الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة1 الحاج لخضر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

البنيـة التصـورية والـدلالـية للمـركّب الاستـعـاري

دراسة في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة: سارة قطاف

إشراف الأستاذ الدكتور: الشريف ميهوبي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
لخضر بلخير	أستاذ	جامعة باتنة 1	رئيسا
الشريف ميهوبي	أستاذ	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
دليلة مازوز	أستاذ	جامعة باتنة 1	عضوا
صلاح الدين ملاوي	أستاذ	جامعة بسكرة	عضوا
نجوى فيران	محاضر أ	جامعة سطيف 2	عضوا
عادل زواقري	محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا

السنة الجامعية:

1442– 1443هـ / 2021 – 2022 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢
خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣
عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ۝٤﴾

-سورة الرحمن-

مقدمة

اعتنى البلاغيون والنقاد العرب بصنوف البلاغة أيّما عناية، فحرصوا على التمييز بينها، بوضع اصطلاح خاص لكلٍ منها، وسَعوا إلى توضيح مفاهيمها، وتِبيان أنواعها وأركانها وأغراضها، وأوجه التفاضل بينها، فجعلوا لذلك كله مصنفات كاملة أو أبواب مستقلة أو أخرى مشتركة مع غيرها، وقد استأثرت الاستعارة بنصيب وافرٍ من تلك المؤلفات النقدية والبلاغية، وحتى النحوية منها، فمثلها تتجاذبه علومٌ عديدة، وإن لم يخلُ الأمر من مواطن اختلافٍ في تناولِ كل منها لها.

والاهتمام نفسه لقيته الاستعارة في الدراسات الحديثة والمعاصرة، والتي طرقتها من أبواب مختلفة عن تلك التقليدية، حيث تصدّت تلك الأبحاث لأسئلة وَجَّهت النظر والمساعي إلى جوانبَ من الاستعارة ظلّت خبيئةً حبيسةً للتأويلات القديمة ردحا من الزمن.

بهذا، لم تنحصر الاستعارة في حدود علوم البلاغة، بل تجاوزتها إلى علوم أخرى كثيرة، كعلوم اللسان والتفسير والحديث، وأصول الفقه، وعلم الكلام والمنطق والفلسفة وعلم النفس والذكاء الصناعي. بيدَ أنها لم تكن مثار النظر والتساؤلات في العديد من تلك العلوم والمجالات كما هو حالها في مجال الأدب، وبوجهٍ أخص لوقوعها موقعا وسطاً بين اللسانيات والأدب، وهو الموقع الذي اختلف بشأنه العديد من علماء الأدب والدارسين.

ولعل زفرة محمد أنقار التي نفثها في تقديمه لترجمة كتاب ستيفن أولمان "الصورة في الرواية" كاشفة عن هذا التذبذب عند النقاد العرب تحديدا، حيث انشغلت فئة عريضة منهم بما عرف بشعرية النص، وهو ما أوقعهم بتعبير أولمان في العديد من الأوهام النقدية، على رأسها اعتمادهم في مقارباتهم على مبادئ غريبةٍ عن الدائرة الأدبية، وجَعْلِهم الجمالية بُعدًا مُرادفا للهيكلية أو التشريحية الجافة، وتجاوزهم، تبعًا لذلك، مفاهيمَ القيمة الجمالية، والذوق الشخصي، والمكوّن الفني، لهاثاً وراء سراب علمية الأدب.

فضلا عن هيمنة سلطة الصورة الشعرية (بمختلف تبايناتها) على أبواب البلاغة ورؤى البلاغيين زمنا، فلم يتمكن غالب النقاد من أن يتخلصوا – على حدّ رأي محمد أنقار– من تأثير تلك الصورة وضوابطها، ولعل منهم أولمان، الذي تعامل مع الصور النثرية، والروائية منها تحديدا من حيث هي مجازات شعرية أو شاعرية، واستشرفَ حدودها البلاغية مثلما تُستشرفُ حدود التشبيهات والاستعارات والكنايات الشعرية، على الرغم من كون الاستعارة أو التشبيه يفقدُ حتميًا كينونته الشعرية عندما يَرِدُ في سياق جنس أدبي مُغاير مثل الرواية.

ويبدو أن أولمان لم يفلح في تخليص تصوره النقدي من آثار تلك النظرة الشعرية وضوابطها النوعية الخاصة، بيد أنه تُعزى إليه الريادة في الاحتفاء بالصورة النثرية، وانطلاقه منها في مجال التحليل الرحب، بأن درسها في سياقها الروائي، وإن لم يتجاوز في ذلك السياق النصي المحدود إلى السياق الجنسي الشامل أو التجنيسي.

ولربما كانت الدراسات الغربية سباقة بعض الشيء إلى ملامسة هذا الموضوع، فنشأت الأسلوبية على إثر هذا الاهتمام الجديد، في حين لم تتجاوز البلاغة العربية القديمة الجملة إلى بلاغة الخطاب، فانحسر مجالها في رصد الظواهر الجزئية والجمل والتعابير المحدودة، ولعل اهتمامهم البالغ بالشعر وولعهم ببيان بلاغته ولغته العليا ما دفعهم إلى عدم الالتفات إلى المقوم البلاغي في غيره.

ومهما يكن من أمر، فإنّ البلاغة النثرية بأقسامها وتفريعاتها ما كان لها لتستقيمَ وتتحدّد إلا في ضوء بلاغة الشعر، التي اختزلت بدورها فيما يعرف بـ "الصورة الشعرية". وإلى عهدٍ قريبٍ كان من الصعوبة بمكان الحديث عن تصوير أدبي خارج نطاق تلك الصورة الشعرية وربيبتها "الاستعارة"، التي وُصفت مرةً بأنها ملكة المجاز.

ولا غرابة، بعد هذا، من مطالبة بلاغيي النثر بضرورة النظر إلى الصورة الروائية من حيث هي صورة روائية لها مقوماتها الجمالية الخاصة بها، وسياقها النوعي الذي يُملي على الناقد المحلل شروطا مباينة لتلك التي تُمليها الصورة الشعرية عليه. فصار الحديث عن بلاغة جديدة للرواية ممكنا، لا سيما في ظل التقدم الملحوظ الذي عرفته الدراسات البلاغية والأسلوبية واللسانية ومناهج تحليل الخطاب، والتي شدّدت على ضرورة تحليل الرواية، لا بالاقتصار على الأدوات البلاغية نفسها التي عالجوا بها نصوص الشعر، والمنمازة بجزئيتها، وبضحالة نتائجها، وإنما بالتركيز– فضلا عن ذلك– على السّمات العامة للجنس الأدبي المدروس.

إذن، صار من المعلوم أنّ الاستعارة في الشعر غير الاستعارة في الرواية، فوظيفتها فيهما متباينة، فإن دُرست في إطار محدود في الشعر، بوصفها ظاهرة جزئية، فإنها في الرواية تضطلع بوظيفة امتدادية، فلا يمكن فهمها إلا في إطار أكبر ضمن نسق سردي عام، هو الرواية كلها، تدعمها في ذلك استعارات بلا حصر، فضلا عن عناصر روائية أخرى لا غِنى للمحلل عنها جميعا لفهم التجربة الروائية ككل.

ويُعزى اهتمام الباحثين بأمور غير الجانب اللفظي في الرواية إلى هيمنة الحوار فيها، فضلا عن مقومات لا تقوم للسرد قائمة إلا بها، وهو ما جعل البحث الأسلوبي في مجال تحليل السرد عامة يتجاوز المكونات الأسلوبية الصغرى إلى إدراك العلاقات التي يقيمها السارد/الروائي بين عناصر المسرود، والتي تشي بفُرادة عمله وتميزه جمالياً وإيديولوجيا. حتى تأكد في مجال تحليل الخطاب وعند عُموم الدارسين أنّ بلاغة الرواية إنّما تتحدد من خلال

العلاقات الكلية للنص الروائي، فليست صوره/ استعاراته إلا ملمحا مميزا من ضمن ملامح عديدة تُكوّن العمل الروائي باجتماعها، خدمةً لأهدافه ووظائفه ورؤيته الشاملة.

ويُعاب على باحثين آخرين غالوا في دعوتهم إلى إهمال المكون اللغوي وإغفال قيمة اللغة بمختلف عناصرها، وعلى رأسها الصورة/الاستعارة، وحصرهم بلاغة السرد في مواقفه وتصوراته ودلالاته، وكأنّا بهم قد تناسوا كون التعابير الاستعارية الممتدة على طول الرواية إنما هي تصورات ودلالات لم يكن لها أن تنمو وتتكاثف وتزيد العمل غزارة مبنى ومعنى إلا إن صيغت استعاريا. فللاستعارة – ولا شك– وظائف سياقية مهمة داخل العمل السردي، وهي على أهميتها لن تجعل من الرواية–بأي حال– شعرا، ولكنها تعمل جنبا إلى جنب مع عناصر روائية أخرى لا تقلل من كون الاستعارة ملمحا مهما في السرد عامة، بما هو خطاب تخييلي يتوخى التأثير النوعي الجمالي والعملي الفعلي على حدّ سواء.

وبعد تحول مسار البحث في النظرية الاستعارية من اللغة إلى الذهن لم يعد هناك أيّ تفاضل بين الشعر والنثر واللغة اليومية، فهم جميعا يخضعون للمنطق الاستعاري نفسه، وهو المنطق الذي يشتغل وفقه نسقنا التصوري. فبتوجيه النظر إلى مسارات المعالجة المعرفية اختفت إشكالات التحليل وقيود التصنيف السابقة، لتتحوّل الاستعارة من لغة مجاز إلى نمط تفكير. وهو التحول الذي أبرز رحابةً في التناول الاستعاري للموضوعات، والذي رغم نجاعته ومرونته لا يمكن الجزم بامتلاكه المعنى كلية، فالعلم في تطور دائم، والأبحاث جارية، في انتظار–حسب رأي نيكولا ريفي– ظهور نظرية دلالية كلية ستكون بشكل ما علم التصورات القابلة لأن تتجسَّد في اللغات الإنسانية.

انطلاقا من هذه الفكرة، ينظر هذا البحث في قضية رئيسة، وهي الاستعارة في جوانب متعددة منها، تكشف عن حركيتها والكيفية التي تُنتجُ بها المعنى؛ الاستعارة تصورا ودلالة وتركيبا. وهي جوانب تلفتُ الانتباه إلى ما لقيته الاستعارة من معالجات تحليلية متنوعة الرؤى والإجراءات، منطلقةٍ من وُجهات نظر منهجية ونظرية مختلفة، من غير اشتراط لتباينها الكليّ. فالعلمُ كلّه رحمٌ متواصلة، ومعرفة متراكمة متشابكة، يرجع غالبه إلى أفكار أمهات تلقي بظلالها، ضامنةً بذلك تماسك تلك العلوم والمعارف وتشابكها، تماسكا وتشابكا لا يخفى على كل لبيب.

بناء على ما سبق، يثير هذا الموضوع سلسلة مسائل وجملة إشكالات؛ تصورية وتركيبية ودلالية، وهي توجهات بحثية نسوغ البحث فيها لاعتبارات أولية هي كالآتي:

– إنّ النظر في البنية التصورية هو نظرٌ–بدرجة أولى–في كيفية اشتغال اللغة في الذهن، من خلال تتبّع سيرورة تمثل وإدراك العالم والأشياء. وهذا المظهر الذهني/ التصوري مركزي لاشتغالها، وهو مدار اهتمام بحثنا في بابه الأول؛ الاستعارة بوصفها أداة بلاغية يلجأ إليها الروائي ليصوغ رؤيته للعالم، ناهيكَ عن كونها سمة أساسية في تشكيل بلاغة النص الروائي وتكوينه الجمالي– شأنها في الأهمية شأن كل المكونات الكبرى فيه– ينبغي أن يُلتفتَ إليها في التحليل؛

– النظر في البعد التركيبي للاستعارة، أو ما أسميناه تحديدا: المركب الاستعاري، إيمانا بفكرة أن لا غِنى للمفردة في التعبير الاستعاري عن أختها لتحقيق الاستعارية. هذا البعد لم يحظ بالعناية والبحث اللازمين فيما خُصّصَ له من بحوث بلاغية ولغوية؛ قديما وحديثا. وإن كان بحثنا–هو الآخر– لا يعدو أن يكون محاولةٌ تطمحُ إلى وضع لبنةٍ تتبعها—لا شكّ–لبناتٌ أُخرٌ لباحثين قادمين، في التفاته إلى جوانب جديدة من الرواية، وعلى رأس ذلك الاستعارة بوصفها عنصرا يسهم بقوة في تشكيلها البنائي، والذي كان لا بدّ أن تتدارسه مناهج عديدة؛ لسانية وأسلوبية ونقدية، مجتمعة لا متفرقة.

هذه الزوايا جميعا تضعنا أمام سلسلة إشكالات، هي كالآتي:

– هل ثمّة صنفٌ من الخطاب خِلوٌ من الاستعارة؟ أليس الخطاب –كل خطاب– هو ذاته ضَربٌ من الاستعارة؟ وقبلَ ذلك: هل من مجال لم تدخله الاستعارة بعدُ في عالمنا؟

– ما الحاجة إلى الاستعارة؟

–كيف تشتغل الاستعارة في الذهن؟

–كيف يبنى الخطاب استعاريا؟ وهل الاستعارة مجرد محسن بلاغي لا يضطلع إلا بوظيفة التنميق والتدبيج؟ أم أن لها وظيفة معرفية؟

–ما صلتها بالفكر الإنساني والجسد والثقافة والتجربة، وبالوجود عامة؟

– وإن سلّمنا بالحضور الفعلي للاستعارة في التفكير والاستعمال اليومي، فكيف تمظهرت الاستعارة في الخطابات الروائية؟ كيف تساهم الاستعارة في بناء المعنى والمتخيل؟

وهل يمكن افتراض قيام بلاغة خاصة بجنس الرواية على وجه التحديد؟ إن كان ذلك ممكنا، فبمَ تفترق عن بلاغة الشعر، في ظل تقاسمهما الاستعارة؟ أو بصيغة أخرى: ما الذي يجعلنا نصنف رواية ما على أنّها رواية رغم توظيفها تقنيات شعرية بالأساس بالدرجة والكثافة التي تتطلبها القصيدة الشعرية؟ ما مقومات الاستعارة

في الرواية وما حدودها فيها؟ ألا تطرح فكرة انبناء الرواية بالاستعارة فكرة تقويض وإزاحة سمات أساسية فيها، وهي سمات تميزها عن أجناس أدبية أخرى، أولها الشعر؟

– ما الأشكال النسقية المهيمنة على استعارات واسيني الأعرج التصورية في "شرفات بحر الشمال"؟

–هل يمكن ادعاء أن استعارات الرواية استطاعت أن تشكل بنية استعارية منسجمة، ضمن ما يسمى تعالقا استعاريا؟ بصيغة أخرى: هل تمكنت الاستعارات التصورية في الرواية من خلق رابط بينها رغم كثرتها، وتنوع مجالاتها؟

–كيف يسهم علم النحو في تحليل الاستعارة؟ وإلى أي مدى هو مهم في ذلك؟

–تنوعت النظرات النحوية والدلالية للاستعارة عند العرب كما عند الغرب، فهل استطاعت هذه النظريات وتلك الأبحاث —فعلا– أن تصل إلى تحليل معقول للبنى الاستعارية؟

–كيف شكّل السياق فارقا مهما في تأويل الاستعارة، سواء في بنيتها النظمية، أو في مستواها التصوري؟

هذه الأسئلة وغيرها تسوغ اختيار هذه المداخل الثلاث (التصور والتركيب والدلالة) لقراءة منتج سردي حديث، مهم في موضوعه، فموضوع روايتنا المختارة عن فترة حرجة من تاريخ الجزائر، وما يميزها تطلعها إلى إقامة واقع مواز لما هو عليه واقع ما وراء البحر، وهو النزوع الذي لم تنفك تعبر عنه هذه الرواية استعاريا في كل سطر منها.

وقد كان من أسباب اختياري لهذا الموضوع أنه لم ينل حقه من الاهتمام تطبيقيا، فإثبات استعارية الرواية هو من الدراسات المعاصرة التي تخضع لتوها للتجريب، وقبل ذلك جِدَّة الاهتمام بالأبحاث التصورية عربيا على الأقل.

وقد تطلَّب استقصاء البحث في الدراسة الاستعارية للرواية، الوقوف عند بعض المحاولات –وهي قليلة– التي رامت تحليل الروايات من منظور استعاري، ولم يكن ذلك ممكنًا إلا في ضوء تبني مفهوم معرفي للاستعارة بالخصوص. فقد ظهرت دراسات اتخذت من الاستعارة في السرد موضوعها الأساس، نذكر –على سبيل المثال لا الحصر–: رسائل ماجستير، الأولى بعنوان: "الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد للباحثة وسيمة مزداوت من جامعة باتنة، وكذلك: "الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي" للباحثة نادية ويدير من جامعة تيزي وزو.

و"البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي" للباحث عبد الله أوريسي.

فضلا عن أبحاث خارج دائرة السرد، لكنها في الموضوع الرئيس ذاته، نذكر: أطروحة دكتوراه بعنوان: الاستعارة والخطاب (مقاربة معرفية معاصرة) للباحث عمر بن دحمان، وكذلك رسالة ماجستير كان للاستعارة التصورية حضور قوي فيها، ناهيك عن جوانب من الدلالة، عنوانها: "التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل، قراءة نقدية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي" للباحثة خولة مقراوي.

وقد اعتمد البحث في تناميه على ثلاثة فصول، ومدخل يسبقها، وخاتمة تتوج أهم ما خلص البحث إليه.

وقد وسمتُ **المدخل** بـ: "**مسارات في دراسة الاستعارة (التصور والتركيب والدلالة)**"؛ حاولت فيه- بشيء من الاختصار- بيان أهم المسارات التي عولجت الاستعارة في ضوئها، وهي مسارات جعلت للأول منها فصلا خاصا، بينما وحدت البقية لعسر الفصل بينهما، كما هو متعارف عليه عند أهل الاختصاص.

أمّا **الفصل الأول** فنظري، وعنوانه: "**الاستعـارة: مفاهيـم وأبعـاد**" تتبعتُ فيه مفاهيمَ مصطلحنا الأساس، وهو الاستعارة، جمعت فيه بين التناول الكلاسيكي والحداثي لها، بدءا بأرسطو بوصفه أبرز أعلام الفكر الفلسفي، ناهيك عن اهتمامه بالوشائج بين اللغة والفكر، مرورا إلى البلاغيين والنقاد العرب، وآرائهم الثرّة في هذا الباب، وذلك ما أتاح لنا تكوين قاعدة تكشف عن مسار طويل وجهد محمود للفكرين، يمهد وبلا شك لمقاربات لسانية وبلاغية جديدة، وهو ما لمسناه في معالجتنا لطروحات أخرى في الفصل نفسه، من ذلك ما تتميز به الاستعارة عن غيرها من المقومات البيانية، وأيضا التساؤل عن طبيعة حضور الاستعارة في أجناس الخطاب عامة؛ اليومي منها والفلسفي والسياسي والعلمي، ثم في حضورها في الخطابات النوعية؛ الشعر والرواية والخطابة.

أمّا **الفصل الثاني**، والذي عنوانه: "**البنية التصورية للمركّب الاستعاري**"، فينظر في كيفية تحديث الفكر البلاغي، من خلال تبني بعض الأفكار المعرفية، وصولا إلى بناء نظرية لسانية معرفية، لها من الآليات ما يفسر كيفية اشتغال الاستعارة في الذهن، ومن ثمّ في التواصل، ومنه في الخطابات على تنوعها، وتشعب أجناسها. وقد حاولت في هذا الفصل تطبيق مفاهيم الاستعارة التصورية على رواية "شرفات بحر الشمال"، بإعادة مساءلتها ووضعها في محك النظر المنهجي، وليس القصد اختباريا محضا، وإنما الغرض معرفي بالدرجة الأولى، في سبيل رؤية معاصرة لواقعنا، انطلاقا من العوامل الأكثر فاعلية فيه، وعلى رأسها الاستعارة، بوصفها موضوع درس، ومجال

تحليل وتأويل، ومصدرا مهما من مصادر التجربة والمعرفة معا. كما انطلقت من فكرة لا مِراء فيها، وهي اعتبار الاستعارة إجراءً منسحبا على غالب الكتابات الروائية، إن لم يكن جميعها.

ليليه **فصل ثالث**، بعنوان: "**البنية التركيبية والدلالية للمركّب الاستعاري**" خصصته لفحص البنية التركيبية والدلالية للاستعارة، والتي لم تكن على منوال واحد، بل تنوعت بحسب وجهات نظر عديدة، يعود كل منها لعالم لغوي أو لاتجاه معين أو مدرسة. بحيث يطرح كل منهم منواله التحليلي الخاص للاستعارة، وقد حاولت تطويع استعارات الراوية لتلك النماذج التحليلية على أمل إثبات جدواها في ذلك. وصولا إلى دعم اقتراح الاطمئنان لاتجاه شامل يجمع الشتات، ويوحد الرؤى.

ثم ختمتُ البحث بخاتمة تُجمل أهم نتائج البحث.

هذا وقد فرضت الدراسة مقاربة الموضوع بمعيار المنهج الإحصائي فالتَّحليلي، حيث تطلبت طبيعة المعالجة اختبار المكون الاستعاري في الرواية، بدءا بإحصاء استعارات الرواية، والتي لكثرتها لم أوظفها جميعا، وإنما نظرتُ في المختلف منها بناءً وتصنيفا، ثم اختيار الزاوية المناسبة في النظر إليها، وهي في الحقيقة زوايا عدة، استثمرتُ في مقاربتها ما أفرزته النظريات اللسانية الإدراكية التصورية، وكذا التركيبية والدِلالية من مقترحات تحليلية بشأنها.

كما وظفت المنهج الإدراكي أو المعرفي في تحليل الرواية، وذلك في الفصل الثاني من هذا البحث، وذلك باستثمار بعض ما أتت به النظرية المعرفية من مصطلحات ومفاهيم، وظفت منها ما يتلاءم والنص الذي اشتغلت عليه، في محاولة حثيثة لتحليل تصوري وموضوعي في آن واحد، بحيث لا نرغم فيه الرواية على الاستجابة قسرا لكل معطيات هذا المنهج، وهذا ما يبينه الجانب التطبيقي في الفصل المذكور.

كما استعنتُ بالمنهج التاريخي في الفصل الأول، وفي أجزاء من الفصلين الآخرين، وذلك لَمّا تتبعتُ التحولات المعرفية في النظر إلى الاستعارة من القديم إلى وقتنا الحالي، إذ لم يعد التفكير فيها محصورا داخل أسوار اللغة، بمعزل عن مختلف السياقات الخارجية التي احتضنتها، ومنها انبثقت.

ولعل في عرضي لمقترحات بعض النظريات والباحثين ما جعلني أركن إلى إجراءات نقد النقد وأستفيد منها، وذلك من خلال عرض آراء واعتماد نصوص قام فيها أصحابها بفحص السابق من الفكر، بإعادة مساءلته من جديد، وتحديد ما أُغفلَ، ومن ثمّة إعادته إلى الواجهة. نصوص أبدوا فيها رؤيتهم لمكون الاستعارة، من حيث مركزيتها في الحياة عامة، وتجذرها في كل خطاب، ثم في استعانة السرد بها في التكوين والامتداد، وفي الكشف عن

التجربة بمختلف أبعادها. ناهيكَ عن ترجيح البحث لبعض التحليلات الاستعارية، بوصفها من أجدى ما توصلت إليه الدراسات من رأي في مسألة الاستعارة.

وقد استعنتُ في إنجاز هذا البحث بمجموعة من المصادر والمراجع، جلّها عربي، أذكر على سبيل المثال: من التراثي: "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، و"مفتاح العلوم" للسكاكي. ومن الحديث الغربي: "الاستعارات التي نحيا بها" لجورج لايكوف ومارك جونسون، وكذلك مقال جورج لايكوف بعنوان "النظرية المعاصرة للاستعارة"، وأيضا "الاستعارة في الخطاب" لإيلينا سيمينو، و"الاستعارة الحية" لبول ريكور، و"الصورة في الرواية" لستيفن أولمان. ومن الحديث العربي: "الاستعارة والنص الفلسفي" لتوفيق فائزي، و"الشعرية العرفانية" لتوفيق قريرة، و"الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري" لجمال بندحمان، و"الاستعارات والشعر العربي الحديث" لسعيد الحنصالي، و "دراسات في البلاغة والأدب" لعادل حسني يوسف، دون أن أنسى مرجعين أساسيين: "الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف" لعبد الرحيم وهابي، و"الصور الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة" لعشري محمد علي.

وهنا، أشير إلى أنه من الصعوبة بمكان البحث في موضوع في محيط من المصادر والمراجع العربية وحدها، فكيف بالغربية معها، ولعل ما حواه كتاب أسرار عبد القاهر الجرجاني من إشارات ما يغني عن كل شكوى من الباحث في تناوله لمثل هذه الموضوعات التي لا يثنيها زمنٌ، يقول في إحدى صفحاته:

«ولئن كان الذي نتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء، وهي "التمثيل" و"التشبيه" و"الاستعارة" فإنّ ذلك يستدعي جملا من القول يصعب استقصاؤها، وشعبا من الكلام لا يستبينُ لأول النظر أنحاؤها، إذ قولنا "شيء" يحتوي على ثلاثة حروف، ولكنك إذا مددت يدا إلى القسمة، وأخذت في بيان ما تحويه هذه اللفظة، احتجت إلى ان تقرأ أوراقا لا تحصى، وتتجشم من المشقة والنظر والتفكير ما ليس بالقليل النزر. و"الجزء الذي لا يتجزأ" يفوت العين، ويَدِّق عن البصر، والكلام عليه يملأ أجلادا عظيمة الحجم».

ناهيكَ عن ولوج مباحث جديدة، فالباحث مُطالب بدءا بفهمها في إطارها النظري، ثم تأتي مرحلة أشق، وهي تطبيق تلك المفاهيم (خاصة مفاهيم الاستعارة التصورية) على جنس روائي، لا سيما في ظل جدّة النظر في إمكانية القول ببلاغة الرواية واستعاريتها تحديدا. كذلك تعود صعوبة التحليل إلى غياب نموذج تحليلي يُهتدى به، فضلا عمّا سبقت الإشارة إليه من خصوصية هذا النوع الأدبي، والذي لا تشكل اللغة فيه إلا جزءا من بين أجزاء عديدة أسهمت في تكوينه، أهمها الحدث والشخوص والزمكان.

وفي الأخير، لا يسعني إلا التقدم بالشكر الخالص لأستاذي المشرف الدكتور "الشريف ميهوبي" على قبوله الإشراف على هذا البحث، وتشجيعه الدائم ودعمه وحرصه، وعلى كريم خلقه وطيب معاملته، أدام الله فضله، ونفع به، وجزاه عن العلم كلّ خير. كما أتوجه بالشكر إلى لجنة المناقشة على تجشمها عناء القراءة والتصويب.

كما أتوجه بالشكر العميق لذوي فضل سابغ، الأيادي البيضاء، أساتذتي من المغرب الشقيق؛ الدكاترة الأفاضل:

الأستاذ "محمد الولي" من كلية الآداب بفاس، الذي لم يتوانَ لحظة في تقديم الدعم العلمي، سواء بتمكيني من مراجع مهمة في موضوع الاستعارة؛ ورقية وإلكترونية، أو من خلال حواراتي معه عبر الفضاء الإلكتروني، فكان يجيب عن أسئلتي الملحة كل مَرّة، بصبر وأناة العالم المجدّ المحتسب أجر ذلك لله رب العالمين. أحييه تحية صادقة؛ تحية تقدير ووفاء واعتراف بالجميل.

وللأستاذين عبد الرحمن بودرع ومحمد الحافظ الروسي من كلية الآداب بتطوان كذلك الشكر الصادق والتقدير الخالص لما بذلاه من حسن استقبال ورعاية وضيافة، ولما خصصاه لي من وقت في تقديم ملحوظاتهم حول الموضوع، ولتذليل بعض صعوبات الفهم.

أرجو الله التوفيق لردّ ولو قدر قليل من جميلهم، وإنّي أدعوه –عزّ وجلّ–أن يتواصل هذا الرباط العلمي بيننا ويباركه.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

وصلِّ اللهم على رسولك الصادق الأمين المبعوث رحمة للعالمين.

مدخل

مسارات في دراسة الاستعارة

(التصور والتركيب والدِلالة)

استأثرت البلاغة منذ أرسطو(Aristote) باهتمام الدراسين، في كل مجالات العلوم الإنسانية، فلم يحتكرها علم بعينه، أو مجال ما، بل شكلت العديد من قضاياها مثارا للاشتغال والتدارس في كثير من التخصصات غير الأدبية، كالفقه والفلسفة والمنطق وغيرهم. وتعد الاستعارة أكثر مسائل البلاغة بروزا، وأولاها عنايةً من قبل الباحثين من العهد القديم للآن[1].

والبحث في الخطاب الاستعاري هو جزء من البحث في الخطاب البلاغي، بل لا مِراء إن عُدت-الاستعارة-ركيزته المعبرة عن حضوره وجدواه، وذلك للمكانة التي تحتلها بين الصور البلاغية الأخرى[2](Tropes). يقول مارسيل بروست (M. Proust): «أظن بأنّ الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنحَ نوعا من الخلود للأسلوب»[3]، وهي أكثر من ذلك « ترقى لأن تصبح مبدأً أساسيا في الخلق الأدبي، يوازي في أهميته قانون السببية في العلم»[4].

فالألفاظ مُرادة لغيرها، قاصرة عن الوفاء بمطالب التعبير اللغوي، فهي أضيق من حقول الأفكار والأخيلة، ولذلك كان لزاما تجاوز معانيها العُرفية إلى استعمالات أعمق، وأجدى بالتؤول، وما من من سبيل إلى ذلك إلا عبر المجاز[5].

وعن حضورها الكثيف في شتى أنواع الخطاب يقول محمد الولي:

إنّها «تفرض نفسها في كل أجناس الخطاب، في الخطاب اليومي، والشعري، والعلمي، والحُلمي؛ بل وحتى بعض الممارسات الاجتماعية لا أشك في استعاريتها. أُنظر لعبة كرة القدم. هي استعارة للحرب. إنّ الإنسان

[1] يُنظر: لكبير الشميطي، من استعارة الجملة إلى استعارة السياق، ضمن كتاب: التلقي والخطاب، دراسات في النقد المغربي الجديد: محمد مفتاح، سعيد يقطين، المصطفى شاذلي، إعداد وتنسيق: عبد المجيد نوسي، جامعة شعيب الدكالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص57.

[2] يُنظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص29.

[3] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة الحداد، تطوان، المغرب، دط، 1995، ص135.

[4] يقول مارسيل بروست- ناقد وروائي ومترجم فرنسي-: «تبدأ الحقيقة حينَ يقيمُ الكاتب علاقة بين شيئين مختلفين، تُماثل في عالم الفن العلاقة الفريدة لقانون السببية في العلم. ويحيطهما بحلقات ضرورية لأسلوب جميل، أو عندما يبرز جوهرهما بتوحيدهما في استعارة، وذلك بتقريب خاصية مشتركة بين إحساسين، حتى يتم تجريدهما من الحوادث المحتملة للزمن، وتقييدهما برابط من الألفاظ المتآزرة غير قابل للوصف». المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2016، ص182، 183.

حينما أدرك أنّ تكاليف الحرب باهضة، وخساراتها في الأرواح لا تعوض، التمس العزاء في اللعب التنافسية. كرة القدم استعارة كبيرة. ولهذا لا نستغرب أن تكون كل مصطلحاتها التي تتوسل بها لوصف اللعبة هي مصطلحات حربية. الانتصار، الهزيمة، الدفاع، التقدم، التقهقر، الأجنحة. إلخ. بل وكل الطقوس التي ترافقها هي طقوس حربية: تحية العلم، والنشيد الوطني، الفريق الوطني...إلخ»[1].

بل يمكننا القول «إنّ لغة الحالم الاستعارية، تُحلَّل بلغة علمية استعارية هي أيضاً. ولنتذكر كل استعارات فرويد. بهو البيت، الطابق الأرض، الطابق الأعلى، تسلل المكبوتان من سجن الهو والحارس واستعانة المكبوتات بالأقنعة لمخادعة الحارس...إلخ. هي نفسها اللغة استعارية عند الحالم. وعند المحلل. إنه الحضور المطلق للاستعارة»[2].

وإذ ذاك فإنّ الاستغناء عن خدماتها قد يضع حداً لوجود اللغة نفسها[*]. كما أنّ في استئثار الشعر والخطابة بها قرونا ما أطفأ جذوتها، وحصر حركتها في مجرد الإمتاع والإقناع أو التحريض. بل إنهم، وبسهولة، أقروا إمكانية الاستغناء عنها، واللجوء بدلا عنها إلى التعبير بشكل واضح وبلغة حرفية. وهو ما انكفأ عنه مناصرو الاستعارة، وذلك لأنها في اعتبارهم جوهر اللغة الأصلي، ولا تُعوض[3].

---

[1] محمد الولي، فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة، دار فالية للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2020، ص10. وبخصوص اليومي والشعري يرى لايكوف أنّ «النسق الاستعاري اليومي مركزي لفهم الاستعارة الشعرية». جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: محمد الأمين مومين، ضمن كتاب: الاستعارة والمعرفة، إعداد: خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات مختبر اللسانيات والتواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص15. وعليه فإنّ «معرفة النسق التواضعي ضرورية لفهم جل الحالات الشعرية». المرجع نفسه، ص18. والفكرة في عمومها تنطلق من مبدأ تصوري شامل مفاده أنّ «الاستعارة في الأصل ذهنية ووضعية، وتعدّ جزءا من النسق العادي للفكر واللغة...وأنّ سلوكنا اليومي يعكسُ فهمنا الاستعاري للتجربة». المرجع نفسه، ص15، 16.

[2] محمد الولي، فضاءاتُ الاستعارة، ص11.

[*] وهو ذا محمد مفتاح يرفع قيمة الاستعارة إلى أبعد من ذلك، إنها قادرة على التصرف في الكون(بصفة مجازية)، خلقا وتقويضا، يقول:« إننا لا ننكر أنّ علماءنا القدماء جاؤوا بآراء حصيفة وصائبة في المسألة...ولكنهم بحكم سيطرة المناخ المعرفي الموروث عن أرسطو شطروا آلية التقييس إلى شطرين: أحدهما تَخَلوا عنه، وثانيهما تبنوه، فما تخلوا عنه هو التقييس(القياس) الذي تركوه للأصوليين والمناطقة والفلاسفة، وما تبنوه هو الاستعارة...وقد آن الأوان لاستثمار آلية التقييس لإدراك دور الاستعارة في خلق النظرية وفي تسويغها وفي الربط بين عناصر الكون للهيمنة عليه وضمان العيش فيه، أو في خلق الأوهام وقلب الحقائق، وفي نشر معرفة مزيفة». محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1990، ص8. وقد درس محمد مفتاح في كتابه المذكور الاستعارة في إطار القياس عامة، وقياس التمثيل على وجه التحديد، إذ «ليست النماذج والصور والاستعارات إلا قياسات» حسبه نقلا عن هوفمان. فالاستعارة شأنها شأن القياس تقوم على الأركان نفسها، وتتركب من الأطراف نفسها، فهي إدخال المستعار له في جنس المستعار، أي حمل طرف (أو موضوع أول) على آخر (أو موضوع ثان)، والقياس بناء للشك على اليقين أو حمل للامعروف على معروف، أو بتعبير السكاكي إلحاق للأضعف بالأقوى. يُنظر: لكبير الشميطي، من استعارة الجملة إلى استعارة السياق، ص62.

[3] يُنظر: محمد الولي، فضاءاتُ الاستعارة، ص11.

إنها-بحسب إيفور أرمسترونغ ريتشاردز(I.A.Richards) -« المبدأ الحاضر أبدًا في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة...وحتى في اللغة الجافة للعلوم، فإننا لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب»[1].

وبهذا لن يكون هناك مهرب من الاستعارة؛ ففي الفلسفة، كما في «علم الجمال، والسياسة، وعلم الاجتماع، والأخلاق، وعلم النفس، ونظرية اللغة وغيرها؛ فإن الصعوبة الأساسية الدائمة التي نواجهها هي أن نعرف طريقة استعمالنا إياها، وكيف أن كلماتنا قد تُحوِّل معانيها، على الرغم من الافتراض الذي يرى أن الكلمات ذات معانٍ ثابتة محددة»[2].

ولم يكن غريبًا أمام هذا الوضع أن تستقل الاستعارة بعلم خاص بها «صَكَّ له علماء اللغة مصطلحًا باسمه:...(علم الاستعارة)»[3] Metaphorology.

ورغم ذلك لم يثبت أن هناك منهجا مؤسسا على الاستعارة استطاع الصمود أمام المناهج الأخرى، وهي الحقيقة التي انتبه إليها ونبّه عليها، ذلك بأن «إهمال مبحث الاستعارة قد فَوَّت على الباحثين فرصة نادرة لتجديد مناهج تحليل الخطاب»[4]. يقول ريتشاردز في هذا الشأن: «السبب في إهمال بحث أنماط الاستعارة...[كان] شعورًا عامًّا في كون مناهج البحث هذه غير مجدية، وأنه لم يحن الوقت بعدُ للشروع في بداية جديدة... وإذا صح هذا؛ فإن محاولة كشفها واستقصائها ستكون خطوة على الطريق. وبشأن الموضوع الذي نحن بصدده، فإن الأفضل أن

[1] آيفور آرمسترونج ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، دط،2002، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص 93، 94. تتعدد النظريات التي تطرحها أعمال اللغويين والنقاد والفلاسفة في مجال تفسير طبيعة الاستعارة، وتحديد مفهومها. وقد عقد ج.ج.موييج في كتابه (Astudy of metqphor) فصلا بعنوان (The théories of metaphor) صنف فيه هذه النظريات إلى طائفتين: أولاهما نظريات أحادية (monistic théories) تقوم على إغفال الإشارة إلى امتدادات المعنى الحرفي في التعبيرات الاستعارية. وثانيهما نظريات ثنائية (dualistic théories) تقوم على الاحتفاظ بالامتداد الحرفي للتعابير الاستعارية. ويلاحظ في هذا الصدد وجود درجات متفاوتة في كلتا الطائفتين، كما يلاحظ أنّ التفسير المدرسي للاستعارة في البلاغة العربية إنما ينتمي إلى النظريات الثنائية لا الأحادية. يُنظر:سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة، دراسة تطبيقية لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشابي"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 46، نوفمبر 1987، ص42.

[3] جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص 12.

[4] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص111.

نرتكب خطأً يُمكن كشفه على ألَّا نفعل شيئًا، ومن الأفضل كذلك أن تكون لنا أبحاث في كيفية عمل الاستعارة (أو عمل الفكر) على ألَّا يكون لنا شيء البتة»[1].

ويضيف ريتشاردز: «إن مهارتنا في صياغة الاستعارة والفكر شيء عظيم، وغير قابل للتفسير، أما وعينا المتردي لتلك المهارة فشيء آخر»[2]. إذ لم تحظ في مجال تحليل الخطابات الأدبية بالاهتمام نفسه الذي عرفته عند المعرفيين، وذلك بعد بَتِّهم في مسألة مركزيتها في جميع الأنشطة الذهنية، حتى لقد عُدّ الفكر البشري استعاريًّا[3].

فالاستعارة، في العقود الأخيرة، اكتسبت أهمية كبيرة في الأعمال اللسانية، حيث «تحولت إلى حقل بَيْنِي تُشارك فيه علوم عدة...علوم الأدب والبلاغة والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والقانون، والاتصال»[4]. إلا أنّ دراستها تستحضرُ العديد من المشاكل الجوهرية التي تهتمُ بها اللسانيات المعاصرة. وقد ازداد الاهتمام بالاستعارة بعد الإدراك العميق للطبيعة التعاونية (Cooperative) للتواصل، والتي تنبني على تفاعل إيجابي بين مُشترِكَين في الفعل التواصلي، وعلى معرفتهما المشتركة التي تتجاوزُ مجرد معرفة النظام اللغوي. كما أنّ هذا الاهتمام تضاعفَ لأنّ الاستعارة يُنظرُ إليها بازدياد على أنها حالة كلينيكية، إن صحّ التعبير، لكل ما يرتبطُ بالعلاقة في لغة ما عند دخولها إلى الخطاب، وبعبارة أخرى، فإنّهُ يمكن اعتبار الاستعارة مثالا على التعقيد الكلي للتواصل اللغوي[5].

ويتبدى هذا التعقيد في ترجمة الاستعارة من لغة إلى أخرى، فلكل لغة حمولاتُها الثقافية ونظام قِيمها[6]، «فالحدود اللغوية هي في نفس الوقت حدود لثقافات مجموعات بشرية مختلفة...هذا التواصل هو الشيء الذي

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف روايات أحلام مستغانمي نموذجا، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 2019، ص9،10.

[4] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص 11.

ثمة عدد من الكتب والمقالات التي أخلصها أصحابها من النقاد وعلماء اللسان لدراسة الاستعارة. نشير هنا إلى مجموعة من المقالات القيمة نشرها آندرو أورتوني(A Ortony) بعنوان (Metaphor and tough). وقد صدرت عن مطبعة جامعة كامبريدج عام 1980، وشملت هذه المجموعة عددا من المجالات هي: الاستعارة والنظرية اللسانية، الاستعارة والفلسفة البراجماتية، الاستعارة وعلم النفس، الاستعارة والمجتمع، الاستعارة والعلم، الاستعارة والتربية. سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص37 (الهامش).

[5] يُنظر: تيريزا دوبر زينسكا، ترجمة الاستعارة: مشاكل المعنى، تر: شكيب بنيني، ضمن كتاب: الاستعارة والمعرفة، ص114.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يؤمن تقوية مجموعة من الاعتقادات والمواقف المتجانسة، وبالتالي فهو يساعد على تكوين عالم مشترك...[وإلا فإنّ] المتكلم أو الكاتب لا يحتفظُ إلا بفكرة ضئيلة وغامضة، أو ببساطة لا يحتفظُ بأي فكرة عن الحقل المشترك لمستمعه أو قارئه»[1].

والاستعارة ركن أساس من أركان علم البيان، الذي حدد موضوعَه علماؤنا الأُوّل، فهذا السكاكي يؤكد أنّ «الخوض فيه يستدعي تمهيد قاعدة، وهي: أنّ محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان بالدلالات الوضعية، غير ممكن»[2].

فللتعبير عن فكرة ما هناك طريقتان: «الأولى: نستعمل معها الألفاظ بمعانيها الوضعية، وهنا نُواجه بالفكرة المعبر عنها دون زيادة، ودون نقصان في وضوح الدلالة. والثانية نستعملُ معها الألفاظ ليس بمعانيها الوضعية، ولكن بمعانيها العقلية»[3]. وهذا ما تعورف عليه في علم الدلالة الحديث بالدلالة العُرفية (Denotation)، والتي تقابلها بالضرورة الدلالة الايحائية (Connotation).

فليست الدلالة الوضعية (العرفية) هي موضوع علم البيان؛ بل موضوعه –حسب السكاكي– الدلالة العقلية، تلكَ التي يسميها تودوروف بالرمزية[4]، فهذا المستوى هو الذي تتحقق فيه كل أنواع المجاز.

إنّ دراسة الاستعارة «تمنحنا فرصة ممتازة لبحث أفضل عن الفرق بين المعنى اللامتغير والمعنى المرَمَّز(Encoded) في لغة ما وهذا موضوع علم الدلالة، وبين العناصر المطابقة لمعرفتنا عن العالم، وهذا هو موضوع الذرائعيات (Pragmatics)»[5]، لا سيما وأن لا تأويل للاستعارة إلا ضمن المعطى الثقافي[6].

تلك هي أبواب البحث الرئيسة، أو هو ما سيقف عليه أثناء محاولة تطويره مبحث الاستعارة ككل، من منظوراته الأساسية؛ المعرفيّ والدلاليّ والتداوليّ. فليست الاستعارة وفق هذه المنظورات حِكرا على العلوم البلاغية وحدها، أو تخصّ البلاغيين دون سائر الدارسين، بل إنها في صميم اهتمام جمهرة كبيرة من اللسانيين والمفسرين والفقهاء والمتكلمين والمناطقة والفلاسفة[7]. فهذه الظاهرة التي لا تخلو لغة منها جديرة بأن تلتفت اليها المجالات المعرفية على تنوعها، خاصة في ظل احتكار البلاغة لها ردحا من الزمن، حيث «وقفت البلاغة ببحث

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص118- 123.

[2] يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي (أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص329.

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص106.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص106، 107.

[5] تيريزا دوبر زينسكا، ترجمة الاستعارة، ص 115.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص113.

[7] يُنظر: سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص37.

الاستعارة عند حدود القواعد التعليمية التي تهتم بالحفظ والتلقين، دون فحص الظاهرة واستبصار جوانبها المختلفة»[1].

وغير خفي ما يعتور هذا المبحث من مشاق، فالاستعارة في عُرف الباحثين « مشكلة تأويلية [أو] لغز كما قال أرسطو، إنّها لغزٌ بلا حل نهائي وغير ملتبس، فمعنى الاستعارة يبقى دائما مفتوحا ومكانتها فرضية فقط»[2].

إذن، فهناك ما يدعونا للاعتقاد أنه لا يمكن أن نستنفذَ كل ما يتعلق بالاستعارة على المستوى المعرفي (Cognitive) لوحده.

ولربما يعد المستوى الأخير–التداولي–« الاستعارة علامة لسانية تستعمل في الوظيفة الخبرية خارج استعمالها المعتاد المحدد في النظام اللغوي»[3]. يقول بول ريكور (P. Recoeur) 1975: «إنّ الاستعارة تَستخدِم، بالإضافة إلى ذلك، ملكات إنسانية أخرى مثل التخيل والأحاسيس. وهناك استعارات يسهُلُ تأويلها، وهناك أخرى صعبة. ويتجلى الفرق بينهما نسبيا عندما تُوجَّهُ عبارة استعارية إلى من يتكلمُ نفس اللغة المستعملة ومن لديه نفس الخلفية الثقافية، أي من له نفس التجربة، إلا عندما يضيقُ نطاق "المعرفة المشتركة" المفترضة، مثلا عندما يعيشُ المتكلم أو الكاتبُ والقارئ أو المستمع في بيئات مختلفة، وعندما تكون لديهم تجارب مختلفة، ويأتون من عصور مختلفة، فإنّ عالمهم المشترك يضيقُ إلى درجة أنه يصبح مجرّد عالم افتراضي لكل منهم، وهذا ما يجعل من التواصل الاستعاري شيئا صعبا جدا بالفعل»[4].

وعليه، يحاول هذا البحث تقديم مقاربة عميقة للاستعارة من جميع جوانبها، التصورية والدلالية والتركيبية والتداولية، لذلك تتجاذبه أطراف عدّة:

أولا: العلوم المعرفية؛ إذ يأخذ البحث في فهمه للاستعارة ببعض أطروحات التوجهات المعرفية، فينظر إليها «بوصفها آلة معرفية للتبصّر بعالم المفاهيم وصناعة المعنى، تقعُ عند أعمق عمليات التفاعل الإنساني مع الحقيقة،

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها. هذا لا ينفي أنّ التراث البلاغي –حتى في مرحلة ما بعد السكاكي–ما يزال ينطوي على ثروة من النظريات والآراء والاجتهادات التي هي في أمس الحاجة إلى استقصائها ومراجعتها من منظور لغوي أسلوبي جديد. المرجع نفسه، الصفحة نفسها (الهامش).

[2] تيريزا دوبر زينسكا، ترجمة الاستعارة، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص115.

[4] المرجع نفسه، ص117، 118.

وأكثرها عمومية»[1]. فالاستعارة-والحال هذه-«حاسة، شأنها في ذلك شأن البصر أو اللمس أو السمع»[2]، بها ندرك العالم ونعي تجارب الحياة، وفي ذلك انتقال في وظيفتها، من مجرد الوصف إلى البناء، تصورا وواقعا[3].

وقد شهدت هذه العلوم تطورا كبيرا في العقود الأخيرة، وتعددت الاختصاصات المندرجة تحتها، مثل علم الحاسوب، والمنطق واللسانيات، والسبيرنطيقا، والذكاء الصناعي، وعلم النفس العرفاني، ومباحث الجهاز العصبي، وسيكولوجيا الجهاز العصبي، والأنثربولوجيا، وعلم الاقتصاد، والابستيمولوجيا، وعلم الاتصالات، وغيرها. وذلك في سياق علمي عُرف بنشأة الإعلامية، وبتطور تقنية المعالجة الشكلية للمعلومات.

غاية كل ذلك الاهتمام بدراسة الذهن البشري والإجابة عن جملة من الأسئلة من قبيل:« ما العقل؟ وكيف نفكر؟ وكيف نتمثل الوجود من حولنا؟ وما الذي يعطي معنى لتجاربنا؟ وما النسق التصوري؟ وكيف ينتظمُ هذا النسق؟ وكيف تستعملُ الشعوب نفس النسق التصوري؟ وما المشترك في طريقة تفكير الجنس البشري؟...إلخ»[4].

في هذا الإطار النظري «تطوّر علم الدلالة العرفني (Cognitive Semantic) مُستفيدا من الإنجازات التي حققتها اللسانيات العرفانية وعلم النفس العرفاني، وتحديدا من الدراسات المهتمة بآليات اشتغال الذهن البشري وعلاقته باللغة من ناحية، وبالعالم المتجسّد من ناحية أخرى. وقد أسّسَ العرفانيون لنظرية في الخيال جديدة انعكست على إدراكهم للمعنى، وعلى إدراكهم للفكر، وعلى إدراكهم للغة؛ بل وعلى إدراكهم للوُجود. واستفادَ النقد الأدبي باعتباره مجالاً تتواشجُ فيه اللغة والفكر والخيال، وباعتباره ممارسة لُغوية غير مفصولة عن الآليات التي يشتغلُ وفقها الذّهن، من إنجازات هذا المنهج»[5].

ويندرج هذا الجزء من هذا البحث في الإطار نفسه، إذ يسعى إلى النظر في مقومات هذا المنهج، بالكشف عن أسسه النظرية أولا، ثم اختبار مقولاته، ننظر في تجلياتها اللغوية وأبعادها التصورية والفلسفية، تطبيقا على منجز لغوي أدبي مخصوص، وهي رواية "شرفات بحر الشمال" للروائي الجزائري المعروف واسيني الأعرج.

وسيتبين لنا كيف أنّ هذا الفصل من البحث لا يستغني عن غيره من فصول البحث، ولا هي منفصلة عنه، وهذا ما ستبينه التفاصيل الدقيقة في أبواب البحث الداخلية.

---

[1] جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، ص22.

[2] هشام فتح، عنف الاستعارة الصحفية التعليق الرياضي المغربي نموذجا، ضمن كتاب: الإعلام المغربي الضوابط اللغوية والإكراهات المهنية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المغرب، دط،2015، ص187.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانية)، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2016، ص7.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: جوانبُ التركيب والدلالة؛ فقد «شغلت قضية الاستعارة وعلاقتها بالدلالة العلماءَ منذ القدم. ويعدُّ حديث أرسطو عن الانتقال الدلالي اللغوي في الاستعارة، وأشكال هذا التبديل في مواقع الدالات والمدلولات، أساساً مركزا تفرعت منه الفروع في الأبحاث البلاغية بعد ذلك لدى الدارسين الأوروبيين، وقد تداخلت فيها النظرات اللغوية والنقدية والبلاغية، إلى أن بدأ علم الدلالة ينحو منحاه علماً مستقلا بقضاياه ومناهجه ومنطلقاته على يد بريال ودار مستيتر، وبول، وزُكبت مسائل جديدة من تفاعل التصنيفات التي وضعها هؤلاء وأسلافهم لضروب الاستعارة»[1].

والناظر في تقسيمات أرسطو للاستعارة يجدها متأثرة تأثرا واضحا بالمنطق، ومن المعلوم «أنّ الدراسات البلاغية التقليدية قد ظلّت حبيسة النموذج المنطقي الذي وضعه أرسطو لتحديد العلاقة بين التشبيه والاستعارة طيلة القرون الماضية؛ ممّا أدى في نظر علماء الأسلوب إلى عقم هذه الدراسة وقصورها على ذلك التفسير الأوليّ البسيط...ونتيجة لذلك فإنّ الدراسات الحديثة للأسلوب تنزع إلى إحلال النموذج الدلالي محلّ النموذج المنطقي»[2]، ففي الدراسة الدلالية للاستعارة ملاءَمة لطبيعتها اللغوية، وسبيل لتقريبها من المنهج العلمي لضبط أبعادها، والخلوص إلى نتائج يقينية أو أقرب[3].

ثالثا: جوانب تداولية، مستعينا بمداخل البحث التداولية، والتي تنظر إلى اللغة بوصفها حقلاً من المواضعات التي تسمح بتفاعل المتكلمين، وأدواراً متعدّدة، وجداولَ من العلاقات بين المتحدّثين.

فتأويل الاستعارة خاضع لما يمكن تسميته بالعنصر الثقافي (Culturally conditioned)، لا مجرد فك رموز لغوية[4]. ولاندراج الاستعارة أساسا في اللغة، وتميز هذه الأخيرة بالدينامية، ما سمح بتقريب بنية اللغة من بنية الواقع، فهي مرآة عاكسة لدينامية العالم وسيرورته[5]، ثم إنّ «المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية»[6]، ولأنها كذلك، فليس غريبا أن ينصرف المتكلم إلى توظيف الألفاظ في غير معانيها الأصلية، خاصة وأنّ هذه الأخيرة تتجدد باستمرار، وتتغير بتغير الأحوال والأوضاع.

هذه الجوانب الثلاثة تدفعنا إلى التمييز بين بيانين؛ «بيانٌ لفظي وبيان تصورّي، والنوع الأول أكثره يكون في الكلام...[و] الرامي إلى إظهار المعنى والكشف عن حقيقته والإبانة عن أعيانه في الجملة. أمّا البيان التصوري

[1] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، القاهرة، ط1 ،1997، ص52.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998، ص302.

[3] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص187.

[4] يُنظر: تيريزا دوبر زينسكا، ترجمة الاستعارة، ص118.

[5] يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 78.

[6] عمرو بن بحر الجاحظ (أبو عثمان)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة نور الإلكترونية، 76/1.

فأعمّ وأشمل من البيان اللفظي. إنّه بيان المعقول قبل المقول؛ يتعدى مستوى اللفظ وإن كان يستغرقه، إلى نسق وسع يشمل الآليات التي يتصوّر بها الإنسان العالم، ومجموع التجارب المعاشة»[1].

و«البيانُ اللفظي هو النظام المرجعي الذي تستندُ إليه صناعة البيان اليوناني واللاتيني والعربي، في مبحث الاستعارة، ففي ضوئه أطّرت الاستعارة تأطيرا لغويا أفقيا ضمن الجملة. ويقابله البيان التصوري الذي يُحدد الاستعارة استناداً إلى آلية التناظر بين المجالات التصورية في مداخلها الثقافية والطبيعية والرمزية»[2].

ويعزى الفضل في توسيع زوايا النظر إلى النظرية التفاعلية مع ماكس بلاك، وريتشاردز، وريكور، فبفضل أعمال هؤلاء فُتِح مبحث الاستعارة على الخطابات الممتدة كالرواية، فتجديد مفهوم الإحالة في دراسة الاستعارة، وربطها بالفكر، والتأكيد على وظيفتها المعرفية ساهم في تطوير الاستعارة من منظور تفاعلي.

وقد طوّر جورج لايكوف ومارك جونسون النظرية المعرفية للاستعارة في مؤلفاتهما، خاصة كتابيهما: "الاستعارة التي نحيا بها"، و"الفلسفة في الجسد"، وهي «نظرية غير مسبوقة لم يقتصر تأثيرها على حقل البلاغة وحده، بل امتدت إلى مختلف الحقول الأخرى؛ فقد أكد المعرفيون بأن الفكر الإنساني استعاري في حقيقته، مقوضين النظريات العلمية والفلسفية التي نظرت للوقائع والأشياء في العالم نظرة موضوعية. ولعل أهم [ما يستفاد]من هذه النظرية هو احتكامها إلى الأنساق أو القوالب أو الأُطر في تناول الاستعارة، التي غدت مرتبطة بالأفكار، وليس بالألفاظ»[3].

وهو ما ساعدنا على تتبع تطور الفكر الاستعاري في رواية "شرفات بحر الشمال" التي اتخذناها مجالاً للتحليل. ليتبيّن لنا أنّ نفوذ الاستعارة أقوى بكثير من الرائج عنها، حيث إنّ «المجالات التي تبسط فيها سيطرتها لا تكاد تكون محصورة. إنها حاضرة بقوة في كل أجناس الخطاب، بل وحتى في الخطاب العلمي الرياضي»[4]. ومن ذلك استعارات: "حارس المرمى شهيد" و"اللاعب على شفير الهاوية"، و "المدرب حامي العزّ والشرف"، "والحَكَمُ جلاد متكبر"[5].

---

[1] عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد الكتّاب، المغرب، ط1، 2004، ص343.

[2] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص13.

[4] محمد الولي، فضاءات الاستعارة، ص9.

[5] يُنظر: عبد الإله بوغابة، لغة الاعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم، ضمن كتاب: الإعلام المغربي الضوابط اللغوية والإكراهات المهنية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المغرب، دط،2015، ص 51. وقد ساهمت الرياضة في إغناء ذاكرة الشعوب المعجمية وإثراء تمثلاتهم المختلفة إزاء عوالمها، كما أضحت جزءا من لغتهم العادية يتداولونها في الملاعب وخارجها، ويستعملونها للدلالة الحقيقية على وقائع اللعب، كما يستعيرونها للحديث عن معيشهم اليومي وعلاقاتهم العامة، فلفظة "الكرة في ملعبك الآن" تحتملُ الحقيقة والمجاز. يُنظر: المرجع نفسه، ص45.

هذا ما يدفعنا الى تحريرها من ربقة الحدود، خاصة –حسب محمد الولي– أنّنا «كنا إلى عهد قريب نتوهم أنّ موطنها الأصلي هو الشعر ونظرياته»[1]. على أن هذه السّمة الاستعارية المهيمنة، بقدر ما تُسهِّل عمل الناقد في البرهنة على استعارية الرواية، بقدر ما تُصَعِّب مهمته في القدرة على دراسة مئات الاستعارات التي تحاصره وتغمره، إلى حدٍّ يصبح عمله عملًا شاقًّا وطويلًا من جهة، وفاقدًا الوحدة التي توجه دراسته من جهة ثانية.

وهي صعوبات يمكن التغلب عليها بتبني مفهوم الاستعارة التصورية؛ «حيث الاستعارة ترتبط بالأفكار والتصوُّرات التي تنتظم فيها حُزمة من الاستعارات، دون أن يعني هذا هروبًا من الإشكالية، وتعويمًا لمفهوم الصورة، كما هو الشأن في بعض الدراسات التي تناولت الصورة في الرواية، ولكن بتبني مفهومٍ للاستعارة يوحِّد بين تجلياتها اللغوية/البلاغية، وتصوراتها الفكرية، في نسق مفهومي واحد»[2]، وهو ما تحقق مع المعرفيين، خاصة جونسون ولايكوف في دراستهما للفكر الاستعاري الإنساني، حيث سعى هؤلاء إلى «تطوير مسألة الاستعارة في تحليل الخطاب من منظور معرفي، خاصة في ضوء ندرة الأبحاث في كشف الأنساق الاستعارية للحياة الباطنية في اللغات، واختبار مدى قيامها على استعارات متشابهة»[3].

أمّا الدراسات العربية في هذا المجال فقليلة، بيدَ أن الموجود منها قدّم محاولات لاختبار المكون الاستعاري في الخطاب؛ ولعل مرجع قلّة مثل هذه الدراسات عدم القدرة على مسايرة الوتيرة التي تتسارع فيها العلوم المعرفية في تطورها[4].

بيدَ أنّ تطبيق الإجراء الاستعاري، في تحليل الرواية تحديدا، يطرح إشكاليات مزدوجة لا يُلتفت إليها غالبا إذا ما قورن بغيرها من أنواع أدبية (الشعر مثلا)، لمركزية الاستعارة فيه. أما الرواية فتتأسس على أحداث مرتبة وفق منظور معين، وعلى حبكة وفضاء زمكاني وتبئير، فلا تكاد تشكل الاستعارة أمام كل هذه العناصر الروائية التكوينية المهيمنة إلا مكونا هامشيا، وفي كثير من الأحيان مستغربا، أو إلى حد ما متصنَّعًا[5].

ولمناقشة هذا الإشكال عمدنا إلى تخصيص مبحث من الفصل الأول، وكذلك فصل ثانٍ، لبيان العلاقة بين الاستعارة والسرد، وإبراز التجاذبات بينهما، والمتراوحة بين انسجام وتباعد، في محاولة منا لتجاوز الإشكاليات التي تطرحها الدراسة الاستعارية للرواية.

---

[1] محمد الولي، فضاءات الاستعارة، ص9.

[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص103.

[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص 383.

[4] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، دط، 2009، ص 9.

[5] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص11.

رواية شرفات بحر الشمال: التكوين والمضمون[1]

تقع رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج في ثلاثمئة وسبع عشرة صفحةً، من القطع المتوسط، وتتوزع على ثمانية فصول غير متناظرة من حيث عدد الصفحات، إذ نلحظ طولا نسبيا للفصل الأول؛ ستون صفحة، وقِصرا للفصل الختامي، والذي لم يتجاوز ثلاث عشرة صفحة. أما الستّ الباقية، فهي على التوالي: أربع وثلاثون صفحة–سبع وعشرون صفحة–سبع وأربعون صفحة–ثمان وثلاثون صفحة–أربعون صفحة–ثمان وأربعون صفحة.

موضوع روايتنا الرئيس هو التخلي والإقصاء الذين مارسهما الوطن– بقسوة وأنانية ووحشية– على أبنائه. رواية تحكي تجربة "ياسين" المريرة في الحياة، وماهي إلا صورة من حياة شعب لقي المصير ذاته. ياسين الذي عانى الأمرّين على الصعيد الفردي الخاص ثم الجماعي المشترك : فقدان الأم، الأخت، الأخ، فتنة، نرجس، الوطن، الأصدقاء، رموز الوطن في الفكر والثقافة والدين.

وتأتي هذه الرواية لتثير الكثير من التأمل والحيرة، إذ تتحدث عن آلام المنفى للإنسان الجزائري عبر شخصية محورية، هي الفنان "ياسين"، والذي استقرّ به المقام في المنفى ممتهنا حرفة النحت، الذي أخذه عن أمه وأخته زليخة، متنفَسا وسبيلا لنسيان الخسارت الشخصية والوطنية، ومحاولة حثيثة لتجاوز الماضي الأليم، الذي عاشه بعد أكذوبة التحرر، فيقرر الرحيل إلى أمستردام تلبية لدعوة حضور معرض عالمي للنحت والرسم، تمثيلا لبلده الجزائر. ومن ثَمّ يسافر إلى سان فرانسيسكو في أمريكا للعيش فيها بشكل نهائي.

وتصوّر هذه الرواية عالمين؛ عالم الخوف والموت والقتل والإبادة التي ذهب ضحيتها ألوف من الأبرياء، ناهيكَ عن إبادة الفكر والفن. يتساءل بطل الرواية (ياسين)–باختناق وحيرة–: لماذا تصر أوطاننا على الموت والرماد؟ إشارة إلى مقبرة المتروكين والمنسيين في أمستردام والتي تمثل المثوى الأخير لمئات من الجزائريين والعرب الآخرين المشردين عن بلدانهم الذين ماتوا في أرض بعيدة وفي صمت وغربة.

كما تصور عالم الطفولة والصبا في القرية التي عاش فيها ياسين صباه، وفيها يصف مشاعره وتصوراته وتجاربه وتأثير طفولته في صياغة حاضره ومستقبله. يتذكر حبيباته بكثير من الأسى، بدءا من "نرجس" مذيعة الراديو، والتي هي نموذج الحب الطاهر الأسمى، وانتهاءً بـ" فتنة "والتي تقف في الطرف النقيض من صفات نرجس،

[1] لمزيد من تفاصيل الرواية بناء ومتنا حكائيا ، يُنظر: فتيحة كحلوش، "شعرية البنية السردية في الرواية نحو تيه شعري في شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة 1، العدد 28، ديسمبر 2009، ص105. و إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات، عمّان، الأردن، ط1، 2019، ص67، 68.

ففتنة مثالٌ لجنون الحب وشغفه. وفي غمرة حالة الحب المزدوجة هذه، تأتي مرحلة التحول؛ تحول على المستوى العاطفي بدءا بتجربة مريرة وهي موت أخيه عزيز، ثم موت زليخة، وانتهاءً باختفاء نرجس، فهجرة فتنة الغامضة، مما خلّف في نفسه ندبات أليمة، زادها غورا وضع الجزائر وما شهدته من فجائع لا يتصورها عقل. هذه الأسباب مجتمعةً عمقت شعور الخيبة والاختناق في نفس ياسين، فقرر الانسحاب من هذه الأرض القاسية، وهي المعاملة التي لم يجدها في بلد غريب، بل وجد بدلا عنها التقدير والمحبة.

هذه هي غالب المفاهيم التي بحث لها واسيني الأعرج عن تشكل لغوي متنوع، منتقلا بها من حيز الذهن إلى مجال لغوي يُبرزها، وقد اخترنا من تلك التشكلات الاستعارة؛ نمطاً لغوياً وبلاغياً، وضرورةً في التعبير عن مظاهر التجربة.

الفصل الأول

الاستعارة: مفاهيم وأبعاد

أولا-الاستعارة في البلاغتين الغربية والعربية

ثانيا-الاستعارة وأجناس المقومات البيانية

ثالثا-الاستعارة وأجناس الخطاب؛ اليومي والفلسفي والسياسي والعلمي.

رابعا-الاستعارة في الأجناس الأدبية: في الشعر والرواية والخطابة.

خامسا-الملامح المميزة للاستعارة الأدبية.

«إنّ مهمة الشعر الكبرى هي تأسيس الوجود باللغة»

هايدجر

"الاستعارة تفصح عن نفسها بشكل مستعار، وكل نظرية في الاستعارة تنتهي بشكل دائري إلى الاستعارة في النظرية"

بول ريكور (الاستعارة الحية)

أولا–الاستعارة في البلاغتين الغربية والعربية

1– في البلاغة الغربية:

1 –1– الاستعارة عند أرسطو

ورثت البلاغة على امتداد عقود التعريفَ الشهير الذي اقترحه أرسطو للاستعارة، بأن جعلها نوعًا من المجاز يقوم على نقل أو استبدال يقع في الكلمات، جاء في كتابه: «والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل إما أن يتم من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل»[1]. وهو التعريف الذي استقرت عليه الاستعارة في البلاغتين العربية والغربية، على حد سواء[2].

و«قد يبدو للوهلة الأولى أن أرسطو بربطه الاستعارة بالكلمة يجعل من عملية إدراجها في السرد، وفي الرواية خاصة–التي يتجاوز اشتغالها الكلمة والجملة إلى الخطاب–أمرًا متعذرًا، على اعتبار أن أساس السرد، كما أكد أرسطو نفسه، يتأسس على الحبكة أو ترتيب الأحداث، وما يرتبط بها من عناصر؛ كالتعرف والتحول والشخصيات...إلخ. لكن عودتنا إلى كتاب "فن الشعر"، وهو كتاب يتعلق بالسرد الدرامي (التراجيديا أساسًا، ثم الملحمة)، يحيلنا على تعريف أرسطو للتراجيديا باعتبارها تتركب من ستة أجزاء هي: الحكاية (الخرافة)، والأخلاق، والفكر، والقول، والنشيد (الجوقة)، والمنظر المسرحي»[3].

وضمن القول «تحتل الاستعارة المكان الأرقى في التراجيديا؛ حيث خص أرسطو ثلاثة فصول كاملة للقول الشعري (التراجيدي)، وهو الأمر الذي لم تستأثر به مقومات أخرى قد تبدو أكثر ارتباطًا بالتراجيديا من قبيل:

---

[1] يشرحها فيقول: «وأعني بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله: "هنا توقفت سفينتي"؛ لأن "الإرساء" ضرب من "التوقف"، وأما من النوع إلى الجنس، فقوله: "أجل، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة"؛ لأن "آلاف" معناها "كثير"، ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله: "انتزع الحياة بسيف من نحاس"، و"عندما قطع بكأس متين من نحاس ..."؛ لأن "انتزع" هاهنا معناها "قطع"، و"قطع" معناها "انتزع"، وكلا القولين يدل على تصرُّم الأجل (الموت). وأعني بقولي: "بحسب التمثيل"، جميع الأحوال التي تكون نسبة الحد الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث؛ لأن الشاعر يستعمل الرابع بدلًا من الثاني، والثاني بدلًا من الرابع، وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز. ولإيضاح ما أعني بالأمثلة، أقول: إن النسبة بين الكأس وديونوسس هي نفس النسبة بين الترس وأرس؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها "ترس ديونوسس"، وعن الترس إنه "كأس أرس"، وكذلك النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار؛ ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس إنها "شيخوخة النهار"، وعن الشيخوخة إنها "عشية الحياة"، أو "غروب العيش"». أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط،1973، ص58، 59.

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص18. بدأنا برأي أرسطو في الاستعارة لأنّ «المعتقد الأرسطي عن هذا المفهوم ظل مسيطرا –ربما إلى الآن–على العديد من الدراسات البلاغية القديمة والحديثة في الشرق والغرب على السواء». عبد الله بن عتو، "نشاط الاستعارة وتسييس العبارة مشروع إعادة نظر في الكتابة التراثية بالمغرب"، مجلة الدعم، المدرسة العليا للأساتذة، التقدم، الرباط، المغرب، العدد 5، يونيو1998، ص49.

[3] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص18.

الأخلاق أو طبائع الشخصية التي لم يتجاوز الحديث عنها فصلًا واحدًا هو الفصل 15، والفكر الذي خص له أرسطو فصلًا واحدًا أيضًا هو الفصل 19»[1].

و«إذا كان أرسطو قد اعتُبر أول من رسخ المفهوم الاستبدالي للاستعارة[بتعريفه الشهير لها]، وهذا يُمكِن أن يُقبِر كل محاولة لإدراجها في السرد، فإن عدم الانتباه إلى الوظائف التي ينيطها أرسطو بالاستعارة، باعتبارها مساهمة في تأسيس الحبكة في الشعر (التراجيديا) من جهة، ومساهمة في تعزيز الحجاج في الخطابة من جهة ثانية؛ قد فوَّت على البلاغيين اللاحقين إمكانيات استثمارها في دراسة الأعمال السردية؛ مما أدى إلى اختزال وظائف الاستعارة عند أرسطو، التي اعتُبرت مقومًا زخرفيًّا، كما اختُزلت بلاغته برمتها في بلاغة المحسنات»[2].

يرى ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة" «أنّ الاستعارة في تاريخ البلاغة عُولجت كلعب بالألفاظ، واعتبرت جمالا وزخرفة أو قوةً إضافية للغة، وليست الشكل المكون لها»[3]. وتتجسّد هذه النظرة في فلسفة أرسطو تجاه الاستعارة، منطلقاً من فرضية مفادها «تطابق مقولات اللغة مع مقولات الكينونة»[4]. وهي الفرضية التي تفصلُ بين الحرفي والمجازي، وهذا يعني أنّ لكل شيء موجود مُسمى يتطابقُ معه، ذلك أنّ «الأشياء من حيث وُجودها الواقعي هي...التي تولد المفاهيمَ في الفِكر، فيأتي التعبير اللغوي تعبيراً عن تلك المفاهيم باللفظ»[5]، وأيّ تغيير في استعمال المسميات يعطينا معنى آخر غير الذي وُضعَ له، وهذا يُنتجُ المعنى المجازي، وعليه عُدّت اللغة اليومية كلها لغة حرفية، لأنها لا تخرقُ قاعدة المطابقة، بينما اللغة الأدبية لغة المجاز، لعدمِ التزامها بالمطابقة.

ولمزيد توضيحٍ لرأي أرسطو يَحسُن بنا، ههنا، التدرج في عرض اهتمامه، لنكتشف رويدا موقع الاستعارة في نظريته، مالها وما عليها ضِمنها.

أ–الخطابة مدارُ الاهتمام والتفضيل:

بدءاً، «كرّس أرسطو جزءاً كبيراً من أعماله لضبط استخدام الخطاب بحيث يكون متآلفاً مع اللُّوغُوسْ. فكما تمكن من تقنين المنطق الصوري لبراءة هذا من مؤثرات السياق، قنن أيضاً الجدل...ولقد وجد، وهو يفحص

[1] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص19.

[4] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص267.

[5] خالد سعد كموني، المحاكاة دراسة في فلسفة اللغة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت،ط1، 2013، ص114.

الخطاب من زاوية لُوغُوسِيَّة، العناصر المؤمِّنة لنجاحه، تماماً كما برع في العثور على مكونات ثابتة مؤمنة لبناء نسق منظم وثابت في هذا المجال المدعو الجدل»[1]، بوصفه النظير المقابل للخطابة، وفي الحقيقة كل منهما يتناول المسائل والقضايا التي تجتزئ فيها القدرة العامة للجميع بما يكفي للإقناع ، ولا تتطلب أي علم مخصوص*[2]. كما يشترك فيها الناس جميعا ، وفي ذلك اختلاف عما أقره أفلاطون، الذي يرى أن الحاكم ينبغي أن يكون "ملكاً فيلسوفاً"، بعيدا عن صوت العوام وضوضائهم[3].

أمّا أرسطو فلم يكن زاهداً في الأمور السياسية وأمور الحياة اليومية، وأمور العامة، بل سعى إلى تقنين الخطاب المتداول في المقامات السياسية وفي محافل تدبير الحاضرة. التي ينخرط فيها العوام والخواص بلا استثناء. وهو ما يستدعي التداول أو الحوار بين الجميع[4]، فالخطابة «وليدة الديمقراطية»[5]، سلاحها في ذلك الإقناع بالكلام.

كذلك، اهتمّ أرسطو بوضع قوانين تضبطُ الخطابة حتى لا تكون أي علم اتفق، فلا بُدَّ من قواعد تحدد علاقتها بالجدل، وعلاقتها بالسامع أيا كان مستواه، كما لا بدّ من تحديد أنواعها وطرق اكتسابها، ومكامن نجاحها وفشلها، والطرق الواجب اعتمادها في ذلك؛ أي في عملية الإقناع[6].

بهذا الشكل، «سعى أرسطو إلى ضبط الخطابة وإخضاعها لمراقبة ما، بمعنى أنه كان يقصد إلى العثور على نواة لوغُوسيَّة ما تؤمِّن استخدام الخطابة وتنقذها من شوائب الذاتية التي تند عن الضبط. ينبغي للخطابة

---

[1] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 1، بني ملال، المغرب، 2012، ص35. ومحمد الولي، فضاءاتُ الاستعارة، ص13.

* «وإذن من الواضح أنّ الخطابة لا تنتمي إلى جنس محدد...وكذلك فإنّ وظيفتها الخاصة ليس في أن تقنع، ولكن أن تنظر في الوسائل المقنعة مما يشتمل عليه كل موضوع، والحال فيها بهذا المعنى كالحال في سائر الصناعات الأخرى، لأنه لا ينتمي إلى الطب أن يردّ الصحة إلى المريض ولا بد، وإنما أن يتقدم في طريق الشفاء ما أمكنه ذلك». أرسطو، الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008، ص13 ،14.إنها «أداة تسيير المجتمع في المؤسسات الديمقراطية الأثينية. أي في المحاكم، وفيها تلقى الخطب القضائية، وفي الجمعية الشعبية حيث تلقى الخطب الاستشارية، وفي الأولمبياد حيث تلقى الخطب الاحتفالية». عبد الكريم ابزاري، "التصور الأرسطي للقول الخطابي، ضبط المفهوم وتدقيق المصطلح"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 9، 2016، ص264.

[2] أرسطو، الخطابة، ص9.

[3] يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص35.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] عبد الكريم ابزاري، "التصور الأرسطي للقول الخطابي"، ص261.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص264.

أن تخضع لعمليات تشذيب وأن تُربطَ بعقال المنطق الذي يمنعها من التّيه. وعلاوة على هذا الحرص المنطقي فقد بوَّأ الخطابة مكانة متميزةً في علاقتها بالسياسة وغيرها من العلوم المرتبطة بها»[1].

لذلك نجده حريصا في تأكيده على ضرورة الابتعاد ما أمكن عن إمكانية التأثير العاطفي، وذلك لارتباط الخطابة بالأهداف الداعمة للحق والعدل، والمدعومة بالأدلة والبراهين[2]. فهي في انضباط حدودها توضع في مكانة واحدة مع العلم العسكري والعلم الإدراي، بلا أدنى فرق[3].

ب-الأسلوب:

تُقارب اللغة من جهات عديدة، فهي من جهة أداة معرفية، توظف للتوصيل والتدليل والبرهنة، ومن جهة أخرى تفرض مسألة أخرى بغاية الأهمية، وهي المسألة الجمالية[4].

هذه الأخيرة تبدو منكفئة مقارنة بغيرها في تنظير أرسطو للخطابة، يقول محمد الولي في هذا الصدد: «يبدو الحديث عن الأسلوب وركيزته الأساسية، أي الاستعارة، غائبين في هذا التقطيع لمجال الخطابة. كأني بأرسطو، وهو يقدم هذه الخطاطة، غيرُ مهتمٍّ بمسألة الأسلوب وبروحه الخلاقة، أي الاستعارة»[5]. وإذ ذاك فهي دعوة ضمنية إلى الاهتمام بأسلوب الخطبة بشكل ينأى عن إثارة الألم أو الإبهاج، ويهتم، في البرهنة، بمعالجة القضايا بالوقائع وحدها. فالأسلوب ضرورة، كما أن ليس من أولوياته اجتذاب السامع و إبهاجه[6].

كذلك يحدد أرسطو في كتاب الشعرية التراجيديا، من غير التفات إلى الصياغة الأسلوبية، فالأساس فيها ترتيب الأحداث والقصة، وما سوى ذلك يأتي في مرتبة ثانية[7]. أما الأسلوب« فإنه يُكتسَبُ بالصنعة. ويمكن للحذاق في هذا الميدان أن يفوزوا بالجوائز شأنهم شأن الخطباء والممثلين. بل إن هناك خطباً مكتوبةً تَكتسِب قوةً أكبر بسبب عبارتها أكثر مما تكتسبها بسبب فكرها. والواقع أن هذا الربط بين الأسلوب والأداء المسرحي والخطابي،

[1] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص35، 36.
[2] يُنظر: عبد الكريم ابزاري، "التصور الأرسطي للقول الخطابي"، ص264.
[3] يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص36.
[4] يُنظر: عبد الكريم ابزاري، "التصور الأرسطي للقول الخطابي"، ص265.
[5] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص37.
[6] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[7] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا التمييز بين الأسلوب والمحتوى الفكري، وفوز خطب مكتوبة بسبب الأسلوب، حتى ولو كان المحتوى الفكري هزيلاً، لَمِمَّا يَنِمُّ عن توجس أرسطو من الأسلوب رغم أنه مقوِّم صناعي»[1].

بيدَ أنه في موضع آخر من كتابه "فن الشعر"، أوكل للأسلوب دورا مستحقا في الخطابة والشعر، وقد قيّد الاستعمال بقائمة من الألفاظ أحصاها للمستعمل لا يندّ عنها إن هو أراد الترفع عن السطحية، « لأنّ الابتعاد والعدول عن الاستعمال العادي يجعل الأسلوب يظهر أكثر رونقا ورشاقة، وما يعتري الناس من إحساس إزاء الأجانب عنهم وإزاء مواطنيهم، يشعرون به كذلك إزاء الأسلوب، وهكذا ينبغي أن نعطي للغتنا مظهرا غريبا ولونا عجيبا، وذلك لأنه يحصل لنا الاستغراب عما هو بعيد، وكل ما يثير الاعجاب والاستغراب يكون لذيذا»[2].

ويضيف:

«وفي الأشعار توجد وسائل كثيرة لإحداث هذا الأثر، لأنّ ههنا تكون الوسائل ملائمة، ولأنّ الأحداث والأشخاص مما يتركز عليهما التقدم ومجرى الحركة تكونان أبعد عن الحياة العامة، أمّا في النثر فقد تكون الوسائل أقل ملاءمة للإفراط، لأنّ الموضوع هنا كذلك يكون أقل أهمية، وفي الحقيقة، إنه حتى في الشعر ذاته، إذا عبر العبد أو الشاب في لغة مزخرفة فقد يحصل له من عدم الملاءمة وظهور التكلف الشيء الكثير، أو أيضا إذا كان الموضوع عديم الدلالة والمعنى...وأيضا فإنّ تكلف الأسلوب واعتماله ينبغي أن يظلّ خفيفا»[3].

فالخطابة لا يناسبها إلا القليل من المقومات الأسلوبية الشعرية، إذ بإمكان الإفراط فيها تعتيم الهدف من الرسالة الحجاجية، وصرف الذهن عن الحجاج، وإلهائه بملامحها الشعرية[4]. هذه الأخيرة-ولا ريب-« ليست تافهة، ولكنها لا تلائم القول الخطابي»[5]. وحرصا منه، اقترح أرسطو مصفاة ينتقي بواسطها الخطيبُ معجمَه الذي ينبغي ألا يكون "لهجيا" أو "غريبا" أو "مركبا" أو "مبتدعا"[6]، إذ «لا ينبغي أن تظهر اللغة متمحلة...وإنما ينبغي أن

[1] المرجع السابق، ص38.
[2] أرسطو، الخطابة، ص183.
[3] المرجع نفسه، ص183، 184.
[4] يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص39.
[5] أرسطو، الخطابة، ص183.
[6] يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص39.

تظهر طبيعية»[1]، ومهما يكن من أمر «فإنه ينبغي أن نستعمل من بين هذه الأنواع في المواضع القليلة والمرات القليلة»[2].

هكذا أقصى أرسطو من الخطابة كل الكلمات التي من شأنها تشويش الفهم، وتعطيل الإقناع[3]. «فاللفظ المتداول في الاستعمال واللفظ الخاص والاستعارة فهذه كلها تصلح للغة النثر، والشاهد على ذلك هي أنّها وحدها يستعملها جميع الناس: إذ نتحاور دائما بواسطة الاستعارات، وأنواع المجازات، والألفاظ الخاصة، والمتداولة. ونتيجة لذلك يكون من الواضح، إن نحن أخذنا بهذه القاعدة، أنّ الأسلوب يصير له مظهر غريب، من غير أن يظهر عليه أثر التعمل والتصنع ، ويسلم له الوضوح، وهذا كمال وجمال أسلوب النثر الخطابي وفصاحته»[4].

ولعلنا نركن ، آخر الأمر، مخالفين أسطو، إلى رأي نأنس له، وملائم لدعوى هذا البحث، يرى أنّ « الخطابة ليست لغة هندسيةً ولا لغة علوم لتكتفي بإيصال مبادئ وأصول وأرقام ومعادلات. بل هي لغة تُحاكي الشعور والخيال والعاطفة...ومن هنا تتحدد العلاقة بالبلاغة كشكل وكأداة لازمة لا بُدّ منها من أجل تحسين الخطاب وتنوعه»[5].

ج- الاستعارة:

وبخصوص الاستعارة، «ينصح أرسطو بعدم الإكثار منها، إذ الكثرة هنا يمكن أن تجعل الجودة تنقلب إلى عامل برود أسلوبي، وذلك بسبب تحولها إلى عامل تعتيم المعنى واستحالة الإقناع. ينبغي للاستعارات في الخطابة أن تستوفي بعض الشروط لكي يتم الترحيب بها؛ من هذه الشروط الفعالية المعرفية أو المعنوية الممهدة للإقناع. وفي حال حرمان الاستعارة من النصاعة المعرفية أو المعنوية قد تنقلب لكي تصبح شعرية. الغموض هو أهم خاصية في الاستعارات الشعرية. في حين أن هذا الغموض هو العدو اللدود للخطابة، إذ إن غاية هذه هي الإقناع، ولا يمكن لكلام غامض أن يُقْنِع»[6].

---

[1] أرسطو، الخطابة، ص184.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر:محمد الولي، "الاستعارة عند أرسطو"، ص39.

[4] أرسطو، الخطابة، ص184.

[5] عبد الكريم ابزاري، "التصور الأرسطي للقول الخطابي"، ص265.

[6] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص40.

ولئن عُدت الاستعارة ملمحا لجودة بعض الخُطب، فقد تكون في أخرى من عيوب الأسلوب، إلى جانب الكلمات الغريبة والنعتية الحشوية والمركبة. وقد تكون الاستعارة معيبةً لأنها مضحكة كما في الكوميديا، أو مؤسية كما في التراجيديا، وكذلك إذا كانت غامضة في الشعر[1].

يتضح ممّا سبق أنّ أرسطو أجاز استعمال صور البلاغة لعلة واحدة، وهي دعم القول الخطابي لا أكثر، وبشروط معينة، إذ خصّصها «بمجال الاقناع وآلياته، حيث تشتغل على النص الخطابي في المقامات الثلاثة المعروفة (المشاورة والمشاجرة والمفاضلة)»[2]، وكان أكثر تركيزه على عناصر بناء الخطاب (ويُحسبُ له في هذا الباب الاهتمام بالطرف الثالث؛ الخطاب بوصفه لغة/بيانا)؛ أطرافه الثلاثة المكونة له والمسهمة في فعاليته، وهي «المرسل (الخطيب) والمتلقي(المستمع) والرسالة (الخطبة)، فالكتاب الأول من الخطابة هو كتاب مرسل الرسالة أي كتاب الخطيب، عالج فيه، على وجه خاص، مفهوم البراهين بحسب تعلقها بالخطيب، ومدى انسجامه مع الجمهور، وذلك حسب أنواع الخطابة الثلاثة المعروفة القضائية والاستشارية والاحتفالية. والكتاب الثاني هو كتاب متلقي الرسالة، كتاب الجمهور، عالج فيه عددا من الانفعالات والأهواء، وكذا بعض البراهين غير أنها، هذه المرة، بحسب تلقيها، والكتاب الثالث هو كتاب الرسالة نفسها، وعالج فيه الأسلوب أو البيان أي الصور البلاغية، وتنظيم أجزاء القول»[3].

وبالعودة إلى بناء الخطابة عند أرسطو، يُلاحظ أنّ العناصر المكونة لها تنحصر في ثلاث:

-وسائل الإقناع أو البراهين؛

-الأسلوب أو البناء اللغوي؛

-ترتيب أجزاء القول[4].

فتلكم هي الرؤية الأرسطية والخطاطة النظرية الموجهة لبناء خطاب متكامل الأطراف، بحيث لا يقل فيها الطرف الذي يعنينا ههنا عن سابقَيه، فبعد «حُصول الخطيب على البراهين والحجج بنوعيها، وجب التفكير في ترتيب تلك الحجج، ووضع كل واحدة في المكان المناسب لها. هذا النظام الذي يتحدث عنه أرسطو يفترضُ أنّ الحجة وحدها لا يمكن أن تكون فعالة لمجرّد أنها حجة جيدة، بل ينبغي بالضرورة لكي تكون فعالة حقا ان تُصاغ

[1] يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2012، ص12.

[3] محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص16.

[4] يُنظر: عبد الكريم ابزاري، التصور الأرسطي للقول الخطابي، ص266.

الصياغة المناسبة، وفي هذه الحالة تتدخل كل الأمور المتعلقة بترتيب أجزاء القول الخطابي»[1]. وترتيبها يُفضي في مرحلة تالية إلى نقلها من عالم الأفكار إلى التجسيد المادي لها[2].

ولصياغة الحجج صلة بالنحو، إذ لا بد من ضمان السلامة اللغوية، وكذا بعلم المعاني، طلبا للملاءمة بين الصواب اللغوي والمقام. وهو ما توجزه عبارة: لكل مقام مقال[3].

وعن المقام وما يناسبه، نسوق بعض النماذج الاستعارية، من ذلك «[قولنا]عن رجل طيب: إنه "مربع"، فهذا استعارة، لكن العبارة لا تعبر عن حضور فعال، بينما نلاحظ في العبارة: "مطلع حياته في ازدهار كامل" حضوراً فعالاً...، كذلك حين يستخدم هُومِيروسْ الاستعارة بجعل الجماد يتكلم. إن في هذا مظهراً على الحضور الفعال، لأن الأشياء تصور على أنها حية»[4]. ومثل هذه الاستعارات «تجعل الأمر ماثلا أمام الأعين»[5].

إن «هناك تعارضاً بين العبارتين المجردة والمجَسِّدة. هذه هي الخاصية الجوهرية الأولى. إلا أن هذه يمكن أن تُقَوَّى، بإضفاء الحركة على هذا المجسَّد، وهذه الحركة تحصل حينما نشخِّص. أي حينما نضفي صفات إنسانية على المجردات والأشياء الجامدة. وطبيعي جداً أن الأداة الوحيدة لنقل الأشياء من حال التجريد إلى المادية، ومن حال الجمود إلى حال الحركة، ومن حال غير الحي إلى الحي، ومن حال غير المؤنسن إلى الإنسان، محالٌ بغير الاستعارة التناسبية بوجه خاص، والتشبيه. هذا هو السبب الذي جعل أرسطو يربط في الكثير بين كل هذه المقومات. وطبيعي جداً أن يجعل الاستعارة التناسبية في قمة هذه المقومات ويجعل التشبيه في المرتبة الثالثة بعد الاستعارة»[6].

إن العبارات الأنيقة أي الواضحة تنتج عن الاستعارة التناسبية التي تجعل الشيء يمثل أمام الأعين. كما أنها أغزر من الناحية المعرفية، بالمقارنة مع الاستعارة البسيطة. إن قدرتها على الإشارة إلى علاقات جديدة لا تضاهى.

---

[1] المرجع السابق، ص267.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص268. فاللغة مقولات نفسية، ورد في أسرار الجرجاني قوله: «...وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أنّ المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيتَ شعر أو فصلَ خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة. وهذا الحُكمُ-أعني الاختصاص في الترتيب-يقعُ في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتّبة في النفس، المنتظمةِ فيها على قضية العقلِ». عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت، ص5.

[3] يُنظر: محمد الولي، "من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات"، مجلة فكر ونقد، ع8، ص134.

[4] المرجع نفسه، ص 224، 225.

[5] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص41.

[6] المرجع نفسه، ص43.

وأرسطو، ههنا، يصرّ على الوظيفة التعليمية أو التلقينية للاستعارة، فكأن قيامها على تشابه العلاقات، لا المواد، هو مما يشدد ويقوي إمكاناتها الإقناعية أو الحجاجية، بل والمعرفية أو الابتكارية حيث يتم الكشف عن علاقات غير معهودة. وهذا يولد أيضاً إحساساً جمالياً قد لا تولده باقي المقومات[1]، «شرط ألا تكون غريبة، إذ يصعب حينئذ إدراكها من أول نظرة، وبشرط ألا تكون سطحية، إذ في هذه الحالة لا تجذب السامع»[2].

وهنا، يشير أرسطو إلى الدهشة التي تحدثها الاستعارة، وبأنها قرينة مشاهدة الغرباء. يقول: «الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يَسُرُّ ويمتع»[3]. والاستعارة —وفق هذا التصور- يجتمع فيها الوضوح والمتعة والطابع الغريب[4]. وهذه الملامح الغريبة والمدهشة في العبارة الاستعارية إنما تنشأ عن امتناع الاستعارة عن الإسرار بمعناها، وهو ما دعى أرسطو إلى النظر مجددا في جميع الأدوات المحفزة على التأمل والجهد لإدراك معناها[5].

كما نجده يفرق بين استعارات الخطيب واستعارات الشاعر، ففي الخطابة شدّد على ضرورة مراعاة المشابهة الواضحة، وهو ما لم يشدد عليه في الاستعارات الشعرية. ففي الأولى يؤكد على الدور المعرفي بالنسبة إلى التسميات الاستعارية التي نضعها للأشياء التي لم تُسَمَّ. والتي ينبغي أن تراعي فيها المشابهة حتى نشعر بأن الاسم مناسبا.

وإذا كان أرسطو يشدد على الدور التعليمي للاستعارة معتبراً إياها إغناء اللغة، فإنه يثير نقطة مهمة بخصوص الحجاج، والذي لا يُكتفى فيه بالفكرة مجردة، بل ينبغي إثارة انفعال المتلقي، وتحفيزه نحو ردّ فعلٍ تقويمي[6]. ولهذا نراه يقول: «وإذا شئنا أن نوشِّيَ موضوعنا، فينبغي أن نستمد استعارتنا من النوع الأحسن بين أنواع الجنس الواحد، وإذا شئنا تحقيره، فلنستمده من النوع الأخس»[7]. وهذا الرفع أو الحط من قيمة الشيء هو تحبيب الشيء أو تكريه له، وليس هذا التحبيب أو التكريه إلا الإقناع الانفعالي.

والتشبيه ضرب من الاستعارة، فحين يقول الشاعر: "لقد وثب كالأسد"، فها هنا تشبيه، وإذا قيل "أسد وثب" فهذا استعارة، لأنه لما كان كلاهما شجاعاً فقد نقل المعنى وسمَّى الرجل أسداً.

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] أرسطو، الخطابة، ص 220، 221.

[3] المرجع نفسه، ص 196.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 198.

[5] يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص45.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص47.

[7] أرسطو، الخطابة، ص200.

ومن التشبيهات التي يُوردهَا أرسطو:« "إن الناس كرُبان السفينة القوي، لكنه أصم"...ودِيمُوسْتِينْ شبه الشعب بمسافرين في البحر وقد تمكن منهم الغثيانُ. وقال ديمُوقْرِيطِسْ: إن الخطباء يشبهون بالمربيات اللواتي يلتهمن اللقمة، ويمسحن شفاه الأطفال باللعاب»[1].

نستشف مما سلف أنّ الاستعارة عند أرسطو «ماهي إلا "بَيتا" أو "لبنة" صغيرة تندرج في صرح آخر هو صرح الإنشائية المكرسة لتحليل التراجيديا...مكون صغير وربما تابع. إنه تابع للسرد في الانشائية، وتابع للإقناع والاحتجاج في الخطابة»[2]. خلافا لمكانتها في الشعر العربي، فهي أشبه بمجرّة مستقلة، تدور في فلكها جلّ المكونات الأخرى[3].

ورغم ما لأرسطو من أفضال في إقامة اللبنات الأولى للتفكير اللغوي، إلا «أن نسقه ظلّ قاصراً في تأمله للعديد من القضايا البلاغية [ومنها موضوع الاستعارة]، ومنحصرا داخل نموذج وضعي سكوني أفقدها حيويتها اللازمة...هذا النسق ارتبطَ بنظام أنطولوجي طابق بين مقولات اللغة ومقولات الوجود، مما أوقع كل المهتمين بحقل البلاغة والاستعارة في فخّ التبعية وكثرة التقسيمات»[4].

فالذي أوقع النقاد والبلاغيين الأوربيين في فخ التبعية اعتمادهم فرضية المطابقة الأرسطية التي نجمَ عنها الفصل التقليدي بين اللغة الحرفية والمجازية[5]، فانحصر الانتقال بينهما في النقل والاستبدال، وهو ما نجده في تعريف أرسطو لها بكونها «نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل»[6]. و«في أحسن الأحوال لا نجدُ إلا تنميطاً لمختلف أنواع الاستبدال: من الحيّ إلى الحيّ، من اللاحيّ إلى الحيّ، من الحيّ إلى الحيّ، من اللاحيّ إلى اللاحيّ»[7].

---

[1] المرجع السابق، ص204.

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص72.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص21.

[5] يُنظر: جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ص8.

[6] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص57.

[7] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص37.

وغير بعيدٍ عن هذا، التعريف الذي أجمعت عليه القواميس التقليدية: «الاستعارة تحويل اسم شيء إلى شيء آخر بواسطة القياس»[1]، وهو تعريفٌ ينتهي إلى اعتبار «المجازات عمليات لفظية مُنعزلة عن التحليل السياقي، وإلى عدم التمييز بين العمليات التركيبية والعمليات الدلالية، وإلى اختزال الاستعارة إلى مجاز انتزاع أو قفز»[2].

هذا لا يعني أن كل القياس مرفوض، فكما له إيجابيات، عليه مآخذ. نذكر:

1–«حتمية القياس في مختلف أنواع الأنشطة الذهنية واللغوية...أداة للاكتشاف، توجه الباحث نحو عناصر التشابه وعدم التشابه.

2–يورده أرسطو كوسيلة استدلالية، حيث يقتضي تناظرا بين سلسلتين من الحدود، وهو يفيد تشابها باطنيا

3–وسيلة للتعميم، حيث يمكن تطبيقه في كل ميدان: في البيولوجيا والأخلاق»[3].

4–«القياس والتناسب: للقياس قدرة هائلة في اكتشاف التشابهات الخفية...إنه ينطلق من الموضوعات لكي يُثبتَ الخصائص التي لا يمكن ملاحظتها، أو أنه يأخذ من نسبة معينة نتيجتها، ويُعممها على نسبة ثانية»[4].

5–«القياس...يُضمر فكرة المشابهة الضرورية في الاستعارة...[إنّ] الاستعارة بقدر ما تقوم على المشابهة [فهي] تقوم أيضا على التباين في اقتران عنصرين، ليس بما يجمعهما، بل بما ينفيهما.

ومن ثمَّ يمكن الحديث عن نمطين من القياس، قياسٌ إيجابي يُعينُ مشابهة فعلية مؤسسة ومُستدلّ عليها بين عناصرَ متباينة...وقياسٌ سلبي يعني أنّ مرتبتين تتشابهان بما تنفيان»[5].

وقد لقيَ الطرح الأرسطي قبولاً من لدن بلاغيي القرن الثامن عشر، يرى أوين بارفيلد (O. Barfield) أنّ الاستعارة هي «أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر»[6]. وهذا يعني أنّ المسألة–عندهم–لا تتعدّ المستوى اللغوي في تفسير آلية اشتغال الاستعارة. ومثل هذا نجده عند فورفوريوس (Porphyry)، إذ يؤكد أمبرتو إيكو على عدم

[1] المرجع السابق، ص21.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص47.
[4] المرجع نفسه، ص46.
[5] المرجع نفسه، ص48.
[6] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص135.

تماسك هذه الشجرة [الفورفورية] -سليلة التحديد الأرسطي- وعدم كفايتها*، و«القائمة على نظام دلالي قاموسي ينظرُ إلى المعاني كحمولات سكونية محايثة للموضوع، لا كخصائص تفاعلية تنتج عن تعدد السياقات، وديناميةالمعاني، واختلاف الأنظمة الإدراكية للأفراد والجماعات»[1].

هذا، و«يميز أرسطو بشكل ارتباطي بين المعنى والاحالة داخل الجملة الاستعارية، هذا الارتباط هو الذي قامت عليه النظرية الأرسطية في كليتها، والتي تتلخص مقدماتها في كون تحليل الاستعارة تحليلا مرجعيا يعتمدُ على كشف أكبر عدد من المقومات المشتركة بين الموضوع والمحمول، لإثبات تماثلها في العالم الخارجي. فليست وظيفة الكلام الاستعاري هنا أن يُعيدَ تأسيس الوجود، بواسطة بنية تصورية عامة تُنتجُ مفاهيمَ متعالقة يضمها مفهوم شمولي عام، بقدرِ ما يتعلقُ الأمر بتحليل ذرّي تجزيئي يقوم على تحديد المقومات الملاصقة المحايثة للمفهوم الذي تسند له دلالة من خلال مدى تطابقه مع مرجعه في الواقع»[2].

ويمقتضى هذه النظرة «يكون العالم ثابتاً حسب أرسطو وتكون دلالاته ثابتة، وبالتالي فإنّ بنية اللغة تعبر عن عالم مغلق جامد غير دينامي، في حين أنّ هناك إمكانيات للتعبير اللغوي تعكس العالم باعتباره فضاءً دلالياً يعيش داخله... [وهو السياق] الذي تكون فيه اللغة جهازاً يقوم بتنقيل نظام الوجود إلى نظام وفكر ودلالة. بهذا المعنى لا تنقل اللغة الواقع إلا تصوريا، أي أنّ العلاقة ليست انعكاسية تطابقية؛ بل هي بالأحرى استعارية تحكمها البنيات التصورية للمتكلم وتأويله للعالم الخارجي حسب نسق المعتقدات الثقافية والفردية والبيئية التي تختزنها ذاكرته»[3].

ونظرا للمناخ الوضعي التجزيئي الذي وُجدت فيه الاستعارة «صارَ لِزاما بناء نموذج معرفي وفرته الأبحاث المعاصرة، التي تنفست داخل مناخ علمي ابستمولوجي يسمحُ بتحاقل العلوم وتحاورها، ويُعيد للاستعارة قوتها داخل المتخيل العام للنص. [تمثله اتجاهات ثلاثة]:

1-التمثيل الموسوعي وتداولية الاستعارة، مقابل محدودية القاموس؛

* شجرة فورفوريوس أو بورفيرو، هي جدول لتنسيق الأجناس والأنواع، التي بناها ابتداءً من الجنس الأعلى وصولا إلى الأنواع الادنى وفقا لعملية انقسام (على سبيل المثال، تنقسم المواد إلى جسمية وغير جسمية، والجسمية إلى متحركة وجماد، والمتحركة إلى حساسة وغير حساسة، وما إلى ذلك، وهو بناء منطقي مترجم إلى نمط شكلي يتطور كتشعبات الشجرة. يُنظر: موقع ويكيبيديا، تاريخ الإطلاع: 2019/10/10، سا: 11:17.

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص23.

2–تصوّر المقولات من خلال المشابهة العائلية، مقابل استقلال المقولات وسكونية اللغة؛

3–بناءُ نموذجٍ معرفي للاستعارة من خلال مفاهيم الانسجام والمتخيل والترابط، مقابل التصور التقليدي الذي يختزلها إلى نموذجٍ لتحويل ونقل المعنى، وتجميل الكلام»[1].

فالاستعارة–بتعبير عبد الإله سليم (منتقدا الأفكار أعلاه) – «أعمّ من أن تقتصرَ على وظيفة جمالية...[و] ليست اتساعاً زائداً تتحكم فيه رغبات المتكلمين...سنبين أنها ضرورة من ضرورات الحياة...الاستعارة عملية فوق لغوية. إنّها عملية تصورية تسقط في اللغة والعمل، وتنظم حياتنا اليومية، وتخترق وجودنا وعلاقتنا بالواقع، كما سنبين أنّ العلاقة بين طرفي الاستعارة ليست نقلية بل تفاعلية...[وأنّها] لا تقوم على الحذف وإلغاء أحد الطرفين...[و] سنبين أنّ مسوغ الاستعارة ليس المشابهة فحسب، بل المجاورة كذلك»[2].

وقد فصل محمد مفتاح القول في النموذج الأرسطي، فما ينبغي رفضه «هو ابستيمولجيته المغرِقة في التجزيء، وضرورة استبدالها بابستيمولوجيا معاصرة مغايرة في المنطلقات والأهداف، وقادرة على احتواء المفهوم داخل بنية شمولية، وداخل نظامٍ اصطلاحي جديد، يراعي شروط إنتاج الخطاب وتداوله»[3].

تركيب:

يمكن القول أنّ لأرسطو في نظرته للاستعارة مزالق، كما له في آنٍ أفكار مُوجِبة للنظر والتأمل، فمن **المزالق:**

–الاستعارة في الفكر الأرسطي «وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبلياً بين شيئين في العالم، أو انحرافاً طفيليا يصيبُ اللغة، فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية»[4]؛

–عمدَ أرسطو إلى «تبئير الاستعارة على اسم أو كلمة، فأهملَ بذلك التحليل الشمولي داخل بنية كلية، وأهمل بذلك دور السياق في استخلاص المعاني وبنائها...وبهذا الاعتبار لا تمتلك الجملة أيّ تميّز داخل النظرية الدلالية، حيث إنّ اللفظ باعتباره اسما أو فعلا يبقى الوحدة المعتمدة للنظام التعبيري (Lexis) »[5].

---

[1] المرجع السابق، ص24.

[2] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص61 ،62.

[3] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص76.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالنسق الأرسطي لا يهتمُّ لسياق الخطاب وللدلالة الايحائية، ومفادهما «أنّ الأوضاع النصية والخطابية تشتغل على أقطاب متعددة ومتضامّة فيما بينها، وتؤسس المجال الدلالي والأبعاد الايحائية التي تُنتجها المتوالية الكلامية، وهي تخصّ أساسا: مقاصدَ المتكلم ومقتضيات الحكاية أو النص الشعري ومستلزماتهما، والنسيج المعنوي المتماسك الذي يُبدعه تلاحم الاستعارات والرموز وتراكبها، ممّا يخلقُ سياقاً تأويلياً مُتفرداً يختصُّ به النص دون غيره»[1].

خلافا لرؤية أرسطو، إذ اكتشاف الاستعارة حسبه «يقوم على تحليل المقومات الملاصقة للموضوع والمحمول...لا على فعل ابتكاري»[2]، وهو «تصور تجزيئي ذري انعزالي حدّي»[3]. وبذلك، وقع في مطبّ المطابقة بين المقولات والأشياء، الصادرة عن تصوّره الأنطولوجي للبنية المنطقية للغة (العالم ثابت/التطابق بين اللغة والواقع)[4].

ومن مزايا فكر أرسطو:

-أنّه على الرغم من سقوطه في مأزق التطابق (حينَ طابق بين أنماط كينونة الكائن، أي المقولات، وأنماط كينونة اللغة) إلا أنه كشفَ- بطريقة غير واعية-عن بعض الحدوس التي تخصّ اللغة، والتي تناقض عقلانية منتجها، «فقد ألحّ العديد من الباحثين على أنّ أرسطو رغم وضعية نسقه، عرف انبثاقات وحدوس تقفُ خارج هذا النسق وتُعارضه، تخصُّ أساساً الوضع المعرفي للاستعارة ...ولكنّها لم تأخذ حيزها المطلوب داخل النسق في كليته، بسبب الأجواء الفلسفية والمنطقية التي تحكمت في وضع هذا النسق، وفي خلفياته»[5].

كذلك، فإنّ المتأمل في النسق الأرسطي يجد أنه «أسندَ للاستعارة وظيفة معرفية... لم يحصرها فقط في كونها تجسيداً لبناء لغوي مخالف للمألوف أو منحرف عنه. من هنا فحافز إنتاج الاستعارة ليس فقط رغبة المنتج الفردية المستقلة أو مرونة اللغة وقابليتها لاستيعاب الإنجازات المتعددة المعنى، بل العلائق التي تربط هذه المحددات بالعالم، وبالشروط الجمالية والإيديولوجية للثقافة السائدة»[6].

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها (الهامش).
[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص86، 87.
[5] المرجع نفسه، ص 87.
[6] المرجع نفسه، ص 89.

إنّ ما فهمه أرسطو جيداً هو أنّ «الاستعارة ليست زخرفاً(محسنا)؛ بل أداة إدراكية، أي منبعاً للوضوح واللغز في نفس الآن»[1]. وهذا أمبرتو إيكو (U. Eco) يقرّ بقيمة أفكار أرسطو في هذا الشأن، ويعيب على بعض الدراسات التقليدية اللاحقة للاستعارة تبنيها «التناسب أو القياس كتفسير للميكانيزم الاستعاري، وتُهمل غالبا الاستنتاجات الأرسطية العبقرية التي تقول بأنّ الاستعارة ليست فقط أداة متعة؛ بل أيضا وبالأحرى أداة معرفة وإدراك»[2].

وقد قُدّر لهذه الأفكار الأخيرة أن تنبري لها وتتبناها دراسات واتجاهات فكرية وفلسفية، قدّمت بدائل توليفية بين علومٍ اللغة والبلاغة، وبين البيولوجيا والحاسوب وهندسة الفضاء، وهي «أبحاثٌ معرفية قدّمت معطيات جديدة لإعادة تحديد العلاقة بين اللغة والمرجع، بناءً على مفاهيمَ إدراكية ونفسية وأنثربولوجية، وعلى آليات للاشتغال الذهني يُراعي السياق والعلاقة والقدرة الموسوعية والتأويل والمجال التداولي والقياس والمماثلة والمشابهة العائلية»[3].

وهي نظريات حاولت تِبيان قصور نظرية الاستعارة والقياس داخل النموذج الكلاسيكي القائم على خلفيات وضعية أساسها التطابق.

1-2-الاستعارة والسرد في الفكر الغربي

يمكن رد أصالة المكوّن اللغوي في السرد عند أرسطو إلى عدة اعتبارات، لعل أهمها تأكيد أرسطو أهمية الأسلوب في الشعر الدرامي، في كتابه الخطابة[4]. يقول: «وكما قلنا فإننا بيَّنَّا في كتاب فن الشعر حقيقة كل واحد من هذه الأشياء، وكم أنواع المجاز، وأنه مهم جدًّا في الشعر والنثر على السواء»[5].

وقد توقف ريكور عند هذه المسألة المتعلقة بحضور الاستعارة في السرد في شعرية أرسطو، فأكد بأن البحث عن وظيفة الاستعارة «يتطلب منا الصعود من العبارة نحو شروطها. إن الشرط الأقرب هو القصيدة نفسها-المقصود هنا هو التراجيديا- باعتبارها كلية»[6].

---

[1] المرجع السابق، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

[3] المرجع نفسه، ص 93.

[4] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص19.

[5] أرسطو، الخطابة، ص 197.

[6] بول ريكور، الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي، مراجعة: جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص90.

وتتركب التراجيديا من ستة أجزاء، أمّا « الاستعارة، وهي مغامرة الكلمة، فترتبط بالتراجيديا عبر العبارة، [أو بالأحرى] ترتبط بـ"شعرية الدراما التراجيدية"...بهذه الكيفية تتمفصل العبارة –التي تعتبر الاستعارة جزءًا منها–داخل القصيدة التراجيدية مع الأسطورة، وتصبح بدورها "جزءًا" من التراجيديا»[1].

إن خضوع العبارة للقصة/الأسطورة يضع الاستعارة في خدمة "القول" و"الشعرنة" التي تشتغل على مستوى القصيدة بأكملها، وليس على مستوى الكلمة؛ وبدوره فإن خضوع الأسطورة للمحاكاة يكسب مقوم الأسلوب قصدًا عامًّا مشابهًا لتوجه الإقناع في الخطابة. إذا نظرنا إلى الاستعارة من زاوية شكلية فاعتبرناها انزياحًا؛ فإنها تصبح مجرد اختلاف في المعنى، وبربطها بمحاكاة الأفعال. فإنها تساهم في التوتر المزدوج الذي يميز المحاكاة: الاستسلام للواقع والابتكار الحبكي، أي الاستعادة والإعلاء. هذا التوتر المزدوج يشكل الوظيفة المرجعية للاستعارة في الشعر التراجيدي[2].

هكذا «لا تغدو الاستعارة مجرد فعل لغوي، أو محسن ترفي، أو مجرد عنصر هامشي يمكن أن تقوم التراجيديا بدونه. إنها بهذا المعنى ليست مجرد انزياح لغوي، يضفي على الاستعارات الشعرية نوعًا من الغرابة مقارنة بالاستعارات في الخطابة أو اللغة العادية، بل تُعتبر جزءًا أساسيًّا في نسق كلي تتضافر فيه مكونات المأساة لخدمة العنصر المهيمن، الذي تتمحور حوله جل فصول كتاب أرسطو "فن الشعر"، وهو القصة Fable أو تركيب الأفعال»[3].

يبدو أن مرجع عدم الاهتمام بالاستعارة في شعرية أرسطو ذلك الاختزال الذي تعرَّضت له بلاغته عمومًا، عندما تم فصلها عن المحاكاة في التراجيديا، وعن الإقناع في الخطابة، وأصبحت مجرد مُحسِّنٍ أسلوبي منفصل عن سياقه الخطابي. لقد ظلت الاستعارة «مرتبطةً بالشعرية وبالخطابة، ليس على مستوى الخطاب، وإنما على مستوى قطعة من الخطاب، أي الاسم»[4]؛ وبهذا اختُزلت البلاغة بالتدريج إلى نظرية الأسلوب بِبَتْرِ جزأيها الأساسيين: نظرية الحجاج ونظرية الترتيب، كما اختزلت نظرية الأسلوب إلى صنافة للمحسنات، «واختزلت هذه إلى نظرية المجازات، والمجازية نفسها لم تُعر الاهتمام إلا للزوج الذي تؤلِّفه الاستعارة والكناية، مع اختزال الثانية

[1] المرجع السابق، ص 90-93.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 97، 98.
[3] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص21.
[4] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 55.

إلى المجازية، والأولى إلى المشابهة»[1]. وقد نتج عن هذا الاختزال جملة من التداعيات، حصرت وظيفة الاستعارة في الامتاع وزخرفة الخطاب، لا تتجاوزهما.

هذا، ولم تستطع البلاغة الغربية بعد أرسطو، وإلى منتصف القرن العشرين (أي بعد أزيد من ألفي سنة)، تطوير مبحث الاستعارة وتطويعه لتحليل الخطاب، فقد فرض التصور الاختزالي لبلاغة أرسطو هيمنته. وإلى عهد قريب، كانت مصنفات البلاغة المختزلة: من قبيل كتاب "محسنات الخطاب" * (1830) لبيير فونطانيي (P. Fontanier)، وكتاب "بلاغة عامة"** لجماعة لييج (Groupe de Liège) وغيرهما دستورًا بلاغيًّا في تعليم البلاغة وتحليل الخطاب على أساسها، فتكرست بهذا النظرية الإبدالية للاستعارة باعتبارها نقلًا لدلالة كلمة إلى كلمة أخرى، ولم يُقدَّم شيء يُذكر في تقريب الاستعارة من الخطاب الذي يتجاوز الكلمة والجملة؛ وبهذا لم تكن إمكانية التحليل الاستعاري للرواية ممكنة في ضوء هذا التصوُّر المحنط للاستعارة[2].

وهذا المنحى الزخرفي الموروث عن تحريف واختزال البلاغة الأرسطية هو الذي سيُكَرَّس إلى منتصف القرن العشرين، فعلى امتداد قرون عديدة سيحتفظ البلاغيون بالخطاطة الموروثة نفسها عن أرسطو "في العصر اللاتيني مع شِيشرُون (43 ق.م)، وكِينتِيليَان (95م)، ولُونجِينُوس (273م)، ومع أغلب الباحثين المحدثين بدءًا من ديمارسِي (1756م) وفُونطانيِي (1844م)، وانتهاءً إلى جماعة مو وميشيل لُوغِيرن[3].

يمكن اختصار الخطاطة التي تنتظم وفقها الاستعارة في العناصر الآتية:

«1-نظرية الاستعارة تتعلق بالكلمة.

2- تناسب هذه النظرية منظورًا سِيميُوطيقيًّا (أي معجميًّا) حول دلالة اللغة.

3- العملية الاستعارية هي عملية إبدالية.

4-من هنا جاءت فكرةُ كون الخبر المنقول عبر الاستعارة تزيينِيًّا، أي صفرًا»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 106.

* figures of discourse

** General Rhetoric

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص38-40.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص38.

[4] محمد الولي، "جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد11، 2017، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص 34.

الاستعارة وفق هذه الخطاطة-وحسب تعريف هنريش لاوسيبرج (H Lausberg)-« استبدال كلمة ذات دلالة حقيقية (المحارب) بكلمة يكون لمعناها الخاص علاقة مشابهة مع الكلمة المستبدلَة (أسد)»[1]، فيما هي عند ديمارسي(Dumarsais) في مختصره "المجازات" «مُحسنّ تُنقل بفَضْله الدلالة الحقيقية لاسمٍ ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيهٍ يوجد في الذهن»[2].

ولم تستطع النظرية الشعرية التي أطَّرت الاستعارة ضمن الانزياح أن تُخرجها من الاختزال الذي يُؤطِّرها ضمن "الكلمة" و"الإبدال"، فعلى الرغم من أن جان كوهن، على سبيل المثال، يجعل الاستعارة الخاصية الأساسية للغة الشعرية، فإنه لم يحقق أي قطيعة مع التراث البلاغي التقليدي، فالاستعارة ظلت عنده كما كانت «في السابق مجازًا في كلمة واحدة؛ والإبدال الذي يميزها...أصبح مجرد حالة خاصة لمفهوم أعم، أي مفهوم الانزياح»[3].

يقول: «الاستعارة هي انزياح استبدالي، وهي لا تتميز بكونها تتحقق في مستوى مختلف وحسب، ولكنها تعتبر أيضًا مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور. إن الصور كلها...تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى»[4].

ولم تستطع جماعة ليبج -على الرغم من أن ريكور يموقع أعمالَها ضمن البلاغة الجديدة- أن تتجاوز، بدَورها، في دراستها الاستعارة، المستوى الإبدالي، وحصرها في الكلمة، فقد موقعوا الاستعارة ضمن ما سموه الميتاسميم، أي محسنات المجاز، وهو محسن يعني تعويض مفهم بآخر[5].

وبهذا تتمايز الاستعارة باعتبارها محسنًا يتعلق بالكلمة عن باقي المحسنات: المحسنات الصوتية أو الخط: "الميتابلازم" Métaplasmes*، ومحسنات التركيب: الميتاتاكس Métataxes **، والمحسنات التي تربط النص بالمتلقي، وتغير القيمة المنطقية للجملة: الميتالوجزم Métalogismes*** [6].

---

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص 68.

[2] فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البلاغية، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2003، ص 31.

[3] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 182.

[4] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص110.

[5] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص40.

* Metaplasms

** Metataxes

*** Metalogisms

[6] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبهذا لم تحقق جماعة ليبج شيئًا ذا بال في تطوير نظرية الاستعارة مقارنةً بالبلاغة الكلاسيكية. إنها بتمييزها الاستعارة عن محسنات التركيب والمحسنات التي تربط النص بالمتلقي وضعت عائقًا أمام تجاوز وظيفتها المحدودة في الكلمة إلى الجملة أو الخطاب؛ «وبهذا فإن مسار الاستعارة – الملفوظ قد أصبح مسدودًا. إننا نسلم في نفس الآن، على غرار البلاغة الكلاسيكية، بأن الميتاسِميمَات هي ظواهر إبدال (تعويض مفْهمٍ بآخر). إن جدَّة الكتاب، فيما يتعلق بالاستعارة، لا تكمن إذن لا في تحديد الاستعارة باعتبارها مُحسِّن كلمة، ولا في وصف هذا المحسن باعتباره إبدالًا؛ إنها تكمن في تفسير الإبدال نفسه بتغيير يلحق بسلسلة المعانم النووية»[1].

بهذا، أعاقت جماعة ليبج الاستعارة في سبيل انتقالها إلى التركيب/الجملة، ومن ثم إلى النص، وحالت دون اعتماد دراستها بوصفها محسنا من محسنات السرد (Narrative Figures). رغم أنّ السرد يُمَكِّن من التطلع إلى صياغة بلاغة مُعمّمة، تتجاوز الكلمة والجملة إلى الخطاب[2]. هذا المنظور الاختزالي للاستعارة حال دون ربطها بالسرد، الذي يقتضي تصورًا أشمل من الكلمة.

ومن هنا يتموقع السرد عند جماعة ليبج باعتباره «علاقات بين الأفعال، وهذا سيقود بالضرورة إلى أن تنصرف بلاغة السرد إلى عناصر غير لغوية تتعلق بالزمن، والفضاء، وتسلسل الأحداث، والشخصيات، والعوامل، ووجهات النظر...إلخ، مما تناولته الجماعة بالتحليل؛ ومن هنا لا يبقى هناك مكان للاستعارة ضمن خطاب ممتد عبر سلسلة من الأفعال، وحيث إن الخطاب لا يُمَكِّننا من رسم الحدود بين المكون التركيبي والتمثيل الخيالي للحدث، فلا يبقى هناك إلا التمييز بين عالم السرد وعالم اللغة: عالم السرد حيث الكائنات والأشياء تتحرك وفق قوانين خاصة، وعالم اللغة حيث المعايير التركيبية تتحكم في ترتيب الجمل»[3].

بهذا، لم يكن باستطاعة نظرية الاستعارة عند هذه الجماعة، باعتبارها إبدالًا يلحق الكلمة، أن تندرج في بلاغة السرد، الذي ينبني على مقومات لا يمكن تبيانها إلا عبر مسار سردي ممتد، وكذا عبر استحضار تطور الأحداث التي تتم على مستوى أبعد من الكلمة، ومن تركيب الجملة، «وبهذا فإن مسار الاستعارة–الملفوظ قد أصبح مسدودًا»[4].

---

[1] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص265، 266.

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص41.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 265.

وقد انتبه تودوروف- وهو يحاول استجلاء الاستعارة في الرواية- إلى ما وضعته البلاغة الكلاسيكية من قيود أمامها، بحيث لم تستطع أن تتجاوز الكلمة إلى النص[1]. يقول: « لقد اكتفت البلاغة دائمًا برؤية استبدالية للكلمات (الواحدة مكان الأخرى)، بدون البحث عن علاقاتها السياقية...تكون فيها الاستعارة مثلًا محددة ليس كاستبدال، ولكن كتأليف»[2].

على أن الفلاسفة حاولوا -ومن خلال التساند بين الاستعارة أو التعبير اللغوي عمومًا، وبين الحكاية التراجيدية-إيجاد نوعٍ « من التبرير...جوَّز [لهم] تأويل مفاهيم كتاب فن الشعر، بما فيها الحكاية نفسها، وما يرتبط بها من مفاهيم؛ كالمحاكاة، والتراجيديا، والتطهير، والتعرف... إلخ، في اتجاه القصيدة الغنائية، أو بعبارة أخرى، تحويل مركز كتاب فن الشعر من تركيب الأفعال إلى تركيب الألفاظ؛ حيث تحوَّلت التراجيديا إلى مديح، والكوميديا إلى هجاء، والمحاكاة إلى استعارة وتشبيه ... إلخ»[3].

2-الاستعارة في البلاغة العربية

ينبغي أن نشير إلى أنّ إجراء المقارنة بين البلاغتين العربية والغربية يشكل مزلقا كبيرا، إذ لا تصح مقارنة وضعية المحسنات اللغوية في الإنشائية والخطابة بوضعيتها في البلاغة العربية، فالذي يميز هذه الأخيرة، في المقام الأول، عنايتها بدراسة المحسنات من تشبيهات واستعارات وجناسات وطباقات، وما إلى ذلك، والتي ضجّ بها شعرهم. هذا الشعر الذي يتعارض والخطابة، لانبنائها أساسا على الإقناع . ومن جهة أخرى، لا يستهدف السرد، لأنه ليس فنا قصصيا. إنه فن يجعل من الأداة الثانوية (أي الاستعارة) في الخطابة أداته الأساسية والمميزة[4]. «فالاستعارة في الشعر العربي...كانت سيّدة، مجرّة مستقلة، تدور في فلكها جلّ المكونات الأخرى»[5].

من البديهي أنّ أول تفكير في اللغة كان تفكيرا بلاغيا، فقد ظهرت الملحوظات الأسلوبية قبل ظهور العروض والنحو والمنطق، أي قبل ظهور المصطلح البلاغي كنسق لعلم[6]. يقول تودوروف: «التأمل البلاغي هو أقدم تأمل

[1] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص43.

[2] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص85.

[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص125-244.

[4] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص34، 35.

[5] المرجع نفسه، ص72.

[6] يُنظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص28.

في اللغة»[1]. وتلك الملحوظات –أيضا– كانت مصدر البلاغة العربية الأول، جُمعت تحت اسم البديع ومحاسن الكلام، حتى لقد عُدّت الاستعارة منه، جاء في كتاب "البديع" لعبد الله بن المعتزّ(ت296 هـ): «ومن الشعر البديع قوله: والصبح بالكوكب الدُّري مَنحورُ.... وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها... ومن البديع أيضا التجنيس والمطابقة»[2].

وهنا الحاق للاستعارة بباقي أصناف البديع[*]. «وقد تطوّر هذا المسار من خلال الخصومات حول ما هو بديع، وما ليس كذلك[**]»[3]. ثم ظهر في القرن الثالث الهجري مصطلح ثانٍ ضمّ إليه لائحة مصطلحية تنبئ بقيام علم جديد، وهو البيان، كان ذلك مع الجاحظ (ت255هـ) في كتابه البيان والتبيين.

وبخلاف البديع الذي انكبّ على إحصاء أوجه العبارة الشعرية وتعريفها والتمثيل لها، اهتمَّ البيان حسب تعريف الجاحظ له بالفهم والإفهام[4]، ثم ما لبث «أن قُزّمَ هو الآخر (أي مصطلح البيان) في مفتاح العلوم للسكاكي...لقد كان من المعقول تفرع البلاغة عن البيان؛ فتحول البيان إلى بلاغة يعني تقديم الإفهام على الفهم، إن لم يعنِ التخلي عن الفهم لصالح الإفهام نهائيا، أي الخروج من نظرية المعرفة إلى نظرية الإقناع»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص38.

[2] عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني، دمشق، سوريا، دط، دت، ص2.

[*] وأبواب البديع أو صوره بحسب مفهوم ابن المعتز واختياره هي الاستعارة والتجنيس والمطابقة وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي. يقول: «... ويعلمَ الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على تلك الخمسة اختبارا من غير جهلٍ بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحبَّ ان يقتدي بنا ويقتصرَ بالبديع على تلك الخمسة فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره»، المصدر نفسه، ص58.

[**] ومن ذلك محاسن الكلام، إذ لا تعد عند ابن المعتز من البديع. يُنظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص37.

[3] المرجع نفسه، ص28. ويقول العمري متحدثا عن سلطة مصطلح البديع: «وظلّ مصطلح "بديع" يتغذى من النقد التطبيقي والخصومات الأدبية أكثر من أربعة قرون، موسعا دائرة نفوذه لتضمّ كل صور التعبير ووجوهه اللسانية...إلى أن ظهر كتاب مفتاح العلوم للسكاكي، فوجدناه (أي المصطلح) يزاح عن موقع السيادة والهيمنة ويُنقل إلى الهامش»، المرجع نفسه، ص37.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص39.

[5] المرجع نفسه، ص40. وفي هذا السياق نفهم عبارة أبي يعقوب السكاكي في مفتاح العلوم: «ولما كان علم البيان شعبةً من علم المعاني لا تنفصل عنه إلا بزيادةٍ اعتبار، جرى منه مجرى المركب من المفرد، لا جرم آثرنا تأخيره»، السكاكي، مفتاح العلوم، ص 162.و«يتضح من خلال هذا الكلام اندراج البيان ضمن نفس السلسلة النشوئية للكلام. كأن البيان مكمِّل لعمل سابقه ومتمم له، ووجوده مشروط بوجود السابق. كأن عمله لا يرى النور إلا بعد أن يستلم العبارة من صانع المعاني. إنه لا يركب معانيه العقلية، بما فيها من تشبيهات واستعارات وكنايات، إلا على سلسلة المعاني التي انتهى فيها عمل علم المعاني. من هنا ندرك تبعية البيان للمعاني. ولهذا أيضاً نفهم عمل السكاكي حينما جمع تحت نفس التسمية "علم المعاني والبيان"»، محمد الولي، "مصطلح البيان السبيل إلى تحرير البلاغة العربية"، أعمال الندوة العلمية الدولية في موضوع: "سؤال المصطلح البلاغي"، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 1، 2016، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص38.

استمرّ الغموض المصطلحي والمفهومي إلى غاية القرن الخامس الهجري، يقول عبد القاهر الجرجاني بشأن ذلك: «ما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة لا يكشفُ عن مغزاها والمراد منها بوضوح، بل هو أقرب إلى الرمز والإيماء والإشارة ...والتنبيه على مكان الخبيء ليطلب. وقصارى الأمر الإشارة إلى أنّ هناك نظما وصياغة وتصويرا ونسجا وتحبيرا بدون تدقيق للمفاهيم الحدود»[1].

ومردُّ تلك الألفاظ جميعا عنده إلى «وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما كانت له دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وحقّ بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من رضى القلوب...ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه ، وأتم له وأحرى أن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية»[2].

وتعد الاستعارة على رأس صور البلاغة التي تظهر فيها المزية، وهي من البيان، «والذي يحتلّ موقعا وسطا بين علمي المعاني والبديع، وغالبا ما ترتب علوم البلاغة الثلاث هذه كالآتي: المعاني أولا، ثم البيان ثانيا، والبديع ثالثا»[3].

بيد أننا «لا يمكن أن نتغاضى عن الترتيب الذي اقترحه الشاعر علي الجارم لهذه العلوم، حيث يتقدم علم البيان على المعاني وعلى البديع، وهذا موقف يحملُ دلالة قوية، حينما نلاحظ أنه يصدرُ عن شاعر. وكأنه يرى أن البيان هو الجدير بالسبق حينما يدورُ الكلام على الشعر. والحقيقة أنّ التحليلات التي يُحرّرها الشعراء في الميدان كثيرا ما كانت تسديداتها أنسب لجوهر الشعر ومعدنه»[4].

---

[1] عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (أبي بكر)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، جدة، السعودية، ط3، 1992، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] يفسر محمد بن علي بن محمد الجرجاني(729هـ) ترتيب هذه العلوم بهذا الشكل بقوله: «كما أن الإنسان خلق ناقصاً، وأعطي قدرةً يرتقي بها إلى كماله اللائق به بحسب شخصه، فمنهم من هو في الرتبة الدنيا، ومنهم من هو في الرتبة العليا، ومنهم من يتوسط بينهما بحسب استعداده واجتهاده، كذلك كلامه له ارتقاءٌ إلى الكمال باختياره أو طبعه، حتى ينتهي إلى رتبة الإعجاز. والطبيعي مقدمٌ على الاختياري ومَعلمٌ له، فالرتبة الدنيا تتعلق بالواضع، والثانية بالتصريفي، والثالثة بالنحوي، والرابعة بصاحب علم المعاني، والخامسة بصاحب علم البيان، والسادسة بصاحب علم البديع. ويجب على صاحب كل علمٍ منها ألا يتسلم الكلام ممن تقدمه إلا بعد كمال صنعته، ويوقع فيه صنعته، وكذلك النساج بالنسبة إلى الغزال، والغزال بالنسبة إلى النَّداف أو السلال، فمسائل كل علمٍ منها ما هو في رتبته من أحوالها ومباديه مما هو قبله من العلوم. فعلم البديع أقل مسائلاً، وأكثر مبادئ، وعلم التصريف بالعكس، وما بينهما بحسبهما»، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، دط، 1997، ص3.

[4] محمد الولي، "مصطلح البيان العربي"، ص35.

ويتوسط البيان –كما سبق الذكر– علمي البلاغة الآخَرَين؛ المعاني والبديع، ولتوضيح اختصاص علم البيان نورد تحديد محمد بن علي الجرجاني لهذه العلوم جميعا، يقول: «فعلم المعاني: علمٌ يعرف منه كيفية تطبيق أحوال الكلام العربي على أحوال المعنى بحسب مقتضى الوقت. وعلم البيان: علمٌ يُعرف منه وجوه التعبير عن المعنى المراد بدلالتي اللفظ الموضوع والعقل معاً. وعلم البديع: علمٌ يُعرف منه وجوه تحسين الكلام، وباعتبار نسبة بعض أجزائه إلى بعض، غير نسبتي الإسناد والتعلّق»[1].

نستنتج أن موضوع البيان هو «المعاني الطارئة، التشبيهية والاستعارية والكنائية، المركّبة على المتوالية الدلالية الحرفية»[2]، فإنْ كان مقصود علم المعاني مناسبة العبارة للمعنى المراد، الذي ينبغي تناغمه مع المقام (أو الوقت باصطلاح أبا علي الجرجاني)، فإنّ علم البيان «يُثبّتُ فوق هذه السلسلة المعنوية المراعيةِ للمقام معنى إضافيا يتخطى الدلالة الوضعية أو دلالة المطابقة، وهو المعنى العقلي أي المجازي. هذا المعنى الإضافي قد يعوض جزءاً من سلسلة المعاني المؤلفة للعبارة، وهذا يحصل مع الاستعارة في كلمةٍ واحدةٍ، وقد يُعوّض معنى العبارة بالكامل كما هو أمر الاستعارة التمثيلية أو المثل، وقد يتعلّقُ التعويضُ بجزء مُمتدٍ من العبارة، ونكون هنا بصدد الاستعارة الترشيحية. هنا تكتسبُ الدلالة طابعاً مزدوجاً، أو بالأحرى متعدداً. هذا التعدد الدلالي تمَّ تقنينهُ في مقومات هي التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية»[3].

2–1–المفهوم اللغوي والاصطلاحي للاستعارة

جاء في اللّسان أنّ الاستعارة «...من العَارية، أيّ نقلُ الشيء من شخص إلى آخر حتى تُصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه »[4]. وفيه كذلك: «العارِيةُ والعارَةُ: ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشيء وأعَاره منه وعاوَره إياه . والمعَاورة والتّعَاوُر: شِبه المداولة، والتداول في الشيء يكون بين اثنين...وتعوَّر واستعار: طلب العارية. واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يُعِيره إيّاه»[5].

[1] محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، ص3.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1983، ص136.

[5] جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور (أبي الفضل)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 334/10، مادة (عور).

وقد انتقل مفهوم الاعارة والتداول إلى البلاغة لتصير الاستعارة فنّا من الفنون البلاغية، وإن كان العلماء قد أشاروا إليها من غير التصريح باسمها، بيد أنّهم تفطنوا لفائدتها في الإبلاغ ، والإمعان في وصف المشاعر، يقول ابن قتيبة :«تقول العرب إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن، رفيع المكان، عام النّفع، كثير الصنائع :« أظلمت الشمس له، وكسف القمر لفقده، وبكته الريح والبرق والسّماء والأرض»، يريدون المبالغة في وصف المصيبة به، وأنّها قد شملت وعمّت»[1].

والاستعارة-عند ابن جني- لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة. يُعلّق ابن رشيق على ذلك قائلا: « وكلام ابن جني أيضا حسن في موضعه، لأنّ الشيء إذا أعطى وصف نفسه لم يُسمَّ استعارة، فإذا أعطى وصف غيره سمي استعارة»[2]. والمبالغة باب لنقل حقيقة إدراك الشيء لدى المتكلم إلى المستمع، فهو يرى هذا الشيء بتلك الصورة التي يرى الآخر أنها مبالغة، نتيجة لما استقر في إدراك المتكلم، فحاول نقل إدراكه إلى الآخرين، فيفهمهم ويقنعهم بما فهمه، وتلك غايته من المبالغة؛ «نقل إدراكه لغيره»[3].

والملاحظ في دراسة العلماء الأُوّل للاستعارة أنّهم كانوا يخلطون بينها وبين المجاز المرسَل، نجد الجاحظ (ت 255 هـ) -على سبيل المثال لا الحصر- يعرفها:« تسميةُ الشيء باسم غيره إذ قام مقَامه»[4].

وهي كذلك عند ابن رشيق (ت463 هـ)، يقول «الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع...والاستعارة إنما هي من اتساعهم في الكلام اقتدارا ودالّة، ليس ضرورة؛ لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم...فإنما استعاروا مجازا واتساعا، ألا ترى أنّ للشيء أسماء كثيرة، وهم يستعيرون لهم مع ذلك؟ على أنّا نجد أيضا اللفظة الواحدة يعبر بها عن معان كثيرة...وليس هذا من ضيق الكلام عليهم، ولكنه من الرغبة في الاختصار، والثقة بفهم بعضهم عن بعض»[5].

---

[1] عبد الله بن مسلم بن قتيبة (أبو محمد)، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973، ص167، 168.

[2] الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000، 438/1.

[3] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النموذج الشبكي-البنية التصورية-النظرية العرفانية)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، دط، 2014، ص12.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، 153/1.

[5] الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة، 442/1، 443.

كما نجد عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) يقول: « اعلم أنّ الاستعارة تعتمد التشبيه أبدا»[1]، فجعل التشبيه أصلا والاستعارة فرعا له: « التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره»[2].

أمّا ابن قتيبة فقد تحدث عن الاستعارة في معرض دفاعه عن المجاز في القرآن الكريم، يقول :

«فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاورا لها، أو مشاكلا»[3]، مخصّصا بذلك الاستعارة فيما كانت علاقته المشابهة. وفي قول ابن قتيبة تظهر ملامح نشوء مفهوم محدّد –غير مكتمل التفاصيل– للاستعارة.

من هنا تبدأ الاستعارة في تأسيس مفهوم خاص بها يستقلّ عن بقية أنواع المجاز استقلالا لا يفصلها عنه كونها ابنته التي تحمل هويتها من معناه، إلا أن مالا يُختلف فيه هو نموّ الذائقة العربية مُبيّنة عِظم فائدة الاستعارة من خلال ما تضطلع به من وظائف، يرى عبد الاله سليم أن« وظيفة الاستعارة عند القدماء إما اتساعية أو تأكيدية، أو تجميلية، أو توضيحية، أي أنها صيغة زائدة ، يتم الانتقال إليها حسب رغبة مستعمليها»[4].

ويشير إلى هذا الهدف الاستعاري أبو هلال العسكري بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره بغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[5].

وقد أرجع قول الشعر إلى معرفة قوانين النظم وحِذق وسائل الصناعة، يقول حازم (ت684 هـ): «وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية»[6].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص55.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص253.

[3] ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص135.

[4] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص61.

[5] الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: هلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1952، ص276.

[6] حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص27.

فكانت القدرة الشعرية تكمن في إتقان صياغة الصورة الفنية، و إن لم يتجاوزوا التشبيه، وهو أقرب درجات التصوير الفني وأكثرها انتشارا في الشعر آنذاك[1]. وقد أسهم التشبيه في تشكيل الذوق الأدبي عند العرب، «وعلى أساسه أقاموا معظم تصورهم للفن الشعري، بل أقاموا على أساسه تعريفهم للشعر»[2]، وحظي بأهمية بالغة كقسم من أقسام الصورة الفنية، وقدّموه على غيره من صور البلاغة، من ذلك الاستعارة قرنوها بالتشبيه وجعلوها ظلا له، وبحثوا فيها عن طرفي التشبيه، «إذ لمسوا فيها القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها، ولأن اللغوين- في مبتدأ الأمر-كانوا هم أول من لاحظ التشبيه ،وكثرة وروده في الشعر الجاهلي ،فقد قرنوه بالمعنى اللغوي الصادق الدلالة، ومن ثمّ خطأوا الشعراء الذين كانوا يخرجون إلى غير دلالة المعجم»[3]. وصارت الاستعارة في نظرهم هي الصورة البلاغية التي ينبغي أن تحافظ على وقار العلاقة ووضوحها بالقدر نفسه الذي يحافظ عليه التشبيه.

وقد حظيت الاستعارة بقسط وفير من كتاب "البديع" لابن المعتز إذ صنّف فيه ألوان البديع، و كانت الاستعارة أولها، ممّا يدلّ على أهميتها عنده، ساق فيه الكثير من الشواهد عنها استقاها من النص القرآني ومن الحديث النبوي وكلام الصحابة والتابعين، وكذا أشعار الجاهليين والإسلاميين، «وكلّها في نظره توضّح المعنى، وتكشف عن حسن الصورة، وهذا هو الهدف الأسمى لدراسته الاستعارة»[4].

ويعد كتاب "البديع" سجلّا لأهم الأدوات التعبيرية التي تميز النص الشعري في التراث العربي، مثل الاستعارة والتجنيس وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها...وهي أدوات تمثل موضوع نقاد الشعر بعده، وخصوصا أولئك الذي يسلكون السبيل الذي عبّدهُ قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، وسيجد له امتدادا في "كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري، وفي كتاب "العمدة" لابن رشيق...ونجد إرهاصات له في كتاب "قواعد الشعر" لثعلب. إننا هنا أمام إتجاه متميز القسمات في تاريخ النقد والبلاغة العربيين. الأمر يتعلق بمدرسة نقدية – بلاغية ينصبّ كل جهدها على التملك والتمكن العلمي من الوسائل التعبيرية، التي تميز القصيدة العربية عن غيرها»[5].

---

[1] وعن اهتمام الدارسين القدامى بالتشبيه أكثر من غيره يُنظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط3، 2010، ص477-512.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992، ص121-203.

[3] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009، ص42.

[4] أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، 1988، ص41.

[5] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص36.

وقد فصل ابن المعتز بين نوعي الصورة الشعرية؛ الاستعارة والتشبيه، حيث وردت الاستعارة عنده ضمن الجزء الأول من الكتاب المسمى بديعا، والذي يشمل علاوة على الاستعارة الجناس والمطابقة وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي. على أنّ الاستعارة «حظيت باهتمام لم تحظ به أي أداة أخرى في "كتاب البديع" بأتمه»[1].

يقول ابن المعتز: «ومن الشعر البديع قوله (من البسيط)

---------- والصُبحُ بالكَوكَبِ الدُّريّ مَنْحُورُ.

وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل الفكرة مخ العمل، فلو قال لب العمل لم يكن بديعا»[2].

وقد خضعت الاستعارة عند ابن المعتز إلى معيار نقدي أبان فيه ما يحسُن منها، وما هو مرفوض، يقول: «هذا وأمثاله من الاستعارة مما يعيب من الشعر والكلام، وإنّما نخبر بالقليل ليعرف فيتجنب...قال الطائي:

فَضَرَبت الشِتاءَ في أَخدْعَيهِ---ضَرْبةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوْبًا»[3].

وفي هذا الشأن يرجع ابن قدامة بعض عيوب الاستعارة لبُعدها، يقول: «وإذا كان الأمر كذلك، فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض، أو فيما كان من جنسه، وبقي النكير إنّما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة، مثل قول أوس بن حجر:

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا---تُصْمِتُ بِالمـَاءِ تَوْلَبًا جَدِعَا

فسمي الصبي: تولبا، وهو ولد الحمار. فإنّ ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[4].

فقد أنكر قدامة على أوس مثل هذه الاستعارة التي تضع الصبيّ موضع التّولب، وهو من المستشنع القياس عليه، فما ضرّه لو أتى بما يُحمَد مما تناقلت العرب القياس عليه.

[1] المرجع السابق، ص38.

[2] ابن المعتز، كتاب البديع، ص2.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص176، 177.

ومثل هذا الرأي النقدي المبكّر، في وعي الاستعارة وتعليل أسباب استهجان القبيح منها، وردّ ذلك إلى سوء اختيار اللفظ المستعار وعدم المجانسة بين المستعار والمستعار منه، لخطوة أولى للتقعيد لأساليب الإنشاء الاستعاري، التي ستتطوّر لاحقا في أسس عمود الشعر.

يقول القاضي الجرجاني(ت 366هـ) في هذا الشأن: «الاستعارة ما اكتُفِي فيها باسم المستعار عن الأصل، ونُقِلت العبارة فجُعِلت في مكان غيرها ،وملاكُها تقريب الشبه ،ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى،حتى لا توجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[1].

هذه الغرابة في صُنع التشابه بين العناصر تجعل الاستعارة المرفوضة قادرة على صنع «التوافق مع الاختلاف»[2]، و«اكتشاف التآلف في عمق المتنافر»[3]. وقد تفرّد أبو تمام بذلك، فيما رآه الآمدي نقيصة[4]، فأبو تمام في نظره «شديد التكلّف، صاحب صنعةٍ، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[5].

ومن شعره الذي يترجم هذه السمة قوله:

فَلَوَيتَ بالمِوْعُودِ أَعنَاقَ الوَرَى---وحَطَّمتَ بالإنجَازِ ظَهرَ الـمَـوعِدِ

وقوله:

هُوَ كَوكَبُ الإسلَامِ، أَيَّةُ ظُلمَةٍ---يَخرِقُ فَمُخُ الكُفرِ فِيهَا رَارُ

فالاستعارة هنا أتت على نحو مغاير لاستعارة (أتاك الربيع الطلق..)، التي هي من قبيل الاستعارات القريبة العلاقات، فيما تعدّ استعارة أبا تمام من الاستعارات التي تؤلف بين المتنافر، وهو تآلف بين عناصر ليست مختلفة فقط؛ وإنما متضادة متنافرة، ومن ذلك الجمع بين الموت مبعث الأحزان والخمر جالبة اللذات في قوله:

يَتَسَاقَونَ في الوَغَى كَأسَ مَوتٍ---وَهْيَ مَوصُولَةٌ بِكَأسِ رَحِيقِ

---

[1] علي بن عبد العزيز الجرجاني(القاضي)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص41.

[2] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1999 ، ص175.

[3] أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ط1، 2015، ص 52.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 49.

[5] الحسن بن بشر الآمدي (أبو القاسم)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، دط، 1944، ص235.

وفي هذا يسوق الآمدي تعريفا يوجز تصوره لما يجب أن تكون عليه الاستعارة، يقول: «وإنّما استعارة العرب المعنى لما ليس له إذا كان يُقاربه، أو يُدانيه، أو يُشبهه في بعض أحوالِه، أو كان سببا من أسبابِه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقةً بالشيء الذي استُعِيرت له وملائمةً لمعناه»[1]. أما الاستعارة المرفوضة فهي أبعد الاستعارات عن التشبيه، وهذا ينفي تماما فكرة أن أصل الاستعارة تشبيه، وهو الاعتبار الذي ينفي استقلال الاستعارة بجعلها فرعا من أصل[2].

ويوضّح الرماني (ت384 هـ) الغرض من الاستعارة، فالغاية منها "الإبانة": «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة، على جهة النقل للإبانة»[3]. فعلة استخدام الاستعارة–حسبه– عجز العبارة عن الوفاء بما يراد التعبير عنه أحيانا، «وكلُّ استعارة حسنة فهي توجب بيانا لا تنوب مَنَابه الحقيقة»[4].

هذه التعريفات تتفقُ في كون الاستعارة «عملية نقلية، يتمُّ بمقتضاها انتقال المعنى من ذات هو معروف بارتباطه بها ارتباطا أصليا إلى ذات أخرى تمتلكُ ذات المعنى مؤقتاً»[5]. فأحدُ المعنيين أصلي أو عرفي، والثاني فرعي أو مجازي، والاستعارة هي أن تستبدل الأول بالثاني.

ويمكن حصر اجتهادات القدامى، التي لا تحيدُ عن التصور النقلي الاستبدالي للاستعارة–باستثناء عبد القاهر الجرجاني– في الآتي:

«**أ–**الاستعارة مسألة لغوية.

ب–الاستعارة عملية نقلية. ونسجل تميز عبد القاهر الجرجاني بقوله بفكرة الادعاء.

ج–يحضرُ طرف من طرفي الاستعارة، ويغيب الطرف الثاني أو يبقي على أحد لوازمه المشيرة إليه، كما يحدث في الذين أطلقوا عليه اسم الاستعارة المكنية.

د–مُسوّغ الاستعارة هو المشابهة. ونسجل تميز الآمدي الذي جعل المسوّغ مناسبة أشملَ من المشابهة.

---

[1] المصدر السابق، ص234.

[2] يُنظر: أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة، ص 50.

[3] علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص85.

[4] المصدر نفسه، ص86.

[5] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص60. يؤكد هذا التعريف فكرة أن المشبه به هو الأقوى في الاستعارة.

هـ–وظيفة الاستعارة إمّا اتساعية أو تأكيدية أو تجميلية أو توضيحية، أي أنها صيغة زائدة، يتمُّ الانتقالُ إليها حسبَ رغبة مُستعملها»[1].

2–2–الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني:

استحوذت الاستعارة على اهتمام عبد القاهر حتى خصص لها كتاب أسرار البلاغة كله، و«اعتبرها الأداة الأساسية التي تنقل المعنى من لحظة المادة الغفل إلى لحظة المادة المصورة، و...الأداة الفعالة في تحويل المعاني النثرية إلى معانٍ شعرية»[2]، كيف وهي «أملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفر أنسا، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبدا عذارى قد تُخيّر لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر... مدت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر، وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسن لا تنكر..»[3].

وقُدّر أن تتطعّم الاستعارة بمفاهيم جديدة على يد عبد القاهر، على أنه تجدر الإشارة أن «ليس في أسرار البلاغة تعريفا واحدا للاستعارة، ولعل ذلك نابع من إحساس الجرجاني بالقصور الذي يعاني منه التعريف، ولهذا كان يعود إليها في كل مرة ليُعيدَ تعريفها انطلاقا من زاوية معينة»[4].

ومن هذه التعريفات، نذكر:

«أمّا الاستعارة فهي ضربٌ من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[5].

و«اعلم أنّ الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبداً»[6].

و«التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه بالفرع له، أو صورة مقتضبةٌ من صُوره»[7].

وسنتوقف عند هذه النصوص لمناقشتها في موضع لاحق، لنقدم له تعريفا آخر مفصّلا لها، وإن كان موافقا لتعريفات سابِقيه.

---

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص65.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص40.

[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص66.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص20.

[6] المصدر نفسه، ص51.

[7] المصدر نفسه، ص28.

يقول :«اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصل في الوضع اللغوي، معروف تدلّ الشّواهد على أنّه اختص به حين وُضع ،ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصلِ، وينقُله إليه نقلاً غير لازمٍ، فيكون هناك كالعارية »[1]، وهو أقرب إلى تعريف ابن سينا للاستعارة: «أن يكون الوضع والتواطؤ على معنى، وقد نُقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنّه اسمه صيرورة لا يُميز معها بين الأوّل والثّاني»[2].

وفي قولهما "غير لازم" و"غير أن صار كأنّه اسمه" تقييد للمصطلح، وهو ما يعني أنّ لا تضطلعُ بوظيفتها إلا إذا حقق النقل فيها من قبيل الانحراف الدلالي بما فيه من جِدة وطرافة مقارنة بعرف الاستعمال، أمّا إذا كان النقل لازماً، بحيث تستوي نسبتُها إلى كلا المعنيين، فإنّها تخرج من دائرة الاستعاري إلى الحقيقي[3].

وأما زيادته-عبد القاهر-عن سابقيه فتكمن في تحديده لطبيعتها، بربطها بفكرة "الادّعاء":«...وفي الفعل والصفة شيء آخر، وهو أنّك تدّعي معنى اللفظ المستعار للمستعار له ، فإذا قلت قد (أنارت حجته) و (هذه حجّة منيرة) فقد ادّعيت للحجة النور»[4].

بهذا عرف تصور الجرجاني للاستعارة تطورا ملحوظا، فبعد أن كانت عملية نقلية تفصح عن إمكان انتقال اللغة من الأصل الى الفرع، صارت عملية ادعائية. والاستعارة وفق هذا التصور الجديد ليست نقل معنى من طرف هو مالكه وصاحبه الأصلي إلى طرف هو مستعيره ومقترضه بواسطة مسوغ ما. ، إنما هي ادعاء المعنى لمعنى آخر، فأنت لا تطلق معنى لفظ ما على معنى لفظ آخر إلا عندما تدخله في جنسه، وتدّعي أنّه هو[5].

ففضل الاستعارة يرجع لكونها "ادّعاء" لا نقلا، «...ومن أجل أنْ كان الأمر كذلك رأيتَ العقلاء كلهم يثبتون القول بأنّ من شأن الاستعارة أن تكون أبدا أبلَغ من الحقيقة، وإلا فإنْ كان ليس ههنا إلّا نقل اسم من شيء إلى شيء، فمن أين يجب شعري، أن تكون الاستعارة أبلغَ من الحقيقة، ويكون لقولنا :(رأيت أسدا) مزيّة على قولنا :(رأيت شبيها بالأسد). وقد علمنا أنّه مُحالٌ أن يتغيّر الشيء في نفسه، بأن ينقل إليه اسم قد وضع

[1] المصدر السابق، ص30.

[2] أرسطو، فن الشعر، ص58.

[3] يُنظر: حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص125، 126.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 243.

[5] يُنظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص 60، 61.

لغيره، من بعد أن لا يُراد له من معنى ذلك الاسم فيه شيء لوجه من الوجوه، بل يجعل كأنه لم يوضع لذلك المعنى الأصلي أصلا. وفي أيّ عقل يُتصوّر أن يتغيّر معنى (شبيها بالأسد)، بأن يُوضع لفظ (أسد)عليه، وينقل إليه؟»[1].

وإذ ذاك فإنّنا نلمس في شروح عبد القاهر لفكرة "الادعاء" فهمًا عميقا للاستعارة، وكيفية اشتغالها، وأنّها ليست مجرّدُ نقلٍ خالٍ من الفكر والشعور، ففي الاستعارة «ما لا يُتصوَّر تقدير النقل فيه البتّة، وذلك مثل قول لبيد [الكامل]:

وغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقِرَّةٍ---إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

لا خلاف في أنّ (اليد) استعارة، ثمّ إنّك لا تستطيع أن تزعم أنّ لفظ (اليد) قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنّه ليس المعنى على أنّه شبه شيئا باليد، فيمكنك أن تزعم أنّه نقل لفظ اليد إليه، وإنّما المعنى على أنّه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلّبه ويصرفه كيف يريد. فلمّا أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد، استعار لها اليد. و كما لا يمكنك تقدير النقل في لفظ اليد كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ»[2]، فاستعارة اليد لريح الشمال تعني ادعاء معنى تصريف الزِمام، الذي هو خصّيصة إنسانية لها.

وعن فكرة الادعاء يقول السكاكي (ت 626هـ):«هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مُدَّعيا دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبّه به، كما تقول :(في الحِمام أسدٌ)، وأنت تريد به الشجاع ، مُدّعيا أنّه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخصّ المشبّه به، وهو اسم جنسه مع سدّ طريق التشبيه بإفراده في الذِّكر، أو كما تقول :(إنّ المنيّة أنشبت أظفارها)، وأنت تريد بالمنيّة السّبع، بادعاء السّبعيّة لها، وإنكار أن تكون شيئا آخر غير سبع، فتثبت لها ما يخصّ المشبّه به، وهو الأظفار»[3].

ويمكن أن نُرجعَ تصوّر الفكر الإنساني القديم لنشاط الاستعارة عامةً إلى مفهوم الاستبدال والنقل، فلهذا المصطلح –النقل– الأسبقية في غالب تعاريف البلاغيين للاستعارة، وهو الأساس الذي انبنى عليه التصوّر الأرسطي

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص432، 433.

[2] المصدر نفسه، ص 435، 436.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص174. وقد قسّم الاستعارة إلى تصريحية ومكنية، والتصريحية إلى تحقيقية وتخييلية، وهاتين إلى قطعية واحتمالية، وفرّعهما إلى أصلية وتبعية، وإلى مرشّحة ومجرّدة، وأفرط في تقسيماته دون أن يذكر أيّا منها أبلغ. يُنظر: محمود السيّد شيخون، الاستعارة نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1994، ص47، 48.

والعربي والغربي القديم، ففي النظرية الأرسطية يقومُ هذا المفهوم على مبدأ المشابهة والإعارة. والاستعارة في الفكر البلاغي العربي مُبالغةٌ في التشبيه[1]. ويعني في العموم أنّنا إزاءَ معنيين، أحدُهما أصلي وُضعت الكلمة وعُرفت به، وثانيهما مجازي انتقلت إليه الكلمة. فالاستعارة بجميع أنواعها عملية نقل للفظ من «مُسمّاه الأصلي على سبيل الاعارة للمُبالغة في التشبيه»[2].

هكذا فهم البلاغيون العرب الاستعارة، بأنّها تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جِهة النقل والإبانة، فالاستعارة نشاطٌ استبدالي بالمعنى اللساني للاستبدال. وهي نقلُ معنى من مجالٍ دلالي هو شائع فيه معروفٌ به إلى مجالٍ آخر غير مُستعملٍ فيه ، وذلك على وجهِ الاعارة[3].

فهي عند الرّماني (ت386هـ):«تعليق العبارة على غير ما وضعت في أصل اللغة على جهة النقل والابانة»[4]. وعند القاضي الجرجاني (ت392هـ):«ما اكتفي فيها باسم المستعار عن الأصل، ونُقلت العبارة فجُعلت في مكان غيرها»[5]. وعند العسكري(ت395هـ):«نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الابانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه ، أو الاشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[6]. و عند ابن الأثير (ت630هـ):« نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيِّ ذِكر المنقول إليه»[7].

ومصطلحُ النقل «يدلُّ دلالة واضحة على أنّ التعبير الاستعاري يؤدي وظيفته الفنية عن طريق لانحراف الدلالي، فالقل يعني أنّنا مع كل استعارة نكون إزاء معنيين: أحدهما أصلي وُضعت الكلم له وتعورفت به، وثانيهما مجازي انتقلت إليه الكلمة [كما في تعريف القاضي الجرجاني وعبد القاهر]، أو انتقل هو إليها[كما في تعريف ابن

[1] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي "الاستعارة أنموذجاً"، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الاسلامية، الرياض، 21-22 جوان 1432 هـ، ص 818.

[2] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، راجعه وصححه: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1 ،1988، ص407.

[3] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص820.

[4] الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص79.

[5] القاضي الجرجاني، الوساطة، ص42. وابن رشيق، العمدة، 270/1.

[6] العسكري، كتاب الصناعتين، ص268.

[7] ضياء الدين ابن الأثير (أبو الفتح)، المثل السائر، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، دط، دت، ص132.

الأثير] ، وسواء أكان هذا أم ذاك فإنّ دلالة الكلمة على المعنى المجازي ليست-في هذا التصور-سوى تجاوز وانحراف عن الدلالة الوضعية التي تُلازمها في عُرف الاستعمال»[1].

فالاستعارة —كما سبقت الإشارة -لا تقوم بوظيفتها إلا إذا كان النقل يمثل انحرافاً دلاليا له جِدته وطرافته، وإلا صارت حقيقة، وفقدت قيمتها الفنية التي هي رهن الإحساس بانحرافها.

وعلى ذلك استبعدَ الجرجاني فكرة النقل، وعوَّضَها بالادعاء، يُوضّحُ أكثر فيقول : «...فغرضُك أن تُثبتَ للرجل أنّه مُساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أنّ الذعر لا يُخامره، والخوف لا يَعرِضُ له، ثم تعلمَ أنّ السامع إذا عَقَلَ هذا المعنى، لم يعقله من معنى الأسد، ولكن يعقله من معناه، لأنّك أردت أنّه بلغ من شدّة مُشابهته للأسد ومساواته إياه مبلغاً لا يُمكن معه إلا أن يكون مُفرط الشجاعة وهذا هو الاثبات، وإذا كان الأمر كذلك فأنتَ لم تنقل الاسم هنا عمّا وُضِع له، لأنّ النقل يعني ضِمناً أنّك استبعدتَ المعنى الأصلي تماماً، وهذا ما لا يحدثُ في الاستعارة، لأنّهُ لا يُعقلُ تصوّر أن يتغيّر معنى ((شبيهاً بالأسد))، بأن يُوضع لفظ ((أسد)) عليه ويُنقل إليه»[2].

إنّ قولنا "زيدٌ أسدٌ" لا يتمُّ فيه نقل معنى لفظ "أسد" الذي هو المعنى الأصلي للأسد أو المعنى الحرفي للكلمة، أي ذلك الحيوان اللاحم المفترس الذي له نيوبٌ وأظافرٌ قاطعة وزئير، وهو يعيشُ في الغاب، بل إنّ حركة النقل يستتبعُها إنتاج للمعنى من المعنى الأوّل، وهو صفات الشجاعة والجرة والإقدام.

إنّ رأي الجرجاني الذي نقَضَ به آراء سابقيه مفادُهُ أنّ عملية النقل ينبغي ألا ينظر إليها بما هي نقل للمعنى الأصلي في المستعار، لأنّه لا مزية لهذا المعنى، وينبغي للمتلقي أو السامع أن ينظرَ إلى المعنى من جِهةِ التأويل وإنتاج المعنى، أو من جِهةِ ما سمّاهُ شكري المبخوت بالاستدلال البلاغي[3]. وفي رأيه هذا رفضٌ للنقل بمعناه الحرفي، لأنّ «الاستعارة لا تتحقّقُ بالمعنى الحرفي، بل بالمعنى الثاني أو المصاحبِ أو الحافّ»[4].

[1] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص125.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص432، 433.

[3] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص 818.

[4] المرجع نفسه، ص 822.

نستنتجُ، ممّا سلف، قصور مصطلح النقل، وبأنه مدعاةٌ للبس في تصوّر مزية الاستعارة، أمّا قصوره فلأنه لا يجري في كل أنواع الاستعارة؛ فلا يصدق-مثلا- على الاستعارة المكنية التي يُطوى فيها ذِكرُ المشبه به، ويُكتفى بذِكر بعض لوازمه، ففي بيت الحماسة القائل:

إذا هزّهُ في عَظمِ قَرنٍ تَهَلَّلَتْ---نَوَاجِذُ أَفوَاهِ الـمَنَايَا الضَوَاحِكِ

لا يمكننا أن نتصوّر نقلا في لفظتي النواجذ والأفواه[1]، لأنّ ذلك –على حدّ تعبير عبد القاهر-« يُوجِبُ المحال وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ، وشيء قد شبه بالأفواه، فليس إلا أن نقول: إنّه لما ادّعى أنّ المنايا تُسرُّ وتَستبشرُ إذا هو هزّ السيف، وجعلها لسرورها بذلك تضحك، أراد أن يُبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذهُ»[2].

فتبني فكرة الادعاء سبيلٌ لإثبات أنّ اللفظ ليس مناطا للمزية في الاستعارة[3]، إذ «لا يُستعارُ اللفظ مُجردا عن المعنى، ولكن يُستعار المعنى ثم اللفظ الذي يكون تبع المعنى»[4].

ويذهب عبد القاهر إلى أن الاستعارة مُنحدرة من التشبيه، وإليه تُردّ، بل إنّ هذا الأخير هو ما يُؤسِسها، «فالتشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهٌ بالفرع له أو صورةٌ مُقتضبة من صُوره»[5].

والحقيقة أنّ الاستعارة طريقةٌ في الإثبات شأنُها في ذلك شأن التشبيه سواء بسواء، ولكنّها تفترقُ عنه في كيفية الاثبات ودرجة الادعاء، ففي التشبيه تكون العلاقة بين طرفيه المماثلة والمشابهة، ولكن في الاستعارة تتجاوز تلك المماثلة والمشابهة بعد أن تُضمّ طرفي الاستعارة، وتستبدل ثانيهما بأوّلهما[6].فانظر إلى قولك: «((أنار لي مُنير)) فهذا الكلام يحتملُ أن يكون ((أنار)) و((منير)) فيه واقعين على الحقيقة، بأن تعني بالشيء بعض الأجسام ذوات النور، وأن يكونا واقعين على المجاز بأن تريد بالشيء نوعاً من العلم والرأي»[7].

[1] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص 126، 127.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص335.
[3] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص 127.
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص340.
[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص30.
[6] جابر عصفور، الصورة الفنية، 228، 229.
[7] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص189.

هذا الانتقال لا نجده في التشبيه، «فإذا قلت: زيدٌ كالأسد، وهذا الخبر كالشمس في الشهرة، وله رأيٌ كالسيف في المضاء، لم يكن منكَ نقل اللفظ عن موضوعه، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لوجب أن لا يكونَ في الدنيا تشبيه إلّا وهو مجاز، وهذا مُحال»[1].

ويرى الجرجاني أنّ الاستعارة تعلو درجةً في المبالغة عن التشبيه، «فالاستعارة من شأنها أن تُسقطَ ذِكر المشبه من البين ، وتطرحه وتدّعي له الاسم الموضوع للمشبه به...لقصدك أن تُبالغ فيه فتضعَ اللفظ بحيث يُخيّل أنّ معك نفس الأسد والبحر والنور كي تُقوّي أمر المشابهة وتُشدّدهُ»[2]. وهو رأي السكّاكي في المفتاح، فالاستعارة عنده : «أن تذكُرَ أحد طرفي التشبيه، وتُريد به الطرف الآخر مُدّعياً دُخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصُّ المشبّه به»[3].

ولكي يُوضّح الجرجاني ضروب الاختلاف بين كلّ من التشبيه والاستعارة ذهب إلى بيان الفروق التركيبية بينهما، فالاستعارة تصنّف بحسب التركيب النحوي إلى استعارة في الأسماء، واستعارة في الأفعال، وهو تقسيم عبد القاهر الجرجاني[4]. واستعارة في الحروف، والمصنّفة ضمن باب الاستعارة التّبعية[5]. ورأى أنّ «التشبيه أغلبه جملة اسمية ((مبتدأ وخبر))، لأنّ التشبيه معنى من المعاني له حروف وأسماء تدلُّ عليه»[6]. أمّا الاستعارة فهي أوسع منه، «لأنّ اللفظة المستعارة لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا»[7]. وسيأتي تفصيلها.

وقد ميّز الجرجاني بين التشبيهات التي يُمكن نقلها إلى الاستعارة، وبين التشبيهات التي لا يمكن نقلها، وذلك بحسب درجة المشابهة، فمتى كانت واضحة وراسخة في الأذهان جازَ نقلُ التشبيه إلى الاستعارة، ومتى كانت غامضة تعذّرَ ذلك النقل، وذلك لأنه يؤدي إلى غموض الدلالة وتعتيمها[8].

يقول: «فينبغي أن تعلمَ أنّه ليس كل شيء يجيءُ مُشبهاً به بكاف أو بإضافة ((مثل)) إليه يجوزُ أن تُسلّطَ عليه الاستعارة، ويَنفُذَ حُكمها فيه، حتى تنقله عن صاحبه وتدّعيه للمشبّه على حدّ قولك: أبديت نوراً، تُريد عِلماً، وسللتَ سيفاً صارماً، تُريدُ رأياً نافذاً، وإنّما يجوز ذلك إذا كان الشبه بين الشيئين مما يقربُ مأخذهُ ويَسهُلُ مُتناوله،

[1] المصدر السابق، ص188.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص189. وأُنظر: دلائل الاعجاز، ص71، 72.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص599.

[4] يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 38، 39.

[5] يُنظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص88.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص188.

[7] المصدر نفسه، ص189.

[8] يُنظر: محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، المغرب، دط، دت، ص213.

ويكون في الحال دليلٌ عليه، وفي العُرف شاهدٌ له، حتى يُمكّنَ المخاطبَ إذا أطلقت له الاسم أن يعرفَ الغرضَ ويعلمَ ما أردتَ. فأمّا الضَّربُ الأوّل الذي ذكرتُ أنّك تكتفي فيه بإطلاق الاسم داخلاً عليه حرف التشبيه نحو قولهم: ((هو كالأسد))، فإنّك إذا أدخلتَ عليه حُكم الاستعارة وجدتَ في دليل الحال وفي العُرف ما يُبيِّنُ غرضك، إذ يُعلمُ إذا قلتَ :((رأيت أسدا)) وأنت تُريدُ أنّ قصدتَ وصف الممدوح بالشجاعة. أمّا الضّربُ الثاني لا سبيلَ إلى معرفة المقصود من الشبه فيه إلا بعد ذِكرِ الجُمل التي يُعقدُ بها التمثيل، فإنّ الاستعارة لا تدخلهُ؛ لأنّ وجهَ الشبه إذا كان غامضاً لم يَجُز أن تقتسرَ الاسم وتغصب عليه موضعه وتنقله إلى غير ماهو أهله من غير أن يكون معك شاهدٌ يُنبئُ عن الشبه.

فإن حاولتَ في قوله:

فإنّكَ كَاللَّيلِ الذِي هُوَ مُدْرِكِي

أن تُعامِلَ الليل معاملة الأسد في قولك:((رأيت أسدا)) أعني أن تُسقط ذِكر الممدوح من البين، لم تجد له مذهباً في الكلام، ولا صادفت طريقة توصلك إليه»[1].

وتأكيدا على فكرة النظم يحدّد طه عبد الرحمن في دراسته للاستعارة ثلاثة مبادئ أساسية، هي: «مبدأ ترجيح المطابقة على المشابهة، ومبدأ ترجيح المعنى على اللفظ، ومبدأ ترجيح النظم»[2].

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد أصَّلَ للاستعارة في مؤلفه أسرار البلاغة، حيث درسها ضمن تصنيفه للصور إلى بيانيةٍ؛ كالتشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية، وغير بيانيةٍ كالجناس والسجع والطباق والايجاز. وقد خالفَ سابقيه في منهج دراسته للاستعارة، حيث بدأ بها وقدّمها على الحقيقة والمجاز، خلافا للأصل، «والواجبُ في قضايا المراتب أن نبدأ بالعام قبل الخاص»[3] .

يقول: «واعلم أنّ الذي يُوجبه ظاهر الأمر، وما يسبقُ إليه الفكر، أن نبدأ بجملة من القول في الحقيقة والمجاز، ونتبعَ ذلك في القول في التشبيه والتمثيل، ثمَ ننسق ذِكر الاستعارة عليهما، ونأتي لها في أثرهما، وذلك أنّ المجاز أعمَّ من الاستعارة»[4]. نجده بعد ذلك يُسوّغ، فيقول: «إلا أنّ هاهنا أمور اقتضت أن تقع البداية بالاستعارة

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص191.

[2] طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 305.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص30.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبيانِ صدرٍ منها...حتى إذا عُرِفَ بعضُ ما يكشفُ حالها، ويقفُ على سَعةِ مجالها، عُطِفَ عنان الشّرح إلى الفصلين الآخرين»[1].

2-2-1-الاستعارة المفيدة والاستعارة غير المفيدة عند الجرجاني:

ألحّ عبد القاهر، في أكثر من موضع من الأسرار، على اعتبار الاستعارة عمدة التصوير والتشكيل، فكان يستحضرها ويخصها وحدها بالتقدير والشرف، لمكانتها المرموقة في الصرح البلاغي، وجعل منها الصورة البيانية الأكثر أصالة في الشعر، وميز بين المفيد منها وغير المفيد، وإن كان هذا النوع الأخير «قصير الباع قليل الاتساع»[2].

ويعرفه بقوله: «وموضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة، والتنوف في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسماء كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق، وربما وجدت في غير لغة العرب، وربما لم توجد، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها في غير الجنس الذي وضع له فقد استعار منه، ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، كقول العجاج [من الرجز]: وفاحماً ومرسناً مُسرَّجا...يعني أنفا يبرق كالسراج، والمرسن في الأصل للحيوان، لأنه الموضع الذي يقع عليه الرسن»[3].

ويضيف: «وقال آخر [من المتقارب]:

فَبِتنا جُلوسا لَدَى مُهرِنا---نُنَزِّع من شَفَتَيهِ الصَّفَارَا

فاستعملَ الشفة في الفرس وهي موضوعة للإنسان. فهذا ونحوه لا يفيدك شيئا لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله "من شفتيه"، وقوله "من جحفلتيه" لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءا من الفائدة أشبه»[4].

يبسط محمد الولي رأي الجرجاني ورأيه في هذا الاستعمال الاستعاري، فيقول: «يؤكد صاحب الأسرار أننا إذا استعملنا إحداها (أي الشفة والجحفلة والمشفر) محل الأخرى فقد جزنا بها موضعها على سبيل الاستعارة. إلا أنّ هذه الاستعارة تكون نقلا لمجرد اللفظ، أما المعنى فإنه يبقى مصونا من أي تغير، وهذا معنى "غير مفيد"، إذ أن

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه، ص29، 30.
[4] المصدر نفسه، ص30.

المشفر إذا استعملت محل الشفة لا تفيد أكثر ممّا تفيد الكلمة نفسها إذا استعملت مع البعير. إنّنا في جميع الأحوال أمام لفظ يحيل إلى معنى، ولسنا أمام معنى يحيل على معنى المعنى، وإذا سلمنا، مع الجرجاني، بهذا فإننا نسلم معه، في الآن نفسه، بغياب "المشابهة"، أي أننا مع قولنا "مشفر فلان" لا نستحضر صورة البعير، ومنها نمرُّ إلى الانسان. بل ننتقل مباشرة، في نية الجرجاني، إلى الانسان دون المرور بهذا الوسيط الزائد الذي هو المشبه به. إنّ غياب هذا العنصر هو ما يُنقصُ هذه الاستعارة فجعلها غير مُفيدة. أمّا الاستعارة المفيدة فإنّ العكس هو ما يحصل. فأنتَ تقول:" رأيت أسدا" فتجدُ نفسكَ أمام كلمة تفيد أكثر من معنى، إذ إننا ننتقل فيها من معنى أول "الأسد" إلى معنى ثانٍ "الشجاع"»[1]. ومثل الجرجاني، في وقوفه على هذه الظاهرة، قدامة بن جعفر بحيث أطلق عليها اسم "المعاظلة"*، و"فاحش الاستعارة"، يقول: «ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»[2].

وتحدث عنه السكاكي، ويدعوه "المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيد"، و« هو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق مع قيد. فتستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد بمعونة القرينة»[3].

وموقف الجرجاني من هذا النوع من الاستعارات غير المفيدة يختلف عن موقف سابقيه ، إذ يمكن-بحسبه- تأويلها كاستعارات مفيدة ومقبولة، ولا غرو في ذلك، فهو يجعل الاستعارة نوعان، «في الأول تجعل الشيءَ الشيءَ ليس به، وفي الثاني للشيء الشيءَ ليس له»[4].

وقد شملت مقاربة الجرجاني جميع جوانب الاستعارة وملامحها، وفي الأقسام التالية تتوضح دقة وكفاءة معالجته لها، إذ نجده يحاول التحكم في قوانين النقل، وحصر المشابهة ضمن حدود الجنس والنوع، والمحسوس والمعقول، والصفة المحسوسة والمعقولة[5]. وهذا بيانُها:

---

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص57، 58.

* يستخدم البلاغيون والعروضيون هذا المصطلح عادة للإشارة إلى عيب من العيوب الشعرية، «عاظل معاظلة: لزم بعضه بعضا، و تعاظلت الجراد: إذا تداخلت، و يقال: تعاظلت السباع و تشابكت، وروي عن عمر بن الخطاب- رضي اللّه عنه- أنّه قال لقوم من العرب: أشعر شعرائكم من لم يعاظل الكلام ولم يتتبّع حوشيه، أي لم يحمل بعضه على بعض، ولم يتكلم بالرجيع من القول، ولم يكرر اللفظ والمعنى. وهي التي وصف زهيرا بمجانبته لها فقال: «كان لا يعاظل بين الكلام». ولا يريد عمر مداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض أو فيما كان من جنسه؛ وإنما أنكر أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به. قال قدامة: "وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة» . أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 629/1.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص176 ،177.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص364.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص67.

[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص68.

أ–النقل من نوع إلى نوع ضمن الجنس نفسه:

ومثاله «استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من علو، والسباحة له إذا عدا عدوا، كان حاله فيه شبيها بحالة السابح في الماء، ومعلوم أنّ الطيران والانقضاض والسباحة والعَدو كلها جنس واحدٌ من حيث الحركة على الإطلاق، إلا أنّهم نظروا إلى خصائص الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كل نوعٍ منها باسم ثم إنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبهاً من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس، فقالوا في غير ذي الجناح "طار" كقوله (من الوافر)

---------- وطِرتُ بمُنصُلي في يَعْمُلَاتِ»[1].

فالنقل، في هذه الحالة، يبقى نقلا داخل الجنس نفسه.

ب–استعارة طرفاها (المستعار له والمستعار منه) من جنسين مختلفين :

هذا النوع وان كان من جنسين مختلفين إلا أن الصفة الجامعة بينهما من الجنس نفسه، و« مثالُ ذلك "رأيتُ شمسا" تريد إنسانا يتهلل وجههُ كالشمس...ثمَّ إنّ الفرق بين هذا الضرب وبين الأول أنّ الاشتراك ههنا في صفة توجدُ في جنسين مختلفين مثل أنّ جنس الانسان غير جنس الشمس، وكذلك جنسه غير جنس الأسد، وليس كذلك الطيران وجري الفرس، فإنهما جنسٌ واحد بلا شبهة وكلاهما مرورٌ وقطعٌ للمسافة، وإنما يقعُ الاختلاف السرعة، وحقيقة السرعة قلة تخلل السكون للحركات، وذلك لا يوجبُ اختلافا في الجنس»[2].

فالنقل، ههنا، خلافا للنوع الأول، يتمُّ من جنس لآخر تعمُّهما الصفة نفسها.

ج–"الخالصُ من الاستعارة" باصطلاح الجرجاني، و«حدُّه أن يكون الشبهُ مأخوذا من الصور العقلية، وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق، المزيلة للشك، النافية للرّيب»[3]، كما في قوله تعالى: ﴿وَاتَّبَعُواْ ٱلنُّورَ ٱلذِيٓ أُنزِلَ مَعَهُۥٓ﴾ [سورة الأعراف، الآية157]. وكاستعارة الصراط للدين في: ﴿ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ﴾[سورة الفاتحة، الآية 5].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص52.
[2] المصدر نفسه، ص58، 59.
[3] المصدر نفسه، ص60.

فالصفة الجامعة هنا عقلية ومجردة، وهذا النوع الثالث في تقدير الجرجاني هو الأجدر بتسميته "استعارة"، تلك التي لا «يُبصرُها إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب»[1].

ويميز الجرجاني ضمن هذا النوع الثالث ثلاثة أقسام، هي كالآتي:

-**القسم الأول**: بحيث «يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة»[2].

وعن «استعارة القسطاس للعدل»[3] التي أوردها الجرجاني يعلق محمد الولي: «لا نعثر على وجه الشبه متحققا في الطرفين. إذ كيفَ يمكن العثور على صفة مشتركة بين شيئين أحدهما حسي والآخر مجرد. أو بعبارة أخرى إننا لا نصل إلى إدراك العدل من الميزان إذا قصرنا نظرنا على هذا الشيء المسمى ميزانا. إننا لأجل التمكن من محتوى هذه الاستعارة ينبغي أن نتجاوزَ هذا المعطى الحسّي إلى المجرد. إنّ هذه الاستعارة تتطلبُ قدرا من القوة الذهنية لأجل التحرر من مادة الأشياء وهياكلها للخلوص وراء ذلك إلى الفكة المجردة التي تجتمعُ ومعاني المستعار له»[4].

وفي استعارة النور للحجة يقول الجرجاني: «إنّك لا تشكّ في أنه ليس بين النور والحجة ما بين طيران الطائر وجري الفرس من الاشتراك في عموم الجنس، لأنّ النور صفة من صفات الأجسام المحسوسة والحجة كلام، وكذا ليس بينهما ما بين الرجل والأسد من الاشتراك في طبيعة معلومة تكون في الحيوان كالشجاعة، فليس الشبه الحاصل من النور في البيان والحجة ونحوهما، إلا أنّ القلبَ إذا وردت عليه الحجة صار في حالة شبيهة بحال البصر إذا صادَف النور، ووُجهت طلائعه نحوه، وجالَ في معارفه، وانتشر وانبث في المسافة التي يُسافر طرف الانسان فيه، وهذا كما تعلم شبهٌ لستَ تحصلُ منه على جنسٍ، ولا على طبيعة وغريزة، ولا على هيئة وصورة تدخل في الخِلقة، وإنما هو صورة عقلية»[5].

وعليه فإنّ الجامع بين طرفي الاستعارة ليسَ في المعنى ومعنى المعنى. بل إنّنا لكي نُدركه، علينا التركيز على ما يحصلُ ويقعُ في ذهن المتلقي من استجابة[6].

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص61.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص73.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص60.

[6] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص73.

لا يتوانَ الجرجاني عن إبداء اهتمامه بهذا القسم من الاستعارات، والتي لا يمكن تحديد أوجه المشابهة بين أطرافها إلا بالبحث في ذهن المتلقي، وهو ما يشي بأنّ للمشابهة بُعدا تداوليا لا دلاليا. فالمشابهة المتحققة خارج اللغة، أي في ذات الانسان باعتبار نوع الاستجابة التي يُبديها أمام طرفي الاستعارة، هي كل ما يميزُ هذه الاستعارة[1].

–القسم الثاني: «وهو استعارة محسوس لمحسوس مع وجه شبه عقلي»[2].

فالشبه الذي بين المرأة وخضراء الدمن في حديث الرسول صلى الله عليه وسلّم «مأخوذٌ للمرأة من النبات كما لا يخفى، وكلاهما جسمٌ، إلا أنه لم يُقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته ولا طعمه ولا رائحته ولا شكله ولا صورته ولا ما شاكل ذلك، ولا ما يسمى طبعاً كالحرارة والبرودة المنسوبتين في العادة إلى العقاقير وغيرها ممّا يسخن بدن الحيوان ويبرد بحصوله فيه، ولا شيء من هذا الباب، بل القصدُ شبهٌ عقلي بين المرأة الحسناء في المنبت السوء، وبين تلك النابتة على الدمنة، وهو حُسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن، وطيب الفرعِ مع خبث الأصل»[3].

ويُنبهُ الجرجاني إلى أنّ الكلمة الواحدة يمكن أن تُستخدمَ أكثر من استخدام واحد. إنها تُستخدمُ لوجه شبه حسّي كما قد تُستخدمُ لوجه شبه معنوي. مثالُ ذلك "الشمس" نستعيرها للمصابيح بوجه شبه حسي، وقد نستعيرها لإنسان لوجه شبه معنوي[4].

–القسم الثالث: «وهو أخذ الشبه من المعقول للمعقول. أول ذلك وأعمه تشبيه الوجود من الشيء مرة بالعدم. والعدم مرة بالوجود»[5].

هذا، ويعترض محمد الولي عن هذا القسم ويتساءل ويقدم رأيا، فيقول: «كيف يمكن أن أستعيرَ شيئا مجردا لشيء مجرّد آخر، وأدّعي بعد ذلك أن ما أُقدِم عليه هو صورة شعرية. إنّ الصورة لكي تكون صورة ينبغي، حتماً، أن يكون الشيء المستعار شيئا محسوسا بغضّ النظر عن وجه الشبه الذي يجمعه بالمستعار له من حيثُ الحسّ والتجريد. فبسبب هذا الشيء الحسيّ المستحضرِ والمخترَق نحو المعنى المراد توصيله تكون الصورة "صورة". إنّنا في المثال: "شجرة المعرفة" نكون أمام صورة لأننا نستحضرُ الشجرة فعلا كصورة محسوسة، ولكننا لا نقتصرُ عليها

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص72، 73.
[2] المرجع نفسه، ص74.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص62.
[4] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص75.
[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص67. وأمثلة هذا القسم في الأسرار، ص68، 69.

خلالَ التلقي، لأنّ هذه الصورة تكون زائدة بالمقارنة مع الفكرة التي يُرادُ توصيلها، فالصورة الشعرية سُميت صورة لأنّ هناك بالفعل صورة محسوسة يؤتى بها لأجل التخفيف من وطأة التفكير المفاهيمي الجاف والمجرّد. ولهذا فنحن في الصورة الشعرية لا نستطيعُ أن نعدم الصور الحسية الزائدة وإلا لم نكن أمام صورة شعرية بالمعنى الدقيق للكلمة»[1].

2-2-2-الاستعارة والمعاني العقلية عند الجرجاني:

يقسم الجرجاني المعاني إلى عقلية وتخييلية، « فالذي هو العقلي على أنواع: أولها عقلي صحيح مجراهُ في الشعر والكتابة، والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحُكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي، وكلام الصحابة، ومنقولا من آثار السلف، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة، والحِكم المأثورة عن القدماء»[2].

ويدخل ضمن المعاني العقلية بيت ابن الرومي:

«وما الحَسبُ المَوروُثُ لا دُرَّ دُرُّه---بمُحتَسَبٍ إلا بآخَرَ مُكتَسَبِ»[3].

فهذا المثال وغيره في كتاب الجرجاني يمتازُ بنوع من التعبير يكادُ يتجرّدُ كليّة من الوسائل التصويرية[4].

ويحكم الجرجاني على قول المتنبي: «وكلّ امرئ يولي الجميل مُحبّب»[5] بأنه «صريحُ معنى ليس في الشعر في جوهره»[6]، فالمعاني العقلية لا تكسب الكلام سمة الشعرية، على خلاف المعاني التخييلية[7].

2-2-3-الاستعارة والمعاني التخييلية عند الجرجاني:

وهذا القسم «لا يمكنُ أن يُقال إنه صدقَ، وإنّ ما أثبته ثابت، وما نفاهُ منفيّ، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكادُ يحصر إلا تقريبا...فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطي شبهاً من الحق، وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه وتعمل. ومثاله قول أبي تمام (من الكامل):

---

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص76.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص263.

[3] المصدر نفسه، ص263.

[4] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص98.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص265

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص99.

لا تُنكرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنَى---فَالسَّيلُ حَربٌ للمَكَانِ العَالِي

فهذا قد خيل إلى السامع أنّ الكريم إذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وَجبَ بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام، فالعلة في أنّ السيل لا يستقرُّ على الأمكنة العالية، إنّ الماء سيّال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخِلال»[1].

ومثل هذه الأقيسة التخييلية التي أوردها الجرجاني في هذا الباب عمدةٌ للشعر والخطابة، وذلك بأن «يجعلوا اجتماعَ الشيئين في وصف علةٍ لحكمٍ يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول، ولا يؤخذُ الشاعر بأن يصحح كونَ ما جعله أصلا وعلّةً كما ادّعاهُ فيما يُبرمُ أو يتقص من قضية، وأن يأتي على ما صيّره قاعدةً وأساسا بينة عقلية، بل تُسلم مقدمته التي اعتمدها بينة، كتسليمنا أنّ عائب الشيب لم ينكر الا لونه، وتناسِينا سائر المعاني التي لها كُره، ومن أجلها عيب»[2].

ولا يُفهم التخييل عند الجرجاني بجعله رديفا للكذب، فهذا الأخير مستهجنٌ مرذولٌ في الشعر، نجده يعلق على قول البحتري [من المنسرح]:

«كَلَفتُمُونَا حُدودَ مَنطِقِكِم---في الشِعرِ، يَكفِي عن صِدقِهِ كَذِبُه»[3].

فيقول: «أرادَ كلّفتمونا أن نُجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسَنا فيهه بالقول المحقق، حتى لا ندَّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويُلجئ إلى موجَبه. ولا شكّ أنه إلى هذا النحو قصد، وإياه عمد، إذ يبعُدُ أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظا من الفضل والسؤدد ليس له، ويُبلّغهُ بالصفة حظا من التعظيمِ ليس هو أهله، وأن يُجاوزَ به من الإكثار محله، لأنّ هذا الكذب لا يُبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وُصفَ به، والكشفِ عن قدره وخسّته، ورفعته أو ضَعَتِه، ومعرفة محله ومرتبته»[4].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص267.
[2] المصدر نفسه، ص270.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص270، 271.

يقف الجرجاني موقفين متغايرين تجاه الكذب في الشعر، ويحدد شروطه، فالشعر المنبوذ كذبه أن «ينحلَ الوضيعَ صفةً من الرفعة هو منها عارٍ، أو يصفَ الشريف بنقصٍ وعار، فكم جواد بخَّله الشعر وبخيل سخّاه، وشجاع وسمه بالجبن، وجبان ساوى به الليث، ودنيء أوطأه قمة العيوق، وغبي قضى له بالفهم، وطائش ادّعى له طبيعة الحكم»[1]، ومثل هذا الكذب يتم الكشف عنه بالعودة إلى الحال أو المقام ، ومن الكذب ما لا ينطلي على المتلقي المقصود من ورائه، ولا الوظيفة التي يضطلعُ بها، فهو مقبول على ذلك، لأنه يُكسب الشعر جمالا لا يمكن له أن يكتسبه إلا به، ويكون الشاعر- والحال هذه-«كالمغترِف من عدٍّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[2].

أمّا الأول—الصادقُ-فهو «كالمقصور المدانى قيدُه، والذي لا تتسع كيفَ شاء يده وأيده...وكالجواهر تُحفظُ أعدادها، ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة، لا تُمتّع بجني كريم»[3].

فبقدرِ حِرص الجرجاني على التخييل نجده حريصا على الصدق، فمهمة الشعر عنده «النقل الأمين للوقائع، ولنظرة الناس العُرفية إليها يجعلُ هذه الأفكار تُقدّمُ في صورة تخييلية تُكسبها جمالا لم يكن لها في غير الشعر»[4]، وبهذا يُحمّل الجرجاني الشعرَ رسالة في الوجود والحياة، وليس مجرد حِلية متسامية عن الاستخدام الاجتماعي[5].

ذلك لا ينفي الوظيفة الجمالية للأدب، إذ «أنّ سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصياغة»[6]، والكلام المقصود ، ههنا، شعرٌ، وعليه فإنّ التخييل مطلوب في كل ممارسة شعرية، وهو بذلك يشمل الاستعارة بما هي أداة تصويرية جمالية تغني المعنى، كما إنها تنأى عن الكذب[7].

هذا ويعود للجرجاني ليقدم رأيا مختلفا في مسألة إدراج الاستعارة ضمن التخييل، فهي « لا تدخل في قبيل التخييل لأنّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظية المستعارة، وإنّما يعمدُ إلى إثبات شبهٍ هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره. وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا

[1] المصدر السابق، ص271.
[2] المصدر نفسه، ص272.
[3] المصدر نفسه، ص272، 273.
[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص101.
[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص101، 102.
[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص245.
[7] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص102.

يخفى، كقوله عزّ وجلّ: ﴿وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [سورة مريم، الآية 4]. ثمّ لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتغال ظاهرا، وإنما المراد اثبات شبهه»[1].

ولارتباط التخييل بالكذب، ولكثرة ورود الاستعارة في القرآن الكريم، تعسّر على الجرجاني أن ينسبَ التخييل إلى القرآن، وهذا خلاف رأيه في النصوص البشرية، التي يعتريها ما لا يمكن بحال أن يعتري النص المقدس، ولهذا جعل الاستعارة تتعارضُ والتخييل، لبعدها عن الكذب، وقُبولها التأويل بالشبيه[2]. فالاستعارة تُثبتُ الشبه لا معنى اللفظة المستعارة.

ويطرح عبد القاهر الفرق بينها وبين التخييل بوضوح أكثر، فيقول: «وجملة الحديث أن الذي أريدهُ ههنا ما يُثبتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلا، ويَدَّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدعُ فيه نفسه، ويريها ما لا ترى...أمّا الاستعارة فإنّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنّك إذا رجعتَ إلى أصله وجدتَ قائلهُ وهو يثبتُ أمرا عقلياً صحيحاً، ويَدّعي دعوى لها سنخ في العقل»[3].

إنّ الناظر في آراء الجرجاني حول التخييل يلحظ اضطرابا وحيرة فيها، فبعد رفضه قرنه بالاستعارة يعود ليجيزه في مواطن بعينها، وبشروط محددة، على غرار ما فعل مع المجاز، فهو «ما تركَ المضايقة، وأخذ بالمسامحة، ونظر إلى الظاهر، ولم ينقر عن السرائر، وهو النمط العدل والنمرقة الوسطى، وهو شيء تراه كثيرا بالآداب والحكم البريئة من الكذب»[4].

بهذا ميّز الجرجاني بين المعتدل من التخييل والمغرِق، فالأول مقبول لا يتعارض والاستعارة، بينما الثاني مرفوضٌ، مرادفٌ للكذب، متنافرٌ والاستعارة.

ومن أمثلة الاستعارة التي يمكن أن تُدعى تخييلا ما ورد في الأسرار، يقول عبد القاهر: «وهذا نوعٌ آخر من التخييل، وهو يرجعُ إلى ما مضى من تناسي التشبيه، وصرفِ النفس عن توهمه...بيانُ ذلك أنهم يستعيرون الصفةَ المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المقولة...ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضلِ

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص252.
[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص102، 103.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص253.
[4] المصدر نفسه، ص253، 254.

والقدر والسلطان، ثم وضعهم الكلام وضعَ من يذكر علواً من طريق المكان. ألا ترى إلى قول أبي تمام [من المتقارب]:

ويَصعَدُ حَتَى يَظُنَّ الجَهولُ بأنْ لَهُ حَاجَة في السَمَاء»[1] .

فاستعارة أبي تمام هذه من أقوى الاستعارات، لصرفها النفسَ عن التشبيه، ويدخل هذا النوع ضمنَ ما سماه المتأخرون بالترشيح، وليست الأداة الترشيحية –يقول محمد الولي[2]–حِكرا على الاستعارة وحدها، بل قد يعتمد التشبيه عليها. وللجرجاني أمثلة في أسراره على النوعين معاً.

هذه الأدوات التعبيرية جميعا –بحسب الجرجاني–ليست من قبيل الكذب، ولا ينبغي للشعر أن يعتمدَ الكذب، إنّ هذا يصبح معادلاً للتخييل المفرط. ولهذا السبب رفض الجرجاني عدّ الاستعارة – في أحايين كثيرة– تخييلاً[3]، فيختصر الأمر بقوله :«إنّ الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل»[4].

وعموما، يتلون مفهوم التخييل مع كل واحد من الدارسين الأوائل بلون خاص، فهو عند الجرجاني غير ما هو عند الخطيب القزويني، وهذا غير ما هو عند السكاكي مثلا. نجد القزويني يصف الاستعارة التخييلية، فيقول: «قد يضمر التشبيه في النفس فلا يصرح بشيء من أركانه سوى المشبه، ويدل عليه بأن يثبت للمشبه أمرا مختصا بالمشبه به، فيسمى التشبيه استعارة بالكناية أو مكنياً عنها، وإثبات ذلك الأمر للمشبه استعارة تخييلية كما في قول الهذلي:

وإذَا المنيَّة أَنشَبَت أَظفَارَهَا---أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَة لا تَنفَعُ»[5].

2–3–الاستعارة عند السكاكي:

يناقش السكاكي في مفتاحه–وفي إطار شرحه المجاز–مسألة ارتباط اللفظ بالمعنى. فإذا كان هذا اللفظ خاصاً بهذا المعنى فمن هو الذي خصَّ أحدهما بالآخر؟ هل الذات أم غيرها؟، يجيب السكاكي، فيقول: «وأطبق المتأخرون على فساد الرأي الأول، ولَعَمري إنه فاسد، فإنّ دلالة اللفظ على مسمى، لو كانت لذاته، كدلالته على اللافظ،

[1] المصدر السابق، ص279.

[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص104.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص104.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص252.

[5] جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1932، ص245، 246.

وإنّك لتعلمُ أنّ ما بالذات لا يزول بالغير...لكانَ يجبُ امتناع أن لا تدلنا على معاني الهندية كلماتها، وجوب امتناع أن لا تدلّ على اللافظ لامتناع انفكاك الدليل عن المدلول»[1].

يرفض السكاكي في معالجته لثنائية اللفظ والمعنى أن يكون اختصاصُ الدليل ذاتياً (تأكيد العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول)، لكونه يتعارض والاستعمال المجازي للألفاظ، ولأنّ الاستخدام المجازي لا يكون بالذات؛ وإنما بالغير. كما أنّ التسليمَ بالدلالة الذاتية يعني أنّ الدليل والمدلول متلازمان تلازما مطلقا بحيث لا انفكاك لأحدهما عن الآخر، فيما المجاز عكس ذلك[2]. وتلك إشارة منه إلى ما "اعتباطية الدليل اللغوي" بتعبير علم اللغة الحديث.

والاستعارة–عنده–«أن تذكرَ أحد طرفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر مُدَّعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصُّ المشبه به، كما تقول: في الحمام أسد وأنتَ تُريدُ به الشجاع، مدعياً أنه من جنسِ الأسودِ، فتثبتَ للشجاع ما يخصّ المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سدّ طريق التشبيه، بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إنّ المنية أنشبت أظفارها، وأنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخصّ المشبه به، وهو الأظفار. وسميَ هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة»[3].

بهذا، فإنّ الاستعارة، بحسب ذِكر المشبه به أو عدم ذِكره، تصريحية أو مكنية.

–الاستعارة التصريحية: وتنقسم –بحسبه– إلى تحقيقية وتخييلية، وثالثة تحتمل التحقيق والتخييل.

فالاستعارة التصريحية التحقيقية «إذا وجدتَ وصفاً مُشتركاً بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، هو في أحدهما أقوى من الآخر، وأنتَ تريد إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما أن تدعي ملزوم الأضعف من جنس ملزوم الأقوى بإطلاق اسمه عليه، وسدّ طريق التشبيه بإفراده في الذكر توصلا بذلك إلى المطلوب لوجوب تساوي اللوازم عند تساوي ملزوماتها، فاعلا ذلك في ضمن قرينة مانعة عن حمل المفرد بالذِكر على ما يسبق منه إلى الفهم، كيلا يحمل عليه فيبطل الغرض التشبيهي، بانياً دعواكَ على التأويل المذكور، ليُمكنَ التوفيق بين دلالة الافراد بالذكر، وبينَ دلالة القرينة المتمانعتين، ولتمتازَ دعواكَ عن الدعوى الباطلة، مثالُ ذلك: أن يكون عندكَ شجاع، وأنت تريد أن تلحق جرأته وقوته بجرأة الأسد وقوته، فتدّعي الأسدية له بإطلاق اسمه عليه، مفردا له في الذِكر،

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص356.

[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص105، 106.

[3] السكاكي، مفتاح العلوم، ص369.

فتقول: رأيت أسداً، كيلا تعدّ جرأته وقوته، دون جرأة الأسد وقوته، مع نصبِ قرينة مانعة عن إرادة الهيكل المخصوص به كيَرمي أو يتكلم، أو في الحمام»[1].

يشرح محمد الولي هذا النوع فيقول: «إنّ الاستعارة التحقيقية هي أن نجدَ شيئين (أو ملزومين) حسيين أو عقليين يشتركان في صفة (أي لازم وإن كان اللازم لا يعني دائما الصفة، إذ قد يعني مجرد شيء يلازمُ شيئاً آخر، كالدخان الذي يلازم النيران) إلا أنّ هذه الصفة تكون أقوى في أحد الشيئين ونحن نحاول أن نلحق الأضعف بالأقوى بالتسوية بينهما، فندّعي أنّ الطرف الأضعف في هذه الصفة المشتركة قد أصبحَ من جنس الطرف الأقوى، وذلك بأن نُطلقَ على الأول اسم الثاني الذي يفرد بالذِكر. وعندما نجعلُ الملزومين متساويين (إذ أنهما مندرجان الآن تحت الجنس نفسه) وجبَ أن يتفقا في اللوازم أو الصفات المشتركة، وتلكَ هي الغاية المطلوبة، أي جعل اللازم الأضعف في وزن اللازم الأقوى»[2].

فتلك هي وظيفة الاستعارة عند السكاكي؛ المبالغة، بنقل الطرف الأضعف إلى مستوى الطرف الأقوى، ويتمُّ ذلك بواسطة إطلاق اسم الأقوى على الأضعف. وهذه المبالغة هي «النواة التي تقوم عليها الصورة الشعرية التشبيهية، إذ بقدر ما يتقلصُ دورها بقدر ما تقتربُ من الكلام العادي»[3].

أما الاستعارة التصريحية التخييلية فهي «أن تسمي باسم صورة متحققة، صورة عندك وهمية محضة، تقدرها مشابهة لها، مفردا في الذِكر ، في ضمن قرينة مانعة عن حمل الاسم على ما يسبق منه إلى الفهم من كون مسماهُ شيئاً متحققاً، وذلك مثل أن تشبه المنية بالسبعِ في اغتيال النفوس، وانتزاع أرواحها بالقهر والغلبة، من غيرِ تفرقةٍ بين نفاع وضرار، ولا رقة لمرحوم، ومساس بقياً على ذي فضيلة، تشبيهاً بليغا حتى كأنها سبعٌ من السِباع، فيأخذَ الوهمُ في تصويرها في صورة السبع، واختراع ما يُلازم صورته، ويتم بها شكله من ضروب هيئات، وفنون جوارح وأعضاء، وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتيال السبع للنفوس بها، وتمام افتراسه للفرائس بها من الأنياب والمخالب، ثم تطلق على مخترعات الوهم عندكَ أسامي المتحققة على سبيل الإفراد بالذِكر، وأن تضيفها إلى المنية. قائلاً: مخالب المنية

[1] المصدر السابق، ص374، 375.
[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص114.
[3] المرجع نفسه، ص115.

أو أنياب المنية الشبيهة بالسبع. ليكون إضافتها إليها قرينة مانعة من إجرائها على ما يسبق إلى الفهم منها من تحقق مسمياتها»[1].

وبمزيد شرح: «الاستعارة التخييلية هي تسمية شيء غير موجودٍ حساً ولا عقلاً باسم شيء آخر موجود، مُفترضا بين الشيئين مشابهةً، ومقتصراً على ذكر المشبه به مع قرينةٍ مانعة من تصور الدلالة المعجمية. وذلك مثل أن تقول "مخالب المنية"، فنحن هنا، حسب السكاكي، نستعملُ المخالب، المشبه به، مُقابلَ شيء آخر لا وجود له عند المنية إلا تخييلاً، وهو المشبه. ولهذا، فلذِكر المشبه به كنّا أمام استعارة تخييلية، ولكونِ ما يُقابلُ المخالب لا يعدو التخيل كُنّا أمام استعارة تخييلية. ولهذا كانت هذه الاستعارة تصريحية تخييلية. وممّا يجري هذا المجرى "لسان الحال" و"زمامُ الحكم"»[2].

فهذا هو المقصود من التخييل عند السكاكي، «أما إسناد هذه الكلمة إلى أخرى (ذلك الاسناد الذي اعتبره القزويني استعارة تخييلية) فإنه عند السكاكي مجرد قرينة دالة على أن تلك الكلمة لا تعني ما تعورف عليه. إنّ التخييل عند السكاكي مجاز لغوي لأنّ الأمر لا يتخطى استعمال شيء (أو كلمة) محل شيء آخر غير موجود، إنّ هذا التجوز ينحصرُ في الكلمة، في حين أنه عندَ القزويني يتخطى الكلمة إلى الاسناد، إذ أن الكلمات في عبارة "المنية أنشبت أظفارها "لا تدل إلا على معانيها المعجمية ، والتجوّز حاصلٌ في إسناد إحداهما "الأظفار" إلى الأخرى "المنية"، الشيء الذي يرفضه السكاكي، فالأظفار عند هذا تعني شيئاً آخر غير الأظفار، تعني شيئا غير موجود، ولهذا كانت تخييلا»[3].

وهنا نمط ثالث، يجمع بين السابقين: "الاستعارة التي تحتمل التحقيق والتخييل". ومثلها قول زهير:

صَحَا القَلبُ عَنْ سَلمَى وأَقصَرَ بَاطِلُه---وعُرِّيَ أَفرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، 376، 377.
[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص116.
[3] المرجع نفسه، ص142.

وهذا النوع من الاستعارة يحتمل تأويلين بحسب السكاكي، «الأول: أي نعتبر لفظة الاستعارة مستعملة مقابل شيء موجود حساً أو عقلاً. الثاني: أن تكون هذه اللفظة مستعملة مقابل شيء آخر غير موجود لا حساً ولا عقلاً»[1].

وهذا تعليق السكاكي على بيت زهير: «فحقّ قوله: أفراس الصبا ورواحله، أن يُعدّ استعارة تخييلية لما يسبق إلى الفهم ويتبادر إلى الذهن من تنزيل: أفراس الصبا ورواحله، منزلة أنياب المنية ومخالبها، وإن كان يحتمل، احتمالا بالتكلف، أن تجعل الأفراس والرواحل عبارة عن دواعي النفوس، وشهواتها، والقوى الحاصلة لها في استيفاء اللذات، أو عن الأسباب التي قلّما تتآخذ في اتباع الغيّ، وجرّ أذيال البطالة، إلا أوان الصبا»[2].

ومبرر كونها تحقيقية وتخييلية في آن واحد، أنه في هذا المثال «يجوزُ مع الأفراس أن تكون مستعملة محلّ شيء غير موجود. فلا شيء عندَ الصبا يمكن أن يُقابلَ الأفراس. وبهذا الاعتبار نقول إنّ الأمر يتعلق باستعارة تخييلية، ويمكن، حسب السكاكي، أيضا، أن تكون كلمة الأفراس استعملت بدلَ شهوات ونزوات الصبا. وفي هذه الحالة تكون الاستعارة تحقيقية، مادامَ لهذه النزوات وجود عقلي أو نفسي»[3].

-الاستعارة المكنية: وهي « كما عرفتَ أن تذكر المشبه، وتريدَ به المشبه به، دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها. وهي أن تنسب إليه وتضيفَ شيئا من لوازم المشبه به المساوية. مثل أن تشبه المنية بالسبع، ثم تفردها بالذكر، مُضيفاً إليها على سبيل الاستعارة التخييلية، من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له، ليكون قرينة دالة على المراد، فتقول: "مخالب المنية نشبت بفلان" طاوياً لذكر المشبه به، وهو قولك الشبيهة بالسبع»[4].

والجدير بالتنبيه إليه، هنا، أنّ السكاكي يؤكد «أنّ الاستعارة بالكناية لا تنفك عن الاستعارة التخييلية»[5]، وهذا يعني أن الاستعارة نفسها لا تنفك عن الاستعارة التصريحية، فكيف وقد سبق له ضمّ الاستعارة التخييلية

[1] المرجع السابق، ص116.
[2] السكاكي، مفتاح العلوم، 378.
[3] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص116.
[4] السكاكي، مفتاح العلوم، 378، 379.
[5] المصدر نفسه، ص379.

إلى الاستعارة التصريحية بوصفها نوعا منها؟ بصيغة مباشرة: هل يمكن أن تتعايش الاستعارتان التصريحية والمكنية في استعارة واحدة؟. يتساءل محمد الولي[1].

هذا وتظهر أنواع أخرى من الاستعارة، كلّ يتناولها من زاوية، نذكر-على سبيل المثال لا الحصر-:

-الاستعارة الأصلية والاستعارة التبعية[*]: فأما الأصلية فهي «أن يكونَ المستعار اسم جنس، كرجل، وأسد، وقيامٍ وقعودٍ»[2]، وأما التبعية فهي «ما تقعُ في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها وكالحروف»[3].

-الاستعارة الترشيحية والتجريدية والمطْلقة: يقول السكاكي: «اعلم أنّ الاستعارة في نحو: عندي أسد، إذا لم تعقب بصفات أو تفريع كلام لا تكون مجردة ولا مرشحة، وإنما يلحقها التجريد أو الترشيح إذا عقبت بذلك ، ثمّ إنّ الضابطَ هناك أصل واحد، وهو أنّك عرفتَ أنّ الاستعارة لا بُدّ لها من مستعار له ومستعار منه، فمتى عقبت بصفات ملائمة للمستعار له، أو تفريع كلام ملائم له، سُميت مجردة، ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه، سميت مرشحة»[4].

إذن، يتدخل السياق، والحال هذه، في تحديد نوع الاستعارة، إن كانت ترشيحية أو مجردة، فإن قلنا: "ساورتُ أسدا هصورا"، فنحن أمام استعارة ترشيحية، لأنّ هصورا اسم من أسماء الأسد (المستعار منه) أو بالأحرى صفة من صفاته، فإن ذُكرت دلّت عليه وإن لم يُذكر.

وقد جاءت كلمة "هصورا" لدعم المعنى الأول التصويري، وأخذت من الحقل الدلالي نفسه للكلمة المستعارة. إنّها، بحق، كفيلة بأن تُديمَ موقع المعنى الأول وتُقويه، وبأن تخلق توتراً جديداً بين المعنى (الأسد) ومعنى المعنى (رجل شجاع)، كما من شأن هذا خلق استجابة قوية لدى المتلقي، ولهذا قدّم القدامى الترشيح عن غيره في الأفضلية[5].

وأما في: "ساورتُ أسداً شاكي السلاح" (الشاكي والشائك: ذو الشوكة والحد)، فنحن أمام استعارة مجردة.

أمّا الاستعارة المطلقة فهي الخالية من الترشيح، ومن التجريد كذلك.

---

[1] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص118، 119.

[*] ولنا عودٌ لهذا النوع بشيء من التفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، 380.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، 385.

[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص125، 126.

وبرغم أهمية هذه الأنواع جميعا، إلا أنها ليست سواء في الأفضلية، فالترشيح يسبقها، يقول المراغي: «الترشيح أبلغ وأقوى من الإطلاق والتجريد، لاشتماله على تقوية المبالغة وكمالها. فإنّ المحور الذي يدور عليه الترشيح إنما هو تناسي التشبيه وادعاء أنّ المشبه هو المشبه به نفسه، وكأنّ الاستعارة غير موجودة، ألا ترى أنّ الناثر أو الشاعر يجدّ في إنكارها، ويخيل إلى السامع أنّ الأمر على ما يقول حقيقة»[1].

فإن اتبعتَ كلمة "الأسد" في المثال السابق- بكلمة "هصورا" فإنك ستقوي صورة الأسد، أي يُستحضر بشيء من القوة والامتلاء. صورة تكون زائدة على المعنى الذي يراد توصيله. هذا الإلحاح على "الصورة الزائدة" هو ما سيضمن استحسانَ المتلقي[2].

والمطلقة أبلغ من التجريد، لأنّ التجريد يُذكر بالتشبيه فيضعفُ دعوى الاتحاد»[3]، فـشاكي السلاح في المثال السابق أضعفت صورة "الأسد"، لأنها تمنع استحضار صورة الأسد كاملة بقوتها أو تعيقه ، ولذلك كانت الاستعارة المجردة أقلّ الأنواع تأثيرا. كما أنها-المطلقة-«تترك للقارئ قدراً من الحرية والخيال، لا تتركه المجردة، ولكونها لا تتدخل لمحاولة تهميش الصورة الزائدة أو باختصارِ الصورة»[4].

[1] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993، ص278، 279.

[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص128.

[3] أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص332.

[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص128.

ثانيا–الاستعارة وأجناس المقومات البيانية[1]

1–الاستعارة والصورة الشعرية:

تعرّض مصطلح الصورة، منذ أرسطو*إلى اليوم، لاستعمالات متعددة، إلا أنّ ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم ومصطلحات بلاغية أخرى، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل. ورغم اهتمام البلاغيين بالبحث عن الروابط التي تجمع الاستعارة والتشبيه، إلا أنهم وجدوا، في مصطلح الصورة، أحسن جامع بينهما[2]. في حين شمل مصطلح الصورة عند المعاصرين «التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، بالإضافة إلى أنواع المجاز الأخرى، القائمة على المجاورة بدل المشابهة»[3].

وعليه، فإنه من الضروري التطرق إلى علاقة الاستعارة بالصورة الشعرية، والوضعية التي تأخذها داخلها، ودرجة فاعليتها فيها. يقترح فرنسوا مورو (F.Moreau) تعريفا أوليا للصورة بالمعنى الأسلوبي على أنها تقديم علاقة لغوية بين موضوعين[4]. ومنه وجب التمييز بين المحسنات التي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز. وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة، أي المجاز المرسل بأنواعه[5]. وتتحدد الصورة «كأنها العبارة اللغوية لمماثلة ما. هذا التحديد يبين ما هو مشترك بين المشابهة والاستعارة والرمز»[6].

وقولهم "العبارة اللغوية لمماثلة ما" يقيد تعريف الصورة، فيحصره في التشبيه والاستعارة والرمز، وبصيغة أخرى: إنّ تعريف الصورة هنا يقتصر فقط على صور المشابهة، ويغفل صور المجاورة[7].

---

[1] وهو مبحث ينظر في فضل الاستعارة على ما سواها من صور البلاغة، محتكما إلى رأي عبد القاهر الجرجاني، والذي يقول: «واعلم أنّ من شأن هذه الأجناس أن تجري فيها الفضيلة»، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 74. ويشير كذلك في موضع آخر إلى الإجماع حول فضل الاستعارة، ومقامها الكبير، مقارنة مع غيرها من الصور، فيقول: «وقد أجمع الجميع على أنّ "الكناية" أبلغ من الإفصاح، والتعريض أرفع من التصريح، وأنّ للاستعارة مزية وفضلا، وأنّ المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة». المصدر نفسه، 70.

* الصورة عند أرسطو «هي أيضا استعارة، إذ إنها لا تختلف عنها إلا قليلا، فعندما يقال: "وثب كالأسد" نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: "وثب الأسد" نكون أمام استعارة، فلكون الاثنين جسورين سمي آخيل، على سبيل النقل، أسدا». يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص15.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية (إبدالات نقدية)، مطبعة نجمة الشرق، أبركان، المغرب، ط1، 2015، ص9.

[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص16.

[6] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، تر: حلا صليبا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص115.

[7] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص9.

ومع ذلك أدرجت الصورة تحت مسماها كل الأنواع التصويرية، وحسب هذا التصور فإنّ الاستعارة والمجاز المرسل يعاملان بالطريقة نفسها، وفي الإقرار بذلك مجازفة، ولا سيما في ظلّ تلبس المجاز المرسل بلباس العرف. ولهذا فإنّ مجال الإبداع فيه ضيق ومحدود، كما أنّ قيامه على المجاورة؛ أي على استبدال شيء بشيء آخر يلازمه أو يجاوره، لا يحصل أية قيمة جمالية، فأيّ قيمة جمالية في عبارة "شربت كأسين"، وأنت تقصد محتواهما؟[1].

وعلاوة على تنقّل مصطلح الصورة بين معان مختلفة، «فإنه كثيرا ما استغني عنه لصالح مصطلح آخر هو "محسن"(Figure) الذي يدلّ على كل المحسنات البلاغية، وهنا تصبح الاستعارة والتشبيه مجرد محسنين ضمن نظرية البيان»[2].

هذا الاختزال للصورة الشعرية إلى تشبيه واستعارة تبدأ معه محاولة تعيين السمة التي تجعل منهما صورة، والتي توحي بالشيء الملموس معبرا عنه لغويا. ولكن ليست كل صورة (إذا أخذنا بالمعنى العادي للكلمة) صورة شعرية. إنّ هذه تقدم لنا بالفعل شيئا ملموسا (وهنا التبست الصورة الشعرية بالصورة الفوتوغرافية أو الوصف). إلا أنّ هذا الشيء المصور يخضعُ لتحويل بواسطة اللغة، يفرز صورة شعرية[3].

من ذلك قول المتنبي:

هُوَ البَحرُ غُصْ فِيه إذَا كَانَ سَاكِنَا---عَلَى الدُرّ واحذَرْهُ إذَا كَانَ مُزْبِدَا

فصورة البحر هنا زائدة، لأنّ «الإخبار بأن الممدوح هو بالفعل بحر، إنما المقصود هو الإخبار عن سخائه، بهذا ننظر إلى اختراق صورة البحر الزائدة نحو المعنى المقصود والمنسجم مع باقي معاني كلمات البيت. بدون هذا الإجراء يمكن للبيت أن يسقط في "اللامعقول" أو "اللامعنى". هذه الصورة رغم أنها زائدة فإنها تمكننا من مفاتيح التأويل. إنّ البحر "سخيّ" شأنه شأن الممدوح. يمكن لهذه الصورة بهذا المعنى أن تتحقق في التشبيه، كما نلاحظ هنا، ويمكن أن تتحقق في الاستعارة»[4].

[1] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص16، 17.
[2] المرجع نفسه، ص18.
[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص19، 20.
[4] المرجع نفسه، ص38.

يتضح أن هذه الرسوم الزائدة هي عِماد التصوير الشعري، والذي يتحقق في صيغتين هما الاستعارة والتشبيه، وربما وُصفت الصورة الشعرية بهذه الكلمة، لأنها تقدم الفكرة بطريقة ملموسة، ولذلك ، فإنه رغم وجود صور مجردة، إلا أنّ جوهر الصورة الشعرية الحسّ[1].

والاستعارة – في نظر العديد من الدارسين–أسمى المظاهر البلاغية؛ بل إنه كثيرا ما يتم إدراج باقي الأشكال المجازية ضمنها على اعتبار أنها «جنس تُكوّن منه جميع الصور البيانية الأخرى أنواعا»[2]، ودليل ذلك أننا نعثر– كما سبق التنويه–على تعاريف شبه متطابقة لكل الأنواع البلاغية «وأقل هذا الخلط هو الجمع بينها و بين التشبيه، وأكثره عدم التمييز بين الوجوه التي تنبني على المجاورة، والوجوه التي تنبني على المشابهة»[3].

و«بهذا نلاحظ كيف تمّ الاستغناء عن المجاز المرسل لكي تقصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز، أي باختصار لكي تقصر على صور المشابهة دون صور المجاورة. والظاهر أنّ الصورة كثيرا ما استخدمت للإشارة إلى صور المشابهة دون غيرها. وقد يذكر الدارس صراحة أنّ الصورة تعني التشبيه والاستعارة»[4]. وحسب هنري سوأمي (H.Suhamy)، فإنه من الممكن إدراج الاستعارات والتشبيهات تحت العنوان نفسه، إذ الفارق الشكلي الذي يميز بينهما لا يلغي انتماءهما إلى نمط إدراكي متماثل[5].

يعود فرانسوا مورو ليستدرك، في مكان آخر، بأنّ التشبيه قد يخرج عن هذا الحكم، ففي بعض صور التشبيه لا يكون «للحدين نفس القيمة (يوجد مشبه ومشبه به)، عندما تضع العملية المنطقية الحدين المقارنين تحت نفس المستوى. لا نستطيع إذن أن نعطي لهذه التشبيهات اسم المشابهة، ولا أن نعتبرها كصور»[6]، إذ ليست كل علاقة لغوية بين موضوعين جديرة باسم "الصورة"[7].

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص21.
[2] أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 234.
[3] عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص 126.
[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص 17.
[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص 17.
[6] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص10.
[7] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولكمال أبو ديب رأي مختلف بشأن العلاقات في الصور البلاغية/الشعرية، إذ يرى «أنّ منبع الشعرية في الصورة، يكمنُ في التضاد وليس في المشابهة، فعمق الصورة وقوتها يكمنان في هذه الفجوة، أو مسافة التوتر»[1] ولهذا، «كلما اتسعت الفجوة المكتشفة، كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها...وبهذه النتيجة السليمة فإنّ من الواضح أنّ مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة»[2].

وبهذه الآراء، يتضح لنا أنّ وجود فجوة أو مسافة توتر بين طرفي الصورة هو شرط أساس للشعرية وللاعتراف بتلك الصور في حدّ ذاتها وبقيمتها الفنية. فإذا ما اقتربَ الطرفان من بعضهما كانت الاستعارة سطيحة وعادية، وفقدت بريقها الشعري والفني، حتى صارت مبتذلة، وفي ذلك موتها وفناؤها، لتدخل في إطار ما سمّاه عبد القاهر الجرجاني بالاستعارة غير المفيدة[3]، بحيث «إنّنا نستطيع أن نخرج...بخلاصة مؤداها إنّ الطرفين، بقدر ما يتباعدان من حيث جنسها، بقدرِ مت تَعظُمُ في عين المتلقي وتكون أهلا باسمها، وبقدرِ ما يقتربُ الطرفان من بعضهما من حيث الجنس تقتربُ الاستعارة من الكلام العادي أو من الاستعارة غير المفيدة»[4]باصطلاح الجرجاني، الذي يقول فيها: «اعلم أنّ الاستعارة في الحقيقة هي الضرب دون الأول [الذي هو غير المفيد] وهي أمدّ ميدانا وأشدّ افتنانا، وأكثر جريانا، وأعجب حسنا واحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فُنونها وضُروبها»[5].

فللاستعارة قوة توصيل المعنى، والقدرة على اختزال معان وسياقات متعددة في قليل من العبارات. إنها: «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، إذ لا تبرز دائما كزخرفة إضافية أو مصطنعة أو ضربا من التزويق»[6]؛ أو ضمن ما أسماه عبد القاهر الاستعارة غير المفيدة، التي لا تغدو أن تكون مجرد تلاعب بالألفاظ، فقد نظر إليها كنشاط لغوي خالص.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص47. نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يقول في شأنها وضديدتها: «فلا فرق من وجهة المعنى بين قوله: من شفتيه، وقوله: جحفلتيه [جَحْفَلَةُ :بِمَنْزِلَةِ الشَّفَةِ للخَيْلِ والبغالِ والحَميرِ، وجَحَنْفَلُ : الغَليظُ الشَّفَةِ.]، لو قاله. إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب، بل الاستعارة ها هنا بأن تنقصك جزءا من الفائدة أشبه. وأما المفيدة فقد بان لك باستعارته فائدة، ومعنى من المعاني، وغرضا من الأغراض، ولولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك»، أسرار البلاغة، 1 /136.

[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص 76، 77.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،125/1، 126.

[6] المصدر نفسه، ص 275.

فالاستعارة التي تستجيبُ لهذا الشرط، تقتربُ من حقيقة الصورة الشعرية، وتتّسمُ بجميع سماتها وخصائصها الفعالة، التي جمعها الجرجاني بتفصيل في هذه الفقرة، ولا بد من الإشارة أيضا الى الشرط الفني والجمالي والأدبي الذي يلازم هذا الشرط الأول، وهو البعد بين الحدين، فالاستعارة التي تأتي تحت ضغط الحاجة والتصنّع والتكلف لا يمكن أن تعد استعارة شعرية مطلقا[1]. وإذ ذاك يتراجع القصد الجمالي، ويصبح ثانويا بشك كليّ[2].

وثانويتها تلك حصرتها في وظيفة واحدة لا تتجاوزها؛ الترفيه والزخرفة والتزيين، وهي الوظيفة التي خضعت لها في البلاغة التقليدية الغربية ردحا من الزمن، ومنها البلاغة الأرسطية التي «تعرضُ...الاستعارة باعتبارها زخرفا. فالصور تصير جميلة بواسطة الاستعارة، وتصير أكثر جمالا إذا تضمنت مع الاستعارة مقابلة وايقاعا وحضورا أمام النظر...هكذا فالوظيفة الأساسية والجوهرية للاستعارة، لدى أرسطو، هي وظيفة زخرفية، فهي لا تملك في الخطاب أي وظيفة معرفية...وإنما دورها جمالي فقط»[3].

وهذا النوع من الاستعارة-الزخرفية-يحتوي على «مقومات وأعراض مشتركة كثيرة»[4] بتعبير محمد مفتاح، وسمّاها الاستعارة الميتة، خلاف النوعين الآخرين، إذ « هناك استعارة حية تشتمل على مقومات مختلفة كثيرة بين الحدّين، [و] هناك استعارة أكثر حيوية لا تحتوي على مقومات وأعراض محددة، وإنّما تقوم على التداعي الحرّ الذي هو خزّان الاستعارة...يمدّ المتلقي بمادة ليستخلص منها "مشجبا-مقوما" يجمع إليه الحدين»[5]. هذا ما يعني أنّ الاستعارة في العمل الشعري على نوعين؛ نوع مستهلك، يتكرر على الألسن في غير نبض، في الشعر كما في اللغة اليومية، وهذا النوع لا يحمل أي دلالة إيجابية، وفي المقابل هناك نوع آخر حي، يشع نضارة، ويتدفق الدم في عروقه باستمرار، متجددة نضارته مع كل قراءة جديدة[6].

وارتباطُ الاستعارة بالصورة الشعرية ارتباطٌ عضويّ، فهي على رأس الصور من حيث الأهمية، ومن هنا تنبع قيمة الاستعارة كصورة فعالة في الشعر، وبعملية الإبداع والتجديد داخله[7]، «إلى درجة أنّ اتجاهات نقدية متعددة

[1] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص11.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص12.
[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص94.
[5] المرجع نفسه، ص94، 95.
[6] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص12، 13.
[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص13.

تربط وجوديا بين الشعر والاستعارة»[1]. ويشير جان بورغوس (J. Burgos) من جهة أخرى، إلى أنّ الاستعارة قد أصبحت اسما مطلقا للصورة الشعرية، ومرادفا لها، وكأنّ كليهما قد اقتصر تعريفه على الآخر، فالصورة هي الاستعارة، والاستعارة هي الصورة[2].

والاستعارة أو الصورة الشعرية تقدم لنا معرفة جديدة وإدراكا جديدا، في صورة غير مسبوقة، يقول باشلار عن طبيعة الصورة الشعرية: «هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس»[3]، وحقيقة لم تُعش من قبل، ولهذا «حين نعيشُ الأشعار التي نقرأها فإنّنا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة ...وبهذا يضع الشعر اللغة في حالة انبثاق حيث تبدو الحياة مرئية عبر حيوية اللغة»[4].

وهذا الوصف ينطبق على الاستعارة التي لا ينظر إليها بوصفها «تعبيرا عما هو كائن وحسب، ولكنها تخلق ما ليس بكائن أيضا، وهذه القابلية للخلق والإبداع تجعل منها أكثر من عملية لغوية، ولكن "مرآة" لثوابت الذات الإنسانية بما فيها من نماذج عليا ورموز»[5].

وتتميز خاصية الصورة (الاستعارة) بتوحيدها بين العناصر والأشياء والإدراكات، المنفصلة والمعزولة خارج إطار الشعر والفن، من خلال الجمع بين المتناقضات[6]، أو بتعبير أبو ديب« دمج ما لا يندمج»[7]، فالصورة الشعرية «نتاج لفعالية الخيال، وفعالية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه...وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وِحدة»[8].

إنّ مفهوم الصورة ينبغي أن يتجاوز التعريفات الجزئية والمعزولة، فعمل الصورة الشعرية لا يمكن أن يتمّ إلا ضمن إطار المجموع، وأجزاء الصورة الصغرى لا تظهر إلا بتفاعلها مع بقية العناصر والأجزاء[9].

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص127.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2000، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص25.

[5] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص117.

[6] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص14.

[7] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص125.

[8] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص309.

[9] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص15.

2-الاستعارة والتشبيه:

الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني فرع من التشبيه، يقول:« التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له صورة مقتضبة من صوره»[1]، ويقول في موضع آخر: «اعلم أنّ الاستعارة كما علمت تعتمد التشبيه أبدا»[2]، فجُلّ كتب البلاغة تعرف الاستعارة على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه، و« لا بد فيها من عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة التشبيه، بل ولا بدَّ من تناسي التشبيه الذي من أجله وقعت الاستعارة فقط، مع ادعاء أنّ المشبه عين المشبه به، أو ادعاء أنّ المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلي بأن يكون اسم جنسٍ أو علم جنسٍ»[3].

و«تربط طرفي الاستعارة علاقة تلاحم و تقارب لدرجة أن يصيرا شيئا واحدا، وهو ما يجعل من الاستعارة لدى أرسطو تتربع خانة التطابق، وهذا استجابة فلسفية تؤمن بالوجود المستقل في ذاته لموضوعات العالم، لتغدو اللغة حينها مرآة تقوم بنسخ موضوعات وأشياء العالم، وتقوم بترجمتها في نسق سيميائي دال»[4].

هذه الرؤية للاستعارة تم تجاوزها، فبقدر ما تقوم الاستعارة على التشابه، كذلك تنبني على التنافر و التباين جراء التفاعل الحاصل بين الطرفين، مما يؤدي إلى وحدتهما، فالتوتر الموجود بين المعنيين الحرفي والمجازي كما يرى بول ريكور يساهم في خلق تلقائي على صعيد الجملة بأكملها، مما يؤدي لانبثاق دلالات جديدة، وهذا مما يجعل الاستعارة أقرب إلى حل لغز منها إلى المشابهة، فالاستعارات الميتة من طراز "أرجل الكرسي" لا تمثل أي ابتكار دلالي كون الاستجابة للتنافر فيها كبيرة جدا[5]. فكلما كانت أطراف الاستعارة أكثر تنافرا وتباعدا كانت أكثر إبداعا وإشراقا.

ورغم «الشبه القائم في البنى النحوية [بين التشبيه والاستعارة]،نسيء التصرف عندما نقرب الاستعارة من المشابهة»[6]. ومن هذه الزاوية يمكن وضع اليد على الفرق بين كل من التشبيه والاستعارة، ذلك أنّ «الإدراك

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 253. يقول: «إنّا نرى كلام العارفين بهذا الشأن، أعني علم الخطابة ونقد الشعر، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع يجري على أنّ الاستعارة نقل الاسم عن أصله الى غيره للتشبيه على حدّ المبالغة»، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص368.

[2] المصدر نفسه، ص51.

[3] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، دط، دت، ص258.

[4] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2005، ص 121.

[5] يُنظر: بول ريكور، نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2006، ص 92 ،93.

[6] لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص113.

الذي نأخذه عن التشبيه يظل محافظا على المقاييس العقلية والمنطقية والحسية للأشياء، الشيء الذي يخالف مبدأ التجريد الاستعاري»[1]. وعليه يمكننا الخلوص في التفريق بين العمليتين التشبيهية والاستعارية إلى أنّ «المشابهة تخاطب المخيلة بواسطة العقل، بينما تقصد الاستعارة الإدراك بواسطة المخيلة»[2].

إنّ هذه الخاصية التي تميز عمل التشبيه تحدُّ من فعاليته داخل الشعر، يقول لوغورن: «والمشابهة عكس الاستعارة : لا تفرض أبدا تحويلا في الدلالة، حتى عند مستوى الإخبار البسيط. الكلمات التي تستعملها المشابهة لا تفقد أي عنصر من عناصر دلالتها الحقيقية، والصورة التي تدخلها لا يمكن اعتبارها صورة متداعية، فهي تدخل عند مستوى التواصل المنطقي والعقلاني»[3]، وهو ما يجعل التشبيه دون الاستعارة، فلا يضاهيها في مرونتها وفعاليتها الإبداعية، وفي نهوضها بدلالة جديدة كل مرة تقال فيها.

وهما مختلفان في بنيتهما النحوية –وإن تشابها أحيانا– فالاستعارة لها الايجاز والخفة، وتتم على مستوى الجملة الواحدة، بينما يتطور التشبيه غالبا بين جملتين، فهناك دوما ما يعمل فيه على إبطاء الجملة وإثقالها[4].

والتشبيه مثل الكناية والمجاز، لا يؤسس غرابة ما عن السياق، بحكم حِفاظه على المقياس العقلي والمنطقي، وبحكم غياب مبدأ الاسقاط الفعال: إسقاط محور المشابهة على محور المخالفة، الذي يميز عمل الاستعارة[5]، وهو ما يعني أنّ الاستعارة أكثر حيوية، أما التشبيه فأكثر سُكونية. كما أنها تدعم الفكر، في حين لا يشكل التشبيه إلا تنميقا بسيطا له[6].

وتكمن سُكونية التشبيه في فصله بين حدّي الصورة وطرفيها، وبين الأشياء، وهو ما يمنع امتزاجها وتوحدها[7]، إنه «يُفيد الغيرية، ولا يفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما

[1] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص49.
[2] المرجع نفسه، ص50. ويُنظر: لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص114.
[3] المرجع نفسه، ص110، 111.
[4] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص50.
[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص50، 51.
[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص51.
[7] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يميزه عن الاستعارة، التي تتعدى على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العلمية بين الأشياء، على نحو لا يستطيعه التشبيه»[1].

هكذا، تظل الصورة التي أدخلتها الاستعارة في كامل حيويتها، مُحققة عنصر الغرابة في السياق، بفضل صورها المتداعية، خارج نطاق الفكرة المنطقية المقيدة لها، فالإقناع يكون «يكون...أكثر فاعلية عندما يكون العقل لا يملك أحاسيس منطقية لمقاومته، لا يوافقُ هذا الطلب أي شيء إلا الاستعارة، فالصورة التي تدخلها تبقى متداعية مندمجة مع مادة المرسلة، لكنها غريبة على المستوى المنطقي للتواصل»[2].

وبشيء من الإنصاف، لا يمكن نفي قيمة التشبيه وجدارته الشعرية، فكثير من صوره تتجاوز العلاقة السطحية أو المعيارية بين طرفيه (المشبه والمشبه به)، وتبرز نوعا من العلاقات البعيدة[3].

مع ذلك لم يحظ التشبيه بما نالته الاستعارة من عناية الأقدمين، حتى أنّ ابن المعتز لم يدرجه ضمن ما سماه "البديع"، بل جعله في الجزء الثاني من الكتاب، والذي سمّاه "محاسن الكلام والشعر"، فجعله وسائر محاسن الكلام تطريزا إضافيا واختيارا[4].

ومن الناحية الدلالية، نجد عبد القاهر الجرجاني يركز في الاستعارة على ما يمكن تسميته بالصفة المهيمنة المشتركة بين طرفي الاستعارة، والتي تلغي جميع الصفات الثانوية الأخرى[5]، لكنه في التشبيه يتخذ موقفا مغايرا، يقول: «وهكذا إذا استَقْرَيتَ التشبيهات وجدتَ التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدثَ الأريحية أقرب»[6]. ويقول أيضا في الجمع بين الأشياء المتباعدة في الجنس: «والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء ممّا لا يتسرّعُ إليه الخاطر، ولا يقعُ في الوهم عنه بديهة النظر إلى نظيره الذي يُشبه به، بل بعد تثبت وتذكر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم في استعراض ذلك، واستعراض ما غاب منه»[7].

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص176.

[2] لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص143.

[3] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص52.

[4] يُنظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص58.

[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص78.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص116.

[7] المصدر نفسه، ص144.

فالجرجاني يستسيغُ التباعد في التشبيه والتمثيل، ويمجُّهُ في الاستعارة، لأنه يفضي إلى صعوبة التأويل، بل واستحالته في أحايين كثيرة، لذلك نجده «يلح على المشابهة القوية في الاستعارة، ولم يفعل الشيء نفسه مع التشبيه تمثيلا أم غير تمثيل»[1]. وفي هذا يرى محمد الولي أنّ الجرجاني «تعاملَ مع التشبيه بكثير من الحرية، فالأشياء، مهما كانت، قابلة في أن تدخل في علاقات تشبيهية غير محدودة وغير مقننة، والشاعر يبدعُ في كل آن أبعاداً في الأشياء تُسعفُ على تشبيهات غير متوقعة»[2]. والشاعر الذي أجادَ «دقة المسلك إلى ما استخرجَ من الشبه ولطف المذهب وبُعد التصعد إلى ما حصل من الوفاق»[3] يستحق من التقدير بقدر ذلك كله.

يقول عنه: «وعلى حسب المراتب في ذلك أعطيتهُ في بعضٍ منزلة الحاذق الصنع، والملهمِ المؤيد والألمعي المحدث الذي سبقَ إلى اختراع نوعٍ من الصنعة، حتى يصيرَ إماماً، ويكون من بعده تبعاً له، وعيالا عليه، وحتى نعرف تلك الصنعة بالنسبة إليه، فيقال "صنعة فلان وعمل فلان"، ووضعته في بعض موضع المتعلم الذكيّ، والمقتدي المصيب في اقتدائه، الذي يحسنُ التشبّهَ بمن أخذ عنه، ويُجيدُ حكاية العمل الذي استفادَ، ويجتهدُ أن يزداد»[4]، فالشاعر الحقّ من يلتقطُ بين الأشياء مُشابهةً لم يُنتبه إليها، بل ويصعبُ الانتباه إليها.

ورغم قيام الاستعارة كما التشبيه على المشابهة إلا أنّ الشاعر في صياغته لهذا الأخير يتاحُ له قدرٌ أكبر من الحرية في اقتناص المشابهة، كذلك بإمكانه اعتماد التشبيه إن أراد إبراز صفة غير مهيمنة، خلافا للاستعارة التي تعتمدُ على الصفة المهيمنة[5]، ويعود اعتماد الصفة المهيمنة في الاستعارة لغاية تسهيل التأويل وإدراك الطرف غير المذكور، بينما لا نضطر إليها في التشبيه، لتوفره على الطرفين معا، ولسهولة تحديد وجه الشبه الجامع بينهما.

فإن كانت «بلاغة التشبيه آتية من ناحيتين، الأولى: طريقة تأليف ألفاظه، والثانية: ابتكار مشبه به بعيد عن الأذهان. لا يجول إلا في نفس أديب وهب الله له استعدادا سليما في تعرّف وجوه الشبه الدقيقة بين الأشياء، وأودعه قدرة على ربط المعاني وتوليد بعضها من بعض إلى مدى بعيد لا يكاد ينتهي، [فإنّ] سر بلاغة الاستعارة...من ناحية اللفظ أنّ تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملكَ عمدا على تخيّل صورة جديدة تُنسيكَ

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص80.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص138.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص81.

روعتها ما تضمّنه الكلام من تشبيه خفي مستور»[1]. ولَلاستعارة أجمل وقعا في الكتابة، لأنها تضفي على الكلام قوةً، وتكسوه حسنا ورونقا، وفيها تُثارُ الأهواء والإحساسات[2].

من ذلك قول «البحتري في الفتح بن خاقان:

يَسمُو بكفّ على العَافِين حَانيةٍ ---تَهمي وطَرفٍ إلى العَليَاءِ طَمّاحِ

ألست ترى كفّه وقد تمثلت في صورة سحابة هتّانة تصبُّ وبْلها على العافين والسائلين، وأنّ هذه الصورة قد تملّكت عليك مشاعرك فأذهلتك عمّا اختبأ في الكلام من تشبيه؟

وإذا سمعت قوله في رثاء المتوكل وقد قُتل غيلة:

صريعٌ تقاضاهُ الليالي حُشاشةً ---يجود بها والموت حمرٌ أظافره

فهل تستطيع أن تُبعدَ عن خيالك هذه الصورة المخيفة للموت، وهي صورة حيوان مفترس ضُرّجت أظفاره بدماء قتلاه؟»[3].

لهذا «كانت الاستعارة أبلغ من التشبيه البليغ، لأنه وإن بُنِيَ على ادعاء أن المشبه والمشبه به سواء لا يزال فيه التشبيه مَنْوياً ملحوظا. بخلاف الاستعارة فالتشبيه فيها منسي مجحود، ومن ذلك يظهر لك أنّ الاستعارة المرشحة أبلغ من المطلقة، وأنّ المطلقة أبلغ من المجردة. أما بلاغة الاستعارة من حيث الابتكار، وروعة الخيال، وما تُحدثه من أثر في نفوس سامعيها، فمجال فسيحٌ للإبداع، وميدان لتسابق المجيدين من فرسان الكلام»[4].

3-الاستعارة والكناية:

إنه في الوقت الذي تربط فيه الاستعارة أجزاءها بالاستعانة بأوجه الشبه، تقوم الكناية بذلك بواسطة التلامس، حيث تنتقل من شيء إلى آخر يكون متلامسا مع الأول أو مجاورا له، كأن نقول "التاج" بدل "الملكة". فانتقالها يكون من شيء لآخر ضمن مجال معين، عكس الاستعارة، تربطُ مجالا بآخر[5].

---

[1] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص284.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص259.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص285.

[5] يُنظر: نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ضمن كتاب: الفلسفة الفرنسية المعاصرة، جدل التموقع والتوسع، مجموعة باحثين، إشراف: سمير بلكفيف، منشورات كلمة للنشر والتوزيع، تونس، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص310.

وللكناية مزية وفضلا وإن أثبتهما الجرجاني للاستعارة في مواقع عديدة من مؤلفاته، يقول: «أما "الكناية" فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزية لا تكون للتصريح، أن كل عاقل يعلم إذا رجع لنفسه، أنّ إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجا غفلا»[1].

يقول محمد مفتاح: «غير أنّ الاستعارة تعبر بمفاهيم، والكناية تحيل بكنايات، والاستعارة غالبا ما تكون تصورية، في حين أنّ الاستعارة غالبا ما تكون مرجعية»[2]. ومعنى أنها مرجعية «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورادفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه»[3].

هذا، ويحدد لايكوف ومارك جونسون الفرق بينهما، «فالاستعارة والكناية تشكلان صنفين متباينين من حيث السيرورة–التي تنتج كلا منهما–، فالاستعارة، أساسا، وسيلة لتصوّر شيء من خلال شيء آخر...أمّا الكناية فوظيفتها إحالية قبل كل شيء. إنّها تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان آخر»[4].«فنحن نستعمل كيانا معينا للإحالة على كيان آخر مرتبط به، ونسمي مثل هذه الصور كنايات»[5]، وهذه الخاصية الإحالية تعني ذكر ما يلازم الشيء، بينما الاستعارة عملية تصورية بالأساس، تجعلنا ندرك الأشياء ونتصورها بطريقة ليس بمقدور اللغة الطبيعية ولا جهازها المرجعي نقلها إلينا[6].

فإن كانت الكناية مرجعية، فالاستعارة تصور وإدراك يتمّ بصورة جديدة، وتخالفٌ في العالم وفي لغة التواصل الجاهزة، ينقلبُ إلى تشابه أو تطابق في مستوى التصور، وكلما زادت شدة ذلك التخالف استحالت الاستعارة إلى قطعة محفزة للتداعي الحرّ، والذي ينماز باللامحدودية، وذلك لاتساع مجال التصور وامتداده[7].

والكناية بماهي إحالة مرجعية فإنها لا ترقى إلى درجة الاستعارة في حيوية هذه الأخيرة وقيمتها الفنية، تلك الخواص التي لا نكاد نعثر عليها بالدرجة نفسها فيما عداها من الصور، «إنّ المبدأ الاستعاري هنا يقوم على أساس

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 72.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص131.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.
[4] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص56.
[5] المرجع نفسه، ص55.
[6] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص40.
[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص 41.

أنّ شدة التخالف في العالم، وفي اللغة يجب أن يقابله جدّة وغرابة في مستوى التشبيه والتصور. وهذه الغرابة تظهر في شكل تمثيل طارئ، وغير متوقع عن السياق»[1]، مما يدفع متلقيها إلى البحث عن عناصر الملاءمة والانسجام، بينما لا تقدم الصورة الكنائية أيّ تمثيل غريب عن التناظر، وتبدو فقط، في غالب الحالات، مثل رؤية مبسطة للواقع[2]، أو «قد يقصد بها المعنى الحرفي»[3] بتعبير محمد مفتاح.

وقد «نتساءل عن الموقع الذي قد تشغله الكناية في هذا التعريف للصورة الشعرية...إنّ هذه الكناية أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، لأنها تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة...وأما حظها من الابداع فلا يمكن أن يقارن بالتشبيه والاستعارة الذين يفاجئاننا في كل حين، الشيء الذي لا يحصل مع الكناية»[4].

فغرابة الفعل الاستعاري ولا توقعه، يجعلان من المساحة الدلالية موسعة بشكل أكبر، ومفتوحة على كثير من التأويلات والاحتمالات، في حين أنّ القوة الايحائية في الكناية ضعيفة جدا، مقارنة مع القوة الايحائية للاستعارة[5]، وقوة الإيحاء أو الايماء في الاستعارة «تكبر بقدرِ ما تنتقص الدقة في التصريح»[6].

إنّ الكناية «أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنها مثله تقوم على علاقة المجاورة لا المشابهة، كما تتغذى من ذلك النزوع العرفي عند المستعمل، الذي يتقيد هو الاخر بما تتواضع عليه الجماعة، وأما حظها من الإبداع فلا يمكن أن يقارن بالتشبيه والاستعارة الذين يفاجئاننا في كل حين، الشيء الذي لا يحصل مع الكناية. ويمكن أن نشير إلى صفة أخرى في الكناية من شأنها إضعافها، وهذه الصفة تجعل منها أداة تعبيرية لا تمتنع أمام محاولة الاقتصار على المعنى الظاهر أو الصورة الظاهرة. وحتى عندما ننتقل من المعنى أو الصورة الظاهرة فإنّها لا تصبح فضلة يمكن الاستغناء عنها، أي أنّ المعنيين الحقيقي والمجازي لا ينفي أحدهما الآخر»[7].

ومثال ذلك قول الخنساء:

طَويلُ النِجَادِ رَفِيعُ العِمَادِ--- كَثيرُ الرَّمادِ إذا مَا شَتَا.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص 42.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص116.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص21.

[5] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص 41.

[6] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص49.

[7] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص21.

تريد أنْ تدل بهذه التراكيب على أنه شجاع، عظيم في قومه، جواد، فعدلت عن التصريح بهذه الصفات إلى الإشارة إليها والكناية عنها؛ لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، ثم إنه يلزم من كونه رفيع العماد أن يكون عظيم المكانة في قومه وعشيرته. كما أنه يلزم من كثرة الرماد كثرةُ حرق الحطب، ثم كثرة الطبخ، ثم كثرة الضيوف، ثم الكرم. ولما كان كل تركيب من التراكيب السابقة، وهي: طويل النجاد، ورفيع العماد، وكثير الرماد، كُنِيَ به عن صفة لازمة، لمعناه، كان كلُّ تركيبٍ من هذه وما يشبهه (كناية عن صفة).

ورغم ذلك، فإنّ تلك العبارات هي «من قبيل التعبير العرفي، ولا مجال للإبداع فيها، ولا تثير أي لذة جمالية خلال التلقي، كما أنّ لا شيء يمنع من قصد المعنى الظاهر. وحتى في حالة التأويل، فإنّ كثرة الرماد وطول النجاد [ومثلهما رفعة العماد] لا يصبحان زائدين، إذ إنّنا نجد مع الكريم كثرة الرماد فعلا، كما نجد الشجاع طويل النجاد، وذلك بمراعاة المعتقدات العُرفية»[1].

والجرجاني في تعيينه لأدوات التصوير بدقة، التي هي عنده التشبيه والتمثيل والاستعارة لم يأتِ على ذكر الكناية، على الرغم من أنها «أداة تعبيرية تحتلّ في البيان العربي منزلة رفيعة. إنّ الكناية بالمقارنة مع التشبيه والاستعارة والتمثيل لم تحظَ من اهتمام الجرجاني إلا بالقدر اليسير...نعثر في أسرار البلاغة على نص يعتبرها الوسيلة الثانية، مقابل التشبيه (أي التشبيه والاستعارة) في التصوير أو التشكيل الشعري»[2].

على أنه عدّها في الدلائل من أدوات هذا التشكيل جنبا إلى المجاز، يقول: «اعلم أنّ لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين: "الكناية" و"المجاز"»[3].

ويقول أيضا ردا على أنصار اللفظ، جاعلا الكناية على رأس تلك الأدوات أو على الأقل بنفس قيمتها الفنية البلاغية: «ودع هذا وهب أنه لا يلزم شيء منه، فإنه يكفي في الدلالة على سقوطه وقلة تمييز القائل به، أنه يقتضي اسقاط الكناية والتمثيل والمجاز والايجاز جملة، واطراح جميعها رأسا مع أنها الأقطاب التي تدور البلاغة عليها،

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه، ص51.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

والأعضاد التي تستند الفصاحة إليها، والطلبة التي يتنازعها المحسنون...ولم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها، وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية»[1].

بيد أنّ الجرجاني خصّ الاستعارة وحدها بتنويه خاص، وذلك في آخر القول السابق، يقول: «ولم يتعاط أحد من الناس القول في الإعجاز إلا ذكرها وجعلها العمد والأركان فيما يوجب الفضل والمزية، وخصوصا الاستعارة»[2].

4-الاستعارة والمجاز:

يقول الجرجاني: «والقول في المجاز هو القول في الاستعارة لأنه ليس هو بشيء غيرها، وإنما الفرق أنّ المجاز أعمّ، من حيث أنّ كل استعارة مجاز، وليس كل مجاز استعارة»[3].

أما ميشال لوغورن فيرى أن الفرق بينهما يكمن في أنّ «العملية الاستعارية [تعني] التنظيم المعنوي، بينما لا تغير العملية المجازية إلا العلاقة المرجعية. وعلى سبيل المثال، إذا دعيت لقراءة جاكبسون من جديد، لا يُسبب بنظري تغيرا داخليا لمعنى كلمة "جاكبسون"، فالمجاز المرسل الذي يدعوني إلى استعمال اسم المؤلف للدلالة على الكتاب، تمَّ بفعل انزلاق المرجع، فالترتيب المعنوي لم يتغير، ولكن المرجع انتقل من المؤلف إلى الكتاب»[4].

فلفظ "جاكبسون" استعمل مجازا، إذ أطلق اسم الكاتب وأريد به كتابه، ولم يرد به الكاتب عينه، أي شخصه الواقعي، وهو ما جعل لوغورن يعدّ المجاز "انزلاقا مرجعيا" لم يصل إلى حدّ إحداث تغيير داخلي للكلمة ذاتها. وهنا يتوضح الفرق في اشتغال العمليتين المجازية والاستعارية، «فإذا كان المجاز لا يعدو أن يكون تغييرا للمرجع وتحويلا له، دون أن يمسّ ذلك التغيير البنية الداخلية للكلام، فإنّ الاستعارة على العكس من ذلك تماما، ليست مجرد تغيير أو انزلاق للمرجع، بل مبدأ لتغيير جذري وكلي يلحق العبارة»[5]، ففي الاستعارة تُقطع العلاقة بين الاستعارة والشيء الذي تعنيه[6].

ولذلك فإنّ المجاز المرسل مطابقة أصلية ومرجعية بين لفظين ينتميان معا إلى مجال معجمي واحد، فنعمد إلى استعمال واحد منهما متناسين الأصل، لنجاور بين المرجع وبين التصور. ولكن هذه المجاورة أو التصادم بين

---

[1] المصدر السابق، ص520.

[2] المصدر نفسه، ص521.

[3] المصدر نفسه، ص462.

[4] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص38.

[5] نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص 45.

[6] يُنظر: ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص39.

مرجعية اللفظ وإحالته التصورية لا يتمان وفق انتقال طبيعة الشيء أو الذات إلى طبيعة ما يناقضه مناقضة مطلقة، وإنما يستعمل اللفظ في المجاز المرسل على أساس أنه مطابقة انتقلت إلى مجاورة دون أن يمحي أصل التطابق بشكل تام ضمن مجال التصور[1].

فالمطابقة في المجاز المرسل، وإن تمت على مستوى التصور، فهي لا تعدو أن تكون انتقالا داخل حدود اللغة الطبيعية، وفي إطار مجال معجمي واحد (ما سمّاه لوغورن انزلاق المرجع). فالعملية هنا تتمّ داخل حدود المعجم، تتحول على أساسه المطابقة إلى مجاورة، من دون أن يمس ذلك في أي شيء البنية الداخلية للعبارة اللغوية[2]. خلافا للاستعارة، والتي نجد في بعض صيغها انفصالا شبه تام عن الأصل، وذلك لطبيعتها التي ترمي إلى تناسي مرجعية الأصل، واستعماله اللغوي العادي كذلك. أما في المجاز المرسل فلا نكاد ننفصل عن مرجعية اللفظين معا، بل نظل نراوح بينهما ضمن مجال المعجم ومجال التصور[3]، وهو ما لا يتحقق في الاستعارة، إذ «التحويل [فيها] لا علاقة له أبدا بمستوى المعجم أو اللغة الطبيعية، فالفاعلية الاستعارية تنقلنا إلى عالم آخر تختفي فيه مرجعية اللفظ المعجمية واللغوية»[4].

وفق هذا الأساس صنف الباحثون المجاز مع الكناية ضمن صور المجاورة، ووفقه «تمّ الاستغناء عن المجاز المرسل لكي تقتصر الصورة على التشبيه والاستعارة والرمز، أي باختصار لكي تقصر على صور المشابهة، دون صور المجاورة»[5].

ولاتسام المجاز والكناية بعلاقات إحالية على كيانات أخرى فقد عدّهما الدرس البلاغي الحديث سيانا، يقول لايكوف ومارك جونسون: «ونعتبر ما أطلق عليه البلاغيون التقليديون مجازا مرسلا حالة كنائية خاصة، وهي صورة بلاغية يعبر فيها الجزء عن الكل»[6]، وعلى هذا فإنّ «المجاز المرسل يصير حالة من الكناية، لأن كلا منهما يحتوي على علاقة بين شيئين اثنين، وإذا صحّ هذا، فإنّ كثيرا من العلاقات المنسوبة إلى المجاز المرسل هي علاقات الكناية»[7].

---

[1] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص46.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص46.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص17.

[6] لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 55.

[7] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص115.

وعلى غرار الكناية، فإنّ المجاز لا يمثل غرابة ما عن السياق الدلالي، ولا يشكل مفاجأة طارئة عند المتلقي[1]، بخلاف الاستعارة، فلو «أخذنا مصطلح غريماس لاستطعنا القول بأنّ اللكسيم الذي يؤلف المجاز المرسل أو مجاز الكلية لا يشعر بوجوده، إلا في حالات خاصة ونادرة، كأنه عنصر غريب عن التجانس الدلالي، أما الاستعارة فعكسه تماما، إذ تظهر فجأة كأنها غريبة عن التجانس الدلالي في النص الذي هي فيه شرط أن تكون استعارة حية ومعبرة»[2]. كما أنّ الانزياح الذي يحققه المجاز المرسل يتم تجاوزه واختزاله بسهولة، وعلة ذلك أنّ العلاقة التي تجمع بين طرفيه طبيعية ومباشرة، ولا تتطلب مجهودا في إبداعها، أو في تلقيها.

ومهما يكن من أمر ففي تقدير جاكبسون لصور البلاغة باعتبارها بنى أساسية للغة، ولاستخدام المؤرخ هايدن وايت لهذه الصور المجازية الرئيسة (الاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، ويضيف إليها التورية) لتحليل الشرح التاريخي أو ما يدعوه وايت بوضع الحبكة، ما يؤكد قيمتها جميعا، فهي البنى البلاغية التي نفهم بها تجربة الإنسان. وتكمن الفكرة الأساسية للبلاغة من حيث هي مبحث علمي، أنّه ثمّة بنى أساسية للغة تشكل أساسا للمعاني وتجعلها ممكنة، هذه المعاني التي تقدّم ضمن تنوع عريض للخطابات[3].

[1] يُنظر: نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية، ص47.

[2] لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص41.

[3] يُنظر: نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ص310.

ثالثا–الاستعارة وأجناس الخطاب: اليومي والفلسفي والسياسي والعلمي

1–الاستعارة واليومي:

تعدُّ الاستعارة المكون الأساس لكل أفكارنا وأحاديثنا العادية منها أو العلمية أو الأدبية، ومن ثمَّ فهي أكثر الأنواع البلاغية حضورا في التعبيرين اللغوي والفكري، «فاللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية، إذ تؤسس آلية الاستعارة للنشاط اللغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري، الذي يعرف الإنسان على أنَّه حيوان استعاري رمزي»[1].وذلك مما يوسع أفق الاستعارة، و يعطيها مساحة رحبة، ووفق هذا الاعتبار فإنّ «كل الجمل و العبارات في أي حوار طلق وخطاب اعتيادي استعارية»[2]، وعليه، يصعب الفصل بين التماثلات الحرفية و التماثلات المجازية التي تغذي نشاطاتنا اليومية، وكذلك حواراتنا مع الآخر، إذ «العمليات التمثيلية تبرز بكثرة في المحادثة العادية»[3].

إذن، «ليست الاستعارة حدثاً عرضياً في الممارسة اللغوية، مقصورةً على الموهوبين من الشعراء والمبدعين الذين يتبارون في حلباتها. إنها من العناصر المكونة الأساسية للغة. وإذا كان الشعراء قد خصوها بعنايتهم القصوى، وسايرهم البلاغيون والنقاد على امتداد القرون، فإن تلك العناية، قد أعْمَت الناسَ عن كون الاستعارة تبسط نفوذَها على كل المجالات الخطابية: لغة التداول اليومي والخطاب التربوي والعلمي والوعظ الديني والإشهار والدعاية السياسية. الاستعارة هي الأداة التي يستنجد بها الجميع، سواءٌ العوام أو الشعراء أو الساسة أو الوعاظ بل وحتى العلماء وهم ينهمكون على تشييد نظرياتهم وشبكاتهم المفهومية، كثيراً ما وقعوا في فخاخها وهم يتوهمون أن مفاهيمهم مطهرة من أوشابها، والواقع غير ذلك»[4].

2–الاستعارة والفلسفي:

2–1–الشعر، الاستعارة، الفلسفة: أيّة علاقة؟

---

[1] أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص235.

[2] سعاد أنقار، "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب (فلسفة البلاغة) ل: إ. إ. ريتشاردز"، مجلة عالم الفكر، مج 37، ع3، يناير مارس، 2009، الكويت، ص185.

[3] بناصرر البعزاتي، الصلة بين التمثيل والاستنباط، ضمن كتاب: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حمو النقاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 134، جامعة محمد الخامس، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 30.

[4] محمد الولي، فضاءات الاستعارة، ص133.

إذا كنّا بصدد مناقشة علاقة الاستعارة بالفلسفة، أو مدى حضور الاستعارة في خطاب الفلسفة، فقد يجرّنا هذا أساسا إلى الحديث عن الشعر في علاقته بالفلسفة[1]، الشعر الذي هو في نظر نيتشه «لحظة هدم من أجل بناء أفضل»[2]. الشعر الذي يتماهي واللحظات الفلسفية، تلك التي تستقطره، في حين هو يسترجعها. الشعر الذي هو موطن الاستعارة الأول. إننا هنا بصدد تحديد «علاقة التخييلي بالتصديقي، مجال التخييلي هو الأدب، ومجال التصديقي هو الفلسفة»[3]، فقد رسم الفلاسفة حدودا، لما هو تخييلي، ولما هو تصديقي، وحددوا أيضا متى يكون استعمال الاستعارة مناسبا، ومتى لا يكون كذلك، ووضعوا ضوابطَ للاستعمال الاستعاري حتى داخل الأجناس التي يُناسبها استخدام الاستعارات كالشعر والخطابة[4].

بدءا، يفترضُ بعض الفلاسفة وجود فجوة بين الشعر والفلسفة، فالفلسفة تأتي من تبصر عقلي منهجي، في حين يأتي الشعر نتيجة حدس شعري، ثمّ إن الممارسة الفلسفية، بما هي ممارسة نظرية محضة، تعتمد المفاهيم لا المجازات أو الصور، والاستدلال المنطقي لا الأساطير أو الشعر[5].

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون(Platon) طرد الشعراء من جمهوريته* الفاضلة إلا أنّ خطابه الفلسفي ذا الخاصية الرياضية قد انبنى على كثير من العناصر الشعرية، كالأسطورة والبلاغة بما فيها من كناية ومجاز، ولعلّ هذا الطرد للشعراء يُشكل صورة رمزية لإعدام الفلسفة للشعر، على غرار إعدام الشعر للفلسفة[6]، مع سقراط.

فلقيام الفلسفة على البرهان، ولعدم تطابق الخيال مع جوهر المعرفة، فضلا عن التصور التربوي لنشء المدينة الفاضلة، ناوء أفلاطون الشعرَ ورفضه في جمهوريته، وإذ فعلَ فقد غفل عن كون الشعر مصدرا أساسا تستند عليه

[1] «اعتبرت الفلسفة المثالية الشعر لغة الفلسفة، وفي الفلسفة الواقعية نجد كارل ماركس، الذي طرق باب الشعر قبل الفلسفة، ولما لم ينجح شاعرا فقد رافقته الشاعرية في أعماله ومقولاته الفلسفية...الفلسفة هي أول خلفية معرفية بنى عليها النقاد نظرياتهم، وحيث ولد النقد، حتى العربي منه، في أحضان الفلسفة، وطوّر بعض نقادنا العرب القدامى كحازم القرطاجني نظريته في التخييل من خلاله اطلاعه على الفلسفة». بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر درويش، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2019، ص19 ،20.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016، ص9.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص10.

[5] يُنظر: بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص19.

*منذ أن استبعد أفلاطون الشعراء عن جمهوريته الفاضلة، كان الشعر بمثابة بلاغة مخادعة لعوب، تُضلّل المواطنين، وتوقظ رغبات مفرطة، في حين أكد أرسطو على قيمة الشعر عبر التركيز على المحاكاة بدلا من البلاغة. فقد جادل أنّ الشعر ينهض بأعباء مَنفذ آمنٍ لانعتاق مشاعر عارمة، وزعم أنّ الشعر يشكل نموذجا لتجربة القيمة في الانتقال من الجهل إلى المعرفة. يُنظر: نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ص308.

[6] يُنظر: بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص26.

الفلسفة، والواقع أنه «إذا كانت الفلسفة تبدأ بالسؤال عن الحرية، والهوية، والوجود، والكائن، والفيزيقا، والميتافيزيقا، فإنّ هذه المعطيات/ المقولات تسري في جوهر الشعر الخالص»[1].

يقول محمد الولي: «لا أعتقد أن هناك خصماً ألد من أفلاطون الذي لم يتنكر للاستعارة فقط، بل تنكر لكل أشكال المحاكاة، التي لا تشمل عنده التعبير الشعري الموارب وحسب، بل كل أشكال التعبير غير الخاضع لقيود الخطاب الفلسفي، الذي اعتبره هو وحده المؤهل للتعبير الصادق عن الجواهر المجردة والثابتة والأبدية. إلا أن أفلاطون قد استنجد بالاستعارة لأجل صياغة أفكاره التي لم يجد بداً من تسخيرها. فلنتذكر أسطورة الكهف وكل ما يتعلق به من تفاصيل لا تشكل في جملتها استعارة وحسب، بل تشكل تمثيلاً أو حكاية تمثيلية. ولقد تبعه في هذا التصور الفلاسفة الذي حرصوا على تنقية لغتهم من "لوثة" الاستعارة، كما نلاحظ ذلك في العصور الحديثة»[2].

لم يكن لأرسطو الرأي نفسه، فقد أنصف الشعراء، ونظر إلى الشعر «بوصفه رؤيا تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء، لتستلهمَ منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها»[3]، وهو عنده أميل إلى قول الكليات، عكس التاريخ، يقول:«...وظاهرٌ ممّا قيلَ أنّ عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الاحتمال والضرورة...ومن هنا كان الشعر أقربَ إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ، لأنّ الشعر أميل إلى قول الكليات، في حين أن التاريخ أميلَ إلى قول الجزئيات، وأعني بالكل ما يتفق لصنف من الناس أن يقوله أو يفعله على مقتضى الضرورة والاحتمال»[4].

فيما يذهب هايدجر مذهبا آخر مخالفا، فالشعر «بصفته شعرا يمثل نوعا من المعرفة غير العقلية أكثر عمقا من المعرفة الفلسفية»[5]، ولعل مرجع هذا العمق المعرفي استخدام الشعر للصورة الدالة، أي اعتماده على الدلالة، في حين تستخدم الفلسفة المفهوم. هذا الأخير، وفي كثير من الأحيان أقل عمقا من الدلالة. من هنا نجد من يعتبر الشعر والفلسفة حالتين وجوديتين لصيقتين، وهما في ارتباطهما أشبه بالروح والجسد، فالشعر هو العالم الروحاني للفلسفة، بينما الفلسفة هي الفكر النابض للشعر، وريشته وألوانه، والعين الثاقبة لرصده[6].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد الولي، فضاءات الاستعارة، ص133، 134.

[3] بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص26.

[4] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص64.

[5] بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص20.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص20، 21.

ويظل السؤال قائما: كيف نُوفق بين الخطاب الفلسفي وهو خطاب عقلاني منطقي، والخطاب الشعري الذي ميدانه الخيال والايحاء والصورة؟ هذا ما يتطلب التأني والنظر في التماثلات والاختلافات والتقاطعات[1].

لا شك أن الشعر والفلسفة خطابان معرفيان، وكل منهما ممارسة إنسانية دالة على نشاط عقلي ووجداني.

لذلك فإن السؤال الاشكالي عن ماهيتهما غالبا لا ينتظر جواب منه، إلا أن إثارته تمتدّ لتقارب ماهية الفنّ، فإن سعت الفلسفة إلى المراوحة بين العلم والفن، فإنّ الشعر كثيرا ما يتجاوز حدود التصنيف بوصفه جنسا أدبيا إلى كونه سمة أساسية للخطاب الفلسفي، وحقيقة لماهية الكائن والوجود، ليكون بمثابة تلك "الروح" الشعرية التي تسكن كل فنّ بما هو كذلك، فيسعى لبلوغها من خلال بعده الفني وخصائصه الجمالية[2]. والسؤالان–بعيدا عن– قدمهما أو جدّتهما– منهج في التفكير، وطريقة في التفلسف. أسئلة تفصح عن الرغبة في المعرفة، وقد يفصحان عن القلق والتشكك والإحساس برعب الوجود، وبخاصة حين يتعلق بقلق الأنا في بحثها عن أناها، وممكنات وجودها[3].

فرغم أنّ «الشعر أسبقَ من الفلسفة»[4] وأنّ «الفلسفة في بداياتها صيغت شعرا»[5]، إلا أنّ ما يجمعهما أكثر ممّا يفرقهما، وبخاصة ونحن نناقش اليوم فلسفة العلم، وفلسفة الفن، وفلسفة السياسة، إذ تتسرب في أوجه النشاط الإنساني جميعا، حتى لقد برزت فلسفة عملية بإزاء الفلسفة النظرية[6].

وعليه فإنّ الفجوة بين الشعر والفلسفة فجوة مصطنعة[7]، فدائما ثمّة تقاطعات بين العوالم الشعرية والفكرية للفلاسفة، ودليل ذلك توظيف كبار الفلاسفة للشعر خدمة لمقاصدهم الفلسفية. إنهما يتضافران للكشف عن عمق الأشياء، وللنبش الممكن والمستحيل عن الضروري في العارض، والعارض في الضروري[8].

---

[1] المرجع السابق، ص21.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص21.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص24. ذلك أنّ «بداية الفكر كانت مع الفكر الأرسطي خطابا شعريا، والشعر أسبق في تبليغ الفكر الأسطوري، كما أن الشعر أداة تفسير أولية يعبر بها الانسان عن خبراته الأولى واستبصاراته الموحية لفهم الحياة، ومحاولة تفسير علاقة الانسان بالكون، لأنّ مصدرها هو الأسطورة الإنسانية التي ألفها الوعي الإنساني على مرّ السنين، كما انّ مصدرها الحلم الإنساني التائق إلى معرفة حقائق الوجود». المرجع نفسه، ص28.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، ص34.

[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص23.

[8] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذ إن أسئلة الفلسفة وأسئلة القصيدة–أو الشعر ككل–واحدة، وإن عُدّ «سؤال الوجود مثلا سؤالا فلسفيا، والسؤال عن الحقيقة، والطبيعة، والموت، والحرية، والمنفى، والاغتراب، والمركز والهامش، وما سواه، كلها أسئلة منشأها التفكير في الكينونة، فهي من ثمّ أسئلة تحوز على قدر من الرؤية الفلسفية. وإذا كان ذلك كذلك، فليس بدعا أن يكون سؤال الشعر، في أحد جوانبه الباحثة عن الحقيقة، و/أو المعرفة، سؤالا فلسفيا»[1]. بل «...إن علاقتهما تتجاوز الحض على طرح الأسئلة عن قضايا الحياة والوجود، إلى حدّ التماهي مع فلسفته»[2].

بهذا الاعتبار ينبغي النظر في «التخييلي في الفلسفة، لا بعدّه حاضرا حضورا باهتا، أو حاضرا حضور الخادم لسيادة التصديق؛ بل بعدّه مؤسسا للمعاني الفلسفية»[3]. يتساءل توفيق فائزي: «هل يمكن اختزال جميع الأحكام الفلسفية إلى تصديقات لا تخييل فيها؟ »[4]. يقول: «مادامت الاستعارة مفهومة وفقَ تلك المحددات فلن تكون إلا نتاجا ذا وظيفة وُضعت لها وضعا داخل رؤية هي الرؤية الفلسفية، ولذلك نحتاج إلى تخليص الاستعارة من السجون الوضعية والوظيفية التي سُجنت فيها. ونحتاج من أجل ذلك إلى تغيير المنظار، وتغيير المنظار يكون بوضع مفهوم جديد للاستعارة، وهذا المنظار هو الذي سيجعلنا نبصر ما لم نبصره من قبل. إنّ الاستعارات والتمثيلات ممّا يُكوّن نسيج الكتابات الفلسفية، ولا يقتصر الأمر على حضور عارض، ولغاية التزيين والتحسين الأسلوبي، أو لغاية المكتفي بذاته في صورة تخييلية لغرض تعليمي. إنّ الاستعارات والتمثيلات ممّا يُؤسس للبناء الفلسفي وهو مسهم في إيجاد المعنى الفلسفي وتكوينه فتشكيله. لن تعود الاستعارة مناسبة لأجناس قول دون أخرى، ولن ندرك هذا الأمر حتى نغير من نظرتنا للاستعارة ولوظائفها، فلن تعود مدركة باعتبارها أداة للتحسين والتزيين فقط»[5].

فالشعر–وهو أمثل نموذج حاضن للاستعارة، وقريبا منه الرواية الحديثة – «بناء فكري فلسفي، ورؤية للعالم والذات؛ إذ لم يعد العقل والفكر منفصلين عن الخيال والحدس، بل هما يحلان ضمن بنيته التأسيسية، قبل أن يكونا تأسيسا للخيال، لأنّ الخيال أو التخييل يصبح آلية من آليات توصيل الفكر، وتأسيس الوجود بالفعل، أي تأسيس الواقع عبر التخييل. آية ذلك أن هذه الأبنية الاستعارية والصورية في الشعر لا تقوم إلا على تصورات معرفية»[6].

---

[1] المرجع السابق، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص11.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص23.

ومن هنا «يأتي سؤال الشعر بوصفه موازيا لسؤال الفلسفة من حيث ارتباطه بالتأمل والحدس، وكذلك ارتباطه بالأخلاق، واستعصاؤه على التعريف الجامع المانع، وبحثه عن المطلق، ليربط بين المرئي وغير المرئي، بين الحاضر والغائب، بين الانكشاف والاحتجاب، رغبة في خلخلة الثابت المستقر، وأملا في الكشف عن هذا المجهول، أو المحتجب/ المعتم، أو الغائب»[1].

وبهذا «يغدو الشعر معرفة، وليس دعوة للتأمل فقط، بل ممارسة أصيلة للحياة واشتباكٍ معها، وكأنه فعل إعادة ابتكار لصورة (الكاتب الفيلسوف) أو (الفيلسوف الشاعر)...إنّ العلاقة بين الفلسفة والشعر كانت على مدار التاريخ علاقة جذب ونبذ»[2]، ومهما يكن من أمر، فإنّ كلا منهما «ينشد الحقيقة، أو كل منهما مشغول، على طريقته، بفكرة الحقيقة، هكذا يتضح أنّ الاختلاف لا يمنع الائتلاف»[3].

لهذه الدواعي مجتمعةً لم يعد جدل "شعرية الفلسفة" أو "فلسفية الشعر" قائما بكل قوته، بعد خلوص أهل الاختصاص إلى نتائج بخصوصه، فالقصيدة عند أهلها «ليست نِتاج ذاكرة ثقافية ذاتية وجمعية وحسب، بل هي أيضا نتاجُ ذاكرة فلسفية تسعى لفلسفة الأشياء لتوسع من أفق اللغة فكريا وجماليا. إنها ذاكرة بالمعنى الفلسفي وليس الاسترجاعي، مفتوحةٌ على التأويل»[4]. وقد اعتبرت الفلسفة كذلك «ممارسة أسلوبية»[5]، حتى قبل أن تكون ممارسة مفهومية أو استدلالية.

ويشير جيل دولوز(G. Deuleuze) إلى الشبه بين النشاط الذي يقوم به الكاتب (وضمنا الشاعر) وبين ما يقوم به الفيلسوف، فكلاهما يضعُ نفسه في موضع الترحل، أي في اعتماد الذهاب والإياب إلى التصور العقلي، من خلال المرور بالصور والأشخاص، ومختلف أشكال اللحن والايقاعات والمشاهد[6].

والاستعارة وسط ذلك كله أداة ذهنية ولغوية توليفية بين هذين العالمين، ولها القدرة الكاملة على تشييد المعاني، وبعث مخزون الذاكرة، لا كما هو بحرفيته، وإنما بشكل جديد مغاير، إذ «...إنّ هدفَ الفن وغايته البعيدة هو نقل الإحساس بالأشياء، ليس كما نعرفها، وإنما كما نُدركها. وهذا ما يشهد عليه تطور الأدب والشعر

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه، ص32.
[3] المرجع نفسه، ص28.
[4] المرجع نفسه، ص37.
[5] المرجع نفسه، ص34.
[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص24، 25.

على وجه الخصوص، إذ ينتقلُ في تطوره من الواقعي(المعيش) إلى المتخيل، لتأخذ الذات المبدعة مكانةً مرموقة في تخييل الواقع، ومن ثمَّ إدراكه، والإدراك أعمق من المعرفة، لأنّ غاية جمالية بحدّ ذاتها، يطيلُ لحظات التأمل، ويطيلُ اللحظات الجمالية»[1].

فمن خلال الفرق المقام بين معرفة الشيء وإدراكه يمكن استخلاص موقع الاستعارة ضمن نقاش الشعر والفلسفة، أو الأدب عموما والفلسفة، إذ إنها تقبع في المدرك وعلى أساسه تُحلل، فإدراك الشيء لا يستند إلى أي حدود تعيينية، تلك الموجودة في المعرفة، ولا إلى هذا الفصل للظاهرة، وجعلها شيئا موضوعيا، يمكنُ أن نتأمله جميعا، ونتفق بصدده. ففي الإدراك ننظر إلى الشيء ونحن معبأون بكل أهوائنا وعواطفنا ومعتقداتنا وخيالنا، بحيث لا ننظر إلى الشيء باعتباره مختلفا عن الأشياء الأخرى. إنها النظرة الاختلافية التي تسمى Differential logic في السيميائيات الغربية، خلافا للنظرة التشابهية المسماة Analog logic المستندة على المنطق التشابهي[2].

فالإدراك هو النظر إلى الشيء باعتبار ما يجمعه والأشياء الأخرى، باختراق الحدود التي يضعها المنطقي أو العالم، وبهذا يصبح الليل موجا بحريا، في بيت امرئ القيس:

وليلٍ كمَوجِ البَحرِ أَرخَى سُدُولَهُ---عليّ بأَنوَاعِ الهُمُومِ لِيَبتَلِي

فالشاعر التقط ملامح متقاربة متقاسمة مشتركة بين الليل وموج البحر، ووحده من فعل ذلك، لا مطلق الناس. فليله الذي يتحدث عنه فريدٌ، بحيث كسر هذا المفهوم إلى شظايا، وشحنه بشظية جديدة، هي "الموجية"، هذه الصفة التي لا يمكن بحال عدّها مجرد كيانٍ زائد وبالٍ ومبتذل وحَشَوي، إنها سمة جوهرية وجديدة مبتدعة من لدن الشاعر، الخالقِ خلقا جديدا وطارئا، غير معروف عند الجميع.

وتصبحُ أم سيف الدولة مُزنا، في بيت المتنبي:

حَصَانٌ مِثلَ مَاءِ المُزْنِ فيهِ---كَتُومُ السِرِّ صَادِقَةُ المـَقَالِ

فأم سيف الدولة عفيفة مثلَ ماء المزن (المطر) في النقاء والطهارة، وهنا الشاعر لم يأت باللفظ المعهود-المبتذل الضامر الشاحب-للدلالة على مراده، بل استعار ما للمزن، وأودع فيها صفة مدهشة جديدة.

[1] المرجع السابق، ص35.

[2] مستخلص من حوار مع البلاغي المغربي الدكتور محمد الولي، مساء الاثنين، 2020/06/15.

كذلك، تصبح الحمى زائرة، في:

وَزَائِـرَتِـي كَأنَّ بِهَا حَيَاءُ---فَلَيسَتْ تَزَورُ إِلَا في ظَلَامِ.

إذ يصف موعد قدوم الحمى، لا باعتبارها حالة عرضية تنتاب الانسان، وهي دلالة مرض ما، قبيحة ومستهجنة ومزعجة؛ بل بوصفها شبيهة المعشوقة الخجولة، التي تتوارى عن الأنظار فتأتي في غير موعد ظهور الناس. الشاعر هنا غيّر زاوية النظر إلى الحمى، وهو صنيع الكبار من الشعراء، فوحدهم من يستطيع إدراك زوايا نظر فريدة، هذا ما رآه المتنبي، والذي عمد إلى خلخلة هذا المفهوم –الحمى–، وشحنه بصفات أو أنوية جديدة، آلت بهذا المصطلح المعهود المبتذل إلى آخر فريد من نوعه لا يتكرر.

وتَغَيُّر نظرتنا للاستعارة يكون كذلك بتغيير نظرتنا لعلاقة اللفظ بالمعنى، ذلك أنّ الفلاسفة اعتبروا الاستعارة مجرد استبدال لفظ مكان لفظ آخر، وهو ما أخذهم إلى الحط من شأنها. متناسين أن الاستعارة ممّا لا يُمكن استبداله، ذلك أنّ لفظها مُلازم لمعنى فريد لا يمكن تعويضه، وبه سيكون المعنى مبدعا مبتكرا[1].

هكذا، يمكن أن نقرأ النصوص الفلسفية بمنظار جديد، وسيتبيّن ما للاستعارات من حضور فيها، ومالها من وظيفة مركزية في انبناء النصوص وتناميها، وفي تكوين المعاني الفلسفية وتشكيلها[2].

وتبقى اللغة هي القاسم المشترك بين الشعر والفلسفة، «وبخاصة أنّ الاخفاء أو التخفيّ سمة مشتركة بينهما [أي بين اللغة والفلسفة]، فاللغة في مستواها الاشاري تخفي موجهات إنتاجها للمعنى، والفلسفة تخفي آليات اشتغالها. يقول نيتشه: كلُّ فلسفة تُخفي فلسفة أخرى، وكلّ رأي هو مخبأ، وكل كلام ليس سوى قناع»[3].

هذه السّمة–الإخفاء–حاضرة بكل قوتها في الاستعارة. إنّ هذه الأخيرة آلية إظهار وإخفاء في الوقت نفسه، فهي للإظهار حين نزيلُ بها الرتابة عن نظام الأشياء، ونزيح عنها تلك الملامح المعهودة، لنكتشف فيها أشياء جديدة، وندرك ملامح جديدة وطارئة، يلتذُّ الشاعر بها، وبهذه الخلخلة لنظام الأشياء، وبهو بهذا كمن يجتاز رحلته من المتناهي إلى اللامتناهي، إذ لا يمكنه منع تدفق استعارات جديدة كل مرة، وهي استعارات يلتذُّ بها القارئ أيضا، مادام في الانسان ميلٌ جارفٌ إلى أن يرى في الأشياء صفات لم يتعوّد عليها.

[1] يُنظر:توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص11.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، ص35.

وهي للإخفاء كما في استعارة الحرب مثلا، فحين نتحدث عن الحرب بألفاظ الشطرنج، فإنّ هذه الاستعارة تخفي الكثير من الأمور الدموية. الشطرنج في هذه الاستعارة لا يظهر تلك العناصر الدموية والمأساوية في الحرب، بل إنه يمارس لعبة الإخفاء بجدارة.

2-2-الاستعارة في الكتابة الفلسفية:

عدّ أرسطو الاستعارة-في كتابيه الخطابة وفن الشعر-أمرا خارجيا، وأوكل لها وظيفة شكلية تحسينية. وإذ ذاك فإنّ القول الشعري أحوج إليها من القول الخطابي[1]. إنها-فيهما-«جزء من كلّ، بل جزء من جزء من كلّ»[2].

فما يشكل حقيقة كل قول خطابي ليس بأي حال الاستعارة، وإنما «هو القياس الخطابي المسمى ضميرا (Enthymème)*، إنه لبّ الخطابة...فما يريد الخطيب الإقناع به، ليقنع به إقناعا خطابيا، يلزم أن يستعمل القياس الذي يُضمر. وتأتي العبارة في المرتبة الثانية، وهي التي نعبر بها عما سبق...والاستعارة أو التغيير أو النقل ممّا يمكن التعبير به عن المعاني السابقة، ولكنه تعبير غير مباشر عن المعنى»[3].

إذن، غاية الخطابة الإقناع، «فلا يهمّ الخطيب أن يبلغ الحقيقة، قد يكون الفيلسوف غير خطيب فلا يبلغ إلى إقناع الآخرين بما هو حق، وقد يكون الخطيب غير فيلسوف فيقنع بما هو باطل. غاية الصناعة الخطابية –أي علم الخطابة كما يدرسها الفيلسوف-هي الكشف عما في كل حالة مما يملك صفة الاقناع. وغرض الفيلسوف أن يضع الخطابة تحت رقابة العقل كي لا تستبدّ بسحرها، وأن يجعلها في خدمة الفلسفة كي تنقل المعاني العقلية في قول خطابي لمن تصلح له»[4]. وبهذا الاعتبار فإنّ غاية الاستعارة لا تعدو تحسين العبارة وجعلها ذات رونق، وبهذا فإنّ الاستعارة في الخطاب ليست سوى وسيلة من وسائل شتى يستند إليها الخطيب، إنها خادمة لما هو خادم لهذه الغاية، فالعبارة خادمة للمعنى الخطابي، والاستعارة خادمة للعبارة من جهة التحسين[5] لا أكثر.

---

[1] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص102. وفي كتابه "الجدل" رفض أرسطو تحديد الأشياء استعاريا، وعلى مذهبه سار فلاسفة المسلمين. المرجع نفسه، ص103.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* Enthymeme.

[3] المرجع نفسه، ص103، 104.

[4] المرجع نفسه، ص104.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ ما سبق يجعل من الاستعارة أمرا ثانويا، فالمقنعات في الخطابة هي الدليل الخطابي، وطبعُ الخطيب، وحسن ترتيب أجزاء القول، و كيفية التعبير، وهذه الأخيرة لا تشكل فيها الاستعارة إلا حيلة من الحيل التعبيرية[1].

ناهيك عمّا تتطلبه العبارة الخطابية من مواصفات هي بمثابة شروط ، كأن تكون واضحة، خالية من البرود، وتحوي استعارات غير بعيدة[2]، فضلا عن شرط أساس يتعلق بخصائص كل نوع من أنواع القول الخطابي، والتي تلزم الخطيب بشروط في حال استعمال الاستعارة[3].

ولتولد الاستعارة عند أرسطو من استبدال كلمة محل أخرى، فقد تبوأت مرتبة دُنيا في بناء النصوص، إذ يسبقها استحضار المعنى الخطابي مصحوبا بدليله ثم يؤتى بالعبارة لبيانه، ثم أخيرا وبعد بناء العبارة يأتي دور الاستبدال، فالاستعارة–والحال هذه–تغيير واستبدال يقعُ على صعيد الكلمة لا يتعداها[4].

يظهر ممّا سبق أنّ أرسطو يعتبر الاستعارة أمرا غريبا عن الفلسفة، وأمرا خاصا بالخطابة والشعر، ولذلك حذّر في كتاب "الجدل" من تحديد الحقائق استعاريا[5]. تأكيدا منه على تميّز الألفاظ الفلسفية عن الألفاظ الشعرية، فالأولى تدلّ على معانٍ حقيقية، والثانية تدلّ على معانٍ تخييلية[6]، وتضطلع بأداء وظيفة شكلية تحسينية.

وإن اعتبرت الاستعارة أمرا برانيا عند أرسطو، فقد سمح بها الفارابي في كتاب "الحروف" للفيلسوف، ولكن شريطة تفادي الآثار الضارة لذلك[7]. فالفلسفة–حسبه–لا يمكن أن تعبر عن نفسها إلا بألفاظ منقولة ومستعارة من الكلام العادي أو اليومي، إذ لا خيار لها في استعمال الألفاظ أو عدم استعمالها. لا بدّ أن تستعمل ألفاظا استعملت من قبل بمعانٍ غير فلسفية تؤثر لا محالة في المعاني التي ستحمل بها فيما بعد. فبعد استعمال اللفظ فلسفيا

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص104، 105.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص105.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وقد حصر أرسطو الاستعارة في الكلمة، ونستشف ذلك من خلال تعريفه لها، والذي أوردناه في مواطن سابقة من هذا البحث، يعرفها بأنها: نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع. يُنظر: أرسطو، فن الشعر، ص57.

[5] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص108.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص109.

[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص110. خلافا للعديد من الفلاسفة الذين استخدموا الاستعارة «للتعبير عن أفكارهم حتى تكون قابلة للاستيعاب، وتكفّ عن طابعها المجرد، من قبيل أمثولة الكهف لأفلاطون، أو فرضية الشيطان الماكر لديكارت، وهي مجازات تكون الغاية منها أساسا توضيح فكرة أو الاقناع بموقف بعد الكشف عن إحراجاته وأهم تداعياته. ومن ثمّة لا يمكن اعتبار الأمثولة مثلا كقصة فعلية اشدّ اهتمامنا بتواتر أحداثها بقدر ما تعبر عن بناء رمزي تكمن قيمته فيما يوحي به من تساؤلات، وما ينبه إليه من مقاصد». نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ص307.

قد يعود الذهن إلى سابق عهد اللفظ بمعناه الأول. من ذلك لفظ "جوهر"، والذي من بين معانيه الأولى الأشياء المعدنية والحجارة النفيسة، أو الملة والقبيلة والشعب، وغالبها معان حسية، وهذا المعهود، فالألفاظ في مراحل استعمالها الأول كانت حسية مرتبطة بمعيش الناس. هذه المعاني تتفاوت في حسّيتها، فاستعماله بمعنى الحجارة أكثر حسّية من استعماله بمعنى الفطرة أو الأمة، وذلك في مثل قولنا: "فلان جوهره جيد"[1].

وإن كان للصور التخييلية هذا الحضور الملحّ، فعلى الفيلسوف السعي جاهدا للتنكّر لها، وذلك لأنها تنغص صفاء المعاني الفلسفي، ولهذا نجد الفارابي يحذر منها ويقصيها[2].

وفي خضم البحث عن حل لعُلوق المعاني غير الفلسفية بالألفاظ بعد استعمالها فلسفيا يقترح الفارابي أخذ المعنى الفلسفي دون لفظه الحامل له[3]، وكأنه يقرّ بإمكانية تلقي المعاني الفلسفية وفهمها بمعزل عن الدوال الرمزية. وهي الإمكانية التي لا يمكن أن تتحقق بحال، فليست تلك المعاني والحقائق متعالية، إنّها ما لا يمكن أن يوجد إلا عالقا في ألفاظ، حتى وهي في قرارات النفس[4].

ويقترح الفارابي أيضا حلولا أخرى تؤكد استحالة استغناء الفلسفة عن النقل والاستعارة، شرط أن تكون وظيفتهما الوحيدة توفير قاعدة للمعاني الفلسفية، والتي لا تلبث أن تتحرر في الهواء الطلق. كما يصرّ على ضرورة التخلص من المعاني غير الفلسفية القديمة التي يمكن أن تشتبه بها المعاني الفلسفية، ومثال ذلك تلك الألفاظ التي كانت تدل، أول الأمر، على معان غير فلسفية، مثل الجنس والنوع والجوهر والعَرض[5]، لأنها مدعاة للإيهام والتغليط والبعد عن المقصود، وذلك لمّا توكل للفظ الواحد معنيين، فلا يستقر الذهن على معنى واحد محصّل[6].

---

[1] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص110.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص112.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وعن أسبقية المعنى على اللفظ يقول طه عبد الرحمن: «المراد بهذه الأسبقية أنّ المعنى يتقرّر أولا في العقل، ثم يوضع بإزائه اللفظ، على أن يكون أشدّ الألفاظ قُربا وشبها به؛ تترتب على هذا نتائج ثلاث، أولاها أنّ للمعاني وجودا في العقل تستغني فيه عن كلّ تشكيل لفظي ؛ والثانية، أنّ الشكل اللفظي قد يقوم مقامه شكل آخر، ما دام أمرا يعرض للمعنى من خارج، ولا يتقوّم به من الداخل؛ والثالثة، أن لهذه المعاني الخالصة رتبة في الوجود تعلو على رتبة الألفاظ، حيث إنّ العقل الذي توجد فيه هو أخصّ ما يميز الإنسان وبه يشرف على غيره من الحيوانات، ومثل التقابل بين المعنى واللفظ عند المتفلسف العربي كمثل التقابل بين الروح والجسم، فكما أنّ الروح يوجد في عالم الغيب، فكذلك المعنى يوجد في عالم المعقول، وكما أنّ الجسم يقيم في عالم الظاهر، فكذلك اللفظ يقيم في عالم المحسوس، فدلّ ذلك على أنّ استقلال المعنى عن اللفظ أشبه باستقلال الروح عن الجسم»، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت، ط2، 2006، ص129.

[4] يُنظر:توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص112.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص113.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص114.

يرى توفيق فائزي أنّ «جعل الذهن لا يستقر على معنى واحد هو قدر الفلسفة أيضا، ولولا ذلك لما اتسع الفهم الفلسفي. أجل تسعى الفلسفة إلى أن تستقرّ على معانٍ وحقائق موحدة، ولكن هيهات إذ يوجد في الفلسفة اشتباه أصلي لا يمكن التخلص منه، وبذلك يصعبُ بل يستحيل إرجاع الأحكام الفلسفية إلى تصديقات لا تخييل فيها، ويتساءل: أليس المشتبه والتخييلي هو الذي يجعلنا نأمل في أن تنفتحَ دائما إمكانات جديدة للفهم؟»[1].

إنّ من الأسباب الفاصلة بين الفلسفة والشعر، كون هذا الأخير محاكاة، فهي ما يشكل ماهيته، لذلك وُضع في موقع تضادٍ مع الفلسفة، إذ القول الفلسفي قول استدلالي بُرهاني، والبُرهاني هو الذي يتساوى عند الفلاسفة والعلم اليقين[2]. أمّا الشعر فسبيله ومبتغاه الإيهام والتخييل، وأعذب الشعر أكذبه كما هو معروف.

ويتبدى كذب الشعر في مستويين:

«-في تحديد الشيء، ففي تعريفه للشيء يعرفه بما ليس هو، كتعريفه العسل بأنه "مرة مهوعة"، للتشابه العَرَضِي بين العسل والمرة.

-في القياس، العسل منفور منه لأنه يشبه المرة، وكل مرة مهوعة، فكل عسل مهوع. في هذا يتقابل الشعر والقول الفلسفي تقابل تضاد، ويتقابلان أيضا في كون القول الفلسفي لا يشوق النفس و ليس غرضه ذلك، فاليقين يستلزم ثبات النفس وركونها. والشعر يجعل النفس تكره وتنفر، أو تحب وتطلب»[3].

لهذه الدواعي يتضادّ الشعر(وهو القول الاستعاري) والفلسفة، فالأول يحُدُّ الأشياء حدّا استعاريا، ويقيسُ قياسا تمثيليا، ناهيكَ عن فعل التشويق وتحريك النوازع[4].

ولهذا «يمتنع القول الفلسفي من الانقياد بأي قول لا يحمل خصائصه نفسها، وهو لذلك يديم التحقق من نفسه، ويزيد بأن يتحقق مما ليس هو من الأقاويل غير الفلسفية كالجدل، ويتأكد مما يجعل الأقاويل الأخرى غير برهانية ليحترزَ منها، فتُحفظُ برهانيته: الاحتراز من القول السفسطائي، فإن لم يتعلّم الفيلسوف حِيلَ المغالطين غُولطَ، وإن امتلك ما هو يقيني في نفسه. ويطّلعَ على ما يجعل الشعر مالكا لفضيلة التأثير الذي لا يُقاوم فيحترزَ منها، وقد يستعملها في خدمة النقل والتعليم، أي يستعملها لنقل وإبلاغ البُرهان، وأيضا من أجل بناء المدينة

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص116.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص120.

الفاضلة. فالفيلسوف ذو مشروع عملي، وهنا تتحقق غاية أخرى من غايات الشعر حيث يصبح خادما»[1]، توظفه لإصلاح قوى النفس الثلاث: «القوة الناطقة، والقوة الغَضبية، والقوة الشهوية»[2].

وأما عن موقع الاستعارة في كتابة الفلاسفة المعاصرين، فقد كان جاك دريدا «واعيا تماما أن الكلمة المقولة أو المكتوبة هي كلمة شعرية في الأساس، وأنّها بما هي كذلك كثيفة الدلالة. وفي هذا السياق يتعين على الفيلسوف أن يكون واعيا بهذه الكثافة، وأن لا يكتفي بظاهر الكلمات حتى لا تتشابه عليه المعاني. ولأجل ذلك سعى، في إطار مشروعه التفكيكي، إلى بيان ما قد تنطوي عليه الكلمات من معانٍ متضادة»[3].

كما لا يمكننا تأمل الظواهر، ولا صياغة تأملاتها الفلسفية إلا باللغة. فمعضلة الفكر هي معضلة اللغة ذاتها؛ فلا ينظر لهذه الأخيرة بوصفها وسيلة تعبير أو أداة تواصل فحسب، بل إنها شرط الفكر ذاته، وإنّ كل محاولات فصل الفلسفة عن الأدب تصطدم بواقع تشكيل النص الفلسفي ذاته. وعليه فإنّ اللغة الفلسفية حسب دريدا لغة مجازية أساسا[4].

و«دليل احتفائه بها نَصُّه الذي حمل عنوان "الميثولوجيا البيضاء: الاستعارة في النص الفلسفي"، والذي كشف فيه عجز الفكر الفلسفي عن التعبير بنفسه عن نفسه؛ لأنه يظل دائما بحاجة إلى المجاز ليظهرَ بشكل جليّ. فالفلسفة تكشف عن قدرتها عن الإفصاح عن ذاتها في الاستعارة، أو أنّ الاستعارة ذاتها تلتقي مع طبيعة الفكر الفلسفي، في الوقت الذي يحاول فيه التعبير عن نفسه، والإفصاح عن هويته»[5].

وقد عدّ دريدا–كما العديد من الفلاسفة–« الاستعارة أساسية للغة والخيال، لأنها جديرة بالاحترام معرفيا، وليست لعوبة أو زخرفية على نحو متأصّل»[6]. وهي أكثر من غيرها من صور البلاغة « لا تلبث أن تستحيلَ إلى أحد أهم قواعد الخطاب، بل أكثر من ذلك هي التي تهب الخطاب صورته التي ينبغي أن يظهر عليها إلى حد يفقد معه الكاتب سيادته المطلقة على خطابه، حيث يفضح النص بصفة إرادية التوترَ بين بلاغته ومنطقه، وبين ما

[1] المرجع السابق، ص116، 117.
[2] المرجع نفسه، ص120.
[3] نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ص305، 306.
[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحات نفسها.
[5] المرجع نفسه، ص307.
[6] المرجع نفسه، ص309.

يقصد قوله ظاهريا، وما يرغم على أن يعنيه، وذاك هو شأن القول الفلسفي الذي يجد نفسه تحت تأثير قوى ورغبات ومفاهيمَ متعارضة، وآثار كل الشحنات الدلالية والتراتبية للكلمات في اللغة»[1].

ورغم ما للاستعارة من قيمة فإنّ دريدا لا يرى أنّ «الاستعارة تتملك الخطاب الفلسفي أو غيره من أنماط الخطاب الأخرى، بل يعتبر أنّ كل استعمال للغة ينطوي بالضرورة على ضرب من الاستعارة، وليس الخطاب الفلسفي بمنأى عن ذلك، أو هو منزه عنه. بل إنّ دريدا يتحدث عن استعارات خاصة بهذا الصنف من الخطاب...وإن كان خطاب الفلسفة ذاته ليس خطابا مجازيا في جوهره، ذلك أنّ مفاهيمه في ذاتها لا تحمل في طياتها أي معنى مجازي بأي حال من الأحوال. فالمجاز يكون في اللغة التي نعبر من خلالها عن المضمون الفلسفي للمفاهيم الفلسفية، وليس في المفاهيم ذاتها»[2].

فالفلسفة كما غيرها تحتاج إلى لغة طبيعية لتعبر بها عن قضاياها، بمعنى «أنّ ما يتحدد باعتباره استعارة أو مجازا في الخطاب الفلسفي هو بالدرجة الأولى وقبل كل شيء لغة طبيعية، تلك التي نعبر من خلالها عن مضامين ومفاهيم فلسفية...إذ تلتقي لغة الفلسفة على هذا الصعيد مع اللغة العادية منظورا إليها كحشد من الكنايات والاستعارات والمجازات المتدافعة للتعبير عما هو فلسفي في ذاته. فالفلسفة تستعمل اللغة الطبيعية بما هي كذلك، وبما هي أيضا حشد من القواعد والمحسنات البلاغية والنحوية والصرفية والخطابية. إنّ الفلسفة تحتاج لكي تفصح عن نفسها إلى لغة...وتلك هي المفارقة...عليها أن تحافظ على روح مضامينها ومفاهيمها الفلسفية...والذي قد يستعصي على اللغة الطبيعية إدراكه في جوهره»[3].

ولعل من أنماط الخطاب الأكثر اقترانا في الفلسفة بالاستعارة –بحسب دريدا–الخطاب الميتافيزيقي، إذ «يبدو أنّ المجاز يأبى أن يمّحي منه...إذ كيف لخطاب نشأ في أحضان الخيال والأسطورة* أن يتخلّص منهما؟ وذلك هو عين المأزق الذي تخبط فيه هذا الخطاب، وربما أيضا كل خطاب فلسفي في وجهه الميتافيزيقي، حيث يظل مشهد

[1] المرجع السابق، ص311.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص312.

* الأسطورة في الفكر الغربي «هي أصل كل خطاب ميتافيزيقي. بمعنى آخر يجد الخطاب الميتافيزيقي أو الخطاب الفلسفي في وجهه الميتافيزيقي نفسه في مواجهة أصله، وهو من طبيعة أسطورية بالأساس، والرغبة في التنصل منه من جهة، وفي مواجهة دءومة تأثير هذا الأصل على الخطاب من الناحية العملية والاجرائية. وهذا الحضور المستمر للمجاز كضرب من الأسطورة لا ينفك يفرض نفسه على الخطاب، وإن بشكل غير علني». المرجع نفسه، ص315.

المجاز يسيطر على هذا الضرب من الخطاب من الداخل، فلا هو يقدر على التنصل منه، ولا هو قادر على استيعاب ديمومته واستمرار فعله في الخطاب. وإذن يمكن القول مع دريدا إنّ كل محاولة للتنصل من المجاز تنتهي إلى الفشل، لأن المجاز...مكتوب بين السطور بحبر سري (أبيض)، لا نراه، ولكن دون أن يعني أنه غير موجود»[1].

فالميتافزيقا «تحتاج لكي تتخلص من الاستعارة إلى أن تستندَ في ذلك إلى القوانين التي تضبط نمط اشتغال الاستعارة، وخاصة تلك المتعلقة بعملية تحويل المعاني، وإذن ستجد نفسها عندئذ تعود من جديد إلى القوانين التي تحدد أصلها. تلك هي الحركة الدائرية التي يفرضها نمط اشتغال الاستعارة ضمن نمط الخطاب الميتافيزيقي، حيث تكتشف الميتافيزيقا وهي تبحث عن الآليات الكفيلة بالتخلص من الاستعارة أنها تعود إلى أصلها لكي تقتلعه، وعندها ستجد نفسها خطابا بلا أصل. ذلك هو شأن الاستعارة، إنّها تسكن الخطاب وتقيم فيه كأحد مكوناته الأصيلة، التي يصبح تقويضها تقويضا لبنية الخطاب نفسه»[2].

وهو ما يعني أنّ الاستعارة « تتموقع ضمن الخطاب كجزء من بنيته الداخلية...فعلاقة الفلسفة بالمجاز علاقة متينة، وإن كان حضور الاستعارة في الفلسفة أكثر من حضور الفلسفة بالمجاز»[3].

3-الاستعارة والسياسي:

3-1- قولٌ في شروط توظيف الاستعارة

تحتلّ الاستعارة -حسب أرسطو والفارابي وابن سينا- مكانها اللائق بها في الشعر، «والاستعارة وإن كانت إلى الشعر أقرب، مفيدة في النثر كذلك، والمهم هو حسن استعمالها ووضعها في المكان الملائم لها»[4]، لا سيما في الخطابة، والتي هي سبيل السياسي في التبليغ، وهو ما يعني أنّ استعمالها فيها مقيد بشروط. حتى من جهة الإكثار والتقليل، إذ «التصديقات المظنونة محصورة متناهية...وأما التخييلات والمحاكيات فلا تُحصر ولا تُحد. وكيف، والمحصور هو المشهور القريب، غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع»[5].

---

[1] المرجع السابق، ص314.

[2] المرجع نفسه، 316.

[3] المرجع نفسه، ص315.

[4] الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا (أبو علي)، الخطابة، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق: أحمد فؤاد الإهواني، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، قُم، إيران، دط، 2012، ص185.

[5] ابن سينا، كتاب الشعر، ضمن كتاب الشفاء، ص25.

فالقولان–الخطابي والشعري–وإن احتاجا الاستعارة فإنهما لا يشتركان في قدر تلك الحاجة، وفي الشروط التي وجب تحقيقها في استعمالها ، ذلك أن غرض الخطابة هو الإقناع، بينما غرض الشعر التخييل. وإقناع الخطابة يكون بالتصديق، والتصديق غير التخييل، ثم إنّ فالشعر–في غالبه–لا يحيل على الواقع بقدر إحالته على اللغة نفسها[1].

هذا، وتستخدم الاستعارة في الخطابة، ولكن ليس على أنها أصل، إذ يستعين الخطيب بكل ما يجعل يمكن أن يجعل قوله مقنعا، وقد تُسعفه الاستعارة في تحقيق غرضه شريطة الاعتدال في الاستخدام، حتى لا يتحول الإقناع إلى نقيضه.

ومن الاعتدال في استخدامها الابتعاد عن الغرابة والكلفة فيها، وخلوها من حروف مستنشعة، وهناك شرط إضافي مهم، يتعلق بالعلاقة بين الأصل والفرع، أي المستعار والمستعار له، فالحَسَن منها ما لم يوغل ولم يبعد، بل يختار الجنس القريب من المستعار له[2]. يقول ابن سينا:« وقيمة كل استعارة فيما أخذت عنه، وما استعملت فيه، فكلما كان المستعار منه لطيفا معروفا، كان الانتقال إلى المستعار إليه يسيرا»[3].

وهذه الشروط إنما جُعلت للخطيب، والذي غرضه الإقناع وإيقاع التصديق، ولذلك يختلف الأمر حينما يتعلق بالشعر، والذي لم يسلم هو الآخر من قيود على الاستعمال الاستعاري، وهو ما يؤكد أنّ «الاستعارة الشعرية ذاتها لا تنجو من رقابة فوقية فلسفية لا يُسمحُ بمقتضاها الخروج عمّا رُسمَ من قبل من تصورات عن الشعر، وعن غايته»[4].

3–2–حجاجية الاستعارة:

البلاغة صفة الكلام المُبلِّغ للمراد، ويقتضي هذا أن من الكلام ما لا يبلغ المراد. وهي إلى جانب ذلك ليست محددة لطبيعة العلاقة بين المعنى وبين العبارة، بل بين المتكلم والمخاطب أيضا، والكلام البليغ هو الذي يُنهي المعنى إلى قلب السامع، مع صورة مقبولة ومَعرِضٍ حسن[5].

[1] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص124.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص127.
[3] ابن سينا، الخطابة، ص185.
[4] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص129.
[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص334.

من هنا تتحدد الغاية من الاستعارة، بدءا باعتبارها وسيلة من وسائل الإبلاغ، والتي بتعبير الجرجاني من شأنها «أن تكونَ أبلغ من الحقيقة»[1]، و«كما كانت الاستعارة خادمة للمعنى الخطبي في الخطابة لغرض الإقناع، ستخدم الاستعارة المعنى الشعري الذي هو القصّة لغرض التطهير(Catharsis)[2].

فالإنسان يحتاج «إلى إظهار القوة الكاملة في غاية الكمال على استعمال الألفاظ، فيعرف أنّ له قدرة على الإبانة عن الشيء بغير لفظه الخاص...والصناعة التي حالها هذه الحال هي صناعة الخطابة وصناعة الشعر»[3].

بيدَ أنّ مكمن الاختلاف بينهما في غاية استعمالهما للاستعارة، فالخطابة تستعمل الاستعارة لغرض الإقناع، فإن لم تكن جديرة بتحقيقه فهي مرفوضة، أمّا الشعر فيستعمل الاستعارة لدعم التخييل. ويختلفان كذلك في كون الخطيب أقل حاجة إلى التغييرات اللفظية، لأنّ غايته ستتحقق أكثر لو أنه استعمل المشهور حتى لا تغلب الألفاظ الغريبة، فيفشل التأثير في السامعين، الذي هو مُراد الخطيب، أمّا الشاعر فله ما ليس لسابقه[4].

يدعم ابن سينا هذه الفكرة بقوله: «والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أخرى، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به، أو غير مصدق به، فإنّ كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل. فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه؛ فإن قيل مرة أخرى، وعلى هيئة أخرى، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا. وربما كان المتيقين كذبه مخيلا. وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس، وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ماهو عليه تحرك النفس وهو صادق؛ بل ذلك أوجب»[5].

أما الفارابي فالإقناع بالشعر–حسبه– يوجه لنوعين من المتلقين، المتروي من الناس، ومن لا روية له، جاء عنه في هذا الصدد: «وإنما تُستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يُستنهض لفعل شيء ما باستقرار إليه واستدراج نحوه: وذلك إمّا أن يكون الانسان المستدرج لا رويّة له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه التخييل، فيقوم التخييل مقام الرويّة. وإمّا أن يكون إنسان له روية في الذي يُلتمسُ منه ولا يؤمن إذا روّى فيه أن يمتنع، فيُعاجلَ

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص432.

[2] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص107.

[3] محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي(أبو نصر)، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، دط، 1970، ص225.

[4] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص115.

[5] ابن سينا، كتاب الشعر، ضمن كتاب الشفاء، ص24.

بالأقاويل الكاذبة، ليسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالغلبة قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلا، ويتعقبه فيرى أن لا يستعمل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر. ولذلك صارت الأقاويل دون غيرها تجمّل وتُزيّن وتُفخَّم ويُجعل لها رونق وبهاء بالأشياء التي ذُكرت في علم المنطق»[1].

والغاية النهائية من الشعر هي الإنهاض للفعل أو للترك مثل الخطابة تماما، إلا أنّ وسيلة الشعر هي التخييل والمحاكاة، لذلك فالاستنهاض أو الاستفزاز أو الاستدراج الشعري يكون أقوى في تأثيره، وفي سرعة الاستجابة[2]، فالناس–حسب ابن سينا–«أطوع للتخيّل منهم للتصديق»[3].

وهنا تتبدى وظيفة الاستعارة المزدوجة؛ فهي لغوية، ترجع بنا إلى البدايات، حيث كانت البلاغة والبيان والبديع عامة يوصف بها كل كلام يتصف بتلك الصفات. ويظهر أنّ وصف كلام بأنه بليغ أو مُبين أو بديع يقضي الرّفع من قيمته لوجود فضيلة يتصف بها دون غيره. البلاغة والبيان والبديع قيمٌ كلامية، ومثالات رُفع من شأنها، وكلّ كلام اكتسبَ القيمة لمشاركته هذه المثالات فيما تتصف به. يمكن القول إنّ الغاية من الاستعارة باعتبارها استعمالا لغويا عند البلاغيين هي البيان والبلاغة والبديع[4]، ولها فوق ذلك أثرا حجاجيا وتأثيريا فاقت به غيرها من صور البلاغة.

فالاستعارة «لا تقتصر على الإبلاغ بمعنى الايصال فقط، بل على الإبلاغ بمعنى التأثير في نفس المخاطب، وهنا يمكن أن تكون للاستعارة غاية جعل المخاطب يقبل الآراء بعد أن يستحسنها»[5]، وهي عند أرسطو خادمة، ولا قيمة لها خارج هذا التحديد، والغاية هي الاسهام في المحاكاة، محاكاة الطبيعة، وهي غاية الشعر؛ أو الاسهام في الإقناع وهي غاية الخطابة. إنّ دراسة الاستعارة لم تكن من أجل ذات الاستعارة، بل من أجل دراسة قولين اعتبرتهما الفلسفة غريبين وبعيدين وخارجين عنها، وهما الخطابة والشعر[6].

وتدخل الاستعارة كآلية حجاجية ضمن الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه، وبقصد تحقيق أهدافه الحجاجية، والاستعارة الحجاجية هي النوع الأكثر ارتباطا بمقاصد المتكلمين، وبسياقاتهم التخاطبية،

[1] الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان محمد أمين، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1925، ص27.
[2] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص115.
[3] ابن سينا، كتاب الشعر، ضمن: كتاب الشفاء، ص24.
[4] يُنظر: توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص333، 334.
[5] المرجع نفسه، ص336.
[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص107.

والتواصلية أما الاستعارة غير الحجاجية أو البديعية تراد لذاتها، ولا ترتبط بالمتكلمين وبمقاصدهم وأهدافهم الحجاجية، نجدها عند الأدباء خاصة، يريدون بها إظهار قدراتهم اللغوية في سياق تفنّن أسلوبي، لا سياق تواصل وإقناع.

فمن هذه الزاوية الحجاجية، تكون غاية الاستعارة، «إبلاغ المعنى إلى أبعد غاياته، ويكون ذلك بشرحه وزيادة الإبانة عنه إن كان بائنا، وتأكيده. والمبالغة فيه تقتضي أنّه قد بلغ، ولكن الاستعارة تصل به إلى أبعد غايات الانتهاء، فلو قورنت الاستعارة بالتشبيه–والتشبيه غايته هو كذلك التبليغ–لكانت الاستعارة أكثر منه إبلاغا، حتى من التشبيه البليغ»[1].

والمعروف أنّ البلاغة قد تكون بالألفاظ القليلة، وعليه يأخذ هذا الإبلاغ بعين الاعتبار الحال، ولعل تعريف القزويني يستحضر كون البلاغة تراعي المقامات والأحوال، ولأن الاستعارة مختصرة فإنّها تُسهم في جعل الكلام مطابقا لمقتضى الحال[2].

والمفيد منها يوظف في كثير من الأحيان في خدمة الاستراتيجية الخطابية، إذ يمكننا أن نعد الاستعارة براديغما حجاجيا، إذ تعد الاستعارة الحية فعالية حجاجية للغة والفكر معا؛ إذ تدفع بالتجربة المعيشة إلى اللغة.

والاستعارة باعتبارها تمثيلا فإنَّها تسقط علاقات مستفادة سابقا على مجال مجهول، أو تبدع علاقات جديدة من منطلق تشابه ما وتلعب دورا في الابتكار و التدليل و الحجاج. والحجاج من هذا المنطلق دعوة المرسل إلى تعاقد ضمني مشترك، يتم فيه إنتاج و تبادل وجهات نظر و تعزيزها بأساليب متنوعة، والتمثيل أبرزها، ذلك أن علاقة الحجاج بالبلاغة علاقة تلازمية، فكلَّما كان التمثيل «حِجاجا كان برهانه أنور، و سلطانه أقهر، وبيانه أبهر»[3].

ومن ثمَّ فالاستعارة الحجاجية برهان وسلطان وبيان؛ فالبرهان «براديغم شبه استدلالي، يقدم مثالا على فكرة فيرسم لها أفقا هو طريق إلى الاقتناع، واستدخال لعالم ممكن ومحتمل، وأما السلطان فقوة الاستعارة في الهيمنة على أفق الانتظار لدى المخاطب...فتكون داعية على فعل مستقبلي هو متحقق بذاته بمقتضى القرار الذي انتهت إليه الاستعارة...إذ ليست مجرد مجاز يحيل إلى فضاء تخييلي في اللغة ؛بل هي عملية استبدال و تحويل داخل الوعي

[1] المرجع السابق، ص335.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص115.

نفسه، أما البيان فسلوك انزياحي للغة من خلال الاستعارة وداخل اللغة نفسها، مقصده الفهم و البيان...ففيه شرح وتفسير وتأويل وفق نموذج الغموض من أجل الوضوح، والالتباس من أجل البيان، واللغز من أجل الحقيقة»[1].

والكلام المبلغ إما يصل معناه لمتلقيه، فيدعى بليغا، وإن أخفق في بيانه، فهو غير بليغ، «ويقتضي أيضا أنّ المعنى أمر داخلي والكلام مُبلغ، أو هذه هي غاية الكلام: أن يبلغ المعنى، أو أن يعبر به من الداخل إلى الخارج، والعبور به قد يفشل وقد ينجح، والبلوغ متفاوت، فمن الناس من يبلغ نصف الطريق أو دونه، ومنهم من يتجاوز النصف، ومنهم من يبلغ الغاية والنهاية، وهو البليغ المطلق. يفترض ما سبق أنّ للبلاغة سُلّما، وأنها درجات، والناس يتفاوتون، ومنهم من يبلغ نهاية السُلّم»[2].

وأكثر الاستعارة تشخيص، وهو نوع من أنواع الحجاج سمّاه طه عبد الرحمن" الحجاج التقويمي"، « يعمد فيه المستدل إلى تجريد ذات ثانية من ذاته ينزلها منزلة المعترض على قوله، يستنبط من فعل التلقي لديها كل ردود الفعل المحتمل: استفسارات، واعتراضات، ويستحضر بهذا مختلف الأجوبة عليها ومستكشفا في الوقت نفسه إمكانات نقبلها واقتناع المخاطب بها»[3]. وهو عند شاييم بيرلمان (CH. Perleman) دراسة لطبيعة العقول تستدعي أحسن السبل لمحاورتها، والإصغاء إليها، وحيازة انسجامها الإيجابي، والتحامها مع الطرح المعروض، وهذه الأمور النفسية والاجتماعية تفقد بغيابها الحجاج تأثيره و غايته[4].

وعليه فإنَّ الاستعارة خاصية جوهرية في الخطاب، ليس باعتبارها زخرفا لفظيا وبيانيا فحسب؛ بل لكونها «آلية تساهم كباقي الآليات في بناء القول الحجاجي من مختلف النواحي الحجاجية (الاستدلال والتأثير والإقناع)»[5].

---

[1] عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 160.

[2] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص334.

[3] طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص228.

[4] يُنظر: محمد سالم ولد محمد الأمين، "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة"، عالم الفكر، الكويت، ع2، يناير، مارس، 2000، ص44.

[5] عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص112.

وصفوة القول، إن الاستعارة من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية، فقد عدَّ نيتشه المفهوم «ثاو في الاستعارة»[1]؛ بل إنها من الوسائل التي نعتمدها بشكل كبير جدا، ما دمنا نسلم بفرضية الطابع المجازي للغة الطبيعية، وما دمنا نعتبر الاستعارة إحدى الخصائص الجوهرية للّسان البشري.

4-الاستعارة والعلمي:

وإذا كانت الاستعارة مخصوصة بسيادة يعترف بها الجميع في مجالات الفنون اللفظية واللغة الطبيعية، وفي مجالات العلوم الإنسانية، فإن هناك من يذهب إلى أن العلوم التجريبية تستنجد هي نفسها بالاستعارة. ففي المجال العلمي يمكن على سبيل المثال تصفح أعمال فرويد للتأكد من هذا. ففي كتابة النظريات العامة للأمراض العصابية:

«إننا نشبه نسق اللاشعور بردهة انتظار واسعة، تزدحم فيها الميول النفسية، كما لو أنها مخلوقات بشرية. وتتصل بردهة الانتظار هذه غرفةٌ أخرى، أصغر منها، معدة للاستقبال، يقيم فيها الشعور. لكن عند الرواق الفاصل بينهما يقيم حارس يسهر على تفتيش كل ميلٍ نفسي، ويخضعه للرقابة، ويمنعه من دخول غرفة الاستقبال إن لم يرضَ عنه. وسواءٌ أرَدَّ الحارس ميلاً بعينه من عتبة الباب أم أجبره على التراجع القهقرى بعد أن يكون قد دلف إلى غرفة الانتظار، فليس في الأمر فارقٌ كبيرٌ، وتكاد النتيجة أن تكون واحدةً. وكل شيءٍ رهن بدرجة يقظته وثقوب نظره وصحوه. ومن مزايا هذه الصورة أنها تتيح لنا أن نطور مدونة مصطلحاتنا. فالميول المتواجدة في الردهة المخصصة للاشعور لا تقع تحت نظر الشعور المقيم في الغرفة المجاورة. وبذلك تظل في أول الأمر لاواعية. فإذا ما وصلت بعد ذلك إلى العتبة وردَّها الحارس على أعقابها، فمعنى ذلك أنها عاجزة عن أن تصير واعيةً، فنقول عنها في هذه الحال أنها مكبوتةٌ. غير أن الميول التي سمح لها الحارس باجتياز العتبة لا تغدو بالضرورة واعيةً، بل بوسعها أن تصبح كذلك إذا ما أفلحت في لفت نظر الوعي إليها. وعليه سنسمِّي هذه الغرفة بالقبشعوري. هكذا فإن تحول سيرورة ما إلى سيرورة واعية يحتفظ بمعناه الوصفي المحض. وفحوى الكبت أن يمنع الحارس ميلاً بعينه من الولوج من اللاشعور إلى القبشعور. وهذا الحارس هو الذي يتبدى لنا في صورة مقاومة، عندما نحاول أن نضع حداً للكبت عن طريق المعالجة التحليلية»[2].

---

[1] عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، ص 157.

[2] سيجموند فرويد، النظرية العامة للأمراض العصابية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، دط، دت، ص70. ويُنظر: محمد الولي، فضاءات الاستعارة، ص135.

يعقب محمد الولي فيقول: «هذه ليست مجرد استعارة، بل استعارة تمثيلية ذات ملامح سردية. بطبيعة الحال اللجوء إلى هذه الاستعارة لم يكن ترفاً فنياً أو تكئةً يقصد بها التوضيح التعليمي، بل كانت أداة برهنة لا مجال لتفاديها. إن كتابات فرويد مشحونة بمثل هذه الاستعارات المسخرة للبرهنة العلمية. فلنذكِّرْ بمقارنة الحلم عنده باللغة القديمة أو البدائية...إنّ عمل الحلم يعطي الأفكار الكامنة نمطاً تعبيرياً بدائياً، شبيهاً بالكتابة المصورة. والحال أن جميع أساليب التعبير البدائية تتسم بمثل ذلك الإبهام والالتباس وازدواج المعاني، من دون أن يبيح لنا ذلك التشكيك في إمكانية استخدامها العملي»[1].

ومن استعارات فرويد نجد الحلم كتابة هيروغليفية، والكيان النفسي بناية.

كذلك، استعان سوسير في دروس في علم اللغة العام، بكثير من الاستعارات التي يمكن أن نشير إلى بعضها هنا، منها الشطرنج، لكي يدلل على كون اللغة تقوم على نظام داخلي خاص هو الذي ينبغي أن يشدد عليه الباحث، تماماً كما أن لعبة الشطرنج لها قانون داخلي وقواعد محايثة لا علاقة لها بالعناصر الخارجة عن اللعبة، وأن كل حالة اللعبة تقابل حالة سانكرونية للغة، كما أن الانتقال من حالة سانكرونية إلى أخرى يتم بتحريك عنصر واحد، فنغير العلاقات بين كل العناصر، فيتولد وضع سانكروني آخر[2].

كل هذه الحالات، وغيرها كثير، المعروضة من كتابي العالمين، فرويد وسوسور، هي استعارات لا تختلف من حيث بنيتُها عن الاستعارات التي يتوسل بها الشعراء في قصائدهم. وبغض النظر عن ذلك التمييز الذي يقوم به بعض الباحثين في التمييز بين الاستعارات التوضيحية والابتكارية، فإننا نؤكد هنا فقط حضورها المكثف في كتابات بعض العلماء. وهي في الكثير تتخطى مجرد كونها دعامة تلقينية. والحقيقة أن الاستعارة تُسْتَدْعى، وقد تستجيب، في اللحظة التي يحس فيها الشاعر أو العالم أو الخطيب الخ، بأن الأداة اللغوية الموضوعة رهن إشارته لم تعد قادرة على النهوض بالدور المطلوب منها. لهذا كثيراً ما سمعنا أن الاستعارة تعبر عن معنى لا يمكن التعبير عنه بدونها.

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص136.

4-الاستعارة في الأجناس الأدبية: الشعر والرواية والخطابة

4-1-الاستعارة في الشعر:

عاش الخطاب الاستعاري طويلاً في كنف البلاغة والنقد الأدبي، ويكاد يتعلق بهما تعلقاً شبه كلي، فالبلاغة العربية ركزت على الخطاب الشعري بوصفه خطاباً استعاريا دون غيره من الخطابات لاعتبارات ما، أهمها أنّ الشعر هو ديوان العرب، وبالتالي لا بدّ أن يحظى باهتمام النقاد. الاستعارة، والحال هذه، « لبّ الشعري»[1].

وقد كان للبلاغة النصيب الأوفر من كتاب (فن الشعر)، وذلك لأنّ الاستعارة تتجسد في الشعر أكثر من سِواه، ممّا يعطي انطباعا أوليا أنّ الاستعارة خاصيّة شعرية[2]. وهو رأي جان كوهين فيما بعد، إذ يرى بأن الاستعارة «تُشكل الخاصية الأساسية للغة الشعرية»[3]، فالشعر تصوير منذ عهد أفلاطون وأرسطو وهوراس، مرورا بأدسون الذي يقول: «الشعر يُكتبُ أولا للعين "، وهذا سيوندريس يقول: إنّ الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة»[4]. و«الشعر كما يرى فاليس ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يُرى»[5].

والصورة/الاستعارة مكون ثابت عند س. د. لويس (C. D.Lewis)، يقول: «[إنها] ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحدّ ذاتها صورة، فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر، كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك، ولكن المجاز باقٍ كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيس لمجد الشاعر»[6].

ولقد كان عبد القاهر الجرجاني سبّاقا إلى التنظير للصورة الشعرية، وبرع في تحديد مجموع السّمات المميزة للشعر كجنس من الخطاب متميز، وتحديده للوظيفة نفسها التي سماها جاكبسون "بالإنشائية "، بوصفها «مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي. وإذا كانت هذه الصفات شديدة التنوع فإن البلاغيين

---

[1] توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، ص9.

[2] يُنظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص70. وقد «خصّ أرسطو الاستعارة بفن الشعر دون فن الخطابة، حيث لاحظ تكثيفاً لها في الشعر، وتقليلاً في فن الخطابة. والتصوير...يعتمد الخطاب الاستعاري، وبالتالي فهو خاصية للشعر دون للنثر، وقد تبنّت البلاغة العربية هذا الرأي لتلاؤمِه مع طبيعة الأدب العربي القديم، الذي احتفى بالشعر دون سواه». المرجع نفسه، ص93.

[3] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص106.

[4] حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص 17.

[5] حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري، ص 16.

[6] سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان اسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1982، ص20.

المعاصرين باختلاف مناهجهم يكادون يجمعون على أنها تتوزع في خانتين: الأولى ذات طبيعة صوتية –تكرارية، والثانية ذات طبيعة دلالية»[1].

يقول جون كوهين: «إنّ اللغة تحلل كما هو معروف إلى مستويين: الأول صوتي والثاني دلالي. فالشعر يختلف عن النثر بصفات متحققة على المستويين المذكورين. فالصفات المنتمية إلى المستوى الصوتي قد سبق تقعيدها وتسميتها. فـ"البيت" يطلق على كل صورة لغوية يكتسي مظهرها الصوتي بهذه الصفات. وبسبب أنّ هذه الصفات تُدرك وتشاهد بطريقة مباشرة، ولأنها صارمة التقنين، فإنها ما تزال إلى اليوم تمثل في أعين الجمهور معيار الشعر. إلا أنّ هذه الخصائص لا تنفردُ وحدها بالشعر. إننا نقع في المستوى الدلالي على خصائص مميزة تشكل المنبع الشعري الثاني للغة. ولقد كانت هذه الصفات بدورها موضوعا لمحاولة تقعيد من طرف فن الكتابة المسمى بلاغة «Rhétorique»[2].

وفي حقيقة الأمر، فإنّ المستويان معا ضروريان لتحليل الشعر، وإلا كان أبترا، فلأجل وصف لغة الشعر لا بدّ من التركيز على مفهومين من شأنهما أن يجعلا تحاليلنا أكثر تماسكا، وهما التكرار والانزياح[3].

وقد اتخذ عبد القاهر الجرجاني مستوى الدلالة دون الصوت مدخلا إلى التنظير للشعر والشعرية، يقول: «فإذا رأيتَ البصير بجواهر الكلام يستحسنُ شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلوٌ رشيقٌ، وحَسَنٌ أنيقٌ، وعذبٌ سائغٌ، وخَلُوب رائع ، فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضعِ اللغوي؛ بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده، وفضلٍ يَقتدحُه العقلُ من زناده»[4]. فهو هنا، يؤكد حقيقة استحسان الشعر للفظه، لا لمادته الصوتية، وإنما إلى "شيء يقع من المرء في فؤاده"؛ أي إلى المعنى[5].

ويناقش الجرجاني الدور الذي يلعبه المعنى في الرفع من قيمة الحلية الصوتية المسماة جناسا، أو الحط منها، مركزا أكثر–كما سبقت الإشارة–على معاني الألفاظ، لا ما يتعلق بأصواتها، يقول: «وأما...الاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنّ الحُسن والقُبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة، من غير أن يكون للألفاظ

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص45.
[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص8 ،9.
[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص46.
[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص5، 6.
[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص46.

في ذلك نصيبٌ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيدٌ وتصويبٌ»[1]. وهو بذلك من المنتصرين للمعنى على حساب اللفظ.

ويرى أنه من الضروري حين الحديث عن المعنى تقديم مقدمات وأصول ممهدة، «وأول ذلك وأولاه، وأحقه أن يستوفيه النظر ويتقصّاه، القول على "التشبيه" و"التمثيل" و"الاستعارة"، فإنّ هذه أصول كبيرة، كأنّ جُلّ محاسن الكلام-إن لم نقل: كلّها-متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في مُتصرفاتها، وأقطار تحيطُ بها من جهاتها»[2].

فأدوات التصوير الشعري عند الجرجاني تنحصر في التشبيه والتمثيل والاستعارة، وبضبطه لأدوات التشكيل يكون قد قنّن لمتطلبات الممارسة الشعرية، وزاد عن ذلك تمييزه بينها في الطاقة الشعرية[3].

ويميز الجرجاني، ههنا، بين المعاني الخام، التي هي من الشيوع بين الناس بحيث لا يستطيع أحد أن يدّعي نسبتها إليه وحده، والتي ليست مادة للتفضيل بين الشعراء، في مقابل المعاني التي يختص بها شاعر دون آخر، وتسم شعره بميسم خاص، وقد أطلق على أدوات التشكيل التي هي الفارق في التمييز بين المعنيين السابقين اسم "وجوه الدلالة على الغرض"[4]، ويعني بها التشبيه والاستعارة والكناية.

وفي سبيل شرحه لهذه المسألة يفرق الجرجاني بين «مستويين ضمن وجه الدلالة على الغرض، أولهما شائع بين الناس والثاني خاص. إنّ الشاعرية لا تكمن حسب الجرجاني في الغرض لأنّ هذا عام وشائع بين الناس شأنه شأن وجوه الدلالة عليه المستهلكة أي الشائعة. أو بعبارة أخرى إنّ الصورة الشعرية عندما تكون مما هو شائع بين الناس فإنها لا تصبح علامة على شاعرية من يعتمد عليها في قصيدته. إنّ الاستعارة والتشبيه والكناية ليست أهلا لرفع الغرض إلى مراقي الشعر إلا إذا كانت خاصية» [5].

فالشعرية-والحال هذه- تتحقق بفضل وجه الدلالة الخاص، وهذا يعني أيضا أنّ تلك الوجوه هي التي تكون موضوع البيان، وهي التي تنقل وتُحول المعنى من حالة النثر إلى حالة الشعر، إذِ الشاعر يتناول معنى غُفلا، ثم يخضعه

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص20.
[2] المصدر نفسه، ص27.
[3] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص52.
[4] يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص314.
[5] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص54.

لعملية تشكيل أو تصوير تعطيه صفة شعر، فإن تجرّد من التصوير بقي في إطار النثرية، وفي كل الأحوال، يعتمد التصوير أداة حاسمة هي الصورة القائمة على المشابهة، وخصوصا الاستعارة[1].

إنّ الجرجاني وهو يذكر وسائل التشكيل الشعري يتعرض لعدة أدوات منها التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز والكناية والايجاز. والواضح أنّه في كل مرة يسقط طرفا أو أطرافا وقد يضيف. ولكن الجلي أيضا أنّ الاستعارة نادرا ما غابت باسمها، ودائما تحضر تحت اسم المجاز أو التشبيه. إنها المكون الثابت في التشكيل الشعري، والوحيدة من بين كل تلك الأدوات التي حظيت بذلك التقدير البالغ عنده، وهي بذلك أهل[2].

وهذا حازم القرطاجني يؤكد على أهمية الصورة في بناء الشعر، يقول: «فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفردَ به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة، وبين ما ليس له كبير علقة إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدّ واحد، إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق»[3].

كما نجده يفضل صورة الشعر على مادته، فالجانب الأول شكلاني(Formalistic) والثاني جوهري (Substantialist) ، وموقفه في هذا صريح، يقول: «إنّ الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقعُ في المادة من التخييل»[4].

ثم إنه يجوز الكذب (بالمعنى الأدبي لا الأخلاقي) في الأدب إن كان خادما لإيقاع التخييل، إذ أن «وظيفة الإنتاج الأدبي ليست هي إيقاع التصديق، وإلا لأصبح الأدب ردفاً للمنطق والعلم. المطلوب من الأدب ليس تقديم المعارف عن موضوع، بل المطلوب منه هو التخييل»[5]. يقول حازم: «والقول الصادق إذا حُرفَ عن العادة وألحق به شيء تستأنسُ به النفس فربما أفادَ التصديق والتخييل معا، وربما شغلَ التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به»[6]، فالناس أطوع للتخييل منهم للتصديق كما سبقت الإشارة.

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص54، 55.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص55.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص21.

[4] المصدر نفسه، ص83.

[5] المرجع نفسه، ص137.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص85، 86.

وتستقطبُ الوسائل التخييلية عند حازم كل الأدوات التعبيرية البيانية منها والبديعية والتركيبية والعروضية والبنائية والأسلوبية والسردية، إذ تتوزع على عديد العلوم، بيدَ أنه مايز بينها من حيث أهميتها في الشعرية والتخييلية، وتفصيل ذلك في قوله: «والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن. وينقسمُ التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مُستحب، لكونه تكميلاً للضروري وعوناً له على ما يُراد من انهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه، والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، وأكد ذلك تخييل الأسلوب»[1].

بهذا يكون حازم قد عيّن الأدوات التي من شأنها تحويل المعنى النثري إلى شعر، ثم جعل تخاييل المعاني، من حيث أهميتها، على رأس تلك الأدوات، وهنا تتبدى مكانة الصورة الشعرية بوصفها من التخاييل المعنوية* الأساسية في بناء الشعر ككلّ، وهو تحديد ابن سينا كذلك، يقول: «وأمّا المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»[2].

ولحازم تعريف دقيق للصورة الشعرية —وإن لم يذكرها بهذه التسمية– من خلال تقسيمه معاني الشعر إلى أُوّل وثوانٍ، فيقول: «والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمداً إيراده، ومنها ما ليس بمعتمدٍ إيراده، ولكن يوردُ على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولنسم المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول. ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك واستدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأولى

---

[1] المصدر السابق، ص89.

*أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد استخدم التخييل «مقابلا للمعاني العقلية، وهذه تتمثل عنده في النقل الأمين لعالم الأشياء وللاعتقادات الشائعة بين الناس، تلك الاعتقادات المرتبطة بالقيم الأخلاقية والدينية، أمّا المعاني التخييلية فإنها تعني عنده نوعا من "الأقيسة الزائفة"، وذلك كأن يقول الشاعر في مدح الشيب:

وبياض البازي أصدق حسنا إذا تأملت من سواد الغراب

فإذا كان بياض البازي أفضل من سواد الغراب وجبَ بالقياس على ذلك أن يكون بياض الشعر أحسن من سواده، وهذا قياس زائف. إنه شكل من التخييل عند الجرجاني»،. محمد الولي، الصورة الشعرية، ص54. وهذا قول صريح منه: «واعلم أنّ "الاستعارة" لا تدخل في قبيل "التخييل"». عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص273.

[2] ابن سينا، الهداية في المنطق، تحقيق: محمد أحمد عبد الحليم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، 447/3.

بها أو ملاحظة وجهٍ يجمعُ بينهما على بعضِ الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني، ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوانٍ»[1].

وحازم هنا رائد و"معاصر" في آن، لوضعه اليد على أهم سمة في اللغة الشعرية، تلك التي يسميها المعاصرون بالدلالة الإيحائية (Connotative) [2]. ولهذه الدلالة الخاصة (المعاني الثواني) شروط عند حازم، منها «أن تكونَ أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتُفيدَ تأكيداً للمعنى، فإن كان المعنى فيها أخفى منه في الأول قبح إيرادُ الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة»[3].

كما ميّز حازم—إثر مناقشته طبيعة العلاقة بين المعاني الأولى والثانية من حيث الخصوص والشيوع- بين ثلاثة أنواع من المعاني التصويرية:

–الأولى: شائعة بين الناس، أو هي بتعبيره «ما يوجدُ مرتسماً في كل فكر»[4]، ومثالها تشبيه الشجاع بالأسد؛

–الثانية: «ما يكونُ ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض»[5]، وهو «إلى حيّز القليل أقرب منه إلى حيّز الكثير»[6]. فالشاعر في تناوله لهذه المعاني عليه أن يضيفَ إليها إضافات، كأن يركب «على المعنى معنى آخر»[7]، أو أن «ينقله إلى موضع أحقّ من الموضع الذي هو فيه»[8]؛

–الثالثة: وهي سبيل المفاضلة والتنافس، وتشملُ «كل ما نَدَر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوي من ذلك، لأنّ ذلك يدلّ على نفاذ خاطره، وتوقّد فكره، حيث استنبطَ معنى غريباً، واستخرجَ من مكامن الشعرِ سراً لطيفا»[9].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص23.

[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص144.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص23، 24.

[4] المصدر نفسه، ص192.

[5] المصدر نفسه، ص193.

[6] المصدر نفسه، ص192.

[7] المصدر نفسه، ص193.

[8] المصدر نفسه، ص194.

[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وقد حظيت الدلالة الإيحائية من حيث أهميتها في بناء النص الشعري وقيامه عليها بتقدير أسبق زمنيا، من لدن النقاد والدارسين، فهذا عبد القاهر يقول:

«واعلم أنّ ذلك الأول الذي هو المشترك العامي والظاهر الجلي والذي قلت أنّ التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصحّ فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صارَ بما غُيّر من طريقته، واستؤنفَ من صورته، واستجدَّ له من المعرض، وكسي من دلِّ التعرض، داخلاً في قبيل الخاص الذي يُتملّك بالفكرة والتعمّل، ويُتوصل إليه بالتدبير والتأمل، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه "سلبن الظباء العيون"»[1].

وهو هنا يؤكد مبدأ مهما، تتم وفقه المفاضلة بين الشعراء، وهو الدلالة الإيحائية الإضافية، والمتحققة في أنواع من التشبيه والاستعارة، فهي التي يصحّ أن تُنسبَ إلى شاعر دون آخر، وهي التي تُكتسبُ بالفكرة والتعمّل، ويُتوصل إليها بالتدبر والتأمل. هذه الدلالة هي مادة المفاضلة، وهي من يرفعُ الكلام إلى مستوى الشعر[2].

4-2- الاستعارة في الرواية

ميّز رومان جاكبسون (R.Jakobson) في حديثه عن الشعرية في الأدب بين الشعر بوصفه خطابا استعاريا، يتوسل بالاستعارة، وبين النثر الذي يعدّ خطابا كنائيا[3] (metonymic speech). وقام بتصنيف الصور البلاغية في قطبي الاستعارة والمجاز المرسل، أو في ثنائية المشابهة والمجاورة، إذ وجد الشعر مرتبطاً بالاستعارة، بينما «يحدد النثر أساسا على أنّه بناء كنائي، تقوم بنيته على مبدأ المجاورة، فيما يحدد الشعر أساسا على أنه بناء استعاري، تقوم بنيته على مبدأ المشابهة، كما يحدد مجلى الشاعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، لا بديلا عن شيء مسمى، ولا كانبثاق للفعل. أمّا أدونيس فيحدد ما يفرق بين النثر والشعر بطريقة استخدام اللغة، حيث يحيد الشعر بالكلمة عما وضعت له أصلا. أمّا النثر فلا يخرج عن النظام العادي للغة. ومن هنا يفرع أدونيس أربع طرائق للتعبير، هي: التعبير نثريا بالنثر، ونثريا بالوزن، وشعريا بالنثر، وشعريا بالوزن»[4].

---

[1] عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص315.

[2] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص145.

[3] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص13.

[4] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص84، 85، ويُنظر: نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2 ،2000، ص98.

هذا التمييز وإن كان مغايرا، فإنه لم يخرج عن التقاليد البلاغية الأوروبية ذات البعد الأرسطي. إذ حصر الاستعارة في جنسين أدبيين هما الشعر والخطابة، ولم يولِها اهتماما إلا في مصنفين له، هما "فن الشعر" و" فن الخطابة". على أنها أكثر حضورا في الشعر، فهي عِماد التصوير فيه، ولذلك اختصّ بها دون النثر، وقد تبنّت البلاغة العربية هذا الرأي لتلاؤمِه مع طبيعة الأدب العربي القديم، الذي احتفى بالشعر دون سواه[1].

وقد فنّدت أغلب النظريات الحديثة المُسَلَّمة القديمة، التي تخصص «الفكر الاستعاري...بالشعر، وليس بالرواية أو باقي الأنواع النثرية»[2]، في محاولة «لإثبات استعارية الخطابات النثرية والشعرية معاً، فالاستعارة ليست حِكراً على الشعر، بل هي موجودة في جميع ملفوظاتنا»[3].

فالاستعارة لا تقتصر على جنس أدبي دون آخر؛ بل إنّ الحياة اليومية تعج بالاستعارات. وهي بهذا « ليست مجرد عوارض وعتاد نستنجد به في مقامات ما، بل إنها خصيصة لا تفارق أي خطاب»[4].

ولحضور الاستعارة الطاغي في حياتنا، ومن ثمّ في المنتج الإنساني ككل، فقد كان طبيعيا أن تتخصص جهات معينة ببناء صرح خاص بها- لا سيما مع البلاغيين الجدد- باعتبارها الشكل البلاغي الأم الذي تتفرع عنه وتقاس عليه بقية الأشكال، حتى أطلق بعضهم على الاتجاه البنيوي في التحليل البلاغي للخطاب اسم البلاغة المقتصرة، لتركيزها واقتصارها على الاستعارة باعتبارها بؤرة المجاز[5].

وفي المقابل، لم يكن من الممكن أن يفكر باحث عربي حاليا في إمكانية بناء بلاغة جديدة للرواية لولا التقدم الذي حصلت عليه الأبحاث البلاغية والأسلوبية في ضوء تطور الدراسات اللسانية والبنائية المعاصرة خارج الوطن العربي[6]. خاصة وأنّ بحث الاستعارة من جانب معرفي لم يشع إلا مؤخرا، مع باحثين غربين، وعلى رأسهم جورج لايكوف ومارك جونسون، من خلال منجزهما الشهير في هذا الباب "الاستعارات التي نحيا بها".

---

[1] يُنظر: حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص93.

[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص67.

[3] حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، ص22.

[4] محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص46.

[5] يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ط1، 1984، ص203.

[6] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1989، ص6.

فللاستعارة حضور مكثف، في حياتنا، وفي خطاباتنا اليومية، وفي النوعي منها أيضا، «فالرواية مثل الشعر فنٌ استعاري»[1]، ما دامت تتأسس-من بدايتها إلى نهايتها-على سلسلة من الاستعارات، التي تلغي الحدود بين الروائي والشعري. إنها-الرواية-«فسيفساء استعارات؛ فالاستعارات هي التي تخلق التناغم في عالمها التخييلي، ما دامت الأوزان والبحور لا تتحقق في رواية نثرية. وإذا كان هذا التداخل الشعري-الروائي سمة لروايات ما بعد الحداثة، فإنه في[كثير منها] اتخذ طابعًا مهيمنًا؛ حيث تتم شعرنة الرواية بشكل يلتبس معه السرد بالشعر، ويلتبس معه تسلسل الأحداث بتسلسل الاستعارات»[2].

و«أسلوب الرواية ليس له في الواقع طبيعة أسلوبية، بل هو على الأصحّ ذو طبيعة مفهومية . إنّنا نعني به انتظام مجموعة من التصورات والمفاهيم والرؤى للعالم، التي لا تُقصد هي نفسها لذاتها، ولكن يُنظر بالأساس إلى الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها»[3].

إنّنا عندما نتحدث عن بلاغة الرواية ينبغي وَصْلُها بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناه الوظيفي، إذ يمكن اعتبار الرواية استعارة تمثيلية كبرى[4].

بهذا الاعتبار تنفلت الاستعارة من كونها أداة لغوية، لتقوم «مقام صورة روائية أو صورة سردية موسعة، بما هي تصويرٌ لغوي وفني وتخييلي بامتياز، تُعبّرُ عن الخلق والابتكار والإبداع الإنساني. ومن ثمّ فهي تتشكلُ من سياقات عدة: نصية، وذهنية، وأجناسية، ونوعية، ولغوية، وبلاغية. بمعنى أنّ الصورة، سواءٌ أكانت جزئية أم كلية، هي تعبيرٌ لغوي وتخييلي وبلاغي. كما أنها مجموعة من القواعد التجنيسية والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية، تتجاوزُ البلاغة التزيينية التي ترتبطُ بالشعر إلى بلاغة سردية موسّعة»[5].

[1] جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، سلسلة شرفات، العدد 42، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2014، ص20.
[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص68.
[3] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص54.
[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص51.
[5] جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16.

وبهذا الفهم الجديد تنتفي مشروعية طرح سؤالٍ من قبيل: «هل كان على النقاد البلاغيين أن يطالبوا الروائيين برفع مستوى أساليبهم إلى نفس مستوى اللغة الشعرية، أم كان عليهم أن يبحثوا عن قواعد بلاغية جديدة لدراسة هذا الفن»[1].

والاستعارة بهذا المفهوم الكوني الشاسع «نقلٌ لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليدٌ وتشكيلٌ وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة. وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية...موغلةٌ في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسّية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي»[2].

وفي هذا المعنى يقول محمد أنقار:«إنّ كل هذه الحدود اللغوية والدلالية والجمالية لا تنفي اشتراك الصورة الروائية مع مطلق الصور في ثوابت الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي»[3].

ومثلما للاستعارة قيود في الاستعمال الشعري والخطابي، فلها شروط في التوظيف الروائي، في مقدمتها خضوع الصورة، باعتبارها صورة أدبية، لسلطة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، واشتغالها وفق طبيعة مكوناته، وخصائصه في التصوير والتمثيل. فكل جنس أدبي يخضع لإكراهات متشعبة، منها ما له علاقة بالأسلوب أو بالمعجم الموظف، أو بالطول، وبالإيديولوجيا كذلك[4].

والصورة باعتبارها ظاهرة أسلوبية، تستجيب لسلطة الجنس الأدبي الذي تشتغل داخل حدوده المعلومة[5]، إذ الرواية تتشكّل في الأساس من تفاعل جملة من المكونات الجنسية والسّمات الصنفية، التي تهيمن على طرائق حضور الظواهر الأسلوبية في الرواية أو القصة، وتوجّهها إلى الاشتغال وفق مقتضيات الجنس والصنف الأدبيين ومستلزماتهما[6]. وذلك لا ينفي احتفاء الروائي بالاستعارة في روايته أو رواياته، والتخطيط لها كما يخطط لأحداث رواياته وشخصياتها.

---

[1] حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص6.

[2] محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاستعمارية الاسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2016، ص20.

[3] جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16

[4] يُنظر: مصطفى الوريغالي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط1، 2012، ص8.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص8.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص8، 9.

4-3-الاستعارة في الخطابة:

الخطابة من أهم الأجناس التي تحدث عنها أرسطو، بل وأفرد لها كتابا خاصا، و«التي اعتبرت عنده فن الإقناع بالدرجة الأولى. ومن المباحث التي استقطبت اهتمامه تعريف الخطابة، وتحديد أنواعها، وشروطها الانفعالية والبرهانية والبنائية واللغوية. هذا الجانب اللغوي لا يأخذ من اهتمام أرسطو في الخطابة إلا الجزء الأصغر من الكتاب الثالث في الخطابة. واللغة هنا تعني كل الشروط التعبيرية التي تراعي مجرد الصحة، والتي تراعي التحسين. وبديهي أن يكون التحسين اللغوي هامشيا، مادام الإقناع هو الأساس، وهو المتحكم في هذا الجنس من القول. إنّ نص الخطابة يستغرق في الترجمة الإسبانية مائتين وسبعين صفحة خالصة، لا تحظى اللغة إلا بأربعين صفحة، منها ما هو مكرس للتعبير الصحيح، ومنها ماهو مكرس للمحسنات عامة، تصويرية، وغير تصويرية. يتضح من هذا أنّ المحسنات لا تحتل إلا منزلة ثانوية في الخطابة، أي في الإقناع والبراهين»[1].

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص34. وكذلك الأمر في الانشائية لا تحتل اللغة إلا منزلة ثانوية، أي صفحات محدودة، تكاد المحسنات التصويرية تستغرق حوالي الصفحتين. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خامسا–الملامح المميزة للاستعارة الأدبية:

عرفت الاستعارة في العديد من الدراسات بأنها انزياح* عن العرف اللغوي، تجمع، بقوة الخيال، بين شيئين لا رابطَ بينهما، فتُقرب المتنافرات في سياق فني جديد، ممّا يثير في نفس المتلقي المتعة والدهشة، يحصل ذلك من خلال «المزج بين المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشي نقيضَه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضيفا إليه بعض سماته»[1]. وكلما كانت علاقات الواقعين المتقاربين بعيدةً وصحيحةً كانت أكثر فُرادة ولَفتا للانتباه، فإذا ما اقتربَ الطرفان من بعضهما كانت الاستعارة سطيحة وعادية، وفقدت بريقها الشعري والفني، حتى صارت مبتذلة، وفي ذلك موتها وفناؤها. الاستعارة والحال هذه «تعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً في جدته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة»[2].

فشعرية الاستعارة تقوم على استضمار المقايسة، وذلك بإخفاء أحد الطرفين إيهاما بالمداخلة بين الأصل والفرع والاتحاد بينهما. وفي ذلك تحرير للغة من سلطة المعيار، واقتحام لمسالك الإبداع والابتكار، واقتناص لومضات الإلهام[3]. أمّا إحكامها فمنوط بالحِذق والنباهة في التقاط «وجوه التشابه»[4].

---

* وتجدر الإشارة، ههنا، إلى ضرورة التمييز بين الانزياح المقصود به الانحراف والخطأ، وبين الانزياح الجمالي ذي الغاية الفنية، ففي تعريفه بأنه «خروج عن المعيار، لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر» يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007، ص180، ما يجعلنا نفضل عليه مصطلحا آخر وهو "العدول"، وإن التقيا «في الدلالة على الخروج على أصل مفترض، ونسق سابق في الوجود» سعيد بكور، مفهوم العدول، كتاب المجلة العربية، الرياض، السعودية، دط، 1441 هـ، ص79. إلا أنّ مصطلح العدول ولاشتقاقه من فعل متعدّ ما يعني ان النية الجمالية والمقصدية الفنية حاضرتان فيه، خلاف الانزياح المشتق من فعل لازم. يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وبهذا يفتقر الانزياح لميزة مهمة تتوفر في العدول، وهي «النية والقصد، لأنّ العدول اختيار متعمد ومدروس بعناية وتروٍّ». المرجع نفسه، الصفحة نفسها. أما الانزياح، فتعدد مفاهيمه واتساعها وتنوع أوجهه ما جعل «بعض أنواعه جماليا، والبعض الآخر ليس كذلك» جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص12. فضلا عما تحمله المصطلحات المرادفة للانزياح من حمولة أخلاقية مشينة، نذكر «الإطاحة (باتيار)، الشناعة (بارت)، الانتهاك والخطأ (كوهن)، العصيان والجنون (آراجون)، التحريف (لجماعة مو)، الشذوذ (تودوروف)». ينظر: أحمد محمد ويس، "الانزياح وتعدد المصطلح"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، 1997، ص58، 59.

[1] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل قراءة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، رسالة ماجستير، جامعة 8 ماي1945 قالمة، 2014، ص134.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص13.

[3] يُنظر: عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، 2016، ص92.

[4] العسكري، كتاب الصناعتين، ص243.

والاستعارة عدول عن أصل لغرض جمالي صِرف، إذ أنّ منشئ اللغة لا يلجأ إلى خرق المألوف وتجاوز السنن ممتطيا صهوة العدول الجامحة إلا إذا لمس وراء التعبير العدولي الفني مقصدا جماليا، وسرا بلاغيا، ومعنى إضافيا، لا يؤديه التعبير العادي السّالب[1].

تلك الدرجة هي ما يتوفر في القول الاستعاري، فالاستعارة «تظلّ مبدأ جوهريا وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر، فهي اعتماد على ما في الكلمة من حمل أو خصب كامن، فحين تستخدم الكلمة استخداما مجازيا، تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب»[2].

وهي بتعبير-ريتشاردز- «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة، لم توجد بينها علاقة من قبل، من أجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشأ الذهن بينهما، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أنّ هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية، إلا في حالات قليلة جدا»[3]، فالتأثير الناتج عن الاستعارة هو رد فعل للمفاجأة والمفارقة في المعنى، نتيجة إسناد كلمات لكلمات أخرى من عوالم دلالية مختلفة، لا يتوقعها المتلقي فتحصل له الدهشة والاعجاب.

يقول عبد القاهر عنها: «ومن الفضيلة الجامعة فيها أنّها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدّة تزيد قدرهُ نبلا، وتوجبُ له بعد الفصل فضلا، وإنّك لتجدُ اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائدَ، حتى تراها مكررة في مواضعَ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأنٌ مفرد، وشرفٌ منفرد، وفضيلة مرموقة، وخِلابةٌ موموقة»[4].

وإنّك «لترى بها الجماد حيّا ناطقا، والأعجمَ فصيحا، والأجسامَ الخُرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرتَ في أمرِ المقاييس وجدتها ولا ناصرَ لها أعزّ منها، ولا رونقَ لها ما لم تزِنها، وتجدُ التشبيهات على الجملة غير مُعْجبة ما لم تَكُنها. إن شئت أرتكَ المعاني اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون»[5].

---

[1] يُنظر: سعيد بكور، مفهوم العدول، ص81.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص10.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص42.

[5] المصدر نفسه، ص43. إذ من خصائص الاستعارة المبالغة في إبراز المعنى الموهوم، «وبث الحياة والحركة والنطق في الجماد، وتجسيد الأمور المعنوية، وذلك بإبرازها للعيان في صورة شخوص وكائنات حية، يصدر عنها كل ما يصدر عن الكائنات الحية من حركات وأعمال». عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985، 200/2.

إنها-أكثر من ذلك-«تقتضي لغة يدخل المبدع من خلالها ليعيد تشكيل العالم من جديد بإقحام ذاته من خلالها»[1]، والاستعارة وإن خلقت عالما آخر، فإنه يظل في ذاته مشدودا إلى الواقع[2].

وتقود ثنائية الواقع والمتخيل إلى ثنائية أخرى هي لغة الواقع ولغة المتخيل، أو لغة المعيار ولغة الشعر، وإذا كان الواقع يحتاج إلى لغة حقيقية فإن المتخيل يحتاج إلى المجاز المنزاح عن قوانين العادة[3] فيتم تبعا لذلك «تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، أو بديلاً عن ذلك العالم»[4]، تبنيه من جديد «على مستوى أعلى»[5].

ذلك هو الانزياح/العدول الذي توفره الاستعارة، بوصفها ضربا من ضروب عديدة «تشكل العالم، وهي في الشعر والأدب عموماً لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب، عندما تقدمه في ضوء جديد في سياق غير متوقع»[6].

ورغم أهمية هذا التصور إلا أنه برزت تصورات أخرى عميقة وغاية في الأهمية للاستعارة، كشفت عنها دراسات عديدة، تقدم فهما آخر لها، يختلف عن الفهم التقليدي المتعارف عليه في البلاغتين الغربية والعربية، ينظر إلى الاستعارة بوصفها مفهوما تصوريا، وجزءا من نظرية المعرفة.

[1] أمين لقمان الحبار، مقترح لتفسير التراكيب التشبيهية في ضوء نظرية النظم وقواعد النحو التحويلي التشبيه المبسط أنموذجاً، المؤتمر النقدي الدولي السادس "تحليل الخطاب"، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 23 أفريل 2014، ص1(نسخة وورد).

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص 37.

[5] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58.

[6] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط3، 1987، ص82.

الفصل الثاني

البنية التصورية للمركّب الاستعاري

أولا-النظرية المعرفية ودراسة الاستعارة.

ثانيا-الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب الروائي.

ثالثا-الاستعارة التصورية فيما قبل السرد ووظائفها في رواية "شرفات بحر الشمال".

رابعا-الأنماط الاستعارية التصورية في رواية "شرفات بحر الشمال".

-"إن الغريزة التي تدفع إلى بناء استعارات، الغريزة الأساسية في الإنسان، التي لا يمكن الاستغناء عنها لحظة واحدة، لأننا في هذه الحالة سنستغني عن الإنسان نفسه، لم يتمَّ في الواقع إخضاعها ولا ترويضها. إنها تبحث عن مجال جديد لنشاطها ومجرى جديد لانصبابها فتجد ذلك في الأسطورة، وفي الفن على وجه الخصوص".

(Nietzsche, El libro del filosofo)

-"إنّ العالم نفسه يتمثل لنا في اللّسان" (غادامير)

أولا–النظرية المعرفية* ودراسة الاستعارة

1–نحوَ بناء نظرية جديدة في الدراسات اللغوية والاستعارية

تحتاج اللغة لتعقّدها وصعوبات حصرها إلى مقاربات مختلفة، وهي مقاربات، وإن ألحّت على وُجوه اختلافها، فكثيرا ما انتهت إلى ترسيخ أفكار مُشتركة تُعبّر أكثر على تقدّم الإنسانية في فهمِ اللغةِ.

وقد أثار اختلاف الألسنة، بل وتعقد قضايا اللغة، وغُموض علاقتها بالفِكر والمجتمع، وغير ذلك من القضايا، أسئلة عدّة، منها «أيّهما أجدى للوصول إلى درك اللغة؟ أَ هو الأخذُ بها عن طريق المعنى، أم القبضُ عليها بمسكِ تلابيبِ لفظِها؟ وهل صورةُ اللفظِ مُنبئة بصورةِ المعنى؟ أم بناء المعنى مُجرّدُ مُوازٍ لبناء اللفظ؟ وهل اللغة منظومةٌ ذِهنيةٌ مُستقلّةٌ بذاتها؟ أم الذِهن مُوحَّدُ الأجزاء والتصوّرات؟ هل الألسنة تحققات لملكةٍ لُغويةٍ واحدة؟ أم لا حقيقةَ إلا للكلام؟»[1].

فأمّا الدراسات اللغوية التقليدية فقد اهتمت بدراسة بنية الكلمة وبنية الجملة، وأدرجتهما ضمن ما عُرِف بالنحو، وكذا اهتمّت بالمفردات في مستوى المعجم والدلالة، فركّزت جلّ اهتمامها على الجانب المادي الملموس للعلامات، أي بالصيغة والبنية، في فصلٍ صريحٍ بين الصيغة والمعنى في بعض جوانبه[2].

وهو ما أكّد عليه نوام تشومسكي(N. Chomsky) في كتابه (البنى النحوية)، إذ مهمة النحو التوليدي الوحيدة تتمثلُ في التعريف بالأبنية النحوية للغة، باعتبارها مجموعات محدودة من الجُمل ذات التركيب السليم. الأمر الذي يؤكّد أنّ الفرضية التي انطلق منها ترى أنّ النحو ليس إلا دراسة شكلانية لأشكال الجمل وتراكيبها، مُستقلة كلّ الاستقلال عن المعنى.

---

* أو العِرفانية، والعِرفان في الأصل اسم الحدث من (عرف، يعرِفُ)، يدلُّ على العلم بالشيء أو الإقرار بالمعروف وعدم نُكران الجميل، ثمّ استعملهُ أهل التصوّف لما يكون لهم من معرفةٍ غير آتيةٍ عن طريق العقل ولا مُثبتةٍ باستدلال وبُرهان. وَجَبَ هنا التفريق بين نشاطين فكريين، أولهما نظرية المعرفة المرتبطة بصناعة العلوم، وهي نظرية ذات أصول عقلانية قديمة، وذاتُ أبعادٍ فلسفيةٍ ومنهجية بدأت مع أفلاطون وتطوّرت مع كانط، أفرزت نظريات ابستيمولوجية معاصرة ومناهجَ حديثة في التفكير العلمي والمنطقي. والثاني إتجاهٌ فكري علمي هو أقرب إلى العلوم الطبيعية، ناتج عن تطور البيولوجيا، ولا سيما علم وظائف الأعصاب، ومنه فهم الوظائف العليا كالإدراك والذاكرة واللغة وغيرها. يُنظر: عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني (نظرية رونالد لانقاكر)، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، ط1، 2010، ص7. و«نلحظ أن العديد من الباحثين المغاربة (ومن بينهم عبد الإله سليم في كتابه "بنيات المشابهة في اللغة العربية: مُقاربة معرفية " استعملوا مصطلح المعرفي أو العِرفاني لوسم النشاط الذهني، في حين يُفضّلُ غيرهم مصطلح "الإدراكي"، بحجة أن "المعرفي " يبعدُ بنا عن النشاط الداخلي للذهن، ويُحيلُ على معنى النشاط العلمي، أمّا "العرفاني " فيرتبط بالفكر الصوفي». صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية ص815 (الهامش).

[1] عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، ص9.

[2] أولت الدراسات التوليدية التحويلية الأهمية الكبرى للتركيب، وأسندت إليه موقعاً مركزياً في النظام، وعدّتهُ مكونا مُستقلا، مُتخليةً عن دراسة الدلالة والمعنى، باعتبار أنّهما من مشمولات الفلسفة والمنطق وعلم الأجناس اللغوي Ethno-linguistics.

بهذا، انشطرت الدراسة اللسانية للغة إلى تيارات مُختلفة متمايزة[1]، ومن بينها اتجاه جديد ظهرَ في الثمانينيات أقرّ أنصارهُ أنّ المشترك بين اللغات إنّما هو العمليات الذِهنية العِرفانية المؤسِّسة لكلّ الأبنية اللغوية[2].

وتعالت بعض الأصوات التي ترى بأنّ اعتماد التركيب (Syntax) وحدهُ لا يسمحُ بحلّ عدد كبير من المشاكل المطروحة، ويؤكد كل من جيري فودور(J.Fodor) وجيرولد كاتز (J.Katz) 1963 على ضرورة تلقيح المكوّن التركيبي القاعدي بإضافة مكون دلالي. ثمّ قاما سنة 1964 بتطوير مفهوم المكون الدلالي وتوسيعه، وذلك قبل أن يتبنى تشومسكي وجهة النظر الجديدة في كتابه: (Aspect of Syntactic theory)، والذي يُمثّل صياغة جديدة للنظرية التوليدية التحويلية.

والحقيقة، إنّ أغلب العرفانيين كانوا من أنصار النحو التوليدي، إلا أنّهم انشقوا عنه، وسعوا إلى إحياء المشاغل النفسية والمعرفية والاعتبارات الذهنية التي كانت موجودة في الدراسات اللغوية قبل ظهور التيار البنيوي، والذي همّش الاعتبارات العِرفانية، وأقصاها عن مجال البحث في اللغة[3].

ومن بين ما رفضه أصحاب هذه النظرية التصوّر الذي فصَلَ بمقتضاه عددٌ من اللغويين بين مُختلف المستويات التي تُساهمُ في بناء المعنى وتشكيله؛ مستوى الكلمة، ومستوى بنية الجملة، ومستوى المعجم، ومستوى الدلالة، بل إنّهم فصلوا بين هذه المستويات وبين المعارف التي يمتلكها المتكلم والمخاطب، سواء تلك التي تتعلق بمُعتقداته وثقافته، أو بكلّ ما يعرفه عن العالم الخارجي. وهو في الحقيقة فصل بين المعنى اللغوي والمعنى غير اللغوي[4]. Non-linguistic meaning /linguistic meaning

من جهة أخرى، يؤمنُ أنصار هذا الاتجاه بأنّ المعاني اللغوية ينبغي أن تُدرسَ بوصفها قائمة على مجموعة من العمليات الذِهنية التصوّرية، لا باعتبارها موافقة أو مُخالفة لحقيقة أو لحقائق قائمة في العالم الخارجي[5].

---

[1] من ذلك اتجاهُ يرى أنّ مهمة اللسانيات وصف اللغات، وإبراز ما يُميّزُ كل لغةٍ عن اللغات الأخرى، باعتبار أن كلّ لغة عبارة عن نظامٍ خاص من العلامات، بينما صارت مع تيارٍ آخر دراسة لكيفيةِ اشتغال ملكة اللغة، باعتبار أنّ اللغات، على اختلافها، إنّما تُمثّلُ حالات خاصة لتجلّي ملكة اللغة المشتركة، وأنّ الفوارق بينها لا تعدو أن تكونَ فوارق سطحية، ومردُّ ذلك مجموع الظواهر والعناصر المشتركة، والتي تشهدُ بوُجود ملكة لُغوية مُشتركة، مادامت هناكَ قائمة محدودة من القواعد ومن الوحدات والسِّمات الدلالية والصوتية ، تختارُ منها كلّ لغةٍ مجموعة من العناصرِ تُؤلف بينها. ليأتي تيارٌ آخر جديد، عُرف بالعِرفانية أو التصورية. يُنظر: المرجع السابق، ص14.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص31.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص28.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص29.

لهذا ولغيره من الأسباب، يُعدُّ هذا الاتجاه ثورةً ضدّ هذه النظريات التي أفقدت مادة الدراسات اللغوية جزءاً كبيراً من مُحتواها، كما حجبت جانبا هاماً من الثراء الذي تتسمُ به ملكة اللغة.

يقول جورج لايكوف ومارك جونسون عن الفكر السابق: «لا وجود لكائن ديكارتي اثنيني (بعقل وجسد) له ذهن منفصل عن الجسد ومستقل عنه... ولا وجود لكائن كانتي مستقل بشكل جذري، وله حرية مطلقة وعقل متعالٍ يملي بصورة صحيحة ما هو أخلاقي وما ليس كذلك...كما أن الكائن المنفعي الذي تكون عقلانيته عقلانية اقتصادية لا وجود له...أما الكائن الفينومينولوجي، الذي بإمكانه عبر الاستبطان الفينومينولوجي وحده، أن يكشف كل شيء يمكن معرفته حول الذهن، وحول طبيعة التجربة، فمن قبيل الخيال... ولا يوجد كائن ما بعد بنيوي بدون مركز، كل المعنى عنده اعتباطي، ونسبي كلية، ومحتمل عارض تاريخيًّا، غير مقيد بالجسد وبالذهن ... ولا وجود لكائن فريغي (نسبة إلى فريغي frege) كما طرحته الفلسفة التحليلية؛ الكائن الذي يُقصَى الفكر عنده من الجسد...لا وجود لما يمكن نعته بالكائن الحاسوبي، الكائن الذي يشبه ذهنه برنامج الحاسوب (البرمجية)، والذي باستطاعته أن يعمل مع أي حاسوب ملائم أو جهاز عصبي...وأخيرًا، لا وجود لكائن تشومسكاوي (نسبة إلى تشومسكي)، كائن لغته محض تركيب، محض شكل معزول ومستقل عن المعنى، وعن السياق»[1].

وتبعا لذلك، لم يعُد التركيز قائما على تصوّرنا للنحو وللوظيفة النحوية، وإنّما انصب الاهتمام أكثر على تصور العمليات الذهنية التي تُؤسسُ الأبنية والتراكيب النحوية[2].

واللسانيات المعرفية اتجاهٌ لساني نفسي[3] يقوم على اعتبار النحو مجموعة من العمليات الذهنية التصورية المعالجة للمعلومات. وهو اتجاهٌ قامَ أساساً على مُخالفته لاتجاه عِرفانيّ أوّل مثّلهُ النحو التوليدي في صيغتهِ الشُومسكية الأولى، شديدَة الاتصالِ بالتصوّرات الفيزيائية القريبة من مفهوم الذكاء الاصطناعيّ.

ورغم ابتعاد الشُومسكيين عن هذه التصوّرات منذ السبعينيات وفي الثمانينيات تحديدا، فإنّ الشرح الذي أحدثهُ التوليديون الدلاليون بانفصالهم عن النظرية المِعيارية ازدادَ اتساعاً بظهورِ نظريات عِرفانية أخرى لا تقومُ

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 38- 42.

[2] يُنظر: عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، ص34.

[3] أو ما يُعرف بعلم النفس الإدراكي cognitive psychology، وهو «علمٌ من علوم النفس يهتمُّ بمسالك إنتاج الدماغ البشري للمعرفة وتنظيمه لها، وبطرائق التفاعل بين الذهن والمحيط البشري، وأشكال تخزين المعلومات واستعمالها وفق الخطاطات الذهنية والحاجات»، صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص814.

على مفهوم مركزية التركيب الإعرابي في الربط بين اللفظ والمعنى، بل تقومُ على اعتبار الدلالة أو التصوّرات والعمليات الذِهنية أساسَ الأبنية اللفظية، صوتية كانت، أو صرفية مُعجمية، أو إعرابية، أو تداولية [1].

وكان هذا التطوّر ثمرة انتقال معرفي خصب من الاهتمام بجمال العبارة في الخطاب الأدبي، وهو مجالٌ ضيّق أرهق الدرس البلاغي وعَزَلَه عن واقع الخطاب التواصلي عامةً، إلى الاهتمام بنجاعةِ العبارة في سياقاتها البلاغيةِ الحيّة الواسعة، وبمسالكِ بنائها الذهني، أو بمعمارها المعرفي أو الإدراكي في اللغة اليومية، وفي سائر الخطابات[2].

ولقد كانت الإضافة المهمة التي أضافها المعرفيون بخصوص الاستعارة، هي تحريرها من سجن اللغة التي حُبست فيها على امتداد أزيد من أربعة وعشرين قرنًا، «من أرسطو إلى البراغماتيين، فالاستعارة لم تعد لديهم ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال، أو عدول عن معنًى حرفي إلى معنًى مجازي، بل عملية إدراكية كامنة في الذهن، تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا الحياتية، وهو ما يعني أن الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصورية لا لسانية»[3].

فبفضل هذه التصورات احتلّت العمليات الذِهنية المؤسِّسة لمختلف التراكيب النحوية الصدارة، وأصبحت مجال اشتغال اللُغويين، ولم يعد لصيغ القواعد أهمية كبيرة، كما أعيد الاعتبار للمعنى والدلالة، ومن ثمة تجديد النظر إلى النحو، لا بوصفه مجموعة من الآليات التي تسمحُ بإنتاج تراكيب سليمة، وإنّما بوصفه قائمة من الأبنية الاصطلاحية التي تعمل على تصنيف المعاني والدلالات، وبذلك سيصبح النحو مجرد دراسة للعلاقات التي تربطُ بين متتاليات صوتية ودلالات[4].

وقد كانت لمثل هذه المقاربات حضورا في الدرس اللغوي العربي، فهذا الرّماني (ت368هـ) درسَ التشبيه باعتباره نمطاً معرفياً(Cognitive procedure) وظيفته الأساسية "البيان "و"إخراج الأغمض إلى الأظهر"، وقدّم تصنيفا استعرض فيه المقولات الكفيلة في رأيه بتحقيق تلك الوظيفة، يقول: « والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجوه: منها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة، ومنها إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوّة له

[1] يُنظر: عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، ص9.
[2] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص814، 815.
[3] محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 123.
[4] يُنظر: عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، ص18.

في الصفة إلى ما له قوّة في الصفة، فالأول نحو تشبيه المعدوم بالغائب، والثاني تشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم، والثالث تشبيه إعادة الأجسام بإعادة الكتاب، والرابع تشبيه ضياء السّراج بضياء النهار»[1].

وبذلك فإنّ الرماني من أوائل من تفطن إلى واحدة من خصائص الصورة في التشبيه، وهي نزعتها إلى التصوير الحسي*.

2-الاستعارة التصورية:

ينطلق أنصار الدلالة المعرفية من توجيه نقدهم للتصور التقليدي الذي هيمن على الاستعارة، لما يناهز ألفين وخمسمائة سنة. ويلخص لايكوف وجونسون أهم المبادئ التي ترسخت حول النظرية التقليدية للاستعارة في الآتي:

1-«ارتباط الاستعارة بالألفاظ، وليس بالفكر»[2]، فقد نُظرَ إلى الاستعارة على أنها مسألة تخصّ اللغة لا الفكر، كما افترض تنافي العبارات الاستعارية مع الاستعمالات العادية واليومية للغة، وهذا غير صحيح، لأنّ «القواعد التي تضبط استعمال التعابير الاستعارية الشعرية ليست مرتبطة باللغة؛ بل بالفكر. إنّها إشارات عامة تتقاطع فيها المجالات المعرفية. علاوة على ذلك، فالمبادئ العامة التي تأخذ شكل حالات نسخ إدراكية تنطبق ليس فقط على التعابير الشعرية الجديدة، ولكن على قدر كبير من اللغة اليومية العادية»[3].

وإذ ذاك فإنّ موضعٌ الاستعارة ليس في اللغة، ولكن في الطريقة التي نتصور بواسطتها مجالا ذهنيا من خلال مجال آخر[4].

2-«استعمال الاستعارة للغة استعمالًا منحرفًا.

3-العبارات الاستعارية التواضعية في اللغة اليومية العادية عبارة عن "استعارات ميتة"، أي إنها عبارات كانت استعارية في الماضي، ولكنها صارت مجمدة في عبارات حرفية.

4-الاستعارات تعبر عن تشابهات موجودة سَلفا»[5].

---

[1] الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 70.

* يقول جابر عصفور في هذا المضمار:« الرماني هو الذي طرح فكرة التقديم الحسيّ للاستعارة والتشبيه –بشكل علمي– في القرآن الكريم وفي الشعر معاً». جابر عصفور، الصورة الفنية، ص272.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 179.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 179، 180.

ويشكل صدور كتاب "الاستعارات التي نحيا بها"، للايكوف وجونسون، طفرة هائلة في دراسة الاستعارة. ويمكن حصر أهم الروافد التي اعتمدها مؤلِّفاه في ثلاث طروحات كبرى، هي:

-«ما عرف بالقيد المعرفي cognitive constraint، الذي اقترحه جاكندوف (1983).

-وما عرف بدلالة الأطر Frame semantics، وهي نظرية أسسها ودافع عنها فيلمور (1984).

- وأخيرًا نظرية الفضاءات الذهنية التي قدمها فوكونيي (1985)»[1].

ويعتمد القيد المعرفي عند جاكندوف-والذي يحاول تفسير سيرورات الإدراك البشري، وعلاقته بالسلوك اللغوي-«على نظريات علم النفس التجريبي والمعرفي، وخصوصًا ما توصلت إليه نظرية الإدراك الجشطلتية. ويلخص هذا القيد وجوب افتراض مستويات للتمثيل الذهني تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى؛ مثل: جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللغوي، وجهاز الشم...فبواسطة هذا الربط يستطيع البشر أن يتحدثوا عما يرونه ويسمعونه... واللغة مهمة في ذلك؛ لأنها تعبر عن هذا الاتصال، وتخبرنا به»[2].

أما الأطر فتتحدد دلالتها كما لخصها فيلمور في أن «النظرية الدلالية هي قبل كل شيء نظرية للمداخل المعجمية، فهي تسعى بوسائلها إلى تحديد طبيعة المعلومات الموجودة في هذه المداخل، وكيفية وجودها وسببه، وتعتمد دلالة الأطر في تحديد هذه المداخل (المعجمية) ورصد معانيها على أطر عامة تتجانس فيها مختلف النماذج المعرفية البشرية. هذه الأطر تخصص فهمًا موحدًا، ومُؤَمثلًا (Idealized) لمجال من مجالات التجربة... ويدافع فيلمور عن ضرورة تحديد المعنى باعتبار هذا النوع من الفهم، وليس باعتبار شروط الصدق المعروفة في الأدبيات اللسانية المنطقية»[3].

أمّا نظرية فوكيوني- نظرية الفضاءات الذهنية*-فهي محاولة لتفسير قدرة البشر على التجديد السريع، ولعل السؤال الأهم هنا يكمن في الكيفية التي تنشئ بها العرفنة معانٍ جديدة من معانٍ قديمة، يقول مارك تورنر (M. Turner):«نحتاج إلى أن نجدَ طريقاً يمكن فيها للمعاني الموجودة أن تتفاعل لتنتجَ معانٍ جديدة ترثُ

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 5- 9.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 5، 6.

[3] المرجع نفسه، ص 6، 7.

* وتسمى كذلك نظرية المزج التصوري، أو الدمج المفهومي.

بعض المعنى من المعاني الأصلية، ولكن يكون لها معنى جديد ناشئ خاص بها، وتلك هي مسألة أصل المعنى»[1]. ويضيف: «كيف يمكن للمعاني الموجودة أن تتفاعل لإنتاج معانٍ سليلة ليست مُجرّد نُسخ من المعاني الأصول؟ نحن في حاجة إلى أن نكتشفَ العمليات العرفنية التي بها ينحدرُ المعنى من أصل سُلالي. وأعني بكلمة "أصل المعنى" الطريقة التي تتفاعلُ بها بعض المعاني، في مختلف الوضعيات، لإنتاج معانٍ جديدة ترثُ بعض مظاهرها من المعاني السابقة، ولكن لها معنى ناشئ خاص بها لا تتضمّنه المعاني السابقة»[2].

وتشتغل هذه العمليات العرفنية، بصفة جليّة، بطريقة أسرع بكثير من العمليات البيولوجية التطوّرية، فهي تشتغل في الزمن الثقافي بدل الزمن التطوريّ، وغالبا ما يتمّ ذلك في طرفة عين[3]، ولذلك فإنّ «شبكات المزج لا يَنتبه إليها أبدا الناس الذين يصنعونها»[4].

و«تتتمثلُ السمة المميزة للعرفنة البشرية الحديثة في القدرة العامة الطيّعة على مزج المفاهيم التي تتضاربُ في أساسها...وتشتغلُ هذه القدرة في جميع المجالات المفهومية، ويمكن للأمزجة التي نركبها أن تكون مجانسة لأذهاننا .هذه الأمزجة المرصوصة بدل أن تُعوض الشبكات المفهومية التي ترتكزُ عليها إنّما تُعطينا أسسا يمكن لنا أن نستعين بها في التصرف في الشبكة، وفي البحث، وفي معالجتها»[5].

وتكمن إبداعية البشر في الدمج المفهومي (Conceptual Integration) عبر شبكات المعنى، إذ يستطيع كل طفل أن يقول "أنا نمر" زاعما أنّه نمر، ويبدو هذا بسيطا، إلا أنّه من المعقد تعقيداً هائلا، في الواقع، أن تأخذ مفهوم (أنا) ومفهوم (نمر) وتمزج بينهما. وفي الحقيقة، هنا يكمن التجديد[6].

وهو ما يؤكد أنّ «اللغة لا ترتبطُ رأساً بعالم حقيقي أو فيزيائي، لأنّ بين اللغة والعالم الفيزيائي سيرورة بناء واسعة، وهذه السيرورة لا تعكس العبارات اللغوية التي تنشئها، ولا العالم الحقيقي الذي تعتبر الأوضاع فيها أهدافا للعبارات التي تنطبق عليها، هذا الوسيط «أو البيني» يسميه فوكونيي المستوى المعرفي، وهذا المستوى يختلف

[1] مارك تورنر، مدخل في نظرية المزج، تر: الأزهر زناد، وحدة البحث اللسانيات العرفنية واللغة العربية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، دط، 2011، ص5.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص15.

[5] المرجع نفسه، ص7.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص5.

عن المحتوى الموضوعي للعبارات، ويختلف أيضا عن بنيتها اللغوية، لأن هذا المستوى يُبنى –حسبه–حين تستعمل اللغة، حيث يتمّ تحديده بواسطة الأشكال اللغوية التي نستخدمها في تركيب خطاب ما وإنتاجه، وبواسطة مجموعة مرتبة من التلميحات الخارج لغوية التي تدخل فيها أشياء من قبل الخلفيات والتنبؤات والتجليات الذريعية، وبهذا تكون العبارات اللغوية «تعليمات» يتمّ تنفيذها بإزاء نوع معين من البناء الذهني في المستوى المعرفي»[1].

والفضاءات الذهنية (Mental spaces) هي «أبنية ذهنية وقتية وافتراضية تبنى وتحرك أثناء الخطاب، ويتطوّر المعنى ويتغيّر في هذه التمثيلات الذهنية بتطوّر سيرورته، فعندما نفكر وعندما نتكلم تنشطُ مجموعات من العصيبات المجتمعة، ويحدث بينها ترابط من جراء تنشيطها تنشيطا مشتركا. وهذا يحدث في أنشطتنا العادية وفي كلامنا لأنه ما من نشاط إلا وهو مركب، وما من كلام أو تفكير إلا وهو مركب، فحين نفكر أو نتكلم نبني بالتدريج وفوريا تجميعات جزئية من أجل تصوير شيء. هذه التجميعات هي الفضاءات الذهنية»[2].

هذا، ويفرّق فوكونيي في شرحه لمسألة الفضاءات الذهنية «بين الخصائص الدلالية التي تُفيدها عبارة لغوية ما بمقتضى بنيتها، وهو ما يعرف في الأدبيات اللسانية بالمعنى النووي، وبين الخصائص الذريعية أو البلاغية التي تُفيدها العبارة اللغوية انطلاقا من الاستعمال والسياق، وهو ما يعرف بالمعنى الهامشي»[3].

ويسمي ما يربط بين الفضاءين الذهني الافتراضي والواقعي برابط التماثل(Identity connection)، وروابطُ التماثل تربط العناصر عبر هذه الفضاءات من غير أن تُفيدَ أنّ لها السّمات نفسها، والخصائص ذاتها[4].

هذا عن الفضاءات في عمومها، أما في نصوص الأدب من شعر ورواية فيرى توفيق قريرة أنّ «من خصائص الشعر والنصوص الأدبية الخالصة أنّها تفتقدُ... روابط التماثل بين فضاء ذهني واقعي وفضاء ذهني خيالي (شعري، قصصي..)، بل أقصى ما يوجد من روابط تماثل هي تلك التي تُبنى من داخل الفضاء الذهني الخيالي...هذا الضرب من توالد الأفضية موجود في النصوص السردية والقصصية وغيرها عند الاستذكار أو التخيل، وهو آلية من آليات بناء الفضاءات بالإحالة على هيئات متعددة للشخصيات»[5].

[1] عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدراسة الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص50.

[2] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة، دار فضاءات، عمّان، الأردن، دط، 2011، ص205.

[3] المرجع نفسه، ص8.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص206.

[5] المرجع نفسه، ص208.

وبهذا يستعير منظِّرو الاستعارة التصورية مفاهيم العلم المعرفي في دراستهم للاستعارة، من ذلك: الأمثلة Prototypes، والقوالب Stereotypes، والأطر frames، والمدونات Scripts، والسيناريوهات Senarios، والمخططات Schemas، والنموذج الذهني Mental Mode [1]، والفضاءات وغيرها.

يتبين لنا-مما سبق- أنّ الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصوّرية، وما «الاستعارة اللغوية إلا تجلٍّ من تجلياتها»[2]، فلا وجود-بحسب مارك جونسون-لمعرفة موضوعية مستقلة عن الإدراك الجسدي، وعن الخيال الإنساني، فنحن لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال أنساق استعارية.

أما ما يذهب إليه الفكر الكلاسيكي من وجود مفاهيم قائمة بذاتها موضوعيًّا، تتحدد فقط عن طريق علاقتها بحالات الأشياء في العالم الحقيقي أو العوالم الافتراضية، ومستقلة عن أي تشكل خيالي لتصور مجال الخبرة الإنسانية، فلا يمكن أن يصمد أمام الدراسات التجريبية التي تؤكد أن أغلب التصورات الإنسانية تتحدد وتُفهم فقط داخل نطاقات التصوُّر[3]. ولهذا يستدل علماء النفس بالقول « إن البنية الدلالية (أي المعلومات التي يُنظِّم بها الذهن التجربة) تنتقل بصورة مباشرة إلى الذهن بالطريقة نفسها التي يُنظِّم بها الذهن التجربة، أي الطريقة نفسها التي يتعامل بها الذهن مع العالم الخارجي»[4].

فالاستعارة—بهذه الاعتبارات-مرتبطة مباشرة بالفكر البشري، يقول مؤلِّفا كتاب "الاستعارات التي نحيا بها": «يعتقد كثير من الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على اللغة، وليس على التفكير أو الأنشطة...إن النسق التصوري العادي الذي يُسيِّرُ تفكيرنا وسلوكنا، له طبيعة استعارية بالأساس...لقد وجدنا، باعتمادنا على معطيات لغوية بالأساس، أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاريٌّ من حيث طبيعته»[5]. وهكذا سترتبط الاستعارات بالتصورات، وليس بالكلمات والألفاظ، وآية ذلك أن الاستعارة التصورية نفسها يمكن التعبير عنها بأكثر من صيغة، فيمكن مثلا أن تقوم استعارات من قبيل: "وصلت علاقتنا إلى الطريق المسدود"، و"علاقتنا لا

[1] يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص43.

[4] عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ص 48.

[5] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 21.

تبرح مكانها"، و"إننا نسير في اتجاهين متعارضين" مقام استعارة: "الحب رحلة". فكلها تعبيرات تَؤُول إلى هذه الاستعارة الأولى. ولا شك أن العلاقة بين مجال الحب (المستعار له) ومجال الرحلة (المستعار منه) ليست المشابهة[1].

هذا، وتتكوّن الاستعارات من ميدان مصدر هو في الغالب ميدان ملموس أو مألوف، وميدان هدف يكون في الغالب مجردا، بالإضافة إلى مجموعة من العلاقات الرابطة بين الميدانين وهي في العادة تطابقات[2]. إنها- خلافَ التصور القديم-«عملية فهم لميدان تصوّري ما (Conceptual domain) عن طريق ميدان تصوّري آخر...وذلك مثل فهم الحياة عن طريق الرّحلة، والجدال عن طريق الحرب، والحبّ عن طريق النّار. حيث يُسمى الميدان الأول ميدانا هدفاً (Target domain)، والميدان الثاني ميداناً مصدراً (Source domain)»[3].

يعرفها جورج لايكوف(G.Lakoff) فيقول: «إسقاط نماذج من مجال تصوري معين على مجال آخر، والنتيجة أن الاستعارة التصورية تتيح لنا أن نفكر في المجال الهدف بكيفية لم نكن لنفكر بها، وذلك حين نستخدم نماذج الاستنتاج الخاصة بالسفر، مثلًا، لرسم خلاصات تتعلق بالحب. إنّ ما يجعل من النسخ تعميمًا أنه يعطي حالات متعددة؛ حيث طرق التفكير في السفر توافق نسقيًّا طرق التفكير في الحب»[4].

والفكرة الأساسية في مفهوم الميدان أو الإطار أنَّ «كل الوحدات اللغوية ترتبط بسياق (وضعية تواصل) ربطاً معيناً، وأنّ السياق أو وضعية التواصل التي تنمازُ بها وحدة دلالية تُحيل على ميدان، وأن الميدان ليس كيانات عرفانية بالضرورة...فقد تكون تجارب ذهنية، أو فضاءات تمثيلية، أو متصورات معقدّة»[5].

فلا يكون الميدان مُدركا بعيدا عن الوضعية أو السياق الثقافي الذي تتقاسمه جماعة لغوية ما، فهذا المخزون المتواضَع عليه مثلا يجعلنا نرى. بالإضافة الى معطيات أخرى مفتوحة نضيفها من سياق النص، وبالتالي من سياق تفاعلنا الإدراكي، مع استخدام هذا المحمول الدلالي في النص. ومن جهة أخرى فإنّ مفهوم أيّة وحدة معجمية يقترن بالتصور، بمعنى أن أيّة كلمة لها مفهومها الذي خزّناه في الذاكرة، ولها مفهومها الجديد الذي اكتسبته في الاستعمال السياقي الراهن، ولها تجربة ذهنية حسيّة حركية وشعورية[6].

---

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 185، 186.

[2] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص204.

[3] محمد الصالح البوعمراني، مدخل إلى علم الدلالة العرفاني، ص124، 125.

[4] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 134.

[5] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص153.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص155.

فالاستعارة عرفانيا إذن هي فهم شيء بواسطة شيء آخر، وهي بالأساس التفكير في شيء مجرد بواسطة شيء مستمد من التجربة الحسية الحركية (Sensory-Motor Experience)[1]. ولهذا فهي «فهم ميدان إدراكي مجرّد أو معقّد أو هو كالمجرد والمعقد بواسطة ميدان آخر، يكون في العادة ماديّا حسيّا حركيّا. وهكذا فإنّ الميدان المصدر هو الميدان الذي منه رُسمت الاستعارات، والميدان الهدف هو الميدان الذي فيه تُطبّقُ المفاهيم من الميدان المصدر. والميدان الهدف يمكن أن يدرك من أكثر من ميدان مصدر»[2].

وتتجه الاستعارة في الأصل من الميدان الملموس إلى الميدان المجرّد، ولكن قد يحدث أن يكون الميدانان المصدر والهدف ميدانين مُجرّدين أو غير ملموسين. كأن تقرن بين الزمن والفن (استعارة الزمن فن). فهذا العدول في اتجاه الاستعارة من ميدان مجرّد إلى ميدان مجرد هو ما يقوي درجة الإبداعية في النص[3].

فالاستعارة التصوّرية هي، إذن، «إدخال ضربين من المعلومات المختلفة يوفرهما الميدانان العرفانيان المختلفان في علاقة انسجام أو تعامل دلالي تصوّري حتى يُفهمُ المشهد المركب منهما معا، وهو حاصل الاستعارة، ولهذا التعالق الانسجامي يطلق العرفانيون تسمية الرسم التطابقي، وبها يعرفون الاستعارة بأنّها ترسم تطابقي بين ميدان مصدر وميدان هدف»[4].

ويُعرف الرسم التطابقي بأنه إسقاط لعناصر الميدان الهدف على الميدان المصدر إسقاطا ، الأول (الميدان الهدف) مشروح، والثاني (الميدان المصدر) شارحا[5]. ووظيفة الإسقاط، ههنا، جَلب عناصر إلى الميدان الهدف من الميدان المصدر غير موجودة سلفا[6]. وتبعا لذلك، تُوفر مفردات الميدان المصدر شرحا لمفردات الميدان الهدف[7].

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص175.

[2] المرجع نفسه، ص177.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. ومثل الرسم التطابقي، الاسقاط (Projection) ، والذي هو «التحويل الهندسي لصورة حقيقية (ميدان مصدر)على مادة هندسية أخرى وفق قاعدة انعكاس موسومة بصيغة إسقاط يمكن أن تكون اتجاهاً أو شبكة من المستقيمات. ويقترضُ أصحاب الاستعارة التصورية المصطلح ليعنوا به وجود تطابقات منتظمة بين عناصر الميدان المصدر والميدان الهدف. فمثلا يوجدُ تناظر في استعارة (العشق موت): تناظر بين الميت والعاشق، وبين القاتل والمعشوقة، وبين العين وأداة القتل، وبين الدم الجاري في العروق ودم المسفوح». توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص177 . والاسقاط والرسم التطابقي من المصطلحات المقترضة من الرياضيات. يُنظر: المرجع نفسه، ص177، 178.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص194.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] يُنظر: المرجع نفسه، ص198.

وهكذا فإنّ الشرح عملية إبداعية إدراكية تجعلنا نتفاعل مع المشهد بأن نبحث عن العناصر في الميدان المصدر، وما يوازيها في الميدان الهدف[1]. و«للشرح منطق مستمد من البنية التصورية نفسها، وهي بنية فريدة في رؤية الكون، ولذلك تظلّ الاستعارة تحتفظ بإبداعيتها حتى وإن كانت مألوفة، وإبداعيتها لا تعني الإفراط في تحسينها اللفظي والمعنوي، بل في طرافة بناء إدراك المتكلم لها، وفي فهمنا الخلاق لها»[2].

فالاستعارة لا تعني مجرّد إسقاط آلي لتجربة على أخرى؛ بل هو إسقاط يحتفظ بفُرادة نتائجه، وهذه الفُرادة هي التي اعتنت بها نظرية المزج[3]. فنظرية الاستعارة ترتكز على حالات النسخ عبر المجالات الذهنية، وهنا، تتحول التصورات المجردة المستعملة يوميا (الوقت مثلا) إلى استعارات. والنتيجة هي أنّ الاستعارة (أي حالات النسخ عبر المجالات الذهنية) تصبح أساسية في دلالة اللغة الطبيعية العادية[4].

وفي استعارة "الحب رحلة"، فإنّنا نتعامل مع الحب بوصفه رحلة، له طريق وأمكنة ومحطات وبداية ونهاية، بمعنى أنّنا نستعمل ترسيمة الميدان المصدر وهو "الرحلة" لفهم الميدان الهدف وهو "الحب". فتجربة الحب تبدأ وتسير في طريق، وتتعرّض لصعوبات، وتصل إلى مفترق طرق، وتنتهي إلى نهاية. فالترسيمات تُمكّن من بيان العناصر المكوّنة للميدان المصدر والميدان الهدف.

ومن التعابير اليومية التي تُصوّر الحب على أنه سفر، تفكيرا ولغة، نذكر[5] :

-أُنظر الى المسافة التي قطعناها

-لقد كان طريقا طويلا ووعرا.

-من الأفضل أن يسلك كل منا طريقه

-لقد خرجت علاقتنا عن مسارها.

كل هذه التعابير إنما هي جزء من اللغة اليومية، وليست تعابير شعرية، وليست-بالضرورة- استعمالا بلاغيا[6].

[1] يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص199.

[4] يُنظر: جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ص14

[5] أنظر: المرجع نفسه، ص19.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص20.

وتفسير هذه الاستعارات يحكمها مبدأ ليس من قواعد اللغة، ولا من معجمها؛ بل من النسق التصوري للغة. وهو «مبدأ لفهم مجال الحب من خلال الرحلات، ويمكن وصف هذا المبدأ بصفة غير رسمية بسيناريو استعاري؛ العاشقان مسافران في رحلة، ويُنظرُ إلى الأهداف المشتركة بينهما في الحياة على أنها الوجهة التي سيتمُّ الوصول إليها...والرحلة ليست سهلة. هناك عوائق وأماكن (مفترق الطرق) سيُتَخَذّ فيها القرار بخصوص الاتجاه الذي سيتم اتباعه، وما إذا كانا سيستمران في السفر معا»[1].

ويمكن فهم الاستعارة على أنها «نسخ (بالمعنى الرياضي) خريطة المجال المصدر ونقلها إلى المجال الهدف، ويتحقق النسخ بناء على التوافقات الأنطولوجية بين العناصر التي تُشكّل المجالين. ويرتبطُ مصطلح النسخ هنا بمفهوم الخرائط المعرفية، والتي هي مجموعة من التحويلات السيكولوجية التي يتمكن من خلالها الإنسان من فهم واكتساب وتشفير واختزال واستعمال المعلومات المرتبطة بالفضاء ، وبخصوصيات ظواهر الحياة اليومية»[2].

وفي الأمثلة السابقة تعد الرحلة مجالا مصدرا، فيما الحب مجال هدف، وهناك «توافقات أنطولوجية تفيد بأنّ العناصر التي تشكل مجال الحب (على سبيل المثال العاشقان، وأهدافهما المشتركة، وصعوباتهما، وعلاقة الحب..) تتوافقُ بشكل منهجي مع العناصر التي تشكل مجال الرحلة (المسافرون، والسيارة، والوجهات..)»[3].

وفي هذه الحالة سيكون اسمُ حالة النسخ هو: الحب رحلة.

أما التوافقات الأنطولوجية الخاصة باستعارة "الحب رحلة" فتتمثل في:

«-العاشقان يتوافقان مع المسافرين؛

-علاقة الحب تتوافق مع السيارة؛

-الأهداف المشتركة للعاشقين تتوافق مع الوجهة المقصودة في الرحلة؛

-الصعوبات في العلاقة تتوافق مع عوائق السفر»[4].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص20، 21 (الهامش). ويعدّ طولمان (1948) أول من استعمل مفهوم الخرائط المعرفية ليصف كيفية فهم الظواهر المعقدة. وقد استعمل هذا المفهوم بعد ذلك في عدد من الميادين العلمية كعلم النفس وعلوم التربية وعلم الذكاء الاصطناعي ومعالجة المعلومات، وفي علوم التدبير والجغرافية واللسانيات. يُنظر: المرجع نفسه، ص 21 (الهامش).

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولا ينبغي هنا الخلط بين اسم حالة النسخ (الحب رحلة) وبحالات النسخ نفسها، المتمثلة في مجموعة التوافقات المذكورة آنفا. فـ «الاستعارات عبارة عن حالات نسخ، بمعنى أنّها نسق من التوافقات التصورية. حالة النسخ الحب رحلة عبارة عن توافقات أنطولوجية تميز التوافقات المعرفية، ويتمّ ذلك بواسطة نسخ المعرفة المتعلقة بالرحلات بالمعرفة المتعلقة بالحب. ويُمكننا هذا النوع من التوافقات من أن نصف ونفسر الحب باستعمال المعرفة التي نستعملها في وصف وتفسير الرحلات»[1].

فما «يشكّل استعارة الحب رحلة ليس كلمة أو تعبيرا معينا؛ بل هي حالات النسخ الأنطولوجية عبر المجالات التصورية، أي من مجال الرحلات الذي يعتبر المصدر في هذا السياق إلى مجال الهدف، ألا وهو الحب»[2].وتعتبر حالات النسخ تواضعية، أي أنها جزء ثابت من نسقنا التصوري، وطريقة من الطرق التواضعية لتصور علاقات الحب، وتختلف هذه المقاربة للاستعارة اختلافا تاما عن المقاربة التي تراها مجرد تعابير لغوية[3].

ومن الأهمية بمكان التمييز في الاستعارة بين حالات النسخ التصورية، وبين كونها تعابير لغوية مستقلة، وفي المثال السابق لدينا «استعارة واحدة تُصوّر الحب على أنه رحلة. وحالات النسخ توضّح لنا بالتدقيق كيف تمّ تصوّر الحب على أنه رحلة. وهذه الطريقة الموحدة في تصوّر الحب بشكل استعاري تتحقق من خلال تعابير لغوية مختلفة. وتجدر الإشارة إلى أنّ المنظرين المعاصرين للاستعارة يستعملون مصطلح الاستعارة على نحو مشترك ليشيروا إلى حالات النسخ التصورية، ويستعملون مصطلح التعابير الاستعارية ليشيروا إلى تعبير لغوي منفرد»[4].

وعليه فإنّ: (الحب رحلة) عبارة عن تعبير استعاري، يُفهم من خلال مجموعة من التوافقات الاستعارية أو الاستعارات التواضعية أو حالات النسخ، والتي هي جزء من نسقنا التصوري.

اللغة–والحال هذه– ثانوية. في حين حالات النسخ أساسية. أمّا علاقة هذه الاستعارات التصوّرية بالاستعارات اللغوية، فهي أنّ الثانية مجرّد تجلّ من تجليات الأولى، فنحن نعبّر لسانيا بطرق مختلفة عن هذه الاستعارات التصورية. فنعبّر مثلا عن استعارة تصورية مثل "الحب نار"، بتعبيرات لسانية متعدّدة:

–«فؤادي يضطرمُ من الوجد.

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-وهيج حبّك يعذبني.
-أحرقني هواك»[1].

لذلك يجب أن نميّز حسب العرفانيين بين الاستعارات القاعدية التي هي استعارات تصوّرية، وبين التجلّيات اللّسانية لهذه الاستعارات. فالاستعارة تُبنِين نظامنا التصوّري، واللغة آلية تتجلّى من خلالها هذه الاستعارات التصوّرية. أو لنقل: إنّ الاستعارات التصوّرية طريقة في التفكير، وإنّ التعابير الاستعارية طريقة في الكلام[2].

وفي المثال السابق (الحب نار) نقول إنه من خلال ربط التفكير التصوّري المجرّد جدا بالإدراك المحسوس فإنّ الاستعارات التصوّرية توفّرُ محيطاً جسدياً وبيوفيزيائي للعرفاني وتُوفر التماسك والوحدة لتجربتنا. هذا يظهرُ في حسحسة المجردات أو تشخيصها.

ومثال ذلك أيضا، حديثنا عن الحرية بما هو مفهوم مجرّد يمكن أن يلمس:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مُضرّجة يُدقُّ [أحمد شوقي]

في هذا البيت استعارتان؛ «الحرية بناء والحرية لون. بهذين الاستعارتين يُصبحُ مفهوم الحرية المجرّد مُدركاً بيُسر، لأنّهُ صار ملموساً، فهو في الاستعارة الأولى بناء له باب يُطرق. وكونه كذلك يعني أنه لن يفتح إلا لمن طرقه. وأنّ الطريق إلى طرقه عسيرة دامية. بذلك يُبنى شيئا فشيئا متصوّر لما تكون عليه الحرية، ويفهم ذلك المتصوّر المجرّد بأن يكون له تمثيلٌ ذهني معقول وعناصره الأساسية تجريبية. وأن تكون الحرية حمراء فهذا يُقربها من لون الدم التي ضرّجت بها كل يد تطرق بابها. والتعامل بين الاستعارتين يوجدُ لنا تفسيرين للمتصوّر المجرّد:

-الحرية لا تُنالُ إلا بالدم: ليست شيئا يُوهبُ دون تضحيات.
-الحرية يمكن أن تكون مدخلا إلى عالم آخر هو الكون الحر المختلف عن كون العبودية.
الاستعارة فسّرت محسوساً بمجرّد بأن بَنَت جسراً بين كونين ذهني وآخر معيش»[3].

فالاستعارة-بهذا المفهوم-تخلق المشابهات عن طريق تفاعل الإنسان مع عالمه التجريبي، بربطها الميادين بعضها ببعض، وإسقاطها ميدانا (مصدر) على آخر (هدف) إسقاطا انتقائيا (selective projection)،

[1] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، مدخل إلى علم الدلالة العرفاني، ص125.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص126.
[3] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص188، 189.

فيه يقع التبئير على خاصيات دون أخرى، وهو بذلك إسقاط تتحكم فيه الثقافة، التي تحدد فهمنا للاستعارة وفهمنا للعالم[1]. «ولعلّ التفسير المعرفي–الدلالي لهذا الوعي الثقافي نجده في مفهومي المقولة والتأطير (Categoration and Schematization) لدى المدافعين عن المعرفة التجربانية (لايكوف)، الذين ينظرون إلى المعنى باعتباره إسقاطا تخييليا يستخدم إواليات التأطير والمقولة بما فيها الاستعارة والكناية وغيرها»[2].

وعلى كل، فإنّ دراسة المعنى «يحتاج لنوع من الانسجام بين العلاقات التي تقوم عليها الأنساق الدلالية في اللغات الطبيعية، والعلاقات التي تبنى عليها أنساق معرفية وادراكية أخرى، فهناك مستوى ينسجمان فيه، هو مستوى البنية التصورية، فالبنية الدلالية، أي المعلومات المحمّلة عن طريق اللغة مصوغة بالطريقة التي ينظم بها الذهن التجربة، فهناك عملية عقلية تتمّ بواسطة الذهن...فيما يعرف بالبنية التصورية؛ لأنّ تخصيص العلاقات الدلالية يضطرنا إلى استعمال معرفة تصورية غير لغوية لإنشاء هذا التصور حول اللفظ في أذهاننا»[3]، إذ حسب جاكندوف «هناك مستوى واحد للتمثيل الذهني هو البنية التصورية، تنسجم فيه المعلومات اللغوية والحسيّة والحركية»[4].

إنّ بنينة النسق التصوري واتساقه قائمان في جزء مهم منهما على مبادئ استعارية وكنائية، لذلك فإنّ «أنساقنا التصورية العادية التي نفكر بها، ونعمل على ضوئها، هي أساسا أنساق استعارية في طبيعتها»[5]. هكذا ترتبط الاستعارة بالذهن، ويرتبط الذهن بالعالم الحسي، وتوضع الاستعارة وتأملات الفكر معًا في دائرة الخيال، أو لنقل: إن الفكر يفهم العالم من خلال الاستعارة[6].

وذلك ما يصب في مفهوم "الاستعارة المفهومية"، والتي تأتي لغرض أساسي، هو تفهيمنا شيئا لا نعرفه، أو لم نره من قبل، وعلينا أن نتخيله في حدود ما لدينا من طاقة ذهنية، ووسائل بيئية محيطة بنا، ونتعايش معه. وكون الاستعارة مفهومية فيعني–كما حددها لايكوف–أنّها «أداة مفهمة وتمثيل وتصور يعمّ كلّ مظاهر الفكر بما في ذلك المفاهيم المجردة والمتصلة بالمجالات الأساسية من قبيل الزمن، والأوضاع، والمكان، والعلاقات، والأحداث،

[1] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة، الأردن، دط، دت، ص15،16.

[2] إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 14.

[3] عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، ص36.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] لايكوف وجونسون، الاستعارة التي نحيا بها، ص3.

[6] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، دراسة الاستعارة في الرواية، ص32.

والتغيرات، وما إليها»[1]. فالمفهومية تتحقق حين نفهم مجالا من خلال مجال آخر[2]. وهو ما عبّر عنه لودفيك فتغنشتاين بقوله: «ليس بالإمكان أن أقصد شيئاً بقول شيء آخر إلا في اللغة»[3].

بهذا يتبنى الاتجاه المعرفي فرضية صدور هذه الاستعارات اللغوية عن تصورات مفهومية تنتمي إلى الجانب المعرفي عند مستخدم اللغة، وتُختزَنُ في الذهن بوصفها وحدات مفهومية. فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة -كما يرى جورج لايكوف ومارك جونسون-إلّا لأنّ هناك استعارات في النسق التصوّري لكلّ منّا[4]. و«على هذا النحو يمكن للاستعارة اللغوية وبنيتها الإعلامية أن تمدَّ خطوطا إلى التصوّرات الذهنية لدى مُنشئ الاستعارة وذاكرته التصوّرية. ويُمكننا هنا التفريق بين الاستعارة المفهومية أو التصور الاستعاري، والاستعارة اللغوية، من حيث أنّ المجاز البلاغي أو اللغوي هو في الحقيقة تحققات لتلك الاستعارة المفهومية التي هي تصورات ذهنية، أو واقعات منبثقة عنها»[5].

ويؤكد هذا التوجّه أنّ العلاقة بين الاستعارة اللغوية والتصوّر الاستعاري هي علاقة الاستقلال الذاتي والجزئي؛ إذ يمكن للاستعارة المفهومية أو للتصوّر الاستعاري أن يتحقّق في تنوعات نحوية كثيرة من التنظيم اللغوي، «ولأنّ التصوّر الاستعاري تصوّر نسقي؛ فإنّ اللغة التي نستعملها للتعبير عن هذا المظهر الذي يُسندُ للتصور هي نفسها نسقية»[6].

---

[1] الأزهر زناد، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص142.

[2] يُنظر: عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، ص23. «هذه الفكرة التي بسطها لايكوف وجونسون ضن نظريتهما في كتابهما "الاستعارة التي نحيا بها" كانت مثار انتقادات عديدة، وقادت إلى تأسيس ما يسمى بنظرية المزج (Blending theory) . وتتلخّصُ الانتقادات في ملاحظتين الأولى تخصُّ درجة التفاعل بين الميدان المصدر والميدان الهدف في منوال لايكوف، يتحدّدُ ذلك بانعكاس البنية من المصدر إلى الهدف بواسطة تعيين التطابقات، وإلا فإنّ الميدانين يظلان متمايزين. وهناك من ميّز بين انصهار في حالات الاستعارة في مقابل عدم انصهار في التشبيه. والملاحظة الثانية أنّ نمط لايكوف وجونسون لا يُقيمُ حسابا لنُشوء سمات في الاستعارة، لا هي موجودة في الميدان الهدف، ولا في الميدان المصدر. وبناءً على تينك الملاحظتين استعاضت نظرية المزج عن الميدانين المصدر والهدف والرسوم التطابقية بالقول إنّ السّمات في هذين الميدانين تترابطان كي تؤلفا بنية جديدة هي مزيج بينهما. ولئن ارتكزت نظرية الاستعارة التصوّرية مع لايكوف على مفهوم الميدان، فإنّ نظرية المزج ارتكزت على مفهوم الفضاء الذهني». توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص204.

[3] لودفيك فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق: عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص150.

[4] يُنظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص23.

[5] محمود العشيري، الاستعارة استراتيجية حرب، دراسة في لغة الخطاب السياسي للحرب على لبنان، تموز/ يوليو 2006، ص 214.

[6] لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص25.

واللغة وإن كانت أهم الأنظمة العلامية التي نُدرك من خلالها الاستعارات التصورية، فإنّها ليست الوحيدة، فللاستعارة تجلّيات في أنظمة معرفية أخرى، إذ نستعملها يوميا بشكل عادي ومألوف ، ود يفوتنا غالبا أنها استعارية. فهي مُندسّة في كلّ تعبيراتنا الثقافية والعلامية، بل إنها –أكثر من ذلك–تحكم تفكيرنا وضروب سلوكنا ونشاطاتنا. إنّا نعيش في عالم مليء بالاستعارات، في اللّباس، وفي العلامات التجارية، وفي الإشهار، وفي إشارات المرور، وفي الرّسوم والأساطير والأفلام، وفي السياسة والثقافة والفن والاقتصاد وغيرها[1].

وفي هذه الأنظمة جميعا «يُنظرُ إلى بنية حقل معرفي ما، سيكون هو الحقل "الهدف"، في ضوء بنية حقل معرفي آخر، هو الحقل "المصدر" أو القاعدة. وسيُتيحُ مثل هذا القياس رسم خرائط معرفية تكشف عن المقولات المترابطة في ضوء المصدر أو القاعدة، ومن ثَمّ يُفهم الشيء في ضوء شيء آخر، فيُفهَم الجدال والاستعارات اللغوية الممثلة له في ضوء التصورات الذهنية حول الحرب*، وكذا يفهم الحب في ضوء مفهوم الرحلة، والنظريات في ضوء مفهوم البناء... وحول هذا التصوّر تنشأ حُزمة من الاستعارات ترجعُ إلى التصوّر ذاته»[2].

وحتى في الرياضة، إذ «لا تعكس اللغة الرياضية الوقائع الموضوعية، ولا تسعى لذلك، بل تشكل وسيطا يؤسس من خلاله المتكلم/ الإعلامي فضاءات وأطرا وعوالم مسقطة تعكس إدراكه وتمثلاته، بل وقراءته لمكونات واقع متعدد الأبعاد»[3].

---

[1] يُنظر: محمد صالح البوعمراني، مدخل إلى علم الدلالة العرفاني، ص126. و«من الأنماط الاستعارية غير اللّسانية يذكر المؤلف "الأسطورة" بوصفها استعارة موسعة، والاستعارة أسطورة مكثفة، وما الاستعارات التي بُنيت عليها الأساطير إلا تجليات لاستعارات تصوّرية، كذلك "الرسم"، إذ تعكس اللوحات الفنية الاستعارات التصورية التي يختزنها ذهن الرسّام، كصورة المسلم رديفاً للشيطان والوحش المفترس عند الفنان الغربي، و"الأفلام السينمائية "والتي تُبنى على استعارات تصورية واحدة أو عديدة، وكذا "الإشهار" الذي يُراعى فيه ثقافة المتقبل وانسجام الاستعارات التصورية المنتقاة للتأثير فيه مع النظام التصوّري لثقافته الأصلية، و"أفلام الكرتون"، فهي الأخرى مبنية على استعارات تصوّرية، فـ "توم وجيري" تجالٌ لاستعارة (الحيوان إنسان)، واستعارة (العقل قوة) دحضاً لاستعارة (الجسد قوة)، ناهيك عن التجسيد والتشخيص، فهي من الاستعارات التصورية (ملامح إنسانية على غير الإنساني)..إلخ». المرجع نفسه، ص126-135.

* فالاستعارة قد تقتل، وذلك «عندما يلجأ إليها وتُستعمل بناءً استدلاليا لتبرير الحرب، وتسويغ الهجوم على البشر. الاستعارة قد تقتل عندما تخفي وجه الحرب البشع، عندما تعبث بمصائر الناس، ولا تُقيمُ معنى لآلامهم». جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص5. وهذا دليل على خطورة انتقال التصورات بين المجالات وانبنائها استعاريا، ولعلنا نذكر في هذا الخضمّ دراسة لادواردو غاليانو بعنوان "كرة القدم في الشمس والظل"، والتي تعد رؤية نقدية لكرة القدم، من حيث كونها رحلة حزينة من المتعة إلى الواجب، وهو الانتقال الخطير من تصور لآخر مرفوض. يُنظر: عبد الإله بوغابة، "لغة الإعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم"، ص 51.

[2] محمود العشيري، الاستعارة استراتيجية حرب، ص215-219.

[3] عبد الإله بوغابة، "لغة الاعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم"، ص 46، 47.

فالحدث الرياضي خارج نطاق الإعلام ممارسة جوفاء وصمّاء، إذ بدونه لا يمكن أن نلقي بالاً للمنافسات الرياضية بمختلف أضربها، وفي غيابه يغيب البناء التصوري الاستعاري المحمل عبر اللغة. إنّ الإعلامي يُضفي على الممارسة الرياضية حيوية إضافية، وينقل الحدث المباشر إلى بنيات دلالية وتصورية وتعابير معجمية خاصة وعبارات مسكوكة، تُسهمُ كلها في تشكيل التجربة الرياضية وتنظيمها، ليتلقاها المتلقي/المشاهدُ، وهي مشحونة بدلالات تتجاوزُ الرياضة ومعالمها إلى حقول أخرى كالحرب والذوق والمال والعاطفة وغيرها. ولولا هذه الاستيهامات لما كان للرياضات هذا التألق الجماهيري المثير للجدل على مستويات فكرية مختلفة[1].

فلغة الرياضة وإن عُدّت لغةً معيارية تناظر اللغة القانونية وتُماثلها في صرامتها حين يتعلق الأمر بالقوانين والأحكام الرياضية فإنها تأخذ لبوسا آخر في سياقات أخرى كالتعليق والتحليل الرياضي، حيث تكون أكثر قابلية للترادف والاشتراك والتضاد والمجازات والحجاج والروابط المختلفة، فضلا عن الاستثمار الجليّ للأبعاد الصوتية والنغمية والتطريزية بشكل جليّ، وفي مستويات أخرى أعمّ قد تتحول اللغة الرياضية إلى معجم دارج وشائع يحتفي بمعجم تبتدعهُ لغة الجمهور ويتداوله الأنصار، وقد يتحولُ الأمر إلى لغة سرية تُضمرُ إيحاءات جنسية وعِرقية ممّا يؤسسُ لخطابِ العُنف بامتياز[2]. وهذا ما يشي بأنّ «الخطاب الرياضي مقولة خطابية ذات نفسٍ بلاغي وروائي وايديولوجي، بل إنه جسر لاختلاق الأسطورة الحديثة حيث نصادف البطل والدراما والمغامرة»[3].

هذا، وقد أوضحَ لايكوف وجونسون في كتابهما (الاستعارات التي نحيا بها) أنّ العديد من أمثال هذه السلاسل المترابطة من التعبيرات الاستعارية التقليدية تُوجد في اللغة الانجليزية، وحاجَجَا بأنّ تلك التعبيرات ليست ببساطة طرقاً في الكلام عن شيء بمفردات شيء آخر؛ لكنّها أدلة أيضا أنّنا نفكّر في شيء بمفردات شيء آخر.

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص47.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص48، 49. و«يمكن، تسجيل نوعين من الوقع الناجمين عن خطاب التعليق الرياضي بحمولته الاستعارية الحربية العنيفة: وقعٌ آني يحملُ سمتين؛ سمةً إيجابية وأخرى سلبية، فأما الأولى فتتجلى في صناعة المتعة الجماعية تحت أعين مؤسسة الدولة، وأما السمة الثانية فيكمن وقعها السلبي في الحط من قيمة الإنسان بموجب ما تخفيه الاستعارة .كأن يعتبر خطاب التعليق الرياضي آلة هجومية، أو يستعير لألقاب فِرَقِه أسماء الحيوان. كذلك الانتقال من استعارة الحرب للعبة إلى استعارة الحرب للجدال عقب المقابلة وبعدها، فيشتغل معجم جديد يبدأ بالملاسنات والتنابزات، قد يمتدّ إلى التصفية الجسدية. ويكون خطاب التعليق الرياضي بهذا سببا في تصعيد القيم المضادة، وعدم تقبل المنافسة، واستنفار الهاجس القَبلي والعشائري، الداعيين إلى الانقسامية وترسيخ الكراهية. ووقع مستقبلي يحمل كذلك وجهين: أحدهما إيجابي والآخر سلبي؛ يبرز وجهه الإيجابي حين تعيد صناعة خطاب التعليق الرياضي عبر تلطيف استعاراته وانتقاء معلقيه، واستثمار ذلك كله من أجل تعزيز الشعور بالهوية الوطنية وترتيق مشاعر الانتماء إلى الجماعة وبناء قيم جديدة، أمّا الوجه السلبي، فيتمثل في التعنيف الذي يلحق خيالَ الطفل حين ينخرطُ هو الآخر لا شعوريا ضمن سلك الموجين لاستعارات هذا الخطاب داخل مؤسسة المدرسة عبر كتاباته الإنشائية». هشام فتح، "عنف الاستعارة الصحفية"، ص190،191.

[3] عبد الإله بوغابة، "لغة الإعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم"، ص46 (الهامش).

إنّ مجموعات التعبيرات مثل تلك التي سبق ذِكرُها تعكسُ أنماطاً تقليدية في التفكير، تُعرفُ بـ« الاستعارات المفهومية»[1]، وهي «سلسلة نسقية من التناظرات أو الروابط عبر مجالات مفاهيمية، يتمُّ بواسطتها تأسيس مجال "هدف" (مثل معارفنا المتعلقة بالجِدال) على نحو جزئي بمفردات مجال "مصدر" مختلف (مثل معارفنا المتعلقة بالحرب)»[2]. فالمجالات المفهومية هي تمثيلات ذهنية غنية؛ إنّها شرائح من معارفنا القبلية.

وفي هذا السياق يقول فرانسوا راستي :« إنّ الاختزال الأخير للبلاغة واقتصارها على دراسة الصور ثمّ المجازات وإبعادها عمّا هو مجتمعي جعلها قابلة للدراسة من قبل لسانيات اللسان، وليس لسانيات الاستعمال، وهو أمرٌ يَحرِمُ اللغة من البُعد الخَطَابي والنصّي»[3].

وهذا النموذج-الاستعارة المفهومية- لا ينفصل عن الاستعارات الكبرى، فهي استعارات لا تشتغل مستقلة عن بعضها، بل هي تصورات تُستنبط من السياق الكلي، وهي مؤسسة على تجاربنا، إذ يمنح سياق التداول، والتجربة الحياتية تصورات تقود تفكيرنا إلى استخلاص مفهوم محدد حول مسألة معينة عن طريق تعابير استعارية. وقد أشار إيكو إلى هذا النوع من الاستعارات، في إطار حديثه عن الاستعارة السياقية، وهي استعارة النص، والتي تكشف عن قاعدة إيديولوجية لمجتمع ما. وبهذا يمكن اعتبار الاستعارات المفهومية بمثابة منظومة اجتماعية، يتم عبرها تشغيل كل المعارف والتجارب الثقافية، والاجتماعية[4].

الاستعارة -بهذا- تعتمد أساسا على التجربة الحياتية للإنسان، ذلك أن ملامسته للأشياء، وتفاعله معها يكون لديه تجربة عادة ما ينقلها ويسقطها على تصوراته، محاولة منه فهم المجرد انطلاقا من المحسوس، بالاعتماد على خصائص الأشياء المادية وكيفية اشتغالها[5].

وقريبا من الاستعارة المفهومية يظهر مصطلح المَقْوَلة (Categorization)، والتي هي «إجراء ذهني يعكس التفاعل الحاصل بين التجربة الجسدية والنماذج الذهنية المؤمثلة...كما أنها الوسيلة التي تحدد بها أشياء

[1] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص29.
[2] المرجع نفسه، ص 29، 30.
[3] صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص815 ،816.
[4] يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص107.
[5] يُنظر: عبد الله الحراصي، "دراسات في الاستعارة المفهومية"، مجلة نزوى، أفريل 2002، ص140.

العالم وأحداثه وانفعالات البشر. فالإنسان يُمقوِل العالم، لكنه يجتهد داخل مقولته، فيجمع بين مواضيع وأحداث وانفعالات بمرونة كبرى»[1].

كما لا يُباشرُ العالم بشكل فوضويّ، بل يُحاول أن يخضعه لنظامٍ مهمته ترتيب ما يظهر أول وهلة مشتتا غير مترابط، فيقوم بتصنيفه وترتيبه وتبويبه. وليس هذا بغريب، إذ ليست الأشياء في العالم معزولة مستقلة عن بعضها، بل هي مشابهة لأشياء أخرى، وهي بذلك تنتمي إلى أصناف وأنواع. وعند نظرنا إلى شيء ما باعتباره نوعاً من الأنواع، فنحنُ نمارس فعل الـمَـقْوَلة. فالـمَقوَلة هي هذه العملية العقلية التي تقوم على ضمّ مجموعة من الأشياء المختلفة في صِنف يجمعها[2]. الـمَقوَلة-والحال هذه-إنما ترتكز على الخصائص المشتركة. وهذا طبيعي بين الأشياء، ولا يطرح أيّ إشكال[3].

وتمتلك العناصر داخل نفس الـمَقولة وضعية مقولية متساوية بما أنّ كل عنصر يمتلك الخاصيات المشتركة المقترحة في تعريف المقولة، فكل عنصر في المقولة هو عنصر جيد مثل العناصر الأخرى[4].

هذا، و«يُمقول الفرد الأشياء في العالم انطلاقاً من مشابهتها للطراز*، فهو يُـمَقْوِل الأشياء في مقولة الطير انطلاقا من مشابهتها للدّوري، ويُمقوِل الأشياء في مقولة الغِلال انطلاقا من مشابهتها للبرتقال أو للتفاح أو للموز...فالطّراز يلعبُ بتواتره نقطة مرجعية عرفانيّة (Cognitive reference point) لمقولاتنا وأنساقنا التصنيفية. وهذا يفترضُ مُسبقا أنّ الأفراد لهم القدرة الكافية لإثبات درجة المماثلة الطّرازية»[5].

---

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص172، 173.

[2] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، دراسات تطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص13.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص16، 17.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص17.

*و«نظرية الطّراز نظرية في الـمَقولة (Categorization theory) تسعى إلى تقديم رؤية جديدة للمقولة تختلف عن النظرية الأرسطية. سؤالها المركزي: على أيّ أساس يتمُّ مَقولة (س) ضمن مقولة معينة دون غيرها من للمقولات الأخرى؟ ويتعرّض هذا الكتاب لمفهوم الطّراز (Prototype)، والذي يتمُّ فيه تناول المقولة من وجهة نظر أفقية، أي تُعنى بالتنظيم الداخلي للمَقوَلة. يُنظر: المرجع نفسه، ص23، 24. والطّراز هو الشيء الذهني أو الخُطاطة (Schema) أو الصورة العرفانية التي تُرافق الكلمة التي بموجبها تتمُّ الـمَقوَلة. يُنظر: المرجع نفسه، ص 29.

[5] المرجع نفسه، ص31.

إنّ أمثال لايكوف وجونسون وروش من التجربانيين يؤمنون بما يسمى "المقولة المفتوحة"، و«أساس تصورهم مبني على وجود درجة ما من العلاقة المشيدة، مادامت استعمالات "المقولة" غير خاضعة لجوهر ثابت ومحدد، وما دامت المقولات تتضمن بعضها»[1]. وهذا الانفتاح تتحكم فيه ثلاثة أبعاد:

«-بعد إدراكي أساسه تصوّر الشيء بواسطة جهازنا الحسي؛

-بعد وظيفي أساسه تصورنا لوظائف الشيء نظريا؛

-بعد غرضي أساسه الاستخدامات الممكنة للشيء في وضع معين»[2].

فـ «العالم الحسي لا ينقل كما هو، بل كما يدرك»[3]، وما دام الأمر كذلك، فإنّ التجارب غير الحسية لا تحظى بميزة خاصة، لأن الذهن البشري مبنين استعاريا[4]. وهو تأكيد للبنينة القبلية للعالم التي يتدخل الذهن البشري لتعميقها عن طريق «الوسيلة اللغوية المستندة إلى التجربة الجسدية والمتفاعلة مع الفكر. فبهذه المكونات استطاع أن يُجَنِّس أو يُنَوِّع أو يُصَنِّف ما تماثل أو تشابه أو تقابل أو تجاور، [إذ]بالمماثلة والمشابهة والمقابلة والمجاورة جَنَّسَ الأشياء والكائنات والكيانات، أو "أثاث العالم"، تجنيسا دقيقا»[5].

وهو ما يعني أنّ الحدود بين المقولات تصبح مائعة، علاقية وتراتبية، وتخضع لسُلمية مُشَكَّلة من بُعدَين ومستويات، بُعد عمودي يشمل ثلاث مستويات؛ أعلى، وقاعدي، وأدنى[6]، حيث «الأول مقولات مجردة عامة تحتوي مقولات متعددة؛ فمقولة "إنسان"- مثلا- تشمل رشيد، وإبراهيم، وأميمة ، وحليمة، والمرأة، والرجل، والطفل، والرضيع، والتلميذ...إلخ. وهي بذلك إعادة تحديد "للجواهر" بالمعنى الأرسطي. وأما المستوى الثاني فإنه الإطار الذي تتحيز ضمنه الموضوعات المجردة، مثل المرأة بالنسبة للإنسان، أو الأسد بالنسبة للحيوان، في حين يلعب المستوى الأدنى دور المخصص بناء على صفات مُلحقَة، مثل "المسنة" بالنسبة للمرأة»[7].

---

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص173

[2] المرجع نفسه، ص174.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص174.

[5] محمد مفتاح، التلقي والتأويل، نحو مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2001، ص193.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] المرجع نفسه، ص175، 176. ومثال ذلك أيضا «الوحدة المعجمية "التنقل" ذات عمومية تسمح بإدماج عدة وسائل ضمنها، غير أنّ ذكر القطار يجعلنا مخصصين لها، وذكر "قطار الحياة" يجعلنا في مستوى أدنى. وهكذا، فإذا كان ذكر القطار يمثل المستوى القاعدي بالنسبة لقطار الحياة، فإن التنقل يمثل المستوى القاعدي بالنسبة للقطار، ومن هنا يحل مشكل المقومات المتراكمة التي تتكاثر كلما كان التحليل تصاعديا، وتتقلص كلما كان التحليل تنازليا». المرجع نفسه، ص176.

وللمستوى القاعدي-أكثر من المستويين الآخرين- القدرة على التسمية وإيجاد المقولات، ذلك أنه تسمية مجردة، وأمّا المستويان الآخران فيمكن تسمية أفرادهما وإدراكهما بصورة تجريدية أو مجسمة، وإدراكهما بسرعة واستعمالهما[1]، فهو-أي المستوى القاعدي-«وسطٌ بين التعميم المطلق والتخصيص، فيما يسمح البعد الأفقي بالجمع بين المقولات بشكل غير صارم أو حاد، اعتمادا على مبدأ "المشابهة العائلية"، الذي يسمح للموضوع الواحد بالتحيّز ضمن أكثر من مقولة. وهكذا تنتقل مقولة إنسان إلى المقولة طبيعة ونبات وسوائل...ويحصل العكس كذلك تبعا للسياقات والمقاصد، حيث تنقضي مبادئ "الشروط الضرورية والكافية" وتصبح الانتقالات مرنة ومائعة وغير صارمة»[2].

و«هذا التصور يساعد في ضبط درجة المشابهة التي تسمح بدورها بضبط درجة الانسجام التي لا تقوم على الحدود العقلية الصارمة التي وَجَّهت الكثير من الاجتهادات البلاغية التي أصرّت، ضمنا وإعلانا، على تأكيد الحدود الفاصلة بين العوالم الفاصلة بين العوالم والكائنات، فالفرس فرس، والإنسان إنسان، ولا يصح نقل مقومات أحدهما إلى الآخر، وهو أمر غير وارد ضمن تصور تفاعلي يؤمن بالانتقال بين المقولات اعتمادا على تراتبية غير نهائية»[3]، وتلك-غالبا-مهمة المبدعين، إذ لهم القدرة على جعل المستويات تتبادل المواقع، وعلى الانتقال مما يُعرف إلى ما لا يُعرف، ومما لا يُعرف إلى ما يُعرف[4].

ولئن «ربط المستوى القاعدي بما هو حسي، فإنهم من الممكن أن تظهر استعارات مبنية على الخيال، فعندما نقول: الخيال حلم. نكون أمام استعارة طرفاها غير حسيين، ولفهمها نلتجئ إلى ما تختزنه الذاكرة، وما راكمته البشرية من تجارب، فننتقل من عالم إلى آخر، ومن حقيقة إلى إمكان، ومن حس إلى خيال، اعتمادا على مبدأ جامع نصطلح على تسميته "التعيين" Identification»[5].

بحيث:

- يُعيِّن الحسي الحسي؛

-يُعيِّن الحسي العقلي؛

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص176.

[3] المرجع نفسه، ص177.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص178.

[5] المرجع نفسه، ص179.

-يُعيِّن العقلي الحسي؛

-يُعيِّن العقلي العقلي.

والتعيين «عملية ذهنية تتداخل فيها البنيات الاجتماعية والتصورية اعتمادا على التفاعل والتمثل»[1]، وهو «واحد من المبادئ الإدراكية التي تقوم عليها معرفة البشر لأنه يبرز الأسس التي ينتقل بواسطتها الذهن من عالم إلى آخر، ومن الجزء إلى الكل أو الكل إلى الجزء، والكيفيات التي تمكنه من خلق العلاقات بين الأشياء والتفاعل مع المحيط، والكيفيات التي تمكنه من خلق العلاقات بين الأشياء والتفاعل مع المحيط، إذ تعين (أ) (ب) اعتمادا على علاقة ما بواسطة روابط تركيبية* أو تداولية توجه التأويل وفقا للمساقات والسياقات»[2]، ضمن ما يمكن تسميته بصفة عامة "الموسوعة".

وفي كل الحالات، «يسمح التعيين-بمعناه المنفتح-بالانتقال من عالم الواقع إلى عالم الإمكان، أو من عالم الإمكان إلى عالم الواقع، أو من عالم الإمكان إلى عالم الإمكان، دون أن تفقد الخطابات انسجامها»[3]، ووفقا لذلك يساعد تبني مفهوم التعيين والعوالم الممكنة على فك إشكالات العديد من التعابير والنصوص التي تبدو غير منسجمة أو مستغلقة[4].

وفي الجدول الآتي[5] توضيح لكيفية الانتقال:

عالم الواقع	إلى	عالم الواقع
عالم الواقع	إلى	عالم الإمكان
عالم الإمكان	إلى	عالم الواقع
عالم الإمكان	إلى	عالم الإمكان

[1] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص182.

* ومثل هذه الروابط التركيبية نجد الكاف في قول ابن خفاجة:

وليلٍ كمَا مدّ الغُرابُ جَناحَهُ---وسَالَ على وجهِ السجلّ مِدادُ

«فالليل الذي يعين الحزن مثل امتداد جناح الغراب الذي يعين نوع الليل الممل المخالف لليل الزهاد أو العاشقين. ومن ثمَّ، فإنّ علاقات جديدة قد خلقت بواسطة التركيب الذي مكّن من الربط بين عناصر لا تترابط في الواقع»، المرجع نفسه، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص180، 181.

[3] المرجع نفسه، ص183.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص180.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص186.

و«لا معنى لمفهوم العالم الممكن إلا بالمقارنة مع عالم حقيقي...فالعوالم تندمج بناء على مصدرين هما تجربتنا الإدراكية، وتجربتنا السوسيو ثقافية المدمجة للبعد التاريخي، وهو ما يعني أنّ التجربة الأولى تجعل معارفنا كونية، بينما تربطها الثانية بالمجموعات الاجتماعية في أبعادها الزمنية المتغيرة»[1] على أنّ «هناك دينامية بين العالم الواقعي والعالم الممكن، إذ يمكن الذهاب من العالم الواقعي لبناء العالم الممكن...ويمكن الانطلاق من معطيات العالم الممكن لتكييفها مع الواقع»[2]، تقود هذه الدينامية إلى بناء أربعة عوالم، كالآتي[3]:

- العالم (أ) يعين العالم (أ).
- العالم (أ) يعين العالم (ب).
- العالم (ب) يعين العالم (أ).
- العالم (ب) يعين العالم (ب).

وعالم الواقع هو العالم الذي نعتقده كذلك، والذي نتخذه منطلقا للقياس أو الحكم، أو التمثل، وهو الذي نعايشه حسا وتجربة. وأما عالم الإمكان؛ فإنه المشيد ذهنيا[4].

ولريتشاردز الرؤيا ذاتها، حيث لا تقوم الاستعارات—حسبه—على علاقة استبدالية بين الكلمات، كما شاع مع النظرية البلاغية الكلاسيكية، بل هي في الأساس «علاقات بين الأفكار»[5]، فالكلمة الواحدة تمنحنا فكرتين عِوض فكرة واحدة، وإذ ذاك فإننا نتحدث عن شيء وكأنه شيء آخر[6].

وقد ألهم بأفكاره من بعده ممن سعوا لتطوير نظرية الاستعارة، لا سيما جونسون ولايكوف، والتي تتلخص في أنّ «الفكر استعاري...يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة، ولتطوير نظرية في الاستعارة، لا بد أن نتذكر هذا. وحين نفعل ذلك، سنجد أن كل الأسئلة المهمة في تاريخ الأدب تكتسب أهمية جديدة، وعلاقة أوثق وأمتن فيما يخص الحاجات الإنسانية. وعندما نسأل كيف تعمل اللغة، فإننا في الواقع نسأل كيف

[1] المرجع السابق، ص 185.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 186.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 95، 96.
[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص112، 113.

يعمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، كيف نتعلم أن نعيش، وكيف يمكن أن ننقل ذلك الشيء العظيم، أعني ملكة الاستعارة، إلى الآخرين، وهو عظيم لأنه في حقيقة الأمرِ المَلَكةُ التي نحيا بها»[1].

هذه الملكة –حسب ريتشاردز– إنما هي علاقة بين مكونين؛ المحمول والحامل، وإن شاع التعبير عنهما بواسطة ثنائيات غير دقيقة من قبيل: الفكرة الأصلية، والفكرة المستعارة، أو ما يقال وما يُفكر فيه فعلًا، وما يقارن به أو معه، أو الموضوع الأساسي وما يشابهه، أو الفكرة وصورتها، وهي–في نظره– مصطلحات مُربِكة، كما أن استعمال فكرة مجاز أو صورة مُضللتان بشكل كبير[2].

فريتشاردز يتبنى نظرية تفاعلية، مفادها أنّ المعنى الاستعاري لا يحصل إلا بتفاعل الحامل والمحمول معًا من أجل إعطاء معنى ذي قوًى متعددة[3]، «فحينما يقال: "شيخوخة النهار" للدلالة على "مساء النهار"، تَعتبر البلاغة الإبدالية substitutive كلمة "شيخوخة" مجرد بديل، أي نَاقل vehicle لـ"مساء"، أي محتوى tenor، فإذا تغير اللفظ فإن المعنى يظل هو نفسه. وبما أن المعنى يظل ثابتا وبمنأى عن أي تغيير، نعتبر الاستعارة مجرد زخرفة لمعنًى موجود سلفًا، وهي هنا تقتصر على تزيينه لا غير، في حين تذهب البلاغة التفاعلية إلى أن الاستعارة تقوم على الإسناد، أي إسناد لفظ إلى آخر، فالعلاقة هي إسنادية أو دلالية، وليست سِيميُوطيقية، أي بدلية تقوم على إبدال لفظ بآخر ذي معنى شبيه؛ وبهذا فحَسْب البلاغة التفاعلية لا وجود...لاستعارة في المعاجم. المعجم، حسب النظرية التفاعلية، يعرض كلمات مفردة، في حين أن الاستعارة تعرض مركبات، وهكذا فإننا نجد في عبارة "شيخوخة النهار" تلوينا شيخوخيا للنهار، وتلوينا نهاريا للشيخوخة. المعنى الاستعاري هو الحاصل عن هذا التفاعل بين الطرفين، هو إذن معنى جديد، ولا علاقة له بمعنى الطرفين المستقلين أحدهما عن الآخر»[4].

وعليه فإن إدراك الاستعارة لا يعني مجرد المقارنة أو إدراك المشابهة، بل كيفية إدراك الذهن لهذه المشابهة، وقد لا يكون بالضرورة ما تحيل علية شيئًا ملموسًا[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 95، 96.

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص53.

[3] ريتشاردز. فلسفة البلاغة، ص 100، 101. خلافا للنظرية التقليدية التي تحصر الاستعارة في المحمول أو المعنى الصرف بغض النظر عن الحامل أو التعبير المجازي، ينظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص33.

[4] محمد الولي، "جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور"، ص 37، 38.

[5] يُنظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 125.

وإذْ ترتبط الاستعارة بالفكر، فإنها يمكن أن تكون علاجا للأخطاء أو الكوارث التي نقع فيها كل يوم نتيجة سوء فهم اللغة، والتي هي في عمقها أخطاء للفكر. وفي ذلك تأكيد لاعتقاد قديم-منذ أفلاطون وسبينوزا-، يوكل للعلوم مَهمة رئيسة، وهي تصحيح سوء الفهم وتطهيره[1]. ولن يكون ذلك على حدّ رأي ريتشاردز إلا بالاستعارة، والتي يتوجب تصحيح فهمنا لها في مرحلة أولى، قبل أن نباشر بها فهمنا للعالم. وبهذا فإنّ للاستعارة وظيفة فلسفية ما دامت دراسة البلاغة نفسها، بمعنى ما، يجب أن تكون فلسفية[2]، إذ لا تنحصر مهمتها في الإقناع والتأثير والإمتاع-كما هي عند أرسطو-، بل غدت مصححة لسوء الفهم، دافعة لحسن التفكير[3].

هذه الوظيفة المعرفية والفلسفية المستجدة للاستعارة ترتبط بوظيفة أنطولوجية تتجاوز مستوى إحالة الاستعارة على الواقع. فحِذق الاستعارة - حسب رِيتشاردز- يعني التمكن من العالم الذي نصنعه لكي نعيش فيه[4].

وقد سعى ماكس بلاك(M. Black) إلى تطوير نظرية ريتشاردز التفاعلية، بربطه الاستعمال الاستعاري بالمواضع المشتركة التي يمكن أن يثيرها السياق. ففي استعارة: "الإنسان ذئب" لا يرتكز على البؤرة (ذئب) بالنظر في الدلالة المعجمية المعتادة، ولكن تُفسر الاستعارة على أساس "نظام من المواضع المشتركة المصاحبة". وعليه فإنّ هذه الاستعارة تمسح بعض التفاصيل، وتُشدد على أخرى. باختصار إنها ترتب رؤيتنا للإنسان. الاستعارة- والحال هذه- تُكسب البصيرة[5].

3-وظيفة الاستعارة في النظرية المعرفية:

تضطلعُ الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد بأداء وظيفة معرفية، فهي -بتعبير إيكو- «لا تهمنا باعتبارها زخرفا، لأنّها لو كانت زخرفا فقط، أي أن نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى، لكان بالإمكان تماما تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة، بل إنّها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية، وليس الاستبدالية»[6].

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص131.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص55.

[4] يُنظر: بول ريكور، الاستعارة الحية،ص156، 157.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص162، 163.

[6] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص237.

يقول جورج لايكوف ومارك جونسون: «تنجح استعارة ما حين ترضي غرضا معينا، وهو فهم مظهر واحد من هذا التصور»[1]. لنأخذ مثال الزواج، يقول محمد الولي: «أعتقد أن هذه الكلمة، الزواج، المتداولة تمتاز بكثير من الشحوب. إن الكلمات المفهومية مثل هذه مصابة بما أطلق عليه هنا الأَنِيمْيَا السِّميائِيَّة. إنها من الهزال والشحوب بحيث أنها لا تكاد تُرى. إنها تدل دلالة خطاطية على الشيء. يمكن تعميم هذا على كل الكلمات ذات الدلالة الحرفية. أعتقد أن هذا الشحوب والهزال نلاحظه في الكلمات الاصطلاحية، أي التي اتفقنا على أن تدل على معنى محصور ومقيد وثابت. لذلك لا نستغرب أن تدعى هذه الكلمات لغة مصنوعة مقابل لغة طبيعية، أو ميتة مقابل حية. بل أكاد أقول إن الكلمات الطبيعية وأرقاها الاستعارية هي كائنات برية، أو حتى متوحشة، في حين أن الكلمات الاصطلاحية، وفي قمتها، المفهومية هي كلمات تم تدجينها بل ترويضها. مثل هذه الكلمات الاصطناعية أو المصطلحات مضْجِرةٌ. ما الذي يبعث فيها الحياة. إنها الاستعارة التي لا تجعلها حية فقط؛ بل تجعلها تنبض بالحياة»[2].

ولنا للتدليل على صنيع الاستعارة، التمثيل لها باستعارات الزواج، «"الزواج نزهة"، الزواج رقصة"، "الزواج مغامرة"، "الزواج صفقة"، "الزواج ربيع"، "الزواج انتحار"، "الزواج سفر"، "الزواج جنون"، "الزواج حرب"، "الزواج سجن"، "الزواج لعبة" "الزواج مصيدة" إلخ. إننا نلاحظ أن كل استعارة هي نظرة من زاوية خاصة إلى الزواج. كل استعارة هي اكتشاف لشيء في الزواج تعجز العبارة الحرفية عن إدراكه، وتعجز عن الإحاطة به. بل كل استعارة هي اكتشاف لشيء لا تدركه الاستعارات الأخرى. كل استعارة تعرفنا على مظاهر تغفل عنها الاستعارات الأخرى. هناك من حالات زواج بقدر ما هناك من الاستعارات الدالة عليها. كل استعارة تقول ما لا تقوله الأخرى. وترينا من الواقع ما لا تريه أخرى. كل استعارة هي إطلالة من نافذة خاصة على الشيء. لهذا نؤكد هنا أيضاً، أن استعارة معينة لا تشرح ولا تترجم باستعارة أخرى كما لا تُشْرح ولا تُتَرجم بمقابلها الحرفي»[3].

فالاستعارة الواحدة مما ذكرنا تنظر إلى هذا الرِباط من زاوية فريدة، ومع كل زاوية يتحدد الزواج بتعريف جديد. الاستعارات–إذن–هي تنويع زوايا النظر، وكل استعارة منها بناء خاص لا يتكرر. هذا ما سميناه المظهر المعرفي للاستعارة، والذي يعدّ كل استعارة غارة معرفية على عالم الأشياء[4].

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص111.
[2] محمد الولي، "الاستعارة بهويات متعددة"، ص 25.
[3] المرجع نفسه، ص26.
[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص26، 27.

وهذا التعدد في زوايا النظر للتصور الواحد يشي بشساعة نسقنا التصوري، والذي يقبل مالا يُحد من استعارات غير متلائمة، وهو دليل ألا اكتفاء باستعارة واحدة، وهذا لأن كلا منها يتيح فهم مظهر معين من مظاهر التصور، ويخفي المظاهر الأخرى.

وتتموضعُ الاستعارة حسب إيكو على رأس قائمة الصور البيانية، لأنّها تُغطي النشاط البلاغي بكل تشعباته، يقول: «إنّ الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكل ما فيه من تعقيد»[1]، وذلك نظراً للعلاقات التي تجمع بين الاستعارة والوجوه البيانية الأخرى، إذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن الشبيه أو المجاز أو الكناية.

والاستعارة عند إيكو إنما هي استدعاء للرمز والفكرة والأنموذج الأصلي والحلم والرغبة والهذيان والطقس والأسطورة والسحر والإبداع والمثال والأيقونة والتمثيل واللغة والعلامة والمدلول والمعنى[2]. فهي بذلك «وسيطٌ مهم بين الذهن البشري وما يُحيط به من كائنات حية وغير حية، فبواسطتها يفسّر الملتبس والمبهم، وتُتَجاوز كثيرا من العراقيل التواصلية»[3].

ولتحديد أدق للوظيفة المعرفية للاستعارة يذكر محمد مفتاح نوعين منها سبق أن فرق الباحثون بينها، الأولى ذات مستوى قاعدي، وهي الاستعارة المتكئة على المفاهيم المرتبطة بكيفية مباشرة بالتجربة، كاللمس والذوق والشم والرؤية والسماع، والثانية تأسيسية، وهي استعارة تخلق علاقات جديدة، مثل الغضب والعجب والحب. والنوعان يسمحان لنا بإدراك المفاهيم والقيام باستدلالات حول تلك المفاهيم المبنينة في مجالات، مستعملين معرفتنا العادية[4].

و«رغمَ تباين هذين النمطين وظيفياً، إلا أنّهما تُعدان الوسيط الفعال بين الانسان وتطوير أنساقه التصويرية ومعارفه وثقافته، وذلك بواسطة تعميم المعلوم على المجهول، وإسقاط المشهور على الجديد، بل إنّ الاستعارة بصفة عامة تمكّن من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى»[5].

---

[1] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص234. وأورتيغَا إي غَاسِيتْ، "الاستعارتان الكبيرتان: الاستعارة في الشعر والعلم"، الثقافة المغربية، العدد 39، 2019، ص 335-344.

[2] يُنظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص235.

[3] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص57.

[4] يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص52.

[5] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص114.

إن مركزية الاستعارة في النظرية الدلالية العرفانية يعود أساسا إلى مركزيتها في إدراك المعنى وفهم الإنسان لنفسه وتمثله الوجود من حوله، وبناء أنساقه الرمزية، الدينية والفنية والاجتماعية وغيرها؛ بل ومركزيتها في التفكير البشري، فالاستعارة لا تحكم ممارستنا اللغوية فقط، بل تحكم أيضا نظامنا التصوري وتجربتنا الحياتية، وتخضع لضرب من الانسجام الداخلي، والذي يعكس انسجام تفكيرنا وانسجام تجربتنا الوجودية[1]. فالانسجام كامن في نظامنا التصوّري، وليست اللغة إلا تجليا من تجليات هذا الانسجام الكامن في العِرفان.

إنّ وظيفة الاستعارة بدرجة أولى هي تمكيننا من تَمَثُّلٍ أفضل للمفاهيم المجردة، فلا يؤتى بها خدمة لغايات جمالية فنية صرفة[2]. وهي على ذلك غير منوطة بأداء الوظيفة المعرفية تلك بسبب من تقادمها، إذ «لا تكون الاستعارة مفيدة معرفياً إلا حينما تكون جديدة. الاستعارة حينما تبلى، تفقد الفائدة المعرفية. حينما نصف كرة القدم بأنها مخدر، نصنع استعارة حقاً. ولكنها استعارة مبتذلة. شائعة، كل الناس يعرفونها، وهكذا فبسبب ابتذالها تفقد فعاليتها المعرفية. لا تفيدنا إلا بالمعنى المسجَّل في إنسيكْلُوبِيذِيَّتنا الجيبية. إن هذه الاستعارات المبتذلة نزاعة إلى تلقيننا معرفة ثابتة، بل واقعاً متحجراً. هذه الخاصية المتكلسة لأشياء الاستعارات الشائعة أو المبتذلة، ذات نزوعات إيديولوجية، لأنها تحتفل بثبات العالم، وتعمل على ترسيخه في أذهاننا»[3]، «إننا في الوقت الذي يمكن أن نحيا بالاستعارة يمكن أن نموت رمزيا بواسطتها، خاصة حينما نَثْبُت على صيغها الجاهزة المسكوكة لتكريس حقائق موجودة قبليا، بدل خلقها وإبداعها من جديد»[4].

يقول محمد الولي: «...وسواء في العلم أم في الشعر فإنّ العلماء والشعراء مطالبون باستمرار بتجديد استعاراتهم للأشياء، لتجديد رؤيتها واكتشاف مظاهر جديدة منها، إذ في حال ميل استعارة ما إلى أن تصبح شائعة ومعهودة، بل وبالية، لا تفقد جاذبيتها الجمالية فقط، بل تفقد أيضا كفاءتها المعرفية»[5].

[1] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، ص13.
[2] يُنظر: البوعمراني، مدخل إلى علم الدلالة العرفاني، ص124.
[3] محمد الولي، "الاستعارة بهويات متعددة"، ص28.
[4] هشام فتح، "عنف الاستعارة الصحفية"، ص191.
[5] محمد الولي، "الاستعارة بهويات متعددة"، ص29.

4-البنية التصورية بنية مجسّدة: أو مركزية الجسد في بناء المعاني الاستعارية

أثبتت الأبحاث اللسانية المعرفية عامة، والأبحاث الدلالية على وجه أخص، أنّ العلاقة بين الكلمات واللغة ليست مباشرة، وإنما هي تخضع لتحديد مستعملها، جسدا كان أو كائنا حالا في المكان والزمان، وفي العالم بشكل أوسع، وهو ما يعني أننا لا نفهم المعاني ونتصورها إلا في إطار تجاربنا الجسدية في محيط عيشنا[1].

وقد خَلُص لايكوف إلى أن العقل قاعدة تجسيدية مادية، تتبدى في استخدامات من قبيل الاستعارة والكناية والتخيل الذهني. فالتفكير مجسد، وأكثر ما يظهر في الأبنية المستخدمة، التي تشكل أنظمتنا المفهومة، والتي تنمو بواسطة تجاربنا الجسمية، «إنه القدرة التخييلية التي تسمح بالتفكير المجرد وتأخذ الفكر إلى ما وراء ما نرى ونشعر...لأن الاستعارات والكنايات والصور البلاغية الأخرى تعتمد على الخبرة، وهذه الخبرة مجسدة دائما»[2].

ويمثل الجسد أساسا لاعتبار النظام المفهومي التصوري عند البشر، من حيث تكوينه وتمثله وتفاعله مع محيطه الاجتماعي الثقافي والمادي الفيزيائي، وهذا ما تقوم عليه نظرية الجسدنة أو نظرية العرفنة المجسدنة، في العرفنة عامة، وفي اللسانيات العرفنية -خاصة مع لايكوف وجونسون-، فالذهن المعرفن يعيش في جسد مادي[3]. وبهذا فإنّ أنظمتنا المفهومية تعتمد بشكل مباشر على الإدراك الحسي والتجربة المادية، ولأنّ هذا التفكير تخيلي، فإنه يستخدم الاستعارة والكناية والتصوير الذهني أي كل الاشكال والأدوات التي تذهب إلى ما وراء التصوير الحرفي[4]، وعليه فإنّ «الطابع الحسي مبدأ أساسي في الصورة...بهذا تكون الحسيّة هي المعطى الأساس الذي يستعيره الفنان من العالم المحسوس ليُنجزَ منه صورة مشكلة لغويا»[5].

وتبعا لذلك، فإن «الاستعارة عِرفانيا هي فهم شيء بواسطة شيء آخر، وهي بالأساس التفكير في شيء مجرد بواسطة شيء مستمدّ من التجربة الحسية الحركية»[6]، وكثيرا ما «يتعين فهم المجسد من خلال المجرد»[7].

---

[1] يُنظر: الأزهر زناد، النص والخطاب، مباحث لسانية عرفنية، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2014، ص30.

[2] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة، عمّان، الأردن، دط، 2007، ص236.

[3] يُنظر: الأزهر زناد، النص والخطاب، ص31.

[4] ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص236.

[5] جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية، ص16، 17.

[6] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص175.

[7] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص67.

هذا التصور المركزي للجسد هو جزء من تيار عام دافعَ عنه جونسون(1987)، الجسد في العقل، أو "جسدنة" العقل عِوض "عقلنة " الجسد (التي سادت في الفلسفة الغربية)، فالمعاني تنبني تبعا لخطاطة تلعبُ فيها أجسادنا دورا مهما[1]. أما موقع اللغة من ذلك، فإنها تعكس بوضوح هذه المركزية في نسيجها. إنها انعكاس للتركيب البيولوجي للإنسان، ومسكنه الطبيعي الأرضي، وطبيعة تحركه وتنقله، وحتى شكل جسده، وخصائص هذا الجسد[2].

و«العديد من المعاني الاستعارية وخاصة الفضائية، أصلها موجود في تجربة البشر الجسدية؛ أجساد موجودة في الفضاء، وتُبنى المعاني من خلال هذه العلاقة الجسدية بالفضاء. وتخضعُ هذه المعاني لعمليات الاسقاط والتحويل، وبذلك تبتعدُ شيئا فشيئا عن التجربة الجسدية، أو عن "الأصل"»[3].

فالذهن في ارتباطه بالجسد وبالخيال يعمل على صياغة تصورات وفق مقولات أساسية كبرى، أو نماذج نمطية شبيهة بنظرية الأُطر لفيلمور[4]، إذ أنّ «كل نموذج نمطي عبارة عن بنية عصبية تسمح لنا بأن ننجز مهمة من المهام الاستنتاجية أو الخيالية، بالنظر إلى مقولة...»[5].

بهذا، يصعب أن نفكر بدون استعارات، كما يصعب عزل الفكر الاستعاري عن غيره؛ إن التعبير عن تجاربنا الذاتية يتم عبر مئات من الاستعارات الأولية التي ننتجها بطريقة فطرية لا واعية[6]، « وإذا كنتَ بشرًا عاديًّا؛ فإنك ستكتسب حتمًا عددًا هائلًا من الاستعارات الأولية نتيجة تحركك المستمر في العالم وتصوُّرك له»[7].

---

[1] يُنظر: عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص127. و محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة، ص26. وعبد الله الحراصي، "دراسات في الاستعارة المفهومية"، ص41. «إنّنا نتفاعل مع العالم الذي نعيش فيه بناء على خطاطات تتكوّنُ في أذهاننا نتيجة تِكرارها وتواترها في تجربتنا. وتُشكل هذه الخُطاطات أساسا لبنية الذهن، أو "صور خطاطات" أو "بنيات جشطلية" (أو جشطليات تجريبية) تتكوّنُ من أجزاء بينها علاقات في إطارات كلٍّ موحد. وهذه الخطاطات مؤسسة جسديا، انطلاقا من تصور أجسادنا في هذا العالم. ويبيّنُ جونسون مركزية هذه الخطاطات في تفكيرنا اليومي من خلال العديد من الأمثلة». عبد المجيد جحفة، أجسادنا في الفضاء، ص128. ويُنظر: الاستعارات التي نحيا بها (فصل: خيار النزعة التجريبية، وكذلك فصل: البنينة المنسجمة للتجربة).

[2] يُنظر: عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص131.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص71.

[5] مارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 57.

[6] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص71.

[7] مارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 102، 103.

وفي مقابل الايمان بتغلغل الاستعارة في الحياة اليومية، لكونها سبيل في التعبير عن مختلف التجارب، وجب مساءلة مدى صلاحية مثل هذا التصور للغة الأدبية، التي تتسم باستعاراتها المبنية أساسا على الانزياح عن المعيار. يجيبنا لايكوف وتيرنر بأن الاستعارات الجديدة في الشعر تخضع للحالات الاستعارية نفسها المتعارفة في اللغة العادية[1].

بيدَ أنه فيها يتم التركيز على الطابع الإبداعي للأدب والفن، إذ « كل نوع من الفن ينتقي بعض أبعاد تجربتنا ويلغي البعض الآخر، والأعمال الفنية تتيح طرقًا جديدة لبنينة تجربتنا من خلال الأبعاد الطبيعية، فهذه الأعمال تزودنا بجشطالت تجريبية جديدة، وبذلك فهي تزودنا بانسجامات جديدة. والفن، من وجهة نظر تجريبية، مسألة عقلانية خيالية عمومًا، ووسيلة لإبداع حقائق جديدة»[2].

إن الاستعارات الشعرية تستعمل الاستعارات التصورية التقليدية نفسها، ولكن بطريقة جديدة مبتكرة، وقد ضبط كل من لايكوف(Lakoff) وتيرنر(Turner) وجيبس(Gibbs) وسلطان(Z.Kovecse) الآليات التي يستعملها الشاعر من أجل إنتاج لغة استعارية جديدة لا تواضعية انطلاقا من المعين الاستعاري المتواضع عليه، وحدّدوها في أربع آليات: «التوسع (Extending).... الإفاضة (Elaboration)... المساءلة (Questioning)...الاستعارة المركبة (Combining)[3]. وقد اقترحت النظرية المعرفية للاستعارة آليات أخرى لا تقل أهمية عن هذه، ومن ذلك: التشخيص والاستعارات الكبرى[4].

والرواية مثل الشعر، لا يمكن أن تُستجلى خصائصُها خارج نظرية الاستعارة، بل إن نظرية ريتشاردز تَسْتلزم أن كل عناصر الرواية التي دُرست منعزلة عن الاستعارة، من قبيل: الشخصية، والزمن، والأحداث، والفضاء، والرؤية السردية، والحبكة، قابلة لأن تُستوعب في نظرية جديدة للاستعارة، وهو ما سيتأكد لاحقا في الدراسات القليلة التي باشرت التحليل الاستعاري للسرد، مهتدية بالآفاق الرحبة التي فتحتها النظرية التفاعلية، والنظرية المعرفية للاستعارة[5].

---

[1] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص71.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 219.

[3] يُنظر: محمد الصالح البوعمراني، استعارة القوة، ص46-48. وعمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،2015، ص 254-260.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 261.

[5] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص52، 53.

ثانيا–الاستعارات التصورية في الخطاب الروائي

تشترك الاستعارة وخطاب الرواية في اعتمادهما بدرجة أولى على التخييل؛ المتخيّل باعتباره «بناءً ذهنيا وليس ماديا»[1]، وهو نفسه الذي يصبغ الفضاء الروائي بخاصيات «تجعله بعيدا على أن يحاكي الواقع، وإن كان يشبهه أحيانا، فهو مثل مكوّنات السّرد الأخرى تخييل، لا يوجد إلا من خلال اللغة. إنّه قبل كل شيء فضاء لفظي (Verbal space) بامتياز، يختلف عن الفضاءات التي تُدرك بالبصر، على عكس ما يُوفره المسرح والسينما، حيث يتمُّ إدراك الأمكنة عن طريق حاستي البصر والسمع، أما فضاء الرواية فإنه لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، ولذلك فهو ذو طابع ذهني»[2].

ويمكن توضيح ذلك من خلال فهم عملية الإدراك ذاتها، إذ «تبدأ عملية الإدراك في الواقع المرئي من خلال الحواس، بتحويل عالم الأشياء إلى عالم الإحساسات، كما هو الحال في المذهب الحسي، حيث الأشياء انطباعات حسيّة، ومن خلال الحواس تصبح الأشياء مرئية أو مسموعة أو ملموسة أو مذوقة، فيكون باستطاعة الإنسان سماع الكلمات والأنغام، والإحساس بالدفء أو البرودة، وتحسس الروائح و تذوق الأطعمة، فعالم الأشياء هنا هو عالم الصور الحسيّ»[3]، خلاف عالم الرواية، والذي تكون الصور فيه ذهنية تجريدية، ولا يتطابق مع الواقع المادي، ولا هو يُحاكيه، بل إنه يُفارقه[4]، هو انزياح عن الواقع، الذي هو الموجودات المادية المنتجة والطبيعية[5].

والخطاب الروائي يشكّل– كغيره من الخطابات–ميدانا لاشتغال الاستعارة وتوظيفها، ولنا «أن نتأمل تحليل باشلار لتيمات: الماء، والنار، والحلم...إلخ؛ لنعثر على استشهادات من أعمال سردية يحلل فيها باشلار سلسلة من الاستعارات ضمن مفهومه الكلي للصورة؛ ففي تحليله لتيمة الماء مثلًا، يستحضر باشلار استعارات البجعة

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص43.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن –الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1990، ص27. وتكمن صعوبة الفصل التام بين الواقعي والسردي في كون «العوالم النصيّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم، حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردي، تتوافق مع السنن الثقافية التي يعتمد عليها المتلقي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها، لأنها تشكل نفسها من عناصر تخيّلية مخصوصة، تقومُ بتمثيل رمزي لا يفترضُ المشابهة بين الاثنين». عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، 63/1.

[3] حسن حنفي، "عالم الأشياء أم عالم الصور؟"، مجلة فصول في النقد الأدبي، ع62 ، ربيع وصيف2003 ، ص23.

[4] يُنظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010، ص163.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للمرأة العارية في مسرحية فاوست Faust) لغوته (Goeth)، كما تطغى الصور المائية في رواية "سيرافيتا" لهنري بلزاك (H. Balzac)»[1].

وكانت أفكار ريتشاردز حول الاستعارة سندًا مهما لريكور لتطوير النظرية التفاعلية للاستعارة، وهو يضيف إليها آراء بلاغيين آخرين مثل هِينل (Henleh)، الذي أتاح إمكانية حل الميثاق المنعقد خلال تاريخ البلاغة بين الإبدال والمشابهة، وربطها بنظرية التفاعل[2].

وإذ ذاك، لا يمكن لعملية النقل أن تُختزل في تعويض كلمة بكلمة أخرى، بل إن عملية الإبدال منفتحة على تأويلات لا محدودة[3]؛ كما «لا يكمن الفارق بين استعارة مبتذلة واستعارة شعرية في كون إحداهما يمكن أن تقبل الشرح والأخرى لا تقبله، ولكنه يكمن في كون شرح الثانية لا نهاية له؛ إنها تمتنع عن الانتهاء؛ إذ إنها تستطيع أن تنطلق من جديد دومًا، فإذا كانت الاستعارة تدفع إلى التفكير في خطاب طويل، ألَا يعود ذلك إلى أنها هي في ذاتها خطاب مختصر؟»[4].

عرّج ريكور بعد حديثه عن الاستعارة في علاقتها بالخطاب، إلى الحديث عن الإحالة، والتي يبدو أنها والاستعارة محكومان باعتبار واحد عام، وهو كونهما جزءا من نظريته التأويلية، إذ خلافًا للتصور الدلالي للإحالة المرتبط بالجملة، فإن تصوره سيمتد إلى أكبر من الجملة[5]، وعليه فإنّ «مُسلَّمة الإحالة تتطلب صياغة مختلفة حينما تتعلق بكيانات خاصة للخطاب التي ندعوها "نصوصًا"، أي تأليفات أوسع من الجملة. إن المسألة تعود بدءًا من الآن إلى التأويلية أكثر مما تعود إلى الدلالة»[6].

ولهذا فإن الإحالة في النصوص الأدبية القائمة على الترتيب والتأليف، كما هو الحال في الرواية، لا يمكن أن ترتبط بجمل معزولة، بل بالعمل في كليته باعتباره جنسا أدبيا، يقول: «في المقام الأول، الخطاب هو مكان عمل التأليف أو "الترتيب"...الذي يجعل من قصيدة أو من رواية كلية غير قابلة للاختزال إلى مجرد مجموع الجمل، وفي المقام الثاني، فإن هذا "الترتيب" يستجيب لقواعد شكلية ولتَسنِين ليس هو تسنين اللغة، وإنما هو تسنين

[1] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص75.
[2] يُنظر: بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 305.
[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص35، 36.
[4] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 307.
[5] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص 57.
[6] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص 349.

الخطاب، وهي التي تجعل منه ما ندعوه قصيدة أو رواية. هذا السنن هو سنن "الأجناس" الأدبية، الأجناس التي تضبط ممارسة النص. وأخيرا، فإن هذا الإنتاج المسَنَّن يصبُّ في أثرٍ مفرد: القصيدة أو الرواية. هذا الملمح الثالث هو الأهم؛ نستطيع أن نسميه أسلوبا»[1].

إنّ إدراك الأجناس الأدبية وتأويلها في كُليتها لا باختزالها في جمل، واعتبار "تسنين الخطاب" الأسلوب المميز للآثار الأدبية، وربط الإحالة بالأثر، قاد ريكور إلى ربط الاستعارة بالخطاب، وهذا يوحِّد في نظره بين دراسة الاستعارة في الشعر، ودراستها في الرواية، ما دامت المسألة تتعلق بسيرورة التأويل الذي يحدد معنى الأثر في شموليته، ومن ثمّ نقل هذا التصور إلى الاستعارة، بوصفها أوضح مقوم يمكن أن تُختبر فيه نظرية الإحالة[2].

وبيان هذه المسألة في قوله: «الملفوظ الاستعاري هو الذي يُبيِّن بوضوح العلاقة بين المرجع المعلق وبين المرجع المعروض. وكما أن الملفوظ الاستعاري يُدرَك معناه الاستعاري على أنقاض المعنى الحرفي، فإنه يمتلك مرجعه على أنقاض ما يمكن أن ندعوه على سبيل التناظر: مرجعه الحرفي، فإذا كان صحيحًا أن المعنى الحرفي والاستعاري يتباينان ويتمفصلان في تأويل ما؛ فكذلك يتحرران في تأويل ما، وبفضل تعليق التعيين من الدرجة الأولى، يقع تعيينٌ من الدرجة الثانية؛ ألا وهو التعيين الاستعاري»[3].

وفي هذا الصدد يستحضر ريكور نظرية نيلسون غودمان "نظرية التعيين المعممة"، حيث يعيد ترتيب كل الأشكال الرمزية اللفظية وغير اللفظية على أرضية استعارية، في إطار وظيفة الإحالة، وهذه النظرية هي نفسها -حسب غودمان-«نظرية تعيينية للاستعارة»[4]، وهي نظرية تتقاطع مع فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر؛ حيث يندمج التطبيق الحرفي للرمز مع تطبيقه الاستعاري، وحيث الاستعارة عنصر أساسي في هذه النظرية الرمزية[5].

ولعل أهم ما استفاده ريكور من نظرية غودمان هو اشتغال الاستعارات وفق "خطاطات" أو "أنساق"، أو وفق "شبكة استعارية"، وليس وفق ملفوظ استعاري منعزل، وهو ما يتأكد مع ماكس بلاك، الذي رأى أن فلسفة الخيال ينبغي أن تتأسس على «الاستعارات المترابطة»[6].

---

[1] المرجع السابق، ص 349، 350.

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص 58.

[3] بول ريكور، الاستعارة الحية، ص351، 352.

[4] المرجع نفسه، ص 364.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص 366.

[6] المرجع نفسه، ص 382.

وعن تعالق الاستعارة والسرد، أو التحام الاستعارية بالحبكة يستحضر ريكور مفهوم الحبكة الذي صاغه أرسطو ضمن نظريته حول المحاكاة وترتيب الأفعال:

«إننا نتذكر كيف أن أرسطو كان يربط بين المحاكاة والأسطورة [الحكاية] في مفهومه للفعل التراجيدي. الشعر، كما يقول، هو محاكاة لأفعال إنسانية، إلا أن هذه المحاكاة تمر عبر خلق خرافة وحبكة، تتمثل فيها ملامح التأليف والترتيب التي تنعدم في دراما الحياة اليومية. ألا ينبغي، انطلاقًا من ذلك، أن نفهم العلاقة بين الأسطورة [الحكاية] والمحاكاة، في الفعل التراجيدي، مثل علاقة الخيال الاستنتاجي وإعادة الوصف في نظرية النماذج؟ تَمثُل في الأسطورة التراجيدية كلُّ ملامح "الجذرية" و"الترتيب في شبكة"، التي كان مَاكس بلاك ينسبها إلى الأنماط البدئية، أي إلى الاستعارات من مرتبة النماذج نفسها. "ليست الاستعارية خاصية المعجم وحسب، بل هي خاصية الأسطورة [الحكاية] نفسها، وهذه الاستعارية تكمن، كما هو أمر النماذج، في وصف مجال غير معروف –الواقع الإنساني–عبر ربطه بمجال آخر تخييلي، إلا أنه معروف جيدًا–الحبكة التراجيدية–باستعمال كل احتمالات "العرض المنسق" الكامن في هذه الحبكة...ولكي نتحدث مثل مارِي هِيس، فإن المحاكاة هي اسم "الإحالة الاستعارية"، وهذا عينه ما يؤكده أرسطو بواسطة هذه المفارقة: الشعر أقرب إلى الجوهر من التاريخ الذي يتحرك في العرضي. التراجيديا تعلم "رؤية" الحياة الإنسانية "مثل" ما تكشف عن الأسطورة، وبعبارة أخرى، فإن المحاكاة تمثل البعد التعييني للأسطورة»[1].

ويضيف ريكور موضحًا عمق الارتباط بين السرد والاستعارة:

«لقد جازفت ليس فقط في الكلام عن معنى استعاري فحسب، ولكن عن مرجعية استعارية في معرض الكلام عن قدرة المنطوق الاستعاري على إعادة وصف واقع لا يتوفر للوصف المباشر، بل حتى اقترحت أن "الرؤية بوصفها..."، التي تختصر قوة الاستعارة، يمكن أن تكون الكاشف عن "الوجود بوصفه..." على المستوى الأنطولوجي الأعمق. تطرح وظيفة المحاكاة في السرد مشكلة توازي تمامًا مشكلة المرجعية الاستعارية. إنها، في الواقع، إحدى التطبيقات الأخيرة على ميدان الفعل البشري. يقول أرسطو: إن الحبكة هي محاكاة mimesis فعل/ وسوف أميز ثلاثة معانٍ على الأقل لمصطلح محاكاة: إحالة إلى الوراء نحو فهمنا المألوف للفعل؛ دخول إلى مملكة التأليف الشعري؛ وأخيرا تصور جديد عبر إعادة التصوير الشعري هذه لنوع الفعل المفهوم مسبقا. ومن خلال هذا المعنى الأخير تنضمّ وظيفة الحبكة في المحاكاة إلى المرجعية الاستعارية. وبينما تسود إعادة الوصف

[1] المرجع السابق، ص 382، 383.

الاستعارية في ميدان القِيم الحسية والعاطفية والجمالية والقيمية، التي تجعل العالم صالحا للسكنى، فإن الوظيفة المناطة بالحبكات تحدث بالأفضلية في ميدان الفعل وقيمه الزمانية»[1].

إن تجاوز النظرية الإبدالية للاستعارة، ونقلها من الكلمة إلى الخطاب، وربطها بالسياق؛ سيمكننا من تجاوز دراسة الاستعارة دراسة تجزيئية مستقلة عن الرواية بوصفها كُلا، إذ إنّ دلالة الاستعارة لا تتوضح إلا بربطها بعناصر الخطاب الروائي من شخصيات، وحبكة، وفضاء، وزمان، لحضورها في كل منها. إن ما يهم هنا –ووفق هذا المنظور–أنّ الاستعارة لن تُتتناول كمحسن وزخرف إضافي نستغني عنه متى ما أردنا، بل ستشكل عنصرا تكوينيا لا قِيام للرواية ولا فهم لها إلا به[2].

كما إن ارتباط الاستعارة بالأفكار، لا الكلمات، سيجعلنا نوكِل للاستعارة وظيفة التعبير –لا عن أفكار الكاتب وحده–، بل عن تعارض الأفكار التي يعكسها تعدد الأصوات في الرواية، والصراع بين الرُّؤى، ليس فقط على مستوى الشخصيات، ولكن أيضًا على مستوى الرؤية الفلسفية العامة التي تعكسها الرواية[3].

ثالثا– الاستعارة التصورية فيما قبل السرد ووظائفها في رواية "شرفات بحر الشمال"

تتوزع هذه الرواية على ثمانيةِ فصول معنونة كالآتي:

الفصل الأول[4]: رُوكيام لأحزان فتنة

الفصل الثاني[5]: جراحات المسيح العاري

الفصل الثالث[6]: دورية رامبرانت الليلية

الفصل الرابع[7]: رومنس موسيقى الليل

الفصل الخامس[8]: تراتيل الانجيل المفتوح

---

[1] بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة و والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، 1/ 15، 16.

[2] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص61.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص62.

[4] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ص7–68.

[5] المصدر نفسه، ص69–103.

[6] المصدر نفسه، ص105–132.

[7] المصدر نفسه، ص133–180.

[8] المصدر نفسه، ص181–219.

الفصل السادس[1]: أغصان اللوز المرّ

الفصل السابع[2]: حقول فان غوخ اليتيمة

الفصل الثامن[3]: حدائق عبّاد الشمس

وقد أخذ كل فصل منها عددا من الصفحات غير منتظم، إذ نلحظ طولا نسبيا للفصل الأول؛ ستون صفحة، وقِصر للفصل الختامي، والذي لم يتجاوز ثلاثة عشر صفحة. أما الستّ الباقية، فهي على التوالي: أربعة وثلاثون صفحة–سبعة وعشرون صفحة–سبعة وأربعون صفحة–ثمانية وثلاثون صفحة–أربعون صفحة–ثمانية وأربعون صفحة.

وهي مجتمعة ثلاثمئة وسبعة عشر صفحةً، من القطع المتوسط.

هذا من حيث الشكل، أمّا من حيث المحتوى فقد نسجت هذه الرواية فصولها بتوجيهٍ من فكرة مركزية، يمكن اعتبارها مبدئيا النواة الدلالية التي تقوم عليها الرواية ككل، وهي فكرة "المنفى خلاصٌ"، وهي واحدة من الاستعارات التصورية الكبرى فيها، والتي تؤطر باقي الاستعارات المتناثرة في سطور الرواية.

1–البنية التصورية لعناوين الرواية

1–1–البنية التصورية للعنوان الرئيس: "شرفات بحر الشمال"

تتسم غالب عناوين الأعمال الأدبية برمزيتها، نتيجة انعدام دلالة المطابقة، وهو الأمر الناجم بدوره عن استعارية العنوان، مما يفرض قراءته في مستويين؛ مستوى يعدّ العنوان بنية قائمة بذاتها، لها فضاء دلالي مستقل، ومستوى ثان يعتبره بنية مندمجة لا يمكن –بحال–عزلها عن فضاء العمل ككل[4].

أتى عنوان "شرفات بحر الشمال" في جملة واحدة، نفككها بحسب معناها المعجمي كالآتي:

–شرفات: «الشُرفة أعلى الشيء...ويقال: إنّي أَعُدُّ إتيانكم شُرفة، وأرى ذلك شرفة؛ أي فضلا وشرفا...وأشرف الشيء: علا وارتفع...والشُرفة: ما يوضع على أعالي القصور والمدن، والجمع شُرَفٌ»[5]، ونقول: أشْرَفَ على الْمَدينَةِ: اِطَّلَعَ عَلَيْها مِنْ فَوْقُ، أَيْ مِنْ مَكانٍ عالٍ.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص221–252.

[2] المصدر نفسه، ص253–301.

[3] المصدر نفسه، ص303–316.

[4] فتيحة كحلوش، "شعرية البنية السردية"، ص157، 158.

[5] ابن منظور، لسان العرب، 61/8، 62 (مادة شرف).

-بحر: ضد البرّ، وقيل سمي به لعمقه واتساعه وامتداده وانبساطه.

-الشمال: «الريح»[1].

وهذه البنيات الإفرادية الثلاث: شرفات-بحر-الشمال، بهذا التوزيع المتجاور (المضاف واحدها للآخر)، والمتجاوز لمنطق الدلالة، خلقت لنا صورة استعارية مفتوحة على التأويل، لغياب مفتاح أساس، وهو غياب مربكٌ للخبر، وإعلان صريح من لدن الكاتب بتأجيل الدلالة أو إرجائها.

هذا الغياب كان كفيلا بإحداث فجوة على صعيد النحو، ومن ثمّ على صعيد المعنى وتمامه، فالفجوات النحوية، هي شكل لغوي مُواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، فتغمض عليه الدلالة، وهو الغموض الذي يفسر جزئيا انحياز العنوان إلى البعد الشعري للرسالة، وهو ما تشي به بنيته اللغوية المشغلة استعاريا[2].

والشرفات، في الهندسة العمرانية، كما هو معناها المعجمي، لا تأتي إلا مشرفة، عالية، مطلة من أعلى إلى أسفل، وهذا ما يصلح أن يقال فيما عَرف شرفات تنسب إليه، عمارة كان أو منارة، قصرا كان أو بيتا، قمة جبل أو مرتفعا، أمّا البحر فلا شرفات له تنسب إليه، وانما هو متحرر من التوابع والقيود، إنه رمز الانبساط والامتداد والانتشار على المساحة العظيمة المملوءة ماء، وهو الذي لا تتوفر عليه إلا بحار مثله، أو ما يجاوزها من محيطات.

وأمّا الشمال فيحيل إلى البلدان الواقعة في المنطقة الشمالية، «وهي في ثقافتنا العربية الحديثة أوروبا في دلالتها الجغرافية والثقافية والحضارية جميعا، تتناسل دلاليا بخصوبة لا حد لها، يرفدها المخيال العربي المأزوم حضاريا بجميع إحباطاته التاريخية وهزائمه العسكرية واستلاباته الفكرية»[3].

وفي لفظ الشمال في المعجم معنى وثيق الصلة بموضوع الرواية، وهو أنّ «الريح الشمال إذا هبّت بالسحاب لم يلبث أن ينحسر ويذهب»[4]. فبرؤى الشمال الحياتية المشرقة وبظروفه المعيشية الحسنة تنقشع السحائب السود التي حجبت الشمس سنينا طوالا من حياة ياسين.

[1] المصدر السابق، 136/8 (مادة شمل).

[2] يُنظر: عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة، 2012، ص154.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ابن منظور، لسان العرب، 8/ 135(مادة شمل).

ذاك الهُناك البعيد صار معادلا موضوعيا في ذهن "ياسين" للدفء والاحتواء، وللثأر كذلك، من طفولة قاسية يغذيها الحرمان العاطفي، من الأب الشهيد في ثورة لوطن غادر، تخلى عنه مرتين، الأولى حين خذله الاستقلال بالفساد الضارب بالأطناب في كل مجال، والثاني عندما أسلمته المصالحة الوطنية ليد الإسلاميين المشوهة، والتي ألجأته ردحا من الزمن متخفيا في بيت ضيق، ومنه إلى منفى بارد طويل المدى.

الشمال-إذن-« مفردة غير حِيادية على الإطلاق في الثقافة العربية الحديثة، مفردة مشحونة بطاقة ايحائية وانفعالية خلاقة، تستقطب الأضداد الثقافية والحضارية، الذات والحلم والوهم جميعا»[1].

هذه الاستعارة: شرفات بحر الشمال، رغم اشتغالها الاستعاري ستبقى مفعمة بالغموض الدلالي ما لم يُقرأ النص بأسره، لتقام بعد ذلك العلائق والارتباطات بين المتن وعنوانه وباقي العتبات النصية، هذا ما يحدث «حينَ تفشل استعارة واحدة في الإحاطة بكل مظاهر تصور ما، فيفعل نسقنا التصوري استعارة ثانية، أو أكثر إن لزم الأمر، ليحيط بكل مظاهر التصور المراد فهمه، فتتداخل الأغراض وبالتالي تتداخل الاستعارات، لكن الذي يحكمها هو مبدأ الاقتضاءات الذي ينظم هذا التداخل بشكل منطقي»[2].

وإذ ذاك يمكن القول إن "شرفات بحر الشمال" استعارة تصوّرية كبرى*، باعتبارها الفكرة النواة، التي توجز التصور العام للرواية، والتي ستدعمها لاحقا في المتن استعارات من أنماط نحوية وتصورات ذهنية متنوعة. تفسر حضورها الكثيف المتوالد والتراتبي آلية اشتغال الاستعارة في نسقنا التصوري، وفق مخطط سردي مدروس، إذ الترسيمات الاستعارية «لا تقع ...معزولة عن بعضها، فهي أحيانا تكون منظمة في بنى تراتبية ترث فيها ترسيمات "أدنى" في التراتبية بنى الترسيمات "الأعلى"»[3].

فهذه الاستعارات الممتدة من العنوان مرورا بالعتبات على تنوعها ووصولا إلى ختام الرواية يصنع انسجامها أمران؛ الاقتضاءات، وتراتبيات الميراث[4]. فالنص «ليس مجرد مجموعة من الاستعارات الجزئية الصغرى التي لا تصل بينها أية رابطة، وإنما يعد استعارة كبرى تخضع لقواعد سياقية داخلية هي المعاني، وكذا لقواعد أيديولوجية تتمثل

[1] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص156

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص111.

* تجاوزت الدراسات الحديثة النظر إلى الاستعارة بوصفها ظاهرة منفردة، ومنعزلة عن بقية الاستعارات الأخرى المكونة لنسيج النص، فظهرت اتجاهات تتبنى فكرة "الخطاب الاستعاري"، والمنبني أساسا على استعارة محورية كلية تتفرع عنها باقي الاستعارات الفرعية التي تقوم بتشكيل الخطاب ككل. يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص 129.

[3] لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ص50.

[4] هذا المبدأ الأخير يتحكم في تنظيم الترسيمات الاستعارية، يُنظر: المرجع نفسه، ص50،51.

في مختلف علاقات المماثلة والمخالفة التي تقيمها مع عناصر العالم الخارجي، وتظهر لغويا في الحمولة المعرفية للنص، وبصريا في الفضاء المشكّل على صفحته»[1].

ذلك ما يحيلنا إلى تقسيمين للاستعارة، نسقية وجزئية، و«تكون الاستعارة نسقية عندما تُبنين استعارات أخرى وتجعلها مرتبطة بها»[2]، ويمكننا الأخذ بمفهوم التفريع المقولي عند التعامل مع الاستعارة في علاقتها بالتشاكل، فالاستعارة الأم تتفرع مقوليا إلى استعارات أخرى، ممّا يعني أن الأساس هو الانتظام داخل التشعب[3]. وهو ما يمكن من توليد استعاري متعدد يجعلنا أمام استعارات قد تكون بدورها استعارات قاعدية* تستلزم استعارات أخرى.

ويتحدد المستوى القاعدي انطلاقا من «القدرات المعرفية العامة والتجربة الجسدية بالتفاعل مع المحيط»[4]، وهنا وجب التركيز على التمييز بين التجربة والطريقة التي يُبنى بها تصور التجربة، وهنا لا يمكن ادعاء أن التجربة الفيزيائية أكثر قاعدية من أشكال أخرى للتجربة، كالتجربة العاطفية أو الذهنية أو الثقافية أو غير ذلك، فكل هذه التجارب يمكن أن تكون قاعدية شأنها شأن التجارب الفيزيائية، خاصة وأنه بالامكان تصور ما ليس فيزيائيا من خلال ما هو فيزيائي، إذ غالبا ما نتصور ما هو محدود بوضوح أقل عن طريق ما هو محدود بوضوح أكثر[5].

للذات، إذن، وللعالم الفيزيائي، وللتفاعل بينهما كبير أثر في تحديد المستوى القاعدي الباني للاستعارات، ويُمَقوَلُ بواسطته العالم والإدراك. فالإنسان يمتلك من الفهم نمطين؛ مباشر وغير مباشر[6]. فإن استطاع-أحيانا- فهم الأشياء في ذاتها، إلا أنه قد يجابه صعوبات في فهم بعض المظاهر والسلوكات البشرية، مثل العواطف والتصورات المجردة والأنشطة الذهنية بشكل مباشر، إلا بربطها بالعالم المحسوس، وهو بذلك يستعين بالمفهوم

---

[1] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص15، 16.

[2] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص169.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص167.

* وفي مقابلها نجد استعارات الخطاطة التصورية، والتي «تعني أنّ نظامنا التصوري -حسب جونسون-محكوم بجملة من الخطاطات التي هي عبارة عن نمط ديناميكي متكرر في تفاعلاتنا الادراكية وبرامج حركتنا، يخلق لتجربتنا تماسكا وبنية». المرجع نفسه، الصفحة نفسها. حيث «إنّ صورة الخُطاطة صورة مجازية استعارية، ممّا يدلّ على أنّ الفكر البشري ينظم معلوماته ويُطورها من خلال إخضاع الخطاطات لتطوير استعاري، انطلاقا من أشكال وبنيات تجاربنا وفهمنا لها». عبد المجيد جحفة، أجسادنا في الفضاء، ص129. ويعد مارك جونسون أهمّ من هتمَّ بهذا المفهوم، وشرح أصوله، وبيّن أسسه، في كتابه "الجسد في العقل: الأسس الجسدية للمعنى والخيال والفكر"، وكذلك ليونارد طالمي (L. Talmy) في كتابه :"نحو علم دلالة عرفني".

[4] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص78.

[5] يُنظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص79.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص176.

المباشر (بالاعتماد على التجربة المباشرة) لوعي المفهوم غير المباشر، ولذلك نلحظ طغيانا للاستعارات المسماة "تشخيصا"، والتي لا تنتج ولا تفهم إلا في كنف ما تُقدمه الثقافة من تصورات، وإدراكات، وآليات اشتغال ذهني. هذا ما اصطلح عليه بـ"التمثل"، باعتباره فعلا ذهنياً يُعاد من خلاله إنتاج معرفة أو موضوع ما، فنحن نُسقطُ مجالا على آخر : مجال أصل، ومجال هدف، أولهما يوضح الثاني[1].

فالفضاء مثلا، مجالٌ أصل، نلتجئ إليه كي نوضح مجال الهدف ، الذي هو "الزمن"، نقول:

-يبدو الزمن طويلا (امتداد وفضاء)

-تمر الساعات بطيئة (حركة)

بهذا نكون قد استعنا بالفضاء المجسد لتوضيح الزمن المجرد، فأنتجنا-عبر آلية الاشتغال الذهني- استعارات زمنية ربطت عوالم متباعدة بمقولات متباينة[2]، تتوحد على مستوى الاستعارة، «غير أن هذا التوحيد ليس اعتباطيا، لأن له مستندات من ذهن الكائن خزنها في ذاكرته في صورة أطر مفتوحة على بعضها البعض»[3].

وتعد الاستعارة جزئية عندما تكون استعارة فرادية، مثل قدم الجبل، ورجل الطاولة[4].

وإذا قاربنا العنوان من خلال ثنائية مصدر وهدف، بإدخال تفاصيل أو عناصر غائبة في صيغة العنوان، لكنها حاضرة بقوة في الذهن، قلنا:

-المجال المصدر = ضمني، وهو "الهُنا"؛ الوطن الجريح القاسي.

-المجال الهدف= الشمال، "الهُناك"، الشمال الذي يطل منه على الذكريات، الشمال الذي يضاهي البحر شساعةً وامتدادا وانفتاحا وكسرا للقيود وحضوراً فاتنا كاملا.

وبؤرة هذه الاستعارة مجسدة في لفظ "الشمال"، إنها "محطة الوصول"، و"نقطة الالتقاء"، وذلك باعتبار أن البطل ياسين في حالة ارتحال، من وطنه إلى منفاه الآسر، ولكل ارتحال محطة انطلاق ومحطة وصول أو التقاء. فاستعارة "شرفات بحر الشمال" تولد-ضمنا وحضورا عبر امتداد النص- استعارات أخرى هي: "الشمال فردوس"/"الشمال منفى"/ "المنفى حياة"/ "الحياة رحلة". وهنا يخولنا التأويل المعرفي إدخال عناصر هي من صميم

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص170، 171.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص171، 172.
[3] المرجع نفسه، ص172.
[4] المرجع نفسه، ص169.

العنوان، وإن لم يحوها لفظا، في تفكيك الاستعارة وتأولها، فالاستعارة الكبرى تتولد عنها استعارات مكافئة لها، قد تحل محلها وتؤدي الدلالة والكثافة ذاتها، ضمن تراتبية معينة، سماها لايكوف «الاقتضاء الاستعاري»[1].

يمكن أن نقارب استعارة "حياة ياسين رحلة" والمتضمنة في استعارة "شرفات بحر الشمال" انطلاقا من مصطلح لايكوف، فنحصل على:

اقتضاء استعاري عام:

-الحياة رحلة

-الرحلة تعين مسارا

-إذن، الحياة تعين مسارا.

اقتضاء استعاري ثانٍ: حياة ياسين قبل الرحلة

-الحياة تعين مسارا

-المسار يحوي مِحَنا

-إذن، الحياة تحوي مِحَنا:

-موت أخيه برصاصة قاتلة

-وفاة أخته زوليخا

-هروب نرجس

-جنون فتنة

-أوضاع البلد

اقتضاء استعاري ثالث: حياة ياسين الجديدة

-الحياة تعين مسارا

-المسار يحوي مِنَحا

-إذن، الحياة تحوي مِنَحا: -الشمال المبهر في عطائه

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص106-108. وهو كذلك ما اصطلحت الدراسات اللغوية الحديثة بالتعالق الاستعاري، لاسيما مع ميشال ريفاتير(M.Riffaterre)، و سماه "الاستعارة المتتابعة"(Sequential Metaphor)، وهي «سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب، أي تنتمي إلى الجملة نفسها، أو البنية نفسها السردية أو الوصفية...حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كلّ أو من شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة». يُنظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص331.

– حظ نادر جمعه بحبيبة الطفولة الأولى؛ نسرين

–الفوز بالجائزة الأولى في مسابقة النحت عالمية

إنّ وجهة ياسين نحو الشمال رحلةُ حياة جديدة كاملة، لا يكدر صفوها حِرمان، ولا غدر أو خذلان، إنها على العكس من ذلك تعويض شامل مغدق في الكرم للمفتقَد في حياته السابقة. فنقطة الانطلاق هنا هي نفسها نقطة الوصول أو الالتقاء؛ التقاء ياسين بحب حياته الطفولية، والتقائه بأحلامه وبنجاح حقيق، وهي نقطة الانطلاق في بناء حياة جديدة غير تلك الأولى المضنية.

ولا يخفى للمتأمل ما أحدثه استثمار تقنية "التفصيل" من تغيير في بنية استعارة: "شرفات بحر الشمال" فلم تعد تعني هذه الاستعارة الأولية (Primary metaphors) "الغايات محطات وصول" فحسب؛ بل صارت تعني أيضا استعارة "الغايات محطات التقاء".

قد نسوغ إمكانية التناظر بين استعارة "الحياة رحلة" وبين رواية "شرفات بحر الشمال"، بأنّ هذه الأخيرة يمكن اعتبارها رواية تندرج ضمن ما يسمى بالتخييل الذاتي، «تنطلق من الذات، وتعكف عليها، وتكتب عن نفسها من حيث توهم القارئ بأنها تكتب غيرها»[1]، وهي فوق لذلك نموذج يحاكي حياة كثيرين أو جزءا من حياتهم. «وبما أننا نُفَهِم الحياة العادية من خلال تصور الرحلة، نستطيع أيضا أن نُفَهِمَ الأحداث في الرواية على أنها رحلة»[2].

ولأن الرواية تسرد تجربة ياسين من منظاره الخاص، باعتباره بؤرة الحكي، فيمكن وضع خطاطة لمساره وذلك بسحب البنية المجردة لاستعارة "الحياة رحلة" على عالم "شرفات" الروائي، فنحصل على التناظرات الآتية:

المجال المصدر (الرحلة إلى الشمال)	المجال الهدف (العالم الروائي)
المسافر	ياسين
المسار أو الطريق	أحداث الرواية
المسافة المقطوعة	البحر

[1] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص146.

[2] عبد الله أوريسي، البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، إشراف: بوجمعة شتوان، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2016، ص30.

العقبات الممكنة	الأحداث المتأزمة +الذكريات
اختيار طريق الوصول	فن النحت
محطات الوصول	هدف ياسين: الشمال/الحياة الكريمة

هذا العنوان المكتوب بزرقة البحر مَدعاة «لاسترجاع مأساة الوطن وعبره، فالجزائر التي غادرها ياسين تقع على جنوب البحر المتوسط (بحر الشمال)، فهو يطل من الشرفات على الجزائر، بمعنى أنّ هذه الشرفات تنفتح على ذاته ليطل على الجزائر، لذا تتجلى رمزية البحر في الإحالة إلى الذات التي لا يفارقها الوطن، فكل شرفة من الشرفات تنفتح ليطل منها ياسين ويتذكر مأساة الشخصيات التي صاحبته في ذاكرته المتقدة؛ فتنة، نرجس، عزيز، والدته، أخته زوليخا»[1].

1-2-البنية التصورية للعناوين الداخلية: عناوين الفصول

وسنقتصر منها على ما كانت بنيته استعارية.

1-2-1-الفصل الأول: رُوكيام لأحزان فتنة[2]

تفاجئنا في هذا العنوان الكلمة اللاتينية "روكيام" في إطار ما يسمى بالتداخل اللغوي، والتي تعني –كما هو موضح في هامش الصفحة-"جنائزية".

وتنضمّ هذه الاستعارة "جنائزية لأحزان فتنة" إلى الاستعارات الأنطولوجية، لقيامها على آلية التشخيص، والتي هي من أكثر الاستعارات شيوعا في استعمالاتنا اليومية، فهي مُستمدة من تجربتنا الفيزيائية (الجسدية)، بحيث ننظر إلى «الأحداث والأنشطة والاحساسات والأفكار...باعتبارها كيانات»[3].

[1] إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية، ص194.

[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص7. و« في هذا السياق، يمكن أن نتأول الولع الظاهر الذي يبديه الكاتب تجاه استعمال المفردات اللاتينية في أصلها، وإطلاقها الأجنبي والاكتفاء بتعريب رسمها لا غير، فقد وجدناه يثبت عنوانا فرعيا أجنبيا ألحقه بالعنوان الأصلي (البيت الأندلسي)، ووجدناه يلحق (سكريبتوريوم) بالعنوان الأصلي (أنثى السراب)...وقد صنع الشيء نفسه مع (سوناتا لأشباح القدس)، التي ألحق بعنوانها الأصلي ذلك آخر فرعيا هو (كريماتوريوم)...يبدو أنّ الولع الذي أبداه الكاتب في أعماله السالفة الموشاة بالمفردات الأجنبية ذات الإيقاع اللاتيني الصاخب، لا يمكن فهمها، في مستواها العتباتي، على الأقل، إلا منظورا إليها في وظيفتها الشعرية المتنكبة عن أية وظيفة أخرى مرجوة في الأداء المرجعي، بيد أنها لا تنفكّ تمارس شكلا من الاغواء، ونوعا من الإغراء، هما في نهاية المطاف، نتيجة طبيعية للاستلاب الفكري الذي سُرعان ما أصبح استلابا لغويا». عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص159 ،160.

[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص45.

فقد نُظر إلى أحزان فتنة على أنها روح ينقضي أجلها، وتقام لها جنائزية. وعليه تكون البنية التصورية كالآتي:

جنائزية = موت كيان +حضور+ ميت يُقبر

أحزان = كيان له روح

الحاصل = أحزان فتنة كيان له روح+ يموت ويُقبر (تشخيص)

"روكيام لأحزان فتنة" استعارة جاءت بصيغة المضاف والمضاف إليه، وهي دالّة دينية، تذهب بالذاكرة نحو الماضي، هذا العنوان–ومثله غيره في رواية "شرفات"–قرينة زمنية للزمن الماضي بكل آلامه، كما يحمل لفظ "روكيام" معنى «الصلاة في قداس أرواح الموتى لخلاص الروح، وهو عنوان الدمار في الطقوس الروم الكاثوليك، وأصل هذه الكلمة الجنازة التي تصاحبها المؤلفات الموسيقية التي يتعيّن القيام بها في الطقوس التي تعني النهاية المأساوية»[1].

مرثية لرحيل "فتنة"، المرأة التي«...جاءت ملفوفة في زحمة الثيمات التقليدية؛ المنفى، الذعر الذي أفشاه الإرهاب في المدينة، فساد الإدارة والسلطة الحاكمة، هوانُ المثقفين والفنانين والمبدعين والاقصاء المنظم الذي يتعرضون له من قبل السلطة الفعلية، والسلطة الرمزية المتمثلة في الايديولجيا الإسلاموية المهيمنة على الفضاء العام، ثمّ البداوة الزاحفة على البقية الباقية من مظاهر المدينة في العاصمة»[2].

فهذا العنوان–الاستعارة "جنائزية لأحزان فتنة" يعمل على تأطير الحدث الموالي، وإعطاء الفكرة عن بعض أبعاده، وبالتالي فتح المجال لبناء سيناريو أو سيناريوهات محتملة، والتي يمكن تسميته بالسيناريوهات التصورية، وهي «ليست تمثيلات ذهنية ثابتة ومستقرة بشكل كامل، بل بنى معرفية مرنة يتمّ بناؤها على أساس المدخل النصي Textual input»[3].

هذا العنوان ولتصدره الحي في الرواية ككل، هو مدخل نصي يفتح الآفاق لتخيل الخطاط العريضة لسيناريو محتمل. سيناريو «امرأة استجمعت مكونات الأنوثة، والثقافة الراقية، والحس الفني المرهف، والرغبة المعلنة في تدنيس المقدس. تعلق الفتى الذي كأنه الكاتب[ياسين] في مرحلة متقدمة من شبابه، تكبره بعشر سنين، فتاة

[1] إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية، ص71.

[2] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص161.

[3] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص68.

من القرية لا يؤهلها شيء استثنائي لتكون ما كانت عليه في النص سوى علاقتها الخاصة بأخيها غير الشقيق، الذي كان موسيقارا شهيرا، والذي بموته تصاب بأزمة عصبية تقودها إلى مستشفى المجانين. يسميها الناس بعد ذلك "المهبولة"، يشغفها الفتى حبا، فتتخذُ من هبلها ذريعة لكل شيء، لكنها ذات ليلة تركب المرسيدس السوداء التي توقفت جنب ضريح الولي الصالح، الذي مارست والبطل الجنس على مشهدٍ من قبره.

وهي تغادر لا تنس أن تدسَ في يده رسالة تخبره فيها بأنها تزوجت برجل مقيم بهولندا، وأنّها تحمل في أحشائها ثمرة ليلتهما داخل الضريح. عندما يعود الإسلاميون إلى فضاء المدينة من جديد، مباركين بميثاق المصالحة الوطنية، يشعر البطل بإهانة عارمة تمسه شخصيا، عندها يقرر الهجرة نهائيا. في طريقه إلى منفاه الأمريكي، يتذكر فتنة المهبولة، وما زرع في أحشائها في ليلتهما الأخيرة على قبر الولي الصالح، فيجعل من مروره بأمستردام فرصة للبحث عنها، وعن ثمرة ما زرع»[1].

فهي روكيام(مرثية) لرحيل فتنة، ذلك الإنسان الضعيف، والذي يحاول البحث عن مخرج من مأزقه، وهي أيضا هذا الوطن اليَباب، المتأزم بصراعاته في ذاكرة الراوي.

1-2-2-الفصل الثالث: دورية رامبرانت الليلية[2]

عنوان إفرادي آخر يحيلنا إلى لوحة الفنان الهولندي رامبرانت "دورية الليل"[*]. لوحةٌ التي أدهشت ياسين، بسبب «ضخامتها التي لم تكن مألوفة، ودقة الوجوه المتداخلة فيها، ومسحة البؤس التي لم يستطع رامبرانت التخلص منها»[3].

وهي-ببعض تأمل-استعارة للوحة رامبرانت للتدليل على «تمزقات الفنان وغربته ووحشته [من جهة]، ووحشة الإنسان في جزائر الاستقلال التي خانت عهدها الثوري واستسلمت لفساد معمم»[4] من جهة أخرى.

---

[1] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص162.

[2] شرفات بحر الشمال، ص 105.

[*] دورية الليل لوحة رسمها رامبرانت عام 1642 وتعرف أيضا باسم (الحارس الليلي) أو فرقة ميليشيا المنطقة الثانية تحت قيادة النقيب فرانس بانينك كوك، المعروفة أيضًا باسم فرقة فرانس بانينك كوك ووليام فان رويتنبيرج لإطلاق النيران، ويُشار إليها عادة باسم دورية الليل. اشتهرت اللوحة بأبعادها التي تساوي (437سم × 363سم) وبتوزيع الظل والضوء وبتصوير الحركة. توجد ضمن مجموعة لوحات في متحف أمستردام، لكنها تُعرض في مكان بارز في متحف ريكز باعتبارها اللوحة الأكثر شهرة في مجموعته. وتُعد دورية الليل واحدة من أشهر لوحات العصر الذهبي في هولندا. الموقع: https://ar.wikipedia.org، تاريخ الاطلاع: 2020/12/12 ، سا: 13:45.

[3] شرفات بحر الشمال، ص 112.

[4] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص164.

1-2-3-الفصل الرابع: رومنس موسيقى الليل[1]

عنوان ذو تركيبة إفرادية، تحيل فيه كل كلمة إلى لاحقها. وأول كلمة منه لاتينية تحيل بحسب التركيب إلى نوع خاص من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، مستوحى في بدايته من موضوعات عديدة، ثم قام الملحنون الرومانسيون بإضفاء تعديلات لجعله أكثر ذاتية.

إنّه «العزف المنفرد على آلة الكمان الذي تقوم به "كليمونس" وفق ما تعلمته من أمها عازفة الكمان، والتي جعلت [ياسين] يظنها ابنته من "فتنة"، فظل مأخوذا بعزفها الذي أيقظ في أعماق ذاكرته أصداء العزف الحزين الذي كانت تقوم به فتنة المهبولة وقت السَحَر، في ضريح الولي الصالح، فيفزع الناس، ويغلقون أبوابهم»[2].

رومانس الليل وأصداء عزف المهبولة أيقظا في الذاكرة شهوة البوح والحنين، فهجمت الذكرى وجعلت "ياسين" يسترسل في سرد حكاية أخيه "عزيز"، والذي اغتالته الجماعات الإرهابية، ليدخل بعد ذلك في دوامة المقارنة بين الجزائر المعلولة بالفساد والعنف والبداوة، وبين أمستردام المشبعة بقِيم الحرية والمَدَنية والإنسانية[3].

1-2-4-الفصل السابع: حقول فان غوخ اليتيمة[4]

عنوان يحيل مباشرة إلى لوحة الفنان الهولندي "فان كوخ" المسماة "حقول القمح"[5].

بينما تشخص الاستعارة فيه حالة يُتمٍ، منسوبة إلى الحقول لا إلى الفنان نفسه. بيد أنّنا نؤمن بأن الفن انعكاس لحالة شعورية تعتري صاحبها، فتنتج فنا. فالحقول اليتيمة من الزرع، هي نفس الفنان المضطربة، الضائقة بالحياة، المعدومة من التفاؤل.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص133.

[2] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، ص165.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] شرفات بحر الشمال، ص253.

[5] «كان فنسنت فان جوخ فنانا عظيما، لكنه كان في الوقتِ ذاته شديد الحساسية، يضع اعتباراتٍ كثيرة لما يعتقده الناس عنه، "كيف أبدو في عيونِ معظم الناس؟"، كان هذا سؤاله الوجوديُّ الأكبر، وعلى الرغم من معرفته السابقة بما يعتقده الناس عنه، شخص نكرة، كريه، مزعج، غريب الأطوار، وفي بعض الأحيان ينعتونه بالجنون، إلا أنه سعى جاهدًا، وعملَ ليل نهار، حتى يغيّر تلك النظرة =القاتمة عنه، إلا أن هذا تحديدًا هو ما دفعه في النهاية إلى حافّة الانتحار، وذلك في أحد أيام الصيف الكئيبة من عام 1890، في أحد حقول القمح، وخلف منزلٍ ريفيٍّ ضخم». نهاد زكي، الكآبة ما هي سوى بداية.. كيف روى فان جوخ سيرته الذاتية عبر لوحاته وخطاباته؟، الموقع الالكتروني: https://www.sasapost.com/van-gogh-telling-his-story-through-art/، تاريخ الاطلاع: 2020/06/22، سا: السادسة مساء.

ويُتم حقول فان غوخ ليس إلا يُتما موازيا ليتم حقول ياسين، فالمحنة واحدة، وهي المحنة التي جرت ياسين إلى الخروج من الوطن مدحورا، في حين دفعت بفان غوخ إلى الانتحار بالرصاص بعد تمام لوحته.

فالسماء المضطربة عكست حالته النفسية لحظة رسمها، وحالة الاختناق والضيق غيرت معنى اللوحة، إذ في العادة ترمز حقول القمح للخير الوفير والتفاؤل، بيد أن السماء والغربان، فضلا عن شكل اللوحة الأفقي، أدت إلى قتامة مستهجنة، وعكست حالة ضيق نفسي يمر به راسمها.

وليس ياسين بعيدا عن هذه الوضع النفسي المتأزم، إذ لا عِوض قد ينسيه وطنه، حتى لو كان فردوسا. إنه مثل لوحة فان كوخ المشعة بالأمل المستمد من القمح بصفرته، بيد أن قتامةً تظلل ذلك القمح كما تحيط بنفس ياسين، إنها قتامة الإرهاب والحصر والتضييق، كما هي قتامة سماء اللوحة واكفهرارها وأَسوَدِ غِربانِها.

هذا العنوان لا يمكن أن يقرأ خارج كونه معطى ثقافي، يحيل على حقول دلالية عامة وخاصة، ولهذا لن يتحقق للقارئ الفهم «اعتمادا على المسالك اللغوية والنحوية والبلاغية [فحسب]، [بل] إنّ انفتاح قراءة العنوان على السياق بكل إمكانياته تصبح ضرورة تأويلية لا غنى عنها»[1].

2-البنية التصورية للافتتاحية السردية في رواية "شرفات":

الافتتاحية استهلال، وهي من جملة ما اصطلح عليه بالمناص*. وهو- على تنوع أشكاله - «خطاب غير اسمي، مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى، والتي تشكل وعي كينونته، وهو النص»[2].

ينفتح المقطع السردي الافتتاحي التالي بسلسلة من التعبيرات الاستعارية أطلقت عليها الدراسات الحديثة اسم "عنقود استعارات"، ويقصد بها «استخدام تعبيرات استعارية عديدة متباينة مأخوذة من مجالات مصدرية

[1] إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية، ص75.

*«نمط من أنماط المتعاليات النصية، والشعرية عامة...فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه... مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر...التي سماها جينيت بالنص المحيط Peritexte....». عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جونيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص43، 44. أو بالمصطلح الدقيق: النص المحيط التأليفي. يُنظر: المرجع نفسه، ص49.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص57.

مختلفة وقريبة مكانيا»[1]، وهي التعبيرات التي تتصدّر–عادةً–المقالات الصحفية بهدف تأطير الموضوع المحوري الـمُناقَش[2]، والأمر سيان بالنسبة لمفتتح رواية شرفات. إنه لمحة خاطفة عمّا تكتنزه الرواية من أحداث.

جاء فيه:

«كان اسمها فتنة.

نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال. ما الذي أيقظها فيَّ الآن، وأنا على عتبة التلاشي؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق ،وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سرّه سوى أنّ أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جداً.

الآن، كل شيء هدأ، ونزل الضباب على مدينة الجزائر للمرة الأخيرة بعد أن كفّن الشوارع والساحات والحارات الباردة والزوايا الخلفية، واستسلمت الروح المثقلة بأيام ديسمبر الأخيرة.

أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا وأن أشفى منكِ بالمنفى، وبقليل من شطط الكتابة. لقد تعبت. بالفعل تعبت ولم أعد قادرا على التحمل، لقد صرت هشا مثل غيمة.

ياه ما أصغر العالم. هكذا دفعة واحدة من النسيان إلى مهاوي بحر الشمال وأخيرا إلى شمس المحيط الهادي المنداة بعرق الشجر ورائحة الملح؟ لا بد أن يكون في الأمر التباس ما»[3].

يكشف هذا المقطع السردي الافتتاحي عن توليفة من الاستعارات التصورية الصغرى (Micrometaphors) أو الموضعية[4].

وهذا تحليلها التصوري:

–على حافة هذا الرمل = الرمل مادة لها أطراف وجوانب (استعارة مادة)

– تنطفئ بين موجات بحر الشمال=فتنة نار (استعارة)

–ما الذي أيقظها فيَّ الآن= ياسين موقد (استعارة) وفتنة ناره

–أنا على عتبة =استعارة اتجاهية (فوق)

[1] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] شرفات بحر الشمال، ص7،8.

[4] موضعية باعتبار موقعها في النص، وصغرى باعتبار الصفة. يُنظر: عبد الله أوريسي، البنية الاستعارية في رواية حوبة، ص32 (الهامش).

-عتبة التلاشي=استعارة محسوس لمجرد

-شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن

-الضباب ينزل على المدينة = تشخيص + استعارة اتجاهية(فوق)

-كفّن = الشوارع كيان ميت (تشخيص).

-استسلام الروح =تشخيص

-الروح المثقلة بأيام ديسمبر=استعارة وعاء

-الروح المثقلة بأيام ديسمبر=الأيام مادة تثقل الوعاء

-أريد أن...أشفى منكِ =فتنة مرضٌ

-أريد أن...أشفى منكِ بالمنفى وبقليل من شطط الكتابة = المنفى دواء/ الكتابة دواء

- ياسين غيمة= تشخيص

- النسيان دفعة تهوي في بحر الشمال=استعارة مجرد لمحسوس يسقط.

بهذه التنوع الاستعاري تنفتح جملة من الإمكانات السردية في ذهن القارى، تسمح له بوضع خطوط عريضة لبناء سيناريو محتمل غير مكتمل، يمكن أن يتلاءم مع السيناريو الهدف[1]، وعليه يمكن «التنبؤ بالبنية السردية للمواقف التي تعد مجالات مستهدفة»[2].

والإمكانات السردية مقولة سردية استعملت في نظرية الاستعارة المعرفية مع مفهوم السيناريو الاستعاري بوصفه تمثيلا ذهنيا مفتوح النهاية، توفره عناصر تمكننا من توقع الأحداث[3].

3-البنية التصورية للإهداء في رواية "شرفات":

الإهداء هو أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي، التي لا تخلو من أسرار تضيء لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته

[1] المرجع السابق، ص33، 34.

[2] إلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص469.

[3] المرجع نفسه، ص470.

بمحافله الثقافية (مرسل الاهداء والمهدى إليه)، وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الاهداء[1]. ويترتب على الإهداء– بتعبير جيرار جونيت–إعلان ولاء لراع محتضن أو محسن[2].

وكغيرها من الروايات، يحضر الإهداء في رواية "شرفات بحر الشمال"، بيد أنّ المختلف فيها أنّ نص الاهداء لم يكلل بلفظ "إهداء" عنوانا له. وكأن الكاتب يهيئ القارئ لولوج عالم الرواية من خلال هذا المقطع، والذي يؤدي– حسب تقديرنا– وظيفة مركبة؛ إهداء وفي الوقت نفسه مقدمة أو فاتحة سردية أو استهلالا. إذ قد «تنزاح رسالة الاهداء عن مقصديتها، لتُنَمِي رسائل أخرى غير مدح المهدى إليه، كأن تقدم معلومات حول مصادر العمل وتكوّنه، أو شروح حول شكله أو دلالته، وهنا تَنتَزِع وظيفةَ الإهداء بوضوح وظيفةُ الاستهلال»[3]، وهذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه، خاصة وأنّ مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتجه غالبا، ولو بدرجات متفاوتة، إلى تبرير اختيار المهدى إليه بعلاقة مناسبة تجمعه بالعمل(المرفوع إليه)[4].

فالمهدى إليه شخصان، عزيز ونادية، وهما من أكثر المقربين للبطل "ياسين"، فهو –والحال هذه–من قبيل «المناص الحميمي. وهو الجزء الأكثر خصوصية، حيث تكون فيه الرسالة موجهة من الكاتب إلى نفسه، والتي تعرف بالوجهة الذاتية»[5]. ولأنهما مقربان فقد شكلا أيضا مصدرا أساسا لآلامه وأحزانه. وهو ما يؤكد صلة الإهداء بما تبنيه الذات الكاتبة نصيا، من متخيل سردي يعيد بناء القصة الأليمة المسرودة، بما هي مأساة تحاور كل مشاهد القتل والتهجير والتآمر التاريخية والدينية والرمزية. إن الإهداء فضاء لاشتغال الذاكرة.

وقد جاء في الإهداء، الذي يحمل–من بين ما يحمل–«ملفوظات المسارة والاعتراف، وملفوظات التمني، وملفوظات التواطؤ واندماج الآفاق»[6] الآتي:

«إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا، وإلى ناديا التي كانت تشبهه.

أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت،

إليكِ وحدك في صفائك وبهائك

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص48.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص55.

[6] هذه الأصناف الثلاثة من الملفوظات هي من بين الأصناف المميزة التي اعتمدها بودلير في إهداءاته، وحثّ على حضورها في كل إهداء. يُنظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي،ص51.

أغلقي أولا هذا الباب العاري، سدّي النوافذ القلقة

ثم قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إليّ قليلا.

لقد تعبتُ.

شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهما جميلا اسمه الحب.

مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة

لأشفى منك بأدنى قدر ممكن من الخسارة»[1].

تحضر في هذا المقطع المهدى إلى عزيز ونادية توليفة من الاستعارات التصورية، وهي:

-في كل الوجوه أنت =الوجوه وعاء

-أنت= شيء يوضع في وعاء

-الباب العاري = الباب إنسان يلبس ويتعرى

-النوافذ القلقة =النوافذ إنسان يقلق (تشخيص)

-ثمّ قللي من خطايا الكلام =الخطايا مادة تُقلل

= الكلام خطاء

-الهبل والغرور= إنسان يُشكر(تشخيص)

-الهبل والغرور يمنحان=تشخيص

-الشهوة والوهم ممّا يُمنح= استعارة مادة

-الوهم جميل =المجرد محسوس

-الحب وهم =مجرد مجرد

-الكتابة اشتهاء= مادي مجرد

-أكتب داخل الصمت والعزلة=استعارة وعاء

-لأشفى منك=فتنة مرض.

فهذا الدفق الاستعاري الافتتاحي، أو هذا "العنقود الاستعاري" -بتعبير إلينا سيمينو-« لا يعني مدى انتشار التعبيرات الاستعارية وتنوع منابعها التصورية فحسب، بل يعني أيضا الكثافة على مستوى الكلمة والعبارة الواحدة؛ أي أنها يمكن أن تُخفَّفَ أو تُكثَّفَ برفع أو خفض درجة شحنها البلاغي... بمعنى أنّ العبارة الاستعارية

[1] شرفات بحر الشمال، ص5.

يمكن أن تكون محملة بشحنة بلاغية عالية أو منخفضة، ويتحكم في درجة شحنها البلاغي الموضوع المعالج والسياق الاتصالي الذي تستعمل فيه»[1].

فاستعارات من قبيل: "في كل الوجوه أنت"، "هبلك وغرورك منحاني شهوة لا تعوض للكتابة"، "منحاني وهما جميلا اسمه الحب" ، "مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة"، "لأشفى منك"، هي استعارات لسيناريو محتمل، وهي أشبه بهمس يلقى في أذن القارئ ليتوقع القادم من الأحداث، وتبدأ معالم السيناريو بالبروز تدريجيا عبر فصول الرواية، ليصل المشهد إلى نهايته، ويشارف السيناريو على الاكتمال، السيناريو الذي أعلنته واحدة من استعارات الرواية الكبرى، ألا وهي: "في كل الوجوه أنتِ".

فالمهدى إليها شخصية متعددة الحضور، هي "نرجس"، وهي "حنين" كذلك بعد انتقالها إلى أمستردام، وهي نفسها ناديا، حبه الطفولي الذي لم يلتق إلا بصوته عبر أمواج حصة آخر الليل، تلك التي لم تصلها رسائله، لكنها في المقابل علّمته الكتابة وعلّقت قلبه بها. ولأن مفاجآت القدر عجيبة وكريمة أحيانا، فقد جمعهما في أمستردام، لكنها هذه المرة باسم جديد، هو "حنين".

جاء في الرواية:

«-لا أدري ما أقول لك أو للصدفة؟

-أنت لست في حاجة لتقول شيئا، وجهك يخدعك وأحاسيسك الطفولية تكشف أسرارك البعيدة. لا يهمّ. جميل أن نصادف طفولتنا في مدينة لا نعرفها. المدن التي تبقى في القلب هي التي تفاجئنا بأجمل الأشياء التي لا نتوقع حدوثها أبدا. في عذابك، أنت أكثرنا حظا»[2].

وليس من شبيه لناديا إلا عزيز، في حرصه على حياة أخيه ياسين، بيد أنه ترجل منها مبكرا، وغادره برصاصات غدر. يكلم ياسين(الراوي) طيف أخيه المغدور، يقول:

«عزيز ...الجرح الحيّ. كلّما فتحت الرسالة التي لم يكتب له أن يقرأها، رأيت حروفها واقفة باستقامة المسامير، ترتشق القلب والعينين...

حبيبي الغالي عزيز.

كم هي مضنية مسالكك أيها الغريب..

[1] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص239.

[2] شرفات بحر الشمال، ص285.

هكذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت. بدون ضجيج...

حبيبي المستعصي على الفهم، هل كان من الضروري أن تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك؟

أيها الغريب في قلب الغريب...

ضفافنا ضاقت والقلب لم يعد كما كان، المحنة زادت والدنيا صارت عين إبرة، السبل الممكنة توارت والليل صار فينا...

لقد قتلتك البلاد التي اشتهيت أن تتظلل يوما تحت راياتها الخفاقة كما تعلمت في المدرسة. قتلك حلم الأطياف التي ستظل أطيافا حتى يأتي الرجل الغريب، ويجعل منها مدينة يشتهيها العشاق الضائعون والرومانسيون والحالمون»[1].

وقد انتقى الكاتب للتعبير عن هذه المفاهيم المؤرقة لصاحبها، والتي تعتصر نفسه، وتختصر ألمه، سلسلة من الاستعارات القادمة من مجال تصوري معين، فالكاتب عموما يختارُ منها ما يستدعي أكبر قدر من التصورات من المجال المصدر، ويسقطها على المجال الهدف المناسب، فينتج تعبيرات تختلف كثافتها الاستعارية باختلاف عدد التصورات المستدعاة.

إنّ "استعارة الألم والحسرة" تُبنينُ مقاطع الرواية جميعا، بدءا من مقطعها الافتتاحي كما رأينا، بل هي امتداد له، هذا الشعور الذي لا ينفك يضيق على ياسين أنفاسه كل مرة، وهو الشعور المرير الذي لا يمكن القبض عليه إلا من خلال تصور أوضح وأكثر تحديدا، وذلك من خلال التنوع الاستعاري الدال عليه، نجد في المقطع المذكور آنفا، المبني في غالبه من "استعارات المادة" ومن إحدى الاستعارات الأنطولوجية "التشخيص"، والذي من ميزاته أنه «يقوم...بتبسيط كل من مهمة الكاتب والقارئ، بواسطة السماح بعزو الأفعال والعمليات لفاعلين فرديين مفردين»[2].

ويتمثل هذا التنوع الاستعاري في:

-عزيز جرح

-الجرح الحيّ*= الجرح يملك روحا (تشخيص)/ (استعارة المادة)

-مضنية مسالكك=المسالك تُضني (تشخيص)

[1] المصدر نفسه، ص203-211.

[2] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص228.

* وهي استعارة ثقافية، ومن ذلك قول أرقٍ: بتُّ حيا، أي لم أنم الليل بأكمله.

-تنسحب من الدنيا=الدنيا مكان يُنسحب منه (استعارة المادة) / (استعارة الوعاء)

-الانسحاب بصمت= الصمت طريقة أو وسيلة (استعارة المادة)

- تمنحني رغبة الكتابة=الرغبة ممّا يُمنح (استعارة المادة)

-تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك=الموت ثمن (استعارة المادة)

-ضفافنا ضاقت=الضفاف شيء يضيق (استعارة المادة)

-الدنيا عين إبرة= استعارة المادة.

- السبل الممكنة توارت= السبل إنسان (تشخيص)

- الليل صار فينا=نحن وعاء لليل (استعارة الوعاء) / (استعارة المادة)

-قتلتكَ البلادُ=تشخيص

-اشتهيتَ أن تتظلل=الظل ممّا يُشتهى (استعارة المادة)

-قتلكَ حلم الأطياف=الحلم قاتل (تشخيص)

-حلم الأطياف=الطيف إنسان يحلم (تشخيص).

فالألم والحسرة وما شاكلهما من المجردات تجارب شعورية غير محددة بوضوح، ولا يمكن القبض عليها إلا من خلال تصور أوضح وأكثر تحديدا وبيانا، وهو –كما رأينا– "المادة" في تلك العبارات "الاستعارية"، وكلها يعبر عن اللجوء لتصورات ملموسة للتعبير عن مفاهيم مجرّدة.

إنّ حضور عزيز بوصفه مهدى إليه هو حضور له صلاته الوثيقة بثيمة النص، القائمة على الحب بكل تجلياته، والتي قادت إلى تأكيد فعل الكتابة بديلا عن الفقد المتعدد المتكرر للأحبة؛ عزيز ونادیا الشبيهان في فعل المغادرة، وفي ملامح نفسية واحدة، وكمعادل موضوعي للتيه في الحب وتوالي الخيبات فيه. تحضر الكتابة هنا بمفهوم التطهير كذلك.

وهنا يحضر "الاقتضاء الاستعاري"، الذي يربط حدثا بآخر، ففعل الكتابة يقتضي الموت، ولولا هذا الأخير ما كتب ياسين، إنّه دافعه والحاث عليها. يقول ياسين: "هل كان من الضروري أن تمنحني رغبة الكتابة مقابل موتك؟". إنّ الذي يوجه الاقتضاء هنا هو فعل الموت. لنخلص في النهاية إلى هذا التناظر: الكتابة تُناظر الموت، تماما مثلما يناظر الحبُ الوهمَ والمرضَ ويقتضيهما.

هذا المشهد الافتتاحي استدعى فكرة أن الكتابة لا تأتي إلا بدعوة من الألم، وأقصى ما يدفع إلى الألمِ الموتُ، والذي يستلزم خسارة لا تُعوض، إنها خسارة الأخ. الكتابة هنا في مواجهة الألم وتشتت الحال وضياع الأمر. ومثله فقد الحبيبة وإن تعددت وجوهها.

ويصل المشهد إلى نهايته، ويُشارف السيناريو على الاكتمال، حين يختم السرد بمثل ما بدأه، حيث تذهب نفسه حسرات على الحب–الثيمة الأساس في الرواية–، يقول وهو يتجرع مرارة الحسرة، في المنفى، حيث العزلة التامة:

«وأنا أغلق الباب للمرة الأخيرة، غامت الدنيا في عينيّ المنكسرتين، ارتعشت ساقاي، ولم أسمع إلا زليخة وهي تهمس في أذنيّ بحنانٍ مخافة إزعاجي:

–ياسين، يا خويا العزيز، لازم تتعلم، لا تُحب بكُلّك وإلا ستموتُ مَغبونا، خلّ دايما شْوِيه لِيك حتى تقدر تُوقَف على رجليكْ»[1].

نلاحظ من المقاطع السردية المذكورة هنا أنّها تنبع من استعارات تقليدية مختلفة (تشخيص، المادة والوعاء)، لكن هذا لا ينفي الابتكار عنها، فالذي يصنع التفرد فيها هو «الربط المبتكر للعناصر الاستعارية»[2] بين المجالات التصورية المختلفة، وعن تفاعلها يتشكل سيناريو تكون فيه شخصية "ياسين" ضحية الجميع.

ومما سبق يتبين لنا أنّ كلا من العنوان الرئيس والإهداء والفاتحة السردية في رواية "شرفات بحر الشمال" هي بنى (بؤر أو عتبات) استعارية كبرى، من خلالها تتبدى المقصدية الاستعارية، فمنها انطلق الاشتغال الاستعاري، حيث مضت الاستعارات في تناسل دائم، فلم تخلُ منها جملة سردية، وهكذا تترابط السلسلة الاستعارية متعالقة، حيث تبدو «الاستعارات مشتقة من الأولى، بحيث تقوم بتدقيقها، أو تطويرها»[3]، إذ تعضّد الاستعارات الأم الأولى وتدعمها، خاصةً وأنّ غالبها في مضمونها.

هذه العتبات الثلاث ساهمت في تشكيل التعالق الاستعاري، الذي هو مؤشر ترابط النص، من خلال نمو التعابير الاستعارية المتفرعة عن النواة وتشعبها.

[1] شرفات بحر الشمال، ص316.

[2] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص108.

[3] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص188.

رابعا–الأنماط الاستعارية التصورية في رواية "شرفات بحر الشمال"

يجدر بنا ههنا التأكيد بدايةً أننا لن نقف عند كل الاستعارات في رواية "شرفات بحر الشمال"، بل سنقتصر على تلك الاستعارات التي رصدنا قدرتها على التعبير عن الرواية في نسقيتها: عن شخصياتها وتحولاتهم، وعن حبكتها، وتحولات أحداثها، وأفضيتها، وأزمنتها ... إلخ؛ « ذلك أن دراسة الاستعارة بمعزل عن العمل الروائي في شموليته لا تعدو أن تكون شكلا زخرفيا تزيينيا، وهو ما لا يتناسب وحقيقةَ الرواية، بل وحقيقةَ الاستعارات التصورية نفسها»[1].

ومن خلال استقصاء الاستعارات التصورية في رواية واسيني الأعرج، يمكن حصر مجموعة استعارات أولية تفرض هيمنتها، وترخي بظلالها على باقي عناصر العمل السردي، إلا أنّ « السمة الاستعارية المهيمنة، بقدر ما تُسهِّل عمل الناقد في البرهنة على استعارية الرواية، بقدر ما تُصَعِّب مهمته في القدرة على دراسة مئات الاستعارات التي تحاصره وتغمره، إلى حدٍّ يصبح عمله عملًا شاقًّا وطويلًا من جهة، وفاقدًا الوحدة التي توجه دراسته من جهة ثانية»[2].

نجد في "شرفات"[3]:

–استعارة: الذاكرة وعاء

–استعارة: الحب رحلة.

–استعارة: الحب نار

–استعارة: الحب مرض

–الاستعارة الاتجاهية.

–استعارة: الحالات النفسية أمكنة

–استعارة الألوان

[1] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص104.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] وهو تقسيم مستعار من كتاب "الاستعارة في الرواية" لعبد الرحيم وهابي، وما ذلك إلا لتقاطع موضوعات المدونة الروائية الجزائرية (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي مثلا وشرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج) فكانت الأنساق أو الأنماط الاستعارية واحدة تقريبا، وقد زادت "شرفات" باستعارات أخرى تنتمي لمجالات علمية خصيصا، وقد حاولنا استقصاءها وتحليلها تصوريا في صفحات لاحقة.

مع إمكانية إدراج استعارات تصورية فرعية ضمن نسق بعض الاستعارات، كما سيكشف التحليل. و«كلها استعارات تؤدي وظائف مرتبطة بالعمل الروائي في نسقيته، من حيث ارتباطها بالحبكة، أو الوصف، أو تبئير بعض الزوايا المرتبطة بتصورات الشخصيات، أو الصراع فيما بينها»[1].

يمكن حصرها بحسب الوارد منها في الرواية في:

-الاستعارة من المجال العلمي:

-استعارات علم النفس.

-الاستعارة المستمدة من المجال الطبي والبيولوجي.

-استعارات من الفيزياء.

- استعارات من الجيولوجيا.

- استعارات من الميكانيكا ومجال الكهرباء

-استعارات الحرارة.

-استعارات حركة السوائل والزمن.

-استعارات من عالمي الحيوان والنبات.

-استعارات المجال الفني (الرسم، الموسيقى، النحت)

-استعارات من مجال الطبخ.

ووفقا لذلك يمكن تقسيم الصور في الرواية في مجموعتين، «صور عامة وصور" ثقافية". فالصور العامة يمكن أن ينتجها كل كاتب موهوب فنيا، يتميز بقوة الملاحظة والخيال، وأمّا الصور "الثقافية" فإنّها تتضمن معرفة متخصصة على مستوى عالٍ من الثقافة، غير أنه ليس هناك دائما حدّ فاصل بين الصنفين، فبعض صور المجال الحيواني والنباتي توجد على درجة من التميز يمكن معه أن تنضاف إلى مجموعة من الصور العلمية، وإن كانت تختلف في نبرتها عن الاستعارات العلمية الصرفة المستمدة من علمي الحيوان والنبات. ومع ذلك فالتمييز واضح على العموم. فمن بين مجموعات الصور التي تمت دراستها في هذا الجزء، تنتسب صور المجالات الطبية والعلمية والفنية إلى صنف الصور الثقافية، في حين تنتمي استعارات المجال الحيواني والنباتي إلى الصنف العام»[2].

[1] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص104.

[2] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص195.

1- استعارة: الذاكرة وعاء

وهي من الاستعارات التصورية الأولية التي تتحكم في فهمنا للغة؛ إذ لطالما عدّ الناس الأفكار أو المعاني أشياء، والتعابير اللغوية أوعية[1]، «فالمتكلم يضع أفكارًا (أشياء)، داخل كلمات (أوعية)، ويرسلها (عبر مجرًى) إلى مستمع يُخرج الأفكار/الأشياء من كلماتها/أوعيتها»[2].

فأجسادنا في الآن ذاته أوعية، وهي في الوقت نفسه أشياء في أوعية (مثل الغرف أو المنازل). ولذلك ننظر إليها في إطار مفاهيم من قبيل: داخل، حدود، خارج. ومنطق هذه الفكرة أنّ كل شيء هو إمّا داخل وعاء أو خارجهُ. وإذا كان الوعاء "أ " في وعاء "ب"، وكان "س" في "أ"، فإنّ "س" سيكون إذن في "ب"[3].

بهذا الاعتبار فإنّ «أهم ما يميز تجربتنا الجسدية، وجسدنا هو النموذج الطرازي للوعاء، فالعروق أوعية تنقل الدم، والأمعاء وعاء، والقلب وعاء يدخله الدم ويخرج منه...ونحن نعيش دائمًا داخل فضاء، وخارج فضاء آخر، ونستعمل أشياء ندرجها ضمن الأوعية كالفنجان والعلبة والقفة والحافلة..»[4].

ومن الأمثلة التي يستدل بها لايكوف وجونسون على استعارة "اللغة وعاء":

-يصعب عليَّ وضع أفكاري في كلمات.

-المعنى المراد يندس بين الكلمات.

-لا تقحم الأفكار في الجملة بأية طريقة كانت.

-كلماته تحمل معاني غير موحية.

-تحوي المقدمة أفكارًا كثيرة.

-الجملة خالية من المعنى ... إلخ.

إذ «يصعب في هذه الأمثلة، الانتباه إلى أن الاستعارة تخفي شيئًا ما، أو الانتباه إلى أن هناك استعارة أصلًا؛ فهذه التعابير متجذرة في الطريقة التي تواضعنا عليها في التفكير حول اللغة، إلى درجة أنه يصعب علينا

[1] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، دراسة الاستعارة في الرواية، ص105.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 29، 30.

[3] يُنظر: عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص129.

[4] محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 107، 108.

أن نتخيل أنها لا تعكس الحقيقة. والحال أنه حين ننظر إلى ما تتطلبه استعارة المجرى، نكتشف أنها تخفي بعض مظاهر عملية التواصل»[1].

و«تنسحبُ النظرة الوِعائية على مجموعة من التصورات المرتبطة بالأحداث. وهكذا ننظر إلى الأحداث والأعمال والأنشطة والحالات بوصفها أوعية، إذ نقول مثلا:(هل ستكون في السباق غدا؟). فنُحيلُ على حدث السباق باعتباره شيئا/وعاء. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن أمثلة من قبيل: كيفَ جئتَ إلى الأعمال / التسول/ التدريس؟ بحيث نُحيلُ على الأنشطة بوصفها أوعية، كما نُحيل على الحالات بوصفها وعاء، كما في: (إنه في سعادة لا توصف)، أو (إنه في قلق دائم)»[2].

و«نطلق الصفات فضائيا على الموصوفات وفق خطاطتين فضائيتين مختلفتين:

أ-قد نتصور الموصوف في الصفة، عندما نقول: محمد في التعليم (=معلم)، في الشرطة (=شرطي)، في العسكر (=عسكري) أو إنه في تراجع(=متراجع)، أو خيطت كسوة في الأسود(=سوداء).

ب-قد نتصوّرُ الصفة في الموصوف، عندما نقول: فيه مكر(=ماكر)

ويندرجُ ما يُسميه لايكوف وكوفيكسيس (1987) استعارة "السائل الساخن في وعاء"، وهي استعارة تُجسّدُ الحالات النفسية للناس من خلال صورة سائل ساخن في وعاء الجسد. ومن أمثلتها: "كان ممتلئاً حقدا وغضبا"، "إنه يغلي "، "يغمرهُ الفرح"، "ملأته فرحة عارمة"، "حاول إخراج غضبك"، "لم يتمكن من احتواء فرحته"... "كان يفيض غيظا"، "كظمَ الرجل غيظه"»[3].

إنّنا أيضاً كائنات كلية (عبارة عن كل) لها أجزاء يمكنُ معالجتها كل على حِدة، وهو ما ينطبق على كل ما حولنا من أشياء. إنّنا نسحبُ هذه البنية على العالم من حولنا "لنشتغلَ فيه" طبقا لتصوراتنا ولحاجاتنا. والجزء والكل عبارة عن تصور فضائي، فلا نتصوّرُ الأجزاء إلا في إطار مفهوم الاتصال الفضائي[4].

و«المنطقُ الأساس لهذه العلاقة هو التالي: الخطاطة لا متوازية؛ أي إذا كان "أ" جزءا من "ب"، فإنّ "ب" ليس جزءا من "أ". كما أنّها علاقة غير منعكسة: "أ" ليس جزءا من "أ". وعلاوة عليه؛ فالكل لا يوجدُ إذا

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 29، 30.

[2] عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص129، 130.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص130.

لم تكن كل أجزائه موجودة. ورغمَ ذلك، يمكن لكل الأجزاء أن توجد دونَ أن تشكل الكلّ. وإذا وجد الكل في المكان "م"، فإنّ الأجزاء ستكون أيضا في المكان "م". وهناك خاصية مرتبطة بهذه العلاقة، غير أنّها خاصية غير ضرورية: الأجزاء تُجاور بعضها»[1].

إنّ التصورات المكونة للعديد من الاستعارات تعكسُ بشكل جليّ ذلك التفاعل القائم بين وجودنا الفيزيائي في العالم، كما تعكسُ نظرتنا لما يحيطُ بنا، سواءٌ تعلق الأمر بكيانات فيزيائية (الأقاليم الأرضية، مجال الرؤية)، أو بأنشطة (السباق مثلا)، تتضمنُ أعمالا وأحداثا أخرى، أو بعلاقات اجتماعية بين الأشخاص[2].

هذه الأخيرة–مثلا–تُفهمُ من خلال الوعاء، إذ يمكنُ للشخص أن يدخلَ القفص الذهبي، ويمكن أن يخرجَ منه، أو يدخلَ في علاقة أو يُغادرها[3].

وبخصوص الذاكرة، فإنها من الموضوعات المهيمنة على مختلف أشكال السرد، فمنها المنطلق، وإليها العَود، إنها «ظاهرة مجردة ذات تعقيد ودقة متناهيين، وبناء على هذا فإنّ نقلها تعترضه مشكلات أصعب من تصوير التجارب المحسوسة»[4].

إنّ ذكريات البطل "ياسين" بقيت مستيقظة، احتفظت بمركب من الوقائع والعواطف، والتي لم تغب عن ذهنه لحظة واحدة، لقد وقفت في الظلمة، لكنها لم تمت، بل إنها مارست الانبعاث، حتى وهو في منفاه البعيد عن مسرح الألم "الوطن". هذه الذكريات «تُصوّر مثل طبقات جيولوجية مترسبة في أعماق الذهن»[5]، ذكريات أليمة منبعثة من استقرارها في أعماق الذهن تبدّت في سلسلة من الصور الاستعارية، لعلّ أكثرها قدرة على تصوير الحال: استعارة "الذاكرة وعاء".

يستعير واسيني الأعرج الوعاء للذاكرة، وفي ذلك قدرة على تمديد مجالات الاستعارة التصورية نفسها. إنها تشكل محور السرد في رواية "شرفات بحر الشمال"، فالبطل/ الراوي(ياسين) لم يستطع التخلص من ذاكرته المأساوية

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص209.
[5] المرجع نفسه، ص210.

الماضية رغم العزاء والسلوان الذين وجدهما في المنفى الأمريكي، ذاكرة تعج بالآلام، لاسيما فقد الحبيبة –الحاضرة في وجوه عديدة كما رأينا–، والتي ستصبح في الرواية رمزًا لفقد الوطن كذلك.

إن حبكة رواية "شرفات بحر الشمال" تتأسس كلها على معاناة "ياسين" مع ذاكرته الحبلى بالخيبات؛ مقتل أخيه عزيز، وموت زليخة، وسفر فتنة وزواجها من رجل هولندي، ثم جراح الوطن المفتوحة، تلك الذكريات حفرت عميقا في نفسه، وجثمت على صدره، والتي لم يستطع المنفى بكرمه أن يزيح أثقالها عنه، ولا حتى لقاءه المتأخر بحبيبته الأولى. وبهذا لا تنفصل الذاكرة في الرواية عن الهوية الشخصية للبطل، إذ «الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعُرى لا تنفصم. إن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كل واحد منا هو إحساس بالاستمرارية عبر الزمن، وهو ما لا يمكن امتلاكه دون ذاكرة»[1].

ففتنة من ذكرياته المبكرة، إنّها تسيطر على الذاكرة، إنها مثل عامل مثابر لا ينفك يشتغل ويحضر بكثافة، فتنة «في كل الوجوه أنتِ»[2]، إنها المرأة التي لم يستطع (البطل) نسيان حبها، والتي تظهر بوجوه عديدة ، ففيها كل امرأة مرّت في حياته، واللائي أصبحن في الرواية رمزًا للوطن.

فالوجوه وعاء وفتنة محتوى داخله. تلك التي تثير سؤال الجدوى داخل ياسين، وإن لم تغادره حقيقةً: «ما الذي أيقظها فيّ الآن»[3]، سؤال يرزخ ألما ويقطر دما، ومثلها في ذلك باقي الذكريات، يقول ياسين:

– «ما يزال الدم يملأ القلب وعيوننا مثقلة بالمشاهد»[4]

: فالقلب وعاء للدم، والعيون وعاء للمشاهد.

هكذا تصبح الذاكرة وعاء لذكريات الماضي، ويستعير لها السارد عدة ألفاظ مرتبطة بالوعاء. نجد كذلك:

–«مدينة الأطياف لا توجد إلا في رأسي ورأسك»[5]: الرأسان وعاء و مدينة الأطياف محتوى الوعاء.

–«لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المستميت للبداوة والاسمنت المسلح»[6]:

الوعاء=الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المستميت للبداوة والاسمنت المسلح

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] شرفات بحر الشمال، ص5.
[3] المصدر نفسه، ص7.
[4] المصدر نفسه، ص14.
[5] المصدر نفسه، ص17.
[6] المصدر نفسه، ص17.

محتوى الوعاء=الحلم

-«أبحث عن كل سبل النسيان والتيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ. إلى عمق القلب»[1]:

الوعاء=ياسين/ عمق القلب

المحتوى=النسيان والتيه

-«يجلس معك على حافة البحر ويقاسمك رؤية الشمس وهي تنسحب لتترك في عينيك دهشة ممزوجة بمرارة الخوف»[2]:

-الوعاء=العينان

-محتوى الوعاء= دهشة ممزوجة بمرارة الخوف

-«أنتَ هنا»[3] :

-الوعاء =الداخل «تأخذين أصابعي بنعومة وترسمين مكانا في الصدر، بين النهدين مع ميل خفيف باتجاه القلب ثم تضغطين، وتتمتمين في أذني. هنا. هنا بالضبط»[4].

محتوى الوعاء=ياسين

-«هنا أنتَ في مدافن الروح، أنام فيك»[5]:

-الوعاء=مدافن الروح/أنتَ(ياسين)

-محتوى الوعاء=ياسين /فتنة

-« لم أعد أسأل إلا عمّا تخبئه الوجوه المظلمة»[6]:

-الوعاء=الوجوه المظلمة

-المحتوى=شيء ما مُخبأ فيها

-«إذن أختار كل ما يبعدني أكثر عن هذه الأرض التي فيّ»[7]:

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص22.

[7] المصدر نفسه، ص24.

-الوعاء=ياسين

-محتوى الوعاء=الأرض(الوطن)

- «فتنة خلفت فراغا كبيرا فيّ»[1]:

-الوعاء=ياسين

-محتوى الوعاء=الفراغ الذي خلفته فتنة

- «شعرت في خزرتها بدعوة مضمرة مملوءة»[2]:

-الوعاء=الخزرة (النظرة)

-محتوى الوعاء=دعوة مضمرة مملوءة

- «كل الحروف صارت غامضة ومرتبكة مثل تمائم المجانين لا تؤدي إلى بعضها البعض. الكثير منها، من كثرة لمسه وهشاشته، اندثر مخلفا وراءه ظلالا لحروف يمكن أن تُقرأ على أوجه كثيرة. فقد تفككت في معظمها وكأنها أصيبت بنفس الجنون الذي استقرّ في الذاكرة»[3]:

-الوعاء=الذاكرة

-محتوى الوعاء=الجنون

-«لقد نسيت أو كدت بأن هناك سماء يمكن أن ندفن فيها بعضا من الأشواق التي نخاف عليها من العطب»[4]:

-الوعاء=السماء

-محتوى الوعاء=الأشواق

-«انطفأت من ذاكرتي منذ أن رميت لآخر مرة الزجاجة الواحدة بع الالف في بحر مدينة الأطياف»[5]:

-الوعاء=الذاكرة

-محتوى الوعاء سابقا=مدينة الجزائر

-«وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية»[6]:

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] المصدر نفسه، ص13.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[5] المصدر نفسه، ص16.

[6] المصدر نفسه، ص21.

-الوعاء: الذاكرة

-محتوى الوعاء=أوجاع قاسية

-«تصور لو حملت الذاكرة كل إحباطاتنا لانفجرت»[1]:

-الوعاء=الذاكرة

-محتوى الوعاء=الاحباطات

-«والذاكرة عندما تشرع نوافذها للتخلص من ثقل الجراحات لا تستأذن أحدا»[2]:

-الوعاء=الذاكرة (غرفة لها نوافذ)

-محتوى الوعاء=جراحات ثقيلة

-«في سلم الهزائم ثمّة هزيمة لا نملك حيالها الشيء الكثير سوى الاحتراق كالحطبة اليابسة أمامها أو وضعها في الذاكرة وتسيير تفاصيلها بالابتعاد عن مدافنها»[3]:

-الوعاء=الذاكرة

-محتوى الوعاء=الهزائم

-«من الاستماع استهوتني اللعبة لكي أصير فاعلا في برنامجها، فبدأت أكاتبها. بعد الخمسين توقفت لأني لم أتلق أي رد. لكني هذه المرة واصلت الكتابة لنفسي وصوتها حاضر في ذاكرتي وقلبي»[4] :

-الوعاء=الذاكرة والقلب

-محتوى الوعاء=صوت نرجس (المذيعة)

-«همست لأمها أنّ الولي الصالح أنبأها بالخبر العظيم وأنه أوصاها بأن تنهاهم عن الربط. غدا، إذا كتّفوها فسيربطون كالأغنام يوم القيامة. مقابل بركته الخارقة، ستقضي بقية عمرها في خدمته. تنظف مقامه وتعزف له كل ما يشتهي سماعه لإراحته من شطط العذاب اليومي وثقل الذاكرة»[5]:

-الوعاء=الذاكرة

-محتوى الوعاء= ثقل الماضي

---

[1] شرفات بحر الشمال ، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص27.

[4] المصدر نفسه، ص28.

[5] المصدر نفسه، ص32.

وقد عكست رواية "شرفات بحر الشمال" موقفا من الذاكرة/الوعاء: موقف البطل (ياسين) المسكون بفكرة امتلاء الذاكرة، واعتبار الفن رغبة في الإبقاء على هذا الامتلاء وإثرائه، وهو موقف من وظيفة الفن والأدب يتخذه الفنانون؛ فـ(ياسين) منصهر في فنه، متماهٍ معه، ممتلئ به باعتباره صورة لذاكرته، ويستند هذا الربط بين الذاكرة والفن في الرواية إلى أن «فكرة الذاكرة تشكل نقطة انطلاق مركزية للفن»[1].

والنحت واحدٌ من الفنون وشيجة الصلة بالذاكرة اتخذه "ياسين" في "شرفات" لا بوصفه متنفسا وإفراغًا للذاكرة، وإنما امتلاء وشحنا لها؛ ولهذا فمَرضُ الذاكرة عصِيٌّ على الشفاء كما رأينا في استعارات سابقة. والواقع أن هناك موقفين متناقضين وهو ما نجد «تمثُّلاته عند كثير من الفلاسفة؛ فمنهم من نظر إلى الذاكرة باعتبارها نسيانًا وانقضاءً لصور الماضي، ومنهم من اعتبر الذاكرة نوعًا فريدًا من معرفة الماضي»[2].

وهي استعارات تعكس عدم قدرته على نسيان ماضيه، وإفراغ ذاكرته من أحمالها، فالذاكرة –والحال هذه– «منصهرة في صميم الحياة الحقيقية لأصحابها، لا بد أن نعيشها، ونكتوي بأحداثها، نلبسها ونلتحم بها مثل التحامنا بألبستنا المألوفة، لا بألبسة المناسبات العابرة»[3].

هكذا تصبح ذاكرة ياسين مرضا مستعصٍ على الشفاء، فيعزّ النسيان وتتعب الذاكرة في نضالها إليه، فكأنه غايتها المنشودة التي تأبى التحقق. واستعارة الذاكرة مرض ، والتي تبدت في أكثر من سياق استعاري تؤكد مبدأ تصوريا مهما، وهو أنّنا «لا نلتحم إلا بالفضاءات والأحداث التي عبرتها أجسادُنا»[4].

كذلك، يستحضر السارد (ياسين) عبر عملية استرجاعية في مونولوج داخلي معبرًا عن معاناته من حمل أثقال هذا الوعاء الضخم من الذكريات الأليمة، على امتداد زمن طويل، ظل السارد يرزح تحت ثقل الذاكرة دون أن يستطيع التخلص منه، وبما يحكيه السارد لها عن حياتها الماضية في مدينة...، فإنه يُثقل ذاكرتَه تاريخٌ طويل، وأحداث حقيقية عاشها في المدينة التي سكنته، وسيطرت على كل جوارحه، فأصبحت ذاكرتُه وعاءَ المدينة بما تحمله من تاريخ ومن أحداث ومن بطولات، كانت حاسمة في تاريخ الجزائر وذاكرته النضالية، ومن هنا لم يكن غريبًا أن يكون استيقاظ الذاكرة، بكل حمولتها من ذكريات الماضي، أول ما تبدأ به الرواية، لتعبر عن مأساة البطل

[1] ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2007، ص 117.
[2] المرجع نفسه، ص 93.
[3] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص118.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في عجزه عن التخلص من أثقالها، خاصة عندما ترتبط هذه الذاكرة بجروح الجسد أو بفنائه، كما حدث مع حبيبته التي صفت جسدها بلجوئها إلى الانتحار. ومن هنا تفرض الذاكرة الجسدية هيمنتها على السرد باعتبارها رمزًا لأحداث الماضي؛ ذلك أن «المرور بالتجارب والأمراض والجروح، وصدمات الماضي، يجعل الذاكرة الجسدية مليئة كذلك بذكريات مطبوعة بدرجات مختلفة من التباعد الزمني. إنَّ كبرَ الفترةِ الزمنية التي مرَّت يمكن له أن يُدرك وأن يُحس بصيغة التأسف والحنين»[1].

هكذا تحاصر البطلَ كلُّ الفضاءات التي ارتبطت بالماضي في مدينة، ومثلما للإنسان ذاكرة مكانية، فله أخرى جماعية تنصهر مع غالبا ما تنصهر وذاكرته الفردية، فياسين هنا، ليس سوى ذاكرة لأحداث مأساوية وثيقة الصلة بالوطن. وهذا ما جسدته رواية "شرفات بحر الشمال" كما العديد من الروايات الجزائرية والعربية؛ حيث «السرد التاريخي لذاكرة الجزائر يأتي مواكبًا ومُلتبسًا مع تسريد الذاكرة الفردية للبطل»[2].

وترتبط الذاكرة في الرواية ارتباطًا وثيقًا بالزمن؛ حيث يشكل الاسترجاع إحدى التقنيات التي استعانت بها الرواية لإبراز المأساة التي يعيشها السارد، خاصة أنه يعاني إحباطات وأْد أحلام زمن الثورة الجزائرية التي ناضل من أجلها، وقد ذهب بول ريكور في هذا الصدد إلى أنه يصعب تصور الذاكرة في غياب مرور الزمن[3].

من جهة أخرى، ترتبط الذاكرة في الرواية بالفضاء؛ حيث يتماهى الزمن المسترجَع مع الفضاءات المسترجَعة، إذ «الانتقال من الذاكرة الجسدية إلى ذاكرة الأماكن يتم بفضل أعمال مهمة تتعلق بمعرفة الجهة والتنقل...وهكذا فإن "الأشياء" التي نتذكرها ترتبط داخليًّا وجوهريًّا بأماكن محددة؛ لذلك فنحن لا نقول عن شيء حدث من قبيل عدم الانتباه بأنه وقع [في مكان]. وبالفعل، فعلى هذا المستوى الأوَّلي تنشأ ظاهرة "أماكن الذاكرة" قبل أن تصبح مرجعية للمعرفة التاريخية»[4].

[1] بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009، ص 81.
[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص112.
[3] بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 47، 48.
[4] المرجع نفسه، ص82.

ولهذا «يصعب في الرواية الفصل بين الذاكرة والزمن والفضاء، فاسترجاع الزمن الماضي عبر الذاكرة، يتم عبر استحضار فضاءات بعينها»[1]، فهناك صلة «لا تُفصم بين إشكالية الزمان وإشكالية الفضاء (المكان)...إن بعض الأماكن المأهولة هي بامتياز، جديرة بالذِكر»[2].

إن المأساة التي تُحدثها الذاكرة تكمن في تأرجحها بين الزمن الماضي المسترجع والزمن المستقبل المتوقَّع، المحكومين معًا بمعاناة اللحظة الحاضرة، وبهذا تعاني الذاكرة حاضرًا ممتدًّا وجدليًّا لا هو من الماضي، ولا هو من المستقبل[3]. وقد عبر السارد عن هذه الحقيقة أحسن تعبير مستحضرًا الاستعارة المفهومية المرخية بظلالها على كل الرواية؛ استعارة "**الذاكرة وعاء**"، ومنه يمكن القول إنّ الذاكرة هي بؤرة الحبكة الروائية في رواية "شرفات بحر الشمال".

2-استعارة: الحب رحلة

لكل رحلة نقطة بداية ونقطة وصول، إلا في "شرفات"، حيث "الحب رحلة" نهايتها غائمة وغير واضحة المعالم، بل وأكثر من ذلك لا مرفأ لها: «كنتُ متأكدة من أنّك ستأتي. لست مجنونة بالقدر الذي ينسيني الذين أحبهم. أنا لا أريد أن أنتحر. قلت لك جئت لأنساك. لأشفى من ألمك نهائيا. داؤك صعب ولكنه ليس مستحيلا. لست فنانة ولا كاتبة لكني أشعر دائما أنّ فيّ القليل من هبلهم، ربما بسبب عدوى ميمون. إنهم يعانون من شيء غامض لن يحدث أبدا، وإذا حدث فهم يخطئون التوقيت له. يعيشون دوما عذابات الاحتمال بدون الوصول إلى النهاية»[4].

وكأي رحلة لا بد من يُسر يراوحه عُسر، فكذلك الحب، والذي أبى أن يستقيمَ لأبطال "شرفات": «وراء الحب المستحيل دائما اللحظات الأكثر متعة والأكثر قساوة»[5].

ولعل أقسى ما في التجربة ككلّ أن يعبر عن بداية رحلة الحب بأنها كمن يضع أولى خطواته في القبر، وهي انطلاقة تشي بمرارة التجربة وقساوتها. نقرأ في "شرفات": «وكأنك عندما تحب تضع أول خطوة في القبر ثم تمضي بقية العمر تحاول أن تحذر من الانزلاق نحو الحفرة بالرّجل المتبقية»[6].

---

[1] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص113.

[2] بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص83.

[3] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص113.

[4] شرفات بحر الشمال، ص40، 41.

[5] المصدر نفسه، ص41.

[6] المصدر نفسه، ص42.

3-استعارة: الحب نار:

يتواضع الناس في الثقافة العامة على عدة استعارات تصورية عن الحب؛ إذ ليست استعارة "الحب رحلة" سوى واحدة منها، فالحب غذاء، والحب سائل في وعاء، والحب قوة طبيعية، والحب قوة فيزيائية، والحب نار، والحب عدو، والحب نشوة، والحب جنون، والحب حرب... إلخ[1].

يتساءل جورج لايكوف ومارك جونسون: «هل تصوُّرُ الحب مستقل عن الاستعارات التي تُبَنْيِنُ الحب؟ الجواب بالنفي الصريح. إن استعارات الحب تكون بشكل دال تصوُّرنا للحب. تَصوَّرْ تصورًا للحب بدون قوة فيزيائية –أي بدون انجذاب، وكهرباء، ومغناطيس– وبدون اتحاد، أو جنون، أو مرض، أو سحر، أو اعتناء، أو رحلات، أو قرب، أو سخونة، أو منح للذات. اتركْ كل هذه الطرق الاستعارية في تصور الحب ككلٍّ. ما سيتبقى هو الهيكل الحرفي تقريبًا... بدون هذه الاستعارات التواضعية، سيكون من المستحيل افتراضيًّا أن نفكر بصدد الحب أو نتحدث عنه؛ فجلُّ الشعر المرتبط بالحب في تقليدنا ليس سوى تطوير وتوسيع لهذه الاستعارات التصورية»[2].

نقرأ في "شرفات":

«كان اسمها فتنة.

نهايات ديسمبر. منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال. ما الذي أيقظها فيَّ الآن، وأنا على عتبة التلاشي؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن، شيء ملتبس لا أعرف سرّه سوى أنّ أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جداً»[3].

فالحبيبة فتنة نار تنطفئ، كما تستعرُ من حين لحينٍ في الذاكرة.

4-استعارة: الحب مرض

في استعارة "الحب مرض" «هناك عملية ربط إدراكية جعلت الروائي يزاوج بين الميدانين المصدر والهدف مزاوجةً تسمى في نظرية الاستعارة التصورية مزاوجة ميدان-هدف. هذه العملية يصطلح عليها في هذه النظرية باسم مبدأ الرسم التطابقي»[4]، ومقتضى الرسم هذا يفهم الحب على أنه مرض، والمرض يسبب وَهنا وضعفا وانزعاجا، أو ضعفا في الوظائف، أو إرهاقا للشخص المصاب.

---

[1] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، دراسة الاستعارة في الرواية، ص141.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص121.

[3] شرفات بحر الشمال، ص7.

[4] توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص175.

واستعارة "الحب مرض" من الصور المجدّدة، والتي «تنبني على تماثلات مألوفة يعمل على تجديدها حتى أنّها لتستعصي على الإدراك. فهو [الروائي] لا يملك أي ارتياب إزاء استعمال هذه الاستعارات العتيقة، مثل جريان الزمن أو اعتبار الثمرة رمزا للخصوبة. وتصور الحب مثل مرض، والتشابه بين فتاة ووردة، وبين عين الانسان والجوهرة. إنّ مثل هذه الصور العادية تتحول بين يديه إلى شيء جديد تماما، وفي الوقت نفسه تغتني بالمعنى الإضافي لترابطاتها الثقافية»[1].

جاء في "شرفات":

-نادية مرض/الحب مرض: «لأشفى منك»[2].

-المنفى دواء لمرض الحب: «أشفى منك بالمنفى»[3].

-الكتابة دواء لمرض الحب: «أشفى منك...بقليل من شطط الكتابة»[4].

- الحب مرض: «كلما أصبنا بمرض الحب اختلّ منطق الأبجديات الصامتة وحلّ محلها ضباب نتمنى أن نضعه كله في كمشة يد كالقطن استعدادا لسجنه في جيب أي قميص خفيف، ولكنه يتسرب من بين الأصابع بهدوء بدون أن نحصل على شيء منه»[5].

-التباس الحب بمرض الجنون، فلا يكاد يُفرّق بينهما: «ولهذا جئت حقيقة لأشفى منك نهائيا. عندما نحب طفلا صغيرا مثلك، تلتبس الأمومة بالعشق، وعندما يلتقي الاثنان نصاب بما نعجز عن تعريفه. إما الحب أو الجنون»[6].

---

[1] المرجع السابق، ص231. نتصور أنّ استعارة " الحب مرض" من الاستعارات المبتذلة وغير المستساغة، إذ لا يليق بهذه العاطفة العظيمة أن تُقرنَ بالمرض «وقد كان بروست واعيا بمخاطر الاستعارة حيث جعله الاهتمام الذي أولاه لها لا يتحمّل الصورة المبتذلة والعقيمة...[لذلك نجده] يحذر من إساءة استعمال الصورة». ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص136. ويشرح بروست مفهومه لإساءة استعمال الصور وسوء بنائها، في نقاط، هي:

-جميع الصور التقريبية لا اعتبار لها، فالماء طبقا لشروط محددة يغلي في مائة درجة، ولا تتحقق الظاهرة في درجة 98 أو 99، حينذاك من الأفضل ألا تكون هناك صور؛

-التحذير من الاستعارات الزائفة، وهنا يُفضّلُ الصور التي تولد من انطباع على تلك التي لا تصلح إلا لإيضاح استدلال ما؛

-نبذ جميع الصور التي يمليها الفكر الخالص والبلاغة التزيينية والتكلف.

يُنظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص136.

[2] شرفات بحر الشمال، ص5.

[3] المصدر نفسه، ص7.

[4] المصدر نفسه، ص7.

[5] المصدر نفسه، ص13.

[6] المصدر نفسه، ص38.

-الحب مرضٌ مستعصٍ على الشفاء وقاتل: «فانسون فان غوخ، الرجل الظل الذي قتله الحب المستحيل، عشق أورسولا فذهبا نحو غيره وظل يشهق حاملا جرحه بين يديه كالحمامة ويئن: لماذا في نهاية المطاف لا تشتهي المرأة إلا من يكذب عليها؟»[1].

-الحب حالة مَرَضِية متعسرة الشفاء: «أريد أن أحبك كما لم أحبك طوال حياتي لا لشيء سوى لأتمكن من التخلص منك بأقل قدر ممكن من الخسارة، وإذا قدر لي أن أنتحر يأسا، سيكون وجهك آخر صورة أغمض عينيّ عليها»[2].

5-الاستعارة الاتجاهية (orientational metaphors):

وهي« الاستعارات القائمة على الأبعاد الفضائية المتقابلة (فوق/تحت): "سقطت معنوياتي"...وما يتعلق بذلك من تفريعات وأمثلة مبينة تعكس نظاما فيزيائيا وقيميا وثقافيا»[3]. وأغلبها «يرتبط بالاتجاه الفضائي: عالٍ- مُستفِل، داخل- خارج، أمام- وراء، فوق- تحت، عميق- سطحي، مركزي- هامشي. وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي»[4]. مما يعطي لتصوراتنا توجها فضائيا.

فالإنسان كائن من الكائنات المتموضعة في الفضاء، بيدَ أنه يُعتبر في عالمه/أو العالم مقياس كلّ الأشياء[5].

وبهذا تتخذ الكثير من التصورات بُعدا فضائيا من قبيل:

«-السعادة فوق/ والشقاء تحت.

-الوعي فوق/ واللاوعي تحت.

-الصحة والحياة فوق/ والمرض والموت تحت.

-الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت.

-الأكثر فوق/ والأقل تحت.

-النخبة فوق/ والأغلبية تحت.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص42.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] محمد بازي، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2017، ص12، 13.

[4] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 35.

[5] يُنظر: عبد المجيد جحفة، أجسادنا في الفضاء، ص131.

-الجيد فوق/ والرديء تحت.

-الفضيلة فوق/ والرذيلة تحت.

-العقلاني فوق/ والوجداني تحت...إلخ»[1].

«إن الإنسان بفعل تفاعل جسده مع المحيط الخارجي، ينتج مفاهيم كثيرة ومتعددة تعكس تفاعله والفضاء، فنحن نشير إلى" الأسفل "للتعبير عن حالتنا السلبية، كالتخلف والأسى وانهيار المعنويات، ونشير إلى "فوق"، كلما صادفتنا حالة من ارتفاع المعنويات والتقدم والتطور، وبالتالي فإن هذه الاستعارات الاتجاهية القائمة على الثنائية لا تقوم فقط بترتيب كلامنا ومنحه المرونة الضرورية، بل تقوم كذلك بتنظيم أعمالنا ومعتقداتنا فتحمل الاستعارات ذات الاتجاه الأعلى" السعادة"، بينما يحمل الاتجاه" تحت"،" الشقاء، فآدم -عليه السلام- حين ارتكب المعصية جاءه الأمر الإلهي الصارم بالنزول إلى" تحت"، بعدما كان في الأعلى (الجنة)، والأعلام تنكس عند النكبات وترتفع عند السعادة، لذلك تتعدى الاستعارة، اللغة إلى مجال الفكر الذي يتحكم في لغتنا وأعمالنا، وهو ما يجعل هذا النوع مثبتا في نسقنا التصوري، ندرك عبرها العالم من حولنا ونمارس فيه تجاربنا بشكل استعاري»[2]. «فنحن تلازمنا "أمامات" و"وراءات"، وكل ما هو أمامنا ونراه نتفاعل معه، ونتحرك في اتجاهه، وأما "وراءاتنا" فلا نتحرك نحوها ولا نتفاعل»[3].

هذا، «وتعتبر الاتجاهية في البعد العمودي-أي الفرق بين الأعلى والأسفل-من آثار الجاذبية علينا، لكون السماء فوقنا عادة، والأرض تحتنا...أمّا البعدان الأماميان(أمام/وراء) والجانبي(يمين/يسار) فهما بعدان أفقيان، ولا علاقة لهما بالجاذبية. وهذان البعدان هما اللذان يتحرّك الانسان في إطارهما عادة. فالإنسان كائن متحرك على المستوى الأفقي، غير أنه لا متناظر على أحد هذين البعدين الأفقيين، ومتناظر على البعد الآخر. بعبارة أخرى، له أمامٌ ووراءٌ، وجانبان متناظران. أدوات وأجهزة إدراكه الرئيسة متوجهة نحو المنطقة التي أمامه، إنه ينتقلُ عادة في الاتجاه الذي يوليه وجهه، وحينَ يتّصلُ بنظرائهِ، يقوم بذلك وجهاً لوجه. من الناحية اللغوية: البعد أمام/وراء أهم من البعد يمين /يسار»[4].

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 34- 37.

[2] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص71.

[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص71- 76.

[4] عبد المجيد جحفة، أجسادنا في الفضاء، ص131، 132.

كذلك، فإننا «لا نعثر في هذين البعدين على مفهوم الاتجاه فحسب؛ بل على مفهوم التقاطب أيضا، ما يوجدُ فوق الأرض وفي الأمام نراهُ ويمكن أن نتفاعلَ معه، وما يوجدُ تحت الأرض أو وراءنا لا نراه ولا نتفاعل معه. وإذا قمنا بالمقارنة بالبعد العمودي، نرى أنّ الأعلى والأمام ايجابيان، أما الأسفل والوراء فسلبيان. كما نصنف الجانب الأيمن من الجسد باعتباره إيجابيا، والجانب الأيسر باعتباره سلبيا، وقد قُدمت براهين واضحة على أن التقاطب وتعيين الفضاء في أزواج متقابلة أو متعارضة الاتجاه ناتجان عن الخصائص الطبيعية للفضاء الإدراكي المتمركز حول الذات، وعن التوجه الفضائي وعن التناظرات المادية للجسم البشري»[1].

ويستفيض لاينز في تفسير العلاقة بين البعدين، فيقول: «يبني الإنسان علاقة تناظر على مستوى يمين/يسار، دون أن يربطَ بينهما اتجاه. لا يمكننا أن نتعرف على الفرق النظري بين اليمين واليسار إلا بعد أن نكون قد أقمنا بدءا الاتجاهية في البعد أمام/وراء. بإمكاننا أن نميز بين اليمين واليسار على أساس هيمنة اليد اليمنى عند أغلب الناس. وهي الظاهرة التي تفسر أصل الكلمة المستخدمة لليد اليمنى في أغلب اللغات. اليد اليمنى هي اليد التي نستعملها عادة، إنها اليد التي نأكل بها، نكتب بها، نغتسل بها...ومع ذلك يرتبطُ البعد يمين/ يسار بالبعد أمام/وراء، إننا نصنف الناس باعتبارهم أعسرين(أيسرين)، وليس باعتبار أنّ أمامهم وراء أو العكس، عندما يبتعدون عن المعيار»[2].

يتجلى جزء مهم من التصورات الفضائية المبنية في اللغة في موقع المتكلم ووجوده في مركز إحالي، وهذا المركز تخترقه فضائيا الأبعاد المشار إليها (يمين /يسار، أمام /وراء)، وتُستغل هذه الأبعاد بشكل واضح في بناء الاستعارات، للدلالة على قطبين متعارضين[3]. ولعل البعد العمودي هو البعد الأكثر توظيفا، إذ من عادة البشر استخدام الأعلى والأسفل في تمييزهم الأشياء المرتبطة بنسق متقاطب من القِيم، مثل الإيجابي فوق، والسلبي تحت، أو الأكثر فوق والأقل تحت، والجيد فوق، والسيء تحت[4].

واستعارات التفضية تتباين من ثقافة لأخرى، ولا إمكانية لتوحيد تصورنا عنها، لاختلاف مواقع القيم بين تلك الثقافات جميعا[5]، إذ إن «هناك ثقافات تعد السلبية فيها أعلى قيمة من الفاعلية. وبصفة عامة،

[1] المرجع السابق، ص132.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص133.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[5] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص158.

فالاتجاهات الكبرى مثل: فوق– تحت، وداخل- خارج، ومركزي- هامشي، وفاعلي- سلبي [يمكن إضافة يمين– شمال، في الثقافة الإسلامية]...إلخ، تبدو متواجدة في كل الثقافات، ولكن الاختلاف بين الثقافات كامن في التصورات التي يتم توجيهها، وفي الكيفية التي يتم بها ذلك، وفي أهمية اتجاه على آخر. كما تستند هذه الاستعارات الاتجاهية على أساس فيزيائي، وهو أن الناس يتصورون أنفسهم مسيطرين على محيطهم الفيزيائي بما فيه من حيوان ونبات.. بقدرتهم على التعليل والعقلنة»[1].

أمّا البعد الجانبي (يمين/يسار) فقليل الورود استعاريا، ونجدهُ في السياسة (اليمين/اليسار)، وفي الدين (أصحاب اليمين وأصحاب الشمال)، مع إسناد قيمٍ متعارضة للقطبين[2].

و«يحضر المحور الأمامي (وراء /أمام) في العديد من الاستعارات القائمة على فكرة الترتيب والتوالي الفضائيين، كما في الزمن (الماضي في الخلف، والمستقبل في الأمام)، وفي العلاقة بين الأجيال، أو العلاقة بين البعدي والقريب (الأبعد وراء الأقرب، والأقرب أمام) ...هذا المحور مبني على التعارض بين فكرتي الأمام والخلف (أو الوراء)، وتُسهمُ هاتان الفكرتان في توليد العديد من المعاني الاستعارية»[3].

–استعارات البعد العمودي:

«يورد لايكوف وجونسون (1980) العديد من البنيات الاستعارية التي تندرجُ في إطار نسق شامل من التصورات الفضائية المتعالقة، ويرتبطُ أغلبها بالاتجاه الفضائي: أعلى–أسفل–داخل–خارج–أمام–وراء–فوق –تحت–عمق–سطح–مركزي–هامشي...إلخ. وتعطي هذه الاستعارات للتصورات توجها فضائيا»[4].

ومن الاستعارات التي يهيمن عليها البعد العمودي، نجد:

–استعارة السعادة فوق، والشقاء تحت.

–استعارة الوعي فوق، واللاوعي تحت.

–الصحو والحياة فوق، والمرض والموت تحت.

–الهيمنة والقوة فوق، والخضوع والضعف تحت.

---

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 33.

[2] يُنظر: عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص133.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص33–37.

-الأكثر فوق، والأقل تحت.

-أحداث المستقبل المتوقعة فوق وفي الأمام.

-النخبة فوق، والأغلبية تحت.

-الجيد فوق، والرديء تحت.

-الفضيلة فوق، والرذيلة تحت.

-العقلاني فوق، والوجداني تحت.

-العميق تحت، والسطحي فوق.

-مالا يرى تحت، وما يرى فوق.

-مالا يعلم في الوراء.

-استعارات البعد الأمامي/ استعارات الخلف:

و«يتجلى البعد الأمامي في تصورنا للزمن كما يلي: الماضي في الوراء، والمستقبل في الأمام. ويلاحظُ أن مصطلحي "الماضي" و"المستقبل" مصطلحان استعاريان يعكسان تصورنا الحركي للزمن، إذ إنه يمضي (عنّا) ونقف لنستقبله، الزمن كيانٌ يتحرك في اتجاهنا ويخترقنا في حركته، المستقبل يتحرك في اتجاهنا فنستقبله، ويمضي مخترقا إيانا، قبل وصوله إلينا يكون أمامنا»[1].

فللزمن منظورات شتى، متحرك ونحن ثابتون، أو أن الأزمنة تتوالى وتتعاقب بالنظر إلى بعضها البعض (الأربعاء الموالي، بعد غد، أمس الأول..)، وكأنّ الأزمنة مرتبة وفق تعاقب، بحيث يكون بعضها خلف/أمام بعض. أمّا الخلف (الماضي وراءنا) فهو من جهة تصوّر ترتيبي يُنظم تعاقب الأزمنة فيما بينها، ومن جهة أخرى منظور فضائي يتبناهُ المتكلم (الـمُرَتِّب للمنظورات) باعتباره مَركزا، من خلاله يحدد مواقع الأشياء/المعاني، بإسقاط خلفه الجسدي (أي خاصية أنّ له خلفا) على الأشياء حين يُرتبها. علاقة البعدية مرتبطة بالخلف(أي وراء ذلك الجزء المقابل للأمام)، مثلما ترتبطُ علاقة القبلية بالأمام. الإنسان يتصور أمامه قبلا، وخلفه بَعدا، لأنّ الأمام هو الأساس في التفاعل مع العالم[2].

[1] عبد المجيد جحفة، "أجسادنا في الفضاء"، ص136.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص36-38.

في هذا الباب، عكست الاستعارة الاتجاهية في رواية "شرفات بحر الشمال"، والمبنية على ثنائيات(أعلى/أسفل)/(أمام/خلف)، واستعارة الداخل كذلك، تذبذبات حياة البطل ياسين، ونظرته للحياة عامة، في الوطن والمنفى، وشملت أيضا التحولات التي كوّنت مسار شخصيات الرواية من حوله، والتي لم يكن لها حظ حسن من الحياة، لذلك فهي-غالبا- في مسار الانحطاط سائرة، وفي شتى المجالات، فحياة بطلنا «في سلّم الهزائم»[1] تتأرجح، إذ اجتمعت عليه وحاصرته أرزاء؛ الحبيبة، وأخويه، والوطن.

وإذا كانت استعارة السُلم للتعبير عن القيم من الاستعارات التصورية الشائعة، فإنها تأخذ مع الرواية أبعادًا جمالية ووظيفية مميزة؛ حيث تتلون بتلون التصورات التي تعبر عنها الشخصية، وكانت الباحثة (إلينا سيمينو) قد لاحظتْ أن بعض الروايات تستند إلى هذه الاستعارة الاتجاهية، ذات القطبين المتناقضين الأسفل/ والأعلى؛ للتعبير عن أنماط الشخصيات[2].

أمّا الحب فمسرح الانتكاسات، مثلما يرفعك عاليا فقد ينزلك إلى هوة سحيقة، إنه يشبه اللغة التي علمته إياها نرجس، والتي يقول عنها: « عرفت منها أنّ للغة سحر يمكن أن يودي بنا للهلاك، أو إلى الجنة التي نصنعها من الأبجديات»[3]. وهو الحب الذي لم ينعم "ياسين" باستقراره يوما، من فتنة إلى نرجس فكنزة وحنين، من انحطاط في هذه العلاقة إلى تحسن (أسفل/أعلى)، ومن تحسن إلى انتكاس آخر(أعلى/أسفل)، يقول: «عندما نستعد لاستقبال حب، نخسر سحر المفاجأة. وحدها المفاجأة تهزنا»[4].

وقد استمر هذا الهز والتذبذب في علاقات "ياسين" العاطفية ككل، بل إن التراجع والانحسار (استعارة خلف) مصيرها جميعا، نجده في هذا المقطع يجسد هذه الحقيقة، ويتمنى لو يوصله قلبه (استعارة أمام) إلى سواها: «حاولت أن أصيح مثل الذئب، سدّت الغصة حلقي. لم تبرحني مطلقا رغبة البكاء. أحاول أن أداهن قلبي حتى لا يتوقف في هذه اللحظة، ما زلت في حاجة ماسة إليه ليوصلني إلى مرفأ الحقيقة، ولينذثر بعدها إذا شاء. بيننا ميثاق العشاق المهابيل: أن لا يفاجئني وأنا في عزّ اللحظات الجميلة. عندما يريد أن ينسحب، فليفعل ذلك في لحظة النوم حتى ننسى بعضنا بعضا بسرعة، ونفترق بأقلّ خسارة ممكنة»[5].

[1] شرفات بحر الشمال، ص27.
[2] إلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص 170، 171.
[3] شرفات بحر الشمال، ص175.
[4] المصدر نفسه، ص275.
[5] المصدر نفسه، ص270.

فتنة، حب ياسين الأول، والذي صاغ ملخصه استعاريا، بواسطة استعارة اتجاهية" الخلف" يُجسدها الفعل (سحبني) في: «كان حب فتنة قد سحبني نحو العزلة»[1]، وهو الحب الذي قُرن بالمرض، في افتتاحية السرد، والتي تعد من الاستعارات المركزية في الرواية. واستعارة "أسفل" كذلك التي يصورها تهاوي الكلمات، العابرة قلب "ياسين" مثل نوارس مقتولة: «كانت تقول ما كان يعبر قلبي من كلمات تتهاوى كالنوارس المقتولة»[2]. وليست محنة فتنة في افتقادها الحبيب أقل من محنة ياسين، نجدها تصور رغبتها في العثور عليه بواسطة استعارة اتجاهية أعلى/ أسفل، وربما هي كذلك استعارة أمام / خلف (باعتبار فعل الهز: قد يكون من أعلى لأسف والعكس، أو من أمام لخلف أو العكس): «عرفت أناسا كثيرين ولكنّي ما زلت في حاجة إلى من يهزني بعمق، من يشعرني أنّي لست شيأه ولكن حبيبته التي يخاف عليها. ربما لأنك تشبه ميمون الذي فقدته، وأنا أشبه نرجسكَ أو ليخة، ولهذا جئتك قبل أن أندفن نهائيا»[3].

كما نجدها تتوسل باستعارة "خلف" كتوصيف دقيق للحب غير المكتمل: «الكثير من رجالنا ونسائنا يعيشون الحالة (الحب)داخل فقاعة من الكذب. مع الزمن يتعودون على ذلك، فتتحول اللذة إلى فعل دماغي بحت لا دور للجسد فيه، ولهذا ينسحبون من الحياة وهم عطاشى»[4]. إنه انسحاب(خلف) من الحياة (أمام) بلا ارتواء من مائها، أو حتى تذوقه.

ثم كنزة التي صعدت سلم الجنون (أعلى)، ومنه قذفت نفسها منتحرة في الميناء القديم، فـ «المرأة تحب بصدق ولهذا فهي قادرة على الذهاب إلى أقصى درجات الجنون بلا تردد»[5].

وحنين التي بحضورها «بدأ الحنين يحفر شيئا فشيئا أخدوده»[6]، إنّها بذلك تدعوه ضمنيا إلى الحفر عميقا (أسفلَ) في الذاكرة والتفتيش عن الحبيبة ذات الوجوه الكثيرة، فياسين يشتبه أن حنين هي نفسها نرجس، ففي كلامها ما يقول إنّها هي : «تنهدت [حنين]عميقا ثم واصلت تدحرجها نحو الكلمات التي نحتتها مثل الذي يشتغل على طين قاس»[7]، فيما هما يستمعان إلى سوناتة لموزارت، والتي جسدت ياسين مدفوعا من ألحانها

[1] شرفات بحر الشمال، ص29.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص43.
[4] المصدر نفسه، ص44.
[5] المصدر نفسه، ص228.
[6] المصدر نفسه، ص267.
[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من أعلى إلى أسفل: «تركتني أنحدر نحو الأعماق المغلقة على تاريخها»[1]. تصارحه وتشده إلى الماضي عبر سلسلة استعارية متنوعة، تظهر فيها استعارتان اتجاهيتان متضادتان(خلف/أمام): «كنت طفلا من شدّة الدهشة وأنتَ تكتشف أنّ ما اعتقدته ميّتا، ما يزال فيكَ بنفس الأحاسيس ونفس اللذة، وها أنذي أسحبك بعنف نحو شيخوخة مقلقة. لا أدري فأنت الرجل الأول الذي أحس أمامه برغبة في الكلام حتى أن تروي لي قصتك مع نرجس. الإنسان عندما يضيّع ثقته في نفسه يضيّع كذلك ثقته في الناس. أجد فيك ما لا أجده في الرجال الذي أصادفهم يوميا. أكلمك بصراحة، فأنا قد وصلت إلى سنّ الكذب يصير فيها مكشوفا، ونعبث إذ نظن أنّ أسرارنا صارت محفوظة. يا حبيبي هذا عين الوهم، فعيوننا مرايانا»[2].

يتابع ياسين تجسيد حالات الحب التي يعيشها بواسطة استعارات اتجاهية متنوعة، فالحبيبة تمركزت في الأفق، حيث الفوانيس الملونة المضاءة، وكأنما يرتقي الحب بالمحبين إلى حدود السماء (استعارة أعلى)، ورغم كونه عبورا إلى فضاءات فسيحة صافية فهو مستعص بعيد المنال، فيما تحجز ذكريات الطفولة لنفسها مكانا في الأسفل، يقول ياسين لأخته زليخة: «الحب كلي ولا يقبل التجزئة...ألم يكن موتك حبا وحزنا دليلا على هذه الاستحالة؟ إنّ الفضاءات التي أعبرها الآن صافية كالماء وحلوة كشهد العسل. ليست مظلمة، ولكنها مضاءة بآلاف الفوانيس الملونة والنيلية. لست أدري لماذا اللون النيلي أو الحامض كما تسميه فتنة وناس القرية. وحده كان يملأ ذاكرتي. للألوان في أرضنا، رائحة وذوق مثلما للذاكرة. إنّي أنحدر نحو طفولة لست مهيأ لها. وحنين تبدو لي وسط هذا الفضاء الملون، نقطة صغيرة في أفق كلما اقتربت منه، ازداد بعدا وضيقا مثل ممرات القيامة»[3].

ونرجس التي علّمه صوتها ما لم يعلمه قبلا، حيث قاده (استعارة أمام) نحو دروب الكتابة، بدءا بأبجديتها: «لم أنس الصوت الذي قادني نحو دروب اللغة وعلّمني كيف أكتب وكيف أحب وكيف أتألم بالصمت وكيف أحلم بامرأة»[4].

وإن كان هذا صنيع الحب فجرح عزيز (فقده بتلك الصورة المأساوية) استقرّ في مهاوٍ عميقة من الذاكرة (استعارة أسفل): «هناك جراحات في الحياة تغطي كل المآسي، وجرح عزيز محا كل سوابقه. مثل الأخدود، حفر مهاويه بصمت ثم استقرّ. عزيز كان شدوا مقموعا وحنينا صَمَتَ قبل الأوان»[5].

---

[1] شرفات بحر الشمال، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص289، 290.

[3] المصدر نفسه، ص269.

[4] المصدر نفسه، ص268.

[5] المصدر نفسه، ص215.

ويبدو أنّ السقوط (استعارة أسفل) مصير الجميع، السقوط قدرٌ في هذا الوطن، وليس أي سقوط، بل سقوط لا نهوض بعده، إنّه خيمة سوداء لا تنقشع إلا بحصد الأحبة :«كل الذين ملأوا قلبي سقطوا في أيام الموت الأولى، وما تبقى أكلتهم المعابر والحواجز المزيفة منذ أن عاد القتلة إلى شوارعهم التي احتلوها عندما كانت المدينة لهم ولا تشهد إلا بهم»[1].

وما "عزيز" إلا نموذج قريب من آلاف النماذج الشبيهة، التي تتجرع مرارة الأيام في صمت، وإذ تطلب حقها في الحياة، تهوي إلى ما هو أسوء من الموجود: «مصائر الناس البسطاء تكاد تكون متشابهة في البؤس. يهربون من موت قاس ليسقطوا فيما هو أكثر قساوة»[2]، وغالبا ما ينتهي بهم الأمر لأحد اثنين، انتهاء في حفرة، أو امّحاء من الذاكرة:

«هذه البلاد لا تملك حاضرا، وتصر على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها. نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحية. في وطننا لا نتذكر إلا الأموات، وعليك أن تنتهي تحت قبر أو تندثر ليتذكرك صُنّاع الذاكرة الوهمية»[3].

إنه الانحدار المحتوم الذي لا يمكن إلا أن تنصاع له، وتسلمه أمرك كله:

«إلى أين تهاجر وحدك هكذا أيها الطفل الصغير؟

تتوقف قليلا، لا تلتفت، وتواصل انحدارك بصمت لأنّك تعرف مسبقا أن لا أحد يملك القدرة على السير معك إلى منتهى الرحلة. تستهويك غوايات الموت وشطط اللعبة المبهمة»[4].

إنّها «قصص تقع يوميا مئات المرات»[5]، هذا الوقوع اليومي (استعارة أسفل) الذي لا يكاد يرفع رأسه إلا ليقع من جديد، فمثل عزيزَ في جهاده الحياتي- وفي وقوعه الأخير والأبدي- العمُ غلام الله «الذي كان يقص الهاوية التي كانت تسحب البلاد نحو الأنفاق»[6]. استعارة اتجاهية أخرى تصور إصرارا على جرّ البلاد إلى أنفاق سفلية مظلمة، لا بصيص للنور يرجى لها.

[1] شرفات بحر الشمال، ص183.
[2] المصدر نفسه، ص248.
[3] المصدر نفسه، ص178.
[4] المصدر نفسه، ص207.
[5] المصدر نفسه، ص278.
[6] المصدر نفسه، ص199.

وهي البلاد التي لا تترك فرصا يعيش فيها الفرد مراحل حياته كما المفروض، فهذا الشاب "عبد الباقي" «داهمته الشيخوخة مبكرا...ذاكرته كانت متقدة رغم التجاعيد التي كانت تنزل بعنف على وجهه»[1]. ولم يتوقف الأمر على تجاعيدَ تنزل على الوجوه فتشوّهها، إنك كلما غُصْت في الداخل، في الأسفل حيث يقبع الشعب مرغما لن تجد سوى الدم والموت والاندثار: «في بلادنا كلما مددت يدك عميقا أحسست أنك تلامس غليان بركة من الدم، وتختصر حياتك»[2]. وهي صورة استعارية اتجاهية (أسفل/داخل) تجسد ألما وبشاعة لا حدّ لهما.

ففي هذه البلاد تتشابه المصائر، ومصير أخ حنين مثل مصير عزيز لا فرق، لقد «ذهبت حياته مع الريح. قتلوه بدون أن يكون له الحق في معرفة وجه قاتله. لقد سرقت البلاد طفولته ونعومته »[3]، استعارة اتجاهية أخرى (استعارة أمام) تعكس واقعا داميا.

وليس ببعيد عنهما مصير والدها، والذي أخذته يد القهر والحسيفة (الغيظ) قتيلا بسكتة قلبية إلى حيث لا رجعة (استعارة أمام): «عندما كان والدي في عز اليوطوبيا كان لا يتوقف إلا إذا سكر بأحلامه. ثم عندما فوجئ بالبلاد تحترق، وبالذين حرروا البلاد يتقاسمون دمها وحليبها المر، انكمش على نفسه...ونسي الحلم نهائيا قبل أن تأخذه الخديعة القلبية»[4].

هذا الواقع الذي لا يمكن مجابهته ولو مؤقتا إلا في المخيلة، يقول ياسين: «الخيال وحده يدفعنا نحو تحمل موتنا المحتوم لأنه وسيلتنا الكبيرة للنسيان»[5]، إنها تدفعنا (استعارة أمام) نحو التعود على فكرة الموت الحقيق والوشيك ونسيانها أيضا، لكن يأبى النسيان تسليم مفاتيحه، فبتمنعه وعصيانه جعل ياسين دائمَ النبش في أخاديد الذاكرة، يجري وراء حزنه (استعارة أمام/ أو خلف) طلبا للسلوان: «منذ عشرين سنة وأنت تركض وراء حزنك بحثا عن عزاء»[6]. ويواصل "ياسين" الانسحاب نحو الماضي عبر استعارات الخلف/أو الأسفل، لكن هذه المرة بفعل أمطار أمستردام الباردة، تلك التي «تعمق هوة الجرح المتمادي... تسحبني البرودة، شيئا فشيئا، نحو محارق الذاكرة. عندما نظن أننا تخلصنا من التفاصيل وتناسيناها، نجدها قد ازدادت توغلا فينا»[7]، إنها ذاكرة تُحاصر كل اتجاه.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص245.

[2] المصدر نفسه، ص231.

[3] المصدر نفسه، ص282. و"ذهبت حياته مع الريح" استعارة ثقافية، أي سُدى وهباءً.

[4] المصدر نفسه، ص283.

[5] المصدر نفسه، ص17.

[6] المصدر نفسه، ص289.

[7] المصدر نفسه، ص200.

وفي ظل هذه الأوضاع تستحيل الحياة عبثا، ومآل العبث سقوط في ما لا يُتَحَمل (استعارة أسفل): «نحن في حالة العبث وأي نقاش لا يوصل إلا إلى مزيد من المزالق التي لم نعد قادرين على تحملها»[1]. ولأنّ هذه «الأرض [يقول ياسين] التي عرفتها منذ سنوات، تغيرت كثيرا وسقطت تربتها من يدي كورقة محروقة. أجرب الآن هذه السماء ربما كانت أكثر دفئا»[2]. وهي استعارة اتجاهية، يتجسد فيها الوطن تربة تسقط أو رمادَ ورقةٍ يهوي فتذروه الرياح (استعارة أسفل)، في حين تصور السماء وطنا بديلا يتسم بالدفء.

يأتي المنفى بديلا لائقا بالحياة، مشعا بالآمال في بدايته، لكنه لا ينفك يتحول إلى سجن، يتجترّ فيه البطل ذكريات مريرة. فالمنفى- هذا الاقتلاع القسري وإن لم يكن بفعل فاعل خارجي في حالة البطل "ياسين"، بل كان ارتحالا طوعيا، اختارته الذات بعد نفاذ صبرها واندثار آمالها في التغيير- لم يكن عزاءً للمفقود أو بديلا عنه، إذ ظلّت فكرة الانفصال عن الوطن والابتعاد تراود المرتحل ياسين، فنغصت عليه موطنه الجديد، تثيرها الذكريات التي لم يهدأ نشاطها ولم يستكن، يعبر ياسين عن هذا استعاريا، فيقول: «الإنسان عندما يبدأ يبحث في التفاصيل الصغيرة هذا يعني أنّ منفاه قد بدأ يحفر خدوشه العميقة في الروح»[3].

فياسين بين قطبين متناقضين، بين فكيّ الذاكرة التي تهزه تارة **أعلى** وتارة **أسفل**، يتساءل: «أنا أبحث عن ماذا إذن؟ ربما عن كل ما يبعدني عن تلك الأرض. عن النسيان الذي لا يوقظ في هذه المدينة إلا ما يهز الذاكرة بعنف كبير. كم نشتهي أن نغير الأقدار التي تحرج حالاتنا الهادئة، ولكن كم تشتهي نفس الأقدار أن تراوغ وتتخبأ لتفاجئنا في الأوقات الأقل انتظارا بمزيد من السخرية والقهقهات من سذاجتنا»[4].

فلئن رفعنا المنفى إلى أعلى زمنا، فإنه سيهوي بنا آخر المطاف (استعارة أسفل): «المنفى هكذا، يبدأ بمزحة ثم بليلة رومنسية نتذكرها طويلا، قبل أن نتهاوى كالورى اليابس في العزلة التامة»[5]، إنه أكثر من ذلك يدفع (استعارة أمام) إلى الاحتراق ومن ثَمَّ الاندثار: «هل يعرف الذين يتحدثون عن المنفى قساوته التي تدفع بالناس إلى الحرق والتحول إلى مجرد رماد ونثار تعبث به الحياة؟»[6]، التي يبدو «أنّه من فرط حبنا [لها] نتركها تنسحب من أيدينا كحبات الرمل. متشعنقين بشغف بين لحظتين محكوم عليهم قسرا بالموت الأكيد»[7].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص280.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه، ص227.
[4] المصدر نفسه، ص199.
[5] المصدر نفسه، ص316.
[6] المصدر نفسه، ص260.
[7] المصدر نفسه، ص315.

والموت المتوقع في المنفى مجهولا مما يخشاه "ياسين"، ذلك الخوف وتلك الأسئلة الحيرى التي قرأها حارس المقبرة في المنفى البعيد في عينيّ ياسين، حين زيارته لقبر "تينا الوهرانية"، تلك المخاوف التي تجسدت في استعارة "داخل" في مقطع سردي دقيق في تصويره لواحد من مآسي الحياة؛ الموت مجهولا في منفى بارد بعيد:

«قرأ الحيرة في عينيّ وتنبه لتساؤلاتي الدفينة:

-ما تشغلش بالك. أنا هكذا، كل ما يكون عندي وقت أجهز مساحة لزائر جديد. سيأتي صاحب الحظ. المنسيون في هذه الدنيا كثيرون...كلما سمعت بقصة شاب دخل إلى هذه الأرض بالوسائل المضنية التي يدخلون بها، رأيته مسجى هنا، في هذا المكان البارد الذي لا يحمل اسما.

في لحظة من اللحظات فكرت تفكيرا أسودَ. رأيت نفسي بجانب تينا الوهرانية، ممدودا، جسدا باردا بدون روح. شعرت بانقباض كبير وبقلبي يتقلص مثل المطاط المحروق...خرجت بسرعة من المقبرة. عندما التفتُّ ورائي بدا لي المكان موحشا، وبدأت أبحث بعينيّ المتعبتين عن مكاني بين القبور المجهولة»[1].

وتستمر الاستعارة الاتجاهية أعلى/أسفل في الظهور والاضطلاع بوظيفتها المهمة، حيث تتلون بتلون التصورات التي تعبر عنها الشخصية، وقد اشتبكت الاستعارتين أعلى/أسفل، فهما واحد في المقطع السردي التالي رغم اختلاف الوجهات، فياسين إذ يشيد في مخيلته عالما، والتشييد علو، تنزلق روحه في متاهات الخيال، وتسقط سقوطها المشتهى: «هذا كله يعطيك الإحساس بأنك الإنسان الوحيد في الدنيا، وبالتالي بإمكانك أن تعيد خلق العالم كما تشتهي، وأن تعشق كما يحلو لك وتتعرى للأشجار والنباتات الموحشة وتطلب من الشمس أن تغطيك بدفء. ترى البحر كما تشتهي، تتسلق كالإنسان الأول النخلة الوحيدة الضائعة على الحافة منذ قرون، تقترب من تمرها العالي، ثم تتذكر الغواية، وبعدها تضحك وتقول في خاطرك ليكن، من قال إنك لا تشتهي الغواية؟ البحر يوفر الفرصة لانزلاقات الروح»[2].

والبحر لا يؤتمن جانبه، فقد يجرف بدون هوادة أو تفريق: «على هذه الحافة التي كنت ألمس ماءها ورملها للمرة الأخيرة، كان البحر يعطينا درسا كبيرا في سيرة الخلق، ويعلمنا في غفلة منا كيف نصير متواضعين أمام جبروته، وكيف نختبر كرامتنا أمام امتداده اللامتناهي، وكيف نصير متسامحين مثل مائه وملحه. لم أكن قادرا على تقليده. هو كذلك عندما يحن، يندفع بشكل أعمى نحو الكل بدون تفرقة»[3]، ففي اندفاعه (استعارة أمام) أخذ

[1] شرفات بحر الشمال، ص250، 251.

[2] المصدر نفسه، ص182.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلى أماكن بعيدة (جوع معنوي)، أو جرفٌ إلى مهاوٍ سحيقة، من الذاكرة :«كان البحر الموحش الذي تركته ورائي يندفع بقوة في الذاكرة»[1].

وتتجسد قسوته وجبروته في قدرته على الخذلان والنكران، وهو ما تعبر عنه استعارة الانسحاب (خلف)، يقول "ياسين": «انسحب البحر من عينيّ وانسحبت شهامته»[2].

وليس الخذلان وحده ما اجترح، إنه يجلد ظهر المدينة بضرباته القاسية (استعارة أمام/خلف): «الجزائر ليس ذاك مكانها. مكانها في الجهة المعاكسة تماما من الجبل، فهي بدل أن تتعانق مع البحر أصبحت اليوم تعطيه ظهرها كالمرأة المقهورة، وتتحمل ضرباته المتتالية»[3].

ويجدد ياسين مساءلة وجوده عبر استعارات اتجاهية مشتبكة(أمام/خلف/أسفل): «أيها الغريب الذي مشى نحو زمن، وحده كان يعرف قساوته وسار نحو شمس سال ظلامها على الدنيا...من يأتيكَ بحفنة تراب لتغرس وردتك ورجلاكَ في الماء؟»[4].

هذا السؤال الملح الذي لا يكاد يعثر له على جواب، تجسد حيرته هذه استعارات اتجاهية (داخل/خلف): «لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المستميت للبداوة والإسمنت المسلّح. أبحث عن كل سبل النسيان والتيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيَّ. إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كل شيء، المدن، الناس، الجغرافيا، التاريخ، الزمن الذي نعيشه، ولا يبقى إلا ذلك النور الخاطف الذي يستحيل القبض عليه»[5].

إنه يُسائل عبر هذه المنطقة الملتبسة بين "الأمام" و"الخلف" حياته برمتها، المتأرجحة بين ماضٍ مأساوي ومستقبل حالمٍ، فهو في هذه اللحظة التذكرية بين وضعين، أشبه بحالة المد والجزر، بين أعلى وأسفل، أمام وخلف، هذا الالتباس يجعل منها استعارة ذات أثر قوي في قدرتها على تصوير حالة النفس، و« حيث إن للإبداع قدرته على تجديد الاستعارات التصورية المألوفة، وخلق استعارات مبتدَعة داخل التصور ذاته فقد [نجد] إبداعًا لمنطقة اتجاهية ملتبسة ضمن الاستعارات الاتجاهية في الرواية»[6].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص181

[2] المصدر نفسه، ص182.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص207.

[5] المصدر نفسه، ص18.

[6] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص163.

والتي يبدو أنه لم يجد خيرا منها- لا سيما ذات المنحيين: أعلى/أسفل، وأمام/خلف- للتعبير عن وضعه المأساوي الدائم.

وإن كانت استعارة الأسفل للهزائم عادة ولأسوء ما هناك، فقد يحدث الاستثناء، فالموسيقى بما هي شفاء قد تنحدر بك إلى مواطن مشتهاة، تنقشع فيها التفاصيل المضللة، وتتوضح الرؤيا، بما يشكل لدينا انحدارا مرغوبا، وهذا ما عبر عنه ياسين باستعارة "الأسفل":

«عندما بدأ العزف، عرفت من أنين الكمان أن الكونسرتو كان لموزارت، فتركتني أنحدر نحو أعمق نقطة فيّ. نقطة الصفاء التي تندثر فيها كل التفاصيل، ولا يبقى فيها إلا ما هو جوهري وناصع البياض مثل النور»[1].

ومثلها «هزني أنين الكمان»[2]، إذ ينتشي سامعه بألحانه (استعارة أعلى) مثلما يلمس أعماقه ويحركها (استعارة أسفل/داخل) بشجوه.

يختم الروائي روايته على لسان ياسين باستعارة اتجاهية (أسفل) مصيرية: «أنا لا أعرف كيف أعرّف هذا المرض الذي اسمه المنفى* ما دمنا نحمل معنا، ونحن نضع الأقدام على العتبات الباردة للمرة الأخيرة، كل تفاصيلنا الصغيرة التي نراها نحن ولا يراها الآخرون ونراهن عليها. أعتقد أنّنا صرنا على قاب قوسين أو أدنى من الموت، أنا محكوم عليّ بالخديعة القلبية كما تسميّنها، وأنتِ بسرطان يختصر أيامك. لم يعد ما يخيف. وعندما يسقط الخوف تصبح الحياة ممكنة»[3].

بهذا تصور هذه الاستعارةُ الاتجاهية (أسفل) الخوفَ حاجزا مانعا للحياة، فلا تكون هذه الأخيرة إلا بهدمه وسقوطه.

إن في مركزية الاستعارة الاتجاهية ككل في رواية "شرفات بحر الشمال"- لا سيما استعارة الأسفل والخلف، والتي كثيرا ما تشتبك في كلّ لا ينفصل بغيرها رغم التباين المفروض-ما يجعلنا نتيقن أنّ الروائي برع في بناء الاستعارات وصهرها في صلب حبكة الرواية، وفي صلب تصوير شخصياتها، فليس الانحدار في الماضي خصوصا إلا تصويرًا لحياة البطل المعلقة، بين بين الذاكرة والنسيان، بين الوطن والمنفى، بين حب وآخر، بين الصمود والانهزام، بين الحياة والموت.

[1] شرفات بحر الشمال، ص251، 252.

[2] المصدر نفسه، ص35.

* وتحضر هنا استعارة: المنفى مرض.

[3] المصدر نفسه، ص315.

6-استعارة: الحالات النفسية أماكن

المكان* من أهم المظاهر الجمالية المكونة للخطاب الروائي، والتي يسعى من خلالها الراوي إلى تأطير الحدث، إذ يمثل المجال الذي تسير فيه أحداث الحكاية، من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات، أو من رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه، والمواقف المختلفة التي تنبثق منه، والقانون السائد في هذا العالم، والنظم المتعددة التي تحكمه.

ويضطلع المكان بدور فعال في بناء الرواية؛ إذ لا يعد « عنصرا زائدا...بل إنه في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[1]، كما يمكننا النظر إليه «بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات التي تتضامن مع بعضها، لتشييد الفضاء الروائي...كما يعبر عن مقاصد المؤلف»[2]، إنه الإطار الذي تتجسد فيه الأحداث، والأرضية التي تتفاعل فيها الشخوص لتأدية مهامها المكلفة بها؛ بل إنه قد يتجاوز ذلك ليصبح عنصرا ديناميا في توجيه مسار الأحداث، وتحديد مواقف الشخوص، مضيفا عليها دلالات ترميزية، مستوحاة غالبا من خصوصياته.

وهكذا يتعدى المكان دوره الظاهري بوصفه مكانا لوقوع الأحداث، وخلفية تتحرك أمامها الشخصيات إلى فضاء رحب يشع بالدلالات التي تؤثر في بناء المتن الروائي. إذ« الأمكنة وتواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، وهما لذلك يعملان على إدماج الحكي في نطاق المحتمل»[3].

وإن كان بهذه الأهمية فإنّ قيمته لا تبرز إلا في تلك العلاقات التي يقيمها مع باقي عناصر السرد. وفي هذا الصدد، نجح واسيني الأعرج، من خلال استعاراته التصورية، في الدمج بين الأحداث والشخصيات من جهة، وبين الفضاءات المختلفة للرواية، من جهة ثانية. وقد عبر واسيني عن مدى ارتباط شخوص الرواية بالأمكنة، فقال:«الغريب كلما هربنا من الأمكنة تستيقظ هي فينا بكل تفاصيلها وكأنّنا هززناها في غفوتها أو استثرناها

---

* كثيرا ما تقرن الدراسات الروائية العربية مصطلح " المكان " بمصطلح آخر هو الفضاء، لكننا نجد حميد لحميداني قد خصص عنوانا كاملا وسمه بـ" نحو تمييز نسبي بين الفضاء والمكان"، ويرى أن الفضاء في الرواية يضم أمكنتها جميعا «لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان... إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية...والمكان يكفي أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي» حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص62.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص65.

بشيء ما»[1]، و: «عرفت لماذا الأمكنة تموت وتحيا بالذاكرة. الأمكنة في بلادنا مثل الناس، تولد داخل الشطط وبسرعة تموت»[2].

تظهر لنا في هذا الباب استعارة تصورية مركزية في رواية "شرفات بحر الشمال"، وهي "الحالات النفسية أماكن"؛ حيث إن حالات الشخصية «تُتَصور استعاريًّا مناطق محصورة في الفضاء»[3]. وفي هذه الحالة فإنّ «استبطان أحاسيس الشخصيات وهواجسها قد اتخذ شكل استعارات تمتح من مجالات فضائية مختلفة»[4].

فالروائي يستعير فضاءات عديدة ومتنوعة للتعبير من خلالها عن الحالات النفسية لشخوص روايته، وفي "شرفات بحر الشمال" انحصرت غالب الاستعارات في فضاءات كبرى بارزة، مؤطرة لأحداث الرواية، وهي الوطن والمنفى. بالإضافة إلى فضاءات أخرى داخل هذين الفضاءين الكبيرين.

6-1-فضاء الوطن:

يستعير الروائي فضاء "المدينة" للتعبير عن عشقه لامرأة، لم تكن سوى "فتنة"، التي، وإن توارت عن الأنظار، فإنها لم تغادر الذاكرة يوما، فالمدينة وفتنة واحد في الاغواء، وفي الانفلات كذلك:

«ربما تكون فتنة قد ارتاحت مني نهائيا بالموت أو حياة الظل البعيدة، لكنّي ما زلت في دائرة الدهشة أريد بدوري أن أشفى منها وأن أنساها. أن ألتفت نحو الماضي فلا أجد إلا الضباب بعد امّحاء الجحيم والأسماء والوجوه. ولكن يا الله هل من الممكن النسيان بدون عزاء حقيقي؟ هل يكفي أن نلتفت بوجهنا صوب الشمال لكي تتهاوى كل المدافن التي فينا؟

ما الذي يجعلنا نحب مدينة ونعشقها مثلما نعشق امرأة؟ ما الذي يجعلنا نشتهيها عندما ينفر منها الجميع؟ ما الذي يوقظ أوجاعنا كلما تعلق الأمر بفتح نوافذ جديدة داخل الذاكرة؟ ...

المدن هكذا، إما أن تحب دفعة واحدة أو ترفض جملة وتفصيلا. المدينة والمرأة تتشابهان. تغويك، وعندما نصير فيها تتخلى عنك أو بكل بساطة تضعك في خانة المضمونين. وقد يأخذك سحرها فتنسيكَ حذرك اليومي، فتضيع ولا شيء فيها يعزّيك في قساوة الفقدان. وقد يكون لقاؤك القدري بمدينة يشبه أجمل موعد عفوي مع امرأة، لكن عليك أن تظل مستعدا لدفع ثمن الغواية في أيّة لحظة. المدينة ليست حجارة، هي التباس اللذة

[1] شرفات بحر الشمال، ص103.
[2] المصدر نفسه، ص75.
[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 255.
[4] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص196.

المسروقة بشيء غامض من الصعب فكّ أسره. الشيء الوحيد المؤكد في هذه المعادلة هو أنّ المدينة والمرأة لا تقبلان مطلقا بأنصاف الحلول التي نحافظ بها عادةً على نفاقاتنا الداخلية الصغيرة.

فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال، فمن ذا الذي يملك الأبجديات المستحيلة للغوص بحثا عنها ولفتحها؟»[1].

ففتنة تتماهى في ذاكرة "ياسين" مع "المدينة" بما تثيره في نفسه شبه المغلقة على حزنها، فيقع أسير ذاكرته، يسكنها ولا يستطيع الفرار منها، وهي مع ذلك تأبى إلا أن تفتح كل مرة نافذة من نوافذها، على وجع من أوجاع الماضي. إنها والعذاب سواء، يقول ياسين، وهو يبتعد عنها محلّقا (على متن الطائرة): «المدينة التي عذبتني...تبدو الآن مستسلمة تحتي»[2].

كما يعبر "ياسين" عن حالة الخوف التي تعتريه وتحاصره من خلال تجسدات فضائية ينهمر منها، فمن شقوق الحائط يخرج، ومن معابر البنايات، وحتى من مجاري المياه، فالذاكرة مثقلة به حدّ الانهمار:

«الخطوات الثقيلة ما تزال ههنا، على حافة الذاكرة، الخوف نفسه الذي يتسرب من بين شقوق الحائط ومعابر البناية ومجاري المياه التي نخشى أن يفاجئونا منها»[3].

ولا يحضر الوطن في الذاكرة إلا وتحضر معه مشاعر الألم والانتكاس:

«أيتها البلاد التي نكست كل رايات الفرح ولبست حدادها وانتعلت أحذيتها القديمة التي أذلّت فرحتها. لا تكثري الدق. لم أعد هنا...ولم أنسَ أبدا أن...أسد القلب للمرة الأخيرة»[4].

وإن سدّ "ياسين" قلبه ومشى إلى منفاه فقد اختار الناس المصالحة والوئام بيوتا لإيقاف سيل الدم الهادر، هذا ما عبر عنه باستعارة فضاء "البيت" للوئام، وللظلام كذلك: «الساحات كنست آلامها، وإذ يقول الانسان مالها، رُدَّ عليه أنّ الحرب لملمت أوزارها، وعاد الناس إلى الطريق المستقيم، طريق الذين اختاروا بيت الوئام على بيت الظلام»[5].

[1] شرفات بحر الشمال، ص76 ،77.
[2] المصدر نفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه، ص106.
[4] المصدر نفسه، ص82.
[5] المصدر نفسه، ص197.

6-2-فضاء البحر:

يحضر فضاء البحر ليعبر عن حالات نفسية عديدة، ومتناقضة أحيانا، لذلك فهو يأخذ ملامح إيجابية تارة، وسلبية تارة أخرى.

والبحر هو المساحة الفاصلة بين مدينتين، أولاهما انكشارية، مدينة البتر[1] بامتياز، لا سبيل إلا للفرار منها ولو إلى الموت، يعبر "ياسين" عنه استعاريا باستدعاء عناصر من فضاءات عدّة، ينتهي بها الحال جميعا إلى مواجهة مصير مأساوي واحد:

«لو تكلم الرمل لسمعت تنهيدات العاشق وحشرجة الأسماك الصغيرة والحوت وهي تقاوم عنف حروب البقاء، صراخات الصيّاد الغارق وهو يتشبث في الموجات الهاربة نحو شط لا يظهر إلا كسراب، صدمة نيزك وهو يرتطم بالأرض مشتعلا، هدير البراكين والحمم السائلة والرياح العاصفة، وتكسر الشجر، وهو ينتزع من جذوره بمزيد من العنف والقساوة، والنباتات وهي تغادر أغمادها، وتكسرات الأرض وهي تبتلع في مهاويها كل الكائنات الحية، وصياحات الحيوانات المختلفة، وهي تبحث عن مكان لموت هادئ ومفتوح على الحافة المنسية للبحر»[2].

ولقد شكّل هذا الفضاء المفتوح من جهة أخرى فرصة لبعض شخصيات الرواية للانعتاق، إذ «يوفر الفرصة لانزلاقات الروح»[3].

يقول "ياسين":

«البحر وحده يوفر لنا فرصة الاعتراف بالحماقات ويستمع إلى فضائلها وخروقاتها المتكررة بمزيد من التسامح والغفران. فتنة كانت تعرف سحره وأسراره. أمام هوله تستوي كل الأشياء. قالت فتنة في ذلك الصباح البارد قبل أن تتخطى عتبات الموجة الأولى التي انكسرت عند أصابع رجليها الناعمة، وقبل أن يُغطي جسدها الطري ضباب ذلك الفجر الذي صار بعيدا، وهي تعرك حفنة رمل في كفها: هل سيكون لنا بعض الحظ لنصير جزءا من حبة رمل»[4].

[1] يقول ياسين: «احترقت هذه المدينة الانكشارية. مدينة البتر التي لا ذاكرة لها». شرفات بحر الشمال، ص182.
[2] المصدر نفسه، ص119.
[3] المصدر نفسه، ص182.
[4] المصدر نفسه، ص118.

6-3-فضاء المنفى:

اختار "ياسين" المنفى طوعا وكرها في آن واحد، فلم ينفه إليه إلا فائض الألم في الوطن. وتظهر المدينة المحتضنة جنة عبر سلسلة فضاءات تعبر عن مشاعر رائقة، استشعرها البطل. هذا الانفتاح الفضائي المغاير* على عناصر جديدة كفيل بخلق حالة نفسية لم يعهدها "ياسين" في موطنه الأصلي، ممّا خلق لديه حالة من الحيرة والدهشة المغرية: «كانت أمستردام قد بدأت تفتح عينيها بتثاقل، بحرها واضح رغم غلالة الضباب، وقنواتها المائية تتحرك كعرائس الجنة، والزوارق الصغيرة والمتوسطة والكبيرة تأخذ أمكنتها وتتهيّأ لاستقبال الزبائن»[1].

و«شوارع أمستردام وقنواتها ومسارها المائية تبدو حيوية. كان يعبرها خيط رفيع من الدفء لا أعرف مصدره»[2]. يقول كذلك: «نسمة من البرد الشمالي تدخل إلى العظم، ولكنها كانت كافية لإيقاظي من دهشتي وإخراجي من ذلك الشيء الذي يحدث نارا، والذي يقع على الحافة الفاصلة بين الحلم والواقع. تنفست بعمق. أدركت فجأة كم كنت في حاجة ماسة إلى التنفس وإخراج حمم الضيق التي كانت تخنقني بقوة. ما زلت مثلما نزلت لأول مرة على هذه المدينة البريئة كما سمهاها فيلهام، رجلا عندما يشعر بضيق فهذا يعني أن بداخله شيئا كبيرا يتآكل»[3].

فالمنفى رغم كل جمالياته لا يفتأ يفتح الجراح في مدافن الذاكرة، يتساءل" ياسين": «هل يكفي أن نلتفت بوجههنا صوب الشمال لكي تتهاوى كل المدافن التي فينا»[4]. ونجده يفصح عن رغبته هذه، بيد أن المكان بتفاصيله لم يترك له مجالا للنسيان: «أنا كذلك أريد أن أنسى، لكن أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر... لم تزدني إلا التصاقا بالذاكرة المنكسرة»[5].

---

* لا ينفك البطل "ياسين" من إقامة مقارنات بين الوطن والمنفى، يصحب ذلك حرقة وألم من هول الفوارق بين العالمين على أصعدة عديدة، وهذا أحدها: «الناس هنا يأتون لسماع الشعر مثل الذي يذهب إلى سهرة. أزواج بألبسة شيقة ومريحة. أحيانا تأخذني الغيرة الطفولية والحسد. لماذا أوطاننا تصر على الموت والرماد والدم؟ لماذا تحرم نساؤنا من أن يكنّ جميلات وعاشقات؟ لماذا يصرّ رجالنا على ذكورة هم أوّل من يدرك سخافتها؟ أهو التوحش الذي لم نخرج منه بم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلا لتلد إخفاقاتنا مرضا آخر مشابها له وأكثر تدميرا منه؟». شرفات بحر الشمال، ص261.

[1] المصدر نفسه، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص199.

[3] المصدر نفسه، ص274.

[4] المصدر نفسه، ص76.

[5] المصدر نفسه، ص103-105.

يقول أيضا عن هذه المدينة: «لأمستردام طقوسها، وهي مدينة تلتصق في الحلق كالغصّة، كلما حاولت تفاديها، زادت توغلا فيّ كالنصل القاطع. كنت أشعر بوقع كل تلك الأمطار الباردة فيّ»[1].

ومن مخاوف ياسين–مثلما هي مخاوف كل مغترب– الموت في المنفى، ويحضر هنا فضاء القبر بصفاته المعروفة؛ برودة ووحشة وظلام: «في لحظة من اللحظات فكّرت تفكيرا أسودَ. رأيت نفسي بجانب تينا الوهرانية، ممدودا، جسدا باردا بدون روح. شعرت بانقباض كبير وبقلبي يتقلّص مثل المطاط المحروق. وضعت شفتيّ اليابستين على الرخامة الباردة وزرعت باقة النرجس على الضريح بكامله وخرجت بسرعة من المقبرة. عندما التفتّ ورائي، بدا لي المكان موحشا وبدأت أبحث بعينيّ المتعبتين عن مكاني بيت القبور المجهولة»[2].

فياسين الذي تثير رؤية القبر في نفسه مخاوف ورهبة الموت مجهولا: «حين وضع النرجس على القبر، وضع ذاكرته التي كانت تتقد أمامه بحرائق الخوف والعزلة والحب لوطن يجرح كل يوم، وكل يوم يعيد رتق نزيفه بالريق والكلمات»[3].

ورغبة الموت في الوطن رغبة مشتركة، تعلنها حنين بالقول: «أنا كذلك لا أريد أن أموت هنا في هذه العزلة»[4]، فالموت في الوطن أهون من قبر معزول منسي، مجهول لا يُزار. وهي ذي تعبر عن نفورها من الاندثار في تربة المنفى: «كلما جئت إلى هذا الميناء القديم، أشعر برغبة لا تحدّ للحديث والندب لأنه في كل يوم يتأكد لي أني سأموت غريبة على هذه الأرض، بعيدة عن كل ما يذكرني بطفولتي وحماقاتي الأولى. وستأكلني تربة أنا غريبة عنها مع أنّ لحمي معجون داخل هواء آخر»[5].

وتظهر مدينة الأطياف بكافة تفاصيلها فضاءً مشتهى، في حوار بين ياسين وعزيز، هذه المدينة التي لا تقع إلا في رأسيهما، وقد شيّدها الخيال: «يا عزيز يا خويا، الدنيا لا تمنحنا الشيء الكثير، ولهذا نحن في حاجة إلى منح أنفسنا ما نشتهي بواسطة الخيال. الخيال وحده يدفعنا نحو تحمّل موتنا المحتوم لأنه وسيلتنا الكبيرة للنسيان. حتى هذه المدينة الجميلة التي تسميها مدينة الأطياف لا توجد إلا في رأسي ورأسك، بكل تأكيد سنرحل بها وهي معنا وإذا التقينا في عالم آخر سنطلب من الله أن يمنحنا قدرا من السحر والوقت لنراها بأضوائها وساحاتها النقيّة

[1] شرفات بحر الشمال، ص212.
[2] المصدر نفسه، ص251.
[3] المصدر نفسه، ص266.
[4] المصدر نفسه، ص279.
[5] المصدر نفسه، ص297.

وشوارعها المكتظة بالعشاق وباراتها ومسارحها. ما يعطينا الرغبة في الحياة هو هذا. ما عدا ذلك، الحياة ليست بكل هذه الدهشة»[1].

وكثيرًا ما «يلتحم الفضاء بالزمن في التعبير عن الحالات النفسية، حيث ترتبط الفضاءات بأزمنة حاسمة في حياة الأبطال، ويتم استعارة" الزمن المتحرك" للتعبير عن تحولات حالات الشخصية. إن الزمن وهو يتحرك عبر الذاكرة إلى الماضي، أو يستدرجها إلى مناطق مجهولة، يتآلف مع الفضاء نفسه في تصوير مأساة الشخصيات»[2].

إن ذاكرة "ياسين" "إذ تعود إلى الزمن الماضي لا تتصوره منفصلًا عن الفضاء، حيث الموت المتربص بالأحبة، يتآخى فيه الزمن الماضي مع فضاءات المدينة وعبر تقنية" الاسترجاع "سيغدو الزمن بدوره متجسدًا من خلال فضاءات مدينة الذاكرة، التي يطل منها الموت.

7-استعارة الألوان:

اللون صفة الشيء وهيئاته من البياض والسواد والحمرة وغير ذلك، وهو من عناصر التصوير يحملُ دلالات مختلفة تبعا لوظيفته وموقعه[3]، إذ «السياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته»[4]. والروائي فنان مهمته إبداع الصور مثل الرسّام، يستخدم الألوان-لتبيان ملامح ما يصوره—التي تتناسب مع هذه الصور لتتخذّ أبعادا دلالية تتميز بها هذه الألوان. على أنّ تصورنا للألوان يختلف باختلاف الثقافة، بل وحتى على مستوى المبدعين من الثقافة الواحدة[5].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص17.

[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص208. ومن استعارات الزمن في "شرفات":

-«الزمن يسيل كالماء. كم تمنيت أن لا يتوقف، ولكنه كان يجري بسرعة كنت عاجزا على متابعتها واقتفائها»، ص108.

-«ليالي المنفى الأولى صعبة وقاسية»، ص174.

-«هذه البلاد لا تملك حاضرا وتصر على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها. نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحية. في وطننا لا نتذكر إلا الأموات، وعليك أن تنتهي تحت قبر أو تندثر ليتذكرك صناع الذاكرة الوهمية»، ص178.

[3] محمود شاكر ساجد منديل الجنابي، دراسات في شعر الخطاب السياسي الأندلسي: عصر المرابطين والموحدين وبني الأحمر، الأنبار، العراق، ط1، 2013، ص146.

[4] عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، "دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر نموذجا"، مجلة دراسات في العلوم الانسانية والاجتماعية، مجلد 2، العدد 41، 2014، 590.

[5] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص186.

وأمّا عن استعارية الألوان فإنّ دراستها« تطرح...إشكالية إدراجها ضمن الاستعارات البنيوية، أي تلكَ التي تُبْنِيُ تصورًا استعاريًّا ما بواسطة تصور آخر، ما دامت التصورات المرتبطة بها مستعصية على الحصر والتحديد. وإذا كان إدراك الألوان يخضع لعلاقاتنا الجسدية وتفاعلنا مع محيط اللون؛ إذ هو نتيجة تفاعل العالم وتكويننا البيولوجي: (شبكة العين- والدارة العصبية-وظروف الإضاءة- والطول الموجي للإشعاع الكهرومغناطيسي-وعمل السيرورات العصبية...)»[1]؛ فإنه مع هذا لا يخضع لنوع من الموضوعية، إذ «فلسفيًّا ليس للون ولتصورات اللون معنًى إلا في نوع من الواقعية المجسَّدة، وهي شكل من الأشكال التفاعلية التي ليست موضوعية خالصة، ولا ذاتية خالصة»[2].

وقد لاحظ جان كوهن، مثلًا، في دراسته لاستعارات الألوان عند الشعراء الرمزيين أن «إسناد لون ما إلى شيء غير ملون، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحدِّيًا مقصودًا في وجه العقل...ولهذا نجد القمر ورديًّا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر، والأغرب من ذلك: الذهول الأحمر، والعزلة الزرقاء، والنوم الأخضر، تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبدًا»[3].

ويعد الأسود والأبيض* أول ما يتواضع عليه المتكلمون من ألوان، فكل اللغات تشمل على اللونين الأبيض والأسود أولا، ثم تأتي الألوان الأخرى تِباعا.

وللون حضور نوعي في رواية "شرفات بحر الشمال"، فقد لجأ إليه الكاتب للكشف عن تصور البطل للحياة، «إن الألوان ليست خالية من دلالات جمالية، وتعبيرية، وأحيانا رمزية، بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان»[4].

فحياة بطل هذه الرواية كل ما فيها يسير بمنطق اللاحياة، فالألوان المضيئة (الأبيض) لم تعد كذلك، والقاتمة ازدادت قتامة. إنّها وذاكرة "ياسين" سواء: «للألوان في أرضنا، رائحة وذوق مثلما للذاكرة»[5].

---

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 127، 128.

* ويحتل اللون الأبيض المرتبة الثانية بعد اللون الأسود، حسب تميز الألوان عند الشعوب المختلفة، ويعتبر من الألوان الباردة، التي تثير الشعور بالهدوء. عيسى متقى زاده وخاطره أحمدى، دلالة الألوان فى شعر المتنبى، إضاءات نقدية (فصليّة محكمة) السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، أيلول، ص138.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] شرفات بحر الشمال، ص269.

وقد برزت في رواية "شرفات" ألوان خمسة، هي: الأبيض والأسود، الأحمر والنيلي والرمادي، بيد أن للونين الأولَين حضورا أكثر من غيرهما.

وهي ألوان (بصرية/مادية) استعارها الروائي للتعبير عن مشاعر وجدانية، من نتاج سياقات عديدة؛ اجتماعية وسياسية ودينية، وقد وظف بعضها في سياقه الطبيعي، فيما اختص بعضها الآخر بمعان أصيلة من نفسه، لا يشاركه في معناها كاتب آخر، وذلك باعتبار خصوصية التجربة والاحساس، وكذا الفردانية في التعبير.

7-1-استعارة الأبيض قاسٍ، والبياض تلاشٍ

وهي من أولى استعارات اللون في الرواية*، وجزء من ذكريات "ياسين"- إن لم تكن من الاستعارات الكبرى في هذه الرواية- مستحضرا قبلها حوارا دائرا بينه وبين أخيه "عزيز" عن مدينة الأطياف المشتهاة، التي طالما حلما بها، مدينة يقهقها فيها عاليا، ويواصلا تدحرجهما على حافتها ويتسليان برمالها، ويتقاسمان سماءها ويعدان نجومها، لكن هيهات أن يتحقق لهما ذلك، إنّها محض خيال، يقول "ياسين": «لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المستميت للبداوة والاسمنت المسلّح. أبحث عن كل سبل النسيان والتيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ. إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كل شيء، المدن، الناس، الجغرافيا، التاريخ، الزمن الذي نعيشه ، ولا يبقى إلا ذلك النور الخاطف الذي يستحيل القبض عليه»[1].

فالأبيض هنا انسحاب قاسٍ وأفول لكل ما يشكل ذاكرة الإنسان، ولكل ما يحدد كينونته، انسحاب وأفول للمدينة التي تشكل فيها تاريخه الشخصي، وللناس الذي ألفهم وألفوه ومعهم تقاسم تجربة الحياة، بقليل من حلوها، وكثير من شظفها، إنّه أكثر من ذلك، تلاشٍ للجغرافيا والتاريخ والزمن ككل.

فلا أقسى من أن يكون الانسان بلا ذاكرة، حتى وإن كان حِملها الأ لم، البياض هنا فراغ، وخواء، وامّحاء، والانسان فيه نكرة.

إنها محنة "ياسين" الذي كلما مدّ يده ليتلمس نواحٍ من ذاكرته باغته البياض، حتى أنه يتوجّس من مدّها مرة أخرى خوف الاصطدام به من جديد: «ترى أي موعد ينتظرني اليوم؟ موعد مع امرأة تكبرني بأكثر من عشر

*يظهر في أولى صفات الرواية مجاز: «بياض كليّ في رأسي»، شرفات بحر الشمال، ص9، تذكرنا بالمجاز القرآني في سورة مريم: "اشتعل الرأس شيبا".

[1] شرفات بحر الشمال، ص18.

سنوات، عرفت كيف تصنع من جنونها قدرا هي وحدها تعرف تبعاته بحثا عن قسط من الراحة كم اشتاقت إليه، امرأة سرقت بعض راحتي وأوصلني غيابها إلى بوابات الجنون، أم موعدي اليوم سيكون مع قبر معزول وسط كمّ من القبور التي لا تحمل شواهد ولا أسماء؟ أم مع بياض تصطدم أسئلته بالخوف الدائم، كلما لمسته ازداد بياضا ونصاعة وتلاشيا؟»[1].

فالبياض هنا غير كل بياض، وهو ما يكشف أنّ «للون سرّا عميقا في النفس البشرية، ففيه تختلف الأذواق، ولذلك خلق الله ألوانا عديدة للاختلاف في النفوس وتشاكل ميولاتها، وتؤثر الألوان في الإحساس كما تؤثر في الأبصار، فيتوغل اللون إلى عالم الحسّ، فيتأثر به ويستجيب كما تراه العين إيجابا وسلبا، حسب خاصيته في الإمتاع والإتعاب»[2].

ولأنه من الصعب إرجاع استعارية اللون إلى طابع بنيوي واحد، فقد تجلى البياض في الرواية من خلال استعارة تصورية أخرى، مخالفة للاستعارة السابقة، التي قُرن فيها البياض بالقسوة (وحشة الجغرافيا والتاريخ وفراغهما من كل ما يشكل كينونة "ياسين")، وهي استعارة الوعاء: "البياض وعاء يحمل أشياء لا تعكر صفو الروح"، فخلو الذاكرة من محتواها القديم، واستغناؤها عنه، ولفظه بعيدا، ونسيان الماضي بتفاصيله راحة تطلبها النفس، وتستسلم لها في الأخير: «أيّ يدّ خطّطت لهذا القدر الاستثنائي ولهذه التفاصيل التي بدون اكتمالها ربما لما خرجت؟ لا أدري ولكنّها كلها تكاتفت لتدفع بي فجأة نحو محيط لا لون لمائه سوى رماد السماء والأسئلة المستعصية والرغبة القصوى للنوم داخل البياض الذي لا شيء فيه يعكر صفو الروح»[3]، وهنا تتبدى تحولات دلالة اللون الأبيض بتحول محطات الحياة، فمصير الذكريات اندثار وأفول.

ومن التجارب التي تخلف بياضا متناهي القسوة، خيبات الحب المتكررة:

«أحيانا نظن أنفسنا أنّنا بالفعل نحبّ، بل ونعشق بصدق، ولكننّا فجأة، بفعل الخيبات المتكررة، ندرك أنّنا نتمرّن على تحمل شيء مجهول فينا، فنقضي العمر أو الجزء الأهم منه في التفتيش في دواخلنا المزدحمة عن مكان صغير نخبئ فيه الذين نحبهم في متحف القلب المفتوح أبدا. نمضي وقتا لا يستهان به في البحث عن أرقى السبل للحفاظ على الإطار والصورة. لأنّنا عندما ندخل بالصدفة متحف القلب نجد أشكالا متعددة من الأطر، التي ما

[1] شرفات بحر الشمال، ص12، 13.
[2] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص93.
[3] شرفات بحر الشمال، ص71.

يزال أصحابها يشعون فيها، ونجد الأطر المشروخة والأطر الفارغة تماما والمتشابهة لأناس جرحونا وانسحبوا، فخرجوا من تلقاء أنفسهم. نحاول عبثا أن نسترجع صورهم لكن البياض قاسٍ، وننسى فجأة أنّ القلب مثل الذاكرة، حقود، لا يحتفظ إلا بصور الذين لهم مكان فينا، أما الذين جرحوه فيحوّلهم إلى بياض ثم يمحوهم نهائيا، ويحرمهم حتى من مصير اللوحات المسروقة التي تجد مع الزمن من يشتريها ويعيدها إلى مكانها الأصليّ»[1]. وهي من الصور التي لا تتوضح قسوتها إلا بورودها في سياق أكبر، يتمثل في النصوص التي احتضنتها، أو الرواية ككل.

فالأبيض هنا انحرف عن الدلالات العرفية للألوان، فبعد أن كان لون الطهر والنقاء والصفاء صار لون القساوة والتيه والضياع*، بما يشكل مفارقات لونية صريحة تعكسُ رؤية الروائي(أو الشخصية الروائية)، الذي أصبح يرى الأبيض بغير صفاته المعهودة.

7-2-استعارة السواد:

الأسود «رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء. حيث أنّه رمز خيبة الأمل، ولذلك فإن المتعاملين معه عادة ما يتصفون بالسلبية»[2]. وكان العرب يتشاءمون حتى من النطق بهذا اللون أو أحد مشتقاته[3].

يغطي السواد بإهابه موضوعات الرواية ككل، إنّه لونها التي تشي به أسطرها ضمنا، ومع ذلك لا نعثر على استعارة السواد لفظا إلا قليلا.

وسواد الرواية نابع من معاناة "ياسين" في الوطن والمنفى معا، وطن لم يعرف فيه سوى المشاق والتعب والتضييق، فلم يعد له فيه ما يتشبث به، ومنفى بعيد جميل لكنه بارد خالٍ من كل ما يمنح الحياة دفئها: «أيها الغريب الذي مشى نحو زمن وحده كان يعرف قساوته، وسار نحو شمس سال ظلامها على الدنيا...من يأتيك

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص307.

* ومن الانحراف(العدول/الانزياح) في توظيف اللون استبدال لون مكان لون، وهو ما يسمى بقلب الألوان، إذ يتحول اللون إلى نقيضه، فيطغى الأخير عن الأول، تعبيرا عن مقصدية معينة للشاعر أو الأديب، وقد يتحول اللون إلى لون غير نقيض، في حال ما أريد بذلك الجمع بينهما، أو تقليص الفوارق بين شيئين. يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص95. ومثل الحالة الأولى قول محمود درويش:" لْحَقيقَة وَجْهان، وَالثَّلجُ أَسْوَدُ فوق مَدينتنَا"، وهنا يتحول الثلج الذي لم يُعرف إلا بلونه الأبيض الناصع إلى سواد.

[2] عيسى متقى زاده وخاطره أحمدى، دلالة الألوان فى شعر المتنبى، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص136.

بحفنة تراب لتغرس وردتك ورجلاك في الماء؟»[1]. فأجمل الأشياء وأقربها إلى النفس لا يمكن أن تكتسب جمالها وروعتها إلا في الوطن.

وفي هذا المقطع السردي ما يدل على حالة التيه والضياع التي تكتنف "ياسين"، بل والمدينة بأكملها، ولذا جاء تأثير اللون الأسود واضحا، وإن لم يذكر بحرفيته فيه، فقد أوحت استعارة "سار نحو شمس سال ظلامها" به، وهي مفردات توحي بالسواد المرتبط بالمكان، ليدعم استعارة قسوة الزمان التي سبقته، ويزيدَ في تكريس حالة الظلامية والخوف الذَين تتشح بهما حياة "ياسين". وهذه النظرة السوداوية تجاه الحياة لم تلزم "ياسين" وحده، بل خيّمت على تفكير كل أبطال الرواية وعلى حياتهم، في المقطع التالي نلفي "فتنة" تُعدد لياسين ضحايا الحب من الفنانين مستعينة باستعارة السواد، جاء في الحوار بينهما:

«–أستطيع أن أعدّ لك الأمثلة حتى الصباح...

وكأنّك عندما تحبّ تضع أول خطوة في القبر ثمّ تمضي بقية العمر تحاول أن تحذر من الانزلاق نحو الحفرة بالرجل المتبقية...

فنانونا لا ينتحرون لأنّ أنانيتهم تفسد عليهم القدرة على الحب. الحب يتطلب قدرا كبيرا من الشهامة غير متوفرة فيهم.

– [ياسين لفتنة] قلت لك، أنت تغلقين على نفسك بالستائر الأكثر سوادا والأكثر سمكا»[2].

هيمن السواد على هذا المقطع السردي، وذلك بتوظيف مفردات دالة عليه ضمنا وصراحا، فمآل المحبين "القبرَ"، وهي واحدة من «المرادفات اللونية»[3] الموحية بالسواد، والمعبرة عن الموت والاندثار. ويتأكد هذا التصور الاستعاري للأسود حين يخاطب "ياسين" "فتنة" باستعارة الستائر السود والسميكة لتفكيرها الذي تطغى عليه الظلامية والانغلاق.

ولئن ربط السواد بالمكان فهو متعلق بالزمان كذلك، باعتبار أنهما كلّ لا ينفصل، واستعارة السواد للزمان من الاستعارات الشائعة، والتي تعطي مؤشرا على طبيعة إدراك البطل لعالمه، وهو العالم الذي قد يتشابه وعوالم أخرى حتى لو كانت بعيدة، مادام الانسان واحد، هنا وهناك، وما دامت الظلامية كذلك، قاسم مشترك بين

[1] شرفات بحر الشمال، ص207.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] عبد الباسط محمد الزيود، ظاهر محمد الزواهرة، "دلالات اللون في شعر بدر شاك السياب"، ص590.

سكان الأرض جميعا، فالسواد في هذه الأرض هو نفسه السواد الذي عبّرت عنه لوحة فان كوغ المسماة "آكلو البطاطا"، تلك التي:« رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية، لونها الرمادي يشبه الرماد الحقيقي»[1].

يقول: «في لحظة من اللحظات فكّرت تفكيرا أسودَ. رأيت نفسي بجانب تينا الوهرانية، ممدودا، جسدا باردا بدون روح. شعرت بانقباض كبير وبقلبي يتقلّص مثل المطاط المحروق. وضعت شفتيّ اليابستين على الرخامة الباردة وزرعت باقة النرجس على الضريح بكامله وخرجت بسرعة من المقبرة. عندما التفتّ ورائي، بدا لي المكان موحشا وبدأت أبحث بعينيّ المتعبتين عن مكاني بيت القبور المجهولة»[2].

7-3-استعارة: الأحمر دمار

إنّ اللون الأحمر وإن كان من ألوان المسرة[3] فهو إلى الدم أقرب، إذ «يعني ميل الإنسان لاستخدام القوة الجسدية. فهذا اللون يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو، وهو في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر»[4].

وياسين في بعض مقاطع الرواية يتحسّر على واقع لم يكن كما أراد، فهذه الأرض أثقلها الصراع والتقتيل، وغطتها الدماء حتى صار لونها الوحيد، بتحريض من أنانية بغيضة مستميتة:

«الشاطئ الممتد...والذي كان مسرحا للحروب الفائتة والخروج والدخول المستمر لأقوام كثيرة، يتضاءل الآن تاركا مكانه لزرقة بدون حدود وحمرة أرض لا شيء فيها يوحي أنها مسكونة ببشر يتحابون، وكلما تذكروا أنانيتهم الصغرى تقاتلوا باستماتة»[5].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص251.

[3] «من الألوان الدافئة وبشكل عام يرمز هذا اللون للقوة والطاقة أم والحيوية والنشاط، كما أنه يرمز للفرح والسعادة والثقة بالنفس»، عيسى متقى زاده وخاطره أحمدى، دلالة الألوان فى شعر المتنبى، ص135. فللأحمر معان قد تتضادّ، فإن دلّ في هذه الرواية على الغدر والخيانة والإصرار على إغراق الوطن في برك الدم المقيتة بفعل أنانية أهله، فهو في مواطن أخرى من نصوص إبداعية غير هذه الرواية رمز التضحيات والشرف والكرامة، والتخلص من الاستعباد والمهانة. ولعلّ أقرب مثال في هذا الباب، بيت عمرو بن كلثوم من معلقته الشهيرة، يخاطب فيها عمرو بن هند ملك الحيرة ويتهدّده:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا--- وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْنَا

بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَاتِ بِيْضاً--- وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رُوِيْنَا

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] شرفات بحر الشمال، ص14، 15.

فحمرتها تكريس لحالة الدموية والقتال، وهي صورة استعارية منفرة تحيل إلى الغدر والخيانة المتعرض لهما الوطن الجريح النازف من أهله.

واللون الأحمر من الألوان التي يوظفها الفنانون في إبداعهم، وهو في المقطع التالي مثار اختلاف في دلالة توظيفه بين شاعرة ورسّام، بيد أنّ ما يهمنا من هذا الحوار استعارته للدلالة على الدم، بحيث يسيل من اللوحة، وكأنها جسد ينزف:

«-ألوان لوحاتك دامية واللون الأحمر كما يقال...

-كذبة جميلة كما قلت لك. تعرفين أنّ الثيران لا ترى الألوان مطلقا. ترى كل شيء مضببا. الحمرة، كما قلت لك البارحة...متأتية من تلك البلاد التي وجدتني ملتصقا بنداءاتها الباطنية البعيدة...ربما كان التاريخ هو السبب أو الأسطورة المحمولة فيّ أو ذلك الغموض الذي نبذل كل الجهود للوصول إليه ومظل العمر كله نجانبه.

هذا حقك الطبيعي كفنّان. لكن لا تطلب من شاعر أن يتفهم كل هذا الدم الذي يكاد يسيل حقيقة من لوحتك.

-هذا ليس دما، ولكنه مجرد لون. اللون لا يعوض المادة الحيّة التي يراد تجسيدها.

-لكن عندما نلمس اللوحة بأعيننا لا نفكر في اللون بقدر ما نفكر في المادة التي يحيل عليها اللون. ربما بدرجة أقل بالنسبة للكتابة التي مادتها الأساسية إبهام اللغة المناقض تماما لوضوح اللون»[1].

7-4-استعارة: النيلي ذاكرة

وهي استعارة مبتكرة نادرة التوظيف، خاصة وحميمية، إذ لها ارتباط بتجربة "ياسين" الحياتية دون غيره، فعمق هذا النيلي (الأرجواني/البنفسجي) وغناه بالحزن والعزاء واليأس من عمق ذاكرة "ياسين" وغناها وامتلائها بفيض الماضي. فالذاكرة وعاء لهذا اللون (استعارة الوعاء).

يقول ياسين لأخته زليخة: «الحب كلي ولا يقبل التجزئة...ألم يكن موتك حبا وحزنا دليلا على هذه الاستحالة؟ إنّ الفضاءات التي أعبرها الآن صافية كالماء وحلوة كشهد العسل. ليست مظلمة، ولكنها مضاءة بآلاف الفوانيس الملونة والنيلية. لست أدري لماذا اللون النيلي أو الحامض كما تسميه فتنة وناس القرية. وحده كان

[1] شرفات بحر الشمال، ص125.

يملأ ذاكرتي. للألوان في أرضنا، رائحة وذوق مثلما للذاكرة. إنّي أنحدر نحو طفولة لست مهيأ لها. وحنين تبدو لي وسط هذا الفضاء الملون، نقطة صغيرة في أفق كلما اقتربت منه، ازداد بعدا وضيقا مثل ممرات القيامة»[1].

تحضر كذلك استعارة البنفسجي معادلا للسفر بعيدا في التفكير والأحلام[*]: «كانت حنين منغمسة في غيمة بنفسجية. كانت وهي تتلوى داخل اللغة مثل الذي يمارس غواية، ويتهيّأ في الوقت نفسه لطقس ديني. تبدو خلفها الترجمة الضوئية للقصائد كالأبجديات المنقرضة، وهي تعبر هاربة وكأنّها قادمة من زمن آخر غير الزمن الذي نحن فيه»[2].

وكون الغيمة بنفسجية فهذا من باب المفارقة اللونية أو الانحراف باللون عن الاستعمال المعياري، وهو ما يجعلنا نتساءل عن سر التوليف، بيد أن الدلالة السياقية كفيلة بلملمة خيوط المعنى، والوصول به إلى تأويل تقريبي.

تركيب:

أتاحت الاستعارات اللونية –آنفة الذكر– باستعاريتها ودلالاتها الجديدة فرصة لكسر المعيار وترويض دوال اللون لتتكيّف ومدلولات السياقات الجديدة التي حضرت فيها . إنّه القفز على الواقع وتحدي جميع أشكال نمطيّة اللغة [3].

وإلى جانب الألوان الصريحة بلفظها (أسماء الألوان الحاضرة بلفظها في الاستعارات السابقة)، يستخدم المبدع بعض الكلمات التي يحيلُ كلّ منها إلى مدلول لوني يتبادر إلى الأذهان بمجرد تلقّيها، حيث تعكس هذه الكلمات لونا معينا في تصوّرنا، ويكون توظيف الأديب (أو الشاعر) لهذه المفردات رديفا لونيا يحمّله دلالات خاصة تنبثق من أحاسيسه وتجربته الخاصة، وبهذا ينوب الإتيان بمفردة تحملُ دلالة لون معين عن التصريح به[4].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص269.

[*] من خواص البنفسجي أنه رقيق رطب حالم. يرمز إلى الحزن والعواطف والهدوء والغنى في الوقت نفسه، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة . كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية. إن اللون البنفسجي لون عميق ناعم وعندما يكون مائلاً للزرقة فهو ينتمي للألوان الباردة أما إذا كان بنفسجياً مائلاً للحمرة فهو لون ساخن. وهذا اللون فيه عزاء وفيه يأس أيضاً. أما من حيث تأثيره الفسيولوجي فهو يؤثر على القلب والرئتين ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم. مدلولات الألوان، الموقع: https://sites.google.com/site/spacifictheater/coulor .
تاريخ الاطلاع: 2020/07/12، سا:00:09.

[2] شرفات بحر الشمال، ص270.

[3] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص97.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نذكر بعض المرادفات اللونية ودلالاتها من "شرفات بحر الشمال":

–جنائزية (سوداء)	– الموت (أسود)	– مكتئبة (أسود)	– ظلال أو الظل (سوداء)
–البحر (أزرق)	– قبر (أسود)	–الانتحار(أسود)	– الدم (أحمر)
–الأفراح(بيضاء)	–الأحزان (سوداء)	–العزلة (سوداء)	–نجمة (بيضاء)
–الرماد (أسود)	–النار (حمراء)	–الشؤم (أسود)	– السعادة(بيضاء)
–المدافن (سوداء)	–الهزائم(سوداء)	–الخيبة (سوداء)	–الفقدان (أسود)
–القتل(أسود)	–شعلات (حمراء)	–يأس(أحمر)	–الاحتراق(أسود)
–ذبحٌ (أحمر/أسود)	–الحرب (سوداء)	–الضوء (أبيض)	– أحقاد (سوداء)
–حرائق/محارق (سوداء)	—اليُتم (أسود)		–جحيم(أسود/أحمر)

وغالب هذه المفردات جاء في سياق استعاري، فمن مرادفات السواد الذي أشاح بردائه وخيّم على الرواية ككلّ:

«جنائزية لأحزان فتنة»[1]؛ «ظلال الحروف»[2]؛ «الخيبة تعمي صاحبها»[3]؛ «صرنا نكتفي بالأفراح لمواجهة الأوجاع الصغيرة التي تحرقنا من الداخل»[4]؛« الغيرة عمياء»[5]؛ «المدافن تستيقظ عندما تسقط الامطار الباردة» [6]؛ «أعيش على وقع الفقدان»[7]؛ « بدأت أتحسس رأس سكين المنفى»[8]؛ «أيتها البلاد التي تكست كل رايات الفرح ولبست حدادها»[9]؛ «أعرف أنّ البلاد تلد الموت لكنها في خلوة ما وعلى هامش الدم»[10]و«البلاد تنتحر»[11]؛

[1] شرفات بحر الشمال، ص7.
[2] المصدر نفسه، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص18.
[4] المصدر نفسه، ص20.
[5] المصدر نفسه، ص34.
[6] المصدر نفسه، ص70.
[7] المصدر نفسه، ص71.
[8] المصدر نفسه، ص82.
[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[10] المصدر نفسه، ص12.
[11] المصدر نفسه، ص15.

«المنفى انتحار نوعي»[1]؛«هذه البلاد لا تملك حاضرا وتصر على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها. نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحية. في وظننا لا نتذكر إلا الأموات، وعليك أن تنتهي تحت قبر، أو تندثر ليتذكرك صناع الذاكرة الوهمية»[2]؛ «المدينة تمارس حرائقها»[3]؛ «قلبه كان ممتلئا بالحرائق، ولم يكن يقول إلا الخيبة ملونة بالكلمات وظلال الدين»[4].

وقد يتشابك السواد والبياض ويندمجا في استعارة واحدة، في مثل:

«ظلا أبيض سرعان ما ذاب في الفراغ»[5]. وقد يُقلبُ الأبيض ليدل على ألوان أخرى نقيضة، كأن يتحول إلى سواد، في مثل: «قرأت في البؤبؤ الناصع البياض عنفا مبطنا»[6]، و«نجمة محروقة»[7]. وقد يستحيل الربيع رماديا كما في: «قفزت إلى ذهني صورة الطفلة الهولندية وهي ترتعش وتبحث عن مخبأ خوفا من مدافع هتلر التي كانت تدكّ أمستردام في ذلك الربيع الرمادي من سنة 1940»[8]، دلالة على السواد الذي اجتاح المدينة آنذاك، وغيّم على الحياة هناك. أما الأحمر ففي: «لا تطلب من شاعر أن يتفهم كل هذا الدم الذي يكاد يسيل حقيقة من لوحتك»[9]؛ «خلف البرودة شيئا فشيئا نحو محارق الذاكرة عندما نظن أنّنا تخلصنا من التفاصيل وتناسيناها نجدها قد ازدادت توغلا فينا»[10].

نخلص إلى أن للتشكيل الاستعاري اللوني قدرة على منح دلالات نفسية ورمزية لموضوعات الرواية الرئيسة، ونقل الألوان من حدود دلالية ضيقة بسيطة إلى دائرة لونية دلالية واسعة، منحت الألوان معان جديدة مغايرة، وهذا ما يثبت نسبية التدليل، ومدى ارتباطه بأخيلة المبدعين ورؤاهم.

[1] شرفات بحر الشمال، ص71.
[2] المصدر نفسه، ص178.
[3] المصدر نفسه، ص189.
[4] المصدر نفسه، ص193.
[5] المصدر نفسه، ص87.
[6] المصدر نفسه، ص126.
[7] المصدر نفسه، ص40.
[8] المصدر نفسه، ص74.
[9] المصدر نفسه، ص125.
[10] المصدر نفسه، ص200.

8-الاستعارة من المجال العلمي[1]:

تتميز استعارات المجال العلمي «بقوة تعبيرية فائقة نظرا لأصالتها وحداثتها، غير أنّ هناك سببا آخر أكثر عمقا. فمعظم هذه الصور تقيم تماثلات بين تجارب تنتمي إلى مجالين فكريين مختلفين تماما. فزاوية هذه الصور واسعة جدا حيث إنّها تمتدّ على مسافة كبيرة، وتقيم ربطا غير متوقع بين ظواهر تبدو منعزلة ومتباينة»[2].

فدورها في توضيح التجارب المعقدة فعال، إذ تمنحنا تعبيرا ملموسا وحيا عن بعض الموضوعات المهمة في الرواية. إنّ عددا كبيرا من هذه الصور كفيل بإظهار تصوير دقيق للظواهر المجردة[3].

وهناك مظهر آخر في الصور العلمية لا يقل أهمية، «وذلك أنّها تضفي صبغة الموضوعية على السرد... إذ إنّها تمنح العمل ذلك الطابع الموضوعي الذي يعتبر أحد الشروط الضرورية للجمال»[4].

ومن الصور العلمية في "شرفات" نحصي:

8- 1-استعارات علم النفس:

هذه الصور« ناجحة بتفوق، فهي ذات قيمة خاصة في تحليل تجارب مبهمة ومتملصة، أو ذات تعقيد كبير، فهناك الزمن في مختلف مظاهره، والأحلام، وحالات نصف الوعي، وحدود الادراك، وطبقات الذكريات المتراكبة، ثم هناك نشاط الغيرة، بالإضافة إلى نشاطات ذهنية أخرى»[5].

ومن تلك النشاطات النفسية نجد في "شرفات بحر الشمال":

القلق و"الهَبَل" والغرور والارتباك والكذب والأوهام والاشتهاء والغيرة والهستيريا، وقد أتت في سياق استعاري:

- «سدي النوافذ القلقة»[6].

-«هبلك وغرورك منحاني...وَهْماً...اسمه الحب»[7].

---

[1] يقول ستيفن أولمان عنها: «لا يسعُ المرءَ إلا أن يُكبر مهارة [الكاتب] في إقحامه الصور العلمية –وهي مادة صعبة–في نسيج روايته. وتنمّ هذه الصور عن خبرة علمية، ومع ذلك فهي ليست عسيرة على المثقف العادي...فالصور هنا ليست صور عالِم متخصص، بل هي صور شخص على درجة عالية من الثقافة يتميزُّ باهتمامات شاسعة، وبقدرته على إدماج وتفسير نتائج العلم تفسيرا جديدا يقوم على الخيال». الصورة في الرواية، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص158.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص148.

[4] المرجع نفسه، ص159. وقد جعل فلوبير «الموضوعية مبدأ جماليا». نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص158.

[6] شرفات بحر الشمال، ص5.

[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-«كل الحروف صارت غامضة ومرتبكة مثل تمائم المجانين لا تؤدي إلى بعضها البعض. الكثير منها، من كثرة لمسه وهشاشته، اندثر مخلفا وراءه ظلالا لحروف يمكن أن تُقرأ على أوجه كثيرة. فقد تفككت في معظمها وكأنها أصيبت بنفس الجنون الذي استقرّ في الذاكرة »[1].

-«الكذب...شهوة تستيقظ فينا كلما شعرنا بالحاجة لراحة البال الوهمية»[2].

-«ماذا يعني أن تظل وحيدا في حفرة تترقب فقط من يدق عليك الباب ليقتلك أو ليقول لك صباح الخير أو ليأخذك من يدك ويمنحك بعض الدفء... أو فقط يجلس معك على حافة البحر ويقاسمك رؤية الشمس وهي تنسحب لتترك في عينيك دهشة ممزوجة بمرارة الخوف»[3].

-«صرنا نكتفي بالأفراح الصغيرة لمواجهة الأوجاع التي تحرقنا من الداخل كالحطب اليابس. من فرط إصرارنا على الحياة ما زلنا نتخيل أننا نملك القدرة على الحب، وعندما يضيق القلب نوسعه قليلا مثل حقيبة الغريب، ولدى بنا ذلك إلى تمزيقه بعض الشيء ليستوعب قدرا اخر ومزيدا من الأوهام»[4].

-«ليست هي المرة الأولى التي أخطئ فيها موعدي مع الحياة، ليس مهما. علينا أن نترك مكرهين هذه الأرض لندرك كم خسرنا ونحن نجانب موعد الذي نحبهم ونخطئ طريق الذين نشتهيهم؟ ماذا ربحنا؟»[5].

-«الغيرة عمياء»[6].

-«لا تتعب نفسك بالكذب، أنتَ كذلك تشتهيني وتحبني»[7].

-«هستيريا ألـمَّت»[8].

-«أشعر أحيانا أنّ في الانتحار لغة مبهورة بالشطط والخوف واللذة، تقول الاستثناء والمستحيل. رغبة باطنية وعميقة تجاوز الاعتيادي والمكرور»[9].

-« عندما يصير سجينا لنزواتك»[10].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص20.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص26.

[6] المصدر نفسه، ص34

[7] المصدر نفسه، ص38.

[8] المصدر نفسه، ص9.

[9] المصدر نفسه، ص42.

[10] المصدر نفسه، ص206.

8- 2-الاستعارة من المجال الطبي والبيولوجي:

«يميل الكاتب إلى استخدام تماثلات من علوم عديدة، ومن ذلك التشبيهات والاستعارات المستمدة من الطب، خاصة وأنها الأقدر من غيرها أحيانا في التصوير، والتي سُرعان ما يكتملُ إدماجها في بنية الرواية»[1].

والاستعارة من المجال الطبي والبيولوجي بوصفه «وسيلة لتبليغ تفسيره للحالة ككل، [وفي حالة بروست] لقد تمّكن بفضل اعتماده على إقامة تشبيه مفصل بين المرض والحب، وبواسطة مقارنة افتتان "سوان" بمرض يستعصي على الجراحة، وآفة المدمن على المخدرات، وبالكوليرا، بل حتى الاكزيما، من تبليغ مراده بفعالية تفوق كل تصريح مباشر حول الطبيعة المرضية للحالة بكاملها...كان يتعمّد تأكيد هذا المظهر من التماثل. إنّ هذا الجو المرضي لم يكن ناتجا عن الصورة، بل كان علة وجودها»[2].

نقرأ في "شرفات بحر الشمال":

-«لأشفى منك»[3] = نادية مرض/الحب مرض

-«أشفى منك بالمنفى»[4] = المنفى دواء

-«أشفى منك... بقليل من شطط الكتابة»[5] = الكتابة دواء

-«واستلموا بعض شرايين المدينة»[6]=المدينة جسد له شرايين

-«عندما عاد الجميع إلى أرضهم أريد أن أغادرها. ربما لأني أكثرهم مرضا بهذه التربة أو أنّ الهزيمة المقترحة عليّ يصعب تحملها وبلعها»[7] = التربة (البلد) مرض.

-«الويسكي الساخن يرتق بعض الجروح الصعبة»[8]=الويسكي مُرتق جروح

-«قبل أن أصاب بالمرض نفسه الذي كانت مصابة به المذيعة، مرض حب الكلام ورصف الأشواق بين الأحرف»[9]=الكلام مرض

---

[1] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص147.

[3] شرفات بحر الشمال، ص5.

[4] المصدر نفسه، ص5.

[5] المصدر نفسه، ص7.

[6] المصدر نفسه، ص9.

[7] المصدر نفسه، ص26.

[8] المصدر نفسه، ص27.

[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-«ثم تخرج كمانها وتبدأ في غزل الحنين الأندلسي ورتق الجروح القديمة»[1]=الكمان مُرتق جروح.

8-3-استعارات من الفيزياء:

عدد كبير من الاستعارات المستمدة من المجال الفيزيائي يفوق الصور الطبية جودة[2]، إذ «تحتل الفيزياء مكانًا بارزًا بين العلوم التي تُستمد منها التماثلات»[3]. ومن بين الاستعارات المستمدة من هذا المجال، صورة الزمن[*]، حيث تعد تجربة الزمن موضوعا دائما للصورة مادامت مجردة ومتملصة، بحيث يستعصي على المرء الحديث عنها دون اللجوء إلى اللغة المجازية[4]، وهنا يُستحضر مفهوم الروائي للزمن وطريقة تعبيره عنه استعاريا بالخصوص، وتقريبه للقارئ فكأنه مُشاهَد، فالصور تجعلنا «نشعر أنّ هذا البعد غير المعقول وغير المحسوس موجود حقا»[5]. فمرور الزمن شبيه سيلان النهر، في: «الزمن يسيل كالماء. كم تمنيت أن لا يتوقف، ولكنه كان يجري بسرعة كنت عاجزا على متابعتها واقتفائها»[6].

واليأس يقاس زمنيا، وينصهر في الزمن، فهما واحد: «لحظة اليأس»[7]، «بعد عشر سنوات أخرى من اليأس»[8]. والزمن كذلك ممّا يضيق ويتسع، في: «منذ أن حلّ علينا الزمن الضيق الذي فشلت الأسماء في نعته، لم أر هذه السماء»[9].

ويعد الذوبان والتمدد والتقلص والتضاؤل والانصهار والانكسار والضغط والانفجار والوميض والبرق والرعد والتكاثف والاحتباس الحراري والمد والجزر وظاهرة القطب كلها ظواهر فيزيائيا قد توظف استعاريا في الرواية.

نقرأ في "شرفات":

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص33.

[2] يُنظر:ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص148.

[3] المرجع نفسه، ص 202.

[*] يقول ستيفن أولمان عن صور الفيزياء في رواية بروست: «وإذا كان تشبيه مرور الزمن بسيلان النهر من أقدم الاستعارات في الأدب الأوربي، والتي تعود إلى هيرقليط، فإن بروست قد نجح في إعادة الحياة إلى هذا "الكليشيه"؛ بفضل غزارة التفاصيل التي تبلغ درجة عالية من الدقة والتماسك». المرجع نفسه، ص210.

[4] المرجع نفسه، ص213.

[5] المرجع نفسه، ص149.

[6] شرفات بحر الشمال، ص108.

[7] المصدر نفسه، ص9.

[8] المصدر نفسه، ص16.

[9] المصدر نفسه، ص18.

-«شعرت بانكسار عميق»[1]، و«وعندما حدثت الفاجعة لم أر وجه فتنة الذي كنت أعرفه، فقد انسحب مخلفا وراءه بقايا ملامح طفولية منكسرة»[2]، و«جاري المهندس...بعد سنوات جاءني، بوجه منكسر، ليؤكد لي أن البلاد تنتحر »[3]:

الانكسار ظاهرة فيزيائية (انكسار الضوء)/ الانكسار شعور.

-«المدينة تتضاءل»[4]، و«الشاطئ الممتد...يتضاءل»[5]، و«حتى شروطي المتواضعة زادت تضاؤلا، لم أعد أطلب الشيء الكثير من عاشقي سوى أن يخاف عليّ قليلا وأن يملأ معي وحشية المكان»[6]:

-المدينة والشاطئ والشروط ممّا يتضاءل= عناصر مادية (والتضاؤل مصطلح فيزيائي).

-«تصور لو حملت الذاكرة كل إحباطاتنا لانفجرت»[7]:

الذاكرة مكان/ بناء ينفجر بفعل الامتلاء.

-«يتناهى الآن إلى مسمعي صوت فتنة القادم من بعيد، صافيا كدمعة، يشبه النحيب وندب الغائبين. صوتا يدخل المسام كاللذة المسروقة»[8]:

الصوت يتحرك، يشبه الدمع والنحيب والندب، كما يدخل المسام.

- «يحدث أن نشتهي صوتا أكثر ممّا نشتهي جسدا. الجسد يموت ويبقى الصوت فينا يذكرنا في كل زوايا المدينة والحارات بمن نحب كلما نسينا»[9]:

الصوت ظاهرة فيزيائية تُشتهى.

- «رأيت صوتها قبل أن أراها»[10]: الصوت ظاهرة فيزيائية مشاهدة بالعين المجردة.

- «القلق البارد»[11]: النشاطات النفسية (مثل القلق) يستعار لها مكون فيزيائي (البرد).

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص30.
[3] المصدر نفسه، ص15.
[4] المصدر نفسه، ص14.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه، ص43، 44.
[7] المصدر نفسه، ص21.
[8] المصدر نفسه، ص23.
[9] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[10] المصدر نفسه، ص35.
[11] المصدر نفسه، ص13.

ومن الاستعارات الفيزيائية استعارة "الحرارة"، والتي من سماتها الأساسية الدفء، تستعار لغير النار والشمس بوصفهما مصدران أساسيان لا استعاريان لها، لموجودات أخرى عينية وغير عينية. من ذلك سماء أمستردام التي عوضت سماءً أخرى بعيدة مكفهرة: « أجرب الآن هذه السماء، ربما كانت أكثر دفئا»[1].

وتظهر استعارة "الجسد نارٌ" (جسدُ "فتنة") في: «كان جسدها يزداد اتقادا»[2].

و"فتنة نارٌ" تنطفئ (استعارة الانطفاء) في بوح "ياسين":

-«القرية لم يبق فيها ما يُفرح. أنتِ انطفأتِ»[3].

- «قبل أن تنطفئ (فتنة) بين موجات بحر الشمال»[4].

واستعارةُ الانطفاء استعارةٌ متكررة، لا ينفك البطل يستعين بها للتعبير عن خساراته الفادحة لأحبابه، زليخة وعزيز وفتنة بالخصوص، يقول: «لقد ذهب الذين كنت أحبهم وانطفأوا واحدا واحدا»[5].

8- 4-استعارات من الجيولوجيا:

كثيرا ما تستثمر مثل هذه الصور «لوصف طبقات الذاكرة المختلفة المخزونة داخل العقل البشري. إنّ الوظيفة الرئيسة لهذه التماثلات هي تأكيد عمق هذه الطبقات وتعقيدها وحجم الجهد المطلوب لإبرازها»[6].

-«الأرض التي عرفتها منذ سنوات، تغيرت كثيرا وسقطت تربتها من يدي»[7].

ويعبر هذا النوع من الاستعارات، التي يستمد موضوعاته من عالم الفيزياء أو الكيمياء، أو الجيولوجيا، عن التجارب المعقدة في الرواية، يرى لايكوف وجونسون عندما تحدثا عن الاستعارة أنّ الاستعارة الكيماوية تعطينا نظرة أخرى عن المشاكل البشرية، «فأنْ تحيا بواسطة الاستعارة الكيماوية يعني أن لمشاكلك نوعًا من الحقيقة مختلفًا عندك، فالحل المؤقت سيكون إنجازًا وليس إخفاقًا، وستكون المشاكل جزءًا من النظام الطبيعي للأشياء، وليس اضطرابًا يجب "معالجته"، [ومنه] فالكيفية التي ستفهم بها حياتك اليومية، وتتصرف بها؛ ستكون مختلفة إذا كنتَ تحيا بواسطة الاستعارة الكيماوية»[8].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] المصدر نفسه، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص7.

[5] المصدر نفسه، ص13، 14.

[6] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص155.

[7] شرفات بحر الشمال، ص14.

[8] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص، 149، 150.

8 – 5–استعارات من الميكانيكا: من ذلك استعارة "البلاد محرك معطل"، في:

«البلاد كلها معطلة مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال السيء له»[1].

8– 6–استعارات من مجال الكهرباء:

وهي استعارة نادرة الورود في الرواية، يقول ياسين: «أية طاقة خبأها هذا الرجل للحظة اليأس الأخيرة»[2]، حيث يعبر عنها لفظ "طاقة"، تلك التي ادّخرها "فان غوخ" لتدفعه كما تدفع ضغطة الزر تيار الكهرباء في الخيط الناقل الى المصباح، فيُنير، بينما أعانته هو–وبشجاعة متناهية و بدون تردد– في قطع أذنه، ومنحها هديةً لامرأة.

8–7–استعارة حركة السوائل:

فالحب والكلمة والظل، بالمنطق الاستعاري، سوائلٌ تتسرب، في مثل:

–«كلما أصبنا بمرض الحب اختلّ منطق الأبجديات الصامتة وحلّ محلها ضباب نتمنى أن نضعه كله في كمشة يد كالقطن استعدادا لسجنه في جيب أي قميص خفيف، ولكنه يتسرب من بين الأصابع بهدوء بدون أن نحصل على شيء منه»[3]، «تسربت الكلمة مني باردة كالقلق»[4]، «قبل أن يدركني الظل الذي يتسرب من الفجوات العميقة»[5]. أما الدمع–وإن كان ماءً– فينهمر انهمار السيول في: «انهمرت دموعها»[6]، فقد استعيرت له حركتها.

9–استعارات من عالم الحيوان (الاستعارة الحيوانية):

يتميز هذا الصنف بصموده، فمهما كانت طبيعة المناخ، فمهما بلغ مستوى الحضارة فإنّ في الناس ميلا إلى استمداد تماثلاتهم من مجالي الحيوان والنبات[7]. وفي نصوص الأدب عامة «يُسهم تراكم الصور في تأكيد الاختزال التدرجي للإنسان إلى مستوى الحيوان، وحتى النبات»[8]، فلا يعد هذا بعد ذلك غريبا، إذ «تعدد هذه

[1] شرفات بحر الشمال، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص9.
[3] المصدر نفسه، ص13.
[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[5] المصدر نفسه، ص21.
[6] المصدر نفسه، ص36.
[7] يُنظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص180.
[8] المرجع نفسه، ص184.

التشبيهات هو نفسه طبيعي، بحيث إنّ الانسان الواحد، إذا ما اختبرناه خلال دقائق محدودة، فإنّه سيدو إنسانا، إنسانا– طائرا، أو إنسانا حشرة»[1].

وفي المثال التالي تماثلٌ بين الكائنات البشرية والحيوانية، «حيث إنّه يمكن أن تقوم هذه الصور على أي نوع من أنواع التشابه في الشكل أو الصوت أو الحركة أو الصوت»[2]، فيحدث أن يتماثل الإنسان مع الحيتان في سلوك الطريقة نفسها في الانتحار:

يقول ياسين: «في البداية كنت أسخر من سكان هذه المدينة وأقول كيف يجرؤون على الانتحار بهذه الطريقة الجماعية كالحيتان العمياء»[3].

وليس الانتحار هنا بحرفيته، وإنما بالسير إليه جماعةً من غير بصرٍ/ وبصيرة، وبالرضوخ الجماعي للسائد، والتسليم به والتعود عليه بوصفه طبيعيا، لا شاذا عن الصواب والحق، وهي صورة استعارية بغيظة، إذ كيفَ يُساوى العاقل بغير العاقل في البهيمية والتيه. على أنّ التنافر –ههنا– بين الطرفين مصدر قوتها.

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها. يبدو أنّ هناك سرا في اختيار الإنسان مع الطائر والحشرة. ثلاثة مفاهيم استعارية في هذه العبارة، تصنع واقع الانسان بأكمله، تقاطع المفاهيم بين الإنسان العادي الطبيعي، وبين آخر يسعى إلى الطيران، الخفقان، الحلم الزائد، المرتحل المغترب الساعي وراء العيش، والساعي لطموحاته، وبين ذلك المهترئ المتقاعس الذي يحمل صفات الحشرة، التي هي في الوعي المشترك فأل شؤم. بهذا لا يخرج الإنسان عن هذه العوالم الثلاث؛ طبيعي، أو استباقي طموحي، أو أناني وحشي. نحيل ههنا إلى رواية "الحلزون العنيد" لرشيد بوجدرة، فقد لاحظ الكاتب أن هناك خصائص مشتركة بين الحلزون والإنسان الجزائري، فكلاهما يحمل بيته فوق ظهره، فالجزائري إنسان رحالة جوال، لا يبني حضارة معمارية ، إذ لا يهمه تخليد اسمه بمبانٍ وتصميمات يصل صيتها إلى الآخر، أو إلى أزمان لاحقة. يشبهه كذلك في هلاميته ومقاومته مختلف الظروف وتأقلمه معها، فضلا عن شفافيته، فباطنه ظاهر للعيان، ولعل هذا ما يشوه صورته عند الآخر البعيد، رغم ما في الشفافية من بياض وطهارة.

[2] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص182.

[3] شرفات بحر الشمال، ص21. ومن التماثلات ما يكون بين عالم الحيوان وعالم الرياضة، والذي تنفردُ فيه كل لغة رياضية بخصوصيات حسب الحقل الذي ترتبطُ به، فاللغة المستعملة في الكولف تختلف عن لغة التزلج والعَدو الريفي وألعاب القوى والسباحة، فالخلفية التي توجه لغة الكولف خلفية ذات صلة بالطبيعة والبيئة، بينما تستعيرُ لغة السباحة مرجعيتها من عالم الحيوان والبيولوجيا. عبد الإله بوغابة، لغة الاعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم، ص48. ومن الاستعارات المميزة في هذا الخضم استعارة "الفَنَكْ" للاعبي الفريق الوطني الجزائري لكرة القدم، و"الفنك" أو ثعلب الصحراء هو أحد أنواع الثعالب الصغيرة الحجم، والذي يعيش في الصحراء الكبرى في شمال أفريقيا وبعض أجزاء شبه الجزيرة العربية في السعودية، والذي يتميّز بأذنيه الكبيرتين جدا، تمكنان صاحبها من التقاط أضعف الأصوات، كما يتميز بأرجل قصيرة تنتهي بأربعة أقدام عريضة مهيأة تماماً للجري فوق الرمال، ولذلك سمي أيضا بثعلب الرمال، وله ذيل ضخم يغطيه تماماً عندما يكون في مكمنه، إنه صيّاد ليلي ينضم في مجموعات ليغطي مساحات كبيرة من الصحراء . فتكون الاستعارة كالآتي: لاعبو الفريق الوطني أفناك الصحراء

والملاحظ «أنّ الألقاب المسندة للمنتخبات الوطنية تستقي رمزيتها من عناصر محددة لمرجعيات ثقافية أو طبيعية ذات صلة بتلك المنتخبات، فعلي سبيل المثال تدورُ أغلب ألقاب فرق أمريكا اللاتينية على عناصر الطبيعة والعِرق، في حين تحيل ألقاب فرق افريقيا على الحيوان، فالمغرب أسود الأطلس، والسودان صقور الحديان، والسنغال والبِنين سناجب، والرأس الأخضر أسماك القرش الزرقاء، والكونغو فهود، والطوغو صقور، والبحرين ثعالب حمراء. إنّ هذا التمثل يوجه المتلقي بشكل بارز حيث يوازي مباشرة بين المشاهدة العابرة للعبة، وصراع دموي بين الوحوش...إنّ هذا الأمر يؤكد أن اللغة الرياضية تُحوّلُ الحدث إلى ساحات افتراضية ومجازية تتيحُ للمتلقي فضاءات كبرى للتخيّل». المرجع نفسه، ص50.

وثمة علامة أخرى تدل على الأهمية البارزة لهذا الحافز، وتتمثل في أنّ العلاقة بين طرفي الاستعارة يمكن قلبها، وبعبارة أخرى، فإنّ الاستعارة تبادلية[1]، فكما قورن سكان المدينة بالحيتان العميان، فإنه يحصل أن تقارن الحيتان بسكان المدينة. ومثل ذلك أيضا تماثلهم مع كائن حيواني آخر، تعد استعارته للإنسان من أقوى صور الاستعارة المجسدة للخنوع والذل والضَعف واللاإرادة.

يقول ياسين بأسى بالغ:

«كانوا يبدون لي مثل الدجاج المهيأ للذبح والموضوع داخل أقفاص الانتظار»[2].

وهي صورة لا تقل فظاعة عن استعارة الحيتان العمياء للإنسان، بيد أنه «عندما يكون التماثل بين الأشخاص والطيور قائما على أساس المظهر فإنّ الصورة تكتسبُ حدّة كوميدية»[3]، ومن الكوميديا-كما هو معروف- ما تحركه يد القهر.

إنّ الدأب على مثل هذه الحوافز الاستعارية أمر مفلت، وإن كان التماثل بين الإنسان والطائر ليس جديدا في حدّ ذاته، لكن بالإمكان استغلاله بحيوية متميزة[4].

10-استعارات من عالم النبات (الاستعارات النباتية):

تَغَنَّى الشعراء كما الأدباء عامة بالحبيبة، واستعاروا لذلك موجودات أصيلة في الطبيعة، مدركة حسيًا، احتفاءً منهم بجمالها الخارجي الأخاذ. فتشاكلت-مثلا- مقومات الحبيبة مع مقومات الورد في وصف ياسين لمضيفة الطائرة المحلقة به إلى منفاه:

«ناعمة كانت المضيفة، كوردة الحدائق»[5]

فهما سيّان في أعين المحب أو الواصف. وهي استعارة نعومة الوردة (وإن كانت هنا تشبيها) للمضيفة، وهي-في عمومها- استعارة مقبولة، وإن فقدت كثيرا من حمولتها التأثيرية بفعل كثرة الاستعمال.

وقد ندرت الاستعارة النباتية في "شرفات بحر الشمال"، بيدَ أننا آثرنا العروج عليها حتى لا يُظن أنها غير موجودة البتة، وإن كانت استعارة عَارضة باهتة، لم تسهم بحقّ في دعم النسق الاستعاري العام للرواية.

---

[1] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص191.

[2] شرفات بحر الشمال، ص21 ،22.

[3] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص182. «إنّ من شأن تأكيد العنصر الكوميدي لهذه الصور أن يجعلها بشعة مما يؤدي إلى إبراز الايحاءات القدحية الكامنة في الاستعارة والمستمدة من عالم الحيوان». المرجع نفسه، ص183.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] شرفات بحر الشمال، ص24. نعثر كذلك على استعارة "الإنسان نبات" في: «اليوم، عندما يراه ناس القرية على الشاشة يقود فرقا عالمية بكاملها، يفتخرون به ويتباهون أنه نبت في قريتهم». المصدر نفسه، ص28.

11-استعارات من المجال الفني:

ليست الصور التي يستمدها الروائي من مختلف الفنون بخاصية أسلوبية متفردة، إنها —على مستوى أعمق- نمط رؤية أساسي يتخلّل نظرته إلى الحياة عامة[1]، إذ لم يعد بالإمكان فصل الفن والحياة عن بعضهما-وقد كنا إلى وقت قريب نُصِّر على لذلك-، بل صارا مجالين مرنين واندمج الواحد في الآخر، ليفقد الفن شيئا من عزلته، والحياة شيئا من حقيقتها[2].

إنه رديف الحياة عنده:

«الفن في بلادنا ليس ترفا، هو الحياة نفسها وإلا ماهي الخيارات الموضوعة أمامنا لكي لا نجن؟ في هذا البلد المجنون هو الكائن الطبيعي الوحيد وما عداه خطأ طارئ. في هذا الوطن السعيد، ننتهي يوم أن نفتح أعيننا على الحياة. نحن هكذا دائما، نمرّ بجانب الأشياء الجميلة»[3].

واكتشاف التماثل بين الأشياء قد يجعل من كينونة البطل تتأثر على نحو عميق، لدرجة تدمير حياته.

يقول "ياسين": «وحده الفنان يملك هذا الحظ وهذه الهشاشة التي لا توصله إلا إلى مزيد من الهبل»[4].

هكذا، تبرز صور الفن على نحو خاص، و«لعله موقف يقوم على فلسفة أفلاطونية تحاول إيجاد ما هو كلي فيما هو خاص، وترى أنّ الفن، إلى حدّ ما، أكثر واقعية من الحياة نفسها»[5]، يؤكد ياسين ذلك بقوله: «نخطئ طريق الحياة ولهذا نتشبث بالفن، فهو طريقنا المتبقي للتحمل»[6]، فالفن-بهذا المفهوم والاستخدام الاستعاري- طوق نجاة.

11-1-من الرسم:

يحتلُّ فن الرسم عامة مكانة خاصة بين الفنون التي تُستمدُّ منها التماثلات، و «قد يكون هناك سبب أعمق وأكثر قيمة من وراء هذه التماثلات...لعله...يحتفظ بقدر كاف من طبيعة الفنان حتى تُحدِثَ فيه هذه الخصائص الفردية متعة تتخذ لنفسها دلالة أكثر عمومية بمجرد إدراكه لها»[7].

---

[1] يُنظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص159.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص228.

[3] شرفات بحر الشمال، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص161.

[6] شرفات بحر الشمال، ص 25، 26.

[7] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص161.

وفي "شرفات بحر الشمال" يقيم "ياسين" تماثلا بين أحواله النفسية والجسدية وأحوال من حوله من شخصيات مع لوحة فان كوخ؛ "حقول فان غوخ اليتيمة"، وهو ما نلمسه عبرَ امتداد الرواية ككل، «وبعض هذه التماثلات...يُحدثُ سلسلة من التداعيات التي تتطور على نحو تصويري غني ومفصل»[1]، سواء في ألوانها وحركة ما فيها، أو في سَمْت "اليتم" المخيّم عليها، الجاثم على أنفاسها، وهو نفسه الشعور الذي يغذي تفاصيل الرواية، كما حيوات أبطالها.

11-2-من الموسيقى:

أحيانا «تظهر التشبيهات والاستعارات التصويرية حول موضوعات غير متوقعة، [من ذلك] الصور المرئية المستوحاة من الموسيقى»[2]، والتي تحتل الموسيقى موضعا رئيسا في حركة الصور عند الروائي. ويجذب مجال الموسيقى عددا كبيرا من الاستعارات والتشبيهات من مجالات أخرى. وفي نفس الوقت، تعتبر الموسيقى بدورها مصدرا خصبا للصور في وصف ظواهر أخرى[3].

فالموسيقى أداة أو مادة تُشَيَّد بها المدن، وكأنها حجارة واسمنت، يستعين بها كلّ فنان في تشييد عوالَم أفضل، من ذلك مدينة كانت فضاء أحلام شاسعة في ذهن "عزيز" خصيصا:

«كان يسميها مدينة الأطياف. أشيدها بالموسيقى والاحاسيس المرهفة والعشق»[4].

تلك الموسيقى القاتلة لكل بشاعة، فكأن وحشية المكان كائن من لحم ودم يُقتل، وقاتله معزوفة أو نغم: يقول "ياسين": «وحتى أستطيع أن أنتهي من إتمام إحدى منحوتاتي عليّ أن أغرق في ماء الزعفران الليل كله أو بعضه، وأستمع إلى موسيقى تقتل وحشية المكان، لأنسى أنّ الخطر يرابط عند مدخل البيت بعينين مدورتين كعينيّ البومة»[5].

11-3- من عالم النحت:

تتداخل هذه الفنون مع فن الرسم، «حيث يجتمع نوعان من الفن لتفسير تجربة واحدة»[6]. والنحت كما في "شرفات بحر الشمال" حِرفة "ياسين"، وهي أول ما تعلّم، وهي ميراثه الوحيد من والدته وزليخة، وهي كل ما

[1] المرجع السابق، ص164.
[2] المرجع نفسه، ص168.
[3] المرجع نفسه، ص172.
[4] شرفات بحر الشمال، ص16.
[5] المصدر نفسه، ص22.
[6] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص169.

خرج به من الوطن إلى المنفى. إنه معادل موضوعي للغة، والتي لا تحتكرها الكلمات وحدها، بل الفنون هي الأخرى لغات بأساليب وأدوات مغايرة.

يقول "ياسين": « للأصابع لغة...عرفت بعدها أن أمي وزليخة كانتا تتقنان اللغة نفسها التي من فرط تكرارها وعزلتها لم يكن أحد ينتبه إليها»[1].

وليُجابه مزالق الحياة ومنحدراتها نَحَتَ "ياسين" ما لا يُنحت، واستعارة "نحت الريح" تجسد مدى ما كابده ياسين من مشاق في سبيل الحياة، وهو إذ لم يظفر بها في الأخير إلا أنه شفي من رغبته بها بالكتابة وفن النحت. يقول:

«أستطيع اليوم أن أقول إني ضيّعت موعدا حاسما مع الحياة، فقد سلكت طريقا غير الذي كان يجب أن أسلكه. أنا سعيد بهذه المزالق المتكررة التي منعتني من الوصول إليك، فقد وفّرت لي قَدْرا كبيرا من الشجاعة للكتابة ونحت الريح الساخنة، وغمس يدي عميقا في التربة التي كانت تحضرها أمي وزليخة»[2].

12-الاستعارة من مجال الطبخ:

يحضر فعل "الاشتهاء" في رواية "شرفات بحر الشمال" بقوة، فيُشتهى النسيان، مثلما يُشتهي الطعام: «هل ننسى عندما نشتهي أن ننسى؟»[3]، كما الذاكرة إنسان يشتهي نسيانا: «نحن لا ننسى عندما نريد، ولكننا ننسى عندما تشتهي الذاكرة»[4]. والخيبة مشروب يشتهى شُربه في: «الخيبة تعمي صاحبها. نشتهي شربها ونخافها مثل ماء الحياة، وعندما ندمن عليها، لا تتركنا إلا إذا قتلتنا بأبشع شكل، وبلا رحمة»[5].

والصوت يُشتهى:« يحدث أن نشتهي صوتا أكثر ممّا نشتهي جسدا»[6]، ومذاقه لذيذ: «فتحت عينيّ على صوتها الشهي»[7]، مثلما هو مذاق المرض: «لقد نسيت البلاد والعباد والحفر والطرقات والوجوه، وصار كل شيء فيَّ مثل المرض اللذيذ»[8].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص18.

[6] المصدر نفسه، ص23. وقد يعبر عن المرأة المرغوب فيها بأنها لذيذة، ومنه فإنّ المجال الدلالي للأكل قد يكون حاملا عبر– ثقافي للبناءات التصورية للرغبة أو الشبق والجنس.

[7] المصدر نفسه، ص23.

[8] المصدر نفسه، ص145.

والإنسان يشتهي الإنسان في: «ليست هي المرة الأولى التي أخطئ فيها موعدي مع الحياة، ليس مهما. علينا أن نترك مكرهين هذه الأرض لندرك كم خسرنا ونحن نجانب موعد الذي نحبهم ونخطئ طريق الذين نشتهيهم؟ ماذا ربحنا؟»[1].

وبعض الناس كما بعض صنوف الطعام تتمنى لو تشبع منه فلا ينفذ، وذلك من شدة لذاذته وطيب طعمه: «لو كنّا نستطيع أن نشبع من إنسان، ما تركناه»[2] ، ومن ذلك "فتنة" التي قال عنها "ياسين": «ومع ذلك. حاولت أن أنساك ولم أستطع. أنت امرأة لا نشبع منها»[3]. فكأنها طعامه الشهي، وبالمثل هو، طعامها المشتهى الذي لم تشبع منه، تقول فتنة: «أصعب المتاعب أن نرحل برجل لم نشبع منه»[4].

والوجه كما الطعام مصدر شَبَعٍ لو تمكن منه المشتهِي: «وعندما حدثت الفاجعة لم أر وجه فتنة الذي كنت أعرفه، فقد انسحب مخلفا وراءه بقايا ملامح طفولية منكسرة .عرفت لماذا كانت تريد أن تشبع من وجهه»[5].

والعزف كذلك ممّا يُشتهى، تماما كما الطعام: «بعد أسبوع من العذاب، استفاقت-فتنة-فجرا من غفوتها واشتهت أن تعزف قليلا»[6].

كما الفقدان طعم ومذاق، ولا شكّ مُرّ مموج في: «لليلة الأخيرة مذاق الفقدان»[7].

خلاصة:

بهذا، لا يكاد يخلو مقطع سردي في "شرفات بحر الشمال" من استعارات تُغذيه وتضمن استمراره، فالاستعارة—والحال هذه-أداة انبناء النص الروائي وسبيله إلى التكوّن والتنامي والاكتمال. وليست هذه الرواية استثناء في لجوئها إلى الاستعارة، إلا أن كثرتها-بغير طائل-مستنكرة.

يقول ستيفن أولمان في مسألة كثرة الاستعارات أو الصور-بشكل عام- في الرواية:

[1] شرفات بحر الشمال، ص88.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه، ص44.
[5] المصدر نفسه، ص30.
[6] المصدر نفسه، ص31.
[7] المصدر نفسه، ص313.

«هناك بعض المخاطر الواضحة، التي لا يمكن تجنبها، تلازم استخدام [الروائي] للصور. في رواية عادية يمكن أن يكون الثقل العددي المحض للصور زائدا، و[قد لا يبرز هذا الأمر في روايات أخرى]، فالعنصر الاستعاري ليس شيئا خارجيا، طفيليا أو زخرفيا خالصا. إنّه جزء من بنية الكتاب. ومع ذلك فإنّ هناك بعض المخاطر التي لا يتجنبها [الروائي] دائما. فبعض المجموعات الكبرى-تلك الصادرة عن الفن والعلم والطب-لها ضعفها الملازم...ومن بين الخصائص عمومية، تعرضت اثنتان على وجه الخصوص لنقد مناوئ؛ إنهما: عدم الاتساق والحذلقة»[1].

لعل ذلك ما يفسر تأثر بروست بصور بيرغوت الأدبية الرفيعة، فصوره «تعبر عن فلسفة جديدة وتمنحه نغمات موسيقية رفيعة تصاحبه. وتكون قوة فعل هذه الصور في ذهن الطفل بمثابة قوة الوحي»[2]. يقول عنها: «وفي كل مرة يتحدث فيها عن شيء ظلّ جماله محتجبا حتى ذاك، عن غابات صنوبر، أو عن البرد، أو عن كنيسة روتردام في باريس...كان يُفجّر هذا الجمال في صورة تتناثر حتى تصل إليَّ. ولما كنت أحس أن الكثير من أقسامِ العالم يعجز إدراكي الواهن عن تمييزها إن لم يقربها مني*، فقد وددت لو أقف على رأي له، على مجازٍ له في جميع الأشياء»[3].

فالمعنى المجازي يجعلنا نرى -حسب عبد القاهر الجرجاني-. هذه الخاصية التجسيدية خاصية أساسية للتعبير الجمالي. وهو الدور المعرفي الذي طالما شدّد عليه المفكرون المعاصرون، تشديدهم على مركزية الاستعارة في كل خطاب يُلقى.

---

[1] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص232. يقول هارولد مارش عن الاستعارات في رواية بروست: «أحيانا تظهر الصور المؤثرة بشكل مفرط في تعاقب سريع حتى أنها تتصادم ويحيد بعضها البعض. إنّ مثل هذه الشواهد يمكن أن تكون نتيجة تنقيح غير كافٍ، كما هو في الصفحة الأخيرة من الزمن الضائع، حيث الأساقفة المسنين والورقة المرتعشة والقمة الضيقة والزكائز القوية وأبراج الكنيسة، كل ذلك في جملة واحدة، يترك القارئ في بعض الغموض. ولكن هناك أمثلة أخرى تعاني من خلل مقابل يتمثل في أنها خضعت للعمل الزائد. إنّها الطريقة الزخرفية التي أظهر فيها بروست نزوعا إلى العديد من الصور العذبة والمتضاربة، وإلى التشخيص الخجول والاستعارات الميثولوجية المحكمة». المرجع نفسه، ص232، 233. والحذلقة «تستوطن تقريبا في بعض أهم أصناف الصور عند بروست، وخاصة استعارات المجال النباتي والفنون المختلفة، وهذا ملاحظ في كثير من التشخصيات. إنّ السيد مارش لا ينأى عن الصواب عندما يقدح في التنميق المغري». المرجع نفسه، ص234.

[2] المرجع نفسه، ص136، 137.

*وهو اعتراف بوظيفة الصور ككل، المتلخصة في « محاولة الإمساك بما يتعذر الإمساك به بغيرها .إن وظيفتها معرفية». محمد الولي، الاستعارة بهويات متعددة، ص31. للاستعارة قدرة على صياغة المفاهيم وتقريبها، فبواسطتها نتمكن من الإمساك بما ينأى عن قدراتنا المفهومية. إنها ذراعٌ إضافية لذراعنا الذهنية. يُنظر: محمد الولي، "حول الاستعارة عند أرسطو"، ص40.

[3] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص137.

يقول محمد الولي في هذا الشأن:

«أما في حياتنا اليومية ولغتنا الطبيعية فإن الكثير من الكلمات، حتى لا نقول كل الكلمات، تعلَقُ بها رواسبُ المعاني القديمة، بمعنى أنها عبارة عن استعارات. لنمثِّل على ذلك من لغة التداول اليومي: العقل والشرف والسمو والوضاعة والتقدم والتخلف والازدهار والانهيار والتطلع والاستشراف...أليست هذه استعارات منطفئة؟ أليست هذه الكلمات، كل واحدة على حدة، عبارة عن أثر شعري؟ الاستعارة هنا تسمِّي ما لا اسم له. الاستعارة هنا تسد فجوات اللغة أي المعجم. ولهذا فإنها تمثل خصيصة ملازمة للغة. بهذا فإن الاستعارة ليست مجرد عوارض وعتاد نستنجد به في مقامات ما، بل إنها خصيصة لا تفارق أي خطاب. إن لها ملامح وسحنة مخصوصة في كل حالة. وأعتقد أن من زعموا التخلص منها، من الفلاسفة والمفكرين، قد دفعوا الثمن غالياً. لأنها قد تسللت إلى خطابهم من حيث لا يشعرون»[1].

ولعلنا نختم بعبارة لأولمان تعبر عن أهمية الاستعارة وقيمتها الحياتية والأدبية الكبيرة*، يقول: «ليس هناك أعظم شيء من إحكام السيطرة على الاستعارة. إنّها الوحيدة التي لا يمكن أن تنقل إلى الآخر: إنّها علامة العبقرية»[2]. ويبدو أنه إطلاق ينحاز له أهل المعرفة–ولو ضمنيا– على اختلاف منطلقاتهم.

هذا ما يترجمه الانفتاح الذي أصاب الاستعارة أكثر من غيرها من مفاهيم البلاغة. فالاستعارة، في البلاغة المعاصرة، صارت مشغلا معرفيا مساويا للبلاغة بشكل عام، أو كما يحلو لريكور أن يسميها: ديكتاتورية الاستعارة، بل هي–عند الغرب–تمثل البلاغة بشكل عام، ومصيرها ودلالاتها الجديدة يدلّ على مصير البلاغة، وما تؤول إليه[3].

[1] محمد الولي، حول الاستعارة عند أرسطو"، ص46.

*يقول محمد الولي عنها: «إنّ الاستعارة تمثل ملمحاً عميقاً من ملامح الإنسان. وإن الشعرَ الذي يمثل حارس هذا الإرث الإنساني جديرٌ بالرعاية من هذه الزاوية الاستعارية، إن هذه لا يمكن، بل لا ينبغي، أن نتركها تصاب بالأذى لأن ذلك يمس بكياننا الإنساني». المرجع نفسه، ص

[2] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص235.

[3] يُنظر: صلاح حسن حاوي، "الاستعارة بوصفها مدخلا معرفيا عبر نظرية الأطوار الثلاثة"، مجلة فصول، المجلد 26، العدد101، خريف2017، ص281.

الفصل الثالث

البنية التركيبية والدِّلالية للمُركَّب الاستعاري

أولا-في العلاقة بين علم النحو وعلمي البيان والمعاني

ثانيا-تفسير النحو العربي للتراكيب التشبيهية: أنموذج عبد القاهر الجرجاني

ثالثا-نموذج تحليل الاستعارة بتحديد أنماطها الصرفية والنحوية

رابعا-تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي

خامسا-تحليل نظرية [سَ] أو[X] للمركبات الاستعارية

سادسا-تحليل الاستعارة تبعا للوظائف الدلالية

سابعا-التفسير المعجمي الدلالي للاستعارة: نموذج كاتز و فودور

ثامنا- الاستعارة عند جماعة مو (Mu group): مفهومها وآليات اشتغالها

تاسعا-الاستعارة والمجالات الدلالية (Lexical Fields)

عاشرا-التناول التداولي للاستعارة

الاستعارة : تركيباً ودلالةً

تقديم:

يتغيى هذا الفصل من البحث مزيدَ بيان للوشائج بين فرعين مهمين، وهما الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية، إذ تأكّد أنّ الفصل بينهما ليس في صالح أيٍّ منهما، فالمعقول أنه «إذا بلغت الدراسة اللغوية نضجها عطفت على الأدب...وبعبارة أخرى: إنّ اللغة أنظمة يُعطى بعضها بعضا، ولا بُدّ أن نعرفَ ما يعطيه الأدب للنحو، ولا بُدّ أن نعرفَ من وجه آخر ما يمكن أن يُعطيه النحو للأدب»[1].

من هذا المنطلق، «دعا بعضُ الدارسين إلى الإفادة من اللسانيات–ولا سيما علم التركيب–في دراسة الاستعارة بصفة خاصة. وستظهر أهمية هذا المسلك في الدراسة عندما يَفرغُ الباحثون من تحديد ما لكلّ صنف من أصناف الاستعارة من خصائص، فيصبحُ من الممكن حينئذٍ أن نتجاوز الوصف التجزيئي لنحدّد أسس المجاز التركيبية ونتساءل عن السبل التي تُمكّننا من أن نصفَ نَحوَ الكلام المجازي»[2].

وقد اختص هذا الفصل بأبوابه في نحو الاستعارة، من خلال فحص طبيعة البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، «فلقد تلقت هذه الأخيرة في الأدبيات العربية معالجات تحليلية عديدة ومختلفة، انطلاقا من وجهات نظر منهجية ونظرية متباينة، غير أنّ الأبحاث التي عنيت ببنيتها التركيبية تعتبر قليلة جدا، إن لم نقل نادرة»[3].

أولا–في العلاقة بين علم النحو وعلمي البيان والمعاني

يُعد النحو ركنا أساسا من أركان اللسان العربي، ومِرقاة إلى درك ما خُصّ به هذا اللّسان من البيان والإعراب، وسببا لتحصيل الأداء العربي وتحصينه، إذ عليه تنبني الدلالة، وبه ينماز الخطاب الدال، وبسببه يتأهل متحريه للالتحاق بأهل اللّسان العربي[4]. هذه المكانة وتلك المنزلة مكنتاه من رفد درس آخر لا يقل عنه شأنا، وهو الدرس البلاغي.

---

[1] مصطفى ناصف، "النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز"، مجلة فصول، مصر، العدد3، 1981، ص36،

[2] هشام الريفي، "دراسة التشبيه بين التركيب النحوي والدلالة عند البلاغيين العرب القدامى"، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، عدد 28، 1988، ص224.

[3] عبد الصمد الرواعي، "البنية التركيبية للتعابير الاستعارية"، أعمال الندوة الدولية الأولى: الدرس البلاغي قضايا معرفية ومقاربات نصية، 25–26 مارس 2015، إعداد وتنسيق: سعيد جبار وعبد الصمد الرواعي، مختبر البحث في البلاغة واللسانيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، المغرب، 2016، ص81.

[4] يُنظر: عدنان أجانة، "تأملات في تدريس النحو العربي"، مركز بن أبي الربيع السبتي للدراسات اللغوية والأدبية، موقع :
http://www.assebti.ma/Article.aspx?C=5779، تاريخ الاطلاع على المقال: 10 /2018/07. سا: 21:01.

وقد أدرك الدراسون العلاقة بين النحو والبلاغة، رصداً منهم للأثر الإيجابي* لها، فاستفاد البلاغيون من أصول النحو وقواعده، بأن وظفت بلاغيا، ومرجع ذلك استقرار النحو علماً له أصوله وقواعده قبل أن يتسنى ذلك للبلاغة. ثم إنّ النحو نفسه لم يكن خلوا من الالتفاتات والملاحظات البلاغية[1]. ومن جهة ثانية «نظر نحاتنا القدماء إلى الجملة–حقيقية أو مجازية–فوجدوها لا تتألف من مفردات معجمية، دون أن تُسلك في تركيب نحوي، كما أنها لا تتألف من وظائف نحوية مجردة خالية من أية كلمات تشغلها، بل تتألف من ذلك التفاعل النحوي الدلالي بين المفردات وما تشغلها من وظائف نحوية، والربط بينها بالعلاقات النحوية»[2].

وقد قرئت أبواب علم المعاني قراءة نحوية، وكانت قوانين النحو عِمادٌ في دراسة أساليبه[3]. فالسكاكي مثلا «عدّ علمي المعاني والبيان من تمام علم النحو، وتعد دعوته هذه دعوة مهمة للربط بين معطيات علم النحو من جهة، وعلم المعاني والبيان من جهة أخرى»[4].

ولدلائل عبد القاهر الجرجاني وأسراره نصيبٌ من هذا المزج بين الرؤية النحوية والرؤية البلاغية للظواهر، بحكم تعاملهما مع الأداء اللغوي ذاته، إذ جعل كتابيه المذكورين «دراسة تقوم على التذوق الفني، انطلاقا من مجموعة من الضوابط النحوية والدلالية»[5]، فقد أولى عبد القاهر أهمية بالغة للنحو في معالجته البلاغية، وفي تصنيفه لمباحث علم المعاني تبعا له، وهو التصنيف الذي رسخ في الدرس البلاغي ردحاً من الزمن.

وقد غفل النحاة المتأخرون من بَعده هذا الجانب[6]، بتركيزهم على قضايا الخلاف النحوي، إضافة إلى«إهمال جانب المفردات المعجمية التي تشغل الوظيفة النحوية، وانصب اهتمامهم على الصنعة النحوية»[7]، فابتعدوا بالمجاز «عن التذوق الفني الذي اتسم به الدرس النحوي القديم لدى سيبويه وابن جني، وبلغ

* يشير عيد بلبع إلى وجه آخر من وجوه العلاقة بين العلمين؛ النحو والبلاغة. وهو الوجه الذي لم يبنه العلماء الأول ولا الدارسون موازنة بالوجه الأول الايجابي. وقد انصرف عمل الباحث في دراسته تلك إلى بيان سلطة علم النحو على الدرس البلاغي، وتوجيهه له، لا سيما وأنهما علمان متمايزان في المنطلقات والأهداف. لمزيد اطلاع يُنظر: عيد بلبع، "سلطة الجذور الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغي سلطة النحو"، فصول، ع60، صيف وخريف 2002، القاهرة، ص 87.

[1] يُنظر: المرجع نفسه، ص 91.

[2] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة للتآلف النحوي بين المفردات المتنافرة، دار النابغة، القاهرة، ط1، 2014، ص 5.

[3] يُنظر: عادل حسني يوسف، دراسات في البلاغة والأدب، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 132.

[4] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص 6.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص 7، 8.

[7] المرجع نفسه، ص 7.

نضجه على يد عبد القاهر الجرجاني»[1]، بأن جعله-ومنه الاستعارة-جزءا من نظرية النظم، وهي الفكرة التي ترتبط بعلم البلاغة أبدا، وبالتخييل وأدواته خصوصا.

وله إشارات كثيرة تؤكد أنّ دراسة الجملة المجازية –التي هي أهم مباحث البيان-داخلةٌ في صميم الدراسة النحوية[2]، يقول: «هذه المعاني التي هي "الاستعارة" و"الكناية" و"التمثيل"، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات "النظم" وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يُتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفرادُ لم يتوخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[3]. فإذا «فكرت في الشيئين تريدُ أن تشبه الشيء بأحدهما أيهما أشبَهُ به كنت قد فكرت في معاني أنفس الكلم، إلا أنّ فكرك ذلك لم يكن إلا بعد أن توخيت فيها معنى من معاني النحو»[4]، فالكلمة المفردة-قبل دخولها التركيب-لا تحملُ من المعاني سوى تلك المعاني المعجمية المحدودة[5].

وقد أكد السكاكي هذه الصلة؛ بأن أقام مفتاحه على علوم ثلاثة، هي علم الصرف، ويرجع إليه في المفرد، وعلم النحو، ويرجع إليه في كيفية التأليف، وعلما المعاني والبيان، ويرجع إليهما في كون التركيب مطابقا للمعنى المراد التعبير عنه، والذي يستوقف النظر في كتابه أنه اعتبر علمي المعاني والبيان من تمام علم النحو[6]، يقول: «وأوردت علم النحو بتمامه، وتمامه بعلمي المعاني والبيان»[7]، بما هما-حسبه-«معرفة خواص تراكيب الكلام، ومعرفة صياغات المعاني، ليتوصل بها إلى توفية مقامات الكلام حقها»[8].

وقد ظلت القطيعة بين النحو ومعطياته من جهة، والبلاغة ومباحثها من جهة أخرى، حتى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ليتغير الوضع بنشأة "علم الأسلوب" والذي أولى عناية بالبلاغة وفنونها، لصلته القديمة بها، إذ منها اشتق. وفي خضم تطوره ورسوخ قدمه بين فروع العلم، عمل الأسلوبيون على رأب الصدع بين العلمين، ثمّ زادت اللسانيات الحديثة بأن عززت الصلة بينهما في النصف الثاني من القرن العشرين[9].

---

[1] المرجع السابق، ص 8.

[2] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص 38.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص393.

[4] المصدر نفسه، ص411.

[5] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص38.

[6] يُنظر: المرجع نفسه، ص38، 39.

[7] السكاكي، مفتاح العلوم، 37.

[8] المصدر نفسه، 452.

[9] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص 8.

وتعالت دعوات كثير من اللغويين والبلاغيين المعاصرين-أمثال تمام حسان، ومحمد حماسة عبد اللطيف، وشفيع السيد، وسعد مصلوح، ومحمد عبد المطلب وغيرهم-إلى حتمية وصل ما انبتّ بين العلمين، إذ الحاجة ملحة إلى امتزاجهما بما يشكل "نحوا جديدا" ينفذُ إلى بيان الأسرار الفنية الحاصلة عن العلاقات النحوية بين المفردات في الجملة[1]. يقول سعد مصلوح: «فعلم الصرف يطلب النحو، وثانيهما محتاج إلى أولهما. والنحو هو عنده-السكاكي- علمٌ مداره على دراسة التراكيب..وهو بهذا يطلب علم المعاني، والثاني يطلب الأول، إذ إنّ علم المعاني هو نوع من النحو المقامي على مستوى الكلام الأدبي Situational grammar»[2].

فمصلوح هنا يشدّد على الوشائج المتينة بين تلك العلوم جميعا، من ذلك «الفنون البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل [والتي] لها مظهران: مظهر في خواص تراكيب الكلام، وهو نحوي بالضرورة، ومظهر في دلالة الكلمات، وهو دلالي بالضرورة»[3].

وكيفية التركيب هي المظهر الأول، وهو مظهر نحوي، يتحقق بالوقوف على ما يقتضيه علم النحو من وظائف ووجوه وعلاقات، أما المظهر الثاني فهي الكلم-المفردات ومافي حكمها-، وهو مظهر دلالي؛ إذ لا يكون التركيب بينها في أنفسها من حيث هي مفردات، وإنما يكون بين دلالاتها[4].

ثانيا-تفسير النحو العربي للتراكيب الاستعارية: أنموذج عبد القاهر الجرجاني

1-معايير التركيب الاستعاري عند عبد القاهر:

1-1- الصحة النحوية:

إنّ التركيب اللغوي للاستعارة شأنه شأن أيّ تركيب لغوي آخر، يحتوي على العناصر نفسها، ويخضع للقواعد النحوية نفسها[5]، « فالتراكيب البلاغية هي بالضرورة تراكيب صائبة، إذ إنّ مراعاة قواعد النحو ومبادئه هي أمرٌ لا بُدّ منه في كل تركيب مُفيد»[6].

[1] يُنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2003، ص64،65.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص40.

[5] يُنظر: أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2002، ص19.

[6] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص 90.

فجملة الاستعارة جملة ذات نسق نحوي، «وكون الجملة ذات نسق نحوي هو ما يميزها عن الجملة غير المقبولة، فالجملة النحوية هي التي تتوفرُ على خاصيتين: تمامُ التكوين، وصحة التأليف...والجملة غير النحوية هي التي تكون إمّا غير تامة التكوين، وإمّا غير صحيحة التأليف»[1].

إنه وعلى الرغم من أولية النحو في بناء اللغة، إلا أنّ بعض النظريات بالغت في انسياقها خلف فكرة النسق، وعلى الرغم من نجاحها في تحليل جمل وتراكيب بسيطة ذات خصائص إعرابية دالة على المعنى، فهي تبقى ضعيفة لوقوفها عند البنيات السطحية للجمل، ومن ثمَّ لم تتمكن من تحليل الجمل التي تعقدت بنياتُها، وتحولت من بنيات عميقة إلى بنيات سطحية، ومثل ذلك: (خاب ظن زيدٍ) / (ربحت تجارة الرجل): تُحلل هذه الجمل، من المنظور الإعرابي التقليدي، كجمل فعلية مكونة من عُمداتٍ وتكملات؛ فالعمدات:(ظن–تجارة)، والتكملات: (زيد–الرجل). وهي من المنظور الدلالي، على العكس: (زيد–الرجل) عُمدات، و(ظن–تجارة) تكملات. وذلك لأن هذه الجمل تحولت عن بنياتها الأساسية، التي هي: خابَ زيدٌ في ظنه / ربح الرجل تجارته (أو في تجارته).

ولا تستطيعُ، كذلك، تحليل الجمل التي صارت، فيها، الوظائف الإعرابية غير ملائمة للدلالة على المعنى، كما في التراكيب المجازية[2]، فالمتنبي حين يقول:

الخيلُ واللَّيل والبَيدَاءُ تَعرِفُنِي--- والسَّيفُ والرُمحُ والقِرطَاسُ والقَلَمُ

فإنّ «الخيلَ التي يعبر عنها المتنبي هاهنا ليست الخيل الحقيقية التي يمكن أن يراها المرء أو يلامسها، ليست ذلك الحيوان غير العاقل، بل هي في هذا البيت عارفة، عاقلة، تُرى من أعطاها هذه الأولوية؟ إنه السياق الذي وردت فيه، والكلمات التي انتظمت معها داخل نظام الجملة في البيت، فهي مقترنة بالفعل (تعرفني) الذي أعطاها رتبة الفاعلية، لتصبحَ عاقلا، وأعطى للشاعر رتبة المفعولية مع أنّهُ كان عاقلا قبل أن يدخل سياق النص، أليس هو القائل، إذن فالمرء أمام خيلٍ جديدة لا عهدَ له بها ، ولدت داخل النص (اللغة)»[3].

فمن المنظور الإعرابي، الخيل والليل والبيداءُ والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ: عُمدات، لكونها فواعل، وياءُ المتكلم في: تعرفني، تكملةٌ لكونها مفعولا به. ومن المنظور الدلالي، هي تكملات، بينما ياء المتكلم تُحيل على

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، دار كلمات، سلا (الرباط)، المغرب، 2010، ص20 ،21.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص25، 26.

[3] عبد الغني بارة، أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف: عبد القادر الدامخي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2000-2001، ص48.

عمدة. فوفق التحليل الدلالي لا يقبل الفعل (عرفَ) الاسنادَ إلا لفاعل سمته [+إنسان]، والحال أنّ الفواعل، في بيت المتنبي، سمتها [– إنسان][1].

ومع ذلك فإنّ «الفائدة في تلك التراكيب ليست هي الفائدة المجردة التي يقتصرُ عليها مستوى الصواب النحوي المجرد، أو بعبارة أخرى: إنّ الأسلوب البلاغي هو إبداعٌ نحوي خاص، يقترنُ فيه الجمال بالصحة، والإمتاع بالإفادة»[2].

وليس الخطأ النحوي كالخطأ في النظم الفني، فهذا الأخير قد يبقي التركيب على صحته واستقامته النحوية، وهذه الأخيرة لا يُعتدُّ بها، وليست بمزية، يقول عبد القاهر الجرجاني: «لسنا في ذِكر تقويم اللسان، والتحرّز من اللحن وزيغ الإعراب، فنعتدّ بمثل هذا الصواب. وإنّما نحنُ في أمور تُدرك بالفِكَر اللطيفة، ودقائق يُوصلُ إليها بثاقب الفهم، فليسَ دَرَكُ صواب دركاً فيما نحنُ فيه حتى يَشرُف موضعه، ويصعبُ الوصول إليه، وكذلك لا يكون تركُ خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظرٍ، وفضل روية...»[3].

من هذا المنطلق، يُستنتجُ أنّ «الصحة النحوية، أو بتعبير أدق الاقتصار عليها هي إحدى خصائص الصورة النمطية لارتباطها في نظر البلاغيين بالدلالة المجردة على المعنى من ناحية، ولأنها عُدّت أساس الصورة الفنية أو المعنى البلاغي من ناحية أخرى، فالصورة النحوية الصحيحة هي "الأصل" أو "مقتضى الظاهر"، أما الصورة البلاغية فهي تجاوز للأصل أو خروج على مقتضى الظاهر»[4]. فتنحصر وظيفة علم المعاني –والحال هذه– في استكناه الأثر الفني للتراكيب الفنية ، وهو أثر يتجاوز دلالتها المجردة على أصل المعنى.

وعلى أهمية ما قدّمه البلاغيون إلا أنهم نظروا إلى الجمال الفني في الأساليب التي هي مجال اختصاص هذا العلم بوصفها إضافات تحسينية[5].

وفضلا عن شرحه مسألة التمايز بين مستوى الصحة والمزية، قدم عبد القاهر معيارا دقيقا يمكننا من تحديد طبيعة الأسلوب ونِسبته إلى أيّ من هذين المستويين، ذلك المعيار هو ما يُمكن تسميته «التخير النحوي»[6]، يقول:

---

[1] يُنظر: عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص26.

[2] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص90.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص98.

[4] حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص90.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، ص92.

«...وإنّما تكون المزية ويجبُ الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حُسنا وقبولا تعدَمهُما إذا أنت تركته إلى الثاني»[1].

فالأسلوب في مستوى الصحة حتميّ لا بديل عنه في أداء معناه، وهو ما عبر عنه بقوله: (لا يحتملُ إلا الوجه الذي هو عليه)، أمّا في مستوى المزية فمتخيّر منتقى من بين عدّة إمكانات صحيحة دالة على أصل معناه، ولكنّه يتفرّد دونها بخصوص المزية[2].

بهذا نصل إلى فكرة مؤداها أن النظم الذي هو "توخي معاني النحو بين معاني الكلم" عند عبد القاهر على نوعين: «أحدهما-نظم نمطي مجرد: تستقيمُ به التراكيب استقامة نحوية، تتأدى بها المقاصدُ والأغراض، وهذا النظم ضروري في الكلام؛ إذ به تكون صحته، وبدونه يكون اختلاله وفساده...لا يُتَصور فيه نقصٌ أو زيادة.

وثانيهما-نظمٌ فني: تسمو دلالته إلى مستوى المزية والفضيلة، ذلك المستوى الذي هو في نظر عبد القاهر إضافة تُضافُ إلى مستوى الصحة النحوية، فعبارات عبد القاهر تدلُّ على أنّ النظوم أو الأساليب الفنية لا ترتقي محلقة في أجواء الفن إلا إذا استقامت حركتها أولا في أرض النحو»[3].

تبعا لذلك فإنّ الأول منهما نواة الثاني، أو الجذر الذي يتفرّع عنه، ويبنى على أساسه، يقول: «إذا ثبت أنّ سبب فساد النظم واختلاله، أن لا يُعملَ بقوانين هذا الشأن، ثبتَ أنّ سبب صحته أن يُعملَ عليها. ثم إذا ثبت أنّ مُستنبَطَ صحته وفساده من هذا العلم، ثبت أن الحكم كذلك في مزيته والفضيلة التي تعرضُ فيه، وإذا ثبت جميع ذلك، ثبتَ أن ليس هو شيئا غير توخّي معاني هذا العلم وأحكامه فيما بين الكلم»[4].

وبين المستويين في النظر للتراكيب الفنية بونٌ شاسع، فنظرة النحوي إليها تختلف عن نظرة البلاغي لها وتتمايزُ، فالنحوي «ينظرُ في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة؛ [لأنها دلالة كل لفظ على كل معنى في أنه صواب أو خطأ من جهة ذلك الاصطلاح لا غير]، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن يكون على هيئة مخصوصة من الحسن»[5]. وإذا كانت

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص286

[2] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص 88.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص84.

[5] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر، ص26.

غاية نظر النحوي رصدُ صواب التركيب النحوي وخطئه، فإنّ غاية الثاني استجلاء أسرار التركيب ولطائفه الفنية[1]، يقول الجرجاني: «هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدلّ على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ماهي موسومة به...وحتى يتصور في الاسمين يوضعان لشيء واحد أن يكون هذا أحسن نبأ عنه وأبين كشفا عن صورته من الآخر...وهل يقع في وهم وإن جَهَد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخفّ، وامتزاجها أحسن، وممّا يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدا يقول هذه "الكلمة فصيحة" إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟»[2].

وقد أدرك العديد من العلماء والدارسين الفارق الجوهري بين النحو وعلم المعاني، فحددوا انطلاق الأول منهما من المبنى إلى المعنى، فيما ينطلق الثاني من المعنى إلى المبنى[3]، مشيرين إلى علاقة التداخل بين النحو والبلاغة، مفرقين من جانب آخر بين عمل النحوي وعمل البلاغي، ويؤكد ذلك قول ابن الأثير سالف الذكر.

ومهما يكن من أمر فقد خرج عبد القاهر عن الإسار السائد عند من تقدمه من أهل البلاغة والنقد، في توجيهه النظر إلى مكمن الحسن ومعدن المزية، لا في مجرد الاستعارة والتشبيه، بل في مراعاة هيئات مخصوصة في كل تركيب، بما تقتضيه قوانين النحو وأصوله[4]، «فالفروقات بين التراكيب والاختلافات في الأساليب ليس راجعة إلى الحركات، وما يطرأ على الكلمات من تغيرات، وإنما الفرق في معاني العبارات، وما يحدثه هذا الوضع وذلك النظم، فليس المقصود معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن فيما تحدثه هذه القواعد، وما تستبعه من معنى»[5].

يقول عبد القاهر: «واعلم...أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتُجعَلَ هذه بسبب من تلك»[6] وفي موضع آخر:«...وذلك أنّ "النظم"،كما بيّنا، إنما هو توخّي

[1] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص 89.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

[3] يُنظر: عيد بلبع، "سلطة الجذور الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغي "، ص 92.

[4] يُنظر: عادل حسني يوسف، دراسات في البلاغة والأدب، ص141.

[5] عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، الرياض،1980، ص85.

[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.

معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله، وليست معاني النحو معاني ألفاظٍ، فيُتصوَّر أن يكون لها تفسير»[1].

ففي استعارة الشاعر:

---------- وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ*

ليس الحُسن «لأن جعلَ المطي في سرعة سيرها وسهولته كماء يجري في الأبطح، فإنّ هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل (سال) فعلاً للأباطح، ثمَّ عدّاهُ بالباء، بأن أدخل الأعناق في البَين، فقال (بأعناق المطيّ)، ولم يقل (بالمطي)، ولو قال: (سالت المطي بالأباطح)، لم يكن شيئا»[2].

فلو كانت المزية في مجرد الاستعارة، لاستوى (سالت المطي بالأباطح)، مع قول الشاعر: (وسالت بأعناق المطي الأباطح)، لكن التفاوت وقع بين القولين، لأن بينهما خلافا في التركيب النحوي، كما بيّن عبد القاهر. ولأجل هذه العلاقات النحوية الخاصة، التي في عبارة الشاعر، كان الامتياز والحُسن[3].

ولو كان الحُسن في مجرّد الاستعارة أيضا، لاستوى قوله تعالى: ﴿ وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا ﴾[سورة مريم، الآية 4]، مع قولنا (واشتعل شيب الرأس)، لأن الاستعارة حاضرة في القولين، لذلك أخطأ الذين « لم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية مُوجبا سِواها... وليس الأمر على ذلك، ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة»[4].

---

[1] المصدر السابق، ص452.

* المطيّ من الدَّوابّ: ما يُرْكب ويمتطى كالبعير والنَّاقة، والأباطح: جمع أبطح، ومؤنثه بطحاء، وهو سَهْل أو أرض مُنْبِسطة فسيحة الأرجاء، يسيل فيها الماء تاركًا فيها الرّملَ وصغارَ الحَصَى. وهي صورة بليغة جدا يُشبه فيها كُثيّر عَزَّة الشاعر الأموي أعناق الإبل بالماء السائل في الأباطح لأنها تسير كأنها تسيل. وهو من التشبيه البليغ المقلوب، والمعنى سالَت الأباطحُ بالأعناق أي بالإبل وفيه مَجاز وهو إطلاق الجزء وإرادة الكل. «وما زلَ جرسُها يُطرب الآذان إلى اليوم؛ انظُرْ إلى صَنيع كُثيّر حينَ عبَّر =بسَيَلان الأعناق فقَد استعارَ السيلانَ للسير السلس اللين، وهي استعارة مألوفَة مُتداولَة مُبتذلة قريبة المأخذ، ولكنه رَفَعَ عنها ابتذالَها بأن أدخلَ أيضاً المجازَ العقلي في إسناد السيلان إلى الأباطح؛ ليُعبّرَ عن كثرَة الركبان في الأباطح؛ حتى كأنها هي التي تسير، ثم جاء بحرف الجر الباء في الأعناق؛ ليدل على سُرعة السيلان وكأنه سيلانُ الماء وانسيابُه، فمبدأ الحَرَكة والسرعَة والاتجاه حركةُ أعناق الإبِل، ففي ذلك مَهارةٌ في تَحويل المألوف إلى مَعْنى غَريب»، جَمالُ المطيِّ في أعناقِها عندَ الشعراء ، عبدالرحمن بودرع، موقع مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية:

http://www.m-a-arabia.com/site/23835.html. تاريخ الاطلاع عليه: 2018/07/13، سا: 09:51.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص75، 76.

[3] يُنظر: عادل حسني يوسف، دراسات في البلاغة والأدب، ص141، 142.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 100.

يرى عبد القاهر أن شرف هذه الاستعارة ومزيتها ومكمن أصالتها هو ما طرأ على العلاقات النحوية من تغيّر، إذ أُسند الفعل (اشتعل) إلى غير فاعله الحقيقي، الذي هو الرأس، وجُعل (الشيب) تمييزاً رغم كونه فاعلا حقيقياً. فبهذا التركيب الخاص يتبين سنّ زكريا عليه السلام العالية جداً ، فإذا جاءه الولد على هذه الحالة من العمر كانت الأعجوبة وحصلت المعجزة، « وهذا ما لا يكون إذا قيل: (اشتعل شيب الرأس، أو الشيب في الرأس)، بل لا يوجب اللفظ حينئذٍ أكثر من ظهوره فيه على الجملة. وَوِزان هذا أنّك تقول : (اشتعل البيت ناراً)، فيكون المعنى: أنّ النار قد وقعت فيه وُقُوع الشُمول، وأنها قد استولت عليه وأخذت في طرفيه ووسطه. وتقول: (اشتعلت النار في البيت) فلا يُفيدُ ذلك، بل لا يقتضي أكثر من وقوعها فيه، وإصابتها جانباً منه. فأما الشمول... فلا يعقل من اللفظ البتة»[1].

يبين عبد القاهر في هذه الأمثلة جميعا أثر النحو ومظاهره في جوانب الصورة الاستعارية، وكيف يمكن استثمار قوانينه، والعمل على مناهجه في بناء الاستعارة وتفسيرها على الوجه الأمثل، «وبإظهار علاقات النحو الخفية هذه، تُحفظ للكلام وحدته المطلوبة، كما يتبين لنا الأثر المهم لهذه العلاقات في فنون البيان، حيث يُداخل بعض الكلام بعضاً، ويُبنى ثانيه على أوله بناءً محكماً»[2].

1-2- الإفادة البلاغية أو القيمة الفنية:

قوامُ الاستعارة الانحراف الدلالي[3]، بوصفه الخصيصة الجوهرية التي تتمايزُ بها الصورة المجازية عن غيرها، فدلالة تلك الصورة على المعنى أو الغرض المراد بها ليست دلالة وضعية مباشرة، بل إنّ القيمة الفنية لها لا تُستمدُّ إلا من الاحساس بما فيها من تجاوز أو انحراف عن تلك الدلالة[4].

فدلالة الاستعارة غير الدلالة الوضعية،- التي هي «تخصيص الشيء بالشيء بحيث إذا أطلق الأول فهم منه الثاني»[5]- إنها الانحراف بالكلمة عن هذا الارتباط الوضعي، فالكلمة المستعارة هي تلك التي انزاحت دلالتها عمّا

[1] المصدر السابق، ص101.

[2] عادل حسني يوسف، دراسات في البلاغة والأدب، ص 144.

[3] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص 126، 127.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 124.

[5] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت، 38/1.

وضعت للدلالة عليه لتضامها مع كلمة خارجة عن دائرة تواردها المألوفة[1]. والاستعارة بذلك، و بمقتضى التركيب النحوي والدلالي «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركّب لفظي (collocation) اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض–أو عدم انسجام–منطقي،ويتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية (Semantics deviance)...ويتمثّل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص من أحد عنصري المركّب اللفظي إلى العنصر الآخر...ويتخذ المركب اللفظي(collocation) في التركيب اللغوي شكل مركّب نحوي (Colligation) وبذلك يكون مركبا نحويا قابلا للتحليل»[2].

إنّ الجدير بالاهتمام هنا هو الكلمة الاستعارية التي تشكل بؤرة الاستعارة، أو العبارة التي يكون وجودها سببا في بُروز الاستعارة. فالكلمة الاستعارية هي التي تُحدث التمايز الدلالي، والتي يكون موقعها داخل التركيب سببا من الأسباب المهمة في أن تعمل بعض الاستعارات، وتكف أخرى عن العمل[3]، الأولى نابضة بالحياة لجِدتها، في حين الثانية ميتة لكثرة تداولها، أو لغير ذلك من أسباب.

ونستطيع أن نُحدّد غرض الاستعارة في ضوء طبيعة العلاقة التي تجمع المستعار له والمستعار منه. والتي هي المشابهة. وهي التي تُسوّغ نقل اللفظة المستعارة (أو ادعاء معناها حسب الجرجاني) للمستعار له[4].

ولقد عدّوا التشبيه أصل المعنى أو الغرض في كل استعارة، أي أنّها صورة محوّلة عنه، وتلك النظرة كانت سببا في إخراج عبد القاهر للاستعارة من دائرة التخييل، يقول:«واعلم أنّ الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل، لأنّ المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنّما يعمد إلى إثبات شَبَه هناك، فلا يكون مُخبره على خلاف خبره. وكيف يعرضُ الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى،كقوله عزّ وجلّ : "وَاشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْباً "»[5].

نستشفُّ من النص السابق أنّ الجرجاني لم يُرد التسوية بين استعمالات مجازية محدودة تضمنها القرآن.يقول محمد الولي عن تحيّز الجرجاني في سعيه إلى تأصيل مفهوم التخييل كمعنى مركزي كاشف لأسرار البلاغة: «لقد

[1] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص124.

[2] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص139.

[3] يُنظر:أحمد حسن صبرة وسعد سليمان حمودة، التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، ط2، 2002، ص19.

[4] يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص129.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص238.

صَعُبَ على الجرجاني أن ينسُبَ إلى القرآن التخييل على الرغم من محاولة تبرئته من الكذب. لقد سَهُلَ عليه الأمر عندما كان يُواجه نصوصاً بشرية. أمّا عندما واجهَ القرآن فقد فزع من التخييل وتمثَّلَ الكذب أمامه، ولذلك جعلَ الاستعارة تتعارضُ مع التخييل لأنّها ليست كذبا»[1].

أمّا التخييل–عنده–فمُقترنٌ بالإيهام والكذب والمخادعة، إذ «يُثبت فيه الشاعر أمراً غير ثابت أصلا، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدعُ فيه نفسه، ويريها ما لا ترى. أمّا الاستعارة فإنّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنّك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يُثبتُ أمراً عقلياً صحيحا، ويدعي دعوى لها شبح في العقل. وستمر بك ضروب من التخييل هي أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة تكشف وجهه في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق..»[2]، أو هو «نوع من القياس الخادع»[3].

ومقتضى ذلك أنّ إثبات الشبه بين طرفي الاستعارة هو إثبات لمعنى عقلي صادق، وهي نظرة كلامية –لا بلاغية– تُؤكد حرص عبد القاهر «على أن ينظر إلى المعاني من جهة "الصدق والكذب"، لا من جهة حُسن الصورة»[4]، وهي نظرة صاغها الوازع الديني ووجهها[*]، لكثرة ورود الاستعارة في التنزيل، وصعوبة عدّها من التخييل، المقترن—كما سبق الذِكر–بالإيهام والكذب.

بيدَ أنّ هذه النظرة الكلامية لم تدم طويلاً، إذ نلفيه في مواطن أخرى من أسراره يوكل للتخييل مهمة بيان بلاغة الاستعارة وعمق تأثيرها الفني، يقول: «فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه، وأتيت به عن طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، فصار لذلك غريب الشكل منيع الجانب، لا يدين لكل أحد»[5].

ففي قول الشاعر:

إنّ السَحَاب لَتَستَحِي إِذَا نَظَرَتْ---إلى نَدَاكَ فَقَاسَتهُ بما فِيهَا

---

[1] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص103. ويُنظر: أحمد الجوة، "معاني النحو ومعاني البلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني، ندوة عبد القاهر الجرجاني"، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة صفاقس، تونس،1998، ص43.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 239.

[3] شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993، ص258.

[4] المرجع نفسه، ص259.

[*] يؤكد ذلك ابتعاد عبد القاهر عن الاستشهاد بنماذج من القرآن أو الحديث النبوي، فالاستعارات في هذين الخطابين لا تؤدي وظيفتها الفنية عن طريق التخييل، إذ هي دائما منبع الحق ومعدن الصدق. يُنظر: حسن طبل، المعنى في البلاغة العربية، ص132.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 296.

«...يوهمك بقوله "إنّ السحاب لتستحي" إنّ السحاب حيّ يَعرِف ويَعقِل، وأنه يقيس فيضه بفيض كف الممدوح فيخزى ويخجل، فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يُشكلها الحُذاقُ بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتروق وتونق، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب م الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه.. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت، في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب..»[1].

2- المعنى ومعنى المعنى عند عبد القاهر:

إنّ «الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما راجعة إلى المعاني، وإلى ما يُدلُّ عليه بالألفاظ، دون الألفاظ نفسها»[2]، وهو قصد الجرجاني من مصطلح معنى المعنى، والذي انطلاقا منه قسّم الكلام إلى ضربين «ضربٌ أنت تصلُ منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحدهُ...وضربٌ آخر أنت لا تصلُ منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثمَّ تجد لذلك المعنى دِلالة ثانية تصلُ بها إلى الغرض. ومدارُ هذا الأمر على "الكناية "و"الاستعارة "و"التمثيل"»[3].

يُقدّمُ عبد القاهر أمثلة توضيحية ثم يصوغُ تعريفاً لهذا المفهوم، فيقول:«...وهي أن تقول :"المعنى"، و"ومعنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ، والذي تصلُ إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى"، أن تعقل من اللفظ معنىً، ثمَّ يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[4].

إنّ توسّع عبد القاهر في فهمِ حركة الاستعارة مكّنه من الانفتاح على التفكير التفاعلي، فكان مُدركا للوجه الآخر للعلاقة بين المستعار والمستعار له، أو المعنى الأصلي والمعنى الفرعي بتعبير القُدامى، فقد ذهب في الأسرار

[1] المصدر السابق، ص297.
[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص259.
[3] المصدر نفسه، ص262.
[4] المصدر نفسه، ص263.

إلى أنّ العالم الذي ينتمي إليه الطرف المستعار في تركيب الاستعارة ليس معزولا تمام العزل عن المستعار له، بل إنّ بينهما في الأصل صلةً دلالية في معنمٍ من المعانم[1].

فقد أفاضَ الجرجاني في بيان التفاعل بين طرفي الاستعارة، ففي(زيدٌ الأسد) ليس معنى اللفظ أي الأسدية، وإنّما هو المعنى الذي استلزمهُ اللفظ، فنقلت الأسدية إلى زيدٍ يُصاحبه تخلٍّ عن الجانب الدلالي غير المقبول في وصفِ زيدٍ بالأسدية. وهو أنّ له أظافرَ ونيوبا حادّة قاطعة. يقول العلوي: «إذا قلت رأيت أسدا جدّل الأبطال بنصله ويشكُّ الفُرسان برُمحه،فقد جرّدتَ قولك أسدا عن لوازم الآساد وخصائصها، إذ ليس من شأنها تجديل الأبطال، ولا شكّ الفرسان بالرمال والنصال»[2]. وهذا التخلي هو عينهُ معنى التفاعل بين المستعار والمستعار له، وهو يقتضي ألا يكون للأسد شيء من صفات زيد، فمعنى الشجاعة في قولهم جاء زيد الأسد هو التشبيه الناتج عن العلاقة بين الفكرتين المختلفتين، فكرة أنّ زيداً رجل، وأنّ الأسد حيوان.

يقول الجرجاني: «فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه، ومثاله استعارة الطيران لغير ذي جناح إذا أردت السرعة، وانقضاض الكواكب للفرس إذا أسرع في حركته من علو، والسباحة له إذا عدا عدوا كان حاله فيه شبيهاً بحالة السابح في الماء. ومعلومٌ أنّ الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْو كلّها جنسٌ واحدٌ من حيث الحركة على الإطلاق، إلا أنّهم نظروا إلى خصائص الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كلّ نوعٍ منها باسم. ثمّ إنّهم إذا وجدوا

[1] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص823. والمعنم (Sème): أو المعينم، أو السمة الدلالية، أو الخاصية الدلالية هو الوحدة الصغرى أو الدنيا للمعنى، غير القابلة للتجزئة إلى عناصر أخرى، وغير قابلة للتحقق المستقل.

Voir : Jean Dubois et autres Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973, p433.

والمعانم لا تظهر إلا في إطار شكل دلالي أكبر هو ما يصطلح عليه: المفهم (La sémème)، يُنظر: عبد الجليل مرتاض، التحليل البنيوي للمعنى والسياق، دار هومة للنشر والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص76، 77، وعبد الهادي بوطارن، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط، دت، ص337. الذي هو مجموعة من السمات الدلالية الملائمة الداخلة في تعريف جوهر وحدة معجمية.

«L'ensemble des traits sémantiques pertinents (ou sèmes) entrant dans la définition de la substance d'un Lexème », Christian Touratier et Armand Colin, La sémantique, de Pottier, 1963, p31.

[2] يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1914، 236/1.

في الشيء في بعض الأحوال شبهاً من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس فقالوا في غير ذي الجناح طار كقوله : وطِرتُ بمنصلي في يعملات»[1].

3- في القول إنّ المجاز نوعان؛ إفرادي وتركيبي

اتفق البلاغيون على أنّ "الاستعارة" أهمُّ أضرب المجاز، وألحقوا بها "الاستعارة التمثيلية" أو التمثيل على حدّ الاستعارة -باصطلاح عبد القاهر-، وعدّوا كذلك من المجاز ما عُرف بالتشبيه البليغ أو التشبيه على حد المبالغة ، ومنهم من عدّه استعارة[2].

أما المجاز فيرى عبد القاهر أنّ الشهرة فيه لشيئين:

-الاستعارة؛

-التمثيل إذا جاء على حدّ الاستعارة (الاستعارة التمثيلية).

أمّا الاستعارة فضربان متغايران:"أن تجعل الشيء بالشيء ليس به"، كقولنا: رأيت أسدا (أي رجلا شجاعا) بجعلنا الرجل أسداً، وليس بأسدٍ. والآخر "أن تجعل للشيءِ الشيءَ ليس لهُ"، نحو قول لبيد: "إذ أصبحت يدُ الشَّمال زمامها"، فجعل للشمال(الريح) يدا، وليس لها ذلك.

وينبه عبد القاهر إلى أننا في نحو قولنا: زيدٌ أسد، وزيدٌ هو الأسد، قد جعلنا الشيءَ الشيء ليس به، وهذا يقتضي أن يعد من الضرب الأول من ضربي الاستعارة، لكن ليس كذلك؛ إذ تفترقُ أمثال هذه الجمل المجازية — التي جرى فيها المشبه به خبرا على المشبه-عن أمثلة الضرب الأول من الاستعارة، في أنّنا صرحنا في هذه الأمثلة بالمشبه، فأصبحنا في حاجة إلى اثبات ادعائنا وتقريره، إذ كيف يكون زيدٌ (المبتدأ المصرح به) أسداً، وليس بأسد. وذلك خلاف قولنا: رأيتُ أسدا، فهذا يوحي بأنه قد ثبت في وهم المتكلم أنه لم ير سوى صورة الأسد أمام ناظريه، فليس في حاجة إلى إثبات مراده، وقد استعار له صورة الأسد. وانتهى عبد القاهر-بناءً على هذه التفرقة-

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص41. «المنصل بوزن القنفد: السيف، وتفتح الصاد. واليعملات: جمع يعملة بالفتح، وهي الناقة النجيبة المطبوعة على العمل». المصدر نفسه، الصفحة نفسها (الهامش).

[2] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص24.

إلى أنّ هذا النوع المصرح فيه بالمشبه لا يسمى استعارة، وإنما هو (تشبيه على حد المبالغة)، وهو ما عرف لاحقا بـ(التشبيه البليغ)[1].

وأمّا «"التمثيل على حد الاستعارة" أو (الاستعارة التمثيلية)، فمثالها قولنا لمن يتردد في الأمر بين فعله وتركه:"أراك تقدمُ رِجلا وتؤخر أخرى"، فقد جُعل كأنه يفعل ذلك على الحقيقة، وإنما الأصل: "أراك في ترددك كمن يقدم رِجلا ويؤخر أخرى". فهو بذلك على حد الاستعارة في قولنا: رأيت أسداً، فجعل كأنه الأسد على الحقيقة، وإنما الأصل فيه التشبيه؛ أي رجلا كالأسد. فبناء هذا التمثيل على حد الاستعارة أدخله في باب المجاز، وكذلك نظائره»[2].

وقد فصل عبد القاهر الرأي في النوعين بإلحاقهما ضمن مصطلحين؛ المجاز الإفرادي ثمّ المجاز التركيبي أو الحُكْمي (العقلي)، وفيما يأتي بيان الفرق بينهما.

3-1-المجاز في المفرد:

وهو أن يقع المجاز «في ذات الكلمة، وفي اللفظ نفسه»[3]. وذلك نحو قولنا: رأيتُ أسداَ. وهو مجاز «نتج عن النقل الدلالي لمعنى كلمة أسد عن مسماها الأصلي إلى معنى آخر هو(الرجل الشجاع)، بمؤازرة السياق، وهو ما يمكن أن يطلق عليه (المجاز الافرادي)»[4].

ويشترط كل من طرق باب الحقيقة والمجاز وجود مناسبة بين المعنى المنقول عنه (المعنى الحقيقي الأصلي) والمعنى المنقول إليه (المعنى المجازي الفرعي)، يقول عبد القاهر:« ثم اعلم بعد أنّ في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطا وهو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل. ومعنى الملاحظة أن الاسم يقع لما تقول أنه مجاز فيه بسبب بينه وبين الذي تجعله حقيقة فيه نحو أن اليد تقع للنعمة... ومن شأن النعمة أن تصدر عن اليد...وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة والقدرة لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها في اليد، وبها

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[2] المرجع نفسه، ص 25، 26.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص293.
[4] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص15.

يكون البطش والأخذ والدفع والمنع، والجذب والضرب والقطع، وغير ذلك من الأفاعيل»[1]. وأكثر المصطلحات تداولا للتعبير عن هذه المناسبة هو مصطلح العلاقة[2].

وللعلاقة تعريفات مختلفة الصيغة، متفقة في مضامينها، منها أنها الوصلة أو المناسبة التي تربط بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه ، فهي صلة بين الأصل وفرعه[3].

وكون المجاز في الكلمة المفردة فإنّ ذلك يُفضي بالضرورة إلى كونه مجازا لغويا[4]؛ ذلك أنّا «فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة، كقولنا: اليد مجاز في النعمة، والأسد مجاز في الإنسان...كان حكما أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة لأنا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة، وأوقعها على غير ذلك إما تشبيها وإما لصلة وملابسة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه»[5].

وقد قال الفخر الرازي والسكاكي والخطيب القزويني بإمكانية «التجوز في المفرد ذاته على الدلالة العقلية للكلمة؛ لأنّ الدلالة الوضعية لا دخل لها في مباحث المجاز والاستعارة»[6].

وللفراء (ت208) عند تناوله لقوله تعالى:﴿بَلْ مَكْرُ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ﴾ [سورة سبأ، الآية 33] توضيح لهذه المسألة، إذ المكر ليس من خصائص الليل والنهار، وإنما المعنى: بل مكركم بالليل والنهار. وقد أجاز إضافة الفعل إلى الليل والنهار، ويكونا كالفاعلين، مثلما كانت العرب تقول: نهارُك صائم، وليلُك قائم، أو: نام ليلك[7].فمجازية هذه الجملة لم تتحقق من جهة العلاقات النحوية في حد ذاتها بعيداً عن التفاعل النحوي

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص343.

[2] سميت بذلك لتعلق المعنى الثاني (المجازي) بالأول (الحقيقي)، يُنظر: محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط،1986، ص67. ويُنظر: خديجة محمد الصافي، أثر المجاز في فهم الوظائف النحوية وتوجيهها في السياق، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص39.

[3] يُنظر: محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، ص67.

[4] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص16.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص355.

[6] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص124.

[7] يُنظر: محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص50.

بين المفردات، وإنما هي نتاج ذلك التفاعل بين المفردات المعجمية في علاقاتها النحوية داخل التركيب؛ وذلك بإضافة كلمة (مكر) إلى (الليل)، ثم عطف (النهار) على (الليل) ليُشركه في الحكم والمعنى[1].

وفي قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ﴾ [سورة الأعراف، الآية 154]، فإنّ الغضب لا يسكت، إنما يسكت صاحبه، والمعنى: سكن[2].

ويُبنى المجاز الإفرادي في البلاغة العربية* على أظهر وأخصّ صفات المفردة المعجمية، وقد وضح عبد القاهر كيف أن التفاعل النحوي بين المفردات على جهة المجاز إنما يكون بين أخصّ معانيها وأشهرها، وليس بين كل المعاني التي تحملها المفردة المعجمية؛ ذلك أنّ «الشبه إذا كان وصفا معروفا في الشيء، قد جرى العُرف بأن يُشبه من أجله به، وتُعورِفَ كونه أصلا فيه يقاس عليه-كالنور والحسن في الشمس أو الاشتهار والظهور.. فاستعارة الاسم للشيء على معنى ذلك الشبه تجيء سهلة منقادة، وتقعُ مألوفة معتادة. وذلك أن هذه الأوصاف من هذه الأسماء قد تعورف كونها أصولا فيها ، وأنها أخص ما توجد فيه بها»[3].

ومنه شبهت المرأة بالشمس، إذ أظهر ما في الشمس استدارتها وضياؤها ورونقها[4]، وبالقمر، وأظهر ما فيه بهاؤه ونوره[5]، وبالغصن في تثنيها ولينها، وبالغزال في جمال جيدها، وبالبقرة الوحشية في جمال عينيها[6]، وما إلى ذلك من أوصاف من تلك الأسماء[7].

---

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص45.

[2] يُنظر : المرجع نفسه، ص50 (الهامش).

* وهذه الفكرة احتفى بها التوليديون التحويليون، ودرسوها تحت ما يسمى بالسمات الانتقائية للمفردات، يُنظر: المرجع نفسه، ص52(الهامش).

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص250.

[4] يقول المتنبي: بأبي الشموس الجانحات غواربا---اللابسات من الحرير جلابيا

فالشموس هنّ النساء، والجانحات الموائل للغروب، تلك الشموس أغارت على قلوبنا وعقولنا بوجناتهن، سلبت هذه الشموس بخدودهن وحسنهن قلوبنا وعقولنا، حتى ان تلك الوجنات تنهب الناهب وهو الرجل الشجاع المغوار.

[5] يقول عمر بن أبي ربيعة: بَلْ وَجْهُ نُعْمٍ بَدَا وَاللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ --- فَلَاحَ مِنْ بَيْنِ أَثْوَابٍ وَأَسْتَارِ

[6] وشبهها امرؤ القيس بعين البقرة الوحشية (وحش وجرة) في قوله:

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وتَتَّقِي--- بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ.

ويقول زهير بن أبي سلمى: وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ --- وَلِلدُّرِّ الْمَلَاحَةُ وَالصَّفَاءُ

[7] قال محمود سامي البارودي :كَأَنَّ أَنْجُمَهُ واللَّيْلُ مُعْتَكِرٌ--- غِيدٌ بِأَخْبِيَةٍ، يَنْظُرْنَ مِنْ فَرَجِ

فنجوم الليل، متخفية وراء السحاب، كأنهن جميلات ينظرهن من فجوات أخبيتهن.

وإن استحسنَ عبد القاهر الشبه المألوف المباشر، إلا أننا نجدهُ في غير موضع يرى أنّ «التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب...وذلك أنّ موضع الاستحسان أنّك ترى بها الشيئين مِثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين»[1].

وفي باب "الدلالة اللفظية والصناعية والمعنوية "من كتاب "الخصائص" يبين ابن جني أسس بناء الجملة العربية، يقول: «ألا ترى إلى (قام) ودلالة لفظه على مصدره، ودلالة بنائه على زمانه، ودلالة معناه على فاعله، فهذه ثلاث دلائل من لفظه وصيغته ومعناه...ألا تراكَ حين تسمع (ضرب) قد عرفت حدثه وزمانه، ثم تنظر فيما بعدَ فتقول: هذا فعل، ولا بد له من فاعل، فليت شعري من هو؟ وما هو؟ فتبحثُ حينئذٍ إلى أن تعلم الفاعل من هو وما حاله، من موضع آخر لا مسموع (ضرب)، ألا ترى أنه يصلح أن يكون فاعله كلَّ مذكر يصح منه الفعل، مجملا غير مفصل»[2].

فكل ما استقام أن يكون فاعلا لـ(ضرب) أُعرب فاعلا من غير اشتراط منطق أو مجاز أو حقيقة. «فالمتكلم بمجرد نطقه للكلمة الأولى من الجملة تتحدد لهذه الكلمة ثلاث دلائل: دلالة لفظية، وهي الدلالة المستفادة من لفظ الكلمة، وهي ما توازي (الدلالة المعجمية)، ودلالة صناعية، وهي الدلالة المستفادة من صيغة الكلمة، وهي ما توازي (الدلالة الصرفية)، ودلالة معنوية، يتمُ فيها تحديد العنصر الغائب أو التالي في الجملة لكي يتألف الكلام المفيد، وهذا التحديد يتمُ على المستويين النحوي والدلالي، ف (ضربَ) فعلٌ يحتاجُ على المستوى النحوي إلى (فاعل مذكر) و(مفعول به)، أمّا على المستوى الدلالي فلا بدّ أن يكون الفاعل قادراً على القيام بالفعل، أو (يصحُّ منه الفعل)–على حدّ تعبير ابن جني–، وأن يكون المفعول به محلا صحيحا لوقوع الفعل عليه من هذا الفاعل المخصوص في سياق الجملة»[3].

وفي قول ابن جني (يصحُّ منه الفعل) «دلالةٌ على أنه إذا ما اختير العنصر الغائب، وكان غير ملائم دلاليا فستنتقل دلالة الجملة إلى المجاز؛ ذلك أنّ الفاعل الذي اختيرَ لا يصح منه الفعل على جهة الحقيقة»[4].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص250.

[2] عثمان بن جني (أبو الفتح)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، دت، دط، 444/2.

[3] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص53، 54.

[4] المرجع نفسه، ص54.

ولا تتحدد مجازية المجاز الإفرادي اعتماداً على البناء اللغوي للجملة فحسب، فقولنا: (رأيتُ أسداً) قد يُرادُ به رؤية الأسد، ذلك الحيوان المفترس نفسه، فليس هناكَ ما يمنعُ كون الرؤية ممكنة من الفاعل(المتكلم) للمفعول به (أسداً) على جهة الحقيقة. ومن ثَمَّ لا بُدَّ من اللجوء إلى السياق بشقيه المقامي أو المقالي، إذ به تنصرف دلالة كلمة (أسد) إلى الحقيقة أو المجاز[1]. فالسياق بشقيه ضرورة في توجيه الجملة إلى معناها المجازي إذا كانت من قبيل المجاز الإفرادي، إلا إذا كان انصرافُ التركيب إلى المعنى المجازي أسرعَ من انصرافه إلى الحقيقة، فعندئذ تخفّ حدّة الضرورة إلى السياق[2].

3-2-المجاز التركيبي أو الحُكْمي (المجاز في الجملة):

وبيانه أنّ«كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه في العقل لضرب من التأويل، فهي مجاز»[3]، ويكون التجوز -في هذه الحال-«في حكم يُجرى على الكلمة فقط، وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها، ويكون معناها مقصودا في نفسه، ومراداً من غير تورية ولا تعريض»[4].

نحو قول الفرزدق:

سقتها خُروق في المسامع، لم تكن---عِلاطا، ولا مَخبوطة في الـمَلاغِم[5]

«لم يتحقق المجاز في قول الفرزدق "سقتها خروق في المسامع" من النقل الدلالي للمعاني المعجمية للمفردات؛ إذ كل مفردة مستخدمة على حقيقتها. وإنما تحقق بسبب العلاقات النحوية (التي تمثلها هنا علاقة الفاعلية) بين المعاني المعجمية للمفردات»[6]، وهو معنى قول عبد القاهر:«ليس التجوز في نفس (سقتها)، ولكن في أن أسندها إلى الخروق»[7].

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص60.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص62.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص385.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص293.

[5] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص15، والضمير في سقتها للإبل، العلاط: وسم يكون في عنق البعير، مخبوطة عليها سمة، الملاغم: ما حول الفم مما يبلغه اللسان. نفسه، ص15 (الهامش).

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص294.

كما أنّ الفارق في قول لبيد الآنف الذكر (يد الشمال)، «وقولنا: (أتنازعني في يد بها أبطش)، يكمن في أن النحو هو الذي صنع المجاز في بيت لبيد، وذلك بسبب علاقة الإضافة بين المفردتين التي استخدمت كل منهما في معناها المعجمي. في حين أنّ السبب في مجازية القول الآخر إنما هو النقل الدلالي لمعنى (يد)إلى معنى آخر هو (إنسان له حكم اليد وفعلها).

إنّ هذا كله يفضي إلى أنّ المجاز في الاستعارة، التي هي ادعاء الشيء للشيء ليس له –كما في نحو قول لبيد– استعارة تركيبية قائمة على العلاقات النحوية بين المفردات، فأولى بها–إذن–أن تدخل تحت إطار مفهوم (المجاز الحُكْمي)»[1].

وقد أشار عبد القاهر إلى هذا النوع الثاني للاستعارة، يقول: « تراك في الاستعارة –التي هي مجاز في نفس الكلمة–وأنت تحتاج في الأمر الأكثر إلى أن تمهد لها وتقدم وتؤخر ما يعلم به أنك مستعيرٌ ومشبهٌ، ويفتح طريق المجاز إلى الكلمة»[2]، فمثلما هناك مجاز في الكلمة نفسها، هناك مجاز حُكْمي، جاء في الدلائل: «إذا لم يكن المجاز في نفس اللفظ، كان لا محالة في الحكم. فاعرف هذه الجملة، وأحسن ضبطها، حتى تكون على بصيرة من الأمر»[3].

فمثل الأول–الذي هو جعلنا الشيءَ الشيءَ ليس به، وذلك أن تستعيرَ صورةً عامةً كليةً لشيء–: (رأيتُ بدراً طالعاً)، وأنت تريدُ (امرأةً)، أو (رأيتُ أسداً)، وأنت تريد (رجلا شجاعا).ومثل الثاني، الذي هو جعلنا الشيءَ للشيءِ ليس له، وذلك أن تستعيرَ للشيء جزءاً فقط من شيء آخَر: (صفعت فُلاناً يَدُ الدهر)، فاستعرْت من الدهر يداً، وأسندتَ إليها إحداث أذى بشخص، أي: تقوم اليدُ مقامَ من أُسند إليه فعلُ الصفعِ (تجعلُ اليدَ فاعلاً) /الائتلافُ في أنّ الجزء المستعارَ وهو اليدُ تنزَّل منزلةَ الفاعل، وما تَجاوزَ حدودَ النحو تُفسرُه البلاغةُ والاستعارَةُ.

ومثل هذا النوع كذلك : يد الشّمال (في بيت لبيد)[4].

[1] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص27.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص299.

[3] المصدر نفسه، ص297.

[4] وغداةَ ريحٍ قد كشفت وقَرَّةٍ --- إذ أصبحت بيدِ الشمال زِمامُها.

ويفضي كون المجاز في الجملة إلى عَده مجازاً عقليا ؛«ذلك أنّ الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة، ولا وجه لنسبتها إلى واضعها؛ لأنّ التأليف هو إسناد فعل إلى اسم أو اسم إلى اسم، وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم، فلا يصير (ضرب) خبرا عن (زيد) بوضع اللغة، بل بمن قصد إثبات الضرب فعلا له»[1].

وقد شاع بين الدارسين العرب القدامى أن المجاز في التركيب هو ما يعرف بالمجاز العقلي[2]. إلا أنّ ذلك ليس بالضرورة، فقد تخرج الجملة لضرب من التأول من الخبر إلى الإنشاء كالدعاء في قول القائل: رحم الله فلانا. أو قوله لك عند العطس: يرحمك الله. فهذا نوع من المجاز علاقته غير المشابهة[3].

يقول عبد القاهر في موضع آخر: « ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازا من طريق المعقول دون اللغة»[4]. وقوله الجملة دليل على أن المجازية تقع في الإسناد لا في اللفظ، ولذلك يسميه –عبد القاهر– في مواضع عدة بالمجاز في الإثبات، في حين يسمى المفرد مجازا في المثبت.

وإذا كان الإسناد تركيبيا، نحو قول الشاعر:

فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه ---ولا رجلا قامت تعانقه الأسد

«فإننا لسنا في حاجة ملحة إلى السياق كي نُحدد كون الكلام حقيقة أم مجازا؛ إذ ينصرف التركيب – بداية–إلى المجاز. فالمعانقة لا تقعُ في الحقيقة من الفاعل (الأُسد) على المفعول به (الضمير العائد على "رجلا")، كما أنّ المشي لا يقع من الفاعل (البحر) على جهة الحقيقة كذلك»[5]؛ إذ إنّ «الاسناد النحوي أخرجه من دائرة البحار لأنه بحر يمشي مثل الماشين، ولفظه المعجمي يبقي له خصوصية نوعه الذي ينتمي إليه، وهو البحر، وكل من الطرفين–الإسناد النحوي واللفظ المعجمي–يشدّه فيبقى في مرحلة وُسطى، فلا يصبح أحد أفراد من يمشون، ولا يعود بحرا، كما كان من قبل الإسناد النحوي»[6].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص408.

[2] سُمي كذلك لأنه يخرق قاعدة عقلية منطقية، ويسمى كذلك: المجاز الحكمي، الإسناد المجازي، مجاز الإثبات.

[3] يُنظر: علي محمد علي سلمان، المجاز وقوانين اللغة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص 240 ،241.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص355.

[5] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص63.

[6] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص11.

إنّ المجاز التركيبي قد يكون مجازاً من جهة علاقة نحوية أو أكثر؛ فمثال ما كان مجازاً من جهة علاقة الفاعلية، قولنا : (كلمتني عيناه بما يحوي قلبه) [1]، أو «مثل قوله تعالى : ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَـٰرَتُهُمْ﴾ [سورة البقرة، الآية 16]، ويبين الزمخشري أنّ مجازية الجملة إنّما تحققت بسبب علاقة الفاعلية بين هذا الفعل المخصوص (ربحت)، وهذا الفاعل المخصوص (تجارتهم)، فهذا الإسناد إنما هو من باب الاسناد المجازي»[2].

ومثال ما كان مجازاً من جهة المفعولية دون الفاعلية، قول ابن المعتز:

جُمع الحقُّ لنا في إمام--- قتل البخلَ وأحيا السَّماحا

«فـ(قتل) و(أحيا) إنما صرارا استعارتين بأن عُديا إلى البخل والسماح»[3]، فإن اخترنا غيرهما مفعولات من حقل دلالي آخر نحو «(قتل الأعداء وأحيا) لم يكن (قتلَ) استعارة بوجه، ولم يكن (أحيا) استعارة على هذا الوجه» [4].

ومثال ما كان استعارة من جهة المفعولين، قول الشاعر:

وأقرى الهمومَ الطارقات حَزَامةً ----------

ومثال المجاز المبني على علاقة أحد المفعولين بفعله، قول الشاعر:

نَقريهُمُ لهذمياتٍ نَقُدُّ بها---ماكان خاطَ عليهم كلُّ زَرَّاد

«فالفاعل (نحن) يصحُّ منه الحدث (القِرى) على جهة الحقيقة، كما أنّ المفعول به الأول (هم) يصحّ أن يقع عليه الحدث من هذا الفاعل المخصوص على جهة الحقيقة كذلك.أمّا المفعول الثاني (لهذميات) فلا يُقرى به-على جهة الحقيقة-هذا المفعول الأول أو غيره، من هذا الفاعل أو من سواه ، فالكسر في قوانين الاختيار بين المفردات بمعانيها المعجمية تمَّ على مستوى علاقة المفعولية بين الفعل (قرى) ومفعوله الثاني(لهذميات)» [5].

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص68.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص53.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص53.

ومثال المجاز المبني على علاقة الحالية، قولنا :(كالحادي وليس له بعير)، فقد احتاج التشبيه إلى الجملة الحالية، لأنّ الشبه مأخوذ من بين المعنى الذي هو (الحداء) وبين هذه الحال[1].

ومن المجاز أيضا ما يقتضي مفعولا به وجاراً ومجروراً، «نحو: (أنت كمن يجمعُ السيفين في غِمد)، فلا يكتملُ التشبيه عند حدود تعدية هذا الفعل إلى السيفين، حتى يُشترط كونه جمعاً لهما في غمد واحد. وبمجموع الأمرين يحصل التشبيه»[2].

وفي مثال سيبويه "شربت ماء البحر ««تحققت المجازية من خلال علاقة الفاعلية والمفعولية، وتقييد كلمة (ماء) بالإضافة إلى كلمة(البحر) نقل الجملة إلى مستوى المجاز...وعندئذ تدخل الكلمة بهذا التقييد في مجال مختلف عن الأول، وبذلك تكون صالحة للدخول في علاقات نحوية ودلالية جديدة، ولا يصدق عليها كل ما يصدق عليها وهي مفردة»[3].

نستنتج ممّا سبق أنّ «النحو هو الذي يصنعُ المجاز[4]»، و«مما ينبغي أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذُكرٍ، أنه لا يُتَصوَّر أن يتعلق الفِكْر بمعاني الكلم أفرادا ومجرّدة من معاني النحو، فلا يقوم في وهمٍ ولا يَصِح في عقل، أن يتفكر متفكر في معنى (فعل) من غير أن يريد إعماله في (اسم)، ولا أن يتفكر في معنى (اسم) من غير أن يريد إعمال (فعل) فيه، وجعلَه فاعلا له أو مفعولا، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ، أو خبرا، أو صفة أو حالا، أو ما شاكل ذلك»[5].

فالكلمات المفردة لم توجد لمعرفة معانيها المعجمية في ذاتها، بل ليؤخذَ المعنى الكلي من سياق الكلام الذي تأتي فيه، وهناك تدخل في علاقات تلاؤمية عن طريق التعليق النحوي، حيث يرتبطُ الكلام بعضه ببعض، ليشكل كلاما مفيدا، يهتدي بقوانين النحو[6].

[1] يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص107، 108.
[2] يُنظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص44.
[4] المرجع نفسه، ص67.
[5] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص410.
[6] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 115.

وقد حدّد عبد القاهر الجرجاني أقسام التعليق الذي ينشأ بين الكلمات، بقوله: «والكلِم ثلاثٌ: اسمٌ، وفعلٌ، وحرفٌ. وللتعليق فيما بينها طرقٌ معلومة، وهو لا يعدو ثلاثةَ أقسام: تعلقَ اسم باسم، وتعلقَ اسم بفعل، وتعلقَ حرف بهما»[1].

وتخضع لما سمي «حدود الاختيار(Selectiom Restrictions) وهي الحدود الخاصة باختيار المفردات الصالحة لتكوين جملة جيدة التشكيل من الوجهة الدلالية، وذلك على أساس مدى القابلية للتضام (Combinability) أي قابلية مجموعة معينة من الكلمات للتساند وفقاً لقواعد الاختيار هذه»[2]، وذلك بأن «ينتقي الفعل فاعله، وأن تنتقي الصفة موصوفها، وفقا لمقتضيات المعنى»[3]، ويتم ذلك في التراكيب النحوية بجميع أصنافها، وإن أطلقوا عليها اسم «البنيات غير النحوية (Structure Ungrammatical)»[4]، وهي تلك البنيات التي أخلت بقواعد الانتقاء لداعٍ بلاغي[5]، إذ «ليس الغرضُ بنظمِ الكلِم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تنَاسقت دِلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل»[6].

بيد أنه في الاستعارة تقترن الكلمات وليس بينها توافق دلالي، إذ لا تسير على ما هو مألوف بالنسبة لنظام اللغة في تأليف الكلمات، وإنما «يجري في الاستعارة تجوّز في مستوى العبارة أو التركيب بأن يخلق المتكلم علاقات توزيع وعلاقات تبادل بين وحدات اللغة بفعل عدوله عن النمط المعهود في التركيب»[7].

وعليه، فإنّ بنية التركيب الاستعاري بنية ثنائية[8]، وهذا لأنّ «الكلمة المفردة لا تكون فيها استعارة ولا مجاز من أي نوع إلا إذا دخلت في تركيب بعلاقة نحوية مع غيرها»[9]، أي «وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات في الجملة على ما تقع عليه في الواقع، أو فيما لا يألفه السامع، لأنه إذا كان الاختيار بين الكلمات في حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية في سياقها بأن تستعمل الكلمة في حقيقتها اللغوية، أي تستعمل فيما

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص4.
[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 500.
[3] نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، دار تعريب، دط، 1988، ص140.
[4] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 500.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص49،50.
[7] الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص61.
[8] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 118.
[9] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000، ص98.

وضعت له في اصطلاح أبناء البيئة اللغوية المعينة، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية، أما إذا كان الاختيار بين كلمات في حقول دلالية لا تآلف بينها في الحقيقة الوضعية، وبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها، فلا تصلح للإسناد أو الاتباع أو الإضافة أو غير ذلك، فإما أن تكون هناك قرينة تسوغ هذا الاختيار، وبذلك يكون الكلام مقبولا، أي صحيحا نحويا ودلاليا، ويدخل في هذه الحالة تحت باب المجاز اللغوي بفروعه، أو لا تكون هناك قرينة...وهنا يخرج عن أن يكون كلاما أصلا»[1].

ووقوع العلاقات النحوية على ما لا تقع عليه في الواقع إنما يتم «بين الكلمات في الجملة بإعطائها وظائف نحوية لم تكن تشغلها»[2]، إذ الأصل في المجاز إيقاع العلاقات النحوية بين الكلمات على نحو غير نمطي[3].

وليس هذا غريبا عن الاستعارة، بما هي «اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي Collocation اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض-أو عدم انسجام-منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية Semantic Deviance تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة، فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع، يتمثل جوهر المفارقة الدلالية في نقل الخواص Features Transfer من أحد عنصري المركب اللفظي إلى العنصر الآخر»[4].

فعندما يريد الشاعر* أن يُعبر بالاستعارة عن حالة شعورية معينة، فإنه يعمد إلى اختيار كلمات من حقول دلالية لا تَلاؤم بينها في الواقع أو في ذهن السامع، فتنجم عن ذلك علاقات نحوية غير مألوفة[5]، وقد اتضح لبعض اللغويين ما لدراسة الاستعارات من نتائج مهمة أدّت إلى تغيير بعض الأشكال النحوية[6].

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص11.

[4] سعد مصلوح، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.ص187.

* والناثر على حد سواء.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] يُنظر: موريس قراس، في النحو التحويلي، عرض للمنهجية التحويلية في أربعة أبحاث، ترجمة: صالح الكشو، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، دط، 1989، ص10

ومن المجاز التركيبي؛ "المجاز في الحروف"، والذي لا يكون إلا بدخولها في تركيب لغوي، إذ «التجوز -في الحروف-إنما كان من جهة تركيبها، لا من جهة الإفراد، والمنع إنما كان في حالة الإفراد لا في التركيب»[1]، وهي قاعدة تسري على كل أقسام الكلام.

وقد أتى عبد القاهر على تفصيل القول في النوعين (الإفرادي والتركيبي)، أثناء حديثه عن "الاستعارة المفيدة"، ويقسمها إلى استعارة الاسم واستعارة الفعل، «أمّا استعارة الفعل فتركيبية فحسب؛ أي تنتجُ عن العلاقات النحوية بين المفردات بمعانيها الأولية (المعجمية)، وأما استعارة الاسم فقد تكون تركيبية، أو إفرادية قائمة على النقل الدلالي للمعنى المعجمي للمفردة داخل التركيب»[2].

نستنتج مما سبق أن المجاز قسمان؛ «إفرادي وتركيبي، ولكل منهما طريقه في التشكيل؛ فالإفرادي لغوي قائم على النقل الدلالي لمعنى المفردة المعجمية، والتركيبي (الحُكْمي) عقلي قائم على التأليف النحوي بين المعاني المعجمية للمفردات»[3]. ويشمل الأول (المجاز الإفرادي) ، الذي يُطلق ويرادُ به غير معناه[4]:

- الاستعارة في نفس الكلمة بجعل الشيء الشيء ليس به؛
- التمثيل على حدّ الاستعارة (الاستعارة التمثيلية)؛
-الكناية؛
-التشبيه على حدّ المبالغة (التشبيه البليغ)؛
-المجاز المرسل.

وهناك قسمٌ ثالث في طراز العلوي-غير المجازات المفردة القائمة على النقل الدلالي للمعنى المعجمي، والمجازات المركبة القائمة على الإسناد النحوي بين المفردات-، سماه "المجازات في المفردات والتراكيب"، «وهي القائمة على الإسناد النحوي بين مفردات مستخدمة في غير معانيها المعجمية المباشرة؛ نحو قولنا لمن نراعيه:

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 100.
[2] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص60.
[3] المرجع نفسه، ص 17.
[4] وفي هذا تشترك الاستعارة والكناية في مفهوم واحد متقارب، حتى أن عدّها ابن الأثير من الاستعارة، إذ «تسلك مسلك الاستعارة –في المفرد-في أن كلا منهما دال على معنى يخالف ما دل عليه بأصل وضعه»، الطراز، ص177. يقول ابن الأثير: «أما الكناية فإنها جزء من الاستعارة، ولا تأتي إلا على حكم الاستعارة خاصة، لأن الاستعارة لا تكون إلا حين يُطوى ذكر المستعار له، وكذلك الكناية، فإنها لا تكون إلا حين يطوى ذكر المكنى عنه، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة خاص إلى عام، فيقال كل كناية استعارة، وليس كل استعارة كناية..» المثل السائر، 184/2، 185.

أحياني اكتحالي بطلعتك»[1]، وهذا القسم الأخير هو ما أشار إليه عبد القاهر بأنه المجاز في الجملة من جهتي الإثبات والمثبت كليهما[2].

الاستعارة –وفق ما سبق– تركيبٌ لغوي يحتوي على تعارض دلالي[3]«ففي (نفسي هي مرآة العالم) يُدرك التعارض عند التفوه بكلمة (مرآة)؛ لأننا نعرف جيدا أن النفس ليست مرآة بالمعنى الصحيح الذي نعطيه عادة لهذه الكلمة»[4]. وتختصُّ «بعلم دلالة الجملة، قبل أن تهتم بعلم دلالة الكلمة المفردة. وما دامت الاستعارة لا تحظى بالمغزى إلا في قول، فهي إذن ظاهرة إسناد...وهكذا لا يجبُ أن نتحدث عن استعمال استعاري لكلمة معينة؛ بل عن قول استعاري كامل، فالاستعارة هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري»[5].

إنّ التفرقة بين مفهوم المجاز في المفرد، ومفهومه في الجملة تفرقة منهجية تقتضيها طبيعة اللغة، وطبيعة البحث فيها. وفي قَصْر مفهوم المجاز على معناه الافرادي تضييق لأفق المجاز الرحب؛ إذ المفردات المعجمية–لأية لغة –متناهية، ولا تُستخدم كلها استخداما مجازيا، وما يُستخدم منها على جهة المجاز يعودُ بعضهُ إلى حضن المعجم مرة أخرى ليصبح معنى حقيقيا بعد أن يفقد تأثيره، فيما يُعرف (بالمجازات الميتة). أمّا الوجوه النحوية بين المفردات بما يربطُ بينها من علاقات نحوية فليست لها نهايات تقف عندها[6]، على حدّ تعبير عبد القاهر في الدلائل[7].

تركيب:

نخلص مما تقدم إلى الآتي:

–المعاني المجازية من استعارة وكناية وتمثيل إنما هي من مقتضيات النظم، فالمعنى المجازي يتألفُ من ائتلاف الكلمات وتعلق بعضها ببعض، فأساس بناء العلاقات بين الكلمات هو الأصول النحوية. فالمتكلم إذا أراد أن يُشبه فإنه يفكر في المعاني المعجمية للمفردات، غير بعيد عن التركيب، كل ذلك «لم يكن إلا بعدَ أن توخيتَ فيها

[1] يحي العلوي، الطراز، ص32-37.

[2] يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص372.

[3] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص194.

[4] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص112.

[5] بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ص90.

[6] محروس بريك، المجاز رؤية جديدة، ص 21.

[7] يقول في هذا الشأن: «وإذ قد عرفتَ أن مدار أمر "النظم" على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها»، دلائل الإعجاز، ص 87.

معنى من معاني النحو، وهو أن أردتَ جعل الاسم الذي فكرت فيه خبراً عن شيء أردت فيه مدحاً أو ذمّاً أو تشبيها، أو غير ذلك من الأغراض»[1].

-يتشكّل المجاز الإفرادي بناءً على النقل الدلالي للمعنى المعجمي للمفردة داخل التركيب، في حين يتشكل المجاز التركيبي بواسطة العلاقات النحوية فيما بين المعاني المعجمية للمفردات، لا بين المفردات في ذاتها.

-إنّ المعنى المجازي في المجاز الإفرادي لا يتحدد-في كثير من الأحيان-إلا بمعاونة السياق، ولهذا الأخير الفاعلية في بث روح جديدة في المجازات غير المفيدة، وتحويلها إلى أخرى مفيدة وخادمة لأغراض فنية.

تتعاون هذه الأسس جميعا في بناء المجاز بنوعيه ونجاحه، فالتفاضل لا يكون بسبب الدلالة المعجمية للمفردات في ذاتها، وإنما يتحقق ذلك التفاضل وتلك البلاغة بكيفية التركيب فيما بين معاني المفردات حسبما يقتضيه علم النحو(التعليق النحوي).

فالكلام لا يكون مفيداً إلا بتركيب، ولا تركيب إلا بعلاقات نحوية بين المفردات المعجمية، وتلك الإفادة على نوعين، حقيقية (المعنى)، أو مجازية (معنى المعنى).

ثالثا-نموذج تحليل الاستعارة بتحديد أنماطها الصرفية والنحوية

تقديم

سبق التعريف بالاستعارة على أنها اختيار معجمي اقترنت بمقتضاه لفظتان، فتولدت عن هذا الاقتران مفارقة دلالية، وتدعى إحدى تلك الألفاظ بالبؤرة، فيما تكون الأخرى إطارا لها. هذه الأخيرة-البؤرة- تتطلب دراسة صرفية للوقوف على الأنماط الصرفية لها من ناحية، وتمهيداً لدراسة الأنماط النحوية للاستعارة (الإطار) من ناحية أخرى[2].

وجوانبُ الصرف هي مما عُرف في العربية بأقسام الكلم، بما هو «بابٌ من أبواب المباني التي يقدمها النظام الصرفي لقسيمه النظام النحوي الذي يستخدمها عناصر أساسية يشيد عليها بناءه... [وقد ابتدأ النحاة القدامى]

[1] المصدر السابق، ص411.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 131، 132.

كتبهم بالحديث عن الكلمة وأقسامها من الناحية الصرفية، لما لهذا الموضوع من أهمية في فهم الأبواب والمسائل النحوية التي يتصدون لها»[1].

ولقد تأثر البلاغيون القدامى أيضا بدراسة النحويين لأقسام الكلم، فنراهم يهتمون بتحديد نوع الكلمة التي تقع فيها الاستعارة، فوجدوا أنّ العرب «تجوزت في...الأسماء والحروف والأفعال»[2]. فعن الفرق بين استعارة الاسم واستعارة الفعل، يقول عبد القاهر: «والذي يجبُ عليه العمل أنّ الفعل لا يُتصوّرُ فيه أن يتناول ذات شيء كما يُتَصَوّرُ في الاسم، ولكن شأن الفعل أن يُثبت المعنى الذي اشتُقَّ منه للشيء في الزمان الذي تدلُّ صيغته عليه، فإذا ثلت (ضرب زيد) أثبتَّ الضرب لزيدٍ في زمان ماضٍ، وإذا كان كذلك فإذا استعير الفعل لما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارته له وصفًا هو شبيه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتقٌ منه»[3].

وهو بهذا يكون قد مهد لمصطلحي الاستعارة التبعية والاستعارة الأصلية، فالأولى «تقع في غير أسماء الأجناس كالأفعال والصفات المشتقة منها وكالحروف»[4]، وبصيغة أخرى : «إذا كان اللفظ المستعار فعلا أو اسم فعل، أو اسما مشتقا أو حرفا، أو اسما مبهما، فالاستعارة "تصريحية تبعية"»[5].

فيما تختص الاستعارة الأصلية بالمصدر والأسماء الجامدة*، والتي يكون المستعار فيها «اسم جنس كرجل وأسد وكقيام وقعود»[6]. وسميت أصلية لعدم انبنائها على تشبيه تابع لتشبيه آخر[7].

وإنّ الذي دفع علماءنا لهذا التقسيم-أصلية وتبعية-كذلك «فكرة البحث عن الوضوح الذي يجعل الاستعارة مكشوفة غير ملتبسة بغيرها من الأنواع البلاغية، لذلك افترضوا أنها لا تحدث إلا في الذوات التي هي

[1] المرجع السابق، ص 132.

[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 253.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص62.

[4] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 202.

[5] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص264.

*وذلك «إذا كان اللفظ المستعار "اسما جامدا لذات "كالبدر إذا استعير للجميل، أو "اسما جامدا لمعنى" كالقتل إذا استعير للضرب الشديد». المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 202.

[7] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص264.

المصادر أي الأسماء في اللغة، فإذا حدثت الاستعارة في الاسم فهي أصلية، وإذا حدثت في الفعل أو الحرف، فالواجب البحث عن أصل اسمي لها ترتدُّ إليه، لذلك فإنها تبعية باعتبار حاجتها إلى تأويل اسمي»[1].

وتتّخذ الاستعارة أنماطا صرفية شتى، وترد في معظم أقسام الكلام، فلا تقتصر على الاسم والفعل والحرف، وإنما تأتي أيضا في الأوصاف والضمائر والظروف.

وأما الأنماط النحوية للاستعارة فقد سبقت الإشارة إلى أنّ الاستعارة تركيب لغوي يخضع للنظام اللغوي الذي يخضع له أي تركيب لغوي آخر، فالذي «يقال عن التركيب اللغوي ينطبق بالضرورة على التركيب الاستعاري، ذلك أنّ الاستعارة تخضع لنفس القواعد التي يسير عليها التركيب اللغوي. وكل ما في الأمر أنّ الاستعارة تحدثُ تغييرا داخل الجملة، وتظل الأنماط النحوية التي تدخلها الاستعارة كما هي، فالاستعارة مثلا لا تغير الجملة الاسمية إلى فعلية أو العكس، وإنما من الممكن أن تُغيِّر الخبر فيُسنَدَ إلى غير مبتدئه، أو تُغيّرَ الفعلَ فَيُسندَ إلى غير فاعله، وهكذا»[2]. وهي أكبر من حصرها في كلمة واحدة، «فلولا التركيب الذي وردت فيه الكلمة المستعارة لما أمكن الحكم بأنّ فيها نقلا»[3]، كما أنّ «الإفادة لا تتمُّ بالكلمات المفردة، وإنّما هي مرهونة بالجملة، ولا بُدَّ من تعلق الكلمات بعضها ببعض داخل أي تركيب»[4].

بيدَ أنّ النحاة لم يخصصوا سُبَلا لبيان سمات التراكيب النحوية التي تميز النمط الاستعاري عن غيره من أنماط الاستعمال اللغوي، فاقتصر جهدهم –رغم أهميته وسبقِه–على «توحيدِ الأنماط ما أمكن، وذلك لأنّ إدراك نظام اللغات يتمُّ بطريقة أفضل عن طريق توحيد الأنماط بحيث يصبحُ الخروج عن النمط الأصلي تفنناً يقتضي بحث أسبابه»[5].

ومهما يكن من أمر، فإنه لا يمكننا بيان الأنماط النحوية للاستعارة إلا بالنظر أولا في التراكيب النحوية نفسها، وتلك «على ضربين: تركيب إفراد وتركيب إسناد»[6].

[1] أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، ص23.

[2] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 150.

[3] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص124.

[4] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 150.

[5] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003، ص102.

[6] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص77.

فالأول «ما تكوّن من كلمتين أو أكثر ولم يكن جملة، بل يكونُ عنصرا في جملة»[1]، فيما يتحدد تركيب الإسناد بأن «تركب كلمة مع كلمة تنسب إحداهما إلى الأخرى»[2]، ويفهم من ذلك أنّ التركيب الإفرادي في منزلة وسط بين الكلمة والجملة، وأنّ مصطلح الجملة لا يُطلق إلا على التركيب الإسنادي[3].

وقد أحصى لاندون من أنواع المركبات النحوية في دراسته للاستعارة في شعر ويلفريد أوين الآتي:

- المركب الفعلي؛
- المركب المفعولي؛
- المركب الوصفي[4].

بيدَ أنّ هذه الأقسام الثلاثة غير كافية كمعيار لقياس كمّ التعبيرات الاستعارية في النص، فقد تعرّف اللغويون على علاقات وظيفية كثيرة[5]، وقد أضاف سعد مصلوح نوعا رابعاً هو المركب الإضافي، لأهميته في تشكيل الاستعارة العربية[6].

فيمَا قسّم بعضُ النحاة المركبات إلى أقسام ثلاثة: «القسم الأول: المركب الإسنادي، ويراد به ما كان من بين عنصريه إسناد أصلي، ويندرج تحته: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية. القسم الثاني: المركّب التقييدي، ويُراد به ما كان بين عُنصريه نسبة تقييدية بأن يكون أحدُ العنصرين قيداً للآخر، وينطوي تحته: المركب الإضافي، والمركب الوصفي، فالأول يقصد به المضاف والمضاف إليه، والثاني يقصد به الموصوف وصفته...القسم الثالث: المركب غير الإسنادي وغير التقليدي ، ويندرج تحته: الجار والمجرور»[7].

بهذا الشكل حدّد العلماء الأنماط الصرفية للاستعارة، بتحديدهم نوع الكلمة التي وقعت فيها، كأن تكون اسما أو فعلاً أو حرفا.

---

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990، ص44.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص77.

[3] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص152.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص148.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص149.

[6] يُنظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص191.

[7] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص151.

وقد سبّقنا الحديث عن الجوانب الصرفية للاستعارة عن نظيرتها النحوية، التي هي مدارُ هذا الفصل، لقناعة بجهود سابقة، تؤكد أنّ الحديث عن الأنماط الصرفية للاستعارة هو مقدمة ضرورية للحديث عن الأنماط النحوية لها.

وليس الصرف بمنأى عن النحو، ذلك أنّ الهدف من دراسة الوحدات الصرفية خدمةُ التراكيب النحوية، و«وإذا كان النحاة العرب قد قدّموا لدراسة النحو ببابٍ صرفي هو (الكلام وما يتألف منه)...فإن صنيعهم هذا يشير إلى أنّ النحو لا يفتأ يستخدم معطيات الصوتيات والصرف المختلفة في عرض الأغلب الأعم من تحليلاته»[1].

ولعلّ الدارس يُلاحظ اهتمام القدماء بصرف الاستعارة أكثر من نحوها، فلم يولوا ما نتج عن تعليق الكلمات بعضها ببعض من أبواب نحوية أهمية كبرى، فكانت نظراتهم إليها تحليلية صرفية، أكثر منها تركيبية نحوية[2]، حيث «تخلى النحويون طائعين عن الاهتمام بما يترتب على الإسناد النحوي وغيره من العلاقات النحوية التي تُحقق كسراً لقوانين الاختيار كالإضافة، والنعت والحالية والتمييز والعطف وغيرها ، تركوا [الأمر] للبلاغيين الذين اكتفوا بالإشارة إلى ما أحدثه التركيب من مشابهة ظاهرية تمثلت في إجراء الاستعارة»[3].

ليس معنى ذلك أنّ القدماء لم ينتبهوا للدور الحيوي الذي تقوم به التراكيب النحوية في تشكيل ظاهرة المجاز، فعبد القاهر نفسه يجعل المجاز في الإسناد قسيم المجاز في اللغة، مما يكشفُ عن وعيه بدور العلاقات النحوية في صياغة المجاز، ولكن هذا الوعي لم يمتدّ للمجاز اللغوي إلا قليلا، فلم نره يبين التراكيب النحوية التي تُشكل الاستعارة كما فعل مع المجاز العقلي[4].

ولعلنا نختصر ذلك في قسمين أساسيين، بحيث يشملا غالب التشكيلات الاستعارية، كما لا ينفصل فيهما النحو عن الصرف، وذلك اتقاء للتكرار.

وهذا بيانها جميعا:

[1] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1994، ص86.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 144 ،145.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص7.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 146.

1-أنماط الاستعارة في التركيب الإسنادي:

الإسناد أهمّ علاقة في الجملة العربية، فهو نواة الجملة وعمدتها، ومحورُ كل العلاقات الأخرى؛ فبه وحده يمكننا بناء جملة تامة، بمعنى كامل مستقل، ضمن ما نسميه الجملة البسيطة[1]، وهي «(الفعل+ الفاعل) و(المبتدأ والخبر)، وهي التي سمّاها النحاة (الجملة الصغرى)»[2]،وهي بهذا المفهوم نموذج للبنية الأساسية التي تتولد عنها أشكال نحوية متنوعة ومتعددة[3]. في مقابل الجملة المركبة، و «التي تدخل في عناصرها جملة أخرى قائمة بوظيفة ما في بنائها، وهي التي سمّاها النحويون (الجملة الكبرى)»[4]. وعلى هذا فالجملة البسيطة هي ما تضمن علاقة إسناد واحدة، أمّا الجملة المركبة فهي فتتضمن علاقتي إسناد فأكثر[5].

يتضح ممّا سبق أنّ «الاسناد هو النسبة التامة»[6]، وأنه «علاقة بين طرفين من الكلمات : المسند والمسند إليه ، وأنه حكمٌ بكلمة أو أكثر على كلمة أخرى»[7].

أمّا في مجال الكشف عن التركيب الاستعاري وتحديد خواصّه النحوية فقد اقترح جورج لاندون (G. Landon) تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة، وقد سمّى هذه العملية: تبسيط الجملة[8]، بحيث استعار مفهوم الجملة النواة من تشومسكي، بما هي «نوعٌ يمتازُ بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحدّ الأدنى من وسائل التحويل»[9]. ومصطلح الجملة البسيطة رديفٌ لمصطلح الجملة الصغرى، والتي تتركب من فعل وفاعل (مركب فعلي)، أو مبتدأ وخبر مفرد لا أكثر(مركب اسمي).

---

[1] يُنظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1997، ص164.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص32.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] يُنظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص149.

[6] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص125.

[7] سعود غازي ضيف الله، الجملة المركبة في اللغة العربية، ص125، نقلا عن: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص152.

[8] يُنظر: سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص192.

[9] المرجع نفسه، ص191.

1-1-الاستعارة الاسمية: وهي استعارة أصلية؛ أي ما كان اللفظ المستعار، أو اللفظ الذي جرت فيه اسما جامدا أو غير مشتق، و« يكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دخولا أوليا»[1].

وقد «أوضحَ المتأخرون (من البلاغيين) ما يجري من الاستعارة في الاسم فقالوا: إنّ الأسماء ثلاثة: الأول: الاسم العلم، ولا مدخل للمجاز فيه...ولكنهم جوزوا ذلك في الأنواع التي اشتهرت بنوع من الوصف...الثاني: الاسم المصدر وهو المشتق منه، وقد يدخله المجاز إذا وقع في غير موضعه، مثل "رجل عدل"، وغير ذلك من المشتقات والصفات. الثالث: اسم جنس، وأكثر ما يرد المجاز المفرد منه، مثل "أسد" و"بحر" و"ليث" وغير ذلك من الأسماء المفردة»[2].

فقد اعترض البلاغيون الأوائل أن يكون الأول-اسم العلم- اسما مستعارا، لأنه في جميع مواقعه أصلٌ، يرى أحمد مطلوب أنّ «من حق المجاز أن يكون مسبوقا بوضع أصلي ثم ينقل عنه، ومن حق المجاز أن يكون بينه وبين ما نُقل عنه علاقة يحسن لأجلها التجوز والنقل. وهذا غير موجود في الأعلام. ولكنهم جوّزوا ذلك في الأعلام التي اشتهرت بنوع من الوصف، مثل حاتم الجود في "رأينا اليوم حاتما" أي رجلا كامل الجود»[3].

وفي الجدول التالي بيان للاستعارة في الأسماء، مع أمثلة من "شرفات بحر الشمال":

أنواع الأسماء	نموذج استعاري من الرواية
اسم الذات*	-«الموج المجنون»[4]. -« ذراع الكمان»[5]. -« صدر القبر»[6]. -«صرخة مكتومة»[7]

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص87.

[2] المرجع نفسه، ص99.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* اسم الذات أو اسم العين هو كل اسم جامد دلّ على محسوس يُدرك بالحواس الخمس من إنسان وحيوان ونبات وجماد أو صفة من الصفات.

[4] شرفات بحر الشمال، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص27.

[6] المصدر نفسه، ص39.

[7] المصدر نفسه، ص46.

اسم المعنى*	-«وهم جميل»[1]. -«سر مخيف»[2].

وأمّا المركب الاسمي الإسنادي فيتكون من كلمتين، هما: المبتدأ والخبر المفرد، يمثل المبتدأ المسند إليه، ويمثل الخبر المسند، ويربط بين المبتدأ والخبر علاقة الإسناد[3]، فإن أُسندَ الخبر إلى غير ما يُسندُ إليه في الواقع، نشأت الاستعارة.

وثمّة أنواع أخرى تندرج ضمن هذا المركب، وتتمثلُ فيما يدخلُ على هذا المركب من نواسخ كالأفعال والحروف، ومع ذلك يظل الخبر بؤرة الاستعارة، وما كان أصله المبتدأ إطارُها[4].

وقد اختلف بلاغيو العرب في شأن المركب الاسمي، أهو من التشبيه أم من الاستعارة، فعدّه الشريف الرضي من الاستعارة إن خلا من أداة التشبيه[5].

في حين فرّق عبد القاهر بين الصورتين بحُسن دخول حرف التشبيه أو استقباحه، يقول: «فإن أبيتَ إلا أن تُطلق الاستعارة على هذا القسم الثاني(يقصدُ قولنا: زيد أسد)، فينبغي أن يعلم أن اطلاقها لا يجوز في كل موضع يحسُنُ دخول حرف التشبيه عليه بسهولة، وذلك نحو قولك: هو الأسد، وهو شمس النهار، وهو البدر حُسنا وبهجة...وهكذا كلّ موضع ذكر فيه المشبه به بلفظ التعريف. فإن قلت: هو بحر، وهو ليث، ووجدته بحرا، وأردت أن تقول إنه استعارة كنت أعذر وأشبه بأن تكون على جانب من القياس، ومتشبثا بطرف من الصواب، وذلك أنّ الاسم قد خرج بالتنكير عن أن يحسن إدخال حرف التشبيه عليه، فلو قلت: هو كأسد وهو كبحر، كان كلاما نازلا غير مقبول كما يكون قولك هو كالأسد»[6].

* اسم المعنى هو كل اسم جامد دلّ على مجرد لا يدرك بالحواس الخمس، مثل الحب والوفاء والظلم والعدل والشجاعة والعقل والمراجعة، وما إلى ذلك.

[1] شرفات بحر الشمال، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص158.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص159.

[5] المرجع نفسه، ص160.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص298.

وهو رأي روز بروك (R.Brooke) ، وكذلك ورنر أبراهام (A. Werner) في بحثه القيم عن المنهج اللساني في بحث الاستعارة، ومفاده أنّ « وجود أداة التشبيه فيه يُدخله في باب التشبيه، أمّا حذف الأداة فإنّه يجعله استعارة»[1].

وهو الرأي نفسه الذي طرحه عبد القاهر، وهو رأي له وجاهته، فالأداة تمثل حدّا فاصلا بين شيئين يحتفظ كل منهما بكينونته واستقلاليته، أما حذفها فإنّه يتيحُ لهذين الشيئين أن يمتزجا، ويدخل كل منهما عالم الآخر[2].

ومن أمثلته في "شرفات بحر الشمال":

-«الكمان ذاكرتي البعيدة»[3] - «البياض قاس»[4] -«الحياة ظالمة»[5]

-«الأقدار غريبة»[6] - «قلبك حار»[7] -«أرض الكاتب لغته»[8]

-«الأصوات...دافئة وحميمية»[9] -«حقيبتك ذاكرتك»[10] -«الصدفة قاتلة»[11]

-«الوطن وهمٌ جميل»[12] -«الغيرة عمياء»[13] -«المنفى انتحار نوعي»[14]

-«طفولة منكسرة»[15] -«الحرب عمياء»[16] -«التفكير خطيئة»[17]

-«الدنيا ظالمة وقاسية»[18] .

[1] أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري، ص24.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] شرفات بحر الشمال، ص139.

[4] المصدر نفسه، ص307.

[5] المصدر نفسه، ص308.

[6] المصدر نفسه، ص278.

[7] المصدر نفسه، ص283. وهي استعارة ثقافية.

[8] المصدر نفسه، ص290.

[9] المصدر نفسه، ص263.

[10] المصدر نفسه، ص299.

[11] المصدر نفسه، ص223.

[12] المصدر نفسه، ص230.

[13] المصدر نفسه، ص34.

[14] المصدر نفسه، ص71.

[15] المصدر نفسه، ص87.

[16] المصدر نفسه، ص188.

[17] المصدر نفسه، ص190.

[18] المصدر نفسه، ص39.

-«الكتابة موعد غرامي فيه الكثير من الأفراح والخيبات»[1]

-«كلمات حنين...حادة...قاسية ...صادقة»[2].

-«فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي البحر»[3].

-«عزيز جرحٌ، كلما حاولت رتقه انفتحَ من الجهة الأقل انتظارا»[4].

-«الحياة قوسٌ طارئ في جملة غير مفيدة»[5].

1-2-الاستعارة الفعلية:

وهي استعارة تبعية، والتبعية- كما أسلفنا- ما كان اللفظ المستعار، أو اللفظ الذي جرت فيه اسما مشتقا (كاسم الفاعل، الصفة المشبهة، اسم المكان، اسم المفعول، اسم الآلة، اسم التفضيل، اسم الإشارة)، أو فعلا.

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد: «إنّ الفعل إذا استعيرَ لما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارته له وصفا هو شبيه بالمعنى الذي اشتق الفعل منه، ففي "نطقت الحال بكذا" و"أخبرتني أسارير وجهه بما في ضمير"، نجد في الحال وصفا هو شبيه بالنطق من الإنسان، وذلك أنّ الحال تدلّ على الأمر، ويكون فيها أمارات يُعرف بها الشيء»[6].

ومعنى ذلك أن المتكلم استعار للحال صفة "النطق"، الذي هو مصدر للفعل، وهو ما يؤكد أصلية الأسماء، يفصل المسألة أكثر، فيقول: «...وإذا كان أمر الفعل في الاستعارة على هذه الجملة، رجع بنا التحقيق إلى أنّ وصف الفعل بأنه مستعار، حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه، فإذا قلنا في قولهم: "نطقت الحال"، أنّ "نَطَقَ" مستعار، فالحكم بمعنى أنّ "النُطق" مستعار، وإذا كانت الاستعارة تنصرف إلى المصدر كان الكلام فيه على ما مضى»[7].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص313.

[2] المصدر نفسه، ص222.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص202.

[5] المصدر نفسه، ص207.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص51، ويُنظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص99.

[7] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص52 ،53.

وقبل تفصيل القول عن الاستعارة في المركب الفعلي الإسنادي يحسن التذكير بأن « المركب الفعلي يتكون من عنصرين أساسيين، هما: الفعل والفاعل، وتربطهما علاقة الإسناد، حيث يكون الأول مسندا، ويكون الثاني مسندا إليه»[1].

والفاعل «اسمٌ صريح، أو مؤول به، أُسند إليه فعل، أو مؤول به، مقدم عليه بالأصالة: واقعا منه، أو قائما به. مثال ذلك زيدٌ من قولك (ضرب زيدٌ عمرا)، و(علم زيد)، فالأول: اسم أسند إليه فعل واقع منه؛ فإنّ الضرب واقع من زيد، والثاني: اسم أسند إليه فعل قائم به؛ فإن العلم قائم بزيد»[2]. و«إذا نظرنا في قوائم الأفعال فهناك مجموعات، كل مجموعة منها يصلح لها فاعل معين، بحيث إذا ذكر الفعل توقع المستمع أن يكون فاعله محصورا في دائرة محددة من الأسماء، وتوقع كذلك عدة صفات معينة لهذا الفاعل، مأخوذة من دلالة الفعل نفسه»[3].

ويقوم الفعل باختيار فاعله، فالفعل "ماء" مثلا يشترط في فاعله أن يكون من جنس القطط. وتأتي الاستعارة لتتخطى العلاقة الإسنادية القائمة بين عنصري هذا المركب، فتنسبُ الفعل إلى غير فاعله الحقيقي[4]، إذ «الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رُفع به»[5]، وهنا « نلاحظ تناقضا دلاليا بين الفعل وفاعله...ومن دون هذا التناقض لا يمكن للاستعارة أن تتكوّن»[6]. فلا بد من مخالفة الاستعارة لأفق توقع متلقيها، والذي لا يتحقق لها إلا بانحرافها عن قواعد اللغة[7]. هذه أخيرة تنص على وجوب تلاؤم سمات الفعل مع سمات الاسم على مستوى الجملة الواحدة، وهو ما لا تخضع له الاستعارة.

وتجاوز قيود الانتقاء ينتج عليه «إنشاء علاقات جديدة بين كلمات من مجالات دلالية مختلفة لا علاقة بينها في الواقع. وهو انحراف يعد تصادما مع بعض الخصائص النحوية، وذلك أنّ كل كلمة في اللغة تنتمي إلى مجال تصنيفي معين قد يكون بحسب المعنى، أو بحسب الصيغة، أو بحسب نوع الكلمة، أو غير ذلك من أنواع

[1] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص155.

[2] جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري (أبو محمد)، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة طيبة للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، دط، دت، ص180، 181.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص94.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص155.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص64.

[6] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص44.

[7] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص156.

التصنيف المعجمي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي. وكل كلمة من مجال دلالي معين لها كلمات من مجالات دلالية تصنيفية أخرى تستجيب لها في علاقة نحوية معينة»[1].

ففي الاستعارة ترتبط قوائم الأفعال بفواعل ليست لها في الحقيقة، وهي بذلك لا تعتدّ بقواعد الاختيار التي تحكم الكلام[2]، وفي هذه الحالة يقوم الخيال «بدور كبير في سبيل الربط عن طريق المجاز بين أشياء لا ترابط بينها في الواقع، ويقيم علاقات نحوية تعد في ظاهرها صدمة للمألوف من أمر العلاقات اللغوية والفكرية»[3]. و«نستطيع أن نحدد الصورة من وجهة نظر الواقع اللغوي باستعمال لكسيم غريب عن تجانس السياق المباشر»[4].

و«تأخذ الاستعارة في الأفعال وجهين: مرة من جهة الفاعل الذي رُفع به الفعل نحو: "نطقت الحال بكذا"، ومرة من جهة مفعوله، كقول ابن المعتز[المديد]:

جُمع الحَقُّ لَنَا في إِمَامٍ---قَتَلَ البُخلَ وأَحيَا السَمَاحَا

فـ"قتل" و"أحيا" انما صارا مستعارين بأن عُدِّيَا إلى البخل والسماح، ولو قال "قتل الأعداء" و"أحيا" لم يكن "قتل" استعارة بوجه، ولم يكن "أحيا" استعارة على هذا الوجه»[5].

يتبين لنا من خلال ما سبق أنّ «الفعل يكون مستعارا في دلالته داخل سياق خاص، وفي علاقته بمعمولاته من فواعل ومفعولات، كما أنّ قيمة استعارة فعل وأثره على المتلقي يقترنان بمدى التوتر بينه وبين متعلقاته، لذا فالاستعارة الفعلية لا تتحدد قيمتها في نوعها، بل في حدة التوتر بين عناصرها ، وخصوبة الخيال في استنطاق الفعل، وتحريكه للصور الاستعارية»[6].

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2001، ص15.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص156.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص29.

[4] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص107.

[5] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص53.

[6] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص 56.

ويُرجع في إحصاء المركب الفعلي إلى الفعل، فإن تقدّمه اسم ولم يكن مسندا إليه، بقيت الجملة فعلية، لأنّ هذا الاسم ليس عنصراً إسناديا، وإن كان مسندا إليه فالجملة اسمية (كبرى) خبرها جملة فعلية، وفي هذه الحالة تدخل في الإحصاء الجملة الفعلية الصغرى المكونة من الفعل وفاعله المضمر[1].

وعموما، يُلتفت في الاستعارة الفعلية إلى الفعل الاستعاري خصيصا، وتُتأمل قوة تأثيره على التبئير في الاستعارة، حيث يكون الفعل بؤرة الاستعارة (بتعبير ماكس بلاك)، يحوي زمنا، ويستوجب فاعلا، وأحيانا مفعولا به، وربما أكثر، وبهذا يستدعي التعبير الاستعاري فاعلا افتراضيا، أو مفعولا به مفترضا وقوعُ الفعل المستعار عليه، ومن هذا يتشكل المشهد الاستعاري من فعل مستعار، وزمن مستعار، وفاعل مستعار، وفي تشكيل آخر مفعولا به مستعارا لفعل مستعار، والحاصل هو عالم افتراضي أو تصوري[2]، يبدعه الكاتب شاعرا كان أو روائيا.

وتكون استعارة الفعل:

– من حيث الحدث؛

– من حيث الزمن (الصرفي والنحوي)* ؛

–من حيث علاقته بالفاعل والمفعول به وبغيرها من المتعلقات.

ومن أشكال المركب الفعلي الاستعاري من الوجهة النحوية:

أ–فعل مبني للمعلوم + فاعل:

ومثاله في "شرفات بحر الشمال":

–«طمأنتني ابتسامتها التي نزلت على وجهها»[3].

–«تعبرني موجة حزن عميق»[4].

–«لقد تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة المحسوبة»[5].

---

[1] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص158.

[2] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص 56.

* الزمن الصرفي وهو الزمن الذي تدل عليه الصيغة في مجال بنائها الافرادي (فعل للماضي، يفعل للمضارع، افعل للأمر، أما الزمن النحوي فهو وظيفة الصيغة ضمن التركيب، بحيث يمكن لها في سياقات معينة أن تتجرد من زمنها الصرفي لتعطينا زمنا آخر، ومن ذلك استعارة الماضي للدلالة على المضارع، أو العكس.

[3] شرفات بحر الشمال، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص67.

[5] المصدر نفسه، ص16.

-«انسحب البحر من عينيّ وانسحبت شهامته»[1].

-«يقتل الجور والفجور العباد»[2].

-«نتقاسم الضحكات»[3].

-«وعندما يسقط الخوف تصبح الحياة ممكنة»[4].

-«أزرع في نفسي اليقين»[5].

-«تُلملمُ غيظَك»[6].

ب-فعل مبني للمجهول+ نائب فاعل:

ومثاله في شرفات بحر الشمال":

-«تباد البلاد»[7].

ج-اسم +فعل مبني للمعلوم: ومثاله في شرفات بحر الشمال":

-«شهوة تستيقظ فينا»[8].

-«البحر يوفر الفرصة لانزلاقات الروح»[9].

-«ظل ينزلق من يدي»[10].

-«سرطان يختصر أيامكِ»[11].

-«هبلك وغرورك منحاني شهوة»[12].

-«العالم عندما يخلو من السخرية يشيخ بسرعة ويختنق»[13].

---

[1] شرفات بحر الشمال ، ص182.

[2] المصدر نفسه، ص196.

[3] المصدر نفسه، ص200.

[4] المصدر نفسه، ص315.

[5] المصدر نفسه، ص266.

[6] المصدر نفسه، ص280.

[7] المصدر نفسه، ص196.

[8] المصدر نفسه، ص16.

[9] المصدر نفسه، ص182.

[10] المصدر نفسه، ص308.

[11] المصدر نفسه، ص315.

[12] المصدر نفسه، ص313.

[13] المصدر نفسه، ص254.

-«أرضنا مثلنا تنجب أجمل الأشياء، ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين، وكأنها ربّت مع الزمن حاسة مضادة للحياة»[1].

-«الأسئلة التي داهمتني»[2].

-«أوطاننا تصر على الموت والرماد والدم»[3].

-«وضع ذاكرته التي كانت تتقد أمامه بحرائق الخوف والعزلة والحب »[4].

-«الكمان يتلوى عميقا»[5].

-« لم أنس الصوت الذي قادني نحو دروب اللغة، وعلمني كيف أكتب، وكيف أحب، وكيف أتألم بالصمت»[6].

-«شطط الدنيا يحرمنا من متعة التأمل»[7].

-«ورفيق، أخي الصغير، عزلتهُ تُعذبني»[8].

-«الكتابة منحتني الفرصة للحياة»[9].

-«الحياة تعلمنا وتلجمنا كثيرا»[10].

-«الفن... يتسلل رغم عيون العسس، ويرفعُ كل التمزقات، وينظم كل الاختلالات التي يتسبب فيها بشر هذا الزمن»[11].

-«إصرارك يدهشني، ويأسك يُخبلني»[12].

-«الحنين والعزلة تكاتفتا لكي يصير كل شيء مستحيل التحمل»[13].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص230.
[2] المصدر نفسه، ص255.
[3] المصدر نفسه، ص261.
[4] المصدر نفسه، ص266.
[5] المصدر نفسه، ص267.
[6] المصدر نفسه، ص268.
[7] المصدر نفسه، ص278.
[8] المصدر نفسه، ص281.
[9] المصدر نفسه، ص289.
[10] المصدر نفسه، ص300.
[11] المصدر نفسه، ص134.
[12] المصدر نفسه، ص233.
[13] المصدر نفسه، ص144.

-«جسدها يغزل بملوحته أشواق الغربة»[1].

-«مدن... تقمعنا»[2].

د-اسم + فعل مبني للمجهول: ومثاله في شرفات بحر الشمال":

-«وطن يُجرح كل يوم»[3].

-«الوطن أرض تُشم كل صباح»[4].

2-أنماط الاستعارة في التركيب الإفرادي:

لكل بناء أساس، وأساس بناء الجملة الإسناد، ويبقى في تركيب الجملة العربية بعد الإسناد شيء آخر ليس طرفا من طرفي علاقة الإسناد، هي الفضلة.

ولو اجتمعت الفضلات على أن تأتي بجملة تامة ما استطاعت الإتيان بها، على الرغم من أنّ وظائفها لا تقلّ شأنا عن وظيفة طرفي الإسناد في إبراز المعنى الدلالي المستفاد من الجملة[5]. والفضلة هي ماعدا المحور والخبر والتكملة، «وتُطلق على ما يُلحق بالجملة النووية، وهو سبعة عناصرَ: المستفيد-المفعول به الثاني-، والمفعول المطلق، والمفعول لأجله، والمفعول معه، والحال والمستثنى والإضافة»[6].

وتُجمع هذه الفضلات تحت مصطلح المركبات الإفرادية، تلك المركبات التي تتكونُ من كلمتين أو أكثر، وتكون عناصرَ في الجملة، لا جملة مستقلة.

وقد أحصى جورج لاندون-كما أسلفنا- من أنواع المركبات النحوية في دراسة الاستعارة: المركب الفعلي*، والمركب المفعولي، والمركب الوصفي، وأضاف سعد مصلوح المركب الإضافي[7]، فيما تظهر أنواع أخرى إلى جانبها، وفيما يأتي بيانٌ لكيفية ورود الاستعارة في كل مُركّب منها.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص175.

[2] المصدر نفسه، ص304.

[3] المصدر نفسه، ص266.

[4] المصدر نفسه، ص230.

[5] يُنظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص172.

[6] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص20.

* يدخل في المركبات الاستعارية الإسنادية لا الإفرادية.

[7] يُنظر: سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص42.

2-1-المركب المفعولي:

ويتركب من «فعل+ مفعول به»[1]، إذ من الأفعال ما لا يستغني عن مفعول به ؛ لأن الحدث الذي يدل عليه لا يكتمل إلا به، فلا بدّ من إيقاع الفعل على مفعول به مناسب[2].

وبصيغة أخرى، يعني ذلك «قابلية الفعل للمجاوزة أو التعدية وصلاحية الاسم للمفعولية، أي قبول وقوع الحدث الفعلي عليه جانبان معنويان لتحديد المفعول به في الجملة»[3]، فإن أوقع المتكلم الفعل على غير مفعوله الحقيقي نشأت الاستعارة[4].

وبؤرة الاستعارة في هذا المركب هي المفعول به، إذ وحده لا يُكوّن جملة؛ بل يحتاج جملة إسنادية تكون إطارا للاستعارة، وهي الجملة التي تتكون من فعل وفاعل[5]. وقد أشار عبد القاهر إلى هذا النوع من الاستعارة، بقوله «...ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله »[6].

ويتمثل المركب المفعولي في:(فعل + مفعول به)؛ نحو:(ذروتُ أفكاري)، و(نثرتها) في قول الشابي في قصيدة (الغاب):

وذَرَوتُ أفكَاري الحزينةَ للدُّجَى--- ونَثَرتُها لعَواصفِ الأَيَامِ[7].

ومثل هذا في شرفات بحر الشمال:

-«أصادر خوفي»[8].

-« أحمل...صوتها»[9].

-«تقتحم هدوئي»[10].

---

[1] المرجع السابق، ص43.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص167.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص143.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص167.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص53.

[7] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص44.

[8] شرفات بحر الشمال، ص215.

[9] المصدر نفسه، ص178.

[10] المصدر نفسه، ص117.

-«لست الأول في الدنيا الذي تكسره الصدفة ولا الأخير»[1].

-«قذفني صوتها نحو أوهامي الصغيرة التي لا أستطيع مقاومتها»[2].

-«عمي غلام الله كان يقصُّ الهاوية التي كانت تسحبُ البلاد نحو الأنفاق»[3].

2-2-المركب الوصفي:

الصفة هي كل كلمة تدلّ على موصوف بالحدث، ويتضح من كلام البلاغيين أنّ الاستعارة تجري في الصفة، حيث جعلوها مصنفة مع الاستعارة التبعية (كما في قول السكاكي السابق)، وإن كانوا لم يخصوها بحديث مستفيض كما فعلوا مع الاستعارة في الاسم والفعل والحرف.

ويتشكل المركب الوصفي من اسم (موصوف/ منعوت)+ اسم (صفة/نعت)، والنعت كما هو معروف «يطابق المنعوت مطابقة تامة في الحالة الإعرابية، رفعا أو نصبا أو خفضا، و يطابق منعوته في التذكير والتأنيث، وفي الافراد والتثنية والجمع، وفي التعريف والتنكير»[4]. ويضيف سعد مصلوح معيارا آخر، يقول: «ويلاحظ أننا نعني هنا الصفة المفردة، فلا يدخل تحت الصفة ما كان منها جملة أو شبه جملة في عرف النحاة»[5].

ويختلف تركيب المركب الوصفي بين الإنجليزية والعربية من جهة تقدم الصفة على الموصوف، أو تقدم الموصوف على الصفة. ويحصل في العربية بالتركيب «موصوف + صفة»[6]، ومثاله قول الشابي في قصيدة (يا شعر): مَا لِلمَنِيَّة لا تَرِقُّ على الحَيَاة النَائِحَة

وعليه فإنّ المركب الوصفي «يتكونُ من كلمتين تمثلُ الأولى الموصوف والثانية الصفة، وتربطُ علاقة الوصفية بين طرفي هذا المركب التي تقضي باقتران صفة ما بموصوف بعينه لتدلّ على معنى فيه»[7]. ومن خلال الصفة التي نلحقها بالموصوف نحدد الاستعارة الوصفية[8].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص124.

[3] المصدر نفسه، ص199.

[4] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص56.

[5] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص44.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص165.

[8] يُنظر: المرجع نفسه، ص166.

و«الأصل في النعت أن يكون للإيضاح أو التخصيص. وكونه لغيرهما، إنّما هو بطريق العرض مجازا عن استعمال الشيء في غير ما وُضع له»[1]، إذ تنشأ الاستعارة في المركب الوصفي عن طريق مجاوزة العلاقة الوصفية التي يُفترضُ فيها أن تجعلَ لكل كائن مواصفاته الخاصة[2]. و«إذا كان لكل صنف من الكائنات أسماؤه وصفاته الخاصة، فإنّ استخدام هذه الأسماء أو الصفات في وصف صنفٍ آخر يُعدُّ -ولا شك- من قبيل التجوز»[3]. فالمركب الوصفي الذي يقوم على عدم الملاءمة بين طرفيه ما هو إلا استعارة [4].

ويطلق حكم «عدم الملاءمة على الصفة التي لا تتفقُ من وجهة نظر الدلالة مع موصوفها، مثل "صلوات زرقاء "و"احتضار أبيض" و"رائحة سوداء" إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان، وعدم الملاءمة ليست إلا خاصية من خصائص الخروج الدلالي»[5]. فمن خلال الانحراف في إسناد المنعوتات تظهر التشكيلات الاستعارية الإضافية الوصفية، إذ «طبيعة العلاقة التي تربط الصفة بالاسم الموصوف هي التي تعطي التعبير، أو لا تعطيه زخمه الاستعاري»[6].

ومن نماذج المركب الاستعاري الوصفي في "شرفات بحر الشمال":

-«تحت قيظ الشمس العسيرة»[7]. -«الدهشة الجميلة»[8].

-«إحباطاتنا وأشواقنا الضائعة»[9]. -«خيبات الدنيا الظالمة»[10].

-«خسرتنا الحياة ولم يربحنا هذا الزمن الموحش»[11].

-«الموج المجنون»[12].

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص65، 66.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص165.

[3] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص256.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص166.

[5] جان كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2000، ص322.

[6] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص183.

[7] شرفات بحر الشمال، ص15.

[8] المصدر نفسه، ص20.

[9] المصدر نفسه، ص21.

[10] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[11] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[12] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-«وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية»[1].

-«لم أعد أسأل عما تخبئه الوجوه المظلمة»[2].

-«قلوب معلقة على التي الذي يكشف كل يوم وفي كل الأوقات عن بعض سره المخيف»[3].

-«مثل هذه الأمطار تغسل القلوب القاسحة»[4].

-«موت المنفى أهون من النسيان القاتل في أرضك»[5].

-«ملأني مرة أخرى وجه فتنة وهي تحاول عبور البحر بدون عصى موسى، بخيبة موجعة»[6].

-«كم تنقصك من الروح أيتها البلاد المؤذية لتصيري بلا منازع وبلا أقنعة»[7].

-«من يموت الآن على تلك الأرض الجحودة»[8].

-«لا أريد أن أضيف امرأة رابعة أو خامسة إلى هذه الذاكرة المتعبة...في كليمونس شيء مني يصعب القبض عليه مثل الضوء الهارب»[9].

-«السخرية المرّة»[10].

-«هذه الأمطار الباردة بالذات تعمق هُوة الجرح المتمادي»[11].

-«ما زلتُ تحت وقع هذه المدينة البريئة»[12].

-«برودة المنافي القاسية»[13].

-«منظومات اليوم تجبركَ على عبادة أدواتها القاسية التي تضعها تحت تصرفك»[14].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص52.

[5] المصدر نفسه، ص71.

[6] المصدر نفسه، ص79.

[7] المصدر نفسه، ص82.

[8] المصدر نفسه، ص130.

[9] المصدر نفسه، ص135.

[10] المصدر نفسه، ص192.

[11] المصدر نفسه، ص200.

[12] المصدر نفسه، ص219.

[13] المصدر نفسه، ص230.

[14] المصدر نفسه، ص254.

-«للأسف...الإنسانية هكذا، لا تحتفظُ في رحلتها القاسية إلا بما تراه بعين المهيمن»[1].

-«تنهدت عميقا ثم واصلت تدحرجها نحو الكلمات التي نحتتها مثل الذي يشتغل على طينٍ قاسٍ»[2].

-«ماذا هيأت لي هذه المدينة؟ إنّها تقتلني حبا، تضعني في كفها الخشنة ثم تضغط بأقصى قوة ممكنة ثم تفتحها شيئا فشيئا وبأنفاس دافئة تخفف عني قساوة الألم»[3].

-«وعندما أسمعه يكرر جملته الحزينة...أخرج حتى لا أزيدَ من ألمه الحارق»[4].

-«كنت بأرض المنفى المرّ»[5].

-«تعرفين أنّنا عندما نرحل لا نأخذ معنا إلا قصصنا اليتيمة التي نُصارع بها الأقدار الغريبة»[6].

-«ليس من الهيّن أن يقاومَ الانسان الذاكرة المعطوبة والمرض القاسي دفعة واحدة»[7].

-«أمطار أمستردام لم تزدني إلا التصاقا بالذاكرة المنكسرة»[8].

فالاستعارة في هذه الأمثلة تجمع، بقوة الخيال، بين شيئين لا رابط بينهما، فتقرب المتنافرات في سياق فني جديد، ممّا يثير في نفس المتلقي المتعة والدهشة، ويمكن تسميتها بالاستعارة التنافرية، وتعني «المزج بين المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشي نقيضَه، ويمتزج به مستمدا منه بعض خصائصه، ومضيفا إليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»[9].

أما من جهة التلقي، فتعمد الاستعارة التنافرية إلى «هزّ يقينيات اللغة وخرق أفق انتظار المتلقي، الذي يصدمه ربط الاستعارة التنافرية بين متناقضين أو متنافرين، فاسحة له المجال للبحث عن العلاقة التي تجمعهما في النص»[10].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص255.

[2] المصدر نفسه، ص267.

[3] المصدر نفسه، ص271.

[4] المصدر نفسه، ص283.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص293.

[7] المصدر نفسه، ص300.

[8] المصدر نفسه، ص105.

[9] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002، ص80.

[10] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص134.

فاستعارة "العسر للشمس"، و"الجمال للدهشة" و"الضياع للإحباطات والأشواق"، و"الوحشة للزمن" و"الجنون للموج" و"الجحود للأرض" و"التعب والعطب والانكسار للذاكرة " إنما هي توليفة استعارية تتكون من مستعار منه ومستعار له ينتميان إلى حقلين متنافرين، أو متناقضين، أو تجمع المحسوسات والمجردات (الجمال والدهشة/ الأرض والجحود/الذاكرة والانكسار..). وهي-في عمومها-استعارات يشدّ بها الروائي متلقيه، ويكسر أفق التلقي عنده، ويستفز مخزونه الثقافي ويستنفره، بحثا عن وجه أو أوجه للتأويل.

ولعل أقرب تلك المتنافرات الوصفية لموضوع رواية "شرفات" استعارة "القسوة للمنافي"، والتي تُجسّد حدّة التوتر-خاصة مع كثرة ورودها في الرواية-الذي يعيشه بطل الرواية، وحالة الاضطراب التي انتقلت إلى اللغة، في صيغ استعارية تنافرية، هي خير ما يُعبّر به عن مقامات وحالات نفسية كهذه.

2-3-المركب الإضافي:

المركب الإضافي «مركب اسمي يتمُ فيه ربط المضاف، وهو الاسم المحوري في هذا التركيب، باسم مجرورٍ بعده، ويكون الربط بينها من خلال فقدان التنوين في الأول أو النون إذا كان مثنى أو جمعاً، ومن خلال جرّ الثاني»[1]. و«تستلزم هذه العلاقة تجانس النسبة بين هذين المتضايفين، نحو: كتاب الأستاذ، حديقة الورود، وإذا دخلت الاستعارة في هذا التركيب الإضافي، فأول ما تعمد إليه هو خلخلة هذه النسبة المتجانسة بين المتضايفين، بل هدمها وإعادة تشكيلها لتسمو من تركيب عادي خامل إلى تركيب صُوَري حافل بالعلاقات الموحية»[2].

ومثله قول البارودي في قصيدة (رضيت من الدنيا):

أَبَى الدَّهرُ إلا أَن يَسُودَ وَضِيعُه---ويمِلِكَ أَعناقَ المَطَالِبِ وَغدُهُ[3]

فتحضر في المركب الإضافي علاقة بين عنصرين اسميين أساسيين في تكوينه، الأول منهما مضاف، والثاني مضاف إليه.

[1] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص203.

[2] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص147.

[3] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص44.

أمّا الاستعارة فتنشأ-كما سبقت الإشارة- نتيجة اضطراب العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف إليه، فلا تُوجدُ بينهما أية علاقة منطقية، وتؤدي علاقة الانحراف هذه إلى خلق شيء جديد فيه من صفات كل منهما[1]. فالاستعارة الإضافية، والحال هذه، قائمة على تخطّي العلاقة بين الاسمين المكونين لهذا المركب[2].

يقول عبد القاهر عن ورود المجاز في المركب الإضافي: «وممّا يجبُ أن يُعلمَ في هذا الباب أنّ الإضافة في الاسم كالإسناد في الفعل، فكل حكم يجب في إضافة المصدر من حقيقة أو مجاز فهو واجب في إسناد الفعل»[3]. فكما أنّ إسناد الفعل إلى غير ما هو له يعدُّ استعارة في المركب الإسنادي، فإنّ إضافة الاسم إلى غير ما هو الآخر استعارة في المركب الإفرادي[4].

وفي "شرفات بحر الشمال" عدد غير يسير من الاستعارات الإضافية يجنح فيها الروائي إلى «المزج بين دوال متباينة معتمدا التقنية الاستعارية التي تكون في تشكيلها البسيط الوسيلة الأبسط والأخف إيقاعا...حيث يلجأ ...إلى التركيب الاستعاري الإضافي لسهولة تشكيله ووقعه المميز في ذهن المتلقي، كما [أنه] من خلال مزجه في هذا التركيب الاسمي بين متضايفين غير متجانسين يعمد إلى خلق لغة أخرى كالرسام الذي يمزج بين لونين متنافرين ليحصل على لون غير مألوف»[5].

وفي "شرفات" استعارات تنافرية إضافية كثيرة، نذكر:

-«أوصلني غيابها إلى بوابات الجنون»[6].

-«دهشة ممزوجة بمرارة الخوف»[7].

-«واحتفظت بأسئلة الألم»[8].

-«استيقظت على أنين عزفها»[9].

[1] يُنظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص194.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص164.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص340.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص164.

[5] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص47.

[6] شرفات بحر الشمال، ص12.

[7] المصدر نفسه، ص20.

[8] المصدر نفسه، ص46.

[9] المصدر نفسه ص50.

-«شعرتُ بالحاجة إلى استعادة كل المفقودات التي تنام في قاع القلب المتعب»[1].

-«بدأنا نتحول إلى مادة طيّعة في كفّ المنفى»[2].

-«حتى عندما مات بخديعة القلب»[3].

-« وأنا أستعدّ للدخول إلى مغاور العزلة القاسية»[4].

-«هذه البلاد لا تملكُ حاضرا وتصر على اغتيال الماضي العاشق الذي يمكن أن ينقذها»[5].

-«كانت وراء أمستردام تنهض جنازات المدن الأخرى وضباب الأحزان التي لا تتبدد»[6].

-«البحر يوفر الفرصة لانزلاقات الروح»[7]. -«وجه الصدفة»[8]

-«احترقت هذه المدينة الانكشارية، مدينة البتر التي لا ذاكرة لها»[9].

-«أحتاج ربما إلى قدرٍ من العزلة لأربي حاسة الغفران من جديد»[10].

-«كانت ملامح الليل قد بدأت تنزل على المدينة»[11].

-«اختاروا بيت الوئام على بيت الظلام»[12].

-«تدلت أحقاد السنين»[13].

-«هذا بدون ذكر أمواج الروح التي لا يسمعها إلا قريب القلب إلى البحر»[14].

-«أصبح بالإمكان لملمة الجراح ورتق الأشواق»[15].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص128.

[3] المصدر نفسه، ص129.

[4] المصدر نفسه، ص178.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص181.

[7] المصدر نفسه، ص182.

[8] المصدر نفسه، ص194.

[9] المصدر نفسه، ص182.

[10] المصدر نفسه، ص183.

[11] المصدر نفسه، ص251.

[12] المصدر نفسه، 197.

[13] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[14] المصدر نفسه، ص202.

[15] المصدر نفسه، ص215.

وينقل يوسف أبو العدوس لنا تقسيم فريديريك (Friedrich) للاستعارة الإضافية، إلى:

«1-الاستعارة الإضافية المتطابقة The identifiant genetive metaphor

2- الاستعارة الإضافية الوصفية The attributive genetive metaphor

ويرى أنّ الاستعارة الإضافية أكثر حدوثا في الشعر الوجداني الأوروبي الحديث. ومن الاستعارة الإضافية المتطابقة قول إلوارد(Eluard):

أ-هشيم الماء ب-بحور الحظ.

ويمكننا استبدال الكلمة بالأخرى، فنقول: الماء هشيم، والحظ بحور، حيث يُفسَّر الاستعاري بشكل حرفي»[1]. ولذلك «سميت بالمتطابقة، لأن الاستعاري والحرفي متطابقان. ومن نماذج الاستعارة الإضافية الوصفية قول الشاعر الإيطالي أنكارتي (Ungaretti): "صرخات المرايا الخرساء"، وقول إلوارد: "بواتر العيون"»[2].

2-4-المركب الحالي:

الحال فضلة، وهو وصف يدل على هيئة الفاعل أو المفعول (صاحب الحال)، ويتكون المركب الحالي من جملة فعلية- أو اسمية- وحال. و«يشبه نحاة العربية الحال، في علاقته بالفعل، بالمفعول به، لأنه وصف من أوصاف الفاعل أو المفعول في وقت وقوع الفعل منه»[3].

وقد تجاوز الحال المفردة علاقة الملابسة الرابطة بينها وبين صاحبها، فلا تصلحُ للدلالة على هيئة للفاعل أو المفعول على سبيل الحقيقة، إنما تدلّ على هيئة صاحبها على سبيل الاستعارة[4].

ومثله في "شرفات بحر الشمال":

-« جاءني بوجه منكسر»[5].

-«كانت القاعة تهتز كلما ذكر اسم من أسماء المكرمين»[6].

---

[1] يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، ص181.

[2] المرجع نفسه، ص147.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص154.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص169.

[5] شرفات بحر الشمال، ص15.

[6] المصدر نفسه، ص260.

-«بقيت القاعة واجمة»[1].

-«مرت الأسماء في فمها دافئة هادئة»[2].

-«تمتمت وهي ترشق عينيها باستقامة»[3].

-«كانت الأنوار تنزلق على الماء»[4].

-«عندما هدأت الرياح سمعت قعقعة ضحكاتك وهي تنكسر في الخلوة»[5].

-«داخل هذه الغيمة الهاربة تناهت إلى مسمعي بعض كلمات ماريتا ممزقة ومنكسرة»[6].

-«الأبجديات المنقرضة وهي تعبر هاربة»[7].

2-5-المركب الجرّي:

«يتكون هذا المركب من حرف جرّ واسم مجرور به، ويتخذُ مواقع مختلفة في الجملة، فتارة يكون متعلقا بالفعل أو في معناه، وتارة يكون في محل صفة وغير ذلك. والمركّب الجرّي ليس عنصرا إسناديا»[8].

يقول السكاكي عن الاستعارة في الحرف: «...وفي الحروف، متعلقات معانيها. فتقعُ الاستعارة هناك ثم تسري فيها، وأعني: بمتعلقات معاني الحروف ما يعبر عنها عند تفسيرها؛ مثل قولنا : من: معناها ابتداء الغاية، وإلى: معناها انتهاء الغاية، وكي: معناها الغرض، فابتداء الغاية وانتهاء الغاية والغرض ليست معانيها، إذ لو كانت هي معانيها، والإبتداء والإنتهاء والغرض: أسماء، لكانت هي أيضا أسماء؛ لأن الكلمة إذا سميت اسما سميت لمعنى الاسمية لها، وإنما هي متعلقات معانيها، أي إذا أفادت هذه الحروف معان، رجعت إلى هذه بنوع استلزام ...وعلى هذا لا تستعير الحرف إلا بعد تقدير الاستعارة في متعلق معناه... فإذا أردتَ استعارة لعل، لغير معناها، قدّرت الاستعارة في معنى الترجي، ثم استعملت هناك: لعلّ»[9].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص260.

[2] المصدر نفسه، ص263.

[3] المصدر نفسه، ص300.

[4] المصدر نفسه، ص303.

[5] المصدر نفسه، ص91.

[6] المصدر نفسه، 260.

[7] المصدر نفسه، ص270.

[8] محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، ص150.

[9] السكاكي، مفتاح العلوم، ص380، 381.

وتقعُ الاستعارة في المركب الجري؛ لأنّ الحرف موضوعٌ لمعنى، وإن كان هذا المعنى لغيره[1]، ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿وَدَخَلَ ٱلْمَدِينَةَ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ﴾ [سورة القصص، الآية 15]، فقرينة الاستعارة، هنا، استعمال (على) الدالة على الاستعلاء، موضعَ (في) الدالة على الظرفية.

وتنشأ الاستعارة عن طريق عدم التلاؤم بين المركّب الجرّي وبين ما يتعلق به، ومن أمثلة ذلك ما يكون بين المركّب الجرّي والمبتدأ[2]، حيث «تبدو الاستعارة بشكل جليّ في علاقة اللاملاءمة المعنوية بين الاسم والجار والمجرور، فقد يكون الاسم مبتدأ، والجار والمجرور متعلقين بخبره المحذوف»[3].

والاستعارة إنما تقع في متعلقات معاني الحروف، وليس في الحرف ذاته، وقد نفى العلوي (749هـ) في "الطراز" مجازية الحروف،« لأنها متعلقة بما تدخل عليه واشترط في استعارتها حالة تركيبها، حيث تتحدّد استعارية الحرف بالسياق الوارد فيه، واستبدال متعلق معناه بمعنى آخر يوحي بالدلالة الاستعارية في الحرف، والغرض منها في التركيب»[4]. يقول: «فأما الحروف فلا مدخل للمجاز فيها، لأنّ وضعها على أنها تدلّ على معانٍ في غيرها ، فلا بد من اعتبار الغير في دلالتها، ثم ذلك الغير إن كانت صالحة للدخول عليه، كقولك: "زيد في الدار"،" عمرو من الكرام"، فهي حقيقة في استعمالها، وإن كانت غير صالحةٍ بما دخلت عليه، كقولك من حرف جرّ ، ولم حرف نفي، صارت مجازا، لكن التجوز إنما كان فيها من جهة تركيبها، لا من جهة الإفراد والمنع، وإنما كان في حالة الإفراد لا في التركيب»[5].

نجد في "شرفات بحر الشمال":

-«جمهورنا الثقافي من ذهب»[6].

فالحرف "من" متعلق بمجروره "ذهب"، ومجروره مادي، ومن معانيه بيان الجنس، والتي أفادها هنا، بيد أنّ الثقافة، وحجمها، لا تقاس بالمادة، وكذلك من يتصف بها وعددهم، فهي إطلاق مجردّ. وقد كان بالإمكان

[1] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص170.
[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص171.
[3] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص199.
[4] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص 74.
[5] يحي العلوي، الطراز، 88/1.
[6] شرفات بحر الشمال، ص115.

التعبير عن هذا المعنى بجملة اسمية؛ مبتدأ وخبر: جمهورنا الثقافي ذهبي، لكن الكاتب اختار لها صيغة مغايرة، حيث ضمّن الحرف مع مجروره استعارة.

و«تدخل الاستعارة في الحرف إذا كان مضمّنا، لأنه في هذه الحالة يخرج عن معناه الأصلي الذي وضع له»[1] ، ومن أمثلة استعارة حرف بدل حرفٍ في" شرفات بحر الشمال": «الإنسان عندما يبحث في التفاصيل الصغيرة، هذا يعني أن منفاه قد بدأ يحفر خدوشه العميقة في الروح»[2]، فالاستعارة هنا في الحرف "في" الذي أتى بمعنى "عن"، فالأصل أن يقال: "يبحث عن التفاصيل"، وقد استعيرَ الحرف "في" المتضمِن معنى الظرفية المكانية (استعارة وعاء).

نجد كذلك:

«ويا ابن أمي الذي وضع النور في كفه ورماه في برية القفر ليجعل منه صاحبا أبديا للرمل»[3]. وأصل معاني "في" الظرفية، ويُرجح أن يوضع النور-مجازا- "على" الكف (استعلاءً) لا "فيه" بمعنى داخله.

ومن الاستعارة الحرفية عبارة: «ضحكت من غبائه»[4]، حيث استعير الحرف "من" ، والذي هو لابتداء الغاية، بدل "عن" المتضمن معنى البعد والمجاوزة. فالأصل: "ضحكت عن غبائه"، أو "ضحكت على غبائه" بدلالة الاستعلاء، وهو المتداول.

ويوظف الروائي "الباء" والتي تتضمن دلالة الالتصاق عِوضَ "في" الظرفية (زمانية أو مكانية): «تواصل انحدارك بصمت»[5]، و«تواصل سيرك بصمت»[6]. فالصمت كما يرى ياسين رفيق أخيه اللصيق، يدل عليه خطاب ياسين له: «ولا أحد يملك القدرة على السير معك إلى منتهى الرحلة. تستهويك غوايات الموت وشطط اللعبة المبهمة»[7]. ولهذا انتخب حرف "الباء" لأنه أدل من "في" على المعنى المراد في هذا السياق.

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص100.
[2] شرفات بحر الشمال، ص227.
[3] المصدر نفسه، ص207.
[4] المصدر نفسه، ص293.
[5] المصدر نفسه، ص207.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومثلها استعارة: «ثمانية قلوب ترتعشُ بيأس»[1]، والأصل في يأس، بيدَ أن الباء بدلالتها على الالتصاق الشديد أنسب من غيرها للتدليل على تمكن اليأس من أفراد عائلة فرانك لحظة اقتحام الدورية بيتهم.

وإلى جانب "استعارة حرف بدل حرف" نجد نمطا آخر للاستعارة الحرفية، وهو "استعارة الحرف لمتعلقاته"، أي علاقته بما قبله وما بعده. ومن ذلك الاستعارة في: «نبتنا في الخوف»[2]، حيث تنزاح دلالة الفعل "نبتنا" بواسطة الحرف "في" المتعلق بمجروره الخوف، والأصل نبتنا "بـ" الخوف، وليس "فيه" (فضلا عن استعارة: الانسان ينبت). وهنا جمع الكاتب في استعارة واحدة، وعبر حرف الجر "في"، حقلين دلاليين مختلفين، إذ لا علاقة بين الفعل "نبت" والمصدر "الخوف".

ومن استعارات الحرف نجد: «امتلأت عيناه بالثقة»[3]، والامتلاء حدث ومفهوم مادي، بينما حدث الامتلاء في هذه العبارة الاستعارية بالثقة، فقرَنَ الفيزيائي بالمجرد.وقريب منها عبارة «ينام على بكائه»[4]، والأصل ببكائه، إذ ليس البكاء–على وجه الحقيقة–سريرا يُعتلى.

وأيضا «ذهبت حياته مع الريح»[5]، والأصل (بالريح) أو (فيها)، لا "معها" بوصفها مرافقا. أو ربما تُقرأ هذه العبارة ضمن إطار معين، وذلك باعتبارها استعارة ثقافية*.

2–6–المركب الظرفي:

الظرف زماني أو مكاني، وهو غير الأسماء والحروف والأفعال، لما لها من مميزات شكلية ووظيفية مغايرة.

ويستخدم الظرف لبيان الظروف التي تحدث فيها الأفعال، والتمييز بين كيفيات وقوعها[6]، إذ «ارتباط الظرف بالفعل وثيق؛ لأنّ الفعل دال على الحدث، ولا يخلو الحدث من زمان ومكان»[7]. ويتكون التركيب الظرفي من ظرف زمان أو مكان واسمٍ مجرورٍ يُضاف الظرف إليه، تجمع بينهما علاقة الظرفية[8].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص106.

[2] المصدر نفسه، ص284.

[3] المصدر نفسه، ص239.

[4] المصدر نفسه، ص282.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*استعارة تصورية متداولة في أوطاننا العربية حكرا.

[6] يُنظر: عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت، ص91.

[7] مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط، ص174.

[8] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص171.

وإذا «كان الظرف-كما يدلّ عليه اسمه-كالوعاء للحدث فإنّ ثمة ظروفا لا تصلحُ أوعية لبعض الأحداث على سبيل الحقيقة، فتكون ظروفا لها على سبيل الاستعارة، فنجدُ الفعل أو في معناه يقعُ في ظروف لا تصلحُ أن يقعَ فيها»[1].

ومثال المركب الظرفي في "شرفات بحر الشمال":

-ظرف الزمان:

-«استسلمت الروح المثقلة بأيام ديسمبر»[2].

-«ذكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة»[3].

-«ضيّعت موعدا حاسما مع الحياة»[4].

-«المدافن تستيقظ عندما تسقط الامطار الباردة»[5].

-«بحر الأسبوع»[6].

-ظرف المكان:

-«أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة»[7].

-«وأنا على عتبة التلاشي»[8].

-«يتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ»[9].

-«المدينة الذي عذبتني... تبدو الآن مستسلمة تحتي»[10].

-«مدينة تعوم على الماء»[11].

---

[1] المرجع السابق، ص172.

[2] شرفات بحر الشمال، ص7.

[3] المصدر نفسه، ص9.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص70.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7] المصدر نفسه، ص5.

[8] المصدر نفسه، ص7.

[9] المصدر نفسه، ص9.

[10] المصدر نفسه، ص14.

[11] المصدر نفسه، ص15.

-«لقد تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المميت»[1].

-«أنام فيك وعلى وجهك ولا توقظني إلا موسيقى العزلة والحنين إليك»[2].

-«يد ناعمة تقوده نحو ذاكرته»[3].

-«الرغبة القصوى للنوم داخل البياض»[4].

-«المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء»[5].

-«أدخلت نفسي في حيرة جديدة»[6].

-«كل شيء ضيق وعليك أن تعيش باستمرار داخل الحلم»[7].

-«ما الذي يوقظ أوجاعنا كلما تعلق الأمر بفتح نوافذ جديدة داخل الذاكرة»[8].

-«أعيش على وقع الفقدان»[9].

2-7-المركب البدلي:

و«يتكون هذا المركب من كلمتين؛ الأولى هي المبدل منه، والثانية هي البدل، وتربطهما علاقة الإبدال...وتدخل الاستعارة هذا المركب عن طريق تخطّي العلاقة القائمة بين البدل والمبدلِ منه، فبعدَ أن كان البدل يتسق مع المبدل منه في المعنى والدلالة نرى بينهما عدم انسجام دلالي ، بحيث لا يصحُّ أن يبدل أحدهما من الآخر على سبيل الحقيقة»[10].

وهذا النوع من الاستعارة غير موجود في "شرفات بحر الشمال"، غير أننا آثرنا ذكره، حتى يتنبّه إليه القارئ، ولا يغفل عنه.

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص70.

[4] المصدر نفسه، ص71.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص72.

[7] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[8] المصدر نفسه، ص76.

[9] المصدر نفسه، ص71.

[10] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص172.

2-8-المركب الندائي:

«يتركب أسلوب النداء من حرف النداء والمنادى، والمنادى قد يكون اسما أو صفة، والعلاقة التي تربطُ بين أداة النداء والمنادى هي علاقة تضام، فيدخلُ حرف النداء على المنادى العاقل الذي يستجيبُ لداعيه أو على صفة من صفاته...وقد يدخلُ حرف النداء على غير العاقل فتنشأ الاستعارة؛ لأنّ غير العاقل لا يُنادى على سبيل الحقيقة، لكن لما أُنزلَ منزلة العاقلِ نُودِيَ مثله»[1].

ومن النداء لغير العاقل في "شرفات بحر الشمال":

-«يا ابن أمي الصغير الذي كمش ذات صباح الموجة الهاربة من ذراعها اليمنى ورماها في البحر، وهو يصرخ بأعلى صوته: ارجعي من حيث زلت قدماكِ، وزاغ بصرك، وغامت رؤاك»[2].والمنادى هنا الموجة.

-«كم تنقصك من الروح أيتها البلاد المؤذية لتصيري بلا منازع وبلا أقنعة»[3].

-«أسكت يا وجهَ النار»[4].

فهذه أنواع استعارية تركيبية، إفرادية وإسنادية. وإلى جانبها نجد نمطا صرفيا ثالثا، وهو الاستعارة في الأدوات. وهذا بيانه:

-الاستعارة في الأدوات:

فطن بعض البلاغيين إلى ورود الاستعارة في الضمير، والضمير كلمة تدلّ على عموم الحاضر أو الغائب[5]. و«سميت تبعية لأنّ جريانها في المشتقات والحروف تابعٌ لجريانها في المشتقات والحروف، يعني أنّها سميت تبعية لتبعيتها لاستعارة أخرى لأنها في المشتقات تابعة للمصادر، وفي معاني الحروف تابعة لمتعلق معانيها، إذ معاني الحروف جزئية لا تُتَصوّر الاستعارة فيها إلا بواسطة كلّي مستقل بالمفهومية ليتأتى كونها مشبها ومشبها به، أو محكوما عليها أو بها، نحو: "ركب فلان كتفي غريمه"، أي لازمه ملازمة شديدة»[6].

[1] المرجع السابق، ص173.
[2] شرفات بحر الشمال، ص207.
[3] المصدر نفسه، ص82.
[4] المصدر نفسه، ص197.
[5] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 142.
[6] السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص265.

يقول السيد أحمد الهاشمي في هذا الصدد:

«واعلم أنّ استعارة الأسماء المبهمة أعني الضمائر وأسماء الإشارة والموصولات تبعية لأنها ليست باسم جنس لا تحقيقا ولا تأويلا، ولأنها لا تستقل بالمفهومية لأنّ معانيها لا تتم ولا تصلح لأن يحكم عليها بشيء ما لم تصحب تلك الألفاظ في الدلالة عليها ضميمة تتم بها، كالإشارة الحسية والصلة والمرجع، فلا بد أن تعتبر التشبيه أولا في كليات تلك المعاني الجزئية، ثم سريانه فيها لتبنى عليه الاستعارة، مثلا في استعارة لفظ "هذا" لأمر معقول يشبه المعقول المطلق في قبول التمييز فيسري التشبيه إلى الجزئيات فيستعار لفظ هذا من المحسوس الجزئي للمعقول الجزئي الذي سرى إليه التشبيه فهي تبعية، والاستعارة في الضمير والموصول كالتعبير عن المذكر بضمير المؤنث أو بموصولها عنه لشبهه بها، أو عكسه، فتشبه المذكر المطلق بالمؤنث المطلق قيسري التشبيه فتستعير الضمير أو الموصول للجزء الخاص»[1].

وهذا النوع غير موظف في "شرفات بحر الشمال"، ولكن وجب التنبيه إليه.

رابعا–تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي:

اكتفى جورج لاندون(G. Landon) بتصنيف ثلاثي للاستعارة تبعا لنوعية الخواص المنقولة، وهي الاستعارة التجسيدية، والاستعارة الاحيائية، والاستعارة التشخيصية، وهي في غالبها ارتباط مفردتين تنتمي إحداهما إلى عالم المعاني المجردة، فيما تنتمي الأخرى إلى عالم الأجسام التي تحيا وتتحرك، فتمزجُ بينهما، إذ تدخل الكلمتان في دلالة بعضهما.

والتجسيد والتشخيص والتجسيم مصطلحات متداخلة، فالأول تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادة الحسية، والثاني استعارة ما للإنسان لغيره، وإكسابه إنسانيته وأفعاله. أمّا التجسيم فمحاولة إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره[2].

وهذا بيان كل منها على حِدة:

---

[1] المرجع السابق، ص266.

[2] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص140. «يحقق التجسيم للمستعار له التجسيد ويعطيه القدرة على الفعل فيحييه، إلا أنه لا يمنحه الأنسنة، فيغدو كائنا خرافيا يمتلك المتلقي حقّ تخيّله، وبذلك فهو مفتوح الدلالة، متعدد الصور في ذهن القراء، كلّ يشكله حسب أفقه وتطلعاته، كما أنّ التشكيل في آلية التجسيم يجمع بين "المجرد" و"المادي" أو "المادي غير الحي" و"الحي"، فهو يبعث صورة في المجردات فيُكسبها الشكل والحياة، ويبعث في الأشياء الجامدة الحياة، فخاصيته الايحائية الحية هي ما يميزه عن التجسيد، ويفصله عن التشخيص المرتبط بأنسنة الأشياء». المرجع نفسه، ص141.

1-الاستعارة التجسيدية (Reification):

والاستعارة التجسيدية ترتبطُ نحويا بالتركيب الإضافي، إذ إنه أكثر الأنواع النحوية ملاءمة لصياغة الاستعارة التجسيدية[1]، و«تحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد Concrete بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد Abstract»[2]، ومثالها قول شوقي "تنثر الديانات" في قصيدة (كبار الحوادث):

هَيكَلٌ تَنثُرُ الدِّيَانَاتُ فِيهِ ---فَهِيَ والنَاسُ والقُرُونُ هُبُاءُ[3].

وفي "شرفات بحر الشمال":

-« الروح المثقلة»[4]: مجرد+ مادي

-«أتاني صوتها من بعيد»[5] : مادي+ مجرد

-«لمسات أصابع فتنة مثل لمسات فجر ربيعي، دافئة ومؤنسة»[6]:

لمسات فجر ربيعي=مادي +مجرد

لمسات دافئة ومؤنسة=مادي+ مجرد.

2-الاستعارة الاحيائية (Animation)/ أو التجسيمية:

و«تحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي، بشرط أن لا تكون من خواص الانسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد»[7]. ومثالها قول البارودي " تعب الوابور" في قصيدة (هو البين):

«لَقد تَعِبَ الوَابُورُ بالبَينِ بَينَهُمُ---فَسَارُوا ولَازَمُوا رِحَالا ولا شَدوَا»[8].

وقول شوقي "مات الصباح والأضواء" في قصيدة (كبار الحوادث)[9].

---

[1] يُنظر: سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة" ص11.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] شرفات بحر الشمال، ص7.

[5] المصدر نفسه، ص13.

[6] المصدر نفسه، ص27.

[7] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص43.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[9] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و«الاستعارة الاحيائية ترتبط نحويا بالتركيب الفعلي، فهو أكثر الأنواع النحوية ملاءمة لصياغتها»[1].

ومن أمثلتها في "شرفات بحر الشمال":

-«نزل الضباب على مدينة الجزائر»[2]: النزول خاصية لكل كائن حي+ مجرد

-«ستخسركَ البلاد»[3] : الخسارة+ مادي =خسارة مادية

-«أتاني صوتها من بعيد. نبراته هي لم تغيرها السنوات ولا الكآبات المتتالية ولا الصدفة العجيبة التي قادتها نحو بحر الشمال»[4]:

-السنوات لم تغير نبراته=مجرد +مادي (فعل التغيير).

-«المدينة غيمة هاربة»[5] : مادي+ خاصية انسانية

-«وجهكِ لم يتغير كثيرا. ملامحك ازدادت تماسكا وثقة»[6] : مادي (ملامح) + مجرد (التماسك والثقة).

-«صوتك يتبعني»[7].

ففي هذه الاستعارات تمتزج المحسوسات بالملموسات، وتتضافر الخصائص المادية في التجسيم لتشكل صورة تملأ المشهد الاستعاري إثارة ودهشة.

3-الاستعارة التشخيصية (Personification):

قال عنها الجرجاني: « فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخُرسَ مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جليّة»[8]، و«تحصل باقتران كلمتين إحداهما نشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي، أو مجرد»[9].

---

[1] المرجع السابق، ص11.

[2] شرفات بحر الشمال، ص7.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] المصدر نفسه، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص14.

[6] المصدر نفسه، ص22.

[7] المصدر نفسه، ص23.

[8] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

[9] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة"، ص43.

و"مادية التجريد" اصطلاح الفلاسفة، وهو «النزوع نحو اعتبار المجرد شيئا ماديا»[1]. وهي-في عمومها- استعارات يُستشهد بها «لإبراز الامتدادات التي يذهب إليها [الروائي] في أنسنة غير الحي، والتأثيرات الحادة التي يمكن أن يحققها بتشخيص المجردات»[2].

يقول أولمان: «إنّ تصوير الظواهر المجردة من خلال ألفاظ ملموسة، وتشبيهها بالكائنات الحية تُعدّ من أشكال الاستعارة المتواترة، وهذه الصور البلاغية بطبيعتها تَحُول دون إمكانية تأويلها حرفيا»[3]. أما من الناحية التركيبية فإنها «ترتبط ... نحويا بالتركيب الفعلي في المرتبة الأولى ثم بالتركيب الإضافي»[4].

ومثالها «قول الشابي "القلوب الباكية" في قصيدة (يا شعر):

فَلعَلَّ قَلبَ اللَّيلِ أَرحَمَ بالقُلُوبِ البَاكِيَة.

(حي + بشري)

وقوله في قصيدة (قلب الأم):

الدهر يدفن في ظلام الموت حتى الذكريات

(مجرد +بشري)»[5].

ويمتاز هذا الشكل من التعبير الاستعاري بقِدمه وقدرته على الدوام، فأرسطو –مثلا- أثنى على هوميروس، إذ منح الحياة لغير الحي بواسطة الاستعارة[6]. ففي الأدب «يُصبحُ كل شيء عُرضة للتشخيص: النباتات والأشياء الجامدة، وحتى الظواهر المجردة»[7].ويرى كولريدج (Coloridge) أنّ «الصور تصبحُ علامات على العبقرية الأصلية...عندما تُنقل إليها الحياة البشرية والعقلية من الروح الخاصة للكاتب»[8].

ومثال التشخيص في" شرفات بحر الشمال":

[1] ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص147.

[2] المرجع نفسه، ص229.

[3] المرجع نفسه، ص147.

[4] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص14.

[5] المرجع نفسه، ص43.

[6] يُنظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ص229.

[7] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-«أغلقي أولا هذا الباب العاري»[1]: جماد+ خاصية بشرية (التعري).

-«سدي النوافذ القلقة»[2] : جماد+ خاصية بشرية (القلق).

- «الضباب.. كفّن الشوارع والساحات والحارات الباردة والزوايا الخلفية»[3] : مجرد+ بشري

-«استسلمت الروح المثقلة»[4] : استسلام الروح=بشري+ مجرد

-«قد تكون الصدفة هي التي آزرتني ووقفت ضدّه»[5]: مجرد+ خاصية إنسانية (المؤازرة)

-«البلاد لن تتأثر لغيابنا. ربما قد تسعد أكثر. فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال، ويرشونها كل ليلة لمزيد من العهر والقتل والسقوط»[6]:

البلاد لن تتأثر / البلاد تسعد = مادي+ خاصية بشرية

إرشاء البلاد=خاصية بشرية+ مادي

-«أتاني صوتها من بعيد. نبراته هي لم تغيرها السنوات ولا الكآبات المتتالية ولا الصدفة العجيبة التي قادتها نحو بحر الشمال»[7]: صدفة قادتها=مجرد+ القيادة خاصية بشرية

-«المدينة التي عذبتني منذ أكثر من أربعين سنة تبدو الان مستسلمة تحتي»[8]:

مجرد+ خاصية بشرية (التعذيب) (وان لم تكن بشرية مطلقا)

-«مدينة تعوم على الماء وناسها يموتون عطشا»[9]: مادي+ خاصية انسانية

-«لقد تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة المحسوبة»[10] : التواطؤ خاصية إنسانية+ مجرد (الكذب والفتنة).

-«الدنيا ظالمة وقاسية»[11] : مجرد+ خواص إنسانية

[1] شرفات بحر الشمال، ص5.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص7.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص10.

[6] المصدر نفسه، ص11.

[7] المصدر نفسه، ص13.

[8] المصدر نفسه، ص14.

[9] المصدر نفسه، ص15.

[10] المصدر نفسه، ص16.

[11] المصدر نفسه، ص39.

-«بلادنا الطيبة لا تتيح لنا عادة فرصا كبيرة للاختيار. هي تشبه أرضنا. تعطي وتتمنّع كما تشتهي. عوّدتنا على النمطية وعلى قبول ما يختار لنا»[1]:

بلاد طيبة=مادي+ خاصية إنسانية

بلادنا تعطي، تتمنع، تشتهي =مادي+ خواص إنسانية

-«لا شيءسوى الغيوم الهاربة والزرقة اللامتناهية لبحر لا يشيخ»[2]:

بحر لا يشيخ=مادي+ خاصية إنسانية (الشيخوخة أو عدمها)

هكذا يلجأ الروائي إلى تشخيص الباب فيتعرى، والنوافذ فتقلق، والضباب فيُكفّن، والروح فتستسلم، والصدفة فتؤازرُ، والبلاد فتسعد، وتُرشى، والصوت فيتحرّك، والصدفة فتقودُ، والمدينة فتُعذب وتستسلمُ وتعوم، والكذب فيتواطأ، والدنيا فتظلمُ وتقسو، والبلاد تعطي وتمنع وتشتهي...إلخ.

تركيب:

يمكننا —مما سبق-تصنيف الاستعارة باعتبارين:

«أولهما: الاعتبار الدلالي، وبه تنقسمُ الاستعارة، بما هي مركب لفظي، إلى تجسيدية وإحيائية وتشخيصية. وثانيهما: الاعتبار النحوي، وبه تنقسم الاستعارة بما هي مركب نحوي، إلى فعلية ومفعولية ووصفية وإضافية»[3]، بالإضافة إلى أنواع أخرى؛ حالية وجرية وظرفية وبدلية وندائية.

وقد أفاد لاندون في في محاولته الكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها من مفهوم الجملة النواة (Kernal sentence) في النحو التحويلي التوليدي، والتي هي جمل تمتاز بالبساطة، ولأنها كذلك فإن عملية توليدها لا تستلزم إلا حدا أدنى من سُبل التحويل[4]. بينما يتطلب تحليل المركبات الاستعارية عمليات تحويلية تتصف بالتعقيد، لتعقد الصور من جهة، وتعقد العمليات التحويلية من جهة ثانية، وهو ما عملت التوليدية التحويلية على تأكيده على الدوام، والقصد صعوبة ضبط الواقع المدروس ضبطا تجريبيا لأن له تحققات لا نهائية[5].

[1] شرفات بحر الشمال، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص44.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] يُنظر: محمد العمري، "في ابستيمولوجيا الدرس اللساني"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ع15، 2000، ص36.

هذا وقد «اقترح لاندون للكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها الدلالية والنحوية تحويل البيت الشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أحد أشكال المركبات النحوية التي سبقت تسميتها. وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط الجملة (Kernalization). وبهذا التبسيط تظهر العلاقات الدلالية والنحوية التي تحكم المركبات»[1].

وإذا كانت الأبحاث اللسانية التوليدية ممثلة في أعمال تشومسكي (1965- 2010) عن التركيب، وأبحاث جاكندوف (1983) و(1990) و(2011) عن الدلالة التصورية عنيت بالبحث في قضية اكتساب اللغة، وتفترضُ أنّ الطفل يولد مزوداً بملكة ذهنية/لغوية هي بمثابة نحو كلي ومبادئ عامة فطرية تقدره على استبطان نسق من القواعد النحوية والمقولات التصورية ذات الجذور البيولوجية، وتتصف هذه القواعد، تبعا لذلك، بخاصية التعميم والكلية والاشتغال بنفس الكيفية لدى الكائن البشري، فإنّه يمكن أن نفترض، موازاة لذلك، أنّ المتكلم يستبطن في سياق اكتسابه أو تعلمه للغة نحوا خاصا بالبنى الاستعارية، بوصفه نسقا من القواعد يضطلع بوظيفة بناء التراكيب الاستعارية واشتقاقها، سواء على مستوى التوليد والإنتاج، أو على مستوى التلقي والتأويل[2].

وهو الطرح نفسه الذي نجده عند بلاغيينا القدامى، فعبد القاهر الجرجاني-مثلا-حاول البرهنة على وجود مقولات كلية وقواعد عامة ترتبط ببنية الاستعارة في جميع اللغات الطبيعية، مثلما افترض وجود قواعد خاصة ببعض اللغات[3]. ففي البحث المعنون بـ «الاستعارة المفيدة شِركةٌ بين البشر»، يقول: «فإنّ الكثير منه تراهُ في عداد ما يشتركُ فيه أجيال الناس، ويجري به العرف في جميع اللغات، فقولك "رأيتُ أسداً" تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد على المبالغة، أمرٌ يستوي فيه العربي والعجمي، وتجده في كل جيل، وتسمعه من كل قبيل»[4].

وفي هذه الحال، نحن أمام مفهومين أساسيين:

«-المبادئ الكلية (Universal principes) التي تشترك فيها اللغات الطبيعية في توليد ما يسمى بـ "نحو الاستعارة"؛

[1] سعد مصلوح، "في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة"، ص44.

[2] يُنظر: عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص82.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص83.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص34.

-الوسائط(Parameters)التي تمثل المتغيرات الموجودة بين اللغات والآليات التي تمكن المتكلم من تخصيص القوانين العامة المتعلقة بإنتاج البنى الاستعارية وتوليدها»[1].

و"نحو الاستعارة" لا يقتضي بناء نحو خاص للاستعارة مستقل عن نسق القواعد المرتبطة بالاستعمال العادي للغة، ولا يعني بحال «أنّ نسق القواعد المولدة للتعابير الاستعارية يشكل نسقا خاصا ضمن بنية النحو... [كما أن الإقرار به] يفترض أنّ هناك تمايزا بين الخطابات الأدبية المشتملة على التراكيب الاستعارية، والموسومة بخاصية الانزياح واللغة العادية باعتبارها تمثل لغة التواصل اليومي التي لا تحتوي على تعابير استعارية وانزياحية. في حين أنّ البنى الاستعارية تحضر بشكل منتج ومطرد في جميع أنماط الخطاب، بل وحتى في لغة التواصل اليومي، وما يصطلح عليه بـ "اللهجات"»[2].

وقد عمل النحاة على تخصيص كُبريات القواعد بأن استثنوا واستدركوا، ووضعوا قواعد تكسر قواعد أخرى، وجعلوها-أي القواعد-درجات منها الأصلية، ومنها الفرعية، والمطلقة والمقيدة باستثناء أو استدراك، ومنها النحوية والصرفية والصوتية. وقد ارتضوا بعض الخروج عنها لأغراض أسلوبية، ورفضوا بعضاً آخر لشذوذه أو قلته أو ندرته، أو لكونه لغة لحيٍّ بعينهم من أحياء العرب[3].

ومن وجهة نظر تحويلية يرادف مصطلح الانزياح ما يسميه تشومسكي جملة غير قواعدية[4]، وعلى دارس اللغة أن لا يتناول مثل هذه الجمل ولا يسمح لقواعد اللغة أن تنتج مثل هذه الجمل، فالنحو التحويلي يصمت ولا يقول شيئاً عنه الاستعارة، بل عن المجاز بِرُمته[5].

---

[1] عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص84.

[3] يُنظر: تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2006، 2/ 195، 196. يقول سيبويه (ت180هـ) في باب الاستقامة من الكلام :«هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة، فمنه مستقيمٌ حسنٌ، ومحالٌ، ومستقيم كذب، ومستقيمٌ قبيح، وما هو محال كذب، فأمّا المستقيم الحسن فقولك: أتيتُكَ أمسِ، وسآتيكَ غدًا، وأمّا المحال فأن تنقضَ أوّل كلامك بآخره فتقول : أتيتُك غدًا، وسآتيك أمسِ، وأمّا المحال المستقيم الكذب فقولك: حَمَلْتُ الجبلَ ، وشَرِبتُ ماء البحر ونحوه، وأمّا المستقيم القبيح فأن تضعَ اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيدًا رأيتُ، وكي زيدٌ يأتيك، وأشباهُ هذا، وأمّا المحال الكذب فأن تقول: سوف أشربُ ماء البحر أمسِ»، عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (أبي بشر) ، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988 ،25/1، 26.

[4] يُنظر: جان كوهين، بناء لغة الشعر، ص 17، ويُنظر كتابه: في الشعرية، ص85.

[5] يُنظر: ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر، والتوزيع، بيروت، ط1، 1983، ص 108.

فرفْض تشومسكي دراسة مثل هذه الجمل قائم على غياب التجانس بين مفردات الجملة الواحدة، معتمداً على المعنى المعجمي، ولا يتجاوزه إلى غيره، فكل جملة «لكي نعتبرها أصولية، يجب ألا تنحرف بالنسبة لأية قاعدة من القواعد التي تعين توافق العناصر اللغوي في مستويات اللغة الثلاثة: المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي»[1].

وبهذا، فإنّ المعرفة الضمنية بقواعد اللغة هي الفيصل في الحكم على الجمل إن وافقت القواعد الكامنة في الذهن أم لم توافقها، وعليه فإن العلاقات بين الجمل من ناحية تجانسها أو تنافرها داخل التركيب هي التي تحدد الجملة النظامية من غير النظامية[2]. أمّا الأولى فأصولية (صحيحة نحويا)*، وأما الثانية فغير أصولية (غير صحيحة نحويا/ فضلا عن افتقادها الصحة الدلالية)** بحسب تشومسكي.

فأصولية الجملة موافقتُها قواعد اللغة في مستويات اللغة الثلاثة: الصوتي، والتركيبي، والدلالي، وهذا الأخير ميزانٌ يُستند عليه في قبول الجمل أو رفضها[3].

هذا الطرح لم يكن قبل كتاب تشومسكي "جوانب من نظرية النحو" الذي أعاد فيه المكون الدلالي إلى الواجهة، وأدخله ضمن جهاز اللغة باعتباره تأويلياً. وقد طوّر جيرولد كاتز وجيري فودور الدراسة الدلالية وأدخلاها في صلب نظرية تشومسكي[4]، وهي دراسة تقوم على تشذير المعنى أو تفكيكه، فكل كلمة تُشذَّر إلى سلسلة من العناصر، والسّمات التي تكونها[5]، إذ إنها مؤلفة من تصورات لعلاقات معينة فيما بينها.

«فكلمة (كرسي) مثلاً يمكن أن تشذر إلى السّمات الآتية:

كرسي: شيء، فيزيائي، جامد، مصنوع، له أرجل، له مقعد، لشخص واحد»[6].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] يُنظر: عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979، ص 116.

* مثل: الأفكار الخضراء التي لا لونَ لها تنام بشدّة.

** مثل: بشدّة تنام الخضراء التي لا لونَ لها الأفكار.

[3] يُنظر: ميشال زكريا، الألسنية التوليدية التحويلية، ص 108.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 141.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، ص 142، 143.

إنّ العقلانية الموضوعية التي تجلت بها النظرية التحويلية المثالية التي يتبناها نوام تشومسكي جعلت الاستعارة « مسألة هامشية في أحسن الأحوال، وهي مُقصاة تماماً من الدراسة الدلالية»[1].

وما دام البحث سيدرس جملاً-من نص أدبي-تعد من وجهة النظر النحوية التحويلية جملاً غير صحيحة قواعدياً، منحرفة دلالياً، ويعدها البحث صحيحة، ويتجه نحو تفسير مثل هذه الجمل بدل رفضها، فهي إذن بالتأكيد جمل تنتمي إلى البنية السطحية، سواء كان المعيار المنحرف عنه جملة نواة أو محولة، فالجملة المنحرفة لا يمكن أن تكون جملة نواة، لأنها إن كانت كذلك فإنها تقتضي وجود بنية عميقة أسبق منها، اعتماداً على مقولة أن اللغة المعيارية أسبق من اللغة الشعرية، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ الأمر ينتفي مع كون جملة النواة، هي الجملة البسيطة تحمل فكرة غير معقدة، إذن ستكون الجملة المنحرفة سطحية بالضرورة، فعلى المحلل الأدبي والشعري أن لا يقبل إحداهما ويرفض الأخرى، بل عليه أن يرحب بالنوعين معاً[2].

وعن مدى صلاحية النحو التحويلي لدراسة اللغة الشعرية يقول جي بي ثورن: «السبب الرئيسي في القول بأن النحو التوليدي يمكن أن يكون له تأثير هام على الدراسة الأسلوبية...إن كليهما يرتبط بنفس النوع من الظواهر، وذلك لأن الافتراضات الأساسية في كل من الدراستين ذهنية...إن فشل اللغويات فيما قبل تشومسكي... يمكن أن يرجع إلى مبالغتها في الاتجاهات غير الذهنية»[3]. ويقول دي س. فريمان :« إن كثيراً من الأسس المحورية في اللغويات التوليدية الحديثة تحمل نظرة عامة مجردة في لغة الشعر»[4].

وتبعا لاقتراح لاندون يمكن اتباع خطوات عملية تيسر فهم كيفية انبناء الاستعارة، وهي:

1-إرجاع الجمل إلى وحداتها الصغرى؛

2-إرجاع المعاني المجازية إلى معانيها الحقيقية؛

3-إرجاع الاستعارة إلى تشبيه؛

4-إرجاع التشبيه إلى جملتين: المشبه+ وجه الشبه/ المشبه به+ وجه الشبه.

[1] جورج لاكوف ومارك جونسون الاستعارات التي نحيا بها، ص 201.

[2] يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص85.

[3] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد الأدبي، ص 473.

[4] المرجع نفسه، ص 497.

نقرأ في رواية "شرفات": «كم أتمنى أن أفتح عينيّ عن آخرهما وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة. لماذا لم يفكروا لنا في أخصائيين لا لاستعادة الذاكرة، ولكن لإطفاء شعلاتها المتقدة، والتخلص من أثقالها التي لا تدفع إلا إلى مزيد من الشطط والعزلة؟ أنا كذلك أريد أن أنسى، لكن أمطار أمستردام التي ازدادت ضراوة تفتح الآن مدافن القلب أكثر»[1].

وباستخدام طريقة التبسيط نتحصل على سلسلة من الجمل تتضمن عددا من المركبات اللفظية:

– مرض الذاكرة*: مركب استعاري، إحيائي، إضافي.

–إطفاء شعلات الذاكرة* المتقدة: مركب استعاري، إحيائي، إضافي

–التخلص من أثقالها**: ذاكرة ثقيلة=مركب استعاري، تجسيدي.

–الذاكرة...تدفعُ إلى الشطط والعزلة***: مركب استعاري، تجسيدي، فعلي.

مثال آخر: «الموت يطحن كل حميمياتنا وخلواتنا المنكسرة»[2]:

وفيها استعارتان:

–الموت يطحن حميمياتنا وخلواتنا؛ حيث شبه الموت بآلة طحن أو درسٍ، وجعل الحميميات والخلوات مما يُطحن: مركب استعاري، تجسيدي، فعلي.

–خلوات منكسرة؛ حيث شبه الخلوات بالزجاج، والذي وحده من يملك خاصية التكسّر: مركب استعاري، تجسيدي، إضافي.

وحدثت الاستعارة هنا بعمليات "حذف":

–حذف المشبه به، الذي هو الزجاج

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص103.

* وهنا استعارة تصورية: الذاكرة حاجز / الذاكرة إطار يحد الحركة ويعطل /الذاكرة مكان مُسيج/ الذاكرة وعاء. ووجه الشبه في جملة الاستعارة بين الذاكرة والوعاء مثلا: الامتلاء والضيق بالمكان، أما الفرق بينهما فيكمن في أن المكان أو الوعاء إنما يمتلأ بمحسوسات أو موادَ، بينما ملء الذاكرة أتراحا وأفراحا، مآسٍ وأوجاعَ، تجارب حياتية. وفي استعارة "الذاكرة مرض" يتحدد وجه الشبه فيما يجمع المجالين: الايذاء، تعب ووهن ينهش الانسان ويخترقه، جروح تنزف باستمرار تسبب له آلاما عميقة وشروخا، أحزان ومنغصات حياة، ذاكرة وحشية تماما مثل الأمراض المستعصية، أحداث مؤلمة مخزنة، ذاكرة غير محررة من ماضيها.

* استعارة تصورية: الذاكرة نار مستعرة.

** استعارة تصورية: الذاكرة حقيبة / الذاكرة حِمل = الذكريات مثل كيان مستقل بذاته، يُحمل ويثقل الذاكرة.

*** استعارة تصورية: تشبيه المجرد بالمحسوس=الذاكرة كإنسان أو كآلة تمتلك قوة الدفع.

[2] شرفات بحر الشمال، ص83.

-حذف الأداة

-حذف وجه الشبه.

مثال آخر:

«صرنا نكتفي بالأفراح لمواجهة الأوجاع الصغيرة التي تحرقنا من الداخل كالحطب اليابس»[1]:

فالمشبه في هذا التعبير التشبيهي (وأصل الاستعارة تشبيه) هو "نا" في لفظة" تحرقنا"، والمشبه به "الحطب اليابس"، ووجه الشبه "الاحتراق" و"الهشاشة" و"القابلية للاندثار السريع".

فضلا عن استعارة أولى: الأوجاع تحرق، حيث شُبهت بالنار، والأصل أنها نفسية، ولا أثر مادي لها.

وجملة "الأوجاع ...تحرقنا": مركب استعاري، تشخيصي، فعلي.

ذلكم هو التطبيق العربي للطريقة التي اقترحها لاندون في الكشف عن الاستعارة، وتحديد خصائصها، وقد اكتفينا بهذا العدد من الأمثلة، كنماذج تحليلية يجري على غيرها ما جرى عليها.

خامسا-تحليل نظرية [سَ] أو[X] للمركبات الاستعارية:

تقديم

اقترح تشومسكي نحوا أسماه نحوا كلياً، وهو في جوهره نحو مقولي، لانبنائه على تحليل بنية المركبات والجمل بناءً على عنونات مقولية، في المقام الأول، كالاسم والفعل والصفة والحرف، باعتبارها مقولات معجمية بسيطة، ثم المركب الاسمي والمركب الفعلي والمركب الوصفي والمركب الحرفي، من حيث هي مقولات مركبة قابلة لأن تفكك إلى مقولات ومكونات أكثر بساطة على المستوى التركيبي[2].

وتعتبر نظرية [سَ] أو[X] الفرعية المطورة ضمن نظرية "العمل والربط "(1980- 1992) مع تشومسكي«رؤية جديدة في تحليل بنى المركبات والجمل، لكونها نظرية تتصف بخاصية التعميم عبر المقولات التركيبية وعبر اللغات الطبيعية: إذ توظف قاعدتين مقبولتين فقط لتوليد واشتقاق ما لا يتناهى من المقولات

[1] شرفات بحر الشمال، ص20.

[2] يُنظر: عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص85.

والبنيات والجمل. وتتمثل هاتان القاعدتان في قاعدة المخصص (Specifier rule) وقاعدة الفضلة(Complement rule)»[1].

بحيث:

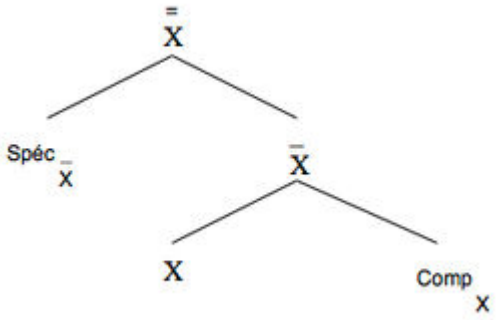
-قاعدة المخصص:

سً ⟵ سً، سَ (حيث يمثل سً إسقاط المخصص)

-قاعدة الفضلة:

سَ ⟵ س، سً (حيث يمثل سً إسقاط الفضلة)

وهي مقولة عُليا تتحكم في مكونات الجملَة، أو مقولة مجردَة، وكلما اكتُشفَت مقولة فوقها وأكثر تجريدا زِيدَ خطٌّ، كما في الصورة:



فـ «[سً] خطان تَعلو رأس الهرم في بنية التركيب، وتتفرع عنها [سَ] خط واحد، ومُخصص؛ أي مُخرج الكلام من التجريد إلى التحقيق، بإضافَة المخصصات، وهي خصائص الصرف والتركيب، ويتفرع [سَ] خط واحد إلى [س] وهي مقولة ترمز إلى الجملة. وبناء على ذلك، صارت كل مقولة تركيبية تتكون من ثلاثة اسقاطات رئيسة، مُتجلية في الرأس (Head) والمخصص(Specifier) والفضلة(Complement)»[2].

واستحضارا لهذا النمط من الأنحاء في عملية تحليل البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، يمكن أن ترد هذه الأخيرة في صور مقولية ثلاثة، تتمثل في[3]:

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص85.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص86.

- بنية الجملة الاسمية؛
- بنية الجملة الفعلية؛
-بنية المركبات.

في هذا الباب، «يمكن تمثل الاستعارة بكونها علاقة تنبني بين مقولتين اثنتين: المقولة المستعار لها، ثم المقولة المستعارة. وفي هذه الحالة يمكن الحديث عن "علاقة استعارية"...طالما أنّ التعابير الاستعارية تتمظهر من خلال علاقة تنشأ بين مقولتين، وليس من خلال مقولة واحدة. إذ عادة ما تردُ المقولة المستعار لها في صورة موضوع اسمي، مقابل المقولة المستعارة التي تتمظهر في صورة محمول فعلي أو وصفي، تبعا لطبيعة الجملة الفعلية أو الاسمية»[1].

ويمكن أن نعتبر المقولة المستعارة/المحمول مجال المصدر، التي منها تمّ استمداد خاصية أو فعل أُسندَ إلى المقولة المستعار لها/ الموضوع، باعتبارها مجال الهدف[2].

1-بنية الجملة الفعلية:

«إذا تفحصنا التراكيب التي تتمظهر من خلالها التعابير الاستعارية، نجدها تردُ في صورة بنية الجملة الفعلية التي يحتوي فيها المحمول الفعلي (Verbal Predicate)على بنية موضوعية (Argument structure) أو شبكة محورية (Thematic) مرتبطة بطبيعة خصائص التفريع المقولي (Subcategorization) تبعا للزومه وتعديته وطبيعة هذه التعدية. إذا يمكن أن تنشأ العلاقة الاستعارية بين المقولة المستعارة والمقولة المستعارة لها بين المحمول الفعلي وبين المركب الاسمي، الذي يشغل الوظيفة التركيبية المتمثلة في الفاعل، الذي يمثل الموضوع الخارجي (External Argument) لهذا المحمول»[3].

نمثل لذلك بهذا المعطى التركيبي من "شرفات بحر الشمال":

-«كان حب فتنة قد سحبني نحو العزلة»[4]؛

---

[1] المرجع السابق، ص86

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها. وهو التقسيم نفسه الذي أوردناه في هذا الفصل، عن الاستعارة الاسمية، والاستعارة الفعلية، والاستعارة في الظروف والحروف وما سواهما. بيدَ أننا أعدنا تحليلها هنا، مع ما في الأمر من تقاطعات، لتفاصيل إضافية أفرزتها نظرية سً، فلم يكن بالوِسع تجاوزها.

[3] عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص87.

[4] شرفات بحر الشمال، ص29.

-« تعبرني موجة حزن عميق»[1]؛

-«طمأنتني ابتسامتها التي انزلقت على وجهها»[2]؛

-« عرفت لماذا الأمكنة تموت وتحيا الذاكرة »[3]؛

-« ملأني مرة أخرى وجه فتنة، وهي تحاول عبور البحر بدون عصى موسى، بخيبة موجعة، وبتمزق داخليّ شاءته »[4]؛

-« قذفني صوتها نحو أوهامي الصغيرة التي لا أستطيع مقاومتها»[5]؛

-« تسحبني البرودة شيئا فشيئا نحو محارق الذاكرة »[6]؛

-« تنزاح ملامح حنين »[7]؛

-« يقف النهار كله في انتظار مجيئها، وعندما ينزل الليل يعود إلى البيت منكسرا »[8]؛

-« سرقت البلاد طفولته ونعومته»[9].

تنتج الاستعارة في هذه التراكيب عن خرق المحمول الفعلي في كل منها (سحبني- تعبرني- طمأنتني-تحيا- ملأني- قذفني- تسحبني- تنزاح-يقف-سرقت) لقيود الانتقاء الدلالي، التي يفرضها على الموضوع الاسمي (حب -موجة حزن- ابتسامتها- الذاكرة- وجه فتنة- صوتها- البرودة-ملامح-النهار-البلاد)، والتي يشغل كل منها موقع الفاعل على المستوى التركيبي، وفي الوقت ذاته، يشغل كلّ منها وظيفة موضوع ، لأنّها شكّلت محور الفعل وموضوعه، خاصة وأن الفعل، في هذه الأمثلة، لم يتعدّ الفاعل إلى شيء آخر-بغضّ النظر عن الفضلة الملحقة بالجملة النووية بعد اكتمالها مبنى ومعنى-أي بقي متعلقا به.

[1] شرفات بحر الشمال، ص67.
[2] المصدر نفسه، ص65.
[3] المصدر نفسه، ص75.
[4] المصدر نفسه، ص79.
[5] المصدر نفسه، ص124.
[6] المصدر نفسه، ص200.
[7] المصدر نفسه، ص269.
[8] المصدر نفسه، ص282.
[9] المصدر نفسه، ص282.

ويسمى الفاعل في هذه الأمثلة "فاعلا نحويا"، «ويقوم الفاعل النحوي بوظيفة فاعل سطحي في الجمل المجازية ...ومن منظور الخصائص الدلالية لهذه العناصر يتّضحُ أنّها ليست محاور إسناد حقيقي»[1]، إذ يُسند إليه الفعل لفظا، لكنه في المعنى غير فاعل.

والمركبات الاسمية الفاعلة من حيث هي موضوعات اسمية قد تمّ اسناد أحداث إليها، ففي المثال الأول أسند حدث (السحب) إلى المركب الاسمي الفاعل(حب)، و«السحب: جرُّكَ الشيء على وجه الأرض، كالثوب وغيره. سَحَبهُ يسحبه سَحباً، فانسحب: جرّهُ فانجرَّ»[2]، وهو ما يفترض ذاتا حية يقتضي امتلاكها ليدين تمكنها من القيام بفعل السحب. وهذا ينسحب على بقية الأمثلة.

وتقدير تلك البنى الاستعارية السطحية، أو بنياتها العميقة كالآتي:

-اعتزلت من حب فتنة؛

- أعبر بحالة حزن عميق؛

-اطمأننت حين رأيت ابتسامتها؛

-حي بذاكرتي؛

-امتلأت بالنظر إلى وجه فتنة؛

- تنزاح حنين بملامحها؛

- وقف النهار كله في انتظار مجيئها.

وبإجراء هذه التحويلات من بنى سطحية لأخرى عميقة تظهر "وظيفة الفاعل المنطقي"، و «يدلُّ الفاعل المنطقي على فاعل حقيقي، ويشمل الفاعل بإرادته»[3].

وجليٌّ أنّ العلاقة الاستعارية تنشأ بين المقولة المستعارة المتجلية في المحمول الفعلي والمقولة المستعار لها المتمثلة في الموضوع الخارجي المتجسد في المركب الاسمي الفاعل، وهي استعارة تعبر عن علاقة الرأس (المحمول الفعلي: سحبني- تعبرني- طمأنتني-تحيا- ملأني- قذفني- تسحبني- تنزاح-يقف-سرقت) بالمخصص (الموضوع

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التراكيب، ص45.

[2] ابن منظور، لسان العرب، 132/7(مادة سحب).

[3] عبد السلام سليمي، دراسة في التراكيب، ص44.

الخارجي الفاعل: حب –موجة حزن– ابتسامتها– الذاكرة– وجه فتنة– صوتها– البرودة–ملامح–النهار–البلاد)، «إذ يتحيز المحمول الفعلي في العنونة المقولية [ف] بوصفه رأساً، بينما يشغلُ الموضوع الاسمي الفاعل موقع مخصص المركب الفعلي [فً] ، وبينهما تتولد العلاقة الاستعارية»[1].

وإذا كان المعطى التركيبي في كل من: (تعبرني موجة حزن عميق) و(طمأنتني ابتسامتها التي انزلقت على وجهها) و(قذفني صوتها نحو أوهامي الصغيرة التي لا أستطيع مقاومتها) و(ملأني مرة أخرى وجه فتنة) يُعبر عن العلاقة التركيبية ذاتها (علاقة رأس–مخصص)، حيث تتولدُ العلاقة الاستعارية بين المحمولات الفعلية والمركبات الاسمية الفاعلة، فإنه لا تنبني بين هذه المحمولات الفعلية والموضوعات الاسمية الداخلية[سً] المتمثل في المفعول الضميري (ني) علاقة استعارية .

ويمكن التمثيل لهذا النمط من العلاقة الاستعارية، من حيث هي علاقة تركيبية بين رأس ومخصص، في ضوء نظرية [سَ] بالتمثيل التركيبي الآتي[2] لـلتركيب الاستعاري: (قذفني صوتها):

المخصص=الموضوع= المستعار له = صوتها

المقولة المستعارة=الرأس=المحمول= قذف

الفضلة=المفعول= ني

ومثلما هناك فاعل منطقي بإرادته، نجد فاعلا منطقيا بغير إرادته، ومثله الفرق بين الإسناد في: (تفرق المتظاهرون)، والإسناد في: (اهتزت الأرض)؛ فالتفرق في المثال الأول مسندٌ إسنادا حقيقيا إلى المتظاهرين، أمّا الاهتزاز فتلقائي بتأثير من عوامل جيولوجية[3].

ومثل ذلك أيضا قولنا: (انقضَّ الجدارُ)، فالجدارُ فاعلٌ، وإن لم يَكن كذلك في الحقيقة، وإذا قُلنا:(مات محمد)، فهو فاعل نحوا ومجازا، أما إذا قُلنا:(تَوَفَّى الله محمدا)، فالفاعلُ فاعلٌ نحوا وحقيقة.

[1] عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص88.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص44

2-بنية الجملة الاسمية:

يمكن التمثيل للبنيات الاستعارية التي ترد في صورة الجملة الاسمية بالمعطيات التالية -مع الإشارة بأن نسبة ورودها في رواية "شرفات بحر الشمال" أكثر من البنى الاستعارية الفعلية-:

-«الحب يتسرب من بين الأصابع»[1].

-«كلامك كان إنسانيا ودافئا»[2].

-«ملامح طفولية منكسرة»[3].

-«تربة غريبة»[4].

-«المنفى انتحار نوعي»[5].

-«جمهورنا الثقافي من ذهب»[6].

-«حروبنا فارغة ولا جدوى من ورائها. كلما أثمرت جاء فجأة من يسرقها ويجردها من كل فرص التحول الايجابي»[7].

-«ليالي المنفى الأولى صعبة وقاسية»[8].

-«الحرب عمياء»[9].

-«التفكير خطيئة»[10]. -«عزاء دافئ»[11].

-«عزيزٌ جرح، كلما حاولت رتقه انفتح من الجهة الأقل انتظارا »[12].

-« كلمات حنين كانت حادة كالشفرة، وقاسية كيوم جاف، وصادقة إلى حدّ الإرباك»[13].

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص30.

[4] المصدر نفسه، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص71

[6] المصدر نفسه، ص115.

[7] المصدر نفسه، ص127.

[8] المصدر نفسه، ص174.

[9] المصدر نفسه، ص188.

[10] المصدر نفسه، ص190.

[11] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[12] المصدر نفسه، ص202.

[13] المصدر نفسه، ص222.

-«الصدفة قاتلة»[1].

-«مقابرنا باردة لا تُدفئها إلا الزيارات الدائمة »[2].

-«الوطن...أشواق تتجدد باستمرار»[3].

-«الوطن وهم جميل»[4].

-«أرضنا مثلنا مجنونة، تنجب أجمل الأشياء ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين، وكأنها ربّت مع الزمن حاسة مضادة للحياة»[5].

-«خليج متوحش»[6].

-«ذاكرته متقدة رغم التجاعيد التي كانت تنزل بعنف على وجهه»[7].

-«عينان قاسيتان مثل هذه القبور الباردة»[8].

-«الأقدار غريبة»[9].

والاستعارة حين ترِدُ في صورة بنية الجملة الاسمية فإنّ المقولة المستعار لها ترِدُ في صورة الموضوع(argument)، بينما ترِدُ المقولة المستعارة في صورة المحمول(predicate) بالضرورة، «لأجل ذلك تتمظهرُ المقولة المستعار لها التي تشغلُ موقع الموضوع في صورة مركب اسمي/ حدّي مقترن بمقولة الحد (أل) في الغالب، في حين تتجلى المقولة المستعارة التي تتحيّزُ في موقع المحمول في صورة مقولة الصفة التي تتجرّدُ من الحدّ»[10].

ويمكن أن نمثل لبنية الاستعارة، من حيث حي جملة مكونة من مركب اسمي موضوع، ومركب وصفي محمول، بالتمثيل الصوري الآتي:

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص223.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص230.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

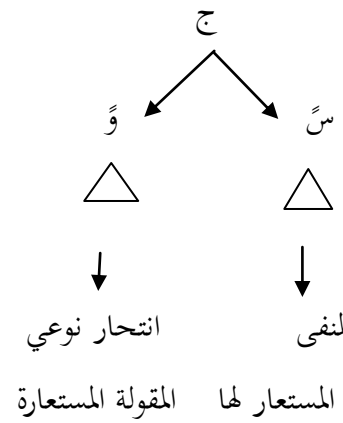
[6] المصدر نفسه، ص240.

[7] المصدر نفسه، ص245.

[8] المصدر نفسه، ص249.

[9] المصدر نفسه، ص278.

[10] عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، ص91.



و«وفقا للأبحاث التي تم تطويرها في مجال البنية الحملية للمركبات الاسمية، يمكن أن نفترض أنّ المركب الاسمي الموضوع مشبع دلاليا؛ إذ يجري اغلاق موقعه المفتوح على المستوى الدلالي بواسطة مقولة الحد، التي تنهضُ بوظيفة تحويل دلالة الاسم من التأويل الجنسي إلى الدلالة على القراءة الوجودية، عبر انتقاء ذات واحدة متعينة من طبقة عريضة تدخل تحت جنس الاسم. لأجل ذلك اعتبرت مقولة الحد ضرورية ومقتضاة مع الأسماء التي ترد في مواقع الموضوعات (Argument positions)»[1]. فالعبارة الاسمية تشغل موقع الموضوع، إذا تقدمتها مقولة الحد، في حين تكون المركبات الحدية موضوعات، والمركبات الاسمية محمولات، وحسب نظرية الاشباع الدلالي فإنّ كل الموضوعات مشبعة، وكل المحمولات غير مشبعة[2].

وهو ما ينطبق على المركب الحدّي/ الاسمي في المثال السابق (المنفى)، الذي يمثل المقولة المستعار لها، ويشغل موقع الموضوع بفضل اشتماله على مقولة الحد [أل]، في حين يعتبر المحمول (انتحار)، والذي يمثل المقولة المستعارة، محمولا غير مشبع دلاليا قبل دخولها التركيب، لكنها تضحي مشبعة ومغلقة دلاليا،عبر ربطها بالمركب الاسمي الموضوع: أي عبر ربط المقولة المستعارة (انتحار) بالمقولة المستعار لها (المنفى).

بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن تتمظهر المقولة المستعارة التي تردُ ضمن بنية الجملة الاسمية في صورة مركب حرفي ترأسه مقولة الحرف إضافة إلى المركب الاسمي/الحدي الذي يشكل فضلة لهذا الحرف[3]. كما يتوضح من المعطى التركيبي الاستعاري الآتي:

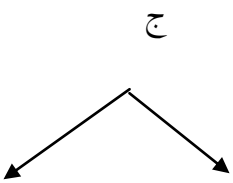
[1] المرجع السابق، ص92.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص93.

-جمهورنا الثقافي من ذهب.

والذي نمثل له صوريا بالرسم الآتي:



سً /م س حً/ م ح (مركب حرفي)

موضوع محمول

جمهورنا الثقافي من ذهب

المقولة المستعار لها المقولة المستعارة

و«المركب الحرفي...يدلُّ على الظرف، أو الوسيلة، أو التعدية أو السببية...لكنه، من حيث التركيب، قد يردُ دالاً على الحدث، فيصبحُ ممثلا للمسند ...فالمركبات الحرفية تنوب عن الحدث المحذوف من الجملة النووية، أي تستطيعُ تكوين جملة، مع المسند إليه، مستقلة تركيبا ومعنى»[1].

وحتى إن وردت المقولة المستعارة في صورة مركب حرفي فإنّ هذا المركب يؤول، بالضرورة، تأويل الصفة، أو يمكن افتراض وجود صفة ضمنية تمثل مكون المحمول ضمن بنية الجملة الاسمية، والتي يجوز تأويلها في حالة المثال أعلاه إلى:

جمهورنا الثقافي من ذهب ⟵ جمهورنا الثقافي ذهبي

ويشغل المركب الحرفي (من ذهب)، من منظور دلالي، وظيفة الموضوع، لأنه شكل محور المركب الاسمي قبلها، وقد وقع، من منظور تركيبي، موقع الخبر.

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص18.

وبالنظر إلى بنية الجملة الاسمية للاستعارة، يمكن تحديد المقولات التصورية (Conceptual Categories) التي يمكن أن تُربط بمكوني البنية الحملية (Predication Structure) (الموضوع والمحمول)، من خلال الإمكانات الموضحة في الجدول الآتي:

الموضوع	المحمول
ذات مجردة (الحب)	يتسرب (حدث مادي)=مركب فعلي
حدث (حروبنا)	فارغة (خاصية مادية)=مركب وصفي
ذات مادية (الوطن)	وهم (خاصية مجردة)=مركب وصفي
ذات مجردة (ذاكرة)	متقدة (حدث مادي)=مركب وصفي
حدث (الأقدار)	غريبة (خاصية مجردة)=مركب وصفي
حدث زماني (ليالي المنفى)	قاسية (خاصية مجردة)=مركب وصفي
ذات مادية (اسم علم = عزيز)	جرح (حدث مادي)= مركب اسمي
ذات مادية (جمهورنا الثقافي)	من ذهب (ذات مادية)=مركب حرفي

سادسا–تحليل الاستعارة تبعا للوظائف الدلالية

تقترح النظرية الموضوعاتية تحليلا يركز على الوظائف الدلالية، فالجملة من منظورها «لا تتألف... من مكونات نحوية تقليدية كالفاعل والمفعول به الأول والثاني، ونائب الفاعل، والمفعول فيه، والظرف والحال...وإنّما هي مؤلفة من وظائف دلالية»[1]، هي: الفاعل المنطقي، والفاعل النحوي، والمكان والزمان المجردان، والهدف والمنبع، والمستفيدُ، والوسيلة. وتهدفُ هذه النظرية، من استبدالها المقولات النحوية التقليدية بوظائف دلالية، إلى التمييز بين الوظائف الدلالية للمركبات الاسمية، والوصفية، والحرفية، وبين الوظائف التركيبية للفاعل والمفعول به، والحال، والظرف. وفي ضوء هذا التمييز، يُمكن معرفة البنيات الأساسية والبنيات المشتقة، وتفسير علاقة الترادف بين الجمل، التي تختلف في التركيب وتتفقُ في المعنى[2].

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص 40.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1-وظيفة الموضوع:

الموضوع ما دلّ على ذات أو شيء أو معنى[1]، وهو «مفهوم دلالي قد يأتي دالا على فاعل في سياق جمل لازمة، وقد يدل على مفعول به في سياق جمل متعدية ، وهو غير الفاعل والمفعول به لأن هذين يتحددان بوظائف تركيبية، بينما هو يتحدد بوظائف دلالية»[2].

ويمكن شرح هذه الوظيفة من خلال الجمل الآتية:

-«تنطفئ الشمس»[3].

فكلمة "الشمس" تشغل وظيفة فاعل منطقي –وفعل الانطفاء مجازي هنا–، وفي الوقت نفسه، وظيفة موضوع، فهي من منظور تركيبي، فاعل فقط، لكنها، من منظور دلالي، موضوع أيضا، لأنها شكلت محور الفعل وموضوعه، إذ أنّ الفعل لم يتعدّ الفاعل إلى شيء آخر، بل بقي متعلقا به. وبعبارة أخرى الفاعل في الجملة اللازمة فاعل وموضوع للفعل في آن واحد.

2-وظيفة الفاعل المنطقي بغير إرادته:

يدل الفاعل المنطقي على فاعل حقيقي، ويشمل الفاعل بإرادته، والفاعل بغير إرادته[4]، وهذا الصنف الثاني هو ما يهمنا هنا، نمثل له من رواية "**شرفات بحر الشمال**" بالآتي:

-«تبعثر الحلم»[5].

فالحلم لم يتبعثر من نفسه، والإسناد هنا غير حقيقي، إذ الفاعل لا يملك اختيار الفعل.

3-وظيفة الفاعل النحوي: ويطلقُ على الفاعل في الجمل المجازية، مثل:

-هبلك وغرورك منحاني شهوة[6].

-استسلمت الروح المثقلة[7].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] شرفات بحر الشمال، ص18

[4] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص44

[5] شرفات بحر الشمال، ص18.

[6] المصدر نفسه، ص5.

[7] المصدر نفسه، ص7.

-آزرتني الصدفة ووقفت ضده[1].

-ستخسرك البلاد[2].

-البلاد تنتحر[3].

-شهوة تستيقظ فينا[4].

-الخيبة التي تعمي صاحبها، نشتهي شربها ونخافها مثل ماء الحياة[5].

-تمسحُ أعيننا المكانَ مسحا عاما[6].

-وحده النسيان يشفي الذاكرة من أوجاعها القاسية[7].

-الموت الذي يطحن كل حميمياتنا وخلواتنا المنكسرة[8].

-لقد ماتت أرضنا الأولى. مات مطرنا، وانكسرت ضحكاتنا الطفولية، ولم يبق إلا خراب الحقيقة الأولى[9].

-الخوف نفسه الذي يتسرب من بين شقوق الحائط[10].

-الساحات كنست آلامها[11].

-وداخل لحاهم الفحمية تدلّت أحقاد السنين[12].

-الصُدف تصنع أقدارا كثيرة[13].

حيث أسندت الأفعال(منحاني-استسلمت-آزرتني-وقفت- ستخسر- تنتحر- تستيقظ- تُعمي-تمسحُ -يشفي-يطحن-ماتت-مات-انكسرت-يتسرب-كنست-تدلّت-تصنع) إلى عناصر لغوية هي في الغالب من المجردات، التي لا تمتلك القدرة على الفعل (هبلك وغرورك—الروحالصدفة-البلاد—شهوة-الخيبة-أعين

[1] شرفات بحر الشمال، ص 10.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] المصدر نفسه، ص15.
[4] المصدر نفسه، ص16.
[5] المصدر نفسه، ص18.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[7] المصدر نفسه، ص21.
[8] المصدر نفسه، ص83.
[9] المصدر نفسه، ص88.
[10] المصدر نفسه، ص106.
[11] المصدر نفسه، ص197.
[12] المصدر نفسه، ص197.
[13] المصدر نفسه، ص231.

-النسيان-الموت-أرضنا-مطرنا-ضحكاتنا الطفولية-الخوف-آلامها-أحقاد-الصُدف).و«من منظور الخصائص الدلالية لهذه العناصر يتضح أنّها ليست محاورُ إسناد حقيقي، ومجيئها في موقع مُسند إليه -كما في الأمثلة السابقة- دالٌ على كونها فواعل سطحية لتراكيب مجازية»[1].

4-وظيفة المستفيد:

و«يدلُّ المستفيد، كما هو واضحٌ من لفظه، على اسمٍ استفاد من وقوع فعلٍ على غيره، وهو، في المعنى، فاعلٌ منطقي لأنه آخذ. ويُطابقُ من المنظور التركيبي ما اصطلحَ عليه النحاة التقليديون بالمفعول الثاني في سياق الأفعال التي تتعدى لمفعولين ليس أصلهما مبتدأ وخبرا»[2].

نقرأ في الرواية: «هل هذا القبر المنسي هو قبر المرأة العالية التي سلّمتني لحافة البحر، وأذاقتني وحشة المكان وخوف المنفى؟»[3].

والمفعول الثاني "وحشة" و"خوف" يمثل ما اصطلحَ عليه "المستفيد".

5-وظيفة المنبع:

«يدل المنبع على المكان الذي انطلقت منه حركة الفعل، وهو إما منطلق حسي فتكون وظيفة المنبع دالة على مكان حسي...وإما منطلق مجرد (أو معنوي) فتكون وظيفة المنبع دالة على "موضوع"»[4]، وهذا الأخير هو ما تجري عليه الاستعارة، فالمنبع فيها مجردٌ دال على فاعل نحوي (لفظي)، مثل:

-«الحب يتسرب من بين الأصابع»[5].

-«عدت الى صوتي الذي كان يأتي من أعماقي ومن تفاصيلي الغامضة»[6].

---

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص45.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] شرفات بحر الشمال، ص250.

[4] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص43.

[5] شرفات بحر الشمال، ص13.

[6] المصدر نفسه، ص162.

6-وظيفة الهدف:

«يدل الهدف على غاية انتهاء حركة الفعل، وهو إما حسي، فيدل الهدف على مكان حسي...وإما هدف مجرد، فيكون دالا على موضوع، وتكون أفعال المكان فارغة المعنى»[1]. وهو ما يتحقق في الاستعارة، التي تجعل المجرد حسيا. نمثل لهذه الوظيفة -من الرواية-بالآتي:

-«أصيبت الحروف بنفس الجنون الذي استقر في الذاكرة»[2].

-«أوصلني غيابها إلى بوابات الجنون»[3].

-«الخيال يدفعنا نحو تحمل موتنا المحتوم»[4].

-«كان حب فتنة قد سحبني نحو العزلة»[5].

-«قفزت الى ذهني»[6].

-«هم دفعوه إلى الموت الفجائعي»[7].

-«عدت إلى صوتي الذي كان يأتي من أعماقي ومن تفاصيلي الغامضة»[8].

7-وظيفة المكان:

«يأتي المكان ظرفا حقيقيا...وظرفا مجازيا...وظرفا مجردا»[9]، هذا الأخير تتوفر عليه رواية "شرفات".

ومثله:

-«وأنا على عتبة التلاشي»[10]. -«غابت واندفنت في عمق موجة هاربة»[11].

-«تبعثر الحلم داخل الدم والخيبات اللامتناهية والزحف المميت»[12].

[1] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص 42.
[2] شرفات بحر الشمال، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص12.
[4] المصدر نفسه، ص17.
[5] المصدر نفسه، ص29.
[6] المصدر نفسه، ص74.
[7] المصدر نفسه، ص83.
[8] المصدر نفسه، ص162.
[9] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص43.
[10] شرفات بحر الشمال، ص7.
[11] المصدر نفسه، ص56.
[12] المصدر نفسه، ص18.

-«والا سنضطر للعيش داخل مختلف الهشاشات المحيطة بنا»[1].

-«قرأت الدهشة في عينيك»[2].

-«كل ممتلكاتي الخاصة تنام الآن في قلبي المتعب»[3].

-«الخطوات الثقيلة ماتزال ههنا على حافة الذاكرة »[4].

-«يقرأ بعض امتعاضي في عيني»[5] ؛

-«شعرت في عينيها الواسعتين بعض الألفة والمعرفة السابقة»[6].

-«منذ اللحظة الأولى قرأت في البؤبؤ الناصع البياض عنفا مبطنا وبعضا من الغرور»[7].

-«انسحب البحر من عيني»[8].

-«أحفر في العمق بئرا»[9].

8-وظيفة الوسيلة:

«تدل الوسيلة من حيث المعنى على جميع الأدوات والوسائل التي يستعملها الفاعل الانسان لإنجاز الفعل، ووظيفتها التركيبية هي الدلالة على فضلة ...ولكون الوسيلة امتدادا لفاعل إنسان فهي تقبل أن تقوم –عوضه– بدور الفاعل، وتكون عندئذ للجملة بنية سطحية أو مجازية»[10].

ومثلها في الرواية:

-«أبحث بعينيّ»[11]؛

-«يتراشقون بالأحلام»[12]؛

---

[1] شرفات بحر الشمال، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص89.

[3] المصدر نفسه، ص95.

[4] المصدر نفسه، ص106.

[5] المصدر نفسه، ص116.

[6] المصدر نفسه، ص126.

[7] المصدر نفسه، ص 126.

[8] المصدر نفسه، ص 182.

[9] المصدر نفسه، ص 189.

[10] عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، ص46.

[11] شرفات بحر الشمال، ص16.

[12] المصدر نفسه، ص88.

-«نلمس اللوحة بأعيننا»[1].

سابعا-التفسير المعجمي الدلالي للاستعارة: نموذج كاتز و فودور

يعدّ منوال جرول كاتز (J.KATZ) وجيري فودور (J.Fodor) من أهم المنوالات التي اعتمدت التحليل المكوني أو السمي في معالجة عدد من الوحدات[2]، حيث قاما ببحث شهير في 1963، بعنوان: بنية نظرية علم الدلالة The structure of semantic theory، والذي ظهر بعد كتاب تشومسكي: البنى التركيبية (Structures sytaxiques) ، المطبوع عام 1957، وقبل كتابه (Aspects) المنشور في 1965. وقد أدمجا استناداً إلى نظرية تشومسكي التوليدية نظرية السياق التي تطوّرت في بريطانيا ابتداءً من سنة 1944، وكذلك نظرية الحقول الدلالية كقوّتين متفاعلتين، وقاما بتحليل تكويني لعدد من الكلمات المتقاربة المعنى كالكلمات التي تشير إلى القرابة، أو إلى الألوان، وذلك من خلال السياقات التي ترد فيه هذه الكلمات[3].

و«منطلق هذا المنوال السّمي في التحليل الدلالي المعجمي، جملة من الافتراضات بشأن لغة التمثيل الدلالي في مستوى المفردات أو المكونات الأكبر كالجملة أو النص. وأهم هذه الافتراضات ، الافتراض بأنّ هذه الوحدات وهي في سياقنا الوحدات المعجمية تصورات قابلة للتحليل إلى مكونات تصورية أصغر منها، تمثلها وتعبر عن خصائص دلالية عامة ومشتركة، وإلى مميزات تعبر عن الخصائص الذاتية في معنى المفردة، فتميّز بين مفردات متقاربة في معانيها»[4].

فمعنى كلمة ما هو مجموع سماتها الدلالية (Semantic Features) التي تميزها عن كلمة أو كلمات أخرى تتعالق معها داخل النظام-حسب نظرية التحليل السِّماتي (Semantic analysis)- وهذا يقتضي أنّ معنى الكلمة يعرف من جراء تمايزه عن معاني الكلمات التي ترتبطُ معها على مبدأ التقابل (Opposition) والاختلاف (Difference) اللذين يحكمان المنظومة اللسانية.

[1] شرفات بحر الشمال، ص125.

[2] يُنظر: منية الحمامي، "تطور التعريف المعجمي من التحديد السمي إلى الافتراض التصوري"، مجلة المعجمية، تونس، عدد 23، 2007، ص171.

[3] يُنظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، 1985، ص 189.

[4] منية الحمامي، "تطور التعريف المعجمي"، ص171.

ويبدو أنّ مفهوم القيمة السوسيرية وجد صداه بشكل جليّ في بحوث علماء الدلالة البنيويين، أمثال كاتز وفودور، وهو المفهوم الذي يرى أنّ «اللغة لا تتضمن أفكارا ولا أصواتا تسبق المنظومة اللسانية؛ بل اختلافات تصورية وأخرى صوتية منبثقة –وحسب–عن هذه المنظومة، وما يوجد في علامة ما من فكرة و من مادة صوتية هو أقل ما يوجدُ حولها في العلامات الأخرى»[1].

فتحليل مفردة (أعزب) مثلا إلى مكوناتها السمية يفضي في منوال كاتز وفودور إلى رصد السمات التالية :/+إنسان/، /+ ذكر/، /+بالغ/، /– متزوج/، فتُنسبُ للأعزب ثلاث سمات موجبة، وواحدة سالبة[2].

كما يتحدد معنى كلمة (رجل) من خلال تقابله مع كلمة (امرأة)، أو (بنت)، أو (ولد) ،حيث يختلف عن معنى امرأة في سمة الجنس (+ذكر /–ذكر)، و عن معنى ولد في سمة البلوغ (+بالغ/–بالغ)، وعن بنت في سمتي الجنس والبلوغ معا (+ذكر/–ذكر،+بالغ /–بالغ) ، بيد أنَّه بهذه السمات لا يتمايز مثلا عن الثور و الأسد و غيرهما من ذكور الحيوانات البالغة، ولذلك نضيف سمة (+انسان /–انسان) أو (+عاقل /–عاقل) أو(+يملك لغة/– يملك لغة) ...إلخ ، و ذلك بمقابلته مع الثور و الأسد مثلا.

ولا يحدث الترادف بين كلمتين إلا باشتراكهما في السّمات نفسها إلى حدّ التطابق[3].

و«يستندُ افتراض كاتز وفودور إلى مبدأين أساسيين هما: أولا أنّ معاني الكلمات يمكن تفكيكها إلى أوليات للمعنى، وثانيا أنّ هذه الأوليات تتخذُ صورة سمات دلالية. فالنظرية الدلالية وفق هذا المنوال ينبغي أن تتضمن بالإضافة إلى سمات دلالية أولية، وسائل أخرى تمكن من صياغة مجموعة لا متناهية من السمات الدلالية غير الأولية انطلاقا من السمات الدلالية الأولية. وتتمثل هذه الوسائل أولا في قواعد إسقاط تعوض المتغيرات بتمثيلات دلالية، وثانيا في "قاموس" يسمح بالتمثيل الدلالي اللازم لإجراء هذه العمليات»[4].

وقد وجد علماء الدلالة التوليديون في هذه النظرية ضالتهم، لتمكينها من إسناد قراءات دلالية للبنيات التركيبية، فقد رأوا أن هناك تركيبا دلاليا يجب أن يتوازى مع التركيب النحوي لإنتاج جمل ذات معنى، فالتوافق والتنافر الدلاليان مسؤولان عن التمييز مثلا بين جملتين إحداهما دلالية، وأخرى لا دلالية (Asemantic) مثل:

[1] فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008، ص145.
[2] منية الحمامي، "تطور التعريف المعجمي"، ص171.
[3] يُنظر: محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2001، ص202.
[4] منية الحمامي، "تطور التعريف المعجمي"، ص172.

(اشتعلت النار) و(اشتعل الثلج)، مع أنّ لها البنية العميقة (Deep structure) نفسها، ذلك أن الفعل(اشتعل) يتطلب فاعلا يحتوي على سمة (+محرق)، وهو ما يتوافق مع(النار)، و يتنافر مع (الثلج).

وبذلك أصبحت للدلالة نظرية تستجيب لطموحات كانت تراود الفكر الدلالي من قبيل: إذا كان التركيب عبارة عن قواعد نحوية تتيح البنى الجيدة التكوين، و تلغي البنى السيئة التكوين؛ فإنه على الدلالة أن تمدنا بقواعد تنتج المعنى و تلغي "اللامعنى". على الدلالة أن توضح كيف يتم إسناد قراءة دلالية (أو تأويل دلالي) إلى البنيات التي ينتجها التركيب[1].

وباعتماد نظرية كاتز وفودور ذات الدلالة المعجمية المتلائمة، صار من الممكن استخدام مفهوم "الملاءمة" بين العناصر في البنية معياراً لعدم وجود الملاءمة، وهو معيارٌ تقاس عليه الدلالة غير المعجمية المتمثلة في الشعر، ما دام لا يمكن إنكار الاستعارة والمجاز في بناء جهازيهما اللغوي. إذن، بدل رفض إنتاج بعض الجمل يتجه البحث نحو تسويغها نحوياً؛ بتأكيد صحتها النحوية. وذلك اعتماداً على المكون التحويلي، والذي يُعزى إلى تشومسكي وقواعده التي«بالرغم من نجاحها في الكشف عن البنية العميقة لعدد لا متناه من الجمل لم تستطع أن تفسر عدم التوافق بين معاني المفردات المنتظمة في جملة واحدة»[2].

وقد أولت نظرية تشومسكي في بدايتها-كما سبق الحديث- اهتماما بالغا للتراكيب على حساب الدلالة، وكانت نتيجة ذلك توليد جمل سليمة نحويا، الأمر الذي دعا كاتز و فودور عام 1963 إلى اقتراح مكون دلالي تسند إليه مهمة توضيح الغموض الدلالي في الجمل غير الأصولية، والذي يعجز التركيب عن تفسيره.

نأخذ على سبيل المثال:

الجملة (1): (الفتاة صادقة): يمكن أن تحلل إلى السّمات التالية التي تبين تلاؤم عناصرها:

الفتاة: / اسم /، / +مادي /، /+عضوي/، / +حي/،/ +إنسان/،/ -ذكر/،/+ راشد/.

صادقة:/ صفة/، /+قيم/، /+أخلاقي/، /+قول مطابق للحقيقة/.

بينما الجملة (2):(السمكة صادقة) يشير تحليلها إلى عدم الملاءمة بين السمات:

السمك: /اسم/،/ + عضوي /، / + حي /، / - إ نسان /، / +حيوان /، / + يعيش في الماء/.

[1] يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، ص38.

[2] موريس أبو ناضر، "مدخل إلى علم الدلالة الألسني"، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع18، 19، ص35، 36.

صادق:/صفة /، / + قيم /، / + أخلاقي /، / +قول مطابق للحقيقة/، / +ملازم للإنسان/.

بهذه الطريقة يتمُّ تشذير محتويات الكلمات إلى ذرات دلالية صغرى غير قابلة للتحليل*، وهكذا «تُحدث تغيرات صعيد التعبير في كل مرة تغيرات مترابطة مع صعيد المضمون»[1]، وبهذا الاعتبار «تعني العملية الاستعارية التنظيم المعنوي»[2].

هذا المنهج للدراسة السيمانطيقية الدلالية للوحدات اللكسيكية (المعجمية) ليس إلا تفرعا للتحليل الفنولوجي الذي يسعى في تحليله اللغوي إلى وصف السمات وصفا تمييزيا»[3] .

فالجملة (2) في المثال السابق منحرفة بسبب وجود (+ إنسان) في كلمة صادق، وغيابها في كلمة (سمك)[4]. وهنا تُتخذ الجملة (1) معياراً للجملة (2) وتسويغها قواعدياً لها بواسطة التحويلات، ويفيدنا توظيف نظرية السمات الدلالية كمعيار عمليا في بيان عند أية سمة من سمات المعنى يحدث الانزياح، بغض النظر عن قوة الانزياح أو ضعفه، كما يفسر لماذا الوحدة اللغوية ذاتها تأتي في تراكيب متنوعة، ولماذا يستخدم ناطقو اللغة الأمّ الوحدات اللغوية ذاتها في مجموعات متنوعة لتعني أشياء مختلفة[5].

إنّ ما يشغلنا هنا هو تفاعل النحو والدلالة، والاتجاه نحو تفسير الانزياح الدلالي تركيبياً ، والذي ينتج في الاستعارة عن «إسقاط محور الاختيار على محور التركيب»[6]، فهو صراع بين الذاتي (الاختيار) وبين الموضوعي

* يعود هذا المبدأ إلى الفيلسوف ليبينز.

[1] آن اينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، مراجعة: عبد القادر بوزيدة وعبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، الجزائر، دط، 2004، ص80.

[2] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص38.

[3] عبد الجليل مرتاض، التحليل البنيوي للمعنى والسياق، ص95.

[4] عادل فاخوري، اللسانية التوليدية والتحويلية، دار الطليعة بيروت، ط2، 1988، ص 55-57. ولمزيد من الأمثلة على عدم التلاؤم، يُنظر: ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص 43،44.

[5] يُنظر: كرستين كارلنغ، فهم اللغة، نحو علم لغة لما بعد مرحلة جومسكي، تر: حامد حسين الحجاج، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص 25.

[6] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص33.

(التركيب)، فالاستعارة «تظهر فجأة كأنها غريبة عن التجانس الدلالي في النص الذي هي فيه»[1]؛ أي أنها ناتجة «عن التعارض بين النحو والمعجم»[2].

على أنّ هذا التعارض/الانزياح عملية معقدة لحاة الصراع تك بين التخييلي والموضوعي، إذ إنّ خلق العلاقات وتشكيل العالم في النص عمل فردي، بينما القوانين الممثلة له في اللغة جماعية.

يحيلنا هذا النقاش في هذا الباب إلى مصطلح مهم لفهم إوالية الاستعارة واشتغالها، هو مصطلح التشاكل، وهذا توضيحه:

الاستعارة والتشاكل (Isotopie)

التشاكل-عند قريماس(A.j .Greimas)- «مجموعة متراكمة من "المقولات" المعنوية" التي تجعل قراءة الحكاية متشاكلة»[3]، أو هو« تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة»[4]. ليكون المبدأ الجامع هو "الإركام" الذي حصره قريماس في المعنى، وفتحه راستي على "الشكل والمعنى"، ومنحه محمد مفتاح بُعدا تداوليا[5].

فهذا الأخير «فتح المجال أمام فهم الاستعارة وتأويلها وفق أسس نفسية وثقافية وتاريخية واجتماعية، تختلف فيها قراءات الاستعارة باختلاف وتعدد السياقات الواردة فيها، وكذا المقصدية منها، حيث تتبلور المعاني في حضور جميع أطراف التداول المتمثلة في: المتكلم، المخاطب، ومقام الكلام.كما أنّ إضافته لعنصر التناص الذي يعكسُ الانسجام، كون الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية تنبني أساس على ما يدعى بالسيناريوهات التناصيّة: أي تواجد نواة معنوية يمكن عدّها بمثابة نصّ سابق، حيث تستدعي كلّ استعارة الأخرى ما يولّد الانسجام، وهذا مكمن الثراء الموسوعي للاستعارة»[6]. وهو ما يدلّل على حضور استعارات كلية أو الاستعارة الكبرى.

---

[1] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص41.

[2] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 146

[3] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص 117.وفي هذا التعريف بعض القصور، لحصره له في تشاكل الحكاية، وإقصاء باقي الأشكال التعبيرية الأخرى، والاكتفاء بتشاكل المعنى دون تشاكل التركيب أو غيره. يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص25.

[5] يُنظر: جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص 118.

[6] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص152، 153.

وبهذا يجمع مفهوم التشاكل بين خاصية التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية، وهو بذلك جامع بين التحليل المفردي والجُملي والنصي[1]، بيدَ أنّ التحليل بالمقومات الذاتية—حسب محمد مفتاح-لا يتحقّق إلا في قدر ضئيل من الكلمات، لذلك فإنّ المقومات السياقية والتفاعلية هي ما ينبغي توظيفه، وهي ممّا يضيفه القارئ، بناءً على السياق العام، ومعرفته الخلفية[2].

و«يحدث التشاكل الاستعاري عندما تنتظمُ الكلمات في علاقات قصد بناء المعنى الاستعاري، حيث ترِدُ محملة، كل واحدة على حِدة، بعدد من السّمات التي تُخصصها. وينتجُ عن التركيب بينها عملية إضمار سمات أو تحييدها (Neutralization)، وتنشيط أخرى حتى ينسجم الكلام.كما يتمّ الاستغناء عن الكثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تُنشّط في سياقات مغايرة؛ وهكذا تكون الكلمة في ذاتها متعددة السمات، ولا تتخلّص من كثافتها إلا عندما تندرج في سياق تركيبي معيّن، حيث تبدأ عملية التكيّف التي ينتج عنها انسجام الجملة الاستعارية أو تشاكلها، ويتحقق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلّص الكلمة من سماتها المتعددة، وتنشيط السياق للسّمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة»[3].

إذ «المقومات—التي هي الوحدات المعنوية الدنيا المميزة —ليست منحصرة بصفة نهائية وثابتة، فالعلاقة بين الكلمات تولد مقومات جديدة، ولكن هذا التوليد ليس بدون نهاية. ذلك أنّ وجود بنيات إبدالية معجمية تمنع في آن واحد من أن يكون عدد المقومات كبيرا جدا لأنّ كل المفردات لا تتحاد، ولا أن يكون صغيرا جدا، لأن تركيب المفردات ليس حرا»[4].

نمثل لذلك بوحدة معجمية فأخرى داخل سياق ضابط لمعناها:

إن الوحدة المعجمية "إنسان" ذات مقومات غير محددة، إذ تتسع لتشمل:/+ حي/،/ عاقل/،/+ ذكر/،/+امرأة/،/+ بالغ/،/+طفل/ ،/+ذا قدمين/،/+ أعزب/، /+ متزوج/...

[1] يُنظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص159.

[2] يُنظر: المرجع نفسه، ص163.

[3] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص90.

[4] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص 121.

لكن تركيبها في مثل: الإنسان الحداثي، يجعل مقومات مثل البلوغ والحياة تحصيل حاصل، وبذلك تنشط مقومات، وتُضمَر أخرى[1].

وأمّا عن المفردة داخل السياق، فنمثل لها بقولنا: "شرب الماء"، فالقرينة اللفظية (شرب) في هذا المثال تصرف الذهن إلى أن الفاعل المحذوف كائن حي. وعليه فالبنية المذكورة منسجمة بسبب تجاور سمة جنسية هي /+حي/.

إنّ كلمة "شرب" متعددة السمات: /+ فعل/ و/+حي/و/+عضو/و/+ من مصدر ماء/.

إنّ "شرب" في الأمثلة التالية ملتبسة. جاء في أساس البلاغة في مادة "شرب":

«... ومن المجاز: قول ذي الرمة:

إِذَا الرَّكبُ رَاحُوا رَاحَ فِيها تَقَاذُف إِذَا شَرِبَتْ مَاءَ المَطِيّ الهَوَاجِرُ* » [2].

فقد أسند الشاعر الوحدة المعجمية (شرب) إلى غير فاعلها الحقيقي(الهواجر) من باب إسناد الفعل إلى الزمن، وليس للزمن القدرة على الفعل.ولما كانت المجازية واقعة في عملية الإسناد فهو مجاز عقلي.

ولا شكّ أنّ إسناد الشرب إلى الهواجر تمّ بعد خرق قيد انتقائي يفرضه المسند (المحمول) على المسند إليه (الموضوع)، وهذا القيد هو السمة الدلالية /+حي/،وهي سمة غائبة في مفهم الهواجر، فتمّ الإسناد بناء على حذفها من المسند، وهو ما أدى إلى الاتساع في مفهم (شرب)،وانطلاقا منه يصح القياس في : شرب الدّهر في قول الشاعر[3]:

سَأَلتنِي عَن أُنَاسٍ هَلَكُوا شَرِبَ الدَّهرُ عَلَيهِم وَأَكَل

وهذا إذا وُضع في الاعتبار أنّ كُلا من (شرِب) و (الهواجر) أريد به ما وضع له في أصل اللغة، وأنّ المجازية إنما وقعت في الإسناد؛ أي في إثبات الشرب فعلا للهواجر.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[*] جمع مفرده هاجرة، «هَجَّر الرجل إذا خرج بالهاجرة، وهي نصف النهار...وحكي بن السكيت عن النضر أنه قال: الهاجرة إنما تكون في القيظ، وهي قبل الظهر بقليل، وبعدها بقليل؛ قال: الظهيرة نصف النهار في القيظ حين تكون الشمس بحِيال رأسكَ كأنها لا تريد أن تبرح». ابن منظور، لسان العرب، 25/15(مادة هجر).

[2] محمد بن عمر الزمخشري (أبي القاسم)، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، دط، دت، ص232.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا إن حمل المراد من قول الشاعر:(شربت ماء المطي الهواجر) على معنى أنّ شدّة حرّ الهواجر تسبّبت في نفاذ الماء ونضوبه، كما لو كانت كائنا حيا أتى على ذلك الماء، فتكون العلاقة عندئذ مشابهة (مجاز استعاري).

والقرينة اللفظية (شرب) صرفت الذهن إلى أنّ المشبه به المحذوف كائن حي. و هذا يعني سماتيا أنّه تمّ نقل سمات دلالية خاصة بالكائن الحي إلى الهواجر أهمها: /+حي/،/+محسوس/،/+له فم/ مقابل حذف سمات من مفهم الهواجر متعارضة مع السمات المنقولة أهمها: / +زمن/،/-حي/.

ويعمل هذا النقل والحذف في السمات على تناسي جانب المشابهة بين الطرفين، وإذا كان تناسي جانب المشابهة يعدّ جانبا من جوانب بلاغة الاستعارة فإنّه من الوجهة الدلالية الصرفة تمييع للحدود الدلالية، وتشويش للمعنى، وتكريس لحركيته، ومرونته، في وجه ثبات الحقيقة، وسكونها.

والملاحظ أنّ التجوز في (شرب) واقع من جهة الفاعل؛ أمّا من جهة المفعول فهو على الحقيقة، بمعنى هناك توافق دلالي بين المفعول به (الماء) وما يفرضه (شرب) على مفعوله من سمات : /+سائل/ ، /+شروب/.

ومثله قولهم: «أشرب حُبَّ كذا»[1]، فمن الواضح أن سمات مفهم (الشرب) تتنافر و سمات مفهم (الحُبّ)، فمن سمات هذا الأخير /-محسوس/ و /-سائل/ ، ووقوعه مفعولا لـ(أشرب) يعدّ خرقا للقاعدة الدلالية لأنّه بذلك أفرِغ-أي المفعول به-من محتواه الدلالي الحقيقي، وشُحِن بسمات مستعارة منها:/+محسوس/، /+سائل/ تتوافق وما يشترطه (أشرب) في مفعوله.

ويتمُّ الاستغناء عن كثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تنشط في سياقات مُغايرة، ويستطيع السياق التركيبي ضبط هذا الالتباس إذا أضيف إلى البنية السابقة تمييز أو ما يُشبهه في التخصيص[2].

فيصحّ-بعد ذلك – القول:

-شربت ماءَ المطي الهواجرُ

-أشربت حب كذا.

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها

[2] عبد الإله سليم، بنيات المشابهة، ص90.

ويتحقق تشاكل الجملة بواسطة تَخلُّص الكلمة من سماتها المتعددة، وتنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المتجاورة، ففي:(شربت ماءَ المطي الهواجرُ) تنشطُ سمات وتضمر أخرى، وهكذا الأمر في (أشربت حب كذا). «ثمّ إن السمة التي ينشطها التركيب تَطرِّد في باقي عناصر الجملة...[وهذا يعني] أن التشاكل يقومُ على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدي هذا التكرار إلى انسجام الجملة وعدم الالتباس. ويقوم التركيب بعملية إضمار سمات وتنشيط أخرى قصد تحقيق الانسجام»[1]، مثلما حدث مع لفظة "إنسان".

والمقومات عامة وخاصة،«فالعامة تمكن من خلق تقارب بين وحدتين معجميتين متجاورتين، والخاصة تمكن من تقابل وحدتين معجميين متجاورتين »[2]، فالمقوم/+ حيوان/ مقوم عام يشترك فيه الأسد والحمار مثلا، بيد أنّ المقوم /+مفترس/، خاص بالأسد لا بالحمار، رغم اشتراكهما في الحيوانية.

وهذا التفريع يقودنا إلى تفريع آخر داخلي، فالمقومات العامة منها الجوهري، ومنها الايحائي، ومثلها المقومات الخاصة، والمقومات العامة تقترن بمفاهيم أخرى، مثل الحقل المعجمي والمجال والبعد[3].

فعبر آلية التشاكل نحكم بوحدة النص، حيث يُلتفتُ إلى العلاقات التي يشكلها المعنى الاستعاري بين المقومات، إضافة إلى الحمولة المعرفية والمضمون الأيديولوجي والثقافي والديني التي تختزلها القدرة التأويلية المتمثلة في موسوعة المتلقي، إذا فالتشاكل ليس تكرارا للمقومات المعطاة سلفًا، بل إنّ افتراضَ أو حدس التشاكل هو الذي يسمح بتحيين المقومات[4]. فلا يمكن حدس التشاكل من دون الوقوف على غرض الباث، ومقصدية النص، الذي تُحيلُ سياقاته إلى افتراض المقومات المتلائمة في الخطاب، وتحديدها لتشكيل المعنى الاستعاري[5].

فيكون التشاكل «مشروطًا بالقدرة التأويلية التي تحكمها وتوجهها موسوعة القارئ»[6]، فهو-أي القارئ- من يبني التشاكل من خلا إبراز مقومات، واختزال أخرى، أو إضمارها.

---

[1] المرجع السابق، ص91.

[2] جمال بندحمان، الأنساق الذهنية، ص 122.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 123. «نمثل لذلك بـ: ملعقة، التي تنتمي إلى حقل معجمي هو / التغذية /، وإلى مجال /مادي/، وإلى بعد/ لا حي»، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص143.

[5] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص154.

[6] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص143.

وكما سبق الذكر، «يتحقق التشاكل الاستعاري عندما تدخل الكلمات في علاقاتٍ، قصد بناء المعنى الاستعاري، وذلك حينما تتخلص الكلمة من سماتها المتعددة بإضمار سمات وتنشيط السياق الاستعاري للسّمات المنسجمة مع سمات الكلمة المجاورة داخل الجملة نفسها»[1].

نقرأ في "شرفات بحر الشمال":

-«العالم عندما يخلو من السخرية يشيخُ بسرعة ويختنق»[2].

بحيث تحتوي المفردات (العالم، يشيخ، يختنق) على المقومات الذاتية الآتية:

العالم=/+كيانات مادية/، /+مجردات/،/+حي/،/-حي/،/+إنسان/،/-إنسان/.

يشيخ= /+إنسان/،/ +هرم/.

يختنق=/+روح/.

يشكّل هذا التقاطع بين سمات هذه المفردات تباينا، إذ نجد أنّ المستعار منه والمستعار يختلفان في جميع المكونات المعنمية، وهو ذاته الاختلاف الذي يخلق مسافة توتر كبيرة، وتعدّ منطقة التوتر هذه المنطقة الدينامية والحيوية في الاستعارة، إذ كلما اشتدّ التوتر واتسعت المسافة بين الطرفين كانت الاستعارة أقوى وأبدع.

ويتدخل السياق* ليحدد التشاكل السّيمي بينها، فالعالم إطلاق عام يسعُ الماديات، كما يشمل المعاني المجردة، ويضمّ الحي وغير الحي، وشيخوخته واختناقه يستعاران للأحياء العقلاء فيه، ولغيرهما كذلك، من باب الاستعارة والتجوز.

مثال آخر:

-«جمر المنافي القاسية»[3]:

تحتوي مفردات هذه الجملة الاستعارية على المقومات الذاتية الآتية:

جمر=/+نار متقدة/،/+حرارة/،/+لهيب أو سعير/،/+دخان/.

المنافي=/+تهجير/،/+عزلة/.

القاسية =/+إنساني/،/+شعور مقيت/،/+شدة وغلظة/،/+صلابة/،/عذابات النفس/.

---

[1] خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص155.

[2] شرفات بحر الشمال، ص143.

* أو بصيغة أخرى: الموسوعة، كأداة إجرائية تأويلية.

[3] شرفات بحر الشمال، 266.

وهنا، تُضمرُ المقومات الذاتية لتُنشَّط المقومات السياقية، فنجد مقومات الجمر والقسوة تتعلق بالمنافي، وبذلك تُحيّد السمات التي تنتمي لمجال مادي بحت، مثل: نار متقدة، لهيب، دخان، لتنشط السمات التي يمكن استعارتها لتدعم المعنى الاستعاري، مثل: حرارة، المأخوذة من "الجمر" والمرادفة للشوق في هذا السياق، و"شدة وغلظة وعذابات النفس وآلامها"، الوافدة إليها من لفظ "القاسية".

-وفي: «ربما كانت الأيام القاسية هي التي سحبت منها الاشعاع الطفولي»[1]:

نجد استعارة (الأيام القاسية)، حيث تحتوي مفردة قاسية على المقومات المذكورة آنفا، أما الأيام فتحمل مقومات: /+زمن/،/+ مجرد/، /+ عمر/

وبهذا تكتسبُ كلمة "الأيام" سمات إضافية إلى جانب سماتها الرئيسة، وهذه الشحنة من المقومات الذاتية للقسوة تتكثف لتجسد معاناة البطل ياسين، ومعاناة كل شخوص الرواية في تلك الأيام، والتي تخلى عنها بعضهم بالموت قسرا (عزيز أخ ياسين، أخته زليخة، العم غلام الله)، فكان الموت خلاصا، وانعتاقا للأرواح من أحزانها وعذاباتها.

ثامنا- الاستعارة عند جماعة مو (Mu group): مفهومها وآليات اشتغالها

ليست الاستعارة في نظر "جماعة مو" استبدالا للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما «هي تعديل (Modification) للمضمون الدلالي للكلمة. ويحصل هدا التعديل بتضافر عمليتين قاعديتين هما: زيادة السمات وحذفها»[2]. فهي لا تُفرِغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي، وتنتزع عنها سماتها الضرورية، وإنما تقوم بإجراء بعض التعديلات على المضمون الدلالي، لتحقيق أغراض جمالية وإقناعية[3].

غير أنّ القارئ «يشعر إزاء هده العبارة بمنافرة دلالية تتحدى العرف اللغوي، وتدفع القارئ إلى البحث عن المعنى والانسجام الدلالي بواسطة حذف السمات غير المشتركة، وإبراز أخرى مشتركة، أو ما يسمى بوجه الشبه الافتراضي أو العقلي، وذلك عبر سلوك خطاطات دهنية تختلف من قارئ إلى آخر، حسب قدرته

[1] شرفات بحر الشمال، 261.

[2] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ط1، 2015، ص 156، 157.

[3] المرجع نفسه، ص 157.

التجريدية، وسرعة بديهته في إدراك نقاط الاشتراك بين الطرفين...فالاستعارة إذن، تعتمد على تطابق حقيقي، يتمثل في السمة المشتركة بين المستعار منه والمستعار له، من أجل بناء تطابق مطلق بينهما»[1].

وبناء على ذلك يمكن وصف العملية الاستعارية فيما يأتي:

كلمة انطلاق ⟵ نقطة الاشتراك ⟵ كلمة الوصول

وجدير بالذكر، أنّ نقطة الاشتراك، التي تشكل دِعامة رئيسة في تحقيق التطابق بين الطرفين افتراضية أو عقلية، ولا تحضر في الخطاب أبدا حسب جماعة مو. وتكون إما قسما محددا أو تقاطعا سيميا[2].

وتقطيع الاستعارة،على هدا النحو، يدل على أنها نتاج مجازين مرسلين، حيث نقطة الاشتراك تعد مجازا مرسلا لكلمة الانطلاق، وكلمة الوصول تعد مجازا مرسلا لنقطة الاشتراك. إذن، «تظهر الاستعارة بالنسبة لجماعة مو كأنها حصيلة مجازين مرسلين...نضطر الى توليف مجاز مرسل معَمم ومجاز مرسل مخصص...يشتغلان بطريقة متكاملة وعكسية، ويحددان نقطة الالتقاء بينهما»[3].

وفي غالب الأمر نكون أمام نمطين من التفكيك في معالجتنا للاستعارة:

«تفكيك مفهومي* décomposition conceptuelle، تقوم فيه الاستعارة على السمات المشتركة بين الطرفين. وتفكيك مرجعي** référentielle décomposition، تقوم فيه الاستعارة على الأجزاء المشتركة بين الطرفين، وبذلك نحصل على أربعة مجازات قاعدية، هي:

- مجاز مرسل معمم مفهومي، حيث يقوم على حذف السمات.
- مجاز مرسل مخصص مرجعي، يقوم على حذف أجزاء الشيء.
- مجاز مرسل مخصص مفهومي، يقوم على زيادة السمات.
- مجاز مرسل معمم مرجعي ، يقوم على زيادة الأجزاء»[4].

[1] المرجع السابق، ص 157، 158.

[2] المرجع نفسه، ص 159.

[3] المرجع نفسه، ص 159، 160.

* conceptual decomposition.

** referential decomposition.

[4] المرجع نفسه، ص 161.

وقد مكن هدا التفكيك المفهومي، والتفكيك المرجعي، جماعة مو من التمييز بين نوعين من الاستعارة، هما:

«1-الاستعارة المفهومية (Métaphore conceptuelle*): وهي دلالية محضة تقوم على حذف السمات وزيادتها.

2-الاستعارة المرجعية (Référentielle métaphore**): وهي مادية محضة، تقوم على حذف الأجزاء وزيادتها»[1].

تاسعا-الاستعارة والمجالات الدلالية (Lexical Fields):

كثيرا ما تُعرّف الاستعارة وتُفهم على أنّها:

-«صورة ننقلُ بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بوجه شبه موجود في الذهن»[2]؛

-«تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى»[3]؛

-«تستعمل لتجاوز معنى المفردة المعروف ونقل بعض خصائصه إلى ميدان تطبيقي غير معروف»[4].

يقول يوسف أبو العدوس:«إنّ لكل حقلٍ من الكلمات والمصطلحات طُرُقَه الخاصة به من التحويل والتغيير، وتكون الجمل ذات معنى إذا كانت تعمل وفقاً للافتراضات الضمنية لذلك الحقل، وتلك البيئة الفنية الخاصة بتلك الجمل والكلمات. وكل حقل متميز عن الآخر؛ لأنّ المصطلحات والعبارات من كل حقل مختلفة عن بقية الحقول، أو متناقضة معها، ويكون المعنى الحرفي مناسباً للحقل المخصص له، الذي يكتسبُ معنى معينا بواسطة المتكلم والمستمع، وتظهرُ الاستعارة عندما تتصلُ كلمات من حقول أو بيئات فنية مختلفة في جملة معينة»[5]؛

---

* Conceptual metaphor

** Referencial Metaphor

[1] المرجع السابق، ص 163. كما أشارت جماعة مو إلى وجود نوع آخر من الاستعارات، وهي الاستعارة المصححة Metaphor corrected يُنظر: المرجع نفسه، ص163.

[2] ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص31.

[3] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص101.

[4] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص81.

[5] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص102.

-«تشتملُ على شيئين من مجالين مختلفين»[1].

فما على الشاعر أو أي مستخدم للغة وهو بصدد إنشاء استعارة إلا أن يربطَ بين لفظين من مجالين دلاليين مختلفين[2]، حيث تقيم الاستعارة عادةً علاقات بين حقلين من حقول المعرفة الإنسانية[3]. ففي الاستعارة كما التشبيه تتم المقارنة بين ظاهرتين تنتميان إلى مجالين، على أنّ «الصورة الاستعارية تفترق عن التشبيهية في كونها تقوم على التبادل بين الدلالتين، وينتجُ عن عملية المبادلة هذه دلالة واحدة»[4]؛

-«المجازات...وظيفتها إلحاق مدلول جديد بمدلول قديم»[5].

اتفقت هذه النصوص على اعتماد الاستعارة-وصور المجاز الأخرى- على الانتقال الدلالي من مجال إلى آخر[6]، فعادةً «يعتمدُ المجال الدلالي على علاقات التداعي والتقابل والتشابه التي تتجاوز بكثير علاقات التضاد والترادف»[7]، فالاستعارة «تنتجُ أنواعا معينة من الاستعمالات اللغوية التي تدعو القارئ لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها»[8]، إذ لا تُسعفها-غالبا-العلاقات، وإنما تحاول باستمرار إهدارها لتقيم علاقات أخرى مكانها، وتلك العلاقات يجب تحديدها والكشف عن دورها في هيكلة المفاهيم الاستعارية داخل اللغة[9].

وللانتقال الدلالي ضربان رئيسان؛ الأول بالانتقال داخل المجال الدلالي الواحد حيث يكون بين درجتين متفاوتتين من درجات هذا المجال، أما الثاني فانتقال من مجال دلالي إلى آخر[10].

فالضرب الأول يرى أنّ أطراف «كغيرها من الكائنات كأنها تنظمها أُسرٌ وبطون، فكلمة مزّق قريبة من كلمة فَرَّقَ، ونَثَرَ، وقَطَعَ، وشَقَّ، وخَرَقَ، وفَصَلَ، إلى آخر ما يمكن أن يكون من هذا الباب، وكأن هذه وأشباهها يمكن أن تكون جنسا من الكلمات أو جنسا من المعاني، وهي أكثر تقاربا حين تقارن بمثل كَتَبَ، وقَرَأَ، وفَهِمَ،

[1] ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، دط، دت، ص183.
[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص199.
[3] المرجع نفسه، ص 190.
[4] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 190.
[5] ستيفن أولمان، دور الكلمة، ص130.
[6] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 189.
[7] صلاح فضل، نظرية البنائية، ص167.
[8] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص7.
[9] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 195.
[10] يُنظر: المرجع نفسه، ص197.

وعَقَلَ، وحَفِظَ، وتَذَكَّرَ، كما أنّ هذه تتقارب فيما بينها، وهكذا ترى الكلمات كأنها حقول، أو أودية، أو فصائل، أو ما شئت من التسميات، والذي يعنينا هو أنّ الكلمة المستعارة تنتقل أحيانا في حدود دائرتها هذه؛ لأنها وإن كانت كلماتها ومعانيها متقاربة إلا أنّها قطعا مختلفة»[1].

وذلك ما عناه عبد القاهر بقوله:

«...أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجودا في المستعار له، من حيث عموم جنسه على الحقيقة، إلا أنّ لذلك الجنس خصائص ومراتب في الفضيلة والنقص، والقوة والضعف، فأنت تستعير لفظ الأفضل لما هو دونه، ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة...ومعلوم أنّ الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْوَ كلها جنس واحدٌ من حيث الحركة على الاطلاق، إلا أنهم نظروا إلى خصائص الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كل نوع منها باسم، ثم إنهم وجدوا في الشيء شبها من حركة غير جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس، فقالوا في غير ذي الجناح طار»[2].

أما الضرب الثاني فيتمثل في اقتران كلمتين تنتميان لمجالين مختلفين تماما، فتنقل إحدى سمات الكلمتين لتلائم معنى الكلمة الأخرى، و«يطرأ التغيير بالنسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة ومجالها، ومداها؛ حيث تنفصلُ الصفة بشكل فعال عن الحقل الأصلي الذي تنتسبُ إليه، وتطبق وتستخدمُ في حقل غريب عنها، ومن ثم فإنّ هذه الكلمة تحملُ معها إعادة تكييف وفقاً للظروف والحقائق، لكي تتأقلم مع بقية الشبكة المشكِّلة للكلمات الأخرى في ذلك الحقل الغريب»[3].

وعليه لا يمكن إنكار أهمية العلاقات التي تُنشئها الاستعارة باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر الدلالة، وحريّ بأية دراسة دلالية أن تحرصَ على رصد هذه العلاقات؛ لما لها من دور كبير في إنتاج الدلالة اللغوية بصفة عامة، والدلالة الأدبية بصفة خاصة[4]، ذلك أنّ «فكرة الصورة الأدبية تغنى كثيراً إذا ربطت بفكرة الحقول الدلالية التي يتحدث عنها علماء الدلالة»[5].

[1] محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993، ص199.
[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص66.
[3] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص103.
[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 196.
[5] المرجع نفسه، ص 191.

عاشرا–التناول التداولي للاستعارة:

كثيرا ما نلفي في دراسات البنيويين عبارات من قبيل «التعابير اللغوية أوعية للدلالات»[1]، فتقتضي بذلك أن يكون للألفاظ والجمل دلالات مستقلة عن السياق، وعن المتكلم.

إنّ مثل تلك التصورات في التناول الدلالي والتركيبي للصورة، وبعض أو كثير من القصور الذي يعتريها في التحليل، هو ما دفع علما كالتداولية يطفو على الوجود، ليهتمّ بالمؤلف(أو الباث عموما) والقارئ (أو المتلقي عموما) على حد سواء.

فقد تأكَّد أنَّ لفهم الاستعارة لا بدّ من وضع العوامل الشخصية والسياقية في الحسبان، إذ «الاستعارة تتكون من عناصر لغوية وغير لغوية، ولأنَّها تعبير عن تصور ذهني فإنها ترتبط ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصلية، وبالتجربة الحياتية المستمدة منها. وترتبط الاستعارة أيضا بالنظم الاجتماعية الثقافية، إضافة إلى النظام الأدبي في اللغة الأصلية. ويتم تقبل الاستعارة من قبل قارئها في لغتها الأصلية من خلال التقبل الذهني لها، إضافة إلى قدرة هذا القارئ اللغوية والثقافية...وتلعب العوامل الشخصية مثل المهارة اللغوية والأدبية والتجربة الحياتية دورا مهما في تفسير الاستعارة، إضافة إلى العوامل العامة التي تحكم تقبل المجتمع بأسره لهذه الاستعارة»[2].

وفي الاستعارة تعمل اللغة على نحو استعاري ينفي عن الكلمات معانيها الحرفية، ويكسبها معاني سياقية «هذا التوسع في المعنى تحكمه ضوابط لغوية وتداولية لتعيين الدلالة من ورائه، والسياق هو الذي يستبقي المعنى الملائم، ويستبعد ذلك الذي لا يناسب المقام»[3].

كذلك يؤكد محمد مفتاح على «مركزية السياق التداولي في فهم الاستعارة وتأويلها، وينجم عن ذلك انفتاح الاستعارة على سلسلة من التأويلات والقراءات، التي تتعدد بتعدد السياقات الواردة فيها، وذلك بمراعاة الشروط النفسية، الثقافية، البيئية، المقاصد، وكذا الأهداف، حيث يتم تبلور المعاني جراء حضور الأطراف المتمثلة في المتكلم، المخاطب، ومقام الكلام. وكذا إدماجه لعنصر التناص كون الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية تنبني

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 30.

[2] عيد بلبع، "الرؤية التداولية للاستعارة"، مجلة علامات 23، المغرب، سبتمبر 2005، ص102.

[3] صابر الحباشة، "صور المعاني بين أوستين والجرجاني"، مجلة أفق الثقافية، يُنظر الرابط: http// ofouq .com. تاريخ الاطلاع: 2016/3/25، سا:16:32.

أساسا على ما يدعى بالسيناريوهات التناصية؛ أي تواجد نواة معنوية يمكن عدها بمثابة نص سابق، حيث أنَّ كل استعارة تستدعي الأخرى، مما يولد الانسجام، وهنا مكمن الثراء الموسوعي للاستعارة»[1].

سبق وأشرنا إلى أنَّ الإنسان يحيا بالاستعارة كون «اللغة في جوهرها استعارية، أي أنها تغير العلاقات غير المدركة قبلا للأشياء، وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم»[2]، إذ هي جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري العادي، إنها «المبدأ الحاضر في اللغة»[3]، ويكمن جوهر الاستعارة لدى لايكوف و جونسون في أنَّها «تتيح فهم شيء ما (وتجربته أو معاناته) انطلاقا من شيء آخر»[4]. إنها عملية ذهنية تتعدى مجال اللغة إلى مجال الفكر، ومن خلالها ندرك العالم من حولنا، و نمارس تجاربنا فيه.

وهذه بعض الجهود التداولية المعتبرة في مسألة الاستعارة، إنتاجا وتأويلا:

1-جهود جون سورل(J.Searl) وجيري مورجان(J.Morgan):

يعد سورل من أهم الباحثين الذين اهتموا بدراسة معنى الجملة في حالة فعلها، وقد كانت الاستعارة إحدى الإشكالات التي واجهها، فتوصل إلى تقويض المفهوم السائد عن ازدواجية المعنى في العبارة الواحدة، أي تضمنها المعنى الحرفي المعنى المجازي، ويرى أن الجملة لا تمتلك إلا معناها فقط، وما الحديث عن معنى استعاري إلاَّ حديثا عن المقصديات الممكنة للمتكلم[5].

فهو، هنا، يميّز بين معنيين؛ الأول معنى الجملة، والثاني معنى تلفظ المتكلم، فـيكون «المعنى الاستعاري دائما هو معنى تلفظ المتكلم...ففي حالة المنطوق الحرفي هناك تطابق بين معنى المتكلم ومعنى الجملة، بينما في حالة المنطوق الاستعاري يكون هناك اختلاف بين معنى المتكلم ومعنى الجملة»[6].

ويولي سورل التمييز بين المعنى الحرفي ومعنى المتكلم أهمية في دراسة المنطوق الاستعاري، وتعد مشكلة الاستعارة عنده جزءًا من مشكلة لغوية عامة، هي تفسير الكيفية التي ينعزل فيها معنى المتكلم عن معنى الجملة

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص25.
[2] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 92.
[3] المرجع نفسه، ص 93.
[4] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 23.
[5] يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 82. و«لم تحظ الصورة الشعرية من التداولية إلا بدراسات قليلة ولعل أشهرها دراسة لجون سورل ضمن كتابه "المعنى والعبارة"، ودراسة ج. كليبر G. kleiber تحت عنوان "تداولية الاستعارة"»، محمد الولي، الصورة الشعرية، ص28.
[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أو الكلمة، أو بعبارة أخرى: كيف تقول شيئا وتعني شيئا آخر[1]. ولذلك اعتمد على المعنى الحرفي بشكل أساسي في التوصل إلى المعنى الاستعاري، فرأى أنَّه في حال مطابقة المعنى الحرفي للجملة لمقصد المتكلم فإنَّ المنطوق نفسه يعد منطوقا حرفيا؛ أي غير محمل بمقاصد وراء التركيب النحوي.

وفي المقابل عقَّب مورجان على اهتمام سيرل بالمعنى الحرفي، بوصفه الموصل الوحيد للمعنى الاستعاري، وقد انطلق مورجان من النظرية التي ترفض وجود صيغ محددة لشرح الاستعارة و تفسيرها، والتي تنفي أيضا إمكانية استبدال التعبيرات الاستعارية بتعبيرات حرفية مساوية، وتبنى هذه الرؤية على أن التفسير الحرفي للاستعارة يفقدها الكثير من المعاني، ذلك «أن معنى الاستعارة يقفز إلى الذهن بشكل فوري نتيجة لعمل الحدس»[2].

فمن الخطأ الاستدلال على المعنى المجازي الاستعاري من المعنى الحرفي للجملة الاستعارية، مشيرا أنَّ ثمة عناصر تداولية تتدخل في عملية التأويل، وأنَّ هذا التأويل يتم بوسائل كثيرة، وهو هنا لا ينفي أن تكون الوسيلة اللغوية هي الحاملة للدلالة الثانية.

ويضيف مورجان بعدا تداوليا آخر في دراسته للاستعارة، وذلك آن تمييزه بين المألوف منها والمستحدث، فالأولى لم تعد بحاجة إلى التتبع الاستدلالي بتعبير سيرل، بيد أنَّ الاستعارة الحية تختلف عنها من المنظور التداولي بشكل واضح، فالمتلقي يتقبل الاستعارة الحية لاحتفاظها ببعدها المجازي، ولاحتفاظها بطرافتها وجِدتها.

2-الاستعارة والموسوعة:

على الرغم من جهود سيرل إلا أن معالجته للاستعارة تبقى قاصرة لأسباب عدة[3]،على أنَّها ارتبطت عنده بمعنى المتكلم، وليس بمعنى الجملة، ويلخص إيكو ما يراه سيرل بقوله: «إنَّ الطبيعة الاستعارية للملفوظ ما تعود إلى قصدية المؤلف واختياره، وليس إلى أسباب داخلية للبنية الموسوعية»[4]، وهو رأي لم يستسغه، إذ ينفي أن تكون قصدية المتكلم حاسمة في التعرف على الطابع الاستعاري لملفوظ ما[5].

[1] يُنظر: أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، ص 65.

[2] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلية، عمان، الأردن، 1997، ص 115.

[3] يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 83 ،84.

[4] أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004، ص 159.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص 160.

ففي تصور إيكو «ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤول و النص، وهذا التأويل تفرضه طبيعة النص كما يفرضه الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما، وفي جميع الحالات فإنَّ النتيجة لا علاقة لها بقصدية المتكلم...فالنظر إلى أي ملفوظ نظرة استعارية يقتضي أن تسعفه في ذلك الموسوعة...وإنَّ معيار مشروعية (التأويل) لا يمكن أن يأتي إلا من السياق العام المتضمن للملفوظ»[1].

وفكرة أن الاستعارة تتكون جراء عملية استبدال لفظ حقيقي بلفظ مجازي يجعلها تنحصر في مبدأ الانتقاء والاختيار، فانطلاقا هذا التصور تصبح «الاستعارة تحويل اسم شيء إلى شيء آخر بواسطة القياس»[2]، وقد اقتضى هذا التصور تبئير الاستعارة في كلمة واحدة، وإهمال دور السياق في بناء معناها واستخلاصه[3].

إنه على الرغم من الرؤية الجديدة في دراسة أدبية النص والصورة الشعرية التي قدمتها التداولية–والتي حاولت تقويض سجن البنيوية للنص، لا سيما في تلافي هذه الأخيرة لكل العناصر غير النصية، تلك التي توليها التداولية أهمية قصوى– فإنّ تحليلها للاستعارة، كما يرى محمد الولي، «يبدو في أكثر من جانب مجرد إعادة لنفس الفرضيات التي تمت صياغتها على يد الدلالة التكوينية، التي تقوم بتشقيق المدلول إلى وحداته الدلالية الصغرى المشتركة بينهما. إن الدلالي ينسب هذه الصفات إلى النص، أما التداولي...فإنه يكاد يقتصر على سلب النص من هذه الأوصاف لأجل اسقاطها على نوايا المتكلم، التي يراد من المتلقي استحضارها من خلال الكلام الذي يسمعه»[4].

هذه الرؤى اختلفت مع السيميائيات، والتي درست الخطاب في ظل معطيات المخزون التاريخي الثقافي والمرجعيات الأيديولوجية للمتكلم والمتلقي. فقد أوجدت سيمياء بورس(C.S.Piers) آليات تأويلية طوّرتها أفكار وإجراءات أمبرتو ايكو* الذي خطا بالدرس التأويلي الاستعاري خطوات عملاقة في كتابه "السيمياء وفلسفة اللغة" و"حدود التأويل"، حيث تبلورَ عنده مفهوم الموسوعة (Encyclopedie)، وهو مفهوم مؤسس

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 243.

[3] يؤكد ريتشاردز على أن الكلمة المفردة لا تتوفر على معنى في ذاتها، وإنما هو حاصل تفاعل ما يجاورها من كلمات حاضرة كانت أم غائبة عن السياق، فقضيتها قضية الرقعة الملونة في لوحة، والتي لا تكتسب حجما ولا مساحة إلا بعد وضعها في إطار معين. يُنظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 5، 6.

[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص29.

*هو وكثير من رواد اتجاه سيميولوجيا الثقافة، أمثال: يوري لوتمان (Y.Lutmen)، وإيفانوف(Ivanov)، واسبنسكي (Espensky)، وتودوروف(Tuydorov)، وروسي لاندي (Rosie) .

على القارئ المنتج الذي يمتاز بخصوصية ثقافية معينة، قد تكون واسعة، تُخوله لإنتاج دلالات متعددة وغير نهائية، اعتمادًا على رصيده المعرفي، وذاكرته الخاصة، إضافة إلى سيرته ولغته، وظروف نشأته وانتمائه الديني والأيديولوجي، وغيرها مما يشكل الموسوعة، والتي تتحكم في إنتاج قراءات لا نهائية، تتجاوزُ النموذج القاموسي في الطرح التقليدي[1].

والموسوعة حسب إيكو هي «المجموعة المسجلة لجميع التأويلات، والتي يمكن أن نتصورها موضوعيًا على أنّها مكتبة من المكتبات، حيث تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تمَّ بطريقة من الطرق تسجيلها»[2]، وعليه فإن الموسوعة تسجل كل التأويلات الممكنة، وإذ ذاك فإنها تتميز بانفتاح التأويل، و«غير قابلة للوصف في كليتها، إذ إنّها سلسلة التأويلات غير محدّدة ماديا، وغير قابلة للتصنيف، والموسوعة باعتبارها كلية التأويلات تتضمن أيضا تأويلات متناقضة»[3].

كذلك، لا يُغفِل إيكو خاصية الدينامية والتجدد في الموسوعة، فالنشاط النصي الذي نقوم به انطلاقا من الموسوعة يُغيّرُ، مع مرور الزمن، الموسوعةَ، وبذلك فإنه من غير الممكن وضع تصور شامل ومكتمل ومثالي للموسوعة في لحظة زمنية معينة. فضلا عن كونها متغيرة من فرد لآخر، على الرغم من اشتراك الأفراد في المخزون الثقافي المعرفي الذي يُكوّنها لدى جماعة ثقافية معينة[4]. فالموسوعة متحولة وغير قابلة للتحديد عند جماعة ثقافية معينة، وعليه لا تتم العملية التفاعلية بين موسوعة المرسل، وموسوعة المتلقي بيُسر دائما، فيلجأ المتلقي إلى انتقاء مدخراته الموسوعية الخاصة، تلك التي تخدمه في تأويل موسوعة المرسل المبثوث بعضها في خطابه[5].

فالمتكلم « يحتاج لأن يمتلكَ عددا كبيرا من التأويلات للكلمة، وهذا ما يجده في الموسوعة أو دائرة المعارف، التي لا يمكن اختزالها إلى تركيبات شجرية منسقة، بل نجدها شبيهةً أكثر بالساق الجذموري، من حيث تكونها من عدد من المعلومات لا يُحصى، والمرتّب ترتيبا جزئيًا أو نسبيا، فليس بوسع المرء أن يقدم تراثه بطريقة منهجية، بشكل سلسلة من الأشجار»[6].

---

[1] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص189.

[2] أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص463.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص190.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص191.

[6] جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص260.

نلمس مما سبق أن مفهوم "الموسوعة" مفهومٌ معقد ومتشابك، إلا أنه بديلٌ إجرائي أثبت نجاعةً في تأويل الاستعارة، لاسيما في ظل قصور النموذج القاموسي عن تحليل العديد من الاستعارات، وإفلاسه أمام الزخم الثقافي والمعرفي الذي أصبحت تنطوي عليه النصوص[1].«كما أنّ نتائج النظرية التداولية والاهتمام الذي أولته للسياق والمساق، والسعي نحو تأسيس نظرية للخطاب تداوليا هو ما أدى إلى إلغاء التحليل المعجمي الموجه بمكونات أولية، سواء كانت مقومات أو سمات دلالية أو غير ذلك. حيث وحده الاندراج المساقي لكل عبارة، أي تحققها داخل سياق نصّي هو الذي يُتيحُ للمتلقي قرارا حاسما. هذا القرار التأويلي يصدر انطلاقا من اللجوء إلى القدرة الموسوعية، لا إلى القاموس، الذي يبقى محدودًا في إمكانية تمييزه بين العبارات في كل سياقاتها»[2].

وعموما، يمكن حصر الخلفيات التي قامت عليها نظرية "الموسوعة" في:

«**1–**الخلفية الدلالية: فدراسة الموسوعة انطلقت من رواسب التحليل الدلالي، حيث لا تُدرسُ اللغة من غير دلالة وفكر باعتباره خزانا للمعرفة الموسوعية؛

2–الخلفية التداولية: فالموسوعة مفهوم منبثق عن آليات القراءة التداولية التي يمارسها القارئ بدينامية، حيث ينتقي من مخزونه المعرفي المتنوع ما يتناسب ومقصدية النص وأهدافه، وسياقه المرجعي؛

3–الخلفية النفسانية: لم تخرج الموسوعة في تكوينها عن الإطار النفسي، حيث أنّ الدلالات اللسانية كيانات لا تستقلّ عن المفاهيم النفسية الموسوعية، وعن النظام المعرفي العام، والقدرات المعرفية للذهن البشري»[3].

ومن هنا تتحدد أهمية الموسوعة كمفهوم إجرائي تأويلي للاستعارة، يخرجها من ضيق إلى سَعة؛ من التفاسير القاموسية الجافة، إلى انفتاح العلوم المعرفية، والذكاء الصناعي، والتداولية.

3–الاستعارة في النظرية التفاعلية:

من النظريات التي تستحق التنويه، في هذا الباب،« النظرية التفاعلية لكلٍّ من ريتشاردز، وماكس بلاك، وريكور؛ حيث ستنفتح آفاق رحبة لدراسة الاستعارة في الخطاب؛ تقودنا إلى ربطها بالعمل السردي في شموليته؛ ولهذا سيتجاوز فهم الاستعارة حدود الكلمة والجملة معًا»[4].

[1] يُنظر: خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية، ص191.

[2] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص97.

[3] المرجع نفسه، ص94، 95.

[4] يُنظر: عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص45.

هذا الانفتاح على الخطاب شرعه قبلَ اللسانيينَ المناطقةُ الإبستيمولوجيون، المهتمون أحيانًا بالنقد الأدبي، قبل أن يتبنَّى بينفنيست مفهوم الخطاب في تحليله اللساني، فهو «ميدان التحليل، وضرب من تضافر الإشارات»[1] بتعبير فوكو، كما أن الجملة عند اللسانيين ليست مجرد سلسلة من الكلمات تتابع أفقيا فحسب، بل هي نظام، لذلك فإنّ الخطاب من وجهة نظر لسانية، لا يتضمن شيئا إلا ويوجد داخل الجملة، ويرى مارتيني« أنها هي تمثل الخطاب تمثيلا تاما»[2].

وعن أهمية السياق يقول ريتشاردز:«ينبغي لي أن أشرح المعنى الخاص والاصطلاحي نوعًا ما، الذي أعطيه للفظة (سياق)؛ لأن هذا هو محور النظرية وقطبها. إن لهذه الكلمة دلالة مألوفة في السياق الأدبي؛ إذ إن الكلمات التي تسبق لفظةً ما وتليها تُحدِّد طريقة تفسيرها. ومن اليسير توسيع نطاق هذا المعنى ليشمل نصوص الكتاب بأكمله»[3].

فتفاعل الكلمات فيما بينها هو الذي يحدد معانيها، ولا يمكن خارج هذا الإطار التفاعلي، أي بعزل الكلمات عن بعضها، تأسيس نظرية للمعنى في الأعمال الأدبية[4].

وقد خص ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة" فصلًا خاصًّا للاستعارة، منطلقًا من نقد رأي أرسطو، الذي اعتبر الاستعارة المرتبطة بالقدرة على رؤية التشابهات من علامات العبقرية التي لا يمكن أن تُنقل من شخص لآخر.

كما انتقد سوء الفهم الذي تعرضت له الاستعارة عبر تاريخ البلاغة، عندما اعتُبرت بمثابة نقل شيء إلى شيء آخر، مكتفية بالوظيفة الجمالية أو الزخرفية[5].

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (الرباط/ المغرب)، ط1، 2010، ص107.

[2] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط،1993، ص30.

[3] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 39، 40.

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص 53- 68.

[5] يُنظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 91، 92.

فالاستعارة «هي المبدأ الحاضر أبدًا في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ... وحتى في اللغة الجافة للعلوم، فإننا لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب»[1].

كما للاستعارة قدرة على تلوين مختلف أشكال الخطاب، وبهذا لا تغدو الاستعارة سمة أسلوبية للغة الشعرية، كما تَكَرَّس ذلك في الدراسات البلاغية والنقدية، بل تغدو مكونًا عابرًا للخطابات، الأدبية منها وغير الأدبية، بما في ذلك اللغة العادية واللغة العلمية[2].

فتوسيع دائرة الاستعارة لتشمل اللغة العادية خاطرة أومأ إليها ريتشاردز في أكثر من موضع من كتابه، وبهذا سبق أصحاب النظرية المعرفية نفسهم، دليل ذلك هذا النص المقتبس، والذي ربط فيه الاستعارة بالمستويات الذهنية وبالأنساق المعرفية، و ذلك عندما تحدث عن قدرة لفظة ما على اختزال السياق[3].

يقول: «ولو سألنا كيف يحدث مثل هذا الاختزال؟ وكيف يمكن للرمز أن ينقل علةً وظروفًا غائبة؟ فنحن نقف في الحال أمام محدودية المعرفة؛ إذ لا أحد يعرف، ولم تُقدِّم التأملات الفسيولوجية شيئًا يُذكر في هذا المجال...ومن المحتمل أن تكون هذه "المعضلة التربوية" عميقة وعصِيَّة كالحياة نفسها. ونحن نستطيع، إن شئنا، أن نفترض أن بعض الرواسب الباقية من أحداث سابقة تعمل مع الرمز في تحديد هذه الاستجابة، ولكي نفعل ذلك علينا أن نستعير على نحو كبير من السلوك الإجمالي لأنظمة غير حية مأخوذة عيانًا...مثل المطبوعات والأسطوانات وما إلى ذلك، ونستطيع أيضًا أن نكون بارعين في مثل هذه الأشياء المستعارة، فنبتكر ملفات عصبية ذات خصائص وصفات غير عادية»[4].

وبهذا «تغدو الاستعارة مرتبطة بالنسق المجرد الذي يتشكل فيه المعنى، وهو نسق ذهني يستمد معطياته من التجربة المادية؛ حيث يغدو الفكر البشري استعاريًّا في طبيعته»[5].

[1] المرجع السابق، ص 93.

[2] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص49.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 42.

[5] عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية، ص50.

تظهر ههنا جهود ريتشاردز في معالجته الاستعارة، من خلال نظريته التفاعلية، والتي تتجاوز فكرة النقل والادعاء، وتقول بنظرية التفاعل، وعليه فإننا «في كل استعارة أصيلة لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدلُ منه. إنّ كل طرف من طرفي الاستعارة يفقدُ شيئا من معناه الأصلي، ويكتسبُ معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي. وعلى هذا الأساس فنحن لسنا أمام معنى حقيقي وآخر مجازي هو ترجمة للأول، بل نحن في الواقع إزاء معنى جديد نابعٍ من تفاعل طرفي الاستعارة، التي لم تعد بهذا المعنى من قبيل النقل والادعاء ، وإنما ستصبح عبارة عن فكرتين لشيئين مختلفين تعملان معا خلال كلمة أو عبارة واحدة تدعمُ كلتا الفكرتين، ويكون معناها–أي الاستعارة–مُحصلة لتفاعلهما»[1].

ذلك أنّ «بنية الاستعارة تتجاوز الوحدة اللغوية المفردة، ولا تتمثل في عملية نقلأو استبدال، ولكنها تحدث من التفاعل والتوتر بين ما يطلق عليه بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، أي بمجموع الشروط التداولية التي يمنحها الخطاب، وهذا التفاعل يعتمدُ على نوع من التداخل بين طرفيها؛ المستعار منه والمستعار له»[2].

إنّ النظرة التفاعلية للاستعارة ترى أنها عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فهي تقيم علاقات جديدة بين الكلمات، وتحدث إذابة لعناصر الواقع من أجل تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد وكأنها تسترجع تجانسا مفقودا، وهي بذلك تثبت حياة داخل الحياة[3].

وقد لخص يوسف أبو العدوس مرتكزات النظرية التفاعلية في تفسير الاستعارة في نقاط أساسية، هي:

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص272، 273. يرى محمد الولي أنّ الكثير من النقد الذي وجهه المعاصرون من النقاد العرب (أمثال مصطفى ناصف وجابر عصفور) للجرجاني بشأن الاستعارة هو نقدٌ ينبغي أن يُعاد النظر فيه، وخصوصا إذا أدركنا أن هذا النقد يتوجه إلى مفاهيمَ مثل النقل والمشابهة. لا سيما بوضعه إزاء ريتشاردز، الذي تختلف نظريته –بحسب الولي–كنظام عن نظرية الجرجاني كنظام آخر، ويقول: «إنّ لكلا النظريتين مفاهيم مختلفة، ولا ينبغي التسرع لأجل اسقاط أحدهما على الآخر». ويؤكد الولي وقبله جماعة "مو" بأنّ ريتشاردز نفسه احتفظ بأهم أسس التصور القديم للاستعارة، فهو من الأوائل الذين ألحوا على التفاعل بين المعاني المستحضرة في المجاز، كما استعمل مصطلحات مثل الحامل والمحتوى، الذي يبدو أنه المحمول الحقيقي للحامل. وهي المفاهيم المستخدمة في البلاغة القديمة (الحقيقة والمجاز، تقابلها الحامل والمحتوى). محمد الولي، الصورة الشعرية، ص83، 84.
يضيف الولي مدليا برأيه في أمر الرجلين: «كثيرا ما انتابتنا الدهشة عندما نلاحظ الاتفاق الحاصل بين الجرجاني والبلاغيين المعاصرين، وربما كان هذا الانتصار عائدا إلى طبيعة المفاهيم المستعملة. إنها مرنة في الوصف قادرة على التمييز والتصنيف، ولا يبدو أنّ منظور ريتشاردز كان يرقى إلى هذا المستوى، ولهذا نفهم المصير الذي انتهت إليه بلاغته». المرجع نفسه، ص84.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص152. ويُنظر: رضوان الرقبي، من البلاغة إلى التداولية، دراسة تحليلية في البنية والتصور، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2018، ص172.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«**1**– تتجاوز الاستعارة الاقتصار على كلمة واحدة؛

2–ليس للكلمة أو الجملة معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي يُنتجه؛

3–الاستعارة لا تنعكسُ في الاستبدال، ولكنها تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها؛

4–المشابهة ليست العلاقة الوحيدة، فقد تكون هناك علاقات أخرى؛

5–الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية»[1].

ففي قولنا:« صافحتُ شمسا. نجدُ أنّ فكرة النقل تقول بأننا انتقلنا من الشمس إلى المرأة، ونجد فكرة الادعاء تقول بأننا قد ادّعَينا أنّ المرأة من جنس الشمس، بحيث أثبتنا لها حسن الشمس وجمالها، أما فكرة التفاعل فتختلف عن النقل والادعاء، وتقول بأن الطرفين تفاعلا وخلقا معنى جديدا، فالشمس أصبح فيها شيء من صفات المرأة، والمرأة أصبح فيها شيء من صفات الشمس، ولكن ليس في مجرد الحسن والبهاء، وإنما في أشياء أخرى تتمثل في الخصب الطبيعي والبشري، هذا الخصب الذي يعني استمرار الحياة وبقاء الطبيعة والإنسان، ويعني فوق هذا العيش وفرحة النفس وسكونها وارتياحها»[2].

ففي كل استعارة أصلية لا نكون «إزاء طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما في الآخر ويعدل منه، فكل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر، داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي»[3].

ولعبد القاهر الجرجاني رأي مهم في هذا الشأن، فقيمة الاستعارة–عنده– تكمن في ارتباطه بسياقها التداولي العام الذي تردُ فيه، ولذلك نجده «يفرق بين أن تكون المزية في اللفظ، وبين أن تكون في النظم، لأنه باب يكثر فيه الغلط، فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعه، فينحل اللفظ ما ليس له، لا تزال الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون نظم»[4].

[1] يوسف أبو العدوس، التصوير البياني، ص58، 59.
[2] رضوان الرقبي، من البلاغة إلى التداولية، ص173.
[3] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص272، 273.
[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص98.

ولعلنا نُذكّر، ههنا، بكلام له تعليقا عن قول الشاعر:

سَالَت عَليهِ شِعابُ الحيّ حينَ دعا---أنصارهُ بوجوهٍ كالدَنَانِيرِ

قال: «فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تمَّ لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: سالت شعاب الحي كالدنانير عليه حين دعا أنصاره، ثم أُنظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحُسن والحلاوة؟ وكيف تعدم أريحتك التي كانت؟ وكيف تذهبُ النشوة التي كنتَ تجدها؟»[1].

فليست الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني محسنا لفظيا، وإنما صورة ترتبطُ مع بقية الصور في السياق لتوكيد المعنى المطلوب. فالاستعارة لا تستمدُّ قيمتها إلا من خلال النظم، ولا تكتسبُ فضيلتها إلا من السياق التداولي، بل إنّ تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم، والوقوف على حقيقته، اعتمادا على ذوقٍ لغوي رفيع، يكشفُ عن الفروق والدقائق والأسرار، التي تكون بين استعمال وآخر داخل نطاق الاستعارة الواحدة[2].

بهذا، «تكتسبُ اللغة حويتها وديناميتها من مجالات تداولها، إذ بقدرِ دقة هذا المجال وحجمه وطبيعة الفاعلين فيه والوسائط الموظفة في إطاره، يغتني معجم اللغة وتتنوع تراكيبها وتربو دلالتها السياقية والتداولية»[3].

ومثلما قدّم الجرجاني وصفا تحليليا نحويا وصرفيا للاستعارة وأفاض فيه، كانت له إشارات لا تنطلق من اللغة، وإنما من ذات المبدع حينا، ومن ذات المتلقي حينا آخر، وكذلك المقام، على أنّ حظ التشبيه والتمثيل فاق حظ الاستعارة من ذلك.

فمن النصوص الدالة على تلك الأوصاف (المبدع والمتلقي والمقام) نجده:

[1] المصدر السابق، ص99.

[2] يُنظر: رضوان الرقبي، من البلاغة إلى التداولية، ص177.

[3] عبد الإله بوغاية، لغة الاعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم، ص45.

يقول عن التمثيل: «إنّ المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوِجكَ إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعهُ عليكَ أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاجه أشد. ومن المركوز في الطبعِ أنّ الشيء إذا نيلَ بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كانَ نيله أحلى وبالمزية أولى، فكانَ موقعه من النفس أجدّ وألطفُ، وكانت به أضنّ وأشغفَ»[1].

ويؤكد في أكثر من موضع الموقف الانفعالي الذي يبديه المتلقي وهو يستأثر بالمعنى، ويميز من موقع المتلقي بين المعاني، إذ «يزيدُ الطلب فرحا بالمعنى وأنساً به وسرورا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلا، فأمّا إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتملُ المشقة العظيمة، ويُخاطرُ بالروح ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضدّ مما بدأت به»[2].

فالمعنى الذي نتعب لأجله –يقول محمد الولي– ينبغي أن يكون ذا قيمةٍ حتى لا نكون تعبنا عبثا. هذا لا يعني أنّ التعقيد هدفٌ في حدّ ذاته. فالجرجاني لا ينسى في أي لحظة أهمية المعنى الذي يُراد ايصاله، هذا المعنى الذي يحرصُ حرصاً شديدا بتعهده والعناية به. أي أنّ عملية التأويل يجبُ أن تكون منقادة أمام جهد المتلقي. إنّ هذه الثخانة لا يجبُ أن تقف حجر عثرةٍ في وجه المتلقي، وإلا تمت التضحية بالمعنى، وخرج مشوها ممسوخا[3].

يقول صاحب الأسرار: «وإنما ذمّ هذا الجنس لأنه أحوجكَ إلى فكرٍ زائدٍ على المقدار الذي يجبُ في مثله، وكدّكَ بسوء الدلالة ، وأودعَ المعنى لك في قالبٍ غير مستوٍ ولا مُملّس، بل خشن مُضرّس، حتى إذا رُمتَ إخراجهُ منه عَسُرَ عليكَ، وإذا خرجَ، خرجَ مشوّهَ الصورة، ناقصَ الحُسن»[4].

إنّ هذا المجهود المطلوب من المتلقي يقابله المجهود نفسه من طرف المبدع، إنّ المعنى ليس أمرا غفلا ساذجا، بل إنه متسامٍ عن حِسّية الأشياء ودلالاتها المباشرة. إنّ العلاقة التي يقيمها المبدع بين الأشياء تتدخل فيها الطاقة الخلاقة للشاعر، تلك الطاقة التي تُرغمُ الأشياء على أن تقولَ ما لا تبوحُ به في واقعيتها، فكأنّ الشاعر يعتصرُ المعنى اعتصاراً من مادة الأشياء، ويأخذ المعنى من أشياء تبدو بعيدة عنه[5].

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص126.
[2] المصدر نفسه، ص130.
[3] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص95.
[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص129، 130.
[5] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص95.

فالأجناس المختلفة –حسب الجرجاني– «لم تأتلف...للممثل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبه، إلا لأنه لم يُراعِ ما يحضر العين، ولكن ما يستحضرُ العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية، بل بما تعلق الروية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفَطِنة»[1].

لقد وردَ الوصف المقامي للاستعارة عند الجرجاني في مواطن متعددة من كتابه "أسرار البلاغة"، ولم تكن الاستعارة التمثيلية إلا واحدة من المناسبات التي استثمر فيها الإمكانيات المقامية، مميزا لها عن التمثيل الذي عدّه تشبيها[2]، فكأننا–ههنا–أمام نوعين؛ تمثيل هو تشبيه، وتمثيل هو استعارة. يصفُ الثاني، في الدلائل، فيقول: «وأمّا التمثيل الذي يكونُ مجازا لمجيئك به على حدّ الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردّد في الشيء بين فعله وتركه: "أراكَ تقدم رجلا وتؤخر أخرى"، فالأصل في هذا: أراك في ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى، ثم اختُصر الكلام، وجعلَ كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك: "رأيت أسدا"، رأيت رجلا كالأسد، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة»[3].

وهي استعارة مركبة تتخطى اللفظة الواحدة إلى الجملة، كما يتّضح من خلال المثال "أراكَ تقدم رجلا وتؤخر أخرى"، كيفَ أنّنا حذفنا منه الأداة "الكاف"، والمشبه، وهو "ترددك"، مقتصرين على المشبه به[4]. هذا المثال أدرجه السكاكي ضمن ما سمّاه «التمثيل على سبيل الاستعارة»[5]. وتدخل عند ضمن الاستعارة المصرّح بها، أي التصريحية، وهو ما يعني أنّ المثل يكون دائما استعارة تصريحية مركبة[6].

وللمَثَل سمة أخرى كذلك، هي اعتماده على قرينة مقامية أو حالية يعاد إليها لتحديد تحقق الاستعارة من عدمه، فإن اقتصرنا في قولنا "رأيت أسدا" على مجرد اللفظ، فلا نستطيع الحكم باستعارية أسد، إلا إذا عدنا إلى القرينة الحالية، فوجدنا بدلا عنه رجلا. كذلك في "تقديم رجل وتأخير أخرى" لا يمكننا الوقوف على استعارية

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص138.
[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص96.
[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص68 ،69.
[4] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص96.
[5] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 376.
[6] يُنظر: محمد الولي، الصورة الشعرية، ص97.

هذا الاستعمال إلا بالخروج من النص إلى المقام، وعليه فإنّ «حصر النظر في حدود النص قد يُعمينا عن إدراك طابعها الاستعاري»[1].

ومثلُ المثل في استيعابه سمات المميزة (المشابهة والتركيب والمقام) أنواع أخرى من الاستعارة، من ذلك المرشحة، هذا الاشتراك في الصفات جعل تساؤل محمد الولي مشروعا، يقول: «هل يجوز تبعاً لهذا أن نعتبرَ المثل نوعا من الترشيح؟ الواقع أنّ هناكَ فرقاً بينهما. إنّ للمثل طبيعة "عُرفية ". إنّ الجماعة تعمدُ إلى الصيغة نفسها لاستعمالها في مقامات وأحوال متنوعة تجمعها ملامح يُتصوّر أنّ المثل يعبر عنها، أو أنّ المثل استعملَ أصلا لوصفِ مقامٍ شبيه بالمقامات اللاحقة. أمّا الترشيح فإنه لا يكتسبُ هذا الطابع العرفي، ثمّ إنه في الغالب يعتمدُ على قرائن لفظية لتأويله»[2].

أمّا ريكور فقد أطلقَ تسمية الاستعارة الحية تمييزاً لها عن الاستعارة النائمة، وهي العبارة والجاهزة التي فقدت قيمتها الإبداعية وأدمجَها الاستعمال في المعجم اللغوي المشترك[3]. وقد ذهبَ في سياق تقويض مفهوم الاستبدال إلى أنّ بين المستعار والمستعار له توتراً دلاليا يقتضي التأويل والفهم، توتراً ناتجاً عن الخُصومة بين العلامة اللغوية ومرجعها، وبين العلامة اللغوية وتاريخها الدلالي أي ما اكتسبتهُ من دلالةٍ عبر أجيال الاستعمال المختلفة[4].

فللاستعارة رغبة مُستمرة في التوسّع الدلالي، فهي–حسب إيلينا سيمينو– «الظاهرة التي نتكلّم بها، وقد نفكّر بها، في شيء بمفردات شيء آخر»[5] .

وقد قدّمت اجراءً لتعيين التعبيرات الاستعارية، بتتبّع الخطوات الآتية:

1–اقرأ النص–الخطاب بأكمله لتؤسس فهما عاما للمعنى.

2–حدّد الوحدات المعجمية في النص–الخطاب.

3–(أ) قم بتأسيس المعنى السياقي لكلّ وحدة معجمية في النص؛ أيّ كيف تنطبق على كيان، أو علاقة أو نعت في الموقف المستدعى من خلال النص (المعنى السياقي).ضع في الاعتبار ما يأتي أولاً قبل وبعد الوحدة المعجمية.

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص97.

[3] يُنظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية، ص829

[4] يُنظر: المرجع نفسه، ص830.

[5] إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، ص40.

4–(ب) حدّد بالنسبة بكلّ وحدة معجمية ما إذا كان لها معنى معاصر أكثر أساسية في سياقات أخرى مغايرة لهذا السياق. وبالنسبة لأهدافنا فإنّ المعاني الأساسية تميلُ إلى أن تكون: أكثر تحديدا؛ ومرتبطة بالفعل الجسدي، وأكثر دقّة (في مقابلة الغموض)؛ أقدم تاريخياً؛ ليس من الضروري أن تكون المعاني الأساسية هي المعاني الأكثر تكراراً للوحدة المعجمية.

(ج) لو أنّ للوحدة المعجمية أكثر من معنى أساسي راهن ومعاصر في سياقات أخرى غير السياق المتعيّن، فعليك أن تقرر ما إذا كان المعنى السياقي يتعارضُ مع المعنى الأساسي، ولكن يمكن فهمه بمقارنته به.

5–لو أنّ الاجابة بنعم، ميّز الوحدة المعجمية على أنّها استعارية[1].

أما ماكس بلاك فهو من أهم من توسعوا في عرض النظرية التفاعلية[2]. وقد اقترح لدراسة عناصر التركيب الاستعاري مصطلحين، هما: البؤرة (Foucs) والإطار (Frame)، فالاستعارة «تحصلُ من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة والإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه»[3]. وبصيغة أخرى، تنشأ الاستعارة عن طريق وجود مفارقة دلالية بين بؤرتها وإطارها[4].

ففي الجملة الاستعارية توجد كلمة تستعمل في غير ما وضعت له، وهي تمثل بؤرة الاستعارة ، أما بقية الجملة فتستعمل فيما وضعت له، وتكون إطارا للاستعارة، وإذا كانت البؤرة هي المسؤولة عن تحديد النوع الصرفي الذي تمثله الاستعارة، فإنّ الإطار المحيط بالاستعارة يحدد التركيب النحوي الذي ترد فيه، وكلا الأمرين لا يقل أهمية عن الآخر[5].

وفي هذه الحالة لا بد من النظر إلى المركبات اللفظية الاستعارية لتحديد المكونات الثابتة والمكونات التي يفترضُ تحول الدلالة فيها، حيث تكون هناك كلمة على الأقل تحمل دلالة مجازية، في حين تلتزم كلمات

[1] المرجع السابق، ص41.

[2] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 127.

[3] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص129.

[4] يُنظر: عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 127.

[5] يُنظر: المرجع نفسه، ص 128.

المركب الأخرى بالدلالة الحقيقية، ولقد كان القدماء –لا سيما عبد القاهر–، عند بحثهم عن المجاز العقلي، على وعي بتحديد بعض التعابير المجازية التي تحولت دلالة بؤرتها وظلّ إطارها ثابتا[1].

وواضحٌ أنّ «مركز الانطلاق–وفقا لتصورهم–هو المسند، وأنّ العامل في الحكم بحقيقة الإسناد أو مجازيته هو المسند إليه، الذي يُعلّقُ به المسند، فإذا توافرت شروط الملاءمة بينهما من حيث المعنى قيلَ بحقيقية الإسناد، وإذا لم تتحقق هذه الشروط رغم صحة العبارة من الوجهة النحوية قيلَ بمجازيته، نظرا لما يكون عليه التركيب من انحراف»[2].

و«من الممكن تطبيق فكرة البؤرة والإطار على التراكيب الاستعارية، حيث تكون بؤرتها كلمة واحدة، وإطارها كذلك، باستثناء الاستعارة في شبه الجملة، فعلى الرغم من أنّ إطارها كلمة واحدة ، وهو المتعلق (الفعل وما في معناه)، فإنّ البؤرة تتكون من الجار والمجرور، أو من الظرف، والمضاف إليه، أي من كلمتين، والاستعارة المفعولية والبدلية كذلك يكون إطارها جملة فعلية ، وأيضا الاستعارة في الحال، حيث ترد في أكثر من كلمتين؛ لأنّ إطارها يكون جملة إسنادية»[3].

وفي الاستعارة –كما المجاز العقلي–يمكن أن يقتصر الإطار على كلمة واحدة، بحيث يكون المسند هو بؤرة الاستعارة، والمسند إليه هو إطارها، هذا بالنسبة للتراكيب الإسنادية، أما التراكيب غير الإسنادية فلها بُؤر وأطر أخرى كبؤرة الصفة في إطار الموصوف، وبؤرة المضاف في إطار المضاف إليه[4].

وفي الجدول التالي بيان ما عنيناه بالبؤرة والإطار في الاستعارة المفردة تطبيقا على "شرفات":

الاستعارة	البؤرة	النمط الصرفي	الإطار	النمط النحوي
–«تبعثر الحلم»[5]. –«تستدرج الموت»[6].	فعل	فعل	فاعل	فعلي

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص 128، 129.
[2] عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص261.
[3] عشري محمد علي، الصور الاستعارية، ص 129.
[4] المرجع نفسه، ص 129، 130.
[5] شرفات بحر الشمال، ص18.
[6] المصدر نفسه، ص19.

-«خسرتنا الحياة ولم يربحنا هذا الزمن الموحش»[1]. -«حتى لا يوقظوا غضبها وعنفها المبطن»[2] -«عندما يسقط الخوف تصبح الحياة ممكنة»[3]. -«ابتلعه الضباب»[4]. -«تنزاح ملامح حنين»[5]. -«سرقت البلاد طفولته ونعومته»[6]. -«تسربت الكلمة مني باردة»[7].				
-«الصدفة قاتلة»[8]. -«الوطن أشواق تتجدد»[9]. -«الحرب عمياء»[10]. -«التفكير خطيئة»[11]. -«الأقدار غريبة»[12]. -«ليالي المنفى الأولى صعبة	خبر	اسم	مبتدأ	اسمي

[1] شرفات بحر الشمال، ص21.
[2] المصدر نفسه، ص32.
[3] المصدر نفسه، ص315.
[4] المصدر نفسه، ص199.
[5] المصدر نفسه، ص269.
[6] المصدر نفسه، ص282.
[7] المصدر نفسه، ص13.
[8] المصدر نفسه، ص223.
[9] المصدر نفسه، ص230.
[10] المصدر نفسه، ص188.
[11] المصدر نفسه، ص190.
[12] المصدر نفسه، ص278.

وقاسية»[1]. -«المنفى انتحار نوعي»[2].				
-«مدافن الروح»[3]. -«أقفاص الانتظار»[4]. -«ثقل الذاكرة»[5] -« ضباب الأحزان»[6] -«متحف القلب»[7]. -«رياح الصدفة»[8]. -«خطايا الكلام»[9].	مضاف	اسم	مضاف إليه	إضافي
-«المنافي القاسية»[10] -« القبور الباردة»[11]. -«النوافذ القلقة»[12]. -«المنفى المرّ»[13]. -«الذاكرة المعطوبة»[14].	صفة	صفة	موصوف	وصفي
-«كم أشتهي اليوم أن أحمل	مفعول	اسم	فعل +فاعل	مفعولي

[1] شرفات بحر الشمال، ص174.
[2] المصدر نفسه، ص71.
[3] المصدر نفسه، ص20.
[4] المصدر نفسه، ص22.
[5] المصدر نفسه، ص32.
[6] المصدر نفسه، ص181.
[7] المصدر نفسه، ص307.
[8] المصدر نفسه، ص278.
[9] المصدر نفسه، ص5.
[10] المصدر نفسه، ص230.
[11] المصدر نفسه، ص249.
[12] المصدر نفسه، ص313، وص5.
[13] المصدر نفسه، ص283.
[14] المصدر نفسه، ص300.

صوتها»[1]. -«أصادر خوفي»[2].				
-«يهتز فرحا»[3].	حال	صفة	جملة إسنادية	حالي
-«كومة من الصدف التي يصعب تسييرها»[4]. -«هرب من الذل»[5]. -«أفظع عذاب هو أن يعيش الكائن مع كومة من الأصوات»[6]. -«كنت متألما لكل هؤلاء المساكين الذين ماتوا في النسيان»[7]. -«يتوظأ بالنور»[8]. -«حفر مهاويه بصمت[9]». -«أمستردام...تؤلمك بالشمس وبفسحة صيف»[10]. -«نتواعد مع قدر»[11]. -«نبتنا في الخوف»[12].	حرف	حرف	متعلق+اسم مجرور	جرّي

[1] شرفات بحر الشمال، ص178.
[2] المصدر نفسه، ص215.
[3] المصدر نفسه، ص10.
[4] المصدر نفسه، ص230.
[5] المصدر نفسه، ص247.
[6] المصدر نفسه، ص143.
[7] المصدر نفسه، ص248.
[8] المصدر نفسه، ص208.
[9] المصدر نفسه، ص215.
[10] المصدر نفسه، ص219.
[11] المصدر نفسه، ص306.
[12] المصدر نفسه، ص284.

-« أبحث بعينيّ»[1]				
-«ولدت عاريا بين ألمين وشوقين مستحيلين. فتحت عينيك في خلاء موحش»[2]. -«يذهب نحو الموت»[3]. -«ما زلتُ تحت وقع هذه المدينة البريئة»[4]. -«الركض وراء وهم مستحيل»[5]. -«كنت عاريا أمام سيل الأسئلة»[6]. -«أتداعى داخل الألوان»[7]. -«أنحدر نحو طفولة لست مهيأ لها»[8]. -«أردت من صدفتنا أن تكون فوق لقاء عابر»[9]. -«منذ عشرين سنة وأنت تركض وراء حزنك بحثا عن عزاء»[10]. -«أسحبك بعنف نحو شيخوخة	ظرف	ظرف	متعلق +مضاف إليه	ظرفي

[1] شرفات بحر الشمال، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص208.
[3] المصدر نفسه، ص209.
[4] المصدر نفسه، ص219.
[5] المصدر نفسه، ص306.
[6] المصدر نفسه، ص255.
[7] المصدر نفسه، ص256.
[8] المصدر نفسه، ص269.
[9] المصدر نفسه، ص279.
[10] المصدر نفسه، ص289.

مقلقة»[1].				
----------	بدل*	اسم	مبدل منه	بدلي
-«كم تنقصك من الروح أيتها البلاد المؤذية لتصيري بلا منازع وبلا أقنعة»[2].	منادى	اسم	أداة النداء	ندائي

تركيب:

يكاد يقرّ في الأذهان بعد هذا العرض المطول «بأنّ الاستعارة لا يمكن وصفها وصفا دقيقا بالاعتماد على علم واحد من هذه العلوم التي يلازمها القصور...إنّ علما واحدا كثيرا ما عجز أما عبارات استعارية، إنّ الدلالة التكوينية لا تستطيع أن تقول لنا ماهي الصفات المشتركة بين "الرنين" و"الزرقة" في عبارة "الرنين الأزرق"، كما أنّ عالِم التركيب إذا اقتصر على القول بأنّ الاستعارة في "نطقت الحال" قد تحققت في الفعل من جهة الفاعل فإنه لا يخبرنا بهذا، عما يميز الاستعارة عن غيرها، إنّ هذا المركب يتحقق في عبارة غير استعارية مثل: "نطقت المذيعة". أمّا التداولي وهو ينقل المادة الموصوفة من النص إلى النوايا فإنه يخوض في أمور تنفلت من بين يديه»[3].

هذا ما دفع نيكولاس ريقيط(N. Ruwet) إلى تقرير الآتي: «ينبغي لنظرية تضطلعُ بمهمة تأويل الأقوال أن تتكون من عدة مكونات تقوم بينها علاقات معقدة:

أ-نظرية دلالية تهتم بتأويل الجمل تتكون هي الأخرى من:

1-نسق التمثيل (Représentation) الدلالي للوحدات المعجمية؛

2-نسق قواعد دلالية يسعى إلى تأويل الجمل انطلاقا من التمثيلات الدلالية للمكونات المعجمية، ومن البنية التركيبية لهذه الجمل.

ب-نظرية "الإحالة"(Référence).

ج-نظرية "أفعال اللغة"(Actes de langage).

[1] شرفات بحر الشمال، ص290.

* لا نماذج منه في رواية "شرفات".

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص29، 30.

د-نظرية تأثيرات السياقَين النصي والمقامي.

هـ-أنسكلوبيديا تحيط بمعرفة العالم، واعتقادات الذوات المتكلمة»[1].

هذه النظرة الشمولية الذي تأخذ بعين الاعتبار عناصر شتى في مقاربة الاستعارة، بل وكل خطاب هي نفسها التي تبنتها-حسب محمد بازي- "المقاربة المنوالية"، والتي ترى بأنّ الخطاب مجموعة من البنى الاستعارية : لغوية وتصورية ومنوالية[2]، وتتدرج كما هو موضح في الترسيمة الآتية:

استعارة لغوية تقليدية --- استعارة تصورية حديثة --- استعارة منوالية

ويمكن أن نميز ثلاث علاقات متحكمة في الأفعال الاستعارية[3]، تجمع ما صغناه في الفصل التصوري والتركيبي والدلالي من هذا البحث، وهي كالآتي:

أ-علاقة المشابهة في الاستعارات اللغوية.

ب-علاقة التناسب في الاستعارات التصورية.

ج-علاقة الوظيفة المنوالية في الاستعارات الثقافية، «فالأفعال الاستعارية مسؤولة عن نظم ثقافية كاملة»[4].

الاستعارة، والحال هذه، كيمياء تصورية ولغوية وثقافية؛ فهي تصورية إذ بها نتصور المفاهيم المجردة[5]، «وبها نفكر ونفهم المجردات انطلاقا من المحسوسات، حيث تقوم الاستعارات على الاسقاطات بين المجال الأصلي والمجال الجديد، وأمّا كونها لغوية فهو ما عُرفت به في البلاغة العربية وأساسه المشابهة، وأمّا كونها ثقافية فلقيامها على الأنوال الثقافية، ونقصد بها الأنظمة الكلية الجمالية والشكلية وقوانين العلوم، والمفاهيم ونُظم التفكير والأدوات الفنية»[6].

هكذا، ظهرت نظريات استعارية جديدة «حملت منظورا جديداً لفت الانتباه إلى أهمية توسيع مجال التأويل الاستعاري، وتوسيع نظرية الاستعارة للتمكن من تأويل شمولي يستوعبُ استعارات النص المتوالدة واستعارة

[1] يُنظر: المرجع السابق، ص30.

[2] يُنظر: محمد بازي، البنى الاستعارية، ص20. فـ «الخطاب وفق المنظور المنوالي سلسلة من الاستعارات اللغوية والبلاغية والفكرية والنصية والأسلوبية والحجاجية والتأويلية. إنه صناعة استعارية». المرجع نفسه، ص28.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص48.

[4] المرجع نفسه، ص32.

[5] يُنظر: الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، ص157

[6] محمد بازي، البنى الاستعارية، ص48.

السياق»[1]. فالمنوالي مقترح «يرومُ مساءلة الأسس الاستعارية التي تحكم الخطاب وبلاغته»[2]، إنّه «حركة ذهنية تموجية لا حدود لها داخل الثقافة والدوال والنصوص والمعاني، تقوم على مبدأ الحاجة الاستعارية ومبدأ الملاءمة والوظيفية ومبدأ الفعالية»[3]، وما « الأفعال الاستعارية إلا تجليا من تجليات التقابلات الذهنية التي تتحول إلى اللغة والصورة والخطاب والتشكيل والهندسة والعمران وغيرها»[4].

وقد عمل محمد مفتاح–كما أسلفنا– على استنبات نظرية استعارة النص أو استعارة السياق في تحليل الخطاب الاستعاري العربي اعتماداً على مقترحات النظرية التفاعلية، وعلى مبدأي المماثلة والقياس، واستئناساً بالتحليل بالمقومات السياقية وتفاعل المفاهيم، وسياق الخطاب ومساقه[5].

ولعنا نختم برأي جامع واصف لمسارات نظرية مختلفة تلقفت الاستعارة بالدراسة والمناورة من زوايا متنوعة، يقول محمد الولي عن الصورة الشعرية، والاستعارة قطب رحاها: «إنّ صياغة نظرية مستوعبة لكل هذه الشروط لَهيَ عمل ينتمي إلى المستقبل الممكن، أكثر من انتمائه إلى الحاضر المتحقق، وبهذا ندرك كم هو طبيعي أن تصطدمَ العلوم المتقدمة بمجموعة من الموانع في سبيل تعريف الصورة الشعرية، إنّ ذلك يعود إلى تضييق زاوية النظر في علم واحد من علوم اللغة. أما هذا الجهاز الذي يبشر به ريقيط فهو علاوة على استيعابه لمجموعة من علوم اللغة فإنه يستقطبُ علوما غير لغوية تنفتحُ على المحيط واعتقادات المتخاطبين. وحين تَحقُّقِ مشروع/حلم ريقيط سنكون بالفعل أمام ثورة في علم دراسة الصورة الشعرية»[6].

والصورة التي تعنينا، ههنا، الاستعارة، يحتضنها السرد، بما هو إبداع رحب ينأى عن الخضوع لقوانين ضابطة صارمة، وتقنيات دقيقة. إذ تتدخل في تكوينه–كما في الشعر تماما– معارف وخطابات عديدة، كما يتفاعل مع غيره من الأجناس الأدبية، فيرتوي من مكوناتها اللغوية والتخييلية، وينفتح على أكثر طاقاتها التعبيرية–ونقصد الاستعارة–قيمةً فنية، وأداةً معرفية.

[1] المرجع السابق، ص15.
[2] المرجع نفسه، ص31.
[3] المرجع نفسه، ص21.
[4] المرجع نفسه، ص19.
[5] محمد مفتاح، مجهول البيان، ص85، 86.
[6] محمد الولي، الصورة الشعرية، ص30.

الخاتمة

خَلَصَ البحث إلى النتائج الآتية:

– لئن سبق النحو البلاغة تأسيسا وتقعيدا إلا أنه اعتمد عليها في مواطن عديدة منه، وذلك في بيان مسائل مشتركة ، من قبيل التقديم والتأخير والذكر والاظهار، والحذف والإضمار والفصل ومسائل التعريف والتنكير وغيرها، كما قرئت أبواب علم المعاني قراءة نحوية، وروعيت في دراسة فنونه قوانين النحو وأصوله. ولعبد القاهر الجرجاني إشارات كثيرة تؤكد أنّ دراسة الجملة المجازية –التي هي أهم مباحث البيان–داخلةٌ في صميم الدراسة النحوية.

فالاستعارة وغيرها من ضروب المجاز هي من مقتضيات النظم، فعنه تَحْدُثُ، إذ لا يُتصور–حسب رأيه– أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو.

–تعددت مناحي دراسة الاستعارة تركيبيا ودلاليا، بحسب المهتمين بها من أهل العلم، عربا وغربا، وبحسب مشاربهم التي استقوا منها أفكارهم، وطبيعة تكوينهم المعرفي، وبيئاتهم كذلك، فضلا عن عامل الزمن، وحتمية التطور والتجديد في الفكر والنظر، لذلك حاولت تتبع حركية تفسير الاستعارة من عالم لآخر، أو من مدرسة لأخرى، حيث بدأنا بعبد القاهر الجرجاني، بوصفه أنموذجا يغني عن غيره في تفسير النحو العربي تحديدا للتراكيب التشبيهية، وذلك من خلال نظريته النسقية الفذة؛ نظرية النظم.

– ومن عبد القاهر انتقلنا إلى بيان نموذج آخر، وهو تحليل الاستعارة بتحديد أنماطها الصرفية والنحوية . فالاستعارة بطبيعتها التركيبية تتطلب تحليلا من هذا القبيل، بالوقوف على ما يسمى ببؤرة الاستعارة، وعلى إطارها كذلك، إذ باقترانهما تتولد المفارقة الدلالية، وعليه يتطلب تحليل البؤرة دراسة صرفية للوقوف على الأنماط الصرفية لها من ناحية، وتمهيداً لدراسة الأنماط النحوية للاستعارة (الإطار) من ناحية أخرى.

–تقع الاستعارة في الأسماء، كما في الأفعال والحروف، وهي لذلك أصلية وتبعية. كما تتخذ أنماطا صرفية شتى، وترد في معظم أقسام الكلام، فلا تقتصر على ما ذُكر، وإنما تأتي أيضا في الأوصاف والضمائر والظروف.

وأما أنماطها النحوية فهي على نوعين، في التركيب الاسنادي (الاستعارة الاسمية، الاستعارة الفعلية)، وفي التركيب الافرادي (المركب المفعولي، الوصفي، الإضافي، الحالي، الجرّي، الظرفي، البدلي، الندائي). وقد مثلنا لكل

ذلك بنماذج من رواية شرفات بحر الشمال، وعددها غير يسير، اكتفينا بعدد منها يغني عن غيره في التمثيل. وختمنا هذه النموذج بالاستعارة في الأدوات.

-اقترح جورج لاندون نموذج تحليل قائمٍ على فكرة النقل الدلالي، حيث عمد إلى تصنيف ثلاثي للاستعارة تبعا لنوعية الخواص المنقولة، فتوصل إلى أنواع ثلاثة، وهي الاستعارة التجسيدية، والاستعارة الاحيائية، والاستعارة التشخيصية، وهي في غالبها ارتباط مفردتين تنتمي إحداهما إلى عالم المعاني المجردة، فيما تنتمي الأخرى إلى عالم الأجسام التي تحيا وتتحرك، فتمزجُ بينهما، إذ تدخل الكلمتان في دلالة بعضهما. وقد مثّلنا لكلّ منها بما وجدناه في مدونتنا. وتعد الاستعارة التشخيصية الأكثر غلبةً من حيث الحضورفي "شرفات"، لارتباط التشخيص بالاستعارة أساسا، وقد اكتفينا بأمثلة قليلة للتدليل على وجود هذا النوع، وإلا فإنّ التشخيص حاضر في غالب استعارات هذه الرواية.

- على الرغم من رفض تشومسكي دراسة الاستعارة جملة وتفصيلا ضمن نظريته التوليدية التحويلية- باعتبار أن نموذجه التحليلي تركيبي محض، بينما تدخل الاستعارة تحديدا في نطاق الدلالة –إلا أنه اقترح نظرية هي بمثابة رؤية جديدة في تحليل بنى المركبات والجمل، لكونها نظرية تتصف بخاصية التعميم عبر المقولات التركيبية وعبر اللغات الطبيعية، توظف قاعدتين مقبولتين فقط لتوليد واشتقاق ما لا يتناهى من المقولات والبنيات والجمل. وتتمثل هاتان القاعدتان في قاعدة المخصص وقاعدة الفضلة.

ويرى أنّ البنية التركيبية للتعابير الاستعارية قد ترد في واحدة من هذه الصور المقولية: إما جملة اسمية أو جملة فعلية أو مركبا من المركبات.

-النحو وحده غير كافٍ لتفسير الظواهر المجازية، ولذلك ينبغي الاعتماد على القواعد الدلالية، وعليه فالمكون الدلالي إلزامي الحضور والاشتغال.

تظهر في هذا الباب، وظائف دلالية عدة للجملة الاستعارية، فالجملة لا تتألف من مكونات نحوية تقليدية كالفاعل والمفعول به الأول والثاني، ونائب الفاعل، والمفعول فيه، والظرف والحال، وإنّما هي مؤلفة من وظائف دلالية، هي: الفاعل المنطقي، والفاعل النحوي، والمكان والزمان المجردان، والهدف والمنبع، والمستفيدُ، والوسيلة. وقد مثّلنا لكل ذلك بنماذج من "شرفات".

-وبعد التركيب والدلالة انتقلنا إلى المعجم، وذلك من خلال الجهد الذي قدمه كل من كاتز وفودور في تفسيرهما المعجمي الدلالي للاستعارة، حيث اعتمدا التحليل المكوني أو السمي في معالجة الوحدات، وذلك بادماج نظرية السياق وكذلك نظرية الحقول الدلالية كقوّتين متفاعلتين.

-إنّ وصف حركية المعنى في الاستعارة يبقى قاصرا إن لم يُستعن فيه بمقتضيات سياق الاستعمال وملابسات الخطاب، وهو ما يشي بضرورة تعاون المنهجين البنوي والتداولي لتجاوز هذا القصور. فالمعنى مرتبط بالتجارب الإنسانية، وهذا ما يجعله على درجة كبيرة من الدينامية والتغير، ومن ثَمَّ فإنّ اخضاعه لصرامة النظريات اللسانية أمرٌ مبالغ فيه، وبعيد عن المرونة التي يتحراها الفكر الإنساني عامة في شتى طروحاته.

-وظّف واسيني الأعرج صورا استعارية متنوعة أضفت على متنه الروائي جمالية وعمقا، دعّمت مضمون روايته، إن لم نقل هي من أقامته بثرائها وامتدادها. والقارئ لهذه الرواية يلمح في كل سطرٍ منها استعارات تكاد، لتداخلها، لا تنفصل. هذا التناسل الاستعاري غير المحدود يشي بميل عامٍ لكل كائن تواصلي إلى التفكير في الأحداث والوقائع الحياتية -وكذلك التعبير عنها- وفق منطق استعاري، سابقٍ حتى على الحقيقة. بيدَ أنه لا يمكن إنكار أنه في الرواية- بوصفها منجزا أدبيا-لا بد من استحضار نية خدمتها لأغراض جمالية وفنية بدرجة أولى.

-حَفَّزَت الاستعارة في رواية "شرفات" على التعامل مع هذا المتن بوصفه واقعا حيّا مُصورا قابلا للمشاهدة والتمثيل، تُحركه رؤية واعية بفنيات الكتابة الروائية المبدعة، ولعله ديدنُ العديد من النصوص الجيدة، التي تنجح في إثارة متلقيها، وتحريك بصره، وتنشيط خياله، ودفعه إلى الانفلات من مواضعات الواقع وسُيوجه. وهذا هو دورُ الاستعارة الجمالية الأساسي: إحداث رؤية خيالية، ومنحُ الأشياء نَفَسا جديدا، مخالفا لما هو مألوف.

-الاستعارة في الرواية هي جزء -لا كلّ- من بلاغة الرواية، أو حلقة من حلقاتها، فشعرية هذه الأخيرة تشمل إلى جانب الاستعارة والمجاز وما سواهما من أدوات تعبيرية، مكونات أخرى في الجنس الروائي لا تقل أهمية، إن لم تكن هي عماده، فهي تتركب من شخوص وفضاء وأحداث ومنظور. إنه —وبتكاتفها-ينبني النص الروائي، وبها تتحقق شاعريته.

وحتى لا تحيد الدراسة عن خطها اللغوي، لم يكن بالوسع -رغم الحركية التي تتسم بها الاستعارة داخل المتن الروائي-تعميق النظر في استعاريتها أكثر مما قلنا، لأن ذلك من شأنه ترجيح كفة الدراسة الأدبية على اللغوية، لا

سيما وأنّ ولوج منطقة المحكي الروائي فيها ما فيها من مسائل وتفاصيل وتشعبات تسحبنا إلى خارج حدوده الخطّية.

– تُصنف استعارات الرواية وفق أنساق استعارية كبرى متفاوتة في الدرجة، إذ تظهر مركزية بعضها على ما سواه، أو هيمنة نسق معين أو حقل بعينه، واستنادا إلى متن "شرفات" والى استعاراته المتنوعة، نلحظ هيمنة استعارة "الوعاء"، أو تحديدا: "الذاكرة وعاء"، والتي نقلت للقارئ صورة حية مؤثرة عن حالة الشعور بالاختناق التي عاشها "ياسين"؛ الاختناق بذاكرة تعج بذكريات الموت والخوف وإبادة الفكر والفن، وهو القائل: «أبحث عن سبل النسيان والتيه بعيدا إلى أبعد نقطة فيّ». فكل ما حوله يذكره بسنوات انتهى صراخها، وبقي دمها عالقا في الذاكرة.

وكذلك استعارة "الحب مرض"، وهي من الاستعارات الكبرى التي أقامت صرح هذه الرواية، فمنها بدأ الحكي، وإليها انتهى. يقول" ياسين": «كلما حاولنا أن ننسى بالغياب، ازددنا تشبثا بمن نحبّ. شيء واحد حاوِل ألا ترتكبه في حياتك، قبل أن تحاول النسيان، اشبعْ بمن كنت تحب حتى لا تحمله معك في عزلتك جثة ينغص عليكَ حياتك».

وإن كان منح كل الحب مرضا، فالاستئثار ببعضه للذات دواء، وهو ما يظهر في ختام الراوية، من خلال وصية زليخة لأخيها ياسين: «ياسين، يا خويا العزيز، لازم تتعلم. عندما تحبّ، لا تحب بكُلّك، وإلا ستموت مغبونا، خَلِّ دايما شوية ليك حتى تقدر توقف على رجليك». هذا ما يؤكد أنّ التصورات العاطفية كالحب وغيره هي الأخرى تُفهم بطريقة استعارية.

فمن خلال هذه الاستعارات، قدّم لنا الروائي تصورات جديدة لموضوعات كبرى، تظهر جِدّتُها كل مرة بحسب صيغتها الاستعارية الناقلة لها، وسياقها العام الحاضن لها.

وإلى جانب هاتين الاستعارتين في هيمنتهما تتواتر الاستعارة الاتجاهية، والتي منها ما يتعالق مع استعارة "الذاكرة وعاء"، فذاكرة ياسين تهزه تارة أعلى وتارة أسفل، ومثلها المنفى، الذي وإن رفعه ردحا من الزمن، فإنه سيهوي به آخر المطاف، فقساوته —بتعبير ياسين–تدفع بالناس إلى الحرق والتحول إلى مجرد رماد ونثار تعبث به الحياة.

هكذا عبرت استعارات هذه الرواية عن تأرجح حياة "ياسين" بين أسفل وأعلى، وحتى ذاك الأعلى مآله إلى أسفل، فذاكرة البطل ذاكرة جماعية، وليست جراح نفسه إلا جراح الوطن.

-استثمر الروائي فضاءات عديدة للتعبير عن حالات شعورية معينة، وقد صاغ ذلك استعاريا، أما الأماكن فهي: الوطن والمنفى، يفصلهما عن بعضٍ "بحر الشمال". أما البلاد فنكست كل رايات الفرح، وأما البحر فيوفر فرصة لانزلاقات الروح حينا، ويسلمنا لمصير مأساوي حينا آخر، وتلك إشارة إلى قسوة المنفى، وإن بدا حلا إجباريا للخلاص.

بهذا تمكن واسيني من صهر فضاءات الرواية مع نفسيات شخصياتها، من خلال تشكيلة استعارية فضائية سايرت تقلبات نفسية البطل "ياسين" خصيصا.

- للون حضور نوعي في رواية "شرفات"، فقد لجأ إليه الروائي للكشف عن تصور البطل للحياة، وإن سميت بذلك تجوزا، فحياة "ياسين" كل ما فيها يسير بمنطق الموت، فالأبيض لم يعد كذلك، والقاتم منها ازداد قتامة لا تقل عن قتامة ذاكرته. وهو القائل: «للألوان في أرضنا، رائحة وذوق مثلما للذاكرة». فالأبيض قاسٍ، والأمكنة سوداء يكتنفه فيها التيه والضياع، والأحمر لون المسارح جميعا.

كما تظهر في هذا الباب استعارة مبتكرة، خاصة وحميمية، إذ لها ارتباط بتجربة "ياسين" الحياتية دون غيره، وهي استعارة: "النيلي ذاكرة"، فعمق هذا النيلي (الأرجواني/البنفسجي) وغناه بالحزن والعزاء واليأس من عمق ذاكرة "ياسين" وغناها وامتلائها بفيض الماضي، فالذاكرة-والحال هذه- وعاء لهذا اللون.

-كان للاستعارة من المجال العلمي حضورا نوعيا، وهي استعارات تقيم تماثلات بين تجارب تنتمي إلى مجالين فكريين مختلفين تماما، يلجأ إليها الروائي لقدرتها الفائقة على تقريب التجارب أيا كانت درجة تعقدها، وتقديمها لموضوعات الرواية بشكل ملموس وحيّ أيضا.

وأولى الاستعارات العلمية من حيث كثافة الحضور في روايتنا استعارات علم النفس، ويرجع ذلك لكون رواية "شرفات بحر الشمال" رواية الذاكرة بامتياز، وقد نجحت الاستعارة فيها في التعبير عن تجارب نفسية عاشها البطل ومن معه، باعتبار أن مصير شخوصها واحد تقريبا.

فضلا عن استعارات من مجالات علمية شتيتة، فنجد من المجال الطبي والبيولوجي، ومن الفيزياء والجيولوجيا والميكانيكا والكهرباء وعلم الحيوان وعلم النبات، ناهيكَ عن استعارات الفن (الرسم والموسيقى والنحت)، وكذا من مجال الطبخ.

فلا يكاد بعد هذا أن يخلو مقطع من مقاطع الرواية من استعارات تغنيه وتضمن تناسله وامتداده، فالاستعارة – كما سبق الذكر–أداة انبناء النص الروائي وسبيله إلى التكوّن والتنامي والاكتمال. تأخذ مادتها الخام من مجالات غير محصورة، بحيث تقرن بين مجالين لم يكن يُتصور اجتماعهما، إلا بالإيمان بابتكارية المعاني وسَعة القدرة على التوليف من لدن المنشئ، والتأويل من قِبل المتلقي، خاصة وأنّ وجودا (الإدراك والثقافة والتجربة الإنسانية عامة) واحدا يلفّهما.

– تتحول الاستعارة الواحدة إلى صورة شعرية كبرى، أو إلى استعارة كبرى واحدة، تستمد نشاطها وفاعليتها من النص كله وبأكمله، وفي رواية "شرفات" شكلت "استعارة الذاكرة "على سبيل المثال لا الحصر بؤرة النص والداعي إلى تناميه، وقد تجسدت في العديد من التعابير الاستعارية التي تصبّ في التيمة ذاتها، والتي لم تنفك تتكرر في مقاطع الرواية كلها، لتؤكد على مركزية هذا المعنى، بل وانبناء النص عليه وبه.

قائمة
المصادرو المراجع

♣ **القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**

أولاً–الكتب:

1–أحمد حسن صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2002.

2–أحمد حسن صبرة وسعد سليمان حمودة، التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، ط2، 2002.

3–أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، دط، 1988.

4–أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993.

5–أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، دط، 1983.

6–أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2005.

7–أحمد يوسف علي، الاستعارة المرفوضة في الموروث البلاغي والنقدي، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2015.

8–أرسطو ، الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008.

9––––––––، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، دط،1973.

10–الأزهر زناد، دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992.

11––––––––، النص والخطاب، مباحث لسانية عرفنية، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق، ط1، 2014.

12––––––––،نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

13–إسماعيل شكري، في معرفة الخطاب الشعري دلالة الزمان وبلاغة الجهة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

14– أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004.

15-------، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

16- آن اينو، تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، مراجعة: عبد القادر بوزيدة وعبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، الجزائر، دط، 2004.

17- إلهام عبد الوهاب، العتبات النصية في روايات واسيني الأعرج، دار فضاءات، عمّان، الأردن، ط1، 2019.

18-إيلينا سيمينو، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.

19-آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2002.

20-بسام قطوس، درويش على تخوم الفلسفة، أسئلة الفلسفة في شعر درويش، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2019.

21- بناصر البعزاتي، الصلة بين التمثيل والاستنباط، ضمن كتاب: التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حمو النقاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 134، جامعة محمد الخامس، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

22-بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2009.

23--------، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

24-------،الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي، تر: محمد الولي، مراجعة وتقديم: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016.

25-------، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2006.

26- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005

27-تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، ج2، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2006

28-تيريزا دوبر زينسكا، ترجمة الاستعارة: مشاكل المعنى، تر: شكيب بنيني، ضمن كتاب: الاستعارة والمعرفة، إعداد: خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات مختبر اللسانيات والتواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 2011.

29-توفيق فائزي، الاستعارة والنص الفلسفي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016.

30-توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة، دار فضاءات، عمّان، الأردن، دط، 2011.

31-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء(المغرب)، ط3، 1992.

32-جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

33-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

34--------، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر- اللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2000،

35-جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت،

36-جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، راجعه وصححه: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1 ،.1988

37----------، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1932.

38-جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري (أبومحمد)، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة طيبة للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، دط، دت.

39-جمال بندحمان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011.

40-جميل حمداوي، بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، سلسلة شرفات، العدد 42، منشورات الزمن، المغرب، دط، 2014.

41-جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

42----------، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: محمد الأمين مومين، ضمن كتاب: الاستعارة والمعرفة، إعداد: خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات مختبر اللسانيات والتواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 2011.

43-جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

44----------، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسّد وتحدِّيه للفكر الغربي، تر: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016.

45-جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب؛ مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 ،2005.

46-حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

47-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن –الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 1990.

48-الحسن بن بشر الآمدي (أبو القاسم)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، دط، 1944.

49-الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

50-الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: هلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1952.

51-الحسين بن عبد الله بن علي بن سينا(أبو علي)، الخطابة، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق: أحمد فؤاد الإهواني، مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، قُم، إيران، دط، 2012.

52-----------، الهداية في المنطق، ج3، تحقيق: محمد أحمد عبد الحليم، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

53-حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998.

54-حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفارابي، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

55-حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

56-حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط3، 2010.

57-حمد محمود الدوخي، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2009.

58-حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1989.

59----------،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991.

60-خالد سعد كموني، المحاكاة دراسة في فلسفة اللغة العربية، المركز الثقافي العربي، دط، بيروت، 2013.

61-خديجة محمد الصافي، أثر المجاز في فهم الوظائف النحوية وتوجيهها في السياق، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

62-رشيد يحياوي، في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت.

63-رضوان الرقبي، من البلاغة إلى التداولية دراسة تحليلية في البنية والتصور، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2018.

64-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط،1993.

65-رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

66-ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، دط، دت.

67---------، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة بطنجة، مطبعة الحداد، تطوان، دط، 1995.

68-سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2003،

69----------، في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.

70-سعيد بكور، مفهوم العدول، كتاب المجلة العربية، الرياض، السعودية، دط، 1441 هـ.

71-سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2005.

72-سيجموند فرويد، النظرية العامة للأمراض العصابية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، دط، دت.

73-السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت، دط، دت.

74-سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1982.

75- شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1993.

76-صالح الكشو، مدخل في اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، دط، 1985.

77-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

78--------، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ط1، 1984.

79--------، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998.

80--------، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، العراق، ط3، 1987.

81-ضياء الدين ابن الأثير (أبو الفتح)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلّق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، دط، دت.

82-طه عبد الرحمن، الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت، ط2، 2006.

83----------، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

84-عادل حسني يوسف، دراسات في البلاغة والأدب، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1، 2016.

85-عادل فاخوري، اللسانيات التوليدية والتحويلية، دار الطليعة بيروت، ط2، 1988.

86-عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط6، دت.

87-عبد الإله بوغابة، لغة الإعلام الرياضي الاستعارات التي تحيا بها كرة القدم، ضمن كتاب: الإعلام المغربي الضوابط اللغوية والإكراهات المهنية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المغرب، دط، 2015.

88-عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2001.

89-عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال مفاهيمُ وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد الكتّاب، المغرب، ط1، 2004.

90-عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني (نظرية رونالد لانقاكر)، مسكيلياني للنشر، كلية الآداب والفنون والانسانيات، منوبة، تونس، ط1، 2010.

91-عبد الجليل مرتاض، التحليل البنيوي للمعنى والسياق، دار هومة للنشر والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

92-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جونيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

93-عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

94-عبد الرحيم وهابي، الاستعارة في الرواية مقاربة في الأنساق والوظائف (روايات أحلام مستغانمي نموذجا)، دار كتارا للنشر، الدوحة، قطر، ط1، 2019.

95----------، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، الأردن.

96-عبد السلام سليمي، دراسة في التركيب، دار كلمات، سلا (الرباط)، المغرب، 2010.

97-عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006.

98-عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم البيان، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1985.

99-عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو الى لايكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ط1، 2015.

100-عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، الرياض، 1980.

101-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009.

102-عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (أبو بكر)، أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، دت.

103----------،دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني (القاهرة)، دار المدني، جدة (السعودية)، ط3، 1992.

104-عبد الكريم الفرحي، شعرية التخييل من التشكيل إلى التأويل، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، 2016.

105-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، دار الأمان (الرباط/ المغرب)، ط1، 2010.

106----------، السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013.

107-عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والتوزيع، الإصدار الثالث، أبريل 2002.

108-عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة، 2012.

109-عبد الله بن مسلم بن قتيبة (أبو محمد)، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره: السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط2، 1973.

110-عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، نشره وعلق عليه: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني، دمشق، سوريا، دط، دت.

111-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985.

112-عبد المجيد جحفة، أجسادنا في الفضاء تولد الاستعارات عن استعارات البعدين العمودي والأفقي، ضمن كتاب: الاستعارة والمعرفة، إعداد: خليد برادة وعبد المجيد جحفة، منشورات مختبر اللسانيات والتواصل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط1، 2011.

113----------، مدخل إلى الدراسة الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

114-عبد الهادي بوطارن، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية انطلاقا من التراث العربي ومن الدراسات الحديثة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، دط، دت.

115-عبده الراجحي، النحو العربي والدرس الحديث بحث في المنهج، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1979.

116- عشري محمد علي، الصور الاستعارية في القصيدة العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر، دط، 2016.

117-عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية في النظرية العرفانية (النموذج الشبكي-البينة التصورية-النظرية العرفانية)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، دط، 2014.

118-.....، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، مكتبة نور الالكترونية، نسخة بدون بيانات.

119-علي بن عبد العزيز الجرجاني القاضي، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

120-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ط4، 2002.

121-علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (أبو الحسن)، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط3، دت.

122-علي محمد علي سلمان، المجاز وقوانين اللغة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

123-عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

124-عمر أوكان، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، .2011

125-عمرو بن بحر الجاحظ (أبو عثمان)، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة نور الإلكترونية.

126-عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة والخطاب الأدبي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

127-عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (أبو بشر)، الكتاب، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، .1988

128-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2000.

129-فرديناند دو سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2008.

130-فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البلاغية، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2003.

131-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978.

132-كرستين كارلنغ، فهم اللغة، نحو علم لغة لما بعد مرحلة جومسكي، تر: حامد حسين الحجاج، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، دت.

133-كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، .1985

134-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

135-لكبير الشميطي، من استعارة الجملة إلى استعارة السياق، ضمن كتاب: التلقي والخطاب، دراسات في النقد المغربي الجديد: محمد مفتاح، سعيد يقطين، المصطفى شاذلي، إعداد وتنسيق: عبد المجيد نوسي، جامعة شعيب الدكالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

136-لودفيك فتغنشتاين، تحقيقات فلسفية، ترجمة وتقديم وتعليق: عبد الرزاق بنور، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

137-مارك تورنر، مدخل في نظرية المزج، تر: الأزهر زناد، وحدة البحث اللسانيات العرفنية واللغة العربية، كلية الآداب والفنون والانسانيات، جامعة منوبة، تونس، دط، 2011.

138-محروس بريك، المجاز رؤية جديدة للتآلف النحوي بين المفردات المتنافرة، دار النابغة، القاهرة، ط1، 2014.

139-محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993.

140-محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاستعمارية الاسبانية، منشورات باب الحكمة، تطوان، المغرب، ط1، 2016.

141-محمد بازي، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2017.

142-محمد بدري عبد الجليل، المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط،1986.

143-محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي (أبو نصر)، إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان محمد أمين، مكتبة الخانجي، مصر، دط، 1925.

144----------،كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، دط، 1970.

145-محمد بن علي بن محمد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسن، مكتبة الآداب، مصر، دط، 1997.

146-محمد بن عمر الزمخشري (أبو القاسم)، أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، دط، دت.

147-محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.

148----------، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990.

149----------، ظواهر نحوية في الشعر الحر(دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2001.

150----------، النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي-الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000.

151-محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام اخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

152-محمد علي الخولي، علم الدلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2001.

153-محمد محمد أبو موسى، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993.

154-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1985.

155--------،التلقي والتأويل، نحو مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط2، 2001.

156--------،مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

157-محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة، الأردن.

158----------، استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران (مقاربة عرفانية). مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس ، ط1، 2016.

159----------،دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2009.

160-محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2012.

161---------، في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة في القرن الأول نموذجا، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

162-محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، المغرب، دط، دت.

163--------، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

164--------، فضاءاتُ الاستعارة وتشكلاتُها في الشعر والخطابة، والعلم والفلسفة، والتاريخ والسياسة، دار فالية للطباعة والنشر، ط1، 2020.

165-محمود شاكر ساجد الجنابي، دراسات في شعر الخطاب السياسي الأندلسي: عصر المرابطين والموحدين وبني الأحمر، الأنبار، العراق، ط1، 2013.

166-محمود السيّد شيخون، الاستعارة نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1994.

167-مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1997.

168-محمود العشيري، الاستعارة استراتيجية حرب، دراسة في لغة الخطاب السياسي للحرب على لبنان، تموز/ يوليو 2006.

169- مصطفى ناصف، "النحو والشعر قراءة في دلائل الإعجاز"، مجلة فصول، مصر، العدد3، 1981.

170-مصطفى الوريغالي، الصورة الروائية، دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة، ط1، 2012.

171-موريس قراس، في النحو التحويلي، عرض للمنهجية التحويلية في أربعة أبحاث، ترجمة: صالح الكشو، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، دط، 1989.

172-ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2007.

173-ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر، والتوزيع، بيروت، ط1 ،1983.

174-ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، تر: حلا صليبا، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.

175-نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2000.

176-نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، دار تعريب، دط، 1988.

177-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

178-نور الدين أعراب الطريسي، المقارنة بين الصور البلاغية (إبدالات نقدية)، مطبعة نجمة الشرق، أبركان، المغرب، ط1، 2015.

179-نوفل الحاج، جاك دريدا: الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي، ضمن كتاب: الفلسفة الفرنسية المعاصرة، جدل التموقع والتوسع، مجموعة باحثين، إشراف: سمير بلكفيف، منشورات كلمة للنشر والتوزيع، تونس، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015.

180-هشام فتح، عنف الاستعارة الصحفية التعليق الرياضي المغربي نموذجا، ضمن كتاب: الاعلام المغربي الضوابط اللغوية والاكراهات المهنية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المغرب، دط،2015.

181-واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، دط، دت.

182-يحي بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج1، مطبعة المقتطف، مصر، 1914.

183-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010.

184-يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، ط1، 1997.

185----------، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007.

186----------، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة، عمّان، الأردن، دط، 2007.

187-يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي (أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

ثانياً-المقالات:

188-أحمد الجوة، معاني النحو ومعاني البلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني، ندوة عبد القاهر الجرجاني، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة صفاقس، تونس،1998.

189-أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع3، 1997.

190-أمين لقمان الحبار، مقترح لتفسير التراكيب التشبيهية في ضوء نظرية النظم وقواعد النحو التحويلي التشبيه المبسط أنموذجاً، المؤتمر النقدي الدولي السادس "تحليل الخطاب"، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 23 أفريل 2014.

191-أورتيغا إي غاسيت، "الاستعارتان الكبيرتان: الاستعارة في الشعر والعلم"، تر: محمد الولي، مجلة الثقافة المغربية، العدد 39، 2019.

192-حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة فصول في النقد الأدبي، ع62 ، ربيع وصيف2003 .

193-سعاد أنقار، البلاغة والاستعارة من خلال كتاب (فلسفة البلاغة) ل: إ. إ. ريتشاردز، مجلة عالم الفكر، مج 37، ع3، يناير مارس، 2009، الكويت.

194-سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الاحصائي للاستعارة، دراسة تطبيقية لقصائد في أشعار البارودي وشوقي والشابي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 46، نوفمبر .1987

195-صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي "الاستعارة أنموذجاً"، ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 21-22 جوان 1432 هـ.

196-صلاح حسن حاوي، الاستعارة بوصفها مدخلا معرفيا عبر نظرية الأطوار الثلاثة، مجلة فصول، المجلد (1/26)، العدد 101، خريف.2017

197-عبد الباسط محمد المزيود وظاهر محمد الزواهرة، دلالات اللون في شعر بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر نموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد2، ع41، .2014

198-عبد الصمد الرواعي، البنية التركيبية للتعابير الاستعارية، أعمال الندوة الدولية الأولى: الدرس البلاغي قضايا معرفية ومقاربات نصية، 25-26 مارس 2015، إعدادا وتنسيق: سعيد جبار وعبد الصمد الرواعي، مختبر البحث في البلاغة واللسانيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالجديدة، المغرب، 2016.

199-عبد الكريم ابزاري، التصور الأرسطي للقول الخطابي، ضبط المفهوم وتدقيق المصطلح، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 9 ،.2016

200-عبد الله بن عتو، نشاط الاستعارة وتسييس العبارة مشروع إعادة نظر في الكتابة التراثية بالمغرب، مجلة الدعم، المدرسة العليا للأساتذة، التقدم، الرباط، المغرب، العدد 5، يونيو.1998

201-عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مجلة نزوى، أفريل .2002

202-عيد بلبع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات 23، المغرب، سبتمبر .2005

203------،سلطة الجذور الأثر السلبي للنحو على الدرس البلاغي سلطة النحو، ع60، صيف وخريف 2002، القاهرة.

204-عيسى متقي زاده وخاطره أحمدي، دلالة الألوان في شعر المتنبي، إضاءات نقدية (فصليّة محكمة) السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، أيلول.

205-فتيحة كحلوش، شعرية البنية السردية في الرواية نحو تيه شعري في "شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة 1، العدد 28، ديسمبر 2009.

206-محمد العمري، في إبستمولوجيا الدرس اللساني، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ع15 ، 2000.

207-محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، ع2، يناير، مارس، 2000.

208-محمد الولي، الاستعارة بهويات متعددة، مجلة علامات، المغرب، عدد 53، 2020.

209--------،جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد11، 2017، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

210--------،حول الاستعارة عند أرسطو، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 1، بني ملال، المغرب، 2012.

211--------، مصطلح البيان السبيل إلى تحرير البلاغة العربية، أعمال الندوة العلمية الدولية في موضوع: سؤال المصطلح البلاغي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد 1، 2016، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

212---------، من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات، مجلة فكر ونقد، ع8.

213-منية الحمامي، تطور التعريف المعجمي من التحديد السمي إلى الافتراض التصوري، مجلة المعجمية، تونس، عدد 23، 2007.

214-موريس أبو ناضر، مدخل إلى علم الدلالة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع18 ،.19

215-هشام الريفي، دراسة التشبيه بين التركيب النحوي والدلالة عند البلاغيين العرب القدامى، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، جامعة تونس، عدد 28، 1988.

216-هشام فتح، عنف الاستعارة الصحفية التعليق الرياضي المغربي نموذجا، ضمن كتاب: الاعلام المغربي الضوابط اللغوية والاكراهات المهنية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، المغرب، دط،2015.

ثالثا-المواقع إلكترونية:

217-دورية الليل، موقع: http //ar.wikipedia.org.

218-شجرة فورفوريوس موقع ويكيبيديا.

219-نهاد زكي، الكآبة ما هي سوى بداية.. كيف روى فان جوخ سيرته الذاتية عبر لوحاته وخطاباته؟ موقع:

https://www.sasapost.com/van-gogh-telling-his-story-through-art

220- صابر الحباشة، صور المعاني بين أوستين والجرجاني، مجلة أفق الثقافية، انظر الرابط: http .//ofouq .com

221- عبد الرحمن بودرع، جَمالُ المطيِّ في أعناقِها عندَ الشعراء، موقع مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية: .http://www.m-a-arabia.com/site/23835.html

222- عدنان أجانة، تأملات في تدريس النحو العربي"، مركز بن أبي الربيع السبتي للدراسات اللغوية والأدبية، موقع: .http://www.assebti.ma/Article.aspx?C=5779

223- مدلولات الألوان، الموقع: https://sites.google.com/site/spacifictheater/coulor

رابعاً–الرسائل الجامعية:

224-عبد الغني بارة، أزمة المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رسالة ماجستير، إشراف: عبد القادر الدامخي، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2000-2001.

225-عبد الله أوريسي، البنية الاستعارية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير في النقد الأدبي المعاصر، إشراف: بوجمعة شتوان، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2016.

226-خولة مقراوي، التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل قراءة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، رسالة ماجستير، إشراف: فريدة زرقين، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2014.

خامسا–المعاجم:

229-جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور (أبو الفضل)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط8، 2014، الأجزاء: 15/10/8/7/6/1.

سادسا–الكتب الأجنبية:

227-Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973.

228-Christian Touratier, Armand Colin ,La sémantique, de pottier , 1963.

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ-ط

مدخل: مسارات في دراسة الاستعارة (التصور والتركيب والدِلالة).....2- 13

الفصل الأول: الاستعارة –مفاهيم وأبعاد–(15–120)

أولا–الاستعارة في البلاغتين الغربية والعربية.....15-67

1– في البلاغة الغربية: 15- 34

1-1- الاستعارة عند أرسطو.....15- 29

أ- الخطابة مدارُ الاهتمام والتفضيل.....16- 18

ب-الأسلوب.....18- 20

ج- الاستعارة.....20- 29

1-2-الاستعارة والسرد في الفكر الغربي.....29- 34

2–الاستعارة في البلاغة العربية.....34-67

2-1- المفهوم اللغوي والاصطلاحي للاستعارة.....37- 44

2-2- الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني.....44-61

2-2-1-الاستعارة المفيدة والاستعارة غير المفيدة عند الجرجاني.....52-57

2-2-2-الاستعارة والمعاني العقلية عند الجرجاني.....57

2-2-3-الاستعارة والمعاني التخييلية عند الجرجاني.....57-61

2-3-السكاكي والاستعارة.....61-67

ثانياً–الاستعارة وأجناس المقومات البيانية.....68-84

1-الاستعارة والصورة الشعرية.....68- 73

2-الاستعارة والتشبيه.....74- 78

3-الاستعارة والكناية.....78- 82

4-الاستعارة والمجاز.....82- 84

ثالثا–الاستعارة وأجناس الخطاب؛ اليومي والفلسفي والسياسي والعلمي.....85- 106
1–الاستعارة واليومي.....85
2–الاستعارة والفلسفي.....85- 99
2–1–الشعر–الاستعارة–الفلسفة: أية علاقة؟ 85- 93
2–2–الاستعارة في الكتابة الفلسفية.....93- 99
3–الاستعارة والسياسي.....99- 105
3–1–قول في شروط توظيف الاستعارة.....99- 100
3–2–حجاجية الاستعارة.....100- 105
4–الاستعارة والعلمي.....105- 106
رابعا–الاستعارة في الأجناس الأدبية: الشعر والرواية والخطابة.....107- 117
1–الاستعارة في الشعر.....107- 113
2– الاستعارة في الرواية.....113- 116
3– الاستعارة في الخطابة.....117
خامساً–الملامح المميزة للاستعارة الأدبية.....118- 120

الفصل الثاني: البنية التصورية للمركّب الاستعاري (122–239)

أولا–النظرية المعرفية ودراسة الاستعارة.....122- 154
1–نحو بناء نظرية جديدة في الدراسات اللغوية والاستعارية.....122- 126
2– الاستعارة التصورية.....126- 148
3– وظيفة الاستعارة في النظرية المعرفية.....148- 151
4– البنية التصورية بنية مجسّدة (أو مركزية الجسد في بناء المعاني الاستعارية) 152- 154
ثانياً–الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب الروائي.....155- 159
ثالثا– الاستعارة التصورية فيما قبل السرد ووظائفها في رواية "شرفات بحر الشمال" 159- 179
1– البنية التصورية لعناوين الرواية.....160- 171
1–1–البنية التصورية للعنوان الرئيس: "شرفات بحر الشمال".....160- 167

1-2-البنية التصورية للعناوين الداخلية: عناوين الفصول.....167- 171
2-البنية التصورية للافتتاحية السردية.....171- 173
3-البنية التصورية للإهداء في رواية "شرفات بحر الشمال".....173- 179
رابعا-الأنماط الاستعارية التصورية في رواية "شرفات بحر الشمال".....180-237
1-استعارة: الذاكرة وعاء.....182-191
2- استعارة: الحب رحلة.....191
3- استعارة الحب نار.....192
4- استعارة الحب مرض.....192- 194
5- الاستعارة الاتجاهية.....194- 207
6- استعارة: الحالات النفسية أماكن.....207- 214
6- 1- فضاء الوطن.....209- 210
6-2- فضاء البحر.....211
6-3- فضاء المنفى.....212- 214
7- استعارة الألوان.....214- 224
7-1- استعارة الأبيض قاسٍ، والبياض تلاشٍ..... 216- 218
7-2- استعارة السواد.....218- 220
7-3- استعارة: الأحمر دمار.....220- 221
7-4- استعارة: النيلي ذاكرة.....221- 222
تركيب.....222- 224
8- الاستعارة من المجال العلمي.....225- 231
8 -1- استعارات علم النفس.....225- 226
8- 2- الاستعارة من المجال الطبي والبيولوجي.....227- 228
8- 3- من الفيزياء.....228- 230
8 -4- من الجيولوجيا 230
8- 5- من الميكانيكا.....231

8- 6- من مجال الكهرباء.....231
8-7- استعارة حركة السوائل.....231
9- استعارات من عالم الحيوان (الاستعارة الحيوانية) 231- 233
10- استعارات من عالم النبات (الاستعارة النباتية) 233
11-استعارات من المجال الفني.....234- 236
11- 1- من الرسم.....234- 235
11- 2- من الموسيقى..... 235
11- 3- من عالم النحت.....235- 236
12- الاستعارة من مجال الطبخ.....236- 237
خلاصة..... 237- 239

الفصل الثالث: البنية التركيبية والدلالية للمركّب الاستعاري (241-365)

الاستعارة: تركيبا ودلالة..... 241
تقديم.....241
أولا- في العلاقة بين علم النحو وعلمي البيان والمعاني.....241- 244
ثانيا-تفسير النحو العربي للتراكيب التشبيهية: أنموذج عبد القاهر الجرجاني.....244- 269
1- معايير التركيب الاستعاري عند عبد القاهر.....244- 253
1-1- الصحة النحوية.....244- 250
1-2- الإفادة البلاغية أو القيمة الفنية..... 250- 253
2- المعنى ومعنى المعنى عند عبد القاهر.....253- 255
3- في القول إنّ المجاز نوعان؛ إفرادي وتركيبي.....255- 269
3-1- المجاز في المفرد.....256- 260
3-2- المجاز التركيبي أو الحُكْمي (المجاز في الجملة) 260- 269

ثالثا–نموذج تحليل الاستعارة بتحديد أنماطها الصرفية والنحوية.....269- 301
تقديم.....269- 273
1-أنماط الاستعارة في التركيب الإسنادي.....274- 284
1-1- الاستعارة الاسمية.....275- 278
1-2- الاستعارة الفعلية.....278- 284
2- أنماط الاستعارة في التركيب الإفرادي.....284- 301
2-1- المركب المفعولي.....285- 286
2-2- المركب الوصفي.....286- 290
2-3- المركب الإضافي.....290- 293
2-4- المركب الحالي.....293- 294
2-5- المركب الجرّي.....294- 297
2-6- المركب الظرفي.....297- 299
2-7- المركب البدلي.....299
2-8- المركب الندائي.....300
-الاستعارة في الأدوات.....300-301
رابعا–تصنيف الاستعارة بحسب النقل الدلالي.....301- 312
1-الاستعارة التجسيدية.....302
2-الاستعارة الإحيائية.....302- 303
3-الاستعارة التشخيصية.....303- 306
تركيب.....306- 312
خامسا–تحليل نظرية [سَ] أو [X] للمركبات الاستعارية.....312- 322
تقديم.....312- 314
1-بنية الجملة الفعلية.....314- 317
2-بنية الجملة الاسمية.....318- 322

سادسا–تحليل الاستعارة تبعا للوظائف الدلالية.....322- 328
1- وظيفة الموضوع.....323
2- وظيفة الفاعل المنطقي بغير إرادته.....323
3- وظيفة الفاعل النحوي.....323- 325
4- وظيفة المستفيد.....325
5- وظيفة المنبع.....325
6- وظيفة الهدف.....326
7- وظيفة المكان.....326-327
8- وظيفة الوسيلة.....327- 328
سابعا–التفسير المعجمي الدلالي للاستعارة: نموذج كاتز وفودور.....328- 338
- الاستعارة والتشاكل.....332- 338
ثامنا– الاستعارة عند جماعة مو: مفهومها وآليات اشتغالها.....338- 342
تاسعا– الاستعارة والمجالات الدلالية.....340- 342
عاشرا– التناول التداولي للاستعارة.....343- 365
1-جهود سورل ومورجان.....344- 345
2-الاستعارة والموسوعة.....345- 348
3-الاستعارة في النظرية التفاعلية.....348- 363
تركيب.....363- 365
الخاتمة.....367- 372
قائمة المصادر والمراجع.....374-390
فهرس الموضوعات.....392-397

الملخص:

الاستعارة مبدأ أساسي في الخلق الأدبي، فرضت نفسها في كل أجناس الخطاب؛ بل وفي ممارساتنا الاجتماعية أيضا. وهو ما يذهب إليه المعرفيون في أطروحاتهم الحديثة، وذلك لاعتبارهم الفكرَ البشري استعاريًّا في حقيقته، أو في جزء كبير منه على الأقل.

وقد استرعت الاستعارة انتباه العلماء والباحثين على اختلاف مجالاتهم، وتحولت إلى حقل بَيْنِي تشارك فيه علوم عدة، مثل علوم الأدب والبلاغة والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والقانون، والاتصال، وغيرها.

إلا أنّ دراستها تستحضرُ العديد من المسائل الجوهرية التي تهتمُ بها اللسانيات تحديدا، ولإمعان النظر في تلك المسائل عمد هذا البحث إلى مداخل ثلاثة، محددة في عنوانه، وهي التصور والتركيب والدلالة، مجتمعة لا متفرقة، إذ لا يمكن للمدخل الواحد منها أن يستنفد كل ما يتعلق بالاستعارة وحده.

هذه المداخل من شأنها تقديم قراءة لحضور هذا المكون في الخطابات السردية رأساً؛ قراءة تقريبية لا نهائية، ذلك أنّ معنى الاستعارة - بتعبير أرسطو- يبقى دائما مفتوحا.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة؛ التصور؛ التركيب؛ الدلالة.

Abstract

Metaphor is a key principle in literary creation that has imposed itself on all discourse genres and even on our social practices according to cognitivists' recent theses that consider the human thought as metaphoric in its totality or, at least, in a big part of it.

Researchers and scholars from different fields have been interested in the study of metaphor; this latter has become interdisciplinary involving various disciplines such as literature, rhetoric, philosophy, psychology, sociology, politics, law, communication, etc.

However, the study of metaphor raises many crucial issues that are of central significance for linguistics in particular. Therefore, to investigate the mentioned issues, the three points of conception, structure and semantics are discussed in this paper as a whole since the thorough discussion of metaphor cannot be limited to only one of the mentioned points.

The abovementioned points can immediately offer an analysis of the frequency of metaphors in narrative discourses; this analysis is approximate and not final since the meaning metaphor, following Aristotle, is open.

Keywords: Metaphor ; Conceptualisation ; Syntax ; Semantic.