الاستعارة والتنوير

Metaphor and enlightenment

أ.م. د. محمد جاسم محمد جبارة
Asst. prof. Dr. mohammed jasim mohammed jbarah
جامعة الموصل/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
University of Mosul/ College of Education for Human Sciences
E-mail: mohaje14@uomosul.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الاســـتعارة، التنوير، الأيديولوجية، الشـــعر البديعي، الغنائية، الرومانسية، التخييل، الدلالة.

Keywords: metaphor, enlightenment, ideology, poetry, lyricism, romance, fiction, semantics.

الملخص

يدرس البحث الاستعارة من جانب مختلف عن الدراسات البلاغية التقليدية، إذ يربط بين الاستعارة بوصفها شكلاً بيانياً ذا وظيفة تنويرية من جهة، ومن جهة أخرى بوصفها نمطاً من أنماط الخطاب المتجدد الذي تتضح فيه قيمة الإنتاج الأدبي. ولا ينشغل البحث بتحليل عناصر الاستعارة من مستعار منه ومستعار له ولفظ مستعار، وإنما ينشغل ببيان الأبعاد المعرفية للاستعارة، لذلك قسمنا البحث على ثلاثة مباحث، الأول في العلاقات الاستعارية والمجاز ويتناول علاقة المشابهة المركزية إلى جانب العلاقات الأخرى مثل الاستبدالية والتفاعلية التي تُبنى عليها جملة الاستعارة، مشيراً إلى القوالب الصيغية التي درسها بعض النقاد الغربيين في الشعر العربي. والثاني يُعنى بالاستعارة بين الأيديولوجية وخطاب التنوير، وهو يبحث في أهمية الاستعارة في بناء خطاب جديد بمضامين جديدة. والثالث في الرومانسية الغنائية والاستعارة، وهو يقدّم مفهوماً جديداً بين ثلاثة محاور هي الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً، والغنائية بوصفها جنساً شعرياً ثم الاستعارة بوصفها وسيطاً أسلوبياً بين الاثنين. ولم يحتل الجانب التطبيقي مكاناً واسعاً في البحث فقد دار حول عدد من الشواهد البلاغية المتداولة وتحليلها بمفهوم جديد، ثم قمنا باختيار نصوص لأبي تمام وأبي نواس ووازنّاها مع بعض المفاهيم والصور البلاغية الشعرية لنبيّن الدور الفاعل للاستعارة في بناء مفاهيم جديدة وتحديث الوعي الفني في الأدب والحياة.

Abstract

The research deals with the subject of metaphor from a different aspect from traditional rhetorical studies, linking metaphor as a graphic form with an enlightening function that works to develop the mind of the recipient and the creator simultaneously on the one hand, and on the other hand as a type of renewed discourse in which the value of literary production becomes clear. The research is not concerned with analyzing the metaphor elements from borrowed from him, borrowed from him, and a borrowed utterance, but rather is concerned with clarifying the cognitive dimensions of metaphor, so the research is divided into three sections, the first in metaphorical relations and metaphor and deals with the central similarity relationship in addition to other relationships such as substitution and interaction, referring to formulaic templates. studied by some Western critics in Arabic poetry. The second is concerned with the metaphor between ideology and the discourse of enlightenment, and it examines the importance of metaphor in constructing a new discourse with new content. The third is in lyrical romance and metaphor, and it presents a new concept between three axes: romance as a literary doctrine, lyricism as a poetic genre, and then metaphor as a stylistic mediator between the two.

المقدمة:

احتلت الاسـتعارة مكاناً بارزاً في الدراسـات الأدبية والنقدية منذ أرسـطو حتى الآن، وقد أصبحت أطروحاتُها تشكل نظرية واسعة النطاق. فهي لم تنحصر بالتعبير الشعري أو النثري، بل تجاوزت ذلك إلى المفاهيم المركزية في الفهم والإدراك الذهني، فضـــلاً عن دورها الفاعل في الخطاب السياسي والاجتماعي والعقائدي.

وتعدّ الاستعارة مرتكزاً أساسياً للمجاز، فهي أهم آليات التخييل الشعري، وهي أهم عنصر من عناصـر التطوّر الدلالي على المسـتوى الأدبي والمسـتوى العامي على حدٍّ سـواء. وليسـت الاســتعارة تعويضــاً عن نقص الألفاظ وعجزها عن التعبير، بل كانت دائماً تأتي من أجل رُقيّ المعاني، لذلك كان لها مزية وجمال في الاســتعمال، ولصــاحبها التفوّق. ولا يقف الاســتعمال الاســتعاري عند حدود الألفاظ، فقد اســتعار الشــعراء المعاني والصــور والمواقف ووظفوها في نصــوصــهم وأبدعوا فيها. وحينما ننظر إلى التاريخ من وجهة نظر اسـتعارية سـنجد الكثير من المظاهر المســتعارة على مســتوى العادات والتقاليد والســلوك الاجتماعي والحدث التاريخي؛ إذ تصـبح الاسـتعارة نمطاً بلاغياً بديلاً عن المحاكاة الكلاسـيكية. فإذا كانت المحاكاة تعني محاكاة الأفعال النبيلة أو الراذلة، فإن الاستعارة كذلك تقوم على مبدأ المشابهة الذي يعني نقل أو تأسيس نماذج من الواقع وتحويلها إلى واقع لغوي فني، من أجل تنميط الواقع وإيجاد بديل عقلي للواقع المادي والانتقال من المحسوس إلى الملفوظ، أو من الشيء بلا قيمة إلى الشيء بقيمة.

إن الاســتعارة منذ أرســطو حتى اليوم لم تتخلَّ عن وظيفتها المعرفية والاجتماعية، فهي تهتم بأســلبة الواقع وإعادة إنتاجه وفق الرؤية الاجتماعية والتاريخية، وقد رأينا أنْ نوسّــع مجال البحث الاســتعاري ليشــتمل على الرؤية التاريخية والاجتماعية لكي تخرج من انغلاقها التنظيري المجرّد إلى الانفتاح نحو تحليل الفكر المعاصـر والمشـاركة في فهم الواقع وبنائه، خصـوصـاً بعد أن امتزجت الاســتعارة مع المناهج النقدية المعاصــرة التي كان يجب أن تجعلها نمطاً من أنماط فهم الواقع وتفسـيره وتحليل عناصــره، وقيمةً من قيم التحديث والتغيير. وهذه النمذجة أو التنميط يتأسس على استبدال نموذج (النص الشاهد)، فإذا كانت الاستعارة الكلاسيكية تتخذ من النصوص العليا والأدب الرفيع نموذجاً تطبيقياً لها، فإن الواقع المعاصــــر لم يُعْنَ بالنماذج العليا فقط، بل ربما تخلّى عن الجلال الكلاسيكي، وعني بالنماذج العامة سواءٌ في الأدب الذي يعتمد على اللغة القريبة من الحياة اليومية، أو لغة الحياة اليومية العاميّة التي أصــــبحت مجالاً تطبيقياً للبلاغة بحســب المنهج التداولي. فأصــبحت وظيفة الاســتعارة اســتحداث نماذج جديدة تعبّر عن الواقع (المنحط)، لتجعل منه نموذجاً متعالياً يرتقي إلى الأدب الرفيع.

إن هذا البحث يضع أمامه مهمة قد تكون بعيدة عن الأطروحات البلاغية التقليدية، غير أننا نجدها في صميمها وأهم وظيفة لها، وهي إعادة الدور الفاعل للعلوم الإنسانية في صياغة المجتمع وبناء الحياة، فقد أكّد نقاد الحداثة الغربيون والعرب، على أن البلاغة الجديدة استطاعت أن تطوّر نفسها وأن تفلت من التقليد الذي لحقها لسنوات طويلة، لذلك كان يتوجب عليها أن تشارك في تطوير العلوم الإنسانية كما كانت في الماضي، خصوصاً في الثقافة العربية القديمة التي اعتمدت اعتماداً كبيراً على البلاغة في مجال الإعجاز القرآني وفي مجال الإبداع الشعري، فضلاً عن دورها التربوي في الحُكْم والسياسة. هكذا سيتولى البحث كشف الجوانب الاجتماعية والتربوية في البلاغة وتحديداً في فن الاستعارة، لأن الاستعارة لها علاقات متعددة وأنواع مختلفة وهي تجسد علاقة الإنسان بالطبيعة وبالمجتمع معاً.

أولاً: العلاقات الاستعارية والمجاز:

تؤكد البلاغة القديمة على علاقة المشابهة في الاستعارة، فكل تشبيه حُذف أحد طرفيه أو أداة التشبيه يصبح استعارة، على اختلاف آراء البلاغيين في هذه العلاقات[١]. فإذا كان التشبيه يحافظ على الحقيقة بين طرفيه، بحسب أغلب البلاغيين، فإن الاستعارة هي الأداة التي تنقل التشبيه من الحقيقة إلى المجاز من أجل المبالغة في التشبيه. وللاستعارة علاقات متعددة، وقد قسّم البلاغيون أنواعها بحسب علاقاتها، بين الأسماء والأفعال والمحذوف والمذكور من التشبيه في بنائها، والمعقول والمحسوس. ولم يختلفوا في أنها مجاز، على أنهم اختلفوا أحياناً في اعتبارها من المجاز اللغوي أو المجاز العقلي، وأكثرهم يتفقون على أنها مجاز لغوي[٢]. وكل ذلك يشير إلى تعدد ارتباطاتها اللغوية والعقلية، فهي عمل ذهني قبل أن تكون صياغة لغوية، وهي تنشأ في ذهن المتلقي قبل أن تصبح رسالة تواصلية بينَه وبين المنشئ. وهذا يعني أن العلاقة التي تنشأ بين الأشياء عن طريق الاستعارة هي ذاتها العلاقة التي تنشأ بين المتلقي والمنشئ عن طريق الاستعارة نفسها. ونرى أن علاقة المشابهة التي في الاستعارة تختلف عنها في التشبيه، لأن التشبيه يكون في الشكل والمظهر غالباً، والاستعارة تكون في الوظيفة والجوهر غالباً. فقولنا زيد كالأسد، يعني أفعال زيد كأفعال الأسد في البطش والقوة، وقد وردت العديد من أوصاف الأسد في الشعر العربي سواء في المديح أو الهجاء، ويتّضح فيها المظهر والجوهر في ادّعاء التشبيه أو بناء الاستعارة، من ذلك قول عمران بن حطان:

أسدٌ عليَّ وفي الحروب نعامةٌ ربداءُ تُجْفِلُ من صفير الصافرِ[٣]

فهو في شكله ومظهره ادعاءُ فعل الأسد وفي الحروب فعل نعامة. أما قول زهير بن أبي سلمى:

لدى أسدٍ شاكي السلاحِ مُقَذَّفٍ له لِبَدٌ أظفارُهُ لم تُقَلَّمِ[٤]

فهذه المشابهة تقوم على الوظيفة والجوهر، والدليل على ذلك أن الشاعر يلحّ بذكر أجزاء الأسـد: (اللبد، الأظفار) لكي يفصـله عن أصـله حتى يتحوّل الموضـوع إلى التخييل، وقد اختار أدوات الرهبة والفزع ليدلّ بها على وظيفة هذه الأدوات التي تتضمن معنى الموت والافتراس، لأن الإنسان لا يكون أسداً بالهيئة، وإنما بالرهبة فلا يكون له لبد ولا أظفار، وربما قصد باللبد الأَتباع والعشـيرة، وبالأظفار الجيش والشـوكة، فليس الوصـف بين هيئة الأسـد والممدوح، وإنما هي جزءٌ منه، فالأسـد يشـير إلى شـخص الممدوح من حيث الرهبة، وأجزاؤه من اللبد والأظفار تشـير إلى أتباعه وقوته من الجيش؛ ومثله قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيّةُ أَنْشَبَتْ أظفارَها ألفيتَ كلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[٥]

فالصـورة الذهنية بين زهير وهو يمدح، وأبي ذؤيب وهو يتفجّع واحدة، فكلاهما له أظفار، وقضـاؤه لا يُرَدّ، فأبو ذؤيب شـبّه المنية بالسـبع، وزهير شـبّه الممدوح بالسـبع، فالسـبع هو الموت والممدوح هو الموت، ولا علاقة تربط بين الممدوح والموت على سـبيل التشـبيه، لأن الممدوح له وجود عياني والموت معنوي، وليس من اللائق ولا من معاني المديح أن يشـبِّهَ الشـاعرُ الممدوحَ بالموت، على أن كل المعاني التي قدّمها الشعراء للمبالغة في ممدوحيهم تشير إلى أنهم كالموت. وأما صورة الأسد فهي ذات مرجعيات أسطورية ورمزية وحضارية متعددة، وترتبط بالوعي الجمعي للمجتمع أكثر من ارتباطها بالغابة، فقد شكَّك بعض المؤرخين بوجود الأسد في جزيرة العرب أيام الجاهلية، وكل ما ورد من أسـماء الأسـد الكثيرة في اللغة العربية هو تعبير عن المتخيَّل الجمعي لصورة الأسد المفترس التي ربما نُقِلَتْ من حضارات أو آداب قديمة. هكذا ستلعب الاستعارة دور الوسـيط بين المعاني الظاهرة والمعاني الخفية، وتعمل على تنشـيط الوعي المتخيّل؛ وهذا يؤدي إلى تعظيم الفعل الذي يحاكيه الشعر. وتصبح وظيفة الاستعارة محاكاة لفعل نبيل أو راذل، لذلك نجد صـورها تتكرر بين الشـعراء بألفاظ متقاربة تمثّل قالباً صـيغياً تنبني عليه المعاني الشـعرية بأشـكال مختلفة. وهناك صـور أخرى تظهر فيها هذه العلاقة الثنائية بين المظهر والجوهر؛ من ذلك قول النابغة المشهور:

فإنكَ كالليلِ الذي هو مُدرِكي وإنْ خِلتُ أنّ المُنْتَأى عنكَ واسعُ[٦]

فقد شـبّهَ الشـاعرُ الملكَ بالليل من حيث المظهر في أنه يحيط به من كل جانب، فهو موجود بالمظهر لا بالوظيفة والجوهر. ومثله قول امرئ القيس:

فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومَهُ بكلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّت بيذبُلِ[٧]

غير أن أداة التشبيه هنا لا تؤدّي معنى التشبيه الظاهر، وإنما تعني التصوّر والاعتقاد، فـ (كأنّ) هنا اعتقادية وليسـت تشـبيهية، لأننا لو قدّرنا التشـبيه بقولنا: إن الشـاعر يشـبِّهُ نجومَ الليل

بنجوم مشـدودة بحبال قوية بجبل يَذْبُل لم يصـحّ ذلك، لأنه يريد النجوم نفسَـها وليس غيرها، فلا وجود لغير هذه النجوم التي تظهر له في السماء ولا يستطيع أن يدّعي وجود غيرها، فضـلاً عن أن المعنى لا يصح لمخالفته العقلَ، فليس هناك إنسان يعتقد أن النجوم مشدودة بحبال إلى جبل، لذلك نرى أن هذا التشبيه يحقق الوساطة بين المظهر وهو طول الليل، والظن على سبيل التخييل في أن النجوم مقيّدة وأسـيرة فلا تتحرّك من مواضـعها مثلما أنا مقيّد في هذا الليل لا أسـتطيع أن أغادر حزني. فالتشبيه هنا لا يُدرَك إلا على سبيل الجوهر لا المظهر، إذ تصبح العلاقة البيانية علاقة ذهنية وليسـت شـكلية، والتشـبيه يكون بين النجوم وحال الشـاعر الذي طال عليه الليل، وكأنه يقرأ طالعه في النجوم أكثر مما ينظر إليها بوصفها شبيهة لحاله.

وربما هذا الذي جعل أغلب البلاغيين يفرّقون بين الاستعارة والتشبيه على أساس حقيقة التشـبيه ومجاز الاسـتعارة، فالطرفان في التشـبيه يحتفظان بالمعنى الحقيقي لكل طرف، غير أن الاستعارة – لأنها تدّعي استعارة معنى الشيء وليس حقيقته وأصله – تقوم على علاقة المجاز. على أننا نرى أن التشبيه كذلك من المجاز لأن المعنى المراد لا يحصل بانفصال الطرفين، وأن المشـابهة لم تكن قبل ادعاء الشـاعرِ المنشـئِ لها، لذلك نرجّح أن العلّة تكمن في الفرق بين المظهر الذي يطلبه التشـبيه غالباً، والجوهر الذي تطلبه الاسـتعارة، وكلاهما مجاز. فالعلاقات الاسـتعارية هي التي تُنشِـئ المفاهيم وتطوّر الأفكار واللغة، لأنها تتيح إمكانية التفكير في شـيء بمفردات شيء آخر، مما يعني أنها استعارات مفهومية، تقول إيلينا سيمينو: "إن الاستعارة تمكننا من التفكير والكلام عن خبرات مجردة و/أو معقدة و/أو ذاتية و/أو غائمة بمفردات خبرات محسوسة و/أو بسيطة و/أو مادية و/أو واضحة، ترتبط غالباً بأجسادنا الشخصية. وهذا يجعل الاسـتعارة ظاهرة لغوية ومعرفية حاسـمة، ويفسـر قدر الاهتمام الذي تلقَّتْه عبر القرون الماضـية وفي السـنوات الأخيرة. وفي الواقع اقتُرح أن الاسـتعارة هي جزء مهم من القدرة على الإبداع والابتكار التي تؤدي إلى تطوير البشرية الحديثة على مدارج الارتقاء"[٨]. غير أن تأويل الاستعارة في النصوص الشعرية يجعلنا ندرك أن علاقة التشبيه ليست هي العلاقة الوحيدة في الاستعارة، لذلك لم يؤكّد أوائل البلاغيين على هذه العلاقة، وإنما جاءت عند بلاغيي القرن الرابع الهجري وتحديداً عند القاضـي الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ) الذي عرّف الاسـتعارة بقوله: "إنما الاسـتعارةُ ما اكتُفيَ فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجُعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشَّبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر"[٩]. وسار مَنْ جاء بعده على تعريفه في فهم الاستعارة عن طريق التشـبيه، وكأنهما يمثلان ثنائية: الحقيقة في التشـبيه، والمجاز في الاسـتعارة. فرأى عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ): "كأن ليس الاسـتعارة إلا أن تعمد إلى اسـم الشـيء فتجعله اسـماً

لشبيهه، حتى كأنْ لا فصل بين "الاستعارة"، وبين تسمية المطر "سماءً"، والنبت "غيثاً"، والمزادة "راويةً"، وأشباه ذلك مما يُوقِع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب، ويذهبون عمّا هو مركوزٌ في الطباع من أن المعنى فيه للمبالغة، وأن يدَّعي في الرجل أنه ليس برجل، ولكنه أسدٌ بالحقيقة.."[١٠]. وعلى الرغم من وضوح علاقة المشابهة في الاستعارة إلا أنها ليست العلاقة الوحيدة فيها، فهناك علاقات تتأسس على الوظائف اللغوية لسياق النص، وهي علاقات تفاعلية تعمل على ربط العلاقات الداخلية بالعلاقات الخارجية. فضلاً عن ذلك علينا أن نفكّر بطبيعة علاقة المشابهة في الاستعارة، فهي ليست علاقة قائمة، بل علاقة مستحدثة ليس لها مرجع واقعي مثل التشبيه. فهناك علاقات ترتبط بالتمثيل (representation) الواقعي، وهذه قد ترتبط بالوظيفة الفكرية (ideational) للغة عند مايكل هاليداي التي تتعامل مع دور اللغة في فهم الواقع وبنائه. وكذلك يمكن أن ترتبط بوظيفتين أخريين للغة اقترحهما هاليداي وهما الوظيفة بين – الشخصية (interpersonal)، والوظيفة النصية (textual)، وهما تتعلقان بالعلاقات الاجتماعية والشخصية في التفاعل وبإنشاء النصوص بوصفها وحدات متماسكة من الاستعمال اللغوي[١١]. وجميع هذه العلاقات الاستعارية قائمة على الفهم الوظيفي وليس على علاقة المشابهة، لأن المشابهة قد تحتاج إلى البحث عن العناصر المشتركة والعناصر المختلفة بين المتشابهين، ولكننا في بحث الوظائف لا نحتاج إلى هذه التبريرات، لأن المعنى سيكون نتيجة تفاعل بنيات نصية وبنيات لا نصية على أساس الوظيفة، وهذا ما أكّده تحليلنا لبيت زهير السابق الذي لم يكن هناك وجه شبه بين اللبد والأظفار وما تؤديه من معنى الرهبة في سياق البيت، فضلاً عن بيت امرئ القيس الذي بُنِي على التشبيه غير الظاهر.

وقد تخصص بلاغيون معاصرون في دراسة نصوص غير أدبية لبيان الأنماط الاستعارية وطريقة اشتغالها في البنيات الفكرية العامة، وذلك من أجل معرفة طريقة التأثير على المتلقين من خلال تغيير نمط الخطاب، فقد أكّد جورج لايكوف على هذا الجانب من استعمال المجاز وخصص دراسته على نظرية الاستعارة المعاصرة، يقول: "إن التعميمات الحاكمة للتعبيرات الاستعارية الشعرية ليست في اللغة وإنما في الفكر: إنها ترسيمات عامة general mappings عبر مجالات تصورية conceptual domains. وعلاوة على ذلك، فإن هذه المبادئ العامة التي تتخذ شكل ترسيمات تصورية لا تنطبق فحسب على التعبيرات الشعرية الجديدة، بل على الكثير من اللغة اليومية المعتادة"[١٢]. فالبناء الاستعاري يتمركز في الذهن والفهم قبل اللغة، أي إنه بنية تصورية سابقة للبنية الكلامية؛ ولكن هل يمكن أن يكون هناك بنية تصورية سابقة على اللغة؟ إذا كانت اللغة –بالأساس– هي بنية تصورية كما قال دي سوسير، الذي يرى: أن العلامة اللغوية تتألف من جانبين: الصورة الصوتية (sound image)، والصورة

الذهنية أو التصوّر (concept)، فالصورة الصوتية هي الدال (signifier)، والصورة الذهنية هي المدلول (signified)، وكلتا الصورتين فكرةٌ مجرّدةٌ، ثم إن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، وكلٌّ منهما مرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني (associative)[١٣]!. ويبدو أن المقصود بـ(الترسيمات التصورية) هي التشكيلات التي يبنيها الذهن في عملية التفكير أي إن عملية بناء الاستعارة وتوليدها للمعاني تنشآن في لحظة واحدة؛ ويتّضح هنا تأثير نظرية تشومسكي في النحو التوليدي على نظرية الاستعارة عند لايكوف، فقد أراد أن يوسّع النظرية لتشمل المجاز الذي استبعده تشومسكي من نظريته، وكأن لايكوف يتحدّث عن البنية العميقة والبنية السطحية من خلال تطبيق نظرية الاستعارة في مستواها التفاعلي. وعلى الرغم من أهمية هذا الرأي إلا أن النزول بالإدراك الاستعاري من المستوى الشعري الرفيع – الذي دافعت عنه النظرية الكلاسيكية – إلى المستوى العامي اليومي، يردم الفجوة الجمالية بين المتلقي والنص الشعري، مما يجعل عملية التأثير هامشية وغير فعّالة. ولذلك ركّز البلاغيون واللسانيون المعاصرون على وظيفة الإقناع والمُحاجَّة في البلاغة التقليدية ورَغِبوا في تحديثها من أجل أن تستوعب الخطابات اليومية المعاصرة التي تفتقر إلى الجماليات الكلاسيكية وجلالة اللغة، إلا أن اهتمامهم بالتعبيرات العامية ودراسة علاقاتها الاستعارية، كما فعل لايكوف وجونسون، تؤكد على العلاقة التفاعلية بين الثقافة العامية المتداولة والبنية الاستعارية المتفاعلة مع المحيط[١٤].

من كل ما سبق يمكننا أن نقرّر أن لكل لغة لِسَانَين، لساناً حقيقياً تداولياً، وهو الذي يتعامل به أفراد المجتمع على المستوى السطحي، ويتأسس على علاقات خارجية منطقية تمثل درجة الصفر في الخطاب التواصلي، ولساناً مجازياً يؤسس البنى الداخلية للغة ويكوّن مجموع الشفرات البنائية للغة، وهو يمثل الهوية القومية للاستعمال اللغوي؛ وفي هذا اللسان يتمّ تطوير الأفكار والمعتقدات القائمة واستبدالها بأفكار جديدة كفيلة بتغيير السلوك الاجتماعي ومجموع التصورات التي تحكمه. ونؤكّد أخيراً على أن العلاقات الاستعارية منها ما هي موجودة في ذهن المتلقي قبل بناء الجملة الاستعارية، وهذا الجانب يمثل القدرة على إنجاز جمل استعارية غير محدودة، وهو ما أطلق عليه تشومسكي البنية العميقة التي تنجز البنية السطحية التي تمثل جملة الاستعارة، مع اختلاف التقدير والتبرير النظري بين ما نذكره ونظرية النحو التوليدي إلا أن هذا، على ما يبدو، هو الذي سعى إليه لايكوف؛ ومنها علاقات مستحدثة تنشأ عن طريق نقل الأشكال والمعاني الاستعارية من بيئة إلى بيئة أخرى مناظرة أو متكافئة مع بيئتها الأولى، مثال ذلك على المستوى الشعري ما يقع من تماثلات بين المديح والغزل والرثاء والفخر والحماسة على مستوى المعنى، أو بين الوصف والسرد على مستوى الشكل.

ثانياً: الاستعارة بين الأيديولوجية وخطاب التنوير:

على الرغم من النقد الموجَّه نحو البلاغة التقليدية عموماً إلا أن أثرها كان واضـــحاً في حركة التنوير. وســـبب ذلك أن جميع حركات التنوير تبدأ بتغيير الخطاب القائم بخطاب جديد، ونرى ذلك واضـــحاً في توظيف الأســـاليب البلاغية لتحديث الخطاب وتغييره. فمنذ أفلاطون ثم أرسطو كانت البلاغة تتراوح بين السمو والانحطاط، وبين التعبير الأرستقراطي وأدب العامة، أو كما يقسمها أفلاطون: بلاغة الحدث: وهي بلاغة معلمي البلاغة مثل جورجياس والسوفسطائيين؛ وهي نشاط يتعلق بكتابة أي خطاب وموضوعها هو الاحتمال والإيهام، وتتشكل من اللوغوغرافيا أي الكاتب العمومي أو الناســـخ. وبلاغة الحق: وهي البلاغة الحقيقية والفلســـفية الجدلية وموضوعها الحقيقة، ويسميها أفلاطون بسيكاغوجيا أي (تكوين الأرواح بواسطة الكلام)[١٥]. وقد كانت حوارات السفسطائيين والفلاسفة تدور حول الإقناع من خلال الفنون البلاغية لذلك كانت البلاغة اليونانية تهتم بقوانين إنتاج الخطاب، حيث "تبلورت في جوّ الديمقراطية، أي في جوّ تحتل فيه الســـاحة العمومية حيزاً كبيراً من الحياة. كان المقصـــود منها التحكّم في الخطاب والإحاطة بقوانينه بحيث يصير الخطيب قادراً على التأثير في الجمهور واغتصاب تفكيره بطريقة أو بأخرى. نشأت الريطوريقا للإجابة عن السؤال التالي: كيف يستطيع الخطيب إقناع الجمهور وانتزاع موافقته، عندما يقوم بعرض قضية شخصية أو جماعية، حتى ولو كانت هذه القضية غير عادلة؟"[١٦]. وهذه الوظيفة التعليمية كانت سبباً في حصر تعلّم البلاغة على الطبقة الأرستقراطية صـــاحبة النفوذ، إذ لم يكن تعليم البلاغة متاحاً للعامة، فلم يكن العامة بمقدورهم تعلّم البلاغة، لأنها ستساعدهم على استرجاع حقوقهم أمام المحكمة التي تتطلّب منهم المجادلة والإقناع بحقهم في ملكية الأراضي، إذ كانت البلاغة تمثل سلطة الملكية، وسلطة الثروة، فلم يكن الحصول على تعليمها إلا مقابل المال الذي لا يمتلكه العامة[١٧]. فهي ذات طبيعة طبقية مثّلت الفرق بين التعلّم والجهل أو بين التملّك والســلب. وإذا كانت وظيفة الريطوريقا الإقناع، فإن هذه الوظيفة ســتتغيّر بعدما تغيرت مفاهيم السلطة والملكية. ونعني بالملكية هنا ملكية الخطاب واللغة؛ فالأدب لا يمكن أن يصبح ملكية خاصة، وكثيراً ما نتوهّم أن الشاعر أو الخطيب يستعمل لغة خاصة ويتحدث عن تجربته وحياته وأنه هو الذي يصـنع لغته؛ غير أن الحقيقة هي أنه يســتعمل لغة مســتعملة ويستعير أساليب الآخرين من أجل التعبير عن قضايا المجتمع؛ ذلك المجتمع الذي يتغيّر على مستوى الشكل محتفظاً بالمضامين التاريخية داخل ثقافته وبنيته التكوينية. فوظيفة اللغة لا يمكن أن تنحصر في تجربة فردية، لذلك رأى لونجينوس أن اللغة الرفيعة لا تهدف إلى إقناع السامعين، بل إلى ســلب لُبِّهم، وما يؤدي إلى دهشــتنا وتعجُّبِنا يكون دائماً وأبداً أشــد تأثيراً مما يقنعنا أو

يرضـــينا[١٨]. وكأن لونجينوس يردّ على الذين حصـــروا وظيفة البلاغة بالإقناع ليجعلها فاعلاً أساسياً في بناء الخطاب العاطفي للمجتمع، حيث يصبح الخطاب مرجعاً قومياً وثقافياً للأمة.

لقد كانت مهمة البلاغة تمييز الموهبة الفطرية عن التعلّم والاكتساب، وكذلك بيان علاقة الطبيعة بالفن، لذلك كانت البلاغة جزءاً من دراســة الطبيعة، لأن الطبيعة التي خلقها الله تتحوّل إلى أساليب تعبيرية وصور استعارية حيث تَحدُث المحاكاةُ وتتصوّرُ الوقائعُ. وهذا التحوّل هو الطريق الأفضــل لفهم الواقع، وقد أكّد لونجينوس على أن بعض الأشــياء في الأدب التي تعتمد على الطبيعة وحدها لا يمكن تعلّمها إلا عن طريق الفن[١٩]. وهنا ســندرك علاقة التعلّم بالفن أو بالأساليب البلاغية التي تصنع الفن، فإذا كان الفنان يتعلّم الأساليب، ثم يتعلّم عن طريق هذه الأســاليب ليس البلاغة ولا الأدب بل الطبيعة والواقع، ســيصــبح لنا أدوات للتعلّم في شــيئين متناظرين: الطبيعة والفن. وفي هذا الجانب يكمن البُعد التربوي للبلاغة، فهي المســؤولة عن تحديث العلاقة بين الإنسان والطبيعة؛ هذه البلاغة التي نتحدث عنها ليست البلاغة المدرسية، بل بلاغة الفن والتأمل والإبداع، التي تحاكي الطبيعة عن طريق تحويلها إلى موضــوعٍ للتأمل ونشــاطٍ للغة في تعبيرها المجازي عمّا يجب أن يكون، لا ما هو كائن، بحسب تعبير أرسطو. وربما تعدّ الاستعارة أهم وسيلة من وسائل التعبير عن الأفكار على اختلاف مضامينها وأشكالها. ونحن هنا نخصص الاستعارة لأسباب عديدة منها أنها أهم آلية من آليات المجاز، وأنها – غالباً – تقوم على علاقة المشابهة، إلى جانب علاقة الاستبدال والتفاعل، فهي تنبع من اللغة لتصبح نمطاً ثقافياً وأسلوباً للتعبير عن المجتمع؛ فضــلاً عن دورها المهم في بناء التخييل واستحداث الرؤية للعالم والوجود.

ولو عدنا إلى مفهوم الأيديولوجية بمعناه الواسع، سنجد أن كل أيديولوجية تسعى لصناعة وهم وتحويله إلى نظرية، وتحتاج إلى تزييف الخطاب القائم وبناء خطاب جديد، أي اســتبدال ما هو كائن بما يجب أن يكون، ويعني ذلك اســتعارة (الســلب) للخطاب القائم من أجل نقضــه بالإيجاب، فكل ما هو قائم يمثل ســلباً لما يجب أن يكون. وقد رأينا أن هناك علاقة قوية تربط بين الاستعارة والأيديولوجية، فقد اختصّت البلاغة الأرسطية بالخطاب السياسي والقضائي، وكانت تعبّر عن المنظومة المعرفية لذلك العصر، إذ نشأت في أحضان الفلسفة، وهي ذات وظيفة جدلية إقناعية، لها تأثير على الجمهور؛ غير أن هذه العلاقات بين البلاغة والأيديولوجية كانت تقلل من أهمية البلاغة حتى أخرج أرســطو الخطابة من المحاكاة ولم يعدّها أدباً. ولكن الفلسفة الحديثة منذ عصر النهضة وما بعده أعادت النظر في الأطروحات البلاغية لتوظّفها في إنتاج المعرفة وتحديث الفكر. لذلك مزج فلاسفة القرن الثامن عشر بين الأدب والفلسفة وكان أكثر الفلاسفة أدباء استطاعوا أن يقدّموا فلسفتهم إلى الجمهور بكل وضوح وسهولة[٢٠]. وراجَعَ

نقّاد الحداثة الأطروحات البلاغية خصـــوصـــاً الاســـتعارة والمجاز ليبحثوا من جديد عن مناهج التفكير، ولم يكن ذلك إلا استمراراً للمشروع النهضوي الذي بدأ في عصر النهضة، إذ اهتمّ النقاد والفلاسـفة معاً في دراسـة الأطروحات الاجتماعية من خلال مناهج اللغة والأدب والإبداع. وربما نقترب في هذا من أطروحات كارل مانهايم (١٨٩٣ – ١٩٤٧)، الذي وضـع مبادئ الأيديولوجية العامة محاولا تطبيق النهج الاجتماعي لتفهّم الأعمال الفكرية، من أجل فهم الإنجازات الفكرية والظواهر المعرفية عن طريق التوفيق بين دراسة الظروف الطبيعية والاقتصادية إلى جانب مسائل أخرى تتعلق بالتربية والتقاليد. وقد أُطلِق على ذلك تسـمية الأيديولوجية العامة عند مانهايم، وهي قد تنفع كثيراً في تفسير الظواهر البلاغية خصوصاً الاستعارة أو بالأحرى الأساليب القائمة على مبدأ المشـابهة والتفاعل والاستبدال التي تفسّـر لنا الطبائع الاجتماعية والظواهر الفنية التي تنشـأ عبر عصـور الأدب، إذ إنها تمثّل انعكاسـاً غير مباشـر للوعي الجماعي لحقبة تاريخية محددة. ومن تلك التفسيرات لهذا النمط المنهجي:

- افتراض بنية مشتركة بين تصميم الكاتدرائية وترتيب المقولات الكلامية عند توما الأكويني.
- ربط أسلوب فن الرسم في القرن السابع عشر الأوربي وتصور المكان آنذاك.
- ربط عقلانية سبينوزا بتصور الطبقة الوسطى للزمن.
- ربط مسرح راسين وتصور التاريخ داخل فئة نبلاء القضاء الفرنسيين.

هذه الأمثلة تندرج تحت النهج الاجتماعي لتفهُّم الأعمال الفكرية[٢١]. ويمكننا أن نطبق هذا المنهج لنفهم به الأسـاليب البلاغية العربية التي عبّرت عن المنجز الفكري لحقب مختلفة من التـاريخ العربي، وربمـا نســـتطيع أن نســـتنبط مجموعـة من المفـاهيم العـامـة التي تعبّر عن الأيديولوجية العربية من خلال ربط الأساليب بالجوانب الثقافية والاجتماعية؛ فالتشبيه الذي نشط في الشعر الجاهلي كان محاولة لتصوّر الكون عن طريق تقريب الأشياء المتناقضة، أو توحيدها بشـــيء واحد، من خلال رســم ثنائيات لا نهائية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي أو بالأحرى بين المادة والقيمة. وهو نفسه الذي يفسّر لنا تعدد أسماء الشيء الواحد، إذ تلعب الاستعارة على المســـتوى اللغوي والمعجمي دوراً مهماً؛ فالطبيعة تعطينا نماذج من التصـــاوير يتم تحويرها إلى نماذج أخرى، فالنعامة مثلاً في الشـــعر الجاهلي كانت تشـــبه الحصـــان والناقة والرجل الجبان والغبي، فعلى الرغم من أنها تنتمي لصـــنف الطيور إلا أنها لم ترتبط دلالياً بصـــفة من صـــفات الطير، بل غالباً ما أخذت صفات الحيوانات الضخمة والإنسان، والسبب في ذلك أن البيئة التي تجمع النعامة مع باقي الموجودات أنتجت صفات مشتركة من خلال التصور والوعي الاجتماعي، الذي تكوَّنَ عن طريق استكشاف جوانب التشابه بينها جميعاً، وإنشاء ثنائيات متعادلة بين النعامة والحصـــان مرة، والنعامة والناقة مرة، والنعامة والإنســان مرةً ثالثة، ومازالت قابلة لإنشـــاء ثنائيات

أخرى. ومن جانب آخر نرى أن اهتمام الشاعر الجاهلي بوصف المكان وتحديده بدقة والتعرّف عليه بعد طول الزمن والفراق كان محاولة لتفكيك المجهول في الصحراء لتحويلها إلى مكان معروف حاضر، إذ استطاع الشاعر الجاهلي أن يعالج قضيّتين من خلال وصف المكان، الأولى تتعلق بمحاولة (تَدْجين) المكان (الصحراء)، والثاني اختزال الزمن وإعادته من جديد لكي لا ينتهي بالموت، فما زال يعيش الماضي حتى تحوّل جسده إلى صورة معنوية للخلود. وخير من مثّل هذا الاتجاه الاجتماعي في النقد العربي القديم ابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦ هـ)، الذي فسّر اللغة وأبيات المعاني عن طريق النظر إلى البيئة الثقافية المحيطة بالنص معتمداً على المعطيات الدلالية للألفاظ.

ولم يقتصر التفسير الاجتماعي للبلاغة على القدماء، بل كان عند المعاصرين أكثر وضوحاً ومنهجية، فقد راجع النقاد الغربيون مسائل البلاغة الكلاسيكية، مثل رولان بارت وبول ريكور وجيرار جينيت وتودوروف وغيرهم. وانتقلت بعض الأطروحات إلى النقد العربي المعاصر إلا أنها لم تتخذ نهجاً أيديولوجياً واضحاً ولم تستطع البلاغة العربية أن تحتل مكاناً رفيعاً في النقد المعاصر على الرغم من اهتمام الدارسين فيها، وسبب ذلك أنّ منهم من حافظ على منهجها الكلاسيكي ومنهم من أخرجها من مضامينها المعرفية وجعلها جزءاً من النقد المعاصر الذي ينتمي إلى مناهج الحداثة الغربية.

وربما قدّم عبد الوهاب المسيري تفسيراً مناسباً للاختلاف بين البلاغة العربية والغربية عن طريق شرحه لصور المجاز في الحضارة الغربية، موضّحاً وناقداً أثر الحضارة الغربية (المادية) على الرؤية الأدبية والبلاغية على وجه الخصوص؛ إذ رأى أن هناك صورتين مجازيتين أساسيتين للإدراك في الحضارة الغربية الحديثة، يقول: "إن الإنسان يدرك العالم من خلال عدة صور مجازية تعبّر عن نماذج إدراكية، من أهمها الصورتان المجازيتان الآلية والعضوية اللتان تجسدان نموذجين أساسيين: نموذج آلي، ونموذج عضوي. وقد سُمِّيا كذلك لأن كل واحد فيهما يحوي صورة مجازية مختلفة. الصورة المجازية الأولى تصوّر العالم على هيئة كائن حي وحركته عضوية، فهو ينمو بشكل عضوي. أما الثانية فتصوّر العالم على هيئة آلة حركتها آلية، فهو يتحرك بشكل آلي رتيب. والصورة المجازية هنا كامنة إلى حدٍّ كبير في النموذج، إلى درجة أننا يمكننا أن نرى درجة من الترادف بينهما"[٢٢]. غير أن هاتين الصورتين سينشأ عنهما تفسيرات مادية تفسّر تشبيه النص عند النقاد الغربيين المعاصرين بالأنثى وانغلاقه على التصور الجنسي لجسد الرجل والمرأة، إذ أصبح النص بمثابة الأنثى العذراء وعلى القارئ أن يفتض عذريتَها ويخترق عالمها. ولا نجد مثل هذه التفسيرات في الحضارة العربية سواء الجاهلية أو الإسلامية، على مستوى الإبداع أو التأليف العلمي، لأسباب عديدة منها ارتباط العلوم بالقيم الأخلاقية والقرآن

الكريم، ومنها سـموّ المرأة وعفّتها في المتخيَّل العربي، فقد حافظت الثقافة العربية على مبدأ التخييل؛ فالتخييل الذي كان يبنيه الشاعر الجاهلي ويتقبّله المتلقي بلهف وشوق، لم يتغيّر نمطه وبناؤه الأسلوبي ولا أهدافه المعنوية والأخلاقية عند المتلقي المسلم، لأن القرآن الكريم عزّز هذا التصور الغيبي للكون والوجود مثلما عزّز القيم الأخلاقية في علاقة الرجل بالمرأة. ولم يتحوّل المجتمع إلى التصوّرات المادية المحضة في أشدّ غلواء الكتّاب الحداثيين العرب، مثل أدونيس وكمال أبو ديب أو غيرهما من المشارقة، وكذلك من المغاربة الأقرب إلى التفاعل مع الثقافة الغربية المعاصرة، لأن المتلقي ما زال رافضاً الخروج من انتمائه الاجتماعي والأخلاقي والعقائدي. لذلك نجد عدداً منهم اتجهوا نحو المزج بين النقد والتصوّف ليقرّبوا بين الأطروحات الغربية والبيئة العربية المسلمة، على الرغم من المفارقة الغريبة بين العالم الغربي المادي والروحانيات الصوفية، إلا أن هناك عاملاً مشتركاً بينهما هو التمركز حول الذات. وقد أصبح هذا التمركز نموذجاً لتحديث الأطروحات المعرفية في النقد العربي المعاصر، فلم يستطع أن يعطي تفسيرات مقنعة ومتناسبة للنص القديم إلا من خلال المنهج البلاغي، لأن الوعي الشعري العربي القديم كان يتأسس على تشتيت الذات وليس على مركزيَّتها؛ فما زالت القيم المعنوية والأخلاقية هي التي تسيطر على معنى النص ووظيفته ومنهجه، وما زالت الثنائيات تتمركز حول الإدراك لأسباب تاريخية وعقائدية. ويمكننا الاستفادة من ثنائية العضوية والآلية التي تحدّث عنها المسيري في النظر إلى تاريخ التطور الاستعاري عند العرب، فنرى أن الاستعارات القديمة في الشعر الجاهلي حتى أوائل العصر العباسي كانت تنحو نحو ربط العلاقات الاستعارية ربطاً عضوياً يهتمّ بإعطاء المادة دلالات معنوية ورمزية، ومنذ المنهج البديعي تحوّلت العلاقات الاستعارية إلى علاقات آلية تهتمّ بذكر الأسباب والعلل، ولم يكن هذا الربط الآلي يقتصر على الفن الشعري، بل تعدّى ذلك إلى فن المقامة والرسائل الأدبية والأساليب الكتابية المتنوعة حتى في التأليف العلمي، وربما يكون ذلك نتيجة الثقافة والفن التي شهدها العصر بعد انتشار الرسوم والتصاوير الفسيفسائية في قصور الملوك والمساجد.

هذه التصورات التي تبنيها الاستعارة من خلال استحداث العلاقات بين الطبيعة والإنسان أو بين الطبيعة وأجزائها هي المسؤولة عن تطوير الوعي الاجتماعي وتأسيس أيديولوجية تعكس مجموعة من المفاهيم والتصورات التي تصبح منهجاً في فهم الأشياء. ونجدها في الشعر واضحة، فإذا نظرنا إلى الشعر العباسي مثلاً وهو الشعر الأكثر جدلاً في عصور الأدب، لما فيه من تغيرات كبيرة، نرى أن هناك موضوعات نمطية استطاع الشعراء أن يترجموا مواقفهم عن طريقها؛ فالخمرة التي بشّر الله بها أصحاب الجنة من المؤمنين والمتقين في القرآن الكريم، تصبح مرتكزاً للتأمل والتفكير وتصوير العالم والنفس عند كلٍّ من الشعراء الماجنين، والمؤمنين

المتصوفة، وقد كانت من قبل رمزاً للشجاعة والكرم في العصر الجاهلي، من ذلك نقرأ عدداً من النماذج، يقول أبو نواس في وصف كؤوس الخمر[٢٣]:

غنّنا بالطلولِ كيف بَلِينا ... واسقِنا نُعطِكَ الثناءَ الثَّمينا
من سُلافٍ كأنها كلُّ شيء ... يتمنّى مخيَّرٌ أن يكونا
أَكَلَ الدهرُ ما تجسَّمَ منها ... وتَبَقّى لُبابُها المكنونا
فإذا ما اجتَلَيْتَها فهباءٌ ... يَمنَعُ الكفَّ ما تبيحُ العيونا
ثمَّ شُجَّت فاستضحكتْ عن لآلٍ ... لو تجمَّعنَ في يدٍ لاقتُنِينا
في كؤوسٍ كأنَّهنَّ نجومٌ ... بادياتٌ بُروجُها أيدينا
طالعاتٍ مع السُّقاةِ علينا ... فإذا ما غَرَبْنَ يغربْنَ فينا
لو ترى الشَّربَ حولها من بعيدٍ ... قلتَ: قومٌ من قِرَّةٍ يصطلونا
وغزالٍ يديرُها ببنانٍ ... ناعماتٍ يزيدُها الغمزُ لينا

فهذه صورة فسيفسائية شعرية تجسّد الجمال والجلال معاً، وهي تعكس الطبيعة المدنية للتمتع بالجمال عن طريق الرؤية البصرية وليست عن طريق التذوق المادي للخمر، لذلك ركّزت الصورة على الشكل الفني للكأس وليس على جودة صناعة الخمر لأن هذه الكؤوس لا تمتلئ إلا بخمرة جيدة، ولا تقدَّم إلا للخاصة من الملوك أو العارفين بالقيمة الجمالية. وهي تشبه قول السهروردي:

رقَّ الزجاجُ ورقَّت الخمرُ ... فتشابها فتشاكلَ الأمرُ
فكأنّها خمرٌ ولا قدحٌ ... وكأنّها قدحٌ ولا خمرُ

هذه الموضوعات يتم معالجتها بين الخير والشر عن طريق إعطائها تبريراً جمالياً، وكأنما جمالية النص في تصويره يرفع المعنى من الانحطاط إلى السمو، لذلك نحن نقرأ كلا النصين بجمالية واحدة دون أن ننظر إلى الأبعاد العقائدية لهما، على الرغم من أن نص أبي نواس يلمح إلى تمجيد النار والخمر، فكأن الشاربين يصطلون على النار (المعبودة)، حيث يصبح طقس الخمر طقس عبادة يتمثّل في رفع الأيادي بالكؤوس وكأنه دعاء وتقرُّبٌ إلى (المعبود)، ثم الاصطلاء حول النار والانتشاء والهيام بالسكر؛ وحينما نقرأ نص السهروردي سنأخذ الجانب الطقوسي ذاته، إلا أنه يُوَجَّه وجهةً أخرى، هذه الوجهة لم يصرّح بها السهروردي ولكن منهجه الصوفي الذي يرافق الأبيات هو الذي يحدد معنى النص وقصده، إذ تصبح الكأس هي الجسد والخمر هي الروح، وكلّما تروّض الجسد ورقّ، قارَبَ الروحَ في السمو والارتقاء إلى مراتب النور. وعلى أية حال، فإن التصوّر المعرفي لموضوع الخمر تطوّرَ بحسب الإيهام أو التخييل الذي يتبناه الشاعر فيؤسس عليه رؤيته العقائدية، وجميع ذلك يأتي عن طريق الاستعارة والمجاز.

فضـلاً عن أن الخمرة من النماذج الخالدة في الموروث الإنساني، فهي ممتلئة بالدلالات المتنوّعة وقابلة للتحوير والتعديل، إذ تعدّ مقولة من مقولات الفكر التي روَّضـتْ الطبائع البشـرية والرموز، مثل: الحب والخوف والشـــجاعة والكرم، أو الخيل والغزلان والأســـد والذئب والأفعى وغيرها من المعاني أو الأشياء التي أَرْسَتْ الآداب القديمة أسسَها وقِيَمَها، فما زالت تتردد في الآداب المختلفة بمعانٍ جديدة. ونشـــير إلى أننا ننظر إلى هذه الأمور من زاوية أدبية جمالية وليســـت من زاوية دينية في الحلال والحرام، لأن هذه الأشـياء أصـبحت رموزاً تعطي دلالات مختلفة عن الدلالات الدينية حتى وإن تضمّنت مضموناً روحياً أو عقائدياً.

هكذا يتم الربط بين الاســـتعارة والأيديولوجية، وقد حدّد عبد الله العروي أحد مفاهيم الأيديولوجية في أنها: "أفكار وأعمال الأفراد والجماعات بكيفية خفية لا واعية. لكي يصل الباحث إلى رســـم معالمها لا بد من تحليل وتأويل أعمال أولئك المعاصـــرين. إذا درســـنا مثلاً أدلوجة الخوارج فإننا نبحث في أدلوجة العصـــر، تلك الأدلوجة التي تحكمت في أذهانهم وأذهان أعدائهم وجعلتهم يهتمون بمشـكلات محددة بين سـائر المشـكلات الممكنة ويضـعون سـؤالاً دون باقي الأسئلة ويحاولون الإجابة عنه في إطار مخصوص. ولا سبيل لنا لاستخراج أدلوجتهم إلا بتأويل أعمالهم السياسية والأدبية"[٢٤]. هذا ما نسعى إلى البحث عنه من خلال الاستعارة، لأنها واحدة من أهم أبنية التعبير الأيديولوجي.

ثالثاً: الرومانسية (الغنائية) والاستعارة:

ارتبطت الاستعارة بمفهوم التداول منذ أرسطو حتى الآن، وربما يتناقض هذا المفهوم مع ذاتية التعبير الشـعري ومفهوم خصـوصـية الإبداع وارتباطه بالعبقرية الفردية، فالتداول ذو سـمة اجتماعية مشـتركة والإبداع ذو سـمة فردية. إلا أن الأدب العربي تخطّى هذا التناقض عن طريق الغنائية التي جمعت بين الذات والموضـوع؛ فليسـت الغنائية جنسـاً شـعرياً فحسـب، بل هي، بالأساس، تعبير عن الوعي الجماعي، وأسلوب في فهم النص الشعري؛ فضـلاً عن تحقُّقِها على مسـتوى التمثيل (الغنائي) بين النثري والشـعري، وبين القارئ والمؤلف، لذلك أصـبحت النماذج الشعرية نماذج مشـتركة بين الشـعر والنثر وبين القارئ والمؤلف، فعلى الرغم من التفوق الشـعري في بناء الاستعارة إلا أننا نجد أيضـاً تفوقاً في استعمالها على مستوى النثر في الأمثال والخطب والرسائل والحكايات، فضلاً عن النص القرآني المعجز. وإذا ما أردنا أن نفهم الاستعارة من خلال غنائية الشـعر العربي فعلينا أن نضـع مفهوماً مناسـباً للغنائية يقوم على أمور عدة منها الاعتبار اللغوي المشـــترك في البيئة العربية التي صـــوّرت لنا المجتمع العربي بوصـــفه مجتمعاً حُجّة في الاسـتعمال اللغوي، فصـنّفوه بحسـب قدرته على إنتاج الأسـاليب إلى مجتمع بدوي حجة ومجتمع

مدني تابع للأول ومتعلِّم منه. إذ يمثّل المجتمع البدوي المرجعيات الأصـولية النموذجية للمجتمع المدني، ويعدّ الشـاعرُ المتحدِّثَ باسـم المرجعيات الأصـولية اللغوية، فهو لا يتحدّث بلغته الخاصـة، وربما لا يتحدّث بلغةِ قبيلته، بل لغة الشـعر المتعارف عليها من الجميع، فهو الوسـيط بين الشـعور الفردي ولغة المجتمع، وكل ما يتحدّث عنه من تجارب شـخصـية تمثّل بالضـرورة تجربة اجتماعية عن طريق التمثيل الذاتي للنصـوص، فما يقوله الشـاعر هو نفسـه ما يريد أن يقوله القارئ. وقد أكّد مونرو في دراسته للنظم الشفوي للشعر الجاهلي على أن الشعراء يعتمدون على قوالب صـيغية ينظمون قصـائدهم عن طريقها[٢٥]، والتي تسـبَّبَتْ في موضـوع السـرقات الشـعرية أو التناقض والتكرار الذي يقع فيه الشـعراء؛ لذلك كان التجديد غالباً ما يعتمد على توظيف الفنون البلاغية وليس على تحديث اللغة. ومن هذا المفهوم يمكننا أن نتابع رسـم الشـخصـية في الشـعر العربي التي اسـتطاعت أن تصـبح نموذجاً متعالياً على الرغم من أنها تختص بشـخص محدد ومعروف بذاته وصـفاته. فقصـيدة المديح مثلاً، ومثله الغزل والوصـف وسـواها من موضـوعات الشـعر العربي، كانت تتوجه إلى شـخص بعينه لكنها تحمل صـفات مشتركة. وقد رأى عبد الفتاح كيليطو أن شاعر المديح يزيّف قصيدته لتصبح مناسبة لأي ممدوح جديد، فيرى: "أن بإمكان الشاعر أن يمدح بقصيدة واحدة عدة أمراء على التوالي. يكفيه أن يُدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالاسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسـبقاً ذكر كل صـفة من شـأنها أن تُذكِّر بأمير بعينه، مما يعفيه، فيما بعد، من إدخال أي تحوير على القصـيدة. حينئذٍ سـتكون القصـيدة "مقطوعة على مقادير جميع الأجسام" لا على جسم بعينه. وفي النهاية لن يكون على الشـاعر أن ينظم، طيلة حياته، إلا قصيدة واحدة"[٢٦]. قد يكون في هذا الكلام مبالغة في نقد قصيدة المديح بالذات، لأنها تشـير إلى التكسّـب والانتهازية، غير أن الأمر يختلف تماماً عند مونرو الذي درس القوالب الصـياغية للشـعر، فرأى أن الشـاعر يخضـع لهذه القوالب الصـياغية لكي يحافظ على الوزن الشعري، يقول: "إن القصائد لتخضع باستمرار في عملية الانتقال إلى تحويرات في الألفاظ وفي عدد نسق الأبيات. ولن ينشد بدويان يدّعيان معرفة قصيدة ما تلك القصـيدة بالطريقة نفسـها بالضـبط. بل إن الشـاعر يغير نصـه الخاص به هو من أداءٍ إلى آخر، وهو يعجز عندما يواجَه بالروايات السابقة والمختلفة لنصه عن تفسير التناقضات الواضحة في تلك الروايات"[٢٧]. من كل هذا ندرك أن هناك إشكالية كبيرة في دراسة الشعر العربي تحت ثنائية الذات والموضوع، فضلاً عن أن هذا الشعر ينتمي إلى الشعر الغنائي القائم على "الذاتية الخالصة" كما يقول شليغل[٢٨].

وتتجسـد إشـكالية الجنس الغنائي في علاقة الشـكل بالمضـمون، إلى جانب البعد العاطفي الذي يتضمّنه النص، والذي يجمع بين الإحساس الفردي وروح الجماعة.

من كل ذلك يمكننا القول إن الرومانسـية العربية ليسـت وليدة النهضـة الحديثة في القرن التاسـع عشـر أو القرن العشـرين على وجه التحديد، بل هي جزء من الخطاب العربي الذي يظهر في الشعر كما يظهر في الأخبار وأيام العرب، إذ ارتبطت بصورة الفروسية والمروءة والدفاع عن الحق. ويظهر ذلك على المستوى الشعري في التركيز على الوصف، والعودة إلى الطبيعة، واللغة الواضـحة، والخيال الواسـع، وإعادة إنتاج الواقع بما يتوافق مع الذات، والتركيز على غنائية الذات حتى أصـبحت موضـوعاً شـعرياً خالصـاً. وقد مرّت الرومانسـية العربية بمراحل متعددة، فمنذ الجاهلية التي تحدَّثَ شـعراؤها عن الفروسـية والمروءة والمسـاواة والدفاع عن القبيلة والمبادئ، ثم ظهور المنهج البديعي في الشعر عند مسلم بن الوليد وبشار بن برد وأبي تمام وسواهم، ثم الشعر الصـوفي والمدائح البديعية كلها كانت تركّز على قيمة الفرد في المجتمع. غير أن الرومانسـية ليست في القيم والمعاني بل هي في التصوير والتعبير الشعري، لذلك قد نجد فروقاً واضحة في أنماط الاسـتعارات والمجازات التي يعتمد عليها الشـعر الرومانسـي تضـعه على الجانب المقابل للشـعر التقليدي الكلاسـيكي حتى تكاد تكون الصـورة معكوسـة في التركيز والبحث عن قيمة المجتمع في الفرد ذاته وليست في قيمة الفرد في المجتمع. فبينما كان وصف الشخصية مشتركاً بين عدة أشياء نجد أنها في الشعر الرومانسي تتحدّد وتختص في شيء واحد فريد لا يتكرّر، فقد تخلّت الرومانسـية عن المعاني المسـبقة والصـور المتداولة واقترحت نوعاً جديداً من التعبير يتناسب مع التغيير الحاصل في الثقافة والبناء الاجتماعي.

إذا ما أعدنا النظر في شعر البديع الذي قام على توظيف الاستعارات والمجازات في بناء رؤيته للعالم سـنجد أسـباباً متعددة أدّت إلى هذا التغيير، ولم يكن ينحصـر في قضـية السـرقات الشعرية أو محاولة الشعراء لتجديد معانيهم وصورهم بعد أن استنفد الشعر القديم جميع الصور والمعاني كما ذهب معظم النقاد القدماء والمعاصـرين؛ ففي هذا النمط الشـعري نلمس ملامح الرومانسـية العربية التي لا تعني فقط توظيف الخيال الجامح والتركيز على الذات والعودة إلى الطبيعة وبث الشكوى والألم وسواها من خصائص الشعر الرومانسي، بل نرى ذلك يتجسّد أولاً في الانفلات من الانتماء اللغوي (الأعرابي)، فقد تبّددت لغة القبيلة وحلّت محلّها لغة القواعد النحوية والقوانين الدلالية التي تحكم الشـاعر، وتلك القوانين كانت تعبّر عن انتماءات قَبَلِيّة مشـتركة ومتعددة لذلك توجّب على الشعراء أن يشقّوا طريقهم بوصفهم أفراداً وليسوا جماعات أو قبائل هذه المرة ليعبّروا عن الواقع اللغوي الجديد، حيث تنتهي العصـبية القبلية بجميع مظاهرها وأشـكالها لتحلّ محلّها قوانين وقواعد مدنية مصـنوعة وليسـت فطرية. لذلك حدثت مواقف كثيرة بين لغة

الشـــعر وقوانين النحو. وهنا بدأ التركيز على الذات بوصـــفها المســـؤولة عن تمثيل قواعد الأمة والثقافة والحضـــارة. واختلفت صـــورة النماذج العليا والأنماط الشـــعرية الثابتة، لتحل محلها أنماط جديدة بلغة جديدة، لذلك ظهر المنهج البديعي من أجل اســـتيعاب الحياة الجديدة من خلال توظيف الأســـلوب القرآني القائم على التصـــوير البديعي من الاســـتعارات والمجازات العالية في تحرير المعاني المبتكرة، فكانت القصائد البديعية تركّز على موضوع المديح، مثل شعر أبي تمام، لأنه يختص في استكشاف الذات وليس الموضوع، فكلُّ همِّ شاعر المديح أن يستثني صاحبَه من المجموع ويتفرّد في وصـــفه. وحينما تطوّر شـــعر البديع تحوّل إلى المدائح النبوية متوجّهاً نحو شخصية النبي محمد (ﷺ). مثلما تطوّر الفخر والغزل إلى الشعر الصوفي الذي يمزج بين أنواع عديدة من الأجناس الشعرية من أجل استيفاء الخطاب الإشراقي حتى صنع الشعر الصوفي قاموساً دلالياً خاصاً به. وجميع هذه الأنواع الشعرية التي تطوّرت منذ العصر العباسي كانت تركّز على صورة الفرد المفارق لصورة النموذج الاجتماعي التقليدي.

وقد تنبّهت سوزان ستيتكيفيتش في دراستها شعرَ أبي تمام إلى علاقة الشعر بالسلطة فوجدت ارتباطاً وثيقاً يجمع أسلوب البديع بالمدائح، حتى أصبح أسلوب البديع تعبيراً عن السلطة الإسلامية في العصر العباسي، ليقابله طقسٌ من طقوس الابتهال في المدائح النبوية في قصائد (البديعيات)[٢٩]. وربّما نقول إن هذا الشعر تأسس على مفهوم السلطة، فمثلما خضع لسلطة النحو وقوانين اللغة، كذلك خضـــع للتعبير عن ســـلطة الدولة بعد أن تخلّص من فتوّة القبيلة وعصبية الانتماء على مستوى اللغة والموضوع. ونشير إلى أن اهتمام الشعراء بالمنهج البديعي كان له وظيفة أخرى إلى جانب ما ذكرنا، وهي أنه يمثّل تعويضـاً عاطفياً بين الشـاعر والمتلقي، بعد أن تحوّل من شعر شفاهي يرتكز على الخطابية وحضور الشاعر، إلى شعر كتابي يرتكز على التأمل والقراءة الواعية. نقرأ قصـــيدة لأبي تمام في المديح لنرى كثرة اعتماده على المجازات في رسم صورة الممدوح عن طريق استحداث متوازيات بينه وبين الآخرين سواء من الشخصيات الافتراضية أو الأشياء، ومطلعها[٣٠]:

نُسائلُها أَيَّ المواطنِ حلَّتِ ... وأَيَّ ديارٍ أَوطَنتْها وأَيَّتِ

ثم يقول:

إلى خيرِ مَنْ ساس الرعيّةَ عدلُهُ ... ووطّدَ أعلامَ الهدى فاستقرّتِ
ولولا أبو الليث الهمامُ لأخلقَتْ ... من الدينِ أسبابُ الهدى وأرثَّتِ
أقرَّ عمودَ الدين في مستقرِّهِ ... وقد نَهِلَتْ منه الليالي وعلَّتِ
ونادى المعالي فاستجابتْ نداءَهُ ... ولو غيرُهُ نادى المعالي لصمَّتِ
ونيطتْ بحِقويه الأمورُ فأصبحتْ ... بظلِّ جناحيهِ الأُمورُ استظلَّتِ

وأحيا سبيل العدلِ بعدَ دُثورِهِ وأنهجَ سُبْلَ الجُودِ حينَ تعفَّتِ
ويُلوي بأحداث الزمانِ انتقامُهُ إذا ما خطوبُ الدهرِ بالناسِ أَلْوَتِ
ويُجزيكَ بالحُسنى إذا كنتَ محسِناً ويَغْتَفِرُ العُظمى إذا النعلُ زلَّتِ
يلُمُّ اختلالَ المُعْتَفينَ بجودِهِ إذا ما مُلِمّاتُ الأمورِ أَلَمَّتِ
همامٌ وَرِيُّ الزَّندِ مُسْتَحْصِدُ القُوى إذا ما الأمورُ المُشكِلاتُ أَظَلَّتِ
إذا ظُلُماتُ الرأيِ أُسْدِلَ ثوبُها تَطَلَّعَ فيها فَجْرُهُ فتجلَّتِ

وردت في القصيدة استعارات ومجازات كثيرة، واستندت على افتراض جاء بصيغة الشرط غير الجازم (لولا، لو، إذا)، وهو أشـــبه ما يكون بتجارب ســـلبية محتمَلَة الوقوع (فإذا) وقعت ستقابلها أفعال الممدوح التي تصححها.

وإذا انتقلنا إلى العصـــر الحديث ســـتأخذ البلاغة دورها في النهضـــة وتمثيل روح الأمة القومي والحضـــاري، فكتب الأدباء دفاعاً عن البلاغة، ووقفوا ضـــد الحركات التي دعت للكتابة بالعامية أو لغة الحياة اليومية بحجة أنها أكثر تعبيراً عن الواقع، وكان ذلك عن طريق الخروج على الرومانسية بوصفها مذهبا برجوازياً واتجهوا نحو الواقعية ووقفوا ضد البلاغة التقليدية لأنها كانت تعبيراً عن الطبقة البرجوازية، وقد دعت الحركات الواقعية التي نشطت بعد الحرب العالمية الثانية، إلى الإعراض عن مفاهيم البلاغة والبديع واستخدام لغة بسيطة كالتي لجأ إليها أنصاف المتعلمين من قرّاء الجرائد اليومية ومستمعي الإذاعة، فلم يعد الروائيون يكتبون مثل أحمد حسن الزيات أو طه حسين، إذ اكتفوا بالوصف وتشخيص الأحداث[٣١].

الخاتمة

ربما لم يكن حديثنا عن التنوير واضحاً في علاقته مع الاستعارة، وقد تعمّدنا عدم الحديث بصورة مباشرة في ذلك، لأن الفن والإبداع لا ينتجان التنوير بشكل مباشر، وإنما يمرّ بمراحل عديدة من التغيير وبناء الأفكار والمواقف من أجل أن يحدث التنوير. إن التنوير الذي سعينا للبحث عنه ليس بالمفهوم التاريخي السياسي، ولكن بالمفهوم الفكري الإبداعي الذي يتأسس على الخيال، وهو يمثل البنية الأساس لكل تنوير اجتماعي. فالتنوير بالمفهوم التاريخي يُعنَى بالمعاني والمضامين بوصفها أحداثاً ذات وجود موضوعي واقعي، والتنوير بمفهومه الإبداعي يُعنَى بالأشكال التي يسعى أن يضع ترسيماتها في ذهن المتلقي حتى تصبح جزءاً من التفكير وبناء منظومة الأفكار، حتى لا يستطيع أن يستوعب المضامين التاريخية، فتقع القطيعة بين المضامين التاريخية والأشكال الإبداعية. هكذا يتمّ بناء القاعدة التنويرية للمجتمع، فلا يمكن أن يحلَّ معنى بدلاً من معنى، لأن هذا سيبقى على مستوى البنية السطحية فقط، دون أن يؤثر على البنية العميقة؛ مما يعني أن بالإمكان استبدال معنى بمعنى ثم الرجوع إلى المعنى الأول، وهذا غير صحيح من وجهة النظر التاريخية، لأننا وجدنا أن المضامين التي يأخذها الشاعر المحدث من الشاعر القديم لا تبقى محتفظة بالشكل نفسه، وبالتالي فهو يعطي مضامين جديدة على الرغم من أن بنيته السطحية متقاربة أو متشابهة في ألفاظها، وقد اعتمد الشعراء على المجاز والاستعارة بصورة خاصة لتقديم رؤية ثقافية جديدة، وقد نجحوا في ذلك، فأصبح المنهج البديعي منهجاً قائماً بذاته متجاوزاً جميع الخلافات في تقييمه من حيث التجديد أو السرقة، أو استيعابه لروح العصر وتعبيره عن ثقافة عربية مختلفة عن القديم.

وفي النظر إلى المراحل التاريخية نجد أن كل حركات التنوير الثقافي كانت تتبنى لغة خاصة، أو بالأحرى تحاول أن تقدّم خطاباً مختلفاً عن الخطابات السابقة؛ وقد لاحظنا أن الأدب العربي لم يكن يقفز قفزات عشوائية، بل يعتمد على موروثه الثقافي. وربما يعود سبب ذلك إلى أن اللغة العربية بقيت محتفظة بجلالها أمام جميع المبدعين قديماً وحديثاً.

ونؤكد هنا على أن دراسة الاستعارة لا بدّ أن تتسم بمنهج واقعي ينظر إلى التخييل بوصفه منظومة متداوَلة من الأفكار تعبّر عن البعد القومي أو الوطني للمجتمع، فهناك علاقة وثيقة بين الدراسة الاجتماعية ودراسة الاستعارة. ولولا ضيق المجال لقدّمنا تحليلاً اجتماعياً لنصوص من الشعر الحديث تعتمد على ربط الصور الاستعارية بالبيئة والثقافة الاجتماعية، مثال ذلك دراسة التكثيف الاستعارة عند الشعراء الرومانتيكيين مثلاً، أو علاقة الاستعارة بالفنتازيا في شعر السياب أو محمود درويش أو سواهم من الشعراء المعاصرين، وسنجد أن ملامح التنوير تبدأ من دراسة الاستعارة في شعرهم، لأنهم أسَّسوا لخطاب مشترك يعبّر عن القضايا المشتركة.

الهوامش والمصادر:

(١) ينظر في تعريفات الاستعارة واختلاف البلاغيين: فنون بلاغية، البيان – البديع، أحمد مطلوب، ط١، دار البحوث العلمية – الكويت، ١٩٧٥: ١٢٣ – ١٢٧.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٢٢ – ١٢٣، وكذلك: المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، إعداد: د. إنعام فوّال عكّاوي، مراجعة: أحمد شمس الدين، ط٢، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٩٩٦: الاستعارة، (ص ٩٠) وما بعدها.

(٣) شعر الخوارج، جمع وتقديم: إحسان عباس، ط٢، دار الثقافة – بيروت، ١٩٧٤: ١٦٦.

(٤) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، لأبي العباس ثعلب، تحقيق: فخر الدين قباوة، ط٣، مكتبة هارون الرشيد –سوريا، دمشق، ٢٠٠٨: ٣٠.

(٥) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تحقيق: أحمد خليل الشال، ط١، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية – بور سعيد، ٢٠١٤: ٤٩.

(٦) ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السِّكِّيت، تحقيق: شكري فيصل، دار الفكر – بيروت، ١٩٦٨: ٥٢.

(٧) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السُّكَّري (ت ٢٧٥ هـ)، دراسة وتحقيق: أنور عليان أبو سويلم، ومحمد علي الشوابكة، ط١، مركز زايد للتراث والتاريخ – الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٠: ١/ ٢٤٣.

(٨) الاستعارة في الخطاب، إيلينا سيمينو، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، ط١، المشروع القومي للترجمة، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ٢٠١٣: ٧٦.

(٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط١، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٦: ٤٥.

(١٠) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، دار المدني – جدة، ١٩٩٢: ٤٣٢.

(١١) ينظر: الاستعارة في الخطاب: ٧٨ – ٧٩.

(١٢) النظرية المعاصرة للاستعارة، جورج ليكوف، ترجمة: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية – مصر، ٢٠١٤: ٧.

(١٣) ينظر: علم الدلالة، إطار جديد، ف. ر. بالمر، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ١٩٩٢: ٤٦؛ وكذلك: المعنى والترجمة، يوئيل يوسف عزيز، ط١، منشورات جامعة

قار يونس – بنغازي، ١٩٩٧: ٢٠؛ وكذلك: فصول في علم اللغة العام، ف. دي سوسير، ترجمة: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ١٩٨٥: ١٢١ وما بعدها.

(١٤) ينظر: الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسِّد وتحدِّيه للفكر الغربي، جورج لايكوف ومارك جونسون، ترجمة وتقديم: عبد المجيد جحفة، ط١، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت، ٢٠١٦: ١١ مقدمة المترجم.

(١٥) ينظر: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت، ترجمة: عمر أوكان، ط١، دار رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ٢٠١١: ٢٨.

(١٦) الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، ط٣، دار توبقال للنشر – المغرب، سلسلة (المعرفة الأدبية)، ٢٠٠٦: ٦٢.

(١٧) ينظر: قراءة جديدة للبلاغة القديمة: ٢٤.

(١٨) ينظر: في الجلال، كاسيوس لونجين، ترجمة وتقديم: عدنان خالد عبد الله، ط١، دار كلمة – الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي، ٢٠٠٩: ٨٦.

(١٩) نفسه: ٨٨.

(٢٠) ينظر: المدينة الفاضلة عند فلاسفة القرن الثامن عشر، كارل. ل. بيكر، ترجمة: محمد شفيق غربال، ط٩، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢: ٩٣.

(٢١) ينظر: مفهوم الإيديولوجيا، عبد الله العروي، ط٥، المركز الثقافي العربي – بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣: ٧٢ – ٧٣.

(٢٢) اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، ط١، دار الشروق – القاهرة، ٢٠٠٢: ٢٨ – ٢٩.

(٢٣) ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، ط١، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – الإمارات العربية، ٢٠١٠: ١٥٤ – ١٥٥.

(٢٤) مفهوم الإيديولوجيا: ١١.

(٢٥) ينظر: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، جيمز مونرو، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، ط١، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام – الرياض، ١٩٨٧: ٣٦– ٣٧.

(٢٦) الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، ط١، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ١٩٨٥: ٣٧.

(٢٧) النظم الشفوي في الشعر الجاهلي: ٣٤.

(٢٨) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة – الكويت، ١٩٨٧: ٣٩٢.

(٢٩) الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين، ط١، المركز القومي للترجمة – القاهرة، ٢٠٠٨: ٧٨.

(٣٠) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط٥، دار المعارف – مصر، ١٩٨٧: ٢٩٩ – ٣٠٥.

(٣١) ينظر: الإيديولوجيا العربية المعاصرة، عبد الله العروي، ط١، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٥: ٢٢٤ – ٢٢٥.