وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كليّة الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

عنوان الأطروحة:

الاستعارة الكُبرى وتجليات الأسلوبية الاجتمَاعية في روايات واسيني الأعرج

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
وسيمَة مزداوت

إشراف الدكتور:
سَليم بتقـة

لجنة المناقشة:

د. جمال مباركي	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	رئيسا
د. سليم بتقة	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
أ.د الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د سعيد لاراو	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
.د نزيهة زاغز	أستاذة محاضرة	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د مالكية ...	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : *2016 – 2017*

République Algérienne Démocratique Populaire
Ministère de L'enseignement Supérieur
Et de La Recherche Scientifique
Université Mohamed Khider - Biskra
Faculté : des lettres et des langues
Département: des lettres et de langue Arabe

Intitulé de la thèse

La Méga- métaphore et les aspects Stylistique sociaux

dans les romans de Ouassini El – Aardj

Thèse présenté pour guède diplôme de Doctorat en science
a La Langue et Littérature Arabe. Option : Littérature Arabe Moderne

Présenté par :

Mezdaout Wassima

Dirigé par :

Docteur : Betka Salim

Présidente	*Université de Biskra*	*Professeur de L'enseignement Supérieur*	*Prof Djamel mbarki.*
Directeur de thèse	*Université de Biskra*	*Professeur de L'enseignement Supérieur*	*Dr. Betka Salim*
Discuteur	*Université de Batna*	*Professeur de L'enseignement Supérieur.*	*Prof Tayeb Bouderbala.*
Discuteur.	*Université de Batna*	*Professeur de L'enseignement Supérieur*	*Prof Said Laraw.*
Discuteur	*Université de Biskra*	*Professeur de L'enseignement Supérieur*	*Dr.Naziha Zarz*
Discuteur	*Université deWergla*	*Professeur de L'enseignement Supérieur.*	*Dr.Malkiya*

Année universitaire : 2016 – 2017

" رَبِي أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الْتِيْ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِيْ عِبَادِكَ الصَالِحِينْ " سورة النمل [19]

شكرٌ وتقدير

تعبيرا عن الامتنان لعَظمة الفضل وسُمو الجميل،
أتقدم بعظيم شكري وخالص احترامي وتقديري، إلى كلّ من:

- أستاذي المشرف "**الدكتور الفاضل سليم بتقة**" اعترافا بنبل أستاذيته، إذ منحني فرصة ثمينة، لإبداء وجهة نظر تتمرن على الظهور، وهو يوجّه مساعيها نحو الانتظام والانسجام.
- الأب الروحي لجيل من الأساتذة والدكاترة الأفذاذ، "**البروفيسور الطيّب بودربالة**" وفاءً لبحر يجود بدرره وكنوزه المعرفية، وقد حقّ فيه القول:

وإنّ كريم الأصل كالغصن كلما ... تحمّل أثمارا تواضع وانحنى

- الدكتور الفاضل "**الأمين ملاّوي**" تقديرا لنبل الأخلاق والمواقف العلمية، وقد سألني يوما: "ما معنى الاستعارة غير اللغوية؟" عسى أن يحظى بجواب شاف.
- الدكتور الفاضل "**سعادة لعلى**" وفاءً واحتراما، وتقديرا لنبل الإنسانية والأستاذية، وقد كان مثلا أعلى للأخلاق العظيمة والمواقف الكريمة، واعترافا بفضله في تذليل صعوبات هذا البحث.
- السادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الموقرين، إدراكا لثقل المهمة، وامتنانا لجدّية التنقيب والتصويب.

- وإلى جماعة حقّ فيها قول الشاعر:

وإنْ حكمت جارت عليّ بحكمها ... ولكن ذاك الجور أشهى من العدلِ

مع خالص الوفاء والاحترام والتقدير

إهـداءٌ

- ✓ إلى أبي الغالي " **محمد الشريف مزداوت** " رحمه الله ...

والنَاس صنفان موتى في حياتهمو ... وآخرون ببطن الأرض أحيـاء

- ✓ إلى لبؤة جسور تحمي عريننا... ماما الغالية "**نـورة مزداوت** " حفظها الله ...
- ✓ إلى رجل عظيم، منحني كلّ الحبّ والاهتمام، فكان النور في لحظات الظلام، والقوّة في لحظات اليأس والضعف، أخي العزيز : "**عبد الرؤوف مزداوت**"

إنّ أخاك الحقّ من كان معك ... ومن يضر نفسه لينفعك

- ✓ إلى اخوتي الغوالي/ سندي في الحياة: **بلخير، بلقاسم، بلبل** " **الطيب**" وأختيّ **نوال** و**شهيناز**
- ✓ إلى زوجي العزيز "**وليد علـواني**" الذي أحاطني بكلّ الرعاية والاهتمام، تحيةً لعقل كبير مقدر للعلم، وصدر صبور محفز للأمل، وروح جميلة مملوءة بالحبّ والخير.
- ✓ إلى أمنية الماضي ونور الحاضر وأمل المستقبل، أحلى ما وهبني الله ابنتي الغالية:

" وِصَال علْوَانِي "

ومن عجب أنّي أحنّ إليـــــــهم وأسأل عنهم من لقيت وهم معي

وتحتاجهم عيني وهم في سوادها ويحتاجهم قلبي وهم بين أضلعي

أهمية الموضوع

في البدء قال أرسطو:

"إنّ أعظم شيء هو امتلاك الاستعارة، فهي علامة العبقرية. لأنّ القدرة على صنع الاستعارة الجيّدة، تتضمن الانتباه للتشابهات... إنّ أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب الكلام. وهذا الأسلوب وحده، هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة."[1]

وأكد الجرجاني أنّ الاستعارة:

"لا يبصرها إلاّ ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدّة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب." [2]

واليوم يقول الواقع:

الاستعارة سُلطة متنكرة، لها عُدّتها المميزة، وقدراتها الفذّة، وخططها القادرة على الهدم والبناء في آن ... إنّها أذكى لعبة في هذا العصر، تديرها جهات محترفة لصالح فئات مستنفعة ... الاستعارة إخطبوط العصر الذي يمدّ أذرعه ليطال كلّ شيء، وفي كلّ المجالات.

---

1. أبي بشر متى بن يونس، أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، *1967*، ص *128*.
2. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مراجعة وتصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1978، ص51.

مقدّمة

مُقدّمة

حققت البلاغة الجديدة انتقالا حاسما في مجال الاستعارة، يتمحور حول تحويل مركز الاهتمام بالاستعارة من حدود النظرة الجزئية – المختصرة في تحليل العبارة – إلى آفاق الانشغال بمسألة الأسلوبية الاجتماعية للرواية، باعتبار الرواية ككل استعارة كبرى. مع مشروعية تجاوز الرواية الواحدة نفسها إلى مجموعة أعمال الكاتب الواحد. ويتمحور هذا البحث حول آثار هذا التحوّل على الخطاب الروائي، الذي غدا – في ظلّ استحالته إلى استعارة كبرى – منجزا يثمن الإيماء لا الإنباء، فينشد التعدد والانفتاح، لا التفرد والثبات. وقد اخترقت الرواية، عن طريق الاستعارة، جلّ ضروب الفنّ واجتذبت شتّى صنوف المعرفة.

وتستقي كلمة [استعارة كبرى] الداخلة في بنية هذا البحث مصداقيتها من طبيعة تصور المعطيات الروائية، والسياق الذي تندرج فيه، لأنّ الخطاب – بصفة عامة – يتجه إلى أن يكتسب طبيعة شمولية كليّة، تتجاوز حدود النظر إلى البنى الصغرى المستقلة. وبذلك يسعى هذا البحث إلى تأمل الرواية بلاغيا، من زاوية تركيبها التفاعلي في علاقتها بالواقع والمجتمع. ومدى تآلف وانسجام العلاقات الدالة لمركباتها المستعارة. إيمانا بسعي الاستعارة إلى الارتقاء بالعالم الروائي من حدود التلقي البسيط، إلى آفاق الاستنطاق الكاشف؛ في ضوء الظفر بالبديل الموضوعي للارتكاز الكلاسيكي على مرجعية المقول، المتمثل في التحليق اللاّ متناهي إلى فضاءات التأويل الإدراكي، الذي يبحث عما وراء الكلمات والأفكار.

والواقع أنّ البحث قد تغذى من تجربة سابقة، اثر تحضير مذكرة ماجستير موسومة بـ "**الاستعارة الروائية – دراسة في بلاغة السرد**" شكّلت نتائجها باعثا قويّا لمواصلة السير في منحى البلاغة الجديدة عموما، و**الاستعارة الكبرى** خصوصا. فكانت بذلك تمهيدا تطبيقيا لهذا البحث، الذي استثمر مدى تجاوز (06) سنوات، بعد أن استحال هاجسا، لابد من التطرق له بما أتيح من وسائل، وما أسعف من علم وفهم. والحقيقة أنني أدركت – منذ البداية – أنني أواجه عنوانا متشعبا، طويلا نوعا ما:

"***الاستعارة الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج***"

والملفت للانتباه أنّ عنوانا كهذا ينبئ بخوض عميق في حقول ثلاثة تتراوح بين:

- ✓ حقل البلاغة الجديدة: من خلال أحدث صورها "**الاستعارة الكبرى**".
- ✓ حقل الأسلوبية الاجتماعية: في عمق تهميشها؛ مقارنة بصنوف الأسلوبيات الأخرى [الوظيفية، البنيوية، التعبيرية].

✓ حقل السرد الروائي الجزائري: في علاقته بمستجدات الواقع، تنظيرا وممارسة.

إذ بوسع كلّ حقل منها أن ينال حظّا وافرا من الدراسة المستقلة المستفيضة. لذلك عمل البحث على تحديد مجاله، من خلال حصر أهم الإشكاليات التي يطرحها في النقاط الآتية:

- **على الصعيد العام:**

➢ كيف للاستعارة الكبرى أن تكشف اتجاهات المقاصد الإبداعية للخطاب الروائي، في علاقته الحيّة بالواقع الملموس؟

➢ هل بوسع العمل الروائي أن يحقق الجمع الموائم بين بلاغة السرد وبلاغة الواقع، انطلاقا من الأسلوبية الاجتماعية عموما، والاستعارة الكبرى على وجه التخصيص؟

➢ كيف للرواية أن تقف على الحقائق، برصد الاتجاهات والتوجهات المبثوثة في تقاسيم الاستعارة الاتجاهية، وكيف لها أن تبتدع التصورات الجديدة أنطولوجيا وبنيويا ومفهوميا؟

➢ ما الاستراتيجيات التي يعتمدها الخطاب الروائي في تسليطه للضوء على بعض الزوايا الاجتماعية، تفاديا للصمت المتواطئ، وكيف له أن يسلط الظلام على بعض المنعرجات الداخلية [احتمالا للتنكر] في آن واحد؟؟

- **على الصعيد الخاص:**

➢ كيف استطاعت الرواية الجزائرية أن ترتقي إلى مصاف الاستعارة الكبرى؟

وقد تمثلت أهم أسباب ودوافع اختياره فيما يلي:

- **الدافع الذاتي:** وينحصر في لذّة الموضوع، المتأتية من انفتاحه وتمنعه في آن.
- **الأسباب والدوافع الموضوعية:** أهمها:

✓ جدّية البحث واستحقاقه البذل والعطاء كمّا وكيفا، لأهميته في حياتنا على مستويي الفنّ والواقع، إذ أننا نحيا بالاستعارة، في الوقت الذي نشيّد بها ديواننا الفريد [الرواية ديوان عرب اليوم]، على رأي أنصار الرواية.

✓ يعكس هذا الموضوع وعيا بتهميش الدراسات السردية الأكاديمية للأسلوبية الاجتماعية، إلى حدّ ما، على الرغم من تأكيد ميخائيل باختين المُلح على كونها الأنسب لدراسة الرواية.

✓ "**الاستعارة الكبرى**" موضوع قشيب لم يظفر حتّى اليوم بما يستحقه في اللغة العربية من رعاية واهتمام، على حدّ علمي، بالرغم من توافر الأسباب الظاهرية لتطوره عندنا، ودوره كوريث شرعي لموضوع الاستعارة في العبارة.

وقد سُطرت للموضوع خطة منهجية، تحدد آفاقه حيث تمّ تقسيم البحث إلى: مقدّمة وأربعة فصول،

يسبقها مدخل، وتليها خاتمة. فجاء مفصلاً كالآتي:

مقدّمة: التعريف بالموضوع.

مدخل: وقف عند مفاهيم: [البلاغة الجديدة، الاستعارة الكبرى، السرد الروائي والأسلوبية الاجتماعية.]

الفصل الأول – الاستعارة الكبرى والمجتمع: يزاوج هذا الفصل بين التنظير والتطبيق، وقد قسّم إلى ثلاثة أقسام: **الأول** "الاستعارة والدرجة الصفر"؛ والثاني "الاستعارة والسيميوطيقا؛ والثالث "الواقع وهيمنة الاستعارة"

الفصل الثاني– الاستعارات الكبرى والخطاب الروائي: يقسم بالطريقة نفسها إلى ثلاثة أقسام: الاستعارة والحقيقة، الاستعارة والأسلوبية الاجتماعية، الانسجام الاستعاري.

الفصل الثالث – الاستعارات الوضعية: تم تقسيمه إلى قسمين: الاستعارات الأنطولوجية في رواية رمل الماية، والاستعارات الاتجاهية في رواية سيدة المقام.

الفصل الرابع – الاستعارات غير الوضعية [الإبداعية]: وتم تقسيمه كذلك إلى قسمين: الاستعارات البنيوية في رواية أصابع لوليتا، والاستعارات المفهومية في رواية شرفات بحر الشمال.

وأخيرا، **خاتمة:** تلخص جملة ما استقر عنده البحث من نتائج.

مدونات البحث: يشتغل البحث على مجموعة من روايات الكاتب الجزائري واسيني الأعرج:

1. رمل الماية، كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
2. سيّدة المقام – مراثي الجمعة الحزينة، منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر، ط1، 2001 .
3. كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، الفضاء الحر، الجزائر 2004.
4. ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط4، 2008.
5. البيت الأندلسي *Mémorium*، منشورات الجمل، بيروت – لبنان، ط1، 2010.
6. المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 2002.
7. أصابع لوليتا، دار الصدى، الإمارات العربية المتّحدة، دبي، ط1، 2012.
8. شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

وقد راعى البحث في اختياره لهذه المدونات كونها:

- ✓ تبدو مشحونة بكثافة معرفية، بوسعها إبراز البعد التفاعلي المعرفي للاستعارة.
- ✓ تقابل فنية السرد بموضوعية الواقع والمجتمع، من خلال تحاور مجموعة من الخطابات الغائبة: [التراث، التاريخ، الأسطورة، والسياسة...] والتفاعل معها، من منطلق نقضها، لتقصّي

الحقائق الكامنة في أعماقها.

كما يشتغل البحث على جملة من المصادر والمراجع أهمها: باللغة العربية: كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي بشر متى بن يونس، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني. وأسلوبية الرواية لحميد لحمداني، والاستعارات والشعر العربي الحديث لسعيد الحنصالي، وبلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، والمسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية لمحمد العربي ولد خليفة، ومجهول البيان لمحمد مفتاح...إلخ. أمّا المراجع المترجمة، فأهمها: الاستعارات التي نحيا بها لجورج لايكوف ومارك جونسون، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل لجورج لايكوف، الكلمة في الرواية لميخائيل باختين، وبعض المراجع الأجنبية، منها:

Joëlle Tamine ,Métaphore et Syntaxe in langages. Paul Ricœur, Du Texte à l'action.

بالإضافة إلى بعض المعاجم، وبعض المقالات المأخوذة من الدوريات والجرائد والروابط الالكترونية، وأعمال بعض الملتقيات، ومراجع أخرى مهمة، ذكرت في "مكتبة البحث".

وتواجه البحث جملة من المصاعب الموضوعية؛ تجسدها – عموما – مقولات "ميدلتون موري"، و"بيير جيرو"، و"جون لووز"، التي تلخصها كارولين سبرجون في القول: "لا نستطيع التعمق في أبحاثنا في مجال الاستعارة دون الوصول بذواتنا إلى حدود الجنون."[1] ذلك أنّ الموضوع يبدو للوهلة الأولى مألوفا ومبتذلا، رغم أنّ الطريق إليه مازال شائكا وعسيرا، بالنظر إلى ندرة الأسس والمرتكزات النقدية البلاغية، التي يمكن تبنيها كمنطلقات أساسية، للنظر في منظومة الاستعارية الروائية من وجهة نظر شمولية. إضافة إلى:

- ✓ صعوبة التحليل؛ التي يلخصها "ستيفن أولمان" في قوله: "الذين اكتفوا بتحليل المقومات الأسلوبية في نطاق الفقرات القصيرة، هم عرضة للتضحية بدور البنية الكليّة للعمل الذي يستوعب هذه المقومات الجزئية. أمّا الذين آثروا النظر إلى البناء الكلّي للعمل، فهم عرضة لاقتلاع المقوم الأسلوبي من سياقه المباشر."[2]
- ✓ صعوبة تحديد مجالات الاستعارات المختلفة، نظرا لتشعبها وتعدد استراتيجيات توظيفها من جهة، ونظرا لصعوبة تعميم الأحكام البلاغية على مركب معقد [الخطاب الروائي] منفتح على شتّى أنماط التفاعل، متلوّن بخصائص متباينة، خاضع لعوامل ذاتية وموضوعية، موزعة بين طبيعة الجنس السردي، وعوامل اللغة الفنية، ومعطيات الواقع، والتجارب الخاصة.

---

1. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، د. ط، 2005، ص 62.

2. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة – المغرب، 1995، ص 06.

أمّا فيما يتعلق بمنهجية البحث، فيزاوج البحث بين النظري والتطبيقي، طلبا للانسجام والتوفيق بين النظرية والتطبيق، كي لا تتحول التنظيرات إلى مجرد اجترارات فارغة، أو سرود وعروض باهتة. فعلى رأي ايكو: "أن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمن، وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا، يجب على القراءة المتواصلة إمّا أن تؤكده أو تصححه."[1] وقد ناشدنا هذا المسعى، بالاعتماد نظريا على معطيات البلاغة الجديدة، والسرد الروائي، وتطبيقيا على تقنيات العلم المعرفي، انطلاقا من مقاربات إدراكية،[2] سيميائية وتفاعلية[3] تستدعيها طبيعة الموضوع.

وقد فرضت طبيعة الموضوع المعالج هيمنة **المنهج التأويلي** لرصد استراتيجيات التوظيف الاستعاري المتنوعة في عالم السرد الروائي، والوقوف على مرجعية الواقع، في الوقت الذي استدعت فيه الطابع **التحليلي** كأداة لفتح سبل الحوار بين مختلف أنواع الخطاب من جهة، وبين الخطاب الروائي والواقع من جهة أخرى. وما كفأت تسترق – بين الحين والآخر – بعض ملامح **المنهج التاريخي**، متى دعت الضرورة [طبيعة الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج] إلى ذلك. وبذلك تشعبت منهجية البحث، نوعا ما، نظرا لسعته وانفتاحه، بتفاعل حقوله وتحاورها، بحثا عن الانسجام والتكامل الحاصل بينها من جهة. ونظرا لكون الموضوع أقرب إلى **البلاغة النقدية**[4] من جهة أخرى.

---

1. أمبرتو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، الجسور، وجدة – المغرب، ط1، 2000، ص 09.

2. بدأت المناهج الإدراكية في دراسة الاستعارة بكتاب "**الاستعارات التي نحيا بها**" 1980، لـ جورج لايكوف ومارك جونسون. واستكمل هذا الجهد بمفهوم **الاستعارة الكبرى** الذي قدمه "بول ويرث" في كتاباته في التسعينيات. ففي العقدين الأخيرين من القرن العشرين، اشتغلت هذه المناهج على اعتبار الاستعارة أداة تنطوي على التفكير بحقل خبروي، بواسطة حقل خبروي آخر. ومن هنا، فالاستعارة هي برهان على الادعاء أنّ اللغة والفكر مترابطان، بشكل لا انفصام فيه. ينظر: عادل الثامري، الاستعارة – مقاربة إدراكية، *2007*. *http://www.alukah.net/Literature_Language/0/9731/#ixzz2O4zDsCd2* *2014/05/15، H: 11:00.*

3. تهتم المقاربة التفاعلية بدراسة الأعمال اللغوية – ككل، وتتصدى لها **النظرية المعيارية** – جملا. ويمكنها التصدي – في مستوى أوسع من النص أو الخطاب لأعمال كبرى، تنتج عن دمج متتابع لأعمال صغرى، [فان ديك 1977، نيف 1980] – مثل ذلك خطبة انتخابية تكون قيمتها التداولية الجملية هي قيمة التحضيض المتمثلة في: [صوتوا لفائدتي]. ينظر: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين الشريف، دار اللسان – سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص 21،22. فالرواية ككل أو مجموعة أعمال كاتب معين، بوصفها استعارة كبرى *Mega metaphor* ، يمكن اختزالها إلى قيمة تداولية جملية من قبيل جملة: [الحرية وعي] التي تمحورت حولها روايات الثورة والاستقلال، أو جملة [الإرهاب نقمة] التي تمحورت حولها روايات العشرية السوداء، في الجزائر...إلخ.

4. "لا تقدّم البلاغة النقدية منهجا أو مقاربة، ولا تقترح إجراءات، أو أدوات أو عمليات، أو منطلقات للتحليل. وإنّما تتبنى مفهوما للبلاغة تصبح فيه نقدا، والنقد يصبح ممارسة غير مقيّدة أو مشروطة تتحرك هذه الممارسة – وفق مكرو– تبعا لمقتضيات البحث *Inquiry* وتنظمها مبادئ للممارسة *Principle of Practice*. وهي بذلك تحدد

أمّا بالنسبة للدراسات السابقة للموضوع، فالواقع أنّ لموضوع الاستعارة في ظلّ النظرية التفاعلية خصوصا والبلاغة الجديدة عموما، ممهدات كثيرة، نذكر منها:

♣ على الصعيد المحلّي: تزخر الجامعة الجزائرية بدراسات قيّمة في مجال البلاغة الجديدة عموما، والاستعارة بصفة خاصة، وقد لفتت انتباهنا مجموعة من رسائل الماجستير في موضوع الاستعارة، أنجزت "تحت إشراف الدكتور: **بوجمعة شتوان**"، أهمها: "الاستعارة في ظلّ النظرية التفاعلية – لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش أنموذجا" للطالبة: جميلة كرتوس، فرع: تحليل الخطاب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيري وزو، 2010 – 2011.

♣ على الصعيد العربي: جملة بحوث ودراسات أهمها:

- ✓ أحمد العاقد، اشتغال النسق الاستعاري– المحددات المعرفية وآليات التواصل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، شعبة اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الخامس، أكدال – المغرب، 2004 – 2005.
- ✓ سعيد الحنصالي، وظيفة الاستعارة في بناء القصيدة العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، أكدال – الرباط، 2002 – 2003.
- ✓ كتاب: عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة، الأردن، د.ط، 2002.

على الصعيد الدولي:

- ✓ كتاب "**الاستعارات التي نحيا بها**" *1980*، لـ "جورج لايكوف" و"مارك جونسون".
- ✓ كتاب "جورج لايكوف"، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل.
- ✓ بعض كتابات "واين بوث *Wayne C. Booth* " حول بلاغة الرواية، أهمها:

- Wayne Booth, La Rhétorique de la fiction, Tr. S.G. Garrica – Noguès, Bosch, Barcelona, 1974.

- ✓ بعض كتابات "أمبرتو ايكو" و"بول ريكور" في موضوع الاستعارة.

شروطا تتكيف مع السياق ما بعد الحداثي، الذي يؤدي فيه البلاغي نقده، فكلّ ممارسة معرفية حقيقية من الطبيعي أن تؤدي إلى تكييف أو توجيه تفاعل الباحث مع عالمه. وإذا كان المقصود على وجه التحديد إكساب الباحث منظورا نقديا عاما، فذلك شرط أولي لكلّ ممارسة فعلية. والبلاغة النقدية ارتبطت بشكل جذري بالطبيعة الخاصة للمجتمع الأمريكي، في أواخر القرن العشرين من ناحية، وواقع الدراسات الأمريكية المعاصرة من ناحية أخرى." ينظر محمد حسن الزاهر، البلاغة النقدية – معناها ومنطلقاتها، الرابط: *http://adabunaqd.wordpress. com*

. 20 / 05/ 2011 , H : 16 :00.

هذا بالإضافة إلى ما تمّ إنجازه من مقالات ودراسات ومقاربات، في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، تشتغل على ربط الاستعارة بالنظرية التفاعلية. مثل كتابات "بول ويرث" حول مفهوم **الاستعارة الكبرى** في التسعينيات. و"بيير ماراندا"، و"نورمان فيركلو"، ومعجب الزهراني، وياسر عثمان، وعبد الله المطيري، وإدريس مقبول وعادل الثامري وغيرهم. وبناءً على ما سبق، يتضح أنّ البحث قد قام على تحاور جملة من المراجع المختلفة، العربية والغربية، فيما تحاورت فيه جملة معطيات، تتراوح بين الفنّ والواقع والتجارب السابقة، مكّنته من الاستقرار على هذه الصورة، التي أجلت تفاصيلها توجيهات أستاذي المشرف، الذي رعى هذا البحث وقوّمه وذلل عقباته.

ولما كان الشكر برهان وفاء، واعتراف بالفضل وردّ للجميل، فالشكر كلّه موصول إلى "**الدكتور الفاضل سليم بتقة**" المشرف على هذا العمل، وعيا بنبل أستاذيته، إرشادا وتوجيها، واعترافا بجهوده الفاعلة لرعاية هذا البحث، رغم انشغالاته المتعددة. وقد شرّف البحث بإشرافه عليه، فله كلّ الفضل فيما قد يحالفه من توفيق رأي، ولي دونه وزر ما قد يعيبه من هفوات وزلات غير مأمولة... وإن أنسى، فلن أنسى – ما حييت – الاعتراف بفضل أستاذي : "**ا.د عبد الله العشّي**" لما منحني من علم وأدب وثقة بالنفس، وقد عاد له فضل زرع البذرة، أفلا يُحلق إليه شكر جني الثمرة ... **!!** وعسى أن يحقق البحث غايته، مكافأة لما تمّ بذله من جهد حثيث متواصل، وفقا لما أسعف به الاطلاع، وما استقرّت عنده الرؤية. ويبقى الله نور السماوات والأرض، الموفق لما فيه الرشاد والسداد.

مدخل

مدخل - عتبات ومفاهيم

الاستعارة موضوع الأزل والأبد، فالحضارات الكبرى استعارات كبرى. والمجتمعات البشرية لا تقوى على الاستمرار، إلاّ بقدر ما تعير وتستعير؛ وبذلك ينبني العالم بأسره على الاستعارة؛ التي غدت شكلا من أشكال التفاعلات التي تطال نظرة الإنسان إلى ذاته وإلى العالم، والقوانين الّتي تسوده. مما يجعل هذا الشكل من التفاعل، يمتدّ إلى آفاق بعيدة. ووفقا لهذا المبدأ، نشأت بذور كلّ إشكاليات الساعة، في رحم المفهوم الواسع للاستعارة: قضية الأنا والآخر، العولمة والأدب وأفول النزعة الإنسانية، الهوية ومشكلاتها، الحضارة والاستعارة، المثاقفة وحوار الخطابات والحضارات...إلخ. لأنّ الأساس المشترك الذي يجمع هذه القضايا هو [**الاستعارة**] سواء أكانت جليّة؛ من خلال استعارة المناهج الغربية، التي لا يعي القارئ العربي منطلقاتها، وسياقاتها الحقيقية حقّ الوعي. أم تنكرت الاستعارة في لبوس متنوعة، من قبيل المصطلحات: تقليد، أخذ عن الآخر، مزاوجة، تجديد، معاصرة، مواكبة، عولمة...إلخ. هذه القضايا والمصطلحات جلّها، وغيرها كثير، إن لم تنطلق من مقدمة استعارية، فإنّ نتيجتها ستصبّ بشكل ما، في دائرة الاستعارة.

وقد قفزت اليوم إلى الساحة الأدبية النقدية قضايا جديدة، في هذا المضمار، من قبيل: التمشهد والاستعارات الثقافية، القصيدة استعارة كبرى، الرواية استعارة كبرى، الحضارات الكبرى استعارات كبرى،...إلخ، بل إنّ هناك من يؤمن بأنّ الحياة برمتها استعارة كبرى، فنحن نحيا عالما زائفا، مصيره الزوال والفناء، والحياة الحقيقية هي التي سنحياها بعد مغادرتنا لهذا العالم [الحياة الأخرى/ الحياة في العالم الآخر]. وبذلك فإنّ الوصول إلى معنى [**الاستعارة الكبرى**] لا يكمن في العبارة فحسب؛ بل هو استخلاص نتيجة مستمدّة من مقدمات ذات مفهوم رحب، يتكاثف تدريجيا لبلوغ نتيجة المدلول الرئيس. من حيث أنّ كلّ ما ينتج عن الاستعارة الصغرى [الاستعارة في العبارة مثلا] يؤول إلى مركب ضمني، أو صريح، لا يستقيم دونه صرح الاستعارة الكبرى.

وإذا كان "التجديد المبدع في الخطاب الأدبي، لا يتجلى في الوحدات الصغرى، وإنّما في الأبنية الكليّة النصيّة، فإن ّالخطاب البلاغي، يندرج بدوره في منظومة معرفية، تدعوه إلى أن يستثمر الخطابات العلمية المجاورة"[1]. وعلى غرار العالم الروائي، تنوعت الخطابات الاستعارية، باختلاف الثقافات التي اكتنفتها، وبتنوع الأغراض والمقاصد، التي ترمي إليها، فبرز هذا التنوع، كخلاصة لخضوع إرغامي، فرضه تفاعل البلاغة مع معطيات العلوم الأخرى. ولمّا كان التفاعل يستدعي المزج والتركيب، وكان التركيب التفاعلي، يستدعي تغليب مكوّن على آخر، أو هيمنة سمة على أخرى، فلا غرابة أن نلفى الدراسات البلاغية العربية، في بداياتها، وقد تمّ فيها تغليب الاهتمام بالجانب الشعري الأسلوبي، على حساب الاهتمام بالجانب النثري الحجاجي، ولم يتعد

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 164، 1992، ص 07.

تفسير هذا الأمر، في غالب الأحيان، ردّه إلى الخضوع الثقافي لمتطلبات الفكر المحلّل لقضايا الإعجاز البلاغي، المهيمنة آنذاك.

ولعلنا اليوم نشهد على اصطباغ جلّ الخطابات الاستعارية الروائية بصبغة أخرى، خاضعة بدورها لمتطلبات الجدل الدولي، وهي الصبغة السياسية؛ وقد تنكرت الأغراض السياسية [النبيلة والمغرضة] في الخطاب الاستعاري الذي يمتلك تأشيرة الدخول إلى دويلات الأدب المختلفة، والتجوال عبر دول أخرى شتّى: اجتماعية، اقتصادية، ثقافية، سياسية، إنسانية، تاريخية ...إلخ. في دائرة الثقافات والمعارف الإنسانية. وفي هذا المناخ المتذبذب، بات لزاما على الدول العربية، أن تتفطن لفاعلية الأدوات التي تنحتها البلاغة الجديدة، وتطورها يوما بعد يوم، من خلال تحليل ألغازها، وفق تقنيات القراءة الذكية، بإعمال الوعي في مقارباتها السيميائية، التداولية، والإدراكية المختلفة. فالخطابات التي تغمرنا يوميا حبلى بالاستعارات.

وبذلك سنولى الخطاب الروائي، هنا، نوعا من العناية الخاصة، كوجه من وجوه الخطاب الاستعاري العام، المستفحل في ثقافتنا الأدبية، في الآونة الأخيرة. من خلال المقاربة الإدراكية لروايات الكاتب الجزائري [واسيني الأعرج]، انطلاقا من اعتبار الاستعارة "نوعا من الربط بين النماذج الإدراكية، نسعى إلى تفكيك ما بنته، في عملية معاكسة؛ إنّها تُركب، ونحن سنعمد إلى التفكيك، بإعادة فصل الحقل المستهدف، عن الحقل المصدر، ومحاولة كشف ما تم نقله من الفضاء الأساس أو الأنموذج. من خلال النظر في مجموعة من الصفات الداخلية: الدرجة الصفر، الانسجام، الانتظام، الوضوح، والخارجية: المجتمع، الحقيقة. والمشتركة: والتي نكشف عنها من خلال الوقوف على موقع النظرية التفاعلية، العلامة السيميائية، الدلالة، وبعض تقنيات العلم المعرفي.

إنّ الخطاب الاستعاري الروائي ينتج جراء عملية [استيراد – تصدير]؛ حيث يستقبل مادته من الخارج [المجتمع]، لتتجه إلى الداخل [الخطاب]، أين يعاد تصنيعها وإنتاجها بشكل جديد [فني/ استعاري]، لتصدّر هذه المرة من الداخل إلى الخارج، بشكل معاكس. وسيتضح ذلك من خلال النظر مرّة في "**الاستعارة الكبرى والمجتمع**" وتدعيم ذلك بنظرة ثانية إلى "**الاستعارة الكبرى والخطاب الروائي**" أين سيتسنى لنا الفصل بين نوعين من الاستعارة؛ الاستعارة اللغوية، والاستعارة الذهنية. ويمنحنا تعالق هذه الاستعارات قوّة فكرية مذهلة، لتفسير العلاقة بين المجال المستهدف والمجال المصدر، في إطار الاستعارة الكبرى.

كما يعمدُ الخطاب الاستعاري الروائي إلى الربط بين مجالين أو فضائين ذهنيين، وعلى اختلاف طبيعة هذا الربط [معقد/ بسيط]، يتناسل المعنى ويتوالد، ليحفز المتلقي على إعادة الإنتاج. وما إن يتمكن من ذلك، حتى تتحقّق الغاية من الخطاب الروائي؛ لأنّ الرواية لا تقول دائما كلّ شيء وحدها، إنّها تدعو المتلقي إلى نوع من الشراكة في الإنتاج، فهي تؤلف المبتدأ في الجملة الاسمية، لتترك للمتلقي مهمة البحث عن الخبر. كما تشير في الجملة الفعلية إلى الفعل، لترغمه على البحث عن الفاعل والمفعول به. وكثيرا ما تضعه في

دوامة لا تنتهي وهي تؤلف أشباه الجُمل. »فإذا قرأت كثيرا من معالجات النصوص في النقد المعاصر، فقد يحسن بك بعد أن تتبهر أن تعود إلى نفسك متسائلا:

- ♣ كيف يسيطر بعض الناس على الأشياء والأشخاص في هذا العالم؟[1]

والواقع أنّ هناك تأملات كثيرة مدارها أنّ اللغة هي طريقة الإنسان في استيلائه على هذا العالم؛ فهي تحمل صبغته، وتنقل إلى الأشياء عالمه... اللغة في هذا المنطق، هي وسيلة الإنسان « لتسخير » كل شيء لتناوله، واللغة هي انعكاس العالم على وعي الإنسان. ومن خلال ما قد يؤدى إليه هذا النمط من التفكير نرى الفنومنولوجيا ثائرة".[2] لذلك سنحاول الإجابة على إشكاليات هذه الأطروحة، لنجيب من خلالها على أسئلة كثيرة جدّا، يشكل الوعي خيطا متينا، يشدّ فيها تساؤلات الخطاب الاستعاري الروائي، إلى تساؤلات الواقع الحقيقي وإشكالاته. سيما إذا ارتبط الأمر من جهة ثانية بالأسلوبية الاجتماعية، ونظرتها الخاصة إلى المجتمع.

فالتقدم الذي أحرزته التقنيات الأسلوبية يصب في بؤرة الخطاب البلاغي الجديد، ويشكل مقولاته بطريقة توصف بأنّها "عبر تخصصية *Interdisciplinaire* " فثمة جوانب متعددة هي التي تؤلف موضوع الدرس في مختلف الميادين[3] . وعندئذ تتجلى ضرورة دراسة النصوص بصورة مشتركة، وذلك بتحليل الخصائص العامة التي تتصف بها النصوص والاستعمالات اللغوية فيها.[4] ومع سبق الإقرار بأنّ الإمساك بجملة المعنى الاستعاري المراوغ والمخاتل، في الواقع وفي الخطاب الروائي، صعبٌ جدّا، إلاّ أننا سنحاول التطلع إلى طقوس رقصه الجميل، من نافذة البلاغة الجديدة، التي تنحو إلى تقديم الاستعارة في إطارها المعرفي الجديد، لنراقبها وهي تتشكل عبر عمليات تحول كبرى، تنتقل فيها بالتدريج من الاستبدال إلى التفاعل، من خلال ثلاثة محاور هامة متشابكة معا: البلاغة الجديدة، الاستعارة الكبرى، والأسلوبية الاجتماعية.

---

1. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 193، 1995، ص 143.
2. المرجع نفسه، ص 143.
3. ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 06.
4. المرجع نفسه، ص 07.

1. البلاغة الجديدة

أ. ميلاد البلاغة الجديدة:

في وقت مضى، ساد الاعتقاد بموت البلاغة وتعويضها بالأسلوبية، بعد أن اكتسحت مواضيعها مصنفات عديدة. وظنّ الناس أنّها وقف على الخطب والمواعظ الدينية، فصارت موضوعا للازدراء والتهميش. "وودّ الكثير منهم لو يمسك بها ويلوي عنقها كما دلّ على ذلك فرلين."[1] وكان ذلك نتيجة اختزالها في "**نظرية الصياغة**" التي قيّدتها بالبحث في الوجوه والصور وأساليب التنميق والزخرفة. غير أنّ موت البلاغة لم يكن موتا حقيقيا، وإنما غيبوبة مؤقتة، استطاعت البلاغة بعدها أن تستيقظ، وتكتسح الساحة بقوّة أكبر مما كانت عليه في عصرها الذهبي – اليوناني والروماني– إلى درجة أن صارت تبدو كموضة للعصر. فقد أخذت بحوث البلاغة الجديدة تنمو، منذ نهاية عقد الخمسينيات حتّى الآن، عبر ثلاثة آفاق متجاورة ومتتالية. وإن كانت متباينة في أهدافها وبرامجها. ولا تتعلق هذه الآفاق بالاتجاهات الداخلية للدراسات البلاغية الجديدة فحسب، وإنّما تمثل طرائق مختلفة في منظور التجديد وأدواته المنهجية، وقد مضت على النحو التالي:

ولد مصطلح "**البلاغة الجديدة**" ذاته عام *1958* في عنوان أحد الكتب الشهيرة الّتي وضعها المفكر "شارل بيريلمان *Perelman.Ch*" تحت اسم "مقال في البرهان – البلاغة الجديدة" ويعتمد هذا الكتاب على محاولة لإعادة تأسيس البرهان أو المحاجة الاستدلالية، باعتباره تحديدا منطقيا بالمفهوم الواسع، كتقنية خاصة ومتميزة لدراسة المنطق التشريعي والقضائي على وجه التحديد، وامتداداته إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر.[2] وهذا ما انضوى تحت التيار الأول للبلاغة الجديدة، الذي مثلته "مدرسة بروكسل". ونخلص منه إلى أمرين، الأول: أنّ منطلق البلاغة الجديدة (الغربية)، لم ينأى عن هدف دراسة المنطق التشريعي والقضائي، من خلال بحث سبل البرهان أو المحاجة الاستدلالية، والشأن في البلاغة العربية القديمة لم يتجاوز كثيرا هذا الاعتبار، والدليل على ذلك أنّ أولى الدراسات البلاغية العربية انطلقت بداعي تفسير النصّ الديني، الذي كان ولا يزال المنبع الأول لكلّ تشريع أو قضاء عربي. والأمر الثاني: هو ضرورة إعمال البصيرة، فيما يتعلق بالأساس الأول الذي قامت عليه البلاغة الجديدة – خدمة المنطق التشريعي والقضائي– حتّى لا نغفل فيما بعد هذا الأساس، ونحن نحاول استيعاب النزوع السياسي للاستعارة الكبرى، المهيمن على جلّ أنواع الخطاب، بما فيها الخطاب الروائي.

أمّا التيار الثاني فقد نشأ في منتصف الستينيات من هذا القرن، وامتدّ مشروعه خلال العقدين التاليين، ولم تكن له علاقة تذكر ببلاغة " بيريلمان " المنطقية. بل إنّه من بعض النواحي يعمل في الاتجاه المضاد له، ولمدرسة بروكسل كلّها. وقد ولدت هذه البلاغة الجديدة في حضن البنيوية النقدية، ذات النزوع الشكلاني

1. ينظر: بول فرلين، فنّ الشعر، ترجمة: سعد صائب، دار طلاس، دمشق، 1985، ص 25.

2. ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 66.

الواضح. وتتمثّل جدّتها في أنّها تقوم في مقابل التقاليد المدرسية للبلاغة "الفيلولوجية". ويمثلها جماعة ممن أطلق عليهم البلاغيون الجدد، معظمهم في فرنسا مثل "جيرار جينيت "و"جان كوهين" و"تودوروف " وجماعة « M» أو "جماعة ليجا" كما تسمى أحيانا. ويلتقون في كثير من مبادئهم وإنجازاتهم بمثلى الدراسات المجازية واللغوية، في الثقافة الإنجليزية والأمريكية - على اختلاف في المناهج والغايات، غير أنّهم يستمدون أفقهم المعرفي من تيارات تحديثية، تتزامن مع حركات تجديد أخرى، مثل النقد الجديد والرواية الجديدة، والسينما الجديدة. وكلّها تمثل ظواهر متقاربة قي منبعها ومصبّها.[1] ولعلّ هذا ما يفسر انفتاح الظاهرة البلاغية الجديدة، واتساع مجالاتها، وعلاقتها المباشرة بالتيار العلماني، الذي كان السبب في نزوعها إلى الشمولية، ودعوتها لتجاوز النظرة الجزئية المبتورة.

" ويأتي الاتجاه الثالث لتحليل الخطاب بمنهج وظيفي مجاوز للاتجاه البنيوي، ومعتمدا على السيميولوجيا من ناحية، والتداولية من ناحية أخرى، وقد تحوّل إليه في نهاية السبعينيات بعض أنصار التيار الثاني، كما فعل "تودوروف " الذي اعترف عام *1979* بأنّ السيميولوجيا يمكن أن تفهم باعتبارها بلاغة معاصرة . وقد اتضح أنّ مفهوم بلاغة الخطاب مرهون بالاعتداد بها كعلم لكلّ أنواع الخطاب. علم عالمي في موضوعه وفي منهجه. مهما اختلفت الأسماء التي تطلق عليه. إذ أنّنا نجد من يسميه « **النحو العالمي للخطاب**» في مقابل من كان يحصره في الخطاب القضائي أو الأدبي. وبالرغم من تنوع مادة الخطاب، إلاّ أنّه سيظلّ هناك« فنّ شكلي عام »قابل للتطبيق على مختلف الأنواع.

وقد التقى هذا التيار ببحوث تحليل الخطاب من منظور وظيفي تداولي لغوي ، كما أخذ يصبّ بشكل مكثف في اتجاهات علم النص."[2] ويتجلى الاعتداد بالبلاغة كعلم لكلّ أنواع الخطاب، في هيمنة الاستعارة الكبرى على الخطابات المختلفة، بعد أن تجاوزت العبارة اللغوية، ولما كانت الاستعارة الكبرى علامة تحتمل وجهين (لغوية/ غير لغوية) أمكن للسيميولوجيا أن تكون، بشكل ما " بلاغة معاصرة ".

"ويمضي "بيريلمان" في التنظير لهذا الاتجاه إلى مداه، عندما "يميز بين البلاغة كإجراء طبيعي أو مفتعل. على أساس أنّ الإجراء هو طريقة العمل من أجل الوصول إلى نتيجة محددة. مثل إجراء التصنيع وهو الوسيلة التقنية لإنتاج سلعة ما. وبقدر فعالية الوسيلة وقيمتها المضبوطة، يعتد بها كأداة أو إجراء. ويلاحظ أنّه كثيرا ما يقع هذا المصطلح في دائرة التدني فيصبح شريكا في ثنائية فلسفية مرادفا للمظهر الكاذب"[3]. وإذا نظرنا إلى الاستعارة بهذا المنظار، أي باعتبارها وسيلة زيف وكذب وخداع، معنى هذا أنّنا لم نقطع صلتنا بالاعتبار الكلاسيكي، الذي يرى أنّها لا تتعدى كونها مجرد زخرفة وتنميق، بل إنّ الاعتبار الكلاسيكي ذاك لأرحم وأهون بكثير من زيفها وخداعها؛ الذي يقودنا حتما إلى اعتبار "**الاستعارة كذبة كبرى**"، وتنسحب بذلك هذه

1. بول فرلين، فنّ الشعر ، ص 66.
2. المرجع نفسه، ص 67.
3. بول فرلين، فنّ الشعر ، ص 70.

المقولة على خطاباتنا المتعدّدة والمختلفة، لتصبح "الرواية كذبة، والقصيدة كذبة، والقصة كذبة.... وإذا كنّا نعتبر الثقافات الكبرى والحضارات الكبرى، والخطابات المقدسة استعارة، فإنّها جميعا ستؤول إلى أكاذيب كبرى، والذي نحصل عليه في النهاية، هو التأكيد على مقولة "**موت الحقيقة ونهاية اليقينيات الكبرى**".

ب. البلاغة الجديدة والأسلوبية:

من مفارقات التطور العلمي أن يبدو الجديد قديما والقديم جديدا، وإذ نقف عند موضوع الأسلوبية، نبدو كمن يستنطق طللا دارسا؛ فالحديث عن الأسلوبية بات حديثا محاطا بهالات الازدراء، التي حوطت البلاغة يوما ما؛ بعد أن حُكم عليها بالموت، فعوضت بالأسلوبية ذاتها، ولكن المفارقة اليوم تعكس المواقع وتقلب الموازين، فتتجاوز الأسلوبية لتمجد البلاغة الجديدة، وتحيطها بالرعاية والاهتمام. ولو أننا صادفنا، عند القراءة، موضوعين أحدهما في الأسلوبية والآخر في البلاغة الجديدة، فلا شك أننا سنهرع للثاني على حساب الأول، لاقترانه، على الأقل، بجاذبية الكلمة [جديد]. ولقد ارتبطت الدراسات الأسلوبية في بداياتها بمعالجة قضايا الشكل والصياغة الصورية (*Formel*)، ثم انتحت وجهة أخرى، وهي ترتبط بالرواية، أين تمّ ربطها بشروط التلفظ، التي يأتي في مقدمتها نوعية الوعي المتحكم في صياغة العمل الروائي شكلا ومضمونا. وتجاوزا للازدراء واتهامات الاجترار، فقد بيّنت الدراسات الحديثة والمعاصرة أننا "عندما نتحدث عن بلاغة الرواية، ينبغي أن نجعلها متصلة بميدان أوسع، وهو الأسلوبية بمعناها الوظيفي، أي تلك التي تنظر إلى الخصائص الأسلوبية الجزئية في علاقتها بالنص ككل، بل وفي علاقتها بخصائص النوع الأدبي."[1]

"ولا يمكن أمام هذه الحقيقة أن يلجأ الدارس الأسلوبي إلى تحليل الخطاب الروائي، ناظرا إليه باعتباره وحدة منسجمة تعبّر فقط عن الفردية الأسلوبية للكاتب، فسيكون هذا عملا عشوائيا، ولا معنى له في ضوء التعددية الأسلوبية، التي تكوّن مجموع البناء الروائي. "[2] ولذلك وقف بعض الباحثين على علاقة الأسلوبية بالبلاغة، من ناحية الشكل والمضمون، من جهة، وعلاقتهما بالخطاب الروائي من جهة أخرى. وبالنسبة للعلاقة الثلاثية بين [الرواية، الاستعارة، والأسلوبية]، فالرواية تستخدم الاستعارة على مستوى العبارة، مثلها مثل الشعر، غير أنّ دراسة الاستعارة في هذا النطاق الضيق للعبارة، لا يفيد في تمييز الطبيعة البلاغية الخاصة للرواية دائما."ولهذا السبب فالرواية ككلّ، يمكن النظر إليها هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى، والرواية، أيضا، لها علاقة بالكناية، فالطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي، مما يكون له أثر مباشر على تحديد هوية الرواية."[3] إنّ تطوير وجهات النظر إلى البلاغة عموما، والاستعارة خصوصا، وإلى الأسلوب الروائي ذاته، يجعلنا نتساءل عن الطريقة التي يتسنى للرواية بواسطتها أن تكون "**استعارة كبرى**". ومن هنا، نتساءل عن موقع الاستعارة في حقل البلاغة الجديدة.

1. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 79.
2. المرجع نفسه، ص 18.
3. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 79.

- فهل احتفظت الاستعارة بمفهومها الكلاسيكي المبني على التشبيه، والمؤسس على الاستبدال، أم أنّها طورت من تقنياتها ووظائفها ومبادئها، لتشمل مختلف أنواع الخطاب، ولتظهر بوجه جديد مواكب لبلاغة العصر؟

ج. **البلاغة الجديدة والاستعارة:**

أضحت الاستعارة في منظور البلاغة الجديدة عملية ذهنية، تتعدى مجال اللغة لترتبط بجوهر الفكر. إنّها "تتيح فهم شيء ما (وتجربته ومعاينته) من خلال شيء آخر[...] حيث تتولد الاستعارة في المنظور التفاعلي من خلال تفاعل فكرين نشطين، تجمعهما كلمة واحدة أو مركب واحد، والتفاعل يبدأ جراء ملاحظة السمات المشتركة، على مستوى الفكرين النشطين. بعدها يتم الانتقال إلى وحدة تنتج من التفاعل الذي يحصل بينهما، فتجمعهما معا، ولا تقوم على فكرة النقل. والوحدة المتمخضة عن التفاعل ليست مجرد إضافة بسيطة للطرفين إلى بعضهما البعض، بل هي ذهنية. حيث ينظر فيها بعين الاعتبار إلى كلّ من المؤتلف والمختلف، فالكلّ حينها هو ما يشكل وحدة."[1] وبذلك تتجاوز الاستعارة، كعلامة، حدود اللغة، لترتبط بعمليات الوعي والإدراك ولتقوم على التفاعل والتجريب، وهنا يكمن اختلاف الاستعارة في المنظور المعاصر (من ناحية البناء) عنها في المنظور الكلاسيكي، أمّا من ناحية المبادئ التي تقوم عليها، والوظائف التي تسند لها، والمنطلقات والركائز التي تتبناها فنلخصها في الجدول التالي:

- **أبرز الفروق الجوهرية للاستعارة بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة:**

الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية	**الاستعارة في البلاغة الجديدة**
الخلط بين الاستعارة والتخييل: أدرج أرسطو*Aristote Thales* نظرية الاستعارة ضمن نظرية المحاكاة أو التخييل. ولم يميّز بين الوجوه التي تتبني على المجاورة، والوجوه التي تتبني على المشابهة.	**استقلال نظرية الاستعارة بذاتها** تستقل نظرية الاستعارة بذاتها، وتستغلّ كلّ من المجاورة والمشابهة والائتلاف والاختلاف، لأنّها تقوم على عمليات الربط الذهني بالدرجة الأولى.

1. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 63.

حصـر الاسـتعارة فـي الخطـابين الشـعري والخَطـابي: ظلّت الاستعارة ردحا طويلا من الزمن حكرا على الشعر والخطابة، سواء في البلاغة العربية أو الغربية، بل صارت لصيقة بالشعر بوصفها الخاصية المميزة له عن سواه. ومرد ذلك إلى كون أرسطو يتحدث عن الاستعارة في كتابين له فقط وهما [بويطيقا/ *Poetique* أو فن الشعر] و[ريطوريقا *Rhetorique* أو البلاغة]، لأن البلاغة والشعر – حسب رأيه– هما أكثر الأقاويل حاجة للاستعارة لأنها تخيل في الشيء أمرا زائدا على مفهوم اللفظ،[1] وهذا دليل اعتبارها شيئا زائدا أي حيلة تنميقية فقط.	**انفتاح شاسع للاستعارة:** تخترق الاستعارة أنساقنا الفكرية والثقافية، وتغزو مجالات حياتنا دون استثناء، بل وقد تحكم علينا بالموت والفناء. وهي لا تقتصر على اللغة فحسب بل تتعداها إلى ما هو أبعد من ذلك. "إنّ الحديث عنها يعني على أقل تقدير [...] حديثا عن الرمز وعن رمز الفكرة، والأنموذج الأصلي، والحلم، والرغبة، والهذيان، والطقس والأسطورة والسحر والإبداع، والمثال والأيقونة، والتمثيل. وإلى هذا كله نضيف . وهذا بديهي . اللغة والعلامة والمدلول والمعنى."[2]
وظيفة الاستعارة جمالية بالأساس: الوظيفة الأساسية للاستعارة عند أرسطو هي وظيفة زخرفية؛ وبذلك فهي ليست خاصية أساسية في الخطاب (يمكن الاستغناء عنها) إنها وقف على اللغة الراقية. والانزياح الاستعاري هو مقياس الجمالية في لغة الشعر مقارنة باللغة المعيار (*Norme*) باصطلاح جون كوهين. يقول أرسطو: "إنّ أسلوب الاستعارة هو أعظم أساليب الكلام. وهذا الأسلوب وحده، هو الذي	**الاستعارة متعددة الوظائف:** تملك الاستعارة أكثر من قيمة "إنها تقدم لنا معلومات إضافية، وتخبرنا أشياء جديدة عن الواقع."[1] يقول ايكو: "الاستعارة لا تهمنا باعتبارها زخرفا بل تهمنا باعتبارها أداة للمعرفة الإضافية، وليست الاستبدالية."[2] ويقول جورج لايكوف: " إنّ القدرة على توضيح ما يجري يمكن أن تغير ما يجري، على الأقل في المدى البعيد." وهو يعزي هذا الدور للاستعارة بوصفها أداة لإثارة الوعي أو تشكيله

1. ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001، ص 123.

2. أمبرتو ايكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005. ص 234،235.

لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة." [1] إنّها خاصية تؤسس للغة المستوى الراقي، وهذا أمر لا يقصيها من لغة الناس العاديين فحسب بل يقصي وجودها من لغة النثر بصفة عامة. إنها "استثناء ينزاح على اللغة البسيطة غير الموسومة، وغير الملتبسة، والخالية من الخيال."[2]	أو إحيائه إن كان قد مات.[5] والاستعارة بالنسبة "للايكوف وجونسون" لم تعد ظاهرة لفظية ترتبط باللغة الشعرية والبلاغية والتجميلية فقط، بل هي فكرية مرتبطة بنسقنا التصوري، وهي أساس تنظيم العالم واحتواؤه.

3. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 2003، ص 94.

4. أمبرتو ايكو، السيميائيات وفلسفة اللغة ، ص 234.

1. أبو بشر متى بن يونس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1967، ص 128.

2. ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، ص 52.

5. عبد الله المطيري، العيش في الاستعارة، ينظر الرابط:
http://www.arabicnadwah.com/arabpoets/spartakus-sayedgouda.htm H/30.06.2014: 17:00.

<u>قيام الاستعارة على المشابهة:</u> يقول عبد القاهر الجرجاني: "التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع، له صورة مقتضبة من صوره."[1]	**<u>قيام الاستعارة على الربط</u> (*mapping*)**: لا تقوم الاستعارة على المشابهة بقدر ما تقوم على عملية ربط، حيث تقوم الروابط بعملية اختراقية بين مجالين أحدهما هدف والآخر مصدر، إذ توجد توافقات بين المجالين.وفقا لثلاثة أصناف من البنينة. (تكوين بنية لغوية)، وهي: أ – بنينة نسق تصوري استنادا إلى نسق تصوري آخر. ب – بنينة بعض الأنساق اعتمادا على تجربتنا الفضائية باعتبارنا كائنات تحددنا الاتجاهات. ت – بنينة الأنساق المجردة اعتمادا على بنية الأنساق الفيزيائية.[2]

1. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مراجعة وتصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1978، ص 232.

2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها،، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996 ، ص 134.

♣ **<u>جمود اللغة</u>:** حيث يفرض التصور الأنطولوجي للكون (بتحديد أرسطو) جمود اللغة، والذي كان سببا مباشرا في قصور المنظور البلاغي الكلاسيكي للاستعارة؛ وقد اعتقد أرسطو أن الكون معطى ثابت، ومااللغة إلا صورة مطابقة له، وبذلك ربط بنية اللغة بالمبادئ الثلاثة للمنطق العقلي المتمثلة في: ♣ مبدأ الهوية: (A) هو (A). ♣ مبدأ التناقض: (A) ليس لا (A) ♣ مبدأ الثالث المرفوع : ليس هناك وسط ثالث بين(A) ولا (A)؛ فإما أن يكون (A) مطابقا لذاته، أو يناقض ما ليس (A).[1]	**<u>حيوية اللغة</u>:** انتقد ميشال صوصي *M. Saucet* هذا المنظور، حيث يرى أن إخضاع بنية اللغة لمبادئ المنطق العقلي عاد عليها بالوبال؛ لذلك فهو يقترح مفهوما قائما على الأساس العلائقي، وهو مفهوم "الحقل/ *Le champ* " ليتجاوز بذلك الإطار الثابت المفروض على بنية اللغة داخل النسق الأرسطي، من خلال تقديم بدائل لمبادئ المنطق العقلي الثلاثة تتمثل في: ♣ (A)لا يبقى مطابقا لنفسه بمرور الزمن: الطبيب هو في الوقت نفسه رب أسرة، وزوج، ولاعب شطرنج. ♣ الكلمة نفسها يمكن أن تمثل فكرة أو شيئا واقعيا.(A) هو (A) في بعض الظروف ولا (A) في ظروف أخرى.زيد فوضوي مع أصدقائه ومنغلق في عمله. ♣ بالنسبة لمبدأ الثالث المرفوع، يمكن أن تكون هناك حلول لا نهائية: الروحية لا تختزل إلى هذه المبادلة بل إلى فروع فلسفية ودينية وغيرها.
<u>ارتكاز الاستعارة على عملية القياس</u>: قامت النظرية الكلاسيكية للاستعارة على منظور قياسي، ذلك أن أهم تعريف يبسطه أرسطو كحد تجنيسي عام يربط في مستواه الرابع بين	**<u>ارتكاز الاستعارة على عملية التفاعل</u>:** ترى النظرية التفاعلية أنّ الاستعارة ليست مسألة لغوية بل إنها نتاج فكر، وتفاعل عوامل اجتماعية وثقافية، وهو ما أضافه كل من" بول

1. ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1،2005، ص 22.

الاستعارة والقياس على أساس رابط التناسب: نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د وقد ظلت هذه النظرية محدودة لأنّها: ♣ فسرت العديد من علاقات المعنى لكنها لم تفسر نسقيا القياس والاستعارة. ♣ اهتمت بالعلاقات الاشتقاقية للمعنى وبالإرغامات الميتافيزيقية دون أن تنتبه إلى حضور أكثر المفاهيم شمولية في تحديد القياس أي التفارق الذي يبدو وضعه مركزيا في فهم اشتغال الآلية القياسية التي يقوم منطلق تحريكها للغات الطبيعية على سيرورتي الجمع والتفريق والمماثلة والمخالفة، ذلك أن معرفتنا بالأشياء وبتشعباتها وبعلاقاتها تحصل بهذه الآلية. ♣ أغفلت كون القياس حتمية تقود اشتغال الخطاب الطبيعي ونموه وتطور قواميسه وأشكال إدراكاته للعالم. [1]	ريكور "و"جورج لايكوف ومارك جونسون." يرى بول ريكور أنّ: "الاستعارة لا تعني استبدالا بسيطا لكلمة بكلمة، إذ أنّ الاستبدال لا يمثل أي ابتكار دلالي، في حين أن التوتر بين الألفاظ في الاستعارة الحية أو بعبارة أدق بين التأويلين اللذين يكون أحدهما حرفيا والآخر مجازيا، يثير على مستوى الجملة كاملة خلقا حقيقيا للمعنى الذي لا تنتبه البلاغة التقليدية إلا لآثاره ونتائجه، فهي لا تستطيع أن تفسر خلق المعنى لكن في النظرية التفاعلية التي تقر بوجود توتر في الاستعارة، تنبثق دلالة جديدة تضم في داخلها الجملة كلها." [2] وبهذا المعنى تكون الاستعارة عند" ريكور "خلقا تلقائيا وابتكارا دلاليا، ومن ثم تمثل فائض معنى وظيفته انفتاح النص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم، ولذلك تشبه الاستعارة عنده حل لغز أكثر مما تشبه اقترانا قائما على المشابهة لأنها تتكون أصلا من حل لغز التنافر الدلالي.
محدودية القاموس وقصور الشجرة الفورفورية: الشجرة الفورفورية هي الأساس الذي بنى عليه أرسطو نظرية الاستعارة، إذ يرتكز على مفهومي الجنس والنوع في تعريفه للمجاز، وهما مفهومين ينتميان إلى نظرية الألفاظ (الكليات) التي اعتمدها لتحديد معنى الكلمة أو الاسم، حيث يورد أربعة ألفاظ (الجنس، الخاصة، التحديد، العرض) في حين صنف فورفوريوس الكليات إلى خمس هي	**الصياغة المقولية والمشابهة العائلية:** يعترض أمبيرتو ايكو عل الشجرة الفورفورية من زاوية ترتيب الكليات الخمس، ويرى أن هذا الترتيب غير مؤسس؛ إذ يمكن أن "يوضع ما هو جنس مكان الفصل، أو ما هو خاصة أو لازم، أو عرض مكان الفصل." ويرى أن تعريف فورفوريوس للجنس والنوع تعريف شكلي. و لقد مكنتنا هذه النظرية من إعادة النظر في تحديد المعنى المعجمي على أساس

1. ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارة والشعر العربي الحديث، ص 22.
2. بول ريكور، نظرية التأويل، ص 93.

(الجنس، النوع، الفصل، الخاصة، العرض) ويكون بذلك قد حذف التحديد وعوضه بالنوع، واستدرك الفصل الذي لم يذكره أرسطو. ويوضح محمد مفتاح دلالة الشجرة التي وردت في كتاب ايساغوجي لفورفوريوس شارحا كيفية ارتباط هذه الكليات فيما بينها. حيث تبدأ الشجرة بالجنس العام الذي يستحيل أن يكون نوعا لشيء آخر، يتبعه نوع الجسم، ومن ثم يتحول النوع إلى جنس ينتج عنه نوع جديد وهكذا وفق المعادلة (الجوهر/ جنس الأجناس ← جسم ← متنفس ← حي ← ناطق← إنسان / نوع الأنواع ← سقراط) التي تنتج شجرة تظهر فيها أنواع أخرى تتحول إلى أجناس (غير جسم، غير متنفس، غير حي، غير ناطق) [1]	المشابهة العائلية، وهو مفهوم يسعى إلى تحليل المقولات، انطلاقا من تداخل الحدود، وليس استقلالها. ذلك أن الخطاب الشعري مثلا، خطاب متداخل البنيات والأطر، فإذا ما نظرنا إلى بنياته مستقلة يعسر كشف الرؤية العميقة للمتخيل. أما إذا انطلقنا من أن اللغة تقوم أساسا على التباسية الخطاب، وازدواجية المعنى، فإننا نتمكن من تفسير عناصر هذا الالتباس. ويسمح هذا التصور إذن بالانتقال من التحليل الذري الجملي إلى تحليل النص شموليا وانطلاقا من كون المقولات من خلق الإنسان، وليست موجودة في الطبيعة قبليا، كما هو الاعتقاد السائد. وهو أمر يتفهم عمق الابتكارات الفنية وعلى رأسها قوة الشعر. [2]

ونستطيع أن ننهي هذا العرض المختصر، بالنقاط الرئيسية التالية، التي توجز مسيرة البلاغة الجديدة:

- منذ القديم وحتّى فجر الرومانسية، كانت البلاغة إستراتيجية بيداغوجية في فن القول والخطاب، غير أنها اليوم عرفت توسعا لمجال اشتغالها ليشمل حقل الفنون التشكيلية والسينما والتلفزيون والإعلام التجاري، وفنون الموضة والأزياء.
- كان اهتمام البلاغة القديمة منحصرا في تثمين الأفكار والحجج واستثمارها في صور بيانية، وأسلوبية دقيقة التحديد والتصنيف والتقعيد، واليوم يسجل حضور البلاغة في ميدان الأسلوبيات في صيغة جديدة، بفضل تأثير احقاقات الدلاليات والسيميوطيقا، مسجلة حضورها إلى جانب الشعرية والسيميوطيقا كمبحث مؤهل لمعالجة أنماط التعبير والتواصل المختلفة. [3]
- تحدد الصور البلاغية اليوم، كانزياحات عن تعابير متعارف عليها، فالمعروف أن هناك طرقا عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة. وبين هذه الطرق تكرس طريقة واحدة في الاستعمال العادي تعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين هذه القاعدة العامة تشمل:

1. ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1990، ص 12.
2. ينظر: أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 167.
3. ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

* مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعينة.
* واحدية الدلالة وتعيينيتها.
* مناسبة الدرجة الصفر للخطاب.

وكل خروج عن هذه القاعدة العامة يعني إبراز انزياحات. أي ظهور أسلوب خاص. [1]

❖ ترصد الانزياحات في مستوى الدلالة في مجموعتين:

* انزياحات استبدالية، وتتميز باستبدال علامة بأخرى.
* انزياحات تراكبية، وتتميز بخلط في نظام تركيب العلامات.

وهذه الانزياحات قد ينتج عنها أسلوب جماعي، في صورة كتابة. أو أسلوب فردي ينتج إيحاءات ودلالات فردية. [2]

❖ تتجلى الاستعارة الكبرى من خلال الأسلوب الجماعي، الذي نجده في القصة والرواية بوجه خاص، بالنظر إلى تفاعلهما مع الواقع. على أساس اعتبار "الرواية ككل استعارة كبرى".

1. ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 33.
2. المرجع نفسه، ص 33.

2. ماهية الاستعارة الكبرى *Mega metaphore*

باتت الاستعارة الكبرى تحتلّ مكانة هامة في الدراسات المعاصرة. إذ لم تعدّ حكرا على الأدب وحده؛ فهي تستحوذ اليوم على نطاقات أوسع وأرحب، خاصّة بعد تعالقها بالزخم المعلوماتي والمعرفي، في إطار علاقتها بالفلسفة وعلم الجمال واللسانيات، والسيميوطيقا والشعرية، وعلم المنطق والتداوليات... وأحدث العلوم والمناهج المعاصرة. وبذلك نالت شهرة لا تضاهى، وسلطت عليها الأضواء من زوايا مختلفة ومتنوعة، وتعدّدت وجهات النظر إليها، بما تستوجبه الآليات المنهجية في التحليل والفهم، والتفسير والتوصيف. أين طفقت تمارس طقوس مراوغاتها اللغوية، وانحرافاتها الدلالية المتنوعة.

حيث يرى الخولي أنّ: " إلزام البلاغة حدود الجملة وما شابهها، قد حرمها من أبحاث ضرورية للفنّ الأدبي، ضرورية لصناع القول من الكتاب والشعراء، ضرورية لجعلها بحثا في الحسن القولي مؤديا ثمرته".[1] ويوضح ذلك أكثر بقوله: "إننا اليوم نمدّ البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية، ثم إلى القطعة الكاملة من الشعر أو النثر، ننظر إليها نظرتنا إلى كلّ متماسك، وهيكل متواصل الأجزاء. نقدّر تناسقه وجمال أجزائه وحسن ائتلافه."[2]

وفي خضم التعاريف المقترحة في هذا المضمار، يعرّف "جواتلي" *Goatly 1997* الاستعارة كما يلي: "**تحدث الاستعارة عندما تستخدم وحدة من الخطاب *Discoures* للإشارة بأسلوب غير عرفي، إلى موضوع أو مفهوم**."[3] ومن البديهي أن لا تكون الاستعارة، هنا، هي "تشبيه حذف أحد طرفيه." لأنّ التعبير النثري في السرديات المعاصرة، قد طالته تغيرات وصروف عدّة، جعلت من معالجته على طريقة الأقدمين، غير ذات جدوى. لتصبح الاستعارة بوجهها الجديد، في بلاغة الخطاب بالمفهوم الحديث: "عملية نقل مادي لفكرة من الصعوبة إمساكها [...] تردّ إلى حقيقة استدلالية، إن لم تكن حاضرة فهي على الأقل قابلة للحضور."[4] هذه القابلية للحضور أو التأويل، تتم عن طريق التعابير المجازية، التي تصور جانبا من الحقيقة، التي تدلّ عليها صورتها الخطية، التي تصادفنا أولا؛ ثم نلتقي بوجهها الغرائبي، الذي تتنكر فيه الحقيقة الواقعية لمراجعها الأليفة، مفضية إلى خطاب ازدواجي، يزجّ بالباحث في مغامرة جمالية محفوفة بالتأويلات والإحالات، في مفهوم "**فائض المعنى**" الذي يميز

1. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 43 –432.
2. جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 1999، ص 05.
3. أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، علامات في النقد، ج 49، 2003، ص 478.
4. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ص 83.

الأعمال الأدبية. ولو استطعنا دمج فائض المعنى في الاستعارة، ضمن ميدان الدلالة، فسنتمكن من إعطاء نظرية الدلالة اللفظية، كامل امتدادها الكبير الممكن.[1] وهو امتدادها التأويلي طبعا.

ومن هنا ندرك أنّ الاستعارة لا تكتفي بجولاتها البلاغية، بل تتعداها إلى ميادين شتى الدلالة، السيميولوجيا، اللسانيات، الأسلوبية...إلخ. ومن الوجهة التأويلية، وصف "جان ريكاردو" الاستعارة في خطاب الرواية الجديدة بأنّها "دائما، بشكل أو بآخر، ذات طبيعة إغرابية، لأنّها تضم [الهنا] الحاضر المشبه إلى [الهناك] الغائب المشبه به. مما يؤدي في رأي دعاة الرواية الدرامية الجديدة إلى الوصف الحيادي، لإحلال الغائب محلّ الحاضر، [الهناك] بديلا لل[هنا]، المشبه به مكان المشبه.[2] والاستعارة تتبني على مجالين: مجال مصدر ومجال مستهدف، وهي إذ تقدم الأول، فإنّما تحيل على الثاني.

وبهذا المعنى، فالاستعارة تحمل صورتين مختلفتين، أو أنّ فهمها يمرّ عبر مرحلتين رئيستين: في المقام الأول، هناك "معنى حرفي لجملة يحسب أولاً، ولكن عند مقارنته بالسياق، يتم رفضه بوصفه غير مناسب، ويحل محله معنى مجازي [...] يتم فيه فكّ الشفرة أولاً، ثم تتبعه جولة من تحديد المفهوم والتوصيل، بحيث يتم تقييم نتائج فكّ الشفرة، وهذا ما يسمى في البلاغة المعاصرة بنموذج المرحلتين.[3] حيث نتلقى الخطاب [الروائي/ مثلا] في صورته الأولى، كما لو أنه غير مألوف، وملغز إلى حدّ ما، لكن حالما يحلّ محله الدلالي المراد منه، في إطار ما، ينجلي حلّ اللغز في مرحلة أولى، من خلال ربط الخطاب بسياقات محدّدة، وفي مرحة ثانية ونهائية، يتم الوقوف على المعاني والمقاصد، والمعارف الجديدة، التي يرمي إليها هذا الخطاب بوصفه خطابا استعاريا.

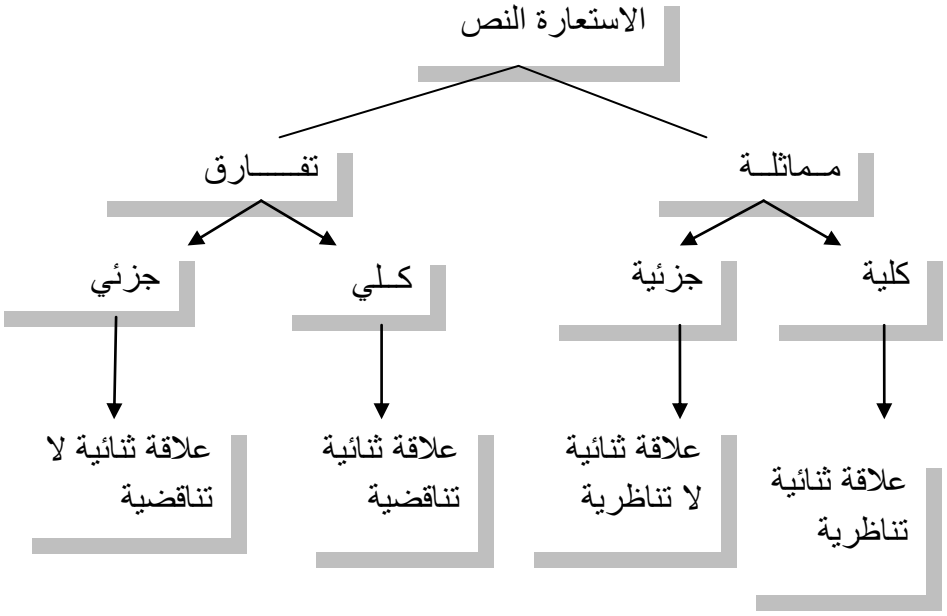
لقد أعيدت صياغة بناء الاستعارة بشكل جديد، باستثمار مفهومين رئيسيين: المماثلة والتفارق، وهو ما تم تلخيصه في الخطاطة الآتية:

---

1. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ص 83.

2. عبد الرزاق عيد، محمد جمال الباروت، الرواية والتاريخ – دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1998.، ص 17.

3. جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب – مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد شعبان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005، ص 137،138.



داخل هذه الخطاطة يتم استثناء المماثلة الكلية والتفارق الكلّي؛ لأنّ النص لا ينمو بهما فديناميته تقوم على نشاط تشعبي *Bifurcation* اختلافي لا تطابقي، ولا تناقضي، ولذلك يبقى النمطان الآخران هما المتحكمان في اللعبة الاستعارية، انطلاقا مما يلي: [1]

1. علاقة اللا تناظر هي المتحكمة في الاستعارة، لأنها تجمع بين عالمين مختلفين، عن طريق المماثلة الجزئية:
   أ. المماثلة الجزئية بالتعددية تضمن التحام النص واتساقه.
   ب. التفارق الجزئي ينمو به النص ويتناسل من البسيط إلى المعقد.
2. علاقة اللا تناظر تسمح بالتمييز بين نوعين من الاستعارات:

أ. **استعارات قاعدية؛** هي أساس أي عملية استعارية، وهو نمط يكمن في الطابع الاستعاري للغة وللبنية التصورية للإنسان.

ب. استعارات تأسيسية؛ تخلق علاقات جديدة، وهو نمط يكمن في الخاصية الابتكارية للإنتاج اللغوي، حيث لا يتم الاكتفاء باجترار الرصيد الاستعاري المتوفر، بل إنّ من أهم مميزات موسوعة المتكلم قدرتها على ابتداع استعارات جديدة، وعلاقات أجدّ بين الاستعارات الموجودة سلفا بشكل لا نهائي. تتحكم في ذلك نوعية المحيط الثقافي والبيئي والعقائدي للمنتج. وطبعا فإنّ هذه الخصائص، الخاصة بهذا النوع المؤسس من الاستعارة، لا تتوقف على مجال الكلام بل تعتمل على مكونات البنية التصورية للفرد فعليا وحركيا وسلوكيا، وقد أثبتت تجربة مقامة على متكلمي الانجليزية أنّ "أغلبهم يتلفظون *3000* استعارة جديدة و*7000* عبارة اصطلاحية لكلّ أسبوع." [2]

1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 43.
2. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 45.

ونحن إذ نقرأ قول ضياء الدين بن الأثير (ت 638):" إنما سمي هذا القسم من الكلام [استعارة] لأنّ الأصل في الاستعارة المجازية، مأخوذ من العارية الحقيقية، التي هي ضرب من المعاملة، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا، ولا يقع ذلك إلاّ من شخصين، بينهما سبب معرفة ما، يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإن لم يكن بينها سبب معرفة، بوجه من الوجوه، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر، كالمعرفة بين الشخصين، في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر."[1] نقف على أمرين:

1. أنّ التعريف لا ينأى عن المفهوم المستحدث للاستعارة، في نطاق نظريتها التفاعلية.
2. أنّ البلاغة العربية الكلاسيكية، كانت لها بعض الإشارات [وإن كانت عارضة]، إلى إمكانية خروج الاستعارة، وتخطيها لحدود اللغة، على الرغم من اهتمامها الفياض بمسألة الاستعارة اللغوية، فقول ابن الأثير **[هي ضرب من المعاملة]**، يمكن مقارنته بنوع خاص من أنواع الاستعارات الكبرى، في إطار البلاغة الجديدة، وهو [استعارة المواقف]. وهذا ما لم يقله أرسطو نفسه، في حديثه عن الاستعارة. كما أنه جعل المشاركة بين اللفظين، تكمن **[في نقل المعنى]** لا في [وجه الشبه] كما قضي الأمر، في تعريف الاستعارة الكلاسيكية. وبالإضافة إلى هذا كله، جعل وقوع الاستعارة / بين اثنين، مشروط بـ **[سبب معرفة ما]**، دون أن يحصر هذا السبب في وجه محدّد من الوجوه. وكأنّ ابن الأثير يلخص الاستعارة – في ظل النظرية التفاعلية الجديدة – كلّها في خمسة أسطر، ولا يبدو أنّ هناك من استطاع فعل ذلك قبله.

ولمّا كان من البديهي أن يكون الخطاب نفسه [بوصفه مجموعة من الجمل] منظما، وأن يبدو بهذا التنظيم نفسه، رسالة بلغة أخرى، أعلى من لغة اللسانيين، فيجب أن يكون بصورة طبيعية، موضوعا للسانيات ثانية. ولقد كان للسانيات الخطاب هذه، ولزمن طويل اسم مشرف: " **البلاغة** " *La rhétorique*، ولكن على اثر لعبة تاريخية كاملة. ولأنّ البلاغة انفصلت عن الآداب الجميلة *Les belles – lettres*، ولكون الآداب انفصلت عن دراسة اللغة، فقد وجب منذ عهد قريب، إعادة معالجة المشكلة من جديد، فلسانيات الخطاب الجديدة لم تتطور بعد، ولكنها أسست على الأقل على يدّ اللسانيين أنفسهم. وهذا الأمر لا يخلو من الدلالة، على الرغم من أن اللسانيات تشكّل موضوعا مستقلا، إنّما يجب أن يدرس الخطاب بدءً منها. إذا كان يجب إعطاء فرضية عمل لتحليل مهمته، وسعة مواده بلا نهاية، فإنّ الأكثر معقولية هو إقامة علاقة مماثلة بين الجملة والخطاب، ما دام هناك تنظيم شكلي واحد، يضبط بصورة ممكنة *Vraisemblable* جميع المنظومات السيميائية *Sémiotiques* مهما كانت ماهيتها وأبعادها، وسيصبح الخطاب "**جملة كبرى**" [لا تكون وحداتها

1. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق وتعليق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، ج 2، 1990، ص 77.

جملا بالضرورة]، تماما مثلما هي" الجملة" خطاب صغير، بواسطة بعض الخصوصيات.[1] فالاستعارة تطول مجالات أخرى عديدة، بالإضافة إلى استحواذها الجلي على حقول اللغة الفنية.

وقد اقترح رينيه *Rene Dirven* في بحث قدمه عام *1985* أربعة مستويات للاستعارة تلائم مستويات اللغة الأربعة التي اقترحها ستيفن أولمان عام *1957*، كما يلي:[2]

المستويات اللغوية	مستويات الاستعارة	أمثلة
الصوتي	الاستعارات الصوتية	ينحرف *Swerve* سريع *Swift*
المعجمي	الاستعارات المفردة	قلب المسألة
التركيبي	استعارات العبارات والجمل	ستار حديدي
الخطابي	**استعارات الخطاب**	مزرعة الحيوان لجورج أورويل

حيث تعدّ الجملة الوحدة الأساسية للخطاب، فالنص يمكن أن يكون مقلصا إلى جملة مفردة؛ كما هو في الأمثال والعبارات الجامعة *Aphorismes* ، إلاّ أن للنصوص حدّا أقصى من الطول، يمكن أن يمتدّ من فقرة إلى فصل، أو إلى كتاب أو إلى مجموعة من الأعمال المختارة، أو حتّى مجموعة من الأعمال الكاملة لمؤلف.[3] "وفي حين أنّه يمكن أن تعرف النصوص على أساس الحدّ الأقصى لطولها، فإنه يمكن أن تعرف الاستعارات على أساس الحدّ الأدنى لطولها وهو الكلمة، [...] حتّى ولو أنه لا توجد استعارة – بمعنى الكلمة مأخوذة استعاريا– في ظلّ غياب سياقات محددة، وبالتالي حتّى لو كنا مقيدين بما ينتج عن ذلك، من فكرة استبدال فكرة الاستعارة، بفكرة العبارة الاستعارية *The metaphorical Statement* التي تتضمن على الأقل طول الجملة، فإنّ التحول الاستعاري (إذا ما تحدثنا مثل مونرو برديسلي) هو على الرغم من ذلك، شيء ما يحدث للكلمة؛ فتغيّر المعنى، الذي يقتضي المساهمة الكاملة من السياق، يصيب الكلمة. إنّه يمكننا أن نصف الكلمة بوصفها "ذات استخدام استعاري" أو "معنى غير حرفي" فالكلمة هي دائما "حامل المعنى المنبثق *The energent*

1. رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، سورية، 2010. ص 11/10.

2. أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، ص 492.

3. بول ريكور، النص والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا، ترجمة: طارق النعمان، ينظر الرابط: *http://ar.wikipedia.org/wiki*، *H22:00*، *2011/12/29*.

meaning الذي تخلعه عليها سياقات محددة. فالكلمة تظلّ هي [البؤرة] حتّى لو كانت البؤرة تتطلب [إطار] الجملة إذا ما استخدمنا مصطلحات ماكس بلاك. "[1]

"وليست اللغة العامة للمسرود طبعا، إلاّ إحدى اللغات *Idiomes* المقدَّمة للسانيات الخطاب، وهي تخضع بالنتيجة إلى الفرضية التماثلية: المسرود يشارك في الجملة بنيويا دون إمكانية اختزاله إلى مجموع جمل: **فالمسرود جملة كبرى**، مثلما هي كل جملة حضورية *Constative* بطريقة ما بداية لمسرود صغير. وعلى الرغم من أنها تمتلك فيها دوالا أصيلة (بالغة التعقيد غالبا) فإننا نجد في المسرود فئات الفعل الرئيسة مكبرة ومحولة على مقاس المسرود؛ ألا وهي الأزمنة والمظاهر، والصيغ والأشخاص. وفضلا عن ذلك فإنّ "الفاعلين" أنفسهم في مقابل المحمولات الفعلية، لا تتوانى عن الخضوع للنموذج الجملي."[2] ومن هنا، تتبادر إلى أذهاننا أسئلة كثيرة:

- "إلى أيّ مدى يمكننا أن نعامل الاستعارة بوصفها **عملا مصغرا** *A work in minature*؟
- هل تكون استعارة ما عملا مصغرا؟
- هل يمكن أن ننظر لعمل ما، الرواية مثلا، بوصفه استعارة متصلة أو ممتدة؟[3]

إنّ الخطاب كلّه منتج بوصفه حدثا، وبحكم كونه كذلك، فإنّه نظير اللغة المفهومة بوصفها شفرة أو نسقا، والخطاب بما هو حدث ذو وجود هارب *A fleeting existence* فهو يظهر ويختفي، إلاّ أنه في الوقت ذاته، وهاهنا تكمن المفارقة، يمكن أن يتعرف عليه، ويعاد التعرف عليه بوصفه هوهو. "إنّ هذا التطابق في الهوية هو ما ندعوه بالمعنى الواسع معناه، إنّ الخطاب بأسره فيما سنقول مدرك بوصفه حدثا، إلاّ أنه مفهوم بوصفه معنى، وعلى الفور سنرى بأيّ معنى تكثف الاستعارة هذه الخاصية المزدوجة بالحدث والمعنى. "[4]

إنّ فهم الاستعارة، يمكن أن يعمل كدليل لفهم نصوص أطول، مثل عمل أدبي. ووجهة النظر هذه، هي وجهة نظر التفسير، التي تخص فقط ذلك الجانب من المعنى الذي دعوناه "المدلول" أي نمط الخطاب المحايث، أمّا من وجهة نظر أخرى؛ فإن فهم عمل ما، مأخوذ ككل، يعطي مفتاحا للاستعارة. إن وجهة النظر الأخرى هذه، هي وجهة نظر التأويل الحقيقي، إنها تنمي جانب المعنى الذي ندعوه "الإحالة" أي التوجه القصدي نحو عالم ما، والتوجه المنعكس نحو ذات ما. [5]

---

1. بول ريكور، النص والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا – الرابط نفسه.
2. رولان بارت وآخرون، شعرية المسرود، ص 13.
3. بول ريكور، النص والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا – الرابط السابق.
4. الرابط نفسه.
5. بول ريكور، النص والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا. – *الرابط نفسه*.

يقول رينيه ديرفن *Rene Dirven* وولف بابروت *1985 Wolf Parpotte*: "الاستعارة موضوع مراوغ، فقد قاومت طوال ***2000*** سنة كلّ محاولات تطويرها داخل نظرية متماسكة، وستظل تفعل ذلك دوما. وإنّ الاستعارة ينظر إليها على أنّها تقرير ميتافيزيقي عن العواطف، وهي تنتهك دائما مبادئ الخطاب العلمي، في الوضوح والدقة والممكن إثباته."[1] ويرى فرنز أبراهام *Werner Abraham* أنّ" أيّ انتهاك للقواعد المختارة في اللغة يخلق الاستعارة، لذلك فإنّ الاستعارة تحتاج إلى قواعد إضافية، لفهمها في مقابل التعبير الحرفي، الذي لا يحتاج إلى هذه القواعد، والفرق الأساسي بين المعنى الحقيقي، والمعنى الأساسي عنده، هو أنّ المعنى الحقيقي قابل للمعجمة، بينما المعنى الاستعاري لا يمكن تجسيده في معاجم لغوية. لذلك فإن هدف بحثه الأساسي الذي عنونه بـ "المقاربة اللسانية للاستعارة" *A Linguistic approach of Metaphor* هو إنشاء علاقة دقيقة بين المعنى الاستعاري والمعجم. يطرح سؤال:

♣ كيف يمكننا التفريق بين الاستعارة، والتعبيرات الهشة غير المنسقة التي تبدو بلا معنى؟

بينما يرى روميلهارت أنّ هناك صعوبة فعلية، في تقسيم معنى الملفوظ إلى نوعين: نوع يكون ذا دلالة حرفية، والآخر ذا دلالة تصورية.[2] وهذا ما سنتولى توضيحه ومناقشته تحت عنوان: "الاستعارة والحقيقة" لاحقا. وقبل ذلك سنحاول ضبط مفهوم [الاستعارة الكبرى]، هذا المفهوم الجديد، الذي يستدعي النظر في أكثر من جانب، للوقوف على ماهيته.

وبذلك يتضح مما سبق، أنّ استيعاب مفهوم "**الاستعارة الكبرى**" في ظلّ نظرية البلاغة الجديدة، يستلزم قطيعة شبه نهائية مع التصور الاستعاري الكلاسيكي؛ الذي لا يقوم بنيانه، بتجاوز علاقة التشبيه أو نظرية الاستبدال. حيث أنّ مفهومَ الاستعارة الكُبرى، هنا، " لا يقصدُ به – أبداً– مفهومَ الاستعارة الكليةُ، ولا مفهوم تشبيه التمثيل القارين في ذاكرة البلاغةِ والنقد، واللذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة، كما لا يقصد به الاستعارة بوصفها مفتاحاً مركزياً بسيطاً، يقف دوره عن توجيه مسار التلقي، نحو نقطة ما فحسب، وإنّما هو مفهومٌ يقصد به استعارة مشهدٍ عام ببعديه: اللغوي، والدلائلي (أو لِنَقُل التأويلي) المحتمل الذي ينتجه تأويلُ الذات الشاعرة، ويلقي به في طريق التلقي، ليصبحَ محرضاً له على مقاربة المشهدِ الأساس، الذي تتوخاه الذاتُ نفسها وتسعى لترسيمه (أي ترسيم علاماته الدلالية) التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة. وعليه فإنّ الاستعارة الكبرى، هنا، لا تقف

1. أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، ص 479.
2. المرجع نفسه، ص 487.

عند استعارة كلمة معجمية واحدة، ووضعها في سياق بعينه، ينزاح بها عن معناها الحقيقي، ولا عند استبدال لفظة مجازية، بلفظة أخرى حقيقية، كما تذهبُ النظريةُ الاستبداليةُ للاستعارة." [1]

بل إنّ الاستبدال، حسب هذا المفهوم، لا يتحقق بالمرّة، مثلما هو الحالُ في الاستعارة بمعناها القار في الدرس البلاغي والنقدي، "فالمشهدانِ المُقارِبُ والمُقَارَبُ، أو المستعارُ والمستعارُ له يحضرانِ في النصِّ الروائي نفسه، ليتمَّ استثمارُ المشهد المستعار في مقاربةِ المشهد المستعار له، أو بتعبير أكثر دقة استثمار الأول في فتح شهية التلقي على التأويل، في أشكاله المختلفة والمتوقعة للنَّص المستعار له. كما أنها [أي الاستعارة الكبرى] تتجاوز تشبيه التمثيل ودوره البلاغي في توجيه مسار الدلالة، داخل الخطاب الروائي، إلى ما هو أوسع وأبعد، مما يقدر عليه هذا التشبيه، لكونها تأتي في المشهد من أجلِ خدمةِ المشهدِ الأساس، الذي يتوخى المشهدُ المستعارُ له ترسيم علاماته ومن ثمَّ فتحه. ليس هذا فحسب، بل **إنَّ مفهومَ الاستعارة الكبرى [...] في تأويله للنصوص المختارة، يتجاوز مفهومَ الاستعارةِ بوصفهِ علاقة لغوية، تقوم على المقارنة، إلى كونها علاقة تأويلية، يقتضي حضورها تأويل المشهد المستعارِ أولاً، ثم الانطلاق منه لتأويل المشهد الآخر المستعارِ له.**" [2]

فحينما يكون في أذهاننا صورة مركبة، ولكي نعبّر عن هذه الصورة تماما، فإنّنا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها؛ والاستعارة عكس هذه العملية التحليلية؛ إنّها تركيب لعدّة وحدات لوحظت، تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة. إنّها تعبير عن فكرة معقّدة، لا بالتحليل والشرح ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية، وهذه الفكرة المعقدة، تترجم إلى مساو محسوس. [3] و"فوق مستوى الكلمة، فإنّ الموجود من الوحدات أكثر من أن يحصى، وبدلا من ذلك، تعطى تعبيرات عامة، عن إمكانية تجمع الوحدات، وفق الجملة فإن السياق، أو التعاقب المسموح باستعماله، حرّ لدرجة أنه لم يقم أحد بمحاولة ذكر كل التركيبات اللغوية الممكنة. وأي تعاقب كبير للجمل، سيشكل غالبا تعبيرا فريدا. فوق مستوى الجملة لا يقيّد بناء اللغة ذاته، اختيار المتكلم لأحسن طريقة يؤثرها لتنظيم حديثه، ولكن الترتيب يتوقف على موقفه، وغاياته، وطبيعة مادته، وكل خبراته السابقة في التعبير عن نفسه، ليكون مفهوما للآخرين. وهنا فإنني أتعمد عدم الوضوح لكي أتفادى تحديد الطرق الممكنة التي يمكن أن توضع فيها الجمل معا، لتؤدي معنى، وربما تلعب العلاقات المنطقية دورا

1. ياسر عثمان، التمشهد – أو الاستعارات الكبرى – ومآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر، ينظر الرابط: *http://www.mohamed-dahi.net/site/news.php?action=list&catid=9*
2013/12/12، 00: 14: H

2. الرابط نفسه.

3. ت. س إليوت وآخرون، اللغة الفنية، تعريب محمد حسن عبد الله دار المعارف مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، 1985، ص 108.

صريحا، ولكن غالبا ما تكون قرائن سياق التعبير، هي التي تجعله ذا معنى، حين نتأمل تنوع الاعتبارات الداخلة في تحصيل مغزى ما، قاله متكلم.[1]

وتعتبر الاستعارة الكبرى *Mega metaphor* ، بهذا المفهوم، "**تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي، تجسيدا وحسّا ورؤية**".[2] يقول محمد مندور:"ينبغي الاهتمام في نقدنا بمصادرة التجارب البشرية وأهدافها، وأصول بناءها الفني العام. حتّى لا يقتصر النقد على الجزئيات مغفلا الكليات."[3] حيث يتّسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال، والاختصار والتصغير، والتخييل والتحويل من جهة ويتميز بالتضخيم والتهويل، والتكبير والمبالغة، من جهة أخرى. ومن ثم تكون علاقة الصور بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل أو علاقة مفارقة صارخة. وتكون الاستعارة بذلك لغوية تارة وبصرية (عودة إلى الواقع) تارة أخرى وبتعبير آخر يتشابك فيها ما هو لغوي لفظي، بما هو واقعي مدرك غير لفظي/ غير لغوي. وتكتسي بذلك أهمية عظمى؛ في نقل الواقع الموضوعي، بشكل كلي اختصارا وإيجازا، وتكثيفه في عدد قليل من الوحدات الأسلوبية اللغوية. [4]

ومن هنا تصبح الاستعارة الكبرى نقل لرؤية العالم، أو بتعبير آخر تتولى مهمة نقل العالم للمتلقي بطرق فنية جمالية. إنّها أشبه بكاميرا الديجتال، التي تلتقط كلّ ما له علاقة بالواقع أو الممكن، ولها مع ذلك أن تتجاوزهما أحيانا إلى المستحيل. وكثيرا ما يتأتى لها ذلك، وهي تظهر بزيها اللغوي البياني [الاستعارة اللغوية] أو في زيّ أنساق سيميائية غير لفظية: [عملية فكرية/ إدراك ↔ تأويل]. إنّها في الغالب عملية ثنائية السمة، تجمع بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي المجرد.

1. ت. س إليوت وآخرون، اللغة الفنية، ص 119، 120.
2. بول ريكور، النص والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا – رابط سابق.
3 . محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ط، د.ت، ص223.
4. ياسر عثمان، التمشهد – أو الاستعارات الكبرى – ومآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر – الرابط السابق.

3. السرد الروائي والأسلوبية الاجتماعية

تسعى الدراسات المعاصرة، اليوم، إلى تجاوز النظر إلى الرواية باعتبارها خطابا يتحدث بلغة المجتمع، إلى النظر إليها كدال على الثقافات والمنظومات القيمية والممارسات الاجتماعية. وعلى غرار ذلك، سننظر إليها كدال يرتبط بمدلول خاص، في نطاق علاقات الشراكة بين السرد الروائي والبلاغة الجديدة. وهي بذلك لن تنأى أبدا عن الواقع المعيش، لتغدو سعيا إلى فضح آليات خطاب الهيمنة السائد فيه. فتستحيل دراسة الرواية، بذلك، بحثا في أسرار الخطاب الرمزي والأنظمة الدلالية، التي تجعل القارئ أكثر انتباها ووعيا، إلى ما يكتنف العلاقات والممارسات الاجتماعية من معان ودلالات.

وما دامت الرواية لا تخلو من عمليات استدخال الآخر/ التطرق له (*Nateriorisation*) عن طريق الكلام معه وعنه. "وباعتبار الرواية شكل من أشكال **[المرويات الكبرى]** فإنّها تحيل إلى مبدأ مكوّن أخير أو غاية نهائية *Telos* وهي تسعى إلى صياغة التجربة التاريخية بألفاظ نهائية، في الفهم الإنساني– الحقّ، الخلاص، الخير، السلام، السعادة...إلخ. إلاّ أنّها صارت عرضة لمن يريدون نقد الميتافيزيقا (أو هدمها أو تفكيكها أو إسقاطها)، لقد جعل [كبر المرويات الكبرى] منها هدفا عالميا للشكّ تقريبا." [1] ويصرّ ميخائيل باختين، أنّ الأسلوبية الأصلح لدراسة الرواية والكشف عن العلاقات والممارسات الاجتماعية التي تكتنفها، هي "**الأسلوبية الاجتماعية**" بعد أن عجزت الدراسات المتمحورة حول الأسلوب وحده، عن كشف الطابع الاجتماعي للرواية. وفقدت الأسلوبية المقاربة الفلسفية والسوسيولوجية لقضاياها، فكانت الأسلوبية الاجتماعية وفقا لهذا "**دراسة لغوية للأسلوب في إطار المجتمع الذي انبثق منه، ترتكز على طبيعة العلاقات بين هذا المجتمع واللغة المشكلة للأسلوب؛ للوقوف على علاقة الخطاب الأدبي بالمجتمع الذي نما فيه.**" [2]

ونلفى باختين معللا لهذا الإصرار بقوله:" الأسلوبية المناسبة لخصوصية الجنس الروائي، لا يمكن أن تكون إلاّ **الأسلوبية السوسيولوجية** فالحوارية الاجتماعية الداخلية للكلمة الروائية، تستلزم تبيان سياق الكلمة الاجتماعي المشخص، الذي يحكم بنيتها الأسلوبية كلّها (شكلها ومضمونها) ويحكمها إلى جانب هذا ليس من الخارج، بل من الداخل. ذلك أنّ الحوار الاجتماعي يتردد في الكلمة ذاتها، في لحظاتها كلّها. ما تعلق منها بالمضمون وما اتصل منها بالشكل ذاته." [3] وقد توصل إلى هذه الأسلوبية

1. ينظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1999، ص 131.

2. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، د.ط، 1988، ص 61.

3. ينظر: المرجع نفسه، 61.

كحلّ للوضع الذي آلت إليه الدراسات السابقة لها، التي تمثلت العمل الأدبي على أنّه كلٌ مغلق، مكتفّ بذاته، ولا يفترض أيّ أقوال أخرى.[1] فالكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلاّ ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة، ولغتها الواحدة والوحيدة. أمّا الكلمة الأخرى الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلاّ بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة. [2]

وبالنسبة لمفهوم السرد [*narratologie*] فقد ارتبط عند نشأته بالتحليل البنيوي للسرد، الذي كان يهدف إلى الكشف عن الأنساق الكامنة في كلّ أنواع الحكي، كما ارتبط في بداياته الأولى بالنظرية الأدبية.[3] ويرجع الفضل إلى رولان بارت وكلود بريمون وإ.ج غريماس في تخليصه من النظرية الأدبية، وإدراجه ضمن نظرية سيميوطيقية عامة تضمّ نصوصا حكائية بالمعنى الأوسع للكلمة، مثل السينما والمسرح وفنون الرقص، والرسوم المتحركة والتصوير، والروايات والقصص القصيرة والسير الشعبية... إلخ".[4] ولكنّ الرواية كجنس أدبي متميز، استطاع أن يستحوذ على لقب "**ديوان عرب اليوم**" له من الخصائص والسمات ما يميزه على شتّى الأنواع السردية الأخرى. إنّ الرواية عالم منفتح على اللاّ نهاية، وبقدر ما يوحدها الإئتلاف تتميز بالتعددية والاختلاف. وأمام هذا الاتساع اللاّ محدود ينبثق السؤال:

- هل يحقّ للنقد الروائي عندنا أن يستمرّ في إيلاء الاعتبار لمفهوم الرواية، بوصفها أداة معرفة وتوعية وتأمل؟ أم أنّ عليه أن يدرج هذا المفهوم الروائي ضمن الخريطة المتشابكة، المتعددة التلاوين. على غرار ما هو الحال في الثقافات العالمية، ليعترف بتنوعات الكتابة الروائية المستجدة، ويعيد النظر في مقاييس تقييم الرواية، من منظور غير إقصائي، بل يتسع للتصنيف والمفاضلة والاختيار الواعي؟[5]

وربما كان هذا الاتّساع واللامحدودية هو ما دعا فورستر إلى القول: "لو اجتمع عدد من الكتاب حول طاولة مستديرة مثل تلك الطاولة المشهورة في مكتبة المتحف البريطاني، وطلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحد لخرج الجميع، كلّ برواية مختلفة." وربما هذا أيضاً ما دعا "فيرجينيا وولف" أن تنادي في عهد الحداثة أنّ: " أيّ موضوع يصلح أن يكون مادة الرواية، ولا داعي أبداً أن تتكون مادة الرواية من تلك المواضيع التي اتخذتها الرواية التقليدية مادة لها، مثل الحبّ، والزواج، والثروة، والملهاة، والمأساة، وغير ذلك من المواضيع المتكررة التي طرقتها رواية العصر الفكتوري". وتهدف

1. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، د.ط، 1988، ص 25.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص 54.
3. مصطفى الضبع، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، الأمل للطباعة والنشر، 2008، ص 35،36 .
4. المرجع نفسه، ص 35،36.
5. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2011، ص 100.

"فيرجينيا وولف" أن تبين أنّ الرواية لا تمتلك بل لا تستطيع أن تعطي نفسها الحقّ في القدرة على تقديم صورة كاملة أو حتّى شبه كاملة عن الواقع، رغم أنّها أقرب الأجناس الأدبية إلى الواقع المعيش، وأقدرها على التعبير عنه. أصبح الروائي في القرن العشرين ينظر إلى الرواية على أنّها شكل مفتوح، ولكن دون الادعاء أن لديه القدرة على تقديم صورة نهائية أو متكاملة لواقع اللاّ حدود. وهذا خلاف الاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر، وهو أنّ الرواية كانت سبيلاً للسيطرة على الواقع.[1]

إنّ فهم هذه النقاط، وهذه الخصائص، جوهري في كشف العلاقة بين السرد الروائي والأسلوبية الاجتماعية؛ هذه الأسلوبية التي ظلّ ميخائيل باختين ينادي بكونها الأصحّ والأصلح لدراسة الرواية. ويؤيده في ذلك هو غراهام إذ يقول: "هل لنا أن نتصور رواية بعيدة كلّ البعد عن الواقع التاريخي والاجتماعي، وتحتفظ مع ذلك بتماسكها، وبالاتساق الذاتي المطلوب في كل عمل فني؟ أبداً. ولئن وُجد شيء من هذا القبيل فلا ينبغي أن نسميها رواية، بل خرافة، أو رومانس، وينبغي عند ذلك ألاّ نصفه بأنه يزّيف الواقع، وإنما هو منقطع الصلة بأيّ واقع عيني، حتى ولو استعمل أسماء محلية وتاريخية.[2]

لقد حددت حركات الواقع المستمر، على مختلف المستويات، حراك أشكال التعبير الروائي عنه، عبر علاقة الرواية المميزة بالواقع.[3] وعبر هذه العلاقة بالذات، تتميز الرواية عن سلفها السردي "الرومانس"، الذي عدّه البعض نواتها الأساسية، على الرغم من نقاط الاتفاق التي قد تجمعهما وإلى الأبد، مهما تطورت الرواية وتجددت. إلاّ أن علاقة الرواية الأكيدة بالواقع، التي تجلت في تفردها الخاص، قد تمكنت من رسم الوجهة الجديدة التي اختّطتها الرواية لنفسها منذ العقد الثاني من القرن الثامن عشر؛ أي بعد صدور "روبنسون كروزو" لـ "دانييل ديفو"؛ هذه الرواية التي ارتادت، وأسست ملامح التمايز الأساسية بين "الرواية" و "الرومانس".

يفضي بنا هذا الوضع إلى اعتبار "العلاقة بين الأدب والمجتمع قائمة بالفعل وبالقوّة؛ فالأدب لا يكون أدبا إلاّ في ظلّ شروط اجتماعية محددة، والأديب المنتج للعمل الأدبي، هو في البدء والختام فاعل اجتماعي، قادم من مجتمع معين. والمتلقي المفترض لهذا المنتوج الأدبي / الاجتماعي هو فاعل اجتماعي آخر، والنسق العام الذي يحتضن هذه العملية، يظل هو المجتمع بفعالياته وأنساقه الفرعية الأخرى"[4]. وكأن الروائي مجبر بالقوّة على استقاء مواده من المجتمع أولا وأخيرا.

---

1. محمد شاهين، آفاق الرواية – البنية والمؤثرات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 08.
2. هو غراهام، مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973، ص 145.
(3) إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص 11.
4. عبد الرحيم العطري، مقدمة في سوسيولوجيا الأدب، أنظر الرابط :
http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid=79281# 2012/06/25، h. 13:09.

ونحن إذ ننظر إلى علاقة الرواية بالمجتمع، نربطها **بالأسلوبية الاجتماعية** بالذات، لا باللغة ولا بالحدث المتداول روائيا، ولا بشيء آخر، ذلك أنّ فكرة إسناد الأسلوب وليس اللغة إلى فئة اجتماعية إنّما تقوم على منظور معياري. "يستند هذا المنظور بدوره إلى منظور يوناني للبلاغة، ينقسم المجتمع بموجبه إلى طبقات، بحيث يكون لكلّ طبقة أسلوبها، ولكلّ فئة لغتها. ولا يخفى ما في هذا المنظور من آلية وتبسيطية في التقسيم، وتعميمية غير دقيقة في التوزيع اللغوي. وما كان ذلك إلاّ لأنّ هذا المنظور لا يأخذ بعين الاعتبار أنّ الإنسان [مستعمل اللغة] كائن متداخل، ينتقل باللغة من كائنه الكلامي، وهو إذ يحدث هذه النقلة يصبح كائنا إبداعيا، يتمرد على السائد والنمط المستقر.[1] وقد بدأت مظاهر هذا التمرد على السائد والمستقر، تنكشف يوما بعد يوم، لتظهر على مستويي الشكل والمضمون، ونلمس تمظهرها على مستوى المضمون بشكلين أساسيين:

أ. **محاولة الخروج الجزئي عن الواقع الاجتماعي:** التي تتجسد في محاولات تجاوز الخطاب الروائي للمعطيات الاجتماعية اليومية، التي صارت تبدو كمواضيع مهترئة مبتذلة، وروتينية. وللروائي هنا خياران:

* **<u>الأول</u>:** أن ينأى إلى العوالم الميتافيزيقية الدينية [من قبيل: العالم الآخر/(الفردوس، الجحيم)، حيث بدأ هذا الاتجاه مع دانتي في [الكوميدية الإلهية] والمعرّي في [رسالة الغفران]، أو عوالم الخيال الرومانسي [عالم أليس]، والخيال المثالي [جمهورية أفلاطون]. أو أن يعود إلى التراث؛ ليستقي منه مادة خام. فيخرج بذلك عن اليومي المألوف، ويدعو إلى الثورة على روتين الحياة. وكلّ هذه الخيارات روتينية بدورها، لأنّها مستهلكة ومستنفذة.
* **<u>الثاني</u>:** أن يتخطى الوقائع اليومية إلى الوقائع الدولية والعالمية/ وقائع التاريخ والسياسة [تسجيل للحاضر/ ومراجعة للماضي]. فيخوض عباب السياسة، والاقتصاد، والفكر، والدين، محاولا قلب الموازين المعتادة، وصياغة معادلات جديدة.

ب. **محاولة الخروج الكلّي عن الواقع الاجتماعي:** التي تتجسد في سعي بعض الروائيين الغربيين، في الآونة الأخيرة، إلى تجاوز انشغالات الكرة الأرضية برمّتها، واللجوء إلى الكتابة عن عوالم أخرى: [العالم الآلي، الاستنساخ، الحياة في الكواكب الأخرى،...إلخ]. حيث ينأى الكاتب إلى عوالم الخيال العلمي والفانتازيا.

هذا من ناحية المضمون – اختيار الموضوع العام– إذ يعتبر المضمون الروائي المؤسس على الموضوع العام، طرفا مهما وأساسيا، بل هو بمثابة الروح في الجسد الروائي. ويتطلب هذا المتابعة المنظمة لجهود فكّ الخطاب السردي إلى مكوناته، وتحديد أبنيتها الكليّة والجزئية، قبل محاولة الإمساك بدلالتها الشاملة في كلّ نص على حدا.

1. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2002، ص 118.

ويذهب رولان بارت *R .Barthe* إلى أنّ :"الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع."[1] وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمقَ مدلولا، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، [...] وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة، في الغالب، بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي الذي يسم كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة، كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس *(1616/1547)*، وجان جاك روسو، وبالزاك ، وسواهم من كبار الروائيين الأوائل لم يقتصر الأمر، لديهم، على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب، وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية.[2]

وعلى الرغم من إصابة بعض الروايات العربية المعاصرة بداء التضخم المعرفي [فيما يمسّ الثالوث المحرم] فإنّ الحال غير هذه، حيث باتت تقدم لنا تحريضا مقلقا، وهي تقتفي آثار الغير دون بيّنة. بعد أن تحوّل "الرشد الثقافي" إلى "عهر ثقافي"، استحالت معه بعض الخطابات إلى استجابات لنداء الهيمنة. فجاءت نتائج الخطاب الروائي متناوبة بين: تشجيع السلوكات السافلة، وإذكاء الثورة، وتقوية الغضب، وإشعال الحماس في غير موضعه، حينا، أو الدعوة إلى الحياد والسلبية والخضوع والاستكانة، حينا آخر. ونحن نقرأ روايات تثبط العزيمة وترسم العربي بوجهين لا ثالث لهما: جبان مستسلم أو إرهابي مفترس. والاستثناءات قليلة جدّا. ما دمنا ننقّب في الرواية عن وظائف التثقيف وتهذيب الطباع، وتوجيه العواطف وصقلها. ونستجدي العمق والأصالة الفكرية، فلا نكاد نظفر منها إلاّ بالقليل الباهت، رغم الاستثناءات الكثيرة الواردة.

إنّ الروائي الماهر هو الذي "يساعدنا على معرفة جزء من حياتنا، والتعبير عنه، بطريقة مثيرة للمتعة والإبهار."[3] فالرواية بتعدد تقنياتها ووسائلها. بوسعها رسم تلك الأبعاد الثقافية والاجتماعية وأكثر، والخاصية الاستعارية ليست وحدها الكفيلة بتصوير الأبعاد الثقافية. بل يرتدّ الاستعمال الاستعاري – على وجه العموم – إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها. وأول مظهر جمالي للاستعارة، استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها. [4] ولقد تنبه النقد المعاصر لمبادئ تكوين الرواية، فأصبح يدعو إلى ضرورة تجاوز النظر إلى كلّ عنصر أسلوبي روائي، في علاقته بمكونات مرجعية تقابله في الواقع، بالمكونات الأخرى الموجودة في عالم الرواية، لتصبح الرواية انعكاسا للواقع، بالمفهوم الماركسي القديم. فالبعد الاستعاري للرواية، واعتبارها هي ذاتها استعارة

1. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.، ص 35.

2. المرجع نفسه، ص 35.

3 . ينظر: شوقي بدر يوسف، غواية الرواية – دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية – طيبة، سبورتنج – الإسكندرية، ط1، 2008، ص 08.

4 . ينظر: محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 02، 1983، ص 06.

كبرى، قد جعلها فنا فعالا وفاعلا، ومتفاعلا مع مجالات ومرجعيات وفنون شتّى تدور في دائرة المجتمع. ولنأخذ كمثال لذلك الاستعارة عند كلّ من برنار فاليت وتزفيتان تودوروف:

❖ إذا أخذنا الاستعارة – مثلا– كمكون أسلوبي في الرواية سواء أتمّ النظر إليها لذاتها وفي ذاتها، أو تمّ الاكتفاء بمقابلتها مع الواقع، فإنّ ذلك كله ذلك في نظر "برنار فاليت" سيفضي حتما إلى أحد أمرين؛ "إمّا إلى دراسة جمالية صرف محصورة قيمتها في الاستعارة نفسها، وإمّا إلى تناول اعتباطي لا يراعي علاقة هذه الصورة بالسياق العام. إنّ الاستعارة في نظره غالبا ما تكون لها وظيفة تحفيزية في الرواية، ولا يمكن فهمها أبدا بمقارنتها مع الواقع، بل بمقارنتها مع وسائل التحفيز الأخرى الموجودة ضمن النسق السردي، ويقرر فاليت في نهاية ملاحظته الأسلوبية بأنّ الروائي بعد كتابة الصفحات الأولى من روايته تصبح جميع الإحالات التي تأتي بعد ذلك عائدة على رموز الرواية ذاتها وليس على الواقع." [1]

❖ أمّا تودوروف، فيقول موضحا كيفية استعماله للاستعارة:"أستخدم الاستعارة *Métaphore* والتحفيز *Motivation* أيضا بطريقتين مختلفتين: الأولى أنني أستخدم الاستعارة، لأشير بها إلى تلك العملية الأولية، التي يقول فرويد إنها أدت إلى ظهور المفهوم الميثولوجي للعالم. "إنّها علم النفس وقد تجلى في العالم الخارجي" أي ما يسميه أرنست كاسير ومرسيا إياد "الظاهرة الدينية /الأسطورية"... التجربة الغامضة أو الفعل الرمزي، الذي ينقل به المرء المعنى الذاتي إلى العالم الخارجي، ومن ثم يؤدي إلى "الخطأ في تلقيه كما لو كان خارجيا" .

وأستخدم الاستعارة ثانيا بالمعنى الجمالي بالطريقة التي حددها وليام جاس *Gass* باعتبارها نوعا من صنع النموذج، من خلال النظام أو التقديم والمرجعية." تماما مثل شكل القص نفسه وطريقته.[2] ويستخدم بيتر بروكس *Brooks* المصطلح أيضا بهذه الطريقة، لكي يشير بأنّ السرد يعمل باعتباره استعارة، عن طريق ضمّ الاختلافات عبر التشابهات المفهومة، وتكييفها لتكون حبكة عامة. يقول بروكس: "وحيث إنّ الحبكة "هي بنية الفعل في كلّ مغلق ومدرك، فإنّها بهذا لابد أن تستخدم الاستعارة، حتىّ تصبح شاملة." وهكذا فأنا أستخدم الاستعارة لأشير إلى كلّ من العملية السيكولوجية التي تؤدي إلى ظهور الأسطورة أو القصة، والعملية البلاغية التي تتحول بها القصة إلى خطاب."[3]

ويضيف تودوروف: " إنّ شكل الرواية يبدو لي كما لو كان في حقيقة أمره، عبارة عن نقل للحياة اليومية في المجتمع – الفردي التي تمّ خلقها عن طريق إنتاج السوق – إلى المستوى الأدبي، إذ توجد مماثلة دقيقة بين شكل الرواية كما حددها لوكاتش وجيرار والعلاقة اليومية بين الإنسان والسلعة بشكل

1. ينظر: *Bernard Valette , esthétiques du roman moderne ; Nathan 1985 ;P 120.*
2. تزفيتان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف – دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 79/ 80.
3. تزفيتان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، ص 79/ 80.

عام. وبشكل أعم بين بشر وبشر آخرين في مجتمع ينتج من أجل السوق. إنّ العلاقة الطبيعية والصحيّة بين المجتمع والسلعة، هي تلك التي يكون فيها الإنتاج محكوما بالاستهلاك المتوقع. بالقيمة الملموسة للأشياء " بقيمتها الاستعمالية". أمّا ما يميز الإنتاج الحالي من أجل السوق فهو على العكس من ذلك. أي إهمال هذه العلاقة مع وعي البشر. وتقليصها إلى العلاقة المضمنة، عبر توسط الواقع الاقتصادي الجديد الذي أفرزه هذا الشكل من أشكال الإنتاج أعني "القيمة التبادلية". وبالطبع، إذا لم يتقبل الأفراد الوهم الرومانتيكي (أو ما يسميه جيرار الكذب) حول التمزق الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة الداخلية والحياة الاجتماعية. فإنهم لا يمكن أن ينخدعوا بعمليات التفسخ التي يخضع لها نشاطهم الإبداعي في مجتمع السوق، عندما يصبح لهذا النشاط وجود علني [...].[1]

ومن هذا المنظور لا يوجد شيء غريب، فيما يتصل بإبداع الرواية بوصفها نوعا أدبيا، فشكلها الذي بدا شديد التعقيد، هو شيء يحياه الناس كلّ يوم. عندما يضطرون إلى البحث عن طابع كلّي، وعن قيمة استعماليه كليّة، بطريقة يمزقها توسط القيمة الكمية: قيمة التبادل في مجتمع، لا يؤدي فيه أي جهد، يبذله المرء في التوجه مباشرة إلى القيم الاستعمالية إلاّ إلى أفراد هم أنفسهم متفسخون، لكنهم وفقا لصيغة أخرى هم أنفسهم إشكاليون.[2]

ونتساءل إزاء قول فاليت: "فالإحالات التي تأتي بعد ذلك، عائدة لا محالة على رموز الرواية ذاتها"، على ما تعود [رموز الرواية ذاتها] تلك، بعد ذلك؟ أليست عائدة على الواقع/ المجتمع؟ وحتّى إن لم تكن الرموز الجزئية كذلك، فلا بدّ من أنّ العمل ككل، عائد لا محالة على الواقع، لأنه قد انطلق منه. ومن هنا تنطلق مقولة "الرواية استعارة كبرى" في تشييد صرحها وبناء نفسها. وبالنسبة لتودوروف فالواضح، اليوم، أنّ ما تقوله الرواية ليس شيئا خارقا، بالفعل، بل هو شيء يحياه الناس كلّ يوم – على حدّ تعبير تودوروف السابق – ولكن هذا الذي [يحياه الناس كلّ يوم] صار شيئا اعتياديا، فلما ألف الناس شروق الشمس وغروبها يوميا، لم تعد الحادثتان مدعاة للدهشة والتأمل، إلى أن يأتي النص الإبداعي، فينقل إلينا صورة من صور الشروق، أو أخرى من روائع الغروب، لنتلقاها بدهشة طفل صغير، فنحيا الحادثة كأننا نتعرف إليها لأول مرّة في العمر، تثير بداخلنا مشاعر جديدة فياضة، تجعلنا نعي قيمتها الجمالية والشعورية على الأقلّ. وذلك شأن العالم اليوم، إنّنا نحيا المآسي، ونقف على مشاهد الدماء يوميا، إلى درجة أن صار ذلك مألوفا واعتياديا. فالإنسان العربي/ مثلا، لم يعد يذهل كثيرا لمعاناة الشعب الفلسطيني (كواقع يحياه الناس كلّ يوم) ولكن الحال تختلف جدّا، ونحن نقرأ المأساة في عمل إبداعي معيّن، كالخطاب الروائي، **فعالم الرواية خُلِق لإعادة التصوير، والتمثيل، في نطاق ما هو كائن، لمناجاة ما ينبغي أن يكون. وهذا الدور هو ما يفترض بالأسلوبية الاجتماعية أن تبحث عنه وتجليه.**

1. المرجع نفسه، ص 115.
2. المرجع نفسه، ص 115.

ولكن ما يسميه تودوروف الوهم الرومانتيكي، الذي يسميه جيرار [الكذب]، يتبدى اليوم بوجهين: أكاذيب بناءة وأكاذيب هدامة، وهذا ما علينا أخذه بعين الاعتبار، ففي مقابل رواية واحدة تزيّن الواقع وتنمقه، وتدعو إلى الفعالية الايجابية، هناك آلاف الروايات السلبية التي تشوهه وتضخم مآسيه، دون تقديم البدائل الموضوعية له، سعيا لتحطيمه والتعجيل بفنائه. ويكمن دور المحلل الأسلوبي في كشف طبيعة الكذب الإبداعي هذا. الذي صار يرتبط اليوم بتقنية الاستعارة أكثر من أي تقنية أخرى.

وفي سياق حديثه عن **الأسلوبية الاجتماعية** يقول باختين: "إنّ أيّ كلام قيّم اجتماعيا، يملك القدرة على التأثير بمقاصده، تأثيرا قد يستمر طويلا ويصيب دائرة واسعة في لحظات اللغة المقحمة، في سياق اندفاعاته المعنوية والتعبيرية، إذ يفرض على هذه اللحظات فروقا معينة في المعنى، وتدرجات معينة في القيّم. وهكذا يمكنه أن ينشئ الكلمة الشعار، والكلمة الشتيمة والكلمة الثناء...إلخ"[1] وفي مجرى ضرورة الارتكاز على المنظور الشمولي، ينساق رأي ميشال ريفاتير، الذي يرى أن: " الوصف اللساني البنيوي للأسلوب، إذا أريد أن يكون فعالا ينبغي أن يراعي بأنّ الأدب، وإن كان يقوم بالضرورة على أساس المكونات اللغوية، له خصوصية تميزه عن الوقائع اللسانية الأخرى، ولذلك فكلّ تحليل أسلوبي خالص لا يمكن أن ينتهي إلاّ إلى إبراز الجوانب اللسانية وحدها.[2]

ومرد هذا أن التحليل اللساني الخالص ينظر إلى الخطاب الروائي بعين واحدة فقط، تجزئ الحقيقة، وتقلص الفكرة. ولابد عندئذ من نشدان تحليل أسلوبي متكامل للسرد الروائي وأساليبه المختلفة، من خلال وجهات نظر معرفية، إدراكية وتجريبية، تتأسس على كشف التفاعلات الحاصلة بين شتى العلاقات الداخلية والخارجية المؤسسة للنص الروائي. وهذا ما يوضحه قول جوزيف ميشال شريم: "إنّ ما يستطيع إنقاذ طريقة تحليل الأسلوب [...] هو إمكانية دمجها في **عمل متكامل**، يعتبر النتاج الأدبي وكأنه وحدة نصية مكونة من أصغر وحدة لغوية ممكنة [أي الفونيم] صعودا حتّى أكبرها [أي الخطاب ككل] ومرورا بالفونيم والجملة، ويتوجب علينا في إطار الجملة أن نقوم بدراسة أنماط الجمل، وتحديد معالمها قبل أن نسعى إلى تحليل الأسلوب." [3]

ويجب الأخذ بعين الاعتبار، أنّ **الأسلوبية الاجتماعية**، في علاقتها بالخطاب الروائي، تهتم برصد العلاقة بين لغة الخطاب والمجتمع الذي تستقي منه الرواية أحداثها، أو تتخذه مرجعا أو منطلقا للغة في عملية خلقها، ويصبح الأسلوب فيها منطلقا للإنسان في انتقاله وتحوله. فهو متعدد الأدوات إلاّ أن خطابه [الرواية] لا يستطيع التحقق إلاّ باتفاق المجموعة الإنسانية المعنية به وتواضعها. وبما أنّ الخطاب هو خطاب اجتماعي فإنّ "رقابة المجتمع لا تحدد نوع الإشارة المستخدمة فيه فقط، أي أداته

1. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، 48.

2. ينظر: *Michael Riffaterre : essais de stylistique ; Présentation et traduction de Daniel dallas ; Flammarion 1971 ;P 28.*

3. ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

بل تحدد معنى الدلالة التي تحملها الإشارة أيضا. وهذه السمة من أبرز سمات "**نظرية الإيصال**" كما تحدث السيميولوجيون واللسانيون عنها على حدّ سواء. وقد تكلم غريماس عن هذا الأمر فقال:" لا يتم الإيصال على المستوى الدلالي إلاّ إذا كان المرسل والمرسل إليه متفقين على شيفرة واحدة بها يركبان الرسالة وبها يفككانها." [1] حيث يعدّ فنجنشتاين اللغة "شكلا من أشكال الحياة الاجتماعية، ولونا من ألوان الممارسة الاجتماعية التي تحقق بواسطتها عددا من الأهداف المرغوبة، فاللغة عنده، مجموعة من الأفعال اللغوية التي يقوم بها الفرد، ويطلق على هذه الأفعال اسم " اللعب اللغوية" ويعني بها نظاما كاملا للتواصل الإنساني."[2]

وبذلك **فالأسلوبية الاجتماعية** مضطرة إلى أن تتخلى عن فكرة "**البلاغة سكونية**" التي بنتها تصورات اليونان قديما، وما انجر عنها من أفكار في ق *19*. من خلال التخلي عن المفاهيم والتصورات التي طرحتها الأيديولوجيات المعاصرة، فقد قدمت هذه نموذجا للأسلوب يتوخى الشرعية ويستمدها من مفهوم خاص للرقابة الاجتماعية.[3] والخضوع للرقابة، بالإضافة إلى مقاصد الوضع والاتفاق التي يحملها، قد يفهم على أنه تكميم لفم الرواية، وتشويش لمنطقها، ومع ذلك فلا ينبغي للروائي أن يكسر كلّ الحدود، ويتخطى كلّ الهوامش ليحمّل الرواية [وبالتالي يحمّل الواقع] أكثر مما يُحتمل. وقد تفهم الرقابة الاجتماعية بوصفها "حتمية زمكانية" حيث يرى باختين أن "لكل جيل، في كلّ فئة اجتماعية، في كلّ لحظة تاريخية من حياة الكلمة الأيديولوجية لغته [...] الّتي تتغير تبعا للشريحة الاجتماعية." [4] وعلى كلّ فالرقابة الاجتماعية لها أكثر من وجه.

إن ّالاتصال بين أفراد المجتمع، يعني دراسة الأفكار الأساسية، التي نعتمد عليها في تفهم بعضنا البعض. وإذا كنا نشكو من الفرقة والتضاد؛ فذلك يعني أننا نتداول التغير والثبات، في نشاط اللغة بطريقة تحتاج إلى التأمل. إنّ توضيح ما نحذفه، وما نثبته ذو أهمية كبيرة. فضلا على الأساليب المتنوعة في استعمال الحذف والإثبات. كلّ هذا يجب أن يكشف، وأن يدرس بطريقة ملائمة لم نتفق بعد على ملامحها. وإذا كانت الحرية بالمعنى الإيجابي الخلاق هدفا؛ فإن تمحيص اللغة لم يستطع، حتى الآن، أن يسهم بشيء واضح. يجب أن تدرس لغتنا بطريقة تبين ما نصنعه من معوقات، تجنبا للشعور بالحرية، وما نصنعه من حرية هشّة تجنبا لتقدير طبيعة المعوقات. وفي كل ّحال، فإنّ العلاقات اللغوية

1. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 110.
2. ينظر: نزار التجديتي، نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد سميث، مجلة علامات، مج 10، سبتمبر 2000، ص 398.
3. المرجع السابق، ص 120.
4. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 144.

يمكن أن تدرك بأسلوبين اثنين، من أجل أن نكشف ما في قلب حياتنا دون أن ندركه، وما ندركه دون أن نتصور تطوره المحتمل." [1]

وتدل قدرة المؤلف على عدم الاستقرار (عدم تحديد مصيره) لغويا، وقدرته على تحويل مقاصده من نظام لغوي إلى آخر، استراتيجيات مزج "**لغة الحقيقة**" بلغة "**الحياة اليومية**"، وقول ما يريده هو بلغة الآخر، وقول ما يريده الآخر بلغته هو.[2] ولكن الدراسات الحديثة تبين أنّ تلك الحرية، تبددت ما دام الكاتب، اليوم، ممزقا "تمزقا مأساويا بين ما يفعله وما يراه. فالعالم المدني يشكّل الآن، وعلى مرأى منه طبيعة حقيقية. وهذه الطبيعة تتكلم وتنشئ لغات حية، الكاتب معزول عنها [...] فالكاتب الواعي يخوض معركة ضدّ العلامات الهائلة القدرة، الموروثة على الأسلاف، وهي تفرض عليه الأدب من عمق ماضيها، على اعتباره طقسا، لا على اعتباره مصالحة مع المجتمع." [3] ومن هنا تتجلى أهمية كشف استراتيجيات الخطاب الروائي الاستعاري، في ممارسته لمزج لغة الحقيقة بلغة الفن، باعتباره جنسا أدبيا يسعى إلى إبرام عقود المصالحة مع المجتمع طوعا لا كرها. خائضا بذلك معركة هائلة ضدّ استعارات الهدم، مشيدا حصونا جديدة فاعلة، لاستعارات البناء.

1. المرجع نفسه، ص 52.
2. المرجع نفسه، ص 84.
3. ينظر: رولان بارت الكتابة في الدرجة الصفر، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف، الرباط، د.ت، ص 114.

الفصل الأول: الاستعارة الكُبرى والمجتمع

أولا: الاستعارة والدرجة الصفر

ثانيا:الاستعارة والسيميوطيقا

أ. الاستعارة الروائية والدلالتين التبعية والأصلية عند رولان بارت

ب. الاستعارة الروائية والعلامة عند شارل بيرس

ج. الاستعارة والرمز عند بول ريكور وجوليا كريستيفا

ثالثا: الواقع وهيمنة الاستعارة

أ. الاستعارة وتأسيس القول

1. الاستعارات السياسية
2. الاستعارات الفنية
3. استعارات أخرى

ب. الاستعارات الكبرى من القول إلى الفعل والعكس

1. الثقافات والحضارات استعارات
2. استعارات الرعب
3. الاستعارات التي تقتل

الاستعارة الكبرى والمجتمع

تراهن حياة الكائن البشري على تفاعله المتواصل مع محيطه ككلّ، وتكون حصيلة هذا التفاعل المستمرّ مجموعة من النتائج المتباينة، وفقا لتباين طبيعة الأشياء والمواضيع التي يتمّ معها /أو من خلالها هذا التفاعل، مع الاحتفاظ، في كلّ مرّة، بضرورة إنتاج معرفة جديدة، وإذا كان الفاعل البشري ذاته ينشقّ إلى شقّين [مادي / معنوي] من خلال كونه تركيب مزدوج من الحمأ المسنون، والنفخة المقدّسة، فهذا الانشقاق يسمح له بإنتاج **استعارات أنطولوجية** متنوعة، كما يسمح له بتوليد ثنائيات أخرى، كأن نوّجه تركيبه هذا؛ فنقول أنّ عالمه ينشق إلى شقين: [علوي/ سفلي] لنسج **استعارات اتجاهية**، وهو ما يساعدنا على إعطائه مفهوما خاصًا، يمنحه سمات لازمة، وسمات عرضية، تأسيسا لما يُعرف **بالاستعارات المفهومية**. ولهذا الانشقاق أن يبني تصورًا جديدا للإنسان، بسحب مقوّماته ومنحه مقوّمات جديدة، مستعارة من شيء من الأشياء، أو من موضوع من المواضيع المحيطة به، على سبيل **الاستعارات البنيوية**.

وهكذا، تقوم الاستعارات بدور أساسي في بناء الواقعة الاجتماعية والثقافية والذهنية، ويمكن أن تحلّل الاستعارة بوصفها نظاما من التوافقات الجزئية [تشاكلات]، بين ميدان مصدر [المرجع]، وميدان مستهدف [المُحال عليه]، مع الاحتفاظ العام بالدلالة. وحسب لايكوف وجونسن، فإنّ هذه الأنساق شديدة البنينة، ثابتة وكثيرة الدوران. وغالبا ما تُبنين أنطولوجيات الميادين المصادر والميادين المستهدفة؛ فيمكننا إذن أن نفكر في الميدان المستهدف باستعمال المعارف والاستدلالات الخاصة بالميدان المصدر. [1]

ولكي يعيش الناس ويتواصلوا، عليهم أن يصنفوا الأشياء، وأن يصوغوها في مقولات؛ أي أن يُمقولِوها، هذه المقولات تشكلت انطلاقا من خبرتنا اليومية المحسوسة، المتصلة أساسا بالإدراك وبالجسد. إنّ انسجام المقولات والتوافقات، تضمنه بنية العالم المحسوس العقلية [المُصادر عليها، أو المُلاحظة]، المعبّر عنها، على سبيل المثال، بقوانين الفيزياء. هذه البنية يصادر في معظم الأحيان على كونها مُستقلة في معظم الأحيان عن خصوصيات الفكر البشري. والمقولات نفسها متراتبة من المقولات القاعدية [الصادرة مباشرة عن الإدراك أو عن التجربة المباشرة، مثل الحركة] نحو المقولات المركبة، الأكثر تجريدا.[2] وللاستعارة في ذلك كلّه، أن تهتم بالجزء لتوكيد الكلّ، ولها أن تهتم بالكلّ لإجلاء صورة الجزء، ما دامت التقنية الاستعارية لا تصرّح، في البداية، بكلّ نواياها، إنّها تضمر أكثر مما تظهر، وتلمح أكثر ممّا تصرّح.

1. صابر الحباشة، تحليل المعنى، مقاربات في علم الدلالة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011، ص 70.

2. المرجع نفسه، ص 71.

ولعله من المهم الإشارة إلى أنّ افتراض وجود **دور أسلوبي** للصبغة المجازية *Figuration* مرتبط ارتباطا عميقا بافتراض ثان، فغرايس (1975) *Grice* يعالج الاستعارة بوصفها نوعا من **الاستلزام التخاطبي *Conversational Implicatur*** تنهض انطلاقا من خرق قاعدة الكيف، [كما سنفصّل هذا، تحت عنوان "الاستعارة والحقيقة"]، وتعتمد حسب وجهة نظره، قراءة حرفية للأقوال الاستعارية، بشكل ثابت، تتعلق بها قيمة حقيقية (كاذبة – بالمعنى المنطقي، لا بالمعنى الأخلاقي للعبارة/ في العادة). وتمثل مدخلا نحو بعض الخطاطات الاستدلالية، التي تولد قراءة مجازية "ثانوية" ، لذلك يمكننا أن نقول، إنّ كلمة مّا لها معان معجمية، متميزة فقط متّى احتجبت أو نُسيت بشكل أو بآخر، الروابط التي كانت تسمح بها استعمالاتها المتعددة. وهذا ما يقود الناس إلى وسم الاشتراك الدلالي بألفاظ تعاقبية، وإلى الحديث عن معان مجازية، تمت معجمتها بوصفها استعارات ميتة أو مجمدّة. [3] حيث تتحول **الاستعارات الحيّة** إلى **استعارات ميّتة**، نتيجة استنزاف جاذبيتها، وبمرور الوقت تفقد بريقها وقدرتها على لفت الانتباه، لتصبح عبارة عن استعارة ذابلة مألوفة بالكاد نشعر بها، من قبيل[رأس القلم، وظهر الصفحة، وصدر الكتاب، وقلب المسألة].

ومن هنا يقودنا النظر في طبيعة هذا الاستلزام الخطابي – الاستعاري للرواية، إلى ضرورة الوقوف على نظرية التأويل الاستعاري، بتحليل درجتي الصفر البلاغية والواقعية التي ينطلق منها التشكيل الاستعاري للرواية كاستعارة كبرى، من جهة، والوقوف على علاقة الاستعارة بالحقيقة ومن ثم النظر في علاقة الاستعارة بالسيميوطيقا؛ باعتبار الاستعارة علامة سيميولوجية – كما سنرى لاحقا – لتحديد علاقة المعاني الاستعارية بالوقائع الاجتماعية، و دعم إمكانية اعتبار **الرواية استعارة كبرى**.

لقد وجد لايكوف وجونسون من خلال اشتغالهما على معطيات لغوية بالأساس، أنّ الجزء الأكبر من نسقنا التصوري من طبيعة استعارية، وبالتالي فإنّ تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا، في كلّ يوم ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة، ويتجلى ذلك خاصة في عملية النقل الاستعاري، متمثلة في مفاهيم" المخططات والصورة"، فلقد أظهرت الأمثلة – التي اشتغل عليها الباحثان – أنّ الاستعارة لا ترتبط باللّغة أو بالألفاظ، بل إنّ سيرورة الفكر البشري هي التي تعدّ استعارية في جزء كبير منه، وهذا ما يقصدانه بالقول أنّ **النسق التصوري البشري استعاري**، بحيث نجد أنّ كلّ المفاهيم المجرّدة التي ترتبط بالفكر تشتغل بصورة استعارية[4].

ورغم أنّ الاستعارات شديدة التواتر والحضور في اللّغة المستعملة، فقد يحدث أن نجد الاستعارة في **الاستعمال الأصلي**، لنقع بذلك على الحدود بين الاستعارة [–استعمال مشتق]، والمشترك [– استعمال جديد]، أو استعمال بلغ استقلالا كافيا، ليكون منفكّ الارتباط عن [مصدره الأصلي]. في هذه

3. صابر الحباشة، تحليل المعنى، ص 72.

4. ينظر: جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 23.

الحالة الأخيرة، يمكن أن تتطور الاستعارة بشكل مستقلّ، أو أن تتحصل على خصائص إضافية. هذه هي الحال، على سبيل المثال، مع عبارة [طالب لامع]، حيث يقع التركيز، فضلا عن الصفات الخارجية المسندة للامع، على أسباب اللمع، أي قدراته الذهنية الفائقة. ويمكن أن يعتبر النعت [لامع] في هذا السياق الإبستيمي مطورًا انطلاقا من استعارة. وبالعكس، فإنّ استعمالا استعاريا مألوفا في الماضي، يصبح باطلا وملغى، وذا انتظام ضعيف، وقد يصبح في هذه الحالة شكلا متكلسا أو شبه متكلس؛ يمكن تأويله بمعزل عن الاستعارة. [5]

ويبقى أنّه " لكل محتوى لغته الخاصة وأسلوبه الخاص، فالفكر الأبيسي له لغته التقليدية وأسلوبه. وللفكر الجديد لغته وأسلوبه المميز."[6] فـ"الأشكال والصيغ التي تكون النظام... تتوقف على بعضها بعض في غير استقلال، وتتكامل فيما بينها كعناصر الصيغة أو المعادلة الرياضية الواحدة. فتغيير عنصر واحد من عناصر النظام، يخلق نظاما جديدا. مثلما يخلق تغيير عنصر المعادلة الرياضية معادلة جديدة."[7] ومن هنا تتجلى أهمية التأويل في فهم الآلية الاستعارية؛ إذ تقودنا عملية التأويل إلى استخلاص المعاني العميقة للاستعارة الروائية، من خلال تبيّن قيود المجتمع العربي التّي تفرض– أو تحدّد طبيعة الاستعمال اللغوي، بين حرفي واستعاري. ممّا يجعلنا نستند – من جديد– إلى آراء ميخائيل باختين؛ إذ يرى أنّ **الأسلوبية الاجتماعية** هي الأسلوبية الأنسب لدراسة العمل الروائي. ومن هنا سنتبيّن علاقة الاستعارة الكبرى بالأسلوبية الاجتماعية. باعتبار الواقع مرجعا أبويّا، لا غنى عنه في ولادة أيّ نمط روائي. لنقف أخيرا على الانسجام الاستعاري، كضرورة بنائية وتشكيلية لإنتاج الاستعارات الكبرى على اختلاف أنواعها.

5. صابر الحباشة، تحليل المعنى، ص 76.

6. هشام شرابي، التعدد الحضاري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 2010 ، ص25.

7. عز الدين إسماعيل، البلاغة والأسلوبية، مجلة فصول، عدد 02، يناير1980، ص 184.

أولا: الاستعارة والدرجة الصفر

عند تلقي القول: [إنّ البلاغة بعثت من تابوت الموت، بعد أن بثت فيها الروح من جديد]، نجد أنّه يحتمل وجهين، فهو من جهة معنى مجازي، إذ ليست البلاغة كائنا حيّا، أو بشرا سويا، يتمدد قي تابوت لتقبض روحه، ثم ما يلبث أن يهبّ واقفا، وقد بعثت فيه الروح من جديد. ومن جهة أخرى فهذا القول يتضمن الإحالة على المعنى الحقيقي، حيث أنّ البلاغة تراجعت، وبدت كموضوع للازدراء، ولم تلبث كذلك طويلا، لتعود بقوّة وبصورة جديدة آسرة.

وهذا ما يؤكد أنّ "الاستعارة لا يمكن تلقيها على أنّها استعارة؛ إلاّ بالإحالة على **المعنى الحقيقي**، في نفس الوقت الذي تحيل فيه على **المعنى المجازي**. ومن هنا فإنّ العلاقة بين القاعدة والانحراف، هي التي تحدّد في الواقع العملية الأسلوبية، وليس الانحراف في حدّ ذاته. على أنّ القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشعري، قد يطلق عليها مصطلح آخر هو« **درجة الصفر البلاغية**» وهي التي تتطلب تحديد الموضوع البلاغي. ويرى بعض الباحثين أنّ البلاغة الكلاسيكية، ربما تكون قد ماتت لأنّها لم تحل ّهذه المشكلة. كما أنّ البلاغة الجديدة لم تُجب عليها بشكل تام حتّى الآن. فكلّ الناس يتفقون في القول بأنّه لا تكون هناك أشكال بلاغية لغوية، ما لم يكن من المكن معارضتها بلغة أخرى، لا تحتوي على هذه الأشكال."[1] إذ لا يمكن أن نلمس تميّز اللغة الاستعارية دون لمس الاعتيادية والألفة، في اللغة العادية باعتبارها لغة معيارية.

ويبدو أنّ "قدر الاستعارة أن لا تخلد، مهما كان عمرها، فمصيرها الموت عاجلا أم آجلا، وقدر اللغات أن تكون مقبرة لاستعارات ميتة، نسيت أصولها. وإذا كان الإنسان يعيش قدره الوجودي ضمن لحظة محدودة في زمن، فإنّ عمر الاستعارة قد يطول ويستمر أجيالا، ولنا أن نتصور مسار الاستعارة كالآتي: [2]

استعارة وليدة ....◄ **استعارة عرفية** ....◄ **استعارة ميتة**"

فرغم حيوية الاستعارة وفاعليتها، إلاّ أنّها – ككائن حيّ، عرضة للموت، وإعادتها إلى الحياة "هي طريقة ممكنة، بل مثمرة، كما أنّ إعادة تجميد استعارة حيّة بإماتتها، سيذكرنا بحالة الكليشيهات أو الرواسم الماثلة [...] فللاستعارة تاريخ حافل، مادام وضعها متغيّر، فهي تنتقل من استعارة حيّة إلى

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58.
2. سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 71.

استعارة ميتة جامدة، وتصبح مجرد رواسم، ثم تعود مجدّدا إلى الحياة كاستعارة نابضة." [1] وفي هذا السياق يذكر بول ريكور [الاستعارة الميتة]، كـ [استعارة بالغة التفاهة، نُسيت أصولها] [2]، وتجعلنا هذه الاستعارة نتساءل عن علاقتها **بالدرجة صفر**، باعتبار اللغة الاستعارية تنطلق من **درجة صفر**/ التي تقابل بها، ومعنى أن تموت هو أن تعود إلى **الدرجة الصفر** ذاتها، التي انطلقت منها.

وبالنظر إلى النص/ الخطاب ككلّ، باعتباره **استعارة كبرى**، تشدّ انتباهنا مقولة موخاروفسكي: "النص الأدبي، خروج لغوي عن الطراز المعياري العلمي للغة المعتادة." إذ يرى أنّ هناك لغة معيارية معتادة، تتبوأ الوظيفة التوصيلية فيها مكان الصدارة، ويطلق على هذه اللغة "اللغة المعيارية *Standar Language* " وهي لغة التجارب اليومية، والأحداث، والعمل، والصحافة. وهناك لغة أخرى تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل على تكسيرها والتمرد عليها، يطلق على هذه اللغة الثانية "اللغة الشعرية *Poetic Language*"، الأولى نفعية مباشرة، والثانية فنية ملتوية، الأولى تواصلية، والثانية إنشائية."[3] ومن هنا يمكننا تمييز العوالم التي تخلقها الخطابات الفنية الأدبية، عن العالم الحقيقي الواقعي، مهما بلغت قواسم الشراكة بين هذا وتلك.

وحينما نتأمل نظريات البلاغة، يأخذنا شيء من الشكّ، لأنّنا الآن مولعون أحيانا بالتداخل بين الأشياء والإنسان. وكذلك التفكير السائد في البلاغة الموروثة. وهو أن ّالأشياء مفصولة عن المواقف تماما. بل إنّ المنطق القديم كان يعتبر هذا الربط تلويثا للفكر. ولم يكن أحد يتصور أنّ حياة الفكر مدينة لنزعات الإنسان، ولم يكن أحد في خارج التصوّف، يهتم بهذا التدخل الإنساني. هذا هو الفرق الأساسي؛ في البلاغة تبدو الحقيقة عارية من آثار الخيال، وتبدو العواطف الإنسانية ثانوية مهما انتشرت.[4] أمّا اليوم، فالحقيقة لن يتسنى لها الظهور بشكل أجلى، ما لم توثّق ارتباطها بالخيال، فالاستعارة تقول الكثير، وتغور في الأعماق، وتلمس المخفي، وتزلزل الطابوهات، وتكشف الحقائق، وتستجدي العواطف... كلّ ذلك وهي تعانق الخيال، وتخلص له كلّ الإخلاص.

---

1. جان جاك لوسيركل، عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص 271.

2. بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى، ص 94. وقد كان هناك كاتب فرعوني اسمه [سنب] عاش حوالي (2500 ق.م) قال:"ألا ليتني أجد ألفاظا لم يعرفها الناس، وعبارات وأقوالا بلغة جديدة لم ينقض عهدها، فليس فيما تلوكه الألسن أقوالا وعبارات لم يقلها آباؤنا من قبل." وهنا يتجلى النزوع الإبداعي. ينظر: هاشم غرايبة، المخفي أعظم – رؤى ذاتية وقراءات نقدية، منشورات وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط1، 1984، ص37.

3. جين موخاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول، ع1، ج 05، 1984، ص 22.

4. ينظر: المرجع نفسه، ص 125.

الاستعارة اليوم هي الإنسان نفسه، إنّها وجهه الذي يبدي السماحة والنبل، أو يبدي القسوة والتسلط والجنون، وقد عكست تغيّر أحواله من البراءة إلى اللؤم، ومن الشفافية والوضوح، إلى الإبهام والغموض، ولا يمكن استيعاب هاته التبدلات الطارئة، إلاّ بالعودة إلى **درجة الصفر التاريخية**، أو **درجة الصفر الواقعية**، التي يمكن من خلالها مقارنة ما هو كائن بما كان، للتنبؤ والاحتياط لما سيكون. وقد باتت الاستعارة الغِراء الذي يلصق الفاعل البشري ويشدّه إلى كلّ الأشياء والمواضيع القريبة منه. وارتباطا بهذا القول فإنّ الاستعارة الكبرى تحتاج إلى سيكولوجيا ثانية؛ فنظرية الاستعارة التي اعتلت نظرية البلاغة الجديدة، هي نظرية وعي جَدّ، وثقافة تبحث عن تجلي فكري من طراز آخر، غير ذلك الطراز الذي ينحصر في الجزء، ويغفل الكلّ. إنّها تتجاوز **درجة الصفر البنائية/ التشكيلية:** [مشبه – مشبه به – وجه شبه] إلى تشكيل ضخم تتراكم فيه المعطيات الاجتماعية، والسياسية والثقافية، والسيكولوجية والحضارية؛ لأجل بناء مركب كلّي يخاطب الوعي ويجدد الفكر. ومع ذلك يجب أن لا نحمل موضوع الاستعارة أكثر مما يحتمل.

فالكلمة الاستعارية لا تقوم بوظيفتها إلا ّبالتقابل والتوافق مع كلمات أخرى، غير استعارية. والتناقض الذاتي في التأويل الحرفي ضروري، لكي ينبثق التأويل الاستعاري. لكن: ما هي إذن تلك اللغة غير الموسومة وغير المشكلة من وجهة النظر البلاغية؟ ينبغي الاعتراف مبدئيا بأنها غير قابلة للكلام، وقد حددها « دو مارشيه *Du Marsais 1730* » بأنها هي المعنى المؤصل "الإيتمولوجي *Etymologique*".[1] لكن نتيجة ذلك هو أن كل المعاني المشتقة والمتفرعة، أي كل المعاني الحالية، تصبح مجازية. وهنا تختلط البلاغة بالدلالة، وتمتزج بها. كما تمتزج أيضا بالنحو، كما كان يقال من قبل. وبعبارة أخرى فإن التعريف« الإيتمولوجي» التطوري لما ليس مجازا يجعل الأشكال المجازية هي ذاتها تعدد المعنى. ولهذا فإن« فونتانيية 1827 م *Fontanier*» يجعل المعنى المجازي في مقابل الحقيقي. على أساس إعطاء كلمة « حقيقي » قيمة تتصل بالاستعمال لا بالأصل. فداخل إطار الاستخدام الحالي يقوم التقابل بين الحقيقة والمجاز.[2]

لكن البلاغة لا تشغل إلاّ بغير الحقيقي؛ أيّ بالمعاني المستعارة دون أن تعطي أي تحديد للخط الفاصل بينها، و بين الطريقة العادية في الكلام، أو تقوم بتعريف هذه الطريقة .هذا الخط الفاصل لا يوجد في الكلام العادي الحالي. واللغة المحايدة لا وجود لها. فهل يترتب على ذلك حينئذ أن نعترف بذلك الفشل، وأن ندفن المشكلة مع البلاغة ذاتها؟[3]

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58.
2. المرجع نفسه، ص 59.
3. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نستطيع أن نقول، إذن، إنّ القدماء فرقوا بين ما قد يسمى الآن نمو الكلمات، وتضخم الإحساس بالكلمات. وفي كلّ تعامل مع الكلمة، يحذف المفسّر بعض الجوانب من أجل أن يبرز جوانب أخرى. وبعبارة أخرى إنّ الاختلاف بين الجوهري والعرضي هو اختلاف في تأويل الكلمات. ونستطيع أن نلاحظ شيئا من البراعة العملية في تناول الكلمات، إذا وقفنا على الخصوص أمام العبارات ذات الطابع الاستعاري. كان مفهوم الاستعارة ضيقا في التراث النظري. فقد ميّز البلاغيون بين الحقيقة والمجاز تمييزا يتسم بالحدّة. وكانت الحدّة مطلبا أساسيا؛ لأن مفهوم الحقيقة كان يجب أن يكون واحدا في المجال الأدبي، والمجال غير الأدبي. وبعبارة أخرى لم يكن من المتوقع في ظلّ الرغبة في إيجاد نظام ثابت مشترك، أن تكون الحقيقة استعارية[1]. وقد باتت أم الحقائق استعارية، ولم يقتصر الطابع الاستعاري للحقيقة، على مجالات الإبداع الفنّي فقط، بل تجاوزها إلى ما هو أبعد من ذلك، لدرجة أن استحوذ على كلّ مجالات حياتنا. حيث اكتسى التعبير عن الحقيقة طابعا أوسع وأخصب.

"ولقد كشف الباحثون بفضل الإيمان العميق بلغة العلم، إمكانية لغة ثانية من خلالها يمكن كشف وجه آخر للعقل الإنساني. هذا الوجه يعتمد على التقاطع أو التداخل أو ازدواج حركة الهدم والبناء فالمجتمع محتاج إلى لغة الإضافات. كلّ عبارة تضيف شيئا إلى ما سبقها. ولكنّ المجتمع يلتمس وجها ثانيا من اللغة، من خلال التأبي على الإضافة، يمكن للعقل أن يمارس نشاطه من خلال التكاثر والتفاعل، ولا نستطيع أن نقدّر أهمية هذا التكاثر إلاّ إذا مارسنا أهمية الاعتماد على الإضافة أو التراكم"[2]. وبوسع الاستعارة الكبرى أن تحقق قدرا كافيا من تكاثر المعاني، وتفاعل الأفكار، زيادة على اعتمادها على مبدئي الإضافة والتراكم.

وينطلق بريدسلي وهيس وليفين وسورل وآخرون، من فرضية تقول إنّ المتلقي يؤول ملفوظا ما تأويلا استعاريا، عندما يدرك **عبثية المعنى الحرفي**. أمّا إذا كان المقصود من هذا الملفوظ، هو بعده الحرفي، فسنكون حينها أمام شذوذ دلالي [أغمي على الزهرة]، أو أمام حالة تناقض ذاتي [الوحش الإنساني] أو أمام حالة خرق للمعيار التداولي للنوعية، وحينها نكون أمام إثبات مزيف [هذا الرجل حيوان]... [3] مع أنه هناك حالات يمكن معها قبول المعنى الحرفي لتعبير استعاري. ولنأخذ كمثال على ذلك الأبيات الأولى من قصيدة بول فاليري "المقبرة البحرية":

وذلك السطح اللازوردي الهادئ
الذي تمشي فوقه الحمائم
يرتجف بين أشجار الصنوبر والقبور

1. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 73.
2. المرجع نفسه، ص 115.
3. أمبيرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 146.

البحر، البحر، ودائما هو البحر. [1]

إنّ فاليري يضمن البيت الأول ملفوظا، يمكن التعامل معه تعاملا حرفيا، وذلك لعدم وجود أي شذوذ دلالي في وصف سطح تمشي فوقه الحمامات. ويقول البيت الثاني إنّ هذا السطح يخفق. فالعبارة يمكن أن توحي [بشكل استعاري هذه المرّة] بأنّ حركة العصافير فوق السطح تعطي انطباعا بأنّ السطح يتحرك. ولن يصبح الملفوظ استعاريا إلاّ في البيت الرابع، عندما يؤكد الشاعر أنه يوجد أمام البحر، أما الحمامات فهي أشرعة البواخر. فإلى أن يذكر البحر، فإن البعد الاستعاري سيظل غائبا. إنّ السياق، من خلال إحالته المفاجئة على البحر، يدرج بشكل استذكاري تماثلا ضمنيا. ليدفع القارئ إلى إعادة قراءة الملفوظ قراءة استعارية." [2] ولعلّ هذا ما دفع رولان بارت إلى القول: "إنّ اللغة ليست بريئة على الإطلاق، فللكلمات ذاكرة أخرى، تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة. [3]

ونستطيع التمثيل لهذا العمق الدلالي، بمقطع شعري يحكي عن جدّ الكاريليين القديم باعتباره الحاوي الأبدي، ويعكس هذا المقطع درجة قديمة جدّا من درجات تطور المجتمع والوعي البشري:

فاينيموينن العجوز الأمين
كان يصنع بالغناء قاربا،
وهو يدق على صخرة،
كانت تنقصه ثلاث كلمات،
لكي يصنع جانبي القارب
فذهب في طلب الكلمات...[4]

كانت تنقصه الكلمات كالأخشاب وكمواد البناء، وكان يصنع القارب بالغناء كما يصنعه بالمطرقة. إنّ الكلمة التي اعتدنا فهمها كشيء مثالي، تؤخذ هنا كشيء مادي. والأغنية تعادل وسيلة الإنتاج، وليس مجازيا بل حرفيا، هذه هي تقريبا نقطة الإبداع الكلامي.[5] والكلمة الاستعارية، كمادة خام لها أن تتشكل حسب براعة الفنان وطبيعته، إلى أشكال مختلفة ومتنوعة. وما نؤكد عليه أكثر هو أنّ لها أن

---

1. أمبيرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 147.

2. المرجع نفسه، ص 147..

3. ينظر: رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، ص 24.

4. يحيل هامش الكتاب إلى أنّ: كاريليا: منطقة تقع في شمال غرب روسيا السوفيتية، يقطنها الكاريليون، لغتهم الكاريلية، وقد أخذت الأبيات من: الأغاني الملحمية الكاريلية، المطبعة الأكاديمية . العلوم السوفياتية، موسكو ليلينغراد، 1950، ص 88.

5. غيور غي غاتشف، الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم 146، الكويت، 1990 ، ص 31.

تكون مادة بناء [كما في قارب جدّ الكاريليين، الذي صُنِع بالغناء والكلمات المختارة، ليبحر نحو السلام]، ولها أن تكون مادة هدم [كأن يخوّل لها توليها صنع القرار، في المؤتمرات والمعاهدات الدولية، إشعال نيران الحرب.] وفي هذا يقول ماياكوفسكي "الكلمة هي قائد القوّة البشرية."[1] صحيح أنّها [قائد] فهذا القول يدعم ما قبله، ولكن الذي ينبغي الاهتمام به، هو معرفة طبيعة هذا القائد؟؟ وإلى أيّ وجهة سيقود البشرية ؟؟؟

إنّ الإبداع الأدبي نوع راق من أنواع العمل الاجتماعي، وبما أنّ عمل الإنسان هو فعل واع، فإنّ الروح، أو الوعي، يبرز نفسه على السطح بإصرار متزايد، على أنّه مصدر القيمة الاجتماعية. فقد كان النشاط الفني في اليونان الكلاسيكية، بدء من هوميروس وحتّى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد، مسألة تخص الدولة، وكانت الذات [*Subject*] في هذا النشاط هي دولة المدينة [*Polis*] أي ذلك الكلّ الاجتماعي غير الكبير، المفهوم حسيّا والمنسجم [*Harmonic*] مع تطور الفرد. [2] إنّ الكلمة تعيش خارج ذاتها، في توجهها الحيّ إلى الموضوع، فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتّى النهاية، لن يبقى بين أيدينا غير جثة الكلمة عارية، لا نستطيع أن نعرف منها شيئا، لا عن وضع الكلمة الاجتماعي، ولا عن مصير حياتها. إن دراسة الكلمة في ذاتها، مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث، كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة، والمحكومة به.[3]

ونتيجة عمل كلّ هذه القوى المفككة، لا تبقى في اللغة أيّة كلمات وأشكال محايدة [لا تخص أحدا] فاللغة كلها تبدو متنازعة، مخترقة بالمقاصد، ومشبعة بالنبرات. اللغة بالنسبة إلى الوعي الذي يعيش فيها، ليست نظام أشكال معيارية مجردا، بل رأيا متضاربا مشخصا في العالم [...] كلّ كلمة تفوح منها رائحة السياق، والسياقات التي عاشت فيها هاته الكلمة حياتها المتوترة، اجتماعيا. كلّ الكلمات والأشكال مأهولة بالمقاصد، في الكلمة لا مفرّ من الفروق السياقية [المتصلة بالأجناس والاتجاهات والأفراد].[4] إنّ الكلمة الاستعارية استنادا إلى هذا، تتشبع بنبرات الوعي المشخص للعالم، وتمتلئ بالتجارب الإنسانية المختلفة، إنّها تعيش، أبدا، صراع الخير والشرّ، وتتنكر بأزياء متضادة، حسب ما تتطلبه حفلات التنكر، التي تنظمها السياسة الدولية، في إطار ارتباطها الواضح بمرجعية الواقع الاجتماعي.

والاستعارة تستدعي رغبة الإنسان في المعرفة والإدراك والتمييز. فتغدو بذلك محفزا فكريا للإنسان، أو لرؤيته الخاصة، كما يستدعي ثراؤها الضخم، تنوعا إبداعيا خاصا، يختلف ويتنوع بتنوع المجالات

1. غيور غي غاتشف، الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ص 31.
2. المرجع نفسه، ص 95.
3. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 51.
4. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي يسيطر عليها الفكر الاستعاري. فلنا أن نرمز إلى شيء واحد برموز مختلفة، إننا في إبداعنا للاستعارة نعرف في أيّ المجالات يستوجب علينا استحضار رمز الحصان والأسد، وفي أيها يستحسن استحضار رمز النعامة والقرد.

إننا ننمو من خلال اللغة، فلغة المتحضر تسهم في تحضره، كما تسهم لغة البدوي في بداوته. عقولنا من بعض النواحي هي لغتنا. لذلك تجد وجود كلمة أو غيابها في لغة أمرا ذا مغزى[1]... لقد اتضح الفرق بين إخضاع الكلمات والخضوع للكلمات. وكلّما ظهر منحى ثقافي جذاب حاول أنصاره أن يدعموه بشيء من المأثور، لأنّ المأثور اقتفاء وانتماء وشعور بالماضي والأصول وفكرة الجماعة. وقد سمي إخضاع الكلمات عند المفسرين المتخصصين باسم البدعة والكبر والهوى. أي أنّ إخضاع الكلمات لغير ما تطيق؛ عمل لا حظ له من الاستقامة والتعفف[2]. وهذا الموضوع يستدعي النظر في **درجة الصفر البلاغية**، ولكن ما تسببت فيه بعض الشائعات من [سمعة سيئة للاستعارة] وما قوبل به من هجوم دفاعي مضاد، سبب جدلا ضخما حول هذا الموضوع بالذات.

وفي حقيقة الأمر، أنّ اللغة بوصفها **واقعا اجتماعيا حيّا مشخصّا**، بوصفها رأيا متضاربا، تقع بالنسبة إلى وعي الفرد عند تخومه وتخوم الآخرين. كلمة اللغة كلمة نصف غريبة؛ إنها لا تصبح كلمة المتكلم إلاّ حين يملؤها هذا بقصده، إلاّ حين يتملكها ويزجها في اندفاعاته المعنوية والتعبيرية. وحتى لحظة الامتلاك هاته، الكلمة لا تكون في لغة محايدة، وعديمة الشخصية، بل على شفاه الآخرين، في سياقات الآخرين، وفي خدمة مقاصد الآخرين. [3] وتلك المقاصد هي التي تتولى إضفاء طابعي الاستقامة والتعفف على الاستعارة أو تجريدها منهما إلى أقصى الحدود. من هنا، "يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة، ويجعلها كلمته. لكن ليست كلّ الكلمات تنصاع بقدر واحد من السهولة واليسر، لأيّ كان، كي يمتلكها، ويستأثر بها [...] اللغة ليست وسطا محايدا؛ ينتقل بيسر وسهولة، إلى ملكية المتكلم القصدية؛ لأنّها مأهولة وغاصّة بمقاصد الآخرين. وتملُّك شخص ما لها، وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته، عملية صعبةٌ ومعقدة."[4]

وخلاصة الأمر، أنّه يجب التعامل مع الاستعارة أو الملفوظ الاستعاري، انطلاقا من المبدأ القائل بوجود **درجة صفر** للغة يستند إليها كل تعبير، حتّى أكثر الاستعارات الإحيائية ابتذالا. إنّ موت استعارة ما أمر يخص تاريخها السوسيو لساني، ولا يخص بنيتها السيميوزيسية وتكوينها وإمكانية تأويلها. وهنا يتساءل أمبرتو ايكو:

1. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 118.
2. نفسه، ص 73.
3. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 52.
4. نفسه، ص 53.

- هل هناك فعلا **درجة صفر؟** هل بالإمكان تبعا لذلك، رسم حدود فاصلة بين المعنى الحرفي وبين المعنى المجازي؟ [1]

لا أحد يجيب راهنا بالإيجاب. وهناك من يقول بإمكانية وجود مقولة ثابتة خاصة بالمعنى الحرفي باعتباره **درجة صفر** في علاقته بالسياقات الممكن بناؤها اصطناعيا. إنّ **درجة الصفر** هاته يجب أن تتطابق مع الدلالة المتداولة في السياقات التقنية والعلمية. فمن الصعب جدّا تحديد ما إذا كانت العبارة التالية [عيون مضيئة] تحيل على معنى حرفي. إلاّ أنّنا إذا طلبنا من كهربائي أو من مهندس معماري، تحديد فحوى كلمة [مضيئة] فإنّهما سيجيبان بأنّ الجسم المضيء، هو الذي ينبعث منه الضوء، والفضاء المضيء هو الفضاء الذي يملؤه ضوء الشمس، أو ضوء اصطناعي، وليس من باب الصدفة أن تضع القواميس هذا النوع من الدلالات كمدخل أولي، لتضيف له بعد ذلك التصورات المجازية باعتبارها دلالات ثانوية. [2] وبالنسبة للخطاب الروائي فإنّه "لا يقرأ وإنّما يفسر ويكتب، والنص ليس بنية من الدلالات، ولكنّه مجرّة من الإشارات، وهو نصّ لا بداية له، كما أنّه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه."[3]

و"يصل هذا النص إلى **درجة الصفر**، درجة اللاّ معنى، أي درجة كلّ الاحتمالات الممكنة... فالكلمة حرّة مطلقة من كلّ ما يقيّدها، وبهذا فهي لا تعني شيئا، وهي إشارة حرّة؛ لهذا فهي قادرة على أن تعني كلّ شيء، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني، لأنّ الكلمة تستطيع أن تعني أيّ شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد. [4] ولهذا السبب تحديدا بدت تقنية التحليل بالتشاكل – من خلال استخراج السمات اللازمة والسمات العارضة للكلمات الواردة في سياق معيّن (يتحدد من خلاله المعنى)، التقنية الأنسب لتحليل الاستعارة الروائية.

وربما أمكنا القول أخيرا، إنّ **درجة الصفر** بالنسبة **للاستعارة الروائية الكبرى** ترتبط في جانب من جوانبها بالعودة إلى مجال الواقع الحقيقي، مادمنا نتخذ هذا الواقع معيارا، لقياس مدى انحراف الرواية **عن التجارب الحياتية، أو مدى تصويرها لها. إلاّ أننا في خضم ذلك كله، لا نحفل كثيرا بشعرية هذه الاستعارة، بقدر ما نركز على القيمة المعرفية التي تقدمها، وعلى الثمار التي تجنى من ورائها. والمعاني الجديدة التي تخترعها، فكثيرا ما نستند إلى مناهج العلم المعرفي لكشف الانحراف عن درجة الصفر تلك، دون أن نقف طويلا عند الأثر الاستيطيقي** لهذه الاستعارة. بل ننشغل عنه بمسألة البحث الجاد عن إسقاطات ممكنة، تتيح لنا الكشف عن نقاط التشاكل والتباين، والتفاعل والتماهي، بين الأفكار والمعاني والتجارب، والقراءة والتفسير.

---

1. أمبيرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 146.
2. نفسه، ص 146.
3. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1985، ص 70.
4. ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 73.

ثانيا. الاستعارة الروائية والسيميوطيقا

لقد تأكد أنّ معظم العبارات التي ننتجها، على اختلاف أنساقنا اللغوية، وتجاربنا الثقافية، وأبنيتنا التصورية، تتضمن جزءً استعاريا. وهذا الجزء يساهم بدوره، في تغذية وتشييد معارف وقيّم جديدة. ولمّا كانت كذلك، فقد باتت نظاما علاميا مميزا. ومن هنا، تكون مقولة "**الاستعارة الكبرى**" قد اقتطفت، في حقيقة أمرها، من اعتبار ضخم، يتعلق بكون [اللغة ككل استعارة كبرى].

ومادامت العلامة التي تستخدم من أجل نقل معلومات، أو قول شيء، أو الإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما، يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة، تعد جزءً من السيرورة الابلاغية. فإنّ "السيميائيات تنظر للغة على أنّها مجموعة من العلامات والإشارات. ولعلّ التعامل مع اللغة كعلامة كبرى تنطوي تحتها أنظمة أخرى من العلامات، يجعل منها نظاما علاميا قادرا على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيرا تداوليا. فلا غرابة إذن في أن ينظر للغة على أنها [استعارة كبرى] في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأنّ اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبّر عن نفسها بطريقة مباشرة. فهي علامات مجردة، تومئ بدلالتها. فتنصهر في اللغة التي تعبّر عنها وتستعير لها." [1]

"وكما أنّ العلامة لا تولد إلاّ من خلال إحداث شرخ داخل المعطى الطبيعي والاجتماعي، فإنّ النص السردي لا يمكن أن يولد إلاّ من خلال تحويل [العادي] و[الطبيعي] عن مساره إلى ما يشكل انزياحا عن المعيار. "فالمتصل الفضائي للنص، الذي يعاد داخله إنتاج عالم الموضوعات، يمثّل أمامنا على شكل خطاطة، وهذه الخطاطة تمتلك نوعا من الوجود الموضوعي، وذلك في حدود أن الفضاء يمثّل أمام الإنسان على شكل موضوعات تقوم بملئه."[2] وما دمنا نركز في نظرتنا للاستعارة على زاوية تمثيلها للمجتمع، فلابد من التركيز، بالتالي، على الدور الإحالي الذي تلعبه بوصفها علامة سيميائية.

ف"العلامات تتحرك إلى ما وراء ذواتها السيميولوجية. واللغة تسعى سعيا إلى الإحالة، تسعى إلى أن تذوب أو تتوارى في سبيل البلوغ. يجب ألاّ نتردد إذن في مواجهة المزاعم المتداولة عن النظام اللغوي، فالنظام اللغوي لا حقيقة له بمعزل عن إحالة خارجية [...] فاللغة موقف، أو خطاب خاص أو تكلم، والزعم بأنّ البنية متميّزة عن الخطاب، أو التكلم أو الحادث الفردي، مبالغ فيه إلى حدّ مذهل.[3] ويتضح

1. حسين خالفي، نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع2، 2007، ص33.

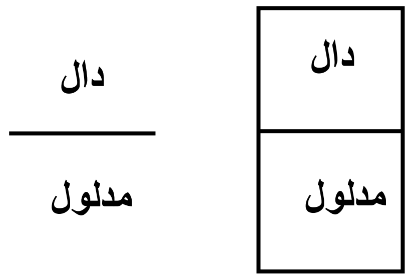
2 . Joseph Courtès ,Introduction à la Sémiotique narrative Seuil, Paris , p 45.

3. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 121.

هذا من خلال قول ايكو:" اللغة لا تشتمل إلاّ على المجازات، فهي تبدي عكس ما تخفي، فبقدر ما تكون غامضة ومتعدّدة، بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات."[1] إننا لا نكتفي في دراسة الاستعارة بالمعنى وحده، بل نتعداه إلى معنى المعنى، وذلك تحديدا ما تقوم به السيميولوجيا. وفيما يلي سنحاول النظر في العلاقات المتينة، بين الاستعارة كتقنية لغوية بلاغية، والعلامة اللغوية السيميائية، كما قدمتها بعض اتجاهات علم السيميولوجيا. لنقف على التداخلات اللا محصورة بينها، التي تسوغ لنا، في النهاية، اعتبار الاستعارة علامة كبرى.

أ. **الاستعارة الروائية والدلالتين الأصلية والتبعية *D'Enotation et Connotation* عند رولان بارت:**

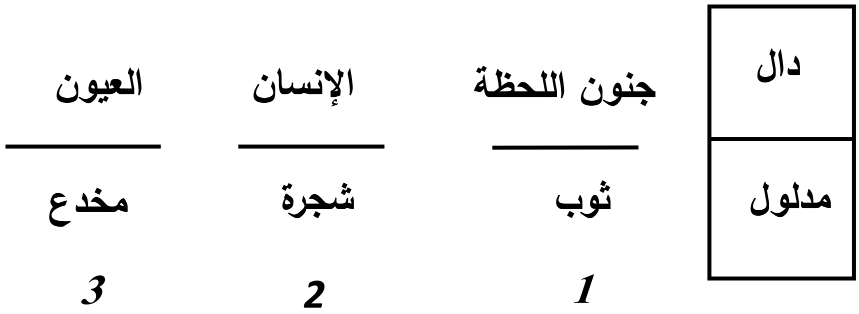
لعلنا لا نختلف في ضمّ الاستعارة الروائية لمعنيين، على أقل تقدير، معنى ظاهر يستشفه أغلب المتلقين؛ وآخر مضمر يختال ويراوغ، ويتمنع ويستعصي ليشرّع للخطاب الروائي باب الانفتاح، من خلال تعدّد واختلاف صور المعنى، التي تتوالد مع كلّ قراءة جديدة. والاستعارة، في حقيقة الأمر، كعبارة، تضمّ شقين، كما يراها ماكس بلاك، الذي "يميّز في مستوى الاستعارة بين ما يدعى الكلمة البؤرة [*Focus*] وبين ما سماه الكلمة الإطار [*Cadre*] أي باقي الجملة. إذ أكد أن الكلمة البؤرة تتخلى عن بعض خصائصها لتضاف إليها خصائص أخرى، كما أنّ الإطار يخضع بدوره لفقدان سمات، واكتساب سمات مغايرة، جراء التفاعل الذي يحصل بين البؤرة والإطار." [2] ويضاف إلى هذا التمييز الثنائي في البناء الاستعاري، تمييز آخر يستند إلى الفصل بين مستوى الدلالة ومستوى المضمون، إذ استقى بارت مقولة [الدلالة الأصلية والدلالة التبعية] من هذا الأخير، ليميّز بين ثلاثة أنواع من السيمياءات *Types Sémiotiques* ، "فالسيمياء الدالة دلالة أصلية، هي التي لا يكون أي أحد من مستوياتها سيمياء بحدّ ذاته، كما هي حال اللغات في استعمالها العادي، حين تصف العالم الخارجي، ويجري تمثيلها على النحو الآتي":[3]



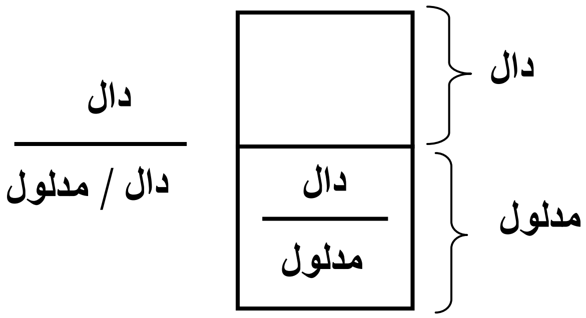
1. ايكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 14/ 15.
2. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 63.
3. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990، ص 36.

ويمكن التمثيل لها بالعبارات الاستعارية التالية:

1. " لبست جنون اللحظة. " [1]
2. "عيون الناظرين تتسلقني بهدوء، ثم تنزل رويدا رويدا." [2]
3. "في عيونهم ينام الموت. " [3]



تبقى إمكانيتان بالإضافة إلى مستويي السيمياء، من حيث التركيب، فإمّا أن يشكل المدلول بدوره سيمياء، ويكون بالتالي مركبا من دال ومدلول، وفقا لهذا التمثيل: [4]



وتمثل هذا الشكل عبارات استعارية من قبيل:

1. "كنت ممتلئا بالسماوات الشتوية." [5]
2. "الشوارع التي تنطفئ باكرا على حزنها." [6]
3. "الحقيقة تأكل كل شيء ولا تؤكل بسهولة." [7]

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، كنعان للدراسات والنشر، دمشق – سوريا، ط1، 1993، ص 196.
2. المصدر نفسه، ص 197.
3. المصدر نفسه، ص 243.
4. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 36.
5. المصدر السابق نفسه، ص 97.
6. المصدر نفسه، ص 240.
7. المصدر نفسه، ص 24.

دال / مدلول

ممتلئا / إناء/ الحزن (1)

تنطفئ / مصابيح / الخوف (2)

تؤكل / وجبة/الصلابة (3)

وإمّا أن يكون تركيب الدال، على النمط المذكور، أي هكذا: [1]

دال: (دال / مدلول)

مدلول

دال / مدلول
ـــــــــــ
مدلول

وفقا لما تمليه الأمثلة التالية:

1. "الدمع يغسل الحرقة يا سيدي." [2]
2. " سأشرب دمك، ولن أرحمك أبدا." [3]
3. "القلب تعب يا سيدي، وصار كتلة جافة من الحطب." [4]

دال / مدلول ← مدلول

الدمع / ماء / الحرقة (1)

الدم/ مشروب / القسوة (2)

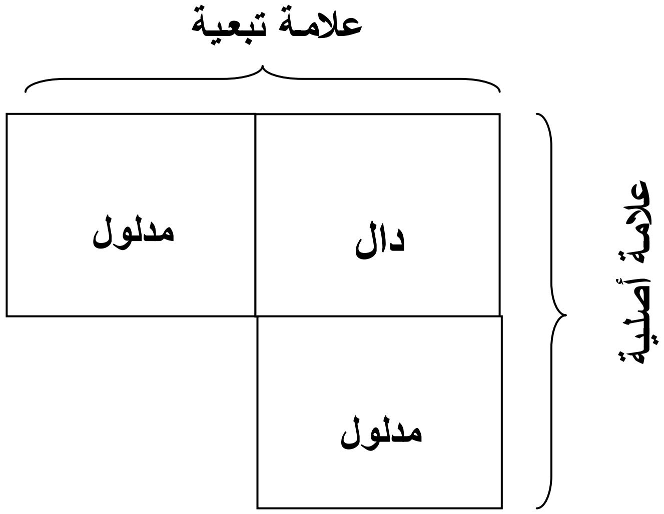
الحطب / الجفاف / اليأس (3)

---

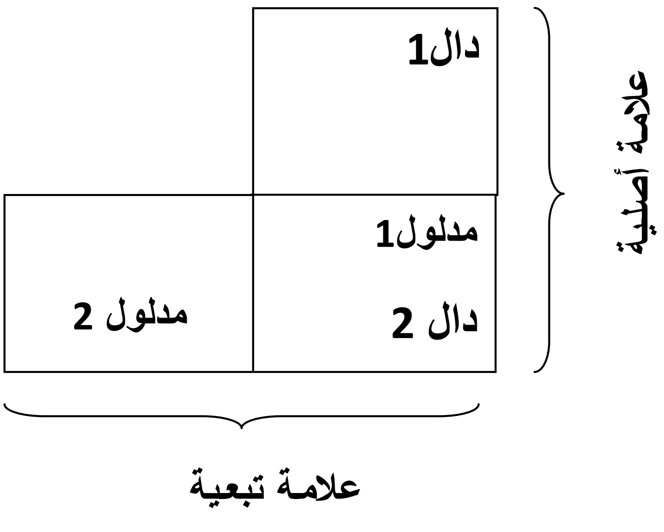
1. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 37.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 53.
3. المصدر نفسه، ص 95.
4. المصدر نفسه، ص 84.

فالإمكانية الأولى تسمى سيمياء ما ورائية، أو فوقية، أو من الدرجة الثانية *Méta sémiotique* أمّا الإمكانية الثانية فهي ما يسميها هيلمسلف بالسيمياء أو اللغة ذات الدلالة التبعية *Sémiotique Connotation*، هذا النوع من السيمياء ينطوي على ظواهر مختلفة، تتعلق بشكل ما بمستويات اللغة [...]، كدلالة الأسلوب على كونه إبداعيا أو تقليديا أو سوقيا....إلخ.

إنّ حشر كلّ هذه الظواهر تحت عنوان اللغة التبعية، لا يخلو من الخلط والالتباس، فبعض العلامات المذكورة في هذا المجال، لا تقترن باللغة الشيئية *Langue – objet* ككل، بل هي تقترن بدال هذه اللغة فقط على هذا النحو: [1]



ولا نسلم بأنّ الكنايات المعهودة تندرج تحت اللغات التبعية، ففي قولنا مثلا "فلان سميك النظارات" كناية على أنه مثقف، يرتبط المدلول "مثقف" بالمضمون "سميك النظارات" وليس هو بالعلامة المركبة من العبارة والمضمون معا، على ما يظهر في التمثيل الآتي: [2]



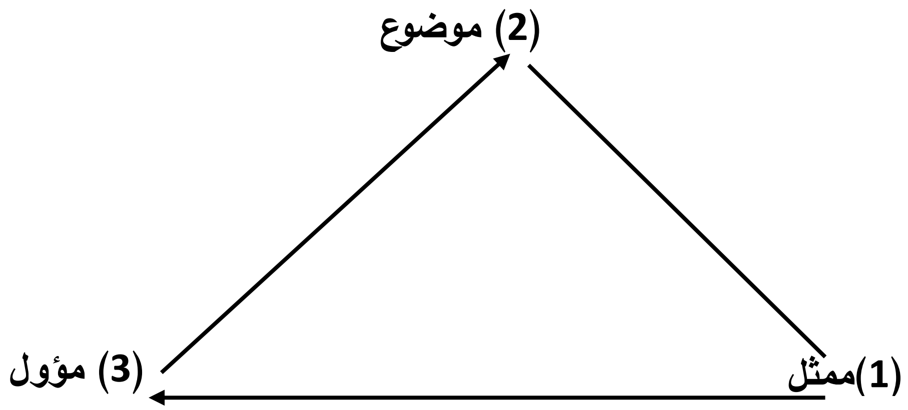
1. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء،ص 38.
2. المرجع نفسه، ص 39.

ومع ذلك "يبقى مجال الدلالة التبعية واسعا، بشكل عام جدّا حتى أنها حيانا، تتساوى عند البعض مع مفهوم تداعي المعاني *Association d'idées*. وثمة اقتراحات لضبطها أكثر، فبالإمكان اعتماد معيار كمي مثل درجة العرف *Convention*، وشدّة التداعي، وعليه، تكون مثلا دلالة قارورة الزجاج على النهد من باب التداعيات، لاقتصارها على مخيلة فرد واحد، بينما يكون اقتران الشيخوخة بالشيب من الدلالات التبعية، لكثرة شيوعها. "[1] وهنا تلعب الثقافات – بما فيها الثقافة الفرعية – دورا مهما في تحديد نوعية التداعيات.

ب. **<u>الاستعارة الروائية والعلامة عند بيرس:</u>** إنّ بيرس لا يعتبر العلامة وحدة تقصد لذاتها، بل كعلاقة بين علامات جزئية، ومن هنا لا تعتبر العلامة كذلك إلاّ باشتمالها على العناصر الثلاثة:

∆ ممثل **∆ موضوع** **∆ مؤول**

فتحصل العلامة كنتيجة لعلاقة ثلاثية، ويمكن تجسيدها كالتالي:[2]



ويعرف بيرس كلّ طرف من أطراف هذه العلاقة الثلاثية كالتالي: "العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما، عن شيء معين، بموجب علاقة أو بوجه من الوجوه، إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي يخلقها أسميها مؤولا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تنوب عن شيء ما عن موضوعها إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أي علاقة كانت ولكن بالرجوع إلى فكرة سميتها مرتكز الممثل. "[3] ونستنتج من هذا الكلام ارتباط الممثل بأشياء ثلاثة:

---

1. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 40.
2. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 45.
3. المرجع نفسه، ص 45.

∆ المرتكز **∆ الموضوع** **∆ المؤول**

وانطلاقا من هذا الارتباط الثلاثي للممثل يرى بيرس أنّ لعلم السيميوطيقا ثلاثة فروع:

1. ما يمكن تسميته بالنحو الخالص، ومهمته اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقيا في الممثل المستعمل من قبل كل فكر علمي، حتى يكون قادرا على تلقي دلالة معينة.
2. المنطق بمعناه الدقيق، أي علم ما هو حقيقي كلية من ممثلات فكر علمي ما، حتى يمكن أن تصلح لأي موضوع ممكن، أي من أجل أن تكون صادقة، لنقل أن المنطق بمعناه الدقيق هو العلم الصوري لشروط صدق التمثيلات.
3. **البلاغة الخالصة:** ومهمتها اكتشاف القوانين التي بموجبها تولد علامة علامة أخرى في كلّ فكر علمي. وعلى الخصوص التي بموجبها تولد فكرة ما فكرة أخرى.[1] وهنا يمكن أن تتموقع الاستعارة الكبرى [بالمفهوم الوارد سابقا/ في "ماهية الاستعارة الكبرى"] عموما، والاستعارة الذهنية خصوصا [استعارة الأفكار، استعارة الأحداث والمواقف، استعارة المواضيع...].

وهذه الفروع الثلاثة ليست جديدة اليوم، كمجالات معرفية، غير أنّ الجديد، هنا، يكمن في كون قاعدتها هي النظرية الجديدة للعلامات، عوضا عن الميتافيزيقا الأرسطية[2]. ويمكن النظر من خلال تحديد بيرس هذا إلى "الرواية كاستعارة كبرى" إذ يوفر أرضا خصبة لتحصيل نتائج تحليل معرفية، متفاعلة، على صعيدي الشكل والمضمون الاستعاري. انطلاقا من أنّ " التحليل يهتم بالمجموعات العلامية المركبة، ومن هنا فهو يكتسي شكل تفكيك للسنن، وبديهي أنه لا تركيب للسنن *Encodage* بدون تفكيك مستهدف، ولا تفكيك للسنن *Décodage* دون تركيب ملعوب ذهنيا على مستوى مؤولات عندما يعدّ المرسل تركيبه من أجل أن يفك إبلاغه بدقة، وعندما يجرب المتلقي تفكيكات عديدة ممكنة للعلامات المتلقاة من أجل أن يمنحها المؤول الأقرب، قدر الإمكان، من ذلك، الذي يريده المرسل." [3].

إنّ كلّ فعل تواصلي يعتبر لعبة معقّدة، ومع ذلك قابلة للتحليل بوضوح إلى عمليتين (تركيب سنن/ تفكيك سنن)، والتركيب على ضوء نظرية بورس يعد ثالثانيا، لأنه خلق لقواعد الجمع بين العلامات، في حين أن التفكيك يعتبر إعادة تركيب، وهو لهذا الاعتبار أولاني، ليبقى التواصل ثانيانيا، لكونه المجال الذي يشهد ممارسة العمليتين. [4]

---

1. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 45.
2. المرجع نفسه، ص 45.
3. جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 39.
4. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 54.

"يبقى الممثل *Représentâmes* هو الواجهة الجلية من العلامة، في حين يكون الموضوع والمؤول، موضع الاهتمام المحوري للتحليل، لهذا يلزم الوقوف عند كل من الموضوع والمؤول، لتبين موضعهما من النظرية ومن العملية التحليلية.

I. مجالا الموضوع:

أ. الموضوع كما هو، أي الموضوع المباشر *Objet immédiat* في العلامة.

ب. الموضوع الدينامي *Objet dynamique*، أي الموضوع خارج العلامة، في سياق خارجي وهو لا يظهر، على عكس من سابقه مباشرة في الممثل، يؤكد بورس على أن على العلامة الممثل أن توحي بموضوعها الدينامي أو غير المباشر، وهذا الإيحاء أو مظهره هو الموضوع المباشر. / دولودول 118

II. الحقول الثلاثة للمؤول:

أ. مؤول مباشر *Int immédiat* : وهو المؤول الممثل والمدلول في العلامة الممثل.

ب. مؤول دينامي*Int dynamique*: هو المؤول الذي يقدم كل المعلومات الضرورية لتأويل العلامات، الفعل الواقعي الذي تمارسه العلامة على الفكر.

ت. مؤول نهائي *Int final* : هو المؤول العادي، وهو الذي يمنح أنظمة التأويل.

III. **اشتغال المؤول:** يشتغل المؤول وفق أبعاد ثلاثة:

أ. المؤول المباشر: الممثل في العلامة مباشرة، يعتبر نقطة انطلاق التأويل، فهو الذي يسمح ببداية العمل السيميوطيقي، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يقدم معرفة بل يكتفي فقط بإدماج الممثل في حركة التأويل [التعريف الأولي بالممثل].

ب. المؤول الدينامي: يوفر المعلومات الضرورية لصحة التأويل، أما العلاقة التي يمكن منها هذا المؤول بين الممثل والموضوع، فهي تختلف بحسب طبيعة الموضوع [ما إذا كان ديناميا أو مباشرا].

- إذا كان الموضوع مباشرا: لا يمنح المؤول الدينامي سوى الوقائع التي لها علاقة بالعلامة نفسها، أي أنه لا يوفر إلاّ المعارف التي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر.
- إذا كان الموضوع ديناميا: في هذه الحالة يستقي المؤول الدينامي، معلوماته من سياق الموضوع، أي كان بعده أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع. "[1]

ث. [المؤول النهائي: ويأخذ ثلاثة أشكال:

- شكل افتراض *Abduction* .
- شكل استقراء *Induction*.

1. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 54.

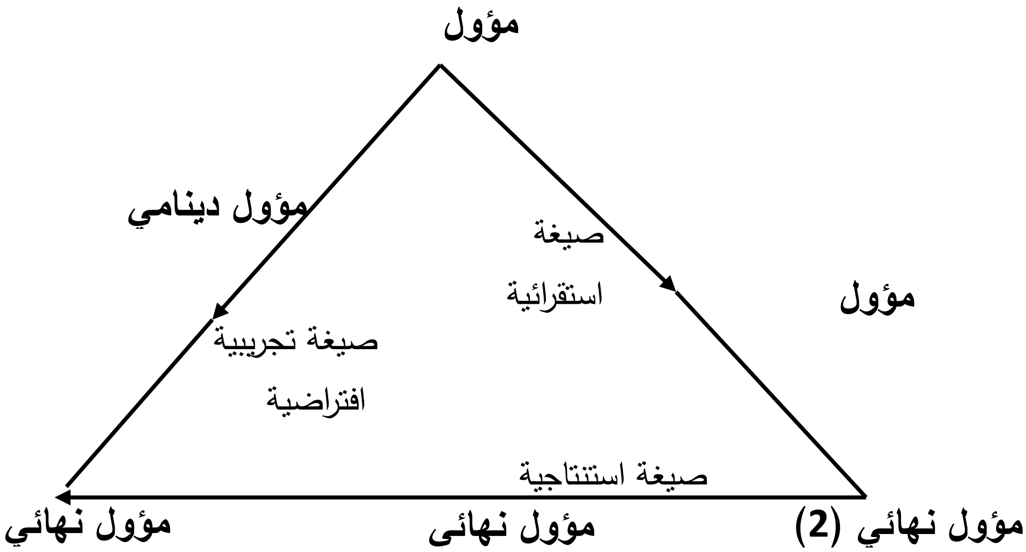
- شكل استنتاج *Déduction* .

<u>في الحالة الأولى</u>: يكون المؤول النهائي الافتراضي، عادة مكتسبة عامة عبر التجربة الجماعية أكثر من الفردية، لتأويل العلامات، في فترة معينة، وداخل مجموعة معينة.

<u>في الحالة الثانية</u>: يكون المؤول النهائي الاستقرائي عادة تخصص *Spécialité*، من ذلك مثلا قدرة عالم الأركيولوجيا أو مؤرخ الفنون على التأريخ لقطعة زخرفية، أو نسبة لوحة غير موقعة إلى صاحبها أو إلى مدرسة فنية، معينة.

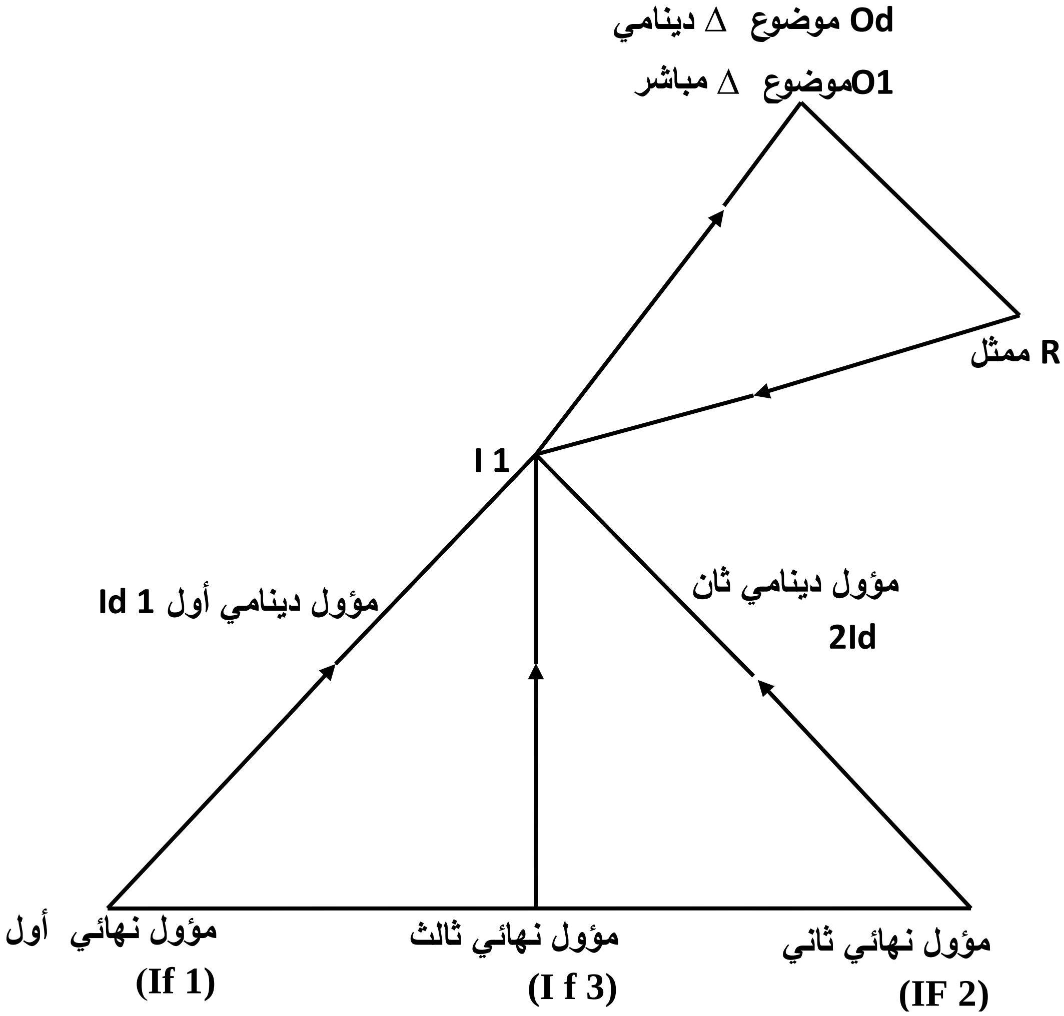
<u>في الحالة الثالثة</u>: المؤول النهائي الاستنباطي، هو مؤول نظامي نسقي بامتياز، ففي الوقت الذي تقود فيه التجربة افتراضيا من المؤول الدينامي الأول إلى المؤول النهائي الثاني، لا يحتاج المؤول النهائي الثالث إلى مؤول دينامي. إنه خارج السياق، فهو لا يقتضي تجربة معينة من أجل أن يوجد، فهو استقرائي بشكل حاسم، كما هو الشأن بالنسبة لكلّ الأنظمة الصورية أو صوريا. إمّا انطلاقا من المؤول النهائي الثاني، كما هو الشأن بالنسبة للفرضيات الفيزيائية الكبرى. أو انطلاقا من المؤول النهائي الأول، كما هو الشأن بالنسبة للنظريات البنيوية والتحليل – نفسية *Psychanalytiques* [1]

ونوضح ذلك من خلال الرسم التوضيحي الذي قدمه جيرار دولو دال:] [2]



ومن وجهة نظر بورس يمكن تركيز العملية السيميوطيقية أو السيميوزيس، كما تتشكل، كعلاقات بين مختلف العلامات الجزئية، انطلاقا من المقولات الظاهراتية لمراتب الوجود، على الشكل الآتي:[1]

1. المرجع نفسه، ص 54.
2. المرجع نفسه، ص 56.



نحاول فيما يلي إسقاط هذه الأفكار النظرية على العالم الروائي، ونختار على سبيل المثال، روايتين لواسيني الأعرج، بإدراجهما تحت مقولة "**الرواية استعارة كبرى**"، ما دامت الرواية "تشحن دوال النص بطاقة رمزية تحض القارئ على تجاوز أسطح المقول، والنفاذ إلى أغوار اللا مقول." [2] ويمكننا اختصار هذا الإسقاط كما يلي:

1. رواية [شرفات بحر الشمال][3] استعارة كبرى: تتناول رواية "**شرفات بحر الشمال**"، موضوع [الحب] كمحور أساسي تدور حوله أحداثها، وتصوّر العوائق والعراقيل التي تعترض طريق هذه العلاقة الإنسانية المقدّسة، التي تستمرّ في النبض، حتّى في أحلك الظروف والملابسات. وتتولى في الكثير من مقاطعها تصوير علاقة الفرد بالمجتمع، وتأثير الواقع السياسي الوطني، على حياة الأفراد، حتّى في أكثر الأمور استقلالية وخصوصية [الحب]. مما يقودنا إلى النظر في مسارها السيميائي *Le*

1. محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 58.
2. جيزيل غالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، الكويت، 1997، ص 187.
3. ينظر: واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

procès sémiotique انطلاقا من القراءة العادية الخطية، التي تستحوذ على خاصية الكشف "قراءة كاشفة" *Heuristique* لإنتاج الدلالة، حين نتساءل عن الأشياء التي تحيل إليها اللغة بوصفها علامة.[1]

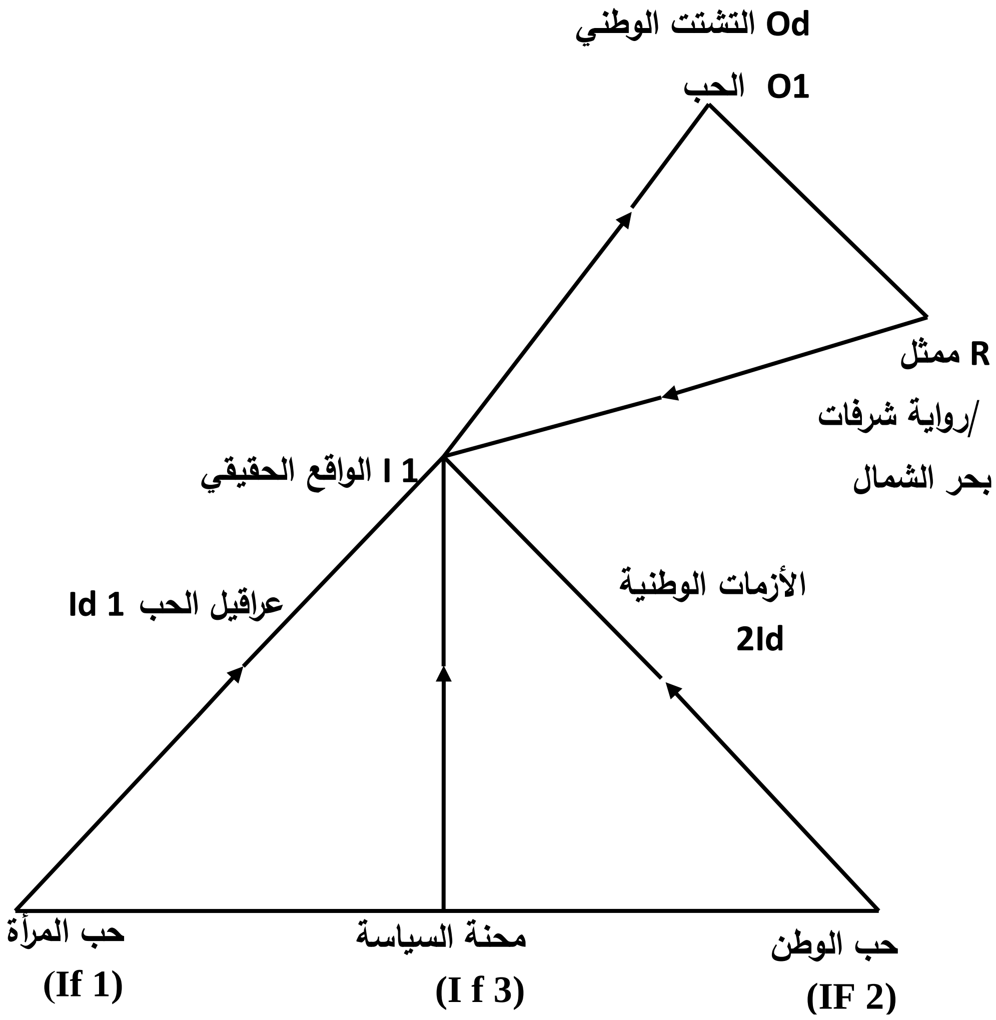
"مما يتيح لنا وبطريقة عفوية حتمية في آن، الانتقال إلى القراءة الثانية [المؤولة] *Herméneutique*، حيث لا يخفى على المتلقي اعتماد السارد على [الترميز] الذي سار جنبا إلى جنب مع تقنيات أخرى، لصيقة بالمبنى الرمزي، مما أعطى المتن الحكائي قابليات الرؤية العميقة. من خلال الفضاء الوصفي ولغة التعبير، سعيا إلى إبعاد الستار تدريجيا، وبحركات حثيثة عن زاوية سياسية واجتماعية، يؤمها التدهور الأخلاقي والسياسي"[2]. حيث تترتب "المشكلة الإبستمولوجية التي تطرحها الاستعارة أو السرد، في جزئها الأعظم، من ربط التفسير الذي تفعله العلوم السيميائية – اللغوية بالفهم القبلي، الناتج عن ألفة مكتسبة مع استخدام اللغة، سواء أكان استخداما شعريا أو سرديا. والمسألة في الحالتين هي إضاءة في آن واحد لاستقلالية هذه الأنظمة العقلية وقرابتها المباشرة أو غير المباشرة، القريبة أو البعيدة، من فهمنا الشعري. [3] ونستطيع أن نبلور قراءتنا لهذه المعطيات وفقا للمخطط الآتي:

---

1. ينظر: بيار جيرو، علم الإشارة – السيميولوجيا ترجمة: منذر عياشي، تقديم: مازن لعور، دار طلاس، دمشق- سورية، ط1، 1988، ص 28.

2. وسيمة مزداوت، الخطاب السردي بين الاشتغال السيميولوجي واشتغال التاريخ – قراءة سيميائية مقارنة في أقصوصة الغابر الظاهر لأحمد بوزفور، مجلة المخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة – الجزائر، ع09، 2013، ص 121.

3. بول ريكور، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت –لبنان،ج1، ط1، 2006، ص 15.



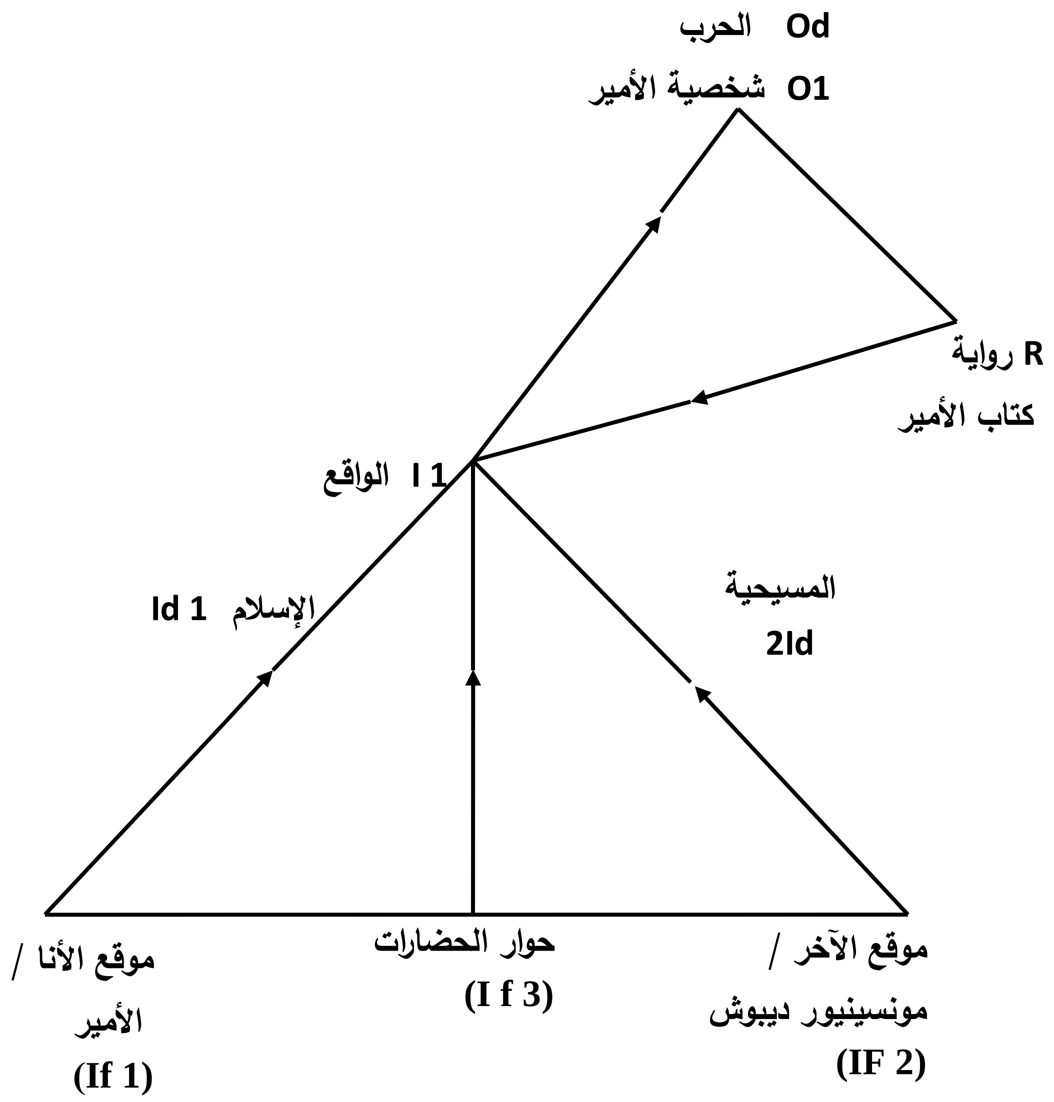
حيث يحيلنا [حب المرأة] إلى [حب الوطن]، فيما يحيلنا ربط هذا الأخير بـ [الأزمات الوطنية]، و[أزمات الحب] إلى إدراك المؤول النهائي الثالث، والمتمثل في [محنة السياسة].

2. رواية [كتاب الأمير][1] استعارة كبرى:

تستند رواية "**كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد**" على التاريخ، لتقدّم مواده تقديما فنيا متحررا من حصار التقنين، وتدور أحداثها المبنية على شخصية بطولية، فذّة، على قطب ثنائي يتلخص جانباه في شخصية الأمير عبد القادر الجزائري، ومونسينيور ديبوش من الجانب الفرنسي. لتتولى الأسيقة السيميائية وأفضية الدلالات المفتوحة قيادة المعنى، ضمن اختيارات استعارية تستجيب

1. ينظر: كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، الفضاء الحر، الجزائر 2004.

لمقتضيات الرؤيا البلاغية المستجدة، التي تتولى تحطيم العقلانية والخطية. استجابة للنزعة التفاعلية العرفانية. التي تقودنا إلى القراءة التالية:



فالرواية استعارة كبرى، لما يكتنفها من تفاعل موضوعي عرفاني، في إطار الانفتاح على الآخر، من خلال تجاربه وأبعاده الحضارية، والثقافية الدينية، المقابلة لثقافة الأنا وأبعاده المميزة. "حيث عكست بذلك وصفا متأزما؛ يبحث عن إثبات هوية مهدّدة بالاغتيال، فما الرواية في النهاية إلاّ "حكاية الواقع" وما الكاتب سوى "مؤرخ فريد" استطاع أن يحوّل النص الروائي إلى فضاء متعدد الدلالات، مترامي الأطراف، مفتوح على مصراعيه، من خلال التركيز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات المتتالية للمعنى."[1] وبذلك يبدي هذا النموذج السيميولوجي استعدادا فائقا، لدراسة الرواية كاستعارة كبرى، حيث تقوم الرواية – بصفة عامة – على تغيّر عام، يَبرز عند مقارنة الحالة النهائية

1. ينظر: وسيمة مزداوت، الخطاب السردي بين الاشتغال السيميولوجي واشتغال التاريخ، ص 122.

مع الحالة الابتدائية، وهو ما يتقاطع، هنا، مع مقارنة المؤول النهائي الأول، بالمؤول النهائي الثالث، مع أننا قد نصادف خلطا في تطبيق هذا النموذج على الرواية، في حالة التفصيل الذي يأخذ بعين الاعتبار، إمكانية اندماج رواية في رواية، التي يمكن أن تتضمن بدورها روايات أخرى، من منظور عرفاني، تفاعلي، وهذا ما يعترضنا، تحديدا، عند دراسة الأعمال الروائية الكاملة لكاتب معين. وحصيلة هذا، تتجلى من خلال مقدمتين، تنطلق إحداهما من التسليم بكون [الاستعارة علامة]، وتتلخص الثانية في كون [الرواية استعارة] للظفر بالنتيجة [الرواية علامة]. التي تتشكل كما يلي:

<table dir="rtl">
<tr><td>الدال</td><td>المدلول</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">الاستعارات الفرعية</td><td rowspan="2">مدلول</td></tr>
<tr><td colspan="2">دال</td></tr>
<tr><td colspan="3">الرواية ككل / الاستعارة الكبرى</td></tr>
</table>

ج. **<u>الاستعارة والرمز/ بين بول ريكور وجوليا كريستيفا:</u>** يتحدد نمط الخطاب عند جوليا كريستيفا، وفق ما يؤديه السيميائي والرمزي من وظيفة خاصة. والرمزي كما ترى الباحثة، مشدود إلى علاقة الدال [الكلمة] / والمدلول [التصور]، حيث تنزاح فيها الذات نحو وضعيات مختلفة للموضوع المتحدث به؛ وهذه العلاقة عندها ليست اعتباطية، وإنّما هي علاقة معللة [رمزية]؛ وعندما نصل إلى تعليل لهذه العلاقة، وتحديدا في المذهب الفرويدي، في اللاشعور، عن طريق نظرية الاندفاع الغريزي؛ نصل إلى ما تسميه الباحثة بالسميائي. وبهذا فإن الخطاب يتضمن السيميائي والرمزي، ولا نصل إلى تفسير العلاقة الرمزية أي الوصول إلى السيميائي إلا ّعن طريق اختراق الرمزي، الذي يحمل كل التطورات والعلامات النفسية والاجتماعية، فيعدّ جانبا تحفيزيا للتدليل على كيفية اشتغال النص، من خلال مبادئ الإزاحة أو التكثيف والاستعارة[1]. ووفقا لنظرية الاستعارة، يقترح بول ريكور ضرورة المرور بثلاث خطوات لتفسير الرموز، تتمثل في:

- تحديد نواة الرمز استنادا إلى بنية المعنى القائم في مستوى الأفعال الاستعارية.
- عزل الطبقة اللا لغوية للرمز.

1. ينظر: ج هيو سلقرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي – المغرب، 2002 ، ص 263.

- يشكل الفهم الجديد المتولد للرموز، مبعث ومنطلق تصورات لاحقة في الاستعارة، وهذا ما يجعل نظرية الرموز، تسمح لنا بإتمام عملية الاستعارة.[1]

إنّ الاستعارة عند كريستيفا، تحمل كلّ الشحنات التي تفرضها البنية العائلية والاجتماعية. وهي علامة لركود الاندفاعات والميولات التي يتلفظ بها المتكلم تتابعيا، إمّا عن طريق الانزلاق أو عن طريق التكثيف، مما تسمح له باقتصاد ميولاته؛ إذ أن ًقسر العائلة وإرغامات البنية الاجتماعية والبيولوجية، تعمل على ركودها وعزلها، فتطرح كل شكل استعارات، تجنبا لرقابة المتجمع وهو ما تطلق عليه تسمية [la chora]/ باعتبارها مجموعة معبرة متكونة عن طريق كبت النزوات والميولات وركودها.[2] وكثيرا ما تربط الاستعارة بالانفعالات السيكولوجية العاطفية، في الوقت الذي يتم فيه تكوينها اعتمادا على عمليات معرفية عقلية، معدّة سلفا، وفقا للسنن الاجتماعي والقيم الثقافية، التي تغذيها التجربة الإنسانية.

ومن هنا توصل بول ريكور إلى أنّه ينبغي قبول قضيتين متعاكستين حول العلاقة الموجودة بين الاستعارات والرموز، وهما:

♣ **<u>في الاستعارة أكثر مما في الرمز</u>:** تعمل الاستعارة على تزويد اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز، كما يتم توضيح الأمور المختلطة في الرمز، في ظل توتر المنطوق الاستعاري.

♣ **<u>في الرمز أكثر مما في الاستعارة</u>:** الاستعارة ما هي إلا شكل غريب من أشكال الإسناد، ومجرد إجراء لغوي، تختزن في داخلها قوة رمزية. والرمز يظل ظاهرة ذات بعدين؛ يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللا دلالي. كما أن الرمز مقيد بينما الاستعارة غير مقيدة، وكذا فالرموز تمتلك جذورا. إذ تدخلنا إلى تجارب غامضة للقوة، بينما الاستعارات ما هي إلاّ مجرد سطوح لغوية للرموز، ففي قوتها تدين للربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين. [3] ومن هذين المنظورين [منظور بول ومنظور جوليا]، تغدو الاستعارة وسيلة لتحديد اشتغال البنية الاجتماعية، بكل ما تتضمنه من أنظمة اقتصادية، وثقافية، ونفسية، وبالتالي يمكن أن نقول عنها بأنها وسيط فعال للكشف عن هذه الأنظمة.[4]

وأخيرا نستنتج ما يلي:

---

1. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ص 96.

2 . *Julia Kristeva, la révolution de la langage poétique. l'avant-garde à la fin de 19 siècle: Lautréamont et Mallarmé, édition du seuil 1974, P.28.*

3. بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى السابق، ص 96.

4 . المرجع السابق، ص 28 – 30.

♣ "إنّ محافظة الاتجاهات السيميائية على أطروحة تقسيم معنى النص إلى ظاهر وباطن، المتّضحة في القسمة الثنائية، المعنى الظاهر والمعنى الباطن، أو تحت أسماء وشعارات أخرى: المعنى الظاهر/ المعنى العميق، التشاكل المعطي /التشاكل المبني؛ والتي تفرض استخلاص المعنى من تحليل النص؛ فليس هناك معنى موجود مسبقا، بل التحليل هو الذي يفرض مرجعا وموضوعا معينا، معبرا عنه بتشاكلات لغوية."[1] توافق التصورات الاستعارية التي تحافظ على التقسيم الثنائي للاستعارة الروائية، وإن تعددت أسماؤه وشعاراته: [المستعار/المستعار منه]، [الدال/ المدلول]، [المجال المصدر/ المجال المستهدف]، [الرواية/ الواقع]...إلخ.

♣ تكمن الاستعارة الروائية الكبرى في الاستعارة المحورية التي ينبني عليها النص، والتي تتفرع بدورها إلى مجموعة من الاستعارات، التي تترابط فيما بينها وتتعالق معا، حيث نعثر في النص على "استعارة أمّا، واستعارات متفرعة عنها، تتوالد عنها استعارات أخرى، إلى نهاية النص"[2]. وعند نهاية النص، يمكن اعتبار [النص ككل] استعارة كبرى. حيث تتحول الاستعارة الكبرى إلى علامة كبرى، تنقسم إلى دال ومدلول، ثم يتحول المدلول إلى دال جديد، يتفرع بدوره إلى دال ومدلول وتستمر العملية...

♣ يرى أمبرتو ايكو أنّ الاستعارة "تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية، لأنّها بالفعل آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيميائية، ليست من طبيعة اللغة المستعملة في الكلام. ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم، التي غالبا ما تكون استعارية." [3] وبذلك فالاستعارة تعدّ ميدانا ثريا للعلامة بالنظر إلى ما يغزوها من طبيعة مجازية للاستعمال اللغوي.

1. ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 100.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص 85.
3. أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 236.

ثالثا. الواقع وهيمنة الاستعارة

باتت الاستعارة تحتلّ لحظات اليقظة والمنام في حياتنا؛ بالنظر لما لاقاه موضوعها من تضخيم مهول، يتجاوز حينا حدود الفهم والتفسير، ويحمّل الاستعارة ما لا طاقة لها به أحايين أخر. وعلى الرغم من غياب المنهج الواضح والدقيق، للإحالة على دوالها ومدلولاتها. فهي حمالة ذات وجوه. وقد تمكّن الوعي العربي من إدراك فعالية التقنية الاستعارية، ومدى تأثيرها على الوعي الإنساني، وكيفية مساهمتها في توجيه الفكر، وتغيير الرأي، في سبيل خدمة مقولة **[إرادة الهيمنة]** التي يضمرها الأعداء، حين يتنكر عقربٌ في زيّ فراشة.

ونحن نتساءل العلاقة بين ثلاثية [الواقع – الرواية – الاستعارة الكبرى] تدفعنا هذه المساءلة إلى النظر في دواعي ظهور هذا المنحى البلاغي الجديد، فإذا كان الغرب يعتمد "**سياسة المراوغة الاستعارية**"[1] لأجل التطبيع المعرفي، والرغبة في الهيمنة، عن طريق تحكمه في خطاباتنا وتوجيهها. فلماذا يكشف لنا عن قواعد لعبته؟ وما جدوى اللعب إذن؟ أم أنّه تجاوزها إلى لعبة أخرى؟ إنّ الغرب يمنحُ سلاحا فتاكا للمبدعين، والباحثين، والمحلّلين السياسيين، والدّارسين ورجال السلطة أو رجال الأعمال، والقادة العسكريين، والصحفيين.... وأخيرا للمواطنين العاديين. ولا شك أنّ هذا السلاح الخطابي، الذي يجسد "حربا باردة جديدة "هو السبب الأساسي في تشتت الوطن العربي اليوم [العراق، ليبيا، سوريا، مصر، تونس...] وفي الانقلابات الحاصلة فيه، التي تردّ، حسب أهل الاختصاص، إلى تصعيد الخطابات المعارضة للنظم السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية، من خلال الخطابات الإبداعية [الشعر، القصة، الرواية، المسرح...إلخ] خصوصا، والخطابات الأخرى [السياسية، الاقتصادية، الثقافية، الاجتماعية، الإعلامية...] عموما. والدعوة الاستعارية إلى ضرورة الثورة ضدّها.

1. تجدر الإشارة – هنا– إلى ما يسمى **[حرب الأفكار]** أو **[حرب المبادئ]** والتي من خلالها يسعى الغرب إلى فرض نموذجه الحضاري، ونمطه العلمي الجديد، لشن غاراته الجديدة على العالم الإسلامي، وأول من استعمل هذه المقولة هو **ريتشارد بيرل** [الملقب بأمير الظلام – منظر تيار المحافظين الجدد]، والمقصود بحرب الأفكار أنّها لا تتعلق **بحرب الكلمات**، التي من خلالها تستطيع الولايات المتحدة الانتصار بواسطة الإعداد الجيّد في قلوب وعقول العرب والمسلمين؛ وإنّما الذي يضمن الانتصار هو الاستثمار الجاد والضغط المتواصل لنشر مبادئ الحرية والمساواة الأمريكية ذات الملامح العالمية، الذي سيؤدي لا محالة إلى خدمة المصالح الأمريكية. وقد تحدث **بول وولفويتز** (زميل ريتشارد بيرل) عن **حرب الأفكار** قائلا: "هي حرب ضدّ الإرهاب، ينبغي الانتصار فيها، إنّها حرب الأفكار، وهي الحرب الأوسع التي نواجهها، إنّها تحدّ وكفاح من أجل العلمانية والحداثة، التنمية الاقتصادية الحقيقية، التعددية والديمقراطية، وفي ظلّ هذا النزاع ينبغي فهم الأوجه العديدة والمختلفة للعالم الإسلامي." **ينظر: عبد الحميد عبدوس وقائع الزمن المرّ – رؤية فكرية سياسية لمطلع الألفية الثالثة، دار المعارف، الجزائر، 2006، ص 166– 168.**

وسنسعى فيما يلي، إلى كشف معطيات الواقع الاجتماعي العربي، كمادة خام لخطاباتنا الروائية، انطلاقا من مقولة "الرواية مرآة المجتمع" للنظر في طبيعة التواصل الاجتماعي، وطبيعة العلاقات والتجارب الرابطة بين البشر في عالم الاستعارة.

أ. **الاستعارة وتأسيس القول:**

1. **الاستعارات السياسية:** يحيا العالم، اليوم، صراعا سياسيا أدبيا مُهجنا، يتخذ لنفسه ألف لون وشكل؛ لدرجة أن صرنا نقف حيارى، فيما إذا كانت الخطابات السياسية تحتمي بالخطابات الأدبية، أم العكس؟؟ ونحن نواجه الواقع السياسي سافرا أو متنكرا في الخطاب الأدبي الاستعاري، ونصادف اللغة الاستعارية تمارس طقوس رقصها المختلفة، في ثنايا الخطابات السياسية. ونوضح ذلك بالاستعارات السياسية التالية:

♣ استعارة [النسر النبيل]: وهي شعار سياسي أمريكي، فالشعارات يمكن النظر إليها كاستعارات كبرى، بوصفها علامات تحدد الاتجاهات الثقافية والإيديولوجية، إذ أنّ العبارة – الشعار، تبثها الهيئة باسمها، وبذلك فهي المرسل لا الشخص الفرد. ففي يوم [17 – 9 – 2001] أعلنت الولايات المتحدة عن قرارها بأخذ الثأر ممّا حل بها؛ فأشهرت حربا على الإرهاب، وهبتها اسما استعاريا [النسر النبيل].[1] وكلمة [النسر]، هنا، كبؤرة استعارية، كلمة متجذرة في الثقافة الإنسانية عامة، إذ ترمز إلى العلو والشموخ والأنفة، فالنسر لا يعيش إلاّ في القمم المتعالية.

ف"كثافة حضور الكائنات الحيوانية في أفعال التسمية حين يكون موضوعها الحروبَ والمنازعات، وما يصطلح عليه بالعمليات العسكرية، تؤكد بجزم أنّ المقصود بفعل التسمية يخرج عن غرضه الأول البديهي، وهو فعل التعيين، إنّنا بحضرة قصد إرادي من الدرجة العليا، وهو الإصرار على توطين المفاهيم المرومة، ودفعها إلى أن تقبع في اللاوعي الجماعي، عبر الحامل اللغوي، فكأنّها عملية تطويق لمحاصرة إرادة المتلقي، مهما يكن موقعه أو انتماؤه، ومهما تكن منطلقاته في الحكم على " فعل الحرب""[2] وهذه الاستعارة تحوّل [النسر] إلى رمز للنبل، محاولةً إضفاء نزعة أخلاقية على أفعاله. ومسحة إنسانية رفيعة على سلوكاته.[3]. لأنّ "[النسر] كبؤرة يمتلك سمات خاصة منها: [+الافتراس]، [+الانقضاض]، [+النهش]، [+ الخطر] التي يتخلى عنها جميعا، بارتباطه بالكلمة الإطار: [النبيل]، التي تمنحه سمات:[+إنساني]، [+فاضل]،[+عادل]، [+ خيّر]....إلخ.

1. لمزيد من التفصيل ينظر: إدريس مقبول، آليات الحرب اللغوية على الأمة، أكتوبر *2006*، الرابط: http://www.adabona.org/arabic/a فتح بتاريخ : *2014/05/13*، الساعة: *10:44*.

2. ينظر للاستزادة: عبد السلام المسدي: فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة ضمن موقع المجلة الإلكترونية أفكار: *http://www.afkaronline.org/arabic/a* *2011/12/13*، *H: 14 :45*

3 . ينظر: روجي جارودي: الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة قسم الترجمة، جريدة الزمن، 1996. ص275.

♣ استعارة [العدالة المطلقة]: تعاطف الأوروبيون مع الكارثة التي تعرض لها الشعب الأمريكي، لكنّهم اتخذوا مواقف يبدوا عليها الكثير من الشعور بالمسؤوليات العالمية، فطالبوا بتغيير الشعارات الأمريكية، ونزع فتيل الخلط بين الإرهاب والإسلام [...] وبذلك اضطرت الولايات المتحدّة إلى تغيير شعارات الحرب واسمها وأهدافها.[1] ففي مساء [20 – 9 – 2001] أبدلت أمريكا سياسة **[النسر النبيل]** بسياسة استعارية أخرى **[العدالة المطلقة]** التي حوّلت مرة أخرى إلى التسمية **[عدالة بلا حدود]**.[2] مع ملاحظة استمرار اتكاء الخطاب السياسي على اللغة الفنية، وتستر أهدافه خلف **القناع الاستعاري**.

♣ استعارة [أمطار الصيف]:وهي الاستعارة التي أطلقها الجيش الإسرائيلي في [25/6 /2006] على عملية الردّ على المقاومة الفلسطينية **[الوهم المتبدد]**، حيث سعى من خلالها، إلى إطلاق سراح الجندي الأسير [جلعاد شاليت].[3] ونلاحظ أن كلا العمليتين تكتسي طابعا استعاريا؛ فـ[أمطار الصيف] " **استعارة بيئية** تستبطن مكونا هزئيا، في ظاهره السكون، وفي باطنه التوتر المتعدي، بحيث لا تكون هذه الأمطار – الحملة العدوانية – إلاّ فجائية في غير أوانها. وهذه الأمطار يحتمل أن تكون طوفانية متلفة، لا تحمل رحمة ولا نفعا... وهي صورة ترتبط عضويا في السياق الكوني ببنية عقائدية أسطورية فوقية، تتغذى بموروث توراتي؛ يستهدف إثارة الانتباه إلى أنّ الأمطار عقاب إلهي للعصاة. خاصة إذا كانت في فصل غير فصلها، وعلى خلاف طبيعتها".[4]

بينما ترتبط استعارة [الوهم المتبدد] بالحالة النفسية، وهي تستهدف النيل من الخصم بطريقة تعمل فيها اللغة الاستعارية عملها النفسي، في إحداث حالة من الإحباط الردعي، ووضع حدّ للتكالب الإسرائيلي. والواقع السياسي يزخر بالعديد من الاستعارات السياسية الأخرى: استعارة [ثعلب الصحراء] التي تختزل فيها الحرب الأمريكية على العراق، واستعارة [أم المعارك]/ [عاصفة الصحراء]، التي تمثّل "الحرب التي وقعت بين العراق وائتلاف 30 دولة بقيادة الولايات المتحدة، وبتشريع من الأمم المتحدة. إنّها اللغة التي يفهما المخاطب، وإن لم تكن من اللغة الصميمة للمتكلم، بالمعنى التداولي.

فصانع الاستعارة لجأ لما هو من معتاد مشاهدات المخاطب، فركبه تركيبا، قاصدا إلى إثارة الرعب في نفوس المتلقين، لهذا النوع من الخطاب العدواني.[عاصفة الصحراء] تضعنا أمام ثنائية وجودية ينتصب فيها الإنسان العربي الأعزل، في مواجهة سلطة الطبيعة القاهرة، التي تبطش به. والتي باتت

1. برهان غليون، وجهة نظر عربية في الواقع السياسي العالمي – الإرهاب العالمي بين اتهام الإسلام وعدم اتساق السياسات الدولية، مجلة ثقافات، جامعة البحرين،ع1، 2002، ص 145.

2. إدريس مقبول، آليات الحرب اللغوية على الأمة، أكتوبر 2006 – الرابط السابق.

3. . عبد السلام المسدي: فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة ضمن موقع المجلة الإلكترونية أفكار: http://www.afkaronline.org/arabic/a، 13/12/2011، 45: 14 : H

4. لمزيد من التفصيل ينظر: الرابط السابق نفسه.

أمريكا وحلفها تتقمصها في رؤية حلولية، ومقولات مادية بسيطة إختزالية.[1] وبذلك فإنّ "**المعرفة قوّة**"؛ تلك مقولة فرنسيس بيكون الشهيرة، التي عنى بها أنّ المعرفة تميّزك، وتمكنك من أن تسود، وتعطيك القرائن لاتخاذ القرار الصحيح، وللاختيار بين المتغيرات. إلى أن جاء ميشال فوكو ليقول لنا أن "**القوّة أيضا معرفة**" بمعنى أنّ السلطة تقدم خطابا معرفيا، يخدم أغراضها ويروّج لأفكارها، سعيا لتثبيت سلطانها وتأمين مصالحها."[2] وقد توارد كثيرا مفهوم القوّة كمصدر لإنتاج المعرفة، بما لا يمكن فصله عن مفهوم [إرادة الهيمنة] في عصرنا الحالي.

2. **<u>الاستعارات الفنية</u>**: لما كانت لكلّ فنّ من الفنون وسيلته، الّتي يستخدمها للوصول إلى المتلقي، "وكلما كان الأديب أقدر على الغوص وأغنى لغة وأحد آلة، كان أقدر على الوصول إلى ما يطمح إليه."[3] فقد كان للاستعارة بالغ الفضل في عمليات التطويع والتسخير والاستجابة للمقتضيات، وهي تغزو عالم الفنّ، وتصبغه بصبغة استعارية، ويتجلى ذلك من خلال الاعتبارات التالية:

♣ <u>القصة استعارة</u>: يجتاح الخطاب الاستعاري عوالم فنية شتى، بما فيها القصة؛ حيث تغدو القصة دالا، لا بدّ من ربطه بمدلول معين، يتكئ على مرجعية الواقع، رغم اختلاف وتعدّد القراءات.

– <u>عناقيد الغضب</u>: [عناقيد الغضب] هو في الأصل عنوان قصة كتبها الروائي الأمريكي، ذو الأصول البولونية، "جون شتاينبك *John Steinbeck* (*196 – 1902*)" عام *1939*؛ تحكي عن المجتمع الإسرائيلي، وقد ساهمت في إحرازه على جائزة نوبل سنة *1962*. وبين القصة والواقع، لا نكاد نتبين علاقة دلالية تذكر، لأنّ مسار القصّة إنساني، في حين أنّ العملية الإسرائيلية قمّة في التوحش. وإذا تأملنا وجدناها <u>استعارة فوق طبيعية</u> تتفجر انزياحا؛ بتأليفها بين مكونين أحدهما ينتمي لمجال الطبيعة النباتية، وتحديدا [فاكهة العنب]، والثاني ينتمي لمجال مختلف تماما، هو مجال [النفس الإنسانية في أشدّ حالاتها اضطرابا وتأججا]. [4] وقد تجلت الوحشية الصهيونية، بشكل بارز، من خلال العدوان الكبير الذي شنّه العدو على لبنان الشقيق في الفترة الواقعة بين [1 و26 أبريل *1996*م]، والذي أطلق عليه العدو اسم حملة [عناقيد الغضب]، وكان الهدف المعلن لتلك العملية نزع سلاح المقاومة، ومنع إطلاق الصواريخ على المستوطنات شمال فلسطين المحتلة، والتي كانت تطلقها المقاومة لردع العدو، وردّاً على اعتداءاته المتكررة على المدنيين اللبنانيين. في الصورة الاستعارية تحديد لطبيعة العملية العدوانية التي تبتدأ ثم تشتدّ، كما يبتدأ

1. عبد السلام المسدي: فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة ضمن موقع المجلة الإلكترونية أفكار: <u>http://www.afkaronline.org/arabic/a</u>، *2011/12/13*، *H : 14 :45*.

2. ينظر: هاشم غرايبة، المخفي أعظم – رؤى ذاتية وقراءات نقدية، ص 18.

3 . محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، الأردن، د.ط،2003، ص 185.

4. الرابط السابق نفسه.

العنقود في شكله المخروطي المتصاعد بحبة لتتوالى الحبات متصلة متراصة متكاثفة، حتى تستوي عنقودا إلى عنقود، آخر إلى آخر، فتكون عناقيد [الغارات]. والانزياح يترسخ ويتّسع؛ من التأليف الذوقي بين طعمين [الحلو/البارد]= [العناقيد] و[المر/الساخن] = [الغضب].[1] ونلاحظ بذلك أنّ الاستعارة بدأت بالتشكل منذ العتبة الأولى، لهذا العمل "عتبة العنوان" على غرار اعتبار القصة ككلّ استعارة كبرى، لما ترتكن إليه من وقائع تاريخية، وإن شابها الكثير من التلفيق والتزييف الواضح للعيان.

- زخة... ويبتدئ الشتاء: وهو عنوان لقصة كتبها المؤلف "جمال بوطيب" عام *2001*، حيث لا نلمس أيّ استعارة في هذا العنوان/ كعتبة مهمة، مع أنّ مضمون القصة يمثل استعارة كبرى تهتم بتصوير الواقع العربي، في سذاجته وبساطته، التي تقابل بعزّة نفسه ووطنيته. وقد جاءت القصة بقالب استعاري ساخر جدّا، يبلغ درجة التهكم. ومع أنّها تقدم أحداثا ووقائع يومية، إلاّ أنّ القارئ لا يسأمها أبدا، ولا يلمس فيها روتين يومه، بل يتلقاها بمزيد من الرغبة، التي تؤججها الألغاز والمغالطات الدلالية، التي يسبب اكتشافها نوعا من اللذة الممزوجة بالألم. فكثيرا ما نشعر بالألم الروحي، ونحن نتلقى وخزاته المقصودة كالإبر الصينية؛ التي تؤلم لتداوي. وللكاتب قصص أخرى لا تقل أهمية معرفية وثقافية عن هذه، مثل: الحكاية تأبى أن تكتمل *1993*، ومقام الارتجاف *1999*، حيث تتبني كلّ منهما، على الخطاب الاستعاري الشمولي. ليكون بوسعها تقديم مادة ثرية للتحليل الاستعاري، في نطاقه المعرفي التفاعلي. هذا على سبيل ذكر المثال فقط؛ ويبقى أنّ الساحة الأدبية تعجّ بالقصص الاستعارية الهادفة، التي تستحقّ الوقوف عند بعدها الاستعاري طويلا.

♣ الرواية استعارة: وهو موضوع هذه الأطروحة، التي ستتولى الكشف عن إمكانية اعتبار الرواية استعارة كبرى؛ من خلال تحليل البعد الاستعاري، في مجموعة من روايات الكاتب الجزائري واسيني الأعرج.

♣ القصيدة استعارة: يشير بول ريكور إلى تداخل عميق بين الاستعارة والقصيدة، وهو يرى أنّ: " **كلّ استعارة قصيدة مصغرة**"[2]، إذ "يعدّ الشعر أعلى أشكال الاستعارة، فهو ينبني عليها، ولا يمكنه أن يوجد إلاّ بوجودها، إنّه يبنى بناء استعاريا، كون القصيدة بناء، ويرتكز هذا البناء على الاستعارة، والآليات التي تؤسس الاستعارة، تقوم وتنمو وتتشعب من خلالها، فالنص ليس مجرد مجموعة من استعارات جزئية صغرى، لا تجمع بينها أية رابطة، وإنّما يعدّ استعارة كبرى، تخضع لقواعد سياقية داخلية، وقواعد إيديولوجية، تتمثل في مختلف علاقات التماثل والتخالف التي تقيمها مع عناصر العالم

______

1. إدريس مقبول، رابط سابق.

2 .Paul Ricœur. Du Texte à l’action. Ed Seuil , Paris 1986, p 34.

الخارجي."[1] ويمكننا أن ننظر للعبارة من منظور تفاعلي، لنقول بأنّ "**القصيدة ما هي إلاّ استعارة موسعة**"، فالخطاب الشعري هو خطاب استعاري[2] *Discours Métaphorique* بأتمّ معنى الكلمة.

♣ **الاستعارات المشهدية**: على الرغم من أنّ مركز الاهتمام الأول في هذه الأطروحة هو الخطاب اللساني "**الخطاب الروائي بوجه خاص**"، إلاّ أنّ حصر فكرة الخطاب داخل النطاق اللساني هو أمر أبعد ما يكون عن الواقع. "وحتّى لو كانت النصوص نصوص لفظية أساساً، أعني النصوص المنطوقة بصورة خاصة، فإنّ الكلام متضافر مع الصورة البصرية وتعابير الوجه والحركة، والوَقْفَة، لدرجة أنّه لا يمكن فهمه كما ينبغي، دون الإحالة إلى هذه [الإضافات]. وسندعوها جملة بـ [**الصور البصرية**] إذْ أنّ المحلّل يدركها بصرياً. وقد تساعد الصورة البصرية، المترافقة مع الكلام، في تحديد معناه، لنتأمل مثلاً تكلّف الابتسام؛ الذي قد يقلب تساؤلاً يبدو بريئاً في الظاهر، إلى سخرية بذيئة. ولنتأمل الصور البصرية التي قد يُستعاض بها عن الكلام؛ بوصفها بديلاً مقبولاً بكلّ ما للكلمة من معنى؛ كهزّ الرأس والإيماء به، وهزّ الكتفين للإجابة بـ نعم أو لا أو لا أعرف، وهي جميعاً أمثلة شائعة معروفة."[3]

وحينما نستعرض المواد المكتوبة، والمطبوعة والمتلفزة، والمصورة سينمائياً، تكون دلالة الصورة أكثر وضوحاً. والحقّ، أنّ التناقض التقليدي بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة قد تجاوزته الوقائع، أمّا المصطلح الأكثر جدوىً في المجتمع الحديث فهو اللغة المنطوقة، التي تقف قبالة اللغة البصرية. ومن المعروف تماماً أنّ الصورة الفوتوغرافية، مثلاً، كثيراً ما تكون لها في فهم رسالة تحقيق صحفي، أهميتها التي تعادل أهمية التحقيق اللفظي نفسه، وكثيراً ما تعمل [الصور] مع [الألفاظ] بطريقة مشتركة متضافرة، تستغلق على إمكانية فكّ ارتباطهما. [4] ومن هنا تتجلى أهمية الالتفات إلى الاستعارات المشهدية.

1. **المسرح استعارة** : تقدّم المسرحية تلخيصا موجزا لوجه من وجوه الحياة، حيث نقف من خلالها على مفهوم/ تصور عام، من قبيل ما جسدته عبارة شكسبير الشهيرة: "إمّا أن تكون أو لا تكون" أو عبارته: "حتّى أنت يابروتوس"، أو ما تعنيه عبارة سعد الله ونوس "إننا محكومون بالأمل"، و عبارة سفوكليس في [مسرحية أوديب] التي جاءت على لسان الجوقة: "طوبى لمن لم يولد بعد، ثم طوبى لمن يسرع في الرحيل" حيث تترجم كلّ عبارة جملة الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد والراصد، ذهنا وحسّا وشعورا وحركة. وغالبا ما تكون هذه الصورة ركحية وميزانسينية[5]، تتكوّن من

1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 16.

2 .Ibid., P 123

3. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشا عبد القادر، ينظر الرابط: *http://www.adabona.org/arabic/a*، *H: 18:09. 15.05.2014*

4. الرابط نفسه.

5. الميزانسين [Mise en Scène] هو الإخراج المسرحي أو السينمائي.

مجموعة من الصور البصرية التخييلية، المجسمة وغير المجسمة، فوق خشبة الركح. وتتكوّن هذه الصورة الميزانسينية من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريغرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية. [1]ومن هنا، فإنّ "**الاستعارة المسرحية** ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية؛ العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفنّي المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين. "[2]

ولعل العروض المسرحية لفرقة [أماخوسي] في زمبابوي، خير تجسيد لمقولة "المسرحية استعارة كبرى"، لما تتضمنه من مهاجمة للفساد والمحسوبية في الحياة السياسية والتجارية. حيث يرى النقاد أنّها تمكنت من النجاح في تسليط الضوء على القضايا الملحة، وهي تمزج السريالية بالنقد اللاذع.[3] وبذلك تغدو المسرحية عملية اختزال لصور الواقع، على مستوى الحجم والمساحة، واللون والزاوية. ويعني هذا أنّ المسرح صورة مصغرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية، والمكونات البصرية غير اللفظية. ومن هنا تتولد مقولة **[المسرح استعارة كبرى]**، وهو الموضوع الذي اتخذته مؤخرا الكاتبة "خالدة سعيد" محورا لكتابها " **الاستعارة الكبرى – في شعرية المسرحة**" الصادر عن دار الآداب – بيروت. ولِما عرضته في مقالها: "الاستعارة الكبرى...أو الدولة حين تلعب".

2. **الإشهار استعارة:** يُعرف *Graw Walter* الإشهار بأنّه: "فنّ إغراء الأفراد على السلوك بطريقة معينة." ويضيف بأنّه: "أداة لبيع الأفكار والسلع والخدمات، لمجموعة من الناس، ويستخدم في ذلك مساحة من الملحقات أو الصحف، أو المجلات أو أوقات إرسال الراديو، أو التلفزيون أو دور العرض السينمائي، نظير أجر معين."[4] ويعتبر رولان بارت *Barthes* من الأوائل الذين ربطوا الخطاب الإشهاري بالبلاغة، من خلال حديثه عن وجود بعض الصور *Figures* البلاغية التي يمكن معاينتها عبر عملية مسح للصور الإشهارية، في مقاله المنشور سنة 1964، في مجلة

1. ينظر: شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع311، 2005، ص306.
2. ينظر: المرجع نفسه.
3. جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، سلسلة كتاب في جريدة، بوميغرافور برج حمود، بيروت – لبنان ع 101، 2007، ص 26.
4. إسماعيل قاسمي وآخرون، قانون الإشهار في الجزائر، الجزائر، 2006، *2006/09/12*، *11:22:H*.
http :///www.alderman.jeeran.com/bohoth3alamia/archive/2013.htm

Communication عن بلاغة الصورة،[1] ليتابعه بعد ذلك « *J.Durant* » بمقال أصدره في المجلة ذاتها، سنة 1970، مؤكدا من خلاله على وجود كلّ الصور البلاغية المعروفة في البلاغة الكلاسيكية، في الخطاب الإشهاري، وقد حصر هذه الصور في شبكة تبعا لبعدين اثنين، هما: طبيعة العملية البلاغية، وطبيعة العلاقة الجامعة بين العناصر المتنوعة، فوجدها أربعا، وتتمثل في: الإضافة، الحذف، التحويل، والتبادل. القائمة على المطابقة، التشابه، الاختلاف والتضاد، والاستعارة عنده عملية قوامها التشابه. [2]

ويمكن النظر إلى الخطاب الإشهاري في وجه من وجوهه، على أنّه خطاب استعاري، بوصفه خطابا تواصليا فعالا، لما يحمله من أبعاد التواصل ذي النظامين الصريح والمجازي، وعلى تعدد الأنماط الاستعارية للإشهار يمكن أن ننتخب له مثال الصورة الإشهارية من خلال:

* **صور المجلات الإشهارية:** جاء في الوجه الأخير، لغلاف مجلة أدبية ثقافية مغربية،[3] صورة إشهارية لرجل صحراوي، يضع يديه على خصره، وهو يقف منتصب القامة في عزّة وشموخ. على يمينه علم المغرب، يرفرف خافقا على هامته، وقد كتب على يساره:

Nous sommes tous des Marocains ! ، إلى جانبه رجل آخر، يرتدي الزيّ نفسه، ينحني إلى الأرض، مع رفع رأسه، مستندا على ركبته، موجها يده إلى رمل صحراوي متراكم بكثافة، كتبت تحته عبارة [رغم كلّ المؤامرات والحروب الإعلامية المضللة، ستظلّ الصحراء مغربية]، وراء الرجلين قافلة جِمال، سائرة في عمق رمال صحراوية متراكمة كالتلال، تعلوها سماء زرقاء تنتابها بعض الغيوم، التي تسير في طريقها إلى الانقشاع.

إنّ هذا الخطاب الإشهاري خطاب استعاري، تنكرت فيه السياسة المغربية في صورة فوتوغرافية إشهارية، لتمرّر من خلاله أغراضها المبيتة، في السيطرة على الصحراء الغربية، ولتمارس سياسة توجيه الرأي العام، والرأي الصحراوي خصوصا، إلى مآربها الخاصة. من خلال عبارة "رغم كلّ المؤامرات والحروب الإعلامية المضللة ستظل الصحراء مغربية." لتتهم الرأي العام الإعلامي بالضلال، وإشعال نار الفتنة. في الوقت الذي بات فيه حقّ الشعوب في تقرير مصيرها أمرا لا مناص

---

1. محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، 15 /17 نوفمبر2008، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 229. نقلا عن:

R. Barthes. Rhétorique de L'image . communication 1964. p26- 36

2.المرجع نفسه، نقلا عن:

J .Durant. Rhétorique et Image publicitaire . communication 1970. P70.

3. ينظر: طنجة الأدبية، مجلة ثقافية شهرية، شركة *Linam Solution S. A. R. L* ، طنجة، المغرب، ع 31، 2010.

منه. ولتعبّر بذلك عن تمسكها الصارم بموقفها من قضية الصحراء الغربية، التي يثور حولها – اليوم – غبار جدل سياسي كثيف جدّا.

* **الرسومات الكاريكاتورية:** باتت الرسومات الكاريكاتورية تستعار من قبل خطابات شتى، لتزاوج مع أنماط الكتابة المختلفة – في نطاق التجريب – فتولد خطابات هجينة من قبيل تزاوج الرسم الكاريكاتوري والقصيدة الشعرية [كما هو الحال في ديوان "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار" ليوسف وغليسي، حيث تكاد ريشة الفنان "معاشو قرور" ترافق كلّ النصوص، أو ديوان "الرياح البنية" لحسن نجمي الذي رافقته ريشة الفنان محمد القاسمي] وقد تستعير القصيدة بعض خصائص الرسم الكاريكاتوري، لتتحول إلى "**قصيدة كاليغرافية**" تتناقض مع قصيدة الكلام والدال الشفوي. وبالتالي فهي قصيدة حسيّة ملموسة تتعامل مع الخط والكرافيك والوحدات الخطية والتبئير الطباعي، كما ترتكز على التشكيل والتلوين، وتوظيف الأشكال البصرية والتلاعب الساخر والمفارق بالعلامات الترقيمية، التي ترد في أشكال طباعية سيميائية دالة. كما تجسد ذلك قصائد بنسالم حميش [كناش ايش تقول..]، ومحمد بنيس [بيان الكتابة] ومحمد الطوبي [غواية الأكاسيا] ووفاء العمراني [حين لا بيت...]. ومن هنا تتم المزاوجة بين بلاغة العين وبلاغة الأذن.[1]

هذا وتستعار الرسومات الكاريكاتورية لأنواع أخرى من الخطابات الإبداعية (الرواية، القصة...إلخ) وقد كانت المحافظة السياسية للجيش الوطني الشعبي الجزائري، تصدر ملصقات كتبت عليها آيات قرآنية كريمة، على شكل دبابات وراجمات صواريخ، القصد منها الحث على التجند، والتهيؤ للدفاع عن الوطن،[2] فالشكل الطباعي للخطاب، هنا، ليس بريئا، وليست له علاقة اعتباطية بدوال الخطاب ومتوالياته، بل هو عمل استعاري مدروس معلل. تمت من خلاله استعارة الدبابات وراجمات الصواريخ لأجل الكتابة، ويعبر هذا المزج التزاوجي لفني [الكتابة/ الرسم] عن استعارة سمات فن لأجل فن آخر، بغية تحقيق هدف محدد.

وبذلك فالرسومات الكاريكاتورية تشكل مفتاحا جديدا لفتح بوابة فنية أخرى من أبواب التعبير الاستعاري، وقد ارتبط ظهورها بالنظام الديمقراطي، إلا أنّه على الرغم من شساعة المجال المفتوح أمامها للتعبير عن حقوق الإنسان وحرياته، وآماله وتطلعاته، ومساعيه البناءة، فقد باتت – للأسف– توجه في الغالب الأعم للتعبير عن العداء، وهي تجسد الرغبة في طمس هوية الآخر عبر تمرير الخطابات الاستعارية الهدامة، ولعل أكثر ما يدعم هذا الرأي قذائف الرسومات التي أطلقتها عصابة

1. ينظر: جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، الرابط:

http://www.adabfan.com/studies/3787.html تاريخ فتح الرابط: 02.08.2012، الساعة:13:55

2. ينظر: محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، ص 229.

"بول فندلي، وكريغ ماكنتوش وروبرت انغلهارت وفوستر كوت وأتباعهم" وما جاء منها في صحيفة "يولاند بوسطن" بوجه خاص، لتشويه صورة العرب المسلمين والعبث برموزهم الدينية. [1]

3. الأفلام السينمائية استعارات: يمكن اعتبار الفيلم كخطاب سينمائي فني استعارة كبرى، سواء أكان يستعير معطيات الواقع بالوفاء له، أو تجاوز ذلك إلى خيانته بالترويج لصورة معاكسة ومناقضة له تماما.

* أفلام الوفاء للواقع: وهي الأفلام التي تعمد إلى استعارة رموز الواقع، بما لها وما عليها، دون اللجوء إلى المبالغة المشوّهة، التي تزيف الحقائق وتغالط الوعي، وتريد عنوة أن توجد ما يستحيل وجوده، بل تكتفي بطرح بعض القضايا، التي منها ما يدركه الجميع ويقرّ به، ومنها ما نتغافل عنه [الطابوهات]، لتضعنا أمام الواقع وجها لوجه، محاولة بذلك إجبارنا على إيجاد حلول علاجية لأمراض المجتمع قبل أن تستفحل وتتطور. ونمثل لذلك بـ:

– فيلم [صرخة نملة]: هو فيلم مصري، للمخرج "سامح عبد العزيز"، أنتجته شركة مصر للسينما *Misr Cinéma* « *AROMA DI* » وتمّ عرضه في مهرجان كان *Festival de Canne*، ويمكن اعتبار هذا الفيلم **استعارة مُرّة كبرى**، لما يحدث في بعض دول الوطن العربي، من سوء التسيير والعبث واللامبالاة، إلى درجة حرمان الإنسان من أبسط حقوقه، كحقّه في التعبير عن رأيه، عن رفضه، عن حاجاته...إلخ. ويلجأ الفيلم إلى تصوير مشاهد البؤس الاجتماعي، والفرق الطبقي الذي عاد من جديد، بعد أن اعتقدنا أنّ زمن الطبقية قد ولّى.

"فالعلاقة متداخلة ما بين الفنّ والواقع، ذلك أنّ الثاني مصدر إلهام الأول، الذي يؤثر عبر جدلية العلاقة في الثاني، من خلال مجموعة الرؤى المحمولة فكريا، والتي تتناسب طردا مع حركة الواقع."[2] حيث تشكل الفيلم مجموعة من الاستعارات الفرعية، التي تغذي الاستعارة الكبرى، نذكر منها [استعارة النظام ظلم]، التي يجسدها مشهد متكرّر، يردّد فيه رجل السلطة [الذي يلعب دوره الممثل السوري سلوم حداد] عبارة استعارية كثيفة الدلالات: "**عيش نملة تاكل سكر**" كأمر لكلّ مواطن تسوّل له نفسه أن يخطو بضع خطوات، بعيدا عن الجدار المرسوم له؛ وهي دعوة استعارية لالتزام الصمت، واحترام الطابوهات، وعدم التدخل في أمور النظام.

1. صحيفة "يولاند يوسطن" صحيفة يومية، بكوبنهاكن، يتوسط اسمها نجمة سداسية، تكشف عن جذور الصحيفة ومموليها والمروجين لأفكارها... ينظر للاستزادة: ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي – سوء فهم أم مركب جهل، سلسلة تصحيح صورة الإسلام، مطبعة آنفو – برانت، فاس، ط1، 2009، ص51.

2. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، ط 1، 1989، ص73-74.

حيث يقنع رجل السياسة هذا البطل بأنّه مجرد [نملة صغيرة عزلاء]، لا سبيل لها إلى تغيير الأوضاع، ولا مجال لها للمناقشة والرفض. ليتحول الإنسان – عن طريق الاستعارة – إلى نملة، متخليا عن أهم سماته اللازمة: [+عاقل]، [+ واعي]،[+ يمتلك إرادة]، [+ فاعل]، مكتسبا سمات جديدة عارضة:[+ ضعف]، [+ضآلة]، [– وعي]،[– عقل]...إلخ. ويضمّ الفيلم وقائع عربية، سياسية، اجتماعية، اقتصادية، وثقافية متنوعة، تتعرض لحالة العراق ومصر، وواقع الهجرة السرّية، وتبدد الأحلام العربية، وفساد الدستور، وضياع الطفولة، وتشتت الحب، وضرب المبادئ عرض الحائط، والفقر، والحرمان؛ نتيجة وجود بعض العصب المستنزفة لخيرات الوطن ولأبنائه، المتلاعبة بمصيره.

وينتهي الفيلم بثورة عارمة للجماهير، وبركض البطل باتجاه "سيارة رئيس البلاد" ليشكو له طغيان الظلم على وطنه، لكنه إذ يصل إليها، بعد جهد جهيد، يتفاجأ بأنّ السيارة تسير من تلقاء نفسها – لا أحد يسيّرها، وهذا المشهد الاستعاري هو بيت القصيد في هذا الفيلم، [استعارة غياب المسيّر]. وترتفع اللافتات والشعارات عاليا، وقد كتب عليها [يسقط مبارك]، تعبيرا عن الثورة والانقلاب السياسي، ليختتم الفيلم بمقطع شعري حماسي مؤثر، للشاعر "هشام الجخ"، والعلم المصري يخفق عاليا، على رؤوس الجماهير.

* أفلام خيانة الواقع: وهذه الأفلام على عكس السابقة، إذ تسعى سعيا حثيثا إلى تزييف الحقائق الواقعية، ونفث السموم الفكرية، من خلال الإصرار على **صناعة الوهم**، وإيهام الآخرين بحقيقته، إنّها أفلام تجعل السراب ماء، والورود أشواكا والأشواك رياحين. تخاطب المشاعر وتنوّم العقل والمنطق، وتعزف على أوتار العواطف الإنسانية. ونمثل لها بـ:

– الأفلام الهولندية: أصبحت هولندا أقرب إلى الذاكرة كلما استدعى الأمر حديثا عن الخطابات الاستعارية العدائية؛ ففي ظرف سنتين أو أقل تمّ إنتاج فيلمين على أعلى مستوى من التشويه، حيث أنّه في سنة 2004 عرض فيلم "**الخضوع *Submission***" للمخرج الهولندي "ثيو فان خوخ" الذي يعتبره المحللون أحد جذور اندلاع أزمة الرسوم الكاريكاتورية،[1] وقد بني الفيلم على استعارات مشهدية لأربعة نساء عاريات، تعرضن للضرب والاغتصاب من قبل أقاربهن، وقد كتب على أجسادهن – التي تظهر عليها آثار التعذيب – آيات من القرآن الكريم. حيث تعقد الاستعارة المفهومية – هنا– نوعا من الربط المحكم بين ظاهرة العنف العائلي وتعاليم الدين الإسلامي، ليبدو الإسلام دين عنف وإرهاب. وفي سنة 2008، يتخذ زعيم اليمين المتطرف الهولندي "خيرت فالديرز" من تشويه القرآن الكريم مدخلا

1. وقد اعتمد المخرج في هذا الفيلم على أفكار "أيان حرزي علي" الصومالية الأصل، التي ارتدّت عن الإسلام اثر هجمات 11 سبتمبر، والتي حازت على مقعد في الحزب الليبيرالي الديمقراطي VVD نظرا للمواقف المضادة والأفكار الحاقدة، التي كانت تنشرها عن الإسلام/ ينظر: المرجع نفسه، ص46.

لفيلمه الجديد [فتنة] (الذي أراد من خلاله حقا إثارة الفتن[1])، ليشيّد زخما هائلا من استعارات هدم الآخر [العربي المسلم] بربط تصورات ومفاهيم سافلة: [العنف + التطرف + الجشع + اللا إنسانية]/ كمجال مصدر، بالشخصية العربية الإسلامية/ كمجال مستهدف.

– الأفلام الصهيونية: قام "جورج ميليه" أحد الرواد الأوائل لفن السينما، بإخراج فيلم "**قضية دريفوس**"، وهذا الفيلم يحكي قصة الاضطهاد، الذي عانى منه اليهود في أوروبا؛ من خلال موقف طفل صغير، يعمد المخرج إلى تهويله، حتّى يجد المتفرج نفسه أمام قضية إنسانية.[2] حيث ينطلق الفيلم من معطيات بعيدة كلّ البعد عن الواقع الحقيقي، ليستحوذ على التعاطف الجماهيري مع الشعب الإسرائيلي، وفي مقابل ذلك، يقدم صورة مشوهة للآخر [المسلم]، على أنّه إرهابي، ولا إنساني، ويستحق كلّ الازدراء والتحقير. "والواقع أنّ هناك أمثلة كثيرة لهذا النوع من الأفلام لعلّ أشهرها: فيلم "الماعز تبحث عن الحشائش"، و"شمشون ودليلة" و"الابن الضال" وكلّها أفلام تحكي قصص العهد القديم بلغة ماكرة." [3]

ومن خلال بعض الأفلام المزيفة للواقع، المغلفة بشتى النزعات الإيديولوجية والقومية والسياسية الهمجية، استطاعت السينما الأمريكية دعم الصهيونية العالمية، والترويج لها وإقناع البعض للتعاطف معها. عن طريق حرب لغوية وأيقونية يلعب فيها الحوار المدروس دورا دراميا خطيرا، تتحول فيه الذئبان الشرسة إلى حملان وديعة تبعث على الشفقة.[4] وجدير بالذكر أنّ السينما الصهيونية لا تنتمي مكانيًا إلى إسرائيل فحسب، بل هي متغلغلة في العالم أجمع؛ حيث يمتلك اليهود أكبر الشركات السينمائية العالمية، منذ بداية القرن العشرين [مترو جولدن ماير– كولومبيا – وارنر – بارامونت – فوكس للقرن العشرين – يونيفرسال]. ومع ذلك فليست استخدامات اللغة بطريقة ماكرة إضمارية مقتصرة على مجال الأفلام الصهيوينة، بل هي صلب الخطاب السينمائي الاستعاري في بعض منافذه ومجالاته. "كما تجسد ذلك في الأفلام البريطانية مثل "**سيف الإسلام**" الذي يقدم الإسلام على أنه دين إرهاب، والعرب على أنهم إرهابيون عدوانيون وأشرار. وفيلم "**والد العروس**" الذي يجعل اللغة العربية لغة برابرة هزلية وفارغة". [5]

---

1. سبق وأن أعلن "خيرت فالديرز" حملته المسعورة على القرآن الكريم، وطالب الحكومة الهولندية بإصدار قرار حظر القرآن ومصادرة تداوله أو بيع المصاحف على الأراضي الهولندية، وقال: "إنّ هذا الكتاب [القرآن الكريم] كان يجب حظر تداوله أو ترويجه في هولندا منذ انتهاء الحرب ع 2، لأنه كتاب فاشي، ذو تعاليم فاشية... ويجب حظره، على غرار الحظر المفروض على كتاب [كفاحي] لأدولف هتلر زعيم النازية، و إنّ المسلمين يتخذونه ذريعة ووحيا لفكر العنف واستخدام التطرف." فانظر كيف تتم المقارنة جهلا بين كتاب منزل من عند الله تعالى، وبين كتاب من تأليف مخلوق. **ينظر للاستزادة: المرجع نفسه. نقلا عن: شبكة الأخبار العربية –22 سبتمبر 2009.**
2. إدريس مقبول، آليات الحرب اللغوية على الأمة – رابط سابق.
3. الرابط نفسه.
4. الرابط نفسه.
5. ينظر: ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي – سوء فهم أم مركب جهل، ص 45.

3. استعارات أخرى:

- **لغة الأطفال استعارة:** تتجلى الاستعارة لدى الأطفال، فيما يعرف بـ "**الاستعارة الاضطرارية**"، حيث تعتبر وسيلة يتم اللجوء إليها أثناء مصادفة الأطفال لموضوعات وأوضاع لا اسم لها، فيضطرون إلى تسميتها عن طريق افتراض تسميات لمواضيع أخرى، لأنّ التسمية لديهم ترتبط بفكرة العلاقة. إذ يرفض الأطفال فكرة التعامل والنظر إلى المحيط باعتباره أشياء متفرقة ومتباعدة، أي مبعثرة، وعادة ما يلجئون إلى سحب تسميات لوضعيات وموضوعات قديمة، سبق لهم تخزينها ومقولتها في ذاكرتهم على وضعيات وأوضاع جديدة. [1]

هذا بالإضافة إلى أنّ الاستعارة، اليوم، باتت تغزو مجالات لا حصر لها، فقد غدت التماثيل والمجسمات استعارات، كما غدت الصور الفوتوغرافية استعارات؛ يؤطرها الطابع الرمزي الدلالي، والطابع الإيديولوجي المقصدي، وهي تغزو مجالاتنا المهنية والتقنية. وغدت الصور التشكيلية استعارات هي الأخرى، لما يسمُها من تمفصل مزدوج: البصري الشكل أو الوحدة الشكلية [*Formème*]، واللونم [*colorème*] أو الوحدة اللونية[2]، والحال لا تختلف كثيرا فيما يخص الكتابات السينارستية، وبعض الرسائل الإعلامية، وبعض الصور الأيقونية كالشعارات المرئية [*Logo*]، والمنحوتات البصرية، بل إنّ الاستعارة تمكنت من غزو فضاء الصورة الرقمية، والسلوكات البشرية، من خلال هيمنتها، مثلا، على المجال الرياضي، أين تكاثرت التسميات الاستعارية من قبيل: [محاربو الصحراء، الدبّ الآسيوي، الفيل الإفريقي...إلخ].

ب. الاستعارة الكبرى [من القول إلى الفعل] والعكس:

1. الثقافات والحضارات استعارات كبرى: المؤكد عندنا أنّ الثقافة العربية ثقافة كبرى؛ لأنّها شاركت في صناعة التاريخ الحضاري للبشرية؛ مثلها مثل الثقافات الهندية والصينية والأوروبية. لكن المؤكد أيضا، أنّ مشاركتها الخلاقة لم تتم بفضل عزلتها، بقدر ما تحققت بفضل حوارها المتصل مع غيرها. كثيرون يدركون اليوم أنّها استعارت الكثير من الثقافات المجاورة . لكن قلة من الباحثين يدركون أن استعاراتها الكبرى، ربما تحققت في فترة سابقة على تلك الانطلاقة الحضارية، التي جاءت كثمرة للتفاعلات الغنية، وتتويجا لها في الوقت ذاته.[3] ومازال الآخر يستعير منّا الأفكار والمبادئ، وصور الثقافة الاجتماعية، ليوظفها في صناعة الموضة، وليضمن كسب ميولنا إلى مستجداته الحداثية، فالآخر يتربص بنقاط القوّة والضعف الكامنة في حضارتنا،

1. ينظر، عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، ص 75.

2. ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص26.

3. معجب الزهراني، الثقافات الكبرى استعارات كبرى، : http://www.adabona.org/*arabic/a* ، *14.04.2014*، H: *11:00*.

ليتخذها نقاط هجوم ومنافذ مرور. بل إنّ الآخر مازال يستعير منّا أثمن الأشياء على الإطلاق، وهو يستعير أدمغتنا الخاصة.

و"تقتصر الثقافة على ما يحققه الفرد من رقي تختلف مقاييسه من مجتمع إلى آخر، ومن حقبة إلى أخرى، فيما تعتبر الحضارة حصيلة التقدم الذي تتجزه أمة أو مجموعة من الشعوب تنتمي إلى منبع واحد."[1] وبذلك تغدو الثقافة استعارة كبرى، ويبقى "نجاح هذه الاستعارة "مرتبط بالحجم السوسيو ثقافي لموسوعة الذوات المؤولة. وداخل هذا المنظور، فإننا لا ننتج استعارات، إلاّ على أساس نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوى منظم سلفا، في شبكات مؤولات هي التي تقرر(سيميائيا) مماثلة ومخالفة الخصائص.[2] يقول ايكو: " كلما كان إبداع الاستعارة أصيلا، كانت سيرورة توليدها خارقة للعادات البلاغية السابقة، إنه من الصعب خلق استعارة غير مسبوقة اعتمادا على قواعد تامة ومحدودة."[3]

إنّ تطور الخطابات الثقافية وفق قوانينها ومؤسساتها، الخاصة المستقلة، كان سيضمن للجميع تحولات، أو نقلات نوعية، تحدث في كل مجال، فتنمي ما هو منتج متجدد مفيد، وتحيد أو تهمش ما عداه. لكن ما حدث شيء آخر، لسوء حظنا جميعا، فالجدل سريعا ما تحول إلى سجالات إيديولوجية حادة، يخوض فيها كل من هب ودب وتكلم وكتب. ونظرا لكون السجال حربا بالكلام، يعلو فيه منطق القوّة أو منطق الحيلة، على ما سواه. فقد عاد الجميع إلى آفة قديمة؛ سبق وأن تنبه لها ابن رشد، وحذر منها، قبل ثمانية قرون ونيف: **فوضى الأفكار والقيم والمعايير!** ولعلنا لا نجد صعوبة في تبين الذرى الدرامية للسيرورة الشقية ذاتها. فمنذ خمسينيات القرن المنصرم بدأت الانقلابات العسكرية لتتصل تأثيراتها إلى اليوم. ونظرا لكون هذه المغامرات، التي سميت «ثورات» وما هي كذلك، قد حدثت في فضاءات مؤثرة بقوة، فيما حولها؛ كوادي النيل والعراق وبلاد الشام والجزائر، فقد اختلت سيرورة ثقافية كاملة إن لم نقل إنها تشوهت تماما. [4]

وفي الوقت الذي كان من المفروض أن نوجّه تلك السجالات الحادّة للآخر الغريب عنّا، المهدّد لسمات وجودنا، راح كبيرنا يأكل صغيرنا؛ فصار حال المجتمعات العربية أشبه بحال كائن غريب، يختل نظامه السلوكي، فينقلب على أبناء فصيلته، ينهش لحمهم ويسيل دماءهم، وما أن يفرغ من ذلك، حتّى يرتد إلى نفسه ممزقا ذاته بذاته. والحال هكذا، لم يبق للمثقف العربي سوى العودة إلى منطق الحوار. [والمفهوم في معناه العميق ليس كلاما يتبادله طرفان، ويمضي كلّ منهما إلى حال سبيله، راضيا أو خائبا. إنه جدل متصل بين وجهات نظر قد يتبنى كل منها خطابا ما، لكنه يظل في أمسِّ

1. محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ص 23.
2. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 107.
3. إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية، دار توبقال للنشر، 2000، ص 66.
4. معجب الزهراني، الثقافات الكبرى استعارات كبرى، رابط سابق.

الحاجة لغيره، كيما يعرف ذاته بشكل أفضل.][1] والمبادئ الكبرى هي التي تجعل خطابا ما حواريا بهذا المعنى أكثر من غيره، ولا عبرة هنا بالشروط الخاصة التي تؤثر في إنتاج النصوص المفردة وتداولها [2] إنّ مقولة **الحضارات الكبرى استعارات كبرى**، تحيل إلى أنّ المجتمعات العربية تظلّ في حاجة ماسة إلى الفعل والتفاعل، إنّها لا تستطيع تحقيق هذه المقولة، والمشاركة في صناعة الوجه الكبير للعالم، وتقديم المشهد الحضاري إلاّ بقدر ما تعير وتستعير.

أمّا المجتمعات التي تنطوي على ذاتها، فستظلّ مجتمعات بدائية، تعيش خارج التاريخ، وإن شاركت الآخرين في الجغرافيا. فمفهوم **الاستعارات الحضارية الكبرى**؛ يعني هذا النمط من التفاعلات، التي تطال نظرة الإنسان إلى ذاته، وإلى العالم والكون، من حوله. فهو أوسع وأعمق من نظرية ابن خلدون، عن « تقليد المغلوب للغالب» ويبرأ من مركب الشعور بالدونية، الذي قد يترتب عن الهزيمة أمام الخصم [ونستعمل صيغة الاحتمال لأن القوة العسكرية لا تضمن تفوقا ثقافيا حضاريا، وكثيرا ما قلد الغالب المغلوب كما حصل لروما التي تنصرت، وللمغول الذين تأسلموا]. والمؤكد أنه أكثر عمقا واتساعا من مفهوم المثاقفة، الذي تلح عليه بعض الدراسات الإنسانية الحديثة، ولا يخلو من شبهة الهيمنة والقسر، مثله مثل جل المفاهيم المنتجة ضمن سياق الحقبة الكولونيالية. والمحصلة أن الفرق كبير بين من يعي النقص ويسعى إلى تداركه، وبين من يشعر بالنقص ويظل ينكر ويكابر، ويقاوم حتّى تفرض عليه التغييرات فرضا، وهنا فعلا قد يفقد هويته وكل خصوصياته الثقافية. [3]

ولمّا كانت "الحضارات هي القبائل الإنسانية النهائية، وصدام الحضارات هو صراع قبلي على نطاق كوني [...] وفي عالم مكوّن من الحضارات سنحصل على مزيد من المقولات المشابهة لـ: [السلام البارد، الحرب الباردة، حرب التجارة، شبه الحرب، السلام القلق، العلاقات المضطربة، التعايش التنافسي...إلخ]، وستكون الثّقة والصداقة عملة نادرة."[4] والخطاب الروائي، يعكس هذه المعطيات، بصفته شاهدا على العصر، ولعلّ هذا ما يبرر ما سنقف عليه، لاحقا، من خلال سيطرة القلق والسلبية على التوجه الاستعاري الكلّي، المؤسس لمعظم روايات واسيني الأعرج، فمعظم رواياته تشكل خطابات قلقة، صيغت بنبرات لغة حزينة، يائسة حينا، غاضبة، رافضة ثائرة، في معظم الأحيان.

ويبقى أنّه على المجتمعات العربية، عموما، أن تفكر في استعارة أشياء أخرى، من الثقافة الغربية، لم تفكر من قبل في استعارتها، لأنّها كانت موجودة سلفا، ولكننا اليوم في أمس الحاجة إليها،

---

1. معجب الزهراني، الثقافات الكبرى استعارات كبرى – الرابط نفسه.

2. الرابط نفسه.

3. ينظر: معجب الزهراني، الاستعارات الحضارية الكبرى وثرثرة النخب، الرابط نفسه.

4. ينظر: صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات – إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، سطور، ط2، 1999، ص 335 – 336.

بعد أن ضاعت منّا، وربما إلى الأبد، إنّنا بحاجة ماسّة إلى استعارة أسباب الوحدة، والتماسك والتآزر، ورصّ الصّف، والوقوف كرجل واحد في وجه الطغيان، وإن كنّا قد جبلنا على استعارة الأشياء السلبية، وكان ذلك بمبرر [للضرورة أحكام]، فنحن بأمسّ الحاجة إلى استعارة شيء من التعصب، عسى أن ينفعنا في ترقيع حالنا الممزقة بفعل التشتت والتصدع. وعسى أن يزلزل فينا النخوة العربية !!!

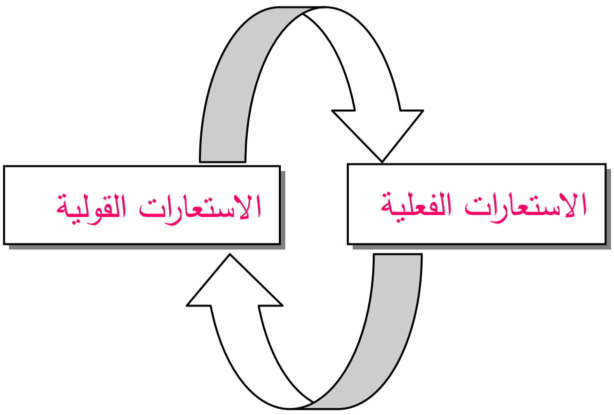
2. <u>استعارات الرعب</u>: قد تغدو **الحوادث والوقائع الكبرى استعارات كبرى؛** سيما إذا ما وجهتها مشاعر كبرى كحبّ جارف أو عقيدة راسخة أو حقد متأجج، ولنمثل لذلك بمشاعر الخوف والرعب، التي تهدّد الأمن والسلام والاستقرار؛ كأن تستيقظ، مثلا، من نومك لتجد باب بيتك مفتوحا على أقصاه، رغم أنّك أحكمت قفله جيّدا، وكلّ ستائر البيت ممزقة، و أكثر المناطق سرية في منزلك، قد تمّ كشفها، كخزينة مالك مثلا.. وفي الوقت الذي حدث فيه كلّ ذلك، وأكثر !!! كنت تغط في نوم عميق.. !!! ما الدلالات التي يحملها هذا الحدث يا ترى؟ وماذا أراد الفاعل أن يقول من خلالها، أيّة رسالة عمد إلى توصيلها؟؟؟ وكيف يمكن أن نعتبر هذا الحادث استعارة؟؟

نحاول الإجابة على كلّ هذا، من خلال مقارنة هذا الحادث بحادث «ضرب منهاتن» / مركز التجارة العالمية، ماذا تعني منهاتن للأمريكيين؟ وماذا يعني ضربها؟ يقول لايكوف: "إنّ الدمار الذي ضرب هذين البرجين ذلك الصباح ضربني... أدرك الآن أن صورة الطائرة، وهي تخترق البرج الجنوبي، كانت بالنسبة إليّ رصاصة تخترق رأس أحدهم. والنيران المنبعثة من الجانب الآخر، دم ينبجس... كان ذلك قتلا واغتيالا. حيث تحوّل الاستعارة البنايات إلى أشخاص. إننا نرى قسمات الوجه، العينين والأنف والفم، في النوافذ. أمّا سقوط البرج فيمثل جسدا يسقط. كنت أنا وأقاربي وأصدقائي الأجساد المتساقطة. أمّا الصورة التي تلت ذلك فكانت تمثل الجحيم: الرماد، والدخان، والبخار المتصاعد، وهيكل البناية، والظلام، والمعاناة، والألم والموت...[1]

كيف اشتغلت الاستعارة في فهم أحداث الحادي عشر من سبتمبر؟ في البداية نظر إلى الموضوع على أنّه جريمة. مما يعني ضرورة وجود محاكمة، وإجراءات قانونية، وقاضٍ واستئناف، وطريق طويلة. وتم العدول عن هذه الاستعارة إلى مفهوم [الحرب]. ولكن العدو لم يكن واضحا ولا ظاهرا ليتم التعامل معه بمنطق الحرب، ولذا صرح بوش بـ "ضرورة إخراج الإرهابيين من جحورهم". في الأخير استقرت " صورة الشر" الذي تجب محاربته بكلّ الطرق. إلى نتيجة مفادها أن التقاعس عن محاربة الشرّ عمل غير أخلاقي. كما أنّ كلّ الوسائل مباحة في الحرب ضدّ الشرّ.[2]

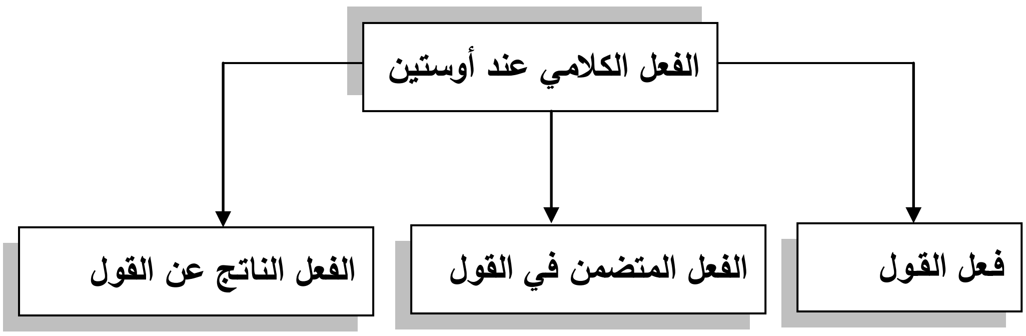
1. عبد الله المطيري، العيش في الاستعارة، ينظر الرابط:
http://www.arabicnadwah.com/arabpoets/spartakus-sayedgouda.htm/30.06.2014 H.17:00 :
2. الرابط نفسه.

وهنا نلاحظ أنّ استعارة الفعل [الوقائع استعارات] أنتجت استعارة قولية [محاربة الشرّ/ استعارة الرعب]، التي أنتجت بدورها استعارة فعلية جديدة [الشروع في عملية محاربة الإرهاب] بصيغة دائرية.



ولعلّ هذا النمط من [التفاعل المتبادل بين الفعل والقول] هو ما قاد "اوستين" إلى محاولة الإجابة على السؤال: **كم معنى هناك، على أساسه يكون قول شيء هو نفسه فعل شيء؟ أو يكون متضمنا في قولنا شيئا فعلنا لشيء معين؟ أو يكون بواسطة قولنا شيئا فعلنا لشيء ما؟**[1]

حيث مكّنته هذه المحاولة من تصنيف الأفعال الكلامية[2] وفق الخطاطة الآتية:



1. طالب سّيد هاشم الطبطبائي، نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، جامعة الكويت، د.ط، 1994، ص 07.

2. يقسم أوستين الأفعال الكلامية إلى خمسة أقسام: الحكميات *Verdict ives*، التنفيذيات *Exécutives*، الوعديات *Co missives*، السلوكيات *Behabitives*، العرضيات *Ex positives*. ولقد شكلت أبحاث أوستين منطلقا جيّدا للباحثين الذين جاؤوا من بعده كـ [سيرل وأزوالد ديكرو وبروندونر *Berrendonner* وغرايس] الذين طوروا هذه النظرية. ينظر: فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص 62. ويبدوا أنّها نظرية مناسبة لإجلاء فعلي التأثير والتأثر الاستعاريين.

ونلاحظ أنّ هناك قواسم مشتركة بين هذه الخطاطة النحوية المتعلقة بأفعال الكلام، وبين ما تنتجه الاستعارة[1] – باختلاف أنواعها، من تفاعل ظاهر بين [الفعل والقول] عن طريق إنتاج أحدهما للآخر، سواء باعتبار الاستعارة قولا ينتج فعلا، أو باعتبارها قولا نتج عن فعل، ومن هنا يتجلى [التغيير] أي مساهمة الاستعارة في تغيير الأفكار وتغيير الواقع.

3. الاستعارات التي تقتل: يرى لايكوف أنّه إذا كانت الاستعارة لا غنى عنها؛ بوصفها اللغة العادية، فإنّ هذا لا يعني أنّ هذه الاستعارة يجب أن تؤدي على أرض الواقع، إلى نوع من التزييف القاتل، خصوصا في المجال السياسي. فحين يتبارى السياسيون في استخدام الاستعارة لتزييف الوعي، وقلب الحقائق، وتمرير الجرائم والقتل، والإبادة فإنّ **الاستعارة تقتل بدم بارد.** تقتل تحت أغطية من العبارات المستعارة، التي تحيل القتل إلى تحرير والدمار إلى بناء.[...]، فقد كانت الاستعارة حيلة من حيل السياسيين، لتبرير فظائع التاريخ. لا يوجد من يقول أنا ذاهب لأقتل وأحتل وأدمر. الكلّ يقول أنا منقذ وفاتح وناشر للحق والخير.[2] [...] إلاّ أن استخداما واعيا ومقصودا لها قد يكون خطيرا. في الحرب حقائق ليست استعارية، الألم، قطع الأوصال، الموت، التجويع، موت من نحبهم، وظلمهم، ليست أموراً استعارية بل هي حقيقية[3] .

ويتساءل: كيف لعبت الاستعارة دورها في أزمة الخليج؟ من أهم الأنساق الاستعارية ذات الأثر الكبير "**شخصنة الدولة**" حيث يتم الحديث عن الدولة باسم شخص الرئيس، مع إغفال كلّ الأشياء الأخرى. **[العراق = صدام حسين]**. بل تحصر العراق في صدام حسين. تقدم الحرب كأنها لتقديم لكمة لوجه صدام. رغم أنّ الكل يعرف، وهذا ما أثبته التاريخ، أن هذا الشخص يخرج في الغالب معافى من الحرب. وأنّ تلك اللكمات القاتلة، قد توجهت في الغالب إلى أبرياء لا علاقة لهم بهذه الحرب.[4] **وهل يمكن تقديم الحرب بلا استعارة؟**

قرأ" لايكوف "الاستعارات التي استند إليها خطاب هذه الحرب اعتمادا على خصائص الحكاية الخرافية وشخصياتها؛ من بطل وشرير وضحية وإنقاذ وهزيمة ونصر وأخلاق. فبوش الأب اعتمد سيناريو الإنقاذ، لإقناع الأمريكيين بجدوى الانخراط في هذه الحرب، وقبول تكاليفها، فكان صدام حسين شريرا، وكانت

1. يمكن النظر مثلا في علاقة البعد التأثيري للاستعارة – أثر الاستعارة في صناعة وتغيير الواقع، بما يسميه أوستين [القوة الانجازية] من حيث هي: " الشدّة أو الضعف اللذان يعبّر بهما عن الغرض الانجازي في موقف اجتماعي معيّن، أيّا كان هذا المؤشر أو العلامة الدالة على تلك القوّة." **ينظر: علي محمود حجي الصراف، في البراغماتية – الأفعال الانجازية في العربية المعاصرة – دراسة دلالية ومعجم سياقي، مكتبة الآداب – القاهرة، ط1، 2010، ص 267.**
2. عبد الله المطيري، العيش في الاستعارة – رابط سابق.
3. الرابط نفسه.
4. عبد الله المطيري، العيش في الاستعارة – الرابط نفسه.

الكويت ضحية، أمّا البطل فتمثله أمريكا، التي تدافع عن استرجاع التوازن الأخلاقي، فهي التي ستهزم في آخر المطاف الشر ّوتحقق نصر الأخيار، وبهذا نجحت الاستعارة في تشييد أطر في أذهان الأمريكيين لن يكون بمقدور الوقائع تغييرها، وبالتالي فإنّ المعركة الحقيقية إزاء هذا التأطير ينبغي أن تخاض على مستوى الأذهان لا على مستوى الوقائع فحسب.[1]

يقول لايكوف "لا سبيل إلى تجنب الفكر الاستعاري، خاصة في أمور معقدة من قبيل السياسة الخارجية. لذلك، فأنا لا أعترض على استعمال الاستعارة في حدّ ذاتها. إنني أعترض على ما يلي: أولا، على تجاهل حضور الاستعارة في مداولات السياسة الخارجية، ثانيا، على الإخفاق في النظر بصورة نسقية إلى ما تخفيه استعاراتنا، ثالثا، على الإخفاق في التفكير بصورة مبدعة وخلاقة في استعارات جديدة، قد تكون أرحم. ولخدمة الواقع، علينا إعارة انتباه أكبر إلى آليات التفكير الاستعاري، وبخاصة لأنّ هذه الآليات تستعمل بالضرورة في مداولات السياسة الخارجية، ولأنّ الاستعارات، كما نشهد، إنّ هي عززتها القنابل، قد تقتل[2] ."

ولعلّ أكثر ما ينبغي التركيز عليه في مقولة لايكوف هذه هو دعوته إلى ضرورة إبداع استعارات جديدة، قد تكون أرحم. من خلال إعارة انتباه أكبر إلى آليات تفكيرنا الاستعاري؛ إنّنا نستطيع مواجهة الحرب الكلامية بإبداع استعاري مخالف، خالي من نزعات الشرّ والدمار، مشحون بكثافة الخير، والدعوة إلى الأمن وإحلال السلام. فمنذ أن ذاقت الأرض دم قابيل، وهي تردد "هل من مزيد؟" ولكن الآية التي لا تستبدل مهما تغيّرت الأزمان هي أنّ "الخير منتصرٌ أبدا على الشر".

1. ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص13 .
2. المرجع نفسه.

الفصل الثاني: الاستعارات الكُبرى والخطاب الروائي

أولا: الاستعارة والحقيقة

أ. الاستعارة ونظرية الصدق

ب. الاستعارة وثنائية [الذاتية والموضوعية]

ثانيا: الاستعاراة والأسلوبية الاجتماعية

ثالثا: الانسجام الاستعاري

أ. استعارات الهدم

ب. استعارات البناء

الفصل الثاني: الاستعارات الكبرى والخطاب الروائي

تمهيد: سنعمد في مستهل هذا الباب إلى شرح التقنيات المعتمدة في عملية تحليل الاستعارات المختلفة، من خلال عرض هذه التقنيات، ودعمها بالأمثلة، ما دعت الحاجة إلى ذلك. حتّى نكون على بيّنة من نهجنا. لنشرع بعد ذلك في عملية تحليل الاستعارات الكبرى المختلفة:[الأنطولوجية، الاتجاهية، البنيوية، المفهومية]، حيث سنخصّ كلّ استعارة بمدونة روائية معيّنة، تماشيا مع متطلبات البحث وطبيعته.

❀ التقنيات المعتمدة في التحليل الاستعاري للخطاب الروائي:

تمكننا نماذج العلم المعرفي من الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب القرائية السابقة، وهذا معناه أنّ المعرفة منظمة بطريقة مضبوطة، بعيدة عن العشوائية، ومن أجل إبراز الطابع المعرفي المنظم، حاول باحثون – من تخصصات مختلفة – تمثيل المعرفة المخزونة في الذاكرة، وبحثها بطريقة علمية، تمكن من اكتشاف العمليات الذهنية، التي يشغلها القارئ أثناء مواجهة نصّ ما. [1] وتعتمد طريقة تحليل الاستعارة في هذه الأطروحة على الاحتفاظ بالقراءات والأفكار السابقة للخطاب الروائي الواحد، أو لمجموعة النصوص الروائية للكاتب الواحد (واسيني الأعرج)/ كما اتضح ذلك في دراستنا لـ[الانسجام الاستعاري]. وقد قامت الأعمال التي تبنّت" العلم المعرفي "على أبحاث فلسفية، ونفسانية وعلمية، سعيا إلى إعادة النظر في مكونات الإنسان ووضعه، وعلاقته بالطبيعة، وبغيره من الناس بإثارة مشكل المعرفة الإنسانية، والبحث في كيفية اشتغال الذهن البشري، عن طريق سلوكه وآليات تفكيره، وفي هذا السياق يمكننا أن نفهم الاستعارات تحت شعار "**العلم المعرفي**" الذي يسعى إلى إدراك كيفية اشتغال الدماغ والفكر البشريين، وإلى التعرف على الآليات التي تسعف الإنسان لإنتاج المعرفة، والتصرف في أهم أداة لها، وهي اللغة. [2]

فلما كان موضوعنا [الاستعارة]، وكانت الاستعارة "علامة العبقرية – بمنظور أرسطو". بات الاعتماد على نماذج العلم المعرفي في تحليل الاستعارة الروائية، ضرورة قصوى. وبناء على ما يستدعيه الموضوع، جاء اعتمادنا على بعض تقنيات العلم المعرفي استجابة لذلك. من قبيل:

I. تقنية التحليل بالتشاكل *Isotopie*
II. تقنية التحليل بالإطار *Frame*
III. تقنية التحليل بالخطاطة *Diagram*

1. ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 62.
2. ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 06.

IV. تقنية التحليل بالمدونة *Corpus*

1. تقنية التحليل بالتشاكل *Isotopie*: يعدّ التشاكل أكثر تقنيات العلم المعرفي المعتمدة في تحليل الاستعارات الروائية، في هذه الأطروحة، باعتباره أحد المفاهيم السيميائية الجديدة المهمّة، التي غزت مجال تحليل الخطاب المعاصر، حيث أنّ " التشاكل لا تحدده الجمل في تفردها، ولا في ازدواجها، ولا في تسلسلها وتتابعها، بل قد يتجاوز ذلك إلى النص."[1] وهذا ما يخدم اعتبار [النص/الخطاب] ككل استعارة كبرى، انطلاقا من تفرد جمله وازدواجها وتسلسلها وتعالقها وانسجامها، واستقرارا عند بنيته الكلية الكبرى. والتشاكل تقنية استعارها" غريماس *A.j. Greimas* من ميدان الحقول العلمية، كالفيزياء والكيمياء إلى ميدان اللسانيات." وقد قصره على **تشاكل المضمون** والذي يمثل "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية" إلى أن عممه راستيي *F. Rastier* ليشمل **التعبير، والمضمون معا**، وبذلك تتنوع وتتعدد التشاكلات، تبعا لتنوع مكونات الخطاب موسعا بذلك المفهوم، وفاتحا له المجال أكثر.[2] كما ويستخدم مصطلح التشاكل *Isomorphisme* للإشارة إلى التطابق أو التوازي، أو التشابه في الخصائص أو الطرز أو العلاقات بين:

- ✓ بنيتين مختلفتين.
- ✓ عناصر بنائية في مستويين مختلفين.
- ✓ عناصر بنائية في مستويات مختلفة داخل البنية نفسها. ويستخدم بعض المنظرين مصطلح [التماثل] بالمعنى نفسه.[3]

ويمتاز هذا المفهوم بخاصية التحليل بالمقومات الذاتية، والمقومات السياقية، مما يجعله يجمع بين التحليل المفردي، والتحليل الجملي، والتحليل النصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي، والعاطفي للإنسان، وعن حاجاته، وآليات إشباعها، عبر المتخيل والمعقلن[4].لأنّ كثيرا من المقومات يضيفها القارئ من عنده، بناء على المساق المقالي، والسياق العام، ومعرفته الخلفية، وتجاربه الذاتية،[5] مما يجعله يرتبط بالمعرفة الموسوعية التي تمكننا من تجاوز صعوبات التحليل، أين لا تكون المقومات ظاهرة مدركة. فتسمح لنا هذه المعرفة بتشييد مقومات سياقية،

---

1. ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري– إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986، ص20 ، 22.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص19
3. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال هبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 430.
4. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط 1 ،1994، ص159 .
5. المرجع نفسه، ص 162.

كفيلة بالتأليف بين قلوب المفردات المتنافرة، مما يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي إلى إيحاءاتها المختزنة في موسوعتنا، فنسحب منها ما نصرفه لقضاء تحليلنا.[1]وهكذا نستخلص من هذا العرض أنّ للتشاكل نسختين:

1. نسخة خاصة بالدلالة المقوماتية؛ وترتكز مسلماتها الأساسية على شمولية المقومات [أي مقومات مبنية بدون علاقة مع المرجع]، وعلى انتمائها إلى جوهر المحتوى، بالإضافة إلى نهائية عددها، وطبيعتها الأولية، باعتبارها أنها تعتمد على دلالة القاموس دون التركيز على السياق العام.
2. نسخة نصية؛ تمثل النموذج المرتبط بدلالة تأويلية، كما حددها راستيي، فهو يعبر مستوى التعبير كما يعبر مستوى المحتوى. وفي هذه الحالة تلعب قدرات المتلقي المعرفية دورا مهما في عملية التأويل[2].

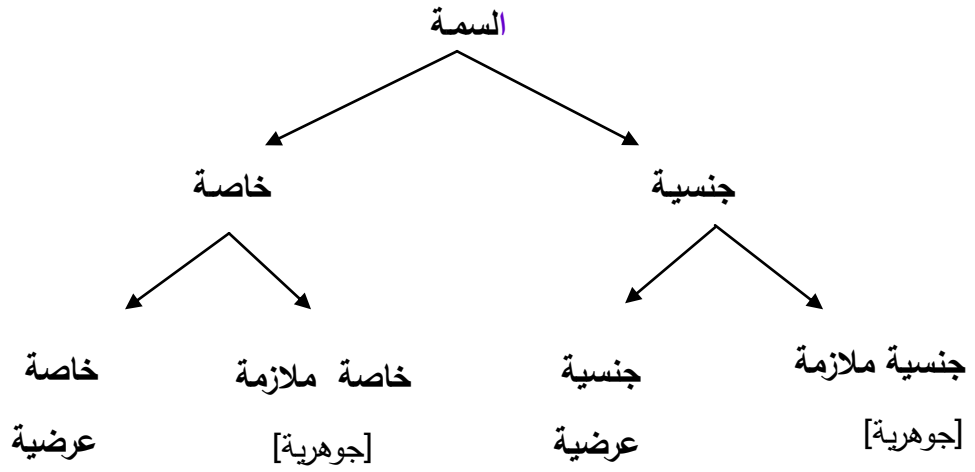
إنّ كلمة "وطن" – مثلا – متعددة السمات فهو: "رقعة جغرافية لها مقومات خاصة" و" رمز للانتماء والهوية." يتحدد بسمات معينة: [+ معنوي]، [+ إقليم]، [+ هوية]، [+ انتماء]...إلخ. وعندما تتموقع هذه الكلمة في حيز خاص بتركيب معين، تتعين تراكماتها السيمية بتحديد جديد، كما نجدها في البنية الاستعارية التالية: "أينك أيّها الوطن الذي يسرق ويباد ويغتصب ألف مرة !"[3] حيث يتم تنشيط السمات: [+مادي]،[+غال]،[+حي]،[+عذرية]،[+عملة صعبة]،[+صفقة]...إلخ. باعتبار عملية البيع والشراء التي تحصل في السوق. بينما يتمّ إضمار الباقي، وتختفي السمات الأخرى، مع التغييب النسبي للسمة الجوهرية وهي[رمز للانتماء]؛ فالوطن كما جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: "محلّ الإنسان"[4]، وقد اختص الاسم "وطن" في هذه البنية الاستعارية بتحديد معنى [الضياع والتشتت] حيث تغدو عملية بناء الدلالة مفروضة بالسياق الذي يتحدد في البنية، تبعا لاستمرار تنامي أفعال: [السرقة، الإبادة، الاغتصاب] ضمن سياقات مختلفة، اجتماعية وثقافية، سيكولوجية وتداولية. وبهذا المعنى تصبح الموسوعة الثقافية ضرورية أثناء تدخل القارئ في عملية الظفر بالدلالة المقصودة.

ونلاحظ أنّ هناك تغييبا قصديا، أو إضمارا معتمدا، للسمة الجوهرية للكلمة "وطن" بوصفها [رمز للانتماء/ محل للإنسان] انطلاقا من التغييب الحاصل في واقعنا المعيش، وهو تهميش وإضمار أهمية الوطن في حياة المواطنين. ومن هنا يتضح أنّ "الاستعارة تقوم بإعادة تنظيم السمات، إذ تتخلى عن

1. ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف– نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1996، ص133 .
2. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص178 .
3. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 216.
4. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج6، كتاب الواو، باب وطن، دار الفكر، د.ط، د.ت، ص 120.

بعض سماتها وتكتسب سمات أخرى، بفعل دخولها في علاقات تركيبية معينة." [1] "حيث ترد هذه الكلمات محمّلة – كلّ واحدة على حدى – بعدد من السمات التي تخصصها، وينتج عن التركيب بينها عملية إضمار سمات وتنشيط أخرى، حيث ينسجم الكلام. كما يتم الاستغناء عن الكثير من السمات الأخرى، التي يمكن أن تنشط في سياقات مغايرة. فالكلمة في ذاتها متعددة السمات، ولا تتخلص من كثافتها إلاّ عندما تندرج في سياق تركيبي معين، حيث تبدأ عملية التكيف التي ينتج عنها انسجام الجملة الاستعارية أو تشاكلها. ويتحقق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلص الكلمة من سماتها المتعددة، وتنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة. "[2]

ويمكن تصور النسق العام لهذه السمات كالتالي: [3]



نسق السمات العام

2. **تقنية التحليل بالإطار *Frame*:**

يتأسس الاستعداد الإدراكي بالدرجة الأولى على معارف وتجارب وأفكار في الفكر الحاضر، نسميها أطرا، وهي ذات أهمية قصوى بالنسبة لإدراك عالمنا الاجتماعي وتفسيره وتوجيهه، وبالتالي فهي تلعب دورا مهما في تفسير النصوص، التي تحيل إلى أنماط الأحداث المذكورة. وهذا النوع من المعرفة [الإطار] يتحدد تحت تأثير آمالنا الطبيعية، أي ما نعتقده ممكنا ومحتملا في الواقع الاجتماعي، وبالتالي ممكنا في النص أيضا. [4] وقد توصل علم النفس المعرفي إلى أنّ "الناس يفكرون

1. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، ص90
2. المرجع نفسه، ص90
3. المرجع نفسه، ص92.
4. علي آيت أورشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ص 85.

من خلال الأطر والاستعارات، حيث توجد الأطر في نقطة الاشتباك العصبي *Synapses* لأدمغتنا، وهي حاضرة فيزيائيا على شكل دورة عصبية." [1] ومعنى هذا أنّ الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة على شكل بنيات. وحينما يواجه الإنسان سلوكا أو حدثا، أو يريد أن يقوم بشيء ما، فإنّه يستمدّ من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية، لتأويل ما وقع أو لانجاز ما يريد.[2] ويتسنى ذلك من خلال عناصر العقدة والروابط والشغالين التي تؤسس الإطار.

أ. **العقدة:** المستوى الأعلى، أو العقدة العليا، التي تتوّلد عنها عقد صغرى، وهي فضاءات فارغة، يتم ملؤها ببعض البنيات أو التعابير التي تدعى بالمالئة، وبعض هذه التعابير قد يتشعب إلى عقد جديدة على أن بعضها قد يتوقف.[3] ففي العبارة:

*"اكتشف فجأة أمامه مدينة منكسرة عن آخرها. أهم ما بقي فيها واقفا مسجد الموريسكي." [4]

تتمثل العقد العليا في هذه الاستعارة في: [المدينة المنكسرة] و[المسجد الواقف]، التي يمكن أن تتفرع إلى عقد فرعية كالتالي:

العقد العليا	المدينة المنكسرة	المسجد الواقف
العقد الفرعية	الضعف، التخلف، الضياع، التشتت،	المقاومة، التحدي، الصمود

ب. **الروابط :** تشير إلى العلاقة بين الإطار الأم والأطر الفرعية [أو العقد الفرعية][5]، حيث يلجأ المتلقي إلى الأطر الفرعية، عندما يحسّ بأنّ فهمه وتأويله قد تعطل، نتيجة للفراغات والالتباسات، لهذا ينبغي أن تملأ، كي يصل إلى تأويل معيّن، كما يمكن للمتلقي أن يضيف بعض الشغالين لتنشيط الإطار."[6]

ج. **الشغالون:** وهي الآلية التي تقوم بدور الربط بين العقد، وتنشيطها حينما تدعو الحاجة، حيث تتعلق بعملية الاستدلال.[7] ويتم تفعيلها من خلال العناصر التالية:

- ✓ الوضع
- ✓ زمن الاشتغال
- ✓ شكل الأداء

1. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص72.
2. ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 68.
3. ينظر المرجع نفسه، ص68.
4. واسيني الأعرج، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، الفضاء الحر، الجزائر، 2004، ص 30.
5. المرجع السابق، ص 96.
6. محمد خطابي، لسانيات النص، ص 75.
7. المرجع نفسه، ص 133.

✓ النتيجة

التي تختلف حسب طبيعة الاستعارة، والسياق الذي تنتج من خلاله، فالعبارة السابقة، تتعلق ب**وضع** معين: [الحرب]، التي ترتبط ب**زمن اشتغال** محدد: [بداية – نهاية]، وب**شكل أداء** خاص: [الحنكة العسكرية للأمير عبد القادر]، وتؤول إلى **نتيجة** :[الاعتراف بحنكة الأمير وشجاعته الثورية]. وبهذا الاعتبار، فإنّ "مفهوم الإطار لا يتعلق فقط بمتوالية جمل في الخطاب، وإنّما يتعلق كذلك بمجموعة من القضايا التي تتعلق بمقتضيات الأحوال، والمقامات، وتفاعل مختلف التجارب ممّا يفضي إلى إبراز خصوصية وقصدية التواصل." [1]

3. تقنية التحليل بالخطاطة *Schéma* :

يرى فان ديك أنّ المبدأ العام الذي يلعب دورا في تخزين معلومة نصّية واستذكارها واسترجاعها هو القيمة البنيوية لهذه المعلومة، إنّ البنى الفوقية *Superstructure* والبنى البلاغية هي منظمات مهمة للمعلومة النصّية في الذاكرة، وفوق ذلك تلعب الخطاطات دورا كبيرا في إعادة إنتاج النصوص وبرمجتها. ومن الممكن أن يقوم عدّة مستخدمين للغة في مواقف مختلفة، بإعطاء نص معين تفسيرات إجمالية متباينة جزئيا، ولتدارك ذلك بعض الشيء، سنسلم بأنّ مجموعة كبيرة من العوامل تلعب دورا في فهم النصوص *La Compréhension des textes*، هو من ناحية أولى عام ودائم تقريبا بالنسبة للجماعة اللغوية وللفرد من ناحية ثانية لا يصلح إلا لمتكلم محدد في موقف محدّد. [2]

ويؤكد كلّ من براون ويول – في هذا المجال – على أنّ الباحثين تانن وأندرسون، قاما باستلهام مفهوم "الخطاطة" من بارتيلت *1932*، الذي يؤمن بأنّ قدرتنا على تذكر الخطاب تقوم على فكرة تشييد الخطاب، وليس على إعادة إنتاجه، وعملية التشييد تقوم بعملية **استعارة المعلومات من مختلف الخطابات** التي تمت مواجهتها ومعالجتها سابقا، وتضاف إليها التجربة المتصلة بالخطاب المتوفر بين أيدينا، بهدف تمثيل ذهني.[3] وبناءً على ذلك، يقترح براون ويول النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفية منظمة، تقودنا إلى توقع مظاهر معينة، في تحليلنا للخطاب، بدل النظر إليها كقيود حتمية، على كيفية وجود تأويل الخطاب.[4] فـ "الخطاطات تزود محلّل الخطاب بطريقة لتفسير وتأويل الخطاب. وهي بذلك بذلك وسيلة لتمثيل تلك المعرفة الخلفية، التي نستعملها كلّنا، ونفترض أنّ الآخرين يستطيعون استعمالها أيضا، حين ننتج أو نؤول الخطاب." [5] كأن نربط الخطاب بمجال محدّد: [سياسي،

1. فان ديك، النص والسياق، ص221 .
2. علي آيت أورشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة، ص 85.
3. ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 68، 69.
4. المرجع نفسه، ص 67.
5. المرجع نفسه، ص 68، 69.

اقتصادي، اجتماعي، ثقافي، ديني ...إلخ]. ومن ثمّ نقوم بتحديد الحالة الأصلية: [الهدف، الموارد، القيود]، ليلي ذلك تصميم الحلّ والوقوف على الحصيلة.

4. **تقنية التحليل بالمدونة *Script*** : تتعلق المدونة بالفهم المؤسس على التوقع، فتقدّم معلومات أكثر، وتحافظ على تراتبية الأحداث وتتابعها، مما ينتج عملية الاستدلال،[1] التي يعتمدها المحّلل لمحاولة فهم تصور معين، لأنّ المدونة وضعت أساسا للتعامل مع متواليات الأحداث التي تصف وضعية ما.[2] حيث تتّبع المدونة خطوات تحدد من خلالها الأطراف، المشاركون، العناصر، الأدوار، وجهة النظر، وقت الحدوث، مكان الحدوث، شكل الأداء، توالي الأحداث ...إلخ. وتتحدد هذه العناصر وغيرها، وفقا لطبيعة التشكيل الاستعاري، ونوع الاستعارة، ومعطيات السياق الذي ترد فيه. وبناءً على هذا، نخلص إلى أنّ أهمية التحليل في ضوء مفاهيم العلم المعرفي، تعود لكونه يتمّ ضمن **بنية كلية**، من خلال النظر في مكونات الإنسان ووضعه، وعلاقته بالطبيعة وبغيره من الناس، خلافا للتحليل بالمقومات الذي يركز على تفكيك المفهوم في حدّ ذاته دون الولوج إلى الأبعاد العميقة، والمرام الشاسعة، التي تتجلى من **السياق الداخلي والخارجي للخطاب.** [3]

إلاّ أنّ الأمر يبقى نسبيا، إذ أنّ تحليل البنية إلى عناصر يتمّ عبر الآليات نفسها تقريبا، فالمحلل للمفهوم" المفردة"، يترصد مختلف مقوماتها، والمفكك للبنية يذكر عناصرها.[4] ورغم ذلك، فإنّ السياق حين يتدخل في إطار **بنية خطابية معقّدة**، فإنّ حضور هذه المفاهيم تكون له قيمته الإجرائية، فهي تجعل المبدع والمحلل خاضعين لنفس العمليات الذهنية التي تحكمهما معا، كما أنّ إضافتها إلى مفاهيم أخرى لها قوّتها، ووجاهتها وتساهم في القبض على الدلالة، كمفهوم التشاكل والتباين الذي يندرج في إطار التفسير الدلالي. "[5] ومن جهة أخرى يقودنا هذا التحليل إلى أنّ الاستعارة تكشف لنا الكثير عن بنية الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والخلفيات الفكرية، والتصورية التي توجه رؤيتنا للأشياء."[6] وبهذا تكون الاستعارة مفهوما ذو قوّة معرفية، يؤسسها الخطاب، لأنّها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد، وعالمه، وتحدد طبيعة الفكر، الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة إلى أخرى، كما تؤسس الخطاب، لأنّ الآلية التي تحكم تكوّن اللغة، ونموها، وتشعبها، وتناسلها آلية استعارية." [7] ومن هنا تغدو الاستعارة أصلا لغويا لا فرعا ابتداعيا.

---

1. ينظر : محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 70.
2. محمد خطابي، لسانيات النص، ص65
3. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ط1 ، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء، 2000 ، ص24 .
4. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص140 .
5. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير ، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء، ط1 ، 2000 ، ص24 .
6. عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة، الأردن، 2002، ص 95.
7. ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص295 .

أولا: الاستعارة والحقيقة

إنّ قضية البحث عن الحقيقة قضية قديمة قدم الإنسان نفسه، وما دامت الاستعارة وسيلة معرفية لتأجيج الوعي، والتنقيب في خفايا الوقائع الاجتماعية، فلا مناص من التساؤل عن علاقتها بهذه القضية. والواقع أنه " لم يكن ثمة بالنسبة للإنسان القديم، ما هو مألوف أكثر من [تصديق] هذا الخبر أو ذاك مباشرة، وهنا نلمس أساس تديّن الوعي القديم، دون شروط سابقة، كالحجة والبرهان... ولم يكن ثمة شيء أكثر غموضا وصعوبة من اتساق الفكر، والأدلة التي لم تتكون إلاّ في مرحلة متأخرة تبعا لتطور العمل والإنتاج، أي الوسيط الذي يجد الناس فيه نقطة استناد موضوعية للتفكير في كلا الاتجاهين، أي بالنسبة للنظرة العلمية إلى الطبيعة، وبالنسبة لوعي الذات ولفهم المجتمع." [1]

وبذلك يكون الشكل المجازي التصوري للوعي أقدم من الشكل المنطقي له. "ولئن كانت الصورة اليوم مجبرة دائما على تسويغ نفسها أمام الفكر المنطقي، فإنّ هذا الفكر المنطقي كان، حتّى زمن أنكسا غور وسقراط مجبرا على تسويغ نفسه أمام الوعي الديني – الميثولوجي لدى الخلية الجماعية، كدولة المدينة الإغريقية (*Polis*) لذا كان أقدم تاريخ للوعي هو تاريخ الوعي المجازي (الفني) الذي ينطوي على ما للصورة من أسرار كثيرة طمستها، مع الزمن، تراكمات بالغة التعقيد".[2] ومهما بلغ المنطق من تطور، يبقى حبيس مسلمات أولية، منبثقة عن الشكل المجازي التصوري للوعي. فبين المنطق والتصور المجازي وشائج قربى، أقوى من أن تقطع أو تمحى.

وإذا عدنا إلى الخطاب الروائي، كفن أدبي له غاياته ومراميه الخاصة، فلا بدّ من التأكيد على تجاوز الرواية لوظيفة التسلية التي طبعت نشأتها الأولى، إلى غاية أكبر، من خلال تخطي الرؤية الضيّقة والانعكاس الحرفي للواقع، ومجانبة التزويق المثالي للمجتمع، إلى التركيز على تقديم تحليل رصين لمشكلاته وطموحات أبنائه، على كافة المستويات والأصعدة.

وباعتبار "الحقيقة هي مطابقة الحكم للواقع"، أي المطابقة الفكرية العقلية لواقع الشيء الذي نعبّر عنه في الخارج؛ فسنكون إزاء حقيقتين: مادية وصورية؛ الأولى هي اتفاق الفكر مع الواقع، أي مع الشيء الواقعي المادي أو النفسي. كالحقائق الفيزيائية [التي تظهر أكثر في الاستعارات الاتجاهية والاستعارات الأنطولوجية]، والحقائق النفسية التي تتولى كشفها [الاستعارات المفهومية] غالبا، وسنربطها بالواقع الاجتماعي/ المجتمع. أمّا الثانية [الصورية]، فهي اتفاق الفكر مع نفسه دون تناقض، وكثيرا ما ترتبط بـ [الاستعارات البنيوية]، ومع ذلك يبقى هذا التحديد نسبي جدّا، ولا يمكن

1. غيور غي غاتشف، الوعي والفن، ص 14،13.
2. نفسه، ص 14،13.

تعميمه. وبذلك سنسعى إلى تفكيك العلاقة بين الاستعارة والرواية إلى معطيات أولية، مادامت قضية الحقيقة ترتبط بأكثر من جانب، وتطلّ على أكثر من نافذة.

أ. الاستعارة ونظرية الصدق:

باعتبار الرواية خطاب فني، يبدو للوهلة الأولى أنّ ربط الفنّ بالصدق، أو البحث عن الصدق في ثنايا الفنّ، مدعاة للعجب، ولكن البعدين [المعرفي والتفاعلي] للاستعارة قد يستثيران ذلك فعلا، بالإضافة إلى تشكل بعض علاقات التقارب بين الفلسفة الواقعية والاستعارة الكبرى. وقد مثلت علاقة الاستعارة – كنشاط تداولي – بالجانب التواصلي، مركزا محوريا لسُبل "سيرل" المختلفة، التي حاولت الإجابة على مجموعة من الأسئلة، من خلال مؤلفه "المعنى والتعبير" أهمها:

- ✓ ما الاستعارة؟
- ✓ كيف يتمّ التمييز بين الأشكال الحرفية والأشكال الأخرى للتلفظات المجازية؟
- ✓ لماذا نلجأ إلى بعض التعابير الاستعارية، عوضا من أن نقول بدقة حرفية ما نودّ قوله؟
- ✓ كيف تشتغل التلفظات الاستعارية؟ وكيف يمكن للمتكلمين أن يتواصلوا مع مستمعيهم، بالحديث عن طريق الاستعارة، دون أن يكون عليهم أن يقولوا ما يودون قوله؟

إنّ طرح سيرل لدلالات الاستعارة يهدم الفرضية التي تقول بازدواج المعنى داخل العبارة أو الجملة [معنى حرفي/ معنى استعاري]، وبالتالي فهو ينظر إلى القضية من وجهة نظر مفادها أنّ الجملة تمتلك معناها فقط، فنحن حين نتحدث عن معنى استعاري، فإنّنا نتحدث عن المقصديات الممكنة للمتكلم، وعن إرادته في قول شيء ينزاح عمّا تعنيه العبارة في ذاتها. [1] "ويمكننا أن نوجز مرتكزات النسق الاستعاري في المسارات التواصلية الإبداعية، بما من شأنه أن يضمن تفاعلا رمزيا بين الباث والمتلقي، ممّا يخوّل لهما تحريك العمليات المعرفية الذهنية، في استثمار اللغة وإثراء التوهم وتقوية التخييل. حيث تساعد **نظرية الملائمة** بمبادئها الإجرائية وأدواتها التحليلية على الاستيعاب الأمثل لمختلف العمليات الفكرية المركزية، المتدخلة في التفعيل المعرفي للنسق الاستعاري، وتتلخص العمليات المعرفية المحفزة للتواصل الاستعاري في مستويات الإدراك والفهم والتأويل، بوصفها آليات ذهنية، تتحكم في السيرورات الاستعارية العامة."[2]

إنّ النظريات القائمة على شروط الصدق تعتمد على ثنائية ا(لصدق / الكذب) في رصد المعنى، ويتم ذلك بواسطة ترسيمات لها الشكل التالي:

---

1. ينظر: سعيد الحنصالي، وظيفة الاستعارة في بناء القصيدة العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، أكدال – الرباط، 2002 – 2003، ص 91.

2. ينظر: أحمد العاقد، اشتغال النسق الاستعاري – المحددات المعرفية وآليات التواصل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، شعبة اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الخامس، أكدال – المغرب، 2004 – 2005، ص 158– 159.

1. " **الجملة ج صادقة إذذا ع**" / إذذا = الشرط المزدوج: إذا وفقط إذا.

ويشتق من هذه الترسيمة التخصيص الصحيح للمعنى. وبهذا نحصل على الشكل التالي:

2. "**ج تعني ع**"

ومعنى ذلك أن الجملة ج تعني الما صدق الذي يقابلها، وهو ع . ويجب أن نلاحظ التساوي المادي بين معنى الجملة وما سميناه ع وبهذا ستكون الجملة التالية "الثلج أبيض" صادقة (وذات معنى) عن طريق المعاينة التالية:

3. "**الثلج أبيض**" **صادقة إذذا** "**الثلج أبيض**"

إلاّ أن شروط صدق "الثلج أبيض" هي نفسها شروط صدق أي جملة صادقة، ولتكن الجملة التالية "العشب أخضر" وبهذا ستكون المعاينة التالية سليمة:

4. "**الثلج أبيض**" **إذذا** "**العشب أخضر**" ، وفي مقابل المعاينة (5) التي تعتبر غير سليمة إذا تم إسناد شروط صدق كاذبة إلى جملة "الثلج أبيض"
5. "**الثلج أبيض**" **إذذا** "**العشب وردي**"

نخلص إلى أنّه يجب أن نسند، بحسب نظرية شروط الصدق، إلى كلّ الجمل الصادقة نفس الشرط الصادق التالي: "العشب أخضر" وسنسند إلى كل الجمل الكاذبة نفس الشرط الكاذب التالي: "العشب وردي" إلاّ أنّه لا تعني كل الجمل الصادقة نفس الشيء، ولا الجمل الكاذبة، وفوق هذا فالجمل الكاذبة ما صدقيا تحمل بدورها معنى وليس الجمل الصادقة فحسب. "[1]

بالنسبة لصدق الاستعارة، إذا سلمنا مبدئيا بكون:

أ. **الاستعارة صادقة إذذا مطابقة للواقع.**

فستكون كلّ الاستعارات صادقة إذا كانت مجانبة للخيال ومطابقة للواقع، وتغدو الاستعارات كاذبة إذا كانت خيالية وغير مطابقة للواقع. ونخلص بذلك إلى أنّه يجب أن نسند إلى الواقع كلّ الاستعارات الصادقة. ونسند كلّ الاستعارات الكاذبة إلى اللاّ واقع. باعتبار اللا واقع يعني: الخرافة، اللا حقيقة، الخيال، التكهن، الاحتمال، الكذب...إلخ. ونحتفظ هنا بالتنبيه السابق " إلاّ أنّه لا تعني كلّ الجمل الصادقة نفس الشيء، ولا الجمل الكاذبة، وفوق هذا فالجمل الكاذبة ما صدقيا تحمل بدورها معنى

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 07.

وليس الجمل الصادقة فحسب."[1] إنّ ما يهمنا في الاستعارة، وبالدرجة الأولى، ليس جدل الصدق والكذب ولكن"المعنى الذي تحمله وتسعى إلى الكشف عنه.

ب. المقطع الروائي استعارة صادقة إذذا طابق الواقع.

❖ " أصيب الرايس بابانا بكآبة طويلة، دفعت به إلى التفكير في أسهل وأقسى الحلول: الانتحار. لم يتجرأ على أن يقول للطبيب عن سبب آلامه وكآبته، مريض بسبب ذبابة أوجدتها الصدفة كانت تؤنسه. "[2]

ويصوّر المقطع الروائي التالي، ما حدث لأم الرئيس عندما جاءت لرؤيته في السجن:

❖ " قبل إدخالها عليك عريناها، رأينا جسدها المتآكل بفعل الزمن، تأملناها، تضاحك بعضنا [...] تبادلنا الدوران حولها [...] حتّى شعرنا بها تنتفي وتتحول إلى شيء، وتنسى أنّها كانت أم رئيس البلاد نهائيا [...] شعرت بنفسها فجأة لا تساوي بصقة في الطريق، لا شيء، وهذا ما كنا نودّه. تهديم الخصم في ثقافتنا هو أن يشعر أولا أنه وحيد، ولا شيء يحميه من العزلة والموت الأكيد، بعدها فقدت وعيها [...] نحن لم نفعل شيئا سوى أننا قمنا بواجب ظلّ يؤرقنا تطبيقه بالشكل الذي يرضي العقيد." [3]

لنختبر صدق ما جاء في المقطعين الروائيين:

<u>المعطيات:</u>

* رئيس بلاد يصاب بالكآبة والمرض الشديد بسبب موت ذبابة سماها [لالة مينة]، كانت تؤنس وحدته في السجن.
* تتعرض أم رئيس البلاد لأفعال مخلة بالحياء؛ من قبيل تعريتها والتنكيل بها ومسح الأرض بكرامتها.

<u>التحليل التصوري البسيط:</u>

* النقطة الأولى تبدو كنكتة ساخرة، فهي فكرة غير مقبولة منطقيا [مرض رئيس البلاد بسبب ذبابة / هراء/ غير ممكن] ↔ أمر لا يطابق الواقع ↔ استعارة كاذبة.
* النقطة الثانية محتملة/ ممكنة الحدوث في الواقع [التنكيل بامرأة/ أم الرئيس↔ ممكن] ↔ أمر يطابق الواقع ↔ استعارة صادقة.

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 07.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الصدى، الإمارات العربية المتّحدة، دبي، ط1، 2012، ص 96.
3. المصدر نفسه، ص 102.

التحليل التصوري المركب: بإعادة النظر في معطيات المقطعين الروائيين برويّة وتثبت نجد أنّ:

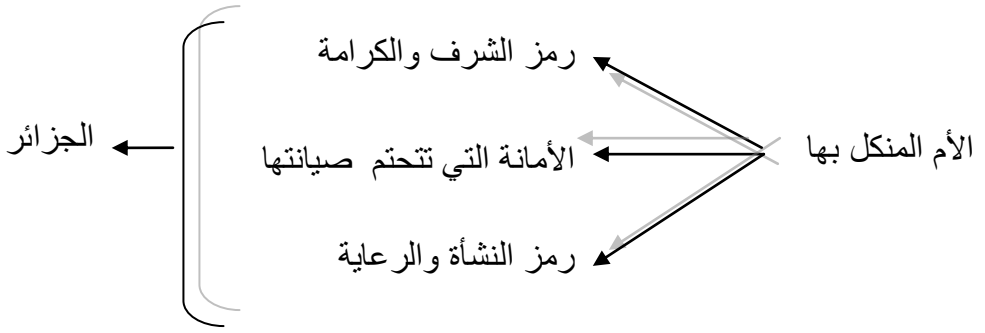
* العقيد المقصود في الرواية هو الرئيس الجزائري [هواري بومدين]/ ويؤيد هذا، القول المنسوب إلى العقيد كشخصية من شخصيات الرواية في [ص8]، والذي ينسبه الروائي في الهامش إلى [الرئيس هواري بومدين].
* استنادا إلى أنّ العقيد هو [هواري بومدين] نجد أنّ رئيس البلاد المقصود في الرواية هو الرئيس الجزائري [أحمد بن بلة]، فالتاريخ يثبت أنّ [بومدين] قام بالانقلاب على [بن بلة] وأودعه السجن بالفعل. وجاء في الرواية: ""أجبر على اسم مستعار، بحروف مستعارة، الحروف الأولى من اسم رئيسه أ. ب ." [1] ويهمش لذلك في (ص 91 من الرواية/ بن بلاّ).

وإذا ما أخذنا هذه المعطيات بعين الاعتبار نجد أنّه في الواقع:

* الذبابة التي مرض الرئيس بسببها هي "السياسة" بما فيها "الرئاسة" التي سُلبت منه ↔ أمر يطابق الواقع ↔ استعارة صادقة / وهذه القراءة تستبعد اعتباره أحمقا أو أخرقا.
* الأم التي تتعرض للتنكيل هي "والدة الرئيس أحمد بن بلاّ" والعقيد الذي أمر بذلك هو "هواري بومدين" ↔ أمر ينافي الواقع (فالتاريخ لم يذكر شيئا من هذا القبيل) ↔ استعارة كاذبة. وهكذا تقرأ العبارتين قراءة معكوسة/ عكس القراءة الأولى.

- فما جدوى إيراد هذه الاستعارة ولماذا تعلقت بأم رئيس البلاد (كبطل من أبطال الواقع والرواية معا) دون سواه من باقي شخصيات الرواية؟

– يجيبنا ميخائيل باختين عن هذا التساؤل قائلا: "المشاكل الاجتماعية والسياسية حلّت محلّ مشاكل حياة الأبطال، فهؤلاء عاشوا وعملوا، وفكروا وجها لوجه أمام العالم بأكمله (أمام الأرض والسماء)، والقضايا الكبرى التي كانت تنبثق من داخل حياتهم الشخصية واليومية العادية، وتجعلها أكثر رحابة، ستجعل الأبطال مساهمين في "الحياة الكونية" بشكل رائع.[2] وهنا نتساءل عن المعنى الذي تبتغي هذه الاستعارة الكاذبة الوصول إليه وهو الأهم من هذا كله ؟



1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 86.

2. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2011، ص 144.

فالأم إذن هي [الجزائر]؛ التي تعرضت للتنكيل والتلاعب في مرحلة تاريخية محددة. فشوهت سمعتها أمام العالم، من خلال تحوّلها إلى وكر للإرهاب، واقتتال أبنائها فيما بينهم لأسباب رخيصة. والذي يؤيد هذا الإسقاط هو ما جاء في المقطع الروائي: "تهديم الخصم في ثقافتنا هو أن يشعر أولا أنّه وحيد، ولا شيء يحميه من العزلة والموت الأكيد، بعدها فقدت وعيها [...] نحن لم نفعل شيئا سوى أننا قمنا بواجب ظلّ يؤرقنا تطبيقه بالشكل الذي يرضي العقيد."[1] وهنا يكون بإمكاننا استيعاب أنّ "للاستعارات قوّة في تحديد الواقع، فهي تقوم بذلك عبر شبكات من الاقتضاءات، تسلط الضوء على بعض سمات الواقع وتخفي سمات أخرى، ويؤدي بنا قبول الاستعارة التي تجبرنا على التركيز فقط في مظاهر تجربتنا التي تضيئها، إلى اعتبار اقتضاءات الاستعارة صادقة، وهذا الصدق لن يكون صادقا بالطبع إلاّ باعتبار الواقع الذي تحدده الاستعارة. "[2]

وبذلك فإنّ المعالجة المعرفية للنسق الاستعاري "ترتكز بالضرورة على ميكانيزمات بسيكولوجية، فهي لا تؤسس انزياحا بالنسبة لمعيار، أو خرقا لقاعدة أو لمبدأ تواصل؛ إنّها ببساطة استثمارات إبداعية وإلهامية، لمظهر أساسي لكلّ تواصل لفظي." [3] ويذهب أمبرتو ايكو إلى أنّ "من يقوم بالاستعارة فهو في الظاهر يكذب، ويتكلم بطريقة غامضة، وهو بالخصوص يتحدث عن شيء آخر، مقدما معلومة ملتبسة. " أو إنه "يكذب بالمعنى الأدنى[4]" فالاستعارة المفهومية السابقة انطلقت من قول شيء، لا تقصده حرفيا، ونحن بحاجة إلى الغوص فيما وراء ما تقول. لأنّها تضمر شيئا آخر مختلف تماما عما تصرّح به في البداية. وإذا ما ربطنا صدقها بمدى مطابقة أقوالها حرفيا للواقع، فسنحكم عليها حتما بالإفك والبهتان.

وغالبا ما ينظر بجدية تامة إلى الاستعارة وكأنّها ثقب في باب على طبيعة الواقع، الذي يتجاوز نطاق الخبرة البشرية، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء. وهذا الموقف يجعل من الصعب رؤية عمل تلك الاستعارات، التي تؤكد الإطار، عارضة نفسها علينا كاختراعات متعمدة، كوسيلة أساسية أصلا ليس لرؤية داخل حياة الأشياء، بل لرؤية الشعور الإنساني الخلاق، الذي يشكل عالمه الخاص.[5] فيمكن أن يتأكد من خلال المقطع الروائي السابق أن:

1. الأم المقصودة هي فعلا [الجزائر] التي تسعى أطراف معادية إلى الإطاحة بها وتهديمها، وجعلها وحيدة لا شيء يحميها من العزلة والموت الأكيد.

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 102.
2. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 160.
3. سعيد الحنصالي، وظيفة الاستعارة في بناء القصيدة العربية المعاصرة، ص 187.
4. ينظر: أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 32.
5. ت. س إليوت وآخرون، اللغة الفنية، ص 138.

2. الذبابة [لالة مينة]: التي اختار لها الروائي هذا الاسم [مينة] الذي يحيل إلى أمرين متناقضين تماما. فـ [مينة] اسم متداول في الأوساط الشعبية الجزائرية يطلق اختصارا لاسم "أمينة أو آمنة" الذي يدل على الأمانة والشرف. إضافة إلى رمزيته الدينية، من حيث أنّه اسم لأم الرسول محمد (ص) من جهة. والمينة من جهة أخرى (في العرف الشعبي الجزائري خاصة) هي القنبلة الموقوتة التي يمكن أن تنفجر في أيّة لحظة لتخلف خرابا مهولا. وبالتالي فالذبابة التي كانت سببا في كآبة ومرض الرئيس هي[السياسة].
3. العقيد المقصود يحيل في الظاهر إلى [هواري بومدين] ولا يمكن في الحقيقة أن يكون هو. وهذه مفارقة استعارية، حيث أنّ الرئيس [هواري بومدين] كان أكثر المهتمين بكرامة الجزائر، وإن كان الشعب الجزائري سيسمي أحدا باسم [بابانا/ أي أبونا] فلا نعتقد أنّه سيطلق هذه التسمية على أحد آخر غيره – مع أنّ الرواية تنسب التسمية إلى [أحمد بن بلة].

وهذا ما يوافق تأكيد ايكو على أنّ مسألة صدق الاستعارة ترتبط بمسألة أشمل، تخص [الوضع الصدقي والكيفي للتخيل]، أي كيف أننا نتظاهر بقول شيء ما، ومع ذلك نريد بجدّية قول شيء صادق يتعدى نطاق الحقيقة الحرفية، فإذا كان مستعمل الاستعارة ظاهريا يكذب، فهو على مستوى التخيل صادقا، لأنه يريد أن يوصل لنا حقيقة، لكن هذه الحقيقة تتعدى المعنى الحرفي للكلمة إلى معناها المجازي، وهذا الالتباس يولد نوعا من الغموض لدى المتلقي، ذلك ما يجعل مسألة دراسة الاستعارة بعبارات شروط الصدق عقيمة."[1] ونوضّح ذلك كما يلي:

- **الدال 1** [العقيد] ← المدلول 1 [هواري بومدين]/ **دال 2** ← المدلول 2 [أعداء الجزائر – مسطرو الانقلاب من خارج الجزائر] – تنافي منطقي [متناقض ذاتيا دال][2]/ **دال 3** ← مدلول 3 – **دال 4...إلخ.**

وهكذا يتحوّل كلّ مدلول إلى دال جديد، يضيء زاوية أخرى من زوايا الحقيقة المظلمة التي يسعى الكاتب إلى إجلاءها. و"ليس الاقتراب من الحقيقة هذا هو الشكل الأدنى لحقيقة البلاغة، أمّا في أشكالها العليا، فهناك سعي لحلّ مشكل يتقبل حلا تاريخيا زمنيا، وليس لحل المشاكل الكبرى (وهنا لا تتدخل البلاغة)." [3] ففي كلّ تفاصيل حياتنا اليومية، بصرف النظر عن السياسية نحدّد الحقيقة من خلال الاستعارات، ونتصرف بموجبها، "إننا نرسم استنتاجات ونرمي إلى أهداف، ونقوم بتعهدات،

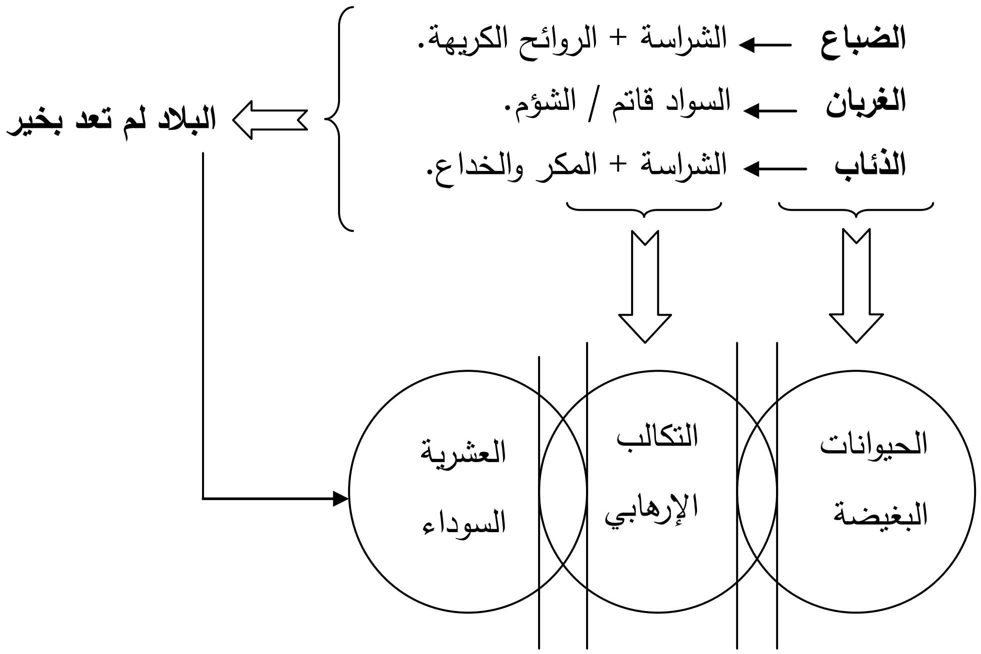
1. ينظر: أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية – السابق، ص 162.
2. بتعبير برديسلي، ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 122.
3. ميخائيل باختين، جمالية الإبداع اللفظي، ص 416.

وننفذ مخططات، ...إلخ. نفعل هذا اعتمادا على البنينة الشعورية أو اللاّ شعورية لتجربتنا انطلاقا من الاستعارة." [1] وعند الوقوف على المقولة الاستعارية التالية:

* " يقول كثيرٌ من الناس إنّهم عندما رأوا الضباع تجوب المدينة في عزّ النهار، والغربان تعود إلى الأشجار في وسط المدينة، والذئاب تعوي ليلا، غير بعيد عن الطريق السريع، تأكدوا أنّ البلاد لم تعد بخير.أنا لم أر الضباع، ولكني أشم روائحها الكريهة يوميا، ولهذا أتساءل أحيانا إذا لم يكن ذلك كله مجرد **استعارة.** المشكلة أنّه في لحظات البوس واليأس، **تختلط الاستعارة بالحقيقة** وتتقلص المسافات." [2]

يتضح أنّ الاستعارة في هذه المقولة تحلّل ذاتها بذاتها، وتبرر وجودها وضرورتها، كمتن لا كهامش لغوي، كأصل لا كفرع ثانوي. ويتضح كالتالي:

1. التفاعل الاستعاري:



الاستعارة ↔ الحقيقة / الواقع

2. الدلالة الواقعية:

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 161.
2. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي– *Mémorium*، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 198.

المتن	الهامش
عزّ النهار:[+ وضوح]، [+ نور]، [+ حركة]، [+ يقظة]	عزّ الليل:[– وضوح]، [+ ظلام]، [+ سكون]، [+ غموض]، [+ نوم]
وسط المدينة: [+ حركة]، [+ شعب]	خارج المدينة: [– شعب]، [– حركة]
الطريق السريع: [+ حركة]، [+ وصل]	الطرق الفرعية: [– وصل]، [– حركة]
النتيجة: الإرهاب متنٌ والسلام هامش ↔ العشرية السوداء ← واقع = حقيقة	

إنّ [القول بأنّ النص الأدبي يعود إلى واقع ما، وبأنّ هذا الواقع يمثل مرجعه، يعني أنّنا نقيم بالفعل علاقة صدق بينهما. وأننا نخول لأنفسنا إخضاع العمل الأدبي إلى امتحان الحقيقة، أي سلطة الحكم بالصحة أو الخطأ. لقد كتب "بيير دانييل هويت" في رسالته حول أصول الروايات: "الروايات لها أن تكون خاطئة ولو برمتها. إن جملة أو تفصيلا." ولم يتبق حينئذ إلاّ خطوة واحدة حتّى ندرك التشابه بين الروايات والأكاذيب، وبينها وبين الكلام المختلق. وقد نسب هويت نفسه أصل الرواية إلى العرب – الذين اعتبرهم بوجه خاص جنس موهوب في الكذب – وقد دحض المنطق الحديث منذ " فريج " بشكل معين هذا الحكم [...] فالأدب كلام يستعصي على امتحان الصدق، لا هو بالحقّ ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال[...] فبقدر ما يمكن للنص أن يعكس الحياة الاجتماعية بقدر ما يمكنه أن يقدّم وجهها المعاكس].[1]

فمقبولية الاستعارة، هنا، لا تقاس بمدى صدقها أو كذبها، واعتبار الاستعارة عرفانية، لا يعني أن ندرسها بشروط الصدق، ولهذا السبب لن نأخذ بعين الاعتبار النقاشات حول صدق الاستعارة، أي هل الاستعارة تقول الصدق أم لا؟ وهل من الممكن استمداد استدلالات صادقة من قول استعاري، فمستعمل الاستعارة يخفي المعنى الحقيقي للكلمة، ويظهر معنى آخر، وهو المعنى المجازي لها، وعليه

1. محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1، 2007، ص499.

فهو يكذب، بالمعنى الحرفي، والجميع يعرف ذلك."[1] وبذلك تتضح علاقة الاستعارة بنظرية الصدق، لنشدّ على يد أمبرتو ايكو مؤكدين قوله: "منشأ الاستعارة في الظاهر كاذب، فمن يقوم باستعارة هو في الظاهر يكذب، ويتكلم بطريقة غامضة وملتبسة، وتبعا لذلك فعندما يتكلم شخص ما منتهكا جميع هذه القواعد، ويفعل ذلك بطريقة لا تجعلنا نظن أنه أحمق أو أخرق، إنّما نكون أمام وضع استلزامي، فمن الواضح أنّ المتكلم يريد قصد شيء آخر[2].

يقول هاملتون: "لا تصدر الصور الاستعارية إلاّ عن تأمل وتفكير. وهذا التفكير لا يأخذ طابعا عقليا بحتا، وإنّما يختلط بالشعور وبالخيال وبأعماق النفس. وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس، تتولد الاستعارة. ويحكمها طابعان طابع عقلي وآخر شعوري، الأول هو التأمل، والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة. فالصورة الاستعارية إذن نابعة من النفس الإنسانية، وليست ظلاّ للعالم الخارجي، وهي في مظهرها تخفي في داخلها بعدا معنويا؛ لأنّ العمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية موحية، تعمل الحواس على تقديمها للمتذوق. حتّى أنّ هذه الصور والظلال والإيقاعات إنّما هي طاقة شعورية وجدانية، تمتزج بالفكر الإنساني المبدع."[3] ومن قبيل هذا، ينفث الروائي أفكارا سياسية، يتشابك فيها الواقع التاريخي بالخيال السردي، بواسطة عميل مزدوج الصفة يعمل لصالح طرفي الواقع والخيال، بتبنيه لسياسة خاصة واستحواذه على عدّة متميزة، واحترافية بالغة، هذا العميل لم يكن شيئا آخر غير "التقنية الاستعارية".

ب. الاستعارة وثنائية (الذاتية والموضوعية):

ارتبطت الاستعارة بالشعر أيمّا ارتباط، بل كانت الاستعارة بمثابة الروح للقصيدة. ولعل هذا راجع إلى ارتباط الشعر بالذاتية ونقل المشاعر والأحاسيس. ولكن هل يمكن الجزم عموما بموضوعية النثر؟ إننا بهذا السؤال نقحم أنفسنا في متاهة البحث عن موضوعية الإبداع ككلّ. "فمنذ عصر الإغريق كان هناك توتر بين الصدق من جهة والفن من جهة أخرى [...] وقد نظر أفلاطون إلى الشعر والبلاغة بارتياب وطرد الشعر من جمهوريته المثالية لأنه لا يحمل في ذاته أي صدق، ويهيج العواطف، وبذلك يعمي البشر عن الصدق الحقيقي. [...] أما أرسطو فيرى أن: "الألفاظ العادية تفيد فقط ما نعرفه من قبل، والاستعارات هي التي تمكننا من إنتاج شيء جديد."/ (كتاب البلاغة 1410 ب).

ورغم أنّ نظرية اشتغال الاستعارات عند أرسطو كانت أساس النظرية الكلاسيكية، فإنّ تمجيده لقدرة الاستعارات على استنباط معرفة جديدة لم يحتفظ به الفكر الحديث. ومع بروز العلم التجريبي

1. ينظر: أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 162.
2. ينظر: أمبرتو ايكو، السميائية وفلسفة اللغة، ص238 .
3 . هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1983، ص 77.

باعتباره نموذجا للصدق، أصبح الارتياب من الشعر والبلاغة سائدا في الفكر الغربي، وأصبحت الاستعارة والوسائل المجازية موضوعا للازدراء من جديد. فهوبز مثلا اعتبر الاستعارات منافية للعقل، فهي تظلّ الناس بطابعها العاطفي، إنّها "سراب والاحتجاج بواسطتها هو بمثابة التيه داخل سخافات لا محصورة، وما تنتهي إليه هو الخلاف والفتنة وعدم الاحترام." (الفصل الخامس من اللوثايان). [1]

وبالنسبة للبلاغة الجديدة، يرى لايكوف وجونسون أنّ نزعتا الذاتية والموضوعية بحاجة إلى بعضهما كي توجدا. وكلّ منها تحدد نفسها باعتبارها نقيضا للأخرى، وترى فيها عدوا، وللنزعة الموضوعية حلفاء هم: [الصدق العلمي، والعقلانية والدقة، والعدالة والنزاهة (التجرد)]. أما حلفاء النزعة الذاتية فهم: [العواطف، المعرفة الحدسية، الخيال، الأحاسيس البشرية، والفن وكذلك ذلك النوع السامي من الصدق]. وكلّ من النزعتين سيّدة في عالمها، وتعتبر عالمها أحسن من عالم الأخرى.[2] وفي حياة كلّ منّا ميادين محددة بالموضوعية وأخرى مرسومة بالذاتية، وإلى اليوم يدعي أغلبنا (عامة الناس، العلماء، أهل الفن...إلخ) الميل إلى النزعة الموضوعية، وربما كان ذلك لأنّها تبدو الأكثر سيطرة على مجالات حياتنا الأكثر أهمية، مادامت تستحوذ على الثقافة والعلم والقانون والاقتصاد والصحافة والفلسفة ...إلخ. وفي مقابل ذلك يرى بعض المحللون أنها لا تتعدى كونها مجرد أسطورة، وقد عنوَن لايكوف وجونسون فصلا من كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" بـ: "أسطورة النزعة الموضوعية." [3]
وسنحاول توضيح هذا القول من خلال التحليل الآتي:

مع الأخذ بعين الاعتبار أنّه "من المهم أن نعطي تحليلا للصدق متحررا من أسطورة الموضوعية (التي تجعل الصدق دائما صدقا موضوعيا) وبما أننا نعتبر الصدق مرتكزا على الفهم، ونعتبر الاستعارة أداة مركزية للفهم، فإننا نعتقد أنّ تفسير الكيفية التي تكون بها الاستعارة صادقة سيبين لنا الطريقة التي يرتبط بها الصدق بالفهم. [4]

نتساءل: ما هي وسيلة المشي في العادة؟ بماذا يمشي الإنسان؟ وهل للشعب أن يمشي؟ بماذا يمشي الشعب إذن؟

– ويجيبنا موح الكارتيل، عن الأسئلة السابقة، في رواية "البيت الأندلسي" بالعبارة التالية:

* "هذا الشعب يمشي بوسيلتين الغمز واللمز، الغبرة والعين الحمراء...إلخ"[5] فهل هذا القول صادق أم كاذب؟ موضوعي أم ذاتي؟

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 184.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 183.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 211 وما بعدها.
4. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 163.
5. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 39.

إنّ فهمنا لمقولة "**الشعب مسيّر**" هاته، تستلزم التخلي عن قضيتي الصدق الموضوعي والكذب الموضوعي للاستعارة. فإذا انطلقنا من الفهم الحرفي لهذه العبارة، لن نستطيع أن نهتدي إلى معنى محدد. وبذلك فالاستعارة تستدعي النظر في الادراكات والاستنتاجات التي تستتبع المعنى الذي تقرره هذه الاستعارة، في وضع خاص جدا. وعند ربط القول بالوضع الذي أفرزه في الرواية، نجد أنه جاء على لسان "موح الكارتيل" والذي نتعرف إليه من خلال أوصافه التالية:

* [انقلب من مدافع عن الحلّ الإسلامي وحرية التجارة، إلى مهيمن على السوق الوطنية بعد أن تعاقد مع كبرى الشركات الصينية والاسبانية واليابانية.
* كان يريد أن يخدم شعبه، ولكنه اكتشف فجأة أنّه لم يكن في مسلكه الصحيح، وأنّ الشعب لم يكن شعبه.
* دخل الانتخابات كممثل للجزائر الوسطى التي لم يعرفها في حياته.
* كانت لحيته هي جوازه أمام المنتخبين.] [1]

بعد كلّ هاته الأوصاف وغيرها، يصدر "موح الكارتيل" حكمه هذا على شعب بأكمله، من خلال مقولة "**الشعب مسيّر**" التي تنضوي تحت مقولة كبرى – هي المغزى الذي أراد الروائي الوصول إليه من خلال كلّ هذا – وهي مقولة "**الأحمق يقرر**"، فموح الكارتيل الانتهازي الغبي، الذي يضرب بكرامته وضميره الوطني عرض الحائط، ولا يهمه شيء سوى مصلحته المادية، هو الذي يأتي في النهاية، ليحكم ويقرر بأنّ الشعب الجزائري مُسيّر.

إنّه سواء في الحالات الاستعارية أو غير الاستعارية، يرتبط فهمنا للصدق بفهمنا للأوضاع، وبما أنّ الاستعارة تصورية من حيث طبيعتها، وليست ظاهرة لغوية صرف، فإنّه من الطبيعي أن نبني تصوراتنا للأوضاع، بشكل استعاري، ومن الممكن أن نعتبر الجمل التي تتضمن استعارات، موافقة لتلك الأوضاع كما نتصورها[2]. حيث يرى كلّ من "ولسن *Wilson*" و" سبربر *Sperber* أن: "الأفكار والأقوال تمثيلات لها نسق مشترك، تتقاسمه مع القضايا التي تكون السياق. ويمكّن هذا النسق على وجه التحديد من المقارنة بين هذه التمثيلات وتحديد درجة المشابهة بينهما.[3] مما يؤكد على أنّ الاستعارة تقوم على حركة تفاعل بين الطرفين. وأننا في الاستعارة "لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي، هو ترجمة للأول، بل نحن في الحقيقة إزاء <u>معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة</u> لكل

1. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 39.

2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 172.

3 . آن روبول و جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة : سيف الدين عفوش والشيباني، دار الطليعة للنشر، بيروت – لبنان، ط01، 2003، ص 187.

طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه."[1] وبهذا يحقق التمثيل للمتلقي فعلين:" فعل تفسيري متمكن في النص، وفعل إقناعي منسوب إلى المعرفة التي يقدمها النص."[2] فـ " تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة. تشمل اللفظة الاستعارية نفسها، وتمتدّ إلى وحدة أعرض تتشكل من وحدة لفظين: استعاري وغير استعاري في صياغة تركيبية معطاة."[3]

وهنا لا يهمنا صدق أو كذب ما قرر "الكارتيل"، بقدر ما يستفزنا هذا الموقف، كوضع نحياه في واقعنا المعيش. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب أن لا ننسى بأنّ شخصية "موح الكارتيل" برمتها **شخصية مستعارة** لجأ إليها الكاتب لتمثل عيّنة من المجتمع الجزائري، بل إنّها عينة لا يكاد مجتمع يخلو منها مهما كان انتماؤه، وهي عينة تمثل [شخصية المواطن الانتهازي]. وإذا كانت الرواية تسعى –من خلال هذه الاستعارة – إلى رفض ظاهرة تولي الجهلة والانتهازيون تقرير مصير الشعوب والحكم عليها، وتدعو في المقابل إلى ضرورة "وضع الرجل المناسب في المكان المناسب"، فإنّه لا يمكننا الجزم بمدى ذاتيتها أو موضوعيتها، ما دام الروائي هنا يعبّر عن واقع أغلبية الشعوب. وهكذا نجد أنّ فهم هذه الاستعارة يتطلب:

1. أن نتزود بخلفية يكون للاستعارة بمقتضاها معنى: / [(خلفية الرواية + خلفية الواقع)/ عقد المقارنة.]
2. أن نفهم الوضع من خلال الإسقاط الاستعاري.[التفاعل/ وتلعب الثقافة هنا دورا حاسما].
3. أن نحاول التوفيق بين فهمنا للاستعارة وفهمنا لذلك الوضع.[الوعي + المنطق + التصور الحسي].

ثمّ إنّ "فكرة وجود صدق موضوعي [مطلق وغير مشروط] ليست فكرة خاطئة فحسب، بل إنّها خطيرة على المستوى الاجتماعي والسياسي. وكما قلنا سابقا، فالصدق دائما نسبي بالنظر إلى نسق تصوري تم تحديد جزء كبير منه من خلال الاستعارة. إن عددا كبيرا من استعاراتنا نشأ في ثقافتنا منذ تاريخ طويل، إلا أن عددا كبيرا آخر منها فرضه، أصلا، ممارسو السلطة من زعماء سياسيين ودينيين وزعماء مجال الأعمال والتجارة والإعلان ووسائل الاتصال... فمتى كانت أسطورة النزعة الموضوعية سائدة في الثقافة، وكان الصدق صدقا دائما مطلقا، نجح فارضوا استعارتهم على الثقافة في تحديد ما نعتبره صادقا . أي صادقا بصفة مطلقة وموضوعية. [4]

1 . علي سرحان القرشي، قلق البحث عن الاستعارة عند عبد القاهر، جذور، ج 14، مج: 07، سبتمبر 2003، ص 174.

2 . حاتم الصكر، الألسنية وتحليل النصوص الأدبية ، مجلة آفاق عربية ، ع 03 ، 1992، ص 93.

3 .Joëlle Tamine ,Métaphore et Syntaxe .in langages. N 54 . Larousse .Paris 1979.p 65 .

4. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 163.

وإن كانت التجارب العادية تبين أنّ المتكلم يلجأ إلى الأسلوب المباشر [المعنى الحرفي]، عندما يكون على درجة كبيرة من الصدق واليقين، فحتّى الإنسان العادي يلجأ إلى اللّف والدوران والمراوغة عندما يكذب، أو يكون مرتابا فيما يقول. فاللجوء إلى الكذب هو عادة مبرر الخوف، والإنسان الخائف من شيء ما هو الذي يلجأ إلى الكذب، عن طريق الاحتيال واللّف والتلفيق، واعتماد الإشارة والتلميح...إلخ. فالأمر الذي لا يجب إغفاله في هذه الحالة هو الاستثناء القائل بأنّ الإنسان الخائف قد يلجأ لأساليب المراوغة تلك [لغة الألغاز – الاستعارة] دون أن يقع في شرك الكذب– بمعناه الأخلاقي. بل إنّه بذلك قد يسلك طريقا أبلغ من المباشرة، لقول الحقيقة وكشف اليقين. إلاّ أنّ الصدق المقصود في نظرية الاستعارة، هنا، ليس الصدق بمعناه الأخلاقي، وإنّما هو الصدق بمعناه الموضوعي.

وعلى غرار" دونالد ديفدسون *Donald Davidson* " يقول غريماس: "إنّ النص يحتوي على ما يكفي من المعنى. ولا حاجة لأن يأتي القارئ بالمزيد من المعاني. والحال أنّ الأمر ليس كذلك لسببين على الأقل:

♣ **الأول** : لا أحد يؤمن راهنا بوجود نص يبني دلالته في استقلال كلّي عن سيرورات القراءة. فحتّى النصوص الدينية التي يقال أنّها تشتمل على معنى أصلي، أودعتها فيها ذات إلهية لا نعرف سرها، يمكن أن تسلم لقارئها معاني ليست مرئية. من خلال العلاقات المرصوفة بشكل مباشر. استنادا فقط إلى طبيعة اللغة ذاتها. فلا وجود لوحدة من وحدات اللسان، تشتمل على طاقة تعيينية فقط .فكل كلمة تشتمل على طاقة إيحائية .لا تكشف سرها سوى السياقات التي تتحقق داخلها. وعلى هذا الأساس فإن الفجوة الفاصلة بين قارئ يأتي إلى النص محملا بأحكام وتصنيفات ثقافية متنوعة، وبين نص يحتوي على الضمني والاستعاري والموحي به، هو ما يعكس الآليات الأساسية لسيرورات التأويل، التي تثيرها القراءات المتعدّدة .

♣ **الثاني** : استنادا إلى ما سبق سيكون من الضلال أن ننظر إلى النصوص باعتبارها كليات دلالية، تخضع لقانون أسمى هو قانون البنية الدلالية الأولية المودعة سرا في النص. فوحدة النصوص وانسجامها لا يتولدان بفعل مضمون دلالي أصلي مخبئ في الأجزاء وإنما يتحقق ذلك استنادا إلى السيرورات التأويلية التي تشير إلى غنى التوقعات والممكنات. التي تدفع القراء إلى البحث عن أشكال معينة من التنظيم في النص والاهتداء إليها باعتبارها إمكان من إمكانات أخرى. فلا يمكن تصور معنى مكتف بذاته، وقادر على التدليل خارج الذات التي تستقبله فالتعرف على المعنى وتحديد حجمه وامتداداته جزء من سيرورة تشكله. والتعرف على الواقعة الدالة هو إمساك بسيرورة تعد انتقاءً سياقيا

مخصوصا أو هو فرضية للقراء وهو ما يلغي فكرة التأويل الكلي والشامل للنصوص... فلا شيء أمعن في الخطأ من ذلك التصور الشائع الذي يرى أنّ الكاتب الواقعي ينقل ما نراه حولنا."[1]

وبذلك فمن الأجدى أن نلتزم الحياد عن الآراء النقدية، والتوجيهات الفكرية السابقة، لنمنح الرواية قراءة جديدة، يؤطرها فهمنا الخاص، لا أن نجعلها تكرارا عقيما لما قيل في شأنها من قبل، إنّ فهمنا لها ينطلق من خبرتنا لهذا العالم الذي نعيش فيه، ونحن نستطيع بالملاحظة، وبما نشاهده في أنفسنا، وفي واقعنا الحي، أن نعرف على العالم ما هو أقرب إلى الحقيقة واليقين، ما دمنا نقف عند الوقائع الروائية، للبحث عن براهين مصداقيتها، والكشف عن أسبابها، بغية التوصل إلى أهدافها ومقاصدها. بعيدا عن التمسك بالمعنى الحرفي، والخوض في اختبارات مصداقيته الحرفية.

1 . ربيع مبارك، الواقع والواقعية الروائية، في كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة من المؤلفين العرب، دار ابن رشد، بيروت – لبنان، ط1، 1981، ص 85–86.

ثانيا: الاستعارة والأسلوبية الاجتماعية

شكلت الأسلوبية صورة لافتة من صور الدراسات الأدبية الحديثة، فقد انشغل بها عدد غير يسير من النقاد والباحثين، غير أنّها في الآونة الأخيرة بدأت تنسحب وتتراجع بخطى ثقيلة. مفسحة المجال للنظريات السيميائية والدلالية المعاصرة. وقد جدّدت البلاغة عدّتها وعتادها وعادت من جديد لممارسة فاعليتها الكاملة، وحضورها اللافت في مختلف الأجناس الأدبية. ولمّا كانت الاستعارة وجه من وجوه البلاغة وصورة من صور الانزياح الأسلوبي، لا تتشكل بمنأى عن المجتمع كطرف أساسي في بنائها، استحقت الاستعارة الكبرى النظر في علاقتها بالأسلوبية الاجتماعية.

والحقيقة أنّ الأسلوبية الاجتماعية "لم تفلح، عبر تاريخها الطويل، في العثور على تعريف لها جامع مانع، كما يقول المناطقة والأصوليون، يحدد موقعها من علوم اللسان، أو ما يمكن أن نطلق عليه علوم نتاج اللسان. وعلى الرغم من المساعي التي بذلت في العهود الأخيرة لتطوير هذا المفهوم، والرقيّ به إلى مستوى النظرية؛ فإنّ تلك المساعي انتهت إلى شيء من الخيبة، جعلت المشتغلين في هذا الحقل لا يترددون في إلحاق هذه الأسلوبية بالسيميائية وتذويبها فيها بصورة نهائية؛ مما جعل الأسلوبية، تفقد وضع العالم المستقلّ بنفسه، عن علوم اللسان الأخرى.[1] وفي حين اعتقد العالم أنّ البلاغة ماتت وحلّت محلّها الأسلوبية، وقعت المفاجأة، وعادت البلاغة إلينا بوجه معاصر جذاب، بعد أن شيّدت دولتها الخاصة. لتتحدى الأسلوبية وترمي بها بعيدا، فتتشتت دماؤها بين قبائل الأدب المختلفة.

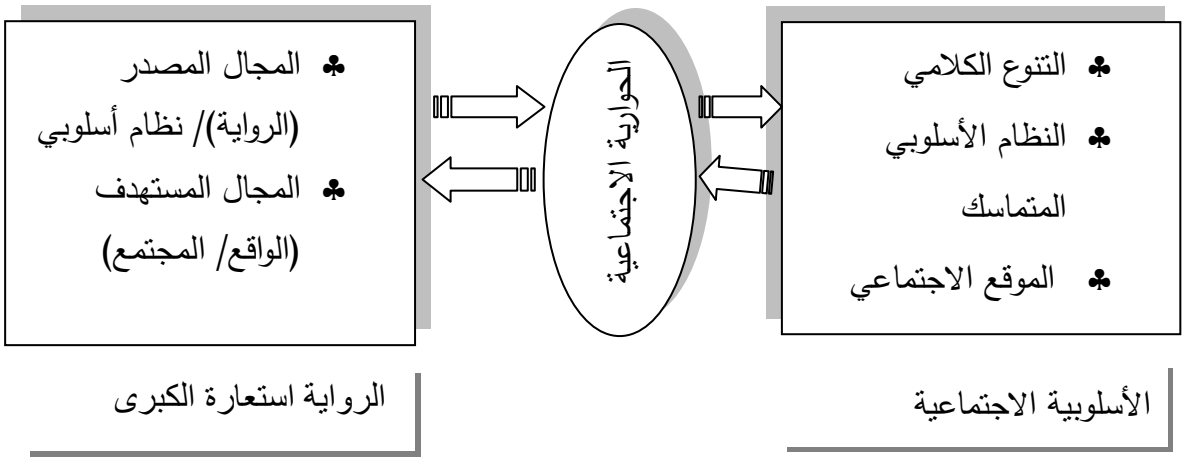
ومازلنا حتّى الساعة، نلفظ مصطلح "**الأسلوبية الاجتماعية**" فنصطدم بالسؤال، ما هي؟ وعلى عكس شقيقاتها الأخريات: [الأسلوبية التعبيرية، والبنيوية والوظيفية] وما تمتعن به من تداول في الدراسات العربية. مازالت الأسلوبية الاجتماعية، إلى اليوم، تمشي بخطوات محتشمة، وتطل علينا بين الحين والآخر، بصور باهتة متقطعة. وإذ نبحث عن أشلائها بين دفات الكتب فلا نظفر إلاّ بالباهت القليل. ولعلّ السبب في غياب تعريف لها (جامع مانع) هو إصرارها المتكرر على التزاوج والاختلاط مع الدراسات اللسانية والنقدية الأخرى. فتارة تعانق السيميائية، وتارة تتستر خلف النظريات الدلالية، وكثيرا ما ترتد إلى البلاغة والمناهج السوسيولوجية.

وقد يلمس الباحث المقارن، تقاربا شديدا بين الأسلوبية الاجتماعية من جهة، والاستعارة الكبرى من جهة أخرى؛ يتعدى العلاقة الشكلية المتمثلة في وحدة المنهل؛ حيث ينهلان معا من مشرب واحد هو "المجتمع" بكلّ صوره وأحداثه وتمظهراته. إلى علاقات ضمنية شتّى تتراوح بين الاتفاق في

1. عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري – تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د. ط، 2005، ص 19.
نقلا عن: *M. Arrivé, La Sémiotique littéraire, in l`Ecole de Paris, P. 1310*

خاصائص التمثيل، وخصائص الهدم والبناء، وتقديم المعارف الجديدة وتنمية الوعي، لتتجاوز ذلك أحيانا، عن قصد أو دونه، إلى مغالطات الوعي وتحريض المجتمع، وبثّ السموم الهدامة.

وفيما يلي خطاطة تحاول توضيح العلاقة بين الاستعارة الكبرى والأسلوبية الاجتماعية:



العلاقة بين الأسلوبية الاجتماعية والاستعارة الكبرى

إنّ تأكيد لايكوف وجونسون على ضرورة النظر إلى الاستعارات بوصفها متشابهات *Similitudes* تجريبية عامة (1980– 1985)، يفصِّل بأنّ المشابهة ليست سابقة للمسار الاستعاري، ولكنها مبتكرة من قبل الاستعارة؛ إنّ الدلالات الثابتة بشكل ذاتي، تخفي المتكلم، وتجاربه، وقدرته على التخيّل، وصلته بالعالم، وكلّ ما تذكره الاستعارة بدقة، لأنّها تنخرط في فهم للعالم يصل بين الفعاليات *Praxis* المختلفة، فدور الاستعارة، من ثمة، هو التعبير عن إدراك الترابطات بين مختلف مجالات التجربة. وبهذا فإنّ المسار الاستعاري، هو بناء معرفي شديد الاتصال بالحوارية *Dialogisme* وخصوصيته تكمن في كونه متضمنا من قبل صراع اسمي، يدركه المشتركون في التلفظ .[1]

والحضور البناء للحوارية في الأسماء *Nomination* حضور نموذجي في الأسماء المدرك بوصفه استعاريا، ويظهر المسار الاستعاري بذلك صلة حوارية [على شاكلة افتراق *Dissensus* يعنى بها المتكلم في علاقته بتعبيرات المتكلمين الآخرين. هذه الصلة الحوارية ليست سوى تمثيل للصلات

1. صابر الحباشة، تحليل المعنى – مقاربات في علم الدلالة، ص 75.

الفعلية المختلفة نفسها. مادام المتكلم في كلامه يصل بين فعالية اجتماعية، منغرسة في الثقافة *Culturalisé*، وبين فعالية شخصية ذاتية، ويمكن أن ينشب عراك بين الفعاليتين كلتيهما. [1]

هذه المعطيات تسمح لنا بالمقارنة بين حوارية الأسماء/الكلمات، وبين ما يسميه باختين [حوارية أسلوبية] في الخطاب الروائي، حيث يمكننا الوقوف على نتاج معرفي يمكن تسميته بـ [حوارية التفاعلات الإدراكية] أو [حوارية الأفكار المفهومية]، فالحوارية الناتجة عن التفاعل الاستعاري، تسهم بشكل كبير ورئيسي في بناء أسلوبية الرواية ككلّ. "إنّ الوحدات الأسلوبية المتغايرة تتحد عند دخولها الرواية، وتكون فيها نظاما أدبيا متناسقا، كما تخضع للوحدة الأسلوبية العليا لمجموع العمل، هذه الوحدة التي لا يمكن أن نطابقها مع أيّ من الوحدات التابعة لها. وما دامت الوحدة الأسلوبية الكبرى، لا يمكن أن تتطابق مع أيّ من الوحدات المكونة لها، فهذا يعني أنّ دراسة الرواية انطلاقا من أساليبها المباشرة يعتبر مضيعة للوقت، لأنه لا يفيد كثيرا في فهم مجموع العمل. [2]

وهذا القول حواء مضمر لضرورة تجاوز النظر الجزئي في الخطاب الروائي، إلى تبصر شمولي كلّي، انطلاقا من طرق الإعداد والتقديم. بوصف الرواية المعاصرة وجبة ثرية ساخنة، لا بد أن تطبخ وتستوي جيدا. لا أن تقدم كوجبة سريعة باردة؛ ما دام الإبداع يتجه من الرسالة [الفن] إلى الاستهلاك [السلعة]، وما دام المستهلك لا بد أن يراعي دائما جودة السلع قبل اقتنائها. ونحن إذ نقول هذا، إنّما نستجيب لحتمية فرضها واقع جلي؛ حتّى لا نؤكد كلّ التأكيد على انصياع كلّ الروايات إلى مقولة "الاستعارة الكبرى" فكثير منها ولدته العبثية، أو الأغراض الشخصية أو المرامي التدميرية، في إطار فلسفة "**استعارات الهدم**".

يقول غوت Goethe "الرواية هي ملحمة ذاتية يطلب فيها الروائي أن يسمح له بتشخيص العالم على طريقته الخاصة، إذ يبقى أن نعرف فيما إذا كانت لديه طريقة خاصة، أمّا الباقي فإنّه يأتي من تلقاء نفسه." [3] ولكننا اليوم على عكس ذلك، قد نقرأ الكثير من الملاحم (الروايات) الجماعية، أو التكتلية، كالملاحم التوجُهية والحزبية، وملاحم محاربة النظام، أو الدعوة الخفية إلى الثورة والانقلاب؛ التي لا تسمح للروائي بتشخيص العالم على طريقته الخاصة، بل ترسم له خطة الطريق. ولا تسمح للباقي بأن يأتي من تلقاء نفسه، بل تحدد له مسارات إجبارية، ونتائج إلزامية. يحدث هذا ونحن نحيا عصرا انقلابيا على كافة الأصعدة.

1. صابر الحباشة، تحليل المعنى – مقاربات في علم الدلالة، ص 75 – 76.
2. حميد لحمداني، النقد الروائي والايدولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 81.
3. المرجع نفسه، ص 81.

وما دمنا نخوض في عالم الرواية، كفن أدبي له رسالة خاصة، فلا طائل لنا من الحديث عن "**الاستعارات الأيديولوجية الكبرى**" ولعل الأولى بنا، أن نركز على مسوغات الهدم الحاصل في بنية الخطاب الروائي، حيث يرى رولان بارت أننا " نجد في الرواية ذلك الجهاز التدميري والانبعاثي بآن واحد. وتلك ميزة كلّ فنّ حديث. وما يريد تدميره هو الديمومة أي العلاقة الوجودية التي تتمرد على الوصف. فالنظام سواء كان استمرارا شعريا بيوطيقيا، أو نظام علامات روائية، أو نظام الإرهاب، أو نظام محاكاة فإنّه قتل عمدي.[...] لأنّه يستحيل نظام سلب (*Négation*) في الزمان دون إقامة فن إيجابي أو نظام ينبغي تدميره من جديد." [1] نفهم من هذا أنّ تحول الرواية إلى استعارة كبرى، بدوره، قد يتضمن نوعا من السلب، حين لا يكون بوسعه إقامة فنّ إيجابي. فيستحيل نظاما ينبغي تدميره من جديد. وأكثر ما ينبغي تدميره في هذا النظام هو تكريس بعض الروايات لثقافتي الهجوم والتخريب. فالاستعارة الكبرى من هذا المنظور، سلاح بحدّين، يسعه الهدم كما يسعه البناء.

وبذلك يؤكد بارت أنّ: "الرواية موت، وهي تجعل من الحياة قدرا، ومن الذكرى فعلا مفيدا، ومن الديمومة زمنا موجها له دلالة. ولكن هذا التحول لا يمكن له أن يكتمل إلاّ تحت بصر المجتمع. إنّ المجتمع هو الذي يفرض الرواية، أي يفرض مركبا من العلامات على اعتبارها مفارقة، وعلى اعتبارها تاريخ ديمومة. إنّ العقد الذي يربط المجتمع بكلّ أبهة الفن، يمكن التعرف عليه من وضوح مقصده، وجلاء علاماته الروائية." [2] ومن هنا تتحول الرواية من " ملحمة ذاتية" عند غوت *Goethe*، إلى عمل مفروض من قبل المجتمع عند بارت *R/ Barthe* . مما يؤيد النقد السابق. وإذا كان بارت يستند في توضيح هذا إلى دور العلامات الروائية، فينبغي التذكير، هنا، بأنّ العلامة منها ما هو لغوي، وما هو غير لغوي. وهذا يفتح الباب قليلا أمام إمكانية دراسة الاستعارات الصغرى/ اللغوية [الاستعارة في العبارة] والاستعارات الكبرى/ غير اللغوية [الأنطولوجية، الاتجاهية، البنيوية، المفهومية] في الرواية، وعلاقتها بالمجتمع من وجهة نظر الأسلوبية الاجتماعية.

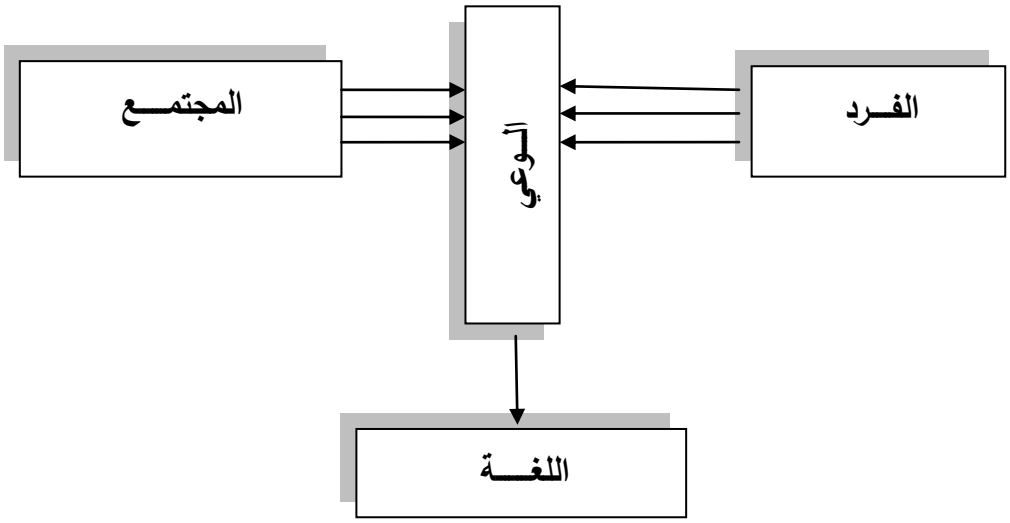
وقد كان ميخائيل باختين (جدُّ الأسلوبية الاجتماعية)، يؤكد على أنّ "الأسلوبية المناسبة لخصوصية الرواية هي الأسلوبية السوسيولوجية وحدها، باعتبار الكلمة الشعرية اجتماعية. إلاّ أن الأشكال الشعرية تعكس العمليات الاجتماعية الأطول مدى، في حين أن الكلمة الروائية تهتز في الجوّ الاجتماعي المرهف والسريع."[3] وقد تبناها بعض الآباء مثل: غرانجه وإيان واط وبيير زيما، إلاّ أن نسبها لم يستقر ولم يقتصر على أحدهم. وبقيت تستقي ملامحها، أبدا، من كتابات باختين، خاصة ما جاء منها في كتابه "الكلمة في الرواية".

1. ينظر: رولان بارت الكتابة في الدرجة الصفر، ص 51.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص 51.
3. ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية 61.

ففي كتابه: "مقال في فلسفة الأسلوب" 1968 يعمل "غرانجه" على تأسيس "أسلوبية خاصة" تشمل كافة نشاطات الإنسان وعلومه."[1]ولا شكّ أنّ لهذه الأسلوبية روابط وثقى بأسلوبية باختين الاجتماعية، ومن ثم فإنّها على علاقة كذلك بالاستعارة الكبرى، التي تماثلها من زاوية شموليتها لكافة مجالات الحياة. "وينطلق غرانجه من اعتبار الأسلوب ثمرة للعمل. فيعتبر المرور من اللا شكلي إلى المبني، أمرٌ يتخطى كونه مجرد تحديد لصورة جاهزة، وقادمة من الخارج. إنّما هو مثل كلّ انبنائية، ينتج عن عمل يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف. أو لنقل بعبارة أخرى إنّ الأسلوب هو الحلّ الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي تواجهه إثر تصميمه القيام بعمل بنائي ما."[2] ولشديد الأسف، فأسلوبية غرانجه لم تسلط عليها الأضواء بشكل كاف. بل لا نكاد نلقى لها صدى في الدراسات الحديثة والمعاصرة. وإلاّ لكانت وضحت لنا علاقة الأسلوبية بالاستعارة الكبرى أحسن توضيح. إذ تستدعي مبادئها الكثير من القواسم المشتركة، التي تلحمها بالاستعارة الكبرى.

ولنا أن نوضح بأنّ "**الأسلوبية الاجتماعية** في علاقتها بالخطاب الروائي تهتمّ برصد العلاقة بين لغة الخطاب والمجتمع الذي تستقي منه الرواية أحداثها، أو تتخذه مرجعا أو منطلقا للغة، في عملية خلقها. ويصبح الأسلوب فيها منطلقا للإنسان في انتقاله وتحوله. فهو متعدد الأدوات إلاّ أنّ خطابه [الرواية] لا يستطيع التحقق إلا باتفاق المجموعة الإنسانية المعنية به وتواضعها. وهكذا تتأكد، أكثر، وجهة بارت السابقة، والمتمثلة في كون الرواية عمل يوجهه المجتمع ويتحكم فيه، هاته الوجهة التي التفت إليها ميخائيل باختين في وقت مبكر. والمتجسدة في قوله: " إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف فإنني أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة." لأنّ الوعي الفردي نفسه لا يخلق في ذهن الفرد، بل في مسار التواصل الاجتماعي لمجموعة بشرية منظمة. ويمكن توضيح المكان الحقيقي الذي يمثله الفرد والجماعة، وفق تصور باختين من خلال الخطاطة التالية:

1. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 45/44.
2. المرجع نفسه، ص 45.



فالوعي ينشأ في اللحظة التي يحتكّ فيها الفرد بالجماعة، وإن كون الوعي الفردي لا يتشكل إلاّ داخل وبـ/الوعي الجماعي، وهو ما جعله يتبنى نظرة خاصة للنص الروائي، وقد بلور آراءه في هذا الموضوع باحتكاكه الخاص بأعمال ديستويفسكي *Dostoivski* ، إذ وجد أنّ هذا الروائي أحدث ثورة تعادل الثورة الكوبرنيكية في مجال الكتابة الروائية. فبعد سيادة ما سماه الرؤية المونولوجية، ويقصد بها هيمنة الكاتب على عالمه الروائي، وتقديم شخصيات ذات وعي مطابق لذاتها، ولمظهرها الخارجي. جاء دوستويفسكي ليقدم الشخصية الفردية على حقيقتها، أي انطلاقا من وضعها في المجتمع، فهي موجودة في وعي الآخرين، وكائنة فيهم، أو على الأقل كائنة بواسطة تفاعلها مع الجماعة البشرية. [1] وقد مكنته دراسته لروايات دوستويفسكي من الوقوف على مفهوم على غاية من الأهمية، وهو مفهوم **الحوارية *Dialogisme***. إنّه مبدأ أساسي في تحليل طبيعة الرواية وتفسيرها، كما ينتقد باختين اعتمادا عليه، وعلى مفهومين متقاربين معه، وهما تعددية الصوت، وتعددية اللغة، مناهج الأسلوبية التقليدية التي كانت تستخدم في دراسة الرواية، القواعد البلاغية التي وضعت في الأصل لدراسة الشعر [...] أمّا الرواية فهي فنّ ذو طبيعة شديدة الاختلاف، إذ يميل إلى الطابع التركيبي، ويستفيد من كلّ الفنون ويستقطب مجموع الأصوات الاجتماعية. [2]

ويبدو أننا لا نكاد نلمس اختلافا حقيقيا، بين تشكل الوعي الروائي، وعلاقته بتراكمات الوعي الاجتماعي، في إطار الاستعارة الكبرى، وبين مقولة باختين السابقة، فيما يتعلق بكون "الوعي الفردي لا يتشكل إلاّ داخل وبـ/الوعي الجماعي." ما دامت الاستعارة الكبرى بدورها لا تتنازل عن هذا المبدأ. يقول غيريه بهذا الشأن:" فليكتب ذلك الذي يستطيع تفسير ما يوّد قوله عن العالم، بحثا فلسفيا أو

1. حميد لحمداني، النقد الروائي والايدولوجيا، ص 78.
2. المرجع نفسه، ص 79.

مطوّلا في علم الاجتماع، كذلك إنّ عمل الروائي، عمل أشدّ غموضا، إنه كما قالت – ناتالي ساروت– "بحث ولكنه عمّا لا ندريه. وبعبارة أخرى، فإنّ الروائي لا يزعم انه يقدم دلالة جديدة كان قد اكتشفها، بل انه يزعم أن يبحث عن دلالة، ما يزال هو نفسه يجهلها."[1]

وإذ نحاول كشف العلاقات المتينة بين الاستعارة الكبرى والأسلوبية الاجتماعية، ننطلق من اعتبار اللسان ما قبل الأدب، ليكون الأسلوب هو ما بعده تقريبا، " فالصور والإلقاء والمعجم تولد من جسم الكاتب وماضيه، لتغدو شيئا فشيئا آليات فنّه ذاتها. وهكذا يتشكل تحت اسم الأسلوب لغة مكتفية بذاتها، لا تغترف إلاّ من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب. وداخل هذه الفيزياء القاصرة للكلام، يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء، حيث تستقر مرّة وإلى الأبد، الموضوعات اللغوية الكبرى لوجود الكاتب. ومهما بلغ الأسلوب من الرهافة، يبقى فيه دوما شيئا من الفجاجة. إنه شكل لا وجهة له، إنه نتاج عنفوان وليس نتاج مقصد. وكأنّما هو البعد العمودي المنفرد للفكر. أمّا مرجعياته فليست على صعيد التاريخ[...] فالأسلوب لا مبال وشفاف بالنسبة إلى المجتمع[...] هو ظاهرة نظام توريثي وتحول مزاج[2].إنّ إلماعات الأسلوب متوزعة في العمق، فالكلام ذو بنية أفقية، وأسراره على نفس خط مفرداته. وما يخفيه الكلام ينحلّ بديمومة محتواه ذاتها، في الكلام كلّ شيء معروض وموجه إلى الاستخدام المباشر[...] أمّا الأسلوب على العكس، فليس له سوى بعد عمودي واحد، [...] ليس الأسلوب سوى استعارة. [...] كما أنّ الأسلوب هو سرّ دائما. وسره هو ذكرى سجينة في جسد الكاتب." [3]

ونستطيع، بياناً لهذا، أن نقف على أمرين، كان باختين نفسه قد وضع فيهما مجمل رؤيته:

الأول: ويرى فيه أنّ "استخدام اللغة إنّما يتم على شكل عبارات واقعية وحيدة/ (شفوية أو مكتوبة).

الثاني: ويرى فيه أنّ هذه العبارات "تصدر عن ممثلين لهذا الميدان من ميادين النشاط الإنساني أو ذاك" . [4] ويستدعي هذا التحديد لاستخدام اللغة الإدلاء بأربع ملاحظات:

♣ **أولاً**: إنّ توصيف باختين لاستخدام اللغة بأنه يتم على شكل عبارات، ليعدّ حقاً نقلة نوعية على صعيد المسار اللساني. فهو يتجاوز به حدود الألفاظ، أي يتجاوز المتصور اللساني عن حدوث الكلام بوصفه جدولاً من المفردات، وقائمة من الكلمات. وذلك كما كان سائداً في اللسانيات التاريخية. وإنه ليتجاوز به أيضاً متصور اللسانيات الحديثة من سوسير إلى تشومسكي، أي تلك اللسانيات التي تقف في إنجاز الكلام عند حدود الجملة. وإذا كان هذا التوصيف يعد إضافة حقيقية، فذلك لأن مفهوم

1 . لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين غرود كي، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1993، ص 192.

2. ينظر: رولان بارت الكتابة في الدرجة الصفر، ص 19/15.

3. ينظر: المرجع نفسه، ص 19/15.

4 .*Mikhaïl Bakhtine: Esthétiques de la création Verbale. Ed, Gallimard, Paris. 1979,P265*

العبارة يقوم عنده مساوياً لمفهوم الخطاب. ومع ذلك، نجد أنّ هذا الأمر يحتاج إلى فضل تأمل.[1] فإذا ما قارنا هذه النقطة بمعطيات النظرية البلاغية الجديدة، فإنّها تنسحب على اعتبار الاستعارة اليوم تتجاوز حدود المفردة الواحدة أو الجملة الواحدة، لتقيم سياجا ممتدا يتجاوز جدول المفردات اللغوية إلى ما وراء اللغة، متخطيا حدود الجملة، متجاوزا النظرة الجزئية إلى نظرة كليّة شمولية؛ باعتبار الخطاب ككل /[الرواية ككل] استعارة كبرى.

♣ **ثانياً**: يرقى توصيف العبارة عنده إلى مرتبة يصار فيها إلى تحديد درجتها من القبول والصّحة. فهو عندما يقول إنّها [واقعية ووحيدة في واقعيتها]، فإنه ينحاز بالكلام ليس إلى الكلام، ولكن إلى منظور سابق على الكلام، ولا يصبح الكلام كلاماً إلا به. والسبب أنّ مثل هذا الطرح يفترض أن بعض العبارات تكون غير واقعية. وهي، إذا كانت كذلك، فلن تكون كلاماً، ولن تدخل في استخدام اللغة. ولقد نعلم أن رؤية كهذه تقوم على نصف اللغة فقط، بينما النصف الآخر، فيجب والحال كذلك، أن لا يجد سبيله إلى التحقق والإنجاز، لأنه [يتجاوز الواقع إلى الخيال، والحقيقة إلى المجاز]. وإذا صحّ فهمنا لقول باختين على هذا النحو، فإن مثل هذا التحديد الذي تبنته الوضعية التجريبية أيضاً، سيواجه أكثر من اعتراض: [2] ويأتي هذا الاعتراض كتمهيد لنظرية الاستعارة الكبرى، من حيث كونه يقوم أساسا على النقاط التالية:

1 ـ ليس في اللغة، مما يكن أن يقال فيها، عبارات واقعية وأخرى غير واقعية. فالعبارات واقعية بإمكان حدوثها في اللغة لا بمقدار انطباقها على الواقع. [3] وهذه النقطة تجد مجالا واسعا للإسقاط على ممهدات نظرية الاستعارة الكبرى، من حيث انتفاء المجال – من الجانب النظري– أمام إمكانية القول "استعارات واقعية وأخرى غير واقعية"، ولكن الاستعارات الكبرى تصبح واقعية نظريا، بمدى إمكانية تحققها على أرض الواقع. لا بمقدار تحققها في السياق اللغوي الفعلي. وهكذا يصبح النقيض تمهيدا جديدا لمقولات الاستعارة الكبرى.

2 ـ إن معيار الصحة والقبول في اللغة هو اللغة نفسها. وكذلك معيار المعنى فيها. إنّه ليس فيما تحيل إليه، ولكنه فيما تقول. وإذا كان هذا هكذا، فإنّ معيار الواقعية فيها إنّما يكون في انتماء عباراتها إنجازاً إلى النظام الذي تقوم عليه، وليس إلى نظام الواقع كما هو عليه. [4]ونجد أن معيار صحة وقبول الاستعارة الكبرى لا يتجلى بوضوح فيما تقول، بقدر ما هو منبث فيما تحيل إليه، وبذلك تنعكس الآية السابقة إلى نقيضها مادام معيار واقعية الاستعارة الكبرى لا يكمن في انتماء عباراتها انجازا إلى النظام الذي تقوم عليه، بل إلى معطيات نظام الواقع كما هو عليه. فعندما نقرأ العبارة: "البلاد كلها معطلة

---

1. ينظر: منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 321، 1998، ص25.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص25.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص29.
4. ينظر: المرجع نفسه، ص33.

مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال السيئ له، **لقد تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة.**"[1] يتحتّم علينا تحويل [الكذب ونار الفتنة] إلى [أعداء ألداء] غير أنه تنتفي علينا، بدءً، إمكانية القول بأنّ هاته استعارة واقعية أو غير واقعية. من الناحية النظرية، ويمكننا – رغم ذلك – من وجهة نظر تطبيقية اعتبارها [استعارة واقعية] إذا ما اختبرنا إمكانية تحققها على أرض الواقع، فالواقع [في الوطن العربي] يمدنا بالمعطيات التالية:

* الشلل الاقتصادي والثقافي والاجتماعي والسياسي + استنزاف ثروات البلاد ↔ البلاد حقيقةً معطلة مثل محرك تعب من كثرة الاستعمال السيئ له.
* الأزمات المتلاحقة [الاحتقانات الداخلية والتكالبات الخارجية) + الارهاب ↔ تواطأ ضدنا الكذب ونار الفتنة حقيقة.

فبالعودة إلى معطيات الواقع، كما هو عليه، يتبين أنّ معيار صحّة وقبول هذه الاستعارة لا يتجلى بوضوح فيما تقول، ولكنه منبث بجدارة فيما تحيل إليه.

♣ **ثالثاً**: لا يقيم باختين، كما يبدو من تحديده، تمايزاً بين شكلي العبارة الشفوي والمكتوب. وفي الواقع، فإنّ التمايزات بين نوعي التعبير أكثر من أن تحصى. وإنّها لكذلك في كلّ نوع من هذين النوعين على حدة. ولعل غيبة التمييز في تحديده هذا، توحي بأنّ مفهومه لحصول العبارة في الاستخدام اللغوي يستند إلى الكمّ اللفظي الذي تحتوي عليه العبارة، لا إلى الكيف البنيوي الذي تتجلى فيه... ولقد نعلم أن للخطاب الشفوي احتياجات خارجية، كالإشارة والإيماء، والوقف والتنغيم، وأخرى داخلية تتعلق بالتركيب، والوصل والفصل، وباستخدام أسماء الإشارة نيابة عن الأفعال والأسماء والجمل والنصوص، مما لا يحتاجه الخطاب المكتوب أحياناً، ولا يصح به أحياناً أخرى، أو مما يستعيض عنه ثالثة بعلامات أخرى كعلامات الترقيم، وطرق التركيب والتأليف كالتقديم والتأخير وغير ذلك. وإن كل هذا ليجعلنا نرى أن العبارة في الاستخدام الشفوي للغة، تختلف كينونة عن العبارة في الاستخدام المكتوب للغة.

وبناء عليه، فإنه لا مجال للحديث عن العبارة كوحدة لغوية واحدة ومتطابقة بين نوعي الخطاب. وإذا كان باختين يدرك الفرق بينهما في غير هذا الموضع، فإنّ التعريف الذي يقدمه لنا هنا، لا يبدو جامعاً لشروط الدقة المتوخاة في أيّ تعريف.[2] فالاستعارة "كعبارة مكتوبة" تستند إلى الكم اللفظي الذي تحتوي عليه العبارة في نطاق: [مشبه + وجه شبه + مشبه به]، في حين أنّها **كاستعارة كبرى** لا تستند إلى ذلك، بمقدار استنادها إلى طبيعة التفاعل الحاصل بين الواقع والمجتمع، في إطار الكيف البنيوي/ باعتبار الخطاب ككلّ استعارة.

---

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 16.
2. ينظر: : منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، الموقف الأدبي، ص34.

♣ **رابعاً**: إنّ توزيع العبارات على ممثلين اجتماعيين معينين، بهم يمكن حدوثها لا بغيرهم، ليقوم على نوع من القسرية الشكلية للتخصيص، لا يتطابق مع الواقع الفعلي لإنجاز الكلام. ولا يتناسب مع الطاقة الخلاقة للغة التي ينجز المتكلمون بها كلامهم. فهذا متصور يضيّق واسعاً. ويجعل الرواية بنية شكلية صلدة بحيث لا يمكن اختراقها لغة من غير خرق للتراتبية الاجتماعية ولهرميتها.[1] فصحيح أن بعض الألفاظ تكون خاصة بمهنة من المهن، ولكن التركيب اللغوي للعبارة، وهو تركيب تنتظم فيه الألفاظ في جمل، والجمل في عبارات، ليعد شأناً متاحاً لكل الممثلين الاجتماعيين على حد سواء. وإن هذا الجانب من اللسان، والذي هو النظام، هو الذي يعده سوسير اجتماعياً. ولكنه اجتماعي ليس بالمعنى الطبقي لقيام المجتمع. وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا يجعلنا نرى أن مستويات التعبير، أو لنقل إن مستويات الكلام، إنما هي شأن فردي، وأنها لا تتعدى الفرد إلى غيره من الذين يشتركون معه في مهنة أو في فئة اجتماعية معينة. [2]

ففي النقطة الثالثة لا يقيم باختين تمايزا بين شكلي الخطاب [الشفوي والمكتوب] والواقع أنّ الاستعارة اليوم، تتجاوز حدود الخطاب المكتوب، لتشمل كلّ أنواع الخطاب؛ مادامت قد بَترتْ كلّ الخيوط التي تقيّدها بعملية التشبيه، وقفزت إلى ما بعد اللغة؛ فالمسرح استعارة والرسم استعارة والنحت استعارة والموسيقى كذلك...إلخ. إنّ الاستعارة بدورها لا تميز بين أشكال الخطاب، ولا تنحاز إلى شكل دون آخر، إنّها تستحوذ على كلّ مجالات حياتنا، ما هيأت لها التقنية وحصلت على الاحتراف المطلوب. ففي النقطة الرابعة تتجاوز الاستعارة "لسان سوسير" كمنظومة اجتماعية، إلى "**الفكر التركيبي**" كأساس أول للغة عموما وللإبداع الفني خصوصا، فالتركيب اللغوي للاستعارة [اللغوية] الكبرى، وهو تركيب تنتظم فيه الألفاظ في جمل، والجمل في عبارات، يعد شأناً متاحاً لكلّ الممثلين الاجتماعيين على حدّ سواء. والفئات الاجتماعية (إذا ما عدنا إلى الفئة كمفهوم رجعي) تتوحد معا في إنشاء وفهم الاستعارات الكبرى، لتتعدى الفرد إلى غيره من المنطويين تحت لواء الثقافة الواحدة (في إطار العولمة طبعا) فيتوحد فهمنا مثلا للاستعارات الاتجاهية كاستعارة "السعادة فوق والشقاء تحت"، واستعارة "الأكثر فوق والأقل تحت" اللتان لا تكاد تخلو منهما أيّة ثقافة.

وفي القرن العشرين تنتسب الأسلوبية القائمة على التداولية، أكثر من غيرها، إلى التصور المحاكاتي للأسلوب. [3] وكلّ ظاهرة أسلوبية هي من بعض الوجوه موقف، واختيارات اللغة لا تشرح بمعزل عن سائر اختيارات الحياة. لقد كان الأستاذ أمين الخولي يريد من البلاغة تزكية الحساسية المتفتحة التي تصاحب النهضة والتقدم والتفاؤل والابتسام، كان هذا الهدف مشروعا في الإطار الثقافي الذي لم يمتد

1. ينظر: : منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، الموقف الأدبي، ص36.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص44.
3. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، د.ط، 1999 ، ص 57.

طويلا مع الأسف [....] إن الإطار الثقافي الذي يشغلنا لا يخلو من توجس وتشاؤم وعثرات. لذلك فإنّ علينا أن نفكر في مشروع لغوي ثان، أرجو أن تدرس عثرات الفهم أو عثرات الاتصال، أو عثرات المجتمع وتناقضه وبؤسه الفكري، من خلال اللغة التي جعلناها موضوع اهتمامنا. [1] ففي ثقافتنا المعاصرة تتخذ العلامات الاجتماعية طابعا اجتماعيا، أضعف ممّا هو عليه الأمر في الثقافات القديمة. وينطبق هذا على أسماء الأعلام والشارات والشعارات التي يمكن أن يقابلها الطوطمات وشعارات النسب *blasons* وألبسة الطوائف والحرف والعشائر.

ومعظم العلامات الاجتماعية هي من النوع المعلل، إمّا بواسطة الاستعارة أو بواسطة المجاز، وهو الغالب. فالأمر يتعلق بصور مجازية من قبيل الميزان والسيف الدالين على العدالة، أو الانحناء أو تقبيل اليد الدالين على الولاء والإجلال... لكنها لا تستمر في شكلها الاجتماعي أو في المؤسسات إلاّ للمحافظة على قيمة رمزية فقدت دلالتها الأصلية. فهي تحمل دلالة إيحائية تحيل على العظمة والقوة والسلطة، أو –خلافا لذلك– على المهانة. [2] وربما كانت هناك طائفة من الإيحاءات التي تزرع أو تقبل من أجل بلوغ أهداف معينة، بعض الاستجابات، مثلا، قد تساعد على التحكم أو التوجيه أو سهولة القيادة. وبعبارة أخرى إنّ أنماطا من القصور الذهني أمكن أن تستثمر إذا لم تجد وعيا كافيا بها. نحن نتعرض جميعا بين وقت وآخر لاستجابات غير ملائمة، تتمثل في الحنين إلى مقاييس وافتراضات خاطئة، ومع ذلك تتحكم في الرفض والقبول.[3]

وقد اتجهت بعض خطاباتنا اتجاهات خطيرة، وهي تنساق – مطموسة – في أعقاب الاتجاه العلماني. فصرنا نواجه تهديدا صعبا، ومعجزتنا [اللغة العربية] تتقدم نحو كمين مرصود، لتستحيل شيئا فشيئا هباء منثورا. ما دامت سياسات الهيمنة تمسّ عقر لغتنا، وتحاربنا بسلاحنا. وفي ظلّ هذا الوضع وجب أن يشكل الخطاب الروائي وحدة متعالقة العوالم والمكونات، بوصفه خطابا منتظما، ليتسنى له، بعد ذلك، الاستجابة للتطور السريع والمحافظ في آن، اعتمادا على جينات ينتقي منها ما يتلاءم مع الذات والمحيط، ويرفض ما لا يتماشى مع جذره الأساسي أو نواته الأم. وبما أنّ المجتمعات البشرية تحكمها المشابهة الحتمية، فلا بدّ أن يحافظ على خاصية التشبه بالقديم، مع تكريسه لهذا المفهوم بعيدا عن الرتابة والخطيّة، والتبسيط؛ بحيث لا يحارب التجديد ولا يكبت متطلبات عالم يحكمه التطور وتسيّره العولمة.

ورغم كلّ الوشائج التي تربط الاستعارة الكبرى بأسلوبية باختين الاجتماعية، يبقى أن نشير إلى أن هناك نقاط اختلاف، بالإضافة إلى بعض العيوب التي أضفت ظلالها المزعجة على الأسلوبية

1. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 203.
2. بيير غيرو، سيميائيات التواصل الاجتماعي، ترجمة: محمد العماري – رابط سابق.
3. المرجع السابق، ص 227.

الاجتماعية، وكانت السبب في العزوف عنها، من قبيل كونها " تكرس مفهوم اللغة المعيارية، أي تلك التي تتحكم فيها بعض الألفاظ لصالح النموذج. وعلى هذا الأساس يكون الأسلوب في لغته وصوره شكلا لغويا معدا سلفا. ويكفي أن ينقله الكاتب من المجتمع، أو من قاموس التحليل النفسي أو الأسطوري، أي يعكس فيه ما يدل على النموذج. وفي هذا دلالة واضحة على أن " هذه الرؤية تأتي النص من خارجه، وليس من داخله. أي لا تأتيه من اللغة التي أنتجها النص وفق قوانينه، ولكن من اللغة المعيارية التي تدعي إنتاج النص.[1] ثمّ إنّ فكرة انتساب اللغة إلى فئة اجتماعية، والتي يتضمنها الإيصال في بعديه الاجتماعي والإيديولوجي، " ليست شرطا في حدوث الخطاب. والعكس صحيح أيضا، فتحقيق الإيصال في حدوث الخطاب غير مشروط بفكرة انتساب اللغة إلى فئة اجتماعية، ولا هو من ضروراته. وإذا كان ذلك كذلك، فإن الأسلوب أيضا لا يتخذ من الانتساب شرطا ومعيارا لحدوثه وظهوره. إنه شكل لغوي لمتغيرات لا تنتهي يولدها نظامه." [2]

ويبدو أنّ هناك سبب آخر لإهمالها، نكاد نجزم برجوعه إلى هيمنة النقد السوسيولوجي للخطاب والمناهج السوسيولوجية؛ التي تهتم بالعلاقة بين الخطاب والمجتمع، مغفلة العلاقة بين الأسلوب – تحديدا، والمجتمع الذي ينشأ فيه هذا الأسلوب، فالمجتمع يحدّد نوع الأساليب الفنية، ويضع لها قواسم مشتركة تجمعها، مهما قررنا اختلافها. وعلى غرار كون الاستعارة، وجه من وجوه الانزياح الأسلوبي، فإنّ "الاستعارات الكبرى" ارتبطت بالبلاغة الجديدة وأهملت بحث علاقاتها بالأسلوبية عموما. والأسلوبية الاجتماعية بصفة خاصة. وهذا ما لم نجد له مسوغا مقبولا.

1. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 117.
2. المرجع نفسه، ص 120.

ثالثا: الانسجام الاستعاري

يتعلق الانسجام الاستعاري بالثقافة السائدة في المجتمع؛ إذ تحيلنا تراكمات التجربة الحياتية على مجموع الاستعمالات الاستعارية المنتظمة لتعابير بعينها، تنضوي تحت مركب إسنادي واحد. من قبيل الاستعارات التي لقنتها لنا التجارب، وجعلتنا نوقّعُ عليها بالإجماع. ويفضي بنا هذا الوضع، بشكل حاسم، إلى أنّ القيّم الجوهرية في ثقافة ما، تكون على قدر كبير من الانسجام، مع البنية الاستعارية لتصوراتها الأكثر أساسية. لننظر مثلا إلى بعض القيم الثقافية في مجتمعنا، والتي تنسجم مع استعارات التفضية [فوق /تحت] وليس مع ما يناقضها:

- تنسجم عبارة **[الأوفر أحسن]** مع الأكثر فوق والجيّد فوق. أما عبارة مثل **[الأقل أحسن]** فليست منسجمة مع هاتين الاستعارتين.
- تنسجم عبارة "سيكون قدرك مرفوعا في المستقبل" مع استعارتي النخبة فوق والمستقبل فوق.

وهذه القيّم متجذرة بصورة عميقة في ثقافتنا، فعبارة **[سيكون المستقبل أحسن]** تشكّل مثالا على تصور التطور. إننا لا ندعي أنّ كلّ القيّم الثقافية التي تكون منسجمة مع نسق استعاري معين هي قيّم موجودة بالفعل، بل نقول إنّ تلك القيّم التي توجد وتكون متجذرة بعمق في ثقافتنا متلائمة مع النسق الاستعاري. "[1]

وبالإضافة إلى أنّ اختيار القيّم ذات الأسبقية، يرتبط بالثقافة الفرعية، والثقافة الفردية المتعدّدة، والتي تدرج ضمن ثقافة واحدة، تقتسم قيّما جوهرية، وتمنحها أسبقيات متنوعة. ما دام" التعدّد لا يشكّل تناقضا مع الوحدة القومية للغة."[2] وينبه مارك وجونسون إلى أنّ هناك "طوائف تشترك في قيّم أساسية، وهي في الصراع مع الثقافة المهيمنة. مثلا بالنسبة الاترابيين [طائفة دينية لها نظام رهباني خاص جدّا، ومما يشاع عنهم أنّهم يمتنعون عن الكلام.] يعتبر التصوران: الأصغر أجود والأقل أجود من الممتلكات المادية، كون هذه الأخيرة تحول دون نشاطهم الرئيسي، الذي هو خدمة الله."[3] وهو تصوّر ينسجم مع المبدأ الإسلامي [الأقل أكثر بركة] الذي ينسجم مع الثقافة الفرعية الجزائرية، من خلال المقولة الشعبية:[البركة في القليل]/ ويغذي هذا التصور مبادئ الزهد والإيثار، خدمة لله وللإنسانية، على الرغم من أنه قد يعارض الثقافة المهيمنة [الأكثر أشد قوّة]، فالاستعارة، وفقا لهذا التصور، تتجاوز الإطار اللغوي، إلى إطار فكري، من شأنه التأثير في أفعالنا ومعتقداتنا.

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 41.

2. Mikhaïl Bakhtine , Esthétique de la Création verbal,p265.

3. المرجع نفسه، ص42.

وإذا عدنا إلى الخطاب الروائي فإنّ الاطلاع الواعي، على روايات واسيني الأعرج يجعلنا نقرر؛ انطلاقا من الاستعارات الكبرى، التي تنبني عليها معظم هاته الروايات، أن الخطاب الثقافي الاستعاري فيها، يمارس عملية سير مزدوج في دائرة جدلية تنشق إلى شقين؛ يتمظهران في نمطين من الاستعارات الكبرى [استعارات الهدم] و[استعارات البناء] وقد شرعت ملامح الاستعارتين في التجلي على أرض الواقع بداية من النصف الثاني من القرن الماضي، وامتدت حتّى الساعة.

أ. **استعارات الهدم:** هي استعارات قد لا ننتبه لآثارها السلبية، سواء ونحن نبدعها أو ونحن نتلقاها، إلاّ أنّها –للأسف تغزو نسقنا الثقافي. وينحاز هذا النوع من الاستعارات إلى لواء الاتجاه العلماني، حيث لا يتوانى عن استقبال المزيد من المقولات الاستعارية الغربية، باختلاف أنواعها ووسائلها ومجالاتها. وله أساليبه الخاصة والمحترفة في تحقيق غاياته المباشرة، من قبيل السعي إلى هدم المعارف الكلاسيكية، وإرباك التيارات الرجعية، وتحطيم العلاقة القديمة بين الذات ومرجعياتها **[الدعوة إلى ولادة جديدة]**، كما يطوي بين تعاريجه دعوة ضمنية إلى التحرر من الثوابت [وأبرزها الدين]، ويتبنى سياسة مدّ الجسور نحو فكرة موت الحقيقة ونهاية اليقين. وهو بذلك يجهز على فكرة العقلانية، في سبيل تحقيق غايات أخرى، تتباين بتباين النوايا والمقاصد التي يفتقد أغلبها إلى الشرعية والمشروعية. من قبيل اعتبار الآخر صفقة. والدعوة إلى التحرر من القيّم والأخلاقيات الثابتة، ونجد هذا النوع – كتجلي استعاري – شاخصا في عالم واسيني الروائي – بقصد منه أو دونه – من خلال الاستعارة المحورية: **[هدم الوطن]**، التي تنسجم مع استعارات فرعية من قبيل:

1. **استعارة [الوطن عدو]:** التي تنسجم مع العبارات التالية:

* إمكانية العودة والمصالحة مع المدينة صارت مستحيلة.[1]
* لا البلاد تعرفني ولا أنا صرت أعرفها.[2]
* البلاد لم نعد نعرفها جيّدا، ويبدو أنّها هي بدورها نسيتنا." [3]
* لم يكن يعرف أنّ البلاد ستصير رخيصة بهذا الشكل.[4]
* تتحدث عن حرق البلاد مثل الذي يتحدث عن حرق حطبة يابسة.[5]
* صمّم أن يدخل قبرا اسمه الوطن [6]
* أكلنا التربة الحمراء، التي جرحت هدوء الجبل العالي.[7]

1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 233.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 123.
3. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 229.
4. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 100.
5. المصدر نفسه، ص 66.
6. المصدر نفسه، ص 100.
7. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 46.

* البلد بدأ يغوص برأسه في الوحل. [1]
* البلاد التي تُسرق ويدلل بها في الأسواق ليست بلادا. [2]
* البلاد التي تتكلم لغة مليئة بالخوف والأرقام التي لا حصر لها. [3]
* بلادا منهكة يقتلها التمزق والتخلف. [4]

فرغم أنّ "الاستعارات المختلفة للتصور نفسه، قد لا تكون عموما متلائمة مع بعضها، فإنّه قد توجد مجموعات من الاستعارات تتلاءم مع بعضها، نسمي هذه المجموعات مجموعات استعارية متلائمة."[5] ويمكن التمثيل لهذه الاستعارة بالجدول التالي:

	البؤر الاستعارية	التشاكل
عدو	* استحالة المصالحة * التنكر – اللا مبالاة * الدناءة [رخيص]	* استحالة المصالحة الوطنية/ الرغبة في الثأر والانتقام. * تهميش الوطن. * تدني قيمة الوطن/ لا يساوي شيئا.
شخص	* يغوص في الوحل * يتكلم لغة مليئة بالخوف والأرقام * منهك يقتله التمزق والتخلف	* العشرية السوداء * أعداد الضحايا والمفقودين * التمزقات الداخلية، والتشوهات الخارجية.
شيء	* قبرا * تربة حمراء جارحة للهدوء * شيئا يسرق ويدلل به * حطبة يابسة	* انعدام الحياة الكريمة، انعدام الأمل . * الدماء التي أريقت * تبدد ثرواته/ تهان عزته * الثروات التي استنزفت – بلا فائدة.

وهكذا يستثمر الخطاب الروائي مصادر مختلفة [مادية / معنوية] من أجل تشكيل استعارة "**الوطن عدو**"، ويتمكن بذلك من ترسيخ هذه الفكرة، عن طريق ربطها بمظاهر حيّة من العالم الخارجي [الوحل، التربة، القبر...إلخ]. من خلال مقابلة المجال المصدر بالمجال المستهدف، حيث يسلب المسميات بعض سماتها، ويمنحها سمات أخرى غير مألوفة، كأن يجعل [الوطن] شخصا، يسند إليه

1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 210.
2. المصدر السابق، ص 165.
3. المصدر السابق نفسه، ص 46.
4. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 321.
5 . رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، 1994، ص 208.

مهمة القيام بأفعال بشرية. ونجد في النهاية، أنّ التسع عبارات السابقة، منسجمة مع استعارة "**الوطن عدو**" حيث تؤول دلالاتها إلى الصبّ في مجراها، وفق فلسفة أسلوبية خاصة.

ويرى صاموئيل باركر أنّ: " كلّ هذه النظريات الفلسفية التي تعبّر عن نفسها بواسطة تعابير استعارية فقط، ليست صادقة حقيقة، إنّها ليست سوى نتاجات خيال مكسوة [مثل دمى الأطفال] بألفاظ فارغة وبراقة... وبهذا فأهواؤها اللعوب والخصبة التي تتسلل إلى سرير العقل، لا تدنس العقل بعدم عفتها، وعناقها غير الشرعي له فحسب، بل عوض التصورات الحقيقية، وتقرير الأشياء تلقح الذهن بأوهام مائعة."/ (من كتابه النقد الحر والنزيه للفلسفة الأفلاطونية).[1] وببساطة، فهذه الاستعارة تجعل العاقل يتساءل: كم وطن يملك الإنسان، حتّى يتسنى له التخريب والعداء، وهل للوطن بديل آخر؟؟!!

2. **<u>استعارة [النظام تعسف]</u>**: وتنسجم هذه الاستعارة مع مقولات أخرى على شاكلة: النظام ظلم، النظام عمالة، النظام ديكتاتورية، وتتغذى منها. فالمقولة الأولى <u>**[النظام ظلم]** تنسجم مع عبارات مثل</u>:

* يسرق دمنا وعرقنا، يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت باستقامة في وجه المدّ القشتالي.[2]
* يسقط النظام في الرتابة، التي تنقلب ضدّه في يوم من الأيام.[3]
* يرمي البلاد بكاملها في عمق دهليز مظلم.[4]
* كان الجيش الجمهوري بقيادته يمرّ [...] داخل شرايين المدينة، بعدما جرّدها من كلّ إمكانات الدفاع الذاتي.[5]
* تدمير تاريخ المدينة يجب أن يغطى ببعض الحريات الفردية والدعاية. العالم المعاصر تحكمه الدعاية لا غير، بإمكانك أن تحوّل صوفيا إلى طاغية، أو طاغية إلى صوفي، والذئب إلى خروف، والخروف إلى ذئب.[6]
* بدأ عصر التوحش يزحف شيئا فشيئا، وبدأت البلاد تدخل حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول.[7]
* الشرخ الداخلي بدأ يكبر ووحدة البلاد مهددة.[8]
* البلاد تحتفل بموتها.[9]

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 185.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 47.
3. المصدر نفسه، ص 320.
4. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 87.
5. المصدر نفسه، ص 92.
6. المصدر نفسه، ص 235.
7. المصدر نفسه، ص 138.
8. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 89
9. المصدر نفسه، ص 92.

بينما تنسجم المقولة الثانية [**النظام عمالة**] مع عبارات مثل:

* شيء ما في هذه البلاد يسيّر أسرارها بشكل خرافي. [1]
* أخشى أن تكون هناك جهة أو جهات تلعب برؤوسنا، البلاد في أزمة خانقة. [2]
* الوجوه التي كانت تزرع الموت في قلوب الناس، ولا توحي من ملامحها أبدا أنّها وجوه محلية.[3]
* سلم مفاتيح بوابات المدينة إلى آكليها. [4]
* شوهوا صورتنا أمام الخارج، قلنا تهنّينا من الحركة، فوجدناهم في فراشنا وطرقنا وحياتنا."[5]

لتنسجم المقولة الثالثة [**النظام ديكتاتورية**] مع العبارات:

* محاكم التفتيش التي كانت عيونها تقف كلّ صباح في مدخل البيت.[6]
* محاكم التفتيش [...] أحيانا تضيّع يومها بكامله في اقتفاء خطواتي.[7]
* كلما تأزمت الأوضاع فرضت العنصرية نفسها كحل لكلّ المشكلات.[8]
* يجب غلق الأفواه ولجمها قبل أن تفتح. [9]
* سنفعل كلّ ما يأمرنا به العقيد، لأنّنا كلابه وذئابه أيضا، وإذا لم نفعل ستفعل بنا كلاب أقوى وأضخم منّا الشيء نفسه، وربما أسوء مما نقوم به معك [...] علينا أن نثبت أنّنا كلاب وذئاب حقيقية، وليس من كارتون. [10]

إنّ الهدف من استخراج هذه العينة من الاستعارات، هو كشف الطريقة البنائية المعتمدة في تشكيل التصورات والأفكار، التي تهتم بتغذية الفكرة بالتدريج، من خلال بناء اللاحق على السابق؛ "فالوحدة اللغوية وأدوات التعبير الأسلوبية الأخرى، تأخذ قيّمها من مجموع علاقاتها. مما يجعلها ذات أهمية ذهابا وإيابا في النص، إذ يقع انصهار كلّي بين اللغة والأسلوب، وكلاهما يكونان الحقيقة الإبداعية

1. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 54.
2. المصدر نفسه، ص 63
3. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص153..
4. المصدر نفسه، ص 148.
5. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 114.
6. المصدر السابق، ص 39.
7. المصدر السابق نفسه، ص 39
8. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 140.
9. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 328.
10. المصدر السابق، ص 101

الأسلوبية."[1] فبعد بناء فكرة "النظام ظلم" التي تلقى الاهتمام اللازم، وتحظى بالمتابعة، جراء دعمها بتصورات مستقاة من الواقع. تنمو هذه المقولة، وتتطور لتجعل "النظام عمالة" بما تبثه من رعب في قلوب المواطنين المخلصين. وهي بذلك تحوّل الاهتمام السابق، إلى تركيز وانتباه كامل، فأن يكون "النظام ظالما" أهون بكثير من أن يكون "عميلا". لننتقل بعد ذلك إلى تطور آخر، وهو اعتبار "النظام ديكتاتوري" يفرض العنصرية ويلجم الأفواه قبل فتحها، ويقتفي الخطوات...إلخ.

إنّ محصلة جمع هذه العبارات، المتناثرة هنا وهناك، في الخطاب الروائي، لا يمكن التوصل إليها أبدا، في ظلّ التحليل الجزئي، والنظرة الجزئية للخطاب الروائي. إنّنا نقف عندها، من خلال نظرة تركيبية تفاعلية إدراكية، تلم الشتات وتملأ الفراغات، فتكتشف العلاقات المضمرة/ وما تسكتُ عنه الرواية أبلغ بكثير ممّا تصرح به. ولن نستطيع التوصل إلى أيّة نتيجة مماثلة، إذا ما أهملنا البحث عن الانسجامات الاستعارية، بين الأجزاء والوحدات الأسلوبية، في خطاب الرواية ككلّ. بل إنّ الدراسات المعاصرة تتجاوز الرواية الواحدة، إلى مجموع الأعمال الروائية لكاتب واحد. حتّى يتسنى لها ذلك الكشف. وإنّ رسم هذه الصور وبث هذه الأفكار واستثارة تلك العواطف، لم يسببه شيء آخر غير احترافية التقنية الاستعارية. وإذا تساءلنا مثلا ،عن الأسباب الحقيقية/ العقلية، التي تقدمها استعارة **[النظام ظلم]** مثلا. كحجج وبراهين، فسنقف على الحجج التالية:

النظام ظلم لأنّه: [سرق دمنا وعرقنا.+ يبيعنا ويبيع معنا الجبال + سقط في الرتابة + رمى البلاد بكاملها في عمق دهليز مظلم + جرّد المدينة من كلّ إمكانات الدفاع الذاتي + جعل البلاد تدخل حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول]... نلاحظ أنّه، حتّى إن كانت هذه المقولة حقيقية في الواقع، فبالنسبة للمنطق، ليست هناك حجج عقلية – منطقية، تدعم كون [النظام ظلم]، ما دام كلّ ما جاء منها، هنا، لا يتجاوز كونه عبارة عن مغالطات لغوية، وتلاعبات استعارية بالألفاظ، فمنطقيا نجد أنّ: [الدّم لا يسرق، والجبال لا تباع، والبلاد لا ترمى ولا تجرد ولا تعرّى...إلخ]، ومع ذلك يمكن مقابلة هذه المعاني بمعان حقيقية واقعية كما يلي:

المعاني الاستعارية	المعاني الحقيقية
سرق دمنا وعرقنا	شرّدنا وسبب لنا الموت
يبيعنا ويبيع معنا الجبال	خاننا وتنكر لأرضنا
سقط في الرتابة	انعدمت فاعليته
رمى البلاد بكاملها في عمق دهليز مظلم	سبب لها المشاكل والأزمات الحادّة
جرّد المدينة من كلّ إمكانات الدفاع الذاتي	سلبها حرية التعبير والتغيير والمواجهة

1. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية – مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008، ص48.

البلاد تدخل حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول	تعود إلى حالة التخلف والانحطاط

وقد رأى "هوبز" منافاة العقل في استعمال المجازات والاستعارات، وباقي الأشكال البلاغية عوض الألفاظ الحقيقية. فرغم أنّه من المشروع أن نقول في كلامنا الشائع [يذهب هذا الطريق إلى المكان الفلاني] أو [هذا الطريق يقودك إلى هذا المكان أو ذاك]، فإنّ الطريق لا يمكن أن يذهب، والأمثال لا يمكن أن تتكلم. وبهذا فإنه في الحساب، أو في البحث عن الحقيقة، لا يمكن قبول أساليب كهاته." [1] والرواية لم تقدم حدثا حقيقيا، بعينه، كدليل إدانة. وبالتالي يبقى المتهم بريئا، إلى أن تثبت إدانته. إلاّ أن المتلقي لا ينتبه لذلك، وهو في غمرة تنويم مغناطيسي، تمارسه قوّة الإبداع وجاذبيته، فينصاع وراء الفكرة، ويتعاطف معها.

3. **استعارة الشعب جبان**: وتنسجم مع عبارات من قبيل:

* أين الخيالة؟ كلّهم سقطوا في منتصف الطريق، في منتصف الموت. [2]
* هذا الشعب كان دائما صاحب مواعيد كبرى واستثنائية.

– أي مواعيد؟ هذه ديماغوجية، فقد خُرب من الداخل طوال العُشرية الماضية، وتحوّل إلى قصبة فارغة. الريح اللّي تجي تديه . قد يتحول إلى وحش خرافي يأكل نفسه.[3]

* الناس هم الناس، يمشون رؤوسهم منكسة كالرايات المهزومة.[4]
* غرقوا هم في صراعات تافهة استهلكت كلّ طاقاتهم.[5]
* لا تركب رأسك، لأنّك حتى ولو ركبته لن تحصل على غير ما عندك. فالنار لا تلد إلا النار، والجهل لا ينجب إلاّ الموت والخراب. [6]
* سمعت كثيرا عن اليأس، ولكنني هذه المرّة رأيته بكلّ ملامحه، سمعت صوته، وشممت رائحته. [7]
* العيون القليلة، الّتي تعبر الممرات والشوارع في هذا الليل، مدوّرة وبليدة وخائفة. تمشي أو تهرول بصورة غير عادية، من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها تواصل سيرها أو تسلقها للشوارع والمرتفعات.[1]

1.جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 185.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 143.
3. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 101.
4. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 53.
5. المصدر نفسه، ص 67.
6. المصدر نفسه، ص 68.
7. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 33.

البؤر الاستعارية	التشاكل
* سقط في منتصف الطريق. * خُرّب من الداخل. * الريح اللّي تجي تديه. * يمشي منكس الرأس. * يغرق في صراعات تافهة. * يركب رأسه. * النار لا تلد إلاّ النار، والجهل لا ينجب إلاّ الموت...	* لم ينعم بالاستقلال. * يعاني الاحتقان الداخلي. * يستجيب للآراء المغرضة. * يعاني الآلام والخيبة. * الصراعات القبلية والسياسية. * لا يسعى للمصالحة. * الفتنة تؤدي إلى الخراب، وغياب الوعي يؤدي إلى الموت...

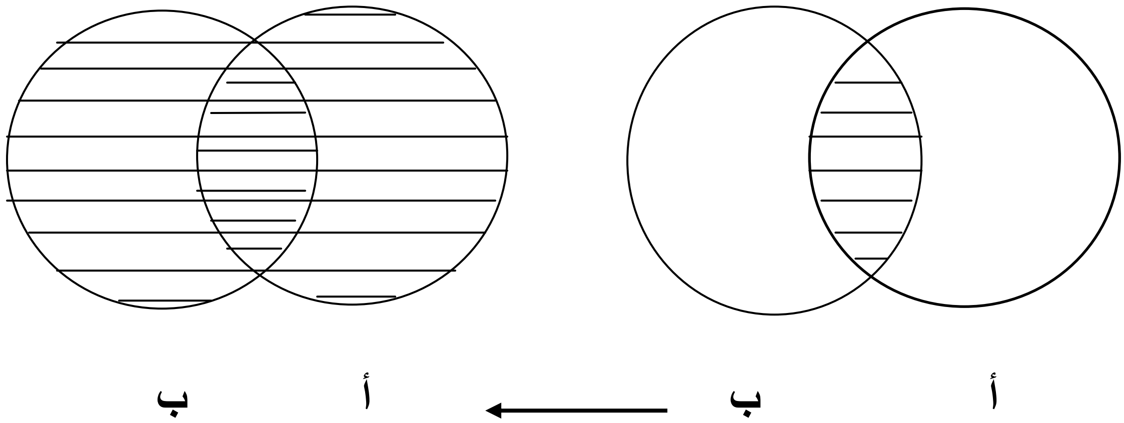
وفي المثال ما قبل الأخير، يحوّل الروائي [اليأس] إلى [إنسان] من خلال قوله: "رأيته بكل ملامحه، سمعت صوته، وشممت رائحته."[2] عبر استعارة [**اليأس شخص**]، كما يلي:

اليأس	الإنسان
[+ معنوي]	[+ حي]
[+ معروف]	[+ الشهرة/الصيت]
[+ غير مرئي]	[+ مرئي]
[+ بلا صوت]	[+ متكلم]
[+ بلا رائحة]	[+ له رائحة تميزه]

وفي العبارة الأخيرة، نقف على استعارة تشخيصية أخرى، هي استعارة [**العين شخص خائف**]، تشير إلى الجزء وتقصد **كلّ الكلّ**، تجعل العبارة العيون: "مدورة وبليدة وخائفة. تمشي أو تهرول بصورة غير عادية، من حين لآخر تلتفت وراءها بعد أن تطمئن نفسها تواصل سيرها أو تسلقها للشوارع والمرتفعات. "[3] حيث تشير إلى العين وتحيل على الإنسان، الذي يحيل بدوره على [**الشعب ككلّ**] ، لتنسجم في النهاية مع استعارة [الشعب جبان].

وبهذا فإنّ النظرية التفاعلية للاستعارة تولي اهتماما بالمتلقي في عملية فهم وتأويل الاستعارة، بحيث تلعب الظروف السياقية والخارجية دورا مركزيا للكشف عن هذا التفاعل، يؤخذ فيها بعين الاعتبار المؤتلف والمختلف ليشكل الكلّ وحدة، كما يبين الشكل التالي[4]:

1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 14.
2. المصدر السابق، ص 33.
3. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 14.
4. ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، ص6 .



المنظور التفاعلي للاستعارة

حيث يميّز ماكس بلاك *Max Black* في الاستعارة بين الكلمة الاستعارية، التي يطلق عليها اسم " **البؤرة *Focus*** " و"**باقي الجملة *Frame*** " حيث يشترط أن توجد في العبارة كلمة على الأقل، تستعمل مجازيا، كما توجد كلمة أخرى تستخدم بمعنى حرفي، فيطلق على الكلمة المجازية اسم "**البؤرة**" وعلى باقي الجملة اسم " **الإطار**" المحيط بالاستعارة، ويبدأ التفاعل بينهما، مما يجعل من الاستعارة عملية ذهنية، بين فكرين نشطين، ينتج عنهما مولّدة جديدة، نستطيع بواسطتها إدراك الشيء غير المعتاد، في طرفي الاستعارة عن طريق شيء آخر نعرفه، كما نتمكن كذلك من النظر إلى هذا المعتاد نفسه، نظرة جديدة غير مألوفة. [1]

ومن خلال هذا المبدأ يمكن أن نحلل للاستعارة السابقة [العين إنسان خائف] كما يلي:

المجال المصدر [العيون]	**مجال التفاعل**	**المجال المستهدف**[الإنسان]
[+عضو]/ لها شكل معين؛ [مدورة]	عبور الممرات والشوارع	[+ جسد]
[+ وظيفتها الرؤية]	الخوف/ البلادة	[+ عاقل]
[+ تكتشف الأشياء]	المشي/ الهرولة	[+ الرؤيا العقلية]
[+ تتحرك]	الالتفات إلى الوراء	[+ يكتشف الأفكار]
	مواصلة السير.	[+ يتحرك]

1. ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،1997 ، ص 131.

فالعيون كانت [مدورة]، حتّى تتسنى لها المراقبة الجيّدة، خائفة بليدة؛ لأنّ خطر ما يترقّبها، تمشي، تهرول، تلتفت وراءها، تواصل السير...إلخ. وهذا الوضع الذي يثير عاطفة الخوف والارتباك، يسقط على [الإنسان] ويحيل عليه، ليدل بذلك على مجموع [الناس] الذي يشكل في النهاية **[الشعب]**، لنستنتج أنّ: الشعب خائف، بليد، يمشي، يهرول بصورة غير عادية، يلتفت وراءه ...إلخ. وهذا يوضح مدى انسجام هذه الاستعارة **[العين شخص خائف]** مع استعارة **[الشعب جبان]** بسبب تشابك مجموعة من الصور الإدراكية، المنسجمة الدلالة، التي تؤكد في النهاية على فكرة رئيسية واحدة، كما تنسجم هذه الاستعارة مع مقولات من قبيل: "خلّي البير بغطاه يا جدو، إنّها الحرب الصامتة، التي لا نسمع بها أبدا. كلّ الناس على بالهم، وكلّهم ساكتون."[1] وبذلك تغدو الاستعارة كما يعرفها " ليتش Leech": "هي وسيلة أخذ الثأر من اللّغة، بسبب تلك الأفكار المخادعة التي تعتلي الحقيقة."[2]

"ومن المعلوم أنّ الناس يحبون أن يخدعوا وأن يخدعوا"[3].لأنّ المتلقي ينتشي كثيرا، وهو يكتشف تلك المقالب والمغالطات الدلالية، بتحليله لألغازها، وطرق سبكها وانسجامها. و"البلاغة تلك الأداة القوية في الخطأ والغشّ – لها أساتذتها الراسخون، وتدرس بشكل عمومي، وكان لها دائما صيت ذائع." [4] فقد كانت في البداية أداة تنميق وزخرفة، لتستحيل اليوم، أداة زيف ومخادعة. إلاّ أنّه مهما بلغ بها الأمر، تبقى مموّنا مهما لثراء اللغة، وبناء الوعي، وهي أخيرا سلاح ذو حدين.

4. **استعارة الدين إرهاب:** وتنبني هذه الاستعارة على اعتبار الإرهاب "عمل رمزي موجه للآخرين، لإحداث أثر نفسي سلبي، يتمثل في حالة من الخوف والقلق والرعب والتوتر، لدى المستهدفين."[5] وذلك بالنظر إلى "العقلية الجامدة والمتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين؛ خصوصا حين يبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء، بدوافع لا علاقة لها بالإسلام."[6] ويصرّون مع ذلك على التستّر بغطاء الدين الإسلامي، مما يزرع الخوف والقلق في أرجاء الوطن، كما تبين ذلك العبارات:

* غدًا يوم الثلاثاء. اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين. [7]
* أيّها الشيوعيون ستذبحون، حتى ولو تشبثتم بأستار الكعبة، قل إنّ الإرهاب من أمر ربّي. [8]

---

1. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 117.

2 .Leech. G; *Semantics, 2ed., Penguin, London. 1985. P 215.*

3. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 185.

4. المرجع نفسه، ص 185.

5. حسنين توفيق إبراهيم، ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط 2،1999، ص 49.

6. شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الشمعة والدهاليز ، تيميمون، عواصف جزيرة الطيور أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي، سعيدة، 16/15 أفريل 2008، ص 86.

7. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص50.

8. المصدر السابق نفسه، ص 50.

* بدأ يُنشّط "كتائب الظلام"، التي لم تكن ترحم لا صغيرا ولا كبيرا، وغطاها بكل الأغلفة الدينية، من يحكم الدين يحكم السلطان.[1]
* بقايا "كتائب الظلام" تحلل وتحرم كما تشاء، وتحول الدنيا إلى قيامة. أية قيامة عندما يموت الإنسان، وهو يحلم برغيف خبز وكأس ماء؟ العمل صار موبقة من الموبقات.[2]
* العلم صار بدعة وضلالة ودجلا وبهتانا وإلحادا.[3]
* نزلت على وجهي لكمة مثقلة بالحقد، من الرجل الملتحي أفقدتني توازني وجزء كبير من وعيي.[4]
* العدمية لغة الإرهابي، وإلاّ كيف نفسر الظلام الذي يعوم فيه.[5]
* حتّى الألفة انسحبت من عيون الأنبياء والصالحين.[6]

إنّ المعطيات الأولية المؤسسة كالتالي:

<table>
<tr><th colspan="2">الإرهاب</th></tr>
<tr><th>الفعل الإرهابي</th><th>الصفات الإرهابية</th></tr>
<tr><td>* قتل الأبرياء ← ذبح المثقفين
* التحليل والتحريم ← وظيفة الدين
* تحويل الدنيا إلى قيامة
* تحويل العمل إلى موبقة
* تحويل العلم إلى بدعة ودجل
* اتخاذ العدمية لغة ← التخريب
* العوم في الظلام ← الجهل والوحشية</td><td>الاسم: كتائب الظلام.
الصفات:
* انعدام الرحمة.
* التستر بأغلفة دينية مثقلة بالحقد.
* انسحاب الألفة من العيون.</td></tr>
</table>

بإمكانها الإحالة على استعارة **[الدين إرهاب]** لتأكيدها، أكثر من مرّة، على علاقة الإرهاب بالدين، وربط تلك الأفعال والصفات بالمقولات الدينية، بالإضافة إلى بناء العبارات السابقة على مصطلحات دينية، بؤروية، مثل:" أمر ربي، أستار الكعبة، التحليل، التحريم، الموبقات، الأغلفة الدينية، القيامة." وكلّ هذه العبارات منسجمة استعاريا مع الاستعارة الكبرى **[الدين إرهاب]** والذي يؤكد هذا أكثر هو المرجعية التاريخية، ففي عبارة "غدًا يوم الثلاثاء. اليوم الذي يُخرج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح

1. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 236.
2المصدر نفسه، ص 244.
3. المصدر نفسه، ص 244.
4. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 192.
5. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 339.
6. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 213.

المثقفين."[1] تم ربط أحداث القتل بيوم [الثلاثاء] تحديدا. الذي يذكرنا بثلاثاء [17.9.2001] حيث أعلنت الولايات المتحدة حربا على الإرهاب، وهبتها اسما استعاريا بدوره: [النسر النبيل]/ وقد فصّلنا هذا سابقا تحت عنوان: "الواقع وهيمنة الاستعارة".

وتشير استعارة **[الدين إرهاب]** في الرواية الجزائرية – بصفة عامة – إلى العشرية السوداء، وهو واقع تاريخي حيّ عانت الجزائر ويلاته[2]، وتجرعت مراراته في التسعينيات من القرن الماضي، أين تراجعت قداسة الخطاب الديني؛ لما طمسه من انغلاق ورجعية مفرطة، وامتدت آثار ذلك ومخلفاته إلى اليوم، وهذا ما نلمسه في عبارة: "كيف على الإنسان أن يتلقى أقصى المحن والعقوبات المجانية، بسبب أخطاء لم يرتكبها أبدا، أن لا ينكر الله. بل وأن يحبه، على الرغم من الظلم المسلط عليه، ويتلذذ بهذا الألم المقدس؟؟ [...] ربما كان ذلك كلّه مجرد استعارة، للجم جبروت الإنسان الذي ينسى بسرعة أنّه ذرة عائمة في الفراغ."[3] وبذلك فاستعارة "**الدين إرهاب**" **استعارة فرعية** تنتسب اليوم **للاستعارة للاستعارة المحورية الأمّ [الدين حرب]** ولعلنا في غنى عن إثبات صحّة هذا النسب؛ لما يطغى على اللّحظة الراهنة من دعوات خفية وظاهرة، للانخراط في انقلابات وحروب، ضدّ الحداثة والعولمة، وضدّ الأنظمة السائدة، بدعوى الحفاظ على الدين والهوية، لدرجة تحريم ما أحله الله.

5. **استعارة الحياة عبث:** تنسجم هذه الاستعارة مع العبارات التالية:

* الدنيا هكذا، ثابتها الوحيد هو الحزن والألم، الاستثنائي فيها هو الفرح [...] شيء فينا يأبى حالات الفرح. يقاومها حتّى يدخلها في دائرة الظلام. [4]
* لا شيء سوى حياة من الهزائم والانتصارات، حياة من الافتراضات والرموز، والعلامات واللغة، خمسون سنة انتظارا ماتت.[5]
* الظلمة كانت أكبر من حلمه ومن ذاكرته المتعبة.[6]

---

1. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص50.

2. يقول واسيني الأعرج: "كنت أخذت رواية "**سيّدة المقام**" لدار الآداب، وأعجبت بها وكادت تخرجها، ثم اكتشفت فيها مشكلة الإسلاميين، في فترة لم تكن فيها حركة الإسلاميين ظاهرة إجرامية، كانت سياسية فقط، ثمّ بدأت تتحوّل إلى ظاهرة إجرامية، وأنا أضع اللمسات الأخيرة في الرواية كان القتل قد بدأ، جرائم متكرّرة.. وقع تأخير صدور الرواية وطالت المدّة، فقرّرت نشرها، أخذها ناشر من الجزائر، بقيت عنده ستة أشهر وطلب الانتظار حتّى تتّضح الأمور لأنّ فيها أشياء مباشرة. وقعت الإشارة إليها في "**ذاكرة الماء**"...إلخ" ومن هنا نلاحظ أنّ كتابة الرواية وتعبيد طريقها إلى القراء، هي بدورها عمليات طالتها المعاناة والمعارضات. ينظر: كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية، حوار مع الروائي الجزائري العالمي واسيني الأعرج، تونس، 21 أيلول 2006، الرابط: http://kamelriahi.maktoobblog.com/?cat=12554 فتح بتاريخ: 23.05. 2013، على الساعة: 12:22.

3. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 19.

4. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 104.

5. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 160.

6. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 13.

* أ هو الموت الذي نختاره بكبرياء، أم أنّه الموت الذي يختارنا بإذلال؟[1]
* نبحث عن حياة وهمية داخل أقبية الموت. [2]
* ماذا نفعل نحن سوى السطو على هذه القوّة الحياتية الضخمة، وعرضها في الأسواق العالمية، بحيث تنتفي الأصول الحقيقية، ولا تبقى سوى الفروع. [3]
* نبحث عن استقامة وهمية وسط فراغ زاد من عملقة أوهامنا وأحلامنا المريضة[4]
* يا الله كلّ هذا الخراب والبلاد لا تزال واقفة؟ [...] في خزينة البلاد أقلّ ممّا كنت أدخله من مطحنتي.[5]

ونلاحظ أنّ هذه العبارات التشاؤمية، تنسجم مع **الاستعارة المفهومية الكبرى [الحياة عبث]** حيث أنّ " الأثر الذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسة، ومحتفظا بشكل من الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده، وقيمته، ومعناه." [6] من خلال انسجام الأفكار التالية: [غياب الفرح والمتعة من الحياة ↔ الحزن ثابت والفرح استثنائي + المعاناة من الخيبة والهزائم والانتظار القاتل + التعب الجسدي والمعنوي والموت بإذلال + ضياع الأصول، ومرض الأحلام، وعدم جدوى الحياة]. وبالتالي فإنّ فعالية الحياة وجدواها تضرب في الصفر. لتتخذ الأفعال والأقوال والممارسات بعد ذلك، طابع العبث والاعتباطية، من خلال التسيّب واللامبالاة، وموت النخوة ونوم الصحوة. إنّ هذه القنابل الاستعارية لها ما يبررها في المجتمع العربي؛ الذي عايش الويلات، وشهد الجراح والانكسارات، على أكثر من صعيد، وتمنى عودة الأماني، بعد أن فقد أبسط حقوقه، لاقتناعه بأنّ الحلم قد اغتيل في أوطاننا، وعوضته الأوهام القاتلة. وكان محصول ذلك، إنتاج هذا النوع من الاستعارات، كبديل (العذر الأقبح من الذنب) ليتحوّل كلّ شيء إلى عبث واعتباطية، فتصبح الثقافة عبث، والكتابة عبث، والوطنية عبث، والسياسة عبث، وحقوق الإنسان عبث، والدين أكثر من عبث.

ومع ذلك يصرّ لوك على القول: " إذا أردنا أن نتحدث عن الأشياء كما هي، يجب أن نعترف أنّه باستثناء النظام والوضوح، كلّ الأشكال الفنية والبلاغية التي نعطيها للألفاظ، تتبع قواعد فصيحة مبتدعة، لا تكمن وظيفتها إلاّ في دس أفكار خاطئة، وفي تحريك العواطف. وبذلك فهي تُخَطِئ أحكامنا، عن طريق احتيالات مضبوطة، وبهذا فإنّه رغم أنّ جدارتها بالثناء وجوازها في الخطابة يجعلانها مستحسنة في الخطب الرنانة الموجهة للشعب، فهي يجب أن تتجنب، بدون شكّ، كلية في الخطابات الإخبارية والتعليمية. أمّا فيما يخص الصدق والمعرفة، فإنّه لا يمكن النظر إليها إلاّ

1. المصدر نفسه، ص 276.
2. المصدر نفسه، ص 84.
3. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 147.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 87.
5. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 85.
6. أمبرتو ايكو، الأثر المفتوح، ص 27.

باعتبارها نقيصة كبيرة، سواء في اللّغة أو في الشخص لذي يستعملها... "[1] ولكننا نلاحظ أنّ كلّ هذه المقولات المنسجمة جدّا مع **[استعارة الهدم]** موجودة بالفعل في الواقع، لم يأتي بها الروائي من الفضاء الخارجي، بل هناك ما هو أكثر منها، في الأوساط الشعبية، للأسف العميق، فكلّ من تنغص عليه حياته نقيصة ما، يهرول إلى إطلاق قذائف مدّمرة، من الاستعارات المنسجمة مع استعارة الهدم، على شكل شتائم للأشخاص والوطن والحياة... وأحيانا للدين نفسه، بذريعة الحريّة والديمقراطية. ولحسن الحظ أنّ هذا النوع من الاستعارات لا يمثل [ثقافة الشعب] كليّة، بل يمثل [ثقافة بعض الطوائف المريضة من الشعب] فقط، وإلاّ فعلى أوطاننا السلام.

6. استعارة الساسة انتهازيون: وتتلاءم هذه الاستعارة مع عبارات على شاكلة:

* عندما تتعقد الأمور، يركب المسؤولون طائراتهم الخاصة، ويغادرون البلاد، بعد تركها في دماء الفتنة، والحروب الأهلية.[2]
* وضعوا البلاد على كفّ عفريت، ويريدون اليوم إعادتها إلى النظام الجملكي البائد.[3]
* يبتلعون الأرض قطعة قطعة، وذرة ذرة. [4]
* من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي، وسادة الأمر والنهي لا يعلمون؟[5] يعلمون؟[5]
* هذه البلاد تعيش في حضرة وحش،عندما يفتح فمه سيأكل الأخضر واليابس.[6]
* قرأ الحاكم الرابع(؟؟؟) الرسالة بسرعة ثم أعطى أوامره التي أحرقت الأخضر واليابس.[7]
* الحماقات التي يرتكبها القصر، تدلّ على ضعف وليس على قوّة. [8]
* التاريخ ملّ من تدوين الكذب، والحزن والجراح التي تعفنت. [9]
* تضع الفرحة والتاريخ في الصناديق الخشبية، أو تدفنها داخل حرقة شمعة، أو داخل دمعة يتيمة وتحرقها. [10]

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 185.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 42.
3. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 100.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 242.
5. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 54
6. المصدر نفسه، ص 75.
7. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 29.
8. المصدر نفسه، ص 236.
9. المصدر نفسه ، ص 187.
10. المصدر نفسه، ص 124.

والواضح أنّ موضوع النقد السياسي- الاستعارات السياسية، موضوع قديم قدم [بيدبا] وأكثر، فالسّاسة مهما رجحت عقولهم، واتقدت بصائرهم هم عرضة للانتقاد، من أصغر مخلوق في الدولة إلى أكبر واحد فيها. فما بالك إنّ كانوا قوما غافلين. وذلك لما يلقى على كواهلهم من مسؤوليات ضخمة، وأمانات كبيرة تخصّ البلاد والعباد. وتذكرنا هذه الاستعارة بعبارات الرئيس الأسترالي [بول كيتينج] الاستعارية، التي جاءت كاتهام لخصومه السياسيين الآسيويين، حيث يرى أنهم: **[أكياس نفاية]**، و**[راقصون محترفون]**، و**[حمقى ذو عقول خربة]**.[1] وقد شكّلت الاستعارات اللغوية السياسية المتنوعة، سلاحا فتاكا، وقنابل فاعلة، في الحرب الباردة بين (الو.م. أ) والاتحاد السوفياتي، من خلال تصعيد الهلع الإعلامي، بغية إرباك الخصم.

وتبيّن العبارات السابقة مدى إجحاف السّاسة في حقّ رعاياهم وأوطانهم. من خلال انسجامها مع استعارات تشخيصية من قبيل: [الفتنة شخص]، [القصر شخص]، [التاريخ شخص]، واستعارات أخرى من قبيل: [البلاد شيء]، [الأوامر نار]، ...إلخ التي تنسجم مع الاستعارة الأم **[السّاسة انتهازيون]**. ولنأخذ بعض الأمثلة:

المجال المصدر			المجال المستهدف
الفتنة	القصر	التاريخ	الإنسان
[+ معنوي]، [+لا أخلاقي] ، [+ مضر]	[+ مادي]،[+منظم] [+ ثري]،[+ قوي]	[+ عِلم]،[+ معنوي] [+ منظم]،[+ مفيد]	[+ حيّ]، [+ عاقل]، [+ فعال]

فالقصر يتحوّل إلى إنسان [يرتكب حماقات]، والتاريخ تحوّل إلى إنسان آخر [ملّ من تدوين الكذب، والحزن والجراح التي تعفنت]، وفي المثال الأول تتحول الفتنة إلى إنسان ثالث [تسيل دماؤها]. وتتحول [البلاد] إلى شيء [يمكن وضعها على كفّ عفريت]، أو إلى إنسان [يباد] أو [يعيش في حضرة وحش]، ثمّ إلى وجبة [تبتلع قطعة قطعة...]. وتتحوّل أوامر الحاكم إلى نار [تحرق الأخضر واليابس] فهذا التنظيم الاستعاري، لم يكن عشوائي قط، بل شكل أنساقا منسجمة، تمكننا من بناء تصور معيّن، يفضي إلى استعارة **[الساسة انتهازيون]**.إذ تصور الأمثلة المساقة في هذا المضمار إقرارا ضمنيا، بمعاناة وطننا – بل أوطاننا العربية كافة – من تسلط العصب الفاسدة، التي تسعى إلى إقامة نظام **[الدولة السافلة]**، وتوريط الوطن بإدخاله عنوة إلى **[عصر الفراغ]**.

ولعلّ أبرز المهام الواجب إسنادها إلى **الخطاب الروائي**، هي مهمّة تحويل وهم العقد السياسي إلى عقد معرفي مفيد. وبذلك فنحن بحاجة ماسّة إلى كتّاب روائيين يمتلكون حجّة الثقافة، وقوّة الاحتراف الاستعاري، والشجاعة لقول الحقّ، يكون بوسعهم تقديم البدائل، واقتراح الحلول، عن طريق الأفكار

1. ينظر: صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات – إعادة صنع النظام العالمي، ص 250.

الحيّة، التي تحفز نهضة الأمم وتقدّمها. فإن كان هذا ما رأيت وما ترى، فماذا تريد أن ترى؟ فيما تأمل يا ترى؟ هذا هو المهمّ على أقلّ تقدير. ويثير تتبعنا لكيفيات انبثاق المعاني الاستعارية الهدامة **[استعارات الهدم]** جدلا واضحا، بغية الإجابة عن سؤال ملح: " إلى أيّ حدّ تصل عملية احتماء النص السياسي بالنص الأدبي في روايات الأعرج؟" فصحيح جدّا أن "**روايات الأعرج تدوين أدبي للتاريخ**" لما تكتنفه من وقائع حقيقية، وما تنشره من وعي سياسي وطني. ولكن من الصحيح كذلك، أنّها تبدو، أحيانا، وفي بعض المواضع، كتأريخ **تحريضي**، يفتح جراحا قديمة، اعتقدنا أنّها اندملت، وفي هذا الشأن يرى واسيني الأعرج أنّ العالم الذي نعيشه مفعم بالتناقضات والأساطير، وبذلك فتناقضات الخطاب الروائي: " ليست وليدة الفراغ.... وإنّما هي الوليد الطبيعي للتناقضات الاجتماعية نفسها، التي نعيشها يوميا على صعيد الواقع."[1]

وحول هذا الكلام تنبيه، مفاده أنّ رقعتنا العربية تمرّ بعصر تعصف فيه رياح الفتن الداخلية والخارجية، من كلّ حدب وصوب. عصرٌ أجوف، محشو بصراع النخب؛ التي تجمعها قواسم سلبية مشتركة، من قبيل سياسة السبّ، ورمي الغير بالتواطؤ، والخيانة...إلخ. حتّى أصبح شغلنا الشاغل هو "**إنتاج الخطابات الفارغة**" من قِبل الغرب المغرضين، ومن قبل بعض العرب للأسف. إنّ شيطنة الخطابات الاستعارية المحرضة، واكتساب الشعب العربي عادة تمديد أذنه، لسماع الهشّ والسمين، لهما أشنع الأسباب لما نحن اليوم فيه.

إنّنا نشرع في تشويه سمعة أوطاننا دون أن ندري؛ ونحن نستجيب لنداءات التخريب، عن طريق ممارسة **استعارات الهدم**؛ التي نحيا بها إلى حين أن تقبض أرواحنا. وفي النهاية نلقي المسؤولية كاملة على كاهل أصحاب التسيير السياسي، متناسيين دور المثقف العربي والمواطن بصفة عامة، ولنا أن نتساءل أخيرا: إذا كان الكلّ يسرق، والكلّ يختلس، والكلّ يتواطأ ويخون ويهدم ويخرب....إلخ. فمن سيعطي لهذا الوطن حرمته وقوامه وقيمته؟

ب. **استعارات البناء**: وهذا نمط معاكس للأول لا يؤمن بالقطيعة، إذ ينطلق من الماضي، لبناء الحاضر والمستقبل، تحت شعار "من لا ماض له لا حاضر ولا مستقبل له" ويغلب عليه الطابع القومي المحلّي؛ حيث تنشد الاستعارات المشيّدة تحت لواءه: الصفاء والايجابية والتسامي عن الأفكار الهدامة، ويسعى إلى نقلات نوعية، تنمي وتصقل ما هو مفيد وتنافي ما عداه. في إطار حضاري يمجد التقدم، دون التخلي عن الثوابت، ويقدّس الإنسان بفتح الدروب الجديدة أمامه، وإبعاده عن الحذو في مسالك الغير دون بيّنة. وينسجم هذا النوع من الاستعارات مع مقولة [الفعل سعادة] التي تنبع من اتجاهات الفلسفة الأخلاقية. ولعل أهم تمثيل لها هو ما جاء به مارك جونسون في كتابه

1. واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989، ص 119.

"**الخيال الأخلاقي - مستتبعات علم الذهن للأخلاق**"، الذي تتمحور فكرته الرئيسية في أنّ الإنسان حيوان أخلاقي خيالي، أساسا، بمعنى أنّ الخيال [عن طريق الاستعارة] هو المشكل الأساسي لمفاهيم الأخلاق، وأنّ التفكير الأخلاقي يقوم على أعمدة من المفاهيم الاستعارية على مستويين اثنين كما يلي:

1- إنّ مفاهيمنا الأخلاقية الأكثر أساسية (مثل مفاهيم الإرادة، والحرية، والقانون والحق، والواجب، والرفاهية ، السعادة والفعل)، تتحدد استعاريا، ويتم ذلك بوجه الإجمال من خلال إسقاطات استعارية مركبة.

2- إنّ الطريقة التي نفهم بها موقفا معينا، تستند على استخدامنا لاستعارات مفهومية منتظمة تكوّن الفهم المشترك للأفراد الذين ينتمون إلى ثقافتنا[1].

هذا وتتضمن الاستعارة مجموعة من الاقتضاءات، التي تعمل على توفير الملائمة والانسجام لبعض مظاهر التجربة الإنسانية. وتتولى مهمّة كشف الحقائق المختلفة، ويمكنها أن تكون لسان كاهن يتنبأ باقتضاءات مقبلة. وقد يساعدنا إدراكها وفهمها الجيّد على إيجاد مبررات منطقية للتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، التي تجتاح مجتمعاتنا. أمّا ما يتمظهر من هذا النمط في العالم الروائي لواسيني الأعرج، من استعارات تنسجم مع مقولة [البناء] / بناء الوطن، فقد سعينا إلى التنقيب عن درره الكامنة في عمق رواياته، وقد ألفيناها على كامل الانسجام مع الاستعارات التالية:

1. استعارة الوطن أمانة: حيث تنسجم هذه الاستعارة مع عبارات من قبيل:

* الشوارع والبنايات [...] أقسمت أن تقاوم وتموت واقفة على رجليها وركبتيها، وعلى يديها، ولن تستسلم لعيون القاتلين.[2]
* أنا ابن هذه الأسطورة، التي مزقها كل واحد لمصلحته الخاصة.[3]
* حرق قلبه، مقابل التربة التي عشقتها الذاكرة.[4]
* دفعت دم القلب للحصول على هذا المكان.[5]
* أول تربة آوته ووضعته بين أحضانها. [6]
* هذه البلاد لا تعطيك ذاكرتها وقلبها بسهولة.[7]
* كلّ الأسواق الشعبية سحبت من العيون، وأفرغت في ظلال النخيل والزيتون.[1]

---

1 . Mark John, Moral imagination , implication cognitive science of éthiques, UCP, 1993, P 2

2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 213.

3. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 207.

4. المصدر نفسه، ص 196.

5. المصدر نفسه، ص 84.

6. المصدر نفسه، ص 179.

7. المصدر نفسه، ص 167.

* امتلأ قلبه بالتراب.[2]
* كانت شواطئ المارية، هي التي زرعت في قلبي حبّ هذه المدينة. [3]
* حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه، حتى لو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا. [4]
* فضّل حرقة الجلد، على ترك بيته وأرضه. [5]

إنّ الاستعارة المفهومية **[الوطن أمانة]** مهمّة وأساسية في الثقافات المشيدة لـ "**استعارات البناء**"، وذلك لما تقدمه من قيّم معرفية، خاصة بالوطنية، وتقديس الانتماء. وتحتاج هذه الاستعارة في بناء تصوراتها، المشروطة بقوّة التأثير ومتانة التعبير، إلى مجموعة من الانسجامات الخاصة، التي تحقق لها ذلك. وإذ نتصفح روايات واسيني الأعرج؛ نفوز بمركب ضخم من العبارات المنسجمة معها، من قبيل العبارات الخاصة بـ [شجاعة المقاومة، وفدائية التضحية، وعظمة الحبّ ...إلخ]. والتي يؤكدها الوعي بالحقيقة المُرّة، الكامن في مقولة: "البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب، تفتح أيضا شهية القتلة والمغامرين والساسة المأجورين. تبني في أحسن الأحوال وعلى أمدّ مرئي، عشّا للجوع والقتلة، لا تنشئ أبدا أيّة مساحة للفرح." [6] وسنحاول، فيما يلي، الكشف عن الانسجامات الاستعارية السابقة، بناءً على القيّم الجوهرية للثقافة الجزائرية.

أ. <u>مقولة المقاومة</u>: وتنسجم هذه المقولة مع استعارة **[الوطن أمانة]** من خلال تجسيدها لضرورة المقاومة الفعلية، بشتّى الوسائل، ومن جميع الأطراف، إذ أنّ صيانة الوطن مسؤولية الجميع، وبذلك تدعو إلى عدم الاستسلام لأعداء الوطن. من خلال نبذ الركون إلى الصمت والجبن، والتخاذل والعبثية والاعتباطية. وتلخص هذه التصورات الشديدة الانسجام في الشكل التالي:

المقاومة الكلية	**مقاومة البنايات**			**مقاومة الأسواق الشعبية**	**مقاومة البلاد**
	أقسمت أن تقاوم	أن تموت واقفة	لن تستسلم لعيون القاتلين	أفرغت في ظلال النخيل والزيتون	لا تعطي ذاكرتها وقلبها بسهولة
الدلالة	الثبات	التسامي	التحدي	القوّة والأصالة	الصمود والتحدي

1. المصدر نفسه، ص 180.
2. المصدر نفسه، ص 183.
3. المصدر نفسه، ص 28.
4. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 200.
5. المصدر نفسه، ص 206.
6. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 84.

	والاستمرار	والشموخ	والمواجهة		

ب. مقولة التضحية: وتنسجم هذه المقولة مع استعارة **[الوطن أمانة]** لأنّ صيانة الأمانة، في ثقافتنا، تحتم التضحية من أجلها، إلى آخر رمق. ونكتشف ذلك من خلال الأفعال الفدائية التي تقدّم في سبيل ذلك، كما في الجدول التالي:

العبارة الاستعارية	الدلالـة	المقولـة المؤسسة
حرق القلب مقابل التربة	الاستعداد للموت	التضحية والفداء
دفع دم القلب مقابل التربة	الإيثار	
امتلاء القلب بالتربة	القداسة	
تفضيل حرق الجلد على ترك البيت والأرض	الإباء وثبات الموقف	
التمسك بالبيت [ولو تحوّل ساكنيه إلى خدم وعبيد]	الوفاء	

ج. مقولة الحب: وتنسجم هذه المقولة مع اعتبار **[الوطن أمانة]** من الناحية العاطفية، حيث تتفاعل المشاعر الوجدانية الغامضة، المستعصية على الوصف والتفسير، مع التصورات العقلية المجردة. ليقف الإنسان الأصيل من وطنه موقفه من صيانة روحه وجسده، فيستحيل الوطن دما يسري في العروق. تريد عبارات هذه المقولة أن تصرح بأنّنا نعتبر الوطن أمانة جراء حبّنا الشديد له، فنحن نحبه لعظمته وصموده في وجه أعاصير الفتن، نحبه لقداسة الأمومة التي يحملها، ومرّة أخرى لعمق انتماءنا إليه، وإنّنا في النهاية نحاول أن نعدّ أسباب حبنا له، فلا نحصيها. ويمكن صياغة هذا التحليل كما يلي:

حب الوطن			
حب العظمة	حب الأم	حب الانتماء	الحب السرمدي
أنا ابن هذه الأسطورة ↔ [الأسطورة = العظمة + الأفعال الخارقة] ↔ **الفخر**	أول تربة آوته ووضعته بين أحضانها ↔ **الوفاء**	هذا البيت من لحمي ودمي ↔ **التوحد**	حب شاطئ المارية ← حب غير متناهي+ حب متعدد الأسباب ↔ **اللا نهاية، السحر الغامض**

هكذا تتكاثف هذه العبارات المنسجمة مشكلة **استعارة كبرى [الوطن أمانة]** باعتماد تلاعبات لفظية مختلفة، وبتوظيف حنكة تعبيرية خاصة. تحوّل البنايات إلى إنسان مقاوم، والبلاد إلى عاشقة مدللة [لا تعطي قلبها وذاكرتها بسهولة] تعبيرا عن قوّة المقاومة، وبواسطتها تفرغ الشوارع الشعبية في ظلال النخيل والزيتون، كأنّها سائل مقدس، تعبيرا على القوّة والأصالة والتجذر، ثم هي تحوّل الدم [رمز الحياة/ أغلى ما يملك الإنسان] إلى ضريبة أو عملة تدفع مقابل الحصول على التربة، بل إنّها تتجاوز – بواسطة الاستعارة الأنطولوجية – لتحوّل القلب إلى وعاء؛ يملأ بالتربة، تعبيرا عن قوّة تقديسها والانشغال بها عن أيّ أمر آخر سواها. لتتجه ّإلى الوطن عينه، فتحوله بطاقتها السحرية إلى أسطورة [رمز البطولة]– بواسطة الاستعارة المفهومية– التي تستحيل بدورها شيئا قابلا للتمزيق [الأسطورة] متحوّلة من [الشكل المعنوي] إلى [الشكل المادي] ← يمزقها كلّ واحد لخدمة مصالحه/ تعبيرا عن الأنانية التي تنتاب بعض المغفلين من أبناء هذا الوطن. وتتمثل الوطن أمّا حنونا تأوينا وتضعنا بين أحضانها... إنّ هذه الحنكة في التعبير عن المواقف والأفكار، وفي توجيه الآراء وإثارة العواطف، التي يمتلكها **الخطاب الروائي** عند واسيني الأعرج؛ إنّ دلت على شيء فإنّما تدل على جدارته بأن يكون أشهر الكتاب العالميين لهذا العصر، ذلك أنّ الاستعارة الجيّدة – كما يرى آرسطو – آية الموهبة بلا منازع.

2. استعارة [النظام ركيزة تقدم]: ونلمس انسجاما لهذه الاستعارة مع المقولات التالية:

* بقدر ما تخرج البلاد من الخطر الداهم، نربح رهان الديمقراطية والجمهورية.[1]
* تنظيف جهاز الحزب من البراثن التي تعيق تطوره.[2]
* أعلن قطيعة ظنّها نهائية، مع كلّ أشكال السياسة المتهالكة.[3]
* البلاد تملك قاعدة مادية صلبة، تحتاج فقط إلى من يحركها، وينزع عن آلياتها الأكسدة والصدأ.[4]

ويمكن تحليل بعض هذه العبارات كما يلي:

أ. العبارة الأولى: وتفسر كما يلي: تخرج البلاد من الخطر ← الخطر مكان غامض/ يمكن الدخول إليه والخروج منه ←[مغارة مخيفة، غابة موحشة، مكان آخر ؟؟؟] ↔ **البلاد شخص**← يمارس فعل الخروج. وقد مثلت هذه الاستعارة حصيلة التفاعل بين ثلاثة مجالات مختلفة:

الخطر: [+ معنوي]، [+ متعدد]، [+ غير مرغوب فيه]، [+ مخيف].

1. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 84.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 192.
3. المصدر السابق، ص86.
4. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص85.

البلاد: [+ مادي]، [+ رقعة جغرافية]، [+ الشعب]، [+ أملاك].

الإنسان:[+ حي]، [+ فعال]،[+ عاقل]، [+ إرادة].

وتدعو هذه الاستعارة إلى ضرورة مواجهة الأخطار، وتحدّي المصاعب التي تعرقل الوطن، بغية تحقيق الديمقراطية، للنهوض بالنظام.

ب. العبارة الثانية: تنظر هذه العبارة إلى **[جهاز الحزب]** كـ **[جسم مريض]** إذ تسلبه مجموعة من السمات أهمها [+ سياسي]، [+ تنظيم]،[+ إدارة] لتمنحه سمات أخرى من قبيل [+إعاقة]، [+ ضعف]، [– فاعلية]. وتدعو بالمقابل إلى ضرورة تخليصه من البراثن والإعاقات لأجل النهوض بالنظام.

ج. العبارة الثالثة: تحوّل هذه العبارة **[السياسة]** إلى **[شخص]** تتم [مقاطعته]، حيث تفقد كلمة [سياسة] في هذه الاستعارة سماتها اللازمة مثل: [+معنوي]، [+نظام]، [+ سلطة] لتكتسب سمات أخرى: [+مادي]، [+ متهالك]، [+ شكل]، [+ إنسان]. لتنادي بمقاطعة السياسات ذات الأشكال المتهالكة. من أجل النهوض بالنظام.

ح. العبارة الرابعة: تحوّل هذه العبارة **[البلاد]** إلى **[محرك]**، يجب أن تزال عنه الأكسدة والصدأ، إذ أنّهما يعيقان عمله، ويعطلان نشاطه، فيتحوّل إلى آلة عديمة الفائدة. وبالمقابل تعاني البلاد من عوامل مشابهة لـ (الصدأ والأكسدة) تعطّل تطورها، ولا بدّ من إزالة هذه العوامل. حيث تعمد الاستعارة إلى نزع سمات ووهب أخرى، للبلاد، في سبيل تحقيق هذا التصور، ويمكن تمثيل ذلك كالتالي:

– المحرك/ الآلة: [+ مادي]، [+ وظيفة]، [+ معرض للصدأ]، [+ صلب].

– البلاد: [+ معنوي]، [+ وظيفة]، [+ معرضة للأخطار]، [+ قاعدة مادية صلبة].

إنّ هذه الاستعارات تستقي تصوراتها من المرجع الواقعي، حيث تأخذ مادتها الأولية منه لتعيد تشكيلها من جديد، ثم تحيل بها عليه. وهناك استثناء لهذه القاعدة، يقرر بأنّ الاستعارات يمكن أن لا تشير إلى مرجعها الحقيقي. لكن المتلقي " يخلق عالما يمكن أن يصبح جزءا من عالمه الواقعي، الخاص به."[1] وأخيرا فإنّ العبارات الاستعارية السابقة، تنسجم مع استعارة [النظام ركيزة تقدم] بوصفها مقترحات رامية إلى تجاوز استعارة [النظام ظلم] الهدمية المشار إليها سابقا، لتشييد استعارة بنائية.

3. استعارة الشعب قُوة: وتنسجم هذه الاستعارة مع عبارات على شاكلة:

* إمّا أن نخرج بوطن عظيم، وإمّا أن نتحوّل إلى رماد تكتحل به نساء أعدائنا. [2]

* لن أترك البلاد تواجه قدرها وحدها، هذا قدري. [1]

---

1. محمد خطابي، لسانيات النص– مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص299 .

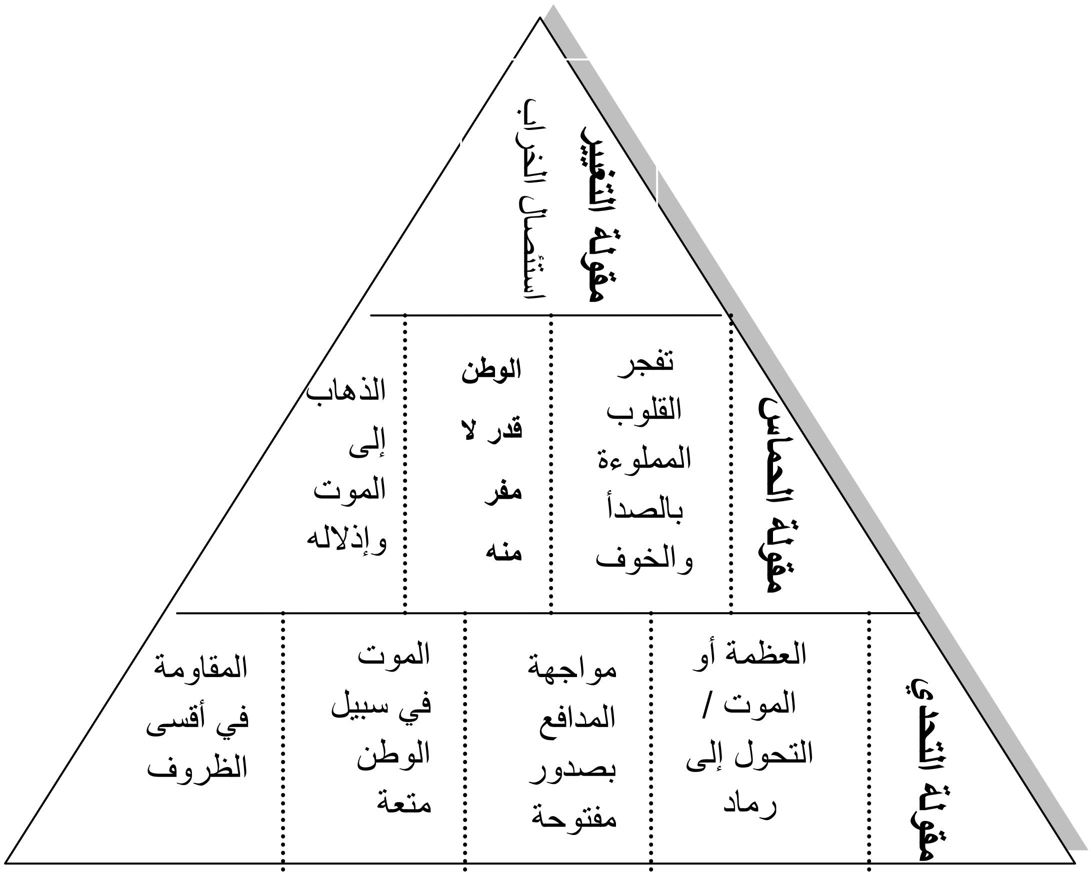
2. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 84.

* واجهوا هذه المدافع بصدور مفتوحة.[2]
* الناس كانوا ينتظرون فقط من يفجر قلوبهم، المملوءة بالصدأ والخوف.[3]
* فلنكن نحن جميعا العلامة التي تستأصل أسباب هذا الخراب من العمق.[4]
* أجدادك توارثوا متعة الموت بين الصخور،على أن يبيعوا الأشواق للذين أخفقوا في معرفة السر الذي يكمن وراء الجوع.[5]
* لن تنتظر الموت الذي يزحف إلى فراشها، ستذهب إليه وتذله.[6]
* البحر في جيبي، ولن يغرق إلاّ الجبناء.[7]
* يبدو أن شيئا ما في داخلنا كالشوكة، يصعب ترويضه. يجدف ضدّ التيار.[8]
* معظمهم كانوا يحملون غبن الحنين لبلد أحبوه.[9]
* أحكي لأبنائي قدرة الإنسان على المقاومة، حتّى في أقسى الظروف وأصعبها.[10]

تنبني الاستعارة المحورية [**الشعب قوة**] المؤسسة لاستعارة كبرى "**استعارة البناء**"، على مجموع انسجامات تصورية، لعبارات استعارية صغرى، تترابط فيما بينها وتتعالق، "وهي مجموعة من الاستعارات المتسلسلة التي تتعالق فيما بينها، عن طريق التركيب، والتي تنتمي إلى البنية نفسها أو الجملة ذاتها."[11] وتتولد هذه الانسجامات الاستعارية من خلال المعادلة التالية:
[القوة = التحدي + الحماس + التغيير.] حيث يرى بول ريكور، أنّ الاستعارات تعمل على رصِّ صفوفها، وكلّ استعارة تستدعي غيرها. فبقاء الاستعارة حيّة، مرهون باستحثاث الشبكة بأسرارها وهذه الشبكة تتيح لنا ما يمكن تسميته باستعارات الجذور "*Root Métaphors*" أي الاستعارات التي يعزى لها دور جمع استعارات جزئية، تتمخض عن مختلف ميادين تجاربنا، وبالتالي توليد غزارة مفهومية، وتوليد عدد غير محدود من التأويلات."[12]

1. المصدر نفسه، ص 98.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 100.
3. المصدر نفسه، ص 77.
4. المصدر السابق، ص 85 – 86.
5. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 19.
6. المصدر نفسه، ص 264..
7. المصدر نفسه، ص 99.
8. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 166.
9. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 91.
10. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 189.
11. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص23.
12. ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، ص 106.

وهذا على عكس النظرة الكلاسيكية للاستعارة، التي تعتمد على فكرة التجزيء، من حيث اقتصارها على استعارة واحدة. حيث باتت البلاغة الجديدة سعي دؤوب إلى "معالجة الاستعارة النظرية، ضمن تصوّر نصي شمولي، يراعي نمو النص، وتعقد بناء المعنى داخله." [1] وسنحاول تأكيد الانسجامات الاستعارية، المتحققة وفقا للمعادلة السابقة، التي تغذي استعارة "**الشعب قوة**" وفق الشكل التالي:



التصورات الأساسية لبناء استعارة " الشعب قوة"

وقد صيغت انسجامات العبارات السابقة، بالاعتماد على مجموعة من التحريفات اللغوية، بتجريد الكلمات من بعض سماتها الأصلية، ومنحها سمات أخرى، على سبيل التشبيه. ففي عبارة: "**يفجر قلوبهم المملوءة بالصدأ والخوف**" يشبه القلب: [+عضو]، [+ لين]، [+خاص بالكائن الحي]، [+دم]، مرّة بالبركان المنفجر: [+صلب]، |[+ غير إنساني]، [+ حمم]، ومرّة أخرى بآنية يمكن ملؤها، ثم اللجوء إلى تشبيه الخوف:[+معنوي]، والصدأ [+مادي]،[+ صلب]، بسائل معين [+مادي]، [+ متحرك]، يستعمل لملأ آنية [القلب] عبر استعارة الوعاء أنطولوجيا.

1. المرجع السابق، ص 161، نقلا عن .*Syperber, Wilson, ressemblance et communication, P 212*

وفي عبارة: "**توارثوا متعة الموت على أن يبيعوا الأشواق**" تشبه الأشواق: [+معنوي]، [+شعور]، [+إنساني]، بشيء يمكن بيعه: [+مادي]، [+قيمة]. وفي عبارة: "**لن ننتظر الموت، سنذهب إليه وننذله.**" يشبه الموت: [+معنوي]، [+غامض]، بالإنسان: [+معرف]، [+ حي]. بينما في عبارة: "**يحملون غبن الحنين**"، يتحوّل الغبن: [+معنوي]، [+شعور]، [+إنساني]، [+بلا وزن]، إلى شيء يمكن حمله/ متاع: [+مادي]، [+ وزن]، [+ فائدة]. وهناك تشبيهات أخرى عديدة لا يتسع المجال لحصرها جميعا.

ويرى ويلسن *Syperber Wilson* أنّه: "يمكن لأيّ شيء أن يستعمل لتمثيل شيء آخر يشبهه، ويقتسم معه خصائص بارزة. كما يمكن للقول أن يمثّل قولا آخر، لأنه يقتسم معه خصائص منطقية ودلالية؛ لكن الأقوال ليست وحدها الموضوعات الحاملة لمثل هذه الخصائص، وإنّما الأفكار هي الأخرى لها محتوى، وحاملة لخصائص دلالية ومنطقية، بحيث يمكننا أن نستعمل قولا من أجل تمثيل فكرة يشبهها عن طريق محتواه." ويبقى أن نشير إلى أن هذه **الاستعارة البناءة،** تتضمن دعوة مُلّحة إلى ضرورة تكريس إحقاق المصالحة الوطنية، بين أبناء الشعب الواحد، لأنّ لا شيء سيضمن، أكثر من ذلك، التطور والازدهار الوطني وإحلال الأمن والسلام.

4. استعارة الدين كرامة: وتأوي هذه الاستعارة عبارات من قبيل:

* النور الذي في داخلي، لا يهزم، لا تلينه الرطوبة، ولا تطفئه حماقات الحكيم أو خيانته الوطنية. [1]
* شعرت بشعلات كبيرة تنشأ في داخلي، بلهيبها ونيرانها المقدّسة. [2]
* شيء ما في الداخل يميل نحو القداسة، يفوق الرغبة اليومية.[3]
* يجب حرق الفتنة، يا سيدي العظيم، في مهدها الأول. [4]
* يجب إطفاء نار الفتنة، وخبايا الحقد في المهد. [5]
* وجدت الفقيه [...] زار والدي [...] كان يقبض على يده اليمنى بحنان كبير.[...] وهو يمسح على لحيته البيضاء الناصعة، بينما ظلت يده الأخرى تحضن كفّ والدي.[6]

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 346.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 121.
3. المصدر نفسه، ص 121.
4. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 246.
5. المصدر نفسه، ص 264
6. واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 209.

وسنسعى إلى تفسير انسجامها، من خلال علاقات الربط المنطقي، بين التصورات القيمية المبنية استعاريا، والمدلولات المحال إليها، عن طريق التجارب الثقافية الدينية، للمجتمع الجزائري، التي "عليها أن تشكل مع التصورات الاستعارية، التي نحيا بها، نسقا منسجما."[1] وفقا للجدول التالي:

العبارة الاستعارية	التصورات القيمية	المدلول المحال إليه	المقولة المؤسسة
النور الذي في داخلي	لا يهزم	رسوخ الإيمان	الدين نور
	لا تلينه الرطوبة		
	لا تطفئه حماقات الحكيم وخياناته		
شعلات كبيرة في داخلي	لهيب		
	نيران مقدسة		
محاربة الفتن والأحقاد	حرق الفتنة	نمو الوعي	الدين وعي
	إطفاء نار الفتنة		
	اطفاء خبايا الحقد		
استعمال اليد اليمنى	مبدأ التيامن	نبل الدين	رجل الدين أنموذجا للقيم النبيلة
الحنان الكبير	مبدأ الدين محبة		
اللّحية البيضاء الناصعة	مبدأ الطهارة		
حضن الكفّ	مبدأ التآزر والاتحاد		

إنّ انسجام هذه العبارات مع استعارة "**الدين كرامة**"، مردّه انتماءها إلى مقولات منسجمة مع هذه الاستعارة، من ناحية التجربة الثقافية الدينية، كمقولة "**الدين نور**" المستمدة من الإيمان بأنّ "**اللهُ نُورُ السَمَوَاتِ وَالأَرْضِ**"[2]، ومقولة "**الدين وعي**" لأنّ الوعي سبب التمسك بالكرامة، ورفض المذلة والخضوع، وهو سبب الدعوة إلى ضرورة إطفاء نيران الفتنة. ومقولة أخرى أساسية: "**رجال الدين هبة/ نعمة**". حيث أنّ رجل الدين هو معلم البشرية وهاديها، وبذلك جاءت هذه المقولة تصحيحا لمقولات استعارة الهدم، التي تعرضنا لها سابقا، في استعارة الدين إرهاب/ الدين حرب.

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 41.
2. سورة النور ، الآية 25.

وتنبني هذه الاستعارة على انسجام القيّم الجوهرية للثقافة الإسلامية، مع تصوراتها الأكثر أساسية، كالمبادئ الدينية الإسلامية السمحة [الإيمان،المحبة،الاتحاد]. واستحضار مكانة "التيامن" في الثقافة الإسلامية/ من خلال صورة [الفقيه]، خير دليل على ذلك؛ حيث يلعب دورا ايجابيا في أنساقنا الثقافية العربية عموما، وقد ربط بعدد من الآيات القرآنية [قصة موسى – عليه السلام – مثلا]. "ومازال العرب أثناء حثّهم للرجل على أن يأخذ الأمر على محمل الجدّ، يقولون له "أخرج يدك اليمنى"، وذلك لأنّها أقوى اليدين وأشرفهما."[1] ونلاحظ، كذلك، أنّ هناك تطور جوهري، يمسّ تسمية رجل الدين هنا بـ **[الفقيه]** – الدالة على الانتساب إلى العلم، هذه التسمية التي تحمل تناقضا جذريا، لنسبته، هناك – أي في استعارة [الدين إرهاب] – إلى **[كتائب الظلام]**، حيث كانت العدمية لغته، التي تغرقه في ظلام الجهل. ويمكن ردّ ذلك إلى مرجعية سياقية واقعية تاريخية، تكمن في أنّ رواية "**البيت الأندلسي**" تتخطى تاريخيا الزمن الذي كتبت فيه **[روايات الظلام]**. لذلك نجدها ترجع مكانة الدين هنا، إلى جادة صوابه.

لقد كانت هذه الأفكار بكلّ خصائصها الدلالية والمنطقية، وسائلا لتحقيق الانسجام المطلوب، بوصفها أوعية لمحتويات تصورية، تدعم هذا الانسجام، وبذلك فقد لجأت التقنية الاستعارية، إلى التحليل المنطقي المستمد من **الواقع الجزائري**، والخاضع لشروط التجربة [الثقافية، السياسية، والدينية والاجتماعية]، التي جعلت الجزائر مثالا يحتذى به، في المحافل الدولية العالمية، لنشر الأمن والسلام. وتأكيد الوحدة، ومواجهة الأزمات. حيث يستجيب **الخطاب الروائي** هنا إلى تحقيق الغاية المرجوة منه، التي ناشدناها سابقا، فيقدم البدائل الموضوعية. التي بواسطتها ننتصر على التشتت والضياع.

5. استعارة الحياة مبادرة: ونرصد لها العبارات التالية:

* ظلّ هناك داخل الفراغات شيء ما يشدّني إلى الحياة، كان أكثر منّي ومن يأسي، كان عليّ أن أقاوم أن أبني ذاكرة للمستحيل.[2]
* النور ينطلق باستقامة، ماسحا في طريقه أشكالا كثيرة، غير واضحة المعالم.[3]
* شرع يبحث عن إجابات مقنعة، على كلّ الأشياء التي كانت تملأ قلبه.[4]
* لماذا نجد لذّة كبيرة في تدمير ما يمكن أن نملكه من سعادة. [5]
* علمتنا الدنيا أن نحتاط للكوارث المحدقة في المحيط الذي نعايشه ويعايشنا. [6]

1. ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 71.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 33.
3. المصدر نفسه، ص 16.
4. المصدر نفسه، ص 44.
5. واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 87.
6. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 93.

حيث تتضمن هذه الاستعارة جملة من الاقتضاءات، تعمل على تسليط الضوء على بعض مظاهر التجربة لتجعلها منسجمة، وتتوفر على قدرة إبداع حقائق جديدة؛ خصوصا **الحقائق الاجتماعية**، كما أنّها قد ترشدنا إلى أعمال مقبلة، تكون منسجمة مع تلك الاستعارة. كما تغدو بمثابة تنبؤات تمكن من تحققها بنفسها، وهي قادرة على تسليط الأضواء على بعض الحقائق وإخفاء بعضها الآخر. ودورها لا يقتصر فقط على مجرد إدراك الحقائق، وإنّما تقوم كذلك على تقديم تسويغات، لتغيرات سياسية واقتصادية.[1] ونجد أنّ العبارات السابقة تؤسس مقولات مختلفة من قبيل:

- ♣ مقاومة اليأس = [البناء] + [التمسك بالحياة].
- ♣ التوقع = [الاحتياط] + [التكيّف].
- ♣ البحث عن الحقيقة = [الأسئلة] .

وتتبني هذه العبارات على استعارات إبداعية، ولّدها التفاعل بين مجالات مختلفة، من قبيل:

1. <u>بناء ذاكرة المستحيل</u>: التي تنتج عن تفاعل مجالات ثلاث:

المستحيل: [+ معنوي]، [+ صعب]، [– حي]، [– عاقل]، [– إرادة]، [+ يأس].
الذاكرة : [+ معنوي]، [+ إنساني]، [+ قوّة نفسية]، [+ حفظ]، [+ استرجاع].
البناء : [+ مادي]، [+ إنساني]، [+ موارد أولية]، [+ تصميم]، [+ إرادة].

2. <u>" تدمير ما يمكن أن نملكه من سعادة"</u>. وتنتج عن تفاعل مجالات:

السعادة: [+ معنوي]، [+ فرح]، [+أمل]، [+ غبطة]، [+ سرور]، [+إقبال على الحياة].
الممتلكات: [+ مادي]، [+ قيمة]،[+ وظيفة]، [+ إنساني].

ومع الانتباه إلى أنّ الاستعارة قادرة على تسليط الأضواء على بعض الحقائق، وإخفاء بعضها الآخر. نصلّ إلى أنّ الاستعارات المتعلقة بالجسم [كجسد، أو كشكل مادي آخر]، تركز على ربط دلالته بالقوة والتحدي، والأهمية؛ إذ تنسب إليه الأحداث والوقائع المهمة. فالعودة إلى العبارات السابقة تبين أنّ: [بناء الذاكرة ← الذاكرة **جسم**، انطلاق النور ← النور **جسم**، أشياء تملأ قلبه ← القلب وعاء/ الأشياء **جسم**، مواجهة تدمير السعادة ← السعادة **جسم**).

وأيّا تكن الطريقة المعتمدة في بلورة هذه المقولات، فتأكيد انسجامها والتحامها بات واضح التجلي. وقد ألفيناها تدعم استعارة **[الحياة مبادرة]** بنبذ الارتكان إلى العبثية والاعتباطية، واللامبالاة، وضرورة إعمال الفكر والبحث عن الحقيقة، لإعطاء الحياة معنى. والإيمان بانتصار الحقّ مهما طال الزمن، فـ

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 161.

"هناك عدالة ما، يفرضها قانون الطبيعة نفسه، عندما يصاب البشر بالجنون والعمى." [1] حيث تصرّ هذه الاستعارة على ضرورة الفاعلية الإنسانية في الحياة، بوصف الإنسان مؤتمنا، يفترض به صيانة الأمانة بعيدا عن كونه ظلوما جهولا.

6. استعارة الساسة عظماء: وندرج ضمن سياقها العبارات التالية:

* أنقذ البلاد من بحر الدم.[2]
* أعطى الأوامر الصارمة للتقليل من البيروقراطية.[3]
* حلمه كان كبيرا في إيقاف البلاد على رجلين من حجر وليس من رمل وخشب.[4]
* " لقد استكثر الخونة على بلادنا استقلالها، ولكن الدولة ستضرب بقوة الفولاذ والنار. "[5]

إنّ هذه الاستعارات تسلّط الضوء على الطرق التي تتصرف بها الدولة بوصفها وحدة كليّة، تفكر من أجل المصلحة العامة، لهذا فإنّ مصلحة الوطن، تغدو تصورا استعاريا يحدّده السياسيون، وهم في أغلب الأحيان متأثرون بالأقوياء لا بالضعفاء، فهم دعاة ازدهار وتنمية، لا دعاة ركود وضعف[6]. ويمكن تلخيص هذه العبارات في أربع مقولات منسجمة: **[الساسة منقذون]، [الساسة مغيّرون]، [الساسة مشيّدون]**. حيث تربط العبارة الأولى بين كلمتين مختلفتين [البحر]، [الدم]، للتعبير عن عظمة موقف الرئيس من بلاده، وفخامة الحدث الخارق الذي قام به، من أجل استعادة أمنها وسلامها. لتندرج بذلك تحت لواء مقولة "**الرئيس منقذ**" أو "**الرئيس فاعل ايجابي**"، وتحثنا بذلك على البحث عن العلاقة بين الكلمتين:

البحر	أوجه الاتفاق	الدّم
ماء أزرق	سائل	مركب هلامي لزج
امتداد شاسع	مالح	كميته محدودة
يحتل مساحة جغرافية	ذو قيمة (مادية /	يسري في العروق
يؤخذ ماؤه مجانا	معنوية)	غالي الثمن
يتميز بالانتماء	سبب للحياة	يحدد النسب
يرمز للعظمة		يرمز للتضحية.

---

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 25.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 348.
3. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 84.
4. المصدر نفسه، ص 86.
5. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 106.
6. ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص40.

ومع هذه السمات وغيرها، ممّا يميز بين الكلمتين، فإنّ الحنكة الاستعارية، تقوم بتغطية بعض السمات، غير الضرورية لهذا السياق، وإجلاء أخرى، مهمّة لخدمة الفكرة المقصودة، ليتبين الحجم الهائل لهذا الإنجاز المتميّز، المتمثل في إنقاذ الرئيس للبلاد من فناء محقق. وفي عبارة أخرى، نجد الاستعارة تحوّل [البلاد] إلى [إنسان]، لابدّ له من الوقوف. ثم تُكسر أفق توقعنا، وهي تقرر أنّ البلاد بحاجة إلى أرجل خاصة، يريدها الرئيس أن تتجاوز مادتي الرمل والخشب، بوصفهما مادتين هشتين، إلى مواد أصلب لا تزحزحها الأهوال والنكبات، ولا تؤرجحها العواصف والأعاصير، رجلين من حجر. ولطالما كان الحجر دالا متعدّد الدوال، محيلا إلى القوّة والصلابة والتجذر والصمود. لتصبّ بذلك في مجرى مقولة [**الساسة مشيّدون**].

وفي العبارة الأخيرة تنسجم التصورات معا من خلال الربط بين [إدراك وجود خونة] يسند لهم فعل [استكثار الاستقلال على بلادنا]، ثم تحديد موقف الساسة من هؤلاء الطفيليين، لتأتي ردّة الفعل حادة وقوّية ملخصة في القول [ولكن الدولة ستضرب بقوّة الفولاذ والنار]. لأنّ استعمال كلمة [الدولة] يحيل في الغالب الأعمّ على [الساسة]. فوجود الخونة هو الهاجس الرئيسي، الداعي إلى حيرة القادة والرؤساء، فتتأسس بذلك مقولة [**الساسة مواجهون**]، إذ هم مستعدون لمواجهة مشاكل الوطن وحلّها. حيث "تظهر هذه الاستعارة نموذج الدولة الفاعل العقلاني، الذي يتصرف كفرد فاعل وعاقل، يعمل وفق خطط واستراتيجيات، من شأنها أن تعمل على تحسين علاقاته، وبالتالي توسيع أرباحه، وموجوداته، وتقليص تكاليفه، وخسائره، ممّا يمكنه من توسيع مجال رفاهيته، ويختفي الوجه الذي يعكس صورة عدم الاهتمام واللامبالاة.[1] "إنّ مجتمعا سليما وتقدميا يحتاج إلى كلّ من سلطة الإشراف المركزية، ومبادرة الفرد والجماعة، فبدون سلطة الإشراف تكون هناك الفوضى، وبدون المبادرة يكون هناك الركود."[2] ويقتضي الواجب الوطني من صانعي القرار، التسلح بإرادة سياسية كبيرة، لتأمين الوطن، وبذل جهود شاسعة لحمايته من الإرهاب، والسعي إلى إحلال السلام، عن طريق محاربة الاحتقان السياسي والأمني الداخلي، واحترام قواعد لعبة الديمقراطية. وهذه المقولات تنسجم بدورها مع استعارة [**الساسة عظماء**] التي تؤول إلى فرع من فروع **استعارة بنائية كبرى**.

وهكذا تتلخص بعض وجوه **استعارتي الهدم والبناء**، في **العالم الروائي** مع ما يمكن أن يحقق انسجامها من مقولات تحددها الثقافة المعينة، ويفرضها الواقع الحقيقي، كمرجع رئيس في هذه العملية. وتدور رحى السجالات الحادة بين الاتجاهين [الهدم والبناء] ويتمخض الأمر عن نتيجتين:

1. ينظر : جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص68.
2. برترند رسل، السلطة والفرد، ترجمة: شاهر الحمود، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1961، ص 108.

1. نتيجة عامة/ على صعيد الواقع: أسفر تطور الخطابات الاستعارية، وفق قوانينها ومؤسساتها الخاصة المستقلة، عن تذكية الوعي، في مجالات عديدة. وهذه المحصلة تعتبر – مبدئيا – شيء إيجابي. إلى أن ندرك حجم **الفوضى والتشتت الفكري** الناجم عن تضارب استعارتي الهدم والبناء، والذي أحاطنا بهالة سوداء من احتدام الصراعات الفكرية، في مجتمع واحد، حين " ادعى الزئير كلّ من ملك ذيل" وتحول إذكاء الوعي إلى مغالطة وتحريض، فحوّلت الاستعارات العالم إلى ساحة قتال، ما دام الانتصار في حرب الكلام، مشروط بقوّة المنطق وقوّة الاحتيال. وتصاعدت حملات الانقلابات السياسية العربية، منذ خمسينيات القرن 19 حتّى اللحظة. كنتيجة لاختلال الوعي الثقافي للأمة العربية برمتها. والواقع خير شاهد على ذلك.

2. نتيجة خاصة/ على صعيد الخطاب الروائي: يتوقف انسجام الخطاب الروائي على قوّة التعالق الاستعاري، الذي تمدّنا به التجارب الاجتماعية، بما فيها الترابطات المنطقية المتلائمة بين الثقافة الاجتماعية والثقافات الفرعية. كما يتوقف على الطريقة التي يتم من خلالها الانتقال من المقدمات إلى النتائج، حيث أنّ انفلات القراءة الفوضوي المحتمل غير وارد، فالخطاب هو الطرف الأقوى في المعادلة."[1] وهو كذلك، بوصفه استعارة كبرى بُنيت على انسجام وتعالق وتلاؤم مجموعة من الاستعارات الفرعية، وكلّما كان التداخل بين هذه الاستعارات الفرعية ملموسا، بالقدر الذي يجعلها تشكل تصورا واحدا، كلّما كان الانسجام قويّا. غير أنّ الاختلاف بين الانسجام والتلاؤم حاسم فكلّ استعارة تركز على جانب معيّن للتصور الواحد. وبهذا تختلف الأغراض التي تخدمها كلّ استعارة عن الأخرى رغم انسجامها، فأغراض استعارة [الوطن أمانة] تختلف عن أغراض استعارة [الشعب قوّة] رغم انسجامهما وانضوائهما معا تحت [استعارات البناء]. ومتّى كان لدينا تداخل في الأغراض سنحصل على تداخل في الاستعارات. ومن هنا فالاستعارة تنتج عن تجارب ملموسة، فتختلف باختلاف التجارب والأوضاع الاجتماعية **[**يتضح هذا بمقارنة استعارتي [الدين إرهاب] و[الدين كرامة] مثلا**]** كما تختلف باختلاف وجهات النظر وطرق التفكير، ودرجات الوعي، والأغراض والأهداف المرمى إليها.

1. ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998. ص 289.

الفصل الثالث: الاستعارات الوضعية

أولا: الاستعارات الأنطولوجية في رواية بحر الماية

أ. استعارتي [المدينة شخص] و[الزمن شخص]

ب. استعارتي [المدينة شيء] و[الزمن شيء]

ج. استعارات الوعاء [الذاكرة وعاء] واستعارات أخرى

ثانيا:الاستعارات الاتجاهية في رواية سيدة المقام

أ. استعارة [الداخل قلق]

ب. استعارة [الأسفل سلب]

ج. استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] والعكس

الفصل الثالث: الاستعارات الوضعية

أولا: الاستعارات الأنطولوجية *Métaphores Ontologiques*

في رواية رمل الماية

تغزو الاستعارات الأنطولوجية نسقنا التصوري، ونحن ننشئ علاقات شتّى بين مظاهر الوجود، بصفة عامة: [الأجسام الحيّة، الأجسام المادية، التفاعلات الفيزيائية والكيميائية وحتّى التفاعلات الذهنية، مكونات الطبيعة...إلخ]، من خلال تحويل الأشياء المعنوية المجردة، إلى أشياء مادية ملموسة. "بحيث يتمّ بناء هذا النوع من الاستعارات، نتيجة تفعيل اللغة، بتحديد الأشكال اللغوية التي نستخدمها في تركيب وإنتاج خطاب ما، بواسطة مجموعة مرتبة من التلميحات الخارج – لغوية التي تدخل فيها أشياء من قبيل الخلفيات السابقة والتنبؤات، فتتيح هذه الفضاءات شروط نجاح قول معين، إذ يتم تخصيص الاقتضاءات والتضمينات، وهو ما يجعل من العبارات اللغوية عملية بناء ذهني."[1] وقد ساد الاعتقاد، قديما، بأنّ الاستعارة تعمد إلى تمثيل الظواهر المادية تمثيلا ذهنيا مجردا، في الوقت الذي لم يلق فيه بال إلى كيفية تجسيد الاستعارة لهذا التمثيل الذهني نفسه.

إلاّ أنّ مارك جونسون يقدّم نقدا تفصيليا لهذا الأمر، في كتابه الجسد في العقل"، حيث ينتقد النظريات التقليدية، التي تجمل على أنّ المفاهيم تمثيلات ذهنية مجردة، يتم استخدامها من أجل تحديد الظواهر المادية التي تشير إليها، وهو ما يجعل من المفاهيم غير متجسدة. ويرى في مقابل ذلك أنّ تشكيل الدلالات، والمعاني، وعملية التخيل، والتفكير العقلي متجسدة، وهي تقوم على عمليات استعارية.[2] ويحدّد، من خلال هذا، هدف نظريته في" إعادة الجسد إلى الذهن " على أساس مفهوم" مخططات الصورة"، التي يمكن تعريفها ببساطة بأنها :بنى متكررة في الفهم الإنساني لظواهر شتى وسابقة لأي عملية تفكير عقلية. ومن أمثلة هذه المخططات" :الحركة، والقوة، والاحتواء والعلو، والانخفاض"، فهي متجسدة في تجاربنا المادية من خلال حركة جسدنا من موقع لآخر.[3]

وتنتج **الاستعارات الأنطولوجية** من خلال تفاعل تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية، وبخاصة أجسادنا، حيث يتمّ النظر إلى الأفكار المجردة كالعقل والحقيقة مثلا، والانفعالات باعتبارها أشياء مادية، مما يمنح لنا طرقا للنظر إلى الأحداث، والأنشطة، والإحساسات انطلاقا من الأنساق الفيزيائية.[4] ونتيجة للعلاقة

---

1. عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص 48.

2 . *Mark johnson,the body in the mind,UCP, Chicago, 1987, P55.*

3. ينظر: عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ص25 .

4. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص72 .

التفاعلية بين الإنسان ومحيطه، يُسمح لنا بأن ندرك الأشياء المجردة ونفهمها، انطلاقا من معطيات العالم الخارجي، الذي تقع عليه حواسنا.

وتبعا لهذا، سنورد بعض الاستعارات الأنطولوجية، المستمدة من رواية **[رمل الماية]**، سعيا لإبراز الدور الذي تلعبه التقنية الاستعارية، في فهم الخطاب الروائي، والنسق الذي يقوم عليه. دون إغفال السياق الكليّ للرواية، وعلاقته بالمرجع الواقعي، في أبعاده السياسية والاجتماعية والثقافية المختلفة، من جهة، ونتيجة ارتباط الأبعاد الاستعارية والسرد الروائي **بالأسلوبية الاجتماعية** من جهة أخرى، اعترافا بدور هذه المحاور الثلاث: [السرد الروائي، الاستعارة، الأسلوبية الاجتماعية] في تصوير الواقع الحقيقي بما له وما عليه. حيث توظف رواية **رمل الماية** الاستعارات الأنطولوجية، لحاجات مختلفة، والاختلافات الحاصلة بين هذه الأنواع من الاستعارات، تعكس الحاجات التي استعملت هذه الاستعارات من أجلها، وسننتخب – فيما يلي– مجموعة من الاستعارات الأنطولوجية لبحث هذه الحاجات والنظر في الغايات المرومة إثر توظيفها، وعلاقتها بفكرة التوفيق بين الإنسان والعالم، من قبيل:

i. استعارتي [المدينة شخص] و[الزمن شخص]
ii. استعارتي [المدينة شيء] و [الزمن شيء]
iii. استعارات الوعاء: [الذاكرة وعاء] واستعارات أخرى.

أ. استعارتي [المدينة شخص] و[الزمن شخص]

لا تقدم رواية " **رمل الماية**" مفهومي [المدينة] و[الزمن]، تقديما ساذجا مجردا، وإنّما تمكنهما من تفاعلات مثمرة مع التجارب الإنسانية، في إطار مدّهما بالفاعلية القصوى لتشكيل المعنى، من خلال الاستعارات الأنطولوجية، التي تحولهما إلى كيانين حيين فاعلين. ذلك أنّ "الطفرات والانفجارات في الأفكار والمفاهيم، قد تضافرت مع الانفجارات التقنية، والتحولات الحضارية، لكي تخربط خارطة العلاقات بالأشياء، مفسحة المجال لولادة نمط جديد للوجود والتعايش بين البشر."[1] والحقيقة أنّ التاريخ الزمني – كما يرى بول ريكور– هو الأسلوب الرمزي الذي تحقق فيه تجربة [التزمن] الإنسانية *Within –Time - Ness*تعبيرها في الخطاب.[2] وسنقف على جملة من التصورات والمفاهيم الإبداعية الجديدة اثر النظر في استعارتي: [المدينة شخص] و[الزمن شخص].

i. <u>استعارة [المدينة شخص]:</u> المدينة كما يراها ماكس ويبر *Max Weber* "منظومة هندسية لها خصوصيتها؛ تتميز بوظيفة اجتماعية واقتصادية." [3] وهي على حدّ تعبير جورج ويلهام "مكان النشاطات الاجتماعية المتداخلة والاتصالات، ومركز الخلق والإبداع الثقافي حيث تلتقي الفرص التي تهيئ ظروف التقدم."[4] و لما كان الابتكار الدلالي مع الاستعارة يكمن في إنتاج صلة دلالية، بواسطة نسبة غير متصلة بالموضوع، من قبيل: **[المدينة شخص]** فإنّ "الاستعارة نابضة، ما دمنا نستطيع أن ندرك، من خلال الصلة الدلالية الجديدة، ولنقل في كثافتها، مقاومة الكلمات في استخدامها المعتاد. وبالتالي عدم توافقها على مستوى التأويل الحرفي للجملة. ولا تمثل الإزاحة في المعنى، التي تخضع لها الكلمات في المنطوق الاستعاري، وهي الإزاحة التي اختزلت البلاغة القديمة الاستعارة إليها، الاستعارة كلها، بل هي وسيلة واحدة فقط، تقوم على خدمة العملية التي تقع على مستوى الكلمة بأكملها، ووظيفتها إنقاذ الصلة الجديدة للإسناد [الغريب] التي يهددها تنافر النسبة على المستوى الحرفي. "[5]

فالتقنية الاستعارية – هنا – تسمح لنا بالنظر إلى المدينة بصفتها شخصا، وفقا لما تثبته تجربة الحياة؛ وبإتباع **طريقة لايكوف وجونسون في تحليل هذا النوع من الاستعارات** سنقف على ثلاث

---

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 167.
2. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 197.
3 .*Max Weber, La ville ,Ed: Paris Aubier - Montaigne ,1982, P 17.*
4. جورج ويلهام، مشكلات المدينة في فترة الاستقلال، ترجمة: نور الدين بن فرحات، مجلة معالم – مارينور، الجزائر، ع 03، د.ت، ص 31.
5. بول ريكور، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ص 13.

مراحل أساسية [تعيين المظاهر+ تعيين الأسباب + تحديد الأهداف وتحفيز الأنشطة]، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ كون المدينة شخصا يخضع لاحتمالين: [خيّر/ شرير] وفقا لما يلي:

1. **تعيين المظاهر**: ويمكن أن ندرج ضمن هذا الإطار المظاهر الممثلة لمفهوم [شخص] من خلال العبارات الاستعارية التالية:

♣ المدينة شخص خيّر:

1. كانت المدينة تستيقظ بوجل كبير، تضمّ إلى صدرها شؤونها الصغيرة، وتدخل إلى البحر مفتوحة العيون، على آخر مشاهد النور والفرح.[1]
2. المدينة التي تنام على الهضاب الكثيرة.[2]
3. صوت المدينة وحنينها هو الذي كان يعرف السرّ من أوله إلى آخره. [3]
4. الغابات التي تحزم المدينة بخضرتها.[4]
5. المدينة التي تنسى الذين خانوها بسرعة. [5]

♣ المدينة شخص شرير: يرى جورج هنري لاري *G. Henri* أنّ "العلاقة بين الرواية والمدينة هي علاقة متوترة؛ فالمدينة عدوة الرواية."[6] بينما يرى ديستويفسكي أنّ المدينة عدوة الإنسان، لذلك يعتبر أدبه تحريضا ضدّ المدينة. [7] ويمكن أن نستشهد ببعض العبارات المنحازة لرأي ديستويفسكي هذا، من قبيل:

1. مدينة هم أنشؤوها بدمائهم فتنكرت لهم، وانتعلت ألبسة غيرهم، تخلّت عنهم وعن البحر الذي لا تملك سوى أحبته.[8]
2. كانت المدينة ترفع المذاري والفؤوس وبقايا الأسلحة. [9]
3. وحيدان في مدينة لا تشعر بنا إطلاقا.[10]

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص10.
2. المصدر نفسه، ص194.
3. المصدر نفسه، ص 241.
4. المصدر نفسه، ص287.
5. المصدر نفسه، ص 209.
6. موريس شرودر وآخرون، نظرية الرواية – علاقة التعبير بالواقع، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد – العراق، 1986، ص 112.
7. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1994، ص 30.
8. المصدر السابق، ص 155.
9. المصدر السابق نفسه، ص 244.
10. المصدر نفسه، ص162.

حيث تمكننا هذه العبارات الاستعارية من رسم المدينة، كشخص وتحديد **سماته الفيزيائية**: له عيون [مفتوحة العيون]، وصدر [تضمّ إليه شؤونها الصغيرة]، وأرجل [تدخل إلى البحر]، وله كذلك صوت، وخصر[تحزمه الغابات الخضراء]. و**سمات بيولوجية**: [تنام على الهضاب/ تستيقظ بوجل كبير]، ولها جسم يقتني الألبسة [انتعلت ألبسةّ]، وحنين، وذاكرة [تنسى الذين خانوها بسرعة]، ولها إرادة، حيث تغيّر أمزجتها إذ تتنكر لأحبتها، وتقصيهم من دائرة شعورها. **وبوسعها ممارسة أفعال بشرية**: تسبح [تدخل إلى البحر]، و[ترفع المذاري والفؤوس وبقايا الأسلحة]. وهكذا تتحوّل المدينة: [+معنوي]، [– إرادة]، [– وعي] إلى إنسان: [+فعالية]، [+ إرادة]، [+ وعي]. ومن منظور مشابه يرى الروائي عبد الرحمان منيف أنّ: "المدن كالبشر، فلكي تقوم العلاقة مع المدينة، أيّة مدينة، يجب أن يحسّ الإنسان بالطمأنينة، بالألفة بالحبّ، وهذه تتولد نتيجة الإحساس أنّ هذه المدينة تعني له شيئا خاصا، ولا يمكن أن تستبدل بأيّة مدينة أخرى، وهذا ما يعطي المدينة طعمها وملامحها." [1]

وربما تكون **الاستعارات الأنطولوجية** الأبده، هي تلك الاستعارات التي نخصّص فيها الشيء الفيزيائي، كما لو كان شخصا، فهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب، المتعلقة بكيانات غير بشرية، عن طريق الحوافز، والخصائص والأنشطة البشرية. [2] ثم إنّ هذه الاستعارة [شخصنة المدينة] غير غريبة عن ثقافتنا العربية، واستعمالاتنا اليومية، إذ لا نكاد أحيانا ننتبه لها، وهي تؤسس نسقنا التصوري، لكثرة استعمالها، وكأنّها تتحول إلى أصل لغوي لا فرع مجازي.

2. تعيين الأسباب: في العبارات التالية، سنرى كيف تحدّد الاستعمالات الاستعارية أسبابا تسوغ المظاهر السابقة:

1. مدينة وحيدة، سرعان ما تتكئ على نفسها في لحظة الخوف. [3]

---

1. عبد الرحمان منيف، حول هموم الرواية وهموم الواقع العربي، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ع 155، 1992، ص 126.

2. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 51. ويشير المؤلفان في ص74 – 75، إلى أنّ هناك – في الواقع – أمثلة جدّ معروفة للاستعارات الأنطولوجية الشائعة – من قبيل: " قدم الجبل، أو رأس الكرنب (أو الثوم)، ورجل الطاولة...إلخ. وتشكّل هذه التعابير حالات معزولة من التصورات الاستعارية، حيث نجد أنّ قدم الجبل هو الجزء المستعمل من استعارة **[الجبل شخص]**، فنحن، في خطابنا العادي، لا نتحدث عن وجه الجبل أو كتفيه أو ساقه، مع العلم أنّه، في سياقات خاصة، قد نبني تعابير استعارية جديدة، ترتكز على هذه الأجزاء المهملة. فمتسلقو الجبال مثلا يتحدثون عن **[كتف الجبل]**؛ أي ذلك الجزء الناتئ في جانب الجبل قرب قمته. ويتحدثون عن قهر الجبل وغزوه، وأنّ الجبل قد يذهب إلى حدّ قتل أحدهم. وهم في ذلك يستعملون مظهرا من مظاهر استعارة **[الجبل شخص]**. كما نجد في الرسوم المتحركة مواضعات معينة تجعل الجبال تصير كائنات حيّة فتظهر قممها وجوها، وإنّ المسألة، هنا، ترتبط باستعارات مثل **[الجبل شخص]** تكون هامشية في ثقافتنا، والجزء المستعمل من هذه الاستعارات قد يكون عبارة واحدة متحجّرة، تمّ التواضع بشأنها في اللّغة.

3. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص162.

2. جوف المدينة ... كان يبدو عليه بعض القلق.[1]
3. حتّى التلفزة صارت تمشي مع عادات المدينة الأليفة. [2]
4. المدينة تتحرك حركات غير اعتيادية. [3]
5. المواجهة[...] حركت جنون المدينة، وكشفت القذارات والجهل الذي كان ينام عليه القصر.[4]
6. المدينة خانت الأملاح التي كانت تجمعك بها، منذ العصر الأول للموت والحياة.[5]
7. المدينة التي امتصت أهلي وطفولتي.[6]
8. رجال أكلتهم الغابات، قبل أن تأكلهم شوارع المدن الميتة.[7]
9. مدينة كفنت المرأة وهي حيّة. [8]
10. لقد سرقوا حنين المدينة.[9]

إنّنا في كلّ حالة من هذه الحالات، نرى ما كان غير بشري بشريا، إلاّ أنّ التشخيص ليس عملية فريدة واحدة وعامة، فكلّ تشخيص يختلف عن الآخر، باعتبار المظاهر التي ينتقيها الناس. [10] وتحدّد هذه الاستعارة المدينة باعتبارها شخصا، له عادات أليفة وأخرى طارئة، يخاف، يقلق، يجن، يخون، يمتص، يأكل، يكفن، ويتعرض للسرقة،... حيث تطغى على هذه الأفعال سمة [السلبية]، وهو ما يرسم ملامح الوطن ككلّ، في فترة عصيبة مرّت بها الدولة، كملامح يطغى عليها [الحزن والخوف]. حيث أنّ هذه الأفعال بالذات، التي أخذت من مجال التجربة البشرية ونسبت إلى مجال [المدينة]، هي السبب في تحديد الموقف الغالب والمميز للمدينة [اللا استقرار]. وهي في الوقت نفسه مبرر لتغيّر أمزجة المدينة، السابق، حيث تتنكر لأحبتها، وتقصيهم من دائرة شعورها].وبهذا فإنّ هذه الاستعارة تحدّد سمات المدينة، انطلاقا من سمات الكائن البشري/الشخص، الذي تتراوح طبيعته بين المسالم والعدائي،

---

1. المصدر نفسه، ص162.
2. المصدر نفسه، ص155.
3. المصدر نفسه، ص295.
4. المصدر نفسه، ص345.
5. المصدر نفسه، ص21.
6. المصدر نفسه، ص 311.
7. المصدر نفسه، ص 311.
8. المصدر نفسه، ص289.
9. المصدر نفسه، ص243.
10. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 51. ويحلّل لايكوف استعارة **[الدولة شخص]** من خلال النظر إلى الدولة باعتبارها شخصا، ينخرط في علاقات اجتماعية، ضمن المجتمع الدولي، ويكمن منزل هذا الشخص في الرقعة الإقليمية، ومثلما يعيش هذا الشخص في إطار جوار، يكون له جيران وأصدقاء وأعداء، فإنّ الدول، بدورها، ينظر إليها على أساس كونها لها مواقف ملازمة وميولات، إذ ثمّة مواقف أين تكون إمّا مسالمة أو عدوانية، مجدّة أو متوانية، مسؤولة أو غير مسؤولة. ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص 22.

ويتضح من خلال هذا، أن تبني المدينة لسلوكات الشخص المسالم هو ما يمكن أن يعزز أمنها واستقرارها، أكثر من أي شيء آخر.

- **تحديد الأهداف وتحفيز الأنشطة:** إنّ كون المدينة شخصا [مسالما / عدوانيا] يتأكد أكثر من خلال النظر في الأهداف المسطرة، والأنشطة المحفزة في الحالتين:
- المدينة شخص مسالم:

1. تعيد المدينة كلّ حساباتها. [1]
2. لم تفقد هذه المدينة بعد رغبتها في الحياة. [2]
3. غرناطة قدمت كلّ شيء، لكنها احتفظت لنفسها بحقّ الدفاع عن أمواتها وشواهد قبور عشاقها الأوفياء.[3]
4. المدينة التي وصلني بأنّها تدافع بأظافرها وأنيابها، على حقّها في الحياة.[4]
5. " لم يتعودوا إلاّ حبّ المدينة، وذاكرتها التي لا يمكن أن تخون أو تتنكر لحنينهم الذي ملأ الشوارع طيبة وشوقا. [5]
6. المدينة التي تزحف عشقا وراءه بطيورها ونوارسها. [6]

- المدينة شخص عدواني:

1. طلّقوا المدينة التّي باعتهم للفراغ. [7]
2. لم يكن مجنونا ولا هبيلا، مثلما كانت تؤكد له دائما عيون المدينة. [8]

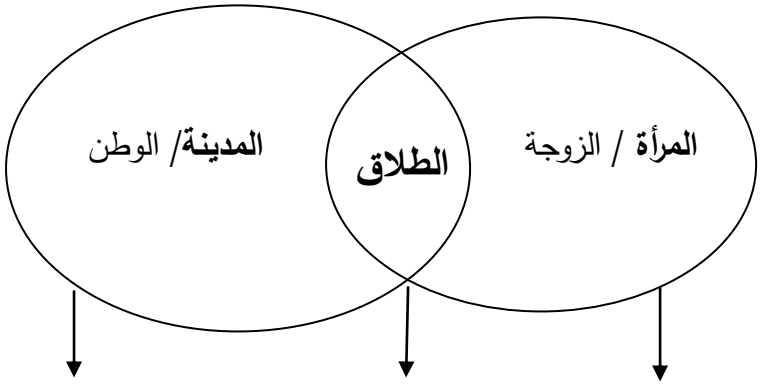
إنّ المدينة كشخص مسالم عقلاني[9]، تعي وضعها كإنسان [+وعي]، [+ إرادة]، [+ فاعلية]، وتعي مع ذلك واقعها، كسبب لما هي فيه [اللاّ استقرار]؛ لتستقر أخيرا عند ضرورة تحديد الأهداف وتحفيز الأنشطة. كما يلي:

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 285.
2. المصدر نفسه، ص 256.
3. المصدر نفسه، ص149.
4. المصدر نفسه، ص347.
5. المصدر نفسه، 15.
6. المصدر نفسه، ص415.
7. المصدر نفسه، ص159.
8. المصدر نفسه، ص315.
9. تتعالق هذه المقولة مع مقولة [**الشخص العقلاني**] التي تحيل إلى أنّ الشخص العقلاني هو من يسعى دوما لتوسيع لتوسيع أرباحه، وتقليص تكاليف خسائره. ففي ظل العلوم الاجتماعية وخصوصا في علم الاقتصاد ينظر للشخص العقلاني على أساس كونه ذاك الشخص الذي يوسع مجال رفاهيته خدمة لمصلحته الشخصية، وذلك برفع أرباحه للحدّ

تحديد الأهداف	تحفيز الأنشطة
* التمسك بالرغبة في الحياة (2). * الدفاع عن حقّها في الحياة (4)	* تعيد حساباتها (1)
* التمسك بالوفاء/ لا يمكن أن تخون (5)	* تحتفظ بحقّ الدفاع عن مقدساتها (3)

وفي العبارة (6) نجد أن المدينة تتمسك بالبحر، إذ [تزحف عشقا وراءه بطيورها ونوارسها]، وهو تأكيد على هدف آخر من أهم أهداف المدينة/ التأكيد على الوحدة والتماسك الوطني، إذ ترفض المدينة التخلي عن البحر، الذي كثيرا ما صوره خطاب رواية [رمل الماية] في صورة إنسان، هو الآخر، يلعب دور [عشيق المدينة] الذي تهيم به حبّا. وبالالتفات إلى الصورة المقابلة [المدينة شخص عدواني]، يتبرر هذا الحكم من خلال استعارة [المدينة امرأة]، حيث تتولد الرغبة في تطليق المدينة، جراء عدوانيتها، ونصوغ ذلك كالتالي:



+ علاقة ألفة	+ تفاقم المشاكل	+ علاقة حب
+ ملاذ معنوي	– الشعور بالأمان	+ ملاذ مادي ومعنوي
+ النصف الآخر	– التفاهم	+ الانتماء
	+ غياب المصالحة	
	+ آخر الحلول	

الأقصى، والحدّ من خسائره إلى الحدّ الأدنى، ويمكننا في هذا المقام إدراج استعارة **[العقلانية كسب أقصى]** والتي تقتضي بدورها استعارتي **[التجارة السببية]** و**[المجازفة قمار]**، فهي استعارات تتضمن بين طياتها ما يدعى برياضيات القمار، والتي يتمّ تطبيقها على الأعمال المجازفة. ومن تأثير الاستعارة [العقلانية كسب أقصى] أنّها تحوّل المختصين في الرياضيات والاقتصاد إلى خبراء علميين للتصرف بعقلانية قصد الحدّ من التكلفة والمجازفة والرفع من الأرباح. **ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص 28 – 29.**

ويتمثل السبب الرئيس للطلاق، هنا، في التصرف اللاّ مسؤول الذي قامت به المدينة، [باعت أبناءها للفراغ]، وهكذا يتشكل تصور المرأة العدوانية، التي تعقد صفقات تجارية لبيع ما لا يمكن بيعه/ المقدسات، حيث يتفاعل تصور [بيع الزوجة لأبنائها] مع تصور [بيع المدينة / الوطن لأبنائه]. لتصوير فظاعة الموقف العدواني. يضاف إلى هذا أنّ [عيون المدينة]–الأم، كانت تؤكد لابنها دوما أنّه [مجنون وهبيل]، وهي استعارة تعبّر عن اتهام المدينة لأبنائها بالضعف، وبأنّهم عديمي الفائدة، وهذا الشعور قارّ في الواقع الحقيقي؛ إذ تُشعِر بعض البلدان مواطنيها بأنّهم أسمال بالية، لا تليق لشيء، رغم ما قد يتوفرون عليه من إمكانيات فذّة لخدمة الوطن. وهو السبب المباشر لرغبتهم في تطليقها، ولشعورهم اتجاهها بالنقمة والثورة. فالمدينة/ الأم، كذبت على ابنها، وثبطت عزيمته، وقلّلت من احترامه، وسلبته الثقة بالنفس، وهي تتهمه زورا بالجنون والهبل. وهذا ما يؤكد موقفها العدواني اتجاهه. من خلال عملية التشخيص التي حولت المدينة إلى امرأة – أم.

وبناءً على هذا يتضح أن التشخيص، مقولة عامة، تغطي عددا كبيرا ومتنوعا من الاستعارات، حيث تنتقي كلّ منها مظاهر مختلفة، لشخص ما، أو طرقا مختلفة للنظر إليه، وما تشترك فيه هذه الاستعارات أنها تمثل [ما صدقات*Extensions*] لاستعارات أنطولوجية، وأنّها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم، عن طريق ما هو بشري. فنفهمها اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا، وأنشطتنا وخصائصنا. إنّ النظر إلى شيء مجرد عن طريق ما هو بشري؛ له سلطة تفسيرية تشكل بالنسبة إلى غالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنى. [1]

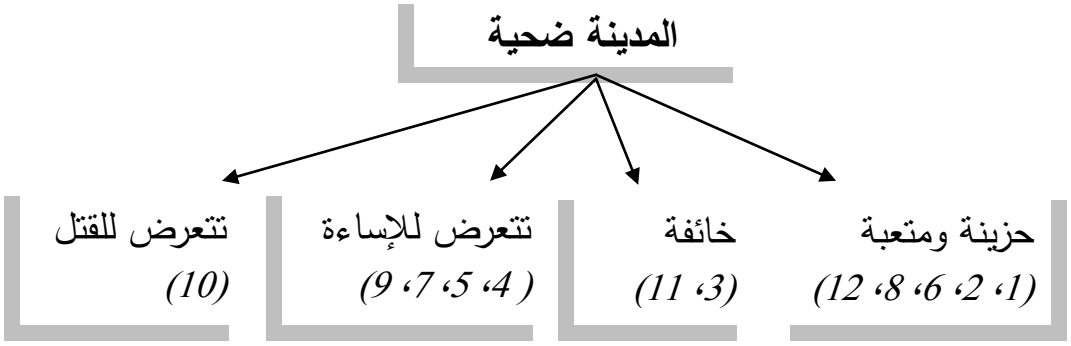
3. **النتيجة / استعارة [المدينة ضحية]:** سواء أكانت المدينة شخصا مسالما، أو كانت شخصا عدوانيا، فإنّ المظاهر والأسباب والأهداف التي ترعرعت هذه **الاستعارة الكبرى** [المدينة شخص] في كنفها، تحيل على نتيجة نهائية، يمكن تبيّن مبرراتها من خلال العبارات الاستعارية التالية:

1. المدينة التي تستيقظ على خطوات الموت، وتنام على دمعات الحرقة، وابتهالات حزينة يلتهمها الليل.[2]
2. مدينة متعبة وحزينة، ولكنّها لم تلعن بحرها أبدا.[3]
3. ما الذي تغيّر في هذه المدن، التي ورثت ذاكرة مليئة بالخوف؟[4]
4. يزور المدينة مساءً، لينزع داءها من الأعماق. [5]
5. إمّا أن تنقذوا المدينة أو ترموها بدوركم إلى الكلاب. [1]

1. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 52.
2. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 213.
3. المصدر نفسه، ص 214.
4. المصدر نفسه، ص 213..
5. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 58

6. يرمي بذراعيه باتجاه المدن الحزينة. [2]
7. كان من الممكن أن نغتصب المدينة بشكل أسهل. [3]
8. كان البحر ينطفئ عند أقدام المدينة المنتهكة. [4]
9. إنّهم يملؤون وجه المدينة ندوبا وخرابا.[5]
10. تُقتل مدينتك وتباد حميميتها.[6]
11. المدينة تحتاج إلينا، في لحظات الوحدة والعزلة والفراغ. [7]
12. يعودون لكي يتشتتوا داخل شرايين المدينة، يلتقطون تنفسها وأحزانها.[8]

حيث يمكننا توزيع دلالات هذه العبارات وإحالاتها كما في المخطط التالي:



إنّ مُجمل ما نتوصل إليه، هو أنّ التعبير الاستعاري الروائي عن المدينة، وتشخيصها في صورة إنسان، قد تمكن من رسم صورة المدينة في الواقع الحقيقي/ مع المحافظة على ضرورة إسناد ما تمّ إسناده إليها من مظاهر ومسببات وأهداف، إلى مركب علوي أكبر هو [الوطن ككل]. إنّ المدينة تعاني، تخاف، وتئن تحت وطأة الظلم، وهذا ما تجلى حقيقة مرّة في عشرية سوداء هالكة، تولت رواية "**رمل الماية**" الخوض في غياهبها. ومن هنا نستشف دور الاستعارة في تقريب صور الواقع، وحثّ الوعي، وتنمية المعرفة والإدراك. والحقيقة أنّ المدينة، بشكل ما، هي الإنسان ذاته؛ إذ يعنيه ما يعنيها، ويمسّه ما يمسّها، و يدمّره ما يخربّها.

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 407.
2. المصدر نفسه، ص 396
3. المصدر نفسه، ص 77.
4. المصدر نفسه، ص 139
5. المصدر نفسه، ص 243.
6. المصدر نفسه، ص243.
7. المصدر نفسه، ص 253.
8. المصدر نفسه، ص 291.

وإذا ربطنا هذا التصور بمعطيات الفكر الواقعي الراهن، فمن منظوره أنّ: "المدينة تغيّرت عمّا كانت عليه، ولم تعد تشبه نفسها [...] الأحرى القول إنّها مدينة المثقف، الذي يخلق بإبداعاته وسجالاته، عالما مفهوميا أو بيئة فكرية خصبة، أي ما من شأنه أن يوسّع مجال التداول والتفاهم أو مساحات اللّقاء والتواصل."[1] وقد عالجت جلّ روايات واسيني الأعرج هذه النقطة، وانطلقت من هذه الفكرة، لتحلّل وتقارن واقع المدينة الجزائرية انطلاقا من الكائن، في مقابل ما يجب أن يكون.[2] إنّ الوقائع الجديدة تستدعي تعابير مستحدثة، كما أنّ الإبداعات اللغوية تستدعي وقائع خاصة، ترتبط بها وتفسرها؛ وهنا يتجلى التأثير المتبادل بين اللغة الإبداعية والواقع الحقيقي، بين الاستعارة والمجتمع، وبين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وهذا ما يتولى الخطاب الروائي دعمه ومحاذاة سبيله، بإنتاج الأفكار والرؤى، وتقديم الوقائع والأحداث، كتشييد لعالم جديد، لا يمكنه الانفصال عن العالم الحقيقي/ الواقع، مهما ادّعى ذلك.

ii. **استعارة [الزمن شخص]:**

1. تعيين المظاهر: حيث سيتضح كيف أن ّالاستعارة تقوم بإعادة تنظيم السمات، إذ يتخلى [الزمن] عن بعض سماته ويكتسب سمات أخرى، بفعل دخوله في علاقات تركيبية معينة، تؤسس مظاهر خاصة لإمكانية اعتباره شخصا.

---

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 162.

2. يبدي واسيني الأعرج هنا وجهة نظر – **من الناحية الثقافية** – بقوله:" في القرية أنت مُمحى، ذائب داخل النسق الجماعي، رغم أنّها تمنحك الفرصة للتناغم مع الطبيعة، فأنت مثل الشجرة، اللوزة، النبتة، الوردة، قطعة الأرض، الصخرة، أشياء ليس لها تعريف. لها فقط أسماءُ، لكلّ واحدة مكانها في نسق عام يجمع بينها، هو الطبيعة، وأنت هناك ابن القرية فقط، فتمنحك فرصة الإحساس بهذا النسق العام. بينما المدينة تمنحك فرصة أن تعيش ذاتك، والإحساس بالحريّة، في الذهاب إلى المسرح أو المكتبة أو الدرس... أن تكتشف معلما داخلها... إلخ. المدن جميلة وتمنحك الحبّ والقدرة على الوجود والصمود، وفي داخلها لك وجود أشدّ من ذلك الذي في القرية. ولكن علاقة العربي عموما بالمدينة علاقة مَرضيّة، وبعض المدن العربية تتحلّل ويأكلها الخراب؛ خذ مثلا الجزائر العاصمة، كانت مدينة جميلة بها (04) مسارح وأكثر من (20) قاعة سينما، وأكثر من (15) مكتبة بلدية غير المكتبة الوطنية الكبرى، وبعد (30) سنة من الاستقلال، انحسرت قاعات السينما إلى ثلاث فضاءات يمكن أن يدخلها المرء دون أن يخشى على حياته. وكذلك الأمر مع المكتبات التي تحولت إلى مكتبات فقيرة وتافهة، بينما المكتبة الوطنية لا تغني ولا تشبع من جوع: بناية ضخمة ونشاط خاوٍ، هذه الأشياء تخيفني، تشعرني دائما بأننا نسير إلى الخلف، ولهذا قلت لك علاقتنا بالمدن علاقة مرضية، لأنّها عندما بنيت كانت لغيرنا، فمن دخل المدينة بعقل قروي يبقى بعقله القروي، ولا يستطيع تحقيق المستوى المديني. نحن منذ (30) سنة نعمل على تهديم المدن، **صارت مدننا تشبهنا**، كئيبة مثلنا. بينما الذي يدخل أمستردام مثلا يشعر أنّ هناك عقل يحبّ الموسيقى والفن، هو الذي صمّمها وبناها ونفخ فيها من روحه، مدينة الجزائر اليوم تشبه سكّانها تماما، متوحشة، غير حضريّة، صارت قرية كبيرة... قرية فظّة، وهذا يمكن تعميمه على أغلب المدن العربية. ينظر: كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية – موقع سابق.

1. الأبجديات القديمة، امّحت بفعل الزمن.[1]
2. تصور هذا الزمن الذي لا يرحم، وقادك بسرعة البرق إلى آخر أيامك.[2]
3. الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر، كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها.[3]

الزمن – شخص	التشاكل
1. يمحي الأبجديات	الزوال
2. لا يرحم – يقود إلى النهاية	القضاء / القدر
3. يتوقف – يبدأ له ملامح	الموت – الحياة السعادة – الشقاء

ولا عجب أن تتغذى الاستعارة من التجربة الإنسانية، ليستحيل الزمن من خلالها شخصا، "فالتجربة الإنسانية عالم كثيف من البنيات المحايثة، والعلاقات الملتبسة والمركبة. وهذا العالم هو حيّز لطيات وثنيات، أو لفروقات وتفاوتات، أو لتوترات وصدمات، أو لجراحات وانكسارات، أو لثغرات وفجوات، يستحيل معها على الإنسان أن يتساوى ونفسه، أو يتطابق مع معناه، أو أن يملك رغباته ويسيطر على لغته وأشيائه. إذ من غير الممكن أصلا التطابق بين الرؤية والعبارة، أو بين الماهية والواقعة، أو بين القول والرغبة، أو بين القصد والصنع، وهكذا لا يمكن الفكاك من خداع العبارة وحجاب الرؤية. "[4]

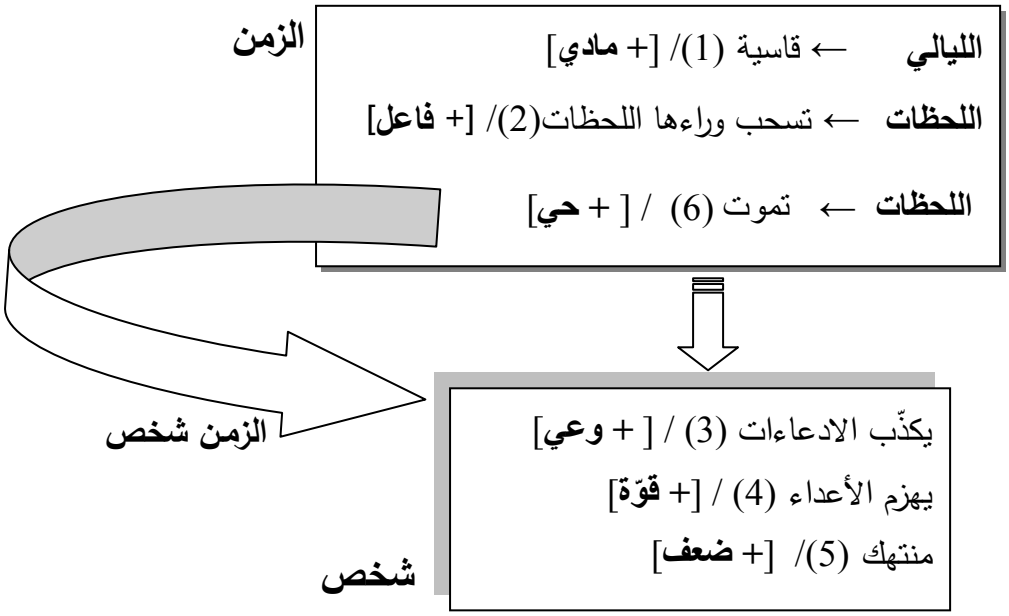
إنّ الخطاب الروائي يلجأ إلى التعبير عن الإنسان / كقيمة، وعن مشكلاته وآفاقه وغاياته...إلخ من خلال أشياء ومفاهيم لا يتأسس له وجود دونها. فالرواية تتكلم عن المدينة لتقصد الوطن، تتكلم عن الوطن لتحيل على المواطن، وتتخذ الزمن محورا لمعالجة قضايا الساعة الإنسانية، إنّها في النهاية لا تشتغل بغير [الإنسان] وإن تطرقت له من جانب احد مقتنياته. وإذا كانت هذه **الاستعارة الأنطولوجية**، تصور الزمن كشخص، يمارس أفعالا سلبية (يمحي الأبجديات، لا يرحم، يقود إلى النهاية، ملامحه غامضة...إلخ) فإنّها بهذا تمنحه مظهرا منبوذا من خلال استعارة [الزمن ظالم].

2. تعيين الأسباب: إنّ ما حققته فاعلية اللغة الاستعارية من كشف لمظهر الزمن في رواية "**رمل الماية**"، يجعلنا نبحث عن الأسباب الكامنة وراء اعتبار [الزمن ظالم]، والتي يمكن الإشارة إلى بعضها من خلال العبارات التالية:
   1. الليالي داخل الكهف كانت قاسية.[5]
   2. اللحظة تسحب وراءها اللحظة.[1]

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص. 15.
2. المصدر نفسه، ص 29.
3. المصدر نفسه، ص 08.
4. ينظر: علي حرب، حديث النهايات، ص 169.
5. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص16.

3. الزمن الذي يكذّب دعواك لن يأتي أبدا. [2]
4. كأنّه هو بدوره يعود من الأزمنة الغابرة، التي هزمته. [3]
5. سيوغل من جديد في زمن نوميدا المنتهك. [4]
6. خوفا من موت اللحظة.[5]

وتسمح لنا هذه العبارات بتشكيل التصور التالي:



إنّ **الاستعارة الأنطولوجية** وهي تؤسس مفهوما جديدا للزمن/ كشخص، في رواية "**رمل الماية**" تبني تصوراتها الخاصة التي تتوغل في الوجدان لتخاطب العقل، إذ [لم تعد اللغة عبارة عن مرآة، أو لباس، أو ناطق بالحال، بل أصبحت تمتلك وقائعيتها المتجسدة في سلطة العلامات، وألاعيب النص. والاعتراف بسلطة العلامة، يعني أن ما نقوله يختلف قليلا أو كثيرا، عن المعنى المراد أو المقصود. بكلام آخر: إنّه يعني أنّنا لا نعيّ أو لا نعني دوما ما نقول، أو لا نقول دوما ما نعنيه أو نقصده. ومعنى المعنى: أنّنا أقلّ تعقلا ورشدا مما نحسب، وأقلّ قبضا وتثبتا مما نظنّ ونتوهم.] [6]

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص18.
2. المصدر نفسه، ص 23.
3. المصدر نفسه، ص 164.
4. المصدر نفسه، ص195.
5. المصدر نفسه، ص205.
6. علي حرب، حديث النهايات، ص 169 .

فرغم من كلّ الأفعال القاسية، التي أسندت إلى الزمن كفاعل، وكانت سببا في حبك استعارة **[الزمن ظالم]**، إلاّ أن هناك مفاهيم وتصورات أخرى، تغذي المفهوم الأنطولوجي للزمن في هذه الرواية، بعكس الآية، أي بوصف **[الزمن شخصا مظلوما]** من قبيل كونه [منتهك (5)، معرض للموت (6)]. ويمكن أن نقف من خلالها على تصور آخر لشخصنة الزمن، يختلف اختلافا جذريا على هذا التصور. ويبقى أنّ الاستعارة مع تطورها الفائق، تظلّ أداة للربط والحلّ؛ لا تتملص من خاصية جمع المتباعدات التي وُسمت بها منذ نشأتها الأولى.

3. تحديد الأهداف وتحفيز الأنشطة: يحدّد الخطاب الروائي أهدافا، ويحفز نشاطات معينة إزاء الاعتبارات السابقة، يمكن التطرق إلى أهمها، من خلال العبارات:

1. يجب أن لا نستبق الزمن، لأنّنا عندما نسبقه أو نحاول أن نلحق به، نكون قد ارتكبنا حماقة تجاه العصر والوطن، العلاقة بالزمن يجب أن تأتي في أوانها.[1]
2. الزمن غيّر دورته العادية.[2]
3. هي اللحظات تعود إليّ، تدق قلبي كأية راهبة مطرودة من دير بعيد. [3]
4. الزمن يجب أن لا يتوقف عند هذه الحدود الضيقة، مثل خرم إبرة عمياء. [4]

حيث أنّ "الظواهر الطبيعية والفيزيولوجية قد تعلمنا دائما أن نخضع ذاتنا للزمن، وأن نكون موضوعا بين المواضيع. إنّ وجها كاملا من الفونومنولوجية الزمنية يسود عندما نحصر نفسنا في استشفاف تطور الظواهر .[5] وتمكننا هذه العبارات الاستعارية من استخراج الأهداف وإحصاء التحفيزات، الخاصة باستعارة [الزمن شخص]، وفقا للجدول التالي:

تحديد الأهداف	تحفيز الأنشطة
* استرجاع الزمن (3).	* عدم استباق الزمن (1)
* استمرارية الزمن (4)	* تغيير دورة الزمن (2)

وبهذا فإنّ النظر إلى شيء مجرد مثل **[الزمن]** عن طريق ما هو بشري، له مبرر وظيفي، يكمن في أنّه يشكّل لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لصياغة المعنى. ومن هنا تسمح لنا هذه الاستعارة بإعطاء الزمن مفهوما جديدا، يدعونا مرة إلى الحفاظ عليه وإدراك قيمته المعنوية، وأخرى إلى ضرورة استثماره

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 194.
2. المصدر نفسه، ص 133.
3. المصدر نفسه، ص 165.
4. المصدر نفسه، ص 28.
5. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1992، ص 86.

والاستفادة منه، أو مواجهته. بحيث لا يفهم الزمن [كتطابقات أو تماثلات مع الموضوعات والذوات، تجسد مبادئ قبلية، أو تطبق أطرا نظرية، بل يفهم بوصفه تقاربا، أو تعاملا، أو معالجة، تعيد إنتاج الواقع، بحسب ما يخلق واقعه وينشئ نظامه عبر إنشاءات الخطاب ومرجعيات المعنى.][1]

وخلاصة الأمر أنّ **الاستعارات الأنطولوجية** تستعمل لحاجات مختلفة، والاختلافات الحاصلة بين هذه الأنواع من الاستعارات تعكس هذه الحاجات.[2] وانطلاقا من هذا المفهوم، يمكننا أن نبدع تصورات نسقية أخرى فيما يتعلق بالزمن، منها: الزمن متسابق– الزمن رياضي، والزمن محارب– خصم، ولكن يمكننا أن نتصور أيضا أنّ الزمن ثروة، يجب الحفاظ عليها، وأنّ الزمن طاقة – تنتهي – موت اللحظات، ويجب الاحتراس لها، واستثمارها قبل الزوال. فتنمي الاستعارة الأنطولوجية في رواية "**رمل الماية**"، بهذه الطريقة، مفاهيم عديدة، لنماذج وأنماط مفهومية وبنيوية وأنطولوجية مختلفة تتعلق بالزمن. كما يمكننا بناء تصورات إبداعية جديدة، فيما يتعلق بالمدينة كشخص: [مسالم، عدواني، عاطفي، ثوري، لا مبالي، وفي، خائن...إلخ]. وفقا للمقاصد والأغراض المبتغاة من الإبداع الاستعاري الروائي.

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 170.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 46.

ب. استعارتي [الزمن شيء] و[المدينة شيء]

تطرح الاستعارة الألغاز لتجبرنا على فكّها، بمنحنا إمكانات جديدة للتفكير والتعبير، وأكثر من ذلك فالاستعارة الروائية – تحديدا – تتأثر بنا لتؤثر فينا، وهي تخلّف أثرها الفعّال في تصوراتنا وأفكارنا ولغتنا. إنّها لا تشكّل حصيلة للصدفة، ولا بعثا من رماد العدم، بقدر ما تشكل خلاصة موجزة لتصورات عامة، سيّرت حياتنا في زمن مضى، وتتولى – في الوقت الراهن– قيادة أفكارنا وتنظيم سلوكاتنا. بوصفها تقنية سحرية، ذات فاعلية تواصلية وتحويلية في آن. وتتضمن رواية "**رمل الماية**" المزيد من المقولات المُبنينة لمفهومي [المدينة والزمن]، والتي تنسجم مع استعارتي: **[المدينة شيء والزمن شيء]**، ممّا يؤكد على إمكانية كسر الاستعارات الإبداعية لابتذال الاستعارات الميّتة، المألوفة في تجاربنا اليومية، فـ "ظاهرة الاستعارة يمكن أن تفسّر بشكل جيّد، عن طريق افتراض ترابطات تصورية بين مجال تصوري وآخر. وبمقتضى هذا الافتراض يمكن أن نقول إنّ معاني جزء كبير من لغتنا اليومية، تحتاج إلى هذا النوع من الترابطات." [1] وسنسعى فيما يلي، إلى الوقوف على بعض هذه الترابطات التصورية في الرواية، كما نسجتها الاستعارة الأنطولوجية.

❖ استعارة الزمن شيء: يعترف القديس أوغسطين *Augustin*، في كتابه الاعترافات *les confessions* بعجزه عن تحديد ماهية الزمن، وقد بلور هذا الاعتراف في محاولة الإجابة عن سؤال خالد: "**ما هو الزمن ؟**" قائلا: " إنني لأعرف معرفة جيّدة ما هو. بشرط أن لا يسألني أحدٌ عنه، لكن لو سألني أحد ما هو، وحاولت أن أفسره لارتبكت." [2] فكيف يمكن للزمن أن يكون "إذا كان الماضي قد صار غير كائن، والمستقبل لم يكن بعد، والحاضر غير دائم." وهذا ما يوضحه لنا قول وليم شكسبير *w.shekspear*: "نحن نلعب دور المهرج مع الزمن، وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب، وتسخر منّا."[3] فهل يعني ذلك أنّ الخطاب الاستعاري الروائي يسخر منّا – هو الآخر– إذ يقدم لنا الزمن كشيء: [أسود، ينتهي، يسقط، يضيع، يُشكّل وعاء، يكوّن محتوى، يتغيّر، يتمدّد، يبلى، يبتعد...إلخ] ؟؟؟

ا. الزمن شيء ينتهي: وتنسجم هذه المقولة مع العبارات التالية:

1. زمن الموت لم ينته، ولم يتوقف مطلقا عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف. [4]
2. الزمن كان يتضاءل بين يديه، يصغر ويذوب حتّى يصبح شكله هلاميا. [1]

---

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 12.
2. بول ريكور، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ص 15.
3. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2004، ص16.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 10

3. عالم أهل زمانه، في الزمن البائد. [2]
4. هذه الدراهم لم تعد صالحة، السبب هو أنّ زمنها انتهى. [3]
5. لا تترك اللحظة تفنى تحت شعلة الفراغ. [4]

حيث تتضح دلالاتها كالتالي:

الزمن	الحقول الدلالية الأخرى	الدلالة
[+ معنوي] [+ سيرورة] [+ انقضاء] [+ وقت] [+ متغيّر]	**1** [الموت + النهاية] + **2** [التضاؤل، الصغر، الذوبان] + **3** [الإبادة] + **4** [النهاية] + **5** [الفناء] = [+ معنوي]، [+ فناء]، [– نمو]، [+نهاية]، [+ انقضاء]، [–استمرارية]،[– وفرة] ↔ **تصور سلبي.**	1. استمرارية الأمل والحياة. 2. اقتراب النهاية 3. الانقضاء 4. التجاوز 5. الخسارة

إنّ كلّ تعبير من التعابير الاستعارية التي تحدّثنا عنها أعلاه [ينتهي الوقت، يتضاءل، يفنى...إلخ] نجده مستعملا داخل نسق شامل من التصورات الاستعارية، وهي تصورات نستعملها عادة في حياتنا وتفكيرنا. "وهذه التعابير شأنها شأن كلّ الألفاظ والتعابير الجاهزة في اللّغة، تثبت بالتواضع. وبالإضافة إلى هذه الحالات التي تشكّل جزءً من الأنسقة الاستعارية الشاملة، نجد تعابير استعارية فُرادية *Idiosyncratic* تبقى منعزلة، ولا تستعمل بشكل نسقي في لغتنا أو فكرنا." [5] فنحن نستعمل معاني الكلمات [موت، نهاية، تضاؤل، إبادة، فناء...إلخ] للتعبير عن [**تصور سلبي**] للأوضاع مثبت بالتواضع، إلاّ أنّ ربط هذه المعاني بمفهوم [الزمن] يشكّل جزءً من نسق استعاري شامل، كتعبير فرادي، ميّز الاستعارة الأنطولوجية الروائية **[الزمن شيء ينتهي]**، التي احتلت حيزا معتبرا في رواية "**رمل الماية**".

II. الزمن وعاء: وتنسجم هذه المقولة مع العبارات التالية:

1. يبدو أنّ الزمن الفارغ ينطلق من الحاكم الرابع ليعود إليه، محملا بالشقاء والكذب.[6]

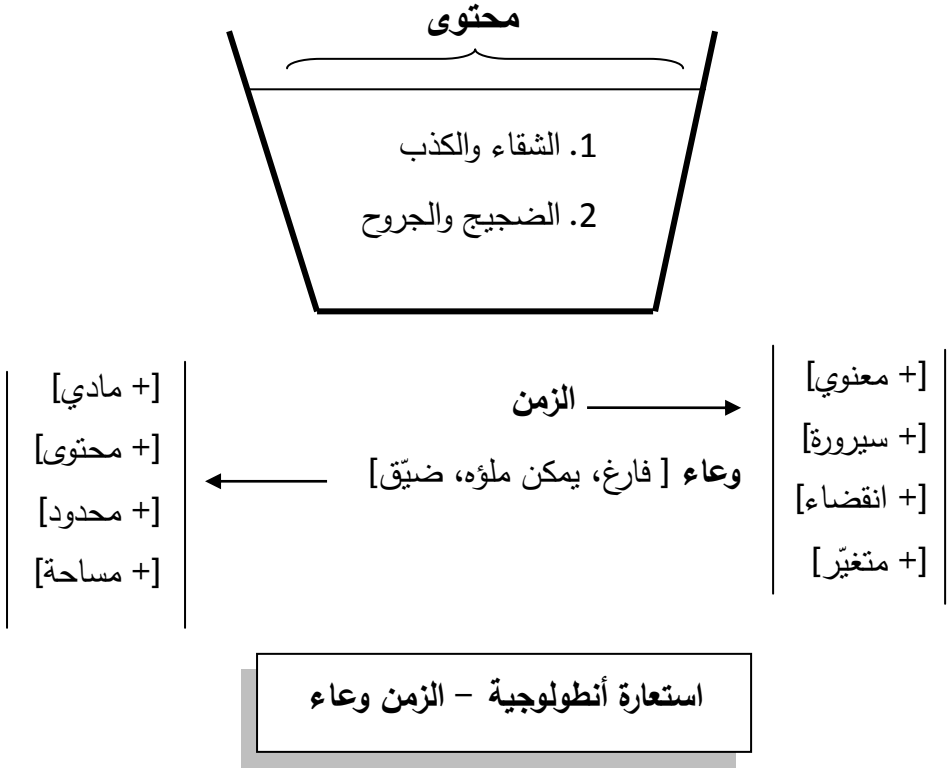
---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 13.
2. المصدر نفسه، ص 57.
3. المصدر نفسه، ص 56.
4. المصدر نفسه، ص 126.
5. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 74.
6. المصدر السابق، ص 58.

2. حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجا وجروحا.[1]

3. لكن الزمن الضيق والخوف كان يرهبني.[2]

ومع أنّ الزمن" ليس ملموسا بصفة حسّية آلية، وإنّما هو مدرك على نحو مخصوص، باعتبار أنّه غير موجود في الكون على نحو [مادي] خارجي، فهو مفهوم من المفاهيم لا معنى له، إلاّ من خلال التجربة الإنسانية والوعي، الذي يتمثّل معه وبه.[3] وبذلك يمكننا تحليل معنى العبارات السابقة وفقا للخطاطة الآتية:



استعارة أنطولوجية – الزمن وعاء

وقد يعمد الخطاب الاستعاري إلى "مادة مبذولة في الحياة مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي، ليقيم في داخلها نظاما فنيا جديدا، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية، وتقنية، مخالفة لشفرة اللّغة والثقافة المألوفة، ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه.[4] فقد حوّلت الاستعارة الأنطولوجية الزمن إلى **[وعاء]** **[وعاء]** اعتمادا على تجربة خاصة، تمنح الزمن سمات عارضة من قبيل [فارغ، محمل + مملوء + ضيق]، ونلاحظ أنّ الزمن/ بوصفه وعاءً، قد حُمّل بـ **[محتوى سلبي]**، حيث تراوحت محتوياته بين

1. المصدر السابق نفسه، ص 08.
2. المصدر نفسه، ص 74.
3. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر ، تونس، ط1، 2000، ص36 .
4. صلاح فضل، شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، دار الآداب، ط2، 1992، ص 18.

[الشقاء والكذب + الضجيج والجروح + الخوف]، الّتي شكلت محاورا أساسية لموضوع رواية "**رمل الماية**"جراء انتماءها إلى روايات العشرية السوداء.

III. الزمن محتوى: تعاكس هذه المقولة الاستعارية المقولة السابقة، إذ تحوّل الاستعارة الزمن هذه المرّة إلى [محتوى] بعد أن كان حاو [وعاءً]، ويتضح ذلك من خلال العبارات:

1. كان مفعما، حتّى الموت، بوضع الزمن المستعاد خارج الذاكرة المتعبة.[1]
2. هل يمكن تصديق هذا الزمن المُرّ؟ [2]

و"لن نبحث هنا عن قاعدة رياضية، تحدد المسافة الصحيحة، وتقول في أيّ عقدة يجب أن نجد التماثل والاختلاف، بل نقول أنّ الاستعارة الجيّدة هي الاستعارة التي لا تسمح بالتوقف الفوري للبحث [...] بل تفضي إلى اختبارات مختلفة ومتكاملة ومتناقضة." [3] فالذاكرة هي الوعاء الذي يوضع الزمن– **كمحتوى** خارجه، وقد نتجت الاستعارة الأنطولوجية **[الزمن محتوى]** عن تعالق مقولات من قبيل: [الذاكرة المتعبة] ← استعارة مفهومية 1، و[الزمن المستعاد]← استعارة مفهومية 2، في العبارة الأولى. والاستعارة التشخيصية في العبارة الثانية؛ التي تحوّل الزمن إلى [شخص] من خلال التساؤل عن إمكانية تصديقه. وبهذه الطريقة تضخ الاستعارة المعنى في تجربة الزمن "لأنّ المرجع المباشر للخطاب الاستعاري هو الأحداث الواقعية، لا الأحداث المتخيلة، ويمكن للروائي أن يبتكر الأحداث الّتي تنطوي عليها قصصه، بمعنى أنّه ينتجها خياليا." [4]

ويشكّل هذا الإنتاج مكمنا للّذة الإبداع الاستعاري. حيث يكمن مبرر اعتبار **[الزمن محتوى]** في العبارة الأولى من خلال التحديد الاتجاهي [يوضع خارج]، وفي العبارة الثانية من خلال السمة العارضة [مرّ] التي تحيل على الذوق المحيل بدوره على المادة/ **المحتوى**، ويكمن مبعث الالتذاذ في كشف العلاقات الرابطة بين هذه التصورات والمفاهيم الخيالية، ذات الأبعاد الأنطولوجية.

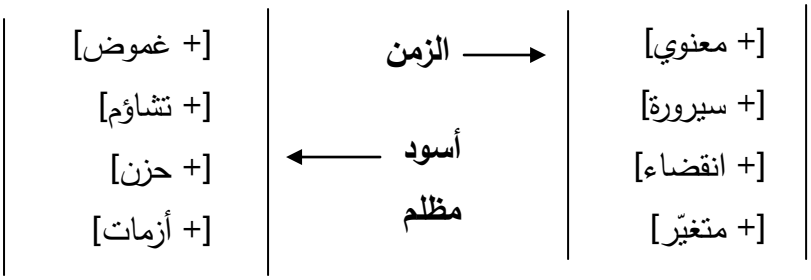
IV. الزمن شيء أسود:

1. كان الزمن موغلا في سواده. [5]
2. كان الزمن الأسود يشبه زمانك.[1]

---

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص *18*.
2. المصدر نفسه، ص *58*.
3. أمبرتو ايكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ص *226*.
4. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 192. وفي تعبير أرسطو: "يكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور، راجعا إلى أنّهم حين ينظرون إلى الأشياء، يتّفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياسا في كلّ منها، كأن يقولوا [هذا الشكل] هو [ذاك]– أرسطو، في الشعر، ترجمة: شكري عياد، القاهرة، *1993*، ص 36. ولذّة التعرف هذه كما يفترض دوبان روك ولالوت: "مفهوم استشرافي عن الحقيقة، يكون الابتكار بمقتضاه إعادة اكتشاف."– بول ريكور، الزمان والسرد،ج1، ص 42.
5. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 129.

3. كان الزمن مظلما. [2]



وانطلاقا من انتماء الرواية زمنيا إلى **العشرية السوداء** فالحالة النفسية تصبغ التعابير الاستعارية بلونها **[الأسود]**، الدال على الأحزان والمآسي، وتؤكد تجاربنا اليومية العلاقة بين اللون الأسود – الظلام و الأحزان، من خلال تكرار صيغ مختلفة، في تعابيرنا اليومية المعتادة، تربط السواد والظلام بالمدلول السلبي للحالة النفسية، وحتىّ الحالة الاجتماعية، والشخصية الشديدة الانطواء والتشاؤم تنعت بـ **[الشخصية السوداوية]**، "ومن هنا ينبغي فهم الشعور بالزمن بمعنى **[الشعور الداخلي *Inneres*]** وفي هذا النعت الفريد يلتقي اكتشاف ظاهرة الشعور بالزمان والتباسها معا." [3] فالزمن الأسود المصطبغ بلون العشرية السوداء يلون الأشياء من حوله بسواد مدلهم يتخطى النفس/ الداخل، إلى الخارج/ الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ...إلخ.

V. الزمن شيء يسقط / يضيع:

1. عذاب ضاعت فيه الأزمنة. [4] ← **الندم والحسرة.**
2. سقطت الليلة من الحسابات. [5] ← **اللا فاعلية.**
3. يتحسر على الزمن الذي سقط بين فجوات أصابعه. [6] ← **التسرب رغم إحكام القبض/الأصابع ← الضياع اللاّ متوقع.**

---

1. المصدر نفسه، ص 129.
2. المصدر نفسه، ص 128.
3. ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص 33 –34. حيث يوضح الكاتب أنّ " المواجهة بين زمن النفس لدى أوغسطين وزمن الفيزياء لدى أرسطو لم تستنفذ التباسية الزمن برمتها ... غير أنّ الطموح في جعل الزمان يظهر بذاته يصادف الأطروحة الكانطية في الجوهر عن خفاء الزمن الفيزياوي، والتي تعاود الظهور في **[نقد العقل المحض]** تحت اسم **الزمن الموضوعي** – أي الزمن المستخدم في تحديد الموضوعات. ولا يظهر الزمن الموضوعي– الذي هو الاسم الجديد للزمن الفيزياوي في الفلسفة المتعالية – في ذاته أبدا، بل يبقى دائما افتراضا مسبقا.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 13.
5. المصدر نفسه، ص 112.
6. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 207.

حيث يعبّر الفعلان [ضاع، سقط] على صيغة الماضي، فالقول بضياع الأزمنة يتضمن دعوة صريحة للاستدراك، والقول بسقوطها يهيئ صرخة قوّية لاستجداء المقاومة والوقوف من جديد، ومسألة ضياع الزمن، مسألة فلسفية مبنية على مقولة **[ضياع الوقت]** التي تنسجم مع ثقافتنا وتتبنين من خلال تجربتنا، يتساءل بنتراند راسل: "هل الماضي موجود؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا. إذن الحاضر وحده هو الموجود؟ نعم. لكنه ضمن الحاضر يوجد فوات زمني. تماما. إذن فالزمن غير موجود؟ "[1] فـ" أول طريقة للتفكير حول ماضوية الماضي هي التغافل عن وخز ما يبحث فيه. ألاّ وهو المسافة الزمنية الفاصلة. هكذا ستظهر العملية التاريخية بوصفها **[نزعا للتنائي *De - distanciation*]**، وتماهيا أو تطابقا مع ما كان موجودا ذات مرّة." [2] من خلال مقابلة الماضي [سقط + ضاع] بالحاضر [يتحسر] – كنتيجة، كما يبدو في العبارة (3)، التّي توحي بانفلات الزمن. ويكمن انفلات الزمن في كوننا لا نستطيع التوقف عن التفكير بتجربتنا الزمنية، ولا نستطيع – مع ذلك – التفكير بها عقلانيا وشموليا؛ "إنّ الطبيعة المنفلتة للتأمل الخالص بالزمن ذات أهمية جسيمة؛ ولأنّ هذا التأمل منفلت، فلا يمكن الاستجابة له إلاّ شعريا أو سرديا." [3] أين تمدّنا الاستعارات الإبداعية بإمكانية القبض على المفهوم المستعصي للزمن.

VI. الزمن شيء: يتمدد، يتغير، يبلى، ويبتعد...إلخ:

1. مدّدت الليالي أسبوعا آخر.[4] ← **الليالي شيء قابل للتمديد – شيء مطاطي. مطاطي.**
2. ما الذي تغيّر من الزمن القديم ؟[5] ← **الزمن يبلى ويتجدد – مادي.**
3. مرّ على ذلك زمن بعيد جدا.[6] ← **الزمن يبتعد ويقترب– فاعل.**

إنّنا نفهم أفعالنا أكثر مما نفهم أيّ شيء آخر. ونحن نجعل العالم قابلا للفهم لنا ولغيرنا من الناس، إذا تحدثنا عنه بالكلمات نفسها الخاصة بأفعال الإنسان، أي أنّ استعمال الفعل « الكامل » يعتبر تشخيصا ابتدائيا أوليا، قارن قولنا[الزمن كان في حالة تمدد]، وقولنا [الزمن تمدد]. فحينما [تمدد الزمن] بدا لنا أنّه يفعل شيئا [...] "وفي ضوء الاعتماد المتبادل بين الكلمات والسياق، نستطيع أن نقضي قضاء أفضل في أمرها. ولسنا نملك سلفا، أن نقول شيئا في استعارية الكلمة أو حقيقتها. إنّ السياق قد

1. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة – تيار الوعي أنموذجا [1967 – 1994]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 06.
2. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص 214.
3. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 191.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 10.
5. المصدر نفسه، ص 58
6. المصدر نفسه، ص 77.

يعزز افتراض إشكالية خاصة في هذا المجال وغيره من المجالات".[1] فالاستعارة تحوّل الزمن إلى مادة [يتمدد، يبلى] مرّة، لتحوّله إلى فاعل واع أخرى [يبتعد]، ويتحدد فهمنا لنسقية هذه التصورات اعتمادا على السياق الذي ترد فيه كلمة [الزمن]. وفي الواقع يكون الزمن محتاجا دائما إلى التغاير لكي يظهر متواصلا. وهكذا يبدو متواصلا من خلال اختلافه وتنافره. في مجال آخر غير المجال الذي يُدّعى لحظه فيه. [2] فهو تارة وعاء وأخرى محتوى، تارة أسود وأخرى أبيض، تارة بعيد وأخرى قريب...إلخ.

- ❖ استعارة المدينة شيء: كثيرا ما يحوّل العالم الروائي المدينة إلى شيء – أو إلى أشياء مختلفة، على سبيل الاستعارة. ولكن الجدير بالملاحظة هو أنّ هذا التحويل كثيرا ما يلعب دوره في الخروج بالخطاب الروائي نفسه من دائرة المحليّة إلى آفاق العالمية. تماما مثلما هو الشأن بالنسبة لعلاقة [مدينة القاهرة] بأعمال الروائي المصري "نجيب محفوظ" وعلاقة [مدينة باريس] بأعمال الروائي الفرنسي "باتريك موديانو" /المرشح لنيل جائزة نوبل للآداب هذه السنة (2014)[3]. ويعتمد توظيف المدينة في روايات واسيني الأعرج – على غرار توظيفه للمكان بصفة عامة – إستراتيجية بنائية خاصة، قد يعود لها الفضل في تميّز كتاباته، وخروجها إلى أفق العالمية. حيث نواجه **الاستعارة الأنطولوجية** في رواية **[رمل الماية]** وهي تنتقل من شخصنة المدينة إلى تشييئها، استجابة لحتميات تفرضها طبيعة السرد وموضوع الرواية.

1. المدينة سرقت منّي، لم تعد لي. [4]
2. المدينة التي تسربت من بين يديه كالرمال.[5]
3. تدخل هذه المدينة إلى قلبي، لتصبح الدّم الذي يسري في العرق.[6]
4. أبحلق في تجاويف هذه المدينة التي لم أفهمها بسهولة. [7]
5. كانت المدينة قد أغلقت باكرا. [8]
6. ورثوا المدينة وورثوا سراديبها. [1]

---

1. ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 59.
2. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ص 67.
3. تعتبر روايات الكاتب العالمي باتريك موديانو تفكيكا دقيقا لمدينة باريس وما يدور فيها، من الأربعينيات حتّى يومنا هذا. وهو لم يعد كاتب الحرب العالمية الثانية، ومناهض النازية فحسب، بل كاتب الهموم الإنسانية بصفة عامة، وللكاتب رواية تدور حول شخصية [المهدي بن بركة] الزعيم المغربي الذي تعرض للاختطاف في مدينة باريس في ظروف غامضة وانقطعت أخباره... وتجدر الإشارة إلى أنّ الروائي كاتب سيناريو وكاتب كلمات أغاني. مرشح لنيل جائزة نوبل للآداب 2014.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 17.
5. المصدر نفسه، ص 40.
6. المصدر نفسه، ص 156.
7. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 194.
8. المصدر نفسه، ص 249..

فالمدينة تفقد مركزيتها بقدر ما تتحرر من أثقالها المادية، وعوائقها المكانية، ومن هنا فإنّ مركزها يوجد في كلّ مكان، بقدر ما لا يوجد في أيّ مكان... إنّها مدينة افتراضية، ولكن ذلك لا يعني أنّها مجرد وهم، بالعكس فهي تخلق الواقع، وهذا بالذّات ما يهبها واقعيتها، وكأنّها تصبح حقيقة من فرط افتراضها أو لا واقعيتها، والأحرى القول مجازيتها. فالمجاز ليس نقيض الحقيقة، بل وجهها الآخر. إنّه صناعة للحقيقة.[2] وهنا تتحول **المدينة:** [+رقعة جغرافية]، [+شعب]، [+حدود]، [+مرافق]...إلى **شيء:** [+قيمة]، [+أهمية] يتعرض للسرقة/ ينتقل إلى ملكية الغير← (تحول مركز السيطرة) مرّة، لتتحول أخرى إلى شيء مادي **[يتسرب]**/ يضيع← (فقدان السيطرة على الأوضاع)، أو دم – **محتوى:** [يسري]، ويدخل إلى القلب/ **استعارة أنطولوجية:**[القلب وعاء] ← (قوّة الحب + قداسة الوطن). ومرّة أخرى تحولها **الاستعارة التشخيصية** إلى كيان مادي [+ تجاويف]، يمكن فهمه – ولكنه [لا يفهم بسهولة] ← (اختلاط الأمور+ الفوضى الشاملة). لتتحول المدينة في العبارة (5) إلى بوابة[**تفتح – تغلق]** ←الحصار المفروض/ أغلقت باكرا ← (الخوف). وفي العبارة (6) إلى **[تركة]** ← ملكا للغير/ (الاستحواذ والسيطرة).

ويمكن ردّ الابتكار الدلالي الاستعاري – هنا– إلى المخيلة المنتجة، "وعلى نحو أدق إلى التخطيطية التي هي منشأ الدال. ففي الاستعارات الجديدة تظهر ولادة صلة دلالية جديدة على نحو رائع. وقد قال أرسطو "أن تكون بارعا في صنع الاستعارات، يكافئ أن تكون متبصرا في إدراك التشابهات." ولكن ما معنى أن تكون متبصرا في إدراك التشابهات إن لم يكن تدشين التشابه من خلال الجمع بين كلمتين، يبدو في البداية أنّهما متباعدتين ثم فجأة تتقاربان؟ هذا التغيير في المسافة داخل الحيّز المنطقي هو ما يمثل عمل المخيلة المنتجة. ويتكون هذا من إضفاء التخطيطية على العملية التركيبية، وتصوير الاستيعاب الإسنادي الذي منه ينتج الابتكار الدلالي. وبهذا تكون المخيلة المنتجة الناشطة في العملية الاستعارية هي قابليتنا على إنتاج أنواع منطقية جديدة، من خلال الاستيعاب الإسنادي. بالرغم من مقاومة تصنيفاتنا الراهنة للغة. وحبكة السرد قريبة من هذا الاستيعاب الإسنادي. إنها [تدرك معا] وتدمج في كلّ واحد وقصة تامة، أحداثا متعددة ومتناثرة. وبذلك تضفي التخطيطية على الترميز المفهوم الذي يلحق بالسرد مأخوذا ككلّ." [3]

---

1. المصدر نفسه، ص 275.

2. ينظر: علي حرب، حديث النهايات، ص 161. حيث يوضح الكاتب أنّه – من هذا المنطلق – أمكن للفيلسوف **بول فيريليو** تسمية **المدينة الافتراضية [الحاضرة المجازية]** إذ أصبحت حيزا لممارسات الحضور الكلّي والفوري، بقدر ما أصبحت فضاء للعبور والتجاوز، على نحو تتكسر معه الحواجز، وتخترق الحدود والمواضعات. ويحيل في هذا الخصوص إلى: رفعة الجادرجي، حوار في بنيوية الفن والعمارة – الرمزية ومفهومها، دار الريس للكتب، بيروت – لبنان، د.ط، 1995، ص 34 وما بعدها.

3. بول ريكور، الزمان والسرد – الحبكة والسرد التاريخي، ص 14.

إنّ المعقولية التي تظهر عبر عملية إضفاء التخطيطية هذه، لابد من أن تُميّز عن العقلانية التوافقية التي يفعلها علم الدلالة البنيوي في حالة الاستعارة. والعقلانية التي تسنّ القوانين الناشطة في علم السرد والتاريخ الأكاديمي؛ في حالة السرد تهدف هذه العقلانية بدلا من ذلك إلى محاكاة نوع الإدراك المتجذر في هذه التخطيطية، على مستوى يتجاوز ما وراء اللغة.[1] ومع السرد يكمن الابتكار الدلالي في إبداع تركيبة أخرى، هي الحبكة. بواسطة الحبكة تجتمع الأسباب والأهداف والمصادفة معا، داخل الوحدة الزمنية لفعل كامل وتام. إنّ هذه التركيبة من التنوع، هي ما يقترب بالسرد من الاستعارة. في الحالتين ينبثق الشيء الجديد، اللا منطوق واللاّ مكتوب بعد في اللغة. هنا استعارة حيّة أي صلة إسناد جديدة، وهناك حبكة مختلقة، أي انسجام جديد في تنظيم الأحداث.[2] وبذلك فقد توصلنا إلى استعارتي [المدينة شخص] و[المدينة شيء] انطلاقا من فكّ الشفرات المؤسسة لصلات إسنادية مبتدعة، وفقا لحبكة فنية مختلقة، بإعادة تجميع الأجزاء [المقولات/ العبارات الاستعارية] في كلّ منسجم جديد/ استعارة كبرى.

إنّ هوية المدينة تتحدد –انطلاقا من العبارات السابقة – من خلال الصفات: [مسروقة، متسربة، متجهة إلى الداخل، غامضة، مغلقة، موروثة] و"الاستعارات التي تصاغ على شكل **(أ هو ج)** هي الأكثر تضليلا، فقد اعتدنا على اعتبارها تطابقا، في حين أنّنا لا نستطيع فهمها بشكل مُرضٍ، إلاّ بإعادة بناء القياس، وذلك بإرجاع العناصر المحذوفة **(**وهو ما يشكل حجاجية القول الاستعاري**)**. ونلاحظ أنّ هذا النوع من الاستعارات يمكن أن نعبّر عنه بطريقة أشدّ كثافة، فهي تنتج عن التقابل بين صفة ما والواقع الذي تنتسب إليه هذه الصفة. ونجد أنّ الواقع – كما تحيل عليه رواية **رمل الماية** –واقع مرّ؛ واقع شعب يعاني من الخيبات المتتالية، والفجائع المتسلسلة. فصورة المدينة في النهاية هي صورة الإنسان نفسه.

1. المرجع نفسه، ص 14.
2. نفسه.

ج. استعارات الوعاء:

[الذاكرة وعاء] واستعارات أخرى

1. استعارة [الذاكرة وعاء]:

تحيل كلمة [ذاكرة] على القوّة النفسية، التي تتولى عمليتي حفظ الأشياء في الذهن، واستحضارها للعقل عند الاقتضاء. وفي هذا النمط من **الاستعارات الأنطولوجية** تحوّل الاستعارة [الذاكرة] إلى [وعاء]، ترتسم حدوده المنتهية، ليمتلك شكلا ماديا وحجما محدودا، فـ"داخل نسقنا التصوري، عادة ما ننظر إلى جسمنا باعتباره وعاءً لانفعالاتنا، ننظر إلى الانفعالات باعتبارها سوائل داخل أوعية."[1] وتقوم الذاكرة، هنا، بحفظ الذكريات، والتجارب، والخبرات، والآليات الذهنية...إلخ، مثلما يقوم الوعاء بحفظ المواد المخزنة فيه. كما تضمن هذه الاستعارة للذاكرة الاحتفاظ بالبعد الاتجاهي [داخل/ خارج].

وفي هذا الإطار، ينطلق" لايكوف وجونسون "من مفهوم أساسي لبناء نظريتهما الاستعارية، "فاعتبار المفاهيم المجردة والتصورات متجسدة أساسا، يعني أنّ الذهن البشري جسدي بشكل أساس."[2] والجسد، كما يبدو، يمكن أن يعتبر [وعاءً] لأنّه بطريقة ما، يضمّ محتويات [مادية/ معنوية]، وبذلك يصبح الذهن وعاءً، وتصبح آلياته، بما فيها الذاكرة، بدورها أوعية. ويعتبران أنّ "الفرد يعدّ **وعاءً** يمتلك مساحة محدودة وواضحة، كما يتوفر على توجه [داخل/خارج] المساحة التي تحدّه، حيث يتم إسقاط التوجهات الفضائية [داخل خارج] والتي ترتبط بالفرد على أشياء فيزيائية، محدودة بمساحات معينة، ونعتبر تلك الأشياء بمثابة أوعية لها داخل وخارج، إذ يتم استناد هذه التوجهات على الأشياء الصلبة، وأثناء انعدام الحدود الفيزيائية الطبيعية، ذات المساحات المحدودة، لتحديد وعاء ما، فإنه ينبغي على الفرد حينها فرض حدود تعمل على فصل ذلك الإقليم، لجعله يتوفر على توجه [داخل/خارج] ويمتلك مساحة تحدّه، وهذه الحدود قد تكون سياجا أو حائطا، أو مخططا مجردا، حيث يمكن اعتبار وجعل المواد بدورها أوعية." [3] ويمكن أن نبيّن ذلك من خلال العبارتين الاستعاريتين التاليتين:

1. " القلب متعب فقد ملامحه، والرمال ملأت الذاكرة." [4]
2. " العواصف تملأ الذاكرة."[5]

---

1. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 49.
2. جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارة التي تقتل، ص10 .
3. المرجع السابق.
4. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 33.
5. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 35.

يرى بريوزي أنّ " الاستعارات الإبداعية تكون وليدة الصدمة الإدراكية. وما إبداعنا لاستعارات جديدة إلاّ تعبير عن تجربة داخلية، تنبثق من كارثة إدراكية."[1] حيث تتحوّل الذاكرة إلى وعاء مملوء بمحتوى مادي [رمال] أو شبه مادي [عواصف]، بعد أن تتخلى عن بعض سماتها اللازمة، وتتحلى بسمات عارضة يفرضها النسق التصوري المبنين للاستعارة الأنطولوجية **[الذاكرة وعاء]**. فالاستعارة الأنطولوجية التي تحوّل الرمال إلى محتوى تتضمن تعبيرا عن تجربة إنسانية تحمل معاني متعددة:[+الفراغ]،[+الخواء]،[+السراب]،[+الضياع]،[+التشتت]، [–حياة]، لأنّ [الرمال] تتعلق بـ[الصحراء] وتحيل عليها، وإحالات الصحراء، من خلال هذا السياق، لا تنأى كثيرا عن كلّ هذه المعاني.

ومن ناحية أخرى تبين التجربة الإنسانية أنّ معايشة [الأزمة] تحيل على هذه المعاني نفسها. ففي العبارة الثانية تستبدل [الرمال] بـ [العواصف]، للتعبير عن حدّة الوضع وتأزمه وتطوره إلى الأسوأ، فالعواصف تحيل على دلالات من قبيل:[+الاقتلاع]،[+الغضب]،[+التغيير]، [+القوّة]،...إلخ. وبالعودة إلى الواقع الحقيقي، كمرجع قاعدي في بناء الخطاب الروائي، فقد تضمنت مظاهر [النقد الاجتماعي السياسي] في رواية "**رمل الماية**" هذه المعاني، وأكثر، من خلال السعي الدؤوب إلى التغيير الايجابي للأوضاع السلبية. وبناءً على هذا، "ينبغي أن نثبت أنّ المجازات – والأشكال البلاغية كلّها، ليست مجرد تمثلات، تنطلق كالصواريخ النارية في السماء، عارضة تفاهتها ومجانيتها، بل إنّ المجازات لتتداعى وتتناسق، بأكثر ما تتداعى الإحساسات وتنتظم، حتى لتغدو الروح الشعرية في صفاء وبساطة تركيبا من المجازات." [2]

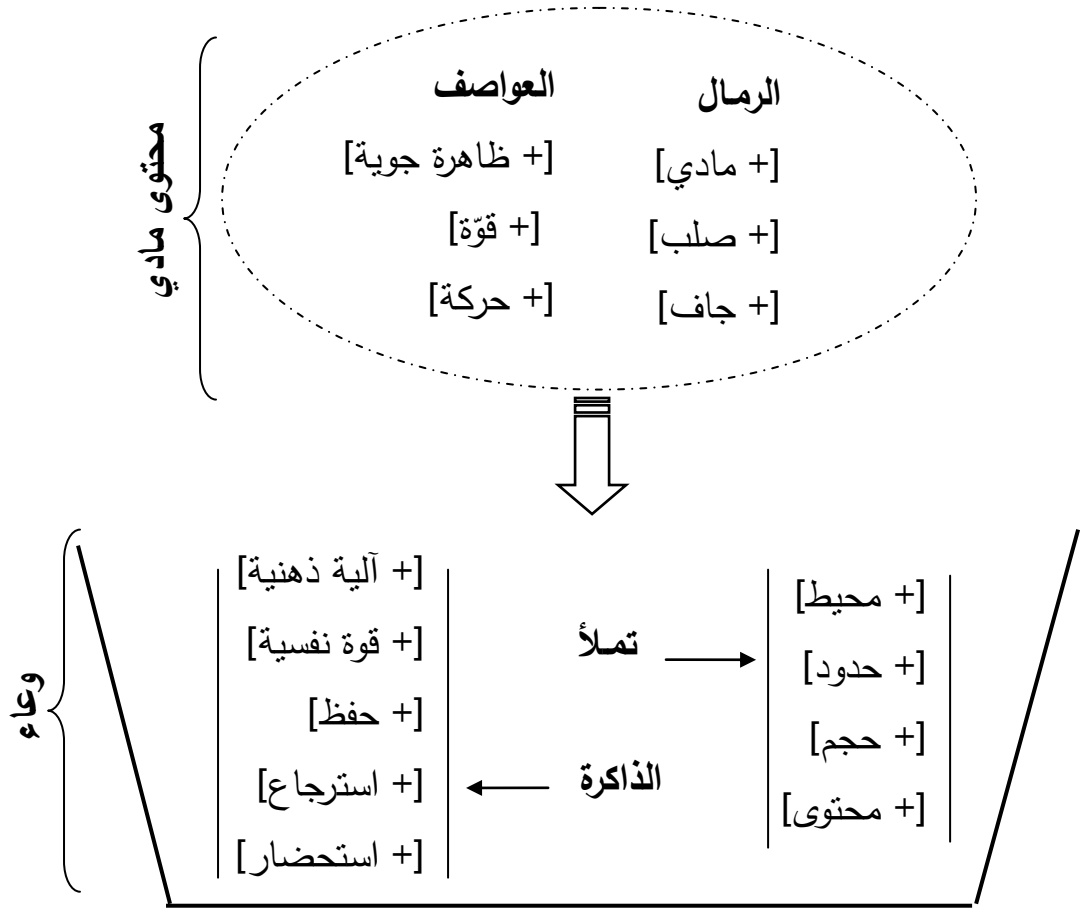
وإنّنا لندين لموريس هالبفاكس بالقرار الفكري الجريء، الذي تمثل في أنّه نسب الذاكرة إلى كيان جماعي، يسميه المجموعة أو المجتمع، وقد استنبط قبل كتابه [الذاكرة الجماعية] مفهوم [الأطر الاجتماعية للذاكرة] "[3] وهذا ما يدعم إحالة الذاكرة الفردية في رواية "**رمل الماية**" على الذاكرة الجماعية، من جهة، ويؤكد، من جهة ثانية، أنّ رواية "**رمل الماية**" تجسد **استعارة كبرى**. ففي العبارة (2)، تتضمن كلمة [العواصف]، كعلامة، إحالات معنوية على تضافر مجموعة من المعطيات [اجتماع + تركيب]، لأنّ العاصفة معنويا لا تنتج عن فراغ، كما أنّها لا تهدّد كيان الفرد الواحد، بقدر

1. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 45.

2. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 208.

3. بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2009، ص 190. كما ندين للفكر الغربي بإضاءات مميزة لموقع الذاكرة ودورها الاجتماعي، ولماهية محتوياتها، خاصة ما كتبه "فيدال – ناكيه" في "قتلة الذاكرة"، منشورات لاديكوفيرت، 1981، 1991، 1985. وما كتبه "مارك – أوسيل" في "الفظاعات الجماعية والذاكرة الجماعية والقانون، نيوبرنسفيك [الولايات المتحدة] منشورات *Transaction*، 1997. وما كتبه "بيير نورا" في "مواقع الذاكرة"، الجمهورية، 1984.

ما تهدد كيان الجماعة/ التشتت، من خلال بعدها الشمولي واللاّ استثنائي. وهذا ما يتأكد في إطار **الأسلوبية الاجتماعية للرواية** ويمكن أن نحلّل التشكيل الاستعاري للعبارتين السابقتين من خلال تقنية التشاكل كالتالي:



استعارة أنطولوجية: الذاكرة وعاء

لقد شكلت [الذاكرة] من خلال هذه الاستعارة [وعاءً]، كان محتواه [شيء مادي]؛ وانطلاقا من هذا المفهوم، يتبنى" لايكوف وجونسون طريقة في تحليل الاستعارة، حيث "يتم نقل تصورات ومفاهيم مجال معين [المجال المصدر]، الذي يكون مألوفا عندنا، إلى مجال الهدف، وهو ما يجعل من الاستعارة ظاهرة منتشرة جدّا، لدرجة أنّه يصعب رؤيتها والانتباه إليها."[1] فقد تمّ ملئ المجرد [الذاكرة] بالمحسوس [الرمل] من خلال إبداع تصور استعاري مؤسس على علاقة الإنسان بالتجربة اليومية [ملأ وعاء] بتحفيز عنصر التخييل والخروج عن المألوف [ملأ الذاكرة]. ولنا أن نقف على إبداع استعاري مماثل لهذا، من خلال العبارات الاستعارية التالية:

1. ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص6 .

1. " لم يجد إلاّ الفراغ الذي ملأ ذاكرته وقلبه." [1]
2. " أنت تبحث عن إجابات مفقودة داخل ذاكرتك." [2]
3. " أشياء كثيرة مما كنت أستخرجه من الذاكرة المتعبة كان يعرفه مسبقا."[3]
4. " ذاكرة حزينة، مملوءة بالجروح والخوف." [4]
5. " الذاكرة المملوءة بالهزائم والانتصارات الوهمية." [5]

ومن هنا، نجد فيما سماه مايكل ريدي *Michal Riddy* استعارة المجرى *Conduit métaphor* حالة أدقّ، بصدد الطريقة التي يمكن أن نبني بواسطتها استعارة **[الذاكرة وعاء]** كمظهر من مظاهر تجربتنا؛ وفقا للاستعارة المركبة التالية/ التي اعتبر ريدي من خلالها **[اللغة وعاء]:**

الأفكار [أو المعاني]	**أشياء**
التعابير اللغوية	**أوعية**
التواصل	**إرسال[6]**

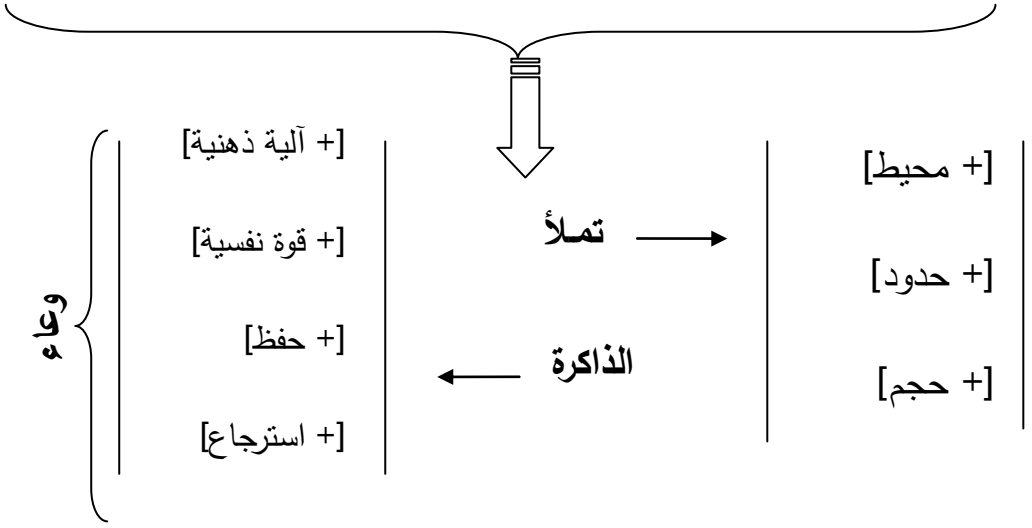
فبإسقاط هذه المعطيات على استعارة **[الذاكرة وعاء]**، نحصل على التركيب الاستعاري التالي:

الأشياء المادية والمعنوية	**محتويات**
الذاكرة	**وعاء**
الاسترجاع/ الاستحضار	**نتيجة**

"إنّ الذاكرة رائعة مرتين: إنّها كذلك أولاً بفضل سعتها؛ فالأشياء التي تستقبلها الذاكرة ليست وقفا على صور الانطباعات الحسيّة، التي تخلصها الذاكرة من براثن التشتت لكي تجمعها، بل تتعدى ذلك إلى المفاهيم العقلانية، التي يمكننا أن نقول عنها إنها جاءت ثمرة التعلم، وقد أصبحت معلومة."[7] وفيما يلي، نحاول صياغة التشكيل الاستعاري للعبارات الاستعارية السابقة، وفقا لتقنية التشاكل عبر المخطط التالي:

1. واسيني الأعرج، رمل الماية، ص 33.
2. المصدر نفسه، ص 16.
3. المصدر نفسه، ص 50.
4. المصدر نفسه، ص 81.
5. المصدر نفسه، ص 87.
6. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 29.
7. بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 159.

الهزائم والانتصارات الوهمية		الإجابات المفقودة	أشياء كثيرة	الجروح والخوف		الفراغ
الهزائم [+معنوي] [+خسارة] [+ضعف] [+إحباط] [– مجد]	**الانتصارات الوهمية** [+ معنوي] [+ خداع] [– نشوة] [– مجد]	[+ معنوي] [– أفكار] [– ثقافة] [– تخمين] [+ ضياع]	/ سمات كثيرة	**الجروح** [+معنوي] [+ ألم] [+ معاناة]	**الخوف** [+معنوي] [+ضعف] [+ارتباك]	[+معنوي] [+ ضياع] [+ ملل]
محتوى معنوي						



استعارة أنطولوجية: الذاكرة وعاء

فاعتبارنا أنّ الأشياء ليست فيزيائية، لا يسمح لنا بأن نفهم عنها شيئا، بينما الأشياء الفيزيائية التي تقع عليها حواسنا، نستطيع فهمها وكشفها، لذلك رأى لايكوف وجونسون أنّه بالإمكان تطوير **الاستعارات الوجودية**، وذلك بتصور كلّ النماذج الذهنية، التي تمدّنا بها ثقافتنا وتجاربنا، واحتكاكنا بالعالم الخارجي، ومن هنا يمكن القول أنّ هذه الاستعارات تبدع مشابهات من نوع جديد، وهي ناتجة عن الوضعية التي تنتمي إلى نسقنا التصوري، أي استعارية الفكر البشري[1]. ورغم أنّ الذاكرة كانت رائعة مرتين – على حدّ

1. جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 153.

تعبير بول – ومع أنّه يمكنها أن تكون رائعة مرات عديدة، إلاّ أنّ هذا الاحتمال قد ينبئ بنقيضه؛ ذلك أنّ "الذاكرة الجريحة تضطر دائما، عند الخسائر، إلى أن تواجه نفسها، إنّ ما لا تعرف كيف تفعله، هو الشغل الذي يفرض اختبار الواقع."[1] ويتم اختبار الواقع هذا – روائيا – من خلال كشف دلالات [المتذكر] أو [ما يجب تذكره]، ففي ذاكرة أيّ شعب هناك أشياء [لا تنسى] ونلاحظ، من خلال العبارات الاستعارية السابقة، أنّ [الذاكرة] ارتبطت بـ [الصدمات والأحزان]، من خلال الدلالات السلبية، التي تتقاسمها هذه العبارات الاستعارية، كما يلي:

البؤر الاستعارية	الدلالة
1. الذاكرة المملوءة بالفراغ	الضياع
2. الذاكرة المملوءة بإجابات مفقودة	الحيرة
3. الذاكرة المتعبة	الضعف
4. الذاكرة الحزينة	الألم والمعاناة
5. الذاكرة المملوءة بالهزائم	الخيبة والانكسار

"إنّ التكوين ذا القطبين للهوية الشخصية والهوية المجتمعية، هو الذي يبرر امتداد الحزن إلى صدمة الهوية الجماعية. حيث يمكننا أن نتكلم، ليس فقط بمعنى تماثلي، ولكن بتعابير تحليل مباشر للصدمات الجماعية، ولجروح الذاكرة الجماعية. [2] وللرواية الجزائرية أن تصوّر هذه الصدمات والجروح، وقد تولت رواية "**رمل الماية**" هذا المشروع، من خلال تصوير بشاعة الأعمال التي تسبب بها "بني كلبون" كما أسمتهم/ الإرهاب، في إشاعة جوّ من الأحزان والصدمات، عبر استعارات متنوعة بما فيها الاستعارة الأنطولوجية **[الذاكرة وعاء]**.

وبالعودة إلى الطريقة التي صاغت من خلالها رواية "**رمل الماية**" استعارة **[الذاكرة وعاء]** تجدر بنا الإشارة إلى أنّ "استعمال الذاكرة يحمل إمكانية سوء الاستعمال؛ بين الاستعمال، وبين سوء الاستعمال يدنس طيف الإيمائية السيئة. إنّ الذاكرة مهدّدة بشكل كلّي في استهدافها الصادق للحقيقة، عن طريق سوء الاستعمال.[3] ومع ذلك فإنّنا لا نكاد نحصي سوءً في هذا الاستعمال **[الذاكرة وعاء]**، على الرغم من الدلالات السلبية، التي تتحدد وفقا لماهية المحتوى المفرغ في هذا الوعاء، وقد سعت الرواية من خلال الاستعارة الأنطولوجية إلى بناء خطاب استعاري محفز للوعي، ومشدد على الإدراك لأنّ الذاكرة بوصفها وعاءً، تشكل السمة المميزة لتحديد الدلالات، بالصورة المزدوجة الواقعية والفنية/ التخييلية.

1. بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 135.
2. المرجع نفسه، ص 134.
3. بول ريكور الذاكرة، التاريخ، النسيان، ص 104.

إنّ تعاملنا اليومي مع الأشياء الفيزيائية والأجسام المادية، يساعدنا على فهم الاستعارات الإبداعية – الأنطولوجية المختلفة، وهكذا نتمكن من إدراك التصورات الاستعارية، التي تحوّل الأشياء المجردة إلى مواد ومحتويات، ذات كيان مرئي للعيان، ملموس، متحرك، مؤثر، فعال...إلخ. فللاستعارات الأنطولوجية فضل مقْوَلة الأشياء والتصورات والانفعالات والمبادئ والمعاني المختلفة، التي تتسم بالغموض، واللاّ محدودية، بتحويلها إلى معطيات يسهل تحديدها والقبض عليها، ممّا يجعلنا نتعامل مع استعارة **[الذاكرة وعاء]**، مثلا، كما لو كانت صادقة بشكل حقيقي، راسخ في الواقع، حيث أنّ النظر إلى الظواهر والأشياء بمنظور انطولوجي، بات ضرورة لا مناص منها، إذا ما رُمنا الوصول إلى قلب المعنى، وتحقيق غاياتنا من التواصل.

2. **استعارات أخرى/ استعارات الوعاء في رواية "كتاب الأمير"**: ونمثل لها بالعبارات التالية:

1. الأرضُ التي حرمت منها **في** وقت مبكر. [1] ← داخل الوقت = **الوقت وعاء.**
2. يوقظ حواس النور والحبّ **في** قلوب الناس.[2] ← داخل القلوب= **القلوب أوعية.**
3. حدثت حالة بياض **في** الذهن. [3] ← داخل الذهن = **الذهن وعاء.**
4. لك **في** قلبي مكان واسع، و**في** ديني متّسع لا يفنى ولا يموت. [4] ← داخل القلب – داخل الدين = **القلب وعاء – الدين وعاء.**
5. كأنّ شيئا كان يعتمل **في** داخله، منذ أن فاوضه **في** السجن. [5] ← داخل الداخل – داخل السجن = **الداخل وعاء – السجن وعاء.**
6. لا شيء **في** الأفق. [6] ← داخل الأفق = **الأفق وعاء.**
7. لا تسمح للخيانة أن تنبت **في** دارك. [7] ← داخل الدار = **الدار وعاء.**
8. كانت الفيالق **في** الساحة العامة. [8] ← داخل الساحة العامة = **الساحة العامة وعاء.**
9. يغرق **في** تفاصيل الخطوط. [9] ← داخل [تفاصيل الخطوط،] = **[تفاصيل الخطوط،] أوعية.**
10. عبرت الأحصنة الوادي وجنابات الباي، قبل أن تأخذ طريقها **نحو** المسجد. [1] ← ← باتجاه المسجد = تضمن دلالة الاقتراب من الشيء دون الحلول فيه.

---

1. واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 07.
2. المصدر نفسه، ص 08.
3. المصدر نفسه، ص 09.
4. المصدر نفسه، ص 11.
5. المصدر نفسه، ص 12.
6. المصدر نفسه، ص 13.
7. المصدر نفسه، ص 14
8. المصدر نفسه، ص 19.
9. المصدر نفسه، ص 09.

ففي هذه العبارات يفيد الحرف **[في]** معنى الاتجاه – داخل، الذي يدلّ على وجود **[وعاء]**، وتعبّر الانجليزية على هذا الدخول بواسطة [***Into***] التي تفيد من جهة معنى **[في/ *In*]**، ومعنى **[إلى/ *To*]** من جهة أخرى. و**[إلى]** في العربية تعبر عن[***Into***] لأنّها تتضمن مسافة الاقتراب من الشيء، ثم الحلول فيه، فهي **[إلى في]** في الحقيقة. فقولنا: "ذهبت إلى بيتي" لا تعني أنّني لم أحلّ في هذا **الوعاء** الذي هو بيتي، فإذا أردت أن أبيّن أنني لم أحلّ في هذا الوعاء، وأنني اكتفيت بالمسافة والاتجاه فقط، أقول عوضا عن ذلك: "ذهبت **نحو** بيتي"، وهنا لا أكون حللت في هذا الوعاء. [2] وهذا ما يتضح عند مقارنة العبارات [من 1 إلى 9]، بالعبارة [10]، حيث تختلف طرق بناء وتشكيل وصياغة **استعارات الوعاء**، وتتباين وفقا للأغراض والمقاصد المتوخاة منها.

ونجد – مثلا – أنّه من وجهة نظر البنينة التصورية هناك اختلاف؛ فالتصور **[في]** ينبثق في العبارات [8/7/5] من استعارة **الفضاءات المكانية أوعية:** [السجن+ الدار + الساحة العامة]؛ التي تبنين تصور المجموعة الاجتماعية، وتسمح لنا هذه الاستعارة بالقبض على تصور الفضاء المكاني بجعله وعاء، فالتصور **[في]** في العبارات [8/7/5] يعتبر شيئا واحدا، "إذ ليس لدينا ثلاث تصورات مختلفة للتصور **[في]** أو ثلاث مشتركات لفظية للفظ [في]، لدينا تصور منبثق واحد هو [في]، ولدينا لفظ واحد لتمثيل هذا التصور. إلاّ أنّه لدينا تصوران استعاريان يحددان جزئيا المجموعات الاجتماعية، والحالات العاطفية"[3]. كما يتّضح في العبارتين [2 و4] ← مقولات الحالة الوجدانية: [استعارة القلب وعاء]، وهذه الأمثلة تبيّن أنّه "من الممكن أن تكون لدينا أنواع من التجربة تتساوى من حيث قاعديتها، وأننا نملك بناءات تصورية *conceptualisation* لهذه التجارب لا تتساوى من حيث قاعديتها." [4] إذ أنّ الاختلاف أساس الإبداع والتنوع.

وحاصل القول، تأكيد على أنّ مجرد اعتبارنا شيئا غير فيزيائي كيانا أو مادة، لا يسمح لنا بأن نفهم عنه شيئا مهما. فبإمكاننا تطوير الاستعارات الأنطولوجية، لتعني الاستعمال الاستعاري للألفاظ الدالة على المعنوي غير المحسوس، كالأحداث، والنشاطات الفكرية، والأحاسيس والأفكار – من قبيل ما سبق تقديمه/ طبيعة العلاقات، التي أنتجتها **الاستعارة الأنطولوجية** – بوجه خاص– بين المفاهيم المجردة: [المدينة، الزمن، الذاكرة]، والمفاهيم الحيّة: [الإنسان/الشخص].والتجارب الواقعية للمجتمع العربي، والنظر إليها على اعتبار أنّها كيانات وأشياء مادية محسوسة. وذلك بغية جعلها ملموسة أكثر بالنسبة للعقل البشري.

---

1. واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص 18.
2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 91.
3. المرجع نفسه، ص 80.
4. نفسه.

ثانيا: الاستعارات الاتجاهية *Métaphores d'orientation*

في رواية سيّدة المقام

ارتبط وجود الإنسان بضرورة وجود الاتجاه، فلا تكاد خطاباتنا العامة والخاصة، المتعلقة بالفاعل البشري، تخلو من الدلالة على ارتباطه بالاتجاه المحدّد، والوجهة البائنة. وقد تحوّلت معرفتنا للمحيط البشري إلى خريطة محدّدة المعالم والوجهات، إننا لا نكاد نخوض غمار الأدب حتّى نجد أنفسنا مرغمين على تحديد اتجاهاته، والحال كتلك في شتّى المجالات الإنسانية الثقافية، والاجتماعية والاقتصادية والسياسية الأخرى، حتّى إننا لنذهل ونتشتت فعلا، إذ تتنازعنا الوجهات من كلّ حدب وصوب، ليحتدم أمامنا صراع الثنائيات [يمين/ يسار]، [شرق، غرب]، [داخل، خارج]، [أمام وراء]، [شمال، جنوب]، [أعلى، أسفل]...إلخ. والإنسان يتميز عن غيره من جوانب مختلفة، ينال فيها الاتجاه حصّة الأسد، ونحن نلاحظ أنّ أول مرتكز يبني عليه الإنسان معتقداته، هو الجانب الديني، ولعل أول ما ينبني عليه الدين بدوره هو الاتجاه، فالمسلم، مثلا، لا يستطيع أداء فريضة الصلاة، ما لم يحدّد اتجاه القبلة، ثم إنّه يؤدي التحيّة بدءً باتجاه اليمين فاليسار، وإنه ليقضي كلّ أموره ميامنة، وغالبا ما يتجه الإنسان إلى ربه بالدعاء، وهو يرفع بصره باتجاه السماء، وذلك يشي بشيء من القداسة الاتجاهية. كما أنّ الإنسان الحزين المنكسر ينكس رأسه إلى الأرض، وكلّ هذا له دلالاته الخاصة.

"والمعروف أنّ الأدب يصوّب وجهه إلى الأمام؛ فهو استشراف مستقبل، أو على الأقل معاناة حاضر"[1]، وبذلك فهو لا ينأى عن البعد الاتجاهي، بل إنّه بإمكاننا القول باتجاهية اللغة،[2] فاللغة برمتها – كمادة للتواصل والمعرفة والأدب، تخضع للأبعاد الاتجاهية، إنّها – كالكائن الحي – تعلوا وتنحط، تتقدم وتتأخر، وتتجاذبها الاتجاهات المختلفة...إلخ. وهذه المعطيات تبنين تصورات استعارية خاصة، تنظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة، "وسنسمي هذا النوع **الاستعارات الاتجاهية**، إذ أنّ أغلبها يتعلق بالاتجاه الفضائي [عال – مستفل، داخل – خارج، أمام – وراء، فوق – تحت، عميق – سطحي، مركزي – هامشي]. وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل، الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي. وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتصورات توجها فضائيا، كما في التصور التالي: [السعادة فوق]؛ فكون تصور

1. هاشم غرايبة، المخفي أعظم، ص37.

2. يمكن التمثيل لذلك بقول كارل يونغ: "إنّنا كلّ يوم نرتحل خلفا، عندما نستخدم كلمة من كلمات اللغة... فقد ترجعنا كلمة من الكلمات، مجرد مفردة واحدة، قد ترجعنا آلاف السنين في دلالاتها، مثلها مثل الأنماط الأولى، الأنماط الكبرى الصافية." ينظر: حنا عبود، الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص123. إذ نلمس – من هذا المنطلق – إمكانية اعتبار اللغة ذاتها استعارة اتجاهية كبرى.

السعادة موجها إلى أعلى، هو الذي يبرر تعابير من قبيل: [أحس أنني في القمّة اليوم]. [1] أو [إنّ معنوياتي مرتفعة]، [سيكون لنا شأن رفيع في المستقبل]...

وقد تحكمت التصورات الاتجاهية في ثقافتنا أيّما تحكم؛ حتّى باتت أقرب إلى الثوابت منها إلى المتغيرات، ذلك أنّ بعض الاتجاهات تتشبث بمعان خاصة، يصعب احتمال نقيضها، وقد يستحيل تماما، وكأنّ كلّ الأشياء الجميلة يجب أن تتجه إلى الأعلى، فآدم عوقب على معصيته بالنزول إلى [أسفل] بعد أن كان [أعلى]، والأعلام ترفرف [عاليا] للتعبير عن الرقي والاستقلال، ولا يمكن أبدا لكلمة [رقي] أن تحتمل معان سلبية. عكس الاتجاه (أسفل/ أدنى)، فكلمة [دنيء]، في العادة، لا تحتمل أيّة معان ايجابية، هذا مع أنّ الثروات المادية توجد أسفل الأرض [البترول، الذهب..] واللؤلؤ والمرجان في أعماق/ أسفل البحر.

إنّ استعارات اتجاهية كهذه ليست اعتباطية، وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية، رغم أنّ التقابلات الثنائية بين فوق وتحت، أو بين داخل وخارج ...إلخ، لها طبيعة فيزيائية فإنّ الاستعارات الاتجاهية التي تتبني عليها، قد تختلف من ثقافة إلى أخرى. ففي بعض الثقافات مثلا يوجد المستقبل أمامنا، في حين أنّه في ثقافات أخرى يوجد خلفنا.[2] وهكذا يَنظِّم هذا النوع من الاستعارات عدّة تصورات، الواحد مع الآخر، في قالب مفهومي يدل على الاتجاه، فهو الاستعمال الاستعاري للفظة ما، مع دلالة مفهومُها على التوجه. وسنحاول الكشف عن المغزى الكامن وراء توظيف هذا النوع من الاستعارات، في رواية "**سيّدة المقام**" كواحدة من روايات "محنة الجزائر" التي يحاول الكاتب من خلالها [الانخراط في الشهادة ضدّ العصر، والعمل على مُخَبَّآت الذاكرة][3] على حدّ تعبيره. باعتبار الرواية استعارة كبرى، ضمّت كما هائلا من الاستعارات الفرعية.

وانطلاقا من الاستعارات الاتجاهية، سنحاول الإجابة على بعض الأسئلة التي تخالجنا من قبيل:

- كيف لرواية "**سيّدة المقام**" أن تتولى قول الحقيقة مباشرة، عبر رصد الاتجاهات والتوجهات المبثوثة في تقاسيم الاستعارة الاتجاهية؟
- وكيف لها أن تتير بعض الزوايا لتفادي الصمت المتواطئ، أو أن تسلط الظلام على بعض المنعرجات الداخلية [احتمالا للتنكر] في آن واحد؟؟
- ثم كيف للاستعارة الاتجاهية أن تكشف اتجاهات المقاصد الإبداعية للخطاب الروائي، في علاقته الحيّة مع الواقع الملموس؟

1. جورج لايكوف ومارك جونسون،الاستعارات التي نحيا بها، ص 33.
2. المرجع نفسه، ص 33.
3. كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية، رابط سابق.

أ. استعارة [الداخل قلق]

تشتغل ثنائية [الداخل /الخارج] في مجالات عديدة من حياتنا، وتسيّر الكثير من تجاربنا، كما تساهم في إعطاء وبلورة تصورات نسقية خاصة بالتجارب والأفكار الراسخة لدينا؛ فالعادة جعلتنا نؤمن بأنّ الداخل يتوافق، غالبا، مع مقولات مثل [الروح، الجوهر، الكنه، اللب، المضمون...] ويؤسس مقولات مثل: [الوطن، الأمن، الانتماء...]، ليبني بذلك تصورات متعلقة بهذه المقولات، من قبيل: الروح تقع داخل الجسم، والوطن هو الداخل وما سواه هو الخارج، والأمن يتكاثف كلّما اتجهنا إلى الداخل/ الوطن، ويتضاءل كلّما اتجهنا إلى الخارج/ الاغتراب...إلخ. وهو ما ينسجم مع استعارة: **[الداخل فوق]**. إلاّ أنّ بعض التجارب الجديدة وكثير من الأفكار المستحدثة، استطاعت إبداع مقولات جديدة، تتعلق بالتصور الاتجاهي للنسق [داخل]، وقد طفت إلى السطح مؤخرا، لتشرع في تقويض العادة القديمة، التي بنيت عليها تلك التوافقات، أين بات التصور الدلالي للاتجاه [داخل] يحيد عن الارتباط بمسألة [تكاثف الأمن] إلى نقيضها مثلا، لتقلب هذه التصورات الاستعارة إلى: **[الداخل تحت]**، نتيجة لما آلت إليه بعض الشعوب الراكدة تحت جبروت التقهقر والانحطاط، أين بات تصور [الداخل/الوطن] يتخلى عن السمات:[+ أمن]، [+ استقرار]، [+ حرية]، [+ازدهار] ليقترن بسمات: [+ قلق]، [+ كبت]، [+ظلم]، [+ ضياع]...

ومن هنا تنشأ العلاقة التلازمية بين الاستعارة والواقع من أجل تجاوز الاستعارات المجمّدة إلى استعارات حيّة فعالة. وكثيرا ما يرتبط الاتجاه [داخل] بـ [السيكولوجية البشرية]، من خلال الارتباط بالمشاعر، الأحاسيس، الوعي، الإدراك، الذاكرة ...إلخ. والواقع أنّ "إنسان القرن العشرين يعيش في جوّ رهيب من القلق، والخوف والوحشة؛ لأنّ السعادة الحقّة ليست في إرضاء حاجات الجسد، بل في إرضاء حاجات الروح، وريّ تعطشه إلى المثل العليا، والمثل الأعلى، كما يقول جوته، يستأنس وحشة الحياة الدنيا."[1] وسنحاول، فيما يلي، الوقوف على بعض الاستعارات التي تصوّر واقع الإنسان، في القرن العشرين، حيث سيطر عليه القلق، من كلّ الاتجاهات، وبلغ به مبلغ [القلق من المجهول]، لتمنعه تفاصيل الواقع ومعطيات، من أن يحيا بسلام، بعيدا عن القلق.

i. قلق الأرض/ الوطن: تنسجم هذه المقولة مع استعارة [الداخل قلق]، انطلاقا من أنّ: [الوطن = الداخل]، كما تبيّن العبارات الاستعارية التالية:
   1. " شيئا ما في داخلي يجعل من هذه التربة ألمًا مقدسا. [2]
   2. " ضاقت المدينة، وأصبحت محصورة داخل أشواق الناس." [3]

1. يوسف مراد، علم النفس والأدب، دار الهلال، 1966. ص 27.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 21.
3. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 33.

3. "الأشواق التي تحتل قلب المدينة لم تعد تحفل كثيرا بالفرح." [1]
4. " الجامعة هي مكانك للتنفس، بدأت تتكسر داخل ذاتها." [2]
5. "أنوثة مسروقة داخل مدينة لا تصرخ إلاّ لتأتي بطوفانات السلالات المنقرضة."[3]
6. "شيء ما ينتكس داخل هذه المدينة." [4]
7. " الزواج في هذه المدينة هو إعلان مسبق عن حالة إفلاس باطنية، ومأساة جديدة تضاف إلى عمق الهزيمة التي تكبر معنا، مثلما تكبر فضاءات عيوننا." [5]

ويمكن تحليل هذه المعطيات وفقا للجدول التالي:

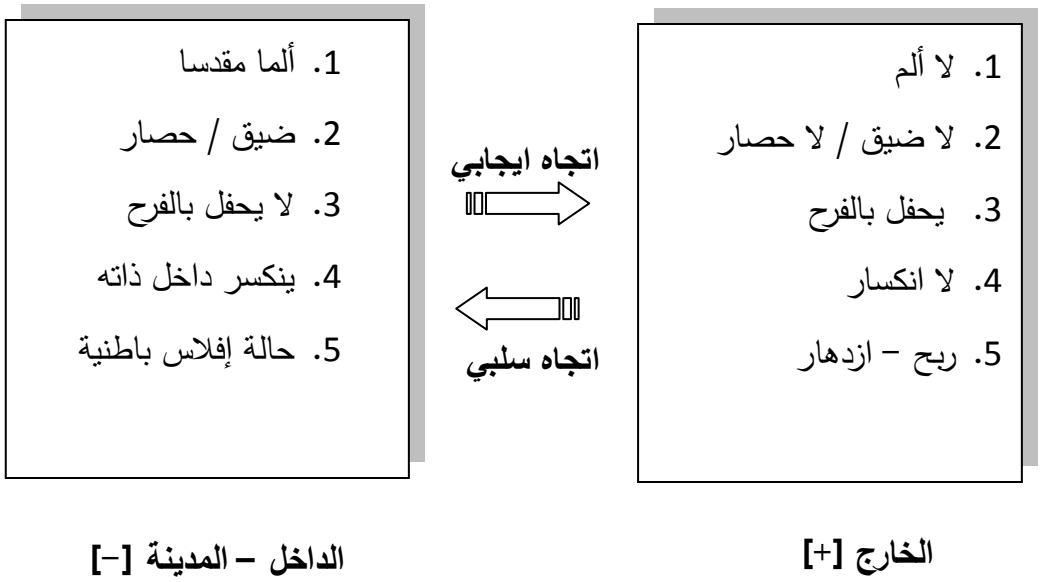
العبارة الاستعارية	الداخل قلق /الداخل تحت	الخارج سعادة /الخارج فوق	الدلالة
.1	[+ ألم]	[+ لا ألم]	الشعور بالوطنية
.2	[+ ضيق]	[+ سعة]	الخيبة/ الخراب الوطني
.3	[+ حزن]	[+ فرح]	المأساة الوطنية
.4	[+ انكسار]	[+ اصطلاح]	تراجع الدور الثقافي
.5	[+ دمار]	[+ بناء]	[– أنوثة] ← [– خصوبة]، [– نماء] الطوفان ←[+ خراب]، [+ دمار]
.6	[+ انكسار]	[+ إصلاح]	تراجع المبادئ والقيم
.7	[+خسارة] [+مأساة] [+ دمار]	[+ربح] [+فرج] [+انتصار]	الزواج ← الشراكة إفلاس الزواج ← [+ عقم]، [+ تشتت] المأساة/ الهزيمة ← [+ تقهقر الدولة]، [+خيبة الشعب] .

تتفق هذه الأنساق التصورية مع أنّ "ما يصنعه الإنسان ليس تنفيذا لخطة محكمة، تجعل الواقع ممكنا، بل هو شيء يتجاوزه، بقدر ما يتجاوز هو ذاته، على ما هي علاقة البشر بما ينتجونه، من

1. المصدر نفسه، ص 33.
2. المصدر نفسه، ص 36.
3. المصدر نفسه، ص 44..
4. المصدر نفسه، ص 78.
5. المصدر نفسه، ص 87.

النصوص والأدوات، أو بما يصنعونه من الأفعال والأحداث، التي تقل أو تفيض، أو تختلف عمّا يراد منها ولها. هذا ما يجعل من الإنسان الخالق، منبع الإمكانات، بقدر ما يضعه في مهبّ المصادفات والمفاجآت، بحيث يفكر ويعمل على سبيل المغامرة والمجازفة، وسط الرهانات المفتوحة على الأسوأ أو على الأحسن، نحو إنتاج العوائق والأزمات، أو نحو ابتكار الحلول والمعالجات. وتلك هي أزمة الوضع البشري: إنّه يتردد بين الإخفاق والنجاح، بين العجز والمعجزة، بين الدمار والازدهار.[1] وهذا ما يجعل الإنسان المفكر، المبدع، وحتّى المحلّل، في قلق متنام يوما بعد يوم، وهو يحاول أن يهدم قناعات ليبني أخرى، من خلال بنائه لعالم كليّ جديد/ عالم الرواية – هنا، يقوم بديلا موضوعيا لعالم حقيقي قار، ويستمرّ هذا الأخير في صناعة القلق، بل يصرّ على نقله إلى كلّ العوالم التي تتبناه مرجعا أو تتخذه منطلقا.

وهذا ما يوضحه المخطط التالي:



فالاستعارة الاتجاهية، هنا، تسعى إلى كسر السائد فينا، وهي تنتهك قواعد التعبير الحرفي، كما تنتهك الطابوهات الاجتماعية والسياسية، التي كثيرا ما نتحاشاها، لتتكلم بلغتها الخاصة، كناطق رسمي بديل للذين لا لغة لهم. ولقد أجادت رواية "**سيّدة المقام**" الوخز بالكلمات في فيض من الانفعالات والأفكار، المجسدة للغيرة المستعرة على الوطن. وقد تضمنت هذه الاستعارة تسويغات تصورية للقلق المتعلق بالوطن، من قبيل: كبت الشعور الوطني، ولجم الرأي العام، وتلاشي ملامح المدينة، حتّى أصبح الناس لا يمتلكون حقّ الحلم برسم صورتها حتىّ، إلاّ في أشواقهم الّتي تحتل قلبها، الذي يطغى عليه الحزن/ [– حرية المبادرة]. عن طريق شخصنة المدينة في الثلاث عبارات

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 196.

الأولى، حيث تقلب الاستعارة كلّ الوجوه المجردة إلى وجوه ملموسة متفاعلة وحيّة، ولها دور لا يمكن إيكاله إلى غيرها.

كما تعلّل الاستعارة هذا القلق عن طريق المرجعية الواقعية الحقيقية، أين تتولى العبارة الاستعارية (4) الإشارة إلى تراجع مكانة [الجامعة]/ أهم المراكز الثقافية التوعوية من خلال الجملة [هي مكانك للتنفس]. وإلحاقها بالجملة [بدأت تنكسر داخل ذاتها]، حيث تتخلى الجامعة عن السمات اللازمة: [+ حيز مكاني]، [+ هيئة علمية]، [+ فضاء للبحث]، لتتحلى بسمات عرضية [+ وسط حيوي]، [+ مادي]، [+ قابل للانكسار]، [+ذات]. تسمح للتقنية الاستعارية بتشكيل النسق التصوري الجديد وإيصاله إلى المتلقي. لتعود الاستعارة من جديد في العبارة (5) إلى عملية التشخيص؛ بجعل المدينة [تصرخ]، والصراخ عادة هو تعبير عن فعل انفجاري، يعكس شدّة الغضب، بعد طول تحمل ومعاناة. وفي صورة [الانتكاس]/ (6)، وصور [الإفلاس]، [المأساة]، [الهزيمة]/ (7)، تتأكد مقبولية الاستعارة [الداخل قلق] كاستعارة محورية، يمكن أن تشتقّ منها استعارات فرعية [الداخل سلب]، مثلا، والتي تنسجم مع استعارة اتجاهية كبرى [الداخل تحت].

وبمواصلة السير في اتجاه استعارة [الداخل قلق]، لنا أن نلمس مُوجدات أخرى لهذا القلق، عدا قلق الأرض/ الوطن من خلال مقولات أخرى ثانوية، من قبيل:

ii. قلق الكتابة: وتنسجم هذه المقولة مع استعارة [الداخل قلق] من خلال التصورات الناتجة عن العبارات الاستعارية التالية:

1. "من الصعب أن نعيش **داخل** كومة الكلمات." [1]
2. " يتلاشى في سكينة **داخل** هدوء جنائزي، و**وسط** بياض يقلق بعض الشيء." [2]
3. "نبحث **داخل** الكلمات عن أشيائنا الضائعة." [3]
4. "كان شيئا في **داخلي** يحرقني."[4]
5. "أدعوك إلى آخر غوايات هذا القلم، الذي بدأ يتآكل **داخل** جحيم الكلمات، وقلق المدينة."[5]
6. " أنتظر اللحظة المفجرة، الكتابة، لأهرب **داخل** عنفوان الكلمات." [6]
7. "تدحرجت الكلمات **في أعماقي** من دون أن أفتح شفتي." [7]

1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 16
2. المصدر نفسه، ص 22.
3. المصدر نفسه، ص 185.
4. المصدر نفسه، ص 196.
5. المصدر نفسه، ص 198.
6. المصدر نفسه، ص 204.
7. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص152.

ويمكن تمثيلها من خلال الجدول التالي:

العبارة الاستعارية	بؤرة التفاعل	التشاكل
.1	نعيش داخلها	وسط حيوي ← التفاعل
.2	بياض يقلق	صمت الكتابة ← المسكوت عنه
.3	نبحث داخلها	الكلمات حقائب ← المحتوى
.4	يحرقني	وخز الكلمات ← قلق الكتابة
.5	غوايات + جحيم	تحريض الكتابة + قوة الغضب
.6	اللحظة المفجرة + الهروب داخلها	الكتابة قنبلة موقوتة + لحظة التغيير الكتابة ملاذ
.7	تدحرجت في أعماقي	الخوف ← المسكوت عنه

من هنا تغدو الكتابة هوية، "لكنها ليست هوية بالمعنى الوطني أو القومي، إنّما هي هوية إنسانية. حيث أنّ التعرف على الموجود لا يكون إلاّ من خلالها." [1] كما تغدو مُوجدة لا مَوجودة، بصفتها فاعل لا مفعول به. ومن هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى أن يكون [الداخل قلق] انطلاقا من مقولة [قلق الكتابة]، إنّه هاجس الكاتب الذي ينتقل إلى الكتابة، هاجس الروائي، الذي ينتقل إلى الرواية، وبعد هذا كله تتردد عبارة "موت المؤلف" فأنّى له أن يموت؟؟ ولم تكن **رواية "سيدة المقام"** إلاّ واحدة من صور القلق العام، الذي رسمته روايات: **مرايا الضرير، حارسة الظلال، وذاكرة الماء،** ومعظم روايات واسيني الأعرج، كاستعارات كبرى، تقف شاهدة على ممارسات العصر. و"هكذا تكون الاستعارة أساس عمل الفكر، لا مجرد تفكير لعوب على سطح اللغة، لأن العلاقة بين المحمول والحامل، في داخل الاستعارة الواحدة، هي نفسها علاقة استعارية." [2] وعلى عكس بعض الروايات العربية التي تبني استعاريتها على ذلك النوع البسيط المتكرر من تجاربنا البشرية، في حياتنا اليومية، فإنّ روايات واسيني، تحاول أن تبني استعاريتها على ذلك النوع الفخم الفذّ الفريد، ذي الأثر الخطير في سياسة الدول، ومصائر الشعوب.

III. قلق المجهول: وتمثل هذه المقولة العبارات الاستعارية التالية:

1. " حزن كبير يتجشأ في الداخل كالسرطان."[3]

1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 05.
2. آيفور أرميسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2002، ص 07.
3. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص35.

2. " تجد نفسك داخل كابوس أحمر. هل سبق لك أن شعرت بداخلك نارا تحترق؟"[1]
3. "قد أموت أنا داخل هذا التوجس الغريب." [2]
4. " داخل هذا البؤس كله، كنت أشعر بالرأفة على نفسي. [3]"
5. " شيء ما بداخلي كان يعذبني، ويدفعني باتجاه التهلكة. "[4]
6. " غبت داخل موجة سوداء." [5]
7. " ما أقدسك أيتها الشعلة التي تنطفئ داخل الصدر المحروق ببطء شديد. "[6]
8. "كان شيء ما يتمزق داخلها بقوة." [7]
9. " الحرائق التي كانت تنشب في داخلي." [8]
10. " أشياء كثيرة تتصدع في داخلي." [9]
11. " هذا الصمت الذي يأكل الداخل. " [10]
12. "هل تسمعين الأشياء الثمينة التي تتكسر الآن بحزن كبير في الداخل؟"[11]
13. " هل تسمعين الخراب الذي ينشب أظفاره في الداخل."[12]
14. "شيء ما حاد كالشفرة، أقطع من الشعرة وأحزن من الدمعة، كان يمزق الداخل بقوة."[13]
15. "لكن شيئا ما في داخلي كالخوف كان يأسرني، ويزيد من حالة الخوف التي تعتريني." [14]

وتعكس هذه العبارات قلقا من المجهول أو من شيء غريب، إلاّ أن هذا الغريب أو المجهول يستحقّ أن يولّد هذا الشعور، لتعلقه في الغالب بمصير الوطن، ومصير الإنسان. ويمكن أن نستخرج بعض الدلالات الكامنة في هذه العبارات كالتالي:

---

1. المصدر نفسه، ص234.
2. المصدر نفسه، ص234.
3. المصدر نفسه، ص83.
4. المصدر نفسه، ص127.
5. المصدر نفسه، ص127.
6. المصدر نفسه، ص155.
7. المصدر نفسه، ص156.
8. المصدر نفسه، ص156.
9. المصدر نفسه، ص206.
10. المصدر نفسه، ص219.
11. المصدر نفسه، ص225.
12. المصدر نفسه، ص225.
13. المصدر نفسه، ص230.
14. المصدر نفسه، ص 209.

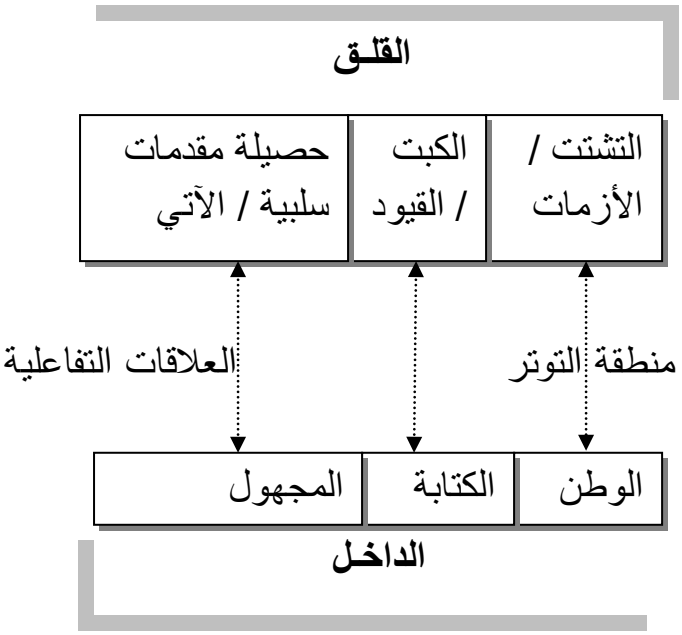
العبارة	البؤرة الاستعارية	الدلالة	العبارة	البؤرة الاستعارية	الدلالة
.1	يتجشأ	شبع الحزن من الامتداد والسيطرة على الداخل [+ يأس]	.9	الحرائق تنشب	الوعي بالمأساة [+ رفض]، [+ ثورة]
.2	كابوس أحمر + نار	الحرقة / [+ ألم] العذاب/ [+ قلق]	.10	تتصدع	الانهيار [+ صدمة]
.3	التوجس الغريب	الحسرة [+ خوف]	.11	يأكل الداخل	الفناء المادي الذي يقابله فناء معنوي. [+تلاشي]
.4	داخل البؤس/ أشعر بالرأفة	الوعي [+ إرادة]	.12	أشياء ثمينة/ تتكسر	انهيار المبادئ والقيم [+ صدمة]، [+ خيبة]
.5	يعذبني+ يدفعني	الخوف [+ ضعف]	.13	ينشب أظافره	هيمنة الخواء/ انهيار الطموح [+ سيطرة]
.6	موجة سوداء	الحزن [+ تشاؤم]	.14	حاد + حزين/ يمزق	حدّة الوجع [+ تشتت]
.7	محروق ببطء...	عذاب الضمير [+ وعي]	.15	يأسرني + يزيد الخوف	هيمنة الشعور بالضعف [+ قيد]، [− حرية]
.8	يتمزق بقوة	انهيار الشعور [+ ضعف]			

وانطلاقا من هذه المعطيات، سنسعى إلى الوقوف على حصيلة استعارة [الداخل قلق]، بالاعتماد على طريقة بول ريكور في التحليل الاستعاري[1]، والتي تتطلب المرور بمراحل ثلاث؛ انطلاقا من التباين الشاسع بين المستعار منه [الداخل] والمستعار له [قلق]، لتغدو التقنية الاستعارية وسيلة

1. ينظر: بول ريكور ، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 115 وما بعدها.

مهمة لإجلاء المواقف والتصورات المنتجة للأفكار، بلغة عادية تتجاوز التقنيات المألوفة، فالمستعار [الداخل] والمستعار منه [القلق] في علاقة تباعد/ تنافر، إذ لا يبدو، للوهلة الأولى، أنّ هناك أيّ قواسم مشتركة بين المجالين، وهنا تبرز منطقة التوتر؛ حيث تشكل المركز الدينامي والحيوي للاستعارة. وحسب بول ريكور فهذا التوتر/ غياب العلاقة ظاهريا، يؤدي إلى كشف علاقته بالواقع من خلال ثلاثة مستويات، تتمثل في:

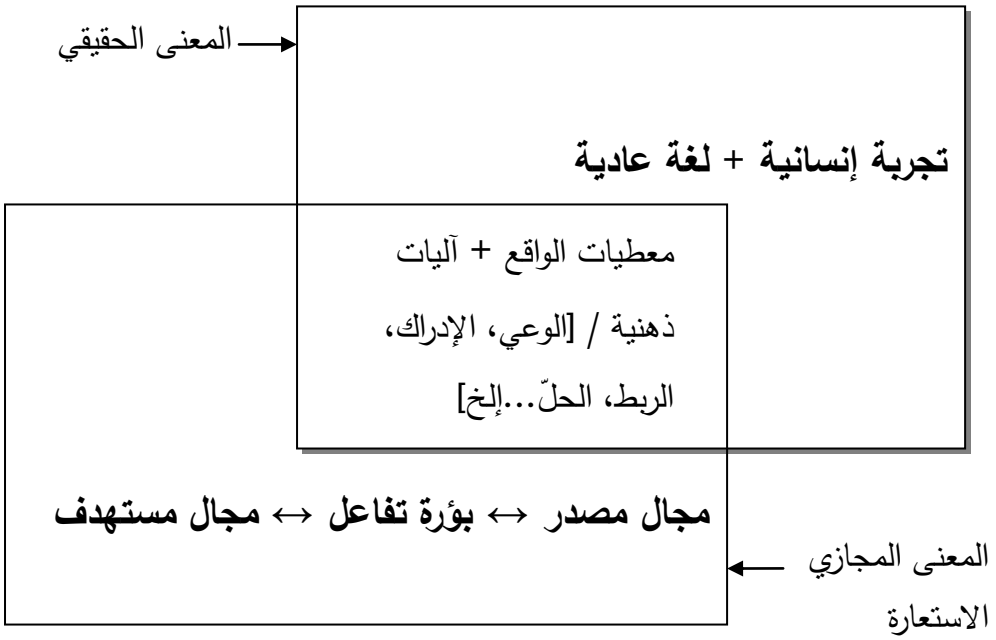
1. التوتر المتعلق بعناصر الخطاب في حدّ ذاتها: فالاستعارة تنطوي على استعمال متوتر للغة، تعزز من خلاله مفهوما متوترا عن العالم، والتوتر لا يقتصر تواجده على مستوى الكلمات، بل هو داخل في صميم رابطة ما يدعى بالملفوظ الاستعاري." [1] وقد تعالقت عدّة ملفوظات استعارية في رواية "**سيّدة المقام**" مثل ما لاحظناه من استعارات مختلفة/ منسجمة: [المدينة ألم، الوطن خيبة]، و[الكتابة قنبلة موقوتة، الكتابة قلق]، و[القلق نار، القلق كابوس أحمر، القلق سرطان]...إلخ، تعالقت هذه الاستعارات مع استعارات أخرى، وانسجمت مع بعض الملفوظات الاستعارية، بغية تشكيل صورة عن القلق الداخلي، الذي يمكن توزيعه كما يلي:



2. التوتر المتعلق بالتأويل الحرفي والتأويل المجازي:حيث يرى بول أنّ "للعلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي أشبه بنسخة مختصرة، في داخل جملة واحدة من الدلالات المعقدة المتداخلة التي تسم العمل الأدبي ككل."[2] ذلك أن "البنية الاستعارية التي ترتكز عليها تصوراتنا

1. المرجع نفسه، ص 118.
2. بول ريكور ، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص 84.

المألوفة والعادية، تشير إلى أن الاستعارة ظاهرة مألوفة جدّا، إلى درجة أنه يصعب رؤيتها، والانتباه إليها."[1] حيث يرى ايكو، بهذا الصدد، أنّه " ينبغي إعادة فحص التعارضات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، المعنى الأول والمعنى الثاني، المعنى الظاهر والمعنى الباطن، المعنى الحرفي والمعنى التمثيلي، والتي يمكن تجميعها، تحت اسم [نظرية المعنى المزدوج]." [2] ويمكن تمثيل العلاقة بين المعنيين، في إطار **الاستعارة الروائية**، من خلال الخطاطة التالية:



3. التوتر المتعلق بالمستعار منه والمستعار له: بمعنى أن يكون المستعار منه هو المستعار له، ولا يكون في نفس الآن؛ وهنا يحضر انتقاد لايكوف وجونسون للنزعة الموضوعية، باعتبارها نظاما فلسفيا، قائما على فكرة التطابق بين اللغة والواقع، وبالتالي تجميد علاقة الفرد بمحيطه، ممّا يجعل الاستعارة تندرج ضمن خانة التطابق. غير أنّ البدائل المعرفية تقرّ بأنّ الاستعارة تتموضع ضمن سياق البين بين، أي ضمن مبدأ الثالث المرفوع الذي أغفله أرسطو [كما وضحنا ذلك في المدخل/" البلاغة الجديدة"]، لتغدو الاستعارة، حينها، مبنية على فكرة النسبية، ومرد ذلك يكمن في عامل الاختلاف الثقافي." [3]

فهناك استعارات مألوفة جدّا، تجعلنا عادة تكرارها نتلقاها كمعان حرفية حقيقية، ويمكن التمثيل لذلك بالعبارات *(2)، (7)، (9)*، أين تم ربط القلق الداخلي الشديد بالنار، ليصبح هذا الشعور

1. جورج لايكوف ، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص 07.
2. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 144.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

عبارة: [عن نار تحترق، شعلة تنطفئ داخل الصدر المحروق، وحريقا ينشب في الداخل]، أين تجعلنا التجربة اليومية، التي كثيرا ما تعبّر عن شدّة القلق والحزن بـ[حرقة القلب]، نتلقى هذا المعنى الاستعاري بكثير من الألفة التي تكاد تجعله معنى حقيقيا. "غير أنّ تناول سيرورتي الإنتاج والتأويل، لا يمكن أن يكون كاملاً، إذا ما تجاهل الكيفية التي تتحدّد بها هاتان السيرورتان اجتماعياً، بوصف اللّغة ممارسة اجتماعية؛ أي بوصفها مشروطة بالجوانب الأخرى، غير اللغوية، من المجتمع."[1] وهذا ما ينسحب على النطاق الأسلوبي للخطاب الروائي، وخصوصا فيما يتعلق بالأسلوبية الاجتماعية للرواية.

وعلى المستوى الشمولي الكليّ لتجلي المعنى الاستعاري [الداخل قلق] في رواية "**سيّدة المقام**" لا يعدو بناء عالم هذه الاستعارة، كونه تقديما شبه فوتوغرافي، لصور واقعية مألوفة في العادة، يؤكدها مظهر الشعور بالازدراء إزاء [الداخل] سواء أكان هذا الداخل وطنا/ من خلال:[الرغبة في الهجرة، الرغبة في التغيير، الرغبة في الهروب...إلخ]، أو كان مشاعر وأحاسيس/ من قبيل/ [صحوة الضمير، الوطنية، الرغبة في نشر الوعي، الحب،...إلخ]، التي باتت تقابل برغبة في الانفصال عنها، تمجيدا للخواء واللاّ مسؤولية، تجنبا للقلق والمتاعب، المنجرة عن الركض وراء هاته المبادئ. وهذا ما يجعل مقولة [الداخل قلق] تبدو كحكم واقعي حقيقي، أكثر من كونها استعارة مجازية تخييلية[2]. وهو ما يدعم الاستعارة الاتجاهية الكبرى الّتي تحتضن مقولات [الداخل] هاته، وتبلورها جميعا تحت مقولة [الداخل تحت].

1. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية – رابط سابق.

2. ذلك أنّ "الاستعارة **اكتشاف تصوري**، يعمل على قلب علاقات الظواهر، وعلاقات وحدات النظام اللغوي الذي يمثلها في التواصل اليومي." **ينظر: إدريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي، ضمن كتاب نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط – المغرب، د.ط، د. ت، ص 115.**

ب. استعارة الأسفل سلب

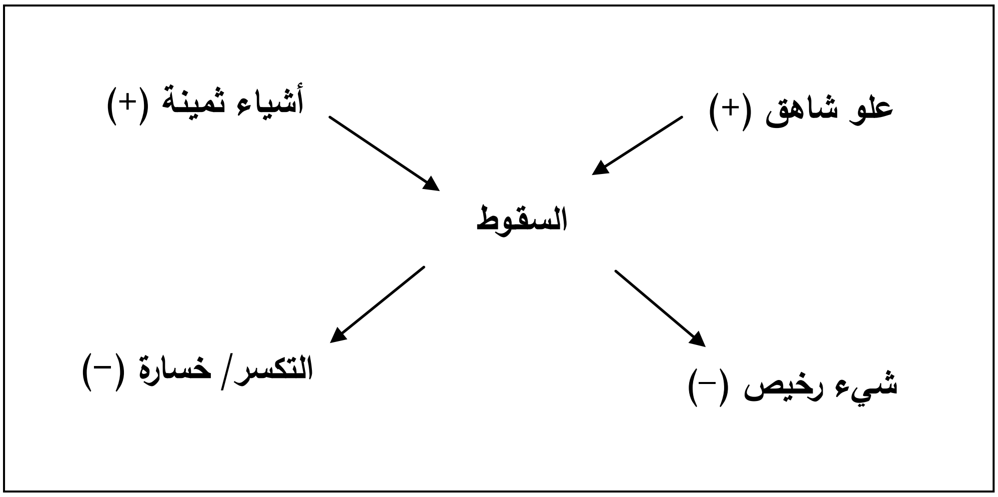
تمكننا الاستعارة من قراءة الواقع، انطلاقا من دلالة الاتجاهات، ممّا يؤدي إلى التأثير في الثقافة الاجتماعية، فالإنسان ينتج مفاهيم كثيرة ومتعدّدة، تعكس تفاعله والفضاء، بفعل تفاعل جسده مع المحيط الخارجي، "فنحن نشير إلى الاتجاه [أسفل] للتعبير عن حالتنا السلبية، كالتخلف والأسى وانهيار المعنويات، ونشير إلى [أعلى]، كلما صادفتنا حالة من ارتفاع المعنويات والتقدم والتطور، وبالتالي فإنّ هذه الاستعارات الاتجاهية القائمة على الثنائية، لا تقوم فقط بترتيب كلامنا، ومنحه المرونة الضرورية فقط، بل تقوم كذلك بتنظيم أعمالنا ومعتقداتنا، فتحمل الاستعارات ذات الاتجاه الأعلى مدلول "السعادة"، بينما يحمل الاتجاه تحت مدلول " الشقاء."[1] ومن جملة الاستعارات الاتجاهية التي تحمل دلالة " العلو" والتقدم في مقابل الانحطاط استعارة [الأسفل سلب] التي يمكن التعبير عنها من خلال استعارات تنسجم عباراتها مع التصور السلبي للاتجاه [أسفل]، ونذكر منها:

1. استعارة السقوط خسارة: السقوط نشاط فيزيائي يتخذ الجسم من خلاله الاتجاه من الأعلى إلى الأسفل، وغالبا ما يرتبط بمسببات مباشرة، كالتعثر أو الانزلاق في صور مادية ملموسة، كما يعبّر من خلاله عن أمور معنوية مجردة كالفشل والانهزام، من خلال التراجع والرسوب والانحطاط... وترتبط هذه المفاهيم في الغالب بالسلبية أكثر من الايجابية. ويمكن التعبير عن هذه الاستعارة بطرق شتّى، وقد تفننت رواية "**سيّدة المقام**" في تقديم بعض هذه الطرق؛ ونذكر منها الأمثلة التالية:

1. " شيء ما تكسّر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق."[2]
2. " سقطت من تعداد كلّ الأشياء الثمينة." [3]

حيث يُسفر السقوط الذي يعبّر عن الاتجاه إلى الأسفل، عن نتائج سلبية، تنسجم مع استعارة [الأسفل سلب] كما يلي:

1. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص71 .
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 07.
3. المصدر نفسه، ص 08.



حيث تظهر الاستعارة اتجاه [العلو] مقترنا بالايجابية، عكس الاتجاه [أسفل] الذي يقترن بالخيبة والانكسار/ الخسارة، كما تعقد قرانا خاصا بين الأشياء الثمينة واتجاه [العلو] الايجابي، لتجعل ما دونه سلبيا، سواء تعلق الأمر بالاتجاه [أسفل]، أو بالأشياء التي تفقد قيمتها، لتنحط وتصبح رخيصة. لنشهد بذلك نوعا من الاتفاق بين العلو والقيمة المثلى، في مقابل اتفاق آخر بين الانحطاط والقيمة الدنيا. "إنّ التصورات التي يفترض أنها عقلية، مثل تصورات نظرية علمية ما، ترتكز غالبا/ وربما دائما، على استعارات ذات أساس فيزيائي أو ثقافي، فتصور [العلو] في الجزيئات ذات الطاقة العليا، يوجد أساسه في استعارة [الأكثر فوق]، وتصور السمو في [الوظائف السامية] في علم النفس الفيزيولوجي مثلا، أساسه استعارة [العقلاني فوق]."[1] وفي العبارتين:

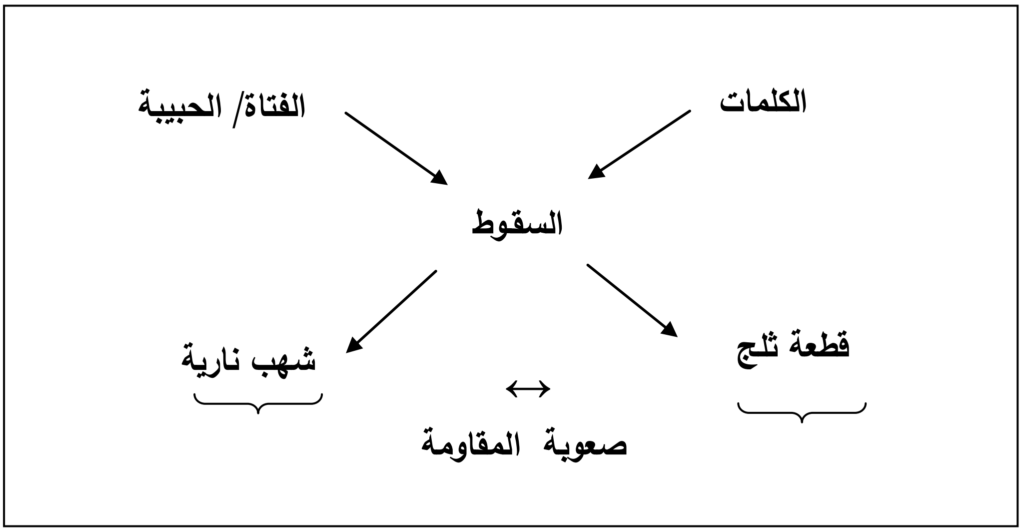
1. " يشعر بالكلمات، وهي تتساقط على قلبه، مثل الشهب النارية."[2]
2. "أخاف عليها من أن تسقط، أن تذوب مثل قطعة ثلج صافية."[3]

نشهد نوعا من التقاطع، المردود إلى شيء من التضاد المعرفي، الذي تثبته التجربة اليومية، فيما يتعلق بالخصائص والسمات المميزة لكل من [الشهب النارية] و[قطعة ثلج صافية] كما يلي:

قطعة ثلج صافية	الشهب النارية
[+مادي]، [+ ماء]، [+بارد جدا]، [+تماسك]، [+صدمة شعورية]	[+مادي]، [+ نار]، [+حار جدا]، [+تشظي]، [+صدمة شعورية]

1. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 38.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 77.
3. المصدر نفسه، ص 156.

ويمكن توضيح سلبية السقوط، المنسجمة مع استعارة [الأسفل سلب] كالتالي:



وهذه الاستعارة تجعل الكلمات تتساقط، حيث تتحوّل من طبيعتها المعنوية، إلى شيء مادي ملموس، يمكن له أن يتساقط [أوراق الأشجار/ الأمطار....إلخ]، ولكن هذا الشيء لا يتساقط بسلام، كما هو متوقع، للوهلة الأولى؛ إنّه يشبه الشهب النارية/ [الشهب النارية ← الحريق، الخراب، الألم، الدمار...]/ مدلول سلبي/ خسارة. ضف إلى ذلك كله أنّ هذه الكلمات/الشهب النارية، تتساقط على [القلب] لا على أي شيء آخر. وهذا يوافق تصوراتنا الثقافية، إذ ليس غريبا عن أعرافنا التعبيرية المجازية أن نعبّر عن شدة الألم الداخلي/ السيكولوجي بعبارة: "حرقة القلب"/ النار. وفي العبارة الثانية، هناك خوف على الحبيبة من السقوط، بمبرر أن حدث السقوط سيجعلها تذوب كقطعة ثلج صافية: حيث أنّ قطعة الثلج الصافية تحيل على: [+التماسك]، [+ الصلابة]، [+ شدة البرودة]، وفي التعابير الشائعة عندنا، كثيرا ما نستعمل كلمة [بارد] لإبداع استعارات مختلفة:

* فلان بارد ← لا مبال ← (−)
* فلان قلبه بارد ← متوان، بعيد الترديد ← (−)
* فلان وجهه بارد ← عديم الحياء ← (−)
* فلان مشاعره باردة ← عديم الأحاسيس ← (−)

وما دامت العبارة، هنا، تتعلق بالحب/ الحبيبة، فإنّ التصورات المبنينة لهذه الاستعارة توافق قول سورل بأنّه " لا توجد تشابهات حرفية بين الأشياء الباردة والأشخاص غير العاطفيين، فالتشابه يعود في الأساس إلى الملاحظة، ونفاذ البصيرة، والإحساس والتدريبات اللغوية. فالأشخاص يجدون فكرة البرودة ترتبط في أذهانهم بالنقص في العاطفة، ففكرة أن تكون باردا، تعني أن لا تكون عاطفيا."[1]

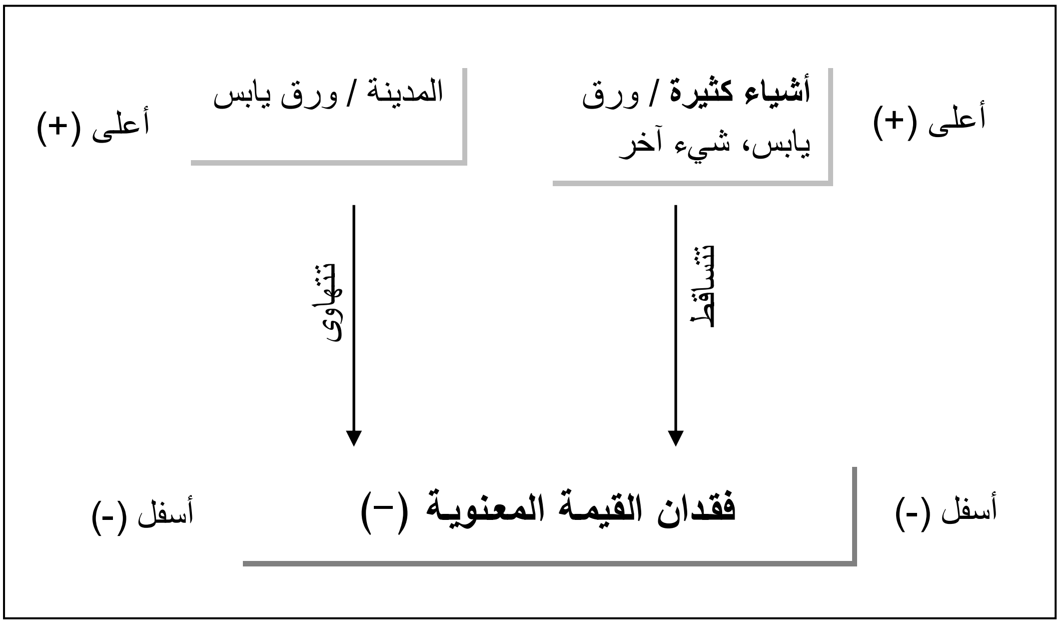
---

1. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 83.

ونلاحظ هنا، أنّ [البرودة] تتفق مع دلالة الاتجاه [أسفل] الذي يحيل عليه [السقوط]، إذ تحيل غالبا على السلبية (−). وتجعل هذه الاستعارة [الفتاة/ الحبيبة] مادة قابلة للذوبان، إذ تسلبها بعض السمات الخاصة، [+حي]، [+ شخصية]، [+إرادة]، لتمنحها سمات أخرى [+مادي]، [+سائل]، [+متحرك] في إطار التأليف بين المجال المصدر والمجال المستهدف، لتجعلنا هذه التصورات المتفاعلة معا، نفهم معنى هذه الاستعارة؛ على أنّ السقوط كحدث سلبي، يرتبط بالاتجاه [أسفل]، يجعل [الفتاة / الحبيبة]، تفقد صلابتها وتماسكها]، لتستسلم للأمر بسهولة/ خسارة الفتاة. وهناك استعارات كثيرة أخرى، تتسجم مع مقولة [السقوط خسارة] منها:

1. "شعرت بأشياء كثيرة تتساقط في عينيه." [1]
2. " هذه المدينة [...] تتهاوى مثل الورق اليابس. كلّ شيء فيها بدأ يفقد معناه." [2]

حيث تذكرنا العبارة الأولى بالمقولة الشائعة "سقط من عيني" التي تحيل على الاحتقار، ودنو المنزلة، وتراجع القيمة المعنوية لشخص أو أمر معين. ولكن العبارة الأولى تستبدل حرف الجرّ [من] بالحرف [في]، لتحوّل العيون إلى عالم خاص، قائم بذاته، تتساقط فيه/ داخله، أشياء معينة، من الأعلى إلى الأسفل/ فضاء خاص، مع المحافظة على ربط الواقعة بالاتجاه السلبي للدلالة. وهو فقدان القيمة المعنوية للأشياء المتساقطة. وفي العبارة (2) تتحول [المدينة] إلى شيء/ مثل الورق اليابس، لتتهاوى / السقوط – الأسفل، فيفقد كلّ شيء فيها معناه، حيث لا تبتعد دلالتها كثيرا، عن الدلالة الأولى للسقوط، ويمكن توضيح ذلك كما يلي:



1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 93.
2. المصدر نفسه، ص 38.

ويمكن الوقوف على الحصيلة المعنوية الإجمالية لاستعارة [السقوط خسارة]، التي تتسجم مع استعارة [الأسفل سلب] من خلال المخطط التقريبي التالي:

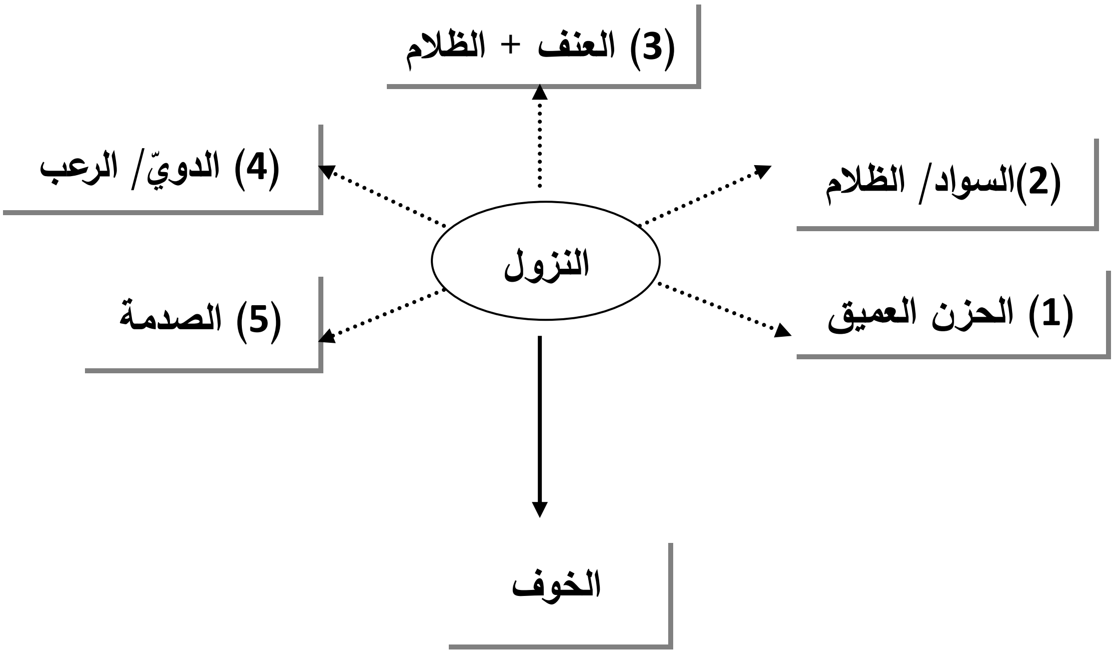
دال2	**دال 1**	دال	تتهاوى → المدينة ← تتكسّر تتساقط → الكلمات ← تحرق/تدمر تسقط → الحبيبة ← تذوب
		مدلول	تسقط → أشياء كثيرة ← تفقد معناها
	مدلول 1	**السقوط خسارة**	
مدلول 2	**الأسفل سلب**		

2. استعارة النزول خوف: عادة ما يرتبط النزول، في ثقافتنا، بالخوف، وإن كان هذا المنظور نسبي، فالمرء يختتم حياته بالنزول إلى القبر، وأقسى ما يمكن أن يعاقب به، هو النزول إلى الدرك الأسفل من النار، والطالب غير الناجح في الامتحان يعتبر راسبا، والرسوب هو النزول، وعادة ما تقترن هذه الأمور بشعور الخوف، وسنحاول أن نكشف عن هذه الرؤية من جانب الاستعارة الاتجاهية، من خلال العبارات التالية:

1. "ينتابني حزن عميق [...] خائف من النزول إلى المدينة."[1]
2. "حين سكنت الرصاصة الطائشة دماغها [...]، نزل سواد يشبه الظلام على عينيها." [2]
3. " نزلت كلّ الظلال على الوجوه وعلى الأشياء التي كانت تتحرك بعنف وسط هذا الظلام."[3]
4. " وفجأة سمعنا دويا مثل البحر، ينزل من فوق رأس المدينة. "[4]
5. " تخيّل امرأة لم تر الأرض في حياتها، وتنزل إليها فجأة وقع الصدمة سيكون كبيرا، أرثى كثيرا لحواء وهي تطأ التربة لأول مرّة." [5]

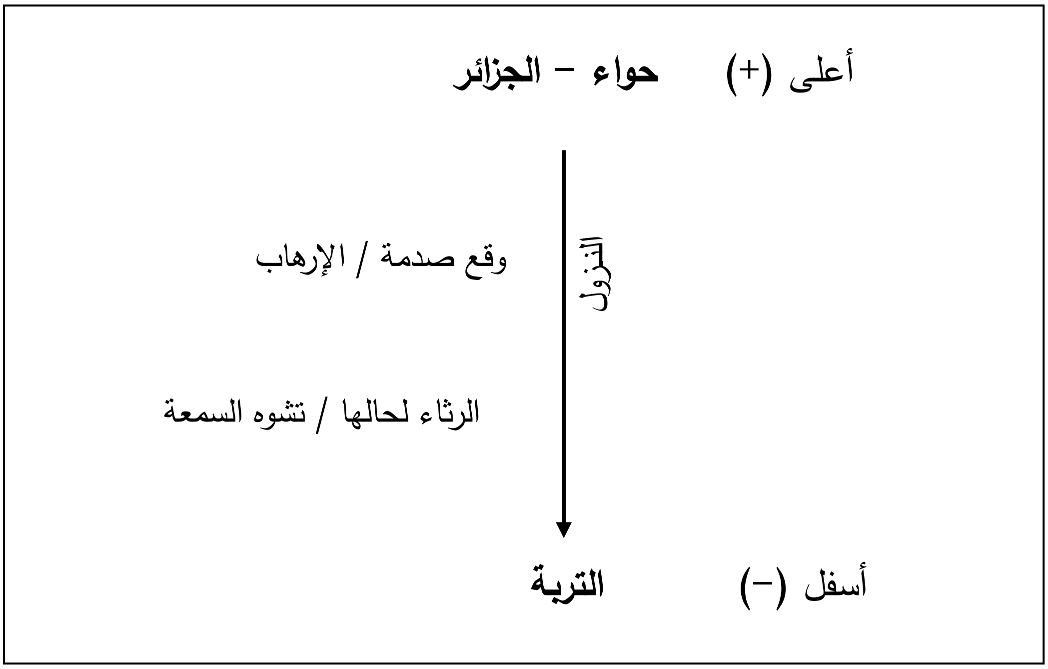
حيث يمكن رصد العلاقة بين البؤر والإطارات المشكلة للعبارات الاستعارية، وتبيان علاقتها بـ[النزول] من جهة، وعلاقة [النزول] بـ [الخوف] من جهة ثانية، وفقا للمخطط التالي:

1. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 07.
2. المصدر نفسه، ص 51.
3. المصدر نفسه، ص 129.
4. المصدر نفسه، ص 124.
5. المصدر نفسه، ص 208.



إننا إذ نتصور [النزول]، عن طريق تصوّر [الخوف]، لا يجب أن نفصل هذا التصور عن اعتباره منبثق من مجموع الوظائف الحركية، التي تنتج عن الوضع الذي نعيش فيه/ الاتجاه إلى الأسفل. ففي العبارة (1)، يرتبط النزول إلى المدينة بالخوف، والحزن العميق، فيتضح تصور [النزول] من خلال: [+ انعدام الأمن]، [+ انعدام القدرة على المواجهة]، [+الضعف]، [+ الأعداء]. بينما ينتج عن السمة المعاكسة [الصعود] تجاوز هذه المفاهيم، وتحقيق الشعور بالأمن والاستقرار. وفي العبارتين (2) و(3) يرتبط حدث [النزول] بـ [الظلام] و[السواد]، الذي نستشفه من خلال السمات: [+ الخوف]، [+السواد]،[+ المجهول]،[+التشاؤم]،[+ الخفاء]. وقد ارتبطت مرحلة ظهور الإرهاب في الجزائر، بتسمية [العشرية السوداء]، حيث يحيل السواد على المفاهيم السابقة، وفي رواية "**سيدّة المقام**"، مفاهيم تصورية كثيرة، تحيل على [محنة الجزائر]، ترتكز كلها على جعل [المدينة] محورا للأحداث؛ ففي العبارة (4)، ينزل الدويّ من فوق رأس المدينة، وهي **استعارة اتجاهية** تشخيصية، تحوّل تصور المدينة إلى صورة إنسان، أو حيوان، له رأس؛ إذ تحيل المدينة إلى الوطن ككل [الجزائر]، فيذكر الجزء لإرادة الكلّ. حيث أنّ: [الرأس] ↔ [العلو]

كما أنّه يمثل الجزء الأهم من الجسم، كونه يحتوي على الدماغ، وهو المسؤول الأعلى عن تسيير الجسم وقيادته، ومدّه بالأوامر والنواهي، لتحديد حركاته وسكناته، وإذا كانت المدينة تحيل على الوطن ككل، فإن الرأس، هنا، لن يحيل على شيء آخر أبعد من [القيادة]/ [النظام]، وقد مثل الدويّ النازل على الرأس بالبحر، والبحر إحالة إلى السّعة والكبر، والعظمة، والهول... فالدويّ/ أمر يهز الوطن ↔ أزمة وطنية، عظيم كالبحر، صادر من الأعلى إلى الأسفل. يؤدي إلى نتيجة سلبية. وتكتنز العبارة (5) دلالات كثيرة، إذ ترتكز على [امرأة / حواء] لتقدّم الدلالات السلبية لحدث النزول، كما يلي:



وهكذا يتأكد أنّ "الاستعارة لا تقوم على مشابهة موجودة بشكل قبلي، وفي استقلال عن تجربة الإنسان، واحتكاكه بالعالم الخارجي، بل إنها إبداعية تستجيب لتجربتنا، واحتكاكنا مع معطيات العالم الخارجي مما يجعل الاستعارة تقوم على عملية ربط، أكثر مما تقوم على المشابهة، بحيث تقوم فيها الروابط بعملية احترافية، بين مجالين أحدهما هدف والآخر مصدر، يتم فيها نقل كل تصورات المجال المصدر إلى مجال الهدف، فيحدث الربط بين المجالين، مما يوّلد فكرة جديدة تقربنا لفهم كيفية تشكل التجارب والوقائع[1]. ونلاحظ أنّ كلّ العبارات المؤسسة [على النزول] / [الاتجاه إلى الأسفل]، حملت شيئا من السلبية التي تولدت عن الشعور بـ[الخوف]. وهكذا تتعالق هذه العبارات الاستعارية المنسجمة، لتحيك نسيج استعارة [السقوط خوف] التي تصبّ في مجرى الاستعارة الكبرى [الأسفل سلب].

3. استعارة الأسفل ضعف: وننتخب لها العبارات التالية:

1. "مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم، أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض. "[2]
2. " اقتحام البيت معناه أنني أصبحت تحت رحمتهم."[3]
3. " لقد طلقت كلّ شيء، ووضعته تحت حذائي وسأنتحر معه."[4]
4. " الأشجار العملاقة تتمايل وتنحني عند أرجل الناس الرائعين الذين لم يعودوا موجودين."[1]

---

1. ينظر: جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص12.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 31.
3. المصدر نفسه، ص 41.
4. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 232.

5. "الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة، بلا أيّ معنى." [2]

البؤر الاستعارية	التشاكل
1. تحت الأنقاض	الموت / الهلاك
2. تحت رحمتهم	الضعف / الهوان
3. تحت حذائي	السيطرة / الاحتقار
4. الانحناء	التقدير/ الاحترام
5. الانحناء	الشيخوخة/ الذبول/ الضعف

حيث تتخذ هذه العبارات من الاتجاه [أسفل] المعبّر عنه بكلمة [تحت] وجهة لاتجاهها، محافظة على ربط [العلو] بالايجابية، وشدّ [الاستفال] إلى السلبية، ففي العبارة الأولى، شبهت سرقة المدينة بسرقة النجوم؛ من خلال ربط مجال التصور المعنوي/ المدينة، بمجال تصور مادي/ النجوم، واختزال القواسم المشتركة العامة في السمات: [+عال]، [+ قيّم]، [+ متلألئ] الّتي تؤكد المكانة المرموقة للمدينة. إلى أن تقترن تلك القواسم بحادث السرقة/ [تسرق مثلما تسرق النجوم] حيث نلاحظ أنّ:

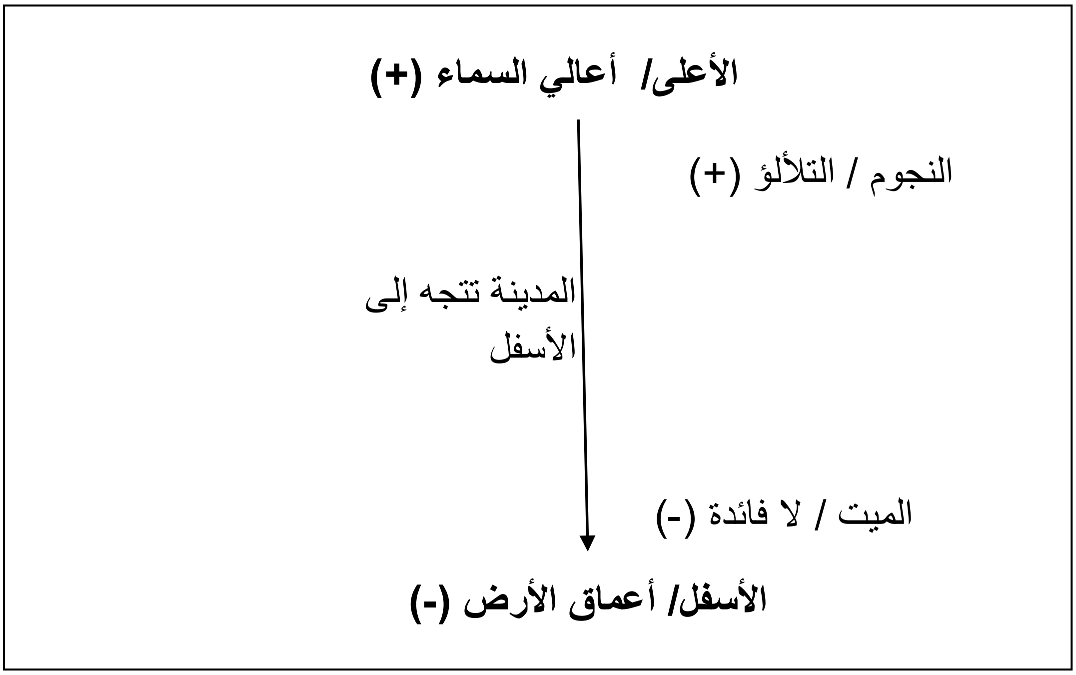
- سرقة النجوم ←[الصعوبة/ الاستحالة]+ [أمر خارق] + [تحقيق معجزة].
- سرقة المدينة ← [غياب الأمن]+ [وجود لصوص/ الأعداء] + [ضياع أشياء].

وهكذا يدمج التصورين معا، لإعطاء قيمة معنوية للمدينة، سرعان ما تتبدد، عند ارتباط الجملة الأولى بالثانية [أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض]، لتخلق العبارة تفاعلا بين مجالين آخرين:

المجال 1 / الميت	بؤر التفاعل	المجال 2 / المدينة
[– حركة]، [– روح]،[+ جسم]	[– قوّة]،[– فاعلية]، [– نمو]،[+ وجود علّة]	[+ معنوي]، [+ ناس] [+ شوارع]،[+ مباني]

فالاستعارة الاتجاهية، هنا، تخفي تناقضا حادا بين الاتجاهين [أعلى]، و[أسفل] كما يلي:

1. المصدر نفسه، ص 145.
2. المصدر نفسه، ص 07.



حيث يتم إسقاط بنية الجسم البشري، وما يتعرض له من أمراض وسواها، على المجتمع بأسره؛ فالممارسات اللا أخلاقية توصف بأنّها أمراض تصيب المجتمع، فتزعزع من نظامه، وتخل بتوازنه، لهذا وجب الوقاية من هذا الداء، مثلما تستلزم الحياة الصحية التداوي من المرض، وفي هذا الوضع، تعمل الدولة على تحقيق سلطتها من خلال" وقاية "المجتمع من الأمراض. [1]

وفي العبارة (2) تحول البؤرة الاستعارية، الرحمة [+ معنوي] إلى جسم معين [+مادي]، يمكن أن يتخذ الإنسان لنفسه موضعا/ اتجاها معينا منه، [تحت]، وتحيل بذلك على [الضعف] و[الهوان]، وهو تعبير شائع في ثقافتنا، وفي لغتنا اليومية، أن تكون [تحت رحمة شخص ما]، معناه أن يسيطر عليك بالكامل، وأن تنتفي قدرتك على مواجهته، أو تقرير أمر ما حيال موضوع يخصّكما معا، وهذا يدلّ على [الضعف] لا على [القوة].

وهو تصور لا ينأى كثيرا عن التصور الذي تحيل إليه العبارة (3) من خلال البؤرة [تحت حذائي]، إذ تحيل على تحقير الأمر وهوان شأنه. وفي العبارتين (4) و(5)، يتجلى معنى الانحناء بصورتين متعاكستين، الأولى تعبير على الاحترام، وهي تتضمن وضع الآخر (المُحترم) موضع علو وسمو، ووضع المعبّر عن احترامه في درجة أقل من ذلك بالانحناء تواضعا. والثانية تعبير عن الهرم والضعف والشيخوخة التي أصابت الأشجار فتسببت في انحنائها، ويؤكد ذلك بإضافة الجملة "بلا أيّ معنى" لانتفاء الغرض القصدي من الانحناء، إذ وقع قهرا وقسرا. وهكذا يتبين أننا نحيا بالاستعارة، وهي جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري العادي، الذي يسيّر حياتنا اليومية، ويتجاوز استعمالها الخطاب اللغوي الراقي، إلى الخطاب اليومي العادي. إنها ليست طلاءً أسلوبيا اختياريا، ولا هي آلية لغوية

---

1. ينظر: عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، ص175 .

يقتصر استعمالها كوسيلة للتجميل المجازي، وإنّما هي آلية أساسية لترميز المعرفة وبناء سننها، وتمثّل إحدى الطرق الجوهرية للتعلم وبنينة مختلف أنساقنا التصورية. كما هي جزء لا يتجزأ من خطابنا اليومي العادي. [1]

من خلال هذا، نرى أنّ الاتجاه [تحت] ارتبط، أغلبه، بالتعبير عن [الضعف]، حيث انسجمت العبارات السابقة مع استعارة [الأسفل ضعف] التي تنضوي تحت الاستعارة [الأسفل سلب]، لما عبّرت عليه من مواقف وتصورات سلبية. وبصفة إجمالية، نجد أنّ الاستعارات الفرعية [السقوط خسارة، النزول خوف، الأسفل ضعف] تنسجم معا، من خلال انسجامها الداخلي [تعالق العبارات المكونة لها] والخارجي [انسجام معانيها] من أجل بناء الاستعارة الكبرى [الأسفل سلب] التي يمكن مقابلتها باستعارة: [الأعلى إيجاب]، كواحدة من الاستعارات الاتجاهية المكونة لرواية "**سيّدة المقام**"؛ ونلاحظ أنّ طابع السلبية الذي طغى عليها، ينسجم مع سلبية الموضوع العام للرواية؛ إذ تعالج موضوع الفوضى التي ميزت [مرحلة عرقلة] عابرة، من مراحل نمو الدولة الجزائرية الفتية، وهي ما اصطلح عليه بالعشرية السوداء.

---

1. جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص 07.

ج. استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] والعكس

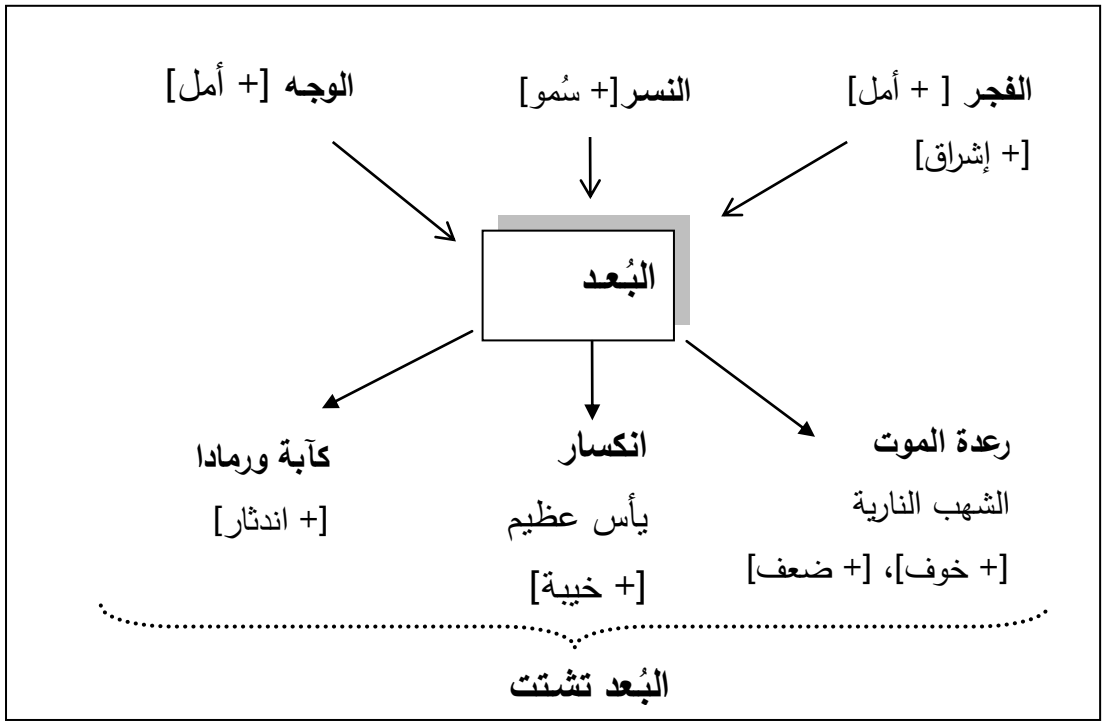
تشكّل استعارة [البعد تشتت] التي تقابل باستعارة [القرب استقرار] جزءً من نسقنا التصوري العادي، الذي يبنين تفكيرنا، فكثيرا ما اعتبر [البُعد] في ثقافتنا شيئا سلبيا/ تشتتا، سيما إذا تعلق بمواضيع مثل: [الوطن، الأهل، الأحبة والأصدقاء، المبادئ، العادات، التقاليد، العقائد،...إلخ]. ولكنه في أنساق وسياقات أخرى يتحول إلى شيء ايجابي، إذ تنقلب الآية ليصبح [البعد استقرار] و[القرب تشتت]. وهكذا "تبنى الاستعارات غير الوضعية على استثمار لملكة المشابهة، قصد الولوج إلى عوالم جديدة، والعمل على بناء علاقات بكر، غير مسبوقة بين الموضوعات."[1] حيث تتكيف الاستعارة مع الواقع الراهن للعلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لتقود توجهاتها/ كاستعارة اتجاهية، بين السلبية والايجابية، أو بين الهدم والبناء، أو بين الرفض والقبول...إلخ. وعلى الرغم من أنّ رواية "**سيّدة المقام**" لم ترتكز كثيرا على هذا النمط من التوجه الاستعاري، أي بناء الأفكار على أساس استعارة الاتجاهين [البعد/ القرب]، إذ ركزت على ثنائيتي [أعلى/ أسفل] و[داخل/ خارج] أكثر، إلاّ أنه بإمكاننا الإشارة إلى بعض المفاهيم الاستعارية، التي يمكن أن تتمخض عن التفاعل بين الواقع والرواية، من خلال استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] كما تبدو في العبارات التالية:

i. استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار]:

1. " في ذلك الفجر البعيد، وجدته قد صار كآبة ورمادا.[2]
2. "النسر كان قد صار بعيدا. أحنت رأسها بانكسار لحظة اليأس العظيم[3].
3. " وجهك البعيد البعيد بين تجاويف الذاكرة، ورعدة الموت يقتحمني يأتي مثل الشهب النارية."[4]

ويمكن توضيح علاقة البعد بالتشتت من خلال المخطط التالي:

1. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 64.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 47.
3. المصدر نفسه، ص 148.
4. المصدر نفسه، ص 222.



إنّ" الاشتراك الدلالي يمثل القاعدة التي تقوم على أساسها ظاهرة نقل المعنى، المخصوصة لما ندعوه "استعارة" وإنّ الاستعارة هي أكثر من أن تكون وجها بيانيا؛ فثمة ما هو "استعاريّ أساسيّ" يقود عملية تكوين الحقول الدلالية."[1] وقد اتفقت معاني العبارات السابقة، المتمثلة في:

1. تحوّل إشراقة الفجر إلى كآبة ورماد جراء البعد.
2. الانكسار والانتكاس جراء بعد/ ابتعاد النسر؛ الذي يرمز عادة للأنفة والسمو والعلو والشموخ... فابتعاده يحيل على ابتعاد هذه المعاني واختفاءها تدريجيا، مثلما يبتعد النسر تدريجيا إلى أن يختفي تماما.
3. مقابلة ابتعاد الوجه/ وجه من نحب، باقتحام موت يشبه الشهب النارية.

على صبّ دلالاتها في بوتقة واحدة، لتكوين معنى [التشتت]، الذي يتشبث بـ [البعد] في هذه العبارات. وقد تراوحت محاور البُعد السلبي، في رواية "**سيدة المقام**" بين: البعد عن الوطن، البعد عن الحبيب، البعد عن بعض العادات المألوفة، بتحول وجهة النظر إلى هذه المواضيع من وجهتها المفروضة، إلى وجهة نظر جديدة تشوبها المصالح والانتهازية، أين يتم النظر إلى كلّ المواضيع كصفقات تجارية يسيّرها عاملاً (الربح والخسارة). فابتعاد الفجر هو إذن بحلول ظلام دامس، وهذا الظلام هو المستنقع العكر الذي يطيب لأصحاب المصالح الاقتناص فيه، وابتعاد النِسر، هو ابتعاد السموّ والترفع عن

1. صابر الحباشة، تحليل المعنى – مقاربات في علم الدلالة، ص68.

الوضاعة، حيث تنتكس البلاد وتنكسر، وابتعاد وجه الحبيب هو ابتعاد كل ما نحب (الوطن، الأهل، الأحبة، الأصدقاء، وحتّى الأماكن والأشياء والمواقف والمبادئ...إلخ)/ غياب الألفة والمحبة والاطمئنان، هكذا يصبح البعدُ تشتتا وتصبح الاستعارة حقيقة. وهنا يمكن أن تقابل هذه الاستعارة بضدّها لتتجلى أكثر، فإذا كان [البعد تشتت]، فلا شكّ أنّ [القرب استقرار]، إذ أنّه العامل الكفيل بقلب المعطيات السابقة من السلبية إلى الايجابية:

العبارة الاستعارية	استعارة البعد تشتت/ معنى ظاهر	استعارة القرب استقرار/ معنى خفي
1.	ابتعاد الفجر ← حلول الظلام	اقتراب الفجر ← عودة الإشراق والأمل
2.	ابتعاد النسر ← تفشي الوضاعة	اقتراب النسر ← عودة الأنفة والسمو
3.	ابتعاد الحبيب ← حلول الوحدة	اقتراب الحبيب ← عودة الألفة والمحبة

وهكذا تتعالق العبارات وتنسجم التصورات النسقية لتبنين استعارات إبداعية، وتؤكد نظرية المعنى المزدوج، أنّه بإمكان قضية ما أن تتضمن معنى مزدوجا، أي أنّ المعنى الأول يقوم بإخفاء المعنى الثاني."[1]

وقد نعثر في الرواية على استعارات مفهومية أو أنطولوجية، تتضمن معنى التشتت الناتج عن البعد، والتي ترتبط ظاهرا أو ضمنيا بالحركة الفيزيائية للإنسان، وباتجاهات تحركه. إنّ تلقي عبارة بسيطة مثل: "أقف على متكأ جسر"تليملي" الحديدي العالي جدّا، أتأمل الفراغ الذي يملأ المدينة **من تحت**."[2] بوسعه أن يتجاوز بساطة المعنى الأولي، الناتج عن العبارة عند قراءتها للوهلة الأولى، فالابتعاد عن المدينة وفق الاتجاه أعلى/ [المدينة تحت]، يساعد على إدراك حجم الفراغ الذي تعاني منه، وهنا تزاوج دلالة [البعد] بين السلبية والايجابية، فالبعد عن المدينة في عمومه أمر سلبي، إذ من الأجدر أن يتمسك الإنسان بالحنين إلى مدينته، ولكنه مع ذلك كان سببا في إدراك أمر سلبي آخر يتعلق بها، قد لا يتحقق إدراكه من خلال المكوث داخلها أو قريبا منها. وإنّ مقولة :[مساهمة البعد عن المدينة في كشف فراغها التحتي] كفكرة مؤسسة لاستعارة اتجاهية، تحتمل أكثر من تأويل، وعلى أكثر من مستوى وصعيد، سيما إذا تعلق الأمر بكشف فراغ البنى التحتية، وبفاعل/ متأمل، يحتلّ مكانا علويا – عال جدّا.

ومن المصادفات المفيدة، هنا، أنّ هذه الاستعارة تنسجم مع علاقة الشكل بالمضمون، الخاصة بنظرية الاستعارة نفسها، فـ "إذا كان معنى الشكل [أ] يؤثر في معنى الشكل [ب]، فإنه كلما كان

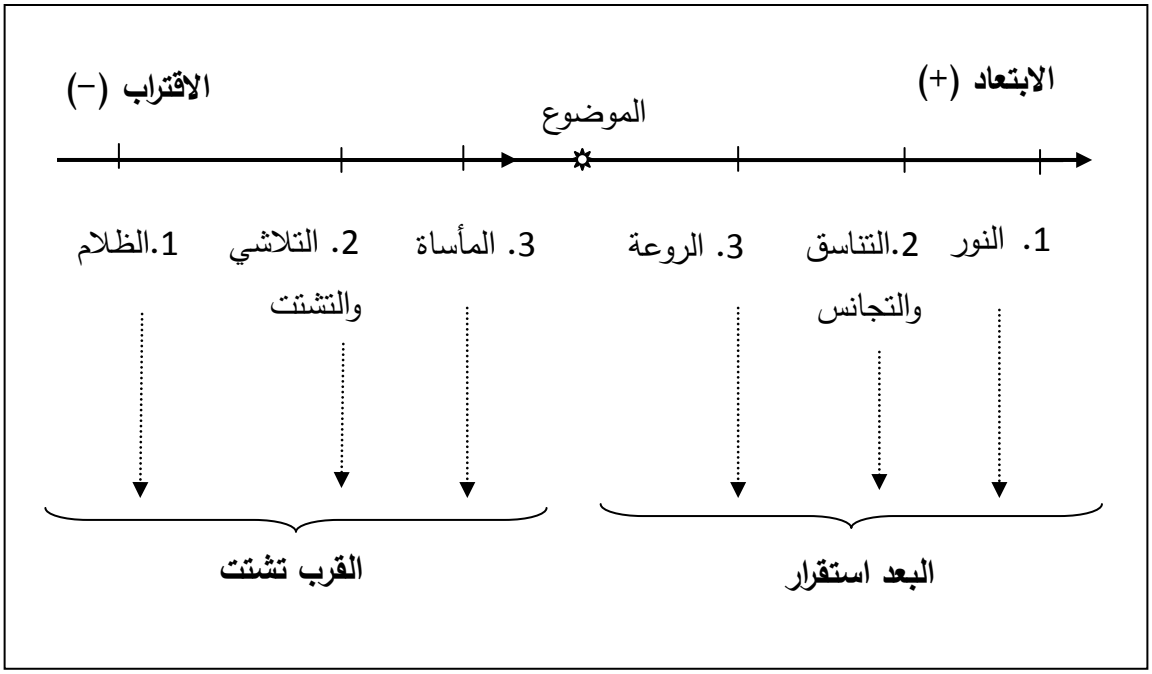
1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 144.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 229.

الشكل [أ] أقرب إلى الشكل [ب] كان تأثير معنى [أ] في معنى [ب] كبيرا، [...] وكلما كان الشكل الذي يفيد السبب قريبا من الشكل الذي يفيد الأثر، كان الارتباط السببي أقوى."[1] وإذا عدنا إلى تأكيد نظرية "المعنى المزدوج" السابق، على أنّه بإمكان قضية ما أن تتضمن معنى مزدوجا، أي أنّ المعنى الأول يقوم بإخفاء المعنى الثاني، فإنّ استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] تخفي معنى آخر عكسيا، يمكن أن تصاغ من خلاله استعارة مضادة [البعد استقرار والقرب تشتت].

ii. استعارة البعد استقرار والقرب تشتت: ونمثّل لها بالعبارات التالية:

1. "كلّ الزوايا مظلمة تزداد قتامتها كلما اقتربنا منها."[2]
2. "الحروف العربية التي انسحبت أشكالها، ولم يبقى إلاّ روحها، التي نجد تناسقها وتجانسها، كلما ابتعدنا قليلا عن اللوحة."[3]
3. "من يتأمل هذه المدينة من بعيد، يشعر بروعتها ومن يقترب منها يشعر بمأساتها."[4]

حيث يمكن تمثيل علاقة الثنائية [البعد/ القرب] بالثنائية [استقرار/ تشتت]، كما تجليها هذه العبارات، من خلال الخطاطة التالية:



1. ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 135 – 137.
2. واسيني الأعرج، سيّدة المقام، ص 147.
3. المصدر نفسه، ص 61.
4. المصدر نفسه، ص 222.

تبيّن هذه الخطاطة طريقة تقابل معاني الاستقرار والتشتت، حيث أنّ "النظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفية منظمة، تقودنا إلى توقع مظاهر في تأويلنا للخطاب، بدل النظر إليها كقيود حتمية، على كيفية وجود تأويل الخطاب." [1] وللمعنى الاستعاري أن ينفتح إلى ما لانهاية من خلال توالد الدوال والمدلولات، كلما عدنا إلى سياق معين من سياقات الواقع، إذ" لا يمكن إنتاج استعارات إلاّ بالعودة إلى نسيج ثقافي ثري، فنجاح الاستعارة مرهون بالحجم الاجتماعي والثقافي، المستند على موسوعة الأشخاص المؤولين، وعالم المضمون المسبق التنظيم في شكل شبكات من المؤولات، هو من يقرر الخصائص المتشابهة والمختلفة، وفي ذات الوقت فذاك العالم من المضمون مكلف باستمداد مناسبة من إنتاج وتأويل الخطاب الاستعاري، بهدف إعادة بنائه، في شكل عقد جديد من التماثلات والاختلافات."[2]

لأنّ المستوى الذي تقوم عليه هذه البنية يتجاوز المستوى التركيبي للّغة، ليتحول إلى مستوى أعلى، وهو مستوى التركيب الحدثي" فالاستعارة الاتجاهية [القرب تشتت]، في العبارة (1)، على سبيل المثال، والتي بُنيت على تفاعل تصورين سياقيين، مدّتنا بهما التجربة اليومية، وهما تصور [الاقتراب] كمفهوم مجرد، من جهة، وتصور [التشتت] كمفهوم معنوي آخر، تمكننا من فتح أبواب التأويل، وإعادة إنتاج المعنى، ولنا أن نقرأها قراءات عديدة، منها القراءة التالية:

كلّ الزوايا مظلمة	**تزداد قتامتها**	**كلما <u>اقتربنا</u> منها**
أماكن العزلة والانطواء ↓ أماكن خفية في البلاد ↓ أوكار الفساد	يكتنفها الغموض ↓ تكتنفها ممارسات غامضة ↓ ممارسات التخريب	مبادرة الاقتراب ↓ اكتشاف الحقيقة ↓ كشف الحقائق المرّة

حيث تعتمد هذه القراءة على السياق الكلّي، للرواية من جهة، باعتبار رواية "**سيّدة المقام**" رواية [محنة الجزائر] بكلّ استحقاق، بالإضافة لما يمدّنا به السياق الواقعي/ كمرجع هام في بناء التصورات من جهة ثانية. ونلاحظ أنّ ثمّة انسجام عميق وتعالق حقيق بين معطيات العبارة (1)، ومعطيات العبارة (3) بوجه خاص. حيث "تلعب التجربة البشرية دورا رياديا في ذلك، فاللغة جزء مهم من وسائل الاتصال بالمحيط والتفاعل معه، وإدراكه والفعل فيه، والانفعال به، وتكمن وظيفتها في التعبير عن هذا

1. محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 68.
2. ينظر: أمبرتو ايكو، السميائيات وفلسفة اللغة، ص309.

الانفصال، وإخبارنا بتفاصيله."[1] كما أنّ للاستعارة قدرة فائقة على التلاعب بالأفكار، ودعم الرأي ونقيضه في آن، من خلال الجدل الإدراكي والكشوفات المعرفية التي يسمح بها التفاعل الحاصل بين الأفكار والمفاهيم، جراء تفاعل المجال المصدر والمجال المستهدف. فقد استطاعت التقنية الاستعارية، هنا، أن تجمع بين تصورين متناقضين وتصوغ مع ذلك مبررات لكلّ منهما، من خلال استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] التي قوبلت باستعارة [البعد استقرار والقرب تشتت] في الرواية ذاتها، والتي تبني تصوراتها الاستعارية لغاية رسم مشاهد الأزمة الوطنية، ومحاولة الغوص في بعض تفاصيلها، عسى أن يوجد ذلك بديلا موضوعيا للواقع الحقيقي.

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 06.

الفصل الرابع: الاستعارات غير الوضعية [الإبداعية]

أولا: الاستعارات البنيوية في رواية أصابع لوليتا

أ. استعارات الكتابة

1. استعارة [الكتابة لعنة]

2. استعارات أخرى في مجال الكتابة

ب. استعارة [الحياة معاناة]

ثانيا: الاستعارات المفهومية في رواية شرفات بحر الشمال

أ. استعارات الفوضى [الفوضى مأزق]

ب. استعارات النظام [الحياة وعي]

ج. استعارات التخريب [البلاد ضحية]

د. استعارات الموت [الموت ولادة] واستعارات أخرى

الفصل الرابع: الاستعارات غير الوضعية (الإبداعية)

أولا: الاستعارات البنيوية *Métaphores Structurales*

في رواية أصابع لوليتا

تتأسس الاستعارات البنيوية على ترابطات نسقية داخل تجربتنا،" حيث تسمح لنا بإيجاد الوسائل الملائمة لتسليط الضوء على بعض المظاهر، فتعمل على إظهار بعض التصورات وإخفاء أخرى."[1] وإذا كانت الذات " تدرك الشكل [*Gestalt*] كمجموعة مبنية لا فاصل بين عناصرها، الأمر الذي يظهر بوضوح في ألعاب الخدع [*Les jeux d'erreurs*] حيث يتمّ عرض شكلين أو صورتين تدركان في تماثلهما، ولكن بعض عناصرهما المكونة تبرز اختلافا ما، هذه الاختلافات لا يمكن أن تدرك وترصد إلاّ عبر مجهود انتباهي، ومسح بصري منظم. "[2]/[تماما كما ننظر للرواية كعمل كلّي منسجم]، فإنّ **الاستعارة البنيوية**، بدورها، تبرز مظاهر من تجربتنا وتخفي أخرى، وهذه المظاهر لا يمكن أن تدرك وترصد إلا بالاستناد على ثقافة المجتمع ومرجعية الواقع، بطريقة عقلية معرفية.

وبذلك تتوافق **الاستعارة الكبرى** مع مبادئ النظرية الجشطالتية القائلة بأنّ: " إدراك الكلّ لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء، كذا فإذا انتزعنا عنصرا من كلّ لتحويله إلى كلّ آخر، فإنّ هذا العنصر المحوّل، سيأخذ دلالات جديدة ومختلفة عن الأولى، كما أنّنا لو انتزعنا عنصرا من المجموعة، فإنّنا نحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى، وليس عن الشكل الأول منقوصا منه العنصر المحوّل، ونفس الشيء في حالة القيام بتعويض عنصر بآخر." [3] وهذا ما يمكن تطبيقه جذريا على الخطاب الروائي، يقول كوكولا وبيروتيت: " في الوقت الذي تكون فيه أشكال عديدة ممكنة داخل مجموع معين. يبرز أحد هذه الأشكال برسوخه وثباته، أي بخاصيته في شدّ الانتباه." [4] وهذا بالضبط ما يجعل الاستعارة البنيوية تبرز وتشدّ الانتباه، في الوقت الذي تتشكل فيه استعارات أخرى عديدة [أنطولوجية، مفهومية، اتجاهية] داخل الرواية.

إنّنا عندما نتبنى رأيا معيّنا، نستعمل كلّ الوسائل المتاحة للدفاع عن تصوراتنا: التحدي، والتهديد، والتسلط، والشتم، والتلميحات... بمحاولة تقديم حجج عقلية على شكل أسباب. ولكي نفهم فاعليه هذه

1. ينظر: جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص151 .
2. محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل ظاهراتي، ص 19.
3. المرجع نفسه، ص 20.
4. المرجع نفسه، ص 25.

الاستعارات، التي تعتبر وسائلا تكتيكية، فإنّها تقدّم باعتبارها أسبابا.[1] لذلك عمدنا في تحليل الاستعارات البنيوية في رواية "**أصابع لوليتا**" إلى تحليل الحجج العقلية – باعتبارها أسبابا، لفهم التصورات الناتجة، مثلا، عن دمج مجال **[الكتابة]** بمجال **[اللعنة]**، وفق التفاعل المؤسس لاستعارة **[الكتابة لعنة]**، باستخدام وسائل متنوعة كالتلميح والتنبيه والاستدراك...إلخ.

حيث تأسست هذه الاستعارة على ترابطات نسقية، أفرزتها تجربة الكتابة في الوطن العربي، سيما وأنّ رواية "**أصابع لوليتا**" نمط من أنماط سيرنة الرواية، فيونس مارينا – البطل/ كاتب روائي عالمي، لا ينأى عالمه كثيرا عن عالم بطلنا واسيني الأعرج. وبالتالي فإنّ" المتلقي يضع يديه على الجاهز، المكتمل في صيغته النهائية. إنّه لا يركب ولن يركب؛ فهو بمعنى آخر يفتت ما رُكب؛ ليمنحه نظاما لم يكن له، على الأصحّ هو منه وليس كذلك. إنّه نظام المتلقي وسؤاله، القائم على أنقاض سؤال المبدع، هو هذا اللاّ ينقبض، حيث يسهم المتلقي المتمكن في رصد تجلياته، وأبعاده ومراميه التي يتغيا مطاولتها.[2] وقد سمحت لنا هذه **الاستعارة البنيوية** بتسليط الضوء على بعض المظاهر، التي تؤيد المعنى المقصود، من خلال انسجامها مع استعارات من قبيل: الكتابة موت، الكتابة منفى، الكتابة اغتراب، الكتابة جريمة، الكتابة ذنب، الكتابة وهم وخداع.

فالاستعارات البنيوية تعني إحلال تجربة ما في مجال، تجربة أخرى، وهذا في قالب مفهومي معيّن، كما في مفهوم "الكتابة موت " حيث أحللنا [الكتابة] في مجال [الموت]. فتم بذلك تركيب مفهومي الكتابة والموت معا، عن طريق إحلال تجربة في مجال أخرى، وبذلك فإنّ " التركيب قد يكون ضروريا. ولكن سرورنا بالتراكيب غلب سرورنا بالعالم أو استحضارنا له.[3] ومع ذلك فـ "ليس للتركيب وجود حقيقي معزول؛ لقد تناسينا، أكثر مما ينبغي، أنّ حظنا من التجربة في ظلّ هذه التحيّزات أصبح أقلّ مما ينبغي. إنّنا– بفضل التراكيب – لا نشعر أنّ آفاقنا أو تفهمنا لذواتنا قد اتسع حقّا. وكما حورب الغلو في التمييز بين الإستاطيقي وغير الإستاطيقي حورب الغلو في طلب النظام والتركيب.[4] وما نخلص إليه هو أنّ **الاستعارات البنيوية**، تنشأ من تجربتنا الثقافية مع الأشياء والواقع الاجتماعي، وهي تختلف باختلاف الثقافات، إذ أن ّكل ثقافة تتخذ طريقة خاصة في تشكيل استعاراتها البنيوية وتركيبها، وهي بذلك تحدد واقعا اجتماعيا عند الفواعل البشرية التي تتمكن بمقتضاها من التفاعل اجتماعيا وثقافيا.

1. ينظر: المرجع السابق، ص151 .
2. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 1994، ص10
3. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 128.
4. المرجع نفسه، ص 128.

أ. استعارات الكتابة

1. استعارة [الكتابة لعنة]

تستعير رواية " **أصابع لوليتا** "من كاتبها ذاته كروائي عالمي، وعالمه الخاص، بميادينه السياسية والثقافية، والحضارية، والاجتماعية المختلفة، إذ تقوّض الواقع لتعيد بناءه، بفتح حدود مُشدّدة التأطير [كسر الطابوهات]، والتشديد على تحديد اللاّ نهايات المفتوحة [تهميش المتن وتمتين الهامش]، وإنّها بذلك لتستعير بناءً كليّا شاخصا ويقينيا، لتشييد بناء جديد، مركب من الخيال والخلقّ الإبداعي، بإعادة تشكيل التصورات والمفاهيم، ذات المرجعية الواقعية، تشكيلا بانوراميا خاصّا. وتتجلى من خلالها استعارة [الكتابة لعنة]، كاستعارة بنيوية، تُحل تجربة الكتابة ضمن مجال اللعنة، وما يترتب عنها من مدلولات المعاناة والمتاعب المتلاحقة.

وإذا كان الكثير من كتابنا ونقادنا، اليوم، يؤمن بأنّ " المكان الطبيعي للكاتب العربي المعاصر، هو في صفوف الانقلابيين. ومهما اختلفت المواقف الوجودية بين كاتب وكاتب... وتباينت الرؤى بين شاعر وشاعر... فإنّ القاسم المشترك بين كلّ من يكتبون هو الثورة، والرغبة المشتركة في تغيير جلد العالم العربي، وتغيير دمه، هذا هو الهدف العام، الذي تركض باتجاهه كلّ الخيول، وإن اختلفت طريقة الركض، وأسماء الجياد."[1] فإنّ هذا الانقلاب يجب أن يحدد بدقة وجهته ومعناه، شكله ومضمونه، وأكثر من ذلك، يجب أن يتّضح، من خلاله، القصد من مقولة:[تغيير جلد العالم العربي، وتغيير دمه] لأنّه إن كان من اليسير تقبّل الشقّ الأول منها، فإنّه من العسير جدّا استساغة شقّها الثاني؛ ما لم نقف على عمق دلالاته الاستعارية، التي تحيل على [ضرورة التغيير]، وما لم يؤمن هؤلاء الكتاب وغيرهم، بأنّ التغيير يجب أن يكون نحو الأحسن والأفضل، تقدما لا تراجعا، تساميا لا انحطاطا.

ثمّ إنّ كلّ ثورة أو انقلاب، لابدّ أن تحمل في طياتها هدفا وغاية، وإلاّ كانت شططا وتخريبا، يستحقّ العقاب. وفي رواية "**أصابع لوليتا**" استعارات بنيوية كثيرة تُمقول هذه التجربة، وأبنية تصورية شتّى، تنطلق من هذه المقولة حينا، لترسو عندها أحيانا؛ حيث تقدم لنا هذه الرواية – [كشكل من أشكال السيرنة المؤطرة للاستعارة الكبرى]، شخصية انقلابية متميّزة وفريدة، وهي شخصية الكاتب الروائي الشهير "حميد السويرتي" الذي اختار لنفسه اسما مستعارا "يونس مارينا" [شخصية مستعارة]، كقائد انقلابي للكتابة الروائية / [رجل كهل في حدود 60 سنة، يعيش في منفاه الاختياري، بفعل أرائه السياسية]، مع تصوير بارع لحياته كروائي جريء، وما يعترضه من عوائق، وما يسلي همومه من مشاعر حُبّ، موزعة بين امرأة تمثل فكرة هارية: [لوليتا]/ استعارة بنيوية (1)، كما يتضح ذلك من

1. نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص 143.

خلال عبارة: " **لوليتا، لا شيء، سوى الجريمة الموصوفة، حيث احتل المسدس مكان القلم.**" [1] وبين فنّ – إبداع، يواجه حصارا بغيضا: [رواية عرش الشيطان]/ استعارة بنيوية (2). مما يؤكد إيمان الكاتب بمقولة تولستوي: " **ينبغي للإنسان أن لا يكتب، إلاّ إذا ترك بضعة من لحمه في الدواة كلما غمس فيها القلم.**" [2] ولنا أن نلمس ذلك، من خلال العبارات الاستعارية التالية:

1. "هذا الكتاب أكبر من رواية؛ يدخل في مهام التحقيق." [3]
2. "الوثائق التي بحوزتي تجبرنا على اليقظة الدائمة. "[4]
3. "مقالته التي شردته عبر مدن الدنيا.[5] "
4. " كيف يمكن أن يكون كتابا سببا في هلاك إنسان؟"[6]
5. "هذه هي الرواية التي حكم عليه بالإعدام بسببها." [7]

حيث ترتكز هذه العبارات الاستعارية على وسيلة **التلميح**، إلى **خطورة مشروع الكتابة** "فهو مشروع ينضوي دوما على أخطار، ما دامت الكتابة مفعمة بدفقات من طاقة عاطفية ونفسية، ولكونها تنطوي على علاقة انتهاكية، بل تتعداها إلى علاقة سفاحية بين الكاتب ولغته الأم." [8] ولفهم مدى خطورة [الرواية]، في العبارة (1)، تحيلنا الاستعارة البنيوية إلى تصور آخر، أكثر وضوحا، وأكثر قربا من تجاربنا، حين تستعين بصورة [مُشتبه به] قصد توضيح [خطورة الكتاب– الرواية] وموقعه الاجتماعي– السياسي، فالمشتبه به [يدخل في مهام التحقيق]، والرواية كذلك. ولا أدلّ على ذلك من عمليات المتابعة والنفي، والتهديد، التي تعرض لها "يونس مارينا" بصفته كاتبا روائيا. وهكذا تغدو متابعة [الكتاب – الرواية] وترصده، كمتابعة وترصد مشتبه به– خارج عن القانون، فيتعرض [الكتاب] إلى المتابعة والسعي إلى التقويض، ومحاولات إرغامه على الخضوع لسلطة أعلى منه، من خلال [دخوله في مهام التحقيق]. وكلّ هذا يساهم في تحويل بنية [الكتاب] إلى بنية جديدة، يفرضها هذا التصوّر الجديد، غير المألوف[الرواية مُشتبه به]، من خلال هدم التصورات الأساسية – المعتادة، المبنينة لمجال [الرواية] كما يلي:

1. **<u>شكلا</u>:** الرواية = [+ ورق]، [+ متن]، [+ هامش]، [+ تقنيات فنية]، [+ سرد].

---

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 365.
2. كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية، موقع سابق.
3. المصدر السابق، ص 135.
4. المصدر السابق نفسه، ص261.
5. المصدر نفسه، ص 84.
6. المصدر نفسه، ص 135.
7. المصدر نفسه، ص 135.
8. جان جاك لوسيركل، عنف اللغة، ص 413.

2. **مضمونا:** الرواية = [+فن]، [+إبداع]، [+تسلية]، [+معرفة]، [+ثقافة]، [+وعي]، [+قضية]، [+ ثورة]، [+ آراء سياسية]...إلخ.

وبناء تصورات جديدة على أنقاضها: [−سكينة]، [−نوم]، [+قلق]، [+إحباط]، [+متاعب]، [+متابعة]، [+رفض]، [+تجاوز]،[+هواجس]، [+سجن]، [+نفي]، [+تحقيق]...إلخ. تضاف لما تبقّى من سمات البنية القديمة، لبناء التصور الجديد، المتعالق مع مقولات فرعية مختلفة، تبني في النهاية الاستعارة الكبرى: [الكتابة لعنة]، التي تسعى بدورها إلى بناء وعي جديد بالكتابة بشكل تعالقي تدريجي، يقول بول ريكور: " ليس الوعي مباشرا، ولكنه غير مباشر، وليس هو مصدرا، ولكنه مهمّة، مهمة أن يصبح أكثر وعيا."[1] وهذا ما يمكن توضيحه من خلال المقولات المُبنينة عبر الجدول التالي:

العبارة الاستعارية	الاستعارة البنيوية
– تحدثتُ عن المتعة واللّذة التي يجدها القاتل، وهو يجهز على شخص لا يعرفه، ولم يؤذه، وأحسست بالمصدر الذي ظلّ يتهددني، على مدار السنة ولو أنني لم آخذه بجدّية. [2]	**الكتابة موت**
"كذبة صنعت مني كاتبا؟ صدفة قاسية واستثنائية رمت بي نحو المنافي، سرقت مني حياتي ومنحتني أخرى؟ صدفة أسوأ تضعني الآن على رأس المهددين بالموت." [3] 1. وجدتَ نفسك في باخرة مليئة بالسلع والفئران، تقطع موانئ المتوسط ومساحات لا تنتهي من الخوف. هل كنت تلم أنّ الكتابة ستوصلك إلى هذه الحالة؟ [4]	**الكتابة منفى**

1. بول ريكور، صراع التأويلات – دراسة هيرمينيوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2005، ص 379.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 32.
3. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 86.
4. المصدر نفسه، ص 37.

– إنّك وصلت إلى مرحلة دفع ثمن منفاك المزدوج: منفى البلاد، ومنفى العباد. [1]	**الكتابة اغتراب**
– أيّة جريمة ارتكبتها قبل أربعين سنة، عندما كتبت مقالا لم تكن تعرف مخاطره، بعد انقلاب 65؟ كنت شابا وتظن أنّ الكلام والحقيقة أصدقاء... [2]	**الكتابة جريمة**
– تركها كأنّ يدا ضغطت عليه ليفعل ذلك وانسحب دون أن يلتفت وراءه كأنّه ارتكب ذنبا.[3]	**الكتابة ذنب**
1. كتبك صفحات عارية، لا يمكنها أن تكون قد خدعتني.[4] 2. لغتك تخدعك ولا تستطيع أن تتفاداها، كلماتك تضع عشاقك على حافة الوهم القاتل. [5]	**الكتابة وهم وخداع**
الحصيلة / الاستعارة البنيوية الكبرى	**الكتابة لعنة**

إنّ: "**الكتابة فعل احتجاج ضدّ القهر.... هي فعل من نسيج النار، سليلة الجمر والخمر وصرخات الهنود الحمر... ومن ثمّ فإن من واجبها أن تلسع وأن تحرق، وأن تكوي وتشوي وتغوي القلوب والعقول.**" [6] وبذلك فقد تمّت بنينة تصور [خطورة الكتاب] جزئيا، بواسطة التصور المصدر [المشتبه به – الخارج عن القانون]. ورغم أنّ المفهومين مختلفين في الواقع، إلاّ أنّ الاستعارة البنيوية أوجدت ترابطات نسقية بين المجالين [المصدر/ المستهدف]، مستقاة من تجاربنا، ومكنتنا من استيعابها، والاعتقاد بوجودها فعلا، من خلال إحلال بنية مصدر في بنية أخرى مستهدفة. وما ينطبق على العبارة (1) يمكن إسقاطه على العبارات الاستعارية الأخرى، حيث يمدّنا تحليل هذه العبارات، وفقا لتقنية التشاكل، بالمعطيات التالية:

1. المصدر نفسه، ص 37.
2. المصدر نفسه، ص 37.
3. المصدر نفسه، ص 41.
4. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 214.
5. المصدر نفسه، ص 126.
6. كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية – موقع سابق.

العبارة الاستعارية	مجال البنية المصدر	بؤرة التفاعل	مجال البنية المستهدفة
.1	**كتاب** [+ ثقافة] [+ فائدة] [+ معرفة] [+ تسلية]	→ يدخل في مهام التحقيق ←	**مُشتبه به – خارج عن القانون** [+ اتهام] [+ تحقيق] [+ استجواب] [+ محاكمة]
.2	**وثائق** [+ إثبات] [+ تدليل] [+ تعريف] [+ حصانة]	→ تجبرنا على اليقظة الدائمة ←	**مُنبه – مُحذر** [+ تحذير] [+ انتباه] [+ وعي] [+ احتياط]
.3	**مقالة** [+ تحرير] [+ نشر] [+ معرفة] [+ ثقافة]	→ شردته عبر مدن الدنيا ←	**ظالم/ة** [+ تسلط] [+ تعسف] [– استقرار] [+ سلب] [– أمن]
.4	**كتاب** [+ ثقافة] [+ فائدة] [+ معرفة] [+ تسلية]	→ كان سببا في هلاك إنسان ←	**مجرم – جانٍ** [+ خوف] [+ معاناة] [+ تهديد] [– استقرار] [– أمن]
.5	**رواية** [+ فن] [+ إبداع] [+ تسلية] [+ معرفة] [+ ثقافة]	→ حكم عليه بالإعدام بسببها ←	**قاتلة** [+ إجرام] [+ ذنب] [+ تجاوز]

لقد عملت الاستعارة على ربط مجموعة من المعطيات الأولية، بطريقة بنائية، من خلال النظر في علاقتها الداخلية والخارجية، بغيرها من المظاهر والمعطيات الأخرى، المتجسدة في الواقع، والمؤسسة لتجاربنا اليومية. "وبالتالي فنحن ننظر إلى تجارب الإنسان باعتبارها كيانات من نوع واحد، كيانات معزولة، مما يسمح بمقولتها و**الإحالة** عليها، وكذا إخضاعها للتكميم والتجميع، واعتبارها أشياء تنتمي إلى منطق هذا الإنسان."[1] حيث يقوم هذا النمط من الاستعارات ببنينة نسق تصوري معين، من خلال نسق تصوري آخر، ينتمي إلى مجال آخر من التجربة الإنسانية، ويتضح ذلك، أكثر، من خلال العبارات الاستعارية التالية:

1. "منذُ صدور عرش الشيطان لم ينم ليلة واحدة بهدوء وسكينة مثل جميع البشر."[2]
2. "شيء ما في رواية عرش الشيطان يشبه هذا البرق المسروق، الذي لم يقدّر مخاطره الكبيرة." [3]
3. "عرش الشيطان التي تسببت لكَ في الخوف والذعر، هاهي ذي تمنحك فرحا لم تتخيله أبدا."[4]
أبدا."[4]
4. " لم يرى في عرش الشيطان أيّ استثناء، ولا أيّ جهد خارق، يضعه في أفق الدهشة؛ مجرد لحظة هاربة، لاختراق سرية القرآن اللذيذ، نصٌ يحبه الملايين، ويخافه الملايين أيضا." [5]

ونتخذ هذه العبارات وسائل مختلفة لبلوغ مراميها، نختصرها في:

العبارة الاستعارية	الوسيلة
.1	التلميح
.2	التنبيه
.3	الاستدراك
.4	التلميح

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص45. ولعله من الجدير بنا الإشارة إلى أنّ **الإحالة** ***Référence*** كما يعرفها ايكو – بالمفهوم الضيق: " فعل لغوي يشير، في حالة فهمنا لمدلول الألفاظ المستعملة، إلى أفراد أو إلى مقامات عالم ممكن [يمكن أن يكون العالم الذي نعيش فيه، ولكنه يمكن أن يكون أيضا عالما موصوفا في قصة] فنقول إنّه في ذلك المقام الزمني المكاني تحدث أشياء معينة، أو تتكون حالات معينة." والإحالة – حسب معجم تحليل الخطاب، "هي خاصية العلامات اللسانية أو عبارة متمثلة في الإحالة على واقع." **ينظر: أمبرتو ايكو، أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، مراجعة: نجم بو فاضل، بيروت – لبنان، ط1، 2012، ص 455.**
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 20.
3. المصدر نفسه، ص 20.
4. المصدر نفسه، ص 25.
5. المصدر نفسه، ص 17.

ويمكن توضيح تعالقها وانسجامها مع الاستعارة البنيوية: [الكتابة لعنة]، وتوضيح التحولات البنائية التي تنتجها التقنية الاستعارية، وفقا لتقنية التشاكل، من خلال الخطاطة التالية:

عرش الشيطان							
السمات اللازمة: رواية / [+ فن]،[+ إبداع]، [+ تسلية]، [+معرفة]، [+ ثقافة]، [+ وعي]							
	.1	**.2**	**.3**		**.4**		
السمات العارضة	**تسبب الأرق**	**تشكل خطرا**	**تسبب الخوف والذعر**	**تمنحك فرحا لم تتخيله أبدا.**	**لحظة هاربة**	**نصّ يحبه الملايين**	**نصّ يخافه الملايين**
	[–سكينة] [– نوم] [+ قلق] [+إحباط]	[+ خوف] [– أمن] [– سكينة] [طمأنينة]	[–سكينة] [– نوم] [+ قلق] [+إحباط]	[+شهرة] [+متعة] [+فائدة] [+تلقي]	[+شهرة] [+متعة] [+فائدة] [+تلقي]	[+شهرة] [+متعة] [+فائدة] [+تلقي]	[– راحة] [– أمن] [– سكينة] [+ اضطراب]
الدلالة	**الرواية عمل انقلابي:** [+متاعب] [+متابعة] [+رفض] [+تجاوز]	**الرواية تضمر خطرا:** [–استقرار] [+خوف] [+ قلق]	**الرواية عمل غير مشروع:** [+متابعة] [+رفض] [+مجابهة] [+تقويض]	**الرواية عامل شهرة:** [+قراءة] [+ تلقي] [+ نجاح] [+ شهرة] [+نجومية] [+عالمية]	**الرواية أثر آني:** [+ ارتباط زمكاني] [+ تجاوز] [+ كسر طابو]	**الرواية أثر يقيني/ مطلوب:** [+رغبة] [+متعة] [+لذة] [+إقبال]	**الرواية أثر للريبة والشّك:** [+ رهبة] [+ عزوف] [+ ارتياب] [– متعة] [+ هواجس]
الحصيلة	**الرواية – الكتابة الروائية [لعنة]**						

إنّ معطيات الخطاب الروائي، بهذه الطريقة، تنسجم مع رؤى الواقع النقدية، في إطار استعارة [الكتابة لعنة]، التي تمحور حولها جزء كبير من رواية " **أصابع لوليتا** "، ما دام هناك – في الواقع – من يرى أنّ "الكتابة هي فنّ التورط، ولا كتابة حقيقية خارج التورط، الكتابة ليست سجادة فارسية يمشي

عليها الكاتب، كما يقول جان كوكتو."[1] وأكثر من ذلك: "الكتابة هي لعبة يومية مع الموت. هكذا فهم هيمنغواي الأدب، وهكذا فهمه كافكا ولوركا، وكامو، ومايا كوفسكي، وغيرهم ممن عاشوا حياتهم وأدبهم، في البرزخ الفاصل بين الحياة والموت."[2] وقد صورت لنا رواية " **أصابع لوليتا**" تورط يونس مارينا في الكتابة بشتّى المعاني، التي يمكن أن تتولد في هذا السياق:[التورط = الحب]، [التورط = عدم القدرة على الانفصال]، [التورط = التعرض للمتاعب]، [التورط = البحث عن الكمال]، [التورط = التوحد بالكتابة]، [التورط = الدفاع عن مبدأ وقضية]، [التورط = الاستعداد للمواجهة]، [التورط = صراع هواجس مختلفة]...إلخ. فالكتابة هاجس مرٌّ للعذاب الأبدي، بل هي شبح الموت، الذي يلد الخوف والارتباك القاتل، إنّها المريد الذي يصاحب الكاتب في كلّ أمره، يرافقه في يقظته وحلمه... والكتابة بوصفها هذا تغدو ولادة غريبة لعالم من المتناقضات؛ إنّها عملية جمع لأهوال الذات القلقة، بمهالك التجاوزات المشروعة وغير المشروعة، تكون نتيجتها الحتمية تعرية الحقيقة. وبذلك لن تبقى الكتابة بديلا موضوعيا للقهر والخوف والموت، بل هي القهر والخوف والموت نفسه، فكيف لها، بعد كلّ هذا، أن لا تكون لعنة.

وباعتبار "**أصابع لوليتا**" شكل من أشكال سيرنة الخطاب الروائي، فإنّ المرجع الواقعي لـ [يونس مارينا] يحيل أشدّ الإحالة على شخصية الكاتب الروائي العالمي [واسيني الأعرج]، وهما يتفقان أنّ [الكتابة لعنة] ذلك أنّها: "حالة من الدهشة، تشبه حالة عبور الدرج الأول من الجنة أو جهنم، لا يهم، وجهد ظالم يسرق الحياة ويضعها بسخاء في أكفّ الآخرين بلا شروط، وأحيانا بسعر زهيد، لا يتعدى سعر كتاب يقتنيه العابرون في إحدى المحطات."[3] وإنّنا إذ نعرض هذه المعطيات، إنّما نسعى، إلى إجلاء مقولة [**الرواية استعارة كبرى**] بتقديم مبرراتها، من خلال كشف المرجع الواقعي للخطاب الروائي، بالنظر إلى تفعيل دور الأسلوبية الاجتماعية، في بناء التصورات الاستعارية، المنسجمة مع التجارب الحياتية والمتعالقة معها. ودور الاستعارة البنيوية في بناء التصورات والمفاهيم المجازية التجاوزية، التي تتجاوز اللغة الفنية الإبداعية، إلى لغة الخطاب اليومي، كما تتجاوز الحياة الواقعية الهلوعة، إلى حياة فنية متريثة [من خلال سيرنة الرواية] ما دام " **الإبداع لا يملك بالضرورة علاقة تماثل حتمية مع النموذج الواقعي.**"[4] أين نحيا كلا الحياتين بالاستعارة، وبها قد نموت.

إنّ القاسم المشترك، المولد للانسجام والتعالق الاستعاريين، بين العبارات الاستعارية، التي سيقت، هنا، كاستعارات فرعية متشابكة، ساهمت في بناء استعارة: [الكتابة لعنة]، يقودنا إلى استخلاص

1. نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص 23.
2. المرجع نفسه، ص 23 –24.
3. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 18.
4. رولان بارت وآخرون: مغامرة في مواجهة النص، ترجمة: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2008، ص 88.

تصور موّحد لها، مؤسس على مقولة: **[الكتابة شرّ]**؛ ما دامت نتائج الكتابة تدور في دوائر النفي والاغتراب، والجريمة، واقتراف الخطيئة والتجاوز والموت...إلخ. وما دامت تشكل عملا انقلابيا، وأثرا للريبة والشكّ، يضمر الأخطار والمتاعب، كما تبيّن ذلك من نتائج التحليلات السابقة.

ويذكرنا اعتبار **[الكتابة شر]** بهذه الطريقة – أي بالنظر إلى النتائج، بقول بول ريكور:" الشرّ ليس سوى طريقة للحرية في أن تكون، وهي طريقة جاءت للحرية من الحرية؛ فالحرية على الدوام اختارت سيئا [...] وتعدّ هذه الضرورة الذاتية للشرّ، سببا للأمل في الوقت نفسه. وأمّا تصويب قواعدنا الذاتية، فهذا أمر نستطيعه، لأنه يجب علينا." [1] فالاستعارة المبنينة لـ [تجربة الكتابة الروائية] في رواية "**أصابع لوليتا**" تتأسس على اعتبار الكتابة رسالة وهدف، وغاية، ومبدأ وقضية، ووسيلة دفاع، وصفارة إنذار، قبل أن تكون متعة وموهبة، وتفريغا لشحنات ذاتية، ومواقف أيديولوجية، إنّها مسرح واقعي، قبل أن تكون ملاذا روحيا. إلاّ أنّ واقع الزيف لا يقيم اعتبارا لغير الزيف، فتستحيل بذلك الكتابة شرّ ولعنة، ولكنها – إن كانت كذلك – **لعنة أبدية**، وشرّ لابدّ منه.

1. بول ريكور، صراع التأويلات، ص 379.

2. استعارات أخرى في مجال الكتابة

تتأسس معظم استعارات الكتابة/ البنيوية في رواية " **أصابع لوليتا**" اعتمادا على إستراتيجيتي **التجريد والاشتراك اللفظي**، ويمكننا أن نحلل بعض ما تم تركيبه وفقا لهاتين الإستراتيجيتين، من خلال تحليل استعارتي [الكتابة خيط رفيع] و[الكتابة بهلوان] انطلاقا من العبارة الاستعارية التالية:

- ♣ الكتابة لا تقبل السير على الخيط الرفيع، هي الخيط الرفيع نفسه، وهي البهلوان أيضا.[1]

إنّ رصدنا لعبارة [السير على الخيط الرفيع]، يجعلنا نفهم [السير]، انطلاقا من التصور الذي يعتبر جزءً من نشاطنا اليومي، وحركاتنا المتكررة، السير: [+حركة]، [+اتجاه]، [+قصد]...إلخ. وبما أنّ تصور [السير على الخيط الرفيع] يُفهم جزئيا من خلال معرفة منبثقة من تجربة [السيرك/ السير على خيط رفيع] التي تتعلق بوجود **[بهلوان/ إنسان]** تقصيه الاستعارة هنا، وتستبدله بـ **[الكتابة]**: [+موهبة]، [+ فن]، [+تقنيات]، [+ مادة]...إلخ. سينتج عن المعنى الذي تفيده في تصور [سير البهلوان على خيط رفيع] الذي يقابل بـ **[سير الكتابة على الخيط الرفيع]**، إضافات جديدة: [+مخاطر]، [+حذر]،[+مغامرة]،[+خوف]،[+دهشة]، [+ ترقب]، [+ مجازفة]...إلخ. تتشكل بؤرة تفاعل بين التصورين. وهكذا فنحن لا نحتاج إلى حدّ مستقل بخصوص تصور [السير العادي]، و[السير على الخيط الرفيع].

وعلى عكس هذا، تزعم **نظرية التجريد** ***Abstraction*** – كما يرى لايكوف وجونسون[2] – أنّ هناك تصورا مجردا واحدا وعاما جدّا، هو تصور [السير]. وهو محايد، سواء في الحالة الأولى [السير العادي] أو في الحالة الثانية [السير على الخيط الرفيع] الذي كان خاصا بمجال [السيرك – البهلوان]، وسيق/ نقل إلى مجال آخر [الكتابة]. فتبعا لما يراه لايكوف وجونسون، فيما يتعلق بنقد نظرية التجريد، يعدّ السير في الحالتين، تصوير لحالتين خاصتين، داخل نفس التصور المغرق في التجريد. أمّا بالنسبة لنظرية **الاشتراك اللفظي** ***Homonymyne*** ، فتسلك سبيلا معاكسا،[3] وعوضا من أن تزعم أنّ هناك تصورا مجردا واحدا محايدا هو [السير]، تدعي أنّ هناك تصورين مختلفين مستقلين: [السير1]، و[السير2]، وفي هذا الإطار نجد طرح **الاشتراك اللفظي** **<u>القوي</u>**، الذي يعتبر [السير1]، و[السير2] مختلفين تمام الاختلاف، ولا علاقة لأحدهما بالآخر، بما أنّ أحدهما[السير1/ سير عادي]، يحيل على: [الحركة، الاتجاه، القصد...إلخ]، بينما يحيل الآخر[السير2/ سير على خيط رفيع]، على: [الخطر، المغامرة، الدهشة، الانبهار، التحدي، المتعة...إلخ].

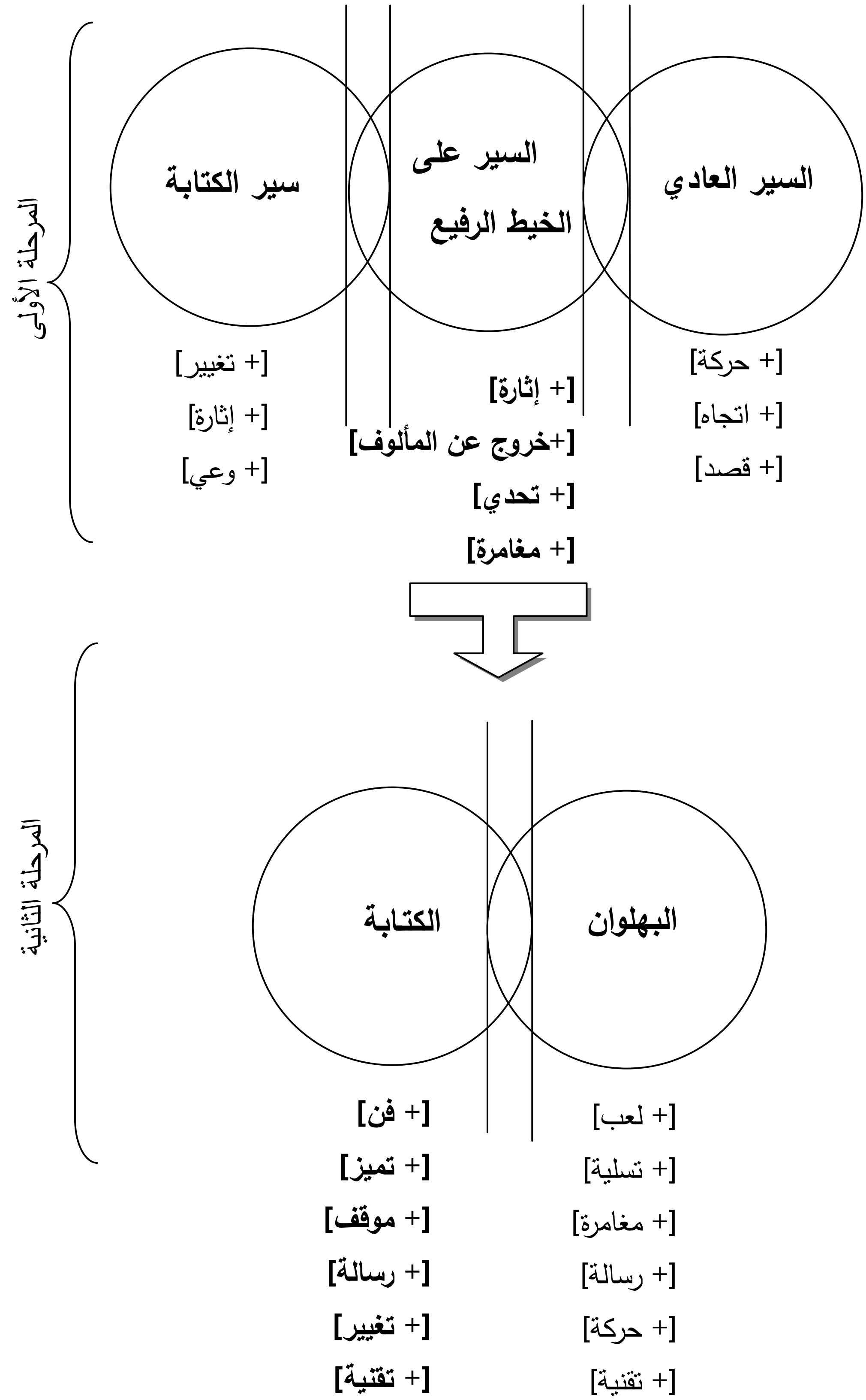
---

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 414.
2. *ينظر:* جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 119 – 120.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص 120.

كما نجد **طرح الاشتراك اللفظي الضعيف**، الذي يؤكد على وجود تصورين مختلفين مستقلين؛ هما:[السير1] و[السير2]. إلاّ أنّ هذا الطرح يسمح بأن يكون معنَيا هذين التصورين متشابهين من نواح معينة، وأنّ التصورين مترابطين بمبدأ المشابهة. وهذا الطرح ينكر، رغم ذلك، أن يكون أحد التصورين يفهم من خلال الآخر. فكلّ ما يدعيه هو أنّ للتصورين شيئا مشتركا: المشابهة المجردة. وهنا يلتقي طرح الاشتراك اللفظي الضعيف بنظرية التجريد، إذ أنّ للمشابهة المجردة – تدقيقا – نفس خصائص نواة التصور التي تفترضها نظرية التجريد[1]. فإذا نظرنا إلى **الاستعارة البنيوية** ذات الشكل **[أ هو ب]**، كما في استعارات من قبيل: **[الكتابة خيط رفيع]** و**[الكتابة بهلوان]** حيث نجد أنّ **[ب]** أي التصور الذي يعطي الحدّ تصور، له حدود أوضح في تجربتنا، وهو نموذجيا ملموس، مقارنة بالتصور [أ] ذلك التصور المحدد. وعلاوة على ذلك نجد أنّ التصور المحدِّد يحتوي على عدد من العناصر، يفوق ما ينطبق على التصور المحَّدد.[2] حيث يمكن للكتابة في الاستعارة الأولى أن تكون: [محورا رئيسيا للحدث، معطى أوليا لا يمكن الاستغناء عنه، رابطا ضروريا بين الأحداث...إلخ]. كما هو الشأن بالنسبة للدور الذي يلعبه الخيط الرفيع في السيرك – باعتبار العملية التي ينفذها البهلوان، حيث أنّ العملية كلّها تتوقف على وجوده.

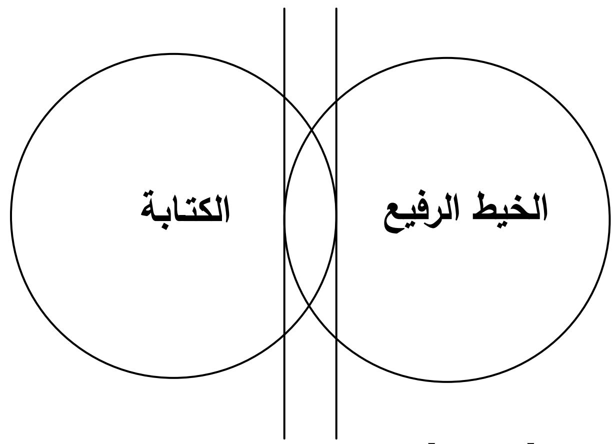
ولكن لا يمكن أن نبني تصورنا للكتابة هنا – أيّ بصفتها خيطا رفيعا – على كونها: [مادة مرتخية، ملونة، طويلة، لها سمك رفيع، ومتانة معينة، يمكن أن نخيط بها الثوب وغيره]، حيث يتمّ إقصاء هذا التصور، وتدعونا ضرورة السياق إلى التخلي عنه، لأنّه لا يخدم مآربنا الاستعارية، وأهدافنا الفكرية، في هذا السياق. وبهذه الطريقة نبني التصور الأول جزئيا، من خلال هدم التصور الثاني. و"هكذا تكون الاستعارة أساس عمل الفكر لا مجرد تشكيل لعوب على سطح اللّغة، لأنّ العلاقة بين المحمول والحامل في داخل الاستعارة الواحدة، هي نفسها علاقة استعارية." [3] وحتّى في الاستعارة الثانية **[الكتابة بهلوان]**، فإنّنا نبني تصورا مفاده أنّ الكتابة: [تصنع المغامرة، تحمل الدهشة، تحظى بالإعجاب،...إلخ]، مقابل هدمنا للتصور القائم على اعتبار الكتابة [إنسان ملون الوجه، يرتدي ثوبا مزركشا بالألوان الفاقعة، يمشي بخطى حذرة، وهو يتمايل يمينا وشمالا ...إلخ]. مما يجعل تجاوزنا لنظريتي **التجريد، والمشترك اللفظي**، يؤول بنا إلى التأكيد على **البعد التفاعلي للاستعارة البنيوية**، وهذا ما يمكن توضيحه من خلال المخطط التالي:

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 120.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص 120.
3. آيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 07.



البعد التفاعلي لاستعارة [الكتابة بهلوان]

وهنا تتفاعل أربعة مجالات لبناء استعارة **[الكتابة بهلوان]**: مجال [الكتابة] ومجالي [السير1] و[السير 2]، ومجال [السيرك ← البهلوان]، وفقا لمرحلتين متمايزتين، كما لاحظنا. بينما يتفاعل مجالا [الخيط الرفيع] و[الكتابة] لبناء استعارة **[الكتابة خيط رفيع]**. كما يلي:



[+ مادي]	[+ فن]
[+ **طول**]	[+ **طول النفس**]
[+ **لون**]	[+ **انتماء**]، [+ **خصوصية**]
[– متانة]	[+ مصداقية]
[– سمك]	[+ وعي]
[+ **حركة**]	[+ **تغيير**]

البعد التفاعلي لاستعارة [الكتابة خيط رفيع]

إنّ التفاعل بين مجالات متباعدة: [السير/ الكتابة]، [الكتابة/ البهلوان]، [الكتابة/ الخيط الرفيع] يخلق بؤرا للاشتراك التصوري، الذي يظهر العلاقة بين المجالين، بصورة قطعية ثابتة، رغم الطابع الإبداعي للاستعارة. إنّها بهذا "تبتعد عن الطريقة البسيطة وعن الطريقة العادية، والشائعة في الكلام. بمعنى أنّها يمكن أن يستبدل بها شيئا أكثر اعتيادا وأكثر شيوعا."[1] فعبارة [الكتابة هي الخيط الرفيع نفسه، وهي البهلوان أيضا] تحيل في مستوى أشمل، على أنّ **[الكتابة هي كلّ شيء]**/(هي الخيط الرفيع وهي البهلوان أيضا)، وبذلك فهي [تتولى مهمة القيام بأدوار متعدّدة]. وفي العبارة: "كان

1 . خوسيه ماريا، بوثوليو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص22.

مستسلما للعزلة، وللّذة الحروف المحروقة، الّتي كانت تأتيه من مكان غامض وبعيد في كيانه."[1] تمدّنا التغيرات البنائية للمفردات، الناجمة عن إخضاعها للنسق التصوري الجديد للكتابة، بالخطاطة التالية:

المقولات الاستعارية	**مستسلما للعزلة**		**لذّة الحروف المحروقة**			**تأتيه**	**مكان غامض وبعيد في كيانه**	
الاستعارات المؤسسة/ استعارات فرعية أنطولوجية	العزلة عدو – مُحارب		اللذّة شيء			الحروف أشخاص	الكيان مساحة جغرافية	
السمات اللازمة	**<u>المُحارب</u>** **+ قضية** **+ وعي** **+ إرادة** **+ قوّة** **+ تسلح** **+مواجهة**	**<u>العزلة</u>** **خوف** **+ وحدة** **+ قلق** **+ فراغ** **+ ملل** **+ خوف**	**<u>الحرف</u>** **+ مادي** **+ وظيفة** **+ صوت** **+ تركيب** **+ لغة** **+ كتابة**	**<u>اللذّة</u>** **+ متعة** **+ راحة** **+انتشاء** **+ رغبة** **– ألم**	**<u>شيء</u>** **<u>محروق</u>** **+جفاف** **+ سواد** **+ نار** **–نضارة**	**<u>شخص</u>** **+ حي** **+متحرك** **+عاقل** **+إرادة** **+ فاعلية**	**<u>الكيان</u>** **+وجود** **+ فاعل** **+ مؤثر** **+متأثر**	**<u>المكان</u>** **+جغرافيا** **+ حدود** **+ مساحة** **+ انتماء** **+ فضاء**
النتيجة/ الاستعارات البنيوية الفرعية	**الكتابة حالة استسلام** ← الاستسلام قرار اتخذ عن طيب خاطر – رغبة		**الكتابة لذّة** ← تولد اللذّة من قدوم الحروف المحروقة / احتراق الحرف ↔ استماتته في أداء مهمته وفناءه لشدّة فاعليته.			**الكتابة فاعل حي** ← يأتي + يسكن الأعماق الغامضة والبعيدة ↔ الكتابة جوهر روحي فاعل، لا أثر شكلي مفعول فيه.		
الحصيلة	**الاستعارة البنيوية المحورية – الكتابة ملاذ**							

حيث لا تتجلى العلاقة بين [مجال الكتابة] و[مجال اللذّة] بطريقة حرفية مباشرة، إذ لا أثر لكلمة [كتابة] بعينها في العبارة الاستعارية أعلاه، وقد توصلنا إلى استحضارها من خلال اعتماد تقنية التحليل بالسّمات اللازمة، التي تؤول إلى ما يسميه ماكس بلاك "**نظام الاقترانات الترابطية المألوفة** ***System of associated commonplaces***" وعلى الرغم من أنّ هذا الطرح يصف بشكل جيّد للغاية التأثير الدال للاستعارة، فإنّنا يجب أن نتساءل إذا ما كان، بمجرد إضافة "نظام الاقترانات الترابطية المألوفة" والقواعد الثقافية" إلى التعدد الدلالي للكلمة والقواعد الدلالية، يفي هذا الطرح بقوّة الاستعارة لـ [تعلّمَ وتنوّر] أ ليس"نظام الاقترانات الترابطية المألوفة" هو شيء ميّت أو على الأقل شيء

---

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 17.

قائم سلفا؟ بطبيعة الحال أنّ هذا النظام يجب أن يتدخل – بطريقة أو بأخرى – بحيث أنّ الحدث السياقي يمكن أن يعاد ترتيبه، فبناء المعنى الجديد يمكن أن يطيّع تقنينا ما. إنّ نظرية بلاك تخدم إمكانية أنّ الاستعارات يمكن أن تكون مدعمة بأنظمة تضمينات، مبنية بصورة خاصة، وأيضا باقترانات شائعة مقبولة.[1]

ومن هنا جاء استخلاصنا لاستعارة **[الكتابة لذّة]** عن طريق دعم التفاعل الحاصل بين المجالات المذكورة، بنظام تضمين مبني بصورة خاصة؛ فـ**[الكتابة تتضمن الحروف]** بصورة عامة، وقد تضمنت هنا [الحروف المحروقة] بصورة خاصة، وجاء هذا الاقتران بشكل شائع ومقبول [الكتابة لذة + الحروف تحترق]. "ويرى ماكس أنّ المشكل بدّقة هو شكل أنظمة التضمينات هذه المبنية بصورة خاصة؛ ولذا فلا بدّ لنا من أن نواصل بحثنا داخل عملية التفاعل ذاتها، لو كان لنا أن نفسر حالة الاستعارات الجديدة داخل السياقات الجديدة."[2] وفي تعابير استعارية من قبيل:

1. " لقد اشتغل بلا توقف، مثل الذي فتح ورشة خاصة، لا عمل له فيها إلاّ تعذيب الأبجدية، مثلما يفعل الأركيولوجيون والفيلولوجيون، بحثا عن سرّ مستعصّ في عمق حرف، مفردة، جملة."[3]
2. " كان يصرخ في الفراغ، وراء امرأة ورقية بلا جسد ولا هوية، تنام بين آلاف الجمل المشحونة، ومئات التراكيب الجديدة والقديمة، وملايين الحروف المتعانقة والمتنافرة." [4]

تقودنا **نظرية برديسلي** خطوة أبعد في هذا الاتجاه، فلو أنّنا، بإتباعه، نشدّد على دور **التنافي المنطقي** أو الصدام بين المعاني الحرفية داخل نفس السياق، فإنّنا نكون حينئذ مستعدّين أن نتعرف على السمة الإبداعية بحقّ **للمعنى الاستعاري**، ذلك أنّ التنافي المنطقي يخلق موقفا، يكون الاختيار فيه لدينا، إمّا الحفاظ على المعنى الحرفي للموضوع والواصف، ومن ثمّ الوصول إلى أنّ الجملة بأكملها لا معقولة، أو إسناد معنى جديد للواصف، بحيث تغدو الجملة ككلّ ذات معنى. إنّنا لسنا مواجهين الآن بإسناد **[المتناقض ذاتيا]** وإنّما بإسناد **[متناقض ذاتيا دال]**.[5] ففي العبارة (1)، على سبيل المثال، تتصادم المعاني الحرفية داخل السياق نفسه، لتكوّن في النهاية **تنافيا منطقيا**، مؤسسا على **متناقض ذاتيا دال**، كما يلي:

---

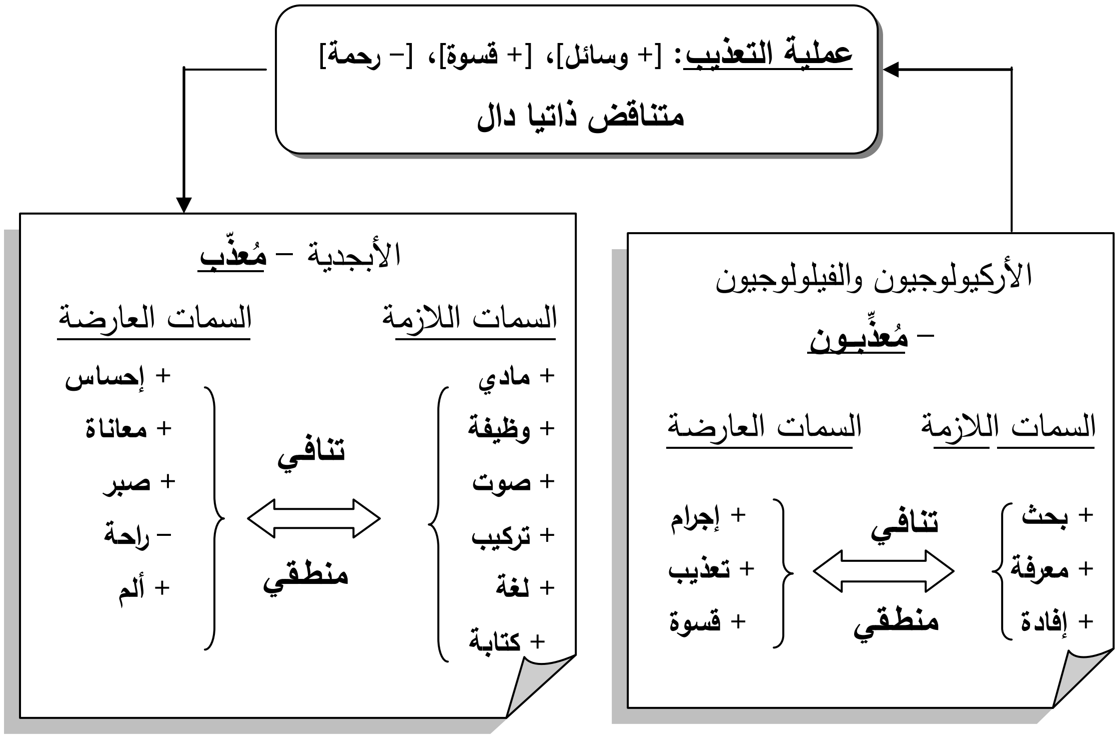
1 . *Voir : Max Black , Models and Metaphors , Ithaca Cornell University Pres . ,1962 P122.*

2. ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 122.

3. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 17.

4. المصدر نفسه، ص 49.

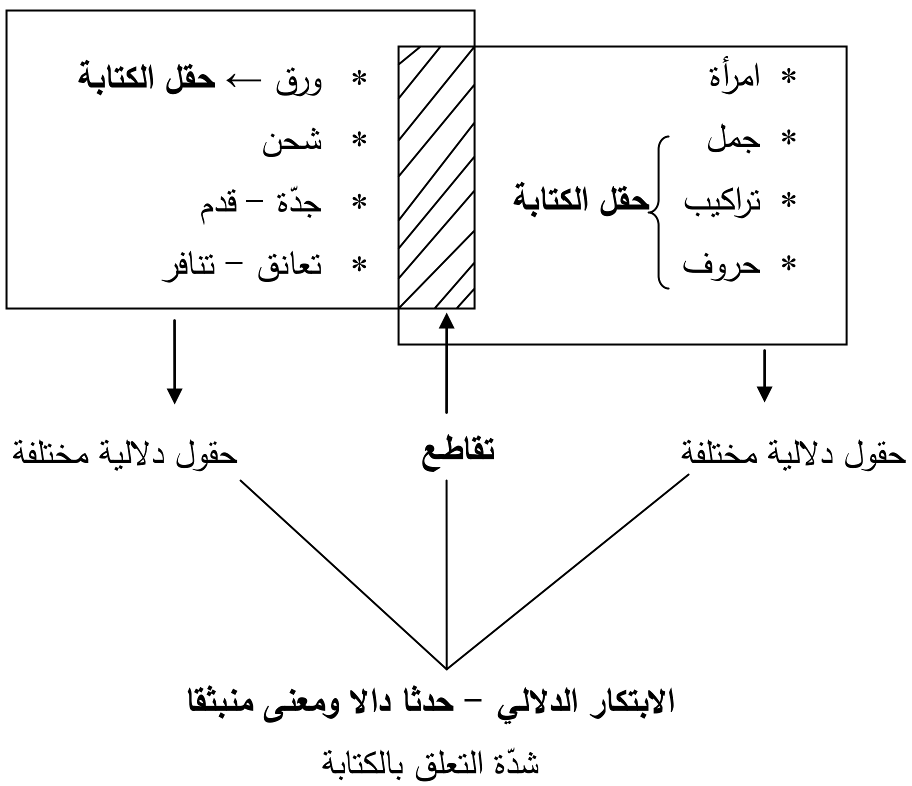
5. ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.



إنّنا نوسّع فكرة المعنى بتضمين **المعاني الثانوية** كـ[إيحاءات] داخل نطاق **المعنى الكامل**، إلاّ أنّنا نظلّ نقيّد العملية الإبداعية للاستعارة بجانب غير إبداعي من اللّغة. فالاستعارات لا تحقّق فحسب **[إيحاءً ممكنا]**، وإنّما تؤسسه بوصفه**[إيحاءً مستقرا]**، والأكثر من ذلك هو أنّ بعض الخصائص ذات الصلة الخاصة بالموضوع، يمكن أن تعطي مكانة جديدة، بوصفها مكونات المعنى اللّفظي.[1] فـ [البحث عن سرّ مستعص] الذي شكل غاية لحدث **[تعذيب الأبجدية]** يساهم في عملية تحويل **المتناقض ذاتيا** إلى **متناقض ذاتيا دال**، رغم الصدام الواضح بين المعاني الحرفية، داخل السياق نفسه. حيث لا يمكن – على الرغم من ذلك – اعتبار الجملة غير معقولة مفهوميا؛ ومن هنا تتجلى السمة الإبداعية للمعنى الاستعاري، الذي يؤطر الاستعارة البنيوية **[أعماق الحروف مكامن أسرار]**، من خلال تحويل بنية [الحرف – الأبجدية] التي تحوّل [الكتابة] إلى بنية جديدة [كائن مُعذَّب]. والتي تنسجم مع مقولة: " التجربة علمته أنّ كلّ نص يأتي حاملا حياته، وبذور وموته ويقينه، في داخله، ولا أحد يعرف السرّ." [2] التي تكافؤ دلاليا المقولة: "بحثا عن سرّ مستعصّ في عمق حرف، مفردة، جملة."[3] وهذا ما يجعلنا نستحضر قول جان جاك لوسيركل: " اللغات هي بشر حقيقيون ذوو وجود مادي." [4]

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 122.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 18.
3. المصدر نفسه، ص 17.
4. جان جاك لوسيركل، عنف اللغة، ص 258.

فعلى مستوى الواقع أضحت [الكتابة] صيغة تداول **متميزة اجتماعيا**، في الوقت الذي أضحى فيه النظر إلى الأدب – بصفة خاصة – ينطلق من اعتباره [لغة متماسكة، عميقة حافلة بالأسرار، معروضة وكأنّها حلم وتهديد في آن واحد."[1] وعلى هذا الاعتبار تتواصل مساعي الخلق والابتكار والإبداع الدلالي وتتجدد باستمرار، لتجاوز الأزياء القديمة، ووجوه العزلة المتعدّدة، بانتهاج شتى السبل بما في ذلك سبيل الإبداع الاستعاري. ويمكننا أن نتحدث عن **ابتكار دلالي – حدث دلالي** في العبارة (2) ، بوصفه **معنى**؛ من قبيل: [التركيب البنائي للجسد، طريقة النوم، طبيعة المعانقة والتنافر] حيث نعمد إلى استعمال نظام الإيحاءات والاقترانات المألوفة، عوضًا عن استبدال معنى حرفي، مستعاد عبر عبارة شارحة، بتعبير استعاري. من خلال بناء شبكة من التفاعلات، تشكّل السياق بوصفه فعليا وفريدا. كالتالي:



وتكشف الاستعارة في إطار **الأسلوبية الاجتماعية** عن الكيفية التي يمكن أن تتقوض بها **ضروب الخطاب الاجتماعي السائدة**، بإيجاد مواقف جديدة للذات، ممّا يعني أنّ "الذات ليست مجرد كيان فارغ، ينتظر دوره الاجتماعي أو الجنسي، بل هي كيان متحرّك قادر على أن يتجاوز نفسه."[2] إنّ

---

1. رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، ص 08.

2. ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 123.

طريقة التفسير هاته، طريقة أساسية تجعل الاستعارة **نموذجا تفسيريا**، لتفسير عمل أدبي. إنّنا نبني معنى نص بأسلوب مشابه للطريقة التي نشكّل بها معنى كلّ كلمات العبارة الاستعارية. ومن هنا تتأكد مقولة: "إنّ اللّغة جسم قبل أن تكون ممارسة[...] فثمة أشياء جسمية في اللغة، وللكلمات وجود مادي."[1] وقد تمكنت العبارة الاستعارة من تحقيق – إبداع **ابتكار دلالي فريد**، من خلال شبكة من التفاعلات المبنينة **للاستعارة البنيوية** التي تحيل على انبثاق معنى [شدّة التعلق بالكتابة]. ويمكننا تبيّن بعض المواقف الجديدة للذات، إزاء موضوع **[الكتابة]**، من خلال تحليل طرق التشكيل الاستعاري، وتفاعل التجارب المختلفة المؤسسة للموضوع في العبارات التالية:

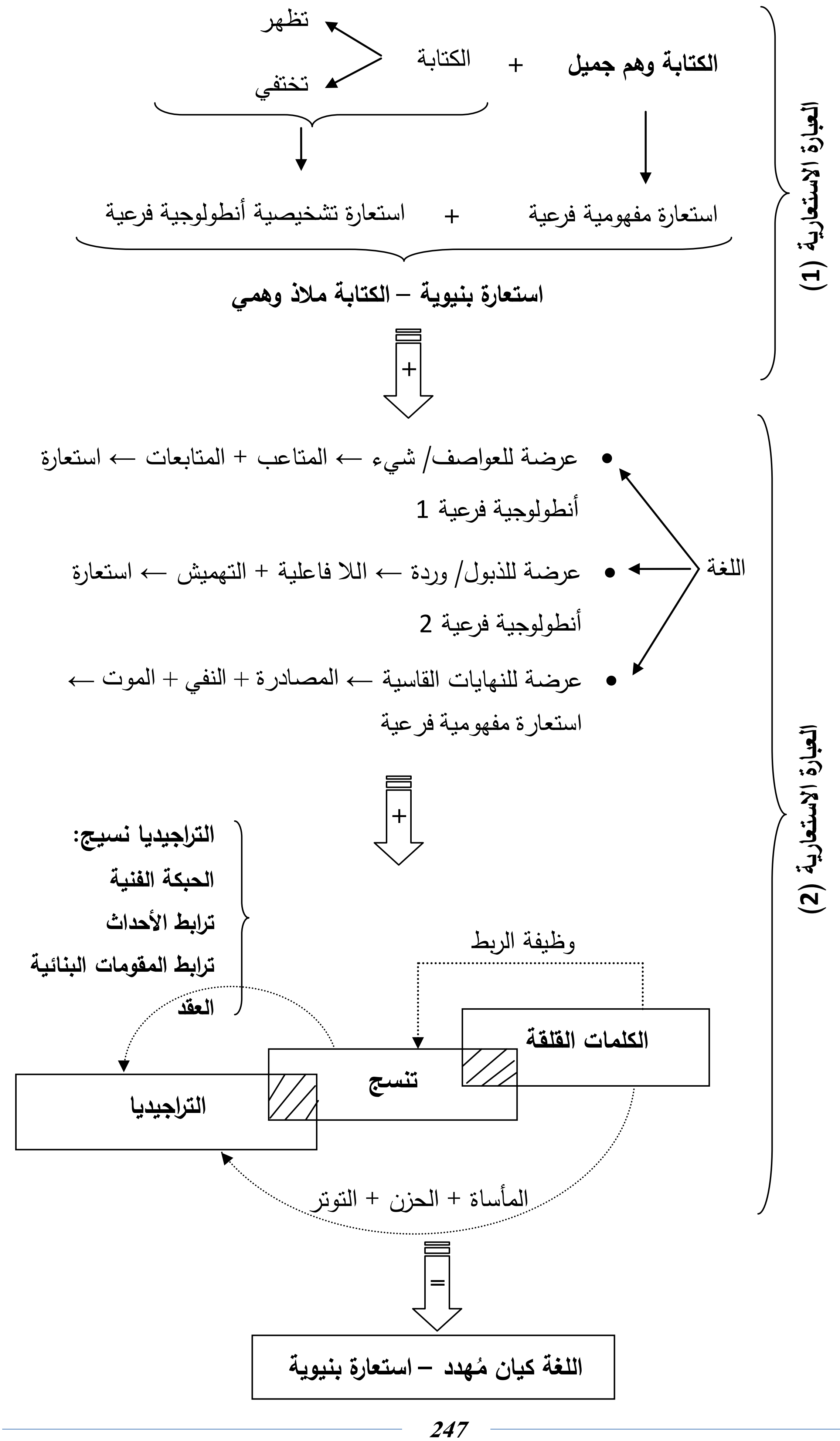
1. مجرد وهم جميل يظهر في الوقت الذي يشاء، ويختفي لحظة يريد.[2]
2. مجرد لغة، عرضة لكلّ محن المحو وعواصف الذبول، وتراجيديا النهايات القاسية، التي نسجتها الكلمات القلقة.[3]

فالاستعارة، هنا، لا تتوقف على طبيعة الشيء فحسب؛ بل كذلك على طبيعة الإنسان الخاصة. "فهي لا تعيد إنتاج الرسم المعطى سابقا في الشيء."[4] وإنّما "تبدو قيمتها في الحقيقة في أنّها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر، بكلّ ما فيه من خصوصية وتفرد وتميّز. لا تستطيع اللغة العادية أن تعبّر عنه، أو توصله إلى القارئ."[5] وقد تأسست **الاستعارة البنيوية**، هنا، على التشكيل الاستعاري التالي:

1. جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ص 393.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 58.
3. المصدر نفسه، ص 441.

4 .*Ernest Cassirer, Le langage et la construction du monde des objectifs .in collectif :Essais sur le langage minuit .Paris .1969.P 40.*

5 . أحمد عبد السيد الصاوي، فنّ الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د. ط، د.ت، ص 344.


العبارة الاستعارية (1)
الكتابة وهم جميل
+
الكتابة
تظهر
تختفي
استعارة مفهومية فرعية
+
استعارة تشخيصية أنطولوجية فرعية
استعارة بنيوية – الكتابة ملاذ وهمي
+
العبارة الاستعارية (2)
اللغة
عرضة للعواصف/ شيء ← المتاعب + المتابعات ← استعارة أنطولوجية فرعية 1
عرضة للذبول/ وردة ← اللا فاعلية + التهميش ← استعارة أنطولوجية فرعية 2
عرضة للنهايات القاسية ← المصادرة + النفي + الموت ← استعارة مفهومية فرعية
+
التراجيديا نسيج:
الحبكة الفنية
ترابط الأحداث
ترابط المقومات البنائية
العقد
وظيفة الربط
الكلمات القلقة
تنسج
التراجيديا
المأساة + الحزن + التوتر
=
اللغة كيان مُهدد – استعارة بنيوية

على أنّ فهم المتتاليات اللغوية، والجمل النصّية المركبة، يقتضي عددا من الملامح البارزة. ويأتي في مقدّمتها – طبقا لآراء علماء النصّ المحدثين – أنّ عمليات التكوين تتجه بصفة خاصة إلى الجانب الدلالي؛ أي أنّ المتحدث يريد أن يسجل في ذاكرته، قبل كلّ شيء، المعلومات المتّصلة بالمضمون، المأخوذ من الجمل والمتتاليات؛ لا تلك المعلومات الصوتية أو الصرفية أو المعجمية أو النحوية. وإن كانت هذه الأخيرة، بطبيعة الحال، أدوات يتمّ عن طريقها تكوين البيانات الدلالية، والتعبير عنها."[1] والأساس الأول لتسجيل تلك المعلومات يعتمد – بلا شكّ – على حياة الكلمة وفاعليتها في سياقات متنوعة، بما تحيل عليه من ائتلاف أو اختلاف.

فنجد مثلا أنّ عبارة: " تظلّ تحفر بعطرها في بصري وحواسّي حتّى تقربني من سحر ما. [2] التي تتكلم عن **[الرواية]** تخالف عبارة: "رواية مؤذية للحواس. أشعر كأنّ شيئا بها شبيه للحقيقة التّي في أعماقك." [3] فهما عبارتان تحملان في الظاهر اختلافا يولده تباين الأثر الذي تخلفه الرواية في كلّ عبارة، بينما تضمران ائتلافا، مرده الاتفاق حول مقولة **[تأثير الرواية في الحواس]**. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فكلا العبارتان مبنية على انزياح دلالي عميق، مؤسِس لاستعارات فرعية متنوعة ف [الرواية حفار، والعطر فأس، والبصر والحواس أرض،...إلخ] في العبارة الأولى، التي تؤسس مقولة **[الرواية أداة لبثّ الوعي]**، كما أنّ [الرواية مادة كيميائية/ ذات مفعول سلبي على الحواس] في العبارة الثانية، والتي تحيل على **[مرارة الحقيقة]**، و**[سلبية الواقع]**. وتأسيسا على الدور الذي لعبته كلمة **[رواية]** في كلا العبارتين، يتحدد وصفها كـ **[كلمة حيّة]** مع الإشارة إلى أنّ كلا العبارتان تنسجم مع استعارة **[الرواية أداة تأثير]** سواء أكان هذا التأثير سلبيا **[أداة تعرية وكشف للحقيقة]** أو ايجابيا كـ **[أداة تحفيز للوعي]**.

ويقرّ الكتاب أنفسهم، عندما يبلغون مرحلة الوعي الإبداعي – ككامو مثلا – أنّ عمل الإنسان كله ليس شيئا آخر سوى ذلك السير الطويل، للعثور بواسطة خفايا الفنّ على صورتين أو ثلاثة صور مألوفة وسامية، انفتح عليها القلب في أول مرّة. ولا يمكن إنكار أنّ "**الاستعارات الملازمة** " أو الميثات الشخصية، تتشكل داخل حقل ملاحظات النمط الوصفي التزامني ذاته."[4] حيث أنّ القدرة على فهم التجربة عن طريق الاستعارة تعدّ معنى في حدّ ذاتها، وهي في ذلك مثل استخدام حاسّة الرؤية أو حاسّة اللّمس في حصول بعض الادراكات. ما دامت "الاستعارة ضربا من الوعي الخاص بالذات

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 30.
2. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 35.
3. المصدر نفسه، ص 35.
4. أدريان مارينو، نقد الأفكار الأدبية، ترجمة: محمد الرامي، مراجعة وتقديم: سعيد علوش، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 2008، ص 87.

وإطلالة على حقيقتها." [1] وهذا يعني أنّنا لا ندرك مظاهر العالم ومكوناته، ولا نباشر التجربة إلاّ عن طريق بعض الاستعارات. فالاستعارات تلعب دورا يوازي، من حيث أهميته، ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته. وإن صحّ هذا لن تكون الاستعارة مظهرا لغويا صرفا، بل تكون مظهرا ثقافيا عاما، تتأثر به اللّغة، كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى، مثل السلوكات والأنشطة التي نباشرها. [2]

وإنّ الكلمة الحيّة، أيّ كلمة حيّة، لا تواجه موضوعها بشكل واحد؛ فبين الكلمة والموضوع، وبين الكلمة والمتكلم، وسط يصعب النفاذ منه في الكثير من الأحيان، وسط من الكلمات الأخرى، كلمات الغير في هذا الشيء نفسه وفي الموضوع نفسه. ولا تستطيع الكلمة التفرد و**التشكل أسلوبيا** إلاّ في عملية **التفاعل الحي** مع هذا الوسط الخاص، المتميز... وإنّ القول الحي، الناشئ عن وعي في لحظة تاريخية ما، في وسط اجتماعي ما ، لا يمكن إلاّ أن يلامس آلاف **الخيوط الحوارية الحيةّ**، التي نسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع هذا القول، لا يمكن إلاّ أن يصبح شريكا نشطا في **الحوار الاجتماعي**. إنّ احتواء الكلمة موضوعها فعل معقد؛ ذلك أن أيّ موضوع [مفترى عليه] و[مختلف فيه] مضاء من جهة ومعتم عليه من جهة أخرى بالآراء **الاجتماعية** المختلفة، وبكلمات الآخرين فيه. وفي لعبة النور والظلّ المعقدة هذه، تدخل الكلمة وتتشبع بها راسمة فيها ملامحها الخاصة، أسلوبا ومعنى.[3]

وختاما فقد ساعدنا تحليل **[استعارات الكتابة]** على استيعاب كوننا "نكتب جزء من حياتنا مهما هربنا منها." [4] وهذا ما تدعم به رواية "**أصابع لوليتا**" مشروعية اعتبارها **استعارة كبرى**، على غرار اعتبارها شكل من أشكال سيرنة الرواية.

---

1 . حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية – نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 39 ، مارس 2003 ، ص30.

2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 12.

3. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 30.

4. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 35.

ب. استعارة [الحيـاة معانـاة]

عادة ما يسعى الخطاب الروائي إلى تغيير الواقع، من خلال مشاركته في تغيير فواعله، التي تنخرط بدورها في عملية تغييره، عبر تبادل عمليتي التأثر والتأثير، بين عالمنا الحقيقي وعوالمنا الروائية، "في حين أنّ المجتمع يتغيّر، بخلاف ما يريد له أصحاب النظريات والمشاريع أو النماذج، وتلك هي المفارقة، فمن يفكّر بطريقة فوقية نخبوية، شمولية تفاجئه التفاعلات والمضاعفات والتغيّرات، التي تجري في الهوامش والمناطق السفلية، أو العوالم المصغّرة، كذلك فإنّ من يفكّر بمنطق النموذج والتطبيق، تفاجئه التحولات على أرض الواقع، لأنّ التغيير هو عملية تطال المفاهيم والعقليات، بقدر ما تطال البنى والعلاقات المجتمعية." [1] ولعلّ هذا ما يجعلنا نرى أنّ مهمّة الخطاب الروائي تجاوزت، اليوم، التفكير في عملية تغيير الواقع تلك، إلى العمل على تفسيره، ذلك أنّ كل مقاربة للعمل الروائي، تعتبر إعادة إنتاج له، تعيد إنتاج مفاهيمه عبر خلق أفكار ورؤى جديدة، قد تستبعد جدًا أول الأمر. وليس معنى هذا القول أنّ الرواية لا تضع في سجل أهدافها غاية التغيير، ولكنها قد تسعى إليها من خلال توفير مستدعياتها.

" إنّ مقولات مثل العولمة، ونهاية التاريخ، أو نهاية المثقف، تخلق مجالها التداولي، وتفعل فعلها على ساحة الفكر، حتى لدى الذين يرفضونها، ويعملون على نقضها ومقاومتها، وهذا شأن كلّ إنتاج أو إبداع، أكان رمزيا أم ماديا، يتعلق بالأفكار والمعلومات، أو بالسلع والمقتنيات، إنّما يسهم في تغيير الواقع، بقدر ما يغدو مشكّلا للوعي، أو جزءً من عالم الحياة والزمن المعاش." [2]

وبالنسبة لمقولات: [جور السياسة، تسلط الإرهاب، محاربة المثقف، اغتصاب الوطن، هيمنة الخوف والقلق،...إلخ]، التي شكلت المحاور الكبرى في رواية [**أصابع لوليتا**]، والتي ساعدت على تشكيل استعارة [**الحياة معاناة**] وإعطاءها معنى واقعيا، فقد استدعاها الوعي الواقعي، بقدر ما صاغتها التجربة، وبلورها تفاعل الرؤى والقراءات، المفسّرة لما يحدث في الوطن العربي من انكسارات وانهيارات للمواقع والأدوار، وتحولات في البنى والعقليات، تنبؤ بأنّ العرب سيفقدون مفاتيح التقدم والتغيير الايجابي. وسيغرقون في مستنقعات التواطؤ والموت، ما لم يشحذوا الوعي، ويبحثوا عن الحلول العاجلة لقضاياهم الداخلية، قبل القضايا الخارجية. وعلى الرغم من أنّ المجتمع الجزائري، بما فيه الروائي الجزائري، يرفض هذه الظواهر، ويعمل على نقضها ومقاومتها، إلاّ أنه مضطر إلى الخوض في عرضها ومحاولة تفسيرها، للمساهمة في تغييرها أو القضاء عليها، من خلال الوعي بكونها خلايا فاسدة، تحاول الدخول في تشكيل عالم الحياة والزمن المعاش.

---

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 18.
2. المرجع نفسه.

وتعجّ رواية **[أصابع لوليتا]** بالعبارات المنسجمة مع استعارة [الحياة معاناة]، ولنا أن نقف على العبارات التالية:

1. "الحياة أصلا هي كومة من الصدف القاسية، التي تدفع بالنّاس حتى محاذاة الموت." [1]
2. " شعر برغبة في أن يدخل في حياتها [...] وكأن الزمن المعطى لها لا يمنحها وقتا كافيا، للذهاب طويلا في سؤال واحد قبل التوغل في سؤال جديد." [2]
3. " أركض بين السفن المحملة بالخوف بحثا عن حياة ممكنة ظلت هاربة." [3]

ويمكن تبيّن وسائل هذه العبارات كما يلي:

العبارة الاستعارية	الوسيلة
1.	سخط
2.	تلميح
3.	تحدي

حيث تبني الاستعارة البنيوية روابط وعلاقات تركيبية جديدة بين الموضوعات، ونظرا لانفتاحها الشاسع على عدّة قراءات، فهي تمنح المؤول القدرة على تشكيل مجموعة من المسارات التأويلية، استجابة لمعطيات الخطاب الروائي من جهة، وتفاعلا مع إحالات الواقع الحقيقي، من جهة أخرى. وتمنحنا بذلك تشاكلات عديدة، إذ "يمكن أن يقرأ نصٌ قراءات متعدّدة، بناء على ألفاظ لها عدّة معان، ممّا ينتج عنه مجموعة تشاكلات، ناتجة عن تلك القراءات." [4] ويمكن تمثيل الاستعارة، في العبارة (1) عبر الجدول التالي:

الحياة – الطرف 1	بؤرة التفاعل	الصدف القاسية – الطرف (2)
[+فاعلية]	[+ عشوائية]	[– تخطيط]
[+ متعة]	[– إرادة]	[– إرادة]
[+ إرادة]	[+ خيبة]	[+ اعتباطية]
[+ تخطيط]	[– فاعلية]	[+ سلبية]

وفي العبارة (2)، تتحوّل الحياة إلى مأوى، حيث تعقد مماثلة خفية/ ذهنية، بين الحياة وإمكانية السكن – الدخول. لتتخلى كلمة [الحياة] عن بعض سماتها اللازمة، وتقضي مكانا يسمح بالتحاق

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 183
2. المصدر نفسه، ص 189
3. المصدر نفسه، ص 192
4. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، ص28.

سمات عارضة/ جديدة، يفرضها السياق المبنين لتصور جديد، يُبنى من خلاله مفهوم مستحدث للحياة، كالتالي:

الحياة – طرف (1)	بؤرة التفاعل/ السمات المشتركة	المأوى/ السكن – طرف (2)
[+ معنوي] [+ فاعلية] [+ متعة]	[+ أمن] [+ استقرار] [+ راحة]	[+ مادي] [+ مدخل] [+ فضاء]

أمّا العبارة (3)، فتمنح [الحياة] هيئة [امرأة هاربة]، يمكن مع ذلك العثور عليها، حيث تمّ تفعيل سمات المجالين، المصدر والمستهدف، من خلال دمج تشاكلات بنيتي [الحياة] و[الهروب]، كالتالي:

الحياة – طرف (1)	بؤرة التفاعل/ السمات المشتركة	الهروب – طرف (2)
[+ أمن] [+ فاعلية] [+ استقرار] [+ راحة]	[– أمن] [– استقرار] [– راحة] [+ متاعب]	[– وعي] [+ خوف] [+ ضعف] [– مواجهة]

إنّ هذه الاستعارات لا تجمع الطرفين في سمّة واحدة فقط، وإنمّا تقدّم سمات جمع متعدّدة، يمكن أن تتضمن بدورها تشاكلات فرعية، تندرج تحتها، وتكون بمثابة ظلال للتشاكل المحوري. ويمكننا بذلك، أن نوسّع دائرة تحليل العبارات الاستعارية، من خلال [الخطاطة] – كنموذج من نماذج العلم المعرفي، والتي سيكون بوسعها تمثيل بنيات معرفية، متضمنة لإحالات معينة، توضح الطريقة التي انسجمت بها، هذه العبارات الاستعارية، وتعالقت معا لتشكيل الاستعارة البنيوية: [الحياة معاناة] التي تسعى الرواية من خلالها، إلى تغيير أوضاع معينة، ويمكن اختصارها في الجدول التالي:

المجال	الحالة الأصلية	تصميم الحلّ	الحصيلة
1.الحياة صدفة	**الهدف:**كشف سلبية معنى الحياة. **الموارد:** الحجة الواقعية/ [+ قاسية] **القيود:** * ضبابية المعنى الجوهري. * ميّل الحكم إلى الذاتية.	العمل على تجاوز الصدف القاسية بالتخطيط والوعي والإرادة والفاعلية.	تجنب دفع الناس إلى محاذاة الموت.
	الهدف: تغيير معنى الحياة. **الموارد:** توفير أسباب كافية وحجج قوية. **القيود:**	* تحقيق فاعلية إنسانية. * إعطاء الحياة	تغيير شامل

الدلالة الواقعية	* العجز عن توجيه الرأي العام في اتجاه واحد. * نقص الوعي. * نقص الإرادة.	المعنى الذي تستحقه /الايجابي. * تجاوز العشوائية إلى إنعاش الوعي	على مستوى الأفكار والسلوكات
2.الحياة مأوى	**الهدف**: الدخول. **الموارد**: الدافع النفسي / [الرغبة]. **القيود**: القيد الزمني / الوقت.	ضرورة تغيير الحياة.	تجاوز ضيق الحياة وقلّة إمكانياتها.
الدلالة الواقعية	**الهدف**: المشاركة. **الموارد:** * الوعي * الرغبة **القيود:** * تسلط الزمن. * ضيق الوقت.	* تغيير الحياة عن طريق المشاركة. * منح الوقت الكاف لطرح الأسئلة والبحث عن إجاباتها.	تغيير الحياة بالمشاركة والحوار/ طرح الأسئلة.
3.الحياة هرب	**الهدف**: الحصول على الحياة. **الموارد:** * الركض * البحث **القيود:** الخوف	الإيمان بإمكانية الحياة	* تجاوز الخوف * ضرورة القبض على الحياة
الدلالة الواقعية	**الهدف:** البحث عن حياة مستقرّة **الموارد:** * الإرادة * الوعي * الفعل **القيود:** عوائق الواقع.	الشروع في الفعل/ [رسم الأهداف + السعي إلى تحقيقها]	* الحياة ممكنة * تجاوز العوائق * تصميم العمل على بناء حياة مستقرّة.

تقارب الخطاطة *الحياة معاناة*	**الهدف:** العمل على التغيير **الموارد:** * الوعي * الإرادة **القيود:** العوائق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ...إلخ	*رسم الأهداف * تحديد الأولويات * المبادرة إلى التغيير	♣ الحياة قيمة ♣ الحياة مشاركة وحوار. ♣ التغيير مبادرة وفعل.

ونقف من خلال هذا التحليل على أنّ استعارة [الحياة معاناة] التي عمدت إلى تغيير بنية [الحياة] بسحبها على مواضيع مختلفة [الصدفة، الهروب، المأوى]، كانت تحمل في طياتها، هدف التغيير، وقد تجلى ذلك في كشفها لحقيقة الحياة الزائفة، من خلال خواء معنى الحياة وفراغه، وركونه إلى الصدفة والهروب والاعتباطية.

ويتفرد واسيني الأعرج بطريقته الخاصة[1] في بثّ الواقع من جديد في عالم فنّي خاص، غالبا ما يخاطب المتلقي بوصفه الشاهد الأعمى، الذي يسمع الأنباء في نشراتها، ويتعامى عن بصماتها في أرض الواقع، ليقوده إلى رؤيتها ويمدّ حواسه إليها، ليتحسس وجودها كحقائق لا تتقبل الجحود والنكران. كما يخاطب مواطنا همش نفسه بنفسه، وقام بعد ذلك منددا بضرورة وقف التهميش. والواقع أنه تنازل عن حقّه في الحضور، عن طيب خاطر ودون أن يدعوه أحد إلى ذلك. ما دام "المجتمع يحمّل الإنسان آلاما لا فائدة منها، تخلّف مضاعفات بدلا من التحسن المنشود."[2] وهو ما يمكن تأكيده من خلال عبارات استعارية أخرى، نذكر منها:

---

1. حيث تغدو كلّ رواية من روايات الأعرج، **نظرية في الرواية** – على حدّ تعبير فوكو – وإذا كان الأمر كذلك فالنظرية محمولة على النص، وإذا وجب استخلاصها، (فالرواية وسيلة خاصة لإدراك العالم، تعتمد على الحضور المعلل للقوى المدركة)." ونجد أن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ينطبق عليها القول: " كتابة محصلة من عملية تحليل قاسية للوقائع المعاشة، ورؤيا متقدمة لوظيفة الفن، تدعونا إلى إعادة النظر بشكل جدّي في توجهاتنا وأفكارنا، ولهذا فإن الصورة الرمزية التي قد تهيئ عقولنا لقبول هكذا نمط لم تتشكل بعد." **ينظر: هاشم غرايبة، المخفي أعظم، ص 140.** وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن القصد من عبارة "لم تتشكل بعد" هنا، يخص آليات القراءة والتفكيك والتأويل، والوقوف على جملة الأبعاد الخفية، إذ أنّ الروايات عربية، في الوقت الذي ترغم فيه على الانصياع لمناهج التحليل الغربية. وهنا نواجه مفارقة حادة، ففي الوقت الذي هيئ فيه العقل العربي لإنتاج وإبداع هذا النمط الروائي الفخم، الذي بلغ حدّ العالمية، مازلنا نواجه صعوبة في تحديد آليات قراءته وتحليله، بشكل واف كاف، يستوعب عمقه وثراءه، خاصة إذا ما سلمنا بارتكاز الفهم الروائي على ضرورة الحضور المعلل للقوى المدركة – على حدّ تعبير هاشم غرايبة السابق. فالقارئ العربي يحلل ويربط ويقارن ويستنتج ويدرك ويؤول ...إلخ، إلاّ أنه لا يقف على سبيل واضح لتنظيم أفكاره ومدركاته، في ظلّ غياب المنهج العربي الأصيل، العاصم له من فوضى التشتت الإدراكي.

2. إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1 ، 1988، ص 37.

1. " لم تمنحه الحياة فرصة واحدة." [1]
2. "أنت بصدد كسر حياتك وحياتي معك." [2]
3. "تعبت من حياة لا أحبها، يقتلها التكرار والخوف"[3]
4. " كلّ شيء أصبح يشبهنا، حتّى جوامعنا حدائقنا وألبستنا، وعقولنا الرثّة التي استسلمت للموت البطيء." [4]

حيث تتبنى الاستعارة البنيوية، في هذه العبارات وسائل مختلفة، يمكن توضيحها من خلال الجدول التالي:

العبارة الاستعارية	الوسيلة
1.	خيبة
2.	تحذير
3.	سخط
4.	استخفاف – تحقير

وتبنين هذه الاستعارات مقولات من قبيل:[الحياة مانح – الحياة آنية – الحياة استسلام]، لتؤول في النهاية إلى المقولة الاستعارية [الحياة معاناة]. إذ تجمع بدورها، في النهاية/ الحصيلة، على التأكيد على ضرورة تغيير معنى الحياة. ويمكن التمثيل لبنائها الاستعاري كما يلي:

	الطرف المحوري – الحياة			
العبارات	***1. مانح***	***2. آنية***	***3. ضحية***	***4. استسلام***
السمات اللازمة	[+ معنوي] [+ ايجابي] [+ قيمة]	[+ مادي] [+ شكل] [+ مضمون] [+ قابل للكسر]	[+ شفقة] [+ قتل] [– قوة]	[– وعي] [+ ضعف] [– إرادة] [+ خوف]
السمات العارضة	[+ سلبي]	[– قيمة]	[–حُب]،[+ تكرار]	[+ رثة]/ [+تلاشي]

1. واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 196.
2. المصدر نفسه، ص 422.
3. المصدر نفسه، ص 73.
4. المصدر نفسه، ص 392.

الحصيلة <u>*الحياة معاناة*</u>	لم تمنحه فرصة واحدة	بلا فائدة	لا أحبها يقتلها الخوف والتكرار	تشبهنا / رثّة تستسلم للموت البطيء

وتظهر هذه الاستعارة، **كاستعارة محورية كبرى** مؤسسة لرواية **[أصابع لوليتا]** أنّ العلاقة بالحياة في المجتمع العربي، علاقة عقيمة، غير مثمرة إزاء الأحداث والمستجدات، الأمر الذي جعل الإنسان ينتقل من خيبة إلى أخرى، " فليست علاقتنا اليوم بالحياة أفضل ممّا كانت عليه من قبل، من حيث إمعان النظر في علاقة الإنسان بمواضيع مثل: الأمن والسلام، والمعرفة، والوعي، والقوة والثروة، وإمكانيات الفعل،...إلخ. ولا تحتاج استعارة [الحياة معاناة] إلى مقولات كثيرة للبرهنة على صحتها، على أرض الواقع، "كيف لا وبعض الدول العربية، هي إمّا محاصرة أو مدمّرة، أو مشاريع تدمير." [1] وعلى كلّ فواقع المعاناة يشهد على نفسه بنفسه. وبناء على هذا، ينبغي النظر إلى اللغة الاستعارية كلغة مفهوماتية، بوصفها شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية اليومية، وينبغي التركيز من خلالها على كلّ من:

1. تحدد الخطاب بالبنى الاجتماعية، في إطار **الأسلوبية الاجتماعية.**
2. تأثيرات الخطاب على المجتمع: من خلال إعادة إنتاجه للبنى الاجتماعية.

ولا يرتبط كلّ من تحدد الخطاب وتأثيراته، مع عناصر في حالات الخطاب الاجتماعية فحسب، بل يرتبطان مع أنظمة الخطاب التي هي جوانب خطابية للأنظمة الاجتماعية على المستوى المجتمعي وعلى مستوى المؤسسات الاجتماعية. [2]

وباعتبار الاستعارة علامة [كما لاحظنا ذلك من خلال "الاستعارة والسيميوطيقا"] فالعلامات التي تشير إلى موقع الفرد أو الجماعة، داخل التراتبية السياسية والاقتصادية والمؤسسية وكيفية تنظيمها، تنتمي إلى المنطق. أمّا العلامات التي تعبّر عن العواطف والمشاعر، التي يحسّ بها الفرد أو الجماعة نحو الأفراد الآخرين أو الجماعات الأخرى، فتتصل بالوجدان [...] غير أنّ الإنسان هو مادة العلامة وحاملها. فهو الدال والمدلول في الوقت نفسه، أي أنّه علامة، من ثمة فهو مواضعة. فالحياة الاجتماعية لعبة، يلعب فيها كلّ فرد دوره الخاص [...] ثم إنّ العلامة الاجتماعية في الغالب، هي علامة دالة على [المشاركة] فمن خلالها يعبّر الفرد عن هويته وانتمائه إلى الجماعة، ومن خلالها

---

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 21.
2. ينظر: نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة: رشا عبد القادر، موقع سابق/ نقلا عن كتاب: *Language and power by: Norman Fairclough* الصادر عام 1989 عن *LONGMAN* ، لندن.

كذلك يعلن عن هذا الانتماء ويعينه.[1] فاستعارة **[الحياة معاناة]** المؤسسة لرواية **[أصابع لوليتا]** تنطلق من هذا الاعتبار، إذ تبني مفهوما لهذا التصور، بالاعتماد على تشاكل العلامات المنطقية والعلامات الوجدانية. بيد أنّ اللغة الاستعارية إزاء ذلك "تتشظى، تتبعثر وتتملص من الحصار، حصار الحضور والمنطق. وتمارس لعبة الحضور والغياب، التجلي والتخفي. تبني لتدمر هذيان اللغة اللاّ نهائي."[2]

إنّ ربط الاستعارة كعلامة، **بالأسلوبية الاجتماعية** كمجموعة رؤى، تخص الخطاب الروائي بالدرجة الأولى، يجعلنا نقف على تفاوت العلامات الاستعارية، من حيث بعدها **الاجتماعي**، أي من حيث درجة انتظامها ومواضعتها، ومن حيث طبيعة القيّم التي تطرحها أو تخضع لها؛ ولعلّ هذا الأسلوب الروائي وأمثاله، هو ما يجعلنا ننتبه لظهور ملامح **الأسلوبية الاجتماعية الجديدة – أسلوبية الوعي**، التي لا تسعى إلى تحليل حوارية الأساليب المتباينة في الرواية، بقدر ما تهتم بكشف طرق توليد الوعي، وشحذ الفكر، وإعمال تقنيتي الربط والحلّ، للوقوف على طبيعة العلاقات الرابطة بين الأفكار الروائية والمعطيات الواقعية. وما دام الخطاب الروائي يشرع في تجاوز الزخرفة والجماليات الشكلية، فقد آن لأساليب تحليله أن تتجاوز النظر الشكلي إلى جماليات التلاعب بالألفاظ، وألعابها التشكيلية، من خلال إمعان النظر في حصيلة التلاعب الاستعاري، وأهدافه الجوهرية، إزاء عملية تغيير الواقع.

---

1. بيير غيرو، سيميائيات التواصل الاجتماعي، ترجمة: محمد العماري، رابط سابق.

2 . خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية، نص" يطير الحمام " نموذجا ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع 335 ، 1999 ، ص 28.

ثانيا: الاستعارات المفهومية *Métaphore Conceptuelle* في رواية شرفاتُ بحر الشمال

تشتغل الاستعارات المفهومية انطلاقا من بنية الخطاب ومن السياق الكلّي، إذ يمنحُ سياق التداول، والتجربة الحياتية تصورات تقود تفكيرنا إلى استخلاص مفهوم محدّد حول مسألة معيّنة، عن طريق تعابير استعارية. وهو ما أشار إليه" أمبرتو ايكو " في حديثه عن الاستعارة السياقية، وهي **استعارة النص**، أي الاستعارة التي تكشف عن قاعدة إيديولوجية لمجتمع من المجتمعات. وبهذا يمكن اعتبار **الاستعارات المفهومية *Métaphore Conceptuelle* بمثابة منظومة اجتماعية، يتم عبرها تشغيل كلّ المعارف والتجارب الثقافية، والاجتماعية.**[1] وهنا تظهر الاستعارة كتجلي للأسلوبية الاجتماعية.

وتقوم الاستعارات المفهومية بإنتاج مفاهيم جديدة – إبداعية، للمواضيع والأشياء المجردة. ومن المهمّ أن نلاحظ أنّها تسمح، عموما، بنفس أنواع التفكير المستخدمة في الميادين المستهدفة، وتلك التي يمكن أن تنجز حول الميادين المصدر. إنّ التقابل الذي يثيره قول من قبيل [الحياة سفر]، يسمُ رؤية ما للحياة، بتطبيق ضروب التفكير ذاتها المستعملة مع السفر، وبذلك نجد أنّ استعمال مفردات من قبيل: [توجهات، انقطاع، عودة، وسائل نقل، ..إلخ]. ويمكن أن يعامل عدد من الأنماط الفرعية أو أجزاء الحياة بالطريقة ذاتها. من ذلك الحياة المهنية. وهذا الإجراء ليس نظاميا، إنّه مرتبط بالخصائص الأنطولوجية للشيء المستهدف، ولا يمكن تعيين تلك الخصائص بشكل فوري دائما، ولكنّ الإنسان يتصرف بشكل ممتاز [بالطريقة ذاتها التي يتصرف فيها مع إعراب لغته، انطلاقا من عدد محدود من الأمثلة.][2] وقد شكلت رواية "**شرفات بحر الشمال**" فضاءً خصبا زاخرا بالاستعارات المفهومية، ونظرا لطبيعة موضوع الرواية، سنتطرق إلى بعض الجوانب الممثلة لتجربة المواطن العربي، حول أهم مسائل الساعة: [الحياة والوعي/ الفوضى والنظام/ التخريب والموت]، التي سنقف من خلالها على طريقة تحديد الواقع الاجتماعي، وحقائق الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي المختلفة.

ذلك أن ّنقد الواقع "لا يتمّ مطلقا دون التبصر الكافي في استعمال الألفاظ، والبحث عن معانيها، في ضوء الصراع والتجاوز، والنفاق والبراءة، وسائر ما يؤلف اتجاهاتنا أو مواقفنا."[3] باعتبار **الاستعارة المفهومية** آلية معرفية فعالة [تؤسس الخطاب ويؤسسها] لذلك "يجب أن تسهم الملاحظات اللغوية في

1. ينظر : محمد مفتاح، مجهول البيان، ص107 .
2. ينظر: صابر الحباشة، تحليل المعنى، ص 72.
3. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 205.

تعرية بعض ما نحرص على أن يظلّ مستورا أو مجهولا، أو غير ممحص. يجب أن نتصور – ببساطة – أن تعاملنا مع اللغة ليس أقلّ من تعاملنا مع مشكلات حياتنا، نحسّن ما نشاء، ونقبّح ما نشاء، ونظهر ما نشاء، ونخفي ما نشاء. الملاحظات اللغوية يجب أن تكون في خدمة الوعي والتقصّي والحكمة والنضج[1].

ويرى ريتشاردز أنّه انطلاقا من كون "عالمنا هو عالم معروض بشكل تام، وقد أفعم بخواص مستعارة من حياتنا نفسها. فالتبادل بين معاني الكلمات الذي ندرسه في الاستعارات اللغوية الصريحة، قائم على عالم تمّ تلقيه وإدراكه كنتيجة لاستعارات عفوية سابقة [...] إنّ الكلمة أو الصورة تكون رمزية حين تدلّ على ما هو أكثر من معناها الواضح المباشر. ويكون لها جانب باطني أوسع من أن يحدّد بدقة أو يفسر تفسيرا تامّا، أو أن يأمل المرء بتحديده أو شرحه تماما. ومع اكتشاف العقل للرمز، يجد نفسه منقادا إلى أفكار تقع فيما وراء قبضة المنطق. ونظرا لأنّ هناك أمورا لا حصر لها خارج نطاق الفهم البشري، فإنّنا نستخدم باستمرار مصطلحات رمزية، تمثل للمفاهيم التي لا نستطيع إدراكها تماما، وهذا أحد الأسباب التي تفسر عند« يونج» لماذا تلجأ الأديان كلّها لاستخدام اللغة أو الصور الرمزية."[2] أمّا اليوم فلم يعد الخطاب الديني وحده من يعجّ باللّغة الرمزية، بعد أن توّلت الاستعارة مهمّة الهيمنة الشاملة على مجالات حياتنا المختلفة، فنحن نحيا بها؛ مادام [التطور والتحرر والوعي والتغيير والعلم والإرادة والحرية والعدالة – حياة] وقد تجاوزت ذلك إلى التكفل بمهمة إنهاء الحياة، مادامت تستطيع تحويل [الحرية والكتابة الوعي والحب والمقاومة والإرادة] إلى [موت].

وقد قام كلّ من جورج لايكوف؛ ومارك جونسون، ومايكل رادي ومارك تارنر، بدراسة وتحليل **الاستعارات المفهومية**، وبخاصة لايكوف وجونسون في مؤَلفهما "الاستعارات التي نحيا بها". حيث استقرّ رأيهما على أنّ الاستعارة في الأصل "هي عملية ذهنية وليست لغوية... وقد أطلقا عليها تسمية **الاستعارة المفهومية**؛ وهي استعارات تستند إلى التجربة الفردية، والنظرة الخاصّة إلى العالم المحيط بنا، **والاستعارات المفهومية** تصورية، وقد لا نشعر بها، ولكنها تكوّن مفهوما ذو قوّة معرفية، يؤسسها الخطاب؛ لأنّها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه.

1. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، الصفحة نفسها.
2. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 35،36.

أ. استعارات الفوضى

[الفوضى مـأزق]

تشكّل **[شرفات بحر الشمال]** منافذ نظر إلى العالم الواقعي، وهو يحيا تعايشا قدريا بين أنماط الاختلاف؛ بحثا عن مفاهيم عقلانية تتيح لملمة شتات المختلف، وإعادة تركيب المتفرق، وتوحيد المتعدّد. وتشكّل الاستعارة المفهومية فيها أداة دعم لفكر علائقي مفتوح، حتّى كأنّ رواية [شرفات بحر الشمال] رواية لا تراهن على إعادة خلق الواقع فقط، وإنّما تراهن كذلك على إعادة تشكيل بناه الفكرية، ليتحوّل الوعي بالقول إلى ممارسة بالفعل... ونحن نتأمل من جديد وقائع "تجريح الوطن" ووقائع "البلبلة والاضطراب الواقعي"، بعيون الرواية، ونتتبع الخيوط السحرية المتشابكة، التي نسجتها الاستعارة، كروابط مفهومية بين الأشياء والمواضيع، تتأسس لدينا مفاهيم جديدة، ورؤى أكثر استشرافية، تجعلنا نعيد تأسيس مفهوم [الصراع]، بتجاوز مدلولاته القديمة، وإحالته إلى تنافس مشروع مثمر، بمعنى أن نعيد صناعة المفهوم بما ننتجه من الحقائق، وما نُحصّله من تحرر من الأفكار المسبقة.

إنّ الباحث المتأمل لروايات واسيني الأعرج، يدرك أنّ أغلبها يتضمن تصويرا واقعيا لفوضى العالم الاجتماعية، التي تحيل إلى وقوع المجتمعات في شبكة علاقات الانتهازية والمصالح الخاصّة، في عالم (تبخر فيه المثل الأعلى، وهو يتحول إلى مجموعة علاقات بين المستكبرين والمستضعفين؛ يعيش كالأميبيا، على شكل كائن رخوي بدون مفاصل تحدّد حركته، أو عمود فقري يقيم صلبه. يحلّ مشاكله بمدّ أذرع كاذبة، قابلة للتشكل على أيّ صورة، [...] فيمكن أن يكون [بوقا] مردّدا ما يطلب منه من شعارات، أو [بندقية] تقوم بحفلات الإعدام حسب الأوامر، أو [سيارة] جاهزة للقيادة، لمن يحكم قبضته على مقودها، ولو كان لصّا يخطفها، ومتّى اعترضت السيارة على هوية السائق؟)[1] ولعلّ هذا أحسن تعبير استعاري لأسباب الفوضى الاجتماعية، التي يعكسها الخطاب الروائي، انطلاقا من مرجعية الواقع، في إطار اعتبار الرواية استعارة كبرى.

ويمكننا تحليل بعض ما تمّ تركيبه من مفاهيم استعارية في رواية " **شرفات بحر الشمال**"، وفق تقنية الاستعارة المفهومية، من خلال تحليل العبارات الاستعارية التالية:

1. ينظر: هشام علي حافظ، جودت سعيد، خالص جلبي، كيف تفقد الشعوب المناعة ضدّ الاستبداد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 151 – 152.

1. "طوال السنوات ونحن نحاول عبثا أن نجعل الفوضى ترتهن للنظام، والنظام يقبل بصدق الفوضى، ونراهن على كذبة حبّ الناس البيضاء، التي أفقدتها السنوات المتعاقبة لونها الأول."[1]
2. "هناك خلل ما، لم يدركه المثقف، إمّا أن يخرج من دائرة الضيق أي من العصر الذي يعيشه، ويلبس عصر شعبه بقبحه وتخلّفه، أو يظلّ يصرخ في بحر ناشف. ويقبل بموته الهادئ والأكثر عنفا." [2]
3. "كم تبدو الدنيا واسعة من خارج هذه الرقعة الضيقة من التراب، التي اسمها الجزائر، مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا، كلما امتدّت نحوه زاد اتساعا وغموضا، يتطاحن داخلها القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون، وتفتح فيها أبواب القضاء الموصدة. "[3]

بإتباع تقنية الخطاطة، كما يلي:

العبارة الاستعارية	1.	2.	3.
المجال	الاجتماعي	الثقافي	السياسي
الحالة الأصلية	**الهدف:** تحقيق التوافق الاجتماعي. **الموارد:** الرهان [– وعي] [– إرادة] **القيود:** – العبث – النفاق – جمع المتناقضات	**الهدف:** تغيير الواقع الثقافي **الموارد:** ثورة المثقف **القيود:** – الخلل الثقافي – عوائق الواقع [التخلف] [القبح].	**الهدف:** تغيير الوضع السياسي. **الموارد:** التحدي **القيود:** – الضيق /المعنوي. [+ قلق]/ [+ إحباط] [+ مشاكل]، [+أزمات] – الغموض – الصراع
تصميم الحلّ	السعي إلى تغليب النظام على الفوضى	– إدراك الخلل – الخروج من دائرة الضيق – مواكبة العصر	– ضرورة الوعي بالوضع. – الهجرة/ (كم تبدو الدنيا واسعة، من خارج هذه الرقعة

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 89.
2. المصدر نفسه، ص 94.
3. المصدر نفسه،ص 14.

			الضيّقة من التراب التي اسمها الجزائر.)
الحصيلة	فشل المخطط ↓ **الفوضى الاجتماعية**	صعوبة تحقيق الهدف. ↓ **الفوضى الثقافية**	صعوبة التغيير ↓ **الفوضى السياسية**
تقارب الخطاطة	**<u>الهدف:</u>** التغيير الشامل **<u>الموارد:</u>** الوعي الإرادة **<u>القيود:</u>** العوائق الاجتماعية والثقافية والسياسية.	إدراك خطورة الوضع	صعوبة القضاء على الفوضى
النتيجة/ المفهوم المؤسس	**الفوضى مأزق**		

تؤكد الاستعارة في هذا السياق أنّ اللغة "تملك كيانا ماديا؛ ليس لأنّ الكلام يتضمن قوانين مادية، وإنّما مرجع ذلك يعود لكون الكلمات دوما تحمل تهديدا بالتحول إلى صراخ، وما دامت تحمل آثار العنف إلى المتكلم، فإنّها حينها يمكنها أن تنفس عليه. كما بإمكانها الامتزاج به كامتزاج الأجساد."[1] ويتجلى ذلك من خلال تعالق المعاني المكونة لهذه العبارات، التي تتمحور حول مفهوم [تفشي الفوضى] في مجالات مختلفة، كما يلي:

1. تدور العبارة الأولى حول المجال الاجتماعي، بالاستناد إلى تحويل المفاهيم المجردة إلى محسوسة كالتالي:

♣ **<u>الفوضى ترتهن للنظام</u>** + **<u>النظام يقبل بصدق الفوضى</u>** ← استعارة تشخيصية/ [الفوضى شخص والنظام شخص] .

♣ **<u>حُبّ الناس كذبة بيضاء</u>** ← [البياض = الوضوح والبيان]/ كذبة واضحة + تفقد لونها ← لا أحد يصدّقها أو يؤمن بها.

2. تدور العبارة (2) حول المجال الثقافي، من خلال التشكيل الاستعاري التالي:

♣ **<u>الخروج من دائرة الضيق</u>** ← حلّ المشاكل والأزمات.

1. جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ص 209.

- **يلبس عصره وشعبه** ← [العصر والشعب لباس]/ [+ زيّ]، [+ طابع شكلي]، [+تلازم] ← الانسجام معه والانصهار فيه.
- **يصرخ في بحر ناشف** ← [– حياة]، [– أمل]، [+ فراغ]، [+ موت].
- **موته الهادئ والأكثر عنفا** ← تناقض / الموت مكروه [عنف]، ولكنه آخر الحلول [هدوء / تخلص من المتاعب].

3. تتعلق العبارة (3) بالمجال السياسي، من خلال المعاني التالية:

- **مساحة صغيرة تحاول أن تحتضن بحرا** ← الجزائر تمتلك حضنا/ امرأة + قلة الإمكانيات [صغيرة]، + عظم الأحلام والمشاريع [تحاول أن تحتضن بحرا].
- **زيادة الاتساع والغموض** ← حدّة الأزمات والمشاكل.
- **يتطاحن القتلة والأبرياء، الباعة والمشترون** ← صراع [الشعب/ الإرهاب] + صراع أصحاب الصفقات [التواطؤ / الانتهازية].
- **تفتح أبواب القضاء الموصدة** ← الاحتكام إلى القانون الموجّه لخدمة المصالح العليا، والذي كثيرا ما يوصد أبوابه في وجوه الضعفاء.

فالظواهر الاجتماعية، في نطاق **أسلوبية الخطاب الروائي**، هي ظواهر لغوية بمعنى أنّ النشاط اللغوي الذي يجري في **السياق الاجتماعي** [شأن كلّ نشاط لغوي]، ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات الاجتماعية، أو تعبيراً عنها، بل هو جزء من هذه السيرورات والممارسات. فالخلاف، مثلاً، على معنى التعابير السياسية، هو مظهر مألوف ودائم في السياسة. ويختلف الناس أحياناً حول معاني مصطلحات مثل: الديموقراطية والتأميم والإمبريالية والاشتراكية و التحرير والإرهاب. وغالباً ما يستعملون الكلمات بمعان تتباين أو تتعارض إلى هذا الحدّ أو ذاك مع ما يرمون إليه. ومن السهولة أن نجد أمثلة على ذلك في الحوارات بين قادة الأحزاب السياسية، أو بين دولة عظمى وأخرى.[1]

إنّ الوجه الحقيقي الذي تسعى **[استعارة الفوضى]** إلى كشفه من خلال رواية **[شرفات بحر الشمال]**، هو وجه الاختلال والتعارض الاجتماعي، الناجم عن استلاب الجوهر الإنساني؛ من خلال هيمنة مظاهر القصور والتخلف، والخيبة واللامبالاة، عبر مظاهر الأسلوبية الاجتماعية، ذلك أنّ [بث الوعي] أمرٌ لا يتسنى من خلال مطابقة التصورات الروائية للواقع فقط، بقدر ما يتأتى من خلال إعادة إنتاج العلاقات بين الأشياء والأفكار التي تربطنا بالواقع، في إطار **الأسلوبية الاجتماعية**. ويتأكد هذا الأمر من خلال الكمّ الهائل للعبارات الاستعارية، المؤسسة لهذه **الاستعارة المفهومية** *Métaphore Conceptuelle*، التي تؤكد على رسم صور [فوضى المجتمع] وآثارها في تعطيل عجلة التنمية الوطنية والرقي الإنساني.

1. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية – رابط سابق.

فالظواهر اللغوية ظواهر اجتماعية من حيث أنّه كلما نطق الناس، أو أنصتوا، أو كتبوا أو قرؤوا؛ فهم يفعلون ذلك بطرائق تتحدد اجتماعياً، ولها آثارها الاجتماعية. وحتى عندما يعي الناس فرديتهم، ويحسبون أنّهم في منأى عن **المفاعيل الاجتماعية**، "في كنف الأسرة" مثلاً، فإنّهم، على الرغم من ذلك، يستعملون اللغة بطرائق تخضع للأعراف الاجتماعية. كما أنّ طرق استعمالهم اللّغة في أكثر لقاءاتهم حميمية وخصوصية، لا تتحدد اجتماعياً من خلال علاقات الأسرة الاجتماعية فحسب، بل لها آثارها الاجتماعية من حيث ترسيخ هذه العلاقات أو تغييرها فعلاً.[1] ومن هنا يتجلى تأكيد **الأسلوبية الاجتماعية** على هيمنة الاستعارة واحتلالها لمجالات الحياة المختلفة كأصل ثابت لا كفرع حائل.

إنّ قراءة عبارات استعارية من قبيل:

1. " هكذا نحن، يوصلنا صدقنا دائما متأخرين، وعندما نصلّ يكون الخطأ حليفنا في النهاية. نحضر حياتنا لاستقبال كلّ شيء، حتى الموت نتعلم كيف نبتلعه جرعة جرعة، ولكن نحترس دائما، وبكل الوسائل، الممكنة وغير الممكنة، لتفادي خيبات الصدفة ونحن فيها."[2]
2. " كلّ شيء ضيّق، وعليك أن تعيش باستمرار داخل الحلم؛ لتتمكن من السفر خارج حدود المربع الذي فرض عليك [...] لم تعد معنيا بالخطابات الكبيرة، التي خبأت وراءها كلّ الهزائم الشنيعة."[3]
3. " كلما أصبنا بمرض الحبّ اختل منطق الأبجديات الصامتة، وحلّ محلها ضباب نتمنى أن نضعه كله في كمشة يدّ كالقطن استعدادا لسجنه في جيب أي قميص خفيف، لكنه يتسرب بين الأصابع بهدوء دون أن نحصل على شيء منه."[4]
4. " الأمية أحيانا هي التي تسطر أقدارنا [...] الدنيا بقدر ما يبدو لنا أنها تتخلف، فهي أبدا سائرة إلى الأمام حتى في أكثر الدول تخلفا."[5]

تجعلنا نقف – من خلال نموذج التحليل بالإطار – على المعطيات التالية:

	العقدة العليا – الفوضى مأزق			
العقد الفرعية	***1.* فوضى الوعي والإدراك**	***2.* فوضى السياسة**	***3.* فوضى المشاعر والأحاسيس**	***4.* فوضى الثقافة**

1. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية – الرابط نفسه.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 86.
3. المصدر نفسه، ص 72.
4. المصدر نفسه، ص 13.
5. المصدر نفسه، ص 115.

الروابط	– الخطأ – الموت – خيبات الصدفة	– الضيق – التسلط	– مرض الحب – البدائل السلبية	– هيمنة الأمية – صراع التطور والتخلف
الشغالون	**<u>الوضع:</u>** – اللا استقرار –صراع الرؤى والأفكار. **<u>شكل الأداء:</u>** – التحضير لاستقبال الحياة – الوصول المتأخر – الوقوع في الخيبة.	**<u>الوضع:</u>** صراع الواقع والحلم. **<u>شكل الأداء:</u>** –الوهم/ الحلم. – اللا مبالاة / الإقصاء [لم تعد معنيا]	**<u>الوضع:</u>** حب الوطن + غياب ثمار هذا الحب ↓ الخيبة **<u>شكل الأداء:</u>** – الإصابة بمرض الحبّ – الأمل – ضياع الأمل.	**<u>الوضع:</u>** تفشي الأميّة **<u>شكل الأداء:</u>** – <u>تفشي الأمية</u> ↓ عامل تخلف – <u>حدوث المفارقة:</u> تقدم الدول ↓ عامل تحدّي
النتيجة	**صعوبة تجاوز الأزمة**	**صعوبة إيجاد الحلول**	**خيبة الحب**	**صراع الأمية والتقدم**

1. تعتمد العبارة الاستعارية (1) في تأسيس مفاهيمها على التحويلات التالية:

♣ **<u>يوصلنا الصدق</u>** ← استعارة أنطولوجية فرعية [الصدق وسيلة نقل] / يتخلى [الصدق عن بعض السمات اللازمة: [+ معنوي]، [+ سلوك أخلاقي]، [+ إنساني]، [+ مُمجد] ليكتسب سمات عارضة مثل: [+ مادي]، [+ متحرك]، [+ آلي]،[+ ناقل]، [+ مفيد].

♣ **<u>نبتلع الموت جرعة جرعة</u>** ← استعارة أنطولوجية فرعية [الموت دواء] يتحوّل [الموت]، من خلالها، من مصير حتمي للكائن الحي، إلى مفهوم جديد يتحلى بسمات عارضة مثل: [+مادي]، [+ كيميائي]، [+ غير مستساغ].

♣ **<u>خيبات الصدفة – نحن فيها</u>** ← استعارة أنطولوجية فرعية [الخيبة وعاء] تكتسب الخيبة من خلالها السمات: [+ مادي]، [+ فضاء]، [+ محدود].

ونلاحظ أنّ الاستعارة المفهومية الكبرى [**الفوضى مأزق**] تأسست على ثلاث استعارات فرعية أنطولوجية، ساعدت على نسج وبلورة إمكانية اعتبار الفوضى مأزقا حقيقيا، من خلال انسجام مقولات مؤسسة من قبيل: [سوء التخطيط للأزمات] و[فشل مخططات الاحتياط] .

2. تعتمد العبارة (2) على التركيب التالي:

♣ **نعيش داخل الحلم** ← استعارة أنطولوجية [الحلم إناء] / [+ مادي]،[+محدود]، [+محيطي]، [– تجاوز]، [– تحرر].

♣ **خطابات تخبئ وراءها الهزائم** ← استعارة مفهومية [الخطاب فاعل]/[+إرادة]،[+وعي]، [+تواطؤ]، [+ دور سلبي].

فالمتكلم، هنا، ينتج هذه الاستعارة [فوضى السياسة] التي ترتبط بـ [الهزائم المخبوءة وراء الخطابات]، انطلاقا من موقع اجتماعي، تصوغه **الأسلوبية الاجتماعية** على شكل [طريقة – أسلوب] مغلف بغلاف [التلميح]، الذي تحلّ شفراته الملغزة بالعودة إلى مرجعية واقعية تاريخية، لا يمكن إغفالها. وتتيح لنا **الأسلوبية الاجتماعية**، من جهة أخرى، النظر إلى الخطاب الروائي، من زاوية كونه "خطاب يشتمل على شروط اجتماعية، يمكن أن ندعوها بـ شروط الإنتاج الاجتماعية، وشروط التأويل الاجتماعية. وعلاوةً على ذلك، فإنّ هذه الشروط الاجتماعية ترتبط مع ثلاثة "مستويات" متباينة من التنظيم الاجتماعي:

- مستوى الموقع الاجتماعي، أو المحيط الاجتماعي المباشر: الذي يجري فيه الخطاب.
- مستوى المؤسسة الاجتماعية: التي تشكل منبتاً واسعاً للخطاب.
- مستوى المجتمع ككلّ.

وهذه الشروط الاجتماعية تصوغ "موارد الأعضاء" التي يستخدمها الناس في الإنتاج والتأويل، والتي تصوغ بدورها الكيفيّة التي تُنتج بها النصوص وتؤول." [1]

3. ينتج التعالق الاستعاري، في العبارة (3)، انطلاقا من التركيب التالي:

♣ **أصبنا بمرض الحُبّ** ← استعارة مفهومية فرعية [الحب مرض] / تجرّد الحبّ من سماته اللازمة: [+شعور نبيل]، [+إنساني]، [+ايجابي]. [+ممجد]، [+ضروري]، وتمنحه سمات عارضة:[+ مقت]، [+ ضعف]، [– حيوية]، [+سلبي] .

♣ **اختلّ منطق الأبجديات الصامتة:** ← استعارة أنطولوجية تشخيصية فرعية [الأبجديات أشخاص] / [– تفكير]، [– وعي]، [– منطق]، [– صوت].

♣ **سَجْنُ الضباب** ← استعارة بنيوية فرعية [الضباب سجين] / [+ فاعل]، [+إرادة]، [+وعي]، [– حرية].

1. ينظر: نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية – الرابط السابق.

حيث تتعالق ثلاث استعارات مختلفة من أجل تشكيل استعارة واحدة مفهومية [الفوضى مأزق] انطلاقا من المقولة المُؤسسة [فوضى المشاعر والأحاسيس].

4. في العبارة (4) نحصل على المعاني الاستعارية التالية:

- **<u>الأمية تسطر أقدارنا</u>** ← استعارة مفهومية فرعية [الأمية إله]/[+ قدرة]،[+سيطرة]، [+تقرير]. [+ تحديد].
- **<u>الدنيا (تتقدم / تتخلف)</u>** ← استعارة اتجاهية فرعية [التقدم فوق – التخلف تحت] / منح [الدنيا] السّمات العارضة: [+ إرادة]، [+ وعي]، [+حركة]، [+ فعل].

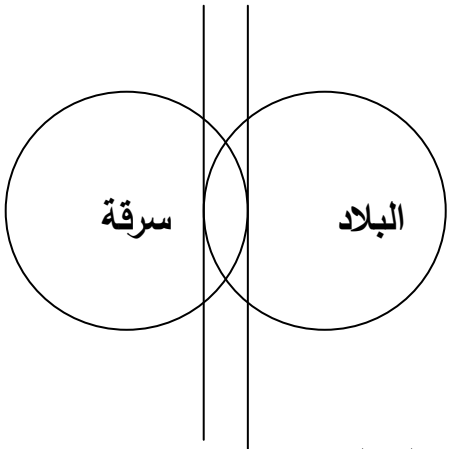
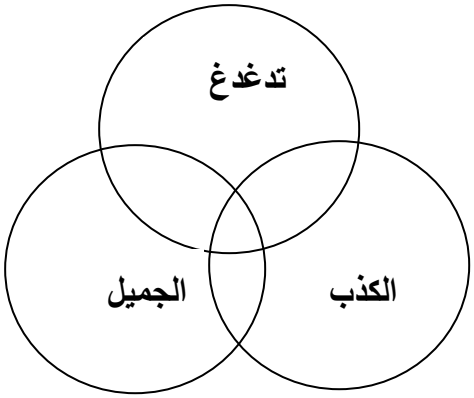
وتؤكد هذه المعطيات على تجاوز النظر إلى الاستعارة كظاهرة منفردة في النص، وإنّما ينظر إليها كظاهرة مرتبطة بباقي المكونات النصية، فالاستعارة المفهومية الكبرى تتكون جراء تعالق مجموعة من الاستعارات الفرعية المختلفة، والتي تؤسسها مقولات منسجمة، كما لاحظنا، وهذه العملية هي الأساس الذي يقوم عليه مصطلح الخطاب الاستعاري *Le discoure Métaphorique*، الذي يقتضي وجود استعارة كليّة تتشعب إلى استعارات فرعية داخل الخطاب. وقد لا يحسن بنا، في هذا السياق، تجاوز النظر إلى العلاقة بين [الفوضى والاستعارة] بوجه خاص فـ "من أجل أن نبقى واثقين من سيادتنا العقلية على العالم، لا بدّ أن نردّ الفوضى إلى نظام، أي أن ندرجها في مقولات. غير أنّ عملية إدراجها في مقولات لا تنجح دائما. إذ أنّ بعض اللسانيين اقترح وجوب تحوّل بؤرة البحث من المقولات إلى حدود المقولة." [1] معنى هذا أنّ فهم مغزى المقولة، هو ما يساعدنا على تصنيف الاستعارات إلى فرعية وكليّة، إذ لابدّ من محور ثابت تدور حوله /في فلكه مجموعة من المقولات المؤسسة لمفهوم/ مفاهيم بعينها.

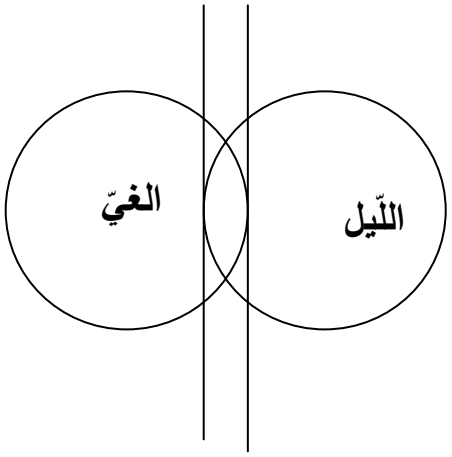
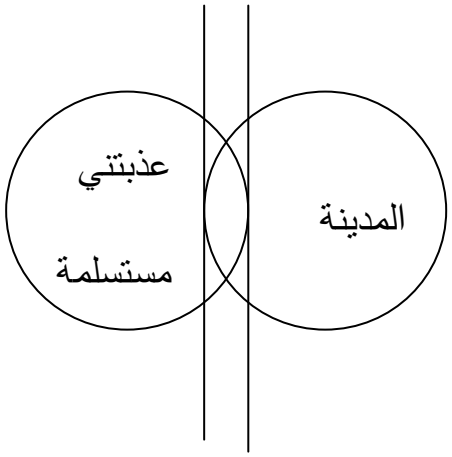
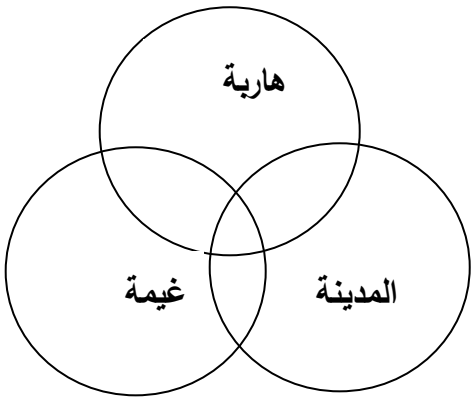
وعلى سبيل المثال، فإنّ عبارات مثل:

1. "البلاد سرقت وأنت مازلت تجانبها، وتدغدغ الكذب الجميل." [2]
2. "عندما تمادى الليل في غيّه، تبادلوا الكؤوس والهمسات والرقص، وبعض الكلام عن هموم الثقافة، وخيبات الدنيا." [3]
3. المدينة التي عذبتني أكثر من أربعين سنة، تبدو الآن مستسلمة تحتي، تتضاءل كغيمة هاربة. كل ما كان كبيرا صار الآن في منتهى الصغر، لعبا متراصة بانتظام وأحيانا في فوضى." [4]

---

1. بيير ماراندا، جدل الاستعارة، مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا، ترجمة: علي حاكم صالح، مجلة نوافذ،ع 26، 2003، ص 76.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 96.
3. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 140.
4. المصدر نفسه، ص 14.

العبارة	الدلالة الاستعارية	المقولة المؤسسة	تركيب المقولات المتضَمنة
1.	♣**البلاد سرقت** ← البلاد شيء: [+ مادي] [+ قيمة] [–أمن] [–حيطة] ♣ **تدغدغ الكذب** ← الكذب إنسان: [+ضاحك] [+منفعل] ♣ **الجميل** ← [+مرغوب فيه] [+ ايجابي] [+فعال]	العبث بمصير البلاد.	**التركيب الخطّي للاستعارة:**  **التركيب اللاّ خطّي للاستعارة:** 

2.	♣ **تمادي الليل في غيّه** ← / الليل طاغية: [+ ظالم] [+ جبار] [+ غامض]	مداراة الحزن باصطناع المرح.	**التركيب الخطّي للاستعارة:** 
3.	♣ **المدينة عذبتني** ← المدينة إنسان: [+ شر] [+ ظلم] [+ قسوة] [+ قوة] ♣ **مستسلمة** ← [+ ضعف] [+ استكانة] ♣ **المدينة غيمة** ← [+ تبدد] [+ تحوّل] [+ حركة] [– صلابة] **هاربة** ← [+ خوف] [+ ضعف] [– أمن]	تقهقر الأوضاع	**التركيب الخطّي الاستعاري:**  **التركيب اللاّ خطي للاستعارة:** 

من خلال هذا التحليل، تتضح أهمية المقولات في بناء الاستعارات المفهومية، وفي إثارة التصورات الاستعارية المختلفة، بناءً على المزاوجة بين المعطيات الواقعية والرؤى الخيالية، التي تشكّل في النهاية النواة الأساسية لبناء الاستعارة الروائية الكبرى.

ومن هذا المنظور نتوصل إلى أنّ **الاستعارة المفهومية** *Métaphore Conceptuelle* **الكبرى** التي تأسست عليها رواية "**شرفات بحر الشمال**" [الفوضى مأزق] تعكس، في مجملها، كون الواقع يتشكّل جراء عملية مركبة من النظام والفوضى؛ تظهر الاختلاف والتنافر، بقدر ما تضمر الائتلاف والتجانس، وهذا شأن كلّ المجتمعات البشرية، ما دام هناك مظهر عالمي اسمه "التعدد". فليس عالم الإنسان فكرة جاهزة ينبغي تجسيدها، أو نموذجا أصليا ينبغي احتذاؤه، أو جوهرا مكنونا، ينبغي صونه من التشويه والدمار، بقدر ما هو مساحة حرّة من الإمكانات المفتوحة دوما على المجهول واللا متوقع، على نحو يتيح نسج علاقات جديدة مع الواقع."[1] وهذا المطلب هو ما يفترض أن يكون من أولويات الأغراض التي يسعى الخطاب الاستعاري الروائي إلى تحقيقها، والتنبيه إلى ضرورتها، لا كإمكانية مفتوحة على اللا متوقع فقط، وإنّما كمسعى مفتوح على التغيير الايجابي الواجب والمشروع.

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 117.

ب. استعارات النظام: [الحياة وعي]

تتلقى ساحة الإبداع العربي، في مجال الرواية، عددا لا يكاد ينتهي من الخطابات الروائية، التي تساهم في تشكيل وعي مقاومة التخلف والخضوع للسيطرة، من خلال الدعوة إلى إعادة تأسيس النظام وتجاوز دهاليز الفوضى. إلاّ أنّ ما يميز بعضها عن أغلبها هو رهان القدرة على انتزاع طابع التجربة الاستثنائية. وتشكّل رواية "**شرفات بحر الشمال**" واحدة من الروايات التي فجرت قدرة واضحة على التخييل الخلاّق، وإعادة تأسيس المفاهيم القاعدية، باستثمار صور الواقع وتقنيات الاستعارة المفهومية، لإخراج مظاهره إخراجا أكثر فاعلية وغنى وقوّة. وبهذا المعنى يغدو الخطاب الاستعاري الروائي إنتاجا جديدا للحقائق، وخلقا فريدا للوقائع، بوصفه عالما/ كونا مفتوحا، يتعذر رسم الحدود النهائية لمعانيه، نظرا لاستمرارية سيل وتدفق إحالاته الواقعية.

وبناءً على هذا، تقدّم الرواية [استعارات النظام] عن طريق مقولة [الحياة وعي]، كمفهوم معارض/ بديل لاستعارات الفوضى المؤسسة على مقولة [الفوضى مأزق]. وهذه إستراتيجية بنائية خاصة، تعتمد على تقابل كلّي بين المفاهيم؛ ويتجلى ذلك من خلال تفكيك آليات بناء الاستعارات المفهومية المحورية، الناتجة عن استعارات فرعية، من خلال علاقات التجانس والتعالق. ويمكن تبيّن ذلك من خلال البناء المفهومي الاستعاري للعبارات التالية:

1. " بي الآن رغبة عارمة لغلق كلّ ما تبقّى من نوافذي وكواتي الصغيرة، والنوم داخل سكينة بلا نهاية، وعندما أستفيق تكون ذاكرتي مساحة من الضوء، قد خلت من كلّ ظلامات الثلاثين سنة، التي انسحبت داخل كذبة عالية اسمها الحياة." [1]
2. "الحياة يمكن أن تعاش بجدارة أكثر، فهي ليست مسلمة ولكنّها استحقاق، وإلاّ سنضطر للعيش داخل مختلف الهشاشات المحيطة بنا، ونقضي العمر كله في تلقي كسورتها، ومحاولة ترميمها عبثا."[2]
3. "كم يلزمنا من الألم والانكسارات، لندرك أنّنا طوال الثلاثين سنة التي خلت، كنّا نركض حفاة عراة، وراء غيمة جافة مثل رحم يابس، لا ينجب إلاّ رعشة الفراغ، مخطئين في كلّ التفاصيل الدقيقة." [3]

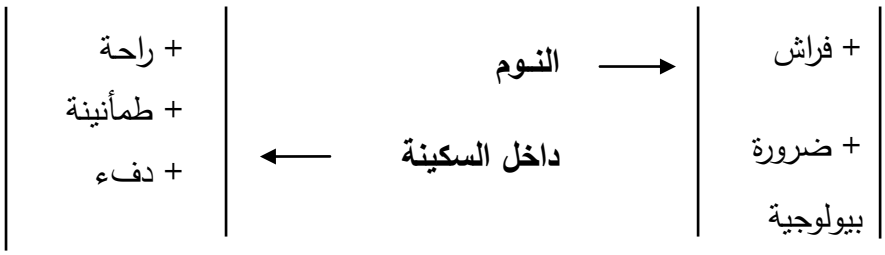
حيث يمدّنا " نموذج التحليل بالإطار" بالمعطيات التالية:

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 87.
2. المصدر نفسه، ص 75.
3. المصدر نفسه، ص 88.

	العبارة الاستعارية (1)	العبارة الاستعارية (2)	العبارة الاستعارية (3)
العقدة	البحث عن السكينة	البحث عن معنى للحياة	تصحيح خطأ
الروابط	– غلق النوافذ والكوات – النوم	– تحليل وضعية [الكسور ومحاولات الترميم]	– الأفعال الاعتباطية (الركض) – الخطأ في التفاصيل الدقيقة.
الشغالون	الرغبة العارمة	الوعي، الإرادة، التساؤل	التساؤل الساخر
الوضع	هيمنة الظلام والأكاذيب	هيمنة الانكسارات والهشاشات	الخيبة والانكسار
زمن الأداء	الحاضر – الوقت الراهن	الحاضر	طوال 30 سنة خلت
شكل الأداء	– الوعي – الرغبة العارمة – الحلم	– الوعي بالحقيقة – الوعي بالبديل الحتمي لغياب الوعي – الخلاص إلى نتيجة	– نمو الوعي – تدارك الأخطاء الماضية – الخلاص إلى نتيجة
النتيجة	الحياة كذبة عالية	إعطاء جدارة أكبر للحياة كاستحقاق لا كمسلمة	ضرورة إعادة الحسابات
المفهوم المؤسس	**ضرورة التغيير**	**البحث عن البدائل**	**تصحيح الأخطاء**
الحصيلة	**الحياة وعي**		

ويمكن أن نحلّل العبارات السابقة وفق تقنية التشاكل، كما يلي:

1. العبارة (1):



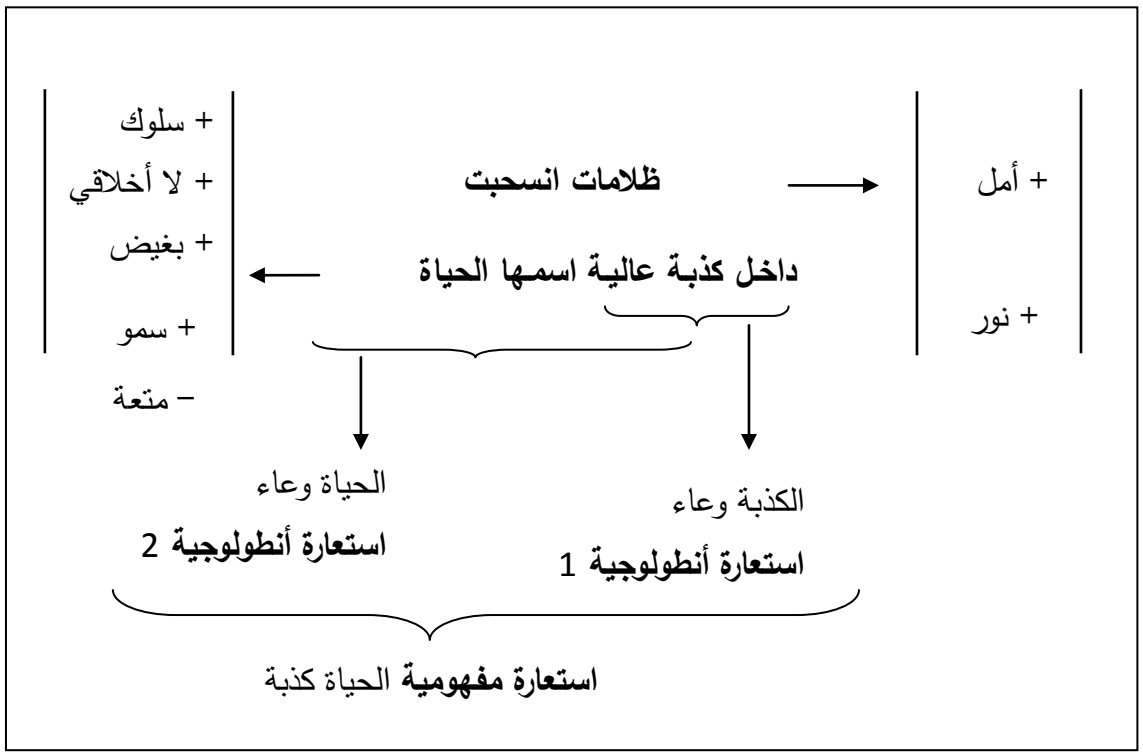
+ آلية ذهنية + تنشيط + تخزين + استرجاع + حفظ	⟶	**ذاكرتي** **مساحة من الضوء**	⟵	+ وضوح + بيان + قيّم ايجابية + أمل

إنّ التشكيل الاستعاري المتنوع، يجعل من الاستعارة المفهومية "عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد، "لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع." [1] وهي في هذا التركيب الجديد كأنّها منحت تجانسا كانت تفتقده، فهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه؛ هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له."[2] ويتجلى ذلك من خلال تحويل المفردة [ذاكرة] إلى [مساحة من الضوء]، على سبيل استعارة إبداعية مفهومية، تؤسس مقولة [نمو الوعي]، أو تحويل [السكينة] إلى [مخدع/ فراش] ثم تحويل هذا الأخير إلى [إناء/ حاوي] خاضع للاتجاه [داخل] على سبيل الاستعارة الاتجاهية [الداخل أمن].

وما دام أسلوب الرواية يعلو على أسلوب المفردة؛ فإنّ اللّغة التي تشكّل المظهر [اللفظي] في الرواية – أو السرديات عموماً – تبقى محدودة قياساً للمظهرين الآخرين: التركيبي والدلالي، كما يرى تودوروف، حيث يعتقد أنّ المظهر اللّفظي مادة أولية يقوم عليها الحكي، بشكل عام، وأنّ التوصل للنظرة الشمولية والمكتملة لمجموع النص، لا تتم إلاّ عن طريق المظهرين الآخرين، اللذين لم تحتفل بهما اللسانيات التقليدية، مما يفضي إلى أنّ أسلوب الرواية "هو بالأساس أسلوب ذو طبيعة حدثية، وليس لغوية بالدرجة الأولى." وهذا ما يتجلى من خلال ممارسة اللغة لفعل [التحويل] الناتج عن تفاعل مجالات مختلفة، من أجل إحقاق طبيعتها الحدثية.

1. الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج1948.1 ، ص 90 .
2. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 99.

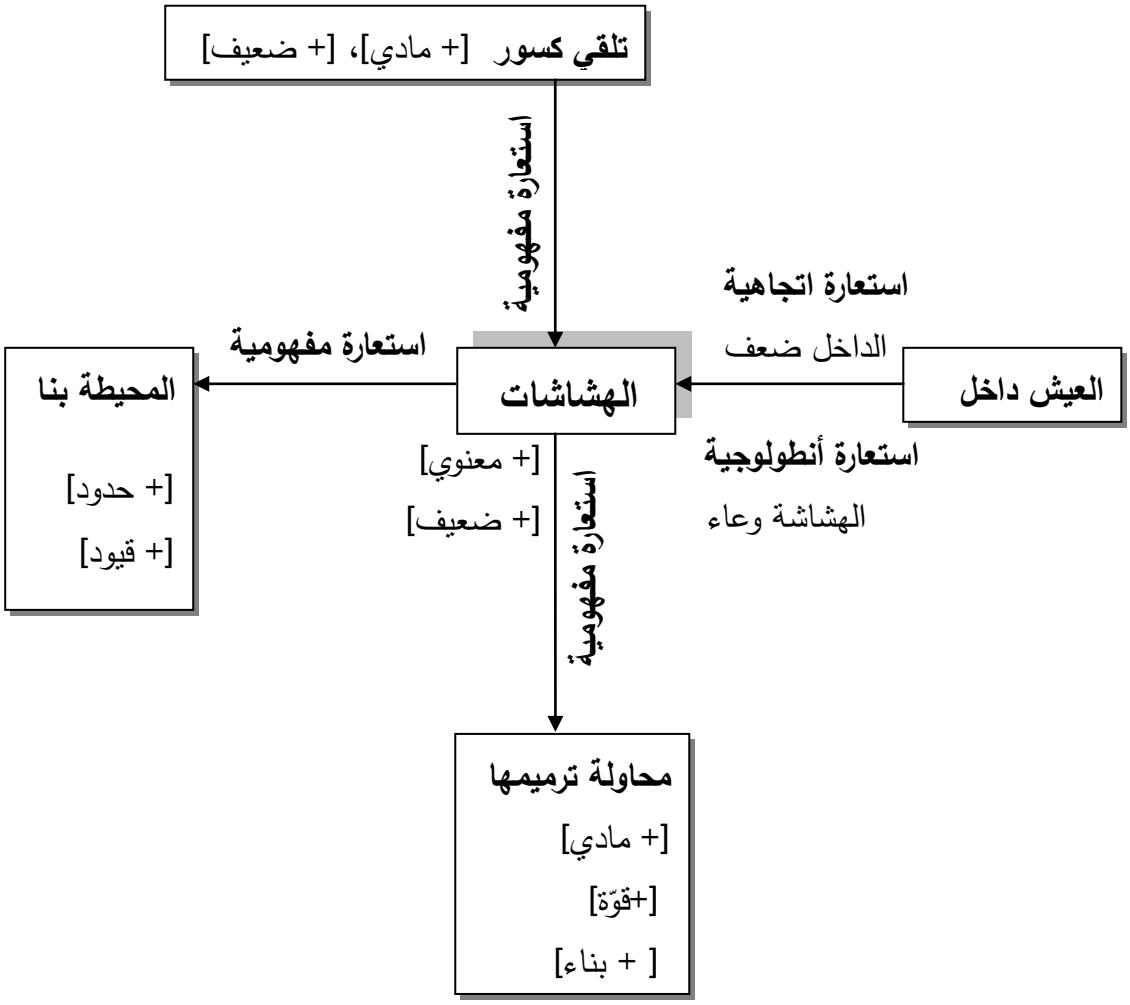
ونقف في العبارة (1) على التشكيل الاستعاري اللاّ خطّي التالي:



حيث نتلقى الاستعارة المزدوجة الأنطولوجية – المفهومية/ [ينسحب الظلام داخل كذبة]، التي تبنى على أساسها/ تتعالق معها، استعارات أنطولوجية فرعية أخرى، تؤسس في النهاية مقولة [ضرورة التغيير] كما يوضحها نموذج الإطار السابق.

2. العبارة (2): يرى ماكس بلاك في إطار نظرته إلى التداخل الاستعاري، أنّه "عندما نستخدم استعارة ما، فأمامنا فكرتان حول أشياء مختلفة وحركية في آن معا، وترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة، حيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما."[1] وهذا ما يتضح من خلال الشكل التالي:

1. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 139.

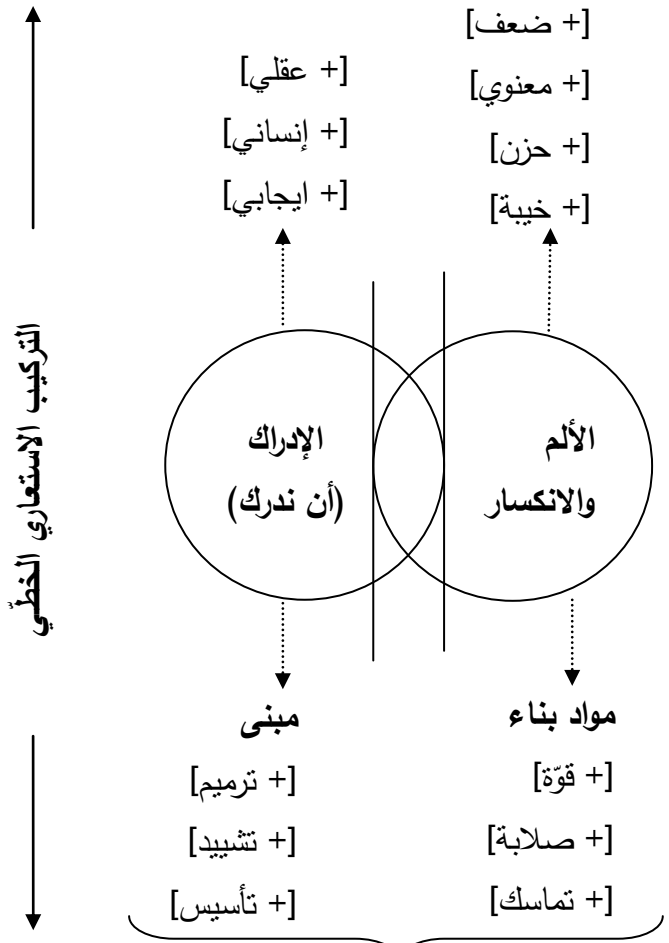


حيث يتبين من خلال هذا، أنه في سياق كلام مُعطى، فإنّ الكلمة البؤرة [الهشاشات] تأخذ معنى جديدا، ليس هو معناها الأصلي تماما، في الاستعمالات الحرفية. ويحتاج السياق الجديد [إطار الاستعارة] إلى توسيع معنى الكلمة – البؤرة؛ "ونجاح الاستعارة مرتبط ببقاء القارئ واعيا لتوسيع وامتداد الكلمة، أي أنّ عليه إعادة اهتمامه للدلالة القديمة والجديدة في آن."[1] وعليه "ينبغي أن ينظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية، فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرأس التوقيعي، تتجه في العناية إلى الحركة والإيماءة، وكلّ ما ينتهي إليها، فيها نجد مزاجا من التفكير الحسيّ والظواهر السيكولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحدّ الأول، أي المستعار له في الأثر، واعتداد المسافة المتخيلة بين الحدّين أيضا." [2]

3. العبارة (3): تتأسس هذه الاستعارة على استعارتين مفهوميتين فرعيتين، وفق تركيبين استعاريين مختلفين؛ خطّي ولا خطّي، حيث لا ينجلي التفاعل بين حدود الاستعارة " إلاّ بالتفرقة بين التركيب

1. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 139.
2. المرجع نفسه، ص 141.

العضوي والتركيب المنطقي. فالتركيب المنطقي موصوف بالآلية، أجزاؤه مستقلة، والعلاقات بين هذه الأجزاء إضافية، ولا يتأثر الجزء والعلاقة بين هذه الأجزاء بالنظم الكلّي الذي يدخلان فيه. أمّا التركيب العضوي فيعني أن علاقة الجزء – تتضمن في ذاتها – علاقة الجزء بكلّ التعبير، فعناصر الاستعارة لا معنى لها، إلاّ من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بواسطة ما بينها من تفاعل." [1] ويمكن توضيح ذلك من خلال تحليل التركيب الاستعاري الخطّي التالي:

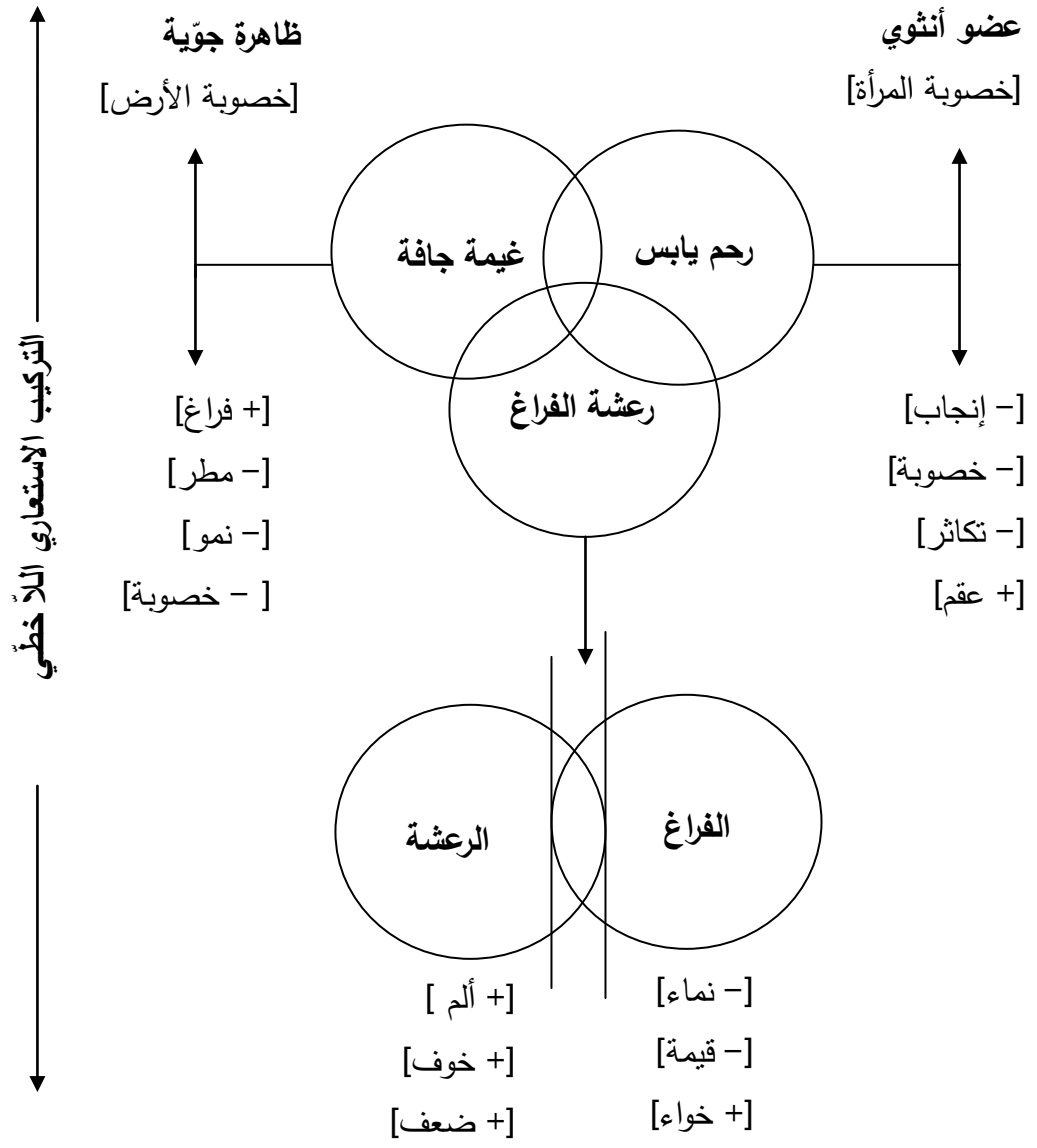


استعارة مفهومية (1)

وقد بيّن ريتشاردز وهو يشير إلى الاستعارة الانفعالية، أنه ليس من الضروري الاعتماد على التشابه، أو المقارنة، لتحديد المعنى الاستعاري وفهمه، فقد تكون هناك فكرتان مرتبطتان، لا توجد بينهما علاقات حقيقية مشتركة، وربما نربطهما ببعضهما على قاعدة أو رأي انفعالي، أي انفعالنا نحوهما [...] وفضل ريتشاردز أن ننظر إلى الاستعارة بلغة التفاعل المركب والتوتر، مفضلا هذه النظرة على

1. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص 140.

المقارنة، لأنّ التفاعل بين السياقات المختلفة أكثر عمومية، ويسمح بأنواع أكثر من العلاقات." [1]
ونستشف ذلك من خلال التحليل التالي:



استعارة مفهومية (2)

إنّ هذه العلاقات تؤكد أنّ الصيغ الاستعارية لا تنبني كلها على العلاقات الطبيعية بين المثيرات؛ وإنّما على العلاقات الثقافية القائمة بين الكلمات، فارتباط [الغيمة الجافة] بـ[الرحم اليابس] لا يردّ إلى علاقة طبيعية بين المثيرات [مثلما هي علاقة الرحم والغيمة بالخصوبة]؛ بقدر ما يردّ إلى طبيعة العلاقات الثقافية، التي ترى أنّ هناك علاقة ما بين كلّ من [الغيمة الجافة] و[الرحم اليابس]. فعلى

1. المرجع نفسه، ص 108.

غرار العلاقة المفترضة بين [الرحم] و[الغيمة] كما يحددها السياق، نلاحظ تشاكلا معنويا بين كلمتي [جافة / يابس] إذ تحيلان معا على العقم.

ويفيدنا التحليل وفق تقنية الخطاطة بالوقوف على معطيات العبارات الاستعارية التالية:

1. " نحن هكذا، كلما وضعتنا الدنيا محلّ اختبار، ازددنا تضامنا مع أوجاعنا، والتصقنا أكثر بوهم ننشئه من إحباطاتنا وأشواقنا الضائعة." [1] ← **الانطوائية – النكوص**
2. " عندما يسقط الخوف تصبح الحياة ممكنة." [2] ← **غياب الديمقراطية**
3. " لم أخرج عندما كانت البلاد تحترق حبّا في المقاومة، منذ زمن بعيد لم تعد الخطابات تحركني، فقد أصبت بحالة تعطّل كلّي [...] كانت الأنانية هي المحرك الأساسي لفعل البقاء [...] لقد صار القتلة أنبياء، والناس الذين مثلي زوائد وطنية." [3] ← **الشعور بالتهميش**
4. "سيقولون عنك إنّك تحن إلى الاستعمار، أنت الذي فقد الوالد في حرب أكلت كلّ عشاق البلاد. [4] ← **وطن المتناقضات**

حيث تتعالق هذه الاستعارات مع [استعارات النظام] من خلال انسجامها مع الاستعارة المفهومية *Métaphore Conceptuelle* الكبرى [الحياة وعي] كما يتبيّن ذلك فيما يلي:

العبارة الاستعارية	المجال	الحالة الأصلية	تصميم الحل	الحصيلة
1.	الاجتماعي	**الهدف:** تجاوز الاختبار **الموارد:** / **القيود:** ♣ الأوهام ♣ الأوجاع ♣ الاحباطات والأشواق الضائعة	تحقيق الكفاءة	الوعي بالنقص
2.	السياسي	**الهدف:** المواجهة **الموارد:** الوعي+الإرادة **القيود:** الخوف	إسقاط الخوف	الوعي بإمكانية الحياة

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 21.
2. المصدر نفسه، ص 315.
3. المصدر نفسه، ص 109.
4. المصدر نفسه، ص 97.

3.	العسكري	**الهدف**: المقاومة **الموارد**: الأنانية **القيود:** ♣ عدم جدوى الخطابات ♣ التعطّل الكلّي ♣ تدني المنزلة [زوائد وطنية]	تغيير الوضع	الوعي بالواقع السياسي
4.	الاجتماعي	**الهدف**: الوطنية **الموارد:** ♣ فقدان الوالد في الحرب ♣ تضحية عشاق البلاد **القيود**: الظلم	تغيير الوضع	الوعي بواقع ما بعد الاستقلال

بهذه المعاني، يخترق الخطاب الاستعاري الروائي وعي الأفراد والمجتمعات والثقافات، من خلال خوضه في عدّة مجالات [اجتماعية، سياسية، ثقافية....إلخ]، حيث أنّ "هذا الزمن هو زمن تقدمي تصاعدي، أكثر ممّا هو زمن دائري أزلي؛ ولذا يجري التركيز هنا على صناعة المستقبل، تحت عناوين وشعارات تجسدها الروايات الكبرى."[1] فقد شكّلت [استعارات النظام] في رواية "**شرفات بحر الشمال**" موجات متلاحقة، تتولى مهام الكشف والتعرية، من خلال التركيب الذي يجبرنا على التحليل؛ بوصف الاستعارة المفهومية فاعلية فكرية، تسبر معها إمكانات جديدة للفهم والإدراك، لا يفهم المتلقي من خلالها علاقات الواقع ببعضها فقط بل يتعداها إلى فهم علاقته بذاته، من خلال عودته المتكررة إلى خزانة مدخراته الثقافية وما تمده به مرجعياته الفكرية، باجتراح قدرات تفكير وتعبير جديدة. وتزخر الرواية بكثافة واضحة لهذا النوع من الاستعارات على تعدّد صيغها وأنماط تركيبها، نذكر منها:

1. "ها قد بدأت انحداراتي القصوى، نحو شطط انكشافات الروح. وها أنا ذي أتجرأ اليوم وأعبر الخيبة والصدفة معا، مفتوحة العينين هذه المرة، عارية القلب والذاكرة." [2]
2. " الغريب كلما هربنا من الأمكنة، تستيقظ هي فينا بكل تفاصيلها، وكأننا هززناها في غفوتها أو استثرناها بشيء ما. كل شيء جميل يعيدنا إلى أصل منكسر، لا نستطيع التخلص منه."[3]

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 136.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 88.
3. المصدر نفسه، ص 103.

3. "تسحبني البرودة شيئا فشيئا نحو محارق الذاكرة. عندما نظن أنّنا تخلصنا من التفاصيل وتناسيناها، نجدها قد ازدادت توغلا فينا." [1]
4. "أرضنا مثلنا مجنونة؛ تنجب أجمل الأشياء ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين وكأنها ربت مع الزمن حاسة مضادة للحياة." [2]
5. "الكذب في بلادنا ليس استثناء، ولكنه من فرط التكرار صار يشبه الحقيقة، شهوة تستيقظ فينا كلما شعرنا بالحاجة إلى راحة البال الوهمية." [3]
6. المؤكد اليوم، خسرتنا الحياة ولم يربحنا هذا الزمن الموحش. وبقينا نحن سفنا ضائعة بين تلاطمات الموت المجنون، لا مرافئ لها." [4]

حيث يمكن تحليل هذه العبارات وفقا للجدول التالي:

العبارة الاستعارية	بؤرة التفاعل	الدلالة في الواقع	المفهوم المؤسس
1.	♣ أعبر الخيبة والصدفة ♣ عارية القلب والذاكرة	♣ تحقيق المستحيل / التحدي ♣ التجرد من الإمكانات	الوعي بضرورة المواجهة
2.	تستيقظ الأمكنة	الإحساس بجراح الوطن	الوعي بقداسة الوطن
3.	♣ تسحبني البرودة ♣ تتوغل فينا التفاصيل	♣ يقظة اللا شعور ♣ نمو الوعي	الوعي بالرابط الوطني
4.	أرضنا مجنونة، تنجب، تتخلى...	♣ عدم استغلال الإمكانات	الوعي بضياع الإمكانات
5.	الكذب شهوة / تستيقظ	عادة تمجيد السلوكات السلبية/ بدائل.	الوعي بالتطبيع
6.	♣ خسرنا الحياة/ لم يربحنا الزمن الموحش ♣ تلاطمات الموت	♣ ازدواج الخيبة والانتصار. ♣ صراعات الأزمة	الوعي بالضياع والتشتت

1. المصدر نفسه، ص 200.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 230.
3. المصدر نفسه، ص 16.
4. المصدر نفسه، ص 21.

	المجنون	الوطنية.	

حيث تتضح هذه المعاني من خلال كشف إستراتيجية التشكيل الاستعاري المنتج لهذه العبارات والذي يمكننا من تحليل العبارة (1) وفقا لتقنية التشاكل، كما يلي:

[– كساء] [– ستر] [+ برد]	⟶	**عارية** **القلب والذاكرة**	⟵	[+ عضو] [+ مضخة دم] [+ آلية ذهنية] [+ إنساني]

استعارة أنطولوجية فرعية: [القلب /الذاكرة شخص]

ونقف في العبارة (2) على التحليل التالي:

[– أمن] [+ خوف] [+ ضعف]	⟶	**هربنا** **من الأمكنة**	⟵	[+ حدود جغرافية] [+ فضاء] [+ انتماء سياسي]

استعارة بنيوية فرعية: [الأمكنة مُطارد]

[+ نوم] [+ جفون] [+ حياة]	⟶	**تستيقظ** **الأمكنة**	⟵	[+ حدود جغرافية] [+ فضاء] [+ انتماء سياسي]

استعارة أنطولوجية فرعية: [الأمكنة شخص]

وتنبني العبارة (3) على التشاكلات التالية:

استعارة مفهومية فرعية

[سحب البرودة]

البرودة ← **سحب** ← **محارق الذاكرة**

[+ خمول] [+ اشتعال]

[+ لامبالاة] [+ تيقظ]

[+ ألم]

التفاصيل ← **تناسيها** ← **تزداد توغلا فينا** / مفارقة

[+ فقدان] [+ حضور]

[+ غياب] [+ تمركز]

[+ تهميش] [+ تجلي]

استعارة مفهومية محورية

فينا/ نحن ← نحن مكان/ غابة – استعارة بنيوية فرعية

التفاصيل تتوغل ← استعارة مفهومية فرعية

ونلاحظ أنّ التشكيل الاستعاري، هنا، بني على التقابل؛ من خلال مقابلة [البرودة] بـ [الاحتراق] ومقابلة [تناسي التفاصيل] بـ [توغلها فينا]، وبذلك تتأكد قدرة الاستعارة على الربط بين المتناقضات ولمّ شمل المتباعدات.

فيما تتشكل استعارية العبارة (4) كالتالي:

[+ نمو] [– عقل]

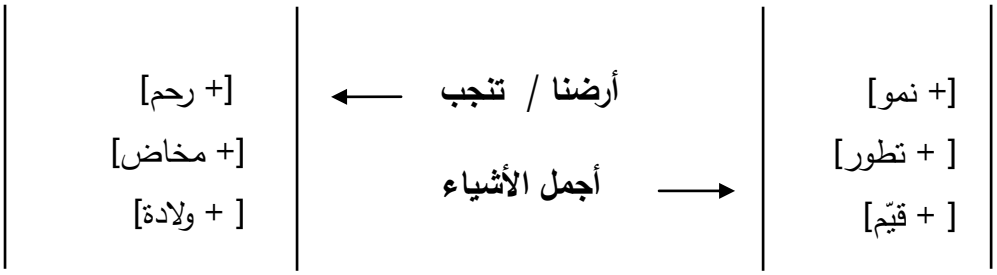
[+ خصوبة] **أرضنا** [– وعي]

[+ انتماء] **مجنونة** [+ ضياع]

[+ هوية] [+ تشتت]

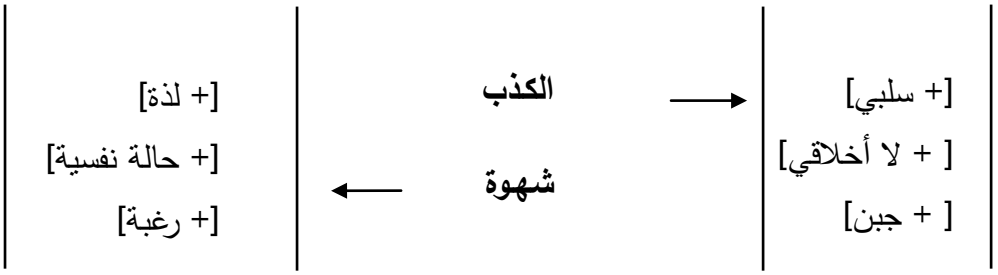
استعارة أنطولوجية تشخيصية فرعية 1:

[الأرض شخص]



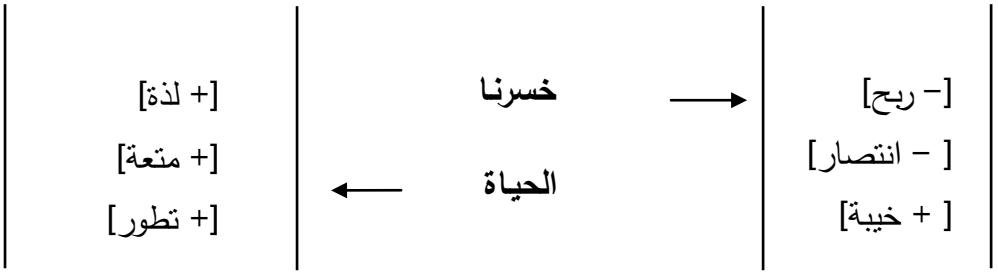
استعارة أنطولوجية فرعية 2: [الأرض ولود]

وتقوم العبارة (5) على التشاكل التالي:

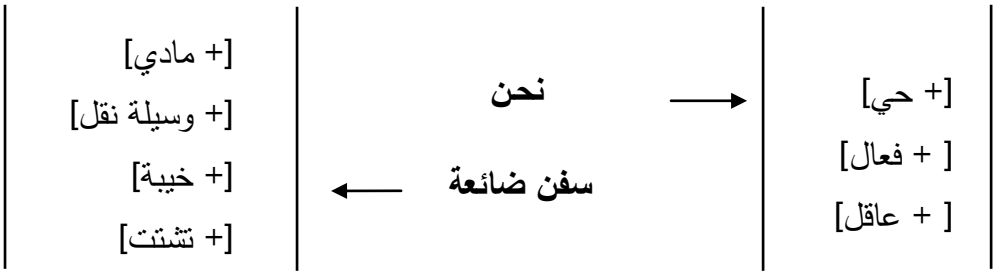


استعارة مفهومية: [الكذب شهوة]

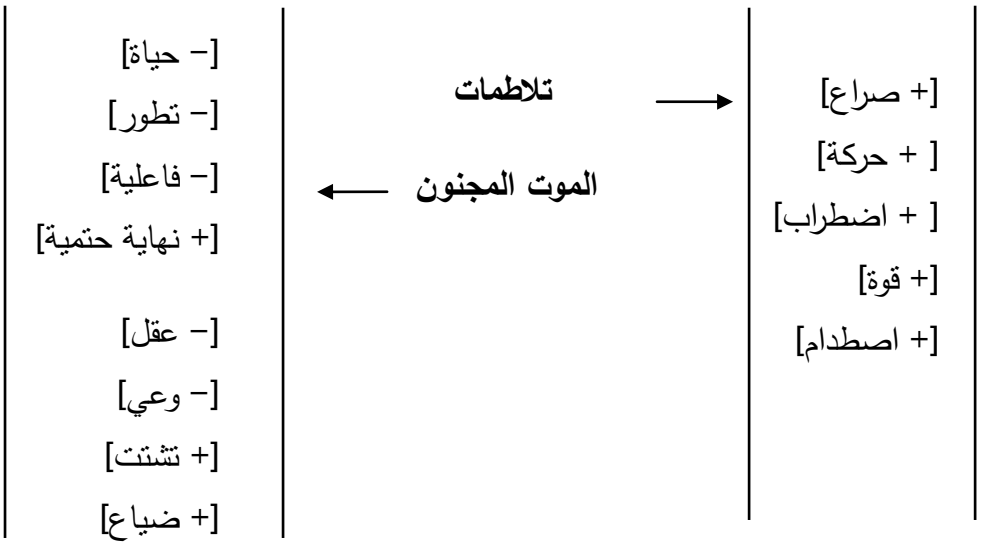
فيما تقف العبارة (6) على التشاكلات التالية:



استعارة بنيوية فرعية (1): [الحياة صفقة]



استعارة بنيوية فرعية (2): [الإنسان سفينة]



استعارة مفهومية:

[صراعات الأزمة تلاطمات موت مجنون]

إنّ الخطاب الروائي لا يغيّر الواقع من خلال قولبته، بحسب التصورات الاستعارية المجردة، أو النماذج والأمثلة المطلقة فقط، وإنّما تتولد عملية التغيير تلك من خلال كون الاستعارة واقعة حثيثة، ومراس دائب، بشكل استمراري، يطول كلّ أنماط التواصل السائدة في التعاملات الإنسانية والخطابات اليومية. فالتغيير[سيرورة معقّدة ومتحوّلة، تتم على المستوى المصغر، وبشكل غير مرئي، لكي تنتج التحولات الكبرى والقفزات النوعية، وهذه العملية يساهم فيها كل فرد في قطاعه بفكره ونتاجه، أو في بيئته ومحيطه، عبر مسلكه وتصوراته، على نحو يشبه مفعول الفراشة أو مسلك النملة.][1]

والخطاب الروائي، هنا، لا يجابه الواقع برفض الفوضى السائدة فيه عن طريق الاكتفاء بعرض صورها ومظاهرها فحسب؛ بل بعرضه لمعادلات وجودية وصيغ واقعية، تتعلق بدور الأفراد والجزئيات في تغيير الجماعات والكليّات، بحيث يمكّن المتلقي من تنمية الوعي ويحثّه على ضرورة إرساء قواعد النظام، بصورة تحوّل مرجعيات الواقع ومعطيات العصر إلى قوّة استعارية مثمرة، تتجاوز هشاشة الواقع، كسمة عامة، إلى أعماق المعاني التي تحيل عليها، من خلال استثمار المظاهر والوقائع والرؤى لإنتاج معانٍ ايجابية وقيم مثمرة، في إطارالاستعارة المفهوميةMétaphore Conceptuelle التي تأسست عليها رواية "**شرفات بحر الشمال**" مما يؤكد مظهر "التعدد" من جهة، ويبين، من جهة أخرى، أنّ الواقع يتشكّل جراء عملية مركبة من النظام والفوضى، تظهر الاختلاف والتنافر، بقدر ما تضمر الائتلاف والتجانس.

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 18.

ج. استعارات التخريب: [البلاد ضحية]

جاء في المعجم الوسيط، والمعجم الوجيز أنّ تخريب الشيء يعني: "تعطيله عن أن يؤتى منفعته. وفي المَثل: "إذا اصطلح الفأرة والسّنّورُ خرب دكان العطار."[1] ومن هنا تنطلق استعارات التخريب المفهومية، المشكلة لخطاب رواية "**شرفات بحر الشمال**" في كشف جملة من المعطيات المتعلقة بتعطيل الوطن عن أن يؤتى منفعته، بحثا عن الفأرة والسنور المتواطئين على خرابه. وقد باتت العبارات الاستعارية مفاعيل لغوية، تؤسس مدارات الاختلاف والسّجال، عندما يحاول كلّ منّا قراءتها من موقعه الخاص، ومن زاوية نظره إلى العلاقة بين الرواية والواقع. وإذ نسعى إلى تحليل هذه الاستعارات، فإنّما نسعى إلى جني ثمارها، بوصفها نظام من أنظمة الوعي والتفكير والبناء، ما دامت الاستعارة كثيرا ما تتمكن من تغيير قواعد لعبة الوجود، من خلال منح الواقع وجوها جديدة، ونسج علاقات جديدة بين الأشياء والبشر. فلها أن تخلخل القيم، كما لها أن تعيد توزيع الأدوار، وترتيب الأولويات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية المختلفة. والدور الذي تلعبه، من خلال ذلك كله، يستطيع أن يجعلنا نحدّد فيما إذا كان من حسن حظّنا أو من سوئه، أن تغدو الاستعارة تقنية بوسع الجميع إنتاجها واستثمارها، وتداولها ونقلها، إن كنّا حقيقة نحيا بها.

وتزخر رواية "**شرفات بحر الشمال**" بالمقولات المؤسسة والمنسجمة مع استعارة **[الوطن ضحية]**، والتي يمكن أن يستوقفنا بعضها، في إطار تحليل طرق الاستعارة في إنتاج المفاهيم التصورية الجديدة، التي تقود تفكيرنا إلى ضرورة تغيير بعض المظاهر السلبية في الوطن العربي؛ ونلاحظ، مثلا أنّ العبارة:

* " نحن هكذا في هذه البلاد، نقتل أرضنا، ثم نخرج إلى الشارع ننشد القسم الوطني، ونتقاسم قهوة المساء. نتحدث عن الذين خربوا البلاد، وعن العشرية السوداء."[2]

تُمقول تجربة شعب بأكمله، عن طريق استعارة [البلاد ضحية]، التي تجعلنا نبحث عن الجاني، وفقا لانسجامها مع مقولة [الشعب والنظام مُخرّبان]، ويمكن تحليل [مفهوم التخريب] هنا، بالاستناد إلى معطيات العشرية السوداء، كمرحلة تاريخية، شكلت مرجعا واقعيا حيّا لرواية " **شرفات بحر الشمال**"، عن طريق ما يمكن أن تمدّنا به المدونة التالية:

1. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، (باب الخاء)، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004، ص 253. وأنظر كذلك : المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، (باب الخاء)، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994، ص 189.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 284.

الاستعارة المفهومية *Métaphore Conceptuelle*

– البلاد ضحية

الأبعاد الاستعارية	البلاد	القتلة
الأطراف	* شعب * نظام مُوجّه ومسيّر.	* مجموعة من الشعب * أطراف من النظام
المقاطع	**المقاطع:** * السلوكات الايجابية/ أعمال البناء **المواقف:** * حبّ الوطن وبناؤه. * تمجيد الاستقلال والحرية * المبادرة إلى النماء والتطوير. * الحرص على تعزيز السيادة الوطنية.	**المقاطع:** الفعل – قتل الأرض تخريب البلاد **المواقف:** * الانتهازية. * المصالح الخاصة. * الجهل الأعمى. * التواطؤ. * الأحقاد والكراهية.
النتيجة	✓ تأسيس مفهوم الاختلاف.	
الأطوار	**الشروط التمهيدية:** زرع بذور الفتنة الوطنية. **البداية:** الصراع الداخلي. **الجزء المركزي:** تسطير أهداف مستعجلة [إعادة البناء]. **النهاية:** تشتت البلاد.	**الشروط التمهيدية:** الدخول في أزمة وطنية. ↓ تحوّل البلاد من حالة السلم إلى العشرية السوداء **البداية:** احتدام الصراع الداخلي. **الجزء المركزي:** تسطير هدف مضاد – الهدم. **النهاية:** ظهور الإرهاب.
النتيجة	✓ تأسيس مفهوم الصراع الداخلي.	

التحدث عن الذين خربوا البلاد وعن العشرية السوداء ↓ [الإقصاء – الاستنكار] ↓ طرف حيادي	تقاسم قهوة المساء. ↓ [الاتفاق – الشراكة] / (–) ↓ فاعل سلبي	**الحصيلة** ✓ تأسيس مفهوم التخريب
[نقتل أرضنا ونخرج إلى الشوارع، ننشد القسم الوطني] – [فعل مشترك] **/ مفارقة المخادعة** ↓ غياب الوعي – الدم البارد المشاركة في فعل التخريب والإصرار على الإنكار نكث القسم – خيانة الوطن ↓ **الشعب والنظام مُخرّبان والبلاد ضحية**		

تؤكد استعارة [البلاد ضحية]، من خلال هذه العبارة، على أنّ "البشرية دفعت وما تزال تدفع أثمانا باهضة، دما ودمارا، قهرا وهدرا، [...] فتن داخلية وحروب طاحنة، طرد شعوب وهجرات جماعية، إرهاب البشر واستئصال المختلف، أو نفي المعارض، بعقليات فاشلة وبعقول مغلقة أو متحجرة. ولا نتجاهل أنّ الصراع بين الهويات والعقائد يخفي صراعات على المصالح والمواقع، ويحجب ألاعيب القوّة والسلطة، ولكن الصراعات السياسية المكشوفة، من أجل استلام السلطة، ليست أعنف من الحروب العقائدية، والإيديولوجية، بل إنّ الأولى تبدو اقل كلفة على المجتمعات، من الصراعات الأخيرة، التي تنتج عنفا مضاعفا، بسبب طابعها الرمزي، وأبعادها الغيبية. "[1]

والعودة إلى الواقع تبرهن على حقيقة المفاهيم الاستعارية المنتجة في سياق رواية "**شرفات بحر الشمال**"، والتي ترجع أسباب [خراب البلاد] إلى [جهل الشعب] بالدرجة الأولى، نظرا لموت الضمير [يتقاسمون قهوة المساء]، الذي تولد عنه فراغ مادي ومعنوي كبير، أدى إلى تحنيط الوعي وردم الحقيقة. وهذا ما تحيل عليه تجارب الواقع العربي، بصفة عامة، إذ أنّ الخطاب الروائي الجزائري، ليس حكرا على مرجعيات الواقع الجزائري وحده، وهو الابن المعذب لهذا الوطن العربي، الذي يبدو أنه توارث لعنة المعاناة والتأزم أبا عن جدّ.

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 21 – 22.

ونلاحظ أنّ تأسيس مفهوم [**تخريب البلاد**] عبر الاستعارة المفهومية [**البلاد ضحية**] يتعالق مع عبارات أخرى على شاكلة:

1. "هاهم هنا في كلّ مكان، ينشدون قسما ويتقاسمون بقايا التركات ودم البلاد، وكأن شيئا لم يكن. [1]
2. "بلادنا كانت مؤهلة لكل شيء جميل، قبل أن يجهز عليها الذين حرروها." [2]
3. "أصحاب صفقات يتقاسمون دم البلاد، بجشع كبير." [3]
4. "حروبنا فارغة ولا جدوى من ورائها. كلما أثمرت، جاء فجأة من يسرقها ويجرّدها من كلّ فرص التحوّل الإيجابي." [4]

حيث يمكننا استخراج المفاهيم التي تولدها هذه الاستعارة، من خلال المدونة التالية:

	العبارة (1)	**العبارة (2)**	**العبارة (3)**	**العبارة (4)**
الطرف الفاعل [المخربون]	* مجرمون * قتلة	الذين حرّروها	أصحاب صفقات	لصوص
الطرف المفعول فيه [البلاد]	[+ حياة] [+ ممتلكات] [+ دم]	[+ قوة] [+ فاعلية] [+ نماء] [+ ازدهار]	[+ حياة] [+ دم] [+ قيمة مادية]	[+ قيمة مادية] [+ ثمار] [+ فرص التحوّل الايجابي]
بؤرة التفاعل	* يتقاسمون التركات * يتقاسمون دم البلاد	يجهز عليها	يتقاسمون دم البلاد	جاء من يسرقها ويجردها من كلّ فرص التحوّل الايجابي
الدلالة الواقعية	تمجيد المصالح المادية والمعنوية	خيانة المبادئ	التواطؤ والانتهازية	التسلط والغطرسة
المفهوم	**التهميش**	**الخيانة**	**التواطؤ**	**الضعف**

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 192.
2. المصدر نفسه، ص 128.
3. المصدر نفسه، ص149.
4. المصدر نفسه، ص 127.

المؤسس	
الحصيلة	**البلاد ضحية**

وبهذا تمكننا هذه المدونة، من اكتشاف المفاهيم التي سعت الاستعارة إلى تشكيلها بمخاطبتها لوعي المتلقي، ليتضح بذلك، سعي هذا الخطاب الروائي، في معظمه، إلى نقد صور الواقع الحقيقي، بغية التفطن إلى ضرورة معالجتها، إيمانا من مؤسسها /الروائي، بأنّ "الخروج من المأزق يكون بإقامة علاقة نقدية مع الذات والأفكار، لإحداث قفزة ننتقل بها من لغة الشعار وعقلية الطوبى ومنطق الاستلاب، إلى لغة الفهم وعقلية الخلق، ومنطق الحدث والتكوين. على النحو الذي يتيح لنا المساهمة في تغيير الواقع، وصناعة المشهد العالمي، وذلك يحتاج إلى تفكيك ما ينتج العقم، والعجز والهشاشة، من الأدوات الفكرية والقوالب المفهومية." [1] وذلك بالنظر إلى ما يشوب واقعنا من مظاهر سلبية، قد لا نكترث لها، ولا نوليها حقّها من الاهتمام في الوقت الذي يشكل فيه عدم الاكتراث هذا، مساهمة منّا في تخريب الوطن، ودفعه إلى الدرك الأسفل من الضعف والانحطاط، وهذا ما يمكن أن نستشفه في العبارات التالية:

1. " هذه البلاد لا تملك حاضرا، وتصرّ على اغتيال الماضي العاشق، الذي يمكن أن ينقذها". [2]
2. " حتّى ميترو الجزائر، الذي مات قبل أن يرى النور، لم يعد هناك أي شيء يوحي بوجوده. مثل حالة البلد، حفر دائم دون الوصول إلى نهاية النفق [...] مدينة تعوم على الماء وناسها يموتون عطشا ...إنهم يقتلون المدينة." [3]
3. " المدن الأوروبية هكذا، كلما عدنا لها بعد زمن اكتشفنا أنّ بها شيئا لا نعرفه، ومدننا كلما هجرناها وعدنا لها بعد زمن، اكتشفنا أنّ جزءً آخر بها قد مات." [4]

وفقا لما تمدّنا به المدونة التالية:

	العبارة الاستعارية		
	.1	**.2**	**.3**
الأطراف	– البلاد – الزمن	– مدينة الجزائر – الميترو	– المدن الأوروبية – المدن العربية

1. علي حرب، حديث النهايات، ص 23.
2. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 177.
3. المصدر نفسه، ص 15.
4. المصدر نفسه، ص 64.

		– القتلة	– الموت – الولادة /شيء جديد
المشاركون	– البلاد – الماضي	– مدينة الجزائر – القتلة	– المدن العربية /مدننا – الموت
العناصر	– العشق – الاغتيال – الإنقاذ	– الحفر – أزمة الماء – الغرق	– الهجرة – العودة – الاكتشاف
الأدوار	– الجاني [المغتال] – الضحية [البلاد] – المنقذ [الماضي]/ الزمن بطل – التاريخ.	– الضحية1/ الدال: [الميترو] / مات قبل أن يرى النور. – الضحية 2/ المدلول: [المدينة]	– الضحية [مدننا] – الجاني [الموت]
وجهة النظر	إصدار حكم	تحليل ظاهرة	السخط
وقت الحدوث	العشرية السوداء	الماضي القريب	الماضي القريب
مكان الحدوث	الجزائر	مدينة الجزائر	الوطن العربي
شكل الأداء	تلميح	تصريح	تقرير
نوع الطلب	اجتماعي – تاريخي	اجتماعي	اجتماعي – سياسي
توالي الأحداث	1. ماضي عاشق: [+ عطاء] [+ وفاء] [+ ازدهار] ↓ – تاريخ الجزائر الحافل بالأمجاد 2. ماض مُغتال: [+ تنكر] [+ خيانة] [– وعي] ↓	1. موت الميترو قبل أن يرى النور / [استعارة تشخيصية] ↓ 2. عقم المشاريع التنموية. 3. الحفر الدائم دون الوصول إلى نهاية النفق ← عقم المبادرة / لا نتيجة. 4. مدينة تعوم على الماء وناسها يموتون	1. الهجرة 2. العودة 3. الاكتشاف ↓ مفارقة الزمن ↓ الزمن يتطور تدريجيا والبلاد تموت جزءً فجزءً ↓ زيادة تأزم الأوضاع

	– خيانة العهد 3. حاضر مُقصى: [– حضور] [– فاعلية] [– عطاء] ↓ الضعف والتشتت	عطشا / مفارقة السخرية. ↓ – بلد المتناقضات – سوء التسيير – غياب الوعي	
الحصيلة *البلاد ضحية*	**تأسيس مفهوم الضياع.**	**تأسيس مفهوم الإهمال والعبثية.**	**تأسيس مفهوم الضعف والركود**

"إنّ تأويل الاستعارة يدفعنا إلى رؤية العالم بشكل مختلف، لكن من أجل تأويلها ينبغي التساؤل كيف وليس لماذا تظهر لنا العالم بهذه الطريقة الجديدة." [1] والحقيقة أنّ هذه المفاهيم تدعونا إلى التشاؤم، فأن نقف على [الضياع والعبث والضعف] معناه أن نستعدّ لانهيار شمولي للمعنويات. إنّ البلاد، تفتقد حقيقة كلّ شيء، لذلك نجد الاستعارات هنا تتواتر على نحو انهياري، إذ إنّها وفي أفضل حالاتها وأكثرها توازناً تمضي بهدوء إلى الموت. وهذا ما يجعلنا نعي أنّ الفن ينسخ الواقع المحيط نسخا دقيقا، ليبين أنه ليس الواقع الحقيقي، أي ليس جوهر البشرية ورسالتها." [2] فليست مفاهيم مثل: [الضياع والتشتت والضعف والركود وغيرها] رسالة للإنسان في هذا الوجود، ولا ينبغي لها أن تكون كذلك. يقول تاسو: "إنني أفضل أن ألوي وأشوه أيّ حكمة أخلاقية رائعة، بغية جعلها ملائمة لمؤلفي، على أن أحلّ خيط أفكاري سعيا وراء تلك الحكمة الأخلاقية." [3] فالخطاب الروائي يعيد تشكيل هذه المفاهيم من خلال نسخ المظاهر المحيلة عليها في الواقع، لأجل رسالة أسمى وأنبل، وهي ضرورة التغيير إلى الأفضل.

"إنّ إنسانيتنا على المحكّ... والمسألة تتعدى صدام المصالح، إذ هي مشكلة الإنسان مع نفسه في المقام الأول" [4] وهذا ما تدعمه عبارات مثل:

1. "هي مدينة تلتصق في الحلق كالغصّة، كلما حاولت تفاديها زادت توغلا فيّ كالنصلّ القاطع." [5]

1. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 291.
2. غيور غي غاتشف، الوعي والفن، ص 214.
3. المرجع نفسه، ص 149.
4. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 21.
5. المصدر نفسه، ص 21.

2. "في عيون الجميع شهوة غامضة لوطن لم تكن ملامحه قد اتضحت. أسطورة جميلة لا أحد يفكر فيها طويلا." [1]
3. " لا أعرف لماذا كلما انتابتني هذه المدينة تعبرني موجة حزن عميق، وينهض في الذاكرة الذين صنعوا اسمها." [2]

حيث تشّي هذه العبارات بصحوة نوع من الوعي، إلاّ أنه وعيّ محاصر بقيود صلبة، ولا يمكننا الوقوف على قيمة الاستعارة المفهومية، المؤطرة لهذه العبارات إلاّ بالجمع بين معطيات الواقع الحقيقي، وإحالات الخطاب الروائي، فتأويل هذه العبارات الاستعارية، يجعلنا نعي أنّ رواية "**شرفات بحر الشمال**" **استعارة كبرى لواقع مرّ**؛ فهي لا تحكي بطولة حاكم أو جور سلطان، بقدر ما تصوّر معاناة شعب أبيّ مزقّ أوصاله بيديه، وقصّة وطن تنكّر له أبناؤه الأوفياء بعد الاستقلال، فاقتُسِم تركة بين اللصوص وأصحاب الصفقات، "**شرفات بحر الشمال**" رواية بلد غزاه غول متغطرس، حاول تبخير أحلام شهداءه، والعبث بمصائر أبنائه الأحرار، ولكن هيهات، فحبّ الوطن الراسخ في القلوب يحقّق المستحيلات، وقد استطاع تجاوز ظلمات عشرية كاملة من التخريب كانت ضحيتها البلاد والشعب.

وباعتبار [المدينة/ الوطن] – الطرف المحوري، تتحلى بسمات لازمة مثل: [+أمن]، [+استقرار]، [+ سلم]، [+ شعب]، [+ ممتلكات]، [+ رقعة جغرافية]، [+حدود سياسية]، [+ نظام سياسي]، فإنّ تحليل معطيات العبارات الثلاث السابقة يمدّنا بالمدونة التالية:

	العبارة الاستعارية (1)	العبارة الاستعارية (2)	العبارة الاستعارية (3)
بؤر التفاعل **السمات العارضة**	تلتصق/ تزداد توغلا: [+ حركة] [+ فاعلية]	لم تتضح ملامحه أسطورة جميلة: [+ حلم] [+ خرافة]	تنتابني: [+ قلق] [+ مفاجأة]
	تلتصق= الملازمة الغصّة = القلق + الحسرة.	شهوة غامضة = حلم. لم تتشكل ملامحه بعد = غياب الاستقرار + الصراع من أجل السلطة.	تعبرني : أنا ↔ ممرّ /[–إرادة] موجة حزن = الحزن ↔ البحر

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 148.
2. المصدر نفسه، ص 66 – 67.

الدلالة الاستعارية	النصل القاطع = ↓ [+ألم حاد] [+ جرح] [+ تمزق]	أسطورة جميلة = ماض مجيد. لا أحد يفكّر فيها طويلا = ترهق الفكر وتشتّت الوعي/ يتناساها الجميع.	[+ عظيم] [+ كبير] [+ عميق] [+ شاسع] [+إرادة/فعل] ينهض في الذاكرة = الذاكرة ↔ مخدع [+ نوم] [+ راحة]
الدلالة الواقعية	التألم لأجل الوطن	إجهاض الأحلام	نمو الوعي
المفهوم المؤسس	**حُبّ الوطن**	**الوعي بالأزمة**	**نمو الوعي**

إنّ "الفرد لم يعد كائنا معاديا للمجتمع، بل صار خلاصة العلاقات الاجتماعية العامة. [...] إنّه إنسان اجتماعي، لا بمعنى أنه يعيش في المجتمع فحسب، دون أن يستطيع الانفصال عنه. بل بمعنى أنّه البشرية في شمولها. وأنّ جوهر البشرية اللا نهائي يتجل فيه تجليا فرديا، بطريقة مباشرة." [1] وتوضح هذه المدونة أنّ الوعي بالأزمة موجود، وأنّ حبّ الوطن والتألم لحاله مستقر في قلوب أبنائه الأوفياء، إلاّ أنّ وجودهما يقابل بوجود أضخم للمثبطات والمعرقلات والمعيقات صعبة التجاوز، ولم تكن صوّر: [الغصّة، النصلّ القاطع المتوغل في العمق، الشهوة الغامضة لرسم صورة الوطن، موجة الحزن العميق...إلخ] سوى صور حقيقية لعظم معاناة الوطن وجراحه.

إنّ الاستعارة المفهومية تحوّل الرواية إلى أرض خصبة للأفكار الخلاقة، ولذلك لا ينبغي أن يعتبر **الخطاب الاستعاري الروائي** مجرد إشاعة إبداعية، أو شعارات حماسية عابرة، ولا مراء أن العالم الروائي يجنح أحيانا إلى تجاوز الواقع بتضخيمه أو تهوينه، ولكنه، مع ذلك، يحيلنا على مجموعة من التجارب والمعارف والكشوفات والانجازات، التي قد لا ندرك حقيقتها في واقعنا اليومي. وقد سمحت لنا "**شرفات بحر الشمال**" بإطلالة مفيدة على وقائع مرحلة تاريخية سوداء، وهي تستعير من الواقع نماذج ومدلولات ورموز حيّة، استطاعت استيعاب التناقض والاختلاف والصراع والتفاوت الواقعي، وهي تقسم العالم الروائي إلى حزبين: حزب الأخيار وحزب الأشرار، لتجمع بذلك أنماطها الاستعارية في قسمين:

1. ينظر: غيور غي غاتشف، الوعي والفن، ص 145.

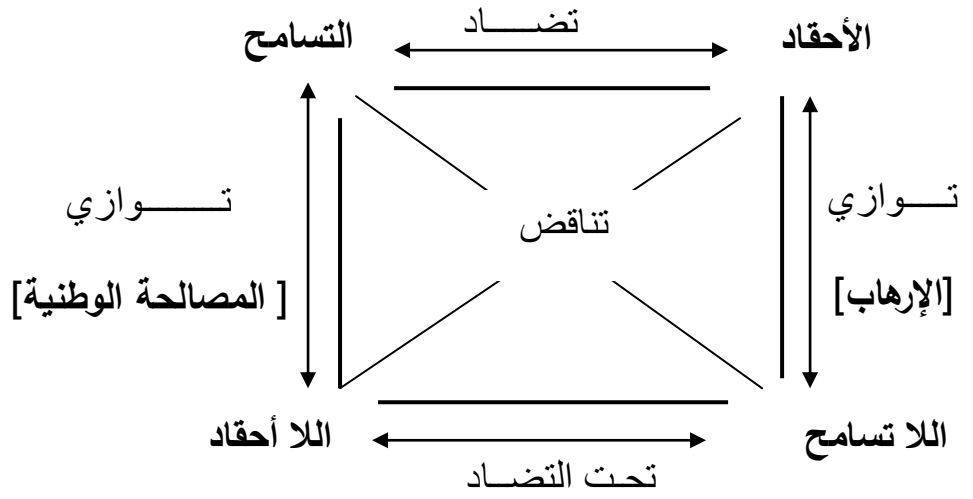
استعارات الهدم واستعارات البناء[كما لاحظنا ذلك في عنصر "الانسجام الاستعاري"]. فالوقوف على عبارة مثل:

- " داخل لحاهم الفحمية تدلّت أحقاد السنين." [1]

يعكس وجها مناقضا للمفاهيم المنتجة في سياق العبارات السابقة [حب الوطن، الوعي بالأزمة]، كما يتضمن اختزالا لصورة [الإرهابي] / الشرّ، الذي زرع الفتنة في الأرض، وهو في الوقت ذاته تصوير بارع لتراكمات الأحقاد وتناميها. حيث يمكن أن نحلّل هذه العبارة كالتالي:

لحاهم الفحمية	**تدلّت**	**أحقاد السنين**
[+ سواد حالك]	الاتجاه إلى الأسفل	[+ كراهية] / [+ مقت]
[+ غموض]	**استعارة اتجاهية:**	[+ كثرة] / [+تراكم]
[+ خوف]/ [+ شرّ]	[الخير فوق – الشرّ تحت]	[+ شرّ] /[+ خوف]

وهنا تتخلى كلمة [الأحقاد] عن بعض سماتها اللازمة [+ معنوي]، [+ حالة نفسية]، لتكتسب سمات عرضية جديدة [+ مادي]، [+ نمو]، [+ تراكم]. وتبني الاستعارة من خلال هذا، مفهوما جديدا لتفشي الأحقاد لدى فئة الهدم [الإرهاب]. حيث يشي هذا بصعوبة المصالحة الوطنية وهو ما يمكن تمثيله كالتالي:



وهكذا يتجلى الصراع المغذي للرواية، صراع الخير والشرّ، والذي يعكس صدى الصراع الواقعي، ويمكن الاستشهاد على هذا بمعاني العبارات التالية:

1. كلامه الحاد ضدّ الذين أكلوا البلاد والعباد، سبب له كل العداءات. [2] / **الصراع**

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 197.
2. المصدر نفسه، ص 190.

2. هذه البلاد بدون ذاكرة، وتأكل بلا تردد ما تنشئه. [1] / **التخريب**
3. نحن من بلاد تسأم بسرعة من ذاكرتها الحية. [2] / **غياب الوعي**
4. السنوات التي قضيتها في الظلمة، سرقت مني الألوان الممكنة. [3] / **الظلم**
5. لقد ماتت أرضنا الأولى، مات مطرنا، وانكسرت ضحكاتنا الطفولية، ولم يبق إلاّ خراب الحقيقة الأولى. [4] / **الضعف والتشتت**

حيث تنسجم هذه العبارات مع مقولة التخريب، لتشكل لبنات تأسيسية للاستعارة المفهومية الكبرى **[البلاد ضحية]**، وهي الفكرة التي تمحورت حولها الرواية ككل، لما احتواه الواقع من صراعات تافهة، أنتجت مجتمعا تنخره العيوب والآفات والعصبية العمياء، والإخفاق في إنعاش المشاريع التنموية. إلاّ أنّ علاقة الإنسان بأرضه، وعلاقته بالمبادئ والقيم، أقوى من نائبات الدهر وصروفه. وغير بعيد عن هذا السياق، تلفت انتباهنا، في العبارة (1) علاقة ضمنية متخفية، بين الدور الجديد للاستعارة في ظلّ النظام اللغوي المعاصر، وبين المعنى المكتنز في مقولة: "كلامه الحاد ضدّ الذين أكلوا البلاد والعباد، سبّب له كلّ العداءات." إذ تشّي هذه المقولة الاستعارية بأنّ اعتبار الاستعارة أداة لتمديد الألسنة وإطالتها، يقابل بوجود أطراف أخرى، تعمل على تحويلها إلى أداة جديدة متطورة، لقطع الألسنة ولجم الأفواه.

وإذا اعتبرنا الاستعارة أداة لإنتاج الأفكار وتنشيطها فإنّ "الأفكار ليست مرايا للواقع والحقيقة، بقدر ما هي شبكات تحويلية، نتغير بها ونغيّر العالم والأشياء، ومعنى المعنى، أنه لا وجود لأفكار صحيحة أو خاطئة. فالأفكار إمّا أن تكون هشّة أو عقيمة أو متحجرة، فنعيد بواسطتها إنتاج الواقع المراد تغييره على النحو الأسوأ، أو تكون حية وخلاقة، فنتغير بها ونصنع العالم، بقدر ما ننجح في تغييرها." [5] وأنّ نعّي استعارة **[البلاد ضحية]** معناه أن نشرع في تغيير هذا الواقع، لا أن نكتفي بعدّ الخصال والبكاء على الأطلال. ما دام الخطاب الروائي يسعى إلى كشف الأقنعة، وتعريفنا بالفأرة والسّنور اللّذين اتفقا على خراب الوطن.

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 177.
2. المصدر نفسه، ص 178.
3. المصدر نفسه، ص 72.
4. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 88.
5. علي حرب، حديث النهايات، ص 83.

د. استعارات الموت

[الموتُ ولادة] واستعارات أخرى

تتغير المفاهيم اللغوية بتغير العصور والأزمان، فتنشأ دلالات وتموت ثانية، وتتطور ثالثة... وهكذا تدور حياة الكلمات دورتها الطبيعية، المماثلة لدورة حياة الإنسان. وبالنسبة لكلمة [موت] فقد جاء في لسان العرب، أنّ: (الموت هو السكون، وكلّ ما سكن فقد مات، ويقال: مات الرجل، وهمد، وهوّم :إذا نام. وماتت النار موتا، برد رمادها. وماتت الريح: ركدت وسكنت. ومات الماء بهذا المكان: إذا نشفته الأرض، وكل ذلك على المثل. ويقع الموت على أنواع الحياة، فمنها ما هو بإزاء القوّة النامية/ [المادية] ومنها زوال القوّة العاقلة، وهي الجهالة، ومنها الحزن، والخوف المكدّر للحياة، ومنها المنام.../ [المعنوية] ويستعار الموت للأحوال الشاقة، كالفقر، والذّل، والسؤال، والهرم، والمعصية.)[1] ومع الاحتفاظ بهذا المعنى الأولي، أو الدلالة الأولية لمفهوم [الموت]، فإنّ هذا المعنى قابل للتوالد والتشظي إلى تفرعات أخرى كثيرة.

ففي الوقت الذي اغتنت فيه مجالات العقلانية والعقلنة، واكتسحت فيه مجالات جديدة من الفعاليات البشرية، صرنا نلاحظ انتعاشا حقيقيا للنزعة الظلامية، وللفكر العدمي [...] وفي العصر الذي كبرت فيه تطلعات ومطامح الإنسان إلى مزيد من المعرفة، وبالتالي إلى مزيد من التحرر، خيّم على الفكر والفلسفة ظلام دامس، وشعور قاتم بضآلة الإنسان، ... وبالطابع العبثي لمبادراته.[2] وانتهى المطاف إلى التأكيد على مقولة [موت الإنسان] وزرع بذورها في شتى مجالات الحياة، لتترسخ ببعديها المادي والمعنوي.

ولما كانت الاستعارة بالنسبة للايكوف وجونسون تأخذ معنى جديداً، إذ لا يمكن الحديث عن انزياح اللغة الاستعارية عن اللغة العادية، فالعادة هي الاستعارة لا غيرها. فإن هذه العادة ساهمت في توضيح تغيّر صور بعض العادات المألوفة في تصورنا القديم، إذ لم يخطر ببال التصورات الاستعارية الكلاسيكية أن تتحول الاستعارة/ (أداة الزخرفة والتجميل)، إلى أداة للقتل الهمجي بدم بارد. إنّ الاستعارة بوصفها أداة لتذكية الوعي، وتنمية الفكر، وتدعيم المعرفة، لها أن تتجاوب مع النزعات المحمومة للوحوش المتنكرة في أثواب البشر، لها أن تميل إلى التدمير على حساب البناء، إلى القتل على حساب الحياة. وكما يمكننا [استعارة الموت] للتعبير عن مواقف ووقائع ومعان محدّدة، فإنّ

---

1. ابن منظور، لسان العرب المجلد السادس [أ – ل] ، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 820.

2. عبد الرزاق الدُواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر– هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص 16.

للاستعارة/ كتقنية، أن تتجاوز [فعل استعارة الموت] إلى فعل [الموت نفسه]، حيث يسند لها القيام بفعل الموت، لا القيام باستعارته.

وسنحاول، فيما يلي، الوقوف على بعض تجليات [استعارة الموت] في الخطاب الروائي، من خلال رواية [شرفات بحر الشمال]، لنقف عند حجم الوعي الذي يمكن أن تثيره الاستعارة الروائية، عسى أن يكون له أثر ما، في كشف ملابسات فترة عصيبة سقت الأرض بالدماء، وحصدت رؤوس الأبرياء، على الرغم من أنّ الجزائر قد تجاوزت محنتها، ووضعت حدّا نهائيا لنزيف داخلي، كاد يعجّل بنهايتها. ولنقف على تشاؤمية الخطاب الروائي وقلقه، النابع من قلق الإنسان المعاصر.

♣ **الاستعارة المفهومية: [الموت ولادة]:**

عند تلقي المفاهيم المؤسسة لـ[الموت] في العبارات التالية:

* "البلاد اليوم تلد الموت، لكنها في خلوة ما، وعلى هامش الدّم، كانت أشياء بدون اسم تولد بقساوة في شكل أقليّة لا أحد يضمن لها طول البقاء. أقلية مرشحة لذبح أقسى من الأول، وسط أغلبية تبايع كلّ صباح الموت والقتلة الجدد، الذين يدوسون أجدادهم وأمهاتهم، من أجل أن يستمر عالم يُصنع داخل الموت والكوكايين، وتهريب العملة، والأسلحة الفتاكة، والجريمة الموصوفة، والدين." [1]

نقف على استعارة مفهومية متميزة، من جملة الاستعارات الإبداعية، في نطاق دمج التصورات وتفاعلها؛ وفقا لمقولة **[التخريب موت]**، إذ أنّ تخريب البلاد يحيل استعاريا على موتها، بشكل من الأشكال. يؤدي التمادي فيه، إلى ظهور [حدث ولادة]، من نوع فريد يغذي الاستعارة المفهومية:**[الموت ولادة]** حيث أنّ **[البلاد أم]** و**[الموت مولود]** وبالتالي فقد جمعت هذه الاستعارة مجالين يصعب الجمع بينهما، وهو ما ترفضه النظرية التقليدية للاستعارة (الجمع بين أطراف شديدة التباين والتباعد).

الولادة	[+ بداية] [+ حياة]، [+ حركة]، [+ نمو]،
الموت	[+ نهاية] [+ تلاشي]، [– حركة]، [– نمو]

فإذا كانت [الولادة] تناقض [الموت]، وكانت البلاد [تلد الموت]، فمعنى هذا أنّ **[البلاد تلد المتناقضات]**، وإذا كان كلّ كائن توجده الولادة، مصيره الموت يوما ما، وكانت البلاد، أصلا، تلد الموت، فسنقع في حيرة: هل للموت أن يموت؟؟ !!

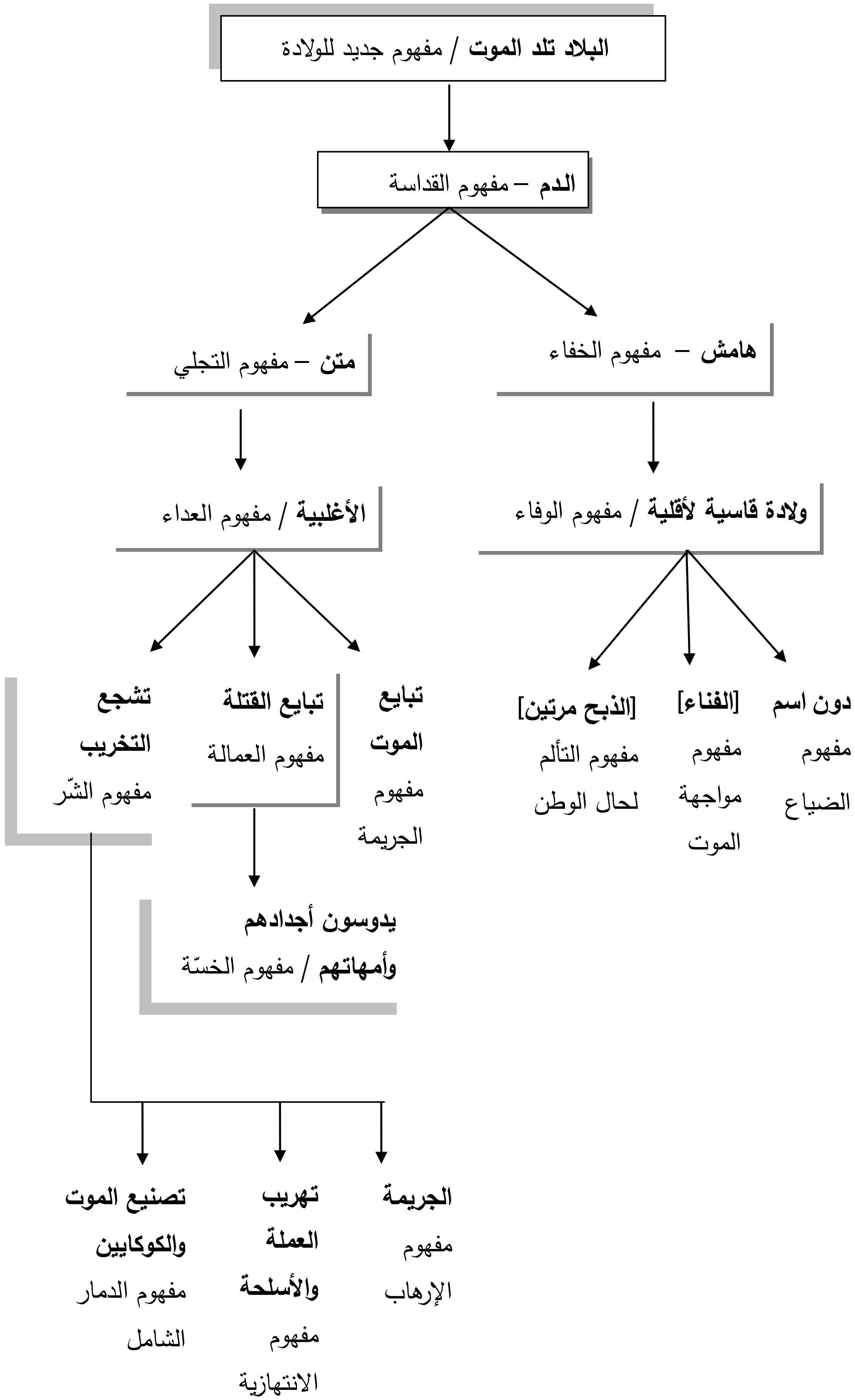
إنّ هذه الاستعارة تنتج مفارقة عجيبة، وحتّى نعي مفهوم **[ولادة الموت]** تتحتم علينا العودة إلى السياق الكلّي، الذي نتجت عنه هذه الاستعارة المفهومية. إذ تختزل أسباب الخراب الوطني، وتلخص

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص121.

سلبيات العشرية السوداء، التي لم تمحى آثارها كليّة إلى اليوم. إنّها لا تكتف بعرض المفهوم مجردا، بل تغوص في تفصيل مسبباته، تفصيلا مجملا. لتستحقّ الاستعارة بذلك أن تكون بحقّ أداة توضيح ما يجري، ويمكن أن تغيّر ما يجري، ولو كان ذلك في المدى البعيد.

فأن تلد البلاد الموت معناه أن تنتج الخراب، أن تصنع الدمار، أن تزرع الرعب واللا استقرار، أن تجتث السلام من أعماقه...إلخ، وكلّها تعابير حقيقية جدّا، رغم ما تبدو عليه للوهلة الأولى من ميل مجازي، ما دام الواقع الحقيقي يوّقع عليها، مغمض العينين، تأكيدا على ضرورة تفاعل المجالات التصورية، والمفاهيم المجردة والمحسوسة، وهنا تتضافر الممارسات الاجتماعية الواقعية بالأسلوب الروائي الفني، في نطاق **الأسلوبية الاجتماعية؛** حيث أنّ "لمصطلحي الخطاب والممارسة ميزة نستطيع أن ندعوها **[التباساً موفقاً]**، والالتباس موفق، هنا، لأنّه يساعد على إبراز الطبيعة الاجتماعية للخطاب والممارسة، كما يشير الالتباس أيضاً إلى الشروط الاجتماعية المسبقة للفعل الاجتماعي [...] إنّ الخطاب والممارسة ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة المستقلة، بل بالشبكات المتبادلة الاعتماد، والتي يمكن أن ندعوها بـ [الأنظمة]؛ أي أنظمة الخطاب والأنظمة الاجتماعية. والنظام الاجتماعي هو أكثر الاثنين شمولاً. فنحن على الدوام نختبر المجتمع والمؤسسات الاجتماعية المتنوعة، التي نعمل ضمنها بوصفها ذات حدود واضحة متعينة، ومقسمة بنيوياً إلى مجالات مختلفة من الفعل الاجتماعي، وأنماط مختلفة من الوضعيات، لكلّ منها نمطه المرتبط به من أنماط الممارسة." [1] وهو ما يمكن تأكيده من خلال الوقوف على التحليل الذي تمدّنا به هذه الاستعارة، اثر كشف المفاهيم المستثمرة في إنتاجها، كما يلي:

1. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية – موقع سابق.


البلاد تلد الموت / مفهوم جديد للولادة
الدم – مفهوم القداسة
هامش – مفهوم الخفاء
متن – مفهوم التجلي
ولادة قاسية لأقلية / مفهوم الوفاء
الأغلبية / مفهوم العداء
دون اسم مفهوم الضياع
[الفناء] مفهوم مواجهة الموت
[الذبح مرتين] مفهوم التألم لحال الوطن
تبايع الموت مفهوم الجريمة
تبايع القتلة مفهوم العمالة
تشجع التخريب مفهوم الشّر
يدوسون أجدادهم وأمهاتهم / مفهوم الخسّة
الجريمة مفهوم الإرهاب
تهريب العملة والأسلحة مفهوم الانتهازية
تصنيع الموت والكوكايين مفهوم الدمار الشامل

لقد تضافر ما يزيد عن (16) مفهوما تصوريا، لبناء الاستعارة المفهومية **[الموت ولادة]** في رواية "**شرفات بحر الشمال**"، ونرى أنّ التحليل في ضوء هذا المفهوم تعترضه بعض الصعوبات التي يطرحها نموذج الاستعارات المفهومية، على مستوى التوافقات القياسية، والتي تبدو غير محدّدة تماما، وتستلزم تتميما عن طريق التأويل انطلاقا من خريطة موسعة .وتبعا لذلك يمكن النظر إليها باعتبارها تشيّد الخطاب من خلال" إعادة إنتاجه، وتفسيره، وبناء التمثيلات الذهنية المستمدة من تجاربنا، التي تظل في اشتغال دائم ومستمر."[1] ورغم ذلك، فإنّ السياق حين يتدخل في إطار بنية خطابية معقدة، فإن حضور هذه المفاهيم تكون له قيمته الإجرائية فهي تجعل المبدع والمحلّل خاضعين لنفس العمليات الذهنية، التي تحكمهما معا، كما أن إضافتها إلى مفاهيم أخرى لها قوتها، ووجاهتها وهي تساهم في القبض على الدلالة. [2]

إنّ "التوتر في القول الاستعاري، ليس بالشيء الذي يحصل بين مفردتين في القول، بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول، والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي الاستعارة."[3] وهكذا يؤسس الخطاب الروائي مفهوما جديدا لـ [الموت]، باستثمار مجالات الحياة، حيث ينتاب المفاهيم الذهنية شيء من التداخل مع المفاهيم الأنطولوجية، و "يبدو أنّ قانون الموت هو الوحيد الذي يطبق الديمقراطية والمساواة معًا "إنّ الموت يتبع مع الجميع سياسة ديمقراطية تقوم على المساواة المطلقة، إن صحّ التعبير، فلا يعرف التمييز بين عباقرة وسوقة أو بين علماء وجهلة، أو بين شبان وشيوخ أو أخيار وأشرار..إلخ. لكنه على الرغم من هذا الطابع الكلّي المطلق يحمل طابع الشخصية الجزئية المطلق، لأن الموت فردي وشخصي وخاص. فكل منا لابد أن يموت وحده ، ولابد أن يموت هو نفسه، ولا يمكن لأحد أن يموت نيابة عن الآخر أو بدلا منه. "[4]

ويمكن أن ندعم مفهوم [ولادة البلاد للموت] الذي تفرزه الاستعارة المفهومية [الموت ولادة]، من خلال مفاهيم أخرى تتعالق مع هذا المفهوم من خلال استعارات من قبيل:

1. <u>استعارة [البلاد قاتل]</u>: تتأسس هذه الاستعارة على تجربة مأساوية، جعلت الفعل يسند في الظاهر إلى [البلاد]، ليتعداها إلى غيرها، على سبيل التصور الذهني المسوغ لهذه العملية. إذ يمنحنا سياق التداول والتجارب الحياتية المتكررة، تصورات خاصة، تقود تفكيرنا إلى الاعتقاد بصحّة الزعم [البلاد قاتل] عن طريق تعابير استعارية، تشكل عتبة لفهم المجرد من خلال المحسوس. ففي العبارة:

1. ينظر : سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 140.
2. ينظر : محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير ، ص 24.
3. بول ريكور ، نظرية التأويل، ص 90.
4. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص 09.

* "لقد قتلتك البلاد التي اشتهيت أن تتظلّل يوما تحت رايتها الخفاقة."[1]

يكتسب مفهوم القتل/ الموت، هنا، معنى إضافيا جديدا، إذ لم يعد [الموت] حدثا مقترنا بقضاء قدري إلهي، يتم عن طريق فعل إجرامي ينفذه فاعل بشري فقط، بل تعدّى ذلك إلى كونه واقعة إجرامية تمارسها البلاد، في حقّ محبيها وعشاق رايتها. وفي العبارة:

* "ربما عرفت هذه البلاد بعد زمن كم كانت مخطئة، إذ أخطأت الطريق الموصل إلى عاشقيها، الذين ينطفئون الآن بين يدي قاتلها الهمجي." [2]

تُتهم البلاد بالتواطؤ مع العدو– قاتلها الهمجي، عن طريق اقترافها لأخطاء كبيرة، وسيرها في الطريق الخطأ، الذي سهل على العدو مهمة قتلها، والقضاء على عاشقيها/ الانطفاء؛ إذ يحيل الانطفاء على الظلام، وانطفاء الشموع إحالة على ذوبانها وتلاشيها. حيث تبنى هذه العبارات على مجال [الكائن البشري]، بسحب تصور البلاد ذهنيا، كمفهوم عقلي، إلى تصور المجال الخاص بالإنسان كفاعل مغذٍ للجريمة، أو كضحية لها، كما يلي:

	المجال المصدر [مجال الفاعل البشري]	المجال المستهدف [البلاد]
قاتل	+ خطأ اقتراف الجريمة.	+ خطأ تسيير الدولة.
ضحية	+ تألم الضحية وموته. + فقدان متعة الحياة.	+ تألم الشعب ومعاناته. + فقدان متعة الاستقلال.
النتيجة	+ الانطفاء ← النهاية	+ العشرية السوداء ← المحنة

ويقودنا هذا التحليل إلى استثمار مفهوم الجريمة / [الموت] في تشكيل مفهوم [سوء التسيير]، من خلال دمج تصور [قتل البلاد لمحبيها] بتصور [تخريب حاضر ومستقبل البلاد]، الذي يتعلق بحياة ومستقبل أبنائها. وقد تم ذلك من خلال إسقاط مجال تصوري معنوي على مجال تصوري مادي حي. ويقودنا هذا التحليل إلى نتيجة أخرى، وهو أن هذه الاستعارات ما هي إلا ًأداة تصورية إدراكية، تم استخدامها من أجل بناء الوعي، من خلال الأخذ بأسباب الأزمة.

2. استعارة [الموت عدو]: لا تختلف طريقة البناء التصوري لهذه الاستعارة عن سابقتها، إذ يتواصل الاستثمار المفهومي لمجال الكائن البشري، لصياغة مفهوم خاص للموت، حيث يتم تجريد

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص 211.
2. المصدر نفسه، ص 86.

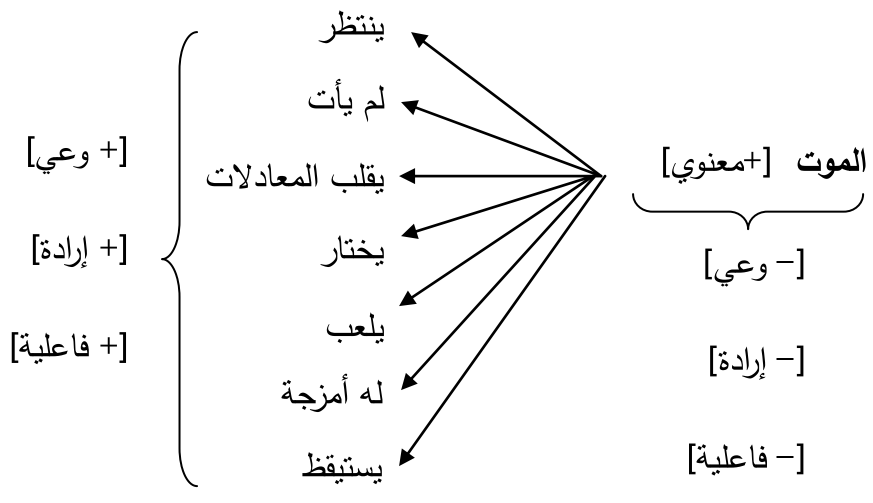
الموت هذه المرّة من بعض سماته الخاصة [+ معنوي]، ليكتسب سمات جديدة [+حركة]، [+إرادة]، [+ وعي]، وذلك ما نستشفه في العبارات:

* "نعلن استعدادنا لموت ينتظرنا في زاوية ما، في الوحدة والعزلة." [1]
* "لقد استدرجت الموت مرارا ولكنه لم يأت، وأصدقاء آخرون تفادوه طويلا، وذات مرّة وجدوا في المكان والزمان الذي كان يجب أن لا ينوجدوا فيه فقتلوا."[2]
* " لم تكن تعلم أنّ الموت سيقلب كلّ المعادلات، وسيختارك لتكون الرقم واحد في الألف، في لعبة الموت." [3]
* " يبدو أنّ للموت أمزجته الخاصة. فهو عندما يريد أن يستيقظ لا يسألك عن رأيك." [4]

التي نقف من خلالها على ما يلي:

الموت	[+ معنوي]، [– حركة]، [– حياة] [– نمو]، [– فاعلية]
العدو	[+ غدر]، [+ إساءة]، [+كراهية]، [+ تدمير]، [+عرقلة]

حيث لا تقوم الاستعارة، هنا، على المشابهة بقدر ما تقوم على عملية ربط [mapping]، إذ تقوم الروابط بعملية اختراقية بين مجالين؛ أحدهما هدف والآخر مصدر، بوجود توافقات بين المجالين، في كل عبارة. فيتخلى [الموت] على السمة الجوهرية [+ معنوي] ليكتسب سمات جديدة:



1. . واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص103.
2. المصدر نفسه، ص 145.
3. المصدر نفسه، ص204.
4. المصدر نفسه، ص213.

وتقوم الاستعارات المفهومية *Métaphore Conceptuelle* على تقابل ذهني، بين مجال محسوس ببنيته ومنطقه الداخلي، ومجال مجرد، يعتمد على تجاربنا وتصوراتنا. وهو ما يساعدنا في فهم وإدراك معطيات محيطنا ومخلفات تجاربنا. إن الاستعارة "تجعل البشرية من جديد تتذوق خبز الحقيقة المرّ، الذي خمنته عن طريق الوعي." [1]

إنّ كلّ الأفعال التي سحبت من مجال [الفاعل البشري] إلى مجال [الموت]، لا تحافظ على كلّ سماتها المميزة في المجال المصدر، وهي تنتقل إلى مجال مستهدف، إذ يفقد [الانتظار] طبيعته، والحال أن تصور انتظار إنسان لإنسان، يختلف كليا عن تصور انتظار الموت لإنسان معين، وهكذا مع بقية الأفعال الأخرى [الاختيار، قلب المعادلات، اللعب، الاستيقاظ...إلخ] إذ تحاط كلها بهالة من الخوف أو الرعب والارتباك. ليكتسب [الموت] مفهوما جديدا، يتم بناؤه من خلال إسناد الأفعال السابقة إليه. وهكذا، يحضر موضوع الموت في رواية "**شرفات بحر الشمال**" بصفة ملفتة للانتباه، وبتفنن إبداعي خاص. ونلاحظ أنّ توظيفه كان في معظمه استعاريا. وعلاوة على الاستعارات المذكورة تزخر الرواية بزخم هائل من الاستعارات المفهومية المختلفة، موزعة على مجالات سياسية اجتماعية ثقافية... تبلور تجاربنا اليومية، وتؤلف بين أنساقنا التصورية، لتوجد مفاهيم جديدة للأشياء.

فالاستعارة – هنا – على حدّ تعبير روبرت شولز: "مُصمّمة لكي تثير فينا القلق قبل كلّ شيء. ويجب أن نقدر أيّ اطمئنان نحصل عليه."[2] لقد تحوّل الخطاب الروائي عن طريق الاستعارة الكبرى "من حيّز الوصف، حيث يحضر المعنى بشكل قبلي وواضح، إلى فضاء الرؤيا، حيث يغدو المعنى طريدا، شاردا عصيا على المنال، وتغدو الكتابة تعقبا لأثر المعنى، لا لاقتناص حقيقته، بل لمقاربته احتمالا." [3] فالرواية – قياسا على هذا، تعني أكثر مما تقول، أوهي تصرّح بشيء وتضمر شيئا آخر. ولعلّ أكثر ما يشدّ انتباهنا في كلّ مرّة، هو الارتداد الاستعاري إلى المجال البشري، بل إلى الإنسان كفاعل خاص، ليس لدمج المجرد بالمحسوس، كما هو الشأن في الاستعارات الأنطولوجية فقط، وإنما بدمج مفهوم عام في مفهوم خاص، للخروج بتصور جديد لموضوع ما. ويمكن أن نختزل بعض المفاهيم الجديدة للموت في رواية [شرفات بحر الشمال] في الجدول التالي:

1. غيور غي غاتشف، الوعي والفن، ص 123.

2 . روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، بيروت، ط 01، 1994، ص 83.

3. عبد الله العشي، زحام الخطابات، دار الأمل، تيزي وزو – الجزائر، ط1، 2005، ص 27.

العبارة الاستعارية	الاستعارة المفهومية
1. كيف يمكن للناس أن يموتوا، على مرأى من تواطؤات البنايات المحيطة والناس.[1]	الموت خيار
2. عاد القتلة في الفجر، واستلموا بعض شرايين المدينة، وكأن شيئا لم يكن.[2]	الموت تجارة
3. الخطر يرابط عند مدخل البيت بعينين مدورتين كعيني البومة.[3]	الموت كائن حي
4. الصدفة التي قتلت ملايين، وأعطت حياة جديدة للآلاف.[4]	الموت صدفة
5. الخيبة [...] لا تتركنا إلاّ إذا قتلتنا بأبشع شكل وبلا رحمة.[5]	الموت خيبة
6. جيل كان يودّ أن يموت على فراش الراحة بعد أن أدى واجبه.[6] 7. أنا حبيس ذاكرة تحاول الموت في الوقت الذي أتمنى فيه أنا قتلها.[7]	الموت راحة

وإذا كان الموت في الرواية يُكوّن جوّا مأساويا شاحبا، على صعيد المضمون، فإنّه في الوقت ذاته يشكل لازمة متكررة منتظمة، على صعيد البناء الروائي. وإيقاعا ظاهريا مأساويا، يسهم في خلق الحالة التوتّرية التي إن هدأت في لحظة عادت إلى توتّرها وإشعالها في لحظة تالية، بعد إنتاج مفهوم جديد

1. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص107.
2. المصدر نفسه، ص09.
3. المصدر نفسه، ص 22.
4. المصدر نفسه، ص153.
5. المصدر نفسه، ص 18.
6. المصدر نفسه، ص 149.
7. المصدر نفسه، ص135.

للموت. الذي يشكل الحدث الأكثر مرارة، والأكثر حضورا في هذه الرواية فهو بأشكاله المختلفة مستمر مؤلم، ولذا فإنّ الشعور بالمأساة/ المحنة، مستمر في عمق رواية " **شرفات بحر الشمال**". وفي ظلّ هذه الرؤيا، فالخطاب الروائي عند واسيني الأعرج يستند على التطور الاجتماعي المحافظ والتجارب التي نتجت عن تغيرات كثيرة، اثر محاولة خلخلة المجتمع الجزائري، بوشمه بحقبة سوداء، وجعل تاريخه الثقافي عبارة عن تأرجحات وتموجات وصراعات بين الفوضى والنظام.

وبهذا تتعالق في الرواية مفاهيم عديدة تتّضح مع تحليل هذه الاستعارات، أهمها المفاهيم التاريخية، التي استعرض من خلالها خطاب الرواية مرحلة من تاريخ الجزائر، والمفاهيم الاجتماعية التي استقت منها التجارب التصورية، كما عكست الرواية مفاهيم إيديولوجية تتعلق بزمرة الشرّ، التي تسببت في هشاشة المجتمع الجزائري، وعلاقات النفاق والانتهازية والمصالح، التي تعلو كلّ الاعتبارات، والتي كانت سببا في **موت الضمير** الوطني والوعي الذي يتطلبه تسيير البلاد. وإزاء هذا، يرى سقراط أن ّالموت قد يكون أفضل من الحياة من خلال قوله : "لكنني أشير، أيّها السادة، إلى أنّ الصعوبة ليست جمّة في الهرب من الموت، لكن الصعوبة الحقيقية، هي في تجنب ارتكاب الخطأ." [1] ذلك أنّ الموت قد يغدو مطلوبا، ومستحبّا إذا ما كان آخر الحلول للقضاء على الشرّ.

1. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص 34.

خاتمة

نتائجُ البحث

لما كانت عبرة الجهود في نتائجها، فقد أسفر البحث عن جملة من النتائج – مع الإيمان بأنّها لا تتجاوز كونها حصيلة جهد استمر مدّة محددة، مستثمرا ما أتيح له من وسائل وما وسعه من معرفة واطلاع – يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

ما يتعلق بالبلاغة الجديدة:

- ♣ إنّ أغلب النتائج المتوصل إليها في حقل [البلاغة الجديدة] تتهم المنظور النقدي الكلاسيكي البلاغي للاستعارة بالقصور، إلاّ أننا نلاحظ – من وجهة نظرنا – أنّ هذا الاتهام جائر، وإن لم يكن باطلا، فلكل عصر بلاغي تطوراته وتقدماته، ونظرياته الجديدة. وفقا لما تمليه الثقافة السائدة والأطر الوافدة عليه. فالبلاغة الكلاسيكية قدمت ما لديها من نظريات وتحليلات، لم يكن بإمكانها تجاوز عصرها بإطاره الزمكاني من جهة، وبالنظر لما فرض عليها من قيود ثقافية، تتعلق في مجملها بعمليتي التلقي والتأويل من جهة أخرى.
- ♣ إنّ هيمنة الاستعارة – اليوم – على شتّى مجالات حياتنا، فضلا عن مجال الفن، تختزل قاسما مشتركا بين السالف والآتي، يكمن في تضمنها لشبه جوهري، مع الهيمنة المطلقة لـ [مبدأ المحاكاة] على نظرية الفنون، والذي كان سائدا ما بين الربعين الأول والثالث للقرن الثامن عشر، حتّى قال أحد المؤرخين المحدثين [كاسير *ERNST CASSIRER*] :" "الحاصل أنّ قوانين الفنّ كلها عليها أن تكون موافقة تابعة لمبدأ فريد بسيط – مبدأ المحاكاة العام."[1] إلاّ أنّه إذا كان المقصود بالمحاكاة سلفا – محاكاة الأنواع الكبرى، فإنّ وجه التميّز يكمن في أنّ الاستعارة الكبرى تتضمن محاكاةً، لا للأنواع الكبرى فحسب، وإنّما للواقع والمجتمع بصفة عامة.
- ♣ تحوّلت البلاغة، في الوقت الراهن، إلى لغة للتواصل بين كلّ الاختصاصات العلمية. فالكلّ يحتاج إلى أدواتها التخييلية والحجاجية للتبليغ والإقناع.

ما يتعلق بالاستعارة الكبرى:

- ♣ تتجاوز الاستعارة الكبرى مفهومَ الاستعارة الكليةُ، وتشبيه التمثيل، القارين في ذاكرة البلاغةِ والنقد، إذ تعني استعارة مشهدٍ عام ببعديه: اللغوي والتأويلي. وبذلك فإنَّ تأويل الخطاب الروائي، عبر مفهومَ الاستعارة الكبرى، يتجاوز مفهومَ الاستعارةِ بوصفها علاقة لغوية، تقوم على المقارنة، إلى كونها علاقة تأويلية، يقتضي حضورها تأويل المشهد المستعارِ أولاً، ثم الانطلاق منه لتأويل

1. تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2012، ص 199، نقلا عن: – *E. Cassirer , Philosophie des lumières, Paris – Fayard , 1966, P 279.*

المشهد الآخر المستعارِ له. إنّها في الغالب عملية ثنائية السمة، تجمع بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي المجرد.

- تعتبر الاستعارة الكبرى *Mega metaphor* ، تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي، تجسيدا وحسّا ورؤية. حيث يتّسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال، والاختصار والتصغير، والتخييل والتحويل من جهة. ويتميز بالتضخيم والتهويل، والتكبير والمبالغة، من جهة أخرى.
- لا يشترط في الاستعارة الكبرى القيام على مبدأ المشابهة فحسب. فللتباين حصته منها. بل إنّ الاستعارة لتبدو أكثر إبداعا وإشراقا، كلما اتسعت فجوة التنافر بين أطرافها. وهذا توافقا مع مبادئ النظرية التفاعلية؛ التي تناصر التعدد والاختلاف، ولا تقتصر على المشابهة والائتلاف.
- تتبني الاستعارة الكبرى على التصور المفهومي للعلاقات بين الأشياء والأفكار والمواضيع، بصفتها وسيلة معرفية لإدراك الواقع، وهو ما يجعلنا نأخذ بالنظرية التفاعلية الحديثة، على حساب النظرية الاستبدالية الكلاسيكية، حيث تغدو الاستعارة تعبيرا عن تصورات ذهنية، مرتبطة بالتجارب الحياتية النابعة من النظم الاجتماعية، والثقافية؛ والسياسية والاقتصادية والفنية، والأخلاقية والفلسفية المختلفة...إلخ.

ما يتعلق بالأسلوبية الاجتماعية:

- تصبّ معطيات الأسلوبية الاجتماعية في بؤرة الخطاب البلاغي الجديد، إذ تؤسس مقولات الخطاب الاستعاري الروائي بطريقة «عبر تخصصية» *Inter-disciplinaire* مما يؤكد على ضرورة التركيز على الأبعاد التفاعلية المعرفية، اثر عملية التحليل.
- يحوّل الخطاب الاستعاري الروائي الوحدات الأسلوبية المتغايرة، الوافدة إليه، إلى نظام أدبي متناسق، خاضع للوحدة الأسلوبية العليا – الكبرى لمجموع العمل، هذه الوحدة التي لا يمكن أن نطابقها مع أيّ من الوحدات التابعة لها. بمعنى أنّ دراسة الرواية انطلاقا من أساليبها المباشرة يعتبر مضيعة للوقت، لأنّه لا يفي بفهم مجموع العمل الأدبي ككل.
- تعمل الاستعارة الكبرى على تجاوز عيوب ونقائص أسلوبية باختين الاجتماعية، وأهمها ما كرسته من تحكم لبعض الألفاظ لصالح النموذج. حيث بدا الأسلوب الروائي في لغته وصوره شكلا لغويا معدّا سلفا. وفي هذا دلالة واضحة على أنّ هذه الرؤية تأتي النص من خارجه، وليس من داخله. أي لا تأتيه من اللغة التي أنتجها النص وفق قوانينه، ولكن من اللغة المعيارية التي تدّعي إنتاج النص. فيما تنظر الاستعارة إلى التفاعل الحاصل بين داخل النص وخارجه، بكشف العلاقات الخفية الممكنة بين العالم الروائي والواقع الحقيقي.

ما يتعلق باستعارية الخطاب الروائي:

بصفة عامة:

- بوسع العمل الروائي أن يحقق الجمع الموائم بين بلاغة السرد وبلاغة الواقع، انطلاقا من الأسلوبية الاجتماعية عموما، والاستعارة الكبرى على وجه التخصيص؛ لأنّه منتج – كلّه- بوصفه حدثا، وبحكم كونه كذلك، فإنّه نظير اللغة المفهومة بوصفها شفرة أو نسقا، إلاّ أنّه مفهوم بوصفه معنى. وبالتالي فإنّ فهم الاستعارة، يمكن أن يعمل كدليل لفهم نصوص أطول، مثل عمل أدبي.
- يجب أن يتضمن تحليل الخطاب الاستعاري الروائي وعيا بمفارقاته وزلاته، وأهدافه ومساعيه، حتّى يتمكن من كشف العلاقات الاستعارية، الممتدة بين فقراته وأعصابه، وشرايينه وأوردته، لأنّ التقنية الاستعارية هي أكثر ما يمدّ هذا المركب الفني بنبض الحياة والحيوية.
- إنّ الاستعارة الروائية الناجحة هي الاستعارة التي يكون بوسعها مضاعفة الحياة، بدل تجاوزها، فهي تخلق عالما جديدا، وتصوغ أحداثا خاصة، في الوقت الذي تشكل فيه هي عينها حدثا جديرا بالاهتمام. شرط أن نتعامل معها بصورة مثمرة.
- للاستعارة الكبرى أن تكشف اتجاهات المقاصد الإبداعية للخطاب الروائي، في علاقته الحيّة بالواقع الملموس؛ مادام الخطاب الاستعاري لا يوجد كفكرة فنية فحسب، بل كتجسيد لفكرة ممكنة، غالبا، لا تنطلق من مادة جامدة، بل من واقع فعلي. ولذلك بات الخطاب الروائي سبيلا تواصليا مبنيا على هدف تغييري.

بصفة خاصة:

- استطاعت الرواية الجزائرية أن ترتقي إلى مصاف الاستعارة الكبرى، من خلال تفعيل المزاوجة بين الواقع والفنّ، بتتبع الخطاب الروائي للمجريات وتنبئه بالمستجدات، وتعامله مع المظاهر الأيديولوجية بعقلية فنية واعية.
- صاغت الخطابات الروائية – عند واسيني الأعرج – مختلف الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية ... صياغة أسلوبية مواكبة لمستجدات العصر، من خلال صياغة علاقات تواصلية بلغة مفهومية، قائمة على الموازنة بين المعقول والمحسوس، في إطار التفاعل الاستعاري الخلاق.
- لا تكتفي الاستعارة الروائية في روايات واسيني الأعرج بكشف الخصائص السياقية الناتجة عن تحليل بلاغة النص فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى كشف الحقائق المخبوءة، للحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والخلفيات الفكرية التي توجه رؤيتنا للأشياء.

ما يتعلق بالتحليل الاستعاري:

- تقوم الاستعارة الكبرى على إستراتيجية معرفية تبلور مجموع المعارف والنظم السائدة في المجتمع، لتحويها داخل استعارات فرعية، تغذي الاستعارات الأم/ الكبرى، التي تتأسس على الاختلاف

والتنوع من ثقافة لأخرى، تبعا لتعدد وتنوع الثقافات التي تنتجها، وهو ما يشكل مفتاحا للمتلقي في عمليات التأويل، والفهم وإعادة الإنتاج.

- ♣ إذا كانت الصوّر المركبة تحتاج إلى تفكيك وتحليل [إلى وحدات وعناصر]، فإنّ الاستعارة الكبرى، على العكس من ذلك، تركيب لعدّة وحدات لوحظت [تجميع جملة من العبارات أو المقولات الاستعارية]، تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة. إنّها تعبير عن فكرة معقّدة [استعارة محورية – كبرى]، لا بالتحليل والشرح ولا بالتعبير المجرد، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية [قواسم مشتركة]، وهذه الفكرة المعقدة، تترجم إلى مساو محسوس[استعارات الهدم/ استعارات البناء مثلا.]
- ♣ لا تهتم الاستعارة الكبرى باشتغال العبارات الاستعارية مفردة ومستقلة، وإنّما تركز على مدى التفاعل والتعالق والانسجام الذي ينشأ بينها. هذا بالإضافة إلى انسجامها وتعالقها مع مختلف الأشكال البلاغية الأخرى: [التداخل الحاصل بين الاستعارة وكلّ من: العلامة، الرمز، التشبيه، الكناية، المجاز المرسل...إلخ.] بوصفها أشكالا مفهومية – تصورية. مما يجزم بخضوعها لنسقية داخلية ونسقية خارجية.
- ♣ يتعلق الانسجام الاستعاري بالثقافة السائدة في المجتمع؛ إذ تحيلنا تراكمات التجربة الحياتية على مجموع الاستعمالات الاستعارية المنظمة لتعابير بعينها.

<u>**ما يتعلق بالواقع:**</u>

- ♣ يستمرّ العالم – اليوم – في شحن **الاستعارات** بمتفجرات فتاكة، حيث تنأى اللغة عن وظيفتها المعرفية، لتستحيل وسيلة من وسائل الهجوم في الحرب النفسية الكلامية. ولهذا الدور الجديد، المسند إليها، علاقة مباشرة بما نشهده من انفلاتات واحتقانات وانقلابات سياسية، في الوطن العربي.
- ♣ بوسعنا مواجهة الحرب الكلامية التي تشنها [استعارات الهدم] بإبداع استعاري مخالف، خالي من نزعات الشرّ والدمار، مشحون بكثافة الخير، والدعوة إلى الأمن وإحلال السلام [استعارات البناء]، من خلال إعارة انتباه أكبر إلى آليات تفكيرنا وإبداعنا الاستعاريين.

<u>**فجوات الموضوع:**</u>

- ♣ موضوع "الاستعارة الروائية الكبرى" موضوع شاب، لم تضبط مفاهيمه بدقة حتّى الساعة، وبذلك فإنّ جدته وتميّزه بخاصيتي الانفتاح والتعدد يجعلانه عرضة للخلط.
- ♣ انطلقنا – في هذا البحث – من معطى "**التشكيل اللغوي**" لتفسير مقولة "**الرواية استعارة كبرى**" بالارتكاز على معطيات البلاغة الجديدة وتقنيات العلم المعرفي، حيث بدت الطريقة الأنسب لتبسيط موضوع شاب كهذا، إلاّ أنه من المهم أن نشير إلى أنّ مقولة "**الرواية استعارة كبرى**" قد تطرق من أبواب أخرى، منها:

1. التركيز على أشكال الكتابة الروائية، وقوالبها وتقنياتها، واستراتيجياتها وموادها المستعارة، ومن ذلك استعارة رواية "رمل الماية " القالب الروائي التراثي لـ "ألف ليلة وليلة" أو استعارتها لشتّى أنواع الخطابات الأخرى غير الأدبية [السياسية، الدينية، التاريخية...] مما يعرف بحوار الخطابات أو استعارة الخطابات.
2. التركيز على موضوع الرواية وأفكارها ورُآها، نظرا لما تستعيره من شخصيات ومواقف، وشعارات وأماكن وأزمنة، وديكورات وعادات وأعراف وتقاليد...إلخ. وهو ما يتجاوز البلاغة الجديدة إلى معطيات اللسانيات الاجتماعية *Sociolinguistique*. ومن هنا نجد أنّ روايات واسيني الأعرج توفر أكثر من باب لطرق موضوع "**الاستعارة الكبرى**"، إلاّ أنّ المجال لا يسعنا للخوض فيها جميعا. وعسى أن تحظى قريبا بطارق جاد يتولى مهمة فتحها. ولاشك أنّ الباحث المهتم سيقف عند صعوبة جلية في تحديد المنهج المناسب للموضوع، نظرا لندرة المرتكزات النظرية والتطبيقية الشمولية، التي يمكن تبنيها كمنطلقات أساسية.

♣ بقدر ما أجاب البحث على بعض التساؤلات المطروحة سلفا، بقدر ما أثار تساؤلات جديدة، لم تحظى بإجابات شافية وافية، أهمها:

✓ هل للخطاب الاستعاري العربي أن يبدع خطابات روائية بناءة وفاعلة، تذكي الوعي وتجابه خطابات الهيمنة الهدامة، بعيدا عن الانزلاق ببلاغة الإقناع والإبلاغ إلى متاهات الفراغ؟
✓ كيف لموضوع الاستعارة الكبرى أن يفتح آفاق التأويل للخطاب الروائي، وما علاقته بحدود الاحتمال وعتبات الإمكان؟
✓ كيف للخطاب الاستعاري أن يضمن تفاعل وتداخل الخطاب الروائي مع شتّى أنواع الخطابات الأخرى، وأن يراهن في الوقت نفسه على التميّز والخصوصية؟
✓ هل يمكن اعتبار الاستعارة الكبرى حاضنة جديدة للعلوم الإنسانية؟

وختاما، يتأكد أنّ موضوع الاستعارة الروائية موضوع واعد، فمن المنتظر أن يحقق مزيدا من التقدم مستقبلا، إلاّ أنه من التهور تحديد ما يمكن أن يصل إليه، ما دام انفتاحه لا يعرف حدّا نهائيا، نتيجة قيامه على التعدد والتفاعل.

مكتبةُ البحث

♣ **القرآن الكريم – برواية ورش**

♣ **قائمة المصادر**

I. **المدونات الروائية المحورية:**

1. واسيني الأعرج، رمل المابة، كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1993.
2. --------- سيّدة المقام – مراثي الجمعة الحزينة، منشورات الفضاء الحرّ، منتديات إيثار –[*www. ithar. Com*] الجزائر، 2001.
3. ---------شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
4. ---------أصابع لوليتا، دار الصدى، الإمارات العربية المتّحدة، دبي، ط1، 2012.

II. **المدونات الروائية المساعدة:**

5. واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 2002.
6. ------ ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط4، 2008.
7. ------كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، الفضاء الحر، الجزائر 2004.
8. ------ البيت الأندلسي *Mémorium*، منشورات الجمل، بيروت – لبنان، ط1، 2010.

III. **الكتب التراثية:**

1. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الجلي وشركاؤه، القاهرة 1952.
2. أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت،ج 1، 1948.
3. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط3، 1986.
4. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط2، ج 02، 1990.
5. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مراجعة وتصحيح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1978.
6. -------دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989، ص 539.

♣ **قائمة المراجع:**

I. **المراجع العربية:**

1. أبي بشر متى بن يونس، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق وترجمة: شكري عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، 1967.
2. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1، 2004.
3. أحمد عبد السيّد الصاوي، فنّ الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د. ط، د.ت.
4. إدريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي، ضمن كتاب نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط – المغرب، د.ط، د. ت،
5. إدريس قصوري، أسلوبية الرواية – مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008.
6. جميل عبد المجيد، بلاغة النص، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1999.
7. حسنين توفيق إبراهيم، ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط2 ،1999.
8. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية – مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
9. --------- النقد الروائي والايديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
10. حنا عبود، الحداثة عبر التاريخ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
11. ربيع مبارك، الواقع والواقعية الروائية، نقلا عن كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق، مجموعة من المؤلفين العرب، دار ابن رشد، بيروت – لبنان، ط1، 1981.
12. رفعة الجادرجي، حوار في بنيوية الفنّ والعمارة – الرمزية ومفهومها، دار الريّس للكتب، بيروت – لبنان، د.ط، 1995.
13. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1،2005.
14. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1994.
15. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،ع311، 2005.
16. شوقي بدر يوسف، غواية الرواية – دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس الدولية – طيبة، سبورتنج – الإسكندرية، ط1، 2008.

17. صابر الحباشة، تحليل المعنى– مقاربات في علم الدلالة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2011.
18. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنشر ، تونس، ط1، 2000.
19. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية، ط1، 1994.
20. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 164، 1992.
21. --------شفرات النص – دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، دار الآداب، ط2، 1992.
22. طالب سيّد هاشم الطبطبائي، نظرية الأفعال الكلامية – بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، جامعة الكويت، د.ط، 1994.
23. عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1990.
24. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ،2001 .
25. عبد الحميد عبدوس وقائع الزمن المرّ – رؤية فكرية سياسية لمطلع الألفية الثالثة، دار المعارف، الجزائر، 2006.
26. عبد الرزاق الدُواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر– هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992.
27. عبد الرزاق عيد، محمد جمال باروت، الرواية والتاريخ – دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1998.
28. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير – مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق – المغرب، د.ط، 2006.
29. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهينة المعرفية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.
30. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
31. عبد الله الحراصي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة، الأردن، د.ط، 2002.
32. عبد الله العشّي، زحام الخطابات، دار الأمل، تيزي وزو– الجزائر، ط1، 2005.
33. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 1985.

34. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

35. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعريّ – تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سوريا، د. ط، 2005.

36. عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.

37. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب،2000.

38. علي آيت أورشان، السياق والنص الشعري – من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

39. علي حرب، حديث النهايات – فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

40. عمر أوكان، اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001.

41. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية، تقديم: طه وادي، مكتبة الآداب، د. ط، 2005.

42. محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات شالة، الأبيار، الجزائر،2003.

43. محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي –الرباط ، ط1، 1991.

44. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 2011.

45. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع عمان، الأردن، د.ط، 2003.

46. محمد خطابي، لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

47. محمد شاهين، آفاق الرواية، البنية والمؤثرات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

48. محمد عز الدين المناصرة، علم الشعريات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط1، 2007.

49. محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ، ط1، 2004.

50. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1996.

51. --------التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994.
52. ------- النص من القراءة إلى التنظير، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء، ط1 ،2000 .
53. ------- تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1986.
54. -------مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
55. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1986.
56. محمد ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 02، 1983.
57. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة – تيار الوعي أنموذجا [1967 – 1994]، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
58. مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 193، 1995.
59. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2002.
60. ناجية أقجوج، الصورة النمطية للإسلام في المتخيل الغربي – سوء فهم أم مركب جهل، سلسلة تصحيح صورة الإسلام، مطبعة آنفو – برانت، فاس، ط1، 2009.
61. نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني ، بيروت، ط1، 1975.
62. هاشم غرايبة، المخفي أعظم – رؤى ذاتية وقراءات نقدية، منشورات وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط1، 1984.
63. هشام شرابي، التعدد الحضاري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، 2010.
64. هشام علي حافظ، جودت سعيد، خالص جلبي، كيف تفقد الشعوب المناعة ضدّ الاستبداد، رياض الريّس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
65. واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989.
66. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1 ، 1997.
67. يوسف مراد، علم النفس والأدب، دار الهلال، د.ط، 1966.
68. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ط، د.ت.

II. المراجع المترجمة:

1. إيريك فروم، أزمة التحليل النفسي، ترجمة: طلال عتريسي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 1988.

2. أدريان مارينو، نقد الأفكار الأدبية، ترجمة: محمد الرامي، مراجعة وتقديم: سعيد علوش، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 01، 2008.
3. أمبرتو ايكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي ، الجسور، وجدة – المغرب، ط1، 2000.
4. ------- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
5. -------- السميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.
6. -------- أن نقول الشيء نفسه تقريبا، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، مراجعة: نجم بو فاضل، بيروت – لبنان، ط1، 2012.
7. آن روبول وجاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين عفوش والشيباني، دار الطليعة للنشر، بيروت – لبنان، ط01، 2003.
8. إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة، دمشق، 1991.
9. آيفور أرميسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2002.
10. برتراند رسل، السلطة والفرد، ترجمة: شاهر الحمود، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1961.
11. بول ريكور، صراع التأويلات – دراسة هيرمينيوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2005.
12. ------- الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2009.
13. -------- الزمان والسرد– الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان،ج1، ط1، 2006.
14. -------- الوجود والزمان والسرد – فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1999.
15. ------- نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
16. بول فرلين، فنّ الشعر، ترجمة: سعد صائب، دار طلاس، دمشق، 1985.

17. بيار جيرو، علم الإشارة – السيميولوجيا، ترجمة: منذر عياشي، تقديم: مازن لعور، دار طلاس، دمشق– سورية، ط1،1988.
18. ت. س إليوت وآخرون، اللغة الفنية، تعريب محمد حسن عبد الله، دار المعارف مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، 1985.
19. تزفيتان تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف – دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
20. --------- نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2012.
21. ج. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1 ، المركز الثقافي العربي، المغرب،2002.
22. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.
23. جان جاك لوسيركل، عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005.
24. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1996 .
25. جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005.
26. جيرار دولودال وجويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2000.
27. جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب – مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد شعبان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.
28. جيزيل غالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، الكويت، 1997.
29. خوسيه ماريا، بوثوليو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
30. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال هبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
31. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

32. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية لتوزيع المطبوعات، بيروت، ط 01، 1994.
33. رولان بارت وآخرون: مغامرة في مواجهة النص، ترجمة: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2008.
34. ---------شعرية المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، سورية، 2010.
35. رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، ترجمة: محمد برادة، مطبعة المعارف، الرباط، د.ت.
36. --------قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، 1994.
37. صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات – إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، سطور، ط2، 1999.
38. غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1992.
39. غيور غي غاتشف، الوعي والفن – دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، رقم 146، الكويت، 1990.
40. فان ديك، النص والسياق– استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000.
41. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين غرود كي، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1993.
42. موريس شرودر وآخرون، نظرية الرواية – علاقة التعبير بالواقع، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد – العراق، 1986.
43. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، د.ط، 1988.
44. -------- الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، ط 1، 1989.
45. -------- جمالية الإبداع اللفظي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دال للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2011.
46. هاملتون، الشعر والتأمل، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1983.

47. هنري لوفير، اللّسان والمجتمع، ترجمة: مصطفى صالح، مطبعة الإرشاد القومي، سوريا، د.ط، 1985.
48. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، د.ط، 1999.
49. هو غراهام، مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1973.
50. ولتر ستيس، معنى الجمال – نظرية في الستيطيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط، 2000.
51. ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة – المغرب، 1995.

III. المراجع الأجنبية:

1. *Bernard Valette , esthétique du roman moderne ; Nathan 1985.*
2. *Ernest Cassirer, Le langage et la construction du monde des objectifs .in collectif :Essais sur le langage minuit .Paris .1969.*
3. *Jean Dubois , Dictionnaire de linguistique Larousse , Ed Seuil ,Paris 1973.*
4. *Joëlle Tamine ,Métaphore et Syntaxe .in langages. N 54 . Larousse .Paris 1979.*
5. *Joseph Courtès ,Introduction à la Sémiotique narrative Seuil, Paris.*
6. *Julia Kristeva, la révolution de la langage poétique. l'avant-garde à la fin de 19 siècle: Lautréamont et Mallarmé, édition du seuil 1974.*
7. *Leech. G; Semantics, 2ed., Penguin, London 1985.*
8. *Mark John, Moral imagination , implication cognitive science of éthiques, UCP, Chicago, 1993.*
9. *Mark Johnson ,the body in the mind ,UCP, Chicago, 1987.*
10. *Max Weber, La ville ,Ed: Paris Aubier - Montaigne ,1982.*
11. *Michael Riffaterre , essais de stylistique ; Présentation et traduction de Daniel dallas ; Flammarion 1971.*
12. *Mikhail Bakhtine, Esthétique de la création Verbale. Ed, Gallimard, Paris. 1979.*
13. *Paul Ricœur, Du Texte à l'action. Ed Seuil , Paris 1986.*
14. *Rastier François: Le problème épistémologique du contexte et le statut de l'interprétation dans les sciences du langage. Revue: Langages n° 129 mars 199, Paris.*

IV. الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. أحمد العاقد، اشتغال النسق الاستعاري– المحددات المعرفية وآليات التواصل، أطروحة دكتوراه مخطوطة، شعبة اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الخامس، أكدال – المغرب، 2004 – 2005.
2. سعيد الحنصالي، وظيفة الاستعارة في بناء القصيدة العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، أكدال – الرباط، 2002 – 2003.

V. المجلات والدوريات:

1. أحمد صبرة، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية، علامات في النقد، ج 49، 2003.
2. برهان غليون، وجهة نظر عربية في الواقع السياسي العالمي– الإرهاب العالمي بين اتهام الإسلام وعدم اتساق السياسات الدولية، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع1، 2002.
3. بيير ماراندا، جدل الاستعارة – مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا، ترجمة: علي حاكم صالح، مجلة نوافذ،ع 26، 2003.
4. جورج ويلهام، مشكلات المدينة في فترة الاستقلال، ترجمة: نور الدين بن فرحات، مجلة معالم – مارينور، الجزائر، ع 03، د.ت.
5. جين موخاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، مجلة فصول، ع1، ج 05، 1984 .
6. حاتم الصكر، الألسنية وتحليل النصوص الأدبية، مجلة آفاق عربية، ع 03، 1992.
7. حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية – نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 39 ، مارس 2003.
8. حسين خالفي، نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع2، 2007.
9. خالد حسين حسين، جماليات الصورة الشعرية –نص "يطير الحمام" أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع 335 ، 1999.
10. طنجة الأدبية، مجلة ثقافية شهرية، شركة *Linam Solution S. A. R. L* ، طنجة، المغرب، ع 31، 2010.
11. عبد الرحمان منيف، حول هموم الرواية وهموم الواقع العربي، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ع 155، 1992.
12. عز الدين إسماعيل، البلاغة والأسلوبية، مجلة فصول، عدد 02، يناير 1980.
13. علي سرحان القرشي، قلق البحث عن الاستعارة عند عبد القاهر، جذور، ج 14، مج: 07، سبتمبر 2003.

14. منذر عياشي، باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 321، 1998.
15. نزار التجديتي، نظرية لسانيات التواصل لزيغفريد سميث، مجلة علامات، مج 10، سبتمبر 2000.
16. وسيمة مزداوت، الخطاب السردي بين الاشتغال السيميولوجي واشتغال التاريخ – قراءة سيميائية مقارنة في أقصوصة الغابر الظاهر لأحمد بوزفور، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة – الجزائر، ع09، 2013.
17. واسيني الأعرج، الأدب النسائي – ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطّن، مجلة روافد، منشورات مارينو، الجزائر، ع1، 1999.

VI. المؤتمرات والملتقيات الوطنية والدولية:

1. شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة – الشمعة والدهاليز، تيميمون، عواصف جزيرة الطيور أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي سعيدة، 16/15 أفريل 2008.
2. محمد خاين، العلامة الأيقونية والتواصل الإشهاري، محاضرات الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة – الجزائر،17/15 نوفمبر2008.
3. مصطفى الضبع، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الأمل للطباعة والنشر، الدورة 23، 2008.

VII. المعاجم

♣ المعاجم العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب المجلد السادس [أ – ل]، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
2. أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، كتاب الواو، باب وطن، دار الفكر، ج6، د.ط، د.ت.
3. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، 1994.
4. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

♣ المعاجم المترجمة:

5. باتريك شارودو ودومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، مراجعة: صلاح الدين الشريف، دار اللسان – سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.

VIII. **الجرائد الرسمية:**

1. جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، سلسلة كتاب في جريدة، بوميغرافور برج حمود، بيروت – لبنان ع 101، 2007.
2. روجي غارودي، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، قسم الترجمة، جريدة الزمن، 1996.
3. محمود البعلاو، حوار مع الروائي العربي الدكتور واسيني الأعرج، جريدة الفرات السياسية، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دير الزور، ع747، الخميس *8-2-2007*.

IX. **المواقع الالكترونية:**

1. بول ريكور، الاستعارة والمشكل المركزي للهرمينيوطيقا، ترجمة: طارق النعمان، ينظر الرابط: *http://ar.wikipedia.org/wiki* ، *H22:00، 2011/12/29.*
2. بيير غيرو، سيميائيات التواصل الإنساني، ترجمة: محمد العماري، نقلا عن كتاب *La sémiologie* المنشور ضمن سلسلة *Que sais je"?* (من ص 97 إلى ص 115) العنوان الأصلي هو: *(Les codes Sociaux)* / ينظر: *http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2892*، *2013/09/12، H:12:34.*
3. جميل حمداوي، القصيدة الكونكريتية في الشعر المغربي المعاصر، الرابط: *http://www.adabfan.com/studies/3787.html* 02.08.2012، H:13:55
4. عبد الرحيم العطري، مقدمة في سوسيولوجيا الأدب، ينظر الرابط: *http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid=79281#* *2012/006/25، h: 13:09.*
5. عبد السلام المسدي، فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة ضمن موقع المجلة الإلكترونية أفكار: *http://www.afkaronline.org/arabic/a*
   - *2011/12/13، H : 14 :45*
6. عبد الله المطيري، العيش في الاستعارة، الرابط: *http://www.arabicnadwah.com/arabpoets/spartakus-sayedgouda.htm* *30.06.2014/H: 17:00.*
7. معجب الزهراني، الثقافات الكبرى استعارات كبرى + الاستعارات الحضارية الكبرى وثرثرة النخب،الرابط: http://www.adabona.org/*arabic/a* ، *14.04.2014* H: *11:00.*

8. ياسر عثمان، التمشهد – أو الاستعارات الكبرى – ومآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر، ينظر الرابط: http://www.mohameddahi.net/site/news.php?action=list&cat_id=9 ،2013/12/12 H :14 :00

9. نورمان فيركلو، الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة رشا عبد القادر، http://www.adabona.org/arabic/a، H: 18:09 .15.05.2014.

10. إسماعيل قاسمي وآخرون، قانون الإشهار في الجزائر، ينظر الرابط: 2006/09/12، H:11:22.

http :///www،alderman.jeeran.com/bohoth3alamia/archive/2013.htm

11. إدريس مقبول، آليات الحرب اللغوية على الأمة، أكتوبر 2006، ينظر الرابط: http://www.adabona.org/arabic/a

فتح بتاريخ : 2014/05/13، الساعة: 10:44.

12. كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية – حوار مع الروائي الجزائري العالمي واسيني الأعرج، تونس، 21 أيلول 2006، ينظر الرابط: http://kamelriahi.maktoobblog.com/?cat=12554

- 23.05 .2013، H12:22.

13. عادل الثامري، الاستعارة – مقاربة إدراكية، 2007. http://www.alukah.net/Literature_Language/0/9731/#ixzz2O4zDsCd2 2014/05/15، H: 11:00.

14. محمد حسن الزاهر، البلاغة النقدية – مفهومها ومبادؤها، الرابط: http://adabunaqd.wordpress. Com تاريخ الدخول: 2014/3/9، H18:00

ملحق

1. ثبت المصطلحات

فرنسي – عربي

المصطلح	الترجمة	المصطلح	الترجمة
Abduction	*افتراض*	*Connotation*	*تبعية*
Abstraction	*تجريد*	*Motivation*	*تحفيز*
Adjonction - Répétition	*إضافة – تكرار*	*Induction*	*استقراء*
ANALOGIE	*قياسات*	*Poétique Langage*	*لغة الشعرية*
Aphorismes	*أمثال وعبارات جامعة*	*Etymologique*	*إيتمولوجي*
Bifurcation	*نشاط تشعبي*	*Norme*	*معيار*
Cercle Vicieux	*دور فاسد*	*Cyclique*	*دوري*
Classèmes	*مقومات سياقية*	*Ellipse*	*إضمار*
Cognition	*معرفة*	*Analogie*	*قياس*
Contexte	*سياق*	*Incompatibilité*	*اللا اتساق*
D e – distanciation	*نزع التنائي*	*Sémiotiques*	*سيميائية*
Décodage	*تفكيك السنن*	*Culturalisé*	*ثقافية*
Dép. Analysais	*تحليلا عميقا*	*Sui – référentiel*	*تحيل على نفسها*
Discoure Politique	*خطاب سياسي*	*Compétence*	*الوجاهة*
Discours Métaphorique	*خطاب استعاري*	*Sémiotique Connotation*	*دلالة التبعية*
Le non dit	*المسكوت عنه*	*Hypo texte*	*المعطى التأثيري*
E. Constatives	*الملفوظات التقريرية*	*Isotopie*	*تشاكل*
Encodage	*تركيب السنن*		
Enotation	*أصلية*	*Métaphore*	استعارة
Extensions	*ما صدقات*	*Texte Pénétration*	*النفاذية إلى النص*
Focus	*بؤرة*	*Rhétorique*	*بلاغة*

الممثل	Représentamen	الوحدة الشكلية	Formène
اشتراك لفظي	Homonyme	إطار	Frame
علم الحكي	La science du récit"	الشكل	Gestalt
قراءة مؤولة	Herméneutique	قراءة كاشفة	Heuristique
مؤول مباشر	Int Immédiat	مؤول نهائي	Int final
العرف	Convention	عبر تخصصية	– Inter disciplinaire
التأويل	Interprétation	مؤول	Interprétant
مؤول نهائي	Interprétant Final	مؤول دينامي	Interprétant dynamique
المستعار منه	Métaphorisant	مؤول مباشر	Interprétant immédiat
حوارية	Dialogisme	فهم النصوص	La Compréhension des textes
اللغة المعيارية	Standard Langage	اللغة الشيئية	Langue – objet
استعارة المجرى	Conduit métaphore	الحقل	Le champ
جملة حضورية	Constative	جانب تعاقبي	Le diachronique aspect
شعارات النسب	Blasons	شعارات مرئية	Logo
مبدأ الوظيفة	La Fonctionnalité	السياق الاجتماعي الكبير	Macro – Contexte – Social
استعارية فُرادية	Métaphore Idiosyncratic	استعارة كبرى	Mega metaphor
قارئ نموذجي	Lecteur modèle	فوقية – من الدرجة الثانية	Méta sémiotique
مدونة	Schéma	استعارة مفهومية – تصورية	Métaphore Conceptuelle
استنتاج	Déduction	استعارة وجودية	Métaphore Ontologie

تشخيص	*Personnification*	المستعار له	*Métaphorisé*
السياق الصغير	*Micro – Contexte*	التفاعل السوسيولوجي المصغر	*Microsociologique*
صبغة مجازية	*Figuration*	حكي	*Narrative*
منسجم	*Harmonique*	موضوع دينامي	*Objet dynamique*
متشابهات	*Similitudes*	المبادلة	*Permutation*
ألعاب الخدع	*Les jeux d'erreurs*	شعرية	*Poétique*
الفهم المعرفي للنص – فهم النصوص	*La Compréhension des textes*	فعاليات	*Praxis*
المشابهة	*Ressemblance*	الاقتضاء	*Présupposition*
موضوع مباشر	*Objet immédiat*	نظريات تحليل – نفسية	*Psychanalytiques*
استعارة بنيوية	*Métaphore Structural*	إحالة	*Référence*
مسار سيميائي	*Le procès sémiotique*	مذهب الشكّ أو الريب	*Scepticisme*
المدونة	*Script*	الخطاطة	*Schéma*
مقومات	*Sèmes*	مقومات عرضية	*afférentes Sèmes*
عالم الخطاب	*L'univers du discours*	معنى معجمي	*Sens lexical*
تداعي المعاني	*Association d'idées*	تخصص	*Spécialité*
استلزام تخاطبي	*Conversationnel Implicite*	استبدال	*Substitution*
البنى الكبرى	*Les macro – Structure*	بنى الفوقية	*Superstructure*
صورة ممكنة	*Vraisemblable*	حذف	*Suppression*
حدث ذو وجود هارب	*A feeling existence*	الحدث السياقي	*The contextuel*

ملفوظات انجازيه	*E. Performatives*	نظرية معرفية	*Théorie Cognitive*
مقومات ذاتية	*Sèmes inhérents*	نظرية تجريبية	*Théorie Expérimental*
استعارة مفهومية	*Métaphore Conceptuelle*	استعارة اتجاهية	*Métaphore Orientation*

ثبت المصطلحات

انجليزي – عربي

المصطلح	الترجمة	المصطلح	الترجمة
Categorization	مَقْولة	*Orientational*	اتجاهية
Coherence	انسجام	*Spatialization*	تفضية
Conceptual	تصورية	*Reality*	*واقع*
Conventionnal	وضعية	*Symbolic*	رمزية
Interactional	تفاعلية	*Perceptual*	إدراكي
Metaphorical	استعاري	*Structural*	بنيوية
Metaphorically Structured	مبنين استعاريا	*Subculture*	ثقافة فرعية
Non Conventionnal	غير وضعية	*Myth of Obyectivism*	أسطورة النزعة الموضوعية
Ontological	أنطولوجية	*Myth of Subjectivism*	أسطورة النزعة الذاتية
Principle of Practice	مبادئ الممارسة	*System of associated commonplaces*	نظام الاقترانات الترابطية المألوفة
Projected Worlds	العوالم المسقطة		

2. ثبت أسماء أبرز الأعلام والشخصيات

الاسم	الترجمة	الاسم	الترجمة
André Gide	أندري جيد	*Marcel Proust*	مارسيل بروست
Augustin	أوغسطين	*Goethe*	غوت
Bob Willensky	بوب ولينسكي	*Bronislaw Malinowski*	*برونيسلاو مالينوفيسكي*
Bronislaw-Malinowski	برونسلاف مالينوفسكي	*M. Bakhtine*	ميخائيل باختين
Brooks	بيتر بروكس	*Werner Abraham*	ورنر أبراهام
Buffon	بيفون	*Fontainier*	*فونتانييه*
Dostoïevski	ديستويفسكي	*M. Saucet*	ميشال صوصي
Du Marsais	دو مارشيه	*Michal Reidy*	مايكل ريدي
Ferdinand de Saussure	فرديناند دو سوسير	*Charles Sandres Pierce*	تشارلز ساندرز بيرس
George Lakoff	جورج لايكوف	*Claude Lévi – Strauss*	*كلود ليفي ستراوس*
George Rand	جورج رند	*Ludwig Wittgenstein*	لودويغ فيتغنشتاين
Goatly	جواتلي	*w.shekspir*	وليم شكسبير
Greimas	غريماس	*François Rastier*	فرونسوا راستييه
Jean Piaget	جان بياجي	*Ted Cohen*	تيد كوهين
John Searle	جون سورل	*Edward Sapir*	*إدوار سابير*
John Steinbeck	جون شتاينبك	*Max Black*	ماكس بلاك
Julia Kristeva	جوليا كريستيفا	*Ernst Cassier*	آرنست كاسير
Leech	ليتش	*CH . Perlman*	*شارل بيريلمان*
Max Weber	ماكس ويبر	*Groupe M*	جماعة [م]
Michael Reddy	مايكل ريدي	*Roger Schank*	روجيه شانك
Monroe Beardsley	مونرو بريدسلي	*Warren Shibles*	وارن سيبلس
Paul Klee	بول كلي	*Van Dijk*	فان ديك
Paul Ricœur	بول ريكور	*Charles Fillmore*	شارل فيلمور
Pierre	بيير جيرو	*Tzvetan Todorov*	تزفيتان تودوروف

			Guiraud
وليام جاس	*William Gass*	رينيه ديرفن	*Renée Dirven*
بيتر بيكر	*Peter Becker*	روبرت شاو	*Robert Shaw*
ولف بابروت	*Wolf Paprotte*	رولان بارت	*Roland Barthes*
مارك جونسون	*Mark Johnson*	رومان جاكبسون	*Roman Jakobson*
جون روبرت روز	*John Robert Ross*	سيبربر ويلسن	*Syperber Wilson*
دانيال تشاندلر	*Daniel Chandler*	أمبرتو ايكو	*Umberto Eco*

Résume

La présente recherche s'intéresse au changement vital réalisé par la nouvelle rhétorique dans le domaine de la métaphore. Elle a dépassé les limites de la théorie partielle qui se borne à l'analyse de l'expression métaphorique pour s'intéresser plutôt à la stylistique social du roman puisque le roman vers nombreux travaux littéraires d'un même auteur. Elle tente de méditer le roman théoriquement du point de vue de son interaction structurale avec la réalité et la société et son le degré de cohérence des relations désignant ses composants rhétorique. Notre étude a été intitulée « la méga –métaphore et les aspects stylistiques sociaux dans le roman de OUSSINI EL AARADJ » ou il pose une question central à partir de les quelle se subdivise plusieurs questions qui est la suivante :

Quelle est la relation de la composition du roman avec la société ?

Pour ce qui est de la méthodologie de recherche, et on mixé la théorie à la pratique. On a fait appel à l'approche analytique. L'étude est subdivisée en une introduction, quatre chapitres, précédée d'un préambule suivi d'une conclusion. Elle détaillée comme suit :

INTRODUCTON : Définition du thème

Préambule : il trait des concepts : la nouvelle rhétorique, la méga- métaphore, le récit et stylistique sociale.

Chapitre premier : La méga-métaphore et la société : ce chapitre a joint la théorie à la pratique. Il est divisé en trois section premier section : « la rhétorique et le degré zéro » : La deuxième section : « la rhétorique et la sémiotique ; la troisième section : « la réalité et la prépondérance de la métaphore ».

Chapitre deuxième : méga – métaphore et discours du récit : divisé à son tour en trois section : métaphore et réalité, métaphore et stylistique sociale, cohérence métaphorique.

Chapitre troisième : métaphore situationnelles : divisé en deux parties : métaphores ontologiques dans le roman « Raml el maya » ; la métaphore d'orientation dans le roman « SAYDATOU EL MAKAM »

Chapitre quatrième : métaphore non situationnelles (créatives) : divisé en deux parties : métaphores structurales dans le roman « ASSABIE LOULITA » ; et métaphores conceptuelles dans le roman « CHOROFAT BAHRI ECHAMEL »

Enfin, conclusion : qui résume les résultats a auxquels a abouti notre recherche. Nous citions en principal :

La méga – métaphore est basée sur le concept de relation idées sujets comme instrument de reconnaissance de la réalité. Ceci nous a obligés à adopter la théorie interactionnelle nouvelle au détriment de la théorie ….classique. En ces sens que la métaphore n'est que l'expression d'image mentales liées à des expériences de la vie qui procèdent de divers systèmes sociaux culturels , politique, économiques, moraux et philosophiques, etc.

La méga – métaphore tente de transcender quelques carences stylistiques « BAKHTINE » et sociale. Les plus importantes desquelles ont été consacrées par la maitrise de certains termes au profit du modèle. Le style du roman dans langue et ses image un genre linguistique préétabli. Ceci constitue une preuve tangible de ce que cette vision provient au texte de l'extérieur plutôt que de l'intérieur. C'est –à- dire qu'elle ne provient plus de la langue produite par le texte suivant ses propres lois, mais par la langue standard qui prétend produire le texte. Entretemps, la métaphore s'intéresse à l'interaction entre l'intérieur et l'extérieur du texte en décelant les relations cachées possibles entre le monde du roman et la stricte réalité.

Le roman est en mesure de joindre avec cohérence la rhétorique du récit à la rhétorique de la réalité en partant de la stylistique sociale en générale et de la méga – rhétorique en particulier puisqu'il est totalement créé en tant qu'événement. Entant que tel, il est similaire à la langue compréhensible entant que code ou rythme, mais il est concept comme tremplin vers la compréhension d'un texte plus long, tel un chef d'œuvre littéraire.

S'agissant du roman algérien, son emploi pratique a révélé qu'il est un espace fertile à l'enrichissement du thème du méga – métaphore du point de vue de sa grande capacité à présenter ses propres exemples pratique divers. Le roman algérien a pu s'élever au rang de la méga – métaphore par l'intermédiaire de l'interaction enter la réalité te l'art en côtoyant les actes quotidiens en prévision du futur. Il interagit avec les événements idéologiques avec une mentalité artistique consciente.

La recherche a répondu à certain questionnements et soulevé d'autre plus nouveaux qui' n'ont pas reçu de réponses satisfaisant dont les plus important :

Le discoure métaphorique arabe peut-il créer des discoure roman constructifs et efficaces susceptible la conscience et contrecarrer les discoure dominats et destructifs ;

Comment le discoure métaphorique peut-il assurer l'interaction et l'entrelacement du discoure du roman avec d'autres genres de discoure et mise en même temps sur sa singularité et spécificité.

Enfin, il est certain que la méga – métaphore est un thème prometteur capable d'instaurer un concept nouveau du roman pris comme un discoure d'un nouveau genre. C'est pourquoi, il conviendrait de ne plus en faire une lecture littérale simpliste en tant que limite vital entre la réalité et le surréalisme. On s'attend à ce que le thème soit beaucoup développé dans le future. Il serait aberrent cependant de délimiter ses aboutissements dés lors que ses tentants sont illimités puisque construit sur la pluralité et l'interaction.

فهرس الموضوعات

الموضوع		الصفحة
القول الافتتاحي		1
شكر وتقدير		2
إهــداء		3
أهمية الموضوع		4
مقدمة	التعريف بالموضوع	أ – ز
مدخل	**عتبات ومفاهيم**	13 – 11
.1	البلاغة الجديدة	24 – 14
.2	ماهية الاستعارة الكبرى	33 – 25
.3	السرد الروائي والأسلوبية الاجتماعية	43 – 34
الفصل الأول:	**الاستعارة الكبرى والمجتمع**	48 – 46
أولا:	**الاستعارة والدرجة الصفر**	57 – 49
ثانيا:	**الاستعارة والسيميوطيقا**	58
أ.	الاستعارة الروائية والدلالتين التبعية والأصلية عند رولان بارت	63 – 59
ب.	الاستعارة الروائية والعلامة عند شارل بيرس	71 – 63
ج.	الاستعارة والرمز عند بول ريكور وجوليا كريستيفا	73 – 71

ثالثا:	**الواقع وهيمنة الاستعارة**	74
أ.	**الاستعارة وتأسيس القول**	75
1.	الاستعارات السياسية	77 – 75
2.	الاستعارات الفنية	85 – 77
3.	استعارات أخرى	86
ب.	**الاستعارات الكبرى من القول إلى الفعل والعكس**	86
1.	الثقافات والحضارات استعارات	89 – 86
2.	استعارات الرعب	91 – 89
3.	الاستعارات التي تقتل	92 – 91
الفصل الثاني:	**الاستعارة الكبرى والخطاب الروائي**	101 – 95
أولا:	**الاستعارة والحقيقة**	102
أ.	الاستعارة ونظرية الصدق	111 – 103
ب.	الاستعارة وثنائية [الذاتية والموضوعية]	116 – 111
ثانيا:	**الاستعارة والأسلوبية الاجتماعية**	128 – 117
ثالثا:	**الانسجام الاستعاري**	129
أ.	استعارات الهدم	144 – 130
ب.	استعارات البناء	159 – 145

الفصل الثالث:	**الاستعارات الوضعية**	162
أولا:	**الاستعارات الأنطولوجية في رواية رمل الماية**	164 – 163
أ.	استعارتي [المدينة شخص] و[الزمن شخص]	177 – 165
ب.	استعارتي [المدينة شيء] و[الزمن شيء]	186 – 178
ج.	**استعارات الوعاء:** [الذاكرة وعاء] واستعارات أخرى	194 – 187
ثانيا:	**الاستعارات الاتجاهية في رواية سيّدة المقام**	196 – 195
أ.	استعارة [الداخل قلق]	206 – 197
ب.	استعارة [الأسفل سلب]	216 – 207
ج.	استعارة [البعد تشتت والقرب استقرار] والعكس	222 – 217
الفصل الرابع:	**الاستعارات غير الوضعية [الإبداعية]**	225
أولا:	**الاستعارات البنيوية في رواية أصابع لوليتا**	227 – 226
أ.	**استعارات الكتابة:**	228
1.	استعارة [الكتابة لعنة]	237 –228
2.	**استعارات أخرى في مجال الكتابة**	249 – 238
ب.	استعارة [الحياة معاناة].	257 – 250
ثانيا:	**الاستعارات المفهومية في رواية شرفات بحر الشمال**	259 – 258
أ.	**استعارات الفوضى:** [الفوضى مأزق]	270 – 260

ب.	**استعارات النظام:** [الحياة وعي]	284 – 271
ج.	**استعارات التخريب:** [البلاد ضحية]	295 – 285
د.	**استعارات الموت:** [الموت ولادة] واستعارات أخرى	305 – 296
خاتمة	نتائج البحث	311 – 307
مكتبة البحث		325 – 313
ملاحق	**1. ثبت المصطلحات:** فرنسي – عربي انجليزي– عربي	329 – 326
	2. ثبت أسماء الأعلام والشخصيات	330 – 329
ملخص البحث باللغة الفرنسية		335 – 331
فهرس الموضوعات		339 – 336