الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جمالية التركيب الاستعاري وفاعليته في إنتاج المعنى في ديوان "بوح الرمق الأخير" لنادية العياطي أنموذجا.

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبتين:

** إيمان جامع*

** فريال جامع*

إشراف الأستاذة: سميرة بوجرة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جمالية التركيب الاستعاري وفاعليته في إنتاج المعنى في ديوان "بوح الرمق الأخير" لنادية العياطي أنموذجا

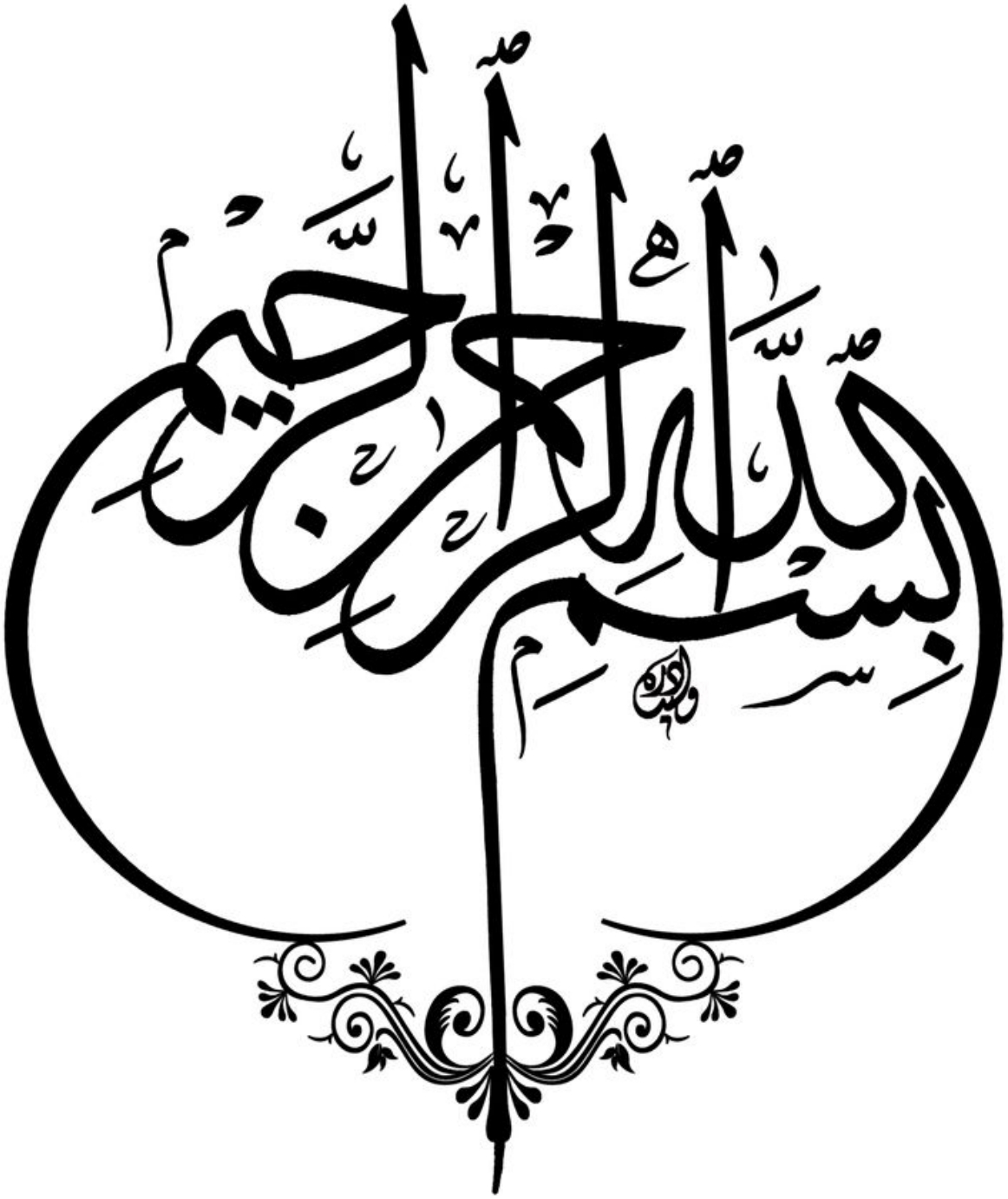
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبتين: ***إشراف الأستاذة: سميرة بوجرة***

**** إيمان جامع***

**** فريال جامع***


بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان

الحمد لله نستعينه ونشكره ونهتدي به من يهده الله فهو المهتدي

ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا.

ها نحن نضع اللمسات الأخيرة على عملنا المتواضع الذي تم بعون الله وتوفيقه.

وبعد شكر الله وحمده نتقدم بكلمة شكروعرفان:

إلى:

❖ من زودنا بالدعاء فكان جنة لنا ووفاء.

❖ الأستاذة المشرفة التي ر افقتنا طيلة السنة بنصائحها البناءة

وتعليماتها المرشدة. الأستاذة المحترمة: "سميرة بوجرة"

إلى:

❖ أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هذه المذكرة.

وفي الأخير نشكر كل من ساهم من قريب أو بعيد

بالفعل أو القول أو الدعاء

في إنجاز هذا العمل.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لإتمام هذا العمل الذي نهدي ثمرته

إلى:

جدّي الغالي رحمه الله.

الوالدين وكل العائلة الكريمة.

كل الذين أكنّ لهم خالص ودّي واحترامي.

كل من أحبّنا و انتظر نجاحنا.

مقدمة

مقدمة:

الاستعارة من أهم المواضيع في التراث البلاغي، عرفت اهتماما من القدماء، ولازالت تحتلّ مكانة رفيعة في دراسات المحدثين، ولعلّ سبب هذا الاهتمام راجع إلى وعيهم بأهميّة الاستعارة في عملية الإبداع الفني، إضافة إلى ما تتميّز به من مزايا وخصائص تجعلها تحظى بمكانة مرموقة بين فنون البيان، فكانت تلك الدراسات (دراسات القدماء والمحدثين) تهدف إلى كشف جوهرها، وفهم آليات اشتغالها.

ورغم الاختلاف في وجهات النظر والمنطلقات إلّا أنّ الأسس التي حكمت رؤية الاستعارة تقليديا كانت ثابتة، فهي ظاهرة لغوية يتمّ فيها استخدام لفظ بديل لفظ آخر على أساس التشابه بين طرفيها، إلّا أنّ وجهة نظر البلاغة الجديدة جعلت الاستعارة تأخذ منحا تواصليا لأننا نعيش، نتواصل، نحيا ونتعامل بها بشكل يومي، وهي الوسيلة التي تعمل على تنظيم المعارف والسلوكيات، وتكشف أشكال التفاعل داخل المجتمع ممّا يجعلنا نفهم نظامه وبنيته، فكانت آلية من آليات إنتاج وبناء المعنى.

والاستعارة ركن جوهري من أركان التفكير، لارتباطها بالعمليات التخمينية التي يقوم بها المتلقي والمستمع، ومن هنا جاء هذا البحث للكشف عن كنه الاستعارة، وفاعليتها في إنتاج الدلالات ولو بالجزء اليسير لموضوع ضخم لا يتّسع المقام للخوض فيه. ولكننا حاولنا أن نسهم في إضاءة جانب من جوانبه لعلّه يمنح للقارئ فهما جديدا حول الاستعارة وآلية اشتغالها وإدراك عناصر تشكّلها مع ربطها بمختلف النظريات القديمة والحديثة وكذا ربط تأويلها بالموسوعة الثقافية.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي أحاطت بهذا الموضوع من الناحية المفهومية والقيمة الجمالية والفنية إلّا أنّ الدراسات التي تناولته من ناحية الفاعلية في إنتاج المعنى تبقى قليلة ومن هنا انبثقت الإشكالية الخاصة بهذا البحث وبرزت بشكل أساسي مفادها: كيف تسهم التراكيب الاستعارية في إنتاج المعنى في ديوان "بوح الرمق الأخير" لنادية العياطي؟ لتستوقفنا جملة من التساؤلات تفرضها فكرة الموضوع أهمها: كيف تتشكّل التراكيب الاستعارية في ديوان بوح الرمق الأخير؟ وما مدى براعة نادية العياطي في انتقاء استعاراتها؟ ما هي الموسوعة؟ وكيف يمكن تأويل الاستعارة من خلالها؟

ومن هذا المنطلق ارتأينا لاختيار هذا الموضوع الموسوم " جمالية التركيب الاستعاري وفاعليته في إنتاج المعنى في ديوان بوح الرمق الأخير أنموذجا".

واختيارنا لهذا الموضوع لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان وفقا لتفكير مسبق أدركنا من خلاله أهميته وقيمته العلمية، واستحقاقه للبذل والعطاء.

وقد عزّزت اختيارنا لهذا الموضوع بواعث كثيرة منها: الذاتية والموضوعية.

✓ البواعث الذاتية: وتشمل:

- الميل إلى الشعر باعتباره الفن الأدبي الأسمى.
- الإعجاب بالشعر الجزائري المعاصر وخاصة أعمال نادية العياطي، التي أصرّت على البوح في رمقه الأخير، ونقشت بلغتها الشعرية قصائد تعجّ بالجمال الفني.

✓ البواعث الموضوعية: وتشمل:

- الكشف عن بعض خفايا التراكيب الاستعارية وفاعليتها في إنتاج المعنى.
- قلّة الدراسات التي تناولت أعمال الشاعرة الجزائرية نادية العياطي، إضافة إلى غنى شعرها وثراؤه بالتصوير، حتى أضحى ظاهرة متكررة في كلّ قصيدة، ومنهجا متّبعا في الكتابة الشعرية، يجدر بالباحث الالتفات إليه. وهذا ما دفعنا للبحث في أحد دواوينها وهو " ديوان بوح الرمق الأخير"، ليكون نموذجا للدراسة والتمثيل.

وقد حاولنا الإجابة على التساؤلات المطروحة اعتمادا على المنهج الوصفي التحليلي البلاغي، لأن طبيعة البحث تقتضي الوصف، التحليل، الشرح وتفسير الظواهر لفهم التراكيب الاستعارية الموجودة في الديوان، والقدرة على تأويلها، لذا كان الأنسب لهذه الدراسة.

وأمّا عن الخطة المتبعة فقد كانت كالآتي:

مقدمة

مدخل: استعرضنا فيه أهمّ التعريفات والمفاهيم التي لامست مصطلح الاستعارة وتباينه بين البلاغة العربية والغربية، وركّزنا على أعمال الغربيين نظرا لما أتوا به في دراسة الاستعارة ضمن إطار ما يسمى بالبلاغة الجديدة، كما عرضنا فيه آراء النظريات الحديثة في الاستعارة (النظرية الاستبدالية، السياقية، التفاعلية) وختمنا هذا المدخل بحوصلة عن كل ما تمّ تناوله من مفاهيم وتعاريف.

الفصل الأول: الموسوم: " الاستعارة وبناء المعنى في ديوان بوح الرمق الأخير" الذي قسّمناه إلى عنصرين:

- العنصر01: "التشخيص والتجسيم وفاعليتهما في إنتاج المعنى"، تناول فاعلية الاستعارة في إطلاق خيال المتلقي وكيفية إنتاجها للمعاني عبر التشخيص والتجسيم في ديوان بوح الرمق الأخير.
- العنصر02: "التراسل الحسي وفاعليته في إنتاج المعنى" درس التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص الشعري من خلال تفعيل الحواس، وهذا بتحليل جملة من النماذج التطبيقية اللازمة لبيان فاعلية التركيب الاستعاري في إنتاج المعنى.

الفصل الثاني: " الموسوعة وفاعليتها في تأويل الاستعارة في ديوان بوح الرمق الأخير"، وقد ضمّ هو الآخر عنصرين:

- العنصر01:" الاستعارة والموسوعة " وتطرقنا فيه إلى مفهوم الموسوعة وظيفتها خلفياتها وفروعها، كما كشفنا فيه عن طبيعة العلاقة بين الاستعارة والموسوعة.
- العنصر02: " الموسوعة والتأويل الاستعاري" تطرقنا فيه إلى دور الموسوعة في عملية التأويل الاستعاري، من خلال تحليل نماذج من ديوان" بوح الرمق الأخير" تحليلا موسوعيا وأبرزنا عن مدى فاعليتها في إنتاج الدلالة.

خاتمة: ضمّت أهم النتائج التي توصل إليها البحث في خطوط واضحة تدور حول لبّ الموضوع وهو التركيب الاستعاري وفاعليته في إنتاج المعنى في ديوان بوح الرمق الأخير.

وقد اتكأت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمّها:

- ديوان بوح الرمق الأخير، الذي يعتبر نواة البحث والمادة الخام التي اعتمدنا عليها.
- كتاب الاستعارات والشعر العربي الحديث لسعيد الحنصالي، الذي يعمل على استقصاء دور الاستعارة في بناء الخطاب الشعري.
- كتاب الاستعارات التي نحيا بها لجورج لايكوف ومارك جونسون لمترجمه عبد المجيد جحفة.

وقد سبقتنا دراسات عديدة في هذا الموضوع منها:

- دراسة نادية ويدير حول "الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي ذاكرة الجسد أنموذجا". التي أفاضت علينا من نهر العلم والمعرفة.

وقد واجهتنا صعوبات عدّة أثناء إنجاز هذا العمل أبرزها:

- قلة الدراسات والمتابعات للاستعارة في الشعر الجزائري.
- ارتباط الاستعارة داخل النص الشعري بأدوات فنية؛ كاللغة، الأسلوب، وتدخل السيـاق مما يولد صعوبة في تحليلها وتأويلها.

وفي الأخير نرى أنّه من الوفاء والإخلاص أن نتقدّم بجزيل الشكر لكلّ من ساعدنا من قريب أو بعيد، ماديا أو معنويا في إنجاز هذا البحث، كما نتقدم ببالغ الشكر إلى الأستاذة المشرفة سميرة بوجرّة تقديرا لما أبدته لنا من ملاحظات تقييمية، ونصائح مفيدة وجّهتنا إلى ما غاب عنا وأنارت لنا طريق البحث.

مدخل:

الاستعارة ونظرياتها.

تتصدّر الاستعارة بنية الكلام الإنساني بشكل كبير، فكانت أداة للتعبير ومصدرا للترادف وتعدّد المعنى، ومتنفّسا للعواطف والمشاعر الانفعالية، فأصبحت بذلك محط أنظار لدى مختلف التوجهات والتخصصات، وكان مجالا خصبا نظرا للدور الذي تؤديه في نقل معاني النص باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز البيان، وقد تعدّدت مفاهيمها بين التراث العربي القديم والغربي، كما اختلفت نظرياتها.

1. الاستعارة عند النقاد العرب القدامى:

الاستعارة فن من فنون البلاغة العربية، تعدّد تناوله بتعدّد الدارسين من البلاغيين والنقاد العرب القدامى الذين اهتموا بالاستعارة، فحاولوا تحليلها من أجل تحديد ماهيتها التي غابت عن تعابير وتعريفات الدارسين. لدى وجب في البداية أن نتطرق للمفهوم اللّغوي والاصطلاحي لها.

1.1. المعنى اللّغوي للاستعارة:

الاستعارة في معناها اللغوي هي: "من العارية وتعوّر واستعار: طلب العارية واستعارة الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه...يقال: تعوّر واستعار نحو تعجب واستعجب"[1].

كما أنّها: "مأخوذة من العارية أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه".[2]

والاستعارة في القاموس المحيط:" مشتقة من العرية وهي العطية، وقيل سمية عارية لتعريتها عن العوض وقيل أخذها من العار أو العري خطأ وهي شرعا تملك منفعة بلا بدل".[3]

فالمعاني اللغوية لمصطلح "الاستعارة" كلها تصّب في قالب ومعنى واحد وهو التداول والمناولة؛ وهي بمعنى أخذ الشيء والعطاء والطلب.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد4، مادة (ع/ و/ر)، دار صادر بيروت (د.ت)، ص618.

[2] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (عربي/عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (د.ت)، ص82.

[3] البستاني بطرس، محيط المحيط، مادة(ع/و/ر)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1977م، ص633.

وقد تطوّر هذا المفهوم اللغوي شيئا فشيئا حتى أصبحت الاستعارة فنّا من الفنون البلاغية التي عُرفت مند القديم.

2.1. المفهوم الاصطلاحي للاستعارة:

الاستعارة في معناها الاصطلاحي هي نقل اللفظ من معناه الذي عُرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يُعرف به من قبل، لوجود علاقة شبه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي وتوجب إيراد المعنى المجازي.[1]

ويُعتبر (الجاحظ/255هـ-869م) أوّل من تطرّق لتعريف الاستعارة في كتابه "البيان والتبيين" فذهب إلى أنّ الاستعارة هي" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[2]

فمفهوم (الجاحظ) للاستعارة جاء قريبا إلى حدٍّ ما من المعنى اللغوي؛ إذ جعلها نقل اللفظ من معنى عُرف به إلى معنى آخر لم يُعرف به، ولم يُقيّد هذا النقل بأي شرط ولم يُبيّن الهدف أو الغاية من هدا النقل، أهو لإيضاح الفكرة أم للتجميل والتزيين؟

فكانت الاستعارة عنده توضيح لما في الذهن من أفكار في قالب يمكن إدراكه بالحس.

تطرّق (ابن قتيبة/276هـ-899م) لمفهوم الاستعارة عند العرب في قوله:" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة، إذ كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها ومشاكلا"[3] أطلق ابن قتيبة مصطلح الاستعارة على الكلمة المنقولة من الدال القديم إلى الدال الجديد، شرط أن يكون الدال الجديد بسبب أو جوار أو في تشاكل مع الدال الأوّل.

أما (أبو هلال العسكري/395هـ-1004م) فيعرفها بقوله:" الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة لغرض وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عن تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالتحليل أو التحسين الذي يبرز فيه"[4]

---

[1] ينظر: بن عيسى بالطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد، ط1، 2008م، ص235.

[2] أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ج1، ط5، القاهرة 1986م ص103.

[3] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، (د.ط) بيروت، لبنان، (د.ت)، ص88.

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، المكتبة المصرية، صيدا، بيروت 1986م، ص295.

نلمس من خلال هذا الطرح أنّ الاستعارة عند العسكري هي نقل اللفظ من استعماله الأصلي إلى موضع آخر، تهدف إلى شرح المعنى شرحا يقرّبه من ذهن السامع ويوضحه في نفسه أو يؤكده، أو للمبالغة في إدخال المشبه في جنس المشبه به.

تناول (عبد القاهر الجرجاني/471هـ-1078م) الاستعارة في قوله: الاستعارة: أن تُريد تشبيه الشيء بشيء فتدع أن تُفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه تُريد أن تقول: رأيت رجلا كالأسد في شجاعته وقوّة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسدا[1] فلاستعارة عند الجرجاني مرتبطة بالمعنى دون اللفظ وذلك من خلال استبعاده لفكرة النقل الحرفي، فالاستعارة ليست في اللفظ وإنما في فهم الإنسان لمعنى اللفظ والتعبير عنه بأكثر من لفظ أو تركيب.

كما عرّفها (السكّاكي/626هـ-1228م) هو الآخر بقوله:" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به".[2]

يتضح من خلال هذا الطرح أنّ الاستعارة عند السكاكي عمادها المشبه والمشبه به باعتبارها تشبيه حُذف أحد طرفيه؛ فيكون الطرف المُصرح به دالا على الطرف المحذوف لوجود قرينة تدل عليه.

وبالنظر إلى تلك الآراء التي تم تناولنا نجد أنّ الاستعارة عند العرب جزء لا يتجزء من المجاز اللغوي.

2.نظريات الاستعارة عند النقاد الغربيين:

احتلّت الاستعارة منزلة واضحة في الدراسات اللغوية والبلاغية القديمة والحديثة فشكّلت لدى الدارسين الغربيين محور العناية لما تضفيه على الكلام من رونق وزُخرف وكذا من معنى ودلالة، ومعظم الأبحاث التي خاضت في موضوع الاستعارة لم تخرج عن إطار المقدمات الأرسطية التي كانت مرجعا ومنطلقا لبناء مقدمات مغايرة من حيث الأهداف والمنطلقات.

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت)، ص431.

[2] أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان 1983م، ص369.

1.2. النظرية الاستبدالية:

ارتبط نشاط الاستعارة عامة بمفهوم "الاستبدال والنقل" وهو الأساس الذي أنبنى عليه التصوّر الأرسطي العربي والغربي القديم، حيث تناول (أرسطو طاليس) الاستعارة في موضعين من كتاب "الخطابة" الذي كان له صدًى كبيرًا لدى جلّ الدارسين قديما وحديثا فأرسى في ظله كثيرا من التصورات التي أسهمت في تصوير البحث اللغوي خصوصا ما يتعلق منها بالمسائل البلاغية، وقد تحدّث عن الاستعارة في باب "الشاهد" وفيه اعتبرها مقوّما حجاجيا ومحسّنا لفظيا في معرض حديثه عن الأساليب.[1]

أمّا في حديثه عن بنية اللّغة أدرج الاستعارة ضمن المحاكاة(التخييل) والتخييل هو سمة فطرية في البشر وصفة جوهرية في الخطابات الشعرية، وهي الخاصية التي تلعب دورا بارزا في مستوى الأقاويل الخطابية، فتخرج الخطاب من الغريب إلى المألوف، والتخييل يجعل من الاستعارة مفهوما واسعا يشمل العديد من الألوان البلاغية.[2]

الاستعارة عند (أرسطو) مجرّد قوة إضافية للّغة فهي "وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الوجودية قبليا بين شيئين في العالم أو انحرافا طفيليا يصيّب اللّغة فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية"[3] أي أنّها لا تملك أي وظيفة معرفية ولا تعمل على بناء الوجود وإنّما تركز على وظيفة التجميل والتزييف (الوظيفة الجمالية)، ممّا يجعلها تحتل حيّزا واسعًا شأنها شأن بقية الأشكال المجازية لارتباطها بالخيال الشعري، فكانت الاستعارة أساس العملية التخيلية.

لم يتناول كتاب "الخطابة" مفهوما جديدا للاستعارة وإنّما اقتصر على إبراز الفروق بينها وبين التشبيه؛ حيث أنّ التشبيه يتميّز بطابعه الخطابي لأنه يحتاج في صياغته لوجود طرفين حاضرين على الأقل. يقول (أرسطو):" والتشبيه ضربٌ من المجاز إذ ثم فارق ضئيل جدّا فحين يقول الشاعر عن أخيلوس:" لقد وثب كالأسد" فها هنا تشبيه وإذا قيل:" أسد وثب"

---

[1] ينظر: عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان2015م، ص09-10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[3] سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب2008م، ص76.

فهذا مجاز لأنّه لمّا كان كل منهما شجاعا فقد نقل المعنى وسُمي أخيلوس أسدا ومن ثم فإنّهما لا يفترقان إلاّ في طريقة الصياغة"[1] فالاستعارة عنده تقوم على المشابهة ولا يعتبر الاختلاف بينها وبين التشبيه كبيرا وإنّما يكمن هذا الاختلاف في غياب أداة التشبيه في الاستعارة وحضورها في التشبيه.

لا يمكن فصل دراسة التشبيهات عن دراسة الاستعارات لأنّهما معا مظهران لنفس الأداة وهي الصورة، يقول (أرسطو):" وكل هذه العبارات يمكن أن تستخدم تشبيهات أو مجازات حتى إنّ كل التي تُعدّ مجازات تصلح أيضا أن تكون تشبيهات هي مجازات دون تفصيلات"[2] فالتشبيه يمكن أن يتحول إلى استعارة والعكس صحيح، إلاّ أنّ الإيجاز هو ما يميز الاستعارة عن التشبيه. لذا كانت الاستعارة ذات علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها شأن التشبيه وهذا من خلال ما أبرزته النظرية الاستبدالية.

يحصر (أرسطو) الاستعارة في اللفظ، وهذا واضح من خلال تناوله إيّاها في باب العبارة فجعلها قائمة على المحور الاستبدالي للّغة لأنّها تتعلق بكلمة واحدة لها معنيان حقيقي وآخر مجازي، وتحصل الاستعارة عند استبدال لفظة مجازية بأخرى حقيقية وفق مبدأ الاختيار والانتقاء[3]. وهذا ما نجده في كتابه "فن الشعر" يقول:" المجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل يتم إمّا من جنس إلى نوع أو من نوعٍ إلى جنس أو من نوع إلى نوع أو بحسب التمثيل"[4]

فالاستعارة تقوم على المحور الاستبدالي ولا يمكن النظر إليها بمعزل عن الجملة والخطاب لاعتمادها على وجود طرفين على الأقل داخل العملية التواصلية، وقد قسّم (أرسطو) الاستعارة إلى: النقل من الجنس إلى النوع؛ بمعنى ذكر الجزء وإيرادة الكل، والنقل من النوع إلى الجنس ويعني ذكر الكل وإيرادة الجزء، والنقل من نوع إلى نوع، ويقصد به ذكر الكل وإرادة الكل. فكان قيام الاستعارة على النقل والاستبدال يجعل مفهومها مفهومًا واسعًا يربطها مع مجموعة كبيرة من الوجوه البلاغية.

---

[1] أرسطو طاليس، فن الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط2، بغداد1986م ص204.

[2] أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص205.

[3] ينظر: عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ص17.

[4] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص58.

ترتكز النظرية الاستبدالية على مرتكزات تتمثل في كونها لا تتعلق إلاّ بكلمة معجمية واحدة دون النظر إلى السياق الوارد فيه، وهكذا يكون للكلمة معنيان: الأوّل حقيقي والآخر مجازي أي أنّ الاستعارة تتميز عن بقية أنواع الانزياح الأخرى وهذا لارتباطها بمفهوم النقل الذي يؤكّد على أنّ المعنى الاستعاري لا يتحدّد إلاّ من خلال مجال حقيقي أصلي يتجاوز إلى مجال مجازي غير حقيقي[1].

إذن، الاستعارة هي " شيء محدد قائم على استبدال يدرك أصله المأخوذ منه ثم يتسامح فيه"[2]. أي أنّنا نقوم بعملية نقل وإعارة (ب) إلى(أ)، فتكون عملية استبدال لا أنّ (أ) أصبحت(ب).

ويقسم (أرسطو) الاستعارة إلى:

- **الاستعارة الجمهورية:**

وهي التي صارت متداولة ومستهلكة بين الجمهور نتيجة التكرار وكثرة الاستعمال لدرجة أنها فقدت تأثيرها فلا تنتج إقناعا ولا لذّة في ذاتها، لأنها لا تملك قوّة حجاجية أو تحليلية نتيجة غياب عنصر المفاجأة فيها.[3]

- **الاستعارة الشعرية:**

وهي الاستعارات المركبة المخترعة التي تنقل القول الخطابي إلى الشعري وتفشل في تحقيق الوظيفة الإقناعية، فالشعر لا يسعى إلى إقامة الحجة والدليل ولا تحقيق الإقناع بل هدفه يكمن في المحاكاة وصياغة تمثيل أصيل للأفعال الإنسانية والوصول إلى الحقيقة[4] عن طريق الخيال والحكاية وغيرها.

- **الاستعارة الحجاجية:**

وهي التي تسعى إلى إحداث تغييرات في الموقف الفكري والعاطفي لدى المتلقي وبذلك تكون قريبة وواضحة مبتعدة عن الابتدال المفضي إلى الجمهورية[5]. فالاستعارة بكل

---

[1] ينظر: يوسف مسلم أبو العدوس، النظرية الاستبدالية للاستعارة، تصدر عن مجلة النشر العلمي، الحولية11، الرسالة66 كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة الكويت1990م، ص18-19.

[2] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة معارف، ط2، الإسكندرية، (د.ت)، ص318.

[3] ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، (د.ط)، المغرب 2001م، ص134.

[4] ينظر: عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ص11.

[5] ينظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص137-138.

أنواعها هي بيان وتوضيح تعبّر عن الذات وسدّ لثغرات اللغة وعجزها، وأداة المخاطب لتحقيق الإقناع.

الاستعارة هي ما كانت علاقته تشبيه معناه لما وضع له، حيث أكّد أصحاب النظرية الاستبدالية أنّ الاستعارة تشبيه مستتر أو موجز، يمكنها أن تختصر من التّشبيه حتى تصبح ذات معنى نحو قولنا:" نابليون ذئب" وهي مختصر ل" نابليون كن مثل الذئب"، وبهذا حاول أنصار هذه النظرية تعليل كيفية تحويل الاستعارة إلى تشبيه من خلال ضرورة معرفة ما إذا كان التشبيه مفتوحا كقولنا: الدولة مثل الجسم، أي أنّه لا يوجد وجه شبه ظاهر، وهو ما يسمى في البلاغة العربية التشبيه المرسل المجمل، أو تشبيها مغلقا كقولنا: الدولة مثل الجسم وذلك أنّه إذا لم يعمل منه جزء فإنّ الكل يتأثر وهو ما يسمى بالتّشبيه المرسل المفصل.[1]

يمكن القول أنّ هذه النظرية كانت شبيهة بالاستعارة عند العرب. ويمكن لهذه الاستعارة أن تتحول إلى تشبيه مغلق بكل سهولة على عكس التشبيه المفتوح الذي يتطلب معرفة العلاقة بين المشبه والمشبه به في الاستعارة لحدوث هذا التحويل.

2.2. النظرية السياقية:

تنظر النظرية السياقية للاستعارة على أنها نموذج لدمج السياقات في تحليل الاستعارة إذ تكون الاستعارة "أكثر من مجرد مقارنة تبيّن عن نقطة ما أو تشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكوينا جذّابا، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لابد منه لربط سياقين، ربما يكونان بعيدين جدّا أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين"[2] فالاستعارة هي عملية خلق جديد للغة ولغة داخل لغة من خلال ما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات وبها يمكن إعادة تركيب الواقع من جديد، ومن ثمّة تضيف وجودًا جديدًا عن طريق تمثيل جديد للوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية.

يرى أنصار النظرية السياقية للاستعارة أمثال(جماعة مو/ أمبرتو إيكو) أنّ الكلمة لا يمكن أن تفهم إلاّ من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الاخرى، حيث أنّ للسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتوجيه الدلالة، فنجد أنّ المفهوم المعجمي لمعظم الكلمات يدلّ على

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، النظرية الاستبدالية للاستعارة، ص17-18.

[2] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص396-397.

غير معناه، فالسياق هو الذي يحدّد هذه المعاني ويفصلها في صورة النص، كما أنّه يحدّد معنى الوحدة الكلامية على مستويات؛ من خلال تحديد الجملة التي نطقها أوّلا ثم يخبرنا عن أيّ قضيّة ثم التعبير عنها وأخيرا يساعدنا على القول، ويكون السياق في الحالات الثلاث ذو علاقة مباشرة بتحديد ما يقال وفق المعاني المتعدّدة التي تحتلها الكلمات،[1] ومن ثمّة فإنّ النظرية السياقية للاستعارة هي التي تهتم بالربط بين السياقات المختلفة من أجل الوصول إلى الفهم الاستعاري.

تذهب (جماعة مو) في مدوّنتها التصورية الموسومة "البلاغة العامة" إلى أنّ المشابهة وإن كانت أساسًا في العملية الاستعارية، فلن يحصل ذلك باستبدال عنصر تأخر، وإنّما بتقاطعها حيث أنّ المشبه والمشبه به حتى وإن اختلفا في كافة العناصر فيتقاطعان في محدد يجمعهما وهو ما سمته (جماعة مو) ب "المنصب الحد"، حيث يظهر فيه المشبه والمشبه به وكأنّهما شيء واحد مع اختلافهما في كافة المناصب السفلى.[2]

يتأسس تصوّر (جماعة مو) للاستعارة على ملتقى السمات أو الوحدات المعنوية الصغرى التي لا يمكن أن تتحقق إلاّ من خلال وحدة أشمل منها، بينما يحتاج المجاز المرسل إلى علاقات ذهنية يُؤوّلها المخاطب حسب قوّة الاستيعاب ودرجة الفهم، كما أنّ الاستعارة تتميّز عن المجاز بعنصر المشابهة، فبعض صور المجاز يلحقها التداخل وبذلك يتعذّر تمييزها كقولنا: "اليد للإنسان" فالملاحظ أنّ هذا المجاز يُعيق تشكيل الاستعارة؛ لكونه يندرج ضمن مجاز التخصّص، وفيه يتمّ النقل من النوع إلى الجنس و يقابله في هذا الاستعارة المجرّدة وفيها يكثر الحشو، ويغلب هذا النوع على القصص الرومانسية، لأنّه يوظف الخيال في مقابل الحقيقة، بينما يقلّ في القصص الواقعية لعدم الحاجة فيها إلى عنصر الخيال.[3]وقد حاولت "جماعة مو" التأسيس للوجود الاستعاري في الصورة بوصفها

---

[1] ينظر: يوسف ابو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية و الجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، (د.ط) عمّان1997م، ص104.

[2] ينظر: عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ص159-160.

[3] ينظر: سداوي عليا، التحليل السيميائي للاستعارة –جماعة مو- أنموذجا، جامعة وهران- السانيا- كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللّغة العربية وأدبها، رسالة ماجستير، 2009/2008م، ص128-129-130.

معيارا ثابتا، ولكنها احتكمت إلى منطق الاحتمالات والتّخريجات المنطقية التي بها تتحقق النتائج المرجوة.

إنّ النظرية السياقية تُعطي أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري، وذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة، وهي ترى أنّ البحث عن سياق كل استعارة ينتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلق بتأويل وتخيير المفهوم الاستعاري، ويمكن أن تعالج الكثير من مشكلات الغموض حتى لو لم تكن هناك مبادئ عامة للتفسير من خلال السياق.[1]

ينطلق (أمبرتو إيكو) في دراسته للاستعارة من فكرتين: فكرة أفضلية الاستعارة، وفكرة شموليتها؛ فالأولى تكمن في أنها "ألمع الصور البيانية لأنّها ألمعها فهي أكثرها ضرورة وكثافة"[2] باعتبار أنّ الاستعارة هي الأكثر استعمالا وتناولا من بين الصور البيانية الأخرى حيث أنّها تُضفي على المعنى وضوحا ودقة فكانت الوسيلة الضرورية لتقريب المعنى للمتلقي. أما الثانية فتكمن في أنّ " اللّغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية إذ تُؤسس الآلية الاستعارية للنشاط اللّغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولّد بقصد الثراء الاستعاري"[3] فلاستعارة مرتبطة ومتغلغلة في اللّغة ووسيلة لإثراء النشاط اللّغوي، واللّغة هي التي تولّد الثراء الاستعاري.

يرى (إيكو) أنّ الاستعارة لا تسعى إلى إقامة تماثل بين المرجعيات التي يُحيل عليها المستعار له والمستعار منه، بل يشمل هذا التماثل أساسا على سمتين دلاليتين في طرفي الاستعارة، وهذا راجع إلى أنّ فهم الاستعارة لا يتطلب الرجوع إلى أشياء كما هي موجودة في العالم وإدراكها إدراكا حسيا، بل يتطلب الرجوع إلى مضمون التعابير المشكلة للاستعارة والتأويلات المختزنة في ثقافة القارئ،[4] إضافة إلى الاهتمام بتلك الآراء الشائعة المتراكمة في الموسوعة الثقافية.

---

[1] ينظر: يوسف ابو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص99.

[2] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان نوفمبر2015م ص233.

[3] المرجع نفسه، ص235.

[4] ينظر: نادية ويدير، الاستعارة عند أمبرتو إيكو (المفهوم، الوظيفة، التأويل)، مجلة الأثر، العدد22، جامعة تيزي وزو الجزائر، جوان2015م، ص162-163.

تتحقق الاستعارة عند (إيكو) عندما تُصبح إحدى الوحدتين الدلاليتين اللتان تكوّنانها تُعبر عن الأخرى، ويقسّمها إلى: استعارة شعرية؛ يسند إليها وظيفة معرفية، وهي التي تعمل على توّليد وحدة معجمية ودلالية جديدة، وتُسمى أيضا الاستعارة الجيّدة أو الصعبة أو المفتوحة وما يكسبها صفة الانفتاح أنّه بإمكاننا أن نتحوّل بصفة محدّدة في مجال توليد الدلالة[1] فالاستعارة الشعرية هي تلك التي يكون لها إمكانية أكثر لتوليد الدلالة، فتكون غنيّة في الجانب المعرفي.

و"الاستعارة الساذجة"؛ تُعرف بأنّها استعارة مغلقة، فقيرة وضئيلة على المستوى المعرفي لا تأتي بجديد، بل تُقدم ما سبق معرفته، لكن لا وجود لاستعارات مغلقة وعديمة الشاعرية بصفة مطلقة، لأنّ صفة الانغلاق فيها تداولية ؛ فهي تأتي من أجل تحديد حالات اجتماعية ثقافية.[2] وبذلك تكون صفة الانفتاح والانغلاق التي تتّسم بها الاستعارة مرتبطة بالموسوعة الثقافية، فالاستعارة المنفتحة تكتسب خصائص موسوعية جديدة والاستعارة المنغلقة لا تكتسب صفات جديدة بل تكتفي بالخصائص المعروفة من قبل، لذا فالاستعارة المنفتحة تأخذ المجال الأوسع في التأويل من الاستعارة المنغلقة من خلال خاصية توليد الدلالة.

تطرّق أنصار النظرية السياقية إلى ما يُسمّى ب" عالم الكلام" وهذا أثناء ردّهم على أصحاب النظرية الاستبدالية للاستعارة الذين فشلوا في تحديد بعض المصطلحات التي تكلّموا عنها خصوصًا المعنى الحرفي للكلمة، فكانت اللامحدودية في اللّغة من أبرز الصعوبات التي تعترض طريق هذه النظرية (الاستبدالية)؛ وذلك أنّ رموز اللّغة غير محدودة، حيث أنّ الكلمة الواحدة تُصبح لها قدرة على التعبير عن مدلولات متعدّدة، وهذا أحد الخواص الأساسية للكلام الإنساني بواسطة طريقة فعّالة؛ تتمثل في تطويع الكلمات وتأهيلها للقيام بعدد من الوظائف المختلفة، وتكتسب الكلمات نوعا من المرونة،[3] لتكون قابلة للاستعمالات الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة.

هناك طريقتان تتبعها الكلمات حسب هذه النظرية في اكتساب معانيها؛ فالطريقة الأوّلى يمكن توضيحها بكلمة « operation »(عملية) هذه الطريقة تبدأ بمجرّد حدوث تعبير في

[1] ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ص297.

[2] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللّغة، ص301.

[3] ينظر: يوسف ابو العدوس، النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة –عبد القاهر الجرجاني– منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس1998م، ص90-91.

تطبيق الكلمات واستعمالها، ثم يتبع هذه الطريقة شعور المتكلّمين بالحاجة إلى الاختصار في المواقف والسياقات التي يكثر فيها تكرار الكلمة بشكل واضح، ثم يكتفون باستعمالها وحدها للدلالة على ما يريدون التعبير عنه، وطريقة أخرى تتمثل في تحقيق الاستعمال المجازي فالمعنى الحقيقي لكلمة "أسد" هو الحيوان المعروف، أمّا المعنى المجازي فهو الإنسان الشجاع على سبيل الاستعارة.[1]

3.2. النظرية التفاعلية:

تُعدّ النظرية التفاعلية من أهم نظريات الاستعارة وأكثرها انتشارا وأقربها إلى التطبيق العملي؛ فالاستعارة حسب هذه النظرية تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، وتحصل نتيجة التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتؤكّد على الهدف الجمالي التشخيصي، التجسيدي، التخييلي، والعاطفي...للاستعارة.[2] وقد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية نظرا لأهميتها في التحليل الشعري والدراسات الأدبية والبلاغية المعاصرة، مع مراعاتهم لمبدأ تفاعل الكلمات فيما بينها وبين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها.

يُعدّ (جورج لايكوف) و(مارك جونسون) أحد أنصار النظرية التفاعلية للاستعارة؛ حيث أنّ جوهر الاستعارة عندهم يكمن في "كونها تتيح فهم شيء (وتجربته أو معاناته) انطلاقا من شيء آخر"[3] أي أنّها ترتبط بالفكر فهي عملية ذهنية تتعدّى مجال اللّغة إلى مجال الفكر من خلالها يتمّ إدراك العالم الخارجي ونمارس فيه تجاربنا. فالإنسان في تفاعل مستمر ودائم مع العالم الخارجي ولا يكتفي بتكرار ما هو موجود من ظواهر بل يسعى إلى فهم كيفية اشتغال الفكر، فيعتبر الذهن آلة لإبداع الواقع وليس مجرد تصوير له" فالاستعارة الآلة تجعلنا نتصوّر الذهن كما لو كان بإمكانه أن يشتغل أو يتوقف وأنّ له مستوى من الفعالية وله قدرة إنتاجية وآلة داخلية ومصدرا للطاقة وله ما يتحكم في اشتغاله"[4] لذا كانت الاستعارة أداة لمعرفة ما في الذهن من تصوّرات وأفكار، فهي وسيلة معرفية تتيح لنا مقارنة حصول المعاني وطريقة اشتغالها من خلال عملية الادراك.

---

[1] ينظر: يوسف ابو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص100-101.

[2] ينظر: يوسف ابو العدوس، النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني، ص105.

[3] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء المغرب 1996م، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص48.

لا يرتبط استعمال الاستعارة عند لايكوف بمعناها اللغوي العادي بقدر ما يرتبط بمعنى أكثر غموضا وتعقيدا، فهي تعني الأطر والنماذج الاستعارية، لذلك ربط الرؤية التداولية للاستعارة بالمحادثات اليومية، فهي تكتسب أعلى وجود لها في ميدان المحادثة اليومية حيث لا تنتبه إليها، كما لا تكاد تذكرها في كثير من الأحيان.[1]

إنّ الحديث عن الاستعارة عند(لايكوف) و(جونسون) هو حديث عن تصوّر استعاري أو استعارات تصورية، التي تعتبر جزء طبيعي من الفكر البشري وتتكوّن من خلال تقاطع مجالات مختلفة في تصورنا، فربط الاستعارة بالنشاط الذهني يجعلها على صلة بعلم النفس ومنه استنتج لايكوف وجونسون وجود استعارات لا واعية هي نتاج اليد الخفية للذهن اللاواعي.[2]

خالف(لايكوف) و(جونسون) أصحاب النظرية التقليدية الذين أقرّوا بأنّ الاستعارة لا تقوم في ظل النزعة التجريبية على مشابهة تتواجد بشكل قبلي، وفي استقلال عن تجربة الفرد مع محيطه، بل أكّدا على أنّ الاستعارة تبدع مشابهات من نوع جديد[3]، فالمشابهة إبداعية تساعد الانسان على منح أشكال وصور لمعطيات العالم الخارجي والتجربة هي من تتكفل بترتيبه وتشكيله.

قسّم الباحثان الاستعارات إلى:

- **استعارات وجودية (أنطولوجية):**

تنتج من خلال تفاعل التجارب مع الأشياء الفزيائية بالنظر إلى الأفكار المجردة (الحقيقة/العقل) والانفعالات، مما يتيح طريقة للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات انطلاقا من الانساق الفزيائية، وهذه الاستعارات دائمة الحضور في مستوى تفكيرنا لدرجة أنّنا نتعامل معها على أساس كونها مجرّد مسلمات وبديهيات يمكن أن نطلق عليها حكم الصدق والكذب[4]، فالاستعارة الأنطولوجية ضرورية تُستعمل لخدمة حاجات مختلفة وفي مجالات واسعة.

---

[1] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص12.

[2] ينظر: المنجي القلفاط، الاستعارات في المنظور التداولي والعرفاني، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون الانسانيات، العدد57، جامعة منوبة، تونس2012م، ص315.

[3] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص156-157.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص47-48.

- **استعارات اتجاهية:**

يرتبط هذا النوع من الاستعارات بالاتجاهات الفضائية الفزيائية، التي تنتج من وضعيات الجسد وكيفية اشتغاله في المحيط الفزيائي، كما أن هذا النمط "ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة"[1] وبذلك تكون الاستعارات سلسلة مترابطة من التصورات التي تعطي توجّها فضائيا وتسعى إلى تنظيم وترتيب كلامنا.

- **استعارات بنيوية:**

تتأسّس على ترابطات نسقية داخل تجاربنا حيث تسمح لنا بإيجاد الوسائل الملائمة لتسليط الضوء على بعض المظاهر، فتعمل على إظهار بعض التصوّرات وإخفاء أخرى والتي بإمكانها أن تنسجم مع تلك الاستعارة في ثقافات مُغايرة ويطلق الباحثان على هذا النمط مصطلح "الاستعارة البنيوية"[2].

الاستعارة الصادقة حسب (لايكوف) و(جونسون) هي تلك التي تتمكن من تحديد الواقع بشكل صحيح، وتكون مختلف جوانبها متوافقة معه، وهنا يكمن صدقها ونقول:" إنّنا نفهم الإثبات باعتباره صادقا في وضع معطى عندما يوافق فهمنا لإثبات فهمنا للوضع انطلاقا من اتصاله الوثيق بأغراضنا"[3] حيث تتشكّل استعارات متباينة ومختلفة من خلال الاختلاف في الجوانب التي تعمل الاستعارة على إضاءتها من ثقافة إلى أخرى.

يؤكّد(لايكوف) و(جونسون) على أنّنا نحيا بالاستعارة كون" اللغة في وجودها استعارية أي أنّها تعبر العلاقات غير المدركة للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم"[4] أي أنّ الاستعارة جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري العادي وهي الأساس الحاضر في اللغة ولا تغيب عنها.

أولى (بول ريكور) اهتماما خاصا بالبلاغة عامة والمجاز والاستعارة خاصة، حيث أكّد على قدرة الاستعارة ودورها في مختلف الخطابات والأبنية الحجاجية.

---

[1] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص33.

[2] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص177.

[4] أيفور ارمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغنامي، افريقيا الشرق، (د. ط)، بيروت2002م، ص92.

قام (بول ريكور) بمراجعة مسلّمات البلاغة الكلاسيكية استنادا إلى المعالجة الدلالية الحديثة للاستعارة، حيث أقرّ بأنّ الاستعارة تهتمّ بعلم دلالة الجملة ولا تتعلق بعلم دلالة الكلمة المفردة، فحين نقول (غطاء الأحزان) أو (صلاة زرقاء) فإنّنا حينها نكون أمام كلمتين تجمعهما علاقة توتّر، والجمع بينهما هو الذي يشكّل الاستعارة، وهكذا غدت الاستعارة عنده حاصل التوتر الذي يجمع بين مفردتين في قول استعاري.[1] وذلك التوتر في العلاقات هو ما يتيح للمتلقي فرصة تأمّل القول حرفيا فلا يعقل أن يكون للأحزان غطاء وكذا لا يمكن اعتبار الصلاة زرقاء، فالأزرق لون والغطاء كساء وبالتالي فالاستعارة لا تتكون بذاتها بل من خلال التأويل.

تتمثل الخطوة الأولى لفهم الاستعارة عند (بول ريكور) في التخلي عن نظرية المشابهة والاستبدال التي تجعل من الاستعارة عملية عقلية، لذا رفض الخضوع لمسلمات هذه النظرية فينتقدها ويؤكد على أنّ النظرية التفاعلية هي النموذج الذي يهتم بالاستعارة ويجعلها عملية ابتكار دلالي تقدّم لنا معارف جديدة.[2]

تحدّث (بول ريكور) عن الاستعارات الحية والاستعارات الميتة، الأولى تبنى على شدّة التوتر بين التأويلين الحرفي والمجازي وهذا ما يشكّل خلقا تلقائيا على مستوى الجملة بأكملها والحصول على دلالات واكتساب عناصر جديدة، أما الثانية فإنّها تحدث نتيجة تكرار الاستعارات الحية لتصبح جزء لا يتجزّأ من مادة المعجم، إذ لا وجود لاستعارات حية في القاموس.[3]

حاول (ريكور) تفسير نظرية الرموز استنادا إلى نظرية الاستعارة، واقترح خطوات لتفسير الرموز وفق هذه النظرية، تمثلت في:

- تحديد نواة الرمز استنادا إلى بنية المعنى القائم على مستوى الأقوال الاستعارية.
- عزل الطبقة اللغوية للرمز.

[1] ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت 2006م، ص90.

[2] ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص89.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص93.

- يتشكّل الفهم الجديد المتولّد للرمز منطلقا لتصورات لاحقة في الاستعارة.[1] فكانت نظرية الرموز إكمالا لنظرية الاستعارة.

توصّل ريكور إلى خلاصة تشير إلى أنّه ينبغي قبول قضيتين متعاكستين حول العلاقة بين الرمز والاستعارة، حيث أن الاستعارة تعمل على تزويد اللغة بعلم دلالة الرموز ومضمونها وتسعى إلى توضيح الأمور المختلفة في الرموز، والاستعارة ما هي إلاّ إجراء لغوي تختزن داخلها قوّة رمزية، كما أن الرمز مقيد بينما الاستعارة غير مقيّدة[2]. وبذلك كانت الاستعارة عند ريكور ذات قيمة انفعالية من خلال تقديمها لمعارف ومعلومات جديدة.

يعتبر (ماكس بلاك) هو الآخر من أبرز أنصار هذه النظرية، حيث ناقش في كتابه "النماذج والاستعارة" ثلاث نظريات: النظرية الاستبدالية، النظرية المقارنة، النظرية التفاعلية أيّد هذه الأخيرة ورفض النظريتين السابقتين، وبين أن موضوع الاستعارة ليس بالأمر الهيّن بسبب طبيعة المادة التي نتعامل معها، فهي تمتاز بالصعوبة والتعقيد ولابدّ من الإجابة على بعض الأسئلة التي تتعلق بالقواعد المنطقية للاستعارة من أجل الوصول إلى لبّ هذا المفهوم وطبيعته، من بين هذه الأسئلة نجد: كيف نتعرف إلى جملة استعارية؟ هل هناك قواعد محدّدة ومميزة للتعرف على الاستعارات؟ هل يمكن تحويل التعبير الاستعاري الى تعبير حرفي عادي؟ هل يمكن عدّ الاستعارة زخرفا لفظيا مضافا إلى المعنى البسيط؟ ما العلاقات والروابط بين الاستعارة والتشبيه؟ في أي معنى تكون الاستعارة خلّاقة؟ متى يمكننا استخدام الاستعارة؟ وبعبارة أخرى ماذا نعني بالاستعارة؟[3] والملاحظ على الأسئلة السابقة أنها غير منظّمة ومتداخلة فيما بينها، إلّا أنها تهدف إلى توضيح الدوافع للوصول إلى استعمالات مفهوم الاستعارة وكيفية معالجتها وتشكيل الطريقة لتحليل آلة هذا المفهوم وطبيعته.

إنّ دراسة لفظة استعارة ودلالتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، مع مراعاة الأفكار، الأحداث، المشاعر، أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة، فقواعد الكلام تدلّنا على كون هذه التعبيرات يمكن استعمالها كاستعارات. ومن هنا ميز(ماكس بلاك) في مستوى الاستعارة بين الكلمة البؤرة والكلمة الاطار، إذ أكّد أن كلمة البؤرة تتخلى عن بعض

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص96.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص15-16.

[3] ينظر: يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص192.

خصائصها لتضاف إليها خصائص أخرى، والكلمة الاطار تخضع بدورها لفقدان سمات واكتساب سمات مغايرة جرّاء التفاعل الذي يحصل بين البؤرة والاطار، فعندما نقول: "زيد أسد" فأن الأسد سيفقد بعضًا من سماته الحيوانية ليكتسب من جهة أخرى سمات إنسانية كما أنّ " زيد" سيفقد بدوره بعضا من سماته الإنسانية ليكسب سمات حيوانية[1]، فالتفاعل يحصل نتيجة ورود سمات مشتركة بين الفكرين النشطين وتتمخّض بعدها وحدة تشملها وتكون نتاج ذلك التفاعل.

ركّز (ماكس بلاك) على قضية التداخل الاستعاري منطلقا من فكرة أنه أثناء استخدامنا لاستعارة معينة فنحن أمام فكرتين مختلفتين في نفس الوقت وهما تتكآن على لفظ واحد ودلالتهما تنتج عن تداخلهما فتكسب الكلمة البؤرة دلالة جديدة مغايرة لمعناها الأصلي (إطار الاستعارة) ويعمل على توسيع معنى الكلمة البؤرة، كما أشار إلى ضرورة بقاء القارئ واعيا ومدركا لامتداد وتوسع الكلمة من أجل نجاح الاستعارة، وسرّ الاستعارة عنده يكمن في الربط بين الفكرتين القديمة والجديدة[2]، وبين هاتين الدلالتين.

كما اهتم (ماكس بلاك) بقضية السياق لأن القواعد اللغوية قاصرة في تزويدنا بالمعلومات الكافية لفكّ غموض المعنى ومقاصد المتكلم، لذلك وجب الرجوع إلى السياق باعتباره ضرورة ملحة من خلال الاهتمام بالظروف الخارجية قصد الدخول إلى معنى الاستعارة، إضافة إلى أنّ نبرات الصوت والأرضية التاريخية هي عوامل مساعدة في تفسير الاستعارة وفك مغالق المعنى[3]، ومنه فالسياق يلعب دورا مركزيا وهاما في معرفة مقاصد المتكلم من الاستعارة وإزالة الغموض عن المعنى.

الاستعارة تحيا بسبب فاعليتها عندما تنبثق في إطار اللغة، وقواعدها هي التي تحدد وتقرر أن بعض التعبيرات لابد أن نعتبرها استعارية، ولا يمكن للمتكلم أو المستمع أن يغيّر من تلك القواعد كثيرا إلا أن الكثير من قواعد اللغة تسمح بالإبداع الفردي، ونجد تعبيرات كثيرة تكون الدلالة فيها قابلة للتغييرات الاستعارية انطلاقا من نية الكاتب وانفعالاته[4]؛ فلا بدّ من اللجوء إلى نية المتكلم التي تزوّدنا بمعلومات كافية لمعرفة ذلك المجاز أو تلك الاستعارة

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني، ص105-106.

[2] ينظر: يوسف أبو العدوس، النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني، ص108.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص106-107.

[4] ينظر: رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص404.

فوجب على الصورة الاستعارية أن تثير أحاسيس انفعالية، وتقيم روابط متبادلة بين الشاعر وقارئه لتكون هذه الصورة ركيزة الانفعال، وهذا الانفعال يجعل من الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر واكتشاف خصوصية انفعاله وتفرّد تجربته وأصالة موقفه ورؤيته.

يعتبر مؤلف (ريتشاردز) فلسفة البلاغة من أهم لمؤلفات في تاريخ الفكر البلاغي عموما والاستعارة خصوصا؛ فدرس المعنى بصفة تتجاوز النقص الذي عرفه في الدراسات التقليدية من خلال النظرية التفاعلية التي تقدم أفكارا جديدة حول البناء التفاعلي للمعنى وأثرت به على دراسة الاستعارة[1].

يؤكّد (ريتشاردز) أن الاستعارة ذات حضور دائم في اللغة، فلا يخلو أي كلام عادي من الاستعارة وحتى في ميدان العلوم الجافة لا يمكن الاستغناء عنها ويكثر استعمالها في مجال الفلسفة، فكلما ازددنا في التجريد ازداد استعمالنا للاستعارة ونظرا لانعدام وجود مصطلحات واضحة للتمييز بين أطراف الاستعارة قام (ريتشاردز) بوضع مصطلحين يميز من خلالهما طرفي الاستعارة سمّاها(الحامل/المحمول) فأكد من خلال هذا أن المعنى هو حامل تفاعل كلًّا من المحمول والحامل ولا ينبغي اعتبار الحامل مجرّد زخرف للمحمول، واجتماع كل منهما يولّد معنى قوي لا يمكن نسبته لأي منهما منفصلين[2].

يشير(ريتشاردز) من خلال مستوى الاستعارة أنّ يمكن الكشف عن وجه الشبه إما بسهولة أو بصعوبة وعلى هذا الأساس قسّم الاستعارة إلى قسمين:

- القسم الأوّل: يقوم على علاقة شبه مباشرة بين طرفي الاستعارة، وقدم مثالا "بأرجل المائدة" فهي حسب اعتقاده استعارة ميّتة لكنها تكتسب الحياة بسرعة، والشيء الذي جعل العبارة السابقة تختلف عن عبارة "أرجل الحصان" يكمن في امتلاك "أرجل المائدة" بعض خصائص "أرجل الحصان".
- القسم الثاني: يقوم على وجود موقف مشترك يتمّ اتخاذه نحو الطرفين المكونين للاستعارة ويقدم ريتشاردز مثالا عن ذلك في "الفتاة بطة" فم غير المعقول البحث عن وجه الشبه الحقيقي بين الفتاة والبطة، ولا يمكن إطلاق تسمية "بطة" على "فتاة" لأنّها لا تملك منقارا

[1] ينظر: ايفور ارمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص92-93.

[2] ينظر: ايفور ارمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص100-101.

أو أرجلا كالمجداف.[1] فالاستعارة تُبنى على التشابه والتباين كلما كانت أطراف الاستعارة متباعدة كان الاقتران أقوى.

تظهر قيمة النظرية التفاعلية ونجاعتها في دراسة المجاز عامة والاستعارة خاصة ويرى ريتشاردز أنّ هذا التفاعل يعني دلالة الألفاظ تتكاثر وتتشكل بتغير علاقتها داخل السياقات المستعملة فيها، وفي مقابل هذا يرفض الفكر القائم على القياس والاستبدال ويعتبره فكرا تجزيئيا تحليليا لا ينظر إلى نشاط الاستعارة من ناحية الحدث السياقي، بل ينظر إليه من ناحية العلاقة بين طرفين متباعدين، فالاستعارة عنده ليست عملية نقل للمعنى من مجال إلى آخر بل هي عملية تفاعل بين نوعين من التفكير يتداخلان في عبارة واحدة، المتكلم يجمع في التركيب الاستعاري بين عالم ثقافة المُستعار وعالم ثقافة المُستعار له.[2]

وبذلك جمع بين عالمين ثقافيين مختلفين، وأنّ النظرية التفاعلية للاستعارة تولي اهتماما خاصا بالمتلقي في عملية فهم وتأويل الاستعارة، كما أنّ الظروف السياقية والخارجية تلعب دورا هاما في الكشف عن هذا التفاعل.

وفي الأخير نتوصّل إلى أنّ الأبحاث البلاغية لم تخرج عن إطار المعطيات الأرسطية فكانت بمثابة مُنطقات لبناء مقدمات مغايرة وجديدة للتركيب الاستعاري فالاستعارة أساس التفكير البشري لأنّنا نحيا، نتواصل، نتفاعل ونفعل بها، لأنّها لم تعد مسألة لغوية جمالية بل أصبحت مسألة فكرية ومعرفية.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص113-114.

[2] ينظر: صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي-الاستعارة أنموذجا-ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمامول، 1432هـ، ص828.

الفصل الأول:

الاستعارة وبناء المعنى في ديوان "بوح الرمق الأخير".

انصبّ تركيز المحدثين أكثر على إبراز قيمة الاستعارة وآثارها، وتوضيح بلاغتها وحسن تصويرها، فكانت " قمّة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز والوسيلة الأولى التي يحلّق بها الشعراء، وأولوا الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع وما بعدها أروع، ولا أجمل وأحلى"[1]؛ لأنها سبيل يمكّن من اللفّ حول الحقيقة والتعبير عنها بطريقة مضمرة مخفية أكثر حدّة وقوّة، لكونها وسيلة لقول الأشياء دون ذكرها وللتعبير عن الأمور بإفصاحٍ مكتوم.

الاستعارة من أهم الصور الشعرية لما لها من دور في التراكيب الشعرية، ومن دلالة على الإبداع الفني، بل وأكثر من ذلك فهي لا تقتصر على اللّغة فحسب وإنما "هي حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية... توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها. إنّ النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا ل طبيعة استعارية بالأساس"[2]. والاستعارة قدرة على الجمع بين المُتخالفات والمُتناقضات، باعتبارها "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع"[3]

تسعى الاستعارة إلى التأثير في اللغة عبر مستواها المعجمي، فتنمي القوة الدلالية للألفاظ وتوسّعها مع مجال استعمالها، وتؤثر في مستوى أكبر من اللفظ، إذ تمكّن من خلق روابط وإنشاء تراكيب لغوية جديدة لم تألفها اللغة من قبل، فالاستعارة غالبا ما تكون مرتبطة بتعدّد المعنى.[4] أي أن قدرتها تكمن في الإتيان بحقول معنوية ودلالية جديدة للتعبير عن المشاعر والتجارب بطرق مختلفة.

تمنح الاستعارة للنص جمالا وزخرفا، إضافة إلى تعميق الفكرة وقوّة الدلالة التي يكتسبها الخطاب أو النص بفضل تلك الاستعارة، ليصبح النص قابلا لتأويلات وقراءات مختلفة ومتعددة تشجّع المتلقي على تركيز انتباهه.

---

[1] بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد–علم البيان–دار العلم للملايين، ط1، بيروت1982م، ص111.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص21–23.

[3] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة2005م ص296.

[4] ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب2008م، ص58–59.

الاستعارة تعبير ملتوي وغير مباشر بغية الحفاظ على جمال النص وعمق الفكرة وتتطلب في ذلك خيالا واسعا قويا يجمع بين السياق وما يحيط بنا من عوالم طبيعية، ثقافية اجتماعية... ومن خلالها " ينقلب المعقول محسوسا، تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف. وبالاستعارة تتكلّم الجمادات، وتتنفّس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة...فترى الطبيعة الصامتة الجامدة تغني وترقص، وتلهو وتلعب"[1]. لأنها تمنح الكلام قوّة وتكسوه حسنا ورونقا وفيها تُثار الأهواء والإحساسات وتنقل المعاني المجرّدة إلى محسوسات أو العكس لتُكسب المعنى وضوحا وجلاءً، وتبرز الفكرة في لوحة بديعة يتّضح على صفحاتها كل معاني الابداع والفن وتحلق بالسامع في سماء الخيال فتقرب البعيد وتفسّر الغامض.

وبالنظر إلى جمالية الاستعارة وقوّة تأثيرها، تظهر فاعليتها في تغيير مشاعر المتلقي ونظرته اتجاه حقيقة ما، حيث توصله إلى رؤية خبايا كانت مخفية عن أنظاره لتتجلى وتتّضح في عينه.

وعند استقراء شعر نادية العياطي نجد أن الاستعارة قد أخذت مساحة واسعة من شعرها تأتي بعد التشبيه من حيث الوفرة والاستعمال. فمن خلالها تعبر عنما ينتابها من حالات شعورية ونفسية، وتستعملها كأداة تقرب للقارئ أفكارها، وتساعد على النهوض بشعرية النص.

ومن العناصر التي تشكل الصورة الاستعارية وتساهم في إنتاج المعنى نجد: التشخيص التجسيم، وتبادل مدركات الحواس، التي تجلّت بشكل واضح في ديوان" بوح الرمق الأخير". وهذا ما سيتمّ طرحه في هذا الفصل.

1. التشخيص والتجسيم وفاعليتهما في إنتاج المعنى.

اهتم المتقدمون بتحليل الصورة الشعرية التي تحمل في طياتها روح الإنسان من خلال الجمادات، ويبدو أنّ هذا الاهتمام راجع إلى قدرة وفاعلية الاستعارة التشخيصية والتجسيمية على تبسيط الخيال لما يحقّقه من إمكانية التداخل في طبيعة الحدود بين الإنسان والحيوان والموجودات الأخرى. ويبدو أن قدرة هذا النوع على التفاعل جاءت أساسًا من فاعلية التشخيص والتجسيم في سياق المشهد، لأنّه يعمل على تغريب الصورة عن طريق التوغل في

[1] بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد–علم البيان– ص111.

عوالم الخيال نحو الأنسنة وتجسيم المعنويات المجردة.[1]وقد تنبه (عبد القاهر الجرجاني) إلى فاعليتي التشخيص والتجسيم في الاستعارة بقوله: « فإنّك لترى بها الجماد حيّا ناطقا والأجسام الخُرُس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[2] فهي تخاطب الفكر الإنساني بشمولية واتّساع من خلال الكم الإبداعي للصورة والمعاني المتراكمة في ذهن المتلقي.

وقد ظهرت مصطلحات التشخيص والتجسيم في البلاغة الحديثة من خلال جهود أصحاب النظرية التفاعلية في الاستعارة، ففي حديث (جورج لايكوف) و(مارك جونسون) عن أنماط الاستعارة، تناولوا ما يسمى بالاستعارة التشخيصية، التي تفرّعت عن الاستعارة الأنطولوجية، يتم فيها تحويل الموضوعات المجردة إلى أشياء مادية محسوسة، والاستعارة من أكثر الاستعارات الأنطولوجية بداهة، حيث تعمل على تخصيص ظواهر العالم (الأشياء الفزيائية والأشياء المدركة/المجردة) كما لو كانت أشخاصا، وهي بذلك تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والأنشطة البشرية وهي تغطّي عددا كبيرا ومتنوعا من الاستعارات في عقولنا[3].

ذهب (الرباعي) إلى التفريق بين المصطلحين، فتناول التشخيص على أنه "إحياء المواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله"[4] فالتشخيص تعبير بلاغي تكسب فيه الجمادات، الحيوانات، المعاني والأشياء غير الحسيّة شكلا وسمات إنسانية. في حين أنّ التجسيم "إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"[5] كما يرى أنّ عملية تحويل المعنى إلى جسم ثم منح هدا الجسم حياة ونشاطا وأفكارا كانت عملية تتم على نحو يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس والأصالة في الوعي والخصب في التجربة والسّعة في الخيال.[6] يرتكز كل من التشخيص والتجسيم على سعة الخيال فيعتمدان على مخيّلة قويّة لدى المبدع لكونهما فنّا يساعد على توصيل الكلام.

---

[1] ينظر: إياد عبد الودود عثمان الحمداني، التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهدة القيامة في القرآن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد 2004م، ص67_68.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة 1991م، ص43.

[3] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص53-54.

[4] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، شركة المطابع النموذجية، ط1، 1980م، ص 210.

[5] المرجع نفسه، ص211.

[6] ينظر: ماجد الجعافرة، ظاهرة التّشخيص في شعر عبّاس ابن الأحنف، مجلة الآداب، العدد6، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة2003م، ص08.

إن الغاية الأسمى التي يؤديها عنصر التشخيص والتجسيم هي ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي، وتوليد رغبة التأمل والقراءة عنده بما تمليه عليه الصورة البيانية بالمجمل، فهي تحرّك الشعور لدى المتلقي وتشدّه إلى زيادة التخييل وتصور المعاني التي تظهر من خلال الأشياء المشخّصة والمجسّمة؛ لأنّ الصورة هنا تصبح كلاما يتّجه إلى إخراج الكلمة أو الجملة من قالبها اللّفظي المجرّد إلى إثارة الوجدان وتحريك المشاعر والأحاسيس، ومن لفظة جامدة إلى صورة حسيّة للمعنى، ومن مخاطبة للعقل وحده إلى إشراك الوجدان و العاطفة معًا في إدراك المعنى.[1]

1.1 التشخيص:

التشخيص مصطلح حديث لم يرد في كتب القدماء محدّدا على الرغم من كثرة هذا الفن في التراث الأدبي العربي، بل جاء الحديث عنه متداخلا مع فنون البلاغة الأخرى، وأُدخل في كتب البلاغة العربية في باب الاستعارة لأنّ المفردة المشخّصة تُسْتعار من الإنسان للجماد لبثّ روح فاعلية الإنسان للجماد، وفي هذا النوع من الاستعارة نرى في التشخيص صعودا بالأشياء لتأخذ صفات بشرية تساعد على التأثير وتُظهر جماليته في تأثيره النفسي على القارئ إذ يتلاشى عنده الشعور بالغربة والانعزال، لأنّ التشخيص يجعل الأشياء كائنات عاقلة أو أشخاصا يشعر المرء بمشاركتها الوجدانية وبهذا يتوحّد المرء مع الأشياء.[2]

ويُعرّف التشخيص بأنّه "إبراز الجماد أو المجرّد من الحياة في ضوء الصورة بشكل كائن متميّز بالشعور والحركة والجماد"[3] وبهذا يتّضح أنّ ظاهرة التشخيص تتحقّق في الكلام من خلال إضفاء بعض السمات الإنسانية على الجمادات، المجرّدات، الحيوان الطبيعة وغيرها من الموارد التي يتم منحها صفات البشر، فيكون التشخيص إحياء للمواد الحسيّة الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله.

---

[1] ينظر: عبد الله محمد الجيوسي، التعبير القرآني والدلالة النفسية، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، ط1، دمشق2006م ص373.

[2] ينظر: خميس أحمد حمادي الشمري، التشخيص المصطلح والتأصيل، قراءة في كتب البلاغة العربية إلى القرن الخامس مجلة جامعة كربلاء العلمية، المجلد9، العدد3، كلية التربية،2011م، ص103.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان1979م، ص67.

ويُعرّفه (جابر عصفور) بأنّه "إضفاء الخصال البشرية على أشياء وكائنات غير إنسانية سواء أكانت حسيّة أم جامدة معنوية أو غير معنوية".[1] فهو إضفاءُ صفة أو أكثر من صفات الإنسان على ما يحيط به من المحسوسات والمعنويات كإضفاء صفة العقل على الجمادات وصفة الضحك على الرعد وصفة الغضب للزمن وصفة البكاء للمطر وغيرها. والتشخيص هو "تلك الملكة الخالقة التي تستمدّ قوتها من سعة الشعور حينا أو من دقّة الشعور حينا آخر"[2] فمن خلال الشعور الواسع يمكن استيعاب كل الموجودات وبالشعور الدقيق يمكن التأثّر بالأشياء بعيدا عن عنصر العاطفة.

ويشير (مصطفى ناصف) إلى أنّ التشخيص "صفة تتسرّب في كياننا، عميقة موغّلة لأسباب قد تكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض وحاجة الإنسان إلى وثاق بالطبيعة"[3]؛ أي أنّ فاعلية التشخيص تكمن في صنع الخيال الواسع الخصب وقدرته على إضفاء الطابع الإنساني على الموجودات والتفاعل معها، وإبراز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة وأنسنتها، وبهذا تظهر الأفكار والمعاني والظواهر الطبيعية الجامدة في صورة كائنات حسيّة متحرّكة تنبض بالحياة.

إنّ التشخيص الذي يُضفي صفة الإنسان على الجماد يكون ذا قدرة عالية على التكثيف والاقتصاد والإيجاز، فالشاعر عندما يخلع المشاعر والصفات الإنسانية على المعنوي المجرّد والمادي الحي والجامد نقول أنّه يمارس ظاهرة فنيّة تدعى التشخيص.[4]

ويلعب التّشخيص دورا في "خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية (...) وتهب لهذه الأشياء كلّها عواطف آدمية وخلجات إنسانية تشارك بها الآدميين (...) وتجعلهم يحسّون الحياة في كلّ شيء تقع عليه العين أو تلبس به الحسّ"[5]؛ أي أنّه محاولة لتقديم الظّاهرة كما تبدو للحواس وكأنّه وصف علمي وعملي تقوم

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت1983م ص84.

[2] مصطفى السعداني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، الناشر المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د.ت) ص87.

[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (د.ت)، ص136.

[4] ينظر: علي قاسم الخرابشة، التشكيل الاستعاري في ديوان "الليل والطريق"، مجلة العلوم الإنسانية، العدد24، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم التربوية، جامعة عجلون الوطنية،2014م، ص106.

[5] سيّد قطب، التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، ط10، القاهرة 1988م، ص73.

بلاغته على صحّة الاستعارة ودقّتها، وهذا التقديم يتأثّر تأثُّرا قويّا بالنزعة النفسية؛ حيث تفيض الذاتُ الشاعرة على الأشياء والمدركات حتّى تُظهرها بأحداث وملامح إنسانيّة بشتّى العواطف المركّبة وكأنّها إنسان ناطق وذات حيّة وكأنّها ذات الشاعر نفسها.

ومن هنا يمكن القول إنّ التشخيص طريقة من طرائق التعبير وأساليبه يستخدمها الشعراء ليعبّروا بها عمّا يدور في أنفسهم مبتعدين عن المباشرة والسطحية، موظّفين من خلاله الحياة على ما لا يُعقل حتّى يسقطوا ما بأنفسهم عليه، منفعلين معه في مشاركة وجدانية.

- **التشخيص في ديوان "بوح الرمق الأخير":**

لجأت نادية العياطي إلى التّشكيل الاستعاري لتحميله تلك الهموم والآلام وحتّى الآمال التي تدافعت في داخلها وكانت الاستعارة ملمحا ملفتا في ديوانها.

أوّل قصيدة في ديوان الشاعرة هي قصيدة بعنوان" جدارية الحقيقة" وبقراءة بسيطة في هذا العنوان، نجد أنّ الشاعرة تعني بالجدارية القصيدة، ولأن الجدارية تحوي عادة على رسومات وكتابات تعبّر عن حقائق سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو عن مكبوتات لا يمكن الجهر بها وهنا تصبح القصيدة مثلها مثل الجدارية التي تصوّر الحقائق وتجهر بها.

لقد أسهمت التراكيب الاستعارية في نسج خيوط معنى القصيدة، ذلك أن الاستعارة أنسب الصور البلاغية للإيحاء بالمعنى دون التصريح به، فالشاعرة اعتمدت على الاستعارة التشخيصية للإشارة إلى الحقائق التي تودّ رسمها على جدارية الحقيقة، ومن ذلك قولها:

ظلّت لُغةُ الحب وغدتْ غريبة
وصار السهمُ صاروخا
وأصبح للقلب لثامٌ
يُخفي العيوب ويُتلفُ الهويّة
.....
رسمُ شبح الموت والنهاية
يُلغي جمال البداية
يغتال كل وردةٍ جميلةٍ
على جدارية الحقيقة
.....

بأدخنة رماد الموت السحيق
قلوبٌ لم تعانقْ سرّ الوجود
هذه جداريّةُ الحقيقة[1]

تصوّر الشاعرة الحالة التي آلت إليها الإنسانية، وهي حالة الحرب والعنف وأحزان وغيابٌ للحقيقة، من خلال التركيب الاستعاري (أصبح للقلب لثام)، حيث شبهت القلب، هذا العضو الأساسي في جسم الإنسان، بالإنسان المُتلثم، الذي يُخفي هويته خوفا من الحقيقة وأصبح لا يرى عيوبه ويتنكر لهويته. وقد أسهمت الصورة التشخيصية في تصوير الحالة التي يعيشها الإنسان في هذا العصر، عصرٌ تحولت فيه القيم، وطغت عليه الحروب والمظالم، والنماذج كثيرة من فلسطين إلى العراق وسوريا وصولا إلى بورما، أين يعاني العرب والمسلمون من الاضطهاد والاستبداد.

ثم راحت تُشخّص الموت الذي كان رعبا حقيقيا ووقعا أليما لدى الشاعرة، حيث شخّصت هذا المعنوي المرعب (الموت) وانحرفت عن التعبير المباشر إلى صور ذات أبعاد تأويلية وهذا الانحراف يتناسب مع رعب الموت الذي كان "شبح" يتهدّد الذات الشاعرة لمعاناة وجودية تعيشها بعمق فاجع يُلغي جمال البدايات ويهدّم كل ما هو جميل في الحياة فأسقطت على الموت صفة إنسانية حيوية وهي فكرة "الرسم"، لذا تمكّنت من خلال هذا التشخيص أن تبيّن التجارب الأليمة التي عاشها العرب والمسلمون وهي تشاهد صورة البلدان العربية (العراق فلسطين، سوريا، بورما...) التي تنهش بها الحروب.

ومن هنا أكسب التشخيص خاصية للنص الشعري نظرا لما تملكه الاستعارة من قدرة إيحائية وتأثيريّة ومنها تمكنت الشاعرة من نقش حقيقة الواقع الأليم للعرب والمسلمين من خلال قصيدتها التي كان شأنها شأن الجدارية تأمل بها إيقاظ الضمير العربي النائم؛ لذا كان التّشخيص مقولة علمية تغطّي عددا كبيرا ومتنوّعا من التجارب المتعلّقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية.[2]

أمّا في قصيدة "كفوا عنا الأبواق" التي من خلال عنوانها تُظهر الشاعرة تدمّرها من الخطابات والشعارات الزائفة التي تصدح هنا وهناك، حيث تقول ما لا تفعل، فهي مجرّد

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2017م، ص24-25-27.
[2] جورج لايكوف ومارك جونسون، الإستعارات التي نحيا بها، ص43-44.

غوغاء، شبّهتها الشاعرة بالنّعيق، وهو صوت الغراب المنذر بالشؤم لا بالخير، وقد استعانت الشاعرة بعدة تراكيب استعارية للتعبير عن سخطها من نعيق هذه الأبواق ومن ذلك قولها:

صاح فلاحُ: لا فلاحُ سائلا سنبله
عهدنا زرع الخير حصدُهُ
أين أنت يا سنابل؟
أين أنت يا خمائل العيون؟
عسجديةٌ تراقصُك الرياحُ
تُتوّجُ رؤوسك البلابلُ
يا مهلهلة العزيز وسرّ يوسف
.....
إيه يا مناجلي...أين سنابلي؟
غرّد يا طيرُ وأمطري يا سماءُ
طهّري أرضي سأغرسُ العديد
لأرى سنابلي من جديد[1]

شخّصت الشاعرة السنبل، فجعلته على هيئة إنسان يسأل عن طريق الاستعارة، ثم راحت تخاطب السنابل وتناديها بضمير المفرد المؤنث، جاعلة لها رؤوسا وروحا.

لتشخّص بعدها عناصر الطبيعة(الطير/السماء) في لوحة استعارية جعلتها في صورة شخص متفائل مفعم بالحياة، فأعطت للطير والسماء صفة يختص بها الإنسان دون سواه. لذلك امتلكت الصورة الاستعارية قدرة فعّالة في تحفيز الخيال بنت عليها لغتها الشعرية كلون مجازي قوامها التّشخيص، وحين يكون الخيال خصبا يتمكّن المبدع من إضفاء صفة أو أكثر من صفات الإنسان على المعنويات؛ لذلك تُخرج الشّاعرة صورها من رحب خيالها لتوافق ما توحي به القصيدة، لتصور ما تعيشه البلدان العربية من خيبة جرّاء الخطابات الخادعة.

ولعلّ هذه التراكيب الاستعارية مكّنت الشاعرة من بناء المعنى الذي رامته، وهو تأكيد الفعل مقابل الأصوات الناعقة، التي لا طائل منها، فصوت الطبيعة صوت منتج وفعال يوحي بالأمن والسلام مقابل نعيق الأبواق الذي لا تُرجى منه فائدة.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص33-34.

يكشف عنوان قصيدة "الضريح الجريح" عن حالة ألم ممزوجة بفخر شهدته الشاعرة فتُسقط دموعا لا تصرخ حزنا بل وجعا وأنينا، لوطن جريح ذبلت أوراقه لفقدان أحد أبطاله بطل يروي عنه الضريح حكاية بطولة لا تنتهي عنوانها المجد والفداء، ولأن الضريح يمثل رمز التقوى والصلاح كان يحوي في ثناياه أطهر الناس وأشرفهم تخليدا لذكراهم، فإن الشهيد الذي وضع روحه على كفه وقدمها رخيصة في سبيل وطنه كان رائدهم.

وباعتبار الاستعارة وسيلة من وسائل التصوير التي تعين على تشخيص الجمادات فإن الشاعرة اتخذتها أداة لإبراز ما رامته في قصيدتها تقول:

آه وطني الجريح
سالت عنك هذا الضريح
قال سأحكي لك ما أبيح
أنا الحيُّ الذي لم يمتْ، مُريحُ
أنا الشهيدُ في هذا الضريح
.....
جراحي داوتها جُروحي كيف لا أريحْ
فرحتْ بي السماءُ والأرض هلا ياملِيح
.....
خيرةُ الأبناء ضمّهم الضريحُ
لنرتع نحن فوق البساط الفسيح
.....
ببحة الوطن الجريح
أقول بما أبيح:
هل تهُزُك يا جبالُ الريحُ؟[1]

شخّصت الشاعرة في هذا المقطع الوطن، فجعلته في صورة إنسان، الذي عادة ما يصاب بجروح تجعله يئنّ ويتألّم عبر الاستعارة، حسرة على وطن تألّبت على صدره الطعنات حتى ألفها والفته، وطن ينزف، يتلوى، ويتمزق، ليمتدّ نزفُ شعرها على مساحة

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص35-36.

الجرح العربي الكبير فراحت تسأل الضريح عن هذه الجراح، ليبوح لها عن شهيد قدّم روحه فداءً للوطن وسقى ترابه بدمائه الزكية التي كانت بلسمًا تداوي الجروح. فأضحت ذكراه خالدة في ذاكرة الوطن الذي بكى حرقة وألما لفقدان أبنائه، وتعالت آهاته من خلال التركيب الاستعاري (بحة الوطن الجريح) أين شبّهت الشاعرة الوطن بإنسان لا يقوى على الكلام بشكل طبيعي وسليم.

وبذلك أسهمت الصور التشخيصية في تصوير ما خفي في نفس الشاعرة عن حالة وطن أرهقته الحروب والمظالم، وأثقلته الآلام والآهات بفراق خيرة أبنائه، التي كتبت عن حسرة وجرح هذا الوطن، مما أدى إلى تقريب المعاني إلى ذهن السامع.

تخلق الصورة الاستعارية من التّشخيص عالمها الخاص، عالم الألفة بين الموجودات في هذا الكون؛ إذ تزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه فيجعل من كلّ شيء ينطق ويعي ذاته وتتحرّك، ويتجلى جوهر التشخيص في إضفاء السمات البشرية وإصباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، وبقدر تفنّن الشاعر في بثّ الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء الأفكار، الأفعال والصفات للجمادات أو الكائنات الحيّة غير العاقلة تكمن فنّية التشخيص ونجاحه وحركيّته وتكون الأعضاء، الأفكار، الأفعال والسّمات الإنسانية قرائن للصوة الاستعارية ودلائل على انتمائها إلى عالمين؛ أوّلهما عالم الإنسان وكلّ ما فيه والآخر عالم الموجودات التي تُحيط بالإنسان وتُلازمه .[1]

يُعدّ العنوان عتبة من عتبات النص، وقد اختارت الشاعرة لقصيدتها عنوان "وجع أمة" للتدليل على مأساة الإنسان العربي، فاستطاعت أن تنظم حروف قصيدتها على وتر الألم لتنتج سطورا لن تفقد صداها أبدا، وتُعبّر عما يمر به الوطن العربي من وجع، أين تهزها الأوجاع لما يشهده هذا الوطن من هزات عنيفة، حروب، دمار، وتطرف بشع أدى إلى رفع منسوب الدماء في الشوارع العربية وعمق جراحها.

رسمت الشاعرة صورا استعارية تنطوي على التشخيص جاءت في معرض حديثها عن هذا الوجع. ومن ذلك قولها:

[1] ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، دار المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 2003م، ص37-38.

وجع أمة
هزتني أوجاعُ الصبية العليلةُ
وزادني بكاءُ الأيّامى عليهم الأنين
قرحتني الأوجاعُ فطالت الأكباد
فانفطرت لأمة الأعراب
.....
آه بلاد العُرْبِ آهٍ
مال حالك قد مال؟
هل بدخيل غراب الغُرب؟
.....
بلاد العُرْبِ استيقظي وهبّي
.. للمّ الشتات والذودِ عني.. هبي
قطراتُ عيني أفاضت كُؤوسي[1]

نلمس في هذه الأسطر عنصر التشخيص (وجع أمة) الذي أكسب للأمة صفة إنسانية وهي الوجع مما أضفى على النص مناخا مُفعما بالإحساس الأليم والتصوير الدال، أسهم التشخيص في تنامي المشهد الشعري في التعبير عن الألم العربي الذي شهدته الشاعرة وما آلت إليه الأوضاع فيه، من القصف والتهجير تحت صمت عربي بالغ في القسوة، كان يتلظى على نار الأسى والجوع، الفقر والخصاصة، حتى طال الأمد واحترق بلهيب الحرب التي حرمته الحرية وأخدت منه الطفولة، فأعلنت لغة الآهات الأليمة التي كانت تنهش روحها، تبكي حسرة وتأسفا على حال أمة كانت خير الأمم لتصبح في حالة يرثى لها ثم راحت تُنادي الضمير العربي النائم المتناسي لينقد عواصم العروبة المشتعلة (فلسطين، بغداد سوريا...) من براثن الكيد وديمومة المآسي، ولمّ الشتات العربي.

وإذا تأملنا في قصيدة "زعموا أن" نجد أنّ عنوانها يعكس رفض الشاعرة وضجرها من الوعود المنسية، فقد دلّ الفعل "زعموا" على تلك الوعود التي صُرح بها ولم تدخل حيّز التنفيذ وإنّما ضلت مجرد أقاويل زائفة وخادعة، كانت سلاحا للولوج في حروب خلفت الدمار والخراب. تقول:

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص38-39.

هربنا من أخبار الحرب
قصفتنا في عقر دارنا
سيئمنا الأيادي المنصوبة
فندبت قحطها على الخد
حول المجالس تقاسم الذل
.....
أحرقوها واخترقوها
وأعلنوا اغتصاب اللّبُؤة
فدوت صرخة سلاسل زنوبيا
الدنى وملأت الحمى نحيبا[1]

جعلت الشاعرة "الحرب" في صورة الكائن الحي (قصفتنا/ فندبت) لبيان شدّة فعلها القبيح الذي يبعث الجزع والخوف في نفس الإنسان، ولتعميق الدلالات النفسية التي تسكن كيانها نظرا لقبح نتاجها المدّمر الذي يهتك ويدمّر الحياة. فكانت الغاية من التشخيص محاكاة ما خفي في نفسها عن الحالة التي آلت إليها البلدان العربية من انهيار منظومة الثوابت العربية الرئيسية على أيادي حكام وقيادات فاقدة للإحساس بالمسؤولية الوطنية فامتلأ قلبها ألما وحزنا بمشهد الوطن العربي الجريح، ثم سعت إلى خلق توافق بين واقعها السردي والواقع التاريخي فاستحضرت "زنوبيا" رمز البطولة والشجاعة محاولة بذلك إسقاط هول الحروب التي قادتها الملكة زنوبيا على الإمبراطورية الرومانية على تلك المجازر التي تحدث في البلدان العربية.

وقد ساهم التشكيل الاستعاري في رسم المعنى الذي تصبو إليه الشاعرة، وهو سُخطها من الوعود الكاذبة التي أدخلت الوطن العربي لهيب الحروب والمظالم، وبذلك أبرز التشخيص الدلالات الخفية وتوضيحها وبيان أثرها الجمالي في التركيب الاستعاري.

في قصيدة "الصمت الدفين" يتبدّى من عنوانها أنّ الشاعرة اتخذت من الصمت لغة لها لتفصح به عن خبيئة نفسها، وما يعتري كيانها من أوجاع ونفسية منهارة، فكانت آلامها دفينة صمتها وروحها الممزقة، شبّهت الشاعرة ذلك الصمت بالإنسان الذي يُدفن، فيتوارى عن النظر كما تتوارى أحزانها لتصبح حبيسة ثنايا عالمها الداخلي الذي يظل مستترا.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الاخير، ص51.

وقد لجأت إلى التشكيل الاستعاري لتحميله تلك الهموم وآلام وحتى الآمال التي تدافعت في داخلها، لذا كانت الاستعارة ملمحا ملفتا في ديوانا "بوح الرمق الأخير" ومن ذلك قولها:

أيّها الصمتُ الدفينُ
بوجع السنين اندثر
احمل غطاءك الكاشف
المُمزّق وارحل
أنين القلب غشى الثغر الباسم ليعتصرْ
من قرائح الأوجاع علقمت.....
.....
والقلب انقلب وكاد يتقيح
شراييِنه دمت ودمت
.....
والصمت انفجر...وانقشع الفجر
وتنفسّ الصبحُ يتفاءل
ليلغي أملا ألما قد تبدّدْ[1]

لجأت الشاعرة إلى إضفاء الصفات الإنسانية على كثير من المعنويات والماديّات لتفصح عمّا يعتريها من حالات نفسية؛ فمن المعنويات صوّرت "الصمت" الذي هو عنصر معنوي على أنّه طرف حسي يُصغي ويُجيب؛ فخاطبته بأداة النداء "أيّ" التي تستخدم عادة في نداء الإنسان. أسهم هذا التشخيص في إبراز حالة الشّاعرة وانهيار نفسيتها الممزّقة، فكان الصمت رفيقا كئيبا لها لم يأب مفارقتها، فتظهر لنا الشاعرة في هذه القصيدة غير راضية عن تلك الأوجاع والقهر جرّاء صمتها الدّفين الذي مزّق شراييِنها.

أمّا في عبارة (أنين القلب) شخّصت الشاعرة القلب فجعلته على هيئة شخص يئن ويتألم من خلال الاستعارة ثم راحت تخاطب الوجع الذي يغزو قلبها، راجية منه الرحيل والرحمة لقلبها الممزّق.

ويُلاحظ أنّ الشاعرة صوّرت الصبح إنسانا له ملامح يترقّب طلوع الفجر ويغنّي لتباشير الحياة ليرى فيها أملا جديدا. فكانت هذه الاستعارات قائمة على صهر أطرافها في وحدة

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص79-80.

تشخّص الحياة وتمثلها من خلال عنصر التشخيص، وهي استعارات تتناسب في مجملها مع نظرة الشاعرة تُجاه الحياة التي يعيشها العالم بأسره؛ حيث تحمل في بعض دلالاتها معنى الأسى والظلم الذي يعقبه الأمل والتفاؤل بغد جديد وتصور ما تحمله الشاعرة من خيفة وتوجس ومن هنا تكون الصورة التشخيصية قادرة على نقل الانفعال والإحساس لدى المبدع أكثر من غيرها عبر إبداع الصور التي ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتداخلة وتسعى للكشف عن معانيها.

إذا نظرنا في قصيدة "ظبيتي" يبدو في الوهلة الأوّلى أنّ العنوان عادي وجاه، ولكن بالتمعن فيه تظهر دلالات خفية، فقد ارتبطت صورة الظبية برمزية المرأة المثال في ملامح الحسن الأنثوي المثالي، كالنعومة، الجمال، البياض والرقة، وبما أنّ الظبية من أجمل الحيوانات في الطبيعة، فقد وظفتها الشاعرة لتبرز مكانة الأنثى وعظمتها فهي بمثابة حياة. تقول:

لي فيها أنثى
والأنوثة بها تنفردُ
مليحةُ السريرة وساميةُ الرّقة
.....
تسرّ وتغضبُ وتغدو وتروحُ
وفي أرجائي عبر مقلتيها
الحُبُ يسمو إليها والروحُ تسبحُ[1]

يبدو دور التشخيص واضحا في القصيدة، يظهر في تشخيص الروح وإعطائها صفة إنسانية هي السباحة، تحمل هذه الصورة ما يكفي من الشحنات العاطفية لتصوير معاني الفخر والاعتزاز بالأنوثة، لكونها حياة، خصب، تجدد وكوامن لم تكشف بعد، وملاك نجدة لتحمّل أعباء الحياة، هي المرأة والأنثى، جديرة بالحب والاحترام، فالقصيدة منها وإليها يُكتب بعمقٍ لها لا عليها، فالشاعرة متمسكة بأنوثتها وأنوثة قصيدتها التي تربطها برباط متين أزلي وإذا كانت الأنوثة هي قلب الكون العامر بالجمال والفرح فإنّ القصيدة هي مرآة الأنوثة في غموضها المبدع الخلّاق المتجدد. لذا أسهم التشخيص في إظهار ما ترمي إليه الشاعرة من

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص85.

اعتزاز بالأنوثة وتعزيز التعالق بين ميلاد القصيدة ورونق الأنوثة بتوظيفها لمفردات (ظبية الرقة الأنوثة..) في التشكيل اللغوي للقصيدة، وأنّه يستحيل الفصل بين لغة الشعر ومرايا الأنوثة.

كتبت نادية العياطي قصيدة تعبّر عن ذلك الصمود تحت عنوان" آخر ورقك" فتُظهر الشاعرة صلابة الصمود الأسطوري، فكان بمثابة صفعة وضربة قاتلة لليأس الذي كان يسيطر عليها؛ فالأوراق في الأصل من التراب، تنبت صغيرة، يانعة خضراء، وتمرّ بمراحل نمو مختلفة إلى أن تصل في النهاية غلى مرحلة الموت، وهذا ما انعكس في نفس الشاعرة من ألم ممزق ويأس احتلّ كيانها طويلاً، وحان وقت رحيله، ليظهر هذا العنوان آخر محطات التشاؤم وخيبات الأمل، معلنة خلع سواد الأيام وألم الماضي، وتغرّد بألحان الأمل البارق مشكلة تراكيب استعارية تعكس الإصرار والتحدي. تقول:

كُف جنونك عني
كُفّ تعلّقك بي
تناثر آخرُ ورق شجرك
.....
دعْ عنك النخلة جنيّةً برطْبها
دعْ عنك ظلال التّلالِ
دعْ عنك ظل تلك الشجرة
عانقتْك بلفيف أغصانها
.....
وأعلنتُ صرْختي بعد صمْتي
كاد يُغشي فؤادي لجهْل أبدي
. واحتسبتُه. للقريب عنك من حبل الورّيد
أقرأُ له التنهيدة والتعْويدة
علّها تُبلّسم الجراح وتقلع أشواك الضرّر
تقطّع حبلُك المديد[1]

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص87-88.

نلمس في هذه المقاطع تشخيصا لأغصان الأشجار، حيث جعلتها الشاعرة في هيئة إنسان الذي ينطبق عليه فعل المعانقة، في قالب استعاري، فراحت تحاور اليأس العميق وتطلب منه الرحيل فقد أثقل فؤادها، وأوشك خيط الأمل أن يتلاشى.

تظهر رومانسية الشاعرة وحبه للطبيعة أين رأت في هدوئها وروعتها ما تقرّ به نفسها ببساطتها، وبعدها عن أدران الحياة ومتاعبها، لتنشد الراحة بين أفيائها والهدوء من عناصرها (النخل/ الشجر/الأغصان/التلال)، مستلهمة صورا رائعة وأخيلة واسعة ومعاني تسمو بالإنسان إلى مراتب السمو والجلال، فكان الأمل والجمال حاضرا في قصيدتها.

استطاعت الشاعرة من التراكيب الاستعارية أن ترسم المعنى الذي تصبو إليه من إصرار وتحدّي يتخلّله أمل بغد مشرق، وترتّل آيات التفاؤل وأغنيات الفرح، وتدفن مرارة اليأس.

نجد في هذا الديوان قصيدة "مرثية الدا حسين" وبقراءة كاشفة لعنوانها، نجد كلّ معاني الفخر والاعتزاز في رثاء أحد شهداء الجزائر، ولأن الرثاء هو تعداد خصال الميت الحميدة محاسنه ومناقبة، اختارت الشاعرة الشهيد "حسين آيت أحمد" للوقوف على خصاله وبطولاته.

استخدمت التراكيب الاستعارية في بناء المعنى داخل القصيدة، وكانت الاستعارة الأنسب في الإيحاء دون غيرها، لذلك عمدت الاستعارة التشخيصية للإشارة إلى المكانة العظيمة للشهيد والتنويه بفضله. تقول:

ذودي يا ذرات التراب
يا أرضُ ذري ترابك بحنو وحنين
فالراقدُ إليك دا الحُسين
.....
حماك حمى الأبيّ الشجعان
بكى حُرقة الفراق عنك مرارةً
ذودي عليه ذودي .....يا ذرات التراب
.....
لن يا حجر فالرّاقد يستحي منه الكفنُ

ذُدْ عليه وسل الأبيض ماحمل

خيرةُ الجنْدِ والزاهد عن ما وجد[1]

في هذه المقاطع شخّصت الشاعرة الجماد الحسّي(الحجر) في صورة كائن حي ليصبح على هيئة شخص تخاطبه وتأْمره بالرّفق على روح الشهيد. وقد أبرز التّشخيص اعتزاز الشّاعرة وفخرها بأحد الأبطال الذين سجّلوا أسماءهم بأحرف من ذهب في تاريخ الجزائر وهو الشهيد حسين آيت أحمد الذي زرع وردا في طريق الحقّ وأينعت دكراه الخالدة كلّما أينعت الزّهور بطل يسطع نوره في ظلمات المحن ليطأطئ الكفن رأسه خجلا من تلك الروح الطاهرة التي جعلت من عظامها جسرا يعبره الآخرون نحو الحريّة. وممّا زاد التّشخيص جمالا وتأكيدا هو أسلوب النداء (يا حجر) واستخدام أسلوب الأمر (ذُد، سل، لن) قصد إثارة ذهن المتلقي وتحريك الشعور لديه.

وقد أسهمت التراكيب الاستعارية في رسم معاني القصيدة من بيان المكانة الرفيعة للشهيد ممّا جعل المتلقي أقرب إلى عاطفة الشاعرة وكأنّه يعيش حالتها من فخر وإجلال لروح الشهيد وبذلك وضعت المعنى في قالب يُمكّن المتلقي من فهمه.

يتّضح مما سلف أنّ للتشخيص دورا كبيرا في تجسيد التجربة والتعبير عن الحالة الشعورية الخفيّة، ويكمن جوهره في إضفاء السمات البشريّة وإصباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، واستحضار ما هو غائب باستخدام الخيال الشعري، وهذا ما تجلى في شعر "نادية العياطي" التي ألبست بالتّشخيص صورا إنسانية لأشياء محسوسة مشكلة بذلك استعارات كثيرة ومثيرة.

2.1 التجسيم:

التجسيم هو" قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق الاستعارة في ذلك النقل الفني للأفكار والمفاهيم والمعنويات من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات فتتجلى في كيان حسي يقربها إلى الأذهان ويضيف إليها ما يوضحها، بل لا يمكن الحديث عن المعنويات والأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات، إنّ مثل هذا الاقتران يغني المعنويات ويبرزها ويوسع مدلولاتها"[2] فالتجسيم جزء أساسي من قوة الاستعارة، وحتى يكون النشاط الاستعاري

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص 95-96.

[2] وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، ص79.

مؤثرا لابدّ من ارتباطه بجوانب مشخصة أو محسوسة أو مدركة بالعيان والمشاهدة، لذا كانت فكرة التصوير هامة في توضيح جمالية الاستعارة خاصة إذا اعتبرناها ظلّا أو انعكاسا لحالات وجدانية.

يعرّفه (جبور عبد النور) بقوله: "هو ميل معاكس للتجريد، أي إبراز الماهيات، والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبّرة عنها"[1] وبهذا تعتبر الصورة التجسيمية أكثر فاعلية وتأثيرا؛ لأنها تستحوذ على الإنسان من منافد متعددة فالتجسيم جسر بين العالم الداخلي للمشاعر الباطنية أو الأفكار المجرّدة، وبين مدركات العالم الحسّي، وهو وسيلة للتوضيح والتأثير.

ركّزت أغلب الدراسات التي اهتمت بالتجسيم على إبراز قدرته و فاعليته في استيعاب المعنويات أو المجردات، لكونه يسعى إلى جعل المعنوي حسّيا؛ فيظهر الأشياء التي لا جسم لها في مخيلة القارئ على هيئة مدركات الحس ثم العقل،[2] ليجعل الشاعر للودّ بابا ولليل جدارا وللحق سمة وعطرا زكيا؛ فالتجسيم يعني أن:" يعبّر بالصورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية... كما يُعبّر عن الحادث المحسوس والمشهد المنظور... فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد"[3] أي أنّ التجسيم يرتبط بإلباس المعنويات وما يصبو إليه الأديب والشاعر من أفكار ومشاعر وعواطف وانفعالات أثوابا حسية يبرزها في مخيلة المتلقي، وعلى هذا الأساس فإن كل المفاهيم والمعاني المجرّدة تُنقل بالتجسيم من مجال الحضور الذهني إلى مجال الرؤية والمشاهدة.

والتّجسيم هو إيصال المعنى المجرّد مرتبة الإنسان في قدراته واقتداره وكذا مرتبة الحيوان باعتبار أنّ الحركة الجسمية الحيّة يتميز بها الإنسان والحيوان معا، وهي حركة تكشف عن حياة وخصوصية تفرّدا بها عن بقية الجمادات.[4] وبذلك ينتقل المعنى المجرّد في الصورة التجسيمية إلى مستوى المحسوس الحي، لتظهر تحوّلا بين طرفين، طرف مجرّد

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص59.

[2] ينظر: محمد صالح محمد الخوالدة، التصوير الاستعاري في شعر العبّاس بن الأحنف، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد3، المجلّد40، الأردن2013م، ص780.

[3] سيّد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص71.

[4] ينظر: حافظ المغربي، التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي شعر عبد القادر القط "نموذجا"، مطبوعات منتدى الباحة الأدبي، ط1، بيروت2011م، ص26.

معقول يتضمن المعنى وطرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، حيث تبدو عملية التحوّل فيها منطلقة من المشبه إلى المشبه به، لخلق الترابطات التي تكسبها الصفات الحسية الحيّة من حيث الحركة والسكون.[1] ومن هنا كان التجسيم نقلٌ لما هو معنوي في صورة محسوسة بمعنى تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجالها الحسّي وبثّ الحياة فيها.

يعمل التجسيم على تحويل المحسوس إلى محسوس آخر، حيث يكون الطرف الأوّل (المُستعار له) من المحسوسات–الأحياء غير العاقلة والجمادات–ويكون الطرف الآخر (المستعار منه) من المحسوسات الأحياء غير العاقلة والجمادات أيضا، وتظهر نتيجة هذا الانصهار بين الطرفين دلالات جديدة مولّدة من هذا المزيج غير أنّ هذا لا يُلغي دلالاتها القديمة وإنما يُضيف لها دلالات جديدة.[2]

يزخر ديوان "بوح الرمق الأخير" بالصور التجسيمية التي تنقل المعاني إلى عالم الحسّ وتحويلها من الحدود المجرّدة إلى حدسيات تُرى، تُسمع، تُلمس، تُشم وتُذاق.

- **التجسيم في ديوان "بوح الرمق الأخير":**

يكشف عنوان قصيدة "قمحُنا...أم حمقنا" عن مأساوية الحياة الفلسطينية، ووحشية الاحتلال الصهيوني، إلّا أن هذا كله لم يحطّم عضد الفلسطيني، الذي ظلّ متمسكا بحقه ومُدافعا عن أرضه وقدسه، فيكون دفاعا عن ذاكرته ووجوده الإنساني، وهذا ما تبديه دلالة توظيف "القمح" الذي يرمز في الفكر العربي على الكرم والصبر. ليدفعنا هذا العنوان للتساؤل هل من الحكمة أن نشاهد الواقع المرير ثم نقف مكتوفي الأيدي نتحصر على أحوالنا وما نحن فيه؟ ذلك ليس من الحكمة في شيء بل هو الحماقة بعينها، لأن تكلفة الاستسلام أشدّ من معاناة المقاومة والصمود، وقد ترجمت الشاعرة كلّ ذلك في شعر يفيض حبا وتقديسا للقدس وتمسكا بقضيتها، لتجسد علاقتها الروحية بها في إبداع لغوي أنتج دلالات كثيرة في تراكيب استعارية. تقول:

وتستبيحُ في الأكواخ السّبايا
حيث يُسدلُ الحياءُ شباكهُ

[1] ينظر: فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد15، العدد1، جامعة اليرموك، الأردن1998م، ص88–89.

[2] ينظر: محمد صالح محمد الخوالدة، التصوير الاستعاري في شعر العباس بن الأحنف، ص780.

ويهجُر الأمكنة اللّعينة
حيث تنبحُ الكلابُ الشريدة
.....
قبةُ القُدس أصيلةُ العسجد
لا تداس ولا تهانُ
ولا تحرّرُ.. وأخواتُها ذليلة
كانت إنّ.. وتظلُّ إنّ ناصبةً
وبعدُ ترفعُ هامتها ترفعُ
مهبطُ الأنبياء والخليلُ رباطُ
والإسراء والمعراج مُحمد
.....
ونكتفي بقمحنا هو أصلُ قوتنا
فقد صرنا صفراً على صفرٍ [1]

تنقلنا الشاعرة في هذه المقاطع إلى عالم مأساوي ومرير للشعب الفلسطيني، أين اضمحلت القيم والمبادئ، وغدت مخرّبة، لترسم بالتجسيم عالما مأساويا في عبارة (أسدل الحياء شباكه) فالحياء هو انقباض النفس عن القبيح ليرتدع عن ارتكاب كل ما يشتهي إلا أنّه أرخى ستاره نتيجة اصطدامه بالواقع البائس، فقد أسندت الشاعرة للحياء، وهو شيء معنوي صفة الاسدال التي يختص بها الشيء المادي الملموس، معبّرة من خلال التجسيم عن الهوية الفلسطينية التي دأب المحتل على تمزيقها، وطمس ملامحها، خاصة في القدس بوصفها أحد مقومات الهوية الإسلامية والعربية المهمة، التي تُعدّ منفذ الأرض إلى السماء خاصة بعد رحلة الإسراء والمعراج. فاتّخذت من التجسيم وسيلة لنقل مشاعر الألم بالواقع الفلسطيني المحتل، الذي داست عليه الأقدام وفعلت به ما فعلت، لتصوّر صمود القدس في وجه الاحتلال دفاعا عن كينونتها وكرامتها الإنسانية، وتتّخذ من الصبر قوتها.

أضفى التجسيم حركية في مساحة النص الشعري، فالصورة التجسيمية لها فاعلية وقدرة على مشاركة الشاعرة في إحساسها، كما يسهم في رسم لوحتها الفنية نظرا إلى أثرها الفاعل

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص28-29-30-31.

في النص، وربط القريب بالبعيد من خلال إخراج الأغمض إلى الأوضح وزيادة التصوير في المعنى وتمثيله في النفس.

يظهر من عنوان قصيدة "وتر الشجر" أنّ الشاعرة تُبدي كُل معاني الأمل الذي تعج به روحها، فالشجر صورة ناطقة بالسكون، ومنظر يلفه البهاء، ومظهر كله امتلاء سواء في امتداد أغصانها التي بها امتداد الحياة، أو في تبرعم فروعها التي منها تبعث إمارات الخصب والنماء لتعزف الشاعرة بألفاظها ألحان الأمن والسلام تقول:

فوق غصن شجر
غرد طيرٌ أريد المفر.....
يستحيل سقوطي.
انحنت الأغصان.....
.....
تكسر الضجر.
لاح الطيرُ الأفق فرحل.....
سلّم يا كونُ للأمل.....[1]

تنسج نادية العياطي في هذه الأسطر صورة استعارية (تُكسر الضجر) يوحي الفعل المستعار "تُكسر" بخفّة الحركة والتحوّل والانتقال من حال إلى حال، فهو يجسّم المعنويات وينقلها إلى دائرة المحسوس المتعيّن وهذا التعيّن يقطع على القارئ الدخول في دائرة التخمين والافتراض إلى اتّجاه القطع واليقين في تحديد ماهية الأشياء وحقيقتها، فنجد التجسيم في "الضجر" الذي أخذ بمخنق الشاعرة وحطّم كيانها، فنقلته من عالمه المجرّد المعنوي إلى عالم المحسوسات (إناء/كأس أو كل ما يُكسر) ليوحي هذا التجسيم بتفاؤل الشاعرة وانبعاث الأمل البارق رغم سوداوية مشاعرها وتنتظر بزوغ فجر جديد، فنجدها تمزج بين عاطفة الألم لحال الوطن العربي مع عاطفة الأمل المغروسة في قلبها دلالة على ثقتها بنفسها وتفاؤلها بغد أفضل.

لعبت الاستعارة التجسيمية دورا في إيصال ما ترنو إليه القصيدة، وهو أنّ الشاعرة اتخذت من الأمل والتفاؤل بلسما لجروحها، يبثان عزيمة وإرادة للاستمرارية في الحياة.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص62.

بدت الشاعرة مشحونة بكل مشاعر الحنين والحب كما ينبّئ عنوان قصيدتها "طوفان حب" بمشاعرها الفيّاضة والمليئة بالحب اتجاه الوطن العربي، شبهتها الشاعرة بالطوفان الذي يوحي بالعظمة والشدة.

شكّلت الشاعرة صوراً استعارية تعكس بها عاطفتها المتدفقة. تقول:

طوفانُ حبك سدّه الجنونُ
وعنادُك شُلّت له العقولُ
ألا وربي وربك.. هلا سألت العيون
.....
أنا ذكرى شهيدٍ ومن صلبِ شهيدٍ
أنا انتفاضةُ صبرا وشتيلا وبغداد
وتبقى ذكراك تشهدُها المجازر
أنا الأندلسُ حينما أينعت وبكتْ
أنا في الشام شيماء
وأنت في حلب تُدْمي الأيّامى
جمْعُنا دونك في القدس قُبلةٌ وقبْلة[1]

في هذه الأسطر أصبح (الحبّ) مجسّدا يقبل التحرك والحركة، وما لفظة (الجنون) إلاّ امتداد تصويري استطاعت به الشاعرة إحياء استعارة غير محسوسة لأنّ أغلب حالات التّجسيم صعبة التخييل، وهذا راجع لارتباطها بالمعنويات من جهة وثقافة المستمع والمتلقي من جهة أخرى.

تكمن جمالية هذه الصورة في التشكيل بالتّجسيم داخل منظومة من البناء اللغوي الذي يشهد ببلاغة الخطاب الشعري إيحاءً بما تحمله من معاني؛ صورت من خلاله الشاعرة التجربة الإنسانية المريرة التي شهدتها، ولخّصت عبرها أحاسيسها، تجاربها وتأملاتها التي كانت متدفقة بينابيع من الوجع العربي لما يحدث في بغداد، سوريا، الأندلس وفلسطين من حروب ومجازر وأنّ حبها للوطن يضاهي حب الشهيد لبلده، الذي تبقى ذكراه العطرة ملهما مهما طالت الذكرى ففي كلّ ذكرى تمرّ على روحه الطّاهرة تضيء شمعة جديدة تنير درب الأجيال القادمة، لذلك كان حبّها للوطن العربي حبّا لا يتوقف وعطاءً لا ينضب.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص67-68.

وبذلك يسّر التجسيم تصوير العواطف التي تنبع من ذات الشاعرة، من حبٍ للوطن العربي ووجعٍ لما يشهده هذا الوطن، فتمكنت من خلاله على الجمع بين المعاني المتنافرة في تصوير بديع، ممّا أضفى على صورها فاعلية شعرية.

تظهر جمالية التجسيم في تلك القفزة الخيالية التي تنقل غير الحسّي إلى الحسّي ويربط البعيد بالقريب، ويحول الغامض إلى واضح، وتُقاس جماليته بمدى طاقة التخييل لدى المبدع لأن النص الأدبي فن أداته اللغة بشحناتها النفسية، وهذا ما يتجلى في قصيدة "همس القول" فأوّل ما يشدنا فيها عنوانها، الذي جاء صريحا لما تحويه، فراحت الشاعرة تهمس بأوجاعها لنفسها وتتذوق مرارتها في وحدتها، مما منحها قوة في التعبير عن المعاني وخلق الانفعال المنسجم داخل النص الشعري، وهذا ما تبديه هذه الأسطر:

خشيتُ على نفسي حبس الليالي
وعتمة اللّيل تزيد الأرق والسؤال
ونفحات الروح تنجلي وتتعالى
وجمرة القلب في خلجاتها انصهار
لول أيوب ويونس وصادق الوعد
.....
ألاّ لهذه النفس الهلوع لو فزعت!
كيف يسري الحبُ ويعْرُج جزوعا
ويمضي سيآرا؟[1]

عمدت الشاعرة في هذا المقطع على إدراج عنصر التجسيم، لتحول المعنى المجرّد "الحب" بفعل الاستعارة التجسيمية إلى "سيل" يتدفّق بمشاعرها. كان إحساسها بالألم عميقا وزادها ظلمة الليل وجعا فتعالت نفحات روحها وانصهر قلبها حرقة، إلاّ أنّها وجدت في الصبر نجاة وخلاصا من انهمار دموعها.

الشاعرة ذات نفس فياضة بالجمال ترنو إلى الطبيعة لتستعير من عناصرها (الليل/السيل) هدوءها وألمها، فنرى الطبيعة في عنفوانها وسكونها تتمايل مع الشاعرة وجعا وألما، لذلك جسّد التجسيم مدى معاناتها من واقعها المرير، وأنّها كانت تُخفي الآلام التي

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص78.

سكنت روحها وتتصدى لها بالصبر، مستلهمة أفكارها ومعانيها من القرآن الكريم كقصة "أيوب ويونس" عليهما السلام فلم تشكي ألمها أو تظهر دموعها لأحد واتّخذت من الصبر رفيقا تأمل به النجاة، دفنت ألمها واخفت شكواها ولم تُظهر دموعها لأحدٍ، واتخذت من الصبر رفيقا لها تأمل به النجاة.

إنّ أهمّ ما يحرزه التّجسيم هو الولوج إلى مداخل النفس وأغوارها، فيكشفها للمتلقي حتى يحسّ بها ويكتشف ما لا يستطيع الآخرون الوصول إليه، فإذا به يقرّب إلينا منابع النّفس وما يدور في أعماقها من تيارات الشعور ليتجاوز الشاعر من خلاله عتبات الحس المعنوي ويكتفي بفكرة لاهي حسيّة ولا هي معنوية خالصة وإنما هي الدنيا التي تجمع الظاهر والباطن الحسي والمعنوي.[1]

وبهذا ساهم التجسيم في ترسيخ المعاني الظاهرة والخفية في ذهن المتلقي وإلباس المعنوي ثوب المادي المحسوس في تعبير مجازي، تمكّنت الشاعرة من خلاله على الجمع بين المعاني المتنافرة في تصوير بديع ممّا أضفى على صورتها فاعلية شعرية.

أمّا في قصيدة "كف يدي" فيظهر من عنوانها أنّ الشاعرة يسكنها ألمٌ عميق أصبح جزءا مرتبطا بها، كارتباط الكف باليد. تقول:

على كف يدي نزل دمعي
وعلى صفيح ساخن قدمت خبزي
على كف يدي بسطت حبي
على صفيح ساخن تفحم حزني
.....
فوق كفي شموخ قلمي
وعلى صفيحيه مرآتي
أهمس لها عن شجوني[2]

يتضمّن المشهد أحد عناصر التصوير الاستعاري وهو التجسيم في عبارة (تفحّم حزني) ليصوّر حالة نفسية وجدانية تعيشها الشاعرة وتضجُّ بها رؤاها، إذْ أصبح المعنى المجرّد

[1] ينظر: علي قاسم الخرابشة، التّشكيل الاستعاري في ديوان "الليل والطريق"، ص109.

[2] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص84.

"الحزن" معنى محسوسا (الخبز/القمح أو كل ما يتفحّم بالحرارة) أي أنّها نقلته من عالم المعنويات المجرّدة إلى عالم المحسوسات، فالحزن من أمور الحياة الأليمة أكسبتها الشاعرة معاني جديدة في التجربة والخيال حتّى أصبحت دلالته متماثلة مع ما هو مادي.

كان التّجسيم وسيلة الشاعرة في مشاركة ما يجثم عنها من أسى عميق وفيما يمزّقها من مشاعر فازعة ووجع يكسو كلماتها لوطن جفّت أرضه، ليصبح حزنها ودمعها الحارق متلمّسا بكفّ يدها، ثم راحت تهمس بوجعها لمرآتها لتشاركها ذلك الألم، فتمكّنت من منح المعاني والأشياء أشكالا جديدة مستندة إلى أنظمة ومعايير تخلقها لتبثّ فيها رؤاها ووحي خيالها وإدراكها للأشياء فتجعلها أجساما نستشعر حضورها بوضوح وبروز كبير.

إنّ المتمعن في عنوان قصيدة "إليك أختي" يجده يشير إلى كلمات وعبارات قدمتها الشاعرة إلى السند في الحياة، الأم الثانية ومخبأ الأسرار، أختها التي بدّد الفراق شملهما فأخذت تعزف بكلماتها ألحان الوجع لهذا الفراق، تجسدت في هذه المقاطع:

هل أسقيك بدمع

المنهمر؟

أم أطويك تحت جناح

المنكسر؟

.....

كيف ستضُمك

لهفة أحضاني؟؟

فاق شوقي ضعف الحولَيْن

فانفجرْ..[1]

يتحدّد المشهد هنا في تجسيم المعنى المجرد (الشوق) عبر صورة استعارية بمعنى محسوس والمتمثل في الشيء الذي ينفجر(كالقنبلة) لتوحي بها على شدّة الحنين والشوق بلقاء أختها المغتربة، فاتّخذت من التجسيم أداة لنقل المشاعر الجياشة من شوق زاده الحنين وتلألأت العين بدموع الفرح عند اللقاء لتغمر البسمة حياتها، فتصوّر لهفة اللقاء بعد طول

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص86.

غياب وبعد سيل من الأشواق فاق ضعف الحولين حتى انفجر القلب حنينا، وتجرّع مرارة البعد وغاب بهاء الدنيا وبهجتها بفراق أختها.

ساهم هذا التجسيم في تجسيد كل معاني لوعة الفراق ولهفة اللقاء الذي عاشته الشاعرة وقد اعتمدت الشاعرة في بناء لغتها الشعرية على الخيال في تجسيم وتوليد صور في حلّة جديدة لتنقل مشاعرها إلى مخيلة المتلقي فتنطبع فيها بشكل معين، وهذا ما زاد صورتها جمالا بلاغيا.

وبذلك كانت الاستعارة تجسيدٌ للمعنويات وتمثيلٌ للحسّ والوجدان بصورة مرئية تهدف إلى إيصال المعنى والتأثير في النفس.

وفي الأخير نستنتج أن ديوان "بوح الرمق الأخير" كان أكثر توظيفا للتجسيم بصفته أداة لإخراج الكوامن النفسية المجرّدة في قوالب أجسام محسوسة لتشكيل صور استعارية غاية في الجمال والتّأثير.

2. التراسل الحسّي وفاعليته في إنتاج المعنى.

يعدّ "تراسل الحواس" أحد أشكال بناء الصورة الذي يعتمد على نقل مدركات حاسة من الحواس إلى مدركات حاسة أخرى، يستعملها الشاعر لمداعبة خيال المتلقي، وتحفيزه على فكّ غموض الصورة.

أوّل من تكلم عن نظرية تراسل الحواس وطبّقه في شعره هو الشاعر الفرنسي (بودلير) قال في تنظيره: "إنّ من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون وأنّ الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأنّ الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار"[1] لذا يكون التراسل الحسّي مزيجا بين الحواس من خلال منح صفات حاسة من الحواس بصفات ومدركات حاسة أخرى، بمعنى إعطاء حاسة السمع صفات حاسة البصر أو الشم أو الذوق أو اللمس.

تطرّق(غنيمي هلال) إلى ظاهرة تراسل الحواس في كتابه "النقد الأدبي الحديث" فقال: "وصف مدركة حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصير المرئيات عطرا...وفي هذا النقل يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا وذلك أن العالم الحسي صورة

[1] زينب عرفت يور وأمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مجلة العدد الخامس عشر، أيلول2014م، ص66.

ناقصة لعالم النفس الأعلى والأكمل ومما دعا إلى الاستغاثة بتراسل الحواس لكمال التعبير بالصورة"[1]، أي أنّ المشمومات والمرئيات...تعبّر عن تأثرنا ونقل الأثر النفسي أو ما أثار فينا هذا المشموم والمرئي...إلى فكرة أو شعور، وبهذا تكون حواسنا متراسلة فيما بينها لنقل هذه الفكرة(من شم ذوق، سمع...) إلى التعبير عنها لغويا، وبذلك فالمبدع في تشكيله للصورة ينطلق من الوجود الحسّي ثم أثره في أعماق اللاوعي لينتج في النهاية صورة هي مزيج بين المحيط الواقعي والذات الفردية.

يقول عبد الاله الصائغ: " أنّ أقرب المعاني للتراسل في اللغة هو تبادل الرسل وفي الاصطلاح هو خلع وظيفة حاسة على حاسة أخرى كأن يسمع الشاعر بالعين ويرى باللسان ويتذوق باللمس، ولعل جمال الصور الفنية المتولدة من التراسل يكمن في رؤية التماثل في اللّاتماثل أي قبول الصور الغريبة المتخيلة والتآلف معها كما لو أنها واقعية، مع علمنا المسبق باستحالة وجودها"[2] فالتراسل الحسي عمل بقوم على قدرة التخييل من أجل نقل التعابير والأفكار والمفردات المرتبطة بحس ما إلى حس آخر، وتحفيز خيال المتلقي لسبر أغوار الصورة وإلباسها لباسا جديدا ومثيرا.

كما يُعرف بأنّه" تبادل الحواس أدوارها الإدراكية لدى الشعراء، فينفتح بعضها على الآخر ويكتسب منه بعض معطياته"[3] لكونه أحد الوسائل التي لجأ إليها الشعراء للتعبير عن انفعالاتهم النفسية، لذا نجد الشاعر المعاصر يتماشى مع روح عصره، يحتك به ويتفاعل معه، حتى يستطيع استثمار مدركات العالم والأشياء الحسية للقيام بأعماله ومهامه. كما يعني" التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة إلى مجالات أخرى مبتكرة بحيث تستعمل للشيء المرئي –مثلا– ما من شأنه أن يستخدم بالمسموع أو الملموس أو المشموم اعتمادا على تداخل الحواس جميعا وتناغمها وتمازجها تعبيرا عن نفس إنسانية واحدة"[4] أي أنّه تركيب ومزج بين حاستين؛ لتعطي المسموعات ألوانا وتهب للألوان أنغاما

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د. ط)، 2001م، ص418.

[2] عبد الاله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت1999م، ص230.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت1981م، ص132.

[4] بشرى صبري المتولي السيد، تراسل الحواس في البلاغة العربية، نماذج من القرآن الكريم والسنة النبوية والشعر العربي القديم، حولية كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد32، المجلد4، جامعة الجوف، كلية العلوم والآداب، قسم البلاغة والنقد المملكة العربية السعودية (د. ت)، ص3929.

ويُصبح للمرئيات عطرا، وللمشمومات ألحانا، لتتفاعل هذه الحواس مشكلة الوعي والإحساس وإبراز العلاقات الخفية بين الأشياء.

تناول (محمد فتوح أحمد) ظاهرة تراسل الحواس واعتمد على رأى المدرسة الغربية الرمزية ولاسيما رأي (بودلير) الذي يرى أنّ "الانفعالات تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذي يترك اللون أو تخلفه الرائحة، ومن ثم يصبح طبيعيا أن نتبادل المحسوسات، فتوصف معطيات حاسّة بأوصاف حاسة أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات"[1] فتراسل الحواس يقتضي وجود حاستين أو أكثر يعمد فيها الشاعر إلى خلع صفة أحدهما على الأخرى، فيتلاشى الحد الفاصل في الاختصاص بين الحواس لتصبح كأنها حاسة واحدة فيتحول المسموع إلى مرئي، والمرئي يُصبح عطرا، ومن ثمّة تتولد دلالات جديدة من خلال وصف تأثير الأشياء على النفس ووقعها عليها مما يدعو إلى التأمل والتفكير لإدراك العلاقة التي تربط الدلالات الخفية والظاهرة داخل البناء الفني لخلق صور بديعة استنادا إلى تبادل بين معطيات الحواس.

استطاعت" نادية العياطي" أن ترنو إلى عالم الخيال من خلال الصور الشعرية المبتكرة التي تعتمد على سلطان الحواس، فاتخذت منها مفتاحا ترد به أبواب الجمال، حيث لاقت الصور المبنية على التراسل الحسي سبيلها في جذب المتلقي وجعلته شريكا في العملية الإبداعية. وهذا ما نجده بارزا في ديوان" بوح الرمق الأخير" الذي يزخر بتمازج مُدركات الحواس فيما بينها لتشكيل صور بديعة ومثيرة.

1.2 التراسل الحسي في ديوان" بوح الرمق الأخير":

يتواصل التدفق العاطفي لدى "نادية العياطي" في قصيدة " هزني الأنين" تعبيرًا عن همسات روحها وخلجات قلبها، حيث أعربت عن مأساتها بمشاهدة الأراضي العربية بأيادي اليهود فجاء العنوان مناسبا ودالًا لإيحاءات الذات، وراصدًا لفضاءاتها الواسعة، لتكشف "هزة الأنين" عن الواقع، وحالة التمزّق والوجع التي تحياها الشاعرة، والمجسّدة في تراكيب استعارية تنقل بها تجربتها الشعورية. تقول:

هزتني لأوجاعُ الصِبيةِ أنينا
وزادني بكاءُ الآياما عليهم الأنينَ

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة1987م، ص248.

قرحتني الأوجاعُ فطالت الكبِدَ
فانفطر لأمةِ العُرب وصرتُ أردّدُ الأنينَ
لوجع أوْقف بَوحي وجفّ له دمعي
.....
كأسي ليس من سُكَّرٍ وخمرٍ....
بل أنينًا من علقّمٍ مُرّ.
بلاد العُرب استيقظي من سباتك وهبّي
للّمّ الشتات هبّي....
والحقي اليمامةَ البيضاء من الهجر[1]

أخرجت الشاعرة الأنين من دائرة السمع إلى الذوق في عبارة (أنينا من علقم مرّ) جاعلة للأنين وهو صوت مسموع مقرّه الأذن طعما ذوقيّا وهو المرارة، وهذا كله تمهيدا لكسر الحواجز القائمة بين الحواس، وتشاركها في خلق الصورة الشعرية المثيرة وتخليصها من الجمود واستخدام طاقة الحواس بما فيها للتعبير عن الشعور الدفين في الأجواء النفسية فكان التراسل الحسي وسيلة للكشف عن حالة الوجع والحزن جرّاء الوضع العربي الأليم وكيف بِيعت فلسطين بكل سهولة، وأُريقت دماؤها رخيصة من قبل الأعداء الأغراب أمام الصمت العربي الدليل، أين تجرّعت الشاعرة من كأس الأنين المر وراحت تبكي في رمز العروبة كل دمع حارق وصادق لتنهي قصيدتها بنبرة كلها قوة وعنفوان واستنجاد بالضمير العربي في تخليص فلسطين من أيادي الغدر، وتنعم البلاد العربية بالحرية والسلام والكرامة نقلت الشاعرة الصورة الاستعارية من مستواها المألوف إلى مستوى انزياحي بتراسل الحواس لتعميق المشهد الذي يتغلغل في نفسها.

أمّا في قصيدة "حرير الأنين" تستوقفنا علامات دالة بدءا من عنوانها الذي يُبدي كل بواعث الألم والضيق، وحالة التبرم المتسمة بظاهرة الحزن، وهي ظاهرة إنسانية خالصة عمّتها ظروف الحياة المعاصرة، تعاملت معها الشاعرة تعاملا وجوديا خالصا، انطلاقا من وعيها الشعري وإحساسها المرهف بالوجع الإنساني، وهذا الإحساس المرهف تترجمه حروف العنوان تعبيرا عن صرخة تنطلق من عمق الألم والتمزق الإنساني. تقول:

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص47-48.

لا البكاء دواء
ولا الدمع كفيلُ
ليواري حقا كان يحِقُ
يحفر بملوحةِ اليمِّ الوجنتين
ويكْحِل الجفنين
ويصاحبُ الأرقُ العينين
ما عادا للبكاء شفاءُ
وإن غُلَّ زاد القلبَ داء
قرعٌ الأحزان يُتعِبُ اللّبَ
.....
لي بساط دفء الحنين
نسِجتْهُ من حرّير وحريق الأنين[1]

أقامت الشاعرة بنية صورتها في هذا المقطع (يحفر بملوحة اليم الوجنتين) على تبادل وظائف الحواس، فجعلت المتذوق (الملوحة) من مدركات حاسة اللمس (يحفر)، فتمنح للملوحة فعل الحفر حتى تخلق صورة شعرية غير مطروقة لذهن المتلقي، فتثير ذوقه لمتابعة الشعر والتمتع بالصورة، عمدت إلى استخدام تقنية تراسل الحواس للتعبير الأدق عما في أعماقها من كلام وأحاسيس متعبة، فقد حفرت في القلب جروحا لا تندمل، أخذت تتدفق آهات و أحزان فتعمقت جدور الكآبة في نفسيتها وتحولت إلى فلسفة تشاؤمية، ترى في الوجود الإنساني ألما يفتت أجزائها، فحفر الدمع بملوحته خديها، وأتعب جفنيها، إلا أنّ انسياب الدموع لم يشف الجرح النازف، أو يخفف حرقة أنيها، وإنّما زادها داء، لذلك تمكّنت الشاعرة أن تقيم تراكيب استعارية باستخدام الترسل الحسي لتصوير حالات وجودية، نفسية وشعورية، فأصبح بالإمكان التحدث عن المحسوس كأنه معنوي والمادي كأنه ملموس. فقد "اصطبغت الصورة الشعرة بأساس موقف الشاعر من الوجود هذا الموقف الذي اعتمد فيه الشاعر على ثقافته الخاصة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة... وهكذا سيطرت الرؤية

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص74-75.

الداخلية للشعر الحديث على صوره الشعرية فجعلها صورا ذات وجود نفسي داخلي"[1]. فاهتمامها ينكبّ على الجانب النفسي الداخلي على حساب جانب العلاقات الخارجية.

"نادية العياطي" هي شاعرة الدمعة المنسكبة على مآسي الحياة، فكان شعرها نافدة تُطلّ من خلالها على آلام المجتمعات، لتكون قصيدتها " شرخ قدح" مرآة تعكس مرارة الأحزان التي تختلج الأنفاس، والجرح الذي يمزّق القلب ويقطع الفؤاد، تماما كالأثر الذي يتركه تشقق وتصدّع القدح، ومن هنا تتوهّج عواطفها ألما لواقع الإنسان العربي الذي يحيا في مأساة الحرب، الفقر الجوع، اليُتم...فاكتست عاطفتها رقة عاطفية، وشعور حزين يظهر في تراكيب استعارية مفعمة بالألم، والضيق التي تشكّلت من التراسل بين معطيات الحس. تقول:

فسال دمٌ ودمعٌ وسقطت الأذيّة
تشقق القدح شقا
فصار للجُرحِ عمقا
وللشرخ صدعا
من فخارٍ طازجٍ إلى
.....رشيقِ طينِ متناثرٍ
للسائل هل هو من صلصالٍ؟
أم المُرتَشِفُ من مارجٍ من نارٍ؟[2]

عمدت الشاعرة إلى اختراق المألوف واجتياح الحواجز الموجودة بين الحواس والمزج بينها وتوظيف طاقاتها، وهذا ما يظهر في عبارة " وللشرخ صدع من فخار طازج" فجعلت للفخار وهو من المدركات البصرية طعما طازجا تتذوّقه العين، والمزج بين المرئي والذوقي في هذا التركيب الاستعاري جاء من نفسية يتغلغل فيها الألم والحزن لحال الأرض العربية التي أنهكتها الحروب، وتشي بمعاناة الذات وإحباطاتها في ظروف المحنة والمكابدة في الواقع المأزوم بتسلط القهر، السلب، والاقتلاع الإنساني، فالتبادل الحسي في هذا التشكيل هو وسيلة الشاعرة الجمالية ومرتكزها أين يجعل المتلقي يتمعّن في الواقع المأساوي الذي مُني

[1] سعيد الوراقي، لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، مصر1979م، ص165.
[2] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص76-77.

بكثير من الإحباطات إضافة إلى الجوع، الظمأ الذي يتعلق بحاجات الإنسان الأساسية للحرية والقيم السامية التي أرهقت الشاعرة، فتصوّر قسوة المشهد لأن الشرخ يمثّل حالة من التمزق والضياع.

إن الارتكاز على قدرة الحواس في خلق الجو الشعري المتميز من خلال استعمال الألفاظ المعبرة عن إحدى الحواس لمجال حاسة أخرى، هو ما يؤدي إلى خلق العلاقات الجديدة بين مفردات اللغة، وبذلك تعزز الاستعارة التي من شأنها إثراء اللغة بالعلاقات المتجددة بين الألفاظ، فالتراسل في الصورة الشعرية يثري اللغة وينمي الدفقة الشعورية ويفعل طاقات النص الشعري، لتزداد الصورة جمالا، تعبيرا، وإيحاء[1]. وهذا هو سبب الحضور المكثّف للتمازج بين الحواس ومعطياتها في نسيج الشعر العربي المعاصر.

خطّت " نادية العياطي" بأناملها قصيدة بعنوان (إلى المغيبة: مرثية الشهيد) كلمات جاءت في رثاء الشهيد "محمد تيسير الحموية" الذي سافر بلا وداع، بجسد مخضب بدم الشهادة تاركا بصمة لا تمحى في الشعر العربي، أين كان يطرب المسامع بنغماته الشعرية فكتب عن الوطن الجريح (سوريا) ورحيل الشهداء حتى أضحى قنديلا تستضيئ به الأمة ومنارة يهتدي بها الشعب والوطن، وهذا ما أبرزته الشاعرة في تراكيب استعارية للتعبير عن مكانة هذا الشاعر العظيم وحزنها على فراقه. تقول:

قل لي كيف تُغتَسلْ؟
وجسدُ الشهيدِ مخضبٌ بدمٍ
لا يُغتسل؟
قل لي كيف تُكّفنْ؟
ومنك يا محمد يستحي الكَفنُ..!
.....
لم يعدْ للقصيدةِ رَنيّنُ
ولا عشقٌ ولا حنينُ
ولا وزنٌ ولا أنينٌ
فاجعةٌ ومَصابٌ ونحيبُ

[1] ينظر: عبد الاله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفية، ص234-235.

في الشام غبنُ يُتمٍ ودمٌ ينزفُ
يفوحُ منه عطرُ الياسمينَ
ويعصفُ به زكيّا لرب العالمين
منك السلام وعليك السلام
في فِردوسِ العليّين[1]

تعمل الشاعرة على مزج الحواس حتى تستطيع نقل الأثر إلى المتلقي وتجعله مساهما في التجربة الشعرية التي تنشأ في الأجواء النفسية. ففي هذه الأحوال تصبح المرئيات مشمومات في عبارة (في الشام غبن يُتمٍ ودمٌ ينزف يفوح منه عطر الياسمين) لتجعل من الدم وهو من المرئيات عطرا زكيا مشموما ممزوجا بعط الياسمين، دلالة على طهارة وطيبة دم الشهيد في بلاد الشام، ولعلّ هذا التمازج بين الحواس، مكّن الشاعرة من التعبير عما يختلج كيانها من حزنٍ وألمٍ من رحيل "محمد" الذي ضمه الثرى وتعطرت الأرض بدمه الطاهر فبكت حروف القصيدة ألما، ولم تعد الأوزان تُدرك قافيتها، لم يبق لصدى رنينها صوت فأهدت له سلاما وتحية تملؤها المحبة والافتخار بروحه الزكية، وكلماته التي تظل راسخة في أذهان السوريين والعرب.

استطاعت الشاعرة أن ترسخ ما في داخلها في ذهن المتلقي من خلال تكوين هذا المشهد مستخدمة التراسل الحسي، فأصبح المتلقي مساهما في العملية الشعرية وتنبعث كوامنه الشعورية الحارة، فيسمع، يفهم، يعي، يحس، ويحزن وتلتهب عواطفه، من خلال التركيب البديع الذي حصل بتمازج الحواس.

يمكن اعتبار قصيدة (زها حديد) من القصائد التي استحضرت رموز وشخصيات وأسماء الوطن العربي، فسطّرت نادية العياطي بحروفها كل معاني الاعتزاز والفخر بها، من بينهم "زها حديد" التي نقشت بأناملها جمالا فنيا، وعمارة عربية أصيلة، لوت الحديد ووظفته في إطار بنى جمالية، لذا كانت هذه القصيدة فخرا بهذه المرأة التي أثبتت للعالم جدية المرأة العربية في تخصصها المعماري، ورثاءً بكلمات الحزن الأسى لرحيل هذه المبدعة، وذلك من خلال التركيب البديع الذي حصل من تمازج مدركات الحواس. تقول:

أبكي يا عراقُ زها زهاءَ القَرْنين
حَديدُها ليّنتْهُ الأناملُ واللبُّ سِنينَ

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص92-93-94.

سالَ الدمعُ فِي الفُرَاتِ ودَجلةِ حِبِرا

.....

فوق شاهِقاتِ التصامّيم صَمَتَ كلٌّ بديعٍ

لبريقِك توقفتِ الأنوثةُ ولرَحِيلِك حنينٌ

ولصَرخِة الجُدران أنينٌ

يَعزِفُ لك لحنُ الوفاءِ للوَداعِ

.....

آه زُها بَكيتُكِ بقلبٍ يتقّطَعُ لا بدَمْعٍ يَنْهَمِرٌ

فلِمثلكِ الأمطارُ تبكي

والرجالُ والأمطارُ تفخَرُ

والسَماءُ تعانقُ وشوقُ اللّقاءِ يُقبّلُ

وعلماءُ العراقِ تُبجّلُ والرَّشيدُ يَسْتبشرُ [1]

مزجت الشاعرة في هذه المقاطع بين الحواس وطاقاتها بتراسل حاستي السمع والبصر بالانزياح عن حد التصوير الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي، في عبارة (لصرخة الجدران أنين) فجعلت من البصريات (الجدران) صوتا مسموعا، فالجدران صورة مرئية لكن الشاعرة جعلت له صوت الصراخ والأنين وهذا كله تعبير عن ألم فقدان وانطفاء صاحبة الأنامل الذهبية "زها" التي تركت بصمة وأثرا في البلدان العربية والعالم أجمع، لينزف العراق بوجع ودمعُ دجلة والفرات ينهمر بفراق رمز الإبداع العراقي، إلا أنها تبقى حاضرة في ذاكرة العالم كونها سطّرت بإبداعاتها وذكائها أجمل المعالم المعمارية العالمية، فكان استخدامها للتراسل الحسي يزيد من ألفاظها

الشعرية طاقة للتعبير عن تجربتها الشعورية، ويخلق صورا غير مألوفة لدى المتلقي وبذلك يكن القول أنّ التراسل وسيلة من وسائل بناء الصورة وتأكيد المعنى بهدف الجمال الفني.

التراسل الحسّي أسلوب وآلية في الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الأبعاد الجمالية والشفافية البعيدة، وإنتاج تركيب لغوي خاص يهدف إلى خلق عالم فني يختزن طاقة دلالية تعبر عما تريد إيصاله للمتلقي.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص101-102.

أدّى تمازج الحواس في شعر"نادية العياطي" إلى كسر الحواجز الموجودة بين الحواس وتجاوز حدود المعاني لإشراك المتلقي في تجربة شعرية عاشتها خلال خلق العمل الأدبي المقروء.

الفصل الثاني:

الموسوعة وفاعليتها في تأويل الاستعارة في ديوان "بوح الرمق الأخير".

إنّ الحديث عن الموسوعة في عهد ما بعد البنيوية يكون محوره القارئ، الذي أصبح طرفا ضروريا في تأويل النصوص، بعدما أقصي في مراحل سابقة من الحركة النقدية[1]، أين كانت سيطرت المؤلف وكان مدار الاهتمام فيها حول علاقة النص بصاحبه، ومع مجيء نظرية القراءة لم يعد معنى النص محصورا على المؤلف ولا على النص، وإنّما على القارئ والتعدي إلى البحث عن الدلالة التي يحددها القارئ، ويساهم في إنتاجها، لذلك تجاوز النص أحادية المعنى إلى إنتاج دلالات متعددة وغير نهائية، اعتمادا على الخلفية المعرفية لمتلقي الخطاب[2]. فالخلفية المعرفية والذاكرة الخاصة والسيرة الذاتية للقارئ، إضافة إلى لغته وظروف نشأته وانتمائه الديني والعرفي والإيديولوجي وهو ما يعرف بالموسوعة. التي بدأت إرهاصاتها الأولى مع الدراسات البلاغية والأسلوبية الحديثة، أين أبدت اهتماما بثقافة القارئ وانتماءاته السياسية، الدينية، اللغوية ودورها في تأويل الخطاب.

وبالتّأويل يستطيع المبدع خرق أفق التوقّع ليخلق لنا تجربة إبداعية فريدة، والتّأويل لا يقوم على قصد النص، أو قصد الكاتب، أو قصد المتلقي، وإنّما يقوم عليها كلّها مع قراءة النص وتأويله بالنض ذاته.

وعليه سنحاول في هذا الفصل دراسة الاستعارة والموسوعة ومدى فاعليتهما في إنتاج المعنى وكذا علاقتهما بالتأويل الاستعاري، من خلال ديوان "بوح الرمق الأخير" لنادية العياطي.

1. الاستعارة والموسوعة:

1.1 مفهوم الموسوعة:

تناول الباحثون مصطلح الموسوعة بأسماء مختلفة، فقد عبّر عنها(يول) «G•youle» و(براون) «G•brown» بما يُعرف عندهما بالخلفية المعرفية، حيث لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن بل تعتمد معالجته للنص المعاين اعتمادا على ما تراكم من معارف سابقة

[1] ينظر: نادية ويدير، الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي "ذاكرة الجسد" أنموذجا، جامعة مولود معمري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تيزي وزو2011/2010م ص165.

[2] ينظر: محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب1990م، ص63.

تجمّعت لديه باعتباره قارئا متمرسا قادرا على الاحتفاظ بالبنود العريضة للنصوص ومختلف التجارب التي سبق له قراءتها فكل هذا يكوّن الخلفية المعرفية للقارئ وهو ما يتماشى مع مفهوم الموسوعة[1].

تندرج الموسوعة عند (أمبرتو إيكو) في سياق استثمار معطيات ومفاهيم أساسية من أجل تحديد العمل التأويلي بين القارئ والنص باعتبار النص" آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا عنيدا من أجل ملئ فضاءات اللامقول أو المقول سلفا"[2]؛ فهذه الفضاءات والفراغات التي تكتسح مساحة النص الأدبي هي المسؤولة عن انفتاحه على إمكانيات متعددة من القراءة والتأويل. ثم إنّ اللجوء إلى الموسوعة هو لجوء إلى ذاكرة جماعية مفترضة من قبل التحليل تختزن مختلف الأقاويل والمعارف التي تنتشر في سياق ثقافي واجتماعي[3] فتكون الموسوعة فهرسا مضمرا يقتضيه النص ويحييه القارئ.

وبذلك يعرّف الموسوعة على أنها "مسلمة سيميائية، أي فريضة أبستمولوجيا يجب أن تستثير الاكتشافات والتمثيلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي (...) ولا فرق داخلها بين المعرفة اللسانية ومعرفة العالم. ففي الحالتين معا يتعلق الأمر بمعرفة ثقافية يتم داخلها شرح كل واقعة استنادا إلى الوقائع الموسوعية"[4]؛ فهي آلية للتأويل وخزّان غير محدود من المعارف المسبقة حول أي موضوع، أي الكلّ الذي يسجّل سلسلة التأويلات التي يمتلكها مستعملوها بوجوه مختلفة ومتعددة.

الموسوعة عبارة عن:" فرضية ضابطة يقرّر المتلقي على أساسها وعند تأويل نص ما يبني جزءا من موسوعة تسمح له بأن يعطي إلى النص أو إلى المرسل جملة من الإمكانيات الدلالية"[5]، أي أنّ الموسوعة تتشكّل من مجموع المعطيات الثقافية المنتشرة في سياق معرفي معيّن ليستثمرها القارئ في قراءته للنصوص مما يضمن للنص صفة المقروئية.

---

[1] ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء2000م ص38.

[2] سعيد الحنصالي، الاستعارة والشعر العربي الحديث، ص94.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص94.

[4] أمبيرتو إيكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب2010م، ص23.

[5] أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللّغة، ص463.

وبالنظر إلى هذه المفاهيم تتضح الخلفيات المتحكمة في الموسوعة، والتي تتوزع على ثلاث مجالات علمية هي: علم الدلالة، علم التداول، علم النفس.

- **خلفية دلالية:**

تدرس الموسوعة دراسة دلالية، وذلك أنّ القارئ عند استعماله للموسوعة يأخذ من معارفه الدلالية ما يناسب سياق الخطاب وأهدافه[1].

- **خلفية تداولية:**

تعتمد الموسوعة على الخلفية التداولية، لكونها لا تنفصل عن الدينامية التي يمارسها القارئ على النص، إذ تكتسب الموسوعة هذه الدينامية من حركة مؤولاتها، فيحيل كل مؤول على آخر، مما يؤدي إلى انفتاح الدلالة في النصوص[2].

- **خلفية نفسية:**

فالتوجه الموسوعي توجه نفسي، والدلالات اللسانية كيانات نفسية غير مستقلة عن المفاهيم النفسية الموسوعية والقدرات المعرفية للذهن البشري[3].

وهذه الخلفيات حاسمة في فهم القدرة الموسوعية وما توفره للمتلقي من عناصر كافية لأجل تعيين المدلول المعجمي للمعرفة، انطلاقا من استدلالات أخرى.

تنقسم الموسوعة إلى ثلاث فروع منفصلة ومتضامنة في آن واحد وتتمثل في:

- **الموسوعة الكونية:**

يقصد بها الجانب الموسوعي العام الذي يضمّ كل ما أفرزته الثقافات من المظاهر الوسائطية (أديان، أساطير، لغات، وأبسط الأدلّة الرمزية) انطلاقا من البدايات المجهولة حتى وقتنا الحالي، كما ترتكز ضمنها المعارف المأطّرة في مختلف العلوم.[4]

---

[1] ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص94.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص94-95.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص95.

[4] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008م ص139-138.

- **الموسوعة الثقافية:**

تشتمل الموسوعة الثقافية على كل المعارف الخاصة بالمعتقدات الحاصلة عن الأدلة المتداولة في إطار ثقافي معين، بما فيها من أدلة تم تجاوزها تحت تأثير تبدّل أشكال الواقعية في الزمن[1].

- **الموسوعة الفردية:**

والمقصود بها شكل حضور معطيات الموسوعتين السابقتين (الكونية والثقافية) في ذهن الأفراد، ومن المعروف أنّ حضور هذه الموسوعة يختلف من ذات لأخرى وفقا لقدرتها الإدراكية وطبيعة المؤول الذي تستطيع ترقبه بخصوص الأدلة[2]. لذلك كان لهذا المستوى الموسوعي أهمية لكونه يربط بالمستويين السابقين وبذلك يصبح متحكما في التأويلات التي تفرضها كل من الموسوعة الكونية والثقافية.

تساهم الموسوعة بشكل كبير في حلّ إشكالية القراءة ومد حبال التواصل بين دراسة اللغة باعتبارها نسقًا مبنيًا، ودراسة الخطابات والنصوص باعتبارها نتاجًا للغة متكلمة سابقا وقد وقفت خلف نظرية الموسوعة مفاهيم عديدة كالتداول، التواصل، المجال الإيحالي للقارئ والقراءة متعددة الأبعاد والقيم، انطلاقا من مراعاة السياق وازدواجية المعنين وتقاطع المخالفة والمماثلة[3].

تكمن وظيفة الموسوعة في منح صفة المقروئية لفهم النص كونها تساهم في انسجام بياناته، لتسمح بالانتقال من الظاهرة اللغوية المكتوبة إلى العالم الواقعي عن طريق وساطة الفكر، وإذا كانت الظاهرة اللغوية المكتوبة عبارة عن متتاليات من العبارات، فإنّ إسناد المعنى لها يقتضي امتلاك الكفاءات السيميائية[4]. كما أنّها خزان جامع للمعارف المجرّدة المسبقة التي تضم وتتجاوز ما يمكن للأفراد أو للكليات الاجتماعية معرفته، حيث تبدو كما لو كانت حصيلة تراكمية لمعارف كلّ الثقافات ولكل مكوناتها، فكانت خاضعة لأشكال

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص139.

[2] ينظر: عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، ص139.

[3] ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص24.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص128-129.

تقطيع الفكر للعالم وبينما هو يستشعر ذلك فإنّه يقوم بإصلاحه عن طريق إدغام القاموس الأساسي ضمن بنياتها[1] وهذا ما يتيح إمكانية تحويلها إلى آلية مناسبة لتحليل النصوص.

فالموسوعة هي الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي الذي يفرضه النص ويستحضره القارئ، كي يستطيع المواجهة بين التمظهر الخطي لذلك النص وبين بنياته اللسانية، وبغياب الكفاءة الموسوعية لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مراده ولا يمكن للقارئ المشاركة بشكل فعال في ملئ الفراغات وحلّ المتناقضات واستخلاص المقولات[2].

أمّا الموسوعة عند (فولفغانغ أيزر) فإنّها تتجلى فيما أسماه بالسجل الذي يلعب الدور الأساس في النص، فهو ينظّم البنية الدلالية التي يعمل القارئ على تكميلها خلال القراءة وهذا التكميل يتوقف على مقدرة وكفاءة القارئ، واعتبر السجل ذلك التصور الذي يحتوي على موصفات، لأنّ النص يمتص عناصر معروفة سابقة عليه، وهذه العناصر لا ترتبط فقط بنصوص سابقة ولكن ترتبط بمعايير اجتماعية، وتاريخية، والسياق السياسي وثقافي الذي انبثق من النص، لذلك كان السجل الجزء التكويني للنص الذي يحيل بالضبط إلى ما هو خارج النص[3]. ومن هنا يكون مفهوم السجل عند(أيزر) شبيها بمفهوم الموسوعة عند(إيكو).

2.1 علاقة الموسوعة بالاستعارة:

ركّز (إيكو) على مناقشة موضوع الاستعارة وربطه بالموسوعة، ولأن الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكلّ تعقيداته، يرى(إيكو) أنها تتحدى كلّ مدخل في أي موسوعة مهما كانت، أين كانت موضوع تفكير فلسفي، لغوي، جمالي، ونفسي لذلك يرى أن الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له بل إن التماثل عنده يشمل بالدرجة الأولى سمتين دلاليتين في طرفي الاستعارة، أي أن هذه السمات يشار إليها بنفس المؤوّلات التي توحّد بينها، وهذا راجع إلى أنّ فهم الاستعارة لا

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص136-137.

[2] ينظر: محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، كلية الآداب، العدد100، فاس1998م، ص54.

[3] ينظر: عبد العزيز السراج، انفتاح النص وحدود التأويل (إيكو نموذجا)، مجلة فكر ونقد، العدد67، المغرب2005م، ص89.

يتطلب الرجوع إلى محتويات التعابير المشكلة للاستعارة، أو الرجوع إلى المؤوّلات المفسرة لهذه التعابير المختزنة في الموسوعة الثقافية التي تنتمي إليها الاستعارة[1].

إن التصور الاستعاري يسمح لنا بالقيام باستدلالات جدّ معقدة تنطلق من الموسوعة الثقافية التي صاحبت ظهور هذا التعبير، فالانطلاق من علم الدلالة في شكل معجم لا يكفي لتحديد تراكم المعاني الشائعة في المجتمع والمثبتة في الموسوعة، وهذا يتطلّب تنشيط الخصائص الموسوعية التي تتماشى مع السياق وإخفاء الخصائص الأخرى، ومن هنا ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤول والنص، حيث تكون الموسوعة حاضرة بشكل ملزم، وهذا ما يجعل التأويل يختلف باختلاف الثقافات ومقاصد المتلقي وأهدافه إضافة إلى طبيعة الاستعارة، وهذا ما دفع (إيكو) لتقسيم الاستعارات إلى: ساذجة ومنفتحة[2].

وذلك أن الاستعارات الساذجة والفقيرة على المستوى المعرفي لا تضيف لنا شيئا جديدا إلى معرفتنا أما الاستعارات المنفتحة أو الجيدة؛ فإنّها لا تسمح بالتوقف الفوري للبحث وإنما تفضي إلى اختيارات مختلفة، متكاملة ومتناقضة.

الاستعارة تفاقم في الاستدلالات واتساع في المعاني. وهي حسب (إيكو) تناول موسوعي لا معجمي، فالقصيدة لا تحمل اختناق اللفظ بالمعنى المباشر ولا مكوثها عند دلالة تخلقها الموقف الأول، فهي امتداد المبدع أفقيا ورأسيا، وحالة من التسامح أمام المتلقي لاختراق جدار النص[3]، وبذلك تكون الموسوعة خزّانا لجميع تأويلات النص الممكنة، وتكون قابلة للتغيير مع مرور الزمن، إذ يقرّ المتلقي على أساسها عند تأويل نص ما أنّه يبني جزءا من موسوعة تسمح له بإعطاء النص أو المرسل جملة من الإمكانيات الدلالية، فالتأويل يبدأ عندما يشرع القارئ في القراءة وعلى المؤول أن ينطلق من بنية النص وليس من معارف مسبقة عليه، وعلى القارئ أن تكون له موسوعة ثقافية واسعة، لأنّ العلامة الواحدة قد تحيل إلى دلالات لا متناهية وعلى المؤوّل أن يستثمر هذه الموسوعة[4] وهذا لا يعني أن يفرض

[1] ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص45.

[2] ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائية والتفكيكية، ص160.

[3] ينظر: سلطان المعاني، قراءات نقدية في حقول الابداع والمعرفة، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن2009م ص120.

[4] ينظر: أمبرتو إيكو، السميائية وفلسفة اللغة، ص463.

على النص المعاني التي يريدها وإنّما يعتمد التأويل على وضع موسوعتنا المعرفية والثقافية في خدمة النص وبهذا تكون كل قراءة هي خلق لسياقات جديدة.

تنفتح الاستعارة على سلسلة من التأويلات تختلف وتتعدّد بتعدّد السياقات الواردة فيها إذ يتمّ فيها مراعاة الشروط الثقافية، النفسية والمقاصد والأهداف، وبهذا ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤوّل والنص، حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكل مفروض، وهذا ما يجعل التأويل يختلف باختلاف الثقافات والخصائص التي توفّرها الموسوعة الثقافية للمستعار منه[1]، أي أنّ الموسوعة الثقافية تختلف باختلاف الذوات المؤوّلة.

ومن هنا يستخلص (إيكو) خمس قواعد يلزم اتباعها قصد التوصل إلى تأويل الاستعارة وهي:

- يجب بناء تخطيط يعرض المعانم للمستعار منه، وهو يمثل الخاصيات المهمة في السياق فقط مع حظر الخصائص الأخرى، وهذه العملية تمثّل أوّل محاولة استكشافية عند إيكو.
- يجب التعرف ضمن الموسوعة المسلّم بها على معنم آخر يملك بدوره معينما أكثر من المعينمات أو علامات دلالية نفسها التي يمتلكها المعينم الناقل، وتبرز في الوقت نفسه معينمات جديرة بالاعتبار، ليصبح هذا المعنم مرشحا للقيام بدور المعنم المستعارله، وفي حالة وجود أكثر من معنم فإنّه يتوجّب علينا القيام باستكشافات أخرى انطلاقا من إشارات في سياق النص.
- يجب اختيار واحد أو مجموعة من الخصائص أو المعينمات المختلفة ونركّب عليها شجرة فرفورية بيث تلتقي تلك الأزواج المتعارضة (الثنائيات المتضادة) عند عقدة عليا في هذه الشجرة.
- يبرز المستعار منه والمستعار له علاقة مهمة جديرة بالاهتمام، حيث أنّ مختلف خصائص الاستعارة أو سماتها تلتقي عند عقدة معينة من الشجرة الفرفورية التي تمّ بناؤها والتي تشير إلى السياق النصي والتأويلي المحتمل للاستعارة.

[1] ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السميائية والتفكيكية، ص160.

- نسجل انطلاقا من الاستعارة المفترضة علاقات دلالية جديدة بطريقة تثري بيها صفة لاحقة القدرة المعرفية للاستعارة[1].

يرى (إيكو) أنّ نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيو ثقافي لموسوعة الذوات المؤوّلة داخل هذا المنظور فإنّنا لا ننتج استعارات إلّا على أساس نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوى منظّم سلفا في شبكات مؤوّلات هي التي تقرّر سيميائيا مماثلة ومخالفة الخصائص في نفس الوقت[2]، أي أنّ قوة الاستعارة ونجاحها وفهمها لا يتطلّب الرجوع إلى الأشياء كما هي موجودة في العالم وإدراكها إدراكا حسيّا، وإنما يتطلّب الرجوع إلى محتويات التعابير المشكلة للاستعارة، والمؤوّلات المختزنة في الموسوعة الثقافية للقارئ.

2. الموسوعة والتأويل الاستعاري:

عرف مفهوم التأويل استعمالا واسعا من قبل مجموعة من العلوم، التي وسّعت وأثرت مفهومه، كالتحليل النفسي، الأنثروبولوجيا، علم الدلالة، والسيمياء بمختلف فروعها وتوجّهاتها وقد تناول (إيكو) هذا المصطلح في كتابه "الأثر المفتوح" الذي وقف فيه على مقولة الانفتاح التي تفرض التفاعل بين العمل الفني ومتلقيه، حيث يعمل هذا الأخير على محاولة كشف العلامات وإدراكها استنادا على ثقافة محدّدة، وبميولات ورغبات تساهم في توجيهه إلى زاوية خاصة به، فالعمل الأدبي عند إيكو يبقى منفتحا لكونه يقبل التأويل بطرق متعددة ومختلفة دون المساس بجوهره وخصوصيته[3]. كما أنّ الاستناد على الموسوعة الثقافية هو ما يخلق التفاعل بين الذات المبدعة والعمل الفني.

إنّ تأويل الاستعارة مرتبط بمسار استدلالي، خاضع للسياق الموسوعي لدى المتلقي والمرتبط بالتاريخ الشخصي له، وهذا ما يعني أنّه ليس حكما منطقيا بل هو ذاتي، حتى وإن كانت الموسوعة تلعب دورا فيه إلا أنّه لا يكون دائما مرتبطا بما تفرضه الموسوعة وفق مبادئ عامة، لأنّ هناك حتما التجربة الخاصة بذات المتلقي ممّا يفسّر تعدد التأويلات

[1] ينظر: أمبرتو إيكو، السميائية وفلسفة اللغة، ص302-303-304.

[2] ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص153.

[3] ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص14.

للملفوظ الواحد ومن هنا يمكن فهم عدم ثبات الاستعارة ونفهم لماذا تموت الاستعارات؟ أي عندما يصبح الممتنع ممكنا أو واقعا[1].

تعدّ الاستعارة من أكثر الأداءات البيانية تماسّا مع العمليات العقلية الإيحائية، كونها ترتكز على ركنين، يغيب أحدهما ويبقى الآخر، وهما (المستعار له والمستعار منه)، الأمر الذي يتطلب إعمالا للعقل والوقوف على حالات التأمّل العقلي التي تضمّنتها شبكات المعاني لذلك النص الذي نبحث فيه عن الأسلوب الاستعاري ومن ثمة تعيينه[2].أي أنّ غياب أحد هذين الركنين هو ما يحرّك ذهن المتلقي لالتقاط البديل الذي يحلّ محلّ الكلمة أو يلازمها وهذا ما يفرض على الذهن نوعا من الانصراف وراء المعاني وفكّ ملابساتها وغموضها ومن ثمة تكون الاستعارة الأسلوب الأكثر غوصا واتّساعا والأعمق غموضا في إنتاج مختلف المعاني والدلالات.

1.1. التحليل الموسوعي في ديوان "بوح الرمق الأخير":

تعمل الاستعارة على إعادة تنظيم السمات، حيث تتخلى الكلمات على بعض سماتها وتكتسب أخرى لدخولها في علاقات تركيبية معينة، وفيما يلي سنوضح فاعلية التركيب الاستعاري في إعادة تنظيم السمات من خلال التحليل الموسوعي الذي يسمح لنا بالبحث عن المعاني غير الظاهرة والعميقة للتراكيب الاستعارية وعدم الاقتصار على معناها السطحي والأولي من خلال عملية التأويل.

- **تحليل استعارة:**

" وأصبح للقلب لثام
يخفي العيوب ويُتلفُ الهوية"[3].

[1] ينظر: آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، ط1، بيروت 2013م ص173-174.

[2] ينظر: صباح عباس عنوز وخلود رجاء هادي فياض، دالّة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية التفسيرية، مجلة كلية الفقه، المجلد 06، العدد 11، جامعة الكوفة، العراق 2010م، ص01.

[3] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص24.

نلحظ في البداية أنّه ثمّة تباين شاسع بين المستعار منه وهو الإنسان وكذا المستعار له وهو القلب، أين تغدو الاستعارة وسيلة للتعبير عن المواقف التي يعجز التعبير العادي أن يصفها أو يعبّر عنها، لذلك نقلت الشاعرة سمات الكائن الحي البشري إلى أحد أعضاء الجسم وهو القلب؛ حيث أسندت إليه جملة من الصفات والأفعال التي يختص بها ذلك الكائن البشري منها: التنكر، القوة، الغموض، الهوية، الضعف.

ويظهر ذلك التباين بجلاء بين الكائن الحي البشري وأحد أعضاءه الأساسية(القلب) لتصبح الدلالة غير واضحة بذاتها بعيدة عن المنطق كون تلك الأفعال تُنسب إلى الإنسان العاقل ذو الإرادة والضمير وربطتها بغير العاقل، ويمكن أن نمثّل لذلك كالآتي:

سمات الإنسان والقلب "استعارة للقلب لثام"

الإنسان	+عاقل	+إرادة	+ناطق	+ملامح	+حركة	+خوف
القلب	–عاقل	–إرادة	–ناطق	+عضو	+حركة	+إحساس بالخوف

ويظهر من خلال هذه السمات أو المعينمات أن المعنى أكبر من مجرد تشبيه القلب بالإنسان، فالشاعرة لا تقصد بالقلب أي الفؤاد، المحرّك الأساسي لجسم الإنسان، لكن القلب قد يكون المتنكّر والضعيف، وقد يكون الغامض والمتخفّي أو المتلثّم الذي يخفي الهوية خوفا أو جزعا أو قد يكون تقمّص للهوية أمام الآخرين وخلعها عن ذاته عند اختلائه بنفسه وكأنّها قناع انتهى دوره عند الانعزال، كما نلاحظ الترابط القائم بين طرفي هذه الاستعارة لاشتراكهما في سمات معينة، فالقلب مصدر المشاعر والإحساس، التي تجعله ينبض خوفا وجزعا، وكذا الإنسان يرتجف عند الإحساس بالهلع والخوف، فكان الإحساس هو الجامع بين طرفيها.

ومن هنا يتّضح المعنى المراد من هذا التركيب وهو تعبير الشاعرة عنما آلت إليه الإنسانية من حروب ومظالم سلبت جوهر الذات، وهذا ما جعل الإنسان يبحث عن هوية حتى وإن كانت لا تشبهه في شيء، يتمسّك بها ليبلغ ذاته ويتحوّل إلى كائن متعصّب يصعب عليه تقبّل أي فكر جديد ومخالف لهويته الزائفة.

- **تحليل استعارة:**

"غرس العدل وطهر النّفوس من دنسها

ضرب الأرض رحمةً قاصدا كلَّ أبوابِها"[1].

جعلت نادية العياطي (العدل) في هذا التركيب – وهو تصور مجرّد– يلعب دور المستعار له أو المشبه، باعتباره نباتا أو بذورا يمثّل المستعار منه أو المشبه به؛ فنقلت سمات وصفات النبات (المفهوم الحسي) إلى العدل (المفهوم العقلي المجرّد) وأسندت إليه جملة من الصفات والأفعال، التي هي من خصائص الكائن الحي والمتمثلة في: براعم بذور، يخضور، خصب ونماء.

نلمس تباعدا بين طرفي هذه الصورة أي بين المستعار منه والمستعار له، حيث تبدو الدلالة غير منطقية كون هذه الصفات والأفعال تنسب إلى النبات لارتباطها بالفعل المادي المحسوس، إلاّ أنّ الشاعرة أسندتها إلى الفعل المجرد لغير المحسوس وهو العدل، ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

سمات النبات والعدل "استعارة غرس العدل"

النبات	+حي	+نمو	+حسي	+الانتشار	+زراعة	+طبيعة
العدل	–حي	–نمو	–حسي	+الانتشار	+غرس	+الطبيعة الإنسانية

من خلال جملة السمات المذكورة نقوم بتأويل هذه الاستعارة، فالشاعرة لا تتحدث عن العدل باعتباره أبرز الشمائل والصفات الخلقية لرسول الله فقط، ولكن قد يكون هذا العدل نماء وزيادة وخير وقد يكون تطهير لوعاء النفس الإنسانية من ذبولها، وبناء مجتمع راشد ينمو عن طريق تطهير التربة من الطفيليات ضمانا لطهارة الفطرة الترابية التي تحضن الغرس الطيب ليعطي ثمره الحلو اليانع، وإذا نظرنا إلى طرفي هذه الاستعارة نجد أنّ المشترك بينهما هو غرس العدل في نفوس الناس ونموه في قلوبهم، والعمل على نشره كانتشار النبات في الأرض كما يشترك العدل والنبات في المصدر، فالعدل مصدره الطبيعة الإنسانية التي تأبى الظلم والجور وكذا النبات وليد الطبيعة الحية. حيث أكّد هذا التركيب على رفعة منزلة الرسول وسمو مكانته، فأنار الكون وطهّر النفوس بأخلاقه ومكارمه، وغرس فينا بذور الخير والعطاء التي لا تذبل.

- **تحليل استعارة:**

" أيّها الصمت الدفين

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص57.

بوجع السنين اندثر"[1].

جعلت الشاعرة الصمت في هذا التركيب – وهو تصور مجرّد– يلعب دور المستعار له أو المشبّه باعتباره شخصا أو إنسانا يمثّل المستعار منه أو المشبه به، وهذا بنقل سمات الإنسان أو الكائن الحي البشري المحسوس إلى الصمت –وهو المفهوم العقلي المجرّد– لتُسند إليه سمات وأفعال يتميّز بها الكائن البشري وهي: الفناء، الاندثار، الظلم والأذى، الشقاء الإباء، الوجود، التأمّل.

يتّضح التنافر بين طرفي التركيب الاستعاري (المستعار منه والمستعار له) لتصبح الدلالة غير واضحة أو مفهومة، كون هذه السمات تنطبق على الإنسان دون سواه لارتباطها بالعقل والشعور، لكنّ الشاعرة نقلتها لغير العاقل، وأسندتها لمفهوم مجرّد هو الصمت.

سمات الإنسان والصمت " استعارة الصمت الدفين"

الإنسان	+عاقل	+إرادة	+حي وناطق	+مؤذي	+سكوت	+ظالم
الصمت	–عاقل	–إرادة	+معنوي غير ناطق	+مؤذي	+سكوت	+ظالم

أي أنّ هذا الصمت قد يكون ظلما وسوء، أو شقاء وخوف، وإذا تأمّلنا في هذا التركيب الاستعاري نجد أنّ صفة الظلم والإيذاء تجمع بين عنصريه، فالصمت ظلم ومهانة للإنسان والسكوت على الحق ظلم وإيذاء للآخر والإنسان الصامت ظالم لنفسه؛ هذا ما نجده عند الشاعرة التي اتخذت من الصمت مسكنا لآلامها فكان هذا الصمت ظلمٌ ومهانةٌ لنفسها.

ولتأويل أيّ تركيب لابدّ أن يكون ضمن موقف خطابي يرجّحه السياق الذي يصاغ فيه ومن هنا كان الصمت، حسب هذه الاستعارة منفذ الشاعرة في التصدي لتلك الهموم والآلام المتدفّقة داخلها، فكانت آلامها دفينة صمتها وروحها الممزّقة.

- **تحليل استعارة:**

"وتنفّس الصبحُ يتفاءل

ليلغي أملا ألما قد تبدّدْ"[2].

يظهر الصبح في هذا التركيب– وهو مفهوم حسّي– يلعب دور المستعار له أو المشبّه على أنّه إنسان أو شخص يمثّل المستعار منه أو المشبه به، وتتوفّر كلمتي، الصبح

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص79.

[2] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص80.

والإنسان– وهما الكلمتان المشكّلتان لطرفي هذه الاستعارة– على مجموعة من الخصائص وهي:

سمات الإنسان والصبح "استعارة تنفّس الصبح"

الإنسان	+حي	+عاقل	+جميل وجذاب	+التفاؤل	+الحركة	+الإرادة
الصبح	–حي	+حسّي	+جمال وبهاء	+التفاؤل	+الحركة	+زمن

إنّ المتأمّل في هذه الاستعارة يجد المعنى غير منطقي أو غير معقول، كونها منحت صفات المستعار منه للمستعار له، وعند ارتباطهما اكتسب الصبح سمة التنفّس فيصبح من غير المعقول أن يتنفّس الصبح، لذلك وجب البحث عن السمات المشتركة بين المعينمات المشكلة لهذه الاستعارة، فالصبح رمز الجمال والصفاء، والممهّد للبدايات الجميلة، وكذا الإنسان المتفائل الذي يرى في الوجود جمالا وبهاء، وهذه السمات كان لها دور في توضيح الدلالة وإيثار المعنى، فالشاعرة لا تقصد بالصبح هنا الضياء إذا أقبل وتبيّن مع بقايا الظلام فقط ولكن قد يكون الصبح متنفّسا بانبساط ضوئه على الأفق، وطلوعه بمن أحاطت به متاعب الحياة، ثمّ وجد خلاء من الزمان فاستراح فيه وتنفّس، وقد يحمل هذا التركيب دلالة الإشراق والأمل وبداية كلّ جديد، كأنّ الظلام أطبق أنفاسه، ومع تباشير الفجر انقشع عنه وتنفّس. وقد شخصت الشاعرة "الصبح" لكونه الرمز الأسمى والأقوى في التعبير واليقين بأنّ ما هو قادم سيكون أفضل وأجمل، وبذلك ساهم هذا التركيب في إلباس الذات الشاعرة لباس الأمل وتحقيق الرغبات المكبوتة، فحتى وإن أطبق عليها الألم واليأس لابد أن يأتيها الفرج وتتنفّس.

- **تحليل استعارة:**

"لأنّ بذور البراءة اقتلعت
أين الطفولةُ في توقدّها"[1].

يمثل لفظ "البراءة" في هذا التركيب الاستعاري دور المستعار له، أمّا "النبات" فيمثل المستعار منه، الذي يحمل صفة "الغرس والقلع" – وهو المفهوم المادي– حيث أسندت

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص83.

الشاعرة خصائص وسمات المادي المحسوس والمتمثلة في: القطف، الذبول، النمو، البذور إلى ذلك المعنوي(البراءة).

يظهر الاختلاف الواضح بين عنصري هذه الصورة الاستعارية، حيث تبدو الدلالة غير مألوفة وهذا راجع إلى أن تلك الصفات والأفعال تُنسب إلى ما هو مادي، أو محسوس (النبات) لكنّ الشاعرة نقلتها إلى المعنوي المجرد، ويمكن تلخيص ذلك في هذا الجدول:

سمات البراءة والنبات " استعارة بذور البراءة اقتلعت"

النبات	+مادي	+حي	+يانع	+ الجمال	+يتطلب العناية	+نمو وانتشار
البراءة	+معنوي	–حي	+الطفولة	+اللطف والجمال	+تتطلب الرعاية والاهتمام	+الفطرة الإنسانية

ومن أجل تأويل هذه الاستعارة لا بدّ من ربط كلمة البراءة في السياق الذي وردت فيه وهو تعبير نادية العياطي عن الواقع المرير الذي تعيشه الطفولة في الوطن العربي فالشاعرة لم تقصد بالبراءة ذلك المخلوق اللطيف الذي يولد على الفطرة الربانية فقط، وإنّما قد تكون تلك الزهرة التي تستوقفنا بلونها الشاحب وأوراقها الذابلة، أو تلك الحقوق المنتهكة والطفولة المحرومة، وعلى الرغم من الاختلاف الظاهر بين طرفي هذا التركيب، إلاّ أنّ هناك سمات يشتركان فيها، أين كان الاهتمام والجمال هو الرابط بينهما؛ فالبراءة عالم العفوية والجمال تتطلب اهتماما وعطفا حتى يعمّ نقاءها وجمالها، ولكنها أصبحت ضحية حرمان وانتهاك في الوطن العربي، وكذا النبات الذي يعدّ رمزا للجمال ولغة سامية للوجدان والمشاعر، يستدعي اهتماما وعناية حفاظا عليه وعلى جماله، ولكنها أضحت خرابا ورمادا لما خلّفته الحروب. ومن هنا نتوصل إلى المعنى الذي أرادته الشاعرة، وهو تجسيد واقع الطفولة الذابلة من قسوة المعاناة واقع مرير خلّف خيبة أمل يتلوها حزن وانكسار دمعت له العيون والقلوب، لذا كانت الاستعارة أداة لإبراز خاصية حاضرة في الموضوع، فتعمل على تحويلها إلى معنى جديد لم يسبق حضوره في اللغة.

- **تحليل استعارة:**

"على صفيح ساخن تفحّم حزني
على كفي قرأت خطوطي"[1].

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص84.

في استعارة (تفحّم حزني) تجسيم يتمّ فيه تصوير (الحزن) وهو شيء معنوي على أنّه شيء مادي ملموس، حيث قامت الشاعرة بنقل سمات المستعار منه (الجثة) إلى المستعار له الحزن، وأسندت إليه جملة من السمات والأفعال التي تخصّ الشيء الذي يحترق على الصفيح الساخن، أهمّها: رماد، يحترق، جسم، موت.

ويمكن رصد الانفصال بين طرفي هذا التركيب الاستعاري، حيث تبدو الدلالة مفهومة أو متشابكة، فمن غير المعقول أن تنسب هذه الصفات إلى ما هو معنوي(الحزن)، ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:

سمات الجثة والحزن "استعارة تفحّم حزني".

الجثة	+مادي	–حي	+إنسان	+تفحّم	+حسي	+السواد
الحزن	+معنوي	+مضر بالصحة	+إنسان	+كبت	+مجرّد	+المرارة

يشير الجدول إلى أنّ كلمة (حزن) تتميّز بسمات محدّدة، تختلف عن بعض السمات الخاصة بكلمة (الجثة) وتشترك معها في أخرى، لكن الاستعارة هنا تقوم بإعادة تنظيم السمات ليصبح الحزن حاملا لسمة التفحّم التي يختصّ بها الجثة، لذا وجب اللجوء إلى عملية التأويل لفكّ الغموض القائم بين طرفيها، فالشاعرة لا تتحدّث فقط عن الحزن أي الكبت والإحباط ولكن الحزن قد يكون جسما متفحّما تستشعر مرارته، وقد يكون حزنا متدفّقا من جرح غائر لوطن ينزف ولا يتوقف، حزن طال أمده حتى تفحّم واحترق، فكانت صفة السواد أو المرارة هي الرابط بين طرفي هذه الصورة، فالشاعرة تعجّ بمشاعر الأسى والحزن المرير والألم العميق الذي أخذ بمخنقها حتى أصبح أسودا كسواد الجثة المتفحمة كتفحم القلب من الألم.

- **تحليل استعارة:**

"وأيادي الغدر تقلِع بسمة الثغْرِ
وتهتكُ حرمة القداسةِ وتُعيدُ "[1].

تكتسب البسمة في هذه الاستعارة، –وهي المفهوم المادي– إحدى السمات اللازمة للشجر باعتبارها المفهوم المادي الملموس، فقامت الشاعرة بنقل سمات المشبّه به إلى المشبّه وأسندت إليه جملة من الأفعال والخصائص نذكر منها: ناضج، الجودة، نمو، خير، نكهة.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص90.

يتّضح لنا مدى الاختلاف والتباعد بين طرفي هذا التركيب، أي بين المستعار منه والمستعار له، فعند ربط البسمة بفعل القلع يصبح المعنى متنافي مع المنطق، كون هذا الفعل ينسب دائما إلى الشجر ويرتبط بما هو مادي ملموس، ويمكن توضيح ذلك كالآتي:

سمات الشجر والبسمة "استعارة تقلع البسمة".

الشجر	+مادي	+فرح	+غداء	+جمال	+زراعة	+خير
البسمة	+نفسي	+فرح	+ثغر	+جمال	+إنسان	+تفاؤل وخير

ومن أجل الوصول إلى الدلالات الخفية لهذه الاستعارة لابد من امتلاك الحس التأويلي الاستعاري الذي يستند على المؤوّلات، فالشاعرة لا تعبّر بالبسمة عن الشعور بالفرح والتفاؤل وإنّما تتجاوز ذلك، فقد تكون البسمة خيرا وفيرا سُلب واقتُلعت جذوره، وقد تكون فرحة وسعادة سلبها محتل غاصب واقتلع جذور الإنسانية، وأخد كلّ جميل، فأصبحت البسمة جرحا ينزف وأرواحا تئنّ، وبذلك يكون الوصول إلى نتيجة تأويلية ناتج عن تنشيط خاصية أو خاصيتين حتى تتحقق الاستعارة، وعليه فإنّ السياق وتجلي بعض الخصائص في النص التأويلي هما اللذان يفرضان علينا المعنى، فالبسمة والشجر يحملان دلالة الجمال والحلاوة واللذة، والبسمة غداء الروح الذي يبعث التفاؤل والفرح والخير في النفس، وكذا الشجر غداء الجسم ومصدر للرزق والخير. ومن هنا يزول التباعد بين عنصري الاستعارة ويصبح المعنى المراد واضحا قريبا إلى الذهن، وهو حال العيد في الدول المحتلة أمام قسوة أيادي الغدر التي سرقت فرحته عيد يُستقبل بقلوب مليئة بالأحزان، ونفوس تنخرها الهموم، كلّما عاد وجدها على نفس الحال لتردّد بصرخة مدوية عيد بأي حال عدت يا عيد؟!

- **تحليل استعارة:**

"سلو الجماد سينشق بأسا

لأروي إذا عشتُ ما لمْ يرويه الرواةُ "[1].

تحمل كلمة (الجماد) الواردة في هذه الاستعارة– التي تصوّر الجماد على أنّه إنسان أو شخص– دلالات متعددة ومختلفة باختلاف السياق الذي ترد فيه هذه الكلمة، فنجد الشاعرة

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص100.

قد أسندت صفات وسمات الكائن الحي (الإنسان) على ما هو مادي (الجماد) والمتمثلة في: تفكير، الكلام، العطف واللين، الحرية، الحياة والموت.

وبذلك يبدو الانفصال التام بين طرفي هذه الصورة الاستعارية، لتصبح الدلالة هنا غير واضحة أو مفهومة؛ لأنّ تلك السمات تُنسب إلى الإنسان دون غيره ولا يعقل أن نطلقها على الجمادات، ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

سمات الإنسان والجماد "استعارة سلوا الجماد"

الإنسان	+حي	+عاقل	+تغير دائم	+حركة	+صلابة	+إرادة
جماد	-حي	-عاقل	+التغير والتحول	+ثابت	+صلابة	+محسوس

يمكن تأويل استعارة (سلوا الجماد) استنادا إلى السياق العام للقصيدة، فالشاعرة لا تتحدث عن الجماد بوصفه الثابت والصلب، وإنّما قد يكون الليّن والعطوف،

وقد يكون ذرّات التراب التي تغطي القبر، كما نلحظ سمات يشترك فيها كل من الجماد والإنسان، فالجماد صلب وجامد إلاّ أنّه قابل للتغيير والتحوّل مع مرور الزمن، وكذا بالنسبة للإنسان؛ الذي يتصف بالصلابة والقوّة، كما يعرف تغيّرا دائما ومستمرا عبر مراحل حياته، فهذا الانفصال والارتباط الذي عرفته أطراف الاستعارة هو ما يبيّن المعنى الذي تصبو إليه الشاعرة، وهو التعبير عن ما تتجرّعه الشاعرة من لوعة الألم والفراق، وأسى يقطع أحشاءها شهده التراب والحجر فانشقّ وتصدع حزنا وجزعا، فبكت حرقة على فراق جدّها. لذا كان للتأويل دور في استنطاق النص وإبراز الدلالات الخفية والجديدة التي تطرحها التراكيب الاستعارية.

- **تحليل استعارة:**

" ليل يقبلك بهدوء

ويهمس بترانيم الشوق"[1].

تعيد هذه الاستعارة تنظيم السمات بطريقة يكتسب فيها (الليل) سمة لازمة في (الإنسان) حيث أسندت له مجموعة من الصفات والأفعال التي هي من خصائص الكائن الحي البشري وتتمثل في: الكلام، الحنين، تفكير عاطفة، الطيبة، التواضع.

[1] نادية العياطي، ديوان بوح الرمق الأخير، ص104.

ومن هنا يتبدّى الانفصال الكلي بين عنصري هذا التركيب الاستعاري، أي بين المستعار منه، والمستعار له، حيث تبدوا الدلالة غير واضحة أو معقولة نظرا لاتّصال تلك الصفات والأفعال بالإنسان دون غيره، والتي ترتبط بالعقل والإرادة، إلا أنّ الشاعرة نقلتها لغير العاقل وأسندتها إلى الليل – وهو المفهوم الحسي– ولتوضيح ذلك نستعين بالجدول الآتي:

سمات الإنسان والليل " استعارة ليل يقبلك بهدوء ويهمس بترانيم الشوق".

الإنسان	+إرادة	+غموض	+تقبيل	+هدوء	+حركة	+شوق
الليل	–إرادة	+غموض	+ظلام	+هدوء	+حركة	+زمن

إنّ فهم أي عبارة استعارية يصطدم في البداية بلا معقوليتها المنطقية، وعدم تناسبها الدلالي ولإنقاذ هذه الصورة من ذلك لا بد من اللجوء إلى التأويل الاستعاري الذي يعطي لها دلالات جديدة معقولة ومتماسكة، فالشاعرة لا تقصد بالليل الظلام الذي يسوده الهدوء والسكينة فقط ولكن قد يكون الليل تعبير عن حياة وشوق وحنين، وقد يكون تعبيرا عن بداية السلام للإنسان ونهاية الحروب والمظالم والفتن داخل الوطن العربي، وإلقاء الهموم والأحزان في بحر النسيان، كما يمكن أن يكون لهفة وشوقا لغد طال انتظاره يأخذ الشاعرة بعيدا عن متاعب الحياة، كما تظهر السمات المشتركة بين الليل والإنسان وهي الهدوء والغموض فالليل رمز الغموض والسكينة وكذا الإنسان هادئ و غامض بطبعه. ومن هنا كشفت هذه الاستعارة عن هدوء الليل الذي اتّخذته الشاعرة مسكنا أو ملجأ تميل له في عزلتها، لتنسى فيه الجروح والأحزان، وتتطلّع منه إلى غد مريح.

فالتأويل الاستعاري يقوم على تحويل التناقض الذي يقوض نفسه إلى تناقض دال، وهذا التحويل هو الذي يفرض نوعا من التوتر على الكلمة لأنّنا مجبرون على إعطاء دلالات جديدة للكلمة وتوسيع معناها ومن خلال ذلك نتمكن من الحصول على معنى منطقي، حين يكون التأويل الحرفي غير معقول بشكل كامل[1].

وفي الأخير يمكن القول أنّ للموسوعة دور هام في تأويل الاستعارة، التي ينتج عنها جملة من القراءات والتآويل المختلفة، فطبيعة اللغة وتدخل السياق والمحيط الخارجي بما

[1] ينظر: حسام الدين درويش، إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقاتها بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، بيروت2016م، ص252.

يحويه من معارف وتجارب هو ما يفتح مجال التأويل، مما يجعل من عملية التأويل الاستعاري لا نهائية ومختلفة باختلاف الموسوعة الثقافية التي ينطلق منها القارئ.

خاتمة

خاتمة

لقد أفضى هذا البحث الموسوم "جمالية التركيب الاستعاري وفاعليته في إنتاج المعنى في ديوان بوح الرمق الأخير" للشاعرة نادية العياطي، إلى جملة من النتائج يمكن رصد أهمها في النقاط التالية:

- ✓ للاستعارة قيمة وظيفية، وبلاغية كبيرة في النص الشعري، ونظرا لدورها في إضفاء السمات الجمالية على اللغة التي تدخل عليها، وبناء تراكيب جديدة، فإنّ لها دورا أساسيا في نقل مضامين اللغة المختلفة.
- ✓ ارتبطت الاستعارة عند الغرب بثلاث نظريات؛ بداية من نظرية الاستبدال، التي رأت في الاستعارة تعبيرا وعدولا في الكلام، ثمّ النظرية السياقية، التي اعتبرت الاستعارة تصوّرا جديدا يمسّ اللغة، وأخيرا نظرية التفاعل، التي حصرت الاستعارة في درجة التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها.
- ✓ منح المنظور البلاغي الجديد مجالا أوسع لدراسة الاستعارة، من خلال سدّ فجوات المنظور البلاغي التقليدي.
- ✓ أصبحت الاستعارة في المنظور الجديد أداة معرفية، وآلية تساهم في إدراك الواقع.
- ✓ جاءت النظرية التفاعلية كرد فعل على النظرية الاستبدالية، فخالفتها في كثير من المسلمات، واعتبرت الاستعارة عملية عقلية تفاعلية، ومسألة طبيعية في التفكير الإنساني.
- ✓ تنوّعت الصور الاستعارية في ديوان نادية العياطي، وكان لها أهمية في تشكيل المعنى في شعرها، حيث كانت أداة الشاعرة التي تلبس ألفاظها ثوب الجمال الفني.
- ✓ استخدمت الشاعرة عدة أساليب في تشكيل صورها الاستعارية، فاعتمدت على التشخيص التجسيم، والتراسل الحسّي.
- ✓ تقوم الاستعارة في ديوان " بوح الرمق الأخير" غالبا على التشخيص والتجسيم ويُلاحظ غلبة جانب التشخيص، حيث تميل الشاعرة إلى منح الصفات الإنسانية لما ليس كذلك (أنسنة العواطف، الخواطر والمشاعر).

- ✓ ظهر عنصر التشخيص في شعر نادية العياطي محرّكا للشعور والوجدان، عن طريق التأثير المفاجئ أو المباشر، ويُلاحظ في سياقات مختلفة، ومتنوعة غالبا ما يقترن بالحزن الألم، الأمل، الغضب وغير ذلك.
- ✓ أخرجت نادية العياطي بالتجسيم الكوامن النفسية المجرّدة في قوالب أجسام محسوسة مشكلة تراكيب استعارية في غاية الجمال والتأثير، ساهمت في إنتاج المعنى.
- ✓ يعدّ التراسل الحسّي من أهمّ الظواهر الفنية المعاصرة التي وظّفتها نادية العياطي في شعرها، وذلك من خلال مزجها بين العناصر المادية والعناصر المجرّدة، والجمع بين المنطوق واللّامنطوق.
- ✓ استخدمت نادية العياطي ظاهرة التراسل الحسّي لمداعبة خيال المتلقي وتحفيزه على سبر أغوار الصورة، لكونها تتحرك بخلاف المألوف.
- ✓ الموسوعة هي الفضاء الذي يمكّن من تأويل الاستعارة، وذلك لانفتاحها على سلسلة من التأويلات اللانهائية والمتنوعة، ممّا يولّد اختلافا في تفسيرها وتأويلها حسب الخلفية المعرفية والموسوعية، التي ينطلق منها القارئ.
- ✓ ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤول والنص، حيث تكون الموسوعة حاضرة فيه بشكل مفروض، وهذا ما يجعل التأويل يختلف من ثقافة إلى أخرى.
- ✓ تجاوزت الاستعارة الطرح البلاغي التقليدي الضيق، حيث استثمرت مختلف المعارف الموسوعية من خلال استقطاب الآليات والإجراءات من تيارات فكرية ومعرفية متنوعة واتسع مجال اهتماماتها وأصبحت تأخذ من ميدان اللسانيات، السيميائيات التداولية.
- ✓ يقوم مصطلح الاستعارة على مفاهيم معرفية تتبلور بموجبها كل المعارف والأنظمة داخل المجتمع، لتكون محتوات داخل الاستعارات، فتختلف وتتنوع باختلاف الثقافات التي تنتجها وهذا ما يستند إليه المتلقي في عملية الفهم والتأويل الاستعاري.
- ✓ تتجلى الاستعارة بصورة مكثفة في ديوان " بوح الرمق الأخير" والتي تستدعي حضور المتلقي والسياق الذي يرتكز فيه على الموسوعة الثقافية، حتى يتمكن من تأويل هذه الاستعارة، ونجد نادية العياطي تنطلق في بناء تراكيبها الاستعارية من مختلف التجارب التي عاشتها، أو لفتت انتباهها، وكذا الأنظمة الاجتماعية والثقافية، مما ولّد تأويلات وقراءات مختلفة ومتعددة للاستعارة، تختلف حسب الخلفية المعرفية للمتلقي.

قائمة المصادر والمراجع.

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر العربية

1. الكتب:

1. أبو العدوس يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان1997م.
2. الإدريسي رشيد: سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، المدارس للنشر والتوزيع ط1، الدار البيضاء2000م.
3. إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط3، بيروت1981م.
4. أوكان عمر: اللغة والخطاب، إفريقيا الشرق، المغرب2001م.
5. بالطاهر بن عيسى: البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد، ط1 بيروت2008م.
6. بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد–علم البيان–دار العلم للملايين، ط1 بيروت1982م.
7. بلعلى آمنة: سيمياء الأنساق، تشكّلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية ط1، بيروت2013م.
8. الجاحظ أبي عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ج1، ط5، القاهرة1986م.
9. الجرجاني عبد القاهر:

– الكتاب الأول: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط1، القاهرة1991م.

– الكتاب الثاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت).

10. الجيوسي عبد الله محمد: التعبير القرآني والدلالة النفسية، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، ط1، دمشق2006م.

11. حسام الدين: إشكالية المنهج في هيرمينوطيقا بول ريكور وعلاقاتها بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، نحو تأسيس هيرمينوطيقا للحوار، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ط1، بيروت2016م.
12. الحمداني إياد عبد الودود عثمان: التصوير المجازي أنماطه ودلالاته في مشاهدة القيامة في القرآن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد2004م.
13. الحنصالي سعيد: الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1 المغرب2005م.
14. الحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان2015م.
15. الدينوري أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح: إبراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د.ت).
16. الرباعي عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، شركة المطابع النموذجية، ط1 1980م.
17. السعداني مصطفى: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، الناشر المعارف الإسكندرية، (د.ت).
18. السكاكي أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان1983م.
19. الصائغ عبد الاله: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية الحداثة وتحليل النص المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت1999م.
20. الصايغ وجدان: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخطل، دار المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 2003م.
21. العسكري أبو هلال: الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم المكتبة المصرية، صيدا، بيروت1986م.
22. عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت1983م.

23. العياطي نادية: ديوان بوح الرمق الأخير، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، ط1 الجزائر 2017م.
24. عيد رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر، منشأة معارف، ط2، الإسكندرية (د.ت).
25. غنيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت2001م.
26. فتوح أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2 القاهرة1987م.
27. قطب سيّد: التصوير الفنّي في القرآن، دار الشروق، ط10، القاهرة1988م.
28. محفوظ عبد اللطيف: آليات إنتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008م.
29. المعاني سلطان: قراءات نقدية في حقول الابداع والمعرفة، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن2009م.
30. المغربي حافظ: التشكيل بالصورة في الخطاب الرومانسي شعر عبد القادر القط "نموذجا"، مطبوعات منتدى الباحة الأدبي، ط1، بيروت2011م.
31. مفتاح محمد: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب1990م.
32. ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت (د.ت).
33. الوراقي سعيد: لغة الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1979م.

2.المعاجم:

1. ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب المجلد4، مادة(ع/و/ر)، دار صادر، بيروت (د.ت).
2. بطرس البستاني: محيط المحيط، مادة(ع/و/ر)، مكتبة لبنان ناشرون بيروت1977م.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان1979م.
4. مطلوب أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها (عربي/عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (د.ت).

3. المجلات والدوريات:

1. ابو العدوس يوسف مسلم:

–المقال الأول: النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة–عبد القاهر الجرجاني–منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس1998م.

– المقال الثاني: النظرية الاستبدالية للاستعارة، تصدر عن مجلة النشر العلمي، الحولية11، الرسالة66، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة الكويت1990م.

2. الجعافرة ماجد: ظاهرة التّشخيص في شعر عبّاس ابن الأحنف، مجلة الآداب، العدد6 قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة2003م.

3. الخرابشة علي قاسم: التشكيل الاستعاري في ديوان "الليل والطريق"، مجلة العلوم الإنسانية العدد24، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم التربوية، جامعة عجلون الوطنية،2014م.

4. خرماش محمد: فعل القراءة واشكالية التلقي، مجلة علامات، كلية الآداب، العدد100 فاس1998م.

5. الخوالدة محمد صالح محمد: التصوير الاستعاري في شعر العبّاس بن الأحنف، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد3، المجلّد40، الأردن2013م.

6. رمضان صالح بن الهادي: النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي–الاستعارة أنموذجا– ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، 1432هـ.

7. السراج عبد العزيز: انفتاح النص وحدود التأويل (إيكو نموذجا)، مجلة فكر، ونقد العدد67، المغرب2005م.

8. الشمري خميس أحمد حمادي: التشخيص المصطلح والتأصيل، قراءة في كتب البلاغة العربية إلى القرن الخامس، مجلة جامعة كربلاء العلمية، العدد3، المجلد9، كلية التربية،2011م.

9. عرفت يور زينب وسليماني أمينة: ظاهرة تراسل الحواس في شعر ابي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مجلة العدد الخامس عشر، أيلول2014م.

10. عنوز صباح عباس وفياض خلود رجاء هادي: دالّة الاستعارة ودورها في تكوين الدلالة الإيحائية التفسيرية، مجلة كلية الفقه، العدد11، المجلد06، جامعة الكوفة العراق2010م.
11. القرعان فايز: التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، العدد1، المجلد15، جامعة اليرموك الأردن1998م.
12. القلفاط المنجي: الاستعارات في المنظور التداولي والعرفاني، حوليات الجامعة التونسية كلية الآداب والفنون الانسانيات، العدد57، جامعة منوبة، تونس2012م.
13. المتولي السيد نشوى صبري: تراسل الحواس في البلاغة العربية، نماذج من القرآن الكريم والسنة النبوية والشعر العربي القديم، حولية كلية اللغة العربية بإيتاي البارود العدد32، المجلد4، جامعة الجوف، كلية العلوم والآداب، قسم البلاغة والنقد المملكة العربية السعودية (د. ت).
14. ويدير نادية: الاستعارة عند أمبرتو إيكو (المفهوم، الوظيفة، التأويل)، مجلة الأثر العدد22، جامعة تيزي وزو، الجزائر جوان2015م.

4. الرسائل الجامعية:

1. سداوي عليا: التحليل السيميائي للاستعارة –جماعة مو–أنموذجا، جامعة وهران–السانيا– كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللّغة العربية وأدبها، رسالة ماجستير 2008–2009م.
2. ويدير نادية: الاستعارة والموسوعة في الخطاب الروائي "ذاكرة الجسد" أنموذجا، جامعة مولود معمري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، تيزي وزو2010–2011م.

II. المصادر الأجنبية:

1. أريفيه ميشال وآخرون: السيميائية أصولها وتوغلها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، الجزائر2002م.
2. أمبرتو إيكو:

– الكتاب الأول: السيميائية وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر2015م.

– الكتاب الثاني: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب2010م.

3. أيفور ارمسترونغ ريتشاردز:

– الكتاب الأول: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغنامي إفريقيا الشرق، (د. ط)، بيروت2002م.

– الكتاب الثاني: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوى، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة2005م.

4. ريكور بول: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت2006م.

5. طاليس أرسطو:

– الكتاب الأول: فن الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط2، بغداد1986م.

– الكتاب الثاني: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، (د.ت).

6. لايكوف جورج وجونسون مارك: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب1996م.

ملخص.

ملخص

يدرس هذا البحث الاستعارة من المنظور البلاغي الجديد، ومدى فاعليتها في إنتاج المعنى، إذ تعدّ الاستعارة مند أرسطو من أعظم أساليب البلاغة وأكثرها أهمية فكان مستهلّه الحديث عن مفهوم الاستعارة بين القديم والحديث، وأهم نظرياتها، فتحدّث بإيجاز عن النظرية الاستبدالية، السياقية، والتفاعلية، ليتوصل إلى أنّ النظرية التفاعلية جاءت كرد فعل على النظرية الاستبدالية، معتبرة الاستعارة عملية عقلية تفاعلية ومسألة طبيعية في التفكير الإنساني بمعنى أنّها تعتمد على طبيعة تفاعلات الفرد مع محيطه الفزيائي، وممارساته الاجتماعية والثقافية، وهذا ما تجسّد عند نادية العياطي في ديوانها "بوح الرمق الأخير" أين اتّخذت من التشخيص والتجسيم، والتراسل الحسّي عناصر فعّالة في تشكيل صورها الشعرية من خلال تحريكها للشعور والوجدان، وإخراج الكوامن النفسية المجردة في قوالب وأجسام محسوسة، وكذا مداعبتها لخيال المتلقي وتحفيزه على سبر أغوار الصورة، وهذه العناصر كلّها ساهمت بشكل واضح في إبراز الدلالة وإنتاج المعنى.

توصّلت البلاغة الجديدة إلى أنّ المعنى الاستعاري ينتشر على مجمل السياق التركيبي وأنّ الحقيقة تختفي وراء الاستعارة لذلك عمد البحث إلى دراسة الاستعارة في ديوان بوح الرمق الأخير من خلال استثمار المعطيات الموسوعية، وذلك لانفتاحها على تأويلات متنوعة تختلف حسب الخلفية المعرفية والموسوعية التي ينطلق منها القارئ.

Abstract

This research studies the metaphor from the new rhetorical perspective, and its effectiveness in producing meaning, as metaphor from Aristotle is one of the greatest and most important methods of rhetoric. The interactive theory came as a response to the substitution theory, considering the metaphor as an interactive mental process and a natural issue in human thinking, meaning that it depends on the nature of the individual's interactions with his physical surroundings, and his social and cultural practices, and this is what Nadia Al-Ayati embodied in her book "The Last Spectacle" Where did she take from diagnosis, anthropomorphism, and sensory communication effective elements in shaping her poetic images by moving feelings and sentiments, excluding abstract psychological potentials in molds and perceptible bodies, as well as caressing the recipient's imagination and stimulating him to probe the depths of the image, all of these elements clearly contributed to highlighting the significance and producing meaning .

The new rhetoric has concluded that the metaphorical meaning is spread over the overall compositional context, and that the truth disappears behind the metaphor. Therefore, the research deliberated to study the interpretation of the metaphor in the latest poem al-Raqqa collection by investing in encyclopedic data, due to its openness to various interpretations that differ according to the knowledge and encyclopedic background from which the reader starts.

فهرس

المحتويات.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة: ..... أ

مدخل: الاستعارة ونظرياتها.

1.الاستعارة عند النقاد العرب القدامى: 6

1.1.المفهوم اللّغوي للاستعارة: 6

2.1.المفهوم الاصطلاحي للاستعارة: 7

2.نظريات الاستعارة عند النقاد الغربيين: 8

1.2.النظرية الاستبدالية: 9

- الاستعارة الجمهورية: 11
- الاستعارة الشعرية: 11
- الاستعارة الحجاجية: 11

2.2.النظرية السياقية: 12

3.2.النظرية التفاعلية: 16

- استعارات وجودية (أنطولوجية): 17
- استعارات اتجاهية: 18

الفصل الأول: الاستعارة وبناء المعنى في ديوان "بوح الرمق الأخير".

1.التشخيص والتجسيم وفاعليتهما في إنتاج المعنى. 26

1.1. التشخيص: 28

- التشخيص في ديوان "بوح الرمق الأخير": 30

2.1. التجسيم: 41

- التجسيم في ديوان "بوح الرمق الأخير": 43

2.التراسل الحسّي وفاعليته في إنتاج المعنى. 50

1.2.التراسل الحسي في ديوان" بوح الرمق الأخير": 52

الفصل الثاني: الموسوعة وفاعليتها في تأويل الاستعارة في ديوان "بوح الرمق الأخير".

1.الاستعارة والموسوعة: 61

1.1.مفهوم الموسوعة: 61

- خلفية دلالية: 63
- خلفية تداولية: 63
- خلفية نفسية: 63
- الموسوعة الكونية: 63
- الموسوعة الثقافية: 64
- الموسوعة الفردية: 64

2.1.علاقة الموسوعة بالاستعارة: 65

2.الموسوعة والتأويل الاستعاري: 68

1.1.التحليل الموسوعي في ديوان "بوح الرمق الأخير": 69

خاتمة 81

قائمة المصادر والمراجع 84

ملخص.....91

فهرس المحتويات.....94

ملحق المصطلحات

Metaphore	استعارة
Interpretation metaphorique	التفاعل الاستعاري
Disposition	التركيب
Cognition	معرفة
Manning fulness	تحقق المعنى
Intention	مفهوم
Comparaison	تشبيه/مقارنة
Métaphore conseptuelle	استعارة تصورية(مفهومية)
Métaphore ontologie	استعارة اتجاهية
Métaphore orientation	استعارة بنيوية
Motaphorisant	المستعار منه
Métaphorisé	المستعار له
Persinnification	تشخيص
Encyclopédie	الموسوعة
Interprétation	التأويل
Contexte	السياق
Interprétatant	المؤول
Frame	الإطار
Représentation Encyclopédique	التمثيل الموسوعي