الواقع والخيال في رواية (أحلام فتاة شرقية) لحيدر حكمت «دراسة في التشبيه والاستعارة»

alwaqie walkhayal fi riwaya (‘ahlam fataat sharqiatin) lihaydar hikmat «dirasat fi altashbih waliastiearati»

م. علاء عبد الحسين كاظم السويطي
وزارة التربية – مديرية تربية ذي قار
قسم تربية الشطرة – إعدادية الشطرة للبنين

mi. m eala’ eabd alhusayn kazim alsuwayti
wizarat altarbiat - mudiriat tarbiat dhi qarin
qism tarbiat alshatrat - ‘iiedadiat alshatrat lil’atfal
Alswytyla137@gmail.com

ملخص البحث باللغة العربية :

يهدف البحث إلى دراسة التشبيه والاستعارة في رواية (أحلام فتاة شرقية) للروائي العربي حيدر حكمت، لجهة توظيفها في إبراز طبيعة الجدلية الفاعلة بين الواقع والخيال في الرواية، وكيف يعكس ذلك تطلعات الفتاة الشرقية وتحدياتها.

وتعدّ رواية (أحلام فتاة شرقية) الصادرة عام ٢٠٢٢م، باكورة أعماله الروائية التي تلامس موضوعات اجتماعية ونفسية حساسة، تتعلق بالفتاة في المجتمعات الشرقية لجهة تطلعاتها وتحدياتها. ويستخدم الكاتب في هذه الرواية أساليب بلاغية متقنة مثل التشبيه والاستعارة للتعبير عن التوترات الداخلية والتحديات التي تواجهها الشخصية الرئيسة.

ويتداخل الواقع والخيال في هذه الرواية ليشكل ساحة سردية تعكس صراع الشخصية الرئيسة بين ما هو متاح وما تتمناه، في سياق يكشف عما هو متوارٍ في بنية المجتمع العراقي خصوصاً، والعربي عموماً، خلف ظواهر الأحداث والشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الواقع – الخيال – التشبيه – الاستعارة – أحلام فتاة شرقية.

Summary of the research in English

wayahdif albahth ‘iilaa dirasat altashbih walaistiearat fi riwaya (‘ahlam fataat sharqiatin) lilriwayiyi alearabii haydar hikmat, lijihat tawzifiha fi ‘iibraz tabieat aljadal bayn alwaqie walkhayal fi alriwayati, wakayf yaekis dhalik tatalueat almaktabat alsharqiat watahadiyatiha.

watataeadad riwaya (‘ahlam fataat sharqiati) mukhrij eam 2022m, bakurat ‘aemalih alriwayiyat alati tulamis mawdueat aijtimaeiatan wanafsiatan hasaasata, alsaeb bialfataat fi almujtamaeat alsharqiat lijihat tatalueatiha watahadiyatiha. wayaemal alkatib fi hadha alriwayat aljadidat ealaa balaghiat mutaqinat mithl altashbih wayastakhdimuha fi altaeamul mae alqadaya aldaakhiliat waltahadiyat alati tuajihuha alshakhsiat alrayiysiatu.

wayatadakhal alwaqie walkhayal fi hadhih alriwayat liushakil sahatan sardiatan aihtiram alshakhsiat alrayiysiat bayn ma hu mutah wama tamnaha, fi mutamar eamaa hu mtwar fi tasis almujtamae aleiraqii bishakl khasa, walearabii emwmaan, khalf zawahir al’ahdath walshakhsiaati.

alkalimat alrayiysiatu: alwaqie - alkhayal - altashbih - aliastiearat - ‘ahlam fatat sharqiatin.

مقدمة.

تعـدّ الروايـة الشـكل الإبداعـي الأكـثر حضـوراً ومقروئيـة وانتشـاراً في العـصر الحديـث، ولعـل ذلـك يعـود إلى أنّ هـذا النـوع الأدبي يختـصر أشـكالاً وفنونـاً عديـدة، فهـو النـوع الـذي يرفـض الاكتـمال ويـصرّ عـلى التطـور والشـمولية، عـلى نحـو مـا عـزّز لـه التيـار التجريبـي في الأدب عمومـاً، الأمـر الـذي جعلنـا نقـع عـلى العديـد مـن الممارسـات الروائيـة الإبداعيـة التـي انفتحـت عـلى مختلف أجنـاس الأدب والفـنّ، انفتاحـاً تمايـزت فيـه عـن الأسـلوب التقليـدي في تنميـط الأدب وفـق أجنـاس وأنـواع، وهـو مـا حـدا بالنقـد - بوصفـه نصـاً عـلى نـصّ - إلى تتبـع مسـارات الجـدّة أو الحداثـة في هـذه الأعـمال، والتـي كان مـن أبرزهـا - وفـق اهتـمام البحـث - جدليـة الواقـع والخيـال مـن منظـور التشـكيلات البلاغيـة الرئيسـة كالتشـبيه والاسـتعارة.

وتتمثـل العلاقـة بـين الواقـع والخيـال في الروايـة العنـصر الأسـاس الـذي يسـتعين بـه الكاتـب ليعكـس عـبر اللغـة الأدبيـة والأسـلوب الفنـي الواقـع التاريخـي والاجتماعـي والسـياسي المتعلـق بالمتخيـل الفنـي، ويجسـد طبيعـة العلاقـة الجدليـة الفاعلـة بـين الفـنّ والإيديولوجيـا، أو بـين الأدب والواقـع.

ومـن الأعـمال الروائيـة المهمـة التـي تتسـق ومقصـد البحـث روايـة (أحـلام فتـاة شرقيـة) للأديـب الـروائي حيـدر حكمـت، وقـد وقـع اختيارنـا لهـذا الموضـوع لدوافـع شـتّى، أبرزهـا أهميـة ثنائيـة الواقـع والمتخيـل في الروايـة، إضافـة إلى أنّ الروايـة لم تـدرس أدبيـاً بعـد.

وقد سعى البحث إلى إبراز كيفيات التعبير البلاغي - التشبيهي والاستعاري - عن جدلية الواقع والمتخيل في الرواية، في سياق علاقة هذه الجدلية ببقية مكونات الرواية من شخصيات ومكان وزمان، ضمن الفضاء السردي العام.

المبحث الأول: جدلية الواقع والمتخيل في الرواية.

يعدّ المفهوم الاصطلاحي للفظة الواقع من (المفاهيم الغامضة والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه المتداول لا يقوم إلا على فرضية حدسية، ذلك أنّ تلقّينا له غالباً ما يحدد تواطؤنا مع منتجه).[1]

فالواقع هو (الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية كافة)،[2] وهذه المقولة تشير إلى أنّ كل العوامل المذكورة ما هي إلا مفرزات إنسانية وجودية تتمظهر في الواقع، والواقع هنا يؤثر في الإنسان ويتأثر به، فما هو إلا تعبير عن ذاته وأشيائه في أوساط جماعة تحمل من خلاله كلاماً، ليتحول بدوره إلى كتابة للتعبير عن هذا الواقع.[3]

وعليه فالواقع هو ما يدل على عالمنا الذي يستمد منه الراوي أحداثه الحقيقة ماضياً وحاضراً وما هو ممكن في المستقبل، ويستحضرها في متنه الروائي ليعبر بعا عما هو موجود في الذهن والذاكرة.

وفي هذا السياق ينبغي التمييز بين الواقع والواقعية، فإذا كان الواقع هو جملة الأحداث والوقائع الجارية في المجتمع، فالواقعية مذهب غربي يعالج قضايا المجتمع ومشكلات أبنائه في فترات حياتهم، عبر تصوير الواقع تبعاً للرؤية الإبداعية للمبدع، كاتباً أو فناناً، وهنا نشير إلى (أنّ الروائي الناجح لا يكون عبداً أو أسيراً في نقل الواقع، بل يخضع معلومات واقعه لفنّه الراقي).[4]

وبالنظر إلى الواقعية على أنها إخضاع الواقع للفنّ، لا بوصفها تصويراً أو تجسيداً حرفياً للواقع، فإننا نقف في هذا التمييز الجوهري على أحد المقومات الجوهرية التي يتميز بها الأدب والفن عموماً، وهو الخيال، أو المتخيل، وهو مفهوم تعددت أوجه توصيفه أو تحديده تبعاً لمرجعيات توظيفه في العمل الأدبي، ووفقاً للرؤية الإبداعية للأديب، فالروائي يصف (من خلال مزاجه ما رآه، ولا يأخذ آلياً إنما يأخذ النواة، والخيال قوة عقلية تصنع صوراً تتخطى الواقع المعيش، إذ يمثل دوراً كبيراً في ابتكار أجواء الرواية كالأمكنة والبيوت والطرقات لمنحها ميزات عصر معين، فيجعل منها أمكنة موجودة، تعطينا فكرة عن انطباعات الحياة، رغم أنّ العصر الذي ابتكره الروائي ما هو إلا إطار يكون أحياناً دوره سلبياً وأحياناً إيجابياً، ولا يفارق خيال الكاتب العام المحيط به، ولكنه يجتهد

مستعيناً بقدرته الفنية لتكملته).[٥] بهذا فالخيال يفوق الواقع من خلال ما ابتكره الروائي ليجسد بدوره واقعاً مثالياً آخر له، وقد يقود إلى السلبية أو الإيجابية حسب تأثر الروائي به.

وقد يتداخل الواقع والمتخيل كون الواقع حياة عاشها الروائي، في حين المتخيل حياة فردية وخاصة يصطنعها لنفسه، ففي (التخييل قد نبتعد عن الواقع كما هو عليه)،[٦] فالروائي يستلهم الخيال لينشط به ذاكرته وفكره، خاصة في مجاله الأدبي، وأحياناً نجد أنّ الخيال يتفوق على الواقع كون الكاتب ابتكر شخصيات لكن مستعيناً بها من الواقع، وقد يكون الخيال أكثر واقعية من الواقع نفسه، وتارة نجد (أنّ المتخيل يناقض الواقع ولا يشبهه).[٧]

وهذه (العلاقة الداخلية - الواقع والمتخيل - تشكل أساس شخصية الأديب)،[٨] وتكشف عن الفاعلية الجدلية بين الذات والموضوع، (فالمتخيل بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجاً مادياً، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل إلى ذاته)،[٩] والواقع معطى حضوري ويمكن إدراكه بالإحساس ونلمس له آثاراً، أما المتخيل فهو بناء ذهني خفي يمكن إدراكه من خلال الفكر، فالمتخيل (بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ، بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبر عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع).[١٠]

فالرواية بطبعها تستقي مادتها الخام من الواقع لتحوله إلى متخيل يثري شغف الآخر، فالمتخيل هو مستودع لتخزين الصور الخيالية، فأضحت العلاقة بين الواقع والمتخيل كعلاقة الدال بالمدلول الذي تحكمهما علاقة اعتباطية، فالدال بكونه الملموس هو الواقع، في حين أنّ المتخيل هو مدلول، أي الصورة الذهنية، لهذا يصعب بل يستحيل الفصل بينهما، لأنهما وجهان لعملة واحدة.

والكاتب (حيدر حكمت) يجدل في روايته بفنّية عالية الواقع والخيال، فإذا نحن إزاء واقع خيالي، أو خيال واقعي، ولعلّ ما يعزّز صبغة الخيال على أحداث الرواية الواقعية، يتمثل في الغرائبية واللامنطق والمفارقة التي اتسم بها الواقع العراقي خصوصاً، والواقع العربي عموماً، في إثر إسقاط الأنظمة العربية وانفتاح المنطقة على مختلف أشكال الاقتتالات والصراعات التي اتخذت شكل الصراعات البينية الحزبية والسياسية والدينية، أو الصراع مع الإرهاب القادم من خارج الحدود أو من داخلها، بوصفه نتيجة حتمية للتمزق والانقسامات البنيوية للمجتمع المحلي.

يتحدث الكاتب عن حرب فترة زمنية ممتدة منذ حرب الخليج الأولى عام ١٩٨٠م، مروراً بحرب التنظيمات الإرهابية ممثلة بداعش عام ٢٠١٤م، والمظاهرات السلمية التي عمت البلاد عام ٢٠١٩م، إثر الانقسامات الحزبية والطائفية والدينية، ونتيجة الفساد الذي مارسته مختلف هذه القوى، ناهيك عن لوثة العشائرية التي أفرزتها بنية المجتمع وكرّستها بوصفها قانوناً اجتماعياً، كالدكة والنهوة والكوامة، مما دفع المواطن العراقي إلى أحد أمور ثلاثة: إما الاستسلام للواقع المفروض، وإما الهروب خارج البلاد، وإما الموت، وهذه الحوادث - كما ترى - ذات مصداقية يؤكدها الواقع ولا ينكرها أحد، بمعنى أنها أحداث واقعية أو استلهم الشاعر مادتها من الواقع، قبل أن يوظفها توظيفاً فنياً في المتن السردي لروايته (أحلام فتاة شرقية).

وعن هذا الواقع ينبثق الخيال في مسارين اثنين، مسار المتن الروائي الذي يعدّ تعبيراً فنياً عن مجريات الواقع بمفارقاته ولامنطقيته، على مستوى الأحداث والزمان والمكان والشخصيات، ومسار الشخصيات المكونة تكويناً فنياً، ولا سيما شخصية (أحلام) الفتاة الشرقية التي تجسد طبيعة الصراع الدائر بين الواقع الموضوعي والممكن المتخيّل، الواقع الذي يشكل الواقع العراقي مرجعيته الموضوعية، والممكن المتخيل الذي ينكشف عن أمل في التحرر والخلاص وإثبات الكينونة الإنسانية في مجتمع تناهبته الأهواء، وعانى أبناؤه الويلات والأهوال.

ومما يكثفه الكاتب في إطار جدلية الواقع والخيال ما يسوقه على لسان الدكتورة (سارة) التي سيتضح أنها معادل فني للراوي ينطق بلسانه ويعبّر عن أفكاره وهواجسه:

(مؤسف أن يترك الإنسان أرضه مرغماً، لتصبح مرتعاً للذين لا يعرفون إلا لغة السلاح، مؤسف أن نقع ضحية بين مطرقة الميليشيات وسندان العشائر، مؤسف أن تنهب ثروات البلد في وضح النهار، وأمام مدّعي الوطنية وأصحاب الوجوه المزيّفة، مؤسف أن يصبح البلد الذي أنجب العشرات من العلماء والأدباء والفنانين والكتاب، مقبرةً لطموح أصحاب الكفاءات، مؤسف ان تنهش عقبان السلطة المناصب والأراضي والأموال من دون حسيب أو رقيب، مؤسف أن يُبعد الأكفأ عن المسؤولية، ويتصدى لها الأحيل والأروغ، مؤسف أن يتربع على قمة الهرم من يسعى لإفشال التعليم وإفساد القضاء، مؤسف أن تلوك البطالة بنهمٍ جيوشَ الخريجين التي لا حصر لها، مؤسف أن يغرق البلد وسط تسونامي الألقاب العلمية الركيكة التي مُنِحت لمن هبّ

ودبّ، مؤسف أن تملأ صور الشهداء التقاطعات والساحات والأرصفة، بينما تعاني جحافل الأرامل والأيتام شظف العيش وضيق ذات اليد).[11]

يجسد المقطع جملة الحقائق والوقائع التي يعاني منها العراق، وهي وقائع تنطوي على دلالات الموت المجاني والبطالة والضعف والانقسام والفقر والجهل والتخلف والنفاق والانتهازية والفساد المالي والإداري والتعليمي والقضائي. ويعمد الكاتب إلى التعبير عنها تعبيراً تصويرياً مؤثراً يمور بالعاطفة المحتدمة والفكر الرصين والرؤية النافذة، كالوطن الذي غدا مرتعاً للمجرمين، ومطرقة الميليشيات، وسندان العشائر، والوجوه المزيفة، والوطن الولود الخصب وقد تحول إلى مقبرة لأبنائه، وعقبان السلطة، والبطالة التي تلوك أبناء البلاد، والبلد الذي يغرق في تسونامي الألقاب المزيفة، وجحافل اليتامى والأرامل.

وهذا الأسلوب التصويري قائم على أساس التقابل أو التضاد بين الواقع والمنطق، الأمر الذي عزّز انحياز الواقع إلى دائرة الخيال، كما عزّز انحياز اللامنطق إلى دائرة الواقع، في سياق علاقة جدلية توازي بين الحدّين، أو تجعل من المعقول لا معقولاً، ومن اللامعقول معقولاً، فكأننا إزاء واقع عجائبي تميع فيه الحدود وتتماهى المتناقضات، على نحو يؤكّد صعوبة الفصل أو ترسيم الحدود بين الواقعي والخيالي في الأدب، بل يؤكد أنّ الحدّين إنما هما وجهان لعملة واحدة.

المبحث الثاني: أسلوبا التشبيه والاستعارة في الرواية.

أولاً: التشبيه:

للتشبيه في اصطلاح البلاغيين أكثر من تعريف، وهذه التعاريف متفقة من حيث المعنى وإن اختلفت من حيث اللفظ، فابن رشيق يعرفه بأنه (صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه).[12] ويعرفه أبو هلال العسكري بقوله: (التشبيه: الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه...، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه).[13] ويعرفه التنوخي بقوله: (التشبيه: هو الإخبار بالشبه، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر، ولا يستوعب جميع الصفات).[14] وللتشبيه أركانه المعروفة المتمثلة في المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه،[15] ويأتي على قسمين: مفرد ومركب.[16] فالمفرد: تام ومجمل وبليغ ومؤكد، والمركب: تمثيلي وضمني ومقلوب.[17] أما أغراضه فكثيرة أبرزها: بيان إمكان المشبه، وذلك حيث يسند إليه أمر مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له، وبيان حاله، وذلك

حينما يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيفيد التشبيه الوصف، وبيان مقدار حاله، وذلك إذا كان المشبه معروف الصفة قبل التشبيه معرفة إجمالية وكان التشبيه يبين مقدار هذه الصفة، وتقرير الحالة، كما إذا كان ما أسند إلى المشبه يحتاج إلى التثبيت، وتزيين المشبه وتقبيحه.[١٨]

وتبرز في الرواية غايات أو أغراض تشبيهية شتّى، أبرزها بيان مقدار المشبه وتقرير الحالة وتزيين المشبه وتقبيحه، ومن قبيل ذلك ما يرد على لسان الفتاة الشرقية (أحلام) في وهي تتحدث عن نفسها:

(أنا فراشة حاولت الرفرفة بجناحيها وسط حقل مليء بالأشواك، أنا زهرة فوّاحة نبتت في مستنقع ماء آسن، أنا قيثارة وقعت بيد من لا يجيد العزف عليها، أنا نسمة صيف تلاشت أمام هياج إعصار مدمّر، أنا يمامة كانت تشدو أعذب الألحان وسط أناس أصابهم الصّمم، أنا سفينة حبّ قادتها رياح الظلم إلى مرافئ الخذلان، أنا لحن رخيم ضاع بين صخب الأعراف العشائرية وبين جلبة السلاح المنفلت، أنا شمعة ذابت وهي تنشر نورها لخلق عُميت بصائرهم قبل أبصارهم، أنا حبة رمل ضاعت في غمرة أمواج عاتية).[١٩]

ويعمد الكاتب في تصوير الفتاة إلى التشبيه المؤكد الذي حذفت فيه أداة التشبيه، ونلمح على مستوى الشكل ملمحاً جمالياً أثيراً يتمثل في مصاحبة حذف الأداة لتقنية الاستطراد المركب في وجه الشبه، على نحو يدعم تبيان حالة المشبه الموحد بضمير الـ(أنا) العائد على الفتاة، وتقريرها وتأكيدها وفق ما تحيل عليه تكرار الأسلوب التشبيهي الموحد (المشبه والمشبه به ووجه الشبه)، وهذا الملمح الجمالي يكرّس حالة التقابل أو التضاد التي انطوت عليها بنية وجه الشبه عموماً، فنحن إزاء الشيء ونقيضه، فالكاتب ما إن يذكر صفة إيجابية جمالية حتى يكرّ عليها لينقلب الملمح الجمالي إلى قبح وسواد، على نحو يغذي الملمح الدرامي في النسق التصويري على امتداد المقطع، ويكشف عن قبح الرؤيا السوداوية التي جلّلت شخصية أحلام وسيطرت عليها على المستوى النفسي والواقعي في آن معاً.

ويشكل حدّا التشبيه عموماً تجسيداً لحدّي الواقع والخيال، فأحلام هي الواقع الذي يحيل عليه الضمير (أنا)، والمشبهات به هي الفضاء المتخيّل الذي استمد منه الكاتب تشكيلاته اللغوي، فأحلام فراشة وزهرة وقيثارة ونسمة ويمامة وسفينة حبّ ولحن وشمعة وحبة رمل، إلا أنها فراشة محاطة بحقل من الشوك، وزهرة في مستنقع آسن، وقيثارة في يد جاهل بالعزف، ونسمة أمام إعصار، ويمامة تشدو لمن به صمم،

وسفينة حب انتهت إلى مرافئ الخذلان، ولحن ضاع بين المهاترات العشائرية وجلبة السلاح، وشمعة ذابت دونما جدوى، وحبة رمل ضاعت في خضمّ الأمواج العاتية.

وتنكشف جدلية الواقع والمتخيل عن ملمح جمالي بديع يتمثل في تبادل المواقع الدلالية بين المشبه والمشبه به، فعلى مستوى البنية اللغوية، يجسد المشبه (أنا/أحلام) الواقع، بينما تجسد المشبهات به الخيال، أما على مستوى البنية السردية فنقيض ذلك هو الصحيح، إذ يتحول المشبه إلى خيال، بينما تشكل المشبهات به الواقع المأساوي الذي أحكم قبضته على أحلام وأخنى على أحلامها. وفي هذا التجاذب تتعمق نزعة التوتر الدرامي في بنية الصورة عموماً، في سياق علاقة الصراع بين الواقع والممكن، فأحلام التي من المفترض أن تكون شخصية واقعية أو تستمد ملامحها من الواقع، أو تمتلك إمكانيات وجودها الواقعي، نجد أنها تتحول فعلاً إلى مجرد حلم أو خيال لا قرار له ولا كينونة واقعية يتّسم بها، فإذا نحن إزاء خيال واقعي أو واقع خيالي لا فرق.

وفي ظل هذه الجدلية تنفتح فضاءات الرمز التصويري الشفيف، فالفراشة وحبة الرمل رمزان للهشاشة والضعف، والزهرة رمز للجمال والبهاء، والقيثارة واللحن رمزان للحب والنشوة، واليمامة رمز للسلام، وسفينة الحب رمز للعبور الآمن والوحدة والتآلف والتعاطف، والشمعة رمز للهداية. بالمقابل نجد أنّ الأشواك والماء الآسن والإعصار المدمر و...، إلخ، رموز تنطوي على دلالات القسوة والألم والتحجر والسكون والجهل والتخلف وغياب الوعي والفشل والحرمان والموت والفراق والوحدة والغربة الروحية والضلال والضياع والتخبط والغوغائية، وهي دلالات تعود إلى مرجعية واحدة وتنبثق عنها، هي الواقع المجتمعي للعراق.

ثانياً: الاستعارة:

يتحدث الجرجاني عن مزايا الاستعارة فيقول: (من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدَفة الواحدة عدّةً من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر. وإذا تأملت أقسام الصنعة التي يكون بها الكلام في حدّ البلاغة ومعها يستحق حدّ البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر على أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوم هي بدرها، وروضاً هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظّ كامل).[٢٠]

وفي كتابه (فقه اللغة وأسرار العربية) يقول أبو منصور الثعالبي في الاستعارة:

(إنها من سنن العرب، وهي أن تستعير للشيء ما يليق به، ويضعوا الكلمة مستعارة له من وضع آخر، لقولهم في استعارة الأعضاء ما ليس في الحيوان، رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان النار، وريق المزن، ويد الدهر، وجناح الطريق، وكبد السماء، وساق الشجرة... إلخ).[٢١]

وللاستعارة ضربان معروفان: استعارة مكنية وأخرى تصريحية، وقد قسّم الجرجاني الاستعارة من حيث الوظيفة إلى نوعين: استعارة مفيدة، واستعارة غير مفيدة، فأما المفيدة فهو ما كان باستعارته فائدة وأن يقدم المستعار منه حمولة معنوية جديدة،[٢٢] فالاستعارة تقوم على ضرورة توافر شرط الجمالية لتكون الحجج متعة للعقل وأنساً للنفس.[٢٣] وأما الاستعارة غير المفيدة فهو ما يغيّر من الوضع الأصلي للمستعار له، كأن تُستعار الجحفلة وهي شفة الفرس للتعبير عن شفة الإنسان، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: (وموضع هذا لا يفيد نقله، حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني المدلول عليها).[٢٤]

وقد توصل لايكوف وجونسون في كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها)، إلى نتيجة مفادها أنّ (الاستعارة تغزو نسقنا التصوري العادي، فيما أن عدداً كبيراً من التصورات المهمة لدينا هي إما تصورات مجردة، أو غير محددة بوضوح في تجربتنا مثل المشاعر، الأفكار، الزمن، ...إلخ، فإننا نحتاج إلى القبض عليها من خلال تصورات أخرى، نفهمها بوضوح أكثر مثل التوجهات الفضائية، الأشياء، ...إلخ. وهذه الحاجة تُدخل الحدّ الاستعاري في نسقها التصوري).[٢٥]

وقد قام رومان جاكبسون بإقامة تمييز أساسي بين البعد الأفقي والبعد الراسي من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين اللغة والكلام، ويرى أنّ (كلامنا العادي يسلك سلوكاً جميلاً يميل به على احد البعدين او القطبين وانّ الأسلوب الأدبي نفسه ينكشف عن ميل إلى القطب الاستعاري أو القطب الكتابي، وأظهر تشومسكي أنّ (نقطة الانطلاق في فهم اللغة هي استعداد من يتكلمها لإنتاج وفهم جمل محكمة الشكل، نتيجة معرفته المتمثلة لا شعورياً بنسق اللغة).[٢٦]

وبإسقاط هذه المعطيات على الكون الروائي تتجلى لنا الاستعارة الروائية من خلال مظهرين أساسيين: مظهر لغوي تفصيلي يرتكز على الخاصية الاستعارية في العبارة، ومظهر نسقي شمولي ينبني على الخاصية الاستعارية في الخطاب الروائي ككل، على نحو تتمظهر فيه الرواية بوصفها استعارة كبرى، لجهة

براعة التشكيل الاستعاري الروائي وعلاقته بالواقع، وبالنظر إلى التشخيص الاستعاري ومرجعياته وتداخلاته في نظام الحكي.

وفيما يخصّ الاستعارة اللغوية في هذا الموضع نجد أنّ الكاتب إنما لجأ إلى توسيع الفضاء التصويري فيما يخص الوصف، جامعاً في استعاراته بين ما هو مفيد وما هو غير مفيد، ومن ذلك ما يسوق على لسان (أحلام) في توصيف ذلك اليوم الهادئ الذي سرعان ما أنذر بعاصفة هوجاء تمثلت في مقتل ابنتها: **(كان الشتاء يلفظ أنفاسه الأخيرة، ويهيئ نفسه للرحيل، بينما كان الربيع قد بدأ يحلّ علينا برونقه الجميل، ليُكسي بيتنا ثوباً زمرّدياً خلاباً، ويُمسد بنسائمه فوق رؤوس أزهاره، لتعبق بعبيرها الساحر الذي يأسر الأنفاس بنفحاته الطيبة. وفي إحدى صباحات هذا الشهر التي تفتح باب الأمل أمام النفوس النقية كنقائه، استيقظت الحياة بحلّتها الرائعة من رقاد ليل طويل، مجللةً بخيوط الشمس الذهبية، التي انسلّت من بين الغيوم السابحة في كبد السماء، لتعانق بحياء كل شيء أمامها، كان كلّ شيء في ذاك الصباح الهادئ يدعو الناظر إليه إلى إشعال فتيل التفاؤل في النفس).**[٢٧]

يصوّر الكاتب على لسان (أحلام) ذلك اليوم البديع الذي يبعث في النفس التفاؤل والجمال، ويعمد في تصويره إلى الاستعارة المكنية، فالشتاء يلفظ أنفسه الأخيرة، في دلالة على انسلاخ الجدب والمعاناة، والربيع يشرع في الحلول في دلالة على الانبعاث والتجدد، والأشجار تكتسي ثوبها الزمردي في إشارة إلى الجمال والبهاء، والربيع يمسد بنسائمه رؤوس الأزهار في دلالة على شيوع الحنوّ والعطف والتوادد والألفة. وهذه الاستعارات قائمة على التشخيص الذي يخلع على مكونات المشهد نزعة إنسانية أصيلة، ويضفي عليها طابع الحركة والحيوية.

ولا ريب في أنّ التصوير الاستعاري هذا تصوير مفيد لجهة الجمع بين رونق الشكل الفني وعمق الفكرة وبهاء العاطفة، على نحو يقيم عبره توازناً دقيقاً بين الواقع والخيال، أي واقعية الحدث والشكل الفني المجسّد لهذا الواقع، وتبرز جمالية النسق التصويري في أنه يمهّد وينذر ويشوّق - في آن معاً - لما تهجس به نفس المتلقي من انتظار ما هو مخبوء تحت مظهر الجمال السطحي، على نحو ما يعرف بكسر أفق التوقع، وهو ما سيتكشّف في المتن السردي تباعاً.

إلا أنّ استطراد الشاعر في معرض التصوير المماثل للمضمون المشار إليه في الاستعارات السابقة، أحالت تتمة النسق التصويري إلى بلاغة جوفاء لا تنكشف إلا عن مداورة استعراضية لا طائل منها، إذ إنّ الصباحات التي تفتح باب اليأس،

والحياة التي استيقظت بحلتها الرائعة من رقاد ليل طويل، والغيوم السابحة في كبد السماء، ومعانقة الغيوم لكل ما هو في طريقها، ما هي إلا استعارات تنطوي على الدلالات ذاتها المشار إليها، وبذا فنحن إزاء إطناب بلاغي خاوٍ من قيمته المضمونية، الأمر الذي أحال تتمة النسق التصويري إلى تكرار أفقد الصورة مضمونها الجمالي وجدّتها وأصالتها.

المبحث الثالث: الواقع والمتخيل من منظور التشبيه والاستعارة في الرواية.

يبتعد الروائي (حيدر حكمت) في روايته (أحلام فتاة شرقية) عن الإشارة الصريحة إلى المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، ويترك مهمة الكشف عن هوية المكان للمتلقي، وفق مجريات الأحداث التي عرض لذكرها، كحرب الخليج الأولى (١٩٨٠م)، والحرب الإرهابية على العراق المتمثلة بفصيل داعش الإرهابي (٢٠١٤م)، والانقسامات الداخلية التي أصابت بنية المجتمع والمظاهرات الوطنية عام (٢٠١٩م)، وسوى ذلك من الأحداث التي تكشف عن هوية المكان الذي استمد منه الكاتب مادته الروائية أو فضاءه الروائي، وهو العراق.

ولعلّ الكاتب في هذه المناورة تعمّد توسعة الفضاء الاستعاري للرواية وإضفاء صبغة الشمولية المطلقة القابلة للتعميم على مختلف محطات المجتمعات العربية حتى ما بعد ما عرف بثورات الربيع العربي عام (٢٠١٠م)، على نحو يبتعد فيه عن الإطار المقيد التاريخي النسبي، والانفتاح على الأحداث بوصفها أفكاراً مجردة مطلقة قابلة للتعميم، الأمر الذي يغذي فنّية الرواية ويوسع فضاءاتها، وينأى بها عن الواقعية البحتة، ويغذّي الجانب المتخيل فيها، الأمر الذي ينأى بالمتلقي عن أن يطلق على الرواية حكماً قطعياً بواقعيتها أو بنسبيتها التاريخية، بالنظر إلى مسار الأحداث التي تنتمي في الظاهر إلى مكان بعينه وإلى مجتمع محدد لا غير.

(كان ينادي باسم إحدى المدن التي تقع في قلب الجنوب، وتغفو على ضفتي نهرٍ يشطرها إلى نصفين متساويين، مستقبلاً كلّ قادم، وداعياً كلّ آت، عسى أن تكون وجهته إلى نفس المدينة التي ينادي باسمها).[٢٨]

ويستعير الكاتب لهذه المدينة اللقب الذي منحها إياه الحاكم الإنكليزي آنذاك (عروس الغرّاف)، وهو لقب قائم على التشبيه بين طرفين: المدينة والإنسان، حيث استعار الكاتب لها صفة من صفاته وهو الفرح المتأتي من لفظة (عروس)، بل شيوع هذا الفرح الذي دفع الكاتب إلى الإيغال أو الاستطراد في معرض صورة هذه المدينة العروس فيقول:

(عروسهم التي لا تحمل من الجمال ما يجعلها فاتنة كباقي عرائس العالم، لكنّ

جمالها يكمن في الشمائل التي زيّنتها، والفضائل التي ميزتها عن غيرها، حين لبست فستان السلام، وطرّزته بزهور المحبة، وتتوجت بتاج النصائح، الذي منحها لقب ملكة على عرش التعايش السلمي، وازدان عنقها جمالاً حين طوّقتهُ بعقدٍ نظمت حبّاته ممن المثقفين والأدباء والكتاب والفنانين والرياضيين والشعراء، لتتفاخر بهم أمام قريناتها، وتحلّت بأساور الأخوة التي صاغتها من التعاون والتعاطف، وازدادت فتنة بنهر أحاط خصرها، مضيفاً لها سحراً تفرّدت به عن سواها).[٢٩]

وهذا النسق السردي الوصفي يكشف عن جدلية الواقع والمتخيل الذي يتحدد بثنائية المدينة/المرأة، فإذا كانت المدينة واقعاً يعرض الكاتب لتوصيفه استعارياً، فالمرأة وجه من وجوه الاستعارة التصويرية أو التصوير الاستعاري الذي يوازن فيه الكاتب بين الواقع والمتخيل، بأسلوب ويضرب بسهم عظيم مما يعرف بالاستعارة المفيدة القائمة على الجمع بين جمالية التصوير أو جمالية التعبير الفني، على مستوى الشكل، والقيمة الفكرية أو الدلالية على مستوى المضمون، فالكاتب ينطلق من توصيف واقعي للمدينة، فهي مدينة لا تحمل من الجمال ما يجعلها فاتنة كباقي عرائس العالم، إلا أنه يحرف النظر باتجاه قيمة جمالية متأتية من مضمون هذه المدينة، مبتعداً عن زيف الشكل الذي يقع في فخه كثير من أبناء الوطن من الذين يبتغون لأوطانهم حضارة شكلية ولو على حساب القيمة المضمونية لها، متناسين أنّ الجمال إنما هو منتج مضموني يتسم بالثبات والتماسك والديمومة، قبل أن يكون عرضاً ظاهراً سرعان ما يزول أو يتحول.

وهنا يبرز الجمال منطلقاً من قيمة مضمونية تجمع في طياتها دلالات الأمن والسلم الأهلي والعمق الفكري والتماسك المجتمعي القائم على الأخوة والمحبة والألفة، وهذه المعاني يسوقها الأديب في بنى استعارية تصويرية بديعة مستقاة من فضاء الأنثى أو المرأة، على نحو قائم على التشخيص الذي يزاوج بين الشكل والمضمون، الشكل التصويري والمضمون القيمي للمدينة، فمن هذه الاستعارات فستان السلام المطرز بزهور المحبة، والعنق المزدان بالمثقفين والأدباء، والمدينة الملكة المتربعة على عرش التعايش السلمي، والتزين بأساور الأخوة التي صاغتها المدينة أو المرأة من التعاون والتعاطف، والنهر الذي يحيط بخصرها. وهي استعارات مركبة يسوّغ المتلقي تركيبها لما تمور به من دلالات تشبه حبات العقد على جيد هذه المدينة، لجهة ما تحمله من دلالات مفردة تنهض بها كل صورة على حدة، وما تنطوي عليه من دلالة كلية

شمولية تنتظم من خلالها حبات العقد في سلك واحد يجسد وحدة المدينة وتآلف أبنائها.

ولا يخفى ما في هذا الأسلوب الاستعاري القائم على التشخيص من تغذية للملمح الرمزي المتمثل - من جهة - في صلاح رمز المرأة لحمل دلالات شتّى، فهي الأم والوطن والحبيبة والحلم والانتماء والهوية والخصوبة والجمال، ومن جهة ثانية في إمكان تحرر الرمز من قيوده الزمانية والمكانية، ليغدو رمزاً صالحاً للقياس على مختلف البقاع المأهولة على المستوى الوطني والقومي والكوني، الأمر الذي حقق لهذه المدينة عبر المتخيل الاستعاري نسقاً ولغةً انتقالاً جمالياً من حدود المقيد الواقعي إلى فضاء المطلق المجرّد.

ويعود الكاتب للاستطراد في معرض صورة المدينة في انعطافة مضادة يستوعب فيها التحول الزمني الذي أصاب المدينة، في سياق ما يعرف بالاستعارة الزمنية، وهذه الانعطافة تجسد على نحو مكثف مستوى التحول بين واقعين متضادين، واقع السلام والامن والجمال، وواقع الاحتراب والموت والقبح:

(بعد عام ٢٠٠٣ خرجت تلك العروس هزيلة من مستنقع العبودية - بعد سنين طويلة من الاستبداد - لتستنشق أريج الحرية، متوشحة بنقاب السكينة والأمان، وهي بانتظار بزوغ فجر جديد، تغسل بضيائه ما لوّثته منها سياسة الحزب الواحد، فقامت بجمع أحلامها ووضعها على طاولة الغد، وكلها أمل أن هناك منقذاً سوف يقايض أحلامها بحياة كريمة لها ولأهلها، لكم ما تمنته كان مجرد سراب حسبته من شدة الظمأ ماءً، فقد أردتها الخيبة، وصرعها الإحباط، بمن علّقت عليهم آمالها، وربطت بهم تطلعاتها، فحدث ما لا يتمناه لها أهلها).[٣٠]

لا شكّ في أنّ رمز المدينة/ المرأة ينفتح ليغدو رمزاً للوطن بأجمعه، فالعراق الذي سقط نظامه عام ٢٠٠٣، وانحل فيه حزبه الأوحد، كان يطمح لأن ينطلق باتجاه مستقبل تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية، إلا أنّ ما كان يتمناه أهلها جرى على غير ما يشتهون، فها هي ذي المدينة التي كانت تعاني من قيود العبودية والاستبداد ما إن تحررت من نظام صدام حسين وتخلصت من سياسة البعث الأحادية، حتى سقطت فريسة اقتتال داخلي وصراع إرهابي تكالب على العراق فمزّقت شمله وانقسمت على إثرها بنية المجتمع على أساس طائفي وفئوي وديني وإثني، لتنكشف الأحلام عن سراب خادع لطالما حسبه الظمآن ماءً.

وهذا التحول الاستعاري على مستوى الزمن ينطوي على ملمح تراجيدي مأساوي، يجسّد مخاتلة الدهر وخداع

الزمن لأبناء العراق، أو قل: هو غدر آخر للتاريخ وقد تجلى هذه المرة في صراعات بينية من جهة، وصراعات مع القوى الإرهابية من جهة أخرى، ولطالما كان الدهر مأساة الأديب عموماً والشاعر خصوصاً منذ القديم، فهو رمز للتحول المأساوي الذي يُعقب صالحاً بفساد.

وتستوقفنا جملة من التعابير التصويرية على مستوى الاستعارة والتشبيه، التي تجسد مفهوم التحول الزمني في السياق، فعلى مستوى التشبيه نجد تشبيه الأماني بالسراب، والسراب بالماء، وهو تشبيه تام الأركان يرد في سياق تناص بديع مع قوله تعالى: (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب)،[٣١] والكاتب يريد من هذا التشبيه الكشف عن دلالة الخداع والمكر والضلال والضياع، التي وقع في فخّها أبناء الوطن، بعد أن حسبوا أنهم تنفسوا هواء الحرية إثر سقوط نظام البعث ٢٠٠٣م.

كما نجد تشبيه العبودية بالمستنقع، والحرية بالأريج، والسكينة بالنقاب، والغد بالطاولة، وهي تشابيه بليغة مقلوبة، يماهي الأديب بين حدّي كل منها، أي المشبه والمشبه به، في سياق مبالغة تعبيرية عبرت عنها الصورة المقلوبة، للإيغال في تجسيد مأساوية الحدث الزمني على صعيد الواقع. وعلى مستوى الاستعارة نجد المدينة عروساً هزيلة في دلالة على انتكاستها، والضياء ماء يتطهّر به من الأدران إلا أنه وهم خادع، والخيبة مقاتلاً يُردي خصمه، والإحباط مقاتل يصرع في دلالة على موت محقق.

وبذا فنحن إزاء جدلية تنجدل فيها خيوط الواقع والخيال على نحو يجسد ثنائية الحرب/السلم، أو الحياة/الموت، على نحو تبدو فيه التعابير التصويرية تؤصل لدلالة الموت على المستوى الفيزيولوجي والروحي، أو دلالة غلبة الموت على الحياة، فمن تعابير الموت: الإحباط والخيبة والعبودية والاستبداد والسراب، ومن دلالات الحياة: الحرية والضياء والأحلام والأمل والماء. وإنّ غلبة جانب الموت ما هو إلا تكريس لطبيعة التحول الزمني المستعار على مستوى السرد.

ويستوقفنا على مستوى البناء السردي استعارة زمنية أخرى تندرج ضمن علاقة جدلية مع البعد المكاني، إذ يبدأ الراوي عمله من نقطة الوسط، ممثلة باجتماع حنين والمرأة العجوز والدة الشهيد أحمد على يد الإرهاب، وزوجة الشهيد والد أحمد في حرب الخليج، والطفلة الصغيرة حنين، والعسكري سلام، وقاسم سائق السيارة، ليعود الكاتب في المقطع السادس من الرواية

بطريقة الخطف خلفاً لاسترجاع الأحداث السابقة ومن ثم القفز إلى المستقبل، محاولاً بذلك إضفاء تنوع من الحيوية على المتن الروائي، وتفعيل عامل الجذب والتشويق، بأسلوب حداثوي يبتعد إلى حد ما عن الأسلوب التقليدي في تناول المسار الحكائي للأحداث تناولاً متسلسلاً. وهذه الالتفاتة الزمنية ينجدل فيها البعد المكاني على نحو ما أسلفنا، في إطار علاقة تتمثل في سفر الدكتورة سارة وزوجها عام ٢٠٢٠ إلى كوتاهية التركية بعد تهديد مباشر تعرّضا له، لتملأها الرغبة في الشروع في كتابة رواية عن العراق والفتاة أحلام التي توفيت أمها وابنتها وهجرها الدهر وحيدةً تقاسي معاناة عصرها ومجتمعها في ظل نضوب عاطفة الأب أحمد تجاهها لانشغاله عنها بالمال والسياسة والنفوذ:

(جلست الدكتورة سارة في إحدى ليالي الشتاء الباردة، بعد أن أرخى أستار الظلام، أمام طاولة كانت موجودة في منتصف الشقة، واضعة أمامها مسوّدة الرواية، إلى جوار دمية بلاستيكية صغيرة - معروفة باسم باربي - كانت حريصة على اصطحابها معها أثناء السّفر وأثناء الكتابة ايضاً، ثمّ أخذت تحدّق في أوراق المسوّدة، وقد دفنت رأسها بين كفّيها، غارسةً اصابعها العاجيّة بين خصلات شعرها الفاحم، وهي تحاول إتمام ما تبقى من روايتها، الأمر الذي أوقعها وسط دوّامة من القلق، خوفاً من نضوب القريحة، وخشية من انحسار الأفكار، لذلك لم تستطع النوم كما لم تستطع الكتابة ليلتها، وبعد عدّة ساعات لم تكتب فيها أي شيء، بدأ النعاس يداعب عينيها الساحرتين، فقامت مستسلمة إلى النوم، ولم تستيقظ إلا والساعة تقارب النصف بعد العاشرة صباحاً، حين بدأ شعاع خجول للشمس كان قد انبثق من بين السّحب المتراكمة، مخترقاً زجاج شباك غرفتها لينسكب فوق وجهها الرخامي).[٣٢]

في هذا المقطع نحن إزاء حدث واقعي يتمثل في كتابة الدكتورة سارة للرواية التي نقرؤها بين أيدينا الآن، بمعنى آخر: تبدو الدكتورة سارة معادل فني للراوي، وتبدو الرواية معادلاً حدثياً فنياً لمجمل الوقائع والأحداث الواقعية في العراق والتي يسوقها الراوي على لسان شخصية الدكتورة سارة.

والراوي في هذا يعمد إلى ما يعرف باستعارة الأحداث، فهي وإن كانت واقعية أو مستلهمة من الوقائع، إلا أنّ الراوي يعمد إلى إبرازها بأسلوب فني ينزاح به عن السياق الواقعي البحت، بمداورة فنية تُنسَج فيها الأحداث بوصفها رواية داخل رواية، ولعلّ في هذا تبئيراً للمنحى الفني لمسار الأحداث يقوم على التشبيه البعيد أو الموازي، فإن كانت الأحداث واقعاً أو مشبهاً، فإنّ المتن

السردي المجسد للأحداث هو المشبه به فنياً لجهة الراوي، ويكمن الانزياح في الإيغال في التشبيه أو في المعادل الفني المتمثل في شخصية الدكتورة سارة التي ينحلها الراوي مهمة رواية الأحداث، ويشترك معها في الوقت ذاته في نسجها وتكوين حبكتها الدرامي، وهو ما يبدو جلياً في سياق الحوار الدائر بين الدكتورة سارة وصديقتها، هذا الحوار الذي يحوز مساحة واسعة من الرواية تمتد من المقطع السادس حتى نهايتها.

وبالعودة إلى طبيعة الاستعارة اللغوية في المقطع أعلاه، فإننا نقع على كثير من جوانب التصوير التشبيهي والاستعاري المفتوح على منحى رمزي بديع يمور بالدلالات الموحية، وكثيراً ما تأتي هذه الصور مركّبة من بنية التشبيه والاستعارة، كقوله: (أرخى الليل أستار الظلام)، ففيها استعارة حدث الإرخاء لليل، وتشبيه الظلام بالأستار، على نحو يقوم على تفعيل خاصية الانتقال من المجرد إلى المحسوس، وهما صورتان مكثفتان ذواتا بعد واقعي من جهة، ورمزي من جهة ثانية، فالليل والظلام يحيلان على واقع زمني مخصوص بزمن الحكاية، إلا أنّ رمزية التصوير قائمة على المرجعية أو الفضاء الذي استقى منه الراوي مكونات الصورة، إذ يوحي كل من الليل والظلام على واقع العراق الأسود زمن الفتن والاقتتال والانقسام الداخلي، على المستوى الموضوعي، وعلى انغلاق آفاق الروح في الشخصية العراقية التي تراود أبواب الخلاص من واقعها المرير، على نحو ما تمثل في هروب الدكتورة سارة وزوجها خارج العراق إلى تركيا، على مستوى الحدث السردي، من جهة، وعلى مستوى اللغة أو الصورة، من جهة ثانية، ممثلاً بالخوف من نضوب القريحة والخشية من انحسار الأفكار، والوقوع في دوامة القلق، وهذه الصور الثلاث - كما تبدو في المقطع - منها ما يقوم على التشبيه (تشبيه القلق بدوامة)، ومنها ما يقوم على الاستعارة (تشبيه الأفكار بالماء المنحسر، وتشبيه القريحة بالماء الناضب)، والراوي يروم بهذه الصور تكريس دلالات الخوف من الفقد الذي يتهدد المرء على مستوى الوجود والإبداع في آن معاً، بل لعلّ في هذا غمزاً من لا جدوى الكتابة، فليس بوسع الكلمة أن تقاوم مخرز الرصاص في مجتمع منقسم متحارب لا صوت فيه يعلو على صوت القوة.

وينجلي التحول الاستعاري على مستوى الزمن في ملمح آخر يبدو مضاداً لملمح القتامة والسوداوية السابق، يتمثل في بزوغ شعاع الشمس المنبثق من بين السحب المتراكمة، مخترقاً زجاج شبك الغرفة، وهذا التحول الزمني على مستوى الحكاية يجسد على المستوى الفني تحولاً في الرؤيا، هو أقرب إلى

المستوى النفسي منه إلى المستوى الواقعي، أو قل: إنّ هذا التحول يعبّر عن الواقع النفسي الذي تنبثق منه على حين غرّة طاقة إيجابية يمكن توصيفها بأنها حلاوة الروح في زحمة الخطوب والأهوال، فيُخيّل للمرء أنّ الخلاص قريب، وأنّ المخاض العسير الذي هو قدر أي مرحلة انتقالية لا بد له من أن يبصر النور في نهاية النفق.

أما على مستوى اللغة فالشعاع الخجول استعارة بديعة قائمة على التشخيص، وهو تصوير رمزي يحيل على نزعة التفاؤل النفسي الضئيلة إزاء قوة الواقع الضاغطة التي ترمز لها السحب المتراكبة التي لطالما حجبت هذا الشعاع، وقدرة هذا الأمل الضئيل على اختراق الزجاج لينتشر في أصقاع الغرفة التي ترمز إلى الوطن بكل أبعاده، مجسداً أملاً بمستقبل مشرق للوطن وأبنائه الشرفاء، على نحو ما درج على لسان شخصية الدكتورة سارة:

(لكنني على يقين أنّ البلد سوف يتعافى منهم، مثلما تعافى من الذين قبلهم، وكلّي ثقة أنّ بذرة الخلاص سوف تنبتُ رغم قساوة أرض الواقع، وأنّ الليل مهما كان حالكاً لا بدّ أن ينقشع إزاء الفجر وهو يسطع بضيائه الوهاج).[٣٣]

فالعراق سيتعافى من كلاب السلطة وأحزابها في استعارة قائمة على تشخيص الوطن بإنسان مريض يتماثل للشفاء، على نحو ينكشف عن دلالات المحبة والارتباط بالأرض والالتزام بقضايا المجتمع، وبذرة الخلاص ستنبت في أرض الواقع، في تشبيه بديع قائم على تشبيه الخلاص بالبذرة، دلالةً على الولادة الجديدة والانبعاث من رحم الموت، والليل سيُهزم أمام ضياء الفجر الوهاج، في استعارة قائمة على التشخيص بما ينطوي عليه من دلالات التحول الزمني والحدثي على مستوى الواقع ببعديَه الزماني والمكاني.

وهذا المتخيل القائم على الاستعارة الزمنية والحدثية، يوازي بجماله جمال الدكتورة سارة ذات العينين الساحرتين والشعر الأسود الفاحم والوجه الرخامي، بل إنّ جمالية الاستدارة الفنية على مستويي الزمن والحدث هي السبب التي دفعت الكاتب إلى إضفاء التوصيف الجمالي لشخصية الدكتورة سارة، خلافاً لما قد يتوهمه المتلقي من أنّ التصوير الجمالي لمظهر الشخصية لا يعدو كونه زينة أو استعراضاً لإمكانات فنية لا أكثر. وتبدو شخصية (أحلام) الفتاة الشرقية المعذّبة، صورة رمزية أخرى من صور العراق الذي أصابه اليتم والقهر وخضع لقسوة الاستبداد والعنف والتمزّق، ويشرع الراوي بتوصيف واقع (أحلام) على لسان الدكتورة سارة فتقول:

(إنها واحدة من اللواتي حطّمهنّ الدهر وخلّفهنّ وراءهُ أشلاء، حيث وُلدت في

بيتٍ قوامهُ السطوة، وعمادهُ الاستبداد، وعاشت في جوٍّ يفتقر إلى المودة وخالٍ من الحنان، لقد كانت ضحية لمخالب التسلط، وفريسة لبراثن الإجحاف، كان هناك حزن دفين ينسكب من قلبها المشبع بالوجع، وهي تروي لي ما جرى عليها بنبرة مليئة بالخذلان، وصوتٍ تقطّعهُ الخيبة، كانت كلما تستطرد بالحديث عن مأساتها، تنغمس عيناها بالدموع، بسبب صيحة محبوسة في صدرها).[٣٤]

يجسّد الأسلوب في المقطع ضرباً من ضروب الخيال الفني الذي يعكس وراءه واقعاً مريراً مخصوصاً بشخصية الفتاة (أحلام)، وتؤدي الصور التشبيهية والاستعارية دوراً رئيساً في تفعيل آلية الجمع بين الواقع والخيال على نحو تقيم فيه توازناً دقيقاً بين جمالية الشكل وقيمة المضمون، فمن الاستعارات تشخيص الدهر بوحش مفترس يحطّم ويترك خصمه أشلاء، في دلالة على التوحش والقسوة وانعدام الحسّ الإنساني القائم على الرحمة والتسامح، وكذا تشبيه التسلط والإجحاف بوحش لا يلبث أن ينشب مخالبه في جسد الضحية، وتشبيه الحزن بإنسان أصابه الموت فدُفِن، في إشارة إلى الموت الروحي، وتشبيه عينيها بشيء ينغمس فيما هو أوسع وأعمق منه، في سياق مبالغة تصويرية مقلوبة تتغيّا إبراز العجز عن مواجهة الواقع والغرق في تفاصيله والإذعان لقبضته والاستسلام لإرادته، وتشبيه الصيحة بإنسان محبوس، في دلالة على العجز عن التعبير عما يحتشد في القلب من مشاعر، وعدم القدرة على تفريغ الشحنة الضاغطة في النفس، فتبدو (أحلام) أسيرة ذاتها، على نحو يعمّق أزمة الشخصية ويضفي عليها طابع التوتر الدرامي.

ومن الصور التشبيهية تشبيه السطوة بالقوام، والاستبداد بالعماد، وهي تشابيه بليغة مقلوبة تؤدي غرض المبالغة المعنوية، في سياق تصوير الفضاء المكاني الأول المرتبط بالشخصية وهو البيت الذي ولدت فيه وترعرعت، تصويراً لا ينفكّ عن منحاه الرمزي المتمثل في أنّ البيت رمز للسلطة العراقية في جورها واستبدادها، أو رمز للعراق في ظلّ الاستبداد والتوحّش.

وعلى مستوى البناء السردي تبدو شخصية (أحلام) ذات بنية مزدوجة تضمّ في طياتها الواقع والحلم في آن معاً، شأنها شأن شرفاء الوطن من الطامحين إلى الخلاص والتحرر وتحقيق الممكن الناهض:

(أحلام، كان اسمها أحلام، لا أعرف بالضبط من الذي منحها هذا الاسم، لكنه كان صادقاً في تسميتها، فحياتها عبارة عن مجموعة أحلام، ما إن يكبر وينمو حلمها الأول، حتى يبدأ بالتلاشي

مخلفاً وراءهُ حلماً ثانياً، ليتلاشى هو الآخر أيضاً، لم تكن أحلامها صعبة ولا حتى مستحيلة، لكنها كانت تُجهض واحداً تلو الآخر، وتتساقط كأوراق الخريف على أرض الواقع، فمنذ ولادتها كان القدر يقف إلى جانب الخيبة بالضد منها، وربما سُمّيت أحلام، لأنّ مجيئها إلى هذا العالم كان مجرد حلم يداعب خيال والدتها).[٣٥]

يستدعي تسمية الشخصية (أحلام) ضرباً من الخيال الروائي الذي يجسد تطلعات الفتاة الشرقية في التحرر من قيود الواقع بمختلف تجلياته والانطلاق نحو واقع جديد، وتتعزز جدلية الواقع والخيال أو الواقع والحلم في شخصية الفتاة الشرقية، فالواقع فيه من القيود التي تقيدها على المستوى الروحي والجسدي والعقلي ما فيه، وبالرغم من أنّ أحلامها لم تكن مستحيلة إلا أنها كانت أقرب إلى الخيال من جراء القوة الضاغطة للواقع، فما إن ينمو حلمها الأول حتى يبدأ بالتلاشي مخلفاً وراءه حلما ثانياً ليتلاشي هو الآخر أيضاً، ويعبّر الكاتب عن هذه الجدلية تعبيراً تصويرياً شفيفاً، يجمع بين بلاغة التعبير وصدق العاطفة وعمق الدلالة، إذ يقيمها على التشخيص استعارةً وتشبيهاً في قوله: (كانت تجهض واحداً تلو الآخر، وتتساقط كأوراق الخريف على أرض الواقع)، وهو تعبير صوري مركب يشخص فيه الحلم بجنين يجهض من قبل أن يبصر النور، ويعود بعد هذه الاستعارة المكنية إلى تشبيهه تشبيهاً تام الأركان بأوراق الخريف المتساقطة وقد فقدت قوامها الوجودي وقدرتها على الصمود وذوت فيها الحياة وجفّ ماؤها، في إشارة إلى استحالة التغيير والوقوف في وجه القدر الذي يقف مع الخيبة ضدّها.

نتائج البحث.

انتهى بحثنا في (الواقع والخيال في رواية أحلام فتاة شرقية لحيدر حكمت: دراسة في التشبيه والاستعارة، إلى النتائج الآتية:

- يعدّ الواقع والخيال ركنين لا بدّ من حضورهما في السرد الروائي، وهذا الحضور الجامع لهما في خطاب النص يجعلهما في تنافس مستمر، أو في علاقة جدلية فاعلة تؤدي دورها في دفع سيرورة النص وتشكيل بنيتها الحكائية.
- وقع اختيار الكاتب في موضوع روايته على جملة من الأفكار الواقعية والرؤى الفنية الإبداعية التي جسّدت إلى حدّ بعيد مفهوم التخييل، على مستوى الأحداث والزمان والمكان والشخصيات، بنسبة يتفاوت حضورها على امتداد مساحة الرواية.
- جاءت أحداث الرواية مزيجاً بين أحداث واقعية أو مستمدة من مرجعية واقعية، وأسلوب فني خيالي توزع على مسارين اثنين: مسار البنية السردية،

ومسار اللغة الفنية بنمطَيها التشبيه والاستعارة، وقد عمد الكاتب باقتدار فني واضح على إقامة توازن دقيق بين الفنّ والإيديولوجيا، أو الواقع والخيال.

- تعدّدت الأنماط التشبيهية في الرواية وبرز منها التشبيه التام الأركان والتشبيه البليغ المقلوب والتشبيه المؤكّد، كما كان توظيف الاستعارة متمحوراً بوضوح حول نمط الاستعارة المكنية، وكثيراً ما تضافر حدّا التصوير: التشبيهي والاستعاري في بناء صورة مركّبة، جاء توظيفها ناجحاً على مستويين: مستوى البناء الفني الجمالي، ومستوى التعبير المكثف عن المضمون أو الفكرة، على النحو الذي حقق وظيفته في تكثيف الدلالة الرمزية وتفعيل أثرها في النفس.

- جاءت البنى التصويرية في الرواية مجسّدة لطبيعة الواقع والمتخيل، على نحو عمد فيه الكاتب إلى تفعيله وفق مسارين: المسار اللغوي الفني، والمسار البنائي السردي، لجهة استعارة الزمان والمكان والأحداث والشخصيات، لغاية إحداث الأثر الفني والفكري والجمالي المطلوب

- لا تكتفي البنى التصويرية الاستعارية منها والتشبيهية في الرواية بالتسليم بأن بين الرواية والواقع، أو بين النص والسياق، علاقات جدلية حوارية، بل إنها تدفع إلى الاشتغال التطبيقي التفصيلي على علاقة المكونات الروائية بالإراض والمقاصد، والانتباه إلى ما في الألفاظ والأصوات والتراكيب والصور من تعدد دلالي وثراء إيحائي، ومن قابلية للاستعمال في مقامات وسياقات مختلفة.

الهوامش:

١- غشام سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية «شاهد العتمة» لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م، ص١١.

٢- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، ص٧٢.

٣- ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٩٩.

٤-محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص١٥.

٥- ينظر: محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، م. س، ص٢٤-٢٥.

٦- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربي، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢١٠٤م، ص٩١.

٧- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط٢، ٢٠١١م، ص١٥٠.

٨- كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدرامي

والحبكة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، المجلد ٣، ط١، ١٩٨٣م، ص٤١.

٩- حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤٤.

١٠- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، م. س، ص٥٥.

١١- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، منشورات تأويل للنشر والترجمة، العراق، ط١، ٢٠٢٢م، ص١١٣-١١٤.

١٢- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط٤، ١٩٧٢م، ج١، ص٢٥٦.

١٣- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩ هـ ص ٢٣٩.

١٤- التنوخي، الأقصى القريب في علوم البلاغة، تحقيق: هشام عبد العزيز الشرقاوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، د. ت، ص٤١.

١٥- حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأدبية للتراث، ٢٠٠٥م ج١، ص٤٦.

١٦- ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م ص٢٣.

١٧- ينظر: الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، م. ن، ص٢٣.

١٨- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتحقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٩م، ص٢٣٨.

١٩- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، م. س، ص٨١-٨٢.

٢٠- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد فاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢١.

٢١- أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة البابي وأولاده، القاهرة، ١٩٧٢م، ص٤١٢-٤١٤.

٢٢- أحمد البركات وجمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٢م، ص٤٤.

٢٣- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م ص٢٦٨.

٢٤- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، ط١، ١٩٩١م، ص٢٢.

٢٥- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٩م، ص١٠١.

٢٦- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٠٥.

٢٧- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٩٧.

٢٨- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٨.

٢٩- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٣٦.

٣٠- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٣٧.

٣١- سورة النور، الآية: ٣٩.
٣٢-- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٤٠-٤١.
٣٣- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٤٢.
٣٤- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٤٦.
٣٥- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، ص٤٨-٤٩.

المصادر والمراجع.

- **القرآن الكريم.**
- حيدر حكمت، أحلام فتاة شرقية، منشورات تأويل للنشر والترجمة، العراق، ط١، ٢٠٢٢م.
- غشام سارة، جدلية الواقع والمتخيل في رواية «شاهد العتمة» لبشير مفتي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦م.
- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.
- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.
- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربي، منشورات ضفاف، بيروت، ط١، ٢١٠٤م.
- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط٢، ٢٠١١م.
- كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدرامي والحبكة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، المجلد ٣، ط١، ١٩٨٣م.
- حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٢م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط٤، ١٩٧٢م.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩ هـ.
- التنوخي، الأقصى القريب في علوم البلاغة، تحقيق: هشام عبد العزيز الشرقاوي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، د. ت.
- حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأدبية للتراث، ٢٠٠٥م.
- الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢م.
- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتحقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٩م.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد فاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- أبو منصور الثعالبي، فقه اللغة وأسرار

العربيـة، تحقيـق: مصطفـى السـقا وإبراهيـم الأبيـاري وعبـد الحفيـظ شـلبي، مطبعـة البـابي وأولاده، القاهـرة، ١٩٧٢م.

- أحمـد الـبركات وجمـدي أبـو عـلي، البلاغـة العربيـة في ضـوء منهـج متكامـل، عـمان، الأردن، ط١، ١٩٩٢م.

- سـامية الدريـدي، الحجـاج في الشـعر العـربي القديـم مـن الجاهليـة إلى القـرن الثـاني للهجـرة، عـالم الكتـب الحديـث، إربـد، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

- عبـد القاهـر الجرجـاني، أسرار البلاغـة، تحقيـق: محمـود محمـد شـاكر، دار المـدني، السـعودية، ط١، ١٩٩١م.

- جـورج لايكـوف ومـارك جونسـون، الاسـتعارات التـي نحيـا بهـا، تـر: عبـد المجيـد جحفـة، دار توبقـال للنـشر، الـدار البيضـاء، ط٢، ٢٠٠٩م.

- رامـان سـلدن، النظريـة الأدبيـة المعـاصرة، تـر: جابـر عصفـور، دار قبـاء للطباعـة والنـشر، القاهـرة، ١٩٩٨م.