الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران – السانيــا-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

التحليل السيميائي للاستعارة
جماعة مو أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير
مشروع السيميائيات وتحليل الخطاب الأدبي

إشراف:أ.د.أحمد يوسف **إعداد الطالب:** سداوي علي

أعضاء لجنة المناقشة:
- بن حلي عبد الله رئيسا.
- أحمد يوسف مشرفا.
- حبار مختار عضوا مناقشا.
- اسطنبولي ناصر عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2008-2009

إ هـد ا ء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

- **الوالدين الكريمين – أطال الله عمرهما- اللذين سهرا على تربيتي وتعليمي**
- **روح الشقيقين المرحومين: أحمد ومحمد.**
- **الزوجة المخلصة التي شجعتني على مواصلة البحث ووقفت إلى جانبي حتى آخر حرف منه.**
- **أبنائي: حنان، أسامة، شهاب الدين .**
- **الابن الأكبر: سفيان الذي قاسمني مشقة البحث ورافقني من بدايته إلى نهايته وإلى صديقه محمد.**
- **إليهم جميعهم أهدي زبدة عملي.**

شكـر وتـقـديـر

أقدم شكري الخاص إلى:

- من أسدى لي النصح وقدم لي المساعدة لمواصلة العمل حين بلغ مني اليأس أشده، أستاذي الفاضل: أ.د. أحمد يوسف، المشرف على هذه الرسالة المتواضعة.
- الأساتذة الذين تكونت على أيديهم، أخص منهم: الأستاذ عبد الملك مرتاض، والأستاذ اسطنبول ناصر، والأستاذ الهواري بلقاسم، والأستاذ حبار مختار، والأستاذ محمد غاليم بجامعة الرباط- المغرب الذي زودني ببعض المراجع المهمة. وإلى عميد كلية الآداب العربي عميش بجامعة حسيبة بن بوعلي. والأستاذ بلمهل عبد الهادي، والأستاذة قوتال فضيلة بجامعة تيارت، والأستاذ شرفي محمد الذي ساعدني كثيرا بتوجيهاته ونصائحه القيمة.
- السيدة مديرة ثانوية زروقي الشيخ بتاوقريت والسيد نائب مدير الدراسات اللذين قدما لي يد المساعدة.
- إلى السادة زملائي الأساتذة بالثانوية، والذين تتلمذوا على يدي طيلة مشواري التعليمي، وإلى كل من أعانني من داخل الوطن وخارجه.

مسرد الرموز المستعملة في البحث.

1- بالعربية.

تر:	ترجمة
تح:	تحقيق.
تع:	تعليق.
تق:	تقديم.
ص:	صفحة.
صص:	الصفحة وما بعدها.
ع:	عدد.
ط:	طبعة.
د.ت:	دون تاريخ الطبع.
د.ط:	دون رقم الطبع.
مج:	مجلد.
(...):	بتصرف.
***:**	شرح وتعليق.
"...":	إيضاح المبهم.

2- بالفرنسية

1. Collection :	coll.
2. Deux pages :	pp.
3. Edition :	éd.
4. même référent:	Ibid.
5. Page :	P.
6. Press univ France	P.U.F
7. Publié :	pub.
8. Traduction :	Trad.
9. **Université :**	Univ.

مقدمة

مقدمة:

طرحت الاستعارة مشكلا كبيرا أمام البلاغتين القديمة والجديدة، وذلك في محاولة تمييزها عن الوجوه البلاغية الأخرى مثل:"التشبيه و الكناية و المجاز المرسل، كما أحدثت مشكلا آخر بالغ الأهمية يتعلق بوظيفتها السيميائية على مستوى الخطابات الأدبية.

هل بإمكانها أن تتجاوز الاستفسارات الهادفة إلى التقليل من وظيفتها؟ أفي إمكانها أن تجيب عن تساؤلات الفلاسفة واللغويين المشتغلين على فلسفة اللغة، من أمثال **فيتجنشتاين** و**نيتشه**، و**كارناب**؟ هل تستطيع أن تجد أجوبة كافية عن تساؤلاتهم المحيرة. ما مصير الفلسفة بعد أن بنيت على مفاهيم مجردة؟ وما قيمة نص فلسفي أخذت مفاهيمه من استعارات ميتة؟ بل ما قيمة حوار فلسفي استخدم فيه لغة طبيعية جعل من الاستعارة سندا له لتبرير الآراء والمواقف؟

إذا كان هذا الطرح مقبولا، هل تستطيع الفلسفة الحديثة اقتراح بدائل أخرى، فتستبدل الاستعارات الميتة باستعارات حية؟ وعليه، هل تصلح لغة المنطق الرمزي "المنطق الرياضي" أن تكون أكثر وضوحا من اللغة الطبيعية التي تقوم أساسا على الاستعارة؟ والأهم من هذا، هل يمكن أن تعد الاستعارة نسقا لغويا تنتهي وظيفته عند حدود اللفظ والتركيب؟ أم أنها مجال واسع يتجاوز السياق التركيبي إلى عمق البنية الداخلية للوعي الإنساني؟ هل النسق الاستعاري وسيلة أم غاية في ذاته؟ ثم إذا كان وسيلة ترتكز عليه اللغة لتحديد المفاهيم، هل تستطيع الاستعارة بوصفها حاملة لتلك المفاهيم أن تحلل شبكة العلاقات القائمة في التشكيل الفكري للغة؟

إذا تم التسليم بالفرضية التي تقبل الاستعارة بوصفها غاية في ذاتها، هل يتوقف البحث عند دائرته المغلقة؟ وذلك على أساس أن لكل مفهوم صورة في الوجود الذهني. فلا جدوى -إذا- من طرح السؤال: كيف ومتى تصير الاستعارة وسيلة وليست غاية؟

أسئلة كثيرة تطرح أمام الدارسين المهتمين بالدرس اللغوي والبلاغي، وتبقى الإجابات عنها متفاوتة بين الحجاج وقوة الإقناع مستندة إلى قواعد افتراضية، ونظريات متداولة بين منتصر ورافض ولكل واحد منهم حجته وبيانه. يحاول "**التحليل السيميائي للاستعارة** " الإجابة عن تلك الأسئلة المطروحة في الدراسات اللسانية والسيميائية، وبخاصة أعمال **ف.دوسوسير**، وأبحاث **بورس** و **جماعة مو**، تلك الجماعة التي اقترن اسمها بالرمز الإغريقي الدال على الحرف الأول من كلمة "ميتافورا" Métaphora ، وستتم الإشارة إليها في الفصل الثالث والملحق.

يعتقد كثير من الناس أن الاستعارة ترتبط ارتباطا وثيقا بالخيال والزخرف البلاغي. إنها تتعلق بالاستعمالات غير العادية، ولهذا فهي تكتسي بخصيصة لغوية خالصة، إذ تنصب على الألفاظ دون الأفكار والأنشطة، ولكن الفكر المعاصر بتشعب مناهجه واتجاهاته أثبت أن للاستعارة حضورا قويا وفعالا في مجالات عديدة من حياة الناس لأنها تتخذ من اللغة أداة لا تقتصر على التواصل فحسب، بل على الحركة والرمز و الإيحاء، ولهذا كانت السيميائيات مجالا رحبا لاحتضان هذه اللغة الاستعارية بمقوماتها الدلالية والصوتية والتركيبية جميعها قصد الوقوف على كثافة ألفاظها.

إن الدراسة التحليلية للاستعارة في هذا البحث لا تغوص كل الغوص في عمق الآداب اليونانية والرومانية القديمة لتتقصى مفاهيمها وحقائقها كما عرفها **أرسطو** ومن قبله **سقراط**، كما لا تنحل في مفاهيم عربية ابتذلها الاستعمال البلاغي المفرط. وإنما تتناول منها أهم المعطيات الأولية التي تتعلق فيها الاستعارة بالنظرية العامة للعلامة.

لقد وقع اختيار هذا الموضوع بغية سد الفراغات النقدية التي ما فتئت تتسع هوتها في غياب الدراسات اللغوية الجادة التي يعول عليها في مقاربة البلاغة بالعلامة اللغوية وغير اللغوية.

بدأت ملامح هذا الاهتمام من بداية الطور الجامعي في شكله البسيط، ثم ما انفكت تنمو نموا تدريجيا مع تطور الدراسة الجامعية المتخصصة في ربط البلاغة بالدرس اللساني والسيميائي. إن الدافع الرئيس إلى تناول هذا البحث هو الطموح الجاد من أجل الخروج من المشروع التقليدي المعياري الذي ظل – فترة من الزمن- يرصد الاستعارة رصدا تاريخيا و لا يلج إلى عمقها ليستكشف كنهها الداخلي، وبعدها الفلسفي. وهذا لا يعني مطلقا التخلي عن المعارف القبلية التي حملها إلينا تراثنا العربي القديم على نحو ما ورد في المصادر العربية مثل: "**الجاحظ** في البيان و التبيين، و**أبي هلال العسكري** في الصناعتين، و**عبد القاهر الجرجاني** في أسرار البلاغة وهلم جرى." كما لا يمكن إغفال ما جاء به **السكاكي** في مفتاح العلوم من تخريجات منطقية للاستعارة علما بأننا لم نركز على هذا الجانب إلا ما اقتضته الضرورة. ولعل العنوان الفرعي لهذا البحث يوضح ذلك.

سوف يكون هذا الموروث البلاغي نقطة انطلاق تنضاف إلى الرصيد المعرفي الذي قدمته الدراسات السيميائية الحديثة، ولم يكن هذا البحث بدعا في هذا المجال، بل يعد عملا مكملا لتلك الدراسات والبحوث العلمية التي ما انفكت تثري المكتبات العربية بعامة والمكتبات الجامعية في بلادنا بخاصة.

أما فيما يخص المنهج المتبع في هذا البحث فقد خضع للتحليل والنقد السيميائي لموضوع الاستعارة كما هو مبين في عنوان البحث حيث تم التركيز

على الجانب النظري أولا ثم الجانب التطبيقي العملي ثانيا آخذين بنظر الاعتبار تقاطع الاستعارة مع العلامة في بعدها التداولي، وعطفنا على ذلك بالإفادة من النظريات اللسانية والتداولية والحجاجية بمختلف توجهاتها.

لقد انقسم البحث إلى ثلاثة فصول، وكل فصل منه إلى مباحث، وحوى مقدمة ومدخلا وخاتمة.

عالج المدخل الأصول الأولى للاستعارة لدى **أرسطو** وهذا من خلال كتابيه الخطابة "Rhétorique" والشعرية "Poétique" واللذين أعقبا جهود السفسطائيين. ولم يهمل البحث كذلك دراسات الفلاسفة العرب وعلماء البلاغة لهذا الموضوع. ولم يكن ذلك سوى خطوة تمهيدية للفصول الثلاثة اللاحقة.

تركز الحديث في الفصل الأول على الاستعارة والميتافيزيقا؛ وهذا من خلال ما قدمه بعض الفلاسفة الغربيين المعاصرين من جهود جبارة في تحليل الاستعارة؛ حيث كان لهم أثر كبير في التحولات الفكرية والسيميائية، ومن هؤلاء: **شارل بيرلمان** و**بول ريكور** و**رومان ياكبسون** و**أمبرتو إيكو**.

انفرد الفصل الثاني بالحديث عن الاستعارة، وعلاقتها بالبلاغة الجديدة جاعلا العناصر الآتية جوهر دراسته: الاستعارة والرمز، الاستعارة والدلالات المفتوحة، والاستعارة والصورة.

أما الفصل الثالث فهو خلاصة الفصلين السابقين؛ حيث تم تقديم تحليل تطبيقي لنماذج شعرية من خلال تصورات **جماعة مو** للاستعارة في علاقتها بالسيميائيات العامة من وجهة، وفي متصوراتها السيميائية البصرية من وجهة أخرى. وتناول الفصل نفسه قصيدة **بول إيلوارد** وتم تحليلها تحليلا خطيا وجدوليا، ثم انتهى العمل بتحليل صور إشهارية تحليلا سيميائيا وبلاغيا تجلت فيها الاستعارة مندمجة في العلامة البصرية.

دعت الحاجة إلى ضبط معلومات لأهم الأعلام الواردة في البحث فكان الملحق متميزا لكونه جمع بين الصورة والكتابة حيث تكفل بالتقاط أهم المحطات العلمية لها.

إن البحث يثمن إسهامات أساتذتنا وزملاؤنا في تذليل الصعوبات التي تقف عائقا أمام تحقيق النتائج المنشودة، ونخص بالذكر الأستاذ أحمد يوسف صاحب المشروع المذكور سابقا والذي أمدنا بمعلومات قيمة منهجيا ومعرفيا، والأستاذة قوتال فضيلة التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها المفيدة.

وفي الأخير لا يدّعى هذا البحث استفاء جوانب الموضوع كله، بل قدم أهم ما يمكن تقديمه في التحليل السيميائي للاستعارة. بيد أننا رغبنا في تركه مفتوحا قد يجد من يحتضنه ليحوله إلى رسالة متواضعة أو بحث مطول ينضاف إلى تلك

البحوث العلمية التي لا يستهان بقيمتها الفكرية وفوائدها العلمية في مجالي اللسانيات والسيميائيات على حد سواء.

فالله نسأل أن يلهمنا الرشد والسداد ويمكننا من بلوغ هدفنا المنشود.

المدخل

ا لـــمـد خـل

*** البلاغة: قراءة نقدية في مسارها التاريخي.**

1. البلاغة والفلسفة: السفسطائية ونقد سقراط وتلامذته.
2. منزلتها في التراثين اليوناني والعربي.
3. أهميتها في الدراسات اللغوية الحديثة.

1- البلاغة والفلسفة: السفسطائية ونقد سقراط وتلامذته.

يتحقق الفعل اللغوي بالتواصل عبر أنساق من العلامات التي تؤلف أنظمة مختلفة في غاية التعقيد، بل إن البحث في كنه العلاقات التي تتحكم في العلامة اللغوية يتطلب فهما دقيقا للقوانين التي تؤسس تلك العلاقة وتنظمها. يشكل الإنسان مع محيطه نسيجا متشابكا من العلاقات، وهو مبني في جوهره على علامات سيميائية ((فنحن نتفاعل مع الآخرين ومع الطبيعة عبر علامات، يخيفنا البرق والرعد فنختفي في الكهوف،فالبرق والرعد علامتا غضب عند البدائي، وطائرات العدو المدمرة علامة فتكه، وهكذا...)).[1] فالعلامة- إذا- ركن من أركان التواصل بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعة، وحتى بين الإنسان والله.

لطالما تساءل الإنسان عن سر وجوده. فهداه تفكيره إلى حقائق استخلصها بالتأمل في نفسه ومحيطه، ولكن ما استخلصه ظل ينقصه الدليل المنطقي، ومن هنا نشأ التفكير الفلسفي بوصفه حتمية فرضت نفسها بقوة العقل، فانصرف اهتمام الفلاسفة والمنظرين إلى دراسة آليات التواصل.

لسنا بحاجة إلى استقصاء مصادر العلامة في إطارها الجزئي ومظهرها الكلي، وأبعادها عند الغربيين والعرب-لأن ذلك معروف تناقلته كتب اللغة؛ وأفاضت فيه بتعريفات فلسفية طغت عليها النزعة التأريخية- بيد أن ما يهم في هذا المقام هو ارتباط العلامة اللغوية بحقلين مهمين هما البلاغة والفلسفة. يعتقد معظم الباحثين أن العلامة قاسم مشترك بينهما. يذهب **عمر أوكان** إلى أن ((استعمال اللغة يقترن بالبلاغة التي تفيد أن المتكلم لا يقتصر في كلامه على مجرد الإفهام، بل يزيد على ذلك بأن يصبغ على كلامه من مقومات البيان ما يجعله يؤدي أغراضا زائدة على الغرض الأساس المتمثل في التوصيل)).[2] وقد أطلقت على هذه الأغراض تسميات عديدة لا تكاد تخرج في جوهرها عن مدلول البلاغة. فالبلاغة في المحصلة النهائية قد تفيد الحجاج* أو الوظيفة الشعرية والجمالية.[3] ولهذا السبب كان ارتباطها بالفلسفة ارتباطا وثيقا، لأنها تتعلق بالقول والفكر معا. ولا يسع القول في هذا المدخل الإتيان على التعريفات كلها، فهي لم تكن سوى تنويع صياغي لمقولة **أرسطو**

---

[1] . سيزا قاسم، نصر أبو حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات دار قرطبة، الدار البيضاء ، المغرب، 1996، ص.12.

[2] .عمر أوكان، شعرية البلاغة، مجلة فكر ونقد،ع.17. 1999، ص.11.

*- الحجاج من الحجة: هو الدليل والبرهان، هو الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة (ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2 / 28، ط. 1، 1997.

[3] . ينظر عمر أوكان، شعرية البلاغة، ص.11.

Aristote، ويكفينا منها قوله: ((البلاغة فن إقناع بواسطة الحوار)).[1] فإذا كانت البلاغة بهذا المعنى الحجاجي تندمج مع الفلسفة بوصفها معلما للحجاج فإنها هي الأخرى لم تسلم من مآخذ منظري علم اللغة، وستأتي الإشارة إلى هذه المآخذ في الفصل الأول.

عرف علماء المنطق الفلسفة بأنها ((علم القوانين العامة للوجود(...) وهي ملتقى علاقة الفكر بالوجود والوعي والمادة..وكان **فيتاغوث** Pythagore أول من استخدم مصطلح فلسفة، وعدها **أفلاطون** Platon علما خاصا يتناول الوجود بما هو موجود في إطار تحديد مكانة الفلسفة بين العلوم الأخرى)).[2] لقد نشأت الفلسفة في المجتمع العُبُودي في ارتباط وثيق بالبلاغة. فتاريخ اليونان والرومان حافل بالمحاورات التي كانت تقام في أماكن خاصة من بلاد اليونان القديمة، حيث يذكر **أرسطو** ((أن **كوركس** Corcus انقطع لتدريس البلاغة بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية مكونا مدرسة خاصة من تلاميذها: **تسياس** Tisyas وجورجياس Gorgias)).[3] ومن هذه المدرسة ظهرت معالم البلاغة في إطارها الفلسفي والإجرائي - وإن كان **أرسطو** قد كتب من قبل فصولا عن تاريخ البلاغة ولم تنشر إلا بعد مجيء تلميذه **سيشرون** Céchron .

تدل هذه الدراسات الأولية للبلاغة والفلسفة دلالة واضحة على عمق الارتباط بينهما، فما وجه القرابة – إذا - بينهما؟

يرى تاريخ الفكر أن السفسطائيين هم الذين أنشأوا هذه المقاربة بين البلاغة والفلسفة بعد القطيعة بينهما في عهد **أفلاطون** (...) فكل شيء لديهم أصبح خاضعا للعلة فالبلاغة الحقيقية هي الفلسفة ذاتها.[4] يتبين مما سبق أن البلاغة زمن السفسطائيين عدت وسيلة للمغالطة، وذلك لإقناع الخصم.وهذا يتماشى ووجهة نظر **أرسطو.** ويستخلص من نهج السفسطائيين أنهم يولون أهمية بالغة للإقناع ويعدونه مبررا للحقيقة ولو كان مغالطة.

يعتقد **بول ريكور** P.Ricoeur ((أن البلاغة أقدم من الفلسفة على أساس أن **أمبيدوكل** Empédocle كان أول من اكتشفها حيث صارت أكبر عدو وأكبر صديق لها في الوقت ذاته)).[5] لقد أنتجت الصداقة الحميمة بين الفلسفة والبلاغة وحدة الهدف بينهما، وهو مناشدة الحقيقة والبحث عنها بطرائق الإقناع. فهل تمكن السفسطائيون من بلوغها مثلما أرادها بعض الفلاسفة ممن سبقوهم؟

---

[1] . Aristote,Rhétorique,Librairie générale française,1991,p.6.

[2] .ينظر م، رونتال، ب.بودين، الموسوعة الفلسفية، تر.سمير كرم، دار الطليعة، ط.5 ،1985، ص.112.

[3] . Aristote,Rhétorique, p.9.

[4] . Ibid., pp.10.11.

[5] . Paul Ricoeur, Métaphore vive, Paris, éd.seuil, 1975, p.15.

إن نظرة فاحصة إلى طبيعة العالم الموحد الذي جمع بين البلاغة والفلسفة تفرز لنا جملة من المعطيات المشتركة بينهما،ومن أهمها بحث الإنسان عن هويته ومبررات وجوده ثم تفاعله مع الطبيعة. لقد كان السفسطائيون أكثر عقلانية من غيرهم في أبحاثهم حول الإنسان والكون والأخلاق، فغايتهم تعليمية بالدرجة الأولى، ومن أجل ذلك اتخذوا من أساليب النحو والبلاغة طرائق للإقناع. يذكر **أوليفي روبول** Olivier Reboule ((أن البلاغة- بفضلهم- عرفت بدايات النحو ومكانة الكلام وأساليب النثر وأصول المعرفة. فالعلم الحقيقي هو علم الكلام "البلاغة"، وأن أي خطاب لا يؤسس على الحقيقة فهو بحاجة إلى إقناع)).[1] يعتقد بعض البلاغيين أن البلاغة لايكمن دورها في البحث عن الحقيقة بل في التفوق بالكلام. ومن هذا المنطلق فهي ليست في خدمة المعرفة بقدر ما هي في خدمة السلطة.

الحقيقة التي ينشدها السفسطائي نسبية، فهي تتعلق بالحوار وضروب القول لفترة محدودة جدا، وعليه، فإذا كانت بلاغة السفسطائيين قد لبت معظم مطالب الإغريقيين القانونية والأدبية،والفلسفية بل وحتى التعليمية، فإن **سقراط** نفسه لم يعترض عليها فاقترح بلاغة أكثر عقلانية محاولا تجاوز تصوراتهم التي جعلت كل شيء قابلا للإقناع، ((وبرهن على أن التعليم وحده لا يكفي في تكوين شخصية الخطيب، فاقترح شروطا يجب الالتزام بها منها: أ- المؤهلات الطبيعية -ب- الممارسة الثابتة -جـ- التعليم المنظم، وألح على أن الممارسة والتعليم يصنعان شخصية الخطيب)).[2] هذه الشروط التي وضعها **سقراط** ليست مسلمات بديهية، فهي قابلة للتعديل كلما دعت الضرورة إلى تعديل في الشخصية قصد التأثير أكثر في المخاطب.

هناك عوامل أخرى يمكن إضافتها إلى ما سبق، مثل: الثقافات المختلفة والعادات المميزة لكل عصر، فهي تندرج ضمن مكونات شخصية الخطيب، وبخاصة تلك التي تستدعيها المحاورات العامة، ويذكر **روبول** أن **سقراط** لا يعارض السفسطائيين في نزعتهم العقلانية، فهو لا يعترض على اسم البلاغي،بل يقترح بدلا منه اسم الفيلسوف،وبذلك يضع فكرته في مستوى فكرة **أفلاطون.** فالفلسفة -لديه- هي ثقافة عامة تعد من مقومات الفن الخطابي، أو هي البلاغة بأدق تسمية لها.[3] يتضح مما سبق أن **أفلاطون** وإن اختلف مع **سقراط** في المنهج فهو يلتقي معه في النتيجة.

---

[1] . Olivier Reboule, Introduction à la rhétorique, éd. P.U.F. France, 1998, p.21.

[2] . Ibid., p.22.

[3] . Voir Olivier Reboule, Introduction à la rhétorique, pp.23.24.

جعل **أفلاطون** من الفلسفة بابا يفتحه ليوجه نقده للبلاغة،فهو يتخذ من نص **جورجياس** - في حواره مع **سقراط** - أنموذجا للبرهنة على أن البليغ لا يختلف عن الطبيب.[1]وخلاصة القول إن الفلسفة لم تكن أبدا عدوا للبلاغة كما لم تكن صديقا لها، بل عاشتا في صراع دائم نحو نشدان الحقيقة.

3- منزلة البلاغة في التراثين اليوناني والعربي.

لقد ذاع استخدام مصطلحي الخطابة و"الريطوريكا" بدلا من البلاغة، وهذا في الترجمات العربية القديمة، وارتبط هذان المفهومان بمصطلح الجدل" الدياليكطيكية" Dialectique ومن ثم: ((فإن الريطوريقا ترجع على الدياليقطيقية وكلتاهما توجد من أجل شيء واحد "الإقناع")).[2] والإقناع ليس حكرا على علم دون آخر بل يشمل جميع العلوم على مختلف أنواعها، وهذا يؤكده قوله: ((وقد توجد معرفتهما لكل إذ ليست واحدة منهما علما من العلوم منفردا ولذلك ما توجد جميع العلوم مشاركة لها في نحو(...) فالطب يعلم ويقنع في أنواع الصحة والمرض، والهندسة في الأشكال التي تحدث في الأجسام والحساب في ضروب الأعداد، وكذلك سائر الصناعات والعلوم الأخرى)).[3] لقد نتج عن هذا التصور خطابا متميزا تنطوي تحته ثلاثة فروع أساسية للبلاغة في صورتها الأولية، فرع قضائي يتخذ من الحجاج أسلوبا مناسبا في المرافعات، وفرع استشاري يروج للخطاب السياسي ويدعم الطرائق التربوية، وفرع احتفالي يعنى بالجمال في صورته الكلية والجزئية على حد سواء. ثم إن البيئة اليونانية وجدت في هذه الأجناس محطات مهمة في توجيه وعي الجماهير وكسب ثقة الحكام بهم.

قدمت البلاغة الأرسطية ثراء ثقافيا على مستوى المقامات الخطابية السائدة على الرغم من المآخذ التي لزمتها على تعاقب العصور.وبذلك أثرت في بلاغتنا العربية إذ يذكر **محمد شكري عياد** أن **ابن المعتز** قد تأثر بما ورد في كتاب الخطابة ((وإنما نظن الآن أن كتاب البديع قد تأثر بشيء من خطابة **أرسطو**، لأنه كان أول محاولة منتظمة للخروج من أفق النقد الجزئي إلى أفق التقنين والتعميم، ولكن منهجيته- فيما عدا ذلك- منهج أدبي محض)).[4] قرر **عياد** هذا الكلام بعد أن اطلع على كتاب الشعر، وقارنه بكتاب الخطابة، فاستنتج أن الاستعارة في كتاب الشعر كانت أشد تفصيلا من تعريف **ابن**

---

[1] . Ibid., p.25.

[2] .أرسطو طاليس، الخطابة، تر.عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت- لبنان ،1989، ص.3.

[3] . المرجع نفسه، صص.3.9.

[4] . أرسطو، في الشعر،تر.محمد شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة 1967،صص.232.233.

المعتز لها.[1] ولعل هذا الاستنتاج هو الذي دفعه إلى تطبيق حكمه على بعض البلاغيين الذين عاصروا **ابن المعتز** مثل **قدامة بن جعفر**.

مهما تكن طبيعة هذا الحكم وخلفياته الفلسفية والأدبية، فإن الذي نهتدي إليه يتجلى في إيجابيات الاحتكاك العربي بقضايا الشعر والخطابة، وقد رأينا ثمراتها في أبحاث **الجرجاني** و **السكاكي.**

أما التوجهات الحديثة للبلاغة العربية فترى أن هذا التصنيف بين بلاغتي الشعر والخطابة يختلف من أمة إلى أخرى وأن البلاغة العربية لا تساوي الخطابة الأرسطية في المفهوم والوظيفة، ولهذا كان **حبيب أعراب** مجانبا الصواب حينما فرق بينهما قائلا: ((فإن كان هناك من لا يميز بين الخطابة والبلاغة فالفرق واضح، إذ تعد البلاغة أشمل وأعم من الخطابة والتي هي جنس من أجناس التواصل وفن القول)).[2] وسواء أتعلق الأمر ببلاغة اليونان أم بلاغة العرب، فإنه لا يمكن أن نبخس حق جنس عن آخر، فللبلاغة عناصرها الخاصة بها وللخطابة مميزات تنفرد بها.

إذا كانت الخطابة اليونانية تجعل من الإقناع أسلوبا مناسبا لمواجهة الجماهير قصد التأثير في عقولهم فهي بحاجة إلى وسائل أخرى، منها: ((البناء اللغوي، وترتيب أجزاء القول، ثم الإلقاء)).[3] ومعلوم أن الخطابة العربية كانت شديدة الارتباط بالشعر عند العرب، والمتطلع إلى هذا الموروث سيجد خطبا كثيرة تتضمن شعرا - سواء تعلق الأمر بخطب الجاهليين أم من جاء بعدهم.*- وهذا التضمين فيه ضروب من المجاز غايته إقناع المتلقي. أما ((داخل الفكر اليوناني نفسه فنجد هناك علاقة توتر بين الخطابة والفلسفة، انعكس هذا التوتر في موقف أفلاطون من الخطابة السفسطائية)).[4] وقد أشرنا إلى ذلك سابقا.

يقدم **شارل بيرلمان** Ch.Perelman قراءة جديدة للبلاغة الكلاسيكية ترتكز على أسس منطقية تتوخى استكشاف طبيعة البرهان في الفلسفة،((.. ولأجل ذلك يبدو من الأهمية بمكان الاهتمام بالعناصر الحجاجية للحصول على تأييد عقلي)).[5] وحتى يتمكن الخطيب من إقناع السامع والتأثير في

---

[1] . ينظر المرجع نفسه، ص.232.

[2] .حبيب أعراب،الحجاج والاستدلال،مجلة عالم الفكر،ع.1.مج30 .2001 ص.107.

[3] . حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال ، ص.107.

*. نقصد بذلك حكماء وخطباء العصور: الإسلامي، الأموي، والعباسي.

[4] . المرجع نفسه، ص.107.

[5] . Ch. Perelman,Rhétorique et philosophie, (Pour une Théorie de langage),Paris, éd. P.U.F, 1952, p.125.

عواطفه ينبغي أن تكون له ملكة قوية متطابقة مع الفكرة التي يبتغي توصيلها إلى من يوجه إليه الخطاب.

لعل التركيز على متلقي الخطاب قد يفقد الخطاب نفسه مصداقيته، وعلى هذا الأساس اشترط **بيرلمان** أن تتركز الجهود على طبيعة الخطاب وعلى سلامته من التعقيد اللفظي والمعنوي، لأنه يفترض أن يوجه للإنسانية جمعاء، ومن هذه الناحية ينتقد البلاغة الكلاسيكية على أنها اهتمت بالحجاج على مستوى ضيق لا يتعدى الجلسات الخاصة واللقاءات الفردية.[1] وبهذه الفكرة يعيد **بيرلمان** للأذهان نقد **أفلاطون** لبلاغة السفسطائيين، وبالخصوص في محاورته مع **جورجياس**. يبدو أن البلاغة التي تحدث عنها **أفلاطون** كانت وفية ومقنعة لأنها أرضت حتى الآلهة.[2] وليس غريبا أن تحظى هذه البلاغة بتأييد الآلهة، لأن ذلك كان أمرا معهودا في الثقافة اليونانية التي كانت تدين بالانقياد للأصول الدينية بغير مبرر.

إن المتأمل للثقافة العربية الأصيلة يجد تفاعلا بين الفنون الثلاثة للأدب "خطابة وبلاغة وشعر" وحينما تبلور في الأذهان مفهوم البلاغة بوصفه مرادفا للطريقة والأسلوب ((لم ينحصر مفهومها في الخطابة فحسب؛ بل تعداه إلى أنماط أخرى من القول كالشعر والفلسفة)).[3] إن هيمنة البلاغة على الحقول المعرفية المختلفة جعلها تتبوأ المكانة العليا في هرم تلك العلوم، وهو ما حرك حفيظة فلاسفة اللغة فسخروا لها كل المعطيات بالدرس والتحليل قصد استخلاص البنى الأصلية والفرعية المكونة لها.

لم يقتصر هذا الاهتمام على الفلاسفة والمنظرين؛ بل تعداه إلى أعلام الفن التشكيلي والقائمين على تطوير فن التمثيل والمسرح، وغير ذلك من الفنون الحديثة. ثم إن الحجاج البلاغي في معظم هذه الحقول المعرفية كان حاضرا بقوة- حتى و إن لم يجعل من اللغة سندا له- فإنه ظل يمتلك سلطة التأثير والتغيير بفضل مكونات كل علم وخصوصيته.

لقد جعل العرب الحجاج مرادفا لجملة من المفاهيم والمصطلحات الدقيقة:حجة ودليل وبرهان. **فالجاحظ** مثلا: كان يجعل من الحجة والدليل والشاهد أشياء مترادفة ومتطابقة،يقول في هذا الصدد ((إن مدار العلم على الشاهد والمثل)).[4] وقد دأب على استعمال الشاهد على أنه حجة، فـ: ((... الدليل الواضح، والشاهد القاطع هو قول النبي – صلى الله عليه وسلم –

---

[1] . Ibid., p.125.

[2] . Ibid., p.126.

[3] . حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال، ص.108.

[4] . الجاحظ، البيان والتبيين، تح.عبد السلام هارون، مج 1. دار الفكر ودار الجيل، بيروت- لبنان، ط.1، 1968، ص.171

نصرت بالصبا، وأعطيت جوامع الكلم وهو القليل الجامع للكثير)).[1] وقد يفهم من هذا القول بأن الشاهد ضرب من ضروب الإقناع الذي يتعلق بوجدان المتلقي وعاطفته؛ ولهذا فهو لا يختلف كثيرا عن المفهوم الأرسطي، ((وحتى وإن كان الحجاج قد تعدى مفهوم الخطابة ليقع في حظيرة العلوم الأخرى، فإنه بقي محتفظا بخصائصه الأصلية: كسب تأييد المتلقي في شأن قضية أو فعل مرغوب فيه من جهة، ثم إقناع ذلك المتلقي عن طريق إشباع مشاعره وفكره معا)).[2] ولا يتحقق الإقناع والتأييد وإشباع المشاعر إلا على مسالك البيان والإفهام والوضوح. وهي أمور تناولها **أرسطو** كثيرا في الأجناس الخطابية، وتجلت آثارها – بعد ذلك- في موروثنا البلاغي القديم.

تناول **محمد مشبال** بلاغة النادرة؛ حيث ساق لنا حكاية **الجاحظ** عن الحوار الذي دار بين أبي نواس ورجل من أهل خرسان. ((قال أبو نواس: لما تأكل وحدك؟ قال: ليس علي في هذا الموضع مسألة إنما المسألة على من أكل مع الجماعة لأن ذلك هو التكلف وأكلي وحدي هو الأصل، وأكلي مع غيري زيادة في الأصل. وقد تمثلت الطرافة في الحجة التي قدمها الفقيه الخراساني لستر بخله فقد عمد إلى قلب الموقف لصالحه معتمدا في ذلك مفهومي الأصل والفرع لتدعيم اختياره الأكل المفرد وتفضيله على الأكل الجماعي)).[3] يبدو أن الاحتجاج في هذه النادرة خرج عن قواعده الأصلية؛ حيث لم يراع فيه البخيل المقام، وإنما أخضع قياس الأصل على الفرع لاعتبارات ذاتية، ومن الواضح أن السفر الجماعي على ظهر السفينة يستدعي الأكل الجماعي لا الفردي غير أن البخيل تجاوز منطق القياس الأصلي، فلجأ إلى ضرب من الاحتجاج السفسطائي ليؤسس لنفسه شرعية الخطاب. لكن هل هذا الحجاج له مكانة في بلاغة **الجاحظ؟**

تسمو بلاغة **الجاحظ** بأفقها البياني على شجرة فورفوريوس[4]. فهي تجعل البيان شكلا بلاغيا متميزا، يمتع ويقنع ويؤثر.((فالبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى،وهتك الحجاب دون الضمير(...)ومدار الأمر كله إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع)).[5] يدرك **الجاحظ** حقيقة البيان في تصور شامل لبلاغة الإقناع، فهو يطرح فكرة التوسع محصورة في استخدام الشاهد، ولا

---

[1] . المرجع نفسه، ص.29.

[2] . حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال، ص.109.

[3] . محمد مشبال، بلاغة النادرة، تق. محمد أنقار، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص.40.

[4] Voir Umberto Eco, Sémiotique et Philosophie du langage, Paris, 2eme éd. P.U.F, 1993, pp.94.95.

[5] . الجاحظ أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، ص.55.

يرى حرجا في توظيف الإشارة لأجل الإفهام ويعد ذلك غاية الغايات للكشف عن قناع المعنى.

لعل القوا الشافي في وصف البلاغة ما أورده **الجاحظ**ـ وهو ينقل رأي **إسحاق بن حسان بن قوهي** في تعريف **ابن المقفع** للبلاغة قال:((لم يفسر البلاغة تفسير ابن المقفع أحد قط:سئل ما البلاغة؟ قال: البلاغة اسم جامع لمعان تجري على وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكون، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائلا، فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي والإشارة إلي المعنى، والإيجاز هو البلاغة)).[1] وتجمع بلاغة **الجاحظ** هذه المعطيات كلها لأنها تستوعب ما كان يدعو إليه السفسطائيون في إطار الدعوة إلى إجادة القول لأجل إقناع الخصم، بل تجمع ما تفرق من آراء **أرسطو** في باب الأقاويل الشعرية والأجناس الخطابية التي مر علينا ذكرها.

أصبحت البلاغة العربية تستمد أصولها المعرفية من هذا الإرث، إذ ظهرت تجلياته الأولى في اعتراف **أبي هلال العسكري** بعمل **الجاحظ** في البيان، إذ يقول: ((وهو لعمري كثير الفوائد، جمّ المنافع لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء و البلغاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، فرأيت أن أعمل كتابي هذا* مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه)).[2] يلفت كلام **العسكري** انتباه القارئ إلى لفظ صنعة الكلام، فلا ينبغي أن يتوهم أنها مقصورة على اللفظ دون المعنى، بل إن القصد من ذلك صناعة الصور في الذهن التي هي نتاج الصور العيانية.

لهذا السبب نجده يعرف البلاغة بأنها: ((الانتهاء إلى غاية الشيء، فسميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السّامع فيفهمه (...) ثم إن البلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلم)).[3] لقد نبّه **العسكري** إلى حقيقة البلاغة التي تركز على محتوى الخطاب دون إغفال حال المخاطب، ثم أشار ضمنيا إلى ضرورة تشبع البليغ بثقافة البيان حتى يقنع، ويمتع سامعه ومن ثم يؤثر في سلوكاته وأقواله. وهذا الذي أشار إليه يتفق - إلى حد ما- مع ما ذهب

---

[1]. الجاحظ أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، ص.82.

*- يقصد كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر.

[2] . أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح.علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت-لبنان ، ط.1، 1986، ص.5.

[3] . المرجع نفسه،ص.6.

إليه **ش. بيرلمان** حينما ركز اهتمامه على بلاغة الكلام نفسه، وجعلها قاعدة للحجاج.

لا يرى **العسكري** فرقا بين مصطلحي البلاغة والفصاحة لكونهما ينتهي كلاهما إلى الإبانة والظهور لما خفي في النفس. تقول العرب: ((أفصح فلان عما في نفسه إذا أظهره والشاهد على أنها هي الإظهار قول العرب: أفصح الصبح إذا أضاء، وأفصح اللبن إذا انجلت عنه رغوته فظهر، وأفصح الأعجمي إذا أبان (...) ثم إن الفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلف أصلاهما: إنما هو الإبانة لمعنى المعنى والإظهار له)).[1] ويبدو المؤلف قد استفاد من علماء عصره في تحديد معنى الفصاحة والبلاغة، فـ ((البلاغة هي تمام آلة البيان، فلهذا لا يجوز أن يسمى الله تعالى فصيحا، إذا كانت تتضمن معنى الآلة ولا يجوز على الله تعالى الوصف بالآلة ويوصف كلامه بالفصاحة لتمام البيان، والدليل على أن الفصاحة تتضمن اللفظ والبلاغة تتضمن المعنى أن الببّغاء يسمى فصيحا ولا يسمى بليغا إذ هو مقيم الحروف وليس له قصد إلى المعنى)).[2] كان صاحب الصناعتين موفقا في تمييزه بين الفصاحة والبلاغة على الرغم من تعارض رأيه مع بعض آراء معاصريه؛ وهذا لا يدل على سوء فهم بقدر ما يدل على نباهته في فهم حقيقة البلاغة التي تقوم أساسا على الفهم والإفهام.

تقوم البلاغة في تصور **الجاحظ** على المطابقة: أي مطابقة المعاني المختلجة في ذهن المتكلم مع حالات المستمعين. وبها تتحقق الفصاحة، إذ ((ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)).[3] يبدو أنه قد أدرك الصناعة التي سيستوعبها **السكاكي** لاحقا. فهي صناعة نسقية قبل أن تكون صناعة سياقية.

وبناء على هذه القاعدة، يقول: ((ألا إني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني)).[4] يفهم من هذا القول إن انحطاط الألفاظ وسوء استعمالها قد ينعكس سلبا على المعنى، لكن القيمة الفنية لهذه العلاقة متميزة في القرآن لأنها تجعل البيان أعلى مراتب البلاغة لكونه يهتم بقيمة المعنى

---

[1] . أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص.7.
[2] .المرجع نفسه، ص.8.
[3] . الجاحظ أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، ص.97.
[4] . المرجع نفسه، ص.97.

دون إهمال المبنى. ولهذا نجد **الجرجاني** يفتتح مقدمة كتابه أسرار البلاغة بالإشارة إلى أفضلية البيان على غيره من علوم المعاني، إذ يؤكد أهميته في البلاغة العربية من خلال تجلياته في الاستدلال القرآني.

قال تعالى: [الرَّحْمَٰنُ ۝ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ]*، ((فلولا البيان لبقيت القلوب مقفلة على ودائعها، والمعاني مسجونة في مواضعها)).[1] وانطلاقا من إيقاع القرآن صاغ نظريته في النظم ليجعل أعلى مراتب البلاغة محصورة في حسن نظم آياته وجودة إيقاع مفرداتها.

لقد أخضع **الجرجاني** منهجه في التحليل إلى القياس. أي "قياس الفرع على الأصل". فانتقى مقتطفات من الشعر العربي القديم ليطبق عليها نظريته في النظم. ومن ذلك بيت امرئ القيس: ((قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، فلو وضعت البيت بقولك: منزل قفا ذكرى من نبك حبيب، أخرجته من كمال البيان إلى محال البيان)).[2] نلاحظ هنا تركيزا واضحا على الاختصاص في الترتيب أي "ترتيب القول"، والدقة في اختيار المعنى على نحو ما قام به **الجاحظ** في ضرورة مطابقة اللفظ للمعنى.

إن مطابقة الأقوال لأحوال المستمعين تقتضي العمل بقاعدة الاختصاص في الترتيب. لكن كيف يقع ذلك؟ ((الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل، ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير)).[3] هذا الأمر موجود بالفعل في رؤية البلاغيين العرب –قدماء ومحدثون- إلى البلاغة على أنها نسق تركيبي يستمد جماليته من البنية الداخلية للنصوص- وذلك حينما تأتلف فيه المكونات التركيبية والدلالية مثل الروابط المنطقية وظروف وأسماء – ويعد هذا العمل سابقة نوعية في تاريخ البلاغة العربية؛ بحيث أصبحت الدراسات اللسانية الحديثة تجعله علما قائما بذاته.

إن الدافع الذي حرك وعي النقاد العرب ظل يتماهى عند حدود إثبات محل الإعجاز في آي القرآن الكريم. ويتضح ذلك في تأصيل **الجرجاني** قواعد النظم وفق قانون منطقي يستمد جانبه العلمي من داخل النص القرآني المقدس. ورغم المآخذ التي وجهها النقاد لهذه النظرية على أنها نظرية محكومة بغاية محدودة إلا أنها بقيت تأتي أكلها كل حين.

---

*- الرحمن، الآيتان:1- 3

[1] . الجرجاني عبد القاهر،أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الأسكندراني، د.م مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط.2 ، 1998، ص.9.

[2] .ينظر المرجع نفسه، ص.10.

[3] . ينظر المرجع نفسه، ص.11.

يظهر **السكاكي** - بعد مضي حوالي قرنين من الزمن- في محاولة جادة تتوخى مراجعة نظرية النظم ليفرغها من بهرجتها الجمالية ويخضعها للمنطق الخالص. يقول **أحمد الصاوي** – معلقا على منهج **السكاكي**- ((فقد نظر إلى مباحث علم البلاغة نظرة فلسفية جمعت بين أطرافها وأحاطت بها، وكأنه خشي على هذا العلم من الإطلاق الذي يضر به فحصر أبوابه، وجعل كتابه ثلاث أقسام، الأول في علم الصرف، والثاني في علم النحو، والثالث في علمي المعاني والبيان)).[1] ففي اعتقاد **الصاوي** أن منهج **السكاكي** ((منهج عقيم لم يزد عما قاله السابقون بل إن النظرة المنطقية نراها تسيطر على بحثه، فهو يسوي بين صاحب البيان، وعمل صاحب الاستدلال)).[2] وهو - في نظره- قد جنى على نظرية النظم من غير قصد إلى ذلك، بحيث فتح المجال لسيطرة المنطق الشكلي الأمر الذي جرّد الاستعارة من رونقها الأدبي إلى تخريجات منطقية جافة لا حصر لها.

لم يقدم **الصّاوي** - في اعتراضه على **السكاكي**- دليلا ملموسا يفحم العقول بالنظر إلى انصراف الدراسات البلاغية الحديثة صوب التحليل المنطقي للغة؛ والتي تجعل العقل أساس الاستنتاجات المنطقية. وعليه غاب عنه أثر الروافد الفكرية في البلاغة حين تجاوزت المعطى الجمالي لتنطوي في النهاية تحت علم شامل اسمه التحليل بالمقومات*، والخلاصة: إن موقف **الصّاوي** كان موقفا انطباعيا أكثر منه استقرائيا وتوجيهيا لنقص في التبرير على عدم أهمية المنطق في الدرس البلاغي.

4- أهمية البلاغة في الدراسات اللغوية الحديثة.

حظيت البلاغة باهتمام متزايد لدى علماء اللغة في أوربا وذلك منذ مطلع القرن الثامن عشر الميلادي بفضل الجهود المستمرة التي بذلها الرومانسيون في ظل التيارات والنزاعات الفلسفية التي آثرت العقل منهجا سليما يحفظ للإبداع وجهه المشرق. لقد اشتد هذا التوتر لفترة طويلة إلى أن حل القرن التاسع عشر، حيث تسربت مناهج جديدة إلى الساحة الأدبية تريد تطويع البلاغة التي بقيت حبيسة القوالب الأرسطية، فظهرت إلى الوجود: اللسانيات والسيميائيات، وعنهما انبثقت تيارات فكرية أخرى؛ وتشكلت مدارس لها أنصارها وروادها. وفي خضم هذا التطور التدريجي والسريع، تظهر الأسلوبيات -بوصفها- وريثا شرعيا للبلاغة، غير أن سلطة

---

[1] .أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين، (دراسة تاريخية فنية)، منشورات جامعة المنصورة، القاهرة، 1988،ص.164.

[2] .المرجع نفسه، صص.164.165.

*- هو ضرب من التحليل يخضع لقياس التمثيل وفق التوابع المنطقية (ينظر طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي. المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط.1، 1998، ص.296.

الفلسفة على البلاغة لم تنقطع على الرغم من ارتباط هذه العلوم بها بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وعندئذ تنهض المؤلفات الرامية إلى إثبات هذه الشرعية لتستكشف مدى التحول الذي لحق بعلم البلاغة في إطار النهضة الجديدة للعلوم الإنسانية عموما.

كان **ريكور** أكثر فهما من غيره لنقطة التحول التي حدثت للبلاغة في سياقها الجديد، كما كان على وعي تام بالعلاقة التي استمرت بين الفلسفة والبلاغة. ((إن الفلسفة- بحسبه- لم تكن تهدف إلى تحطيم البلاغة، فالأماكن العامة [المحاكم والملاعب] التي كان يلقى فيها الكلام الجيد إلى الجمهور هي نفسها التي احتضنتها الفلسفة. وأسلوبها الهادف إلى الحقيقة هو نفسه الذي كان يجري على ألسنة الخطباء في تلك الأماكن)).[1] وهذا يدل على أن الفلسفة عززت الرابطة المنطقية التي تبنتها البلاغة في إطار الممارسة المفتوحة للخطاب بحثا عن الحقيقة، ومن ثم انحصر وجه التباين في تركيز البلاغة على حال المتلقين للخطاب في حين كان اهتمام الفلسفة مراعاة أحوالهم مع ضرورة توظيف المنطق الجدلي في كل مقام.

مما هو جدير بالملاحظة أن البلاغة لم تكن محصورة في جنس معين من الأجناس الأدبية، بل كان لها حضور متميز في خطابات مختلفة؛ وفعاليتها ليست في الإقناع فحسب لكنها في استقصاء أحوال الأشياء وبيان خصائصها، وهذا لا يتعارض و الفنون الأخرى، ولهذا فإن **أرسطو** غالبا ما كان يقارب هذه الوظيفة بضرب أمثلة عن الطب. ((فالطب لا ينحصر دوره في توفير الصحة، بل في توضيح الطريقة التي نتوصل بها إلى النتيجة، فكذلك الأمر بالنسبة للخطاب الجدلي حيث يتم فيه التمييز بين القياس الإضماري وشبه القياس، فإذا كان القياس الإضماري سفسطائيا فإنما نفعل ذلك بالاختيار وإما بالقوة. ويحدث الأمر نفسه في البلاغة حيث سنصبح متكلمين إما بالعلم أو بالاختيار بينما في مقام الجدل سنصبح سفسطائيين ليس بالاختيار بل بالقوة)).[2] إن التحليل الذي ساقه **أرسطو** يخضع لمقاييس اجتهادية لكنها صادرة عن وعي تام بالروابط الأساسية التي تصل البلاغة بالفلسفة من وجهة والبلاغة بالعلوم الأخرى من وجهة ثانية.

فهو حين يتكلم عن القياس الإضماري يجعله قاسما مشتركا بين كل العلوم؛ وبضمنها البلاغة والفلسفة وبناء على ذلك؛ يصبح الكلام بموجبه قائما على مبادئ حجاجية مُعدّة سلفا لكل خطاب يتوخى الحقيقة حتى ولو كان خطابا سفسطائيا.

---

[1] . Paul Ricœur,Métaphore vive,p.16.

[2]. Aristote,Rhétorique,p.81.

لقد اتضح مما سبق أن البلاغة شكلت قطبا محوريا في تاريخ الفلسفة؛ حيث أسهمت في نضج النظريات العلمية بمختلف فروعها، كما أن الفلسفة هي الأخرى قد أرست دعائم الخطاب ثم آلت النتيجة إلى انبثاق علوم جديدة تأخذ بالجانبين معا، فهي تقبل ما يوافق الواقع، وتطرح ما لا يجدي نفعا، فكان الأمر موكولا بالدرجة الأولى إلى: ((اللسانيات التداولية، ونظريات التواصل والسيميائيات، والنقد الإيديولوجي، وكذا الشعريات اللسانيات في مجال وصف الخصائص الإقناعية للنصوص وتقويمها)).[1] أصبح للبلاغة - في ضوء هذه التيارات- مفهوم جديد ينطوي تحت الأسلوبيات، وهو مفهوم علمي جاء نتيجة لأفكار متوارثة تنتهي حدودها عند الثقافة اليونانية أصلا.

يأتي هذا المفهوم الجديد للبلاغة ليسد فراغا علميا طالما انتظره البلاغيون الجدد*، لتصبح البلاغة في المحصلة النهائية علما له قوانينه وأصوله كما يذهب إلى ذلك **هنريش بليت** H.Plet الذي حدد بوضوح هدف البلاغة في المفهوم الجديد، يقول في ذلك: ((لم يعد الهدف الأول للبلاغة هو إنتاج النصوص بل تحليلها)).[2] إن إعادة النظر في التشكيل البلاغي القديم ومحاولة عصرنته بالمعطيات الفنية والفكرية التي أفرزتها الثقافات المختلفة أمر إيجابي بالنظر إلى قيمة هذا الفن في التاريخ الأدبي.

لقد تبين في محتوى المدخل كيف نشأ التفكير الفلسفي متزامنا مع التأملات الأولى في الطبيعة، ثم نما مع ظهور التفكير البلاغي الذي ارتبط أساسا بالعلامة اللغوية. فكانت النتائج انبثاق تراكم معرفي مثمر تجلت معالمه في حضارة اليونان والرومان مع السفسطائيين، ثم **سقراط** و**أفلاطون** و**أرسطو** وتلامذتهم ثانيا. كانت هذه البدايات التأصيلية للفكر مرجعية شرعية استفادت منها الدراسات اللسانية، والنحوية والبلاغية والسيميائية في ما بعد.

تسعى الدراسة المقبلة من هذا البحث إلى الكشف عن هذه المعطيات التي أصبحت محل اهتمام علماء البيان. ويستند إخضاع البلاغة الكلاسيكية لتلك المعطيات إلى مبررات كثيرة: منها الرؤية إلى إنتاج النصوص وتحليلها وتقويمها، ثم الدعوة إلى إقامة علاقات تواصلية بين البلاغة والفنون الأخرى التي تتقاطع معها في بعض عناصرها الفنية كالأسلوبيات وفلسفة اللغة ونظرية أفعال الكلام، ونظرية التأويل.

---

[1] .هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، تر.محمد العمري، إفريقيا الشرق (المغرب)،1999، ص.22.

*- نقصد بذلك: هنريش بليت، كلينكنبارج، وغيرهم من أعضاء جماعة مو.

[2] .المرجع نفسه، ص.23.

المسار التاريخي للبلاغة وعلاقته بالدراسات النقدية الحديثة ـــــــ المدخل

الـفـصل الأول

الاستعارة والميتافيزيقا

المبحث الأول: أ- **المقاربة الدلالية بين الاستعارة والميتافيزيقا.**
المبحث الثاني: ب- **الاستعارة تأصيل فكري أم تحصيل بياني؟**
المبحث الثالث: ج- **الاستعارة والمنطق الصوري.**

1. المبحث الأول: أ- **المقاربة الدلالية بين الاستعارة والميتافيزيقا**
2. اللغة والتواصل
3. اللغة بين الحقيقة والمجاز
4. الاستعارة بين السياق اللغوي والنسق الفكري.

أ- المقاربة الدلالية بين الاستعارة والميتافيزيقا

1- اللغة والتواصل.

تكاد تتفق الدراسات النقدية للغة- قديما وحديثا- على كون اللغة مؤسسة اجتماعية يتواصل من خلالها الناس لتحقيق أغراضهم، لكن الاختلاف الحاصل بين علمائها يكمن في تحديد طبيعتها. أهي مجرد ألفاظ وتراكيب يتخذها اللسان أداة للتواصل أم هي نظام متكامل من العلامات؟

لقد ازدادت هوة الاختلاف بينهم حينما طرح إشكال المواضعة والإلهام. قال عنها **ابن جني**: ((إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)).[1] وإذا ما تجسد الصوت في صورته المكتوبة أو تحقق فيه شرط التواصل صار إبانة أو إعرابا ولهذا نجد **ابن جني** في موضع آخر من كتاب الخصائص يجعل ((الإعراب هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ)).[2] ثم إن المعاني في حقيقة أمرها أغراض يبتغيها الناس لتحقيق مصالحهم، فمنها ما يكون للمنفعة، ومنها ما يكون للإمتاع، ومنها ما يصلح للتواصل.

فاللغة من هذا الجانب منتوج اجتماعي قابل للتجدد والتفاعل، لأن طبيعة الأشياء العيانية تقتضي ذلك ولهذا يعتقد **أبو حازم القرطاجني** ((أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. وكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم)).[3] لا يصبح اللفظ في هذه الحال مجرد أداة لإيصال المعاني إلى الأذهان فحسب ولكنه يغدو عنصرا فعالا في بنائها وضبط دلالاتها. وقد سعى منظرو اللغة إلى الوقوف على هذه المسألة رغبة منهم في استكشاف العلاقات التي تتحكم في تغير مدلولاتها. ولما كانت اللغة محور التفكير الإنساني صار الاهتمام بها- تنظيرا وتطبيقا- أمرا لا يمكن تجاوزه إطلاقا.

واستمر جهد علماء اللغة على نفس الوتيرة حتى صارت على أيدي المحدثين مادة طيعة ينبغي معالجتها في كل باب. ولم يكن الأوربيون بمعزل عن تلك الدراسات اللغوية التي صادفت ظهور الفيلولوجيا عند الهنود من

---

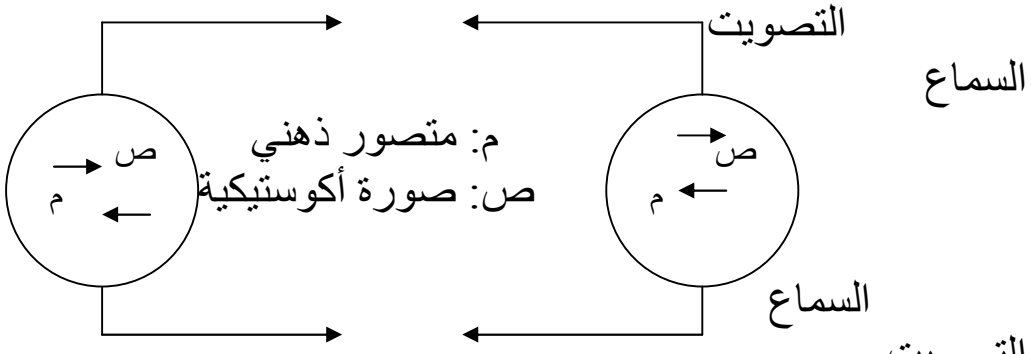
[1] .أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص،33/1 ، تح. محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط. 2، 1913.

[2] .المرجع نفسه، ص.35.

[3] . أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط.1، 1986، ص.3.

خلال كتاب "الفيدا"؛ وعليه حازت اللغة أهمية كبرى في التاريخ الأدبي، ثم صارت في العصور الحديثة تستقطب اهتمام الكثير من الدارسين لفلسفة اللغة.

أما تعريف **فرديناند دوسوسير** F.de Saussure للعلامة اللغوية فلا يختلف كثيرا عن تعريف **ابن جني** لها، ((فهو يعدها نظاما من العلامات يعبر عما للإنسان من أفكار، وهي في هذا شبيهة بالكتابة وبألفبائية الصم والبكم، وبالطقوس الرمزية، وصور آداب السلوك، وبالإشارات الحربية وغيرها. إلا أن اللغة أهم من هذه الأنظمة جميعها)).[1] يبدو أن **دوسوسير** استفاد من الدراسات السابقة في علم الفيلولوجيا والنحو المقارن السائدين في الثقافة الهندية، وبذلك تجاوز المفهوم الضيق للغة كما تصوره **ابن جني** سلفا لأنه جعل اللغة نظاما من الدلائل.[2] في حين عدها **ابن جني** أصواتا. فاللغة نسق شامل لعملية التواصل؛ وهي نظام متكامل من العلامات في المؤسسة الاجتماعية- حسب **سوسير-.** تتجلى أهمية الخطاب التواصلي في تشخيص دورة الخطاب؛ لأن عملية التلفظ إذا تمت بين شخصين فلابد أن تمر بمرحلتين مهمتين: الأولى منهما نفسية والثانية فيزيولوجية، فانتقال الصوت من الشخص(أ) إلى (ب) يتم بموجبهما، حيث تتفاعل أعضاء التصويت مع حركة الدماغ في انتظام تام، والخطاطة التالية تبين ذلك[3]:



يعترف **دوسوسير** بقصور هذه العملية فهو لا يدعي أن هذا التحليل كامل؛ إذ ينضاف إلى ذلك ((أن نميز أشياء أخرى كالارتسام المادي الأكوستيكي المحض ، ومنها إدراك ذلك الارتسام، والصورة الأكوستيكية الكاملة، ومنها الصورة العضلية للتصويت)).[4] ولم يكن عمله هذا بسيطا بالنظر إلى العلاقات المعقدة التي تلحق الجهازين النفسي والفيزيولوجي، بل يعد ذلك مجهودا علميا متطورا في الدرس اللساني حيث أفرز عدة نتائج

---

[1]. F.de Saussure, cours de linguistique générale, éd. Talantikit, Béjaia, 2002, p. 22.

[2] ينظر ف دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر. محمد الشاوش، محمد عجينة، ص. 37.

[3] . Voir F.de Saussure, cours de linguistique générale, p.18.

[4] . F.de Saussure, Cours de linguistique générale, p.22.

كشف عنها التحليل النفسي فيما بعد كما وقف علم الاجتماع عاجزا أمام استجلاء الظواهر الحقيقية للغة.

بلغت نظرية التواصل نضجها على يد **رومان ياكوبسون** R .Jakobson الذي حدد عملية التواصل اللساني في ثلاثة عناصر:((أ- المتكلم –ب- المستمع- ج- النظام المتجانس من العلامات، ثم يتم التواصل الكلي عبر نشاطي التكلم والاستماع، وقد ينضاف إلى ذلك ستة عناصر ضرورية لإتمام عملية التواصل، وهي:المرسل Destinateur والمرسل إليهDestinataire القناة Canal، ثم السياق Contexte والمرسلة Message والسنن Code،وتشتغل هذه العناصر الستة مع عناصر وظيفية من أهمها الوظيفة المرجعية F.Référencielle والوظيفة الإيحائية F.Contctinative ...)).[1] لقد استفادت الدراسات اللغوية التي أعقبت هذه النظرية من هذا البرنامج التواصلي حيث ساعدها على تحليل الخطابات تحليلا علميا.

يرجع سبب الاهتمام بهذه النظرية إلى شموليتها لعملية التواصل؛ إذ يصلح تطبيق برنامجها على خطابات مختلفة. لقد تجاوز البحث اللغوي البعد التواصلي للّغة ليقف على جوانبه الجمالية والفكرية المرتبطة به. وإذا كان **سوسير** قد أثار ثنائية الدال والمدلول للبحث، فإنما عمله هذا جاء تكملة لجهود المهتمين بفقه اللغة وأصولها البيانية قبله، وقد تمت الإشارة إلى ذلك في مقدمة البحث.

إن معظم الدراسات التي تناولت فقه اللغة وشروط التواصل لم تختلف فيما هو جوهري وثابت، وهو قابليتها للامتداد عبر الزمن، ومرجع هذا الاتفاق يعود بالأساس إلى تبلور فكرة حياة العلامة اللغوية وترسخها في الذهنية البشرية، ثم بدا الاختلاف واضحا في استفسارات مفترضة. إذ كيف يحصل التباين بين الحقيقة والمجاز في اللغة؟ وهل لدينا معيار ثابت يجعلنا نسلم تسليما مطلقا بأن لغتنا كلها مجاز من الأصل؟ تثير هذه التساؤلات لدى القارئ تأويلات مختلفة يتحفظ العلماء في حسم قرارهم فيها؛ ولكن هناك فلاسفة أبدو رأيهم في هذا الإشكال، ومن بينهم **فريديريك نيتشه** F. Nietzsche ، فماهي وجهة نظره في هذه المسألة؟

2- اللغة بين الحقيقة والمجاز.

يحيلنا البحث عن بنية اللغة بمركّبيها الطبيعي والاستعاري إلى التنقيب عنها في عتبات التفكير الفلسفي الحر بغية اكتشاف خصائصها المميزة. فعندما يعالج **نيتشه** هذا الإشكال يرجع الكلام كله إلى المجاز بوصفه

---

[1] . R. Jakobson, Essais de linguistique générale, Paris, (les fondations du langage), éd .Minuit,1963, p.214.

مجموعة استعارات استهلكت فصارت حقيقة. ((إن استعمالك للاستعارات المستهلكة يدل على قولك الحقيقة)).[1] ومن ثم لا يمكن تصور عبارة أصلية دون استعارة، فالاستعارات هي حقائق استهلكت، وبعبارة أدق هي تلك العادات والأعراف المتوارثة، ويكون الانتقال من عادة إلى غيرها عن طريق الاتفاق والتدرج.

تنقل العادة الأولى إلى استعارة أولى، ثم تحول إلى صورة فتكون استعارة ثانية، وهكذا يعرض **نيتشه** اللغة في سلسلة من التحولات من استعارة إلى استعارة إلى أن تذوب في المفهوم.[2] كما يربط الاستعارة بالعادات والأعراف على أساس أنها مفاهيم غريزية أولية في الإنسان. قد نتفق معه إلى حد بعيد لكنن نرى من جهة أخرى أن هذه العادات ليست مكونا حقيقيا دائما، فهي تشكل نسبة معينة محدودة؛ لأنه في بعض الحالات تسهم عوالم أخرى في تغيير الجهاز العقلي عند الإنسان مثل: عالم الأحلام والصور كما هي لدى **فرويد** Freud*، لأنها تخضع للخيال والطبائع النفسية. لكن هل تفقد اللغة خصائصها البيانية عند تجريدها منه؟ ثم ماهي الشروط التي اشترطها الفلاسفة للقول الجيد؟

إذا أمعنا النظر في تحديد **أرسطو** للغة نجده يتناولها بشيء من التفصيل؛ فهو يميز بين نوعين من اللغة: لغة الشعر، ولغة التخاطب، ((إن للشاعر الحق في استخدام الألفاظ الأجنبية والألفاظ الغريبة، بل يخترع كلمات، ويبتدع مجازات، وضروب تمثيل، ولغة الشعر يجب أن تكون واضحة، ولكن غير مبتذلة(..) وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج وأقصد بذلك الكلمات الغريبة"الأعجمية" والمجاز والأسماء المحدودة،وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج)).[3] يرتكز تحليله للغة الشعر على رؤية جمالية نابعة من فكرة المحاكاة والتخييل إذ لا قيمة للشعر إذا خلا منهما.

من الواضح أنه لم يبسط القول في لغة التخاطب؛ ولعله كان يدرك أنها قريبة من لغة الخطابة،فاكتفى بالإشارة إليها عرضا في مقابل لغة القول الشعري، وهذا لا يعني أنها تساويها. ومعلوم أن الخطابة تقتضي الإقناع، والشعر يخضع للغة مرنة تتميز بالتنوع والقابلية للاندماج الطبيعي في ضروب القول المختلفة، ويتم كل هذا عبر المحاكاة.

---

[1] . F. Nietzsche, Le Livre de philosophe, trad. Introd, Angèl Kremer- Marietti, Paris, éd. Sigma, p.27.

[2] .Voir Jean Lefranc, La métaphysique, Paris, S.E.S.G, M. Armand Colline, 1998 ,p.20.

*- يعتقد فرويد بأن عالم الحلم يمد الإنسان بفيض من الاستعارات، ولنا في الفصل الثاني شرح مفصل لذلك.

[3] . أرسطو طاليس، فن الشعر،تر.عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، (د.ت)، ط.1، ص.61.

إن الإفراط في استعمال الصور المجازية خارج المعايير التي ارتآها **أرسطو** للغة القول الشعري تجعله مبتذلا. وهو الأمر نفسه الذي لاحظه **هيجل** Higel على لغة الشعر: ((إن رصف الألفاظ باستعمال الصور البيانية قد يتمخض في كثير من الأحيان عن بلاغة بهرج فاسدة الذوق، وقد يدمر الطابع الفردي والحي للتعابير المستخدمة، وبالخصوص إذا ما بنيت هذه الصور وركبت وفق قواعد معلومة بدل ما تكون بوحا عفويا بعاطفة ما أو بهوى ما)).[1] ينطبق كلامه هذا على أسلوب الرومانسيين بخاصة، لأن نفسية الرومانسي مرهفة- لما تتسم به من عمق- فلا تحتاج إلى كثرة من الألفاظ لتعبر عن ذاتها، بينما في الإمكان أن نجد هذا "البهرج" اللغوي صداه في النثر الخطابي بقدر يسمح لمتلقي الخطاب أن يتذوقه ويقتنع به، ولكن في غير إسراف حتى لا يتحول المتلقي إلى ألعوبة في يد الخطيب.

إذا كان استخدام الصور البيانية يدمر الذوق ويفسد الطابع الوجداني الفردي-حسب **هيجل**- فإنه بالنسبة **لأرسطو** مسموح به بشرط تجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادي: ((..وأعظم العوامل أثرا في إيجاد القول دون الوقوع في الابتذال، التطويلات، الإيجازات، والتغييرات في الأسماء، إذ بتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادي تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل.))[2] وثمة هناك ظاهرة فكرية طبيعية ترتبط بالتغييرات الحاصلة في الأسماء والصور، وهي ظاهرة الخيال الشعري التي يعدها **هيجل** ((شكلا ثانويا مكملا لما تتطلبه الذاتية المتحجرة(...) فالاستعمال المجازي الاستعاري للمواضيع والوقائع الرئيسية التي يراد وصفها يغدو غاية في ذاتها)).[3] وما دام الأمر على هذه الحال، فإنه من الضرورة استقصاء العلاقة التي تربط الظواهر الطبيعية والفيزيولوجية بالخيال الشعري، ويسميها **هيجل** ظاهرة التمثل الشعري.

إن هذا التمييز بين طبيعتي النثر و الشعر، يقود إلى ((أن التمثل الشعري قد يبدو من جهة النظر النثرية وكأنه لفة لا طائل فيها ولا جدوى غير أن الشاعر مطالب في تمثله أن يسعى إلى تضخيم الوقائع الفعلية التي يصورها(...) وقد تدخل في عداد التمثلات الشعرية: الاستعارات والتشابيه والمقايسات)).[4] يتضح من هذا القول أن التمثل في الشعر لا يصبح مجرد

---

[1] . هيجل، فن الشعر، تر.جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت- لبنان، ط.1، 1981، ص.80.
[2] . أرسطو طاليس، فن الشعر، ص.62.
[3] . هيجل، فن الشعر، ص.65.
[4] . المرجع نفسه، ص.24.

حِلْية فقط يصطنعها الشاعر لغرض محدود، بل يعد جزء لا يتجزأ من خياله الخلاق.

لا يحتاج النثر إلى مثل هذه الصنعة إلا بقدر يخدم الإقناع. ((فإذا كان **كانط** Kant يرى أننا بالخيال نفكر أكثر على أساس أن الفكرة الجمالية هي التمثيل الذي يدعو إلى إمعان الفكر كثيرا، فإن الاستعارة على ذلك لا تكون حية لمجرد كونها تحيي اللغة، بل هي حية لأنها تعطي دفعة قوية للخيال كي يفكر أكثر على مستوى التصور)).[1] إن البرهنة على تأثير الخيال في حياة الاستعارة ليس أمرا جديدا، فهو وريث النظرية الأرسطية التي تربط الإبداع بالمحاكاة، ولابد للمحاكاة من تخييل، وعندئذ يكون حضور الاستعارة قويا، لا لأجل الإمتاع فحسب بل لأجل إضفاء طابع الحيوية والتفاعل في لغة القول بخاصة.

سعى معظم الباحثين المعاصرين إلى البحث عن أصول التمثل الشعري فلم يهتدوا إلى نتيجة مرضية يتخذونها معيارا لتقييم جماليات الشعر. ثم إن إقبالهم على الاستعارة بالتحليل والوصف المنهجي لم يكن كافيا للوقوف على مصدر أصالتها، فبقيت آراؤهم في معظمها معطيات تقريبية تحتاج إلى ضبط وتركيز، نظرا لارتباطها بنظريات حديثة النشأة متعلقة بالمنطق والسيميائيات مثل: نظرية أفعال الكلام، ونظرية التأويل وغيرهما.

3- الاستعارة بين السياق اللغوي والنسق الفكري.

يحاول **مصطفى ناصف** استقصاء منابع جهاز الاستعارةفلا يجد لها مبررا مقنعا يعتمد عليه في التنظير اللغوي، فيتصور أن جهاز الاستعارة غامض، وليس بوسع أي باحث أن يثبت أصالة الاستعارة في اللغة، غير أنه يحتفظ برأيين لباحثين غربيين، ويحاول من خلالهما تأصيل جهاز الاستعارة، فأوائل اللغة- بحسب **ماكس مولر** Max Moler – ماثلة في سلسلة من الجذور الوحيدة المقطع ذات إشارات حسية ساذجة أما الفترة الاستعارية فلاحقة (...) لكن **بارفيلد** Barfield يعتقد أن القيم الشعرية التي تسمى الآن مجازية كانت جزء من المدلول في البدء، وينتهي رأيه إلى إعطاء نماذج لغوية هي عبارة عن مفاهيم أولية،كالشتاء، النوم، الموت، وهي أفكار غير متصلة من الوجهة المنطقية الخالصة، لكن بينها صلة من الوجهة الشعرية اللامنطقية. فحينما يتحدث الشعراء عن المفاهيم يحاولون خلق وحدة أصيلة من المعنى الفردي القديم.[2] تعد هذه المنطلقات الفكرية ذات أهمية بالغة في تأصيل الجهاز

---

[1] .صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص سلسلة (كتب ثقافية) ، عالم الفكر، الكويت، 1992، ص.158.

[2] . ينظر مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت- لبنان، (د، ت)، ص.126.

*- نقصد: مارك جونسن، جورج لايكوف.

الاستعاري للغة لأنها تعود إلى الجانب الأنطولوجي الذي تتميز به اللغة في مستواها الطبيعي لاسيما أنها تحتفظ بدرجة الصفر في تشكيل المعنى.

وهناك من الباحثين* من يربط الجانب الاستعاري للغة بالنسق التصوري قبل السياق التركيبي سواء ورد ذلك في الشعر أم في النثر.فأفكارنا مبنينة مسبقا، ومنظمة سلفا وهي مشحونة بقوالب استعارية،وإن كانت غير منظمة إلا أنها تسبق الأنساق اللغوية في غالب الأحيان ((فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا، فهي ليست في الألفاظ التي نستعملها، إنها حاضرة كذلك في تصور الجدال نفسه. ولغة الجدال ليست شعرية أو تخييلية أو بلاغية، إنها حرفية، فنحن نتحدث بهذا الشكل من الجدالات لأننا نتصورها كذلك، ونتصرف باعتبار الطريقة التي نتصور بها الأشياء)).[1] وتعد هذه الرؤية العميقة للاستعارة - في حال اقترانها بالنسق التصوري- صياغة جديدة و تجاوز صريح للموروث الأرسطي الذي اعتمد الجانب اللغوي الصرف بناء وتحليلا. وتعكس هذه النظرة للأنساق مدى التطور الواضح للدراسات الفلسفية للغة، والتي حاولت أن تقاطع بها الآليات المنطقية التي ألحقت بالاستعارة، فكان حتما أن تحكم هذه الدراسة أسبقية العقل ومشروعيته في البناء الجمالي، ورغم ذلك ستظل الاستعارة المحكومة بالألفاظ أو الأصوات أو الإشارات رهن النسق التصوري. ولا غرو أن نجد في الدراسات الأسلوبية الحديثة تطبيقات تثبت مشروعية النسق الاستعاري الذي ظل يهيمن الصورة البصرية وأشكال الكتابة الخطية، والنحت والمسرح، والسينما وغيرها من الفنون.

آلت الأمور كلها في النهاية إلى انصراف الفكر عن الحدود الضيقة التي ما فتئت تقلل من التفوق الاستعاري الذي ظل يفرض نفسه من تلقاء نفسه. ثم صار الاهتمام متزايدا بإعطاء عناية للزخرف الفكري لكونه مصدر الإلهام الأدبي، ولهذا عدت الاستعارة صناعة في الفكر قبل أن تكون صناعة في الشكل " الأسلوب ".

لقد كان الأمر طبيعيا أن تنفتح البلاغة على قوالب فنية جديدة ظهرت ي صور مجازية اختزلت كلها في الاستعارة، لكن ارتباط هذه الصور بالفلسفة والميتافيزيقا أثرى البحث اللغوي رغم المآخذ التي لحقته.

إن الرغبة في استقصاء جوانب البحث واستيفاء مضامينه فرضت نفسها بديلا حتميا يتولى لكشف عن التقارب بين الاستعارة والميتافيزيقا

---

[1] . ج. لايكوف، م. جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر.عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر،ط.1، 1996، ص.21.

لاسيما فيما يتعلق بالبنيات المرجعية والمتصورات الفكرية. و لهذا يستحسن البدء بالحديث عن الاستعارة في إطارها الاصطلاحي والمفهومي، ثم التعقيب عليها بعرض أهم المفاهيم الأولية المرتبطة بهما ثم الروابط المنطقية التي تتحكم في توجيههما.

المبحث الثاني: **ب- الاستعارة تأصيل فكري أم تحصيل بياني؟**

1. الاستعارة بين الترجمة والمفهوم
2. الميتافيزيقا بين الترجمة والمفهوم
3. الاستعارة والمفهوم

ب- الاستعارة تأصيل فكري أم تحصيل بياني؟

1- الاستعارة بين الترجمة والمفهوم.

ليس الهدف من هذه الدراسة استبطان التعاريف والترجمات كلها التي ألحقت بمصطلح الاستعارة بل معاينة أهم التحولات في المفهوم وانعكاساته على الدراسات اللغوية. لقد أطلق مصطلح الاستعارة على أشكال الكلام الجيد، فهو وريث المصطلح اليوناني ميتافورا Métaphora والمتتبع لهذا المصطلح في أصله الاصطلاحي يجده يحمل معنى النقل. ((نقل شيء يدل على شيء إلى شيء آخر وهذا النقل يتم من جنس إلى نوع أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل)).[1] وهي بهذا التعريف تنطبق على كل كلمة نقل للألفاظ.

فصل المترجمون فيها بما ضربه **أرسطو** من أمثلة، حيث ((يتم النقل من جنس إلى نوع مثاله: هنا توقفت سفينتي، لأن الإرساء ضرب من التوقف، أما نقل الشيء من النوع إلى الجنس فمثاله: قام أليس بآلاف من الأعمال المجيدة، لأن آلاف معناها كثير والشاعر استعملها مكان كثير)).[2] ويقترب من هذه الترجمة في المفهوم الترجمة الإنجليزية ((فالكلمة اليونانيةMétaphora مكونة من جزأين Méta وتعني ما بعد، خلف، أعلى، أما Phora فهي نوع من التغييرChange فهو مرتبط بالمكان Location)).[3] أما الترجمة العربية الحديثة فتستعمل هذا المصطلح بشيء من التوسع إذ تقرنه بمصطلح آخر وهو المثال الذي يرادف الصورة، والصورة تعني التغيير: ((...ثم إن المثال أيضا تغيير لكنهما يختلفان فقول القائل في أخيلوس إنه وثب وثبة أسد هو تغيير، فمن أجل أنهما جميعا كانا شديدَيْن يسمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسدا)).[4] وأول ما يلفت انتباهنا في التعريفات السابقة اتفاقها في معنى التغيير؛ وهو تغيير يحصل في الأسماء والصفات وقد أشير إليه بالمثال. وضع **محمد شكري عياد**، الاستعارة بديلا عن الميتافورا أو المجاز بالمفهوم العام.

وذلك بحسب ما ورد في كتاب الشعر بأنها ((نقل اسم شيء إلى شيء آخر.)) [5] وراح يلتزم طرق النقل التي تكررت في معظم الترجمات؛ بيد أنه غير في المفهوم تغييرا طفيفا. ((ففي نقل اسم الجنس إلى النوع مثاله: أما لقد فعل

---

[1] .أرسطو،فن الشعر،تر.عبد الرحمن بدوي،ص.58.

[2] . Aristote,Poétique, trad. J.Hardy, Paris, 2 eméd, 1995, p.21.
Voir aussi Aristote, Poétique, tard. Roselyne Dupont, Roc et J. Lallot, coll Poétique, Paris, éd. seuil, 1980, p.107.

[3] .زياد الزغبي، الترجمة وتوليد المصطلح (الميتافورا الأرسطية في الثقافة العربية)، مجلة المترجم، ع.2، عدد خاص بالملتقى الدولي الأول حول إستراتيجية الترجمة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،2001، ص .3.

[4] . أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، صص.195.196.

[5] . أرسطو،في الشعر، تر.محمد شكري عياد، ص.116.

أوديسيوس عشرة آلاف مكرمة، فإن عشرة آلاف كثيرة)).[1] والملاحظ في هذه الترجمة تركيزه على لفظة مكرمة، حيث كان حريصا على توخي الإيجاز بما يقابل المصطلح اليوناني، فأبقى على العدد عشرة آلاف ليدل به على الكثرة. ومن وجهة أخرى يحيلنا إلى مسألة التناسب: ((...إن بعض المتناسبات غير موضوع له اسم فهنا أيضا نعبر له بالمناسب.فإلقاء الحَبِّ في الأرض يسمى بذرا، أما إلقاء الشمس بنورها علينا فليس له اسم يدل عليه، ولكن نسبة هذا الفعل إلى الضوء كنسبة البذر إلىالحَبِّ. فلذلك قيل تبذر نورها الكثيرة)).[2] إن مثل هذا القياس بالتناسب أشار إليه **ابن الأثير** في استعارة التناسب وسماها الاستعارة المرضية، حين رد بها على **ابن سنان الخفاجي** الذي ذم الاستعارة المبنية على استعارة، وسنتعرض لهذه المسألة بالتفصيل في المبحث الثاني.

يتضح مما تقدم أن هذه الدلالات الواسعة التي يحملها مصطلح الميتافورا تجعله يختلف عن مصطلح الاستعارة الحديث الذي يعبر عن شكل بلاغي محدود حيث فقد المفهوم الشمولي الذي يتبدى في التصورات الأرسطية. ((إن مصطلح الاستعارة في البلاغة العربية قد حمل مفهوما لا يكاد يختلط بغيره من العناصر البلاغية في حين مصطلح الميتافورا الأرسطي يحمل دلالة عامة تتسم بالشمول والاتساع لتغطي عددا كبيرا من الصيغ البلاغية التي تندرج تحته)).[3] أما مفهوم هذا المصطلح لدى الفلاسفة المسلمين فيطابق مصطلح التغيير. ((..لأن مصطلح الاستعارة قد ترسخ استخدامه في القرن الرابع الهجري متأثرا بالمصطلح الأرسطي)).[4] إلا أنه لم يطابق المفهوم الأرسطي وإن كان يقاربه بعض الشيء، لأن المصطلح العربي خضع لنزعتين مختلفتين، نزعة دينية تؤسس للقرآن لغة متميزة بكل مكوناتها البلاغية، واللسانية، ونزعة شعرية عربية تريد إثبات شرعية القرآن عن طريق الكشف عن مواطن الإعجاز في اللغة.

لهذا السبب كانت محاولة **الجرجاني** تطمح إلى تمييز بلاغة القرآن عن بلاغة الشعر، فتوصلت إلى الكشف عن جمالية السياق القرآني في مقابل جمالية السياق الشعري، مما نتج عنها ظهور نظرية النظم التي عدت فتحا جديدا في التاريخ الأدبي.

حينما وقف **الجرجاني** عند حد الاستعارة، كان يراوده مفهوم آخر أعم منه ذلك هو المجاز، ((فالمجاز لديه من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه (...) ثم اعلم أن في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله شرطا،وهو أن يقع

---

[1] . المرجع نفسه،ص.116.
[2] . المرجع نفسه،ص.118.
[3] . زياد الزغبي،الترجمة وتوليد المصطلح(الميتافورا الأرسطية في الثقافة العربية)،ص.3.
[4] . المرجع نفسه، ص.9.

نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل، وذلك يظهر نحو:أن اليد تقع للنعمة، وأصلها الجارحة ومن شأن النعمة أن تصدر عن اليد ومنها تصل إلى المقصود بها والموهوبة هي منه)).[1] إن كلامه عن المجاز - من حيث هو نقل اللفظ من أصله إلى موضع آخر- مشروط بعدم التخلي عن المعنى الأصلي. وهو ما أشار إليه **أرسطو** في تعريف المجاز، وهذا يؤدي إلى مسلمة منطقية هي:محافظة اللغة على الحد الأدنى من التشظي الاستعاري الذي منه تتشكل الاستعارة. ويحرص من جهة أخرى على إثبات أن المجاز أعم من الاستعارة ((..وقصدي أن أبين أن المجاز من الاستعارة وأن الصحيح من القضية في ذلك أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة)).[2] يتبين من هذا التعريف أن الاستعارة لا يمكن فصلها عن المجاز، فهي منه بمثابة نسبة الفرع إلى الأصل.

يتأكد ذلك من خلال قوله: ((اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إلينا نقلا غير لازم، فيكون هناك كالعارية)).[3] يبدو تركيزه على مفهوم النقل من آثار تأثير الثقافة اليونانية فيه، وهو هنا منسوب إلى اللفظ بوصفه حامل المعنى وقد عده كالعارية" أي كالشيء الذي تعطيه غيرك على أن يعيده إليك".

اللافت للانتباه أن **ابن الأثير** يجعل الاستعارة من التشبيه؛ أما المجاز هو توسع في الكلام ((وحد الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ، لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة)).[4] يختلف **ابن الأثير** عن **الجرجاني** وغيره من أعلام البلاغة في كون الاستعارة لابد أن تكون مخصوصة عن التشبيه؛ وذلك بالتخلي عن ذكر المنقول إليه، ولعل **ابن الأثير** كان واعيا حينما دعا إلى غض النظر عن المسكوت عنه "المشبه" حتى لا يعتقد السامع أن المشبه هو نفسه المشبه به في نحو قولنا: زيد أسد)).[5] ثم نلمس المعنى نفسه – تقريبا- في تعريف **الشريف الجرجاني** للاستعارة من حيث هي ((ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه، مع طرح ذكر المشبه من البين كقولك لقيت أسدا وأنت

---

[1] .عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،ص.295.

[2] . المرجع نفسه، ص.297.

[3] . المرجع نفسه، ص.31.

[4] . ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تح.أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ط.2، ج.1، منشورات دار الرفاعي، الرياض، 1983، صص.76.75.

[5] . انظر ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ص.88.

تعني به الرجل الشجاع)).[1] إن كلمة ادعاء مهمة في هذا التعريف لأنها منسوبة إلى الحقيقة، ولكن عندما تقترن المبالغة تصبح مجرد توظيف مؤقت للكلمة التي سرعان ما ستفقد حقيقتها بالتداول في الاستعمال.

يأتي تعريف **السكاكي** للاستعارة ضمن التقسيمات الآلية والمنطقية للتشبيه،من حيث هي تشبيه حذف أحد ركنيه الأساسين فـ((الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به (...) كما تقول إن المنية أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع، بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار، وسمي هذا النوع من المجاز استعارة لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة)).[2] إن التناسب بين المشبه والمشبه به يجعل الاستعارة أبلغ من الحقيقة، ولهذا السبب يركز **السكاكي** على نوع معروف سمي بالاستعارة التخييلية، وهو ضرب من التوسع في الاستعمال لأن الذهن يحول الصورة المفردة فيجعلها مركبة، وهو من عمل الخيال الذي يعطي للاستعارة عمقا على امتداد السلسلة الإدراكية للأشياء. فالمنية شيء متخيل، وإذا نسبت له خاصية مجسمة صار أعلق وألصق في الذهن من غيره ولهذا نجد **عبد القاهر الجرجاني** يخصص له تحليلا مفصلا في كتابه أسرار البلاغة.

تؤدي الاستعارة وظائف أخرى مهمة - فضلا عن وظيفة النقل - يكشف عنها **أبو هلال العسكري** في كتاب"الصناعتين"، فالاستعارة لديه: ((نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون لشرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة)).[3] والغاية المثلى في الاستعارة - لديه- تكمن في احتوائها على مواصفات بلاغية تؤهلها إلى الارتقاء عن الحقيقة. لأنه إذا كان الاقتصاد في اللفظ يوفر للاستعارة قدرا من الإبلاغ والإبداع والإبانة، فكذلك الاتساع في المعنى يحيل إلى هذا القصد.

أما إذا كانت الألفاظ مقيسة على أقدار المعاني فإنه سيتحقق مبدأ المطابقة" أي مطابقة المقام في الاستعارة لما يتطلبه حال " المتلقي"، وتلك هي غاية التواصل اللغوي، لكن إذا تم التسليم بهذه الازدواجية، قد يحدث إشكال آخر هو هل المستعار هو اللفظ أم المعنى؟ يزول هذا الإشكال عند

---

[1] . الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الفكر للطباعة والنشر،ط.1، 1998، ص.19.

[2] . أبو يعقوب يوسف السكاكي، مفتاح العلوم، تع. نعيم زرزور، بيروت- لبنان، ط.2، 1987، ص.369.

[3] .أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص.286.

الأخذ برأي **يحي بن حمزة العلوي** ((اعلم أن الاستعارة المجازية مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لقب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذا لها مما ذكرنا(...) زعم زاعمون أن المستعار هو اللفظ، والذي عليه أهل التحقيق أن الاستعارة إنما تكون متعلقة بالمعنى، ففي مثل قولنا: زيد أسد أبلغ من: زيد يشبه الأسد، بحيث لا مبالغة في نقل العبارة خالية من معناها وعارية عنه)).[1] ويبرهن **العلوي** على رأيه بثلاث حجج. أولها: إجماع العلماء على ذلك، وثانيها: إسناد أحقية المبالغة للمضمون دون اللفظ، وثالثها القصد في إثبات الصفة تكون أصلا للمشبه في حقيقته لا مظهره.[2] تقوم هذه البرهنة على الجانب العقلي والمنطقي في نسبة المستعار للمعنى، ومهما يكن هذا البرهان مبالغ فيه لتركيزه على العقل، فإن الفضل يرجع إليه لكونه مهد لنظرية جديدة عرفت باستعارة النسق والتي تحدد البناء الاستعاري من مستوى أعلى في التصور.

يعد الجهد الذي قدمه المؤلفان: **جورج لايكوف، ومارك جونسن** حول استعارة النسق التصوري جهدا مثمرا لأنه كشف عن عدة حقول بلاغية لها علاقة بالاستعارة. يقول المؤلفان: ((فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس)).[3] وإلى ذلك يذهب **آ.أ.ريتشاردز** حينما يعلن ((أن الاستعارات التي نتجنبها توجه تفكيرنا كتلك التي نتقبلها، وأن تظاهرنا بأننا نفعل شيئا من دون استعارة ما هو إلا خدعة تحتاج إلى ما يسوغها)).[4] والواقع أن مثل هذا التصور له ما يبرره من الناحيتين العقلية والوجدانية، فالتفكير في وجود الأشياء وجودا حقيقيا يقتضي التعبير عنه بسلوك معين ينمي التجربة الشعورية لدى الإنسان، والاستخدام الأمثل للاستعارة في الحياة يسهم في تحديد الأمور تحديدا معقولا حتى ولو كانت عفوية. فالاعتباطية مطلوبة لأجل أن تكو ن الاستعارة حية. ثم إن العلاقات التي تتم بين الذوات المتخاطبة هي علاقات فكرية قبل أن تكون علاقات لغوية. وهذا ما يشير إليه **ريتشاردز** في انتقاده للنظرية التقليدية للاستعارة، ((لقد جعلت الاستعارة مسألة لفظية " أي مسألة تحويل واستبدال

---

[1] .يحي بن حمزة العلوي، الطراز،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، مج.1، (د.ت)،صص.198.248.

[2] .ينظر المرجع نفسه، ص.248.

[3] .جورج لايكوف، ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر.عبد الحميد جحفة، ص.21.

[4] . آيفور أرمسترونج، آ.أ.ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر.سعيد الغانمي، ناصر الحلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، (د.ت)، ص.94.

للكلمات" في حين أنها في الأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار)).[1] وبالنظر إلى التعريفات السابقة تبين أن الاستعارة شكلت محور تفكير البلاغيين وفلاسفة اللغة لأنها نتاج تجربة الإنسان وآلية للتواصل.

تباينت الآراء في تحديد مضمونها وأصلها، فمنهم من رأى أنها تتضمن معنى الحقيقة، ومنهم من رأى أنها منحدرة من التشبيه، والآخر ذهب إلى عزلها عن اللفظ لتدخل ضمن التمثل والتصور.

تجدر الإشارة إلى ضرورة ذكر مفهومها في أهم المعاجم المختصة وعلى وجه التحديد موسوعة العلوم اللغوية. ففيها تعد الصور المجازية تغييرا للمعنى، أما الاستعارة فهي ضرب من الانحراف، فأثناء استعمالنا للاستعارة تكون لدينا فكرتان مختلفتان تتفاعلان وتتحدان في آن واحد، ثم تنقلان بواسطة كلمة أو عبارة، والمعنى هو نتاج تفاعلهما، ولا يمكن عندئذ تفضيل إحداهما عن الأخرى. يبدو أن الموسوعة استلهمت التعريف من فكرة **ريتشاردز**، وهي ((أننا عندما نستعمل استعارة ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة يكون معناهما حاصل هاتين الفكرتين)).[2] إن الاستعارة تتكون من تصادم المعنى، فـ((الكلمة وحدها ليس لها معنى محدد لكن يوجد هناك سمة دلالية جوهرية تصاحب المحتوى عبر الاستعارة وفي النهاية تفقد هويتها الحقيقية لتصبح في آخر الأمر حالة من حالات تعدد المعنى)).[3] يعطي هذا التعريف فكرة مغايرة تماما لما عرف عن البلاغيين العرب إذ نجد أنفسنا إزاء استعارة لا تأخذ بطرف معنى أصلي ومعنى ثانوي؛ بل إنه يمكن أن ننتقل من معنى ثانوي إلى معان لا حصر لها، وعليه، يصعب رصد حقيقة الاستعارة وتحديد هويتها. إن أصحاب نظرية التفاعل للاستعارة*يولون عنايتهم البالغة للمعنى، ولأجل ذلك أصبحت نظريتهم في علم الدلالة تقوم على تصور شامل للمعنى. بحيث اكتملت بإضافة المرجع إلى الدال والمدلول. وبهما تحقق تحديد المعنى الكلي والجزئي للاستعارة وكان قبل ذلك يتعذر تحديد هويته أثناء عملية التفاعل. يؤدي بنا البحث عن هوية المعنى إلى ربطه بالمعنى الميتافيزيقي، فما علاقته بها؟

2- الميتافيزيقا بين الترجمة والمفهوم.

---

[1] . المرجع نفسه، صص.95- 96.

[2] . المرجع نفسه، ص.94.

[3] . Oswald Ducrot. Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences de Langages,Paris, éd.seuil, 1972, p.351.

*- نقصد ريتشاردز وأوغدن، الذين اقترحا مثلثا معروفا في علم الدلالة بإضافة المرجع للدال والمدلول

لقد تباينت آراء الفلاسفة في المقاربة بين الميتافورا والميتافيزيقا من حيث الدلالة،لكن حصل الاتفاق بينهم في اشتراك كل منهما في الوحدة الصوتية Méta من حيث التطابق،كما أن النظر إلى الميتافيزيقا بوصفها علما جعلها تتبوأ مكانتها في الدرس السيميائي الحديث وتدرج ضمن الحقول المعرفية المرتبطة بها.

لهذا السبب، من الأهمية بمكان عقد مقاربة بينهما من حيث المصطلح.
تعني الميتافيزيقا في القاموس الفلسفي علم ما بعد الطبيعة، وهو التحديد الذي اقترحه أرسطو لها"معرفة العلل الأولى للأشياء"لكن بعد **أفلاطون** و**ديكارت** Descartes أصبح مشكل الميتافيزيقا محصورا في كيفية وجود الآلهة وابتداء من عصر النهضة صار لها معنى خاص بفضل تقدم العلوم التجريبية، وهو كيفية اشتغال الفكر في ميدان الطبيعة وأصبح لا ينظر إلى الإنسان كفكر ومعرفة بل بوصفه موضوع فعل)).[1] فهل يطابق هذا التعريف ما جاء في الموسوعة الفلسفية؟

تعرف الموسوعة الفلسفية الميتافيزيقا بأنها: ((تعريب للكلمة اليونانية"ميتافوسيا"، ومعناها ما بعد الطبيعة، وعند **أرسطو** تعنى الفلسفة الأولى، وابتداء من القرن الأول بعد الميلاد فسرت لدى المشتغلين بالفلسفة بالبحث في الوجود بما هو موجود، وأصبح اسمها يطلق على البحث في الأمور التي تتجاوز ما بعد الطبيعة، وهو تأويل يناقض تماما فكر **أرسطو**)).[2] ثم تسرب هذا المفهوم إلى الثقافة العربية على يد بعض الفلاسفة المسلمين رغم ظهور تباين في التعريف، ((**فابن سينا** مثلا يجعل موضوع الفلسفة الأولى البحث فيما هو موجود بما هو موجود.ويمثل على ذلك بالأعراض الذاتية [الوحدة والكثرة والعلة]. أما **ابن رشد** فيسميه علم ما بعد الطبيعة، لكن في العصور الوسطى نجد القديس **أوغسطين** Augustin يستعمل مكان الميتافيزيقا الحكمة وهي أيضا وردت عند **أرسطو** بهذا المعنى،وظلت على هذه الحال إلى زمن **ديكارت** الذي عدها أصل العلوم وسماها المعرفة الكاملة)).[3] ولقد عرفها القاموس الفرنسي بالتعريف نفسه إلا أنه أضاف إليه دراسة المبادئ والعلل. ((الميتافيزيقا هي البحث فيما هو موجود بما هو موجود، ثم دراسة المبادئ والعلل لمعرفة الأشياء في حد ذاتها)).[4] تبدو التعاريف السابقة متفقة إلى حد ما مع تحديد **أرسطو** لها " أي مفهوم

---

[1] . Didier Julia,dictionnaire de la philosophie, Paris, Larousse, 1964, p.181.

[2] .عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.2، ج.1، 1975، ص.493.

[3] .ينظر المرجع نفسه، ص.494.

[4] . Dictionnaire Larousse, France, p.512.

الحكمة". لكن في مطلع القرن العشرين ظهر رد فعل قوي عن تلك التصورات التي حصرت الميتافيزيقا في الوجود أو الحكمة فقط.

لقد ارتبطت الميتافيزيقا بحقول معرفية مختلفة منها: اللغة والمنطق، الأسلوبيات، وتجدر الإشارة إلى بيان موقف أنصار التحليل المنطقي للغة وعلاقتها بالميتافيزيقا. تجلت الميتافيزيقا في بحوثهم العلمية التي ضمنوها نقدا لاذعا لأنها لم تقدم شيئا لموضوع العلم. إذ ((يزعم **كارناب Carnap** أن الميتافيزيقا تعبير غير واف عن الشعور بالحياة - وبرأيه- إن المشاكل الكبرى التي انشغلت بها الميتافيزيقا منذ القدم ليست مشاكل علمية على الإطلاق، لأن المشكلة حين تصاغ يجب أن ينظر إليها هل هي صحيحة أم باطلة ؟ أما إذا كانت القضية بغير معنى فإن المشكلة التي تعبر عنها هي مشكلة وهمية زائدة)).[1] الظاهر من هذا القول إن الميتافيزيقا فقدت وظيفتها التي كان من الأجدر أن تضطلع بها وهي البحث عن الحقائق، لأنها لما انشغلت بأمور غير علمية فقدت سيطرتها على احتواء جواهر الأشياء.

لا ينبغي النظر إليها على أنها علم جاف يفتقر إلى الآليات الإدراكية والعلمية للأشياء، بل يجب أن ننظر إليها بوصفها علم نال قصبة السبق في تاريخ العلوم لأنه طرح موضوعات لا زال العلم الحديث يقر لها بالفضل الكبير، لاسيما في مجال الذكاء الاصطناعي والبرمجة اللغوية، فإنها نتاج تفكير ميتافيزيقي امتدت جذوره في عمق الفلسفة الأولى.

فالمشكلة – إذن- ليست في طبيعة الموضوعات التي تناولتها الميتافيزيقا في أبحاثها لكن هي في أنموذج اللغة ذاته، وهو الأمر الذي دفع **لدفيغ فيتجنشتاين** L. Wittgnestein إلى تصور لغة مثالية كشرط أساسي للمحافظة على الميتافيزيقا، فهو يزعم: ((أن كل شيء لا يندرج تحت اللغة المثالية الفلسفية ينبغي أن يندد به على أنه خال من المعنى العلمي،ولا تعد الفلسفة ممكنة ما لم تكن نقدا للعلم، وهو يرفض تقبل واقع موضوعي بشكل مستقل عن اللغة والوعي)).[2] إن تقصير الفلسفة في خدمة العلم يحرمها من قابلية التجدد، والعلم يسعى دوما لتحقيق تلك الغاية، فإذا ما أتيح له لغة مثالية أصاب الحقيقة و تلاشت أمامه كل المتصورات الوهمية.

إن الخطاب الفلسفي الميتافيزيقي خطاب حجاجي يرتكز على المبررات العلمية الذي يحقق التصديق، ولهذا يلجأ الفلاسفة إلى التماس لغة مثالية تلائم صيغة ذلك الخطاب.فأية لغة يريدها علماء التحليل المنطقي؟! إن اعتماد اللغة الطبيعية قصد التعبير عن الحقائق يستدعي تضمينها ضروبا من القول كاتخاذ

---

[1] . عبد الرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، ص.251.

[2] . م، رونتال، ب.يودين، الموسوعة الفلسفية، تر.سمير كرم، ص.327.

المجاز أصلا لتفنيد رأي أو رفضه. فاللغة في هذه الحال - حتى وإن لم تعبر عن المضمون- تكون بذلك قد أقنعت وأدت غرضا نسبيا هي أهل له. وليس عيبا أن تعبر اللغة عن ذاتها في إطار الخطاب الفلسفي.

يقدم **ج. لوفران** مقاربة علمية بين الفلسفة والميتافيزيقا بادئا حديثه بسؤال:ما هي الميتافيزيقا؟ يجيب: إنه سؤال مقبول رغم أننا نعترف بأنه ليس مهما أن نعطي مفهوما كاملا له،أي لا ينبغي أن نطرح سؤالا لا وجود له. تعد الميتافيزيقا من هذه الناحية جزء من الفلسفة التي من أهدافها البحث عن العبقرية في تخوم اللغة الطبيعية.[1] وإذا ما تحقق إنجاز لغة مناسبة للقول الاستعاري سيكون للرمز مكانة في تشكيل لغة متميزة، وهي التي تدعى اللغة الرمزية- لغة الرياضيات والمنطق- غير أن هذه اللغة تختلف عن لغة الرومانسيين المثقلة بالخيال.ولمعرفة طبيعة كل منهما نختار عينة من النصوص تتعالق فيها اللغتان وتتقاطع، وستتم معالجة ذلك عمليا في الفصل الثالث.

مهما تفاوت حجم النص فإنه يعد خزانا معرفيا يمدنا بأكبر قدر من البنى الدلالية والتركيبية والصوتية، وليس بوسع الباحث أن يقبض على كلها،لكن قد يتيح له النص أن يرصد ما هو أهم في تركيباته السياقية وبنياته النسقية.

إن البحث عن الخطوط العريضة التي تؤسس للاستعارة والميتافيزيقا نواة مشتركة يتطلب التغلغل في عمق البنيات التركيبية والنسقية للنص المراد فحصه، ومن هذه الناحية تنكشف الصورة الاستعارية في وجهها الحقيقي. والأمر نفسه ينطبق على المفهوم في الميتافيزيقا. فما هي الخصائص البنيوية والدلالية والصوتية التي تقرب الاستعارة من الميتافيزيقا؟ للإجابة عن هذا السؤال سنحاول عقد مقاربة بينهما من خلال المفهوم.

3- الاستعارة والمفهوم.

يتجدد الحديث عن الاستعارة بين فلاسفة اللغة كلما دعت الحاجة إلى بلورة المفاهيم الفلسفية وذلك قصد إنتاج خطاب فلسفي محايث Immanent، وأول خطوة في هذا المجال قام بها **فريديريك نيتشه** جسدها في الثنائية الضدية "الحقيقة والوهم". ((إن الحقيقة- بحسبه- هي مجموع الصور والأشكال البلاغية [مجاز الجزئية،مجاز الكلية،الاستعارة] أو هي مجموع الأوهام التي استعملت ونسيت؛ ثم أظهرتها المفاهيم الفلسفية بوصفها حقائق

[1] .Voir J. Lefranc, La métaphysique, p.5.

ملموسة)).[1]ندرك من هذا الكلام أن المفهوم له فعالية وتأثير قوي في إثبات الحقائق.

تصير الاستعارات – بموجبه- أشكالا من الحقيقة. إن الكلمة تحوي مفهوما وكل مفهوم ينشأ من هوية اللاهوية، فمثلا إن كل ورقة ليست مطابقة بالفعل لأخرى، إن مفهوم الورقة يتشكل بفعل التخلي عن بعض الخصائص المميزة، لكن هذه النسبة- نسبة الجزء من الكل- هي صورة من الصور البلاغية"مجاز الكلية" يسميها **نيتشه** أحيانا استعارة وأحيانا أخرى مجازا مرسلا.[2] يحتل المفهوم مركز الثقل في تشكيل الاستعارات حسب التصور السابق، كما أنه ذو طبيعة مرنة يتغير بتغير الصور المجازية حتى يصعب على الناقد المتبصر التمييز بينه وبين الصورة البلاغية.

يذكر هذا التداخل بين الصورة والمفهوم بنظرية التفاعل في الاستعارة، ولقد بينا ذلك سابقا. لكن الإشكال المطروح هو كيف يمكن إدراك وظيفة الاستعارة؟ ثم كيف يتم إدراك تحولها من المفاهيم إلى الاستعارات؟ يريد **مصطفى ناصف** من القارئ ((أن ينتبه إلى المعاني القديمة والمعاني الجديدة لحظة التفاعل كي يحدد وظيفتها،لأن سياق الاستعارة يوسع معنى الكلمة الأصلية، لكن كيف يحصل هذا التوسع والتغيير في المعنى؟ ليس أساس فهم الاستعارة انتفاء الخصائص الأولية للاستعمال الحرفي، بل إن القارئ مضطر إلى ربط فكرتين معا، وفيه ينكشف سر الاستعارة وغموضها)).[3] ترتبط هذه الفكرة بما عرف لدى البلاغيين العرب بالجامع بين المشبه والمشبه به في الاستعارة؛ ولكن رصد المعاني القديمة ومقارنتها بالمعاني الجديدة يتطلب دقة نظر في المكون الدلالي والبنوي للعمل الاستعاري الموضوع قيد التجربة، وقلما يتاح للناقد القبض على منبع الجهاز الاستعاري في أي عمل فني، وتبقى الاستنتاجات المحصل عليها في أي عمل استنتاجات افتراضية ونسبية.

حينما يتحدث **نيتشه** عن الفطرة التي منها تنشأ الاستعارات يلتقي مع ما اكتشفه علماء الألسنية في تطبيقهم لنظرية التواصل عند الحيوان ((ولقد انتهت نتائج أبحاثهم إلى إمكانية استخدام أصوات الحيوان في مجال اللسانيات للتدليل على المعاني غير المعروفة، ثم إمكانية جعلها قابلة للفهم والإدراك، ويعني هذا قتل الاستعارة)).[4] إن وضع اللغة الاستعارية لدى الحيوان موضع اختبار تجعلها محدودة جدا بحيث لا تعطي نتائج كافية عند تطبيقها في المجال

---

[1] . F. Nietzsche, le livre de philosophe, études Théorétiques, Trad. Angèl Kremer-Marietti, Flammarion, éd. Sigma, 1969-1978, p.

[2] T. Todorov, W. Empson, et autres, Sémiotique de la Poésie, Paris, éd. Seuil, p.12.

[3] .مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس بيروت- لبنان،ط.1،(د.ت)،ص.87.

[4] . T. Todorov, W.Empson, J.Cohen, G.Hartman …, Sémiotique de la poésie, p.14.

السيميائي الذي يأخذ بنظر الاعتبار تولد الدلالة، وبناء على هذا تكون لكل علامة دلالة إما بالتقرير أو التضمين أو الالتزام.

إذا دعت الضرورة إلى التسليم بقاعدة التصور الذي يجعل كل كلام من الاستعارة. فالفرق الموجود هو في المعتقدات وكذا الجدة والكثرة والتنوع، وعليه، فإننا نرفض أحادية الاستعارة.[1] يُفهم من هذا الكلام أنه لا يمكن تعميم نظرية **نيتشه** على كل الأجناس الأدبية، لكن يمكن قبولها مبدئيا كمعيار أولي في تأسيس لغة الاستعارة، والتي تكتسي طابع الانتماء إلى الأصل" أي النزوع نحو العالم الأنطولوجي. والسؤال الجدير بالطرح يقوم على التساؤل الآتي:كيف تنشأ المفاهيم وتتشكل؟ ثم هل لقوانا العقلية دور في تكوينها أم أنها تنشأ تلقائيا وطبيعيا؟

يعالج **نيتشه** هذه المسألة بروح علمية حيث يؤمن بأن المفاهيم تتشكل من أحاسيسنا ونحن نعدها من جواهر الأشياء، ولهذه الأسباب تبدو لنا المصطلحات كافية لتعيين الحقائق لكنها في واقع الأمر انعكاس لها.[2] ولم يتعارض هذا الطرح ما أتت به الدراسات السيميائية واللسانية من حمولة معرفية وفلسفية، لأنها جعلت من المفاهيم أصولا للمعرفة الحقيقية للأشياء، تماشيا مع فلسفتها الخاصة. ويعد المفهوم في الفلسفة قاسما مشتركا بين الاستعارة والميتافيزيقا. فإذا كان الفيلسوف ينطلق منه للوصول إلى جواهر الأشياء فإن البلاغي يعتمد الصورة والشكل بوصفهما وسائط تشخص الحقائق وتظهرها بجلاء.

إن تمظهر الاستعارة كجنس أدبي راق لا يتحقق إلا إذا اكتملت الثنائية بين ابتذال الاستعارة وحيوية المفهوم. ((وابتذال الاستعارة- حسب جاك ديريردا J. Derida- مضمر في تغيير المفهوم، أما **هيجل** فيعتقد أن المفاهيم الفلسفية هي دلائل حسية منقولة من عالم روحاني، وترقية المعنى الحقيقي يبقى وفيا للاستعارة في معناها الأصلي، ويدعى هذا التغيير -لديه- تحويل من المعنى الحسي المبتذل إلى المعنى الروحاني، وبه نحصل على عبارة ذات معنى أصيل)).[3] فهي تتحرك عبر فضاء روحاني محملة بدلائل حسية تنتهي بها إلى مفاهيم ذات دلالة روحانية. والملاحظ في هذا التصور تداخل واضح بين الاستعارة والمفهوم، ومنه تتعاضد فكرة **هيجل** بفكرة **نيتشه** من حيث

---

[1] . Ibid. , p.14.

[2] .Voir Angèle Kremer, Marietti,Nietzsche, La métaphore et les sciences Cognitives, collogue international de philosophie, Tunisie, 24-25-26 mars 2006, Revue Tunisiennes des études philosophiques, N°28-29, 2001, p.5. (3-10-2004)

[3] . P. Ricoeur, Métaphore vive, p.362.

التأصيل. أما فكرة **ديريدا** فهي مكملة لهما لأنها تضع الاستعارة في حركة دائمة عبر صيرورة زمنية تنتهي بها إلى معنى أحادي وأصيل.

لقد انتبه **ريكور** إلى هذه الحركة فأشار إليها في مواطن عديدة من كتابه " الاستعارة الحية". ((إن الحركة الاستعارية أصلا هي انزياح لكل استعارة، والانتقال من المعنى الأصلي الحسي إلى المعنى الروحي عن طريق الصور ما هو إلا حركة فعالة، ثم إن نتائج التحليل أظهرت أنه عندما تتلاشى الاستعارة يقوم المفهوم الميتافيزيقي بديلا عنها.وهنا تتجلى الاستعارة حية، إذن فالمفهوم هو الذي يظهرها وبخاصة في الشعر)).[1] يقود هذا التحليل إلى التسليم بعملية التداول القائمة على مستوى الوظائف التبليغية، والإقناعية والتواصلية، لكنها ليست عملية تداول مستمرة، فقد يحدث تعطيل لوظيفة ما فيختل النظام العام لتلك الوظائف فينشأ عندئذ ما يسمى بالإزاحةRefoulement في مفهوم **فرويد** وقد لاحظت كذلك هذه العملية **كلودين نورماند** C.Normand.

يحدث هذا في المجال النظري ((فعندما يختفي المفهوم تحل محله الاستعارة، وما يحدث هنا سوى عملية تمديد Illustration للمعنى، لأنه يظهر للعين شيء لم يسبق لها رؤيته من قبل وهذه الحالة يسميها **فرويد** حضور الموضوع أو المعنى المشترك الذي يحتل مكانة مهمة في النوازع النفسية " الأنا والهو")).[2] يرتكز المعنى المشترك على قواعد سليمة عند التغير في المعنى في حدود الانتقال من الاستعارات الأصلية إلى الاستعارات المستهلكة- والتي هي أصلا مفاهيم على رأي **نيتشه** – ثم إن فعل الإزاحة يتيح للاستعارة انفتاحا على العالم الروحاني، والذي تبدو فيه الأوهام حقائق.

دعما لفكرة **هيدجر**- التي تحصر وظيفة الشعر الحقيقية في إيقاظ الرؤية وتوسيعها والارتقاء بالكلام من أصله للكشف عن العالم الروحاني.[3] يستمد **ريكور** حجته في الإقناع بتأثير المفهوم في إحياء الاستعارة من استنتاجات منطقية توصل إليها **نيتشه** لما كان يراهن على المعنى الحقيقي للاستعارة. فالمفاهيم- بحسبه-هي أوهام كنا قد نسيناها، أو هي في الواقع استعارات ميتة استهلكت وفقدت قوتها الفاعلة (...) أو هي بمثابة قطع نقود فقدت قيمتها ثم استرجعتها فيما بعد ليس على أساس أنها قطع نقدية فقط، بل بوصفها قطع من حديد.[4] وانطلاقا من هذا التصور يصبح فعل التغيير الذي يحدثه المفهوم في الاستعارة قويا لدرجة أنه يتم على مستوى الحس والعقل معا وتظهر علاماته على مستوى كل خطاب.

---

[1] . P. Ricoeur, Métaphore vive, p.364.
[2] . Claudine Normand, Métaphore et concept, coll.France, éd. complexe, 1976, p.57.
[3] . Voir P.Ricoeur, Métaphore vive, p.364.
[4] . Ibid. , p.365.

إن التغيير الذي تختفي فيه الاستعارة بتأثير المفهوم ليس فعلا لغويا، بل هو حركة فلسفية نشطة ذات طابع ميتافيزيقي، يتم بموجبها تعيين المرئي بواسطة العقلي من جهة، وتعيين العقلي بواسطة الحسي من جهة أخرى. والنتيجة المنطقية هي حصول تغيير واحد فقط،لأن التغيير الاستعاري هو أيضا تغيير ميتافيزيقي. وبناء على هذا فالاستعارة الحقيقية ذات اتجاه عمودي تصاعدي وارتقائي.[1] إن الوجه المميز للاستعارة بعد اندماجها في المفهوم يعطي صورة واضحة عن التفاعل الحاصل في المعنى، والذي يدفع بجهاز الاستعارة نحو التجدد، أي ابتكار معان جديدة طبقا للسياقات التي ترد فيها. إن هذا الاتجاه نحو عمق المعنى يدل على أن الاستعارة ليست عملا لغويا بسيطا بل هي ملكة ذهنية، ((فعندما نسأل كيف تعمل اللغة فإننا في الواقع نسأل كيف يعمل الفكر والشعور، وكل أنماط النشاط الذهني"أي كيف نتعلم أن نعيش وكيف ننقل ذلك الشيء العظيم" إلى الآخرين)).[2] والواقع أن النشاط الذهني يعد حصيلة تفاعل معنيين مختلفين، معنى حرفي ومعنى مجازي، وهو مبني- أيضا- على عملية نقل تشخيصي للأشياء الحسية والمرئية،وتتجلى في نهاية الأمر في صورة أفكار مجردة قابلة للتأويل.

إذا كان التغيير يلحق المرئي والحسي معا فهذا يعنى أن اللجوء إلى عملية إحصاء المعنى الحقيقي الصرف من المعنى المجازي يغدو أمرا عسيرا، ولكن قد يصبح ممكنا إذا ما توفرت شروط التغيير، والتي يمكن تحديدها بتتبع التحولات الصوتية الدلالية أثناء عملية التلفظ، لأنه غالبا ما يتم إنجاز فعل كلامي يصحبه انفجار صوتي يشحن بدلالات مفتوحة، وأثناء التصنيف تتلاشى المعاني الجزئية في القول إذا لم تستطع المقاومة والمناورة على البقاء ضمن السلسلة الكلامية، ولا يبقى– في المحصلة النهائية- سوى المعنى الذي رسخه المفهوم بفعل التداول.وبناء على ما سبق، فنحن أمام عملية تفاعل دلالي متغير على الدوام.

سعيا لتحقيق هذه الغاية يراهن النقد الحديث على البحث عن صيغة علمية جديدة تجعل البنية اللغوية في خدمة الظواهر النصية، والتي تنبع من داخل النص بوصفه كيانا لغويا حيا ومشفرا. وتبرز في هذا الرهان أشكال وصور من المجاز لتأسس لنفسها مصطلحات نقدية ومفاهيم نظرية تكتسب سماتها الدلالية من النص ذاته الذي تتفاعل فيه العلامات الصوتية والدلائلية والتركيبية.

---

[1] . Voir P.Ricoeur, Métaphore vive, p.366.

[2] . آيفور أرمسترونج، آ.أ.ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص.96.

يقوم منتج الخطاب برصد هذا التفاعل، فهو يكيفه بحسب رغبته وأحوال متلقيه، وعليه، ينبغي أن يراعي الظروف المطابقة للمرسلة الخطابية لكي تتم عملية التواصل بنجاح. ولما كانت الاستعارة شكلا متميزا في العملية التبليغية أصبح من الأهمية تحليل نظامها الداخلي الذي يحوي القيم والعادات التي عليها بنيت.تلك القيم لا يمكن الاستغناء عنها أثناء رصد الثابت من المتغير في الخطابات الفلسفية والأدبية. إنه عمل يجعلنا نقبل الفرضية العلمية التي لا تفرق بين المفهوم كنسق فلسفي والشكل الاستعاري كبناء جمالي.أما جوهر ما ينتهي إليه كل منهما فهو الوظيفة الدلالية المتغيرة بتغير المفهوم.

إن الغاية القصوى في رصد التحولات في المعنى هي إزاحة الابتذال من الاستعارة بقوة الإيحاء الذي يمنحها الاستمرارية في تخوم العلامة اللغوية وغير اللغوية. وتؤكد **ك.نورماند** أثناء مطابقة المفهوم للاستعارة الاستنتاجات التي توصلنا إليها فيما سبق.

إن مطابقة المفهوم للاستعارة- ككل مطابقة فلسفية- ((يرتبط بأصول المفاهيم الفلسفية، يحدث هذا كلما عالجناها من زاوية تاريخية، فلا يوجد – إذا- إلا مراحل ونقاط تقاطع في التاريخ النظري. إنها مراحل تتجلى في شكل مفاهيم ثم استعارات أحيانا أو بالأحرى تعاريف صححت بمفاهيم لتعد لاحقا استعارات)).[1] إن الشكل المتميز للاستعارة في نسقها الميتافيزيقي يؤهلها للانفتاح على فضاء العوالم الممكنة.

علق **ريكور** على هذه المسألة بالقول: لما نتحدث عن الطبيعة الاستعارية للميتافيزيقا أو الطبيعة الميتافيزيقية للاستعارة فإن ما ينبغي فهمه هو الحركة الأحادية الجامعة للكلمات والأشياء من خلال لفظ Méta وهذا يعني إلحاح على وجود استعارات مفتوحة. وفي أول مخطط هذه الاستعارات "الشمس"، فهناك ترابط هائل بين الشمس والاستعارة فكلما تصورنا استعارة تصورنا معها الشمس(...) ومع الشمس تبدأ استعارة الضوء. وتمتد هذه الفكرة من **أفلاطون** إلى **هيجل** فهي تندرج ضمن الصور الموضوعية فالضوء يحدد الدلالة الفلسفية في نظام الاستعارة،ومن هذا الجانب تأتي الاستعارة المهيمنة الممثلة في دائرة الانتحاء الشمسي وفي الدائرة نفسها تتواجد استعارة العمق - أو على حد تعبير **ريكور**- استعارة الموطن Le Demeure، وهي في الواقع استعارة الاستعارة.[2]وقعت المطابقة ههنا بين استعارتين رافدهما واحد:هو الكون والمتمثل في الشمس،فلما كانت الشمس معلما كونيا اكتسى صيغة دلالية وإيحائية من نفسه.

---

[1] . Claudine Normand,Métaphore et concept,p.60.

[2] . Voir P.Ricoeur, Métaphore vive, p.366.

لقد أضحى من المؤكد أن اتجاه الاستعارة نحو العمق يكسبها معاني قوية الإيحاء، والتي تمتد أصولها إلى جوهر المفهوم الفلسفي، ومع استعارة الضوء بدا جليا أنه لا مجال للحديث عن استعارات ميتة بالمفهوم الفلسفي المحايد.

المبحث الثالث: **ج- الاستعارة والمنطق الصوري**

1. موقع الاستعارة بين الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري
2. مظاهر القياس وتطبيقاته على الاستعارة
3. التحليل بالمقومات وتطبيقاته على الاستعارة
   - أ- الاستعارة ومنطق الحساب
   - ب- الاستعارة و منطق الحجاج

ج- الاستعارة والمنطق الصوري.

1- موقع الاستعارة بين الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري.

يرتكز **ريكور** – في مقاربته النقدية التي عقدها بين الاستعارة والميتافيزيقا- على الأسس نفسها التي انطلق منها **أرسطو** في تفريقه بين الخطابين الفلسفي والشعري، وهو فضاء تأخذ فيه الاستعارة مكانها أخذا ملحوظا. بينما تتراجع أهميتها عند استعمالها في الخطاب الفلسفي لنزوعه إلى التجريد والعقل، ولا يقبل توظيفها إلا في حالات خاصة كدفع حجة أو تفنيد رأي.

ثمة هناك مسألة أخرى تواجهنا حينما نعالج قصدية الاستعارة،فهل تتأسس الميتافيزيقا على أصول استعارية تملك نفس المعايير التي نلمسها في استعارة الشعر؟ وهل القصدية مشتركة بينهما؟ يجيب **ريكور** عن هذا التساؤل فيأخذ عينة من أعمال شعرية ترجمها **هيدجر** وبعد التدقيق في تركيبة الاستعارات المترجمة انتهى إلى ملاحظة محتواها: ((إن القول بأن الاستعارة لا توجد إلى في حدود الميتافيزيقا أمر يدفعنا إلى الاستفسار عن قصديتها، فإذا ركزنا على المحتوى، فلا يوجد هناك استعارات شعرية أصلا بل استعارات فلسفية تحد من جهد الفيلسوف بدلا من أن تدفعه إلى إنشاء خطاب آخر. إنها تضعه في مواجهة خطاب فلسفي نفسه)).[1] يشير من خلال هذا التصريح إلى تأثير المفهوم في الاستعارة. ولكن ما ينبغي التنبيه إليه هو طبيعة التحول في الدلالة.هل هي طبيعة ناتجة من الأصول الأولى للمعنى في الاستعارة أم أنها ناتجة عن المفهوم الميتافيزيقي؟

تأتي الإجابة عن هذا الطرح بوقوفه على الشعر المترجم، لأن الاستعارة تتخذ لنفسها مقصدا خاصا في النص الجديد إذا ما قورنت بالنص الأصلي. إن السياق الذي تجري فيه الاستعارة هو الذي يحدد دلالتها. ففي الخطاب الفلسفي تكثر الحجج والبراهين، بينما في الخطاب الشعري ينضاف إلى الحجة والبرهان إظهار البراعة في الأداء اللغوي قصد استدراج المتلقي والتأثير في عواطفه. وبناء على ذلك، كانت قصديتها في واقع الأمر واحدة وإن تباينت طرق الخطاب فيها.

يعد الشعر مساحة مفتوحة للتراكم الاستعاري، وإذا ما حل المفهوم في تلك المساحة تغير نسيج ذلك التراكم، وظهرت معطيات جديدة،فكيف يتم الكشف عن أثر المفهوم في الاستعارة؟ إن السبيل الأنسب إلى ذلك هو إحصاء الألفاظ وعزلها ثم بيان أوجه استخدامها في الملفوظات الحقيقية والمجازية،

---

[1] . P.Ricoeur, Métaphore vive, p.359.

وهنا يحدث التداخل بين المحسوس واللامحسوس وبين المرئي واللامرئي. لقد استطاعت " السيمانطيقا " فك العجز الدلالي الحاصل في تحديد المعنى المجازي وتمييزه عن المعنى الحقيقة في الكلمات المعزولة بينما فشلت الميتافيزيقا في تحديده، لأنها تعد جزء داعما للاستعارة عند استعمالها في الترجمات والأعمال الشعرية.

يعلق **ريكور** على هذه الفكرة بالقول: ((ولقد تبين لنا- في الانطولوجيا القديمة أن ميتافيزيقا المحسوس واللامحسوس تستطيع الإجابة عن الاستفسار الدلالي للاستعارة في الشعر القديم)).[1] إن وظيفة الميتافيزيقا في هذا الجانب محدودة بالزمان، لكن إذا تركز الاهتمام على محتوى الشعر الحديث، فالأمر يختلف تماما، بحيث تضطلع السيمانطيقا بمهمة تحديد الدلالات القريبة والبعيدة في القول الشعري فتعتمد على آليات التفكيك والتركيب للحصول على مقاربة مقبولة تظهر المعنى الجاهز من المعنى البعيد. ولتحديد المعنى المجازي للاستعارة في سياقها ينبغي عزلها عن استعارة الكلمة وبها يمكن تحديد معناها الدقيق في السياق.

تختفي وظيفة الاستبدال بتغير الوظيفة، وتقوم مقامها وظيفة الخلق والتجديد، ويسميها **ريكور** مركز التوتر في الاستعارة، ((.. وهي التي نقابل بها نظرية الاستبدال حيث تنبثق دلالة جديدة تضم في داخلها الجملة كلها، بهذا المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا وابتكارا دلاليا)).[2] ينشأ عن هذا النوع من الدلالة استعارات يمكن وصفها بـ ((الواقعية، وهي غير قابلة للتأويل)).[3] ولعل السر في عدم قبولها للتأويل راجع إلى كونها تطابق المفهوم الذي انصهرت فيه، بل لأنها تخلق معناها بفعل الانزياح Ecart الذي تشهده لحظة انبثاق المعنى. ولكن أنصار النظرية التفاعلية يعممون نظرتهم إلى الاستعارة. فهي لديهم: ((تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، فهي تحصل بين التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبين هذه النظرية أن للاستعارة هدفا جمالي ا وتشخيصيا، وعاطفيا)).[4] ومعنى ذلك أن قيمتها الدلالية تتجمع عند خيوط المعنى الذي تشترك في نسيجها الذات المبدعة والذات المتلقية، ومعلوم أن هذه العملية تصاحبها عمليات نفسية تؤدي إلى توليد معان جديدة. ولهذا نجد تفاوتا واضحا بين درجة الإمتاع والتأثير بين الاستعارات في كل صيغة جديدة للخطاب.

---

[1] . P.Ricoeur, Métaphore vive, p.360.

[2] . بول ريكور،نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر. سعيد الغانمي، بيروت- لبنان، ط.1، 2003، ص.93.

[3] . ينظر المرجع نفسه، ص.94.

[4] . أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، منشورات الأهلية للنشر والتوزيع،عمان- الأردن،ط.1 ،1997، ص.129.

يشترك كل من السياق والذات في صناعة المعنى وتجديده وتمديده. ولهذا نجد أصحاب النظرية التفاعلية يتحدثون عن شيئين مهمين في التركيب الاستعاري وهما: ((بؤرة الاستعارة، والإطار المحيط بها، ففي المثال انفجر الرئيس خلال المناقشة يحتوى على استعارة إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أي جملة استعارية"هنا كلمة انفجر" وكلمة تستخدم على الأقل في بقية الجملة بشكل حرفي)).[1] ويطلق على كلمة انفجر بؤرة الاستعارة وعلى بقية كلمات الجملة الإطار المحيط بالاستعارة، ((ووجود إطار ما لكلمة معينة يمكن أن ينتج عنه استعارة، ومن ثم لابد أن ندرك أن الإطار في الجملة قد يولد الاستعمال الاستعاري للبؤرة بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق استعارة)).[2] ويتضح مما سبق أن فهم معنى الاستعارة مرهون بمكانها في السياق.

على أية حال لا يمكن استبعاد وظيفة الاستبدال التي جاءت بها النظرية الاستبدالية، لأن انتقال الكلمة من سياق إلى سياق يمنحها معان جديدة، وعليه لا يمكن أن نغيب فاعلية هذه النظرية ضمن نظرية التفاعل. فالأمر كله موقوف على درجة الاستعمال، ومما يؤيد ذلك مدلولها في النسق ((إننا عندما نقول أن في الجملة استعارة هو أن نذكر شيئا عن معناها لا عن تهجئتها أو إملائها، أو أصواتها أي ننظر إليها من حيث الدلالة لا من حيث النحو وبناء الجملة)).[3] والملاحظ أن ذكر تفصيلاتها في السياق يكثف الدلالة. ومن ذلك: ((قولنا: تهاجم السفن أمواج البحر- الهواء يهاجم الأشجار فاللفظتان "تهاجم" و"يهاجم" هما بؤرة الاستعارة في الجملتين، وبقية الكلمات هي الإطار، والجملتان متشابهتان استعاريا، لأن بؤرتهما الاستعارية واحدة)).[4] وينبه **أبو العدوس** القارئ إلى ضرورة التحلي باليقظة في فهم الاستعارة. ((لأن لفظة استعارة لفظة فضفاضة لذا يجب أن نكون حذرين في نسبة أي قواعد صارمة للنص أكثر مما هو موجود في الاستخدامات العملية الحقيقية)).[5] ويبدو أن هذه الالتفاتة مهمة في التفريق بين استعمالات الاستعارة في الخطاب الشفوي واستعمالاتها في الخطاب المكتوب. لأنه في الخطاب الأول تحرر للمعنى من أسر الضوابط النحوية والصرفية وغيرها بحيث يتغير مضمون الاستعارة بحسب نية الكاتب أو الشاعر، وعندئذ تصبح بؤرة الاستعارة خاضعة لمقاصد المتكلم.

---

[1] . المرجع نفسه، 130.
[2] . المرجع نفسه، ص.131.
[3] . المرجع نفسه،ص.132.
[4] . أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ص.132.
[5] . المرجع نفسه، ص.132.

بناء على هذا الانزياح يتشكل المعنى غير الحرفي للاستعارة، وهي خاصية تداولية بحتة، أي "خاصية للقول دون اللغة" - حسب رأي **آن روبول**- : ((الاستعارة هي أهم وجوه الاستعمال غير الحرفي لا ينفرد بها ضرب مخصوص من ضروب الخطاب ولا تفرد لمناسبة معينة، فهي تغزو استعمالنا اليومي للغة (...) ولهذا فإن الفرضية القائلة إن الاستعارة خاصة والوجوه البيانية عامة هي زخرف بياني ينضاف إلى الاستعمال الحرفي دون أن يقدم مساهمة معرفية فرضية قابلة للنقاش إلى حد كبير)).[1] ولهذه الفرضية تأصيل في الثقافة الكلاسيكية التي يؤمن أصحابها بضعف القدرة اللغوية وعدم قابليتها للاندماج في عوالم أخرى ليس من جنسها، وهي ثقافة محدودة بزمان ترجع أصولها إلى الفكر الأرسطي.

تتجاوز الدراسات اللسانية والسيميائية الحديثة هذه المسلمة حينما تتناول الاستعارة كفن وليس كأداة له، ثم إن الابتذال في الاستعارة ما هو إلا ثمرة ذلك الفن. يقف **ريكور** كثيرا عند رأي **ديريدا** فيحلله تحليلا عميقا، إذ يرى أن ضعف القدرة اللغوية ليس في الحقيقة إلا فلسفة الاستعارة المبتذلة، والمسكوت عنه هو الاستعارة المبتذلة. ويستنتج **ريكور** بعد ذلك فائدتين عند إنجاز قول استعاري قابل للتأويل، أولهما تأثير الاستعارة المبتذلة في الخطاب الفلسفي. وثانيهما تعميق الوحدة الدلالية بين ما هو مرئي وغير مرئي، ويرى في الجانب الأول أهمية بالغة للكشف عن الاستعارة الحية.[2] ولا ينبغي للقارئ أن يفهم الابتذال على أنه عملية تجميد للفكر، لكن يجب أن ينظر إليه من وجهة الخلق والإبداع الذي يوفر فائض المعنى، وهو أمر انتبه إليه **ريكور** وخصه ببحث مطول في التأويل الاستعاري.

إن تركيز الدراسة على المعنى غير الحرفي للقول الاستعاري لا يقصي من دائرته المعنى الحرفي على أساس أنه ينتمي إليه بقرينة الإسناد؛ فمهما تغيرت الدلالة الفرعية في القول الاستعاري تبقى مدينة للمعنى الأولي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وإذا كان الشكل الجمالي في الاستعارة يظهر بوضوح في السياق غير الحرفي، فإن مكانته في الأصل ثابتة، وهذا على الرغم من أن عنصر الجمال في الاستعارات الفلسفية ضئيل جدا، إلا أنه يبقى يستمد أصوله الجمالية الأولى من أعماق النسق الذهني للقول؛ ولهذا السبب أصبحت الاستعارة تدرس - بوصفها أنموذجا لجميع الأشكال البلاغية- دراسة عميقة من شأنها تقديم خدمة مفيدة لخطاب علمي متميز.

---

[1] . آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دعقوس، محمد الشيباني، دار الطليعة بيروت، صص.185- 186.

[2] . Voir P.Ricoeur, Métaphore vive, p.368.

تأسيسا لهذا الرأي، من المفيد إضافة دراسة أخرى أكثر عمقا تتعلق بالمنطق الصوري، وإن كنا قد أشرنا إليها بشكل عام عند اقترانها بالسيمانطيقا. والمتتبع لتاريخ اللغة يجد أنها شديدة الارتباط بالمنطق الصوري؛ لأنها تتعلق بالفكر الذي يحتاج إلى تنظيم محكم مقبول لدى أي جماعة بشرية، وعليه، اهتم منظرو اللغة بالبحث عن طبيعة العلاقة التي تربطها بالمنطق. لقد كانت ضرورة الاستعانة بالنحو حتمية لا مناص منها.

يؤكد ذلك **محمد مهران** في قوله: ((ويغلب الظن أن المنطق - من الناحية التاريخية- كان مرتبطا بالنحو، فقد بدأت البذور الأولى له في أبحاث السفسطائيين، الخاصة باللغة والخطابة والنحو بوجه أخص فقد أرجعوا التصور"المعنى" إلى اللفظ مما يسر لهم أن يجعلوا من الجدل وسيلة للانتصار على الخصم، وفن الإقناع- في نظرهم- هو فن التفكير)).[1] إن عناية السفسطائيين بنحو اللغة كان يهدف بالدرجة الأولى إلى إقامة البرهان على صحة دعواهم، ولذلك كان هدفهم استدراج عواطف الناس، وتغيير مواقفهم تجاه القضايا المطروحة، ثم وجدوا في الآراء الشائعة التي يسلم بها الناس مرجعا أساسيا لبلوغ تلك الغاية؛ وقد تناول المدخل طريقتهم في ذلك.

ظهرت التجليات الأولى للمنطق الصوري بمعناه الصحيح لدى **أرسطو** الذي استلهمها من أستاذه **أفلاطون**، وهو منطق يرجع بالأساس إلى البحث في الماهية.[2] لأنها نقطة البداية في الأقيسة والتي اعتمدها **سقراط** من قبلهما، ثم جمع تلامذة **أرسطو** أعماله في كتاب سموه (("الأورغانون" Organon أي الأداة أو الآلة، وظل هذا المنهج الوحيد للتفكير حتى مطالع العصور الحديثة)).[3] وانتشر تطبيقه فيما بعد في الغرب لتوافقه مع الفكر المسيحي غير أن هذا المنطق لم يدرجه ضمن العلم بل عده آلة للوصول إليه. فهو يعرفه بأنه ((علم قوانين الفكر بصرف النظر عن موضوع ذلك الفكر)).[4]وإذا كان المنطق آلة للعلم، فإنه قد يأخذ بعضا من خصائصه، مما يعني أن تصور " المعنى " يصبح هو الأهم في دراسة الأقوال الشعرية والخطابية.

لم يعد المناطقة المسلمون المنطق مجرد مدخل للعلوم بل جعلوه عاصما لأذهانهم من الزلل مثل: **ابن سينا** و**الفارابي** وغيرهما.[5] ولم يكن توسيعهما للمنطق لسبب واحد فقط وإنما كانت غايتهم في ذلك تطبيقه على

---

[1] . محمد مهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص.28.
[2] . ينظر محمد مهران، مدخل إلى المنطق الصوري ، ص.8.
[3] . المرجع نفسه، ص.9.
[4] . المرجع نفسه، ص.14.
[5] . ينظر المرجع نفسه، ص.16.

العلوم الدينية والإنسانية والتجريبية التي تتعلق بالفكر واللغة. وقد كانت للمنطق الصوري علاقة متينة باللغة في جانبها الاستعاري، ولذا سيتركز البحث في هذه المسألة انطلاقا من هذا الجانب.

يهتم المنطق بوظيفة تنظيم العمليات العقلية لأن اللغة بجهازها الاستعاري تحتاج إلى هذا التنظيم. لاسيما في عمليتي الإبداع والتواصل. ولهذا السبب أصبحت المقاربة بين الاستعارة والمنطق في الدراسات اللسانية الحديثة تعتمد القياس الأرسطي، لكنها لم تقف عند حدود التطبيق الآلي لأنواع القياسات بل لجأت إلى تحليلها ودراسة مدى ارتباطها ببعض المفاهيم التي تبنتها نظريات أخرى مثل: التداولية.

لا يمكن التقليل من أهمية الدراسة التي قدمها **أرسطو** حول نظرية المعنى على الرغم من المآخذ التي وجهت لها لكونها حصرت الاستعارة في اللفظ دون المعنى. لقد حركت النزعة الفلسفية قويا في نفوس بعض المفكرين الأوربيين- وحتى العرب منهم- إلى الاعتراض على هذه النظرية. ولعل المبالغة في التعامل مع المنطق في فهم معنى اللغة كان دافعا آخر لعلماء التحليل المنطقي للغة؛ حيث وسمها بالضعف لتركيزها على أفكار خالية من المعنى، ولأنها تسترت باللغة للكشف عن المحتوى.

الواقع أن اللغة لا تنتعش في معناها ومبناها إلا باستخدام ضروب المجاز، والاستعارة إحدى هذه الضروب، بل أقواها أثرا على المستويين الإبلاغي والتواصلي.

إن فضل **أرسطو** لا ينتهي عند نقطة الاكتشاف المبكر للاستعارة بوصفها شكلا فنيا متميزا من بين مجموعة من الأنماط البلاغية- لكنه يمتد إلى عمق نظرته إليها- بوصفها علامة للعبقرية، فهو عندما صنف الأقاويل وضع تقديرات احتمالية، وبناء عليها أسس تصوره ضمن مجال واسع تحيى فيه الاستعارة. لقد وقع التمييز– لديه- بين ثلاث أنواع من الاستعارات: ((الاستعارة الجمهورية، الاستعارة الشعرية، الاستعارة الحجاجية، فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا، وإذا كان يهدف إلى المتعة يكون شعريا، أما إذا كان يهدف إلى الإبلاغ فيكون عاديا، وعليه فالاستعارة الجمهورية تهدف إلى الإبلاغ،و الاستعارة الحجاجية تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي أو الفكري للمتلقي في حين أن الاستعارة الشعرية لا تحيل إلا إلى ذاتها)).[1] لقد تعامل المنطق التقليدي مع الأنماط الثلاثة

[1] . عمر أوكان، شعرية البلاغة (أرسطو والاستعارة)، ص.114.

للاستعارة من وجهة ربطها بالهدف، فحافظ هذا التقسيم على شكله الثلاثي إلى اليوم.

لم ترفض الدراسات الحديثة هذا التقسيم بالجملة، لكنها انتقدت بعض مصوِّ غاته، فأضافت إليه نماذج أسلوبية لها صلة بتلك النماذج القديمة. كما أن الانتقاد الذي وجهه علماء اللغة إلى **أرسطو** في تصنيفه السابق لم يلغ الأسس العامة التي ترتكز عليها البلاغة، وإنما وجه إليها لأنها ضيقت مجال الدرس البلاغي حين حصرته في الخطابة والشعر. أما البديل الذي جاءت به الدراسات الأسلوبية المعاصرة فهو معمم على أشكال عديدة من الخطابات بما في ذلك الخطاب الديني، فهي ترى أن حصر **أرسطو** للاستعارة في اللفظ جعله لا يقدم دراسة غنية لها، بحجة أنها لا تقتصر على اللفظ فحسب وإنما تستهدف المعنى في ثرائه وتفاعله، ثم إن نقد اللغويين للنظرية السابقة تركز على الاستعارة الجمهورية – وهي واحدة من بين مجموع الاستعارات-حيث كانوا يرونها أنموذجا للحكم على موت الاستعارة. فهم ينطلقون من كونها استعارة مستهلكة بفعل التداول والاستعمال المفرط بين الجمهور. ويبدو أنه حكم عام لا يصلح تعميمه على النوعين المتبقيين، فالاستعارة الشعرية وإن كانت تحيل إلى ذاتها، فهي تأخذ من الاستعارة الجمهورية بعض خصائصها كما أن الاستعارة الحجاجية وإن كانت تستهدف إثارة عاطفة المتلقي لكنها قد تصبح سوقية و مستهلكة- مع أنها تبقى حية في مقامات أخرى غير الخطابة- وفي حالات كثيره نجده يقيد الخطابة الحجاجية بشرط عدم التكلف والاصطناع لأنه يلغي الإقناع.[1] و ما ينبغي التنبيه إليه هو خضوع هذه الأنواع من الاستعارات إلى عمليتي القياس والبرهان.

على الرغم من أن الاستعارتين الجمهورية والشعرية لا تعتمدان كثيرا على القياس والبرهان، فإنه قلما نجد خطابا استعاريا حجاجيا يخلو منهما. ((وخلاصة الأمر أن الاستعارة من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم للوصول إلى أهدافه الحجاجية)).[2] وتكون هذه الأهداف ميزة جمالية في الخطاب الأدبي، بينما تكون علامة برهانية في الخطاب الفلسفي، ولهذا نجد تطبيق القياسات المنطقية أقل استعمالا في الخطاب الأدبي منه في الخطاب الفلسفي.

يعتمد الخطاب الاستعاري على الدليل والحجة، ((والحجة برهان،كما أن البرهان الخطابي شكل من القياس الإضماري Syllogisme، وهي محصلة

---

[1] . ينظر عمر أوكان،شعرية البلاغة (أرسطو والاستعارة)، ص.115.

[2] . أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، الطابع في العمدة، ط.1، 2006، ص.105.

الدليل القوي الذي ينتمي أصلا إلى الجدل)).[1] إن تطبيق الأنموذج البرهاني في ميدان الخطابة تحدده الأسس العقلية ذات الطابع البرهاني أما الأنموذج الشعري فتتضح فيه مظاهر الإقناع عن طريق المحاكاة. غير أن هذا الإقناع يختلف في مظهره وشكله تبعا للظروف والحالات التي يلقى فيها الخطاب. فماهي وجهة نظر الرواقيين تجاه هذه الأقيسة؟

يختلف القياس الأرسطي عن قياس الرواقيين منهجا وغاية لأنهم يؤمنون بمبدإ الاسمية، فهم حينما يطبقون الأقيسة المنطقية يرون فيها تثقيفا وإغناء للفكر وتثبيتا للحق، ولذلك كان اشتغالهم على ما هو محسوس ومادي. إنهم يعتقدون أن قوانين الطبيعة ثابتة ضرورية لأنها من صنع العقل العالي ومظهر من مظاهره.[2] يبدو منطق الرواقيين منطقا متغاضيا عن أهمية المتصورات الذهنية في تغذية العقل، وهي تصورات لا انفصام بينها وبين العقل المبدع، فالإيمان المطلق بالملموس ونكران وجود المعاني العامة والمجردات الذهنية شيء يتنافى مع استبقاء البرهان في القول الشعري بعامة والخطابي بخاصة.

يقف **أحمد يوسف** على تلك المفارقة العجيبة بين المنطقين الأرسطي والرواقي ليبين طبيعة كل منهما. لقد لا حظ ((أن الرواقيين اهتموا بالأحكام الشرطية بدل الأحكام الحملية التي لا يناصبونها العداء (...) ولا عجب أن يحتفظ المنطق الرواقي بمدإ التناقض لكونه يشكل ركيزة الفكر، ولم يهملوا أيضا مبدأ الهوية من جملة مبادئ العقل التي أشار إليها **أرسطو**))[3] تعد هذه الملاحظة كشفا للأرضية التي تأسست عليها نزعة الرواقيين وهي نزعة تمجد العقل لكن بغير التصور الأرسطي المعمم في أشكال القياسات المنطقية جميعها.

يحلل الكاتب نفسه منطق الرواقيين في موضع آخر ناظرا إلى نزعتهم الاسمية على أنها لم تتجاوز عالم الأشياء والأفراد، إذ يفترض تساؤلا وجيها عن مصدر المعاني الكلية؛ فيجد إجابتها لدى الرواقيين نابعة من المخيلة البشرية التي ترى في الإحساس بأنه الأثر الذي يخلقه عالم الأشياء المادي في النفس.[4] يدل هذا التصور على طبيعة منطق الرواقيين المؤسس على المادي والملموس في مقابل منطق **أرسطو** المبني على الأحكام الحملية. وهي أحكام

---

[1] . Aristote,Rhétorique,Introd. Michel Meyer,vanhemelrye .K,livre de poche,p.79.

[2] . ينظر عثمان أمين،الفلسفة الرواقية،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة 1944،ص ص.147.148.

[3] . أحمد يوسف الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط.1 ، 2005، ص.34.

[4] . ينظر المرجع نفسه، ص.30.

تخضع للقياس المنظم للأقاويل الشعرية، لكن كيف يتصورها **أرسطو** في مقابل الأقاويل الخطابية؟

2- مظاهر القياس وتطبيقاته على الاستعارة.

لما كان الشعر خاضعا للمحاكاة والخطابة مرتبطة بالبرهان، جرت عليهما الأحكام المنطقية في حدود القياسات على أوجه عديدة من الاحتمالات يمكن صياغتها كالآتي: ((إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر، وإما أن تكون كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر هي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السفسطائية،
والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية.))[1] يتبين من هذه القسمة أن القول الشعري هو الذي
ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية،وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع "السلجسموس" أوشبهه بينما الخطابة تجري عليها أحكام القياسات الحجاجية.

إن الحديث عن القياس في القول الشعري مرتبط بأنواع القياس في الخطابة، وقد حصره **أرسطو** في حلقة ثلاثية، وعناصرها هي : ((- التداولي Délibératif - الحكمي judiciaire والبرهاني Démonstratif، فالتداولي يرتكز على الحث والردع أما الحكمي فيتكون من هيأتي الاتهام والدفاع، وأما البرهاني فيتعلق بالقول إذ يتراوح بين المدح والهجاء – بوصفه- نتيجة نهائية)).[2] وتجري الاستعارة في المقامات الثلاثة في صورة خطاب مشترك يتبناه كل نوع، ثم تبدأ في التمايز حسب درجة الإقناع التي يوفرها الخطيب.

إن الأساس الذي ترتكز عليه القياسات هو التغيير، الذي تتحدد مفارقته عند تناول الأنواع والأجناس، فهو يفرق بين النقل البسيط والنقل المركب، ((فالأول يتعلق بالخطابة والثاني يتعلق بالشعر، ثم إن الاستعارة على ذلك التقسيم تتفرع إلى ثلاثة فروع: نقل من جنس إلى نوع ونقل من نوع إلى جنس، ثم نقل من نوع إلى نوع، وأخيرا نقل بالتناسب)).[3] ويمضي أرسطو إعطاء أمثلة لهذا النقل محاولا إثبات شرعية التناسب وقد تم ذكرها في مدخل هذا البحث.

---

[1] . أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، ص.151.

[2] . Aristote, Rhétorique, p.94.

[3] . عمر أوكان، شعرية البلاغة (أرسطو والاستعارة)، صص.109.108.

اتسع مفهوم الاستعارة بهذا التقسيم حيث جعلها متداخلة مع أنماط أخرى من المجازات مثل: التشبيه الذي يقوم أساسا على المتعة الجمالية التي تتأسس عليها الاستعارة، وتجنبا للغموض الحاصل في التداخل بين التشبيه والاستعارة انتقد **أمبرتو إيكو** Umberto Eco الدراسات المعاصرة لأنها- برأيه- ((لم تنتبه إلى أمرين، الأول: وجود سيرورة تكثيف في الاستعارة تؤدي إلى إفقار الشرح النسبي المعجمي، والثاني: ضرورة النظر بليونة أكبر إلى العلاقات بين صفات المعجم وصفات الموسوعة)).[1] ولعل معاينة الاستعارة بهذين المقياسين يكشف عن الأصول المنطقية لها من وجهة، ويجلي العالم الأيديولوجي والخيالي ، لدى الشاعر من وجهة أخرى. لهذا السبب فضل **إيكو** الاستعارات البانية لثقافة المجتمع. ((إن أفضل الاستعارات هي تلك التي تبرز ثقافة المجتمع في تحققها، وتدل على دوافع الترميز فيها)).[2] وتعد هذه المقاربة تعرية للغة الرمزية التي تتخذ الاستعارة أداة للكشف عن البعد المعرفي والثقافي للمجتمع.

عقد الناقد **محمد مفتاح** مقارنة قيمة بين قياس التمثيل بآلياته المنطقية، والاستعارة بمركباتها الدلالية حيث انطلق من المفاهيم القديمة لأصول المنطق فجعل للقياس أربع محـاور وكل محور مكمل للآخر من الناحيتين الوظيفية والمعرفية، وهي كالآتي :((الفرع: الموضوع الأول، الأصل:الموضوع الثاني، العلة "المقوم" أي الصفة المشتركة بين الموضوع الأول والثاني:الموضوع الثالث، الحكم "مطابقة الكلام لمقتضى حال المخاطب، ليفعل أو يكف أو ينفعل أو يتعجب" : الموضوع الرابع)).[3] تشتغل هذه العناصر الأربعة بطريقة حملية، حيث يحمل الموضوع الأول على الموضوع الثاني، ثم الموضوع الثاني على الموضوع الأول، وكذا النظير على النظير، وذلك بحسب طبيعة النص الذي ترد فيه الاستعارة.

إذا كانت الاستعارة تعتمد إدخال المستعار له في جنس المستعار فإنها - في الوقت نفسه- تجعل الطرفين يتفاعلان ويتداخلان، ولكن عملية التفاعل بينهما تسبقها عملية إدراك الصفات والروابط المنطقية والمتصورات الذهنية، لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن بعد ذلك هو: ما طبيعة الموضوع المعرفي للمستعار "المشبه به" لإدخال المستعار له"المشبه" فيه؟

---

[1] . أمبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، مر. ف.أنطوان أبو زيد، مجلة العرب والفكر العالمي، الكويت، ع.2، 1988، ص.110.

[2] . أمبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، ص.110.

[3] .محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر،ط.1، 1990، ص.42.، نقلا عن السكاكي، مفتاح العلوم ، ص.369.

يحلل **فخر الدين الرازي** هذه المسألة تحليلا عميقا فيقارن بين الوضع المعرفي للاستعارة بالوضع المعرفي للتشبيه منطقيا ((وأما إذا قلت:رأيت أسدا فقولك رأيت أسدا مقدمة مشكوك فيها، ولكن المقدمة الثانية وهي أن الأسد قوي شجاع يقينية،والظاهر أن الشك مهما أقل في المقدمات المنتجة كانت الدعوة من القبول أقرب)).[1] والشرط الأساسي في تناسب طرفي التشبيه يقوم أساسا على المعرفة، وتكون هذه المعرفة في المجاز و الحقيقة على حد سواء،ولا تتحقق المشابهة إلا إذا كان المشبه به متطابقا مع المشبه في بعض الصفات. يحيلنا **رجاء عيد** إلى قضية التناسب من حيث هي علامة على توافق طرفي التشبيه، فتكون الاستعارة المجازية منه - بوصفها- ضرب من ضروب المعاملة- لذا، يشترط كامل المعرفة بين الطرفين حتى تتم الاستعارة بين شخصين، ((فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الأخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما للآخر)).[2] إن نقل المعنى في الاستعارة يتفاوت قوة وضعفا وذلك تبعا لطبيعة السياق الذي ترد فيه. فكلما كان النقل مفرطا في تناسي التشبيه كانت الاستعارة أحسن وأبلغ مقصدا، وكلما كانت الهوة قريبة بين طرفي التشبيه كلما تضاءل حسن الاستعارة وقل تأثيرها.

لقد أشار **الجرجاني** إلى ذلك في مواطن كثيرة من أسرار البلاغة لما تناول موضوع التشبيه والاستعارة ويظهر ذلك في استقرائه للتشبيهات، ((..وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب)).[3] ولعله يقصد التباعد بالقياس الذي تتشاكل فيه الصور وتتقاطع أجزاؤها وتنكشف مواصفاتها لتتوزع بين المقيس و المقيس عليه "المشبه والمشبه به" . فما كان منها أقرب إلى الخيال كان أمتع وأوغل في النفس، و ما كان منها رسما للحقيقة صار إلى العقل أطوع، غير أن بعض الثور تتقاطع أجزاؤها بين العقل والعاطفة، فيتعذر حينئذ تطبيق قواعد قياس التمثيل عليها. ومع كل ذلك يبقى القياس التمثيلي معيارا مناسبا يسمح بالوقوف على العناصر المتشابهة والمتباينة في القول الاستعاري، وليس هذا مقتصرا عليه فحسب لكن يشمل بعض الأجناس الأدبية وإن كان تطبيقه عليها يبقى نسبيا.

---

[1] . المرجع نفسه، ص.43.نقلا عن فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز، ص.247.

[2] . رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الأسكندرية، (د.ط)، مصر 1980، ص.373. (نقلا عن ابن الأثير، المثل السائر،ص.83.)

[3] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص.105.

3- التحليل بالمقومات وتطبيقاته على الاستعارة:

أ- الاستعارة ومنطق الحساب:

يشكل منطق الحجاج بؤرة الاختلاف بين النقاد لأجل ضبطه ضبطا مناسبا، فهل يقع الحجاج في الشعر عفوا أم أنه ناتج عن ترتيبات منطقية محكمة في النفس؟وهل يقع في الخطابة
مقصودا لذاته أم أنه مجرد وسيلة للإقناع؟

يعد هذا الإشكال نقطة حاسمة في تاريخ البلاغة الجديدة، إذ حاول **محمد العمري** مقاربة منطق الحجاج في الشعر بما يقابله في الخطابة حينما أقامه على فرضية الاحتمال ((ولم يختلف المدافعون عن النسق البلاغي العام حول إمكانية قيامه على فرضية الاحتمال بين التخييل والترجيح، فخطاب الشاعر كذب محتمل الصدق، وكلام الخطيب صدق محتمل الكذب. ومع ذلك فمن الدارسين من رجح بالخصوصيات النوعية لكل جنس)).[1] فهو يسلم تسليما مطلقا بمبدإ الترجيح، كما يرى أن **أرسطو** جعل الفعل الشعري هو خلق حكايات حبكة والفعل الخطابي هو تقديم حجج، فمن الأكيد أن هناك خطابة في الشعر وشعرا في الخطابة.[2] لكننا نلاحظ أن درجة قوة الحجاج بينهما تختلف باختلاف طبيعة الجنسين، فالشعر لا يحتاج إلى قوة حجاجية لإقناع المتلقي، إذ يكفي التخييل أن يسد مسده بينما تحتاج الخطابة إلى قوة حجاجية لكي تعوض التخييل المفقود.

لقد خصص **طه عبد الرحمن** فصلا كاملا من كتابه اللسان والميزان ليبين فيه تأرجح الاستعارة بين منطق الحساب والحجاج وفيه تجلت الرؤية النقدية مطابقة لقراءة الخطاب الحجاجي الاستعاري.

يبدأ الفصل بأحكام نقدية تجعل الخطاب الاستعاري يندمج بالاستدلال الحجاجي، ويقبل مكوناته البرهانية في حدود القياس، فهو يحلله تحليليا منطقيا؛ ((إذا اتضح لك أن القياس تمثيلي هو الأصل في تعلق الخطاب الطبيعي بعضه ببعض. وتولد بعضه من بعض، فاعرف أنه على قدر ما تكن الظاهرة الخطابية من التغلغل في هذا الاستدلال الحجاجي،تكون درجتها من القوة التوليدية والتوالدية للخطاب الطبيعي (...) فالأسلوب الاستعاري أقدر الأساليب التعبيرية على إمداد الخطاب بقوة التفرغ والتكاثر)).[3] فنستقي من

---

[1] . محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق (المغرب)، يناير 2005، ص.15.
[2] . ينظر المرجع نفسه، ص. 18.
[3] . طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1998، ص.295.

هذا الكلام أن السمة الأساسية للقول الاستعاري تنبني على تناسل المعنى الذي يحدث على مستوى الأنساق اللغوية التي منها نستنبط الأحكام القياسية.

يرتكز قياس التمثيل على جملة من المفاهيم من بينها مفهوم التابع*((وحدُّ التابع أنه طريقة للربط بين مجالين ربطا يجعل كل عنصر من المجال الأول مقترنا على الأكثر بواحد من المجال الثاني، ويدعى المجال الأول بمجال تعريف التابع وعناصره تدعى المتبوعات، ويدعى المجال الثاني بمجال تقويم التابع وعناصره هي القيم، فالتابع نوع متميز من العلاقة، وأوضح مثال عليها علاقة التأليف، فحينما نربط مجموعة من الكتب بمجموعة من المؤلفين نكون بذلك قد أقمنا علاقة التابع ولتكن المجموعة الأولى هي المؤلفات البلاغية التالية: دلائل الإعجاز – مفتاح العلوم – الإيضاح. والمجموعة الثانية: - عبد القاهر الجرجاني- القزويني- السكاكي،فحينئذ يمكن ترتيب العلاقة عل النحو الآتي: دلائل الإعجاز **للجرجاني**، ومفتاح العلوم **للسكاكي**، والإيضاح **للقزويني**))[1]، فمن الواضح أن هذه العلاقة لا تسند المؤلفات إلى أكثر من كاتب واحد، وعليه تستحق أن تكون لها رتبة التابع.

بناء على هذه العلاقة صاغ معظم البلاغيين الاستعارة بواسطة التوابع الدلالية، ووضعوا لها ضوابط تقريبية تجلت في صورة مفاهيم إجرائية قابلة للتغيير والتحول ومنها ((تابع الجنس، تابع الاتقاء، تابع التحقيق، تابع التعيين، تابع التأويل، تابع التقويم أما المبادئ الضابطة لها فهي: مبدأ استقلال الجزء، مبدأ التابعية، مبدأ ثبات الدلالة، مبدأ التوازي، ومبدأ التركيب الدلالي))[2] تناول المناطقة المشتغلين على اللغة هذه المفاهيم ضمن قسمين كبيرين هما: البلاغة، والفلسفة، غير أنهم لم يتمكنوا من توسيع نزعتهم التجريبية حيث صادفتهم تيارات فكرية معارضة لتوجهاتهم، فنتج عن ذلك ظهور فكر نقدي منظم: قام على مبدإ الامتناع على الاستبدال، ثم خروج الاستعارة عن مبدإ التناقض و مبدإ الثالث المرفوع))[3] واستجابة لهذه الاعتراضات تخرج الاستعارة عن المبادئ الأربعة، فتفقد بذلك قوتها الجمالية وقيمتها النظرية في كل مقاربة تحليلية للخطاب طبيعيا أو تجريبيا.

---

*- يفضل طه عبد الرحمن استعمال مصطلح "التابع"،في مقابل اللفظ الانجليزي Function على مصطلح "الدالة" لوجود مناسبة بين مدلوله الاصطلاحي ومدلوله اللغوي.

[1] . طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي ، صص.296.297.

[2] . المرجع نفسه، صص.298.299.

[3] . المرجع نفسه، ص.304.

إن الأخذ بالاعتراضات السابقة يضع الاستعارة تحت رقابة العقل ويقلل من قيمتها التجريدية فيلزم مع ذلك ترك التوابع الصورية ومبادئها المنطقية، واللجوء إلى طريق حجاجي
يقر بحقيقة الالتباس والتعارض في الاستعارة. ذلك هو منطق الحجاج.

ب- الاستعارة ومنطق الحجاج:

يفرض الاشتغال الحجاجي من داخل النص الأدبي، آلياته القياسية فرضا على الرغم من وجود بعض الروابط اللغوية التي تحد من تأثيراته. كما تعد تلك الظواهر اللغوية بمثابة روابط أساسية تستمد دلالتها من الأسس الجوهرية التي تبنى عليها القياسات المنطقية. ((والواقع أن هناك مشاكل كبرى تطرح على مستوى القراءات التطبيقية خاصة وذلك بصدد استكشاف مظاهر وخصائص الاستدلال والحجاج في أجزاء ومقاطع فلسفية منسوبة لصاحبها)).[1] ولعل المشاكل المطروحة في مجال البحث البياني أصبحت أكثر تعقيدا من ذلك الذي يتضمنه البحث الفلسفي لأن مهمة البيان تقتضي تطبيق استدلال من نوع خاص، تكون فيه اللغة شاملة لأشكال بيانية متصلة اتصالا قويا بالبرهان والاستدلال.

لقد فهم العرب القدامى الاستدلال مرادفا للقياس* فاعتمدوا الأشكال البلاغية المعروفة لديهم في المجاز، ومن أهم فروعه التشبيه والاستعارة. ((فالقياس بالنسبة إليهم ليس عملية عقلية استنباطية بل هو عملية خطابية يتم بموجبها اتخاذ علامة مادية أو معنوية شاهدا ومثالا على شيء، أوصفة من صفاته)).[2] ولا يعني هذا غياب خاصية الحجاج عنه، وإنما هي طريقة قياسية تعتمد المنطق الواصف لاستكشاف خصائص العلامة في الأثر الأدبي وعليه تكون العلامة نتاج القياس الذي يستعمل في الخطاب. ومهما تكن درجة قوة ذلك الدليل فإنها لا تستطيع بحال من الأحوال الحد من انتشار الزخرف اللفظي الذي تحمله الاستعارة من خلال الممارسة الخطابية.

قد يصبح القياس من هذا المنطلق قرين الاستعارة فهو ((يتركب من أصل وفرع وعلة وحكم، فكذلك الاستعارة لها مشبه ومشبه به ووجه شبه

---

[1] . حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، ص.131.

*- القياس:Syllogisme هو تقدير الشيء المادي أو المعنوي بواسطة وحدة عددية معينة لمعرفة مقدار ما تحتويه من هذه الوحدة، ويستعمل أصلا في العلوم الطبيعية والرياضية وقد امتد إلى العلوم النظرية، مثل علم النفس،ويستعمل أيضا في التشبيه،وأنواعه ثلاثة: فقهي،لغوي،منطقي(انظر أحمد الدمنهوري، تح. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف بيروت- لبنان،ط.1، 1996، ص.70.

[2] . المرجع نفسه، ص.124.

وقرينة)).[1] وحلل السكاكي هذه العناصر في صيغتها المنطقية في باب المجاز تحليلا عميقا.

تنزع الدراسات الحديثة للأسلوب إلى إحلال النموذج الدلالي محل النموذج المنطقي فهي ((تركز على أداء العبارة لدلالتها باعتبارها رسالة يبثها مرسل ويتلقاها مستقبل، وعلى ضوء هذه العملية يتم الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة معا خلال التوصيل دون الاحتكام المسبق إلى المقولات المنطقية)).[2] إن التركيز على مادة الخطاب وما يحمله من دلالة متبادلة بين مرسل ومتلق لهو ضرب من الحجاج لأنه يحوي أدلة الإقناع ضمن مقطع الكلام الذي يتوزع على الحوار، وبخاصة إذا امتلك حمولة معرفية وزخرفيه تجعل منه مادة للقياس في مظهره العام.

صنف أبو بكر العزاوي لأجل ذلك الاستعارة ضمن قسمين كبيرين حسب قوتها الحجاجية. استعارة لغوية واستعارة جمالية: ((ولقد أطلقنا في بحثنا هذا على النوع الأول الاستعارة الحجاجية لأنها تدخل ضمن الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه، والاستعارة الحجاجية هي الأكثر انتشارا لارتباطها بمقاصد المتكلمين وسياقاتهم التخاطبية والتواصلية)).[3] وبناء على ما ذهب إليه صلاح فضل يصبح أي خطاب محكوم ببنية وقيمة.

تعد البنية والقيمة ركنين أساسين بنى عليهما بيرلمان فرضياته العلمية التي تصلح لتفسير أهم الأشكال الأدبية، ((فخلال تحليله لعملية التماثل Analogie ودوره في الأبنية البرهانية وعلاقتها بالأشكال البلاغية انتهى إلى نتيجة مهمة فحواها أن التماثل يعد نقلا للبنية والقيمة معا. وجاء هذا الاقتراح على أساس أن التفاعل الذي ينجم عن الربط بين المقيس والمقيس عليه يؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد القيمة الجمالية البرهانية في آن واحد)).[4] ومن البداهة أن نقر بحقيقة تضاؤل القياسات المنطقية وتراجعها في كثير من النصوص والخطابات التي تحوي مقاصد تعليمية، في حين نجدها تتسع وتتكاثر في الخطابات الإشهارية.

إن هذه الحقيقة تستدعي تساؤلا عاما هو: إلى أي مدى يصل امتداد التماثل؟ وإذا تم التسليم بمحدوديته- أي عدم إمكانية ضبطه في جميع الأجناس الأدبية-، فإنه على الرغم من ذلك، يمكن الاطمئنان بفعاليته ضمن انتقال

---

[1] . ينظر، محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.42.
[2] . صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الثقافي العربي، جدة، ط.3، 1988، ص.343.
[3] . أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص.108.
[4] . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، صص.81- 80.

الكلام بين المرسل والمرسل إليه. وفي سياق الحوار الدائر بين الذوات المتخاطبة تأخذ علاقة التخاطب مسارا تماثليا تتمظهر فيه أدوات الابتكار والأساليب البرهانية في الخطاب بوصفها قرائن حجاجية.

يحاول صلاح فضل أن يقف موقفا وسطا لفك هذا الإشكال، فبالنسبة إليه ((ليس هناك ما يمنع من امتداد الأقيسة- أي شمول التشبيهات والاستعارات لجميع المجالات الممكنة- لنرى ماذا ستسفر عنه، لكن من وجهة النظر البرهانية يجب أن يظل القياس في داخل حدود لا يتجاوزها إذا أريد به دعم فكرة معينة أو انطباع خاص)).[1] ووجهة نظره هذه لها ما يبررها إذا علمنا بأن النصوص التي تقبل هذه الفرضية محدودة، وقد تكون من النمط الحجاجي أو التفسيري الذي له خصوصية إقناع فئة محدودة تحتاج إلى ما يغذي خواءها الروحي.

لهذا يستلزم توظيف الأقيسة المنطقية بوصفها نشاطات محكمة للعقل. ومن المعقول أن القول الاستعاري يتسم بطابع الحجاج من أصله، ولهذا يقتضي وجود ذوات خطابية تشترك في بناء الكلام. غير أن الإشكال الذي ظل يراود طه عبد الرحمن ينبثق من السؤال الآتي هو ((كيف تتجلى الذوات المشتركة في إنشاء القول الاستعاري، إذا كان قائله واحد لا محاور له؟ وفي هذه الحال، يفترض أن يكون الجواب من مستوى المعنى الحقيقي والمعنى المجازي للقول، والمقام هو المحدد الرئيسي لهما، فهناك معنى حقيقي ظاهر غير مراد وهناك معنى مجازي مضمر مراد وعليهما تتحدد الذوات الخطابية، فتظهر الذات المظهرة والذات المؤولة والذات المبلغة والذات المضمرة، وعليها ينشئ المتكلم قوله الاستعاري)).[2] إن تجليات هذه الذوات قد يصيبها من القوة والضعف ما يجعلها تتباين في أدوارها التبليغية والتواصلية، وتختلف غاياتها تبعا لمرجعياتها الثقافية والسياسية.

يمكن القول من جهة أخرى: إن طه عبد الرحمن قد استوعب نظرية الحجاج التي تبناها بيرلمان في صيغتها الإجرائية عندما ربط بين القياس كإجراء، ومتعلقاته كدعم لذلك الإجراء، وبخاصة إذا كان المقيس عليه ليس من عالمنا الحسي، فيصعب تحديد الذوات بشكل عقلاني. وهنا يتدخل عنصر التخييل الذي منه تنشأ العوالم الممكنة وتعد الاستعارة آلية له بوصفها أنموذجا بلاغيا حجاجيا يستخدم لعرض الواقع على الممكن. ومهما اتسعت هذه الوظيفة وتعددت طرائق التوابع الدلالية لها؛ فلا يمكن الحصول على نتيجة منطقية تكشف خصائصها وتحدد غاياتها في الوصف والبناء لأن تلك

---

[1] . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.81.

[2] . طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص.310.

المحاولات ستظل ((تصادم مقتضيات لحقيقة الاستعارية ولا تصح إلا بإخراج الأقوال عن وصفها المجازي وإلباسها لباس الحقيقة)).[1] لقد حاول عبد القاهر الجرجاني تطبيق القياسات المنطقية بشكل عقلاني حينما لجأ إلى طرح فكرة التعارض التي هي- في الأصل- معطى تاريخي يفترض أنه استلهمه من القياس الأرسطي أو مما كان سائدا في حوارات السفسطائيين من خلال مجالسهم الجدلية التي كانت ملتقى لعرض الادعاءات وتفنيدها بالبراهين.

لما اقتنع الجرجاني بفكرة التعارض، دعته الحاجة إلى وضع أسس قاعدية من شأنها تنظيم الخطاب الحجاجي؛ فبناها على مفهوم الادعاء- على الرغم من أن هذا المفهوم لم يتحدد مدلوله حتى من قبل المشتغلين على ضبطه- ((إن مفهوم الإدعاء يقوم على قاعدتين أساسيتين: الأولى منهما: ذات إنتاج جدلي ومن مظاهره كثرة دوران العبارة الجدلية على لسانه مثل: إن قلتم..قلنا، فإن قيل..قيل، وما هو إلا كذا وكذا..وثانيهما: إنه إنتاج تأسيسي لأن الجرجاني زاوج بين مقتضى النقد القديم ومقتضى البناء الجديد ومنه استخلص ثلاثة مبادئ للادعاء: - مبدأ ترجيح المطابقة، - مبدأ ترجيح المعنى، - مبدأ ترجيح النظم)).[2] لقد أدرجت هذه الصياغة المنظمة للقياس في لائحة سلم النقد الجديد، ولم تكن هذه التطبيقات القياسية ذات مصدر واحد، ولكنها كانت نتاج المعرفة البرهانية ذات الأصول العربية واليونانية كلتاهما.

نجد نظير هذه القواعد الحجاجية لدى ابن الأثير في إرجاعه الاستعارة إلى مبدأ التناسب والمطابقة، حيث عاين مجموعة من استعارات التناسب ووصفها بالمُرضية، وتأتي معالجته لها في إطار الرد على ابن سنان الخفاجي الذي عد الاستعارة المبنية على استعارة من أبعد الاستعارات، وعُد التناسب أمرا مبالغا فيه لهذا قدم سندا قرآنيا جعله منطلقا للاحتجاج على صحة دعواه من خلال قوله تعالى "وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ فَأَذَاقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ " فهي استعارات تنبني بعضها على بعض. فالأولى استعارة القرية للأهل والثانية استعارة الذوق للباس والثالثة استعارة اللباس للجوع.

إن في هذه الاستعارات الثلاثة من التناسب على ما لا خفاء به،فكيف يذم ابن سنان الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ؟[3] يؤاخذ ابن الأثير الخفاجي على سوء فهمه للتناسب من جهة تطبيق القياس عليه ((...أي أنه لم

---

[1] . طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي ، ص.313.

[2] . المرجع نفسه، ص.304.

[3] . ينظر ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، صص.119.118.

ينظر إلى الأصل المقيس عليه وهو التناسب بين المنقول عنه والمنقول إليه بل نظر إلى التقسيم الذي قسمه في القرب والبعد. ورأى أن الاستعارة المبنية على استعارة تكون بعيدة فحكم عليها بالإطراح(...) ثم يمضي قائلا: ولهذا أشباه ونظائر في غير الاستعارة. ألا ترى أن المنطقي يقول في المقدمة والنتيجة[كل إنسان حيوان، وكل حيوان نام، وكل إنسان نام؟] وكذلك يقول المهندس في بعض الأشكال الهندسية: إذا كان خط "أب" مثل خط"ب ج"وخط"ب ج"مثل خط "ج د" فخط " أب" مثل خط"ج د" وهكذا أقول أنا في الاستعارة. إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة ثم بني عليها استعارة ثانية وكانت أيضا مناسبة فالجميع متناسب وهذا أمر برهاني لا يتصور إنكاره)).[1]
يتجلى فهمه لوظيفة التناسب في صورة عقلانية محكومة بالبرهان والاستدلال، فهو يرى تناسب بين المقيس و المقيس عليه يجمعهما خط واحد، فيأخذ الثاني بعض خصائص الأول من باب انبثاق الفرع عن الأصل. بينما الخفاجي بنى فكرة التناسب على قضيتي القرب والبعد فحكم بالإطراح.
هذا القياس المباشر محدد بقضايا منطقية محكومة بالبرهان، فكيف يحلل طه عبد الرحمن هذه القضية؟ ينطلق الناقد من مسلمة منطقية مفادها أن القول الاستعاري يقوم أساسا على تداخل آليتي الإدعاء والاعتراض اللتين تميزان الحجاج، ومن شروط الإدعاء أن يكون المدعي معتقدا صدق دعوه وأن تكون له بينات عليها يعتقد صحتها وصدق القضايا التي تتركب منها هذه البينات.
ومعلوم أيضا أن من شروط الاعتراض أن يرد المعترض على دعوى سابقة وأن يطالب المدعي بإثبات دعوه. فأين يظهر إذن هذا الادعاء في الجملة الاستعارية؟ يميز الناقد نفسه بين وظيفتين مختلفتين تضطلع بهما ذاتان متباينتان، الذات المظهرة والذات المستعيرة، فالوظيفة الأولى حجاجية تقوم بها الذات المظهرة فتدعي وجود المعنى الحقيقي للجملة، أي تدعي المطابقة بين المستعار له والمستعار منه؛ أما الذات المستعيرة فتقوم بدور الاعتراض على وجود المعنى الحقيقي للجملة الاستعارية..وبما أن المؤول هو أولى بالخفاء من المعنى المضمر فيقوم هذا الدور في الإنكار بين المستعار له والمستعار منه (...) وكذا يتضح أن المتكلم يتقلب على مستوى المعنى الحقيقي بين حالين متعارضين، حال الإظهار و حال التأويل ومن وجهة أخرى، إذا أنكرت الذات المبلغة وجود المعنى المجازي تكون قد جمعت بين حال الإضمار وحال التبليغ.[2] نستنتج مما سبق أن الجملة الاستعارية في حال

---

[1] . المرجع نفسه، ص.119.
[2] .ينظر طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، صص.312.311.

الادعاء تتقيد بشروط الحجاج ويستلزم عن ذلك تناسب تؤكده القرائن اللغوية والحيل المجازية.

كما أن الجملة الاستعارية في حال الاعتراض تأخذ طابع الاستعلاء على الحقيقة وإنكار البرهان. وعليه، **تتوازى المسألة** بين حال الإظهار والتأويل، كما تتساوى بين حال الإضمار والتبليغ فينشأ **عن ذلك مبدأ التناسب.** ولعل هذا التحليل بالمقومات الحجاجية وأساليب الاستدلال البرهاني يمهد الطريق لمعالجة الاستعارة ضمن مستويات عميقة في مختلف الخطابات. وذلك في حال تعالقها مع الرمز والأيقونة والأسطورة، وسيعالج **الفصل** الثاني حديثا **مفصلا عن مدى ارتباط الحجاج بالعلامات اللغوية** وغير اللغوية. **وستكون المرتكزات** الفكرية **منطلقا** لتلك الدراسات اللغوية واللسانية التي أسس لها **دوسوسير،** وثبت دعائمها **بورس** ثم جسدها عمليا **أمبرتو إيكو ورولان بارت،** كما سيكون هناك تحليلا للاستعارة في مظهرها الحجاجي عند اقترانها بالصورة البصرية بالتركيز **على** البحوث التي نشرتها **جماعة مو في** مطلع القرن العشرين وبهذا العمل يكون البحث قد استوفى بعض جوانبه المهمة عن الاستعارة في سياقها الحجاجي.

الـفـصل الـثـانـي

الاستعارة والبلاغة الجديدة

المبحث الأول: أ- **الاستعارة والرمز.**
المبحث الثاني: ب- **الاستعارة و الدلالات المفتوحة"السيميوزيس".**
المبحث الثالث: ج- **الاستعارة والصورة .**

المبحث الأول: أ- **الاستعارة والرمز**

1. الرموز اللسانية وغير اللسانية
2. مكانة الاستعارة بين الرمز الأدبي والرمز العلمي
3. الاستعارة والنظام الرمزي
4. علاقة الرمز والاستعارة بالحلم [فرويد ويونج أنموذجا]
5. الاستعارة ومنطق اللغة

إن التيارات الفكرية المعاصرة التي أخذت على عاتقها مسؤولية تطوير نظرية اللغة لم تتخل عن الأصول الأولى التي حددها لها **أرسطو**، ولكن بالغت في اصطناع مصطلحات جديدة تناولتها ضمن مشروع تخليص الإرث اليوناني من قيود المنطق الكلاسيكي الذي تذعن إليه اللغة بمكوناتها الطبيعية والرمزية.

لقد راهنت على استخدام اللغة الرمزية بوصفها خيارا لا بديل له لدراسة النصوص وتقويمها.ثم امتد التحامل على اللغة من قبل علماء التحليل المنطقي*ليمس جوانبها البلاغية ويتركز الاهتمام تحديدا على الاستعارة بوصفها جنسا بلاغيا مرتبطا بالأجناس الأدبية الأخرى. أما المبررات التي استند إليها هؤلاء اللغويون فهي مبررات منطقية تسم الاستعارة بأنها قاصرة للتعبير عن الحقيقة، لأنها اعتمدت الفلسفة معيارا للكشف عن تلك الحقيقة كما أنها ارتبطت بالمفهوم ففقدت مصداقيتها. هكذا ساق بعض المناطقة حججهم فحكموا عليها بالموت.ولكن **بول ريكور** أشار إلى أن الاستعارة لا ترتبط بالزخرف اللفظي فقط لكنها تتجاوزه لتتحرك في فضاءات العلامة اللغوية وغير اللغوية وهي حقيقة سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول. ثم إن أبحاث **جورج لايكوف ومارك جونسن** فيها جواب مقنع لأنصار التحليل المنطقي لأنها أثبتت ((علاقة الاستعارة بالنسق التصوري)).[1]وانطلاقا منها ظلت الاستعارة خاضعة للمنطق الرمزي الذي يخضع اللغة إلى التجربة الخلاقة والمنطق المفتوح. وتعد بحوث **ش.س.بورس** أيضا أنموذجا حيا تتجلى فيه الاستعارة في مجموعة من الأيقونات الدالة وفق تصور علمي، وهو ما سيعالجه هذا الفصل.

ظهرت التجليات الإيحائية للرمز والأيقونة بوضوح في أعمال **تودوروف** و**بارت**، و**إيكو وكاسرر** الذين جمعوا بين الإرث الأرسطي والدرس السيميائي الحديث الذي يجعل من الأيقون مادة خام للانطلاق في دراسة العلامة والرمز. ولما كانت الاستعارة من أعظم الأساليب تعبيرا عن التجربة الإنسانية وآية للموهبة والعبقرية - حسب **أرسطو**- صارت أداة مطواعة لتوظيفها في مجالات عديدة من الحياة.

لهذا صار الاهتمام بها أمرا مطلوبا، غير أن بعض الباحثين ((إن الاستعارة هي جوهر اللغة البشرية لكونها طبيعة في اللغات الطبيعية وهو ما يمكن اكتشافه من خلال صيحات الباعة في الأسواق وأحاديث النساء، ومسامرات الشباب، وسخريات السكارى، وهذيان المجانين، وتدجيلات

---

*- نقصد بذلك: علماء التحليل الرمزي للغة،ومنهم فيتجنشتاين، و كارناب ومن سار على نهجهم.

[1] . ج. لايكوف، م.جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، صص.25- 26.

السياسيين وغير ذلك مما يظهر أن الاستعارة لا تدل على العبقرية ولا هي صفة من صفات الأسلوب السامي، ولكن تدل على أن الإنسان حيوان استعاري لأنه يحي بالاستعارة)).[1] إن هذا الرأي وإن يبدو في ظاهره مخالفا لوجهة نظر **أرسطو** فهو في باطنه يعكس حقيقة عبقرية الاستعارة، فإذا كان البناء الاستعاري مرتبطا بالحياة العامة، فهذا يعني أنه كلام يرقى إلى مستوى العبقرية. إن الفطرة التي تؤسس للاستعارة وجودها ستجعلها فيما بعد في أعلى قمة ضروب القول، ولهذا فلا يوجد تضارب بين رأي **أرسطو** والكلام السابق من حيث التأصيل.

ولعل التداخل الذي حدث بين الاستعارة والرمز ناتج عن اتساع الفضاء العلاماتي للاستعارة، والذي ارتبط بجوهر اللغة البشرية في طبيعتها الرمزية. ولكي يكون للاستعارة حضور قوي في تلك المجالات عليها أن تتسم بالوضوح والغرابة والمتعة. هذه الأمور تحدث عنها **أرسطو** سلفا، إلا أن الرمز قد يأخذ من الاستعارة هذا الجانب، لكنه يمكن له أن يتجاوزه إلى مجال أوسع منه فتبلغ الغرابة مداها في الرمز، وحينئذ ينشأ الغموض في القول.فما جدوى الإعلاء من وظيفة الاستعارة إذا كان الرمز يحجب عنا متعتها؟ ولماذا لا تبقى الاستعارة تحتل مركزها الأصيل بعيدة عن مسالك الرمز وغموض دلالاته؟ لابد أن تكون هناك علاقات دقيقة بين الرمز والاستعارة،ستتضح حتما في العنصر الآتي.

أ ـ الاستعارة والرمز*:

1- الرموز اللسانية وغير اللسانية.

لن نتناول الرمز بالمفهوم الكلاسيكي- الذي يتم فيه ربط اللفظ بمايحيل إليه في الواقع- ولكننا
سنستبطن استعمالاته الرائدة في المجال السيميائي، لكونه يشكل حلقة جامعة لأشكال بلاغية
كثيرة، ومن أهمها الاستعارة. **ول**قد أشار **دوسوسير** إلى مكانته في سياق حديثه عن اللغة في علاقتها بالوقائع الإنسانية وذلك من خلال الإشارة إلى أبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية وضروب المجاملة. إن الدلائل رموز مادامت تسير وفق نمط اعتباطي. فالرمز ((يتميز بكونه دائما اعتباطيا تماما، فهو ليس خاويا بل نجد فيه شيئا من الربط بين الدال والمدلول، فلا يمكن أن

---

[1] . عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، ص.113.

*- الرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، وفي لتنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا- (ابن منظور،لسان العرب، ص.119.

نعوض الميزان رمز العدالة بما اتفق من الأشياء الأخرى كالعربة مثلا)).[1] يمكن قراءة هذه الفكرة قراءة دلالية تحيلنا إلى سلسلة من العلاقات التراتبية التي يلتحم فيها الرمز بالاستعارة. ووجود الاستعارة كعلامة لا يعزلها عن اللغة بوصفها كيانا دالا كما لا يفصلها عن الرمز بوصفه فضاء حيويا مفتوحا.

بناء على ذلك، فالمتصورات الذهنية التي هي منتوج استعاري ستصبح رمزية في تشكيلها. بالوقوف على تحديد **بورس** للرمز نجده يضعه في الطرف الثالث من العلاقة الثلاثية التي يشكلها الدليل [الموضوع، الممثل، المؤول]، ((فالرمز دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه بفضل وجود قانون يحدد تأويل الرمز بالإحالة على هذا الموضوع)).[2] يعني هذا الكلام وجود علاقة مباشرة بين الدليل وموضوعه، ولكنها علاقة لا تنطبق على جميع الأنساق.

يبدو أن **جيرارد دوليدال** G. Delledalle قد فهم هذه العلاقة التي تبدو فيها الأمارة عنصرا مكونا للرمز ((فحينما نشير للطفل بالأصبع إلى كرة في السماء قائلين له: هناك كرة فإن القضية "الجملة"رمز والذراع المنتصب نحو السماء جزء لا يتجزأ من الرمز، لأنه بدون الذراع المنتصب يتعذر على الرمز إمدادنا بأي إخبار، لكن إذا سألنا الطفل: ما معنى الكرة؟ لو أجبنا بأنها شيء شبيه بفقاعة كبرى من الصابون فإننا نجعل من الصورة " أي الاستعارة عنصرا مكونا للرمز")).[3] يمكن القول- إذا- إن الرمز دليل قانون Sinsign يساعد على ترابط الصور في الذهن وانتظامها؛ وللخيال أثر قوي في تكثيف عمل الصور إذ يساعدنا على خصوبة المعنى وثرائه.

إن الربط بين العلامة و ما تشير إليه ربطا اعتباطيا قد يحد من هذا الثراء وربما يغيبه، وهي المآخذ التي لاحظها **تودوروف** على **سوسير**، ففي السيميولوجيا يمكن أن نتوقع علامات غير العلامات اللسانية والتي يمكن تصورها في اللغة الإيحائية Onomatopée والحالات التعجبية الغريبة" الصور والأوهام " ولعل **تودوروف** كان يقصد بذلك ظهور علامات رمزية مصاحبة لتلك العلامات المباشرة دون التقليل من أهميتها. وعندما نشير – أحيانا- بحركة معينة قد نحيل بها إلى أشياء، فتظهر علامات غير إرادية مصاحبة لتلك الحركة، فتنشأ عنها رموز، ومن الإنصاف أن نعترف ببقاء الرمز ضمن العلامة اللسانية حتى ولو قلل **تودوروف** من أهميتها لأن أصل الدلالات الرمزية بما فيها الاستعارة.

---

[1] . فرديناند دوسوسير، دروس في الألسنية العامة،ص.113

[2] . Ch. S. Peirce, écrits sur le signe, Paris, éd. Seuil, 1978,p.141

[3] . G. Delledalle, théorie et pratique du signe, Paris, Payot, 1979, pp.76.77.

يعد الرمز بالنسبة للاستعارة أحد الوسائط المهمة المستعملة في التواصل اللساني لأن الدلالات الرمزية المستوحاة من الاستعارة منبعها الرمز، وقد عده السيميولوجيون دليلا لغويا بينما سماه **سوسير** دالا.[1] ويذكر **تودوروف** ((أن الدراسات حول الرمز انبثقت من النظرية العامة للعلامة"السيميوطيقا"، فالرمز يقابل الشيء. ويعلل سبب إضافته لمصطلح الرمز symbole حرف(S) بصيغة الجمع لأن المتصورات والأفعال الرمزية تتغير بتغير الأحوال والأزمنة)).[2] ولعله ينطلق من مقولة **أرسطو** حول نظرية اللغة التي تربط الأفعال والتصورات بالمحاكاة " أي محاكاة الطبيعة في كل شيء". فالألحان والأصوات رموز لأرواح خفية تختلف وتتنوع دلالاتها، فكذلك الشأن بالنسبة للكتابة واللغة الشفوية هي نفحات روحانية تحول إلى علامات تلقائية.[3] ليست الأصوات متشابهة بين الأمم جميعا ، لأن علاقتها بالروح غير معللة والأمر نفسه يحدث بين العلامات الطبيعية والأسماء المتواضع عليها. فليست هناك كلمات مبتذلة ومهملة مادام الاتفاق قائما بين الرمز ومدلوله.

إن تعدد المعنى من دال واحد هو إشكال ما فتئ يعترض أهداف **أرسطو** في البحث عن المعنى الثابت، لأنه قد يحدث أحيانا مفارقة بين المعنى ومرجعه الذي يحال إليه، ويعتقد **تودوروف** أن الرمز أوسع من أن يحتويه لفظ، وهذا ما جعله يؤاخذ **أرسطو** بخصوص نظرية المعنى وعلاقتها بالرمز، لأنه لم يتصوره على هذه الحقيقة، فهو لم يبحث في مشكل الرموز غير اللسانية ولم يبحث أيضا في تعدد الرموز اللسانية.[4] وقد يكون هذا التحامل على نظرية اللغة من باب الإجحاف في حق عمله التأصيلي للغة القول. وهي اللغة التي اشترط أن تتسم بالوضوح دون الابتذال.[5] ولعله كان مدركا لمدى الخلط الفكري الذي سيحدث لا حقا إذا ما فتح النقاش حول الرمز اللساني وغير اللساني.

لم يدم هذا التخوف طويلا حتى أثيرت حوله إشكالية تعدد المعنى " الترادف " ونشأت عنه أيضا مسألة الدلالة الحقيقية والدلالة المجازية، ومن هنا كانت الاستعارة هدفا لتلك الدراسة. والإشكال المطروح في النقد الحديث لا يكمن في البحث عن ماهية الاستعارة بقدر ما يكمن في ما تؤديه من وظائف داخل الأنساق اللسانية وغير اللسانية. يشرح **روبار مارتين** R. Martin

---

[1] . ف.سوسير، دروس في الألسنية العامة، ص.113.

[2] . T. Todorov, théories du symbole,p.337.

[3] . Ibid. , pp.14.15.

[4] . Voir T.Todorov,théories du symbole,p.16.

[5] . ينظر أرسطو، فن الشعر، تر.عبد الرحمن بدوي، صص.62.61.

هذه المسألة من زاوية القيمة، فقيمة الاستعارة ليست في تعريفها بل هي ناشئة من المكونات اللسانية، فلا يكفي أن نعرف ماهي الاستعارة ولكن أن نحدد ما تعنيه داخل سياق لغوي معين، فبقدر ما تتعدد النظريات اللسانية بقدر ما تكثر المفاهيم حولها، فهي تؤخذ من مقاربات مختلفة. إن **أخيل** ليس أسدا حتى ولو كانت له الشجاعة، والإنسان ليس ذئبا حتى ولو كان ذئبا على بني جلدته، فقطب التناقض- إذن- هوية غير منطقية Identification Illogique.[1] واللافت للانتباه أن هذا المعنى يتعارض ونظرية التفاعل والاستبدال، لأن الاستعارة تركيب نسقي معقد ذو طابع تناقضي.

فإذا قلنا: الإنسان مثل الذئب خطأ لأن التشبيه يظهر حقيقة صارمة، مثل: كونك ذئب معناه كونك وحشي، وكونك إنسان معناه كونك وحشي، ومنه إذا كان التشبيه يخضع لمنطق الصحيح والخطإ فالاستعارة ليست كذلك، فإذا قلنا الإنسان ذئب فالمعنى يتطابق تماما.[2] يبدو هذا التحليل للتشبيه والاستعارة منطقيا بالنظر للمقدمة والنتيجة، غير أن وظيفة الرمز في الاستعارة أقوى دلالة من وظيفته في التشبيه لاشتماله على أنساق دالة يصعب رصدها والوقوف على جانب الترميز فيها. ولكن هل يمكن أن نستنتج فرقا بين الخصائص التي يتميز بها كل قسم؟ ثم هل يعمل الرمز بالمشابهة والمقاربة إذا تم التسليم بفرضية الانتماء اللامحدود للمعنى؟ هذا ما سيتبين عند التمييز بين الرمز الأدبي والرمز العلمي وصلتهما بالاستعارة.

2- مكانة الاستعارة بين الرمز الأدبي والرمز العلمي:

تعد الاستعارة قاسما مشتركا بين الرمزين الأدبي والعلمي إلا أن تجلياتها الفنية تظهر في الرمز الأدبي أكثر من الرمز العلمي، وذلك لعوامل كثيرة، منها قابليتها للتغير والاستبدال وغايتها التأثيرية. ولكن حينما ترتبط بالرمز العلمي تؤدي وظيفة التحليل المنطقي للعلامات وبالتالي تتراجع قيمتها الجمالية لتصبح أداة توصيل رغم ما تمتلكه من إمكانات تحويل القيمة العلمية إلى قيمة فنية جمالية.

قد يعمل الخيال الأدبي على تقوية الصلة بين الرمز والاستعارة، فهو يخلق عالما متميزا تمتزج فيه الإيحاءات، فتشكل صورا فنية تجمع الملموس والمحسوس من تلك الصور، وبهذه العملية يصبح الرمز أداة فعالة لتنويع الدلالات وبخاصة إذ كان المجال الذي يشغله أدبيا خالصا. ومساهمته في خلق الأشكال وتنوعها يجعله قريب الصلة من الاستعارة، ولكن هذا لا يعني أنه صورة طبق الأصل لخصائصها الجمالية. فـ ((الاستعارة علاقة لا منطقية،

---

[1] . Voir R. Martin, pour une logique de sens, Paris, éd. P.U.F, pp.205.207.

[2] . Ibid., p.207.

وعبث بالحدود وخلط بين الفكر والإحساس خلطا نافعا يؤدي ما تقتصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات، وهنا تقترب من الرمز بحيث يصبحان كأسرة واحدة. وهذه القرابة شعر بها النقاد الذين ذهبوا إلى أن الاستعارة لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزا)).[1] ولكي تبلغ عمق المشاعر الإنسانية الفردية منها والجماعية، عليها أن تتجاوز حدود الكلمة المنطوقة و المكتوبة، ولن يتأتى ذلك إلا للشعراء الرمزيين الذين يتجاوزون حدود التعبير بالكلمة إلى عمق النفس الإنسانية، وإذا ما تحقق هذا العمل فسيصبح أقرب إلى الكمال الفني وأنسب إلى رصد الوعي البشري بكل ما يطفح به من أحاسيس، فالشعر الرمزي بؤرة تتسع لجميع الصور الاستعارية.

فهي تتحول إلى دليل رمزي مفتوح يهيمن على الشعر ويوجه قراءاته. ومادام الأمر على هذا النحو، فالاستعارة تعد لغة شاعرية تعبر عما لم تستطع اللغة التعبير عنه، وكذلك شأن الشعر ((إنما الشعر هو مالم تستطع اللغة التعبير عنه،وبذلك يصبح مخاتلة، تمردا، نضالا ضد اللغة(...) فالشعراء الرمزيون يريدون بالفعل أن يعبروا عن ما تعجز اللغة التعبير عنه، لكن لم يعد المطلق هو مطلبهم، بل هم ينشدون نعومة الانفعالات والإحساسات وغناها)).[2] ولعل هذه الغاية تعطي نتيجة منطقية لما يفرزه الشعر من فيض استعاري، وهو من نتاج المحاكاة " أي محاكاة الأفعال النبيلة التي تحقق الإبداع".

لقد ذكر **أرسطو** هذه المحاكاة في فن الشعر، ولكن الاستعارة بعده وقعت في مفترق الطرق، بل ربما حدث هذا في زمنه دون أن يشعر به نقاد ذلك العصر. فـ ((الطريق الأول يتجه نحو فلسفة المعرفة وطريق آخر نحو الفن التشكيلي والشعري))،[3] ومع هذين الطريقين اتخذت الاستعارة منحى جديدا جعلها ترتبط بالرمزين الأدبي والعلمي، ولكن ظهرت هناك إشكالية أخرى أساسها البحث عن كيفية تأصيل المعاني وتقويمها ثم مقارنة المعاني الجديدة بالقديمة مع بيان علاقة الرمز بها.

لتحقيق هذا الغرض اضطلعت الاستعارة بثلاث وظائف أساسية: الوظيفة المنطقية والجمالية "المجازية" والوظيفة التمثيلية "التشبيه" ومع ظهور الرومانسية ظهر اتجاه جديد في تاريخ الاستعارة، فاللغة لم تعد أبدا – كما كانت- مجرد لباس للفكر بل أصبحت تؤدي وظيفة منتجة. فهي ذات

---

[1] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص.156.

[2] .ر. م. ألبيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، جورج طرابيشي، دار عويدات، بيروت، (د.ت)، صص.147.128.

[3] . J. Molino,François Soublin, Joëlle Tamin, La métaphore, (langages n°54, juin, 1979,pp.7.8.

حركة وخلق وتجديد كما أن الفكر في علاقته بها لم يصبح مجرد مرآة عاكسة فحسب لكنه ضوء مركز نحو الباطن والظاهر من مجالها.[1] إن انفتاح الاستعارة على المعرفة والفن جعلها محل اهتمام الباحثين المعاصرين؛ وذلك قصد تأسيس علم إنساني موحد فأنشئت لهذا الغرض مدارس أدبية ركزت على التنظير والتأصيل.

في ضوء هذه المحاولة التنظيرية لقيت الاستعارة نجاحا آخر في أوربا، ((ويكفي قراءة رمزية مورياس Morias لكي نتبين حقيقة الاستعارة في تركيبتها الرمزية حيث كانت المحور الأساس للفن (...) ويشمل هذا الفن لوحات الطبيعة، حركات الأشخاص وغيرها، وعموما كان للاستعارة والرمز أهمية بالغة في بناء صرح الشعر وبخاصة الرومانسي منه، لأنهما شخصا المضمر Invisible وكشفا عن المجهول Inconnaissable)).[2] يؤدى التشاكل بين الاستعارة والرمز دورا تأسيسيا في إنتاج المعاني الجديد التي تتجلى في تعدد العلامات الأيقونية، وفي هذا الاتجاه تتضح الوظيفة الرمزية للاستعارة؛ ((إنها الوظيفة الرمزية التي يتم فيها ربط العلامة بمرجعها فتتسق الكلمات مع بعضها البعض في تفاعل يسمح لها أن تقيم علاقة مستقلة خارج عن علاقتها الداخلية قصد تأسيس علاقات داخلية جديدة فتنشأ معان أخرى جديدة)).[3] ومن هذه المعاني تتشكل عائلة أنظمة الرموز. للتمييز بين الرموز المشفرة، و الرموز المباشرة يجب الوقوف على طبيعتها الرمزية الأصيلة، ثم تبيين مدى قابليتها لقراءة العوالم الممكنة وتجسيدها في الواقع.

يتخذ الرمز العلمي - على ضوء هذه المعطيات- طابعا متميزا في تلك القراءة بحيث ((يصبح أداة تسير الفكر وتعين الأشياء، وما الرمز الصوفي سوى فكرة مخبأة أو مذهبا يؤمن به الصوفي ثم يبسطه على الأشياء، أما في الاستخدام الفني فيكون الرمز ابن السياق وأباه)).[4] ومعنى هذا أن للرمز وظيفة علمية نتبين حقيقتها خلال عملية التواصل، وبه تتحدد الأشياء وتصنف ضمن حقول دلالية تكون فيها العلامة اللغوية إحدى الركائز الأساسية لتشكيل الرمز العلمي، وتتسم هذه العملية في حدود نظام رمزي متجانس مع النظام الاستعاري.

3- الاستعارة والنظام الرمزي:

---

[1]. Ibid, p.15.

[2] . J. Molino, François Soublin, Joëlle Tamin, La métaphore, p.16.

[3] . J. Tamine, Armand Collin, la rhétorique, Paris, éd. massan, 1996, p.37.

[4] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص.155.

إن الغموض الذي ظل يكتنف العلاقة بين النظامين الاستعاري والرمزي ناشئ- لا محالة- من عاملين مختلفين، أولهما الدلالات المفتوحة للرمز، وثانيهما قابلية الاستعارة للتماهي مع العوالم الممكنة. وعلى قاعدة هذين العاملين نشأ إشكال البحث عن الحد الفاصل بين النظام الاستعاري والنظام الرمزي. إن الدراسات النقدية المعاصرة التي بحثت في هذا المجال لم تكن سوى محاولات مبنية على تصورات افتراضية. ولقد حاول **مصطفى ناصف** استقصاء المكونات الأساسية للرمز من منطلق البحث عن المعنى بآليات منطقية فهداه ذلك إلى ملاحظات مختلفة منها: ((إن الرمز كلمة تستعمل للدلالة على المثال "النموذج" كأن يعبر الفرد عن طبقة ينتمي إليها، وقد يراد بها إنابة القليل عن الكثير، أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط حينئذ بمعنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد، ومن ثم يتبادر إلى الذهن أن رمزا ما ينوب ويوحي بشيء آخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة، ومن هذا النحو استعمال الكلمة في المنطق والرياضيات ونظرية المعنى وعلم الدلالة)).[1] إن علاقة الاقتران بين الرمز والشيء تقوم بها الاستعارة أيضا، إلا أن الرمز له القدرة على اختراق المجال الذهني والمجال الحسي، مع إمكانية جذب العلامة إلى محيطه، حتى تغدو الاستعارات التابعة له ذات طبيعة رمزية.

أشار **دو سوسير** إلى التشاكل بين النسقين الاستعاري والرمزي معتبرا إياه نسقا متعدد الاستخدامات، حيث ((تعدى نطاقه المعجم أو التعريفات الاشتقاقية إلى صورة نظام مؤسس للعلامات، ومعلوم أن أول من اقترح مفهوم النظام الرمزي كأداة لوصف تصرف الفرد واندماجه في بيئته، وكأداة قابلة لأن تجري التواصل اللغوي هو **ليفي شتراوس** Lévi Strauss)).[2] إذ لاحظ أن بعض حالات هذا النظام تقوم على الاستبدال وهو ما يحدث تماما في الاستعارة، ومن هذا النوع ((إبدال عناصر رقمية بأخرى حرفية أو لغوية بهدف تلغيز الكلام المنقول عن العامة. وهذا ما يسمى بالشفرة إلا أن الطابع العائلي للنظام الرمزي ينأى به عن طبيعة الرقم، فهو يرجع في غالب الأحيان إلى نظام فكري أو اجتماعي)).[3] أما **إيكو** فكان يهدف إلى جعل النظام الرمزي قاعدة ترتكز عليها الاستعارة قصد المحافظة على نسقها التداولي.

هذا التشكيل الرمزي للعلامة يدرجه **إيكو** في الأسطورة، إذ يمكن تأويل الأسطورة على أنها القانون أو المجتمع أو اللغة، وفي تقديره ((إن أفضل

---

[1] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص.152.
[2] . أمبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، تر. أنطوان أبو زيد، صص.113- 114.
[3] . المرجع نفسه، ص. 114.

الاستعارات هي تلك التي تبرز ثقافة المجتمع في تحققها وتدل على دوافع الترميز فيها)).[1] وبهذا المعطى السياقي للرمز تتجدد مضامين الاستعارة و تتمظهر على مستويات مختلفة من الخطابات طبقا للأنساق التي تنتسب إليها وتشتغل في أنماطها ((تستمد آليتها الاسترجاعية Rétroactive من الثقافة وفي مقابل ذلك يصف **أمبرتو إيكو** الرمز بأنه علامة ذات تكوين صعب Ratio-Difficilis)).[2] لأن تحول مدلوله مرتبط بتحول الدلائل المساهمة في تشكيله، وأن أي تغيير يحدث على مستوى الأنماط العامة " عادات، تقاليد، معتقدات " مرتبط بالبنية النسقية له. لقد سعى **إيكو** إلى ترسيخ هذه الفكرة مستعينا بنظرية **يونج** C.G.Yung التي تركز على اللاوعي الجماعي، حيث تنتظم المحتويات والمضامين الرمزية في صورة نماذج عليا Archétypes)).[3] وهي طبقة في اللاشعور الجمعي تتجمع فيها الصور.

تبدو هذه الصور مبهمة وغامضة بحيث لا يمكن تأويلها إلا بإحالتها إلى سياقاتها الاجتماعية والحضارية والدينية. ((وعند استعمال الإنسان للكلمات نطقا وكتابة قصد التواصل مع الآخرين يكون كلامه مصحوبا بعلامات رمزية بعضها غامض، مثل: العلامات التجارية وأسماء الأدوية، ووسائل الزينة، فهذه الأصناف ليس لها معان بمفردها، غير أننا ندركها في سياقاتها العامة، فهي-إذا- ليست رموزا بل علامات تتمظهر بمظهر الرمز)).[4] ويميز **يونج** بين الرمز والعلامة بمعيار الثقافة التي عليها يقوم النظام الرمزي إلا أننا لا نجد في تحليله ما يزيل الغموض الذي يعيق فهمنا للغة الرمزية. هل هي لغة بدائية تلقائية أم أنها لغة إنسانية تواضع عليها الناس وبقيت محافظة على أنساقها؟

يبدو أن **يونج** يركز على مضمون الرمز ولا يلتفت إلى شكله إلا بالقدر اليسير، فالتشابه القائم بين الرموز الأسطورية والأحلام لدى الأشخاص لهو أكبر دليل على وجود اللاشعور الجمعي. فالصور البدائية الأولية Primitives هي جوانب أغفلناها من شخصيتنا تتجسد في الأحلام والصور.[5] وفي تقديرنا أن الرمز يتجاوز الصورة الأولية حيث باستطاعة الإنسان أن ينشأ رموزا من تلقاء نفسه، فينضاف رصيده الفردي إلى الرصيد الجماعي، وبهذا يصبح الرمز مسايرا للحياة الفردية والجماعية، وهذا ما أكده **مصطفى ناصف** عندما ألح على الجانب الموضوعي في الرمز، ومحتوى كلامه: ((أن تجليات

---

[1] . أمبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، تر. أنطوان أبو زيد، ص.114.

[2] . U. Eco, Sémiotique et philosophie de langage,Paris, 2eme éd. P.U.F, 1993, p.201.

[3] . U. Eco, Sémiotique et philosophie de langage, p.213.

[4] . C.G. Yung, L'homme et ses symboles, R.Laffont, Paris 1964, p.20.

[5] . ينظر مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، صص.174- 175.

الموضوعية في الرمز تتأكد في قدرته على مخاطبة قراء كثيرين. فالحالة الخاصة تستحيل إلى هموم جماعية)).[1] وهذا الطابع الموضوعي متغير على الدوام، إذ ليس بوسع أي باحث أن يحدد درجته القصوى أو الدنيا ولا حتى سيرورته الزمنية وهذه الصعوبة في التحديد آتية من قصور العقل البشري على إدراك العوالم المفتوحة للرمز.

في هذا السياق تأتي نظرية الأشكال الرمزية- بوصفها إحدى الروافد الفكرية- لتعضد حاجات اللغة في فهم العالم. يعد **إرنست كاسرر** Ernst Casserer أحد أبرز المفكرين الذين أرسوا دعائم هذه النظرية مستلهما بعض آرائه من فلسفة **كانط** التي عرفت في التاريخ بأسماء مختلفة، كنظرية النسبية أو نظرية المعرفة.

إلا أن **كاسرر** تناول هذه المسألة بوصفها مقاربة فلسفية تقوم على التحليل والفهم ((لقد اقترح دراسة تكوينية لمختلف الأشكال الرمزية، أو دراسة اللغة والأسطورة والعلم بحسب تطورها التاريخي، وفي تقديره أن الرموز مرت بثلاث مراحل أساسية: مرحلة المحاكاة البسيطة Mimétique وهي مجرد إعادة إنتاج شيء من الأشياء، ومرحلة التماثل Analogique وهي تصور شيء من الأشياء من خلال خواصه، والمرحلة الرمزية الخالصة. وتتشاكل هذه المراحل مع الوظائف، فوظيفة التعبير تتوافق مع مرحلة المحاكاة، ووظيفة التصور مع المماثلة، والوظيفة الدلالية مع مرحلة الرمز/العلامة)).[2] وبعد هذا التصنيف ركز - بالدراسة والنقد- على الصنف الثالث وهو: "العلامة والرمز" لأنه يعتقد أنها يشملان لأشكال الرمزية كلها. ((يفرق بين لرمز والعلامة في بعض المقاطع، بينما لا يفصلهما في مقاطع أخرى، وفي أثناء تحديده للعلامة يفرق بين نوعين منها: العلامة التي تؤشر والعلامات التي تدل، والتي سماها العلامات الرمزية الحقيقة، أما الرمز فلا يقسمه إلى أنواع، وإنما له معنيان، معنى فكري ومعنى إنتاجي)).[3] وفيهما تبرز ثقافة المجتمع، وفي سياقهما تتجدد الأشكال الرمزية. يغري الفضاء المفتوح للرمز الإنسان بأشكاله وصوره، ولكنه لا يستطيع تطويعه لصالحه، ولعل مرد ذلك إلى كون الإنسان نفسه رمزا، وهي القاعدة الأساسية التي يعتمدها **كاسرر**، ويسلم بوجودها ضمن عالم مليء بالرموز.

---

[1] . المرجع نفسه، صص. 182- 183.

[2] . الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة اللسانيات، عالم الفكر،ع.3، الكويت، 110/35، 2007.

[3] . المرجع نفسه، ص.110.

تعد اللغة والأسطورة والدين عناصر من هذا العالم، فهي جميعا خيوط مختلفة تشكل نسيج الرمزية(...)، ثم إنه كلما تقدم الإنسان بأفكاره سيعقد من هذا النسيج بحيث لا يستطيع أن يقيم علاقات مع الأشياء، فيضطر إلى أن يتقابل مع نفسه على الدوام.[1] وفي هذه المقابلة ينشأ الحوار مع الذات فتتحول المفاهيم والرموز إلى حقائق يستند إليها الإنسان لمعرفة العالم الروحاني أو الأسطوري؛ والذي يسهم في ثراء حياة الإنسان، وبدون هذا العالم الرمزي – حسب **كاسرر**- ((ستكون حياه الإنسان مماثلة لحياة سجناء الكهف)).[2] فالتشكيلات الرمزية مساحة لتحرر الإنسان من أسر الانغلاق على الذات، لأنه يجد فيها حياته الأبدية التي ترسم له آفاق التجربة الإنسانية وتحدد له معالم الطريق نحو اكتشاف الطبيعة وتسخيرها لصالحه.

يميز **كاسرر** -على ضوء هذه المعالم- بين عالم الإنسان الحر وعالم الحيوان المقيد. والقضية كلها مبنية على الفهم والتواصل: فـ ((الفهم الحيواني يرتبط بالعلامات فقط، بينما التواصل الإنساني يتم عن طريق العلامات الرمزية. فالنحل مثلا يتواصل بالرقص، فهي علامات ذات طابع حركي مادي، لكن الإنسان يتواصل بلغة مفصولة عن الأشياء. فعلامات الإنسان رموز وعلامات الحيوان مؤشرات)).[3] وعلى هذا الأساس يصبح العقل علامة فاصلة بين العالم الحيواني والعالم الإنساني. فعندما نقابل بينهما تتجلى لنا اللغة بجهازها الاستعاري في صورة استبدال أو تحويل.

هذه حقيقة ثابتة في فكر **كاسرر** حيث ((إن كل علامة لغوية تؤخذ من أنظمة لسانية لابد أن تنتهي عند بؤرة النظام الاستعاري، إما بالتمثيل أو المشابهة أو المجاورة .وتصدق هذه الخصيصة في عالم الفن حيث تتضافر الصور والأحاسيس وعلامات مختلفة في بلورة العالم الروحي لتجسده في عالم رمزي)).[4] وعلى هذا الأساس تتغذى اللغة الرمزية من العالم الروحي والمادي، فالفن والأسطورة واللغة والعادات مصادر يمكن بواسطتها المحافظة على الهوية والقدرة على التواصل. وعلى مدار هذا التواصل تنزاح اللغة نحو العمق، وأثناء التجربة نكتشف أصولها الصوتية والاستعارية. لقد ساد المعتقد العام أن الفلسفات القديمة توصلت إلى أن إنتاج الفعل اللغوي يخضع إلى المحاكاة Onomatopée وهي نظرية شائعة لدى الرواقيين في

---

[1] . Voir Ernst Casserer, Essai sur l'homme, Paris, éd. Minuit, Trad. Norbert massa, 1975, p.43.

[2] . حنون مبارك،دروس في السيميائيات دار توبقال للنشر، المغرب، ط.1، 1987، ص.84.

[3] . الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص.111.

[4] . Ernst Casserer, Trois essais sur le symbolique, Trad. J. Carro, J.Gaubert, Paris, éd. Cerf, 1997, p.12.

تصورهم للعلامة اللغوية.[1] ولم يقصها **أرسطو** بعدهم من دائرة المسرح وبقية الأشكال الفنية، وبخاصة الشعر الذي يتلاءم والمحاكاة. إن **كاسرر** ينظر إلى المحاكاة بوصفها منتوجا ثقافيا جامعا بين العلامات والرموز لأنها وسائل لتثبيت الإدراكات وكل قانون أو نظام – في نظره- ينبثق من المحاكاة سيكون بالضرورة قاعدة Formule عالمية لكنها غير مفصولة عن قواعد أخرى، في سلسلة متناهية من الرموز، وبدونها لا يكون للعلوم التجريبية" الفيزياء، الجبر، الطبيعيات" أية معنى.[2] ومن الواضح جدا أن أي تعطيل للنظام الرمزي في هذه العلوم سوف يحدث حتما خللا في النظام العام للتواصل، وبالتالي يصعب على منظر الأدب معرفة أسبابه.

لعل الدراسة العلمية التي ينطلق أنصارها من البحث في أصول المحاكاة هي التي تسدد نظرة المحلل إلى العلاقات المجاورة بين تلك العلوم والفنون. وبما أن اللغة تحتل مركز الثقل في حلقة المعايير الهادفة إلى رصد التحولات في الأشكال الرمزية- لما تملكه من حمولة استعارية- صارت هي السبيل الأمثل لمعرفة حقيقة الرمز واستغلال المقامات التي يمكن أن يوظف فيها، قصد بناء استراتجيه علمية معاصرة تفوق ما كان سائدا زمن الكانطية القديمة.

وتأتي فلسفة **ريكور** التأويلية في مواجهة فلسفة **كاسرر** بوصفها ضيقت من مدلول الرمز" أي حصره ضمن الرمز كعملية بناء وإنتاج". ((إن للرمز مفهوم واسع لأنه يتناسب ومفهوم التوسط الذي بواسطته يقوم الفكر ببناء مدركاته وخطاباته)).[3] إن الفكر يتجدد تبعا للطبيعة الفطرية لدى الإنسان، فهي متاحة له منذ النشأة، فهو ليس بحاجة لأن يستند إلى أصول خارج نطاقه. والمتأمل في المنطلقات الفكرية التي تؤسس هذا الافتراض يستنتج أن الفكرة تقوم على إنتاج الدلالة الذي يخضع لعملية التأويل، والتي ما انفك **ريكور** يثريها ببحوثه قبيل وفاته.

4- علاقة الرمز والاستعارة بالحلم (يونج و فرويد أنموذجان):

إن التداخل الذي لاحظناه بين العلامة والرمز لم يقف عند حدود اكتشاف المعنى الظاهر من المضمر، بل تعداه إلى رصد التحولات المصاحبة له، وذلك حينما تعلق الأمر بالحلم بوصفه أحد المعطيات الأساسية في تشكيل أنظمة الرموز.

---

[1] . Ibid., p.12.

[2] . Voir Ernst Casserer, La philosophie des formes symboliques, 1.langage, Paris, éd. Minuit, 1972, p.27.

[3] . الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، ص.53.

لم تقدم الدراسات النحوية واللسانية بل وحتى السيميائية منها – منذ نشأتها إلى الآن- دراسة وافية -فيما نعلم- عن علاقة الاستعارة بالحلم، مثلما قدمتها أبحاث **فرويد** Freud وأعمال **يونج** في مجال الطب النفسي. إن العودة إلى الوقائع التاريخية والاجتماعية ودراستها دراسة علمية تعد مفتاحا أساسيا لدراسة شخصية الحالم المصاب بمرض العصاب أو الهستيريا. ولهذا نجد الأبحاث التي قدمها كل من **يونج وفرويد** اضطلعت بمهمة الربط بين الوقائع والحالات النفسية، وذلك قصد التوصل إلى معالجة المرضى النفسانيين. لقد ميز **يونج** في تحليله للأحلام بين الرمز والعلامة لكي يتسنى له معرفة خصائص اللغة المستعملة في الحلم، ومنها يلج إلى دراسة أحوال المريض، فيشخصها ثم يعالجها.

تعد الأحلام - بحسبه – ((مصدرا من مصادر معرفتنا الرمزية، لأن الرمز مدلوله واسع بينما العلامة أقل دلالة منه، فالرموز لا تظهر فقط في الأحلام بل تتجلى- أيضا- في الظواهر النفسية. ولهذا، تعرض الرموز في الأحلام بصفة تلقائية لا إرادية، لأن الحلم حادثة وليس ابتكار،وقد تظهر في شكل أحاسيس أو علامات فردية أو جماعية، والكثير منها يأتي في صورة تمثلات جماعية تتضمن أحلاما قديمة، وفضلا عن ذلك، توجد رموز لأشياء جامدة Inanimée تتحد مع اللاشعور لتخلق أشكالا رمزية)).[1] إن الصعوبة التي واجهها **يونج** في توصله إلى حقيقة الحلم نابعة من الرموز المنبثقة عن الأشياء الجامدة. لأن معرفة طبيعتها التكوينية في أغلب الحالات تكون مستحيلة لانعدام القرائن الدالة على مصادرها.

يعترف **فرويد** من جهته بهذه الصعوبة عند مقارنته ما بين الرمز والواقع، إذ لاحظ أن بعض الرموز لا تتطابق مع العلامات في الخارج، وبخاصة تلك التي تتعلق بالجنس لأنها متشابهة فيما بينها. وهناك صنف من الرموز أقدم من تشكيل اللغة وصنف آخر يتجلى في الحياة بوصفه واقعا ملموسا. والحلم يوظف هذه الرموز بصورة خفية، بحيث تبدو موضوعية في حياتنا، كتلك التي نجدها في : الفلكلور والأساطير والأمثال.[2] تستحضر هذه الرموز جميعا في الحلم، فلا يكاد المحلل أن يكشف عن الفوارق الدقيقة بينها وبين العلامات الأخرى المصاحبة لها.

إن وظيفة اللغة هنا هي من عمل جهاز الاستعارة، والذي يتأسس على مبدإ التحويل والنقل. فكيف يتعامل **فرويد** مع هذا المبدإ؟ ((يستخدم في عملية

---

[1] . C. G. Yung, L'homme et ses symboles, p.55.

[2] .voir Sigmund Freud, L'interprétation des rêves, Trad. Meyerson, Paris, 1ereéd. P.U.F, 1967, pp.301- 302.

النقل مصطلح الحتم المضاعف لعناصر الحلم، ولكنه قبل هذه العملية يفرق بين مصطلحين مهمين: محتوى الحلم وأفكاره، إذ يبدو أنهما يمتلكان نفس الخصوصية، لكن بالتحليل تظهر خاصية كل منهما فبمجرد ما نستخرج أفكار الحلم نستطيع أن نفهم ما ترمي إليه بلا إعمال فكر، وأما محتواه فندركه إدراكنا للكتابة الهيروغليفية. علينا أن نترجم رموزها إلى لغة أفكار الحلم، ولا شك أننا نخطأ لو حاولنا أن نقرأ هذه الرموز بحسب دلالتها المصورة لا بحسب معانيها التي ترمز إليها)).[1] يقتضي هذا الأمر ضرورة فهم لغة الحلم كشرط لفهم محتواه الرمزي.

لهذا ركز **فرويد** عل تحليل المعنى الذي تحويه الرموز داخل الحلم فانتهى إلى الوقوف على ظاهرة التكثيف Condensation حيث ((لاحظ أن هناك ظاهرة تفرض نفسها على محتوى الحلم بوصفها من مقوماته الأصلية حيث لا دور لها في أفكار الحلم، ومن هذا النوع حلم الدراسة النباتية فإن محتوى الحلم يدور حول ما هو نباتي، في حين أن أفكار الحلم كان مدارها النزاعات التي تنشأ بين زملاء المهنة نتيجة ما ينبغي عليهم من التزامات مهنية)).[2] يسمي **فرويد** هذا النقل إزاحة Refoulement وهي تنطوي على شكل من المجاز نطلق عليه تجاوزا " تحويل" بمصطلح **أرسطو** واستعارة بمصطلح **ريكور.**

إن عملية الإزاحة هذه تصحبها عملية التكثيف. إذ ((لا يتضح عمل التكثيف في الحلم إلا حينما يجعل من الألفاظ موضوعات له، فالحلم بشكل عام يتعامل مع الألفاظ بوصفها دوال لأشياء، ولذلك يستهدفها بالتكوين "أي يصنع منها تركيبات" مثلما يفعل مع الأشياء المصورة. وتظهر في النهاية في صورة أحلام مقدمة بأشكال مضحكة وغريبة النتيجة هي أن تأتي تكوينات الكلمات من هذا القبيل في مثل هذه الأحلام على أشكال مضحكة وغريبة)).[3] لقد فرق **فرويد** بين ثلاث مصطلحات أساسية قبل مباشرة تحليل محتوى الحلم وأفكاره، وهي ((الإزاحة والتكثيف والشدة النفسية* pression psychique وتبين له أثناء ذلك أن بعض الأفكار تدخل ضمن محتوى الحلم رغم أنها ليست من جنسه ولا يحسب لها أي حساب، ومن ثم فإن التعامل معها في التحليل يتم بتعداد حتمها بالنقص والزيادة)).[4] غير أن العمل بهذا المعيار لا

---

[1] . سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر.عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.1، 1996، ص.316.

[2] . المرجع نفسه، ص.346.

[3] . المرجع نفسه، ص.336.

*- يقصد بها القيمة التي للفكرة أو إبرازها نتيجة أهميتها، ولا بد التفرقة بينها وبين الشدة الحسية التي يكون بها إدراكنا لها بشكل قوي.

[4] . سيجموند فرويد، تفسير الأحلام،تر.عبد المنعم الحنفي ،ص.247.

يكشف عن حقيقة النقل الذي يتم على المستوى الكمي للرموز، كما لا يشخص مقدار التكثيف الذي يرافق الشدة النفسية،لأن بعض الرموز التي من هذا النوع تتساوى في المعنى، وبالتالي لا يمكن صرف النظر للآلية النفسية إلا بمقدار محدود.

من بين أفكار الحلم التي يعتقد **فرويد** أنها بعيدة عن جوهر الحلم، تلك التي تلعب دور الرابط بين محتوى الحلم وأفكاره، فإذا ما حاولنا تحديد كثافتها تعذر علينا ذلك لأن هذه الأفكار ليس عاملا مكملا للحلم بل هي حوصلة عمل نفسي غير معروف.[1] ونظرا للتغير السريع والمتنوع للاضطرابات النفسية تظل إمكانية تفكيك لغة الحلم متقلبة بين الحقيقة والتأويل. أما **تودوروف** فلا يعطي أهمية كبرى لعملية التأويل، حيث ينتصر لفكرة **فرويد** التي ترى أن الحالم يستخدم رموزا محضرة ذهنيا في اللاشعور، وأنه لا مجال للمقارنة بين الحلم والهستيريا لكونهما نابعين من مصدر واحد.[2] إن مبدأ التحويل لا يلحق البنية الداخلية للحلم فحسب لكنه يتعلق بالجانب الخارجي من شخصية الحالم.

لقد لاحظ **يونج** هذا الارتباط في أثناء البحث عن تفسير حقيقي للحلم فوجد ((أن إدراك للواقع يحتوى على مظاهر لا شعورية على الرغم من أن هناك معان مستمدة من أحاسيسنا، فهي تستوطن أذهاننا، ومنها تتحول إلى حقائق نفسية)).[3] ومعلوم أن الدخيل من كل شيء لا يفقد خصوصيته الأولية إذا ما نقل إلى أشياء أخرى؛ لذلك كانت هذه الحقائق المستنبطة من اللاشعور مجهولة لأن طبيعتها الأصلية غير معروفة، مع أنها موجودة في كل تجربة إنسانية.

ينبغي على المحلل النفساني – إن أراد مقاربة الحقائق ببعضها البعض- أن يستقصي الظواهر الاجتماعية والثقافية والتي تؤلف اللاشعور الجمعي. ثم إن بعض التجارب التي تحدث في الواقع لا تكتسي أهمية كبرى في الحياة العادية، لكنها في الدراسة النفسية للأحلام مهمة جدا لأنها تندرج ضمن الأفكار الأولى لتكوين الحلم.[4] وتبدو الأشياء والمعاني المتصورة في أذهاننا ذات دلالات قوية وعميقة عندما نقارنها بتلك التي نعيشها في الواقع، فهي حينما تنقل من الحقيقة إلى المجاز تكون أكثر بلاغة عما كانت عنه من قبل، إذ تتخذ أشكالا مختلفة. والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا المجال هو: هل

---

[1] . Sigmund Freud, L'interprétation des rêves, p.265.
[2] . Voir T.Todorov, Théories du symbole, p.315.
[3] . Voir C. G. Yung, L'homme et ses symboles, p.23.
[4] . Voir C. G. Yung, L'homme et ses symboles,p.43.

هذا التحويل يتم على مستوى البنية المورفولوجية للحلم أم على مستوى التركيبات الصوتية المتمظهرة في اللغة؟

إن لغة الحلم تخضع لقوانين التحويل المجازي، وفيها تصبح الاستعارة آلية مرنة تستخدم لتأويل بلاغة الحلم، وربما غفل أو تغافل **فرويد** عن تحليل هذه اللغة الرمزية لسبب واحد، هو نظرته إلى أهمية التحول الفكري قبل اللغوي على أساس أن قيمة الاستعارة ناتجة عن دلالة الكلمة، وقد يمكن التماس سدادا لهذه الثغرة في أعمال **جاك لاكان** J.Lacan في تناوله لعلاقة الرمز بالحلم، فـ ((الكتابة في زمن الحلم -بالنسبة للطفل- تعد الكتابة الرمزية الأولى Primordiale Idéographie أما بالنسبة للكهل فهبي تشبه الاستعمال الصوتي والرمزيفي الكتابة الهيروغليفية)).[1] وفي هذه التركيبة الأولية للحلم تتكون بلاغة الكلمة وتزداد قوتها، لكنها لا تظهر إلا عندما تنقل إلى الرمز، ويؤكد **يونج** هذه الحقيقة بمقولة **فرويد** التي تنص ((على أنه توجد في تركيبة الحلم بلاغته: التناغم، الإزاحة والتكثيف والتطابق والتضمين)).[2] وقد انتبه إلى هذه الملاحظة **تودوروف** لما اعتقد ((أن الدراسات البلاغية التي ظهرت في الخمسينات مع **إميل بنفينيست** رأت أن **فرويد** هو أول من اكتشف قوانين المجاز في مجال تفسير الأحلام)).[3] تزامن هذا الاكتشاف الجديد للبلاغة في مجال الحلم مع ظهور التيار النفسي والاجتماعي اللذين كان لهما أثر قوي في الدراسات اللغوية؛ إذ تم استثمارهما في تحليل لغة الحلم.

حلل **لاكان** وجهة نظر **فرويد** من خلال تصور مفترض لحالة مرضية فرأى أنه ((إذا تم التسليم بظاهرة مرضية Symptôme في علم النفس المرضي انطلاقا من معطيات التحليل النفسي، فإن العملية تكون وفق ازدواجية المعنى Double sens وما يحدث سوى صراع بين حالتين: حالة منصرمة، وحالة أخرى حاضرة ليست بأقل رمزية من الأولى، وهنا يلح **فرويد** على متابعة التداعيات الحرة لأن الأعراض تنطوي تحت غطاء تحليل اللغة، وتحليلها ينطلق من الكلمة، أي من مبدإ الحضور والغياب، وبواسطتها يتم إنتاج المعنى. فالطفل ينطلق من عالم الكلمات إلى عالم الأشياء، فالإنسان يتكلم وكلامه هذا رمزي)).[4] يعيد هذا الكلام للأذهان فكرة **كاسرر** والتي خلاصتها أن الرموز تغطي حياة الإنسان بشكل منتظم، فهي مرتبطة به ارتباطا وثيقا قبل اندماجه في هذا العالم المليء بالرموز.

---

[1] . J. Lacan, les écrits, éd. Seuil, 1966, p.267.
[2] . Ibid., p.268.
[3] . T.Todorov, Théories du symbole, p.315.
[4] . J. Lacan, Écrits, pp.279- 276.

سعيا منه لإيجاد مفهوم مناسب لطبيعة الرمز انتهج **فرويد** طريقة تحليل الحلم على المستوى الداخلي للمصاب بمرض العصاب، لأن في هذا المنهج تتسق الرغبات الجنسية وتتفاعل العقد النفسية، وقد كان عمله هذا يهدف إلى اكتشاف وظيفة الصور البلاغية كي يتسنى له تطبيقها الفعلي في مجالات أخرى غير علم النفس. وفي سياق خطي مقابل للرمز فضل استعمال اسم عام وشامل أثناء التحليل هو التأويل L'interprétation . فالعمل الذي يحول الحلم الخفي إلى حلم ظاهر يسميه "إعداد الحلم" بينما العملية العكسية التي يتم فيها نقل الحلم من الظاهر إلى الخفي يسميه "عمل الحلم" أو عمل التأويل. إن هدفه من دراسة عمل الحلم ليس تقنينا للفكر لكنه محاولة جادة لاكتشاف صور بلاغية وتطبيقها عمليا في حقل جديد*، ولقد انتهى تحليله إلى الوقوف على نموذجين من التأويل الرمزي للحلم، أحدهما مؤسس على الرمزية الخالصة والثاني على التداعي الحر، وعن طريق التداعي يتم التركيز على توحد الأفكار، فيأخذ ما تشابه ويطرح ما اختلف. ويسمي هذا مفتاح الحلم.

يصرح **فرويد** أن هذه التقنية قابلة للتطبيق في جزء ضئيل من الرموز المكونة لذلك الحلم وعليه، فالسمة الأساسية له ذات طابع كوني Universelles ولكن كيفية استعماله يتغير باستمرار.[1] ومهما يكن لهذه الرموز قدر من الموضوعية إلا أنها تبقى نسبية تنطبق على نمط معين من الحالات.

يتعامل **يونج** في تحليل نمط آخر من الرموز البدائية بالنظر إلى حفرياتها الأولية، فيلاحظ ((أن الكثير من الأحلام والصور والخرافات لدى البدائيين ترتبط بحياتهم الأولية وهذه الصور المشوشة يصفها **يونج** بالأفكار القارة Résidus Archaïque)).[2] لأنها لا تبرح منطقة اللاشعور إلا عندما تنقل إلى الشعور. إنها تستقر مع رموز جديدة في مكان واحد من اللاشعور الجمعي. فـ ((بعض الأحلام الرمزية تستطيع أن تعطي تحذيرا للحالم قبل وقوعها فهي ترسم وضعيات قبل حدوثها، والكثير من الأزمات لها جذور منطقية في اللاوعي، وعلى الرغم من ذلك نتوجه نحوها خطوة خطوة. فالأحلام تحذرنا ولكنها لا تعطينا الحماية الكافية لتجنب الأخطار)).[3] عالج **فرويد** هذا الأمر من خلال نماذج بشرية عاين فيها تلك المخاطر فتحققت بانتهاء حياة بعض الأشخاص. ولولا التحفظ من الوقوع في الإطناب لسردنا بعضا منها، ولكن بالإشارة إليها غنى عن ذكرها.

---

*- نقصد بالحقل الجديد الطب النفسي.

[1] . Voir T.Todorov, Théories du symbole, p.317.

[2] . C. G. Yung, L'homme et ses symboles, p.47.

[3] . Ibid.,p.51.

تختلف رمزية **فرويد** عن مفاتيح الأحلام الشعبية، ففي هذه الأحلام يتم تأويل الرمز اعتباطيا لأنها أنساق لغوية مشتركة بين الناس، مثل الحكايات الشعبية والأساطير. نجد هذه الأشكال الرمزية متجذرة في اللاشعور الجمعي وغير مرتبطة بالحلم في الواقع، هذا الاستعمال الفعلي لتحليل الحلم يتطابق نسبيا مع استعمال الرومانسيين له، وبخاصة في الشق الثاني من معناه حيث يتطابق مع التمثيل Allégorie؛ إلا أن **فرويد** يعارض الرومانسيين في تصوره لمحتوى الأحلام الخفية والتي يعتقد أنها هي نفسها التي نعيشها في حياتنا العادية رغم التحولات التي تطرأ عليها.[1] ومهما تكن طبيعة هذا الاختلاف فإن الرموز غير قابلـة للتأويل، وإسناده إلى ما يقابله في الواقع يعد تكلفا. ومعلوم أن الذي يؤول الرمز يعتمد قدراته اللغوية والنفسية والفيزيولوجية أثناء عملية التأويل، لكنها غير كافية لإعطاء صورة واضحة عن الرمز المستهدف، ففي بعض الحالات ينجز الفرد عملا لا إراديا فيتحول إلى رمز، وهنا ينشأ إشكال هوية المعنى المفترض.

إن الحاجة إلى احتواء معنى الرمز وتحديد أطره التي يتفاعل ضمنها أنتجت مفاهيم مختلفة،ففي مرحلة حاسمة من تطور الرمز ظهر مصطلح الرموزية Sémiologie امتدادا للمفاهيم السابقة ولم يضف هذا المصطلح شيئا جديدا سوى تعميم ما ظهر من أشكال رمزية.

يستمد **جورج مونان** G.Mounin تعريفه للرموزية من تعريف **سوسير** لها - فهي لديه-: ((علم يدرس كل أنظمة الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل، وميادينه هي الكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والإشارات العسكرية والبحرية، والطقوس الرمزية، والإيماءات، والعادات، والموضة)).[2] وبهذا المفهوم يتضح أن الجانب الاستعاري سوف لن ينحصر في اللغة، بل يشمل جميع أنماط العلامات الرمزية المذكورة في التعريف، وتظهر معالمه أثناء عملية التواصل التي أسس عليها **مونان** تعريفه للرموزية وبخاصة في نظام إشارة السير.

ولعل **ش.س.بورس** كان سباقا إلى وضع الأسس الرمزية التي استفاد منها **مونان** حينما بنى فلسفته على المقولات الثلاثة: ((الشعور، الوجود، الوساطة، ومنها استخلص ثلاثة أصناف هي: الأولانية، والثانيانية، والثالثانية))[3] وانطلاقا من هذه الأصناف تتفرع الرموز لتأخذ شكل علامات ذات طبيعة تواصلية. فـ ((المتلقي يؤول الرموز التي يتلقاها من الطبيعة بواسطة

---

[1] . Voir T.Todorov, Théories du symbole, p.317.

[2] . G. Mounin, Introduction à la sémiologie, Paris, éd. Minuit, 1990, p.11.

[3] . G. Delidalle, La philosophie américaine, éd.Boek, 1987, pp.138-139.

رموز أخرى يتم تخزينها في الذاكرة، ولكن هذا التأويل قد لا يتطابق ومضمون صاحب الرسالة، فنحن -إذا- نتعامل مع الوجود انطلاقا من تجربتنا)).[1] تلك التجربة التي رآها **جون مولينو**J.Molino ((مرتبطة ارتباطا مباشرا بالوظيفة العضوية للإنسان كأنماط التغذية وعملية التناسل)).[2] وغيرهما مما له صلة بحاجات الإنسان البيولوجية والعقلية.

يتضح مما سبق أن الرموزية تجاوزت حدود العلامة بخضوعها للتجربة حيث استثمرت الآلة كوسيلة للاستقواء بها وتفعيل الوجود ثم السيطرة عليه.

لعل هذا البحث قد استقصى جوانب مهمة من علاقة الرمز بالاستعارة وعلاقتهما بالتجربة والحلم، غير أن ما أثار الفضول المعرفي لاستكماله هو تلك العلاقة الحميمة بين الاستعارة ومنطق اللغة.فما هو جهد علماء التحليل المنطقي للغة في هذه العلاقة؟

5- الاستعارة ومنطق اللغة.

لم يكف الفلاسفة الوضعيون عن تحاملهم على الفلسفة لكونها اتخذت من الاستعارة أداة لتقويض الفكر، وقد انتهى هذا التحامل بالنظر إليها على أنها حكمت على نفسها بالموت في استخدامها للاستعارة أنموذجا لطرح القضايا العلمية والفلسفية ومحاولة إيجاد حلول لها. لقد تصدى **نيتشه** لتلك الفلسفة بالنقد البناء حيث شبهها ببيت العنكبوت.

يذهب أنصار التحليل المنطقي للغة على أن العلامة جزء لا يتجزأ من الرمز،حيث يمكن إدراكه بالحواس. ولقد وضح **ل.فيتجنشتاين** هذه العلاقة من خلال معاينته للعلامة المكتوبة والعلامة الرمزية فاستنتج ((أن استخدامنا لعلامة ما كي نشير بها إلى شيئين مختلفين لم يؤد إلى بيان ما قد يكون هناك من طابع مشترك بين شيئين، حتى ولو استخدمنا تلك العلامة الواحدة بطريقتين مختلفتين من طرق الرمز، لأن العلامة شيء اتفاقي، وغالبا ما نجد الكلمة الواحدة تمتلك معنيين مختلفين فتتعلق برمزين مختلفين، أو نجد كلمتين لكل منهما دلالة مختلفة لكنهما يستعملان في قضية بشكل واضح، ففي الكلمة: الأخضر أخضر حيث تكون الكلمة الأولى اسم علم والثانية صفة، وهنا لا يقتصر الأمر على أن يكون للكلمتين معنيان مختلفان، بل رمزان مختلفان،

---

[1] . Ch. S.Peirce, écrits sur le signe,p.22.

[2] . J.Molino, Sur la situation du symbolique, c.Dubai, 1972, p.20.

وهكذا تنشأ بسهولة أهم أنواع الخلط الفكري الذي تمتلئ به الفلسفة كلها)).[1] يتبين من هذا التحليل أن المعنى لا يمكن ضبطه بالسهولة التي لجأت إليها الفلسفة حينما قامت على التأويل المباشر، ذلك أن المعنى يمكن ضبطه بقواعد منطقية.

يعتقد **فيتجنشتاين** أن التعرف على الرمز داخل العلامة ((يكمن في طريقة استخدامه استخداما ذا معنى)).[2] ولسنا ندري ماذا يقصد من قوله ذا معنى، إلا أننا نميل إلى الاعتقاد بأن المعنى الذي يبحث عنه هو في ذات العلامة نفسها. فكلامه – إذا- لا يخلو من التداخل والغموض، ونحسب أن الجهاز اللغوي يستوعب قدرا كافيا من الأبنية الفكرية ذات الطبيعة الاستعارية وعلى أرضيتها يتشكل الرمز وتتحدد دلالاته وفق الاستعمال المنظم له.

لعل هذا الأمر هو الذي جعله يعترف بتحول الأجهزة الرمزية طبقا لقواعد المبنى المنطقي للغة، فهو لا يختلف كثيرا عن منهج **بورس**. فـ ((الرمز-لديه- علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد التداعي بين أفكار عامة)).[3] والمقطع الأخير من قوله يظهر دور اللاشعور الجمعي في تشكيل الرمز. ثم إن مسألة تداعى الأفكار تدل على بقاء العلامة، وبقاؤها يستلزم بقاء الرمز المصاحب لها.

لا يتخلى **فيتجنشتاين** عن فكرة **دوسوسير** المؤسسة على اعتباطية العلامة، فهو حينما يطبق معايير التحليل المنطقي يقدم مثالا عن الإنسان في طريقة إنشائه للغة إذ يعزو له ((القدرة على إنشاء لغات مختلفة يكون فيها التعبير عن كل معنى دون أن تكون عنده أدنى فكرة عن كل كلمة، تماما مثلما يتكلم الإنسان بدون أن يعرف كيفية إخراج الأصوات المفردة)).[4] وينتهي تحليله إلى مسلمة محتواها ((أن اللغة هي جزء من الكيان العضوي الإنساني، ومن هذه اللغة الجارية يستحيل على الإنسان الوصول إلى منطق اللغة مباشرة)).[5] والظاهر من هذا القول إن العلامة اللغوية وما تحمله من تشظي استعاري لا تستطيع الانفصال عن الجزء العضوي من الإنسان، وحتى لو فقدت بعضا من إيحاءاتها يبقى استخدامها لها ما يحمل بذور التأويل الذي يؤخذ بمعيار النطق والتواصل، وهذا أمر وإن لم يشر إليه **فيتجنشتاين** صراحة فإنه مستبان ظاهر ضمن الكلام. إن المرور إلى اللغة عبر التأويل

---

[1] . ل.فيتجنشتاين، رسالة منطقية،تر.عزمي إسلام، ملزمة الطبع والنشر، مصر، القاهرة 1968، صص.77- 78.

[2] . المرجع نفسه، ص.79.

[3] . Ch. S. Peirce, écrits sur le signe,p.162.

[4] . ل.فيتجنشتاين، رسالة منطقية، تر.عزمي إسلام، ص.68.

[5] . المرجع نفسه، ص.83.

هو الاستعارة ذاتها، لأن في التأويل تحويل. أليس بعد ذلك أن نجهر بقصور هذه نظرية رغم إيغالها في النزوع إلى المنطق الواصف؟

يؤكد **فيتجنشتاين** علاقة التباين بين المعنى والرمز بتقديم أمثلة من واقع الإنسان، ((فالإنسان كان إلى عهد قريب يستخدم الرموز للأعداد بدون أن يعرف ما الذي تعنيه، أو أنها لا تعني شيئا)).[1] ولنفرض جدلا أن الرموز التي يقصدها هي رموز غير لسانية، فهل يعنى خلوها من الدلالة؟ وماذا تمثل في عالم الوجود؟

ينطلق **بورس** في تحديد تلك العلامات الرمزية من عمق الفلسفة التجريدية التي تستمد وجودها من المكونين الثقافي والاجتماعي للفرد. وعليه فإن ((العادات والقوانين العامة هي العلامات الحقة، وهي أكثر العلامات تجريدا، كما أنها أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المحققة، ويمكن القول إن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليست هي الرمز نفسه)).[2] نستخلص مما سبق أن بين منطق **بورس** ومنطق **فيتجنشتاين** بعض التقارب من حيث إقرارهما بالفوارق بين العلامة والرمز، وتأكيدهما على الاعتباطية في العلامة إلا أن الأمر يختلف مع **ريتشارد** و **أوجدن حيث** ((يكون بين الرمز والفكرة علاقة سببية وأن الفكرة هي العلة في وجود الرمز)).[3] إضافة إلى ما سبق يمكن الإقرار بأن تأثير الفلسفة السلوكية كان بالغ الأهمية في أفكار **ريتشارد** و **أوجدن**، لأن القوى الاجتماعية والنفسية تلعب دورا مهما في إقامة العلاقات بين الفكرة والرمز.

تعد القوى الاجتماعية والنفسية دعائم أساسية في التفكير الإنساني من خلال تحديد ماهية وجوده وكيفية تحرره من أسر الطبيعة. كما أنها بيان لمساره في الطبيعة والحياة.

---

[1] . المرجع نفسه، ص.197.

[2] . سيزا قاسم،نصر أبوحامد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص.34.

[3] . المرجع نفسه، ص.24.

المبحث الثاني: **ب- الاستعارة و الدلالات المفتوحة"السيميوزيس"**

1. التحليل الأيقوني للاستعارة
2. الاستعارة وصور المجاز" المجاز بالمجاورة، مجاز الكل من الكل"
3. الاستعارة ونظرية أفعال الكلام
4. الاستعارات المفتوحة والاستعارات المغلقة

أ- استعارة الفضاء والزمن

ب- تأويل الاستعارة

ب- الاستعارة والدلالات المفتوحة"السيميوزيس*".

1- التحليل الأيقوني** للاستعارة.

اتبع **بورس** المنطق الرياضي في منهجه الظاهراتي لتحليل العلامة وهو المنهج نفسه الذي اعتمده **فيتجنشتاين** غير أن **بورس** تجاوز اللغة المنطوقة والمكتوبة ليتعامل مع الأنساق الدالة وغير الدالة، والواقع أن **فيتجنشتاين** كان ينظر إلى اللغة -بوصفها- كائنا بشريا يمكن تشريحه وعرضه على أصول منطقية، وقد توصل بعمله هذا إلى اكتشاف منطق اللغة الذي تحكمه معايير رمزية ينبغي تحليلها وعرضها على الفكر ثم استعمالها في مجالات عملية.

أما **بورس** فقدم تصنيفا للعلامة بتوجه فلسفي، مميزا بين أصناف كثيرة من العلامات، ويهمنا منها: مؤول العلامة الذي يرادف الاستعارة – في تصوره- يقول: ((أفضل اسم للاستعارة هو مؤول العلامة، ومثال ذلك: الأمر الموجه إلى جندي بوضع سلاحه بجانبه، لا يستدعى هذا إعمال الذهن، فالتأويل يرجع بالأساس إلى تأويل الكلمات)).[1] تعد مسألة التأويل في هذا الجانب مسألة تواصلية بين مرسل ومتلق، فحامل العلامة اللغوية "الدال" بمصطلح **دوسوسير** يجب أن يكون في هذه الحال متفق عليه وواضح في ذهن كل منهما، وإلا انعدمت فائدة التواصل، كما أن المعنى المستعار في هذا السياق ينبغي أن يكون تداوليا.

تتميز نظرية العلامة اللغوية بشموليتها لكونها تجمع بين ثلاثة محاور أساسية: أيقونات، مؤشرات، رموز. والعلامة لا تكون نوعية- حسب **بورس**- إلا إذا توافرت على عنصري المشابهة أو المجاورة، ومثيل ذلك في الموروث البلاغي العربي يتحدد في الاستعارة والكناية. وحسب **بورس**: ((لا شيء يمثل شيئا آخر إلا بالمماثلة والمجاورة، وأي علامة لا تكون أيقونة إلا إذا مثلت ذلك الشيء بالمشابهة وبهما يكون نمط المصورة، فالمصورة الأيقونية يمكن نعتها بأيقونة جزئية Hypocone تقبل القسمة إلى أيقونات جزئية تبعا للنوع الأولاني، كتلك التي تمثل العلامات النوعية البسيطة(أولية الأولانية) وهي الصورles images أما التي تمثل العلاقات الثنائية للأشياء فهي رسم بياني Diagramme وأما التي تمثل طبيعة المصورة فهي استعارات

---

*- هي سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة (يعد بورس أول من أدخل هذا المفهوم في السيميائيات).

**- الأيقونة في أصلها اليوناني eikone تفيد الصورة، وفي اللاتينية تفيد التمثيل أو التصور représentation لأن اللاتينية تملك كلمة مناسبة للصورة Image، وهي عند بورس علامة تحيل إلى موضوعها لتشابه بين الصورة والموضوع.

[1] . Ch.S. Peirce, écrits sur le signe,p.128.

Métaphores)).[1] ونشير هنا إلى أن التفريع الذي لجأ إليه **بورس** ما هو إلا عودة إلى الصور البيانية المعروفة في علم البلاغة، وبالتالي يكون علم السيمياء كمن استصلح ثوبا قديما لمناسبات معينة.

لكن ما استصلح من هذا الموروث البلاغي تم استثماره بكيفية جديدة ومتجددة، ذلك أن العرض الذي سنقدمه يؤكد هذه الحقيقة. ونلتمسها في كون البلاغة ملكٌ مشاع - حسب رأي **أحمد يوسف**- الذي يستند إلى مقولة **ريتشاردز** الذي يرى أن البلاغة الجديدة ستجد منافع في البلاغة القديمة، أما **بارت** فيرى أن العالم مليء بالبلاغة القديمة التي بلغت شأوا عظيما لدى الإغريق واللاتين. إن هذا الأمر لا يدعو إلى العجب طالما أنه لا يحمل جديدا.[2] ومادام المأخوذ عنه يحمل بذور التجديد فلا مناص أن الذي أفرزته البلاغة الحديثة في مجال الاستعارة سيعيد لها مجدها الضائع تحت تأثير النقد الحداثي المعاصر.

لعل خير ما أثمرته الدراسة السيميائية حول الأيقونة تجلى في استفادة علوم كثيرة من الإجراءات العملية المطبقة في مجالي اللسانيان والسيميائيات، حتى غدا العمل الفني أشبه بمختبر علمي يقتضي حضور الوسائل العلمية كشرط لنجاح التجربة، ومن هذا الأنموذج تطبيقات السيميائيين المعاصرين للمصطلحات السيميائية بكيفية رياضية كالتحليل الأيقوني للعلامة الذي استلهمه **عادل فاخوري** من أعمال **بورس** وتفصيل ذلك: ((أن العلامة التي من الدرجة الثانية نوعان: علامة أصلية Genuine، وعلامة فاسدة أو منحدرة degenerate، فالأيقونة المنحدرة هي حاصل ضرب أيقونة بأيقونة[أيقونة أصلية×أيقونة أصلية= أيقونة منحدرة]))[3] ويصدق هذا النوع على اللوحات والصور والرسومات وأهم أشكال الفن التجريدي.

لتقريب هذه الفكرة استعان **عادل فاخوري** بالتراث القديم مقتبسا الصور واللوحات الفنية القديمة كالصورة الفوتوغرافية للوحة "الجوكاندا" التي هي أيقونة"الجوكاندا"
وصورة تمثال **أفلاطون** أدرجها ضمن هذا النوع من الأيقونات.

تشتغل الاستعارة عند ردها إلى سلسلة من عمليات الضرب الدلالية على محوري الرمز والشاهد. والجدول الآتي يؤكد هذه العملية، ((فإذا أخذنا

---

[1] . Ch. S. Peirce, écrits sur le signe,p.149.

[2] . ينظر أحمد يوسف، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب(مقال)، مجلة السيميائيات. عالم الفكر،ع.3، الكويت، مارس2007،ص.52.

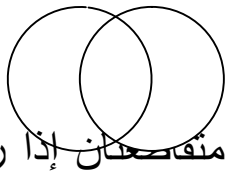
[3] . عادل فاخوري،حول إشكالية السيميولوجيا،"السيمياء" (مقال) ، مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (د.ت)، ص.182.

على سبيل المثال الثلاثية "استعارة وشاهد ورمز" حيث الاستعارة هي إحدى فروع الأيقونة نحصل على هذا الجدول من الاحتمالات:

×	استعارة	شاهد	رمز
استعارة			
شاهد			
رمز			

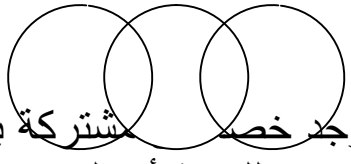
فمثال الدلالة الناجمة عن ضرب الشاهد بالاستعارة" دلالة الجعل على الشمس عند قدماء المصريين إذ أن الجعل يدل على كتلة السماد بالمجاورة. فهو شاهد عليها كما أن الكتلة تميل إلى الشمس بسبب شكلها الكروي في استعارة)).[1] إلا أن **عادل فاخوري** لا يعمم هذه المعادلة على كل أنواع العلامات الأيقونية لأن ضبط عملية الضرب بصورة منطقية رياضية لا تتأتى عند إخضاعها لنظرية المجموعات.

((فالمعادلة: استعارة × استعارة = استعارة لا تصح إذا وظفناها في نظرية المجموعات مثل هذا الشكل: (1) (2)



فالدائرتان (1) و(2) منفصلتان إذا رمزنا لهما بشيئين يصبح التشابه بينهما فعلي، بينما إذا ألحقت بدائرة أخرى قد لا يتحقق رغم وجود خصائص مشتركة بين الدوائر الثلاثة.

(1) (2) (3)



والملاحظ أنه لا يوجد خصائص مشتركة بين الأول والثالث، ومع ذلك فقد يتفق في بعض العلامات اللغوية أو التصويرية أن تستعير الشيء الأول للثالث وكأن الشبه المعتبر هنا هو ما يسمى عند **فيتجنشتاين** بالشبه العائلي)).[2] وهو قياس على الشبه الوراثي في علم الأجناس. إلا أن الصيغة

[1] . عادل فاخوري،حول إشكالية السيميولوجيا،ص.184.
[2] . ينظر عادل فاخوري، حول إشكالية السيميولوجيا، ص.184.

التي يتم بها قد لا تتوافق ونظرية المجموعة التي أشرنا إليها في التحليل السابق.

يبدو أن إسقاط المعادلة الرياضية على هذا النمط من العلامات مفيد إذا استثمر في مجال التواصل، وقد أصبح من الحاجات الملحة وبخاصة في حقل البلاغة التي تركز اهتمامها على العلامات البصرية كما سيتبين في فصل لاحق مع **جماعة مو**. ويذكر **سيزا قاسم** أن العلامة الأيقونية ((أخذت تزداد بشكل ملحوظ في الثقافة الحديثة التي تعتمد اعتمادا كبيرا على الصورة، حيث يعتمد النقاد السوفيات أحد طرفي العلامة في تكوين الثقافة، وأن النظام السيميوطيقي يقوم على نوعين من العلامة العرفية" الكلمة"، والأيقونة"الصورة"؛ و لا يمكن الفصل بينهما)).[1] ويستنبط **بورس** من العلامات العرفية أيقونات يمكن تطبيقها في المجال الرياضي.إن المعادلة الجبرية- بحسبه- أيقونة تشكلت من قواعد الاتصال والتحام الرموز، فالأيقونات من النوع الجبري Algébrique رغم بساطتها إلا أن لها حضور فاعل في كل الأنساق والتراكيب النحوية، وهو ما يسمح للمنطق أن يدرجها ضمن الكتابات القديمة كالكتابة الهيروغليفية المصرية (...) كما أن الكثير من الرسوم البيانية لا تمثل موضوعاتها ولا يحدث سوى التشابه في ترابط أجزائها. إن وسم العناصر الأيقونية بسمة الترابط يوضحه الرسم البياني الآتي: أيقونات نلاحظ هنا ارتباط الأيقونات بعناصر أخرى

العلامات ⇔ مؤشرات (مؤشرات + رموز) والكل ينطوي تحت العلامات.[2]

رموز

تخضع هذه العناصر إلى قواعد منطقية صارمة يمكن تصنيفها حسب طبيعتها التكوينية، فمنها ما تتعلق بالجانب المادي المحض ومنها ما يترتب عن الحواس، كالسمع واللمس والشم والحركة. وفي هذا التصنيف لا نستبعد عنصر التحويل في العلامة الذي ينتهي إلى التأويل، والذي تكون فيه الاستعارة مؤشرا دالا على إمكانات تولد الدلالة.

فعندما نصوغ مثلا في الجبر جملة معادلتين و نضع رموزا مطابقة للمعاملات ((يعد هذا الإجراء أيقونة ولما نقيس درجة حرارة إنسان مدمن على الخمر فالعلامة التي نحصل عليها تصبح مؤشرا)).[3] و على ضوء هذا التحليل فالعلامة التأشيرية ترتبط بموضوعها ارتباطا سببيا.

---

[1] . سيزا قاسم،نصر أبو حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص.33.

[2] . Voir Ch.S.Peirce, écrits sur le signe, pp.150-151.

[3] . Ch. S. Peirce, écrits sur le signe, p.152.

وما كان لها أن تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه إلا بفضل وقوع هذا الشيء عليها. ويدرج **بورس** ضمن هذا النوع من العلامات الأعراض الطبية ((فالعلامات المؤشرات هي علامات طبيعية تستعير اسمها من التشابه أو المؤشرة Indexe التي تحيل إلى الشيء بالتجاور الفيزيقي، ونفس الأمر ينطبق على عملية الطرق على الباب فهو يدل على شخص في الخارج)).[1] إن علاقة التجاور تأخذ بعدا آخر في العلامة الشاهدية، وفيها تكون العلامة موصولة عرض بمواضعها على خلاف الرمز الذي تكون فيه العلاقة بين حامل العلامة والمدلول اتفاقية عرفية وغير معللة. إن وصل العلامة بموضوعها يضطلع به المؤشر، ((والمؤشر علامة لها رابط فيزيقي مع الموضوع الذي تحيل عليه، وهي حالة الأصبع الذي يشير إلى موضع ما، أو حالة دوارة الهواء المحددة لاتجاه الريح، أو الدخان كدليل وجود النار، فالعلامة –إذا- تمتلك خاصيتها الأيقونية))[2] تشير هذه المعطيات إلى علاقة العلامة بموضوعها من جانب واحد وهو خاصية التدليل، لاسيما إذا كانت العلامة مرئية، لكن **أمبرتو إيكو** لاحظ أنه لا يمكن وسم هذه العلامة بوصفها مؤشرا إلا بشروط، ومنها: ((إن الدخان لا يمكن أن يكون علامة إلا إذا كانت النار غير مرئية "أي إذا كانت النار أمامنا فلسنا بحاجة إلى استنتاج وجودها انطلاقا من الدخان، وبنفس الطريقة فإن آثار الأقدام لا تساوي القدم إلا إذا غابت هذه القدم.))[3] وعليه فإن مؤشر العلامة لا وجود له في غياب الموضوع.

لقد عاين **كير إيلام** هذه العلاقات من خلال فحصه للعلامة في المسرح، فهو - لديه- ((ميدان كامل للإيقونات فأين يمكن أن يكون هنالك شبه مباشر بين حامل العلامة والمدلول، وأفضل مما هو عليه في علاقة الممثل للشخصية؟ لا شك أن الذي يحدد لنا العلامة الأيقونية هو جسد الممثل وصوته)).[4] لأنهما العلامتان الأكثر تدليلا في الفعل المسرحي. ويتحقق ذلك أيضا في جانبها الفني البارز في انطباعات الجماهير.

إن المتأمل في سلسلة العلامات: "أيقونة وشاهد ورمز" يجد أنها منسجمة انسجاما تاما، حيث يجمعها رابط يدعى "ماثول" يرتبط بموضوعه. ثم إن الاستعارة تصبح طرفا فاعلا في هذه السلسلة، بحيث تؤدي وظيفتا التمثيل والتدليل.

---

[1] . سيزا قاسم، نصر أبو حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، ص.33.

[2] . أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر.سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط.1، 2007، ص.91.

[3] . المرجع نفسه، ص.92.

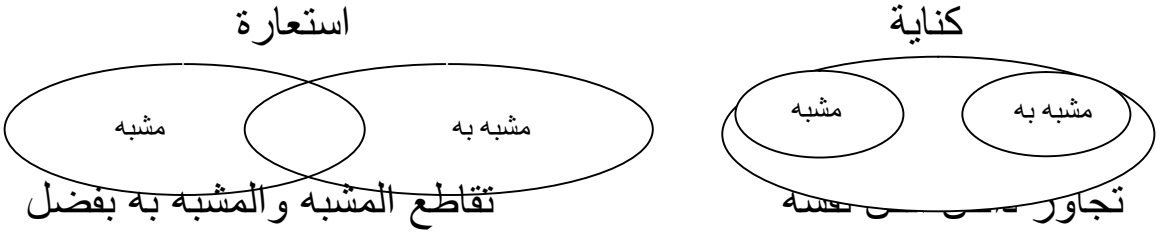
[4] . كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر. رئيف كرم، المركز الثقافي العربي،ط.1، 1992، صص.37- 38.

قبل إنهاء الكلام عن الاستعارة الأيقونية، تجدر الإشارة إلى البحث عن إجابة حول الأسئلة المفترضة: إلى أي مدى تكتفي الاستعارة بالالتفاف حول نفسها فتتخلى عن مكانها من العلامة أو الرمز؟ وهل يمكن أن تجد لنفسها حضورا مكثفا في مجرى الثقافات المعاصرة على مختلف توجهاتها؟ ثم أليس من الأفيد التنبيه إلى ضرورة تفعيل الحدث اللغوي بدمجه ضمن الرهانات التي تروم إنجاز إستراتيجية عامة للمعرفة؟

2- الاستعارة وصور المجاز(المجاز بالمجاورة، ومجاز الجزء من الكل).

اعتاد البلاغيون الجدد أن يتوجوا الاستعارة بتاج الاستحواذ على مملكة البيان، وفي اعتقادهم أنها صورة تختزل جميع أشكال الصور البلاغية. فإن صح هذا الاعتقاد جاز لنا أن نعد الشعر وراء هذه النتيجة الحتمية، حيث لم تعد جمالية الشعر كامنة في علاقاته بالفنون الأخرى فحسب بل في ما يستخلص من بنيته الأساسية كفن قائم بذاته وضع لغاية جمالية. وهذا ما آمن به الشكلانيون الروس، وعملوا على تطبيقه الفعلي حتى بدا عملهم أشبه بمعيار جمالي لا يمكن التخلي عن أسسه.

حظيت الاستعارة -بوصفها صورة من صور المجاز الأكثر حيوية في نسق العلامات- حظيت باهتمام الكثير من رواد البلاغة والأسلوبية المعاصرين منذ أواخر الخمسينات.ولهذا أصبح النقد الأدبي المعاصر يعاني أزمة تعدد المصطلح، ومن نتائج ذلك تعدد المفاهيم وتنوعها حول صور المجاز، ولضبطه يحاول هذا المبحث مقاربته المفهوم الفرنسي بالمفهوم العربي، نظرا لتناسبهما. إن البلاغة الحديثة عجزت عن إعطاء تسمية حقيقية للمجازات فاقترحت تسمية صور التجاور، وفي هذا الاتجاه يقدم **فرنسوا مورو** F.Moreau تحليلا تقنيا وبيانيا يعالج فيه كيفية اشتغال صور المجاز المجتمعة في ثلاثة أنواع: الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل. ((ويمكن رسم العلاقات بين المشبه والمشبه به داخل الاستعارة والكناية في ضوء هذا المخطط على الشكل الآتي:

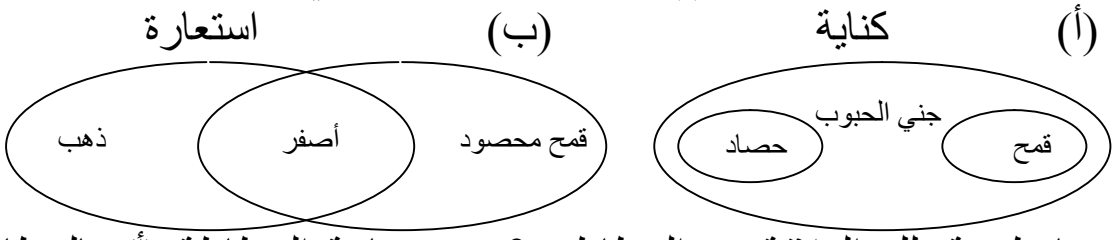


تقاطع المشبه والمشبه به بفضل صفة مشتركة

تجاور [illegible]

يتناول **مورو** هذا الأنموذج بعرض مقطع من قصيدة لشاعر فرنسي: سانت آمان S.Amant

يتساقط الذهب تحت الحديد)).[1] ويكتمل التمثيل البياني بهذه العلاقة.



فما طبيعة تلك العلاقة في الخطاطتين؟ عند معاينة الخطاطة (أ) بالخطاطة (ب) إنها علاقة تضمُّن بالمجاورة في الخطاطة (أ)، فالصيغة النهائية تجمع بين مادة وفعل" قمح، حصاد" حيث إن اللفظ الثاني يحيل إلى الأول بالمجاورة أما في الخطاطة (ب) تكون العلاقة بين القمح المحصود والذهب علاقة مشابهة محددة بصفة اللون الأصفر على وجه الاستعارة. ونجد نظير هذا التصور للكناية والاستعارة، بشيء من التفصيل في البلاغة العربية على نحو ما أورده **أبو هلال العسكري** في باب المماثلة*، ((حينما تقول العرب فلان نقي الثوب يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضوع نقاء الثوب البراء من العيوب وإنما استعمل فيه تمثيلا)).[2] والتمثيل يستدعي حضور العرف العام حتى يتحقق الضرب الكنائي لأن العرب تنسب النقاء الذي للأجسام إلى التي لها صلة بها من باب التجاور. وعرفت عندهم هذه الطريقة بالكناية عن النسبة وما جرى من مجراها في الأسماء.

إذا أرغمنا التفصيل في هذه المسألة وجدنا **الجرجاني** يجعل هذا الضرب من الصور المجازية ضمن الصنف الأول من الكلام الفصيح، ((اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم، فالقسم الأول الكناية والاستعارة، والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر(...) ومن ذلك قولهم: هو كثير رماد القدر وعرفت منهم أنهم أرادوا كثير القرى والضيافة)).[3] وحاصل كلامه يفيد أن الكناية تحتاج إلى إعمال فكر كما تحتاج إلى عرف متواضع عليه من قبل الجماعة المنتمية إلى لسان يوجه فكرها. وبالوقوف على مقاصد المثال السابق يتضح أن هناك تدرج في منطق التفكير العقلي من سلم المعنى الجزئي إلى المعنى الكلي في عملية استقراء Induction، ((فكثرة الطبخ في القدور دليل على كثرة إحراق الحطب تحتها وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا

---

[1] . فرنسوا مورمو،الصورة الأدبية،تر.علي نجيب إبراهيم،دار الينابيع،دمشق،1995، ص.70.

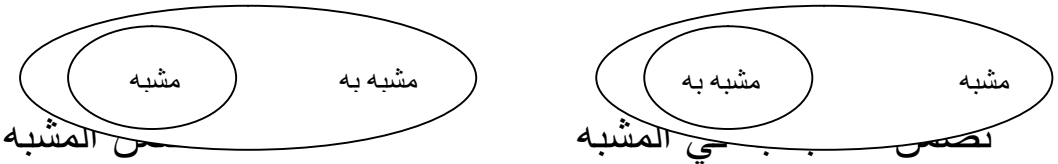
*- ترادف المماثلة مصطلح الكناية عند بعض البلاغيين القدامى والمحدثين(عبد القاهر الجرجاني، السكاكي)

[2] . أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، (الكتابة والشعر)،ص. 335.

[3] . عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح.محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطبع والنشر، بيروت- لبنان، 1981، صص. 339- 330.

محالة)).[1] وجملة الأمر أن الكثرة التي للقدور والرماد تحيل إلى معنى ردفه هو كرم الضيافة. فانظر كيف تحقق حكم الجرجاني في وسم هذا الضرب من الكلام بالفصيح.

بالعودة إلى تحليل **مورو** السابق، يتبين أن في الاستعارة مقاربة ناشئة بين طرفي التشبيه يوحد بينهما الجامع"وجه الشبه" وهو الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به، بحيث يأخذ القمح لون الذهب الأصفر مجازا لكنها صفة مؤقتة أدت وظيفة الاتساع كما يشير إلى ذلك **الجرجاني** في مقامات كثيرة عن الاستعارة والمجاز المرسل وحاصل قوله: ((أن الغرض المقصود من المجاز أن نتبين أن للفظ أصلا مبدوء به في الوضع ومقصودا، وأن جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدى إلى الشيء من غيره، وكما يعبق الشيء برائحته وينصبغ بلون ما يدانيه)).[2] يحتفظ المشبه بصفة أو صفات من المشبه إذا حذف من الاستعارة والعكس صحيح.فالشطر الثاني من القول السابق يفيد أن شيئا من المعنى الأصلي ينطبع من المعنى الذي ينتقل إليه باللزوم، سواء أكان ذلك في الاستعارة أم في المجاز، غير أنه إذا حدث في المجاز المرسل تختفي علاقة التشابه لتحل محلها قرائن وعلاقات يتم إدراكها وتأويلها بالذهن، وقد عمل البلاغيون على تحديد تلك العلاقات بحسب اجتهاداتهم في التأويل، ومن نتاجهم في هذا: تسمية الجزء باسم الكل وتسمية الكل باسم الجزء . وعلاقات أخرى كالسببية والآلية والمكانية وغيرها من العلاقات، وسنكتفي بمثال منها يكمل الخطاطات السابقة والذي تتم فيه العلاقة من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل.[3]



تضمن [illegible] المشبه في المشبه به.

بمعاينة هذه الخطاطة، نستطيع التعرف على نمط المجاز الذي يمكن أن يحدد المعنى المقصود، فإذا أخذنا بلفظ حديد على أساس أنه مادة تصنع منها آلة الحصاد"المنجل" يكون إطلاقنا لهذا اللفظ من باب تسمية الكل للدلالة على جزئه، بينما في الحالة الثانية تتم تسمية المنجل بصيغة الحصاد من باب نسبة الجزء إلى الكل، وبالعودة إلى الموروث البلاغي العربي تصبح هذه

[1] . عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص.331.
[2] . المرجع نفسه، ص.296.
[3] . ينظر فرنسوا مورمو،الصورة الأدبية، تر.علي نجيب، ص.70.

العلاقات تتسع إلى عدد لا حصر له، إذ تستنبط من تصريف الكلام على ضروبه المختلفة.

إن الأساس الذي تنطوي تحته صور التجاور يرتكز على قاعدة الاستبدال التي استثمرت استثمارا ذا فائدة من قبل **ياكبسون** الذي جعلها محور نظريته- لا على المستوى اللغوي فحسب- بل على مستوى النشاط بشكل عام؛ ((ففي صنف استبدال العلة بالمعلول أن يقوم البيت الأبيض مقام رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، وأن تقوم المظلة وقبعة البولر والصحيفة المطوية مقام سكان المدينة الإنجليزية، وبرهن **ياكبسون** أن هذا التمييز يستخدم عادة في ضروب التمثيل المسرحي)).[1] وتعد قاعدة الاستبدال في المجال المسرحي أوضح منه في غيره من الفنون لكثافة التسويم المسرحي الذي تؤطره الأفعال والحركات والأصوات، وكذلك أن المجاز بالمجاورة يكثف من أيقنة الفعل الدرامي، وهذه حقائق نلمسها في الكثير من العروض المسرحية ذات الأبعاد الرمزية. ويعتمد **بورس** فكرة الاشتراك في المقوم الدلالي، في حين **ياكبسون** يوسعه إلى حقول دلالية أخرى، فقد تكون الصورة أيقونة لشخص ما بالتشابه، وقد لا يحصل هذا إلا بالتجاور. ولعل هذا اللبس راجع إلى كون اللحظة التي تلتقط فيها الصورة غير مناسبة لممثل الصورة بسبب طارئ رمزي يغير من مسار العلامات الرمزية.

أما **تودوروف** فينحت من المشترك الدلالي مفهوما آخر يسميه ((العلامة الأيقونية التذكارية Commémoratif أي كل علامة تظهر بالتزامن مع مؤشر. كالدخان بالنسبة إلى النارsigne révélateur كحركات الأجسام بوصفها علامة لوجود الروح، وتصبب العرق للدلالة على نشاط خلايا الجسم)).[2]وفي هذه العلامات تتم التحولات الدلالية عبر أنساق استعارية فاعلة في بنية العلامة نفسها. كما تتجاوز علامات الاستبدال والتجاور بؤرتها المركزية لتقفز على عتبات المعنى المفتوح فتشكل منه معان أخرى في غاية التجدد.

للوقوف على هذه المعاني وتجلياتها يستند **جون سيرل** J. Searle إلى عالم الأنساق اللفظية وغير اللفظية للمعنى الحرفي والمجازي. فما الذي يميز بين المعنى الحرفي والمعنى غير الحرفي؟ ثم ما الذي يجعل الاستعارة مغلقة أحيانا ومفتوحة أحيانا أخرى؟

يتناول **سيرل** الشق الثاني من التساؤلات المطروحة فيشير إلى أنه لا يمكن الإجابة عن القسم الأول مالم نتعرف على الجانب الوظيفي للاستعارة، وعليه تصبح نظرية أفعال الكلام طريقة مناسبة لمعرفة هذه الإشكالات.

---

[1] . كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر. رئيف كرم، ص.46.

[2] . T.Todorov, Théories du symbole, p.24.

3- **الاستعارة ونظرية أفعال الكلام**: Actes de langage.

تعد مطابقة الحال للمقام من صميم النظرية البلاغية الكلاسيكية،وقد استثمرتها الدراسات الحديثة بأشكال مختلفة، وبخاصة تلك التي اشتغلت بالوظيفة الأسلوبية وطرق أداء الكلام. لقد ركزت هذه النظرية على الفعل التواصلي آخذة بنظر الاعتبار وضعية المتكلم وحال المتلقي قصد معاينة الوظيفة الاستعارية للخطاب التداولي. ثم لم تقف عند هذا الحد بل لجأت إلى المعنى الذي تقتضيه الجملة داخل الخطاب نفسه الذي يجري بين الذوات المتحاورة.

لقد انتبه **سيرل** إلى صيغة هذا الخطاب التداولي مشيرا إلى ((أنه من الطبيعي أن يتكلم الإنسان عن شيء ويريد شيئا آخر، فهو أمر لا سلطة فيه للذات المحاورة، ويحدث هذا في عملية التواصل رغم أن متلقي الخطاب يعلم أن الذي يريده المتكلم ليس هو المقصود)).[1] هذا الإجراء يسميه **روبر مارتين** ((الانتقاء أو المسكوت عنه Le non dire أي أن يتلفظ المتكلم قولا غير الذي يريده مستخدما الانتقاء الذهني حيث تنتظم سلسلة من الاستعارات تدعى: الاستعارات المسترسلة Métaphore filée)).[2] إن الإشكال الذي يمكن أن يعيق عملية التواصل في هذه الحال ناجم عن توتر في المعنى الذي يؤوله متلقي الخطاب. هل يتقبله بوصفه علامة مباشرة أم يتقبله كونه علامة مفتوحة؟ على ضوء هذه الثنائية الضدية يتعدد المعنى ويصعب رصد التحولات المعنمية للملفوظ الاستعاري.

يظهر التباين بين البنية التركيبية الأصلية والفرعية على مستوى الجملة أو الكلمة بمجرد إنجاز فعل الاتصال ، أما من حيث المعنى النسقي فالأمر يختلف إذ يتم التواصل اللغوي أثناء إنجاز الفعل بواسطة الأيقونة. ((فيصير كل حدث كلامي عبارة عن مجموع أيقونات)).[3] – حسب رأي **آلان راي** Alain Rey- ((وكل صورة من صور هذه الأيقونات مهما كانت طبيعتها النوعية هي "ماثول" كما أن كل تمثيل بياني هو عبارة عن أيقونة. فالأيقونات التي تمتلك عنصر الشبه تحتاج إلى إعمال فكر، وعليه فالقاعدة الجبرية هي أيقونة تتم صياغتها حسب قواعد الاتصال بالرموز)).[4] يحيلنا هذا الكلام إلى ضرورة فهم العلاقة الرابطة بين الملفوظات الحرفية وغير الحرفية، وكذلك

---

[1] . J.Searle, Le sens commun, actes de langage, Paris, éd. Minuit,1982, p.1.

[2] . R. Martin, pour une logique du sens, p.221.

[3] . A. Rey, Théorie du signe et du sens, Paris, éd. Klinksieck, 1976, p. 22.

[4] . Ibid., p.24.

*- يطابق هذا المصطلح المفهوم العربي التهكم والسخرية،(تأكيد الذم بما يشبه المدح) .

إلى فهم المدلولات التي تتضمنها الملفوظات، وهذه العملية تسمح بتحقيق مبدأ مطابقة الحال للمقام.

إن فهم العلاقة بين الملفوظات يسمح بالتمييز بين أفعال الكلام، لأننا إزاء فعلين مختلفين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر ساخر Ironie*. ومن ثم لاحظ **سيرل** ((أن أفعال الكلام تمتلك معنى غير المعنى الحرفي الظاهر، أي أن ما يريده المتكلم لا يطابق تماما ما تتطلبه العبارة من معنى رغم وجود بعض الخصائص التي لها علاقة بما تعنيه العبارة)).[1] يقتضي ذلك أن ضرورة توفير شروط الانتقاء من قِبَلِ المتكلم لإقامة تواصل ناجح، لأن ما يريد إيصاله إلى المتلقي ليس دائما على درجة من البساطة ليتسنى له فهمه. وفضلا عن ذلك ينبغي على المتلقي أن يمتلك القدرة الكافية لفك شفرة الاستعارة المدرجة في الخطاب التواصلي.

إن البحث عن المعنى المشترك ما فتئ يؤرق **سيرل**، لهذا وجد نفسه أمام جملة من الأسئلة: كيف يمكن التمييز بين ما يريد المتكلم قوله ومعنى الجملة التي يتلفظها؟ ثم ماهي المعايير التي تساعد المتكلم على تنظيم أقواله وما طبيعة المعطيات التي يؤول بها المتلقي الملفوظات؟ كيف يتم التمييز بين الملفوظات الاستعارية وسائر أنواع التلفظ؟

ولتفادي هذه الإشكالات افترض حالة خطاب تتوافر فيه العناصر السابقة ((لنفرض أن متحدثا نطق حرفيا بجمل على هذا النحو: صوفيا كبيرة- الهر فوق الحصير- اندلعت الحرارة، ففي هذه الحالات يشمل المعنى الحرفي مجموعة من إمكانات الحقيقة، وكل حالة منها ترتبط بسياق معين، وينطبق هذا الحكم على الملفوظين: كبير وساخن)).[2] إن القراءة النسقية للملفوظات السابقة تمدنا بإيحاءات دلالية ثرية. فصوفيا كبيرة يعني أنها أصبحت ناضجة عقليا، وأنها قادرة على تحمل المسؤولية، وغيرها من الدلالات، والهرُّ فوق الحصير يوفر أبعادا دلالية نستنبط منها: ذلك الحيوان الأليف للإنسان بحكم المجاورة والنفعية و بحكم الاستعانة به لدرء الضرر.

إن الملفوظ: "اندلعت الحرارة" يحمل افتراضات مختلفة حرارة النقاش، حرارة المادة، حرارة الجو...إلخ أما إذا تم قياس الملفوظات السابقة فستتقلص وظيفة الفعل اللغوي وربما تتراجع إلى بؤرة الوظيفة المعجمية، ولكن رغم ذلك سيحتفظ بدرجة الصفر من التشظي الاستعاري. لكن إلى أي مدي يصبح التشظي الاستعاري مادة لإنتاج الدلالات المفتوحة؟

---

[1] . J.Searle, Le sens commun, sens et expression ,p.122.

[2] . J. Searle, Le sens commun, sens et expression, p. 124.

*- نعتقد أن القراءة الاسترجاعية هي تلك التي تأخذ بنظر الاعتبار الإحاطة التامة بمدلول اللفظة في سياقاتها المختلفة

4- الاستعارات المفتوحة والاستعارات المغلقة.

أ- استعارة الفضاء والزمن.

كيف نتوصل إلى معرفة ما تعنيه الاستعارة في سياق معين؟ وماهي القرائن اللفظية التي تحدد لنا أبعاد الدلالة في المستوى الثاني من القراءة الاسترجاعية*؟ هل يمكن أن تختفي الاستعارة المغلقة من الخطاب التواصلي؟ إذا كانت الإجابة بالإثبات. ألا يكون هناك نوع من الإقصاء للخطاب التداولي؟ للإجابة عن هذه الأسئلة يمكن الاستعانة بما تصوره **سيرل** حول طبيعة الخطاب التواصلي. ((فهو يرى أنه باستطاعتنا أن نعرف ما تعنيه الاستعارة- أحيانا- دون ربطها بالمعنى الحرفي الذي ترد فيه، ومعلوم أن الكناية تمثل علاقة خطية،فقولنا كناية الاستعارة هي مستوى للمعنى أما قولنا استعارة مكنية فهي أقل مستوى في طبيعتها الكنائية. وليس من التجريح وصف الاستعارة بصفة الموت لكونها مغلقة لأن الاستعارة الميتة تساهم كثيرا في ربط المتباعد والمتناقض Oxymoron*. إن الاستعمال الدائم هو المتسبب في موتها، وحضورها مؤشر على سد حاجات دلالية ملحة)).[1] وقد تتحول الدلالة من نمطها الدلالي إلى حاجة مادية نفعية، ((فكلمة قطار كانت تعني قديما قافلة الجمال ثم استعيرت لوسيلة الانتقال الحديثة ثم أصبحت دالة عليها دون أي أثر للمجاز. إن هذا الاستخدام الاستعاري قليل ولا يمثل باعثا مهما مستمرا في فعاليته.))[2] وفي دراسة وافية للاستعارة في بعديها الزماني والمكاني قدم **إيكو** تحليلا لنماذج طبيعية مثل ((فضاء الطيور. أ- المكان: الفضاء – الشكل: مستطيل – المادة: غير عضوية- الوظيفة: للإيواء، ب- الطيور: الشكل: لها أجنحة- المكان: الطبيعة- المادة: حية- الوظيفة: للتحليق في الهواء)).[3] تظهر هنا قدرة الاستعارة على اختراق عالمين مختلفين عالم الطير وعالم الإنسان، فمن خلال المكان" الفضاء" تبدو الاستعارة مفتوحة، وعليه نكون أمام عالم الإنسان المغلق Clos .

إذا طبقنا شجرة فورفوريوس في صياغتها الجديدة "مكان مغلق يقابله مكان مفتوح" فمأوى الطيور فيه نوع من التكثيف. كيف يكون رد فعل شخص في حالة تهديده؟ بالطبع سوف يفر إلى مكان آمن، ثم كيف يكون رد فعل الطير في حالة تهديده؟ سيلجأ حتما إلى التحليق في الفضاء، نستنتج إذن- هروب من مكان مغلق إلى مكان مفتوح، فالفضاء الذي كان يبدو مرعبا

---

*- نعت الشيء بنقيضه هو صورة بلاغية مثل صمت بليغ .

[1] . U.Eco, Sémiotique et philosophie de langage, pp.177-178.

[2] . صلاح فضل،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص.344.

[3] . U.Eco, Sémiotique et philosophie de langage, p.179.

"رياح أمطار، إعصار" يصير مكانا آمنا.[1] نفهم من هذا أن المجال الاستعاري يرتبط ارتباطا وثيقا بالزمان والمكان والحركة، فالتكثيف والإزاحة يحدثان على مستويين مختلفين، فضاء مفتوح وحيز مغلق للمكان.

لكن كيف نفسر إقرار أنصار التحليل المنطقي بعجز الاستعارة عن تأدية وظيفتها السيميائية؟ يبدو أن تفاعل الاستعارة مع العلامات الأخرى وفق الحدود الدلالية والمؤشرات الزمانية والمكانية هو الذي يجعلها حية، ويمنحها سيرورة التدليل وبخاصة ما تعلق منها بالزمان والمكان.

يرسم **إيكو** معالم المكان والزمان على ضوء التطابق بين الملفوظات ودلالاتها ((إن التحليلات الأكثر تطورا للمضامين الاستعارية تصف المضمون بمؤشرات دلالية، فدرب الحياة هو استعارة، لكون الحياة تحتوي على بعد زمني في حين أن الدرب له بعد فضائي. إن التضام بينهما يحيل إلى سيرورة الانتقال من (أ) إلى (ب) سواء تعلق الأمر بعلامة فضائية أو لحظة زمنية، وهو أساس وجود الاستعارة)).[2] وما كان لهذا التعالق بين الفضاء والزمن أن ينتج استعارة مفتوحة لولا وجود خصائص مشتركة بينهما، ذلك أن المساحات التي يشغلها الزمن تتسع بالقدر الذي يتسع به الفضاء، وحجتنا في هذا تعاقب الليل والنهار[لَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ]*. ومما تجدر الإشارة إليه أن للعلامات الكونية تأثيرا قويا على ما تتصوره ذواتنا وتترجمه إلى أنساق لغوية استعارية. والعلاقة التواصلية بيننا وبين العالم الأنطولوجي موجهة باستعارات مفتوحة. لأن تلفظاتنا مرتبطة بهذه العلامات ((مثل: عالم مستقل داخل، أمام، وراء، تحت، عميق، سطحي، تنبع هذه الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل التي عليه، وهذه الاستعارات الاتجاهية توجهها فضائيا، كما في التصور الآتي: السعادة فوق، والشقاء تحت... ومثل: لقد رفع من معنوياتي. والمرتكزات الأساسية لهذا التصور أننا ننظر عادة في الاتجاه الذي نتحرك فيه)).[3] وتساعد هذه الاتجاهات الفضائية على فهم التصورات إلا أنها غير كافية.

إن التجربة مع الأشياء والمواد الطبيعية تمنح أساسا إضافيا للفهم، وعليه، ((فبقدر ما تنتج التجارب الأساسية للتوجه الفضائي الإنساني استعارات اتجاهية تكون تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية مصدرا لأسس استعارات أنطولوجية متنوعة، فهي تعطينا طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة، والإحساسات بوصفها كيانات ومواد، كتجربتنا مع ارتفاع الأسعار

---

[1] . Ibid, pp.179.180.

[2] . أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، بيروت- لبنان، ط.1، 2000. ص.151.

*- قرآن كريم،سورة يس، الآية 40.

[3] . جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، صص. 34- 33.

التي يمكن أن نعدها استعاريا كيانا نسميه التضخم)).[1] و التعامل مع هذه الكيانات غير الحية يترسخ بفعل التجربة حتى لتغدو جزء من كياننا الإنساني.

تتمظهر هذه المفاهيم في مستويات كثيرة من الحياة تترجمها اللغة إلى واقع عملي لكن هذه الترجمة قد لا تكون أمينة في نقل التجربة.لذلك يتوجب علينا أن نعي العلاقات التي تحكم البنى الاستعارية للخطابات الناجمة عن التسويم الاستعاري للمفاهيم، ومن ثم تغدو الخطابات الاستعارية علامات تأويلية مفتوحة.

ب- تأويل الاستعارة : الاستعارة الإحيائية .

تعد مسألة تأويل الاستعارة من المسائل المهمة التي تناولها **ريكور** في أبحاثه الأخيرة فقد ركز اهتمامه على التحويل في المعنى. إنه يتفق – إلى حد ما- مع ما دعت إليه النظرية التفاعلية من أن الكلمة لا يتحدد معناها الاستعاري إلا في حالة صدام بين معان مختلفة ((ولذ ينبغي تأويل الاستعارة بوصفها سيرورة لا بوصفها محاكاة (...) ثم إن تناولها من خلال وظيفة سيميائية جديدة لا تنتمي إلى نسق خطابي مسبق يجعلها تثبت نفسها كتراكمات من الإدراكات والانفعالات لصياغة وضع جديد محايث لذات معينة)).[2] أي أن التفاعل بينهما يولد معنى جديدا ومنه يتحول إلى عنصر حيوي تنشأ منه متوالية من المعاني الجزئية.

لقد توخى **ريكور** أسلوبا علميا لمعاينة خصائص تلك المعاني فانتهى إلى مسلمة مفادها أن المعنى في القول الاستعاري ينشأ من تأويلين متعارضين ((فالتوتر لا يحصل بين مفردتين في القول بل بين تأويلين متعارضين في القول، والصراع بينهما يغذي الاستعارة)).[3] ويستمر التوتر أحيانا ليشمل المعاني الجديدة فيحدث انزياح على المستوى التركيبي والدلالي، ولكن قد نجد حالات يقل فيها حدة التوتر بسبب كثرة الاستعارة والملفوظات الاستعارية.

لكن الأمر الذي يدعو إلى التأمل يفرضه السؤال الآتي: لماذا يلجأ المتلقي للخطاب الاستعاري إلى طريق التأويل؟ ينطلق **سورل** من فرضية مؤداها ((أن المتلقي يؤول ملفوظا ما تأويلا استعاريا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي، أما إذا كان المقصود من هذا الملفوظ هو بُعده الحرفي فسنكون حينها أمام شذوذ دلالي أو أمام حالة تناقض ذاتي أو أمام خرق

---

[1] . جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص.146.

[2] . عبد الفتاح يوسف، السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات، مقاربة سيميائية في تحليل النصوص وعلاقتها بمرجعياتها، سيميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات، منشورات دار الأديب، وهران، ع.2، خريف 2006، ص.119.

[3] . بول ريكور، نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، تر. سعيد الغانمي، ص.93.

للمعيار التداولي للنوعية)).[1] يبدو أن المعنى الذي يتضمنه القول الاستعاري مرن في دلالته لكونه يقبل شروط التأويل بكيفية تسمح للمؤول اللجوء إلى عمليتي الاستبدال والتأويل، لكن هذا الإجراء يصبح غير ممكن عندما يلجأ مؤول الخطاب إلى التعسف في قلب المعنى، فلا يمكن النظر إلى كل الملفوظات بنظرة واحدة وهي قابليتها للتأويل.

قد يحدث أن يتلقى المتلقي خطابا لا يحتمل التأويل. فإذا ما عمد إلى تأويله أخرجه مخرج التكلف، وربما أدى به إلى خرق المعيار التداولي، ولتجنب هذا الإشكال يستلزم الرجوع إلى مسألة المطابقة بين الحال والمقام وتوظيف شروطها.

يقترح **إيكو** الرجوع إلى المعنى الحرفي لإزالة كل التباس قد يحصل بين المعنى الحرفي وغير الحرفي ((فمن الوسائل التي تمكننا معالجة الاستعارة معالجة مرجعية وجوب النظر إليها في بعدها الحرفي، ثم القيام بعد ذلك بإسقاط مضمونها على عالم ممكن. إن تأويل الاستعارة معناه تصور عوالم ممكنة)).[2] وبهذا التصور تكتسي المدلولات ظاهرة التعدد والتنوع؛ ولكن لا يشترط في متلقي الخطاب أن يعود إلى المعنى الحرفي كي يفهم المعنى المجازي لأن في بعض الحالات يستخدم الأطفال كلمات مجازية دون العودة إليها بحرفيتها، وتصبح لديهم مثل المعنى الأولي لذلك فـ ((الاستعارة لا توجد في ذاتها، بل في التأويل ومن خلاله، ويفترض التأويل الاستعاري أصلا التأويل الحرفي الذي يفكك نفسه في تناقض دال، وهذا التحويل يوسع معاني الكلمات ليخلق نوعا من المنافرة الدلالية- على حد تعبير- **جون كوهن**- أو ما يعرف بالمجافاة)).[3] تلك المنافرة تخلق شحنة استعارية ترسم لنفسها نوعا من التشظي الدلالي على المستوى البنية الداخلية للخطاب.

ولهذا نجد **ريكور** ينتقد الاستعارة التي تقوم على الاستبدال ويصفها ((بأنها عقيمة في حين أن التوتر في الألفاظ في الاستعارة الحية يثير- على مستوى الجملة- خلقا حقيقيا للمعنى قد لا تنتبه إليه البلاغة التقليدية إلا لآثاره ونتائجه. فهي لا تفسر خلق المعنى، ولكن في النظرية التي تذهب إلى التوتر في المعنى تكون الاستعارة خلقا تلقائيا وابتكارا دلاليا لا مكان للغة السائدة، لذلك تشبه الاستعارة حل لغز أكثر مما تشبه اقترانا قائما على المشابه)).[4] ومن هذا المنظور يعد **ريكور** الاستعارة القائمة على المشابهة استعارة ميتة.

---

[1] . أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، ص.151.
[2] .المرجع نفسه، ص.150.
[3] . بول ريكور، نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، تر. سعيد الغانمي، صص.90- 91.
[4] . بول ريكور، نظرية التأويل(الخطاب وفائض المعنى)، تر. سعيد الغانمي ، ص.93.

هذه الاستعارات لا يعول عليها في تحديد المعنى. كقولنا أرجل الكرسي، أو اسم القطار الذي كان يطلق على قافلة الجمال ثم أصبح متداولا بشكل عادي، فمثل هذا الاستعمال يغيب مدلول الاستعارة التي تأبى الانطواء تحت المعنى الحرفي. ((وقد لاحظت النظرية الكلاسيكية أن كثيرا من الاستعارات كاذبة حرفيا وأن الاعتراف بهذا الكذب ينشأ عنه تأويل خاص، وتؤدي إلى تحصيل معنى غير حرفي)).[1] لكن النظرية الحديثة لا تعترف بهذا الحكم فهي ترى أن القول الاستعاري دائما كاذبا حرفيا، وحجتهم في ذلك بأنه ((يمكن أن نقوم بالاختبار التالي: نأخذ استعارة توافق قولا كاذبا وندخل عليها النفي،فإن نفي قول كاذب يجعله منطقيا بالضرورة صادقا والعكس صحيح)).[2]
ويدرج **إيكو** ضمن البعد الإيحائي للاستعارة عنصر مهم يتمثل في حضور المعنى الأول في المعنى الثاني بواسطة الروابط الإيحائية، فالمعنى الإيحائي – حسبه- ناتج عن الوظيفة السيميائية التي يؤديها المعنى الأول.[3] إن الربط بين المعنى الأول والمعنى الثاني لا ينبغي أن يكون ربطا تلقائيا ولكن يجب أن يخضع لشروط التواصل. وهي أمور أشرنا إليها في أثناء حديثنا عن اللغة والتواصل.

لكن ما ينبغي التنبيه إليه هو إجراء التأويل في الاستعارة يظل مدينا لكيفية الاستعمال وشروط التلقي. فإذا ما تم استثمارهما استثمارا صارما أضحى موت الاستعارة وهما لا فائدة منه. وغالبا ما تكون وظيفة الاستعارة التعبير عن شعور أو عاطفة فحينئذ يقتضى انتقاء وظائف الاتصال التي تضمن وصول الرسالة إلى المتلقي على أحسن وجه.

لهذا السبب أعد **ياكوبسون** خطاطته في عملية الاتصال،والتي ترتكز على الوظيفة العاطفية الموجهة إلى المرسل إليه أو عن طريق الوظيفة الندائية.[4] والتي هي أيضا توجيه نحو المرسل إليه، وقد وعى **سورل** نظرية **ياكوبسون** وعيا تطبيقيا حينما ربط بين محتوى الكلام ونسبة التأثير في المتلقي، مستثمرا في ذلك أصول نظرية التواصل المبنية على إجراءات التبادل على مستوى الملفوظات وما توحي به، وجملة ما انتهى إليه: إن الوصول إلى المعنى الاستعاري يتطلب حضور المعنى الحرفي.

لن يتم هذا إلا في حدود الربط بين ثلاث عناصر:معنى الشيء، ومعنى التلفظ، ومعنى الجملة، وهذه الفرضية تؤدي إلى وجود استعارات تتقاطع فيما

---

[1] . آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر. سيف الدين دعفوس، صص.192- 193.
[2] . المرجع نفسه ، صص.193.
[3] .ينظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، ص.162.
[4] . ينظر ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل،تر. ج.صليبا، ص. 146.

بينها.[1] والتحويل الاستعاري وفق المقاييس المذكورة يؤدي إلى استعارات مفتوحة لا نهاية لها يسميها **إيكو** المتاهة الهرموسية* التي ((تتميز بقدرتها على الانتقال من مدلول إلى آخر، ومن تشابه إلى آخر دون ضابط أو رقيب، أما السيميوزيس الهرموسية فلا تنفي وجود مدلول كوني واحد متعال، بل تؤكد بأن أي شيء يمكن أن يحيل إلى شيء آخر، يكفي فقط أن يتم ضبط الرابط البلاغي بين هذين الشيئين، وهذه الإحالة ممكنة بفضل وجود ذات متعالية وقوية)).[2] وتريد الدلالات المفتوحة الهرموسية أن تحد من غلواء المتاهة الهرموسية بتبني وجود ذات متعالية تتصدى للسيرورة المفتوحة للاستعارة، فهل تتحقق هذه الفرضية؟

الواقع أن الطابع الديناميكي للاستعارة والخصوصية السيميائية التي تميزها بها يجعلانها قابلة للتأويل. وبناء على ذلك يصبح أمر استقصاء المعنى الكلي والنهائي أمرا غير ممكن إن لم نقل مستحيلا.

تصبح الدلالات المفتوحة بالمعطيات التي ذكرناها قابلة لإدماجها ضمن الحلول المستقبلية في تأويل النصوص. ولن يتأتى ذلك إلا إذا رافقت الصورة الأدبية بتنوعاتها الدلالية وانفتاح أنساقها على تخوم المعنى. ذلك ما يقف عليه المبحث الثالث في معالجة البعد التقريري والإيحائي اللذان يوجهان المعنى نحو إنزلاقات التأويل في الصورة الأدبية بعامة، والصورة الشعرية بخاصة.

---

[1] .ينظر أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، ص. 118.

*- الهرموسية Hermetisme نسبة إلى هرمس Hermes وهو إله إغريقي متعدد الوظائف و الاختصاصات ويرمز إلى المعرفة الكلية والتأويل الشامل، إنه أيضا رمز الكلمة التي تنفذ إلى أعمق أعماق الوعي.

[2] . أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بنكراد، ص.118.

المبحث الثالث: ج- **الاستعارة والصورة**

1. مدخل إلى تعريف الصورة(مفاهيم أولية).
2. وظيفة الصورة الأدبية.
3. بعدا الصورة التقريري والإيحائي.
4. استعارة المادة واستعارة الذهن.

ج- الاستعارة والصورة*.

يعد العرض الذي نود مقاربته في هذا المبحث بداية مختصرة لما يحتويه الفصل الثالث من مباحث في الصورة البصرية وعلاقتها بالاستعارة. تتوخى هذه الدراسة الربط بين الصورة بوصفها منظومة أدبية، والصورة بوصفها معطى بصريا يختزل في نسيجه المرئي وغير المرئي. وبما أن الشعر يتخذ المحاكاة أداة لتشكيل الصور كان أولى بالاستعارة أن تمده بفيض من الدلالات التي تعتلق بالصور المرئية وغير المرئية ، وعلى هذا الأساس سيكون هذا الطرف من الحديث في جزئه الأول منحصرا في الصورة الأدبية وعلاقتها بالاستعارة، ثم يتبع بحديث آخر في الفصل الثالث عن الصورةالبصرية والشعرية لدى **جماعة مو** .

1- مدخل إلى تعريف الصورة (مفاهيم أولية).

الصورة: مصطلح أدبي فني مرن، تناولته الحقول المعرفية بوصفه مرجعية فكرية تمنح لهذا العلم أو ذاك صفة الشرعية دون أن تبحث عن بديل له يشوه انتماءه أو يذهب ببهاء أصالته، ولذا، نجد **أرسطو** يضع الصورة في مقابل المادة، ولا يختلف **كانط** عنه في وضع الصورة مقابل مادة المعرفة، لكن بعض علماء الجمال يضعونها موضع اختبار للتجربة الفنية ((ليس الغاية من الفن محاكاة الطبيعة وإنما هي في تمثل طبيعة وهمية، بينما علم النفس يرى في الصورة إعادة إنتاج عقلية أو ذكرى لتجربة عابرة ليست بالضرورة بصرية)).[1]بهذا المعطى التاريخي تعد الصورة نسق حياة في عمق التجربة الإنسانية، بل هي الحياة كلها في نسيجها المعرفي المتجدد، وإذا كان من الأهمية البحث في أصولها فهناك من يرجع ذلك إلى ظهورها إلى الثقافة اليونانية مع **جورجياس** وبعده **سقراط**، ولا يعلم بالضبط متى تم التمييز بين المجاز الذهني ومجاز الكلمة.[2] لقد حاولت هذه البلاغة تقديم تأثيل واضح للمفارقة بين مجاز الذهن ومجاز الكلمة. إن مجاز الذهن يستقي جماليته من باطن التكوين الجمالي لدى الإنسان.

أما في الثقافة العربية فإن أحسن من قدم مفهومها **الجرجاني**، فالصورة لديه ((ليست هبي الشيء نفسه وإنما هي مميزاته المفرقة له عن غيره، وهذه المميزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون لأن الصورة مستوعبة لهما)).[3] فهو في هذه الرؤية لا يرى فرقا بين التصوير الأدبي والتصوير

---

*- اختلفت الآراء النقدية حول تحديد واضح لهذا المفهوم،وتفاديا للوقوع في الإطناب نكتفي بعرضه من جانب الشعر والصورة البصرية مركزين على ما له علاقة بالاستعارة.

[1] . ينظر عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص.3.

[2] . J. Tamine, Rhétorique, Paris, éd. Seuil, 1996, p.124.

[3] . عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص.1.

الفني إلا في حدود القيمة التي يحتوي عليها كل صنف منهما، فالقيمة- إذا- هي معيار التفاضل بين الفنون. ومعلوم ((أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار)).[1] وتظهر مزية التصوير في حسن الصنعة وجودة النظم وهذا ما أكده في المفاضلة بين اللفظ والمعنى.

يعد المعنى مصدرا أساسيا في تحسين النظم، فهو مادة التصوير ونواته، فبموجبه تصبح الألفاظ تابعة لمعانيها، ولهذا وضع **القرطاجني** الصورة في مقابل حدود الاستجابة البصرية، فهي مجرد تمثيلات بصرية يلتقطها الذهن بالعين المجردة. ((إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان)).[2] هذه الرؤية ليست بالضرورة محل اتفاق بين النقاد، لأن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان من وجهة الدلالة. فليس بالضرورة أيضا أن تكون الصورة المعبر عنها موجودة في الأعيان، وهذا ما نلاحظه في العلامات الرمزية.

2- وظيفة الصورة الأدبية.

بمجرد عقد مقاربة بسيطة بين الاستعارة -بوصفها شكلا بلاغيا-، والصورة الأدبية -بوصفها معطى فنيا شاملا-، سيتضح أن للاستعارة دور التمثيل والتشخيص للأشياء، بينما تتولى الصورة احتواء العنصر الجمالي كله في بعديه الباطني والظاهري.

تتقاطع الاستعارة مع الصورة في عنصر التخييل بوصفه سمة ظاهرة في المحاكاة الشعرية. قد لا يتمثل الشاعر صورا حية من الطبيعة وينقلها بكيفية فنية، لأننا نجد صورا غير واقعية أحيانا تأخذ مظهرا واقعيا، فالخيال هو الذي يشكلها حتى ولو لم يكن لها وجود في الواقع، لا ينسب عمل الخيال في الصورة والاستعارة إلى عالم المرئيات فحسب، بل يتعداه إلى المدركات الذهنية. ذكر **الجرجاني** في باب اللفظ والمعنى أن التمثيل- بوصفه صورة من صور المجاز- أقرب إلى الاستعارة لأنه يخرج المعنى على ظاهره، فمن ذلك قوله ((وأما التمثيل الذي يكون مجازا لمجيئك به على حد الاستعارة، فمثاله قولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه: أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى، فالأصل في هذا أراك في ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى، فاختصر الكلام وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة كما كان الأصل في قولك رأيت أسدا "رأيت رجلا كالأسد" ث جعل كأنه الأسد على

---

[1] . المرجع نفسه، ص.2.

[2]. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.18.

الحقيقة)).[1] لقد احتلت الاستعارة مكانة مهمة في علم البيان، لأنها نقلت الصورة الأدبية من وضعها العادي إلى صورة أبلغ منها وأدق في الوصف، ولكنه اشترط أن يجري فيها التصوير على المعاني التي هي خدم للألفاظ.

إذا ما تحقق هذا الشرط في الاستعارة كانت أفضل من غيرها من صور المجاز لذلك، ((أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا)).[2] غير أن **محمد مشبال** لا يجعل هذه المفاضلة ميزة تخص الاستعارة وحدها لاقتناعه بأن الصورة تكتمل بائتلاف صور المجاز كلها، فهو يعتقد ((أن الاستعارة ما هي إلا إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتساف تصنيفها في أعلى الدرجات، وقد دعا **مورو** إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات فهما معا مظهران للصورة)).[3] إنه يطرح هنا مسألة الائتلاف بين الصور، ولعله استند إلى الموروث البلاغي العربي في شكله ومحتواه.

لكن الأخذ بدعوة **مورو** لا تعني أن **مشبال** كان جاهلا أو متجاهلا للتناسب الحاصل بين التشبيهات والاستعارات، ولكنه كان يريد أن ينزع تلك الهالة التي أحيطت بالاستعارة، حتى كادت أن تغيب معها مختلف صور المجاز التي لا تقل شأنا منها.

إن الذين كانوا ينظرون إلى الاستعارة من وجهة التفوق الجمالي، كانت دعاواهم محصورة في قدرة الاستعارة على خرق المعيار الذي قد يحول بينها وبين إمكانات الخلق والإبداع، لهذا نجد **مصطفى ناصف** ينتقد نظرة بعض النقاد البلاغيين حين عابوا على الشاعر تصرفه في الصورة الشعرية بالتفكيك والتركيب - التي لا تأتي بجديد- ورأى أنهم جهلوا روعة الاستعارة لأن في هذه العملية ((تصبح الاستعارة جديدة، وأن هذه الجدة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة)).[4] إن في عمليتي التفكيك والتركيب إحالة إلى منطق التجدد في الاستعارة، حيث يصحب هذه العملية عنصر الخيال لكونه ناقل للعناصر الحسية بالتمثيل.

لكن هذه العناصر الحسية ليست سوى نقلة عابرة للوصول إلى عالم الخيال والفكرة المغمورة فـ ((الشاعر إذ يعتمد النواحي البصرية والسمعية- أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى- إنما يريد أن يعبر الحسي إلى الخيالي والفكري، وبلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.54.

[2] . المرجع نفسه، ص.55.

[3] . محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط - المغرب، ط.1، 1993، ص.23.

[4] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص.138.

وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفة الحسية تعبير عن تمثل خيالي)).[1] وعندما تندمج الصورة بعناصر الخيال تثري الاستعارة بإعطائها منحى تأويليا يفضي إلى تعدد الدلالات. وهنا تلعب التشبيهات دورا تشخيصيا في فضاء الصورة، أما الاستعارة فإن دورها لا ينحصر في التمثيل فحسب بل في إنتاج المعنى والدلالة معا.

أدى هذا الأمر إلى تفرد البلاغة عن أشكال المجازات الأخرى كالتشبيه، ولهذا تعد الصورة ((التقاء لفكرتين متباعدتين، وتمثيل لخليط فكري، فكلما تم التقريب بين فكرتين متباعدتين كلما ازدادت الصورة قوة وازدادت معها الاستعارة بيانا)).[2] إن هذا التقارب يمر عبر التمثيلات البيانية والاستعارات المندمجة في إطار العلاقات الذهنية والشعورية المتكاملة بين الصور والاستعارات.

لقد لاحظ **إيكو** على **بورس** يقظته في الانتباه إلى علاقة الشعور بتكوين الصورة وتشكيلها، فـ ((الأيقونة الذهنية هي صور مرئية ناتجة عن دلالة العلامة حيث تتلاءم مع حركة الشعور، إذ نستطيع أن نتصور حركة دون القيام بها. فالصورة- إذا- هي استعارة حقيقة، والأيقونة صورة ذهنية تقوم بتمثيل الصورة الحقيقة "الاستعارة")).[3] وتلعب الأيقونة- بوصفها حاملة لمعنى الصورة- دور النقل والتحويل، فالصورة تتحول عن طريق الأيقونة إلى استعارة سواء أ كانت العلامة المنقولة عنها علامة طبيعية أو رمزية، وعند التحويل لا تفقد دلالتها العرفية، وفي كثير من الحالات تنحصر في عمليتي التقرير والإيحاء.

3- بعدا الصورة التقريري والإيحائي.

الصورة هي خطاب إيحائي مفتوح، وتكتسب الاستعارة ضمن هذا الخطاب صفة الشرعية شبه المطلقة في تعيين الأشياء وتسميتها بغير أسمائها، ومن هنا تنفتح على الدلالات الإيحائية والرمزية.

وتستوجب طرق التحويل في الاستعارة إمكانية الحضور والغياب للعلامة اللغوية. فكيف تتم هذه العملية؟ يتم ذلك - حسب **كربريت أوريشيوني** Kerbrat Orecchione- بإلغاء صيغة الماضي واستبدالها بصيغة الحاضر مع المحافظة على معناها الحرفي الأول وقيمتها الدلالية الأولى، حيث يكون الإلغاء شبه تام في العملية التحويلية.[4] إن بقايا المعنى الحرفي في سياق لغوي

---

[1] . المرجع نفسه، ص.138.

[2] . J.Molino ,La Métaphore, pp.16-17.

[3] . U. Eco, Le signe, Paris, éd. labor, Bruxelles, 1988, p.223.

[4] . Voir Catherine Kerbrat Orecchione, La connotation, lycon, éd. P.U.F, 1977, p.152.

معين يدل دلالة واضحة على قدرة المعنى الحرفي على الاستقرار داخل نظام العلامات المفتوح.

لهذا السبب، يتعين على من يبحث في النسق الاستعاري أن ينظر إلى المعنى الأول الحرفي ويدرجه ضمن دراسة الخصائص التي تفرق بين المعنى ومعنى المعنى. ففي مجال التأويل مثلا نرمز إلى الغياب بـ:س والحضور بـ: ع إن الفاصل الذي يفصل بين س وع هو الفارق الزمني فقط (...) ففي حالة الغياب يمكن لملفوظ ما أن يتركب من عنصرين" م1، م2" معنى حرفي= تقرير، ومعنى تصوري= إيحاء، ولكن قد يحدث في التهكم نوعا من المغالطة إذ نحصل على معنيين حرفيين، الأول يتحدد بالتعيين المباشر والثاني يتحدد من التعيين المتخيل بالإيحاء ثم ينتهي إلى تقرير حقيقي.[1] نلاحظ التباسا في الحالة الثانية لكون المعنى الحرفي يحمل معنى إيحائيا، وما كان لهذا المعنى أن يحضر لولا حمل الملفوظ على الخطاب الساخر.

عندما ينزاح المعنى الإيحائي من الدلالة الإيحائية الأولى إلى الثانية يخلق مشكلا حقيقيا في فحص المعنى الحقيقي وهذا ما ((جعل **هلمسلف** يعطي لمفهومي التقرير والإيحاء تعريفا شكليا. إنه يميز بين السيميائيات التقريرية وبين السيميائيات الإيحائية، ثم إن مستوى التعبير والمضمون اللذين يشكلان السيميائيات التقريرية يتحولان إلى مستوى التعبير ويحيل على مضمون جديد)).[2] لا يحصل مع نمط الأسلوب الساخر، لكنه قد يحدث في المجاز المرسل الذي تتعدد علاقاته المجازية. وتعزو قصبة السبق إلى **بارت** في مقاربته بين الإيحاء والتقرير من خلال معاينته للصورة الفوتوغرافية، وبخاصة تلك التي تنشر في الصحف والجرائد. فكل صورة فوتوغرافية - بحسبه- ((منتقاة لتعبر عن القوانين والعادات والإيديولوجيات، فهي ليست لمحض الإخبار؛ بل أعدت للاستهلاك، ولهذا ينبغي الاحتفاظ بها بوصفها علامات مشفرة ومقننة، وكل علامة منها تطابق سننا معينا يصلح للتطبيق. إن التقاطع الذي حصل على مستوى الصورة الفوتوغرافية يشكل تقاطعا بين خطابين الأول يتعلق بالتمثيل "التقرير" الفوتوغرافي والثاني مخصص لبلاغة الصورة، فهو ليس وسيلة للتواصل)).[3] وبالنظر إلى الرؤيتين المختلفتين للعلامة في الصورة الفوتوغرافية يتبين أن إحالة الدوال على مدلولاتها تتطلب قراءتين مختلفتين:

---

[1] . Ibid.,pp.153-156.

[2] . أمبرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر.سعيد بنكراد، ص. 141.

[3] . R .Barthes, L'obvie et l'obtus, essais critique, Paris, éd. Seuil, 1982, pp.12-13.

القراءة الأولى تصنف المعنى الأول ضمن الدلالة المحورية المباشرة"التقرير" أما القراءة الثانية فإنها تعاين المعنى الثاني عن طريق رصد التحولات في الملفوظات الاستعارية وفيه تتجلى قيمة الاستعارة لأنها تخطو نحو التأويل اللانهائي للعلامة.

حاول **بارت** حل إشكالية ازدواج المعنى بإجابته عن السؤال الآتي: كيف يمكن أن يكون لدال واحد معنيين مختلفين؟ ثم كيف يتم التمييز في الصورة الواحدة بين المعنى المباشر وبين ما يدل عليه المعنى الثاني بوصفه واقعة ثقافية؟ لقد افترض طريقة الاستقراء بوصفهما مخرجا لهذه المعضلة .[1] فمتابعة التحولات الدلالية في الصورة لا تكفي للتمييز بين البعدين الإيحائي والتعييني ما لم يكن هناك استقراء لجوانب الصورة في أصلها الأنطولوجي الذي يشكل نواة الدلالة الإيحائية، وبطريقة حصر وإحصاء العناصر الثابتة والمتغيرة في الصورة الفوتوغرافية سنتمكن من رسم أبعاد الصورة البلاغية "الاستعارة"، وبالتالي يسهل علينا تمييزها عن بقية الصور المجازية التي تمتلك الخصائص المشابهة لها.

4- استعارة المادة واستعارة الذهن.

إذا كان من الطبيعي وصف الحياة بالثنائية الضدية، فإن عالم الاستعارة المفتوح يقتضي منا النظر إليه بوصفه حلقة مهمة في تلك الثنائية. ولما كان الإنسان مادة و روح، فإن تواصله مع ذاته أبعد غورا من تواصله مع محيطه. واستثماره للعالم الخارجي يتم بالربط بين الأشياء المجسمة والأفكار المجردة وبالاستعمال الدائم تتحول هذه التجربة إلى مفهوم نسقي معقد، ثم بالعودة إلى نمط الاستعارة الأنطولوجية سنتمكن من فهم هذا الربط لأن فيه يتحول الذهن إلى آلة لتجديد الأشياء وضبطها.

يعد الذهن - حسب **لايكوف** و **جونسن**- آلة تشغيل لاكتشاف العلاقات بين الأشياء. ((لقد ترسخ في ثقافتنا "الذهن آلة" مثل: عقلي غير قادر على الاشتغال الآن، أو لقد صدأ عقله...)).[2] إن المفارقة بين استعارة المادة واستعارة الذهن تأتي من تجربتنا الخاصة مع الأشياء.

إن التمييز بين الأشياء التي تطابق تصوراتنا والتي تخالفها يتم عن طريق المحاكاة، وعلى ضوء هذا الانتقاء نبني مجمل تصوراتنا حول العلاقات التي نتعامل بها في الحياة مثل ((تصور الزمن مال: ليس لدي وقت أمنحك إياه كيف تدبر رصيدك الزمني (...) إن الزمن في ثقافتنا بضاعة ذات قيمة، نفهم الزمن ونعيشه باعتباره شيء يستهلك ويصرف ويقاس ويستثمر

---

[1] . Ibid., p.13.

[2] . جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص.47.

بصورة جيدة أو سيئة ويتم توفيره أو تضييعه)).[1] تدل الصيغتان السابقتان على انخراط الزمن ضمن استعارة المادة التي تتحول بفعل الإدراك إلى استعارة الذهن. وبالاستعمال والتجربة تغدو الصور الاستعارية حية حتى تلك التي تبدو في مادتها أقل قيمة في الدلالة لكن السياق هو الذي يمنحها قدرا من الحياة.

فالاستعارة المادية- برأي **فونتانييه** Fontannier- هي:((تلك التي يكون فيها الشيئان مجسمين(حي وغير حي) مختلفين فيما بينهما، أما استعارة الذهن فهي التي تتعلق بالمطلق "ذات طبيعة ميتافيزيقية"ويتم فيها انتقال المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي بالتشخيص. إنها استعارات الفن والإبداع)).[2] وإذا استقرينا المنحى التأويلي لهذه الاستعارات نجد **ديميرسيه** يضعه في أعلى مراتب أنواع المجاز العقلي، وبذلك يكون قد طرح فكرة حدود التأويل. تكتسي استعارة الذهن أهمية بالغة في تشكيل الصورة الشعرية لأنها تعد بؤرة تلتقي عندها الصور المجازية الأخرى. فالصورة في الشعر تفعيل للحدث اللغوي وآلية كبرى لاحتواء رموزه، فهي لا تكتفي بعملية الحصر وإنما بعمليتي الإنتاج والبناء للمعنى.

لا يمكن عزل الرقابة المتواصلة التي يقوم بها العقل في تنظيم أجزاء الصورة الأدبية، إذ يعد التمثل والخيال رافدين أساسيين لاستكمال ما ينتجه العقل من صور فنية تظهر على المستوى البياني. وعلى الرغم من وجود روابط تلقائية تفصل ببين مختلف الصور إلا أنه لا يمكن استبعاد وجود تداخل بين دوافع الترميز في كل صورة تستخدم لغرض الكشف الجمالي. فالأدباء يجدون أنفسهم إزاء هذا التداخل في متاهات تحجزهم عن الوصول إلى الحقائق.

على الرغم من أن استعارة المادة تبقى مصدرا مهما لإبداع الشاعر، فإنه لا يمكن الاستغناء عن الخيال - بوصفه مادة أولية تتحول إلى إنتاج وفير من العلامات الرمزية والإيحائية-، والتي تتجمع في وحدة متكاملة تمتزج بالخيال فينقلها الشاعر إلى حلة جمالية تسترسل آثارها داخل الصورة نفسها، وبناء على ذلك ذهب **مصطفى ناصف** إلى ((أن بلاغة الاستعارة ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبير عن تمثل خيالي)).[3] وكأن التمثل الخيالي يمنحها صفة الروعة أثناء حلولها في الذهن، ومعلوم أن للألفاظ دور التدليل على المعاني والصور، لأجل ذلك انتقد **الجرجاني** علماء عصره لما جعلوا المعنى مستقل عن اللفظ،

---

[1] . المرجع نفسه، صص.25- 26.

[2] . Fontannier, Les figures de discours, Paris, éd. Flammarion, 1977, p.102.

[3] . مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص.138.

وأولوا عنايتهم للفظ وحده، فأساؤوا الفهم. والواقع ((أن الألفاظ أدلة على المعاني وليس للدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه، فأما أن يصير الشيء بالدليل على صفة لم يكن عليها فما لا يقوم في عقل ولا يُتَصَوَّرُ في وهم)).[1] فحاصل كلامه أن الألفاظ خدم للمعاني وليس العكس.

إن استعارة الذهن- حسب **الجرجاني**- فـ ((هي منتوج استعارة المادة، وهي التي نأخذ منها المعنى ومعنى المعنى، أي المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصير إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر)).[2] الظاهر من قوله أن المعنى يتجدد كلما خضع للتحويل والتأويل، وهنا دعوة إلى تأسيس نظرية تقوم على فلسفة المعنى وجريانه على التأويل، والتي أضحت اليوم محور الدراسات البلاغية والأسلوبية. كما أن التأويل يرتبط ارتباطا تاما بالحقل الدلالي للكلمة لأن الصورة الأدبية تكتسب طاقتها التعبيرية عن طريق أنماط اللغة المساهمة في تركيبها. وتخضع اللغة - في حد ذاتها- للحقول الدلالية ((فهناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعة من الكلمات، فمجموعة تدل على الزمن ومجموعة تدل على اللون، وثالثا على الطعام وهلم جرى.. وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد)).[3] وتبعا لهذا التصنيف يبدو أن الذهن يشكل استعارات تتناسب والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه اللفظة، وتكون هناك دلالة مستقلة. بينما إذا تعلق الأمر بوجود حقول كثيرة لدلالة واحدة، فهنا يتدخل دور التأويل.

يحصل هذا التأويل - عادة- في الصورة الأدبية المتكونة من صور مجازية مختلفة. فـ ((الشاعر إذا وصف رعدا أو برقا ليشعرك بالرهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف زهرة معطارا يصور معنى البهجة، وكثيرا ما تلج صورة واحدة على خيال الشاعر فيدور حولها دون أن يجعلها تشبيها أو استعارة)).[4] وعلى هذا الأساس تعد الصورة الأدبية مرجعا أساسيا لإنتاج المعنى إذ تحوله حسب استعمالاته التواصلية. وتكون الصورة الأدبية جامعة لشبكة من العلامات الدالة إذا ما توفرت لها شروط التواصل.

قد يصل الشاعر إلى مراده بتوظيف عتبة نصية ويجعلها رمزا لمحتوى قصيدته، وهذه ظاهرة فنية غالبا ما نجدها في شعر الحداثة. وتخضع الصورة الشعرية- أحيانا- إلى التغير بفعل التحول اللغوي سواء على مستوى البنية الداخلية أو الخارجية، وهذا الذي وصفه **فيتجنشتاين** باللعبة اللغوية وقد أشرنا

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص.369.
[2] . المرجع نفسه، ص.369.
[3] . شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم،ط.1، الرياض 1983، ص.46.
[4] . المرجع نفسه، ص.46.

إلى ذلك سابقا.إن قدرة الصورة الشعرية على بلورة صياغة الأشكال المجازية وتوجيهها نحو التنوع يجعلها منتجة للمعنى و متحكمة فيه في الوقت نفسه. لكن كيف يتم هذا على مستوى جهاز الاستعارة "استعارة المادة واستعارة الذهن"؟ إن هذا العمل سنكتشفه في منهج **جماعة مو** وأعمالها النقدية. لقد ارتكز عملها على تشخيص بنية الحرف وإعطائه بعدا صوريا مما جعله أيقونا قابلا للتأويل الاستعاري، والأهم من هذا ربط الحرف بالصورة البصرية الأمر الذي يدفع القارئ إلى تحليل الأبعاد الدلالية لكل صورة وسنتعرف على هذا النمط في الفصل الآتي. إن ضبط آليات القراءة الشعرية هي من بين مقاصد الفصل الثالث، وسيكون التشاكل بأنواعه محور الدراسة للنصوص الشعرية.

الفصل الثالث

الاستعارة بين بلاغتي الشعر والصورة

" جماعة مو أنموذجا "

المبحث الأول: أ- **الاستعارة والمجاز.**
المبحث الثاني: ب- **التشاكل وآليات القراءة الشعرية.**
المبحث الثالث:ج- **الاستعارة وبلاغة الصورة البصرية.**

المبحث الأول: **أ- الاستعارة والمجاز**

1. الاستعارة والمجاز المرسل
2. الاستعارة ومجاز الكلية (المعمم والمخصص)
3. الاستعارة والسيميمات الواصفة

الاستعارة والمجاز.

لقد تجاوزت الدراسات اللسانية والسيميائية الحديثة مسألتي النقل والاستبدال المتعلقتين بالاستعارة لتضطلع بمهمة الانزياح والخرق اللغوي، وهما خاصيتان ترسمان معالم نظرية التلقي. تعد بحوث **بيرلمان** – التي تأسست على بلاغة الحجاج والبرهان- إرهاصات أولية لظهور بلاغة جديدة لا تنظر إلى ناشئ الخطاب ومتلقيه فحسب، بل تنظر إلى بنية الخطاب الحجاجي في شكله الصوري ومكوناته التركيبية والدلالية. ففي نهاية الستينيات تأتي البلاغة البنوية في مرحلة لاحقة لتسد الثغرات السابقة فـ ((..تتبلور في كتابات مجموعة من النقاد البنيويين من المدرسة الفرنسية والألمانية، وتكتمل في بحوث **جماعة مو** التي أعلنت قطيعتها مع التقاليد البلاغية القديمة، وتركز عملها على التجربة الشكلية وإضفاء الطابع العلمي)).[1] ومن هنا، فُتح المجال أمام بلاغة تعميمية تتوخى النظر إلى الأشكال والصور بوصفها دلائل قابلة للتحليل البنوي وفق معطيات جديدة تقوم أساسا على تغييرات تحدث على مستوى اللفظ والتركيب والدلالة مع التركيز على العلاقات القائمة بينها.

لم يتوقف عمل هؤلاء البلاغيين عند هذا الحد، بل تعداه إلى أفق المعايير النحوية التي تتعلق بأجزاء القول النحوية كالضمائر، والأفعال والأسماء وغيرها ثم ربطها بوحدات لغوية وبلاغية تسمح بإجراء عملية التواصل في أحسن الأحوال.

لقد قادتنا دراسة تحليل الخطابات بأنماطها المختلفة إلى نظرية النظم، تلك النظرية التي تأتلف فيها عناصر الجملة وتتسق على نحو خاص يجعلها قابلة لقراءات متعددة. وفي هذا الاتجاه يشير **عبد العزيز حمودة** إلى أفضال اكتشاف **الجرجاني** لأصول هذه النظرية المتسمة بالتحليل البنيوي للأنساق اللغوية مثلما تجسدت في النقد البنيوي الحديث والتي يعد **دوسوسير** رائدا لها.

استنادا إلى مرتكزات النظرية المترتبة على حصول الوعي النقدي الجديد، فإن نظرية النظم - من هذا المنطلق- تعد ((...صيغة سوسيرية مبكرة، فهو عندما يتحدث مثلا عن ارتباط الروعة والهيبة اللتين يولدهما فينا النص القرآني، فإنه يتحدث عن شبكة العلاقات بين العلامات على المحور الأفقي وهو ما يسمى بعلاقات المجاورة)).[2] وما كان لهذا الانسجام أن يوفر سياقا تداوليا بالتناول البلاغي مثلما رأيناه لدى **أرسطو** و**الجرجاني** و**سوسير** إلا بعد حصول التوافق في سلسلة المعارف الإنسانية ونضجها.

---

[1] . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.82.

[2] . عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، مجلة عالم المعرفة، الكويت،ع.272، أوت 2001، ص.318.

يتضح مما سبق، أن البلاغة الغربية تناولت النص الأدبي نظريا وعمليا بوصفه معطى لغوي يجب أن تطبق عليه مقاييس علمية تسمح باكتشاف جمالياته، وترصد صوره المجازية. ولتحقيق هذه الغاية اعتمد أعضاء **جماعة مو** مستوى راق من الدراسة أطلقوا عليه اسم ((" تحرير الوظائف"، فهم لا يفصلون بين الشكل المجازي والأثر الجمالي الناتج عنه، كما أن الشكل الفارغ Opaque هو هيكل الخطاب البلاغي، وكل شكل عندهم يختلف عن نظيره في الممارسة والتلقي وعوامل التوظيف)).[1] ولهذا، نجدهم يستخدمون المنهج الجيشتالتي في تمييز الصور وتصنيفها، وهو منهج يقوم على معاينة التقابلات والتشاكلات في العمل الفني شعريا كان أم بصريا. ويبدو أن اهتمامهم بالشكل الفارغ كان نتاج تأثرهم بأعمال الشكلانيين الروس في دراستهم للغة الشعرية.

يرتكز **صلاح فضل** على فكرة **تودوروف** في تصنيفه للأشكال البلاغية لكي يبرهن على مسألة الانحراف والانزياح التي تلحق المعاني في النص الشعري. ((إن الأشكال البلاغية نوعان: أشكال تتضمن شذوذا لغويا مثل الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وأشكالا لا تتضمن أي شذوذ مثل التشبيه، الجناس،الطباق)).[2] ويمكن أن يتمظهر الصنف الأول في اللغة الطبيعية بصورة تلقائية. وقد لا ننتبه إلى حضور عنصر الجمال فيه بينما الصنف الثاني يتجلى فيه أفق التصوير الأيقوني، إذ يمنح الشكل الفني أبعادا جمالية تفوق الصنف الأول. ففي الصورة البصرية مثلا تلتقي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل جميعها في وحدة جمالية لا يمكن إدراكها إلا بتحليل معطيات كل نوع منها على حدى.

إنه لمن المفيد استئناف الكلام حول أهمية الاستعارة في فضاء الصورة بنوعيها الأدبية والبصرية، لأن المفهوم الأدبي يرتبط بالتحسين اللفظي والمعنوي في الغالب.

فهو يحمل معنى ((التشكيل والصوغ الذي يربط الجزئيات بالجوهر)).[3] وقد أشار إلى ذلك **الجرجاني** في حديثه عن النظم. أما بخصوص الصورة- بوصفها مجالا بصريا واسعا قابلا للقراءة المفتوحة- فقد تجلت بوضوح في أعمال **بارت** حينما أصدر كتاب "أساطير" عام 1957 وفيه عالج أشكال التواصل من نصوص وصور وسلوك بين الجماهير داخل الأطر الاجتماعية وكان الهدف من تأمل هذه المعطيات الاجتماعية هو القيام ضمنيا بنقد

---

[1] . صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.164.

[2] . المرجع نفسه، ص.16.

[3] . محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص.209.

سيميائي لخطاب الإيديولوجيا.[1] وقد لاحظ **أحمد يوسف** أن **بارت** انطلق - في بناء تصوره السيميائي- من الأنموذج اللساني، وذلك حينما عد الصورة الفوتوغرافية خطابا تناظريا خاليا من السنن.[2] وبهذا المعطى أخذت الصورة البصرية أبعادا إيحائية مع **جماعة مو** في تحليلها لبعض الصور الإشهارية، وهذا ما سيعالجه البحث لاحقا.

1- الاستعارة والمجاز المرسل.

تقتضي مقاربة الاستعارة بالمجاز المرسل النظر إلى نوعية العلاقة القائمة بينهما. ففي البلاغة الكلاسيكية يتم دمج المصطلحين على أساس الوظيفة التي يؤديها كل منهما، فهي تقوم على التحويل والاستبدال. فالتحويل إما من نوع إلى جنس أو من جنس إلى نوع.

أصبحت هذه الرؤية الخاصة بالاستعارة ذات معنى شامل بحيث أضحت مرادفة للفظ مجاز، إلا أن المعالجة الحديثة للمجاز تجعل لكل نوع خصوصيته التي تميزه عن الآخر، ((إن تسمية النوع باسم الجنس لا يناسب الحديث عن الاستعارة لأن ظاهرة الانحسار Restriction ليست مشابهة في الواقع لظاهرة التفصيل Extension فليست ثمة أي رابط أو مماثلة أو تجاور تجمع المشبه والمشبه به)).[3] إن المشابهة تقتضي بالضرورة وجود معنيين حسيين أو عقليين يفترض أن يأخذ أحدهما صفة الآخر.

عندما تختفي المشابهة في ظاهرة التمديد تقوم مقامها علاقات ذهنية تتحدد بالمجاورة وهذه ميزة تتعلق بالكناية والمجاز المرسل؛ إذ ((تدرج ضمن حالات المجاز المرسل الاستخدامات المجازية تسمية النوع باسم الجنس " تسمية السفينة باسم الأسطول " أو تسمية الجنس باسم النوع " تسمية الكائن البشري باسم إنسان"، (...) والواقع إننا لا يمكن أن نعتبر النوع بالقياس إلى الجنس كالجزء بالقياس إلى الكل؛ ليس النوع جزءا من الجنس وإنما هو موضوع من درجة مختلفة تماما، فتسمية الإنسان بالفاني لا تتضمن أن الإنسان جزء من كائن فان. إن فئة الناس عامة هي المشمولة بفئة أوسع للكائنات الفانية)).[4] ومعنى هذا أن تطبيق قاعدة القياس من النوع إلى الجنس تحتاج إلى معرفة نوعية ذلك الجنس وإلا تعذر حكم القياس ونتائجه المنطقية.

يمكن أن نلاحظ فرقا آخرا بين طبيعة الرابط التمثيلي في الاستعارة وطبيعة المجاورة في الكناية والمجاز الرسل. إن التباعد بين الطرفين سمة بارزة في الاستعارة بخلاف أن رابط التجاور لا يتسع إلى ما لا نهاية في

---

[1] . Voir R. Barthes, L'obvie et L'obtus, p.11.

[2] . ينظر أحمد يوسف،الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ص.145.

[3] . فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ص.78.

[4] . فرانسوا مورو،الصورة الأدبية ،ص.78.

الكناية؛ ومن هنا نستخلص أن طبيعة الاستعارة تأبى الانحسار الذي تذعن له الكناية مع العلم أن العلاقات في المجاز المرسل تتحدد بحسب مقامات الخطاب دون إرجاعها إلى طريقة التماثل.

تأكيدا لهذه الفكرة يميز **ميشال لوغورن** بين المجاز المرسل والاستعارة بتحليله للمرسلة الخطابية التي تنبني – أصلا- على عمليتي الإنتاج والتلقي. ((إن كلمة رأس – المستعملة للإشارة إلى الشخص الكامل- يمكن تفسيرها أولا في معناها الحقيقي، بحيث انطلاقا من الرأس، نمر بواسطة تصور الرأس إلى تصور الشخص)).[1] والاستعارة لا تصبح ممكنة إلا إذا تجاوزنا المعنى الحقيقي لها، وكذلك التعارض بين الدلائل يجعل المخاطب في وضعية ملائمة كي يختار ما يراه مناسبا من مقاصد المعنى.

لكن كيف نستطيع إدراك مقاصد المعنى؟ أمن الدلالة اللفظية أم من الدلالة الإيحائية؟ إذا سلمنا بالفرضية الثانية قد نقع في إشكال غموض الدلالة، لأن تطبيق منهج التحليل المنطقي لدلالة الألفاظ يستوجب النظر إليها من حيث الوظيفة التواصلية، ويمكن تطبيق هذا المنهج على المجاز المرسل؛ ولا تتأسس الاستعارة على طرف واحد في عملية التواصل بل، هي شريك بين مرسل ومتلق على الرغم من أن المتلقي هو العنصر الأساس في تحديد مستوى الاستعارة لأنه مركز تبئير تنتهي عنده المرسلة الخطابية.

بناء على هذا التصور ذهبت **جماعة مو** إلى أن الاستعارة تتأسس على ملتقى السيمات*بينما المجاز المرسل يحتاج إلى علاقات ذهنية يؤولها المخاطب حسب قوة الاستيعاب
ودرجة الفهم على غرار ما يثبته الجدول الآتي.[2]

الاستعارة	المجاز المرسل	التصنيف الدلالي
مستوى الفهم [Σ] المخطط الدلالي	رابط ر بداية نهاية تداخل مجموعة من السيمات	ب ر ن ترابط السيمات
المخطط المرجعي	الانتماء المشترك إلى كلية مادية	أو الأجزاء

[1] . ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل،ص.40.

*- السيم هو الوحدة المعنوية الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال وحدة أشمل منها وهي السيميم.

[2] . Voir Groupe μ, Rhétorique générale, Paris, éd. Seuil, 1982, p.118.

[∏]		

يشير الجدول إلى درجة التفاوت بين الاستعارة والمجاز المرسل على مستوى الإيحاء حيث يبدو النقص واضحا في حجم السيمات التعينية بالنسبة للاستعارة وهذا أمر طبيعي إذا علمنا بأنها تتأسس على الإيحاء في المقام الأول حيث ((يجمع الرابط (ر) بين (ب) و(ن) في صيغة تكاملية= استعارة، بينما ينحصر المجاز في (ب) و(ن) في صيغة احتوائية, ويتم الانتقال من اتجاه (ب) إلى (ن) عبر الرابط (ر) فهو يجمع بينهما في مجال واحد إما بصيغة التعميم [∑] أو بصيغة التخصيص [∏]. ويمكن صياغته في المعادلة الآتية: [(م خ + م ع)]∏ و م خ∑]))).[1] يستخلص من هذا الإجراء ملاحظة عامة تتضح فيها طبيعة السيمات المكونة للمعنى. فالاستعارة تحتاج سيمات تعيينية مباشرة وأخرى غير مباشرة بينما المجاز المرسل يقتضي وجود سيمات إيحائية شاملة تشغل مساحة أكبر من تلك التي تحتويها الاستعارة.

2- الاستعارة ومجاز الكلية (المعمم و المخصص).

يرتبط مجاز الكلية *عادة بالمجاز المرسل من حيث طبيعة إسناد علاقات الترابط، ففي مجاز الكلية تضبط الدلالات بنسب معينة "تسمية الجزء باسم الكل وتسمية الكل باسم الجزء". وهو ما نلاحظه في المجاز المرسل. وفي هذا الصدد يفند **لوغورن** رأي **ديميرسيه** في إثباته لهذه العلاقة فـ ((مجاز الكلية هو – إذا- نوع من أنواع المجاز المرسل، نعطي بواسطته دلالة خاصة للكلمة تتضمن في معناها الحقيقي دلالة عامة، أو بالعكس نعطي دلالة عامة لكلمة لا تتضمن في معناها الحقيقي إلا دلالة خاصة)).[2] وسبيل معرفة هذه العلاقة هو العقل الذي يتحكم في تحديد أجزاء القول وتفسير المعاني بحسب ملحقاتها.

من الواضح أن البلاغة العربية تنظر إلى هذا الضرب من المجاز من حيث طبيعة العلاقات بين الدلائل، فإطلاق الجزء وإرادة الكل علاقته جزئية، وإطلاق الكل وإرادة الجزء علاقته كلية، ((..ومن ذلك اليد تقع وأصلها الجارحة، ومن هذا النوع قولهم فلان طويل اليد يراد القدرة، فأنت إذا وضعت

---

[1] . Ibid., p.118.

*- يجمع مجاز الكلية نوعين من التراكيب المجازية تنشأ عنهما أربع أنماط مجازية،والمعجم الفرنسي يحتفظ بقسمين مهمين: مجازات شارحة ومجازات تعيينية، الشارحة منها تتعلق بمجاز التعميم ومجاز التخصيص المرجعي، ولها دور الجمع بين المدلول والمرجع كإطلاق لفظ سلاح على السكين، أو مجاز التعيين فيضم مجاز التخصيص المعمم ومجاز التعميم المرجعي، وبهما تحدث الإزاحة في الملفوظات والدلائل مثل السقف للبيت [الخاص نحو العام]

[2] . ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل،صص.33-34.

القدرة ههنا في موضع اليد أحَلْت)).[1] ومتى كان الجزء دالا على الكل كان المجاز مرسلا وعقليا، وهذا شائع في البلاغة العربية.

أما بخصوص الاستعارة، فإن ما يميزها عن المجاز هو عنصر المشابهة، وهو الذي دفع **جماعة مو** إلى الاعتقاد بـ ((أن بعض صور المجاز يلحقها التداخل وبالتالي يتعذر تمييزها؛ ومن ذلك اليد للإنسان، فالملاحظ أن هذا المجاز يعيق تشكيل الاستعارة لكونه يندرج ضمن مجاز التخصيص المرموز له بـ: م خ ∏ وفيه تتم النقلة من النوع إلى الجنس ويقابله في هذا الاستعارة المجردة وفيها يكثر الحشو)).[2] ويغلب هذا النوع على القصص الرومانسي لأنه يوظف الخيال في مقابل الحقيقة؛ بينما يقل في القصص الواقعي لعدم حاجته إلى الخيال.

لكن يختلف في الشعر إذ يحضر النوعان بكثافة. وهذا ما نلحظه في الشعر المسرحي. ولقد اشترط **السكاكي** في الاستعارة المجردة لزوم ارتباطها بتفريع كلام يقول: ((اعلم أن الاستعارة في نحو: عندي أسد إذا لم يعقب بصفات أو تفريع كلام لا تكون مجردة ولا مرشحة وإنما يلحقها الترشيح والتجريد إذا عقبت بذلك (...) فمتى عقبت بصفة ملائمة للمستعار له أو تفريع كلام سميت مجردة ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام للمستعار منه سميت مرشحة)).[3] والمتأمل لرأي **جماعة مو** وفكرة **السكاكي** يستنتج كفاءة البلاغي العربي في دقة التفصيل حيث أضاف إلى الاستعارة المجردة نوعا آخر سماه الاستعارة المرشحة، وهي - حسبه- ((تتطلب وصفا معنويا لا صفات نحوية، ومبنى الترشيح كله يقوم على أساس تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه)).[4] يؤدي هذا الكلام إلى نتيجة منطقية مفادها: إن لاستعارة الترشيح صلة وثيقة بالمجاز الذي تتم فيه النقلة من الجزء إلى الكل.

فهل يمكن تطبيق ذلك نظريا وعمليا؟ أي هل تصلح المجازات من هذا النوع أن تطبق على النصوص من حيث تحليل مضامينها وتركيباتها مهما كان نوعها حسية أم معنوية؟

ترى **جماعة مو** أن هذا النوع من المجاز يمكن تحقيقه من الناحية النظرية ولكن يستحيل من الناحية التطبيقية. لقد بنت تصورها بناء على سؤال مفترض: ((هل نستطيع الاكتفاء بالدال "سكين" عندما يكون الدال سلاح كاف لتحديد القصد؟ والنتيجة المحصل عليها: إن هذا المجاز غير كاف لتحديد

---

[1] . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.281.

[2] . Groupe µ, Rhétorique générale, p.103.

[3] . أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص.385.

[4] . المرجع نفسه،ص.385.

القصد في الاستعارة)).[1] والأمر نفسه يحدث في الاستعارة المرشحة لأن تفريع الكلام قد لا يكفي في عملية التعويض الذي يضطلع به الدال الثاني مهما كانت قيمة المعنى المفترض الذي يحمله.

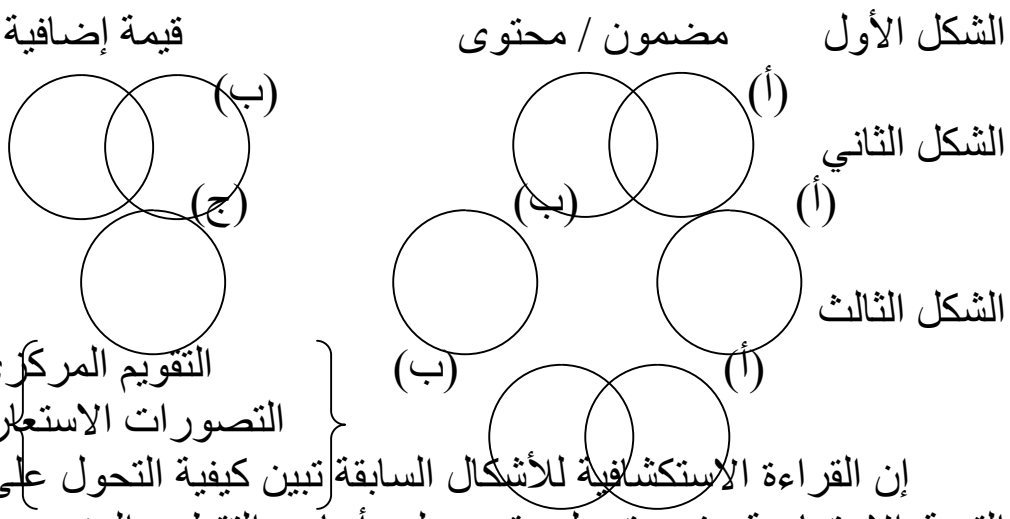
تواجهنا مسألة أخرى في هذا التحليل يمكن تصورها في السؤال الآتي: هل يحتمل أن ينوب مجاز الكلية المعمم عن مجاز الكلية المخصص في خطاب معين؟ وهل تكون له الوظيفة نفسها التي تؤديها الاستعارة؟

لا يمكن تقدير حجم التناوب بالنظر إلى طبيعة كل نوع ومركباته الدلالية، ذلك أن مجاز الكلية المعمم يسهم في رسم الصورة الكلية للذهن، بينما مجاز الكلية المخصص يحدد قيمة الشيء في حدود الوحدات السيمية التي يجب أن تعزل عن سياقها لاكتشاف العناصر الثابتة من المتغيرة؛ ثم إن قياس ذلك يتحدد بربطها ببعضها البعض ومنه نتعرف على إمكانات التعويض إلا أنها تبقى نسبية. و((مجاز الكلية المعمم المرموز له بـ: $\sum$ أنموذجه سلاح للسكين، أما مجاز التخصيص المرموز له بـ:$\prod$ فمثاله نسبة الشراع للسفينة، فهو مستخدم لتعويض دال بآخر وفيه تختفي بعض السيميمات باستثناء ما يجري في الحكاية الرومانسية وبخاصة تلك التي تتناول جريمة القتل؛ حيث يمكن تحديد سلاح الجريمة عبر سيمات جزئية "سكين، قطعة حديد، شفرة" ويبقى السيميم في الحكاية واحدا هو الجريمة أو القتل)).[2] .وعلى ضوء ما سبق، نستطيع معاينة المتغيرات الدلالية المتجلية على مستوى السيميمات والتي نتوصل بها إلى القراءة الصحيحة للدوال. هذا الإجراء يسمح باستكشاف تعالق المجازات في الخطاب الأدبي؛ لكن في الدراسات الكلاسيكية تغيب عملية التصنيف، وهو الأمر الذي دفع **جماعة مو** إلى نقد البلاغة الكلاسيكية ((لكونها لم تفرق بين المجاز ومكوناته)).[3] والواقع أن الاستعارة تمتلك إيديولوجية معينة فهي توحد الجماعة وفق منظومة اجتماعية - على حد رأي **جيرارد جينات**- إن عمل الاستعارة هو تقييم العنصر الثابت الذي هو مركزها الأساس، وتسميه البلاغة العربية الجامع أي "وجه الشبه".

إن معظم المتغيرات التي نلاحظها في تفاعل الشكل مع المحتوى مصدرها تغير القيمة الاستعارية. وقد رصدت **جماعة مو** حالات التحول القيمي في الاستعارة بواسطة مجموعة من الأشكال يمكن عرضها على النحو الآتي:[4]

---

[1] . Groupe µ, Rhétorique générale, p.104.
[2] . Groupe µ, Rhétorique générale, p.105.
[3] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie, Paris, éd. Seuil, 1988, p.35.
[4] . Ibid., p.74.



إن القراءة الاستكشافية للأشكال السابقة تبين كيفية التحول على مستوى القيمة الاستعارية، فهو تحول يقوم على أساس التقطيع المزدوج إذ يمكن تحقق الاستعارة في الأنواع الثلاثة، لكن بنسب مختلفة، ففي الشكل الأول تشغل القيمة الدلالية حيزا أكبر في نظام التحول بين (أ) و (ب) أما الشكل الثاني فتتوزع القيمة الدلالية عبر ثلاث أصناف، ولكن بالقيمة نفسها التي شكلت القطب المركزي للاستعارة، أما الشكل الثالث فيضبط نقطة الالتقاء في التقويم والذي من خلاله تتشكل الصور. غير أن ((قراءة النص وفق معياري الحركة والثبات يمكن أن يرسم حدود فاصلة بين المعنى الأحادي والمعنى المشترك، وهو قطب الدراسة في الاستعارة)).[1] وأما التشاكلات في النص فإنها تخضع لاعتبارات مجازية غير منفصلة عن الوحدات اللغوية وهي ذات طبيعة ديناميكية.

3- الاستعارة والسيميمات الواصفة. Les méta sémèmes .

يتعلق السيميم* بمجموعة كبيرة من صور المجاز، ولذلك وظفته **جماعة مو** في تحليلها لبعض النماذج الشعرية وكذلك طبقته في تحليلها للصور البصرية. وعلى الرغم من أن لكل جنس خصوصيته إلا أن السيميمات تبقى معيارا مشتركا بين الأجناس الأدبية.

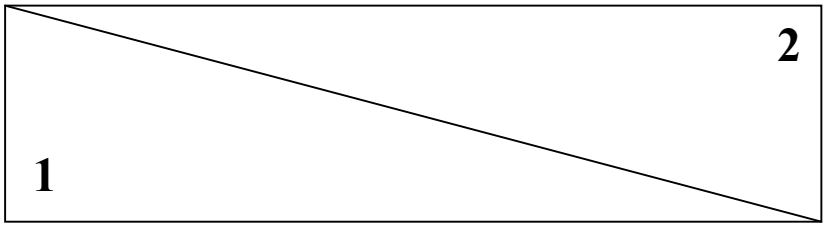
يتكون السيميم من مجموعة من السيمات الجزئية "المعينمات" وهي تتجلى على مستوى الكلمة أو الجملة، فكل حشو في الكلام تعوض فيه الكلمة بأخرى، إلا أن البلاغة الكلاسيكية لا تفرق بين الاستبدال والنقل في تحليلها للشكل والمضمون. ولتأكيد هذه الحقيقة اعتمدت **جماعة مو** خطاطة **تودوروف** وهي على الشكل الآتي:[2]

---

[1] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.35.

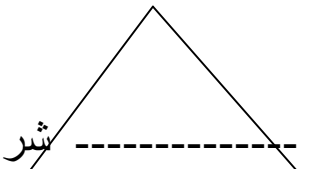
*- السميم عند غريماس هو المحتوى السيمي لليكسيم، مثل الكرسي، له أرجل، مقعد، مسند. ويستعمل السيميم لتحويل المدلول. يمثل غريماس على ذلك بالسيم الرأس.

[2] . Voir Groupe µ, Rhétorique générale, pp.92-93.
.Voir Greimas, A.J. sémantique structurale, Paris, éd. Larousse, 1966, pp.44 -46.



- يظهر المثلث (1) انتماء مدلولين إلى دال واحد "شراع"
- ويظهر المثلث (2) انتماء المدلول نفسه "سفينة" إلى دالين اثنين: "شراع+شراع"
- ثم نلاحظ خطا فاصلا بينهما يتجلى فيه الدال شراع مرتبطا بمدلوله "سفينة".

إن عملية الاستبدال في الخطاطة السابقة تعتمد النقل طريقة؛ ولكنه نقل يتم من الجزء إلى الكل بصيغة أحادية وثنائية، أما الطرف الثاني فهو مهم لأن فيه يتميز الشكل عن المضمون، وبه يمكن ضبط الدلالة، أي دلالة الكلمة على مدلولها كما هو واضح في المثلث الآتي.[1] المبين لطبيعة الاستبدال.
أشرعة



نلاحظ أن الدالين "الشراع، أشرعة" مرتبطين بمدلول واحد هو السفينة، وقد تم هذا وفق علاقة تناظرية " أي تطابق الدالين مع المدلول " فالعلامة متطابقة. ومن الواضح أن **جماعة مو** ركزت على محتوى الكلمة دون إهمال العنصر الدلالي، ويبدو أنها ترى في ذلك استقصاء لظاهرة التحول التي تلحق الشكل والمحتوى معا، فالتغيير في المحتوى يستلزم تغييرا في الشكل وهو أمر منطقي إذا علمنا بأن السميمات الواصفة هي عناصر مشكلة للمعنى.

لجأ بعض علماء التحليل اللغوي إلى ظاهرة التحول في الدلالة لأنها ظاهرة مميزة في عملية التواصل، وفي هذا الإتجاه حلل **ياكوبسون** عمليتي الاستبدال والاختيار تحليلا عميقا فاستنتج أن التجاور علاقة خارجية بينما التماثل علاقة داخلية، وقد بنى تصوره على دراسة قام بها حول حالات الحبسة Aphasie* فهي ((إما ناتجة عن فقدان القدرة على الاختيار

[1] . Voir Groupe µ, Rhétorique générale, p.93.

*- هذا المصطلح منقول من اليونانية ويعنى احتباس الكلام، ويرجع إلى حدوث إصابة في المخ وتكون عادة في النصف الشمالي ما يؤدي إلى فقدان اللغة أو الصعوبة في النطق أو فهم المعنى أو القراءة أو الكتابة.
Voir dictionary of modern linguistics,English-Arabic Dr.Sami A.Hanna.Liban 1997.p.7.

والاستبدال، وإما ضعف القدرة على تنسيق وربط الوحدات الصوتية فيما بينها بشكل منتظم)).[1] أما **ميشال لوغورن** فعد هذا التحليل ناقصا لأنه لجأ إلى تتبع الوحدات السيمية من جانبها الخارجي. وكان جدير به أن لا يدرج في تحليله هذا إلا التصور العقلي للشيء المادي بوصفه شيئا محسوسا. فكلمة طاولة علاقتها بالتصور العقلي زيادة في تميزها، فلنسم هذه العلاقة علاقة مرجعية.[2] إن العلاقة المرجعية تؤسس للاستعارة وجودها المتميز ضمن الخطابات الأدبية، وعندما يتعلق الأمر بالتبليغ فتتولى وظيفة الإحالة المرجعية ضبط هذه العلاقة من حيث تنظيم دورة الخطاب، ومن وجهة أخرى تؤدي عملا تنسيقيا للوحدات الداخلية، ومنها حيث يتأسس المعنى في إطار التواصل، ولا ينبغي تجاهل الدور الفعال الذي تقوم به صور المجاز في تشكيل هذا الترابط و الجدول الآتي[3] يبين ذلك:

تحليل النوع		المجاز المرسل
م.خ ← رمزه (Π)	م.ع ← رمزه(Σ)	
اليد للإنسان	حديد ← سلاح	مجاز التعميم (م.ع)
الشراع للسفينة	أبيض	مجاز التخصيص (م.خ)
	زولو ← للأسْود	

يتضح من خلال هذا الجدول أن العلاقات بين المجالين (المعمم والمخصص) ترتب عنها استبدال بين دالين مما أدى إلى تغير في المفهوم. فدلالة اليد للتعبير عن القوة في الإنسان هي من باب تسمية الكل باسم جزئه، ودلالة الشراع بوصفه مؤشرا لمدلول عام هو السفينة استخدمت لتدل على الكل باسم الجزء. والخلاصة أنهما ينتميان إلى جنس واحد.

عند مقاربة هذه العلاقات بما يحدث في الاستعارة نجد أن العلاقة هنا لا تظهر إلا من وجهة المشابهة، وبالتالي فالجزء يظهر بصفة مستقلة يؤخذ من جنس أحد الطرفين"إما المشبه أو المشبه به" ويسمى هذا في البلاغة العربية قرينة. فالقرينة التي تتعين باللفظ تطابق العلاقة الجزئية في المجاز المرسل أما في الكناية فإن علاقة التجاور هي الكاشف عن صفة التلازم التي تنعت في البلاغة الكلاسيكية بكناية النسبة. تعد نسبة الشيء إلى الشيء بعلاقة الملازمة إحدى الخصوصيات في بلاغة الكناية. ويمكن استخلاص نتيجة نهائية لهذه

---

[1] . R. Jakobson, Essais de linguistique générale, (aspect du langage et deux types d'aphasies. P.55.

[2] . ينظر ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص.3.

[3] . Voir Groupe μ, rhétorique générale, p.107.

العلاقات على أنها روابط مشتركة بين ثلاثة أصناف أساسية في المجاز: مجاز مرسل، استعارة، كناية. ولا تظهر العلاقة إلا في إطار الاستخدام الفعلي للكلام بين مرسل ومتلق.

وسعيا منها لوضع قاعدة عامة للاستعارة اعتمدت **جماعة مو** صيغة خاصة جمعت فيها بين مجازين مختلفين من حيث النوع لكنهما متحدان من حيث الجنس، وأوجزتها في معادلة على هذا النحو: (((م ع + م خ) ∑ و (م خ + م ع) ∏)).[1] وللحصول على استعارة منتجة* ذلك تطبيق هذه المعادلة على الوحدات السيمية التي تسمح بإجراء العلاقة بين الدوال ومدلولاتها بانتظام، وتؤدي إلى تفاعل على مستوى السيميمات وهو ما يجعل الاستعارة في حالة تغير دائم.

تصبح الاستعارة ممكنة أحيانا وغير ممكنة أحيانا أخرى مثلما نجد في الجدول الآتي.[2]

مخطط عام (ن)		(ب) ←	(و) ←
أ- (م ع + م خ) تع ∑	استعارة ممكنة	رشاقة	
		عذراء	عمل
شاق ←		↘	↗
ب- (م ع + م خ) تخ ∏	استعارة مستحيلة	إنسان	
		رأس	يد
ج- (م خ + م ع) تع ∑	استعارة مستحيلة	↘	رشاقة ↗
أخضر ←			
		عمل شاق ↗	
د- (م ع + م خ) تخ ∏	استعارة ممكنة		أرملة
سفينة ←			
		شراع ↗	

تبدو الاحتمالات المُبَيَّنَة في الجدول السابق كافية لإعطائنا صورة واضحة عن التحول الذي يلحق مسار الاستعارة في إطار تجاذبها بين الممكن والمستحيل. ولذلك، فإن نسبة الرأس أو اليد بالنسبة للإنسان لا تعد استعارة،

---

[1] . Groupe µ, Rhétorique générale, p.108.

*- نقصد بذلك الاستعارة التي تؤدي وظيفة إنتاج الدلالة وفق معطيات التشاكل والتباين والمجاورة واللزوم، وهي سمات نلاحظها غي كل الخطابات "علمية وأدبية"

[2] . Voir Groupe µ, Rhétorique générale, p.109.

بل هي مجاز، في حين أن نسبة العمل الشاق إلى الجنس الأنثوي المحدد بالسيم: "رشاقة + عذراء" يجعل الاستعارة ممكنة من باب انتقال صفة الذكورة إلى الأنوثة. ولا توجد علاقة متكاملة في المعادلة (ج) وفيها نُسب اللون الأخضر للدلالة على العمل الشاق، فبدت الاستعارة هنا مستحيلة، أما في المعادلة الأخيرة فإنها تبدو ممكنة لحصول التباعد بين المشبه" السفينة" والمشبه به"أرملة". وكلما كانت درجة التباعد بين طرفي التشبيه الأساسيين كان تحقيق أمر الاستعارة ممكنا، وهي مزية لها ذكرناها في الفصل السابق.

لقد كشفت الدراسة السابقة حول الاستعارة وعلاقتها بالمجاز عن كيفية إنتاج العلامة، فالعنصر المهم في ضبط العلاقة بين الدال والمدلول لا يقوم على وحدة دلالية صغرى فقط، لكن ينهض على تضافر عدة دوال حيث تنتهي إلى تحقيق تطابق على مستوى العلامات المشكلة للخطاب. أما السيميمات الواصفة فقد تجلى أثرها في تنظيم الخطابات وتحديد مساراتها التبليغية وفق الاتجاه الذي رسمته **جماعة مو** – بوصفه منهجا لضبط عمليتي النقل والاستبدال في ربط العلاقات، والأمر نفسه قام به **ياكوبسون** في معالجة أمراض الحبسة.

غير أن **جماعة مو** حاولت أن تؤسس للاستعارة وجودها في الصورة بوصفها معيارا ثابتا، ولكنها احتكمت إلى منطق الاحتمالات والتخريجات المنطقية التي بها تتحقق النتائج المرجوة، وقد التمسنا ذلك في المجال التطبيقي حول نماذج من الشعر الرمزي.

أما المبحث الثاني فسيعالج طريقة أخرى في إطار التطبيق الفعلي لآليات القراءة الشعرية، وهي مبنية أساسا على قراءة النصوص قراءة جدولية وخطية. وسيتضح من خلالها التباين الحاصل بين المستويات الثلاثة: الصوتي والدلالي والتأويلي، لكن عندما يتعلق الأمر بالصورة البصرية يصبح حضور هذه الأنساق أمرا ضروريا لفهم أبعادها. وهذا ما سيحاول العنصر الأخير من المبحث رصده لاسيما في عنصري اللعب بالحروف، والكتابة على البياض.

المبحث الثاني: ب- **التشاكل وآليات القراءة الشعرية**

1. التشاكل وتجلياته في الخطابين الأدبي والعلمي
2. آليات القراءة في الصورة الشعرية
   - أ- القراءة الجدولية
   - ب- القراءة الخطية
   - ج- التوسط وأنواعه
3. تحليل مظاهر الدلالة في النص الشعري:"الانتقال من الشعرية إلى الأيقونية"
   - أ- اللعب بالحروف
   - ب- الكتابة على البياض و مقصدية القراءة

التشاكل وآليات القراءة الشعرية.

1- التشاكل وتجلياته في الخطابين العلمي والأدبي.

يخضع الكون – بوصفه وحدة متناسقة- إلى مبدأ التحويل، ويتم ذلك عبر سيرورة متنامية من العلامات، إذ يعد التشاكل عنصرا مهما في تنويع الخطابات، حيث يتمظهر خطاب في ثلاثة أنواع: خطاب أدبي، خطاب علمي، خطاب عادي. ولقد ارتبطت الاستعارة ارتباطا مباشرا بها كلها، على الرغم من أن معظم الدارسين يهتمون بالخطاب الأدبي وبنسبة أقل بالخطاب العلمي. وفي هذا الاتجاه يميز **محمد مفتاح** بين نوعين من الخطاب ((خطاب علمي له معجمه العلمي خال من الإيحاء و محدد الدلالة، ينمو معناه في تشاكل وحيد، ثم خطاب شعري يغلب عليه الإيقاع وتكرير الصوت، والتوسع في التعبير)).[1] ولعل رغبته في الوقوف على طبيعة التشاكلات النصية هو الذي أدى به إلى عقد تلك الموازنة التي تعتمد التصنيف الأولي ثم أعقبها بالتصنيف الثانوي الذي يشمل الخطاب العادي.

أما الدراسات السيميائية المعاصرة المهتمة بالجانب البنوي تنظيرا وتطبيقا، فإنها تنظر إلى التشاكلات على ضوء المقارنة بين المعنى والمبنى وهو ما نلحظه في تصورات **أحمد يوسف** الذي يرى أن ((مقاربة التشاكلات في النص مرهونة بمدى تقدم التحليل التركيبي)).[2] فهو وإن كان يعتمد أفكار **غريماس** القائمة على النسق المحايث للعلامة فإنه ينظر إلى التشاكل نظرة عميقة تتوخى مقاربة طبيعية للنصوص مهما كان نوعها وهذا يستدعي تضافر البلاغة التداولية مع بلاغة الصور.[3] لأنهما ميدان خصب لمعاينة الانزياحات المتزامنة مع التشاكلات في النص. فالبلاغة التداولية تتيح للخطاب إمكانات التنوع في مقروئيته، فهي رديفة التأويل.

أما بلاغة الصورة فهي توفر للخطاب مساحة كبرى تلتقي فيها مجمل التشاكلات وتتباين على مستويات مختلفة "صوتية، دلالية، تركيبية، لكن كيف يتم التمييز بينها إذا اجتمعت؟ يظهر التشاكل في معظم الدراسات التي تصنف صور المجاز في مقابلة التعبير بالمحتوى Expression / contenu.

وفي هذا الاتجاه تقترح **جماعة مو** مجالات كبرى.[4] وتستنتج منها أربع تشاكلات على مستوى التعبير والمحتوى كما هو مبين في الجدول الآتي:

---

[1] . محمد مفتاح، ديناميية النص(تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، المغرب 1987، ص.54.

[2] . أحمد يوسف، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب (مقال)، ص.61.

[3] . ينظر المرجع نفسه، ص.61.

[4] . Voir Groupe μ, Rhétorique de la poésie,p.35.

المجالات		ما تفرع منها من تشاكلات	
1- المجال	التشكيلي Métaplasmie	1- التشاكل	البصري Isoplasmie
2- المجال	التركيبي Métataxe	2- التشاكل التركيبي	Isotaxie
3- المجال	المنطقي Métalogisme	3- التشاكل المنطقي	Isologie
4- المجال الدلالي	Métasémème	4- التشاكل الدلالي	Isosémie

يحدث التحول في مجالات مختلفة فينتج عنه تشاكلا متعددا Poly Isotopie يعكس المجالات السابقة ويطابقها.

والمتأمل لهذا التصنيف يجده مؤسسا على الترابط؛ إذ يمكن اختزاله في أنموذجين يؤطرهما التعبير والمحتوى، وتتباين الفوارق بينهما في إطار التمييز بين الكلمة والجملة من وجهة، والتشكيل والصورة من وجهة أخرى، ويتم كل هذا وفق تحويل دلالي ومنطقي على نحو ما يُبَيِّنُهُ الجدول الآتي :[1]

أنماط المجازات اللسانية.

التعبير		المحتوى
الكلمة (>)	التشكيل	تحويل دلالي
الجملة (<)	الصورة	تحويل منطقي

يتبين مما سبق أن التشاكل بكل أنواعه يؤلف مقاربة نوعية بين المعنى والمبنى مثلما هو متصور في ثقافتنا العربية، إلا أن التصور الحديث ينقل التشاكل من مجاله التعبيري المحض إلى مجالات أوسع، منه وهو: التشكيل البصري، سواء أحدث هذا في الكتابة أو في الصورة البصرية كما سيتضح لاحقا، ونحسب المقاربة التي اعتمدها **كلينكنبرغ** شاملة و عامة تضم إليها المحكي والمرئي من الخطابات، وعلى ضوء هذه المقاييس يمكن ضبط خصوصيات الخطاب العلمي وتمييزه عن الخطاب الشعري حيث يخضع الخطاب العلمي لإكراهات القواعد المنطقية بينما يتحرر الخطاب الأدبي من ذلك. ويمكن أن نمثل على هذا بالجدول الآتي[2]:

التشاكلات	خطاب علمي	خطاب شعري

[1] . Voir J.M. Klinkenberg, Précis de sémiotique générale, p.359.

[2] . Voir Groupe μ, Rhétorique de la poésie,pp.36-37.

- تشاكل بصري	+	-
- تشاكل تركيبي	+	-
- تشاكل دلالي	-	+
- تشاكل منطقي	-	+

لاحظت **جماعة مو** أن التشاكلين المنطقي والدلالي لا يظهران لأول مرة في الخطاب، وإنما يظهر منها التشاكلان البصري والتركيبي فقط، وتتعلق بهما علامات إضافية تساهم في انسجام الخطاب " إيقاعات، أصوات، حركات" حيث يمكن تصنيفها ضمن الملفوظات البلاغية الذي تنتهي في الأخير إلى تشاكل تعددي، وبقدر ما يحمل النص من تشاكلات تركيبية بقدر ما يأتي مثيلها في التشاكلات الدلالية. وعليه، فإن الكم الاستعاري المصاحب للتشاكلات يتنامى تدريجيا من الجزئي إلى الكلي، وتتباين مقاصده كلما تحولت الدلالة من أصلها المعجمي إلى سياقها النصي مهما كانت طبيعته: شعرا أو نثرا أو علامة بصرية فإنه يتعرض إلى عملية التحويل الاستعاري في بعديها الزماني والمكاني.

بناء على هذا الافتراض يكشف الجدول السابق اختلافا نوعيا بين الخطابين العلمي والشعري على مستوى علاقات التشاكل التي بني عليها نسيج النص، ويعد التشاكل البصري امتدادا للتشاكل التركيبي، كما أن التشاكل الدلالي يؤسس للتشاكل المنطقي إطاره النظري، ومعنى ذلك إقرار بوجود إمكانية اختزال العناصر الأربعة في وحدة ثنائية ذات وجهين متلازمين: تشاكل في المبنى وتشاكل في المعنى.

قد تجلب هذه الصيغة اللبس لدى من يعتقد بأن المبنى هو الشكل المادي للنص من غير النظر إلى وحدته اللغوية. ودفعا لإزاحة هذا اللبس تتلخص رؤيتنا في كون التشاكل صفة جوهرية في الخطاب يمكن أن تقابل صفة التعارض بنسب ودرجات متباينة.

إن المتفحص في بلاغتنا العربية ضمن معطياتها الفكرية يجد صورة واضحة لهذا التنوع في تقليب الكلام، والذي استتبعه تنوع في إنتاج الدلالة. ولم يحصل هذا الارتباط في الشكل فحسب، بل تعداه إلى ارتباط في المعنى. وبموجب هذا التعالق عدت الصور البيانية انعكاسات لأشياء مادية ترسخت معالمها في الأذهان.

أدرجت **جماعة مو** هذا النوع من الانسجام تحت اسم ((ميتابول Métaboles* وهي صور قائمة على عنصرين أساسيين: الإضافة والتكثيف

Ajonction-Supression)).[1] وقد أضاف **كلينكنبرغ** عنصرا آخر سماه ((التبديل Permutation**وهو تكملة لصور القاعدة Tropes de bases)).[2] وفي أثناء الاستخدام الفعلي للخطاب تتغير هذه العناصر بواسطة طرق مختلفة كالتعويض والنقص والزيادة.

تعد الاستعارة أكثر الصور تعرضا لمثل هذه الحالات مثلما بينها **هنريش بليت** H.Plet في تناوله للصور التركيبية والصور الدلالية. فـ ((النقص مثل: حذف الكلمات والروابط éllipse والتعويض مثل القلب Conversion، والزيادة مثل الاعتراض Parenthèse، والتبادل مثل التقديم والتأخير Anastrophe وجميع المكونات التي تمس الجمل، أما الصور الدلالية فأهم قاعدة لها التحويل الدلالي مثل:رجل الذي ينحل إلى مقومات مختلفة من الأدلة تأتي في هذه السلسلة:[+ ملموس]، [+حي]، [+إنساني]، [+ذكر]، [+بالغ].))[3] ومن هذه القاعدة الأخيرة نستطيع أن نتتبع مختلف التشاكلات التي تقع في النص. أما **جماعة مو** فقد قسمت هذا النوع من المجاز إلى نمطين: ((النمط الأول يفكك فيه المعنى تفكيكا مرجعيا رمزه ∏ ولنمثل عليه بـ: الشجرة، فالتمثيل الذهني يدل على شيء متكامل قابل للتجزئة. س= شجرة. له أوراق، جذور، جذوع... أما النمط الثاني فيقبل التفريع السيمي قابل للتجزئة بصفة أعم من الأول، فالشجرة من خشب، مثمرة، ضخمة)).[4] ونستنتج مما سبق أن هناك مطابقة بين الدال: س والشجرة، ومجموع الحمل على س المعرف بالخصوصية التفريعية "خشب، ثمر، ورق". وهذه الخصوصيات هي المحددة للنوع في المجاز، والتي بواسطتها نفرق بين المجاز التعميمي والمجاز التخصيصي. أما الإزاحة والتكثيف، فهما آليتان أساسيتان لفهم أبعاد التشاكلات النصية، لكن هناك آليتان إضافيتان يمكن استثمارهما في القراءة الشعرية ولا تقلان أهمية عنهما وهما: القراءتان الجدولية والخطية.

---

*- هي صورة من صور المجاز تعنى الحشو أو الترادف في المعنى (انظر مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، ص.179.)

[1] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.50.

**- التبديل لسانيا هي عملية ترمي إلى تغيير ترتيب العناصر المتجاورة في تركيب لغوى معين بإبدال الحروف أو الكلمات.(انظر مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، ص.212 .)

[2] . J.M. Klinkenberg, Précis de sémiotique générale, p.360.

[3] . هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر. محمد العمري، أفريقيا الشرق 1999، صص.79- 80.

[4] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.50.

*- لقد ورد في معظم القواميس مفهوم الحدTabulaire أنه مشتق من الحد جدول Tableau لكن هذه الترجمة قد لا تفي بالغرض،وإننا نميل إلى ترجمتها إلى القراءة العمودية أو الانتقائية،لكونها تختصر زمن القراءة وتسهلها فتجعلها قراءة فضائية ومعلوم أن جيرارد جينات تحدث عن فضاء اللغة الأدبية وجعل من الصورة رمزا لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى(Voir G. Genette, Figure2,éd. Seuil, paris,1969, p.47.)

2- آليات القراءة في الصورة الشعرية :

أ-القراءة الجدولية* Lecture tabulaire.

تعد القراءة الجدولية إحدى آليات القراءة الشعرية الأكثر تحديدا لمواقع التشاكلات في النص لأنها تعين القارئ على تخفيف الجهد الفكري الذي تفرضه القراءة الخطية. إلا أن إسقاطها على النص لا ينبغي أن يكون اعتباطيا، بل يشترط على المتلقي أن يلم بالقواعد النحوية والصرفية والبلاغية إلماما تاما بحيث يتناول النص بوصفه كيانا مغلقا يمكن فتح مغاليقه بمعطيات يفرزها النص ذاته. إن إعادة بناء النص بمعطيات جديدة يستلزم المحافظة على القواعد الأساسية التي تحكمه، لاسيما أنها أجزاء مكونة لدلالته، فهي ليست مسلمات موضوعة خصيصا لاستنطاق النص بل هي بناؤه ونسيجه قد تتعرض لعمليتي التقليص والامتداد. وبناء على هذا المعطى التقويمي يمكن أن نتصور سؤالا بهذه الكيفية، هل يصبح الشعر فنا صالحا للإمتاع والانتفاع؟

لكي نحصل على إجابة مرضية ينبغي التعمق في فهم معايير الشعر وقيمه، ولعل القراءة الجدولية هي القراءة المناسبة لمعرفة غايات الشعر بعامة والرومانسي بخاصة. وقد يحدث التفاعل في النص الشعري بين صور عديدة من ضروب المجاز، فينتج عن ذلك تقويض خيالي وانحسار عاطفي واقتصاد لغوي. وهي استنتاجات لاحظتها **جماعة مو** حينما القراءة الجدولية على نوع خاص من الشعر الرومانسي فتناولت مقاطع شعرية ذات حجم متوسط كشعر **آلان تولي**.[1] وهذا نموذج منه.

الزهرة

أنا في حالة جيدة.
إذا أنت راغب في قطفي.
اقطفني لا تتردد.
لكنك محتار، معتقدا قتلي.
بل إنني ميت.

يضم المقطع سلسلة من الملفوظات الاستعارية، وهي بمثابة استدلالات حجاجية منطقية وروابط مغلقة. فالزهرة تمثل حالة شرود ذهني أزيحت بفعل الكناية فأحدثت انحرافا في المعنى. أما الروابط: أنا، إذاً، بل، لكن، فهي مكملات استعارية تطرح إشكالات الهوية لكن لم تفقد طابعها الحجاجي.

أما على مستوى التشاكل الدلالي فتتطابق أيقونة العنوان مع الوحدة الدلالية في النص تطابقا تاما، وملفوظ القطف الذي تكرر مرتين حافظ على

[1] . Voir Groupe μ, Rhétorique de la poésie,p.283.

الانسجام في المعنى. كما أن المطابقة حدثت في خط تشاكلي بين الموت والحياة في الحالتين الأولى والثانية، أما الحالة الثانية فيظهر التشاكل بين المرأة والزهرة "أي من النوع إلى الجنس" فهي "استعارة مغلقة" وتنتهي المطابقة أيضا على مستوى الدال زهرة وهي لقب أنثوي Antanaclase.

إن عالم الأزهار عالم مثالي Analogon والإغراء قاسم مشترك بين عالم الأزهار وعالم النساء. ففي العالم النسوي يتم الإغراء عبر التمثيل والاستعارة، ومؤشرهما الضحك وهناك إغراء بواسطة البهاء لأن الضحك مؤشر لمدلول واحد " عالم أنثوي " ويمكن أن نمثل له بهذه الخطاطة البسيطة:

امرأة ← عطر ← زهرة .

إن القراءة التقويمية التي انتهت إليها **جماعة مو** أفرزت ثلاث تشاكلات:

1. تشاكل في عالم الأزهار: أكثر فعالية على مستوى الدلالة لارتباطه بالفضاء.
2. تشاكل في الخير: يتم على مستوى التواصل.
3. تشاكل المحبة: وهو تشاكل متعدد Archi_isotopie ." إنها الحياة."[1]

نلاحظ على مستوى الدلالة ظهور تفريع تشاكلي أدى إلى تحويل النص إلى رسالة مفتوحة. ويمكن قراءتها على أوجه عديدة إذا ما استحضرنا الوظيفة الاستعارية لإستراتيجية التأويل. وعلى الرغم من ذلك تحتفظ الملفوظات على قدر معين من المعنى المرجعي الأصلي الذي قد يختفي عند تطبيق القراءة الجدولية، ولعل التصنيف الأتي يظهر ما قدناه سابقا.

قراءة جدولية لشعر **ألان تولي**[2]:

متواليات / تشاكلات	الغرابة	المعنى التام	القطف	الموت الصغرى	البنفسجي	الابتسامة	الموت
زهرة	مجاز الكلية	المعنى التام	قطف	مجاز مرسل	بنفسجي	استعارة	قلب المعنى
موت	المجاز المنطقي	قلب المعنى	استعارة	مجاز تشكيلي	مجاز مرسل	استعارة جملة ضدية	الموت
حب	نعت الشيء بضده	استعارة	استعارة	كناية	تضاد استعارة/مجاز		استعارة

[1] . Voir Groupe µ, Rhétorique de la poésie, pp.285-290.

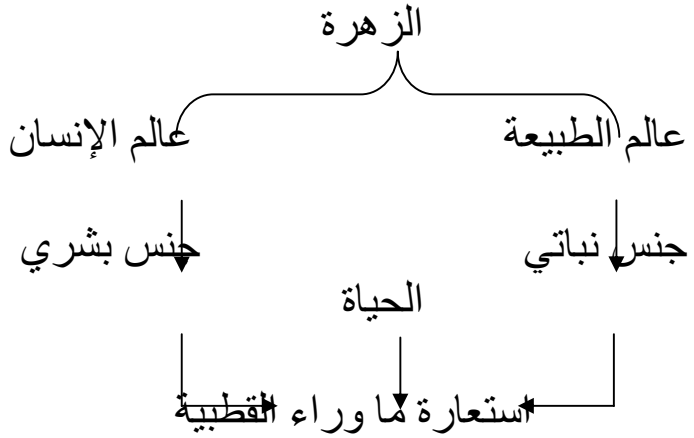
[2] . Ibid., p.290.

إخبار	الغرابة	استعارة	استعارة	استعارة	مجاز مرسل	ابتسامة	مجاز الكلية

يتضح من هذا الجدول أن الدلالات الإيحائية للأشكال البلاغية توزعت على أربعة حقول: الكناية، الاستعارة، مجاز الكلية، والمجاز المرسل، فالزهرة تحمل دلالات ضمنية من خلال سلسلة من السيمات ولم تظهر كلها، إذ وردت الإحالة إلى الابتسامة بواسطة المؤشرات النحوية والصفات كالبنفسجي مثلا. فالقطف مؤشر للموت الصغرى التي تتعرض له الزهرة والابتسامة للمرأة مؤشر للإشراق وعودة الأمل. وبناء على ذلك تعد الزهرة أيقونا حاملا لعلامة مباشرة وغير مباشرة في الوقت نفسه.

إن التفريعات السيمية الناتجة عن الابتسامة ذات علامات وصفية "غريب، ضحك" هي مكونات أساسية في التشكيل العام للسيميم الأساس "الزهرة"، وكلها تنطوي تحت استعارة ما وراء القطبيةExtrapole .

لهذه الاستعارة دور كبير في تشكيل صورة الزهرة فهي توفر لها دلالات عامة ودلالات خاصة يمكن حصرها في بعدين أساسيين البعد الطبيعي، والبعد الإنساني وعلى ضوئهما يقع التشاكل بين جنسين مختلفين: جنس نباتي وجنس بشري غير أن الاستعارة توحد بينهما بالسيميم الأصلي وهو الحياة ولبيان ذلك نقترح الخطاطة الآتية[1]:



يحدث التقابل هنا بين السيميمات الكبرى والسيميمات الصغرى، فكلما تقاربت الوحدات المعنوية الصغرى بالملفوظات الاستعارية، وتحددت العلاقات بروابط لغوية ساعدت ذلك على تشكيل صور المجاز، لتظهر في النهاية في وحدة استعارية مثلما هو الشأن في نموذج أيقونة الزهرة.

[1] Voir Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.344.

توضيحا لهذه الفكرة استعنا بمقطع شعري آخر للشاعر **بول إيلوار** Paul Eluard:[1] وهو مقطع اعتمدته **جماعة مو** في دراستها للشعر الرومانسي.

La halte des heures	**كَبْتُ الزَّمَنْ .**
1-Immenses mots dits . doucement	همس الاعتراف.
2-Grand soleil les volets fermés.	حرقة الشوق لأجفان بها سقم.
3- Un grand navire au file de l'eau.	ذات ألواح تغازلها دفات نهر.
4- Ses voiles partageant le vent.	بأشرعة تعانقها النسائم.
5-Bouche bien faite pour cacher.	مقبل ينثر الدرر.
6- Une autre bouche et le serment .	وقبلة ملاذها عهد.
7- De ne rien dire qu'à de voix.	عهد السريرة بين مِيمَيْن.
8- Du secret qui raye la nuit .	سريرة تفضح دجى الليل.
9-Le seul rêve des innocents.	حلم الأبرياء .
10-Un seul murmure un	همس يذيع فلقا .
11- Et les saisons à l'unisson seul matin.	وينسف زمن الفصول .
12- Colorant de neige et de feu	ويحل عناق الثلج بالنار .
14- Un foule enfin réunie.	ليعلن لقاء العاشقين*.

يحيل نسق العنوان"كبت الزمن" إلى انتهاء رحلة الزمن في فضاء الصورة الرمزية، فهو يجمع نسقين مختلفين التوقف رمز للثبات، والساعات رمز لحركية الزمن، وفي إطار هذين القطبين تتجه القصيدة نحو خطين مختلفين خط مكاني فضائي، وخط زماني استمراري.تلتقي جملة من السيمات الدلالية على مستوى نسيج النص ، فالأشرعة والنسائم، والدرر والحلم والثلج والنار هي علامات كونية ذات دلالات تأشيرية تنسحب على فضاء النص فلا

[1] . Voir Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.344.

*- شاركني في هذه الترجمة الأستاذ سنقادي عبد القادر مدرس في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة حسيبة بن بوعلي (اختصاص ترجمة)

تتوقف وظائفها في حدود الإبلاغ، بل تعمل على تشكيل نسيج النص الداخلي. أما الروابط النحوية وسائر النعوت المتوالية في النص، فإن وجودها في القسم الثاني منه يحيل إلى تراكم دلالي يتولى الحفاظ على النظام الاستعاري. وقد تساعد الروابط والملفوظات النحوية على انسجام المرسلة الخطابية، فتجعل نظامها التواصلي يمتد عبر سيرورة الزمان والمكان. كما أن العتبة النصية تحمل علامة مرجعية جامعة لعدة علامات مصاحبة، فهي تربط بين العالم الإنساني والعالم الكوني" الطبيعي" والجدول الآتي يوضح ذلك:[1]

إنساني		عقلي			كوني	
	ثقافة	أجسام وحركات	المجتمع(الحب،الصداقة كلام	غناء	فضاء	زمن
ز		توقف الساعات				توقفΣSp ساعات Σsp/M زمن
1		مقولات كلمات عظيمةΣSg تصريح هادئ			مجال التعظيم	
2	أقفال مغلقة	أقفال مغلقة (الجفون μ	الشمس(مذكر- رغبة) μ أقفال مغلقة (صداقة) M		الشمس عظيمة	
3	سفينة		الماء (مؤنث)،سرير μ سفينة(ثنائي) M سفينة (جنس مذكر) μ		الماء أعظم	على المسار
4	أشرعة	القاسم	القاسم (ثنائية)M أشرعة(مذكر) M/μ الريح (مؤنث-رغبة) μ		الريح	
5		فم مهيأ- خفي	فم للتقبيل-فم للكلام M الخفي- التقبيل μ	فم للغناءM		
6		فم	فم (تقبيل)وآخر M ف للكلامM الضم للمحبة،الصداق الحميمة ΣSp	فم للغناء M		
7		صوت	الكلام μ /Spπ بإيقاعين الصوت (ثنائي)	بإيقاعين		
8		يعم يعم ΣSp	سر التجوال ΣSp يعم ΣSp إقصاء μ الليل(هروب)M شطب		الليل	الليل

[1] . Voir Groupe μ, Rhétorique de la poésie,pp.346-347.

			μ الليل(انشغال) μ			
9	أحلام بريئة		حلم (مثالي)μحلم(مشروع)μ انعدام الكراهية(الأبرياء SgΣ			حلم(الليل)M
10			واحد (وحدتين) همس SpΣ			الصباح الصباح (المستقبل μ
11			توحد (وحدة) μ	للتوحد	فصول مناظرM	فصول SpΣ
12	ملون M ملون(دهن) μ ثلج (شيخوخة) μ نار (شباب)		ملون (تعلق) μ		ثلج نار نارSp مهيأ (شمس)	ثلج(شتاء)Spπ نار(صيف) M
13	التجمع		التجمع(البراءة) التجمي Spπ			النهاية

تتلاحم العناصر الكونية في انسجام تام بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني، حيث يشكل الزمن حلقة جامعة لهما، ومنه تتقاطع الخطوط الكبرى لتنتهي إلى عالم من الأيقونات، فالثلج والنار والحلم والشمس عوالم تحمل علامات أيقونية تظهر مقاصدها في سياق القصيدة على نحو خاص، بينما إذا أحيلت إلى خارج سياقها فإنها تنحاز عن معناها المحدد لها، فالنار – مثلا- كانت لدى الهنود رمزا للعبادة. كما أن الماء في بعده الرمزي يحمل معنى الولادة والتجدد، والحلم عالم أسرار يرتبط كيان الإنسان، ويمكن حمل الثلج على معنى الإشارة إلى الشيخوخة قياسا على مجازات **أرسطو** التي تقرن مساء النهار بالشيخوخة.

إن تعالق الشراع للنسائم يشكل مجازا من نوع الاستعارة التي أخفي فيها لفظ المشبه وذكر قرينة دالة عليه، وهي المعانقة، وفي نهاية القصيدة نجد عالم البراءة يلتقي بعالم الحلم، وقد حصرتها **جماعة مو** في مجاز التخصيص المعمم"م خ م". ومعلوم أن مجاز الكلية يحوي صورا غير ثابتة، فهي تحدث تحولات في المعنى على مستوى الإيحاء المعمم ∑ وعلى مستوى التركيب المخصص∏ ولفهم أبعاد هذه التحولات يتطلب الأمر اللجوء إلى القراءة الخطية.

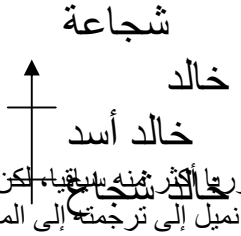
ب-القراءة الخطية *Lecture linéaire .

إذا كانت القراءة الجدولية توفر للقارئ اقتصادا في الجهد الفكري فإن القراءة الخطية تتوخى الاستقصاء والإحاطة التفصيلية للعمل المستهدف في

الدراسة الأدبية، وينتج عن ذلك امتصاص مجمل الانطباعات والتوجهات التي من المحتمل أن ترد في شكل اعتراض من المتلقي. فـ ((هي قراءة مهيمنة Dominante، تقترن بمفهومي السلطة والهيمنة لأنها تمثل قيدا لحرية القارئ لكونها تجبره على تفحص كل التفاصيل مما يقتضي صبرا ونفَساً لبلوغ المعنى المقصود، ففي نهايتها نهاية الكتاب)).[1] ويبدو أن الذي يراه **ديريدا** هيمنة ينطبق على صنف من النصوص التي تعتمد الحوار أسلوبا ومنهجا لبنائها، وغالبا ما يكون ذلك في النص المسرحي.

أما **جماعة مو** فإنها تجعل القراءة الخطية خاصية مميزة للخطاب العلمي. فـ ((هي على الرغم من أنها أحادية الشكل Uniforme غير أن لها طابعا حجاجيا حين تصاغ في خطاب بلاغي فهي تستثمر الماضي لبناء المستقبل)).[2] وفي أثناء الربط بين الماضي والحاضر يتحدد بناء المستقبل؛ ولهذا نلقى اختلافا بينا لقراءة بعض النصوص من حيث الفهم من زمن لآخر، وتتفاوت درجتها الحجاجية حسب هذه السيرورة الزمنية، فالذي كان لا يحرك العواطف في زمن مضى قد يهزها ويوقظ كوامن الجمال فيها، وحتى لو بقي فيه حمولة استعارية فإن الزمن والوضع يغيران مستوى الفهم لقراءة النصوص وبالتالي حينما نتصور قراءة مستقبلية بهذه المعطيات ينبغي الرجوع إلى معايير القراءة الحجاجية، وهي معايير التمسناها من دراسة معمقة **لمحمد العمري** في تحليله للغة والحجاج.

لقد لاحظ أن القراءة الخطية للقول الاستعاري تنبني على معيار السلم الحجاجي الذي ينتج عنه قوة حجاجية. فـ ((في القول الاستعاري: حصل زيد على الإجازة- حصل زيد على الماجستير- هناك علاقة بين السلم الحجاجي والقوة الحجاجية، فالقول الذي يقع في أعلى درجة السلم هو الدليل القوي، ونفس الأمر إذا قلنا خالد شجاع، فإن شجاعة خالد تنبني على سلم يمكن إيراده على هذا الشكل:



*- يبدو لنا مفهوم القراءة الخطية مفهوما أكثر منه سياقيا، لكن هذا لا يعني أنه مفهوم خاطئ، فهو مقتبس من المفهوم الأجنبي Ligne، يعني الخط، ولكننا نميل إلى ترجمته إلى المستمر أو التسلسلي، فتكون العبارة Lecture linéaire هي قراءة مستمرة أو قراءة تسلسلية. يعرف الحد Linéarité في قاموس المنطق كالآتي:

Linéarité :n.f/En :Liniarity :Dans la logique temporelle,fait que relativement a deux éléments futures ou passées,l'un est nécessairement antérieur,simultanés ou postérieur à l'autre, (Voir A.Bannourk, Dictionnaire de logique pour linguistes, Français,Englais Allement, Paris, éd, P.U.F, 1995, p.104.)

[1] . J. Derrida, de la grammatologie, Paris, éd. Minuit,1967, p.129.

[2] . Groupe μ, Rhétorique de la poésie,p.205.

يعد التدرج بهذا الطريق ميزة الخطاب الحجاجي الذي تكون فيه الاستعارة أنموذجا على نحو ما نرى في هذا القول: [رأيت أسدا- جميل المحيا- رأيت شمسا]، [الوقت يمر بسرعة- الوقت يطير] ويبدو لنا أن الأقوال الاستعارية أعلى حجاجيا من الأقوال العادية، فالاستعارة تقوم بدور مماثل لبعض الروابط الحجاجية مثل "حتى" : فالدليل الذي يرد عادة بعد هذا الرابط يكون أقوى حجاجيا وأعلى سلميا من الأدلة التي ترد قبله مثل حضر المحتسب وقاضي البلد، حتى عامل الإقليم)).[1] والملاحظ أن هذا القول ((اشتمل على ثلاث أدلة تخدم نتيجة معينة من نمط كان اللقاء ناجحا، فالحضور للأطراف الثلاثة كوَّن مدلولا قويا تجلى في القول الأخير الذي قدمه المتكلم على أنه الدليل القوي)).[2] ويمكن فهم هذا الأنموذج وفق القراءة الخطية التي تتجه من الجزء إلى الكل، أو من الكل إلى الكل وعلى ضوئها يتحدد القول الاستعاري؛ على نحو ما جاء في دراسات **جماعة مو** أثناء تحليلها للخطابات العلمية بآليات بلاغية حجاجية.

لقد جمعتها في مجالين كبيرين: مجاز الكلية المعمم، ومجاز الكلية المخصص، غير أن جهدها لم ينصرف إلى هذا النوع فقط بل تجاوزه إلى فضاء العلامة البصرية الواسع. و((لعل القراءة الخطية أكثر توجيها لقراءة النص الشعري وفهمه لأنها تتولى الاقتصاد النسقي للصور المتشاكلة؛ فكل حجة أو برهان تقدمه على أساس أنه قوة فاعلة)).[3] وسواء كان القصد إنتاج النص أم تغيير مسار المتلقي له، لكن الإشكال المطروح: ما هو مصدر تلك القوة الفاعلة؟ أهي قوة فردية يمتلكها كل شخص أم أنها نتائج قوة جماعية؟ لا يمكن الحكم على كل النصوص بمعيار واحد، لكن يبدو أن العامل البيئي والاجتماعي في بعض النصوص يساهمان بقوتهما الفاعلة في المحافظة على بنية النص.

للزمن حضور قوي يرتبط بالسلوكات الفردية والجماعية، ولهذا يتوجب على القراءة الخطية ألا تكون مهمتها منصبة على تتبع بنيات النص الداخلية فقط، لكن عليها أن تستقري ما يحيط به من معطيات اجتماعية وسياسية وسلوكية، وعلى ضوئها تستنتج الممارسة المجازية التي تنتجها الخطابات

---

[1] . أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص.103.

[2] . ينظر المرجع نفسه، ص.104.

[3] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.205.

الحجاجية. وتجدر الإشارة إلى أن هناك طرقا أخرى نستطيع بواسطتها أن نقرأ النص قراءة خطية ومن أهمها التوسط. فإلى أي مدى تتحقق نتائجه؟

ج- التوسط وأنواعه.

يتأسس مفهوم التوسط* Médiation على علاقة تامة بينه وبين العلامات التأشيرية، غير أن وظيفته تلتبس بوظيفة الرمز فالوظيفة الرمزية – عادة- تجمع بين الأشياء الروحانية والأشياء المادية لتكوِّن صورة مشتركة بينهما.[1] وهذا ما نجده في نص الأسطورة، ولا يستغني الشعر -بوصفه مرجعا علاماتيا- عن عنصر التوسط الذي يحوي مجالات مختلفة"كلام، كتابة،خرافة..." فهي علامات تأشيرية من حيث إحالتها على الأشياء بالمشابهة والتمثيل. كما أنها تعد مؤشرات من حيث هي رموز مجسدة لوقائع محسوسة.

يأتي التوسط في النصوص على شكل ظاهرة بنوية تنحصر وظيفتها في قطبين رئيسيين في نص الحكاية. أحدهما استدلالي بلاغي و الآخر حجاجي. ففي التشبيه والاستعارة يعد الاستدلال محورا أساسيا للعلاقة الداخلية للعلامات، وقد تمتد هذه العلاقة خارج سياق النص حيث ينبثق عنه تشاكل من وحدتين دلاليتين على الأقل، ولا تظهر التشاكلات الجزئية في النصوص الفردية إلا في حدود الملفوظات الاستعارية، والتي لا تظهر خصائصها في الخطاب الشفوي ولكن على الرغم من ذلك يبقى وجودها رهين مؤشرات دلالية مضبوطة بمعايير ثلاثة: معيار النص، معيار القارئ، ومعيار الكثافة الدلالية.

إن البحث عن إستراتيجية منظمة لقراءة النص الشعري أو النثري وفق المعايير السالفة الذكر يقتضي من الناقد أن يأخذ بنظر الاعتبار وظائف التوسط. وهي في الواقع امتداد لما يعرف في البلاغة العربية بـ:" الرابط الدلالي".

ولعل الإيجاز والإطناب هما مظهران من مظاهر هذه البلاغة التي تتوخى نظرية التناسب في الخطاب التواصلي. بحيث ((تجعل لكل مقام مقال. وقد لا يكون هذا كافيا لتحقيق التوسط الدلالي، وعليه، يصبح من الضرورة الاستعانة بالملحقات الدلالية كالانزياح وإعادة التقييم)).[2] و تراهن **جماعة مو**

---

*- يعرف التوسط لسانيا على أنه علاقة قائمة بين المثير Stimulu الأصلي للشيء وصفاته عن طريق استجابة الملفوظ الفعلي الموجود على مستوى سلسلة الأفعال الكلامية، بحيث توجد بعض الملفوظات الفعلية التي هي نفسها استجابات لمثيراتها.

[1]. Groupe µ, Rhétorique de la poésie, p.110.
(Voir J. Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Paris, éd,1973, p.313.)

[2] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie,p.208.

على هذين العنصرين على أساس أنهما مولدان لبعض الصور المجازية والتي من أبرزها الاستعارة.ويتجلى هذا الشكل في الشعر بكيفية ملحوظة وأقل منه نسبة في الحكاية. ولنعاين ذلك في هذا الجدول:[1] لنقف على جوانب التفاوت بين التوسط في وضعيته التشاكلية.

	التنوع التشاكلي	التوسط	أمثلة
ميكانزمات أحادية أو مجمعة	1- سريعة 2- سريعة 3- بطيئة 4- بطيئة	- سريعة - بطيئة - سريعة - بطيئة	الحكاية التمثيل الشعر الأسطور (مستحيلة) شعر عفوي ارتجالي
ميكانزمات متعد غير مجمعة	5- سريعة 6- بطيئة	- إرسال - إرسال	شعر هورمونوطيق (مستحيل)

يبدأ النص باستعارة الحضور مثلما هو الشأن في أسطورة **لافونتان** La fontaine وفيها ((يتم الانتقال مما هو حيواني إلى إنساني عبر سلسلة من الملفوظات الاستعارية، فتتحد بالتلازم والمطابقة للنوع، وقد بلغت الاستعارة في الشعر السريالي ذروتها من التوسع لحيازتها على أكبر قدر من التوسط)).[2] ولكن هناك مسألة جديرة بالبحث. يفرضها الطرح الآتي: هل بالإمكان أن يفقد التوسط وظيفته من دائرة الشعر إذا ما حل الرمز بديلا له؟ وهل يصير عمله عملا ثانويا إذا كثرت التشاكلات وتنوعت في النص؟

بمعاينة أثر التشاكلات سينجلي غموض الطرح السابق، فالإيقاع وتناغم الصوت "يخلقان" ازدواجية المعنى، وضمن هذا التفاعل يحل التوسط الذي قد تغيب فيه الاستعارة تدريجيا، كما هو الحال في شعر **جون فولان** J.Follain :[3]

ثوب المساء

1. على الأرض المبللة.
2. وفي منظر بهي.
3. هناك شخص يركض.
4. بحب وإخلاص.
5. في ثوب عتيق.
6. أحس حلول الموت.
7. وبقربه حيوان ملقى على الأرض.
8. من غير شعور، كونه مولود.

---

[1] . Ibid. ,pp.209-210.

[2] . Ibid., p.210.

[3] . Groupe µ, Rhétorique de la poésie, pp.219-220.

لاحظت **جماعة مو** أن المقطع تشاكلت فيه سبع عناصر أساسية مركبة ومترابطة في شكل ((وحدة دلالية قارة "مدار" Pivote. يأتي هذا التحليل بناء على ملاحظة أخرى يعمل فيها التوسط بصورة واضحة ومنتظمة على انسجام العلامات، حيث يستطيع القارئ أن يستخلص مجموعة من الليكسيمات الموزعة في النص لكنها حاملة لمدلولات استعملت لتكثيف السياق البلاغي. وتبلورت فيه مجموعة من الملفوظات الاستعارية "مبللة، مساء، موت، ملقى، عتيق...". والخلاصة أن الوحدة الدلالية لهذا الأنموذج تشبه اللعبة الاستعارية، ولكنها استعارات مزاحة بفعل التوسط)).[1] وهو ذو طبيعة تركيبية بالدرجة الأولى، فاستعارة السطر الأخير هي نتاج السطرين السابقين عليه. ومن ثم نعتقد أن اللعب بالكلمات في هذا النوع من الشعر أقدر على تمثيل العلامة الرمزية. وبهذه الكيفية يصبح نسق العنوان دالا على عناصر الطبيعة وفق سيرورتها الزمانية والمكانية. وتبدأ رحلة الإنسان عبر ثلاث محطات"حياة وموت ثم انبعاث" وهو ما تجسد في السطر الأخير من المقطع.

إن عناصر التوسط ظاهرة في الملفوظات الفعلية التي اتضحت بالفعلين "أحس، يركض" ففيهما تمثيل لكيان انساني عاقل، وبالمقابل تتجلى صفات أخرى من الطبيعة: مثل "المبللة، العتيق، بهي..." فلهذه الصفات علاقات بموصوفاتها من حيث إحالتها على الجو الرومانسي الحزين الذي تحول إلى مجال طبيعي مرغوب فيه فيما بعد. إن ضعف الجهاز الاستعاري لم يتأت من كون المثير الاستعاري ضعيف، وغير قادر على إنتاج المعنى، ولكن يرجع بالأساس إلى عملية امتصاص طاقة استعارية قام بها التوسط كبديل للجهاز الاستعاري، بل كمعين على تفعيل النسق الرمزي للوحدات الدلالية في النص.

3- تحليل مظاهر تحول الدلالة في النص الشعري:"من الشعرية إلى الأيقونية".

أ- اللعب بالحروف (الملفوظات).

يمثل اللعب بالحروف أنموذجا حديثا في تشكيل النص الشعري، وإعطائه بعدا أيقونيا متميزا. ولقد عالجت **جماعة مو** نصوصا مختلفة من هذا النوع، وهذا لا يعني غيابه من التراث العربي.وفي هذا الاتجاه يعرض **محمد الماكري** أنموذجا من توزيعات الوحدات الخطية[2] في شعر **محمد بنيس**، وذلك من منطلق تحليل الوحدات الخطية للغرافيم Graphème .

(أ) موسم الشهادة (ب)

[1] . Ibid., p.220.

[2] . محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، 1961،صص. 93- 94.

ردهاتٌ الضوء	ردهات الضوء
تحيطُ.	تحيط بها
يها.	والطين يجال
والطين.	سها
يجال.	حتى سواها
سها.	
حتى سواها.	

نلاحظ اختلافا بينا بين المقطعين (أ)، (ب) إذ تتغير البنية الخطية في (ب).

لقد توصل **محمد الماكري** إلى إدراك الفوارق التوزيعية بين الكلمات انطلاقا من التركيز على كلمة يجالسها، فهي تتكون من ثلاث غرافيمات: الأول يتكون من عنصرين (يجا)- الثاني يتكون من عنصر واحد (ل) والثالث يتكون من ثلاث عناصر(سها). أما في الجزء الثاني، فقد استنتج أن هناك تغيرا عدديا في مكونات الغرافيم الثالث (يجالسها)، فبدل وجود غرافيم من ثلاثة عناصر، أصبح لدينا غرافيم من أربعة عناصر، وهكذا يبدو مفهومه مفهوما مرنا، على خلاف الفونيمات التي هي وحدات محددة بشكل ثابت. إن التركيز على علاقتي التركيب والاستبدال يعزز العلاقة القائمة على المحورين الأفقي والعمودي في الوحدة الشعرية، بحيث يهيمن السواد على البياض في توزيعهما على السطر لواحد أو على الصفحة كلها. ثم يصبح السطر عبارة عن شريط متواصل. ((وفي الوقت نفسه يشهد النص محورا تلاصقيا ينتهي بعلاقة الاستبدال، وهي تناسب انقطاع خيط الكتابة، عن طريق انفصال بين الأدلة الخطية وفي هذه الحالة تتكون الوحدات من عدد قليل من العناصر، وتكون الفضاءات البيضاء أكثر أهمية من السواد.))[1]. يبدو أن **الماكري** بنى تحليله التوزيعي على المنهج نفسه الذي طبقته **جماعة مو** على أعمال الشاعر الأمريكي **كومينج** Cummings في هذا المقطع [2]: Bright.

bRight s???big
(soft)
soft near calm
(Bright)
calm st??holy
(soft briGht deep)

[1] - ينظر محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص. 94.

[2] - Voir Groupe µ, Rhétorique de la Poésie,p.321.

*- آثرنا الحفاظ على النص الأصلي بحرفيته خشية تحريف معناه وتحميله ما لا يحتمل.

yeS near sta? Calm star big yEs
alone
(wHo)
Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht?????T
Who(holy alone) holy (alone holy) alone (No thanks,1935))) *

لم يعزل **كومنج** الملفوظ عن معناه، ولم يعتبره شيء في ذاته، بل على العكس من ذلك اهتم به على أساس أنه رافد من روافد المعنى، لقد طور الكتابة إلى أنموذج حرفي بطريقة نظامية " أقواس، علامات، رموز، حروف طباعة كبيرة، وصغيرة " فهذه الملفوظات والفونيمات تلعب دورها في إطار الصفحة على مساحة تتوزع بين السواد والبياض. وفي مقطع آخر نجده يعتمد طريقة التجميع والتفريق.

الأنموذج الثاني:[1]

((s ???
st ?? briGht
sta ? ????Ht
star ?????T))

احتوى المقطع ملفوظين Bright و star وعند قياس المطابقة بين حرفي الطباعة الكبير والصغير- بوصفهما مؤشرين للاستعارة- تبدو المشابهة محصورة في اللمعان والخفوت،ضياء نحو ظلام، إلا أن الضياء يتكرر في ثلاث مواضع من الكلمات وفق حركة نظامية، وانتقال حرف الطباعة في إطار بنية الكلمة يملأ فراغا (البياض) ويحول المرسلة الخطابية إلى فضاء مفتوح ذي دلالات إيحائية غير متناهية.

تتحقق المطابقة في المقطع الثاني بين الغائب والحاضر. و لهذا فضل **كومنج** استعمال علامات الاستفهام في الحيز الفارغ ليجعل النص مفتوحا للعبة الملفوظات. وعليه، يضطر القارئ لبذل جهد فكري للوقوف على مقاصد الوحدات الخطية المفقودة، وهي مركبة من غرافيمات مختلفة العدد. وهو ما لاحظناه في شعر **محمد بنيس** الذي استدل به **الماكري** لإثبات التوسع الفضائي للحروف في إطارها الخطي والجدولي.

لا نستبعد أن يطرح القارئ تساؤلا من هذا القبيل: أين هي الأشياء غير المرغوب في مشاهدتها؟ وما العلاقة بين اللعب بالكلمات واللعب بضوء النجوم؟ تعتقد **جماعة مو** ((أن هذه الصيغة تتم بطريقة نظامية بحيث يكون ترتيب

[1] - Groupe µ, Rhétorique de la Poésie., p.323.

الوحدات ترتيبا تصاعديا، وعلى مدار حلقة كاملة "من 0 ، 1 ، 2، 3 "، فالدال: ضياء Bright مرتبط بالدال نجمة Star بعلاقة المطابقة بين الحضور والغياب، وهي صيغة طرحت بشكل مجازي في كلمتين مركبتين من ثلاثة حروف Who" "Yes –)).[1] والتوسع الآلي للدال نجمة مقيس على استعارة الامتداد " أي امتداد الشيء عبر الزمن "، وتبعا للقراءة الخطية عدها **كومنج** آلية من آليات الإثارة والجذب، وصاغها بالتجزئة، ثم أدرجها في صياغة استفهامية تفتح مجالا واسعا لإثراء الرمز الأيقوني، واشتق من كل وحدة صوتية وحدة دلالية لتلتقي جميعها في بؤرة التشاكل الفضائي Isotopie Spaciale. وتنتهي إلى تركيب وحدة لفظية تتألف من ثمان وحدات مادتها واحدة: الفضاء الشعري.

ب- الكتابة على البياض ومقصدية القراءة:

الكتابة على البياض أنموذج جديد، عالجته الدراسات الأدبية الحديثة على مستويين من القراءة، مستوى خطي، ومستوى جدولي. فـ ((بالنسبة للقصيدة العربية يمكن أن نتحدث عن اشتغال فضائي " أنموذجي" ويتلخص في عنصرين: أ- توازي عمودي للأبيات/ ب- تقابل أفقي للأسطر)).[2] والشكل الآتي يوضح الاشتغال الفضائي بعنصريه العمودي والأفقي:

إ تتسح
المساح لويلا
مرتبطة بقوانين الوزن والقافية. وهو امر ساعد على الرتابة والانتظام في البناء والإيقاع معا.

[1] - Ibid., p.323.

[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص.136.

يتناسب الإيقاع تناسبا طرديا مع الحالات النفسية بواسطة حاسة السمع، وقد أشار إلى ذلك حازم **القرطاجني** في حديثه عن التناسب ((وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مرتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع فيها الموقع الذي ترتاح له)).[1] ويكشف **محمد الماكري** من وجهته عن نقطة مهمة أغفلها **القرطاجني،**

وهي التوازي البصري حيث ((يمكن أن يجد له التفسير نفسه، لأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى الحسي من جانبي (العين والأذن)، ولكنه خصص نظرته إلى الجانب السماعي فقط. فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب وتواز نمطي متشاكل أدعى بالضرورة أيضا لمتعة العين وإيلاعها بالنظر إلى الشيء بحيث توازي لذة العين لذة الأذن ومتعة الاستماع متعة النظر)).[2] يقودنا هذا الكلام إلى لعبة الكتابة. فما علاقتها بالمكان؟

تعد الكتابة ضرورة لإعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة، وعلاقة الخط بالفراغ لعبة أيضا. ((إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان)).[3] تلك اللعبة التي يصبح بموجبها البياض نسيجا يؤطر للزمان والفضاء حدودا منتظمة.

أما على مستوى الفضاء النصي فإن **محمد الماكري** يأخذ بنظر الاعتبار قضيتي السواد والبياض من مستوى ثان، لأن ((المساحات السوداء الأفقية تعد مناطق نشاط يتم داخلها خلق الأشكال وبناؤها وأما المساحة البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون، لأنها تقدم مناطق منفتحة)).[4] يكون توزيع البياض والسواد – عادة- في الكتابة العادية اعتباطيا من قبل الخطاط نفسه، أما التوزيع الذي يتم بالاكراهات التعبيرية فهو غير ثابت الشكل .

يمكن أن نواجه في الكثير من الحالات صيغ توزيع متباينة على مستوى النص الواحد، بحيث ((تقدم بعض المقاطع اكتساحا خطيا للفضاء، بينما تقدم أخرى اكتساحا أبيض للفضاء المكتوب في صورة مد وجزر، ولهذا فإن البياض ليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج بل هو شرط وجود القصيدة شرط حياتها وتنفسها)).[5] يلاحظ **الماكري** أن وظيفة البياض داخل الفضاء النصي لا يقتصر على ضبط نظامه فقط لكنه يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية.

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.245 .
[2] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص137
[3] - المرجع نفسه، ص.221 .
[4] - المرجع نفسه، ص.237 .
[5] - المرجع نفسه، صص. 238-239

تتموضع وظيفته لدى **جماعة مو** داخل الإطار التشكيلي للنص، ولها صلة بما يحيط خارجه من علامات رمزية.

وبناء على هذين الإطارين، تجري عمليتا الإيجاز والحذف في حركية دائمة بالتجاذب. والأنموذج الآتي[1] يؤكد هذه العملية:

(l (a
l e
a f
f a
l l
s)
one
l
iness))

(95poems, 1958)

يتصدر الحرف e العتبة النصية ثم يختفي ولا يظهر إلا في نهايتها مقترنا بحرفين on في حين الحرف s يتكرر مرتين (iness) فيمنح تشاكلا أحادي التركيب.

أما الحرف f فإنه يحوى وحدة صوتية صغرى، يتحرك معزولا متقدما مرة أخرى في تناوب مع حرف a وهنا يظهر اللعب بالحروف إذ يسمح بإعطاء دلالة ثرية لمعاني القصيدة.

والحرفان i و a يستمدان طاقتيهما من وحدة صوتية مشتركة وذات مخرج صوتي واحد، ولكن دلالة الحرف i على انفراده يرمز إلى الطاقة الجامعة التي تختزل كل الحروف،فتتشكل حمولة تشاكلية يرتكز عليها النص كله.

في موضع آخر يبدو العمل الأيقوني مهما في تشكيل الوحدات النصية خاصة في الشعر المشهدي الذي تتعاضد في الوحدات على مستويين: مستوى الليكسيم ومستوى الاستبدال بالمفهوم العام لدى **دو سوسير.**

[1] - Voir Groupe µ, Rhétorique de la poésie, p. 322.

ويمثل هذا النموذج شعر **فينالي** I.H.Finaly وذلك من خلال أنطنولوجيا الشعر لـ: لويليامز E.Wiliams 1967 يقدم هذا النوع من الشعر على النحو التالي:[1]

Star
Star
Star
Star
Star
Star
Star
Star
Star
Star
Star
Steer

إن التوسع الآلي والعشوائي للملفوظ Star تكتسي طابعا استعاريا. وقد وزعت في صورة حرف s الذي يجمع بين مجاز التعميم الكلي و مجاز التعميم المرجعي. ولهذا النوع من الشعر تأويلات عديدة – في وجهة نظر **جماعة مو**- أشهرها ((يتجلى في أنموذج البطاقة الإشهارية، والتي تتعدد قراءاتها تبعا لتنوع أشكالها)).[2] والقراءة الخطية النسقية للمقطع السابق تجعلنا نتصوره في هيأة أفعى مشكلة في بنيات لسانية صغرى وكبرى.

يعد الحرف s مركبا أيقونيا رامزا لشكل وحركة الأفعى، ويمنح السيميم star- في تتابعه-الشكل نفسه. هذا الشكل هو مركب بصري تقدمه الملفوظات على مستوى عمودي ومستوى أفقي، وهو ما دل عليه **الماكري** من خلال الخط المغربي الذي يقدم في هيئة الأسطر، ((إذ لا يقف أمامه المتلقي قارئا فقط بل متأملا له كشكل يستدعي التقاطه كتشكيل في معزل عن حمولته اللغوية، لهذا فهو دال على مستويين: أ- مستوى الفضاء النصي" لأنه يقدم مقطع لغويا للقراءة."ب- مستوى الفضاء الصوري لأنه يكون شكلا بصريا للمشاهدة)).[3] ومع ذلك

تبقى إمكانية القراءة التعددية قائمة، وهذا ليس معناه التخلي عن القراءة الأحادية.

---

[1] - Voir Groupe µ, , Rhétorique de la poésie, p.328.

[2] - Ibid., p.328.

[3] - محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص.261.

والشكل الآتي[1] يجلي المستويين المذكورين:

وبالعودة إلى المقطع السابق، يمكن رصد هذين المستويين وتقديمهما في ضوء القراءة الخطية التي تركز على فك الدوال الأيقونية ووضعها موضع التجربة. فإذا كان الشكل يقدم صورة أفعى بحجمها الصوري، وحمولتها اللغوية، فهل يمكن تحديد الذنب و تمييزه عن الرأس؟

توفر القراءتان اللسانية والسيميائية جانبا مهما من التقاطع على مستوى البنية والدلالة، فالرأس حده الدال Star والذنب حده الدال Steer، وبالرجوع إلى الوحدة الصوتية – بوصفها قاسما مشتركا بينهما- نستنتج أن الرأس مؤشر للقوة بينما الذنب مؤشر تضعف فيه تلك القوة، وهنا يتقاطع البعد الدلالي مع البعد اللساني. ومن وجهة أخرى تمنح صورة الأفعى معطى دلاليا يرمز إلى الهروب، لكونه يمثل الرعب والخوف، أما الشق الثاني من الدال "نجمة" فهو يمثل الضياء الذي هو مدعاة للرغبة والاقتراب والتلذذ.

فلماذا يحصل هذا التجاذب بين الاقتراب والبعد؟ يجد هذا الطرح صداه في المقاربة لتحليل الدوال، فعلى القارئ أن يلتمس من القراءتين الخطية و الجدولية سندا ينتهي به إلى عمق النص ليستكشف حدود وظائفه البنوية والدلالية والسيميائية.

إن القراءة التأويلية للدوال تظهر أن ((الدال S??? مفتوح على تأويل غير متناه، فلا يستقر المتلقي على القراءة النمطية والأحادية، فالقراءة البلاغية لـ: لفظتي Star/Steer تعكس توجها آخر؛ وهو الذي تراه **جماعة مو** متغيرا استعاريا يخلق نوعا من المرونة بين المصطلحين، فهي توازي تماما استعمال لفظتي: الإنسان، والسيد، وبهذه الطريقة فإن تشابه الدوال يقتضي الإبقاء على الأهم منها في مجال المعنى)).[2] والاستنتاج المحصل من هذه الدراسة يؤيد التطابق الدلالي بين الملفوظات؛ ويكشف التباين الحاصل في بعضها، والأمر نفسه يتم على المستوى الصوتي.

---

[1] . محمد الماكري، الشكل والخطاب ، ص.261.

[2] - Groupe µ, , Rhétorique de la poéisie, p.333.

أما فيما يتعلق بالمجال الفضائي للمقطع السابق، فإن التباعد والتباين في الدلالة نتج عنهما تباعد في المجال الفضائي أيضا، بحيث توجد للدالين: Star/Steer نظائر رمزية في السيرورة الزمنية التي يؤطرها الكون على نحو ما نجده في الدوال الآتية: السماء، البحر، السفينة، الدخان، وتخضع هذه الثنائية الضدية للقراءة العمودية، والتي رمزها أعلى نحو أسفل، ومن وجهة أخرى تغدو القراءة الأفقية ممكنة عندما تتجمع الوحدات الدلالية نحو المركز الذي تلتقي عنده السيمات التركيبية و الليكسيمات التي تسهل القراءة الجدولية وتفعلها.

ولهذا تصبح القراءة الجدولية ممكنة ومجدية لفك رموز الملفوظات التي يتعذر فهمها بالقراءة الخطية. ولقد ساعدت القراءتان الجدولية والخطية على ضبط المفاهيم الأولية لتقييم جهاز الاستعارة في الشعر. ذلك ما تبين من خلال احتواء العلامة جانبا مهما من استعارات النسق. والتي تجلت تأثيراتها في نماذج شعرية تم الانتقال فيها بالمعنى من مركزه الدلالي إلى نقاط التحول الأيقوني.

هذا الإجراء لمسناه في طريقة توزيع الوحدات السيمية على مستوى اللعب بالحروف والكتابة على البياض. وسيتولى المبحث الثالث وجهته إلى متابعة الصورة الأدبية ومدى اشتغالها على الصورة البصرية، وبخاصة تلك المتعلقة بالنماذج الإشهارية ذات الطابع التسويقي. لأنها تضم بلاغة تعميمية تحتاج إلى ضبط المفاهيم بآليات سيميائية جديدة.

المبحث الثالث:**ج- الاستعارة وبلاغة الصورة البصرية.**

1. الصورة واللغة.
2. السنن وأهميته في بناء التواصل البصري.
3. فاعلية اللون في تشكيل الصورة البصرية.
4. بلاغة الخطابات البصرية.
5. لغة الخطاب الإشهاري وبلاغة الصورة .
6. إشكال حضور العلامات في الصورة البصرية وغيابها.

1- الصورة واللغة:

حظيت الصورة باهتمام الدارسين قديما وحديثا لاسيما في الثقافة الصوفية، وذلك لما تمتلكه من سلطة التأثير. ليس هناك فرق كبير بين الحضارات القديمة المتعاقبة فيما يتعلق بالنشأة ((إذ لم تكن الكتابة في البداية إلا رسما بيانيا لدى الصينيين، وحتى بعد ظهور الكتابة ظلت الصورة تنمو بكيفية مزدهرة (...) لقد أضحت تعبيرا عن ثقافة شعبي)).[1] وهذه المكانة سمحت لها أن تكون وسيلة للتواصل والتثقيف.

يرجع المنظرون الأصول الأولى للصورة إلى الفن التشكيلي الذي يقوم أساسا على ((تمثيل الشيء أو المفهوم ورسمه على ما هو عليه في الواقع)).[2] ومن هذا التعريف استلهمت **جماعة مو** مفهومها للصورة، فهي ((تمثيل الشيء بواسطة الفنون التشكيلية، كاللون والرسم أو تمثيله في صورة شخص على قطعة نقدية)).[3] وتصبح الصورة بهذا المفهوم محاكاة تضم خصائص معينة بعضها نفسي وبعضها اجتماعي، بل وبعضها الآخر عضوي، ولهذا نجد **ريجيس دوبري** R.Doubery يقر بصعوبة إيجاد تعريف معنى تام للصورة. فـ ((هي مجال تلتقي فيه اللغة بما هو حسي ونفسي وعضوي وذهني. إنها تقع فاصلا بين المرئي واللامرئي، وبين المعقول والمحسوس)).[4] وبناء على هذه المعطيات، تكون اللغة إحدى مكونات الصورة بحيث تمارس وظيفتها التواصلية ضمن هذه المنظومة الكلية. تأتي وظيفة التبليغ على وجهين، فقد يكون للصورة إيحاء لغير الكلمة، وقد يكون مقترنا بها لأنه الكلمة رديفة الصورة في الحقل الإشهاري لكونها ذات مرجعية نفعية بالدرجة الأولى.

تعامل **بارت** في هذا السياق مع الصورة تعاملا إدراكيا وتأويليا، بحيث ربطها بالنص المكتوب. إن النص اللغوي المصاحب للصورة يؤدي مهمة الإبلاغ بوظيفة الترسيخ Ancrage، لأنها تتسم بالتعدد الدلالي أي "أنها تقدم للمشاهد عددا كبيرا من المدلولات". ويقوم هو بانتقاء بعضها، فـ ((النص اللفظي يوجه إدراك المتلقي ويقوده إلى حدود معينة من التأويل)).[5] وفي أثناء عملية التأويل يضطر متلقي الخطاب البصري أن يستحضر طاقته التعبيرية المخزنة سلفا في ذاكرته اللغوية المكتسبة عن طريق الممارسة والمحاكاة. سواء على مستوى الإنجاز أو مستوى التلقي.

---

[1] . جوديت لازار، الصورة، تر.حميد سلاسي، مجلة علامات، ع.05، الكويت، 1996، ص.01.

[2] . Claude Cosette, Les images démaquillés, Québec, éd. rigeuil, p.01.

[3] . Groupe µ, Traité du signe visuel,Pour une rhétorique de l'image,Paris, éd. Seuil, p.15.

[4] . ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر.فريد الزاهي، مجلة أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص.09.

[5] . R .Barthes, Rhétorique de l'image (L'obvie et l'obtus), p.11.

إذا كان النص يبسط سلطته على الصورة فيرسم معالمها وينتقي متلقيها، فإنه بذلك ينزع عنها سحرها الخالص الذي ما انفكت تتسم به طوال عقود زمنية حينما كانت الكلمة فيها رهن إشارتها. وليس معنى هذا أن الصورة لا تملك مصداقية التوصيل وإنتاج الدلالة، ولكن قد تقلل اللغة من فاعليتها عندما تمارس ضدها عملية التدليس. لكن مهما يكن لهذا التدليس من تأثير على شكل الصورة ومحتواها ومغزاها؛ فإنها في الوقت الحالي لازالت تتحكم في توجيه الكتابة، وفي هذا الصدد يلفت انتباهنا **عبد السلام المسدي** إلى تحول العلاقة بين الكلمة والصورة ((فقد تبدلت العلاقة التي كانت بين الكلمة والصورة من الناحيتين الإبلاغية والتواصلية، فبعد أن كانت الصورة سندا للكلمة أصبحت الكلمة هي التي تأتي سندا للصورة، ويحدث هذا مثلا في مجال السينما؛ ولا أدل على ذلك من أن أفضل الأفلام وأبلغها هي التي يفهمها المشاهدون حتى ولو كانوا لا يفهمون اللغة التي صيغت فيها ونطق بها أبطالها الممثلون)).[1] يعد التبليغ بالصورة قمة ما تؤديه استعارة الذهن، لأنها تخاطب المرئي وغير المرئي، كما تعد الحركات والإيماءات المستخلصة من أفعال وإشارات الممثلين رسائل مشفرة يمكن أن تشتغل كأدوات إجرائية لتحقيق فعل التواصل.

هذا ما يجعل الفعل الاستعاري يتجاوز حدود الإشارة بالكلمة ليرقى إلى مدارج عالية في هرم المعنى التأويلي، وتجد الاستعارة في هذا الفضاء منفذا للانفتاح على تخوم المعنى، وبواسطتها تتحول الصورة إلى نص صالح للقراءة وفق السيرورة الزمنية والمكانية.

يعتقد **لايكوف** أن المفاهيم اشتقت ((من المستوى القاعدي الحركي لدى الأطفال، فتزامن ظهور الحركة مع المفهوم لينشآ على خط واحد، ثم تشكلت الاستعارات عبر سياقات ذهنية متسقة مع الصور، والسياق نفسه يربط الصورة بالتخييل)).[2] تدل هذه المعطيات على حقيقة تشكل الصورة بالتجربة الإنسانية، إذ تنمو معها لتمتد إلى عمق المجال الأنطولوجي.

إن حضور بعض التصورات الذهنية في الصورة لدليل على حياتها وتجددها.[3] يفهم من هذا الكلام أن وظيفة الاستعارة في الصورة تمر عبر مرحلة إنتاج الحقائق ثم إعادة تركيبها، فهي ذات حركة مزدوجة "فنية وذهنية" لأنها تشتغل على مستوى الانزياح فتتنوع فيها صيغ الخطاب لتغدو

---

[1] . عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية)، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، دار النشر والتوزيع، تونس، (د.ت)،صص.80-81.

[2] . M. Carani, Sémiotique hier et aujourd'hui, (introd. au débat organisé sur la Sémiotique visuel, Paris, éd. Seuil, 1998, p.14.

[3] . Voir M. Carani, Sémiotique hier et aujourd'hui.,p22.

معها القراءة متعددة. أما الحركة الذهنية فينتج عنها تحول الصورة إلى علامات رمزية، تنتهي إلى خطاب متماه عبر سيرورة مكانية وزمانية، لكي نقف على حقيقة هذا الخطاب يتطلب الأمر بحثا مفصلا في الوظيفة السيميائية التي تفرضها مقاربة الصورة بالكلمة على المستويين الفني والذهني.

2- السنن وأهميته في بناء التواصل البصري.

يعد السنن ركنا أساسيا في بناء قاعدة التواصل لاسيما في السيميائيات البصرية التي تقتضي من القارئ أن يمتلك وعيا بطبيعة العلاقات التي تساهم في تركيبة الشكل الفني. ولكي يتحقق الفعل التواصلي ((لابد أن يحصل نوع من الاتفاق والفهم بين الشكل الفني ومتلقيه وهو ما يدعوه معظم السيميائيين- بمصطلحات لسانية- بازدواجية الملائمة.))[1] فلا يمكن للفن التشكيلي أن يؤدي وظيفته كاملة دون إقامة هذه العلاقات التي تنبني على معطيات لسانية وسيميائية، ونستطيع بالفهم والتفسير تحديد عناصر الاتفاق والاختلاف بين العلامات.

تقترح **جماعة مو** صيغة ملائمة لتحقيق الفعل البصري، فهي ترى أن ((الوصول إلى تخوم المعنى يمر عبر مجالين كبيرين "مجال التعبير، ومجال المحتوى". فالأول عبارة عن مثيرات بصرية بينما الثاني يؤلف فضاء مفتوحا من العلامات، ففي قانون نظام المرور يستمد اللونان الأحمر والأخضر مادتهما الأولية من المدركات البصرية)).[2] والواقع أن هذه المدركات تمر عبر السنن، فلا وجود للكلمة لولا تمثلنا لها في أذهاننا، فاللغة ليست مجرد سنن موجود بالقوة، بل هي سنن دال ذو طبيعة تشكيلية وتكوينية يكتمل بتفاعل الكلمة مع الصورة.

إن الصور البصرية -في أغلب أحوالها- تنتهي إلى نقطة انطلاق مشتركة هي : ((الارتكاز على الإدراك البصري غير أننا لا نكتفي – أحيانا أمام صورة أو فيلم بالإدراك البصري وحده - إذ أن هذا النشاط يكون مرفوقا دائما باستثمار خيالي)).[3] وعليه، فإن العالم المرئي لا يمكن فصله عن نشاط الذهن والخيال. إن الخيال يتجاوز أحيانا الوظيفة التبليغية للصورة ليرتقي إلى أفق الدلالات العميقة. تلك الدلالات تحتاج إلى وحدات معنوية كي تفك شفراتها وهذه العملية تحتاج إلى قراءة تأويلية تستقطب أهم جوانب المعنى.

---

[1] . الطاهر روابنية،سيميائية التواصل الفني (مقال)، السيميائيات، مجلة عالم الفكر،ع.3، 35/ 271، 2007.

[2] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.46.

[3] . جوديت لازار، الصورة، تر.حميد سلاسي، ص.03.

إن ربط الكلمة بالصورة والخيال قد يوفر قدرا معينا من التبليغ على مستوى القراءة الخطية، ثم إن هناك عامل المقولات البلاغية التي تلتف حول الاستعارة بوصفها أنموذجا يرسم معالم الصورة ويحدد أهدافها. ولأجل تنشيط الفعل البصري وضعت **جماعة مو** فكرة **ريكور** موضع الحقيقة العلمية التي ترى في الصورة ((تجميع لثلاث مستويات: مستوى التشكيل، والنقل والكشف، فالمستوى الأول للمعنى والثاني للفظ، والثالث للقول)).[1] ولقراءة هذه المحتويات والوقوف على أبعادها ينبغي الاستعانة بمنطق اللغة الذي يكشف عن العلاقات الدقيقة بين تلك المقولات، ولا ينفصل المستوى الدلالي عن المستوى التركيبي أثناء تشكيل الصورة ورسم معالمها البسيطة والمركبة، ولهذا، تظهر مساحة أخرى تتجلى فيها مؤشرات من الخطوط والألوان والظلال وغيرها.

تستلزم المقاربة بين مجالي اللغة والصورة تفحص الروابط المنطقية والنحوية. وبها نقف على مكونات الفعل البصري. إن قوة إيحاء وفاعلية الإدراك البصري للأشياء وتحول الصورة إلى عالم مفتوح هي عبارة عن مؤشرات غير مفصولة عن اللغة والتجربة، ولهذا تصبح للعلامة البصرية وظيفتان: إبلاغية، وبلاغية، فهي تحيل إلى بلاغة نوعية تسميها **جماعة مو** ((بلاغة اللون* وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالرسم)).[2] لأن الرسم شكل فني تظهر جماليته من تركيبة اللون، فما عسى أن تكون الوظيفة الإبلاغية؟ إنها لا تنحصر في الإحالة المباشرة للأشياء فحسب؛ ولكنها تفيد أن اللون علامة للجمال والمتعة.

وإذا سلمنا جدلا بأن اللون هو فن تشكيل الصورة، فهل يمكن عزله عن الفنون الأخرى؟ لا يرى **أحمد يوسف** مانعا من إدراج الفن ضمن سيرورة مفتوحة، فهو يراه فضلا عن ذلك علامة جمالية مفتوحة ((لأنها لا تكتفي بمبدأ المحايثة ولا تلتزم بشرط البرانية، وهذا يعنى أنها تنتصر لمفهوم النسق المفتوح)).[3] وهو في هذا الاتجاه يرتكز على فكرة **ريكور** في تحليله للخطاب الجمالي المبنى على العلامة الأيقونية لأنها ((تقتضي قدرا غير قليل من التجريد الخلاق والخيال الخصب(...) إن العلامة الأيقونية لا تمثل نفسها وإنما تحيل على علامات جمالية مفتوحة تضفي عليها دينامية سيميائية و سيرورة دلالية)).[4] وعلى هذا الأساس يعد الرسم أنموذجا فنيا قابلا للتعديل والكشف

---

[1] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.55.

*- مشتق من اللاتينية Pictura ولها مفهوم علمي سيميائي: علم يدرس العلامات الإشهارية.

[2] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.16.

[3] . انظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ص.140.

[4] . المرجع نفسه، ص.139.

والتمديد على الرغم من أننا نؤمن بثبوت العمل الفني ومحدوديته حتى ولو تغيرت قراءته مع تعاقب الأزمة، فمن غير المعقول أن نتصور رسما"للموناليزا" بقراءة حرفية أو تأويلية يقترحها فنان القرن الحادي والعشرين بوصفه بديلا للصورة الحقيقية مهما بلغت دقة المحاكاة لتلك الصورة؛ فمحاكاة هذا الفن الرفيع يقتضي من المبدع أن يكون على أعلى درجة من الفهم وسلامة الذوق كي يصل إلى تحقيق غاية الفن وتمثل جمالياته.

3- فاعلية اللون في تشكيل الصورة البصرية.

بلاغة اللون أم بلاغة الصورة؟ أي المصطلحين أدق وأيهما أنسب لوصف الفنون التشكيلية؟ لاشك أن طبيعة العلاقة بينهما غامضة، ولذلك يصعب التمييز بينهما. ولكن على الرغم من ذلك قدمت **جماعة مو** تصورا مقبولا فضلت من خلاله استعمال بلاغة الصورة بدلا من بلاغة اللون مع جواز استعماله في المعنى التاريخي، وقادها هذا التمييز إلى الإشكال الآتي: ((هل اللون مركب طبيعي أم فيزيائي؟ يتقاطع اللونان الفينومينولوجي والطبيعي كلاهما مع اللون الفيزيائي حيث ينعكسان عليه وبه نتعرف عن اللون الطبيعي بواسطة جهاز الحس الضوئي. ويتألف هذا الجهاز من ثلاثة عناصر: المثير، الإضاءة ونظام الإدراك)).[1] ويرتبط جهاز الحس الضوئي بعناصره الثلاثة ارتباطا قويا، وقد لا يؤدي وظيفته بدقة في غياب الناقل للمعنى إلى الذهن. ويفترض في هذه الحالة أن يتولى النقل مجموعة من الأيقونات تعمل بصفة استثنائية لدعم جهاز الإرسال لحظة التقاط الصورة وإعادة تركيبها في المخ لتستعيد نظامها بواسطة الذهن. وإذا كان الناقل عبارة عن علامات ناقلة لعلامات أيقونية أخرى، فكيف نفرق بين العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية؟ ولقد تبين من التحليل السابق: ((أن التواصل البصري موجود من غير ارتباطه بالأيقونة)).[2] وحصيلة ذلك: أن العلامة البصرية قسمان: أيقونية، وتشكيلية، وبينهما روابط منطقية تتولى الحفاظ على سيرورة التواصل في حدود الممارسة البصرية على مستوى التلقي والفهم.

لكن قد يحصل الالتباس في المقروئية بين دلالة العلامة الأيقونية ودلالة العلامة التشكيلية من خلال الروابط المشتركة بينهما؛ ولذلك حاولت **جماعة مو** إزالة هذا الالتباس بإسناد المرجعية التاريخية لبلاغة اللون من منطلق فكرة أيديولوجيا اللون.[3] ويعكس هذا التوجه مدى استيعابها لمفهوم اللون بوصفه مادة أساسية يختص بها الفن بعامة والفن التشكيلي بخاصة. وعلى هذا

---

[1] . Voir Groupe μ, Traité du signe visuel, p.74.
[2] . Groupe μ, Traité du signe visuel, p.114.
[3] . Ibid.,p.117.

الأساس عد **بارت** ((الصورة خطابا تناظريا دون سنن، أما الصورة الفوتوغرافية فهي خطاب يمثل متتالية غير قابلة للتقطيع)).[1] وإذا كانت الصورة الفوتوغرافية تمثيل لواقع حرفي فإنها في الوقت ذاته اختزال وتقليص للحجم والزاوية واللون. ثم إن الانتقال من الواقع إلى صورته الفوتوغرافية لا يستلزم بالضرورة أن نفكك هذا الواقع إلى عناصر وأن نشكل منه علامات تختلف ماديا عن الشيء الذي نقدمه للقراءة.[2] وبناء على هذا التصور، يصبح المهم في الصورة هو مطابقتها للواقع المدرك "أي في الصورة النفسية" المرتسمة في الذهن، والناتجة عن الأشياء الحسية. ومعلوم أن الأشياء تنقل إلى الذهن بواسطة اللغة على شكل صور تنتظم فيها الألوان والخطوط والظلال لتكون نسقا سيميائيا متكاملا في عناصره. هذا ما يعرف في الدرس اللساني بالدال والمدلول والمرجع.

وإذا ما توفرت الشروط الثلاثة تحققت المحاكاة- ولو بنسبة ضئيلة- لأن عمليتي النقل والتحويل تغيران من حقيقة الصورة وشكلها, فنحن- إذا- أمام إشكال هوية الصورة. هل ما تجسده الصورة عبارة عن واقع ندركه أم أنه هو الواقع بحرفيته؟ هل يحافظ اللون على سمته الأصلية ويشتغل في الصورة المنقول إليها كاشتغاله في الصورة المنقول عنها. وتقتضي الإجابة عن هذا السؤال ضرورة البحث في الخلفيات اللسانية والإيحائية التي تقف وراء سحر الصورة وخصوصية انسجامها الجمالي. فـ ((الخطاب الإدراكي للصورة الفوتوغرافية لا تقوم علاقة الدال والمدلول فيه على مبدإ التحويل بل على مبدأ التسجيل)).[3] ولهذا غالبا ما يكون الاختزال أمرا وهميا لا يعكس الحقيقة علما بأن الحقيقة تأتي من التجربة والممارسة.

لذلك كله، ((لم تتأسس نظرية الألوان على الجانب الفيزيولوجي، ولا على الجانب البسيكولوجي فقط، ولكنها تأسست على التجربة والاستعمال Manipulation أيضا، وما تراه العين من ألوان مختلفة ليس من صنع العين، ولكنه نتاج المواد الملونة والممزوجة. وعن طريق التجربة كتب **ليوناردو دافنشي** L. Davynchie في إحدى مذكراته: للحصول على اللون الأخضر علينا مزج اللونين الأصفر و الأحمر)).[4] وهذا المزج بين الألوان هو أحد العوامل الرئيسة التي دفعت المحلل السيميائي إلى البحث عن نظام ثابت يؤدي إلى معرفة جوهر تلك الألوان.

---

[1] . R. Barthes, l'obvie et l'obtus,p.11.

[2] . Ibid.,p.11.

[3] . أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، ص.145.

[4] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.230.

فحينما نشاهد رساما يمارس مهنته بدقة وانتظام ليقدم لنا لوحة فنية متناسقة الألوان يبدو لنا ذلك أمرا عاديا، ولكن لو اقتربنا منه وحاورناه عن سر مهنته لأبدى عسر تلك المهنة، ولعدد مجمل المراحل الزمنية التي مر بها عمله. ويتضح من هذا الكلام أن فهم دلالة الألوان يتوقف على التجربة والاستعمال، فهي عملية اكتساب على الرغم من أن هناك عوامل بسيكولوجية قد تتدخل في تشكيلها.

إن النظريات السابقة التي أبعدت الجانبين: النفسي والفيزيولوجي من تشكيل الصورة كانت تنظر إليها بوصفها عوامل ثانوية، غير أننا نميل إلى ضرورة إدراجها ضمن التجربة لاقتناعنا بأن العمل الفني كيان تتضافر في تشكيله البيئة والإنسان معا.

4- بلاغة الخطابات البصرية.

قبل الحديث عن بلاغة الخطاب البصري تجدر الإشارة إلى تناول مسألة التداخل بين العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية. وقد تختفي الفوارق بين العلامتين في الرسم والنحت لقبولهما مبدأ التحول في المقروئية، والأمر نفسه نجده في العلامات الحسية كالحركات الجسمية التي ترافق الأصوات في المسرح والتمثيل وما تعرضه الطبيعة من أشكال هندسية ليس سوى علامات تشكيلية يمكن ربطها بعلامات أيقونية شبيهة لها إذا ما توفر شرط المحاكاة.

في هذا الاتجاه ميزت **جماعة مو** بين النوعين من خلال أنموذج الدائرة. ((فإذا مثلنا لرسم بشكل دائري أو لون معين، فقلنا هذه دائرة وتلك بقعة زرقاء اتضح أنه إذا كانت البقعة الزرقاء للإخبار فهي علامة تشكيلية، أما إذا كانت مجرد رسم فهي علامة أيقونية تحيل على نفسها كرسم وجه إنسان)).[1] يتبين مما سبق أن العلاقة بين العلامة وموضوعها غامضة ولا تتضح إلا بالسنن الذي يسمح بالتمييز بين شكل الدائرتين، وهو تمييز يخضع لمبدإ القصدية. فالإحالة موجودة في النوعين لكنها تختلف باختلاف المرجعية الثقافية والفكرية التي توجه ذهن وفكر المتلقي للصورة.

لإبراز هذه العلاقة، حللت **جماعة مو** العناصر الجزئية والأساسية المكونتين للعلامتين الأيقونية والتشكيلية. ((فقد يعني رسم الدائرة في بعض الثقافات "الشمس" بوصفه كائنا علويا، يمكن تصور الدائرة أيقونة ولكنها في هذه الحالة ليست كذلك لأن إحالتها على ذاتها يغلق باب التأويل حتى ولو أشبهت الدائرة الرأس أو القطعة النقدية، بل حتى ولو كان الشكل الدائري مستقل عن الشمس)).[2] تعطينا هذه المفارقة نسبة التحول في الفهم والتأويل

---

[1] . Groupe µ, Traité du signe visuel, éd. Seuil, p.114.

[2] . Ibid. ,p.120.

بين الأشكال والصور. الواقعة على حس البصر. فلا ينبغي الخلط بين مرجع العلامة الأيقونية ومرجع العلامة التشكيلية. فالأولى منهما للتجريد والثانية للتشخيص. ثم إن الشكل الدائري في صيغته الكونية يكتسي بعدا فضائيا ينأى به عن قطب الدائرة كنموذج للشمس. وحتى الأرض شكلها دائري، وعن طريق الاستعارة يتحول الشكل إلى أيقونة جزئية تساهم في تركيب العلامة البصرية.

أشار **كلينكنبرج** إلى منطق التجاور بالاستعارة والتمثيل على ضوء المثال الذي قدمه حول جسم الإنسان، فـ ((موقع الرأس من الجسم هو موقع جزء من كل تحدده علاقة المجاورة. وجسم الإنسان يعد نمطا أكبر إذا نسبناه إلى الرأس، ثم إن الرأس له تكملة داخلية عبر سلسلة من الأجزاء المنتسبة إليه "عينان، فم، أنف، أذنان" فيصبح عندئذ الرأس نمط أكبر منهما جميعا)).[1]ولولا خشية الوقوع في الإطناب لأضفنا إلى هذا التحليل نسبة كل جزء من أجزاء الرأس فروعا كثيرة. فمن العين والأنف والفم أشكال وخلايا لا حصر لها في الاتساق والتعقيد، ولعل ما سبق ذكره حَريٌّ لإيضاح العلاقة بين العلامتين البصرية والتشكيلية.

للعلامة التشكيلية ثلاثة فروع: لون، وشكل، ونسيج. يحتوي النسيج النوعين السابقين، فهو ((الوحدة التركيبية الصغرى في الطبيعة Microtopographie حيث يتشكل من تراكم عناصر عديدة في الطبيعة حيث يشبهه في احتضانه الأشكال، فعندما يتفاعل نسيج (أ) مع نسيج (ب) على سطح معين نحصل على لون واحد وبه تتكون الصورة)).[2] تطابق هذه الفكرة نظرية التفاعل في الاستعارة، إذ يتم نسيج الصورة فيها بفعل التشكيل النوعي للألفاظ وتفاعلها فيما بينها عن طريق تحول الدلالة بين المشبه والمشبه به.

والأمر نفسه يحدث في الصورة البصرية حينما تتفاعل الألوان والأشكال والخطوط مرة واحدة. وتستوعب الاستعارة هذه الأشكال جميعها لتدرجها ضمن فضاء العلامة البصرية، ومنها تنبثق استعارات هي في الواقع نتاج علامات تشكيلية رمزية أو علامات أيقونية لتستخدم-في آخر الأمر- كمعطيات بصرية قابلة للتحول.

لقد أبدى **كلينكنبرج** تصورا واضحا لهذين النوعين من العلامات حينما أدرج العلامات التشكيلية ضمن عائلة الرموز والمؤشرات، كاللون مثلا، بينما أسند العلامات الأيقونية إلى مجال أوسع منها يمكن إدراكه بمعطيات اللون و

---

[1] . J.M. Klinkenberg, précis du sémiotique,p.406.

[2] . Groupe µ, Traité du signe visuel, pp.197-198.

الشكل والنسيج.[1] وعلى الرغم من أهمية التمييز الذي توصل إليه في تحديد بنية العلامة التشكيلية إلا أنه لم يلج إلى عمق الدلالة الرمزية التي تنبثق عن التحول الأيقوني الذي يحدث أثناء التفاعل في العلامة التشكيلية نفسها ناهيك عما يحدث خارجها.

إن التقاطع بين النسيج واللون يسمح بالكشف عن مضمون الخطاب ودلالة الصورة في آن واحد. ولكن كيف يتم ذلك؟ إن الممارسة الإجرائية في سيميائية تحليل الخطاب البصري تضع في أولوياتها البحث عن تخوم المعنى بالتركيز على المثيرات البصرية التي تؤطر الصورة كالألوان و الأشكال والتي بواسطتها نميز بين العلامة التشكيلية والعلامة الأيقونية. ثم إن الإدراك البصري يكشف عن الفوارق بين المؤثرات اللونية الداخلية والخارجية. ولكن تختفي هذه الفوارق في بعض الأحيان نظرا لضعف المثيرات البصرية. وهذه الملاحظة جعلت **ك.ميتز** C.Metz لا يرى أهمية في البحث عن نظام جامع للصورة، فـ ((ليس كل شيء أيقونا في الصورة؛ بل يمكن العثور على ما هو أيقوني خارج مجال الصورة، ويمكن للخطاب البصري أن لا يكون تماثليا لأن المماثلة البصرية تخضع لمتغيرات كمية ونوعية وعليه، لا يمكن ضبط المماثلة بشكل دقيق. وفي إمكان الخطاب البصري أن يحوي درجة قصوى من الأيقنة دون التخلي عن علاقات منطقية ونسقية غير أيقونية، وكثيرا من الخطابات البصرية التي نعدها علامات بصرية في الحقيقة هي نصوص منعزلة كالسينما الناطقة والصور المتحركة)).[2] إن هذا العلاقات المنطقية ليست أنساقا معزولة عن الواقع ولكنها عناصر ترتكز عليها بلاغة الخطابات البصرية أثناء عملية التواصل.

ولهذا نجد **جماعة مو** تحصرها في ثلاثة عناصر أساسية "قاعدي ومتخيل وثابت" والعنصر الثابت منها يكيف الخطاب ويحافظ على الوحدات الصغرى للمعنى ((وتعمل هذه العناصر في إطار التقطيع المزدوج* Double articulation. ويظهر تحول واضح في درجة الخطاب من التقرير إلى الإيحاء. ثم تتحقق العلاقة بين المدرك والحسي؛ وعليها يتم إحصاء وترتيب الصور البلاغية. ويعد التشبيه عنصرا أساسيا في هذه العلاقة، ولهذا فالوسائط المكونة للخطاب لا يمكن استبعادها)).[3] والمراد بالوسائط هنا هي تلك المؤشرات البصرية التي سبق ذكرها، وقد نجد لها حضورا مكثفا في بلاغة الخطاب

---

[1] . Voir J.M. Klinkenberg, précis du sémiotique,p.380.

[2] . C. Metz, Au delà du communication, l'analogie et l'image, Paris, éd. Seuil, 1970, p.01.

*- ويسمى في اللسانيات النطق المزدوج يتم عندما ننطق حرفا بانغلاقين في ممر النفس في وقت واحد وفي مكانين مختلفين عند مؤخرة اللسان وعند الشفتين (انظر مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية،ص.89.

[3] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.270.

التمثيلي مثل السينما والمسرح وفن الإشهار. وبما أن الإشهار أصبح سلاحا في يد الهيئات والمؤسسات التجارية تستخدمه لغرض التسويق وجلب الربح، وتتحدد ضوابطه وأهدافه ضمن بلاغة الصورة الاستهلاكية.

5- لغة الخطاب الإشهاري وبلاغة الصورة.

تستمد بلاغة الخطاب الإشهاري المعاصر بعض أصولها المعرفية من بلاغة الإرث اليوناني نظرا لما تتضمنه من أصول حجاجية، وهذا ما عرفته الخطابة حيث كان الخطيب – عادة ما- يستعمل طرقا معينة لإقناع الجماهير، إما بالقول وإما بالفعل أوبهما معا. أشار **محمد الولي** إلى الطبيعة التنظيرية لخطابة **أرسطو** واصفا إياها ((بأنها ملكة التنظير لما هو مناسب للإقناع وقال عنها سقراط قبله إنها صانعة الإقناع)).[1] ولم تكن نظرية الحجاج التي جاء بها **بيرلمان** بديلا عن نظرية **أرسطو** قبله لكنها جاءت لتوسع لغة الجدل التي كثيرا ما احتفت بها الخطابة. ومن ثم صارت لغة الجدل أنموذجا بلاغيا نفعيا أو سلاحا في يد صناع الإشهار وتجار الأفكار يستعملونه لأغراض مادية بحتة.

لقد وضع هؤلاء المروجون للصور الإشهارية شروطا معينة لنجاحها منها: ((أن تكون لها رسالة، وأن تتضمن مصدر بث يتناسب وهوى الجمهور، ثم قناة إبلاغ، وهو ما يسمى ركن الإشهار)).[2] ونحسب أن هذا غير كاف في غياب متلقي الرسالة الإشهارية، وعليه يجب دراسة احتياجاته ونوازعه النفسية قبل إخراج الصورة الإشهارية ووضعها بين يديه. وقد بات هذا الشرط أمرا ضروريا في بلاغة **أرسطو** الحجاجية التي صنفها ضمن الباتوس Pathos. ((وهي جملة الاستعدادات والنوازع الطبيعية عند المتلقي)).[3] لأنها تفعل الرسالة الإشهارية وتجعلها قابلة للاستهلاك، ومعلوم أن كل رسالة إشهارية تشتغل على صعيدين، صعيد العبارة وصعيد المحتوى. ((ثم إن لغة الإشهار لا تخلو من التدليس، ولهذا، فهي تكتسي طابع الإيحاء الثاني في الرسالة الإشهارية رغم أنها تخضع لضوابط يفرضها قانون التموين وطرق العرض)).[4] لأن القائمين على إخراج الصورة يرغبون بشكل مباشر أو غير مباشر في أن تكون لغة الإشهار ملائمة للصورة حتى تلقى صدى في نفوس الجماهير.

إن لبلاغة الإشهار رسالتان: رسالة تقريرية ورسالة إيحائية ((فعندما نطالع صحيفة أو نذهب إلى السينما أو عندما نشاهد التلفاز فإننا نتلقى دوما

---

[1] . محمد الوالي، بلاغة الإشهار، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات،ع.18، 2002، ص.01.

[2] . رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، تر.عبد الرحيم حزل، ط.1، دار تينمل للنشر مراكش،1993، ص.29.

[3] . محمد الوالي، بلاغة الإشهار، ص .02.

[4] . المرجع نفسه، ص.02.

رسائل إيحائية وهذا يدعونا إلى تفحص الحمولة الأخلاقية لهذه الظاهرة. كما أن الرسالة التقريرية تكون في الوقت نفسه دالا لمدلول إشهاري)).[1] فالتقرير والإيحاء عنصران أساسيان نتطلع بهما على الصورة الإشهارية، وبهما نعرف توجه الصورة نحو التبليغ أو التأثير في المتلقي.

لعل القول بفعالية شعار ما ليس معناه تقديم جواب كاف للجمهور، إذ يمكن لشعار معين أن يغري دون أن يقنع، ويمكن أن يدفع الجمهور للشراء أيضا وهذا يعني أن الإغراء لا يكون دائما سلاحا نتخذه للترويج. ولهذا فـ ((الرسالة الإشهارية الجيدة هي تلك التي توجز في ذاتها بلاغة غنية جدا)).[2] وتتضمن هذه البلاغة ضروبا مختلفة من المجازات والاستعارات فهي صانعة الخطاب البلاغي وصانعة الإيديولوجيا في الوقت نفسه.

يتخذ الخطاب البلاغي الإيديولوجيا مادة له، وبها يوجه قراءة الصورة الإشهارية، فحيثما وجدت صورة أو ملصقة تجارية، كان حضور الخطاب البلاغي فاعلا وفعالا، فهو - إذًا- ((يساعد على تنظيم الفعل التواصلي)).[3] ولكي تصبح الصورة الإشهارية منتجة ومربحة عليها أن تتزين بلباس الصورة الأدبية الأنيقة، ولعل الاستعارة هي إحدى ألبستها التي توفر لها هذا الربح.

ليست قوة الصورة مقتصرة على وظيفتها التقريرية فحسب، ولكنها مسؤولة عن صياغة البنية الفكرية والعاطفية لدى المتلقي أيضا، فهي تغير مساره الذهني والعاطفي. قد يحيلنا هذا الكلام إلى وظيفة الاستعارة اللغوية التي حددها **أرسطو** في تغيير ذهنية المتلقي بفعل الانزياح. وهو تغيير يحدث لحظة تحول العمل الأدبي المفتوح إلى تشخيص بالصورة، لأن الصورة البصرية لا تملك الخصائص نفسها التي تملكها الصورة الأدبية.[4] لقد صار هذا التحول في الموقف أكثر قوة في جانبيه التبليغي والتأثيري عما كان عنه في زمن **أرسطو** وذلك لاستفادة البلاغة الإشهارية من بعض الوسائل السمعية البصرية الحديثة، كالصحف والمنشورات والإنترنت وغيرها. فإلى أي مدى تصبح هذه الوسائط رهن الإشهار النفعي؟

إن استعمال الصورة في البث الإشهاري أمر له ما يبرره من الناحيتين التقنية والعلمية. فالجانب التقني منه يختص بطرق التحكم في الصورة، بينما العلمي منه يتولى نوعية التقاطها، وبناء على هذين العاملين تصبح بلاغة

---

[1] . رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، صص.31- 32.

[2] . رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ص.33.

[3] . Baylon c, et Migniot x, la communication et l'image publicitaire, Paris,éd. Nathan, 1991, p.186.

[4] . Voir J. Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, éd. Etude univ, 1963, p.34.

الإشهار- حسب **روبول**- ((بلاغة انفتاح متجددة بفعل التواصل)).[1] وفي مقابل هذه البلاغة المتجددة نجد بلاغة كلاسيكية لم تفقد وظيفتها الحجاجية رغم تراجعها بفعل الوسائط التي أشرنا إليها. ولازالت هذه البلاغة محتفظة بخصائصها التقريرية والإيحائية فضلا عن امتلاكها لغة واصفة Métalangage اتخذت من القواعد النحوية سندا لها لضمان نجاح الرسالة الإشهارية تقريرا وإيحاء. وتحاول بلاغة الصورة الإشهارية المعاصرة من جهتها تجاوز مرحلتها الآنية إلى مرحلة مستقبلية تُؤَمِّنُ لها قيمتها الفنية والتواصلية. وهذا ما دفع **بارت** إلى تصنيفها في أعلى هرم النظم التواصلية، فهي ((ملتقى العلامات اللسانية والأيقونية لكونها تشتغل بوصفها سننا مشكلا من علامات ممتلئة)).[2] واللافت للانتباه أن الصورة تقدم نفسها كعلامة للتعبير عن واقعين مختلفين، واقعٌ مُدْرَكٌ وواقعٌ مُتَخَيَّلٌ.

يدرج **بارت** الواقع المتخيل ضمن خطاب الإيديولوجيا الذي يراه ناتجا عن الأسطورة. فالأسطورة ((هي لغة توظفها الصورة لتصبح كلاما يعبر بها عن نسقها، وهكذا تغدو شكلا من أشكال اللغة الواصفة التي تعد لغة ثانية نتكلم بها عن اللغة الأولى)).[3] لقد لاحظ **أحمد يوسف** على قراءة **بارت** للصورة ملاحظة قيمة مؤداها: أن الصورة لم تفقد نسقها السيميائي من الناحية التاريخانية، وهذا يعني حرص **بارث** نفيه على تأثير التاريخ في شحن الصورة بمعطيات ثقافية تسمح بميلاد معان جديدة.[4] وهذا التصور يؤسس للصورة قاعدة جديدة نحو الحقيقة، ومنها تختفي بلاغة الاستعارة التي تعول عليها الصورة للمحافظة على بقائها. وتصبح الصورة في هذا الموقف معرضة للمسخ والتعتيم من قبل الأسطورة حيث يتغير نسيجها ومسارها التأويلي من التقرير إلى الإيحاء.

لهذا يعتقد **بارت** أن الخطاب الإشهاري خطاب رمزي، فـ ((في مجال التصوير مثلا،يبدو حضور الأشياء طبيعيا، إنه يشبه الحقيقة Pseudo-vérité، وغياب السنن في بعض الحالات يؤسس للخطاب الطبيعي علامات الثقافة)).[5] إن السنن آلية لقراءة الصورة، وبه نتعرف على مكونات الصورة الإيحائية والرمزية، ولهذا صنف الصورة الإشهارية التي تمتلك سننا ضمن المستوى الثالث الذي يمكن أن يظهر كعلامة رمزية، وأثناء تحليله لإشهارية بانزاني Panzani احتمل وجود علامة خامسة على العلامات التقريرية الأربعة. فـ ((

---

[1] . Olivier Reboule, Introduction a la rhétorique, p.75.

[2] . R. Barthes, l'obvie et l'obtus (Rhétorique de l'image),p.40.

[3] . R. Barthes, Mythologies, Paris,éd. seuil, 1957,p.200.

[4] . ينظر أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة(مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)،ص.146.

[5] . R. Barthes, l'obvie et l'obtus, p.37.

الكيس- فضلا عن احتوائه مجموعة من العلامات الدالة- فهو يحيل إلى علامة صيد صعبة، وهذا الانزياح الدلالي يفرضه واقع إيديولوجي مرتبط بالصورة؛ أما في صورة إشهارية القهوة فإنه يركز على بلاغة التحويل، إذ يجعل الخطاب الإشهاري استعاريا ممثلا في القهوة بوصفها علامة قصدية)).[1] ويتركز القصد على بؤرة التحول الذهني لمتلقي المنتوج فينجذب لشرائه.

إن التغيير هنا تضبطه نتيجة محددة هي الدفع للشراء على أساس الجودة. وحتى لو افترضنا حضور نص إشهاري مع الصورة، فإن التحويل لن يحيد عن الخط الذي ترسمه الصورة لنفسها، فيكون النص بذلك علامة أخرى. إن مسألة التحويل – إذًا- تتوقف على مدى حضور أو غياب العلامة في الصورة البصرية.

6- إشكال حضور العلامات في الصورة وغيابها:(قراءة في صور إشهارية).

تتميز العلامة غير اللغوية بقابليتها للتحول والتغير حسب طبيعة الدليل الذي تنتمي إليه. وإذا سلمنا بأن الصورة البصرية دالا عيانيا فإن ذلك يستدعي حضور العلامة اللغوية وغير اللغوية فيه. وهذا الحضور لا يكون إلا حضورا مؤقتا، ولذلك لا نستطيع تحليل العلامة في الصورة تحليلا علميا صارما، بل يمكن أن نقف على جزئياتها بواسطة المؤشرات النحوية والبلاغية والدلالية المتوفرة.

وصفت **جماعة مو** هذه الروابط بالروابط التشكيلية، ففي نموذج "القط الإبريق" Chat-Cafetiere* ((تتحدد معايير العلامة البصرية باكتمال علاقة الحضور بالغياب ولا يمكن فهم العلامة على طرف واحد فقط؛ ثم إن انتقال العلامة من الحضور إلى الغياب بالروابط التشكيلية يؤدي إلى تفاعل تشاكلي)).[2] وتتداخل العلامات الأيقونية ضمن هذا التفاعل لتكون مجموعة من العلامات بعضها مرتبط بالصورة وبعضها الآخر معزول عنها.

لا تظهر على السطح من تلك العلامات سوى الروابط التشكيلية المكملة لمحتويات الصورة. وقد أوجزتها **جماعة مو**في أربعة عناصر:- رابط داخلي (I A C) – رابط الحضور
(I P C) – رابط الحضور المنفصل (I P D) – رابط الغياب المنفصل (I A D).
والجدول الآتي[3] يبرز بوضوح تمظهر العنصر الثابت للروابط البلاغية:

---

[1] . R. Barthes, l'obvie et l'obtus. ,pp.37-40.

*- لم نجد ترجمة وافية ودقيقة لهذا المصطلح المركب في القواميس المختصة، لهذا اجتهدنا في ترجمتها بالقط الإبريق، نرجو أن نكون قد أصبنا في تقريب المفهوم.

[2] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.273.

[3] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.272.

النوع / المجال	غياب الرابط (I A C)	حضور الرابط (I P C)	حضور الفاصل (I P D)	غياب الفاصل (I A D)
اللسانيات	مجازات	كلمات ناقلة	مشابهة مماثلة	أمثال
بصري	علامات أيقونية	تداخل أيقوني	زوج أيقوني	علامات أيقونية مزاحة
	علامات تشكيلية	تداخل تشكيلي	زوج تشكيلي	علامات تشكيلية مزاحة

ترتب عن هذا التحليل نتائج مختلفة يمكن إنجازها في العناصر الآتية:

- حضور الرابط أدى إلى تداخل بين العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية.
- انسجام العنصر اللساني مع العنصر البصري بواسطة الوظيفة اللسانية التي قامت بها الكلمات الناقلة Mots Valises، فحدث تفعيل في الخطاب البلاغي؛ وبناء على هذا الاتساق طبقت **جماعة مو** منهجها العلمي والعملي على معظم الصور الإشهارية، ناظرة إليها من زاوية لسانية و سيميائية. وقد انتقينا منها أربع صور إشهارية تختلف باختلاف الرسالة التي تؤديها على المستويين الإيحائي والتعييني. و مثال ذلك:

إشهارية "رأس النقيب هادوك Haddok"[1].

الأنموذج الأول:

تعبر الصورة بشكل مباشر عن التداخل بين العلامات الأيقونية والعلامات التشكيلية بواسطة التحام المؤشرات اللسانية والمؤشرات الإيحائية. وكذلك ظهور الانزياح على مستوى مكملات الصورة.

في قراءة تقريرية للصورة رأت **جماعة مو** ((أن الرسم يعرض صورة زجاجتين مثبتتين في حدقتي العينين، لا يمكن بأي حال إدراجه ضمن الاستعارة التي تقوم على الاستبدال، لأنه لا توجد علاقة منطقية تربط بين

[1] . Ibid., p. 272.

العينين وصورة الزجاجتين)).[1] إلا أننا عندما عرضنا الصورة على معيار البنية العميقة للتركيبة اللسانية، لاحظنا تناسقا عجيبا بين الوحدات السيمية الصغرى والكبرى، فتركيبة الصورة- بوصفها معطى بصريا للتوجيه- يشير إلى أن هناك خطر يطال كل من يتناول الكحول. إنه خطر الموت.

لقد طبق **هارجي** Hergé قانون التجاور وهو من عمل الكناية حيث تتجلى مطابقة شبه تامة بين رأس النقيب والرأس المنفرج من قلب الزجاجة. أما إذا تم قياس هذه المماثلة من جنس إلى جنس فتصبح العلاقة ممكنة بهذه المعطيات، وغالبا ما نجد العلاقة غامضة في بعض الصور الإشهارية، وبخاصة تلك التي تتعدد دوالها ومدلولاتها مثل إشهارية القط الإبريق التي أشرنا إليها سابقا، ونود في هذه الأسطر تقديم مقاربة سيميائية لتفاصيل هذه الصورة يبينها

الأنموذج الثاني[2] (صورة القط الإبريق)

تختلف هذه الصورة الإشهارية عن سابقتها في احتمالها لقراءتين مختلتين على الرغم من وجود حدود فاصلة بين ما هو أيقوني وما هو تشكيلي. إن عنصر الحضور المتصل في هذه الصورة يبدو في جوهره غامضا نظرا لتعدد دواله. ولكي يستعرض **جوليان كاي** Julian Key جودة القهوة السوداء هيأ لها انزياحا على مستوى الصورة، إذ يقابلها في اللسانيات الكلمات المتداخلة، وما يسمى في الصوتيات بالتقطيع المزدوج. إن الجمع بين الصورتين في إطار واحد نتج عنه تشكيل أيقوني من عنصرين مختلفين، كما أن وظيفة الروابط التشكيلية أقوى دلالة في صورة "القط الإبريق" منها في صورة "رأس النقيب هادوك"، فكيف حصل ذلك؟ لقد تجاوزت الوظيفة الانزياحية حدود العلامة التقريرية.

---

[1] . Groupe µ, Traité du signe visuel, pp.272-273.

[2] . Ibid., pp. 272-273.

لقد تفاعلت في هذه الصورة ثلاثة مؤشرات علاماتية: علامة تشكيل، وعلامة أيقون، وعلامة رمز. وجميع هذه العلامات تشتغل داخل الصورة وفق نسق إيحائي مفتوح. فالأيقون يقوم بدور تمثيل صورة القط في صورة الإبريق. فهو تمثيل لماهية مادية، أما العلامة الرمزية فإنها تحيل إلى مجمل الوظائف الإيحائية التي تؤديها الصورتين،بينما علامة التشكيل فهي علامة مؤسسة على التنسيق المزدوج بين الصورة في تركيبها اللساني وفي عمقها الأيقوني.

أضافت **جماعة مو** على هذا التصنيف ملاحظة مهمة متعلقة بتفاصيل الصورة. فـ ((الإبريق يطابق صورة القط الإبريق في التصور الذهني. كما يكشف عن جانب آخر يتجلى فيه التداخل بين مصب الإبريق وذيل القط. أما الشكل الهندسي" المثلث" فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالشكل العام للإبريق)).[1] ومعنى ذلك أن هناك تجانسا على مستوى التشكيل الأيقوني يسمح بقراءة الصورة قراءة خطية لسانية. ثم إن الفتحة الجانبية للإبريق تشبه إلى حد ما منقار عصفور أكثر مما تشبه ذيل القط؛ بينما تعد الأجزاء الآتية: الفم والعينين والأذنين أجزاء مطابقة للدال الأصلي: القط، أما الفتحة في أعلى الإبريق فهي مؤشر يحيل إلى مكان تسرب الدخان. وهناك مسألة تعيق التصور الحقيقي لطبيعة الدال وهي: تحديد هوية النوع، فهل تتحدد بطبيعة التقارب بين القط الإبريق- بناء على الخصائص المشتركة- أم أنها تتحدد بتفحص التركيبة الطبيعية للمادة المكونة للنوع. لحل هذا الإشكال طبقت **جماعة مو** منهجا لسانيا لتحديد نوع الصورة فتركز تحليلها على عنصر الاستبدال، فقامت فرضيتها على تصنيف الدوال، فـ ((هناك مجموعة دوال القط. وهي محصورة في عنصر (أ) ومجموعة دوال الإبريق، وهي محتواة في (ب)، وتلتقي المجموعتان عند نقطة مركزية (س). وهذا التوجه يوازي الاستعارة في اللسانيات، ففي المثال الشائع: "أخيل أسد" سنحصل على هذا المدلول: "أخيل (أ) أسد (ب) " ونقطة الالتقاء هي (س) أي مجموعة الخصائص المشتركة بينهما)).[2] وهذا ما يعرف في البلاغة العربية بوجه الشبه أو الجامع.

المحصلة النهائية لهذه المعادلة تبين أن العنصرين (أ) و(ب) يحتويان على خصائص مشتركة إنسانية في (أ) وحيوانية (ب)، وقد يختلف الأمر عند تحديد الاستعارة في لسانيات النص فقد يجري البحث عن المعنى المشترك في إطار تداخل المدلولات، ولا يظهر إلا دالا واحدا من بين مدلولات كثير،

---

[1] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.300.

[2] . Groupe µ, Traité du signe visuel, p.301.

ويبدو إدراك الأشياء كأنه قطب مركزي ينتهي عنده المعنى أما في الصورة البصرية فـ ((إن الاستعارة تتحدد عبر مجال الرؤية بواسطة الإدراك البصري للأشياء. ولهذا كانت صورة القط الإبريق جامعة للحسي والمدرك معا. بينما نحصل على الاستعارة في اللسانيات عن طريق الحشو والإيجاز)).[1] وخلاصة القول إن معيار المماثلة بين الاستعارة في اللسانيات والاستعارة في الصورة البصرية يكون أكثر تجريدا في تصور المعنى المصاحب للصورة، فسواء أكانت الصورة الأدبية خالصة أم بصرية بحتة، فإن الأيقونات تشتغل فيها بآلياتي الحضور والغياب، وذلك نظرا للطبيعة الديناميكية التي تتميزبها العلامة بصفة عامة.

استعان **كلينكنبرج** - أثناء بحثه عن وظيفة الأيقونة- بمنهج حضور الجانب الحسي والمدرك في الصورة. وارتكزت معاينته لها على مراقبة التباين والتشاكل في الصورة. ففي أنموذج القط الإبريق يخضع مكملات الصورة إلى المطابقة التامة، فمصب الإبريق يساوي ذيل القط، كما أن التواصل البصري يسمح باحتمال وجود مجموعتين من الدوال تشتغلان في السياق نفسه، وعلى مستوى الملفوظ تحديدا.[2] وحينما تتفاعل تلك الملفوظات تشكل مجموعة من الأيقونات يتعلق بعضها بالنظام الاستعاري في حالة الحضور، وبعضها الآخر يتصل بالنظام الداخلي للصورة عبر وحدات تركيبية ودلالية، وتنتهي جميعها إلى بؤرة موحدة من العلامات الدالة يطلق عليها السيميائيون – عادة - صور القاعدة les tropes de base كيف يتم تحول الملفوظات الاستعارية إلى صور أيقونية؟ لمعرفة ذلك ينبغي البحث في العوامل التي تؤسس للصورة البصرية وجودها، ولعل تطبيق الحقول المنتجة للمعنى في الصورة ذاتها هو الذي يكشف عن هذا التحول.

تحتاج الصورة- بوصفها علامة بصرية- إلى عناصر تكميلية حتى يحقق الخطاب البلاغي أهدافه، وهي عناصر بعضها يتعلق بالجانب الداخلي والبعض الآخر بالجانب الخارجي، وتعمل هذه العناصر كلها بصفة منتظمة على ربط العلامات ببعضها البعض، وتتولى الروابط التشكيلية مهمة هذا الانسجام،وفيها تؤدي الاستعارة دور حامل المعنى من علامة إلى علامة حتى تكون فضاء من العلامات الأيقونية.ولإيضاح هذه العملية سنعاين صورة إشهارية لرمزية للفنان **ماكس إرنست**[3] Max Ernest.
الأنموذج الثالث.

---

[1] . Ibid. ,p.301.
[2] . Voir J.M. Klinkenberg, précis du sémiotique, p.429.
[3] . Voir J.M. Klinkenberg, précis du sémiotique générale,p.424.

تقدم هذه الصورة البصرية شكلا فنيا، تلتحم فيه العلامات الأيقونية بالعلامات التشكيلية ويضم ضمن تركيبته ما هو حسي وما هو معنوي عبر سلسلة من الملفوظات الاستعارية تلتقطها العين لأول مرة في صورتها الكلية، فهي جامعة لخصائص مشتركة بين ما هو إنساني وما هو حيواني، وتنضاف إليها الروابط التشكيلية المكملة لأجزاء الصورة كالضوء والخط والظل.

طبق **كلينكنبرج** أربعة حقول دلالية اتخذها كمعايير لدراسة الصورة، فـ ((الحقل الأول تبدو فيه التركيبات الهندسية متشاكلة بفعل التكرار " كرسي، جدران، زرابي" وهي غير منفصلة عن الملفوظ البصري المقدم للمشاهدة: صورة شخص مجهول الهوية نصفه الأول إنسانMi-Humain، ونصفه الثاني عصفور Mi-oisaux وأمامه شخص يرتدي لباسا نسويا.

إن المطابقة هنا حاصلة على مستوى التكرار. أما الحقل الثاني فتتلاشى فيه قواعد المشابهة أي "تتفكك الرسالة" فلا تشابه بين الشخصين رغم انتماء الرأس والجسم إلى النوع ذاته. والنتيجة: إنه لا يمكن إدراج هذين النوعين ضمن التشاكل الأيقوني وأما الحقل الثالث فقد تم فيه الربط بين درجة المدرك "رأس العصفور" ودرجة المحمول "رأس الإنسان" وكلاهما ينتمي إلى جنسه وفي هذا الانتماء تتلاحم أصناف جزئية هي مكملات داخلية للنوع)).[1]
يحدث في هذا التفاعل تشاكل نوعي بين توابع الصورة الجزئية ومكملات الصورة الجزئية.

[1] . Voir J.M. Klinkenberg, précis du sémiotique générale,p.424.

ينتمي البساط - وما يحيط به من خطوط وظلال وألوان- إلى عالم بصري ثابت، لكنه غير مفصول عن عالم الإنسان الذي يسير هذه الأشكال ويصنعها. ولهذا ((تؤدي المدركات الذهنية هنا دورا أساسيا في تشكيل الصورة أيقونيا؛ أما الحقل الرابع فتتراجع فيه الصورة منطقيا بوجود رأسين مختلفين، وما عدا هذا فيظهر التباين واضحا بين عالمين مختلفين: عالم إنساني، وعالم حيواني، وبناء على ذلك يمكن أن نتصور إنسانا في شكل طير والعكس صحيح)).[1] هذا التداخل بين الدوال ودلالاتها الرمزية يرجع- بالأساس- إلى مرجعية البنية التصورية للفنان **إرنست،** فهو لا يقف عند حدود الإدراك البصري للصورة إلا بالقدر الذي يعطيها انسجاما يتحول بواسطته الملفوظ البصري إلى مجموعة من الدوال الأيقونية، وكل جزء منها يشتغل على مبدإ التحويل. وتعد الوحدات الدلالية الصغرى في هذه الصورة نواة لإنتاج الدلالة العامة، وهي غير معزولة عن المتصورات الذهنية، لأن الأشكال الهندسية نابعة من حمولة ذهنية مجسدة في صور بصرية دالة تلتقطها العين ثم تحولها إلى عوالم ممكنة بواسطة الخيال، فهي لا تقف عند حدود الإعلام والتوجيه، بل تتعداها إلى فعل الإنتاج والتجدد.

ترتبط محتويات الصورة البصرية عموما بمستوى معين من الثقافة، فالموضوعات التي تنتجها الصورة مصدرها الممارسة الإنسانية، أما مصداقية الواقعة الدلالية فتتوقف على قدرتها على التحول. وإذا ما توفرت لها شروط بناء أنماط التدليل صارت صريحة في التأويل، وتأكيدا لهذه الفكرة، أعد **جيرارد دولودال** أنموذجا لصورة طابع بريدي من ألمانيا الفيدرالية.[2] ليدل على إمكان تجاوز الصورة الإشهارية عتبة القراءة الأحادية. ويبينها الأنموذج الرابع.

---

[1] . Ibid. ,p.425.

[2] . Voir Gérard Delidalle, Théorie et pratique du signe,p.96.

يتعلق الرسم بصورة إشهارية لأحد الطوابع البريدية الممولة من قبل إحدى الشركات التجارية الألمانية ويتكون من إرساليتين: الأولى لغوية والثانية بصرية.

((ويحاول **دولودال** تطبيق الدلائل البورسية فيصنفها إلى ثلاث دلائل وظيفية: دلائل كيفيات، ودلائل مفردة، ودلائل قوانين)).[1] وترتبط هذه الدلائل بمستويات مختلفة من القراءة حسب سياقها، فإذا ما وضعناها في سياق أول فهي للتبليغ والإخبار، فالصورة تقدم ((فردة حذاء ومسمار منغرس في قطعة من الخشب فهي – بالنظر إلى موضوعها- أيقونة معدة للإخبار. إنها دليل أيقوني خبري. أما إذا وضعناها في سياقها المادي فهي عبارة عن طابع بريدي يحتوي على أمارات متقاربة "أسنان، ميسم،.." فهو منتزع من رسالة وضعت في صندوق للبريد بهامبورغ في 26 يونيو زوالا، فالصورة وضعت لتدل على أن هناك شخص وضعها يمكن للقارئ أن يعرف المرسل إليه ويسميه، فهي من هذا الجانب دليل مفرد مقولي. أما إذا وضعناها في سياقها المقولي الذي توفره لنا الخرافة JEDERZEIT SICHERHEIT فهي تؤول بوصفها دعوة إلى الحذر وضعت لتقول: إنكم إن لم تزيلوا المسامير من القطع الخشبية فستتسببون في جرح شخص ما، إنها حجية منطقية.))[2] مستويات هذه القراءة مشتقة من النظرية البورسية في عمقها الفلسفي، وفي بعدها الأيقوني. والمتتبع لحفريات الصورة البصرية وفعالية الروابط البلاغية الداعمة لها يلاحظ أنها تعتمد الانزياح أساسا لتعدد القراءة.

فالعلامة في هذه الإشهارية تتمظهر على مستويات مختلفة من القراءات. أوفرها حظا القراءة الحجاجية التي تحتكم إلى المعيار التوجيهي للمعنى، ويعني هذا أن القارئ لا يقف عند حدود الدلالة المباشرة التي توفرها له الصورة، وإنما يعتمد المؤشرات النسقية التي تلازم العلامة. وتستحضرها الصورة –بوصفها حاملا ماديا لمجموع الدوال-، وتستتبع هذه الحالة مثيرات نفسية على المستوى العاطفي للمتلقي. ولا يمكن تجاهل الخطاب الاستعاري في إستراتيجية التأويل سواء ما تعلق منها بالجانب النفسي أم بالجانب المادي. فعناصر التدليل لا تفقد قيمتها بمجرد تعالقها مع الخطاب الاستعاري، بل على العكس من ذلك ستصبح فاعلة في تحديد معالم الصورة الإشهارية ورسم مساراتها السياقية والنسقية معا.

---

[1] . مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ص.66.

[2] . المرجع نفسه، ص.66.

الـــخـــاتـــمـــة

خاتمة:

لقد تبين مما سبق عرضه أن الاستعارة صناعة في التفكير بقدر ماهي صناعة في التعبير. وأنها تخضع لمقاييس فطرية وفردية متجددة، ولهذا عدها **أرسطو** آية الموهبة، ((فهي أسلوب متميز في الحياة لا يمكن أن يستفيد المرء من غيره)).[1] تركز البحث على الخلفيات المعرفية والتركيبية والدلالية التي تؤسس للاستعارة وجودها الفاعل والفعال، وذلك ضمن حقول معرفية مختلفة، كالحقل اللساني والسيميائي والتداولي الذي أفادها صيغة جديدة. تجاوزت بها أفق المعرفة الكلاسيكية إلى آفاق النظرية التطبيقية.

خضعت الدراسة التي قدمها البحث حول الاستعارة لمنهج تحليلي نقدي. ارتكز على نظريات متباينة في توجهاتها غير أنها كانت تهدف إلى تأصيل الاستعارة وتسويقها عبر فترات متلاحقة من تاريخ اللغة. وقد بدأت المرحلة الأولى بنظرية الاستبدال التي رأت في الاستعارة تغييرا وانحرافا للكلام، ثم نظرية التفاعل التي حصرت الاستعارة في درجة التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وأخيرا النظرية السياقية التي ذهبت إلى ((أن الاستعارة خلق جديد في اللغة ولغة داخل لغة)).[2] لأن معناها متغير على الدوام تبعا لتغير سياقاتها، وتحديد معنى كل كلمة مرتبط بحقلها المعرفي الذي تنتمي إليه، ولكل منها بيئة خاصة. ((فمثلا كلمة فضاء تعني أشياء عديدة مختلفة بالنسبة لعالم النفس أو الفنان أو الفيزيائي أو الرجل البدائي)).[3] وينبغي أن يدرك القارئ المعنى المنقول من بيئة إلى بيئة حتى يتسنى له تأويل الاستعارة على الوجه الصحيح.

كل هذه القضايا التي تناولها البحث نظريا وتطبيقيا كان القصد منها الرد على من اعتبر الاستعارة زخرفا لغويا لا قيمة له في جوهر اللغة. وكان الهدف الثاني تفنيد رأي علماء التحليل المنطقي للغة الذين عابوا على الاستعارة عدم قدرتها على مسايرة المنهج التجريبي الذي يقتضي التخلي عن اللغة الطبيعية والتعويل على لغة المنطق الرياضي.

رأينا كيف هاجم **نيتشه** الميتافيزيقا من خلال الاستعارة لأنها لجأت إلى مفاهيم واهية استمدتها من الاستعارة. ومعلوم أن الاستعارة أخذت تلك المفاهيم من لغة طبيعية اعتمدت قواعد النحو الصارمة منهجا لتطبيقه على مفاهيم فلسفية مجردة، وبذلك حكم عليها بالموت.

---

[1]. محمد شكري عياد، في الشعر، ص.128.
[2]. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص.99.
[3]. المرجع نفسه، ص. 101.

وللخروج من هذه المعضلة اقترح **نيتشه** ضرورة التخلي عن تلك القواعد النحوية واللجوء إلى إرادة القوة حيث يكون المفهوم سيد نفسه. لقد مهد الطريق لعلماء الوضعية المنطقية للغة، ومنهم **كارناب** و**فيتجنشتاين** وفيما بعد **سيرل** و**ديريدا.** وتجدر الإشارة إلى أن هذا النقد الأولي أعطى نتائج قيمة بواسطة فلاسفة اللغة المعاصرين الذين وجدوا في الاستعارة مادة حية لفتح باب التأويل، وكان **ريكور** أحسن من مثل هذه المرحلة. وقد قادتنا رحلة البحث الشاقة مع أطوار النظريات السابقة بجملة من النتائج يمكن حصرها فيما يلي:

- الاستعارة ليست زخرفا بيانيا ولفظيا فقط بل هي إلهام وموهبة وإبداع.
- لا يمكن تعميم الحكم على موتها باعتمادها على المفهوم لأن وظيفتها لا تقف عند الحدود الفلسفية الضيقة.
- لا يكفي أن نتمثل حياة الاستعارة في تجربتنا فحسب ولكن علينا أن نصنفها ونقارنها بتجارب الآخرين.
- لا ينبغي الحكم عليها بالموت وهي التي رافقت الصورة الأدبية في غناها وتنوعها، واستوطنت الصورة البصرية في شكلها ومحتواها ومقصدها.
- إن دراسة شكل المعنى يخضع بالضرورة إلى دراسة لسانية وسيميائية، وهو أمر تحقق مع دراسات **جون سيرل** في أثناء تمييزه بين المعنى الحرفي وغير الحرفي.
- الدراسة التي قدمها كل من **فرويد** و**يونج** و**كاسرر** حول الرمز والحلم وعلاقتهما باللغة أثبتت أهمية الاستعارة في تفسير الأحلام بردها إلى أصول نفسية واجتماعية.
- إن بلاغة الاستعارة في فضاء الصورة البصرية منحها بعدا إيحائيا وجماليا لمسناه في تركيبة اللون والحركة والنسيج مع **جماعة مو** وبخاصة في أبحاث **كلينكنبرج**.

وعلى ضوء هذه النتائج اتضح لنا أن ارتباط الاستعارة بمنطق الحجاج زاد في تقوية مجال استعمالها، منذ أن أسس لها **بيرلمان** منهجا الإجرائي. لقد استطاع أن يرصد أهم وظائف الجهاز الاستعاري الذي ظل رهين النظرية الاستبدالية التي تستبدل لفظ بآخر لغرض المبالغة، حيث صار- الآن- تناول الاستعارة يحتاج إلى فهم الواقع الذي ترتبط فيه اللغة بالبعد الاجتماعي والنفسي والثقافي والعقلي. يمكن للبحث أن يمتد إلى أبعاد هذه المجالات فيكشف عن كنهها إذا ما توفرت له آليات الحجاج بالصورة التي اقترحها **بيرلمان،** ونعتقد أن ما قدمناه يعد محاولة متواضعة لسد بعض الثغرات التي أغفلها البحث السيميائي في مجال الاستعارة.

مـــلـــحق

يقدم هذا الملحق للقارئ أهم الأعلام الذين ارتكز عليهم البحث في دراسة الاستعارة وتحليلها تحليلا سيميائيا. إن إلحاق الصورة الفوتوغرافية بترجمة حياة المؤلف له أكثر من دلالة أقصاها تكملة ما وقف عليه البحث في إثبات انسجام العلامة البصرية بالصورة الفوتوغرافية ثم الإشهارية.

سيجد القارئ الكريم والباحث المتخصص لذة القراءة يمكن مجاراتها بلذة القراءة لدى **بارت** أو متعة التأويل لدى **ريكور** و**إيكو**. ولقد آثرنا تقديم **جماعة مو** أولا لاعتقادنا بأهمية أبحاثها في مجال السيميائيات البصرية وعلاقتها بالاستعارة.

جماعة مو[1] Groupe µ

Le Groupe µ à l'époque de "Rhétorique générale" (1970). De gauche à droite, Francis Pire, Jean-marie Klinkenberg, Hadelin Trinon, Jacques Dubois, Francis Edeline, Philippe Minguet.

جماعة مو : هم جماعة من الباحثين السيميائيين رمزوا لأنفسهم بالحرف: µ للدلالة على المصطلح اليوناني Métaphora. وقد أسسوا مركزا لهم للدراسات الشعرية بجامعة "لييج" Université de liège البلجيكية. ومنذ سنة 1967 إلى اليوم لازالوا ينشرون أبحاثهم في شتى العلوم الإنسانية، في البلاغة، في الشعر، في السيميائيات، وفي نظرية الاتصال اللساني والبصري.

تضم هذه الجماعة أعضاء رسميين هم: **ج.م.كلينكنبرج، فرانسيس إدلين، وفيليب مينغاي** وأعضاء مساعدين ومنهم: **جاك دوبوى وفرانسيس بير، وهادلين ترينون ...**

إنجازاتهم: قدمت جماعة مو تصورا جديدا للبلاغة ابتداء من أواخر الستينيات، ظهر في أول الأمر على شكل شروحات لبعض الصور البلاغية

[1] . Vendredi 11 et samedi 12 avril, dès 9h Colloque international "Le Groupe µ. Quarante ans de recherche collective" Salle Lumière, place du 20 Août 7, 4000 Liège Organisé par Maria Giulia Dondero et Sémir Badir, de l'ULg ainsi que par Göran Sonesson, de l'université de Lund. **Contacts :** tél. 0473.51.49.83, site www.arthist.lu.se/kultsem/AISV/aisv_mu.htm#quarante (7- 5 -2009)

بمفاهيم لسانية وبنيوية، اكتملت سنة 1970بصدور أول كتاب بعنوان: "البلاغة التعميمية"، أعقبها سنة 1977كتاب بلاغة الشعر، ثم صدر الكتاب الثالث سنة 1992 بعنوان " بحث في العلامة البصرية ". وفضلا عن هذه المؤلفات الأساسية نشرت الجماعة كتبها على التوالي collages سنة 1978 ثم "البلاغة والسيميائية " سنة 1979 ثم كتاب عن الصورة والاتصال والثقافة سنة 2003.

تراجم أهم الأعلام الواردة في البحث:

جون ماري كلينكنبارج[1] : J.M.Klinkenberg

هو عالم بلجيكي متخصص في اللسانيات والسيميائيات، ولد سنة 1944 بمدينة فارفيي Verviers ببلجيكا، اشتغل أستاذا بجامعة لييج liége البلجيكية، درس علوم اللغة وتخصص في السيميائات والبلاغة، وطور بحوثه ونشرها ضمن أعمال **جماعة مو**، ظهرت من خلالها معالم الثقافة والمجتمع.

مناصبه الإدارية.

- عضو بارز في الأكاديمية الملكية البلجيكية.
- مستشار أعلى للغة الفرانكفونية.
- رئيس رابطة السيميائية البصرية العالمية عضو في البرلمان البلجيكي.
- رئيس للمجمع اللغوي الأعلى للغة الفرنسة ببلجيكا.

فرانسيس إيديلين[2] . F.Edeline

سيميائي بلجيكي ولد سنة1930في بويون Bouillon ببلجي
وهو متخصص في البيوكيمياء، كان مديرا لمركز تحليل
ثم تفرغ للأدب والنقد، فصار كاتبا بارعا وموسيقيا مش
يعد من أهم مؤسسي **جماعة مو**.

فيليب مينغاي[1] . F.Minguet

[1] .h
s
[2] h
s

/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/image
pg&imgrefurl. (retiré le 7- 05-2009.)
/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/image
mgrefurl. (retiré le 7- 05-2009.)

فيلسوف وسيميائي بلجيكي ولد علم 1931 اشتغل أستاذا بجامعة ليبج، من أعماله الباروك (1966)، الفن واللافن (1992)، كتب في أدب الخرافة mythes ضمن جماعة مو حيث نشر مقالات حول الشعرية والسيميائية، تجلت في البلاغة التعميمية 1970 ، وبلاغة الشعر 1977 ومقالات أخرى حول دراسة الصورة.

بول ريكور[2] . Paul Ricoeur

فيلسوف وناقد فرنسي ولد بباريس عام 1913. يتيم الأم، فقد أبـ الحرب سنة 1915 . بروتستانتي العقيدة. حصل على ليسانس وعمره 20 سنة. زاول تعليمه في باريس في الثلاثينيات، واط فلسفة هوسيرل. وترجم أعماله 1940- 1945 أكمل دراسته حو بعد الحرب 1948

أعماله. - أستاذ بجامعة ستراسبورغ، والسوربون 1956 - الاستعارة الحية 1975.

- تاريخ الحقيقة 1964.
- زمن الحكاية 1975.
- الهيرمينيوطيقا 1969.

رولان بارت[3] .R. Barthes

عالم سيميائي وبلاغي متميز ولد سنة 1915 في مدينة شاربورغ Cherbourg يعد أحد أعلام البنوية والسيميائيات بفرنسا. يتيم الأب أمضى طفولته ببايون Bayon، درس في ثانوية مونتاني Montaigne وثانوية لويس الأكبر، توفي في حادث اصطدام عربة صغيرة بالقرب من إحدى المؤسسات الصناعية سنة 1980.

أعماله.

- نظام الموضة 1965.
- الميتولوجيا 1970 - س/ز 1970.
- امبراطورية العلامة 1972 .
- لذة النص 1973 .
- بلاغة الصورة 1982 .

---

[1] . Ibid. (même site).
[2] . Ibid. (même site).
[3] http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/images/auteur Barthes. jpg &i mgrefurl. (retiré le 7- 05-2009.)

فرديناند دو سوسير[1] F. De Saussure.

ولد دو سوسير في جينيف عام 1957، وهو من أصل فرنسي، درس في جينيف ثم انتقل إلى ليبزغ على درجة الدكتوراه سنة 1880حول أطروحة اللغة السنسكريتية.

من أهم أعماله:

محاضرات في الألسنية العامة (من 1906إلى 1911) سجلت بعد وفاته من قبل تلامذته وأبرزهم آلبر شيسهاي و شارل بالي.

توفي سنة 1913.

شارل ساندرس بورس[2] Ch. S. Peice

عالم سيميائي متميز ولد في سويسرا (كامبريدج Cambridge 1889)، كان أبوه عالما فيزيائيا بجامعة هارفار Harvard .

أعماله واهتماماته:

- دراسات في المنطق.
- نظرية العلامة.
- الجبر والمنطق.
- السيميوزيس أو نظرية المعنى.

توفي في 19 أفريل 1914.

لدفيغ فيتجنشتاين[3] L. Wittgenstein

فيلسوف نمساوي، ولد في 26 أفريل 1889، بفيانا. نال شهادة مهندس في الميكانيك ببرلين عام 1906 ثم الدكتوراه عام 1908 بجامعة مانشستر، ودرس سنة 1912 في جامعة كامبريدج.

أهم اهتماماته وأفكاره المتميزة.

- المنطق وفلسفة المنطق.
- فلسفة اللغة.
- اللسانيات.
- الأسس العامة للرياضيات.

[1] . Ib
[2] htt
s/a
[3] . Ib

rl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/image
retiré le 7- 05-2009.)

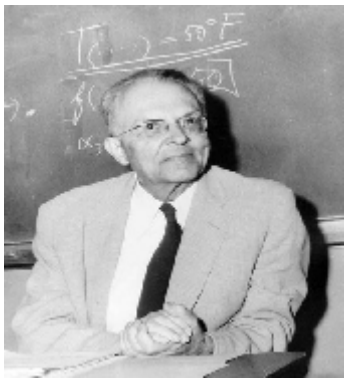
- المعنى واللامعنى.
- خواء المعنى واللعب اللغوي.

توفي في 29 أفريل 1951. بكامبريدج.

رودولف كارناب[1] R. Carnap.

فيلسوف ألماني ثم أمريكي، ولد في 18 ماي 1891، برونسدورف Ronsdorf، درس في جامعة شيكاغو ما بين 1936 و 1952، وهناك نشر نصوصا ومقالات في علم الدلالة وعلم المنطق. ثم تابع مسيرته البحثية في كاليفورنيا ركز فيها على فلسفة العلم ومنطق الاحتمال.

أهم اعماله.



- البنية المنطقية للعالم 1928.
- التركيب المنطقي للغة 1934.
- المعنى والحاجة 1938.
- مدخل إلى الدلالية 1938.

توفي في 14 سبتمبر 1976 بـ: سد بكاليفورنيا.

أمبرتو إيكو[2] U. Eco.

عالم سيميائي متميز، ولد سنة 1932 بمدينة أليكساندريا Alexandria شمال إيطاليا بعد دراسته الجامعية في الفلسفة، بدأ باحثا في الجماليات في القرون الوسطى، حيث ناقش أطروحته سنة 1954 عن الإستيطيقا عند توماس الإكويني. وبعد ذلك دخل الحياة من بابها الواسع أستاذا جامعيا وصحفيا لامعا في الوقت نفسه. يعد أبرز منظري المنهج السيميائي المعاصر متحققا في السرديات والوقائع اليومية والطقوس، وكل النصوص البصرية ثم لمع كروائي قاربت مبيعاته 30 مليون نسخة.

أبرز مؤلفاته.

- العمل المفتوح 1962. – القارئ في الحكاية 979
- البنية الغائبة 1968. – اسم الوردة.
- العلامة 1973. – التأويل بين السيميائيات والتفك

فريديريك نيتشه[3] F. Neitchze.

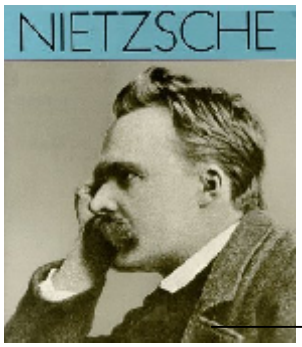
[1] http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/images/auteur Carnap. jpg &i mgrefurl. (retiré le 7- 05-2009.)

[2] . Ibid. (même site).

[3].http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/image

عالم ألماني متميز، ولد في 15 أكتوبر 1844، بعد دراسته الجامعية 1964 بدأ في تدريس الفيلولوجيا القديمة في جامعة بون. في 1965 قدم أهم دراسة حول أعمال الفيلسوف شوبنهاور، عمل ممرضا متطوعا في الحرب الفرنسية الألمانية، كان موت أبيه مبكرا، ثم موت أخيه في مقتبل العمر، دخل جامعة ليبزغ. انخرط في الجيش ثم طرد منه.

أهم أعماله.



- ميلاد المأساة 1872.
- زراثوسترا Zarathoustra 1882 – 1885 (4 أجزا
- جينيولوجيا المعنى Généalogie de la morale 87
- كتاب الفيلسوف 1969.
- قانون القوة. توفي في 25 أوت 1900.

رومان ياكبسون[1] R. Jakobson.

عالم لساني روسي، ولد سنة 1896، درس في المدارس الحرة بأمريكا 1943، وعد من مؤسسي الحلقة اللسانية في نيويورك، حيث كان له الفضل في رسم الخطوط المشتركة بين اللسانيات الأوروبية واللسانيات الأمريكية.

مجالات اهتماماته: عمق دراسته في اللسانيات العامة، وبخاصة في أعمال تشومسكي، وهال، وكذلك السيميائيات والأنتروبولوجيا وعلم النفس، والميتولوجيا ونظرية الاتصال.

أهم أعماله.

- دراسات في اللسانيات العامة 1963.
- قضايا الشعرية 1973.
- وظائف اللغة.

توفي سنة 1982.

s/auteur Neitchze. jpg &i mgrefurl. (retiré le 7- 05-2009.)

[1] . Ibid. (même site).

فهرس المصطلحات

A

أفعال الكلام.....Actes de langage
إضافة.....Ajonction
جبري.....Algébrique
تمثيل.....Allégorie
تماثلي.....Analogique
عالم مثالي.....Analogon
تقديم وتأخير.....Anastrophe
ترسيخ.....Ancrage
أنثوي.....Antanaclase
حبسة.....Aphasie
أنماط عليا.....Archétypes
التشاكل الجامع .....Archi_isotopie

C

قناة.....Canal
تغيير.....Change
مغلق.....Clos
سياق.....Contexte
سنن.....Code
تذكارية.....Commémoratif
إيحائية.....Conative
تكثيف.....Condensation
محتوى.....Contenu
قلب.....Conversion

D

تداولي.....Délibératif
برهاني.....Démonstratif
علامة منحدرة.....Degenerate
الموطن.....Demeure
مرسل إليه.....Destinataire
مرسل.....Destinateur

رسم بياني.....Diagramme
جدل.....Dialectique
تقطيع مزدوج.....Double articulation
ازدواجية المعنى.....Double sens

E

إنزياح.....Ecart
حذف.....Ellipse
تعبير.....Expression
تمديد.....Extension
ما وراء القطبية.....Extrapole

F

قاعدة.....Formule

G

علامة أصلية.....Genuine
الغرافيم.....Graphème

H

أيقونة جزئية.....Hypocone

I

مماثلة غير منطقية.....Identification Illogique
كتابة رمزية أولى.....Idéographie Primordiale
تمديد.....Illustration
صورة.....Image
محايث.....Immanent
جامدة (غير حية).....Inanimée
مجهول.....Inconnaissable
استقراء.....Induction
مؤشر.....Index
تأويل.....Interprétation
مضمر.....Invisible
سخرية (تهكم).....Ironie
تشاكل منطقي.....Isologie
تشاكل بصري.....Isoplasmie

تشاكل دلالي..... Isosémie
تشاكل تركيبي..... Isotaxie
تشاكل فضائي..... Isotopie Spaciale

J

حكمي..... Judiciaire

L

قراءة مهيمنة..... Lecture dominante
قراءة خطية..... Lecture linéaire
قراءة جدولية..... Lecture tabulaire
مكان..... Location

M

استعمال..... Manipulation
التوسط..... Médiation
ميتابول..... Métaboles
لغة واصفة..... Métalangage
منطق واصف..... Métalogisme
استعارة..... Métaphora
استعارة مسترسلة..... Métaphore filée
مجال تشكيلي..... Métaplasmie
سيميمات واصفة..... Méta sémèmes
مجال دلالي..... Métasémème
مجال تركيبي..... Métataxe
مرسلة..... Message
وحدة تركيبية صغرى في الطبيعة..... Microtopographie
محاكاة..... Mimétique
كلمات ناقلة..... Mots Valises

N

المسكوت عنه..... Non dire

O

أصوات محاكية للطبيعة..... Onomatopée
فارغ..... Opaque

متناقض.....Oxymoron

P

اعتراض.....Parenthèse
باتوس.....Pathos
تبادل.....Permutation
مدار.....Pivote
شعريات.....Poétique
تشاكل تعددي.....Poly-isotopie
شدة نفسية.....Pression psychique
بدائية.....Primitives
كتابة رمزية أولى.....Primordiale Idéographie
شبه حقيقة.....Pseudo-vérité

R

علامة ذات تكوين صعب.....Ratio-Difficilis
استرجاعية.....Rétroactive
مرجعية.....Référentielle
إزاحة.....Refoulement
أفكار قارة.....Résidus Archaïque
انحسار.....Restriction
خطابة (أرسطو).....Rhétorique
بلاغة (الغرب و العرب).....Rhétorique

S

سيميولوجيا.....Sémiologie
علامة تأشيرية.....Signe révélateur
علامة فردية.....Sinsigne
تكثيف.....Supression
قياس.....Syllogisme
رمز.....Symbole
عَرَض.....Symptôme

T

مجازات قاعدية.....Tropes de bases

U

أحادي الشكل.....Uniforme

كوني.....Universelle

القرآن الكريم.

أولا: المصادر العربية القديمة

1. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح. أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ط.2، ج.1، منشورات دار الرفاعي، الرياض.1983.
2. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تع. و تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان،ط.3، 1986.
3. ابن جني أبو الفتح، الخصائص، تح. محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1993.
4. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، مج.1، دار الفكر ودار الجيل(د.ت).
5. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج.1، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط.1، 1968.
6. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الأسكندراني، د.م،مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان،ط.2، 1998.
7. الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطبع والنشر، بيروت- لبنان، 1981.
8. الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الفكر للطباعة والنشر، ط. 1، 1998.
9. السكاكي أبو يعقوب يوسف، تع. نعيم زرزور، بيروت- لبنان، ط.2، 1987.
10. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تح. علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت-لبنان، 1982.
11. العلوي يحيى بن حمزة، الطراز، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، مج.1، (د.ت)

ثانيا: المراجع العربية

12. أحمد الدمنهوري، رسالة في المنطق، إيضاح المبهم في معاني السلم، تح. عمر فاروق الطباع،كتبة المعارف، بيروت لبنان، ط. 1، 1996.
13. أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد البلاغيين، منشورات جامعة المنصورة، 1988.

14. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة (مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والدار العربية للعلوم (بيروت) ط.1، 2005.
15. أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، الطابع في العمدة، ط. 1، 2006.
16. حنون مبارك، دروس في السيميائيات دار طوبقال للنشر، المغرب، ط. 1، 1987.
17. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر 1980.
18. سيزا قاسم، نصر أبو حامد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات دار قرطبة، الدار البيضاء- المغرب، 1996.
19. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، ط.1، الرياض 1983.
20. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، (د.ط) 1992.
21. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، النادي الثقافي العربي، جدة، ط.3، 1988.
22. عثمان أمين، الفلسفة الرواقية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،(د.ت)
23. عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.
24. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، مجلة عالم المعرفة، الكويت،ع.272، الكويت، أوت 2001.
25. عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية)، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، دار النشر والتوزيع، تونس، (د.ت).
26. أبو العدوس يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، منشورات الأهلية، ط.1، 1997.
27. محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، 1961.
28. محمد مشبال، بلاغة النادرة، تق. محمد أنقار، أفريقيا الشرق- المغرب، 2006.
29. محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط – المغرب، ط.1، 1993.
30. محمد مفتاح، ديناميكية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987.

31. محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط.1، 1990.
32. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، المغرب، 2005.
33. محمد مهران، مدخل إلى المنطق الصوري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1987.
34. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط.1، 1992.

ثالثا: المراجع المترجمة.

35. آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر.سيف الدين دعقوس، محمد الشيباني،دار الطليعة، بيروت- لبنان (د.ت).
36. آيفور أرمسترونغ، آ.أ. ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر. سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، (د.ت).
37. أرسطو، فن الخطابة، تر. عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت- لبنان، (د.ط) 1989.
38. أرسطو، فن الشعر، تر.عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان،(د.ت)
39. أرسطو، في الشعر، تر. محمد شكري عياد، القاهرة، (د.ط)، 1967.
40. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر. سعيد بن كراد، بيروت- لبنان، ط.1، 2000.
41. أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر. سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط.1، 2007.
42. بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، تر. سعيد الغانمي، بيروت- لبنان،ط.1، 2003.
43. جورج لايكوف، مارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر.عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط.1، 1996.
44. ر.م.ألبيرس، الاتجاهات الأدبية، تر.جورج طرابيشي، منشورات عويدات، باريس(د.ت)
45. رولان بارت،المغامرة السيميولوجية، تر.عبد الرحيم حزل،ط.1، دار تينمل للنشر مراكش،1993.
46. سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، تر. عبد المنعم الحنفي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.1، 1996.

47. فرديناند دوسوسير، دروس في الألسنية العامة، تر.صالح القرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، (د.ط) 1985.
48. فرنسوا مورمو، الصورة الأدبية، تر.علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1995.
49. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر. رئيف كرم، المركز الثقافي العربي،ط.1، 1992.
50. لدفيج فيتجنشتاين، رسالة منطقية، تر. عزمي إسلام، ملزمة الطبع والنشر، مصر، القاهرة، 1968.
51. ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، تر. ج.صليبا، منشورات عويدات بيروت – باريس، ط.1، 1988.
52. هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، إفريقيا الشرق (د.ط) 1999.
53. هيغل، فن الشعر، تر. جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت-لبنان. ط.1، 1981.

رابعا: الدوريات

54. أحمد يوسف، السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب(مقال)، السيميائيات مجلة عالم الفكر،ع.3، الكويت، مارس2007.
55. أمبرتو إيكو، السيمياء وفلسفة اللغة، (مراجعة فصل) أنطوان أبو زبد، مجلة العرب والفكر العالمي،ع.2، 1988.
56. جوديت لازار، الصورة، تر.حميد سلاسي، مجلة علامات، ع.05، 1996.
57. حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، مجلة عالم الفكر، ع.30، 2001.
58. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر. فريد الزاهي، مجلة أفريقيا الشرق، 2000.
59. الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة اللسانيات، عالم الفكر، ع.3، مج.35، 2007.
60. زياد الزغبي، الترجمة وتوليد المصطلح، (الميتافورا الأرسطية في الثقافة العربية) موضوع مداخلة في الملتقى الدولي الأول حول إستراتيجية الترجمة، جامعة وهران 2001.
61. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان 1998 .

62. الطاهر روابنية، سيميائية التواصل الفني (مقال)، مجلة عالم الفكر، عدد خاص بالسيميائيات،ع.3، الكويت، مج.35، 2007.
63. عادل فاخوري، حول إشكالية السيميولوجيا، "السيمياء"، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت (د.ت).
64. عمر أوكان، شعرية البلاغة، (أرسطو والبلاغة) مجلة فكر ونقد، ع.17، مارس 1999.
65. محمد الوالي، بلاغة الإشهار، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع.18، 2002.
66. يوسف عبد الفتاح، السيمياء والاستعارة في شعر المعارضات، مقاربة سيميائية في تحليل النصوص، وعلاقتها بمرجعياتها، السيميائيات، مجلة دورية محكمة تصدر عن مختبر السيميائيات، منشورات دار الأديب، وهران، ع.2، خريف 2006.

خامسا:المعاجم والقواميس والموسوعات.

أ ـ بالعربية

67. عبد الرحمان بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات، ط.2، ج.1، 1975.
68. ابن منظور، لسان العرب، مج.3، دار صادر:بيروت ط.1، 1977.
69. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
70. م.رونتال، ب. بودين، الموسوعة الفلسفية، تر.سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط.5 ، 1985.
71. مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر البناني، بيروت، ط.1، 1995.

ب ـ بالفرنسية

72. Bannourk, A., Dictionnaire de logique pour linguistes , Français, Englais Allement , Paris, éd, P.U.F, 1995
73. Dictionnaire Larousse, France (s.d).
74. Didier, Julia., dictionnaire de la philosophie, Paris, Larousse, 1964

75. Dubois, Jean., et autre, Dictionnaire de linguistique, Paris, éd. Larousse, 1973.
76. Molino, J., F. Soublin, J., Tamine, La Métaphore, Paris, Langages, N°54, 1979.
77. Oswald, Ducrot., Tzvetan, todorov., Dictionnaire encyclopidique des sciences de langages, Paris, éd. seuil, 1972.
78. Sami, Hanna, A., Karim Zaki Hussam Al- Din. Nadjib Greis. Dictionary of modern linguistics ,English -Arabic Liban 1997.

سادسا: المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

79. Aristote, Poétique, tard. Roselyne Dupont, roc et J. Lallot, éd. seuil 1980.
80. Aristote, Poétique, trad. J. Hardy, Paris, 2eme éd. Les belles lettres, 1995.
81. Aristote, Rhétorique, Introd. Michel Meyer, Vanhemebye. K, (livre de poche) éd. Paris ,1944
82. Aristote, Rhétorique, librairie générale française, France 1991.
83. Barthes R., Mythologies, Paris, Seuil, 1957.
84. Barthes R ., L'obvie et l'obtus, essais critique,Paris, éd. Seuil, 1982.
85. Baylon c., et Migniot x., La communication et l'image publicitaire, Paris, éd. Nathan, 1991.
86. Casserer Ernst, La philosophie des formes symboliques, 1.langage, Paris, éd. Minuit, 1972.
87. Casserer Ernest, Essai sur l'homme, Trad. Norbert massa, Paris, éd. Minuit, ,1975.
88. Casserer Ernst, Trois éssais sur le symbolique ,Trad. J.Carro, J.Gaubert, Paris, éd.Cerf , 1997.
89. Carani M, Sémiotique hier et aujourd'hui, (introd. au débat organisé sur la Sémiotique visuel, institut universitaire, France, 1998.
90. Cosette Claude, Les images démaquillées, éd. riguil, Québec, 1983.
91. Deledalle Gérard, Théorie et pratique du signe, Paris, éd. Payot, 1979.
92. Derrida J, De la grammatologie, Paris, éd. Minuit,1967.

93. Eco U, Le signe, Paris, éd. labor, Bruxelles, 1988.
94. Eco U, Sémiotique et philosophie de langage, Paris, 2eme éd. P.U.F, 1993.
95. Fontannier, Les figures de discours, Paris, éd. Flammarion, 1977.
96. Freud Sigmund, L'interprétation des rêves ,Trad. Meyerson, Paris, 1ereéd. P.U.F, 1967.
97. Genette Gerrard, Figure2, paris, éd. Seuil,1969.
98. Greimas, A.J, Sémantique structurale, Paris, éd. librairie Larousse, 1966.
99. Groupe µ, Rhétorique générale, Paris, éd. Seuil, 1982.
100. Groupe µ, Rhétorique de la poésie, Paris, éd. Seuil, 1988.
101. Groupe µ, Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image, Paris, éd. Seuil, 1992.
102. Jakobson R, Essais de linguistique générale, Trad. Nicolas ruwet, (les foundations de language T.1), Paris, éd. minuit, 1963.
103. Jakobson R., Essais de linguistique générale, Rapports internes et externes du langage T.2, Paris, éd. Minuit,1973.
104. Jung C.G, L'homme et ses symboles, R. Laffont, Paris, éd. Seuil, 1964.
105. Kerbrat Catherine Orecchione., La connotation, lycon, éd. P.U.F, 1977.
106. Klinkenberg J. M., Précis de sémiotique générale, Paris, éd. De boeck et Larcier, S.A, 1erePub, 1996.
107. Kremer Angel, Marietti, Neitchze la Métaphore et les sciences cognitives, collogue international de philosophie, mars 2000, (revue Tunisienne des études philosophique, N° 28-29, 2001).
108. Lacan J., Ecrits, Paris, éd. Seuil,1966.
109. Lefranc J., la métaphysique, S.E.S.G.M Armand Collin, Paris, éd. Seuil, 1998.
110. Martin Robert, Pour une logique du sens, Paris, éd. P.U.F, (s.d). juin, 1992.

111. Metz, C, Au delà du communication, l'analogie et l'image, N°15, 1970.
112. Mitry J, Esthétique et psychologie du cinéma, Paris, éd. Etude univ,1963.
113. Molino J, François Soublin, Joill Tamin, Armand Collin, La rhétorique, Paris, éd. Massan, 1996.
114. Mounin G, Introduction à la sémiologie, Paris, éd. Minuit, 1990.
115. Neitchze F, le livre du philosophe, (études Théorétiques), Introd. Angèle Kremer, Marietti, éd. Sigma, 1969.
116. Normand Claudine, Métaphore et concept ,coll. France, éd. complexe, 1976.
117. Peirce Ch. S., Ecrit sur le signe, Paris, éd. seuil,1978.
118. Perlememan Ch., Rhétorique et Philosophie, Pour une théorie de langage, Paris, éd. P.U.F, 1952.
119. Reboule Olivier., Introduction à la rhétorique, Paris, éd. P.U.F, France 1998.
120. Rey A., Théorie du signe et du sens, Lecture 2 , Paris, éd. Klincksieck, 1976.
121. Ricoeur Paul, Méthaphore vive, Paris, éd. seuil, 1975.
122. Searle J., Le sens commun, actes de langage,Trad. Joëlle proust, Paris, éd. Minuit, 1982. coll. 1996.
123. Todorov T., Theories du symbole, Paris, éd. seuil, 1970.
124. Todorov T., W .Emppson, J. Cohen, G. Hartman, F. Rigolot, Sémiotique de la poésie, Paris, éd. seuil, 1970.

سابعا: المواقع الإلكترونية.

- www.arthist.lu.se/kultsem/AISV/aisv_mu.htm#quarante
- www.google.com
- http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.lesimpressionsnouvelles.com/imag_s/auteurs. jpg&imgrefurl.

1- المقدمة.....أ
2- المدخل.....7
3- الفصل الأول: الاستعارة والميتافيزيقا
- المبحث الأول:أ- المقاربة الدلالية بين الاستعارة والميتافيزيقا.....24
1. اللغة والتواصل.....24
2. اللغة بين الحقيقة والمجاز.....27
3. الاستعارة بين السياق اللغوي والنسق الفكري.....30
- المبحث الثاني:ب- الاستعارة تأصيل فكري أم تحصيل بياني؟.....33
1. الاستعارة بين الترجمة والمفهوم.....33
2. الميتافيزيقا بين الترجمة والمفهوم.....39
3. الاستعارة والمفهوم.....42
- المبحث الثالث: ج- الاستعارة والمنطق الصوري.....50
1. موقع الاستعارة بين الخطاب الفلسفي والخطاب الشعري.....50
2. مظاهر القياس وتطبيقاته على الاستعارة.....58
3. التحليل بالمقومات وتطبيقاته على الاستعارة.....61
أ- الاستعارة ومنطق الحساب.....61
ب- الاستعارة ومنطق الحجاج.....64
4- الفصل الثاني: الاستعارة والبلاغة الجديدة.
- المبحث الأول: أ- الاستعارة والرمز.....73
1. الرموز اللسانية وغير اللسانية.....73
2. مكانة الاستعارة بين الرمز الأدبي والرمز العلمي.....77
3. الاستعارة والنظام الرمزي.....79
4. علاقة الرمز والاستعارة بالحلم (يونج وفرويد أنموذجا).....84
5. الاستعارة ومنطق اللغة.....92
- المبحث الثاني: ب- الاستعارة والدلالات المفتوحة" السيميوزيس".....96
1. التحليل الأيقوني للاستعارة.....96
2. الاستعارة وصور المجاز (المجاز بالمجاورة ومجاز الجزء من الكل).....101
3. الاستعارة ونظرية أفعال الكلام.....105
4. الاستعارات المفتوحة والاستعارات المغلقة.....107
أ- استعارة الفضاء والزمن.....107

ب- تأويل الاستعارة: الاستعارة الإحيائية.....110
- المبحث الثالث: ج- الاستعارة والصورة.....115
1. مدخل إلى تعريف الصورة (مفاهيم أولية).....115
2. وظيفة الصورة الأدبية.....116
3. بعدا الصورة التقريري والإيحائي.....119
4. استعارة المادة واستعارة الذهن.....120

5- الفصل الثالث:الاستعارة بين بلاغتي الشعر والصورة.

- المبحث الأول: أ- الاستعارة والمجاز.....126
1. الاستعارة والمجاز المرسل.....128
2. الاستعارة ومجاز الكلية (المعمم والمخصص).....131
3. الاستعارة والسيميمات الواصفة.....134
- المبحث الثاني: ب- التشاكل وآليات القراءة الشعرية وبعدها الحجاجي.....140
1. التشاكل وتجلياته في الخطابين العلمي والأدبي.....140
2. آليات القراءة في الصورة الشعرية.....144
أ- القراءة الجدولية.....144
ب- القراءة الخطية.....151
ج- التوسط وأنواعه.....153

3. تحليل مظاهر تحول الدلالة من الشعرية إلى الأيقونية.....156
أ- اللعب بالحروف.....156
ب- الكتابة على البياض.....159
- المبحث الثالث: ج- الاستعارة وبلاغة الصورة البصرية.....166
1. الصورة واللغة.....166
2. السنن وأهمية في بناء التواصل البصري.....168
3. فاعلية اللون في تشكيل الخطابات البصرية.....170
4. بلاغة الخطابات البصرية.....172
5. لغة الخطاب الإشهاري وبلاغة الصورة.....175
6. إشكال حضور العلامات في الصورة وغيابها.....179

6 – الخاتمة.....189
7- الملحق.....193
8- فهرس المصطلحات.....200
9- فهرس المصادر والمراجع.....205

10- فهرس الموضوعات.....214