجعلون الأسلوب باردا مضحكا، ومثل هذا الهذر يحدث الغموض"[39].

ولعل "الذوق" هنا عبارة عن تحديد للقوانين الاجتماعية الثقافية، ولكل أشكال التناص، التي بموجبها يحكم على استعارة ما؛ وهذا ما يجعل "سيميائية الاستعارة تمر أيضا عبر سيميائية الثقافة"[40]. إن ذوق المجتمع والثقافة التي تشكلت في هذا المجتمع هي ما يمنح الدلالة لكل استعارة، وما يجعلها مقبولة أو غير ذلك.

ولهذا، المنظور الثقافي في الحكم على المجاز منظور فريد؛ إذ بالاستناد إلى التقسيمات التي كان قد وضعها لوتمان في كتابه سيمياء الكون يجوز لنا أن ننظر إلى الاستعارات نظرة تصنيفية ونظرة فيها نوع من الاستعمارية: إن الحد الفاصل بين الاستعارة الجميلة والرديئة حد ثقافي؛ إن الثقافة هي المحدد البدئي لما يمكن أن يدرج ضمن مركز الكون السيميائي الاستعاري وما يشكل خروجا عنه وهامشا له، أو ما نعده مدرجا ضمن ثقافة أخرى. ولذلك، الاستعارات التي تحتفي بها الثقافة وتجعلها معبرة عنها ترى فيها من الجمال والعذوبة والموهبة البصيرية ما يجعلها جديرة بصفة الإبداعية والتميز.

---

[36] أرسطو، الخطابية، 197.
[37] أرسطو، الخطابية، 202.
[38] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، 241.
[39] أرسطو، الخطابية، 202.
[40] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، 242.

في حين أن الاستعارات التي حادت عن هذه الصفات ينظر إليها نظرة ارتيابية وخارجة عن القوانين التي تنظم ميدان الثقافة؛ إذ الثقافة كيان منظم لكل الأنساق التي يحتضنها المجتمع وليس جماعا لها فقط.

بالنسبة إلى النوعين الأولين من الاستعارة؛ أي من الجنس إلى النوع، ومن النوع إلى الجنس، فقد سمتهما جماعة مو البلجيكية: مجازا مرسلا معمما بخصوص الأول، فيما الثاني سمته مجازا مرسلا مخصصا. ولعل السبب الذي دفعها إلى ذلك، هو أننا في المجاز المرسل المعمم عندما نحاول تمثيله انطلاقا من شجرة فورفورية[41]. نكون إزاء انتقال من عقدة عليا إلى واحدة من العقد؛ إننا نكون إزاء اختيار؛ حيث نأخذ عقدة دنيا لها نفس المكانة التي للعقد الواقعة إلى جانبها: فالموت مثلا هو جنس، وهو يحتوي عدة أنواع، كل نوع يناسب سياقا معينا، ويلائم بنية ثقافية خاصة؛ إن من أنواعه الدنيا "الوفاة"، و"المنية" و"الحتف" و"الشعوب"... إن الحتف مثلا يقال لمن مات دون ضرب أو قتال، أما الشعوب، فهي المفرقة، لأنها تفرق بين المرء ومن حوله؛ إن هذين النوعين من أنواع الموت يشتركان في خاصية معينة هي أنهما يشيران إلى نتيجة؛ بينما يختلفان في كون الأول يمتاز بالدلالة على حالة، والثاني يقف على ما ذكرنا فقط.

بالنسبة للنمط الثاني من المجاز الذي سمته جماعة مو مجازا مرسلا مخصصا، يتم عبر الصعود من عقدة دنيا إلى عقدة عليا؛ إن الانتقال يتم من نوع إلى جنس، وفي هذه الحالة نكون أمام اختيار واحد لا غير. إن المنية أو الوفاة عبارة عن نوعين بمجرد ما أن يطلقا يشيران إلى جنس محدد هو الموت.

النوع الثالث من الاستعارة هو النمط الذي يتم الانتقال فيه من نوع إلى نوع. ويمكن أن نقدم مثالا على ذلك: /إنها غزالة/ حيث إن الفتاة والغزالة تشتركان في مجموعة من السمات. إن الفتاة تكتسب شيئا من خصائص الغزالة، كما أن الغزالة تكتسب عددا من خصائص الفتاة، إضافة إلى أن كلتيهما تفقد خصائص أخرى. إن الغزالة تفقد أن تكون ذات قرون مثلا، ولها أربع قوائم، وهي قادرة على العدو مسافات طويلة في وقت وجيز، كما أن الفتاة يتم تكثيف خصائصها في العينين اللوزيتين، وفي الجاذبية الشاعرية. إننا هنا نتحدث عن نظرية انتقال السمات، حيث تنتقل سمات بشرية إلى الغزالة، وتنتقل سمات حيوانية إلى الفتاة.

النوع الرابع من أنواع الاستعارة هو الاستعارة بحسب التناسب. نحن في هذا الشق أمام أربعة حدود، حيث النسبة بين الشيخوخة والحياة، هي نفسها بين العشية والنهار، ولهذا يقال عن الشيخوخة إنها عشية الحياة، وعن العشية إنها شيخوخة النهار[42].

---

[41] الشجرة الفورفورية (Tree Porphyry): شرح توضيحي على شكل شجرة استخدمه فورفوريوس أحد شراح أرسطو؛ وضح فيه كيفية الانتقال من الجنس إلى النوع في نظرية أرسطو الاستعارية. وهي: مشجر يمثل تبعية المفاهيم بعضها إلى بعض، ضمن تراتبية معروفة. وهو يقدم ارتباط المفاهيم –وبالتالي الكلمات– بعضها ببعض وفق التضمين، بمعنى أنّ الأرزة تتضمنها شجرة، والشجرة يتضمنها كائن.

[42] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، 252.

إن الانتقال من الأنواع الثلاثة الأولى، كما أكد ذلك إيكو، انتقال من إنتاج الاستعارة وتأويلها، في اتجاه المعرفة المضافة التي تعطيها لنا الاستعارة؛ إننا في هذا النوع الأخير ننمي معرفتنا بالعلاقات الموجودة بين الأشياء.

لقد حصرت الاستعارة زمنا طويلا ضمن فضاء المحسنات، إنها عبارة عن تبديل جميل لدلالة كلمة أو عبارة، وبهذا أخرجت من باب المعرفة المضافة. لكن بيرلمان حرص على النظر إليها بعدِّها مقوما حجاجيا ضروريا في أي خطاب كيفما كان، باستثناء الخطاب العلمي الصارم، وحتى هذا الخطاب يحتاج إليها عندما تعوزه البرهنة الدقيقة. غير أن الاستعارة يمكن أن تحدد باعتبارها تناسبا حجاجيا أكثر من أي نوع آخر: "إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا. إلا أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التناسب الحجاجي(..) إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا باعتبارها تناسبا مكثفا، ناتجا عن ذوبان عنصر المستعار منه في المستعار له"[43].

سمى بيرلمان الحدين الأولين من التناسب ثيمة[44]، والحدين الأخيرين حاملا؛ وتتجلى وظيفة الثاني في توضيح الأول وجعله أكثر تجليا وقربا إلى ذهن المخاطب. "إننا في التناسب لا نكون أمام علاقة تشابه، بل أمام تشابه علاقة"[45]. وانطلاقا من هذه العلاقة نكتشف تشابهات لم تكن ظاهرة للعيان، إنها تشابهات مبتكرة، خارجة عن المألوف، وهنا تتبدى الوظيفة المعرفية للاستعارة وهذا ما تنبه إليه أرسطو، حينما لم ينظر إليها على أنها مجرد زينة، إذ أكد أننا نتعلم بالخصوص من خلال الاستعارة: " إن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة"[46]. وقد ربطها بالمحاكاة، ذلك أن أفضل الاستعارات هي التي تمثل الواقع في حركيته وديناميته[47].

## اشتغال الاستعارة في قصيدة "هو الحب" لمحمود درويش:

يعد محمود درويش من أبرز الشعراء الفلسطينيين واشتهر بكونه أحد أدباء المقاومة، وحملت الكثير من قصائده القضية الفلسطينية فلُقِّب بشاعر الجرح الفلسطيني. وُلِدَ عام 1941 بقرية البروة ثم انتقل مع عائلته إلى لبنان بعد نكبة 1948 وعاد إلى فلسطين بعدها بسنتين متخفيًا ليجد أن قريته قد دُمِرت، فعاش في قرية الجديدة ثم انتقل في شبابه إلى موسكو للدراسة، وذهب ليعيش في القاهرة

[43] محمد الولي، الاستعارة الحجاجية بين أرسطو وشاييم بيرلمان (نقلا عن موقع الجابري عابد)، https://www.aljabriabed.net/n61_07alwali.htm

[44] الفكرة الأساسية أو التكوين الرئيس للجملة أو النص.

[45] الحسين بنو هاشم، نظريات الحجاج عند شاييم بيرلمان (بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2014م)، 89.
[46] أرسطو، فن الشعر، 192.
[47] أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، 267.

ومنها إلى بيروت ثم تونس وباريس، قبل أن يعود ليعيش أواخر حياته في مدينة عمان الأردنية ورام الله الفلسطينية. لمحمود درويش أكثر من 30 ديوان شعر ونثر و8 كتب، وتميز شعره بالوطنية حتى لقبوه بشاعر فلسطين وفي الوقت نفسه بالرومانسية والحنين الدائمين والحب، سواء كان حب الوطن أم غيره.

ألف القراء الحديث عن محمود درويش كواحد من رموز الثورة الفلسطينية في مجال الإبداع الشعري، ذلك أن له باعا طويلا في النضال السياسي والاعتقال في سجون الاحتلال الصهيوني. وقد غطى ذلك على إبداعه في مواضيع أخرى كموضوع الحب التي أبدع فيها أيما إبداع. ولعل قصيدة "هو الحب" واحدة من الأمثلة الإبداعية الفريدة والعميقة التي تعبر عن هذه العاطفة وهذا الشعور البشري.

ولأنه لا تخلو تجربة شعرية وإبداعية من استعارات وكنايات وصور بلاغية، كان حريا بدرويش أن يجعل من قصيدته هاته مسرحا تحتدم فيه هذه الصور، مضفية على منجزه جمالية ورونقا، إضافة إلى جعله قريبا من الأذهان والأفهام.

استنادا إلى ميكائيل ريفاتير يمكن أن ننظر إلى هاته القصيدة من خلال بعدين أساسيين، أو يمكن أن نسميهما طورين من أطوار القراءة:

- الطور الأول يدرك من خلاله القارئ المعنى في جانبه السطحي، إن ذلك يتجلى من خلال محاولة فهم مختلف الأدلة والتراكيب والجمل، وهي التي تعطينا ما يسمى الخبر. ومعلوم أن القصائد لا تمثل الواقع ولا تحاكيه، ولذلك هي دائما تعبر بشكل غير مباشر، إنها لا نحوية. ولهذا، كانت لها بنية حركية وانسيابية تمنحها إمكانية التعبير والتدلال بشكل كبير.
- الطور الثاني، وهو القراءة الاسترجاعية، وفيه يبحث القارئ عن النواة التي ولدت القصيدة، والتي تعد هذه الأخيرة تمطيطا لها. إن القارئ هنا يمارس طقسا لعيبيا من خلال بحثه الدؤوب والمستمر عما يسوغ انتقاءه للنواة، وما يضمن تماسك قراءته وانسجامها. إن عدم نحوية الشعر تتأتى عبر مجموعة من المقومات لعل أهمها الاستعارات، وهي مصادر للجمال والإلهام، كما أنها موارد للمعرفة المضافة وللفهم غير المباشر.

من خلال القراءة المباشرة لقصيدة درويش نلفي أنفسنا أمام عدة أخبار ومعان تريد القصيدة إبلاغنا إياها، غير أن ذلك جاء بصورة غير مباشرة. ففي المقطع الأول يقول[48]:

***هو الحب، كالموج***

***تكرار غبطتنا بالقديم- الجديد***

[48] محمود درويش، أثر الفراشة (بيروت: دار رياض الريس للكتب، 2009م)، 216.

***سريع، بطيء***

***بريء كظبي يسابق دراجة***

***ويذيء.. كديك***

***جريء كذي حاجة***

***عصبي المزاج رديء***

***هادئ كخيال يرتب ألفاظه***

***مظلم، معتم.. ويضيء***

***فارغ ومليء بأضداده***

***هو الحيوان/الملاك.***

يجعل الحب المصاب به شخصا مليئا بالتناقضات؛ يفعل الشيء وضده، يقول الكلام ويقترف خلافه. إن هذا المقطع يشرّح الذات الإنسانية حال الحب، يصفها ويراكم السمات التي تعرفنا بشخصية المحب. لقد رسم الشاعر، انطلاقا من عدة تشبيهات، صورة تربك المتلقي عن ذات المحب، إذ إنه بذيء، وفي الآن ذاته بريء، عصبي، وفي اللحظة نفسها هادئ... إنه لا يستقر على حال. إن أداة تقريب هذه الشخصية من ذهن المتلقي كانت التشبيهات والاستعارات؛ ذلك أن هذين المقومين يشتغلان هنا كأداة للمعرفة وللفهم، إضافة إلى أبعادهما البلاغية والزخرفية. إن الحب، الذي صيغت من أجله الكثير من التشبيهات، عبارة عن مجاز مرسل، حيث اختزل الكيان الإنساني ككل وصار عاطفة فقط. إن ذلك بالنسبة إلينا يحيل إلى أن الإنسان عندما تتملكه خاصية معينة يمكن أن يعرف بها ويختزل إليها. وهنا ندرك أننا لم نعد نرى من هذا الشخص أية خاصية أخرى؛ إذ لم يعد كائنا بشريا، مفكرا، متكلما، عاملا... لقد لفت النظر إلى الشيء المميز فيه فقط، حيث تم التبئير حول الصفة التي غدت تتحكم في ذاته وتجعله يتصرف كل هذه التصرفات المتناقضة، ذلك أنه لو كان مثلا مفكرا، ما تصرف بعصبية، ولكان هادئا فقط، ولو كان عاملا لشغله ما يصنع عن مثل هاته الأمور.. لكن هذا الشخص جعل الحياة كلها مختزلة في الحب، وكذلك الذين ينظرون إليه. إننا تصورنا هنا لهذا الإنسان يتحكم فيه ما تراكم عندنا من أفكار وتصورات عن الحب وما يفعله في المرء في ثقافتنا العربية وغيرها من الثقافات. ذلك أن هذا الشعور جعل من الشعراء حالة فريدة في مجتمعاتهم، تصرفوا فيها تصرفات غير عادية، مارسوا حياتهم بطريقة لا تراعي الأعراف ولا تحتكم إلى المعايير.. إنهم يرون الحياة كلها مختزلة في وجه المحبوب.

إن الحب، أو بالأحرى المحب، تأتي عليه لحظات يكون فيها هادئا، ساكنا، غير هائج، وهو في ذلك شبيه بالخيال: "هادئ.. كخيال يرتب ألفاظه"؛ ذلك أن الإنسان حال التخييل والكتابة يحتاج أكثر ما يحتاج إلى الهدوء والطمأنينة النفسية والمزاج الرائق. إن الشاعر لا يكتفي بصياغة تشبيه للحب، وإنما يعرفنا ويفهمنا أن الخيال ليس شيئا يسيرا، إنه يقتضي عدة أشياء، فأن أتخيل معناه

أن أحلق بفكري ووجداني إلى أمور غير موجودة حال التفكير، إنه إنشاء عالم خاص من خلال الصور والأفكار والكلمات.. وهذا ما يجمع الحب بالخيال، إنهما معا يقودان إلى إنشاء عوالم لا وجود لها، عوالم ممكنة قد تتحقق وقد لا تتحقق.

إن هذا السطر قد جمع بين أدلته ما يربك القارئ والمتلقي؛ ففيه تشبيه، ويتجلى في تشبيه عاطفة بملكة، وكلاهما غير مرئي، وإنما ندركهما من خلال آثارهما في الوجود الإنساني. غير أن ما يزيد من حيرة المتلقي الاستعارتان الأخريان اللتان تليان التشبيه. إن ما يحكم تصور الشاعر للخيال هو تصوره للإنسان، كما أن ما يحكم تصوره للألفاظ هو تصوره للأشياء الملموسة المحسوسة.

إن ما يجمع الإنسان والخيال صعب على القبض، ذلك أن الأول ذات محسوسة ملموسة، في حين يتمظهر الثاني بعده ملكة باطنية ونفسية. وهنا تتجلى عبقرية الشاعر؛ ذلك أن صياغة المجاز، كما رأينا عند أرسطو، تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة؛ ذلك أن "ما يراهن عليه التعبير الاستعاري(..) هو إظهار قرابة ما، حيث لا ترى النظرة الاعتيادية أية قرابة"[49]. إن ما يجمع بين الخيال والإنسان هو انتماء الأول للثاني، إنه جزء منه، إذ إن من مميزات الذات الإنسانية قدرتها على التخييل وإنشاء عوالم غير حقيقية. لكنهما يشتركان أكثر في قدرتهما على الترتيب. إن الإنسان قادر على ترتيب المعقولات عن طريق العقل، والمحسوسات انطلاقا من الجوارح. بينما الخيال يستطيع فقط ترتيب الأفكار غير الواقعية. إن الترتيب يستلزم وجود يدين قادرتين على حمل الأشياء، ورجلين تصيّرانها إلى المكان الذي يود المرء حملها إليه. كما أنه يستلزم وجود فوضى، إذ لا ضرورة لترتيب الأمور وهي منظمة أصلا. لقد استطاع الشاعر تخدير كل الأمور المميزة للإنسان من نطق وتفكير وتمتعه بجسد يحتوي كل الوجه والأحشاء وغيرها. إن الإنسان هنا قد اختزل إلى الأدوات القادرة على الترتيب وجمع الشتات. إن ترتيب الألفاظ من لدن الخيال قد جعل الشاعر يصورها بعدها أشياء متجسدة ومحسوسة؛ إنها أشياء يمكن نقلها وإمساكها والقبض عليها؛ وإذن هي مرئية، وهذا ما ليس في جوهر الألفاظ.

لقد صور الشاعر ذات المحب بوصفها ذاتا تعيش جملة من التناقضات والصراعات، وهو في هذا يستلهم التراث الشعري العربي وغيره. ذلك أن المحب بمن أحبه قتيل، وهو له عبد خاضع ذليل، وهذا ما يصوره عروة بن حزام حين قال[50]:

**وإني لتعروني لذكراك رعدة**

**لها بين جسمي والعظام دبيب**

**وما هو إلا أن أراها فجاءة**

[49] بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م)، 92.

[50] مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف للنشر، 1982م)، 206/2.

**فـأبـهـت حـتـى ما أكاد أجيب**
**وأصرف عن رأيي الذي كنت أرتئي**
**وأنسى الذي حدثت ثم تغيب**
**ويظهر قلبي عذرها ويعينها**
**علي فما لي في الفؤاد نصيب**
**وقد علمت نفسي مكان شفائها**
**قريبا وهل ما لا ينال قريب**

وهذا ما يمنح استعارات وتشبيهات درويش هنا تماسكا، وهو نفسه ما يجعلها قابلة للتأويل ومستساغة ضمن بنية الثقافة العربية، إذ سبق أن أشرنا إلى أن أرسطو رأى أن مقبولية أي استعارة وتأويلها رهينان برؤية المجتمع والثقافة التي يعبر عنها ذلك الخطاب. ولقد عرفنا ما الذي يسببه الحب في الذات المحبة، وكيف تنظر إلى الأشياء والحياة.

إن المعنى أو الخبر الذي ينقله النص يتمظهر من خلال تراكم مجموعة من المواصفات والسمات التي جلت لنا نفسية الذات المحبة وباطنها. فعمد إلى إبطاء، بل وإيقاف السرد، ليفسح المجال أمامه للكشف عن مكنونات الذات الإنسانية، معبرا عن التناقضات التي تكتنفها وتؤطر رؤيتها للأشياء والوجود. وهذا ما سيتبدى من خلال المقطع الثاني والأخير، حيث يقول[51]:

**بقوة ألف حصان، وخفة طيف**
**وملتبس، شرس، سلس**
**كلما فر كر**
**ويحسن صنعاً بنا ... ويسيء**
**يفاجئنا حين ننسى عواطفنا**
**ويجيء...**
**هو الفوضوي/ الأناني/**
**والسيد /الواحد /المتعدد**
**نؤمن حيناً ونكفر حيناً**
**ولكنه لا يبالي بنا**
**حين يصطادنا واحداً واحدة**
**ثم يصرعنا بيد باردة**
**إنه قاتل ... بريء**

[51] محمود درويش، أثر الفراشة (بيروت: دار رياض الريس للكتب، 2009م)، 217.

إن إظهار المعاني المتولدة عن الاستعارات وغيرها من الصور البلاغية يقف بالقارئ أمام البعد الأول من أبعاد القراءة، ومع ذلك هو السبيل الأمثل للقبض على الرحم أو النواة التي ولدت القصيدة، إذ إن المتلقي سيكتشف بيسر وسهولة من خلال حل لغز الاستعارات أن نواتنا هنا هي: التناقض. وذلك نتيجة تراكم مجموعة من السمات كالسرعة والبطء، وكذا القوة والخفة، والإيمان والكفر...

إن إسباغ الصفات الإنسانية على الحب جعلنا ننأى بأنفسنا عن تمثل كل الأمور المجردة التي يحيل إليها، فصرنا نتصورها كشخص يأتي ويذهب، يحسن إلى المحب ويسيء... إنه لا يتوقف عن فعل مختلف المتناقضات التي تشير إلى الذات الإنسانية أكثر من أي ذات أخرى؛ إذ الإنسان وحده مصدر التناقضات، ومصدر الأفعال والانفعالات التي قد تخضع للمنطق وقد تتجاوزه. لقد بأّر درويش نظرة المتلقي على الأحداث التي يؤديها الحب على مسرح المحبة؛ فصار القارئ يتمثل الحب إنسانا يفعل كل ما هو إيجابي، لكنه في الآن ذاته يتنكّر لتلك الأشياء فيفعل نقيضها. إن تراكم عدد من الصفات يجعل المتلقي يرى الحب بصورة جميلة، فيخدّر كل ما هو قبيح: "خفّة طيف- يحسن صنعا بنا- نؤمن حينا...". لكنّ الصوت الذي يتحدث عن نفسه، ويُوسع كلامه ليشمل الذات الإنسانية بشكل عام يفاجئنا أيضا بقلب كل هاته القيم الإيجابية إلى نقيضها: "ملتبس- شرس- يسيء- لا يبالي بنا- إنه قاتل...".

إن الاستعارات لا يمكن أن تُؤول إلا في إطار بنية ثقافية محدّدة، وبمجرد تجاوز هذه الثقافة تتغير دلالاتها، كما يتغيّر الأثر الذي يمكن أن تُحدثه في المتلقي. لذلك، فتأويل الاستعارات التي جاد بها علينا درويش في هذه القصيدة محكوم بما يملكه القارئ عن الثقافة العربية واحتفائها بالحب في محطات كثيرة من تاريخ آدابها، خاصة بعده الشعري. يضاف إلى ذلك أن القارئ ملزم بتملك موسوعة نفسية قادرة على تشريح الذات الإنسانية وفهم التناقضات التي تسوطن كيانها. ولعلّ من أبرز الأشياء المشتركة التي اتفق حولها الكتاب بشأن الاستعارة أنها تُظهر سمات وتُخفي أخرى؛ وهذا الإظهار يزيد المتلقي معرفة بصفات لم يكن يلتفت إليها في السابق، من ذلك نجد هنا: التناقض الذي يصيب المحب جراء الحب، وكذا حالات التعدّد التي يسقط فيها جراء عدم تملّكه لأمر نفسه.

وعليه، قد جسّدت لنا هاته الاستعارات التي تراكمت طوال القصيدة الصراع الداخلي الذي يعيشه المحب جراء تلبّس الحب بقلبه، كما بأّرت لنا وجهة نظر واحدة من بين وجهات نظر كثيرة، بل وعرّفتنا أكثر بالطبيعة الإنسانية وما يمكن أن يطرأ عليها من تغييرات في حالات مثل الحب. إننا هنا أمام استعارة نصية مثلت فيها القصيدة ككل مجازا عن الحالة الإنسانية في تناقضاتها الكثيرة عقب تملّك الحب لها.

## الخاتمة

عملنا في هذه الدراسة على بسط رؤية عن مكانة الاستعارة منذ أرسطو، وصولا إلى تجارب غربية رائدة من قبيل تجربة بول ريكور وأمبيرتو إيكو، في محاولة لمزج التقاليد البلاغية بالتقاليد

السيميائية، دون إغفال للنموذج التصوري الذي صاغه لايكوف وجونسون، والذي اشتغل كخلفية معرفية فعلناها مباشرة، ذلك أنها تتقاطع مع النموذج المعرفي الذي صاغه أمبيرتو إيكو وجماعة مو وغيرهما. إن أهمية منجزنا تبدت من خلال تطبيق الأطر النظرية التي بسطناها في توضيح عمل الاستعارة في القول الشعري؛ ذلك القول الذي تحتدم فيها الاستعارات وغيرها من الصور البلاغية في خرق لبنية المحاكاة، وللتعبير عن احتمالية الدلالات التي ترمي بها إلى القارئ. وقد توصَّلت الدراسة لمجموعة من النتائج، من أهمّها:

يتم الانتقال في المجاز بالكلمة من مكان هو مكانها الطبيعي، إلى آخر يحتضنها ويمنحها دلالة جديدة؛ هذا النقل يخرج بها من عالمها المباشر إلى آخر مجازي، إنها تستبدل مكانها القديم بآخر طريف جديد، تستبدل مكانها المألوف المبتذل العادي، بمكان آخر يعطيها دلالة جديدة ويمنحها معاني وقيما لم تكن لها في البدء.

تقوم اللغة على التعاقد والمواضعة، وذلك ما يجعل مستعمليها يدركون ما هو مندرج ضمن قواعدها وما هو خارج عنها؛ إن الاستعارة تبدو هنا باعتبارها خرقا لهذا النسق، وهذا ما يجعلها مصدرا للتجديد والحركية.

رغم أن الاستعارة هي تظاهر بقول شيء ما، فهي تريد بجدية قول شيء صادق يتجاوز ما هو حرفي الدلالة.

من بين القوانين التداولية التي تنظم قبول الاستعارات وقرار تأويلها: قوانين اجتماعية- ثقافية ترسم موانع وحدودا لا يمكن تجاوزها دون المجازفة بالخطأ.

إن الإتيان بالمجازات الفريدة التي لم يسبق لها أن قيلت يجعلها في أحايين كثيرة غامضة، لذا يجب أن تتقاطع مع نماذج تناصية وسيناريوهات وأطر، انطلاقا منها يتم تحديد ما يمكن قبوله وما يمكن رفضه.

إن ذوق المجتمع والثقافة التي تشكلت في هذا المجتمع هي ما يمنح الدلالة لكل استعارة، وما يجعلها مقبولة أو غير ذلك.

إنّ الاستعارات التي تحتفي بها الثقافة وتجعلها معبرة عنها ترى فيها من الجمال والعذوبة والموهبة البصيرية ما يجعلها جديرة بصفة الإبداعية والتميز. في حين أن الاستعارات التي حادت عن هذه الصفات ينظر إليها نظرة ارتيابية وخارجة عن القوانين التي تنظم ميدان الثقافة؛ إذ الثقافة كيان منظم لكل الأنساق التي يحتضنها المجتمع وليس جماعا لها فقط.

إن لا نحوية الشعر تتأتى عبر مجموعة من المقومات لعل أهمها الاستعارات، وهي مصادر للجمال والإلهام، كما أنها موارد للمعرفة المضافة وللفهم غير المباشر.

إن الشاعر لا يكتفي بصياغة تشبيه للحب، وإنما يعرفنا ويفهمنا أن الخيال ليس شيئا يسيرا، إنه يقتضي عدة أشياء، فأن أتخيل معناه أن أحلق بفكري ووجداني إلى أمور غير موجودة حال التفكير،

إنه إنشاء عالم خاص من خلال الصور والأفكار والكلمات.. وهذا ما يجمع الحب بالخيال، إنهما معا يقودان إلى إنشاء عوالم لا وجود لها، عوالم ممكنة قد تتحقق وقد لا تتحقق.

إن ما يحكم تصور الشاعر للخيال هو تصوره للإنسان، كما أن ما يحكم تصوره للألفاظ هو تصوره للأشياء الملموسة المحسوسة.

إن إظهار المعاني المتولدة عن الاستعارات وغيرها من الصور البلاغية يقف بالقارئ أمام البعد الأول من أبعاد القراءة، ومع ذلك فهو السبيل الأمثل لبلوغ القبض على الرحم أو النواة التي ولدت القصيدة، إذ إن المتلقي سيكتشف بيسر وسهولة من خلال حل لغز الاستعارات أن نواتنا هنا هي: التناقض.

## Kaynakça

Âristo. *el-Hatâbiyye*. Tercüme: Abdürrahmân Bedevî. el-Irâk, Dâru'r-Raşîd li'n-Neşr, 1980.

Âristo. *Fenni'ş-Şi'r*. Tercüme: İbrâhim Hamâda. Kahire: Mektebetü'l-Encilû el-Mısriyye.

Barhûma, Îsâ. *el-Lügatü ve'l-Cins*. Ammân: Dâru'ş-Şurûk li'n-Neşr, 2002.

Benû Hâşim, El-Hüseyin. *Nazariyyêtü'l-Hicâci ında Chaim Perelman*. Beyrût: Dâru'l-Kitâbi'l-Cedîd el-Müttehide, 2014.

Dervîş, Mahmûd. *Eseru'l-Ferâşeti*. Beyrût: Dâru Riyâz er-Rayyis li'l-Kütüb, 2009.

Ebû Mûsâ, Muhammed Muhammed, *et-Tasvîru'l-Beyânî*. el-Kâhire: Mektebetü Vehbe, 2009.

Eco, Umberto.*es-Simyâiyye ve Felsefetü'l-Lügati*. Tercüme: Ahmed el-Sama. Beyrût: el Münazzametü'l-Arabiyye li't-Terceme, 2005.

El-Cürcânî, Abdulkâhir, *Delâilu'l-'İ'câz*. thk. Mahmûd Muhammed Şâkir el-Kâhire: Matbaatü'l-Medenî, 1992.

Es-Sekkâkî, Ebû Yâkub. *Miftêhu'l-Ulûm*. thk. Hamdî Kâbil, el-Kâhire: el-Mektebetü'l-Vakfiyye.

El-Velî, Muhammed. *el-İstiâratü fî Mehattât Yûnâniyyetü ve Arabiyyetü ve Garbiyye*. er-Ribât: Menşûrât Dâru'l-Amân, 2005.

Hawkes, Terence. *el-İstiâra.* Tercüme: Amrû Zekêriyyê Abdullâh. Kahire: el-Merkezü'l-Kavmî li't-Tercüme, 2016.

İbn Kuteybe, Müslim. *eş-Şi'ru ve'ş-Şuarâ'*. thk. Ahmed Muhammed Şâkir, el-Kâhire: Dâru'l-Maârif li'n-Neşri, 1982.

İbn Rüşd, Muhammed. *Telhîsu'l-Hatâbe*. thk. Muhammed Süleym Sâlim, el-Kâhire: Dâru't-Tahrîr li't-Tıbbêati ve'n-Neşri, 1967.

Rikor, Paul. *el-İstiâratü'l-Hayyetü*. Tercüme: Muhammed Velî, Beyrût: Dâru'l-Kitâb el-Müttehide, 2012.

Rikor, Paul. *Nazariyyetü't-Te'vîl; el-Hitâb ve Fâizü'l-Ma'nâ*. Tercüme: Said el-Ğânimî, el-Merkezü's-Segâfiyyü'l-Arabî, Beyrût: ed-Dâru'l-Beydâ', 2006.

Lahvîdak, Abdülazîz, N*azâriyyâtü'l-İstiârati fî'l-Belâgati'l-Arabiyyeti min Aristo ilê Lakoff ve Mark Johnson*. Ammân: Dâru Künûz el-Ma'rifeti li'n-Neşri ve't-Tevzî', 2015.

Lakoff, George. ve Johnson, Mark. *el-İstiârât elletî Nahyâbihê*. Tercüme: Abdülmecît Cühfe. Fas: Dâru Toubkal li'n-Neşri, 2018.