



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة - 1 -



قسم اللغة والأدب العربي

كلية اللغة و الأدب العربي والفنون

النسق الاستعاري وبناء النص

ديوان ... "أنطق عن الهوى" لـ "عبد الله حمادي"

أنموذجا

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصّص: نظرية الشعر

إشراف الدكتور:

- شراف شنّاف

إعداد الطالب:

- عبد الرحيم مرغمي

- لجنة المناقشة -

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الهيئة
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيساً
د. شراف شنّاف	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفاً ومقرراً
أ.د. اسماعيل زردومي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضواً مناقشاً
د. متقدم الجابري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1437 - 1438هـ / 2016 - 2017 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ

الرَّحِيمِ

إهداء

إلى والدي- حفظه الله - الذي علمني أن لا سعادة
إلا في الأخذ بالعلم

إلى أستاذي الدكتور: شراف شناف الذي علمني أن لا
معرفة إلا في أخذ الكتاب بقوة

إلى صديقي وأخي حسان شوحة الذي علمني أن لا
حب إلا في الأخذ بالتواضع

إلى زوجتي الكريمة جيدة رمز الصبر والوفاء

مقدمة

تشهد الحياة المعرفية المعاصرة، في شتى المجالات والتخصصات تحولات جذرية في مقارباتها التحليلية، ومعالجاتها لمختلف القضايا والظواهر.

ولعل أهم ما أفرزته هذه التحولات، هو إزالتها لتلك الحواجز التقليدية الصارمة التي عزلت الحقول المعرفية بعضها عن بعض. ما أنتج معارف دوغمائية منقسمة، كل منها تسعى لاحتكار الحقيقة، والاستئثار بها.

إن هذا التحول المعرفي الهام كرس مبدأ تواصليا أحدث فتحا جليلا في مجالات البحث، وهو انفتاح الميادين المعرفية على بعضها البعض ومن ثم، تبادل الآليات، والأدوات والمكتسبات، ما جعل المعرفة ملكا مشاعا تشترك في تطويرها كل العلوم.

ومن ثمرات هذا الانفتاح، أنه مثلما تجاوز بعض القضايا التي أخذت حقها من البحث والمعالجة، إلى ما هو جديد ومستحدث، فإنه أعاد للواجهة كثيرا من الظواهر التي تأبى طاقاتها التوقع ضمن مجال معرفي واحد يحاصرها بأدوات لا ترقى إلى مستوى حملتها الإبداعية.

وإذا كان هذا الأمر يتعلق بمعظم الحقول الإبداعية والعلمية، فإنه يصدق أيضا على الدراسات البلاغية التي ترصد الخطاب اللغوي، ومسارات تأدية معانيه، ومراعاة أحوال المتكلمين وسياقات كلامهم، وتحليل أهم مظاهره وظواهره المعقدة.

ومن أهم الظواهر البلاغية التي استفادت من منجزات، ومكتسبات العلم المعرفي ظاهرة الاستعارة. التي ظلت رهينة النظرية (الاستبدالية الضيقة)، القائمة على مبدأ النقل، نقل اللفظة مما وضعت له في أصل اللغة إلى ما لم توضع له في أصل اللغة، لعلاقة قائمة على المشابهة بين المستعار له والمستعار منه، وما ذلك إلا لإعادة وصف الواقع بصيغة لغوية مزخرفة، فتكون الاستعارة بذلك زخرفا لغويا يتشخ به الخطاب، بعيدة عن أية أهمية معرفية. الأمر الذي قسر دراسة الاستعارة ضمن حدود الجملة، وأرهقها بكثرة الأنواع والتقسيمات، فكانت الاستعارة التصريحية، والمكنية، والتبعية، والعنادية... وغيرها من الأنواع التي أثقلت كاهل الدرس البلاغي البياني، وإن كانت منطلقا تأسيسيا لاجتهادات كثير من البلاغيين العرب والغربيين.

والاستعارة بما هي مبدأ حاضر، ليس في التشكيلات الخطابية اللغوية فقط، بل في كثير من الأنشطة البشرية، فإنها قد حظيت باهتمام كثير من الحقول الفكرية، والأدبية والفلسفية، والنفسية، والأنثروبولوجية...، وذلك راجع إلى كون الاستعارة تشكل الجزء الأكبر من نسقنا التصوري، ومن خلالها يدرك الإنسان العالم ويتفاعل معه، ويبين تصورات عنه، واللغة في كل ذلك هي إحدى السبل الموصلة إلى اكتشاف ذلك النسق

التصوري، كما أثبت بذلك "جورج لايكوف ومارك جونسون" في مؤلفهما المشهور "الاستعارات التي نحيا بها" وهو المؤلف الذي أخذ بنظرية (الاستعارة التفاعلية)، وبسط فيها القول وهي النظرية التي بشر بها "أيفور أرمسترونغ ريتشاردز" في كتابه التأسيسي "فلسفة البلاغة"

ولأن النص الشعري المعاصر. -لا سيما الصوفي منه- يعد أعلى الأشكال اللغوية الاستعارية وذلك لأنه يعبر عما هو مجرد ومطلق؛ إذ كلما زاد المعنى تجريداً، اتسع نطاق الاستعمال اللغوي.

والإبداع الشعري كيفما كانت نصوصه، فإنه يتشكل وينبني بوساطة سلسلة من الاستعارات الجزئية المتناسلة عن الاستعارة الكبرى أو المركزية أو المفهومية، فينمو النص ويتطور، وتتشعب بنياته الاستعارية، ضمن تعالق نسقي استعاري يحكم تماسك النص وبناءه.

ولأن الصورة الاستعارية جزء أساس لإدراك وفهم العالم، فإنها لم تعد تحضر في الخطاب- مهما كان جنس الخطاب ونوعه وغرضه- بصورة اعتباطية زخرفية، ولكنها تضمّر نموذجاً إدراكياً معرفياً معيناً، يعبر عن رؤية كونية للإنسان والحياة والعالم.

ومن خلال ما سبق آثرنا أن يكون عنوان بحثنا هو "النسق الاستعاري وبناء النص"، لننظر عن كثب في العلاقة الجوهرية القائمة بين مستوى الوحدات اللغوية، ومستوى الصور التخيلية والمستوى المعرفي الإدراكي المولد لها، وكيف تسهم القراءة النقدية في الكشف عن طبيعة البناء النصي ومدى اتساق وانسجام مكونات القصيدة ووحداتها في ديوان "أنطق عن الهوى" للشاعر الجزائري "عبد الله حمادي"، الذي اخترناه نموذجاً للدراسة، لما يتصف به من كثافة استعارية بالغة التعقيد، حركت فينا روح الكشف العلمي، لخوض مغامرة البحث في ميدان النصوص الشعرية المعاصرة التي صارت تشوش ذهنية القارئ، وتربك القرائن النمطية في ذاكرته القرائية وتصدم ذائقته باستمرار، من ثمة لا تسلم قيادها بقراءة سطحية عابرة وهذا راجع لطبيعة الخطاب الشعري المعاصر الذي يعتمد الاستعارة كوسيلة أساسية في تشييد بنائه وتوسيع آفاق رؤياته لتجاوز ما هو سائد ومكرور.

وعلى هذا الأساس، ستولي دراستنا اهتماماً كبيراً للجانب التطبيقي في فصول البحث الثلاثة مخالفين بذلك، ومكملين، الدراسات السابقة التي قدمت موضوع الاستعارة، ومارست تطبيقاتها على النصوص بصورة محتشمة، مولية كبير الاهتمام للجانب الاستعراضي للمفاهيم والتصنيفات النظرية الجاهزة، كما وردت في مظان الكتب المتخصصة، مثلما رأينا هذا، على سبيل المثال في دراسة كل من الطالبة: "نادية

ويدير " الموسومة بـ "الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي" "ذاكرة الجسد" أنموذجا" ،

وفي دراسة الطالبة "جميلة كرتوس" الموسومة بـ: "الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية" لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش أنموذجا".

وقد أولينا الاهتمام بالجانب التطبيقي لاختبار مفاهيم النظرية الاستعارية التفاعلية، ومدى مقدرة أدواتها المفهومية على اكتشاف النماذج المعرفية الكامنة خلف تلك الصور الاستعارية، لنقارب الإشكالية التي وجهت اهتمامنا صوب هذا البحث، والتي نصوغها وفق التدرج التالي:

ما طبيعة الاستعارات التي نسجت خيوط النص الشعري في ديوان "أنطق عن الهوى"؟ كيف تتعالق هذه الاستعارات فيما بينها، لتشكل أنساقا مختلفة؟ وكيف نربط بين أنساق النص الشعري المختلفة لنكتشف عن مدى انسجامه الدلالي؟ وما طبيعة النموذج المعرفي الكامن خلف الصور الاستعارية المبنية للنص الشعري، وكيف يلون رؤية الشاعر الإدراكية عبر استراتيجية بنينة النص؟

ولمقاربة مستويات هذه الإشكالية سنعتمد □ النموذج المعرفي □ كإطار ماوراء منهجي يبحث في الصيغ الكلية للوجود الإنساني، وعن موقف الشاعر من الإنسان والطبيعة والغيب، عبر وساطة اللغة والرموز، وهو ما يجعلنا نستدعي الآليات الإجرائية المتعلقة بالمناهج النسقية (البنوية/ السيميائية/ لسانيات النص) لنقوم بتحليل الأنساق الاستعارية والبحث في علاقاتها الداخلية وكيفيات نموها وتشعبها عبر النص ككل.

وبناء على هذا فقد قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول يوجهها مدخل نظري، نبسط فيه الحديث عن النقلة النوعية التي حدثت في مجال مقاربة الاستعارة ضمن الفضاء النصي ونعرض فيه النظرة البلاغية الكلاسيكية للاستعارة التي عالجتها على مستوى الكلمة مستوى الجملة ونبين فيه أسباب اتسام القراءة النقدية للنصوص بالتفكك والتجزئية، ونكتشف عن انفتاح درس البلاغى الاستعارى على العلوم المعرفية، وعلى مفاهيم اللسانيات النصية، وكيفية انتقاله من الاستعارة القائمة على استبدال عنصر بعنصر، إلى الاستعارة الموسعة التي تجعل من النص الشعري بناء استعاريا محكما.

سيكون عنوان الفصل الأول: "النسق الاستعارى الإنسانى"، و نبحث فيه عن نظام الاستعارات التي توظف ما هو إنسانى للتعبير عما هو مجرد ومحسوس، وتندرج ضمن هذا الفصل ثلاثة عناصر هي: "استعارة الأفعال الإنسانية"، و نتناول فيه أهم الأفعال الإنسانية التي أعارها الشاعر لعوالمه النصية و العنصر الثانى بعنوان "استعارة

الأعضاء الجسدية"، وآخر عنصر من الفصل الأول هو "استعارة الناسوت للاهوت" نحلل فيه كيفية إدراك الذات الإلهية عبر ما هو إنساني.

أما الفصل الثاني فنخصه للنسق الاستعاري الطبيعي، لأن الديوان يتكئ على موسوعة طبيعية متعددة المظاهر والظواهر؛ إذ سيهتم العنصر الأول من هذا الفصل باستعارة الظواهر الكونية، والعنصر الثاني بالاستعارات النباتية، والعنصر الثالث بالاستعارات الحيوانية. وسنحاول ربط التشعبات الاستعارية، ووضعها ضمن مسار كلي واحد يربط النسق الاستعاري الإنساني، بالنسق الاستعاري الغيبي، هذا الأخير الذي سنتناوله بالدراسة والتحليل في الفصل الثالث؛ ففيه نتطرق إلى أهم عالَمين غيبيين وهما عالم الذات، والعالم الأخرى، سعياً منا للاقترب من الصور الاستعارية التي تعبر عن لحظة المكاشفة، وكيفية تصوير الشاعر لمآلاته المتوقعة ومحطاته المنتظرة، في رحلته الشعرية المستعارة لرحلته الوجودية.

لنصل في الأخير إلى خاتمة نبسط فيها أهم النتائج والإجابات المتعلقة بالإشكالية المطروحة.

و كنتيجة لمسار البحث فإن الفرضية الموجهة لنا فحواها: «الاستعارات المتعددة والمتشعبة داخل بنية النص ليست مجرد صور استعارية تزيينية متناثرة على جسد النص، ولكنها نسق استعاري معقد ينمو ويتطور، وهو إذ ذاك في حاجة إلى عقل قرائي يفكك وحداته الأساسية، ليعيد تركيبها وفق الرؤية الإدراكية الخاصة بالشاعر».

وكي نختبر مصداقية هذه الفرضية، ستكون مجموعة مراجع هامة مؤيدة ومعضدة لحركية بحثنا من أهمها: كتاب (اللغة والمجاز) لـ "عبد الوهاب المسيري" "رحمه الله" وكتاب (الاستعارات والشعر العربي الحديث) لـ "سعيد حنصالي" وكتاب (المعرفة والتواصل (عن آليات النسق الاستعاري)) لـ "أحمد العاقد"، ومن بين المؤلفات التي أسعفتنا كثيراً وقدمت لنا مفاتيح مفهومية ومنهجية كتب "محمد مفتاح": (مجهول البيان) و(رؤيا التماثل)، و(الشعر وتناغم الكون)، وكتب "أدونيس" خاصة كتابيه: (الصوفية والسوريالية)، و(سياسة الشعر)، ومن أهم الكتب الأجنبية التي رافقتنا طوال مسيرة البحث، الكتاب الرائد في مجال الاستعارة: (الاستعارات التي نحيا بها) لمؤلفيه "جورج لايفوف" و "مارك جونسون"، وكتاب: (فلسفة البلاغة) لـ: "ريتشاردز".

ولأن النقص من طبيعة الإنسان المركوزة في جبلته، والملازمة لجميع أنشطته الوجودية، فلا مندوحة من أن تعترني بحثنا بعض الهنات والمثالب، ولعل ذلك راجع إلى صعوبة الموضوع المدروس، واعتياص الديوان المنتقى من حيث معجمه وصوره واعتماده على آليات التعقيد والتكثيف والتشعيب لبناء عالمه النصي، فضلاً عن نزوعه

الصوفي في نقل تجربته الوجودية، والتصوف مركب صعب قياده، عزيز مطلبه، كما أن عامل الزمن كان هاجسنا الأكبر، الأمر قد يوقعنا في استعجال بعض النتائج قبل التمكن من تحليلها بعمق.

وفي الختام أحب أن أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور "شراف شناف" الذي شرف هذا البحث بإشرافه عليه، فأولاه حق العناية، ورعاه حق الرعاية، وصانه من شين اللحن، وزيع السهو والنسيان كما لا يفوتني أن أتوجه بخالص الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور "عبد الله العشي"، الذي كان له فضل الإشراف على هذه الدفعة، والذي كان مرجعنا المعرفي في معظم أسئلتنا المعرفية والمنهجية، فجزاه الله عنا خير الجزاء.

ونرجو أن يقدم بحثنا هذا للدرس النقدي البلاغي إضافة ولو يسيرة، حتى لا يبقى أسير الرفوف، والله نسأل أن ينفعنا بما علمنا، وأن يعلمنا ما ينفعنا إنه ولي ذلك والقادر عليه.

مدخل: من استعارة الجملة إلى استعارة الخطاب

1- المفاهيم الأساسية للبحث

2- من الاستبدالية إلى التفاعلية

3- هوية الخطاب

1- المفاهيم الأساسية للبحث:

نستهل بحثنا بتفكيك وحدات عنوانه للوقوف عند أهم المفاهيم المحركة له بداية من النسق فالنسق الاستعاري، إلى البناء النصي.

- النسق: النسق في اللغة: «ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، و قد نسقته تنسيقاً؛ و يخفف ابن سيده: نسق الشيء ينسقه نسقا و نسقه نظمه على السواء، و انتسق هو و تناسق، و الاسم النسق، و قد إنتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسقت»⁽¹⁾.

أما في الاصطلاح، فليس هناك إجماع على تحديد مفهوم للنسق، و هو ما يقره "محمد مفتاح" في كتاب (التشابه و الاختلاف) فيقول: «ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه، فتحديداته تتجاوز العشرين»⁽²⁾. لكنه يستأثر باستخلاص نواة مشتركة من تلك التحديدات.

«و هي أن النسق مكون من مجموعة من العناصر أو من الأجزاء التي يترابط بعضها ببعض مع وجود مميز أو مميزات بين كل عنصر و آخر»⁽³⁾. فالجوهر الأساس في النسق أنه يجمع الظاهرة في كليتها؛ بوصفها مجموعة من العناصر المترابطة، المتفاعلة و إن كان بينها تمايز، و لو شئنا التمثيل قلنا: إن النسق مثله مثل الخيط الرفيع الذي يحكم حبات العقد المختلفة الأشكال و الألوان، و ينظمها وفق صورة واحدة.

-النسق الاستعاري: إن النظرية التفاعلية للاستعارة، حين نقلت الحديث عن الاستعارة من حدود الكلمة إلى التركيب الجملي، أولت السياق أهمية أساسية لسيرورة المعنى فتطور الاستبدال الذي يجعل كلمة تعوض أخرى بعلاقة قائمة على المشابهة، إلى التفاعل بين بؤرة و إطار؛ فالبؤرة هي الكلمة الاستعارية، و الإطار بقية عناصر الجملة، و هذا التفاعل بين بؤرة و إطار ضمن بنية

¹- ابن منظور، لسان العرب، مج 10، دار صادر (بيروت)، ص ص 352-353.

²- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء - بيروت) ط1 (1996)، ص 158.

³- المرجع نفسه، ص 159.

استعارية واحدة يقتضي ربط البنيات الاستعارية الموزعة على جسد النص الواحد ضمن نسقية معينة

تتأسس هذه الاستعارات داخل نسقية يحكمها (مبدأ الاستلزام)، إذ هناك استعارة أم أو كبرى، و هناك تفريع مقولي subcategorization مستلزم عنها⁽¹⁾. فالاستعارة الأم أو الكبرى تتبنين باستعمال التصور الاستعاري الأكثر تحديداً، فمثلاً، «تشكل التصورات الاستعارية: الزمن مال، و الزمن مورد محدود، و الزمن بضاعة ثمينة، نسقا واحدا مؤسسا على التفريع المقولي (...). إن علاقة التفريع المقولي هاته تخصص العلاقات المستلزمة بين الاستعارات: فاستعارة الزمن مال تستلزم الزمن مورد محدود التي تستلزم الزمن بضاعة ثمينة»⁽²⁾. فالنسق الاستعاري يمتد من النسق الذهني التصوري إلى المظاهر التعبيرية التي تتيحها اللغة، « فالاستعارية وفق المنظور المعرفي النسقي، أن تسري بنفس التحصيل التصويري العام للنسق الاستعاري إلى استحضار مجمل الأدوار الاستعارية للمكونات البنيوية برمتها سواء كانت أفعال أو أسماء أو حروف، و استدعاء مختلف الوظائف المعرفية للوحدات اللسانية أينما كان موقعها في التركيب الاستعاري و كيفما تجلت داخله . و ليس الغرض من هذا التصريح أن نقر بأن السمات الدلالية و الوظيفية لمختلف المكونات الاستعارية متساوية و متطابقة، و إنما القصد أن نثبت لكل مكون استعاري نفس القيمة التصويرية و المعرفية التي تمتلكها المكونات الأخرى و إن اختلفت في الطبيعة و الدرجة – فالمكون الاستعاري كائنا ما كان، ينسج علاقاته النوعية و المتفاعلة مع باقي المكونات ليسهم في موقعه الخاص على الصعيد الوظيفي في الاشتغال الإبداعي للنسق الاستعاري»⁽³⁾.

¹ جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، منشورات Top Edition (الدار البيضاء) ط1 (2009)، ص 124.

² جورج لاكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار طويق، (الدار البيضاء)، ط2، (2009)، ص ص 26-27.

³ أحمد العاقد، المعرفة التواصل، (عن آليات النسق الاستعاري)، دار أبي رقرق الرباط (ط1 2006)، ص 109.

إن هذا النص على الرغم من قوته التنظيرية في إيضاح كيفية اشتغال النسق الاستعاري فإنه يقدم إضاءة لامعة للجانب التطبيقي، ومن خلاله ندرك كيفية تتبع السريان الاستعاري داخل النص .

-الاستعارة و البناء النصي: من أكثر المصطلحات التي نعت بها (النص)، والتي اشتركت فيها الثقافة العربية والغربية، مصطلح (النسيج) بما تعنيه هذه الكلمة في المجال الصناعي، وقد نتج عنها في ثقافتنا العربية اشتقاقات كثيرة لا تخرج عن معناها مثل: التطريز والتفويف والوشى والديباج... وغيرها من ضروب النسيج والحياكة.

ومن الاصطلاحات التي رافقت مصطلح (النسيج) واندرجت ضمنه لتدل على التماسك والتلاؤم والانسجام وارتباط السابق باللاحق وكل ما يعبر عن تحقيق التحام النص، مصطلح (البناء).

وأهم من استخدم مصطلح البناء في الثقافة العربية "ابن طباطبا العلوي" [ت.322هـ] في مؤلفه "عيار الشعر"، في معرض حديثه عن صناعة الشعر، حيث يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها»⁽¹⁾.

ينقل لنا "ابن طباطبا" مصطلح البناء من «البيت الذي يسكنه الإنسان إلى البيت الذي يسكنه المعنى. هذا هو المسكن الرمزي. وهو أيضا رغم الحزاز المعرفية، البيت الوجودي والبعد الوجودي للشعر»⁽²⁾، وما يقتضيه ذلك البناء من تأنيث وترتيب، وتصميم ثم إن البناء ليس إلا للسكن، ولا خير

¹ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الصادر، دار الكتب العلمية، (بيروت) ط1، (1982)، ص 11.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال، (الدار البيضاء)، ط3، (2001)، ص 66.

في بيت غير مسكون كما يقول (ابن رشيق القيرواني) في كتاب "العمدة"، والشاعر حين يوظف استعاراته الخاصة به، فإنه لا يعيد تشكيل الواقع كما هو ، بقدر ما ينشئ واقعا جديدا موازيا ، وهذا الإنشاء يقوم به الشاعر الموهوب ذو الفطرة السليمة الذي «يحقق الانسجام بين أشياء مختلفة تظهر لغير الشاعر وكأن لا علاقة بينها، والشاعر بفعل هذا- يتيح للكائن الإنساني أن يوجه نفسه بنجاح في هذا العالم المحتوي على كثير من مظاهر الانسجام»⁽¹⁾ وليس من سبيل إلى إحكام بناء النص الشعري إلا بالاستعارة في نسقيتها.. وهي الفرضية التي ننطلق منها في هذا البحث، «فالعامل الشعري كيفما كان شكله يوجد بوجود هذه الاستعارة المركبة ، أي يبني بناء استعاريا تركيبيا. فالقصيدة بناء. وأساس هذا البناء ، الاستعارة، وذلك اعتبارا لكون الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو وتتشعب بواسطة الاستعارة واعتبارا لكون النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينها بل هو استعارة كبرى»⁽²⁾ فدراسة الاستعارات داخل النصوص الشعرية دونما الاستعانة بآليات النسق سيغفل الالتفات إلى النص بوصفه بناء عضويا مترابط الأجزاء.

2- من الاستبدال إلى التفاعلية

لقد أحاطت الشعر الحديث و المعاصر قضايا و مسائل عديدة حاولت تفسير بنياته و إبدالاته، و الوقوف على أهم مكونات انخراطه في المشروع الإبداعي الحداثي، و استكشاف خصوصية العلاقات اللغوية، و الظواهر الفنية التي خلقت منطلق التشكيل في النموذج التقليدي الصارم، الموجه لمحفل القصيدة الكلاسيكية، فاستحدثت تلك المسائل جهازا (مصطلحيا/ مفاهيميا) خاصا تعيد من خلاله موضعة الشعر الحديث، ضمن إطاره الثقافي الذي أنتج فيه، و توصّف به أهم القضايا المتعلقة بالماهية، و الوظيفة، و آليات الإبداع.

و من أهم تلك المفاهيم و القضايا التي اشتغلت بها الدراسات الشعرية الحديثة مفاهيم: الرؤيا، و الخلق، و الغموض، الرمز، الأسطورة، القناع، ...،

¹ - محمد مفتاح. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء - بيروت) ط4 (2010)، ص 57.

² - سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال، (الدار البيضاء)، ط1 (2005)، ص ص 15-

و غيرها من المفاهيم التي خاض فيها كبار النقاد و الدارسين، و أحاطوا بكثير من تفاصيلها. الأمر الذي يدفعنا للكشف عن مسالك و مسارب أخرى في عمق النص الشعري الحدائي، بما يتميز به من تأبُّ و جموح، أربك ذهنية القارئ و ذائقته، و زجَّ به في حالة من الغرابة

و الدهشة و النفور، و على هذا الأساس، سنحاول أن نستكشف ملامح الوعي الذي كان وراء إنتاج ذلك الجهاز المفاهيمي، و استعماله و استثماره.

إن مفاهيم؛ الانزياح و التجاوز و الرؤيا و الخلق، لم تكن لتكون لولا ذلك التركيب الاستعاري الذي يلغي الحدود بين أطراف اللغة، و يشيد علاقات لانهائية بينها، فلقد راهن الشعر العربي المعاصر بشكل مكثف على التركيب الاستعاري في بناء النص (عالم النص) و هندسة معماره، و تعقيد حدود خارطته، الأمر الذي - عقْد بدوره - حسابات القارئ، و جعله يدبر و يشيح بوجهه عن هذا النوع من النصوص.

فالمعنى الهارب الذي يطارده الشاعر، و يلاحقه محاولاً محاصرته و إدراكه، إنما يستنفر لأجله جميع ما في اللغة من طاقة، و لا يتأتى له ذلك إلا بالاستعارة، باعتبارها أقوى و أكبر ما في اللغة من طاقة « فلا يمكن للغة مهما بلغت من دقة و تركيب أن تعبّر عنه [الإنسان]، و يتواصل الإنسان مع الإنسان بلغة مباشرة بسيطة التعبير عن الأمور اليومية الواضحة البرانية، و لكنه يلجأ إلى استخدام لغة المجاز للتعبير عن حالاته الشعورية و عن تركيبته الجوانية»⁽¹⁾. و لما كان الشعر أرقى جنس لغوي يعبّر عن تركيبية الإنسان، كانت الاستعارة أهم مكوّن من مكوناته، إنها ماء حياته، و نسغه الذي يغذيه كلما دبّ الجمود فيه.

غير أن الاحتفاء بالاستعارة، و إيلائها الاهتمام الذي تستحق في الدراسات النقدية الحديثة لم يتأت لها كما يجب. و ذلك، حسب اعتقادنا، راجع إلى النظرة البلاغية التقليدية التي وجهت الأذهان و الأفهام و الأنواق ردحا من الزمن، و

¹ - عبد الوهاب المسيري، اللغة و المجاز (بين التوحيد و وحدة الوجود)، دار الشروق (القاهرة)، ط3(2010)، ص

جعلتنا ننظر إلى الاستعارة باعتبارها زخرفاً لفظياً و حلية بلاغية يتوشى بها الخطاب الأدبي بصفة عامة و الشعري على وجه الخصوص.

و سواء تعلق الأمر بالدرس البلاغي الغربي أو العربي، القديمين، فإن كليهما قارب الاستعارة مقارنة لم تتجاوز حدود الجملة، إن لم نقل حدود اللفظة التي جعلت مكان الأخرى و نظراً إليها على أنها مجرد محسن بلاغي مهمته توشية المعنى، أو مجرد وسيلة للتوسع في الكلام و تأكيده، و المبالغة فيه. " فأرسطو" في كتابه " فن الشعر" تكلم عن الاستعارة في أقسام الاسم فقال: « أمّا الاسم المجازي فهو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر و ذلك عن طريق التحويل »⁽¹⁾، و لم يزد أرسطو على هذا التعريف للاسم المجازي سوى أنه عرض لأنواع هذا التحويل و طرقه.

و لا تختلف هذه النظرة عما تعرض له بلاغيونا القدامى من تعريفات متفاوتة في المفهمة و متباينة في تحديدها لوظيفة الاستعارة، و حدودها، و شروطها، لكنها تتفق جميعها في أنها تعنى ببنياتها ضمن نطاق الإسناد الجملي، " فالجاحظ" [ت 255 هـ] بعدما يورد أبياتاً تتضمن استعارة، يعلق على ذلك تعليقا مقتضبا جداً، و الأبيات^(*) هي:

يَا دَارُ قَدْ غَيْرَهَا بِلَاهَا	كَأَنَّمَا بَقَلَمَ مَحَاهَا
أَخْرَبَهَا عُمَرَانُ مَن بَنَاهَا	وَكُرَّ مُسَاهَا عَلَى مَغَاهَا
وطفقت سحابة تغشاها	تبكي على عراصها عيناها

يقول الجاحظ عن الاستعارة الواردة في البيت الأخير « جعل المطر بكاء من السحابة على طريق الاستعارة، و تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه

¹ - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، (د.ط.)، (د.ت)، ص 186.

^{*} - لم يذكر الجاحظ صاحب هذه الأبيات، و إنما أوردها مجهولة القائل.

«⁽¹⁾، فهو هنا لم يعرف الاستعارة، و لم يتطرق إلى كيفية تشكلها، و لا إلى مواطن الإجادة فيها، و إنما أوردها ورودا عابرا كمحسن بلاغي تستعمله العرب، و إن كان في هذا الإيراد ما يقترب من المفهوم اللغوي لها، و لو أخذنا إشارة "ابن قتيبة" [ت 276 هـ] في مؤلفه " تأويل مشكل القرآن "، فإنه يفتح باب الاستعارة بقوله « فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا فيقولون للنبات: نوء لأنه يكون من النوء عندهم »⁽²⁾، " فابن قتيبة" يضيف على " الجاحظ" بأن يذكر علّة وضع الكلمة مكان الأخرى مرجعا ذلك إمّا إلى السببية أو المجاورة أو المشاكلة، لكنه يُبقي على مقاربة الاستعارة ضمن نطاق الجملة، و الأمر نفسه مع " ابن المعتز" [ت 296 هـ] الذي يصنّف الاستعارة ضمن باب البديع و التي يبلغ الكلام مبلغه بفضلها، فالرجل باستشهاده للاستعارة لا يأتي ببيت الشعر كاملا، و إنما يكتفي بعجز البيت مفصولا عن صدره و عن القصيدة، و عن سياقها:

« و من الشعر البديع قوله [من البسيط]:

و الصُبْحُ بالكوكب الدُرِّيُّ مَنْحُورٌ^(*)

و إنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عرف بها «⁽³⁾

و يسترسل ابن المعتز في إيراد أمثلة للاستعارة لا حصر لها من القرآن الكريم، و من الأحاديث و الأشعار و من أقوال الملوك و الأمراء ... التي استقرت في الأذهان و تلقفتها الأذواق و حفظتها السنة الناس و يوضح أنّها ما كانت لتنال تلك

¹ - الجاحظ، البيان و التبیین، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ط7 (1998)، ص 153.

² - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد زعفر، دار التراث، ط 2، (1973)، ص 135.

* - البيت لعقمة الفحل و صدره: أوردتها و صدور العيس متسقة.

³ - ابن المعتز، كتاب البديع، تح: اغناطيوس كراتشكوفسكي، عصر أكاديمية العلوم بستلغراد، ص 2.

الخطوة و السيط لولا الاستعارة، لكنّها تبقى كيانات لغوية منعزلة، و أبنية لسانية منفصلة عن النسيج اللغوي، و البناء النصي الذي انبثقت منه.

و لو استمرينا في استقصاء نصوص كبار النقاد و البلاغيين العرب، الذين تطرقوا للاستعارة من أمثال " الرماني" [ت 384هـ]، و أبو هلال العسكري [ت 395هـ]، و الأمدى [ت 370هـ] ... و غيرهم، لوجدنا أنها تتفق جميعها في كونها تشير إلى الاستعارة إشارات عابرة، و مبتسرة، و أكثر ما يجعلها متماثلة هو كون الاستعارة شكل لغوي يتحقق من خلال وضع كلمة مكان كلمة لغرض من الأغراض أهمها المشابهة، من غير مراعاة للسياق الذي ترد فيه، كما أن جل البلاغيين كانوا يحتفون بالاستعارة قريبة التشبيه. و عملية إنتاج الاستعارة لديهم تخضع لمراعاة التقاليد الاستعارية السابقة و تحذو المنوال الذي يسبقها، حذو النعل بالنعل، و كل إبداع استعاري جديد يخرج عن تلك التقاليد البلاغية ليعبر عن الرؤية الخاصة بالشاعر، لم يكن ليحتفى به، و لا لينال مقبولية لدى ذائقة النقاد و المتلقين و كان مآله الرفض و الإبطال كما هو الشأن مع استعارات " أبي تمام" و من سار على نهجه.

إلا أن هناك من البلاغيين من مثل الاستثناء، متجاوزا تلك الرؤية التجزيئية للاستعارة وهو " عبد القاهر الجرجاني" [ت 471هـ] الذي حاول أن ينتقل بالاستعارة من فكرة الاستبدال إلى فكرة التفاعل، و بناء المعنى الجديد، و هو الأمر الذي توسع فيه من بعد أقطاب التنظير الأدبي، الغربيون من أمثال الإيطالي " أمبرتو إيكو - Umberto Eco" [1932- 2016]، و الفرنسي " بول ريكور - Paul Ricoeur" [1913م- 2005]، و الأمريكي "أرميسترونغ ريتشاردز - Richards" [1893م- 1979م]. فالجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » يصف قول الشاعر:

غَدَا وَ الصُّبْحُ تَحْتَ اللَّيْلِ بَادٍ كَطَرْفِ أَشْهَبِ مَلْقَى الْجَلَالِ

[بقوله]: فهو لم يرد أن يشبه الصبح على الانفراد و الليل على الانفراد ... بل أراد أن يشبه الهيئة الحاصلة من مجموع الشكلين ... «⁽¹⁾.

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة (بيروت)، ط1 (2002)، ص 148.

و في موضع آخر يوضح ذلك التفاعل بين المعاني في قوله: « فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال على سابق. أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله « كالبدر أفرط في العلو » إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه و وجه المجاز في كونه دانيا شاسعا »⁽¹⁾.

و ليس هذا النص فقط ما يشكل قصب السبق عند الجرجاني، فكتاب « أسرار البلاغة » بكامله يعدّ فلتة وحيدة، و قفزة جديدة في التأصيل للدرس البلاغي المتعلق بالاستعارة. التي منحها أبعادا أوسع، و فصل فيها القول من زوايا متعددة، متجاوزا بذلك من سبقه و مخالفا لهم في قوانينهم و ضوابطهم لحدود الصياغة الاستعارية، و إجماعهم على أنّ وجود المناسبة، و التقارب بين المستعار منه، و المستعار له هو معيار وجود الاستعارة.

فالجرجاني يقرّ بعكس ذلك تماما، معضدا دعواه ببراهين و أدلة تتعلق بمجملها بالذائقة الفنية للمتلقي و بالحالة النفسية التي تعترى المتلقي خال تلقي تلك التشبيهات البعيدة:

« و هكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت النفوس أعجب و كانت النفوس لها أطرب، و كان مكانها إلى أن تجد الأريحية أقرب، و ذلك موضع الاستحسان و مكان الاستظراف، و المثير للدفين من الارتياح و المتألف للنافر من المسرة، و المؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشئيين مثلين متباينين، و مؤتلفين مختلفين، و ترى الصورة الواحدة في السماء و الأرض، و في خلقة الإنسان و خلال الروض، و هكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة و تتبعت هذه اللوحة »⁽²⁾.

إنّ الجرجاني في هذا النص لا يفصل بين مكونات الوجود التي تبدو للعيان أنّها متباعدة و متنافرة، و في حالة من التضاد، بل إنه يخوّل للاستعارة بأن تنهض بمهمة استدعاء تلك المتباعدات، و رأب تصدعات هذا العالم و طمس تشققاته، و الربط بين مكوناته، و هكذا يفتح الاستعارة على إمكانات لا متناهية، و هذا الذي خلص إليه التصور المعاصر للاستعارة.

لكن على الرغم مما أفاض فيه الجرجاني و سبق إليه، و سبر أغواره و كشف مجاهيله، و أتى بما لم تأت به الأوائل، إلا أن ذلك بقي محصورا في حدود بنية

¹ - القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 126

² - المرجع نفسه، ص 112، 113.

الجملة^(*)، و إيجاد مواطن التشابه و الاختلاف بين المستعار له، و المستعار منه لا يجاوزها إلى السياق الكلي للنص و لا إلى إنشاء العلاقات بين الاستعارات المكونة للنص الشعري، ذلك أنّ هذه الأخيرة وإن بدت مختلفة، و متباعدة إلا أنها ليست جزراً معزولة، مكتفية بزخرفها، و إنما هي في تفاعل و حركية مستمرة، « و عليه فإنّ البنيات الاستعارية لا تستمد ملامحها العامة من داخل التركيب الحر المنفصل عن كل سياق تداولي معرفي، و إنّما من التشكيل الكلي العام للخطاب كما يتحقق على مستوى اللغة و التصور و المعرفة⁽¹⁾». فالاستعارة، -بهذا المعنى-، حين تكون مفردة و خارج مساقها النصي، أو سياقها التداولي، إنما تكون استعارة فقيرة من حيث فعاليتها و ريثما تنطفئ جذوتها و يقلّ تأثيرها. و إذا كان أهم ما ميّز النص الشعري الحديث هو كونه جسداً عضويّاً متلاحم الأجزاء، يُتلقى باعتباره كلاً متكاملًا، معبراً عن رؤيا الشاعر

و إذا كان الخطاب هو ذلك البناء اللغوي المحكم و المتماسك سواء بروابط شكلية، أو معنوية، فإنّ كل إستراتيجية لدراسة الخطاب الشعري، قميّنة بأن تراعي هذا الجانب الكلي التفاعلي.

و منه؛ فالاستعارات المتغلغلة في البناء النصي الشعري إنّما تولي وجهتها جميعاً شطر قبلة واحدة، هي الخطاب ككل. و هذا الذي يؤكد "بول ريكور" في قوله: « إنّ العبارات الاستعارية تتطلب سياق قصيدة كاملة هو الذي ينسج الاستعارات فيما بينها، بهذا المعنى يمكن القول مع ناقد أدبي ما بأن الاستعارة هي قصيدة مصغرة⁽²⁾». إذن، هناك استعارات مركزية تتوالد عنها استعارات متفرعة إلى نهاية النص. من هنا فإننا ننطلق من فرضية مؤداها أنّ الديوان هو استعارة كبرى، تتركز على نموذج معرفي خاص بالشاعر من خلاله يقدم رؤيته الخاصة للعالم ككل، ذلك أن كل شاعر يوجد علائق و روابط مختلفة ينظم من خلالها كونه الشعري المنزاح عن الكون الذي يعيشه، وفق النموذج الذي يصدر عنه، و هذا النموذج هو المعيار الذي يُحتكم إليه في تأويل تلك الاستعارات التي تتناسل عن الاستعارة الكبرى، و هو الضامن لمقبولية تلك الاستعارات. و من خلال اكتشاف التعالقات الاستعارية نستطيع أن ندرك أن ليست الاستعارات الواردة في الخطاب الشعري مجرد تهويمات شعرية متشظية أو شطحات خيال، «

*- إن اجتهادات الجرجاني ما كان لها أن تبقى حبيسة بنية الجملة إلا لأنه كان يعي حجم تجذر النموذج الكلاسيكي في الكتابة الشعرية، القديمة و ولاء هذه الكتابة لنظرية عمود الشعر التي تحتفي بوحدة البيت الشعري و مناسبة المستعار له للمستعار منه، و أنه من الصعب بمكان أن يخترق صلابة ذلك النموذج.

¹- أحمد العاقد، المعرفة و التواصل (عن آليات النسق الاستعاري)، ص 48.

²- بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث (القاهرة)، ط1 (2001)، ص 15.

فالتصور المعرفي على المستوى الإدراكي هو الذي يقرّ خلافاً للتصور القائل بالمعنى – بأنّ المعرفة عامل حاسم في تشييد التشابهات التي قد تربط مجالاً بآخر ضمن سيرورة معينة للفهم. و من ثمة، تنزل المعطيات المعرفية المؤطرة للبنى الاستعارية منزلة القوة المدعمة و الطاقة الملهمة لمختلف الأبعاد التصويرية و مجمل الامتدادات التخيلية»⁽¹⁾،
فمقاربة الاستعارة

في بعدها الدلالي لوحده لا تسعفنا في إدراك و ملامسة المنطق الاستعاري العام للخطاب الشعري. و بناء على ذلك، « فإنّ البنى الاستعارية تميزت مقولياً و خطابياً بثلاثة مظاهر متكاملة مترابطة: مظهر لساني و آخر تصويري، و ثالث معرفي»⁽²⁾، فهذه المظاهر الثلاثة التي تميز البنى الاستعارية ستكون بمثابة المحطات التي ننقل من خلالها في دراسة الأنساق الاستعارية و الوصل بين تعالقاتها ضمن السياقات و الفضاءات الواردة فيها، بالإضافة إلى الاستفادة من نظرية انتظام الكون و تناغمه، و ما يحكمها من مبادئ: المحبة السريان، التجاذب، الاختلاف، الاستحالة و الاتصال^(*)، و التي تمثل الاستعارة فيها الآلية التي تشتغل بها تلك المبادئ. فإذا كان الكون الطبيعي واقعا له نواظمه، و ضوابطه، و علاقاته التي تحكم عناصره، فالنص الشعري بما يدمج في داخله من عوالم الكون الطبيعي و يصورها في بوتقته ليقيم بينها علاقات جديدة و يصوغها وفق تراتبية معينة، فإنّه يكون بذلك استعارة عن العالم الواقعي لتأسيس عالم جديد، له روابطه و صلاته الخاصة، المتممة لصلات العالم الواقعي، بل و كاشفة عما يبدو متباعداً. إنّ الاستعارة عامل صلح و تصالح بين مكونات الوجود، إنّها تعيد للعالم بكارته الأولى حين كانت السماوات و الأرض رتقاً، و كل شاعر يعيد رتق الكون من خلال رؤياه و تصوره.

فالاهتمام بالاستعارة في جانبها اللغوي الاستبدالي فقط، ستوقعنا في قبضة النظرة التجزيئية المتناثرة و التي سوف نتكلف عناء الربط فيما بين أطرافها، و نجررها قسراً إلى مثيلاتها بصورة فيها من التعسف ما يخل بالدراسة، و لعل هذا ما يجعلنا في حاجة ماسة إلى مقاربة معرفية – تركيبية شمولية تتجاوز المظهر اللساني إلى المظهر التصوري الذي يستثمر التجربة الحسية الحركية، إلى المظهر المعرفي الذي يمثل البلازما التي تنسج فيها كل البنى الاستعارية التي تبدو هلامية و منقطعة الأواصر، لكنّها ذات خلفية معرفية واحدة، هي التي تمكننا من إدراك العلاقات بين تلك

¹ - ينظر: أحمد العاقد، المعرفة و التواصل (عن آليات النسق الاستعاري)، ص 50.

² - المرجع نفسه، ص 48.

^{*} - هذه النظرية بمبادئها قعد لها، "محمد مفتاح"، و تناولها بالتفصيل في مؤلفات عديدة، أهمها: «رؤيا التماثل»، و «الشعر و تناغم الكون».

الاستعارات، و ضم بعضها إلى بعض، كما أنّ الرؤيا المعرفية تشكل موجهها رئيسيا لسيولة و اندهاق تلك الصور الاستعارية من جهة، و موجهاً للسيرورة التأويلية من جهة أخرى، و هذا لا بد منه في دراسة الشعر المعاصر، الذي بات يحتفي بالاستعارات البعيدة، و يبحث جاهداً عن زوايا إبصار الشبيه في كل شيء في الوجود لأنّ « الشعر يحتضن كل شيء »⁽¹⁾. كما يعبر " أدونيس " و هكذا « يمثل التعالق الاستعاري لحمة ترابط القصيدة من خلال نمو و تشعب التعابير الاستعارية المتفرعة عن النواة »⁽²⁾.

و قد تكون هذه النواة عنوان الديوان، أو عنوان القصيدة، أو تلك التصديرات التي يفتتح بها الشاعر قصيدته، ...، المهمّ أن هذه النواة تمتلك قدرة الشحن و التكتيف و الإشارة.

إنّ الانتقال من المستوى الجملي إلى المستوى الخطابي ككل سيقبل من سوء الفهم للقصيدة المعاصرة و ستكون له المقدرة على زحزحة تلك التوليفات و الصور القديمة التي يخزنها القارئ و يقيس من خلالها النصوص الشعرية محل الدراسة.

من هنا، فإن وظيفة الاستعارة ليست تجميلية، بل جمالية و معرفية، تحقق الترابط بين العناصر النصية المؤتلفة في سياق تسلسلي معين، و تحقق الانسجام بين العناصر المتباعدة، فترفع التناقض الظاهر بينها، و تحقق إبداع المشابهة؛ أي قدرة الاستعارات على خلق معاني و مفاهيم و علاقات جديدة داخل اللغة، و بين اللغة و العالم، و تسمح بتعدد التأويل انطلاقاً من تعدد التشاكلات البلاغية و الدلالية التي يتضمنها النص و رغم أن الاستعارة تمثل القاعدة الأساسية لتشكيل الخطاب، فإن قوة النص تظل كامنة في قدرته على اختراق الاستعارة نفسها و السفر في عمق المتخيل.⁽³⁾

فالجانب المعرفي للاستعارة لا يستدعي الجانب الجمالي بقدر ما يستند عليه، و الشاعر لا يستطيع استكناه الأغوار العميقة، و الأبعاد الدفينة إلا عبر الجمالي الذي له قوة النفاذ إلى المعنى الشعري الكلي.

إن تحليل الاستعارة النصية يسمح « بالإحاطة بنظام تشكل المعنى في النص الشعري و يمكننا بذلك من استنتاج الفرق العميق و الحاسم بين الاستعارة في الجملة معزولة عن السياق و بين الاستعارة التي تحيا بتعدد سياقات القول داخل القصيدة الواحدة

¹ - أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب (بيروت)، ط1 (1989)، ص 50.

² - سعيد الحنصالي، الاستعارات في الشعر العربي الحديث، ص 166.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 25، 26.

إن هذا الصنيع انتقل واع من المستوى الفردي الجملي لتحليل الاستعارة إلى المستوى المركبي الخطابي، والذي تكون الاستعارة بموجبه بؤرة اشتغال الخطاب و مركز حياة النص و محقق انسجامه الداخلي، إنها الشكل الأرقى للخطاب الذي تمثله القصيدة⁽¹⁾، فإذا كانت النظريات الاستعارية الجديدة قد رفضت أن تكون الاستعارة مجرد استبدال في دلالة الكلمات، و أحلت محل هذا الاستبدال ظاهرة التفاعل و هو الأمر الذي أوجبت تأمله ليس « العدول عن المعنى الحرفي للكلمات، بل توظيف عمل الإسناد على صعيد الجملة بكاملها⁽²⁾، فإننا – و إن كنا ننطلق من نفس تلك الفرضية – ندرس الاستعارة بإسنادها إلى الاستعارة التي قبلها و التي تليها محاولين الربط بين تلك التشعبات الاستعارية التي تبدو متنافرة للوصول إلى الاستعارة الأم التي تعبر عن رؤيا الشاعر للعالم و للإنسان.

¹ - سعيد الحنصالي، الاستعارات في الشعر العربي الحديث، ص 166

² - بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، بيروت)، ط2 (2006)، ص 90.

3- هوية الخطاب:

من أكبر مسلمات الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة « مسلمة العنوان »، فلكي نلج عالم النصوص لابد من العبور على عتبة العنوان، الذي يعتبر أولى المداخل المعرفية الإدراكية التأويلية التي لا مناص من التعرض لها، و لذلك سيكون عنوان الديوان موجهاً الأول في رحلة بحثنا لنتبع من خلاله كيفية امتدادات ظلاله على مساحة النصوص المنضوية تحته.

فالعنوان « ... أنطق عن الهوى ». أول ما يستوقفنا عنده هو أنه يستثير حافظتنا ليحيلنا إلى الآية الثالثة والرابعة من سور النجم التي يقول فيهما تعالى: (وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ (3) إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ (4))⁽¹⁾، و هو بذلك يتناص من الآية القرآنية تناصاً بصيغة التناقض. و « التناقض أو المفارقة أساس نمو كل نص مهما كان »⁽²⁾ فالآية: (وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ) فيم هي تثبت نطق الرسول -صلى الله عليه و سلم-، فإنها تنفي أن يكون نطقه صادراً عن الهوى، بل هو نطق مستمد من مشكاة الوحي الإلهي الذي لا يتجلى إلا عبر النطق، بينما العنوان « ... أنطق عن الهوى » فهو إثبات للنطق و تأكيد لصدوره عن الهوى، فالنبي و الشاعر كلاهما إنسان ناطق، غير أن الاختلاف يكمن في مصدر و معين النطق.

▪ النبي: إنسان + نطق + وحي.

▪ الشاعر: إنسان + نطق + هوى.

فالنطق قوة مركوزة في روع بني البشر، و ما صدر منها عن الله فهو وحي قائله نبي، و ما صدر منها عن الهوى بشكل مخصوص فهو شعر قائله شاعر، غير أن في هذا التناظر هناك تماثل بين الشاعر و النبي، و بين الشعر و الوحي، و أيّما ما قيل عن أوجه التشابه بينهما و وظيفة كل منهما، فإنّ أهم ما يجمعهما هو احتضانهاما الشامل لعناصر الوجود، و تقديم رؤية بديلة للواقع من خلال تنظيمه و إعادة صياغته.

و الشاعر "عبد الله حمادي" من خلال العنوان يريد أن يضطلع بتلك المهمة الوجودية، و يتجلى ذلك بشكل صارخ في رسم العنوان على غلاف الديوان، فألف " أنطق" كتبت بخط سميك أحمر، مخترقة بقية عناصر العنوان و ممتدة إلى نهاية الصفحة، فكأن الشاعر بهذا الرسم معتد بأناه، و مثبت بأنّ النطق بما يتضمنه من فعل

¹ - سورة النجم، الآية 03، 04.

² - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار تويقال (الدار البيضاء/المغرب)، ط1، (1990)، ص 58.

صادر عنه و مقتصر عليه، فهو « النَّاطِم للكون و المنظَّم له و المسهم في تناغمه، و تدبيره »⁽¹⁾ ، كل ذلك بواسطة الخيال المبدع الذي « يستقطب تحطيم العالم المدرك و إعادة بنائه بضرب من الجدة الباعثة على الدهشة »⁽²⁾، و لن يتأتى لهذا الخيال المبدع أن يترجم نفسه إلا عبر الاستعارة التي بيدها أن تزيل الحدود و الحواجز بين عناصر العالم الناجز.

لكن هذه النظرة للعنوان تبدو عائمة و هائمة من دون تحديد كما أنها توحى بأن العنوان يفتح النص على تأويلات لا نهائية، لهذا فإن ما يُحدُّ من غلواء هذه المطلقية، هو تحديد هوية النصوص التي يجمعها الديوان، ذلك أن « تحديد الهوية شيء ضروري لأنه يساعد على مسار التأويل و انضباطه »⁽³⁾، و سيمكننا ذلك، بالقيام بعملية مسح متفحص في عناوين النصوص و تصديراتها و تعزيز ذلك بتتبع المعجم اللغوي و الرمزي المشكلين للخطاب ككل، و أهم الموضوعات التي تدور حولها أغلب النصوص.

لا تكاد عناوين القصائد لوحدها تبين عن هوية الخطاب الشعري الذي نحن بصددده، و إن كانت معظمها تدور في فلك الحبّ، و العشق، و تهويمات الشعر و فيضه، و تباريح الهوى و وقعه، غير أن ذلك لا يتحدد إلا من خلال التصديرات التي يتوج الشاعر بها نصوصه من أقوال مأثورة، و أبيات شعرية. و أغلب تلك التصديرات هي لشعراء و أئمة في التصوف و لرجال دين بلغوا الشأو البعيد، و الغاية القصوى في الترقى في درجات الكمال الإنساني ، و من أمثلة ذلك قول الإمام "علي بن أبي طالب":

و تحسبُ أنك جرمٌ صغيرٌ و فيك انطوى العالمُ الأكبرُ

و قول محي الدين ابن عربي:

أدينُ بدينِ الحبِّ أتى توجَّهتُ ركائبُهُ فالحبُّ ديني وإيماني

و من أكثر الأقوال التي تداولها المتصوفة، و أوردها الشاعر « سجود القلب » «وجودي أن أكون بلا وجود»، و إذا ما تتبعنا إشعاعات الحس الصوفي في ثنايا نصوص الديوان، فإننا سنلفي معجماً ثرياً من الرموز و التعابير الصوفية، و ليست هذه الاستدلالات لاستقصاء خصائص النص الصوفي، و فك رموزه و طلاسمه، و إنما هي لافتراض السياق لنتمكن من وضع الاستعارات ضمن أنساق متعاقبة.

¹- محمد مفتاح، الشعر و تناغم الكون، المدارس (الدار البيضاء/ المغرب)، ط1 (2002)، ص 159.

²- عاطف جودة نصر، الخيال (مفهومه و وظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1983، ص 264.

³- محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 111.

فالكتابة الصوفية، « تشويش لنظام العالم الظاهر و أدوات معرفته، و هي، بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف.. و معنى ذلك أنّ الصوفي لا يقيم بينه و بين الطبيعة و أسيائها، علاقات عقلية، و إنّما الطبيعة عنده مجمع للرموز و الصور و الإشارات و علاقاته بهذا كله علاقات قلبية - بالمعنى الصوفي للكلمة»⁽¹⁾.

إن هذا التشويش لنظام الكلام المألوف لا يتم إلا على مستوى النظام المجازي الذي عُمّده النسق الاستعاري، و إذا كانت الكتابة الصوفية تنزع إلى الكشف عن المطلق و اللانهائي و تتجاوز الواقع الطبيعي الظاهر إلى العوالم الماورائية الباطنية، فإنّها من حيث التعبير اللغوي لن تسعفها اللغة الطبيعية الحرفية، و إنّما بقدر ما تتوجه إلى الغيبي و اللامحدود بقدر ما تستعين بالمجاز.

¹ - أدونيس، الصوفية و السورالية، دار الساقي (بيروت/ لبنان)، ط4 (2010)، ص 142

الفصل الأول: النسق الاستعاري الإنساني

1- استعارة الأفعال الإنسانية

2- استعارة الأعضاء الجسدية

3- استعارة الناسوت للاهوت

تمهيد:

نقصد بالنسق الاستعاري الإنساني، نظام الاستعارات التي توظف ما هو إنساني للتعبير عما هو مجرد أو ما هو محسوس، ضمن خطاب ما، لفهمه و إدراكه، و ذلك من خلال الوقوف على أهم العناصر المشخصة، و أهم السمات الإنسانية المستعارة.

يحتل الإنسان موقعا مركزيا في تراتبية الكون و نظامه، فما من عالم من عوالم الكون إلا و في الإنسان بعض خصائصه بنسب معينة، ابتداء من الذات الإلهية المكونة للوجود إلى أبسط الموجودات، فقد « خلق الله الإنسان نسخة الأكوان و العوالم، فيه من العوالم العلوية الروحانية، و فيه من الأكوان المتجسدة عناصر النار و الهواء و الماء و التراب و فيه من خصائصها من الحرارة و البرودة و الرطوبة و اليبوسة، و لديه صفات نفسانية من الحياة و العلم و الإرادة»⁽¹⁾، فهو محضن العناصر المكونة للوجود، كما يؤول ذلك "محي الدين بن عربي" [558هـ- 638هـ] الآيات القرآنية التي تتكلم عن خلق الإنسان، الذي خلق بداية من تراب (هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ تُرَابٍ)⁽²⁾ ثم قال (مِنْ طِينٍ)⁽³⁾، و هو امتزاج الماء و التراب ثم قال جل اسمه (مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ)⁽⁴⁾ و هو متغير الريح، و هو الجزء الهوائي الذي فيه، ثم قال: (خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ)⁽⁵⁾، و هو الجزء الناري. و هذه حكمة منه سبحانه⁽⁶⁾، فالإنسان بالإضافة إلى عناصره التكوينية يحوي المجردات و المحسوسات و المعقولات، و الشاعر بجبلته الشفافة و بحسه المرهف هو أعرف الناس بالإنسان فهو يدرك بفطرته الشعرية أنه نسخة بشرية مضاهية للنسخة الكونية، و أنه بإمكانه تأويل هذه الأخيرة و الاقتراب منها و فهمها عبر إنسانيته « فهو النموذج الإنساني الأمثل الذي تفهم به المجردات و المحسوسات»⁽⁷⁾. و الشاعر "عبد الله حمادي" في ديوانه " أنطق عن الهوى" يوظف هذا المعنى في تصديره لقصيدته التي عنون بها الديوان و ذلك بالبيت الشعري المشهور:

¹- محمد مفتاح، رؤيا التماثل (مقالة في البنيات العميقة)، المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1 (2005)، ص 233.

²- سورة غافر، الآية 67.

³- سورة الأنعام، الآية 02.

⁴- سورة الحجر، الآية 26.

⁵- سورة الرحمن، الآية 14.

⁶- ينظر محي الدين ابن عربي، التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، تح: عاصم إبراهيم الكيلالي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط2 (2003)، ص 9.

⁷- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص 251.

وَتَزْعُمُ أَنَّكَ جُرْمٌ صَغِيرٌ وَفِيكَ انْطَوَى الْعَالَمُ الْأَكْبَرُ (*)

و في هذا تمهيد لإمكانية إسقاط مكونات الإنسان و خصائصه على عوالم الكون كله، و وعي منه باتصال و تفاعل العوالم فيما بينها، لكن الإشكال الذي يستوقفنا في هذا الصدد و الذي نصوغه وفق الأسئلة الآتية:

- لماذا تستعار خصائص بشرية معينة و تغيب أخرى ؟
- و هل الشاعر في الديوان يستعير من الإنسان جانبه الجسماني أم الروحاني ؟
- و كيف تتعالق الاستعارات البشرية لتسهم في بناء النص ؟

إن أهم مقولة تتعلق بالنسق الاستعاري الإنساني هي « الأنسنة » أو « التشخيص ». و التشخيص هو خلع ما هو إنساني من أفعال و صفات و هياكل على ما ليس من عالم الإنسان.

و لكن التشخيص « ليس عملية فريدة واحدة و عامة، فكل تشخيص يختلف عن الآخر باعتبار المظاهر التي ينتقيها الناس »⁽¹⁾، وفق عقائدهم و أعرافهم و تقاليدهم و أدواقهم و حاجاتهم الضرورية و المراتبية التي تحكم هذه الحاجات.

* - ينسب هذا البيت للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه في ديوانه الذي جمعه و رتبته عبد العزيز الكرم و تتمته:

دواؤك فيك و ما تشعر *** و داؤك منك و ما تبصر
و تحسب أنك جرم صغير *** و فيك انطوى العالم
الأكبر

¹ - جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال (المغرب)، ط2
(2009)، ص 53.

1. استعارة الأفعال الإنسانية:

إنّ أول بنية شبيهة تصادفنا في الديوان هي "الهرم" و هي البنية التي يمنحها الشاعر جملة من الهيئات و من الأفعال الإنسانية، التي تدفعها شيئاً فشيئاً لتخرجها من عالم الأشياء إلى عالم الإنسان، ففي السطر الأول من القصيدة، تبدو الدلالة حرفية و لا تحتاج لأي تأويل.

"هرم يكبر في العيون"(1).

لكن ما يلبث هذا السطر الشعري يستقر في الأذهان، حتى تتوالى الأسطر الشعرية محدثة توتراً دلاليّاً كثيفاً، عبر جملة من الاستعارات الفعلية المتنافرة.

"يحتل مساحة لليقين ..

ينشر كفه للخطايا

يتشظى على جذاذ الصفيح

تزهّر المواسم في مفرقيه

تجف زنابق الجمر

في مداه الأنيق"(2).

إنّ هذا التنافر الدلالي مبعثه هو هذا الدال (الهرم) الإنساني العجيب، الذي يحوي أسراراً كثيرة حيّرت العلماء و المؤرخين و الجيولوجيين ... والشاعر في هذه القصيدة جعله بؤرة مركزية تستجمع كثيراً من مكونات الوجود، التي تتزاحم في هذه القصيدة الافتتاحية، لكن جملة الصفات الإنسانية تحيل هذا الهرم كياناً مؤنسناً. فالهرم بناء عملاق، لكن الشاعر يمنحه صبغة عضوية بالفعل المضارع "يكبر"، و كبره و نموه متأثراً من أسراره اللامتناهية، التي تمنح في كل مرّة كشفاً جديداً يجعله يزداد رسوخاً في المخيال البشري.

و في قوله: « يحتل مساحة لليقين » يبدو الفعل " يحتل " المستعار للهرم خارج سياقه، إنه ذو دلالة سلبية، لكنه في سياقه متعلق باليقين الذي يتركه الشاعر مطلقاً، دون تحديد من خلال النقاط الثلاثة التي تعقب كلمة اليقين، و التي توحى بإمكانيات الذات

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 13.

² - المصدر نفسه، ص 13.

البشرية لإدراك كل اليقين المتعلق بالإشكاليات التي يطرحها الوجود الإنساني. إنه يقين الإنسان بنفسه و بين "يكبر" و "يحتل" مقومات مشتركة عديدة أهمها: (القوة، الشساعة الامتلاك).

و مما يشاكل مقومات الاستعارتين الأنفتين و يعضدهما، الاستعارة التي تعقبها في قوله: « ينشر كفه للخطايا » و هي استعارة تنهل من المجال الإنساني كذلك، لتوظيفها للعضو البشري " الكف" الذي يدل في جلّ سياقاته على (القوة و الامتلاك ..) و هي الدلالة التي تتحقق مع الفعل "ينشر" و النشر في لسان العرب (خلاف الطي، نشر الثوب و نحوه ينشره نشرأ ونشره بسطه) و البسط هو المدّ و هكذا تضيف استعارة السطر الثالث مقومات مشاكلة لسابقاتها.

فعلى الرغم من عظمة هذا البناء الشاهق، الذي أبدعه الإنسان و أثبت من خلاله قوته و تمكنه، لدرجة حيّرت الإنسان ذاته و جعلته يقف مشدوهاً أمام إمكاناته اللامحدودة، و ما تنطوي عليه هذه الذات، من جلال و جمال تبدّى في هذا المنجز المعجز، غير أنّ الشاعر في هذا المقطع من قصيدة «كتاب الجفر» مازال يستعير لهذا البناء المشيد بعضاً من مقومات الكيان الإنساني المتشاكلة ضمن مصفوفة (القوة، الشساعة، الامتلاك).

و في المقطع الثاني من القصيدة تخلق الاستعارات المتعلقة بالمجال الإنساني حالة من التماهي الذي يستحيل معه الفصل بين ما هو إنساني و ما هو هرمي:

" عمر يتوسد الصخر و المرايا

يقرأ "الجفر" ورقّ الوجود

يتنزل أقوالا/

خطايا/

كتاباً منجماً مجهولاً ..(1).

فكلمة "عُمر" تحيل على الفترة الزمنية التي يقضيها موجود ما، من لحظة وجوده إلى زمن فنائه، و هي إذ تعود على الهرم، فهي ذات دلالة حرفية، لكن البنية التركيبية المتعلقة به (يتوسد الصخر و المرايا) تصرفه إلى اللغة المجازية الاستعارية، فالتوسد وضعية إنسانية، يتخذها الإنسان حين ينال منه التعب و النصب فيتمدد، ويستكين في صمت مطبق وفي هذا تشاكل بين وضعية الإنسان هذه و الهرم في شكله الهندسي الممتد و طبيعته الصماء الساكنة، التي توحى بالجلال، كما يمكن أن نقرأ هذه الاستعارة من زاوية كونها مجازاً مرسلًا بقرينة حالية، أي أنّ المقصود هو الإنسان الذي تقبع جثته في رحم الهرم (القبر) أين لا يكون له من وسادة غير الصخور و الجنادل.

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 14.

و يعيدنا الفعل « يقرأ » إلى مقومات الامتلاك و القوة و الامتلاء، ذلك أن فعل القراءة قوة و امتلاء و امتلاك للحقيقة، و يتعزّز ذلك " بكتاب الجفر " الذي يعتقد في بعض المذاهب الدينية أنه كتاب ورثه الإمام علي رضي الله عنه عن الرسول -صلى الله عليه و سلم- و هو كتاب يحتوي على الكثير من التنبؤات و الاستشرافات المستقبلية، التي تضيء عتمات المجهول، ما يجعل الهرم سراً مجهولاً تنسج حوله الحكايات و الخرافات، و هو المعنى الذي يقترب من استعارة " يتنزل أقوالاً/ خطايا".

و في المقطع الأخير من القصيدة يلج بنا الشاعر إلى أغوار هذا السر الدفين الذي يؤنسنا هذه المرّة بالفعل " يترنّح " في قوله:

" يترنّح بين واسطة

الخلق،

و غيابات المطلق

و الظنون ... " (1).

و من معاني " ترنّح "، التحرك و السعي، يقال: ترنح للفوز تحرك و سعى إليه و طلبه ، و تحرك للشيء تحرك و سعى إليه و طلبه. و الذي يتحرك إلى غايته و يسعى إليها إنما هو الكائن الحيّ بصفة عامة، لكنّ تنمة الجملة الاستعارية إلى قوله:

و غيابات المطلق

و الظنون ...

هي التي تمنح استعارة " الهرم متحرك " الصبغة الإنسانية، ذلك أن الإنسان من بين جميع المخلوقات هو الذي تتملكه الرغبة و الفضول في تجاوز عالم الشهادة " واسطة الخلق " إلى عالم الغيب " غيابات المطلق والظنون " عبر رحلة مليئة بالمكابدات و المشقات التي يوحى بها الفعل " يترنّح " و يُقرأ قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الْإِنْسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلَاقِيهِ) (2).

إنّ هذا المعنى الاستعاري تؤكدُه غاية الإنسان القديم من تصميم الهرم، الذي من خلاله يتحرك و يسعى، و يسافر الجسد الإنساني إلى عالم الأرواح ليلتقي بروحه، و لهذا السبب أحس الإنسان المصري القديم «بالأهمية الكبرى لموضوع المحافظة على هذا الجسم، و هذا هو السبب الذي دعا المصريين إلى تحنيط أجسامهم» (3)، فالعلاقة بين الهرم

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص 14.

2- سورة الانشقاق، الآية 6.

3- أحمد فخري، الأهرامات المصرية، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، (د-ط)، (1963)، ص 14.

والترنح علاقة سببية؛ فالهرم سبب رئيس في عروج الذات إلى العلياء، ولأنهم في العقائد الدينية القديمة « كانوا يعتقدون أنّ الشمس كانت تقوم برحلتها عبر السماء في سفينة، فقد وضعوا فيما بعد نماذج من السفن في قبور الموتى»⁽¹⁾

إنّ مقوم التحرك و الترحل يزيد من شحن استعارة " الهرم يترنح " ليرفعها إلى مستوى الاستعارة المركزية و « هي قاعدة الاستعارات الأخرى الأم التي تتفرع عنها باقي الاستعارات، و تكون هذه الأم أكثر نموذجية من الأبناء و البنات »⁽²⁾، و بملاحظة متأنية للمعطيات النصية المتعلقة بالقصيدة أو بالديوان بوجه عام نجد أنّ الشاعر استعار للمحسوسات والمجردات تيمة السفر. هذه الخاصية الإنسانية التي تقتضي القصد والتأهب و اختيار المسار الموصل إلى النقطة الهدف، مما يسمح لنا بصياغة استعارة مفهومية نطلق عليها " الكون مسافر " أو " الكون مرشد في السفر"، والوصول إلى تيمة السفر تجيبنا عن علة اختيار الشاعر لهذا العالم البرزخي (الهرم) و لكن السؤال الذي بقي عالقا هو: لماذا استعار من المجال الإنساني السفر ؟ نرجئ الإجابة عن هذا التساؤل إلى حين استقرار الاستعارات المنضوية تحت الاستعارة القاعدية، و المتعاقبة معها.

و في المقطع الرابع تشنّد كثافة التعابير الاستعارية و تتشابك فيما بينها خالقة انسداداً مطبقاً حول المعنى غير أنّ المقومات المتعلقة بالسفر والارتحال تشكل منافذ من خلالها نستغور عتبات هذا الإطباق و هي قوله:

**" هاهنا يتسلق الإغراء
جانبُ الممكن و المستحيل
يذرع بسمة الطقوس"⁽³⁾.**

فها هنا إشارة إلى رحم هذا العالم البرزخي، و ما يعتمل في ظلماته. والجملة الاستعارية « يتسلق الإغراء جانبُ الممكن و المستحيل » هي استعارة تتشاكل مع الاستعارة القاعدية، ذلك أنّ التسلق هو حركة من الأسفل إلى الأعلى، و الحركة لا تكون إلا من كائن متحرك، عاقل أم غير عاقل، و الجملة الاستعارية في هذا المقطع لم تقيّد نسبة هذا التسلق لمن، بل زادت في إطلاقه من خلال قول الشاعر: « جانبُ الممكن و المستحيل »، فالإغراء هنا لا يُقاوم، بل يجتذب إليه ما من حقّه الحركة و ما ليس من حقّه الحركة في عالم الواقع، فكل الموجودات مؤهلة للسفر، غير أنّ هذا السفر و التسلق يمرّ عبر طقس خاص بكل موجود و استعار الشاعر للطقس كلمة " البسمة" لما يتضمنه الطقس من

¹- المرجع نفسه، ص 15.

²- جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (التشعب و الانسجام)، ص 132.

³- عبد الله حمادي، الديوان، ص 14.

مقومات الإنشاد و الرقص و الانتشاء و الفرح. إنّ لكل موجود طقسه الخاص به، و هذا ما عبّرت عنه صيغة الجمع " الطقوس " لكن مركز الجذب و نقطة الوصول واحدة هي الإغراء الذي تسافر إليه كل الكائنات.

ثم إنّ التسلق الذي هو حركة من الأسفل إلى الأعلى يَنضاف إلى الغاية الأولية التي من أجلها صمّم الهرم و هي الخروج إلى العوالم العلوية.

و في المقطع الخامس تستمر أنسنة هذا الإبداع الإنساني الملغز، الذي يستجمع كل ما هو مجهول و عجيب و غرائبي، المعنى الذي توحى به كلمات: (الهوى، المتاريس، الكائنات الضئيلة) في قوله:

"مفعم بالهوى و المتاريس

و الكائنات الضئيلة ... " (1).

تبدو كلمات هذين السطرين الشعريين متنافرة و عشوائية، لكنّها من حيث ظلالها الإيحائية تتسجم مع مقوم جامع هو المجهول و الغامض، فالهوى حالة انجذاب نفسية خفية، قد لا يعي صاحبها - نفسه- بواعثها و أسبابها و المتاريس هي الحواجز التي تمنع عن إبصار ما خلفها، و لا تشف عمّا يحدث وراءها، و هل هناك من يتمترس خلفها أم هي محض تمويهات، و (الكائنات الضئيلة) جملة موعلة في الغموض لأنها مطلقة دون تقييد و شاملة دون تحديد، هل هي كائنات مادية، أم نباتية أم حيوانية ؟ و ضئيلة هل هي إشارة إلى ندرتها أو إلى دقتها و صغرها ؟ إنّ هذا الإيغال فيما هو غامض و مجهول من جهة الهرم يناظر تلك الأسرار المركوزة في جبلة الإنسان الذي استطاع أن يطرق الآفاق، و يشق من أجل كل مخبوء أنفاقا، لكنه وقف تجاه ذاته موقف العاجز المستكين عن سبر أغوارها و اكتناه أسرارها «فالأسرار المودعة في الإنسان كثيرة جداً، منها ما يرجع إلى مزاجه و وضعه الطبيعي و منها ما يرجع إلى حاله و وضعه الإلهي» (2)، في هذا المعنى تتقلص المسافة بين الإنسان و هذا الكائن لدرجة يعتقد فيها المتلقي للقصيد أنّ الشاعر عدلّ عن موضوع الهرم إلى شخص بعينه.

تعود بعد هذه الأسطر الشعرية استعارة السفر، لكنّها في هذا المقطع تبدو دلالتها واضحة و منكشفة، على عكس الاستعارات التي أتينا على تحليلها، فبالإضافة إلى كونها أقل غموضاً، فهي أيضاً تحدّد و تكشف وجهة هذا السفر، إنّه:

1- عبد الله حمادي، ص 14.

2- محي الدين ابن عربي، التديبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، ص 99.

"معراج يخط السبيلا"⁽¹⁾.

و بعد القصيدة الأولى تنفرج دلالة السفر و تتأكد وجهته ابتداء من القصيدة الثانية " كاف الكون " في قوله:

"... هناك في الأفاق
موعـدنا الألقـاء

... ..
أحببت يا حبيبة مدارج
القربان

و نكهة العروج لعالم الكتمان"⁽²⁾.

ففي هذه الأسطر الشعرية تنبسط دلالة المعراج على استعارات السفر وقد جاء في القاموس المحيط أنّ « المعراج و المِعْرَج: السلم و المصعد، و عرج عروجاً و مَعْرَجاً: ارتقى»⁽³⁾، فكلمة " معراج " تعني الترقى و هي الكلمة التي استثمرها المتصوفة لتصوير حالات الترقى و التدرج في التطهير النفسي و وظفوها في كثير من كتاباتهم و رسائلهم، على غرار كتاب " الإمام الغزالي " [450هـ - 505هـ / 1058م - 1111م] « معارج القدس في مدارج معرفة النفس » و كتابه « مدارج المساكين » و رسائل "الجنيد" [220هـ-297هـ] و "أبو يزيد البسطامي" [188هـ-261هـ]. و لعلّ كتاب « الإسرا إلى مقام الأسرى » أبرز مؤلف يحاكي فيه قطب المتصوفة "ابن عربي" قصة معراج الرسول الأكرم في رحلة سماوية عبر رؤيا منامية.

و لا تتوقف تيمة السفر عند بنية الهرم، الذي يحيله الشاعر عبر هذه النسقية الاستعارية إلى رمز صوفي جديد ينضاف إلى كثير من مرموزات المتصوفة. فاستعارة السفر تلقي بظلالها على بقية نصوص الديوان فتصطبغ بها كثير من الموجودات، الحسية و المجردة، فلما « كان الوجود مبدؤه الحركة لم يتمكن أن يكون فيه سكون لأنه لو سكن لعاد إلى أصله وهو العدم، فلا يزال السفر أبداً في العالم العلوي و السفلي »⁽⁴⁾، فكل العوالم - إذن- في حالة من الحركة و السفر. و هو ما نجده في الاستعارات المشكّلة لهذا النسق.

¹- عبد الله حمادي، الديوان، ص16.

²- المصدر نفسه، ص 25.

³- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط8 (2005)، ص 198.

⁴- محي الدين ابن عربي، الإسفار عن نتائج الأسفار، ص 2.

2. سفر الأعضاء الجسدية:

تنبسط استعارة السفر على مجمل نصوص الديوان، ممّا يجعل الخطاب برمته يتمتع بحركية و حيوية فعالة فنجد الشاعر يستعير لبعض الأعضاء صفة السفر دون الأخرى، بل و يقصرها عليها مثلما هو حال التراكيب الاستعارية التي يوظف فيها عضو " القلب".

فاستعارة السفر في الديوان تتكرر و تكاد ترد في كل القصائد، إذ بعد تفكيك الاستعارة الأم " الكون مسافر" التي جرّناها ابتداء من قصيدة " كتاب الجفر"، انفرجت بقية الاستعارات، و إذ أخذت تلك الأكوان و العوالم تيمة السفر من الإنسان، فإنّ من الأعضاء البشرية ما استعار لها الشاعر تلك التيمة دون غيرها، بل أينما ذكر السفر و الترحال و المواعيد .. إلا و أناطها الشاعر بهذه الحركة الوجودية و هي القلب، فالقلب في الديوان تجاوز كونه عضواً لحمياً صنوبري الشكل، مهمته ضخ الدم لأعضاء الجسم. كما أنّ الشاعر لم يوظفه للتعبير عن أحاسيسه و مواجيدته، بل حمل القلب تيمة السفر ليكون هو المسافر و هو السفر:

" يساور النفس

هم لاضفاف له ...

و يرتجي القلب

ميقاة

لمسراه"⁽¹⁾

يمنح الشاعر للقلب صبغة الكائن البشري الذي يحس بالوقت، و يرتجي و يسري، لتقوم هذه الاستعارة – شأنها شأن كل الاستعارات الحية- بتشكيل معنى استعاري، يبطل التأويل الحرفي للمفوظ، « ففي التأويل الحرفي، ينهار المعنى من تلقاء نفسه، إلا أنّ هذا الانهيار الذاتي للمعنى يشترط بدوره تهوي الإحالة الأولية»⁽²⁾، فإن أسعفنا التأويل الحرفي في المقطع اللأنف، بأن نذهب إلى أنّ الرجاء محلّه القلب، فإنّ هذا المعنى يتهاوى أمام بقية الصيغة الاستعارية:

"يرتجي القلب

ميقاة

لمسراه"

¹ - عيد الله حمادي، الديوان، ص 58.

² - بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ط1 (2016)، ص 363.

« فالتدمير الذاتي للمعنى، الناشئ عن المنافرة الدلالية، هو مجرد ظُهر عملية تجديد المعنى على مستوى الملفوظ الكامل، التجديد الحاصل بفضل "لي" المعنى الحرفي للكلمات. هذا التجديد للمعنى هو ما يشكل الاستعارة الحية»⁽¹⁾، من خلال هذا النص يرشدنا " بول ريكور" إلى أنّ ما يبرز الملاءمة الدلالية الجديدة القائمة على أنقاض المعنى الحرفي هو التأويل الاستعاري.

إنّ هذه الاستراتيجية التأويلية تذكرنا دائما بوضع الاستعارات ضمن مرجعية الخطاب المدروس، و هو الخطاب الصوفي، لنعود مرّة أخرى إلى استعارة " سفر القلب".

لقد تعامل المتصوفة مع القلب كأداة « تبتث من خلالها المعرفة الذوقية، و هي بمعنى آخر البؤرة التي تتجلى فيها المعرفة»⁽²⁾، تلك المعرفة التي تتحصل بالمكابدة (قلبي المضرج من وجهك البعيد) والانتقال من مقام إلى مقام، فالشاعر إذ يورد القلب أو متعلقاته من نوازع الحب، و الشوق، إنّما يشير في الحقيقة إلى شيء آخر « يمكن تحديده بقدرة يتوفر لنا التعامل معها كدلالة للجانب العاقل من الكائن الإنساني (الروح)»⁽³⁾، و هذا الجانب العاقل من الإنسان، كلما أوردّه الشاعر، إلا و وضعه في سياق سياق الحركة أو التأهب للحركة و كأن حياته بالسفر، و منه و بالاستعداد له، يقول الشاعر في قصيدة " نار الجنّة":

« و ضياء الصدر النافر
يمنحني أسباب الغوص
في دقات القلب المسرج
للأسفار القادمة ..»⁽⁴⁾

نأتي استعارة " سفر القلب" لتضعنا أمام حقيقة صوفية عميقة، و هي أنّ الإنسان ليس له من مطية لمقاصده العليا و غاياته الكبرى غير تلك المضغّة، المانحة سرّ الحياة و روحها، و كل محاولة للانتقال من كون إلى كون من دون القلب مآلها الللاوصول. يقول الشاعر في قصيدة " في البدء كان الحبّ":

¹- المرجع نفسه، ص 363.

²- محي الدين ابن عربي، ماهية القلب، تح: قاسم محمد عباس، المدى (دمشق)، ط1 (2009)، ص 10.

³- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

⁴- عبد الله حمادي، الديوان، ص 76.

الكل بدون الحبّ يا حبيبتي هو اللاجدوى

اللاوصول إلى براري تلك الأماسي
الموعودة⁽¹⁾

فإذا كان سفر الأبدان من كون إلى كون فإنّ سفر القلوب هو من الأكوان إلى مكّون الأكوان، و هي الحقيقة التي يؤكّدها "ابن عطاء الله السكندري" [ت 1309م] في حكمته : « لا ترحل من كون إلى كون فتكون كحمار الرحي، يسير و المكان الذي ارتحل إليه هو المكان الذي ارتحل فيه، ولكن ارحل من الأكوان إلى المكّون (وَ أَنْ إِلَى رَبِّكَ الْمُنْتَهَى) ⁽²⁾، و انظر إلى قوله -صلى الله عليه و سلم: " فمن كانت هجرته إلى الله و رسوله، فهجرته إلى الله ورسوله و من كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها، فهجرته إلى ما هاجر إليه" ⁽³⁾ .

انتهينا في تحليلنا السابق، المتعلق باستعارة الأفعال الإنسانية، إلى أنّ تلك الاستعارات تندرج ضمن إطار بؤرته المعراج، أو الحركة نحو الأعلى وهي النتيجة نفسها التي تتبدى في تحليلنا لاستعارة الأعضاء الجسدية (القلب)، فحركة القلب هي الأخرى ذات مسار عمودي، تنطلق من الذات الإنسانية مُيمّمة شطرى الملكوت الأعلى:

« ... إلى براري تلك الأماسي الموعودة

حيث

يتعانق الضياع و الظلام على عتبات غفوة الأزل
أين يُضرب موعد اللقاء الذي سيكون لا محالة ... في
تلك اللحظة، و بها فقط تنبعث سلاطات من
العشاق لتؤمّن للعرش الربّاني استواءه و للحضرة
السرمدية أبديتها و صولجانها ⁽⁴⁾»

فمحط رحال القلوب هو ملكوت السماوات، أين تفيء الروح لحضرة المولى، و يتحقق لها الكشف المنشود، و تبدو تلك الدلالة أكثر في قوله:

¹ - المصدر نفسه، ص 84.

² - سورة النجم، الآية 42.

³ - ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، بيت الحكمة (العلمة، الجزائر)، ط2 (2010)، ص 17.

⁴ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 84.

يتهاوى عبق محموم من أدراج معارجها
 يحتل شوق الأسفار منها .. وإليها.
 موعدهما القدام من علمائه
 ينقاد على وقع الأوتار الموعودة .. (1)

و لا تتحقق للقلب مقاصد ذلك السفر إلا بالتخلي عن أوضار العالم المادي، و طبائع النفس الحيوانية الحائلة و المعيقة لمسارات القلب و معاريجها، « فالهوية، بحسب هذه التجربة، تفتح مستمر الذات حركة دائمة في اتجاه الآخر. لا بد من أن تتجاوز نفسها أو لنقل: لا تسافر الذات في اتجاه كينونتها العميقة إلا بقدر ما تسافر في اتجاه الآخر و كينونته العميقة، ففي الآخر تجد الذات حضورها الأكمل، الأنا هي، على نحو مفارق اللأنا» (2)، و هذا المعنى لا يتحقق من خلال التجربة الحسية الواقعية، بقدر ما ما يتم من خلال التجربة الشعورية الباطنية، التي محلها القلب « و نلاحظ أنّ لهذه القدرة ملكات عظيمة أولها (العين البصيرة)، التي تذكرنا بالعين المادية، و موضوع هذه العين البصيرة الحقيقية ذاتها، و هي القدرة على الاشتغال ما وراء الفكر، إلا أنّ هذه العين مهتدة بطباع النفس الحيوانية ومجموع علاقاتها بالعالم المادي، و لذا - فإنّها- أثناء حركة المعراج، في تحرر مستمر من قيود ظلمة النفس، و الطباع البشرية، و عن تحررها يعلن القلب عن اتصاله المباشر بالمبدأ العاقل للكون، أو بفهم آخر بالتجلي التام للحقيقة الإلاهية و يكون الكشف التام، الذي يدرك من خلاله توحد العارف بالمعروف» (3).

إنّ مبادئ التخلي، و التحلي، و من ثم التجلي، لهي المحطات التي يذرعها القلب في انطلاقته نحو عالم الغيب و لهذا تكاد تختفي الاستعارات المتعلقة بالأعضاء الحسية ذات الإطار الجنسي، و إن ذكرت فهي في جهة المرفوض، أو باصطلاح التحليل السردي "المعيق"، و من أمثلة ذلك قول الشاعر:

يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي

خلف أستار مقاتيك الحبيبة (4).

1- المصدر نفسه ، ص 73.

2- أدونيس، الصوفية و السورالية، ص 166.

3- محي الدين ابن عربي، ماهية القلب، ص 10.

4- عبد الله حمادي، الديوان ، ص 68.

و قوله:

ينثرني خصرها الأحمق

زجاجاً مكسوراً

... ..

يرهقني إقلاع تفاصيل

قامتها الملقاة على صدري⁽¹⁾

فكل هذه المقاطع الشعرية، استعارات ذات نسق إنساني يضع الأعضاء ذات الإيحاء الجنسي، الرغبةوي في خانة المرفوض « تبُدُّ »، و المستهجن « الأحمق »، و المعيق « يرهقني »، ثم ليكسر كل تأويل ينصرف إلى المعنى الجنسي، بقوله من نفس القصيدة:

تهب الرحمة،

و تمنحني السكينة.

فهذان السطران و إن كانا بلغة حرفية مباشرة، فإنهما لا يخلوان من ومضة شعرية معبرة عن روح الحقيقة الإنسانية.

لقد استطاع الشاعر أن يحقق مبتغاه الشعري، و يصف تجربته الروحية من خلال تجربة جسدية، حسيّة، فمعظم التجارب التي تشتغل بها أجسادنا تطبع في أذهاننا تصورات مركزية بشكل أدق من تصورات أخرى. فرغم أن تجربتنا العاطفية أساسية مثل تجربتنا الفضائية الإدراكية، فإنّ تجاربنا العاطفية مرسومة بشكل أقل وضوحاً و دقة بالقياس إلى ما يمكن أن ننجزه بواسطة أجسادنا. و إذا كانت البنية التصويرية الفضائية المرسومة بدقة منبثقة من أنشطتنا الإدراكية الحركية، فإنّه لا تنتبثق أي بنية من هذا النوع من فعلنا العاطفي وحده، و بما أنّه توجد تعالقات نسقية بين عواطفنا و حركاتنا الروحية و تجاربنا الحسية الإدراكية وحركاتنا الجسدية، فإنّ هذه التعالقات تشكل أساس تصوراتنا الاستعارية.⁽²⁾

ومنه فاستعارة السفر للقلب هي القادرة على إبراز قيمته، و مركزيته. و لأنّ المعرفة الصوفية « تعتمد القلب حلاً رئيساً لتحقيق أهداف الإنسان الكامل »⁽³⁾، فإنّه ليس من حركة إنسانية تناسب هم القلب و مواجهه كالسفر، حتى لكأن مهمة السفر للقلب استعارة، هي صنو مهمته في منح الحياة حقيقة.

¹ - المصدر نفسه، ص ص، 77، 78.

² - جورج لاكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحياها، ص 78.

³ - محي الدين ابن عربي، ماهية القلب، ص 09.

3. استعارة الناسوت للاهوت:

رأينا في المبحثين السابقين كيف تعالقت الاستعارات المتعلقة بالأفعال الإنسانية مع تلك المتعلقة بالأعضاء الإنسانية، ضمن نسق استعاري مقومه هو (السفر)، أو المعراج للأفق ذي المسلك البعيد، أين يتواجد "مرفأ البراءة المطل من شرفة الرجاء و الحنين"، حيث مملكة العشاق " تحتفل بموسم الوصل"، الذي يُضربُ موعداً للسالكين عبر بُنيّات طريق الحقيقة، للفوز بلحظة الكمال الإنساني، لكن هذه اللحظة الغاية – و إن استفاض الشاعر في إيرادها في كم من قصيدة- ليست لها معالم واضحة، فهي لحظة عبّر عنها الشاعر بلغة ذات كثافة استعارية عالية، ذلك بأنّه بصدد التعبير عن عالم غيبي مجرد، ليس محدوداً، و ليس نهائياً، لهذا لن يكفي الاقتصار على الإحالة إلى التركيب اللسانية و الصور الفنية، و التعابير الأسلوبية الشكلية، بل تجاوز ذلك إلى فحص الأبعاد الوظيفية للبنى الاستعارية و حصر مختلف أدوارها التصورية و اشتغالاتها المعرفية، ذلك بأن فهم التحققات اللسانية للبنى الاستعارية رهين بمدى فهم الدلالات التصورية للوحدات الوظيفية و استيعاب المكامن العميقة للقوة المعرفية.⁽¹⁾

لهذا حين نستقرئ الموضوع الذي تحاول الذات توظيفه و الاقتراب منه نجدنا أمام بنيات استعارية متأبئة على الفهم، ما إن تلوح حتى تختفي، و ما إن تقترب حتى تبتعد. صحيح أن الشاعر « عبد الله حمادي » في هذا السياق يكتب في موضوع تناوله الشعراء المتصوفون بكثرة، لكنه موضوع كلما اقترب ظهوره اختفى، و كلما اعتقد المتصوف أنّه أحاط به و علمه، كلما ازداد جهلاً به. لهذا تتكاثر البنيات الاستعارية المتعلقة بما هو غيبي و مطلق، و تتباين مستوياتها التصورية، و تتفاوت درجات كثافتها التصويرية. غير أنّه لكي يكون اختيار الاستعارات حرّاً « ينبغي أن يتولد عن تأليف غير مسبوق يخلقه السياق، و تبعاً لذلك يكون مختلفاً عن التأليفات السابقة التشكّل في السنن، و بعبارة أخرى، فإنّه ينبغي البحث عن سرّ الاستعارة من جهة الترابطات المركبية الشاذة »⁽²⁾، فليس كل ترابطات لغوية شاذة تولّد استعارة حيّة كما هو بيّن في نص (ريكور)، بل « اللجوء إلى الاستعارات إنّما يحدث لأجل ملء فراغ دلالي »⁽³⁾، و الشاعر الخلاق هو الذي لا يتوانى عن ارتياد العوالم الشعرية العذراء أين تتحرر الكلمات من معانيها الجاهزة و تفتتح على تناسبات جديدة « ففي نظام القول و الوجود، حينما يكون القول على شفا الانهيار في الصمت تحت ضغط تنافر الوجود و الموجودات، فإنّ الوجود نفسه يعيد إطلاق القول

¹- ينظر أحمد العاقد، المعرفة و التواصل (معنى آليات النسق الاستعاري)، ص 66.

²- بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 196.

³- المرجع نفسه، ص 60.

بفضل الترابطات الخفية التي تكسب القول امتداداً تناسيبياً للتناسب»⁽¹⁾، و هو الوجود الذي يستدعيه الشاعر « عبد الله حمادي » لحظة الوصول و الوصال، علّه يسعفه في التعبير عن هذه التجربة الشعرية الخاصة، فنجد لائحة كبيرة من مكونات الوجود منها الهواء و الماء و التراب و النار و الشجر و النجوم و الشمس، و الأقمار، و الطيور و الجبال، و الحيوان، و الأنوار، و الظلام ... يصورها الشاعر في خياله لتنتظم وفق رؤياه كوناً آخر لا يحيل على وجوده الواقعي الملموس، و لكن يُشيرُ إلى ما يتجاوزه. « و هي في ذلك، ليست وصفاً، بل هي ضوء يخترق و يكشف، إنها اتجاه نحو المجهول. و بهذا المعنى تولد صدمة و تستدعي حساسية جديدة»⁽²⁾، و كل ذلك عماده و قوامه الاستعارة الشعرية الحية التي تجلب إلى اللغة « عالم قبل، موضوعي حيث نوجد منذ ولادتنا، و أيضاً عالم حيث نسقط احتمالاتنا الأشد خصوصية»⁽³⁾. و حين يصل الشاعر إلى التعبير عن هذه الاحتمالات المعقدة، فإنّه يقاربها بانفعالاته المعقدة، و تجاربه الجسدية المتراكمة فليس في الوجود من ينتمي إلى العوالم اللطيفة و العوالم الكثيفة غير الإنسان، إنّه مخلوق على صورة الخالق و حائز على نفخته العلوية فهو " مقياس كل الأشياء الموجودة في العالم" (*)، و هي الدعوة التي تبناها كبار المتصوفة « و يبدو أن الإنسان قد اضطر في كل الحالات - في حالة الفلسفة و الفكر و في حالة التصوف و التجربة - إلى التدرج و الانتقال من الحسي إلى الروحي، من الإنساني إلى الإلهي، و لم يكن مستطيعاً أن يصنع شيئاً حياً قدراته المحدودة، فهو يتصور الحق المطلق على صورة المحسوس الفاني حتى يستطيع الإدراك المحدود أن يستوعب هذه العاطفة المتسامية»⁽⁴⁾، و هذا المحسوس الفاني الذي يتوسل به الشاعر عالم المطلق، عالم الوصول، ليس له ملمح بيّن، أو وجود محدّد، إنّه موغل في الاستعارية:

"ها هنا تتشهى

رياضة النفس

قطف العطور

من صفائرها الملقاة

في ردهة القلب و الطلول ...

1- المرجع نفسه، ص 432.

2- أدونيس، الصوفية و السوربالية، ص 161.

3- بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 471.

*- دعوى فكرية قديمة قال بها الكثير من الفلاسفة، و يذكر أن الفيلسوف اليوناني (بروتاغوراس- Protagorus)

[ت 420 ق.م] هو من أصلها، و دافع عنها.

4- إبراهيم محمد منصور، الشعر و التصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر و التوزيع،

(د.ب.ط) ص 46.

نزق يحتفي بالجدائل
المعروشة في الصمت،
يستدرج اللحظة/
اللغة و الغواية⁽¹⁾

إننا إزاء لغة مستعصية على القبض، يزداد تعقيدها كلما اتجهنا صوب المجال الهدف الذي يرسمه الشاعر و لا يسعفنا التحليل بالمقومات المتشاكلية و المتباينة لتلمس ضوء الدلالات القابعة خلف كثافة هذه اللغة، و عليه

فإنه لا مندوحة من أن تستفيق آلية التأويل لتفكيك هذه البنى الاستعارية و غيرها.

قد نفهم أنّ قول الشاعر " رياضة النفس " هي كناية عن المجاهدات التي يمرّ بها المرید في سبيله إلى الترقّي في مقامات العشق الإلهي، لكن رياضة النفس هاته تتشهى " قطف العطور " و هو إسناد استعاري، يمكن اعتباره مجازاً مرسلأً قرينته اعتبار ما سيكون، أي أنّ عملية القطف متعلقة بالورود التي ستكون عطوراً لكنّ الصورة الاستعارية هاته تنفلت من الإدراك بمجرد الاستمرار في عملية القراءة:

"قطف العطور
من صفائرها الملقاة
في ردهة القلب و الطلول ..."

فهل للقلب ردهة؟، و إن كانت فهل هي بحجم استيعاب الصفائز الملقاة؟ و إذا واصلنا القراءة إلى الأسطر الموالية يتيه المعنى، من هنا كانت « الاستعارة لا توجد في ذاتها، بل في التأويل و من خلاله »⁽²⁾

إنّ الشاعر من خلال هذا المقطع و غيره من المقاطع التي يعبر فيها عن لحظة وصول الذات إلى موضوعها و التي سوف نقف عند معظمها، يؤنث المفردات التي يجلبها إلى موضوعه إمّا من جهة أسانيد الاستعارية، و إما بتحويل الكلمات، من المفرد إلى الجمع، أو من الجمع إلى المفرد، و هو في ذلك يتقصد تأنيثها، كما هو حاصل في قوله: "قطف العطور" فالعطر مذكر، لكن الشاعر يورده بصيغة الجمع حتى ينقلب أنثى و"الصفائز" أنثى، و لأنّ القلب مذكر، فهو يضيف إليه إسناداً استعارياً يضعه في صيغة

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص ص، 18، 19.

² - بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب- لبنان)، ط2 (2006)، ص 90.

المؤنث "ردهة القلب"، و "النزق" مذكر لكنّه يُؤنّث بانصهاره في رحم " الجداول المعروشة"، و يستدرج " اللحظة/ اللعنة و الغواية/" و يتأكد ذلك في بقية المقاطع الشعرية:

- ط -

هو ذا عطرها كامن في المعاني
يتهجّى حروف اللّين

... ..

- ع -

هو ذا المسواك
في مبسمها الأحلى
من الألق
و ما تمارسة الرضاعة ...
نغم ينشر عبق الشفاه
يقتفي أثر العيون
ينثر الفتنة
في وجع المطلق
يعيد دفاء المناعة ...

ثم ينتهي إلى المقطع الأخير من نفس القصيدة:

- ف -

مرحبا بالفنى
بقاصرات الطرف
بالوجع الأسنى ...
بمقفلات الظنون⁽¹⁾

إنّ كل شيء - في لحظة الوصول- يؤنّث بهذه البنيات الاستعارية لتكون الأنثى هي مقصد الشاعر و مبتغاه، فالفنى هو " قاصرات الطرف"، هو الأنثى بكامل عظمتها.

« فمها نيزك
و فتنتها متاهة
ورقة الخطو منها
تعيد وقع الفضاعة »⁽²⁾

¹- عيد الله حمادي، الديوان، ص 21.

²- المصدر نفسه، ص 20.

إنّها السيدة:

سيدتي ... سادنة العشاق⁽¹⁾
و سادنة الأفلاك⁽²⁾

و ليس هذا فحسب، بل إنّ الشاعر شأنه شأن المتصوفة، يستعير للذات الإلهية صفات الأنثى الإنسانية، و ما هي من الإنسانية في شيء، إلا من كونها منبع الإيجاد و الإمداد، و الجمال، إنّها أجلي مثال محدود لتصوير المطلق اللامحدود، فهي صاحبة العرش الأنقى.

هاجنتك منهكا

أبتغي عرشك الأنقى

و أهفو لمحيك في المنافي السعيدة.⁽³⁾

و هي الجليلة و العليمة، و المليكة، و الحائزة على أسباب القوة و الكبرياء و الجبروت:

ماذا بوسعي لأن أكون لو أكون

و أنت يا سيدتي بكفك الجبار:

الجهر و المكنون؟؟ ...

و النور سديم و عماء من غير طلعتها، إنّها نور الأنوار و منبعها:

يحتفل النور ساعة طلعتها.⁽⁴⁾

إنّ هذا التشخيص الأنثوي الإنساني للذات الإلهية، و إحالتها إلى رمز مركب تناولته الكثير من الفلاسفات و الأساطير و العقائد العنوصية المتعددة التي تصورت « المرأة بوصفها رمزاً لجوهر أنثوي أشرب طبيعة إلهية مبدعة »⁽⁵⁾، و الشعراء المتصوفة المسلمون، لم يكونوا بدعاً على نظرائهم و الشاعر « عبد الله حمادي » من خلال تلك النصوص يرى نفس رؤية "ابن عربي" الذي يرى أن الإنسان ينطوي فيه العالم الأكبر، « فهو على صورة العالم، و العالم على صورة الحقّ فالإنسان إجمال العالم و الحق، فهو أعظم مجلى لجمال الله، و لاسيما النساء من الإنسان »⁽⁶⁾، فهنّ أجمل ما خلق الله في هذا

¹- المصدر نفسه، ص 27.

²- امصدر نفسه، ص 44.

³- المصدر نفسه، ص 68.

⁴- عبد الله حمادي، المصدر نفسه، ص 71.

⁵- عاطف جوده نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس و دار الكندي (بيروت)، ط1 (1978)، ص 124.

⁶- إبراهيم محمد منصور، الشعر و التصوف، ص 46، 47.

العالم، و لأنّ الحق المطلق « لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً، فإنّ الله بالذات غني عن العالمين. و إذا كان الأمر من هذا الوجه ممتعاً و لم تكن الشهادة إلا في مادة، فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله»⁽¹⁾.

إنّ تلك البنى الاستعارية التائنيّة تعتبر من « ناحية تجسداً للنفس التي تبدو معرفتها مقدمة جوهرية و مدخلا لاغناء عنه إلى معرفة الربوبية و بوصفها من ناحية أخرى مظهراً للتجلي الإلهي في الصورة العينية المحسوسة التي اعتبرها الصوفية من أكمل صور التجلي»⁽²⁾، و في هذا إشارة إلى مكانة الإنسان التي لا تضاهيها مكانة موجود آخر، فالإنسان وحده هو من يمكن أن يكون مثالا تتجلى عبره الذات المقدسة، من حيث كونه مخلوقاً مركباً من مادة طبيعيّة، و من نفخة روحية و صورة إلهية.

و هذه الأنثى التي تنسرب في تلك البنى الاستعارية، ليست لها معالم محددة، أو صور مخصوصة، إنها لا تحضر إلا عبر ضمير الغائب "هي"، فهي حضور دائم في الغياب، و غياب دائم في الحضور، مثل ما يتبدّى في القصيدة العمودية غير المعنونة، و المكتوبة من غير علامات الترقيم، يقول الشاعر:

قطر تقطر من بهاها
و من فيض لمحت الكون فيه
فحلت في الحلول به ظنوني
و سرّ قد تعطر من شذاها
يدني غيبتني من منتهاها
و هامت تستطير لمبتغاها⁽³⁾

إنّ المرأة هنا « هي ما لا ينال، سرّ أو سحر (...) المرأة، كمثل الله، غياب – من حيث أنّه يظل بعيداً على الرغم من قربيه. إنّه لا ينال، لحظة يكون في متناولنا. إنّ الصوفي مأخوذ بما لا يُنال، بما لا يتحقق. ليس لأنّه ضدّ ما يتحقق، بل لأنّ هذا الذي يتحقق ليس إلاّ ظلّاً أو صورة من معنى لا يستنفد و لا يحاط به، فما يريده لا تحقّق له، يظلّ غياباً»⁽⁴⁾.

من خلال عملية الربط بين استعارة " الكون مسافر"، و " سفر القلب" و صولاً إلى المرأة كونها استعارة للذات الإلهية التي تعبر عن مقصد الحركة و محط الوصول نجد أن هذه الاستعارات الإنسانية « تسمح لنا بفهم عدد كبير و متنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز و الخصائص و الأنشطة البشرية»⁽⁵⁾، فالبنيات

¹ - محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي (بيروت)، (د.ط)، (د.ت)، ص 217.

² - عاطف جوده نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 153.

³ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 32.

⁴ - أدونيس، الصوفية و السوربالية، ص 111، 112.

⁵ - جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 53.

الاستعارية التي تتجسد على شكل تراكيب لغوية مفارقة للتراكيب الحرفية المباشرة، و معطلة لتوقعات القارئ « تترجم التمثيلات الذهنية التي تكون بمثابة البنيات العميقة العاكسة للفاعل المعرفي الاستعاري بين الإنسان و العالم، و من جهة أخرى، تمثل الاستعارات نوعاً من النماذج الذهنية القائمة على استدعاء المعطيات الخلفية المعرفية في ممارسة أفعال إنجازية تصويرية وفق أطر معممة و أخرى مخصّصة »⁽¹⁾.

إنّ إحالة الملفوظ الاستعاري على ما هو إنساني، يُشغل الوجود باعتباره فعلاً و باعتباره قوة، و إنّ رؤية كلّ الأشياء، باعتبارها أفعالاً هو أيضاً رؤيتها بوصفها إنسانية مفرطة الإنسانية و تبعاً لذلك، النسبة للإنسان نفسه امتياز مفرط.⁽²⁾ وهذه الأنسنة لعناصر الوجود تمكن الإنسان من فهم العالم المحيط به كما أنها تخلق نوعاً من الإنسجام والتناغم بين الموجودات .

¹- أحمد العاقد، المعرفة و التواصل، ص 88.

²- ينظر بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 473، و ص 475.

الفصل الثاني: النسق الاستعاري الطبيعي

1-استعارة الظواهر الكونية

2-الاستعارات النباتية

3-الاستعارات الحيوانية

تمهيد:

ينطلق الشاعر في صياغة تجربته الشعرية من الواقع بكل مظاهره وتجلياته، فهو ابن بيئته، يتأثر بمعطياتها وطبيعتها، فينتقي منها ما يتلاءم مع شعوره وتجاربه، وما يثير ذاكرته ويحفز خياله، وأوهامه، ناسجا بذلك معجما طبيعيا خاصا ينفرد به ويتميز به عن غيره من الشعراء.

ولن يتميز الشاعر إلا باستدماج معطيات الواقع والطبيعة، وإعادة تنظيمها وترتيبها وفقا لرؤيته ومنظوره ثم صياغتها من جديد لتكون وجودا موازيا للوجود الحقيقي. «فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين، له دلالة وقيمتها الشعورية»⁽¹⁾.

وأية مزية وسبق لشاعر يستظهر لنا معالم الواقع والوجود بلغة واصفة شفافة، ندرك من خلالها العالم إدراكا مباشرا؟ فليست اللغة في الشعر «تقدّما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ولكنها رحم لخصب جديد. ثم إن اللغة ليست كيانا مطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقة الإنسان الذي يجهد للتعبير عنها تعبيراً كلياً»⁽²⁾. فقديما كان الشعر وصفا حسيا يؤكد حقيقة ترابط ذلك العالم وتناغمه، لكن عالمنا اليوم بما هو عالم مفكك ومتشظ، انبثق عنه إبداع جديد بلغة جديدة تستدعي كل غريب وتقرب كل بعيد.

فالنسق الاستعاري الطبيعي، هو تلك العناصر الطبيعية والظواهر الكونية التي يعبر بها الشاعر عما ليس من جنسها، فيسندها إلى ما هو إنساني تارة، ويجاوزها إلى ما هو غيبي تارة أخرى، أو يصهر المتباعدات منها في بوتقة واحدة.

نبحث في هذا النسق عن مناسبة الجمع بين تلك المتنافرات، لنصل إلى عمق الصورة التي تتجاوز سطحية الأشياء وواقعيتها، واصلين ذلك كله بمسار النسق الاستعاري الإنساني وبالنسق الاستعاري الذي سوف نتناوله هو الآخر عقب هذا الفصل، لنستكمل دائرة الفهم، «لأن الخطاب باعتباره كلا هو حامل المعنى بكيفية لا تقبل التجزيء»⁽³⁾.

يتكى ديوان (أنطق عن الهوى) على موسوعة طبيعية متعددة المظاهر الطبيعية والظواهر الكونية فإلى جانب عالم الألوهية والأرواح، هناك عالم للأفلاك وآخر

¹ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر الفنية والمعنوية)، دار العودة (بيروت)، (د.ط)، 2007، ص 132.

² - أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي (بيروت)، ط7، (2012)، ص 157.

* فالعالم اليوم فاقد لقيمه ورموزه وأشكاله، ما أفرز وضعية إنسانية هشّة لا ملامح ولا هوية لها.

³ - بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 148.

للمخلوقات، وثالث للعناصر المكونة للوجود (النار، الهواء، الماء، التراب). وهذه العوالم ليست مفصولة عن بعضها، وإنما مرتبة ومنتظمة بمبادئ عديدة تحكمها منها «مبدأ السببية، مبدأ الاتصال، ومبدأ الاستحالة، ومبدأ الاختلاف»⁽¹⁾ فهذه المبادئ تسمح لتلك العوالم بالاتصال «يعني أن هناك خواص و صفات مشتركة مما يصح معه تشبيه عالم بعالم أوفرد بفرد من عالم آخر»⁽²⁾. ولأن اشتغالنا في هذا الديوان على الاستعارة فسنحاول تقسيم النسق الاستعاري الطبيعي انطلاقاً مما توصلنا إليه في تحليلنا للفصل الأول؛ الذي رأينا فيه كيف أن كل مكونات الوجود هي في حالة حركة وسفر نحو منشئها الأول، وأن الإنسان، الذي هو جوهر تلك العوالم ومدارها، يترنح هو الآخر (بين واسطة الخلق وغيابات المطلق)، وأن وسيلة سفره هي القلب، فبتخليته من العوائق والعوائق الحسية، وبتخليته بالمعاني الروحية يحقق الوصول إلى لحظة الكشف والفناء في ذات المحبوب، فالتخلية والتخلية مبدآن ضروريان في تجربة المعراج إلى الذات الإلهية، التي استعار لها الشاعر رمز المرأة « بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرحم الكونية، وهي بوصفها كذلك، علة الوجود، ومكان الوجود»⁽³⁾ كما رأينا سابقاً .

ولكي يصل الشاعر إلى عالمه المنشود، فإنه يمر عبر مغامرات روحانية كثيرة، وتنهل عليه واردات إلهية تغريه أنوارها وأقمارها، وزهورها وعطورها، وشواطئها ومرافئها، وأوتارها وأحانها، وكل ما يمكن أن يعبر عن تلك الحالات والمواجيد .

وليس من سبيل إلى التعبير عن تلك التجارب الروحية، غير الاتكاء على المعجم الطبيعي واستعارة ما يخدم منه تلك التصورات والرؤى الروحانية الحاملة.

¹- محمد مفتاح، رؤيا التماثل، ص 89.

²- المرجع نفسه، ص 92.

³- أدونيس، الصوفية والسورالية، ص 107.

1- إستعارة الظواهر الكونية:

من أكثر العناصر الطبيعية حضوراً في الديوان "الماء" بكل متعلقاته وتمظهراته.

ويشير الماء في المخيال البشري إلى النقاوة والطهر، ويوظف في كثير من الإبداعات البشرية على أنه رمز للخصب والحياة، لحاجة كل الكائنات إليه، فهو السائل الكوني الذي خلقت منه جل الموجودات، وفي الشق الثاني هناك الماء العنيف، ماء العذاب والهلاك، إنه واحد من الأشكال الأولية للغضب الكوني(1). فالماء بهذه الأوجه المتناقضة معين استعاري لا ينضب، وبالإضافة إلى كونه عنصراً حاملاً للتضاد (الحياة والموت) فهو عنصر الجمال الأول.

وباستقراءنا لنصوص الديوان نجد أن الشاعر يتخذ من الماء استعارة لطريقه الشاق، فمعبر حبيبته هو الموج بكل مخاطره وتلاطمه، إنه لا يوظف البحر كفضاء جمالي يعكس وجه الحبيب يستأنس به، وبيئه همومه كما هو شأن الشعراء الرومانسيين، الذين كثيراً ما جعلوا من البحر رمزا للمشاعر العميقة، وللجمال المبهر غير أن الشاعر يستعير من البحر شقه العنيف، الحائل دون بلوغ المرافئ والشواطئ السعيدة، ويمكن اختزال المقاطع الاستعارية تلك في نسق واحد هو:

"البحر طريق العاشق"، وهذه الاستعارة تتولد من إركام الاستعارات الجزئية المتعددة والتي نستجليها في قوله:

"عينك يا حبيبة مرافئ للدفع

والعبير

حبيبتي والورد من عينيك

مفازة جريمة / اغتراب

يذرعها المغامر،

يقطعها المسافر،

يطالها المجازف...

فأين مرفأ البراءة المطل

¹ - غاستون باشلار: الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)، تر: علي نجيب ابراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، ط1، 2007، ص 251.

من شرفة الرجاء والحنين...

من شرفة مبلة بأية النقاء

والآنين؟؟؟(1)

إن الشاعر هنا ينظر إلى الحبيبة بوصفها مرفأ الوصول واللقاء، بعد خوض تجربة المكابدة والمجاهدة، فهو المغامر والمسافر والمجازف، الذي استطاع أن يتخلص من برائن هذا العنصر الطبيعي، الذي أحاله الشاعر عبر عدد من الإستعارات إلى كائن أسطوري يتشهى تبدد جسم المرید، ولفحه بالموج الحارق:

"يتشهى البحر الخصيم تبدد جسمي(2)

و قوله:

وحدي... والأونة الزرقاء

تشدد على شفتي،

تلفحني بالموج الحارق"/ (3).

فهذه المقاطع وغيرها تتشاكل جميعها، مانحة البحر مقومات الطريق الوعر والمسلك الملى بالأسرار والصراعات الأزلية بين الحياة والموت في آن واحد « فالماء العنيف واحد من الأشكال الأولية للغضب الكوني، كذلك ليس ثمة من ملحمة بمعزل عن مشهد عاصفة... فعظمة الإنسان بحاجة إلى أن تقاس بعظمة العالم»(4).

وهذا ما نستشفه في قراءتنا للعديد من التجارب الإبداعية الأدبية الكبرى التي تشكل البحر موضوعها الأكبر، كما هو الشأن في "الملحمة الأوديسة"، لهوميروس، حيث "صراع أوديسيوس" مع المخلوقات البحرية الأسطورية، لتتري بعدها، وعلى مدى التاريخ الأدبي الإنساني، روائع الإبداعات الأدبية العالمية التي اتخذت من البحر موضوعها الأهم، ولنذكر على سبيل المثال رواية "العجوز والبحر" للأديب الأمريكي أرنست همنجواي (ernest hemingway) [1961/1899].

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 29.

² - المصدر نفسه، ص 68.

³ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 137.

⁴ - غاستون باشلار: الماء والأحلام، ص: 253.

* لم يكن البحر موضوعا كبيرا اعتمده الشاعر في الديوان بل هو أحد الوسائط الاستعارية التي اتخذها الشاعر للتعبير عن موضوعه الكبير، وقد وظفه الشاعر لحمولته الرمزية

هكذا فإن هذا المسار الشاق الذي يستعيره الشاعر للبحر هو إشارة من طرف خفي إلى جلال المقصود في تلك الرحلة المليئة بالأسرار، وأن ليس تحقق لحظة المكاشفة والتوحد بالمحبوب والفناء فيه، ميسر لكل مرید.

" فالحب.... خضم يسبح فيه العوام

ولا يدرك درته المكنونة في غيب السكون.../

إنه البحر طولاً وعرضاً

بساحله البعيد الذي يتشوف الغريق إلى أطرافه

فتغيب الديمومة عن آماله وبيتلعه النور والهوس

يموت بلا طريق... بلا يد تمتد، ولا قلب يصعد

ترا نيم الشرر

ليصمي حبات الهجوع"(1).

إن استعارة الشاعر (البحر طريق العاشق) في رحلته العرفانية، متأت من التجربة الواقعية المحايثة التي أدرك من خلالها أن هذا الوسط الكوني السائل شكل في ذهنه انطباعاً خاصاً، أدى إلى تشييد بنية تصويرية دلالية ومنه إلى نسيج لسانی، بالإضافة إلى « الاستغلال المثمر للرصيد المعرفي من المعطيات والمعلومات والتعبير بشكل مكثف عن القيم والمواقف والمعتقدات»(2). التي ارتبطت بذلك الفضاء المائي مثلما ذكرنا آنفاً ثم تأتي عملية الإسقاط لتلك الدلالة المتولدة عن الإدراك الاستعاري على تجربته المعقدة والبالغة التجريد ما يحدث انبثاقاً استعارياً على مستوى الوحدات اللسانية.

ولو تأملنا في استعارة (البحر طريق العاشق)، لوجدنا أنها استعارة يمكن إدراك وجه الشبه فيها بين المستعار له الذي هو مسار المرید نحو الكمال، والمستعار منه وهو البحر باعتباره من أهم مراكز ووسائط العبور والتنقل من عالم لعالم، فمسار المرید نحو عالم الكمال مسار حافّ بالمجاهدات والمعاناة و البحر طريق حافل بالمغامرات والصعاب، ولا يقطعه إلا من خبر مساراته، وألف تقلباته.

فهذه الاستعارة ليست من الصعوبة بمكان أن نوجد العلاقة بين طرفيها مع أن الأمر لا يتيسر دائماً فكثيراً ما نظرب لبنى استعارية ونعجب لكيفية الجمع بين أطرافها

¹- عبد الله حمادي، الديوان، ص ص ، 87، 88.

²- أحمد العاقد، المعرفة والتواصل، ص 66.

المتباعدة على وجه لم تجتمع به من قبل، وإن نحن تجشمتنا عناء البحث عن العلاقة بين تلك الأطراف، وطرقنا إلى ذلك كل سبيل لم نحظ إلا بمزيد من التنافر والاختلاف والتشعب، فنلجأ حينها إلى البحث عن آليات إجرائية أخرى لتفسير ذلك النوع من الاستعارات « فعدم فهمنا للطريقة التي تعمل بها الاستعارة لا يعني بالضرورة أنها لا تعمل»(1). مثلما هو الشأن في الاستعارات النباتية التي سوف نتناولها في العنصر الموالي، لنستكشف كيفية انخراطها في النسق الاستعاري الطبيعي، وإسهامها في تطور البناء النصي .

¹- آيفور أرمسترونغ ريتشاروز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، أفريقيا الشرق (المغرب/ لبنان)، (د-ط)، 2002، ص 114.

2- الاستعارات النباتية:

نقصد بالاستعارات النباتية، العناصر الطبيعية التي ينتقها الشاعر، ليستعيرها في التعبير عن حالته الشعرية، ونبحث عن الجامع بين تلك العناصر المختلفة، وكيفية تبنيها نسقياً، لندرجها ضمن النسق الاستعاري الكلي، ونرى كيف تسهم في بناء النص.

لم تعد الطبيعة في شعر المتصوفة دالة على ذاتها، من حيث كونها مظهراً عيانياً جمالياً، يدرك على نحو حسي مباشر، كما هو الشأن الشعر العربي القديم، الذي وظفها كما هي في الواقع الحياة، محتفياً بجمالها الشكلي الخارجي. وإذا استثنينا بعض الشعراء الذين حاولوا مزج هذا اللون الشعري الوصفي بنوع من الغنائية وبالعواطف الذاتية، فإن المطابقة والوصفية ظلت هي السمة السائدة.

وقد حاول شعراء العصر الحديث أن يتجاوزوا تلك السمة المباشرة في التعبير عن أحاسيسهم ومواجيدهم، بأن يجعلوا من الطبيعة ترجماناً لحالاتهم الشعورية، و"معادلاً موضوعياً" لمعاناتهم وأحلامهم ورؤاهم، مثلما هو ديدن أصحاب المدرسة الرومانسية الذين تجاوزوا النظرة الكلاسيكية للواقع ومظاهره وظواهره، فارتقوا بتلك الصور الطبيعية إلى أبعاد رمزية، وأبدعوا لوحات فنية جديدة، لكنها- وإن عبرت عن روح عصرها. خبت جذوتها، واستهلكت طاقاتها، بفعل التكرار، حيناً، والتكلف والتنميط، في أحايين كثيرة، فالمطر رمز للخصب والحياة، والحبيبة رمز للأرض، والرعود والبروق رمزا للغضب والثورة... وغيرها من الرموز التي يحفل بها معجم الشعر الرومانسي.

ذلك الشعر بلغته ومجازاته وصوره الجاهزة، حاد عنه الشعر الصوفي بلغة ومجازات ليست لها مرجعية أو سبق، بل حازت قصب السبق وصارت هي مرجعية ذاتها، فهي وليدة لحظة تفاعل الشاعر مع الكون فكل شاعر يشكل مجازاته واستعاراته، ويعقد المناسبات بين أطراف اللغة، حسب تجربته ورؤيته للكون، والإنسان، والغيب « والصوفية، بوصفها موقفاً، تشويش لنظام العالم الظاهر وأدوات معرفته وهي بوصفها تعبيراً، تشويش لنظام الكلام المألوف. ومعنى ذلك أن الصوفي لا يقيم بينه وبين الطبيعة وأشياءها علاقات عقلية، وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز والصور، والإشارات، وعلاقاته بهذا كله علاقات قلبية- بالمعنى الصوفي للكلمة»⁽¹⁾.

إن هذا التشويش لنظام العالم الظاهر ولنظام الكلام المألوف- كما يعبر عنه أدونيس يخفي تنظيماً من نوع آخر؛ تنظيم مبعثه "الرؤيا القلبية"، المنفلتة من عقل المنطق والعقل « فالاستعارة هي في حال خدمة الوظيفة الشعرية، استراتيجية الخطاب

¹- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 142.

التي تتجرد بموجبها اللغة من وظيفة الوصف المباشر لأجل الوصول إلى المستوى الأسطوري حيث تتحرر وظيفتها الاكتشافية»⁽¹⁾. فهذه الوظيفة الاكتشافية تتمثل في اكتشاف ذلك التنظيم والتراتب للعلاقات التي يعقدها الشاعر في تفاعله مع العالم والإنسان والغيب.

رأينا في بداية البحث كيف انبني النص وفق الرؤية النسقية الاستعارية، التي اتخذت من تيمة السفر بؤرة استعارية تعالقت معها كل الاستعارات، فكل الموجودات تستعير من الإنسان حركته وسفره. وحقيقة سفر الإنسان تكمن في تنقل جسده من عالم إلى عالم، وإنما السفر والمعراج الحقيقي هو للقلب، بؤرة المعرفة اللدنية، موطن الأسرار، ومحل الأنوار، إنه المناط بتلقي الواردات الإلهية، مثلما جاء في الثقافة الصوفية. وإن لمسار القلب إلى عالم الأنوار عوائق ومزلق، استعار لها الشاعر ذلك الفضاء الكوني السائل المتمثل في البحر، بما ينطوي عليه من أخطار ومهالك، والشاعر إذ ذاك، يتناص مع الموروث الإبداعي البشري مثلما رأينا.

وقبل أن تلج الذات في سفرها إلى الحضرة الإلهية، نجد الشاعر ينوء بحمل التعبير عن تلك اللحظة التي تزداد كثافتها كلما أراد الاقتراب أكثر، من صورة المطلق، فيستنفر لذلك معجم عالم النبات مستعيراً إياه لتلك اللحظة التمهيدية فيترابط بذلك النص ترابطاً منسجماً، ويسبك سبكا محكما، عبر هذا التوالي الاستعاري المتلاحق من مقام إلى مقام، بلغة المتصوفة.

إن توظيف الشاعر لعالم النبات، شكل سبقاً استعارياً خاصاً، فهذا العالم الطبيعي لم يعد جملة من الرموز الجمالية المطلقة، أو مجلى الذات الإلهية، مثلما هي عقيدة المنادين بوحدة الوجود. التي ترى أن الوجود صورة من صور الله اللامتناهية. ينبسط المعجم النباتي إذن على لحظة ما قبل الوصول، ما قبل اللقاء، ما قبل التوحد والفناء:

" هناك في خدود الموج وردتان "

أولاهما بداية الغناء

أخراهما التوحيد والسنا

أحبيت يا حبيبة مدارج

القربان

¹- بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 386.

• وهي العقيدة التي أعلنها محي الدين ابن عربي في جل مؤلفاته، مثلما بسط ذلك في كتاب فصوص الحكم.

ونكهة العروج لعالم الكتمان (1)

بعدما استعار الشاعر للموج شكلا إنسانيا، وهو الخدود، كدلالة على العلو، كون الخدود في رأس الإنسان، وقد عضد هذه الدلالة، اسم الإشارة "هناك" وهو دال على البعد. ثم استعار للخدود وردتين لتكون نهاية ذلك المسار المفعم بالمخاطر والأسرار، مرافئ متوردة هي نقطة النهاية، ومرفاً الوصول، بل إنها بداية النهاية (بداية الفناء)، فلا يزال الفناء، ولا يزال التوحيد، وما تزال الحضرة الإلهية، أين (عالم الكتمان)، وهو العالم الذي سنتناوله في الفصل الأخير.

إن هذه الأسطر الشعرية، تشكل مقطعا مفصليا، ولبنة مركزية، فمن خلالها يتماسك بناء النص تماسكا متينا، ويرتبط من خلالها نسق استعارات الفصل السابق، بنسق الفصل اللاحق.

لقد عدل الشاعر عن اتخاذ الوردية رمزا للحبيب وللجمال المطلق، مثلما استقر ذلك في كتابات المتصوفة فاستعارها لمراتب القبول والوصول للذات المحبوبة:

"كنت أرقبها لحظة

عناق المسك

وأريج السوسنة... " (2).

لن نتسرع في البحث عن العلاقة بين المستعار له، وهي لحظة وصول الشاعر إلى ردهة الحضرة الإلهية والمستعار منه وهو الوردية، حتى نستجمع بقية الاستعارات التي تتعالق ضمن إطار النسق الاستعاري النباتي

يقول الشاعر في مطلع قصيدة "كاف الكون" معبرا عن تلك اللحظة نفسها:

"خطرت ومعبرها الموج

يعيد للمجاري لذادة الأوتار

وقصة فردوس يانع

شنف السمع ومرقد

الأحجار.... " (1).

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 25.

² - المصدر نفسه، ص 77.

يوشك السطر الأول أن يصاغ بلغة حرفية، وهو إذ ذلك، فإنه يؤكد استعارات النسق الإنساني، بالإضافة إلى استعارة (البحر طريق المرید والعاشق)، لكن ما يهمنا هو استعارة السطر الثالث "قصة فردوس يانع"، حيث يضيف الشاعر إلى كلمة فردوس صفة يانع المتعلقة بالثمار على وجه التحديد، كما جاء في القرآن الكريم « انظروا إلى ثمره إذا أثمر وينعه » (2).

صحيح أن الفردوس- وهو أعلى منزلة ينالها الإنسان في الجنة - فضاء أكدت النصوص الدينية* على اشتماله على مساحات لا متناهية من الأشجار والزرورع وأطيب الثمار. لكنه يبقى في دائرة الغيب، فالجنة كما ورد في الحديث الشريف، فيها ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، كما ورد في الحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (قال الله: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر. فاقروا إن شئتم فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين جزاء)(3)، لهذا فإن عبارة (فردوس يانع)، هي من سبيل الاستعارة، وتنسجم وتتشاكل معها ، استعارة أخرى، في قوله:

" تلاطم الموج

وأنداحت خواطره

وهام بالساحل الموعود

مجره

وحنث النقطة الأنقى

لفالقها

وألهب السكر

دنياه وأخراه

وأينع الغيب في أوتار

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 23.

² - سورة الأنعام، الآية 99.

* فمن صور الجنة في القرآن الكريم قوله تعالى: "مثل الجنة التي وعد المتقون فيها أنهر من ماء غير آسن وأنهر من لبن لم يتغير طعمه وأنهر من خمر لذة للشاربين وأنهر من عسل مصفى ولهم فيها من كل الثمرات ومغفرة من ربهم..." الآية 15 [سورة محمد]

³ - صحيح البخاري ، الحديث رقم 3244، باب ما جاء في صفة أهل الجنة ، دار ابن كثير (دمشق- بيروت)، ط1 (2002)، ص 801.

غيبته

وهام بالوهم

مجراه ومرساه"(1).

فكلمة "أينع تشكل بؤرة تتفاعل مع إطارها المتعلق بلحظة الوصول، التي لا يمكن التعبير عنها بالكلام العادي، إنه يصور لنا تلك اللحظة بطريقته الخاصة، بل بإحساسه الخاص. لكن السؤال الذي ما زال عالقا بالذهن هو لماذا اختار لتلك اللحظة العرفانية صوراً من عالم النبات؟ وبالتحديد لحظات التفنق والانبثاق والإيراق

"...واحمليني موسدا صهوة المدى،

ينفلق الحبُّ

وتغرق أجرام

وتورق أنوار العهود الجديدة..."(2).

تتشاكل -إذن- مقومات الورد، الإيراق، الإيناع ضمن مقوم جامع هو النباتية، وإذا علمنا أن تجربة الكتابة الصوفية لا تقدم لنا أفكاراً بالمعنى الفلسفي، ولا تقدم لنا معانٍ معروفة مسبقاً، وإنما تقدم لنا حالات ومناخات(3). مكننا ذلك من الذهاب مع قول "ريتشاردز": «...يمكن أن تقسم الاستعارات عموماً إلى نوع يقوم على وجود علاقة شبه مباشرة بين الطرفين، المحمول والحامل، ونوع يقوم على وجود موقف مشترك نتخذه لأسباب عرضية خارجية" نحو الطرفين المكونين للإستعارة. وهذا التقسيم بالطبع ليس نهائياً أو غير قابل للاختزال»(4). فحسب "ريتشاردز" نحن إزاء استعارة ليست قائمة على علاقة شبه مباشرة، وإنما استعارة من النوع الثاني أي التي تقوم على وجود موقف مشترك بين المسند والمسند إليه. ومنه فالعلاقة بين لحظة الوصول إلى الذات الإلهية، وأنوار عهودها الجديدة، ولحظة الإيناع والإيراق، والقطف، .. هي أن شعوراً ما يتميز بالبعث والحياة من جديد ينتابنا إزاء عالم النبات بالتحديد، وليست هذه الدورة الحياتية تتكرر في غير هذا العالم، وإن مثل هذا الشعور نقله الشاعر إلى عالم الملكوت الأعلى، أين « يدفع الصوفي العاشق نحو الموت الذي يتوجب عليه أن يعبره، لكي ينتقل من الجزئي إلى الكلي، لكي ينتقل إلى الحياة»(5). إنها الحياة الحقيقية التي ينشدها الشاعر،

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص 59.

2- المصدر نفسه، ص 68.

3- ينظر، أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 164.

4- أ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 114.

5- أدونيس، للصوفية والسوريالية، ص 108.

وهي حياة مغيبة تماما، لكن الشاعر يدركها من خلال نموذج نباتي عضوي مركب يعبر عن عمق أسرارها وتأبيها عن الفهم والإحاطة، لأنه جزء يتجزأ من تلك الذات الإلهية كما أشرنا سابقا.

فإذا كانت الاستعارة قائمة في أساسها على مبدأ المشابهة بين العنصر الحقيقي والعنصر المجازي، وإذا كان النموذج الكلاسيكي يعتمد على المشابهة المبنية على مقومات موجودة قلبيا في الشيء في حين أن النماذج المعاصرة أساس المشابهة عندها هو الخصائص التفاعلية المفتوحة(1). فإن هناك من المشابهات التي لا يتم التعرف عليها إلا بواسطة السياق الخاص الذي ترد فيه، وحين ذاك، فإننا نجد لذة ووقعا خاصين. إننا والحال تلك « لا نكتفي بإدراك المشابهة، بل نكتشفها أو نبنيها. هذا المجهود الإضافي للاكتشاف أو للبناء يدرج أثرا إضافيا ذا نظام آخر: إنه يبلغ شيئا آخر عن التواصل ذاته. إن استعارة مبدعة وناجحة تظهر وغالبا تبلغ عن محتواها الخالص وجود تشارك للفكرة بين المتخاطبين»(2).

فقراءة الاستعارة ضمن نظرية التفاعل تضع كلا من الملقى والمتلقي على قدم المساواة وتؤسس لمبدأ التعاون في إنتاج النصوص الإبداعية، وتوجد المشترك المعرفي، ونظرية التفاعل ذات الجذور المعرفية، هي في الحقيقة « نظريات حاولت أيضا تبيان قصور نظرية الاستعارة والقياس داخل النموذج الكلاسيكي القائم على خلفيات وضعية أساسها التطابق بين اللغة والعالم وقدمت حولا أساسها التفاعل الجسدي والبيئي بين الإنسان وعالمه في تمثل اللغة وإبداعها وبالتالي في إدراك ديناميكية الواقع، والبحث عن الانسجام فيما يبدو مظهريا متناقضا»(3). وهو ما يؤسس لوعي جديد بالاستعارة، والانتقال بها من كونها مجرد أداة قياس إلى كونها نظاما في الفهم وتشبيد الإدراك وبنينة النصوص، فالعالم في نظر الشاعر "عار" لا بد من إعادة "تأنيته" من جديد.

¹- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي (المغرب- لبنان)، ط3، 1992، ص 110.

² - Syperber/ wilson. « Ressemblance et communication » inn Introduction aux science cognitives, Folio- essais 1992 , 238. ص

161.0

³- سعيد حنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 93.

3- الاستعارة الحيوانية:

نفنتح دراستنا لهذا المبحث، انطلاقاً من غلاف الديوان، لنقرأه قراءة سيميائية، نركز بالتحديد على صورة الغلاف، لما له من أهمية بالغة في إضاءة المتن النصي، ورسم معالم القراءة والتحليل والتأويل، فهو البوصلة الموجهة للقارئ في رحلته الاستكشافية لعالم النص، وإن كنا في المبحث الأول حللنا الغلاف تحليلاً لسانياً بالوقوف عند وحداته اللغوية. فإننا في عتبة هذا المبحث، سوف نستقرئ غلاف الديوان بصرياً، وذلك بالتركيز على صورة الغلاف وخلفياتها، والألوان المشكلة له، لما نعتقد أنه يسهم في تفاعل نصوص الديوان وبالتالي تحقيق اتساق وانسجام الخطاب ككل.

تنقسم صورة الغلاف إلى قسمين: سفلي وعلوي، يحمل القسم السفلي عنوان الديوان وجنسه، ودار النشر بخلفية زرقاء داكنة، أما القسم العلوي منه فيحوي صورة بارزة لطائر مصمم بشكل فسيفسائي لا يكاد يبرز نوعه. وإن نحن حاولنا تشبيهه، فهو أقرب إلى صورة الهدهد منه إلى أي طائر آخر كما أن خلفية هذه الصورة ذات لون أزرق فاتح، مكتوبة بالخط الفارسي وهذان المؤشران الأخيران يفتحان لنا باب التناسل على مصراعيه لنستدعي أصول رمزية الطير* في الأساطير والمعتقدات القديمة، وفي الأعمال الإبداعية الخالدة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، (رسالة الطير) "لابن سينا" [ت، 427هـ/1037] ورسالة الطير كذلك لأبي "حامد الغزالي" [ت،

505هـ/1111م] وأشهر مصنف في هذا الباب هو منطق الطير لصاحبه "فريد الدين العطار" [ت، 58هـ] بالإضافة إلى القصص القرآني الذي تناول قصة سيدنا سليمان عليه السلام، مع الهدهد... وغيرها من الثقافات التي استوحت من الطير رمزا للروح المسافرة نحو ملكوت السماوات، « وخاصة الحمام التي تشدو وتهدل وتشجع فتشجي قلوب العرفاء وتحرك فيهم تحنانا إلى الكينونة التي اعتبرت عندهم وطن الأوطان، وتثير فيهم شوقاً لا متناهيًا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه عود إلى البدء»⁽¹⁾. فسواء أكانت (رسالة الطير) "لابن سينا"، أو التي "للغزالي" أم (منطق الطير) "لفريد الدين العطار"، فإنها وإن اختلفت في بناها الفنية، وخصائصها الأسلوبية ومنظومتها الترميزية، فإنها تتفق جميعاً في أن رحلة هذا السرب الحيواني في تلك المصادر ييمم شطراً واحداً، وهو ملك الطيور، وسيدهم وإلههم، وهو "العنقاء" في الأساطير العربية، والفينيقي في الأساطير

* رمزية الطير في الأساطير: يرمز إلى البعث والتجدد.

رمزية الطير عند المتصوفة: يرمز لانعتاق الروح من قبضة الطبيعة الشهوانية ورحلتها إلى بارئها.

رمزية الطير عند الشعراء: يرمز إلى الشوق والرقّة.

¹ - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 296.

اليونانية، أما في الأساطير الفارسية فهو "السيمرغ"، وهو الاسم الذي ذكره الشاعر "عبد الله حمادي" في قصيدة "جوهرة الماء".

"...كان البحث يثير الألم المعقود

على ناصية الأحلام

يسرج ناقة ليل الفقراء

يمرق في شطط السيمرغ"⁽¹⁾.

فالغرض مثلا- من رحلة الطير في منطق الطير هو الفناء في الله والإتحاد معه⁽²⁾. فإلى هنا ما زالت تيمة "السفر" ماثلة في ثنايا نصوص الديوان وجامعة للحممة "النص الكبير"، الذي يخلو من أي جنس من عوالم الحيوان سوى عالم الطير، الذي يتبدى في نصوص الديوان في حالة من الحركية والفعلية، فالشاعر لا يستعير من الطير جانبه الجمالي، وألوانه الزاهية المتناسقة، أو صوته الشجي الذي يبعث على الحزن ويحرك الوجدان، وإنما يستعير منه تحليقه، وارتياحه للعوالم المجهولة، والبعيدة، وهو الجانب الذي يجعل النص/ الديوان في تفاعل مع نصوص أخرى لا تنتمي إلى التقاليد الشعرية القديمة، والتشبيهات والاستعارات المتداولة بشكل مكرور ونمطي ولكنها نصوص تنتمي إلى آفاق مختلفة.

إن النص/ الديوان بهذه الكيفية يفتح على كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية وليس الشعرية فحسب؛ إلا أن الغايات التي يقصدها تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصا واحدا له دلالاته ورسائله الخاصة به، قد تكون دلالات ورسائل دينية، وقد تكون دلالات ورسائل أدبية، ومع ذلك فإن القارئ الحصيف والمطلع لا يفوته انتماء تلك النصوص وإيحاءاتها ودورها فيما نقلت إليه⁽³⁾.

فالشاعر "عبد الله حمادي" يتجاوز تلك الاستعارات التي تناولت الطير من زاوية واحدة ويخلق استعارات أخرى تتموقع في زوايا جديدة ليوسع من منظوريته « وعلى وجه المماثلة، تتركز استراتيجيه المتلقي في السعي إلى امتلاك العناصر المفتاح التي تمكنه من إدراك المنظور الاستعاري للملقي وفهم أبعاده المعرفية وامتداداته التصويرية، مما

¹- عبد الله حمادي، الديوان، ص 47.

²- ينظر، فريد الدين العطار، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الفكر الجديد (القاهرة)، ط1 (2014)، ص

66.

³- ينظر، محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، ط2 (2010)

ص 42.

يتيح له تجريب الحلول في نفس الموقع المنظوري «(1). لهذا فإن الاستعارات الحيوانية الواردة في الديوان، والمتعلقة بعوالم الطير- كما أشرنا- لا تحدد أي نوع من أنواع الطيور، وهو ما يتشاكل مع صورة الغلاف التي لا تكاد تبين عن جنس ذلك الطير، وغير قدم رمزيته في عمق الإنسان وإنما تسعير منه تحليقه وصعوده، وتيهه... صوب غايته الأسمى ومبتغاه الأوحد:

"ينتحل العراف

حكايا سور الإسراء

ينهال من ثقب الصحو

في حضرة طائرها الوجداني

المعروف بالألوان

والمنقار المشرع للريح.... " (2).

ينفي الشاعر عن الطائر أي صفة وأي لون غير كونه وجداني، ليس له مثيل، وأنه لا يستقر به حال، أو مقام فسفره غير منقطع، وحركته سرمدية، إنه دائم التأهب. فهذه الاستعارة الحيوانية إحالة لكيان الشاعر المضطرب، القلق، وهو يعاني تجربة الاتصال بالعالم الأكمل، بعالم البراءة الأولى.

إن حال الشاعر المتسائل، يتحول إلى سرب مخلق في دمه، وليست هناك من صفة تدل على نوع ذلك السرب غير جانبه المخلق والمتسائل هو الآخر عن أرض الماء والكلأ، عن موطن الأمن والاستقرار، وهي المناسبة التي تجمع بين ذلك الكيان الشعري الباحث عن الحقيقة والمطلق، والطائر في تجواله وضربه في الأفاق السماوية غير المحدودة، ولأن الشعر « سؤال- استبصار، أو هو كشف متسائل يتحرك في هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل »(3). فليس من شئ أو من كائن من كائنات الوجود- حسب رؤية الشاعر- بإمكانه أن يعبر عن هذا السر الشعري الحر غير أسفار الطيور.

يقول الشاعر:

"عربدت مبتهلا بجيش خواطري

¹- أحمد العاقد، المعرفة والتواصل (عن آليات النسق الاستعاري)، ص 67.

²- عبد الله حمادي، الديوان، ص 43.

³- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب (بيروت/ لبنان)، ط2، (1996)، ص 174.

وتساءل السرب المحلق في دمي" (1).

هكذا يمكننا القول مع "أدونيس" « إن جوهر الشيء، شعريا، ليس في شئيته- في ماديته الواقعية الشئئية- إنما في معناه أو في دلالاته- إن جوهر الشيء بعبارة ثانية، هو من جهة الذات لا من جهة المادة- الموضوع» (2). وهنا تكمن إبداعية الذهن الاستعاري ومعرفيته في تصور الأشياء والظواهر تصورا جديدا مفارقا للسائد والمألوف، إنه يفتح أفق الرؤيا الشعرية لتوجد زوايا تخيلية جديدة، وتسمح لعناصر الواقع الأخرى، التي غيبتها التقاليد الشعرية القديمة بالظهور.

فالنسق الاستعاري لا يستبعد أي عنصر من عناصر الوجود إنه يتيح لها التمظهر مهما كانت خفية، تند عن الظهور، إنه قوة بلاغية عادلة.

وليست تلك النصوص فقط، هي المعبرة عن السفر الروحي للشاعر وعن جانب التحليق والترحال بالنسبة للطير يقول الشاعر في قصيدة "ستر الستور".

" رقائق الطائر

الميمون تحملي

وتحمل الشوق

لاستجلاء مغزاه... " (3).

ويقول في قصيدة "السؤال":

" هبطت مع الورقاء

ناقلة السؤال" (4).

إن هذا الجانب الاستعاري الحيواني، يمعن في تثبيت هوية النص ضمن الخطاب الصوفي، وينفي عنه أي احتمال لقراءته ضمن سياقات خطأ لله أخرى، ذلك أن تحديد هوية النص هو الضمان من الانسياق غير المحسوب للتأويل الاستعاري، فمنذ القديم مثل الطير رمزا خصبا في الكتابة الصوفية، فهو المعبر عن انطلاق الأرواح في سفرها إلى معراج السماوات، فالطير هو القمين بحمل الروح، لما بين الروح والطير من مطابقة، وتمائل. « ويتجلى التماثل في أن كلا منهما ممتزج بين عالمين: عالم علوي

¹ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 41.

² - أدونيس، كلام البدايات، ص 55.

³ - عبد الله حمادي، الديوان، ص 59.

⁴ - المصدر نفسه، ص 131.

روحاني، وعالم سفلي كثيف، بيد أن كلا منهما يمكن أن يرتقي فيصير الطير كأننا روحانيا مطلقا، وتصبح الروح البشرية روحا مطلقة غير مقيدة بقيد»(1). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالبنية الاستعارية الحيوانية تنضاف إلى بنيات النسيج الاستعاري السابق، لتدفع بالنسق النصي الكلي نحو نماء أفضل، أي نحو تصعيد المسار الدرامي للدلالة، فقد تبدو الصور الاستعارية السابقة مظلمة، اعتباطية معقدة، ولكنها « لا تبدو كذلك إلا حين تكون معزولة عن سياقها. أما حين نتناولها داخل سياقها (تعلق السابق باللاحق) فإنها تصير مفسرة، ذلك أن اعتباطية هذه الصور لا توجد إلا بالنسبة لعاداتنا المنطقية ولوضعنا النفعي بالنسبة للواقع اللغوي. إن الكلمات تفرض منطقتها داخل عالمها الشعري، مؤسسة ومبدعة بذلك سننا خاصا»(2).

فالانسجام المتعلق بالاستعارة الحيوانية (الروح طير) يتعالق مع استعارة الظواهر الكونية (البحر طريق العاشق) والاستعارة النباتية المعبر عنها بـ: (لحظة الوصول فردوس يانع) فتشكل معا نسقا استعاريا طبيعيا يوظف كل ما من شأنه الحركة، والتنقل، والتجدد ليثبت انسجامه الشمولي مع النسق الاستعاري الإنساني كل ذلك من خلال الخيال الخلاق « والخيال التوليقي أو الخلاق لا يتحقق إلا في ظلال الحرية وإعادة كرامة الإنسان المستلبة بالتسامي عن الواقع والاتصال الحيوي بالكون في كل مكوناته وعناصره»(3).

وما يجلي هذا الاتصال الحيوي الخلاق هو الظاهرة الاستعارية بطاقتها الاستدعائية التجميعية، التجسيرية، التحريرية، فلسفة الاستعارة تقوم أساسا على تحرير العقل من النمطية، والنص من السكونية، والثقافة من التطبيع والارتهان.

¹ - محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل الموسيقي المحبة)، المدارس (الدار البيضاء/ المغرب)، ط1 (2002)،

ص 120.

² - سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي المعاصر، ص 188.

³ - محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل الموسيقي المحبة)، ص 50.

الفصل الثالث: النسق الاستعاري الغيبي

1-عالم الواقع و عالم الممكن

1-1-عالم الذات

1-2-عالم الجنات

تمهيد:

أتينا في الفصل الأول على ذكر بعض تجليات عالم الغيب وبالتحديد الذات الإلهية وكيفية إيرادها في الديوان بضمير المؤنث الغائب، وذكرنا أن الشاعر حين وصوله للتعبير عن لحظة المكاشفة والفناء، يسند ضمير المؤنث إلى كل مفردات الوجود التي يستعيرها، للتعبير عن الذات المقدسة، وأشرنا بذلك إلى ما معناه أن "الشيء الذي لا يؤنث لا يعول عليه" - كما يعبر ابن عربي - وهذا يدين الكتابة الشعرية عامة والصوفية خاصة، ففي « الشعر معرفة غير عادية تتجاوز المعرفة المحسوسة الواقعية، وإلى أنه يصدر عن تجربة تتجاوز رؤية الموجود الواقعي إلى محاولة استكشاف ما وراءه. فالشعر في الحدس العربي الأصلي وفي اللغة العربية، تجربة استشراف للواقع وما وراءه، وكشف عنهما «(1) وهو إذ يستشرف الغيب، فليس له من مادة غير اللغة، وهذه اللغة ليست مادة غفلا، « بل هي صور تم تشكيلها، وهي تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التي شكلت عليها ذات يوم»(2)، والشاعر يعيد تشكيلها، لا لتعبر عما حملها الناس من دلالات، ولكن لتعبر عما لم يعبر عنه، ولتقول ما لم يقل، ولأن الشعر جرى، ومغامر، لا يقنع بالموضوعات العيانية المحسوسة بل يوظف هذا المحسوس ليعبر عن المجرد، وقد يوظف ما هو مجرد ليعبر به عما هو أكثر تجريداً، فهذا رجل يسأل أبو عبيدة معمر بن المثنى [ت. 209هـ] ويقول له: « قد سئلت عن مسألة أفتأذن لي أن أعرفك إياها؟ قلت: هات، فقال: قال الله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين" [الصفات: 65] وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عرف مثلاً، وهذا لم يعرف، قال: قلت: إنما كلم الله العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول إمريء القيس:

ومسنونة زرق كأياب

أيقنتني والمشرقي مضاجعي

أغوال.

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أو عدوا به «(3).

فهذا النص بالإضافة إلى الفرضية القائلة: بأن الاستعارات التصويرية تتأسس على تشابهات داخل تجربتنا الفيزيائية، كما ذهب إلى ذلك "لايكوف وجونسن"، يضيف فكرة أخرى، وهي أن كثيراً من الاستعارات تتأسس على التشابهات التي تمدنا بها

1- أدونيس، سياسة الشعر، ص 170.

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية)، ص 49.

• البيت من القصيدة التي مطلعها: ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

3- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، تح: إحسان عباس، ج 5، دار صادر (بيروت)، (د-ط) (1972)، ص

ثقافتنا، لأن الإنسان كائن ثقافي، فإنه يتجاوز في كثير من تصوراته، الجانب الفيزيائي الواقعي، لا سيما حين تعبيره عن المجالات التي لا تخضع للتجربة الحسية وإنما للإدراك العقدي الديني، والأسطوري، وكما يقول (أرنست كاسيرر Ernest Casirer) [1874-1945] إنه « مهما اختلفت محتويات الأسطورة واللغة إختلافا شاسعا، فإن الشكل نفسه من التصور العقلي هو الذي يعمل في كليهما. وهذا الشكل هو ما يمكن للمرء أن يسميه بـ "التفكير الاستعاري"» (1).

فالاستعارة ليست وسيلتنا لإدراك الوجود الإنساني المركب وحسب وإنما هي أيضا وسيلتنا لإدراك الإله، إذ إنها تربط بين بعض صفات الإله المتجاوزة للأسماع والأبصار من جهة، وبعض الشواهد المادية التي تدركها الأسماع والأبصار من جهة أخرى، فهو ربط بين المحدود الإنساني واللامحدود الإلهي (2). والإشارة هنا إلى الإله هي إحالة إلى ما هو غيبي فالنسق الاستعاري الغيبي، ليس استعارة ما هو غيبي أو لإدراك ما يتجاوزه إذ لا يمكن تجاوز ما لم يدرك، إلا أنه يمكن أن يتخذ المجرّد وسيلة لفهم الطبيعي والمحسوس فيما أثبت العقل البرهاني المنطقي معرفته. وإلا فإن الغيب « يظل غيبا. قائم بذاته ولذاته- لا يمكن وضعه في صورة نهائية وهو أبعد من كل معرفة. ليس للغة أن تحيط به- تستطيع أن تنقل تصورا عنه أو تجربة في رؤيته وفهمه. لكنها تنقلها، مع ذلك، بشكل مداور» (3) بالاستعارة والمجاز والرمز،... وقولنا: إنه لا يمكن إدراك الغيب؛ ليس معناه أن بيننا وبينه هوة سحيقة، وأنه متجاوز لنا، ومنفصل عنا كلية.

وفي الوقت ذاته فإن الغيب ليس متجسدا أو حالا في الأشياء أو الإنسان، ومتصل به بحيث نستطيع القبض عليه والإحاطة به، وإنما « هو ما يتجاوز الإنسان لكنه في الوقت نفسه، هو ما يحتضنه، ويحيط به ويحركه. إنه الأفق الذي لا يتحقق وجوده إلا في السير نحوه وفيما يسير يقترب الغيب، لكنه يقترب لكي يبدو هو أكثر بعدا، ولكي يبدو الإنسان بالغ المحدودية» (4).

1- أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، أبو ظبي للثقافة والتراث (الإمارات العربية المتحدة)، ط1 (2009)، ص 152.

2- ينظر عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز، ص 158.

• يعلل محمد مفتاح ذلك في كتابه "مجهول البيان" بقوله "إن المجرّد يمكن أن يتخذ وسيلة لفهم الطبيعي والمحسوس، وخصوصا إذا كان المجرّد معروفا بالاعتقاد والتخيل والبراهين العقلية والأدلة القطعية، فهو في هذه الحالة، أعرف من الحسي القاعدي، فأنه أعرف المعارف والنبى معروف حسا وعقلا".

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 139.

4- المرجع نفسه، ص 152.

وهذا ما يعبر عن مفهوم مركزي، هو مفهوم المسافة؛ بصورة بالغة الدقة والوضوح؛ المسافة بين الخالق والمخلوق، بين الذات والموضوع، فإن كنا قد أشرنا فيما سبق إلى أن الاستعارة تؤكد مبدأ وجوديا ساريا وهو الاتصال بين أشياء الوجود وعوالمه، غير أنها إذ تثبت الاتصال بين الأشياء فهي تؤكد المسافة بينها؛ أي أنها تثبت الشبه من جهة، وتنفيه من جهات أخرى، فالعلاقة في الاستعارة هي بين « عنصرين (لا عنصر واحد) مستقلين متشابهين غير ملتحمين عضويا، لا يفقد الواحد نفسه في الآخر ليظهر كل عضوي جديد»(1)؛ أي هي إثبات لثنائية الوجود وبما أننا بصدد دراسة خطاب صوفي، فإن هذا الكلام يلجئنا إلى تصور المتصوفة، بل مثبتة لمبدأ الحلول والاتحاد في كثير من أقوالهم وأشعارهم.

كقول "الحلاج":

أنا من الهوى ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا(2).

وقول ابن الفارض [576هـ- 632 هـ] في تائيته المشهورة:

وفارق ضلال الفرق فالجمع منتج

هدى فرقة بالاتحاد تحدث(3)

وقوله أيضا:

وهامت بها روعي بحيث تمازجا ات

حادا ولا جرم تخلله جرم(4).

-
- 1- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز (بين التوحيد ووحدة الوجود)، ص 160.
 - خصصنا الأقوال، والأشعار بالذكر، لأن المتصوفة على مستوى التنظير ينكرون مبدأ الحلول والاتحاد على كل من يدعي التصوف، ويمكن الرجوع مثلا لكتاب (عقيدة الصوفية) للدكتور أحمد بن عبد العزيز القصير.
 - 2- محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل الموسيقي المحبة)، ص 50.
 - 3- ابن الفارض، الديوان، ص 83.
 - 4- ابن الفارض، الديوان، ص 225.

وفي إطار هذا التصور الكلي لطبيعة النسق الاستعاري الغيبي سنحاول التعمق أكثر في دراسة نظام الاستعارات وتخلقها، وانبثاقاتها من خلال تمثّل الشاعر "عبد الله حمادي" للبعد الغيبي واستمداد المعنى منه لاستثمارها في بناء النص.

فهل الشاعر من خلال استعاراته المشكلة للنسق الاستعاري الغيبي يرمي إلى تبني مبدأ الحلول والاتحاد؟ أم أن استعاراته تضمّر النموذج المعرفي التوحيدي؟

أشرنا في الفصلين السابقين إلى أن النسق الاستعاري الإنساني والطبيعي يستبطنان "استعارة السفر" لكل الموجودات في حركتها الوجودية، وأن الإنسان هو دائماً في حالة من السفر، والعروج إلى العوالم العلوية الروحانية، وأن مادة سفره هي قلبه الذي يعد أداة المعرفة الروحية، ولأنه وعاء الروح، فهو القمين بتلقي الواردات الروحية، واستعار الشاعر لطريق السفر، الماء بجميع تظاهراته المعيقة والمرعبة فالهالك (غرق في حمأ الخطيئة)، و(الهم لا ضفاف له)، و(الأونة تلفح بالموج الحارق)، و(البحر يتشهى تبدد الجسم)، وكعلامة للوصول استعار الشاعر من الطبيعة عالم النبات بإيراقه، وإيناعه، دلالة على تجدد الحياة وبعثها.

واستتباعاً لمراحل هذه الرحلة العرفانية سنكتشف نظام الاستعارات المشكلة للنسق الغيبي ونقف عند تظاهراتها المتعاقبة مع النسقين السابقين.

فإذا كان النسق الاستعاري الإنساني معبراً عن السفر و العروج والنسق الاستعاري الطبيعي معبراً عن طريق السفر، فإن النسق الاستعاري الغيبي سيكون تعبيراً عن لحظة الوصول، وما تعترّيبها من تجليات للذات المقصودة في هذه الرحلة. وتلك غاية كل كتابة صوفية، فهذه الأخيرة هي في عمقها « تجربة في الوصول إلى المطلق »(1).

لكن إلى أي مدى يمكن للاستعارة الشعرية بكل طاقاتها التخيلية أن تصور المطلق؟ وما نوعية العلاقات التي تخلقها أو تكشف عنها؟

يستضيف الشاعر "عبد الله حمادي" في مدونته شخصيات صوفية وغنوصية متنوعة، وهي إذ تحضر في الديوان، فإنها تحضر بكل حمولتها الفكرية والعقدية، ومن ذلك شخصية ابن عربي بعقيدته "وحدة الوجود" "وخرم بن بابك" [ت. 223 هـ] وهو زعيم ديني فارسي، صاحب مذهب الخرمية*، وهو مذهب ينادي بالحلول، ويتجلى هذا

1- أدونيس، الصوفية والسورالية، ص 156.

*- وهو مذهب يقول بالتناسخ والحلول، "وخرم لفظ أعجمي ينبئ عن الشيء المستنذ المستطاب الذي يرتاح الإنسان إليه بمشاهدته، ويهتز لرؤيته، يمكن الاستزادة بالرجوع إلى كتاب فضائح الباطنية" لأبي حامد الغزالي، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الكتب الثقافية (الكويت)، (د.ط)، (د.ت).

المذهب في القصيدة المعنونة بـ: "طقوس خرمية" (1)، وبعض من ملامح شخصية "الحلاج"، فيما يورده الشاعر من بعض الأقوال الموحية بالفناء والإتحاد كتصديده لقصيدة "ستر الستور" بقوله: "وجودي أن أكون بلا وجود" (2) غير أن شخصية "ابن عربي" تبقى الأكثر حضوراً في الديوان. وتعد قصيدة "جوهرة الماء" التي صدرها بتاريخ ومكان كتابتها بقوله: "كتبت هذه القصيدة بين الأرض والسماء وبعد زيارة قبر الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي في حي المهاجرين بدمشق بعد صلاة المغرب في 4 يناير 2003" (3). نعتبر هذه القصيدة حاملة للاستعارة المركزية، فيما يتعلق بالنسق الاستعاري الغيبي؛ وذلك لكون أن موضوعها عبارة عن تجربة في التعبير عن العالم الأخرى، ووصف للحظة المكاشفة، ومحاولة للإطلاع ومعرفة المأل الذي ينتظره الشاعر:

كنت ذاك الوافد من فرط

الغيبه...

مكاشفة

في حضرة إدلاج غيبية

يمنحها التسخير

ويدرأها ذو النور

المشتمل برداء حياته

المانح جوهرة الماء

وما يخفي الستور ونافلة

الأسماء (4)

إن الاستعارات المتعلقة بالغيبي، لا تكاد تحضر في نصوص الديوان حتى تنفرط عراها، وتغيب في كثافة مجازية بالغة التعقيد، فالاستعارة ضمن هذا النسق «نقطة

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص 134.

2- المصدر نفسه، ص 54.

3- عبد الله حمادي، الديوان، ص 42.

4- عبد الله حمادي، الديوان، ص 52.

التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي. وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكلية. في هذا ما يتيح للشاعر، لأن أن يكشف ما لا نعرف، وحسب، وإنما أن يعيد كذلك تكوين ما نعرفه، بحيث يربطه بحركة اللامعروف، وبما لا نهاية له «(1).

كأن هذا النص يضم نوعاً معيناً من موجودات العالم، التي يعبر بها الشاعر عن مضامينه، هذه الموجودات لها حساسية عالية وإمكانية خاصة في التعبير عن الواقع وعماء وراءه، عن عالم الممكن، وعالم الإمكان عن الفيزيقي والميتافيزيقي، إنها موجودات لها حضورها الأثير في عالم الواقع، ولها القدرة على الإنغراس في عالم الممكن.

1- عالم الواقع وعالم الممكن:*

يصب هذا العنوان في إطار نظرية العوالم الممكنة، التي تهتم بكيفية ورود واستحضار «مجموعة من العوالم الاحتمالية الممكنة والمفترضة، التي توجد بموازاة العالم الواقعي الحقيقي، ومن ثم تهدف إلى دراسة العلاقة بين العوالم التخيلية والعالم الواقعي المعيش، في ضوء قوانين الصدق والإحالة والحقيقة وما صدق» أو في ضوء معايير الصحة والخطأ(2)، فإلى جانب عالم الواقع الذي يرتبط بتجاربنا البشرية وتتفاعل مع محيطه بشكل مباشر، هناك عالم ذهني تخيلي، تتحقق إبداعاً وفنياً من خلال رؤية الكاتب والمتلقي أيضاً، وقد يتدرج المبدع في الانتقال من العالم الواقعي إلى العالم الممكن بدءاً من المحاكاة إلى الانزياح، إلى التجاوز والخلق فيشيد فضاءات وأكوان جديدة موازية لعالمنا الواقعي كما تتضمنه بعض نصوص ديوان (أنطق عن الهوى) وبشكل عام، فهناك دينامية بين العالم الواقعي والعالم الممكن؛ إذ يمكن الذهاب

1- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 156، 157.

*تبلورت نظرية العوالم الممكنة في منتصف القرن العشرين مع مجموعة من الفلاسفة وعلماء المنطق والأدب خاصة ضمن حقل معرفي يعنى بدلالة الجهات المنطقية، بمعنى أنها نشأت في أحضان حقل المنطق ولا سيما منطق الجهات (logique modele)، ويرى الدكتور طه عبد الرحمن أن المسلمين قد عرفوا نظرية العوالم الممكنة عندما تكلموا في الصلاح والأصلح، وفي "دليل الجواز"... أنظر كتابه: "في أصول الحوار وتجديد علم الكلام"، المركز الثقافي العربي (بيروت- الدار البيضاء)، ط2 (2000)، ص 136.

2- جميل حمداوي، (العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق " قصة الموناليزا"، لأحمد المخولفي

أنموذجاً) (د.ط.)، (2016)

ص 76.

من العالم الواقعي لبناء العالم الممكن كما هي الحال التي نحن بصدددها، ويمكن الانطلاق من معطيات العالم الممكن لتكييفها مع الواقع، و "تطبيعها" معه" (1).

فهذا الذهاب والإنطلاق بين العوالم أليته الأساسية هي الاستعارة التي تعمل على تجسير العوالم فيما بينها وللقارئ دور كبير في بناء العوالم الممكنة، وإعادة تأسيس الانسجام بين مفردات تلك العوالم « فكل الاستعارات تحتاج إلى بعض التنافر والتشويش، فهي مختلطة إلى هذا الحد أو ذاك. ولكي تكون معنى وتدعى لنفسها الصحة بوصفها صورا بلاغية عليها أن تمكن القارئ من إعادة تأسيس الانسجام» (2). لكن الوصول إلى حالة الانسجام النصي لدى قارئ معين، لن يحظ بمقبولية قارئ آخر، بل قد يعد هذا الأخير نفس الصور الاستعارية فاقدة للانسجام وذلك مرده إلى استعدادات كل قارئ، وسعة أو ضيق موسوعته الثقافية وقواه الإدراكية، ولا تحظى الاستعارة بمصداقية قارئ وحيد، بل يجب أن يتعدى ذلك قبولها اجتماعيا « ولأن الابتكار الدلالي للاستعارة يستلزم تعاون القارئ ومساهمته، فإن قدرة الجماعة على خلق الانسجام الجديد الذي يستلزمه هي الشرط المسبق الضروري لقبوله. ولكي تولد الاستعارة معنى جديد وتقدم حقيقة جديدة لا بد لها من أن توسع مخيلة الجماعة بخصوص العلاقات الممكنة إلى ما وراء الحدود القائمة من قبل» (3). فالقبول الاجتماعي هو ما يمنح الابتكار الاستعاري جدته وحياته ومهما أحدثت سلسلة الاستعارات المشكلة للنسيج النصي، بعض الغموض الناجم عن بعض التنافر والتشويش، فإن انسجام النص ككل، هو ما تنهض به مخيلة جماعة القراء.

كما أنه « قد لا يكون رفض الجماعة لاستعارة جديدة دليلا على افتقار الصورة البلاغية للانسجام أو عدم فعاليتها، لكن على جمود المجموعة وعدم استعدادها لإعادة اختبار مقولاتها وتقاليدها أو تغييرها. لن يكشف الابتكار الاستعاري عن حقيقة جديدة دون قبول اجتماعي له، لكن إخفاق صورة بلاغية في الفوز بالاعتراف قد يدل على عمى السلطة القائمة أكثر منه على خطأ الرؤية التي تصدر عنها» (4). يكشف هذا النص عن أن عملية إنتاج الاستعارة تتنازعها عدة سلط:

-سلطة ثقافية هي التي تدع الاستعارة، وتوظفها وفق رؤيتها.

-سلطة اجتماعية تمنح الاستعارة انسجامها، وفعاليتها.

1- محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 118.

2- بول-ب-أرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص 124.

3- المرجع نفسه، ص ص 127-128.

4- بول-ب-أرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصداقية في التأويل)، ص 129.

-سلطة سياسية تمنح الاستعارة المقبولية اللازمة لانخراطها في المجال التداولي، أو إنكارها والتخلي عنها بحكم تقديمها لرؤية بديلة للعالم تكون مخالفة لما تراه السلطة السياسية.

إن ما يهمننا في هذا الفصل هو التوقف عن أهم العوامل الغيبية بالدراسة والتفسير والتأويل، واستجلاء بنياتها، والنموذج المعرفي الكامن خلفها.

1-1- عالم الذات:

نقصد بعالم الذات، ذلك العالم الباطني الخاص بالذات الشاعرة، وما تموج به، من هواجس وأفكار تحيل على صراع الذات مع نفسها، ومع العوالم التخيلية للكتابة: كل ذلك وهي تصبو للإجابة عن تساؤلاتها الوجودية الكبرى، وإلى معرفة مآلاتها المنتظرة. لحظة انتهاء رحلتها الوجودية. وقد أدرجنا هذا العنصر في الفصل المتعلق بالاستعارات الغيبية بحكم أن « أهم المسائل التي تعالجها نظرية العوالم الممكنة هي وضع الذوات فيها، فهل الذوات تتغير بتغير العوالم؟ أم أن العوالم تتغير مع ثبوت الذوات؟ أم أن الذوات نظائر هي التي تتغير بتغير العوالم الممكنة؟» (1)، هذا من جهة ومن جهة ثانية، كون أن الغايات والمسااعي التي تحققها الروح في هذا العالم لا تنتسب بعد إلى هذا العالم بل صارت مهمتها الوحيدة أو الجوهرية هي الصراع الباطن في الإنسان ضد ذاته. ابتغاء التصالح مع الله، ومن أجل تحقيق الشخصية وتمثيلها في وجهها الإلهي (2).

إذن كيف صور الشاعر (عبد الله حمادي) ذاته لحظة قرب وقوفه أمام الحق المطلق؟

وما المآل الذي استشرفه لذاته؟

للإجابة عن تلكم التساؤلات، سنقف عند مجمل الاستعارات المتعلقة بالذات الشاعرة ونرى كيف تنسجم مع بعضها.

تبدو قصيدة "ستر الستور"، من خلال استعاراتها، تشكل ذروة التعبير عن غياهب الذات وانشطارها على جسد النص، ابتداء بتصدير الشاعر للقصيدة بقوله: "وجودي أن أكون بلا وجود" (3)

يبين الشاعر أن شدة الحضور في عالم الغيب، لا يتم إلا عبر شدة الغياب، وأن إثبات الذات لا يكون إلا عبر نفيها، وهذا أقصى ما تستطيعه الذات، علها تصل إلى معرفة، مكانتها في العالم الآخر، يقول الشاعر من القصيدة نفسها:

" وما انشطاري سوى شوق

1- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء، بيروت)، ص

13.

2- ينظر: عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق (بيروت)، ط1، 1996، ص266.

3- عبد الله حمادي، الديوان، ص 54.

أسائله...

عن عرشه الأسمى

أو عن سر معناه... " (1)

يستعير الشاعر من عالم المادة، مصطلح الانشطار، وهو مصطلح فيزيائي تجري قوانينه على عالم الأجسام، ولأن الإنسان مزيج من عالم المادة والروح، فإن الوقوف عند عتبة الغيب يقتضي أن ينخلع الإنسان من عالم المادة لينخرط في عالم الغيب؛ ذلك العالم الذي لا يدرك بالحواس، وإنما له أنظمتها الإدراكية الخاصة به التي تتجاوز اللمس إلى البديهة، والبصر إلى البصيرة.

إن الانشطار هنا ليس مرحلة أخيرة، كافية لإدراك ذلك المجهول فبإتمام عناصر الجملة الشعرية يتضح أن الانشطار باعته الشوق والسؤال وكلا الباعثين يصدر عن الآخر، «فالسؤال شوق وتشوق لمعرفة المطلوب. والشوق والاشتياق وإن كان نزاع النفس إلى الشيء» (2)، فهو سؤال عن حال المشوق، وطلب له.

فالذات في هذه الأسطر الشعرية في حالة الفقد، والتشظي... وما إلى ذلك من المعاني التي تلوح من خلال الاستعارة الفيزيائية، "انشطار الذات" أين تغيب أنظمة الإدراك الحسي، وتتوقد الأنظمة الروحية عليها تسعف الذات في الوصول إلى حالة التوازن.

يتوزع هذا المعنى الاستعاري على بقية القصيدة الشعرية (ستر الستور)، ما يحدث نبضا شعريا خاصا يتولد هو الآخر من التقابلات الشعرية التي تستمر إلى نهاية القصيدة:

" تفجر المارد الناري

من دمه

وأدرك الرعشة القصوى

فأفناه" (3).

1- المصدر نفسه ، ص 55.

2- ابن منظور، لسان العرب ج 10، دار صادر ، بيروت، ص 191.

3- عبد الله حمادي، الديوان، ص 56.

كما تتأكد حالة الانشطار والنتيه، أمام مستقبل الذات المجهول ومآلاتها يقول الشاعر:

..... هو الشرود الذي ما دونه

أمل

ولا اكتناه يفك

لغز فحواه

.....

هوى بنفسك

لاستر ولا وجل

ولا انكفاء يحول

دون مغناه(1).

نلاحظ أن في قصيدة "ستر الستور"، يحاول الشاعر أن يجد ذاته ومقامها. وهو في غمرة التساؤلات والتشوفات والتشوقات، يستدعي استعارات فيزيائية لمعان روحية. لهذا فإن من يكتفي بالنظر إلى الأشياء، ضمن حدودها الظاهرة الحسية، يرى المعنى ظلمة، ويكون مرتبطا بالظلام، غير أن من يتجاوزها وينفذ إلى باطنها، يرى المعنى في نوره الحق، ووجوده الحق(2).

فتوظيف الاستعارة في اللغة الشعرية الصوفية، « إنقاذ للكون المحسوس، إذ لو ظهر نور المعنى لتلاشى هذا الكون، واحترق. فحين يظهر اللطيف، يغيب الكثيف»(3).

والوقوف عند سطح الكثيف، يحول دون إدراك عمق اللطيف، وليس للشاعر من بد في التوسل بموجودات العالم، والاستئناس بها للتعبير عما ليس من عالمها، « فالغاية الأخيرة التي يتطلع الشاعر إليها ليست رفض العالم، مع أنه ملئ بالعوائق والاستحالات، وإنما هي إقامة صلح دائم وانسجام دائم بين الروح والعالم؛ إذ ليس هناك في حدس الشاعر، فاصل بين العالم الذي نراه والعالم الآخر، والأشياء حولنا هي انعكاس لمعناها

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص ص، 58، 60.

2- ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 147.

3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 147.

الميتافيزيقي الأول، وشعورنا بحضورها نوع من الكشف والمعرفة. الوجود هنا، بجانبه الفيزيائي والميتافيزيقي، كل رمزي موحد. الاستسلام للميتافيزيائي وحده يجعل الوجود يابسا عقيما. فالعالم الفيزيائي هو موطن التحقق، لأنه موطن السلام والكلمة، والحضور فيه، بعمق وكلية وهو الضوء الحي الذي يقودنا إلى ما وراءه. إن الحنين الهائل إلى الله، لا يهدئه غير الاستمتاع بحضور الخليقة»(1).

يطرح هذا النص فكرة عن التوليد الاستعاري، الذي لا يستثني شيئا من أشياء العالم، ولا يتجاوز أدنى حركة من حركات الموجودات. بل كل نبض في العالم الفيزيائي، وكل حضور لعالم المادة هو متاح، ومسخر للانخراط في تجربة الذات الشعرية، وللمساهمة في إثراء الرؤيا الغيبية، لكن فقط، حين يكون الإنصات لحضور الخليقة، هو الأداة الأولى للابتكار الاستعاري الحي « فالرؤيا الشعرية تستند إلى رؤيا الكون بصورة صحيحة وإلى تفسير حركته وحركة الأشياء الظاهرة فيه، وهكذا تعول هذه الرؤيا على حركة الوجود وتأخذ منها بل وتشكل معها مستويي ترتيب متعايشين »(2).

فبواسطة ما هو محايث وقريب، و متاح، نستطيع الاتصال بما هو هارب ومنفلت.

إن الذات الشاعرة في الديوان تتبدى من خلال تمظهراتها المتعددة في الشخصيات الصوفية المستعارة، وهي بذلك تؤمن بكل التجارب الصوفية الحاضرة في الديوان كما أن الشاعر في معظم قصائده المتعلقة بمآلات الذات، وعوالمها المجهولة يلتجئ إلى الصمت، والدهشة، والذهول عن التعبير، لهذا نلفي تلك "النهايات المفتوحة". التي يذيل بها قصائده تلك، إما بعلامات الاستفهام، أو بثلاث نقاط، للدلالة عن العجز عن الإحاطة بما يظل غيبا- أمثلة ذلك قوله من قصيدة "جوهرة الماء".

أنت نور الأقطاب

والأين المعروف

" (...) أنت والسبع

مدارات

وروح الروح

1- أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب (بيروت)، ط1، (1985)، ص

2- خزعل الماجدي، العقل الشعري، التايا للدراسات والنشر والتوزيع (دمشق)، ط1، (2011)، ص 90.

وما دون الملفوظ... (1).

وقوله من قصيدة "ستر الستور"

فذاك بعض

شؤون النار

إذ هتكت

ستر الستور

وما تخفيه ليلاه... (2).

وقوله من قصيدة "نار الجنة":

استعطفها بالكاف

وما تخفي النون

أن تنثرنى رمادا

على خارطة الجسد

المسكون بنار الجنة الموعودة...؟ (3)

2-1- عالم الجنات

في هذا العنصر يتحقق بناء النص وترابطه، بصورة محكمة، سواء من ناحية عناصره السطحية المتعلقة بسلسلة الاستعارات التخيلية المزينة لمتن النص ككل، أو من ناحية المعنى التحتي المشتمل على الترابطات المفهومية، « فثبات النص "STABILITY" بوصفه نظاما سيبرنطيقيا يتوقف على تماسك " CONTINUITY " وقائع الأنظمة المشاركة فيه، وهذه الوقائع لا تتضح بحكم الضرورة. ذلك أن نظام الأصوات أو الرموز الكتابية لا ينم عن كل العلاقات التي تربط الأنظمة النصية بعضها

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص 53.

2- عبد الله حمادي، الديوان ، ص 61.

3- المصدر نفسه ، ص 79.

بعض. فالنص يتسم على أعظم تقدير بالترابطات CONNECTIVITIES أي باتاحة ACCESS للترابط لا تنقطع فيما بين العناصر الواردة من النظم اللغوية المساهمة «(1). فهذه الترابطات النصية تبدو وفي هذا العنصر وثيقة الصلة مع ما جاء في الفصل الثاني، بالتحديد مع الاستعارات النباتية، التي وظفها الشاعر للتعبير عن لحظة الاتصال بعالم الغيب.

إن الشاعر في عجزه عن التعبير عن الفراديس الموعلة في غياهب الغيب، يسترشد بالنموذج الفردوسي الأرضي، الغائب هو الآخر، بل بالأحرى المضيّع، لهذا فإن استعاراته المتعلقة بهذا العالم، مترنحة بين أصداء الذاكرة، وأطياف الخيال، ذاكرة الجنات الأندلسية الضائعة، والخيال المشرب نحو جنات عدن.

هنا تقوم الاستعارة بتجسير العلاقة بين عالم محايث ملموس لإدراك عالم مجرد محسوس، وتمثل قصيدة "أندلس الأشواق" المثال الأبرز، والأكثر استجابة لهذا المعنى.

وانطلاقاً من العنوان فإن كلمة "الأشواق" أو "الشوق" كما جاء في العنصر الفارط، هي تشوف لما ليس مدركاً وحاضراً، وهي تقف في منطقة وسطى بين ماضٍ مفقود، ومستقبل مجهول.



وأول سطرين شعريين يحيلان على هذا الإسقاط بين ذينك العالمين الغائبين قول الشاعر:

ماذا أقول عن أندلس الأعماق

وبدايات المواعيد القادمة من النارج والزيتون(2)

فالأندلس حاضراً، هي قصة حضارة عربية إسلامية، لها مجدها النير، وتاريخها الناصع، لكنها ولت وتلاشت مع طيات صفحات الماضي، ولم يبق لها وجود إلا في صفحات الذاكرة، التي تشكل انطباعات عن الأحداث التي تظل عالقة في الذهن، غير أن

1- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، دار علا الكتب، (القاهرة)، ط1(1998) ص

9.

2- عبد الله حمادي، الديوان، ص 109.

الشاعر بقوله "المواعيد القادمة" يضع الأندلس في الزمن المستقبل فهل في هذه المواعيد آمال وبشائر لاستعادة مجد الأندلس؟ أم أنها إحالة على البحث وعن إمكانية الظفر بموطن شبيه بالأندلس الغائب؟

« فإذا كانت "البصمة" التي تحدثها الأشياء وهي في حالة عبورها ترسخ داخل الذات، فإنها قابلة وحدها للقياس في تمثلها الحاضر، إذ لا نقيس الأشياء التي مرت، وبذلك يفقد "الحاضر" المعروف معناه ليصبح "قصدا" أو "نية حاضرة" تمرر المستقبل في الماضي وذلك بتوسيع حجم الماضي وتقليص المستقبل. وعليه أزمنة الماضي، والحاضر الثلاثي "يمثل معادلا مجازيا للمعنى الحقيقي الذي تحيل عليه أزمنة الماضي، والحاضر والمستقبل»(1)

يشير هذا النص إلى مركزية الذات في استدعاء، وتبينة الأزمنة وتوجيهها وتجسيدها « فالعوالم الممكنة تتميز بالتعدد حيث يكون واحد منها على الأقل هو عالمنا الحالي، بينما الباقي لا يمثل، بل تتعالق العوالم بواسطة التنافذ الذي يتسم بالتشاكل؛ من قبيل التوازي أو التناسب أو التناظر... إلخ انطلاقا من آلية التعيين المعرفية، ناهيك عن أن هذه العوالم تسند قيم الصدق إلى قضايا حالات وعوالم غير حالية»(2)

فتعالق العوالم الممكنة والعالم الواقعي ليس تعالقا اعتباطيا، بل يتسم بتناسبات وتناظرات، فضلا عن وجود مرتكزات عديدة في تجاربنا الفيزيائية وبيئاتنا الثقافية نسقطها على تصوراتنا المجردة.

فالشاعر (عبد الله حمادي)، في تعبيره عن عالم الجنات، ينظم نسقا من الاستعارات الاتجاهية* الفوقية، وينسبها إلى كل الملامح الحضارية الأندلسية:

"ماذا أقول عن أندلس الأعماق"

وبدايات المواعيد القادمة من النارج والزيتون

1 - Ricoeue.P. (1983). Temps et Recit. Dons. Wahl, F. (ed) L'ordre philosophique, seuil, Paris, P 21.

نقلا عن إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري "دلالة الزمان وبلاغة الجهة"، دار توبقال (المغرب)، ط1، 2009، ص 28، وإن كنا بحثنا عن النص في مصدره الأصلي، لكننا لم نجد بهذه الترجمة.

2 - Krike s.(1963), sementical considerations on Modal logic, Acta philosophica Fennica, n°16.

*- مفهوم كل من جورج لاكوف، ومارك جونسون في كتابهما الشهير "الاستعارة التي نحيا بها"، ويقصد به نسق التصورات المتعلقة التي يرتبط أغلبها بالاتجاه الفضائي. وقد جعلنا هذا المفهوم عنوانا للفصل الرابع من نظريتيهما تلك، انظر الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال (المغرب)، ص 33.

أهي لا تزال تحمل عطر سيف طارق
أم جنون الفرناسي

.....

وأطياف الأجنحة القزحية المداعبة للمستحيل
أم هي النواعير المتدلّية من شرفات "التاجو"

.....

المظلة من وراء الجلال المرخي سدوله على
أبراج إشبيلية

.....

القادمة من شرفات الشمال المحملة
بالنواقيس

.....

والأبراج الحافلة بالأفراح وتقوى الصابرين... (1)

وغيرها من الأسطر الشعرية، المكونة من الاستعارات ذات الاتجاه الفضائي الفوقي
فاستعارة "أطياف الأجنحة القزحية المداعبة للمستحيل"

ذات تصور يمتد في اتجاه علوي، وهي بذلك تتشاكل مع معظم الأسطر الشعرية
المشكلة للقصيدة، فالنواعير متدلّية من شرفات التاجو

وكلمة التدلي تحيل على شيء علوي، كما هي كلمة "الشرفات" المقترنة بما
مرتفع ومستعل عما دونه.

وبالاستمرار في قراءة النصوص الشعرية، المتعلقة بوصف جنات العالم الآخر،
 نجد الاستعارات الفضائية تتوالد وتتشعب، وتتصهر داخل نسقية شاملة تتحكم في
انسجامها "فمملكة العشاق مظلة من وراء الجلال"، وهذا الأخير "مرخ سدوله على

1- عبد الله حمادي، الديوان، ص ص 110، 112.

أبراج اشبيلية"، و"معبر الأطوار دمجها سرب القطاء، ونيازك الأقمار المثيرة للفتنة، تنهل من عبق الأبراج الحمر".

إن هذا العلو، والرفعة اللذين تصطبغ بهما استعارات النسق الغيبي تربؤ بالأندلس عن أن تكون هي الغرض المقصود بالوصف والتعبير الشعري، الذي يستحضر كل زوايا، وأشكال ومظاهر الحضارة الأندلسية وإنما الشاعر بهذه الكثافة البلاغية، يعلو، ويرتفع بأمكنة الأندلس المشهودة، ويوجهها توجيها فضائيا عموديا ليعيرها إلى جنات الغيب المفقودة. ذلك لكون أنه ليس في واقعنا المشهود ما يتحلى ويتصف بما تتصف به حضارة الأندلس من تفوق في كل مجالات الحياة، من فن وعمارة وهندسة وحدائق ومنتجعات، استعاروا لها تسميات من النصوص الدينية التي تصف الجنة ونعيمها، واختار الشاعر الاستعارات الاتجاهية، كون أن الجنات في التصورات الدينية الإسلامية والمسيحية، وحتى الوثنية توجد في العالم العلوي، عكس عالم العذابات، الذي يوجد في العالم السفلي.

إن الشاعر باستعارته للأندلس لعالم الجنات، يحاول أن ينفذ إلى هذا البعد الغيبي عبر البعد الموضوعي نفسه بما تعطيه تجربته، ليدرك الصلة بين عالم الحركة الظاهرة وعالم الغيب، لا كصلة بين عالمين منفصلين توجد في أحدهما الذات الإلهية. ولكن كعالم واحد ممتد في بعضه بحيث يبدو وضعنا الأرضي مظهرا لحقيقة أكبر منه تحتويه وتعمل فيه⁽¹⁾.

فجدل الغيب « لا ينفي جدل الطبيعة ولكنه يستحوذ عليه ويحتويه في قبضته الكلية بطريقة لا يستطيع جدل الأرض أن يكتشفها، لأنها تتم بمعزل عن مقاييسه، ولكنها مع ذلك تتم داخل زمانه ومكانه بقوة خفية لا نجد تفسيراً لها»⁽²⁾.

ومن هنا فإن الشاعر يفتح أعيننا على أن نربط « ما يظهر من الحقائق الموضوعية التي يعيظها الإدراك في عالم الزمان والمكان، بخلفياتها، أي امتدادها وعمقها، إلى عالم لا يسعه الزمان ولا المكان، أي عالم الغيب. حيث الإرادة مطلقة لله والفعل كاملا تحت هيمنته»⁽³⁾.

فكما أن للحضارة الأندلسية (الجنة الرضية) أسبابها التاريخية التي قامت عليها فإن لعالم الجنات نواميسه الكونية المفضية إليه.

1- ينظر، محمد أبو القاسم حاج حمد، جدلية الغيب والإنسان والطبيعة (العالمية الإسلامية الثانية)، دار الهادي (بيروت) ط1، 2004، ص 176.

2- المرجع نفسه، ص 173.

3- المرجع نفسه، ص 176.

والشاعر حين حديثه عن الأندلس، فإنه لا يروم تبليغ معنى جمالي يتعلق بسمات الحضارة الأندلسية المتمثلة في الرقي والازدهار والإشعاعية... وغيرها، « بل يهدف إلى بلوغ قصد معرفي أعمق يتوسل بالآليات التصوير ليجعل مركز الكون التخيلي للملقي موازيا للكون الطبيعي. ومن ثمة تتحدد معرفية القصد الاستعاري في دفع المتلقي وإخراجه إلى التعجب لرؤية ما لم يره قط من قبل وتحصيل ما لم تجري به العادة»⁽¹⁾.

ففي التأويل المعرفي للبنى الاستعارية، نلجأ إلى كيفية مغايرة للتأويل اللساني الجملي إذ نبتعد عن الآليات الإجرائية التي تقارب النص اللسانية على مستوى الجمل، كما هو شأن الدراسات البلاغية القديمة وحتى بعض الدراسات اللسانية النقدية الحديثة، لأن نصوص الشعر العربي المعاصر، تفننت في التقلت من عقل النموذج التقليدي الصارم الذي يستضيف في منته أطراف اللغة، بكيفية محافظة على حدودها المتميزة في عالم الواقع، وبالتالي فإنها – أي نصوص الشعر العربي المعاصر- تعتمد مفاهيم التداخل والتناظر، والتضاد و « أن مفهوم التشعب (الاستعارة) الناتج عن دينامية التناقض العميقة هي أساس نمو النص وانبثاقه، لكن التشعب لا يكون فوضوياً، وإنما ينظم عن طريق الترابط...؛ فالترابط والتشعب عمليتان متكاملتان وشاملتان»⁽²⁾، إن تلقي النص بهذه الرؤية ينأى به عن كونه مجرد استعارات تزيينية متنافرة، ومكتفية بذاتها إلى كونه نسقا استعاريا معقدا ينمو ويتكوثر داخل بناء نصي محكم.

1- أحمد العاقد، المعرفة والتواصل، ص 51.

2- محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 60.

الملحق

نبذة من حياة الشاعر عبد الله حمادي

نبذة من حياة عبد الله حمادي:

هو عبد الله حمادي من مواليد 1947 بولاية قسنطينة، خريج جامعة مدريد المركزية بإسبانيا عام 1980 متخصص في الأدب الأندلسي واللاتينو الأمريكي، يعمل حاليا أستاذا للأدب العربي واللغة الإسبانية بجامعة منتوري بقسنطينة.

يتولى حاليا رئاسة مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات ويدير مجلته "حولية مخبر الترجمة" كما يشرف على العديد من الأطروحات الجامعية باللغة العربية والإسبانية والفرنسية.

شارك في العديد من الملتقيات الدولية بأروبا وآسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية. أحرز على العديد من الجوائز والتكريمات كجائزة سعود البابطين المخصصة لأفضل ديوان شعري عن ديوانه "البرزخ والسكين" الذي أعدت حوله أزيد من عشر أطروحات جامعية.

رئيس سابق لاتحاد الكتاب الجزائريين ما بين 1996 و 2000 ومدير سابق للمركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 ورئيس سابق للجنة الوطنية الجامعية لترقية الأساتذة والأساتذة المحاضرين.

عبد الله حمادي شاعر ومترجم وروائي أنجز العديد من الدراسات العلمية والتحقيقات الأدبية.

أعمال الشاعر عبد الله حمادي

الكتب المنشورة:

أ-الدواوين الشعرية:

- 1-الهجرة إلى مدن الجنوب: نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1983.
- 2- قصائد غجرية: نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.
- 3- تحزب العشق يا ليلي: مع مقدمة تنظيرية "لوازم الحدائث والمعاصرة للقصيد العمودية نشر دار البعث بقسنطينة، 1985.
- 4- البرزخ والسكين: نشر وزارة الثقافة السورية، دمشق 1998، وطبعة ثانية جامعة قسنطينة 2001، وطبعة ثالثة دار هومة، الجزائر 2004.
- 5- أنطق عن الهوى، نشر دار اللمعية قسنطينة 2011.

ب- الدراسات الأكاديمية

نذكر منها:

- 6- غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية؛ نشر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983.
- 7- اقتربات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا؛ نشر مشترك الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر والدار التونسية للنشر والتوزيع 1985 ونشر مشترك بين الدار التونسية وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر 1986.
- 8- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر؛ نشر المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985.
- 9- دراسات في الأدب المغربي القديم؛ نشر دار البعث بقسنطينة، 1986.

- 10- مساءلات في الفكر والأدب؛ نشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
- 11- تفتست، رواية، نشر المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر 2006.
- 12- ديوان احمد لغوالي، تحقيق وتقديم، نشر وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر 2005.
- 13- الدر المنظم في المولد النبوي المعظم للإمام العزفي تقديم وتحقيق عبد الله حمادي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

- القرآن الكريم، برواية ورش.

الحديث النبوي الشريف:

- صحيح البخاري، دار ابن كثير (دمشق- بيروت)، ط1 (2002).

1- المصادر

- عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، دار الألمعية للنشر والتوزيع،
قسنطينة، ط1، 2011.

2- المراجع بالعربية:

1. إبراهيم محمد منصور، الشعر و التصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر و التوزيع، (د.ط).
2. ابن الفارض، الديوان، دار الراتب الجامعية لبنان، ط1، (2015).
3. ابن المعتز، كتاب البديع، تح: اغناطيوس كراتشوفسكي عصر أكاديمية العلوم بستلنغراد
4. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، ج5، دار صادر بيروت.
5. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الصادر، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، (1982).
6. ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط2 (2010).
7. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار التراث، ط2 (1973).
8. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت.
9. أحمد العاقد، المعرفة و التواصل (عن آليات النسق الاستعاري) دار أبي رقرق، الرباط، ط1 (2006).

10. أحمد فخري، الأهرامات المصرية، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، (د-ط)، (1963).
11. أدونيس، الصوفية و السورالية، دار الساقى بيروت/ لبنان، ط4 (2010).
12. أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة) دار الآداب بيروت، ط1، (1985).
13. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1 (1989)
14. الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ط7 (1998).
15. جمال بن دحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري (التشعب والانسجام)، منشورات TOP-EDITION، الدار البيضاء، ط1 (2009)
16. جميل حمداوي، العوالم الممكنة بين النظرية والتطبيق (قصة المنايزا) لأحمد الخلوفي في أنموذج (د.ت)، (د.ط)، (2016).
17. خزعل الماجدي، العقل الشعري، التايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط1، 2011
18. سعيد الحنصالي، الاستعارات في الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1 (2005).
19. طه عبد الرحمن، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، (2000).
20. عاطف جودة نصر، الخيال (مفهومه و وظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، (1983).
21. عاطف جوده نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت ط1 (1978).
22. عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق، بيروت ط1، (1996).

23. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت ط1 (2002)
24. عبد الوهاب المسيري، اللغة و المجاز (بين التوحيد و وحدة الوجود)، دار الشروق ، القاهرة ط3 (2010).
25. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر الفنية والمعنوية)، دار العودة بيروت، (د.ط.)، (2007).
26. فريد الدين العطار، منطق الطير، تر: بديع محمد جمعة، دار الفكر الجديد القاهرة، ط1 (2014)
27. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8 (2005).
28. محمد أبو القاسم حاج حمد، جدلية الغيب والإنسان والطبيعة (العالمية الإسلامية الثانية)، دار الهادي، بيروت، ط1، (2004).
29. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالها، ج3، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط3 (2001).
30. محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، (1990).
31. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، المغرب/ لبنان، ط3 (1992).
32. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف (نحو منهجية شمولية)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - بيروت، ط1 (1996).
33. محمد مفتاح، الشعر وتناغم الكون (التخييل الموسيقي المحبة)، المدارس، الدار البيضاء/ المغرب ، ط1 (2002).
34. محمد مفتاح، رؤيا التماثل (مقالة في البنيات العميقة) المركز الثقافي العربي (بيروت، الدار البيضاء)، ط1، (2005).
- محمد مفتاح. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط4 (2010).

35. محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، (2010).
36. محي الدين ابن عربي، الإسفار عن نتائج الأسفار.
37. محي الدين ابن عربي، التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، تح: عاصم إبراهيم الكيلالي، دار الكتب العلمية بيروت، ط2 (2003).
38. محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي دار الكتاب العربي، بيروت (د.ط)، (د.ت).
39. محي الدين ابن عربي، ماهية القلب، تح: قاسم محمد عباس المدى، دمشق ط1 (2009).

المراجع المترجمة:

- 40 - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية (القاهرة)، (د.ط)، (د.ت)
- 41 - أرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، تر: سعيد الغانمي، أبو ظبي للثقافة والتراث (الإمارات العربية المتحدة)، ط1 (2009)
- 42- أيفور أرمسترونغ ريتشاروز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي أفريقيًا الشرق (المغرب/ لبنان)، (د.ط)، 2002
- 43- بول ريكور، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ط1 (2016)
- 44- بول ريكور، من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث (القاهرة)، ط1 (2001)
- 45- بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى) تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء بيروت)، ط2 (2006)
- 46- بول-ب-أرمسترونغ، القراءات المتصارعة (التنوع والمصادقية في التأويل)

- 47- غاستون باشلار: الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)، تر: علي نجيب ابراهيم، المنظمة العربية للترجمة بيروت لبنان، ط1، (2007).
- 48- جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال (المغرب)، ط2 (2009).
- 49- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان دار علا الكتب، (القاهرة)، ط1، (1998).

فهرس الموضوعات

مقدمة.....7-1

مدخل: من استعارة الجملة إلى استعارة الخطاب.....27-9

1- المفاهيم الأساسية للبحث.....12-9

2- من الاستبدالية إلى التفاعلية.....23-13

3- هوية الخطاب.....27-24

الفصل الأول: النسق الاستعاري الإنساني.....58-29

تمهيد.....31-29

1- استعارة الأفعال الإنسانية.....40-32

2- استعارة الأعضاء الجسدية.....48-41

3- استعارة الناسوت للاهوت.....58-49

الفصل الثاني: النسق الاستعاري الطبيعي.....81-60

تمهيد.....62-60

1- استعارة الظواهر الكونية.....67-63

2- الاستعارات النباتية.....76-68

3- الاستعارات الحيوانية.....83-77

الفصل الثالث: النسق الاستعاري الغيبي.....109-84

تمهيد.....92-85

1- عالم الواقع وعالم الممكن.....95-92

102-96..... 1-1 - عالم الذات

109-103..... 2-1 - عالم الجنات

113-111.....الخاتمة

الملحق: نبذة من حياة الشاعر عبد الله حمادي.....-115

117

124-119..... قائمة المصادر والمراجع

127-126..... فهرس الموضوعات