المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة الحدود الشمالية

كليـة التربيـــة والآداب في عرعر

قسـم اللغـة العربيـــــة

الدراسات العليا

مسار اللغة والنحو

التصوّرات المجازيّة في شعر النقائض في العصر الأمويّ

"مقاربة لسانيّة عرفانيّة"

بحث مقدّم لاستكمال متطلّبات الحصول على الماجستير

إعداد الطّالبـة

منى بنت خالد صتّان الرويلـي.

الرقم الجامعي

٢٠١٥٠٧٩٠٠

إشــراف

د. محرز بوديّة.

العام الجامعيّ

١٤٣٨هـ/ ١٤٣٩هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

المُلخَّص

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات التي تسعى إلى الكشف عن الأنساق التصورية، متوسّلًا بالنظرية المعاصرة للمجاز في اللسانيات العرفانية. وفي هذا السياق المعرفيّ، سعى البحث إلى مقاربة التصوّرات المجازيّة في النقائض في العصر الأمويّ، وصولًا إلى استكشاف التصوّرات المجازيّة المتحكّمة فيها من خلال نتاج جرير والفرزدق النقائضيّ، وعمل على استجلاء دورها في تحريك السجال النقائضيّ؛ إذ عُني بمساءلة قوّة المجازات في تحديد الواقع من حيث هي تجلٍّ من تجلّيات التصوّر من جهة، ومن حيث صدورها عن ذات واعية بها من جهة ثانية.

الكلمات المفاتيح: المجاز – التصورات المجازية – اللسانيات العرفانية – النسق التصوّريّ — النقائض.

Abstract

This research falls within those studies that seek to highlight the conceptual systems by means of the contemporary theory of metaphor in Cognitive Linguistics. Situated within this theoretical context, the study aims at approaching the conceptual metaphors in the *Nakaid of Jarir and al-Farazdaq* to discover how these conceptual metaphors dominate this particular body of poetry – the *Nakaid* – and develop the debate case between the two competing poets. To do so, the study focuses on the power of metaphors, as a manifestation of the conceptual system on the one hand and as an entity produced by the subject on the other, in determining reality.

Keywords: metaphor- conceptual metaphors- cognitive linguistics- conceptual system - al- naqaidh.

المقدّمـــــــــة

الحمد لله، والصّلاة والسلام على رسول الله، وبعد

فيعدّ البحث في التصوّرات الذهنيّة من خلال اللغة رهانًا من رهانات اللسانيّات العرفانيّة، بما توافر لها من نتائج تجريبيّة حول علاقة اللغة بالتصوّرات ودورها في الكشف عنها. ومن النظريّات التي قدّمتها في سبيل استكناه هذه العلاقة:(نظريّة التصوّرات المجازيّة)؛ فبرهنت من خلالها على الطبيعة الخياليّة للتصوّرات بواسطة معطيات لغويّة.

في هذا السياق المعرفيّ يتنزّل البحث في(التصَوُّراتِ المجازيّةِ في شِعْرِ النقائِضِ في العَصْرِ الأُمَويِّ)؛ إذ ينشغل بالكشف عن التصوّرات المجازيّة المتحكّمة في التجربة النقائضيّة، وذلك بالاستناد إلى المدوّنة التالية: شرح نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة، ٣ج، تحقيق محمّد إبراهيم حوّر ووليد محمود خالص، منشورات المجمع الثقافيّ بأبي ظبي، عام ١٩٩٤.

تبرز أهميّة البحث في التصوّرات المجازيّة في هذه المدوّنة من جانبين على الأقلّ، هما: عناية التيار اللسانيّ العرفانيّ بالتصوّرات الذهنيّة من جهة، وخصوصيّة النقائض المتمثّلة في احتوائها على معايير القيم والتفاضل في الحياة العربيّة من جهة ثانية، وبهما معًا يتطلّع البحث إلى تحقيق غايته التي تتلخّص في الكشف عن الأنساق التصوّريّة التي تحرّك غرَضي الفخر والهجاء في النقائض.

يرجع السبب في اختيار هذا الموضوع إلى أنّ مقاربة التصوّرات النقائضيّة من خلال نظريّة التصوّرات المجازيّة تُمكِّن من الكشف عن البنى التصوّريّة الموجّهة للفكر العربيّ ممثّلًا في النقائض، بواسطة آليّات علميّة.

وتتبنّى الدراسة، في مقاربتها لهذه المدوّنة، فرضيّة مؤدّاها:

إذا كانت المجازات اللغويّة تحيل على تصوّرات معيّنة تتحكّم في أفكارنا وسلوكنا، فإنّ دراسة النقائض من هذه الجهة ستصل بنا إلى تحديد التصوّرات المجازيّة في شعر النقائض، ومن شأن هذه التصوّرات الكشفُ عن جوانب مهمّة من جوانب الفكر العربيّ في تلك الفترة.

وتثير هذه الفرضيّة عدة تساؤلات، منها:

- كيف يمكن للغة أن تسهم في الكشف عن الأساس الفكريّ الذي يصدر عنه المتحدّث بها؟
- ما الآليّات التي توفّرها اللسانيّات العرفانيّة في الكشف عن ذلك بوصفها معنيّة بالأنساق التصوّريّة؟
- ما الأنساق التصوّريّة التي تنبني عليها النقائض؟ وكيف قامت حرب المجازات بين أطرافها؟
- أتحيا الأطراف النقائضيّة بالمجازات وتنفعل بها فحسب، أم تفعل بها؟
- ما أبعاد التجديد التي تميّز التصوّرات المجازيّة في النقائض؟

وترمي الدراسة من خلال البحث في هذه الأسئلة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- الوقوف على مدى تمكُّن التيّار اللسانيّ العرفانيّ من الكشف عن المجازات التصوّريّة المختلفة.
- الكشف عن دور التصوّرات المجازيّة في فهمنا لذواتنا وللعالم من حولنا.
- سبر طرق فهم شاعرَي المدوّنة للتصوّرات الواردة في شعرهما، وأثر ذلك في البيئة المتلقّية لهذا الشعر.
- النظر في أبعاد التجديد في التصوّرات المجازيّة في نقائض جرير والفرزدق في ضوء اللسانيّات العرفانيّة.

وقد استعان البحث في دراسته بمراجع عديدة، منها ما هو مؤسّس للدرس اللسانيّ العرفانيّ ككتاب: **الاستعارات التي نحيا بها** لجورج لايكوف ومارك جونسن بترجمة عبد المجيد جحفة، وكتاب الفلسفة في الجسد للمؤلِّفَين نفسَيهما والمترجم نفسه. ومنها ما عني بنقل أسس الدرس اللسانيّ العرفانيّ وتطبيقها ككتاب: **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ** لمحمّد الصالح البوعمرانيّ، وكذا كتاب: **التصوّرات المجازيّة في القرآن الكريم: مقاربة عرفانيّة لبلاغة النصّ القرآنيّ** لعفاف موقو.

وفيما يلي عرض لأبرز الدراسات السابقة التي عُنيت بمقاربة التصوّرات المجازيّة في المدوّنات المختلفة.

أوّلًا: دراسة المجاز في القرآن الكريم:

- كتاب: **التصوّرات المجازيّة في القرآن: مقاربة عرفانيّة لبلاغة النصّ القرآنيّ**، لعفاف موقو، من منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، صدر عام ٢٠١٤.

سعى هذا الكتاب إلى الكشف عن التصوّرات المجازيّة التي ترجع إليها مختلف التحقّقات اللغويّة المجازيّة في القرآن الكريم، وصولًا إلى الكشف عن وجه جديد من أوجه بلاغة النصّ القرآنيّ يقوم على الانسجام بين التصوّرات المجازيّة المتحكّمة في التنويعات اللغويّة المحقّقة لها. وإضافة إلى أهميّة المدوّنة فإنّ هذه الدراسة تستمد أهميّتها من مزاوجتها بين أمرين مهمّين:

الأوّل: عرض عدد من النظريّات البارزة في التوجّه اللسانيّ العرفاني ونظريّات أخرى ارتأت الباحثة اتّصالها بالعرفانية بسبب أو بآخر، كنظريّة انسجام الخطاب.

والثاني: العمل على تطبيق هذه النظريّات واستثمارها بشكل مباشر في مسارات البحث.

وكان لها ذلك من خلال الوقوف على ثلاث محطّات أساسيّة، هي: التصوّرات المجازيّة الناشئة عن إسقاط المستوى القاعدي للمقولة وتحقّقاتها اللغويّة في القرآن، والتصوُّرات المجازيّة الناشئة عن الإسقاط المجازيّ لخطاطة الصورة وتحقّقاتها اللغويّة في القرآن، والتصوّرات المجازيّة وانسجام الخطاب، واستثمرت الباحثة في هذا الأخير عددًا من النظريّات بغية التوصّل إلى أبعاد الانسجام القرآنيّ بالنظر إلى التصوّرات المجازيّة البارزة فيه. وانتهت إلى أنّ التصوُّرات المجازيّة الكبرى المتنوّعة في القرآن الكريم كانت تحتكم إلى ثنائيّة التوازن واختلال التوازن، وهذا يعني أنّها مشدودة إلى تصوّر مجازيّ واحد هو مجاز التوازن الذي سعى القرآن الكريم إلى ترسيخه في المجتمعات الإسلاميّة.

ثانيًا: دراسة المجاز في المدوّنات الأدبيّة والنقديّة:

- كتاب: **الجمال والعنف البنى التصوّريّة والطقس القربانيّ: دراسة في الخطاب الأدبيّ والنقديّ القديم**، لفاطمة الوهيبيّ، من منشورات مكتبة الملك فهد الوطنيّة في الرياض، عام ٢٠١٥.

يقارب الكتاب اقتران العنف بالجمال في المدوّنة الأدبيّة والنقديّة، من خلال الوقوف على الأنساق التصوّريّة التي يكشفها المجاز اللغويّ بالدرجة الأولى، فقد نظرت الباحثة في جذور العنف في الممارسة الشعريّة التي تحظى بامتيازات جماليّة في الذائقة العربيّة، وتتبّعت تماهي المدوّنة النقديّة مع النصوص الشعريّة في هذا الجانب، وسعت إلى تأصيل هذه الظاهرة من خلال البحث في الأسس التجريبيّة عبر المرويّات والأساطير. وانتهى بها ذلك إلى النظر إلى الحالة الإبداعيّة بما هي استعادة للحظة الخلق الأولى.

- كتاب: **استعارة القوّة في أدب جبران خليل جبران**، لمحمّد الصالح البوعمرانيّ، من منشورات مكتبة علاء الدين في صفاقس، عام٢٠١٦.

عُني الباحث بدراسة التصوّرات المجازيّة القاعديّة المعبّرة عن القوّة في لغة جبران خليل جبران، والخطاطة التي تصدر عنها، وأفاض في مناقشة ارتباط هذ المجاز بعدد من المسائل كالمسألة الأجناسيّة، والفلسفة الجبرانيّة.

من أبرز النتائج التي توصل إليها الباحث أنّ كلًّا من المجاز القاعديّ للقوّة والمجاز الخطاطي يمثّل لحمة النص الجبراني في مستويي اللغة والخطاب.

- كتاب: **المنوال المنهاجيّ والرهان العرفانيّ: الاستعارة التصوّريّة في أشعار الهذليّين أنموذجًا**، لعامر الحلوانيّ، من منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في صفاقس، د.ت.

تتوزّع اهتمامات الكتاب على محورين:

- محور نظريّ: يناقش فيه الباحث المناويل المنهاجيّة، ثم يعرض للأسس الإبستمولوجيّة للدرس اللسانيّ العرفانيّ.
- محور تطبيقيّ: ينشد فيه اختبار قدرة المنوال العرفانيّ على مقاربة النصوص الأدبيّة، بالتطبيق على أشعار الهذليّين، ووقف فيه على مجازات متعدّدة من نحو (الدهر قدر محتوم/ مجاز الطواف للمرأة...)

وانتهى، من جملة ما انتهى إليه، إلى أنّ المجازات التي تحيا بها هذيل كانت تقوم على(الدهر، والقدر، والمرأة، والعالم، والوجود عمومًا).

ثالثا: دراسة المجاز في مدوّنات أخرى:

- كتاب: **حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل**، لجورج لايكوف، ترجمة عبد المجيد جحفة، ونشر دار توبقال في الدار البيضاء، عام٢٠٠٥م.

الكتاب في الأصل عبارة عن ترجمة لثلاثة مقالات كتبها جورج لايكوف:

- المقال الأوّل: الاستعارة والحرب. بيّن من خلاله الشبكة التصوريّة التي نهضت عليها حرب الخليج، وذلك بتحليله للمجازات التي تبنّتها السياسة الأمريكية لتسويغ هذه الحرب، كمجاز الحرب سياسة، ومجاز السياسة بيع وشراء.
- المقال الثاني: استعارات الرعب. تمكّن لايكوف عبر هذا المقال من تحليل

الموقف السياسيّ الأمريكيّ من أحداث الحادي عشر من سبتمبر من خلال المجازات التي

تحكّمت بدورها في الموقف السياسيّ الأمريكيّ، كمجاز التحكّم فوق، والمجتمع بناية.

- المقال الثالث: الاستعارة والحرب من جديد. موضوع هذه المقالة هو الحرب التي شنّها بوش الابن على العراق، استكمالًا لما فات والده، وبيّن فيها لايكوف المجازات التي تسلّحت بها السياسة الأمريكيّة للقيام بهذه الحرب، كمجاز الأمّة شخص، ومجاز النموذج العقلانيّ الذي يتحدّد بمدى العمل على تحقيق المصالح الشخصيّة.

- كتاب: **دراسات في الاستعارة المفهوميّة**، لعبد الله الحراصيّ، نُشر بواسطة كتاب نزوى، عام ٢٠٠٢.

يتضمّن الكتاب عرضًا نظريًّا لنظريّة التصوّرات المجازيّة، وترجمة لعدد من صفحات كتاب الفلسفة في الجسد للايكوف وجونسون، ثمّ أجرى الباحث جملة من الدراسات التي عمدت إلى تطبيق هذه النظريّة في مجالات متعدّدة على نصوص مختلفة في الثقافة العربيّة(كالفلسفة، والسياسة وغير ذلك) وهذه الدراسات ليست إلا محاولة استكشافيّة لجوانب تجسّد مفاهيمنا المجرّدة في مجالات الحياة المختلفة، عن طريق المجاز.

- كتاب: **الاستعارة في الخطاب**، لإيلينا سيمينو، ترجمة عماد عبداللطيف، ونشر المركز القوميّ للترجمة في القاهرة، عام ٢٠١٣.

يندرج الكتاب في إطار المؤلّفات التي تزاوج بين التنظير والتطبيق، إذ عمدت فيه الباحثة إلى مراجعة الأسس العرفانيّة المطروحة وآليّات التحليل التي تقترحها، من خلال دراستها لاستعمال المجازات في الخطابات المختلفة(الأدبيّة، والسياسيّة، والعلميّة، والتعليميّة، والإشهاريّة، وغيرها)، وناقشت في أثناء ذلك أسباب انتشار مجازات معيّنة في ضرب بعينه من ضروب الخطابات دون آخر، وانتهت إلى أنّ هذا الأمر يعود إلى أدوار المخاطَبين وأهدافهم وعلاقاتهم، والسياق الذي يجري فيه الكلام، مؤكّدةً أنّ دراسة الخطابات تتطلّب فهمًا لتجلّيات المجازات ووظائفها.

- كتاب: **الزمن في العربيّة من التعبير اللغويّ إلى التمثيل الذهنيّ: دراسة لسانيّة إدراكيّة**، لجنان بنت عبد العزيز التميميّ، من منشورات جامعة الملك سعود في الرياض، عام٢٠١٣.

يسير هذا الكتاب في منحى الدراسات التطبيقية، وقد كان يرمي إلى الكشف عن الأبعاد العرفانيّة المؤسّسة لمفهوم الزمن في العربيّة، استهلّته الباحثة بتمهيد نظريّ عرضت فيه لأسس اللسانيّات العرفانيّة، ثمّ تناولت بالتحليل إدراك العربيّ لمفهوم الزمن في نصوص متعدّدة.

ومن النتائج التي انتهت إليها أنّ مفهوم الزمن في العربيّة مرتبط بتصوّر المكان، والأبعاد التجسيديّة والتشخيصيّة والمقياسيّة. وتوصّلت الدراسة إلى أن التصوّر التشخيصيّ يستأثر بالنصيب الأكبر من تصوّر الزمن في اللغة العربيّة.

- كتاب: **الاستعارات التصوّريّة وتحليل الخطاب السياسيّ**، لمحمّد الصالح البوعمرانيّ، نُشر في دار كنوز المعرفة في عمّان، عام ٢٠١٥م

يمكن تقسيم موضوعات هذه الدراسة إلى قسمين كبيرين: الأوّل نظريّ، والآخر تطبيقيّ، بحث المؤلّف في الأوّل التصوّرات المجازيّة وعلاقتها بالعرفانيّة والتداوليّة. أمّا القسم التطبيقيّ من الكتاب فقد أقام تقسيمه على أساس عرفانيّ، باستثمار مفهوم الطرازPrototype في دراسة المقولات، وذلك في إطار تحديده لمشمولات الدراسة ضمن الخطاب السياسيّ، فبدأ بتحليل مجازات الممثّل الطرازيّ للخطاب السياسيّ(خطاب رئيس الدولة) وتدّرج تنازليًّا وصولًا إلى أقلّ الخطابات السياسية طرازيّة في دراسته(تعليق مثقف سياسي على الفايسبوك).

قدّم الباحث في هذا القسم تحليلًا للمجازات في خطابات جمال عبد الناصر، والحبيب بو رقيبة، وحلّل مجازات المقاومة ممثّلة بخطابات ياسر عرفات، وكذا خطابات إحدى مثقفات تونس في الفايسبوك، وختم بحثه بمبحث حلّل فيه، من خلال المجازات، العلاقة بين الجنس والسياسة.

وقف البوعمرانيّ في دراسته على جملة من المجازات التي كان لها دور بارز في الكشف عن تصوّرات صاحب الخطاب، وكشفت أيضًا عن مرحلته التاريخيّة والظروف المحيطة به، مبرهنًا من خلال ذلك على مركزيةّ المجاز في الكشف عن الأنساق التصوّريّة المستقرّة في الذهن متجاوزًا بذلك التصوّر التقليديّ الذي يقصره على النشاط اللغويّ.

يتبيّن من هذا العرض لأبرز الدراسات السابقة أنّ نتائجها كانت محكومة بالمدوّنات التي تنطلق منها، بما تحمله من تصوّرات مجازيّة تعبّر عن خصوصيّة معيّنة في فهم خطاب معيّن أو حالة معيّنة. وما يجمع بينها أنها تهتدي بالمقاربة العرفانيّة في دراسة الأنساق التصوّريّة، وتلجأ إلى آليّاتها في التحليل والدّراسة.

ويلتقي هذا البحث معها في الاستناد إلى معطيات الدرس العرفانيّ وآليّاته، وتأتي الإضافة التي يسعى إلى تحقيقها من جانبين:

- خصوصيّة المدوّنة المدروسة، فمن شأن الدراسة العرفانيّة لنقائض جرير والفرزدق أن تكشف عن التصوّرات المجازيّة التي يستند إليها الفكر العربي القديم في بناء قيم الفخر والهجاء.
- مساءلة العلاقة بين المجازات اليوميّة والأدبيّة من خلال العناية بتتبّع جوانب التجديد في التصوّرات المجازيّة النقائضيّة.

وبناء على هذه المطامح ستكون هيكلة البحث في ثلاثة فصول تسبقها مقدّمة، وتعقبها خاتمة تتضمّن أبرز النتائج التي توصّلت إليها الدراسة مشفوعة بالتوصية.

والفصول هي:

- **الفصل الأوّل: اللسانيّات العرفانيّة: تأسيس نظريّ:** يتضمّن مبحثين، يعرض الأوّل الأسس النظريّة للسانيّات العرفانيّة، ويختصّ المبحث الثاني بعرض تفصيليّ لنظريّة التصوّرات المجازيّة بما هي ذات صلة مباشرة بموضوع البحث، والمبحثان هما:
  - المبحث الأوّل: الأسس النظريّة للسانيّات العرفانيّة.

- المبحث الثاني: نظريّة التصوّرات المجازيّة.

- **الفصل الثاني: التكوين المجازيّ للتصوّرات في النقائض:** يدرس التصوّرات المجازيّة المتحكّمة في النقائض من خلال آليّات التحليل العرفانيّ للتصوّرات المجازيّة، وانقسم تبعًا لذلك إلى ثلاثة مباحث هي:
  - المبحث الأوّل: تصوّر الحسب المجازيّ وخطاطته.
  - المبحث الثاني: تصوّر المرأة المجازيّ وخطاطته.
  - المبحث الثالث: تصوّر الشعر المجازيّ وخطاطته.

- **الفصل الثالث: التصوّرات المجازيّة وسؤال التجديد:** يثير إشكاليّة التجديد في نظريّة التصوّرات المجازيّة من جهة كونها معنيّة أساسًا بالمجازات اليوميّة المألوفة بين الناس. وينقسم إلى مبحثين.
  - المبحث الأوّل: التصوّرات المجازيّة بين الثبات والإبداع والتجديد.
  - المبحث الثاني: التجديد في التصوّرات المجازيّة في النقائض.

***

وفي ختام البدء، أتقدّم بجزيل الشكر إلى سعادة الدكتور المشرف على هذا البحث: د. محرز بوديّة؛ نظير ما بذله من جهود حثيثة في تقويم هذا العمل، وتوجيه مساراته البحثيّة. والشكر موصول إلى الأساتذة المناقشين لهذا البحث على جهودهم الكريمة في سبيل تقويم العمل وتسديده.

الفصل الأوّل:

اللِّسانيَّات العِرفانيَّة: تأسيس نظريّ.

- **المبحث الأوّل**: الأسس النّظريّة لِلِّسانيَّات العِرفانيَّة.
- **المبحث الثاني**: نظريَّة التَّصوُّرات المجازيَّة.

المبحث الأوّل:

الأسس النَّظريَّة لِلِّسانيَّات العِرفانيَّة.

يقتضي منطق البحث تدبّر الأسس النظريّة للسانيّات العرفانيّة cognitive linguistics وتنزيلها في السياق الذي تنخرط فيه بوصفها فرعًا عن العلوم العرفانيّة cognitive science، وسيُعنى المبحث بعرض الأسس المنهجيّة التي تنطلق منها، والنتائج التي انتهت إليها. ويخلص من ذلك إلى وضع النظريّة التي يشتغل عليها البحث ضمن سياقها الخاصّ في اللسانيّات العرفانيّة.

١. العلوم العرفانية:

يمثِّل الاشتغال بالعِرفانcognition[١] ملتقى بحثيًّا لحقول متعدّدة تنضوي تحت مجال البحث في العلوم العرفانية؛ وذلك لتعقّد مناحيه وتشعّبها وغموضها، إذ إنّ البحث فيه

[١] اختار البحث ترجمة مصطلح cognition بالعرفان، وهي ترجمة مطروحة ضمن عدّة مقابلات عربيّة للمصطلح، فقد ترجمه الأزهر الزنّاد بـ(العرفنة)، وترجمه حسن بحيريّ بـ(الإدراك)، ويترجمه المغاربة بـ(المعرفيّ). ينظر على الترتيب:

- الأزهر الزنّاد، **نظريات لسانيّة عَرفنيةّ**، صفاقس: دار محمّد عليّ للنشر، بيروت: الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠.
- مونيكا شفارتس، **مدخل إلى علم اللغة الإدراكيّ**، ترجمة سعيد البحيريّ، القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠١٥.
- جورج لايكوف، ومارك جونسون، **الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسّد وتحديه للفكر الغربيّ**، ترجمة عبدالمجيد جحفة، بنغازي، وبيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١٦.

وهناك مراجع أخرى عديدة استعملت هذه المصطلحات إضافة إلى مصطلح(العرفان) الذي اختاره البحث، متجنّبًا مصطلح(العرفنة)؛ لكونه اصطلاحًا فرديًّا لم يكتب له الانتشار، أمّا(الإدراك)فكان استبعاده بالنظر إلى دلالته المباشرة على المعطيات الحسيّة التي يكون بها الإدراك، والحال أنّ دراسة التصوّرات المجرّدة مشغلًا من مشاغل العرفانيّة.

ومن ثمّ يتبقّى خياران(المعرفة) و(العرفان)، ويتحفّظ بعض الباحثين على(العرفان) لارتباطه بالتصوف، بيد أنّ هذا الارتباط أقلّ ضررًا على تاريخ العلم، على نحو ما يذكر محمّد صلاح الدين الشريف، من التباسه =

يشمل كافّة الأنشطة الناتجة عن عمل الدماغ، بما في ذلك" النشاط الحسي- الحركي والإدراك واللغة والتعلّم والذاكرة وتصور المعارف والقرار والتفكير"[١]. فالعلوم العرفانيّة تجمع ما يعرف حول الذهن من" عدّة اختصاصات أكاديميّة مثل علم النفس واللّسانيّات والأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم الحاسوب"[٢]. ويفرض هذا التداخل بين الاختصاصات إشكالاته المتمحورة أساسًا حول تعريف حقل العلوم العرفانيّة وتعيينه من جهة، وطبيعة التواصل النظريّ والمنهجيّ بين الاختصاصات التي يؤلّف بينها من جهة ثانية[٣].

والناظر في محاولات تعريف العلوم العرفانيّة، على نحو ما ترد في بعض المؤلّفات المعنيّة بها، يلحظ اتّساع المشاغل التي تغطيها، من ذلك تعريفها بما هي:" المبحث العلمي الذي يدرس الأَنسِقة التصوُّرية"[٤]؛ إذ لا يُسلمنا هذا التعريف إلى توضيح مداخل دراسة الأنساق التصوّريّة في التخصّصات المتعاورة عليها، ولا طبيعة الإسهام الذي تقدّمه تلك التخصّصات في سبيل استجلائها.

= بمفهوم(المعرفة) الذي غدا نظريّة مرتبطة بصناعة العلوم. ينظر: تقديمه لكتاب عبد الجبّار بن غربيّة، **مدخل إلى النحو العرفانيّ**، تونس: كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ودار مسكلياني، ٢٠١٠، ص٨.

[١] غي تيبرغيان وآخرون، **قاموس العلوم المعرفيّة(فرنسيّ- عربيّ)**، ترجمة جمال شحيّد، مراجعة مصطفى حجازيّ، بيروت: المنظّمة العربيّة للترجمة، ٢٠١٣، ص١٣.

[٢] جورج لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة: ما تكشفه المقولات حول الذهن، تعريب عفاف موقو، ضمن كتاب: **إطلالات على النظريّات اللسانيّة الدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين: مختارات معرّبة**، ج١، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف عزّ الدين مجدوب، تونس: المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون(بيت الحكمة)، ٢٠١٢م، ص٣٢١.

[٣] ينظر: تيبرغيان وآخرون، **قاموس العلوم المعرفيّة**، ص١٣.

[٤] لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٤٦. من التعريفات أيضًا التعريف التالي لمعجم بلاكويلBlackwell:" تُحيلنا العلوم المعرفية على الدراسة المُتعددة العلوم لاكتساب المعرفة واستخدامها". وتعرّف موسوعة أونيفرساليس(طبعة١٩٨٩)Universalis العلوم العرفانيّة من خلال تحديد موضوعها، فأشارت إلى أنّ " موضوعُها[أي العلوم العرفانيّة] وصفُ وتفسير وتحفيز الاستعدادات الأساسية وقُدرات الذِّهن البشري_ اللُّغة، التفكير، الإدراك، التوافُق الحَركي، التخطيط...إلخ". التعريفان مقتبسان من مقدمة عبد المجيد جحفة على كتاب: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٧.

ويمكن إرجاع ذلك إلى أمرين: ١) سعة اهتمامات العلوم العرفانيّة. ٢) حداثة ظهورها نسبيًّا. فقد نشأت العلوم العرفانيّة فعليًّا في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وذلك بلقاء عدد من الباحثين، من مجالات مختلفة؛ للنظر في قضايا الذهن، وما لبث الأمر أن أخذ صبغة أكثر تنظيميّة في منتصف السبعينات من القرن ذاته، فتأسّست جمعيّة العلوم العرفانيّة، وصدرت مجلّة العلوم العرفانيّة، وانتشر هذا التخصّص في مختلف الجامعات في شمال أمريكا وأوربا[١]. ومن هنا فإنّ المبحث العرفانيّ جديد نسبيًّا، وتخلّق في حاضنة متعدّدة المشارب، لكنّه، رغم ذلك، استطاع اكتشاف نتائج مهمّة باستناده إلى البراهين التجريبيّة على نحو ما سيأتي[٢].

٢. منهجيّة البحث العرفانيّ: التجريبيّة خيارًا عرفانيًّا.

توصّلت العرفانيّة، في فرعها اللسانيّ على الأقلّ، إلى نتائج شكّلت تحدّيًا لكثير من المعتقدات الرائجة حول طريقة فهمنا لأنفسنا وللعالم عبر قرون متتالية، وغدا (التحدّي) سمة بارزة في أطروحاتها[٣]، وصار عنوانًا لواحد من أبرز المؤلّفات العرفانيّة (الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسّد **وتحدّيه** للفكر الغربيّ Philosphy in the flesh: the embodied mind and it's **challenge** to western thought) ، والمقصود بالتحدّي هنا هو لجوء اللسانيّات العرفانيّة إلى فرز المعتقدات السائدة حول أنفسنا وتصوّراتنا ومعتقداتنا والعالم من حولنا، وإخضاعها للمناقشة بإزاء النتائج التي توصّل إليها العلم العرفانيّ.

---

[١] ينظر: الزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٦.

[٢] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٤٦.

[٣] من ذلك ما سيأتي عرضه في المبحث التالي فيما يخصّ النظريّة الجديدة في المجاز التي لا تثير الاهتمام بذاتها، بحسب لايكوف، بقدر ما تثيره من كونها تمثّل تحدّيًا لتخصّصات أخرى، كعلم النفس، والذكاء الاصطناعيّ. ينظر: جورج لايكوف، " النظريّة المعاصرة للاستعارة،" محمد الأمين مومين(مترجم)، **مجلّة أبحاث لسانيّة**، الرباط: معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، ٢٠١٥-٢٠١٦، ص٩١.

يتنزّل ذلك في إطار تشكيك العرفانيّين في المناهج السائدة في دراسة فهمنا لأنفسنا وللعالم، وذلك على صعيدين[١]:

- كونها تنطلق من فلسفات قبليّة تحدّد النتائج المبتغاة سلفًا.
- كونها تضع افتراضات تحدّد المعطيات المدروسة على نحو يفضي إلى نتائج معيّنة بحسب تلك المعطيات.

في مقابل ذلك، تقترح جملة من الافتراضات التي وصفتها بكونها" الافتراضات التي لا تحدّد النتائج"[٢]، للوصول إلى نظريّة كافية في التصوّرات والفكر والعقل[٣]، وهي:

- تعهّد الواقع العرفانيّ: يُقصد به الاستناد إلى أساس عرفانيّ وعصبيّ في رصد كيفيّة اشتغال الدّماغ.
- تعهّد البرهان المُتقاطع: أي توسيع المصادر المُعوّل عليها قدر الإمكان وصولًا إلى رصد الأدلّة والبراهين المتقاطعة التي تقوّي بعضها، فحينما نكون بصدد دليل ما توصّلنا إليه من عشرة مصادر مثلا فإنّ موثوقيّته ستزيد، ويكون احتمال تحريف الافتراضات للوصول إلى نتائج محدّدة أمرًا مستبعدًا.
- تعهّد التعميم والشموليّة: إقامة تعميمات تجريبيّة تشمل أوسع ما يمكن من الظواهر.

تطلق العرفانيّة على مسارها هذا مسمّى الواقعيّة التجريبيّة أو التيّار التجريبيّ experintial[٤]، وتقدّمه تارة بوصفه مقابلًا لما تسمّيه بالتيّار الموضوعيّ[٥]، ومكمّلًا له

---

[١] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٣١.

[٢] المرجع السابق، ص١٣٢.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٣١، ١٣٢.

[٤] لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢٧.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص٣٢٣، ٣٢٧.

وللذاتية تارة[1]، والحال أنّ التيار التجريبي يكمّلهما(أي: الموضوعيّة والذاتيّة) في بعض الجوانب، ويقابلهما في جوانب أخرى، على نحو ما سيتبيّن.

من هذا المنطلق القائم على التقابل والإكمال قدَّم العرفانيّون أبرز العناصر التي يقوم عليها التيّار الموضوعيّ والتيار الذاتيّ، تمهيدًا لنقدهما وبيان أوجه القصور فيهما. وقد كان جلّ تركيزهم على التيّار الموضوعيّ؛ لكونه الأكثر هيمنة على الثقافة الغربيّة[2].

تتلخّص أسس التيّار الموضوعيّ، على نحو ما تعرضها المؤلفات العرفانيّة، في الاعتقاد بأنّ الأشياء في العالم الخارجيّ تملك خصائص ثابتة وملازمة لها[3]، يُتوصَّل إلى حقيقتها بواسطة العقل المجرّد، أي المستقلّ عن" أيّ تحديد من تحديدات الجسد البشريّ أو النظام الإدراكي البشريّ أو النظام البشريّ العصَبيّ"[4]. وتؤسّس بذلك لنظريّة في الصدق المطلق باستقلال عن تدخّل طبيعة الفهم البشريّ في تكوينه. فيما تنزع الذاتيّة، بإزاء ذلك، إلى أنّ المعنى لا يتحدّد من خلال المعرفة العقليّة وحدها، بل إنّ ما هو دالّ بالنسبة إلينا إنّما يكون كذلك من خلال تجاربنا السابقة وأحاسيسنا وحدوسنا، ومن هنا فإنّ المعنى شيء يخصّ الخيال وفق هذه النظرة[5].

بالرغم مما يبدو بين الموقفين(الموضوعيّ والذاتيّ) من تقابل فإنّ الإشكاليّة الأساس إنّما تتأتّى من النظر إليهما بوصفهما خيارين حتميّين، فإمّا أن تكون موضوعيًّا وإمّا أن تكون ذاتيًّا، وأيّ نقد للموضوعيّة يعني انتصارًا للذاتيّة والعكس. في مقابل ذلك يعدّ العرفانيّون هذين الموقفين خاطئين" إنهما يضعان افتراضًا... مفاده أن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يقابل الموضوعية هو الذاتية الجذرية. وبعبارة أخرى، فإما أن تؤمنوا

---

[1] ينظر: جورج لايكوف، ومارك جونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، ط٢، الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٩، ص١٨١، ١٨٢.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٤.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٢.

[4] لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢٤.

[5] ينظر: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٩٣، ٢١٤.

بالحقيقة المطلقة أو أن تخلقوا العالم بالصورة التي ترتضونها. وإذا لم تكونوا موضوعيين فأنتم ذاتيون، ولا يوجد طريق ثالث. والحال أن ما نقترحه بالضبط هو الطريق الثالث الذي يناقض أسطورتي الموضوعية والذاتية"[1].

والطريق الثالث المقترح عوض الذاتيّة والموضوعيّة هو التجريبيّة. وتجدر الإشارة إلى أنّ النعت بـ(الأسطورةmyth) لا يحمل أيّة دلالة قدحيّة، فالأساطير والمجازات والخيال بشكل عامّ مظاهر أساسيّة في تجربتنا، وفي تكوين ما هو دالّ بالنسبة إلينا؛ ولذا ينعت به العرفانيّون خيارهم التجريبيّ أيضًا[2].

وتستعمل التجربة في السياق العرفانيّ بمعناها الواسع الذي يشمل كلّ ما يمكن أن يدخل في التجارب الواقعيّة أو الافتراضيّة بالنسبة إلى الأجساد بالنظر إلى طبيعة تفاعل الشكل الجينيّ الداخليّ للجسد مع المحيطين الفيزيائيّ والاجتماعيّ[3].

١.٢ النتائج التجريبيّة للعلم العرفانيّ:

يمكن إجمال النتائج التي توصّل إليها البحث التجريبيّ في العلم العرفانيّ في ثلاثة أبعاد مركزيّة، هي:

١. الذهن متجسّد.
٢. الفكر لا واع إلى حدّ كبير.
٣. التصوّرات المجرّدة مجازيّة غالبًا[4].

وكلّ واحدٍ من هذه النتائج يفسّر سمة من سمات البنية التصوّريّة على نحو ما سيأتي.

---

[1] المرجع السابق، ص١٨١.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٨١.

[3] ينظر: لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢٧.

[4] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٣٧.

١.١.٢ التجسُّدembodiment: من الأفكار التي عُنيت بتفسير طبيعة النسق التصوّريّ في نطاق البحث العرفانيّ فكرة(التجسّد) [١]، ومن خلالها برهن العرفانيّون على رفض الفكرة الموضوعيّة القائلة إنّ امتلاكنا للأجساد التي نمتلكها أمر عرضيّ في بناء التصوّرات[٢]، فقد توصّل البحث التجريبيّ حول طبيعة الذهن إلى أنّ طبيعة أجسادنا تؤثِّر في إدراكنا[٣]، لا بالمعنى الساذج من أنّ كلَّ عقل لا بدّ له من جسد، بل بمعنى أنّ البنية العقليّة تنشأ من طبيعتنا الجسديّة أساسًا[٤]، من جهة أنّ" أَنسِقتنا التصوُّرية، وقُدرتنا على التفكير مُشَكَّلة من خلال طبيعة أدمغتنا وأجسادنا وتفاعُلاتنا الجَسَدية"[٥]. وبناء على هذا فإن "موضع التفكير(الاستنتاج التصوُّري) سيكون هو نفسه موضع الإدراك والتحكّم الحَركي، وهُما وظيفتان جسديتان"[٦]. وإذا صحّ ذلك فإن التصوّرات ستكون محكومة بالثقافة والتجربة المجسّدة، وهما يشملان ما تفرضه علينا البيئة التي نعيش فيها، والقيود التي يفرضها تكويننا الجسديّ[٧].

من الأمثلة الواضحة على ذلك: إدراك الألوان بحسب الإمكانات التي يوفّرها الجسد، فالكائن البشري يدرك الألوان بكيفيّة تختلف عن الأفعى الجرسيّة التي يُمكّنها جهازها البصريّ من إدراك الألوان في نطاق الأشعّة تحت الحمراء، وتكتشف من خلال جهازها البصريّ الحرارة التي تصدرها بعض الحيوانات ليلًا.

---

[١] ينظر: فيفان إيفانز، وميلاني جرين،" ما هو علم الدلالة الإدراكيّ،" أحمد الشيميّ(مترجم)، **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**، مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف ٢٠١٧، ص٨٠.

[٢] ينظر: لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢٤.

[٣] ينظر: : فيفان إيفانز، وميلاني جرين،" طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة،" عبدة العزيزي(مترجم)، **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**، مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف ٢٠١٧، ص٤٥.

[٤] ينظر: **الفلسفة في الجسد**، ص٣٨.

[٥] المرجع السابق، ص٣٥٩.

[٦] المرجع السابق، ص٥٨.

[٧] ينظر: المرجع السابق، ص٤٥٣.

وكذلك الجاذبيّة الأرضيّة التي يتحدّد تصوّرنا لها من خلال تجربتنا المحكومة بطبيعة أجسادنا، وهي تجربة تختلف عن تجربة الطائر لها[١].

يثبت ذلك أنّ تصوّرنا للألوان وللجاذبيّة إنّما يتحدّد من خلال إدراكنا لها، ومن المرجّح جدًّا أنّ هذا الإدراك حادث بتوسّط الجسد[٢]، وهو مرجّح؛ لأنّ العرفانيّة لم تصل بعد إلى دليل قاطع بذلك، والذي قدّمته يعدّ براهين يرجّحها حقل النمذجة العصبيّة، وتتلخّص في أنّ البنيات العصبيّة التي تتحكّم في الوظائف الحسيّة والحركيّة في الدِّماغ يمكن أن تقوم إضافة إلى ذلك بإدراك التصوّرات والمَقْوَلة[٣] categorization والتفكير، وينبني ذلك على افتراض مركزيّ يرفض الفصل بين ملكة العقل والقدرة الجسديّة[٤].

٢.١.٢ اللاوعي: من أبرز النتائج التي توصّلت إليها العلوم العرفانيّة أنّ العقل غير واع في معظمه" ليس بالمعنى الفُرويدي، من أنّه مكبوت، وإنّما بمعنى أنّه يشتغل في مُستوى أدنى من مستوى الإدراك المعرفي لا يبلغه الوعي ويعمل بسرعة لا تُتيح التركيز عليه"[٥].

يشكّل اللاوعي العرفانيّ لدى العلماء العرفانيّين(٩٥%) على الأقلّ من الفكر، وعلاوة على ذلك فإنّه يتحكّم بالجانب الضئيل(٥%) الذي يحتلّه الوعي[٦]، والمثير في ذلك أنّ اللاوعي هو الذي يتحكّم في تجربتنا، وبناء تصوّراتنا؛ ولذا ليس من الممكن الولوج إلى دراسة الذهن وما يتّصل به من تصوّرات بشكل مباشر، يقول لايكوف

---

[١] ينظر: إيفانز، وجرين، طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة، ص٥٣، ٥٤.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٥٣.

[٣] المقوَلة عمليّة عقليّة تضمّ النظائر إلى بعضها في أصناف محدّدة، وتحدث بطريقة آليّة لا واعية غالبا. ينظر: محمد الصالح البوعمراني، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني**، صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٩، ص١٣، ١٤

[٤] ينظر: الفلسفة في الجسد، ص٥٤، ٨١.

[٥] المرجع السابق، ص٤٦.

[٦] ينظر: المرجع السابق، ص٤٩.

وجونسون: " ليس بإمكان أيّ منهج أن يستكشف اللاوعي المعرفي[1] بصورة كافية_ دُنيا الفكر المُغلق المُستعصي بصورة تامة على الاستبطان المُباشر. هذه الدنيا هي ما يُركّز عليه العلم المعرفي، وهي ما يسمح لنا بالتنظير للوعي المعرفي على أساس من البَرهنة. غير أنّ العلم المعرفي لا يُتيح لنا الوُلوج المباشر إلى ما يفعله اللاوعي المعرفي عندما يكون يفعله"[2].

ومن هنا تأتي الحاجة إلى دراسته تجريبيًّا[3]، وتقصّي طبيعته من خلال تجلّيات الأنساق التصوّريّة المتعدّدة، واللغة واحدة منها؛ لكونها جزءًا من الأنشطة العرفانيّة، والتعامل مع اللغة من هذا المنطلق إنّما هو سليل الاتّجاه النفسيّ الذي يحدّد اللغة بما هي ظاهرة نفسيّة، ومن ثمّ فهي ذات أساس بيولوجيّ[4].

أمّا النتيجة الثالثة(التصوّرات المجرّدة مجازيّة غالبًا) فتمثّل الخلفيّة النظريّة المباشرة للمسار التطبيقيّ في هذا البحث، وسيفردها بالعرض والمناقشة.

٣. اللسانيّات العرفانيّة فرعًا عن العلوم العرفانيّة:

يجمع العلوم العرفانيّة هاجس البحث" عن أجوبة دقيقة لأسئلة من قبيل: ما العقلُ؟ كيف نجعل تجربتنا ذات معنى؟ ما النظامُ التصوّري وكيف ينتظم؟ وهل يستعمل جميعُ الناس نفسَ النظام التصوّري؟ إذا كان الأمر على هذا النحو، فما هو ذلك النظامُ؟ وإذا كان خلافَ ذلك، فما المُشْتَرَك بين طرُق التفكير لدى كلّ الكائنات البشريّة؟ هذه الأسئلة ليست بجديدة بل الجديدُ في بعض الأجوبة عنها"[5]. وقد سعت اللسانيات

---

[1] يستعمل جحفة المقابل العربيّ(معرفي) لترجمة المصطلحcognitive ، واعتمد هذا البحث ترجمته بـ(العرفانيّ).

[2] لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٤٩.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص٣٩، ٤٢.

[4] ينظر: سندس كرونة،" اللسانيّات وتطوّر العلوم العرفانيّة،" **حوليّات الجامعة التونسيّة**، ع٤٧، ٢٠٠٣، ص٢٨٤.

[5] لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢١.

العرفانيّة، بدورها، إلى الإسهام في الإجابة عن هذه الأسئلة، من جهة كونها تنظر إلى اللغة بوصفها نتاجًا للذهن البشريّ، وعاكسة لسيرورات الفكر البشريّ وبنياته[1].

يمكن تنزيل اللسانيّات العرفانيّة في سياقها الإبستمولوجيّ من خلال التمييز بين منحيين في مقاربة الظاهرة اللغويّة[2]:

- منحى ينظر إليها بما هي بنية مستقلّة.
- منحى ينظر إليها بما هي متّصلة بقدراتنا العرفانيّة العامّة ومعرفتنا بالعالم.

تتموضع اللسانيّات البنيويّة في المنحى الأوّل، وهو منحى أملته اشتراطات أكاديميّة علميّة في الدراسة اللسانيّة تقتضي حصر الدراسة فيما هو قابل للمقاربة بعيدًا عن الحدسيّة والاستبطان. وقد حقّق نجاحات في إطار الظواهر المدروسة، لكنّه، رغم ذلك، لم يقدّم إلا توضيحًا جزئيًّا للغة، وبقيت معه مقاربة المعنى مغامرة غير محمودة العواقب على الصعيد المنهجيّ العلميّ[3].

إنّ وجهة النظر هذه قامت في أساسها بوصفها ردّة فعل على إغراق النحو المقارن في الانطباعيّة، فاستبعدته كليًّا من الدراسات الجادّة، ومن ثمّ كان استبعاد المعنى _ الذي هو سبب مزلق النحو المقارن_ أمرًا مطروحًا في المقاربات البنيويّة، ولا يدخل إلا ضمن اشتراطات معيّنة، ويمثّل تأكيد البنيويّة على اعتباطيّة العلامة اللغويّة ردّة فعل حادّة إزاء مقاربات المعنى الانطباعيّة ومن هنا رأى بعض الباحثين إنّ القول باستقلال اللغة

---

[1] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ص٦٠.

[2] ينظر: كلود فاندولواز، استقلال اللغة والعِرفان، تعريب ثامر الغزي، ضمن كتاب: **إطلالات على النظريّات اللسانيّة الدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين: مختارات معرّبة**، ج١، ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين، إشراف عزّ الدين مجدوب، تونس: المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون(بيت الحكمة)، ٢٠١٢م، ص٣٥٠.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص٣٥٢.

ليس إلا خيارًا منهجيًّا غير مستند إلى بحث تجريبيّ[1]. في مقابل ذلك تمثّل اللسانيّات العرفانيّة المنحى الآخر الذي يرى اتّصال اللغة بالمعنى، ويدافع عن كون الظواهر اللسانيّة تكشف عن طريقة إدراكنا للعالم وتجربتنا فيه، دون العودة الكليّة للبحث قبل البنيويّ؛ إذ يمكن للسانيّات العرفانيّة بفضل تطوّر أدوات البحث اللسانيّ أن تستأنف البحث في المعنى بطريقة مختلفة[2].

إنّ القول بوجود علاقة بين معرفتنا باللغة ومعرفتنا بالعالم لا يقود إلى دائريّة مشؤومة في البحث، بل على العكس من ذلك، يمكن النظر إلى اللغة بوصفها النافذة الأفضل التي نستظهر من خلالها الطريقة التي نبنين بها العالم[3].

وما تتميّز به اللسانيّات العرفانيّة قيامها على التزامين اثنين[4]:

- الالتزام بالتعميم generalization commitment : أي دراسة اللغة على أساس وجود مبادئ تنظيميّة تشترك فيها جميع جوانب اللغة(الدلاليّة، والنحويّة، والمعجميّة، والصرفيّة، والصوتيّة)، ومن الوظائف المهمّة للغة تحديد هذه المبادئ المشتركة.
- الالتزام العرفانيّ cognitive commitment : يُقصد به أنّ مبادئ البنية اللغويّة تعكس الأسس العرفانيّة التي تزوّدنا بها مجمل العلوم العرفانيّة.

ومن هنا تكون اللسانيّات العرفانيّة مندرجة ضمن عدد من العلوم التي تستجلي طبيعة الأنساق التصوّريّة، متوسِّلة بالمدخل اللغوي طريقًا إلى ذلك، ويمكن النظر في اللسانيّات العرفانيّة من جانبين: علم الدلالة العرفانيّ، والنحو العرفانيّ. وهما جانبان غير مستقلّين في البحث، من جهة أنّ النحو معتمدٌ على علم الدلالة أساسًا، وتعدّ

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٣٥٤، ٣٧٣.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٣٧٣.

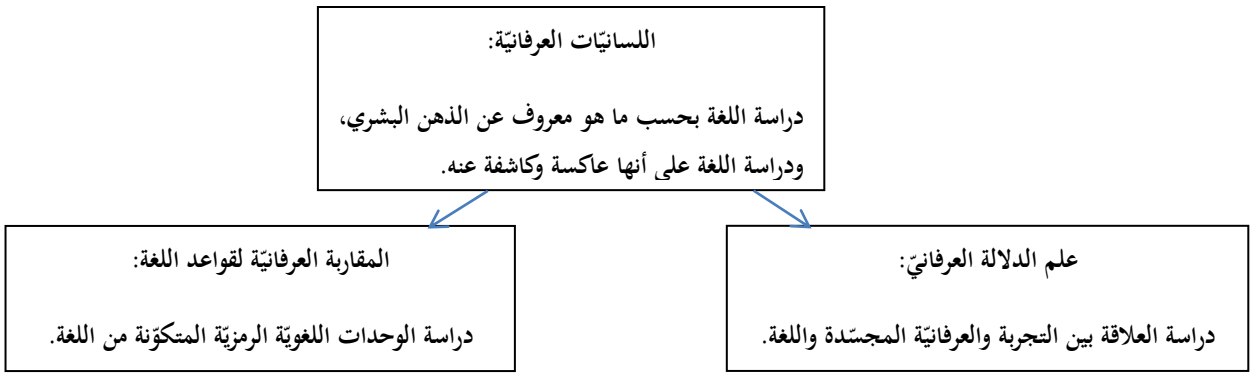
[3] ينظر: المرجع السابق، ص٣٧٩.

[4] ينظر: إيفانز، وجرين، طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة، ص٣٨ وما بعدها.

الدلالة مركزيّة في هذا الجانب[١].

٤. علم الدلالة العرفانيّ:

يبحث علم الدلالة العرفانيّ في العلاقة بين التجربة والبنية التصوّريّة conceptual structure والبنية الدلالية المشفّرة في اللغة[٢]. وتكشف العناية بالبنية التصوّريّة أنّ دراسة المعنى اللغويّ لم تكن غاية لذاتها بشكلٍ كلّي، وإنّما بما تقدّمه من معطيات مُعينة على الكشف عن البنية التصوّريّة أيضًا، وذلك على افتراض أنّ النظام اللغويّ يعكس، على نحو ما، النظام التصوّريّ البشريّ[٣]، وبما أنّ النحو العرفانيّ قائم على الدلالة فإنّه سيكون منخرطًا في هذا الهاجس المتعلِّق بالكشف عن البنية التصوّريّة، وذلك من خلال دراسة النسق اللغويّ على أساس ما نعرفه عن النسق التصوّريّ[٤]. ويصف المنظرون العرفانيّون علم الدلالة العرفانيّ ومقاربة النحو العرفانيّ بكونهما وجهين لعملة واحدة ضمن اللسانيّات العرفانيّة، ويقدّم فيفيان إيفانس(Vyvyan Evans) وميلاني جرين (Melanie Green)[٥]، الشكل التالي(١) لتوضيح مشاغلهما[٦]:



الشكل(١): فرعا اللسانيّات العرفانيّة.

---

[١] ينظر: المرجع السابق ، ص٥٦– ٥٨.

[٢] ينظر: المرجع السابق. وإيفانز، وجرين، ما هو علم الدلالة الإدراكيّ، ص٨٠.

[٣] ينظر: إيفانز، وجرين، ما هو علم الدلالة الإدراكيّ، ص٩١.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٩١.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص٩١.

[٦] ينظر: إيفانز، وجرين، طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة، ص٥٧.

يظهر من ذلك أنّ تفريع اللسانيّات العرفانيّة إلى علم الدلالة العرفانيّ، ومقاربات النحو العرفانيّ لا يعني أنّهما مجالان مستقلّان في البحث والدراسة بقدر ما هو وسيلة من الوسائل المفيدة في التعليم والتعلُّم بدرجة أساس؛ ذلك أنّهما يفضيان معًا إلى فهم العلاقة بين النسق اللغويّ والنسق التصوّريّ[1].

١.٤ مبادئ علم الدلالة العرفانيّ:

ليست المقاربات الدلاليّة العرفانيّة على نمط واحد، بل تتنوّع مآرب المنشغلين بها بحسب اهتماماتهم، وقد سعى إيفانز وجرين إلى ضبط المبادئ العامّة التي يتأسّس عليها علم الدلالة العرفانيّ، وتجمع المشتغلين بها، وهذه المبادئ هي[2]:

- تجسّد البنية التصوّريّة.
- البنية الدلاليّة تصوّريّة في جوهرها.
- تمثيل المعنى الموسوعيّencyclopedic meaning.
- بناء المعنى وثيق الصلة بالتصوّر.

وفيما يلي تفصيل هذه المبادئ، وبيان دورها في توجيه الدراسات المشتغلة في علم الدلالة العرفانيّ.

١.١.٤ تجسّد البنية التصوّريّة:

تُعنى الدلالة العرفانيّة بدراسة تفاعل البشر مع العالم الخارجيّ فهمًا وممارسة، من خلال البنية التصوّريّة، وأفضى البحث التجريبيّ إلى النظر إليها بما هي مجسّدة، أي محكومة بطبيعة أجسادنا[3] على نحو ما ظهر في سياق الحديث عن(التجسّد).

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٥٧، ٥٨.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٧٩ وما بعدها.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص٨٠.

٢.١.٤ البنية الدلالية بنية تصورية في جوهرها:

إنّ اللغة لا تشير إلى العالم الخارجيّ بقدر ما تشير إلى تصوّراتنا الذهنيّة له، ومن ثمّ فإنّ البنية الدلاليّة تعدّ جزءًا فرعيًّا من البنية التصوّريّة، وهذا ما يفسّر معرفتنا بتصوّرات معيّنة غير مشفّرة في اللغة، ويقدّم فيفيان وجرين مثالًا من اللغة الإنجليزيّة على ذلك مفاده أنّ متحدّثي تلك اللغة يعرفون المكان الذي يقع بين الأنف مع عدم وجود أي كلمة في اللغة الإنجليزيّة تشفّر هذا التصوّر[١].

وإذا كان الأمر كذلك، فإنّه من المهم توضيح أمرين[٢]:

- إنّ التصوّرات ليست منبتّة الصلة عن العالم الخارجيّ؛ لأنّ هذا سيقود إلى شكل مفرط من الذاتيّة subjectivism، بل هي موجودة إمّا لأنها وسيلة حتميّة لفهم العالم، أو لأنّها تفيد في فهمه.
- إنّ التعريفات القاموسيّة للتصوّرات غير كافية، وقد لا تكون مفيدة في فهم ورود الكلمة في بعض السياقات، ولذلك تتّجه الدلالة العرفانيّة إلى المعنى الموسوعيّ.

٣.١.٤ تمثيل المعنى الموسوعي:

يحيل هذا المبدأ على الطبيعة الموسوعيّة للبناء الدلاليّ، وهي تتعامل مع المعنى القاموسيّ بوصفه(نقطة دخول) أو(منفذًا) للوصول إلى الخبرات المتّصلة بالتصوّر المعيّن[٣]، فهو يوضّح لنا، مثلًا، أنّ كلمة(آمن) في(١)، تختلف عن كلمة(صادق) في(٢)[٤]:

١. أحمد آمن.

٢. أحمد صادق.

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٨١، ٨٢.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٨٢.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص٨٢.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٨٣.

لكنّها لن تكون إلّا حافزًا لفهم كلمة(آمن) في سياقات مختلفة من القول، مثل[1]:

٣. الطفل آمن.

٤. الشاطئ آمن.

٥. الجاروف آمن.

تعني(آمن) في(٣) أنّ الطفل لن يتعرّض لأيّ أذى، فيما تعني في(٤) أنّ احتمالات التعرّض للخطر في هذا الشاطئ ضئيلة، وتعني في(٥) أنّ الجاروف لن يؤذي الطفل. ومن ثمّ فإنّ كلمة(آمن) ليس لها دلالة ثابتة، بل تتحرّك بحسب السياقات، ويتطلّب فهمها في(٣، ٤، ٥) أن نمتح من معارفنا الموسوعيّة حول الطفل والشاطئ والجاروف والبيئة التي تحوي كلّ ذلك، فعلى سبيل المثال: يمكن أن يكون المقصود بضآلة احتمالات التعرّض للخطر في هذا الشاطئ هو خلوّه من النشّالين، أو سلامته من التسريبات النفطيّة، أو اعتدال جوّه...إلخ[2].

٤.١.٤ بناء المعنى وثيق الصلة بالتصور:

إذا كانت الدلالة القاموسيّة للكلمات مجرّد محفّز لبناء المعنى فإنّ ذلك يعني أنّ المعنى يُشيّد في التصوّر الذي يستدعي مجمل المعارف المتّصلة بما تثيره الوحدات اللغويّة[3] " يستتبع ذلك أن المعنى" عمليةprocess " وليس" شيئًا[موضوع] object" منفصلًا يمكن " جمعه" من خلال اللغة"[4].

يكون المعنى، بمقتضى ذلك، عمليّة ديناميّة خلّاقة، تستثمر المعارف المختزنة في الذهن؛ لبناء معنى جديد، ويتجلّى ذلك بوضوح في نظريّة المزج blending theory التي

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٨٣ بتصرّف يسير في الأمثلة.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٨٣.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص٨٣، ٨٤.

[4] المرجع السابق، ص٨٤.

تقرّر أنّ المعاني الجديدة مدينة في وجودها للمعاني القديمة؛ وذلك بتفاعلها معها على نحو ينشأ معه معنى جديد يرث بعض المعاني القديمة من جهة، ولديه القدرة على تكوين معنى ناشئ لا تتضمنه المعاني السابقة من جهة أخرى[1]، وهذا التفاعل بين المعاني يحدث في زمن قياسي، فهو غالبًا ما يحدث في طرفة عين[2].وذلك ما ينسجم والنظرة إلى المعنى بما هو عمليّة ديناميّة وليس معطى ثابتًا.

***

يتبيّن مما تقدّم أنّ المشغل الأساس للعلوم العرفانيّة هو اكتشاف الطريقة التي يعمل بها الذهن للكشف عن طبيعة الأنساق التصوّريّة وكيفيّة حدوث الفهم الذي يتّصل بمعرفتنا لأنفسنا وطرقنا في التفكير، وقادها هذا الهاجس إلى الانفتاح على براهين من تخصّصات متعدّدة تشترك في البحث حول الذهن، ومن ضمن هذه العلوم اللسانيّات التي كشفت عن الجانب الخياليّ في الفكر، وفي هذا المنحى يتنزّل البحث في تصوّرات النقائض، ضمن النظريّة المعاصرة للمجاز الآتي تفصيلها في المبحث التالي.

[1] ينظر: مقدمة أوسلو على كتاب: مارك تورنر، **مدخل في نظرية المزج: محاضرات كلية الآداب بمنوبة ٢٠١٠**، ترجمة الأزهر الزناد، منوبة: المنشورات الجامعية بمنوبة، ٢٠١٣، ص٧.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٧.

المبحث الثاني:

نظريَّة التَّصوُّرات المجازيّة.

كان مدار البحث في المبحث الأوّل وضع اللسانيّات العرفانيّة في سياقها العلميّ عامّة، وسياقها المعرفيّ ضمن أنشطة البحث اللسانيّ، وعُني باستعراض المرتكزات النظريّة التي تتأسّس عليها، ولـمّا كانت الرسالة متعلّقة بالتصوّرات المجازيّة في النقائض فإنّ ذلك يقتضي الوقوف عند المفاهيم المتّصلة بنظريّة التصوّرات المجازيّة وإجلاء سياقاتها، والنظر في الإشكالات التي تطرحها، والرهانات التي تقدّمها.

١. التصوُّرات conceptions:

تتبوّأ التصوّرات منزلة مركزيّة في اللسانيّات العرفانيّة، ناقشت من خلالها مسائل جوهريّة تتعلق بالفهم الذي هو مناط المعنى ذلك أنّ" الجملة لا يمكن أن تعني شيئا بالنسبة لنا إذا لم نفهمها"[١]. من هذا المنطلق شرعت اللسانيّات العرفانيّة في تحديد طبيعة التصوّرات واقترحت طرائق جديدة لدراستها، وترمي هذ الفقرة إلى الوقوف على الأسس النظريّة لدراستها من المنظور العرفانيّ، وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية: ما المقصود بالتصوّرات؟ ما طبيعتها؟ كيف ندرسها؟

يقتضي ذلك في البدء عرضًا تأصيليًّا مقتضبًا لمعنى التصوّر؛ ليتسنّى الوقوف على التحوّل الذي شهده المصطلح مع اللسانيّات العرفانيّة.

جاء في لسان العرب تحت مادة(ص و ر):" تَصَوَّرْتُ الشيءَ: توهمت صورتَه فتصوَّر لي. والتَّصاوِيرُ: التَّماثيلُ"[٢]. وورد في المعجم الفلسفيّ لجميل صليبا:" تصور الشيء: تخيله، وتصور له الشيء: صارت له عنده صورة. والتصور، عند علماء النفس،

---

[١] لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٨٠.

[٢] محمّد بن مكرم جمال الدين ابن منظور، **لسان العرب**، ج٧، تحقيق أمين محمّد عبد الوهاب، ومحمّد الصادق العبيديّ، ط٣، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ومؤسّسة التاريخ العربيّ، ١٩٩٩، ص٤٣٨.

هو حصول الشيء في العقل، وعند المناطقة، هو إدراك الماهية من غير أن يحكم عليها بنفي أو إثبات"[1].

يظهر مما سبق ارتباط التصوّر بالصورة، ويمكن القول إنّه خلق الصورة في الذهن، فيحتفظ بصورة مفتعلة عن شيء ما أو حدث ما(توهّم/ تفعّل)، والمقصود بالافتعال هنا: عدم استقلال عمليّة التصوّر عن منشئها. وتمتدّ هذه الدلالة إلى التعريف الاصطلاحيّ في إشارته إلى أنّ التصوّر عمليّة ذهنيّة صرفة منفلتة عن قيود الجسد والتجربة، وذلك على اختلاف في زاوية النظر إليه بحسب التخصّصات المختلفة.

١.١. التصوّر في بعده التجريبيّ:

يكتسب المصطلح في اللسانيات العرفانيّة بعدًا جديدًا يتجاوز مسألة تحديد التصوّر من خلال خصائصه الملازمة له إلى تحديده من خلال البحث في كيفيّة فهمنا له واشتغال تجاربنا بمقتضاه[2]. وثمّة تداخل كبير بين تجاربنا والآليّات التي تشكّل تصوّراتنا، وفي هذا الشأن ذكر صاحبا(الفلسفة في الجسد) أنّ بعض الحالات التي دُرست تشير إلى أنّ الآليّات الخفيّة التي تشكّل النسق التصوريّ اللاواعيّ تلعب دورًا مركزيًّا في تجربتنا، ويترتّب على هذا أنّ لا وعينا العرفانيّ ليس مركزيًّا في بناء تصوّراتنا فقط، ولكن في خلق عالمنا على نحو ما نجرّبه[3]. ومن هنا يحدّد العرفانيّون المراد بالتصوّرات بأنّها" عبارة عن بنيات عَصبية تُمكِّننا من أنْ نُخصِّص مَقُولاتنا ذهنياً ونُفكّر فيها"[4].

وفي السياق ذاته، يفرّق عبدالله صولة بين الدلالة والتصوّر، من جهة أنّ تصوّرنا لشيء ما ليس هو الشيء ذاته على نحو ما هو موجود في العالم الخارجيّ" إن التصور

---

[1] جميل صليبا، **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاتينيّة**، ج١، بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، ومكتبة المدرسة، ١٩٨٢، ص٢٨١.

[2] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٢٨.

[3] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الفلسفة في الجسد**، ص٦٦٤.

[4] المرجع السابق، ص٥٧.

ليس الواقع وإنّما الواقع منظورا إليه من خلال عمليّة تجريد"[1]. ويفرّق بين الدلالة والتصوّر من جهة حياديّة الأول، وارتباط الثاني بالأحوال النفسيّة للفرد والمحيطين الثقافيّ والاجتماعيّ، ويوضّح الجدول التالي الفرق بين الدلالة والتصور في كلمة(كلب)[2]:

الدلالة	التصور
[+ حيوان] [+ أهلي] [+ له شكل كذا] [+ يأكل كذا]...	حيوان ذليل محتقر في الثقافة العربية.

الجدول(١): الفرق بين الدلالة والتصوّر في كلمة(كلب).

تدلّ كلمة(كلب) على الحيوان المعروف، فيما يحيل التصوّر على فهم الفرد والمجتمع لهذه الدلالة، والموقف منها.

وقد سعى لايكوف وجونسون إلى تحديد علاقة التصوّرات بالتجربة، فذكرا أنّ التصوّرات في ارتباطها بالتجربة لا تخرج عن أن تكون[3]:

– منبثقة بشكل مباشر من تجربتنا في البيئة التي نعيش فيها، مثل: فوق– تحت– داخل– خارج...إلخ.

– مجازيّة، يقصد بها بنيَنة التصوّرات مجازيًّا بالاعتماد على تجربتنا أساسًا. مثل: السعادة فوق– الشقاء تحت.

– منبثقة من التجربة لكنّها قابلة للبنينَة المجازيّة، وذلك كتصوّر السببيّة الذي يملك أساسًا تجريبيًّا، وفي الوقت ذاته يقبل البنينة المجازيّة.

---

[1] عبد الله صولة، البلاغة العربيّة في ثوب عرفانيّ: الاستعارة وعلاقتها بالمستوى القاعديّ نموذجًا، ضمن كتاب: **في مفترق الكلمات: أعمال مهداة للأستاذ الطيّب البكوش**، إشراف صالح الماجريّ، سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، باريس: جامعة باريس١٣مخبر المعالجة والقواميس والإعلامية، د.ت، ص٥٠.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٥٠.

[3] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٨٧.

أي إنّ التصوّرات في علاقتها بالتجربة إمّا أن تكون مباشرة، أو عبر وسيط مجازيّ، أو تكون قابلة للعبور من الحالة الأولى إلى الثانية.

٢.١ التصوّر بين الحرفيّة والمجازيّة:

تعدّ مسألة الحرفيّة والمجازيّة[١] ضمن أبرز القضايا التي استأثرت بتفكير الفلاسفة وعلماء اللغة ودارسي الأدب، غير أنّها كثيرًا ما تبدأ بالفصل بينهما وتنتهي بتدقيق حدودهما، وتدرج اللسانيّات العرفانيّة هذه الثنائيّة ضمن جملة من الثنائيّات التي شكّكت في جدواها وأسس الفصل بينها، من قبيل:(الماديّ/ الروحيّ، الحسّيّ/ الفكريّ...)، وعدّتها عوائق إبستمولوجيّة في الدراسات اللّسانيّة[٢].

إنّ الطبيعة اللاوعية للأنساق التصوّريّة تبرّر مشروعيّة التعرّف عليها من خلال تجلّياتها في المسارات السلوكيّة المختلفة، ومن هذه المسارات اللغة التي تعدّ مصدرًا مهمًّا للبرهنة على الكيفيّة التي تشتغل بها هذه الأنساق، ومن هنا جاءت أهميّة دراسة اللغة عند العرفانيّين، ومن نتائج هذه الدراسة أنّ اللغة مجازيّة في أغلبها، ومن ثَمَّ فإن الجزء الأكبر من نسقنا التصوّريّ العاديّ سيكون مجازيّ الطابع أيضًا[٣]. وقد مكّنت المجازاتُ اللغويّة العرفانيّين من تحديد التصوّرات المجازيّة التي تبنين طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك[٤].ولتوضيح هذه الفكرة يقدّم جورج لايكوف ومارك جونسون براهين لغويّة متعدّدة منها التعبيرات التالية:

١. لا يمكن أن تدافع عن ادّعاءاتك.

---

[١] لا يحيل المعنى الحرفيّ على المعنى المعجميّ بالضرورة، بل المراد منه التصوّر حال كونه معرّى من الحمولة المجازيّة (المعنى الحرفي= التصوّر- المجاز). ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٩١.

[٢] ينظر: عفاف موقو، المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ: تقابل أم استرسال، ضمن كتاب: **الاسترسال في الظاهرة اللغويّة: ندوة قسم اللغة العربيّة أيّام٣١ أكتوبر، ١و٢ نوفمبر٢٠٠٢**، إشراف الهادي الجطلاويّ وصالح الماجريّ وعزّ الدين المجدوب، سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، ٢٠٠٤، ص١٦٦.

[٣] ينظر: : لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢١.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٢١.

٢. لقد هاجم كلّ نقاط القوّة في استدلالي.
٣. أصابت انتقاداته الهدف.
٤. لم أنتصر عليه يومًا في جدال.

فهذه التعبيرات تنتمي إلى مجال اللغة اليوميّة، وتكشف بدورها عن تصوّر مجازيّ واحد(الجدال حرب) بدليل أنّنا نستعمل أثناء الحديث عن الجدال كلماتٍ تنتمي إلى مجال الحرب(الدفاع، الهجوم، الإصابة، الانتصار...) وكلّ هذه الأمثلة تحقّقاتٌ لغويّة لذلك التصوّر المجازيّ[١].

إنّ القول بالتصوّرات المجازية لا ينفي واقعيّتها في ممارساتنا للتصوّرات؛ بل إنّ المجازات هي التي تمنح تصوّراتنا معانيها، ذلك أنّ الجدال بحسب الأمثلة السابقة يحيل على تجربة الحرب، ونحن بالفعل هكذا ندرك الجدال، إنّنا في الجدال ننتصر وننهزم فعلًا، ونهاجم حجج الطرف الآخر ونعمل على تحصين حججنا والدفاع عنها، ولو لم تكن الثقافة تتعامل مع الجدال من منطلق التصوّر المجازيّ(الجدال حرب)، بأن كانت تبنينه من خلال تجربة الرقص مثلًا، فإنّ معنى الجدال لدى هذه الجماعة سيكون مختلفًا عن معناه لدى الجماعة الأخرى التي تبنينه بواسطة الحرب، وسترى هذه الأخيرة أنّ تسمية ما يدور بين أولئك القوم بالجدال أمر غريب[٢].

هذا التداخل بين تجربة الحرب وتصوّر الجدال لا يفضي إلى عدّ أحدهما فرعًا عن الآخر، بل إنّ لكلّ منهما وجوده المستقلّ، وغاية الأمر أنّ هذا المجاز أتاح لنا فهم الجدال(جزئيًّا على الأقل) من خلال الحرب[٣].

فإذن، يشتمل التصوّر أساسًا على عناصر حرفيّة(غير مجازيّة)، لكنّها محدودة، فلتصوّر الحبّ، مثلًا، عناصر حرفيّة تتكوّن من(محبّ، ومحبوب وأحاسيس حبّ، وعلاقة

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٢٢.
[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٢٣.
[٣] ينظر: المرجع السابق، ص٢٣.

لها بداية ونهاية...) غير أنّ هذا لا يشمل كلّ ما لدينا عن الحبّ، ولا تغطّي هذه العناصر كلّ تجربتنا معه، فنحن نفهم الحبّ، إضافة إلى ذلك، بوصفه(قوة، وانجذابًا، ورحلة، وسحرًا، ومرضًا ...وغير ذلك)[1] مما يعني أنّ الجانب الحرفيّ للتصوّر فقير، وتعدّ المجازات وسيلة إغناء للتصوّر على مستوى التجربة والتفكير.

وفي هذا السياق يقول لايكوف وجونسون: " جُلُّ تصوُّراتنا المُجرَّدة، إنْ لم تكن كُلّها، تُحدَّد بشكل دالّ بواسطة الاستعارة التصوُّرية. وللتصوُّرات المجردة جُزءان: (١) هيكل مُلازم وحَرْفي وغير استعاري، ليس غنياً بما يكفي ليكون تصوُّراً تامّاً ومُكتملاً، و(٢) قائمة من التوسيعات الاستعارية التواضُعية القارّة التي تسلك طُرقاً متنوّعة" لتكسو باللحم" هذا الهيكل التصوُّري(وتتنافر مع بعضها البعض في الغالب.)"[2].

لئن كانت اللسانيّات العرفانيّة تقول بمجازيّة التصوّرات في الأغلب، فإنّها في الوقت ذاته، تنفي أن تكون العلاقة بين المعنى الحرفيّ والمعنى المجازيّ تقابليّة، وإنّما هي علاقة استرسال يتدرّج فيها المعنى من الحرفيّة إلى المجازيّة، ويقتضي ذلك ألا يكون المجاز معزولًا عن اللغة اليوميّة، ومميّزًا عنها[3]، على نحو ما تبيّن في التحقّقات اللغويّة اليوميّة للتصوّر المجازيّ(الجدال حرب).

يتبيّن مما سبق أنّ البحث عن التصوّرات في المجال اللسانيّ العرفانيّ منسجم مع افتراضها عدم استقلال الذهن عن الملكات العرفانيّة الأخرى، ولهذا مترتّبات تمحّض عنها القول بتجسّد الذهن، ومجازيّة التصورات. وعلى ذلك فإنّ التصوّر، الذي ارتبط بالجانب التجريديّ الصرف، أضحى مع العرفانية متعلقًا بتجاربنا المحكومة بطبيعة أجسادنا، ويكون الربط بين التصوّر والتجربة من خلال المجاز بمفهومه العرفانيّ .

---

[1] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الفلسفة في الجسد**، ص١٢١.

[2] المرجع السابق، ص١٩١.

[3] ينظر: موقو، المعنى الحقيقي والمعنى المجازيّ، ص١٥١، ١٧١ وما بعدها.

٢. المجازات metaphors:

١.٢ المجاز والمشكل الاصطلاحي:

تأتي الإشكاليّة الاصطلاحيّة للمصطلح metaphor من جهتين على الأقلّ:

أولاً: العلاقة بين الذاكرة الغربيّة للمصطلح وطبيعة استعمال اللسانيّات العرفانيّة له.

ثانيًا: إيجاد المقابل العربيّ الأكثر توفيقًا للدّلالة عليه في سياقه العرفانيّ.

وتزداد حدّة الإشكاليتين إذا ما أخذنا في الحسبان أنّ اللسانيّات العرفانيّة تلحّ على مباينتها، في جوانب كثيرة، للأسس التي تقوم عليها دلالة المصطلح قديمًا.

يدلّ مصطلح metaphor في الثقافة الغربيّة القديمة" على وجوه بلاغية مختلفة هي التشبيه البليغ والتمثيل والمجاز العقلي والمجاز المرسل والاستعارة والتّشبيه؛ أي[أنه كان] دالا على المجاز عموما. وحديثا أصبح لكل وجه من تلك الوجوه اصطلاح مخصوص. ولم يعد[المصطلح]... لدى الغرب دالّا إلّا على وجهين بلاغيين يقابلهما في العربية الاستعارة والتشبيه البليغ"[١].

أمّا بالنسبة إلى اللسانيّات العرفانيّة، على نحو ما ينظّر لها لايكوف، فيجري التعامل مع المجاز بوصفه نظرية لا تعريفًا[٢]، وتُعالج في ضوئه أساليب تشبيهيّة واستعاريّة وكنائيّة إضافة إلى أساليب المجاز المرسل والعقليّ. وعلى الرغم من تفريق العرفانيّين بين الكناية والاستعارة في بعض السياقات فإنّ هذا لا يلغي الارتباط القائم بينهما؛ إذ إنّهما ينضويان تحت بعد نظريّ واحد يربطهما بالتصوّر عوض اللغة [٣].

في هذا السياق، يمكن تنزيل ما ذكره صابر الحباشة عن لايكوف، من أنّه يستعمل هذا المصطلح_ من ناحية الأنواع التي يشملها_ بالمعنى" الأرسطي الفضفاض

---

[١] وسيمة نجاح مصموديّ، **المقاربات العرفانيّة وتحديث الفكر البلاغيّ**، عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٧، ص٢٩.

[٢] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٤.

[٣] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٥٦-٥٨.

الذي يفترض أن يقابله في العربية" المجاز""[1]، ولهذا الرأي ما يبرّره؛ ذلك أنّ" "المجازَ" أعمُّ من" الاستعارة"، وأن الصحيح من القضيّة في ذلك: أن كلَّ استعارةٍ مجازٌ، وليس كلُّ مجازٍ استعارة"[2].

إنّ ما ينبغي أخذه في الحسبان هو أنّ لايكوف يتعامل مع المصطلح بما هو نظريّة، وليس تعريفًا محدودًا، ومن هنا يقترح البحث التفريق بين النظريّة والتعريف المحدود للمصطلح، فيُترجَم المصطلح بـ(المجاز)[3]حال التعامل معه بوصفه نظريّة ذات أسس محدّدة، ويمكن استعمال مصطلح(الاستعارة) في الحالات الخاصّة التي يراد بها التفريق بين الأنواع المجازيّة.

وعلى الرغم من كونه يوقع في إشكال تعدّد دلالة المصطلح الواحد فإنّ ذلك جزء من بنيان النظريّة على نحو ما يقدّمها أصحابها؛ ذلك أنّ اللسانيات العرفانيّة لا تفتأ تُفصّل في أمر مباينتها للنظرة التقليديّة للمجاز، لكنّها، مع هذا، تسوّغ لنفسها استعمال مصطلحاتها والتعديل عليها، ولم تخلق معجمًا اصطلاحيًّا خاصًّا بها يوازي جدّة طرحها في هذا الجانب.

---

[1] صابر الحباشة، **قضايا في السيمياء والدلالة**، عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٥، ص٢٦.

واستعمل هذا المقابل(المجاز) في عدد من المؤلّفات، منها:

- عبد المجيد جحفة، **سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصوّر العربيّ**، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٩، ص١٠، ١١.
- عبدالوهاب المسيريّ، **اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود**، ط٣، القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٠، ص١٧، ١٨.
- عفاف موقو، **التصوّرات المجازيّة في القرآن: مقاربة عرفانيّة لبلاغة النصّ القرآنيّ**، سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، ٢٠١٤، ص٢٤.

[2] عبدالقاهر الجرجانيّ، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه محمود شاكر، جدة: دار المدنيّ، ١٩٩١، ص٣٩٨.

[3] يلزم مع هذا التنويهُ إلى أن بعض الاقتباسات الواردة تترجم المصطلح بالاستعارة بما في ذلك الكتب المؤسِّسَة للنظريّة، وفي كلّ مرة يرد فيها ذلك يكون المقصود metaphor.

٢.٢ المجاز بين نظرتين: التقليديّة والعرفانيّة:

تثير نظريّة التصوّرات المجازيّة إشكالًا مزدوجًا يشمل المجاز والتصوّر حال اقترانهما؛ ذلك أنّ المجاز يملك إرثًا كبيرًا يربطه باللغة وينأى به عن التصوّر، من جهة أنّ هذا الأخير ارتبط بالصدق والحقيقة، والأوّل مرتبط بالخيال والجمال، وهذه النظريّة إذ تعبر بنا من اللغة إلى التصوّرات تصدر عن منهج تجريبيّ قادها إلى نتائج لا تتّفق مع النظرة السائدة إلى المجاز، وقد تبيّن فيما سبق أنّ التصوّرات ذات طابع مجازيّ، وسيكون النظر هنا في المجاز اللغويّ بوصفه تحقّقا لتصوّر مجازيّ أوسع، من حيث هو أمارة على الطبيعة الخياليّة للفكر.

يتأسّس المجاز في بعديه العرفانيّ والتقليديّ(الذي ساد من أرسطو إلى التداوليّين[١]) على وجود عنصرين على الأقلّ، يتدخّل أحدهما في الآخر ويجري عليه بعض التغيير، ويتحدّد الاختلاف بين الطرحين في طبيعة هذا التغيير ومآله؛ فتردّ العرفانيّة هذا التدخل إلى الفهم بالأساس؛ ذلك أنّنا نستعين بعنصر ما أكثر وضوحًا لفهم عنصر آخر أقلّ وضوحًا[٢]؛ ولذا فإنّ المجاز في الدرس العرفانيّ هو" وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر"[٣]. أو هو فهم مجال تصوّري مّا هو(المجال الهدفtarget domain) عن طريق مجال تصوّري آخر هو(المجال المصدر source domain)[٤].

تتحدّد قيمة المجاز في اللسانيّات العرفانيّة بقدر إسهامه في الكشف عن الآليّة التي يعمل بها العقل، وأظهرت الدراسات العرفانيّة أنّ" أبعاد العقل الخياليّة_ أي الاستعارة والمجاز والتصوير الذهنيّ_ مركزيّة بالنسبة إلى العقل، بدلًا من أن تكون هامشيّةً

---

[١] ينظر: محمد الصالح البوعمرانيّ، **السيميائيّة العرفانيّة: الاستعاريّ والثقافيّ**، تونس: مركز النشر الجامعيّ، ٢٠١٥، ص١.

[٢] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٢١.

[٣] المرجع السابق، ص٥٦.

[٤] ينظر: البوعمراني، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني**، ص٢٥٣.

وتابعة إلى الحرفيّ دون أدنى أهميّة"[1]، وتكمن قيمتها في أنها" هي التي تجعل الفكر" المجرّد" ممكنَ الحدوث وتُمكّن الذهن من تجاوز ما يمكن رؤيتُه أو الشعور به. كما أنّ القدرة التخييليّة عادة ما تتجسّد أيضا_ بصفة غير مباشرة_ باعتبار أنّ الاستعارات والمجازات المرسلة والصور متأسّسة على التجربة، وعلى التجربة الجسديّة غالبا"[2].

يظهر من ذلك أنّ المجاز، في الطرح العرفانيّ، عمليّة ذهنيّة تروم فهم الفهم، ولهذا مترتّبات تصل الإنجاز اللغويّ بالفكر وتردّه إليه، وبهذا لا تقنع العرفانيّةُ بالطابع اللغويّ للمجاز، وتؤسّس فهمًا مغايرًا يقوم على مناقشة النظرة التقليديّة التي تروّج لاختصاص المجاز باللغة.

يرى لايكوف أنّ إشكاليّة التعامل التقليديّ مع المجاز تأتي من عدم النظر إليه بوصفه نظرية، بل سُلِّم بالتصوّر التقليديّ له ولم ينظر إليه بوصفه حقيقة فحسب وإنما بوصفه تعريفًا[3]. وقد لخّص لايكوف وجونسون أسس النظرة التقليديّة للمجاز فيما يلي[4]:

١. تتعلّق المجازات بالألفاظ وليس الفكر، ويكون ذلك بخروج اللفظ أو العبارة عن الدلالة التواضعيّة إلى الدلالة على شيء آخر.

٢. تُستعمل اللغة المجازيّة في التعبيرات الأدبيّة أو البلاغيّة أو العلميّة، وليست من خصائص اللغة اليوميّة، واللغة المجازيّة منحرفة عن الدلالات الحقيقيّة.

٣. يندرج ما يرد في اللغة اليومية من مجازات فيما يسمّى بالمجازات الميّتة؛ لأنّها فقدت، مع كثرة الاستعمال، بعدها المجازيّ وصارت مجمّدة في عبارات حرفية.

٤. المجازات ترصد علاقات المشابهة الموجودة بصفة قبليّة في الأشياء، ولا تبدع مشابهات جديدة.

---

[1] لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٢١.

[2] المرجع السابق، ص٣٢٦.

[3] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٤.

[4] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٨٠.

يظهر من هذا التلخيص أنّ بؤرة الاهتمام تتركّز في الثنائيّات التالية: اللغة والفكر، واللغة اليوميّة والأدبيّة، والوجود والإيجاد. وفي الموضوع ذاته تتبنّى اللسانيات العرفانية الاعتقادات التالية[1]:

١. المجازات ظاهرة فكريّة وليست خاصّة باللغة: فلو كانت المجازات ظاهرة لغويّة لأصبحنا أمام مجاز جديد في كلّ تعبير من التعبيرات الآتية:

٥. وصلت علاقتنا إلى طريق مسدود.

٦.علاقتنا لا تبرح مكانها.

٧.ليذهب كلّ في طريقه.

والحال أنّنا أمام تصوّر مجازيّ واحد هو(الحب رحلة) وليست هذه العبارات إلا تحقّقات لغويّة له[2].

---

[1] تضع اللسانيّات العرفانية نفسها، فيما يتعلق بالمجاز، في مواجهة حادّة مع النظرة التقليديّة السائدة للمجاز، والحال أنها_ في ذلك_ تقع في حرج تأريخيّ يتعلّق بإقصاء عدد من الجهود(غير السائدة) التي أسهمت بصورة أو بأخرى في بلورة المجاز على النحو الذي نجده لدى العرفانيين، ومن هذه الجهود ما قدّمه إيفور آرمسترونج ريتشاردز (Ivor Armstrong. Richards) في كتابه(فلسفة البلاغة، ١٩٣٦) الذي حرص فيه على إبراز أفكار جوهرية تتعلّق بكون المجازات فكريّة بالأساس، وأنّها من صميم لغتنا اليوميّة، وأنّ الفكر مجازيّ بطبيعته. ينظر: آ. أ. ريتشاردز، **فلسفة البلاغة**، ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص٩٢ وما بعدها. وقد أشار محيي الدين محسّب إلى هذه العلاقة بين الطرح العرفاني وما قدّمه ريتشاردز. تفصيلا ينظر: محيي الدين محسّب، **الإدراكيّات: أبعاد إبستمولوجيّة وجهات تطبيقيّة**، عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٧، ص١٤٦- ١٥٠. ومن الأبحاث التي عنيت بالنظر في جذور اللسانيّات العرفانيّة بنظريّاتها المختلفة بحث: بريجيت نرليش، وديفيد كلارك، الذي ذكرا فيه أنّ اللسانيّات العرفانيّة تملك جذورًا مغمورة ضاربة في التاريخ، منذ أرسطو ومرورًا بالقرن التاسع عشر والقرن العشرين، وشكّكا في أصالة الطرح العرفانيّ من خلال استعراض جهود عدد من العلماء التي تتقاطع مع أطروحات البحث العرفانيّ. ينظر: بريجيت نرليش، وديفيد كلارك،" اللسانيّات الإدراكيّة وتاريخ اللسانيّات،" حافظ إسماعيليّ علويّ(مترجم)، **مجلّة أنساق**، مج١، ع١، ٢٠١٧، ص٢٧٧ وما بعدها.

[2] ينظر: لايكوف، وجونسن، **الفلسفة في الجسد**، ص١٨٥.

٢. اللغة اليوميّة مجازيّة في أغلبها، ولا يمثّل التفكير المجازيّ انحرافًا بل هو واحد من الطرق العاديّة التي نمارسها بشكل يوميّ: فالتعبيرات المذكورة أعلاه تنتمي إلى مجال لغتنا اليوميّة، وليست خاصّة باللغة الأدبيّة أو الشعريّة، إنّنا نستعملها بصفة عاديّة؛ لأنّ المجاز التصوّريّ(الحب رحلة) عاديّ أيضًا، فهو جزء من الكيفيّة التي نبني من خلالها تصوّرنا للحبّ وتفكيرنا فيه[١].

٣. المجازات اليوميّة حيّة؛ فهي تشكّل نسقًا منسجمًا نحيا به[٢].

٤. المجازات تبدع المشابهات بين الأشياء ولا تكتفي برصدها[٣]، ومن الأدلّة التي يقدّمها لايكوف وجونسون على ذلك، ما يلي:

– إذا كان المجاز قائمًا على المشابهة، فهذا يقتضي مراعاة الطابع التناظريّ للمشابهة، فحين تقول: هند تشبه القمر، سيكون القمر مشابهًا لهند أيضًا، لكنّ ذلك غير متحقّق في كثير من الحالات، فتقول مثلا(الأفكار غذاء)، ولا تقول(الغذاء أفكار)، وتقول(الحبّ رحلة) ولا تقول(الرحلة حبّ)؛ لأنّك لا تستند إلى الأفكار في بناء تصوّرك للغذاء، ولا تستند إلى الحبّ في بناء تصوّرك للرحلة[٤].

ويمكن التمثيل لفهم المجاز بالشكل(٢):

النظرية التقليدية:

أ ⟷ ب

النظرية التصورية:

أ ⟵ ب

الشكل(٢): العلاقة بين عنصري المجاز في النظرتين: التقليديّة والعرفانيّة.

– يحدث أن يُبنى تصوّر واحد بطرق مختلفة، كالجدال حرب، والجدال

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٥، ١٨٦.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٦.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٩.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص١٨٩، ١٩٠.

– سفر...إلخ، وأحيانًا تكون هذه الطرق المتعاورة على التصور الواحد متنافرة، كالزواج مثلا فإنه يتصوّر بوصفه شراكة، ويتصور أيضا بوصفه علاقة بين أب وطفل، والتصوّر بحسب الطريقة الأولى يقتضي المساواة بين الطرفين، والثاني يشير إلى عدم التساوي بينهما، فالطريقتان متنافرتان، ومع ذلك يمكن أن يتواجدا في ثقافة واحدة، ولو كانت المشابهة أمرًا قبليًّا بين المجال المصدر والمجال الهدف فسنقع في التناقض بتشبيهنا أمرًا واحدًا بمتناقضين[1].

ويمكن صياغة هذا الدليل بما يلي:

إذا كان(أ) ينافر(ب) فكيف يكون(ج) مشابها لـ(أ) و(ب) بطريقة قبلية؟

لكنّ هذا لا يعني، على أيّة حال، نفي قيام بعض المجازات على مشابهات قبليّة، وهذا ما ذهب إليه زولتان كوفيتش(Zoltan Kovecses) ومثّل لذلك بمجاز(الحياة لعبة مراهنة) الذي يتأسّس، في رأيه، على إدراك تشابه بين بعض جوانب لعبة المراهنة والحياة[2]. بيد أنّه من العسير القبول بهذا الأمر؛ لتعذّر إثباته، لا سيّما أنّ نتائج المقاربة العرفانيّة تؤكّد أنّ الأشياء تكتسب معناها من خلال تجربتنا لها، ولا تتمتع باستقلال يسمح لها بامتلاك عناصر تشابه بها شيئًا آخر بعيدًا عن تجربتنا، فلو أنّنا لم نُسقط ألعاب المراهنة على الحياة لما أدركنا هذه المشابهات واكتفينا بفهمها عبر مجازات أخرى.

ولمزيد من تدقيق موضوع الدراسة في نظريّة التصوّرات المجازيّة يفرّق لايكوف بين مستويين في دراسة المجازات[3]:

– المستوى الأوّل: يقصد به الترسيم العابر للمجالات في النسق التصوّريّ، واصطلح عليه بالمجازmetaphor .

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٩٠.

[2] ينظر: إيلينا سيمينو، **الاستعارة في الخطاب**، ترجمة عماد عبداللطيف، وخالد توفيق، القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، ٢٠١٣، ص٣٣.

[3] ينظر: لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص١٤، ١٥، ٢٤، ٢٥.

- والمستوى الثاني: يقصد به التحقّق الظاهريّ للترسيم العابر للمجالات، واصطلح عليه بالتعبير المجازيّ metaphorical expression.

ويرى أنّ النظريّة التقليديّة للمجازات انصبّت عنايتها في المستوى الثاني[١]، بينما تتّجه عناية العرفانيّين إلى المستوى الأول[٢].

وعلى أنّ المجاز بوصفه ظاهرة يشمل دراسة المستويين فإنّ النظريّة العرفانيّة للمجاز أبقت على هذا المصطلح(المجاز) لدراسة الترسيم في التصوّر(المستوى الأوّل)؛ من جهة أنّ هذا المستوى هو الذي يصوغ التعميمات المتحكِّمة في المستوى الثاني[٣].

على الرغم من ذلك، فإنّ توجيه اللسانيّات العرفانيّة جلّ عنايتها إلى المستوى الأوّل دون المستوى الثاني قد جرّ عليها عددًا من الانتقادات المتعلِّقة بمنهجيّة استقرائهم للتحقّقات اللّغويّة أساسًا؛ ذلك أنّهم لم يطوّروا منهجيّة تدفع عنهم القول باصطناع الأمثلة أو انتقائيّتها، الأمر الذي أضفى شكوكا على جدوى الاعتماد على النظريّة وعلى شموليّة تفسيرها[٤]، وسعى بعض الباحثين إلى تجاوز هذه الإشكاليّة على نحو ما فعلت إيلينا سيمينو(Elena Semino) باعتمادها على مدوّنات لغويّة ضخمة من النصوص الحقيقيّة[٥]، ويتجاوز هذا البحث، بدوره، تلك الإشكاليّة باعتماد نتائجه على استقراء مدوّنة محدّدة(ديوان النقائض).

٣.٢ الترسيمات العابرة للمجالات:

حينما نكون بصدد تصوّر مجازيّ معيّن وليكن(القراءة رحلة) فإنّنا نُبَنْين تصوّر القراءة من خلال معرفتنا بالرحلة، ويكون ذلك عبر ما يسمّى بالترسيم Mapping، الذي

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص١٤، ١٥.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٢٤.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص٢٤، ٢٥.

[٤] ينظر: سيمينو، **الاستعارة في الخطاب**، ص٣٨.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص٣٩.

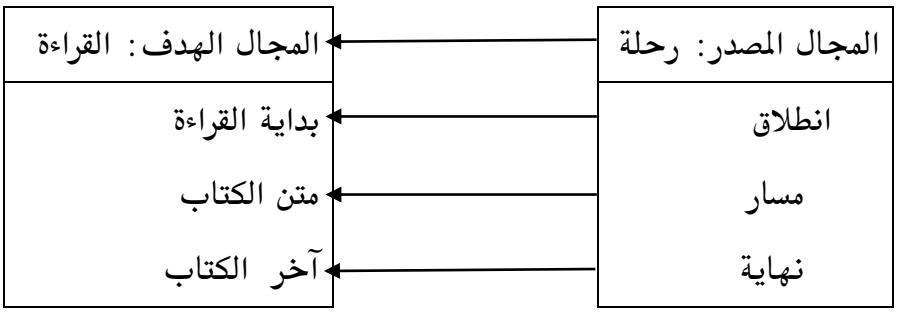
يعرّف بأنّه" إسقاطprojection لعناصر الميدان الهدف على الميدان المصدر... والإسقاط الذي يوفره الرسم التطابقي يجلب عناصر إلى الميدان الهدف من الميدان المصدر غير موجودة سلفا"[1]. ويجري الترسيم في مستويين[2]:

أولًا: ترسيم ينتج عنه تقابل أنطولوجيّ يحدث بين كيانات المجالين.

ثانيًا: ترسيم ينتج عنه تقابل إبستيميّ يحدث بين المعارف المتعلّقة بالمجالين.

التقابل الأنطولوجيّ: تُقابِل فيه بعض الأشياء والكيانات المنتمية إلى المجال المصدر بعض الأشياء والكيانات المنتمية إلى المجال الهدف[3].

ويمكن تمثيل ذلك بالشكل(٣):



الشكل(٣): التقابل الأنطولوجيّ(القراءة رحلة).

يبرّر وجود هذا التصوّر المجازيّ الاستعمالاتِ التالية وأضرابها:

٨.**وصلت** في قراءتي إلى الصفحة العشرين.

٩.**قطعت شوطًا** طويلًا في قراءة هذا الكتاب.

١٠.واجهتني **عقبات** كثيرة في قراءة هذا الكتاب.

---

[1] توفيق قريرة، **الشعرية العرفانية: مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة**، صفاقس، تونس: دار نهى للطباعة، ٢٠١٥، ص١٩٤.

[2] ينظر: لايكوف، نساء ونار وأشياء خطيرة، ص٣٤١، ٣٤٢.

[3] ينظر: مصموديّ، **المقاربات العرفانيّة**، ص١٤٩.

التقابل الإبستيميّ: من التقابلات الإبستيميّة بين مجالَي القراءة والرحلة، ما يظهر في الجدول(٢):

المجال المصدر(الرحلة)	المجال الهدف(القراءة)
تستغرق الرحلة وقتًا.	تستغرق القراءة وقتًا.
الرحلة ممتعة.	القراءة متعة محبّبة إلى النفس.
استكشافيّة للفضاء من حولنا.	استكشاف لمعلومات جديدة.

الجدول(٢): التقابل الإبستيميّ(القراءة رحلة).

إنّ هذه التقابلات تسهم في إدراك الطريقة التي تجري فيها بنينة المجال الهدف من خلال المجال المصدر على المستوى الأنطولوجيّ، وعلى المستوى الإبستيميّ، وههنا يظهر أنّ التقابل الإبستيميّ يتيح تبئير مظاهر معيّنة في تصوّر القراءة كالمدّة الزمنيّة والاستمتاع، والاكتشاف.

فإذن: يحدث استقبال المجال الهدف لعناصر المجال المصدر عبر ما يسمّى بالترسيم، ويفرّق لايكوف بين الترسيم واسمه، من جهة أنّ الترسيم هو مجموعة التناظرات الأنطولوجيّة والإبسيميّة بين المجال المصدر والمجال الهدف، أمّا اسمه فيتّخذ صورة معيّنة(المبتدأ والخبر غالبًا، كالحبّ رحلة)[١] ووظيفته الإشارة إلى عمليّة الترسيم التطابقيّ والتذكير بها[٢]، وتكمن إشكاليّة خلط المسمّى بالعمليّة ذاتها في أنّ أسماء الترسيمات يكون لها

[١] تتّخذ أسماء الترسيمات في اللغة الإنجليزية الصورة التالية غالبًا: Target domain is source domain، وإذا قابلنا is بـ(هو) تكون الترجمة: المجال الهدف هو المجال المصدر. لكنّ العربيّة لا تطلب هذه الرابطة بين الاسمين؛ لذا يمكن الاستغناء عن ذلك بالمبتدأ والخبر فقط دون(هو)، أي: المجال الهدف المجالُ المصدر. ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٢١. وهامش عبد المجيد جحفة في ترجمته لكتاب: لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٣٩.

[٢] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٢١.

شكل قضويّpropositional، الأمر الذي قد يوهم بأنّ النظريّة قضويّة، وهي أبعد ما تكون عن ذلك[1].

وتُعنى النظريّة العرفانيّة للمجاز بحالات الترسيم عبر المجالات الذهنيّة cross_ domain mapping [2] التي تحدّد طبيعة اشتغال البحث في التصوّرات في هذه النظريّة، وفيما يلي عرض لأبرز سمات الترسيم.

١.٣.٢ سمات الترسيمات العابرة للمجالات:

١.١.٣.٢ الجزئية:

إنّ عمليّة الترسيم جزئيّة/ انتقائيّة؛ لا تُسقط كلّ عناصر المجال المصدر على الهدف بشكل آليّ، بل تنتقي ما يخدم المجال الهدف ويتلاءم معه، وهذه الجزئيّة جوهريّة في التصوّرات المجازيّة، فلو كانت الترسيمات كليّة" لكان تصور ما تصورا آخر عوض أن يكون متضمَّنا، فقط، في تصور آخر"[3].

يقدّم صاحبا(الاستعارات التي نحيا بها) مجاز(النظريّة بناء) مثالًا على ذلك، فتصوّر النظريّة يأخذ من البناء الأسس والهياكل، ولا يأخذ الدهاليز أو السلالم أو الغرف الداخليّة[4]، وبهذه الكيفيّة يكون إسقاط عناصر المجال المصدر على عناصر المجال الهدف جزئيًّا.

وكذا مجاز(القراءة رحلة) يتيح لنا أن نفكّر بالقراءة من خلال الرحلة فننتقل ونستمتع، وفي الوقت نفسه لا يشمل كل ما لدينا عن تصوّر القراءة؛ فنحن حين نقرأ **نبني** عقولنا، **ونؤسّس** أنفسنا في مجال ما فتكون(القراءة بناء)، مما يعني أنّ التصوّرات المجازيّة تقدّم لنا فهمًا جزئيًّا للتصوّر المعيّن، وتأتي مجازات أخرى لاستكمال أبعاد أخرى

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٢٢.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٤.

[3] لايكوف، وجونسن، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٣١.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص٧٣.

نفهم بها ذلك التصوّر وتعمل على تسليط الضوء على خصائص معيّنة منه[1]، فمثلما أنّ مجاز القراءة رحلة يسلّط الضوء على الجانب الانتقاليّ في القراءة، يسلّط مجاز القراءة بناء الضوءَ على جانب المعلومات في القراءة، وبقدر التداخل بين اقتضاءات المجازات يتحدّد الانسجام المجازيّ بينها[2]، ويمكن قراءة الانسجام بين مجازيّ: القراءة رحلة، والقراءة بناء عن طريق الاقتضاء الآتي: إذا كانت القراءة رحلة فإنّ الرحلة تخلق مساحة، والبناء يحتلّ مساحة معيّنة، فالرابط بين المجازين هو المساحة.

٢.١.٣.٢ الترسيم يحدث في المستوى الأعلى:

تتشكّل المقولة المعينة في بنية عموديّة تبدأ بالأعمّ وتنتهي بالأخصّ، وقد قامت إلينير روش(Eleanor Rosch) باختزالها في ثلاثة مستويات، المستوى الأعلى، والمستوى القاعديّ، والمستوى الأدنى[3]، فمقولة الزراعة مثلًا لها ثلاثة مستويات:

- الأوّل: المستوى الأعلى: الأعمال اليدويّة.
- الثاني: المستوى القاعدي: الزراعة.
- الثالث: المستوى الأدنى: زراعة الورد.

يحدث الترسيم في المستوى الأعلى للمقولات؛ فيُحقّق أكبر قدر ممكن من الترسيمات بين المجالين؛ إذ يسمح له ذلك باستيعاب عناصر المستوى القاعديّ الغنيّة واستيعاب عناصر المستوى الأدنى كذلك[4].

يذكر لايكوف أنّ ثمّة العديد من التجارب التي تبرهن على أنّ الترسيم يحدث في المستوى الأعلى، ومنها: أنّ الترسيم(الحبّ رحلة) يناظر علاقة الحبّ مركَبَة ما،

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٠٧.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٠٩.

[3] ينظر: عبدالله صولة،" المَقُولة في نظريّة الطراز الأصليّة،" **حوليّات الجامعة التونسيّة**، ع٤٦، ٢٠٠٢، ص٣٧٥، ٣٧٦.

[4] ينظر: لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص٢٨، ٢٩.

والمركبة من مقولات المستوى الأعلى، فيما يحمل المستوى القاعدي تنويعات متعدّدة لها (سيّارة/ طائرة/ قطار...) أمّا المستوى الأدنى فيحمل تنويعات أخرى لمقولات المستوى القاعدي (سيارة فراري، إمبالا...إلخ)، ونحن_ غالبًا_ لا نجد ترسيمًا عامًّا وبشكل كامل يحمل اسم(الحبّ سيّارة)، فعندما نجد علاقة الحب مبنينة بواسطة السيّارة نجدها كذلك مبنينة بواسطة القطار أو الطائرة، مما يدلّ على أنّ الترسيم حدث في مستوى أعلى من المستوى القاعديّ، هو المستوى الأعلى[1].

٣.١.٣.٢ مبدأ الثبات، وقيد الغلبة للمجال الهدف:

يتحكّم مبدأ الثبات في ترسيم المجال المصدر على المجال الهدف؛ فيحافظ الترسيم على الأبعاد الطوبولوجيّة topology في المجالين، ويقصد بالطوبولوجيا هنا: الأبعاد الكبرى الأساسيّة التي ينبني عليها مجال ما، وتكوّن بنيته الخطاطيّة[2]، وتكون الغلبة في الترسيم دائمًا للمجال الهدف، بحيث لا تنصهر خصائصه الكبرى، ومثال ذلك أنّك إذا قلت[3]:

١١.أعطيته فكرة مهمّة.

يكون: المجال المصدر: العطاء، والمجال الهدف: الفكرة. والبنية الخطاطيّة للعطاء هي: يفقد المصدر(المعطي) شيئا ما بتقديمه للطرف الآخر(الآخذ). والحال أنّ الفكرة تصدر من المتكلِّم ويكتسبها المتلقي دون أن يفقدها صاحبها، وهذا من خصوصيّات المجال الهدف الذي تكون له الغلبة في الترسيم، بل إنّ هذه المحافظة قيد من قيود ذلك الترسيم[4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٢٨، ٢٩.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٣٢، ٣٣. والزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٤٦.

[3] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٣٤. والزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٤٧.

[4] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة ، ص٣٤. والزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٤٧، ١٤٨.

٤.٢ أنواع المجازات في مقاربة لايكوف:

تتنوّع المجازات في مقاربة لايكوف، من حيث طبيعة الترسيم القائم بين مجالَيها وآليّات اشتغالها إلى ثلاثة أضرب[١]:

- المجازات القائمة على ترسيم بنية التجربة.
- المجازات القائمة على ترسيم الخُطاطة Schema الأساسيّة.
- المجازات الجديدة.

١.٤.٢ المجازات القائمة على إسقاط بنية التجربة:

يُقصد بها المجازات التي يمثّل فيها المجال المصدر تجربة من التجارب المشهورة بين الناس، كالرحلة، والعلم، والحبّ...إلخ[٢]. ومن الأمثلة عليها التصوّر المجازيّ(القراءة رحلة).

٢.٤.٢ المجازات القائمة على ترسيم الخُطاطة الأساسيّة:

يستثمر المجاز الخطاطة ويرسِّم من خلالها تصوّراتنا المجرّدة فتؤثّر في تشكيل أفكارنا، ويتميّز مفهوم الخطاطة بقيامه على جهود مختلفة من تخصّصات متنوّعة ضمن العلوم العرفانيّة كعلم النفس والأنثربولوجيا واللسانيّات[٣]، وسيعنى هذا العرض بتقديم المفهوم في صورته اللسانيّة العرفانيّة دونما إغفال لحمولته التي التصقت به من الحقول الأخرى لاسيّما علم النفس.

---

[١] ينظر: مصموديّ، **المقاربات العرفانيّة**، ١٤٦.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ١٤٧.

[٣] ينظر: الزنّاد، **نظريات لسانيّة عرفنيّة**، ص١٦١. تملك نظريّة الخطاطة جذورًا يردّها بعضهم إلى القرن الثامن عشر، حيث كانط Kant الذي يرى أنّ الخطاطة" أداة تتوسّط ما بين المدركات والمفاهيم... والخطاطة الكانطية هي بنية تصويريّة مشتركة بين جميع النّاس". الزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٦٢.

ترجع أهميّة الخطاطة إلى كونها تضطلع بوظيفة تنظيم تجاربنا وفهمنا للعالم وفق نماذج معيّنة[١]، ذلك أنّ ممارستنا لتجاربنا المختلفة تُحدث نوعًا من التراكم في إدراكها وتمثيلها، وتنتهي إلى خطاطات مجرّدة ذات تحقّقات ونماذج[٢]. ولذا يجري تعريف الخطاطة في المؤلفات العرفانيّة بأنّها: عبارة عن وحدات عرفانيّة تصوّريّة مخزّنة عبر الذاكرة طويلة المدى في علاقات معقّدة، وتقوم بتنظم مختلف مجالات الواقع على نحو متماسك[٣]. ويثير هذا التعريف جانبين مهمّين في تناول الخطاطة، هما: الجانب الاكتسابيّ، والجانب المعنيّ بتفعيل دورها.

١.٢.٤.٢ اكتساب الخطاطة:

يحدث اكتساب الخطاطة من خلال ثلاثة أبعاد مجتمعة:

- بعد تأسيسيّ: يتعلّق بطبيعتنا الجسدية.
- بعد زمنيّ: يتعلّق بتراكم التجارب.
- بعد تخزينيّ: يتعلّق بالذاكرة طويلة المدى long- term memory

تفترض اللسانيات العرفانيّة أنّ" العقل ينشأ من طبيعة أدمغتنا وأجسادنا، ومن تجربتنا المجسّدة... فالآليات العَصبية والمعرفية التي تُتيح لنا أنْ نُدرك وأنْ نتحرّك، هي نفسها التي تخلق أَنْسِقتنا التصوُّرية، وتخلق صيغ تفكيرنا"[٤]. والخطاطة بوصفها عملية ذهنيّة ستكون خاضعةً لهذا الافتراض؛ فالطريقة التي تُعايش بها أجسادُنا العالمَ من حولنا تُسيِّر طريقة تفكيرنا[٥].

---

[١] ينظر: البوعمرانيّ، **دراسات ونظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ**، ص٩٢.

[٢] ينظر: الزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٦٥.

[٣] ينظر: شفارتس، **مدخل إلى علم اللغة الإدراكيّ**، ص٩٨.

[٤] لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٣٨.

[٥] ينظر: البوعمرانيّ، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ**، ص٩٢.

أما البعد التراكميّ فهو ما يمنح الخطاطة بعدها الأكثر تجريدًا، ويميّزها عن مفهوم الصورة الذهنيّةmental picture، إنّ نظريّة الخطاطة تقترح" أنّنا ندرك المظاهر الثّابتة في مختلف البيئات ثمّ نكثّفها في قوالب مفهوميّة ذات قدر من التّفاصيل أقلّ بكثير، هي ما يوجّه سلوكنا، تبعا لذلك"[1]. أي إنّ تكوين الخطاطة يتطلّب تواترًا معيّنًا عبر الزمن لا تصمد معه إلا عناصر محدودة تتمتّع بقرار نسبيّ. بينما تتّصل الصورة الذهنيّة بالإدراك مباشرة، فتكون ثريّة من ناحية التفاصيل التي تحملها؛ ذلك أنّنا ندرك الأشياء بتفاصيلها المتعدّدة، ثمّ نتمثّلها في شكل صور ذهنية أقلّ تفاصيل من الشيء المُدرك وأكثر تفاصيل من الخطاطة التي هي فقيرة فيها[2].

ومثال ذلك أنّك لو دخلت في مدرسة ما ستحفظ عنها صورة ذهنيّة تحمل قدرًا من التفاصيل التي تمكّنك من تمييز هذه المدرسة عن غيرها، من حيث الألوان والممرّات والمساحة وغير ذلك، وفي الوقت ذاته فإنّ ذهنك يحمل خطاطة عن المدارس بشكل عامّ تتجاوز هذه التفاصيل التي تميّز واحدة عن أخرى وتحتفظ بالقدر المشترك بينها من حيث هي مكان يشمل عددًا من الغرف المزوّدة بمقاعد دراسيّة ويؤدّي دورا تعليميًّا...إلخ.

وليس ذلك ممكنًا إلا من جهة أنّ الذاكرة طويلة المدى تحتفظ ببنية داخليّة قابلة للانطباق على ما لا عدّ له من تحقّقات الخطاطة[3].

٢.٢.٤.٢ تفعيل دور الخطاطة:

من وظائف الخطاطة تنظيم التجارب والعمليّات الذهنيّة، ولا يمكن معرفة طبيعة هذا التنظيم دون النظر في خصائص الخطاطة، ومن أبرزها: أنّها ذات بنية داخليّة

---

[1] تورنر، **مدخل في نظريّة المزج**، ص٦.

[2] ينظر: الزنّاد، **نظريّات لسانيّة عرفنيّة**، ص١٦٥وما بعدها.

[3] ينظر: شفارتس، **مدخل إلى علم اللغة الإدراكيّ**، ص٩٨. والبوعمرانيّ، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ**، ص١١٨.

جشطلتيّة، وأنّها متغيّرة، وأنها تمكّننا من استكمال العناصر الناقصة لإتمام عمليّة الاستيعاب اللغويّ على نحو ما سيأتي بيانه.

تملك الخطاطة بنية داخليّة ذات عناصر صغرى غير قابلة للتفكيك، وتُدرك بما

هي جشطلت gestalt [1]، فخطاطة المسار تملك تحقّقات متنوّعة، منها ما هو واقعيّ كالانتقال من البيت إلى الجامعة، ومنها ما هو داخل في حيّز الخيال، ومهما تعدّدت هذه التحقّقات فإنّ ثمّة بنية داخليّة موحّدة لابدّ من توافرها، وعليها تقوم الخطاطة، وتتكوّن من العناصر التالية: نقطة الانطلاق، ونقطة الوصول، ومسافة رابطة بينهما، ولا قيمة لأيّ عنصر منفردًا في بناء الخطاطة وهذا ما يجعلها ذات بنية جشطلتيّة[2].

يظهر من ذلك أنّ الخطاطة تقدّم الهيكل العام الذي يمكن تعبئته بتحقّقات متعدّدة، وتكون الخطاطة متغيّرة بالمعنى الذي يسمح لها بإزالة مكوّن ما وإحلال آخر مكانه[3]، فالفعل(يعطي) يملك خطاطة عامّة ثابتة بعناصر متغيّرة، وتتكوّن من: (س: معطي) و(ص: مُعطى) و(ي: عطاء) فيمكن أن يكون (س) خالدًا، و(ص) سعدًا، و(ي) كتابًا في نحو[4]:

١١.يعطي خالدٌ سعدًا كتابًا

---

[1] ينظر: موقو، **التصوّرات المجازيّة في القرآن**، ص١٥٠. والجشطلت كلمة ألمانيّة، تعني شكل أو صورة أو صيغة أو نمط، وأخذ المصطلح عناية خاصّة مع مدرسة علم نفس الجشطلت التي عارضت الاتّجاه البنيويّ الذي يسعى إلى تجزيء الشعور إلى مكوّناته الأوليّة، وترى، في مقابل ذلك، أنّ أفكارنا وإدراكاتنا لها خصائص كليّة لا تؤدّي دراسة الأجزاء إليها. ينظر: أنور محمد الشرقاويّ، **علم النفس المعرفيّ المعاصر**، ط٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ٢٠٠٣، ص٣٨، ٣٩. وهذا الموقف هو ترجمة عمليّة لمبدئهم المعروف القائل إنّ: "الكل أكبر من مجموع أجزائه The whole is greater than the sum of its parts "، الشرقاويّ، **علم النفس المعرفيّ المعاصر**، ص٣٨.

[2] ينظر: البوعمرانيّ، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ**، ص ١٠٢.

[3] ينظر: شفارتس، **مدخل إلى علم اللغة الإدراكيّ**، ص٩٩.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص٩٩.

ويمكن أن يتغيّر كلّ واحد من هذه العناصر[1]، في نحو: أعطت مها صاحبتها قلمًا، وأعطانا الأستاذ درسًا مهمًّا في اللغة...إلخ. أمّا في نحو:

١٢.حصلت أسماء على كتاب.

فثمّة عنصر ناقص(المعطي)، ويحدث استيعاب هذا التركيب من خلال الخطاطة التي تُعين، بترسّخها في الذهن، على استكمال المعطيات الناقصة واستيعابها[2].

ومثلما أنّ الخطاطة تمثّل عاملًا مساعدًا على الاستيعاب، تكون في بعض الحالات ضاغطًا عليه وعلى التذكُّر وموجِّها للكيفيّة التي يجريان بها، وفي هذا السياق أجرى بروير(Brewer) وترينز (Treyens) تجربة على ثلاثين شخصًا، بإدخالهم فُرادى إلى مكتب معيّن لمدّة خمس وثلاثين ثانية، وكان المكتب خاليًا من الكتب، ثم طُلب من كلّ واحد منهم تسجيل ما يتذكّره، فقال تسعة منهم بوجود الكتب. ويُستدلّ بهذه التجربة على تأثير الخطاطات في الذاكرة[3]. ويمكن أن تكون الخطاطة مجالًا مصدرًا يُرسّم وفقه المجال الهدف، كمجاز(الزمن وعاء) الذي يتحقّق في أمثلة من قبيل[4]:

١٣.سندخل في شهر مارس.

١٤. قابلتك في المساء.

١٥.سأذهب إلى النادي خارج أوقات العمل.

فخطاطة الوعاء تقتضي وجود جسم له داخل وخارج، وجرى ترسيم تصوّر الزمن من خلالها مثلما يظهر في استعمال(في)، و(ندخل)، و(خارج)[5].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٩٩.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٩٩، ١٠٠.

[3] ينظر: جون أندرسون، **علم النفس المعرفيّ وتطبيقاته**، ترجمة مفيد نجيب حواشين، وفاضل محمود خشاوي، ومحمّد صبري سليط، عمّان: دار الفكر، ٢٠١٦، ص٢٥٤، ٢٥٥.

[4] ينظر: المصموديّ، **المقاربات العرفانيّة**، ص١٤٦، ١٤٧ بتصرّف يسير في الأمثلة.

[5] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٧.

٣.٤.٢ المجازات الجديدة:

يُعالج تحت هذا النوع من المجازات ما يُسمّى بمجاز الصورة image-metaphors، وهو ترسيم مجمل يكون التناسب فيه بين صورة وصورة؛ ولذا يسمّيه لايكوف مجاز اللقطة الواحدة أو أحاديّ اللقطة one- shot metaphor [١] ويدخل في ذلك ترسيم الأمثال والأقوال السائرة على المواقف المختلفة[٢]. ويحدث الترسيم" بوجه يتحكم في عملية الفهم ويوجّهها رأسا إلى تمثّل ما يراد من وجوه الانتظام في الموضوع الّذي تحمله العبارة"[٣].

ومن الأمثلة التي طرحها لايكوف قول أندريه بريتون(Andre Breton) : " زوجتي...خصرها ساعة رملية"[٤] هناك تطابق، في هذا المثال، بين الصورة الرمليّة وخصر الزوجة، ولا تفيدنا الألفاظ بتفاصيل هذا التطابق لنعرف أيّ أجزاء الساعة الرمليّة يطابق الخصر، ويقتصر دورها على تحفيز المتلقّي لإسقاط صورة على الأخرى[٥].

وعلى وجه الإجمال: يتضمّن هذا الضرب من المجازات حالة إشكاليّة تنشأ من جانبين:

- كيفيّة تقديم بعض المنظّرين العرفانيّين له بما هو مقابل للمجازات اليوميّة التواضعيّة.
- تلقّيه بما هو مقابل للإبداعيّة.

---

[١] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٥٩.

[٢] ينظر: الزنّاد، **نظريّات لسانيّة عَرفنيّة**، ص١٥٢، ١٥٧، ١٥٨.

[٣] الأزهر الزنّاد، **النصّ والخطاب: مباحث لسانيّة عرفنيّة**، تونس، صفاقس: دار محمّد عليّ للنشر، منوبة: مركز النشر الجامعي، ٢٠١١، ص٢٤٠.

[٤] لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٥٩.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص٦٠.

وسيتناول الفصل الموالي التصوّرات المجازيّة في النقائض في مستوييها(المستوى القائم على ترسيم بنية التجربة، والمستوى القائم على الترسيم بواسطة الخطاطة)، فيما يبحث الفصل الثالث في المجازات الجديدة، ويناقش إشكالاتها المتمثّلة في موقع التجديد من المجازات اليوميّة والإبداعيّة.

***

الفصل الثاني:

التكْوين المجازيّ لِلتصوّرات في النقائض.

- **المبحث الأوّل**: تصوُّر الحسب المجازيّ وخُطاطته.
- **المبحث الثاني**: تصوُّر المرأة المجازيّ وخُطاطته.
- **المبحث الثالث**: تصوُّر الشِّعْر المجازيّ وخُطاطته.

المبحث الأوّل:

تصوُّر الحسب المجازيّ وخُطاطته.

يتبيّن الناظر في المدوّنة أنّ التصوّرات المركزيّة التي يتحرّك الفخر والهجاء في إطارها، هي: الحسب، والمرأة، والشعر. وستكون هذه التصوّرات محور التطبيق في هذا الفصل. بدءًا من الحسب بوصفه الباعث الأساسيّ لوجود تصوّر المرأة وتصوّر الشعر، من جهة أنّ شرف المرأة جزء من الحسب، وأنّ الشعر قائم لأجل حماية الحسب والدفاع عنه.

يكتسب تصوّر الحسب أهميّته، علاوة على ذلك، من توظيفه في سياقَي الفخر والهجاء، ولا شكّ أنّ لهذا دوره في فرز معان جديدة للتصوّر، تتجاوز معناه الحرفيّ، وذلك ما ينشد المبحث الإمساك به، متّخذًا من نظريّة التصوّرات المجازيّة وسيلة للكشف عن أبعاد التصوّر على النحو الذي يظهر فيه لدى شاعرَي المدوّنة جرير والفرزدق[1].

١. التكوين المجازيّ لتصوّر الحسب:

يجد الناظر في لسان العرب تأويلات متعدّدة لمعنى الحسب تحت ضغط السياقات المختلفة، وتكاد تتّفق في أنّ الحسب هو الفعال، ويربطه بعضهم بفعال الآباء والأجداد وتعداد مناقبهم[2]. والحسب بمعناه الحرفيّ هو مجموع(أو حساب) الأفعال

---

[1] جرير والفرزدق من أبرز شعراء النقائض في العصر الأمويّ، وجرير هو: جرير بن عطيّة الخَطفى ابن كليب بن يربوع، من قبيلة تميم. ينظر: عبدالقادر البغداديّ، **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، ج١، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، ط٤، القاهرة: مكتبة الخانجيّ، ١٩٩٧، ص٧٥.

والفرزدق هو: همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية ابن عقال ابن دارم، من قبيلة تميم أيضًا. ينظر: البغداديّ، **خزانة الأدب**، ج١، ص٢١٧.

واقتصرت الدراسة على الشاعرين؛ لاكتمال عناصر النقيضة في تجربتهما النقائضيّة، وانسجام القيم التي يصدران عنها بحكم انتمائهما إلى القبيلة نفسها، والديانة نفسها أيضًا؛ الأمر الذي يستجيب لمطامح الدراسة التي تبتغي الكشف عن الأنساق التصوّريّة.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٣، ص١٦١، ١٦٢.

المنسوبة إلى الآباء والأجداد[1]، ويكتسب أبعادًا جديدة أكثر غنى، تسبغها المجازات التي يستعملها الشاعران في توجيه تصوّر الحسب.

تشمل المدوّنة عدّة تصوّرات مجازيّة للحسب، ويمكن إرجاع ذلك إلى القيمة التي يسندها العربيّ القديم إلى الحسب من جهة، والدور الذي يودّيه في تغذية الأغراض النقائضيّة من جهة أخرى، ومن تصوّرات الحسب المجازيّة:

- الحسب جبل، من شواهده قول جرير(من الطويل) :

أَنا ابْنُ فُـروعِ المَجْدِ قَيْـسٍ وَخِنْـدِفٍ بَنَـوْا لِـيَ عـاديًّا رَفيـعَ الدَّعـائِمِ
فَإِنْ شِئْـتُ مِـنْ قَيْـسٍ ذُرى مُتَمَـنِّعٍ وَإِنْ شِئْـتُ طَـوْدًا خِنْـدِفِيَّ المَخارِمِ[2]

وقول الفرزدق متحدّيًا بحسب قومه(من الوافر):

فَـرُمْ بِيَدَيْـكَ هَـلْ تَسْـطيعُ نَـقْلًا جِـبالًا مِـنْ تِهامَـةَ راسـياتِ[3]

- الحسب بحر، ومثاله قول الفرزدق(من الكامل):

وَحَسِـبْتَ بَـحْرَ بَني كُـلَيْبٍ مُصْـدِرا فَغَـرِقْتَ حـينَ وَقَعْتَ في القَمْـقامِ
فـي حَـوْمَةٍ غَمَـرَتْ أَبـاكَ بُحـورُها فـي الجاهِلِيَّـةِ كـانَ والإِسْـلامِ[4]

وقول جرير(من الطويل):

عَلَـوْتُ عَلَيْـكُمْ بِالفُـروعِ وَتَسْتَـقي دِلائـيَ مِـنْ حَوْمِ البِـحارِ الخَضارِمِ[5]

---

[1] ناقش عبدالله الغذّاميّ هذه المسألة بتفصيل في كتابه القبيلة والقبائليّة؛ إذ عرّج على دراسة تطوّر دلالة (الحسب) من مجرّد الحساب إلى أن استوت كلمة ذات حمولة ثقافيّة عالية الكثافة، ينظر: عبدالله الغذّاميّ، **القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة**، ط٢، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٩، ص١٥ وما بعدها. وسيعمل هذا المبحث، بدوره، على تمحيص دور المجاز في إغناء تصوّر الحسب، واستجلاء مترتّبات ذلك.

[2] أبو عبيدة معمر بن المثنّى، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، تحقيق محمّد إبراهيم حوّر، ووليد محمود خالص، أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافيّ، ١٩٩٤، ص٥٧٠. والطود هو:" الجبل العظيم". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٨، ص٢١٦.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٨٩٠.

[4] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٩. المراد بالقمقام: البحر. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٩.

[5] المصدر السابق، ج٣، ص٨٨٤." فَرْعُ كل شيء أعْلاه، يقول: فأنا أعلو عليكم في شرَفي وعزّ قومي...=

تظهر التقابلات في هذه التصوّرات المجازيّة في الشكل(٤) أدناه:

التصوّر المجازيّ	المجال المصدر	←	المجال الهدف
الحسب جبل	الجبل: ضخم، ويصعب تحريكه أو إزالته واضح للعيان	← ←	الحسب: يصعب تغييره معروف بين الناس
الحسب بحر	البحر: كبير ولا حيلة أمام قوّته	←	الحسب: من يتعرّض له يهلك

الشكل(٤): تقابلات تصوّرات الحسب المجازيّة.

غير أنّ التصوّر المجازيّ الأكثر بروزًا في المدوّنة لدى الشاعرَين هو(الحسب بناء)، وستصرف الدراسة عنايتها إليه، بناء على افتراض انشداده إلى نسق تصوّريّ محدّد، وإسهامه المركزيّ في خدمة أغراض النقائض(الهدم والبناء). ويأتي تناول ذلك من خلال عرض التحقّقات اللغويّة للمجاز، وبيان الكيفيّة التي جرى بواسطتها التكوين المجازيّ، وحدود نسقيّته، والنظر في خطاطته ونتائجه.

٢. التّحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(الحسب بناء):

يظهر التصوّر المجازيّ لدى الشاعرين معًا، وتتعدّد مظاهر البناء التي يعوّلان عليها في تكوين تصوّر الحسب، مثلما يظهر في النماذج أدناه:

الرقم	الشاعر	البيت
١.	الفرزدق (الكامل)	**إنَّ الذي سَمَكَ السَّماءَ بَنى لَنا بَيْتًا دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ** **بَيْتًا بَناهُ لَنا المَليكُ وَما بَنى حَكَمُ السَّماءِ فَإِنَّهُ لا يُنْقَلُ** **بَيْتًا زُرارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنائِهِ وَمُجاشِعٌ وَأَبو الفَوارِسِ نَهْشَلُ**

= والخَضارم السّادة والخِضرِم البَحْر. قال الأصمعي: وإنّما شبّهوا الرّجال من السّادة بالبُحور". المصدر السابق، ج٣، ص٨٨٤.

الرقم	الشاعر	البيت	
	–	يَلِجونَ بَيْتَ مُجاشِعٍ وَإذا احْتَبَوْا	بَـرَزوا كَأَنَّـهُمُ الجِـبالُ المُـثَّلُ
		لا يَحْتَـبي بِفِـناءِ بَيْتِكَ مِثْلُهُمْ	أَبَـدًا إذا عُـدَّ الفَـعالُ الأَفْـضَلُ[1]
٢.	جرير (الكامل)	إنّـي إلى جَبَـلَيْ تَميـمٍ مَعْقِـلي	وَمَحَلُّ بَيْتـي في اليَفـاعِ الأَطْـوَلِ[2]
٣.	جرير (الكامل)	إنَّ الذي سَمَكَ السَّـماءَ بَنـى لَنا	عِـزًّا عَـلاكَ فَـما لَـهُ مِنْ مَنْـقَلِ[3]
٤.	الفرزدق (الكامل)	إنّـي وَجَدْتُ أَبي بَنـى لي بَيْـتَهُ	في دَوْحَـةِ الـرُّؤَسـاءِ والحُـكَّامِ
		مِنْ كُلِّ أَبْيَـضَ في ذُؤابَـةِ دارِمٍ	مَـلِكٍ إلـى نَضَدِ المُلوكِ هُـمامِ[4]
٥.	الفرزدق (الكامل)	إنِّـي بَنـى لـي دَارِمٌ عـادِيَّـةً	فـي المَجْدِ لَيْـسَ أَرومُـها بِمُـزالِ[5]
٦.	جرير (الطويل)	أَنا ابْنُ فُروعِ المَجْدِ قَيْسٍ وَخِنْدِفٍ	بَنَـوْا لِـيَ عاديًّـا رَفيـعَ الدَّعـائِمِ
		فَإِنْ شِئْتُ مِنْ قَيْسٍ ذُرًى مُتَـمَنِّعٍ	وَإِنْ شِئْتُ طَـوْدًا خِندِفِيَّ المَـخارِمِ
		أَلَمْ تَـرَني أَرْدي بِأَرْكـانِ خِنْـدِفٍ	وَإِنْ كانَ قَيْسٌ نِعْمَ كَـهْفُ المُـراجِمِ
		وَقَيْسٌ هُمُ الكَهْفُ الذي نَسْتَعِدُّهُ	لِدَفْعِ الأَعـادِي أَوْ لِحَمْلِ العَظائِمِ[6]

[1] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٤، ٣٥٥. زُرارة هو: زُرارة بن عُدُس بن زيد بن عبدِالله بن دارِم بن مالك، أمّا مُجاشِع ونهشل فهما ابنا دارم. ينظر: المصدر السابق، ج١، ص٣٥٥.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٨. المعقل هو: الملجأ والحرز. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٨.

[3] المصدر السابق ج٢، ص٤٠٠.

[4] المصدر السابق ج٢، ص٤٤١. " نَضَدُ البُيُوتِ ما كان بعضُه على بعضٍ من المَتَاع، قال فَشَبَّه رِجالَه بذلك. ويقال النَّضَدُ فَحسَبٌ في المُلْك مُتَرَادِفٌ يقال من قِبَلِ الآباءِ والأُمَّهاتِ، وقال بعضُهم النَّضَدُ في الأَعْمامِ والأَخوالِ". المصدر السابق، ج٢، ص٤٤١.

[5] المصدر السابق، ج٢، ص٤٦٢.

[6] المصدر السابق، ج٢، ص٥٧٠.

الرقم	الشاعر	البيت
٧.	الفرزدق (الطويل)	بَنَـى بَيْـتَنا بـاني السَّـــماءِ فَنالَها وَفي الأَرْضِ مِنْ بَحْري تَفيضُ بُحورُها[١]
٨.	جرير (الطويل)	أَلا إِنَّـما قَيْـسٌ نُجـومٌ مُضـــيئَةٌ يَشُـقُّ دُجـى الظَّلْماءِ بِاللَّـيْلِ نــورُها تُعَدُّ لِقَيْـسٍ مِنْ قَديمٍ فَعالُـهُمْ بُيــوتٌ أَواسيــها طِــوالٌ وَسـورُها[٢]
٩.	الفرزدق (الوافر)	وَجَــدْتُ لِدارِمٍ قَــوْمي بُيــوتًا عَــلَى بُنْــيانِ قَــوْمِكَ قــاهِراتِ دُعِمْــنَ بِحاجِبٍ وَابْنَـيْ عِقالٍ وَبِالقَـعْقاعِ تَــــيَّارِ الفُــراتِ وَصَعْصَعَةَ المُجيرِ عَلى المَــنايا بِذِمَّــتِهِ وَفَــكَّاكِ العُــناةِ وَصـاحِبِ صَــوْأَرٍ وَأَبـي شُــرَيْحٍ وَسَلْمى مِــنْ دَعــائِمَ ثابِــتاتِ بَنــاها الأَقْرَعُ الــباني المَعـالي وَهُــوذَةُ في شَــوامِخَ باذِخــاتِ لُقَيْــطٌ مِنْ دَعائِــمِها وَمِنْــهُمْ زُرارَةُ ذو النَّــدى وَالمَــكْرُماتِ وَبِالعَمْــرَيْنِ وَالضَّـمْرَيْنِ نَبْــني دَعــائِمَ مَجْــدُهُنَّ مُشَــيَّداتِ دَعائِمُها أُولاكَ وَهُــمْ بَنَــوْها فَمَــنْ مِثْــلُ الدَّعــائِمِ وَالبُنــاةِ[٣]

[١] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٤.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٨.

[٣] المصدر السابق، ج٣، ص٨٩١، ٨٩٢. حاجب هو: حاجب بن زرارة بن عدس، ابنا عقال هما: ناجية وحابس ابنا عقال بن محمّد بن سفيان والقعقاع هو: القعقاع بن معبد بن زرارة، وسمّي بتيّار الفرات؛ لشدّة كرمه، وصعصعة هو: صعصعة بن ناجية بن عقال، ويشير الفرزدق بقوله: " المجير على المنايا" إلى ما عرف عن جدّه من أنه يحول دون وأد البنات ويفديهن، وصاحب صوأر هو: أبو الفرزدق، غالب بن صعصعة، والأقرع هو: الأقرع بن حابس، وهوذة: أحد بني نهشل من دارم، ولقيط هو: لقيط بن زُرارة بن عدس، والعمران هما: عمرو وعامر ابنا قَطَن بن نهشل، والضمران: ضَمْرَة بن ضَمْرَة من بني نهشل. ينظر: المصدر السابق، ج٣، ص٨٩١، ٨٩٢. وعليّ بن الحسين الأصفهانيّ، **كتاب الأغاني**، ج٢١، تحقيق إحسان عبّاس، وإبراهيم السعافين، وبكر عبّاس، بيروت: دار صادر، د.ت، ص١٩٣، ١٩٤.

الرقم	الشاعر	البيت
١٠.	جرير (الطويل)	تُلاقـي لِيَرْبـوعٍ إيـــادٍ أَرومَـةٍ وعِـزٍّ أَبَـــتْ أَوْتـادُهُ أَنْ تُنَـــزَّعا[١]

الجدول(٣): تحقّقات(الحسب بناء) اللغويّة.

٣. الدراسة العرفانيّة للمجاز:

١.٣ الترسيم:

١.١.٣ التقابل الأنطولوجيّ:

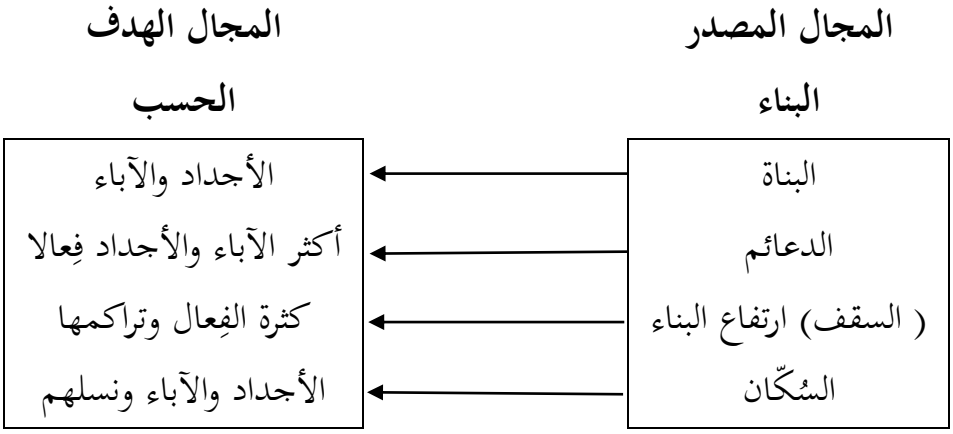
يتحكّم في العناصر التي تُنتقى من المجال المصدر لبنينة المجال الهدف طبيعة المجال الهدف أوّلًا، والأغراض المنشودة من المجاز ثانيًا، ولعلّ في ذلك ما يفسِّر عمل تصوّر واحد(كالبناء) على بنينة عدد من التصوّرات(كالقراءة، والنظريات، والحسب...)؛ إذ ينال كلّ واحد منها طرفًا من تصوّر البناء، وربما يحدث الاشتراك في بعض الجوانب، وكلّ ذلك خاضع لطبيعة المجال الهدف، وماضٍ في الغايات التي يراد له أن يسلكها، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ جدوى مقاربة العناصر التي تُرسِّم المجال الهدف من خلال المجال المصدر ستكون مرهونة بقدرتها على بيان خصوصيّة الترسيم وغاياته.

تتّضح خصوصيّة الترسيم من خلال عرض عناصر المجالين وتقابلاتها، فالمجال المصدر(البناء) يقتضي وجود عدّة عناصر(بُناة، دعائم، أسقف، غرف، فناء، أبواب، نوافذ، وسُكّان)، ويقابل البناة في المجال الهدف(الحسب) الأجداد والآباء وما تتضمّنه أسماؤهم من مناقب، ويقابل الدعائم أكثر الآباء والأجداد فِعالًا، ويمثِّل السقف الارتفاع الذي بلغه البناء، ويقابله في الحسب كثرة الفعال وتراكمها، ويقابل السُكّان الأجداد والآباء ونسلهم.

---

[١] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٥٠. والإياد: "كل مَعْقل أَو جبل حصين أَو كنف وستر ولجأ". ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص٢٨٧.

يتّضح التقابل في الشكل(٥) أدناه:



الشكل(٥): التقابل الأنطولوجيّ(الحسب بناء).

يظهر من ذلك أنّ النقائض أقامت تصوّر الحسب من خلال رؤيتها للأجزاء الأكثر أهميّة في البناء، وتتمثّل في الجهد المبذول من البُناة، والنتيجة المترتبة عليه وهي السُكنى، والدعائم التي تحفظ البناء من الانهيار، والسقف الآخذ صعودًا، ولم تظهر بقيّة العناصر بشكل أساس[١]، وإن كنّا لا نعدم ظهورها في التوسيعات المجازيّة (كالاحتباء(١)).

٢.١.٣ التقابل الإبستيميّ:

يوازي التقابلَ الأنطولوجي تقابل في المناحي الإبستيميّة بين المجالين، ويظهر ذلك، في المدوّنة من عدّة نواح، يظهرها الجدول(٤):

المجال المصدر(البناء)	المجال الهدف(الحسب)
يقوم على جهود تتميّز بالقوّة البدنية والكثافة العدديّة في الغالب[٢].	يقوم الحسب على كثرة الآباء والأجداد المشهورين بمناقبهم وعِظَم فعالهم.

[١] يأتي تفصيل ذلك في موضعه من المبحث، تحت عنوان: تسليط الضوء والإخفاء.

[٢] أشار ابن خلدون إلى هذه الخاصيّة من خواصّ البناء حال حديثه عن علاقة العمران بالملك. ينظر: عبدالرحمن بن محمّد بن خلدون، **مقدّمة ابن خلدون**، ج٢، تحقيق علي عبدالواحد وافي، ط٦، القاهرة: دار نهضة مصر، ٢٠١٢، ص٧٨٤.

المجال المصدر(البناء)	المجال الهدف(الحسب)
يكون البناء ثابتًا في المكان الذي هو فيه على مدى طويل.	الحسب من الأوصاف الملازمة لأصحابها.
البناء ملجأ لساكنيه.	يلجأ الشخص إلى حسبه في المفاخرات.

الجدول(٤): التقابل الإبستيميّ(الحسب بناء).

لا يعني عرض التقابلات بين المجالين عدم وجود معارف أخرى يستقلّ بها كلّ منهما، والفرضيّة المطروحة في هذا الشأن تتمثّل في كون التقابلات الواردة والمعارف الأخرى المسكوت عنها بعيدة عن الاعتباط، وإنّما تصدر عن نسق تصوّريّ يحكم اللغة والممارسة معًا[١].

٢.٣ تسليط الضوء والإخفاء Highlighting and hiding:

إنّ مصطلح تسليط الضوء والإخفاء مرتبط بمصطلح النسقيّة systematicity، الذي يُقصد به الانسجام الحاصل بين المجازات[٢]. وتكون هذه النسقيّة على ضربين:

- نسقيّة داخليّة: حادثة بين(التعبيرات المجازيّة) ضمن التصوّر نفسه.
- نسقيّة خارجيّة: حادثة بين(التصوّرات المجازيّة). كالانسجام الحاصل بين(القوّة فوق، الصحّة فوق، السعادة فوق) إذ يجمعها تصوّر مجازيّ واحد هو(الإيجابيّ فوق)[٣]. وتشكّل التحقّقات اللغويّة لمجاز(الحسب بناء) نسقًا داخليًّا منسجمًا، وهذه النسقيّة تحقّق أمرين:

١. تقود إلى الكشف عن وجود بنية تصوّريّة متناسقة للحسب[٤]، تمكّنت اللغة، تبعًا لها، من الظهور بهذه الكيفيّة النسقيّة[٥].

---

[١] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١١٧.

[٢] ينظر: وسيمة نجاح مصموديّ، **المقاربات العرفانيّة**، ص١٣٨.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٣٨_ ١٤٠.

[٤] ينظر: لايكوف، **نساء ونار وأشياء خطيرة**، ج١، ص٣٣١.

[٥] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢٣، ٢٥.

٢. تعمل على إخفاء مظاهر التصوّر التي لا تنسجم معها، وذلك ما يسمّيه لايكوف وجونسون بتسليط الضوء والإخفاء، ويتلخّص في كون" النسقية نفسها التي تسمح لنا بالقبض على مظهر من مظاهر تصور ما عن طريق تصور آخر... ستخفي، لا محالة، مظاهر أخرى في هذا التصور"[١]. ومن هذا الجانب تعدّ المعلومات التي نكتسبها عبر المجازات نسبيّة ومحدودة، وإذا كانت تصوّراتنا مجازيّة في الأغلب فإن النسبيّة تنطبق على كثير مما نعتقد[٢].

تسلِّط النسقيّة الضوء، في نطاق مجال الدراسة، على مظاهر معيّنة في تصوّر الحسب بواسطة تصوّر البناء، وفي المقابل تخفي معارف أخرى لا تنسجم معها، سواء أكانت هذه المعارف متعلِّقة بالبناء أم بالحسب، فيحقّق التصوّر المجازيّ(الحسب بناء) بذلك تلاقحًا انتقائيّا جديرًا بالتأمّل والمناقشة. ومن أبرز المظاهر التي بُئِّرَت في تصوّر الحسب الملكيّةُ، وتتجلّى بوضوح في تكرار حرف الجر(اللام) الدالّ على الاختصاص[٣] في: (بنى لنا(١)، (٣)، بناه لنا(١)، بنى لي(٤)، (٥)، بنوا لي(٦)، لقيس(٨)، لدارم(٩)...)، وتظهر أيضًا في دلالات بعض الكلمات مثل: (يحتبي(١)) التي أراد بها الفرزدق في هذا السياق تمكنهم من البيت كتمكّن المحتبي[٤]، وقد أصبح الحسب الذي قام بجهد الأجداد والآباء من الأملاك الموروثة للأبناء، وتُظهر المدوّنة أنّ التعامل مع هذا الموروث لم يكن متطلِّعًا إلى التنمية بقدر ما كان مشغولاً بالحماية والدفاع؛ إذ يقول الفرزدق(من الطويل):

أَنا الضَّـــامِنُ الـــرَّاعي عَلَيْـهِمْ وَإِنَّمـــا يُـدافِعُ عَنْ أَحْسـابِهِمْ أَنـا أَوْ مِثْـلي[٥]

---

[١] المرجع السابق، ص٢٩.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص١٨١.

[٣] ينظر: رضيّ الدين محمّد بن الحسن الأستراباذي، **شرح الرضيّ على الكافية**، ج٤، تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر، ط٢، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٦، ص٢٨٤.

[٤] ينظر: البغداديّ، **خزانة الأدب**، ج٨، ص٢٤٨.

[٥] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٢٩٨.

ويقول جرير(من الطويل):

تَمَنّى رِجــالٌ مِنْ تَـــميمٍ لِيَ الـــرَّدى وَما ذادَ عَنْ أَحْسابِهِمْ ذائِـــدٌ مِثْـــلي[1]

ويدلّ ذلك على أنّ الحسب لم يكن ملكًا عاديًّا، بل كان ملكًا ثمينًا يحفظ لأصحابه قيمة وجوديّة مهمة، وضياعه ضياع لهم؛ لذلك تراهم" **شِحاحًا عَلى الغالي مِنَ الحَسَبِ الجَزْلِ**"[2]، وإنما كان ذلك؛ لأنّ الحسب، في تصوّرهم، محاط بالأخطار؛ لكون قيامه مرتبطًا في جزء كبير منه بالأيّام القتاليّة(أيّام العرب) التي كانت المادّة الأساس للتفاخر بالحسب/البناء وبمثابة الطوب له[3]، وتستدعي الحاجة القتاليّة عددًا (عدد الفعال وعدد القوم)، وقد أدركت النقائض قيمة الكثرة فأعلت من شأنها، وسجّلت معها الفعال التي قام بها القوم، مثلما يظهر في قول جرير:(**أنا ابن فروع المجد...(٦)**) وقول الفرزدق:(**وجدت لدارم قومي بيوتاً...(٩)**) إذ يظهر في هذين الشاهدين كثرة الأسماء التي أوردها الشاعران في معرض تكوينهما لمجاز(الحسب بناء)[4]، ومما يعضد ذلك أيضا أنّهما تفاخرا بقيمة الكثرة صراحةً، كقول الفرزدق(من الطويل):

لَنـــا العِـــزَّةُ الغَلْـــباءُ وَالعَـــدَدُ الذي عَلَـــيهِ إِذا عُـــدَّ الحَـــصى يَتَحَلَّفُ[5]

وقول جرير(من الوافر):

أَلَسْـــــنا أَكْـــثَرَ الثَّـــقَلَيْنِ رَجْـــلا بِبَـــطْنِ مِـــنًى وَأَعْظَـــمَهُ قِـــبابا[6]

---

[1] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٤.

[2] الشطر للفرزدق، وصدره(من الطويل): **وَلَوْ ضاعَ ما قالوا ارْعَ مِنَّا وَجَدْتَهُمْ**. المصدر السابق، ج١، ص٢٩٨.

[3] استند الشاعران في التفاخر والهجاء إلى هذه الأيّام على نحو واسع، ينظر على سبيل المثال: المصدر السابق، ج٢، ص٤١٢، ٤٢٥، ٤٤٣، ٤٧٧. ج٣، ٧٩٠، ٨٠٥، ٩٩٩...إلخ.

[4] لا يلغي ذلك وجود شواهد أخرى نُسب فيها البناء إلى الأب أو أحد الأجداد فقط تعويلا على قيمة فعاله، على نحو ما يظهر في بعض التحقّقات المعروضة أوّلًا.

[5] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٧٢٦. وينظر أيضا بشأن تفاخرهم بهذه القيمة: ج٢، ص٦٩٦، ٧٢٣.

[6] المصدر السابق، ج٢، ص٦١٥، وينظر أيضا: ج٢، ص٥٧١، ٦١٣.

إنّ الجانب التراكميّ لفعال الأجداد والآباء عبر الزمن جعل من الزمن الماضي محورًا مهمًّا في تعداد الأمجاد والتأريخ لها؛ ولذا تتضخّم الحفاوة به، ويغدو مقياسًا للتفاخر، ويظهر هذا في تكرار الأفعال الماضية من جهة(بنى(١)، (٣)، (٤)...، بناه(١)، بَنَوا(٦)، دُعِمْن(٩)...) في مقابل فعل مضارع واحد(نبني(٩))، والتصريح بقيمة الماضي من جهة ثانية، يقول الفرزدق(من الكامل):

الأَكْثَرونَ إذا يُعَدُّ حَصاهُمُ والأَكْرَمونَ إذا يُعَدُّ الأَوَّلُ[١]

ويقول جرير(من الطويل)

تَراني إذا ما النَّاسُ عَدُّوا قَديمَهُمْ وفَضْلَ المَساعي مُسْفِرًا غَيْرَ واجِمِ[٢]

يظهر في البيتين أنّ استحضار الأحداث الماضية(الأوّل، قديمهم) ليس مجرّد تذكّر، وإنّما كان يفرض حضوره في الواقع، ويتحكّم في درجة التفاخر، ويصل إلى درجة الانشغال بالتعديد والحصر(يعد، عدّوا).

إنّ انحسار النظر إلى المستقبل والعيش في كنف الماضي يؤدّيان إلى تحجيم جانب التطوّر والإعلاء من شأن الثبات[٣]، وبأّرت النقائض هذا المظهر(الثبات) في تكوين تصوّر الحسب، ويظهر ذلك في مثل: (لا ينقل(١)، فما له من منقل(٣)، ليس أرومها بمزال(٥)، دعائم ثابتات(٩)...) ففي المناخات التي يغلب عليها الشعور بالخطر المحدّق تربو قيمة الثبات والمحافظة على قيمة التطوّر وقد تكون محاربة لها في بعض الأحايين، إضافة إلى أنّ التغنّي بالثبات يأتي منسجمًا مع طبيعة القلق النقائضيّ الذي يترقّب فيه

---

[١] المصدر السابق، ج١، ص٣٦٠. وينظر أيضا: ج١، ص٣٦١، ج٣، ص٨٣٩.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٥٧١. وينظر أيضا: ج٢، ص ٣٨٦، ٦٠٠.

[٣] يشير محمّد نور أفاية في سياق حديثه عن الهويّة إلى أنّها" معطى جاهز، قائم داخل زمنية قدسية لا مجال لمساءلتها أو إضافة أو تعديل عنصر منها". محمّد نور الدين أفاية، **الوعي بالاعتراف**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ للكتاب، ٢٠١٧، ص٢٤. وعلى الرغم من اختلاف السياق الذي يناقش من خلاله عن السياق العرفاني الذي يجري فيه هذا البحث فإنّنا لا نعدم تقاطعات واضحة بين الاستنتاجات التي يصلان إليها(كالثبات والتوارث في الحسب)، ويتأتّى ذلك من منطلق موضوع الدراسة وهو الحسب/ الهويّة، وإن كان الوصول إليه هنا عن طريق التحليل العرفانيّ للتصوّر المجازي، وعن طريق الدراسات الثقافيّة لدى محمّد نور الدين أفاية.

الشاعر من قرينه الإجهاز على حسبه في كلّ مرة؛ ولذا فإنّ غلبة النفي(بشكل مباشر أو غير مباشر) في التعبير عن الثبات(لا ينقل(١)، فما له من منقل(٣)، ليس أرومها بمزال(٥)...[١]) على الإثبات(ثابتات(٩)) لها دلالتها في هذا السياق، لا سيّما أنّها موجّهة بالدرجة الأولى إلى من يحاول قلقلة(أو هدم) الحسب.

وتبثّر النقائض إضافة إلى ذلك الجانب التحصينيّ في البناء، ليكون مقرًّا للأمن والحماية بشكل أساس؛ لذلك جاء التعبير عنه بألفاظ من مثل(معقلي(٢)، ذرى متمنّع/ الكهف(٦)...) وللسبب نفسه كان التعويل على الدعائم[٢] أكثر من عناصر البناء الأخرى، وتتعاضد معها الأسوار[٣] في تكثيف حضور هذه الدّلالة، بخلاف الفِناء[٤] فهو من المظاهر الجماليّة، وكان قليل التواتر في النقائض إن لم يكن نادرًا. وفي السياق ذاته، يجد المتأمّل في النقائض أنّ تصوّر البناء من حيث هو أمارة على الترف والتحضّر، غير ظاهر أو نادر في النقائض ويمكن تفسير ذلك بأمرين متعاضدين:

- تلبّس تصوّر البناء بغرضي الفخر والهجاء التي كانت تتصوّر بوصفها حربًا، وليس من شأن هذه البيئة احتضان مظاهر الترف والتحضّر.
- عدم نضج تصوّر البناء في ذلك العهد؛ إذ لم يكن للعرب تاريخ في البناء كما كان لجاراتها من الأمم[٥]، ولم تكن تلفتها الجوانب الجمالية في البناء، ولم يترسّخ لديها

---

[١] يدخل في ذلك الألفاظ التي تؤدّي دلالتها المعجميّة معنى النفي كـ(أبت) في قول جرير: **وعزّ أبت أوتاده...**، والإباء هو: " أَشدُّ الامتناع". ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص٥٥.

وكذلك الصيغ التي تفيد النفي كالاستفهام في قول الفرزدق(من الكامل):

فَادْفَعْ بِكَفِّكَ إِنْ أَرَدْتَ بِنَاءَنا ثَهْلانَ ذَا الهَضَباتِ هَلْ يَتَحَلْحَلُ

أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٦٠.

[٢] الدعامة: " عماد البيت الذي يقوم عليه... يَدْعَمُني أَي يُقَوّيني". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ٣٥٨.

[٣] السور:" حائط المدينة". المرجع السابق، ج٦، ص٤٢٦.

[٤] " فناء الدار ما امْتَدّ من جوانبها". المرجع السابق، ج١٠، ص٣٣٩.

[٥] ينظر: أحمد أمين، **فجر الإسلام: يبحث عن الحياة العقليّة في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأمويّة**، ط٢، بيروت: دار الكتاب العربيّ، ١٩٣٣، ص٤، ١٦ وما بعدها.

البناء بوصفه مكانا للقرار والدّعة بعد.

لا تُبَنْيِن هذه الانتقائيّة تصوّرَ الحسب إلا بكيفيّة جزئيّة، وتظلّ هناك جوانب أخرى يعمل التصوّر المجازيّ على تعطيلها أو إخفائها، إنّ بنينة تصوّر الحسب من خلال البناء، على هذا النحو الذي يظهر في النقائض، لم تسمح بتفعيل الجانب التعارفيّ المفضي إلى الامتزاج والتعاون بالرغم من حثّ النصوص الدينيّة على هذه القيمة.

وإذا ما أخذنا في الحسبان أنّ جريرًا والفرزدق ينتميان إلى القبيلة نفسها وهي تميم ندرك أنّ عمليّة التصنيف شديدة العمق، وأنّ القضيّة لا تتعلّق بأسباب الانتماء والتعارف بقدر ما تنشدّ إلى دوافع الرفض والإقصاء؛ فهي قادرة دومًا على خلق فرص المغايرة بينها وبين ذاتها، فتصبح الذات قابلة للانشطار إلى ذوات متعدّدة كل منها يرى الآخر آخر، وبقدر الانكماش على الذات يتعدّد الآخر ويتّسع مداه[1].

ليست النقائض إلا جزءًا من الثقافة، ولم تصنع، بدورها، من(الحسب) جسرًا للتعارف والتقارب بقدر ما خلقت(أسوارًا) من العزلة والانغلاق على الذات المتضخّمة التي لا تقبل الاعتراف بالآخر فضلًا عن التعارف والتجاذب معه، وهذا ما يظهر في التحقّقات المعروضة أوّلًا في سياق افتخار الشاعر بنفسه(البناء)، ويظهر على نحو أكثر جلاء في هجاء الخصم(النقض/ الهدم).

[1] من هنا كانت صعوبة ضبط تحديد المراد بالآخر، يقول نادر كاظم: " أما الآخر فهو الكائن المختلف عن الذات، وهو مفهوم نسبي ومتحرّك؛ ذلك أن الآخر لا يتحدّد إلا بالقياس إلى نقطة مركزية هي الذات، وهذه النقطة المركزية ليست ثابتة بصورة مطلقة". نادر كاظم، **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، المنامة: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطنيّ، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ص٢٠. يتبيّن من ذلك أن مفهوم الآخر متغيّر بتغيّر فهمنا لمحدّدات الذات، وتزداد صعوبة الإمساك به بتعذّر ضبط هذه المحدّدات.

٤. التصوّر المجازيّ المضاد[١]:

النقائض فنّ قوليّ شعريّ يقوم على ركيزتين(الفخر والهجاء) أو(البناء والهدم) أو (الإبرام والنقض)، وكلّ ما بين الأقواس يحمل تضادًّا مع قرينه، وعلى الرغم من هذه الطبيعة الثنائيّة فإنّ الذي غلب على هذا الفنّ هو(النقض) وسمّي به، واكتسب خصوصيّته من خلاله، فالقصائد تُنشأ لتبني قيمة ما وتنقض أخرى سابقة وتترقّب هي بدورها النقض[٢]، والنقض كما ورد في الصحاح تحت مادة (ن ق ض) هو: "نَقْضُ البناءِ والحبلِ والعهدِ"[٣]، وجاء في لسان العرب أن النقض: " إفسادُ ما أَبْرَمْتَ من عَقْدٍ أَو بِناء...[و] النقْضُ ضِدُّ الإبْرام... والنَّقْضُ: اسمُ البناء المَنْقُوضِ إذا هُدم... والنَّقِيضةُ في الشِّعْر: ما يُنْقَضُ به... ويقال: انْتَقَضَ الجُرْحُ بعد البُرء، وانتَقض الأَمْرُ بعد التِئامه، وانتقَض أَمْرُ الثغْرِ بعد سدِّه"[٤].

يظهر من هذا العرض المعجميّ أنّ النقض يقتضي وجود فعلين(وفاعلين) عبر زمنين متتابعين: الأوّل: وجود أمر مُحكم(بناء/ حبل/ عهد/ شعر...)، والثاني: القضاء عليه بعمل مضادّ له، وقد أشار أحمد الشايب في دراسته للنقائض إلى انتقال معناها

---

[١] يُستعمل(المضادّ) هنا المعنى الذي يستعمله فيه نادر كاظم في دراسته لتمثيلات الأسود في المتخيّل العربيّ الوسيط، ذلك أنّه قسّم التمثيلات إلى تمثيل ذاتيّ تعبّر به الثقافة المهيمنة عن نفسها وعن الآخرين، وتمثيل مضادّ يقوّض خطاب الثقافة المهيمنة، ويزلزل حصانتها. ينظر: نادر كاظم، **تمثيلات الآخر**، ص٤٥٠. أي إنّه مضادّ، هنا، بالنظر إلى الهدف الذي يطلبه وهو هدم مفاخر الطرف الآخر ونقضها.

[٢] يُفصِح عن ذلك الفرزدق بقوله(من الطويل):

فَـــدونَكَ هـــذي فَانْتَقِـــضْها فَإِنَّـها شَديـدٌ قُـوى أَمْراسِـها وَمَـواصِلُه

أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٧٨١. ومهما يكن من أمر فإنّ هذا البيت يكشف عن ترقّب الفرزدق لرد فعل جرير وإن جاء طلب النقض بنيّة التعجيز.

[٣] إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ، **الصِّحاح: تاج اللغة وصِحاح العربيّة**، ج٣، تحقيق أحمد عبدالغفور عطّار، ط٤، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٠، ص١١١٠.

[٤] ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٤، ص٢٦٢، ٢٦٣.

اللغويّ من الجانب الحسيّ(البناء، الحبل...)إلى الجانب المعنويّ(العهد والشعر...)[1]. ولهذا أهميّته في اللسانيّات العرفانيّة التي ترى أنّنا نعمد غالبًا إلى فهم تصور ذي حدود مرسومة أقل(غير ملموس غالبا) بواسطة تصور آخر ذي حدود ملموسة أكثر(ملموس غالبًا)؛ لأننا نميل إلى فهم الأشياء الملموسة أقل عن طريق الأشياء الملموسة أكثر، ويدلّ هذا على أنّ فهم النقائض، في جزء منه، قائم على المجازين:(النقائض هدم)، و(النقائض فك حبل مبرم)، وبهذا يكون مدارها على إنهاء شيء ما بصورة مشوهة، وتبديد عمل سابق عليها.

وإذا كانت النقائض تقوم على نقض مفاخر الطرف الآخر فإنّ ما سيبرهن عليه هذا البحث أنّ جانبًا من ذلك قائم على دحض التصوّرات المجازيّة وتعديل مساراتها إلى الوجهة التي تخدم أغراض الشاعر، من خلال التبئير على المظهر المراد وإخفاء المظاهر الأخرى. ومن التحقّقات اللغويّة في هذا الشأن ما يلي:

الرقم	الشاعر	البيت	
١١.	الفرزدق (الطويل)	وَأَنْتَ بِوادي الكَلْبِ لا أَنْتَ ظاعِنٌ	وَلا واجِدٌ يا بْنَ المَراغَةِ بانِيا
		إذا العَنْزُ بالَتْ فيهِ كادَتْ تُسيلُهُ	عَلَيْكَ وَتُنْفى أَنْ تَحُلَّ الرَّوابِيا[2]
١٢.	الفرزدق (الكامل)	مِنْ عِزِّهِمْ جَحَرَتْ كُلَيْبٌ بَيْتَها	زَرْبًا كَأَنَّهُمُ لَدَيْهِ القُمَّلُ
		ضَرَبَتْ عَلَيْكَ العَنْكَبوتُ بِنَسْجِها	وَقَضى عَلَيْكَ بِهِ الكِتابُ المُنْزَلُ[3]
١٣.	جرير (الكامل)	أَخْزى الذي سَمَكَ السَّماءَ مُجاشِعًا	وَبَنى بِناءَكَ في الحَضيضِ الأَسْفَلِ
		بَيْتًا يُحَمِّمُ قَيْنُكُمْ بِفِنائِهِ	دَنِسًا مَقاعِدُهُ خَبيثَ المَدْخَلِ

[1] ينظر: أحمد الشايب، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط٢، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤، ص٣.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٤٤. يقول أبو عبيدة: " وادي الكَلْبِ شَرُّ المنازِلِ، أي ليس عليك بناءٌ ولا عريشٌ، كما أن الكَلْبَ مُصْحِرٌ في غير بناء... والرَّوابي ما أَشْرَفَ من الأَرْضِ حيث لا ينالُه السَّيْلُ ". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق** ، ج١، ص٣٤٤.

[3] المصدر السابق، ج١، ٣٥٥. والزريبة هي حظيرة الغنم. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٦، ص٣٢.

الرقم	الشاعر	البيت
	-	وَلَقَدْ بَنَيْتَ أَخَسَّ بَيْتٍ يُبْتَنَى فَهَدَمْتُ بَيْتَكُمُ بِمِثْلَيْ يَذْبُلِ[1]
١٤.	الفرزدق (الوافر)	أَلا قَبَحَ الإلهُ بَني كُلَيْبٍ ذَوي الحُمُراتِ والعَمَدِ القِصارِ[2]
١٥.	جرير (الوافر)	وَجَدْنا بَيْتَ ضَبَّةَ في مَعَدٍّ كَبَيْتِ الضَّبِّ لَيْسَ بِذي سَوارِي[3]
١٦.	الفرزدق (الوافر)	هَجَوْتُ صِغارَ يَرْبوعٍ بُيوتًا وَأَعْظَمَهُمْ مِنَ المَخْزاةِ عارا[4]
١٧.	جرير (الطويل)	لَقَدْ بُنِيَتْ يَوْمًا بُيوتُ مُجاشِعٍ عَلى الخُبْثِ حَتَّى قَدْ أَصَلَّتْ قُعورُها[5]
١٨.	جرير (الطويل)	وَما هَجَمَ الأَقْيانُ بَيْتًا بِبَيْتِهِمْ وَلا القَيْنُ عَنْ دارِ المَذَلَّةِ ناقِلُهْ[6]

الجدول(٥): التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ المضادّ لـ(الحسب بناء).

تظهر التحقّقات أعلاه أنّ النقائض احتفظت بالتصوّر المجازيّ(الحسب بناء) في مهاجاة الخصم، واستطاعت تحويله إلى وجهة مضادّة للأولى من خلال نقض الفكرتين التاليتين:

- شرف حسب الخصم.
- تحصين الحسب.

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ٣٨٦. المقصود بالحضيض: أسفل الجبل، والمراد بقوله: يحمم قينكم: أنه يدخّن فيه فيصير أسود. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق** ، ج٢، ٣٨٦.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٤٠٦. ذوي الحمرات أي أصحاب الحمير. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٣، ص٣٢٠.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٤٢٦.

[4] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٧.

[5] المصدر السابق، ج٢، ص٧٠٠. أصلّت بمعنى أنتنت. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٧٠١.

[6] المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٥." هَجَمَ أي هَدَم". المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٥.

تحسن العودة إلى تصوّر البناء الذي ينبني عليه المجاز من أجل تدقيق الكيفيّة التي جرى من خلالها النقض؛ ذلك أنّ البناء في حدّ ذاته مقولة ذات ثلاثة مستويات:

- المستوى الأعلى: البناء.
- المستوى القاعديّ: البيت.
- المستوى الأدنى: بيت صغير، بيت كبير، بيت قويّ، بيت متهالك...إلخ.

وتنحو الأبيات السالكة في غرضي الفخر والهجاء إلى تفعيل المستوى الأدنى في توجيه التصوّر المجازيّ إلى الفخر أو الهجاء، ويظهر تلبّسه بالهجاء في التحقّقات الواردة أخيرًا من خلال التفريعات التالية:

- حسب الخصم بناء حيوانيّ ضعيف(١١)، (١٢)، (١٥).
- حسب الخصم بناء قذر(١١)، (١٢)، (١٣)، (١٧).
- حسب الخصم بناء قصير أو صغير(١٤)، (١٦).

تؤدّي ألفاظ المستوى الأدنى، بوصفها مخصِّصة للمقولة، دورًا مهمًّا في ترشيح اللغة الأدبيّة، ويعدّ التخصيص من الأدلّة التي يقدِّمها العرفانيّون في تبرير تميّز اللغة الأدبيّة عن لغتنا اليوميّة مع اشتراكهما في المجازات التصوّريّة نفسها، فالمجازات التي يبدعها الأدباء وتبدو جديدة للوهلة الأولى، ليست في عين الدارس العرفانيّ كذلك، إنّها، في الغالب، مجرّد توسيع أو تدقيق أو مساءلة أو إفاضة أو تركيب لمجازات متداولة ومألوفة بين الناس ويستعمل الأديب ذلك الزاد اللغوي المألوف والمتداول نفسه لينشئ مجازات إبداعيّة[١]، لكنّ التخصيص لا يقدّم لغة مغايرة فحسب، بل يبرز، علاوة على ذلك، الملامح الحادّة للمجاز التصوّريّ، من خلال تنصيصه على المظاهر المراد إبرازها، ومن هنا لن تكون العناية بهذه التحقّقات من حيث كونها تمثّل تخصيصًا يخدم الأغراض الشعريّة

[١] ينظر: محمّد الصالح البوعمرانيّ، **استعارة القوّة في أدب جبران خليل جبران**، صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠١٦، ص٤٥ وما بعدها.

في النصّ بقدر ما تكون بطريقة اشتغال تسليط الضوء والإخفاء في هذا المجاز بشكل عامّ طبقًا للأغراض المنشودة منه.

يتسلَّط الضوء ههنا على مظاهر التهالك والقذارة والضعف في البناء، وفي الآن ذاته تمتدّ المظاهر التي جرى تسليط الضوء عليها في الفخر بصورة عكسيّة، ويتمثّل ذلك في ادّعاء ثبات حسب الخصم على الرداءة(قضى عليك به الكتاب المنزل(١٢)، أصلّت قعورها(١٧)، ولا القين عن دار المذلّة ناقله(١٨)...)، وهو على الرغم من ذلك يفتقد إلى التحصين(وادي الكلب(١١)، ضربت عليك العنكبوت بنسجها(١٢)، فهدمت(١٣)، كبيت الضب ليس بذي سواري(١٥)...) وإذا كان الحسب ليس بذي حصانة يسهل انتهاكه(هدمه)، ويتعطّل بذلك دور السابق الذي من شأنه بناء الحسب، واللاحق الذي من شأنه حمايته، ليكون ذلك برهانًا آخر على ارتباط الحسب بالحصانة، وتصوّر البناء بوصفه مكانًا للاحتماء قبل أن يكون مكانًا للعيش.

يتّضح، أيضًا، من خلال هذه الأبيات جنوح كلّ شاعر إلى إلصاق العار بالآخر، ويظهر ذلك في الأوصاف(أخزى/ أخسّ(١٣)، قبح(١٤)، المخزاة/ عارًا(١٦)، الخبث(١٧)، المذلّة(١٨)...) وهي تستند، في الأغلب، إلى ذاكرة ثقافيّة تجرّم بعض المهن وتلصق بأصحابها العار، كمهنة القيانة[١]ورعي الحمير[٢]. أمّا نعوت العلوّ والسفول فترتبط بالخطاطة التي تنظّم تصوّر الحسب في النقائض.

---

[١] " القين أصله الحداد، ثم نقل فسمي به كل صانع يعمل بيده". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٧٤٤.

[٢] اشتهر بهذه الأخيرة والد جرير، وشنّع عليه الفرزدق في مواضع عديدة، ينظر مثلا: المصدر السابق، ج١، ص٣٤٤، ج٢، ص٤٤٤، ج٣، ص٩٨٧. أمّا القيانة فرمى بها جريرٌ الفرزدق، ينظر مثلا: المصدر السابق، ج١، ٣٥١، ج٢، ص٣٨٦ ، ج٣، ٩١٩. وذلك لأنّ جدّ الفرزدق صعصعة كان له أقيان، فنسب جرير أبا الفرزدق إلى أحدهم تهمةً لأمّه. ينظر: البغدادي، **خزانة الأدب**، ج١، ص٢٢١.

٥. الترسيم الخطاطيّ لتصوّر الحسب(خطاطة فوق/ تحت):

يجد المطّلع على المؤلفات العرفانيّة عناية ملحوظة في دراسة الاتجاهات الفضائيّة؛ فقد استعان بها لايكوف وجونسون في الاستدلال على تجسّد التصوّرات ودور تجربتنا في تكوينها[١]، من ذلك معالجتهما للمجازات الاتّجاهيّة orientational metaphors مثل(السعادة فوق الشقاء تحت...إلخ)، وتأتي هذه التسمية(الاتجاهات الفضائيّة)؛ لكون أغلب عناصرها مرتبطة بالاتجاه الفضائي(فوق/ تحت، أمام/ وراء، مركز/ هامش....). وتكتسب السعادة والشقاء وغيرهما من التصوّرات أبعادًا فضائيّة بترسيمها من خلال خطاطة(فوق/ تحت)[٢].

يشير لايكوف وجونسون إلى كون هذه الاتجاهات الفضائيّة تنبع" من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي"[٣]، وعلى الرغم من ذلك فإنّ المجازات التي تنبني عليها لا تأخذ أنماطًا موحّدة بين البشر، وقد تختلف باختلاف الثقافات، يقول صاحبا(الاستعارات التي نحيا بها) في هذا الشأن:" لا تعطي كل الثقافات الأسبقية للاتجاه الفضائي فوق/ تحت، كما نفعل. هناك ثقافات يلعب فيها التوازن أو التمركز دورا أهم مما يلعبه في ثقافتنا"[٤]. ويعدّ ذلك من الأدلّة على دور البعد الثقافي في تكوين التصوّرات، فإذا كنا نشترك مع أصحاب ثقافة ما بأنّ رؤوسنا فوق وأقدامنا تحت، وكانت ثقافتهم تجعل الأفضل تحت، والأسوأ فوق فسوف نجد اختلافًا كبيرًا بين طريقتنا في التفكير والتعبير وطريقتهم[٥].

---

[١] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٧٧ وما بعدها. وكان الاستدلال أكثر وضوحا في كتابهما الفلسفة في الجسد. ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٧١ وما بعدها.

[٢] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٣٣.

[٣] المرجع السابق، ص٣٣.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٣٣. وفي الأمر ذاته يقولان: " المرجع السابق، ص٤٣.

[٥] تفصيلا ينظر: محمّد بن العربي الجلاصيّ، **التّجربة في الخطاب الشعريّ الحديث**، تونس: مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكريّ، ٢٠٠٩، ص٦١ وما بعدها.

تملك خطاطة(فوق/ تحت) رصيدًا تجريبيًّا متكرّر الحدوث في حياتنا اليوميّة، كصعود السلّم، أو قياس أطوالنا، أو نهوضنا من النوم بعد حالة تمدد إلى الأرض...إلخ[1]. وهذه الحالة الجسديّة التي خُلقنا بها والممارسات التي نقوم بها ترسِّم تجارب أخرى لنا أقل وضوحا(كالحسب هنا)، ويظهر في المدوّنة استحكام هذه الخطاطة في تكوين تصوّر الحسب، وتتعدّد تحقّقاتها اللغويّة على نحو واسع. من ذلك ما يلي:

الرقم	الشاعر	البيت
		فوق
١٩.	الفرزدق (الطويل)	**هَلُمَّ أَبًا كَابْنَيْ عِقال تَعُدُّهُ وَواديهِما يا بْنَ المَراغَةِ وادِيا** **تَجِدْ فَرْعَهُ عِنْدَ السَّماءِ وَدارِمٌ مِنَ المَجْدِ مِنْهُ أَتْرَعَتْ لي الجَوابيا** **بَنى لي بِهِ الشِّيْخانُ مِنْ آلِ دارِمٍ بِناءً يُرى عِنْدَ المَجَرَّةِ عالِيا**[2]
٢٠.	جرير (الكامل)	**عَمْرٌو وَسَعْدٌ يا فَرَزْدَقُ فيهِمُ زُهْرُ النُّجومِ وَباذِخاتُ الأَجْبُلِ**[3]
٢١.	جرير (الكامل)	**قَوْمٌ هُمُ غَمُّوا أَباكَ وَفِيهُمُ حَسَبٌ يَفوتُ بَني قُفَيْرَةَ عالِ**[4]
٢٢.	الفرزدق (الطويل)	**إِذا ما وُزِنّا بِالجِبالِ رَأَيْتَنا نَميلُ بِأَنْضادِ الجِبالِ الأَضاخِمِ** **تَرانا إِذا صَعَّدْتَ عَيْنَكَ مُشرِفا عَلَيْكَ بِأَطْوادٍ طِوالِ المَخارِمِ** **وَلَو سُئِلَتْ مَنْ كُفْؤُنا الشَّمْسُ أَوْمَأَتْ إِلى ابْنَيْ مَنافٍ عَبْدِ شَمْسٍ وَهاشِمِ**[5]

[1] ينظر: موقو، **التصوّرات المجازيّة في القرآن**، ص٢٢٥.

[2] أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٤٥. الشِّيخان جمع شيخ. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٤٥.

[3] المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٩. عمرٌو هو: عمرو بن تميم بن مُرّ، وسعد هو ابن زيد مناة. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٩.

[4] المصدر السابق، ج٢، ص٤٧٤. وقُفيرة هي أمّ صعصعة جدّ الفرزدق، بنت مسكين الدارميّ. ينظر: البغداديّ، **خزانة الأدب**، ج١، ص٢٢١.

[5] أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٥٦٠.

الرقم	الشاعر	البيت	
٢٣.	الفرزدق (الطويل)	لِيَغْمِزَ عِزًّا قَدْ عَسا عَظْمُ رَأْسِهِ	قُراسِيَةً كَالفَحْلِ يَصْرِفُ بازِلُهْ
		بَناهُ لَنا الأَعْلى فَطالَتْ فُروعُهُ	فَأَعْياكَ وَاشْتَدَّتْ عَلَيْكَ أَسافِلُه
		فَلا هُوَ مُسْطيعٌ أَبوكَ ارْتِقاءَهُ	وَلا أَنْتَ عَمَّا قَدْ بَنى اللهُ عادِلُهْ[1]
٢٤.	جرير (الوافر)	وَتَرْفَعُنا عَلَيْكَ إِذا افْتَخَرْنا	لِيَرْبُوعٍ بَواذِخَ شامِخاتِ[2]
		تحت	
٢٥.	جرير (الطويل)	أَخْزى الذي سَمَكَ السَّماءَ مُجاشِعًا	وَبَنى بِناءَكَ في الحَضيضِ الأَسْفَلِ[3]
٢٦.	الفرزدق (الوافر)	كَسَعْتُ ابْنَ المَراغَةِ حينَ وَلَّى	إِلى شَرِّ القَبائِلِ وَالدِّيارِ
		إِلى أَهْلِ المَضايِقَ مِنْ كُلَيْبٍ	كِلابٍ تَحْتَ أَخْبِيَةٍ صِغارِ
		أَلا قَبَحَ الإِلهُ بَني كُلَيْبٍ	ذَوي الحُمُراتِ وَالعَمَدِ القِصارِ[4]
٢٧.	جرير (الوافر)	كَأَنَّ مُجاشِعًا نَخَباتُ نيبٍ	هَبَطْنَ الهَرْمَ أَسْفَلَ مِنْ سَرارا
		إِذا حَلُّوا زَرودَ بَنَوْا عَلَيْها	بُيوتَ الذُّلِّ وَالعَمَدَ القِصارا
		تَسيلُ عَلَيْهِمُ شُعَبُ المَخازي	وَقَدْ كانوا لِسَوْأَتِها قَرارا[5]

[1] المصدر السابق، ج٣، ص٧٥٧.عسا الشيخ أي كَبُر، وعسا النبات أي غلظ واشتدّ. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص٢١٣. قراسية: " الضَّخْم الشديد من الإبل وغيرها". ابن منظور، **لسان العرب**، ج١١، ص١٠٦، ١٠٧.

[2] أبو عبيدة، **نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٨٩٧.

[3] المصدر السابق، ج٢، ص٣٨٦. " الحضِيضُ أَسفلُ الجَبَلِ". المصدر السابق، ج٢، ص٣٨٦.

[4] المصدر السابق، ج٢، ص٤٠٦." الكَسْعُ أن يَضْرِبَ الرَّجُلُ مُؤَخَّرَ الرَّجُلِ بِصَدْرِ قدمِهِ مَحْقَرَةً له". المصدر السابق، ج٢، ص٤٠٦.

[5] المصدر السابق، ج٢، ص٤٢٨. الهرم ضرب من النبات، والنخبات جمع نَخبَة والمراد بها الاست، وسرارة وادٍ، أما النيب فهي الإبل. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٤٢٨.

الرقم	الشاعر	البيت
٢٨.	الفرزدق (الوافر)	هُـنالِكَ لَوْ نَسَـبْتَ بَني كُلَيْـبٍ وَجَدْتَـهُمُ الأَدِّقـــاءَ الصِّـــغارا[1]
٢٩.	الفرزدق (الوافر)	مَساعينا التي كَـرُمَتْ وَطـابَـتْ تَقـيسُ بِها مَساعـيكَ القِـصارا[2]

الجدول(٦): تحقّقات خطاطة فوق/ تحت اللغويّة.

إذا كان الكمّ مما يعتدّ به في تكوين تصوّر الحسب ههنا، فإنّه إمّا أن يكون ذا تمدّد أفقيّ أو عموديّ، والأخير هو المتواتر في المدوّنة. وعلى ذلك، يمكن ربط الحسب بخطاطة(فوق- تحت) من خلال الاقتضاء التالي:

- الحسب كثرة أو قلّة
- الأكثر فوق، الأقلّ تحت[3].
- إذن: الحسب(فوق- تحت).

وتظهر تجلّيّات الخطاطة في المدوّنة على ضربين:

- التعبير عن الفوقيّة أو التحتيّة بصورة مباشرة(عاليا(١٩)، عال(٢١)، ترفعنا(٢٤)...)، (أسفل(٢٥)، تحت(٢٦)، هبطن(٢٧)...)
- التعبير عن الفوقيّة أو التحتيّة بألفاظ تؤدّي هذه الدّلالة من حيث انتماؤها إلى مكان مرتفع/ منخفض، أو اتّصافها بالارتفاع/ الانخفاض.

تأتي الفوقيّة في هذه الأخيرة من خلال استغلال عناصر الطبيعة ومظاهرها التي تمثّل العلوّ، وهي: السماء وما تتزيّن به من نجوم ومجرّات(١٩)، (٢٠)، والجبال(٢٠)،

---

[1] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٧.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٧.

[3] يرجع المرتكز الفيزيائيّ لتصوّر(الأكثر فوق) إلى أنّنا" إذا أضفنا أشياء معينة إلى مجموعة أشياء أخرى أو صببنا سائلا إضافيا في إناء، فإن علو مجموعة الأشياء يزيد، ومستوى السائل يرتفع". لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ٣٥.

(٢٤)، والجِمال(٢٣)، وهذه الأمور الثلاثة مجتمعة لا تمثّل الارتفاع وحسب، بل الارتفاع الموسوم بالهيبة والقوّة والكبرياء في الذاكرة العربيّة على الأقلّ.

أمّا التحتيّة فتمثّلت في توصيف مكان الإقامة بوصف الحسب بناء يقيم فيه أصحابه(الحضيض(٢٥)، تحت(٢٦)، بيوت الذلّ والعمد القصار(٢٧)...) أو توصيف الأفعال بالصغر أو القِصر(الصغار(٢٨)، مساعيك القصار(٢٩)...) وكلّما كان الشيء أصغر أو أقصر يكون أقرب إلى الاتّجاه تحت منه إلى فوق.

من غير الخفيّ أنّ الاتّجاه(فوق) يعبّر عن معاني الفخر اللصيقة بذات الشاعر ومن يمثّلهم(النحن) والاتّجاه(تحت) يعبّر عن الهجاء وإضفاء الصفات القدحيّة على (الآخر)، وكما أنّ(فوق) لا يمكن تحديده دون(تحت) فإن (النحن) لا يمكن تحديدها دون(الآخر)[١]، وبقدر المسافة التي تكون بين الفوقيّة البالغة حدود السماء والقداسة والتحتيّة المنغمسة في الخزي، تكون المسافة بين(النحن) و(الآخر)، وهكذا يصبح الحسب مركزا للطبقيّة، ويرفض الشاعران معه أي سعي للموازنة والمعادلة بينهما[٢].

***

ارتبط فهم الحسب في النقائض بالبناء والاتجاه إلى الأعلى(أو إلى الأسفل) على نحو نسقيّ، ومن بين ما استمدّه الحسب منهما ارتباطه بالامتلاك القَبْلي، والتباسه بملامح القداسة المتّجهة نحو السماء(أو الدنس الحالّ في الأرض)، ومن ثمّ صبغت الهويّة بهذه المزايا، وقام عليها التفاخر والتهاجي، فأخذ الشاعران في تثبيت دعائم الحسب من

---

[١] ينظر: نادر كاظم، **تمثيلات الآخر**، ص٢٠.

[٢] يقول الفرزدق في ذلك(من الطويل):

فَإِنْ كُنْـــتَ تَـرْجو أَنْ تُوازِنَ دارِمـا فَـرُمْ حَـضَنا فَانْـظُرْ مَتـى أَنْتَ ناقِـــلُه

ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٧٥٧." وحضن اسمُ جبل في أَعالي نجد". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٣، ص٢٢١. ويقول جرير(من الطويل):

أَتَعْـــدِلُ أَحْســـابا كِـــراما حُمـاتُها بِأَحْســـــابِنا إِنّـــي إِلـــى اللَّـــهِ راجِـــعُ

ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٨١٩.

جوانب عديدة أو هدمها، والجانب الأكثر بروزًا، إلى جوار فعال الآباء والأجداد هو المرأة، فمن شأنها أن تهدم الحسب، أو تعمره، وهذا ما سيتناوله المبحث الموالي.

المبحث الثاني:

تصوُّر المرأة المجازيّ وخُطاطته.

يُعنى هذا المبحث بدراسة تصوّر المرأة المجازيّ على نحو ما تقدّمه النقائض، آخذًا في الحسبان أمرين: النسقيّة التي يظهر بها التصوّر المجازيّ في المدوّنة، ومقدار إسهامه في غرضي الفخر والهجاء، ويأتي ذلك من خلال عرض كيفيّة التكوين المجازيّ للتصوّر، والبحث في نسقيّته، ودوره في إقامة الحالة النقائضيّة(الفخر والهجاء)، وتقصّي الخطاطة التي يصدر عنها.

١. التكوين المجازيّ لتصوّر المرأة:

المرأة في اللغة: مؤنّث المرء، والمرء هو الإنسان[١]، فهي إذن(إنسانة) بكل مكوّنات الإنسان الجسديّة والنفسية، بيد أنّ البنينة المجازيّة للتصوّر تسهم في إغنائه بمعان جديدة، وفي الوقت نفسه، تمكّن من تسليط الضوء على جوانب معيّنة فيه، ومن ثمّ فهي تكشف عن الطريقة التي ندرك بها ذلك التصوّر، وكيفيّة ممارستنا له تبعًا لذلك.

تشتمل النقائض، بدورها، على عدد من التصوّرات المجازيّة الخاصّة بالمرأة، وعلى الرغم من تعدّدها فإنّها غير منبتّة الصلات عن بعضها البعض، الأمر الذي يكشف عن البنية التصوّريّة المنسجمة الخاصّة بالمرأة على نحو ما سيأتي.

من تصوّرات المرأة المجازيّة في النقائض ما يلي:

- المرأة طريق، من الشواهد عليه قول الفرزدق(من الكامل):

وَتَرَكْتُ أُمَّكَ يا جَريرُ كَأَنَّها ... لِلنَّاسِ بارِكَةً طَريقٌ مُعْمَلُ[٢]

وقول جرير(من الكامل):

قَدْ تَعْلَمُ النَّخَباتُ أَنَّ فَتاتَهُمْ ... وُطِئَتْ كَما وُطِئَ الطَّريقُ المَهْيَعُ[٣]

---

[١] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص٦٢.

[٢] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٨.

[٣] المصدر السابق، ج٣، ص١٠٥٩.

- المرأة بضاعة، من شواهده قول الفرزدق(من الوافر):

يَبِعْــنَ فُروجَــهُنَّ بِكُــلِّ فِلْــسٍ كَبَــيْعِ السُّــوقِ خُــذْ مِنِّي وهــاتِ[1]

وقول جرير(من الوافر):

وَجَــدْنا نِسْــوَةً لِبَنــي عِــقالٍ بِــدارِ الــذُّلِّ أَغْــراضَ الرُّمــاةِ

غَــوانٍ هُــنَّ أَخْــبَثُ مِنْ حَــميرٍ وَأَمْجــنُ مِنْ نِســاءٍ مُــشْرِكاتٍ

وَسَــوْداءِ المُــجَرَّدِ مِنْ عِــقالٍ تُبايِــعُ مَنْ دَنــا خُــذْها وَهــاتِ[2]

- المرأة ملك يُحمى، من الشواهد عليه قول الفرزدق(من الكامل):

لا يَمْنَعــونَ لَهُمْ حَــرامَ حَليلَةٍ بِمَهــابَــةٍ مِنْهُــمْ وَلا بِقِتــالِ[3]

- وقول جرير(من الطويل):

مَنِ المانِعونَ السَّبْيَ لا تَمْنَعونَــه وَأَصْحابُ أَغْلالِ الرَّئيــسِ المُكَبَّلِ[4]

ويأتي توضيح التقابلات بين المجال المصدر والمجال الهدف في الشكل(٦) أدناه:

التصوّر المجازيّ	المجال المصدر	←	المجال الهدف
المرأة طريق	طريق: يمر به أشخاص كثر. يعدّ ملكًا مشاعًا.	← ←	المرأة: تنتهك من أشخاص كثر. تكون مباحة لجميع الناس.
المرأة بضاعة	بضاعة: تتجزّأ. لها مقابل ماديّ.	← ←	المرأة: عبارة عن أجزاء ينتفع بها بمقابل مادي.
المرأة ملك	الملك: يُحمى؛ لئلا يُنتهب.	←	المرأة: تُمنع وتُحمى.

الشكل(٦): تقابلات تصوّرات المرأة المجازيّة.

[1] المصدر السابق، ج٣، ص٨٩٣.

[2] المصدر السابق، ج٣، ص٨٩٨.

[3] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٨.

[4] المصدر السابق، ج٣، ص٨٣٤.

تتقاطع هذه التصوّرات المجازيّة في تكوين التصوّر المجازيّ المستحكم في المدوّنة، وهو:(المرأة متاع)، مثلما يظهر في النماذج الآتي عرضها، وستعنى الدراسة بتناوله انطلاقا من افتراض وجود نسق تصوّريّ تصدر عنه من جهة، وإسهامه في دفع حركة التفاخر والتهاجي في النقائض من جهة ثانية. ويتّضح المقصود بالمتاع، وجوانب تلاقيه مع تصوّر المرأة من خلال استعراض تحقّقات التصوّر المجازيّ اللغويّة، ومناقشة الجوانب التي يبئّرها.

٢. التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(المرأة متاع):

يأتي تصوّر المرأة في النقائض على ضربين:

- المرأة المحبوبة: يستحضرها الشاعر في مقدِّمات القصائد.
- مطلق المرأة: تتمثّل في نساء الشاعر ونساء خصمه، وتبرز بشكل مباشر في غرضَي الفخر والهجاء.

١.٢ المرأة المحبوبة، من نماذج تحقّقاتها اللغويّة ما يلي:

الرقم	الشاعر	البيت
١.	جرير (الطويل)	تُريدينَ أَنْ نَـــرْضى وأَنْتِ بَخـــيلَةٌ وَمَنْ ذا الذي يُرْضي الأَحِبَّاءَ بِالبُخْلِ[١]
٢.	جرير (الطويل)	عَلى ساعَةٍ لَيْسَتْ بِساعَـــةِ مَنْظَرٍ رَمَيْنَ قُلوبَ القَـوْمِ بِالحَدَقِ النُّجْلِ[٢]
٣.	الفرزدق (الطويل)	أَرانـــــي إِذا فارَقْـتُ هِنْدًا كَـأَنَّني دوى سَنَةٍ مِمَّـــا الْتَقى في فُؤادِيَا[٣]
٤.	جرير (الطويل)	وَلَوْ أَنَّـــها شاءَتْ شَفَتْنـــي بِهَيِّـــنٍ وَإِنْ كانَ قَدْ أَعْيا الطَّبيبَ المُداوِيا[٤]
٥.	جرير (الوافر)	سَأَلْناها الشِّـــفاءَ فـــما شَفَـــتْنا وَمَنَّتْـــنا المَواعِـــدَ وَالخِـــلابا[٥]

[١] المصدر السابق، ج١، ص٣٣١.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٢.

[٣] المصدر السابق، ج١، ص٣٤٢. دوى أي: سقيم. ينظر: المصدر السابق، ج١، ص٣٤٢.

[٤] المصدر السابق، ج١، ص٣٤٧.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٦٠٠. والخلاب:" الكذب من مواعيدهن وقول الباطل". المصدر السابق، ج٢، ص٦٠٠.

الرقم	الشاعر	البيت
٦.	جرير (الطويل)	إذا ابْتَسَمَتْ أَبْـدَتْ غَــروبًا كَأَنَّها عَــوارِضُ مُزْنٍ تَسْتَــهِلُّ وَتَلْــمَحُ[١]
٧.	الفرزدق (الطويل)	إذا انْتَبَهَتْ حَدْراءُ مِنْ نَوْمَةِ الضُّحى دَعَــتْ وَعَلَيْها دِرْعُ خَــزٍّ مُطَرَّفُ بِأَخْضَرَ مِنْ نَعْــمانَ ثُمَّ جَلَتْ بِهِ عِذابَ الثَّــايا طَيِّبًا حينَ يُرْشَفُ[٢]
٨.	الفرزدق (الطويل)	يحدِّثْنَ بَعْدَ اليَـأْسِ مِنْ غَيْرِ ريبَــةٍ أَحاديثَ تَشْفي المُدْنِفينَ وتُشْغِفُ[٣]
٩.	الفرزدق (المتقارب)	وَبيضٍ نَــواعِمَ مِثْــلِ الدُّمــى كِــرامٍ خَرائِــدَ مِنْ خُـرَّدِ[٤]
١٠.	الفرزدق (الوافر)	وَبيــضٍ كالدُّمى قَدْ بِتُّ أَسْري بِهِنَّ إِلى الخَلاءِ عَنِ النِّيــامِ[٥]

الجدول(٧): تحقّقات(المرأة المحبوبة متاع) اللغويّة.

٢.٢ مطلق المرأة، من نماذج تحقّقاتها اللغويّة ما يلي:

الرقم	الشاعر	البيت
١١.	الفرزدق (الكامل)	وَالمانِعـونَ إِذا النِّساءُ تَرادَفَــتْ حَذَرَ السِّــباءِ جِمــالُها لا تُرْحَــلُ[٦]
١٢.	الفرزدق (الكامل)	لَوْ تَعْلَـمونَ غَــداةَ يُطْــرَدُ سَبْيُكُم بِالسَّفْــحِ بَيْــنَ مُلَيْــحَةٍ وطُحالِ وَالحَوْفَــزانُ مُسَــوِّمٌ أَفْراسَــهُ وَالمُحْصَناتُ يَجُــلْنَ كُلَّ مَــجالِ

[١] المصدر السابق، ج٢، ص٦٦٨. الغروب: " يعني تحزيزاً يكون في الأسنان وذلك لحداثتها، وهو مما يستحب للمرأة". المصدر السابق، ج٢، ص٦٦٨.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٧٠٦.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٧٠٧.

[٤] المصدر السابق، ج٣، ص٩٠٨." قوله خَرائد، هنّ النّساء الحَيِيّات. قال: والدُّمى واحدتها دُمْيَةٌ وهي الصُّورة". المصدر السابق، ج٣، ص٩٠٨.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص١٠٨١.

[٦] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٦. يفتخر الفرزدق بأن قومه يمنعون النساء، ويشرح أبو عبيدة البيت بقوله:" يقول إذا كانت الغارَةُ فَزِعَتْ النِّسَاءُ فَرَكِبَتْ الجِمالَ أعراءً لا تُرْحَلُ للعَجَلَةِ". المصدر السابق، ج١، ص٣٥٦.

الرقم	الشاعر	البيت	
	-	يَحْدُرْنَ مِنْ أُمُـلِ الكَثيبِ عَشـــيَّةً حَـــتَّى تَدارَكَـــــها فَوارِسُ مـالِكٍ	رَقَصَ اللِّقـــــاحِ وَهُـــنَّ غَيْرُ أَوالِ رَكْـــضًا بِكُـــلِّ طُوالَـــةٍ وطُوالِ[1]
١٣.	جرير (الطويل)	رَدَدْنا بِخَـبْراءِ العُـنابِ نِســاءَكُمْ فَأَصْبَـحْنَ يَزْجُـرْنَ الأَيامِنَ أَسْـعُدا	وَقَدْ قُلْنَ عِتْـقُ اليَوْمِ أَوْ رِقُّنا غَدا وَقَدْ كُنَّ لا يَزْجُرْنَ بِالأَمْسِ أَسْـعُدا[2]
١٤.	الفرزدق (الطويل)	وَرِدَّ عَلَيْـكُمْ مُرْدَفـاتٍ نِســاءَكُمْ وَكُـــلُّ طَويـــلِ السَّـاعِدَيْنِ كَأَنَّـــهُ فَأَنْزَلَـهُنَّ الضَّـرْبُ وَالطَّـعْنُ بِالقَنا رُدِدْنَ عَـلى سـودِ الوُجـوهِ كَأَنَّـهُم إِذا سَأَلوهُـــنَّ العِـــناقَ مَنَعْنَـــهُمْ	بِنا يَـوْمَ ذي بَيْـضٍ صَلادِمُ قُـــرَّحُ قَريعُ هِجانٍ يَخْبِـطُ النَّاسَ شَرْمَـحُ وَبيـــضٌ بِأَيْـمانِ المُغيرَةِ تَجْـرَحُ ظَرابِيُّ أَوْ هُمْ في القَراميصِ أَقْـبَحُ وَفَدَّيْنَ حَيَّـيْ مالِكٍ حينَ أَصْبَـحوا[3]
١٥.	جرير (الطويل)	فَلا تَأْمَـنَنَّ الحَـيَّ قَيْـسًا فَإِنَّـهُمْ مَيامـــينُ خَـطَّارونَ يَحْمونَ نِسْـوَةً	بَنو مُحْصَناتٍ لَمْ تُدَنَّسْ جُحورُهـا مَناجيـبَ تَعْلو في قُرَيـشٍ مُهورُهـا[4]

[1] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٩، ٤٦٠. الحوفزان هو: الحوفزان بن شريك. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٩. والأُمُل: جمع أميل، وهو ما ارتفع من الرمل وقيل إنه اسم موضع. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص٢١٢. غير أوال: أي لا يألين جَهدا، ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٤٦٠. وطحال: موضع. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٨، ص١٣٠. ومليحة: اسم جبل يقع غرب جبل سلمى في بلاد طيء، وقيل إنه موضع في بلاد تميم. ينظر: شهاب الدين ياقوت بن عبدالله الحمويّ، **معجم البلدان**، ج٥، بيروت: دار صادر، د.ت، ص١٩٦، ١٩٧.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٥٠، ٦٥١.

[3] المصدر السابق، ج٢، ص٦٧٩. المراد بشرمح: الرجل القويّ الطويل، ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٧، ص١٠٢. والظرابيّ جمع ظربى، وهي:" دابة تشبه القرد". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٨، ص٢٥١. والقراميص حُفر يستدفِئ بها الناس من البرد. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١١، ص١٣٣.

[4] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٩٨.

الرقم	الشاعر	البيت	
١٦.	الفرزدق (الطويل)	قَبيلَيْـنِ عِنْدَ المُحْصَناتِ تَصاوَلا	تَصاوُلَ أَعْناقِ المَصاعيبِ مِنْ عَلِ[١]
١٧.	جرير (الطويل)	وَنَحْـنُ تَدارَكْـنا بَحيـرًا وَرَهْـطَهُ	وَنَحْـنُ مَنَعْنا السَّبْيَ يَوْمَ الأَراقِمِ[٢]
١٨.	جرير (الطويل)	وَمَـنْ يُـدْرِكُ المُسْتَرْدَفاتِ عَشِيَّةً	إِذا وَلِـهَتْ عوذُ النِّساءِ الرَّوائِـمِ[٣]
١٩.	جرير (الطويل)	مَنَعْنا بِجَنْبَيْ ذي طُلوحٍ نِسـاءَكُمْ	وَلَـمْ تَمْنَعوا يا ثَلْطَ زَبَّاءَ فـارِقِ[٤]
٢٠.	الفرزدق (الكامل)	مَنَـعَ النِّسـاءَ لِآلِ ضَبَّـةَ وَقْعَةٌ	وَلِآلِ سَـعْدٍ وَقْـعَةٌ مِبْـكارُ
		فَاسْـأَلْ غَداةَ جَـدودَ أَيُّ فَوارِسٍ	مَنَعـوا النِّسـاءَ لِعوذِهِـنَّ جُـوارُ[٥]

الجدول(٨): تحقّقات(مطلق المرأة متاع) اللغويّة.

٣. الدراسة العرفانيّة للمجاز:

١.٣ الترسيم:

١.١.٣ التقابل الأنطولوجيّ:

المراد بالمتاع، في هذا السياق ما يحيل عليه في أصل اللغة؛ من حيث كونه اسمًا

[١] المصدر السابق، ج٣، ص٨٣٥.

[٢] المصدر السابق، ج٣، ص٨٨١.

[٣] المصدر السابق، ج٣، ص٨٨٥.

[٤] المصدر السابق، ج٣، ص٩٠٠. الثلط هو:" سلْح الفِيلِ ونحوه من كل شيء إذا كان رقيقاً". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٢، ص١٢٢. " الزَّبّاء النّاقة الكثيرة شَعَرِ الأُذُنَيْن. والفارِق النّاقة التي إذا أرادت النّتاجَ فارقت الإبلَ، فأخَذَتْ في وَجْهٍ حتّى يُدْرِكها النّتاجُ". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٠١.

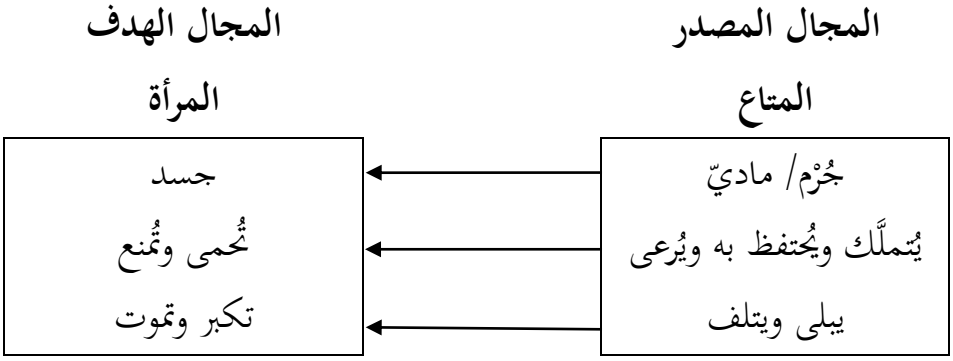
[٥] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٨٢. العوذ هي: النوق ذات الأطفال. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٨٢.

لكلّ ما يُنتَفع به[1]، ووفقًا لذلك فإنّه يدلّ على السّلعة، والأثاث، والمال، وهو اسم لهني المرأة كذلك[2].

تتلخّص سمات المتاع الكبرى التي تتّصل بموضوع الدراسة(التصوّر المجازيّ المرأة متاع) في ثلاثة جوانب، هي: التكوين، والدور المنوط به، وقيمته.

- من ناحية التكوين: جُرْم له وجود ماديّ.
- من ناحية الدور المنوط به: يؤدّي منفعة لصاحبه، وهو غير مستقلّ عنه.
- من ناحية القيمة: يمكن استبداله بغيره، و" الفناء يأتي عليه في الدنيا"[3].

ويقابلها في تصوّر المرأة على الترتيب: النظر إليها بوصفها جسدًا، وكونها كيانًا قابلًا للانتزاع والامتلاك والردّ؛ من جهة أنّ امتلاكها يحقّق منفعة ما[4]، وتنتهي قيمته بنهاية وجوده في الحياة. ويتّضح الترسيم القائم بين المجالين في الشكل(٧) أدناه:



الشكل(٧): التقابل الأنطولوجيّ(المرأة متاع).

[1] ينظر: الجوهريّ، **الصّحاح**، ج٣، ص١٢٨٢. وابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص١٤، ١٧.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص١٧.

[3] أورد ابن منظور هذه العبارة نقلًا عن الجوهريّ، ولم أعثر عليها في مادّة(متع) في الصحاح. ينظر: المرجع السابق، ج١٣، ص١٤. والجوهريّ، **الصّحاح**، ج٣، ص١٢٨٢، ١٢٨٣.

[4] توصّل نصر حامد أبو زيد، من خلال دراسته لعدد من الخطابات المعاصرة حول المرأة، إلى الفكرة ذاتها، من جهة أنّ قيمة المرأة، في تلك الخطابات، لا تتحدد بالنسبة إلى ذاتها، وإنما بالمنفعة التي تحقّقها للرجل. الأمر الذي يكشف عن سعة امتداد هذا التصوّر المجازيّ ورسوخه عبر الزمن. ينظر: نصر حامد أبو زيد، **دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة**، ط٣، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٤، ص١١١.

يبرز تفعيل هذه التقابلات بين المجالين من خلال ما يترتّب عليها من تقابلات إبستيميّة تعمّق الصلة بين المجالين، وتكسبها رسوخًا في ممارساتنا حيال التصوّر المجازيّ.

٢.١.٣ التقابل الإبستيميّ:

تتيح المدوّنة الإمساك بعدد من المظاهر التي وقعت فيها التقابلات الإبستيميّة بين المجالين، وذلك على النحو التالي في الجدول(٩):

المجال المصدر(المتاع)	المجال الهدف(المرأة)
لا تتحدّد قيمة المتاع في ذاته، وإنّما في الفائدة التي يحقّقها لمالكه.	يكاد يقتصر وجود المرأة في المدوّنة على جسدها، بوصفه محلّ منفعة للرجل؛ ولأجل هذا تسمى بعض أجزاء جسدها بالمتاع.
لا يستقلّ المتاع عن مالكه.	المرأة غير مستقلّة عن الرجل؛ فهو يُهجى من خلالها(هجاء الرجل بأمه وأخته وزوجته وابنته)، ولا تُهجى من خلاله.
المتاع واقع تحت تصرُّف مالكه؛ لأنه ذو وجود سلبيّ، يتعذّر معه أن يحافظ على نفسه؛ ولذا فهو قابل للفقد والضياع.	المرأة عاجزة عن حماية نفسها، ومفتقرة في ذلك إلى الرجل.

الجدول(٩): التقابل الإبستيميّ(المرأة متاع).

تسلّط هذه الجوانب الضوء على مناح معيّنة في تكوين المرأة، وتقوّي ظهورها على حساب مناح أخرى يجري إخفاؤها؛ وفقًا للغايات التي ينشدها الشاعران في النقائض، وذاك موضوع المحور الموالي.

٢.٣ تسليط الضوء والإخفاء:

تشمل المدوّنة المعروضة نسقين تصوّريّين للمرأة: نسق تصوّر الحب ونسق المرأة. ويتقاطعان في تصوّر المرأة المحبوبة؛ من جهة أن تصوّر الشاعرَين للحبّ بما هو مرض أو عطاء منسحبٌ على تصوّرهما للمرأة، وذلك من خلال التصوّرين المجازيّين الآتيين:

- المحبوبة شفاء: دوى(٣)، شفتني(٤)، الشفاء/ شفتنا(٥)، تشفي(٨)...
- المحبوبة بخيلة أو مانحة: بخيلة/ البخل(١)...

يختلف تصوّر المرأة المحبوبة عن تصوّر مطلق المرأة في عدد من الجوانب؛ إذ يظهر فيه الرجل مسلوب العقل والإرادة والقوّة، والمرأة هي الفاعلة، وذلك متعارض مع القيم التي سنّتها الثقافة، ممثّلة في النقائض، للرجل الفاعل القويّ، وللمرأة المفعول بها، لكنّه على الرغم من ذلك، ظلّ خطابًا غير متحقّق في الواقع؛ لكون العشق، في حكاياته ومروياته، ينتهي بالفراق غالبًا، لا بالارتباط الواقعيّ من خلال الزواج[١].

يتقاطع تصوّر المرأة المحبوبة مع تصوّر مطلق المرأة في النظر إلى المرأة بوصفها جسدًا، من خلال المجاز التصوّريّ(المرأة متاع: الحدق النجل(٢)، ابتسمت(٦)، الثنايا(٧)، بيض/ نواعم/ دمى(٩)، المانعون(١١)، المحصنات/ تداركها(١٢)، رددنا(١٣)...).

يسلّط هذا التصوّرُ المجازيُّ الضوءَ على الجانب الجسديّ/ الماديّ في تكوين المرأة، فتظهر المرأة، في المدوّنة، قابلة للامتلاك والأخذ والردّ(المانعون(١١)، المحصنات/ تداركها(١٢)، رددنا(١٣)، ردَّ/ رُدِدن(١٤) محصنات/ يحمون(١٥) منعنا(١٧)...).

---

[١] هذا ما جعل الغذّاميّ يصف خطاب الحبّ بكونه عدميًّا وخطابًا في النفي لا الوجود. تفصيلًا ينظر: عبدالله الغذاميّ، **الجنوسة النسقيّة: أسئلة في الثقافة والنظريّة**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠١٧، ص٥ وما بعدها.

إنّ استعمال هذه الألفاظ في أثناء الحديث عن المرأة يُعدُّ برهانًا على أنّ تكوينَ تصوّر المرأة مجازيٌّ؛ فليس للشاعرَين أن يتحدّثا عن المرأة بمثل هذه الألفاظ إلا من خلال التصوّر المجازيّ الذي جعل تصوّر المرأة مقترنًا بتصوّر المتاع في الاحتفاظ به، والتبادل فيه بين الناس، وكونه معرّضًا للفقد والاسترجاع.

واستحكام النسق يتجلّى في انشداد جميع المعطيات إليه وعدم شذوذها عنه؛ ولذا تظهر المرأة الميّتة مشمولة أيضا بنسق التصوّر المجازيّ، فهي كالمتاع، تفقد قيمتها بانتهاء حياتها، والبكاء عليها عيب وخدش للحياء.

وفي ذلك يقول الفرزدق نافيًا البكاء على امرأة كان قد خطبها(حدراء) فماتت قبل أن يتمّ زواجه بها(من الطويل):

يَقولـــونَ زُرْ حَدْراءَ وَالتُّربُ دونَهـا ... وَكَيْـــفَ بِشـــيْءٍ وَصْـلُهُ قَدْ تَقَطَّعـا
وَلَسْـــتُ وَإِنْ عَزَّتْ عَلَيَّ بِزائِـــــرٍ ... تُرابًا عَـــلى مَرْسومَـــةٍ قَدْ تَضَعْضَـعا
وَأَهْوَنُ مَفْقـــودٍ إِذا المَوتُ نـــالَـــهُ ... عَلى المَـرْءِ مِنْ أَصْـحابِهِ مَنْ تَقَنَّـعا
يَقولُ ابْنُ خِنْزيرٍ: بَكَيْـــتَ، وَلَمْ تَكُنْ ... عَلى امْرَأَةٍ عَيْنـــي إِخـــالُ لِتَدْمَعـا
وَأَهْـــوَنُ رُزْءٍ لِامرِئٍ غَيْرِ عاجِـــزٍ ... رَزِيَّةُ مُرْتَـــجِّ الرَّوادِفِ أَفْرَعـــــا[1]

ويقول عائبًا على جرير رثاءه لامرأته(من الكامل):

لمّا جَنَنْـــــتَ اليَوْمَ مِنْها أَعْظُـــما ... يَبْرُقْـــنَ بَيْنَ فُصوصِـــهِنَّ فَقـــــارُ
أَفَبَعْدَ ما أَكَـــــلَ الضِّباعُ رَحيبَهـا ... تَذْري الدُّمـــــــوعَ؟ أَهانكَ القَهَّـارُ
وَرَثَيْتَها وَفَضَحْـــــتَها في قَبْرِهـــا ... ما مِثْـلُ ذلِكَ تَفْـــعَلُ الأَخْـــيارُ
وَأَكَلْتَ ما ذَخَـــرَتْ لِنَفْسِكَ دونَها ... وَالجَـــدْبُ فيهِ تَفاضَلُ الأَبْـــرارُ[2]

---

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج ٣، ص٩٤٠، ٩٤١. مرسومة: أي مدفونة. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٤٠.

[2] المصدر السابق، ج٣، ص٩٨٤.

تصدر هذه الأبيات عن تصوّر المرأة بوصفها متاعًا، وفقده عند تلفه/ موته يكون:(أهون رزء، وأعْظُم...). والبكاء على المرأة وزيارتها بعد الموت مثلبة، وخدش للحياء، مثلما يقول جرير(من الكامل):

لَولا الحَيــاءُ لَعادنـــي اسْتِــعبارُ وَلَزُرْتُ قَبــرَكِ والحبيــبُ يُــزارُ[1]

لم يكن جرير في هذا البيت منعتقًا من التصوّر الذي ظلّ ضاغطًا عليه رغم رزيّة الموت، فبكاء الزوجة وزيارة قبرها لا ينسجم مع نسقيّة التصوّر المجازيّ الذي يصدر عنه(المرأة متاع) لذا وجد نفسه مضطرًّا إلى تحويل مكانة المرأة من(الزوجة) إلى(الحبيبة) " والحبيب يزار"؛ لينخرط في نسق آخر يبيح له البكاء والوجد، وهو نسق المرأة المحبوبة/ الفاعلة.

ينتج عن تسليط الضوء على الجانب الجسديّ في تكوين المرأة إخفاء جانب إرادتها الفاعلة؛ فقد جاءت المرأة في جلّ الشواهد المعروضة، خلا التي تكون فيها محبوبة، مفعولا بها، لا بالمعنى النحويّ فقط، وإنّما بالمعنى الواسع؛ أي من جهة كونها واقعًا عليها أثر الفاعل الذي يمنعها(١١)، أو يطردها أو يحصنها أو يتداركها(١٢)، أو يردّها(١٣)، أو ينزلها(١٤)، أو يحميها(١٥)...، والفاعل في ذلك هو الرجل.

وعند التدقيق في طبيعة تلك الأفعال يتبيّن أنّها مرتبطة بالحرب التي تتطلّب حركة وقوّة(تداركها فوارس/ ركضًا(١٢)، يخبط الناس/ فأنزلهنَّ الضرب والطعن بالقنا/ مغيرة/ تجرح(١٤)، تصاول(١٦)، يوم الأراقم(١٧) وقعة(٢٠)...).

بينما تأتي المرأة مفعولًا بها أو منفّذة لأنشطة تدلّ على الاضطراب والعجز عن الفعل(ترادفت(١١)، يجلن كلّ مجال(١٢)...)، ولم يكن الهجاء موجّهًا إليها في ذلك، بل كانت عنصرًا غائبًا في الخطاب(النساء(١١)، يجُلن(١٢)، السبي(١٧)، المستردفات(١٨)...)، وإنّما يكون الهجاء موجّهًا إلى رجال قومها(سبيكم(١٢)، رددنا نساءكم(١٣)، عليكم(١٤))؛ إذ ليس مطلوبًا من المرأة أن تقوم بحماية نفسها ولا أن

[1] المصدر السابق، ج٣، ص٩٦١.

تمارس أفعال الحرب. وليست العناية، في هذا الصدد، بصدق التصوّر أو كذبه؛ ذلك أنّنا نتعرّف عليه من خلال مجازه، ولا نملك معرفة حقيقته" وبغضِّ النظر عن اعتبارات أُخرى، فالأمر ليس جيداً أو سيئاً. إنّه، ببساطة، يتعلّق بقُدرات الذِّهن البشري"[١]. والأمر الذي فيه العناية هنا، هو ما يقرِّره التصوّر المجازيّ من ممارسات، وما يترتّب عليه من استنتاجات.

إنّ إسناد الفعل إلى الرجل دون المرأة، يترتّب عليه أمران، على الأقلّ، هما:

- افتقار المرأة إلى الرجل بما هو ذات تتميّز بالقدرة على الفعل، ويزداد افتقارها إليه بقدر احتياجها إلى الفعل الذي يقوم به، ويتمثّل فعل الرجل، هنا، في حفظ حياة المرأة بين أهلها، فتتضاعف حاجتها إليه، وتظلّ صلتها به مرتهنة بقدرته على ذلك الفعل، ويظهر هذا في البيت(١٤)[٢]، وذلك ما يفسّر كثرة نداءات المرأة للرجل في المدوّنة واستنهاضها له[٣].
- تحمُّل الرجل مسؤوليّة حماية المرأة، وانشغاله بما يضمن له أن تكون (ممنوعة(١١)/ مُحصَنة(١٢) / محميّة(١٥))، ويعدّ ذلك فخرًا له؛ وبه يقارع خصومه، ويظهر هذا في كلّ الأبيات الواردة في الجدول(٨)، وفي المقابل تحتفي المرأة بهذا الفعل الذي سينالها أثره(أي بوصفها مفعولًا) على نحو ما يظهر في (١٣) و(١٤).

---

[١] لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٤٢.

[٢] يظهر في مواضع أخرى أيضًا، كقول الفرزدق(من الكامل):

فَلَنَحْـــــنُ أَوثَـــقُ في صُدورِ نِسائِـــكُمْ عِنْدَ الطِّـــعانِ وَقُـــبَّةِ الجَـــــبَّارِ
مِنْكُـــمْ إذا لَحِـــقَ الرِّكـــوبُ كَأَنَّـــها خِـــرَقُ الجَـــرادِ تَثـــورُ يَوْمَ غُبـــارِ
بِالمُرْدَفـــاتِ إذا التَقَيْـــنَ عَشيَّـــةً يَبْكيـــنَ خَلْفَ أَواخِـــرِ الأَكْـــوارِ

أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٥٠٠. وههنا يظهر أنّ مكانة الرجل عند المرأة مرهونة بقدرته على حمايتها، وليس مجرّد كونها ذات صلة به.

[٣] ينظر على سبيل المثال: المصدر السابق، ج٢، ص٣٩٧، ٤٢٩. ج٣، ص٨٣٠، ٨٣٦.

وإذا كان الرجل هو الذي يفعل، وبوجوده يتحقّق حفظ النفس والحماية من السلب، فإنّه هو الأقوى، وتكون حاجة المرأة إلى الدخول تحت نفوذه ملحّة[1]، ويظهر من ذلك أنّ النقائض، في هذا الجانب على الأقلّ، تخلق تقابلًا في الأدوار بين الرجل والمرأة. ويمكن تلخيص ذلك بالشكل(٨):

الرجل ⟵ فاعل/ قوة/ حضور في اللغة.

المرأة ⟵ مفعول/ ضعف/ غياب عن اللغة.

الشكل(٨): أدوار الرجل والمرأة في(المرأة متاع).

إنّ نسقيّة التصوّر المجازيّ(المرأة متاع) إذ تسلِّط الضوء على الجانب الجسديّ في تكوين المرأة فإنّها تخفي، في مقابل ذلك، جوانب أخرى تتصل بالعقل، والقوّة، والقدرة الكلاميّة التي استأثر بها الرجل دونها، في المدوّنة على الأقلّ. الأمر الذي يصل بنا إلى نسبيّة المجازات التصوّريّة، من حيث كونها لا تقدّم إلا جانبًا واحدًا من جوانب التصوّر وفقًا للأغراض التي تنشدها، واللسانيّات العرفانيّة إذ تدرس المجازات فإنّها تعتني أيضًا بمعرفة ما إذا كان المجاز مفيدًا للفكر، أو حاسمًا له، أو خادعًا ومضلّلًا[2]؛ ذلك أنّ المعرفة بمجازيّة التصوّر تتضمّن وعيًا بدوره في إقرار الممارسات وإكسابها صدقًا في التجربة، وليس صدقًا بالمعنى المطلق[3]، يقول لايكوف وجونسون: إن فكرة" وجود صدق مطلق وموضوعي ليست فكرة خاطئة فحسب، بل إنها خطيرة على المستوى الاجتماعي والسياسي... فالصدق دائما نسبي بالنظر إلى نسق تصوري تم تحديد جزء كبير منه من خلال الاستعارة"[4]. وينطلقان في ذلك من أطروحة رئيسة مؤدّاها أنّ المجاز التصوّريّ قرينٌ

---

[1] وهذا ما تلمّسه نصر حامد أبو زيد عند بحثه في أنثربولوجيّة اللغة التي تُغلِّب الرجل وإن كان فردًا على جماعة من الإناث؛ لحاجتهنّ إلى نفوذه. وهو إذ ينظر في هذه المسألة فإنّه ينطلق من فرضيّة كون اللغة غير مفصولة عن وعي متكلِّميها. تفصيلا ينظر: أبو زيد، **دوائر الخوف**، ص٢٩ وما بعدها.

[2] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٢٢.

[3] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٦٠.

[4] المرجع السابق، ص١٦٣.

للتجربة والعمل[1].وقد بدت نسقيّة التصوّر المجازيّ(المرأة متاع) في دراسة أبيات تجمع بين غرضَي الفخر والهجاء، من حيث كون الفخر بنصرة نساء الخصم مقتضيًا لهجائه بالضرورة، وثمّة جانب آخر من تصوّر المرأة جدير بالوقوف عليه، جاء فيه الخصم مهجوًّا بشكل مباشر، وهو موضوع الفقرة الموالية.

٤. التصوّر المجازيّ المضادّ:

تنظر الفقرة في تصوّر المرأة على نحو ما يظهر في الهجاء الموجّه إلى الخصم بشكل مباشر، ومن التحقّقات اللغويّة المتصلة بذلك ما يلي:

الرقم	الشاعر	البيت
٢١.	الفرزدق (الكامل)	باتَتْ تُرَقِّصُـــها العَبيـــدُ وعُسُّـــها قَرْبـــانُ مِمّـــا يَجْعَلـــونَ وَتَجْعَـلُ[2]
٢٢.	جرير (الكامل)	أَسْلَمْـــتَ جِعْثِـــنَ إِذْ يُجَـرُّ بِرِجْلِها والمِنْقَـــريُّ يَدوسُـــها بِالمِنْشَـــلِ[3]
٢٣.	جرير (الكامل)	إنَّ المَواجِـــنَ مِنْ بَناتِ مُجاشِـعٍ مَأْوى اللُّصـــوصِ ومَلْعَـبُ العُهَّارِ[4]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٣ وما بعدها.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٨٢. يهجو الفرزدق أمّ جرير في هذا البيت، والعُسُّ هو: " القدح الضخم". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص٢٠٥. والمراد به في البيت: رحم المرأة. ينظر: حواشي التونجي على: أبي عبيدة، **ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٢٨. المقصود بقَربان: قارب الملء. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٨٢.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٩٧." المِنقَرِيُّ عمرانُ بنُ مُرَّةَ، والمِنْشَلُ ذَكَرُهُ، والمِنْشَلُ حديدةٌ يُنْشَلُ بها اللَّحْمُ من القِدْرِ فَشَبَّه الذَّكَرَ به". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٩٧. وجِعثِن هي: أخت الفرزدق، وكان من أمرها أنّ والدها جاور قومًا، فكانت تجتمع وإحدى فتياتهم، فاشتهى الفرزدق حديثها وأصبح يحتال لملاقاتها، فلمّا علم قومها بذلك أخرجوا أخته جعثن من خبائها؛ ليسمّعوا بها. واستغلّ جريرٌ ذلك على الفرزدق، فكان يهجوه بأخته. ويُذكر أنّه قال: أستغفر الله فيما قلت فيها، ويشهد لها بالصلاح. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٩٦، ٣٩٧. والبغداديّ، **خزانة الأدب**، ج١، ص٢١٧.

[4] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٥١٢.

الرقم	الشاعر	البيت	
٢٤.	جرير (الكامل)	نامَ الفَرَزْدَقُ عَنْ نَــوارَ كَنَوْمِــــهِ	عَنْ عُقْــــرِ جِعْثِنَ لَيْلَــةَ الإِخْـفارِ
		قالَ الفَرَزْدَقُ إِذْ أَتَــاهُ حَديثُــــها	لَيْسَــــتْ نَوارُ مُجــــاشِعٍ بِنَــوارِ[1]
٢٥.	جرير (الطويل)	وَضَيَّعْتُـمُ بِالبِشْرِ عَــوْراتِ نِسْــوَةٍ	تَكَشَّــفَ عَنْهُنَّ العَباءُ المُسَيَّــحُ[2]
٢٦.	الفرزدق (الطويل)	إِذا ذَكَرَتْ زَوْجــا لَها جَعْفَــــرِيَّةٌ	وَمَصْــرَعَ قَتْــلَى لَمْ تُقَتَّلْ ثُؤورُهــا
		تَبَيَّنَ أَنْ لَمْ يَبْــــقَ مِنْ آلِ جَعْــفَرٍ	مُحــــامٍ وَلا دونَ النِّساءِ غَيــورُها[3]
٢٧.	الفرزدق (الطويل)	وَلَمْ تَمْنَعوا يَــومَ الهُذَيْلِ نِســاءَكُمْ	بَني الكلْبِ والحامي الحَقيقَة مانِعُ[4]
٢٨.	الفرزدق (الطويل)	بَكَيْــــنَ إِلَيْكُمْ والرِّمــــاحُ كَأَنَّها	مَعَ القَــوْمِ أَشْطانُ الجَرورِ النَّوازِعُ
		دَعَــتْ يالَ يَرْبوعٍ وَقَدْ حالَ دونَها	صُــدورُ العَوالي وَالذُّكورُ القَواطِعُ[5]

الجدول(١٠): التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ المضادّ لـ(المرأة متاع).

تقوم الأبيات الواردة في الجدول(١٠) على نقض فكرتين متلازمتين:

أ. حماية المهجوّين لنسائهم.

ب. منعة نساء الخصم.

يترتّب على نقض الفكرة(أ) إثبات ضعف الخصم من جهة(لم يبق محام(٢٦)، لم تمنعوا(٢٧)...)، وإثبات كون نسائهم منتهكات من جهة أخرى(ترقّصها(٢١)،

[1] المصدر السابق، ج٢، ص٥١٣.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٦٧٦. والعباء المسيّح: كساء مخطّط بالسواد والبياض، وأراد بذلك تشبيههنّ بالإماء. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٦٧٦.

[3] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٢. البيت في هجاء عامر ومُنذِر ابنَي بحير بن عامر بن مالك بن جعفر بن كلاب. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٠.

[4] المصدر السابق، ج٣، ص٨٢٨.

[5] المصدر السابق، ج٣، ص٨٣٠.

يدوسها(٢٢) ملعب(٢٣)...). أما نقض الفكرة (ب) فيؤكد على أنّ زوال حماية الرجل للمرأة يؤدّي إلى زوال منعتها؛ لعجزها عن حماية ذاتها.

وعند التدقيق في طبيعة الانتهاك يتبيّن أنّه ذو بعد جسديّ، يتمثّل في الاعتداء على جسد المرأة لا بالانتهاك فقط، بل بالعبث أيضًا(ترقّصها(٢١)، ملعب(٢٣)...)، دون مبالاة بالخصم الذي أسلمها(٢٢) أو نام عنها(٢٤) أو ضيّعها(٢٥)، وبهذا يبدو تصوّر المرأة محتفظًا بكونها مفعولًا بها للفاعل الرجل.

نستجلي مما تقدّم أنّ التصوّر المجازيّ(المرأة متاع) ظلّ مستحكمًا في تصوّر النقائض للمرأة حال الفخر وحال الهجاء، ويتجلّى ذلك في كونها كيانًا ماديًّا/ جسديًّا من جهة، وأنّها تابعة للرجل من جهة ثانية، وكون الفعل ليس سمة أصيلة فيها من جهة ثالثة. بيد أنّ الشاعرَين تمكّنا من توجيه المجاز التصوّريّ إلى وجهة مضادّة من خلال تسليط الضوء على أمرين:

١. حدوث الانتهاك والاستعمال للمتاع من طرف آخر انتهَبَه.
٢. كون المتاع قابلًا للتجزيء بحسب المنفعة المبتغاة منه.

ولم تخرج المرأة في النقائض، فيما يتعلق بالأمر الأوّل، عن حالين:

أ) المرأة المنتهكَة مع استسلامها؛ ضعفًا منها(بكين/ دعت...(٢٨))
ب) المرأة الماجنة التي تطلب العهر(المواجن(٢٣)).

وإذا كان حضور صوت المرأة هامشيًّا في جانب الفخر فقد أضحى ههنا صوتًا يعزّز حدوث الانتهاك، ويدلّ حضوره على غياب الرجل الحامي الذي من شأنه الفعل والقول والعقل؛ ولذا فهي تنادي، كما في قول الفرزدق(٢٨):

بَكَيْـــنَ إِلَيْكُمْ والرِّمـــاحُ كَأَنَّـــــها ... مَعَ القَـوْمِ أَشْـــطانُ الجَـرورِ النَّوازِعُ
دَعَـــتْ يالَ يَرْبوعٍ وَقَدْ حـالَ دونَـــها ... صُـدورُ العَوالي وَالذُّكـورُ القَواطِـــعُ[1]

[1] المصدر السابق، ج٣، ص٨٣٠.

وتُقسم، كما في قول جرير واصفًا لقاءه بأخت الفرزدق(من الطويل):

فَأَقْسَمْتُ ما لا قَيْـــتِ قَبْلي مِنَ الهَـوى وَأَقْسَمْـتِ ما لا قَيْتِ مِنْ ذَكَرٍ قَبْلـي[1]

فكان حديث المرأة في البيتين على ضربين:

- حديث ضعف واستنجاد(دعت يال يربوع).
- حديث مجون(أقسمتِ ما لا قيتِ...).

وهي في الشاهدين لا تخرج عن النسق التصوّريّ(المرأة متاع)، ويُقابل تسليط الضوء على صوت الضعف والمجون غيابُ صوت العقل، أوقمعه إن وُجِد؛ لكونه خارجًا عن التصوّر الذي وُضعت فيه المرأة[2]، وواقعًا في منطقة الإخفاء.

أما الأمر الثاني الذي سُلِّط عليه الضوء(قابليّة المتاع للتجزيء) فينشطر إلى جانبين:

١. تجزيء المرأة.

٢. الإحالة عليها بالجزء منها.

وهما جانبان غير منفصلين في الغاية التي يخدمانها، وهي كون المرأة جزءًا، ويفترقان في طريقة الكشف عن ذلك التجزيء، ففي الجانب الأوّل تحضر المرأة بوصفها كلًّا، ثمّ يأتي عليها التجزيء؛ إعلانًا لانتهاكها(عسّها(٢١)، رجلها(٢٢)...)[3]. وفي الجانب الثاني يحضر الكلّ من خلال الجزء عبر الإحالة، وهذا مرتبط بخطاطة جزء/ كل التي جرى ترسيم تصوّر المرأة في النقائض عن طريقها.

---

[1] المصدر السابق، ج١، ٣٤٠.

[2] من الشواهد على ذلك: بيت الفرزدق الذي رفض فيه محاولة المرأة لقول الرجز، وحوّل الخطاب إلى ما ينسجم والتصوّر المجازيّ الذي يصدر عنه حينما تجاهل طلبها للتراجز، وطلب منها الاستجابة لتلبية رغباته الجسديّة. ينظر البيت في: المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٧.

[3] ينظر أيضا على سبيل المثال: المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٧، ٥٦٥، ٤٩٣. ج٣، ٨٢٩، ٨٩٢، ٩٥٩.

٥. الترسيم الخطاطيّ لتصوّر المرأة(خطاطة جزء/ كل):

تقرّر اللسانيّات العرفانيّة أن تجربتنا وطبيعة أجسادنا تتحكّم في فهمنا للتصوّرات، ومن الدلائل على ذلك خطاطة(جزء/ كلّ)؛ ذلك أنّ أجسادنا عبارة عن أجزاء تأتلف معًا لتكوين هذا الكيان بما هو كلّ/ جسد، وننيب الجزء عن الكلّ في تجربتنا، فنقول: أمسكت بفلان والإمساك لم يكن إلا بجزء منه، كـ(يدِه) مثلا[١]. وفيما يلي عرض عناصر الخطاطة البنيوية، ومنطقها الأساسيّ، ومناقشة ما يتعلّق بها من قضايا.

- العناصر البنيويّة: كلّ، جزء، نظام تشكُّل[٢].
- المنطق الأساسيّ: إذا كان(أ) جزءًا من(ب)، فإنّ(ب) ليس جزءًا من(أ)؛ لأنّ الشيء لا يكون جزءًا من نفسه، وإذا وُجد الكلّ توجد الأجزاء، فيما لا يعني وجود الأجزاء وجود الكلّ، ما لم تتشكّل تلك الأجزاء بكيفيّة ما لتكوين الكلّ[٣].

تؤدّي خطاطة(جزء/ كلّ) وظيفةً إحاليّة[٤]، بخلاف خطاطة(فوق/ تحت)، مثلا، التي جرى ترسيم تصوّر الحسب وفقها؛ ذلك أنّ الطرفين في هذا الأخير ينتميان إلى مجالين تصوّريّين مختلفين(التصوّرات الفضائيّة، والحسب).

بينما تتحقّق خطاطة(جزء/ كلّ) في مجال تصوّريّ واحد ذي أجزاء وهو(المرأة) يحيل الجزء فيها على الكلّ[٥]، وتدرج اللسانيّات العرفانيّة هذه الحالات التي تؤدّي وظيفة إحاليّة ضمن باب الكناية metonymy، وتقصد به استعمال كيانٍ معيّن للإحالة على

---

[١] ينظر: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٥٦. والزنّاد، **نظريات لسانيّة عرفنيّة**، ص١٦٩.

[٢] ينظر: الزنّاد، **نظريات لسانيّة عرفنيّة**، ص١٦٩.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٩، ووسيمة نجاح، **المقاربات العرفانيّة**، ص١٤٤.

[٤] ينظر: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٥٦.

[٥] ينظر: موقو، **التصوّرات المجازيّة**، ص٢٨٢.

كيان آخر مرتبط به[1]. وتوضّح الحدود بينه وبين الاستعارة من خلال عرض أبرز أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، ويظهر ذلك في الجدول التالي:

وجه المقارنة	من حيث	الاستعارة	الكناية
الاختلاف	**المعنى**	وسيلة لتصوّر شيء من خلال شيء آخر.	استعمال كيان للإحالة على كيان آخر(استعمال كيان محلّ آخر).
	الوظيفة	الفهم.	إحاليّة بدرجة أساس، وتسهم في تيسير الفهم أيضا.
الاتّفاق	– كلّ منهما ظاهرة فكريّة، وليست خاصّة باللغة. – كلّ منهما قائم على تجربتنا. – كلّ منهما يبنين طريقتنا في التفكير والإدراك. – كلّ منهما يُشكّل نسقًا، ولا يمثّل حالات معزولة وصدفويّة[2].		

الجدول(١١): أوجه الاختلاف والاتفاق بين الاستعارة والكناية.

يتبيّن من ذلك أنّ الأسس الكبرى التي تنطلق اللسانيّات العرفانيّة منها مشتركةٌ بين الاستعارة والكناية، فالكناية" تخدم، ولو في جزء منها، نفس الحاجات التي تخدمها الاستعارة بنفس الطريقة تقريبا. ولكن الكناية تسمح لنا بالتركيز بدقة على بعض مظاهر ما نحيل عليه. وهي كالاستعارة، ليست مجرد أداة شعرية أو بلاغية، وليست أيضا ظاهرة لغوية صرف. إن التصورات الكنائية(مثل الجزء للكل) تشكل جزءا من الطريقة العادية التي نمارس بها تفكيرنا وسلوكنا وكلامنا"[3].

يمكن دراسة تصوّر المرأة في النقائض بالنظر إلى الملحوظات التي ساقها صاحبا (الاستعارات التي نحيا بها) عن الكناية من حيث صلتها بالاستعارة وتفرّدها عنها، وذلك

[1] ينظر: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٥٥.

[2] نستعمل في لغتنا تعبيرات عديدة يحيل جزؤها على كلّها، ونسقيّتها في اللغة إنّما هي تابعة لنسقيّة التصوّر نفسه، ولمزيد من التفصيل في الأمثلة على ذلك، ينظر: المرجع السابق، ص٥٥ وما بعدها.

[3] المرجع السابق، ص٥٦.

من خلال البحث في ترسيم خطاطة(جزء/ كل) على تصوّر المرأة، وفيما يلي نماذج منها في النقائض:

الرقم	الشاعر	البيت
٢٩.	الفرزدق (الوافر)	لَهُ أُمٌّ بِأَسْفَلِ سوقِ حَجْرٍ تَبيعُ لَهُ بِعُنْبُلِها الإزارا[١]
٣٠.	الفرزدق (الطويل)	لَكَمْ طَلَّقَتْ مِنْ قَيْسِ عَيْلانَ مِنْ حِرٍ وَقَدْ كانَ قَبْقابًا رِماحُ الأَراقِمِ[٢]
٣١.	الفرزدق (الطويل)	هُمُ قارعوكُمْ عَن فُروجِ بَناتِكُمْ ضُحًى بالعوالي والعوالي شَوارِعُ[٣]
٣٢.	الفرزدق (الطويل)	وَأَهْوَنُ رُزْءٍ لِامرِئٍ غَيْرِ عاجِزٍ رَزِيَّةُ مُرْتَجِّ الرَّوادِفِ أَفْرَعا[٤]
٣٣.	جرير (الكامل)	لَمْ تَلْقَ جِعْثِنُ حاميا يَحْمي اسْتَها وَبِخَلْجَمٍ زَبِدِ المَشافِرِ تَتَّقي[٥]
٣٤.	جرير (الكامل)	سَبُّوا الحِمارَ فَسَوْفَ أَهْجو نِسْوَةً لِلْكيرِ وَسْطَ بُيوتِهِنَّ أُوارُ مِنْ كُلِّ مُبْسِقَةِ العِجانِ كَأَنَّها جَفْرٌ تَغَضَّفَ مِنْ جُوَيَّةَ هارُ[٦]

[١] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٤٣٦. المراد بتبيع هنا: تشتري، وعنبل المرأة عورتُها." يريد أنها إذا باعت إزارَها لم يُقْبَلْ منها حتى يُفجَرَ بها". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٤٣٦.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ٥٤٨. أحال على المرأة من خلال الحر ، أي(الفرْج). ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٣، ص١٢٠.

[٣] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٨٢٩. والعوالي هي: أسنّة الرماح. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص٣٨٠.

[٤] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٤١. " أَفْرَعُ طويلُ الشَّعرِ". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٤١.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص٩٥٩. الخلجم: الفرْج الواسع. ينظر: المصدر السابق، ج٣، ص٩٦٠.

[٦] المصدر السابق، ج٣، ص٩٦٨." وقوله مُبْسقَة العِجان، يعني مُنْتَفِخة العجانِ...وقوله تَغَضَّف، يعني تَهَدَّمَ. وجُويَّةُ موضع. وهار مُنهار". المصدر السابق، ج٣، ص٩٦٩. والجفر هي:" البئر الواسعة". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٢، ص٣٠٥.

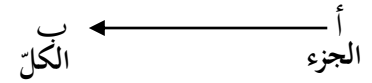
الرقم	الشاعر	البيت
٣٥.	جرير (الكامل)	وَلَقَدْ أَبيتُ ضَجيعَ كُلِّ مُخَـــضَّبٍ رَخْـــصَ الأنامِـــلِ طَـيِّبَ الأَرْدانِ[1]
٣٦.	جرير (الكامل)	نُبِّئْتُ جِعْثِنَ دافَعَتْـــهُمْ بِاسْتِـــها إذْ لَمْ تَجِدْ لِمُجاشِـــــعٍ مَنْ يَدْفَعُ[2]

الجدول(١٢): تحقّقات خطاطة جزء/ كلّ اللغويّة.

يمكن استجلاء خطاطة(جزء/ كلّ) في هذه الأبيات من خلال استحضار العناصر البنيويّة للخطاطة وترسيم تصوّر المرأة من خلالها، وذلك كما يلي:

- الكلّ: المرأة.
- الأجزاء: اليدان، القدمان، الوجه، البطن...إلخ.
- نظام التشكّل: ائتلاف الأجزاء على الهيئة التي خُلقت بها.

وإذا كان الجزء والكلّ يتناوبان في الإحالة على بعضهما البعض فإنّ مسار الإحالة في هذه الخطاطة يكون من الجزء إلى الكلّ وليس العكس، كما يظهر في الشكل(٩) أدناه:



الشكل(٩): مسار خطاطة جزء/ كلّ.

إنّ انتقاء الجزء للإحالة على الكلّ هو نوعٌ من تسليط الضوء على جانب واحد من جوانب الكلّ؛ ولذا فهو انتقاء مبرّر بكونه" يحدد مظهرا نركز عليه مقابل مظاهر

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٩٩٧." الرَّخْصُ: الشيء الناعم اللَّيِّنُ". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٥، ص١٧٨.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص١٠٥٩.

أخرى في هذا الكل"[1]، وإذا كان الأمر كذلك فإنّه سيكون غالبًا من الأجزاء التي يقوم عليها الكلّ بدرجة أساس في تجربتنا.

يتبيّن، في ضوء ما تقدّم، أنّ الإحالة على المرأة في النقائض تأتي على ضربين:

- في غرض الغزل: الإحالة على بعض أجزاء جسدها(رخص الأنامل(٣٥))
- في غرضي الفخر والهجاء: الإحالة عليها من خلال أعضائها الجسديّة التناسليّة(عنبل(٢٩)، حر(٣٠)، فرْج(٣١)...)، وتنشأ ههنا مسألتان مترابطتان:
- تحديد الكلّ من خلال الجزء.
- طبيعة الجزء المحيل على الكلّ.

ليست الإحالة على المرأة من خلال الجزء مجرّد ظاهرة لغويّة، وإنما هي فكريّة بدرجة أساس، تجعلنا ندرك المرأة من خلال ذلك الجزء، ونتصرّف وفقًا لذلك[2]. ومن ثمّ يثير تحديد المرأة من خلال جزء منها قضيّة اختزال الهويّة في جانب معيّن، ويستدعي ذلك النظر في طبيعة تلك الأجزاء المُبأَّرة والقيمة التي تمنحها لها الثقافة.

عند التدقيق في ذلك يظهر أنّها لا تخرج عن تصوّر المرأة بوصفها جسدًا جميلًا في الغزل، أمّا في غرضي الفخر والهجاء فالتبئير كان لموضع الولد والتزاوج والعار، ويستتبع تسليط الضوء على هذه الأجزاء أحد أمرين:

١. إخفاء مواصفات المرأة الأخرى(كالعقل، والكلام، والقوّة...)
٢. إدماج مواصفات المرأة الأخرى في ذلك الجزء، فيصبح هو مركز الإنتاجيّة لديها. وهو عند التدقيق لا يخرج عن الأمر الأوّل بقدر ما هو تنويع عليه.

---

[1] لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٥٦.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٥٦.

من تجليّات هذا الأخير في المدوّنة أنّ المرأة تدافع بالعورة كما في بيت جرير(٣٦ من الكامل):

نُبِّئْتُ جِعْـــــثِنَ دافَعَتْـــهُمْ بِاسْتِـــها إذْ لَمْ تَجِدْ لِمُجاشِـــعٍ مَنْ يَـــدْفَعُ[١]

وبه تتحدّث كما في قول جرير(من الطويل):

وَجِعْثِـــــنُ نادَتْ بِاسْتِـــــها يـــالَ دارِمٍ فَلَـمْ تَلْـقَ حُـرًّا ذا شَكيمٍ مُشَجَّـعا[٢]

ففي هذين البيتين يكون جزء/ هني المرأة هو موضع القوّة الذي تدافع به، وموضع الصوت الذي تنادي به، ويتجلّى في ذلك رسوخ الجزء في الإحالة على الكلّ، على نحو يخوّله بأن يتبنّى أجزاءً أخرى من ذلك الكلّ ويدمجها فيه.

يرى بعض الباحثين أنّ النقائض، في هذا الجانب، لا تقدِّم تصوّرًا واقعيًّا للمرأة؛ ويرجع السبب في ظهورها على هذا النحو إلى حرص شعراء النقائض على إدماج المرأة في غرضي الفخر والهجاء في النقائض، وهو فنّ قائم أساسًا على الفحش والإقذاع في القول[٣] . لكنّ النقائض ليست التجلي الوحيد لذلك، بل إنّ شيوعها في النقائض يعكس بنى ثقافيّة جمعيّة شائعة عند الشعراء في بناء المعاني، وهي بذا تنسجم مع ما جاء به بعض المنشغلين بالثقافة، كالغذّاميّ الذي لحظ ذلك في بعض دراساته حول المرأة، إذ يقول: " مثلما يجري حصر الأنوثة في أجزاء محددة من الجسد ذاته، فليس كل ما في الجسد مطلوباً أو شرطاً للأنوثة، بل إن بعضه مضاد ومنافٍ للأنوثة، مثل العقل واللسان والعضلية الجسدية الرامزة للقوة وهذه كلها_ إن وجدت_ فهي علامات ذكورية تظهر على الأنثى، وتجري دائماً إزالتها أو تغطيتها بوسائط ثقافية جرى التواطؤ عليها"[٤].

---

[١] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص١٠٥٩.

[٢] المصدر السابق، ج٣، ص٩٤٨." الشّكيم : الطّبيعة والخَليقة الشّديدة". المصدر السابق، ج٣، ص٩٤٨.

[٣] ينظر: فاطمة تجور، **المرأة في الشعر الأمويّ: دراسة**، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩، ص٤١٤، ٤١٥.

[٤] عبدالله الغذاميّ، **المرأة واللغة(٢) ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٨، ص٥١.

وإدماج هذه الأجزاء(العقل/ الصوت...) في جزء واحد(هني المرأة) إنما هو ضرب من ضروب تغطية وظائف تلك الأجزاء الأساسيّة وتعطيلها.

***

تصدر المرأة في النقائض عن نسق تصوّريّ منسجم(المرأة متاع) يتقاطع فيه تصوّرا المرأة المحبوبة ومطلق المرأة في جوانب عديدة، ويسهم هذا النسق في استمراريّة حركة التفاخر والتهاجي، فقد جاءت المرأة في النقائض موضوعًا للفخر والهجاء، فجرى ترسيم تصوّر المرأة من خلال تصوّر المتاع، وأفضى ذلك إلى الحديث عن المرأة بما هي جسد قابل للفقد والاستبدال والاسترجاع والاستغلال.

ينبني ذلك على أنّ تصوّرهما للمرأة محكوم بكونها(شيئًا) كما أنّ المتاع شيء أيضًا، والجدير بالنظر هنا أنّ تصوّر المرأة على هذا النحو ممتدّ إلى العصور اللاحقة لزمن النقائض؛ لكونها تعكس بنى ثقافيّة جمعيّة؛ إذ توصّل نصر حامد أبو زيد إلى النتيجة نفسها في إطار دراساته الثقافيّة لبعض الخطابات المعاصرة حول المرأة، وانتهى إلى أنّه على الرغم ممّا تظهره هذه الخطابات من لغة شاعريّة تجاه المرأة(جوهرة ثمينة، أو لوحة جميلة، أو تحفة فنيّة...إلخ)[1]فإنها في نهاية الأمر شاعريّة فجّة" توهم القارئ بتبجيل المرأة وهي تحولها في الحقيقة إلى شيء، قد يكون ثميناً، لكنه يظل مجرد شيء"[2]. وفي ذلك دلالة على أنّ بعض التصوّرات المجازيّة لها سيرورة تاريخيّة؛ ولعلّ هذا يرجع إلى أنّ المكوِّن لتصوّر المرأة عندهم يكاد أن يكون طرفًا واحدًا، هو الرجل أو المرأة التي تنطلق من ذلك التصوّر نفسه، وتصدر عنه، فامتلاك الرجل لآلة القول وتصدّره لها، هيّأه للانفراد بتكوين

[1] ينظر: أبو زيد، **دوائر الخوف**، ص١١١.

[2] المرجع السابق، ص١١١.

التصوّرات، في مقابل المرأة التي كانت موضوعا للتصوّر وليست كيانًا قادرًا على صناعة التصوّرات، أو تغييرها، أو مقاومتها على الأقلّ[1].

وإذا كان دور المرأة في ممارسة اللغة خافتًا في المدوّنة فقد كان لها دور في الحثِّ على القول الشعريّ، وتعزو المرويّات بداية النقائض بين جرير والفرزدق إلى إيعاز المرأة، كما سيأتي في المبحث الموالي حول تصوّر الشعر.

[1] إن قضيّة تملّك الرجل للكلام، في مقابل خفوت دور الأنثى، وما ترتّب على ذلك من نظرة أحاديّة فوقيّة تجاه جنس آخر موسوم بالدونيّة، قضيّة شائكة ومهمّة، عني بها عدد من الدارسين من زوايا متعدّدة، ينظر على سبيل المثال: عبدالله الغذّاميّ، **المرأة واللغة**، ط٣، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٦، ص٧ وما بعدها. وجحفة، **سطوة النهار وسحر الليل**، ص٢١ وما بعدها. ورشيدة بنمسعود، **المرأة والكتابة: سؤال الخصوصيّة/ بلاغة الاختلاف**، ط٢، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص٥ وما بعدها. فقد سعت الكاتبة في مُؤَلَّفها إلى تقصّي خصوصيّة اللغة الإبداعية عند المرأة، انطلاقا من كونها" أقليّة" مجتمعيّة. وينظر أيضًا: أفاية، **الوعي بالاعتراف**، ص٧٠.

المبحث الثالث:

تصوُّر الشِّعْر المَجازيّ وخُطاطته.

يدرس المبحث الشعر حين يكون موضوعه الشعر والشاعر في إطار المدوّنة محلّ الدراسة، وتثير دراسة الشعر على هذا النحو مسألة جوهريّة تتعلّق بكون الشعر مادّة السجال وموضوعه في وقت واحد، ويعكس هذا، بالضرورة، تصوّرًا خاصًّا للشعر، ولدوره في صناعة السجال الكلاميّ في ذلك العصر. وهذا ما يسعى المبحث إلى الوقوف عليه من خلال الأدوات التي تقدّمها اللسانيّات العرفانيّة.

١. التكوين المجازيّ لتصوّر الشعر:

يشمل الجزء الحرفيّ من تصوّر الشّعر عناصر محدودة لا تتجاوز كونه قولًا إبداعيًّا محكومًا بقوانين محدّدة تعيّن وزنه وقافيته، ويكاد أن يكون هذا هو حدّ الشعر عند النقاد القدماء[١]، وهو المعنى الأوّليّ المتبادر للشعر، وقد تجاوزه شاعرا النقائض، وعملا على تغذية تصوّرهما للشعر برؤى أخرى عبر المجاز.

من تصوّرات الشعر المجازيّة في هذه المدوّنة: الشعر هبة ووراثة، والشعر رحّالة وغير ذلك. وهي مجازات ذات أهميّة، بالرغم من عدم اطّرادها، وتستحقّ الدراسة في سياقات أخرى لا يتبنّاها هذا البحث الذي يروم القبض على التصوّرات المجازيّة التي تشكّل سمة بارزة في النقائض. وفيما يلي إيراد بعض شواهد تلك التصوّرات المجازيّة:

- الشعر هبة: ظهر مجاز الشعر هبة ووراثة لدى الفرزدق دون جرير، وهو ما ينسجم مع جنوح الفرزدق إلى الاعتداد بالجانب الوراثيّ في تكوينه، وكان ذلك في قصيدته التي ينسب فيها قوّته الشعريّة إلى قوّة الأقدمين الذين وهبوه القصائد، بزعمه، وورثها عنهم. يقول(من الكامل):

وَهَــبَ القَصــائِدَ لي النَّوابِـغُ إِذْ مَضَــوْا وَأَبـــو يَــزيدَ وذو القُــرُح وَجَـــرْوَلُ

[١] حدّ الشعر كما يقدّمه قدامة بن جعفر، على سبيل المثال، هو: " قول موزون مقفى يدل على معنى". قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق محمّد عبدالمنعم خفاجيّ، بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت، ص٦٤.

والفَــحْلُ عَلْقَــمَةُ الذي كـــــــانَتْ لَهُ حُلَــلُ المُــلوكِ كَلامُــــهُ لا يُنْــحَلُ[1]

ثمّ يقول في القصيدة نفسها والسياق ذاته:

وَلَقَـــدْ وَرِثْـــــتُ لِآلِ أَوْسٍ مَـــــنْطِقًا كالسَّـــمِّ خـــالَطَ جانِبَـــيْهِ الحَنْـظَلُ

وَالحارِثِـــيُّ أخـو الحِـــماسِ ورِثْـــتُهُ صَدْعًا كَـما صَـــدَعَ الصَّـفاةُ المِعْوَلُ[2]

– الشعر رحّالة: ومن الشواهد عليه قول جرير(من الكامل):

ســـارَ القَصـــائدُ وَاسْتَبَـحْنَ مُجاشِـعًا ما بَيْـنَ مِصْـرَ إِلى جَنـوبِ وَبـــارِ[3]

وكذا قول الفرزدق(من الوافر):

تَعَـــنَّى يا جَـــريرُ لِغَـــيْرِ شَـــيْءٍ وَقَدْ ذَهَـــبَ القَصـــائِدُ لِلـــرُّوَاةِ

فَكَيْـــفَ تَـــرُدُّ ما بِعُمـــانَ مِنْـــها وَما بِجِـــبالِ مِـــصْرَ مُشَهَّـــراتِ[4]

وتظهر التقابلات في هذه التصوّرات المجازيّة في الشكل(١٠):

التصوّر المجازيّ	المجال المصدر	←	المجال الهدف
الشعر وراثة	الوراثة: امتلاك شرعيّ لا ينازع فيه أحد.	←	الشعر: تفرّد الشاعر بالموهبة المؤصّلة، ولا يُنازع عليها.

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٤. أبو يزيد هو أبو يزيد المخبّل، واسمه: ربيعة بن مالك بن ربيعة بن قتّال بن أنف الناقة، أما ذو القروح فهو: امرؤ القيس بن حجر، وجرول: الحطيئة، والفحل علقمة هو: علقمة بن عبدة. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٤.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٥. الحارثي أخو الحماس: النجاشيّ. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٥. ويأتي السّم، بحسب لسان العرب، بفتح السين وضمّها وكسرها، يقول ابن منظور:" السَّمُّ: والسِّمُّ والسُّمُّ: القاتلُ، وجمعها سِمامٌ...وشيءٌ مَسْمُوم: فيه سَمٌّ. وسَمَّتْه الهامَّة: أصابَتْه بسَمِّها. وسمَّه أَي سقاه السمَّ". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٦، ص٣٧٢.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٥١٢. " وقوله وبار، وهي أرضٌ معروفةٌ، وجنوبها يعني جوانبها". أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق** ، ج٢، ص٥١٢.

[4] المصدر السابق، ج٣، ص٨٩٤.

التصوّر المجازيّ	المجال المصدر	←	المجال الهدف
الشعر رحّالة	الرحّالة: الانتقال من مكان لآخر.	←	الشعر: يتداوله الناس في أماكن متعدّدة.

الشكل(١٠): تقابلات تصوّرات الشعر المجازيّة.

والتصوّر المجازيّ الأكثر بروزًا لدى الشاعرَين هو(الشعرُ قتل)، على تفاوت بينهما، وستُعنى به هذه الدراسة متوسِّلة بافتراض وجود نسق تصوّريّ يحكم تفريعاته المتعدّدة في المدوّنة، واستغلال شاعرَي النقائض له في سجال الفخر والهجاء.

وسيكون التفصيل في هذه الجوانب من خلال عرض نماذج من تحقّقات المجاز اللغويّة، وإبراز نسقيّته ونتائجها، ودراسة الحالة السجاليّة التي أتاحها، والخطاطة التي يرجع إليها.

٢. التفريعات المجازيّة وتحقُّقاتها اللغويّة:

يجد الناظر في المدوّنة أنّ التصوّر المجازيّ(الشعر قتل) أكثر بروزًا لدى جرير منه لدى الفرزدق؛ ولعلّ ذلك يرجع إلى أنّ الشعر يكاد يكون الوسيلة الوحيدة التي يجابه بها جرير خصومه، ويعوّل عليها في بناء النقائض وهدمها[١]، بخلاف الفرزدق الذي ورث مجدًا وحسبًا.

---

[١] من الدلائل على ذلك ما ورد في الأغاني: " أنّ رجلاً قال لجرير: مَن أَشعرُ الناس؟ قال له: قُمْ حتى أعرِّفكَ الجواب؛ فأَخذ بيده وجاء به إلى أَبيه عطيّةَ وقد أَخذ عنْزاً له فاعتقلها وجعل يَمَصُّ ضَرْعَها، فصاح به: اخرجْ يا أَبَتِ؛ فخرج شيخٌ دَمِيمٌ رَثّ الهيئة وقد سال لبنُ العَنْز على لِحيته؛ فقال: أَلا تَرى هذا؟ قال نعم. قال: أَوَ تعرفُه؟ قال لا. قال: هذا أَبي، أَفتَدْري لِمَ كان يشرب من ضَرْع العَنْز؟ قلت لا. قال: مَخافةَ أَن يُسمع صوتُ الحَلْب فيُطلبَ منه لبن. ثم قال: أشعرُ الناس مَنْ فاخَر بمثلِ هذا الأَبِ ثمانينَ شاعراً وقارَعهم به فغلبَهم جميعاً". الأصفهانيّ، **الأغاني**، ج٨، ص٣٦، ٣٧.

تتضمّن المدوّنة تحقُّقات متعدِّدة للتصوّر المجازيّ(الشعر قتل)، وتتفرّع بالنظر إلى وسيلة القتل إلى: الشعر حرب، والشعر سمّ، والشعر نار.

١.٢ (الشعر حرب):

الرقم	الشاعر	البيت	
١.	جرير (الطويل)	وَلَيْسَ لِسَيْفي في العِظامِ بَقِيَّةٌ	وَلَلسَّيْفُ أَشْوى وَقْعَةً مِنْ لِسانِيا[١]
٢.	جرير (الكامل)	إنَّ ابْنَ آكِلَةِ النُّخالَةِ قَدْ جَنى	حَرْبا عَلَيْكَ ثَقيلَةَ الأَجْرامِ[٢]
٣.	الفرزدق (الكامل)	إنِّي كَذاكَ إذا هَجَوْتُ قَبيلَةً	جَدَّعتُهُمْ بِعَوارِمِ الأَمْثالِ[٣]
٤.	الفرزدق (الكامل)	وَحَسِبْتَ حَرْبِي وَهْيَ تَخْطِرُ بِالقَنا	حَلْبَ الحِمارَةِ يابْنَ أُمِّ رِعالِ[٤]
٥.	جرير (الطويل)	إذا ذُقْتَ مِنِّي طَعْمَ حَرْبٍ مَريرَةٍ	عَطَفْتُ عَلَيْكَ الحَرْبَ والحَرْبُ تُعْطَفُ[٥]
٦.	الفرزدق (الكامل)	وَلَقَدْ عَطَفْتُ عَلَيْكَ حَرْبا مُرَّةً	إنَّ الحُروبَ عَواطِفٌ أَمْرارُ[٦]
٧.	جرير (الكامل)	إنَّ القَصائِدَ قَدْ جَدَعْنَ مُجاشِعا	بِالسَّمِّ يُلْحَمُ نَسْجُها وَيُنارُ[٧]
٨.	الفرزدق (الكامل)	يَا ابْنَ الخَلِيَّةِ إنَّ حَرْبِي مُرَّةٌ	فيها مَذاقَةُ حَنْظَلٍ وصُبورِ[٨]

الجدول(١٣): تحقّقات(الشعر حرب) اللغويّة.

[١] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٥٠.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٤٤٨.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٠.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٥.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٧٥٠.

[٦] المصدر السابق، ج٣، ص٩٨٠.

[٧] المصدر السابق، ج٣، ص٩٧١.

[٨] المصدر السابق، ج٣، ص١٠١٧.

٢.٢ (الشعر سمّ):

الرقم	الشاعر	البيت	
٩.	جرير (الطويل)	وَقَـدْ زَعَمُـوا أَنَّ الفرَزْدَقَ حَـيَّةٌ	وَما قَـتَلَ الحيَّاتِ مِنْ أَحَـدٍ قَبْلي[١]
١٠.	الفرزدق (الكامل)	ولَقَدْ وَرِثْـتُ لِآلِ أَوْسٍ مَنْـطِقا	كَالـسَّمِّ خَـالَطَ جانِبَـيْهِ الحَنْـظَلُ[٢]
١١.	جرير (الطويل)	أَعْدَدْتُ للشُّـعَراءِ سَـمًّا ناقِـعا	فَسَقَـيْتُ آخِـرَهُمْ بِكَـأْسِ الأَوَّلِ[٣]
١٢.	الفرزدق (الطويل)	وَلَـوْلا ارْتِفاعي عَنْ سُلَيْمٍ سَقَيْـتُها	كِـئاسَ سِـمامٍ مُـرَّةً وَعَـلاقِمِ[٤]
١٣.	الفرزدق (الطويل)	فَكَيْفَ وقَدْ فقَّأْتُ عَيْنَيْكَ تَبْـتَغِي مِنَ الصُّـمِّ تَكْـفِي مَرَّةً مِنْ لُعابِـهِ تَرَى ما يَمسُّ الأَرْضَ مِنْهُ إذا سَرَى	عِـنادا لِـنابَيْ حَـيَّةٍ قدْ تربَّـدا وَمَا عادَ إلّا كانَ فِي الْعَـوْدِ أَحْمَدا صُدُوعـا تَفَـأّى بالدَّكـادِكِ صُلَّدا[٥]
١٤.	جرير (الطويل)	وَأَنْهـلتُـهُ بِالسَّـمِّ ثُمَّ عَـلَلْـتُهُ	بِكَـأْسٍ مِنَ الذِّيـفانِ مُرٍّ عَصيرُها[٦]
١٥.	جرير (الكامل)	أَعْـدَدْتُ لِلشُّـعراءِ كَـأْسًا مُـرَّةً	عِنْدي مُخالِطُها السِّـمامُ المُـنْقَعُ[٧]
١٦.	جرير (الوافر)	فَكُـلَّهُمُ سَقَـيْتُ نَقِـيعَ سَمٍّ	بِنـابَيْ مُخْـدِرٍ ضَـرِمِ اللُّـعابِ[٨]

الجدول(١٤): تحقّقات(الشعر سمّ) اللغويّة.

---

[١] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٠.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٥.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٣٨٦.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٥٦١.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٦٦١. يقال تربّد وجهه أي تغيّر بسبب الغضب، وقيل: أي صار لونه كلون الرماد. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٥، ص١٠٦. والمقصود بتفأّى: تشقّق وتفلّق، وصلّدا: أي يبست وصلبت. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٦١.

[٦] المصدر السابق، ج٢، ص٧٠٣. الذيفان هو السمّ الناقع. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٥، ص٧٤.

[٧] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص١٠٥٠.

[٨] المصدر السابق، ج٣، ص١١٠٨.

٣.٢ (الشعر نار):

الرقم	الشاعر	البيت	
.١٧	جرير (الطويل)	وَأَوْقَدْتُ ناري بِالحَديدِ فَأَصْبَحَتْ	لَها لَهَبٌ يُصْلي بِهِ اللهُ مَنْ يُصْلي[١]
.١٨	جرير (الطويل)	أَلَمْ أَكُ نارًا يَصْطَليها عَدُوُّكُم	وحِرْزًا لِما ألجَأتُمُ مِنْ وَرائيا[٢]
.١٩	الفرزدق (الوافر)	وَإِنَّ بَني كُلَيْبٍ إِذْ هَجَوْني	لَكَالجِعْلانِ إِذْ يَغْشَيْنَ نارا[٣]
.٢٠	جرير (الكامل)	إِنِّي لَتُحْرِقُ مَنْ قَصَدْتُ لِشَتْمِهِ	ناري وَيَلْحَقُ بِالغُواةِ سُعاري[٤]
.٢١	الفرزدق (الوافر)	لَقَدْ قَلَّدْتُ جِلْفَ بَني كُلَيْبٍ	قَلائِدَ في السَّوالِفِ باقِياتِ
		قَلائِدَ لَيْسَ مِنْ ذَهَبٍ وَلَكِنْ	مَواسِمَ مِنْ جَهَنَّمَ مُنْضَجاتِ[٥]
.٢٢	الفرزدق (الطويل)	وَلَوْ كُنْتَ تحْتَ الأَرْضِ شَقَّ حَديدَها	قَوافِيَّ عَنْ كَلْبٍ مَعَ اللَّحْدِ لاصِقِ
		خَرَجْنَ كَنيرانِ الشِّتاءِ عَواصِيا	إلى أَهْلِ دَمْخٍ مِنْ وَراءِ المَخارِقِ[٦]
.٢٣	الفرزدق (الكامل)	العاوِيانِ إليَّ حينَ تَضَرَّمَتْ	ناري وَقَدْ مَلأَ البِلادَ زَئيري[٧]
.٢٤	جرير (الكامل)	أَفَيَنْتَهونَ وَقَدْ قَضَيْتُ قَضاءَهُمْ	أَمْ يَصْطَلونَ حَريقَ نارٍ تَسْفَعُ
		ذاقَ الفَرَزْدَقُ والأُخَيْطِلُ حَرَّها	والبارِقِيُّ وَذاقَ مِنْها البَلْتَعُ[٨]

الجدول(١٥): تحقّقات(الشعر نار) اللغويّة.

---

[١] المصدر السابق، ج١، ٣٣٤.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٠.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٤.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٥٠٦.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص٨٨٨، ٨٨٩.

[٦] المصدر السابق، ج٣، ص٩٠٧. دمخ: جبل في نجد. ينظر: الحمويّ، **معجم البلدان**، ج٢، ص٤٦١. والخرق الأرض البعيدة سواء كانت مستوية أو غير مستوية. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ص٧٣.

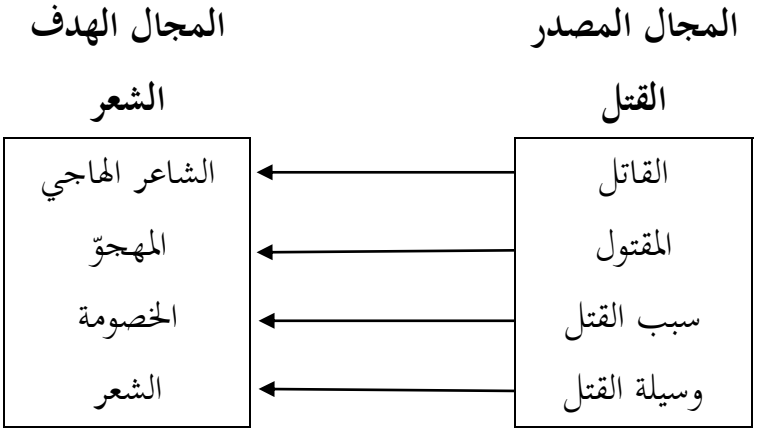
[٧] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص١٠٢١.

[٨] المصدر السابق، ج٣، ص١٠٥٠، ١٠٥١. الأخيطل تصغير الأخطل وهو غيّاث بن غوث بن الصَّلْت بن طارقة التغلبيّ. ينظر: البغدادي، **خزانة الأدب**، ج١، ص٤٥٩. والبارقيّ: سراقة، والبلتع هو: المُسْتنير بن أبي بلتَعة العَنْبَريّ. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص١٠٥١.

٣. الدّراسة العرفانيّة للتصوّر المجازيّ:

٣.١الترسيم:

١.١.٣ التقابل الأنطولوجي: يتكوّن مجال القتل من الوجهة الأنطولوجيّة من قاتل ومقتول وسبب في القتل ووسيلة قتل، ويقابله في المجال الهدف على الترتيب: الشاعر الهاجي، والمهجوّ، وعلاقة الخصومة، والشعر. ويمكن تمثيل ذلك بالشكل(١١) التالي:



الشكل(١١): التقابل الأنطولوجيّ(الشعر قتل).

يترتّب على هذا الترسيم تقابل آخر يحدث على الصعيد الإبستيميّ، تنتقل فيه المعارف الخاصّة بالمجال المصدر إلى المجال الهدف.

٢.١.٣ التقابل الإبستيميّ:

من التقابلات الإبسيميّة بين المجالين ما يلي في الجدول(١٦):

المجال المصدر(القتل)	المجال الهدف(الشعر)
القتل قضاء على حياة المقتول.	الشعر، في هيئته النقائضيّة، قضاء على الخصم.
القتل قوّة وبطولة.	الشعر قوّة.

المجال المصدر(القتل)	المجال الهدف(الشعر)
يعدّ القتل/ الشجاعة ضرورة معيشيّة تضمن بها الجماعة التوقّي من الأخطار[1].	يكون الشعر حاجة في الحالات التي يؤدّي فيها دور الحماية عن القوم والحسب.

الجدول(١٦): التقابل الإبستيميّ(الشعر قتل).

تتضح الكيفية التي رسّمت فيها المعارف بين المجالين من خلال الكشف عن العناصر التي أظهرها التصوّر المجازيّ والأخرى التي أخفاها.

٢.٣ تسليط الضوء والإخفاء:

ما يستدعي النظر في هذه المجازات كونها تتعاضد على نحو نسقيّ في نطاق واحد(الشعر قتل)، ولا تسمح باستيعاب ما لا ينسجم معها من المظاهر الأخرى في التجربة الشعريّة. فيسلِّط التصوّر المجازيّ الضوء على:

- الطابع الثنائيّ أو التعدُّديّ؛ نظرًا إلى اقتضائه وجود جان وضحيّة، أو أكثر.
- الطابع العنفيّ الذي يغذّي التجربة الشعريّة؛ من جهة أنّ النقائض وَرِثت الفهم الجاهليّ للقتل، فلم يعُد القتل لديها مرتبطًا بالجرم والجناية، بل ارتبط بالبطولة والشجاعة كما كان في عهده الجاهليّ، وقد كان لهذا العهد ظروفه المعيشيّة التي تلحّ على تعزيز وجود هذه الأنماط البشريّة؛ لتشغل دورا مهمًّا في حماية القوم من الأخطار المحدِّقة بهم[2]، وليتّخذوها وسيلة للظفر بمآربهم؛ ولذا فكثيرًا ما ترتبط صورة البطل بالدم وغبار الحرب، بل تكاد تنحصر في ذلك[3].

---

[1] ينظر: عبدالله الغذّامي، **النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**، ط٥، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠١٢، ص١٤٥، ١٤٦.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٥، ١٤٦.

[3] من الشواهد على تصوّر القتل بوصفه شجاعة وموطِن فخر: قولُ الفرزدق مفتخرا بقدرة قومه على الملوك(من الكامل): =

وبتبئير هذا المظهر في تصوّر الشعر أصبح الشاعر يحمي ويهاجم، فيقتُل ويخشاه الخصوم، ويروى أنّ القبائل العربيّة كانت تقيم المآدب ومظاهر الفرح إذا ما نبغ فيها شاعر[1]؛ ويفسِّر ذلك ابن رشيق بأنّ الشعر" حماية لأعراضهم، وذبّ عن أحسابهم، وتخليدٌ لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنِّئون إلّا بغلام يولد، أو شاعر ينبُغ فيهم، أو فرس تنتج"[2]. ومهما يكن من أمر صحّة هذه الرّواية، فإنّ تفسير ابن رشيق لها بقيمة الشاعر جديرٌ بالعناية؛ لأنّه حدّد، بوضوح، المهامّ المنوطة بشاعر القوم.

ويتجلّى الوعي بهذا الدور في مواضع عديدة من النقائض، من ذلك بيتا الفرزدق(من الطويل):

فَـإِنْ يَـكُ قَـيْدي كـانَ نَـذْرا نَذَرْتُـهُ فَمَـا بِيَ عَنْ أَحْـسابِ قَوْمِـيَ مِنْ شُغْلِ

=

وَمُعَصَّـــبٍ بالتَّـــاجِ يَخْـفِقُ فَـــوْقَهُ خِـــرَقُ المُـــلوكِ لَهُ خَميسٌ جَـــحْفَلُ
مَلِـــكٌ تَســـوقُ لَهُ الـــرِّماحَ أَكُـــفُّنا مِـــنْهُ نَـــعُلُّ صُـــدورَهُنَّ ونُنْـــهِلُ
قَـــدْ مـــاتَ فـــي أَسْـــلاتِنا أَوْ عَـــضَّهُ عَضْـــبٌ بِرَوْنَـــقِهِ المُلـــوكُ تُقَـــتَّلُ

أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٥٧. خرق الملوك أي: راياتها، والخميس: الجيش الضخم، والجحفل هو: الكثير الخيل، والمقصود بالأسلات هنا: الرماح، والعضب هو: السيف القاطع، ورونقه أي: فرنده. ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٥٧.

وكذا قول جرير مفتخرا(من الوافر):

أَلَسْـــنا نَحْـنُ قَدْ عَلِـمَتْ مَـــعَدٌّ غَـــداةَ الـــرَّوْعِ أَجْـدَرَ أَنْ نغـــارا
وَأَضْـــرَبَ بالسُّـــيوفِ إذا تَـــلاقَتْ هَـــوادي الخَـــيْلِ صـــادِيَةً حِـــرارا
وأطْـعَنَ حـينَ تَخْـتَلِفُ العـــوالي بِـــمَأْزولٍ إذا ما النَّـــقْعُ ثـــارا

أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٤٣١. المأزِل هو" موضع القتال إذا ضاق" ابن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص١٣٥.

[1] ينظر: الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج١، تحقيق توفيق النيفر، ومختار العبيدي، وجمال حمادة، تونس: المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون" بيت الحكمة"، ٢٠٠٩، ص١٢٨.

[2] المرجع السابق، ج١، ص١٢٨.

أَنا الضَّـــامِنُ الـــرَّاعي عَلَيْـهِمْ وَإِنَّمـــا يُـــدافِعُ عَنْ أَحْســابِهِمْ أَنا أَوْ مِثْــلي[1]

وذلك في القصّة المشهورة التي أهاجت بها نساءُ مجاشع الفرزدقَ ليرُدَّ على تفحيش جرير بهنّ، وكان الفرزدق قد عاهد الله ألّا يهجو أحدًا أبدًا، وقيّد نفسه ليحفظ القرآن، لكنّه أخلّ بهذا العهد، وحلّ قيده في سبيل حماية قومه[2].

تظهر النقائض، من خلال هذا الشاهد، مدينة في احتدامها لحاجة القوم إلى القوّة القوليّة(الشعر)، وتضع خطوط تقاطعها مع القتل منذ اللحظة التي يصير فيها الشعر حاجة، كما أنّ القتل كذلك، وتبرز قيمة الشاعر البطوليّة باستنجاد المرأة به بوصفها كائنًا ضعيفًا يعوّل على آخر قويّ، وقد قصر الفرزدق الدفاع عن الأحساب عليه وعلى من يماثله من الشعراء، وهو ما يقابل الدفاع عن القوم في حالة الحرب، ويتجلّى ذلك في الألفاظ: (الضامن، الراعي، يدافع).

استعمل الشاعران ألفاظًا من قبيل(الحرب(٢) وأدواته كالسيف(١) والقنا(٤)...، وقتل الحيات(٩)، والسمّ(١٠)...، واصطلاء النار(١٨)...) في أثناء حديثهما عن الشعر، وليس ذلك ممكنًا إلا من خلال التصوّر المجازيّ(الشعر قتل)، وبه استطاعا إظهار الجانب العنفيّ الذي يجعل من الشاعر قوّة خارقة تمكّنه من التحكُّم في أعلى مراتب الأفعال التي تحدِّد مصائر البقاء والفناء، مثلما سيأتي في خطاطة القوّة،

---

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٢٩٨. وورد الشطر الثاني من البيت الأوّل دون الفاء في أوّله، وورد بالفاء فيما يلي:

- الفرزدق همّام بن غالب، **ديوان الفرزدق**، شرحه وضبطه وقدّم له عليّ فاعور، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٧، ص٤٨٨.

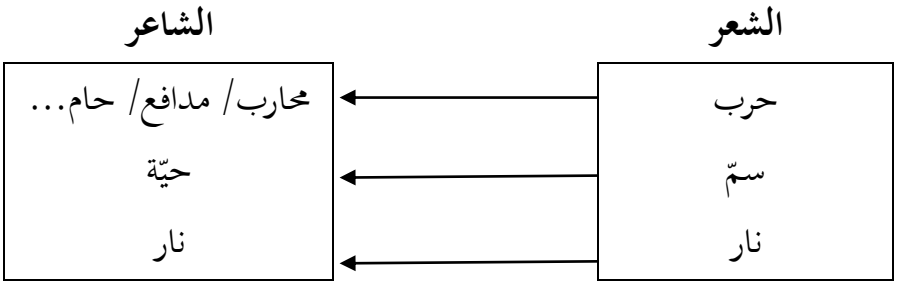
- أبو عبيدة معمر بن المثنّى، **كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق**، ج١، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٩٨، ص٩٨.

- ـــــــــ، **ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، شرحه وعلّق عليه محمّد التونْجيّ، بيروت: دار الجيل، ٢٠٠٢، ص٢١٢.

- البغداديّ، **خزانة الأدب**، ج٤، ص٤٦٥.

[2] ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق** ، ج١، ص٢٩٦، ٢٩٧.

وسعى الشاعران من خلال هذا المجاز إلى تعزيز سلطتهما[1]، الأمر الذي أدّى إلى تماهي العلاقة بين الشعر والشاعر، من جهة أنّ ما يوصف به الشعر ينطبق على الشاعر، وهذا ما تُظهره التحقّقات المعروضة في هذا المبحث.وذلك على النحو التالي في الشكل(١٢):



الشكل(١٢): ارتباط الشعر والشاعر في التصوّر المجازيّ(الشعر قتل).

ارتبط تصوّر(الشعر حرب) بكون الشاعر محاربًا(٤)، (٨)...، وكذا ارتبط تصوّر(الشعر سمّ) بتصوّر الشاعر حيّة(٩)، (١٣)...، ويعزّز تصور (الشعر نار) هذه العلاقة بجعل الشاعر نارًا أيضا(١٨)...، ونتج عن ذلك أنّ ما" في قلوبهم من هيبة الشّعر وفخامته"[2] سيشمل الشاعر؛ ولذا" تجنّب الأشرافُ ممازحَة الشاعر، خوف لفظة تُسمع منه مزحا فتعود جدًا"[3]. وفي هذا إشارة إلى أنّ الشعر يمثّل الوظيفة الأساس لقائله في ذلك الوقت، ويحُدُّ من تأثير الأنشطة الأخرى عليه وعلى مجتمعه، فالقلق الاجتماعي من الشاعر لم يتأتَّ من كونه فردًا من قبيلة ما، أو أنّه يتّصف بالقوّة البدنيّة أو بقوّة الشكيمة، وإنما من كونه شاعرًا، وأنّ هذه هي الصفة الغالبة عليه.

تكمن أهميّة التصوّر المجازيّ في خاصيّته اللاواعية التي تتيح له إدارة فهمنا للتصوّر المعيّن دون مساءلة، ومن ثمّ الحياة به وتصديقه، بالمعنى العرفانيّ للصدق؛ ذلك أنّ المجازات لها، بحسب أعلام الدرس العرفانيّ،" قوة في تحديد الواقع. فهي تقوم بذلك عبر شبكة من الاقتضاءات تسلط الضوء على بعض سمات الواقع، وتخفي سمات أخرى.

---

[1] ينظر في شأن حرص الشعراء على تعزيز سلطتهم من خلال الاعتقادات الشائعة عنهم إلى: مبروك المنّاعيّ، **الشعر والسحر**، بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، ٢٠٠٤، ص٦٨.

[2] ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص٦٥.

[3] المرجع السابق، ج١، ص١٤٨.

ويؤدي بنا قبول الاستعارة، التي تجبرنا على التركيز فقط على مظاهر تجربتنا التي تضيئها، إلى اعتبار اقتضاءات الاستعارة صادقة"[1]؛ ولذا فإنه في" أغلب الحالات ما فيه نظر ليس هو صدق الاستعارة أو كذبها، بل الإدراكات والاستنتاجات التي تستتبع الاستعارة والأعمال التي تقرها"[2].

من أبرز نتائج التفكير بالتصوّر المجازيّ(الشعر قتل) التعاملُ مع الشعر بوصفه حماية والحامي لايكون إلا قويًّا، يقول جرير(من الطويل):

تَمَـــنّى رِجـــالٌ مِنْ تَمـيمٍ لِيَ الـرَّدى وَمـا ذادَ عَـنْ أَحْسابِـــهِمْ ذائِدٌ مِثْلي[3]

ويقول الفرزدق(من الطويل):

فَإنْ كُنْتُــما قَدْ هِجْـــتُماني عَلَيْـــكُما فَلا تَجْـــزَعا واسْتَسْـــمِعا لِلْمُـــراجِمِ

لِمِـــرْدى حُـــروبٍ مِنْ لَـدُنْ شَـدَّ أَزْرُهُ مُحـامٍ عَنِ الأَحْسابِ صَعْبِ المَظالِمِ[4]

يبرز الشاعر في هذين الشاهدين بما هو ذات تُخلص نفسها لحماية القبيلة(ذاد/ ذائد، مراجم، مردى حروب، محام) ووسيلته في ذلك هي الشعر.

ويورد ابن رشيق عددًا من الشواهد الدالّة على تأثير الشعر في حياة العرب ورفعه أقواما وخفضه آخرين[5]، ويعقّب على ذلك بقوله:" ومن ههنا عظم الشعر، وتهيب أهله، خوفا من بيت سائر تُحْدَى به الإبل، أو لفظة شاردة يضرب بها المثل، ورجاء في مثل ذلك؛ فقد رفع كثيرًا من الناس ما قيل فيهم من الشعر بعد الخمول والاطراح، حتى

---

[1] لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٦٠.

[2] المرجع السابق، ص١٦١.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٣٤.

[4] المصدر السابق، ج٣، ص٨٤١. والحديث موجه إلى جرير والبعيث" والمُراجِم يعني نفسه. يقول أَنا مُسابٌّ ومقاذف، أَدْفعُ عن نفسي وعن حَسَبي. يقول: يجيء من لساني من الهجاء، والقول الشّديد، كما يَرْجُمُ الرجل بالحِجارة...[و] قوله مِرْدى حُروب، الرَّدْيُ الرَّجْمُ". المصدر السابق، ج٣، ص٨٤١.

[5] ينظر: ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص٤٠ وما بعدها.

افتخروا بما كانوا يعيرون به ووضع جماعة من أهل السوابق والأقدار الشريفة حتى عُيِّروا بما كانوا يفتخرون به"[1]، وقد اتّخذ شاعرا النقائض من الشعر وسيلة للتخويف في مواضع عديدة، يقول جرير(من الكامل):

في لَيْلَتَـــيْنِ إذا حَـــدَوْتُ قَصـيدَةً بَلَـــغَتْ عُـــمانَ وَطَـيِّءَ الأَجْـــبالِ
هذا تَقَدُّمُـــنا وَزَجْـــري مـــالِكًا لا يُرْدِيَـــنَّكَ حَـــيْنُ قَيْـــنِكَ مـالِ[2]

ويقول الفرزدق في هجائه جريرًا(من الكامل):

إنَّ الَّـــتي فُقِـــئَتْ بِها أبْـــصارُكُمْ وَهِيَ الَّتي دَمَـــغَتْ أَباكَ الفَيـــصَلُ[3]

ففي الشاهد الأوّل يصف جرير سيرورة قصائده، مبيّنا أنّها تصل إلى مناطق بعيدة في زمن يسير؛ ولذا فإنّ الوقوع في شباك مهاجاته(ردى). ويجعل الفرزدق من قصائده قوّة(تفقأ الأبصار) و(تدمغ). ويخفي التركيز على مفعول الشعر ودوره العنيف مظاهرَ أخرى ترتبط بخصائصه الجماليّة وبسِمَتِه القوليّة التي لا تَقْدِر، من حيث طبيعتها، على الفعل، بيد أنّ الثقافة منحتها هذه المرتبة الفاعلة، وقد استغلَّ الشاعران هذا الجانب من تصوّر الشعر في نقض كلّ واحد منهما قصائد الآخر.

٤. التصوّر المجازيّ المضادّ:

يقف هذا المحور على الكيفيّة التي يصوّر بها الشاعر شعر خصمه، وفيما يلي عرض لعدد من التحقّقات اللغويّة التي يتوجّه بها الشاعر إلى سلب الفاعليّة منه:

الرقم	الشاعر	البيت
٢٥.	الفرزدق (الوافر)	**عَـــوَى فَأَثَـــارَ أَغْلَـــبَ ضَيْغَمِيًّا فَوَيْـــلَ ابْنِ المَـراغَةِ ما اسْـــتَثارا[4]**

[1] المرجع السابق، ج١، ص٤٨.
[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٢.
[3] المصدر السابق، ج٢، ص٣٧٣.
[4] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٢.

الرقم	الشاعر	البيت	
٢٦.	جرير (الكامل)	مازِلْتَ تَسْعى في خَبالِكَ سادِرًا	حَتّى الْتَبَسْتَ بِعُرَّتي وَعُرامي[١]
٢٧.	جرير (الكامل)	أَرْداكَ حَيْنُكَ يا فَرَزْدَقُ مُحْلِبًا	ما زادَ قَوْمَكَ ذاكَ غَيْرَ خَبالِ[٢]
٢٨.	جرير (الطويل)	وَقَبْلَكَ ما أَخْزى الأُخَيْطِلُ قَوْمَهُ	وَأَسْلَمَهُمْ لِلْمَأْزِقِ المُتَلاحِمِ[٣]
٢٩.	الفرزدق (الوافر)	وَإِنَّكَ قَدْ تَرَكْتَ بَني كُلَيْبٍ	لِكُلِّ مُناضِلٍ غَرَضًا مُصابا[٤]
٣٠.	الفرزدق (الطويل)	إِلَيَّ وَلَمْ أَتْرُكْ عَلى الأَرْضِ حَيَّةً	وَلا نابِحًا إِلّا اسْتَسَرَّ عَقورُها[٥]
٣١.	الفرزدق (المتقارب)	وَكانَ جَريرٌ عَلى قَوْمِهِ رَغا رَغْوَةً بِمَناياهُمُ	كَبَكْرِ ثَمودٍ لَها الأَنْكَدِ فَصاروا رَمادًا مَعَ الرِّمْدَدِ[٦]
٣٢.	جرير (الوافر)	وَعاوٍ قَدْ تَعَرَّضَ لي مُتاحٍ ضَغا الشُّعَراءُ حينَ لَقُوا هِزَبْرًا	فَدَقَّ جَبينَهُ حَجَرُ المُرامي إِذا مُدَّ الأَعِنَّةُ ذا اعْتِزامِ[٧]

الجدول(١٧): التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ المضادّ لـ(الشعر قتل).

يجد الناظر في هذه الأبيات أن التصوّر المضادّ يتنزّل في إطار نقض فكرتين مركزيّتين هما:

- نقض فاعليّة الشعر في إيذاء الخصوم.

---

[١] المصدر السابق، ج٢، ص٤٤٩.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٤٧٠.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٥٦٨.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٦٤١.

[٥] المصدر السابق، ج٢، ص٦٨٩. استسرّ عقورها: أي استخفى منه كلّ من يُتقَى شرُّه، وذلك خوفا من الفرزدق. ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٦٨٩.

[٦] المصدر السابق، ج٣، ص٩١٦.

[٧] المصدر السابق، ج٣، ص١٠٩١.

- نقض دور الشعر في حماية القوم.

وكان ذلك عبر خلق مجازات جديدة تغذّي السجال[1] القائم في النقائض، هي:

- الشعر صوت حيوانيّ لا قيمة له.
- الشاعر مصدر ضرر وإهلاك لنفسه ولقومه.

ويتجلّى ذلك في وصف الشعر/ الشاعر بالعواء[2](٢٥)، (٣٢)، والنباح(٣٠)، والرغاء[3](٣١)، والضغاء[4](٣٢). وبهذا يجري تبئير المظهر النطقيّ إلى الحدّ الذي يتساوى فيه الإنسان مع الحيوان، من حيث هو مجرّد صوت عار من أيّة دلالة وقيمة، ويترتّب على ذلك ضعف الشعر المنقوض وعدم قدرته على تحقيق الغرض المطلوب، فعندما يغيب المعنى يبقى النطق فقط، ويقتضي ذلك تفريغ شعر الخصم من حمولته الفاعلة، وامتلاؤه بضجيج لن يجرّ على الشاعر وقومه إلا الويل والهلاك الذي سيأتي في صورة الشاعر الآخر. وعلى الرغم من التباين بين المجاز والمجاز المضادّ فإنّ كلًّا منهما يرتكز

---

[1] يمكن القول، انطلاقًا من التصوّر المجازيّ(الشعر حرب) أنّ النقائض تعدّ، مثلما يذكر عبدالفتاح أحمد يوسف، خطابًا سجاليًّا؛ نظرا لكونها تصدر من طرف معلوم إلى طرف آخر، ولقيامها على استفزاز الطرف الآخر لغويًّا ومعرفيًّا. ينظر: عبدالفتاح أحمد يوسف، **الخطاب السجاليّ في الشعر العربي: تحوّلاته المعرفيّة ورهاناته في التواصل**، بنغازي، بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، ٢٠١٤، ص٣٠. وقد تناول هذه السجاليّة بوصفها علامة على التواصل مع الآخر والاعتراف به، وأفضى به تبئير زاوية النظر هذه إلى تشغيل آليّات معرفيّة للكشف عن جوانب التواصل والنضج الفكريّ والإبداعيّ في النقائض، وفي المقابل تجاهل الكيفيّة الثقافيّة التي سنّتها النقائض للتواصل مع الآخر. وبتنزيل هذه المقاربة في سياق نظريّة التصوّرات المجازيّة يمكن القول إنّه نظر إلى الخطاب السجاليّ بوصفه تواصلًا، بينما نزعت النقائض إلى جعله قتلًا/ حربًا. ينظر: يوسف، **الخطاب السجاليّ في الشعر العربي**، ص١٠، ٣٠، ٤٢، ١٣٥، ٢٣٣... والكتاب كلّه قائم على هذه الفكرة في الخطاب السجاليّ النقائضيّ وغيره.

[2] العواء صوت الذئب والكلب. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص٤٨٧.

[3] " الرُّغاءُ: صوتُ الإبل... والناقة تَرْغُو رُغاءً: صوَّتت فضَجَّت". المرجع السابق، ج٥، ص٢٦١.

[4] " ضَغَا الذِّئْبُ والسِّنَّوْرُ والثعلَبُ...: صَوَّتَ وصَاحَ، وكذلك الكَلْبُ والحَيَّةُ، ثمّ كثُر حتى قِيلَ للإنسان إذا ضُرِب فاسْتَغاثَ". المرجع السابق، ج٨، ص٦٩.

على أساس خطاطيّ واحد، يتمثّل في خطاطة القوّة التي يسلبها الشاعر من خصمه ويسبغها على نفسه.

٥. الترسيم الخطاطيّ لتصوّر الشعر(خطاطة القوة):

يعرض المحور للبنية الجشطلتيّة لخطاطة القوّة وتفريعاتها، ثمّ تجلّياتها في المدوّنة.

١.٥ البنية الجشطلتيّة العامّة لخطاطة القوّة وتفرعاتها:

حدّد جونسون البنية الجشطلتيّة العامّة لخطاطة القوّة في ستّة عناصر، هي[١]:

١. تحدث ممارسة القوّة ويجري إدراكها، عادة، عن طريق التفاعل، فالاصطدام بحافّة الطاولة عند دخول غرفة مظلمة يعدّ تعبيرًا عن الخصائص التفاعليّة للقوّة.

٢. تجربتنا للقوّة، في الأغلب، تقوم على حركة شيء ما باتّجاه ما، وتكون لشيء متحرّك أو ضدّ شيء غير متحرّك.

٣. مسار الحركة الطرازيّ أحاديّ الاتّجاه(من ⟵ إلى)، ولا يلغي ذلك وجود مسارات أخرى أقلّ طرازيّة ذات اتّجاهين أو اتجاهات متعددة(كالانفجار).

٤. يقتضي مسار الحركة وجود مصدر تتحرّك منه القوّة إلى هدف ما، كتحريك الكأس من الطاولة إلى الفم.

٥. ليست القُوى على درجة واحدة من القوّة أو الضغط، ويمكن قياسها بدقّة في بعض حالات القوى الفيزيائيّة، ولا يتسنى ذلك في حالات أخرى لا يسع معها إلا تقديم درجة نسبيّة للقوّة.

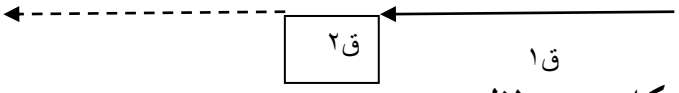
٦. تنطوي القوّة على تتابع سببيّ من جهة أنّها منبثقة عن التفاعل، فإذا ما أُغلق الباب فإنّ ذلك قد حدث بسبب شخص ما أو شيء ما، وقد يكون التتابع السببيّ واقعيًّا، وقد يكون مفترضًا.

---

[١] ينظر: البوعمرانيّ، **استعارة القوّة**، ص١٦٠، ١٦١.

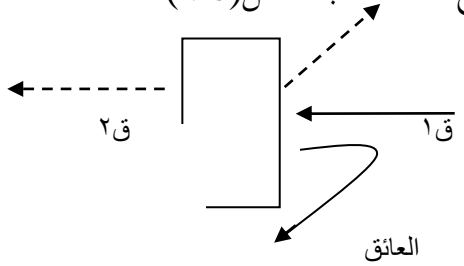
يتّضح من هذه البنية أن القوّة عمليّة ملتبسة بالحركة والسببيّة، فلا توجد حيث يكون السكون أو الانعزال؛ لاحتياجها إلى وجود عنصرين على الأقلّ يحدث بينهما نوع من التفاعل، ينتج عنه تغيير شيء من حالة إلى حالة. وعلاوة على ذلك، عُني جونسون بالكشف عن أكثر بنى القوّة اطّرادًا في تجربتنا، وقدّمها في سبع خطاطات متفرّعة عن البنية الخطاطيّة العامّة للقوّة، ملحقًا كلّ واحدة منها برسم توضيحيّ، وسيأتي عرضها[1]:

١. **الإلزام compulsion**: مدار هذه الخطاطة على وجود قوّة قاهرة لا يمكن مقاومتها، تدفع بالشيء نحو مسار معين لا خيار له فيه، ويمثّلها جونسون بالشكل(١٣)[2]:



الشكل(١٣) الإلزام: يشير المربع إلى الحاجز الذي وقعت عليه القوّة، ويمثّل السهم المسترسل على يمينه القوّة الواقعية، بينما يمثل السهم المتقطّع على يساره القوّة المفترضة.

٢. **العائق blockage**: تتمثّل في كبح القوّة وإيقافها عن طريق قوّة أخرى تعيق تقدّمها في الاتّجاه الذي ترومه، فتسعى القوّة الأولى إلى تغيير مسارها على نحو يجعلها لا تصطدم بالعائق، وتتّضح الخطاطة بالشكل(١٤)[3]:



الشكل(١٤) العائق: يُظهر الشكل وجود قوّة قد تعرّضت لحاجز، وأمامها خيارات أخرى تُجنّبها الاصطدام به.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٦١.

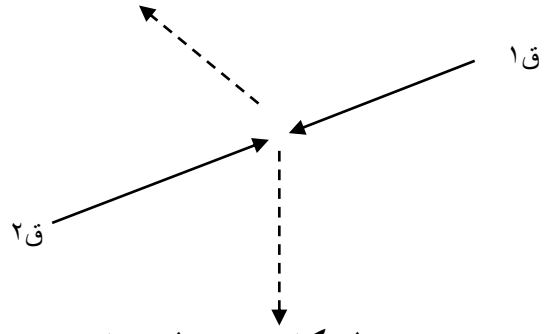
[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٦١.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص١٦١، ١٦٢.

٣. قوة مضادة counter force: تعبّر هذه الخطاطة عن الاصطدام بين القوى، إذ تقوم على المواجهة بين قوّتين متكافئتين، مثلما يحدث في حوادث السيارات مثلا، ويظهر الشكل(١٥) بنية الخطاطة[١]:

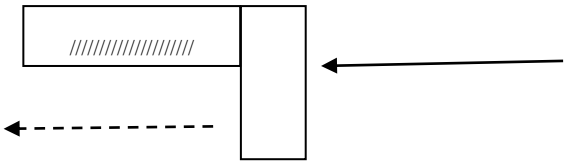
الشكل(١٥) القوة المضادة.

٤. التّحويل diversion: يحدث أن ينتج عن تصادم قوّتين تحويل في أشعة القوّة وتبعثر لها في اتّجاهات متعدّدة مثلما يظهر في الشكل(١٦)[٢]:



الشكل(١٦) التحويل.

٥. إزالة القيود removal of restraint: تتمثّل في التخلّص من القيود المعيقة لمسار القوّة، وبيان ذلك في الشكل(١٧)[٣].



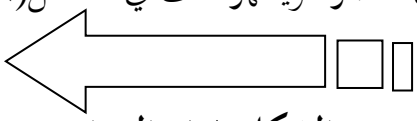
الشكل(١٧) إزالة القيود: يمثّل السهم المسترسل القوّة التي يعترضها حاجز، فيُزال وينتقل إلى موضع آخر لتواصل القوّة عبورها، ويشير السهم المتقطّع إلى المسار المفترض للقوّة.

[١] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٢.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٢، ١٦٣.

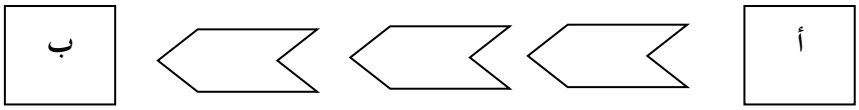
[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٣.

٦. **الجواز enablement**: تتجلّى هذه الخطاطة في القوّة الماضية في مسارها دون أن يعترضها أي حاجز، ويظهر ذلك في الشكل(**١٨**)[١]:



الشكل(١٨) الجواز.

٧. **الجذب attraction**: بنية الجذب لها تجليّات متعدِّدة في حياتنا اليومية، كالمغناطيس الجاذب للفولاذ، والمكنسة الكهربائيّة التي تجذب الأوساخ، وتتمثّل بالشكل(١٩)[٢]:



الشكل(١٩) الجذب: يمثّل الموقع بين النقطتين أ- ب مساحة متقلصة بواسطة الجذب.

تملك كلّ واحدة من هذه الخطاطات أسسها التجريبيّة المباشرة الحاضرة في ممارساتنا اليوميّة، كانسداد العبوّة، وفتح الباب وغير ذلك[٣]، وتتجاوز هذه الخطاطات، عبر المجاز، تجاربنا الماديّة إلى تجاربنا الأكثر تجريدًا، فتضفي عليها بنيتها الجشطلتيّة وتعمل على تنظيمها[٤]، وفي هذا المنحنى تتنزّل مقاربة خطاطة القوّة لدى شاعرَي النقائض حال بنائهما لتصوّر الشعر.

تطّرد في المدوّنة بعض الخطاطات المنتمية إلى خطاطة القوّة، وتغيب أخرى أو يقلّ تواترها[٥] والخطاطات الأكثر اطّرادًا في المدوّنة، في حدود تصوّر الشعر، هي: خطاطة

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٣.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص١٦٤.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص١٦١ وما بعدها.

[٤] ينظر: ينظر: البوعمرانيّ، **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدلالة العرفانيّ**، ص١١٢.

[٥] للغياب أو الخفوت أسباب: فمنها ما يرجع إلى طبيعة تصوّر الشاعرين للشعر وللعلاقة الرابطة بينهما بوصفهما شاعرين نقائضيين، ومنها ما يرجع إلى طبيعة حدود هذه الدراسة؛ ذلك أنّ خطاطة القوّة المضادّة تقتضي الاعتراف بقوّة الخصم، وليس ذلك من عادة الشعراء مع معاصريهم، لاسيّما إن كانوا خصوما، وتحيل علاقة الخصومة على حالة من الصراع ولعلّ في هذا ما يبرر خفوت حضور خطاطة الجواز، وكذا خطاطة الجذب التي=

الإلزام، والعائق، وإزالة القيود. وفيما يلي استعراض تحقّقات كلّ خطاطة ثمّ تناولها بالدراسة.

٢.٥ خطاطة الإلزام:

الرقم	الشاعر	البيت
٣٣	جرير (الكامل)	إنّي انْصَبَبْتُ مِنَ السَّماءِ عَلَيْكُمُ حَتّى اخْتَطَفْتُكَ يا فَرَزْدَقُ مِنْ عَلِ[١]
٣٤.	جرير (الكامل)	فَأَنا النَّهارُ عَلا عَلَيْكَ بِضَوْئِه وَاللَّيْلُ يَقْبِضُ بَسْطَةَ الأَبْصارِ[٢]
٣٥.	جرير (الوافر)	أَعَدَّ اللَّهُ لِلشُّعَراءِ مِنّي صَواعِقَ يَخْضَعونَ لَها الرِّقابا[٣]
٣٦.	الفرزدق (الطويل)	وَلَمْ تَكُ تَخْشى جَعْفَرٌ أَنْ يُصيبَها بِأَعْظَمَ مِنّي مِنْ شَقاها فُجُورُها[٤]
٣٧.	الفرزدق (الطويل)	فَهَلْ أَحَدٌ يابْنَ المَراغَةِ هارِبٌ مِنَ المَوْتِ إنَّ المَوْتَ لا بُدَّ نائِلُهْ فَإِنّي أَنا المَوْتُ الَّذي هُوَ ذاهِبٌ بِنَفْسِكَ فَانْظُر كَيْفَ أَنْتَ مُحاوِلُهْ[٥]
٣٨.	جرير (الطويل)	أَنا الدَّهْرُ يُفْني المَوْتَ والدَّهْرُخالِدٌ فَجِئْني بِمِثْلِ الدَّهْرِ شَيْئًا يُطاوِلُهْ[٦]

الجدول(٢١): تحقّقات خطاطة الإلزام اللغويّة.

يظهر الإلزام في العديد من ممارساتنا اليوميّة، ونستشعرها منذ اللحظات الأولى لتوجيهات الوالدين، وتتمثّل في وجود قوّة خارقة تمارس فعاليّتها على أطراف أقلّ منها

=هي أنسب في مقامات الغزل، أما خطاطة التحويل فيرجع عدم حضورها إلى طبيعة المدوّنة وأهداف الدراسة التي أفضت إلى عدم التوسّع خارج حدود الشاعرين.

[١] أبو عبيدة، شرح نقائض جرير والفرزدق ، ج٢، ص٣٩١.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٥٠٦.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٦١٠.

[٤] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٣.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص٧٥٨.

[٦] المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٤.

وواقعة تحت نفوذها، ويتجلّى التحقّق الطرازيّ لها في قوّة الخالق القادر على كلّ شيء، والثقافة عمومًا قائمة على القيد والسلطة، وهذا مستوعب في كلّ المؤسّسات ضمن فكرة القانون أو المواضعات.

والأبيات أعلاه فرع عن تحقّقات خطاطة الإلزام المنحدرة عن خطاطة القوّة، وتكشف، في الآن نفسه، عن تصوّر الشاعرَين لمصادر القوّة التي جاءت متّفقة في انتمائها إلى مجال السماء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتظهر الأبيات استغلال الشاعرَين لقداسة أفعال الخالق وحتميّتها؛ ليسبغا على أقوالهما قداسة موازية[1]، وجاء ذلك على ضربين:

- قوّة مظاهر الكون والطبيعة المسيّرة من الخالق_ سبحانه_ (النهار/ الليل(٣٤)، الموت(٣٧)، الدهر(٣٨)...).
- العقوبات المنزلة من الله_ عزّ وجلّ_(طيور خاطفة منصبّة من السماء(٣٣)، صواعق(٣٥)، مصائب(٣٦)...).

يتماشى هذا التصوّر للقوّة مع مجاز(الأقوى فوق) الذي عرضه صاحبا (الاستعارات التي نحيا بها) وتلمّسا أساسه الفيزيائيّ في أنّ القوّة ترتبط بالحجم الذي يأخذ صعودًا، وأنّ المنتصر في مبارزة ما يُنصَّب في القمّة عادة[2]. وتظهر تجليّات هذه الفوقيّة في المدوّنة بألفاظ(السماء/ عليكم/ علِ(٣٣)، النهار علا عليك(٣٤) صواعق(٣٥)...)

جرى ترسيم تصوّر الشعر بواسطة خطاطة القوّة؛ ليغدو قوّة غلّابة تمارس أفعالًا كونيّة خارقة تدفع بالأشياء من حولها نحو الوجهة التي تريدها، فتنصبّ على هيئة

---

[1] أشارت الباحثة مكلي شامة إلى الخلفيّة العقائديّة لهذا الجنوح إلى نسبة ما يريده شعراء النقائض إلى أفعال الخالق عزّ وجلّ وعلاقتها بالجبريّة التي ترى أنّ الإنسان مسيّر لا مخيّر. ينظر: مكلي شامة، **الحجاج في شعر النقائض: دراسة تداوليّة**، أطروحة ماجستير مخطوطة، جامعة مولود تيزي وزو، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩، ص٩١، ٩٢.

[2] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص ٣٥.

عقوبات، وقد أخذت ترتقي القوى الإلزاميّة حتى وصلت إلى وصف الشاعر نفسه بالدهر في مقابل الموت، ويروى أنّ الفرزدق حلف بالطلاق أنّ جريرًا لا يغلبه في بيته (فإني أنا الموت...(٣٧))، فأخذ جرير يتمرّغ في الرمضاء ويقول: أنا أبو حزرة حتّى جاء ببيت الدهر(٣٨)[١]. وقد قدّم الفرزدق الموت بصورة القوّة القاهرة التي ستقع على جرير ولا مفرّ له منها، وأَظْهر جرير الدهر علامة على القوّة المتحكّمة في القُوى التي مثّل الموت منتهاها، فالدهر إفناء للموت/ الفرزدق وليس بعد ذلك إلا الخلود.

يستند جرير في ذلك إلى ذاكرة مهيبة للدهر/ الزمن المرتبط في البيئة العربيّة، في أحيان كثيرة، بالسّلطة الحاكمة التي لا يُردّ قضاؤها ولا تُجابه إلا بالتسليم[٢]، ومهما يكن من أمر فإنّ الذاكرة الثقافيّة تشرك كلًّا من الموت والدهر في ممارسة الأفعال الصارمة غير المرغوبة غالبًا، فقد كان العرب في الجاهليّة ينسبون المصائب التي تحلّ بهم إلى الدهر[٣]، وعلى الرغم من المحاذير الشرعيّة التي جاء بها الإسلام حيال الدهر فإنّ جريرًا لم يتورّع عن وصف نفسه به في سبيل إظهار قواه الشعريّة بصورة القوّة الإلزاميّة الموجّهة إلى الفرزدق بوصفه موتًا. ومثلما يجعل الشاعر من نفسه قوّة إلزاميّة تُسلِّط نفوذها على الخصم فإنّه يجعل نفسه كذلك عائقًا يتصدّى للقوى المتّجهة إليه بوصفه فردًا غير منفصل عن الجماعة من حيث الهويّة والوظيفة.

٣.٥ خطاطة العـائق:

الرقم	الشاعر	البيت
٣٩	الفرزدق (الطويل)	أَنا الـضَّامِنُ الـرَّاعي عَلَيْهِم وَإِنَّما يُدافِعُ عَنْ أَحْسـابِهِمْ أَنا أَوْ مِثْلي[٤]

[١] ينظر: ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص٣٣٩، ٣٤٠.

[٢] ينظر: جنان التميمي، **الزمن في اللغة العربيّة من التعبير اللغويّ إلى التمثيل الذهنيّ: دراسة لسانيّة إدراكيّة**، الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠١٣، ص١٢٤وما بعدها.

[٣] عليّ بن خلف بن عبد الملك ابن بطال، **شرح صحيح البخاريّ**، ج٩، ضبط نصّه وعلّق عليه ياسر إبراهيم، ط٢، الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣، ص٣٣٧.

[٤] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٢٩٨.

الرقم	الشاعر	البيت
٤٠.	جرير (الطويل)	تَمَنّى رِجالٌ مِنْ تَـميمٍ لِيَ الـرَّدى وَما ذادَ عَنْ أَحْسابِهِمْ ذائِدٌ مِثْلي[١]
٤١.	جرير (الطويل)	أَلَمْ أَكُ نارًا يَـصْطَليها عَـــدُوُّكُمْ وَحِـرْزًا لِما أَلْـجَأْتُمُ مِنْ وَرائِـــيا وبَاسِـــطَ خَيْـــرٍ فيـــكُمُ بِيَمـينِهِ وَقـابِضَ شَرٍّ عنـــكُمُ بِشِـمالِيا[٢]
٤٢.	الفرزدق (الطويل)	مَنَعْـــتُ تَميمًا مِنْكَ إنّي أنا ابْـنُها وَراجِـلُها المَعْروفُ عِنْدَ المَواسِمِ[٣]
٤٣.	الفرزدق (الطويل)	فَإنْ كُنْتُـما قَدْ هِـجْتُماني عَلَيْكُما فَلا تَـجْزَعا واسْتَسْـمِعا لِلْمُراجِمِ لِمِرْدى حُـروبٍ مِنْ لَدُنْ شَدَّ أَزْرُهُ مُحامٍ عَنِ الأَحْسابِ صَعْبِ المَظالِمِ[٤]
٤٤.	جرير (الطويل)	وَقَدْ وَجَـداني حينَ مُـدَّتْ حِـبالُنا أَشَـــدَّ مُـحاماةً وَأَبْـعَدَ مَـــنْزَعا[٥]

الجدول(١٩): تحقّقات خطاطة العائق اللغويّة.

تكتسب تجربة العائق بعدها الخطاطيّ من تراكماتها المتكوّنة باطّرادها في ممارساتنا اليوميّة، كاعتراض الحجر في طريق السيارة أو الأشواك في طريق السائر وغير ذلك. وتنتقل هذه الخطاطة عبر المجاز لتقيم تجارب أخرى أكثر تجريدًا، فيتسنّى الحديث معها عن العائق النفسيّ والاجتماعيّ...إلخ، وتمثّل الأبيات الواردة أعلاه جزءًا من تلك

[١] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٤.

[٢] المصدر السابق، ج١، ص٣٥٠.

[٣] المصدر السابق، ج٢، ص٥٤٩. والأرجح أنّ الخطاب موجّه إلى جرير؛ لأنه يقول قبله:

وَهَـــلْ يا بْنَ ثَـــفْرِ الكَلْبِ مِثْلُ سُيوفِنا سُـــيوفٌ وَلا قَبْص العَـــديدِ القَـماقِم

فَلَوْ كُنْـــتَ مِنْهُمْ لَمْ تَعِبْ مِدْحَـتي لَهُمْ وَلكِنْ حِـــمارٌ وَشْـــــيُهُ بِالقَـــوائِمِ

المصدر السابق، ج٢، ص٥٤٩.

[٤] المصدر السابق، ج٣، ص٨٤١.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص٩٤٥.

الترسيمات، و يتمثّل ذلك في وجود قوة يمثّلها الشاعر، بما هو شاعر، تُعيق وصول القُوى الأخرى إلى منتهاها. وتأتي الخطاطة هنا في سياقين:

- **الأول: المواجهة المباشرة للخصم:**

يجري فيها التعامل مع الطرف الخصم بصورة مباشرة، ويعبّر عنها ألفاظ من قبيل (دافع(٣٩)، ذاد(٤٠)، قابض(٤١)، منع(٤٢)...)، فهذه الألفاظ تقدّم دلالة المواجهة المباشرة للآخر بإزالته أو طرده أو إمساك شرّه ومنعه[١].

- **الثاني: المواجهة غير المباشرة للخصم:**

يكون ذلك في سياق تعبير الشاعر عن حصانة قومه ورعايته لهم، ولا يتأتّى هذا إلا بصدِّه الآخرين عن قومه، ومن الألفاظ الدالّة على هذا(الضامن/ الراعي(٣٩)، حرز(٤١)، محام(٤٣)...) فإذا كان الشخص ضامنًا وراعيًا ومحصّنًا وحاميًا لقومه فإنه سيكون بالضّرورة مانعًا غيرهم من التقدُّم إليهم، وفي ذلك تبرز المواجهة غير المباشرة للخصم. هذا، وتؤدّي طبيعة النقائض إلى تنامي الخطاب السجاليّ، فتفرز في كل مرة خطابًا مضادًّا، وبهذا تتطوّر خطاطة العائق إلى خطاطة أخرى تقاومها وتعمل على إزالتها.

٢.٣ خطاطة إزالة القيود:

الرقم	الشاعر	البيت
٤٥.	جرير (الطويل)	**وقَدْ زَعَمــوا أَنَّ الفَــرَزْدَقَ حَــيَّةٌ وَما قَتَلَ الحَـيَّاتِ مِنْ أَحَدٍ قَبْلي**[٢]

[١] تكشف المعاجم عن هذه الدلالة، وذلك على النحو التالي:

- الدفع هو: " الإزالة بقوة". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٤، ص٣٦٩.
- الذود هو: " الطرد والدفع". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٥، ص٧٠.
- القبض: ضد البسط وهو بمعنى الإمساك، وفي سياق الأبيات يدلّ على منع تدفّق الشر إلى القوم وإمساكه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١١، ص١٣.
- المنع: يدلّ على الحيلولة دون الرجل وما يريد. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٣، ص١٩٤.

[٢] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٣٨.

الرقم	الشاعر	البيت
٤٦.	جرير (الكامل)	وَلَقَدْ بَنَـــيْتَ أَخَـسَّ بَيْتٍ يُبْتَنى فَــهَدَمْتُ بَـيْتَكُمُ بِمِــثْلَيْ يَـذْبُلِ[١]
٤٧.	الفرزدق (الكامل)	لَــوْلا عَــطِيَّةَ لَاجْـتَدَعْتُ أُنـوفَكُمْ مِــنْ بَـيْنِ أَلْأَمِ آنُـــفٍ وسِــبالِ[٢]
٤٨.	الفرزدق (طويل)	فَـكَيْفَ وَقَدْ فَـقَّأْتُ عَيْنَيْكَ تَبْتَـغي عِــنادًا لِــنابَيْ حَيَّةٍ قَدْ تَـــرَبَّدا[٣]
٤٩.	جرير (الطويل)	أَغَـــرَّكَ أَنْ قـيلَ الفَـــرَزْدَقُ مَرَّةً وَذو السِّنِّ يُخْصى بَعْدَما شَقَّ بازِلُهْ[٤]
٥٠.	جرير (الكامل)	أَعْدَدْتُ للشُّعَراءِ كَـــــأْسًا مُرَّةً عِــنْدي مُـخالِطُها السِّمامُ المُنْقَعُ هَلّا نَهـــاهُمْ تِسْـعَةٌ قَتَّلْـــتُهُمْ أَوْ أَرْبَـعونَ حَدَوْتُهُمْ فَاسْتَجْمَعوا خَصَّيْتُ بَعْضَـــهُمُ وبَـعْضٌ جُدِّعوا فَشَكا الهَوانَ إلى الخَصيِّ الأَجْدَعُ[٥]

الجدول(٢٠): تحقّقات خطاطة إزالة القيود اللغويّة.

تختلف هذه الخطاطة عن سابقتها في القدرة على التفاعل مع العائق ومقاومته، وبذا فهي تؤدّي وظيفة حركيّة، وتستند إلى بعد تجريبيّ متكرّر في حياتنا اليوميّة في تجليّات عدّة، منها: إزالة غطاء القلم، وفتح باب السيارة وغير ذلك، ويعمّق المجاز هذا البعد

[١] المصدر السابق، ج٢، ٣٨٦.

[٢] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٠." سَبَلَةُ الرَّجُل: الدائرةُ التي في وسَط الشفة العُلْيا، وقيل: السَّبَلة ما على الشارب من الشعر، وقيل طَرَفه، وقيل هي مُجْتَمَع الشارِبَين، وقيل هو ما على الذِّقَن إلى طَرَف اللحية، وقيل هو مُقَدَّم اللِّحية خاصة وقيل هي اللحية كلها بأَسْرِها... والجمع: سِبَال". ابن منظور، **لسان العرب**، ج٦، ص١٦٤.

[٣] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٦١.

[٤] المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٢. وبازل الفحل سنُّه التي تطلع في السنة التاسعة، ينظر: المصدر السابق، ج٣، ص٨٠٣.

[٥] المصدر السابق، ج٣، ص١٠٥٠. وحدوتهم بمعنى سقتهم. ينظر: المصدر السابق، ج٣، ص١٠٥٠.

التجريبيّ من خلال ترسيم تجارب أخرى مجرّدة، كالشعر في هذه المدوّنة، من خلال الخطاطة.

تواجه قوّة الشاعر قيودًا يمثّلها شعراء آخرون فتواجهها وتعمل على مقاومتها بالإزالة الكلّيّة(قتل(٤٥)، (٥٠)، هدم(٤٦)...)، أو الاكتفاء بالتشويه أو التعطيل (اجتدع(٤٧)، (٥٠)، فقّأ(٤٨)، يخصى(٤٩)، (٥٠)...). ويمكن تمثيل ذلك بالشكل(٢٠):

العائق	مقاومته
حيّة/ شاعر	قتل
بيت	هدم

إنهاء كُلّي

العائق	مقاومته
أنف سليم	جدع الأنف
عين سليمة	فقء العين

تعطيل القوّة

الشكل(٢٠): خطاطة الإلزام في تصوّر الشعر.

تهدف الإزالة الكليّة إلى تحقيق التفرّد للشاعر الأقوى، والقضاء على المنافسين والخصوم الذين يسعون إلى النيل من مكانته الشعريّة والاجتماعيّة، أمّا مقاومة القوّة بالتعطيل فتهدف إلى إظهار الخصم بصورة مشوّهة مسلوبة القوّة، وبهذا يظهر أنّ إزالة القيود تأخذ منحى تشويهيًّا، يعزّز من طبيعة العنف الذي يعمد إليه الشاعران في تصوير تجربتهما الشعريّة.

***

يظهر ممّا سبق نسقيّة التصوّر المجازيّ(الشعر قتل)، والاستنتاجات المترتّبة عليه، فتصوّر الشعر قائم، في جانب منه، على القوّة والعنف، وقد نظرت الباحثة فاطمة الوهيبيّ في تجذّر العنف في فهمنا للشعر وممارسة الخلق الإبداعيّ بصفة عامّة، وتحرّت البحث عن أصوله في مسالك دقيقة، منها أنّ مظاهر العنف البارزة في الشعر والنقد تنسجم مع حالة المكابدة التي يعانيها الشاعر حال عملية الخلق الشعريّ، إلى حدّ أنّها

ألجأت بعضهم إلى الاستعانة بالشياطين أو ادّعاء ذلك[1]، وأشارت إلى أنّ ما يحدث حال بداية الخلق الشعريّ يستدعي قضيّة البدايات الأولى، فمعظم الأساطير تلحّ على أنّ بداية الكون كانت انفجارًا أو انشقاقًا أو انصداعًا... وليس الخلق الشعريّ إلا محاولة لتقليد خلق العالم، وإعادة تكوينه، وإن اقتضى الأمر مشقّة وعناء[2].

مهما يكن من أمر أصول هذا التصوّر فإنّ ما به النظر في هذا السّياق هو امتداداته التي تجلّت في المدوّنة، ودور الغاية السجاليّة النقائضيّة في ترسيخه، فقد تجاذبت النقائض أطراف السجال من خلال بناء التصوّر والتصوّر المضادّ. وهنا يحسُن التمييز بين أمرين:

- الأول: قوّة الشعر من حيث الوظيفة التي يؤدّيها.
- الثاني: قوّة الشّعر من حيث هو شعر.

ففي قوة الشعر من حيث الوظيفة التي يؤديها يكون الشعر محيلًا على الوظيفة التي يؤدّيها بصفة مباشرة، بينما يندرج الأمر الثاني في مجال الكلام على الكلام، ويمثّل مرحلة لاحقة للأولى ومتضمّنة لها، ويمكن تمثيل ذلك بالشكل(٢١):

١. الشعر ⟵ الحماية/ القوّة
٢. الشعر ⟵ الشعر ⟵ الحماية/ القوّة.

الشكل(٢١): قوّة الشعر من حيث وظيفته.

يكون موضوع الشعر في الأمر الأوّل هو القوّة والحماية، مثلما يظهر في شعر الحماسة مثلًا، وليس هذا بالجديد على وعي الشعراء الأمويّين ومن سبقهم، وظهر أيضا في هذه المدوّنة(أنا الضامن الراعي(٣٩)، منعت تميما(٢٤)، أشدّ محاماة(٤٤)...)، لكن اللافت هو الأمر الثاني الذي يكون فيه موضوع الشعر هو الشعر ذاته بما يتضمّنه

[1] ينظر: فاطمة الوهيبيّ، **الجمال والعنف: البنى التصوّريّة والطقس القربانيّ دراسة في الخطاب الأدبيّ والنقديّ العربيّ القديم**، الرياض: فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنيّة أثناء النشر، ٢٠١٥، ص١٦، ١٩-٢٠،
[2] ينظر: المرجع السابق، ص٦٤- ٦٦.

من إرث يربطه بالقوّة والحماية، وهو دليل على تطوّر مفهوم الشعر ووظيفته في هذا العصر، وظهر ذلك في أمرين على الأقلّ:

- احتواء النصّ الشعريّ على التهديد والتخويف بالشعر، واستعمال ألفاظ تفي بهذه الحمولة التهديديّة والتخويفيّة(نار، لهب، قتل، هدم، إخصاء...)
- قيام السجال الشعريّ على الشعر من حيث تحقّق الفاعليّة أو سلبها.

وفي هذه الأخيرة يتنزّل السجال النقائضي حول الشعر بشكل عامّ، ويقتضي ذلك وجود تصوّر مجازيّ آخر يحوط التجربة الشعريّة في النقائض، وهو(الشعر فعل)، ويثير هذا الأمر قضايا مهمّة في التحليل العرفانيّ للشعر، وسيأتي تناولها في الفصل القادم_ إن شاء الله_ حال دراسة تأثير المجازات الشعريّة ومدى فاعليّتها.

الفصل الثالث:

التَّصوُّرات المجازيّة وسؤال التجديد.

- **المبحث الأوّل**: التَّصوُّرات المجازيّة بين الثبات والإبداع والتجديد.
- **المبحث الثاني**: التجديد في التَّصوُّرات المجازيّة في النقائض.

المبحث الأوّل:

التَّصوُّرات المجازيّة بين الثبات والإبداع والتجديد.

يناقش المبحث مسائل الثبات والإبداع والتجديد من حيث هي قضايا عرفانيّة بدرجة أساس، وإن كانت قد أثيرت في سياق التفكير في فرادة النصوص الأدبيّة وتميّزها، وسيورد المبحث هذه المسائل على نحو ما وردت في سياقاتها، وصولًا إلى استكناه مختلف أبعاد البناء النظريّ لنظريّة التصوّرات المجازيّة، مع الأخذ في الحسبان أنّ الأسس التي انطلقت منها اللسانيّات العرفانيّة والنتائج التي توصّلت إليها كثيرًا ما تجعلها في مواجهة النظريّات السائدة قبلها، وذلك في سياق بيان جدوى المقاربة التي تقترحها، ومبرّرات اعتمادها؛ ولذا لم يكن لها مناص من مناقشة القضايا التي تثيرها على مرحلتين:

- القضيّة في طورها التقليديّ السائد.
- القضيّة في طورها العرفانيّ المقترح.

وتتنزّل في هذا النطاق معالجتها للصّلة المعقودة بين المجازات واللغة اليوميّة من جهة، وبينها وبين اللغة الأدبيّة من جهة ثانية، والأسئلة التي يثيرها المبحث في هذا الجانب، هي:

- كيف نظرت اللسانيّات العرفانيّة إلى النظريّات السائدة حول المجاز؟
- كيف نظرت اللسانيّات العرفانيّة إلى المجازات في الأدب على وجه الخصوص؟
- ما الانتقادات التي وُجّهت إلى النظريّة العرفانيّة للمجازات؟

١. تقديم اللسانيّات العرفانيّة للنظريّة التقليديّة في المجازات:

دُرس المجاز بمناهج عديدة، وتعاورت عليه مدارس مختلفة عبر التاريخ، لكنّ الدراسات العرفانيّة تجعل جُلّ هذه الدراسات في نطاق واحد يمثّل النظريّة التقليديّة

للمجاز[١]، في مقابل النظريّة المعاصرة التي تطرحها[٢]، وفيما يأتي عرض لأبرز جوانب النظرة التقليديّة بالكيفيّة التي قدّمتها بها اللسانيّات العرفانيّة، تمهيدًا لبيان موقفها منها.

يُعرَّف المجاز في النظريّة التقليديّة، بحسب لايكوف، بأنّه" تعبير شعري ولغوي جديد، وفيه كلمة أو أكثر لتصور معين تستخدم خارج دلالتها العادية الوضعية للتعبير عن تصور مماثل"[٣]. يتّضح التعريف من خلال الشاهدَين الأدبيَّين اللذين بدأ بهما لايكوف بحثه(النظريّة المعاصرة للاستعارة):

١. " **لا تذهب بلطف إلى تلك الليلة الطيبة.** ديلان توماسDylan Thomas
٢. **المَنيّة هي أمّ الجمال...** والاس ستيفنسWallace Stevens"[٤].

وعرضهما بوصفهما مثالَين على المجاز لدى المنظّرين التقليديّين؛ لكون بعض ألفاظهما(الذهاب، الأم...) لا تدلّ على ما تدلّ عليه في اللغة اليوميّة[٥]، وهو ما ينسجم مع تعريف المجاز وفق هذه النظريّة. ومن ثمّ تضع النظرةُ التقليديّة اللغةَ الأدبيّة في تقابل مع اللغة اليوميّة، فهذه الأخيرة تقدّم دلالات حرفيّة للكلام، فيما تقدّم اللغة الأدبيّة دلالات مجازيّة[٦]، الأمر الذي جعل المجازات لصيقة بالحالة الأدبيّة[٧].

---

[١] ينظر على سبيل المثال: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٨٠ وما بعدها. ولايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٥.

[٢] تقدّم اللسانيّات العرفانيّة نظريّتها في المجاز بهذا الوصف، وبه عنون لايكوف بحثه(النظريّة المعاصرة للاستعارة the contemporary theory of metaphor).ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٣ وما بعدها.

[٣] المرجع السابق، ص١٣.

[٤] المرجع السابق، ص١٣.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص١٣.

[٦] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٨٠ وما بعدها.

[٧] في ذلك يقول والاس ستيفنس، فيما ينقل عنه تيرنس هوكس(Terence Hawkes) :" فقط على أرض الاستعارة يصبح المرء شاعِرًا". تيرنس هوكس، **الاستعارة**، ترجمة عمر زكريّا عبدالله، مراجعة محمّد بريري، القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، ٢٠١٦، ص١٧.

وتتمثّل وظيفة المجاز بحسب تلك النظرة في إضفاء الطابع الجماليّ على اللغة الأدبيّة لتغدو من قبيل الكلام الراقي المختلف عن الكلام اليوميّ العاديّ[1]. وفي هذا السياق تقول إيلينا سيمينو: " اعتدنا أن ننظر للاستعارة على أنها ظاهرة لغوية شديدة الإبداع، ترتبط بعدد محدد من الأجناس الأدبية، وخاصة الشعر، وهذه الأجناس هي البنية الطبيعية لدراسة هذه اللغة. وقد نتج عن هذا التوجه العديد من التحليلات المتقنة... وكانت هذه التحليلات تهدف بصفة عامة إلى إبراز القيمة الفنية artistic value، والمغزى الدلالي، والتفرد الذي تميزت به اختيارات وأنماط استعارية محددة، في نصوص بعينها، لمؤلفين محددين"[2].

لا تكشف سيمينو عن النظرة التقليديّة للمجاز فحسب، وإنّما عن أهداف دراسته أيضًا، من حيث هو مظهر من مظاهر الإبداع في اللغة، وتتلخّص تلك الأهداف في الكشف عن فرادتها وقيمتها الفنيّة، وهي أهداف لا تسمح باستكناه الجانب الفكريّ الذي تنهض به المجازات. يتبيّن من ذلك أنّ النظريّة التقليديّة للمجاز، على نحو ما يقدّمها العرفانيّون، تقوم على الجوانب التالية[3]:

- المجاز ظاهرة لغويّة تُحدث تنويعًا على مستوى اللغة فقط.
- المجاز خاصيّة لغويّة أدبيّة تتجلّى في النصوص الإبداعيّة.
- وجود دلالة وضعيّة للألفاظ المستعملة.
- المجاز خروج عن الدلالة الوضعيّة للألفاظ.

ترى اللسانيّات العرفانيّة، بإزاء ذلك، أنّ هذه النظريّة تصدر عن حسّ مشترك حول اللغة والصدق، ينطلق من الأسّين التاليين:

- يتكوّن العالم من أشياء وكائنات حيّة تقيم علاقات فيما بينها في أيّ زمن.

---

[1] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٤٤.

[2] سيمينو، **الاستعارة في الخطاب**، ص١٠٣.

[3] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص ١٨٠ وما بعدها.

– تتمثّل وظيفة اللغة في استعمالها للتعبير عن أفكار تدلّ دلالة حرفيّة على العالم، إضافة إلى تحقيق عمليّة التواصل.

وقد تحوّلت هذه النظريّة، بواسطة الفلاسفة والمفكّرين، إلى نظريّة موضوعيّة وخبيرة، بحسب ما يذكر لايكوف وجونسون[1]. وقد أفضى تبنّيها بالمنظّرين التقليديّين إلى جعل المجاز خاصًّا باستعمالات اللغة التي لا يكون فيها الصدق والحقيقة موضوعَي خلاف، فصارت خاصّة بالبلاغة والتحليل الأدبيّ، ولم تحظ بعناية جدّية في الفلسفة والعلم والرياضيّات وغيرها من المباحث التي تنشد الحقيقة ويُطلب أن تؤدّي فيها اللغة وظيفتها في التعبير الحرفيّ عن حقائق العالم[2].

يندرج هذا الانتقاد في سياق تشكيك العرفانيّين في منطلقات النظريّة التقليديّة أساسًا، وفي المقابل تقدّم فهمًا جديدًا يقوم على أسس تجريبيّة، نتبيّنه فيما يلي.

٢. الرؤية العرفانيّة للمجازات الأدبيّة:

تتحدّد أبرز الاختلافات القائمة بين الموقف التقليديّ والموقف العرفانيّ، فيما يخصّ المجازات، بالمحورين التاليين:

- طبيعة المجازات.
- موقع المجازات من اللغة.

وتنقدح منهما أسئلة مهمّة من قبيل: هل المجازات جزء من النسق التصوّريّ، أو ذات طابع لغويّ صرف، وبناء على كلا الإجابتين: هل للمجازات حدود خاصّة باللغة فتكون خاصّة بضرب منها أكثر من غيره؟

إذا كانت المجازات جزءًا من النسق التصوّريّ فذلك يقتضي أنّ اللغة مشمولة بهذه الخاصيّة تبعًا لطبيعة النسق التصوّريّ الذي تصدر عنه، وذلك على افتراض كون

---

[1] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٨٠، ١٨١.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٨١.

اللغة ملكة غير مستقلّة عن الملكات الأخرى في الذهن[1]، أمّا إذا كانت المجازات ظاهرة لغويّة محضة فمن الممكن افتراض اختصاصها بجانب معيّن منها دون غيره، ولا يخفى أنّ اللغة متعدّدة الجوانب: فمنها اليوميّ الذي نتحدّث به في تواصلنا العاديّ، ومنها السياسيّ، ومنها الاقتصاديّ، والأدبيّ وغير ذلك. غير أنّ خصوصيّة المدوّنة المدروسة تقتضي قصر العناية على موقع المجازات من اللغة اليوميّة واللغة الأدبيّة، وما ينتج عنهما من إشكالات.

تتفق الرؤيتان التقليديّة والعرفانيّة على أنّ المجازات التي في الأدب أكثر ابتكاريّة[2]، فقد ذكر كلّ من سيمينو وجيرارد ستين(Gerard Steen) أنّ ثمّة اتّفاقًا بين معظم الدارسين على كون المجازات في الأدب أكثر جدّة وإبداعًا وتعقيدًا ولفتًا للنظر من تلك التي في غير الأدب[3].

ولتبيّن مقدار شيوع المجازات الأدبيّة كمّيًّا مقارنة بالمجازات المستعملة في خطابات أخرى أجرى بوير(Boer) دراسة على مجموعة من الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة، وانتهى في ذلك إلى أنّ المجازات غير الوضعيّة في الأدب تزيد على غيرها[4].

وعلى الرغم من إقرار اللسانيّات العرفانيّة بذلك، فإنها لا تفتأ تلحّ على أمرين متلازمين، هما:

- إنّ اللغة اليوميّة مجازيّة غالبًا.
- إنّ المجازات ليست خاصيّة شعريّة بحتة.

يأتي ذلك في سياق تأكيدها على كون المجازات ظاهرة تصوّريّة بالأساس، وأنّ التمايز الذي نلحظه إنّما هو كائن في مستوى اللغة لا في التصوّر؛ ذلك أنّ اللغة اليوميّة

---

[1] ينظر: إيفانز، وجرين، طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة، ص٥٠.

[2] إيلينا سيمينو، **الاستعارة في الخطاب**، ص١٠٥.

[3] نقلًا عن عمر ابن دحمان. ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٤٣.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص٢٤١- ٢٤٣.

واللغة الأدبيّة تصدران عن نسق تصوّريّ واحد في إنتاج المجازات[١]، وفي سبيل الاستدلال على ذلك تناول بعض أعلام الدرس العرفانيّ نصوصًا أدبيّة من خلال نظريّة التصوّرات المجازيّة، من ذلك محاولة لايكوف في تحليل قول دانتيDanteفي الكوميديا الإلهيّة:

" في منتصف طريق الحياة وجدت نفسي في غابة مظلمة"[٢].

توصّل لايكوف في دراسته لهذا النصّ إلى أنّ مجازاته منخرطة في النسق التواضعيّ الذي نجري عليه في لغتنا اليوميّة، وبيان ذلك في الجدول التالي[٣]:

المجاز	التحقّق في اللغة الأدبيّة	التحقّق في اللغة اليومية
الحياة سفر.	طريق الحياة.	مضيت في التحصيل الدراسي حتّى وصلت إلى ما أنا فيه الآن.
المعرفة رؤية.	غابة مظلمة.	– أرى ما تودّ الوصول إليه. – المقطع مبهم.

الجدول(٢٢) وضعيّة مجازات قصيدة دانتي.

يظهر في الخانة الأولى المجاز في النسق التصوّريّ، أمّا الخانة الثانية فتحتوي على تنويعاته في اللغة الأدبيّة(طريق الحياة، غابة مظلمة) وفي الخانة الاخيرة تظهر تحقّقات اللغة اليوميّة(مضيت، وصلت). وتحقّق المجاز في اللغتين، وإن اختلفت الكيفيّات، دليل على أنّه ينتج عن نسق تصوّريّ واحد.

ويتحدّد فهم النصّ من خلال المجازين المذكورين، فمجاز(الحياة سفر) يقتضي أنّ الجهات المقصودة هي أهداف الحياة، والشاعر لا يعرف إلى أيّ أهداف الحياة سيمضي. ويستند ذلك كلّه إلى نسق المجاز التواضعيّ[٤].

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٢٤٤.

[٢] جورج لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٧١.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص٧١، ٧٢.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٧٢.

ومن المحاولات أيضًا: محاولة كوفيتش في تحليل القصيدة التالية للشاعرة كريستينيا جيورجينا روسيتي(Christina Georgina Rossetti):

" هل سيأخذ سفر اليوم طوال هذا اليوم كلّه؟
من الصباح إلى الليل، يا صديق.
ولكن هل هناك للّيل من موضع للهجوع؟
مأوًى حيث تبدأ الساعات السوداء البطيئة.
ألا يمكن للظلمة أن تحجبها عن وجهي؟
إنّكِ لا تستطيعين آنسة هذا الخان
هل سألقى عابر سبيل آخر بهذا الليل؟
هؤلاء الذين مضوا قبلي
إذن أيجب علي أن أطّوف أو أن أتساءل متى سأبصر فقط؟"[1].

يلجأ كوفيتش إلى التحليل العرفانيّ من منطلق البرهنة على الحدوس التي تحرّكنا عند قراءة هذه القصيدة حول ارتباطها بمعنى الحياة والموت، فيتساءل عن مشروعيّة الاطمئنان إلى هذا المعنى الذي توصّلنا إليه، ويقترح الإجابة بالنظر إلى التصوّر المجازيّ (الحياة سفر)، وهو تصوّر يقتضي أن يكون الموت نهاية السفر، ويعدّ هذا المجاز دليلًا على فكرة الحياة والموت في القصيدة وإن لم يردا صراحة، ويعضد ذلك جملة من المجازات الوضعيّة المستعملة في نسقنا التصوّريّ اليوميّ[2]، وذلك على النحو التالي[3]:

المجاز	التحقّق في اللغة الأدبيّة	التحقّق في اللغة اليومية
العمر يوم.	من الصباح إلى الليل، يا صديق.	انقضت أيّامه.
الموت ظلمة	حيث تبدأ الساعات	ظلمات القبر.

[1] نقلًا عن: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٥١، ٢٥٢.
[2] ينظر: المرجع السابق، ص٢٥٢.
[3] ينظر: المرجع السابق، ص٢٥٢.

ويقتضي: الحياة نور.	السوداء البطيئة.	
الموت ليل/ سكون.	ولكن هل هناك للّيل من موضع للهجوع؟	توقّف عن الحياة.

الجدول(٢٣) وضعيّة مجازات قصيدة كريستينيا.

يُبيّن الجدول أنّ المجاز الذي في خانة اللغة الأدبيّة ليس فريدًا(من الصباح إلى الليل، الساعات السوداء، هل هناك للّيل من موضع للهجوع)، بل متحقّق في اللغة اليوميّة أيضًا(أيّامه، ظلمات القبر، توقّف)، يُسلمنا ذلك إلى الاستدلال على أنّ الجدّة التي نلحظها في اللغة الأدبيّة ليست جدّة مجازيّة، لأنّ اللغة اليوميّة تشاركها في ذلك، وتمثّل تحقّقاتهما تنويعات لغويّة لنسق تصوّريّ واحد(العمر يوم) أو(الموت ظلمة) أو(الموت ليل).

ولنا أن نتساءل هنا عن مبرّر معالجة المجازات الأدبيّة في مجال يصرِّح منظّروه أساسًا بأنّ موضوعه اللغة اليوميّة، على نحو ما يظهر في قول لايكوف:" سأُركز الآن على بعض الأمثلة التي توضح البحث المعاصر للاستعارة، وسأستقي معظم هذه الأمثلة من الاستعارة اليومية التواضعية لأنها الموضوع الرئيسي للبحث"[١].

يأتي الجواب عن ذلك من خلال استحضار العلاقة الاسترساليّة بين اللغة اليوميّة واللغة الأدبيّة في الطرح العرفانيّ، فقد كانت أبرز النتائج التي توصّل إليها العرفانيّون من مقاربة النصوص الأدبيّة أنّ مجازاتها متأسّسة على المجازات اليوميّة[٢]، ودراستها امتداد لها[٣]، وإذا سلّمنا بذلك فإنّ فيه دليلًا على وجود نسق تصوّريّ ضخم ترتكز إليه اللغة اليوميّة والأدبيّة[٤]، والاشتراك في النسق التصوّريّ هو ما يجعل عمليّة الفهم ممكنة بيننا وبين

[١] جورج لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٨.

[٢] عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٤٧.

[٣] ينظر: جورج لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٤.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص١٤، ١٥.

الأدباء، فلو صحّ أنّ لغتهم تختلف عنّا لما فهمنا عنهم، إنّهم يستغلون طرائق التفكير التي نملكها جميعًا[1].

وإذا كان الأساس التصوّريّ واحدًا، فإنّ الأسباب التي تجعل من اللغة الأدبيّة مختلفة عن اللغة اليوميّة ستظلّ سؤالًا ملحًّا على الدرس العرفانيّ أن يقدِّم إجاباته عنه. وفي هذا الصدد، حدّد العرفانيّون الآليّات التي يعمد إليها الشعراء لإكساب المجازات الإبداعيّة بعدًا مغايرًا عمّا هو مألوف في اللغة اليوميّة، وذلك على النحو التالي:

- **التوسيعextending**: يجري توسيع المجاز من خلال استغلال عنصر غير مستعمل في المجال المصدر[2]، ومن الشواهد على ذلك قول الفرزدق(من الكامل):

بَيْـــتًا زُرارَةُ مُـــحْتَبٍ بِفِـــنائِهِ وَمُـجاشِـعٌ وَأَبـو الفَـوارِسِ نَهْـشَلُ[3]

يعدّ هذا البيت من تحقّقات التصوّر المجازيّ(الحسب بناء)، الذي يظهر في تعبيرات يوميّة من قبيل:(**بيت** فلان كريم، **بيتهم** طاهر...)، فعمد الشاعر إلى تفاصيل البناء وانتقى جزءًا خاصًّا منها(وهو الفناء)، للدلالة على تمكّن أجداده في الحسب، وهو عنصر لا يجري استعماله في مجازات اللغة اليوميّة في الأغلب، الأمر الذي جعل المجاز يبدو على نحو إبداعيّ غير مألوف.

- **التدقيقelaboration**: يحدث تدقيق المجاز باستعمال أحد عناصر المجاز الوضعيّ اليوميّ بطريقة مختلفة[4]. ومن شواهده قول الفرزدق(من الوافر):

رَأَيْـــتَ مَهابَـــةً وَأُسودَ غـــابٍ وَتـــاجَ المُـــلكِ يَـلتهبُ الْتِهابـا[5]

---

[1] ينظر: لارزيابيليوخوفا،" مقالتان في إدراكيّات النصّ الشعريّ،" محيي الدين محسّب(مترجم)، **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**، مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف٢٠١٧، ص١٥٠، ١٥١. وعمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٤٥.

[2] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٥٤.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٥٤، ٣٥٥.

[4] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٥٦، ٢٥٧.

[5] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٣٢.

دُقّق في هذا الشاهد مجاز(الملك تاج)، وهو ليس خاصًّا باللغة الأدبيّة، بل يستعمل في التعبيرات العاديّة، مثل:(تُوِّج ملكًا، يستحقّ تاج الملك...)، لكنّ الشاعر أضاف إليه صفة(الالتهاب) التي أخرجته عن حالته المألوفة الدالّة على الترف والإمارة، إلى حالة أخرى تدلّ على القوّة والهيبة المتمثّلة في التخويف بـ(التهاب) تاج الملك.

- **المساءلةquestioning**[1]: يكون ذلك من خلال التساؤل في واقعيّة المجازات المستعملة ووضعها محلّ الشكّ والمساءلة[2]، والناظر في المدوّنة يعوزه الشاهد على مثل هذه الحالة، فعلى الرغم من قيام النقائض على الهدم والبناء فإنّها كانت تنخرط في التصوّرات المجازيّة نفسها، ويمكن تقديم شاهد على ذلك بمجاز(النهار حياة) ومجاز (الليل موت) اللذين شكّك فيهما النصّ التالي لكاتولوس(Catullus):

" يمكن للشمس أن تغرب وتعود لتشرق من جديد،
ولكن عندما يغادرنا نورنا الضئيل،
هنالك ليلة أبدية واحدة لننام خلالها"[3].

فإذا كان الليل يعقبه النهار، فإنّ الموت لا تعقبه حياة بحسب اعتقاد الشاعر[4].

- **التوليفcombining:** يقصد به اجتماع عدّة مجازات في النصّ[5]، كمجازي الحياة سفر والمعرفة رؤية في نصّ دانتي السابق:

" في منتصف طريق الحياة وجدت نفسي في غابة مظلمة"[6].

---

[1] هذه ترجمة محمد الصالح البوعمراني، أمّا عمر بن دحمان فترجمها بـ(الارتياب). ينظر: البوعمرانيّ، **استعارة القوّة**، ص٤٧.

[2] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٥٧.

[3] نقلًا عن: المرجع السابق، ص٢٥٧.

[4] المرجع السابق، ص٢٥٨.

[5] ينظر: المرجع السابق، ص٢٥٨.

[6] جورج لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٧١.

وكما في قول جرير(من الطويل):

أَعَيَّـــاشُ قَدْ ذاقَ القُـــــيونُ مَـــــرارَتي وَأَوْقَـــدْتُ نـاري فَاذْنُ دونَـكَ فَاصْطَـلِ
سَأَذْكُـــــرُ ما قالَ الحُطَيْئَـــةُ جارُكُـــــمْ وَأُحْـــــــدِثُ وَسْـمًا فَوْقَ وَسْمِ المُخَبَّـلِ
أَعَيَّـــــاشُ ما تُغْني قُفَيْـــــــرَةُ بَعْـدَما سَقَيْتُـــكَ سَـــــمًّا في مَـــرارَةِ حَنْـــظَلِ[1]

يشمل الشاهد عدّة مجازات متراكبة، يتعدّد فيها المجال المصدر(نار، وسم، سم)، وإن كانت تقيم مجالًا هدفا واحدًا هو الشعر، وقد خلق تكثيف تواجدها في هذا الشاهد حالةً متراكبةً من التصوّرات المجازيّة للشعر، وهذا ما أضفى عليها طابعًا إبداعيًّا.

تنتهي هذه الآليّات(التوسيع، التدقيق، المساءلة، التوليف) إلى تفنيد الاعتقاد الشائع بكون اللغة الأدبيّة مختلفة عن اللغة اليوميّة، وأنّ لها أدوات خاصّة تميّزها عنها، وتؤكّد، في الوقت ذاته، على أنّ اللغة الأدبيّة تمتح من أدواتنا نفسها، وإنّما تتميّز بالاستعمال الموهوب الذي يتحقّق بالدربة والممارسة[2].

ويمكن، بناء على ما تقدّم، الوصول إلى الخلاصات التالية بشأن المجازات في الرؤية العرفانيّة:

- هناك نوعان من المتكلّمين: متكلّمي اللغة اليوميّة ومتكلّمي اللغة الأدبيّة.
- ثمّة مرتكز أساسيّ واحد تصدر عنه مجازات اللغتين.
- يوجد تفاوت في كيفيّة استعمال المجازات.
- اللغة الأدبيّة تستعمل المجازات التي نستعملها في اللغة اليوميّة، ولكن بطريقة موهوبة.
- تتأتّى الموهبة الشعريّة في استعمال المجازات من الدربة والعناية.

وقد نال وجهة النظر العرفانيّة في المجازات الأدبيّة بعض الانتقادات التي تتوجّه أساسًا إلى ضآلة العناية بالمجازات الجديدة والإبداعيّة[3]، وهذا موضوع الفقرة اللاحقة.

---

[1] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٣، ص٨٣٢.

[2] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٤٤.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص٢٧٢.

٣. الجدل حول الموقف العرفانيّ من المجازات الأدبيّة:

يمكن إجمال أهمّ القضايا التي أثارت الانتقادات على موقف العرفانيّين من المجازات الأدبيّة فيما يلي:

- كيفيّة مباشرتها للنصّ الأدبيّ.
- موقفها من التصوّر واللغة.
- ثبات النسق التصوّريّ والمجازات الجديدة.

ومن أبرز المراجع العربيّة التي عنيت بتتبّع الجدل إزّاء الموقف العرفانيّ من المجازات الأدبيّة كتاب(نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ) لعمر بن دحمان، إذ عني فيه بنقل آراء الباحثين حول هذه المسألة وأورد انتقاداتهم[١]. وستستند إليه هذه الفقرة في عرض الانتقادات المتصلة بالقضايا أعلاه؛ لتتسنّى مناقشتها فيما بعد.

ينتقد كلّ من سيمينو وستين جوانب من المقاربة العرفانيّة للمجازات، وفي البدء يفرّقان بين ضربين من مقاربة المجازات[٢]:

- الضرب الأوّل: يرى تمايزًا بين المجازات الأدبيّة والمجازات اليوميّة، وينطلق من دراسة المجاز في الأدب ابتداء، ثمّ ينظر إلى المجازات في غيره بوصفها اشتقاقًا موسّعًا منها.

- الضرب الثاني: يرى تواصلًا بين المجازات في الأدب والمجازات في اللغة اليوميّة، وينطلق من دراسة المجازات في اللغة اليوميّة، ثم ينظر إلى المجازات الأدبيّة بما هي تتميم إبداعيّ للمجازات اليوميّة المألوفة.

ويُنزلان المقاربة العرفانيّة، على نحو ما ينظّر لها لايكوف ورفاقه، في هذا الضرب الثاني. وينجرّ عن ذلك اعتبارات مهمّة تتّصل بطريقة التعاطي مع النصّ الأدبيّ الذي لم يكن مقصودًا بذاته، وإنّما كان وسيلة للاستدلال على التصوّرات المجازيّة، ومن ثمّ فإنّ

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٢٧٢ وما بعدها.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٢٧٣، ٢٧٤.

الشواهد الأدبيّة المدروسة تتّسم بأنّها شواهد فرديّة للمجازات التي يتقاسمها الأدب واللغة اليوميّة[١].

إنّ الانكباب على مجازات اللغة اليوميّة بوصفها موضوعًا للدراسة وجعلها مركزيّة في قياس الإبداع وفهمه[٢] أفضى إلى فقر واضح في آليّات مقاربة مجازات النصّ الأدبيّ، والآليّات المقترحة في فهم جدّته(التوسيع، التدقيق، المساءلة، التوليف) لا تنصف تعقّد الظواهر المجازيّة في النصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة أيضًا[٣].

ومن جهة ثانية، تدافع العرفانيّة عن عدم استقلال اللغة، وتعدّها كاشفة عن البنية التصوّريّة التي هي إحدى تجليّاتها، لكنّها، في الوقت نفسه، تفصل بينهما في التحليل والدراسة[٤]، من ناحيتين على الأقلّ:

- فصلها بين المجازات التصوّريّة والمجازات التي على مستوى التعبير[٥].
- كونها تأخذ من اللغة ما يكشف عن البنية التصوّريّة، وتحجم، بدرجة واضحة، عن التطرّق إلى ما سوى ذلك من الظواهر اللغويّة[٦].

فإذا كانت اللغة موصولة بالتصوّر فكيف يمكن أن يكون بعضها دالًّا عليه دون بعض، أو يكون بعضها دالًّا عليه بدرجة أكبر من غيره؟

من هذا الجانب أُخذ على هذه الدراسة تجاهل الجانب اللغويّ بما يحمله من معان حافّة على مستوى الدلالة والأصوات والتراكيب[٧]. وفي السياق نفسه تنتقد سيمينو

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٢٧٤.

[٢] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٥.

[٣] ينظر: عمر بن دحمان، **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**، ص٢٧٥، ٢٧٦.

[٤] ينظر: عبدالعزيز لحويدق، **نظريّات الاستعارة في البلاغة الغربيّة: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون**، عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٥، ص٢٨٠.

[٥] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٢٤، ٢٥.

[٦] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٢١ وما بعدها.

[٧] ينظر: لحويدق، **نظريّات الاستعارة في البلاغة الغربيّة**، ص٢٨٠.

في كتابها(الاستعارة في الخطاب) عدم عناية لايكوف ومارك تورنر(Mark Turner) بمسألتين مهمّتين في دراستهما للمجازات الأدبيّة ، هما[1]:

١. دراسة الجوانب اللغويّة والنصيّة للابتكارات المجازيّة.
٢. التراكيب المجازيّة الجديدة.

يُعدّ هذا الأخير من أبرز الانتقادات التي طالت المقاربات العرفانيّة، ويتّوجّه أساسًا إلى عدم العناية بإمكانيّة إنتاج المبدعين تصوّرات مجازيّة جديدة غير وضعيّة؛ لكون بنية النسق التصوّريّ ذات طبيعة ثابتة[2]، تنبني عليه المجازات الأدبيّة، ونادرًا ما تظهر بمعزل عنه[3]، وذلك يشير إلى أمرين:

- النسق التصوريّ على درجة عالية من التنظيم والثبات.
- المجازات الجديدة في معظمها منتمية إلى هذا النسق، ونادرًا ما تخرج عنه.

وهذا يعني أنّ ما يبدو نصًّا إبداعيًّا جديدًا ليس كذلك في مجازاته غالبًا، فهو يستمدّها من المجازات التصوّريّة اليوميّة ويبني عليها بطريقة ما فتبدو كالجديدة، ومن غير الغالب، أن يشمل النصّ مجازات جديدة، وهذا ما أشار إليه لايكوف في سياق حديثه عن النظريّة المعاصرة للمجاز، إذ يقول:" وما الاستعارات الجديدة للغة، باستثناء استعارات الصورة، إلا امتدادات لهذا النسق التواضعي الواسع"[4]. ومجاز الصورة هو الذي ترسّم فيه صورة على صورة، كترسيم صورة الساعة الرمليّة على جسد الفتاة.

إنّ قصر لايكوف للمجازات الجديدة على هذه الحالة لا ينصف، في رأي سيمينو، حالات أخرى راديكالية من الابتكار المجازيّ قد نجدها في الشعر، وفي بعض

---

[1] ينظر: سيمينيو، **الاستعارة في الخطاب**، ص١٢٠.

[2] ينظر: لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٢٤، ٢٦. وعمر بن دحمان، **نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي**، ص٢٨٧.

[3] ينظر: النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٧١. وعمر بن دحمان، **نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي**، ص٢٨٥.

[4] لايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص٧٥.

الأجناس الأدبية الأخرى[١]. وتضرب عددًا من الأمثلة على الابتكار المجازيّ في النصوص الأدبيّة، منها النصّ التالي لجون دن(John Donne):

" نحن روحان

تشبهان إبرتي البوصلة

روحك تشبه تلك الثابتة

التي لا تتحرك إلا إذا تحركت الأخرى

وعلى الرغم من أنكِ في مركز البوصلة ساكنة

فإنه حينما تتحرك الإبرة الأخرى

تميلين وتصغين

وتقومين حينما تعود الأخرى

وهكذا أنت لي

كالإبرة الأخرى التي أدور حولها بميل

فثباتك يجعلني أدور بانتظام

وأنتهي من حيث بدأت"[٢].

المجال المصدر في هذا النص: البوصلة، والمجال الهدف: علاقة الحبيبين، وتنتقل المعارف المتعلّقة بالمجال المصدر إلى الهدف، فيكون التباعد الجسدي بين الحبيبين غير مؤثِّر في ارتباطهما الروحيّ كما أنّ إبرتَيِ البوصلة كذلك، ولا يمكن أن نعدّ هذا المجاز وضعيّا دون أن نكلّف الأمر ما لا يحتمل[٣].

يرجع عدم اهتمام نظريّة التصوّرات المجازيّة بالمجازات الجديدة إلى ندرتها بحسب رأيهم[٤]، وعدم تأثيرها على النسق التصوري[٥]، إضافة إلى ما تذكره هيلينا مارتينز(HelenaMartins) من أنّ هذا الاستبعاد" أملته الخشية من إعادة النظر في الطبيعة

---

[١] ينظر: سيمينيو، **الاستعارة في الخطاب**، ص١٢١.

[٢] المرجع السابق، ص١٢٣.

[٣] المرجع السابق، ص١٢٤.

[٤] ينظر: عمر بن دحمان، **نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي**، ص٢٨٦، ٢٨٨.

[٥] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٧٤.

الثابتة لبنية النسق التصوري التي هي إحدى أسس نظرية الاستعارة التصورية كما يدعو إليها لايكوف وآخرين"[١].

ومهما يكن من أمر فإنّ العرفانيّين يقرّون بوجود المجازات الجديدة، وإن كانت نادرة باعتقادهم، لكنهم لا يولونها العناية الكافية، ولهذا الإقرار، على نحو ما تذكر هيلينا مارتينز، تبعاته على الدراسات العرفانية[٢]؛ لكونه يشكّل خطورة على الموقف العرفانيّ الذي يرى أنّ" أنساقنا التصورية تحفز بصفة منتظمة، وتتأسس بصفة نسقية على بنيات تجريبية كلية"[٣]. فوجود هذه المجازات الجديدة النادرة يدل على أنّ إبداعها حدث بصفة مستقلّة عن النسق التصوّريّ التجريبيّ وتمكّنها من إقامة ترابطات جديدة بين المجالات[٤]، مما يعني، بحسب هيلينا مارتينز أنه" يمكن لهذا نظريا أن يدخل إمكانية تنشيط بنيات تكون غير محفّزة في أنساقنا التصورية[٥]" وهو أمر جدير بإعادة النظر في أسس الأنساق التصوّريّة التي تقترحها المقاربات العرفانيّة[٦].

وقد ظهرت العديد من الدراسات التي عنيت بتطوير المقاربات العرفانيّة كالشعريّة العرفانيّة التي تعنى بتطبيق المبادئ التي تقدّمها العلوم العرفانيّة، ونظريّة المجازات التصوّريّة واحدة منها، على تأويل النصّ الأدبيّ[٧]. وكذلك نظريّة المزج التي يرجع ظهورها إلى سياق التفكير في قدرة البشر على التجديد[٨]، وتتأسّس على إمكانية التعبير باللغة عن أي وضع وأي فكرة، بناء على أنّ اللغة قادرة على مسايرة ما يحدث بالبناء المستمر، مما يعني أنها قادرة على خلق معان جديدة ومفاهيم جديدة ومناويل ذهنية كذلك[٩].

---

[١] نقلًا عن: عمر بن دحمان، **نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي**، ص٢٨٧.

[٢] ينظر: المرجع السابق، ص٢٨٦.

[٣] المرجع السابق، ص٢٨٧.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٢٨٧.

[٥] المرجع السابق، ص٢٨٧.

[٦] ينظر: المرجع السابق، ص٢٨٧.

[٧] ينظر: توفيق قريرة، **الشعريّة العرفانيّة**، ص٩٤.

[٨] ينظر: مقدمة أوسلو على كتاب: تورنر، **مدخل في نظرية المزج**، ص٥، ٦.

[٩] ينظر: الأزهر الزناد، **نظريات لسانية عَرفنية**، ص٢٢٣.

واستغنت عن بعض المفاهيم التي تبنتها نظرية المجازات التصورية واستعاضت عنها بمفاهيم تخدم غاياتها.

يفضي النظر في معالجة المجازات ضمن السياق العرفانيّ إلى الوقوف على ثلاثة أضرب من المجازات من حيث الثبات والإبداع والجدّة:

١. مجازات وضعيّة.
٢. مجازات وضعيّة موسّعة.
٣. مجازات جديدة.

لم تقدّم نظريّة التصوّرات المجازيّة هذه الأنواع بوصفها مصطلحات بحاجة إلى تحديد دقيق لها، وإنما بوصفها قضايا تجري مناقشتها وتوضيح أسسها، وعلى أية حال، فالناظر في المؤلّفات العرفانيّة التي تعنى بنظريّة التصوّرات المجازيّة يتحصّل على توضيح وافٍ للنوعين(١- ٢)، ويمكن تلخيصهما في ما يلي:

- مجازات وضعيّة تستعمل في الحديث اليوميّ العاديّ، كمجاز الحياة سفر في قولنا: سأصل إلى أهدافي[١].
- مجازات وضعيّة موسّعة لا تستعمل في الحديث اليوميّ العاديّ، وهي أقلّ أُلفة منه وإن كانت امتدادًا له، مثل: أساتذتي هم أعمدة الإنارة التي أضاءت مسيرتي. في هذا التعبير توسيع للمجاز(الحياة سفر) باستعمال: أعمدة الإنارة، والمسير[٢].

أمّا النوع الثالث فكانت العناية به محدودة، ويأتي الحديث عنه محتشمًا في كثير من الأحيان، وستعنى الفقرة اللاحقة بالنظر فيه.

---

[١] الأمثلة كثيرة، ينظر على سبيل المثال: الفصل العاشر من كتاب(الاستعارات التي نحيا بها) المعنون بـ(بعض الأمثلة الإضافيّة). لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٦٥- ٧٢.

[٢] ينظر في ذلك على سبيل المثال: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص٧٣، ٧٤.

٤. نحو فهم جديد للمجازات الجديدة:

صرفت اللسانيّات العرفانيّة، نظرًا لحداثتها النسبيّة، كثيرًا من جهودها إلى مجادلة النظريّة التقليديّة على نحو يؤثّر، أحيانًا، على سعيها إلى ضبط حدود مقاربتها، وتفصيل قضاياها؛ فأبرز القضايا العرفانيّة لم تكن تُطرح إلا من خلال علاقتها بالنظريّة التقليديّة تقويضًا أو امتدادًا[١]. من ذلك مسألة المجازات الجديدة، التي لم تحظ بتوضيح كافٍ يزيل اللبس الذي يحوطها، وكثيرًا ما تلتبس بالنوع الثاني وتُطرح من خلاله[٢].

فما المقصود بالمجازات الجديدة في نظريّة التصوّرات المجازيّة؟ وكيف تشتغل؟ ومن الذي يُحدثها؟

يذكر لايكوف وجونسون أنّ المجازات الجديدة لا تنتمي إلى نسقنا التصوّري الوضعيّ، وليست امتدادًا له، إنّها تقع خارج ذلك النسق[٣]، لكنّها لا تشذّ ،من ناحية اشتغالها، عن الكيفيّة التي تشتغل بها المجازات الوضعيّة، ذلك أنّها تقيم بنية منسجمة، وتتيح معرفة جزئيّة بتسليطها الضوء على بعض مظاهر التصوّر وإخفائها مظاهر أخرى[٤]. ولأنّ النظريّة التي تدرس المجازات الوضعيّة تدرس المجازات الجديدة أيضًا آثر العرفانيّون الإبقاء على مصطلح المجاز لكلّ منهما[٥].وما تتميّز به هذه الأخيرة هو" القوة على خَلق

---

[١] أهمّ القضايا التي ناقشتها اللسانيّات العرفانيّة(التجريبيّة- التجسّد- مجازيّة التصوّرات)، وقدّمتها على النحو التالي:

- التجريبيّة في مقابل الموضوعيّة. ينظر: لايكوف وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٨٩.
- تجسّد الذهن في مقابل تجرّده. ينظر: لايكوف وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص٣٨، ٥٤.
- مجازيّة التصوّرات في مقابل حرفيّتها. ينظر: لايكوف وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١٧٩ وما بعدها. ولايكوف، النظريّة المعاصرة للاستعارة، ص١٤ وما بعدها.

[٢] ينظر على سبيل المثال: لايكوف، وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١١٤- ١١٦. فقد عالج المؤلِّفان تحت عنوان" الاستعارة الجديدة" أمثلة جديدة تنتمي إلى النسق التواضعيّ نفسه، لا مجازات جديدة خارجة عنه.

[٣] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٤٥.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٥.

[٥] ينظر: لايكوف وجونسون، **الفلسفة في الجسد**، ص١١٨.

حقيقة جديدة. وقد يبدأ ذلك في الحصول حين نبدأ في إدراك تجاربنا[والقبض عليها] عن طريق هذه الاستعارات، وتصبح حقيقة حين نبدأ في التصرف انطلاقا منها"[1].

يتّضح ذلك من خلال مجاز(الحبّ عمل فني مشترك) الذي قدّمه صاحبا (الاستعارات التي نحيا بها) بوصفه مثالًا على المجازات الجديدة، في مقابل مجازات أخرى تواضعيّة لتصوّر الحبّ ك(الحبّ رحلة) و(الحبّ جنون)، مثلما يظهر في الجدول(٢٤) الآتي[2]:

المجاز الجديد	المجاز الوضعي	
الحبّ عمل فنّي مشترك	الحبّ رحلة	الحبّ جنون
يسلّط الضوء على الجانب الفاعل في الحب وتُغيّب المظاهر السلبيّة التي لا يكون فيها الوعي حاضرًا.	الفعل يكون خارج تحكّم المتحابّين، فالحب مركبة لا يتحكمان بقيادتها، فقد يجدان نفسيهما على حافّة الطريق، أو القاع.	الفعل خارج التحكّم، فالمحبّ يفقد عقله، ويجنّ بالآخر.

الجدول(٢٤) المجازات الجديدة والوضعيّة في تكوين تصوّر الحب.

فالمجاز الجديد يسلِّط الضوء على العمل في الحبّ، والاشتراك في تقاسُم المسؤوليّة تجاهه، في حين أنّ الحبّ في مجاز(الحبّ رحلة) يُعدّ مركبة لا يتحكّم بها المتحابّان بصورة فاعلة، أمّا مجاز(الحبّ جنون) فلا يتيح التفكير في التحكّم بالفعل أساسًا[3]. ومن هنا فالمجاز الجديد يتيح لنا إدراك تجربة الحبّ بطريقة مختلفة عن إدراكها بواسطة المجازات التواضعيّة، وإذا كانت الاقتضاءات التي يحقّقها موافقة لتجربتنا في الحبّ فإنّه سيكوّن بنية منسجمة لدينا[4]، ولا يحدث ذلك بموازاة النسق التواضعيّ، بل يؤثّر فيه ويغيّره، وتتغيّر تبعًا لذلك الإدراكات والتصرّفات المتأسّسة عليه[5].

---

[1] لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٥٠.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٥ وما بعدها.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٦، ١٤٧.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٦.

[5] ينظر: المرجع السابق، ص١٥٠.

يذكر لايكوف وجونسون أنّ جزءًا كبيرًا من التحوّل الثقافيّ يحدث" من إدماج تصورات استعارية جديدة وفقدان أخرى قديمة"[١].

يتأتّى ذلك من كون المجازات ليست حالة لغويّة محضة، إنّها عمليّة فكريّة" ومن المعقول جدا أن نقول إن الكلمات وحدَها لا تغير الحقيقة. إلا أن التغيرات في نسقنا التصوري تغير ما هو حقيقي عندنا، وتؤثر في كيفية إدراكنا للعالم فتفعل في هذه الإدراكات"[٢].

المسألة إذن لا تتعلق بحقائق خارجيّة مستقلّة عن إدراكنا للعالم، فالحقائق تتغيّر لا بذاتها، بل بتغيّر إدراكنا لها. وهذه نقطة خلاف أساسيّة بين الموقفين العرفانيّ والتقليديّ، وفي هذا الشأن يقول لايكوف وجونسون: " فالفكرة التي تقول إن الاستعارة خاصية لغوية ليس إلا، ويمكن في أحسن الأحوال أن تصف الواقع، فكرة تمتح من الرأي القائل إن ما هو واقعي وحقيقي خارجيٌ كلية ومستقل عن كيفية بناء البشر لتصوراته بإزاء العالم، كما لو كانت دراسة الواقع تقتصر على دراسة العالَم الفيزيائي. إن هذا الرأي حول الواقع_ ولنسمه رأي الواقعية الموضوعية_ يهمل المظاهر البشرية في صنع هذا الواقع"[٣]. والمقصود بالمظاهر البشريّة هو عمليّة الإدراك البشريّ بكلّ مكوّناته وإمكاناته للعالم المحيط به، ذلك أنّنا لا ندرس العالم بمعزل عنّا، بل نتعرّف عليه من خلالنا أساسًا.

إنّ مجاز(الحبّ عمل فنّي مشترك) يمثّل دليلًا واضحًا على دور المجاز في خلق الحقيقة وإبداعها، وليس مجرّد بناء تصوّر حول حقيقة موجودة مسبقًا[٤].

ويبرز ههنا التساؤل حول كيفيّة تكوّن المجازات الجديدة، أَتَحْدُث بطريقة واعية أم تحدث تلقائيًّا بلا وعي منّا؟

---

[١] المرجع السابق، ص١٥٠.

[٢] المرجع السابق، ص١٥٠.

[٣] المرجع السابق، ص١٥٠.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص١٤٩.

إنّ خلق المجازات الجديدة التي ستؤثّر بدورها على النسق التصوّري للمجازات التي نحيا بها ليس أمرًا سهلًا[1]، ولا بدّ أن تكون هناك قوّة معيّنة تدفع به إلى نسقنا التصوّريّ وتغيّر من أنساقنا الوضعيّة.

إذا كانت المجازات الوضعيّة تكوّنت عبر الزمن فإنّ حداثة ظهور المجازات الجديدة تمكّن من ملاحظة صنّاعها والقائمين عليها. وهنا يحسن بنا التمييز بين حالتين:

- حالة إنتاج المجازات.
- حالة الانفعال بالمجازات.

ويتنزّل في هذا السياق النصّ التالي للايكوف وجونسون:" وكما أشارت علينا شارلوت ليندCharlotte Linde، في حديث خاص، فسواء تعلق الأمر بالسياسة الوطنية أو بالتفاعل اليومي بين الناس، فأولئك الذين يوجدون في موقع السلطة هم الذين يفرضون استعاراتهم"[2]. يظهر من هذا النصّ السابق أنّ المجازات الجديدة تُفرَض/ تُنتَج من خلال قوّة سياسيّة أو اجتماعيّة معيّنة، ويحدث ذلك منهم، حينئذٍ، بشكل(واع) لخدمة توجّه معيّن، ولإحداث أثر معيّن في المجتمع، ولا يقتضي ذلك، بالضرورة، حدوثه بشكل(واع) لدى المنفعلين بالمجاز أيضًا. إذا صحّ ذلك فيمكن التفريق بين المجازات الجديدة والمجازات الوضعيّة من خلال النظر إلى كيفيّة إنتاجها عبر(الوعي/ واللاوعي)، وتفصيل ذلك في الجدول(٢٥) التالي:

المجاز	صناعته	الانفعال به
المجازات الوضعيّة	تكوّنت عبر الزمن بطريقة لا واعية.	يحدث الانفعال بها بطريقة غير واعية.
المجازات الجديدة	المجازات التي تُحدِث تغيُّرًا مفاجئًا وسريعًا تتكوّن بطريقة واعية غالبًا.	يحدث الانفعال بها بطريقة غير واعية.

الجدول(٢٥) المجاز بين صانعيه والمنفعلين به.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٥٠.

[2] المرجع السابق، ص١٦٠.

وبيان ذلك أنّ هناك مجازات أُريد لها أن تفعل، ومجازات نحيا بها، والفرق بينهما أن التبئير وقع في الأولى على الفعل القصديّ(الواعي) للمجاز(تفعل)، وفي الثانية غُيِّب فعلها(فهو في حيّز اللاوعيّ) ووقع التبئير على الانفعال بها(الحياة بها)، وفي ضوء هذا الفهم يمكن قراءة أبرز محطّتين عرفانيّتين في نظريّة التصوّرات المجازيّة:

- (الاستعارات التي نحيا بها).
- (الاستعارات التي تقتل).

يغلب على الكتاب الأوّل مناقشة فعل المجازات بنا، وبنيتها لأنساقنا التصوّريّة وتجاربنا، كتجربة الجدال[1]، والحب[2]. بينما عني الثاني بالمجازات السياسية التي هي مظنّة الجدّة؛ إذ يغلب عليها الوعي المقترن بتحقيق هدف محدّد، كمجاز(الدولة شخص) الذي برّرت به السلطات الأمريكيّة حربها على العراق بناء على موقفها من صدّام حسين[3].

ومهما يكن من أمر فإنّ التفريق بين المجازات الجديدة والمجازات الوضعيّة ليس نهائيًّا بقدر ما هو محاولة لاكتشاف مزيد من خصائص المجازات التي تفعل بنا وننفعل بها، ولا يمكن الفصل بشكل حاسم بينهما، فثمّة حالات واقعة على التخوم كالمجازات الجديدة التي تنشأ بفعل تغيّر التجارب عبر الزمن دون أن يكون هناك فاعل محدّد أنتجها، كمجاز(الحبّ عمل فنّيّ مشترك)، الذي رآه لايكوف وجونسون مجازًا جديدًا ملائما لتجربة ثقافتهم، لكنّ حدوثه لن يكون بطريقة مفاجئة وواعية، بل يتراكم عبر الزمن[4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص٢٢.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص٧٠.

[3] جورج لايكوف، **حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل**، ترجمة عبدالمجيد جحفة، وعبدالإله سليم، الدار البيضاء: توبقال، ٢٠٠٥، ص٢٦ وما بعدها.

[4] ينظر: لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٤٥.

ومن هنا فإنّ البحث يقترح قراءةً للمجازات الجديدة لا تتحدّد بالنظر إلى المنفعلين بها، وإنّما بالنظر إلى منشئيها؛ على افتراض أنّ هذا الإنشاء قرين الوعي المحكوم بغايات محدّدة.

وليس المقصود ههنا بالمجازات الجديدة تلك المجازات الناتجة عن العدم، فذاك أمر يصعب البتّ فيه، وإنّما المراد المجاز الذي يُراد له إحداث فعل جديد ووعي جديد نحو أمرٍ ما، أو ترسيخه فمجاز(الدولة شخص)، لم يكن جديدًا لكنّ توظيفه في وقت معيّن ولخدمة غرض معيّن جعل منه المجاز الذي يقتل/ يفعل. وفي ضوء هذا الفهم تحديدًا، سينظر المبحث الموالي في التجديد في مجازات النقائض.

***

المبحث الثاني:

التجديد في التَّصوُّرات المجازيّة في النقائض.

حدّد المبحث السابق زاوية النظر إلى المجازات الجديدة من خلال منتجها، وانتهى إلى أنّ الوعي بإنتاج المجازات ضربٌ من التجديد من جهة أنّه موجّه، بالضرورة، لخدمة غرض معيّن لم يكن موجودًا، أو يعزّز وجوده إن كان موجودًا على نحو يحقّق المصالح المنشودة منه، ويُمارسه قادة المجتمعات غالبًا، وتكمن جدّته في قدرته على تسليط الضوء على جانب معيّن من التصوّر، ومن ثمّ تصبح اقتضاءاته بموجب ذلك صادقة.

ولئن كان الوعي بإنتاج المجازات والانفعال بها بطريقة آليّة لا واعيّة ليس حاسمًا في التفريق بين المجازات الجديدة والمجازات اليوميّة باعتبار أنّ المجازات ليست حكرًا على الأدباء وخاصّة الناس[1] فإنّ الوعي بها، لا باعتبارها أدبيّة وخاصّة، بل باعتبار أنّها تفعل يمكن أن يكون حاسمًا في هذا السياق.

إذا سلّمنا بهذا فيمكن النظر في المجازات النقائضيّة من خلال الفرضيّة التالية: إذا كان الشعر يتمتّع بسلطة اجتماعيّة في ذلك الوقت فهذا يعني أنّنا أمام مجازات تفعل.

والأسئلة التي يثيرها المبحث، اعتمادًا على هذه الفرضيّة، تتلخّص فيما يلي: هل كان إنتاج المجازات الشعريّة في النقائض واعيًا؟ ما تجلّيات هذا الوعي؟ وما مرتكزاته؟

تمكّننا مجالات الدراسة في الفصل الثاني من اختبار هذه الفرضيّة، ويمكن الاهتداء ههنا بنتائج دراسة التصوّر المجازيّ(الشعر قتل) على وجه الخصوص، من جهة أنّها تثير قضيّتين على الأقلّ، هما:

- الشعر يفعل.
- الشعر يقتل .

[1] أوردت وسيمة المصموديّ هذا الرأي عن لا يكوف. ينظر: المصموديّ، **المقاربات العرفانيّة**، ص١٥٦.

يقتضي ذلك تناول ارتباط الكلمة الشعرية بالفعل، وتأصيل مرتكزاته في الذاكرة العربيّة في مظانّه المختلفة.

١. ارتباط الكلمة الشعريّة بالفعل:

لم يكن الشعر في أساس ظهوره إبداعًا جميلًا فحسب، وإنّما كان قرين الحاجة التي تتطلّبه، وفي هذا قال ابن سلام: " لم يكن لأَوَائل العرب مِن الشِّعْر إلّا الأبْيات يقُولها الرَّجُل في حَاجتِه"[١]. فالشعر، إذن، لم يكن منفصلًا في أوّل أمره عن الفعل والغايات النفعيّة. ويرى أرنست فيشر(Ernst Fischer) أنّ الفنّ بعمومه ملتبس بذلك؛ إذ يقول:" من العناصر الأساسية في الفنون ذلك العنصر الذي يبعث الرهبة والخوف، وذلك العنصر الذي يظن أنه يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه. فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة... لم يكن للفن في فجر الإنسانية" بالجمال" غير أوهى الصلات...إنما كان أداة أو سلاحا سحريا في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء"[٢].

نجد أبعاد هذه الدلالة أيضًا في الذاكرة التي تكتنزها المعاجم لأصل دلالة الشعر، فقد ذكر الأزهريّ في تهذيبه عددًا من المعاني لمادة(ش ع ر)، يقول: " وإنّما قيل شعائر الله لكلِّ عَلَمٍ مما تُعُبِّد به لأنَّ قولهم شَعَرت به: علمتُه، فلهذا سمِّيت الأعلام التي هي متعبَّداتُ الله شعائر...وقال الأصمعي: الإشعار: الإعلام. والشِّعار: العَلامَة. قال: ولا أرى مشاعر الحجّ إلّا من هذا، لأنَّها علاماتٌ له... والشِّعْر: القريض المحدود بعلامات لا يُجاوزها، وقائله شاعرٌ لأنه يَشعُر ما لا يشعُر غيره، أي يعلم"[٣].

---

[١] محمّد بن سلام الجمحيّ، **طبقات فحول الشعراء**، ج١، تحقيق محمود محمّد شاكر، جدّة: دار المدنيّ، د.ت، ص٢٦.

[٢] إرنست فيشر، **ضرورة الفنّ**، ترجمة أسعد حليم، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ت، ص٥٣.

[٣] محمّد بن أحمد الأزهريّ، **تهذيب اللغة**، ج١، تحقيق عبدالسلام هارون، مراجعة محمّد عليّ النجار، القاهرة: المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والأنباء والنشر، والدار المصريّة للتأليف والترجمة، د.ت، ٤١٦، ٤١٧، ٤٢٠.

ويقول ابن منظور: " شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً... كله: عَلِمَ...ولَيْتَ شِعْري أَي لَيْتَ علمي أَو ليتني علمت...وأَشْعَرَهُ الأَمْرَ وأَشْعَرَه به: أَعلمه إِياه... وشَعَرَ بِه: عَقَله...والشِّعْرُ: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإِن كان كل عِلْمٍ شِعراً... ويقال: شَعَر فلان وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْراً وشِعْراً...وسمي شاعرًا لِفِطْنَتِهِ"[1].

يتجلى فيما سبق ارتباط معنى الشعر بالعلم، ويُعدّ الشاعر، بمقتضى ذلك، عالمًا، وهذا ما يسبغ على ممارسته الشعريّة سمة الوعي ويدعّم فرضيّة الإنتاج الواعي للمجازات.

والجدير بالنظر أنّ التعريفين السابقين لم يحدّدا طبيعة ذلك العلم الشعريّ؛ ليتّسع مداه فيشمل كلّ شيء، وهذا بدوره سيمنح الشعراء قيمة خاصّة تجعلهم مخوّلين بتقرير المصير السياسيّ[2] والاجتماعيّ بوصفهم الأعلم والأفضل قولًا.

ومن جهة ثانية فإنّ طرقَ تحصيل هذا العلم الشامل يحوطها الغموضُ، ويرتبط بالقدرة الخارقة(الفطنة)؛ وهذا الغموض يقيم تماسّا بين العلم، بحسب النظرة القديمة[3]، والسحر.

يحمل ارتباط الكلمة بالفعل أبعادًا مقدّسة في الذاكرة الإسلاميّة على الأقلّ، فقد ورد في القرآن الكريم أنّ أفعال الخالق_ جلّ وعلا_ مرتبطة بالقول[4]، قال تعالى:

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج٧، ص١٣١، ١٣٢.

[2] ينظر: جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج٩، ط٢، بغداد: جامعة بغداد، ١٩٩٣، ص٦٩.

[3] أشار مبروك المناعيّ إلى وجود علاقة بين السحر والعلم إذ يجمعهما على اختلاف وسائلهما" الطّموح إلى اكتناه غوامض الكون والإنسان سعيًا إلى التحكّم فيها". المنّاعيّ، **الشعر والسحر**، ص١١. وهذا قول مطلق يحتاج إلى مزيد من الاحتراس، لأنّ أساس العلاقة بين العلم والسحر يقوم على تصوّرات ثقافيّة شكّلت لا وعيًا جمعيًّا لدى أصحاب تلك الثقافة، ولا يثبت الشيء بمجرد الاعتقاد به.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص٤٣. ويذكر الباحث أنّ الاعتقاد بفعل الكلمة وقدرتها على الخلق اعتقاد عامّ لدى الشعوب القديمة، وعكسته كل الكتب السماوية. ينظر: المرجع السابق ، ص٤٢، ٤٣.

﴿أَوَلَيْسَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِقَادِرٍ عَلَىٰ أَن يَخْلُقَ مِثْلَهُمْ بَلَىٰ وَهُوَ الْخَلَّاقُ الْعَلِيمُ* إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[1]. وقدرة الكلمة هنا ليست بالنظر إلى كونها كلمة وإنما بالنظر إلى صدورها من الله_ عزّ وجلّ_. وقد ظلّت الكلمة مفتاحًا من مفاتيح الكون[2]، وظلّت قضيّة تسخيرها لتغيير الأحداث سمة تُميّز من يربط نفسه بالقدرات الخارقة، فاستغلّها السحرة والكهّان في سعيهم إلى التأثير في الواقع أو التنبّؤ بالمستقبل[3]، باستعمالهم كلامًا يسلكون فيه مناحي مفارقة لوضع الكلام العاديّ، إيذانًا بقدرته على القيام بأفعال غير عاديّة، وهذا ما ينطبق على الكلمة الشعريّة" حتى إن القول المتواتر بأن المعلقات العشر أو السبع سميت معلقات، لأنها علقت على أستار الكعبة له معنى كبير فيما يختص بقداسة الكلمة الشعرية. وهذا الخبر سواء أكان صدقا أم مجرد قص يفسر التسمية، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب وارتباطها بالقوى الكونية"[4].

وفي هذه النقطة تحديدًا، ارتباط الشعر بالفعل وقوى والطبيعة، رأى بعض الباحثين صلة بين الشعر، في بداياته على الأقل، والسحر. من ذلك ما أورده بروكلمان عن برويس(K. Th. Preuss) من أنّ الغاية الأساس من وجود الشعر كانت دفع العمل وإمداد العاملين بقوى سحريّة[5]، ودعّم ذلك بأصول التجربة الشعريّة عند العرب في أغراض متنوّعة[6]، فقد كان شاعر الهجاء الأوّل يحمل في يده سحرًا يرمي من ورائه إلى

---

[1] **سورة يس، الآيتان: ٨١، ٨٢.**

[2] ينظر: أحمد شمس الدين الحجاجي،" الأسطورة والشعر العربي: المكوّنات الأولى،" **فصول: مجلة النقد الأدبي**، مج٤، ع٢، يناير_ فبراير _ مارس ١٩٨٤، ص٤٣. وينظر أيضا: مبروك المناعي، **الشعر والسحر**، ص٣٩.

[3] ينظر: المنّاعيّ، **الشعر والسحر**، ص٣٩ وما بعدها.

[4] الحجاجي، الأسطورة والشعر العربي، ص٤٥.

[5] ينظر: كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة عبدالحليم النجار، ط٥، القاهرة: دار المعارف، د.ت، ص٤٥.

[6] يذكر بروكلمان أن هذا الأمر ليس واردا لدى العرب إلا في أوائل شعر الهجاء، لكنه، وإن قال هذا، فقد أثبت في الصفحة ذاتها وأخريات لاحقات بها أن هذا الأمر جارٍ في أغراض أخرى غير الرثاء. ينظر: المرجع السابق، ص٤٦ وما بعدها.

تعطيل قوى الخصم، ثمّ أصبح يرتدي لباسًا يشبه لباس الكهّان كلما أراد أن يهيئ نفسه لإطلاق اللعن، ولم يكن الرثاء عن ذلك ببعيد، فقد كانت غايته إطفاء غضب المقتول لكيلا يرجع فينقم من الأحياء[١].

وقد أقامت الثقافة روابط عديدة بين الساحر والشاعر من قبيل الوحي الشيطانيّ وممارسة الطقوس الغريبة إبّان حالة الخلق الشعري، وقد أورد جواد عليّ عن بعض الباحثين أنّ الشعر هو أحد الفنون التي كان يمارسها السحرة؛ للتأثير في الناس[٢].

وفي حديث الأزهريّ عن الشعائر وتقاسمها مع الشعر دلالة العلم إشارةٌ إلى ذاكرة مقدّسة لمادّة(ش ع ر)، والجدير بالذكر أنّ هذه العلاقة بين الشعر والقداسة ليست خاصّة بالعربية؛ فقد أشار مبروك المناعي إلى وجود" حشد من الكلمات المتصلة بالشعر في اللغات السّاميّة واليونانية واللّاتينيّة والجرمانيّة كانت لها دلالة سحريّة ومعان متعلّقة بالطّقوس"[٣]، ويمكن أن يكون ما أورده الأزهري شاهدًا على ذلك.

يسوّغ ارتباط الشعر بالعلم والسحر أو القداسة الدورَ الفاعل للشاعر في الثقافة العربيّة على وجه الخصوص؛ إذ كان الشعر" علم قومٍ لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه"[٤]، وقد عاد جذعًا في العصر الأمويّ، وأوصى به معاوية طمعًا بما يسنّه من قيم اجتماعية، وبتأثيره في النفوس، وذلك حين أنقذته أبيات عمرو بن الإطنابة من الهرب يوم صفين حتى قال: " اجعلوا الشعر أكبر همكم، وأكثر دأبكم"[٥].

بناء على ما تقدّم يمكن استخلاص الأمرين التاليين:

١- الشعر علم؛ فإذن هو ممارسة واعية.

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص ٤٦ وما بعدها.

[٢] ينظر: جواد عليّ، **المفصّل**، ج٩، ص ٦٩.

[٣] المنّاعيّ، **الشعر والسحر**، ص١٠.

[٤] الجمحيّ، **طبقات فحول الشعراء**، ج١، ص٢٤.

[٥] ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص ٢٨.

٢- الشعر عمل لصيق بالقداسة؛ فإذن هو يفعل.

٢. تجلّيات الوعي بالفعل في مجازات النقائض:

إذا كان ما سبق يشمل الممارسة الشعريّة بعامّة فإنّ المبحث يتقصّى ظهور ملامح الذات المُعلِنة عن وعيها بالفعل الذي تمارسه بواسطة الشعر. ويأتي ذلك من خلال الاستئناس بالمستندين التاليين في نطاق مجاز(الشعر قتل):

١. اللغة الواصفة للنتاج الشعريّ من خلال التسميات المُطلَقة على قصائد بعينها.

٢. المعاني الجِهيّة modality في التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(الشعر قتل).

١.٢ المستند الأوّل: اللغة الواصفة للنتاج الشعريّ من خلال التسميات المُطلَقة على قصائد بعينها.

يقصد بهذا المستند أنّ التصوّر المجازيّ(الشعر قتل/ فعل) يتجاوز التحقّق على مستوى الأبيات إلى التحقّق على مستوى تسمية القصيدة بكاملها، والناظر في النقائض يعثر على قصيدتين حظيتا بتسميّة خاصّة، تعكس وعيًا معيّنًا، بخلاف ما اشتُهر عن القدماء من تسمية القصائد بقافيتها، والقصيدتان هما: قصيدة الفرزدق التي مطلعها(إنّ الذي سمك السماء...) وسمّيت بـ(الفيصل). وقصيدة جرير التي هجا بها نُمَيْرًا ومطلعها (أقلّي اللوم عاذل...)، وتُسمّى بـ(الدمّاغة). وستكون هاتان التسميتان مناط الدراسة فيما يأتي.

١.١.٢ قصيدة الفرزدق: الفيصل:

وردت هذه التسمية في قصيدة الفرزدق نفسها، وذلك في قوله(من الكامل):

إنَّ التـــي فُقِئَـــتْ بِها أَبْصـــارُكُمْ وَهْيَ التـي دَمَغَـــتْ أباكَ الفَيصَـلُ[١]

[١] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٣.

نقل أبو عبيدة عن بعضهم أنّ هذه القصيدة كانت تسمّى(الفيصل)، ويشرح البيت_ في النسخة التي شرحها التونجي وعلّق عليها_ بقوله: " دَمَغَتْ: أي بلغت دِماغَه. الفَيْصَل: مَقْطَعُ الحَقِّ فيما بيننا وبينكم... ويقال: هي الشَّجَّة والضَّربة"[1]. فإذن هناك تفسيران لدلالة(الفيصل): ما يفصل بين الحقّ والباطل، والشجّة والضّربة، ويجمع بينهما أنّ الفيصل دالّ على القطع والانفصال، وفي لسان العرب أنّ الفيصل هو الحاجز بين الشيئين[2]؛ والشجّة تفصل بين جزئين، والحقّ والباطل طريقان مختلفان، ويستلزم الفصل بينهما وجود وسيلة قاطعة، ويقتضي ذلك أنّه منطو على ضرب من القوّة التي تمكّنه من ذلك. ويدعم هذا التفسير في البيت ارتباط الفيصل بأعمال عنفيّة(فقأت، دمغت)، وتسمية الفرزدق لهذه القصيدة بالفيصل دالّ على وعيه بالمجازات الشعريّة التي يطلقها.

٢.١.٢ قصيدة جرير: الدمّاغة:

أطلق جرير هذا المسمّى على قصيدته التي مطلعُها(من الوافر):

أَقِلّـــي اللَّـــوْمَ عـــاذِلَ وَالعِـــــتابـــا وَقولـــــي إِنْ أَصَبْتُ لَقَدْ أَصابـــا[3]

وكان من أمرها أنّ الراعي النُّمَيري قدِم إلى البصرة مع بعض قومه، وأنشد بيتًا فضَّل فيه شعر الفرزدق الهجائيّ على شعر جرير[4]وذلك في قوله(من الكامل):

يا صاحِبَيَّ دَنا الأَصيـــــــــــلُ فَسيرا غَلَبَ الفَرَزْدَقُ في الهِـجاءِ جـــريرًا[5]

---

[1] أبو عبيدة، **ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣١٥. وقد سقط بعض هذا الشرح من النسخة التي حقّقها محمّد حوّر وليد خالص ، ينظر: أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٣٧٣، ٣٧٤.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٠، ٢٧٣.

[3] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٥٩٩.

[4] ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٥٩٤.

[5] المصدر السابق، ج٢، ص٥٩٤.

فبلَغ ذلك جريرًا وتغاضب مع النميريّ، وانصرف حرِجًا ضائقًا وسهر ليله حتّى كتب قصيدته هذه في ثمانين بيتًا فلمّا بلغ قوله(من الوافر)[1]:

فَغُــضَّ الطَّــرْفَ إنَّكَ مِـــنْ نُمَيْـــرٍ فَلا كَعْبًـــا بَلَغْتَ وَلا كِـــلابـــا[2]

أطفأ سراجه، ثمّ نام وقد قال:" قَدْ واللهِ أَخْزَيْتُهُمْ آخرَ الدّهرِ"[3].

وكانت العرب تسمّي هذه القصيدة بـ(الفاضحة) وسمّاها جرير بـ(الدمّاغة)؛ لأنّها أجهزت على قيمة قبيلة نُمير بعد أن كانت جمْرة من جمرات العرب على نحو ما يذكر ابن رشيق، وقد كان الرجل منهم إذا انتسب يمدُّ صوته ويفخِّمه عند ذكر قبيلته (نُمير)، فلمّا قال جرير قصيدته هذه صار الواحد منهم ينتسب إلى جدّه الأبعد فرارًا من ذكر(نُمير) وهربًا من الفضيحة التي حلّت بهم[4]، بعد أن قرن جرير مكانتهم بمكانة (كعب) و(كلاب) فتصاغرت مكانتهم بالنسبة إلى هاتين القبيلتين.

٢.٢ المستند الثاني: المعاني الجِهيّة في التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(الشعر قتل):

ينظر هذا المستند في البنى اللغويّة المعبّرة عن موقف الشاعر إزاء ما يقول، وذلك ما يُعرف في البحث اللساني بالمعاني الجِهيّة ويُقصد بها:" تعبير المتكلِّم عن موقفه من المحتوى القضويّ لملفوظه"[5]. وذلك من خلال أبنية لغويّة معيّنة لها إمكانيّة الكشف موقف المتكلّم من محتوى كلامه كالتوكيد، والنفي، والاستفهام. وسيكون النظر ههنا في

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ج٢، ص٥٩٤ وما بعدها. وابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٠٦.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦١٣.

[3] ابن رشيق، **العمدة**، ج١، ص١٠٦.

[4] ينظر: المرجع السابق، ج١، ص١٠٧.

[5] عبدالعزيز المسعوديّ، **المعاني الجهيّة والمظهريّة: بحث لساني في المقولة الدلاليّة**، سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، ٢٠١٣، ص٧٩.

توكيد التصوّر المجازيّ بالأداتين(إنّ، وأنّ)؛ باعتبار التوكيد أمارة دالّة على وعي المتكلِّم بكلامه، وتحمّله لمسؤوليّة تبعاته[1]. وههنا نماذج للتحقّقات محلّ الدراسة:

الرقم	الشاعر	البيت
١.	جرير (الطويل)	وقَدْ زَعَمــوا أَنَّ الفَــرَزْدَقَ حَــيَّةٌ وَما قَتَلَ الحَيَّاتِ مِنْ أَحَدٍ قَبْلي[2]
٢.	جرير (الطويل)	أَلَمْ تَــــرَ أَنّي لا تُبِــــلُّ رَميَّتي فَمَــنْ أَرْمِ لا تُخطئْ مَقاتِلُه نَبْلي[3]
٣.	جرير (الكامل)	إنّي انْصَبَبْــتُ مِنَ السَّماءِ عَلَيْكُمُ حَتّى اخْتَطَفْتُكَ يا فَرَزْدَقُ مِنْ عَلِ[4]
٤.	الفرزدق (الوافر)	وَإنَّ بَــني كُلَــيْبٍ إذْ هَجَــوْني لَكَالجِعْلانِ إذْ يَغْشَــيْنَ نــارا[5]
٥.	جرير (الكامل)	إنَّ ابْنَ آكِلَةِ النُّخــالَةِ قَدْ جَــنى حَــرْبا عَلَيْكَ ثَقيــلَةَ الأَجْــرامِ[6]
٦.	الفرزدق (الكامل)	إنِّــي كَــذاكَ إذا هَــجَوْتُ قَبيــلَةً جَدَّعتُــهُمْ بِعَــوارِمِ الأَمْــثالِ[7]
٧.	جرير (الكامل)	إنِّي لَتُــحْرِقُ مَنْ قَصَــدْتُ لِشَتْمِهِ نــاري وَيَلْحَقُ بِالغُــواةِ سُعــاري[8]
٨.	الفرزدق (الوافر)	فَإنَّكَ مِــــنْ هِجــــاءِ بَني نُمَيْــرٍ كَأَهْــلِ النَّارِ إذْ وَجَدوا العَذابا[9]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص١٢٦.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج١، ص٣٣٨.

[3] المصدر السابق، ج١، ص٣٣٩. لا تبل أي: لا يبرأ من تصيبه. ينظر: المصدر السابق، ج١، ص٣٣٩.

[4] المصدر السابق، ج٢، ص٣٩١.

[5] المصدر السابق، ج٢، ص٤٣٤.

[6] المصدر السابق، ج٢، ص٤٤٨.

[7] المصدر السابق، ج٢، ص٤٥٠.

[8] المصدر السابق، ج٢، ص٥٠٦.

[9] المصدر السابق، ج٢، ص٦٣٦.

الرقم	الشاعر	البيت
٩.	الفرزدق (الطويل)	فَـــهَلْ أحَـــدٌ يابْنَ المَـراغَةِ هارِبٌ مِنَ المَـوْتِ إنَّ المَـوْتَ لا بُدَّ نائِلُهْ فَإنّي أَنا المَوْتُ الَّذي هُوَ ذاهِـبٌ بِنَفْسِكَ فَانْظُر كَيْفَ أَنْتَ مُحاوِلُهْ[١]
١٠.	الفرزدق (الكامل)	يَا ابْنَ الخَـلِيَّةِ إنَّ حَـرْبي مُـرَّةٌ فيها مَـذاقَةُ حَنْـظَلٍ وصُبُـورِ[٢]

الجدول(٢٦): المعاني الجهيّة في التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ (الشعر قتل).

تكشف التحقّقات أعلاه عن النمطين التاليين:

أ. (فعل من أفعال القلوب)+ أنّ+ ج اسميّة. ←(١-٢)

ب. إنّ+ ج اسميّة. ←(٣-١٠)

تشترك(أنّ، إنّ) في الدخول على الجملة الاسميّة الدالّة على الثبات، وهو ما ينسجم مع دلالتهما على الإثبات/ التوكيد[٣]، وفي الوقت نفسه ثمّة تقابل بينهما من حيث طبيعة الإثبات، على نحو ما يأتي[٤]:

- تدلّ (أنّ) على إثبات الاعتقاد. ←(جهة معرفيّة)
- تدلّ(إنّ) على إثبات مصدر الخبر. ←(جِهة وثوقيّة)

[١] المصدر السابق، ج٣، ص٧٥٨.

[٢] المصدر السابق، ج٣، ص١٠١٧.

[٣] ينظر: المسعوديّ، **المعاني الجهيّة والمظهريّة**، ص٨٩.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص٨٩.

وبيان ذلك فيما يلي:

١.٢.٢ أولًا: (فعل قلبي)+ أنّ+ ج اسميّة.

لا تتصدّر(أنّ) الكلام، وتتطلّب في تحقيق دلالتها تفاعلًا معجميًّا ونحويًا مع الأفعال النفسيّة العرفانيّة التي تتقدّمها[١]، أو ما يعرف بـ(أفعال القلوب)[٢] التي تدلّ على العلم أو الظنّ نحو:

١. علم محمّد أنّ صديقه حاضر.
٢. ظنّ محمّد أنّ صديقه حاضر.

في(١) علمٌ متحقّق من تفاعل(أنّ) مع الفعل(علم) الدالّ على اليقين. وفي (٢) ظنٌّ متحقّق من تفاعل(أنّ) مع الفعل(ظنّ) الدالّ على الظنّ. والعلم والظنّ درجتان لهما مستويات متعدّدة في سلّم درجات اليقين[٣].

وفي التحقّقات الواردة أعلاه لدينا:

(١) زعموا+ أنّ+ الفرزدق حيّة.

(٢) ترى+ أنّ+ ي لا تبلّ...

سُبقت(أنّ) في(١) بفعل دالّ على الرجحان(زعم)، ودلّت بالتفاعل معه على موقف جرير المنخفض اليقينيّة تجاه الجملة الاسميّة(الفرزدق حيّة).

---

[١] ينظر: المرجع السابق، ص٩٠، ١٢٦.

[٢] يقول ابن يعيش عن دلالة هذه الأفعال:" اعلمْ أن هذه الأفعالَ أفعالٌ غيرُ مؤثِّرةٍ ولا واصلةٍ منك إلى غيرك، وإنما هي أُمورٌ تقعُ في النفْس، وتلك الأُمور عِلمٌ وظنٌّ وشكٌّ". ينظر: موفّق الدين يعيش بن علي بن يعيش، **شرح المفصّل لابن يعيش**، ج٧، تحقيق إبراهيم محمّد عبدالله، القاهرة: مكتبة سعد الدين،٢٠١٣، ص١٤٤.

[٣] ينظر: المسعوديّ، **المعاني الجهيّة والمظهريّة**، ص٩٠. وهذا ما يفسّر اختلاف الآراء النحويّة القديمة في تقسيمها إلى قسمين(اليقين والرجحان) أو ثلاثة(اليقين، الظن، الرجحان)، أو أربعة(اليقين، الرجحان، واليقين غالبًا، والرجحان غالبًا). ينظر: محمّد بن مصطفى الخضريّ، **حاشية الخضريّ على شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك**، ج١، تحقيق تركي فرحان المصطفى، ط٣، بيروت: دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٩، ص٣٣٣، ٣٣٤.

أمّا التركيب(٢) فسُبقت(أنّ) فيه بفعل دالّ على اليقين(رأى)، ودلّت بذلك على موقف قائلها من الجملة التي تعقبها من حيث هو مرتفع اليقينيّة.

ومن ثمّ نصل إلى كون(أنّ) لا تدلّ على الوثوقيّة evidentiality بشكل مباشر، بل بمؤازرة الفعل العرفانيّ الذي يتقدّمها[١]، والوثوقيّة" مقولة دلاليّة وظيفتها الإحالة على مصدر المعلومات التي يتضمّنها القول"[٢]. وتتجلّى على نحو أكثر وضوحًا مع(إنّ).

٢.٢.٢ ثانيًا: إنّ+ ج اسميّة.

تأتي(إنّ) على ضربين[٣]:

أ. فعل قوليّ+ إنّ+ جملة اسميّة. ← (وثوقيّة غير مباشرة)

ب. Ø +إنّ+ جملة اسميّة. ← (وثوقيّة مباشرة)

تتحدّد الوثوقيّة المباشرة وغير المباشرة ههنا من خلال علاقة(إنّ) بأفعال القول[٤]، نحو:

أ. قال عليّ إنّ زيدًا قادم.

ب. إنّ زيدًا قائم.

مصدر الوثوقيّة في(أ) قائل العبارة ويكون المتكلِّم ناقلًا لها فحسب. وفي(ب) مصدر الوثوقيّة هو المتكلِّم بوصفه المصدر المباشر لمضمون الكلام(ج اسميّة)، والمتحمِّل، وحده، مسؤوليّة واقعيّته[٥].

---

[١] ينظر: المسعوديّ، **المعاني الجهيّة والمظهريّة**، ص١٢٦.

[٢] المرجع السابق، ص١١٣.

[٣] ينظر: المرجع السابق، ص٩٤.

[٤] ينظر: المرجع السابق، ص١٢٦.

[٥] ينظر: المرجع السابق، ص١٢٦.

وبالنظر في التحقّقات الشعريّة يتّضح أنّ الشواهد(٣-١٠) تنتمي إلى التركيب: Ø+ إنّ+ جملة اسميّة. وذلك يعني أنّها تحمل وثوقيّة مباشرة يتحمّلها قائل العبارة، وتعبِّر عن موقفه منها، وذلك على النحو التالي:

إنّ	الجملة الاسميّة	موقف المتكلِّم
إنّ	ـي انصببت من السماء عليكم.	وثوقيّة كون الشعر عقوبة مدمّرة.
	بني كليب لكالجعلان إذ يغشين نارا.	وثوقيّة كون الشاعر نارًا.
	ابن آكلة النخالة قد جنى حربا عليك.	وثوقيّة كون الشعر حربًا.
	ـي إذا هجوت قبيلة جدّعتهم.	وثوقيّة كون الشعر حربًا.
	ـي لتحرق ناري.	وثوقيّة كون الشعر نارًا.
	ـك كأهل النار.	وثوقيّة كون الشعر نارًا.
	ـي أنا الموت.	وثوقيّة كون الشعر موتًا.
	حربي مرّة.	وثوقيّة كون الشعر حربًا.

الجدول(٢٧): الوثوقيّة في تحقّقات التصوّر المجازيّ(الشعر قتل)

يوضّح الجدول موقف المتكلِّم من الجملة المصدّرة بإنّ ضمن تعبيرات لغويّة للتصوّر المجازيّ(الشعر قتل) بتفريعاته المتعدّدة:(الشعر عقوبة مدمّرة، الشعر نار، الشعر حرب، الشعر موت).

ويعدّ هذا مستندًا لغويًّا كاشفًا عن موقف المتكلِّم/ الشاعر من حيث هو ذات واعية بالتصوّر المجازيّ الذي تطلقه.

يُسْلمنا هذا، بدوره، إلى الأثر الذي يُحدِثه الشعر في المجتمع العربيّ آنذاك، ووعي شاعرَي النقائض بهذا واستغلالهما له، على نحو صار فيه قول الشاعر القول (الفيصل)، وهجاؤه(قاتل/ دمّاغ)، على نحو يتّسم بالوثوقيّة.

وفي ذلك يقول لايكوف وجونسون إنّ المجازات الجديدة لها قدرة" على خَلق حقيقة جديدة. وقد يبدأ ذلك في الحصول حين نبدأ في إدراك تجاربنا[والقبض عليها] عن طريق هذه الاستعارات، وتصبح حقيقة حين نبدأ في التصرف انطلاقا منها"[1]. يشير لايكوف وجونسون في هذا القول إلى تلقّي المجازات الجديدة، وقوّتها في تسيير طرائق إدراكنا، وتحكّمها في تجاربنا. ويمكن تفسير الأثر الذي أحدثته القصيدة(الدمّاغة) من خلال ذلك؛ إذ أصبح المجتمع يتلقّى الشعر النقائضيّ بما هو حالة قتل.

وفي السياق نفسه، يجد الناظر في المدوّنة أنّ الشعر قد غدا وسيلة من وسائل التهديد، يتّخذها الشاعران لقمع خصومهما ونيل ما يريدان، وتلتبس حينئذٍ الممارسة الشعريّة بالممارسة السلطويّة من حيث القدرة على العقاب والقمع والتخويف أو العفو، ويستعمل الشاعر وسائل متعدّدة في سبيل تحقيق ذلك، أبرزها: الحسب والمرأة.

وتعدّ قصيدة(الدمّاغة) شاهدًا على تمكّن الشاعر من(هدم) حسب الطرف المهجوّ، وتدميره. ومن الشواهد على استغلال المرأة في سبيل التشنيع على شرف نساء الخصم، قول الفرزدق حينما تعرّض له نافع بن الخنجر بن الحكم(من الطويل):

وَكانَ نُفَيْعٌ إذْ هَجاني لِأُمِّهِ ... كَباحِثَةٍ عَن مُدْيَةٍ تَسْتَثيرُها
لَئنْ نافِعٌ لَمْ يَرْعَ أَرْحامَ أُمِّهِ ... وَكانَتْ كَدَلْوٍ لا يَزالُ يُعيرُها
لَبِئْسَ دَمُ المَولودِ مَسَّ ثيابَها ... عَشِيَّةَ نادى بالغُلامِ بَشيرُها
عَجوزٌ تُصَلِّي الخَمْسَ عاذَتْ بِغالِبٍ ... فَلا وَالذي لاذَتْ بِهِ لا أَضيرُها
فَإِنّي عَلى إِشْفاقِها مِنْ مَخافَتي ... وَإِنْ عَقَّها بي يافِعٌ لَمُجيرُها[2]

يستغلّ الفرزدق هنا نفوذه الشعريّ لقمع تعرّض(نافع) له، من جهة التهديد بتمكّنه من التسلُّط على عِرضِ أمّه(هجاني لأمّه)، ولجأت الأمّ إلى قبر والد الفرزدق تستعيذ به من نكال الفرزدق، فعفا عنها إكرامًا لأبيه.

---

[1] لايكوف، وجونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، ص١٥٠.

[2] أبو عبيدة، **شرح نقائض جرير والفرزدق**، ج٢، ص٦٩١.

ومن الشواهد على تصريح الشاعرَين بالتخويف بالشعر قول الفرزدق في القصيدة نفسها:

وَلَمْ تَــكُ تَخْشـــي جَعْفَـــرًا أَنْ يُصيبَها بِأعظَمَ مِنّـــي مِن شَقاها فُجورُهـــا[1]

وقول جرير(من الوافر):

شَياطـــــينُ البِـــلادِ يَخَفْـــنَ زَأْري وَحَيَّـــةُ أَرْيُحـــاءَ لِـيَ اسْتَجـــابا[2]

يستعمل الشاعران لفظيَ(تخشى، يخفن) بوصفهما سمات للمجتمع حال تلقّيه لشعرهما، ومن ثمّ فإنّ الشعر من المجازات التي ترعب وتفعل وتقتل.

***

في ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ الشعر النقائضيّ كان يصدر عن ذات تريد لقولها أن يفعل، وتحقّق لها ذلك من خلال مجاز(الشعر قتل/ فعل)، وتجلّى وعيها بالدور الذي تمارسه في جانبين:

- اللغة الواصفة للنتاج الشعريّ من خلال القصيدة(الفيصل)، و(الدمّاغة).
- الوثوقيّة المباشرة التي يسبغها الشاعران على تعبيرات التصوّر المجازيّ(الشعر قتل).

ومن ثمّ تمكّن الشاعران، عبر هذا المجاز، من تسليط الضوء على جانب معيّن من تصوّر الشعر(العنف)، وذلك ما أفضى إلى جعل الاقتضاءات المترتّبة عليه صادقة في تجارب الناس حيال التصوّر(الخوف من الشاعر)، فتحقّقت بذلك أغراض الشاعرين المتمثِّلة في تعزيز السلطة الاجتماعيّة للشاعر، وتهيُّب الناس له ولمن يدافع عنهم.

وإذا كان صحيحًا أنّ الوعي بإنتاج المجاز ضرب من التجديد يتحقّق في خدمة أغراض منتجيه، فيمكن القول إنّ الشاعرَين استطاعا توجيه المجاز التصوّريّ لخدمة

---

[1] المصدر السابق، ج٢، ص٦٩٣.

[2] المصدر السابق، ج٢، ص٦١٨.

أغراضهما، فكانا فاعلَين به، وليسا مجرّد منفعلين، بل إنّ وعي شاعرَي النقائض بالأثر الذي يحدثه الشعر كان من أبرز الموجّهات لتجربتهما الشعريّة في النقائض، واستطاعا من خلاله إحداث رهبة اجتماعيّة من أقوالهما الشعريّة.

الخاتـــــــــمة

تناول البحثُ التصوّرات المجازيّة في النقائض ضمن إطار اللسانيّات العرفانيّة المعنيّة أساسًا بالكشف عن البنى التصوّريّة من خلال اللغة، وإذا كانت هذه الأخيرة مجازيّة في الأغلب فإنّ الطابع المجازيّ ينطبق، بالضرورة، على البنية التصوّريّة التي تصدر عنها.

في ضوء ذلك، توسّلت المقاربة بافتراض مركزيّ حول إمكانيّة مقاربة التصوّرات من خلال اللغة بآليّات علميّة بعيدة عن الحدوس والتأمّلات، ومن ثمّ الإمساك بالتصوّرات المجازيّة المتحكّمة في التجربة النقائضيّة، وفي سبيل اختبار هذه الفرضيّة قامت الدراسة على ثلاثة فصول: انشغل الفصل الأوّل باستعراض السياق النظريّ الذي يجري فيه البحث ضمن العلوم العرفانيّة، وحدّد الآليّات التي تستند إليها المقاربة في مباشرة المدوّنة، فيما اختصّ الفصل الثاني بالمعالجة التطبيقيّة التي عُنيت بدراسة التصوّرات المجازيّة في المدوّنة، أمّا الفصل الأخير فارتكز إلى إشكاليّة أفرزها التلاقي التطبيقيّ بين المعطى اللسانيّ العرفانيّ ممثّلًا في نظريّة التصوّرات المجازيّة والمدوّنة النقائضيّة بما تكتنز عليه من أبعاد وثيقة الصلة بالممارسات الاجتماعيّة في ذلك العصر، فكان محور الفصل تقصّي ملامح التجديد المجازيّ للتصوّرات في نقائض جرير والفرزدق بوصفهما ذاتين واعيتين بأبعاد الممارسة الشعريّة وآثارها.

بناء على هذه المشاغل انقسمت نتائج المقاربة إلى جانبين:

- نتائج تخصّ جوانب التحليل في نظريّة التصوّرات المجازيّة من خلال نقائض جرير والفرزدق.
- نتائج تخصّ دراسة نقائض جرير والفرزدق من خلال آليّات نظريّة التصوّرات المجازيّة.

أولًا: نتائج تخصّ جوانب التحليل في نظريّة التصوّرات المجازيّة من خلال نقائض جرير والفرزدق.

١. التفريق بين المجازات التي تفعل(ننتجها)، والمجازات التي نحيا(ننفعل) بها، من جهتين:

- إنتاج المجازات حول التصوّرات المعيّنة ينتج عن أشخاص يتمتّعون بامتيازات اجتماعيّة أو سياسيّة غالبًا.
- إنتاج المجازات مرهون بالغايات المنشودة منها، ومن ثمّ فهو مظنّة الوعي، بخلاف المجازات التي ننفعل بها بطريقة آليّة لا واعية.

٢. المجازات الصادرة عن ذات واعية بها تفرض نمطًا معيّنًا من التجربة، وترسّخ وجوده بقوّة المجازات، وعدّ البحث ذلك ضربًا من ضروب التجديد يتحدّد بالنظر إلى مُنتج المجازات.

ثانيًا: نتائج تخصّ دراسة نقائض جرير والفرزدق من خلال آليّات نظريّة التصوّرات المجازيّة.

من أبرز النتائج التي وقف عليها البحث في هذا الصدد:

١. التصوّرات المتحكّمة في نقائض جرير والفرزدق فخرًا وهجاء، هي: الحسب، والمرأة، والشعر.

٢. يتبلور مفهوم التصوّرات مجازيًّا في نقائض جرير والفرزدق على النحو التالي:

- (الحسب بناء): سلّط المجاز الضوء على تصوّر الحسب بما هو ثابت، ومرتفع، ويحتاج إلى الحماية.
- (المرأة متاع): سلّط المجاز الضوء على تصوّر المرأة بما هي ملك يجري التصرّف فيه، ويفتقر إلى حماية نفسه.
- (الشعر قتل): سلّط المجاز الضوء على تصوّر الشعر بما هو حالة من العنف، تثير الرهبة.

وكلّ واحد من هذه المجازات إذ يُسلِّط الضوء على جوانب معيّنة في التصوّر فإنّه يخفي جوانب أخرى لا تنسجم معه، ومن هنا فإنّ هذه التصوّرات نسبيّة، وجاء تحديدها بالنظر إلى نسق تصوّريّ معيّن، وتحتمل أبعادًا أخرى خارج ذلك النسق.

٣. إنتاج التصوّرات المجازيّة في الحالة النقائضيّة المدروسة كان واعيًا بإمكانيّة توجيه الفهم والسلوك لدى المتلقّين.

برهن البحث من خلال هذه النتائج على دور المجازات التصوّريّة في الكشف عن الأنساق التصوّريّة المتحكّمة في التجربة والفهم في البيئة الأمويّة من خلال نقائض جرير والفرزدق.

واستكمالًا لغايات العمل ومطامحه يوصي البحث بإجراء مزيد من الدراسات التطبيقيّة التي تختبر نجاعة المقاربة العرفانيّة للمجازات في المدوّنات التراثيّة المختلفة؛ وذلك في سياق استجلاء بنية التصوّرات العربيّة القديمة التي لا تزال تمارس تأثيرها في بنية التصوّرات العربيّة المعاصرة.

والحمد لله أوّلًا وآخرًا.

الطالبـــة:

منـــى خالــد الرويــلي.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

- **أوّلًا: المصدر:**

١. المثنّى، أبو عبيدة معمر. **شرح نقائض جرير والفرزدق**. تحقيق محمّد إبراهيم حوّر، ووليد محمود خالص. أبو ظبي: منشورات المجمع الثقافيّ، ١٩٩٤.

- **ثانيًا: المراجع العربية:**

١. الأزهريّ، محمّد بن أحمد. **تهذيب اللغة**. تحقيق عبدالسلام هارون، مراجعة محمّد عليّ النجار. القاهرة: المؤسّسة المصريّة العامّة للتأليف والأنباء والنشر، والدار المصريّة للتأليف والترجمة، د.ت.

٢. الأستراباذيّ، رضيّ الدين محمّد بن الحسن. **شرح الرضيّ على الكافية**. تصحيح وتعليق يوسف حسن عمر. ط٢. بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٦.

٣. الأصفهانيّ، عليّ بن الحسين.**كتاب الأغاني**. تحقيق إحسان عبّاس، وإبراهيم السعافين، وبكر عبّاس. بيروت: دار صادر، د.ت.

٤. أفاية، محمّد نور الدين. **الوعي بالاعتراف**. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ للكتاب، ٢٠١٧.

٥. أمين، أحمد. **فجر الإسلام: يبحث عن الحياة العقليّة في صدر الإسلام إلى آخر الدولة الأمويّة**. ط٢. بيروت: دار الكتاب العربيّ. ١٩٣٣.

٦. ابن بطال، عليّ بن خلف بن عبد الملك. **شرح صحيح البخاريّ**. ضبط نصّه وعلّق عليه ياسر إبراهيم. ط٢. الرياض: مكتبة الرشد، ٢٠٠٣.

٧. البغداديّ، عبدالقادر. **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**. تحقيق وشرح عبدالسلام هارون. ط٤. القاهرة: مكتبة الخانجيّ، ١٩٩٧.

٨. بنمسعود، رشيدة. **المرأة والكتابة: سؤال الخصوصيّة/ بلاغة الاختلاف**. ط٢. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢.

٩. تجور، فاطمة. **المرأة في الشعر الأمويّ: دراسة**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٩.

١٠. التميمي، جنان. **الزمن في اللغة العربيّة من التعبير اللغويّ إلى التمثيل الذهنيّ: دراسة لسانيّة إدراكيّة**. الرياض: جامعة الملك سعود، ٢٠١٣.

١١. جحفة، عبد المجيد. **سطوة النهار وسحر الليل: الفحولة وما يوازيها في التصوّر العربيّ**. الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٩.

١٢. الجرجانيّ، عبد القاهر. **أسرار البلاغة**. قرأه وعلّق عليه محمود شاكر. جدة: دار المدنيّ، ١٩٩١.
١٣. الجطلاوي، الهادي، والماجري، صالح، والمجدوب، عز الدين(مشرفون). **الاسترسال في الظاهرة اللغويّة: أعمال ندوة قسم العربيّة**. سوسة: كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، ٢٠٠٤.

١٤. جعفر، قدامة. **نقد الشعر**. تحقيق وتعليق محمّد عبدالمنعم خفاجيّ. بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت.
١٥. الجلاصيّ، محمّد بن العربيّ. **التّجربة في الخطاب الشعريّ الحديث**. تونس: مؤسّسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكريّ، ٢٠٠٩.

١٦. الجمحيّ، محمّد بن سلام. **طبقات فحول الشعراء**. تحقيق محمود محمّد شاكر. جدّة: دار المدنيّ، د.ت.
١٧. الجوهريّ، إسماعيل بن حمّاد. **الصّحاح: تاج اللغة وصِحاح العربيّة**. تحقيق أحمد عبدالغفور عطّار. ط٤. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٠.
١٨. الحباشة، صابر. **قضايا في السيمياء والدلالة**. عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٥.
١٩. الحراصيّ، عبد الله. **دراسات في الاستعارة المفهوميّة**. مسقط: كتاب نزوى، ٢٠٠٢.
٢٠. الحلوانيّ، عامر. **المنوال المنهاجيّ والرهان العرفانيّ: الاستعارة التصوّريّة في أشعار الهذليّين أنموذجًا**. صفاقس: منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، د.ت.

٢١. الحمويّ، شهاب الدين ياقوت بن عبدالله. **معجم البلدان**. بيروت: دار صادر، د.ت.
٢٢. الخضريّ، محمّد بن مصطفى. **حاشية الخضريّ على شرح ابن عقيل على ألفيّة ابن مالك**. تحقيق تركي فرحان المصطفى. ط٣. بيروت: دار الكتب العلميّة، ٢٠٠٩.
٢٣. ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمّد. **مقدّمة ابن خلدون**. تحقيق علي عبدالواحد وافي. ط٦. القاهرة: دار نهضة مصر، ٢٠١٢.
٢٤. ابن دحمان، عمر. **نظريّة الاستعارة التصوّريّة والخطاب الأدبيّ**. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
٢٥. الزنّاد، الأزهر.
- **نظريّات لسانيّة عَرفنيةّ**. صفاقس: دار محمّد عليّ للنشر، بيروت: الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٠.

- **النصّ والخطاب: مباحث لسانيّة عرفنيّة**. تونس، صفاقس: دار محمّد عليّ للنشر، منوبة: مركز النشر الجامعي، ٢٠١١.

٢٦. أبو زيد، نصر حامد. **دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة**. ط٣. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٤.
٢٧. الشايب، أحمد. **تاريخ النقائض في الشعر العربي**. ط٢. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤.

٢٨. الشرقاويّ، أنور محمّد. **علم النفس المعرفيّ المعاصر**. ط٢. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ٢٠٠٣.
٢٩. صليبا، جميل. **المعجم الفلسفيّ بالألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاتينيّة**. بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، ومكتبة المدرسة، ١٩٨٢.

٣٠. عليّ، جواد. **المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. ط٢. بغداد: جامعة بغداد، ١٩٩٣.
٣١. البوعمرانيّ، محمّد الصالح.
- **استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران**. صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠١٦.
- **الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي**. عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٥.

- **السيميائيّة العرفانيّة: الاستعاريّ والثقافيّ**. تونس: مركز النشر الجامعيّ، ٢٠١٥.
- **دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفانيّ**. صفاقس: مكتبة علاء الدين، ٢٠٠٩.

٣٢. غالب، الفرزدق همّام. **ديوان الفرزدق**. شرحه وضبطه وقدّم له عليّ فاعور. بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٨٧.
٣٣. الغذاميّ، عبدالله.
- **الجنوسة النسقيّة: أسئلة في الثقافة والنظريّة**. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠١٧.
- **القبيلة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة**. ط٢. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٩.

- **المرأة واللغة(٢) ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ١٩٩٨.
- **المرأة واللغة**. ط٣. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠٠٦.
- **النقد الثقافيّ: قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة**. ط٥. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ٢٠١٢.

٣٤. ابن غربيّة، عبد الجبّار. **مدخل إلى النحو العرفانيّ**. تونس: كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ودار مسكلياني، ٢٠١٠.

٣٥. قريرة، توفيق. **الشعريّة العرفانيّة: مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعريّة قديمة وحديثة**. صفاقس، تونس: دار نهى للطباعة، ٢٠١٥.

٣٦. القيروانيّ، الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**. تحقيق توفيق النيفر، ومختار العبيدي، وجمال حمادة. تونس: المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون" بيت الحكمة"، ٢٠٠٩.

٣٧. كاظم، نادر. **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر. المنامة: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطنيّ، عمّان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

٣٨. لحويدق، عبدالعزيز. **نظريّات الاستعارة في البلاغة الغربيّة: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون**. عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٥.

٣٩. الماجريّ، صالح(مشرف). **في مفترق الكلمات: أعمال مهداة للأستاذ الطيّب البكوش**. سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، باريس: جامعة باريس١٣مخبر المعالجة والقواميس والإعلاميّة، د.ت.

٤٠. المثنّى، أبو عبيدة معمر.

- **ديوان شرح نقائض جرير والفرزدق**. شرحه وعلّق عليه محمّد التونْجيّ. بيروت: دار الجيل، ٢٠٠٢.
- **كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق**. وضع حواشيه خليل عمران المنصور. بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٩٩٨.

٤١. محسّب، محيي الدين. **الإدراكيّات: أبعاد إبستمولوجيّة وجهات تطبيقيّة**. عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٧.

٤٢. المسعوديّ، عبدالعزيز. **المعاني الجهيّة والمظهريّة: بحث لساني في المقولة الدلاليّة**. سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، ٢٠١٣.

٤٣. المسيريّ، عبدالوهاب. **اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود**. ط٣. القاهرة: دار الشروق، ٢٠١٠.

٤٤. مصموديّ، وسيمة نجاح. **المقاربات العرفانيّة وتحديث الفكر البلاغيّ**. عمّان: كنوز المعرفة، ٢٠١٧.

٤٥. المنّاعيّ، مبروك. **الشعر والسحر**. بيروت: دار الغرب الإسلاميّ، ٢٠٠٤.

٤٦. ابن منظور، محمّد بن مكرم جمال الدين. **لسان العرب**. تحقيق أمين محمّد عبد الوهاب، ومحمّد الصادق العبيديّ. ط٣. بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ومؤسّسة التاريخ العربيّ، ١٩٩٩.

٤٧. موقو، عفاف. **التصوّرات المجازيّة في القرآن: مقاربة عرفانيّة لبلاغة النصّ القرآنيّ**. سوسة: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، ٢٠١٤.

٤٨. الوهيبيّ، فاطمة. **الجمال والعنف: البنى التصوّريّة والطقس القربانيّ دراسة في الخطاب الأدبيّ والنقديّ العربيّ القديم**. الرياض: فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنيّة أثناء النشر، ٢٠١٥.

٤٩. ابن يعيش، موفّق الدين يعيش بن علي. **شرح المفصّل لابن يعيش**. تحقيق إبراهيم محمّد عبدالله. القاهرة: مكتبة سعد الدين، ٢٠١٣.

٥٠. يوسف، عبدالفتاح أحمد. **الخطاب السجاليّ في الشعر العربي: تحوّلاته المعرفيّة ورهاناته في التواصل**. بنغازي، بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة، ٢٠١٤.

• ثالثًا: المراجع المترجمة:

٥١. أندرسون، جون. **علم النفس المعرفيّ وتطبيقاته**. ترجمة مفيد نجيب حواشين، وفاضل محمود خشاوي، ومحمّد صبري سليط. عمّان: دار الفكر، ٢٠١٦.

٥٢. بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**. ترجمة عبدالحليم النجار. ط٥. القاهرة: دار المعارف، د.ت.

٥٣. تورنر، مارك. **مدخل في نظريّة المزح: محاضرات كليّة الآداب بمنوبة ٢٠١٠**. ترجمة الأزهر الزنّاد. منوبة: المنشورات الجامعية بمنوبة، ٢٠١٣.

٥٤. تيبرغيان، غي وآخرون. **قاموس العلوم المعرفيّة(فرنسيّ– عربيّ)**. ترجمة جمال شحيّد، مراجعة مصطفى حجازيّ. بيروت: المنظّمة العربيّة للترجمة، ٢٠١٣.

٥٥. ريتشاردز، آ. أ. **فلسفة البلاغة**. ترجمة سعيد الغانمي، وناصر حلاوي. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢.

٥٦. سيمينو، إيلينا. **الاستعارة في الخطاب**. ترجمة عماد عبداللطيف، وخالد توفيق. القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، ٢٠١٣.

٥٧. شفارتس، مونيكا. **مدخل إلى علم اللغة الإدراكيّ**. ترجمة سعيد البحيريّ. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠١٥.

٥٨. فيشر، إرنست. **ضرورة الفنّ**. ترجمة أسعد حليم. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د.ت.

٥٩. لايكوف، جورج. **حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل**. ترجمة عبدالمجيد جحفة، وعبدالإله سليم. الدار البيضاء: توبقال، ٢٠٠٥.

٦٠. لايكوف، جورج، وجونسون، مارك.

- **الاستعارات التي نحيا بها**. ترجمة عبد المجيد جحفة. ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال، ٢٠٠٩.
- **الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسّد وتحدّيه للفكر الغربيّ**. ترجمة عبدالمجيد جحفة. بنغازي، وبيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١٦.

٦١. مجدوب، عز الدين(مشرف). **إطلالات على النظريّات اللسانيّة الدلاليّة في النصف الثاني من القرن العشرين: مختارات معرّبة**. ترجمة مجموعة من الأساتذة والباحثين. تونس: المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون(بيت الحكمة)، ٢٠١٢.

٦٢. هوكس، تيرنس. **الاستعارة**. ترجمة عمر زكريّا عبدالله، مراجعة محمّد بريري. القاهرة: المركز القوميّ للترجمة، ٢٠١٦.

• رابعًا: المقالات والدوريّات:

أ) المقالات والدوريّات العربيّة:

٦٣. الحجاجي، أحمد شمس الدين." الأسطورة والشعر العربي: المكوّنات الأولى." **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**. مج٤، ع٢، يناير_ فبراير _ مارس ١٩٨٤، ص٤٢-٥٤.

٦٤. صولة، عبدالله." المَقُولة في نظريّة الطراز الأصليّة." **حوليّات الجامعة التونسيّة**. ع٤٦، ٢٠٠٢، ص٣٦٩-٣٨٧.

٦٥. كرونة، سندس." اللسانيّات وتطوّر العلوم العرفانيّة." **حوليّات الجامعة التونسيّة**. ع٤٧، ٢٠٠٣، ص٢٧٥-٢٩٥.

ب) المقالات والدوريّات المترجمة:

٦٦. إيفانز، فيفان، وجرين، ميلاني.

- " طبيعة اللسانيّات الإدراكيّة." عبدة العزيزي(مترجم). **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**. مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف ٢٠١٧، ص٣٨-٦٢.
- " ما هو علم الدلالة الإدراكيّ." أحمد الشيميّ(مترجم). **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**. مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف ٢٠١٧، ص٧٨-٩٥.

٦٧. بيليوخوفا، لارزيا." مقالتان في إدراكيّات النصّ الشعريّ." محيي الدين محسّب(مترجم). **فصول، مجلّة النقد الأدبيّ**. مج٢٥/٤، ع١٠٠، صيف٢٠١٧، ص١٤٢-١٦٤.

٦٨. لايكوف، جورج." النظريّة المعاصرة للاستعارة." محمد الأمين مومين(مترجم). **مجلّة أبحاث لسانيّة**. ع٣٢، ٢٠١٥-٢٠١٦، ص١٣-١٠٢.

٦٩. نرليش، بريجيت، و كلارك ديفيد." اللسانيّات الإدراكيّة وتاريخ اللسانيّات." حافظ إسماعيليّ علويّ(مترجم). **مجلّة أنساق**. مج١، ع١، ٢٠١٧، ص٢٦٩-٢٨٨.

• خامسًا: الرسائل العلمية:

٧٠. شامة، مكلي. **الحجاج في شعر النقائض: دراسة تداوليّة**. أطروحة ماجستير مخطوطة، جامعة مولود تيزي وزو، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩.

مُلحق بالمصطلحات الواردة في البحث

المقابل العربيّ	المصطلح باللغة الإنجليزيّة
أسطورة	myth
إسقاط	Projection
الالتزام العرفانيّ	cognitive commitment
الالتزام بالتعميم	generalization commitment
البنية التصوّريّة	conceptual structure
التجريبيّة	experiential
التجسّد	embodiment
التدقيق	Elaboration
ترسيم	Mapping
الترسيم عبر المجالات الذهنيّة	cross_ domain mapping
تسليط الضوء والإخفاء	highlighting and hiding
التصوُّرات	Conceptions
التعبير المجازي	metaphorical expression
التوسيع	Extending
التوليف	Combining
جشطلت	Gestalt
الخُطاطة	Schema
خطاطة إزالة القيود	removal of restraint schema
خطاطة الإلزام	compulsion schema
خطاطة التحويل	diversion schema
خطاطة الجذب	Attraction schema

Enablement schema	خطاطة الجواز
Blockage schema	خطاطة العائق
counter force schema	خطاطة القوّة المضادّة
Subjectivism	الذاتيّة
Object	شيء / موضوع
mental picture	الصورة الذهنيّة
Prototype	الطراز
topology	الطوبولوجيا
cognition	العرفان
cognitive	عرفانيّ
cognitive sciences	العلوم العرفانيّة
Process	عمليّة
Propositional	قضويّ
artistic value	القيمة الفنيّة
metonymy	الكناية
cognitive linguistics	اللسانيات العرفانيّة
metaphor	المجاز
image- metaphors	مجاز الصورة
one- shot metaphor	مجاز اللقطة الواحدة
orientational metaphors	المجازات الاتّجاهيّة
source domain	المجال المصدر
target domain	المجال الهدف
questioning	المساءلة
modality	المعاني الجهيّة

encyclopedic meaning	المعنى الموسوعيّ
categorization	المَقْوَلة
systematicity	النسقيّة
blending theory	نظريّة المزج
evidentiality	الوثوقيّة

فهرس الموضوعات

الموضوع..... الصفحة

المقدّمة..... ١-٩

الفصل الأوّل: اللسانيّات العرفانيّة تأسيس نظريّ..... ١٠-٥٤

المبحث الأوّل: الأسس النظريّة للسانيّات العرفانيّة..... ١١-٢٧

١. العلوم العرفانيّة..... ١٢-١٤

٢. منهجيّة البحث العرفانيّ: التجريبيّة خيارًا عرفانيًّا..... ١٤-١٧

١.٢ النتائج التجريبيّة للعلم العرفانيّ..... ١٧-٢٠

١.١.٢ التجسُّد..... ١٨-١٩

٢.١.٢ اللاوعي..... ١٩-٢٠

٣. اللسانيّات العرفانيّة فرعًا عن العلوم العرفانيّة..... ٢٠-٢٣

٤. علم الدلالة العرفانيّ..... ٢٣-٢٧

١.٤ مبادئ علم الدلالة العرفانيّ..... ٢٤-٢٧

١.١.٤ تجسّد البنية التصوّريّة..... ٢٤

٢.١.٤ البنية الدلاليّة بنية تصوّريّة في جوهرها..... ٢٥

٣.١.٤ تمثيل المعنى الموسوعيّ..... ٢٥-٢٦

٤.١.٤ بناء المعنى وثيق الصلة بالتصوّر..... ٢٦-٢٧

المبحث الثاني: نظريّة التصوّرات المجازيّة..... ٢٨-٥٤

١. التصوّرات..... ٢٩-٣٤

١.١ التصوّر في بعده التجريبيّ..... ٣٠-٣٢

٢.١ التصوّر بين الحرفيّة والمجازيّة..... ٣٢-٣٤

٢. المجازات..... ٣٥-٥٤

١.٢ المجاز والمشكل الاصطلاحيّ..... ٣٥-٣٦

٢.٢ المجاز بين نظرتين التقليديّة والعرفانيّة..... ٣٧-٤٢

٣.٢ الترسيمات العابرة للمجالات..... ٤٢-٤٧

١.٣.٢ سمات الترسيمات العابرة للمجالات..... ٤٥-٤٧

١.١.٣.٢ الجزئيّة..... ٤٥-٤٦

٢.١.٣.٢ الترسيم يحدث في المستوى الأعلى..... ٤٦-٤٧
٣.١.٣.٢ مبدأ الثبات وقيد الغلبة للمجال الهدف..... ٤٧
٤.٢ أنواع المجازات في مقاربة لايكوف..... ٤٨-٥٤
١.٤.٢ المجازات القائمة على إسقاط بنية التجربة..... ٤٨
٢.٤.٢ المجازات القائمة على ترسيم الخطاطة الأساسيّة..... ٤٨-٥٢
١.٢.٤.٢ اكتساب الخطاطة..... ٤٩-٥٠
٢.٢.٤.٢ تفعيل دور الخطاطة..... ٥٠-٥٢
٣.٤.٢ المجازات الجديدة..... ٥٣-٥٤
الفصل الثاني: التكوين المجازيّ للتصوّرات في النقائض..... ٥٥- ١٣٥
المبحث الأول: تصوّر الحسب المجازيّ وخطاطته..... ٥٦-٨٠
١. التكوين المجازيّ لتصوّر الحسب..... ٥٧-٥٩
٢. التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(الحسب بناء)..... ٥٩-٦٢
٣. الدراسة العرفانيّة للمجاز..... ٦٢-٦٩
١.٣. الترسيم..... ٦٢-٦٤
١.١.٣ التقابل الأنطولوجيّ..... ٦٢-٦٣
٢.١.٣ التقابل الإبستيمي. ٦٣-٦٤
٢.٣ تسليط الضوء والإخفاء..... ٦٤-٦٩
٤. التصوّر المجازيّ المضاد..... ٧٠-٧٤
٥. الترسيم الخطاطي لتصوّر الحسب..... ٧٥-٧٩
المبحث الثاني: تصوّر المرأة المجازيّ وخطاطته..... ٨١-١٠٦
١. التكوين المجازيّ لتصوّر المرأة..... ٨٢-٨٤
٢. التحقّقات اللغويّة للتصوّر المجازيّ(المرأة متاع)..... ٨٤-٨٧
١.٢ المرأة المحبوبة. ٨٤-٨٥
٢.٢ مطلق المرأة. ٨٥-٨٧
٣. الدراسة العرفانيّة للمجاز..... ٨٧-٩٥
١.٣ الترسيم. ٨٧-٨٩
١.١.٣ التقابل الأنطولوجيّ. ٨٧-٨٩
٢.١.٣ التقابل الإبستيميّ. ٨٩

٣.٢ تسليط الضوء والإخفاء..... ٩٠-٩٥
٤. التصوّر المجازيّ المضاد..... ٩٥-٩٨
٥. الترسيم الخطاطي لتصوّر المرأة..... ٩٩-١٠٥
المبحث الثالث: تصوّر الشعر المجازيّ وخطاطته..... ١٠٧-١٣٥
١. التكوين المجازيّ لتصوّر الشعر..... ١٠٨-١١٠
٢. التفريعات المجازيّة وتحقّقاتها اللغويّة..... ١١٠-١١٣
٣. الدراسة العرفانيّة للمجاز..... ١١٤-١٢٠
١.٣ الترسيم..... ١١٤-١١٥
١.١.٣ التقابل الأنطولوجيّ..... ١١٤
٢.١.٣ التقابل الإبستيميّ..... ١١٤-١١٥
٢.٣تسليط الضوء والإخفاء..... ١١٥-١٢٠
٤. التصوّر المجازيّ المضاد..... ١٢٠-١٢٣
٥. الترسيم الخطاطي لتصوّر الشعر..... ١٢٣-١٣٣
١.٥ البنية الجشطلتيّة العامة لخطاطة القوّة وتفرّعاتها..... ١٢٣-١٢٦
٢.٥ خطاطة الإلزام..... ١٢٧-١٢٩
٣.٥ خطاطة العائق..... ١٢٩-١٣١
٤.٥ خطاطة إزالة القيود..... ١٣١-١٣٣
الفصل الثالث: التصوّرات المجازيّة وسؤال التجديد..... ١٣٦-١٧٧
المبحث الأوّل: التصوّرات المجازيّة بين الثبات والإبداع والتجديد..... ١٣٧-١٦٠
١. تقديم اللسانيّات العرفانيّة للنظريّة التقليديّة في المجازات..... ١٣٨-١٤١
٢. الرؤية العرفانيّة للمجازات الأدبيّة..... ١٤١-١٤٨
٣. الجدل حول الموقف العرفانيّ من المجازات الأدبيّة..... ١٤٩-١٥٤
٤. نحو فهم جديد للمجازات الجديدة..... ١٥٥-١٦٠
المبحث الثاني: التجديد في التصوّرات المجازيّة في النقائض..... ١٦١-١٧٧
١. ارتباط الكلمة الشعريّة بالفعل..... ١٦٣-١٦٧
٢. تجلّيات الوعي بالفعل في مجازات النقائض..... ١٦٧-١٧٧
١.٢ اللغة الواصفة للنتاج الشعري..... ١٦٧-١٦٩

١.١.٢ قصيدة الفيصل..... ١٦٧-١٦٨
٢.١.٢ قصيدة الدماغة..... ١٦٨-١٦٩
٢.٢ المعاني الجِهيّة..... ١٦٩-١٧٤
١.٢.٢ فعل قلبي+ أنّ+ ج اسميّة..... ١٧٢-١٧٣
٢.٢.٢ إنّ+ ج اسميّة..... ١٧٣-١٧٤
الخاتمة..... ١٧٨-١٨٠
قائمة المصادر والمراجع..... ١٨١-١٨٦
ملحق بالمصطلحات الواردة في البحث..... ١٨٧-١٨٩
فهرس الموضوعات..... ١٩٠-١٩٣