الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

مذكرة لنيل درجة الماجستير

التّخصّــص : اللّغة والأدب العربي

الفـــــــرع : نقد وبلاغة

إعداد الطّالبة: نادية ويدير

الموضـــــوع:

الاستعارة والموسوعة في الخطاب الرّوائي " ذاكرة الجسد" أنموذجا

أعضاء لجنة المناقشة:

د.مصطفى درواش....أستاذ التّعليم العالي.....جامعة تيزي وزو..... رئيسا

د.بوجمعة شتوان.....أستاذ محاضر صنف "أ".....جامعة تيزي وزو.....مشرفا ومقرّرا

د.نصيرة عشي.....أستاذة محاضرة صنف "أ"....جامعة تيزي وزو.....ممتحنا

د.نورة بعيو.....أستاذة محاضرة صنف "أ"....جامعة تيزي وزو.....ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2011/12/12.

إهـــــــــداء:

فهرس المحتويـــــــات

مقـــدمة 6

مدخل نظري: أسباب قصور المنظور البلاغي التّقليدي للاستعارة.

1- جمود اللّغة.....12

2- محدودية الشّجرة الفورفوريّة 19

3- النّظرية الاستبدالية 21

4- الوظيفة الجمالية.....32

الفصل الأوّل: المنظور البلاغي الجديد للاستعارة.

المبحث الأوّل: الاستعارة عند أمبرتو إيكو والوظيفة المعرفية للاستعارة.....38

1- الاستعارة عند أمبرتو إيكو 38

2- الوظيفة المعرفية للاستعارة.....42

المبحث الثّاني: الاستعارة والنّظريّة التّفاعليّة.....45

1- بناء المعنى خارج النّص 45

2- بناء المعنى داخل النّص.....49

3- التّحليل التّفاعلي للاستعارة 52

المبحث الثّالث: البعد السّيميائي للاستعارة.....58

1- الاستعارة والممثل.....60

2- الاستعارة والموضوع 61

3- الاستعارة والمؤوّل 63

4- الاستعارة والسّيميوزيس.....66

5- الاستعارة والأيقونة.....70

6- الاستعارة والرّمز 72

المبحث الرّابع: البعد التّداولي الاستعارة.....75

1- مقصدية الاستعارة.....75

2- مقبولية الاستعارة 77
3- موت الاستعارة وحياتها 81
4- فهم الاستعارة وترجمتها.....83

الفصل الثّاني: تجلّيات الاستعارة في الخطاب الرّوائي.

المبحث الأوّل: الاستعارة والعنوان 90
1- تعريف العنوان.....90
2-علاقة العنوان باستعارة النص في ذاكرة الجسد 94
المبحث الثّاني: الاستعارة والكلمة والجملة 104
1- الاستعارة والكلمة 104
1-1- استعارة الذّاكرة.....104
1-2- استعارة الجسد 108
1-3- استعارة الوطن 111
1-4- استعارة المدينة (قسنطينة) 114
1-5- استعارة الحب 120
1-6- استعارة الموت 125
1-7- استعارة القدر 128
1-8- استعارة الكتابة.....132
1-9- استعارة الرّسم 140
1-10- استعارات مختلفة.....147
2- الاستعارة والجملة.....152
المبحث الثّالث: الاستعارة والمكان.....157
1- تعريف المكان الروائي 157
2- نماذج تطبيقية 160

الفصل الثّالث: الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو.

المبحث الأوّل: الموسوعة 165
1- تعريف الموسوعة 165
2- وظيفة الموسوعة 167
3- خلفيّات الموسوعة 168
4- فروع الموسوعة 169
5- خصائص الموسوعة 170
6- علاقة الموسوعة بالسّنن 172
المبحث الثّاني: التّمثيل الموسوعي الجزئي 174
1- نموذج بوتيي 174
2- نموذج بوتنام 175
3- نموذج بطوفي ونوباور 177
4- نموذج الشّبكة الدّلالية 180
المبحث الثّالث: التّحليل الموسوعي: نماذج العلم المعرفي 183
1- الإطار 183
2- المدوّنة 186
3- السّيناريو 187
4- الخطاطة 188
المبحث الرّابع: التّحليل التّشاكلي للاستعارة 191
1- تعريف التّشاكل 191
2- التّشاكل للاستعاري 194
المبحث الخامس: تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو 205
1- عالم الخطاب 206
2- العالم الممكن 207
خاتمـــــة 212
قائمة المصادر والمراجع 215

مـقدّمـــة

يندرج هذا البحث ضمن قائمة البحوث المهتمّة بدراسة الاستعارة، وتحديدا ضمن تلك الهادفة لا إلى النّظر إلى الاستعارة من منظور بلاغي تقليدي، بل إلى دراستها وتحليلها من منظور بلاغي جديد.

تتمثّل أهمية دراسة موضوع الاستعارة من هذا المنظور، في محاولة إدراك المدى الذي وصلت إليه البلاغة الجديدة في فهم الاستعارة وآليّة اشتغالها، ثم محاولة إيضاح الجديد الذي جاءت به هذه البلاغة من خلال ربط الاستعارة بالنّظريّة التّفاعليّة والسّيميائيّات والتّداوليّة، وكذا ربط تأويلها بالموسوعة الثّقافيّة.

لقد تبادرت إلى ذهننا فكرة هذا البحث، منذ السّنة التّحضيرية، ويعود الفضل في ذلك إلى أستاذ البلاغة العربية الذي كان يشير في كل محاضرة، تقريبا، إلى مسألة دراسة الاستعارة من منظورين بلاغيين مختلفين: التّقليدي والجديد، وكان دائما يربط فكرة تأويل الاستعارة بالموسوعة، من ثم تكوّنت لدينا مجموعة من الأسئلة والاستفسارات حول اختلاف المنظورين البلاغيين، وطبيعة علاقة الاستعارة بالموسوعة؛ فلم يكن لدينا شكّ في إمكانية ولوج عالمي الاستعارة والموسوعة على أن نربط هذين العالمين بالخطاب الرّوائي، باعتبار أنّ تجلّي الاستعارة في الخطاب الرّوائي يعدّ من إفرازات المنظور البلاغي الجديد للاستعارة.

من هنا انبثقت الإشكالية الخاصة بهذا البحث، وبرزت بشكل أساسي من خلال مجموعة من الأسئلة تفرضها فكرة الموضوع من مثل: ما هي أسباب قصور المنظور البلاغي للاستعارة؟، كيف استثمرت البلاغة الجديدة مفاهيم من مجال السّيمياء والتّداول والتّأويل في دراسة الاستعارة؟، ما هي نظرة أمبرتو إيكو للاستعارة؟، ما هي وظيفة الاستعارة حسب المنظور البلاغي الجديد؟، ثمّ كيف تتجلّى الاستعارة في الخطاب الرّوائي؟، وأخيرا، ما هي الموسوعة؟، وما علاقتها بتأويل الاستعارة؟.

نشير في هذا المقام، إلى أنّنا قضينا ما يقارب العامين في محاولة:
أوّلا: جمع آراء الدّارسين حول المنظور البلاغي الجديد للاستعارة.
ثانيا: فهم الاستعارة عند أمبرتو إيكو من خلال آرائه الواردة في مجموعة من كتبه.

لكن محاولاتنا باءت بالفشل، ومردّ ذلك، حسب المختصّين في دراسة الاستعارة وفي دراسة فكر أمبرتو إيكو، إلى سببين:

أوّلا: أنّ موضوع الاستعارة موضوع واسع جدا، ومحاولة رصد كل الباحثين الذين تناولوا دراسة الاستعارة من منظور بلاغي جديد أمر صعب للغاية.
ثانيا: أنّ أمبرتو إيكو يتميّز بفكر موسوعي من الصّعب علينا استعابه في هذه المرحلة، فهو الرّوائي والناقد والفيلسوف والبلاغي والسّيميائي والتّداولي والتّفكيكي.

من أجل هذا، قرّرنا حصر المدوّنة والاكتفاء بما ورد بشأن موضوع الاستعارة عند أمبرتو إيكو فقط –وذلك في حدود ما استوعبناه– حتى لا تختلط علينا الآراء، ولا تلتبس في ذهننا المفاهيم.

اعتمدنا في دراسة هذا الموضوع على مدوّنة نظرية، أقل ما يمكن أن يقال عنها، أنّها مدوّنة بلاغية، سيميائيّة، وتداوليّة، تنحصر في مجموعة من مؤلّفات أمبرتو إيكو وهي على التّوالي: الأثر المفتوح، آليات الكتابة السردية، التّأويل بين السّيميائيّة والتّفكيكيّة، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، العلامة، القارئ في الحكاية، إضافة إلى بعض الآليات والإجراءات التي تشكّل في مجموعها مفهوم الموسوعة من مثل: الإطار، السّيناريو، الخطاطة.

كما انصبّ اهتمامنا على تجربة إبداعية ذاع صيتها في السّاحة الأدبية العربية والجزائرية على وجه الخصوص، وهي تجربة الشّاعرة والرّوائية الجزائرية أحلام مستغانمي، من خلال روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" .

تكمن أهمية هذه الرّواية وميزتها في اللّغة النّثرية الشّاعرية التي تتخلّلها، والمليئة بالمجازات والاستعارات، وهو ما دفعنا لاتخاذ هذا النّص كأرضية تطبيق، باعتباره–حسب رأينا– أنموذجا صالحا لدراسة الاستعارة.

اخترنا لبحثنا عنوانا جاء وفق الصّيغة الأساسية: "الاستعارة والموسوعة في الخطاب الرّوائي"، على أن تشير هذه الصّيغة إلى طبيعة مدوّنة التّطبيق المختارة، وتمّ تذييل العنوان بالصّيغة الفرعية: "ذاكرة الجسد أنموذجا".

جعلنا مدار بحثنا هذا على مدخل نظري وثلاثة فصول، خصّصنا المدخل النّظري الموسوم: "أسباب قصور المنظور البلاغي التّقليدي" لتحديد الأسباب التي حالت دون دراسة الاستعارة دراسة شاملة، والمتمثّلة في مجموعة من الخلفيّات والأسس التي بنى عليها أرسطو نظريته في الاستعارة، وهي أوّلا: الاعتقاد بجمود البنية اللّغويّة، وذلك من خلال عرض مجموعة من الانتقادات حول العلاقة بين اللّغة والعالم في النّسق الأرسطي، ثانيا: محدوديّة

الشّجرة الفورفوريّة القائمة على مفهومي الجنس والنّوع، والتي أفرزت طريقة التّحليل بالمقومات المعجميّة، ما جعل الاستعارة تنحصر في إطار تجزيئي هو الإطار القاموسي. ثالثا: النّظريّة الاستبداليّة القائمة على اللّفظ دون مراعاة دور السّياق في بناء المعاني. وأخيرا: حصر وظيفة الاستعارة في تحقيق الجانب الجمالي للنصوص، ما جعل الاستعارة من ممتلكات الخطاب الشّعري دون غيره.

قسّمنا الفصل الأوّل الموسوم: "المنظور البلاغي الجديد للاستعارة" إلى أربعة مباحث سعينا في المبحث الأوّل الموسوم: "الاستعارة عند أمبرتو إيكو والوظيفة المعرفية للاستعارة" إلى تقديم نظرة أمبرتو إيكو للاستعارة، ثمّ تعرضنا إلى الوظيفة المعرفية للاستعارة حيث تلعب الاستعارة دورا أساسيا في حياة الأفراد، وركّزنا في ذلك على آراء جورج لايكوف ومارك جونسون.

وبما أنّ الحديث عن المنظور البلاغي الجديد للاستعارة لا يتمّ ولا يكتمل دون ذكر آلية اشتغالها، رأينا أنّه من الضّروري أن نتعرّض في المبحث الثّاني الموسوم: "الاستعارة والنّظريّة التّفاعليّة " إلى بعض معطيات النّظريّة التّفاعليّة عند ريتشاردز وماكس بلاك، ولعلّ من أهم مظاهر التّفاعل حظوة بتنظير معرفي للاستعارة، نخصّ بالذّكر، فاعليّة الذّهن البشري في بناء المعنى، إضافة إلى مجموع التّفاعلات الجسديّة والبيئيّة، التي يتوسّل بها الإنسان إلى بناء تفاعلي للمعنى، هذا من الجانب الخارجي للنص، أمّا من جانبه الدّاخلي، فقد بيّنا كيف تكتسب الكلمات دلالتها انطلاقا من تفاعلها مع كلمات أخرى داخل السّياق، كما وضّحنا كيفية اشتغال الاستعارة عن طريق التّفاعل.

ونظرا لما يحيط بمفهوم التّأويل من تعدّد دلالي، وبحكم طبيعة الاستعارة وانفتاحها على سلسلة من التّأويلات، ارتأينا في المبحث الثّالث الموسوم: "البعد السّيميائي للاستعارة" إلى عرض البعد السّيميائي للاستعارة، وفق أطروحات شارل سندرس بورس حول: البناء الثّلاثي للعلامة، السّيميوزيس، الأيقونة، والرّمز، على أن نتتبّع مسار الدّلالة الاستعارية في مجالها التّداولي، حيث تصبح الاستعارة ظاهرة تداوليّة تحقّق مبدأ التّواصل وتخضع لظروف إنتاج الخطاب وللموسوعة الثّقافيّة، ويتجلّى ذلك في المبحث الرّابع الموسوم: "البعد التّداولي للاستعارة" الذي تعرّضنا من خلاله إلى بعض المظاهر التّداوليّة للاستعارة وهي: المقصديّة، المقبوليّة، الموت والحياة، الفهم والتّرجمة.

أمّا الفصل الثاني الموسوم: "تجلّيات الاستعارة في الخطاب الرّوائي"، فعمدنا إلى تقسيمه إلى ثلاثة مباحث ساعيين في ذلك إلى إبراز مواطن تجلّي الاستعارة في الخطاب الرّوائي لذاكرة الجسد، فتعرّضنا في مبحث "الاستعارة والعنوان" إلى علاقة العنوان باستعارة النّص، وارتأينا في المبحث الثّاني الموسوم: "الاستعارة والكلمة والجملة" إلى تحقيق هدفنا في إبراز تجلّي الاستعارة على مستوى الكلمة، فعمدنا إلى رصد الاستعارات الواردة في الرّواية، ثمّ تقسيمها في جداول على أساس الكلمة المشكّلة للاستعارة، وكان أن تحصّلنا على تسعة جداول تحمل الكلمات الأساسية المشكّلة للاستعارة، بدءا باستعارات الذّاكرة ووصولا إلى استعارات الرّسم، إضافة إلى جدول عاشر رصدنا فيه الاستعارات المشكّلة من كلمات مختلفة –باستثناء تلك الموجودة في الجداول التّسعة السّابقة – التي تحضر بصفة أقل من الكلمات الأولى (الأساسية)، وعلاوة على ذلك قدمنا مثالا على الجملة المشكّلة من عدة استعارات، كما سعينا في المبحث الثّالث الموسوم: "الاستعارة والمكان"، إلى تبيين كيفيّة حضور المكان ووصفه من خلال بعض الاستعارات.

اخترنا للفصل الثّالث المخصّص للموسوعة عنوان: "الموسوعة وتأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو " وقسّمناه إلى خمسة مباحث، تطرقنا في المبحث الأوّل الموسوم: "الموسوعة " إلى تعريف الموسوعة، وظيفتها، وخلفياتها، وفروعها، وخصائصها، وعلاقتها بالسّنن، كما قدّمنا في المبحث الثّاني الموسوم: "التّمثيل الموسوعي الجزئي" بعض نماذج التّمثيل الموسوعي الجزئي وهي: نموذج بوتيي، نموذج بوتنام، نموذج بيطوفي ونوباور، ونموذج الشّبكة الدّلاليّة، بعدها تطرّقنا في المبحث الثّالث الموسوم: "التّحليل الموسوعي بنماذج العلم المعرفي" إلى التّحليل الموسوعي بمفاهيم العلم المعرفي المتمثّلة في: الإطار، المدوّنة، السّيناريو، الخطاطة، كما تعرّضنا في المبحث الرّابع إلى مفهوم التّشاكل عند كل من: غريماس، فرنسوا راستي، جماعة مو، محمد مفتاح، وقدّمنا بعض النّماذج حول التّشاكلات الاستعارية في الرّواية، وختمنا الفصل الثّالث بالمبحث الخامس الموسوم: "تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو" الذي نظرنا من خلاله إلى تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو من خلال مفهومي عالم الخطاب والعالم الممكن، كما أنهينا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النّتائج التي تسنّى لنا الوصول إليها، عبر ما جاء في ثنايا صفحات هذا البحث.

في الأخير، أجد أنّه من واجبي، أن أتقدّم بخالص عبارات الشّكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل بوجمعة شتوان على قبوله الإشراف على هذا البحث، وأشكره كثيرا على توجيهاته

وثقته، كما لا يفوتني أيضا وأنا في هذا المقام، أن أتوجّه بجزيل الشّكر والعرفان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء اللّجنة المناقشة، على تفضّلهم بقراءة البحث وتقييمه، وإثرائه بملاحظاتهم وانتقاداتهم، كما أتقدّم بالشّكر أيضا لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، مساعدة نفسيّة أو أكاديميّة.

تيزي وزو:../../....

مدخل نظري:

أسباب قصور المنظور البلاغي التقليدي للاستعارة

عرف المنظور البلاغي التّقليدي قصورا في دراسة الاستعارة تعود أسبابه إلى النّسق العام الذي حكم فلسفة أرسطو(Aristote thales)، وهذا حين استند إلى مجموعة من الخلفيّات والأسس التي حالت دون النّظر إلى الاستعارة نظرة واسعة، ومن بين هذه الخلفيّات نذكر:

- اعتبار بنية اللّغة بنية جامدة تابعة للعالم الثّابت، أي تطابق اللّغة والعالم.
- محدوديّة الشّجرة الفورفوريّة التي أفرزت طريقة التّحليل بالمقومات المعجميّة.
- النّظرية الاستبداليّة التي لا تعير اهتماما للسّياق الذي ترد فيه الكلمات.
- اعتبار الاستعارة حيلة زائدة لا تتعدى وظيفتها إضفاء الجانب الجمالي في النّصوص.

سنحاول فيما يلي شرح هذه الجملة من الأسباب، مستعينين في ذلك ببعض الانتقادات والاعتراضات التي وجهها البلاغيون الجدد للمنظور البلاغي التّقليدي للاستعارة.

1-جمود اللّغة :

يعدّ جمود اللّغة من بين أسباب قصور المنظور البلاغي التّقليدي للاستعارة ، وهذا مردّه إلى مسألة التّطابق بين اللّغة والعالم التي فرضها التّصوّر الأنطولوجي للكون عند أرسطو، الذي نظر إلى العالم باعتباره معطى ثابت تكون اللّغة فيه صورة مطابقة للوجود، وقد جاء هذا التّصوّر نتيجة لربط أرسطو تصوّره لبنية اللّغة بالمبادئ الثّلاثة للمنطق العقلي وهي:

" - مبدأ التّطابق أو الهوية: (أ) هو (أ).
- مبدأ التّناقض: (أ) ليس لا (أ).
- مبدأ الثّالث المرفوع: ليس هناك وسط ثالث بين (أ) ولا (أ)، فإمّا أن يكون (أ) مطابقا لذاته أو أن يختلف عما ليس(أ) "[1].

انطلاقا من هذا التقسيم الثّلاثي يكون العالم حسب أرسطو ثابتا وتكون دلالته أيضا ثابتة، وبهذا المعنى، تكون بنية اللّغة الأرسطية بنية محدودة لا تتجاوز في تسميتها للأشياء ما يفرضه عليها العالم المغلق[2]، فتكون العلاقة بين اللّغة والعالم علاقة تطابق مباشر تحيل من خلالها اللّغة على ما هو موجود في الواقع دون أية وساطة وفق العلاقة:

اللّغة (مسميات) ⟵ العالم (أشياء).

---

[1]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط 2005، ص.22.

[2]- يُنظر: م. ن ، ص.64.

تبيّن هذه العلاقة أنّ اللّغة في النّسق الأرسطي جامدة لا تشتغل، هذا ما يؤثّر على الآليّة الاستعاريّة باعتبارها ظاهرة لغويّة؛ فالتعامل مع اللّغة الأرسطيّة كبنية محايثة قد يسمح بوضع أشكال استعاريّة، لكنها أشكال قالبيّة ميّتة لا يراعى فيها وضع الاستعارة كوسيلة معرفيّة للإدراك، وسيرورة ابتداعيّة تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه وكيفيّة تمثّله له، وعندما نتأمّل البنية الثّلاثيّة للّغة عند أرسطو نتبيّن أنّ الاستعارة تندرج ضمن خانة التّطابق حيث العلاقة لا يحكمها الابتكار والتّفاعل ولا توجههما العلاقة الجسديّة بين الفرد ومحيطه[1]، ولتجاوز هذه المحدوديّة، عمل بعض الباحثين المحدثين على تبيان قصور نظرة أرسطو للّغة التي أثرت على دراسة الاستعارة، وذلك من خلال توجيه مجموعة من الانتقادات حول العلاقة بين اللّغة والعالم في النّسق الأرسطي، وفي مقابل ذلك حاولوا تقديم بعض المقترحات البديلة للخروج من الانغلاق الذي فرضته فلسفة أرسطو، من بين هؤلاء الباحثين نذكر ميشال صوصي (M.saucet) من خلال كتابه «الدّلالة العامة اليوم»، وجورج لايكوف ومارك جونسون(G.Lakoff et M.Johnson) من خلال كتابهما المشترك «الاستعارات التي نحيا بها».

يذهب ميشال صوصي إلى القول بأنّ ربط الاشتغال اللّغوي بالمبادئ المنطقيّة في النّسق الأرسطي قد أثر سلبا على البنية اللّغويّة، ويرى الباحث أنّه على الرغم من أهمّية أرسطو فإنّ الفكر المعاصر لا يمكن أن يرضى بلغة تكون هندستها الدّاخلية مفروضة على الأفعال، وقد تناول صوصي محدوديّة البنيّة اللّغوية عند أرسطو من خلال انتقاده للمبادئ المنطقيّة الثّلاثة كالآتي[2]:

- مبدأ الهوية (أ) هو (أ):

يفرض مبدأ الهويّة أنّ الشّيء مطابقا لذاته، وهذا لا يكون صحيحا –حسب صوصي– في مجال المنطق الخالص حيث يمكن مقارنة الشّيئين المتطابقين حدا بحد، أمّا في مجال المحسوسات فإنّ الأمر يختلف لأنّ الطبيعة لا تمنح حدثين متطابقين بسبب التّحوّل الذي يحدث للأشياء في الطبيعة، أي أنّ مصداقية مبدأ الهويّة تسقط أمام الصّيرورة التي تخضع لها الطبيعة.

---

[1]- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.64 .

[2]- يُنظر: م. ن، ص. ص.59-61.

- مبدأ التّناقض (أ) ليس لا(أ) :

يرى صوصي أنّ صيغة (أ) ليس لا(أ) تدل على أنّ موضوعا ما يختلف عن كل الموضوعات الأخرى حيث تمثّل لا(أ) رمزيا ما يخالف (أ)، ووفق هذه الصيغة لا يمكن للّفظ أن يمثّل في نفس الآن شيئا وأشياء أخرى متناقضة، لكن هذه الصّيغة أو الفرضيّة ترفضها البنيّات اللّغوية الدّلاليّة المضادة للأرسطيّة، حيث يمكن لـ (أ) حسب هذه البنيّات اللّغوية أن يكون لا(أ) في سياقين مختلفين.

- مبدأ الثّالث المرفوع :

يعني مبدأ الثّالث المرفوع أنّه ليس هناك وسط بين (أ) ولا(أ) أي انعدام الحل الوسط، فإمّا أن يكون (أ) مطابقا لذاته أو أن يختلف عن ليس(أ)، وبذلك يدرج هذا المبدأ نمط التّوجيه الثّنائي (إمّا وإمّا) ، وهذا ما يرفضه صوصي الذي يقترح بديلا له، مفهوما قائما على الأساس العلائقي.

يقترح صوصي في مقابل هذه الانتقادات مفهوما يتجاوز التّصوّر الأرسطي حول بنية اللّغة المغلقة، وهو مفهوم الحقل «le champ» الذي يسمح بالابتعاد عن دراسة العالم متجزئ أو متفرّق الموضوعات، وتكمن أهميّة هذا المقترح –حسب صوصي– في أنّه يتجاوز الثّنائيّة الأرسطيّة التي فرضها مبدأ الثّالث المرفوع، ويتعارض مع تصوّر فضاء معيّن ممتلئ بموضوعات منفصلة[1].

يمثل مقترح صوصي خطوة إيجابية في محاولة تجاوز الإطار الثّابت المفروض على بنية اللّغة داخل النّسق الأرسطي، خاصة أنّ هذا المقترح قد أثبت أنّ الأشياء لا يمكنها أن توجد إلاّ في علاقتها بأشياء أخرى داخل فضاء معين –أو الحقل بمفهوم صوصي– كما أنّه أثبت استحالة فصل موضوع ما عن محيطه، لأنّ العالم الفيزيائي يقدّم إلينا أساسا باعتباره مجموعة اتصاليّة، لذلك فإنّه من الضّروري منح الإنسان المعاصر أداة ثقافيّة للانفتاح ترتكز على فهم جيّد للمحيط، لأنّ هناك إمكانيات للتّعبير اللّغوي تعكس العالم باعتباره فضاءا دلاليّا واسعا[2]، وبمّا أنّ الفرد يعيش داخل هذا العالم فيجب عليه استغلال هذه الإمكانات التّعبيريّة اللّغويّة حتى يعزّز قدرته على التواصل.

---

[1]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.62.

[2]– يُنظر: م. ن، ص.64.

أمّا المقترح الثّاني فهو المحاولة التي أراد بها صوصي تجاوز المنطق الأرسطي إلى منطق غير أرسطي من خلال إعطاء البدائل للمبادئ الثّلاثة للمنطق العقلي: مبدأ الهوية، مبدأ التّناقض، ومبدأ الثّالث المرفوع، وهذا ما يوضّحه في الجدول الآتي[1]:

المنطق الأرسطي	المنطق غير الأرسطي
1- مبدأ الهويّة: (أ) هو (أ) مثال1: طبيب هو طبيب. مثال2: الكلمة هي الكلمة.	(أ) لا يبقى مطابق لذاته عبر مرور الزمن. طبيب هو في نفس الوقت رب أسرة وزوج ولاعب شطرنج. الكلمة نفسها يمكن أن تمثل فكرة أو شيئا واقعيّا.
2- مبدأ عدم التّناقض: (أ) يختلف عن لا(أ) مثال: لا يمكن لزيد أن يكون فوضويا ومنغلقا.	(أ) هو(أ) في بعض الظّروف ولا(أ) في ظروف أخرى. زيد فوضوي مع أصدقائه ومنغلق في عمله.
3- مبدأ الثالث المرفوع: ليس هناك حل ثالث. مثال: الفرد إمّا معتقد أو ملحد.	يمكن أن تكون حلول لا نهائيّة. الرّوحية لا تختزل إلى هذه المبادلة بل إلى فروع فلسفيّة ودينيّة أو غيرها.

يتبيّن من الجدول أنّ صوصي قد استثمر السّياق بمفهومه العام بهدف تتميم الثّغرات الموجودة في النّسق الأرسطي، حيث يمكن لمبدأ الهويّة (أ) هو (أ) أن لا يتحقّق في سياقات أخرى، فالطبيب يمكنه أن يكون طبيبا في سياق عمله، ورب أسرة وزوج في السّياق العائلي، ولاعب شطرنج ماهر في سياق اجتماعه بأصدقائه، ويمكن لهذا الطّبيب أيضا أن لا يصبح طبيبا بعد مرور الزّمن وتقاعده عن عمله.

كما يمكن لمبدأ عدم التّناقض أيضا أن لا يتحقّق إذا أخذنا بعين الاعتبار السّياقات المختلفة، وقد ورد في الجدول الذي اقترحه صوصي أنّ (أ) هو (أ) في بعض الظّروف ولا(أ) في ظروف أخرى، هذا ما يؤكّد أنّ الباحث قد استند على المفهوم الواسع للسّياق، إذ يمكن لزيد أن يكون فوضويا في سياق اجتماعه بأصدقائه ومنغلقا في سياق عمله، كما يمكن لمحمد أيضا أن يكون خجولا في المدرسة، وغير خجول في البيت.

[1]- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.63.

أمّا بخصوص مبدأ الثّالث المرفوع فإذا كان أرسطو لا يؤمن بالوسائط بين (أ) ولا(أ)، فإنّ البدائل الدّلاليّة للأرسطيّة تتأسّس على ضرورة مراعاة العنصر الثّالث باعتباره شكلا تناسبيّا للّغة في عكسها للعالم، إضافة إلى كون البدائل المعرفيّة ترى انطلاقا من هذا المنظور أنّ الاستعارة تتدخّل هنا في المبدأ الذي أغفله أرسطو: أي أنّها تحدث في سياق البين بين الذي لا يمارس الحكم الإطلاقي على اللّغة بل يجعل العمليّة نسبيّة لأنّها متعلّقة بالوضع الثّقافي للمتكلم وليست مسألة نهائيّة[1].

إلاّ أنّ طه عبد الرحمن ينحو في هذه المسألة منحى آخر إذ يرى أنّ الاستعارة تخرج من مبدأين أساسيين من مبادئ المنطق التّقليدي وليس من مبدأ واحد، وهما مبدأ عدم التّناقض ومبدأ الثّالث المرفوع، حيث يجعلنا القول الاستعاري في مبدأ عدم التّناقض –حسب طه عبد الرحمن– نتصوّر عالما يكون فيه القول ونقيضه صادقين معا، فيكون هذا العالم غير متّسق، أمّا في مبدأ الثّالث المرفوع فالقول الاستعاري يجعلنا نتصوّر عالما لا يكون فيه القول ولا نقيضه صادقا، فيكون العالم غير تام[2]؛ وسواء أخرجت الاستعارة من مبدأ أو من مبدأين من مبادئ المنطق، فالأمر في الحالتين دليل على أنّ بنية اللّغة ليست بنية منغلقة، بل بنية منفتحة على تحوّلات العالم، أي أنّها ذات خاصيّة ديناميّة تعكس حركيّة العالم وسيرورته، وهذا ما يؤكّد أنّ العلاقة بين اللّغة والعالم ليست علاقة ثنائيّة تطابقيّة، بل علاقة تصوّرية تلعب فيها الاستعارة دور الوسيط بين الأشياء ومسمياتها، إنّها بالأحرى علاقة استعاريّة تحكمها البنيّات التّصوّريّة للفرد وتأويله للعالم الخارجي حسب نسق المعتقدات الثّقافيّة والفرديّة والبيئيّة التي تختزنها موسوعته[3]، وذلك عن طريق التّجربة التي يمارسها الفرد داخل محيطه .

ينتقد جورج لايكوف ومارك جونسون من جهتهما جمود البنيّة اللّغويّة في النّسق الأرسطي في سياق اعتراضهما على النّزعة الموضوعيّة (objectivisme) الموروثة عن أرسطو، حيث "تعدّ المعاني والعبارات اللّغويّة في اللّسانيّات والفلسفة ذاتي النّزعة الموضوعيّة، أشياء لها وجود مستقل"[4]، وتكون معاني هذه الأشياء معاني وضعيّة لا علاقة

---

[1]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.ص. 64–65.

[2]– يُنظر: طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الرّباط 1998، ص.302.

[3]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.70.

[4]– جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط 1996، ص.196.

لها بفهم البشر لهذه المعاني، وقد قدم هؤلاء الباحثين بعض أطروحات النّزعة الموضوعيّة حول اللّغة والمعنى والفهم والصّدق، بهدف تبيين محدوديّة هذه النّزعة في تفسيرها للعلاقة بين اللّغة والعالم، وتتمثّل هذه الأطروحات في[1]:

- ارتباط الصّدق بمطابقة الألفاظ للعالم.
- ارتكاز نظرية المعنى في اللّغات الطبيعيّة على نظريّة للصّدق، وهذه النّظرية مستقلة عن الطّريقة التي يفهم بها النّاس اللّغة ويستعملونها بها.
- المعنى موضوعي ومتجرّد ومستقل عن الفهم البشري.
- الجمل موضوعات [أو أشياء] مجردة لها بنيات ملازمة لها.
- إمكانيّة الحصول على معنى جملة ما انطلاقا من معاني أجزائها وبنيتها.
- التّواصل هو نقل متكلّم لرسالة حاملة لمعنى ثابت إلى مستمع.
- كيفيّة فهم أحدهم لجمة ما، وما تعنيه هذه الجملة عنده، أمران ناتجان عن معنى الجملة الموضوعي، وعمّا يعتقده ذلك الفرد عن العالم والسّياق الذي قيلت فيه.

يكون العالم وفق هذه الأطروحات ثابتا وتكون دلالات الأشياء فيه ثابتة، ممّا يؤثّر على وضع الاستعارة التي "تعدّ في التّقليد ذي النّزعة الموضوعيّة، مسألة هامشيّة في أحسن الأحوال. وهي مقصاة من الدراسة الدّلاليّة"[2]، إذ لا يمكن القول بوجود معان استعاريّة في الطّرح الموضوعاتي –حسب لايكوف وجونسون– لأنّ المعاني في هذا الطّرح موضوعيّة وتوافق شروط الصّدق الموضوعي التي لا تزوّدنا بوسائل نصوّر بها شيئا من خلال شيء آخر، وبهذا فالمعاني الموضوعيّة لا يمكن أن تكون استعاريّة؛ وبما أنّ الاستعارة لا يمكن أن تكون مسألة تخص المعنى، فإنّها مسألة تخصّ اللّغة فقط (أي الألفاظ)[3] إنّ اعتبار الاستعارة مسألة لغوية أمر يرفضه لايكوف وجونسون إذ يريا في الاستعارة آلية تصوّريّة لا ترتبط باللّغة فقط بل بالنّسق التّصوّري الذي يعدّ استعاريا في مجمله.

ولتجاوز محدودية النّزعة الموضوعيّة، يقترح لايكوف وجونسون طرحا جديدا هو الطّرح التّجريبي الذي يؤمن بفاعلية التّجربة في بناء المعنى وانبثاق الفهم، وتكون الاستعارة

---

[1]– يُنظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.190.

[2]– م. ن، ص.201.

[3]– يُنظر: م. ن، ص.198.

وفق هذا الطرح "آليّة جوهريّة في حصول الفهم البشري، كما تشكّل آليّة لخلق دلالات جديدة وحقائق جديدة"[1] في حياة البشر.

2- محدوديّة الشّجرة الفورفوريّة :

تعدّ الشّجرة الفورفورية* الأساس الذي بنى عليه أرسطو نظريّته في الاستعارة، إذ نجده في تعريفه للمجاز يعتمد على مفهومي «الجنس» و«النّوع»، وهما مفهومان ينتميّان إلى نظريّة الألفاظ «الكليّات» التي اعتمدها أرسطو لتحديد معنى الكلمة أو الاسم، باعتبار أنّ التّحديد هو "الوسيلة الأساسيّة لإدراك جواهر الأشياء مهما كانت"[2]، حيث ذكر أرسطو أربعة ألفاظ هي: "الجنس، الخاصة، التّحديد، العرض"[3]، في حين صنّف فورفوريوس (Forforeos) الكليّات إلى خمس هي: "الجنس والنّوع والفصل والخاصة والعرض"[4]، ويكون بذلك قد حذف التّحديد وعوّضه بالنّوع، واستدرك الفصل الذي لم يذكره أرسطو.

لتوضيح كيفية ارتباط هذه الكليّات في ما بينها يعرض محمد مفتاح الشّجرة التي وردت في كتاب ايساغوجي** (Isagoge) لفورفوريوس شارحا فيها كيفيّة الانتقال من الجنس إلى النّوع، حيث يلاحظ مفتاح أنّ الشّجرة تبدأ بالجنس العام أو جنس الأجناس الذي لا يمكنه أن يكون نوعا لشيء آخر، ويتبعه نوع «الجسم» الذي يصبح بدوره جنسا للمتنفّس، الذي يصبح نوعا للجسم وجنسا للحي، والحي بدوره يصبح نوعا للمتنفس وجنسا للناطق الذي يعدّ نوعا للحي وجنسا للإنسان، والإنسان هو نوع الأنواع الذي لا يصلح أن يكون جنسا، ويتمّ ذلك حسب الشّكل الآتي[5]:

---

[1]- يُنظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.189.

*- الشّجرة الفورفوريّة: نسبة إلى فرفوريوس وهو أحد شرّاح أرسطو ومناقشيه.

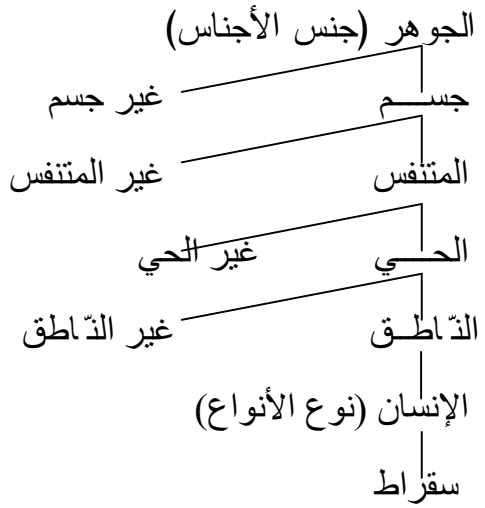
[2]- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط 1990، ص.12.

[3]- م. ن، ص. ن.

[4]- م. ن، ص. ن.

**- ايساغوجي: كتاب في المنطق معرّف باسم (الكليّات الخمس) ألّفه فورفوريوس، وكلمة ايساغوجي يونانيّة ومعناها «المدخل».

[5]- محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.13.



يعترض أمبرتو إيكو على الشّجرة الفورفورية من جهة ترتيبها للكليّات الخمس، ويرى أنّ هذا التّرتيب غير مؤسّس إذ يمكن أن "يوضع ما هو جنس مكان الفصل، أو ما هو خاصة أو لازم أو عرض مكان الفصل"[1]، كما يعترض أيضا على التّعريف الذي يعطيه فورفوريوس للجنس والنّوع ويعتبره تعريفا شكليّا، حيث يوجد الجنس في عقدة عليا من الشّجرة يعرّف النّوع الذي يوجد تحته، ويصبح الجنس بدوره جنسا للنّوع الموجود تحته، ونجد في قمة الشّجرة الجنس الشّامل أو جنس الأجناس الذي لا يمكن أن يكون نوعا لشيء أخر، ونجد في أسفل الشّجرة النّوع الخاص جدا أي نوع الأنواع الذي لا يستطيع أن يكون جنسا، كما أنّ العلاقة بين الجنس والنّوع – يضيف إيكو– ليست تشارطيّة؛ أي أنّ الجنس يحمل بالضّرورة النّوع، لكن النّوع لا يحمل الجنس بالضّرورة[2].

يتّضح من اعتراض إيكو أنّه لا يمكن التّمييز بين نوعين ينتميين إلى نفس الجنس باعتبار الشّجرة الفورفوريّة، فتحديد الجنس «حيوان» مثلا لا يشير إلى النّوع المعني مباشرة، لأنّ هذا الجنس قد تنطوي تحته أنواع مختلفة مثل «أسد»، «قط»، «كلب»، وعليه يصعب تحديد النّوع الذي يقصده الجنس حيوان.

كما انتقد بعض البلاغيين الشّجرة الفورفوريّة التي أفرزت طريقة التّحليل بالمقومات، لأنّ هذه الطّريقة تقتصر على المداخل المعجميّة للكلمة دون مراعاة سياق الخطاب الذي ترد فيه، وقد عرض محمد مفتاح رأي ميريل (M. Floyed) في هذه الطّريقة من التّحليل، إذ إنّ

---

[1]– محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.27.

[2]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ترجمة: أحمد الصّمعي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، ط1، بيروت2005، ص.ص.166–167.

التّحليل بالمقومات في رأي ميريل يقتصر على التّحديدات المعجميّة وخصوصا تحديد المفردات التي يمكن أن تحلّل إلى مقومات ذاتيّة كالجنس والنّوع والفصل، دون اعتبار سياق الخطاب والدّلالة الإيحائيّة، وعليه فإنّ عدم مراعاة السّياق والدّلالة الإيحائيّة يؤدّي إلى تجميد المفردة وإفقادها حيويتها[1]، ممّا يجعلها تنحصر في إطار تجزيئي هو الإطار القاموسي الذي يتعامل مع معنى الكلمة كمسلمة لا يمكن تغييرها، يقول إيكو في هذا الصّدد: "أن يقترح المرء قاموسا يعني أن يقبل سلسلة من مسلّمات المدلول ذلك أنّ عبارة ما تظلّ غير كاملة في ذاتها حتّى وإن تلّقت تعريفا بعبارات من القاموس الأدنى، ولئن يقول لنا القاموس إذا شراعيّة هي زورق، فإنّه يضمن في خصائص دلاليّة أخرى كلمة [زورق]"[2].

يتّضح من عبارة إيكو عدم كفاية نموذج القاموس في تحدّيد معاني الكلمات ويتأكّد رأيه هذا من خلال حديثه عن الاستعارة حيث يرى أنّ التّمثيل الدّلالي إذا اقتصر البعد القاموسي لن يتضمّن سوى الخصائص التّحليليّة مستبعدا بذلك الخصائص المركّبة، أي تلك التي تستدعي معرفة العالم[3]، ونظرا لعدم كفاية نموذج القاموس والتّحليل المعجمي يقترح إيكو مفهوم الموسوعة كإجراء تحليلي يساعد على الخروج من الإطار الضّيق الذي فرضه مفهوم القاموس، ويشترط على الدّراسة الاستعاريّة أن تفترض موسوعة وليس قاموسا، ويوضّح ذلك من خلال رأيه في المثال الذي وضعه ماكس بلاك (Max Black) وهو استعارة «الإنسان ذئب»، إذ لا يحتاج القارئ أمام هذه الاستعارة إلى تعريف مستقى من القاموس، بل يحتاج إلى نسق من المبادئ المرتبطة بهذا الذّئب[4]، والتي توفّرها له معرفته الموسوعيّة.

3- النّظرية الاستبداليّة:

يندرج تعريف الاستعارة عند أرسطو ضمن تعريفه للمجاز في كتابه فن الشّعر إذ يقول: "والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر: والنّقل يتمّ من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التّمثيل"[5]. يتّضح من هذا التّعريف أن

---

[1]- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.12.

[2]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الرّباط 1996، ص.62.

[3]- يُنظر: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الرباط 2000، ص.151.

[4]- يُنظر: م. ن، ص.154.

[5]- أرسطو طاليس، فن الشّعر، ترجمةوتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت دت، ص.58.

أرسطو يعتمد في تعريفه للاستعارة على مفهوم النّقل الذي يتمّ في أربع مستويات، وكلمة نقل يمكن أن تعني في تعريف أرسطو استبدال، أي استبدال لفظ بلفظ، وقد تعني كذلك نقل المعنى من تعبير إلى تعبير آخر[1].

إنّ قيام الاستعارة على النّقل أو الاستبدال يجعل من مفهوم الاستعارة مفهوما واسعا يخلطها مع مجموعة كبيرة من الوجوه البلاغيّة، وأقل هذا الخلط الجمع بينها وبين التشبيه، وأكثره عدم التّمييز بين الوجوه التي تتبني على المجاورة والوجوه التي تتبني على المشابهة[2]، هذا ما أدى بالبلاغيين الجدد إلى عدم الأخذ بالنّظريّة الاستبداليّة للاستعارة، ومن بينهم أمبرتو إيكو الذي انتقد النّقل في مستوياته الأربعة كالآتي:

- المستوى الأوّل (النّقل من الجنس إلى النّوع) :

يحدث النّقل في المستوى الأوّل من الجنس إلى النّوع، ويتّضح ذلك من خلال المثال الذي قدّمه أرسطو وهو "«هنا توقّفت سفينتي» لأنّ «الإرساء» ضرب من التّوقّف"[3]، حيث تمّ في هذا المثال استبدال الجنس «توقّف» بالنّوع الذي حدّده أرسطو بالإرساء.

انتقد أمبرتو إيكو فكرة النّقل في المستوى الأول «من جنس إلى نوع» التي جاء بها أرسطو، معتبرا هذا النّوع من الاستعارة شكلا من التّرادف يرتبط إنتاجه وتأويله بشجرة فورفورية، حيث لا تكفي معرفة الجنس لتحديد النّوع، ولتدعيم رأيه قدم إيكو مثالا حول الجنس «حيوان» الذي يتضمّن من بين أنواعه النّوع «بشر»[4]، ولتوضيح فكرة إيكو نقترح شجرة فورفورية تبدأ بالجنس حيوان وتتفرّع إلى نوعين مختلفين «إنسان» و«حصان» كالأتي:

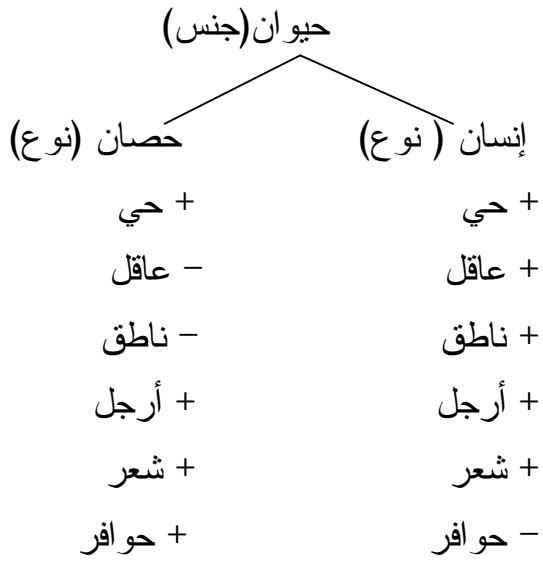
---

[1]- يُنظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد العربي الحديث (الأبعاد المعرفيّة والجماليّة)، الأهليّة للنشر والتّوزيع، ط1، عمان 1997، ص.47.

[2]- يُنظر: عمر أوكان، اللّغة والخطاب، أفريقيا الشّرق، الرّباط2001، ص.126.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص.58.

[4]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.247.



نلاحظ في هذه الشّجرة الفورفوريّة أنّ الجنس حيوان يتفرّع إلى نوعين مختلفين الإنسان والحصان، لذلك فاستعمال الجنس «حيوان» دون تحديد النّوع المقصود يجعل من الموقف غامضا، حيث لا يمكننا أن نعرف أي النّوعين هو المقصود، وعلى الرّغم من أنّ صفة الحيوانيّة هي صفة مشتركة بين النّوع «إنسان» والنّوع «حصان»، إلاّ أنّه من غير الممكن أن ننطلق منها لمعرفة النّوع، وذلك لأنّ هذه الصّفة هي صفة ملازمة للنّوعين وليست مميّزة لأحدهما.

لهذا السّبب يرى إيكو أنّ التّعريف باعتبار النّقل أو الاستبدال في المستوى الأوّل هو تعريف فقير، إذ إنّ افتراض جنسا بعينه لا ينجرّ عنه بالضّرورة واحد من الأنواع الموجودة تحته، ما يعني أنّ الذي يؤكّد أنّ الحيوان هو إنسان يقوم بنوع من الاستدلال غير المشروع[1]، ونظرا للنّقص الذي يتّسم به النّقل من المستوى الأوّل يفضل إيكو النّقل من المستوى الثّاني لأنّه أكثر مقبوليّة عنده من النّوع الأول.

– المستوى الثّاني (النّقل من النّوع إلى الجنس) :

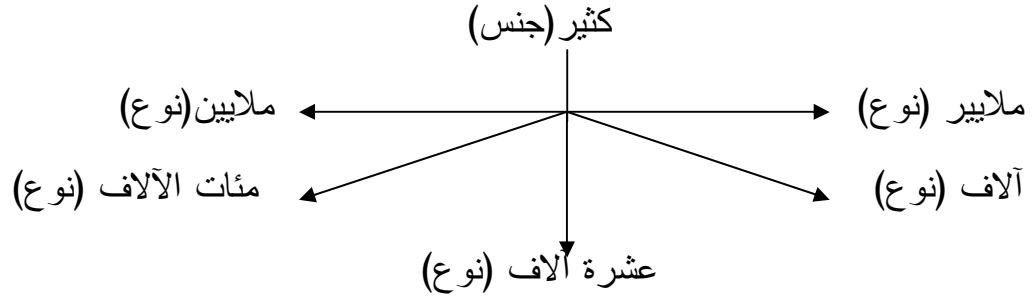
يقدّم أرسطو مثالا عن النّقل في المستوى الثّاني (من النّوع إلى الجنس) في العبارة الآتية: "«أجل لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة»، لأنّ «آلاف» معناها «كثير»، والشّاعر استعملها مكان «كثير»"[2].

---

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.247.

[2]– أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص.58.

يرى إيكو أنّ النّقل في المستوى الثّاني أكثر مقبوليّة من المستوى الأوّل، لأنّ النّوع «آلاف» ها هنا يمكن أن يعرّفنا على الجنس«كثير»، إلاّ أنّ المسألة –حسبه– غير كافية للإقناع من وجهة نظر اللّغة الطّبيعيّة، لأنّ «آلاف» تعدّ كمية كبيرة فقط إذا ما أخذنا شجرة فورفوريّة تخصّ سلما معينا من الكميّات تكون فيه «آلاف» كميّة كبيرة، أمّا إذا قمنا ببناء شجرة فورفوريّة تخصّ سلما آخر فيه كميّات هائلة، فإنّ «آلاف» ستكون كمية ضئيلة مقارنة بالكميّات الأخرى[1]، ولتوضيح رأي إيكو نقترح الشكّل الآتي:



يبيّن هذا الشّكل أنّه على الرّغم من أنّ «آلاف» هي نوع من الجنس «كثير»، إلاّ أنّها نسبة ضئيلة مقارنة بالأنواع الأخرى المتمثّلة في الشّكل مثل النّوع «مئات الآلاف» والنّوع «ملايين» وكذلك النّوع «ملايير»، ومن هنا نستنتج أنّ النّوع آلاف لا يمثّل نسبة كبيرة إلاّ في إطار مرجعي معين.

ومن أجل إبراز الاختلاف بين أرسطو وجماعة مو (Groupe μ) حول استعارة النّمط الأوّل واستعارة النّمط الثّاني، يعرض إيكو التّعريف الذي خصّصته الجماعة لهذين النّوعين من الاستعارة، إذ عرّفت جماعة مو الاستعارة من النّمط الأوّل بأنّها «مجاز مرسل معمّم» لأنّ النّقل يتمّ فيها من العام «جنس» إلى الخاص «نوع»، بينما عرّفت النّمط الثّاني بأنّه «مجاز مرسل مخصّص»، إذ يتمّ النّقل فيه من الخاص «نوع» إلى العام «جنس»، ويكمن الاختلاف حسب ما أورده إيكو في أنّ النّمطين الأوّل والثّاني متساويان من النّاحيّة الاستعاريّة بالنسبة لأرسطو، أمّا بالنسبة لجماعة مو فإنّهما يختلفان في مسألة تأويلهما، حيث يتطلّب المجاز المرسل المعمّم أي «الاستعارة من النّمط الأوّل» جهدا تأويليا أكبر من الجهد التّأويلي الذي يتطلّبه المجاز المرسل المخصّص أي «الاستعارة من النّمط الثّاني»، ويعود سبب ذلك إلى أنّ المجاز المرسل المخصّص يقع فيه الصّعود من العقدة السّفلى إلى العقدة

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص. ص.247–248.

العليا التي لا يمكن أن تكون إلاّ واحدة، بينما يتم النّزول في المجاز المرسل المعمّم من العقدة العليا إلى الكثير من العقد السّفلى المحتملة[1].

ولتوضيح رأي جماعة مو أكثر نعود إلى المثال الذي اقترحناه من قبل حول الجنس «حيوان» الذي يتفرّع إلى نوعين: إنسان وحصان، حيث يكون من السّهل علينا في النّوع الثاني «المجاز المرسل المخصّص» أن نفهم أنّ /إنسان/ «عقدة سفلى» هو/حيوان/ «عقدة عليا»، لذلك لا نحتاج إلى جهد كبير في تأويل هذه الاستعارة، في حين يلتبس لدينا الأمر إزاء النّوع الأول «مجاز مرسل معمّم» الذي يتمّ فيه النّزول من العقدة العليا وهي في مثالنا السّابق /حيوان/ إلى العقدتين السّفليتين /إنسان/ أو/حصان/، حيث لا نفهم إن كان حيوان يعني /إنسان/ أو يعني /حصان/، هذا ما يجعل هذا النّوع من الاستعارة يتطلّب جهدا تأويليّا أكبر من الجهد الذي يتطلبه النّوع الأوّل.

يصل إيكو من خلال عرضه الفرق بين استعارة النّمط الأوّل واستعارة النّمط الثّاني عند جماعة مو إلى استنتاج مفاده أنّ الاستعارات من النّوع الثّاني هي من النّاحيّة المنطقيّة صحيحة، ولكنها من النّاحية البلاغيّة غثة أو هزيلة، بينما تقبل استعارات النّمط الأوّل بلاغيّا لكن منطقيّا يتعذر تبريرها[2]. ولهذا السّبب يفضّل إيكو استعارة النّمط الثّالث على استعارتي النّمط الأوّل والثّاني.

- المستوى الثّالث (النّقل من النّوع إلى النّوع):

يعرض أرسطو مثالين مزدوجين بخصوص المجاز من المستوى الثّالث للنّقل أي النّقل من النّوع إلى النّوع، هما كالآتي:

مثال 1: «استلّ الحياة بسيف من نحاس».

مثال 2 : «عندما قطع بكأس متين من نحاس».

فـ«استلّ» هاهنا –حسب أرسطو– معناها «قطع» و«قطع» معناها «استلّ»، وكلا القولين يدلّ على تصرّم الأجل (الموت)[3].

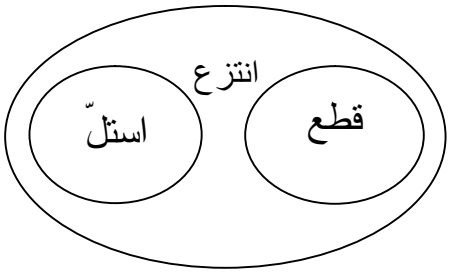
---

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص. ص.248–249.

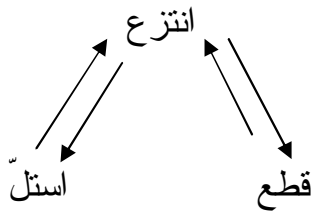
[2]– يُنظر: م.ن، ص.249.

[3]– يُنظر: أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص.58.

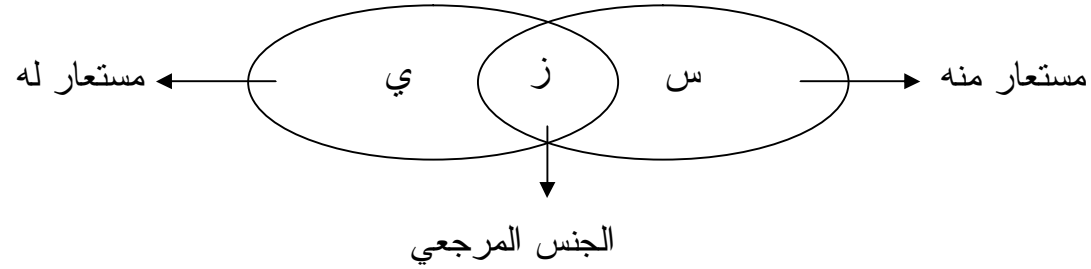
يرى إيكو أنّ الاستعارة من النّوع الثّالث هي أكثر الاستعارات شرعية، حيث يمكن القول بوجود مشابهة بين استلّ وقطع في المثالين السّابقين، ممّا يجعل البنيّة المنطقيّة والحركة التّأويليّة تتمثّلان على النّحو الآتي[1]:



يرى إيكو أنّ الانتقال حسب هذا الشّكل يتمّ من النّوع إلى الجنس ثم من الجنس إلى نوع ثان من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين على النّحو الآتي[2]:



ولتبيين كيفية اشتغال الاستعارات من النّمط الثّالث يقترح إيكو رسما بيانيّا موجودا عند الكثير من المؤلّفين، إذ تمثّل «س» في هذا الرّسم المستعار منه، وتمثّل «ي» المستعار له، بينما تمثّل «ز» الحد الأوسط أو الجنس المرجعي الذي يسمح برفع اللّبس أثناء التّأويل، ويكون الرّسم كالآتي[3]:



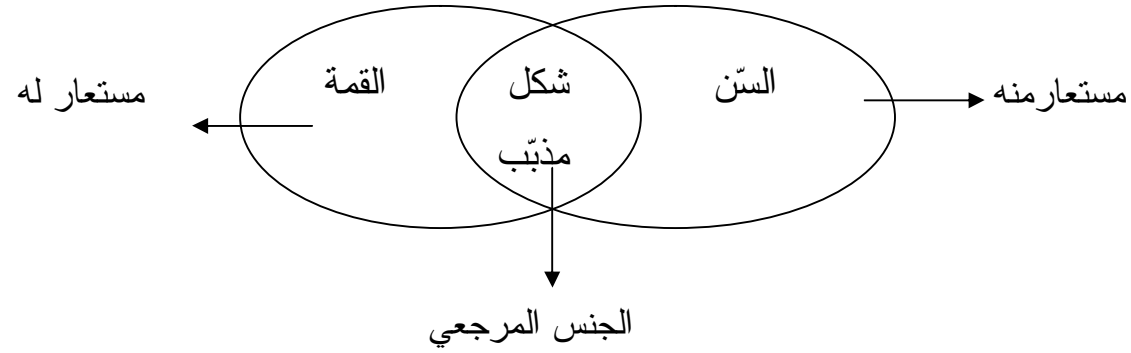
يفسّر هذا الرّسم البياني–حسب إيكو– استعارات مثل /سن الجبل/، حيث تشترك القمة بالسّن في جنس«شكل مذبّب»، ويمكن أن نوضح هذه الاستعارة في الشّكل الآتي:

---

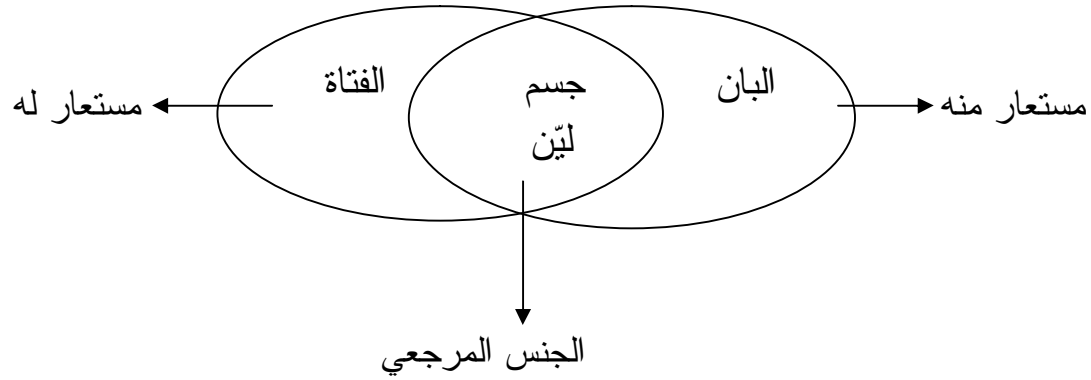
[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة ، ص. 249.

[2]– يُنظر: م. ن، ص. ن.

[3]– يُنظر: م. ن، ص.250.



كما يفسّر الرّسم البياني أيضا استعارة /إنّها غصن بان/، حيث تشترك الفتاة والبان في جنس «جسم ليّن» على النّحو الآتي:



ولتفسير كيفية اشتغال هذه الاستعارة، يعرض إيكو رأي النّظريّات المعاصرة التي ترى أنّ «البان» يكتسب خاصية «بشريّة»، أو أنّ الفتاة تكتسب خاصيّة «نباتية»، وأنّه في كلتا الحالتين تخسر الوحدتان المعنيتان شيئا من خاصيتهما؛ ومن أجل تحديد الخاصيّات التي تبقى والخاصيّات التي ينبغي أن تسقط، يجب بناء شجرة فورفوريّة «للغرض» تحت توجيه عالم الخطاب أو الإطار المرجع، وفي حديثه عن عالم الخطاب يشير إيكو إلى أهميّة السّياق في تأويل الاستعارات من النّوع الثّالث إذ يعمل على إبقاء الخاصيّات القريبة ويسقط الخاصيّات البعيدة أثناء التّأويل[1].

كما يتطرّق إيكو إلى مسألة ثانيّة وهي أنّ في عمليّة التّقاطع بين المعانم تحدث ظاهرة جديدة بالنسبة إلى المجازات المرسلة أي الاستعارات من النّمطين الأوّل والثّاني، وهي ظاهرة «انتقال السّمات»، وبالعودة إلى المثال السّابق /إنّها غصن بان/ يشرح الباحث كيفيّة عمل هذه الظّاهرة الجديدة.

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص. ص.250–251.

ففي حالة الاستعارات من النّمطين الأوّل والثّاني تفقد القمّة في مجاز مرسل تذكر فيه على أنّها /شيء مذبب/ جانبا من سماتها الخاصة –كأن تكون مثلا معدنية– لتنطوي تحت الجنس الذي تنتمي إليه وهو «شكل مذبّب»، أمّا في حالة الاستعارات من النّمط الثّالث فإنّ القمة تفقد بعض خصوصياتها لتصبح «شيئا مذبّبا»، وتكتسب في المقابل خصوصيات أخرى عندما تصبح سنا، وهنا يمكن الحديث –يقول إيكو– عن انتقال السّمات المميّزة، حيث تصبح القمة أكثر بشريّة وعضويّة، وتكتسب السّن في المقابل ميزة معدنيّة[1].

لكن على الرّغم من الشّرعيّة التي تكتسبها استعارات النّمط الثّالث مقارنة بالنّمطين الأوّل والثّاني، إلاّ أنّ إيكو يعترض عليها من بعض الجوانب وهي[2]:

– إنّ اشتراك السّن والقمّة في خاصية أنّهما مذبّبتان، لا ينفي ما يتعارضان فيه من خصوصيات والذي يمكن إبرازه عن طريق المقارنة.

– من غير الممكن أن نعرّف أثناء انتقال السّمات، من يكتسب ماذا ومن يفقد على العكس شيئا آخر، لذلك يقترح إيكو أن نتحدّث عن ذهاب وإياب السّمات بدل الحديث عن انتقال.

– إنّ استعارات النّمط الثّالث هي في الحقيقة استعارات من النّمط الرّابع، لأنّها لا تستخدم ثلاثة حدود بل أربعة، حتى وإن لم يكن الحد الرّابع مذكورا في الأداء اللّغوي، ويتّضح ذلك من خلال المثال السّابق /سن الجبل/، إذ تمثّل القمة بالنسبة إلى الجبل كالسّن بالنسبة إلى الفم ممّا يشكّل أربعة حدود، يمكن أن نلخصها في المعادلة الآتيّة: القمة/ الجبل = السّن/ الفم

وعلى العموم فإنّ ما يقرّب استعارة النّمط الثّالث من استعارة النّمط الرّابع هو بداية الحديث عن المشابهة في النّمط الثّالث من الاستعارة، وهذا ما يعني أنّ الاستعارة عند إيكو تبدأ في المستوى الثّالث وتتجلّى أكثر في المستوى الرّابع.

يتّفق إيكو مع بعض البلاغيين في حضور الاستعارة في مستويين «الثّالث والرّابع» من مستويات النّقل، ويختلف مع البعض الآخر في اعتبار الاستعارة تتحقّق في المستوى الرّابع فقط.

من بين البلاغيين الذين يتّفق معهم إيكو، نذكر البلاغي الفرنسي جان مولينو (Jean Molino) الذي يرى أنّ تسمية «استعارة» تحتفظ بها استعارات الجنس الثّالث والجنس الرّابع

---

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.251.

[2]– يُنظر: م. ن، ص. ص.251–252.

(أي الأنواع المنتميّة إلى الجنس المشترك والتّناسب)، وهما اللذان يقبلان الشّرح إلى تشبيه أو تناسب، في حين أنّ الاستعارات المنتسبة إلى الجنسين الأولين «جنس/ نوع، نوع /جنس» فهي تنتسب إلى المجازات المرسلة[1].

أمّا البلاغيين الذين يختلف معهم إيكو فهم يعتبرون الجنس الرّابع، أي النّقل حسب التّناسب، هو وحده المستحق تسمية استعارة، ومن بينهم ميشال مانيان (M. Magnan) الذي يعتبر النّقل الرّابع القائم على العلاقة التّناسبيّة بين العنصر المشبّه «المساء» والعنصر المشبّه به «الشّيخوخة» – كما ورد في المثال الذي قدّمه أرسطو– هو وحده الاستعارة[2].

نستخلص أنّه على الرّغم من أنّ الاختلافات في أراء البلاغيين قائمة بخصوص النّقل في المستوى الثّالث، فالبعض يراه استعارة والبعض الآخر لا يراه كذلك، إلاّ أنّ هناك اتفاق عام حول اعتبار النّقل في المستوى الرّابع استعارة.

– المستوى الرّابع (النّقل التناسبي) :

نعرض فيما يلي النّص الذي أورد فيه أرسطو مجموعة من الأمثلة لتوضيح عملية النّقل التّناسبي، يقول أرسطو: "وأعني بقولي: «بحسب التّمثيل» جميع الأحوال التي تكون فيها نسبة الحد الثّاني إلى الحد الأوّل كنسبة الرّابع إلى الثّالث، لأنّ الشّاعر سيستعمل الرّابع بدلا من الثّاني والثّاني بدلا من الرّابع، وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلّق به الكلمة المبدل بها المجاز. ولإيضاح ما أعني بالأمثلة، أقول إنّ النّسبة بين الكّأس وديونسس هي نفس النّسبة بين التّرس وأرس؛ ولهذا يقول الشّاعر عن الكّأس إنّها «ترس ديونوسس»، وعن التّرس إنّه «كأس أرس».

وكذلك: النّسبة بين الشّيخوخة والحياة هي بعينها النّسبة بين العشيّة والنّهار؛ ولهذا يقول الشّاعر عن العشيّة ما قاله أنباذ قليس إنّها «شيخوخة النهار»، وعن الشّيخوخة إنّها «عشية الحياة» أو «غروب العيش». وفي بعض أحوال التّمثيل لا يوجد اسم، ولكن يعبّر عن النّسبة، فمثلا «نثر الحَب يسمى البذر»، ولكن للتّعبير عن فعل الشّمس وهي تنثر أشعتها لا يوجد لفظ؛ ومع ذلك فإنّ نسبة هذا الفعل إلى أشعة الشّمس هي بعينها نسبة البذر إلى الحَب؛ ولهذا يقال: «تبذر نورا إلهيّا»، ويمكن أيضا استعمال هذا الضّرب من المجاز بطريقة أخرى: فبعد

---

[1]– محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانيّة وعربيّة وغربيّة، دار الآمان، ط1، الرّباط 2005، ص.422.

[2]– يُنظر: م. ن، ص. ن .

الدّلالة على شيء باسم يدلّ على آخر، نذكر صفة من الصّفات الخاصة بهذا الأخير*؛ فمثلا، بدلا من أن نقول عن الترس إنّه «كأس أرس»، نقول عنه إنّه «كأس بلا خمر»"[1].

تبرز هذه الأمثلة التي قدّمها أرسطو أنّ عمليّة النّقل التّناسبي تشترط وجود أربعة حدود « أ، ب، ج، د»، إذ ينتسب أ إلى ب مثلما تنتسب ج إلى د وفق المعادلة: | أ / ب = ج/ د |

ونسبة الكأس إلى ديونوسس هي كنسبة الدّرع إلى أرس، حيث يمكن أن نعرّف التّرس –يقول إيكو– على أنّه /كأس أرس/، ونعرّف الكأس على أنّها /ترس ديونوسس/، وكذلك الأمر بالنّسبة للمثال: /العشيّة هي شيخوخة النّهار/، حيث النّسبة بين الشّيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشيّة والنّهار، ولهذا يقال عن الشّيخوخة أنّها /عشية الحياة/ وعن العشيّة أنّها /شيخوخة النّهار/[2].

يقرّ إيكو بصلاحيّة الاستعارة من النّمط الرّابع «التناسبية»، ويرى أنّها رائعة من حيث الإيجاز والوضوح، خاصة وأنّها تمكّن من تمثيل حتى تلك الحالات من المجاز بالمعنى الضّيق، أو ما يعرف بالمجازات الاضطراريّة مثل /ساق الطّاولة/ أو /عنق الزّجاجة/، إذ يقوم الحد المستعار منه مقام الحد المستعار له غير الموجود معجميّا وفق المعادلة:

أ / ب = ج / س[3]، حيث تمثّل (س) الحد المستعار له الغائب معجميّا.

ولتوضيح فكرة إيكو نعود إلى المثال الذي اقترحه أرسطو بخصوص المجازات الاضطراريّة في قوله: «تبذر نورا إلهيّا» إذ تتحقّق المعادلة السّابقة كالآتي:

| الحَب/البذر= أشعة الشّمس/س |، حيث تمثّل (س) فعل الشّمس وهي تنثر أشعتها، وهو الحد المستعار له الذي لا يحمل اسما معجميّا، لذلك استعير له بالبذر الخاص بنثر الحَب، لأنّ نسبة هذا الفعل إلى الشّمس «المستعار منه»، هي كنسبة البذر إلى الحَب.

وعلى الرّغم من صلاحيّة نوع الاستعارة التّناسبيّة عند إيكو، إلاّ أنّ هذا النّوع لا يخلوا من بعض الثّغرات، من بينها أنّ التّناسب قد يكون حالة كنائيّة كما جاء في مثال أرسطو «كأس/ديونوسس»، لأنّ العلاقة في هذا المثال هي علاقة ذات طبيعة كنائيّة حيث تنسب

---

* – على الرّغم من أنّ عبارة (هذا الأخير) غير مستصاغة في البحث العلمي، إلاّ أنّه من غير الممكن حذفها هنا، وذلك لأنّنا بصدد عرض نص أرسطو كما ورد في ترجمة عبد الرحمن بدوي.

[1] – أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص.59.

[2] – يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.252.

[3] – يُنظر: م. ن، ص. ص.252–253.

الكأس إلى ديونوسس بفعل المجاورة التي تبرز علاقة شخص/وسيلة بفعل عادة ثقافيّة مرتبطة بزمان ومكان، لا يمكن الوصول إليها عن طريق بناء شجرة فورفورية، بل بالعودة إلى الموسوعة التّاريخيّة الخاصة بالآلهة الوثنيّة[1].

كما أنّ مفهوم التّناسب قد يختلط ببعض المفاهيم الأخرى مثل المقارنة والتّمثيل، وذلك لأنّ المعرفة القياسيّة التي يقوم عليها معرفة غير دقيقة، فالرّبط الذي يحدث "بين الاستعارة والقيّاس على أساس التّناسب: نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د، لا يعني أنّ المفهومين يقعان في نفس الدرجة أو يتطابقان"[2]. وفي ذات السّياق يعرض محمد مفتاح رأيه في النموذج الأرسطي الذي حدد بناء الاستعارة على أساس المعرفة القيّاسيّة، من خلال تحديد أشكال القصور في تصوّر العرب القدماء للقيّاس، والذي يعود سببه –حسب مفتاح– إلى أنّ العرب القدماء لم يلتفتوا إلى العلاقة بين الاستعارة والقيّاس القائمة أساسا على مفهوم المماثلة، أي «ربط معلوم بمجهول»، ومن أجل تبيين الفرق بين آلية الاستعارة وآلية القيّاس يعقد الباحث مشابهة بين مواقف الباحثين القدامى من القيّاس ووضعه المعرفي، ومواقف المحدثين من الاستعارة ووضعها المعرفي كالآتي[3]:

القيّاس	الاستعارة
الفرع	الموضوع الأوّل
الأصل	الموضوع الثّاني
العلّة	المقوّم المشترك بين الموضوع الأوّل والموضوع الثّاني
الحكم	مطابقة الكلام لمقتضى حال الشّخص

يخلص مفتاح إلى أنّ الاستعارة مثل القيّاس تتركّب من طرفين، طرف مذكور وطرف مضمر، أحدهما مشبّه «الموضوع الأوّل» وثانيهما مشبّه به «الموضوع الثّاني»، وعند الإجراء يحلّل المشبّه به إلى صفاته الذّاتيّة ولوازمه، إذا أمكن، وأعراضه ثم يسند بعضها إلى المشبّه ليدّعي دخوله في جنس المشبّه به، وعلى هذا فإنّ الموضوع الأول يكتسب بعضا من

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص. ص.253–254.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.42.

[3]– يُنظر: م. ن، ص. ص.42–43 .

الموضوع الثّاني ويصير الموضوع الثّاني يمتلك بعضا من الموضوع الأوّل، وعن طريق التّوليف بينهما يتداخلان ويتفاعلان.[1]

وإذا كان القيّاس والاستعارة متشابهان في الآليّات التي تحكمهما، فإنّهما يختلفان من حيث درجة المماثلة، "فإذا كانت درجة المماثلة كبيرة بين الطّرفين فذلك هو القيّاس، وإن كانت قليلة فتلك هي استعارة"[2]، وهذا ما يبيّن بطلان رأي أرسطو الذي سوّ بين الاستعارة وقياس التّمثيل في المستوى الرّابع من مستويات النّقل.

إضافة إلى قصور مفهوم القياس، يتّضح من قيام الاستعارة عند أرسطو على المحور الاستبدالي للّغة حصره للاستعارة في مستوى اللّفظ، فهي تتعلّق بكلمة معجميّة واحدة (لها معنيان: معنى حقيقي ومعنى مجازي)، وتحصل الاستعارة عند استبدال لفظة مجازيّة بلفظة حقيقيّة انطلاقا من علاقة المشابهة الرّابطة بينهما سواء أكانت المشابهة حقيقيّة أم وهميّة؛ أي أنّها تقوم على مبدأ الاختيار والانتقاء وليس على مبدأ التّوزيع والتّأليف[3].

إنّ حصر أرسطو وجود الاستعارة في اللّفظ فقط أمر يرفضه المنظور البلاغي الجديد، الذي يرى أن الاستعارة مثلما هي موجودة في اللّفظ، موجودة أيضا في المعنى وفي معنى المعنى أي الدّلالة، حيث يمكن الحديث عن الدّلالة الاستعاريّة؛ وارتباط الاستعارة باللّفظ يعني كذلك أنّ دور الاستعارة زخرفي، حيث يتحكّم اللّفظ في مدى تحقيق الاستعارة للوظيفة الجماليّة من عدمه، وهذا الرّأي مرفوض أيضا في الدّارسات البلاغيّة الجديدة التي لا تؤمن بالوظيفة الجماليّة للاستعارة.

4- الوظيفة الجماليّة:

يسند أرسطو الوظيفة الجماليّة للاستعارة من خلال حصره لوجودها في القولين الخطابي والشّعري، ودليل ذلك أنّه يتحدث عن الاستعارة في كتابين له فقط وهما «بويطيقا poétique» أو فن الشّعر، و«ريطوريقا Rhétorique» أو البلاغة، لأنّ الخطابة والشّعر -حسبه- هما أكثر الأقاويل حاجة للاستعارة، لأنّها تخيّل في الشيء أمرا زائدا على مفهوم اللّفظ[4]، ممّا يعني اعتبارها حيلة زائدة في النصوص.

---

[1]- يُنظر: محمد مفتاح: مجهول البيان ، ص.ص.42-43.

[2]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.ص.42-43.

[3]- ينظر: عمر أوكان، اللّغة والخطاب، ص.127.

[4]- م. ن، ص.123.

واعتبار الاستعارة حيلة زائدة يعني أنّ الهدف منها هو إثارة اللّذة والمتعة، أي أن مهمتها تقتصر على تنميق النّصوص، ومن هنا فالوظيفة الأساسيّة والجوهريّة للاستعارة لدى أرسطو، هي وظيفة زخرفيّة، فهي لا تملك في الخطاب أي وظيفة معرفيّة وإنّما دورها جمالي فقط، ومن هذا الجانب تكتسب مشروعيّة وجودها في الخطابين الشّعري والخطابي[1]، واقتصار دور الاستعارة على الجانب الجمالي يعني أنّها ليست ظاهرة أساسيّة في الخطاب بل ظاهرة استثنائيّة تخص اللّغة الرّاقية.

ويقصد باللّغة الرّاقية، اللّغة الشّعرية التي تتميّز عن اللّغة البسيطة –وهي لغة النّثر– بكثافة شعريّة تتحقّق بالانزياح، إذ يعدّ مصطلح الانزياح (Ecart) مفهوما أساسيّا في التّصوّر البنيوي للغة الشّعر، وإذ كان الباحثون البنيويون يعتبرون الانزياحات الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلالية، ظاهرة تتجلّى في التّعابير الشّعرية، فإنّ أهم ما ركّزوا عليه هو الانزياح الاستعاري لأنّه يشكّل أرقى درجات بروز اللّغة الرّاقيّة[2].

يعمل الانزياح الاستعاري على إخراج اللّغة عن المعيار أو القاعدة، لذلك جاء في تعريف الاستعارة "إنّها قول مخرج غير مخرج العادة، وهو ما يجعل جماليتها كامنة في هذا الانزياح عن القول المألوف"[3]؛ وارتباط الاستعارة بالانزياح نجده في تصوّر جون كوهن (Jean Cohen) للاستعارة، فكوهن يعتبر كل انزياح تحقّقه اللّغة مهما كان شكله أو مستواه أو كيفما كانت صورته هو في حد ذاته تجلّ ما للاستعارة، ويقول في هذا الصّدد: "إنّ كل الصّور، وفي أي مستوى تتحقّق وتتم الاستعارة، إنّ القلب والمنافرة والقافيّة هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تشكّل فيه الاستعارة اللّحظة الثّانيّة"[4].

يؤكّد كوهن في عبارته السّابقة أنّ الانزياح الذي يتحقّق في لغة الشّعر يكمن في مدى حضور الاستعارة في هذه اللّغة –لا نقول هنا أن الانزياح يحدث فقط بالاستعارة– وبهذا يمثّل

---

[1]– عمر أوكان، اللّغة والخطاب، ص.128.

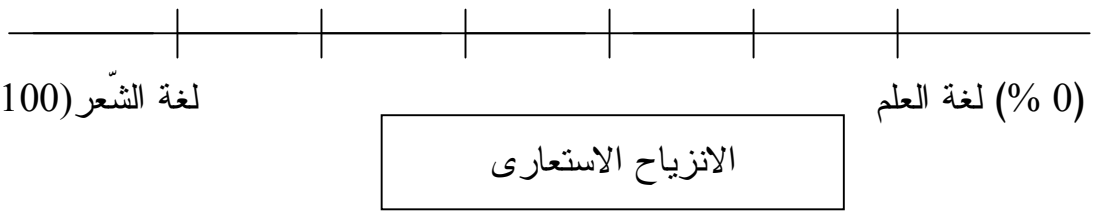
[2]– يُنظر: عبد الإله سليم، بنيّات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط 200، ص.49.

[3]– عمر أوكان، اللّغة والخطاب، ص.126.

[4]– جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986، ص.190.

الانزياح الاستعاري المقياس الذي نقيس به درجة الجماليّة في لغة الشّعر، مقارنة باللّغة المعيار (Norme) في اصطلاح كوهن.

واللّغة المعيار عند كوهن هي لغة النّثر التي تختلف عن لغة الشّعر بالانزياح الذي تحقّقه الاستعارة (إلى جانب الأساليب الأخرى)، غير أنّه يذكر في موقع آخر في كتابه «بنية اللّغة الشّعرية» أنّ اللّغة المعيار هي لغة العلماء، وقد جاءت هذه الدّقة في التّحديد –حسب كوهن– نظرا لتعقيد مفهوم الانزياح، يقول: "إنّ مفهوم الانزياح مفهوم معقّد ومتغيّر لا نستطيع استعماله دون احتياط، ولهذا كنا دائما نعمل بدءا لأجل إقامة المعيار على قاعدة إيجابيّة فنطلب من اللّغة التي يكتبها العلماء أن تكون مرجعا لنا"[1]؛ ويمكن أن نشخّص الانزياح الاستعاري –انطلاقا مما ورد عند كوهن– بخط مستقيم يمثّل طرفاه قطبين، القطب النّثري الخالي من الانزياح الاستعاري، والقطب الشّعري الذي يصل فيه الانزياح الاستعاري إلى أقصى درجة. ويتوزّع بينهما مختلف أنماط اللّغة المستعملة فعليا، إذ تقع لغة الشّعر قرب الطّرف الأقصى أين يصل الانزياح الاستعاري إلى ذروته، كما تقع لغة العلماء قرب القطب الآخر إذ لا ينعدم فيها الانزياح الاستعاري إنّما يقترب من الصّفر[2] حسب الشّكل الآتي[3]:



يبيّن هذا الشكل أنّ حضور الاستعارة ينقص تدريجيا من لغة الشّعر حيث يقارب حضورها درجة (100%)، إلى لغة العلم أو النّثر عموما حيث يكاد أن ينعدم بدرجة (0 %)، وهذا ما يؤكّد أنّ الاستعارة في المنظور البلاغي التّقليدي مرتبطة بالأثر الجمالي والتّأثير في المتلقّي. إنّها تؤسّس للّغة من مستوى راق، لا يقوى عليها عامة النّاس، وهذا معناه أنّ القول بالانزياح الاستعاري لا يقصي وجود الاستعارة في لغة النّثر فقط، بل يقصي كذلك إمكانيّة وجودها في لغة النّاس العاديين، حيث ينظر إلى الاستعارة في التّصوّر الجمالي

[1]– جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ص.187.

[2]– يُنظر: م.ن ، ص.24.

[3]– يُنظر: عبد الإله سليم، بنيّات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.50.

باعتبارها استثناء ينزاح عن اللّغة البسيطة غير الموسومة، وغير الملتبسة، والخاليّة من الخيال[1].

والواقع أنّ هذا التّصوّر يفنّده المنظور البلاغي الجديد الذي يرى في الاستعارة خاصيّة خطابيّة، تتوفّر عليها كل أنواع الخطابات (الخطاب الشّعري والخطاب النّثري بأنواعه)، كما أنّها موجودة في اللّغة التي يتحدث بها النّاس، ولا يقف الأمر عند اعتبارها خاصيّة لغويّة، إنّما يتعداه إلى اعتبارها أساس التّفكير البشري، لأنّ وظيفتها ليست جماليّة مثلما ورد في المنظور البلاغي التّقليدي، بل معرفيّة.

[1]– يُنظر: عبد الإله سليم، بنيّات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.52.

الفصل الأوّل :

المنظور البلاغي الجديد للاســـــتعارة

استفاد الدّرس البلاغي في مجال الاستعارة من معطيات جديدة أفرزتها المناهج النّقديّة المعاصرة، التي جاءت عقب الثّورة اللّسانيّة التي أحدثها فرديناند دي سوسور (firdinand de saussure) حيث استثمر أصحاب البلاغة الجديدة زخما من المفاهيم والاجراءات المستقاة من مجال تحليل الخطاب، والسّيميائيّات، والتّداوليّة، ونظرية القراءة، ساعدت على النّظر إلى الاستعارة نظرة واسعة تتجاوز القصور الذي عرفته في المنظور البلاغي التّقليدي سواء من ناحية وظيفتها، أو آلية اشتغالها، أو بعديها «السّيميّائي والتّداولي»، ونظرا لوجود عدد كبير من الدّارسين الذين تناولوا موضوع الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد، والذين لا يسمح المقام هنا بعرض آرائهم جميعا حول هذا الموضوع، نكتفي بتسليط الضّوء على الاستعارة عند أمبرتو إيكو، ثم ربط الاستعارة بوظيفتها المعرفيّة.

المبحث الأوّل: الاستعارة عند أمبرتو إيكو والوظيفة المعرفيّة للاستعارة.

1- الاستعارة عند أمبرتو إيكو:

إنّ الموضوع الذي شغل أمبرتو إيكو كثيرا والذي ركّز على مناقشته وربطه بالموسوعة هو موضوع الاستعارة، وذلك لما حظي به هذا المفهوم من اهتمام ودراسة من وجهات نظر مختلفة: فلسفيّة، ولسانيّة، وجماليّة ونفسيّة[1]، فإيكو يضع الاستعارة على قائمة الصّور البيانيّة لأنّها تغطّي -حسبه- النّشاط البلاغي بكل تشعباته، ويتّضح ذلك في قوله: "إنّ الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النّشاط البلاغي بكل مافيه من تعقيد"[2]، وذلك نظرا للعلاقات التي تجمع بين الاستعارة والوجوه البيانيّة الأخرى، إذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن التّشبيه أو المجاز أو الكناية، كما يعني الحديث عن الإستعارة عند إيكو أيضا، على أقل تقدير (والقائمة ليست كاملة) حديثا عن الرّمز وعن الفكرة والأنموذج الأصلي والحلم والرّغبة والهذيان والطّقس والأسطورة والسّحر والإبداع والمثال والأيقونة والتّمثيل، واللّغة والعلامة والمدلول والمعنى[3]، وهذا يعني أنّ الاستعارة من المنظور البلاغي الجديد قد اكتسحت مجالات دراسيّة واسعة، سواء في المجالات العلميّة، أو في مجال العلوم الإنسانيّة بمختلف فروعه كعلم النّفس والأنتروبولوجيا.

ينطلق إيكو في دراسته للاستعارة من فكرتين: فكرة أفضليّة الاستعارة وفكرة شموليتها، فأفضليّة الاستعارة تكمن في أنّها "ألمع الصّور البيانيّة، ولأنّها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة"[4]، أمّا شمولتها فتكمن في أنّ "اللّغة بطبيعتها، وفي الأصل استعارية، إذ تؤسّس الآليّة الاستعاريّة النّشاط اللّغوي، وكلّ قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثّراء الاستعاري"[5]، ويندرج تحت فكرة شمولية الاستعارة وتغلغلها في اللّغة -عند إيكو- مفهومين إثنين، الأوّل أنّ اللّغة «وكل نظام سيميّائي آخر» آليّة تقوم على المواضعة وعلى قواعد، فهي آلة تقديريّة تحدّد ما يمكن إنشاؤه من جمل وما لا يمكن من ذلك، كما تحدّد ما يمكن اعتباره من بين الجمل الممكن إنشاؤها «حسنا» أو «صحيحا»، أو محملا بمعنى،

---

[1]- يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتّوزيع، ط1، الدار البيضاء 2000، ص.44.

[2]- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.234.

[3]- يُنظر: م. ن، ص.235.

[4]- م. ن، ص.233.

[5]- م. ن، ص.235.

وتمثّل الاستعارة في هذه الآلة «اللّغة» الرّجة، أو العطب الذي يصيب هذه الآلة؛ والثّاني أنّ اللّغة تعدّ محرّك التّجديد[1]، ومن ثم فهي فضاء واسع للإبداع.

كما يرى إيكو أنّ الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل يشمل التّماثل بالدّرجة الأولى سمتين* أو خاصيتين دلاليتين في طرفي الاستعارة، بمعنى أنّ هذه الخصائص يشار إليها بنفس المؤوّلة التي توجد بينهما، وسبب ذلك هو أنّ فهم الاستعارة لا يتطلّب الرّجوع إلى الأشياء كما هي موجودة في العالم وإدراكها إدراكا حسّيا، بل يتطلّب الرّجوع إلى محتويات التّعابير المشكّلة للاستعارة، أي الرّجوع إلى المؤوّلات المختزنة في الموسوعة الثّقافيّة للقارئ[2]، ولتوضيح رأي إيكو حول هذه المسألة نقترح تحليل الاستعارة الآتية:

- "كاتم ضمير"[3].

لا يتطلب فهم هذه الاستعارة الاكتفاء بمعرفة المعاني المعجميّة لكلمة ضمير، كأن يعرف القارئ مثلا أنّ "الضّمير هو باطن الإنسان، أو استعداد نفسي لإدراك الخبيث والطّيب من الأعمال، والأقوال، والأفكار، والتّفرقة بينهما، أي ما تضمره في نفسك، ويصعب الوقوف عليه"[4]، بل يتطلب الاهتمام بتلك الأراء الشّائعة المتراكمة في الموسوعة الثّقافيّة والتي تربط الضّمير بالحق والعدالة والمساواة، ولتحقيق ذلك يجب تثبيط الخصائص المعجمية لكلمة ضمير من مثل: [+إنسان]، [+معنوي]، [+نفسي]، ويتم في المقابل تنشيط الخصائص الموسوعيّة التي يفرضها السّياق، وهي: [+حق]، [+عدل]، [+مساواة]، ومن هنا

---

[1]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.ص.235-236.

*- السّمة: هي وحدة معنوية دنيا، حيث انتبه البحث الدّلالي في بدايته، إلى أنّ الكلمة ليست الوحدة اللّغوية الدّنيا، بل إنّها عبارة عن مجموعة غير منتظمة من السّمات. والسّمات، كذلك، أوليات ذهنيّة ترتبط بتصوّرنا لعناصر العالم الخارجي، فمنها ما هو جنسي (Genérique) لا يميّز الموضوع داخل طبقة معيّنة كالسّمة /+إنسان/ التي لا تفرّق بين الرجل والمرأة، ومنها ما هو خاص (spécifique) يقوى على هذا التميّز كالسّمة /+ذكر/ التي تميّز الرّجل، والسّمة /+أنثى/ التي تميّز المرأة؛ ومن الجنسيّة والخاصة ما هو ملازم، يدخل في الإطار التّحديدي للكلمة كالإنسانيّة والحيوانيّة بالنّسبة للرجل والأسد على التّوالي، وكالذكورة والأنوثة بالنّسبة للرجل والمرأة على التّوالي كذلك، ومن السّمات الجنسيّة والخاصة ما هوعرضي تحدّده معطيات اجتماعيّة وثقافيّة.

[2]- يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.45.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتّوزيع، ط23 ، بيروت2008، ص.364.

[4]- علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي. ألف بائي)، تقديم: محمود المسعدي، الشّركة التّونسيّة للتوزيع، ط5، تونس1948، ص.ص.591-592.

يتّضح دور السّياق في فهم وتحليل الاستعارة، لأنّ الاستعارة والصّور البلاغيّة الأخرى بصفة عامة، لا يمكن رفع غموضها بعمق، إلاّ في إطار سياق ومقام محدّدين[1].

تتحقّق الاستعارة عند إيكو حينما تصير إحدى الوحدتين الدّلاليتين «اللّتين تكوّنانها» تعبيرا عن الأخرى، وذلك بفضل إدغام محقّق في خاصّية واحدة على الأقل ممّا تعوزه إحداهما بصورة مشتركة، وإن كانت الحال كذلك، تكون الاستعارة محاولة «بناء» على قاعدة تركيبية من الخاصيّات، إذ يسمي إيكو كيان س «ذات الخاصيّات أ، ب، ج» من خلال إبدالها الكيان لـ «ذات الخاصية ج، د، ه»، وذلك بإدغام الخاصّيّة ج، وعلى هذا النّحو يقترح نوعا من وحدة معجميّة غير مسبوقة وقد اكتسبت خاصّيات أ، ب، ج، د، ه[2]، وهذا ما يوضّح التّوجّه التّفاعلي للاستعارة عند إيكو، ولتوضيح كيف تتحقّق الاستعارة عنده نقترح تحليل الاستعارة الآتيّة:

- "أصبحت الكتب تكذب أيضا"[3].

إنّ الوحدتين الدّلالتين المشكّلتين لهذه الاستعارة هما: «الكتب» و«الإنسان»، لأنّ المشابهة قائمة بين الكتب والإنسان الذي يحمل هنا سمة الكذب، حيث تتكون هاتين الوحدتين من مجموعة من الخصائص المختلفة وهي كالأتي:

الكتب	الإنسان
[+ لغة]	[+ حيوان]
[+ ثقافة]	[+ عاقل]
[+ مؤلّف]	[+كلام]
[+ قارئ]	[+ كذب]

تتحقّق الاستعارة في هذا المثال بإدغام الخاصية [+ كذب] في الوحدة الدّلاليّة «الكتب»، فينتج عن ذلك ميلاد وحدة معجميّة جديدة وغير مسبوقة تتمثّل في:

---

[1]- يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.46.

[2]- يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.199.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.302.

الكتب

[+ لغة]

[+ ثقافة]

[+ مؤلف]

[+ قارئ]

[+ كذب]

يسمي إيكو هذا النوع من الاستعارة بالاستعارة الشعرية ويسند لها وظيفة معرفية، إذ يقول: "بهذا المعنى يتسنّى للاستعارة الشّعرية أن تصير أداة للمعرفة"[1]، وذلك لأنّها تعمل على توليد وحدة معجميّة جديدة، أي دلالة جديدة.

تعرف الاستعارة الشعرية عند إيكو بأسماء مختلفة وهي: الاستعارة «الجيدة» أو «الصعبة» أو «المفتوحة»، وما يكسبها سمة الانفتاح هو أنّه بامكاننا أن نتجوّل بصفة غير محدّدة في مجال توليد الدّلالة، وأن نجد نقاط تلاق في عقدة ما من شجرة فورفوريوس واختلافات في العقد السّفلى، مثلما نجد عددا كبيرا من الاختلافات والتّعارضات في خصائصها الموسوعية[2]، هذا مايعني أنّ الاستعارة الشّعرية أو المفتوحة هي الاستعارة التي يكون لها امكانية أكثر لتوليد الدّلالة، وعليه تكون غنية من النّاحية المعرفية.

يوجد في مقابل الاستعارة الشّعرية، الاستعارة «السّاذجة» أو «المنغلقة»، وهي استعارة فقيرة وضئيلة على المستوى المعرفي، لاتأتي بجديد، بل تقول ما سبقت معرفته، وفي هذا السّياق يحذّر إيكو من وجود استعارات منغلقة بصفة مطلقة، لأنّ صفة الانغلاق فيها ظاهرة تداولية، ويخلص في هذا الموضوع إلى أنّه لا توجد استعارة «عديمة الشّاعريّة» بصفة مطلقة، فهي موجودة فقط لتحديد حالات اجتماعيّة ثقافيّة، وعلى عكس ذلك، يبدو أنّه توجد استعارة «شاعريّة» بصفة مطلقة لأنّه ليس بإمكاننا أبدا أن نعرف ماذا يعرف مستعمل من اللّغة «أو من أي نظام سيميائي آخر»، ولكننا نعرف دائما على وجه التّقريب، ماذا سبقت أن قالت لغة «أو نظام آخر»، ويمكننا أن نتعرّف على الاستعارة التي تتطلب عمليات جديدة وإسنادات لم يسبق أن أسندت إليها[3].

---

[1]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.199.

[2]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.297.

[3]– يُنظر: م. ن، ص.ص.300–301.

يتّضح من رأي إيكو حول الاستعارة المنفتحة والاستعارة المنغلقة، أنّ صفة الانفتاح والانغلاق التي تتميز بها الاستعارة، مرتبطة بالموسوعة الثّقافيّة، فالاستعارة المنفتحة، هي استعارة تكتسب دائما خصائص موسوعية جديدة، والاستعارة المنغلقة هي استعارة لا تكتسب خصائص موسوعية جديدة بل تكتفي بالخصائص المعروفة سلفا، ومن هنا ينبثق الاختلاف بين تأويل الاستعارتين، فالاستعارة المنفتحة توفّر مجالا تأويليا أوسع من مجال تأويل الاستعارة المنغلقة، ومردّ ذلك إلى أنّها –وكما سبقت الإشارة إلى ذلك– تملك خاصية إمكانية توليد الدّلالة؛ كما أنّ الاستعارة المنفتحة والاستعارة تقدّم معرفة أكثر من الاستعارة المنغلقة ومن هنا يمكننا الحديث عن الوظيفة المعرفيّة للاستعارة.

2– الوظيفة المعرفية للاستعارة:

فعلى عكس المنظور البلاغي التّقليدي الذي يعتبر الاستعارة حالة استثنائية في اللّغة وانزياح عن المعيار أو القاعدة، تكتسب الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد وظيفة معرفية، وكنا قد رأينا فيما سبق أنّ إيكو يفرّق بين الاستعارة الشّعرية والاستعارة السّاذجة على أساس مقدار المعرفة التي تقدّمها كل واحدة منهما، هذا ما يوضّح رأيه حول الوظيفة المعرفيّة للاستعارة، والذي يتأكد في قوله: "لا تهمنا الاستعارة باعتبارها زخرفا، لأنّها لو كانت زخرفا فقط «أي أن نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى» لكان بالإمكان تماما تفسيرها بعبارات نظرية الدّلالة الصريحة، بل إنّها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية وليس الاستبدالية"[1].

تظهر الوظيفة المعرفيّة للاستعارة في تغطية جانب النّقص الذي تتركه اللّغة في حياة البشر، ويتجلّى ذلك من خلال الاستعارات الاضطرارية أو الميتة التي يعجز الفكر البشري على إيجاد مسميات لها، من مثل: رجل الكرسي، عنق الزّجاجة، رجل المائدة، وذلك لأنّ اللّغة مهما تطوّرت تبقى عاجزة عن استعاب الفكر، لذلك يقول إيكو: "تخلق اللّغة استعارات حتى خارج الشّعر، وذلك لضرورة تسمية الأشياء"[2]، فتسمية الأشياء هي التي تحقّق التّواصل بين البشر، وعليه يمكن القول بأهمية الاستعارة في حياة الإنسان، فالاستعارة ليست علامة

[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.237.

[2]– م. ن، ص. 264.

من علامات العبقرية عند الإنسان، ولا هي صفة من صفات أسلوبه السّامي والعظيم، بقدر ما تدل على أنّه حيوان استعاري، لأنّه يحيا بالاستعارة[1] على حد تعبير لا يكوف وجونسون.

يبيّن لايكوف وجونسون من جهتهما كيف تلعب الاستعارة الدور الأساسي في حياة الفرد، إلى درجة أنّه يحيا بها، فـ"الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنّها ليست مقتصرة على اللّغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا حيث أنّ النّسق التّصوّري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس يعمل من خلالها على نقل حقائق الكون، لكن الاستعارة عند لايكوف وجونسون لا تعمل على نقل الحقائق الكونية لأنّها في حد ذاتها حقيقة، ومردّ ذلك إلى أنّ جزءا هاما من تجاربنا وسلوكنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته، وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ نسقنا التّصوّري يكون مبنيّنا جزئيا بواسطة الاستعارة، وبهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من «حقائق» أصلية، بل تكون هي نفسها عبارة عن «حقائق» بصدد الفكر البشري والنّسق التّصوّري البشري، الذي عدّ اللّغة مصدرا مهما للبرهنة على الكيفية التي يشتغل بها[2] في نقل الواقع وتصويره تصويرا تخيليّا.

وقد عمل البعد المعرفي الذي أضفاه لايكوف وجونسون على اعتبار الاستعارة وسيلة معرفية فاعليتها شأن فاعليّة التّجارب الإنسانية الأخرى، إذ تعدّ الاستعارة في البعد المعرفي "وسيط مهم بين الذّهن البشري وما يحيط به من كائنات حية وغير حية، فبواسطتها يفسّر الملتبس والمبهم، وتتجاوز كثير من العراقيل التّواصليّة"[3]، وهذا ما نجده في التّعريف الذي خصصه الجشطلتيون للاستعارة، حيث عرفها هؤلاء بأنّها "فهم نوع من الأشياء وتجربته في تعابير أشياء أخرى"[4]. وتدقيقا لهذه الوجهة من النّظر –يقول محمد مفتاح– يمكن أن نفهم تفرقة بعض الباحثين بين نوعين من الاستعارات، أولهما الاستعارة ذات المستوى القاعدي، وهي الاستعارة المتّكئة على المفاهيم المرتبطة بكيفية مباشرة بالتّجربة، كاللّمس والذّوق والشّم والرّؤية والسّماع، وثانيهما الاستعارة التّأسيسيّة، وهي استعارة تخلق علاقات جديدة، وهكذا، فإنّ الاستعارة التّأسيسيّة والاستعارات ذات المستوى القاعدي توجدان معا، ولكن لهما

---

[1] – يُنظر: عمر أوكان، اللّغة والخطاب، ص.132.

[2] – جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.21.

[3] – عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.57.

[4] – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.96.

وظيفتان مختلفتان، فالاستعارات ذات المستوى القاعدي تسمح لنا بإدراك المفاهيم والقيام باستدلالات حول تلك المفاهيم المبنينة في مجالات، مستعملين معرفتنا العادية، أمّا الاستعارات التّأسيسيّة، فتقدم معظم وجوه الغضب والعجب والحب[1]؛ ورغم اختلاف هاتين الاستعارتين في الوظيفة، إلاّ أنهما تعدّان الوسيط الفعّال بين الإنسان وتطوير أنساقه التّصوّيرية ومعارفه وثقافته، وذلك بواسطة تعميم المعلوم على المجهول، واسقاط المشهور على الجديد، بل إنّ الاستعارة بصفة عامة تمكّن من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى[2]، وبهذا لن تكون الاستعارة مظهرا لغويا صرفا، بل تكون مظهرا ثقافيّا عاما تتأثّر به اللّغة كما تتأثّر به سائر المظاهر الأخرى، مثل السّلوكات والأنشطة التي نباشرها[3].

[1]– يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.52.

[2]– يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.114.

[3]– يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى علم الدّلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط2000، ص.53.

المبحث الثّاني: الاستعارة والنّظرية التّفاعليّة.

تعدّ النّظرية التّفاعليّة البديل الذي اقترحه البلاغيون الجدد لدراسة المعنى بصفة تتجاوز النّقص الذي عرفه في الدّراسات التّقليديّة، وتعود أصول هذه النّظريّة إلى ريتشاردز (Richards) الذي وضع إطارها العام في كتابه فلسفة البلاغة. لقيت هذه النّظرية صدى واسعا في أوساط البلاغين الجدد من مثل: ماكس بلاك (Max Black)، الذي يعدّ من أشهر من توسّعوا في عرضها، بول ريكو (Paul Ricœur)، جورج لايكوف ومارك جونسون، أرطوني (Ortony)، وأمبرتو إيكو، خاصة أنّ هذه النّظريّة تقدّم أفكارا جديدة حول البناء التّفاعلي للمعنى، أثّرت به على دراسة الاستعارة.

تتكئ النّظريّة التّفاعلية في تفسيرها للبناء التّفاعلي للمعنى على مجالين علميين، أولا على أفكار علم النّفس المعرفي الذي يبحث في كيفية امتلاك الذّهن البشري المعرفة، وكيفية تطورها، ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب، وفي كيفية احتفاظ الذّاكرة بالمعلومة واستعمالها عند الحاجة[1]، وثانيا على أفكار علم النّفس الجشطلتي وهو تيار نفسي يهتم بدراسة الإدراك والسلوك، انطلاقا من استجابة البشر لوحدات أو صوّر متكاملة، أخذا بعين الاعتبار تطابق الأحداث النّفسيّة والفيزيولوجيّة، ويرفض التّحليل الذي يقوم علي المنبّهات والاستجابات لعناصر متفرقة يتم جمعها داخل هدا الكل (الجشطلت*)[2]، حيث ترى النّظرية التّفاعلية أنّ المعنى يتشكّل بصفة عامة في مستويين: أولا عن طريق فاعلية الفرد ومحيطه الخارجي، وثانيّا يتحقّق عن طريق التّفاعل الدّلالي.

1- البناء التّفاعلي للمعنى خارج النّص:

تعتمد النّظريّة الدّلاليّة الحديثة في تفسيرها لكيفية بناء المعنى على بعدين: البعد النّفسي والبعد التّجريبي، إذ يقدّم البعد النّفسي مجموعة من الأطروحات التي تبيّن فاعليّة الفرد في بناء المعنى، أمّا البعد التّجريبي فيقدم فاعليّة التّجربة في بناء هذا المعنى.

---

[1]- يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.87.

* الجشطلت: شكل أو صورة من الظواهر الطبيعيّة الفيزيائيّة أو البيولوجيّة أو النّفسيّة المتكاملة، بحيث تكون الوحدة الوظيفيّة (أي الشّيء المدرك) ذات خصائص لا يمكن استمدادها من أجزائها بمجرد ضم بعضها إلى بعض. يُنظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.88.

[2]- يُنظر: م. ن، ص. ن.

أ- البعد النّفسي:

يستند البعد النّفسي على أفكار علم النّفس المعرفي، في كيفية امتلاك الذّهن البشري المعرفة وفاعليته في بناء المعنى، فالمعنى حسب هذا الطرح موجود في أذهان البشر وما هو أصل للمعنى وسابق في الاعتبار، في رأي التّقليد النّفسي، هو البنيّة الذّهنية لمتكلم اللّغة، ولهذا عدّ هذا الطّرح نفسيا معرفيا، فالذّهن عنصر مشترك بين جميع البشر، وهو عماد معرفتهم، ويمكن أن نفترض أنّ الجانب المعرفي عند الإنسان هو ذلك العنصر الذّهني باعتباره القاسم المشترك بين بني البشر[1]، حيث يتم بناء المعنى في مستوى الذّهن وتقوم اللّغة بترجمته، و"بهذا تعكس اللّغة -وهي عبارة عن رموز وعمليات خوارزمية- الفكر البشري، أي ما يقوم به من عمليات ذهنية"[2]، لذلك يمكن القول أنّ المقاربة النّفسية ترتكز على عدم قيام علاقة قوية ومباشرة بين المتكلم والعالم الخارجي بالاعتبار الفيزيائي في التّفسير اللّغوي[3]، وفيما يلي سنقدم ثلاث أطروحات نفسّر من خلالها المقاربة النّفسيّة في كيفية بناء المعنى داخل الذّهن البشري وهي:

أ-1-القيد المعرفي:

يتم بناء المعنى في القيد المعرفي-حسب جاكندوف (Jackendoff)- انطلاقا من افتراض مستويات للتّمثيل الذّهني تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى، مثل جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللّغوي، وجهاز الشّم، وربط كل ذلك باللّغة، لأنّ اللّغة هي الوسيلة التي تمكّن الإنسان من التّعبير عن هذه المعلومات، لذلك يشترط هذا الطّرح أن تكون البنيّة الدّلاليّة عند البشر غنية وذات قوة تعبيريّة أو نفسيّة، فالأمر يرتبط أساسا بكيفية معالجة البشر للعالم ورؤيتهم إياه وبنائهم «حقيقته»، وذلك باعتبار هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل -واللّغة جزء منها فقط- للاتصال بمحيطها وإدراكه، والتّفاعل معه، والفعل فيه والانفعال به، واللّغة مهمة في ذلك كونها تعبّر عن هذا الاتصال وتخبرنا بتفاصيله[4] كما يتصوره الذّهن البشري.

---

[1]- عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة، ص.43.

[2]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.10.

[3]- يُنظر: م. ن، ص.44.

[4]- يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة، ص.48.

أ-2- دلالة الأطر:

يقدّم فيلمور(Filmore)، طرحا آخر في كيفية بناء المعنى يعرف بدلالة الأطر، ويعتمد هذا الطّرح في تحديد المداخل المعجميّة «ورصد معانيها»، على أطر عامة تتجانس فيها مختلف النّماذج المعرفيّة البشريّة، إذ تخصّص هذه الأطر فهما موحدا ومؤمثلا لمجال من مجالات التّجربة. فالفهم عند فيلمور هو المقاس الذي نقيس به صحة المعنى، ويتّضح ذلك من خلال دفاعه عن ضرورة تحديد المعنى باعتبار الفهم، وليس باعتبار شروط الصّدق المعروفة في الأدبيّات اللّسانيّة المنطقيّة[1].

تعتمد دلالة الأطر عند فيلمور على العلاقات الدّلاليّة التي تربط بين الألفاظ داخل حقول دلاليّة، حيث تمثّل هذه العلاقات حجر الزّاوية في الدّفاع عن الفهم الموحد، فالحقول الدّلالية تصنّف باعتبارها حقولا لكونها تصف جانبا معينا من السّلوك البشري، يختلف عن جانب آخر يختص بوصفه حقلا مغايرا، ومفهوم الحقل وحده كفيل بأن يقنعنا بضرورة ربط المداخل المكونة للحقل بالإطار المبني على الفهم الموحد[2].

أ-3- الفضاءات الذّهنية:

يحتوي الطّرح الذي قدّمه فوكونيي (Fauconnie) حول الفضاءات الذّهنيّة فكرة تختلف عن الطّرحين السّابقين، وهي فكرة تتعلق بالمعنى الذي تكتسبه العبارة عند الاستعمال، إذ يفرّق فوكونيي "بين الخصائص الدّلاليّة التي تفيدها عبارة لغوية ما بمقتضى بنيتها «وهو ما يعرف في الأدبيّات اللّسانيّة بالمعنى النّووي»، وبين الخصائص الذّريعيّة أو البلاغيّة التي تفيدها العبارة اللّغويّة انطلاقا من الاستعمال والسّياق «وهو ما يعرف بالمعنى الهامشي»"[3].

ينطلق فوكونيي في طرحه هذا من الاعتقاد بأنّ معنى العبارة اللّغويّة يتحقق في المستوى الوسيط بين اللّغة والعالم الخارجي، حيث يرى أنّ "اللّغة لا ترتبط رأسا بعالم حقيقي أو فيزيائي، لأنّ بين اللّغة والعالم الفيزيائي سيرورة بناء واسعة، وهذه السّيرورة لا تعكس العبارات اللّغويّة التي تنشئها، ولا العالم الحقيقي الذي تعتبر الأوضاع فيها أهدافا للعبارات التي تنطبق عليها؛ هذا الوسيط «أوالبيني» يسمّيه فوكونيي المستوى المعرفي، وهذا المستوى يختلف عن المحتوى الموضوعي للعبارات، ويختلف أيضا عن بنيتها اللّغوية، لأنّ هذا

---

[1]- يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة ، ص. ص.48- 49.

[2]- يُنظر: م. ن، ص.49.

[3]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.8.

المستوى يبنى–حسب فوكونيي– حين تستعمل اللّغة، حيث يتمّ تحديده بواسطة الأشكال اللّغوية التي نستخدمها في تركيب خطاب ما وإنتاجه، وبواسطة مجموعة مرتبة من التّلميحات الخارج لغوية التي تدخل فيها أشياء من قبل الخلفيات والتّنبؤات والتّجليات الذّريعية، وبهذا تكون العبارات اللّغوية «تعليمات» يتم تنفيذها بإزاء نوع معين من البناء الذّهني في المستوى المعرفي[1] لأنّها لا تحمل معنى في ذاتها.

ب– البعد التّجريبي:

إذا كان البعد النّفسي يؤمن بفاعلية الذّهن البشري في بناء المعنى، فإنّ البعد التّجريبي يؤمن بأنّ التّجربة هي أساس البناء التّفاعلي، وذلك عن طريق العلاقة بين المتكلّم ومحيطه الخارجي، إذ يؤكّد الطرح البيئي "على قيام هذه العلاقة في مستوى معين، أوعلى الأقل على وجود تفاعل بين المتكلم باعتباره خزانا لمعلومات معيّنة والمعلومات القادمة من المحيط أو البيئة"[2].

يقوم الطرح التّجريبي على البعد المعرفي، وعلى الأسس النّفسيّة المرتبطة بإدراك التّجربة البشريّة ودورها في اكتساب المعرفة، وأمّا البعد المعرفي فيعتمد على الأسس النّظرية للعلم المعرفي الذي يعتبر جسم الإنسان وقواه الفطريّة وما له من خيال وقوة إبداعيّة مصدرا للتّفاعل والانفعال والفعل، فعن طريق تفاعل الجسم الإنساني مع العالم المحيط به، يرى المرء الصّور ويدقّق البحث فيها ويعرف مواقع عناصرها، وعن طريق قواه الخياليّة والإبداعية يصوغ خطاطات ويؤلّف استعارات وكنايات، ومادام المحيط الذي يعيش فيه البشر يختلف اختلافا جذريا أونسبيا، فإنّ المجال يفسح للنسبيّة الثّقافيّة ولنسبية الإدراك الفردي[3].

وما هو تجريبي، يستعمل هنا بمعناه الواسع بما في ذلك البعد الحسي (الحركي)، والبعد العاطفي، والبعد الاجتماعي، وتجارب أخرى من هذا القبيل تتيسّر عند كل الكائنات البشريّة، إضافة إلى كل القدرات الفطريّة التي توجّه التّجربة وتجعلها ممكنة؛ ومفهوم التّجربة لا يعني بالأساس التّجارب العرضيّة الفرديّة التي قد تحصل لنوع من الناس بعينهم، بل يعني المظهر الذي نتوافر عليه جميعنا باعتبارنا، بكل بساطة، كائنات بشريّة تعيش على هذه الأرض في

---

[1]– يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة، ص.50.

[2]– جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.44.

[3]– يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.81.

إطار مجتمع بشري. والتّجربة ليست عنصرا ساكنا أوسالبا، إنّها عنصر فاعل في اشتغال البشر وفعلهم في محيطهم الطبيعي والاجتماعي/الثّقافي، باعتبارهم جزءا جوهريا فيه[1].

وما يمكن أن يكون مقاربة واعدة في الدّلالة المعرفيّة عند لايكوف وجونسون هو اعتبار المعنى[2]:

أولا: تفاعلي، ينتج من خصائص البشر ومن تجربتهم في العالم الذي يعيشون فيه، باعتبار هؤلاء "البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل –واللّغة جزء منها فقط– للاتصال بمحيطها، وإدراكها له والتّفاعل معه، والفعل فيه، والانفعال به.

ثانيا: يرتبط بالأساس بإسقاط خيالي يستعمل آليات مثل الاستعارة والكناية، وهذه الآليّات تتيح أن ينتقل البشر ممّا يقومون بتجربته إلى نماذج معرفية مجردة.

2– البناء التّفاعلي للمعنى داخل النّص:

يبنى المعنى التّفاعلي داخل النّص نتيجة التّفاعل الدّلالي بين الكلمات داخل السّياق النّصي، حيث تغيّر الكلمات معانيها بتغير السّياقات؛ وهذا الطّرح ينفي ماجاءت به الدّراسات التّقليدية التي تعاملت مع المعنى كمعطى ثابت لا يتغيّر، ومرد ذلك حسب ما أقرّه ريتشاردز إلى ما أسماه "خرافة المعنى الخاص proper meaning superstition"[3] الذي جاءت به النّظريّة الاسميّة، فالنّظريّة الاسميّة ترى أنّ للكلمات معاني ثابتة، لا تتغيّر، وما يحكم صحة هذه المعاني هو مذهب الاستعمال، الذي يعتقد أصحابه أنّ هناك استعمالا صحيحا أو جيدا لكل كلمة، وأن فضيلة الأدب هي استثمار هذا الاستعمال الجيد[4].

وللخروج من مأزق المعنى الثّابت يرى ريتشاردز ضرورة النّظر في وظيفة البلاغة الأرسطيّة التي كانت تقوم على فكرة الإقناع والتّأثير، على أن تكون وظيفة البلاغة الجديدة هي "دراسة لحالات سوء الفهم وطرق معالجتها"[5]، وانطلاقا من هذا المنظور الجديد عمل ريتشاردز على تأسيس بلاغة دلاليّة منطقيّة تحتل نظريّة الاستعارة فيها مركزالثّقل، إذ يقدّم في كتابه –فلسفة البلاغة– مفهوما جديدا للبلاغة ينبثق من تصوّر دلالي يعدّ إرهاصا لما

---

[1]– يُنظر: عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدّلالة الحديثة، ص.51.

[2] – يُنظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.6.

[3]– أيفور أرمسترونغ ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشّرق، الرّباط 2002، ص.77.

[4]– يُنظر: م. ن، ص.56.

[5]– م. ن، ص.5.

يدعو إليه البلاغيون الجدد اليوم، وكان بالإضافة إلى ذلك يشعر بأنّه يبعث الحياة في موضع قديم ارتكازا على تحليل لغوي جديد، كون البلاغة عنده دراسة لطرائق الفهم اللّغوي وعدم الفهم وسبل علاجه، ويلاحظ علاوة على ذلك أنّ هذا المشروع لا يختلف عن البلاغة القديمة في طموحه الشّديد فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى المنعطف العام لكل نزوع اسمي تصنيفي، إذ لا توجد في كتاب ريتشاردز أية محاولة لتصنيف الأشكال البلاغيّة، ثم إنّ الحديث عن الاستعارة يحتل المقام الأول، دون أيّة مزاحمة من الكناية أو المجاز المرسل أو غيرها من بقية الأشكال البلاغيّة[1].

تعامل بلاغة ريتشاردز الدّلاليّة المعنى كمعطى متغيّر خاضع للسّياق، رافضة بذلك أن يكون للكلمات معاني محددة مسبقا، يقول: " فلكي نحسب حساب الفهم وسوء الفهم، وندرس كفاية اللّغة وشروطها، ينبغي أن نرفض ولو إلى حين، أن تكون للكلمات معان محدّدة فقط، وأن يكون الخطاب مجرد نظم لهذه المعاني تماما كما ينتظم الجدار من مجموع أحجاره، وإذا كانت الأحجار لا تبالي، في مختلف الأغراض العملية، حيث ترصف ومع أي شيء آخر، فإنّ المعاني تبالي وتهتم بشدة وربّما أكثر من أي شيء آخر، فمن خواص المعاني أنّها تهتمّ بما يجاورها اهتماما بالغا"[2]، لذلك يفضّل ريتشاردز أن نتعامل مع الدّلالة التي تتشكّل على أساس تفاعل الكلمة مع ما يجاورها من كلمات أخرى داخل السّياق، حيث تكتسب كل كلمة خاصيات من كلمات الأخرى وفي هذه المنطقة يتشكّل معنى جديد، فما نجده من معنى لأيّ كلمة إنّما يأتيها من معاني الكلمات الأخرى التي ترافقها، ولا تقف هذه الكلمات عند الكلمات المنطوقة فحسب، بل تتعدى ذلك لتشمل الكلمات غير المنطوقة التي تمارس سلطتها حتى وإن كانت غائبة، وهذا ما يعرف عند ريتشاردز بالفاعليّة البديلة للمعنى[3]، حيث تؤثّر هذه الكلمات على معاني الكلمات الأخرى بطريقة لا شعوريّة وتجعل الكلمة المفردة التي تأتي معزولة عن بقيّة الكلمات المنطوقة أو المفترضة ليس لها معنى في ذاتها، شأنها شأن أيّة رقعة ملوّنة في لوحة لا تكتسب حجما أو مساحة ما لم توضع في إطار معيّن[4]؛ هو الإطار النّصي الذي يلعب فيه السّياق دورا مهما في تشكيل الدّلالة.

---

[1]- يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1992، ص.ص.149-150.

[2]- أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص.ص.18-19.

[3]- يُنظر: م. ن، ص.74.

[4]- يُنظر: أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص.74.

يمارس السّياق دوره في عمليّة التّفاعل بشكل أساس على بؤرة الاستعارة لإثارة معاني جديدة، وهذا ما يعني أنّه في سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمات معنا جديدا ليس هو معناها الأصلي في الاستعمالات الأدبيّة[1]؛ ولقد بيّن ريتشاردز أنّ الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معيّنة، إنّما هي كذلك تفاعل بين السّياقات المختلفة، على أساس أنّ النّغمة الواحدة في أية قطعة موسيقيّة لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميّزة لها إلاّ من النّغمات المجاورة لها، وأنّ اللّون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنيّة لا يكتسب صفته سوى من الألوان والأجزاء التي تصحبه وتظهر معه، وحجم أي شيء لا يكتسب، وطوله لا يمكن أن يقدّر إلاّ بمقارنته بحجم الأشياء التي ترى معه وأطوالها، كذلك الحال في الألفاظ فمعنى أيّة كلمة لا يمكن أن يتحدّد إلاّ على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ[2].

سيطرت الاستعارة على بلاغة «ريتشاردز» نتيجة لأنّها «الوحدة السّياقيّة للدّلالة»، فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليفة من المظاهر، وتكون نفس هذه المظاهر أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة، فإنّ مبدأ الاستعارة يكون مترتبا على هذا الوضع اللّغوي، فإذا كانت الاستعارة تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط، حيث تصبح دلالتهما هي ناتج هذا التّفاعل، فإنّه لكي يتطابق هذا الوصف مع «الوحدة النّظرية للمعنى»، علينا أنّ نقول أنّ الاستعارة تحتفظ في داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى، ومن هنا فإنّ الأمر لم يعد يتعلّق بنقل بسيط للكلمة، وإنّما بتبادل تجاري بين الأفكار، أي تفاعل بين السّياقات؛ وإذا كانت الاستعارة دلالة على المهارة والموهبة فإنّ موهبة الفكر والبلاغة عند ريتشاردز هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميّزة؛ خاصة وأنّ الاستعارة تهتم بالأسباب التّوليديّة لأشكال المجاز وتشرح قيامها بوظائفها الفعليّة، لذلك فإنّها لا يمكن أن تعتدّ بالكلمة فحسب بل بالخطاب كلّه. ومن هنا فإنّ نظريّة القول الاستعاري لا بد أن تكون بالضّرورة نظريّة لإنتاج الدّلالة الاستعاريّة للخطاب[3].

نخلص إلى أنّ النّظرية التّفاعليّة تنظر إلى المعنى كمبنى لا تكتمل معالمه إلاّ داخل الشّموليّة النّصيّة، لذلك فالبحث عن معنى الكلمة لا يستدعي تحديد هويتها في القاموس، بل

---

[1]- يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص.153.

[2]- يُنظر: م. ن، ص.ص.150-151.

[3]- voir: Paul Ricœur, la métaphore vive, Edition du seuil, paris, 1975, p105.

يستدعي البحث عن المعنى الذي اكتسبته هذه الكلمة في تفاعلها مع الكلمات الأخرى داخل السّياق النّصي، وهذا المفهوم الجديد للمعنى مكّن من النّظر إلى الاستعارة نظرة تتجاوز المحدودية الأرسطيّة.

3- التّحليل التّفاعلي للاستعارة:

يرى البلاغيون الجدد أنّ المنظور الدّلالي الذي أدخله ريتشاردز إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا مهما في تجاوز «التّعريف الاسمي» الذي كان سائدا في المنظور البلاغي التّقليدي، إلى ما يطلق عليه «التّعريف الواقعي» الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدّلالة الاستعاريّة وتلقيها في الآن ذاته[1]، فبينما كانت الكلمة هي نقطة الارتكاز في تغيّر المعنى الذي يتمثّل فيه الشّكل البلاغي المسمى بالاستعارة عند القدماء، حيث يتم تعريفها بطريقة تجعله يتطابق مع نقل اسم أجنبي إلى شيء آخر ليس له اسم حقيقي، فإنّه قد تبيّن أنّ البحث عن عمل المعنى المتولّد من نقل الاسم فحسب يدمّر دائما لوحة الكلمة وعليه لوحة الاسم، لكي يفرض بديلا لهما اتخاذ القول وسيلة سياقيّة وحيدة يعرض لها نقل المعنى، إذ يؤدّي هذا القول دورا مباشرا كحامل لمعنى تام ومكتمل في إنتاج الدّلالة الاستعاريّة، ومن ثمّ فإنّه من الضّروري أن نتحدث دائما عن القول الاستعاري الذي يتشكّل نتيجة التّفاعل والتّوتر بين ما يطلق عليه «بؤرة الاستعارة»، والإطار المحيط بها، وهذا التّفاعل يعتمد عل نوع من التّداخل بين طرفيها: المستعار منه والمستعار له.

يشرح ماكس بلاك طبيعة هذا التّفاعل بقوله: "عندما نستعمل استعارة ما، فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركيّة في الآن ذاته، وهما ترتكزان على لفظ واحد أوعبارة واحدة، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما"[2]، ترتبط هاتان الفكرتان بالمشبّه به والمشبّه، أو حسب اصطلاح ريتشاردز: «الحامل vehicle»، و«المحمول Tenor» الذي يعدّ "الفكرة الضّمنية أو المضمون الأساسي الذي يعنيه الحامل"[3]، حيث تكون الفكرة الناتجة عن تفاعل هذين الحدّين من طبيعة مختلفة عن الفكرتين السّابقتين، والملاحظ هنا "أن الطّابع الجشطلتي ظاهر في فكرة ريتشاردز، ذلك أنّ النّظرية الجشطلتية ترى أنّ البنية ليست بالضّرورة

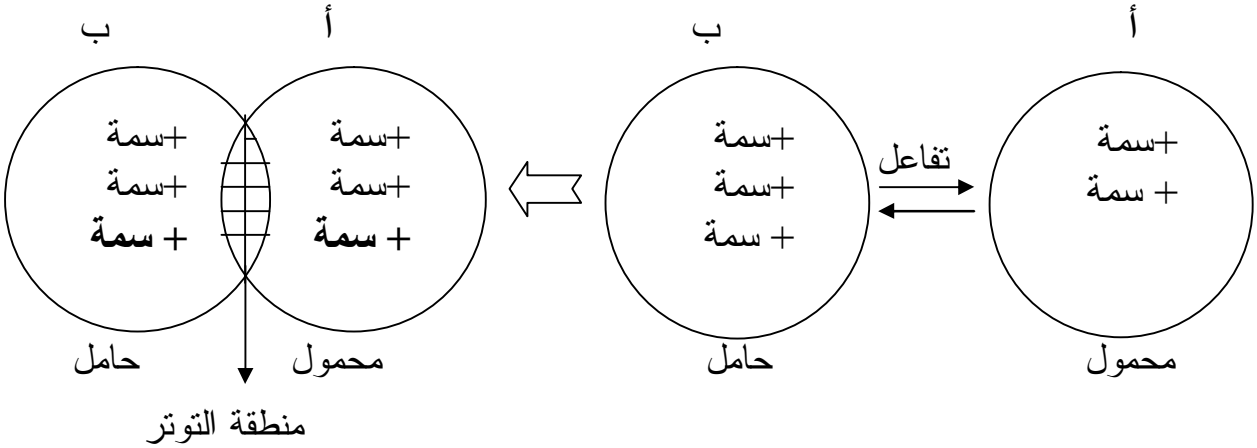
---

[1]- يُنظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص.ص.151- 152.

[2]- يُنظر: م.ن، ص.152.

[3]- أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص.98.

حاصل جمع أجزائها، بل هي من طينة مختلفة عن هذا الجمع"[1]، ولتبيين كيفية اشتغال الاستعارة عن طريق التّفاعل نقترح التّرسيمة الآتيّة:



التّحليل التّفاعلي للاستعارة

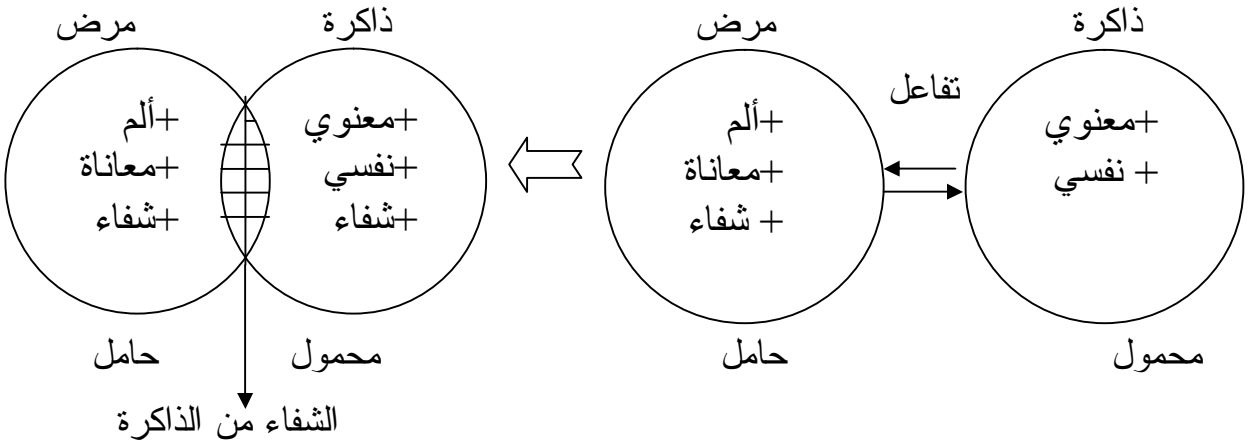
يمثّل العنصر(أ) ما أسماه ريتشاردز(المحمول)، بينما يمثل العنصر(ب) (الحامل)، ومن خلال الشّكل المقترح يتّضح أنّ المحمول (أ) يتميّز بمجموعة من السّمات، كما يتميّز الحامل(ب) بمجموعة من السّمات المغايرة، أما السّهمان المتعاكسان ⟵⟶ فيمثلان التّداخل الذي يحدث بين المحمول والحامل، ويتم ذلك في المنطقة المخططة وهي «منطقة التوتّر» التي يحدث فيها التّفاعل بين طرفي الاستعارة، ونتيجة لهذا التداخل يكتسب المحمول(أ) سمة من الحامل(ب)، وقد وضّحنا ذلك في الشّكل باللّون القاتم.

وفيما يلي سنقدّم بعض نماذج التّحليل التّفاعلي للاستعارة، وذلك من خلال تحليل بعض الاستعارات الواردة في الرّواية كالآتي:

[1]– سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربية (مقاربة معرفيّة)، ص.64.

- **تحليل استعارة:** "نحن لا نشفي من ذاكرتنا"[1]:

يحدث التّفاعل في هذه الاستعارة بين المحمول «ذاكرة» وقد صرّحت به الكاتبة، والحامل «مرض» وهو الطّرف المحذوف، مع ذكر قرينة من قرائنه وهي «الشّفاء» على سبيل الاستعارة المكنيّة، ويتم التّفاعل بين هذين الطّرفين حسب الشّكل الآتي:



التّحليل التّفاعلي لاستعارة: "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"

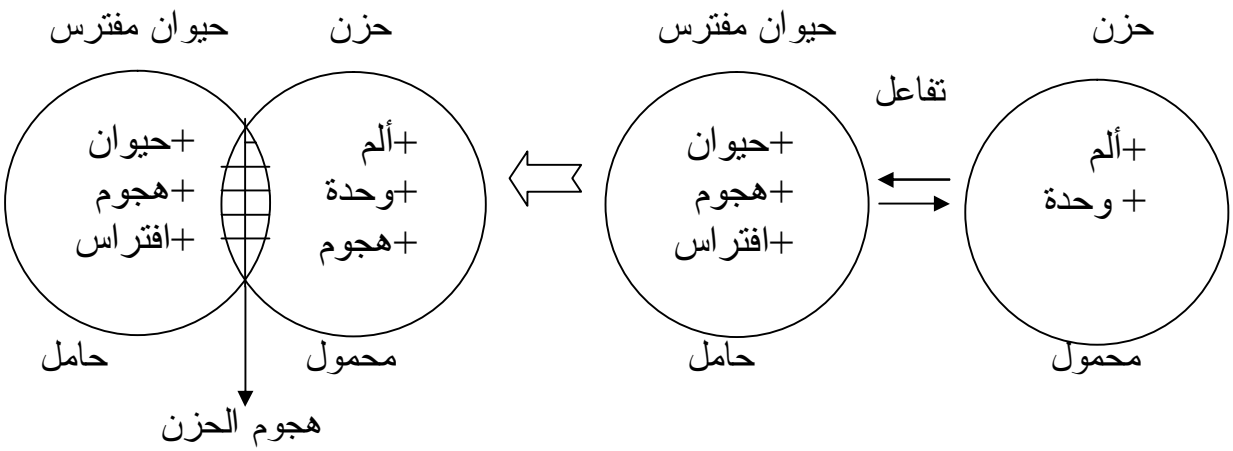
نلاحظ من خلال هذا الشّكل أنّ لكل من المحمول «ذاكرة» والحامل «مرض» سمات متباينة، فيحدث التّفاعل بين هذه السّمات في منطقة التّوتر، أين تكتسب الذّاكرة إحدى السّمات اللازمة في المرض وهي [+شفاء]، والتي تصبح سمة عرضية في الذّاكرة.

- **تحليل استعارة:** "كان الحزن يهجم علي فجأة"[2].

تشتغل هذه الاستعارة كذلك على أساس التّفاعل بين طرفيها : المحمول «الحزن» والحامل «الحيوان المفترس»، حيث شبّهت الكاتبة «الحزن» بالوحش أو الحيوان المفترس الذي يقوم بفعل الهجوم، وقد صرّحت صاحبة الرّواية هاهنا بالمشبّه «الحزن»، وحذفت المشبّه به «الحيوان المفترس» ممّا يشكّل استعارة مكنية قرينتها «الهجوم»، ويحدث التّفاعل في هذه الاستعارة على النّحو الآتي:

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[2]– م. ن، ص.171.



التحليل التفاعلي لاستعارة: "كان الحزن يهجم عليّ فجأة"

يكتسب المحمول «حزن» في هذه الاستعارة إحدى السّمات اللازمة في «الحيوان المفترس» وهي: سمة [+الهجوم]، التي تصبح سمة عرضية في الحزن.

تبيّن صاحبة النّص من خلال هذه الاستعارة، حالة الحزن الشّديدة والمفاجئة التي انتابت بطل الرّواية «خالد بن طوبال» عندما أخبرته حبيبته حياة أنّها ستذهب إلى الجزائر مع عمّها وعائلته حيث تقضي العطلة الصّيفية مع أمّها، فخبر غياب حياة عن خالد جاء صدفة وفجأة وذلك لأنّ حياة لم تمهّد له من قبل ولم تلمّح أنّها ستسافر إلى الجزائر، وهذا ما جعل خالد يتلقى هذا الخبر بدهشة واستغراب حيث يقول:

" صحت وأنا أستوقفك في الممرّ:

ــ أحقّ ما تقولين ؟

قلت:

ــ طبعا أنا أقضي دائما عطلتي الصّيفيّة مع والدتي في الجزائر. ولا بدّ أن أعود الأسبوع القادم مع عمّي وعائلته.. لن يبقي أحد هنا في باريس"[1]

شعر خالد فجأة أنّه سيبقى وحيدا، وأن غياب حياة سيحدث له فراغا لا يمكن أن تملأه الأشياء أو الأشخاص من بعدها وذلك لشدة تعلقه بها، إلى درجة أنّه شبه نفسه بالطّفل الصّغير الذي تتركه أمه وتسافر من دونه مخلفة وراءها فراغا رهيبا ويتجلّى هذا في قوله:

" كنت على حافة البكاء.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.180.

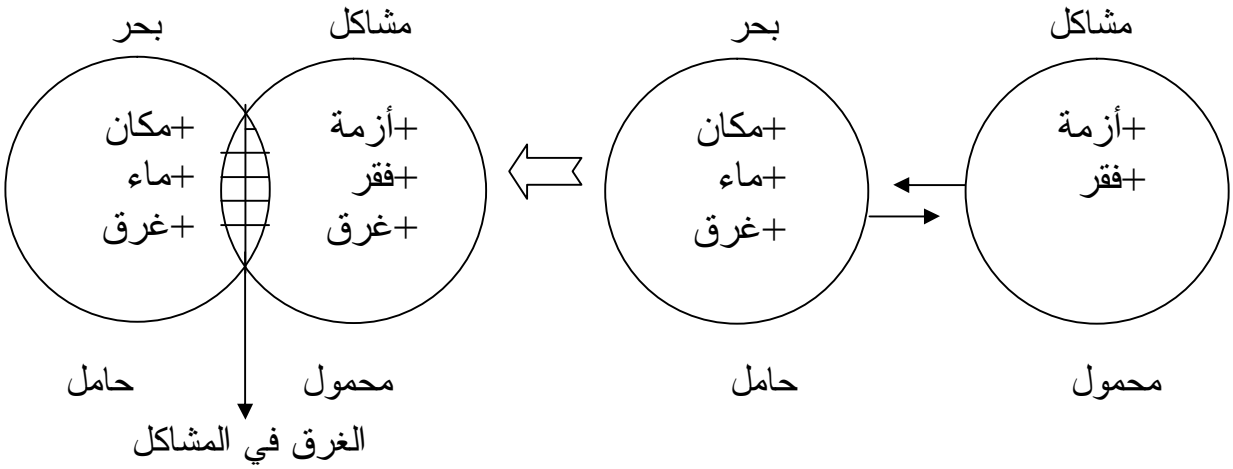
كطفل أخبرته أمّه أنّها ستسافر دونه...

هل أمسك بأطراف ثوبك كطفل وأجهش بالبكاء ؟"[1]

فهجم الحزن على خالد مثلما يهجم الحيوان المفترس على الإنسان فجأة، فيجعله في حالة من الذّعر والألم والمعاناة، وقد يتسبب في قتله أيضا.

- **تحليل استعارة:** "رانا غارقين في المشاكل...على بالك"[2].

يتحقّق المعنى الاستعاري في هذه الاستعارة من خلال المشابهة التي عقدتها الكاتبة على لسان أحد شخصيات روايتها «سي مصطفى»، بين المشاكل والبحر في السّمة المشتركة بينهما: [+غرق]، وهي استعارة مكنية صرّح فيها بالمشبّه «مشاكل»، وحذف المشبّه به «البحر» مع ابقاء شيء من لوازمه «الغرق»، ويحدث التّفاعل بين المحمول والحامل في هذه الاستعارة كالآتي:



التّحليل التّفاعلي لاستعارة:" رانا غارقين في المشاكل.. على بالك..!"

يحدث التّفاعل في هذه الاستعارة بين كل من المحمول «مشاكل» والحامل «بحر»، وجراء هذا التّفاعل تكتسب المشاكل إحدى السّمات اللازمة في البحر [+غرق] فيتولّد المعنى الاستعاري في منطقة التّوتر أين تصبح المشاكل تغرق كالبحر.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.181.

[2]- م. ن، ص.357.

نلاحظ أنّ هذه العبارة «غارقين في المشاكل» جاءت باللّهجة الجزائريّة، وهي عبارة يتصوّر فيها الإنسان الذي لديه مشاكل كثيرة كشخص داخل البحر، حيث تبدأ المشاكل في الازدياد تصاعديا مثلما يرتفع الماء من مستوى أقدام الشّخص إلى أن يغطي كل جسمه، ثم يطفو أخيرا فوق رأسه فيغرقه، وهذه الاستعارة عبّر بها سي مصطفى عن المشاكل التي تحيط به والمعروفة لدى الجميع، خاصة عندما أصبح وزيرا وازدادت مسؤوليته، ويؤكّد ذلك بجملة «..على بالك..»، وهي عبارة مضلّلة يخفي من وراءها سي مصطفى الصّفقات المشبوهة والعمولات الممنوعة التي عرف بها بعد أن تولى منصبا في الوزارة، ويرد ذلك في قول خالد: "نعم.. كنت (على بالي..) بتلك المبالغ الهائلة التي تقاضاها في كندا كعمولة لتجديد معدّات إحدى الشّركات الوطنية الكبرى. ولكنني كنت أخجل من أن أقول له ذلك، لأنّني أدري أنّ الذين سبقوه إلى ذلك المنصب.. لم يفعلوا أحسن منه"[1]، وقد كان سي مصطفى- حسب الرواية- نموذجا مصغرا من أصحاب السّلطة الذين نهبوا الجزائر بعد الاستقلال، ويدّعون أنّهم لديهم مشاكل، في حين كان المواطن الجزائري البسيط يغرق في المشاكل، ما أسفر عن الانفجار الاجتماعي الذي حدث في 5 أكتوبر 1988.

[1]-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.357.

المبحث الثّالث: البعد السّيميائي للاستعارة.

يشير أمبرتو إيكو إلى أنّ الاستعارة و"بالخصوص عندما يقع درسها في مجال اللّغة، تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدّراسات اللّسانيّة، لأنّها بالفعل آليّة سيميائيّة تتجلّى في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التّفسير اللّغوي إلى آليّات سيميائيّة، ليست من طبيعة اللّغة المستعملة في الكلام، ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم، التي غالبا ما تكون استعاريّة"[1].

يؤكّد إيكو من خلال عبارته السّالف ذكرها أنّ الاستعارة –باعتبارها علامة لغوية– آليّة سيميائيّة تحتل دراستها مجالا واسعا في الاشتغال السّيميائي*؛ حيث تنظر السّيميائيّات إلى اللّغة على أنّها مجموعة من العلامات والإشارات، ولعلّ التّعامل مع اللّغة كعلامة كبرى تنطوي تحتها أنظمة أخرى من العلامات، يجعل منها نظام علامي قادر على استعاب مختلف الأنظمة العلاميّة الأخرى والتّعبير عنها تعبيرا تداوليّا أو (تواصليّا)، فلا غرابة إذن في أن ينظر إلى اللّغة كاستعارة كبرى في التّفكير السّيميائي الحديث، ذلك لأنّ اللّغة هي النّظام السّيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبّر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها، فتتصهر في اللّغة التي تعبّر عنها وتستعير لها[2]، وهذا ما يؤكّده إيكو الذي يرى أنّ اللّغة بطبيعتها وفي الأصل استعاريّة[3]، كما سبق وأن ذكرنا.

تشكّل الاستعارة ميدان للعلامة لأنّ اللّغة فيها من درجة ثانية، أي درجة مجازية، وفي هذا الصّدد يقول إيكو: "اللّغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي، فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة، بقدر ما تكون غنية بالرّموز والاستعارات"[4]، حيث تحتاج اللّغة المجازية أن ينظر إليها من منظور سيميائي، يبحث فيما تخفي هذه اللّغة من دلالات عميقة، حيث لا نكتفي في دراسة الاستعارة بالمعنى، بل نتعداه إلى معنى المعنى أي الدّلالة وذلك

---

[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.236.

*– يُعنى بدراسة كل أنواع العلامات السّيميائيّة بشقيّها اللّغوي وغير اللّغوي، والتي تتوفّر على معنى وتحقّق شرط التّواصل.

[2]– يُنظر: حسين خالفي، نسقية اللّغة ولا محدودية الدّلالة، مقالة في مجلة الخطاب (دورية أكادمية محكمة تعنى بالدرسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب)، ع2، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2007، ص.333.

[3]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.235.

[4]– أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.ص.14–15.

تحديدا ما تقوم به السّيميائيّات، وهاهنا يبدو أنّه لا مناص من توضيح الفرق بين المعنى والدّلالة، فالمعنى هو معطى مباشر سابق، ملازم للعلامة اللّغويّة، وهو مدلولها الثّابت نسبيا، في حين أنّ الدّلالة هي المعاني غير المعطاة بشكل مباشر، أي هي معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثّقافة والتّاريخ، وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة، والدّفع بها إلى تسليم كل دلالاتها[1]، أي جميع التّأويلات التي يوفّرها المؤوّل لهذه العلامة من مصادر مختلفة. والحديث عن المؤوّل هو لا شك حديث عن الأطراف الثّلاثة المشكّلة للاستعارة باعتبارها علامة سيميائيّة، ويعدّ المؤوّل أحد هذه الأطراف إلى جانب الممثّل والموضوع، ولقد ورد هذا في تعريف العلامة عند شارل سندرس بورس (charles sanders peirce).

خصّص بورس تعريفا للعلامة يرى فيه أنّ العلامة أو الممثّل هي شيء ينوب بالنّسبة لشخص ما عن شيء معيّن، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه، إنّه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشّخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي يخلقها يسميها بورس مؤوّلا للعلامة الأولى، هذه العلامة تنوب عن موضوعها، إنّها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، ولكن بالرّجوع إلى فكرة أسماها بورس مرتكز الممثّل[2]، وقد ولّد هذا التّعريف، المفهوم العلائقي الثّلاثي للعلامة، وهو الأساس الذي ينظر من خلاله للاستعارة كعلامة ثلاثية الحدود (ممثّل، موضوع، مؤوّل)، إذ لا يعتبر بورس "العلامة وحدة تقصد لذاتها، بل كعلاقة بين علامات جزئية «sous – signe»"[3].

تنشأ الدّلالة في العلامة نتيجة للعلاقة الثّلاثية (la relation triadique) التي تنشأ بين "ثلاثة علامات فرعية تنتمي على التّوالي إلى الأبعاد الثّلاثة للممثّل، والموضوع، والمؤوّل الذي يعدّ العنصر الفعّال في هذة العلاقة، إنّه يحيل الممثّل الأوّل على الموضوع الثّاني،

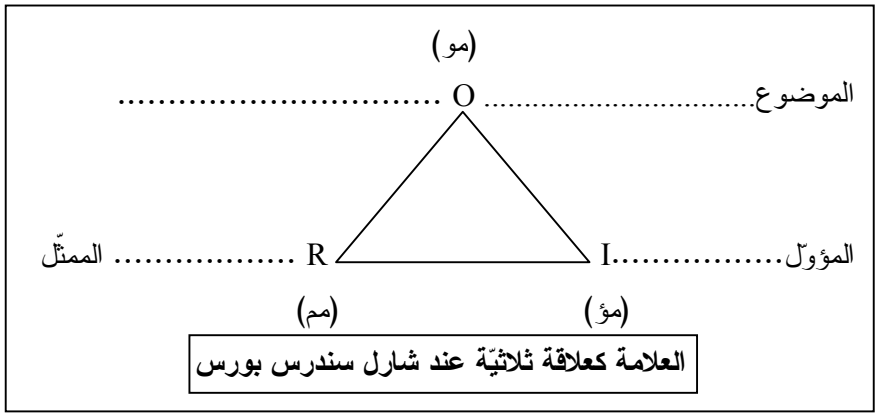
---

[1]– يُنظر: فرنسوا را ستي، المعنى بين الذّاتية والموضوعيّة، ترجمة: سعيد بن كراد.
saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-10.htm

[2]– يُنظر: محمد الماكري، الشكّل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثّقافي العربي، ط1، الرّباط1991، ص.45.

[3]– م. ن، ص.44.

ويمكن أن نوضّح هذه العلاقة الثّلاثية في الرّسم التّخطيطي الذي أورده جيرار دولودال كالآتي[1]:



العلامة كعلاقة ثلاثيّة عند شارل سندرس بورس

إذ لا يمكن أن تتحقّق العلامة السّيميائيّة، إلاّ إذا توفّرت على هذه الحدود الثّلاثة بدءا بالحدّ الأوّل أي الممثّل.

1- الاستعارة والممثّل:

يعدّ الممثّل الحد الأوّل للاستعارة باعتبارها علامة سيميائيّة، حيث تبدأ عملية التّحليل السّيميوطيقي للاستعارة، بدءا بالممثّل الذي يحيل على موضوع الاستعارة المباشر عبر مؤوّلها، و«الممثّل» هو الأداة التي نستعملها في التّمثيل لشيء آخر، يطلق عليه بورس «الموضوع»، وفق ظروف خاصة في الإحالة يوفّرها «المؤوّل»، باعتباره الشّرط الضّروري للحديث عن بناء علامي"[2]، وتعقد الصّلة بين ممثّل الاستعارة وموضوعها المباشر عن طريق ما أسماه بورس «التعبير»، وهو كما عرّفه إيكو: "كل الوقائع المعروفة حول هذا الموضوع"[3]، أي الفكرة التي تتكوّن في ذهن المتلقّي، وقد خصّص إيكو في موضع آخر من

---

[1]- يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ترجمة وتقديم: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدّار البيضاء2000، ص21. حيث يشير الحرف (o) إلى (objet أي موضوع)، والحرف(I) إلى (interprétant أي مؤوّل)، والحرف(R) إلى (representament أي ممثّل).

[2]- سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل، مقالة في مجلة علامات، عدد9، 1998.
http://www.saidbengrad.com/al/n9/12.htm.

[3]- يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.34.

كتابه القارئ في الحكاية، تعريفا أكثر تطوّرا للتعبير يقول فيه "التّعبير هو الفكرة التي تلّدها العلامة في ذهن الشّارح، حتى لو لم نعاين وجودا فعليّا للشّارح"[1].

2- الاستعارة والموضوع:

يشكّل الموضوع الحد الثّاني للاستعارة، وهو عنصر مهم في التركيب العلامي لأنّه يقدّم معرفة حول العلامة، إذ يقوم الممثّل بالإحالة على هذا الموضوع عن طريق التّعبير، ممّا يعقد ربطا وظيفيا بين العلامة والموضوع الذي تحيل عليه فعليّا، وبدون هذا الرّبط لن يكون للعلامة أيّة قيمة تقريريّة ولن تكون أبدا محل إثبات له معنى[2] .

يمثّل الموضوع معرفة مفترضة تقدّم مجموعة من المعلومات يفترضها المتلقّي حول العلامة، غير أنّ الموضوع ليس بالضّرورة شيئا أو حدثا أو وضعية، بل يعني به بورس كل ما يتبادر إلى الذّهن[3]. لكن ما يتبادر إلى الذّهن ليس في وسعه أن يوفّر كل المعلومات المحاطة بالعلامة وذلك "نتيجة لما يسميه بورس بقصور العلامة «du signe L'imperfection»"[4]، لذلك يحتاج الموضوع دائما إلى مؤوّل، "فبما أنّنا مجبرون دائما، من أجل تحديد علامة، على استحضار علامة أخرى، فإنّ الموضوع لا يشكّل حدا نهائيا لمتوالية إبلاغية ما"[5]، لذلك فهو يحتاج دائما إلى مؤوّل.

يقدّم الموضوع نوعين من المعرفة: المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة، والتّمييز بين نوعين من المعرفة يعني التّمييز بين نوعين من الموضوعات، حيث يرى إيكو أنّه" ثمة اختلافا بين الموضوع الذي علامته هي علامة وبين موضوع العلامة، فالأوّل هو الموضوع الحيوي، ويقصد به حالة من العالم الخارجي، أمّا الثّاني فبنيان سيميائي هو موضوع من العالم الجوّاني المحض"[6]، والفرق بين هذين الموضوعين هو كالآتي :

---

[1]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.35.

[2]- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء2007، ص.215.

[3]- يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات(مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.68.

[4]- سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل.

[5]- م. ن.

[6]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص. 51.

أ- الموضوع المباشر :

الموضوع المباشر (l'objet immédiate) هو المعرفة المباشرة التي تمثّلها الاستعارة، "فكل علامة أو (تمثيل) تعبّر بصفة مباشرة عن موضوع مباشر (يمكن تعريفه على أنّه مضمونها)"[1]، وتتمثل هذه المعرفة المباشرة عند بورس في "معنى الدليل وهو موجود رأسا داخل الدليل ذاته"[2]، لكن هذه المعرفة لا توجد في كل الموضوع، إنّها في جزء منه فقط وهو شقه المباشر، كما أنّ الموضوع المباشر ليس هو كل الموضوع، بل مجرد عنصر منه لا يمكنه أن يحيل بحصر المعنى إلاّ إذا كان الموضوع الكلّي معروفا مسبقا[3].

ب- الموضوع الدّينامي:

تقدّم الاستعارة معرفة غير مباشرة عن طريق موضوعها الدّينامي (objet dynamique) ، والمعرفة غير المباشرة، هي ما يمكن أن يدرك في الاستعارة بشكل غير مباشر، وذلك لارتباط موضوعها الدّينامي بالسّياق الخارجي، حيث "يرتبط الموضوع الدّينامي بسياق نصل إليه بواسطة تجربة مناسبة، ولذلك فإنّه دائما يوجد خارج الدّليل"[4]، حيث لا تمثّله العلامة بل تشير إليه فقط، لهذا السبب لا يمكن الوصول إليه دون المرور بالموضوع المباشر، فالموضوع الدّينامي هو الموضوع الواقعي الذي بسبب طبيعة الأشياء لا يمكن للعلامة أن تعبّر عنه، وإنّما تشير إليه تاركة للمؤوّل عملية اكتشافه عن طريق التّجربة المجانيّة[5]، التي يعرّفها بورس بأنّها تجربة تعدّ حصيلة سيرورة سيميائيّة سابقة عن الفعل الذي يحقّق الموضوع المباشر[6]. لذلك يمكن أن يكون الموضوع الدّينامي عنصرا داخل ما يؤثّث الكون المحسوس، ويمكن أن يكون أيضا فكرا وانفعالا وإيماءة، كما يمكن أن يكون شعورا ومعتقدا[7]، حيث يحتاج للوصول إليه إلى النّبش في ذاكرة العلامة[8].

---

[1]- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.185.

[2]- محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر2008، ص.85.

[3]- يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.96.

[4]- م. ن، ص.85.

[5]- يُنظر: م. ن، ص.19.

[6]- يُنظر: سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتأويل.

[7]- يُنظر: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.132.

[8]- يُنظر: م. ن، ص.ص.140-141.

3- الاستعارة والمؤوّل:

يصرّح إيكو بأنّ "الخصوصيّة الأساسيّة للعلامة هي قدرتها على استثارة التّأويل"[1]، وهذا ما يحدث في الاستعارة باعتبارها علامة سيميائيّة يقوم حدها الثّالث بحركة نشطة تفتح باب التّأويل على مصراعيه. يعرف هذا الحد الثّالث بالمؤوّل وهو الحد الأكثر ديناميّة داخل البناء الثّلاثي للعلامة في تصوّر بورس، و"المؤوّل ليس هو من يؤوّل العلامة، إنّه علامة تحيل ممثّلا على موضوعه"[2]، أي يقوم بدور الوساطة بين ممثّل العلامة وموضوعها، إذ يعبّر عن علامة أولى تتولد عنها علامة ثانيّة، وعن الثّانيّة علامة ثالثة، وعن الثّالثة علامة رابعة، إذ تشكّل هذه الحركة التّوليديّة للعلامات ما يعرف عند بورس «السّيميوزيس»، لكن هذا لا يعني أنّ المؤوّل هو التّأويل، إنّما هو نقطة البدايّة التي يتشكّل فيها المعنى، حيث إنّه يرتبط بالتّأويل ويعدّ منطلقا له؛ فالمؤوّل يقتضي وضعا لا يتطلّب سياق خاص، ولا يتطلّب شخصا يقوم بالتّأويل، في حين يمكن اعتبار التّأويل محاولة لإمساك خيوط الدّلالة والدفع بها إلى نقطة نهائيّة تعدّ خاتمة لمسار تأويلي[3]، وينقسم المؤوّل إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي:

أ-المؤوّل المباشر:

يرتبط المؤوّل المباشر (interprétant immédiate) للاستعارة بموضوعها المباشر "ويكتفي بتقديم المعلومات الأوّليّة الخاصة بموضوع ما (معنى، الواقعة أو العلامة)"[4] كما يدركها المتلقّي، دون الاعتماد على شيء آخر، وهذا المفهوم لا يقدّم معرفة بل يكتفي بإدخال الممثّل في حركة ديناميّة، تمثل بداية اشتغال السّيميوزيس، ورغم أنّ هذا المؤوّل يختلف عن غيره من المؤوّلات "التي هي في الواقع أشكال فكريّة وتفكيريّة لتفاعل قدرات الإدراك المختلفة مع هذا المؤوّل المباشر"[5]، إلاّ أنّه الأكثر مسؤوليّة عن توجيه وتوجّه السّيرورة الإدراكية، التي تبدأ مع المؤوّل المباشر للاستعارة ويتّضح مسارها أكثر مع مؤوّلها الدّينامي.

---

[1]- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.108.

[2]- جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.18.

[3]- يُنظر: سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل.

[4]- أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.139.

[5]- محمود عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.102.

ب-المؤوّل الدّينامي :

يقع المؤوّل الدّينامي للاستعارة (interprétant dynamique) في المرتبة الثّانيّة بعد مؤوّلها المباشر ويختلف عنه، إذ يتميّز الموضوع الدّينامي في عمومه بحركة تجديديّة مستمرّة، تخرج العلامة من دائرة التّحيين البسيط إلى التّأويل. فهذا المؤوّل لا يكتفي بما تقدّمه العلامة في مظهرها المباشر بل يمتاح عناصر تأويله من المحيط المباشر وغير المباشر للعلامة[1]، وينقسم المؤوّل الدّينامي من حيث العلاقة التي يربط من خلالها بين الممثّل والموضوع حسب نوعية هذا الموضوع، فإذا كان موضوع الاستعارة مباشرا تكون المعطيات الذي يقدمها مؤوّلها الدّينامي من الدّرجة الأولى أي (مؤول دينامي1)، وإذا كان موضوع الاستعارة دينامّيا، فإنّ المعلومات التي يوفّرها هذا المؤوّل تكون من الدّرجة الثّانيّة (مؤول دينامي2).

ب-1-المؤوّل الدّينامي1 :

يعتبر المؤوّل الدّينامي1 قراءة في المعطيات التي تودّ العلامة أن تقدمها حول موضوعها المباشر"دون البحث في السّياق الخارجي الذي يحيط بهذا الموضوع، وعليه لا يمنح المؤوّل الدّينامي سوى الوقائع التي لها علاقة بالعلامة نفسها، أي أنّه لا يوفّر إلاّ المعارف، التي يمكن أن تكشف ما تريد العلامة قوله عن موضوعها المباشر"[2] داخل سياق العلامة نفسه.

ب-2- المؤوّل الدّينامي2 :

يتحقق المؤوّل الدّينامي2 عندما يرتبط المؤوّل الدّينامي بالموضوع الدّينامي، و"في هذه الحالة يستقي المؤوّل الدّينامي معلوماته من سياق الموضوع، أيا كان بعده أي من مجموع المعارف والمعلومات المتّصلة بالموضوع"[3]، وإذا كان المؤوّل الدّينامي1 يرتبط بالموضوع المباشر، ولا يتعدى الكم المعلوماتي الذي توفره العلامة بخصوص هذا الموضوع، فإنّ المؤوّل الدّينامي2 يشكّل قراءة في سياق خارجي مباشر (خارجي أو سابق) عن معرفة الشّخص الذي يؤوّل، المؤوّل الدّينامي2 هو إذن قراءة في السّياق الاجتماعي (الخارجي) أو

---

[1]- يُنظر: محمود عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.ص.139-140.

[2]- محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص.55.

[3]- م. ن، ص. ن.

التّاريخي (السّابق) أو فيهما معا، لوجود العلاقة بين العلامة وموضوعها الخارجي[1]، وتكمن أهمية هذا المؤوّل في كونه مسؤول عن تطوير المؤوّل الدّينامي الأوّل والمؤوّل النّهائي الأوّل.

ت- المؤوّل النّهائي:

يتضمن المؤوّل النّهائي (interprétant final) : المؤوّل المباشر والمؤوّل الدّينامي، وهو كما يعرّفه بورس "الوقع الذي تولده العلامة في الذّهن بعد تطوّر كاف للفكر"[2]، يعمل هذا المؤوّل على توقيف الفائض الدّلالي الذي يولده المؤوّل الدّينامي، إذ يرى بورس أنّ هذه القوة الهائلة التي يطلق عنانها المؤوّل الدّينامي، يجب أن تتوقف في لحظة ما لكي تستقرّ الذات المؤوّلة على دلالة ما، إنّ هذه الوظيفة التّحجيميّة يتكفّل بها مؤوّل ثالث يطلق عليه بورس: المؤوّل المنطقي[3]، وتقوم هذه الوظيفة التّحجيميّة بتثبيط الحركة التّدليليّة «السّيميوزيس» بواسطة قوانين محدّدة تعرف عنده بالعادة «habitude»، التي "تجمّد مؤقتا الإحالة اللامتناهيّة من علامة إلى علامة أخرى لكي يتسنّى للمتكلمين الإتفاق سريعا على واقع سياقي إبلاغي معيّن، إنّ العادة تشل السّيرورة السّيميائيّة"[4] وتبدأ في التّشكّل على مستوى المؤوّل النّهائي1.

ت-1- المؤوّل النّهائي1 :

يرتبط المؤوّل النّهائي1 بالمؤوّل الدّينامي1، ويتصف بأنّه عادة عامة لتأويل الأدلة، حيث تتولد هذه العادة نتيجة تكرار شخص ما لفعل صادر عنه في زمان ومكان معيّن، حيث يصبح هذا التّكرار مع الوقت قاعدة عامة تخضع لها الأفعال المشابهة للفعل الأوّل، وهي «العادة» جماعية أكثر ممّا هي فردية لأنّها تكتسب عن طريق التّجربة الجماعية[5]، إذ يرى بورس أنّ العادة هي التّعريف الحسي، إنّها المؤوّل المنطقي النّهائي الأصيل، والحاصل أنّ أكثر الحسابات الخاصة بمفهوم ما، القابل للبث من خلال كلمات، يمكن في وصف العادة

---

[1]- يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.98.

[2]- سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل.

[3]- أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص. 140.

[4]- سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل.

[5]- يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.98.

الخاصة التي يقوم هذا المفهوم بإنتاجها[1]، وإنتاج هذه العادة من طرف المؤوّل النّهائي يجعل منه مؤوّلا لا يتأسّس على معرفة بل على الاعتقاد فقط.

ت-2- المؤوّل النّهائي2 :

يرتبط المؤوّل النّهائي2 بالمؤوّل الدّينامي2، ويمثل عادة متخصّصة في إدخال التّأويل في مجال متخصص يهتم بقطاع معرفي يخضع للمراقبة العلميّة، حيث "يرى بورس أنّ المؤوّل النّهائي في هذه الحالة يعيّن طريقة في الكشف عن حكم عام من خلال حالة خاصة. وتلك عادة الخبير الفني الذي يقوم برد حالة مجهولة إلى فنان بعينه، أو إلى مرحلة تاريخيّة بعينها، أو إلى مدرسة فنية بعينها أيضا؛ وهي أيضا عادة عالِم الحفريات الذي يقوم بتحديد تاريخ حجر ما استنادا إلى المعرفة التي يملكها عن تعدّد العصور الجيولوجيّة مثلا"[2]، أي الوصول إلى قاعدة عامة من خلال حالة خاصة.

ت-3- المؤوّل النّهائي 3 :

يختلف المؤوّل النّهائي3 عن سابقيه (المؤوّل النّهائي1 والمؤوّل النّهائي2) في كونه لا يرتبط بمؤوّل دينامي لأنّه "خارج السّياق، فهو لا يقتضي تجربة معينة من أجل أن يوجد"[3]، وبذلك يمثّل الحدود القصوى التي يمكن أن يصل إليها الفكر الإنساني في تأوّيل ظاهرة معينة، حيث يضم هذا المؤوّل القوانين الخاصة بكل الأدلة أو الظواهر، التي استطاع الفكر أن يصل -وإن مرحليا- إلى تحديدها بشكل كاف وغير متناقض. ولذلك، فهو يشكّل خلفيّة معرفيّة مجرّدة، للبث في القضايا أو الأدلّة الوجوديّة المناسبة له، بفضل تحيين نسخته التي هي المؤوّل النّهائي2[4]، وبفضل المؤوّل النّهائي3 ينتهي نشاط الحركة التّدليليّة تطبيقيا، وإن كانت من النّاحية النّظريّة تبدو غير متناهيّة.

2-4- الاستعارة والسّيميوزيس:

يعرّف بورس السّيميوزيس بأنّها حركة أو سيرورة تفترض تشارك ثلاثة عناصر هي: الممثّل، الموضوع، المؤوّل، إذ لا يمكن للحركة المتداخلة بين هده العناصر الثّلاثة بأي شكل

---

[1]- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.272.

[2]- سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل.

[3]- محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص.56.

[4]- يُنظر: محفوظ عبد اللّطيف، آلية إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.106.

من الأشكال، أن تختصر في علاقات زوجية[1]؛ يعود أصل هذا التّعريف إلى مفهوم العلامة وبنائها الثّلاثي عند بورس، وقد تطرّقنا فيما سبق إلى العلاقة الثّلاثيّة التي تجمع بين الممثّل والموضوع والمؤوّل في العلامة السّيميائيّة، إذ يعتبر بورس السّيميوزيس "الفعل أو الأثر الذي هو تشارك"[2] هذه الأطراف الثّلاثة، حيث يحيل الممثّل على موضوع عبر مؤوّل، وهذا معناه النّظر إلى الدّلالة باعتبارها سيرورة في الوجود وفي الاشتغال، وليس معطى جاهزا يوجد خارج الفعل الإنساني.

تبدأ السّيميوزيس في الاشتغال مع المؤوّل الدّينامي الذي "يحيلنا على حركية التّأويل، التي تعدّ أصل السّيميوزيس وطبيعتها الفعلية"[3]، وتستمر هذه الحركية مع المؤوّل النّهائي بأشكاله المختلفة، حيث يعيد كل مؤوّل قراءة الموضوع المباشر أو محتوى الدّليل ويوسّع في هذه القراءة انطلاقا من المعلومات الجديدة التي يكتسبها، وهذا "الانتقال من مؤوّل إلى آخر يكسب العلامة تحديدات أكثر اتساعا، سواء أكان ذلك على مستوى التّقرير أو على مستوى الإيحاء"[4]، ويجعلها تدور في حركة تأويليّة غير متناهية، لكن الانتقال من مؤوّل إلى آخر يجعل التّأويل يقترب شيئا فشيئا من المؤوّل المنطقي النّهائي الذي تحكمه العادة، التي تحدّد السّياق الخاص لاشتغال المؤوّلات وإدراجها ضمن منطق خاص للتّدليل، فإذا كانت حركة التّأويلات غير نهائية من النّاحية النّظريّة كما ورد عند بورس، فإنّها من ناحية الممارسة تخضع للعادة التي تشلّ هذه السّيرورة السّيميائيّة على مستوى المؤوّل النّهائي3، أي أنّها محكومة بحد ضروري منطقي يقيّد عمل الموسوعة وهو عالم الخطاب الذي يفرض بشكل ما إرغاما ته على مسار التّأويل[5].

وبما أنّ الاستعارة تتميّز بنفس الخاصية التي تتميّز بها العلامة السّيميائيّة بصفة عامة، أي خاصية التّحوّل على مستوى المدلول، فإنّها ستدخل في سيرورة سيميائيّة لا متناهيّة، كون

---

[1]– يُنظر: جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (مدخل إلى سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.20.

[2]– م. ن، ص.41.

[3]– سعيد بنكراد، المؤوّل والعلامة والتّأويل.

[4]– أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.120.

[5]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.104.

"الاستعارة تعدّ ميدانا للعلامة بقدرتها على التّحوّل على مستوى المدلول، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيما يعرف بالتّحوّل الدّلالي"[1] أو السّيميوزيس.

وسنقوم فيما يلي بتحليل الاستعارة:

" ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟"[2]

وفقا للتّحليل السّيميوطيقى البورسي، بدءا بتحديد موضوعها لنصل إلى عمليّة التّأويل واستنباط الدّلالة، وقبل ذلك سنشرح هذه الاستعارة كالآتي:

يتحدّث خالد بن طوبال في هذه الاستعارة عن الوطن من خلال تشبيهه بالمرأة عند دخولها سن اليأس، فذكر المشبّه «وطن»، وحذف المشبّه به «إمرأة»، وأبقى لازمة من لوازمه «سن اليأس »، فالعلاقة المشابهة هي «سن اليأس»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات «سن اليأس» للوطن وليس للمرأة على سبيل الاستعارة المكنيّة.

تفقد كلمة «وطن» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+معنوي]، [+مجرد]، [+إنسان]، [+انتماء]، [+هوية]، وتكتسب سمة عرضية [+سن اليأس]، وهي سمة لازمة في المرأة، ممّا يحقّق الدلالة الاستعارية لكلمة وطن كالآتي:

سن اليأس ← المرأة ← دلالة حرفية.

سن اليأس ← الوطن ← دلالة استعارية.

أما السّيرورة الدّلالية لهذه الاستعارة فسنحاول تمثيلها كالآتي:

– **الموضوع المباشر والموضوع الدّينامي:** تحتوي الاستعارة على معرفتين: معرفة مباشرة ومعرفة غير مباشرة، أمّا المعرفة المباشرة فهناك أولا موضوع «الوطن» الذي نعرف عنه أشياء كثيرة قبل دخوله في السّياق، فهو يشير إلى الانتماء الرّوحي والجسدي لعمق جذور الإنسان وأصله، أو هو هوية الإنسان ومكان انتسابه وانتمائه، وغيرها من المعلومات التي لا يمكن تفسيرها إلاّ من خلال استحضار التّجربة الإنسانية وتفاعلها مع السّياق الاجتماعي والثّقافي، فيحيّن المتلقّي داخل السّياق جزءا منها ويضمر الباقي، وبدوره فإنّ موضوع «سن اليأس» يحدّد معرفة مباشرة منها أنّ سن اليأس يتعلّق بالمرأة، حيث تدخل المرأة في سن

[1]– محمد سالم سعد الله، مملكة النّص (التّحليل السّيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتّوزيع، ط1، عمّان 2007، ص.58.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.22.

اليأس عندما تتوقف دورتها الطّمثية بشكل كامل منهية قدرتها على الإنجاب، ويعتبر المرحلة النّهائيّة لعملية حيوية تتجلّى بنقص في إفراز الهرمونات الأنثويّة من المبيض، تبدأ هذه العمليّة الحيويّة قبل 3 إلى 5 سنوات من توقّف الدّورة الطّمثية، وتدعى هذه الفترة بمرحلة ما قبل سن اليأس. وبهذا يمكن التّمثيل السّمي لهذه الاستعارة كما يلي:

الموضوع المباشر	و	الموضوع الدّينامي
⇩		⇩
الوطن	⟵	سن اليأس
[+ معنوي]		[+ حي]
[+مجرد]		[+ إنسان]
[+ إنسان]		[+ عاقل]
[+ إنتماء]		[+ امرأة]
[+ هوية]		[+ مرحلة انتقالية]
		[+ انقطاع الطمث]
		[– القدرة على الانجاب]

وعليه فإنّ إسناد «سن اليأس» لـ «الوطن» تنتج عنه معلومة جديدة، تضاف إلى باقي المعلومات الأخرى؛ تمثّل هذه المعلومة الجديدة الموضوع المباشر بينما تشكّل المعلومات الأخرى الضّمنية غير المباشرة الموضوع الدّينامي، وهو جعل الوطن بمثابة امرأة تصل إلى مرحلة تصبح فيها غير قادرة على الإنتاج.

وإذا ما أخضعنا هذه الاستعارة للتّأويل فإنّنا سنتحصّل على ما يلي:

– **المؤوّل المباشر:** وهو كما أشرنا سابقا يكتفي بتقديم المعلومات الأوّلية الخاصة بموضوع ما، وهو أنّ الوطن دخل في مرحلة يائسة.

– **المؤوّل الدّينامي:** وبما أنّ المؤوّل الدّينامي لا يكتفي بما تقدّمه العلامة بل يبحث في سياقها الدّاخلي والخارجي فإننا نتحصل على نوعين من المؤوّل الدّينامي:

– المؤوّل الدّينامي الأوّل: وهو المعنى الذي تودّ العلامة أن تقدّمه داخل السّياق الداخلي، كأن يكون سن اليأس للوطن حسب سياق الرّواية هو: الملل، الضّياع، الرّتابة.

– المؤوّل الدّينامي الثّاني: وبما أنّ هذا المؤوّل يعدّ قراءة في السّياق الخارجي للعلامة فيمكن أن يكون: الحياة الرّوتينية التي يعيشها المواطن الجزائري جراء المشاكل التي يتخبّط فيها.

– **المؤوّل النّهائي:** يأتي ليوقف هذه التأويلات، فيمكن أن نقول عن:

– المؤوّل النّهائي الأوّل: ليس هناك تطوّر في الوطن على جميع الأصعدة.

– المؤوّل النهائي الثّاني: الحالة التي آلت إليها الجزائر في فترة مابعد الاستقلال ومن مظاهرها:

– وضع ثقافي بائس.

– مشاكل اجتماعية.

– فساد سياسي.

– فساد اقتصادي.

– المؤوّل النّهائي الثّالث: يمكن أن نصنّف الجزائر «الوطن» إلى مصاف الدوّل المتخلّفة.

5– الاستعارة والأيقونة:

يدرج بورس الاستعارة ضمن العلامات الأيقونية، والأيقونة (L'icône) عنده تنشأ نتيجة ارتباط العلامة بالموضوع في المرتبة الأولانية من مراتب الوجود*، حيث تعدّ الأيقونة "علامة فرعية أولى لبعد الموضوع، وهي تشبه الموضوع الذي تمثّله"[1] وتحيل عليه انطلاقا من تشابه خصائصها مع خصائص هذا الموضوع.

تملك الأيقونة طابعا تمثيليا أو تصويريا "يجعلها دالة حتى وإن لم يوجد موضوعها"[2]، لذلك "يعتبر الأيقون ممثّل «représentament» وخاصية التّمثيليّة هي أولانية الممثّل باعتباره أولا، أي خاصية كشيء تجعله مؤهلا لأن يكون ممثلا، وتبعا لذلك، فأي شيء يمكن أن يصلح بديلا لأي شيء آخر يشبهه"[3]، أي بإمكانه أن يقوم مقامه، والأيقونة ليست علامة شبيهة بالموضوع الذي تعنيه لأنّها تعيد إنتاجه، إنّها كذلك، لأنّها قائمة على صيغ خاصة

---

*– يناسب الوجود الأوّل عند بورس مرتبة الأوّلانية (Primeité)، والوجود الثّاني يوافق مرتبة الثّانيانية (Secondeité)، والوجود الثّالث يناسب مرتبة الثّالثانية. يُنظر: محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مَدخل لتحليل ظاهراتي)، ص.43.

[1]– جيراردولودال وجويل ريطوري، السّيميائيّات أو نظرية العلامات (سيميوطيقا شال س.بيرس)، ص.17.

[2]– م. ن، ص.78.

[3]– محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص.48.

لإسقاط انطباعات إدراكية: «بروز، استعمال لجزء من الموضوع، نقل» من خلال التذكّر بتجربة «لمسية وسمعية»، أو من خلال لعبة سيرورة حسية مركّبة تفرض النّظر إليها باعتبارها شبيهة بتلك التي أحس بها في حضور الموضوع. وفي هذه الحالة، فإنّ مقولات التّشابه والتّماثل والتّناسب ليست تفسيرا لخصوصية العلامات الأيقونية، بل تشكّل مرادفات للأيقونة، وهذه الأيقونات لا يمكن تمييزها إلاّ من خلال تحليل مختلف الصّيغ المنتجة للعلامات[1].

وبما أنّ الأيقونة ترتبط بالتمثيل فإنّها تتجلى في العديد من الأشكال التصويرية إذ "يميّز بورس في قسم الأيقونات بين الصوّر التي تشبه الموضوع من بعض الجوانب، وبين الرّسوم البيانية التي تعيد إنتاج بعض العلاقات بين أجزاء الموضوع، وبين الاستعارات التي لا ندرك داخلها سوى تواز عام"[2]، فالصوّر الفوتوغرافية هي علامة أيقونية تمثّل شخص ما (صاحب الصّورة) وتنوب عنه في غيابة*، وإطلاق اسم أيقونة على صورة فوتوغرافية لا يراه إيكو سوى استعارة لذلك يقول: "إنّ الأيقونة هي بكل دقة صورة ذهنية متولّدة عن هذه الصّورة الفوتوغرافية"[3]، وعليه فهي مثل الاستعارة موجودة على مستوى الوعي، ونفس الشيء بالنّسبة للرّسم البياني فهو أيقونة لأنّه يمثّل الشّيء المرسوم وينوب عنه في غيابه ** "فالرسوم البيانية، شأنها شأن الاستعارات تؤسس لقضية أ /ب=س/"[4]. ويمكن أن نعتبر الاستعارة أيقونة في حدود أنّها تفرض تشابها بين طرفيها بمعنى أنّها علامة تحيل على شيء (موضوع) تشبهه.

إنّ الاستعارات التي تقبل الانطواء تحت قسم الأيقونات، هي الاستعارات التي لا تجد مؤوّلا موسوعيا يحول دون انفتاحها على عدة موضوعات دينامية، أي تلك التي تماثل اللّوحة الفنية التي وإن كنا نرى نوعياتها «خطوط، ألوان أشكال»، ولا نجد في أذهاننا مؤوّلا نهائيّا لها نستطيع –مع ذلك– أن نحدس بموضوعها عن طريق اختلاقنا لمؤوّل خارجي يقوم بربط

---

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.ص.99–100.

[2]– م. ن، ص.96.

*– نلاحظ ذلك في بطاقة التّعريف وجواز السّفر، وغيرهما من الأوراق الثبوتيّة التي تحمل صورة فوتوغرافيّة تنوب عن الشّخص وتغني عن حضوره.

[3]– أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.245.

**– مثل الخريطة، والرّسم البياني الخاص بالتّخطيط الهندسي.

[4]– أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.ص.99–100.

الممثّل بهذا الموضوع، الذي قد يكون صادقا أو كاذبا. إلاّ أنّ هناك بعض الاستعارات التي يصعب علينا أن نضعها في حافة الأيقونة لأنّ المتلقّي يستطيع أن يربطها بموضوعها الدّينامي، وتنتمي هذه الاستعارات إلى نوع الاستعارات المستهلكة أو الميتة، التي تحت مفعول التّكرار والزّمن، أصبحت رغم انزياحها عن مؤوّلات أدلتها الجزئيّة، ممتلكة في كلياتها لمؤوّل موسوعي مباشر[1].

6- الاستعارة والرّمز:

يعقد بول ريكور صلة بين الاستعارة والرّمز نظرا لأهمّية نظريّة الاستعارة في تجاوز الصّعوبة التي تتميز بها الرّموز؛ والرّموز هي عبارة عن علامات تقترن بموضوعها في المرتبة الثّالثانية من مراتب الوجود، حيث يعرّف بورس الرمز بأنّه علامة تحيل على الموضوع الذي تعيّنه بموجب تلازمات أفكار عامة تحدد مؤوّل الرّمز بالإحالة على هذا الموضوع، إنّه هو ذاته نمط عام أو قانون أي علامة قانون (Legisine)[2]، واشتغال العلامة كرمز أو كقانون يتم عبر عرف، "فالرّمز علامة اعتباطية، تستند في ارتباطها مع موضوعها إلى عرف، وأبرز مثال على ذلك هو العلامة اللّسانية"[3]، هذا ما يجعل الرمز يتصف بالعمومية التي تجعل من كل كلمة وكل علامة اتفاقية رمزا.

يتميّز الرّمز ببنية مزدوجة تتشكّل في جانب دلالي وآخر لا دلالي، ويصطدم بمعضلتين تجعلان من الدّنو المباشر من بنية هذا المعنى المزدوج أمرا صعبا، تتمثل المعضلة الأولى -حسب ريكور- في أنّ الرّموز تنتمي إلى حقول بحث متعدّدة جدا ومتشعبّة، أما الثّانية فهي في كون الرّموز تجمع بين بعدين، بل يمكن القول بين عالمين للخطاب، أحدهما لغوي والآخر من مرتبة غير لغوية[4]، هذه الصعوبة الخارجية يوضحها ريكور في ضوء نظرية الاستعارة عبر ثلاثة خطوات هي كالآتي[5] :

- تحديد النّواة الدّلالية التي يتسم بها كل رمز، مهما بلغت الفروق بينهما، على أساس بنية المعنى القائم في الأقوال الاستعارية.

---

[1]- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.87

[2]- يُنظر: محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص.51.

[3]- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.91.

[4]- يُنظر: بول ريكو، نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1 المركز الثّقافي العربي الرّباط2003، ص.ص.94-95.

[5]- يُنظر: م. ن، ص.96.

– يتيح لنا العمل الاستعاري للّغة أن نعزل الطبقة اللا–لغوية من الرّموز، وأن نفرز مبدأ انتشارها من خلال منهج المقارنة.
– يمثّل الفهم الجديد للرّموز مبحث تطورات لاحقة في نظرية الاستعارة، قد تبقى من دونه خفية غير منظورة، حيث يعمل هذا الفهم الجديد للرّموز على اكمال نظرية الاستعارة وخلق خطوات وسطى تسمح بردم الهوة بين الاستعارة والرّموز.

من هنا يرى ريكو أنّ الاستعارة ترتبط بالرّمز في جانبه الدّلالي، لذلك تعدّ العنصر الكاشف المناسب لإضاءة هذا الجانب الذي له مساس باللّغة، حيث تقدم لنا العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في منطوق استعاري دليلا مناسبا يتيح لنا أن نحدّد على نحو صحيح السّمات الدّلالية للرّمز، وهذه السّمات هي التي تربط كل رمز باللّغة، وعليه تضمن وحدة الرّموز، ولكي تؤدّي الاستعارة وظيفتها في الكشف عن الشّق الدّلالي للرّمز، يؤكّد ريكو على ضرورة دراستها وفق النّظرية التّفاعلية لا الاستبدالية، حيث يعمل التوتر القائم في الاستعارة على إيجاد كل الدّلالات الممكنة عن طريق التّفاعل، ممّا يُؤدي إلى اتساع المعنى في الاستعارة، وهذا ما يحدث في الرّمز، إذ يعمل بمعناه العام بصفته فائض دلالة، ودراسة الاستعارة وفق النّظرية التّفاعلية، يبيّن كذلك عمل الاستعارات كسلسلة أو كشبكة متلاحمة تستدعي فيها كل استعارات أخرى وتؤثّر فيها عن طريق التّفاعل، ممّا يضمن لها الحيوية والاستمرارية، حيث تبقى الاستعارة حية بالحفاظ على قدرتها في استحداث الشّبكة الدّلالية وتوليد معاني جديدة تمنعها من الاضمحلال[1].

أمّا الاستعارة حين تتناولها الجماعة اللّغوية وتقرّبها، تختلط بامتداد لا حصر له من الكلمات المتعددة المعاني. في البداية، تبتذل الكلمة، ثم تتحوّل إلى استعارة ميتة. وفي المقابل، لأنّ الرّموز تمدّ جذورها في أصقاع الحياة والشعور والعالم، ولأن لها ثباتا استثنائيا، فإنّها تفضي بنا إلى التّفكير بأنّ الرّمز لا يموت، بل يتحوّل فقط. من هنا، إذا تشبثنا بمعيار الاستعارة، فلا بدّ أن تكون الرّموز استعارات ميتة[2].

يؤكّد ريكو في هذا المقام علاقة الاستعارة بالرّمز وهي علاقة تداخل تبيّن الجانب الرّمزي في الاستعارة والجانب الاستعاري في الرّمز، لذلك يخلص إلى وجوب تقبّل قضيتين متعاكسين حول العلاقة بين الاستعارات والرّموز، فمن جانب نجد الاستعارة أكثر اتساعا من

---

[1] – يُنظر: بول ريكو، نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ص.ص.96–109.
[2]– م. ن، ص.108.

الرمز لأنّها تزوّد اللّغة بعلم دلالة ضمني للرموز، وما يبقى مختلطا في الرمز وهو دمج شيء بآخر، ودمجنا بالأشياء، والتّجاوب اللانهائي بين العناصر يتم توضيحية في توتر المنطوق الاستعاري، ومن جانب آخر نجد الرمز أكثر اتساعا من الاستعارة فهي ليست سوى إجراء لغوي؛ أي شكل غريب من أشكال الإسناد، يختزن في داخله قوة رمزية. ويظلّ الرّمز ظاهرة ذات بعدين، حيث يشير وجهه الدّلالي إلى وجهه اللا–دلالي، وهو مقيد بطريقة لا تتقيّد بها الاستعارة، فللرّموز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة. أمّا الاستعارات، فليست سوى سطوح لغوية للرموز[1]، وارتباط الاستعارة بالرّمز بهذه الطّريقة يعني ارتباط الاستعارة بالبيئة الثّقافية التي أنتجت هذا الرّمز، وهذا ما يسمح برؤية الاستعارة كعلامة ثقافية، يرتبط تأويلها بالموسوعة الثّقافية للقرّاء.

[1]– يُنظر: بول ريكو، نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، ص.ص.102–103.

المبحث الرّابع: البعد التّداولي الاستعارة.

تهتم التّداولية بدراسة الاستعارة من حيث هي نشاط لغوي يحقق التّواصل بين بني البشر وخاضع لظروف إنتاج الخطاب بصفة عامة، متجاوزة بذلك حدود النّظرية الدّلالية التي لم تتعدى في تفسيرها للآلية الإستعارية شقّها الدّلالي، أي اعتبارها آلية لغوية دون الأخذ في الاعتبار النّسق العام الذي يحكم الآلية الاستعارية والخاضع بدوره لشروط تداولية، وفيما يلي سنعرض بعض المظاهر التّداولية للاستعارة.

1- مقصديّة الاستعارة :

عرض جون سيرل (jean Searle) في كتابه «المعنى والتّعبير» قضية الاستعارة وعلاقتها بمقصدية المتكلم، فمشكلة الاستعارة تعدّ عند سيرل جزءا من مشكلة لغوية عامة هي تفسير الكيفية التي ينعزل فيها معنى المتكلم والجملة، أو بعبارة أخرى: كيف تقول شيئا وتعني شيئا آخر؟[1].

لا يؤمن سيرل بازدواجية المعنى في العبارة، والجملة بحسبه لا تتضمّن سوى معنى واحد وهو المعنى الحرفي، أمّا المعنى الاستعاري فهو مرتبط بالتّلفظ أي بقصد المتكلم، "فالاستعارة في تصور سيرل لا ترتبط بمعنى الجملة بل ترتبط بمعنى المتكلم. إنّ الطّبيعة الاستعارية لملفوظ ما تعود إلى قصدية المؤلّف واختياره، وليس إلى أسباب داخلية للبنية الموسوعية"[2] ولهذا السبب فإنّ تأويل الاستعارة مرتبط بقرار صادر عن قصدية المتكلم.

يفرّق سيرل بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري بمصطلحين هما: (speaker meaning) وهو معنى المتكلم، و (sentence meaning) وهو معنى الجملة[3]، وربطهما بقاعدة مفادها: إذا تحقّق التّطابق بين معنى الجملة والمعنى الذي يقصده المتكلم نكون أمام المنطوق الحرفي، أمّا في حالة عدم التّطابق بينهما فإنّنا سنكون إزاء المنطوق الاستعاري الذي يقسّمه سيرل إلى ثلاثة أنواع هي كالآتي[4] :

---

[1] -voir: Jean searle, sens et expression, les éditions de minuit, paris,1979, p.122 .

[2]- أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.159.

[3] - voir: Jean searle, sens et expression, les éditions de minuit, paris,1979, p.122

[4]- يُنظر: عيد بلبع، الرؤية التّداولية للاستعارة، مقالة في مجلة علامات، العدد ،23، مكناس 2005
http://www.ta5atub.com/t1492-topic

– المنطوق الاستعاري البسيط، وفيه تقوم الاستعارة على الاستبدال المحدد لكلمة بكلمة أخرى، أي كلمة ملفوظة بأخرى مضمرة وتمثّل المقصود المجازي، أو قصد المتكلم.

– المنطوق الاستعاري غير المحدّد، وهو يتّسم باتساع مجال المعاني التي يحتملها المنطوق الاستعاري، إذ لا يتحدّد المضمر هنا في كلمة واحدة بل يتشعب بين عدة دلالات مجازية يحتملها البعد المجازي الاستعاري.

– الاستعارة الميتة، وفيها يهمل المعنى الأصلي للملفوظ، ليكون المعنى المجازي الاستعاري هو الملفوظ.

لكن على الرغم من أنّ المقصدية من الظواهر التّداولية التي تبرز الانجاز الاستعاري، إلاّ أنّ هذا الطّرح الذي يقدّمه سيرل والذي يربط من خلاله إنتاج الاستعارة بقصدية المتكلم، غير صائب في تفسير الاشتغال الاستعاري وذلك للأسباب الآتية:

– إنّ عدم قبول سيرل بازدواجية المعنى وتحديده للمعنى الحرفي كمعنى وحيد للجملة، معناه أنّه اقتصر على المداخل المعجمية للكلمات المشكّلة للجملة، دون أن يهتم بالمعنى المقامي الذي تكتسبه الكلمات في الوضعيات السّياقية المحدّدة، إضافة إلى أن هذا الطرح يوقف تعدد المعنى المفترض داخل اللّغة والخطاب، ويمكن أن نستنتج من هنا، انحصار سيرل في المستوى العادي للّغة، وعدم التّفاته إلى الطّابع الإبتكاري[1] الذي تحاول اللّغة من خلاله استعاب دينامية الواقع .

– إنّ ارتباط الاستعارة بالمتكلم ينفي وجود المتلقّي ودوره في عملية التّأويل، فالمعنى الذي يقصده الناطق بالاستعارة لا يفهمه بالضّرورة المتلقّي، وقد يؤوّله بعيدا عن قصدية النّاطق بالاستعارة، "فالتّأويل الاستعاري ينبثق من التّفاعل بين المؤوّل والنّص، ولكن نتيجة هذا التّأويل تفرضها طبيعة النّص وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعيّة لثقافة ما، وفي جميع الحالات، فإنّ هذه النتيجة لا علاقة لها بقصدية المتكلم، فبإمكان المؤوّل أن ينظر إلى أي ملفوظ نظرة استعارية، شريطة أن تسعفه في ذلك موسوعته الثّقافية"[2]، وبذلك يشارك في عملية بناء الدّلالة وتأويلها، ويشارك في العملية الاستعارية بأسرها.

– لا تتفق مقصدية النّاطق بالاستعارة ومتلقيها، إلاّ إذا كانا ينتميين إلى نفس البيئة الثّقافية، فالمنطوق الاستعاري مرتبط بالموسوعة الثّقافية للناطق التي قد تختلف عن الموسوعة الثّقافية

---

[1]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.84.

[2]– أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.160.

للمتلقّي، ما يجعل الاستعارة لا تتعدى حدود الإنتماء الثّقافي للمتكلم، وهذه المحدوديّة من الضروري تجاوزها لأنّ المتلقي يعطي تأويلات لا يقصدها المتكلم بل قصدتها اللّغة نفسها لأنّ مقصديتها اللّغة أقوى من مقصدية المتكلم، لذلك يرى إيكو أنّ الاستعارة ليست بالضرورة ظاهرة مقصورة، فمن الممكنأنّ تصوّر حاسوب ينتج، من خلال تراكيب عفوية، عبارات مثل: وسط درب حياتنا، ليقوم مؤوّل ما بمنحها معنى استعاري. وعلى العكس من ذلك، إذا رغب الحاسوب، بقصدية ساذجة، في إنتاج استعارة ما، فسيكون من الصعب منح هذه العبارة معنى استعاريا ملائما في سياق معارفنا اللّسانية[1].

2- مقبولية الاستعارة :

يرى أمبرتو إيكو أنّ مقبولية الاستعارة لا تقاس بمدى صدقها أو كذبها، واعتبار الاستعارة عرفانية لا يعني أن ندرسها بعبارات شروط الصّدق، ولهذا السّبب لن نأخذ بعين الاعتبار النّقاشات حول صدق الاستعارة، أي هل الاستعارة تقول الصّدق 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 فهو يكذب، حيث يرى إيكو أنّه من البديهي أنّ من يستعمل الاستعارة، فهو يكذب حرفيا، والجميع يعلم ذلك[2].

لكن المسألة عند إيكو لاتقف عند حدود مستعمل الاستعارة، بل ترتبط بمسألة أشمل تخصّ الوضع الصّدقي والكيفي «للتخيّل» أي كيف أنّنا نتظاهر بقول شيء ما، ومع ذلك نريد بجدّية قول شيء صادق يتعدى نطاق الحقيقة الحرفية، فإذا كان مستعمل الاستعارة ظاهريا يكذب، فهو على مستوى التخيّل صادقا، لأنّه يريد أن يوصل لنا حقيقة، لكن هذه الحقيقة تتعدى المعنى الحرفي للكلمة إلى معناها المجازي، لذلك يرى إيكو أنّ من يقوم بالاستعارة فهو في الظّاهر يكذب ويتكلم بطريقة غامضة، وهو بالخصوص يتحدث عن شيء آخر، مقدما معلومة ملتبسة، وهذا الالتباس يضفي نوعا من الغموض عند المتلقّي، ذلك ما يجعل مسألة دراسة الاستعارة بعبارات شروط الصّدق عقيمة[3].

---

[1]- يُنظر: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.162.

[2]- يُنظر: م. ن، ص.ص.237-238.

[3]- يُنظر: م. ن، ص.238.

ومن هنا يرى إيكو أنّ مقبولية الاستعارة تتحدّد بمدى خضوعها لقواعد المحادثة التي وضعها بول غرايس (Paul Grice)، والمتفرّعة عن مبدإ التّعاون* وهو المبدأ التّداولي الأوّل للتّخاطب، حيث "فرّع غرايس على مبدئه في التّعاون، قواعد تخاطبية مختلفة قسّمها أربعة أقسام يندرج كل قسم منها تحت مقولة مخصوصة، وهي: الكمّ والكيف والإضافة (أو العلاقة) والجهة"[1]، إذ يمكن أن ينظر إلى الاستعارة على أنّها نوع خاص من استغلال مبدأ أو أكثر من المبادىء الأربعة[2] التي وضعها غرايس، ويتميز هذا الاستغلال في خرق هذه المبادئ المتمثّلة في[3]:

- قاعدتا كمّ الخبر، وهما :

أ- لتكن إفادتك المخاطب على قدر حاجته.

ب- لا تجعل إفادتك تتعدى القدر المطلوب.

- قاعدتا كيف الخبر، وهما :

أ- لا تقل ما تعلم كذبه.

ب- لا تقل ما ليست لك عليه بيّنة.

- قاعدة علاقة الخبر بمقتضى الحال، وهي :

أ- ليناسب مقالك مقامك.

- قواعد جهة الخبر، وهي :

أ- لتحترز من الالتباس.

ب- لتحترز من الإجمال.

إنّ احترام القواعد التّخاطبية يجعل من الحديث واضحا وصريحا، إذ تكون المعاني التي يتناقلها المتكلم والمخاطب معاني صريحة وحقيقية، إلاّ أن المتخاطبين قد يخالفان بعض هذه القواعد ولو أنّهما يداومان على حفظ مبدأ التّعاون، فإذا وقعت هذه المخالفة، فإن الإفادة

---

*- يوجب مبدأ التّعاون أن يتعاون المتكلم والمخاطب على تحقيق الهدف المرسوم من الحديث الذي دخلا فيه، وقد يكون هذا الهدف محددا قبل دخولها في الكلام أو يحصل تحديده أثناء هذا الكلام، وصيغة هذا المبدأ هي: ليكن انتهاضك للتّخاطب على الوجه الذي يقتضيه الغرض منه. يُنظر: طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، ص.238.

[1]- م. ن، ص. ن.

[2]- يُنظر: عيد بلبع، الرّؤية التّداولية للاستعارة.

[3]- يُنظر: طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، ص.239.

في المخاطبة تنتقل من ظاهرها الصّريح والحقيقي إلى وجه غير صحيح وغير حقيقي، فتكون المعاني المتناقلة بين المتخاطبين معاني ضمنية ومجازية[1]، وهذا ما يحدث في الاستعارة.

لا تتوافق الاستعارة مع مبدأ الكم ، لأنّ هذا المبدأ يفترض أن تكون المساهمة في الحوار إخبارية بالقدر الذي تتطلّبه الوضعية التبادلية في التّخاطب، في حين ترتبط الاستعارة بالإيجاز والاختصار، ممّا لا يناسب وضعية الحوار والمحادثة.

كما تخترق الاستعارة أيضا مبدأ النّوع أو الكيف الذي يشترط الصدق في الحديث لأنّ مستعملها –كما سبقت الإشارة إلى ذلك– يكذب بالمعنى الأدبي[2]، وذلك لعدم وجود تطابق بين القول وقصد المتكلم، فإذا كان هذا المبدأ يفترض ضرورة الصّدق عند المساهمة في الحوار، فإنّ مستعمل الاستعارة يفعل عكس ذلك إذ إنّه يّظهر عكس ما يخفي، وهو بذلك يحتال على المتلقّي الذي يقدّم له معلومة ملتبسة يعجز عن تفسيرها.

هذا الإلتباس يخرق بدوره مبدأ الطّريقة أو الأسلوب، حيث تفترض الطّريقة التي يجب أن تكون عليها المحادثة، كشرط لنجاح عملية التّواصل، أن يكون المتكلم واضحا، لا يتّسم كلامه بالغموض ولا بالإزدواجية في المعنى، وهذا ما لا تحقّقه الاستعارة، كون التّعبير الاستعاري يتميّز بعدم ظهور الدّلالة بشكل جلي، لأنّه يعتمد أساسا على ازدواجية المعنى، وممّا يجعل التّعبير في عمومه غامضا.

إنّ احترام مبدأ المناسبة أو العلاقة بالنسبة لغرايس، يعني أن يكون حديث المتكلّم مناسبا للموضوع الذي يجمعه بالمتلقّي ومناسبا للهدف المتوخى من الحديث، ومناسبا أيضا لمقام الحديث، وبما أنّ مستعمل الاستعارة يهدف إلى معنى غير المعنى الحقيقي للكلمة، ويعمد إلى الازدواجية في المعنى، فإنّه يخرج عن الموضوع مدار الحديث لأنه يحضر أثناء كلامه شيئا خارج الموضوع، ويكون بذلك قد انتهك قاعدة المناسبة.

وتبعا لذلك فعندما يتكلم شخص منتهكا جميع هذه القواعد، ويفعل ذلك بطريقة تجعلنا لا نظنّ أنّه أحمق أو أخرق، نجد أنفسنا إزاء استلزام من الواضح أنّه يريد أن يقصد شيئا آخر[3]؛

---

[1]– يُنظر: طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، ص.239.

[2]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الإستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.150.

[3] – يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.283.

وربط المعنى بقصد المتكلم ها هنا يعود بنا إلى علاقة الاستعارة بمقصدية المتكلم التي رأيناها من قبل مع سيرل.

لا تقف مقبولية الاستعارة عند خرق قواعد المحادثة التي وضعها غرايس لنجاح عملية التواصل بين المتخاطبين فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى مجموعة من الخصائص الموسوعية التي يفرضها السّياق الثّقافي للّغة من اللّغات، حيث "توجد أيضا من بين القوانين التّداولية التي تنظم قبول الاستعارات (وقرارات تأويلها) قوانين اجتماعية، ثقافية"[1] تتحكّم في مقبولية الاستعارة من عدمها .

تتمثّل هذه القوانين في المعطيات الثّقافية التي تحكم جماعة لغوية معيّنة؛ حيث تفرض هذه المعطيات مجموعة من التّشبيهات تناسب البيئة الثّقافية للجماعة اللّغوية، وتستبعد ما لا يناسب سياقها الثّقافي، وهذا ما يفسّر مجموعة من الاستعارات الموجودة في اللّغة العربية، كتشبيه الرّجل الشّجاع بالأسد، وتشبيه المرأة الجميلة بالوردة، وتشبيه الرّجل الكريم بالبحر، فهذه التّشبيهات اكتسبت خصوصية في الذّهنية العربية لأنّ البيئة الثّقافية فرضت ذلك من خلال الموروث الشّعري.

يفرض الانتماء الدّيني والعرقي كذلك مقياسا لتقبّل بعض التّشابهات واستبعاد أخرى، إذ لا يمكن على سبيل المثال أن نشبّه شيئا لديه ستة أقطاب بنجمة داوود في الثّقافة الإسلامية، لأنّ السّياق العام لهذه الثّقافة لا يؤمن بنجمة داوود الخاصة باليهود، وعليه يرفض هذا التشبيه فمسألة المقبولية "إذن تتعلق أساسا بالمحددات الثّقافية الاجتماعية المحكومة بالزّمن والذّهنية"[2] التي أنشأت الاستعارة .

تشكّل هذه المحددات الثّقافية في مجموعها خصائص أوسمات المدلول التي يكسبها إياه السّياق الثّقافي، "فالمدلول السّياقي يذهب أبعد من المدلولات المعجمية، وذلك لا يكون ممكنا إلاّ إذا قدمت الموسوعة سيناريوهات ومدلولات معجمية على شكل تعليمات"[3] توجّه مقبولية الخصائص السّياقية بما يناسب النّسق الفكري العام لنفس الانتماء الثّقافي، وتحتاج هذه التّعليمات إلى قارئ ينتمي إلى نفس البيئة الثّقافية واللّغوية، حيث "يتم تقبّل الاستعارة من قبل قارئها في لغتها الأصلية من خلال التّقبل الذّهني لها، إضافة إلى قدرة هذا القارئ اللّغوية

---

[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.241.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات في الشّعر العربي الحديث، ص.150.

[3]– م. ن، ص.151.

والثّقافية"[1]، فتصير العوامل التي تجعل من القارئ يتقبل استعارة ويستبعد أخرى، هي نفسها "العوامل العامة التي تحكم تقبّل المجتمع بأسره لهذه الاستعارة"[2]، وذلك باعتبار القارئ فردا من المجتمع يحمل نفس ذهنية مجتمعه ومعطياته الثّقافية.

3- موت الاستعارة وحياتها:

تعدّ ظاهرة موت الاستعارة وحياتها مظهرا تداوليا بإمتياز، حيث تظهر فاعلية الشروط التّداولية في عملية ابتداع الاستعارات وابتذالها، وقبل الخوض في هذه الشروط ارتأينا وضع الاستعارة الميتة والاستعارة الحية في إطارهما المفهومي.

تعرف الاستعارة الميتة بأنّها استعارة استخدمها النّاس لفترة طويلة من الزّمن فأصبحت شائعة، ما أدى إلى عدم شعورنا فيها بالفرق بين الموضوع والصّورة، أي أنّه من غير المتوقّع أن يشعر الكاتب أو القارئ بوجود أي صورة استعارية، لأنّ هذه الصّورة اختفت نتيجة الاستخدام المتكرر[3].

يشير أمبرتو إيكو إلى أن موت الاستعارة متعلق بتاريخها السّوسيّولساني، وليس ببنيتها السّيميوطيقة وتوليدها وإعادة تأويلها الممكن[4]، إذ يشتغل هذا النّوع من الاستعارات كبدائل لأفكار واضحة على نحو عاطفي على الأغلب، ولكن دونما تجانس مع حقائق الأمور، ويدخل ضمن هذا النوع الاستعارات، العلمية، والدّعائية، والاستعارات المألوفة التي تأتي لتصبح «كليشهات» ثابتة للتّعبير عن بعض حالات التّواصل اليومي بين النّاس[5].

إنّ ما يميّز الاستعارة الميّتة عن الاستعارة الحية، هو أنّ الاستعارة الميّتة أو المبتذلة "تلتحم فيها الحدود التحاما حتى عدنا لا نرى بينها فرقا، فالوحدة علامة الموت والإبتذال، والتميّز، والإثنينية علامة على النّشاط والحياة والتّوتر"[6]، وبذلك فالاستعارة الميتة تختلف عن الاستعارة الحية التي تتميّز بعدم التحام حدودها.

---

[1]- عبد الله الحراصي، نظريات جديدة في الاستعارة والتّرجمة: http://alalamy.hooxs.com/t7725-topic

[2]- م.ن.

[3]- يُنظر عيد بلبع، الرؤية التّداولية للاستعارة.

[4]- يُنظر: أمبرتو ايكو، تأويل الاستعارة، ترجمة : لحسن بوتكلاي
http://www.aljabriabed.net/n26_11butaklawi.(2).htm

[5]- يُنظر: عيد بلبع، الرؤية التّداولية للاستعارة.

[6]- يّنظر: مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، مكتبة مصر، ط1، القاهرة، 1958، ص. 142 . نقلا عن: م. ن.

كما تختلف الاستعارة الميّتة بشكل واضح في المنظور التّداولي، عن الاستعارات الحية التي يتقبّلها المتلقّي محتفظة بتحقيق بعدها المجازي، فالاستعارة الحية تبقى محتفظة بطرافتها وجدتها، وهو ما يميّزها عن الاستعارة الميّتة، ومن ثم تكمن صعوبة تحويلها إلى منطوق حرفي، أو تحويلها إلى لغة أخرى عن طريق التّرجمة[1].

وتعود صعوبة التّحويل أيضا، إلى أنّ إنتاج الاستعارة في الأساس، لا يرتبط فقط برغبة المنتج الفردية المستقلة، أو بمرونة اللّغة وقابليتها لإستعاب الانجازات المتعدّدة المعنى، بل يرتبط أيضا بالعلائق التي تربط هذه المحدّدات بالعالم، وبالشّروط الجمالية والايديولوجية للثّقافة السّائدة[2].

إنّ الشّروط الجماليّة والايديولوجيّة للثّقافة السّائدة، مضافا إليها شرط السّياق، تمثّل في مجملها الشّروط التّداوليّة التي تحكم موت الاستعارة وإحيائها من جديد، وقد حدّدها إيكو فيما يلي[3]:

– يلعب السّياق دورا مهما في التّحكّم في موت الاستعارة أو إحيائها من جديد، إذ يوجد دائما سياق قادر أن يقدم مجازا شائعا أو استعارة منطفئة – الميّتة بتعبير ايكو– على أنّها جديدة.

– إن الانتقال من جوهر سيميائي«س» إلى جوهر سيميائي آخر«ي»، يجعل ما هو استعارة منطفئة في الجوهر«س» استعارة مبتدعة في الجوهر «ي».

– يقدم السّياق الذي له وظيفة جمالية استعاراته «على أنّها بكر»، كونه يجبرنا على أن نراها بطريقة جديدة، ولأنّه يتصرف في قدر كبير من الإحالات بين مختلف مستويات النّص مما يجيز دائما تأويلا جديدا للعبارة المستعملة، والتي لا تعمل بصفة منفردة بل تتفاعل دائما مع جانب مّا جديد للنص، ومن ناحية أخرى فإنّه من خصوصيات السّياقات ذات الوظيفة الجمالية أن تنتج علاقات موضوعية لها وظيفة استعارية مفتوحة جدا.

– يمكن للمجاز الأكثر «انطفاء» أن يشتغل على أنّه مجاز «جديد»، بالنسبة الى شخص يقترب لأوّل مرة من تعقيد توليد الدّلالة، فبالإمكان تصور شخص لم يسمع أبدا بمقارنة صبية بوردة ويجهل الأسس التناصيّة، ويتفاعل مع الاستعارة الأكثر انطفاء مكتشفا لأوّل مرّة العلاقات بين وجه أنثوي وزهرة.

---

[1]– عيد بلبع، الرؤية التّداولية للاستعارة .

[2]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.89 .

[3]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.ص.309– 311.

– تساهم الظّواهر الحسية في ابتكار استعارات جديدة، حيث يعيد الشّخص بناء معنمه مثريا إياه بخاصيات حسب بعض التّجارب البصريّة أو اللّمسيّة، وفي هذه العملية تتدخّل ظواهر حسية متزامنة ومختلفة لبناء شبكات من العلاقات الدّلالية، من ذلك الاستعارات التي يبتكرها الشخص عند زيارته للطبيب، حيث يصف أعراضه المرضية بصفة غير صحيحة من مثل: صدري يسبب لي احتراقا، أحس بتنمّل في ذراعي، رأسي سينفجر، وهكذا –يقول ايكو – نبتدع استعارات بسبب جهلنا للمعجم.

4– فهم الاستعارة وترجمتها:

تتّضح فعّالية الشّروط الثّقافيّة المتحكمة في النّشاط الاستعاري أثناء الاستعمال أيضا، من خلال فهم الاستعارة وترجمتها، حيث تهتم الدّراسة التّداوليّة للاستعارة بالأفكار التّداوليّة من فهم الاستعارة بوصفها وسيلة لغوية تواصلية، وتفسيرها على مستويين بلاغيين: مستوى التّواصل والتّفاعل البشري، والمستوى الأدبي والفني، كما تهتم بترجمة الاستعارة وما يترتّب عنها من الانتقال، من السّياق الذي أنتجت فيه الاستعارة إلى سياق آخر، وما يتعلق بذلك من اختلاف السّياق الثّقافي والاجتماعي[1].

يشترط فهم الاستعارة معرفة مشتركة للقواعد اللّسانية لجماعة لغويّة معيّنة، حيث تعمل هذه القواعد اللّسانية على التّمييز بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي للمفردة، ويكون ذلك معروفا في المدوّنة اللّغوية لمستعملي نفس اللّغة وسائدا فيها، ذلك لأنّ مدلول الكلمة يحمل، زيادة على خصائصه المعجمية، خصائصا سياقية تتحكم فيها الشّروط الثّقافية والإجتماعية، فيعمل كل سياق ثقافي على تنمية خصائص معينة وتثبيط أخرى، وهذا ما يفسر اختلاف السّمات التي تميّز مدلول الكلمة من ثقافة إلى أخرى، وعليه فالمدلول السّياقي تحكمه الموسوعة، حيث إنّ اختلاف الموسوعة الثّقافية يعطّل من فهم الاستعارة، وذلك لأنّ "فهم الاستعارة ينبغي أن يرتبط بسيرورات إدراكية وبطبيعة الوضع البيئي والثّقافي للمتلقّي"[2]، ثم إنّ اختلاف السّياق الثّقافي والاجتماعي يؤوّل دون فهم الاستعارة باعتباره أهم العناصر التّداوليّة في تفسيرها، كما "تلعب العوامل الشّخصية مثل المهارة اللّغوية والأدبية والتّجربة

[1]– يُنظر: عيد بلبع، الرؤية التّداولية للاستعارة.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.149.

الحياتية دورا مهما في تفسير الاستعارة"[1]، وهذا ما يعني أنّ عملية التّفسير تشترط قارئا ذو خبرة واسعة وكفاءة لغوية عالية.

وما يمكن أن يقال عن الظّروف والشّروط التي تتحكّم في فهم الاستعارة، يقال أيضا عن الظّروف والشّروط التي تحكم ترجمتها، وذلك لأنّ ترجمة الاستعارة لا يمكن أن تتحقّق دون فهمها.

تشكّل ترجمة الاستعارة بعدا من أبعاد الرّؤية التّداوليّة المهتمة بدراسة الاستعارة أثناء انتقالها من لغتها الأصلية، أي اللّغة التي تنشأ فيها إلى لغة أخرى، وتتم عملية التّرجمة على أساس مراعاة خصوصيات اللّغة الأصل أو المنشأ، وتتمثل هذه الخصوصية في القواعد اللّسانية التي تضبط اللّغة، إضافة إلى النّسق الثّقافي الذي يحكمها، ما يجعل عملية التّرجمة، صعبة ومقيدة بشروط.

ففي ترجمة الاستعارة يكتسب المدلول المجازي للمفردة في اللّغة الذي ينشأ فيها، مجموعة من الخصائص والسّمات يفرضها عليه السّياق الثّقافي لهذه اللّغة، هذا لأنّ منشأ الاستعارة في لغة من اللّغات مرتبط بالسّياق الثّقافي للمتكلمين بهذه اللّغة[2]، وعند انتقال المدلول المجازي من لغته الأصلية «لغة المنشأ» إلى لغة أخرى، يكون مشحونا بحمولة ثقافية وإيديولوجية يجب أن تراعى في هذه اللّغة المستقبلة له، لكي يخلق هذا المدلول المجازي نفس التأثير الجمالي الذي يخلقه في لغته الأم.

ينطبق هذا الرّأي أيضا على ترجمة الاستعارة في النّصوص الرّوائية، إذ يجب على مترجم الرّواية أن يأخذ بعين الاعتبار السّياق الثّقافي الذي ابتدعت فيه الاستعارات الرّوائية، على أن يكون هذا السّياق متحققا في لغة التّرجمة، ولكي يحقّق المترجم عملية ترجمة الاستعارات الرّوائية بنجاح، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

- المعرفة الجيدة باللّغتين، أي اللّغة المترجم منها واللّغة المترجم إليها.
- معرفة السّياق الثّقافي الذي أنشأ الاستعارة.
- معرفة ثقافة القارئ في اللّغة المترجم إليها.
- فهم النّص الرّوائي وتحليله تحليلا عميقا.
- الإيمان بدور الاستعارة في نقل معنى النّص.

---

[1]- عيد بلبع، الرؤية التداولية للاستعارة.

[2]- يُنظر: م، ن.

– النّظر إلى الاستعارة ليس كخاصية منفردة في النّص، إنّما كظاهرة رابطة بين أجزاء النّص الرّوائي ككل.

وعليه نستخلص أنّ الرّواية المكتوبة بلغة استعارية يكون من الصّعب ترجمتها، نظرا للصعوبة التي تعتري ترجمة استعاراتها، وقد عبّر المترجم الايطالي فرنشيسكو ليجيو عن صعوبة ترجمة رواية «ذاكرة الجسد» إلى اللّغة الايطاليّة في قوله: "كانت المطالعة الأولى لذاكرة الجسد اكتشافا ممتعا لعالم هذه الكاتبة التي هي في صميمها شاعرة ارتدت عن النّظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتّعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال، إلاّ أنّها لم تقطع صلتها بالشّعر قطيعة، بل توصّلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشّعر والنّثر. وكانت هذه الخاصية إحدى المشاكل الكبرى التي واجهتني أثناء التّرجمة"[1]، ولعل السّبب في ذلك مردّه إلى الكثافة الاستعاريّة التي تميّز لغة الرّواية بدءا بالعنوان إلى آخر مقطع في الرّواية. وذلك ما سنراه في الفصل الموالي.

[1]– فرنسيشكو ليجيو، التّرجمة بضمير الخائن، الاختلاف (عين على الكتابة والنّقد والاختلاف)، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3،الجزائر، ماي 2003، ص.33.

الفصل الثّاني:

تجلّيات الاستعارة في الخطاب الرّوائي

يتضمّن الحديث عن تجلّيات الاستعارة في الخطاب الرّوائي فكرتين، تكمن الفكرة الأولى في أنّ وجود الاستعارة في الخطاب الرّوائي يعدّ من إفرازات المنظور البلاغي الجديد، الذي يرفض أصحابه اعتبار الاستعارة خاصيّة شعريّة؛ أي اقتصار وجودها فقط في الخطاب الشّعري، إنّهم يعدّونها خاصيّة خطابيّة "تحضر في سائر الخطابات"[1]، ومن بينها الخطاب الرّوائي الذي تتجلّى فيه الاستعارة بشكل مكثّف ومثير للانتباة، حيث يتعدّى توظيفها مستوى الكلمة والجملة إلى مستوى أوسع هو مستوى النّص والخطاب ككل.

والاهتمام بالاستعارة على مستوى النّص والخطاب كان نتيجة لتقاطع البلاغة الجديدة مع الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، خاصة بعد ظهور أعمال لسانيّة في أواخر السّتينات وبداية السّبعينات تصبّ في ميدان لسانيّات النّص، حيث كتب مجموعة من الدّارسين أمثال فان ديك وهاليدي ورقية حسن أعمالا تطالب بضرورة تجاوز نحو الجملة إلى دراسة النّصوص على نحو يأخذ بعين الاعتبار الظّروف المشكّلة للخطاب؛ ومنذ ذلك الحين أصبحت دراسة النّصوص شاملة تربط النّص من كل جوانبه، ولم يعد ينظر إلى الاستعارة كظاهرة منفردة في النّص، إنّما تدرس مرتبطة بباقي المكونات النّصيّة، وهذا ما أفرز مصطلح الخطاب الاستعاري (le discour metaphorique) الذي يقتضي وجود استعارة كلية تتشعّب إلى استعارات فرعيّة داخل الخطاب.

تعرف الاستعارة الكليّة باستعارة النّص أو استعارة السّياق عند أمبرتو إيكو، وهي عبارة عن مجموعة من الاستعارات الجزئيّة المنتشرة داخل النّص، التي تترابط فيما بينها مشكّلة الاستعارة الأم بتعبير مفتاح، ففي النّص "هناك استعارة أمًا واستعارات متفرعة عنها تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النّص"[2]، وقد عرفت هذه الاستعارة عند ميشال ريفاتير (M.Riffaterre) بالاستعارة المرشّحة أوالمحبوكة، وهي سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التّركيب والمنتمية إلى الجملة نفسها أو إلى البّنية نفسها، وبواسطة المعنى حيث يعبّر كل منهما عن مظهر خاص لكل أو لشيء أو لمفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السّلسلة[3] ممّا يضمن انسجام بنية النّص ونمو الخطاب، إذ يفترض التّحليل النّصي أنّ "سيرورة اشتغال النّصوص وإدراك هذه السّيرورة لا يتم ولا يمكنه أن يتم إلاّ عبر تماس

---

[1]– عمر أوكان، اللّغة والخطاب، ص.123.

[2]– محمد مفتاح، مجهول البيان، ص85.

[3] – يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.15.

داخلي للحركة الاستعاريّة القياسيّة وإلاّ توقفت حركة نمو الخطاب"[1] ككل، وسنحاول في هذا الفصل أن نبيّن كيف تجلّت الاستعارة في الخطاب الرّوائي لذاكرة الجسد.

أما الفكرة الثّانية فتتلخّص في أنّ التّوظيف المكثف للاستعارة في الخطاب الرّوائي هو مظهر من مظاهر الحداثة في الرّواية الجزائريّة، حيث لاحظ النقاد أنّ لغة الخطاب الرّوائي الجزائري المابعد حداثي تنزاح عن تقريرية لغة الرّواية التّقليديّة وبساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات، فالرّواية التّقليديّة وإن "كانت لغتها قائمة على التّشبيهات والاستعارات، فإنّها من قبيل الاستعارات الميتة التي يحيا بها النّاس العاديون ويتداولونها وتشكّل جزءا من حديثهم اليومي"[2]، بينما تشكّل الاستعارة في الرّواية الجزائريّة المابعد حداثيّة إحدى الدعائم اللّغويّة للخطاب.

ومن المعروف أنّ "الخطاب الرّوائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما خاصا، تتنوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللّغات والأساليب والأحداث والأشخاص، والعلاقات، والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التّنوع والتعدّد والاختلاف على خصوصية هذا العالم، ووحدته الدّالة، بل يؤسّسها"[3]، وقيام هذه البنيّة اللّغوية على الاستعارة يجعل من الخطاب الرّوائي قريبا من الخطاب الشّعري ويأخذ بعض خصوصياته، من بينها الاهتمام باللّغة لا كوسيلة كتابية بل كغاية في ذاتها؛ أي أنّها تشكّل موضوعا للكتابة، وبذلك تصبح فضاء واسعا للإبداع.

والاهتمام باللّغة الرّوائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرّر مع الرّوائيين الجزائريين المابعد حداثيين، ومن بينهم الرّوائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك مرّده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائيّة، فـ"عناية الكاتبة بلغتها الرّوائيّة يفوق كل توقّع، حتى يخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الرّوائي عندها هي موضوع النّص ذاته"[4]، ممّا يجعل رواياتها تتصف ببلاغة السّرد وشعريّة اللّغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللّغة في الكتابة الرّوائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النّصوص التي يصطدم بها القارئ وهو يقرأ

---

[1]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.16.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو 2006، ص.54.

[3]– محمود أمين العالم، الرّواية العربية بين الواقع والايديولوجية، دار الحوار، ط1، دمشق 1986، ص.11.

[4]– عبد السلام صحراوي، الأناقة والاغراء في لغة مستغانمي.
http://www.arabworldbooks.com/Readers2005/articles/language.htm

روايتها «ذاكرة الجسد» مثلا، ذلك أنّ الكاتبة يمتد بها سرورها باللّغة إلى جعلها «بطل» النّص[1]، فاللّغة في «ذاكرة الجسد» قد أضحت بطلا في الرّواية، خاصة وهي لغة شعرية أقرب إلى الشّعر منها إلى النّثر، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات المكثفة –والمجازات بصفة عامة– التي يستعملها البطل «خالد بن طوبال» في سرد الأحداث، والتي تتجلّى في الرّواية في مستويات مختلفة وهي: العنوان، الكلمة، الجملة، والمكان الرّوائي.

[1]– يُنظر: عبد السلام صحراوي، الأناقة والاغراء في لغة مستغانمي.

المبحث الأول: الاستعارة والعنوان.

1- تعريف العنوان:

يندرج العنوان ضمن ما يعرف بالفواتح النّصية التي عرّفها أندري دال لنقو بأنّها نقطة تبدأ من العتبة المفضية إلى التّخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النّص، فهي موضع استراتيجي في النّص لأنّها البوابة التي تمكّن القارئ من ولوج عالم النّص الدّاخلي، حيث يمثّل العنوان أول لقاء مادي محسوس يتمّ بين القارئ والنّص ينتقل عبره القارئ من العالم الواقعي (خارج النّص) إلى العالم التخييلي (داخل النّص)، أي ينقله من فعل القراءة الخطي ليضعه مباشرة في فعل السّرد التخييلي[1].

ولم يكد رولان بارت (Roland Barthes) ينطق بسؤاله التّأسيسي من أين نبدأ ؟ حتى جعله الدّارسون السّؤال المفتاحي لدراسة العتبات النّصيّة، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النّص[2]، ومن بين هؤلاء الدّارسين جيرار جنيت (Gérard Genette) الذي يعتبر العنوان من العتبات النّصية الدّاخلية* التي لا يجوز تخطيها أو تجاهلها لأنّها تساعد القارئ على فهم النّص وتحليله.

يقصد جيرار جنيت بالعتبات النّصية الدّاخلية أو النّص المحيط (peritexte) ما يدور بفلك النّص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وينقسم النّص المحيط عند جنيت إلى نوعين من النّصوص: النّص المحيط النشري (peritexte editorial) الذي يضم تحته كل من الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، السّلسلة، والنّص المحيط التّأليفي (peritexte auctorial) ويضم تحته كل من اسم الكاتب، العنوان،

---

[1]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، شعريّة الفاتحة النّصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر2006، ص. ص.33-35.

[2]- يُنظر: م ن، ص.32.

* هناك اختلاف بين النقاد حول اعتبار العنوان عتبة خارجة عن النص أو داخلة فيه، لكن جيرار جنيت يعتبره عتبة نصية داخلية. يُنظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر2009، ص. ص.35-34.

العنوان الفرعي، العناوين الدّاخليّة، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد[1]، وبذلك يكون العنوان ضرورة تأليفيّة لا يخلو منه أي مؤلَّف مهما كانت نوع المادة التي يقدمها «شعر، رواية، سياسية، تاريخ».

يقدم لوي هويك (Loe Hoek) في كتابة الموسوم «سمة العنوان» تعريفا أكثر دقة وشمولية للعنوان، جاعلا إياه مجموعة العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[2]، وتساهم في تحديد مسار القراءة وتوجيه القارئ الذي ينظر من خلاله إلى النّص، من منطلق أنّ العنوان حمولة مكثفة للمضامين الأساسيّة للنص، وهو وجه النّص مصغرا على صفحة الغلاف، حيث يعمل العنوان على توجيه القارئ بحصر موسوعته في المجال الذي تحدّده دلالة الكلمات المشكّلة له، وبإمكان العنوان أيضا أن ينقل القارئ إلى عالم النّص دون تطرّقه إلى محتوى الكتاب، فمن خلال العنوان يستطيع القارئ أن يستشف نوع النّص وتركيبته ومحتواه خاصة إذا كان بينهما تطابق «العنوان والنّص»[3].

تصدق فكرة تطابق العنوان ومضمون النّص في حال ابتعاد العنوان عن اللّغة الشّعرية، ونجد ذلك في عناوين القواميس، وعناوين كتب السّيرة من مثل: عنوان كتاب «حياتي» لأحمد أمين، أو الكتب التي تحمل عنوان «السّيرة النّبوية» وهي كتب تتحدّث عن حياة الرّسول عليه الصّلاة والسّلام، وعناوين كتب الأدب العربي التي تؤرّخ لحقب ثقافية كان فيها العنوان بعيدا عن التصنّع من مثل: كتاب «الشّعر والشّعراء» لابن قتيبة، وكتاب «طبقات فحول الشّعراء» لابن سلام الجمحي.

أمّا إذا كان العنوان مكتوبا بلغة شعرية فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ، خاصة إذا كان "من نوع «العناوين القولية» أي العناوين الإيحائية، ويقصد بها الطّريقة التي يمارس بها العنوان وظيفة الإفهام"[4]، ويحيل على دلالات عديدة ومختلفة تحيّر القارئ وتدفعه لقراءة

---

[1]– يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص)، منشورات الاحتلاف، ط1، الجزائر 2008، ص.49.

[2]– يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص الى المناص)، ص. 67

[3]– يُنظر: رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري
.http://www.adablabo.net/rahim.htm

[4]– نصيرة عشي، البنية السّردية في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيويّة – سيميائيّة)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف نور الدين السد، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر2007، ص155.

النّص "الذي يصبح في هذه الحالة شارحا للعنوان"[1]، مثل عنوان «ذاكرة الجسد» الذي يعدّ عنوان مراوغ لأنّه يوحي بكل الدّلالات الخاصة بالجسد والدّلالات الخاصة بالذّاكرة، لكنه لا يحيل على مدلول الثّورة والسّياسة والوطن الكامن في الرّواية، كما أنّه يطرح تساؤولات عديدة في ذهن القارئ من مثل: هل للجسد ذاكرة؟، لذلك "لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلاّ أن يتكأ على النّص لتفسيره"[2].

إنّ اختيار العنوان مهمة لا تقع بالضرورة على المؤلّف، إذ قد يتشارك النّاشر والمؤلّف في عملية الاختيار، وحول هذه المسألة يرى جنيت أنّ المرسل للعنوان قانونا هو الكاتب، كما يمكن وضع هذا العنوان بإيعاز من النّاشر أو المحيط التّأليفي، إلاّ أنّ المسؤولية في وضع العنوان تكون خالصة للكاتب، وفي بعض الأحيان بمشاورة النّاشر[3].

وباختياره للعنوان يكون المرسل (le destinateur) «المؤلّف باعتباره المسؤول الأوّل على وضع العنوان» بصدد تمرير رسالة (message) تحمل مضمون النّص، وذلك "باختزاله مدلولات النّص الكبير«نص الرّواية» وإفراغها في النص الصغير"[4] «العنوان»، فيصبح العنوان "عبارة عن رسالة، وهذه الرّسالة مسنّنة بشفرة لغوية يفككها المستقبِل، ويؤوّلها بلغته الواصفة «الماوراء لغوية»"[5]، أمّا المرسل إليه (le destinatair) –المستقبل بتعبير بسام موسى قطوس– فهو غير محصور في القارئ، بل يتسع إلى جمهور المتلقّين «القارئ، السّامع، النّاشر، النّاقد، الصّحفي، البائع أو صاحب المكتبة»، وحول تحديد هوية المرسل إليه الخاص بالعنوان يرى جنيت أنّ الذي يرسل إليه العنوان عموما هو «الجمهور»، إلاّ أنّ مصطلح الجمهور مفهوم واسع أكثر من مصطلح «القراء»، فهو ليس ذلك المجموع من القراء، ولكن هو ما يعرف بالإنجليزيّة (audience) أي مجموع المشاهدين، جمهور القراء، والمستمعين أو الأنصار والأتباع، فالجمهور كيان قانوني أوسع من مجموع القرّاء، لأنّ العنوان يمكن أن يرتحل على ألسنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بالتّلقي

---

[1]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد– فوضى الحواس– عابر سرير)، ص.35.

[2]– يُنظر: رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.

[3]– يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص.72.

[4]– رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.

[5]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ط1، عمّان عاصمة للثقافة2001، ص.50.

العنواني، وبهذا يمكن أن نحدّد بدقة –حسب الناقد عبد الحق بلعابد– من يرسل إليه النّص وهو القارئ، ومن يرسل إليه العنوان وهو الجمهور[1].

يعتمد تحليل العنوان إذن على تحديد العلاقة بين المرسل والرّسالة والمرسل إليه، ليشكّل بذلك "هيئة تواصلية"[2] تجمع بين هذه العناصر الثّلاثة، إضافة إلى العناصر التي يمكنها أن تساعد في عملية التّواصل كالسّياق(le contexte)، والصّلة(le contacte)، والسّنن (le code)، وذلك لما تقدّمه هذه العناصر جميعها (متحدة أو متفرقة) للمتلقي الذي هو عمود هذه العلاقة[3]، وحضور هذه العناصر–المرسل، الرّسالة، المرسل إليه– في العنوان يعني أنّه يحقق دورة التّواصل التي قال بها رومان جاكبسون(R.Jakobson)، ما يعني بدوره أنّ للعنوان نفس الوظائف التي يمكن تطبيقها على أي خطاب أو نص عام، فاعتبار الباحثين العنوان رسالة لغويّة جعلهم يعاملونه معاملة النّص الكامل، لذلك تجري عليه وظائف جاكبسون هي: الانفعاليّة، المرجعيّة، الشّعريّة، الإنتباهيّة، الميتالسانيّة، الإفهاميّة[4] كما تجري على أشكال الخطاب الأخرى؛ وإضافة إلى وظائف جاكبسون يحدّد جنيت أربع وظائف للعنوان هي كالآتي[5]:

- الوظيفة التعيينيّة: (la fonction désignative)
- الوظيفة الوصفيّة:(la fonction descriptive)
- الوظيفة الإحائيّة: (la fonction connotative)
- الوظيفة الإغرائيّة: (la fonction séductive)

---

[1]– يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، ص.73.

[2]– نصيرة عشي، البنية السّردية في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيويّة – سيميائيّة)، ص.155.

[3]– يُنظر: رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.

[4]– يُنظر: رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدّار البيضاء 1988، ص.ص.27–33.

[5]– يُنظر::عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص. ص.73–88.

وعلاوة على وظائف جاكبسون والوظائف التي يسندها جيرار جنيت للعنوان، يخصص أمبرتو إيكو وظيفة للعنوان نقترح أن نسميها الوظيفة التّشويشية* (La fonction parasitive) والمقصود بها "أنّ العنوان يجب أن يشوّش على الأفكار لا أن يحوّلها إلى قوالب مسكوكة"[1]، ويعني تشويش الأفكار مفاجئة القارئ وكسر أفق انتظاره بانتقاء عناوين تصدمه عند قراءة النص، لذلك يرى إيكوأنّ الكاتب عند اختياره العنوان يجب أن يكون الكاتب لئيما بشكل نزيه كما فعل دوماس في روايته (les trois mousquetaires) التي هي في واقع الأمر قصة أربع شخصيات[2]، وقد يكون ذلك هو منطلق إيكو في اختيار عنوان «اسم الوردة» لروايته التي تتحدث عن جريمة وقعت في دير، يقول: "الصّدفة وحدها جعلتني أستقر على فكرة اسم الوردة. ولقد راقني هذا العنوان، لأنّ الوردة صورة رمزية مليئة بالدّلالات لدرجة أنّها تكاد تفقد في نهاية الأمر كل الدّلالات: «الوردة الصّوفية»، «حرب الوردتين»، «إنّ الوردة هي الوردة هي الوردة هي الوردة»، «وردة الصّليب»، «أشكرك على هذه الوردة»، «الحياة الوردية»، وحينها لن يكون القارئ قادرا على اختيار تأويل ما"[3].

2- علاقة العنوان باستعارة النص في ذاكرة الجسد:

يندرج عنوان رواية «ذاكرة الجسد» فإنّنا نجده من نوع العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصّدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك، وفي هذا السّياق يقول البّاحث عبد الحق بلعابد: "العنوان مجموع معقد أحيانا أو مربك وهذا التّعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله"[4]؛ فالمتلقّي لعنوان «ذاكرة الجسد» يجد نفسه في ارتباك وقلق لأنّ هذا العنوان يجمع

---

*-اعتمدنا في ترجمة عبارة الوظيفة التّشويشية (La fonction parasitive) ، على ترجمة كلمتي: تشويش (parasite)، وشوّش (parasiter),

-Voir: AL –Mujib (le Répondant), dictionnaire francais– arabe, général, linguistique, fonctionnel, maison YAMAMA D`EDITION & Diffusion, 1er édition, Tunis Avril 2007, p .987.

[1]- أمبرتو إيكو، آليّة الكتابة السّرديّة (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، اللاذقية 2009، ص.22.

[2]- يُنظر: م. ن، ص.21.

[3]- يُنظر: م. ن، ص.22.

[4]- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص.56.

بين كلمتين متنافرتين دلاليا: كلمة «ذاكرة» المتعلّقة بالذّهن، وكلمة «جسد» المتعلقة بكائن مادي معروف، ممّا يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ من مثل: كيف يكون للجسد ذاكرة؟ وهل يمكننا فعلا أن نتذكّر بأجسادنا؟ وما هي العلاقة بين الذّاكرة والجسد؟، فينفتح العنوان على عدة احتمالات تندرج في مستوى التّأويل الذي يفعله المتلقّي، وذلك لأنّ أوّل عملية يحاول المتلقّي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصره عن العلاقة السّببية بينها، كالعلاقة السّببية المنتفيّة بين كلمتي ذاكرة وجسد[1]، وذلك نظرا للخرق الدّلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين.

يتمثّل الخرق الدّلالي في عبارة العنوان «ذاكرة الجسد» في التّناقض الذي يربط بين هاتين الكلمتين المتنافرتين دلاليا، إذ وردت البنية التّكوينية لهذا العنوان على شكل جملة اسمية «مركب اسمي» مكوّنة من كلمتين، الأولى «ذاكرة» وهي "كلمة مكتفية الدّلالة"[2] تحمل دلالات مختلفة مثل الماضي، الغياب، وتتعلّق بالذّهن، والثّانية «جسد» وهي أيضا كلمة مكتفية الدّلالة، فالجسد هو "جسم الإنسان"[3] المعروف، يحمل مجموعة من الدلالة من مثل الحضور، الحس، ويتعلق بكائن مادي وملموس، ممّا يجعل "علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما إلى الأخرى بصلة، ذلك أنّ الذّاكرة لا يمكن حصرها في الجسد– باعتباره كائن عضوي– لأنّها محصورة في الحيّز النّفساني"[4]، وهذا ما يجعل من «ذاكرة الجسد» عنوانا مغريا يجذب القارئ إلى أغوار النّص قصد الكشف عن دلالاته العميقة، فالعنوان عموما "يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"[5].

إنّ الخرق الدّلالي الذي تحدثه كلمتي عنوان «ذاكرة الجسد» يخرج هاتين الكلمتين من دلالاتها الحرفية، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة كما يوضّح الجدول الآتي:

---

[1]– يُنظر: نصيرة عشي، البنيّة السّردية في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيويّة – سيميائيّة)، ص.158.

[2]– م ن، ص.156.

[3]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، ص.253.

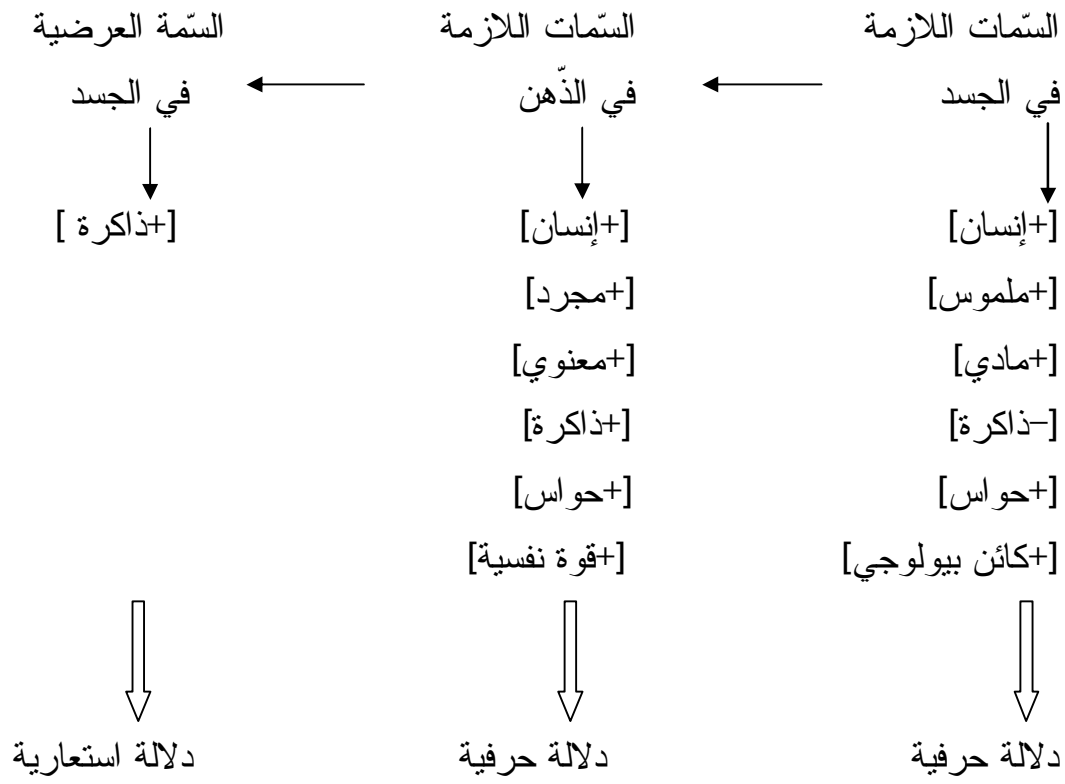
[4]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر2006، ص.238. ملاحظة:عنوان المقالة غير وارد في الكتاب.

[5]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص.33.

العنوان	الدّلالة الحرفيّة	الخرق الدّلالي	النّتيجة
ذاكرة الجسد	– الذّاكرة: قوة نفسيّة موجودة على مستوى الذّهن، تقوم بوظيفة التذكّر. – الجسد: كائن عضوي، مادي، ملموس، يرتبط بالحواس، لا يقوم بوظيفة التذكّر.	– اسناد وظيفة التذكّر للجسد. – قدرة الجسد على امتلاك ذاكرة خاصة به.	– الرّبط بين دلالة الذّاكرة ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة (دلالة استعاريّة).

نستنتج من الجدول أنّ الرّبط الدّلالي لكلمتي: الذاكرة والجسد يحقّق دلالة استعارية تنبثق من اسناد وظيفة التذكر للجسد، مما يحقق الدّلالة الاستعارية للعنوان؛ فالعنوان عبارة عن استعارة شبهت فيها الكاتبة الجسد بالذّهن الذي يتذكر، فذكرت المشبه «الجسد»، وحذفت المشبه به «الذّهن»، وأبقت لازمة من لوازمه «الذّاكرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات «الذّاكرة» للجسد وليس للذّهن على سبيل الاستعارة المكنية.

تصوّر هذه الاستعارة، الجسد على أنّه ذهن لديه ذاكرة ويملك القدرة على استحضار الماضي، وهذه الدّلالة الاستعارية تنبثق من فقدان الجسد السّمات اللازمة فيه من مثل: [+مادي]، [+ملموس]، [+حواس]، واكتسابه إحدى السّمات اللازمة في الذهن وهي [+ذاكرة] التي تصبح سمة عرضية في الجسد على النّحو الآتي:



تعمل الدّلالة الاستعارية لـــ «ذاكرة الجسد» على "جعل عنوان نص الرّواية استفزازي بدرجة كبيرة، ومدعاة للفضول لمعرفة محتوى النّص الرّوائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهّله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان"[1]، حيث يلجأ المتلقي إزاء هذا العنوان إلى إعمال الفكر وإمعان النظر لمحاولة إيجاد إجابة للسؤال الذي يطرحه وهو: ماهي علاقة الجسد بالذّاكرة؟، "فالمعروف عن العنوان أنّه يطرح دائما تساؤلا لا يفك تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرّواية"[2]، وللإجابة عن هذا السؤال يجد المتلقّي نفسه مضطرا لأن يلجأ إلى تأويل استعارة «ذاكرة الجسد» بغية استنطاق ماسكت عنه هذا العنوان، فالمعروف أنّ العنوان من واجبه أن "يخفي أكثر ممّا يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقّي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحته"[3]، والذي لا يصل إليه المتلقّي إلاّ بعد قراءة الرّواية من بدايتها إلى نهايتها.

ينفتح عنوان «ذاكرة الجسد» على دلالات مختلفة ومتعددة، لا يمكن للمتلقّي حصرّها إلاّ بالعودة إلى نص الرّواية حيث يتمكن من الوصول إلى دلالته العميقة، وذلك لأنّ العنوان بشكل عام هو "نظام دلالي رامز له بنيته السّطحية، ومستواه العميق"[4] الذي لا يدرك إلاّ بالغوص في أعماق النّص الرّوائي، وفيما يلي سنحاول أن نقدّم قراءة لعنوان «ذاكرة الجسد» انطلاقا من تأويلنا لهذه الاستعارة، واستنادا لسياق الرّواية، وذلك بهدف إيجاد العلاقة بين العنوان واستعارة النّص.

ترتبط كلمة «ذاكرة» بدلالة الماضي حيث جاء في تعريفها –كما ذكرنا سابقا– أنّها "قوة نفسية تحفظ الأشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء"[5] بصفة إرادية أو غير إرادية، ومن هنا تكتسب وظيفتها في استحضار الماضي، أي نقل أحداث وقعت في زمن ماض إلى زمن حاضر فتكون بذلك شاهدة على تلك الأحداث، ومن خلال قراءتنا لرواية ذاكرة الجسد تبيّن لنا أنّ الذّاكرة حاضرة من بداية الرّواية إلى نهايتها، ويتضح ذلك من خلال

---

[1]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.238.

[2]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثيّة أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد– فوضى الحواس– عابر سرير)، ص.42.

[3]– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص.50.

[4]– م. ن، ص.37.

[5]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي) ، ص.354.

توظيف الكاتبة لتقنية الاسترجاع (flash back) التي عملت من خلالها على خرق التّسلسل الزمني أو خطية الزّمن التي عرفت به الرّواية التّقليدية.

فعلى غرار كل الخطابات الرّوائية، ينقسم الزمن في ذاكرة الجسد إلى زمنين: زمن القصة وهو "زمن الأحداث الخارجية عن شخصية الراوي، وهو الزمن الماضي المطلق غير المحدد"[1]، وزمن الخطاب الذي "يختلف عن الأوّل «زمن القصة» في كونه يرتبط بذاتية الرّاوي المرسل للخطاب، والذي يتولى تقديم القصة وفق تصور خاص يتماشى وتصوّر الكاتب للغاية المقصودة من القصة والتي يهدف من خلالها إلى التّأثير في المتلقّي"[2].

يقع زمن القصة في ذاكرة الجسد بين 1945 و1988، أمّا زمن الخطاب "فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988، ليعود بعد ذلك إلى بدايتها سنة 1945 ويستمر إلى غاية أحداث أكتوبر 1988"[3]، فالرّواية تنفتح على زمن 1988 بوجود خالد في قسنطينة إثر وفاة أخيه حسّان في أحداث أكتوبر التي عرفتها الجزائر، ويقرر خالد أن يبدأ كتابة مذكراته فيذهب في رحلة إلى الذّاكرة يعود من خلالها إلى طفولته، وماضيه الثّوري، إذ يعود إلى انضمامه لجبهة التحرير ومشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945، وإلى بتر ذراعه في إحدى معارك حرب التحرير، يعود إلى سي الطّاهر وزياد وحسّان، ويعود إلى أحلام الحبيبة والوطن إلى أن يصل إلى زمن البداية وهو أحداث أكتوبر 1988.

يبيّن الزمن الاستذكاري أنّ الرّواية بأكملها تمثّل ذاكرة خالد، فخالد يقوم من بداية الرّواية بعملية استرجاع لماضيه فيسرد مسيرة حياته بكل تفاصيلها وما فيها من آمال وألام، وبكل ما حملته من نكسات تسبب فيها الوطن أو تسببت فيها المحبوبة[4]، ولعل أهم ما يؤكّد أن الرّواية عبارة عن ذاكرة هي الجملة الأولى التي إبتدأت بها، إذ يقول خالد: "مازلت أذكر قولك ذات يوم"[5]، وهي عبارة تدلّ على أنّ بطل الرّواية بصدد استرجاع ذكرياته.

---

[1]– عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (من نقد الواقع إلى البحث عن الذات)، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد114، السنة الثانية والعشرون، الجزائر1997، ص.230.

[2]– م. ن، ص. ن.

[3]– م. ن، ص.231.

[4]– يُنظر: كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة أنكيدو الثّقافية الحرة المواضيع، ج1، 25 أفريل2007: http ://:m.ankido.us/news.php?action=view&id=77

[5]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

ترتبط الذّاكرة في الرّواية بدلالات الألم والمعانات، فذاكرة خالد مرتبطة بماضيه الطّفولي والثّوري وحاضره المنفي «يعيش في فرنسا»، لذلك فهي تمثّل نسيج متراكب بين الماضي والحاضر، الماضي الإيجابي والحاضر السّلبي، حيث يتحدث خالد عن الحاضر الذي آل إليه استنادا إلى ما كان عليه في الماضي، ويمكن أن نوضّح ذلك على النّحو الآتي:

إنّ التّصادم بين الماضي والحاضر والتّحوّل السّلبي في حياة خالد أرهق ذاكرته، فقرّر أن يدفنها على الورق الأبيض لكي يشفى منها ويفرغ من ماضيه.

يعرّف الجسد بأنّه كائن بيولوجي ذو بعد حسي، ترتبط دلالته بالحاضر، أما "في العرف الاجتماعي فإنّ كلمة «جسد» تأخذ شكل المحرمات والمكبوتات، إذ لا يتحرك إلاّ خفية ولا يظهر إلاّ رمزا"[1] مثل ظهوره في النّصوص الرّوائية التي تجعل من الجسد محورا تتمركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والوقائع والأفعال، ورمزا للتحدي.

إنّ الجسد الذي تتمركز حوله الأحداث والوقائع والأفعال في رواية «ذاكرة الجسد» هو جسد البطل خالد بن طوبال، وإذا حاولنا وضع هذا الجسد في إطاره التعريفي حسب ما ورد في الرّواية فإنّنا نجده يظهر على الشّكل الآتي:

زاوية النّظر	خصائص جسد خالد بن طوبال
الأصل	جسد ينتمي إلى عائلة بن طوبال، عائلة جزائري بسيطة.
النّسب	جسد جزائري، قسنطيني.
الحاضر	جسد ذكوري، ناقص جراء بتر الذّراع في الحرب.
الحاضر النّفسي	جسد أرهقته الذّاكرة.
الوظيفة	جسد فنان، يمارس فن الرّسم.
الوضعية	جسد مشهور، اشتهر كرسام.
القدر	جسد مغترب، اختار المنفي حتى لا ينغمس في اللّعبة السّياسية القذرة.
الحب	جسد عاشق.
الماضي	جسد مجاهد، شارك في الثّورة.

يبيّن الجدول أنّ جسد خالد بن طوبال يحمل في الرواية دلالات إيجابية من مثل: الشّجاعة، التّضحية، التّحدي، رفض الظّلم، الوفاء، الصّمود.

تكمن شجاعة جسد خالد في انضمامه إلى صفوف جبهة التّحرير وهو في سن مبكرة، حيث قَبِل أن يضحى به في سبيل الحرية، فترك جزءا منه في إحدى المعارك عربون محبة للوطن، ورغم النقص الذي أصبح يعرف به جسده قرر خالد أن يتحدى نقصه بممارسة فن

[1]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.238.

الرّسم "ليأخذ بذلك مكانه الحقيقي في الفن وعبره يسترد علاماته المسلوبة"[1]، ثم يساوم هذا الجسد على مبادئه الثّورية في فترة ما بعد الاستقلال، فيقرر أن يهاجر على أن يقبل بالمساومة السّياسية أو أن يعيش في بلد يحكمه النفاق والمصالح الذّاتية، ورغم التّهميش الذي أصبح يعاني منه هذا الجسد النّاقص في زمن الاستقلال –بعد ما كان محط احترام وتقدير الجميع لأنّه دلالة على المشاركة في الثّورة– إلاّ أنّه يرفض الخضوع ويصمد منتصبا حتى وإن تجاهله الوطن.

وإذا تساءلنا عن أي جسد تتحدث الكاتبة؟ أو ما هو الجسد المقصود في النّص الرّوائي، فإنّ الإجابة تستند على دلالة هذه الكلمة التي تنفتح على تأويلات عديدة نذكر منها:

– قد تقصد صاحبة النص بالجسد، ذلك الذي ناضل من أجل تحرير الوطن، سواء على الصعيد الجزائري مثل جسد خالد، جسد سي الطاهر، أجساد من سقطوا في مظاهرات 8 ماي 1945، وأجساد كل شهداء ثورة التّحرير، أو على الصعيد العربي مثل جسد زياد، الأجساد التي سقطت في لبنان إثر الاجتياح الإسرائيلي، وعلى العموم فكل هذه الأجساد ترمز للجسد العربي المستعد للتضحية بدمه مقابل شرف الوطن، ومن هذا المنظور يكتسب الجسد نوع من القداسة في الرّواية.

– كما تكون الرّوائية قد قصدت الإشارة إلى الجسد التّعب جراء معاناته من الأوضاع السّياسية والاقتصادية والاجتماعية التي حلّت بجزائر الاستقلال، ويتّضح ذلك في جسد خالد بن طوبال الذي قرر الهروب إلى المنفى رافضا المساومة السّياسية والوضع المزري للأحوال الثّقافية، إضافة إلى جسد «حسّان» المرهق من الأوضاع الاجتماعية والثّقافية ومن مهنة أتعبته فهي لا توفر له حتى ثمن شراء ثلاجة، ومقتل حسّان في مظاهرات 5 أكتوبر 1988، دلالة على أن الجسد الجزائري والعربي بصفة عامة، قد أصبح سلعة رخيصة في أيادي أصحاب السّلطة.

– يمكن أن يكون جسد خالد رمزا للجزائر، والتحوّل الذي أصاب هذا الجسد «من جسد كامل إلى جسد ناقص» دلالة على التحوّل السّلبي الذي حدث في الجزائر من زمن أوّل «زمن الثورة» كان فيه جسد خالد كامل الأعضاء يحارب في جبهة التّحرير ومثله كانت الجزائر كاملة الأصوات التي تنادي بالكرامة والحرية، فكان الهدف مشترك والسّبيل إلى ذلك

[1]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.239.

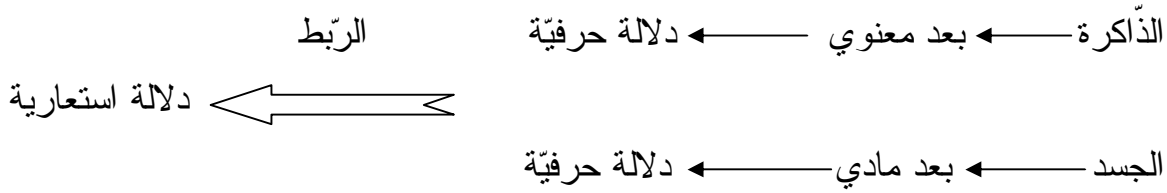
معروف، إلى زمن ثاني «زمن الاستقلال» أصبح فيه الجسد ناقصا، يحاول أن يتواصل بذراع واحد لأنّ الذّراع الأخرى قد ذهبت باتجاه الهاوية ولا سبيل إلى التزامها مع اليد الأخرى، ليكون بتر الذّراع علامة على جزائر جديدة بترت فيها أحلام الشّهداء وبتر فيها حلم المواطن البسيط.

– قد تقصد الكاتبة بالجسد الجزائر، لكن ليس جسد خالد بل جسد البطلة حياة/ أحلام، فخالد أحب حياة مثلما أحب الجزائر وكثيرا ما رأينا في تحليلاتنا السّابقة حضور الحبيبة في قسنطينة وفي الوطن بصفة عامة، واختيار أحلام مستغانمي الذّراع اليسرى دلالة على هذا الحب، وذلك لارتباط الذّراع اليسرى بالجهة التي يتواجد فيها القلب، أمّا البتر الذي أصاب الذراع فهو دلالة على محاولة قطع حب خالد لحياة وللجزائر، خاصة وأنّ جسد حياة قد أصبح صفقة مربحة في يد عمّها سي الشّريف الذي زوّجها من سي مصطفى –صاحب النّفوذ والسّلطة– مقابل امتيازات شخصية، وهذا يوحي إلى الجزائر التي أصبحت صفقة في أيادي مجموعة من السّراق على حد تعبير مستغانمي، وهكذا ضاعت الجزائر في نظر خالد مثلما ضاعت حياة التي لم يحافظ عليها كحبيبة ولم يحصل عليها كزوجة.

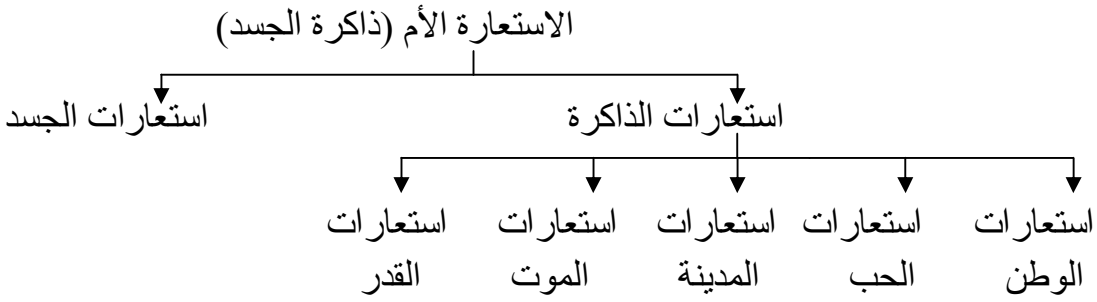
وفي ارتباط الذّاكرة بالجسد نقول إنّ الجسد في هذه الرّواية أصبح علامة على الذّاكرة، فكل من يرى يد خالد المبتورة يتوقّع أنّ هذا الشّخص ينتمي إلى فئة معطوبي الحرب، لأنّ في فترة ما بعد الاستقلال يعرف أبناء الثّورة من عاهاتهم ولخالد علامة كافية على انتمائه إلى هذه الفئة، ثم إنّ العنوان «ذاكرة الجسد» ورد على هيئة نكرة معرف بالإضافة "فالاسم الأوّل منه «ذاكرة» جاء نكرة ممّا استدعى تعريفه باسم ثان معرّف «الجسد» يضمن انسجامه اللّغوي والدّلالي"[1]، وهذا ما يعني أنّ الذّاكرة لولا ارتباطها بالجسد لبقيت مجهولة، كما يعني أيضا أن الذّاكرة هي المركز والجسد جاء ليعرّف بها.

يعني ارتباط الذّاكرة بالجسد أيضا ارتباط المعنوي بالمادي، لأنّ هذا العنوان «ذاكرة الجسد» يشتمل على بعدين: البعد المعنوي والبعد المادي، فالذّاكرة شيء معنوي أضيف له شيء مادي وهو الجسد، وإسناد وظيفة المعنوي الغائب «ذاكرة» إلى المادي الحاضر والمتجسّد «الجسد» –حيث يصبح الجسد يقوم بوظيفة الذّاكرة ألاّ وهي استحضار الماضي– يحقّق الدّلالة الاستعارية لعنوان «ذاكرة الجسد» التي يمكن أن نمثّلها على النّحو الآتي:

[1]– سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.232.



نستخلص ممّا سبق أنّ استعارة العنوان جاءت بمثابة تشاكل دلالي* لنص رواية «ذاكرة الجسد»، فالرّواية بأكملها عبارة عن ذاكرة يحملها خالد على جسده، وكلما حضر الجسد حضرت معه الذّاكرة «ذاكرة خالد، ذاكرة الجزائر»، لذلك نرى أنّ استعارة العنوان هي الاستعارة الأم «الاستعارة النّصية» التي تفرّعت إلى استعارات ثانوية داخل نص الرّواية خاصة وأنّ استعارات الذّاكرة واستعارات الجسد تتكرّر في الرّواية من بدايتها إلى نهايتها، ويمكن أن نمثّل هذا التّفرّع الاستعاري كالآتي:



*– يُنظر: الفصل الثالث من هذا البحث، ص191.

المبحث الثّاني: الاستعارة والكلمة والجملة.

1- الاستعارة والكلمة:

تتجلّى الاستعارة على مستوى الكلمة في الخطاب الرّوائي لذاكرة الجسد من خلال توظيف الكاتبة بعض الكلمات توظيفا استعاريا من مثل: كلمة ذاكرة، كلمة حب، كلمة موت، كلمة وطن، إذ نلاحظ انزياح هذه الألفاظ عن دلالتها الحرفية إلى مجموعة من الدّلالات الاستعارية تختلف حسب السّياقات التي ترد فيها.

1 -1- استعارة الذّاكرة :

لاحظنا من خلال استقرائنا للاستعارة المشكّلة من كلمة «ذاكرة»:

أوّلا: أنّ كلمة «ذاكرة» موظّفة بصفة مكثّفة داخل الرّواية، حيث تبدأ الرّواية بعنوان مشكّل من كلمتين أوّلهما «ذاكرة»، وتنتهي أيضا بمقطع تحضر فيه كلمة «ذاكرة»، إذ يقول خالد – وهو في مطار قسنطينة عائدا من باريس إثر وفاة أخيه حسّان في أحداث أكتوبر 1988- في حوار مونولوجي أمام الجمركي الذي يفتش حقائبه:

"وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق.. فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها:

– أصرّح بالذّاكرة.. يابني..

ولكنني أصمت.. وأجمع مسودّات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام.. ورؤوس أحلام."[1].

ثانيا: أنّ توظيف كلمة «ذاكرة» كان في معظمه توظيفا استعاريا، ولإثبات قولنا هذا قمنا بإحصاء بعض الاستعارات الخاصة بكلمة «ذاكرة»، وتحليل بعض النّماذج منها بغية توضيح كيفية تجلّي الاستعارة على مستوى هذه الكلمة، وهي الاستعارات الواردة في الجدول الآتي:

استعارات الذّاكرة	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارة
– نحن لا نشفى من ذاكرتنا.	ص7	الذّاكرة (مذكور)	مرض (محذوف)	الشّفاء	مكنية
– تمطر الذّاكرة فجأة.	ص11	الذّاكرة (مذكور)	سماء (محذوف)	المطر	مكنية

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.404.

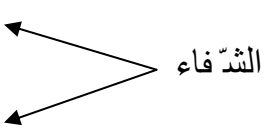
– منعطفا للذاكرة.	ص65	الذاكرة (مذكور)	طريق (محذوف)	منعطف	مكنية
– ياطفلة تلبس ذاكرتي.	ص66	الذّاكرة (مذكور)	ثياب (محذوف)	تلبس	مكنية
– ارتوي من ذاكرتي سيدتي.	ص96	الذّاكرة (مذكور)	ماء (محذوف)	الارتواء	مكنية
– جدران الذّاكرة.	ص183	الذّاكرة (مذكور)	منزل (محذوف)	الجدران	مكنية
– جئت لتوقظي ذاكرتي.	ص203	الذّاكرة (مذكور)	إنسان نائم (محذوف)	اليقظة	مكنية
– جذور الذّاكرة.	ص254	الذّاكرة (مذكور)	نبات (محذوف)	الجذور	مكنية
– يحدث للذاكرة... أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفيّة.	ص282	الذّاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	الرّفض، الجلوس	مكنية
– من يوقف نزيف الذّاكرة الآن؟	ص284	الذّاكرة (مذكور)	جرح (محذوف)	النّزيف	مكنية
– فكيف ينام من يتوسد ذاكرته.	ص288	الذّاكرة (مذكور)	وسادة محذوف)	يتوسّد	مكنية
– علقي على جدرانك ذاكرتي.	ص399	الذّاكرة (مذكور)	لوحة رسم (محذوف)	تعلق على الجدار	مكنية
– الحدود الإقليمية للذاكرة.	ص402	الذّاكرة (مذكور)	بلد (محذوف)	الحدود الإقليمية	مكنية

تمثّل كلمة ذاكرة في كل الاستعارات الواردة في الجدول الطرف الأوّل في الاستعارة أي «المشبّه» المذكور، بينما حذف الطرف الثّاني «المشبّه به» الذي يختلف من استعارة إلى

أخرى مع حضور لازمة من لوازمه، وهذا ما يجعل هذه الاستعارات في مجملها استعارات مكنية بداية من الاستعارة الأولى "نحن لا نشفى من ذاكرتنا".

تمّ في هذه الاستعارة ذكر المشبّه «ذاكرة» وحذف المشبّه به «مرض» مع ابقاء لازمة من لاوازمه وهي: «الشّفاء»، على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة «ذاكرة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+معنوي]، [+ماضي]، [+غياب]، وتكتسب سمة عرضية [+شفاء] وهي سمة لازمة في المشبّه به المحذوف «المرض»، وبذلك تنزاح العبارة من الدّلالة الحرفية «الشّفاء من المرض» إلى الدّلالة الاستعارية «الشّفاء من الذّاكرة» على النّحو الآتي:



هذه الدّلالة الاستعارية يفرضها سياق الرّواية، فبطل الرّواية «خالد بن طوبال» يعاني شبح الذّاكرة، والعبارة التي جاءت على لسانه «نحن لا نشفى من ذاكرتنا» تبيّن مدى المعاناة والألم الذي يعيشه خالد بسبب "ذاكرته المختنقة بالماضي التّاريخي بشخصياته وأحداثه"[1]، وما خلّفه هذا الماضي من ذكريات أليمة وتعيسة سواء في طفولته المحرومة حيث فقد أمه وهو في سن مبكرة، أو عند بتر ذراعه اليسرى، أو بما تعلق بمستقبل الجزائر التي ضحّى من أجلها هو ورفاق دربه من أشراف هذا الوطن، لتصبح بعد الاستقلال في يد اللّصوص والسّراق، إضافة إلى الألم الذي سببه له حب حياة التي تركته وتزوجت شخصا آخر.

كل هذه الأسباب جعلت ذاكرة خالد ذاكرة مثقلة بالآلام والأوجاع، هذا ما يجعل مفهوم الذّاكرة ها هنا يتماهى مع مفهوم المرض، ولعل السبيل للشفاء من هذا المرض والتّخلص من الذّاكرة التي أعتبت خالد وسببت له وجعا وجدانيا، خاصة وأنّها "تحيله على انسان كابوسه النّقص"[2]، هو الكتابة عنها، لذلك قرّر خالد أن يكتب "لكي يتجاوز جروح الذّاكرة التي لا تندمل، يحاول تجاوز ذلك بمشروع كتابة رواية كان محركها رغبة عارمة وجنونية في تجاوز الذاكرة إلى النّسيان، نسيان الماضي ونسيان أحلام، فتكون الذّاكرة حافزا من حوافز

[1]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائري (من المتماثل إلى المختلف)، ص.158.

[2]– م ن، ص.159.

الإرسال التي تدعم رغبة خالد في الكتابة التي تطفئ الذّاكرة وتقتل الآخر"[1]، وبذلك تكون الكتابة هي وسيلة العبور التي اختارها البطل للوصول إلى هدفه المتمثل في نسيان كل ما تحمله ذاكرته من ماضي أليم، خاصة وأنّه متيقن أن الذّاكرة مرض لا سبيل للشفاء منه، وما يؤكد ذلك هو أداة النفي «لا» الواردة في هذه الاستعارة، وما يثبت أنّ الكتابة عند خالد هي وسيلة عبور قوله "كلمات فقط، أجتاز بها الصّمت إلى الكلام، والذّاكرة إلى النّسيان"[2].

تصف استعارة «تمطر الذّاكرة فجأة» بداية كتابة خالد لمذكراته، حيث تشبّه الكاتبة حالة نزول الكلمات والجمل على الورق بصفة مفاجئة، بحالة نزول المطر المفاجئ، وهي استعارة مكنية شبهت فيها الذّاكرة بالسّماء والكلمات بالمطر، حيث تم ذكر المشبّه «الذّاكرة»، وحذف المشبّه به «السّماء»، مع إبقاء لازمة من لوازمه «تمطر».

تفقد كلمة ذاكرة في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+معنوي]، [+ماضي]، [+غياب]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في السّماء وهي [+مطر] فتنزاح كلمة الذّاكرة عن دلالتها الحرفية وتكتسب دلالة استعارية كالأتي:

السّماء ← دلالة حرفية.

تمطر

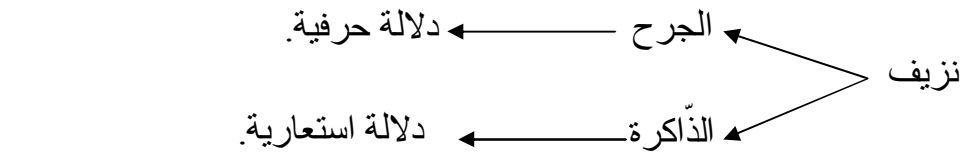
الذّاكرة ← دلالة استعارية.

ترد استعارة «من يوقف نزيف الذّاكرة الآن؟» على شكل سؤال، تصور الكاتبة من خلاله الذّاكرة على أنّها جرح ينزف، وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «ذاكرة»، وحذف المشبّه به «جرح» مع إبقاء لازمة من لوازمه «نزيف»، وقد وردت هذه الاستعارة في الحوار المونولوجي لخالد وهو على متن الطّائرة، إثر عودته إلى قسنطينة، وقد كانت هذه العودة موجعة ومؤلمة لأنّها تذكّره بالوطن الذي همّشه بعد الاستقلال وترك له جرحا لم يلتئم، وما يزيد جرح خالد ألما هو أنه عاد خصيصا لحضور زفاف حبيبته حيث سيشهد بنفسه ضياع حبه، وبذلك تكون ذكرى فقدان الحب بمثابة جرح ثاني «جرح على جرح»، أو عطب أصاب الجرح الأوّل «ذكرى فقدان الوطن» وسبب له نزيفا، فتتحقّق الدلالة الاستعارية لكلمة «ذاكرة» التي تفقد سماتها اللازمة من مثل:[+إنسان]، [+معنوي]، [+ماضي]، [+غياب]، وتكتسب سمة عرضية [+نزيف] وهي إحدى سمات الجرح اللازمة كالآتي:

---

[1]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائري (من المتماثل إلى المختلف)، ص.159.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص8.



1-2- استعارة الجسد:

تحضر كلمة «جسد» في الرّواية بصفة قليلة مقارنة بكلمة «ذاكرة»، وتوظّف هذه الكلمة أيضا توظيفا استعاريا في معظمه، نختار في الجدول الآتي عينة دراسية بهدف تبيين كيفية تجلّي الاستعارة في كلمة الجسد :

استعارات الجسد	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارة
- اللّوحة التي بكى لها جسدي.	ص191	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	البكاء	مكنية
- الجسد يختار.	ص191	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	الاختيار	مكنية
- تضاريس جسدك.	ص238	الجسد (مذكور)	أرض* (محذوف)	التّضاريس	مكنية
- ترويض جسدي.	ص241	الجسد (مذكور)	حيوان توحش (محذوف)	التّرويض	مكنية
- أشعر أنك تمشين على جسدي.	ص360	الجسد (مذكور)	أرض(محذوف)	المشي	مكنية
- نسي هذا الجسد... شوقه لك.	ص385	الجسد (مذكور)	إنسان (محذوف)	النّسيان	مكنية

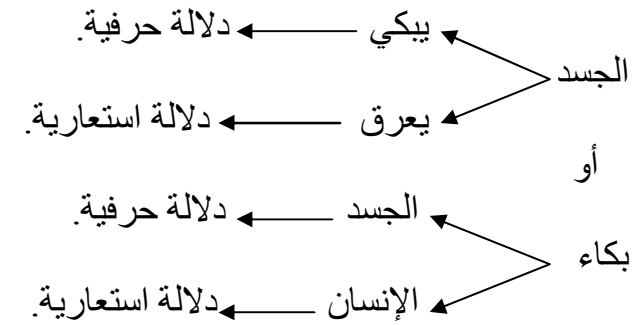
*- اعتمدنا في تحديد المشبّه به «أرض» للمشبّه «جسد» في استعارة: «تضاريس جسدكي» على معنى كلمة تضاريس في القاموس، وهو: التّضاريس هي ما ظهر على الأرض كالأضراس. يُنظر: علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، ص.196.

يشّبه «الجسد» بالإنسان في ثلاث استعارات –حسب العيّنة الدّراسية المختارة والممثّلة في الجدول– وهي:

- اللّوحة التي بكى لها جسدي.
- الجسد يختار.
- نسي هذا الجسد.

يمثّل الجسد في هذه الاستعارات الثّلاث، الطرف الأوّل «المشبّه» وهو طرف مذكور يقترن بالسّمات اللازمة في الإنسان وهي على التوالي: [+بكاء]، [+اختيار]، [+نسيان]، والإنسان هو الطّرف الثّاني «المشبّه به» المحذوف مما يجعل هذه الاستعارات في مجملها استعارات مكنية.

تصوّر الاستعارة الأولى جسد الرسام خالد بن طوبال وهو يعرق أثناء رسمه لإحدى عشرة لوحة تمثل كلها مدينة قسنطينة بأحيائها، وجسورها، وقد جاء ذلك في قوله: "و كنت اسعد وذلك القميص يلتصق بي، بعد ساعات من الالتحام بها"[1]، ويقصد هنا قسنطينة، فتم تشبيه الجسد الذي يعرق بالإنسان الذي يبكي، ويصبح العرق في هذه الحالة بمثابة الدموع للجسد وذلك ما صرح به خالد قائلا: "العرق دموع الجسد. ونحن في ممارسة الحب كما في ممارسة الرّسم، لا نبكي جسدنا من أجل أية امرأة. ولا من أجل أية لوحة"[2]، وما يحقق الدّلالة الاستعارية لكلمة جسد في هذه الاستعارة هو إلحاق سمة البكاء بها لأنّ الجسد جسم مادي لا ينفعل، وبذلك تكون الكلمة قد فقدت سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+مادي]، [+حسي]، واكتسبت سمة عرضية هي [+البكاء] اللازمة في الإنسان، ويمكن أن نمثل هذه الدّلالة الاستعارية بطريقتين:



[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.191.

[2]– م. ن، ص. ن.

يمثّل الجسد في الاستعارة الثّانية كذلك الطرف الأوّل «المشبّه»، بينما يغيب الطّرف الثّاني «المشبّه به» وهو «الإنسان» ومع ابقاء لازمة من لوازمه وهي «الاختيار»، وهذا ما يشكّل استعارة مكنية يفقد فيها المشبّه «جسد» سماته اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+مادي]، [+حسي]، ويكتسب سمة عرضية لازمة في الإنسان وهي: [+اختيار]، لأنّ الاختيارعملية مرتبطة بالعقل، والعقل من سمات الإنسان حيث يعرف بأنّه «حيوان عاقل».

تصوّر هذه الاستعارة جسد خالد كأنّه إنسان اختار بإرادته أن يعرق في رسم مدينة قسنطينة في مساحة قدرها إحدى عشرة لوحة، وإلحاق فعل الاختيار بالجسد هو ما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية الممثّلة كالآتي:

يختار ← الإنسان ← دلالة حرفية.
يختار ← الجسد ← دلالة استعارية.

يواصل«الجسد» حضوره في الاستعارة الثّالثة باعتباره دائما الطّرف الأوّل المذكور «المشبّه»، بينما يحذف الطّرف الثّاني «المشبّه به» المتمثّل أيضا في الإنسان، ممّا يشكّل استعارة مكنية تفقد من خلالها كلمة جسد سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+مادي]، [+حسي]، وتكتسب سمة لازمة في الإنسان وهي: [+نسيان]، لتصبح هذه السّمة عرضية في «الجسد».

تصوّر هذه الاستعارة الجسد كإنسان يمكنه أن ينسى أو يتذكر، إلاّ أنّ النّسيان والتّذكّر سمتان مرتبطتان بعقل الإنسان، لذالك لا يمكن أن تكونا من سمات الجسد، باعتباره جسما ماديا لا يمتلك عقلا ، ومن هنا تكتسب كلمة «جسد» دلالتها الاستعارية التي نمثّلها كالآتي:

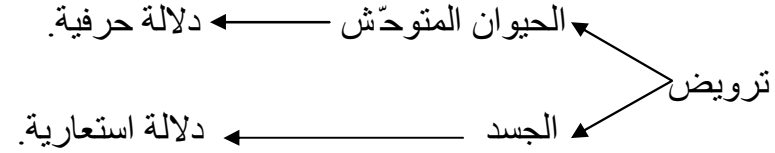
ينسى ← الإنسان ← دلالة حرفية.
ينسى ← الجسد ← دلالة استعارية.

يشبّه الجسد في استعارة «ترويض جسدي» بالحيوان المتوحش لأنّ الترويض هو فعل التّمرين أو التّدريب الذي يمارس على الحيوان المتوحش لكي يصبح أليفا، ويقال: "تروّض الرّجل، أي تمرّن"[1]

[1]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، ص.185.

تعدّ هذه الاستعارة مكنية لوجود المشبّه «الجسد» وغياب المشبّه به «حيوان متوحّش» مع إبقاء إحدى لوازمه «ترويض»، حيث يفقد الجسد في هذه الاستعارة سماته اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+مادي]، [+حسي]، ويكتسب سمة عرضية هي: [+ترويض] الخاصة بالحيوان المتوحّش.

تصوّر استعارة «ترويض جسدي» جسد خالد الصّائم في شهر رمضان، كأنّه حيوان متوحّش يتدّرب على الألفة، فيشترك الحيوان والجسد ها هنا في السمة [+ترويض] من أجل التعوّد وفق العلاقة: الجسد الصّائم /يتدرّب على الجوع/= الحيوان المتوحّش /يروّض على الألفة/، وهذا ما يحقق الدّلالة الاستعارية لكلمة جسد:



1-3- استعارة الوطن:

تتجلّى الاستعارة على مستوى الكلمة أيضا في كلمة «وطن»، وذلك من خلال بعض الاستعارات التي تتمحور حول تعلق بطل الرّواية «خالد بن طوبال» بوطنه الجزائر، فهو ثوري شارك في حرب التحرير وبترت ذراعه اليسرى أثناء الثّورة، ولكن بعد الاستقلال وتغيّر صورة الوطن لم يعد يرى خالد بلاده كما حلم بها دائما، إذ لم تعد الجزائر تتسع لمثله من أصحاب المبادئ الثّورية الذين لم تتبدل مواقفهم بعد الاستقلال، هذا ما دفعه إلى ترك الوطن قاصدا فرنسا، ويتّضح موقف خالد من وطنه من خلال توظيف الكاتبة لكلمة «وطن» توظيفا استعاريا، ولتبيين هذا الموقف سنحاول تحليل بعض الأمثلة الواردة في الجدول الآتي:

استعارات الوطن	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارة
- ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل سن اليأس الجماعي ؟	ص22	الوطن (مذكور)	امرأة (محذوف)	سن اليأس	مكنية
- الوطن نفسه أصبح لا يخجل.	ص23	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	لا يخجل	مكنية
- مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل.	ص85	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الجلوس، الارتباك، القول، الخجل	مكنية

– كان كلامك يصالحني مع الوطن.	ص240	الوطن (مذكور)	خصم (محذوف)	المصالحة	مكنية
– كراسي الوطن.	ص282	الوطن (مذكور)	مكاتب (محذوف)	الكراسي	مكنية
– عار أن نشتري الوطن ونبيعه.	ص283	الوطن (مذكور)	عملة صعبة (محذوف)	الشّراء والبيع	مكنية
– هناك يتم الأوطان.	ص289	الوطن (مذكور)	والدين (محذوف)	اليتم	مكنية
– يحدث للوطن أن يصبح أميا.	ص404	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الأميّة	مكنية

في استعارة «هناك يتم الأوطان أيضا» تم تشبيه الأوطان بالوالدين أي الأب والأم، فذكر المشبّه «أوطان» وحذف المشبّه به «والدان» مع حضور لازمة من لوازمه «يتم» فعلاقة المشابهة هي اليتم، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات اليتم للأوطان وليس للوالدين.

تفقد كلمة «أوطان» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+مجرد]، [+انتماء]، [+هوية]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الوالدين وهي: [+يتم] التي تصبح سمة عرضية في الأوطان، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة وطن على النّحو الآتي:

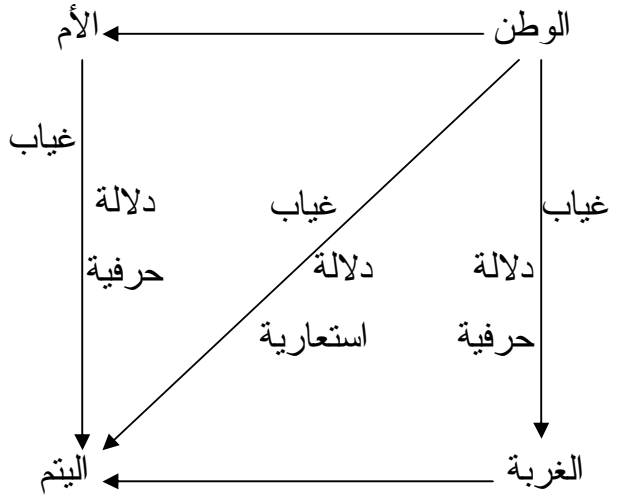
يتم ← فقدان الوالدين ← دلالة حرفية.

يتم ← فقدان الأوطان ← دلالة استعارية.

تصوّر هذه الاستعارة حالة خالد الذي يعيش في الغربة على أنّه إنسان يتيم حيث يشبّه تعلّق خالد بوطنه تعلقه بأمّه، واليتم يتعلق بفقدان أحد الوالدين أو كلاهما معا، فيقال يتيم الأم لمن فقد أمّه، ويتيم الأب لمن فقد أباه، أو يقال اليتيم بصفة عامة لمن فقد والديه معا، ومن خلال السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة يتأكّد ربط خالد الوطن بالأم، إذ يقول: "ها هو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما"[1]، وبفقدانه للوطن شعر خالد أنّه تيتّم للمرة الثّانية، بعدما تيتّم في المرّة الأولى عندما فقد أمه، وما يدل على ذلك هو كلمة "أيضا" الواردة في الاستعارة والتي تحمل دلالة الإضافة.

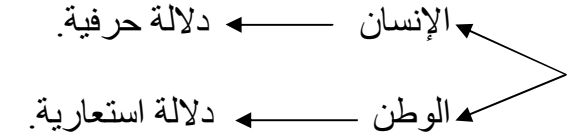
[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.289.

من هنا نستخلص حضور الأم في الوطن عند خالد، حيث يمثّل غياب الوطن «الغربة» غياب الأم «اليتم» وفق التّرسيمة الآتية:



تمثّل استعارة «مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل» استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «وطن» وحذف المشبّه به «إنسان»، مع إبقاء مجموعة من لوازمه وهي: الارتباك، الجلوس، القول، الخجل، فالعلاقة المشابهة هي هذه المجموعة من اللّوازم، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذه الصّفات للوطن وليس للإنسان.

يفقد الوطن في هذه الاستعارة السّمات اللازمة فيه من مثل [+مجرد]، [+انتماء]، [+هوية]، ويكتسب مجموعة من السّمات اللازمة في الإنسان وهي: [+ارتباك]، [+جلوس]، [+قول]، [+خجل]، فتصبح هذه السّمات عرضية في الوطن مما يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة وطن كالأتي:



تبيّن هذه الاستعارة أنّه علاوة على حضور الوطن في الأم، يحضر كذلك في الحبيبة، ويتّضح ذلك أكثر في قول خالد لحياة: "احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضّرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنّك أكثر من امرأة.. أنت وطن بأكمله.."[1]

يصور الوطن في استعارة «يحدث للوطن أن يصبح أميّا» على أنّه إنسان لا يقرأ ولا يكتب أي أميّ، وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «وطن» وحذف المشبّه به «إنسان» مع

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.38.

حضور لازمة من لوازمه (أميّ)، فالعلاقة المشابهة هي صفة الأميّة، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذه الصّفة للوطن وليس للإنسان.

تفقد كلمة «وطن» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+مجرد]، [+انتماء]، [+هوية]، وتكتسب سمة لازمة في الإنسان [+أميّ]، لتصبح هذه السّمة عرضية في الوطن مما يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة وطن على النّحو الآتي:

الأميّ ← إنسان ← دلالة حرفية.

الأميّ ← وطن ← دلالة استعارية.

ترد هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن المعاملة التي تلقاها أثناء وصوله إلى مطار قسنطينة إثر وفاة أخيه الوحيد «حسان»، حيث انزعج خالد من تصرّف الجمركي معه و يرد ذلك في المقطع الآتي:

"يسألني جمركي عصبي في عصر الاستقلال لم يستوقفه خوفي ولا استوقفه ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أنّنا نغترب فقط لنغتني، وأنّنا نهرّب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا..

بماذا تصرخ أنت ؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. ولكنه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أمّيا"[1].

فالوطن حاضر في شخص الجمركي الذي ينوب عن أبناء وطنه من جيل الاستقلال، هذا الجيل الأميّ الذي لا يقرأ تاريخه، لأنّه لو قرأ تاريخه لأدرك أنّ هذا الإنسان المبتور الذّراع «خالد» قد يكون من معطوبي حرب التحرير.

1-4- استعارة المدينة (قسنطينة):

تقول أحلام مستغانمي في حوار لها مع الصحفي «كارم الشريف»: "عندما نحنّ إلى الوطن نحنّ إلى المدينة بالذات، الوطن يصبح مدينة واحدة"[2]، ولقد تجسّد قولها هذا داخل الرّواية من خلال شخصيّة البطل خالد بن طوبال المهوس بقسنطينة، إلى درجة أصبحت فيها

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 404.

[2]- كارم الشريف: حوار مع أحلام مستغانمي.

هذه المدينة الموضوع الوحيد للرسم عند خالد، باستثناء لوحة اعتذار التي رسم فيها صديقته الفرنسيّة كاترين.

كانت بداية خالد مع رسم قسنطينة عندما طلب منه الطّبيب اليوغسلافي أن يرسم قائلا: "إذن ابدأ برسم أقرب شيء إلى نفسك..ارسم أحب شيء إليك.."[1]، فرسم أقرب وأحب شيء إلى نفسه وهو «قنطرة الحبال» في لوحة «حنين»، وهي لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد الذي رسمها لتنوب له عن قسنطينة وعن جسورها أيام غربته، كانت اللّوحة «حنين» الرّفيق في الغربة والصّاحب الذي لا يملّ أوقات الحزن، كانت لوحة بسيطة حزينة حزن وطنها، حزن مدينتها قسنطينة، وكانت "لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله"[2]، ومثل عراقة مدينة قسنطينة، وكثيرا ما كان خالد يحدّثها، يعاملها كامرأة، كأم، وكجسر معلق مثله فيقول: "اتّجهت نحو لوحتي الصغيرة «حنين» أتفقّدها وكأنّني أتفقدك. «صباح الخير قسنطينة.. كيف أنت يا جسري المعلّق.. يا حزني المعلّق منذ ربع قرن؟».
ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة. فابتسمت لها بتواطؤ. إنّنا نفهم بعضنا أنا وهذه اللّوحة «البلدي يفهم من غمزة»"[3].

تحضر قسنطينة كذالك في لوحة «أحلام» التي رسمها خالد عوضا عن وجه حبيبته، ويتّضح ذلك في الحوار الصّباحي بين خالد وحياة: يقول السّارد مجيبا البطلة:

"– لا أنت لم توقظيني..أنت منعتني البارحة من النّوم لا أكثر!

قلت بلهجة جزائرية بين المزاح والجد:

– علاش.. إن شاء الله خير..

قلتُ:

– لأنّني رسمت حتّى ساعة متأخّرة من اللّيل..

– ما ذنبي أنا ؟

– لا ذنب لك سوى ذنب الملهم.. يا ملهمتي!

صحت فجأة بالفرنسية كعادتك عندما تفقدين السيطرة علي أعصابك:

.Ah..non !

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.21.

[2]– م. ن، ص.79.

[3]– م. ن، ص. ن.

ثمّ أضفت:

– أتمنى أنّك لم ترسمني.. يا لها من كارثة معك!

– أين هي الكارثة إن كنت قد رسمتك ؟"[1]

رسم خالد في لوحة «أحلام» أحد جسور مدينة قسنطينة وهو جسر «سيدي راشد» لتحمل اللّوحة بذلك مدينة مختزلة في جسر ضخم وعريق، عراقة مدينة قسنطينة، وعراقة المرأة القسنطينية التي كانت أحلام تمثلها، أحلام التي لم تكن امرأة عادية بالنّسبة لخالد بل كانت مدينة، ويتّضح ذلك في قول خالد:

" لم تكوني امرأة..كنت مدينة

مدينة بنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهنّ وفي ملامحهن؛ في ثيابهنّ و في عطرهنّ، في خجلهنّ وفي جرأتهنّ، نساء من قبل جيل أميّ إلى أيامك أنت."[2]

فكانت لوحة «أحلام» بمثابة شهادة انتماء جديدة، أكّد بها خالد عدم شفائه من مدينة سكنة حتى الخمسين من عمره لذلك يقول "أنا لا أسكن هذه المدينة.. إنّها هي التي تسكنني"[3].

رسم خالد جسور قسنطينة أيضا في إحدى عشرة لوحة ويتّضح ذلك في قوله:

"ما كنت أنتهي من لوحة حتّى تولد أخرى، وما أنتهي من حيّ حتىّ يستيقظ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة، حتىّ تصعد من داخلي أخرى.. كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجرا.. حجرا.. جسرا.. جسرا.. حيّا.. حيّا، كما يرضي العاشق جسد امرأة لم تعد له. كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي، وكأنّني أعبرها بشفاهي. أقبّل ترابها.. وأحجارها وأشجارها ووديانها. أوزّع عشقي عطر مساحتها قبلا ملونة، أرشّها بها شوقا.. وجنونا.. وحبّا حتّى العرق"[4]

وهكذا انتقل خالد وجدانيا عبر الجسور التي رسمها إلى قسنطينة التي مارس معها طقوس الحب والشّوق والجنون رسما.

من المحتمل أن يكون خالد قد رسم العديد من لوحات قسنطينة «إحدى عشرة لوحة» بحثا عن أحلام الموجودة في تلك المدينة، التي ضاعت منه كما ضاعت حبيبته، وعندما

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.ص.137–138.

[2]– م. ن، ص.141.

[3]– م. ن، ص.377.

[4]– م. ن، ص.ص.191– 190.

يذهب خالد إلى قسنطينة يتفاجئ بالوطن الذي تغيّر، فبلاده لم تعد تمنحه ذلك الدّفء الذي كان يشعر به من قبل، فكل شيء قد تغيّر، القيم والعادات تغيّروا، والنّاس زيّفوا، ولم يعد هناك شيئا يذّكره بالمدينة التي لطالما رسمها في لوحاته ورأى فيها صورة المحبوبة «أحلام»، بعد ذلك يعود خالد إلى فرنسا ليشعر بغربة أكثر مرارة محاولا أن ينسى ضياع أحلام وضياع قسنطينة، إلى أن يصله نبأ وفاة أخيه حسّان فيعود عودته الأخيرة من فرنسا إلى مدينة قسنطينة؛ لتشكّل قسنطينة بذلك مكان بداية أحداث الرّواية ونهايتها، كما لعبت قسنطينة دورا أساسيا في علاقة خالد بحياة، يقول خالد: "سأحدّثك عن تلك المدينة التي كانت طرفا في حبّنا، والتي أصبحت بعد ذلك سببا في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل"[1].

نقترح فيما يلي بعض النماذج الاستعارية لنبيّن من خلالها كيف اكتسبت كلمة قسنطينة أو كلمة «المدينة» –التي تمثل في هذه النماذج «قسنطينة»– دلالتها الاستعارية:

استعارات المدينة (قسنطينة)	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشبّه	نوع الاستعارة
– متى تشفى أنت من هذه المدينة؟	ص200	المدينة (مذكور)	مرض (محذوف)	الشّفاء	مكنية
– استسلمت لإغراء قسنطينة.	ص273	قسنطينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الإغراء	مكنية
– شعرت أن قسنطينة هزمتني.	ص290	قسنطينة (مذكور)	خصم (محذوف)	الهزيمة	مكنية
– مدينة... تلفّ نفسها بملاءتها السّوداء.	ص292	مدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	تلف نفسها بملاءتها السّوداء	مكنية
– هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة.	ص315	مدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	تستدرجك إلى الخطيئة	مكنية
– تتحاشى النّظر إلى هذه المدينة في عينيها.	ص315	المدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	العينين	مكنية

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.48.

– مدن بريئة.	ص315	مدن (مذكور)	امرأة (محذوف)	البراءة	مكنية
– مدن فاجرة.	ص315	مدن (مذكور)	امرأة (محذوف)	الفجور	مكنية
– مدن منافقة.	ص315	مدن (مذكور)	امرأة (محذوف)	النّفاق	مكنية
– مدينة «سادية» تتلذّذ بتعذيب أولادها.	ص344	مدينة (مذكور)	أم سادية (محذوف)	تتلذّذ بتعذيب أولادها	مكنية

تشبّه المدينة في استعارة «ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة» بالمرأة، وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه "مدينة" وحذف المشبّه به «امرأة»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الاستدراج إلى الخطيئة)، فالعلاقة المشابهة هي: «تستدرجك إلى الخطيئة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للمدينة وليس للمرأة.

تفقد كلمة "مدينة" في هذا الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+فضاء]، [+مساحة]، [+سكّان]، وتكتسب سمة عرضية لازمة في المرأة –حسب سياق الرّواية– وهي [+الاستدراج إلى الخطيئة] مما يكسب كلمة "مدينة" دلالتها الاستعارية كالآتي:

الاستدراج إلى الخطيئة ← المرأة ← دلالة حرفية.

الاستدراج إلى الخطيئة ← المدينة ← دلالة استعارية.

يتّضح المشبّه به أكثر في السيّاق النّصي الذي وردت فيه هذه الاستعارة، إذ يقول خالد: "هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة. ثمّ تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها، كلّ شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس.. شيء ما في هذه المدينة يغري بالحبّ المسروق: قيلولتها التي لا تنتهي.. صباحاتها الدافئة الكسلى.. وليلها الموحش المفاجئ. طرقاتها المعلّقة بين الصّخور.. ممرّات متشعبّة.. غابات الغار والبلّوط.. وكلّ تلك المغارات والأنفاق المختبئة"[1].

جاءت استعارة «متى تشفى أنت من هذه المدينة ؟» على صيغة سؤال طرحته حياة على خالد عندما التقت به في الجلسة الثّلاثية التي جمعتهما وزياد، حيث تصوّر هذه

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.315.

الاستعارة خالد كإنسان مريض، والمرض الذي أصابه – حسب السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة– ليس مرضا عضويا، بل مرضا نفسيا يتمثل في الهوس بمدينة قسنطينة.

تمثّل «المدينة» في هذه الاستعارة الطرف الأوّل المذكور أي المشبه، بينما يمثّل «المرض» الطّرف الثّاني، أي المشبّه به المحذوف مع بقاء لازمة من لوازمه «الشّفاء»، فالعلاقة المشابهة هي: «الشّفاء»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الشّفاء للمدينة وليس للمرض على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة «مدينة» سماتها اللازمة من مثل: [+فضاء]، [+مساحة]، [+سكّان]، وتكتسب سمة لازمة في المرض وهي: [+شفاء] التي تصبح سمة عرضية في المدينة، فتتشكّل الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة على النّحو الآتي:

الشّفاء ← من المرض ← دلالة حرفية.

الشّفاء ← من المدينة ← دلالة استعارية.

تمثّل مدينة قسنطينة مرضا بالنّسبة لخالد، لأنّه مهوس بها إلى درجة أنّه رسمها في إحدى عشر لوحة في مدة شهر ونصف، دون أن يفعل شيئا آخر في هذه المدة، ويتّضح ذلك في هذا المقطع:

– يقول خالد:

"تدخّل زياد ليقول ساخرا:

لقد رسم إحدى عشرة لوحة في شهر ونصف.. إنّه لم يفعل شيئا غير هذا. نسي حتّى أن يأكل ونسي أن ينام .. أعتقد أنّني لو لم أحضر إلى باريس لمات هذا الرّجل الذي أمامك جوعا وإعياء وسط لوحاته.. كما لم يعد الرسّامون يموتون اليوم!

وبدل أن تسأليني سألت زياد بشيء من الذعر، وكأنّك كنت تخافين أن أكون قد رسمت إحدى عشرة نسخة من صورتك:

ماذا رسم؟

أجابك زياد بابتسامة وجّهها إليّ:

لقد رسم قسنطينة.. لا شيء سوى قسنطينة.. وكثيرا من الجسور.."[1]

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.199–200.

وإذا كانت المدينة في الاستعارة السابقة تمثّل المرض الذي يعاني منه خالد، فإنّها في استعارة «مدينة "سادية" تتلذّذ بتعذيب أولادها» تمثّل الأم السّادية التي تشعر باللذّة عند تعذيب أولادها، ويتّضح ذلك من خلال تشبيه المدينة بالأم في هذه الاستعارة المكنية التي ذكر فيها المشبّه «مدينة» وحذف المشبّه به «أم»، مع إبقاء لازمة من لوازمه (أولادها)، فالعلاقة المشابهة هي «الأولاد»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الأولاد للمدينة وليس للأم.

تفقد المدينة في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+فضاء] ، [+ساحة] ، [+سكّان]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الأم [+أولاد] مما يحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:

أم ← دلالة حرفية.

أولاد

مدينة ← دلالة استعارية.

تحمل المدينة «قسنطينة» سمات الأم السّادية لأنّها تفننت في تعذيب خالد، فهي أخذت منه كل من أحب «أمّه، سي الطّاهر، حياة، حسّان»، وعبارة «تتلذّذ بتعذيب أولادها» هي عبارة شارحة لكلمة سادية، حيث تعرف السّادية بأنّها التّلذّذ بتعذيب الآخر، وقد ورد في قاموس لاروس الموسوعي أن السّادية sadisme هي الإحساس باللّذة عند جعل أو رؤية الآخرين يتألمون[1]، وفي التّحليل النّفسي يكون مصطلح "السّادية" مرادفا للـــ (عدوانية)، وبهذا تكون السّادية نقيضا للمازوشيه masochisme التي تعرّف في التّحليل النّفسي بأنّها اللّذة المتحصل عليها من التعرض للألم أوالإهانة، أي الحاجة إلى إيلام النّفس[2]

1-5-استعارة الحب:

لم يكن موضوع الحب موضوعا جديدا في الكتابة النّثرية أو الشّعرية، وإذا نظرنا إلى الشّعر العربي وخاصة القديم منه، فإنّنا نّلاحظ حضورا مكثّفا لموضوع الحب، ذلك أن هذا الموضوع اخترق جلّ أغراض الشّعر فلا تكاد تخلو قصيدة من مقدمة في النّسيب يشبّب فيها الشّاعر بالحبيبة ويصف علاقة الحب بين العاشق والمعشوقة، حتى عدا قسم النّسيب سنة شعرية يلتزم بها الشعراء[3].

---

[1]- Voir: Dictionnaire Encyclopédique , Larousse, édition Atlas , paris 2002, p.1403.

[2]- Voir: Ibid, p.981.

[3]- يُنظر: زهرة كمّون، الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، ط1، تونس2007، ص.164.

واصل موضوع الحب ظهوره في الشّعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى العصر الحديث والمعاصر، على الرغم من اتجاه الشّعر والكتابة بصفة عامة إلى مواضيع سياسيّة وتاريخيّة واجتماعيّة فرضها الراهن العربي، حيث اختلط الحب بالسّياسية والثّورة والأحوال الاجتماعية، وذلك ما نجده في رواية ذاكرة الجسد التي امتزج فيها الحب بالسّياسة والتّاريخ والثّورة.

تفتتح مستغانمي روايتها بالحديث عن الحب إذ يقول السّارد:

"مازلت أذكر قولك ذات يوم:

" الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث"[1].

وتختم الرواية أيضا بنفس العبارة التي ترد في الصفحة ما قبل الأخيرة في الرّواية ص403 وذلك في قول السّارد:

"وقلت: الحب هو ما حدث بيننا.. والأدب هو كلّما لم يحدث"[2].

فالحب حدث فعلا، والحكاية تجمع بين البطل «خالد بن طوبال» المجاهد الجزائري الذي فقد ذراعه اليسرى أثناء حرب التّحرير، وقرر أن يعيش في فرنسا أين عرف كرسام مشهور، والبطلة «حياة عبد المولى» ابنة «سي الطّاهر» الشّهيد القائد الذي كان خالد تحت إمرته أثناء معارك حرب التّحرير.

في فرنسا يلتقي خالد بحياة صدفة في معرض الرّسم، ويقع في حب تلك الأنثى التي تحيّرنا الكاتبة في الإشارة إليها، فهي تمثّل أحيانا صورة الوطن، وأحيانا أخرى تمثّل المحبوبة الحقيقية لخالد؟ وعلى الرّغم من أنّها تصغره بخمسة وعشرين عاما ستبادله حياة مشاعرا هو نفسه لا يدري إن كانت مشاعر حب، أو مشاعر ارتياح، أم أنّها وجدت فيه أبا يعوضها عما فقدته باستشهاد والدها سي الطّاهر، أحبها خالد لدرجة العشق الجنوني، وكانت في لحظات تمنحه أملا بأنّها تبادله نفس الحب، وذلك ما أعطى أملا لخالد في أنّها ستكون له في يوم ما، واستمر على ذلك الأمل إلى أن جاءته دعوة من عم حياة «سي الشريف» ليحضر زفافها في قسنطينة، ويومها انتابه شعور غريب بالألم الممزوج بالدهشة، عاش على أمل أن يتحقق حلمه في يوم ما يضيع منه في لحظة، بل وفي ظل هذا الضّياع يطلب منه

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[2]– م. ن، ص.403.

حضور ضياع حبه بنفسه بطريقة تشبه حكايات الحب في الشّعر الرّومانسي، حيث تطلب حياة من خالد أن يسافر إلى قسنطينة لحضور زفافها، ويظهر ذلك في المقطع الآتي:

سألتك:

" لماذا عدت اليوم إذن ؟

قلت:

– عدت لأقنعك بالمجيء إلى قسنطينة. أريد أن تباركنا تلك المدينة ولو مرة واحدة.. تباركنا ولو كذبا، لقد تواطأت معنا وأوصلتنا إلى جنوننا هذا.. أدري أننا لن نلتقي فيها..قد نلتقي فيها.. قد لا نتحدث.. وقد لا نتصافح. ولكن سأكون لك ما دمنا فيها. سنتحدّاهم على مرأى منها.. ووحدها ستعرف أنّني أمنحك ليلتي الأولى.. أيسعدك هذا ؟"[1].

ترى البّاحثة زهرة كمّون أنّ حكاية الحب في ذاكرة الجسد تشبه حكايات الحبّ في الشّعر، فشعر الحب وخاصة العذريّ منه يرسم صورة للحبيب المتوجع، المتألّم، والمعاتب والتّائق للوصل دائما والمتمزّق بين حاضر الهجر وماضي الوصل. وفي المقابل يرسم صورة للحبيبة المتمنّعة، المهاجرة، ويطفح شعر الحب العذري بمعاني الألم والشّوق والحنين، ويقوم على التّغني بمحاسن الحبيبة ومفاتنها[2].

يتضح لنا رأي الباحثة من خلال التّوظيف المكثف لكمة «حب» في الرّواية حيث تكررت هذه الكلمة على مدى صفحات الرّواية 383 مرّة[3]، وكان هذا التّوظيف في معظمه توظيفا استعاريا، وفيما يلي سنحاول أن نبيين التوظيف الاستعاري لكلمة «حب» من خلال تحليلنا لبعض الشّواهد الاستعارية الواردة في الجدول الآتي:

استعارات الحب	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشبّه	نوع الاستعارة
– تجمعين حقائب الحب.	ص16	الحب (مذكور)	سفر (محذوف)	حقائب	مكنية
– كان حبّك يجرفني.	ص101	الحب (مذكور)	سيل (محذوف)	يجرف	مكنية

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. ص.277–278.

[2]– يُنظر: زهرة كمّون، الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، ص.169.

[3]– يُنظر: م. ن، ص.48.

– جذور...الحب.	ص212	الحب (مذكور)	نبات (محذوف)	جذور	مكنية
– كم هو الحب عقيم.	ص237	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	عقيم	مكنية
– الحب.. وهو يحتضر.	ص372	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	يحتضر	مكنية
– الذين قالوا الحب وحده لا يموت، أخطأوا.	ص379	الحب (مذكور)	شيء حي (محذوف)	لا يموت	مكنية
– فللحبّ بعد الموت، رائحة كريهة أيضا.	ص386	الحب (مذكور)	جثة (محذوف)	رائحة كريهة	مكنية

تمثّل كلمة «حب» في استعارة «كان حبك يجرفني» الطّرف الأوّل المذكور أي المشبّه، بينما يغيب الطّرف الثّاني أو المشبّه به «سيل»، مع إبقاء لازمة من لوازمه (يجرف)، فالعلاقة المشابهة هي: «يجرف»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للحب وليس للسّيل على سبيل الاستعارة المكنية.

تصوّر هذه الاستعارة حب خالد لحياة على أنّه سيل يجرف خالد إلى الجنون أو الموت، إذ يقول خالد: "كان حبّك يجرفني بشبابه وعنفوانه، وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق.. تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، في آخر المطاف، الجنون أو الموت.."[1]،

يتحقّق هذا المعنى الاستعاري عندما تفتقد كلمة «حب» سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان] ،[+معنوي]، [+مجرد]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في السيل [+يجرف]، التي تصبح سمة عرضية في الحب، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة حب على النّحو الآتي:

يجرف ← السّيل ← دلالة حرفية.
يجرف ← الحب ← دلالة استعارية.

أمّا استعارة «الحب العقيم» فهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبه «حب» وحذف المشبه به «إنسان» مع بقاء لازمة من لوازمه (عقيم)، فالعلاقة المشابهة هي: «عقيم»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات العقم للحب وليس للإنسان.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.101.

تفقد كلمة «حب» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+معنوي]، [+مجرد]، وتكتسب سمة عرضية هي: [+عقيم] اللازمة في الإنسان، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:

عقيم
- الإنسان ← دلالة حرفية.
- الحب ← دلالة استعارية.

تصوّر استعارة «الحب العقيم» الحب على شاكلة إنسان لا تملك القدرة على الإنجاب أي عقيم، وقد وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن عيد الحب، إذ يرى أنّ الحب عقيم لأنّه يتكرّر بكلمة واحدة هي «أحبك» على الرّغم من وجود طرق عديدة للتعبير عن هذا الشّعور ويستدل على ذلك برأي فيكتور هوغو:

"منذ قرنين كتب «فيكتور هوغو» لحبيبته جوليات دروي يقول: «كم هو الحب عقيم، إنّه لا يكفّ عن تكرار كلمة واحدة «أحبك» وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها».."[1]، ويمكن أن نمثّل المشابهة القائمة بين الحب والإنسان العقيم كالآتي:

- الحالة الطّبيعية (إنجاب)
  - الإنسان ← تنجب ← أطفالا.
  - الحب ← ينجب ← طرقا مختلفة للتعبير.

- الحالة الغير طبيعية (عقم)
  - الإنسان ← عقيم ← لا تنجب أطفالا.
  - الحب ← عقيم ← عدم استغلال الطرق التّعبيرية الأخرى للتعبير عن شعور الحب.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.237

1-6-استعارة الموت:

علاوة على موضوع الحب، يحضر موضوع الموت في رواية «ذاكرة الجسد» بصفة ملفتة للانتباه حيث تكررت هذه الكلمة على مدار الرّواية 165 مرة[1]، وحضور موضوع الموت في الكتابة ليس ظاهرة جديدة، إذ عرفها الشّعر العربي منذ بداياته الأولى في العصر الجاهلي، وقد تجلّى ذلك في ظاهرة الطّلل أو المقدمة الطّللية التي تبتدأ بها القصيدة، فالنّاظر في المطلع الطّللي يلاحظ أن لحظة الطّلل هي لحظة موت وفناء على جميع المستويات، موت الطّبيعة وفناء الدّيار واحتضار المشاعر في ذات الشاعر الواقف على أطلال حبيبته يبكي ويستبكي، ونظرا لوعي الشّاعر العربي بحتمية الموت وعجزه عن مقاومته جعل هاجس الموت يسكنه. فانعكس ذلك في شكل تأملات في الحياة والموت اخترقت جلّ أغراض الشّعر، ليطّرد الحديث عن الموت في أغراض الشّعر وهو غرض الرّثاء[2].

لم يقتصر وجود موضوع الموت على الشّعر فقط بل اكتسح الكتابة الرّوائية أيضا مثل ما نجد في رواية ذاكرة الجسد، إذ تبدو هذه الرّواية مؤثثة بالموت من بدايتها إلى نهايتها، فأحداث الرّواية تبدأ بعودة خالد إلى قسنطينة إثر وفاة أخيه «حسّان»، ثم يبدأ خالد في كتابة مذكراته أين يذكر موت أمه الذي جعله يلتحق بجبهة التّحرير في سن مبكرة، وأثناء حرب التّحرير يموت قائده ومثله الأعلى «الطّاهر عبد المولى» ويموت كذلك كل الشّهداء الذين قدموا أرواحهم فداء للوطن، وفي فرنسا يلتقي خالد للمرة الثّانية بصديقه الشّاعر الفلسطيني "زياد" بعد ما كان قد التقى به للمرة الأولى في الجزائر الذي يموت أثناء معركة في جنوب لبنان ضد العدو الإسرائيلي.

نلاحظ أولا أنّ حدث الموت يتحول في الرّواية إلى رمز، فموت الأم يرمز إلى موت مشاعر الدّفئ والحنان، وموت «سي الطّاهر» يرمز إلى موت الأبطال، ويرمز موت الشاعر الفلسطيني «زياد» إلى موت المبدعين بدءا بانتحار الشاعر خليل حاوي احتجاجا على اجتياح إسرائيل للجنوب اللبناني، مرورا بانتحار الرّوائي الياباني «ميشيما» والرّوائي «همنغواي»، وصولا إلى الموت الذي أصبح ظاهرة عربية، إذ يقول خالد معلقا على موت زياد:

"ها أنت ذا تواصل بموتك منطق الأشياء. فلا شيء كان في انتظارك
غير قطار الموت.

---

[1]- زهرة كمّون، الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، ص.56.

[2]- يُنظر: م ن، ص. ص.165-166.

هنالك من أخذ قطار تلّ الزعتر، وهنالك من أخذ قطار (بيروت 82) أو قطار صبرا وشاتيلا..

وهناك من هنا أوهناك، مازال ينتظر رحلته الأخيرة، في مخيّم أو في بقايا بيت، أو حتى في بلد عربي ما..

وبين كلّ قطار وقطار.. قطار.

بين كلّ موت وموت.. موت.

فما أسعد الذين أخذوا القطار الأوّل صديقي. ما أسعدهم وما أتعسنا أمام كلّ نشرة أخبار!

بعدهم كثرت «وكالات السفريات» و«الرحلات الجماعيّة».

أصبحت ظاهرة عربية يحترفها كلّ نظام على طريقته.."[1]

نلاحظ ثانيا –من خلال حديث خالد عن الموت– أنّ كلمة موت وظّفت توظيفا استعاريا ويتضح ذلك في النماذج الاستعارة الآتية:

استعارات الموت	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارة
– كان الموت يمشي إلى جوارنا. وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل.	ص26	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يمشي، ينام، يأخذ كسرته	مكنية
– كان الموت يمشي ويتنفّس معنا.	ص26	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يمشي، يتنفّس	مكنية
– الموت قرر أن يرفضني.	ص34	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يقرر، يرفض	مكنية
– يهزمه الموت.	ص260	الموت (مذكور)	خصم (محذوف)	يهزم	مكنية

تمثّل استعارة «كان الموت يومها يمشي إلى جوارنا، وينام ويأخذ كسرته معنا» استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «موت»، وحذف المشبّه به «إنسان»، مع إبقاء مجموعة من

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.250.

لوازمه هي على التوالي: (يمشي، ينام، يأخذ كسرته)، فالعلاقة المشابهة هي «يمشي، ينام، يأخذ كسرته»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذه الأفعال للموت وليس للإنسان.

تفقد كلمة موت في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+حي]، [+مجرد]، [+غياب]، وتكتسب مجموعة من السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+يمشي]، [+ينام]، [+يأخذ كسرته]، لتصبح هذه السّمات عرضية في الموت، ممّا يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية على النّحو الآتي:

يمشي، ينام، يأخذ كسرته ← الإنسان ← دلالة حرفية.
يمشي، ينام، يأخذ كسرته ← الموت ← دلالة استعارية.

وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن الفترة التي كان فيها مناضلا في جبهة التّحرير أثناء الاستعمار الفرنسي للجزائر واصفا حياته مع الثّوار، حيث كان الموت يحيط بهم من كل جهة، وقد صوّرت هذه الاستعارة الموت على أنّه إنسان مصاحب للثّوار أو صديقا لهم، حيث يحضر في كل الأفعال التي يقومون بها، يحضر في المشي، في النّوم، في الأكل، ويحضر حتى في اقتسامه للهواء الذي كان الثّوار يتنفسونه، ويتّضح ذلك في الاستعارة الآتية: «كان الموت يمشي ويتنفس معنا».

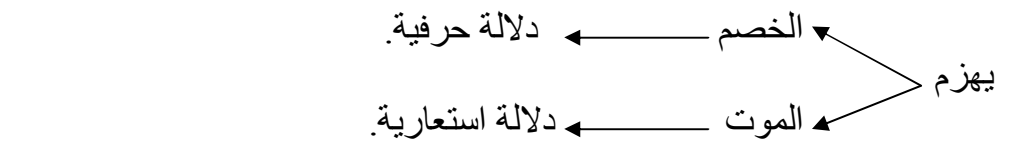
تم في هذه الاستعارة ذكر المشبّه «موت»، وحذف المشبّه به «إنسان» مع إبقاء لازمتين من لوازمه وهي: (يمشي، يتنفس)، فالعلاقة المشابهة هي «يمشي، يتنفس»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذين الفعلين للموت وليس للإنسان.

تفقد كلمة موت في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+حي]، [+مجرد]، [+غياب]، وتكتسب سمتين لازمتين في الإنسان، وهي: [+يمشي]، [+يتنفّس]، لتصبح هاتين السّمتين عرضيتين في الموت، مما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية على النّحو الآتي :

يمشي، يتنفس ← الإنسان ← دلالة حرفية.
يمشي، يتنفس ← الموت ← دلالة استعارية.

تشكّل عبارة «يهزمه الموت» استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الموت»، وحذف المشبّه به «خصم»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الهزيمة)، فالعلاقة المشابهة هي «الهزيمة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الهزيمة للموت وليس للخصم.

تفقد كلمة موت في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+حي]، [+مجرد]، [+غياب]، وتكتسب سمة لازمة في الخصم وهي: [+يهزم] لتصبح هذه السّمة عرضية في الموت، ممّا يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية على النّحو الآتي:



تصوّر هذه الاستعارة الموت على أنّه خصم أو عدو لأنّ النّصر أو الهزيمة يفترضان طرفان في حالة نزاع فينتصر أحد الطّرفين وينهزم الآخر، وقد وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن شخصية زياد المكابرة، حيث كان زياد يفضّل أن يهزمه الموت عل أن تهزمه امرأة، يقول خالد قاصدا زياد: "كان يفضّل أن يهزمه الموت ولا تهزمه امرأة، قضية كبرياء.. مراوغة شخصيّة.."[1].

1-7-استعارت القدر:

يلعب القدر دورا سلبيا في حياة بطل الرّواية «خالد بن طوبال»، حيث سبب له الكثير من الآلام والمعاناة، هذا ما جعل خالد ينعته بصفات سلبية كالبخيل والأحمق والظّالم والعنيد، وينعته أيضا بصفات العدو الذي يتربص به ويتعارك معه، وبهذه الصّفات يسخط خالد على القدر الذي أخذ منه أمه وهو في سن مبكرة، وكان ذلك سبب التحاقه بالجبهة أين تعرّف على سي الطّاهر، ليشاء القدر أن يصاب خالد في ذراعه اليسرى أثناء مشاركته في إحدى معارك جبهة التّحرير، ويذهب للعلاج في تونس وهناك تبتر ذراعه ويطلب منه الطّبيب اليوغسلافي أن يمارس الكتابة أو الرّسم تعويضا عن الذّراع التي فقدها، فيختار أن يرسم جسر من جسور قسنطينة في لوحة أسماها «حنين».

كانت لوحة «حنين» بالنّسبة لخالد نقطة انعطاف مضعّفة، وبدايته المزدوجة، فقد شكلت ثنائية تواصلية مع القدر الذي جعلها المحور الرّئيس في حياة مبدعها، فيشاء القدر أن تكون حنين بداية خالد مع الرّسم والشّهرة، ثم يشاء مرة أخرى أن تكون الشّرارة الأولى في إشعال

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.260.

قصة ظلت خامدة خمسة وعشرين عاما، كان ذلك في أحد أيام "نيسان 1981"[1]، هذا اليوم الذي وصفه خالد قائلا: "هذا التّاريخ سيكون منعطفا للذاكرة كأنّه سيكون ميلادي الآخر على يديك"[2]، فهو التّاريخ الذي حوّل طفلة صغيرة كانت تحبو إلى امرأة مميزة أحبها خالد بجنون، والغريب في صدفة القدر أنّ محبوبة خالد هي ابنة قائد الثّورة «سي الطّاهر»، وهي التي أوصاه قائده أن يسجلها في الدّفاتر الرّسمية وعمرها لم يتجاوز عدة سنوات أثناء الثّورة.

يعمل القدر الذي جمع خالد بحياة بعد 25 سنة من الغياب،على التّفريق بينهما مرة أخرى، إذ تتزوج حياة من «سي ...» وهو من بين الأبطال السّابقين لحرب التّحرير، الذين جعلوا من انتصار الثّورة وسيلة لتحقيق مصالحهم الذّاتية، ويشاء القدر أن يحضر خالد حفل زفاف حياة بقسنطينة، ليكون عرس حياة آخر ما يجمع خالد بهذه المدينة التي قرّر خالد أن لا يعود إليها مرة أخرى، لكن القدر كان أقوى منه حيث اضطر خالد للعودة مرة أخرى إلى قسنطينة إثر موت أخيه الوحيد «حسّان» في أحداث أكتوبر 1988.

يتحدث خالد عن القدر الذي حرمه من أمّه وذراعه وسي الطّاهر وزياد وحياة وحسّان، وحرمه من قسنطينة ومن الوطن من خلال الاستعارات الخاصة بكلمة «القدر» والممثّلة في الجدول الآتي :

استعارات القدر	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارات
-كتبها قدرنا.	ص21	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	يكتب	مكنية
- القدر كان يتربّص بنا.	ص34	القدر (مذكور)	عدو (محذوف)	يتربّص	مكنية
- القدر يطردني.	ص35	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	يطرد	مكنية
- معركتي مع القدر.	ص35	القدر (مذكور)	عدو (محذوف)	معركة	مكنية

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.65.

[2]- م. ن، ص. ن.

– القدر البخيل.	ص46	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	بخيل	مكنية
– الجلسة الغريبة للقدر	ص201	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	يجلس جلسة غريبة	مكنية
– كنت أدري الكثير عن حماقة القدر، الكثير عن ظلمة وعناده عندما...	ص388	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	أحمق، ظالم، عنيد	مكنية

يشبّه القدر بالإنسان الذي يحمل صفات سلبية في بعض الاستعارات الواردة في الجدول من مثل:

– القدر البخيل.

– الجلسة الغربية للقدر

– كنت أدري الكثير عن حماقة القدر، الكثير عن ظلمه وعناده.

يمثّل القدر في الاستعارة الأولى المشبّه المذكور، بينما يمثّل الإنسان المشبّه به المحذوف الذي تنوب عنه لازمة من لوازمه وهي: (البخل) فالعلاقة المشابهة هي «البخل»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات البخل للقدر وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

يفقد القدر في هذه الاستعارة سماته اللازمة، من مثل: [+مجرد]، [+حتمية]، [+مصير]، ويكتسب إحدى السمات اللازمة في الإنسان وهي: [+بخل] التي تصبح سمة عرضية في القدر.

تصوّر هذه الاستعارة القدر كأنّه إنسان بخيل لأنّه شاء أن يستشهد سي الطّاهر في الحرب دون أن يمنحه فرصة معاودة رؤية ابنه ناصر مرة أخرى خاصة و"قد كانت أمنيته السّرّية أن يرزق يوما بذكر"[1]، ويتّضح ذلك في قول خالد: "انتهى بعد ذلك كرم القدر البخيل.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.46.

فقد استشهد «سي الطّاهر» بعد بضعة أشهر دون أن يتمكّن من رؤية ابنه مرة ثانية"[1]. ووصف القدر بالإنسان البخيل يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية كالآتي:

البخيل ← إنسان ← دلالة حرفية.
البخيل ← قدر ← دلالة استعارية.

يشبّه القدر بالإنسان في الاستعارة الثّانية كذلك ويصوّر على أنّه إنسان يجلس جلسة غريبة، إذ يمثل القدر في هذه الاستعارة المشبّه المذكور الذي يفقد سماته اللازمة، من مثل: [+مجرد]، [+حتمية]، [+مصير]، ويكتسب سمة عرضية هي: [+جلوس غريب] اللازمة في المشبّه به المحذوف «إنسان»، ممّا يشكّل استعارة مكنية، تصف القدر كإنسان يشارك في الجلسة الغريبة التي كانت تجمع خالد وزياد وحياة، وما يجعل هذه الجلسة غريبة هي أنّها كانت تجمع بين حبيبة خالد وصديقه، حيث يقول خالد في حديثه عن هذه الجلسة:

"رائع زياد..كان مدهشا وشاعرا في كلّ شيء. كان يقول شعرا دون جهد. ويحب ويكره دون جهد. ويغري دون جهد. كنت أنظر إليه وهو يسألك «أنت جزائريّة إذن؟». ولا استمع لما. تقولينه له. بدا لي في تلك اللحظة أنّ الحديث كان يدور بينكما فقط، وأنّني لم أقل كلمة واحدة منذ قدومك. كنت طرفاً فقط في تلك الجلسة الغريبة للقدر"[2].

وما يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة قدر في هذه الاستعارة هو إلحاق صفة الجلوس الغريب بهويمكن أن نمثّل ذلك على النّحوالآتي:

الجلسة الغريبة ← للانسان ← دلالة حرفية.
الجلسة الغريبة ← للقدر ← دلالة استعارية.

أمّا في الاستعارة الثّالثة فقد تمّ تشبيه القدر بالإنسان، لكن بصفات تختلف عن الاستعارة الأولى والثانية، وتتمثل هذه الصفات في: (الحماقة، الظّلم، العناد)، وبذلك تشكّل الاستعارة الثّالثة «كنت أدري الكثير عن حماقة القدر، الكثير عن ظلمه وعناده» استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «القدر»، وحذف المشبّه به «الإنسان»، مع إبقاء مجموعة من لوازمه وهي: «الحماقة، الظّلم، العناد».

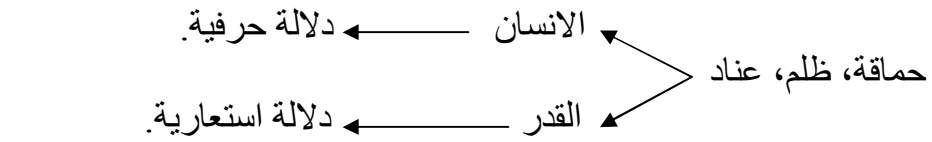
---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.46.

[2]– م. ن، ص. ص.200–201.

في هذه الاستعارة تفقد كلمة القدر سماتها اللازمة، من مثل: [+مجرد]، [+حتمية]، [+مصير]، وتكتسب مجموعة من السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+حماقة]، [+ظلم]، [+عناد]،

تصوّر هذه الاستعارة القدر كإنسان بخيل وظالم وعنيد، فهو الذي أصرّ على ملاحقة خالد وإيذائه أينما حلّ، وهو الذي أفقده كل من أحب بداية من أمه إلى أخيه الوحيد حسّان، ووصف القدر بهذه الصّفات يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:



1-8-استعارة الكتابة:

تتوفّر «ذاكرة الجسد» على بعض الاستعارات الخاصة بموضوع الكتابة من مثل استعارة «قررت أن أدفنك في كتاب لا غير»، واستعارة «من الجرح يولد الأدب»، إضافة إلى الاستعارات الخاصة بأدوات الكتابة كاستعارات الكلمات، الحروف، الصّفحة البيضاء، القلم، اللّغة العربية، ولعل حديث مستغانمي عن أدوات الكتابة وتعريفها للكتابة والأدب من خلال بعض الاستعارات، يعني حضور تقنية الميتاروائي في ذاكرة الجسد عن طريق الاستعارة.

والميتاروائي هي ظاهرة من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتّعليق عليه، إذ يعد من حيث هو سرد واصف على حد تعبير جيرار جنيت، حديث الرّواية عن الرّواية، أو الحكاية عن الحكاية، كما استعمل من قبل رولان بارت مصطلح ميتا- أدب، أي حديث الأدب عن الأدب بمعنى حيث يكون المروى هو الرّواية أو جزءا من المروي[1].

نستشف حضور تقنية الميتاروائي في ذاكرة الجسد من خلال أقوال السّارد التي يعبّر بها عن رأي الكاتبة في الأدب وفي الكتابة الرّوائية على الخصوص وبذلك "يطرح الخطاب الميتاروائي في ذاكرة الجسد إشكالية الكتابة ومن خلالها يثير أسئلة المرجعية والوظيفة

[1]- يُنظر: آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة (من المتماثل إلى المختلف)، ص. ص.158-157.

والأداة"[1]، وسنحاول فيما يلي توضيح ذلك من خلال تحليلنا لبعض الاستعارات الواردة في الجدول الآتي:

استعارات الكتابة	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
– رحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني.	ص9	الكلمات (مذكور)	نار (محذوف)	دخان، إحتراق	مكنية
– غادرتني الحروف.	ص9	الحروف (مذكور)	إنسان (محذوف)	غادرت	مكنية
– هاهو القلم الأكثر بوحا.	ص10	القلم (مذكور)	إنسان صريح (محذوف)	بوح	مكنية
–ها هي الكلمات.. عارية.	ص10	الكلمات (مذكور)	امرأة (محذوف)	عارية	مكنية
– تفجير منجم الكلمات داخلي.	ص21	الكلمات (مذكور)	طاقة (محذوف)	منجم،	مكنية
– أكتب هذا الكتاب لأقتلك به.	ص48	الكتاب (مذكور)	سلاح (محذوف)	قتل	مكنية
– رسائل انفجرت في ذهني.	ص218	رسائل (مذكور)	قنابل (محذوف)	انفجار	مكنية
–فتجرفني الكلمات... إلى حيث أنا!	ص365	الكلمات (مذكور)	سيل (محذوف)	تجرف	مكنية
– قررت أن أدفنك في كتاب لا غير.	ص386	كتاب (مذكور)	قبر (محذوف)	دفن	مكنية
– من الجرح وحده يولد الأدب.	ص387	الأدب (مذكور)	إنسان (محذوف)	ولادة	مكنية

[1]– آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائريّة (من المتماثل إلى المختلف)، ص.162.

تمثّل استعارة «أكتب هذا الكتاب لأقتلك به»، استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «كتاب»، وحذف المشبّه به «سلاح»، مع إبقاء لازمة من لوازمه (القتل)، فالعلاقة المشابهة هي: «القتل» والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات القتل للكتاب وليس للسلاح.

تفقد كلمة الكتاب في هذه الاستعارة السّمات اللازمة فيها، من مثل: [+لغة]، [+ثقافة]، وتكتسب سمة عرضية وهي: [+قتل] اللازمة في السّلاح ممّا يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية التي نمثّلها كالآتي:

قتل ← بالسلاح ← دلالة حرفية.
قتل ← بالكتاب ← دلالة استعارية.

أمّا في استعارة «قررت أن أدفنك في كتاب لا غير»، فالكتاب ها هنا يشبّه بالقبر أو مكان الدفن، وتمثّل هذه الاستعارة أيضا استعارة مكنية، ذكر فيها المشبه «كتاب» وحذف المشبه به «قبر»، مع إبقاء لازمة من لوازمه (الدفن)، فالعلاقة المشابهة هي: «الدفن» والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الدفن للكتاب وليس للقبر.

في هذه الاستعارة أيضا تفقد كلمة كتاب سماتها اللازمة، من مثل: [+لغة]، [+ثقافة]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في القبر، وهي: [+دفن] التي تصبح سمة عرضية في الكتاب، فتتحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة كتاب على النّحو الآتي:

الدفن ← في القبر ← دلالة حرفية.
الدفن ← في الكتاب ← دلالة استعارية.

ترتبط هاتان الاستعارتان معا بالموت أو القتل، ويتضّح ذلك من خلال اعتبار الكتاب في الاستعارة الأولى وسيلة قتل «سلاح»، وفي الاستعارة الثّانية مكان دفن «قبر»، هذا ما يعني أنّ الكتابة عند مستغانمي "تمارس قتلا رمزيا للآخر"[1]، ويظهر ذلك مع البطلة حياة التي كتبت رواية منعطف النّسيان لتقتل الأبطال في حياتها، إذ تقول في حوارها مع خالد بعدما سألها عن سبب اختيارها لكتابة الرّواية بالذات: "إننا نكتب الرّوايات لنقتل الأبطال لا غير،

[1]– عبد اللّه إبراهيم، أحلام مستغانمي، وثنائيّة الكتابة والجسد، 03 فيفري2003.
http://www.sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=5&msg=1044280262

وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف"[1].

تبيّن هذه العبارة أنّ الهدف من كتابة الرّوايات هو القتل الرّمزي للأبطال فيها ليصبح القتل بذلك "سمة مصاحبة للكتابة"[2].

وعلاقة القتل الرّمزي بالكتابة لا تتوقف عند اعتبار القتل سمة مصاحبة للكتابة، بل يتجاوز ذلك إلى اعتباره المقياس الذي يقاس به مدى نجاح الرّواية، حيث يميّز السّارد في «ذاكرة الجسد» بين نوعين من الرّواية يكون فيها القتل الرّمزي الحد الفاصل بين نجاحها وفشلها، إذ يقول مبينا ذلك:

" وأضفت بعد شيء من الصمت: في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربّما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أنّ تلك الكلمة الرصاصة كانت موجّهة إليه..

والرّوايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لابدّ أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم، بحجّة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات، وقد يقتلون خطأ بها أيّ أحد.. بمن في ذلك أنفسِهم، بعدما يكونون قد قتلوا القرّاء.. ضجرا!"[3]

نلاحظ من خلال رأي السّارد عن الرّواية الناجحة والرّواية الفاشلة أنّ نجاح الرّواية مرتبط بالجريمة التي قد يرتكبها الكاتب في حق نفسه أو في حق القارئ إن أخطأ استعمال الكلمات، ونخلص هنا إلى أنّ مستغانمي توجّه دعوة ضمنية إلى المؤلفين وتحذّرهم من خطر الإساءة لإبداعاتهم "خاصة وأنّ الرّواية لم تعد نشاطا بريئا، كما يقول بعض النّقاد، بل تعدّدت أوجهها، فهي تارة أداة لقتل الآخر، وتارة أخرى أداة لقتل صاحبها[4].

يسير خالد على نفس خطى حياة "متبعا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه"[5]، فما أن تنتهي حياة من قتل خالد رمزيا في «منعطف النّسيان» إلاّ ويحاول بدوره الاستغراق في قتل

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.18.

[2]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد– فوضى الحواس–عابر سرير)، ص.139.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.18.

[4]– يُنظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد– فوضى الحواس–عابر سرير)، ص.139.

[5]– عبد الله إبراهيم، أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد.

مضاد، إما عن طريق الرّسم، أو عن طريق الرّواية، فمرة يجد في اللّوحة بديلا للمرأة، وحينما يدرك تماما أنّه لم يفلح في التّخلص منها[1] بواسطة الألوان، يختار الكتابة تعويضا عن ذلك ويعترف قائلا:

"دعيني أعترف لك أنّني في هذه اللّحظة أكرهك، وأنّه كان لا بّد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا. دعيني أجرّب أسلحتك.. فربّما كنت على حق.. ماذا لو كانت الرّوايات مسدّسات محشوة بالكلمات القاتلة لا غير؟ ولو كانت الكلمات رصاصا أيضا؟ ولكنّني لن أستعمل معك مسدّسا بكاتم صوت، على طريقتك. لا يمكن لرجل يحمل السّلاح بعد هذا العمر، أن يأخذ كلّ هذه الاحتياطات. أريد لموتك وقعا مدويا قدر الإمكان.. فأنا أقتل معك أكثر من شخص، كان لا بدّ أن يجرؤ أحد على إطلاق النّار عليهم يوما"[2]

ويضيف في موقع آخر من الرّواية:

"ستقولين: لماذا كتبتَ لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط وأنّني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير. فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا. فللحبّ بعد الموت، رائحة كريهة أيضا خاصة عندما يأخذ بعد الجريمة"[3].

إنّ الهدف الذي يتوخاه السّارد من القتل الرّمزي الممارس بفعل الكتابة هو النّسيان، ويبدو ذلك في قوله:" كلمات فقط أجتاز بها الصّمت إلى الكلام، والذّاكرة إلى النّسيان"[4]، فخالد يكتب ليتجاوز ذاكرته التي سكت عنها طويلا، وبهذا تصبح الكتابة عملية إحياء رمزية، فأن نكتب هو أن نتذكّر أي أن نحيي الماضي بشخصياته وأحداثه، وهذا ما يعطي لهذه الشّخصيات والأحداث خلودا أدبيا وقد ورد ذلك في قول خالد:

" ورغم ذلك أبديت لك دهشتي قلت:

– كنت أعتقد أنّ الرّواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرّة ثانية

قصة أحبّها.. وطريقته في منح الخلود لمن أَحبّ.

---

[1]– يُنظر: عبد الله إبراهيم، أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.49.

[3]– م. ن، ص.386.

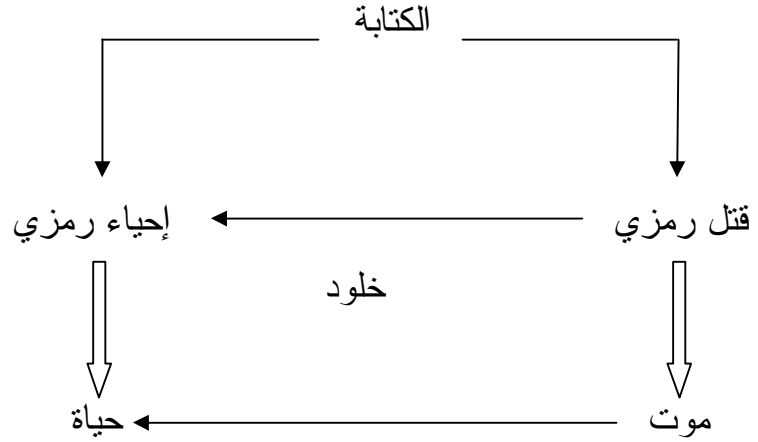
[4]– م. ن، ص.8.

وكأنّ كلامي فاجأك فقلت وكأنّك تكتشفين شيئا لم
تحسبي له حسابا:
– وربّما كان هذا صحيحا أيضا، فنحن في النهاية لا نقتل سوى
من أحببنا. ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا. إنّها صفقة
عادلة.. أليس كذلك ؟"[1].

وما يؤكّد ارتباط الكتابة بالحياة عند خالد هو عزمه على نشر آخر الخواطر التي تركها زياد وقد ورد ذلك في تصريحه:

" المهم.. أن تصدر هذه الخواطر الأخيرة لزياد. أن أمنحه عمرا آخر لا صيف فيه. فهكذا ينتقم الشّعراء دائما من القدر الذي يطاردهم كما يطارد الصّيف الفراشات.. إنّهم يتحوّلون إلى دواوين شعر. فمن يقتل الكلمات ؟"[2].

فبنشره لآخر خواطر زياد يحيي خالد هذا الشّاعر و يجعله يخلد بدواوينه، ويمنحه بذلك حياة ثانية بعد أن انتهت حياته الأولى، وبذلك تصبح الكتابة –من منظور السارد– أداة انتقام من القدر، إذ بإمكانها أن تخلّد صاحبها بعد فناء الجسد وإن مات جسده، فروحه مبثوثة بين صفوف المكتبات[3]، وهنا نستخلص ارتباط فعل الكتابة بالحياة عن طريق الموت لأنّ القتل الرّمزي الذي يمارسه السّارد بفعل الكتابة ماهو في الأخير إلا دلالة على الحياة، ويمكن أن نلخّص ذلك في التّرسيمة الآتية:

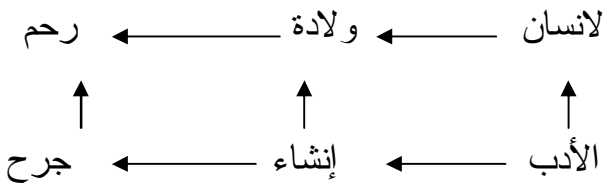


[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.19.

[2]– م. ن، ص.263.

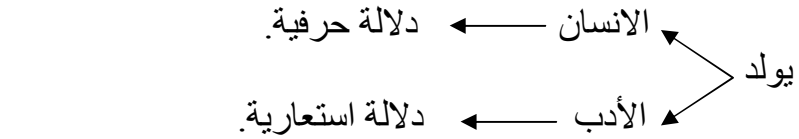
[3]– يُنظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس، عابر سرير)، ص.144.

تندرج استعارة «من الجرح وحده يولد الأدب» أيضا ضمن تقنية الميتاروائي، حيث تعرّف هذه الاستعارة بمرجعية الأدب وهي الجرح، وذلك من خلال الدّلالة الاستعارية لكلمة الأدب التي تتحقق انطلاقا من تشبيه الأدب بالإنسان الذي يولد، وذلك مع اختلاف المرجعية، فالإنسان يولد من الرّحم (رحم الأم)، في حين ينشأ الأدب من الجرح، فتعقد المشابهة بين الأدب والإنسان كالآتي:



تمثّل كلمة «أدب» في هذه الاستعارة الطّرف الأوّل، أي المشبّه المذكور، بينما يمثل «الإنسان» الطّرف الثّاني المحذوف أي المشبّه به، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الولادة) فالعلاقة المشابهة هي: «الولادة» والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات «الولادة» للأدب وليس للإنسان.

تفقد كلمة أدب في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+مجرد]، [+إنسان]، [+لغة]، [+خيال]، ويكتسب سمة عرضية [+يولد] اللازمة في الإنسان، ممّا يحقق الدّلالة الاستعارية في هذه الكلمة كالآتي:



تبيّن هذه الاستعارة ارتباط الأدب بالألم، فالألم عند خالد هو المقياس الوحيد الذي يمكن أن يقاس به الأدب ويتّضح ذلك في قوله:

> " سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضاً عن أشياء أخرى، إنّ هذا الكتاب ليس رواية، وإنّما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب. أؤكّد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم. فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب.."[1].

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.386.

هكذا يحتفي خالد بالأدب «الكتابة» والجرح أيضا، فلا كتابة بمنأى عن الجرح، ذلك أنّ قيمة الأدب مرهونة بمقدار الألم الذي تحقّقه؛ حيث يكون الجرح «العذاب» المنجرّ عن ذلك الألم هو المحرك الأساس لفعل الكتابة[1]، فالألم الذي يعاني منه خالد جراء ذاكرته المريضة بماضيه الحزين هو الذي حرك فعل الكتابة عنده، ويتّضح ذلك في قوله:

" نحن لا نشفى من ذاكرتنا.

ولهذا نحن نكتب، ولذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا"[2]

يرتبط الألم الذي يعاني منه خالد بفقدانه لكل ما أحب ومن أحب في حياته، فقدان الذراع، فقدان الأم، فقدان سي الطّاهر، فقدان زيّاد، فقدان حسّان، فقدان قسنطينة، فقدان الوطن، ليكون فقدان الحب (حياة) العلامة البارزة والمحرك الأساس لفعل الكتابة عند خالد، وبذلك تكون الكتابة عند مستغانمي معادلا للفقدان أو الغياب، حيث تقول في إحدى تصريحاتها: "أنا كاتبة الغياب، يعني الغياب الفقدان هو الذي يجعلني أكتب، أكتب عن الأشياء التي فقدتها فعلا، والدّليل أنّني كتبت عن قسنطينة وأنا لم أسكن قسنطينة إطلاقا وحتى أنّني لم أزرها، زرتها فيما بعد. بعد أن كتبت الرّواية وكانت تلك فاجعتي الكبرى. فالكتابة أيضا هي استعادة ما فقدنا، أو أن نخترع مدنا لا أدري كما قلت تسكننا ولا نسكنها، الكتابة هي أن نمتلك شخصا لم يعد لنا"[3] .

يتّضح من تصريح الرّوائية أن الفقدان هو الذي يدفعها إلى الكتابة، لتكون الكتابة بذلك ممارسة يحاول الكاتب من خلالها استرجاع ما فقده في الحياة، أي تعويضا عن الأشياء المفقودة في حياته، "وبذلك يصبح فعل الكتابة تعويضا عن الفقدان، مما يجعل الكتابة تتراوح بين ثنائية الفقدان والتّعويض"[4] وهذا يعني أنّها تتراوح بين ثنائية الموت والحياة وفق المعادلة الآتية: فقدان/تعويض = موت/حياة ويمكن أن نوضّح هذه المعادلة أكثر في هذه التّرسيمةالآتية[5]:

---

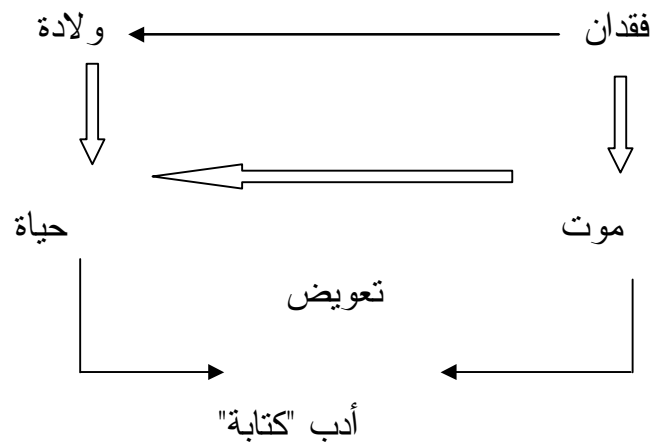
[1]– يُنظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص.134.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[3]– كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي.

[4]– حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص.131.

[5]– يُنظر: م. ن، ص.132.



نستخلص من تحليلنا لهذه الاستعارات أنّ الكتابة عند أحلام مستغانمي تتحقّق في الثنائية (موت/حياة)، ويتأكّد ذلك في قولها : "الكتابة هي ما يمنعنا من الموت أو ما يعجل موتنا أيضا"[1].

1-9-استعارة الرّسم:

لا تتجلّى استعارة الرّسم في ذاكرة الجسد من خلال الكلمة نفسها، بل تتجلّى من خلال الكلمات الخاصة بأدوات الرّسم، كاللّوحة والفرشاة والألوان الموظّفة في الرّواية توظيفا استعاريا، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالكلمات الآتية: اللّوحة، الفرشاة، الألوان، والتي تدل على حضور فن الرّسم في الرّواية.

تناولت أحلام مستغانمي موضوع فن الرّسم على مساحة 161 صفحة من الرّواية التي يبلغ عدد صفحاتها 404 صفحة، أي بنسبة 40%، توزّعت هذه النّسبة على محطات الرّسم الأربع: لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، لوحات الجسور الإحدى عشر[2]، وقد وظّفت أحلام مستغانمي فن الرّسم من خلال شخصية البطل خالد بن طوبال الرّسام المشهور، فـ"عملت على تضمين رواياتها بمجموعة من اللّوحات الفنية التي تمثل –في أغلبها– صورا لجسور مدينة قسنطينة"[3]، بدءا بلوحة حنين إلى اللّوحات الإحدى عشر، وبهذا "أصبحت الرّواية مزيجا من الأدب والرّسم على طول صفحاتها"[4]، وفي الجدول الآتي سنعرض بعض

---

[1]– كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي.

[2]– يُنظر: نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ " أحلام مستغانمي "، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف تاوريرت بشير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزئر2008، ص.63.

[3]– م. ن، ص. ن.

[4]– م. ن، ص. ن.

النّماذج عن استعارة الرّسم، ونحاول تحليل عينة منها بهدف تبيين كيفية حضور هذا الفن عن طريق الاستعارة:

استعارات الرّسم	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشبّه	نوع الاستعارة
– غادرتني... الألوان.	ص9	الألوان (مذكور)	إنسان (محذوف)	المغادرة	مكنية
– الفرشاة العصبية.	ص74	اللّوحات (مذكور)	نساء (محذوف)	المزاج، العواطف	مكنية
– ردت علي اللّوحة.	ص79	اللّوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الرّد	مكنية
– إنّ للّوحات مزاجها وعواطفها أيضاً.	ص135	الفرشاة (مذكور)	امرأة (محذوف)	العصبية	مكنية
– لوحة عذراء.	ص163	لوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	عذراء	مكنية
– شهية جنونية للرسم.	ص190	الّرسم (مذكور)	أكل (محذوف)	الشّهية	مكنية

يتحدث خالد عن لوحته «حنين» بطريقة استعارية، إذ يعاملها كإنسان وتحديدا كامرأة –باعتبار صيغة التأنيث التي ورد عليها الفعل– يمكنها أن تتحدّث وترّد على كلامه، وقد ورد ذلك في استعارة «ردت عليّ اللوحة» وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «اللّوحة»، وحذف المشبّه به «امرأة»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الرّد)، فالعلاقة المشابهة هي «الرّد»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الرّدللّوحة وليس للمرأة.

تفقد كلمة «اللّوحة» سماتها اللازمة من مثل: [+جماد]، [+خشب]، [+مساحة]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في المرأة وهي: [+رد]، التي تصبح سمة عرضية في اللّوحة ممّا يحقق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:

ردّت ← المرأة ← دلالة حرفية.
ردّت ← اللّوحة ← دلالة استعارية.

تصوّر هذه الاستعارة العلاقة الحميمية بين خالد ولوحة «حنين» التي يتحدث معها ويعاملها كامرأة يخاف عليها ويتفقدها عند غيابها، فيقول عنها: "اتجهت نحو لوحتي الصّغيرة «حنين» أتفقدها وكأنني أتفقدك"[1]، خاصة وأنّ حنين تمثل أول تجربة لخالد في الرّسم، وقد كان ذلك بعد أن بترت ذراعه اليسرى، حيث طلب منه الطّبيب اليوغوسلافي أن يرسم أقرب شيء إلى نفسه فرسم جسر من جسور قسنطينة وهو جسر «قنطرة الحبال»، لتكون حنين بذلك اختزالا للماضي الذي عاشه خالد، اختزالا لكل مشاعره المتضاربة من خوف وألم، من حبّ للوطن وللجبهة، ولسي الطّاهر، وحلم بالاستقلال لوطن معلق كالجسر الذي تحمله اللّوحة.

وظّفت أحلام مستغانمي لوحة حنين توظيفا فنيا يخدم الأحداث الرّوائية، نظرا لحركية الدّفع التي ساهمت فيها هذه اللّوحة منذ بداية الرّواية إلى أخرها سواء بمضمونها، أو ألوانها، أو أوصافها أو أبعادها. فقد كانت البؤرة الرّئيسة في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالد بأحلام[2] إذ تمثل لوحة «حنين» في الرّواية اللقاء والفرقة، فهي الصدفة التي جمعت خالد بأحلام في معرض الرّسم وجاء ذلك في قول خالد:

"تتوقفين أمام لوحة صغيرة لم تستوقف أحدا. تتأملينها بإمعان أكبر،
تقتربين منها أكثر، وتبحثين عن اسمها في قائمة اللّوحات.
ولحظتها سرت في جسدي قشعريرة مبهمة. واستيقظ فضول
الرسّام المجنون داخلي..
من تكونين، أنت الواقفة أمام أحبّ لوحاتي..؟
رحت أتأمّلك مرتبكا وأنت تتأمّلينها .. وتقولين لرفيقتك كلاما لا
يصلني شيء منه.
ما الذي أوقفك أمامها ؟"[3]

ليكتشف خالد بعدها المفارقة التي وضعه فيها القدر، فهو رسم لوحة «حنين» في نفس السّنة التي سجّل فيها أحلام في البلدية بطلب من والدها سي الطّاهر لتمثّل حنين بذلك بداية تعلّق خالد بأحلام ، ويتّضح ذلك في قول خالد:

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.90.

[2]– نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ " أحلام مستغانمي"، ص.90.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.64.

"من منكما طفلتي.. ومن منكما حبيبتي؟ سؤال لم يخطر على بالي ذلك اليوم، وأنا أراك تقفين أمام تلك اللّوحة لأوّل مرّة.. لوحة في عمرك.. تكبرينها –رسميّا– ببضعة أيام.. وتصغرك في الواقع ببضعة أشهر لا غير. لوحة كانت بدايتي مرتين.. مرّة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرّسم.. ومرّة وقفت أنت أمامها، وإذا بي أدخل في مغامرة مع القدر..."[1]

ومثلما تمثّل حنين بداية خالد مع الرّسم ومع الحب، فهي أيضا تمثل له نهاية الحب، فلوحة «حنين» تحولت إلى هدية تبارك زواج أحلام، وبتخليه عن هذه اللّوحة يشعر خالد أنّه تخلّى عن جزء من هويته وشخصيته لامرأة كانت يوما ما وطنا وأما وحبيبة، لامرأة أحبت تللك اللّوحة لأنّها توأمها، فكم أدخلت لوحة حنين من سعادة في قلب أحلام التي لعبت دورها النّهائي مع خالد من خلال مكالمة هاتفية غير متوقعة، تشكره فيها على اللّوحة، وتقول أنّها قد وهبتها السّعادة، كما لا يملك خالد إلاّ أن يقول لها: "أنا لم أهبك شيئا.. لقد أعدت لك لوحة كانت جاهزة لك منذ خمس وعشرين سنة، إنّها هدية قدرنا الذي تقاطع يوما"[2].

تمثّل استعارة (الفرشاة العصبية) استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الفرشاة»، وحذف المشبّه به «إنسان» وتحديدا امرأة –باعتبار صيغة التّأنيث التي وردت عليها الصّفة– مع إبقاء لازمة من لوازمه، وهي: (العصبية)، فالعلاقة المشابهة هي: «العصبية»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات العصبية للفرشاة وليس للمرأة.

تفقد كلمة «الفرشاة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+جامد]، [+أداة رسم]، [+ألوان]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+عصبية] التي تصبح سمة عرضية في الفرشاة، مما يحقق الدّلالة الاستعارية لكلمة فرشاة كالآتي:

العصبية ← امرأة ← دلالة حرفية.

العصبية ← فرشاة ← دلالة استعارية.

تصوّر استعارة «الفرشاة العصبية» حالة القلق التي انتابت خالد وهو في حالة تأهب لرسم لوحة أحلام، إذ تصبح الفرشاة في هذه الاستعارة امرأة قلقة متوتّرة الأعصاب نتيجة انتظار بداية الاشتغال على اللّوحة (الرّسم)، وهي حالة مماثلة لنفسية خالد المتوترة وقد ورد

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.59.

[2]– م. ن، ص.375.

ذلك في قول خالد: "نظرت إلى خشبة الألوان التي كانت بيدي. فكّرت أنّه رغم ذلك لا بّد أن أفعل شيئا بهذه الألوان.. وبهذه الفرشاة العصبية التي كانت تترقّب مثلي لحظة الخلق الحاسمة. وفجأة وجدت الحلّ في فكرة بسيطة ومنطقية لم تخطر ببالي. رفعت تلك اللّوحة عن خشبات الرّسم، ووضعت أمامها لوحة بيضاء جديدة، ورحت أرسم دون تفكير، قنطرة أخرى، بسماء أخرى، بواد آخر وبيوت وعابرين"[1]، وهي قنطرة «سيدي راشد» التي رسمها خالد في لوحة أسماها «أحلام».

رسم خالد لوحة «أحلام» بعد أسبوعين من تعرّفه على أحلام «بطلة الرّواية»، لتكون هذه اللّوحة تعبيرا عن «أحلام» المرأة التي قلبت حياة خالد وأضحت معادلا للوطن، إذ كان يقول وهو يرسم هذه اللّوحة: "كنت أشعر أنني أرسمك أنت لا غير، أنت بكل تناقضك، أرسم نسخة عنك أكثر نضجا.. أكثر تعاريج، نسخة أخرى من لوحة أخرى كبرت معك"[2]، فمن الطّبيعي أن تكون الفرشاة قلقة ومتوترة كصاحبها فهو فنان "لا تتحرك الفرشاة بيده إنّما بروحه، وبهذا لا تكون الفرشاة أداة للخلط والتّلوين، وإنّما وسيلة لتجسيد ترددات الرّوح"[3]، وهذا ما يفسّر عصبيتها.

تعدّ الألوان أداة ضرورية في الرّسم فلا يمكن للرسام أن يستغني عنها لأنّها "تؤدي دورا في إضفاء نوع من الحركية داخل اللّوحة"[4]، تحضر هذه الأداة في الرّواية من خلال استعارة «غادرتني الألوان»، وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الألوان»، وحذف المشبّه به «إنسان» مع بقاء لازمة من لوازمه وهي: (المغادرة)، فالعلاقة المشابهة هي: «المغادرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات المغادرة للألوان وليس للإنسان.

في هذه الاستعارة تفقد كلمة «الألوان» سماتها اللازمة، من مثل: [+حسي]، [+طبيعة] وتكتسب سمة عرضية هي: [+مغادرة] اللازمة في الإنسان، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة، فـ«غادر» معناها ترك المكان أو انتقل من مكان إلى مكان آخر وهو فعل لا يحدث إلاّ بعملية المشي الخاصة في الإنسان أي [+عاقل]، وما يجعل الألوان تغادر هو الدّلالة الاستعاري لهذه الكلمة، والممثّلة على النّحو الآتي:

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.135.

[2]– م. ن، ص. ص.136–137.

[3]– نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ " أحلام مستغانمي"، ص.33.

[4]– م. ن، ص.36.

غادر ← الإنسان ← دلالة حرفية.
غادر ← اللّون ← دلالة استعارية.

وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن انتقاله من الرّسم إلى الكتابة، حيث تصوّر الألوان على أنّها إنسان غادر مرسم خالد ولوحته وتركه نهائيا، فقرّر خالد أن يعوض الألوان بالحروف التي تأبي هي أيضا أن تبقى معه، ويتّضح ذلك في استعارة «غادرتني الحروف» وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الحروف» وحذف المشبّه به «إنسان» مع بقاء لازمة من لوازمه وهي: (المغادرة)، فالعلاقة المشابهة هي: «المغادرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للحروف وليس للإنسان.

في هذه الاستعارة تفقد كلمة «الحروف» سماتها اللازمة من مثل: [+إنسان]، [+مجرد]، وتكتسب سمة عرضية وهي:[+مغادرة] اللازمة في الإنسان ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:

غادر ← الإنسان ← دلالة حرفية.
غادر ← الحرف ← دلالة استعارية.

تصوّر استعارة «غادرتني الحروف» عدم قدرة خالد على بداية كتابة مذكراته، مما سبب له حالة من الارتباك تشبه ربما حالة الارتباك الأوّل الذي عرفه عند ما طلب منه الطّبيب اليوغسلافي أن يرسم، خاصة وأن مساحة الأوراق البيضاء ذكّرته بمساحة اللّوحات التي تركها بيضاء أي دون رسم، إذ يقول متسائلا:

"من أين جاء هذا الارتباك؟ وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشّاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد.. ومازالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟ وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحوّل العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصّور بالأسود والأبيض فقط ؟"[1]

إنّ اختيار الكتابة كبديل عن الرّسم هو استجابة لنصيحة الطّبيب اليوغسلافي الذي قال لخالد بعد أن بتر ذراعه:

"أعتقد أن فقدانك ذراعك قد أخلّ بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن تعيد بناء علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرّسم .. عليك أن تختار ما هو أقرب

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.9.

إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كلّ ما يدور في ذهنك. ولا تهم نوعية تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي.. المهمّ الكتابة في حدّ ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي.. وإذا كنت تفضل الرّسم فارسم .. الرّسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغيّر في نظرك، لأنّك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط.."[1]

يتبيّن من قول الطّبيب رأي مستغانمي حول تداخل فني الكتابة والرّسم إذ يعدان معا:

– أداة للإبداع: ونستشف ذلك في قول خالد: "فالرّسام مثل الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النّداء الموجع للون الأبيض، واستدراجه إيّاه للجنون الإبداعي كلّما وقف أمام مساحة بيضاء"[2].

– أداة للتعويض عن الفقدان: فخالد كان يرسم لأنّه فقد قسنطينة، وأصبح يكتب لأنّه فقد الحب، ويتّضح ذلك في جواب خالد بعد أن سألته أحلام إن كان قد رسم جسر ميرابو: "لا.. لأنّنا لا نرسم بالضّرورة ما نرى.. وإنّما ما رأيناه يوما ونخاف ألاّ نراه بعد ذلك"[3]، كما أنّ مستغانمي كانت قد صرّحت في إحدى حواراتها بأنّ الكتابة هي تعويض عن الفقدان*.

– أداة لإثبات الذّات: يحاول خالد أن يثبت ذاته عن طريق الكتابة والرّسم، خاصة وأنّه يعاني من عقدة النقص بعدما أصبح بيد واحدة.

– أداة للتعبير عن كوامن النفس، أي وسيلة تفريغ: يعيش خالد أزمة نفسية على جميع الأصعدة، ويحاول الخروج منها بالرّسم ثم بالكتابة، كنوع من التّعبير عن شعوره بالعجز والفشل والخيبة.

– أداة لرفض الواقع: إنّ رسم خالد لجسور لقسنطينة، وكتابة عن الوطن والحب، دليل على رفضه للواقع الاستعماري في تلك المدينة وفي الوطن بصفة عامة، والواقع الذي آل إليه هو ونفسه، بعد فقدانه لأمه، وذرعه اليسرى، وقائده، ووطنه، وصد يقه، وحبه، وأخيه.

---

[1]– أحلام مستغانمي، ص. ص.60–61.

[2]– م. ن، ص.163.

[3]– م. ن، ص.162.

*– يُنظر: استعارة الكتابة، ص.132، من هذا البحث.

1-10-استعارات مختلفة:

علاوة على استعارات الكلمة التي عرضناها من قبل، والمتجلّية بصورة مكثّفة داخل الرّواية، كاستعارات: الذّاكرة، الوطن، الحب، تتوفّر ذاكرة الجسد كذلك على زخم من الاستعارات المختلفة، منها ما تصف بها الكاتبة الوضع السّياسي ومنها ما تصف بها الوضع الاجتماعي والوضع الثّقافي، وهناك أيضا مجموعة من الاستعارات التي تتحدث عن الثّورة والتّاريخ والغربة، وبهذا تكون الرّواية حاملة لأبعاد عديدة تتّضح مع تحليل هذه الاستعارات، منها البعد التّاريخي الذي استعرضت من خلاله الكاتبة تاريخ الجزائر وعرضت بعض أحداث الوطن العربي، والبعد الاجتماعي والعقائدي الذي انتقدت من خلاله مستغانمي معظم المظاهر الاجتماعية الشّكليّة والعقائد الدّينية المزيّفة في الأوطان العربية عموما وفي الجزائر تحديدا، كما تعكس الرّواية كذلك بعدا إيديولوجيا توضّح فيه الكاتبة زيف الطّبقات «الرّأسمالية» في المجتمعات العربية وهشاشتها، وعلاقات النّفاق التي تحكم أصحاب تلك الطّبقة.

تشكل الأبعاد التي تحملها هذه الرّواية «ذاكرة الجسد» رأي أحلام مستغانمي في المواضيع التي تطرّقت لها في روايتها إذ تقول الكاتبة: "لو متّ بعد هذا الكتاب أكون قد قلت كلّ شيء، رأي في الجنس في الحياة في الوطن في الحب في الكتابة في الأخلاق في الوصولية، يعني أنا صنعت قصة على قياس هواجسي لأضع فيها كل شيء وهذه القصة لم تكن إلاّ إناء لاحتواء كل ما كنت أريد قوله، ولم أجد له فرصة فقلت حتى لا أقوله كيفما اتفق صنعت له رواية واخترعت مواقف وأحداث وشخصيات"[1].

ونظرا لوجود عدد كبير من الاستعارات المختلفة داخل الرّواية، اخترنا عينة منها فقط للتحليل، وهي الممثّلة في الجدول الآتي:

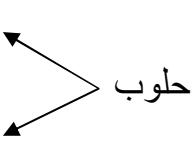
[1]- كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي.

استعارات مختلفة	الصفحة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشبّه	نوع الاستعارة
– ليس من حق الرّموز أن تبكي.	ص37	الرّموز (مذكور)	إنسان (محذوف)	البكاء	مكنية
– عتبات الاستقلال.	ص45	الاستقلال (مذكور)	بيوت (محذوف)	العتبة	مكنية
– أبواب المنفى.	ص72	المنفى (مذكور)	منزل (محذوف)	الأبواب	مكنية
– المناصب الحلوب.	ص81	المناصب (مذكور)	بقرة (محذوف)	الحلوب	مكنية
– غسل شرفهم.	ص91	الشّرف (مذكور)	شيء مادي متّسخ (محذوف)	الغسل	مكنية
– ابنة الأسطورة.	ص103	الأسطورة (مذكور)	إنسان (محذوف)	ابنة	مكنية
– أصبحت الكتب تكذب أيضا.	ص302	الكتب (مذكور)	إنسان (محذوف)	الكذب	مكنية
– ماتت فصاحتنا.	ص302	الفصاحة (مذكور)	كائن حي (محذوف)	الموت	مكنية
– للحزن أناقته أيضا.	ص351	الحزن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الأناقة	مكنية
– رانا غارقين في المشاكل.	ص357	المشاكل (مذكور)	بحر (محذوف)	الغرق	مكنية
– قتلتنا أحلامنا.	ص403	الأحلام (مذكور)	سلاح (محذوف)	القتل	مكنية
– حداد أحلامي.	ص403	أحلام (مذكور)	حزن (محذوف)	الحداد	مكنية

ترتبط سمة الحلوب بالمناصب في استعارة «المناصب الحلوب» نظرا للأرباح الطائلة التي تحقّقها، حيث تم تشبيه المناصب بالبقرة الحلوب، فذكر المشبّه «المناصب»، وحذف المشبّه به «بقرة»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الحلوب)، فالعلاقة المشابهة هي:

«الحلوب»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الحلوب للمناصب وليس للبقرة على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد المناصب في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+إنسان] ، [+عمل]، وتكتسب سمة عرضية هي: [+حلوب]، وهي سمة لازمة في البقرة الكثيرة الحليب، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة حلوب كالآتي:



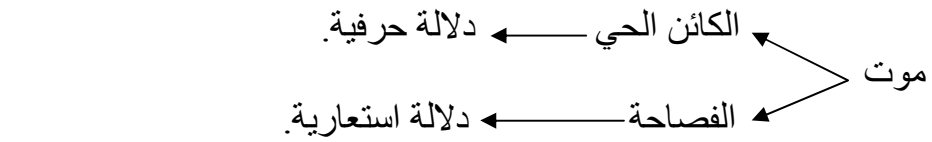
تصوّر هذه الاستعارة الأرباح الكبيرة التي يحقّقها الأثرياء الجدّد في الجزائر–من خلال توليهم بعض المناصب التي تحقق ثروة طائلة بطرق غير مشروعة– على أنّه حليب البقرة الذي لا ينضب، باعتبار الحيوان بقرة مصدر رزق سخي، ومن خلال هذه الاستعارة تصف الكاتبة الوضع السّياسي الذي آلت إليه الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، حيث عمل أولئك الذين تخلّو عن المبادئ الثّورية التي حاربوا من أجلها، على تقسيم ثروات الجزائر وعقد صفقات غير مشروعة من أجل تضخيم ثرواتهم، وذلك من خلال تولّيهم مناصب عليا تمكّنهم من بسط نفوذهم وتحقيق مشاريعهم، من بين هؤلاء يذكر خالد صديق دربه «سي مصطفى» الرّجل الثّوري الذي كان في صفوف جيش التّحرير حتى الاستقلال، وأصبح بعد ذلك من الأثرياء الجدّد الذين داسوا على الثّورة لتحقيق أرباح شخصية، فيقول:

"كان يوما بشهامة وأخلاق نضاليّة عالية. وكنت في الماضي أكنّ له احتراما وودّا كبيرين، تلاشى تدريجيا رصيده عندي.. كلّما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة وأكثر من عملة، مثله مثل من سبقوه إلى تلك المناصب الحلوب التي تناوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة.."[1]

تمثّل استعارة «ماتت فصاحتنا» استعارة مكنية، ذكر فيها المشبّه «فصاحة»، وحذف المشبّه به «كائن حي»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الموت)، فالعلاقة المشابهة هي: «الموت»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الموت للفصاحة وليس للكائن الحي.

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.81.

في هذه الاستعارة تفقد كلمة «فصاحة» سماتها اللازمة، من مثل: [+مجرد]، [+انسان]، [+لغة]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الكائن الحي وهي: [+موت]، التي تصبح سمة عرضية في الفصاحة، فتتحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:



يعني موت الفصاحة غيابها وغياب الفصاحة دليل على انحطاط الوضع الثّقافي، وهي استعارة تصوّر الكاتبة من خلالها حالة الثّقافة في جزائر ما بعد الاستقلال حيث أصبح المواطن الجزائري لا يقرأ، ممّا أثّر سلبا على فصاحة لسانه ويتّضح ذلك في قول خالد:

"اليوم.. لم يعد أحد يشتري الجرائد ليحتفظ بها في خزانة، إذ لم يعد في الجرائد ما يستحق الحفظ ولم يعد أحد يجلس إلى كتاب ليتعلّم منه شيئا. لقد أصبح البؤس الثّقافي ظاهرة جماعية، وعدوى قد تنتقل إليك وأنت تتصفّح كتابا.

« لقد كانت الكتب دائما على صواب في ذلك العهد، وكان الواحد منّا فصيحا يتكلّم كما تتكلّم الكتب..».

واليوم أصبحت الكتب تكذب أيضا.. مثلها مثل الجرائد. ولذا تقلّص صدقنا.. وماتت فصاحتنا، منذ أصبح حديثنا يدور فقط حول المواد الاستهلاكية المفقودة"[1].

وما تسبب في هذا الوضع الثقافي هو انشغال المواطن بالبحث عن المواد الاستهلاكية المفقودة باستمرار، وبذلك أصبح محصورا بأهداف وأحلام صغيرة قد لا تتحقّق مع انقضاء العمر في محاولة تحقيقها، وفي هذا السّياق يقول حسّان مجيبا أخاه خالد:

"نحن متعبون.. أهلكتنا هموم الحياة اليوميّة المعقدّة التي تحتاج دائما إلى وساطة لحلّ تفاصيلها العادية. فكيف تريد أن نفكرّ في أشياء أخرى، عن أي حياة ثقافية تتحدث؟ نحن همنّا الحياة لا غير.. وما عدا هذا ترف.. لقد تحولنّا إلى أمة من النمل، تبحث عن قوتها وجحر تختبئ فيه مع أولادها لا أكثر.."[2].

وظّفت الكاتبة كلمة "أحلام" –جمع حلم– في الرّواية توظيفا استعاريا، ويتّضح ذلك في الاستعاراتين الآتيتين :

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.302.

[2]– م. ن، ص. ن.

- «قتلتنا أحلامنا».
- «حداد أحلامي».

تمثّل كلمة «أحلام» في هاتين الاستعارتين المشبّه المذكور، بينما يختلف المشبّه به المحذوف في كل استعارة مع اختلاف لوازمه، ممّا يجعلهما معا استعارتين مكنيتين كالاتي:

الطّرف الأوّل	الطّرف الثّاني	السّمة المشتركة
أحلام	سلاح	القتل
	حزن	الحداد

إنّ علاقتي المشابهة في هاتين الاستعارتين هي: (القتل والحداد)، والقرينتين المانعتين من إرادة المعنى الحقيقي هما: إثبات القتل والحداد للأحلام وليس للسلاح والحزن.

تفقد كلمة «أحلام» في هاتين الاستعارتين سماتها اللازمة، من مثل: [+إنسان]، [+مجرد]، [+مستقبل]، وتكتسب سمتين عرضيتين وهما على التوالي: السّمة اللازمة في الإنسان: [+قتل]، والسّمة اللازمة في الحزن [+حداد]، وهذا ما يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي:

قتل ← الإنسان ← دلالة حرفية.
قتل ← الأحلام ← دلالة استعارية.
حداد ← الحزن ← دلالة حرفية.
حداد ← الأحلام ← دلالة استعارية.

نلاحظ أنّ كلمة «أحلام» ارتبطت في هاتين الاستعارتين بسمتين سلبيتين هما: القتل الذي يحمل دلالة الغياب والحداد المتعلق بالحزن، وهذا يعني أنّ الأحلام التي راودت شخوص الرّواية –خاصة خالد وحسّان اللذان تتحدث عن أحلامهما هاتان الاستعاراتان– لم تتحقّق، فالثّوار الذين حلموا بتحرير الجزائر لم يتحقق حلمهم كليّا أو نقول تحقّق جزئيا، فعلى الرّغم من خروج المستعمر بقيت الجزائر في أيادي من احتكروا السّلطة، وهذا بحد ذاته استعمار من نوع آخر. وعلى غرار حلم الثّوار الجزائريين، حلم الشّاعر زياد بتحرير بلده

فلسطين لكنه استشهد قبل أن يتحقّق حلمه، كما لم يتحقّق حلم حسّان المواطن الجزائري البسيط وهو الحصول على وظيفة جديدة تريحه من متاعب مهنة التعليم وتمكّنه من شراء ثلاجة جديدة، أما حلم خالد فهو حلم الثّوري بجزائر نظيفة لكن هذا الحلم لم يتحقّق له، كما لم يتحقّق له أيضا حلم أن تكون حياة له.

كل هذه الأحلام قتلت خالد «نفسيا» وحسّان وزياد وسي الطاهر، كل هذه الأحلام تبعثرت وظلت أحلاما كما يقول خالد في آخر عبارة في الرواية:

" ولكني أصمت.. وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام.. ورؤوس أحلام"[1]

2- الاستعارة والجملة:

تتجلّى الاستعارة على مستوى الجملة في «ذاكرة الجسد» من خلال التّوظيف المكثف للجمل الاستعارية، حيث تتوفر الرّواية على العديد من الجمل التي يتعدى عدد الاستعارات فيها ثلاث، ناهيك عن الجمل الواردة في المقاطع الشّعرية، مما يجعل القارئ لهذه الجمل -بمنأى عن الرّواية- يظنّ أنّها جمل مأخوذة من قصيدة وليس من رواية، ولتوضيح رأينا هذا سنحاول أن نحلل هذه الجملة الاستعارية التي يصف خالد من خلالها صوت حياة:

"صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذّة علي"[2]

تتضمن هذه الجملة ست استعارات هي:

الاستعارة الأولى: «صوتك يأتي».

الاستعارة الثّانية: «يأتي شلال».

الاستعارة الثّالثة: «شلال الحب».

الاستعارة الرّابعة: «شلال موسيقى».

الاستعارة الخامسة: «صوتك سيتدحرج».

الاستعارة السّادسة: «قطرات لذة».

تمثل هذه الاستعارات في مجملها، استعارات مكنية ذكر فيها المشبّه وحذف المشبّه به مع إبقاء لازمة من لوازمه كما يوضّح الجدول الآتي:

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.404.

[2]- م. ن، ص.184.

استعارة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشّبه	نوع الاستعارة
1	الصّوت	إنسان	يأتي	مكنية
2	الشّلال	إنسان	يأتي	مكنية
3	الحب	ماء	شلال	مكنية
4	الموسيقى	ماء	شلال	مكنية
5	الصّوت	شيء مادي	يتدحرج	مكنية
6	اللّذة	مطر	قطرات	مكنية

يتمّ في الاستعارة الأولى تشبيه الصوت بالإنسان، فذكر المشبّه «الصوت»، وحذف المشبّه به «إنسان»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (يأتي)، فالعلاقة المشابهة هي: «يأتي»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للصوت وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تصوّر هذه الاستعارة الصّوت على أنّه إنسان قادر على الحركة فيقوم بالمجيء؛ أي يأتي عبر الهاتف، وتتحقّق الدّلالة الاستعارية ها هنا بفقدان الصّوت سماته اللازمة، من مثل: [+حسي]، واكتسابه إحدى السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: الفعل المضارع (يأتي) المرتبط بـــ [+عاقل]، لتصبح هذه السّمة عرضية في الصوت، على النّحو الآتي:

يأتي ← الإنسان ← دلالة حرفية.

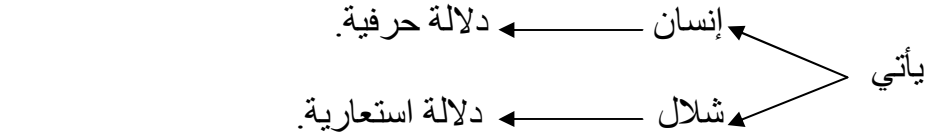
يأتي ← الصّوت ← دلالة استعارية.

أما في الاستعارة الثانية فقد تم تشبيه الشّلال بالإنسان، فذكر المشبّه «الشّلال» وحذف المشبّه به «إنسان»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (يأتي)، فالعلاقة المشابهة هي: «الفعل يأتي»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل يأتي للشلال وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تصوّر استعارة «يأتي شلال» الشّلال على أنّه إنسان بإمكانه أن يأتي، حيث تعقد لمشابهة هاهنا بين حركة الماء في الشّلال وحركة الإنسان عندما «يأتي» فتتحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة شلال بانزياح هذه الكلمة عن دلالتها الحرفية وهو "الصّخر العالي في مجرى النّهر، ينحدر عنه الماء بشدة"[1]، إلى دلالة الاستعارية حيث يصبح فيها الشّلال يمشي

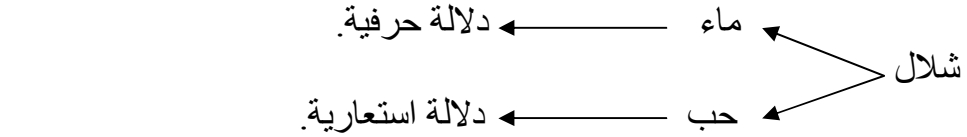
[1]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي. الفبائي)، ص.531.

أو يأتي كالنّهر، وها هنا يفقد الشلال سماته اللازمة، من مثل [+ماء]، [+انحدار]، [+سرعة]، ويكتسب سمة عرضية وهي: [+يأتي] اللازمة في الإنسان، على الشّكل الآتي:



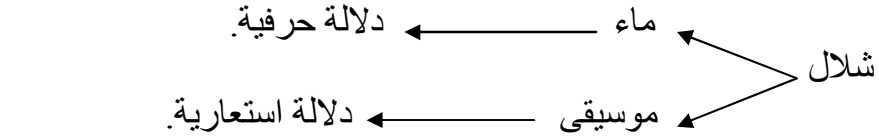
تعقد المشابهة في الاستعارة الثّالثة بين الحب والماء، حيث يذكر المشبّه «الحب» ويحذف المشبّه به «ماء» مع إبقاء لازمة من لوازمه «شلال»، فالعلاقة المشابهة هي شلال، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الشّلال للحب وليس للماء على سبيل الاستعارة المكنية.

تصوّر هذه الاستعارة حب خالد لحياة وسرعة تعلّقه بها، على أنّه شلال ينحدر فيه الماء بسرعة، وذلك من خلال فقدان الحب لسماته اللازمة، من مثل [+مجرد]، [+إنسان]، واكتسابه سمة عرضية وهي: [+شلال]، اللازمة في الماء، فتنزاح العبارة من الدّلالة الحرفية «شلال ماء» إلى الدّلالة الاستعارية «شلال حب» كما يوضّح هذا الشّكل الآتي:



يستمر حضور «الشّلال» في الاستعارة الرّابعة كوجه شبه يجمع بين «موسيقى» و«ماء»، حيث تمّ في هذه الاستعارة تشبيه الموسيقى بالماء، فذكر المشبّه «الموسيقى» وحذف المشبّه به «ماء» مع إبقاء لازمة من لوازمه، وهي: (شلال)، فالعلاقة المشابهة هي: «الشّلال»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الشّلال للموسيقى وليس للماء على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة موسيقى في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+إنسان]، [+صوت]، وتكتسب سمة عرضية هي: [+شلال] اللازمة في الماء، ممّا يكسب كلمة موسيقى دلالتها الاستعارية، على النّحو كالآتي:

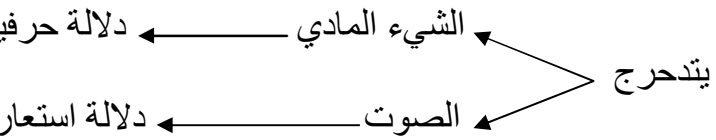


على غرار الاستعارة الأولى يحضر «الصّوت» في الاستعارة الخامسة كطرف أوّل أي مشبّه، لكن المشبّه به ها هنا ليس «الإنسان» بل «شيء مادي» يمكنه التّدحرج، وقد تمّ في

هذه الاستعارة ذكر المشبّه «الصّوت» بينما حذف المشبّه به «شيء مادي»، مع إبقاء لازمة من لوازمه، وهي: (يتدحرج)، فالعلاقة المشابهة هي: «التّدحرج»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات التّدحرج للصّوت وليس للشيء المادي على سبيل الاستعارة المكنية.

يفقد الصّوت في هذه الاستعارة سماته اللازمة، ويكتسب إحدى سمات الشّيء المادي وهي: [+تدحرج] التي تصبح سمة عرضية في الصّوت.

تصّور هذه الاستعارة الصّوت على أنّه شيء مادي في حالة حركة حول نفسه وباتجاه الأسفل لأن التّدحرج يتحقّق بدوران الشّيء حول نفسه وسقوط في نفس الوقت إلى الأسفل، فلقد ورد في القاموس: "دحرج الشيء : أداره على نفسه متتابعا في حدور"[1]، وهذا ما يكسب كلمة «الصّوت» دلالتها الاستعارية، حيث تنزاح الكلمة عن معناها الحرفي «سماع الصّوت» إلى الدّلالة الاستعارية «تدحرج الصّوت» يمكن أن نمثّل ذلك على الشّكل الآتي:



تعقد المشابهة في الاستعارة الأخيرة بين اللّذة والمطر، حيث تمثّل «اللّذة» المشبّه المذكور، ويمثّل «المطر» المشبّه به «المحذوف»، بينما تمثل كلمة «قطرات» وجه الشّبه الذي يجمع بينهما، أما القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي وهي إثبات القطرات للّذة وليس للمطر على سبيل الاستعارة المكنية، وقولنا إنّ المشبّه به في هذه الاستعارة هو «المطر» وليس الماء أو غيره من السوائل، يستند إلى الدّلالة القاموسية لكلمة قطرة «مفرد قطرات» وهي: "القطرة هي واحدة القطر"[2]، و"القطرُ هوالمطر"[3].

تصوّر الاستعارة الخامسة اللّذة التي يشعر بها خالد عند سماع صوت حبيبته حياة، على أنّها مطر ينزل بهدوء أي قطرة قطرة، فتفقد كلمة «اللّذة» السّمات اللازمة فيها، من مثل: [+مجرد]، [+إحساس]، [+متعة]، وتكتسب سمة عرضية هي قطرة أو قطرات اللازمة في المطر، مما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية حيث تنزاح عن دلالتها الحرفية وهي:

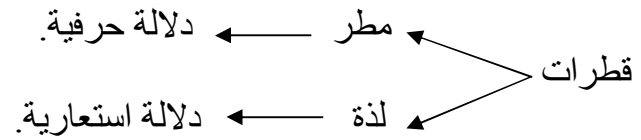
---

[1]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، ص.335.

[2]– م. ن، ص.847.

[3]– م. ن، ص.846.

الإحساس "بالمتعة الروحية أو المادية"[1] إلى الدّلالة الاستعارية التي تصبح فيها اللّذة تقطر كالمطر ويمكن أن نمثّل ذلك على النّحو الآتي:



نستخلص من هذا التّحليل أنّ جملة «صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة عليّ» تقوم على جملة من الاستعارات التي تتراكب الواحدة على الأخرى، حيث عقدت الكاتبة في الاستعارة الأولى «صوتك يأتي» مشابهة بين الصّوت والإنسان على أساس السّمة اللازمة في الإنسان وهي: [+يأتي]، لتصبح هذه السّمة عرضية في الشّلال في استعارة «يأتي شلال» حيث تشبه الكاتبة الشّلال بالإنسان، ثمّ يصبح الشّلال بدوره طرفا في علاقة استعارية إذ يقترن بالحب ثم يقترن بالموسيقى في استعارتي «شلال حب» و«شلال موسيقى»، ليحضر الصّوت مرة أخرى في علاقة استعارية مع شيء مادي قابل للحركة في استعارة «صوتك يتدحرج»، لأنّ الصّوت لا يتدحرج، ونسبة فعل التّدحرج إلى الصّوت جاء فقط على سبيل الاستعارة، كما تعقد صاحبة الرّواية في الأخير علاقة استعارية بين اللّذة والمطر، إذ تستعير لكلمة «اللّذة» إحدى سمات المطر اللازمة وهي: قطرات «جمع قطرة»؛ وهكذا تتحالف الكلمات في هذه الجملة تحالفا استعاريا فتتوالد الصّور وتتناسل لتنتج طاقات تعبيرية جديدة وأبعادا إيحائية «استعارية» تبلغ معها لغة مستغانمي حدا كبيرا من الكثافة[2] التي تحقّقها الجمل الاستعارية الواردة في الرّواية.

---

[1]– علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، ص.951.

[2]– يُنظر: زهرة كمون، الشّعريّ في روايات أحلام مستغانمي، ص.107.

المبحث الثّالث: الاستعارة والمكان.

1- تعريف المكان الروائي:

يعدّ المكان الرّوائي عنصرا من العناصر الفنيّة في الرّواية وهو عبارة عن "بناء لغوي، يشيّده خيال الرّوائي، والطّابع اللّفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتّصورات التي تستطيع اللّغة التعبير عنها"[1]، فالمكان في النّص الرّوائي مكان متخيل وبناء لغوي يعمل "الرّوائي على خلقه بطرق عديدة مثل الوصف، استخدام الصّور الفنيّة، توظيف الرّموز، ولكل من هذه الطّرق دورها الفعّال في النّص الرّوائي"[2]، وأهمية المكان لا تقتصر على اعتباره عنصرا فنيا في الرّواية، أو لأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشّخصيات، بل تكمن أهميته في دوره الفعّال في النّص الرّوائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية مرتبطة بوقوع الأحداث إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الرّوائي، فالمكان له دور مكمّل لدور الزّمان في تحديد دلالة الرّواية، كما أنّ له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، ويرتبط بخطية الأحداث السّردية، حيث يساعد إلى جانب الزّمان والحدث على نمو حركة السرد[3]، كما يعدّ عنصرا أساسيا في تشكيل بنية الشّخصية الرّوائية ويحدّد مسارها، كما أن الشّخصيات تظهر في الرّواية من خلال المكان، وللمكان أيضا تأثيره خارج النّص الرّوائي، إذ قد يكون مصدر إلهام المبدع فيعبّر عن مقاصده ورؤيته للعالم.

ظلّ المكان في الرّواية التّقليدية، مجرد خلفية تتحرّك أمامها الشّخصيات أو تقع فيها الأحداث، ولا تلقى من الرّوائي اهتماما أو عناية، وهو محض مكان هندسي، لذلك يعدّ في إطار هذا المعنى بنية تحتية[4] لا تتفاعل مع مسار الأحداث ولا مع الشّخصيات الرّوائية، ولا تشارك في بناء العمل الرّوائي.

وعكس ذلك يتجاوز المكان في الرّواية المابعد حداثية "كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع فيها أحداث الرّواية، فهو عنصر غالب في الرّواية حامل لدلالة، ويمثل محورا

---

[1]- آسيا البوعلي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي، مجلة نزوى تصدر عن مؤسّسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، 14جويلية 2009: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1712

[2]- م. ن.

[3]- يُنظر: م. ن.

[4]- يُنظر: أحمد زياد محبك، جماليّات المكان في الرواية، 06جوان2005: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2220

أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرّواية"[1]، لذلك يدخل المكان في الرّواية المابعد حداثية "عنصرا فاعلا، في تطورها وبنائها، وفي طبيعة الشّخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر"[2]، ومن هذا المنظور ينفتح المكان على مفهوم أوسع وأشمل وهو مفهوم الفضاء الذي "يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشّخصيات والأحداث، ويصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها"[3]، وإذا كان المكان في الرّواية هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، فالفضاء "هو أمكنة الرّواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالأحداث ومنظورات الشّخصيات"[4] مما يكسبه صفة الشمولية والاتساع مقارنة بالمكان الذي يرتبط مباشرة بوقوع الأحداث في الرّواية.

يعدّ الفضاء الرّوائي عنصرا "ضروريا بالنسبة للسّرد الذي يحتاج لكي ينمو كعالم مغلق ومكتف بذاته إلى عناصر زمانية ومكانية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزّمن ونقطة اندماج في المكان"[5]، والفضاء يمكن أن ينشأ من وجهات نظر متعدّدة، لأنّه يعاش على عدة مستويات، بداية من طرف الرّاوي بوصفه مكانا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللّغة، ثم من طرف الشّخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة[6]، وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية كإطار هندسي تقع فيه الأحداث، ليتسع إلى فضاء يساهم في تشييد النّص الرّوائي والتّأثير فيه.

يحضر المكان في الرّواية عن طريق الوصف، والوصف هو"صورة ذهنية متباينة بين الرّوائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة"[7]، يحاول الرّوائي من خلالها تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، ولكنه يصف واقعا مشكّلا تشكيلا فنيا[8] أي بواسطة الكلمات.

---

[1]– يُنظر: آسيا البوعلي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي.

[2]– م ن.

[3]– سمر روحي الفيصل، بناء الرّوايّة العربية السّوريّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995، ص.253.

[4]– م. ن، ص. ن.

[5]– حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء 1990، ص.26.

[6]– يُنظر: م. ن، ص.32.

[7]– سمر روحي الفيصل، بناء الرّوايّة العربيّة السّوريّة، ص.262.

[8]– يُنظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التّنوير، بيروت 1985، ص.110.

يتوفّر الوصف على عدة وظائف، نذكر منها الوظيفة الإيهامية؛ وتعني إيهام القارئ بواقعية الأماكن في الرّواية "من خلال وصف التفاصيل الصغيرة للمكان، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرّواية التّخيلي، فيشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا في عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع"[1]، لكن اللّغة لا يمكنها أن تنقل الواقع فعليا إلى الرّواية، بل يمكنها أن تشير إليه فقط ومخيلة المتلقّي هي التي تقوم ببناء المكان الرّوائي استنادا إلى الجزيئات التي تقدمها اللّغة، لذلك لا يمكن اعتبار المكان الرّوائي مكانا واقعيا.

يختلف المكان الرّوائي عن المكان الواقعي في أنّ "المكان في الرّواية هو المكان معروضا من زاوية الرّاوي والشّخصيات والأحداث والأفكار، ومن خلال تفاعلها جميعا معه"[2]، ومهما أشار الرّوائي لهذا المكان بتسمية موجودة في الواقع، أو وصف يحدد الموقع الجغرافي له، يظل المكان الرّوائي إنتاجا لغويّا تخلقه اللّغة من خلال قدرتها على الإيحاء فتجعل منه "مكانا لفظيا متخيلا، أي مكانا تصنعه اللّغة انصياعا لأغراض التّخييل الرّوائي وحاجاته"[3]، وبما أنّ اللّغة تصنع المكان في خيال المتلقّي وليس في العالم الخارجي "فالنّص الرّوائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميّزة"[4] عن الواقع الفعلي، ومهما بلغت درجة المطابقة بين المكان الدّاخلي (داخل الرّواية) والمكان في العالم الخارجي، فإنّها مطابقة غير صحيحة، وما استعانه الرّوائي بالتسمية أو الوصف ما هو إلاّ تأثير إيهامي للمتلقّي[5]، أي تحقيق وظيفة الوصف الإيهامية.

تتحقّق الوظيفة الإيهامية للوصف بشكل جلي في رواية «ذاكرة الجسد»، إذ يتسم المكان في هذه الرّواية بالوضوح لأنّه يستند إلى مرجعية واقعية، فالقارئ للرّواية يظن أنّ الأحداث وقعت فعلا في الأماكن الحقيقة المسمّاة في الرّواية، مثل قسنطينة التي يستطيع القارئ أن يحدد معالمها بدقة من خلال متابعته لرحلة الشّخصية الرّئيسية –خالد بن طوبال– في هذه المدينة، حيث تذكر الكاتبة الكثير من الأماكن في قسنطينة، من مثل سجن الكديا، الأضرحة، جسر سيدي راشد، جسر قنطرة الحبال، ممّا يوهم القارئ بواقعية الأحداث.

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرّواية ، ص.81.

[2]– أحمد زياد محبك، جماليّات المكان في الرّواية.

[3]– سمر روحي الفيصل، بناء الرّوايّة العربيّة السوريّة، ص.251.

[4]– سيزا قاسم ، بناء الرّواية، ص.74.

[5]– أحمد زياد محبك، جماليّات المكان في الرّواية.

2- نماذج تطبيقية:

تعتمد مستغانمي في وصفها للمكان على الاستعارة -ناهيك عن حضور المكان في الرّواية حضورا استعاريا، والذي عرضناه في بداية هذا الفصل في جزء: استعارات المدينة «قسنطينة»- فيخرج المكان من الواقعية الجغرافية وحضر في الرّواية حضورا فنيا استعاريا، وفيما يلي سنحاول تقديم عينة دراسية من الرّواية لتوضيح ذلك، وتتمثّل هذه العيّنة في أربعة استعارات هي كالآتي:

- **استعارة:** "المدينة الجالسة على صخرة"[1].

تصف الكاتبة في هذه الاستعارة البنية التّحية للمدينة، وهي عبارة عن صخرة، وذلك من خلال تشبيه المدينة بامرأة جالسة على صخرة، فذكرت المشبّه «المدينة» وحذفت المشبّه به «إنسان» أو«امرأة»-باعتبار صيغة التأنيث التي وردت عليها صفة الجلوس-، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي: «الجلوس»، فالعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: «الجلوس»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجلوس للمدينة وليس للمرأة على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة «مدينة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+مساحة]، [+حدود]، [+سكان]، [+منازل]، وتكسب إحدى السّمات اللازمة في المرأة، وهي: [+جلوس]، التي تصبح سمة عرضية في المدينة، وإلحاق صفة الجلوس بالمدينة يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ الجلوس مرتبط بـــ [+عاقل] والمدينة [-عاقل]، وعليه لا يمكنها الجلوس، ويمكن أن نمثّل ذلك على الشّكل الآتي:

جالسة ← امرأة ← دلالة حرفية.

جالسة ← مدينة ← دلالة استعارية.

تعمل الدّلالة الاستعارية لكلمة «مدينة» على نقلها من الواقع الجغرافي، لتحضر في الرّواية فنيا من خلال هذه الاستعارة، فالمدينة المقصودة هنا موجودة في الواقع وهي مدينة قسنطينة القديمة التي "تتميز بكونها مبنية على صخرة الغرانيت القاسي ممّا أعطاها منظرا

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.292.

فريدا لا يوجد مثله عبر العالم"[1]، وتشبيه بناء هذه المدينة فوق صخرة بامرأة جالسة على صخرة جعل من هذا المكان «المدينة» يحضر حضورا استعاريا في الرّواية.

- **استعارة:** "ولد أكثر من جسر حول تلك المدينة"[2].

تتحدّث الرّوائية في هذه الاستعارة عن الجسور الموجودة في مدينة قسنطينة، وذلك من خلال تشبيه الجسر بالإنسان الذي يولد، فذكرت المشبّه «جسر»، وحذفت المشبّه به «إنسان»، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي: (الولادة)، فالعلاقة المشابهة هي: «الولادة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الولادة للجسر وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة جسر في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+عبور]، [+طول]، [+عرض]، [+ارتفاع]، وتكتسب سمة عرضية [+ولادة] وهي اللازمة في الإنسان ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة جسر كالآتي:

ولد ← الإنسان ← دلالة حرفية.
ولد ← الجسر ← دلالة استعارية.

تصف هذه الاستعارة مدينة قسنطينة التي تضم أكثر من ثمانية جسور بعضها تحطم لانعدام التّرميم وبعضها مازال يصارع الزّمن، لذا سميت قسنطينة مدينة الجسور المعلّقة، حيث يمر واد الرّمال على مدينة قسنطينة القديمة وتعلوه الجسور على ارتفاعات تفوق 200 متر[3]، وتتمثّل هذه الجسور في[4]: جسر باب القنطرة، جسر سيدي راشد، جسر سيدي مسد، جسر ملاح سليمان، جسر مجازن الغنم، جسر الشيطان، جسر الشّلالات.

إنّ تصوير الجسر(أو الجسور) على أنّه إنسان ولد حول المدينة ينقل الجسر من مكان واقعي إلى مكان روائي حضر عن طريق هذه الاستعارة مما يكسب هذا المكان دلالته الاستعارية.

- **استعارة:** "ها هي مدينة.. تحرسها.. كهوفها"[5].

---

[1]- قسنطينة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا: htt://ar.wikipedia.arg

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.292.

[3]- يُنظر: قسنطينة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا:

[4]- يُنظر: م. ن.

[5]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.292.

اعتمدت الكاتبة في وصفها لكهوف قسنطينة على الاستعارة حيث شبّهت الكهف بالإنسان الذي يحرس، فذكرت المشبّه «الكهف»، وحذفت المشبّه به «إنسان»، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي (الحراسة)، فالعلاقة المشابهة هي: «الحراسة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الحراسة للكهف وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية .

تصف هذه الاستعارة الكهوف الموجودة في مدينة قسنطينة مثل كهف الدّبّة الذي يبلغ طوله 60م ويوجد بالصّخرة الشمالية لقسنطينة، وكهف الأروى الموجود قرب كهف الدّبّة ويبلغ طوله 6م، حيث يعتبر الكهفين محطّتين لصناعات أثرية تعود إلى فترة ما قبل التّاريخ[1]، وتصوير الكهف بالإنسان الذي يحرس ينقل هذا المكان من واقعه الجغرافي ويحضره استعاريا في الرواية.

تصوّر هذه الاستعارة الكهف على أنّه إنسان يقوم بحراسة مدينة قسنطينة فتفقد كلمة «الكهف» سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+جبل]*، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+تحرس] التي تصبح سمة عرضية في الكهف، واسناد فعل الحراسة للكهف «مكان» يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ فعل الحراسة مرتبط بـــ [+عاقل]، والكهف [-عاقل]، وعليه لا يمكنه أن يحرس المدينة، وهذا ما يكسب الدّلالة الاستعارية الكهف الذي يمكن أن نمثّلها على النّحو الآتي:

الحراسة ← يحرس ← الإنسان ← دلالة حرفية.

الحراسة ← تحرس ← الكهف ← دلالة استعارية.

- **استعارة:** "الجسر الحجري الرّمادي، الذي يجري تحته نهر السّين"[2].

ننتقل في هذه الاستعارة من مدينة قسنطينة إلى مدينة باريس الفرنسية، وتحديدا إلى جسر ميرابو ونهر السّين، حيث تعرّفنا الكاتبة على جسر ميرابو ونهر السّين الذي يقع تحته عن طريق الاستعارة التي تشبّه فيها النّهر بالإنسان الذي يجري، فتذكر المشبّه «نهر السّين»، وتحذف المشبّه به «إنسان» وتبقي لازمة من لوازمه، وهي (الجري) فالعلاقة المشابهة هي:

---

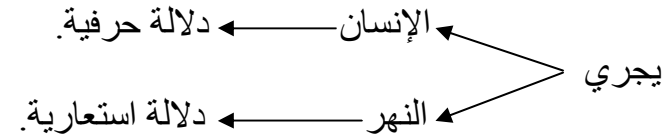
[1]- يُنظر: قسنطينة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا.

* تعدّ سمة [+جبل] لازمة في الكهف، لأنّ دلالة هذه الكلمة في القاموس هي: الكهف هو كالبيت المنقور في الجبال، فإذا صَغُر فهو الغَارُ. يُنظر: علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، ص.923.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.161.

«الجري»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجري لنهر السّين وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة نهر في هذه الاستعارة السّمات اللازمة فيها، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+طول]، [+عرض]، [+عمق]، [+ماء]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان وهي: [+جري]، التي تصبح سمة عرضية في النّهر ممّا يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية لأنّ إسناد الفعل المضارع «يجري» للنّهر وليس للإنسان جاء فقط على سبيل الاستعارة فالجري مرتبط بـــ [+عاقل]، والنهر[–عاقل] لذلك لا يمكنه أن يجري، ويمكن أن نمثّل هذه الدّلالة الاستعارية كالآتي:



تصف هذه الاستعارة جسر ميرابو من خلال نهر السّين المصوّر تصويرا استعاريا حيث شبّهت الكاتبة حركة الماء السّريعة في نهر السّين بالجري الذي يقوم به الإنسان، فيصبح النّهر كإنسان يجري تحت جسر ميرابو، وقد عمل هذا التّصوير الاستعاري على نقل نهر السّين من الواقعية الجغرافية، حيث يعدّ نهر السّين نهر رئيسي في شمال فرنسا، يمتد لمسافة 29 كم شمال غرب ديجون، ومن هناك يمتد في مسار ملتو لحوالي 764 كم في اتجاه الشمال الغربي إلى مصبّه في القنال الانجليزي بالقرب من مدينة لوهافر، إلى حضور فني استعاري.

نخرج من هذا الفصل بنتيجة مفادها أنّ استناد مستغانمي في روايتها «ذاكرة الجسد» على لغة في معظمها استعارية يعمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجمالية، ممّا يجعل النّص الرّوائي ينفتح على قراءات متعددة ومختلفة باختلاف الموسوعة الثّقافية للقرّاء، وذلك انطلاقا من تأويل الاستعارات المبثوثة في الرّوايّة، وفي الفصل الموالي سنحاول تسليط الضّوء على هذه الموسوعة الثّقافية من خلال تعريفها وإعطاء بعض النّماذج منها، إضافة إلى علاقتها بتأويل الاستعارة.

الفصل الثّالث:

الموسوعة وتأويل الاستعارة

عند أمبرتو إيكو

المبحث الأوّل: الموسوعة

يفترض الحديث عن الموسوعة الثّقافيّة حديثا عن عهد ما بعد البنيويّة، حيث سلّط الضّوء على القارئ وأصبح طرفا ضروريا في تأويل النّصوص، ولقد جاء ميلاد القارئ بعد إعلان رولان بارت موت المؤلّف وظهور نظريّة القراءة التي أعادت الاعتبار للقارئ، بعد ما كان قد أقصي في المرحلة الأولى والثّانيّة من الحركة النّقديّة.

عرفت المرحلة الأولى سيطرة المؤلّف وكان مدار الاهتمام فيها حول علاقة النّص بصاحبه، وقد مثّلت هذه المرحلة ما عرف بالنّظريّات السّياقيّة كالمنهج النّفسي والمنهج التّاريخي، أمّا المرحلة الثّانيّة فهي مرحلة النّصوص المنغلقة على نفسها وقد مثّلتها النّظريتين: البنيويّة والسّيميائيّة؛ ومع مجيئ نظريّة القراءة في المرحلة الثّالثة لم يعد معنى النّص محدّدا من قِبل المؤلّف ولا من قِبل النّص بل من قِبل القارئ، ولم يعد الاهتمام بالمعنى فقط إنّما تعدّى ذلك إلى البحث عن الدّلالة التي يحدّدها القارئ ويساهم في إنتاجها.

من هذا المنطلق يتجاوز النّص أحادية المعنى إلى إنتاج دلالات متعدّدة وغير نهائية اعتمادا على الخلفيّة المعرفيّة لمتلقي الخطاب، حيث تشكّل الخلفيّة المعرفيّة والذاكرة الخاصة بالقارئ بالإضافة إلى سيرته الذّاتيّة، ولغته، وظروف نشأته، وانتمائه الدّيني والعرقي والإيديولوجي، ما يعرف بالموسوعة (Encyclopédie) التي تساهم في القراءة بشكل يتجاوز النّموذج القاموسي.

1- تعريف الموسوعة:

لم تظهر الموسوعة كإجراء تحليلي مع إيكو الذي بثّ تفاصيلها في العديد من مؤلّفاته، بل بدأت إرهاصاتها الأولى مع الدّراسات البلاغيّة والأسلوبيّة الحديثة التي أبدت اهتماما بثقافة القارئ وانتماءاته السّياسيّة والدّينيّة واللّغويّة ودورها في تأويل الخطابات، خاصة عند أصحاب اتجاه سيميولوجيا الثّقافة المستفيد من الجدليّة وفلسفة الأشكال الرّمزيّة عند كاسيرير ولهذا الاتجاه مؤسّسون وأنصار في الاتحاد السّوفياتي «يوري لوتمان، أيفانوف، أسبنسكي، تودوروف»، وفي إيطاليا «روسي لاندي وأمبرتو إيكو»[1].

[1]- يُنظر: ميشال آريفيه وآخرون، السّيميائيّة أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص.32.

تنطلق سيميولوجيا الثّقافة من اعتبار الظّواهر الثّقافيّة موضوعات تواصليّة وأنساق دلاليّة[1]، وترى في القارئ كائنا ثقافيّا يحمل هذه الأنساق الدّلاليّة على شكل موسوعة يستخدمها بصورة آلية في عمليّة القراءة وذلك من منظور ثقافي خاص به.

يحدّد مصطلح «الموسوعة» في السّيميائيّات المخزون الثّقافي للفرد أو المجتمع، أي كل ما يشمل الفكر وفروعه، السّنن المعرفيّة، السّنن التّوليديّة، الشعوريّة التي من خلالها ندرك الواقع، فتلعب من ثم دورا أساسيا في تأويل الفضاء النّصي والخارج نصي[2].

تناول الباحثون هذا المصطلح بأسماء مختلفة، حيث عبّر عنها يول (G.yule) وبروان (G.Brown) بما يعرف عندهما بالخلفيّة المعرفيّة حيث لا يواجه القارئ النّص وهو خالي الذّهن، بل تعتمد معالجته للنص المعاين، من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم من معارف سابقة تجمّعت لديه باعتباره قارئا متمرسا قادرا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص «والتّجارب» التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يكوّن المعرفة الخلفيّة للقارئ وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة.[3]

أما مفهوم الموسوعة عند فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) فإنّه يتجلّى فيما أسماه بالسّجل (le répertoire) الذي يعرّفه بقوله: إنّ السّجل يحتوي على موصفات، وذلك لأنّ النّص يمتص عناصر معروفة سابقة عليه، وهذه العناصر لا ترتبط فقط بنصوص سابقة، ولكن كذلك –إذ لم يمكن أكثر– بمعايير اجتماعيّة وتاريخيّة، والسّياق السّوسيو–ثقافي بمعناه الواسع، والذي انبثق من النّص، أو بما أسماه شكلانيو براغ بالواقع الخارج–جمالي. إنّ السّجل هو الجزء التكويني للنّص، وهو يحيل بالضّبط إلى ماهو خارج النّص"[4]، وهو بذلك يشبه مفهوم الموسوعة.

أما الموسوعة عند أمبرتو إيكو فهي تندرج في سياق استثمار مجموعة من المفاهيم الأساسيّة من أجل تحديد العمل التّأويلي بين القارئ والنّص؛ كون النّص آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفا، وبهذا تكون

---

[1]– يُنظر: ميشال آريفيه وآخرون ، السّيميائيّة أصولها وقواعدها، ص.32.

[2]– Le dictionnaire du littéraire, presses universitaires de France,1er édition, paris mai 2002,p.163

[3]– يُنظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.38.

[4]– Wolfgang Iser, L´acte de lecteur, Théorie de l´effet esthétique, tvaduit de l´allemand par Evelyne Sznycer, édition Mardaga , Bruxelles 1985, p.p.128-189.

فهرسا مضمرا مقتضى من قِبل النّص ومحيّنا من قِبل القارئ[1]، لذلك يعرفها إيكو بأنّها مسلّمة سيميائيّة، أي فرضيّة ابستمولوجيّة يجب أن تستثير الاكتشافات والتّمثلات الجزئيّة والمحليّة للكون الموسوعي ولا فرق داخلها بين المعرفة اللّسانيّة ومعرفة العالم، ففي الحالتين معا يتعلّق الأمر بمعرفة ثقافيّة يتم داخلها شرح كل واقعة استنادا إلى الوقائع الموسوعيّة[2]؛ ومن هذا المنطلق تعدّ الموسوعة خلفيّة معرفيّة أوذاكرة جماعيّة يفترضها التّحليل، حيث تندرج فيها المجموعة المسجّلة لجميع التّأويلات، لذلك يمكن أن نتصوّرها –يقول ايكو– موضوعيا على أنّها مكتبة المكتبات حتى تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تم بطريقة من الطرق تسجيلها[3].

تتضمّن الموسوعة مجموعة من المعطيات الثّقافيّة المنتشرة في سياق سوسيو–ثقافي معيّن، يستغلها القارئ في قراءته للنصوص، لذلك فهي عبارة عن "فرضيّة ضابطة يقرّر المتلقي على أساسها وعند تأويل نص ما أن يبني جزءا من موسوعة تسمح له بأن يعطي للنص أو للمرسل جملة من الإمكانيّات الدّلاليّة"[4] ممّا يضمّن للنص صفة المقروئيّة.

2– وظيفة الموسوعة:

تكمن وظيفة الموسوعة في منح صفة المقروئيّة كحد أدنى لفهم النّص، كونها تقوم بلحم يؤدي إلي انسجام بنيات النّص وبنيات العالم، لتسمح من ثمة، بالانتقال من الإظهار الخطي إلى عالمه: فإن لم تتمكّن عمليتي الإدراك والفهم أن تنطلقا من الإظهار الخطي المشكّل للواقعيّة الماديّة الوحيدة للنص، وكان الإظهار الخطي عبارة عن متتاليّات من العبارات، فإنّ إسناد المعنى إلى تلك العبارات، يقتضى امتلاك الكفاءات السّيميائيّة[5] التي هي كفاءات موسوعيّة تتمفصل في مستوى تعالقها مع النّص إلى سنن عامة وسنن فرعية، وقد تأخذ هذه السّنن الفرعيّة في علاقتها بالبنيات الخطابيّة أبعادا ثقافيّة أو بلاغيّة أو أسلوبيّة أو كلها معا، كما قد تأخذ أبعادا تقنيّة معرفيّة في علاقتها بالبنيات السّرديّة مثل السّيناريو والإطار[6]؛ وهي مفاهيم تمثّل الكفاءات الموسوعيّة المتواجدة في مستوى الذّهن البشري.

---

[1]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.94.

[2]– يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.23.

[3]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.463 .

[4]– م. ن، ص ن .

[5]– يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص. ص.128 – 129.

[6]– يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّاويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.95.

3- خلفيّات الموسوعة:

تتوزّع الخلفيّات التي تحكم الموسوعة على ثلاثة مجالات علميّة وهي: علم الدّلالة، علم التّداول (التّداولية) وعلم النّفس.

3-1- الخلفيّة الدّلاليّة:

تعدّ دراسة الموسوعة دراسة دلاليّة، وذلك لأنّ القارئ عند استعماله للموسوعة يأخذ من معارفه الدّلاليّة ما يناسب سياق الخطاب وأهدافه.

3-2- الخلفيّة التّداوليّة :

تعتمد الموسوعة على الخلفيّة التداوليّة لأنّها لا تنفصل عن الدّيناميّة التي يمارسها القارئ على النّص، وتكتسب الموسوعة هذه الدّيناميّة من حركة مؤوّلاتها، حيث يحيل كل مؤوّل على أخر ممّا يؤدّي إلي انفتاح الدّلالة في النّصوص .

3-3- الخلفيّة النّفسيّة:

تتّكأ الموسوعة على الخلفيّة النّفسيّة لأنّ التوجّه الموسوعي توجّه نفساني، والدّلالات اللّسانيّة كيانات نفسيّة غير مستقلة عن المفاهيم النّفسيّة الموسوعيّة، وعن التّنظيم المعرفي العام والقدرات المعرفيّة للذهن البشري[1].

يبدو من خلال الخلفيّات الثلاث أنّ القدرة الدّلاليّة للملتقّى تأخذ شكل موسوعة حين تلتقي المعرفة اللّسانيّة بمعرفة العالم مع الأخذ بعين الاعتبار البعد النّفسي للملتقّى، وسنحاول فيما يلي تمثيل هذه الخلفيّات من خلال تحليل استعارة:

- "طفولتي المبتورة"[2].

يحاول متلقّي هذه الاستعارة أن يحيّن كل المعارف والتّجارب التي تصف الطفولة، متّكأً في ذلك على :

أ- **الخلفيّة الدّلاليّة:** وهي المعارف التي يمتلكها المتلقّي حول معنى كلمة «الطفولة»، كأن يعرف مثلا أنّ الطفولة هي مرحلة من مراحل العمر عند الانسان، أو أن يعرف بعض سماتها من مثل:

---

[1]- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص. ص.94-95.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.30.

الطفولة

[+معنوي]

[+ حي]

[+إنسان]

[+ روح]

[+ عقل]

[+ براءة]

ب- الخلفيّة التّداوليّة: من أجل تأويل استعارة «طفولتي المبتورة» يربط المتلقّي كلمة «الطفولة» بالسّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو سياق حديث خالد عن انضمامه إلى صفوف الثّوار وتعرّفه على «سي الطّاهر» الذي كان يشفق عليه لأنّه إضافة إلى صغر سنّه كان يتيما، حيث تصوّر هذه الاستعارة يتم خالد الذي فقد أمّه في سن مبكّرة، من خلال تشبيه الطفولة ذات البعد المعنوي بشيء مادي مبتور، لأنّ بتر معناها قطع والقطع سمة لازمة في الشّيء المادي وليس في الشّيء المعنوي، ومن خلال ربط سمة البتر بالطفولة تتحقّق مشابهة بين يتم خالد وذراعه المبتورة لأنّ الشيء المبتور -حسب سياق الرواية- هو ذراع خالد.

ت- الخلفيّة النّفسيّة: كما يظفي الملتقّى في تأويله لهذه الاستعارة بعده النّفسي باعتباره عاش هذه المرحلة ويحمل تجارب ذاتية عنها.

4- فروع الموسوعة :

تنقسم الموسوعة إلى ثلاثة فروع منفصلة ومتّصلة في الآن نفسه وهي:

4-1 الموسوعة الكونيّة:

يقصد بالموسوعة الكونيّة جانب الموسوعة العام الذي يضمّ كل ما أفرزته الثّقافات من المظاهر الوسائطيّة «من الأديان والأساطير واللّغات إلى أبسط الأدلّة الرّمزيّة»، وذلك بدءا من البدايات المجهولة إلى الآن، وضمن هذه الموسوعة توجد المعارف المؤطّرة ضمن مختلف العلوم[1].

[1]- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص.176.

4-2- الموسوعة الثّقافيّة :

تشمل الموسوعة الثّقافيّة كل المعارف الخاصة بالمعتقدات الحاصلة بخصوص الأدلّة المتّداولة في إطار هذه الثّقافة أو تلك، بما فيها الأدلّة التي تم تجاوزها تحت تأثير تبدّل أشكال الواقعيّة في الزّمن[1].

4-3- الموسوعة الفرديّة :

تمثّل الموسوعة الفرديّة شكل حضور معطيات الموسوعتين السابقتين «الكونيّة والثقافيّة» في ذهن الأفراد، ومن البديهي أنّ حضور هذه الموسوعة يختلف من ذات لأخرى تبعا لقدرتها الإدراكيّة ولنوعيّة المؤوّل الذي تستطيع تحيينه بخصوص الأدلّة[2]. وتكمن أهميّة هذا المستوى الموسوعي في كونه -وإن كان محكوما بالمستويين السابقين- يصبح متحكما في التّأويلات التي تفرضها الموسوعة الكونيّة والموسوعة الثّقافيّة.

ومن أجل تبيين كيفية اشتغال هذه الفروع الموسوعيّة نقوم بتحليل استعارة:

- "يهزمه الموت"[3].

تحمل كلمة «الموت» الواردة في هذه الاستعارة -التي تصوّر الموت على أنّه خصم أو عدو- دلالات متعدّدة ومختلفة باختلاف السّياقات الدّينيّة والثّقافيّة والتّارخيّة التي ترد فيها هذه الكلمة من مثل: «حتميّة»، «مصير»، «نهاية»، «بداية»، «قضاء»، «قدر»، «انتقال»، «حقيقة»، «حق»، «حياة»، «بعث»، وأثناء تأويل هذه الاستعارة يعتمد المؤوّل على موسوعته الفرديّة، أي على ما يمتلكه من معلومات حول كلمة «الموت» باعتبار انتمائه الثّقافي والدّيني والعرقي، لأنّه من غير الممكن أن تحضر كل الدّلالات الخاصة بهذه الكلمة -سواء الدّلالات الكونيّة «الموسوعة الكونيّة» أو الدّلالات الثّقافيّة «الموسوعة الثّقافيّة»- في ذهنه، بل يختار ما تفرضه عليه موسوعته الفرديّة.

5- خصائص الموسوعة:

تتميّز الموسوعة بمجموعة من الخصائص نذكر منها:

- تتّصف الموسوعة بعدم الثبوت فهي تتغيّر بتغيّر الزّمن، إذ قد تضاف لها أشياء جديدة وقد

---

[1]- يُنظر: محفوظ عبد اللطيف، آليات إنتاج النّص الرّوائي (نحو تصوّر سيميائي)، ص. ص.176 -177.

[2]- يُنظر: م. ن، ص. ص.177-178.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.260.

تحذف منها أشياء مع مرور الزّمن، وهذا ما يجعلها متفتّحة ومتجدّدة باستمرار[1].
– تتضمّن الموسوعة تأويلات عديدة وأحيانا متناقضة لذلك لا يمكن إحاطتها بوصف كلي شامل، فهي وعلى خلاف البنية المعزولة والثّابتة، متفتحة ومتجدّدة حيث يرى إيكو أنّ الموسوعة بناء ثقافي يشتمل على كل عناصر المعرفة الخاصة بالإنسان ومحيطه، ولهذا السّبب فهي في تبنين وتجدّد دائمين[2].

إنّ خاصية استحالة وصف الموسوعة في كليتها تستند إلى الخاصيّة المميّزة للسيرورة الاستمراريّة لحركة المؤوّلات, وما يجعلها تتمتّع بهذه الصّفة، كونها في نفس الوقت كونيّة وثقافيّة وفرديّة[3]، ولتوضيح عدم شموليّة الموسوعة يقترح إيكو المثال الآتي[4]:

إذا كان الشّخص (أ) يعرف أنّ القط من السّنوريّات، هناك دائما شخص أخر (ب) لا يعرف ذلك، ولكنّه يعرف على خلاف ذلك ما لا يعرف (أ) كأن يعرف مثلا أنّ القط حين يطبخ جيدا يشبه الأرنب في المذاق.

استنادا لمثال إيكو سنحاول أن نبيّن عدم شمولية الموسوعة من خلال العبارة الآتيّة:
– "المذياع يمجد أكل التّفاحة"[5].

يختلف تأويل كلمة «التّفاحة» الواردة في هذه العبارة من شخص إلى آخر، إذ من غير الممكن أن تجتمع كل الدّلالات الخاصة بهذه الكلمة في ذهن شخص واحد، فإذا كان هناك شخص (أ) يعرف أنّ التّفاح يقلّل من نسبة الكولسترول في الدم، فهناك شخص (ب) لا يعرف ما يعرفه (أ)، ولكنّه يعرف على خلاف ذلك المثل الإنجليزي: «تفاحة في اليوم تبعد عنك الطبيب»، كما أنّ هناك شخص آخر (ج) لا يعرف ما يعرفه (أ) ولا ما يعرفه (ب)، لكنّه يعرف على خلاف ما سبق أنّ التّفاحة ترمز في التّراث الدّيني لمختلف الحضارات إلى خطيئة آدم*.

---

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.463.
[2]– يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.22.
[3]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.111.
[4] - يُنظر: م. ن، ص.111.
[5]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.12.

* خطيئة آدم: عندما خلق الله آدم في الجنّة نهاه عن الأكل من إحدى الأشجار الموجودة فيها (وهي شجرة التّفاح)، لكن إبليس أغواه عن طريق حواء وأكل الإثنان من الشّجرة المحرّمة، فعاقبهما الله وأنزلهما إلى الأرض، ومنذ تلك الحادثة ارتبطت فاكهة التّفاح بالخطيئة وإتيان المحرّمات.

6- علاقة الموسوعة بالسّنن:

يعتبر مفهوم الموسوعة بمثابة تطوير وإغناء لمفهوم الشّفرة أو السّنن (le code)، الذي سيطر على الدّراسات السّيميائيّة لسنوات عديدة، وقد فرض مفهوم الموسوعة نفسه بإعتباره بديلا عن مفهوم السّنن، لأنّه غالبا ما تمّ فهمه (السّنن) على أنّه سلسلة من المقابلات بين كلمة وكلمة أخرى، الشّيء الذي حدا بإيكو إلى إخضاعه للنقد[1]، حيث خصّص له مفهوما جديدا يتمثّل في اعتباره "مجموعة من القواعد التي تمكّننا من إعطاء معنى للعلامة"[2].

يرى إيكو أنّ الموسوعة وهي تأخذ شكلها العام، تتطلّب لكي تبدو أكثر قابلة لأن تكون عمليّة، أن تؤطّر مستوياتها ضمن أنساق معرفيّة، ويبدو أنّ مفهوم السّنن مناسب لتحقيق ذلك، خاصة وأنّه "نسق من القواعد التي تسمح بنقل رسالة معطاة بواسطة سلسلة من الاستدلالات التي عبرها يكون المتلقّي العارف بقاعدة الاستدلال قادرا على الحصول من جديد على الرّسالة الأصليّة"[3]؛ وعلى الرغم من أنّ مفهوم السّنن مرتبط بالنّسق فإنّه من طبيعة مختلفة عنه، فإذا كان النّسق هو مجموعة من الاختلافات التي تقابل بين وحدات من نفس الطبيعة ومن نفس الوضع، فإنّ السّنن يقوم بالربط بين نسقين مختلفين: نسق المدلالات ونسق الدوال، وهذا يعني أنّ النّسق ينتظم وفق أسباب موضوعيّة، وبالمقابل فإنّ السّنن يتأسّس بشكل اعتباطي[4]، لأنّه يقوم بإرساء مجموعة من القواعد عن طريق العرف.

والحديث عن السّنن بشكل عام -يقول ايكو- يعني رؤية الثّقافة باعتبارها نتيجة تفاعل مقنّن، أي رؤية الفن واللّغة والأشياء الاصطناعيّة وحتى الإدراك باعتبارها ظواهر تفاعل جماعي محكوم بقوانين قابلة للإظهار، ذلك أن حياة النّصوص محكومة بقوانين تناصيّة يعمل فيها كل مقول سلفا كقاعدة ممكنة، وهذا المقول سلفا يؤسّس خزان الموسوعة[5]، ومن هذا المنطلق يربط إيكو مسألة فهم الاستعارة بمعرفة السّنن، حيث يرى أنّ نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيو-ثقافي لموسوعة الذّوات المؤوّلة، لذلك فإنّنا لا ننتج استعارات إلاّ على نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوي منظّم سلفا في شبكات مؤوّلة - أسنن- هي التي

---

[1]- يُنظر: رشيد الادريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة) ، ص.37 .

[2]- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.48 .

[3]- أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.449.

[4]- يُنظر: أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص.21.

[5]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.449.

تقرّر«سيميائيّا» مماثلة ومخالفة الخصائص[1]، وفيما يلي سنعرض كيفيّة اشتغال الموسوعة وعلاقتها بتأويل الاستعارة، وذلك بدءا بنماذج التّمثيل الموسوعي الجزئي.

[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.187.

المبحث الثّاني: التّمثيل الموسوعي الجزئي.

يقدّم أمبرتو إيكو في كتابه السّيميائيّات وفلسفة اللّغة بعض نماذج التّمثيل الموسوعي الجزئي التي قرّر من خلالها بعض المعجميين تجاوز محدوديّة القاموس، وقد اعتمد هؤلاء المعجميين على المفهوم الأساسي للموسوعة باعتبارها "النّموذج الوحيد القادر على تحليل تعقّد السيرورة الدّلائليّة سواء على المستوى النّظري أو باعتباره فرضيّة منّظمة للسيرورة الملموسة للتّأويل"[1]، وتتمثّل هذه النّماذج في:

1- نموذج بوتيي:

ينظّم بوتيي (pottier) مجموعة من الأثاث على المنوال الآتي[2]:

نوع الأثاث	ليّن	ذو مقعد واحد	ذو ذراعين	ذو مظهر	ذو أربع قوائم
كرسي	−	+	−	+	+
متكأ	+	+	+	+	+
أريكة	+	−	+	+	+
مقعد	−	+	−	−	−
نمرق*	+	+	−	−	−

نموذج بوتيي للتمثيل الموسوعي الجزئي

يرى ايكو أنّ مقترح بوتيي لا يختلف عن التّحليل بالمقومات الذي عرف في البلاغة التّقليديّة، إذ يعدّ مجرد حيلة اعتمدها بوتيي لإنتاج أوصاف للألفاظ؛ إلاّ أنّ هذا النموذج تمّ تطويره في فترة لاحقة بصفة تأخذ بعين الاعتبارالاختلافات السّياقيّة، فعبارة /كلب/ على سبيل المثال تدلّ في سياق حيواني على خاصيّات من مثل: [+حيوان]، [+ثديي]، [+لاحم]، ولكن في سياق آخر نذكر أنّ الكلب ينبح ويسيل لعابه ويمكن أن يصاب بداء الكلب، كما يمكن أن نسند إلى/كلب/ في سياقات أخرى خاصيّة [+حيوان بغيض]، ولكي يعمل هذا النّموذج يرى إيكو أنّه ينبغي أن نرسم في كل مرة أجزاء من الموسوعة حتى وإن كانت غير

---

[1]- أمبرتو إيكو، السّميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.239.

[2]- يُنظر: م. ن، ص.201.

*النّمرقُ هو الوسادة الصّغيرة التي يُتّكأ عليها (ج) نمارق، يُنظر: علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي. الفبائي)، ص.1252.

مترابطة (محاور، أو حقول، أو أنظمة ثانوية) توفّر للعبارة الخصوصيّات التي يمكن أن تسند إليها[1]، ولتبيين محدوديّة نموذج بوتيي وضرورة انفتاحه على سياقات مختلفة، سنقوم بتحليل الاستعارة الآتيّة:

-"كراسي الوطن"[2].

على الرّغم من أنّ كلمة الكراسي تتميّز بمجموعة من الخاصيّات حسب نموذج بوتيي وهي: [-ليّن]، [+ذو مقعد واحد]، [-ذو ذراعين]، [+ذو مظهر]، [+ذو أربع قوائم]، إلاّ أنّ هذه الخصائص غير كافيّة لتأويل هذه الاستعارة، لذلك يعدّ من الضّروري أن نضيف إلى هذه الخاصيّات خاصية تتعلّق بالسّياق السّياسي وهي: [+مناصب] التي يفرضها سياق الرّواية.

2- نموذج بوتنام:

تتضمّن الكلمة في نموذج بوتنام (putnam) مجموعة من المكوّنات التي يجب أن يدمج فيها[3]:

- المؤشّر النّحوي للكلمة المعنيّة، مثلا «الاسم».
- المؤشّر الدّلالي للكلمة، مثلا «حيوان» أو«فترة زمنية».
- وصفا إضافيا لسمة مقبولة، إن وجد.
- وصفا للماصدق.

تمثّل هذه المكونات مجتمعة -باستثناء الماصدق- فرضيّة حول قدرة المتكلّم، وتبعا لذلك فإنّ الشكل العادي لوصف كلمة «ماء» الذي حاول بوتنام تقديمه يكون على النّحو الآتي[4]:

---

[1]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.203.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.282.

[3]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.205.

[4]- يُنظر: م. ن، ص. ن.

المؤشّرات النّحوية	المؤشّرات الدّلاليّة	القالب	الماصدق
اسم ملموس	جنس طبيعي سائل	– لا لون له – شفاف – لا طعم له – يروي من العطش	H 2o

نموذج بوتنام للتمثيل الموسوعي الجزئي

يرى إيكو أنّ نموذج بوتنام غير بعيد عن مجال الأرسطيّة، لذلك يتطلّب بعض المقترحات، ومن بينها اعتبار الماصدق صناعة سيميائيّة، يجب بدورها أن تؤوّل، كما ينبغي أيضا أن تؤوّل المفاهيم التي تؤوّله (الماصدق) أي الهيدروجين H والأكسجين O_2، حيث ينبغي إضافة سلسلة من المعلومات حول الـ H_2o كالعدد الذّري والبنية الذّريّة، وما إذا كان هذا الماء متسخا أو ملونا مثلا، وذلك لأنّ ما يعرّفه بوتنام على أنّه مؤشرات دلاليّة هي معجميا لا تزيد عن أن تكون أسماء جنس يتفادى من خلالها تحديد خاصيّات أخرى مميّزة للسوائل والأجناس الطبيعيّة[1].

ولتوضيح نموج بوتنام أكثر سنحاول تمثيل كلمة «استقلال» الواردة في استعارة "عتبات الاستقلال"[2] وفق هذا النموذج كالآتي:

المؤشّرات النّحويّة	المؤشّرات الدّلاليّة	القالب	الماصدق
استقلال اسم مجرد	– استرجاع السّيادة الوطنيّة – حريّة – كرامة	– ثورة – سقوط شهداء – خروج المستعمر – إعلان الاستقلال	استقلال

التّمثيل الموسوعي الجزئي لاستعارة «عتبات الاستقلال» حسب نموذج بوتنام

[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.206.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.45.

3- نموذج بيطوفي ونوباور:

إنّ التّمثيل الموسوعي الذي جاء به بيطوفي ونوباور(J.S Petôfi et F.Neubauer) أكثر ملائمة للتحليل من نموذج بوتنام، لأنّه يشتغل على مستوى أكثر تعقيدا من التّعريف المعجمي للّفظ الذي يحتوي على معلومات ذات طابع صوتي وتركيبي وصرفي، وعلى مجموعة منظّمة من المؤشّرات الدّلاليّة من نوع قاموسي، و فيما يلي سنقدّم نموذج التّحليل الموسوعي الجزئي الذي اقترحه بيطوفي ونوباور لكلمة كلور (chlore) كما ورد عند إيكو[1]:

المعرفة العامة	المعرفة العلميّة		
- لفظ عام - لون - رائحة - عنصر أخضر اللّون كريه الرائحة	معرفة كيميائيّة	عنصر، صنف:	غير معدني
		عائلة:	مولدات الملح
		تكافؤ:	وحيد التكافؤ
		رمز:	CL
		توارد:	في الكلوريدات
		مكونات:	HCL, NACL
	معرفة فيزيائيّة	حالة طبيعيّة:	غازي
		حالات أخرى:	سائل
		وزن:	أثقل مرتين و نصف من الهواء
		عدد ذري:	17
		وزن ذري:	33,453
	معرفة بيولوجيّة	مفعوله على الكائنات الحيّة:	سام
	معرفة جيولوجيّة	الكميّة في القشرة الأرضيّة:	0,15%
	معلومات تاريخيّة	اكتشاف:	سكيلScheele 1774،دافي 1810Davie
		أبحاث أخرى:	إنتاج الكلور السائل سنة 1823

[1]- يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.208.

	معلومات ثقافيّة	أصل الكلمة:	من اليونانيّة «كلوروس»
	معلومات صناعيّة	إنتاج:	حل كهربائي بالملح العادي
		استعمالات:	تبييض الورق والقماش مطهر «مبيد الجراثيم» ومقاوم لطفيليات؛ حرب كيميائية
		حفظ:	بارد وجاف في حاويات معدنية

التمثيل الموسوعي الجزئي لـ «الكلور» حسب بيطوفي ونوباور

واستنادا على هذا المثال سنحاول أن نمثّل نموذج بيطوفي ونوباور من خلال كلمة كهرباء الواردة في العبارة الآتيّة:

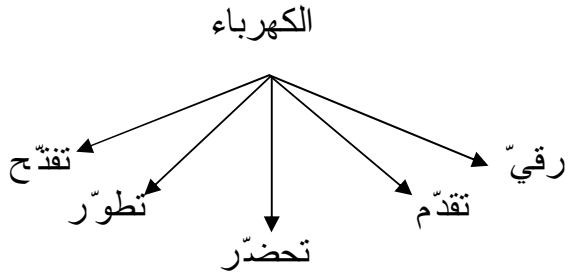
- "أنا أنتمي إلى مجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه"[1].

المعرفة العامة للكهرباء	بعض المعلومات العلمية
– قوة نفسيّة موجودة في جميع المواد الصلبّة والسائلة والغازيّة. – لا لون لها. – لا رائحة لها.	– يمكن كهربة الأجسام بعدة طرق: الدلك، اللّمس بأجسام مكهربة. – يوجد نوعان من الكهرباء: 1– الكهرباء الموجبة: هي الكهرباء المحمولة على الزجاج المكهرب. 2– الكهرباء السالبة: هي الكهرباء المحمولة علي الإيبونيت المكهرب. – جسمان يحملان شحنتين كهربائيتين متعاكستين في الإشارة يتجاذبان. – جسمان يحملان شحنتين كهربائيتين متماثلتين في الإشارة يتنافران. وحدة قياس الشّحنة الكهربائيّة هي الكولوم coulomb ويرمز لها ب c. – الشّحنة الكهربائيّة للإلكترون = $e- = -1{,}610^{-19}C$ – يتمّ شحن الأجسام بانتقال الإلكترونات.

التمثيل الموسوعي الجزئي لـ «كهرباء» حسب بيطوفي ونوباور

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.95.

يرى إيكو أنّ التّمثيل الموسوعي عند بيطوفي ونوباور أكثر ملائمة من النموذجين السّابقين (نموذج بوتيي ونموذج بوتنام)، لكن على الرّغم من ذلك يعدّ تمثيلا ناقصا لأنّ التمييز بين المعرفة العاديّة والمعرفة العلميّة هو تمييز افتراضي خالص وبإمكانه أن يتغيّر بحسب السّياق الثّقافي[1]، ولتدعيم هذا الرأي يمكن القول إنّ دلالة كهرباء في المثال السّابق، وحسب السّياق الذي وردت فيه، لا تشير إلى المعلومات المذكورة في الجدول بل تتّسع إلى الدّلالات الآتية:



يلاحظ إيكو أنّ التّمثيل الموسوعي الجزئي وعلى الرّغم من أنّه يسجّل بعض المؤوّلات المحتملة للّفظ يبقى في عمومه ناقصا، لذلك فإنّ ما تقدّمه الموسوعة من ناحيّة الثّراء يبقى أوسع، لكن تبقى هذه التّمثيلات الموسوعيّة بمثابة تركيبات جزئيّة تهدف إلى تحليل نصوص خصوصيّة؛ وليتجاوز النّقص الذي طرحه التّمثيل الموسوعي الجزئي، يقترح إيكو أن نتصوّر دلالة تقوم على التّوجيه السّياقي، حيث ينشّط المتلقّي نمط من عمليات التّعاون السّياقي تقوم بتحديد الدّلالة حسب السّياق الذي وردت فيه الكلمة أو المفردة[2].

ولتبيين دور السّياق في توسيع دلالة اللّفظ نقترح تمثيل كلمة «كتابة» التي وردت في الرّواية في سياقين مختلفين كالآتي:

كتابة ← سياق 1 :" نحن لا نشفى من ذاكرتنا، لهذا نحن نكتب"[3].

كتابة ← سياق 2 : "الكتابة إليك قاتلة "[4].

ترد كلمة «كتابة» في هاتين العبارتين في سياقين مختلفين:

---

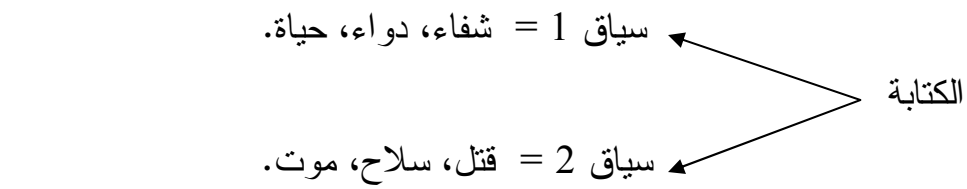
[1]– يُنظر: أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص.207.

[2]– يُنظر: م ن، ص. ص.210–211.

[3]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[4]– م. ن، ص.10.

– يعرض السّياق الأوّل معنى كلمة «كتابة» على أنّها وسيلة للشفاء من الذّاكرة، إذ يساعد هذا السّياق المتلقّي على منح هذه الكلمة مجموعة من الدّلالات من مثل: شفاء، دواء، حياة.
– بينما يعرض السّياق الثّاني معنى آخر لكلمة كتابة، إذ يساعد هذا السّياق المتلقّي على منح دلالات مختلفة عن الدّلالات الوارة في السّياق الأوّل مثل: قتل، سلاح، موت.
ويمكن أن نمثّل ذلك على النحو الآتي:



4- نموذج الشّبكة الدّلاليّة:

ينتسب نموذج الشّبكة الدّلاليّة إلى روس كيليان (Ross Killian) الذي أعطى أهميّة كبرى لطبيعة العلاقة بين الألفاظ، وتعدّ الشّبكة الدّلالية نظريّة تجميعيّة لتمثيل المعرفة، تقوم ببناء المعنى انطلاقا من شبكة دلاليّة مرتبطة بالسّياق[1] تخزّن فيها الكلمات أو بالأحرى التّصوّرات داخل الذّاكرة الدّلاليّة بواسطة شبكات تتكوّن من «عجر» و«ترابطات»، حيث تمثّل العُجر التّصوّرات أمّا الرّوابط فتحدّد علاقتين[2]:

أ ← علاقة تحديد تمثّل لها ب: «أ هي ب»

ب ← علاقة خصائص تمثّل لها ب: «أ لها السّمة س»

ومن أجل توضيح عملية بناء المعنى في النّموذج الشّبكي سنقوم بتمثيل كلمة «تفاحة» الواردة في العبارة السّابقة « المذياع يمجد أكل التّفاحة » كالآتي[3]:

تربط العجرة «تفاحة» –حسب نموذج الشّبكة الدّلاليّة– بواسطة خط التّحديد بالفاكهة، وتربط بواسطة خط الخصائص بالسّمات [+مغذّية]، [+قابلة للأكل]، [+حمراء]، ويمكن اختصار الشّبكة التّصوّريّة للتفاحة مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ:

– ع.ح ← تعني علاقة تحديد.

– ع.خ ← تعني علاقة خصائص.

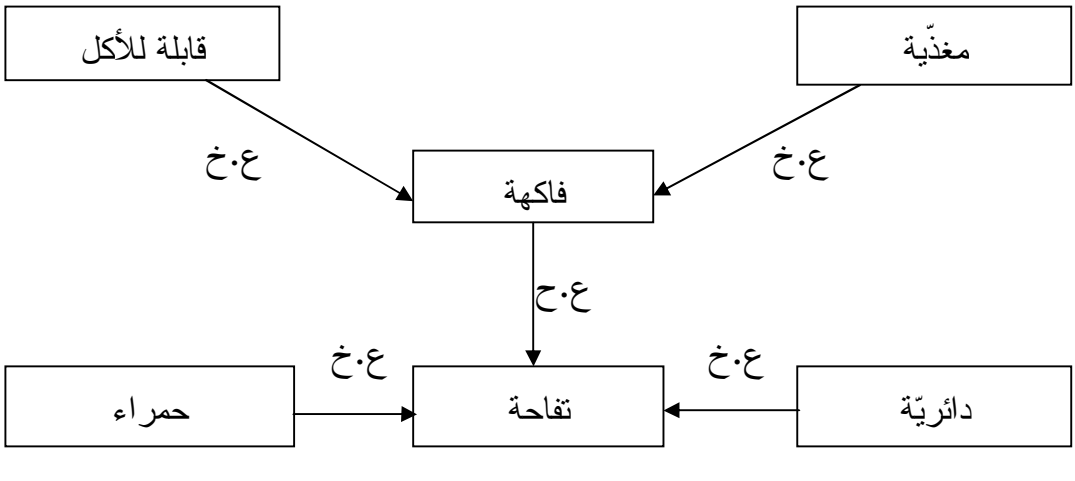
---

[1]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.119.

[2]– يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.111.

[3]– يُنظر : م. ن، ص.112.

على الشّكل الآتي[1]:



النّموذج الشّبكي لـ « تفاحة»

يلاحظ على نموذج الشّبكة الدّلاليّة طابعها الثّابت، فإذا اعتبرنا شبكة تصوّر ما نهائيّة، فإنّنا نقضي بذلك على إمكانات الإنسان في إبداع ترابطات جديدة وغير مسبوقة، لذلك يقترح الباحثون تطوير النّموذج الشّبكي ليصبح قادرا على استقبال ترابطات جديدة، حيث تصبح فيها الخطوط الرابطة غير نهائيّة[2].

تنقسم الخطوط الرابطة في نموذج الشّبكة المتطوّرة إلى ثلاثة أنواع هي[3]:

أ- خطوط قصيرة تبرز التّحديدات والخصائص الأكثر بروزا في تصوّرما.

ب- خطوط طويلة تشير إلى ترابطات ممكنة بين الموضوعات والأوضاع.

ج- خطوط متقطّعة وغير مملوءة تترك المجال مفتوحا أمام اجتهادات النّاس وقدراتهم العاطفيّة والتّخيليّة.

يستطيع النموذج الشّبكي الموسّع لـ «تفاحة» أن يستقبل عجرا مثل «آدم» إذ يعرف النّاس قصة أكل التّفاحة والنّزول إلى العالم السّفلي، كما يمكنه أن يستقبل عجرا آخر من مثل: «النّهد»، «الخد»، مادام المبدعون كثيرا ما ربطوا بين التّفاحة وهذين الموضوعين.

---

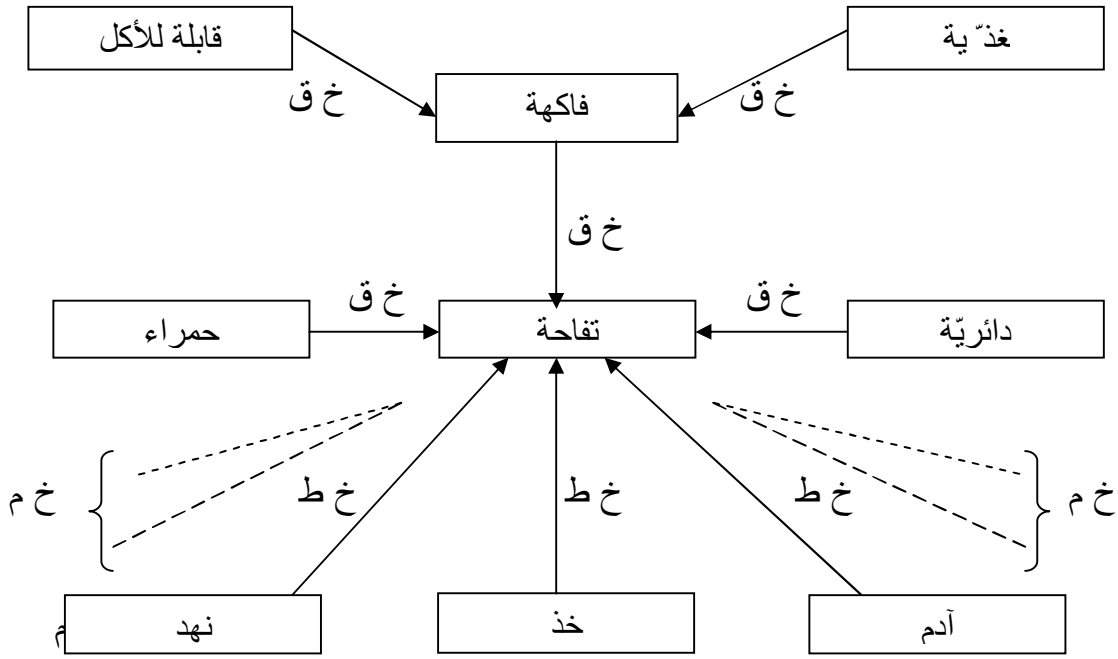
[1]- يُنظر : سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.112.

[2]- م. ن، ص. ن.

[3]- م. ن، ص. ن.

ويكون النّموذج الشّبكي الموسع لـ «تفاحة» كالأتي[1]:

- (خ ق) ← خط قصير.
- (خ ط) ← خط طويل.
- (خ م) ← خطوط متقطّعة.



النموذج الشبكي الموسع لـ تفاحة

يبدو استنادا على هذا التّحليل أنّ النموذج الشبكي الموسع، يعكس بنية التّصوّرات في ديناميتها، فهي ليست ثابتة ولانهائيّة، إنّها تخضع لإرادة مستعملي اللّغة الذين يغيرونها عبر التّاريخ اعتمادا على معطيات تجريبيّة وثقافيّة[2]، وعلى الرّغم من أن نموذج الشّبكة الدّلاليّة الموسّعة يمثّل امتدادا للتمثيل الموسوعي الجزئي، إلاّ أنّه يبدو أكثر انفتاحا من النّماذج السّابقة، وفيما يلي سنرى النّموذج الأكثر شمولية من التّمثيل الموسوعي الجزئي وهو التّحليل الموسوعي بمفاهيم العلم المعرفي.

[1]– سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)م. ن، ص.113.

[2]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.118 .

المبحث الثّالث: التّحليل الموسوعي بنماذج العلم المعرفي.

يؤمن التّحليل الموسوعي بمفاهيم العلم المعرفي بأنّ المستمع/القارئ لا يواجه خطابا وهو خالي الذّهن، إنّما يستعين بتجاربه السّابقة. فالمعروف أنّ معالجته للنص المعاين تعتمد على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لديه، معارف تمكّنه من الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص «والتجارب» السّابق له قراءتها ومعالجتها، لكن المشكل المطروح هو أنّ النّص المواجه قد لا يحتاج إلى كل المعلومات التي يمتلكها القارئ حول هذا النّص، لذلك فهو يختار من المخزون الهائل من المعلومات التي يكتسبها ما يلائم الظّاهرة موضوع النّص، وهذا معناه أنّ المعرفة منظّمة بطريقة مضبوطة بعيدة عن العشوائيّة، ومن أجل إبراز الطابع المعرفي المنظّم حاول باحثون ينتمون إلى تخصّصات مختلفة تمثيل المعرفة المخزونة في الذّاكرة وبحثها بطريقة علميّة تمكّن من اكتشاف العمليّات الذّهنيّة التي يشغّلها القارئ أثناء مواجهة نص ما[1].

اعتمد هؤلاء الباحثون على مفاهيم تنتمي إلى حقول الذّكاء الاصطناعي*وعلم النّفس المعرفي وهي: الإطار، المدوّنة، السّيناريو، الخطاطة.

1- الإطار:

من بين النتائج الأساسيّة التي توصّل إليها علم النّفس المعرفي أنّ "النّاس يفكرون من خلال الأطر والاستعارات، حيث توجد الأطر في نقطة الاشتباك العصبي (synapses) لأدمغتنا وهي حاضرة فيزيائيّا على شكل دورة عصبيّة"[2] ينظّم من خلالها الذّهن البشري المعرفة ضمن مواضيع مثالية ملائمة لأوضاع خاصة، وهذا معناه أنّ الذّاكرة الإنسانيّة تحتوي على أنواع من المعارف المنظّمة في شكل بنيات، وحينما يواجه الإنسان سلوكا أو حدثا أو يريد أن يقوم بشيء ما، فإنّه يستمد من مخزون ذاكرته أحد أجزاء البنية لتأويل ما وقع أو لإنجاز ما يريد[3]، ويتم ذلك عن طريق العقدة والروابط والشغّالين التي يمتلكها الإطار.

---

[1]- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام النّص)، المركز الثّقافي العربي، ط2، الرباط 2006، ص. ص.61-62.

*- يُستعمل الذكاء الاصطناعي بهدف تفسير الآليّة التي يشتغل بها الذّهن البشري في الفهم عن طريق الآلة، أمّا علم النّفس المعرفي فيستعمل لتبيين كيفية امتلاك الذّهن البشري المعرفة ، يُنظر: م. ن، ص. ن.

[2]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.72.

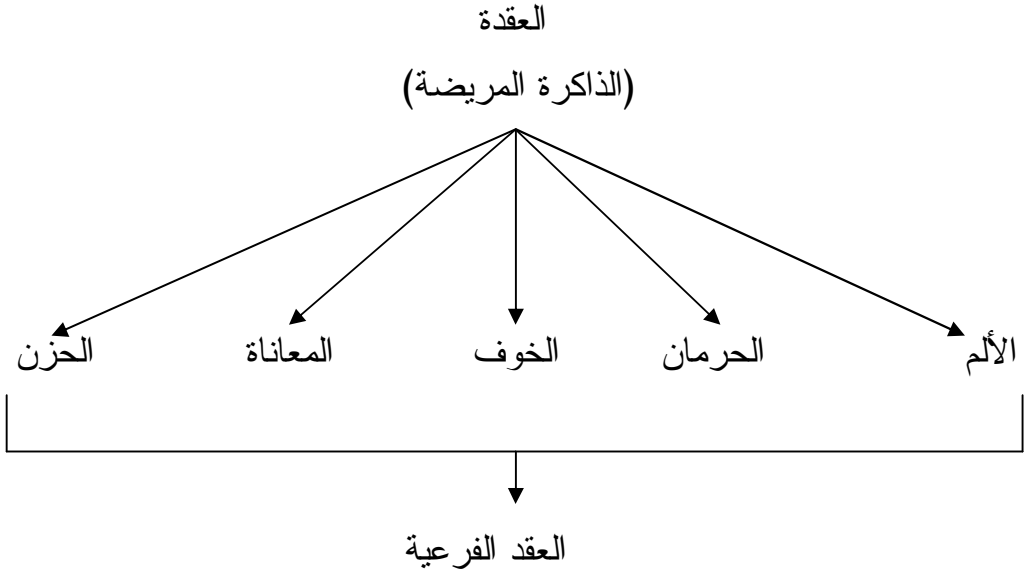
[3]- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.68.

أ- العقدة :

وهي المستوى الأعلى أو العقدة العليا التي تتولّد عنها عقد صغرى لها فضاءات فارغة، ويمكن أن تملأ هذه الفضاءات ببعض البنيات أو التعابير التي تدعى «المالئة» التي قد يتشعّب بعضها إلى عقد جديدة، ويتوقّف بعضها الأخر[1]، وسنحاول تبيين ذلك من خلال تحليل استعارة:

- "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"[2].

تتمثّل العقدة في هذه الاستعارة في الذّاكرة المريضة التي تتفرّع إلى عقد فرعيّة وهي: الألم، الحرمان، الخوف، المعاناة، الحزن، على النّحو الآتي:



ب- الروابط:

تشير الروابط إلى العلاقة الوثيقة بين الإطار الأم «العقدة العليا» والأطر الفرعيّة «العقد الفرعيّة»[3]، وبالعودة إلى الاستعارة السّابقة نجد الذّاكرة المريضة ترتبط بالألم والحزن والحرمان في جوانب متعددة وهي:

- ذاكرة الطفولة ← يتم، حرمان، خوف.
- ذاكرة الثّورة ← عنف، موت، دمار.
- ذاكرة المرض ← بتر الذراع، الإحساس بالنقص.

---

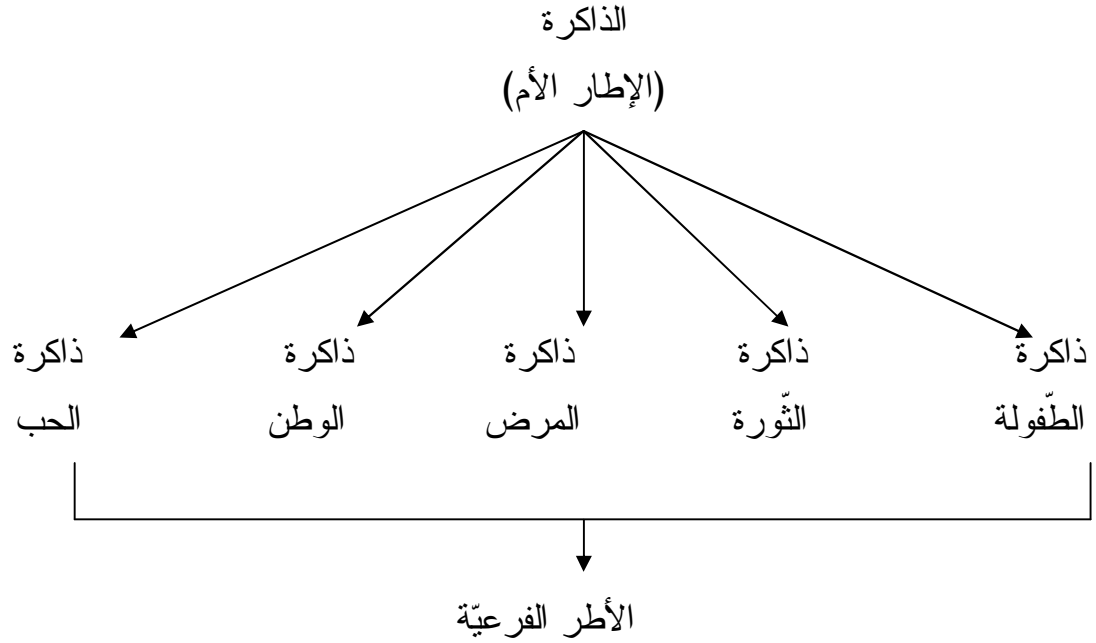
[1]- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.68.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[3]- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.69.

• ذاكرة الوطن ← الغربة خارج الوطن، الإحساس بالغربة داخل الوطن.
• ذاكرة الحب ← فقدان الحبيبة، العيش في الوحدة.

لذلك يمكن القول إنّ الإطار الأم هو الذّاكرة، والأطر الفرعية هي: ذاكرة الطفولة، ذاكرة الثّورة، ذاكرة المرض، ذاكرة الوطن، ذاكرة الحب، ويمكن أن نمثّل ارتباط الإطار الأم بالأطر الفرعية حسب الشّكل الآتي:



ت- الشّغالون:

يمثل الشّغالون الآليّة التي تقوم إلى جانب الرّوابط بدور بيّن في الرّبط بين الأطر «العقدة» وتنشيطها، إذ يقوم الشّغالون بالرّبط والتّنشيط عن طريق الاستدلال كالأتي[1]:

أ- زمن الاشتغال :

أ-1- الصّنف :

مكان الاشتغال: مكان1 ← المرسم «منزل خالد في فرنسا».
مكان2 ← غرفة «منزل خالد في قسنطينة».

أ-2- القيمة المفقودة : تجاوز الذّكريات الأليمة «النّسيان».

ب- شكل الأداء:

- الأصناف: «الرّسم، الكتابة».

[1]- يُنظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.69.

2- المدوّنة:

إذا كان الإطار يصف الحالة العامة للنموذج الذّهني دون تفاصيل ولا تتابع أحداث، فإنّ المدونّة وضعت أساسا للتعامل مع متواليات الأحداث، ومن ثم فهي مبرمجة بدقّة، إذ أنّها تتضمّن متوالية معياريّة من الأحداث تصف وضعية ما[1]، وإذا كان بعض الباحثين يستعملون الإطار والمدوّنة كمترادفين فالبعض الآخر يميّز بينهما بتتابع الأحداث، حيث توفّر المدوّنة عن طريق التتابع فهما دون التّصريح المباشر بموضوع الخطاب، وسنوضّح ذلك من خلال تحليل استعارة:

- "جلس الوطن"[2].

صرّح خالد بهذه العبارة أثناء جلوس حياة –التي يشبّهها في هذه الاستعارة بالوطن– أمامه في طاولة المقهى، ومن هنا نقترح مدوّنة الجلوس في المقهى، مع الأخذ بعين الاعتبار السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة كالآتي:

- المشاركون: خالد، حياة، النّادل، الزّبائن.
- العناصر: المقهى، طاولة الجلوس، الكرسي، كأس الماء، زجاجة كوكا، فنجان قهوة، نقود.
- الأدوار: خالد، حياة، النّادل.
- وجهة النّظر: الأشخاص الذين يدخلون المقهى.
- وقت الحدوث: الإثنين، خارج أوقات الدّراسة، نيسان«أفريل»، 1981.
- مكان الحدوث: موقع المقهى «أحد شوارع باريس».
- شكل الأداء: الارتباك، الخجل.
- نوع الطّلب: كأس ماء، زجاجة كوكا، فنجان قهوة.
- توالي الأحداث:

أولا: دخول خالد.

ثم: دخول حياة.

ثم: مدوّنة إلقاء التّحية.

ثم: مدوّنة الاعتذار عن التأخّر.

ثم: مدوّنة الجلوس المرتبك.

---

[1]- يُنظر:محمد مفتاح، مجهول البيان، ص.69.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.85.

ثم: مدوّنة طلب كأس ماء بخجل.

ثم: الانتظار.

ثم: مدوّنة شرب كأس ماء.

ثم: مدوّنة طلب زجاجة كوكا وفنجان قهوة.

ثم: مدوّنة شرب زجاجة كوكا وفنجان قهوة.

ثم: مدوّنة الحديث.

ثم: مدوّنة أداء الثّمن.

ثم: مدوّنة المغادرة.

3- السّيناريو:

لا يبتعد السّيناريو عن الإطار والمدوّنة، سواء في ماهيته أو في دوره في تسهيل عملية الفهم، وبشكل عام لا تختلف نظرية السّيناريو عن النّظريّات السّابقة، مادامت الوضعيّات الموصوفة جاهزة في السّيناريوهات، وهي تتضمّن أيضا فراغات تتعلّق ببعض العناصر المشكّلة للوضعيّة، والتي يسهل على القارئ ملؤها بمجرد تنشيط سيناريو مرتبط بهذه الوضعيّة أو تلك[1] مع الأخذ بعين الاعتبار فعّالية المتلقّي في تشغيل السّيناريو، وسنبيّن فيما يلي كيفية اشتغال السّيناريو من خلال تحليل العبارة الآتية:

- "لعبة السلطة"[2].

لكي يسهل على المتلقّي فهم بنية هذه العبارة يقوم بتشغيل السّيناريو الخاص باللّعبة كالآتي:

< اللاعب - 1 >
< اللاعب - 2 > — السلطة ممارسة جماعيّة.
< اللاعب - 3 >

< مكان اللعب > — أين تمارس السلطة (مكتب، قصر الرئاسة، قصر الحكومة،
< زمن اللعب > — مقر الحزب).

[1]- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص.66.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.57.

< منصب >
< سياسة > وسائل ممارسة السّلطة
< قوانين >
< ربح > نتائج لعبة السّلطة.
< خسارة >

4- الخطاطة:

تمثّل الخطاطات بنيات معرفيّة تضمّ توجيهات تهيئ المجرّب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة، وكمثال على ذلك الأحكام العنصريّة المسبقة التي يصدرها جنس بشري معيّن على جنس آخر انطلاقا من خطاطة موجودة سلفا، والمثال الأقرب الذي يقترحه الباحث محمد الخطابي هو صورة العربي التي تشكّلت لدى الأمريكيين، ومن ضمن مكوناتها أنّ العربي إنسان جاهل، همجي، كسول، إرهابي، لا منطق يحكم أفعاله، متهتّك[1].

وحسب براون ويول يمكن النّظر إلى الخطاطات كمعرفة خلفيّة منظّمة تقودنا إلى توقّع «أو التّنبؤ بـ» مظاهر في تأويلنا للخطاب بدل النّظر إليها كقيود حتمية على كيفية وجوب تأويل الخطاب، كما أنّ الخلفيّات الثّقافيّة المختلفة يمكن أن تنتج خطاطات مختلفة من أجل وصف الأحداث المشاهدة في الاستعارة، وعلى هذا تعمل الخطاطات على تزويد محلل الخطاب بطريقة لتفسير الخطاب وتأويله، وهي بذلك وسيلة لتمثيل المعرفة الخلفيّة التي نستعملها كلنا، ونفترض أنّ الآخرين يستطيعون استعمالها أيضا، حيث ننتج ونؤوّل الاستعارة[2]، ولتمثيل كيفية اشتغال الخطاطة سنحلّل الاستعارتين الآتيتين-استنادا على ماقدّمه سعيد الحنصالي- بهدف إيجاد الخطاطة المشتركة بينها:

[1]- يُنظر: محمد الخطابي، لسانيات النّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ص.67.

[2]- يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.136.

المجال	الاستعارة	الحالة الأصليّة	تصميم الحل	الحصيلة
الكتابة	"تمطر الذّاكرة"[1].	– الهدف: فقدان الوطن، الحب، الذراع. – الموارد: كلمات، ورق، ذكريات، قلم.	كتابة مذكرات.	التعويض عن فقدان الوطن، الحب، الذّراع.
الرّسم	"شهيّة جنونيّة للرسم"[2].	– الهدف: فقدان قسنطينة. – الموارد: الفرشاة، الألوان، اللّوحة	رسم جسور قسنطينة	التعويض عن فقدان الجسور، فقدان قسنطينة
تقارب الخطاطة	"نحن لا نشفى من ذاكرتنا لهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم"[3]	– الهدف: الشفاء من الذّاكرة المريضة جراء الفقدان. –الموارد: الكتابة والرّسم.	استعمال الطرق المؤدّية إلى تعويض الفقدان والشفاء من الذّاكرة المريضة: كتابة مذكرات، رسم لوحات.	الهدف المشترك: الكتابة والرّسم أداتان لتعويض الفقدان.

تقارب الخطاطة بين «الكتابة» و«الرّسم»

نخلص إلى أنّ أهمية التّحليل في ضوء مفاهيم العلم المعرفي، يعود إلى كونه يتم ضمن بنية كليّة من خلال النّظر في مكونات الإنسان ووضعه، وعلاقته بالطبيعة وبغيره من النّاس، وذلك خلافا للتحليل بالمقوّمات الذي يركّز على تفكيك المفهوم في حد ذاته. إلا أنّ الأمر يبقى نسبيا، إذ أن تحليل البنية إلى عناصر يتمّ عبر الآليّات نفسها تقريبا، فالمحلل للمفهوم المفردة يترصّد مختلف مقوّماتها، والمفكّك للبنية يذكر عناصرها. وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ السّياق حين يتدخّل في إطار بنية خطابيّة معقدة،

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.11.

[2]– م. ن، ص.190.

[3]– م. ن، ص.7.

فإنّ حضور هذه المفاهيم تكون له قيمته الإجرائيّة إضافة إلى مفاهيم أخرى لها قوّتها ووجاهتها، مثل مفهوم التّشاكل الذي يندرج في إطار التّفسير الدّلالي، حيث يساهم هذا المفهوم في القبض على الدّلالة[1].

[1] – يّنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص.140.

المبحث الرّابع: التّحليل التّشاكلي للاستعارة.

1- تعريف التشاكل:

يعدّ التّشاكل (isotopie) الآليّة الإجرائيّة التي استقاها غريماس (AJ. Grimas) من ميدان الحقول العلميّة كالفيزياء والكيمياء، وحوّله إلى مجال تحليل الخطاب الأدبي في سيميائيّته المحايثة*.

يخصّ التّشاكل في مجال الكيمياء، العناصر الكيميائيّة المتشابهة التي لا تختلف إلاّ في عددها أو كتلتها، ممّا يوضّح التّقارب النّظري بين استثمار التّشاكل في مجال الكيمياء، واستثماره في مجال الدّلالة حيث الاهتمام بالتّماثلات العلامية بين الكلمات المنتميّة إلى نسق واحد، ويقصد بالتّماثل في المجال اللّساني، أو السّيميائي عامة، العلاقة التي تجمع كلمات الخطاب ضمن إطار دلالي واحد، على الرّغم من اختلافها المبني على تباين العمليات الدّاخلية التي تقدمها كل كلمة على حدى[1].

لعب التّشاكل ولا يزال دورا مهما في السّيميائيّات المعاصرة، وخضع مفهومه إلى التّطور عبر انتقاله بين الباحثين، إذ تمّ تعريفه بطرق مختلفة نعرض بعضها فيما يلي:

- تعريف غريماس:

ربط غريماس مفهوم التّشاكل بالمحور المضموني الذي يمثّل المجموعة المتراكمة من المقولات المعنويّة، أي المقومات المتكرّرة داخل حكاية ما والتي تساعد في قراتها[2].

توصّل محمد مفتاح من خلال مناقشته التّعريف الذي قدّمه غريماس أنّ "هذا الجزء من التّعريف لا يشمل إلاّ التّشاكل المعنوي. كما أنّه اقتصر على الحكاية في حين أنّ التّشاكل موجود ملاصق لكل تركيب لغوي"[3] لذلك يعدّ تعريف غريماس للتشاكل تعريفا قاصرا.

---

*- هي التي تتعامل مع النّص كبنية مغلقة.

[1]- يُنظر: فضيلة قوتال، التّشاكل والفعل الاستعاري، مجلة سيميائيّات، ع 2، الجزائر 2006، ص.90.

[2]- يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، المركز الثّقافي العربي، ط2، الرباط 1986، ص.20.

[3]- م. ن، ص.19.

- تعريف راستي:

يعرّف فرنسوا راستي (F.Rastier) التّشاكل على أنّه تكرار للوحدات اللّغوية مهما كان نوع هذه الوحدات، وبذلك يكون قد عمّمه ليشمل التّعبير والمضمون معا، وعليه فإنّ راستي قد وسّع المفهوم وفتح له مجالا يشمل التّشاكل الصّوتي، النّبري، الإيقاعي، المعنوي[1].

يرى مفتاح أنّ تعريف راستي يضيف عناصر أخرى لما جاء عند غريماس، لكن على الرّغم من اختلاف هذين الباحثين حول مفهوم التّشاكل، إلاّ أنّ هناك عناصر مشتركة بينهما وهي أنّ التّشاكل[2]:

- لا يحصل إلاّ من تعدّد الوحدات اللّغوية المختلفة، ومعنى هذا أنّه ينتج عن التّباين.
- يمثّل الآليّة التي يحصل بها الفهم الموحّد للنص المقروء.
- يعدّ الضّامن لانسجام أجزاء النّص وارتباط أقواله.
- يتولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتّمه طبيعة اللّغة والكلام.
- يعمل على إبعاد الغموض والإبهام اللذين يكونان في بعض النّصوص التي تحتمل قراءات متعدّدة.

- تعريف جماعة مو:

اقترحت جماعة مو بدورها تعريفا يرى في التّشاكل تكرارا مقنّنا لوحدات الدال الصّوتية أو الكتابيّة وللبنيات التركيبيّة على المستوى الامتدادي للقول، وقد لاحظ محمد مفتاح أنّ التّعريف الذي جاءت به الجماعة لا يصلح إلاّ للخطابات العلميّة أو ما شبهها، في حين لا يقبل به الخطاب الشّعري[3]، ولذلك يعتبر تعريف جماعة مو للتشاكل تعريفا ناقصا أيضا.

- تعريف محمد مفتاح :

لتجنب النّقص الذي ينتاب تعريف جماعة مو وما سبقه، يقدّم مفتاح تعريفا سعى من خلاله إلى التّدقيق في مفهوم التّشاكل وتوسعيه ليشمل ظواهر أخرى خارج النّص، حيث لاحظ أنّ كل التّعاريف السّابقة محليّة، أي متعلّقة بالقول –الخطاب في انغلاقه على نفسه– مغفلة بذلك تناسله، وعليه فالتّشاكل عند مفتاح هو: "تنميّة لنواة معنويّة سلبيّا أو إيجابيّا بإركام

---

[1]– يُنظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، ص.19.

[2]– يُنظر: م. ن، ص. ص.20–21.

[3]– يُنظر، ص.ص.21–22.

قسري أو اختياري لعناصر صوتيّة ومعجميّة وتركيبيّة ومعنويّة وتداوليّة ضمانا لانسجام الرّسالة"[1]، ويقصد مفتاح بالإركام الاختياري في المجال الصّوتي في قصديّة توظيف أصوات معنية لدلالة ما، أما الإركام القسري، فهو استعمال الأصوات بتلقائيّة للتواصل، ولعلّ أهم ما أضافه هذا التّعريف هو عنصر التّداول الذي خلت منه التّعاريف السّابقة، ويقصد مفتاح بالتّداول معناه العام، أي علاقة المتكلّم باللّغة وعلاقته بالمخاطب وبالسّياق الضّامن لنجاعة عمليّة التّواصل ووجاهتها، على أنّ أهم ما أضافه الباحث في تعريفه للتشاكل هو إدماج عنصر التّناص، فأي نص مهما كان ليس إلاّ إركاما وتكرارا لنواة معنويّة موجودة قبلا، لأنّ كل خطاب هو حوار مع خطاب آخر أو خطابات أخرى قصد دعمها «التنميّة الإيجابيّة» أو دحضها «التنميّة السلبيّة»، والتّشاكل في نظر الباحث إيحاء يكشف التّصوّر الانطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وليس انسجام الكلام فقط[2].

يقدّم التّشاكل في السّياق الذي طرحه مفتاح كآليّة وصفيّة لاستخراج بواطن النّص، لأنّه مؤسّس على ثوابت لغوية وأنتروبولوجية، تهدف إلى[3]:

- الحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقل مفهومي معيّن في الاستعمال اللّغوي.
- إثبات اختلاف الثقافات في جوانب وتماثلها في جوانب أخرى.
- البحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما.
- إثبات انسجام رسالة النّص.

يتميّز مفهوم التّشاكل المحدّد آنفا بخاصيّة التّحليل بالمقوّمات الذّاتيّة والمقوّمات السّياقيّة، ما يجعله يجمع بين التّحليل المفردي والجملي والصي، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النّص إلى إيحاءاته الكاشفة عن التّصوّر الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وعن حاجته، وآليّات إشباعها[4]، بيد أنّ الممارسة –يقول مفتاح– تبيّن أنّ التّحليل بالمقومات الذّاتيّة لا يتحقّق إلاّ في قدر ضئيل من الكلمات، لذلك فإنّ المقومات السّياقيّة والتّفاعليّة هي التي يجب أن توظّف فيه لأنّ كثيرا من المقومات يضيفها القارئ من عنده بناءً على السّياق العام

---

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجيّة التّناص)، ص.25.

[2]– يُنظر: م. ن، ص. ص.25 –26.

[3]– يُنظر: محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، المركز الثّقافي العربي، ط1، الرباط 1996، ص. ص.132–133.

[4]– يُنظر: محمد مفتاح، التّلقي والتّأويل، المركز الثّقافي العربي، ط1، المغرب 1994، ص.159.

ومعرفته الخلفيّة[1]، وهذا ما يجعل التّحليل مرتبط بالمعرفة الموسوعيّة التي تسمح بتشييد مقومات سياقيّة كفيلة بالتأليف بين المفردات المتنافرة ممّا يجعلنا نتجاوز معناها المعجمي إلى إيحاءاتها المختزنة في موسوعتنا، فنسحب منها ما يلزمنا للتحليل[2]، ويتّضح ذلك أكثر مع التّشاكلات الاستعارية.

2- التشاكل الاستعاري:

يتحقّق التّشاكل الاستعاري عندما تدخل الكلمات في علاقات قصد بناء المعنى الاستعاري، حيث ترد هذه الكلمات محمّلة -كل واحدة على حدى- بعدد من السّمات التي تخصصها، وينتج عن التركيب بينها عملية إضمار سمات وتنشيط أخرى حتى ينسجم الكلام، كما يتم الاستغناء عن الكثير من السّمات الأخرى التي يمكن أن تنشّط في سياقات مغايرة؛ فالكلمة في ذاتها متعدّدة السّمات ولا تتخلّص من كثافتها إلاّ عندما تتدرج في سياق تركيبي معيّن، حيث تبدأ عمليّة التّكيف التي ينتج عنها انسجام الجملة الاستعارية أو تشاكلها؛ ويتحقّق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلّص الكلمة من سماتها المتعدّدة، وتنشيط السّياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة[3].

يتّضح مما سبق أنّ التّشاكل الاستعاري "يقوم على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدّي هذا التّكرار إلى انسجام الجملة الاستعاريّة وعدم التباسها، حيث يقوم التركيب بعملية إضمار سمات وتنشيط أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام"[4]، لذلك يمكننا القول أنّ "المعنى الاستعاري ينتج عن آليّة التّشاكل السّمي"[5]، حيث تقوم الاستعارة بإعادة تنظيم السّمات، حيث تتخلّى الكلمات عن بعض سماتها وتكتسب أخرى بفعل دخولها في علاقات تركيبيّة معيّنة، وفيما يلي سنبيّن فاعلية الاستعارة في إعادة تنظيم السّمات من خلال تحليل بعض النّماذج التّطبيقيّة على النّحو الآتي:

---

[1]- يُنظر: محمد مفتاح، التّلقي والتّأويل ، ص.162.

[2]- يُنظر: محمد مفتاح، التّشابه والاختلاف، ص. ص.133- 134.

[3]- يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.90

[4]- م ن، ص.91.

[5]- فضيلة قوتال، التّشاكل والفعل الاستعاري، ص.89.

أ- تحليل استعارة : "عار أن نشتري الوطن ونبيعه حلما في السوق السوداء"[1].

تحمل كلمة «وطن» في هذه الاستعارة سمات متعدّدة من مثل: [+معنوي]، [+هوية]، [+إنتماء]، [+إنسان]، لكن عندما تدخل هذه الكلمة في التّركيب تضمر هذه السّمات وتنشّط بدلها سمات أخرى من مثل: [+مادي]، [+عملة صعبة]، [+إنسان]، [+صفقة غير مشروعة] باعتبار البيع والشّراء الذي يتمّ في السّوق السّوداء، وعلى هذا فإنّ كلمة «وطن» هاهنا مخصّصة لتحديد معنى «التّعامل الغير مشروع» حيث تبنى الدّلالة فيها حسب السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة.

يتّضح أنّ التّشاكل في هذه الاستعارة يتحقّق بطريقتين:

- ملاحظة تكرار السّمة [+عملة صعبة] الملازمة في الفعل «اشترى» و«باع»، وعرضيّة في الاسم «وطن»، وذلك عندما نؤوّل «الوطن» باعتباره بلد الانتماء.

- ملاحظة تكرار السّمة [+صفقة غير مشروعة] الملازمة «للوطن» في الفعل «اشترى» و«باع» في السّوق السّوداء، وذلك عندما ننطلق من تأويل «الوطن» باعتباره عملة صعبة يتمّ المتاجرة بها في السّوق السّوداء بصفة غير مشروعة.

ب- تحليل استعارة : "المناصب الحلوب"[2].

يتمّ في هذه الاستعارة إعادة تنظيم السّمات الدّلالية بطريقة يحافظ فيها المصدر «حلوب» على سمته الملازمة [+حيوان]، أمّا السّمة الملازمة في المناصب [+إنسان] فإنّها تضمر وتنشّط مكانها السمة [+حيوان] باعتبار الحيوان مصدر رزق «البقرة الحلوب»، وذلك انطلاقا من الرّبح المحقّق في هذه المناصب «مال، جاه، نفوذ» التي تبعد السّمة [+إنسان] وتنشّط بدلها سمة [+الحيوان]، فيكون التّمثيل السّمي لهذه الاستعارة كالآتي:

مناصب ⟵	حلوب
+ مصدر رزق	+ مصدر رزق
+ حيوان	+ حيوان
+ حي	+ حي
+ نكرة	+ نكرة
+ غير عاقل	+ غير عاقل

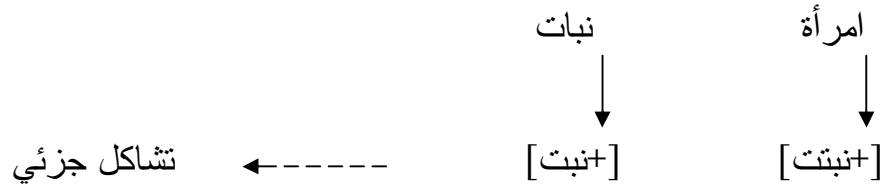
[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.283.

[2]- م. ن، ص.81.

يدخل هذا النّوع من التّشاكل ضمن ما يعرف بالتّشاكلات الجزئيّة، حيث أقام البنية الدّلاليّة وحدّد مستوى من المعنى، باعتبار أنّ إضمار السّمة [+إنسان] من المناصب تأتي لما هو مجسّد في الواقع «ثراء فاحش، مصدر مالي غير منقطع»، حيث تعمل الاستعارة هنا على "حذف تفصيلات، وتجعل أخرى مكانها"[1]، فالمتلقّي لبنية «حلوب» يفهم أنّ الكاتبة أرادت أن تحيل إلى مصادر ماليّة كبيرة وغير منقطعة. إنّ «الحلوب» هي صفة البقرة الكثيرة الحليب وعليه فهي مصدر مال ورزق، وقد أطلقت مستغانمي هذه الصّفة على المناصب العليا للدولة باعتبارها مصدر مال وثراء.

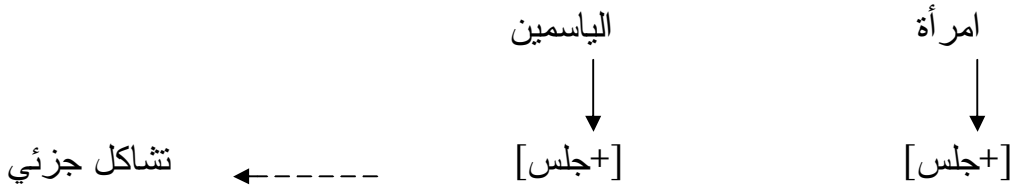
ت- تحليل استعارة : "لأنّك امرأة نبتت في دهاليزي السّريّة"[2].

يتعيّن في هذه الاستعارة وجود السّمة [+نبتت] في الاسم «امرأة»، حيث يحافظ الاسم «نبات» على السّمة الملازمة [+نبتت] أمّا السّمة الملازمة في المرأة [+إنسان] فإنّها تضمر وتنشّط مكانها سمة أخرى هي [+نبتت] ليصبح التّمثيل السّمي لهذه الاستعارة كالآتي:



ث- تحليل استعارة : "جلس الياسمين مقابلا لي"[3].

يتعيّن في هذه الاستعارة وجود سمة المرأة الملازمة [+جلس] كسمة عرضية في الاسم «ياسمين»، حيث حافظ الاسم «امرأة» على سمته الملازمة [+إنسان]، أمّا السّمة الملازمة للياسمين [+نبات] فإنّها تضمر في هذا السّياق وتنشّط مكانها سمة أخرى [+جلس] الخاصة بالمرأة، فيكون التمثيل السمي لهذه الاستعارة كالآتي:



[1]- رشيد الإدريسي، سيمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.61.

[2]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.41.

[3]- م. ن، ص.75.

انطلاقا من النّماذج التّطبيقيّة نخلص إلى أنّ "مشكلة المعنى التي تطرحها الاستعارة تحصرها مسألة إعادة التّشكيل السّيمي"[1]، والذي يتحقّق في مستويين[2]:

– مستوى يلاحظ فيه تكرار السّمة أو «السّمات» التي تدخل طرفي الاستعارة في طبقة واحدة، ويتحقّق التّشاكل فيه بصفة جزئيّة.

– مستوى يلاحظ فيه تكرار السّمة أو«السّمات» المسوّغة للاستعارة والضامنة للتشاكل الكلّي.

إنّ الحديث عن التّشاكل الكلي لا يقتصر على التّشاكلات الجملية، بل يتعداها إلى التّشاكل النّصي الذي يحقّق القراءة المنسجمة للنصوص، وارتباط التّشاكل بانسجام الخطابات رأي نجده عند الباحثين الذين جاءوا بعد غريماس، وتحديدا الذين أضافوا إلى مفهوم التّشاكل بعدا تداوليّا مرتبطا بالسّياق الخارجي وصاحب النّص، ومن بين هؤلاء الباحثين نذكر أمبرتو إيكو الذي لم يبعد مفهوم التّشاكل عن مجال التّعاون النّصي الذي يساعد القارئ على تأويل الخطاب حيث حدد إيكو وظيفة التّشاكل في[3]:

– فك الالتباس عبر الجملي أو النّصي، وربّما يخص أيضا بعض الجمل والمركبات الاسميّة.

– تغطية ظواهر سيميائيّة متنوّعة قابلة للتحديد باعتبارها انسجاما لمجرى القراءة في مختلف المستويات النصية.

– يعمل على استقرار مجرى المعنى الذي يبرزه نص ما حين نخضعه لقواعد الانسجام التّأويلي.

يتّضح ممّا سبق أنّ "وصف التّشاكل مشروط بالقدرة التّأويلية التي تحكمها وتوجّهها موسوعة القارئ"[4]، وهو ما يؤكّد فرضية أنّ التّشاكل هو القراءة المنسجمة للنصوص، وفيما يلي سنحاول تحليل مجموعة من الاستعارات بهدف عرض بعض التّشاكلات الدلالية التي تمثّل في معظمها تشاكلا كليا لنص ذاكرة الجسد.

---

[1]– فضيلة قوتال، التّشاكل والفعل الاستعاري، ص.89.

[2]– يُنظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللّغة العربية (مقاربة معرفيّة)، ص.96.

[3]– يُنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات و الشّعر العربي الحديث، ص.143.

[4]– يُنظر: م. ن، ص ن.

1- تشاكل (الذاكرة/الألم):

نلاحظ أنّ الخطاب الرّوائي في ذاكرة الجسد يحقّق تشاكلات دلالية لمفهوم الذّاكرة ومفهوم الألم، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالذّاكرة والتي نحلّل بعضها فيما يلي:

أ- تحليل استعارة : "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"[1].

الذّاكرة	مرض
[+إنسان]	[+إنسان]
[+معنوي]	[+مادي]
[+نفسي]	[+ألم]
[+ماضي]	[+معاناة]
	[+عضوي]
	[+نفسي]

يشير الجدول إلى أنّ كلمة «ذاكرة» تتميّز بسمات محدّدة تختلف عن السّمات الخاصة بكلمة مرض، لكن الاستعارة هنا تقوم بإعادة تنظيم السّمات حيث تصبح الذّاكرة حاملة لسمة الألم الخاصة بالمرض كالآتي:

الذّ اكرة

↓

/+إنسان/، /+معنوي/، /+نفسي/،/+ماضي /، /+ألم/.

ب- تحليل استعارة : " الذّاكرة المعطوبة"[2].

الذّاكرة	إنسان معطوب
[+إنسان]	[+إنسان]
[+معنوي]	[+حرب]
[+نفسي]	[+عطب]
[+ماضي]	[+ألم]

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.7.

[2]- م. ن، ص.73.

تمّ في هذه الاستعارة تشبيه الذّاكرة بإنسان معطوب، وهنا تكتسب الذّاكرة سمة الألم الذي يسبّبه العطب كالآتي:

الذّاكرة

↓

/+إنسان/، /+معنوي/، /+نفسي/، /+ماضي /، /ألم/.

تكتسب ذاكرة خالد سمة الألم عند تذكّره لبتر ذراعه أثناء الثّورة والمعاناة التي كان يعيشها إثر ذلك، حيث كان يخجل من ذراع بدلته الفارغ الذي كان يخفيه في كل مرة في جيب سترته، كان يخجل أن ترافقه ذراعه المبتورة في الميترو وفي المطعم وفي المقهى، وفي الطائرة، وفي حفل يدعى إليه، ممّا يتسبّب له في ذكريات أليمة تذكّره دائماً بأنّه من معطوبي الحرب الذين استغنى عنهم الوطن بعد الاستقلال.

ت- تحليل استعارة : "من يوقف نزيف الذّاكرة الآن؟"[1].

الذَاكرة	جرح
[+إنسان]	[+ مادي]
[+معنوي]	[+عضوي]
[+نفسي]	[+إصابة]
[+ماضي]	[+نزيف]
	[+دم]
	[+ألم]

على الرّغم من أنّ السّمات الخاصة بالذّاكرة تختلف عن السّمات الخاصة بالجرح، فإنّ الاستعارة هنا أعادت تنظيم السّمات بصفة سمحت للذاكرة أن تكتسب سمة الألم الخاصة بالجرح الذي ينزف على الشّكل الآتي:

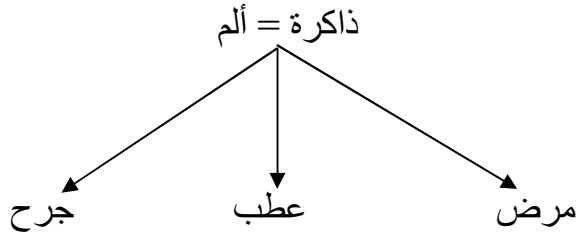
الذّاكرة

↓

/+إنسان/، /+معنوي/، /+نفسي/، /+ماضي/، /+ألم/.

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.284.

بعد تحليل الاستعارات الثلاث يمكننا القول –مستنتجين– أنّ دلالة الألم تتشاكل مع الذاكرة، ويمكن أن نمثّل ذلك على النّحو الآتي:



تشاكل (الذاكرة/الألم)

يتحقّق التّشاكل الكلي لمفهوم «الذّاكرة» ومفهوم «الألم» في الخطاب الرّوائي لـ «ذاكرة الجسد» من خلال تكرار سمة «الألم» المصاحبة للذاكرة على المستوى الكلي للنص، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ ألم الذّاكرة تسبّب فيه الحرمان الذي عاشه بطل الرواية جراء فقدانه لـ: أمه وذراعه اليسرى ووطنه وحبه، وعلاوة على تشاكل مفهوم الذاكرة ومفهوم الآلم نلاحظ تشاكلات دلالية لمفهوم الفقدان مع بعض المفاهيم الأخرى من مثل: الطفولة، الوطن، الحب، على المستوى الكلّي للنص، وذلك على النّحو كالآتي:

2- تشاكل (الطفولة/فقدان):

تتشاكل دلالة الفقدان مع مفهوم الطفولة في الاستعارة الآتية:

-"طفولتي المبتورة"[1].

في هذه الاستعارة يتمّ تصوير «الطفولة» وهي شيء معنوي على أنّها شيء مادي مبتور أو مقطوع، حيث يفرض سياق الرّواية أنّ الشيء المبتور هو ذراع خالد، فهناك تشبيه بين الطفولة وذراع خالد المبتورة كالآتي:

الطفولة	ذراع
[+معنوي]	[+إنسان]
[+مجرد]	[+جسم]
[+إنسان]	[+بتر]

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.30.

تعيد الاستعارة في هذا المثال تنظيم السّمات الخاصة بـ «الطفولة» والسّمات الخاصة بـ «الذّراع المبتورة»، فتكتسب كلمة «طفولة» سمة عرضية [+بتر]، اللازمة في الذّراع على النّحو الآتي:

طفولة

↓

/+معنوي/، /+مجرد/، /+إنسان/، /+بتر/.

تصوّر لنا هذه الاستعارة الطفولة الناقصة التي عاشها خالد بعد فقدانه لأمّه، حيث تشير طفولته المبتورة إلى دلالة الفقدان.

3- تشاكل (الذراع/فقدان) :

تتشاكل دلالة الفقدان أيضا في استعارة الذّراع االآتية:

- "أنت تخجل بذراع بدلتك الفارغ"[1].

البدلة	إنسان
[+مادي]	[+مادي]
[+طول]	[+عاقل]
[+عرض]	[+طول]
[+لون]	[+عرض]
[+إنسان]	[+ذراع فارغ]

تعيد هذه الاستعارة تنظيم السّمات بطريقة تكتسب فيها البدلة السّمة اللازمة في الإنسان [+ذراع] التي تصبح سمة عرضية في البدلة كالآتي:

البدلة

↓

/+مادي/، /+طول/، /+عرض/، /+لون/، /+ذراع فارغ/.

تندرج هذه الاستعارة فيما يعرف بالاستعارة الاضطراريّة التي أنشأها الإنسان لسد حاجاته اللغوية وتصوّر البدلة على أنّها إنسان لديه ذراع، والبدلة هي قطعة قماش يرتديها الإنسان، تتميّز باحتوائها على ذراعين ورجلين.

---

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.72.

تتميّز بدلة خالد بن طوبال –حسب السّياق الذي وردت فيه الاستعارة– بفراغ ذراعها اليسرى، ما يدلّ على غياب هذه الذّراع، ومن هنا يتّضح تشاكل دلالة الفقدان مع مفهوم الذّراع في هذه الاستعارة.

4- تشاكل (الوطن/الفقدان):

يتجسّد تشاكل دلالة الفقدان مع مفهوم الوطن في الاستعارة الآتية :

– "هناك يتم الأوطان أيّضا"[1].

الوطن	والدان
[+معنوي]	[+مادي]
[+مجرد]	[+إنسان]
[+انتماء]	[+عاقل]
[+هوية]	[+موت]
	[+يتم]

تصوّر هذه الاستعارة خالد الفاقد لوطنه على أنّه شخص «يتيم»، ويصبح بن طوبال يتيم الوطن بعد أن اضطرّ إلى الخروج منه والعيش في الغربة، حيث تشير دلالة الإضافة «أيضا» إلى أنّ خالد قد جرّب من قبل مرارة اليتم بعد وفاة أمّه ثم أبيه، وجرّبها للمرة الثّانيّة بعد فقدانه للوطن.

تعمل هذه الاستعارة على إعاة تنظيم السّمات فيصبح الوطن حاملا سمة الفقدان اللازمة في الانسان اليتيم كالآتي:

الوطن

↓

/+معنوي/، /+مجرد/، /+انتماء/، /+هوية/، /+يتم/.

5- تشاكل (الحب/فقدان):

يستمرّ تشاكل دلالة الفقدان أيضا مع مفهوم الحب، وسنحاول استجلاء ذلك بتحليل الاستعارتين الآتيتين:

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.289.

أ- **تحليل الاستعارة:** "أنت تجمعين حقائب الحب"[1].

الحب	سفر
[+معنوي]	[+معنوي]
[+مجرد]	[+زمن]
[+إنسان]	[+مكان]
[+عاقل]	[انتقال]
	[+غياب]

تقوم هذه الاستعارة بإعادة تنظيم سمات كلمة «حب» وكلمة «سفر»، حيث يكتسب الحب إحدى سمات السّفر الملازمة وهي [+غياب] الذي يتضمّن دلالة الفقدان، فيصبح الغياب سمة عرضية في الحب كالآتي:

الحب

↓

/+معنوي/، /+مجرد/، /+إنسان/، /+عاقل/، /+حقائب/، /+غياب/.

تصوّر هذه الاستعارة بطلة الرواية «حياة عبد المولى» وهي في حالة تأهّب لترك خالد، ويتضح ذلك من خلال صيغة المخاطبة «أنت» وفعل المضارع «تجمعين»، إذ يظهر الحب كأنّه حالة سفر تقوم حياة بجمع الحقائب استعدادا له.

ب- **تحليل ا ستعارة:** "غادرتي قلبي إذن"[2].

يتعلّق الفعل الماضي «غادرتي» بالمكان (غادر ←ـــــ ترك المكان) وعليه يكون تمثيل هذه الاستعارة كالآتي:

القلب	المكان
[+إنسان]	[+مساحة]
[+حيوان]	[+طول]
[+مادي]	[+عرض]
	[+مغادرة]

[1]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.16.

[2]- م. ن، ص.ن.

يكتسب «القلب» في هذه الاستعارة كذلك إحدى السّمات اللازمة في «المكان» وهي [+مغادرة] التي تتضمّن دلالة الفقدان، وبعدما تقوم هذه الاستعارة بإعادة تنظيم السّمات كالآتي:

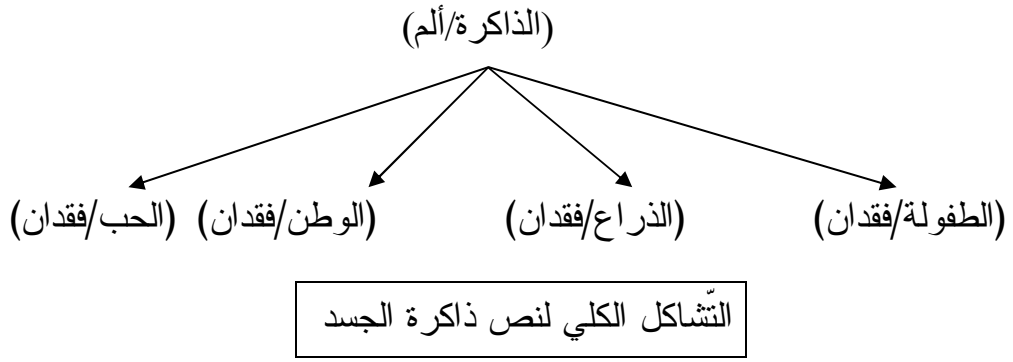
القلب

↓

/+إنسان/، /+حيوان/، /+مادي/، /+مغادرة/.

تصوّر هذه الاستعارة قلب خالد كأنّه «مكان» كانت توجد فيه حياة ثم غادرته، وبفعل المغادرة تتكرّر دلالة الفقدان للمرّة الرّابعة مع استعارة الحب.

نستخلص من تحليلنا لهذه الاستعارات أنّ دلالة الألم تتشاكل مع مفهوم الذّاكرة، وما يتسبّب في ألم الذّاكرة هو دلالة الفقدان التي تتشاكل مع مفهوم «الطفولة، الذراع، الوطن، الحب»، ويمكن أن نمثّل ذلك في الترسيمة الآتية:



التّشاكل الكلي لنص ذاكرة الجسد

المبحث الخامس: تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو.

يحتلّ مفهوم التّأويل مكانا مركزيا في الدّراسات السّيميائيّة المعاصرة وذلك لتشغيله في حقول معرفية مختلفة، حيث عرف هذا المفهوم استعمالا مكثّفا، من طرف مجموعة من العلوم التي أغنته ووسّعت من مفهومه كالتّحليل النّفسي، الأنتروبولوجيا، علم الدّلالة، والسّيمياء بمختلف اتجاهاتها، ونظرا لما يحيط بمسألة التّأويل من تعدّد دلالي وكثرة استعمال تناول إيكو هذه المسألة في أحد كتبه وهو «الأثر المفتوح» الذي ركّز فيه على مقولة الانفتاح التي تقتضي تفاعلا بين العمل الفنّي والمتلقّي الذي يكون أثناء محاولته كشف وفهم العلامات مشروطا بثقافة محدّدة، وبأذواق وميولات تعمل على توجيهه إلى زاوية خاصة به، لذلك يرى أنّ العمل الفنّي حتى وإن كان شكلا منتهيا ومنغلقا ومنظّما فإنّه مع ذلك يبقى مفتوحا لكونه قابلا للتّأويل بطرق مختلفة دون أن يؤدّي ذلك إلى فساد خصوصيته، وإنّما يتمّ عن طريق التّفاعل بين العمل باعتباره معطى موضوعيا والذّات المدركة هي التي تتولّد عنها قراءات متباينة للنص الواحد[1] استنادا إلى موسوعتها الثّقافيّة.

يندرج التّأويل عند أمبرتو إيكو بين السّيميائيّات البورسيّة وتفكيكيّة جاك دريدا (Jaque Dirrida)، إذ يوافق إيكو كل قرائة انفتاحية لمفهوم السّيميوزيس البورسيّة، لكن لا يتوافق مع قراءة دريدا التي تضفي عليها طابعا انفتاحيا لا متناهيا، أي لا تتحكّم فيه شروط ولا تقيّده حدود[2]، وهذا يدلّ على أنّ عمليّة التّأويل لا تكون مفتوحة على مصراعيها بحيث لا تضبطها ضوابط ولا تحدّدها حدود، فعندما نتتبّع إيكو في مقاربته التّأويليّة، نجده يحذّر دائما من تلك الخطورة التي يمكنها أن تطفو بسبب فهم خاطئ يطال مفهوم الانفتاح، إذ لا يفهم الانفتاح فهما هلاميا، لأنّه رهينة ثقافة تعدّ بمثابة الحدود الضّامنة التي تشدّ باب الزّئبقية التّأويليّة، والمعالم التي تنير عتبات سيرورة القراءة، يطلق إيكو على هذا الضّامن مصطلح عالم

---

[1]– يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.14.

[2]– وحيد بن بوعزيز، مفهوم النّص والتّأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التّعضيد النّصي، رواية صحراء "لجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر2006/2005، ص.29.

الخطاب[1] (l'univert du discours) الذي يعدّ بمثابة الحد الوسط بين المنظورين التّأويليين السّيميائي والتّفكيكي.

1- عالم الخطاب:

تنطبق مقولة الانفتاح على الاستعارة لأنّها علامة سيميائية تدخل في سيرورة تأويلية غير متناهية* إلاّ أنّ صفة الانفتاح هذه صفة غير مطلقة وذلك لتدخّل مفهوم عالم الخطاب الذي يحدّ من نشاط الحركة التّدليلية على مستوى المؤوّل النّهائي3.

تنفتح الاستعارة على سلسلة من التّأويلات تختلف وتتعدّد بتعدّد السّياقات الواردة فيها، إذ يتمّ فيها مراعاة الشّروط الثّقافيّة، والنّفسيّة والمقاصد، والأهداف، وبهذا ينبثق التّأويل الاستعاري من التّفاعل بين المؤوّل والنّص، حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكل مفروض وهو ما يجعل التّأويل يختلف باختلاف الثّقافات[2]؛ وما يجعل تأويل الاستعارة يختلف من ثقافة الى أخرى هو اختلاف الخصائص التي توفّرها الموسوعة الثّقافيّة للمستعار منه، ومرد ذلك إلى أنّ الموسوعة الثّقافية بدورها تختلف باختلاف الذوات المؤوّلة.

تعمل الموسوعة الثّقافيّة للذوات المؤوّلة على فتح باب تأويل الاستعارة على مصراعيه، إذ توفرّ للمستعار منه عددا لا متناهيا من الخصائص، التي قد تتجاوز الخصائص التي يفرضها السّياق الذي وردت فيه الاستعارة، وهاهنا يتدخّل عالم الخطاب الذي يغلق باب التأويل ويثبّط عمل الموسوعة -التي توفّر عددا لامتناهيا من الخصائص للمستعار منه- باعتبار ما يناسب السّياق، وبذلك يتحكّم في مسار التّأويل. ولتبيين دور عالم الخطاب في تأويل الاستعارة نعود إلى تحليل استعارة :

-"المناصب الحلوب"[3].

يتمثّل المستعار له في هذه الاستعارة في "المناصب"، والمستعار منه في البقرة التي تحمل الصفة «الحلوب»، وإذا حاولنا تحديد خصائص البقرة في مختلف الثّقافات فإنّنا نجدها أحيانا متماثلة، وأحيانا مختلفة، لكنّها في معظمها غير متناهية نذكر بعضها كالأتي:

---

[1]- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النّص والتّأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التّعضيد النّصي، رواية صحراء "لجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، ص.ص. 136-137.

*- يُنظر: الاستعارة والسيميوزيس، ص.66 من هذا البحث.

[2]- يُنظر: أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، ص.160.

[3]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.81.

– البقرة: [+حي]، [+حيوان]، [–عاقل]، [+ثديّ]، [+لحم]، [+شحم]، [+لون]، [+أفرن]، [+عظم]، [+دم]، [+جلد]، [+أمعاء]، [+فضلات]، [+حشيش]، [+حلوب]، [+غذاء]، [+حياة]، [+شراء]، [+بيع]، [+وزن]، [+حسي]، [+صوت]، [– لغة]، [–ثقافة]، [+مجتر]، [+أليفة]، [+مذكورة في القرآن]، [+إلاه].

يعمل عالم الخطاب إزاء هذه الاستعارة على الحدّ من عمل الموسوعة بصفة يحافظ فيها المستعار منه «بقرة» على خاصية واحدة من الخصائص المذكورة أعلاه وهي: [+حلوب]، في حين يتمّ استبعاد الخصائص الأخرى لأنّها لا تناسب السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة، وهو السّياق الذي تتحدّث فيه أحلام مستغانمي عن المناصب السّياسيّة التي توفّر ربحا طائلا وعليه تصبح مصدر فائدة، لذلك شبّهت الكاتبة هذه المناصب بالبقرة الحلوب التي تعدّ مصدرا للفائدة.

2– العالم الممكن:

ارتأينا في هذا المقام أولا وقبل الخوض في علاقة الاستعارة بالعالم الممكن إلى وضع العالم الممكن في إطاره التّعريفي.

يعرّف أمبرتو إيكو العالم الممكن (l'univert prototype) بقوله: "نعرّف العالم الممكن بأنّه حالة من الأمور يعبّر عنها مجموعة من القضايا، حيث تكون كل قضية، إمّا م، أو لا– م"[1]، ويعني إيكو بقوله هذا أنّ العالم الممكن هو عالم مُتخيّل يفترضه القارئ أثناء تأويله للنصوص.

لا يعدّ العالم الممكن مفهوما مستحدثا في حقل السّميائيّات المعاصرة، بل استقي من المجالات الفلسفية، واستثمر في السّميائيّات النّصيّة، فلقد جاءت نظرية العوالم الممكنة "بتجديد في الطرح وفي الحل لإشكلات وقضايا فلسفية متنوّعة، كما نفذت إلى مجلات أخرى غير فلسفية: أدبية وعلمية، تمدّها بأسباب الوصف أو التّحليل أو الكشف أو التّنظير"[2]، إذ تبيّن هذه النّظريّة أنّ "عالم الواقع ليس هو العالم الممكن الوحيد، بل إنّ هناك عوالم ممكنة متعدّدة وإن كان عالم الواقع هو أفضل هذه العوالم جميعا"[3].

---

[1]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص ص.168–169.

[2]– طه عبد الرحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، ص.347.

[3]– م ن، ص ن.

يختلف مفهوم العالم الممكن عند إيكو من المجال الفلسفي إلى مجال السّيميائيّات المعاصرة، وهذا الاختلاف مردّه إلى أنّ العوالم الممكنة في المجال الأوّل هي عوالم فارغة، بينما يشير المجال الثّاني إلى عوالم ممتلئة أو مؤثّثة بمجموعة من المعطيات الثّقافيّة التي يختزنها القارئ في موسوعته، وقد ورد رأي إيكو في هذه المسألة في قوله: "هناك اختلاف حاسم بين مجاميع فارغة من عوالم، كتلك التي يستخدمها المنطق الجهوي*، وبين العوالم «الفردية» المؤثّثة"[1] التي يتوقّع بها القارئ النّص أثناء سيرورة القراءة، فأثناء عملية القراءة يتدخّل القارئ إزاء نص حكائي ما بتوقعاته وتخميناته حول مسار الحكاية، ويؤثّث عالما حكائيا استنادا لما توفّره له الموسوعة من معلومات، و"توقّع ما قد يحدث في الحكاية يعني التقدّم بفرضيات حول ما هو «ممكن»"[2] أن يحدث في النّص الحكائي كمسار الأحداث أو نهاية الحكاية.

إنّ التّوقّع الحكائي الذي يبنيه القارئ حول حكاية ما قد يتحقّق وقد لا يتحقّق، فالقارئ لرواية ذاكرة الجسد مثلا، عندما يصل إلى المقاطع التي تبرز تعرّف البطل خالد بن طوبال على البطلة حياة عبد المولى وبداية قصة الحب بينهما، يتوقّع –استنادا إلى ما قرأه في روايات أخرى أو ماشهده في أفلام سينمائيّة– أنّ حكاية الحب بين البطلين ستستمرّ، أو قد تنتهي بعلاقة زواج وإنجاب أطفال، لكن مع استمرار القراءة يبيّن مسار أحداث الرّواية أنّ توقّع القارئ لم يكن صائبا، ويثبت عكس ذلك فراق البطلين.

لا يوازي مفهوم العالم الممكن عند إيكو نصا كاملا، وبهذا الخصوص يقول: "إنّ القول إنّ عالما ممكنا يوازي نصا «أو كتابا» لا يعني القول إنّ كل نص يحكي عن عالم ممكن"[3]، بل هو فضاء لإنتاج مجموعة من العوالم الممكنة مثل العالم السردي الخاص بالمؤلّف أو عالم القارئ، ومن هذا المنطلق ينظر إيكو إلى العالم الممكن من زاويتين، زاوية المؤلّف وزاوية القارئ، فمن الزّاوية الأولى يعمل المؤلّف على بناء عالم ممكن لنصّه الحكائي من خلال

---

*– استعار أمبرتو إيكو مفهوم العالم الممكن من المنطق الجهوي، ويقصد إيكو بالجهة (modalité) إحدى المقولات الأربع في المنطق، وهي لاتتعلّق بمضمون الأحكام، بل بقوّتها ودرجتها من حيث التّصديق، أي من حيث هي: ممكنة أو ممتنعة، موجودة أو لا موجودة، ضرورية أو حادثة. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية)، ص.123.

[1]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.164.

[2]– م ن، ص.161.

[3]– م ن، ص.169.

استراتجية لغوية يعتمدها في وصف مسار الأحداث، تستهدف إثارة تأويلات من طرف القارئ النّموذجي (le lecteur model)، وهذا التّأويل «كيفما تم التّعبير عنه» يمثّل العالم الممكن الموسوم أثناء التّفاعل التّأويلي بين النّص والقارئ النّموذجي[1]، أمّا من الزّاويّة الثّانيّة فإنّ العالم الممكن هو "بناء ثقافي"[2] يشيّده القارئ انطلاقا من موسوعته الثّقافيّة .

ومثلما يرى إيكو العالم الممكن بناءً ثقافيا، يرى كذلك في العالم الواقعي عالما مؤثّثا ثقافيّا، فالعوالم سواء أكانت متخيّلة أم واقعة، فهي عبارة عن بناء ثقافي قائم على الموسوعة، إذ لا يوجد عالم واقعي فيزيائي محض، كما لا يوجد عالم متخيّل مطلق مفارق للّغة والأنظمة السّيميائيّة[3]؛ وذلك لأنّ العالم الواقعي ليس عالما كاملا أي لا يجب النّظر إليه انطلاقا ممّا هو موجود في الواقع فحسب، بل يجب الأخذ بعين الإعتبار أوصاف الناس لهذا الواقع والتي تختلف باختلاف موسوعتهم الثّقافيّة.

تكمن العلاقة بين العالم الممكن والعالم الواقعي في أنّ "العالم الممكن يستعير خاصيات من العالم الواقعي"[4]، وعليه يوفّر للقارئ جهدا تأويليا، لذلك يمكن القول أنّ العالم الممكن "يستمد مضامينه من التّجربة الواقعية وممّا تأتي به عوالم المتخيّل"[5] الخاصة بالقارئ.

أمّا عن علاقة الاستعارة بالعالم الممكن، فإنّ إيكو يشترط في تأويل الاستعارة عالما ممكنا يتحقّق فيه المعنى الاستعاري، وذلك لأنّ التّعبير الاستعاري يجب أن يفهم حرفيا، لكن مع إسقاط محتواه على عالم ممكن"[6]، وهذا معناه أنّ الاستعارة تجمع بين طرفين يحتوي كل منهما عل مجموعة من الخصائص التي توفّرها الموسوعة، وعندما يرتبط هذين الطّرفين معا تتحقّق وحدة دلالية غير معقولة تحتاج لتأويلها إلى تخييل عالم ممكن يمكن أن تتحقّق فيه هذه الوحدة، ولتبيين دور العالم الممكن في تأويل الاستعارة نقترح تحليل استعارة:

---

[1]– يُنظر: رشيد الإدريسي، سمياء التّأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص.71.

[2]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.170.

[3]– وحيد بن بوعزيز، مفهوم النّص والتّأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التّعضيد النّصي، رواية صحراء "لجون ماري غوستاف لوكليزيو" أنموذجا)، ص.33.

[4]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.172.

[5]– أمبرتو إيكو، آلية الكتابة السّرديّة (نصوص حول تجربة خاصة) ، ص.7.

[6] – أمبرتو إيكو، تأويل الاستعارة، ترجمة: حسن بوتكلاي.

– "للحزن أناقته أيضًا"[1].

تتوفّر كلمتي: الحزن والإنسان –وهما الكلمتان المشكّلاتان لطرفي هذه الاستعارة– على مجموعة من الخصائص نذكر منها:

الحزن	إنسان
[+مجرد]	[+حي]
[+إنسان]	[+عاقل]
[+نفسي]	[+لباس]
[+بكاء]	[+أناقة]

لكن مع ارتباط هاتين الكلمتين يكتسب الحزن السّمة [+أناقة] فيصبح من غير المعقول أن يكون الحزن أنيقا، لذلك يجب أن نتخيّل عالما ممكنا يكون فيه الحزن أنيقا وهذا ما يساعدنا على تأويل هذه الاستعارة، وعليه تمثّل الاستعارة عند إيكو "الخطوة الأولى، غير الواضحة بعد في سبيل بناء قالب للعالم"[2]، عالم متخيّل يكون فيه على سبيل المثال الحزن أنيقا، وبذلك فإنّ "كلّ استعارة من شأنها أن تمثّل بناء عالم ممكن"[3] يكتسب فيه الطّرف الثّاني للاستعارة بعض خاصيات الطّرف الأوّل فيتحقّق المعنى الاستعاري.

يستند القارئ في تأويل استعارة: "ابنة الأسطور"[4] على تخييل عالم ممكن تكتسب فيه الأسطورة سمة لازمة في الإنسان وهي: [+ ابنة] كالأتي:

المعنى الحرفي	المعنى الحرفي	المعنى الاستعاري
⇩	⇩	⇩
الأسطورة	الإنسان	الأسطورة
[+خيال]	[+عقل]	[+خيال]
[+إنسان]	[+حيوان]	[+ إنسان]
[+أحداث]	[+أب]	[+ أحداث]
	[+ ابنة]	[+ ابنة]

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.351.

[2]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة)، ص.199.

[3]– م ن، ص.198.

[4]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.103.

يرى إيكو أنّ العالم الممكن يفترض وجود فرد يعود إلى الإنسان والأسطورة في الآن نفسه، لذلك يبدو من قبل التهوّر الالتزام في تحليل الاستعارة من منظار العوالم الممكنة، ومرد ذلك إلى أنّ الاستعارة لا يسعها أن تنتج أفرادا من عالم تعاقبي*، إنّما تساهم، ببساطة، في إغناء تعرّفنا إلى الأفراد اللذين ينتمون إلى العالم المرجعي نفسه[1].

علاوة على المفهومين السّابقين «عالم الخطاب والعالم الممكن» يضع إيكو خمس قواعد يجب إتباعها قصد التّوصّل إلى تأويل الاستعارة، وهذه القواعد هي[2]:

– يجب بناء تمثيل أولي لمعنم المستعار منه، شرط أن لا يتوفّر في هذا التّمثيل إلاّ الخاصيات المهمة حسب سياق النّص، بينما يتم تثبيط الخاصيات الأخرى، وهذه العملية تمثّل أول محاولة استكشافيةعند إيكو.

– يجب أن نتعرّف ضمن الموسوعة «المسلم بها موضعيا للعرض» على معنما آخر يملك معينما أو أكثر من المعينمات التي يمتلكها المستعار منه، ليصبح هذا المعنم مرشحا للقيام بدور المعنم المستعار له، وفي حالة وجود أكثر من معنم، علينا القيام بمحاولة استكشافات أخرى اعتمادا على إشارات السّياق النّصي.

– يجب أن نختار واحدة أو أكثر من الخصائص أو المعينمات المختلفة، ونركّب عليها شجرة فورفوريّة بطريقة تلتقي فيها هذه الأزواج المتعارضة عند عقدة عليا من الشّجرة.

– يبرز المستعار منه والمستعار له علاقة جديرة بالاهتمام، وهي أنّ التقاء مختلف خصائص الاستعارة عند عقدة معيّنة من الشّجرة الفورفوريّة يشير إلى معايير سياقية نصّية واضحة، وإلى تأويل محتمل للاستعارة.

– يجب أن نتحقّق إذا كان بالإمكان، اعتمادا على الاستعارة المفترضة، أن نحدد علاقات دلالية جديدة، بطريقة نثري بها بصفة لاحقة القدرة المعرفيّة للاستعارة.

---

* ينتج العالم التّعاقبي عن تراكب العلم الواقعي والعالم الممكن. يُنظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التّعاضد التأويلي في النصوص الحكاية)، ص.172.

[1]– م ن، ص.199.

[2]– أمبرتو إيكو، السّيميائيّة وفلسفة اللّغة، ص ص.302–304.

خـاتـمة

توصّلنا من خلال محاولتنا تسليط الضّوء على الاستعارة والموسوعة في الخطاب الرّوائي إلى مجموعة من النّتائج هي كالأتي :

1- قصور المنظور البلاغي التّقليدي للاستعارة، ومردّ ذلك إلى الأسباب الآتية:

أوّلا: الاعتقاد بجمود اللّغة.

ثانيا: محدوديّة الشّجرة الفورفوريّة.

ثالثا: النّظريّة الاستبداليّة القائمة على اللّفظ.

رابعا: الوظيفة الجماليّة للاستعارة.

2- أهميّة المنظور البلاغي الجديد الذي سدّ ثغرات المنظور البلاغي التّقليدي فاتحا بذلك مجالا أوسع لدراسة الاستعارة.

3- تعدّ الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد خاصيّة خطابيّة لا يقتصر وجودها على الخطاب الشّعري، بل يتعدّاه إلى الخطاب الأدبى بصفة عامة، وإلى كل أنواع الخطابات الأخرى كالخطاب التّاريخي، والعلمي، والدّيني.

4- الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد ليست وسيلة لغويّة لوصف تشابهات موجودة قبليّا بين شيئين، وإنّما هي وسيلة مفهوميّة، ومعرفيّة لإدراك الواقع.

5- تعدّ الاستعارة في النّظريّة التّفاعليّة تعبيرا عن تصوراتنا الذّهنيّة، ترتبط فيه كل الارتباط بالتجارب الحياتية التي تتعلّق بالنّظم الاجتماعيّة والثّقافيّة، مشكّلة بذالك بنية جديدة هي حصيلة تفاعل مجالين، ثم يتمّ وفقها تداخل سمات المجال الهدف مع سمات المجال المصدر وذلك ما يحقّق الدلالة الاستعارية، وهذا ما يؤكّد على ضرورة الأخذ بالنّظريّة التّفاعليّة على حساب النّظريّة الاستبداليّة.

6- تعدّ الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد آلية سيميائيّة تحتلّ دراستها مجالا واسعا في الاشتغال السّيميّائي، وذلك لأنّ اللّغة فيها من الدّرجة الثّانية أي مجازية، حيث لا نكتفي في دراسة الاستعارة بالمعنى بل نتعدّاه إلى معنى المعنى أي الدّلالة.

7- تشكّل الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد مظهرا تداوليا بامتياز، حيث ترتبط في نشأتها وفهمها وترجمتها وموتها وحياتها بسياقها الأصلي وسياق اللّغة المترجم إليها، بالإضافة إلى موسوعة المتلقّي.

8- تتجلّى الاستعارة بصورة مكثّفة في الخطاب الرّوائي لذاكرة الجسد، وذلك على مستوى العنوان، الكلمة، الجملة، المكان، ممّا يعمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجماليّة، وهذا ما يجعل هذا النّص الرّوائي ينفتح على قراءات متعدّدة ومختلفة باختلاف الموسوعة الثّقافيّة للقرّاء.

9- توفّر الموسوعة فضاءً أوسع لتأويل الاستعارة، لذلك يجب استغلال ثراء الموسوعة المعرفيّة المفتوحة على مختلف العلوم بدل محدوديّة القاموس.

10-يتطلّب تأويل الاستعارة تدخّل المتلقي والسّياق الذي يستند فيه إلى الموسوعة المرتبطة بثقافته.

11- يعمل مفهوم عالم الخطاب عل الحدّ من الفائض التأويلي الذي توفّره الموسوعة للوحدة الاستعارية، ويكون بذلك قد ساعد في تثبيط الانفتاح التّأويلي اللانهائي.

12- لا يمكن تأويل الاستعارة دون تخييل عالم ممكن يصلح لأن تتحقّق فيه هذه الاستعارة.

قائمة المصادر والمراجع

-المراجع باللغة العربية :

1. الإدريسي رشيد: سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء 2000.
2. أوگان عمر: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب 2000.
3. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء1990.
4. بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، عمّان عاصمة للثقافة 2001.
5. بلعابد عبد الحق: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008.
6. بلعلى آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو 2006.
7. بلمليح إدريس: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 2000 .
8. جحفة عبد المجيد: مدخل إلى الدلالة الحديثة، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط 2000.
9. الحنصالي سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 2005.
10. خطابي محمد: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب 2006.
11. سعد الله محمد سالم: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمّان2007.
12. سليم عبد الإله: بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط2001.
13. العالم محمود آمين: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، ط1، دمشق1986.
14. عبد الرحمن طه: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1998.

15. عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008 .
16. أبو العدوس يوسف: الاستعارة في النقد العربي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان1997.
17. فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ط1، الكويت 1992.
18. كمّون زهرة: الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، ط1، تونس2007.
19. الماكري محمد: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1991 .
20. مستغانمي أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23 ، بيروت 2008.
21. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط2، الرباط 1986.
22. ـــــــــــ: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط 1990.
23. ـــــــــــ: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1994.
24. ـــــــــــ: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 1996.
25. سعد الله محمد سالم: مملكة النّص (التّحليل السّيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن2007، ص.58.
26. سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995.
27. قاسم سيزا: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت 1985.
28. ناصف مصطفى:الصورة الأدبية، مكتبة مصر، ط1، القاهرة 1958.
29. الولي محمد: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الآمان، ط1، الرباط 2005.

- المراجع المترجمة :

1. آريفييه ميشال وآخرون: السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر2002.
2. إيكو أمبرتو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1996.
3. ـــــــــــ: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الرباط 2000.
4. ـــــــــــ: السميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2005.
5. ـــــــــــ: العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2007.
6. ـــــــــــ: آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية 2009.
7. دولودال جيرار وجويل ريطوري: السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي ، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء 2000.
8. كوهن جون :بنية اللغة العربية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986.
9. ريتشاردز أيفور أرمسترونغ: فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب 2002 .
10. ريكور بول: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2003.
11. طاليس أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان.
12. لايكوف جورج وجونسون مارك: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، الرباط 1996.
13. لوسركل جون جاك: عنف اللغة، ترجمة وتقديم: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2005.

14. ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دارتوبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1988.

-المقالات :

1. بلعابد عبد الحق: شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، كتاب الملتقي الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج2006.
2. بلعلى آمنة: الميتاروائي وسؤال الكتابة عند أحلام مستغانمي، مقالة في مجلة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية،2007.
3. الحراصي عبد الله: نظريات جديدة في الاستعارة والترجمة، مقالة في مجلة علامات، عدد23، 2005 .
4. خالفي حسين: نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة، مقالة في مجلة الخطاب (دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدرسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب)، ع2، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري، تيزي وزو2007.
5. صبرة أحمد: التفكير الاستعاري في الدرسات الغربية، مقالة في مجلة علامات، ج49، م13، سبتمبر 2003.
6. سليم بركان: مقالة في كتاب المتلقي الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر2006.
7. عمار زعموش: الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، (من نقد الواقع إلى البحث عن الذات)، مقالة في مجلة الثقافة، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد114، السنة الثانية والعشرون، الجزائر1997.
8. قوتال فضيلة: التشاكل والفعل الاستعاري، مقالة في مجلة سيميائيات، ع2، الجزائر 2006.
9. ليجيو فرنسيشكو: الترجمة بضمير الخائن، مقالة في مجلة الاختلاف (عين على الكتابة والنقد والاختلاف)، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3، الجزائر ماي2003.

-الرسائل الجامعية :

1. بن بوعزيز وحيد: مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التعضيد النصي رواية "صحرء" لجون ماري غوستاف لوكليزيو أنموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر2005/2006.
2. عشي نصيرة: البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيوية-سيميائية)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف نور الدين السد، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر2007.
3. حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر2009.
4. كريبع نسيمة: استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ "أحلام مستغانمي"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف تاوريرت بشير، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2008.

-القواميس باللغة العربية والفرنسية:

1. علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي. ألف بائي)، تقديم: محمود المسعدي، الشركة التونسية للتوزيع، ط5، تونس 1984.
2. AL –Mujib (le Répondant), dictionnaire francais– arabe, général, linguistique, fonctionnel, maison YAMAMA D`EDITION & Diffusion, 1er édition, Tunis Avril 2007.
3. Dictionnaire Encyclopédique : Larousse, édition Atlas , paris 2002.
4. Le dictionnaire du littéraire: presses universitaires de France, 1 édition, paris mai 2002.

- المراجع باللغة الفرنسية:

la métaphore vive, Edition du seuil , paris 1975.:1. Ricœur Paul

sens et expression, Les édition de Minuit, Paris 1979.:2. Searle, J. R

-المواقع الإلكترونية:

1. إيكو أمبرتو: تأويل الاستعارة، ترجمة: لحسن بوتكلاي.
http://www.aljabriabed.net/n26_11butaklawi.(2).htm

2. بلبع عيد: الرؤية لتداولية للاستعارة، مقالة في مجلة علامات، العدد ،23، مكناس 2005.
http://www.ta5atub.com/t1492-topic

3. بنكراد سعيد: المؤوّل العلامة التأويل، علامات، عدد9، 1998.
http://www.saidbengrad.com/al/n9/12.htm

4. الحراصي عبد الله: نظرات جديدة في الاستعارة والترجمة
http://alalamy.hooxs.com/t7725-topic

5. الشريف كارم: حوارمع أحلام مستغانمي، مجلة أنكيدو الثقافية الحرة المواضيع، ج1، 25 أفريل2007، موقع المجلة على شبكة الأنترنيت:
m.ankido.us/news.php?action=view&id=77:http ://

6. مستغانمي أحلام: شهادة في الكتابة، موقع مستغانمي على شبكة الانترنت:
http://www.mosteghanemi.net/pagesdes.asp?sub1=3 &re_id=8

7. عبد السلام صحراوي: الأناقة والإغراء في لغة مستغانمي.
http://www.arabworldbooks.com/Readers2005/articles/language.htm

8. رحيم عبد القادر: وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.
http://www.adablabo.net/rahim.htm

9. عبد اللّه إبراهيم: أحلام مستغانمي، وثنائية الكتابة والجسد، 03 فيفري2003.
http://www.sudaneseonline.com/cgi-bin/sdb/2bb.cgi?seq=msg&board=5&msg=1044280262

10. آسيا البوعلي: أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى تصدر عن المؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان،14جويلية 2009.
http://www.nizwa.com/articles.php?id=1712

11. أحمد زياد محبك: جماليات المكان في الرواية، 06جوان2005.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2220

12. الموسوعة العالمية ويكيبيديا: http://ar.wikipedia.arg

13. فرنسوا را ستي، المعنى بين الذاتية والموضوعية، ترجمة: سعيد بن كراد.
saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7-10.htm