جامعة العربي التّبسي – تبسة

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

الاستعارة الكبرى لرواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- حنان ساعي
- فطيمة منصوري

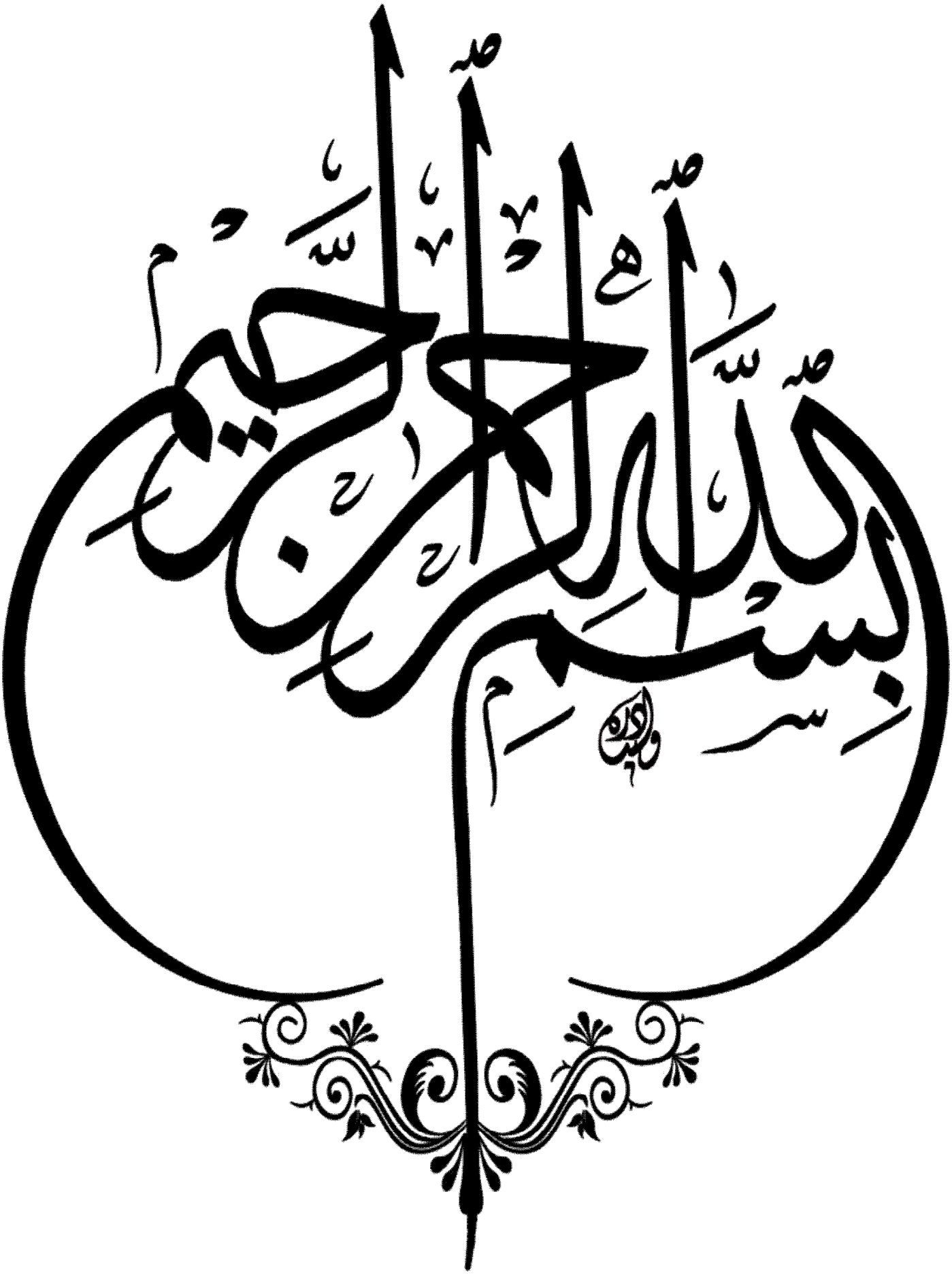
إشراف الأستاذ:

عبد الرزاق يحي الشريف

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
ناصري علاوة	أستاذ محاضر –أ-	جامعة العربي التبسي تبسة	رئيسا
عبد الرزاق يحي الشريف	أستاذ مساعد –أ-	جامعة العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقرّرا
كمال رايس	أستاذ محاضر –ب-	جامعة العربي التبسي تبسة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 2019/ 2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إن نعمة الله وفضله شملت أرجاء كونه، غير أن عمل المرء محتاج لعونه وتوفيقه كما أن الحاجة للآخرين ضرورية لإتمام المشاريع والأعمال على أحسن وجه. ومنه نتقدم بالشكر الجزيل بعد توفيق الله وحسن عونه إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة بحثي الأستاذ: عبد الرزاق يحيى الشريف الذي لن تكفي حروف هذه المذكرة إيفائه حقه بتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام وإستكمال هذا العمل ونقول له بشراك قول الرسول –صلى الله عليه وسلم- « إن الحوت في البحر، والطير في السماء، ليصلوا على معلم الناس الخير»

مقدمة

مقدمة:

حققت البلاغة الجديدة انتقالا حاسما في مجال الاستعارة يتمحور حول مركز الإهتمام بالاستعارة من حدود النظرة الجزئية – المختصرة في تحليل العبارة – إلى آفاق الانشغال بمسألة النص بمختلف أجناسه بما في ذلك الرواية التي اعتبرت ككل استعارة كبرى مع مشروعية تجاوز الرواية الواحدة والتوسع إلى كل مجموعة الكاتب الواحد.

ويستقي مصطلح "الاستعارة الكبرى" مصداقيته من تصور المنجز الروائي والسياق الذي يندرج فيه الخطاب بصفة عامة ذا طبيعة شمولية كلية، تتجاوز حدود النظرة إلى البنى الصغرى المستقلة إلى اعتباره بنية كبرى هي هذه الاستعارة التي يسعى هذا البحث إلى مقاربة الرواية بلاغيا من زاويتها ناظرا إليها كتركيبة تفاعلية من خلال بحث علاقتها بالواقع والمجتمع ومدى تآلف وانسجام العلاقات الدالة لمركباتها المستعارة إيمانا بسعي الإستعارة إلى الارتقاء بالعالم الروائي من حدود التلقي البسيط إلى آفاق الإستنطاق الكاشف، لمحاولة الظفر بالبديل الموضوعي المرتكز على معطيات التأويل الذي يبحث عما وراء الكلمات والأفكار.ولدراسة ذلك كان لزاما على البحث أن يجيب على بعض الإشكاليات لعل أهمها :
ما جدوى دراسة الاستعارة الكبرى في رواية ما؟ وما مدى فاعلية ذلك في استكناه أبعادها وسبر أغوارها؟ وهل بإمكان الاستعارة الكبرى أن تشكل بديلا فعالا للبلاغة التقليدية في طريقة مقاربة النصوص؟

وللإجابة عن الإشكالية السابقة اتبعنا خطة متكونة من مقدمة وفصلين وخاتمة فالمقدمة للتعريف بالموضوع باعتبارها نافذة يطل منها القارئ على أهم عناصره في حين شكل الفصل الأول من البحث دراسة نظرية لتحديد مفاهيم الإستعارة والإستعارة الكبرى والإستعارة الروائية ويندرج تحت الفصل الأول مبحثان : المبحث الأول : تناولنا فيه بعض المفاهيم اللغوية والإصطلاحية للاستعارة وعرض أنواعها في البلاغة العربية والغربية .

أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الإستعارة الكبرى عند أمبرتو إيكو، ورومان جاكبسون وبول ريكور وجوليا كرستيفا .

أما الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية حللنا فيها الإستعارة الكبرى في رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي من خلال الاستعارات الوضعية (الاتجاهية والأنطولوجية) والاستعارات غير الوضعية (البنيوية والمفهومية) والانسجام الإستعاري الذي حاولنا من خلاله دراسته تبيين مبدأ انسجام وترابط الاستعارات السابقة فيما بينها وأخيرا الخاتمة التي كانت عبارة عن تلخيص لجملة ما انتهى إليه البحث من نتائج ولاثراء موضوعنا عتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة باللغة العربية وأخرى مترجمة أهمها: البلاغة العربية لعاطف فضل محمد ،و " دراسات في الإستعارة المفهومية لعبد الاله اكرامي "، " الإستعارات التي نحيا بها " لمارك جانسون ، نظريات الإستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جانسون عبد العزيز لحويدق.

بالإضافة إلى بعض المعاجم والقواميس والروابط لالكترونية والمذكرات الجامعية.
وقد فرضت طبيعة الموضوع المعالج هيمنة الوصف والتحليل كآليتين لانجازه سواء في جزئه النظري أو في تطبيقنا على رواية "الفراشات والغيلان" دون أن نغفل استعانتنا ببعض معطيات المنهج التاريخي وكثيرا من آليات التأويل.

وتعود أسباب اختيارنا للموضوع إلى رغبتنا الملحة في معرفة ماهية الاستعارة الكبرى ومدى فاعلية اعتمادها في استكناه النصوص بعامة والرواية بصفة خاصة من ناحية ودراسة أدبنا الجزائري ممثلا في أنموذج لأحد كتاب الرواية الفاعلين في الساحة الأدبية ألا وهو الأديب عز الدين جلاوجي من ناحية أخرى

أما فيما يخص الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا في معالجة هذا الموضوع فتتمثل أساسا في ندرة المصادر المراجع المتعلقة به وكذا صعوبة التقائنا سواء كزميلتي بحث أو بأستاذنا المشرف مما أثر سلبا على طريقة العمل بشكل منتظم نظرا للالتزام بالحجر المنزلي تبعا للظروف التي مرت وتمر بها البلاد جراء المرض المنتشر " مرض كورونا كوفيد 19"

وفي الأخير لا بد من التأكيد على أن البحث الأكاديمي يتطلب منا التمرس والدرس المتواصل وما محاولتنا البحثية هذه سوى خطوة أولية في طريق البحث العلمي الطويل ولعل في ذلك عذر نبرر به تقصيرنا في انجاز هذه المذكرة على الوجه الذي يرضي.

وإن كان الشكر برهان الوفاء، وإعترافا بالفضل وردا للجميل فالشكر كله موصول إلى الأستاذ "عبد الرزاق يحي الشريف" المشرف على هذا العمل، وقد شرف البحث بإشرافه عليه وقد غمرنا بجوده في رعاية هذا البحث، فله كل الفضل فيما قد يحالفه من توفيق الرأي ولنا دونه وزر ما قد يعيبه من هفوات وزلات غير مأمولة ويبقى الله نور السموات والأرض الموفق لما فيه الرشاد والسداد.

الفصل الأول: بحث في المفاهيم

المبحث الأول: الاستعارة في البلاغة العربية

أولا: الإستعارة في البلاغة العربية القديمة.

ثانيا: الإستعارة في البلاغة الغربية.

ثالثا: الإستعارة الروائية.

المبحث الثاني: الاستعارة الكبرى والخطاب الروائي

اولا: الإستعارة الكبرى.

ثانيا: الإستعارة العربية.

ثالثا: الإستعارة الروائية عند أمبرتوايكو.

رابعا: الإستعارة عند رومان جاكسون.

خامسا: الإستعارة عند بول ريكور وجولي كرستيفا.

سادسا: أنواع الاستعارة لدى "لايكوف" و"جونسون".

المبحث الأول: الاستعارة في البلاغة العربية

لقد شغلت الاستعارة حيزا كبيرا من اهتمامات المفكرين والبلاغيين والنقاد فظهرت كلونا بلاغيا في ثنايا الكتب الأدبية غير مقيدة بقيد ولا مفصلا، وقد أصبحت بذلك محطة أنضار لدى مختلف التوجهات والتخصصات، فكانت مجالا خصبا، نظرا للدور الذي تؤديه في نقل معاني النص باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز البيان.

ولهذا كانت الاستعارة تهدف إلى فهم آليات اشتغالها فوضع بذلك مفهوم لغوي وآخر اصطلاحي يحدد معالمها، مع العلم أن مفاهيمها تعددت بتعدد المفكرين والنقاد.

أولا: الإستعارة في البلاغة العربية القديمة

1/ المصطلح (النشأة والمفهوم):

1/ لغة:

أ- عرفها ابن منظور في لسان العرب: " العارية والعارة: ما تداوله بينهم، وقد أعار الشيء وأعاره إياه، والمعارة والتعاور شبه المداولة، والتداول في الشيء يكون بين اثنين وتعور طلب العارية واستعار الشيء طلب منه أن يعيره إياه".[1]

ب- أما في معجم الوسيط لمجمع اللغة العربية بالقاهرة: "(وإستعار) الشيء طلب منه أن يعطيه إياه، عارية ويقال استعار إياه، والإستعار في علم البيان: استعمال كلمة بدل أخرى لعلاقة مشابهة مع القرينة الدالة على هذا الاستعمال كاستعمال في الشجاع".[2]

ج- يعرفها الجاحظ (ت 255 هـ)"البيان والتبيين": "وهي تسمية الشيء بإسم غيره إذا قام مقامه"واستشهد الجاحظ على هذا التعريف بالأبيات الآتية:

يا دار قد غيرها بلاها كأنمـــــــا بقلـــم محاها

أقبرها عمران من بناها وكسر ممساها على مغناها

وطفقت سحابة تغشاها تبكي على عراصها عيناها

وعلق الجاحظ على هذه الأبيات قائلا:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، ج- 10، ص (334).
[2]- ابراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر محمد النجار، المعجم الوسيط الإلكتروني، تج- مجمع اللغة العربية، القاهرة، (د.ط)،(د.ت)، ص 636.

قوله ممساها يعني مساءه ومغناها موضعها والمعاني التي كان بها أهلوها، وطفقت يعني ظلت تبكي على عراصها عيناها ها هنا للسحاب، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الإستعارة.[1]

د- يعرفها لمبرد (ت285 ه) في كتابه الكامل:" نقل اللفظ من معنى إلى معنى، من غير أن يقيد هذا النقل أو يشترط له شروطا"ويظهر هذا واضحا من تعليقه على قول الراعي:

يا نعمها ليلة حتى تخونها داع دعا في فروع الصبح شجاع

حيث يقول: شجاع إنما هو استعارة في شدة الصوت، وأصله للبغل والعرب تستعير بعض الألفاظ للبعض.[2]

هـ: ويعرفها ثعلبة (ت 291هـ) في كتابه "قواعد الشعر":" الاستعارة هي أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه"، ولم يتحدث عنها تحت اسم البيان أو البديع بل تحدث عنها أثناء كلامه على هيكل الشعر وأنه أربعة: أمر، نهي، خبر، إستخطاب، وتعرض لفنونه وأقسامه.[3]

- أورد ثعلب كثيرا من الشواهد الشعرية التي أبان فيها عما قصده من دراسة الاستعارة الذي يتلخص في التعبير عن الشيء باسم غيره.

بعض الشواهد الشعرية التي أوردها ثعلب:

قال إمرؤ القيس:

وقلت له تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فاستعارة وصف الجمل ليل حيث لا صلب ولا أرداف وكلكل لليل، وهذا معنى قوله في التعريف (أو معنى سواه).

قال زهير بن أبي سلمى:

فشد ولم ينظر بيوتا كثيرة لدى حيث ألقت رحلها أم قشعم

فزهير استعار أم قشعم للمنية حيث لا رحل لها وهذا معنى قوله في التعريف (أن يستعار للشيء اسم غيره).

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، ط1، 1931م، ص 152، 153.
[2]- المبرد، الكامل، القاهرة، ج3، ط1، 1323 ه، ص 142 – 146.
[3]- ثعلب، قواعد الشعر، ط1، القاهرة، 1948م ص - 48.

وقد أشار ثعلب في دراسته للاستعارة إلى العلاقة بين طرفيها وأنها لا بد أن تكون المشابهة وهو وإن لم يشر إلى ذلك في التعريف إلا أنه أشار في دراسته للشواهد التي أوردها واستخراج الاستعارة منها .

فنجده مثلا يعلق على قوله تابط شرا في شمس ابن مالك:

إذا هزه في عظم قرن تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك[1]

بتعليقه هذا (ولا نواخذ المنية ولا فم) يفهم منه أن الكلام في البيت مبني على تشبيه المنية بالإنسان المتهلل الضحك ثم حذفه واستعارة اسم المنية له.[2]

وكذلك نراه يعلق على قول أبي ذويب الهزلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل نميمة لا تنفع

بقوله: (ولا ظفر للمنية) فتعلقه هذا يفهم منه أيضا أن الكلام في البيت مبني على تشبيه المنية بحيوان مفترس، ثم حذفه واستعار اسم المنية له.[3]

و/ الاستعارة عند ابن المعتز: (ت 296 هـ) بحث ابن المعتز في الاستعارة تحت اسم البديع، وهو في نظره عام يشمل البيان والبديع في نظر المتأخرين إذ تكلم تحت اسم البديع في خمسة أنواع: الاستعارة، التجنيس، المطابقة، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، وهذه الأنواع منها ما يدخل في علم البيان كالاستعارة، ومنها ما يدخل في البديع كبقية الأنواع.

فعرف ابن المعنز الاستعارة: " بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها".[4]

بعض الشواهد التي أوردها ابن المعتز: من الكلام البديع قوله تعالى:

- وقوله تعالى: "واشتعل الرأ ۔ سشيبا " (مريم الآية 04).[6]

[1]- ثعلب، قواعد الشعر، ص 48.
[2]- المرجع نفسه، 49.
[3]- المرجع نفسه، ص 42.
[4]- ابن المعتز، البديع، القاهرة، ط1، 1942، ص 17 وما بعدها.
[5]- الزخرف، الآية 04، رقم- 43، رواية ورش عن نافع، ص 489.
[6]- مريم، الآية 04، رقم- 19، رواية ورش عن نافع، ص 305.

- وقوله تعالى:"ـوٱخفِض ـهما جناح ٱلذلِ من الرحمةِ "(الإسراء 24).[1]
- من الاستعارة في الآيات على رأي ابن المعتز واضحة لا تخفى على ذي لب، و من الأحاديث النبوية التي أوردها قوله – صلى الله عليه و سلم -: " خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه كلما سمع صيحة طار إليها"

والاستعارة في الحديث على رأي إبن المعتز في لفظ طار فقد أستعير الطيران للعدو.

- ومن الشواهد الشعرية التي أوردها إمرؤ القيس في وصف الليل:

وليل" كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطي بصـــــــــلبه وأردف أغجار وناء بكلكل

فاستعار وصف الجمل لليل

ي/ عرفها القاضي الجرجاني ت (366 هـ) في كتابه الوساطة بقوله: " وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ثم استطرد قائلا وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه و امتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر".[2]

ك/ : عرفها الرماني (ت 384 هـ) في كتابه النكت في إعجاز القرآن بقوله: "الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة".

ثم فرق بين الاستعارة والتشبيه بقوله: "والفرق بين الاستعارة والتشبيه، أن التشبيه بأداة التشبيه بالكلام وهو على أصله لم يغير في الاستعمال وليس كذلك الاستعارة لأن مخرج الاستعارة مخرج ما العبارة له في أصل اللغة".[3]

- وبالنظر في هذا النص الذي فرق فيه بين الاستعارة والتشبيه نرى أنه يرجع الفرق بينهما إلى ما يأتي :

1- التشبيه لا بد من أداة التشبيه والاستعارة لا بد فيها من حذف الأداة.
2- العبارة المشتملة على أسلوب التشبيه مستعملة في حقيقتها أما العبارة المشتملة على أسلوب الاستعارة فمستعملة في غير معناها الموضوع لها في أصل اللغة.

- ولقد أشار إلى هذا التعريف بقوله(الإبانة) لأجل هذا نراه يقسم الاستعارة إلى قسمين:

[1]- الإسراء، الآية 24، رقم- 18، رواية ورش عن نافع، ص 284.
[2]- علي بن عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه، - القاهرة، 1951 م، ص 41.
[3]- الرماني، النكت في الإعجاز القرآن، القاهرة، 1956، ص 18.

1- **مقبولة:** وهي التي توجب بلاغة البيان لا تنوب عنه الحقيقة.
2- **مرفوضة:** وهي التي لا تفيد ذلك و أولى أن تقوم مقامها الحقيقة[1] ثم ساق كثيرا من الشواهد القرآنية التي تحتوي استعارات وأخذ يقارن بينها و بين حقائقها منها:

- قال تعالى: "وقدمنا إلى ما عملوا من عمل فجعلناه هباء منثورا " (الفرقان الآية 23)[2].

فيقول الرماني وحقيقة ما قدمنا عمدنا وقدنا أبلغ لأنه يدل على أنه عاملهم معاملة القادم من سفر لأنه عاملهم كمعاملة الغائب عنهم ثم قدم فرآهم على خلاف ما أمرهم وأما قوله هباءا منثورا فنبه به على إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع إليه ويرى الرماني أن الاستعارة تكسب المعنى وضوحا والأسلوب إيجازا كما تفيد الصورة حسنا يؤثر في النفس فتميل إليه.

ل/ و عرفها أبو هلال العسكري (ت 395 ه) في كتابه الصناعتين بقوله: "الاستعارة نقل

العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض " ثم شرح (الغرض) بقوله:" وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبان عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالتقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة ".[3]

- أورد العسكري كثير من الأمثلة المشتملة على الاستعارات وبين أوجه أبلغتيها على حقائقها منها:
- قوله تعالى: " سنفرغ لكم أيها الثقلان " (الرحمان 31)[4] ، وحقيقته سنقصد فأستعير الفراغ للقصد.

والاستعارة هنا أبلغ من الحقيقة لأن القصد لا يكون إلا مع الفراغ لكن في الفراغ في المعنى المجازي معنى ليس في القصد وهو التهديد والوعيد من أجل هذا المعنى كانت الاستعارة في الآية أبلغ من حقيقتها.

- قول إمرؤ القيس:

وقد أغتدي و الطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

[1]- أحمد بدوي، التصوير من بلاغة القرآن، القاهرة، 1947 م، ص 217 وما بعدها.
[2]- الفرقان، الآية 23، رقم- 25، روية ورش عن نافع، ص 362.
[3]- أبو هلال العسكري، الصناعينين، القاهرة، ط1، ص 268.
[4]- الرحمان، الأية 31، رقم 55، رواية ورش عن نافع، ص 532.

وحقيقة قيد الأوابد منع الأوابد من الذهاب والإفلات والاستعارة في البيت أبلغ من الحقيقة لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف لأن الإنسان يشاهد ما في القيد من المنع فلا شك فيه.

قوله تعالى: (سمعوا لها شهيقا وهي تفور (7) تكاد تميز من الغيظ (8)) (الملك07-08)

والحقيقة سمعوا لها أصواتا فضيعا والاستعارة في الآية أبلغ من حقيقتها لسببين:

1- الاستعارة أوجز من حقيقتها لأنها لفظة واحدة(شهيقا) وحقيقتها هي لفظتان (صوتا فضيعا) .
2- التعبير بالشهيق أبين وأظهر من التعبير بحقيقته وهو الصوت الفظيع.

و/ كما يعرفها عبد القادر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) (ت: 471 ه) بقوله: " وأعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشهواد على أنه أختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقل غير لازم فيكون هناك كالعارية".[1]

والعارية من شأنها أن تكون عند المستعير على صفة شبيهة بصفة عند الملاك ولسنا نجد هذه الصورة إلا فيما نقل التشبيه فيه للمبالغة دون ما سواه.

ثم قسم عبد القادر الجرجاني الاستعارة إلى قسمين المقيدة وغير المقيدة

أ- **الاستعارة المفيدة:** فهي استعارة: " متسمة بالجدة كونها تعمل على بيان الفكرة، وتوضيحها بعمق وإتساع لأنها تبرز المدلول في صورة مستجدة تزيده قدرا ونبلا حتى ترى بها اللفظ المفردة قد تكررت في مواضع ولها في كل موضع معنى منفرد، وهي تعطي الكثير من المعاني بإيجاز في اللفظ حتى تخرج من الصيغة الواحدة عدد من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواع من الثمر".[2]

وفي موضع آخر ركز الجرجاني على طبيعة طرفي الاستعارة، المشبه، المشبه به فقسم الاستعارة إلى: استعارة محسوس لمعقول، استعارة محسوس لمحسوس لشبه في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول.

فقال: " ... إلا أن ما يجب أن تعلم في معنى التقسيم لها أنها على أصول.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ج1، المنار، 1947، ص 14.
[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه علق عليه، محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، (دط)، (دت)، ص 42، 43.

أحدهما: أن يؤخذ الشبه من الأشياء والمشاهد المدرمة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

والثاني: أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه مع ذلك عقلي.

والأصل الثالث: أن يأخذ الشبه من المعقول للمعقول".[1]

وتتخلص فائدة الاستعارة عند الجرجاني في إحياء الجامد وإبراز الفكرة واضحة جلية والتحليق بالمتلقي في عالم الخيال فتسبح في بحر الألفاظ وما لها من إيحاءات ومدلولات مما لم تكن لتبلغه لولا فضل الاستعارة والمجاز وإظهار الصورة في مظهر حسن تعشقه النفوس وتميل إليه القلوب، تهتز لها العواطف، وتتغذى به الأسماع، وقد ذكر كل هذا في استعارات معبرة قوية بقوله: "فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية (...) إن شئت أرتك المعاني اللطيفة – التي هي من خبايا العقل – كأنها جسمت من رأتها العيون وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون".[2]

ب/ الاستعارة غير المفيدة: وهو نوع " قصير الباع، قليل الاتساع، حيث يكون اختصاص الاسم فيها فيما وضع له طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتذوق في مراعاة دقائق الفروق في المعاني، المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان".[3]

وعقب عبد القاهر الجرجاني من أن الشاعر إذا استعمل شيء في غير الجنس الذي وضع له فقد استعار منه ونقله عن أصله وجاز به موضعه.[4]

⬥ / وهي استعارة مبتذلة وعامية لكونها متداولة شائعة لا جديد فيها لذلك فإن تأثيرها لا يكون قويا في المتلقي، إذ أن قيمة الاستعارة تقاس من خلال مدى تأثيرها في المتلقي.

2/ الاستعارة اصطلاحا:

لم يكن مفهوم الاستعارة واضح المعالم والحدود على مر العصور إذ تنوع وتغير من باحث إلى آخر، ومن لغوي إلى آخر ومن عصر إلى آخر فكثرت التعريفات المقدمة لهذا المصطلح البلاغي ومنها نذكر:

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 66.
[2]- نفس المرجع ، ص 43.
[3]- نفس المرجع، ص 30.
[4]- ينظر المرجع نفسه، ن ص.

فالاستعارة عند أبو عبيدة (208 هـ) في كتابه، مجاز القرآن لم يكن يقصد بها ذلك المعنى البلاغي الذي عرفه علماء البلاغة فيما بعد: "هو استعمال اللفظ أو التركيب في غير المعنى الذي وضع له العرب قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي في المجاز اللغوي أو إسناد الشيء إلى ما ليس من حقه أن يستند إليه في المجاز العقلي".[1]

عند أبي عبيدة أطلق المجاز وأرد به معناه واسع الذي عرفه من الوضع اللغوي فهو عنده " الطرق يسلكها القرآن في تعبيراته".[2]

مما سبق ذكره نلاحظ أن أبو عبيدة أدرك انتقال المعنى في الاستعارة من لفظ إلى لفظ، وإن لم يطلق عليه اسم الاستعارة فإن نظرته إلى المجاز نظرة عامة لم تحدد لمعنى الكلمة ميسرة معينة مثلما تحدد مفهومها عند علماء البلاغة من بعده.

ويعرف القاضي علي عبد العزيز الجرجاني (392 هـ) الاستعارة: " إنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار على الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار منه وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا توجد منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض في الآخر".[3]

يبين لنا القاضي في هذا التعريف، أنه يطلب في الاستعارة أن تظهر فيها المناسبة بين المستعار والمستعار منه، ويقصد بقوله أن ملاكها تقريب الشبه هو إحداث انسجام حسنا في الصورة وتوضيحا للفكرة من خلال ائتلاف ألفاظ الصور مع معانيها.

أما أبو هلال العسكري ابن عبد الله بن سهل العسكري(395 ه) فيعرفها في كتابه الصناعتين بقوله:" الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه ما أو تأكيده و المبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل أو تحسين الذي يبرز فيه".[4]

من خلال تعريف العسكري نلاحظ أنه يكشف الأعراض التي من أجلها جاز هذا النقل ما إذا لا بد لهذا النقل من فائدة يتضمنها كشرح المعنى شرحا يقربه من ذهن السامع ويوضحه في نفسه توضيحا، أو يؤكده، أو للمبالغة في إدخال المشبه في جنس المشبه به أو

[1]- أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تج- محمد فؤاد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص2-19.
[2]- أحمد السيد الصاوي، مفهوم الإستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، ص 107.
[3]- عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تج- محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد الباجاوي، دار القلم، بيروت، دط، ص 41.
[4]- العسكري أبو هلال إبن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تج- علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 1986، ص268.

بتصويره بصورة الغريب الذي تتوق النفس إلى معرفته، أو ليكون النقل مفيدا للاقتصاد على ذهن السامع بالإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل.

○ عرفها القزويني (682 هـ) الاستعارة: "هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له ولقد تقيد بالتحقيقية لتحقق معناها حسنا وعقلا أي تناول أمرا معلوما يمكن أن ينص عليه ويشار إليه إشارة حسية أو عقلية، فيقال: " إن اللفظ نقل من مسماه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الإعارة للمبالغة في التشبيه".[1]

فالاستعارة: ما تتضمن تشبيه معناه بما وضع له و المراد بمعناه:ما عنّي به، أي ما أستعمل فيه، ولم يتناول ما استعمل فيما وضع له، وأن تضمن التشبيه الشيء به نحو: زيد أسد، ورأيته أسدا، ونحو رأيت به أسدا، الاستحالة شبيه الشيء بنفسه.[2]

من خلال هذين التعريفين نلاحظ أن الاستعارة عند القزويني هي علاقة تشبيه يبني المعنى وما وضع له ويجب أن تتصف الاستعارة بالتحقيقية لأنها تتناول أمر معلوم قد يكون حسي أو عقلي.

أنواع الاستعارة عند القزوين: تنقسم إلى :

" باعتبار الطرفين: إلى وفاقية وعنادية.

أ/ وفاقية: نحو: قوله تعالى: ﴿أو من كان ميتا فأحييناه﴾[3] [الأنعام 122]

فإن المراد " بأحييناه " هديناه أي من كان ضالا فهديناه والهداية والحياة لا شك في جواز أو اجتماعهما في شيء.

ب- العنادية: فمنها من كان وضع الشيء فيه على ترك الاعتداء بالصفة وإن كانت موجودة لخلوها مما هو ثمرتها والمقصود منها".[4]

إما باعتبار الجامع في قسمان:

" **أحدهما**: يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين كاستعارة الطيران للعدو.

والثاني: ما يكون الجامع فيه غير داخل في مفهوم الطرفين.

---

[1]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني و البيان، والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت.
[2]- المرجع نفسه، ص 286، 287.
[3]- الأنعام، الآية 122، رقم 406، رواية ورش عن نافع، ص 143.
[4]- الخطيب القزويني، إيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 287.

وتنقسم باعتبار الجامع أيضا إلى عامية وخاصية: فالعامية المبتذلة لظهور الجامع فيما والخاصية الغربية لا يظفر بها إلا من ارتفع عن الطبقة العامة".[1]

أما باعتبار الثلاثة – أعني الطرفين والجامع – فستة أقسم:

- استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي، أو بما بعضه حسي وبعضه عقلي وباستعارة معقول لمعقول، واستعارة محسوس لمعقول، واستعارة معقول لمحسوس كل ذلك بوجه عقلي.[2]

وأما باعتبار الخارج فهي ثلاثة أقسام: **أحدهما** المطلقة: هي التي لم تقترن بصفة ولتفريغ كلام والمراد المعنوية لا النعت.

ثانيهما: المجردة: وهي التي قرنت بما يلاءم المستعار له.

ثالثهما: المرشحة هي التي قرنت بما يلاءم المستعار منه.[3]

- والاستعارة في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، فهي مجاز علاقته المشابهة والمشبه يسمى مستعار له والمشبه به يسمى مستعارا منه، وتنقسم الاستعارة إلى مصرحة وأصلية ومرشحة.

فالمصرحة: هي ما صرح فيها بلفظ المشبه به مثل:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

فقد استعار الشاعر اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان.

أما المرشحة: فهي ما ذكر فيها ما يناسب المشبه به مثل: قوله تعالى: ﴿ولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم﴾ [البقرة 16]

فالشراء مستعار للاستبدال وذكر الربح والتجارة ترشيح.

[1]- الخطيب القزويني، إيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع ، ص 298.
[2]- المرجع السابق، ص 301-306.
[3]- المرجع نفسه، ص 307، 308.

أما الأصلية: فهي ما كان المستعار فيها اسما غير مشتق كاستعارة الظلام للجهل والتور للعلم.[1]

من خلال هذا التعريف بين لنا نبيل راغب أن الاستعارة في أصلها تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه الشبه وأداته وهي أقسام مرشحة وأصلية ومصرحة.

3/ أنواع الاستعارة:

قسم الجرجاني الاستعارة باعتبارات متعددة:

أ/ الاستعارة من حيث الفائدة وعدمها:

القسم الأول: أن يكون لنقله فائدة

القسم الثاني: ألا يكون له فائدة وهذا ببيانها

1/ الاستعارة غير المفيدة: فضل عبد القاهر البدء بالاستعارة غير المقيدة لأنه نوع قصير الباع قليل الاتساع وهي الاستعارة التي تغير من الوضع المعنوي الأصلي للمستعار له، ذلك لأن الفرق بين المستعار له والمستعار في اختلاف الأجناس كأن تستعار الجحفلة وهي شفة الفرس للتعبير عن شفة الإنسان.

يقول عبد القاهر:" موضع هذا الذي لا يفيد نقله حيث يكون اختصاص الاسم بما وضع له من طريق أريد به التوسع في أوضاع اللغة والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان كوضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير و الجحفلة للفرس".[2]

2/ الاستعارة المفيدة: إذا كان مبنى الاستعارة أو النقل على قصد التشبيه كانت استعارة مقيدة لأن النقل فيها من جهة المعنى يقول عبد القاهر: " وأما المقيد فقد بان لك في استعارته فائدة ومعنى عن المعاني، وغرض من الأغراض لولا مكان تلك الاستعارة لم يحصل لك، وجملة تلك الفائدة و ذلك الغرض التشبيه [...]، ومثاله قولنا رأيت أسدا و أنت تعني رجلا شجاعا وبحرا، تريد رجل جودا وبدرا وشمس، تريد إنسان مضيء الوجه، متهللا، وسللت سيفا على العدو، تريد رجلا ماضيا في نصرتك أو رأيا نافذا وما شاكل ذلك فقد إستعريت اسم الأسد للرجل، ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك وهو المبالغة في الوصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه

[1]- نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مكتبة الأسرة، دط، 2003 م، ص 39، 40.
[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج- محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية،ط1، 1991، ص 30.

وبأسه و شدته وسائر المعاني المركوزة في طبيعته مما يعود إلى الجرأة وهكذا أفدت بإشعار البحر سعته في الجود وفيض الكف وبالشمس والبدر مالهما من الجمال والبهاء والحس المالي للعيون الباهر للنواظر".[1]

من خلال قول عبد القاهر أن الاستعارة تكون مفيدة إذا كان المستعار منه يقدم حمولة معنوية جديدة للمستعار له كقولنا رأيت بحرا وأنت تعني إنسان مضيء الوجه متهللا.

ب/ ويقسم عبد القاهر الاستعارة بحسب حضور عناصر التشبيه إلى:

1/ الاستعارة التصريحية: هي التي يحظر فيها المشبه به ويحذف المشبه من السياق نحو: رأيت اسدا، أي رجلا شجاعا قويا فحذف المشبه الرجل، وجيء بالمشبه به أسد، يرى عبد القاهر أن الاستعارة تصريحية قد تكون اسمية أو فعلية وهذا بيانها.[2]

أ- **الاستعارة في الاسم: (الاسمية):** عند عبد القاهر على وجهين هما :

- **الاستعارة الاسمية التحقيقية المعلومة:** وهي أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجربة عليه، وتجعله متناولا له تناولا الصفة مثلا للموصوف وذلك قولك: رأيت أسد وأنت تعني رجلا شجاعا وعنت لنا الظبية وأنت تعني امرأة، وأبديت نورا وأنت تعني هدى وبيانا وحجة، وما شاكل ذلك فالاسم في هذا كله كما تراه متناول شيء معلوما يمكن أن ينص عليه فيقال أنه عينة بالاسم و كني به عنه ونقل عن مسماه الأصلي فجعل إسما له على سبيل إعارة ومبالغة في الشبه.[3]
- **الاستعارة الاسمية الخيالية:** هي أن يؤخذ الاسم على حقيقته ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم والذي أستعير له و جعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه مثل:

وغداة ربح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن يجري اليد عليه، كإجراء الأسد والسيف على الرجل في قولك إنبرئ لي أسد يزأر وسللت سيفا على العدو ولا يفل.[4]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 32، 33.

[2]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي المركز الثقافي العربي، بيروت، لنان، ط1، 1990، ص 147.

[3]- المصدر نفسه، ص 147، 148

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تج- محمود شاكر، مكتبة الخنجي للطباعة و النشر، ط5، القاهرة، 2004 م، ص 67

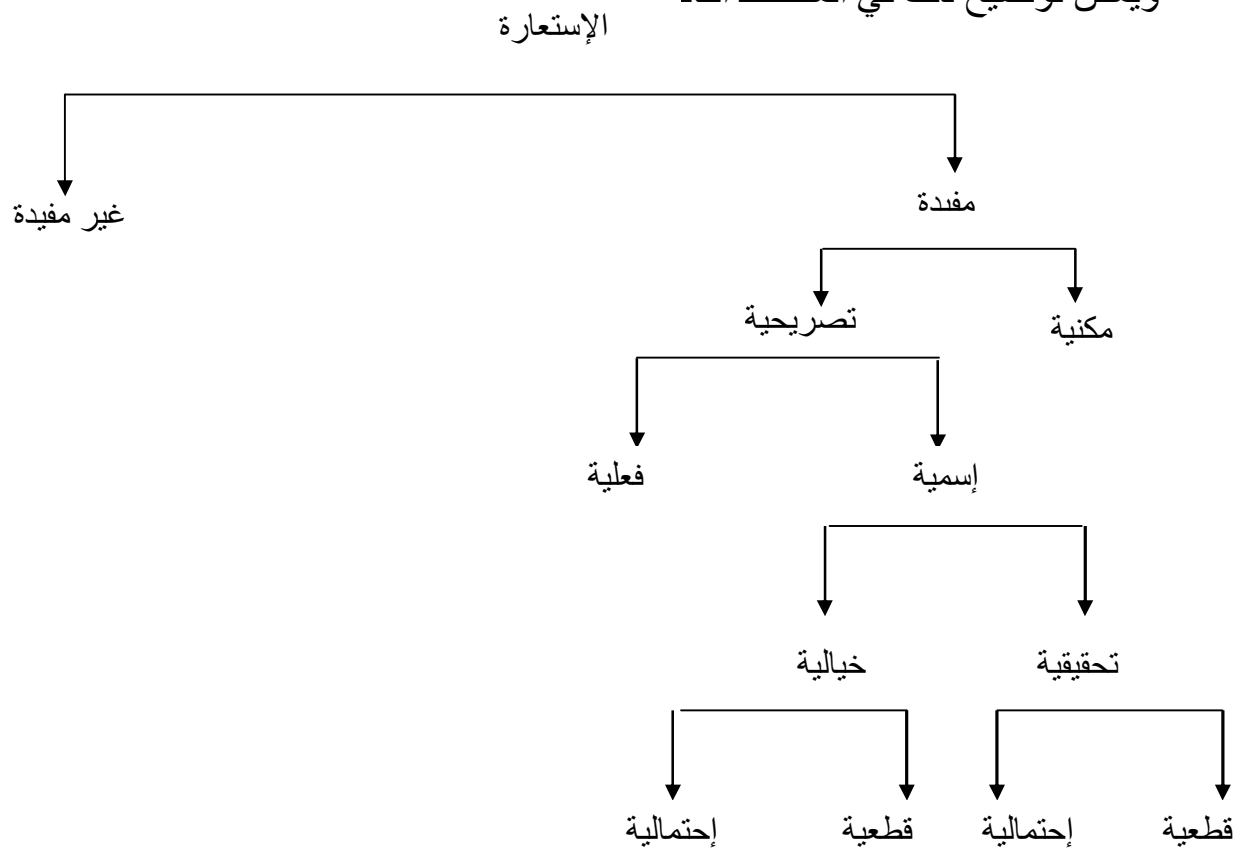
ب/ الاستعارة في الفعل (الفعلية): كما تقع العملية الإستعارية على مستوى الأسماء تقع بين الأفعال يقول عبد القاهر: "إذا أستعير الفعل لما ليس له في الأصل، فإنه يثبت باستعارته له وصفا هو شبيه بالمعنى الذي ذلك الفعل مشتق منه ".[1]

من خلال قول عبد القاهر الجرجاني نلاحظ أن الفعل يدل على حدث وزمن فإذا استعملنا الفعل فيما ليس له في الأصل فإننا بذلك تثبت له المعنى الذي اشتق منه بيان ذلك: أن تقول نطقت الحال بكذا أو أخبرتني أسارير وجهه بما في ضميره، وكلمتني عيناه بما يحوي قلبه فنجد في الحال وصفا هو تشبيه بالنطق بالإنسان، وذلك أن الحال تدل على الأمر، ويكون فيه آمارات يعرف به الشيء، كما أن النطق كذلك العين فيها نسبة بالكلام وهو دلالتها بالعلامات التي تظهر فيها وفي نظرها وخواص أوصاف يحدس بها على ما في القلوب من الإنكار والقبول.[2]

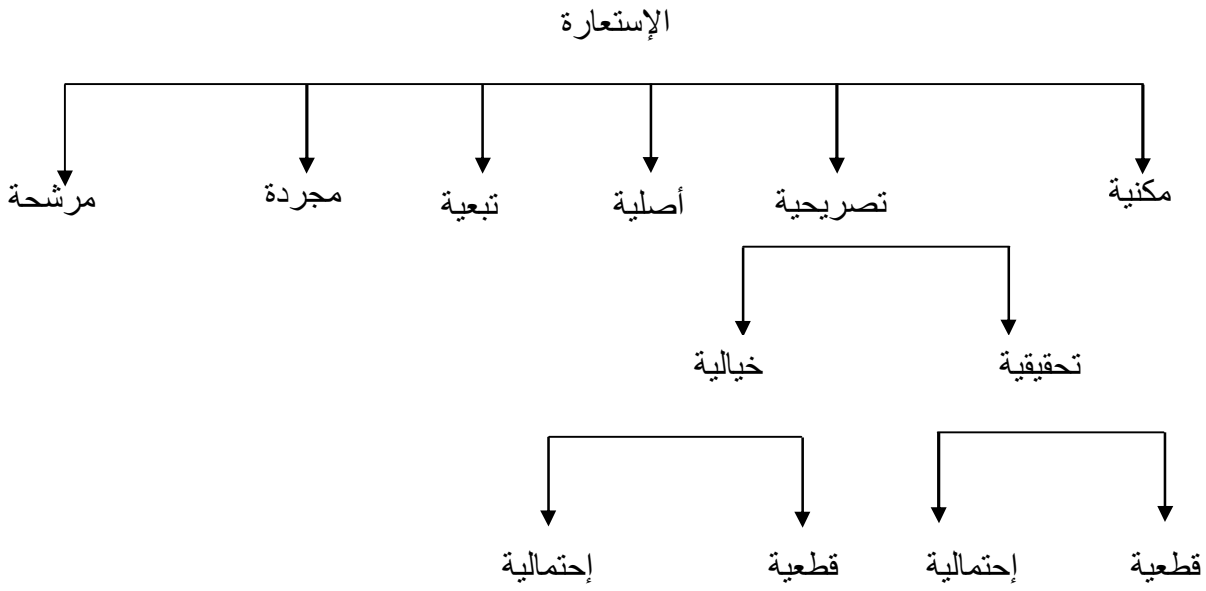
2/ الاستعارة المكنية: هي التي ذكر المشبه فيها وحذف المشبه به مع إبقاء قرينة دالة على المشبه به نحو: إذا أصبحت بيد الشمال زمامها، حيث ذكر المشبه وهو الشمال "الرياح"، وحذف المشبه به وهو الجواد الكريم وذكرت قرينة دالة على المشبه به وهي " اليد" [3]

[1] - الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 148.
[2]- المرجع نفسه، ص 144.
[3]- المرجع السبق، ص 149.

ويمكن توضيح ذلك في المخطط التالي :[1]



- وقد توالت الدراسات بعد عبد القاهر الجرجاني بتقسيمات عدة وفق اعتبارات مختلفة، ومنها تقسيم السكاكي، ويتضح في المخطط الآتي: [2]



[1]- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 144.
[2]- المرجع نفسه، ص 160.

4/ أركان الاستعارة: للاستعارة ثلاثة أركان هي:

أ/ المستعار منه: (المشبه به): هو الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره.

ب/ المستعار له: (المشبه): هو الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره.

ج/ المستعار: (وجه الشبه): هو اللفظ الذي تمت استعارته من صاحبه، فالمستعار منه والمستعار له يسميان طرفي الاستعارة.[1]

د/ القرينة: هي اللفظ الذي يشير إلى وجود الاستعارة، قد نقل من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي.

ه/ الجامع: هو الصفة التي تجمع بين كل من المستعار له والمستعار منه.[2]

ثانيا: الاستعارة في البلاغة الغربية:

يرى النقاد واللغويون الغربيون الاستعارة برؤيتين مختلفتين أولهما: أن الاستعارة تزود القراء برؤية عميقة لما وراء ظواهر الأشياء أو لما هية الأشياء وجوهرها، أما الثانية: فتنقص من شأن الاستعارة ولا تعتبرها إلا ضربا من الزخرف اللغوية المظلة للقراء، فالاستعارة في عين النظرة الأولى هي استخدم مبدع للغة تمكن البصيرة من النفاذ إلى أصل الأشياء وهو ما يمثل حقيقة تلك الأشياء في مقابل شكلها ومن أبرز روادها أوفيد أما النظرة الثانية:" فلا تعتبرها أكثر من زخرفة لغوية تقود في نهاية المطاف إلى إساءة إدراك العالم الواقعي الذي لا يمكن إدراكه إلا عن طريق استخدام اللغة العادية لا المجازية فأرسطو يوصي باستخدام اللغة الحرفية التي تبدي حقائق الواقع مجراة كما هي حقيقية، فاللغة المباشرة الواضحة وحدها القادرة على النفاذ إلى حقيقة الكون وهو ما يجعل الاستعارة فاشلة في تفسير جوهر الأشياء".[3]

1/ تعريف الاستعارة:

الاستعارة هي وسيلة لتصور شيء من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم[4].

[1]- راجي أسمر، علوم البلاغة، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، (دط)، (دت)، ص 101.
[2]- عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، (ط1، 2011 م، 1432 ه)، (ط2- 2015م، 1436ه)، ص (86).
[3]- عبد الله الحرامي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والتوزيع، 3 محرم 1423هـ، 2002 م، ص 16.
[4]- مارك جانسون، الإستعارات التي نحيا بها، تر- عبد المجيد جحفة، دار توبقال، البيضاء،ط1، 1996، ص 56.

ومعنى هذا أن انبثاق الشرارة الإستعارية مصدر إدارة فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة متجذرة في نسقنا التجريبي والثقافي كما أن التجلي اللغوي الإستعاري القائم على الاستبدال رهين بنية التفكير المجازية في أصلها، ومن هنا كان لزاما التمييز بين الاستعارة بوصفها ببنية ذهنية مجازية والتعبير الإستعاري ذي التمظهر اللفظي الدال على التباين بين مجالي الاستعارة، ومن ثم فإن أساس الاستعارة ليس اللغة، وإنما الكيفية التي تتصور بها مجالا معينا بواسطة مجال ذهني آخر وذلك قصد فهم الأشياء المجردة والأقل أنباء من خلال أشياء ومجالات ملموسة وأكثر بنية.

2/ مفهوم الاستعارة عند أرسطو:

يعد أرسطو أول من حدد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه "فن الشعر"و" الخطابة"، وقد استمر تأثيره في الفكر البلاغي الغربي زمنا طويل ومنه يتضح لنا أن مقاربة أرسطو للاستعارة تتوزع بيم مجالين مختلفين من حيث الأهداف هما:

البلاغة التي موضوعها الخطابة بجميع أنواعها والتي تهدف إلى الإقناع .

فن الشعر الذي يهدف إلى محاكاة الأفعال الإنسانية النبيلة في الشعر التواجيدي.[1]

من خلال ما سبق نلاحظ أن الاستعارة تنتمي إلى المجالين معا بوصفهما شكلين من أشكال الخطاب، ووظيفتين متباينتين من وظائفه.

أ/ بنية الاستعارة:

لقد ربط أرسطو مصير الاستعارة تحديدا الذي ينقسم من حيث البناء إلى:

كلمة شائعة: وهي ما يستعمله الناس في بلد معين

كلمة مكنية: وهي ما يستعمله الناس أهل بلد آخر

كلمة مجازية: وهي إعطاء اسم يدل على شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل كلمة زخرفية.

كلمة مبتدعة: لم تكن مستعملة بين الناس من قبل إنما يقدمها الشاعر نفسه.

كلمة مطولة: هي التي تستخدم – على غير العادة – حرفا صائطا، أو يقحم فيها مقطع.

[1]- عبد العزيز لحويدق، نظريات الإستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، (2015 م – 1436 ه)، ص 09.

كلمة منقوصة: وهي التي أقتطع جزء منها.[1]

كلمة معدلة: هي التي تدرك فيها جزء كما هو عليه، بينما يعدل الشاعر أو يغر جزء فيها.[2]

يمكن أن نستنتج من هذا التعريف الأرسطي أن الاستعارة تقتصر على الاسم فقط، لا تتعدى الجملة والخطب وقد تحكم هذا التصور في تاريخ البلاغة الغربية لقرون عديدة وهيأ لهوس الانشغال المحسنات البلاغية وترتيبها وهو ما أدى إلى موت البلاغة وانحطاطها.

حدد الاستعارة بمفاهيم تدل على الحركة في المكان، أي أن الاستعارة تقوم على نقل الكلمة من مكانها الأصلي إلى مكان آخر غريب عنها وهكذا أصبح مفهوم الاستعارة يدل على جنس صور التغيير بصفة العامة وبغض النظر عن نوع العلاقة التي ينبني عليها النقل.

ب/ البعد التصويري للاستعارة: تكمن أهمية الاستعارة حسب أرسطو في وضعها " الأشياء أمام العيون"[3] و جعلها الأسلوب يمتلك بعدا تصويريا وأيقونيا يصبح معه المجرد محسوسا ومدركا وبصريا ومن ثم فإن أشد أنواع الاستعارة إجتذابيا هي تلك التي تجعل "الأمر ماثلا أمام الأعين".[4]

ويتجلى هنا البعد التصويري للاستعارة في جعل " الجماد يتكلم و كأنه حيوان"[5] وفي " اسم الأشياء وكأنها حية"[6] و"ذات حضور فعال".[7]

إن تصوير الاستعارة لما هو مجرد لا يتم عن نزعة أفلاطونية ميثافيزيقية المحسوس هو مجرد تجلي العالم المثالي الغائب الذي تربطه به علاقة المشابهة المفترضة، وإنما يعبر عن نزعة أرسطية تسعى جاهدة إلى تصوير الأشياء على أنها حية وذات حضور فعال.

3/ مفهوم الاستعارة عند " بيرلمان":

لقد قد بيرلمان تعريفا للاستعارة مخالفا لما درج عليه البلاغيون القدامى في الغرب الذين قصروا وظيفتها على الزخرف والتزيين، وحصروا مجالها في الشعر، ومن ثم نزعوا

[1]- أرسطو، فن الشعر، قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها، د. إبراهيم حمادة بمكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1989 م، ص 185، 186.
[2]- أرسطو، فن الشعر، ص 185، 186.
[3]- أرسطو، فن الخطابة، تر- عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط2، 1976 م، ص 221.
[4]- المرجع نفسه، ص 222.
[5]- المرجع نفسه، ص 224.
[6]- المرجع نفسه ص 225.
[7]- المرجع نفسه ص 225.

عنها كل قيمة معرفية وحجاجية، فهو يرفض أن ينظر إلى الإستعارة بوصفها" تغييرا سعيدا الدلالة لو عبارة".[1]

وذلك أن في تصوره – ذات قدرة حجاجية و إكتشافية لا يستعان بها في الخطابات غير البرهانية، شأنها شأن جميع الحجج التي تسهم في بنية الواقع كالتناسب، analogie، والمثال، l'exemple، والنموذج modele، يقول:

" إن أي تصور للاستعارة لا يلقى الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولها، إلا أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التناسب المجال[...] إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا بتصورها، على الأقل من وجهة نظر حجاجية، بإعتبارها تناسبا مكثفا ناتجا عن \وبان عنصر المستعار منه في المستعار له"[2].

يستمد بيرلمان تعريفه للإستعارة من أرسطو، وبخاصة من النوع الرابع الذي تم فيه النقل عن طريق التناسب، لأنه يعتقد أن الإستعارة في جوهرها تناسبية، يقول:" لن اهتم إلا بالإستعارات التي هي في تعريف أرسطو قائمة على التناسب والتي هي في الواقع مجرد تناسبات مكثفة".[3]

ولتوضيح ذلك " إنطلاقا من التناسب (أ) هو بالنسبة إلى (ب) مثل (ج) بالنسبة إلى (د)، فإن الإستعارة تتخذ إحدى الصيغ الآتية: (أد) أو (ج ب) أو (هـ و ح) إنطلاقا من التناسب" الشيخوخة هي بالنسبة إلى الحياة مثل المساء بالنسبة إلى النهار، يمكن أن تشتق الإستعارات الآتية" الشيخوخة النهار"، " مساء الحياة" الشيخوخة مساء"[4].

هكذا يبين" بيرلمان" أن الإستعارة في الأصل تناسبية حتى وعن بدا الأمر غير ذلك في الإستعارة التي يتم النقل من نوع إلى النوع كقولنا:" هذا الأسد ينقض"، ذلك أن فهمها يقتضي إعادة بناء التناسب بواسطة إسترجاع العناصر المحذوفة، يقول: " إن الإستعارة التي تصاغ على شكل أهوج" هي الكثر تضليلا، فقد أعتيد على إعتبارها تطابقا، في حين أننا لا نستطيع فهمها بشكل مرض إلا بإعادة بناء التناسب وذلك بإرجاع العناصر المحذوفة، ولنلاحظ أن هذه الإستعارة يمكن أن يعبر عنها بطريقة أشد كثافة فتتولد عن التقابل بين صفة ما والواقع الذي تنسب إليه هذه الصفة، حينما نكتب عن محارب شجاع "هذا الأسد ينقض" فإننا نضمر

[1] -perlmanch et olberchts,tytecuolgamiaite de largumenation, la nomvellerehetorique paris, presses universitaires de france, 1958 edition de luniversite de bruscelle, 1988 p 534 . 535.
نقلا عن: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو لايكوف ومارك جونسون، ص 240.

[2] -I bib m pp 471 - 549.(241) نفس المرجع ص

[3] - perlman .ch, et berchstylecolga - per ELMAN.ch ltmpire. (241) نفس المرجع ص

[4] - et orgumentation , paris , vrim , 1977 , p 398. (241) نفس المرجع ص

هذا المحارب أسد، وهذا يمكن تفسيره بالتناسب" هذا المحارب هو بالنسبة إلى الرجال مثل الأسد في علاقته بالحيوانات الأخرى.[1]

نستنتج مما سبق أن الاستعارة بدى بيلمان نوعان: الاستعارة التناسبية، وهي الأصل، والاستعارة غير التناسبية، وهي التي يقع التوحد بين طرفيها، أي الموضوع thém والتشبيه phore.

وبهذا نكون إزاء نمطين من المتشابهة: مشابهة قائمة بين دلالتين وموجودتين في التمثيل الدلالي للطرفين، إلا أنها أقوى في التشبيه، ومشابهة قائمة بين علاقتين.

ويبدو أن بيرلمان يولي عناية كبيرة للاستعارة التناسبية لأنها أقوى من الناحية الحجاجية، ذلك أنها لا تعتمد على معطيات الواقع و إنما تقوم ببنائه انطلاقا من اكتشاف علاقات جديدة يبين مجالات متباينة، ولكي: "يقوم التناسب فإنه ينبغي للموضوع والتشبيه من النوع حتى يوضح بنيته أو يؤسس قيمته، سواء كانت قيمة المجموع، أم كل طرف على حدة".[2]

ويرى بيرلمان: "أن التناسب الإستعاري في الخطاب غير البرهاني يختلف عن التناسب الرياضي أو العلمي الذي " يبدأ من الاستعارة وينتهي إلى الجبر".

فالتناسب في العلوم التجريبي أو الرياضية وسيلة للوصول إلى القاعدة، في حين أنه في العلوم الإنسانية، بصفة عامة – جزء جوهري في عملية الحجاج، فهو يتلون بذات ورغباتها ومقاصدها، وينجم عنه تثمين الموضوع أو تبخيسه إذ بالرغم من أن التناسب هو استدلال مرتبط بعلاقات قائمة بين الموضوع والتشبيه، فإن ما يميزه –بعمق- عن التناسب الرياضي هو أن طبيعة الطرفين في التناسب [أي الطبيعي] لا تكون حيادية أبدًا، فالتناسب يقيم، في الحقيقة بين(أ و ج) و بين(ب و د)تقاربا يؤدي إلى التفاعل، وبخاصة إلى الرفع من قيمة الموضوع أو الحط منها".[3]

من الواضح إذن أن الاستعارة– في تصور بيرلمان، ذات وظيفة حجاجية في المقام الأول، وبخاصة إذا كانت من النوع الذي يقوم على التناسب، لأنه يتميز بقيمة معرفية وإكتشافية، ويتمتع بقدرة إبداعية أقوى من الاستعارة البسيطة غير التناسبية .

---

[1] - perlman .ch, l'empire rhetoriaue m p p . 133.134.

[2] - traitéd largumentation p 501.

[3] - traitéd largumentation p 508.

نقلا عن نظريات الإستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو لايكوف و مارك جونسون، ص (243)

4/ الاستعارة عند ميشيل لوغرين:"michelleguern":

تعدد تعريفات الاستعارة لدى أدباء الغرب فمنهم من اتفقوا ومنهم من اختلفوا في تعريفاتهم للاستعارة فميشيل لوغرين في تعريفه للاستعارة لا يوافق "بيرلمان" على حصره لمفهوم الاستعارة في النوع الرابع القائم على علاقة التناسب حسب التعريف الأرسطي للاستعارة، فهو يوسع مفهوم الاستعارة ليشمل الثالث الذي يتم فيه النقل من النوع إلى النوع، يقول: "إن الفرق الوحيد الذي يجعل نظرته في مقابل نظريتي يأتي من أننا لا نفهم نصا أساسيا عند أرسطو فهما متماثلا، فقد أقام أرسطو تصنيفه للاستعارة على اعتبار النقل:

1/ من الجنس إلى النوع

2/ من النوع إلى الجنس

3/ من النوع إلى النوع

4/ حسب علاقة التناسب.

ولا أحد يجادل في أن مفهوم الاستعارة، كما نستعمله اليوم، لم يعد يشمل النوعين الأولين اللذين نجد فيهما معنى المجاز المرسل (علاقة التضمن و عكسه)، أما النوع الثالث فيتطابق تماما مع ما نعنيه اليوم باسم الاستعارة، أو إذا شئنا بالاستعارة في معناها الضيق" [1].

من خلال ما سبق نستنتج أن الاستعارة حسب لوغرين هي تناسب مكثف بروم الإقناع الإقحام، كما صنفها ضمن الحجج القائمة على الوصل، وهي المثل والتوضيح والنموذج والتمثيل، وللاستعارة بعد حسي تصويري لا ينفي خاصيتها التجريديا القائمة على التناسب ومنه نجد أن للاستعارة وظائف معرفية وحجاجية، فتمكن فعاليتها في تمثلها للمستمع وثقافته ومقاصده

5/ مفهوم الإستعارة عند جورج لايكوف ومارك جونسون:

تعددت تعريفات الاستعارة عند نقاد الغرب نجد جورج لايكوف ومارك جونسون Georges lakoff – mark jhonson فقد اعتبروا أن الاستعارة جزءا من البنية التصويرية للإنسان، ومسلكا جوهريا في فهم الواقع وتمثله وفق نماذج وأطر وإسقاطات، تتخذ المعلوم فنظرة للوعي ببعض مظاهر التجربة وآليات وانسجامها، فضلا عن استشراف آفاقها المستقبلية.

[1] -ميشال لوغرين، الاستعارة والحجاج، تر- د. طاهر وعزيز، ضمن مجلة المنظرة، سنة الثانية، العدد 04، مايو 1991 م، ص 86.

o **الاستعارة** هي: " وسيلة لتصور شيء من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم"[1] معنى هذا أن انبثاق الشرارة الإستعارية مصدره إرادة فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة متجذبة في نسقنا التجريبي والثقافي، كما أن التجلي اللغوي الإستعاري القائم على الاستبدال رهين ببنية التفكير المجازية في أصلها ومن هنا كان لزاما التمييز بين الاستعارة بوصفها بنية ذهنية مجازية، والتعبير الإستعاري ذي التمظهر اللفظي الدال على التباين بين مجالي الاستعارة ومن ثم فإن أساس الاستعارة ليس اللغة، وإنما الكيفية التي نتصور بها مجالا ذهنيا معينا بواسطة مجال ذهني آخر، وذلك قصد فهم الأشياء المجردة والأقل أ بناءا من خلال أشياء ومجالات ملموسة وأكثر بنية.

2/ أنماط الاستعارة:

لقد تمخض هذا النموذج المعرفي التجريبي عن ثلاثة أنماط من الاستعارة هي :

أ/ الاستعارة الاتجاهية:

يقصد بها نسق كامل من التصورات المتعالقة ذات التوجه الفضائي القائمة على تجربة الفرد القيزيائية والثقافية[2] فالاستعارة في ضوء هذا النمط تنتظم في إطار توجه قضائي من قبيل: عال، مستقل، داخل، أمام، وراء، فوق، تحت، عميق، سطحي، مركزي، هامشي[3]، إلا أن هذا التوجه الفضائي الناظم لهذا النوع من الفهم الإستعاري ينضبط لقواعد تجريبية وثقافية تمنحه الانسجام والقصدية، وتنائ به عن مجال التنافر والإعتياطية، و لهذا فقولنا:" السعادة فوق" هو الذي يبرر قولنا:"أحسن في القمة اليوم"[4]، هو الذي يضفي على مبدأ الاستعلاء قيمة السعادة والفرح في سبيل التعميم داخل نسق ثقافي معين لا يتصور فيه أن تكون عبارة من قبيل "ارتفعت معنوياتي" إني حزين.[5]

ب/ الإستعارة البنيوية:

هي أن يبين تصور ما إستعاريا بواسطة تصور آخر[6]، مثال ذلك فهم المناظر الكلامية ضمن مقولة الحرب فنقول: "الجدال حرب" فنسقط تمثلنا الخاص بالإستراتيجيات الحربية على عملية التخاطب، فإذا كانت الحرب تتطلب مشاركين وتخطيط ودفاعا وهجوما من التصور الحربي، فنكون إزاء صراع كلامي يبين طرفين يستعمل كل واحد منهما عتاده من

[1]- جورج لايكوف، الإستعارات التي نحيا بها، تر- عبد المجيد جحفة، دار ثوبقال، ط1، البيضاء، 1996، ص 56.
[2]- المرجع نفسه ، ص 33.
[3]- المرجع السابق، ص 33.
[4]- المرجع نفسه، ص 33.
[5]- المرجع نفسه، ص 37.
[6]- المرجع نفسه، ص 33.

الأدلة اللغوية لدحض موقف الأخر وأطروحته لتحقيق النصر وإلحاق الهزيمة بالخصم والعدو، وبهذا تكون الاستعارة البنيوية آلية استدلالية نتوسل بها لفهم مجال بمجال آخر أكثر بنية وتحذرا في نسقنا التجريبي الثقافي.

ج/ الاستعارة الوجودية:

تقوم على بنية ما هو مجرد انطلاقا مما هو محسوس، وتمتحنا: " طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار باعتبارها كيانات ومواد".[1]

ويتخذ هذا النمط الإستعاري سبلا متعددة حسب تنوع حاجاتنا، إذ يأتي على سبيل. [2]

الإحالة : نحو: إننا نعمي من أجل السلام.

التكميم: نحو: يتطلب إنهاء هذا الكتاب قدرا كبيرا من الصبر.

تعيين المظاهر: نحو: وحشية الحرب تجعلنا غير إنسانيين.

تعيين الأسباب: نحو: كلفهم خلافهم الداخلي الهزيمة.

تحديد الأهداف: نحو: إني أغير نمط حياتي كي أعيش على السعادة الحقيقية.

ثالثا: الإستعارة الروائية:

1/ الرواية: تعد الرواية فنا من فنون النشر الحديثة عند العرب فقد عرفوا الخطابة والمقال والمسرحية من قبل لأن تلك الفنون كانت كفيلة بالتعبير عما يختلج في داخلهم، فجاءوا بالرواية كفن جديد وحديث والأكثر تعبيرا.

الرواية لغة: إذ تصفحنا المعاجم العربية للبحث عن معنى لفظة رواية نجد المعاجم قد تطرقت إليها ففي لسان العرب لابن منظور الإفريقي قوله: " مشتق من الفعل روى، قال إبن السكيت: يقال: رويت القوم أرويهم إذا أسقيت لهم ... وقال الجوهري: رواية الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر من قوم رواة ورواية الشعر تروية، أي حملته على روايته"[3] بمعنى أن الرواية مصدرها الفعل روى الذي يعني سقاية الماء وقول الشعر في نقله لغيره.

[1]- جورج لايكوف، الإستعارات التي نحيا بها، ص 45.
[2]- المرجع نفسه، ص 45 – 46.
[3]- ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، ط3، لسان العرب، مجلد 6، دار صادر، بيروت، 2004 م، ص (270، 271، 272).

أما في المعاجم عرفت الرواية في معجم المحيط "للفيروز أبادي " روي من الماء واللبن كرضي، ريا وريا وروى، تروى، وإرتوى بمعنى والشجر، تنعم تتروى والاسم الري بالكسر، وأرواني، وهو ريان، وهي ريا (...) يروئ رواية وترواه، بمعنى وهو روية للمبالغة ".[1]

من خلال ما سبق نجد أن الرواية لغة في مفهومها قد ارتبطت بالماء والحديث.

الرواية اصطلاحا: تعددت مفاهيم الرواية عند النقاد العرب والغربيين عددوا مفاهيم الرواية:" جنس أدبي يشترك مع الأسطورة و الحكاية... في سرد أحداث معينة من الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصور الشخصيات والزمام والمكان، والحديث يكشف عن رؤية للعالم".[2]

يعتقد الكثير من المنظرين أن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث فالفيلسوف هيجل يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعاضدا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعر القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية.[3]

"الرواية جنس أدبي من الأجناس النثرية وهي سرد الأحداث والوقائع بطريقة فنية وبلغة متميزة وبأسلوب مشوق وغير مباشر تستوعب مجموعة من الخطابات وهي جنس منفتح قابل للاستيعاب جل مواضيع وأشكال الحياة جماليا، وتعرف بأنها سياق حوادث متصلة إلى شخص أو أشخاص يدور فيها الحديث علهم".[4]

مما سبق نستخلص من خلال التعريف السابق أن الرواية فنا أدبيا يعكس قضايا المجتمع بأسلوب مشوق يتضمن قيما إنسانية يسعى الراوي إلى إبرازها وللرواية والنص الروائي علاقة تربط بينهما أن كلاهما يخص الرواية.

النص الروائي: يمكننا أن نقول أن : " النص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة و أبعاده المتميزة".[5]

---

[1]- مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004 م، ص 1297.
[2]- سمير سعد الحجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص (227).
[3]- محمد بوعزة الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، زنقة المرسى، القنطيرة، المغرب، ط1، 2007 م، ص 09.
[4]- محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 1990 م، ص 31.
[5]- سيزا القاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، دط، 1985 م، ص 74.

فكل رواية لها نص يتكون من كلمات تنتظم في جمل تحكي الأحداث التي يقوم الراوي بسردها، فنحن نفهم أن: "البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة... هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها"[1]، هو بذلك يؤكد أن النص الروائي ما هو إلا جمل منسجمة و لها تحديد الإيقاع القراءة وكلنا نعلم أن النص من خلال إتحاد تلك الجمل بشكل فقرات وفصول وأبواب والقارئ يثير إنتباهه توالي الجمل وترابطها.[2]

أركان الرواية:

الشخصيات: تعد الشخصية عنصرا مهما من عناصر بناء الرواية لأنها تصور الوقائع من خلال حركاتها مع غيرها من العناصر وهي العنصر الأساسي الذي يضطلع بمهمة العمال السردية وتنقسم إلى: شخصيات رئيسية و ثانوية.

الحوار: هو أداة فنية في المسرحية والقصة والرواية والتمثيلية المتلقرةوالمداعة وهو نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيتان أو أكثر في فن من الفنون السابقة وينبغي أن يتسم الحديث فيه بالموضوعية والإيجاز والإفصاح.[3]

اللغة: قيل عن اللغة في الرواية: " أنها وجهة نظر هي أفق اجتماعي إديولوجي لمجموعات إجتماعية فعلية وممثليها المجسدين".[4]

الصراع: هو عنصر من عناصر الرواية يوصف بأنه: "الشحنة الرئيسية التي تنقض الوجدان المتعب من الإستسلام أمام الأمر الواقع".[5]

الحدث: يعرف بأنه: "الفعل القصصي أو الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية ذات دلالة معينة أو هو الحكاية التي تصنعها الأخصيات وتكون منها (عالما) مستقلا له خصوصياته المتميزة.[6]

[1]- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001 م، ص 12.
[2]- نفس المرجع ص 12.
[3]- روجرمبسفيلد- فن الكتاب المسرحي، تر- دريني خشبة، القاهرة، مصر، دط، 1964 م، ص 218.
[4]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1992 م، ص 48.
[5]- شكري غالي، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1970، ص50.
[6]- طه داوي، دراسات في النقد الروائي، دار المعارف، القاهرة،ط3، 1994م، ص28.

الراوي: هو الذي يقف وراء ستار الأحداث ويحركها بل يقدمها للقارئ :" فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها – من منظور ما – فإن الراوي يعرضها من وجهة نظر معينة يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الحسبان.[1]

الإستعارة الروائية:

المعاني الإستعارية للرواية لا تتوقف عند تصور قار يجعل اللغة السردية ثابتة محددة بإخضاع دوالها إلى مدلولات قطعية إخضاعا مباشرا، على الرغم من انها في وقت ما ارتبطت نظرية الاستعارة بتصور مؤداه أن وظيفة اللغة إنما تقوم في الإعراب عن المعاني المستقلة عنها السابقة عليها والرواية في وصفها استعارة لم تعد مرتبطة بالخصائص الدلالية أو التشكلية وحدها، بل أصبحت مرتبطة بالعمليات المعرفية التي تركز على التجربة والتفاعل الذي ينشأ من خلال تشغيل القدرات الذهنية والحسية ومن خلال استعمال الحس التأويلي.

1/ الاستعارة اللغوية: يقول الجرجاني عن مزايا الاستعارة: " من خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي يكون بها الكلام في حد البلاغة ومعها يستحق وصف البراعة وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها، وتقصر على أن تنازعها مداها وصادفتها نجوم هي بدرها، وروضا هي زهرها، وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل ... "[2]

وقد خصص الإمام أبو منصور الثعالبي، فصلا في كتابه: " فقه اللغة وأسرار العربية " للتشبيه بغير أداة وفصلا آخر للمجاز، معولا فيه على ما قاله الجاحظ وفصلا ثالثا للاستعارة قائلا: " أنها من سنن العرب، وهي تستعير للشيء ما يليق به، و يضع الكلمة مستعار له، من وضع آخر لقولهم في استعارة الأعضاء، ما ليس في الحيوان، رأس الأمر، ورأس المال، ووجه الأرض، وعين الماء، وحاجب الشمس، وأنف الجبل، ولسان النار، ورق المزن، ويد الدهر، وجناح الطريق، وكبد السماء، وساق الشجرة....الخ".[3]

[1]- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي يبين الائتلاف، مجلة فصول، المجلد 11، العدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 69.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج- محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت،ط1، 1998 م، ص 21.

[3]- أبو منصور الثعالبي، فقه اللغةوأسرار العربية، تج- مصطفى وإبراهيم البياري، وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة البابي وأولاده، القاهرة، 1972، ص 412، 414.

من خلال ما سبق ذكره نستنتج أن أبا منصور الثعالبي والجاحظ اتفقا لا في الاستعارة على أساس أنها تستعير للشيء لما يليق له وأنها من سنن العرب.

وقد حظيت دراسات أرسطو باهتمام النقد الغربي خاص لا سيما وأنها تربط الاستعارة بجوانب الإدراك العقلي.

يقول رثقن:" يتحدث أرسطو عن الاستعارة، بوصفها نمط إدراك لا زينة أدبية"، ويدافع جيرار جيبنت عن إسهامات أرسطو في هذا المجال قائلا: " الآن لا يمكن القول بأن يكون أرسطو متهما بالتقصير في مجال البلاغة والأسلوب.....".[1]

فانبثق الاهتمام بالصورة الأدبية عن طريق تأويل مفهوم المحاكاة عند أرسطو، " فأعيدت قراءة التشبيه، والاستعارة، والتمثيل باعتبارها أدوات لتصوير المعاني وتخيلها، ومن ثمة عرف الشعر بكونه " كلاما مخيلا بعد أن كان لفظا موزونا مقفى".[2]

2/ الاستعارة غير اللغوية:

أ/ استعارة الشخصيات: يقول جيد:" إن التعبير الصادق عن الشخصية الجيدة، يتطلب شكلا جديدا والجملة الخاصة بالنسبة إلينا ينبغي أن تصل أيضا بشكل خاص عصية على الربط مثل قوس أوليس".[3]

وما تهمنا في هذا التعريف هو النظر إلى الشخصيات سواء لعبت دور العامل أو الممثل بوصفها (مدلولات / مشبه به)، تحيل إليها (دوال / مشبهات) أين تظهر خصوصية المبدع في الإطار الشمولي للرواية، ومساهمة هذه المدلولات في بناء نسق عام، بوصفها شفرات تشكل إلى جانب عناصر أخرى بنية متضافرة.

وبهذا تتعدد مدلولات الدال الواحد، خاصة في تلك النماذج الروائية، التي تتبنى الاستعارة فيها بعدا أسطوريا، أين يتماهى لكيان الروائي في وجود سرابي يتحول إلى حضور واضح حقيقي أثناء القراءة.

ومن أمثلة هذه النماذج الأرسطورية، الرواية العجائبية الشهيرة "للطاهر وطار" "الحوات والقصر": رواية تجسد الصراع بين الخير والشر بين صحوة الضمير ونومه في مجتمع لا يؤمن إلا بإقصاء الحق ونصرة الباطل... رغم الكنايات الموجودة في هذه الرواية

[1]- شعيب خلف، التشكيل الإستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009، ص 61، 62.
[2]- محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005 م، ص 208.
[3]- رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر- عمر أوكن، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط) 1994 م، ص34.

والتي لا حصر لها إلا أنها تشكل في النهاية مركب إستعاري، فكل ما فيها دال مستعار له مدلول عقلي أو حسي على أرض الواقع. اللغة الإستعارية التي تلقي بظلال من الغموض على النص أما الشعر، وبخاصة الرومانسي والرمزي فتطغى عليه الصور الإستعارية التي نتمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور، القائمة على علاقة المشابهة يبين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي، ولهذا ذهب الرومنسيون إلى القول: إن اللغة إستعارية في أساسها، وما يبدو حقيقة ليس سوى استعارة" منطفئة" وعليه يقول هينز أدانك: " بإمكاننا أن نحدد الشعر كاستعارة ثابتة ومبتكرة" [1]، كما يربط قولتير الاستعارة بالجانب العاطفي والتشبيه بالجانب العقلي شأنه شأن روسو الذي يعتبر الفيض العاطفي مصدرا للاستعارة.[2]

فقد لخص "لوج" مشروع "رومان جاكسيون" في خطاطة، تكمن قوة هذه الخطاطة القائمة على أساس الثنائي في طابعها العام والبسيط، إذ تشمل دراسة الأساليب اللغوية والاستعمالات غير القصدية للغة كالأحلام والسحر، فضلا عن دراسة الأنظمة السينمائية الأخرى كالرسم والسينما ومنه فإن للاستعارة أصبحت بدورها عامة وغير مقتصرة على مجال البلاغة ومحور الكلمة و نظرية المجاز.

[1]- H .Morir . dictionnaire de poétique et de rhélorique, paris, puf,4émeedition, janvier, 1989 , p678.94 نقلا عن عبد العزيز الحويدق، نظريات الإستعارة في البلاغة الغربية، ص

[2] - I bidm P 678. 94 نقلا عن عبد العزيز الحويدق، نظريات الإستعارة في البلاغة الغربية، ص

المبحث الثاني: الاستعارة الكبرى والخطاب الروائي

أولا: الاستعارة الكبرى:

احتلت الاستعارة الكبرى مكانة هامة في الدراسات المعاصرة إذ لم تعد حكرا على الأدب وحده إذ أنها تستحوذ اليوم على نطاقات أوسع وأرحب، خاصة بعد تعالقها بالزخم المعلوماتي والمعرفي، في إطار علاقاتها بالفلسفة وعلم الجمال واللسانيات والسيميوطقيا والشعرية، وعلم المنطق والتداوليات... وأحدث العلوم والمناهج المعاصرة. وبذلك نالت شهرة لا تضاهى، وسلطت عليها الأضواء من زوايا مختلفة ومتنوعة، وتعددت وجهات النظر إليها، بما تستوجب الآليات المنهجية في التحليل والفهم والتفسير والتوصيف أين طفقت تمارس طقوس مراوغاتها اللغوية، وانحرافاتها الدلالية المتنوعة.

حيث تستقي كلمة "استعارة كبرى" التي يقوم عليها بنيان هذا البحث مصداقيتها من طبيعة تصور المعطيات الروائية والسياق الذي تندرج فيه لأن الخطاب بصفة عامة يتجه إلى أن يكتسب طبيعة شمولية كلية تتجاوز حدود النظر إلى البنى الصغرى المستقلة أعتقد وبذلك فإن الوصول إلى معنى الاستعارة الكبرى لا يمكن في العبارة فحسب بل هو استخلاص نتيجة مستمدة من مقدمات ذات مفهوم رحب يتكاثف تدريجيا ببلوغ المدلول الرئيسي من حيث أن كلما ينتج عن الاستعارة الصغرى "الاستعارة في العبارة مثل" يؤول إلى مركب ضمني أو صريح، لا يستقيم من دونه صرح الاستعارة الكبرى.

ومن البداية أن لن تكون الاستعارة هنا هي " تشبيه حذف أحد طرفيه" لأن التعبير النثري في السرديات المعاصرة، قد طالته تغييرات وصروف عدة، جعلت من معالجته على طريقة الأقدمين، غير ذات جدوى. لتصبح الاستعارة بوجهها الجديد في بلاغة الخطاب بالمفهوم الحديث" عملية نقل مادي لفكرة من الصعوبة إمساكها" [...] ترد إلى حقيقة استدلالية إن لم تكن حاضرة فهي على الأقل قابلة للحضور"[1].

هذه القابلية للحضور أو التأويل، تتم عن طريق التعابير المجازية، التي تصور جانبا من الحقيقة، عن طريق التعابير المجازية التي تصور جانبا من الحقيقة، التي تدل عليها صورتها الخطية التي تصادفنا أولا.

ثم نلتقي بوجهها الغرائبي الذي تتنكر فيه الحقيقة الواقعية لمراجعها الأليفة مفضية إلى خطاب إزدواجي، يزج بالباحث في مغامرة جمالية محفوفة بالتأويلات والإحالات في

[1]- بول ريكور- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة- سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروتلبنان،، ط2، 2006، ص.83.

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

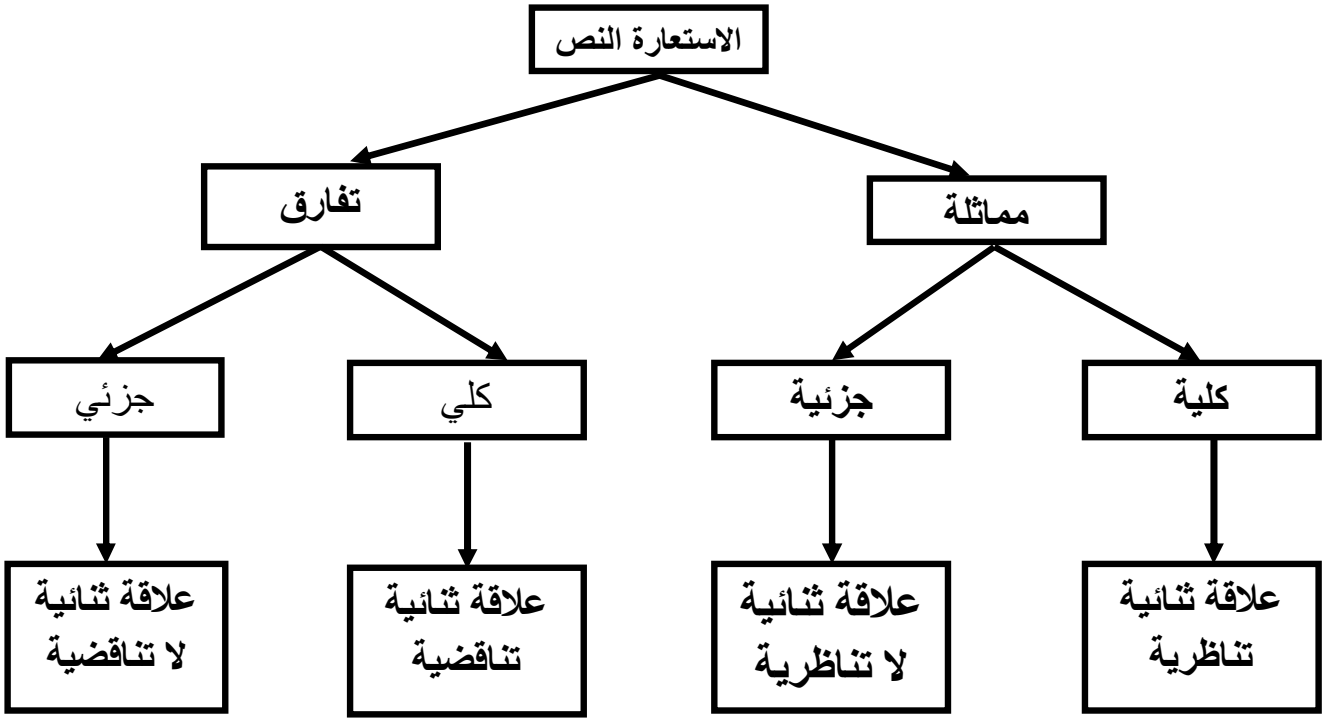
ومن هنا يتبين لنا الاستعارة لا تكتفي بجولاتها البلاغية، بل تتعداها إلى ميادين شتى كالدلالة، والسيميولوجيا، واللسانيات، والأسلوبية... الخ. ومن الوجهة التأويلية وصف "جان ريكاردو" الاستعارة في خطاب الرواية الجديدة بأنها: " دائما بشكل أو بأخر، ذات طبيعة إعرابية، لأنها تضم [الهنا] الحاضر المشبه إلى [هناك]الغائب المشبه به. مما يؤدي في رأي دعاة الرواية الدرامية الجديدة إلى الوصف الحيادي، لإحلال الغائب محل الحاضر[هناك] بديل [هنا]، المشبه به مكان المشبه.[2]

الاستعارة تبنى على مجالين: مجال المصدر ومجال مستهدف وهي حين تقدم الأول فإنها تحليل على الثاني.

وبهذا المعنى فإن الاستعارة تحمل صورتين مختلفتين أو أن فهمها يمر عبر مرحلتين رئيسيتين: في المقام الأول هناك" معنى حرفي لجملة تحسب أولا، ولكن عند مقارنته بالسياق، يتم رفضه بوصفه غير مناسب، ويحل محله معنى مجازي [...] يتم فيه فك الشفرة أولا ثم تتبعه جولة من تحديد المفهوم والتوصيل، بحيث يتم تقييم نتائج فك الشفرة وهذا وما يسمى في البلاغة المعاصرة بنموذج المرحلتين"[3].

[1]- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ص.83.
[2]- عبد الرزاق عيد، محمد جمال الباروت، الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1998، ص.17.
[3]- جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة- محمد أحمد شعبان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2205،ص 138.137.

لقد أعيدت صياغة بناء الاستعارة بشكل جديد بإستثمار مفهومين رئيسيين: المماثلة والتفريق، وهو ما تم تلخيصه في المخطط الأتي:



داخل هذا المخطط يتم استثناء المماثلة الكلية والتفارق الكلي، لان النص لا ينمو بهما قد ينا‌ميته تقوم على نشاط تشعبي إختلافي لا تطابقي، ولا تناقضي، ولذلك يبقى النمطان الآخران هما المتحكمان في اللعبة الاستعارية انطلاقا مما يلي:[1]

1/ علاقة اللا تناظر هي المتحكمة في الاستعارة، لأنها تجمع بين عالمين مختلفين، عن طريق المماثلة الجزئية:

أ/ المماثلة الجزئية: بالتعددية تضمن إلتحام النص وإتساقه.

ب/ التفارق الجزئي: ينمو بها النص ويتناسل من البسيط إلى المعقد.

2/ علاقة اللاتناظر تسمح بالتمييز بين نوعين من الاستعارات:

أ/ استعارات قاعدية: هي أساس أي عملية إستعارية وهو نمط يكمن في الطابع الاستعاري للغة والبنية التصورية للإنسان[2].

ب/ استعارة تأسيسية: تخلق علاقات جديدة، وهو نمط يكمن في الخاصية الابتكارية للإنتاج اللغوية، حيث لا يتم الاكتفاء باجترار الرصيد الاستعاري المتوفر، بل أن من أهم مميزات موسوعة المتكلم قدرته على ابتداع استعارات جديدة وعلاقات أجد يبين الاستعارات الموجودة سلفا بشكل لانهائي تتحكم في ذلك نوعية المحيط الثقافي والبيئي والعقائدي للمنتج،

[1]- سعيد الحنصالي- الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005، ص.43.

[2]- نفس المرجع، ص.43.

وطبعا فإن هذه الخصائص، الخاصة بهذا النوع المؤسس من الاستعارة، لا تتوقف على مجال الكلام بل تعمل على مكونات البنية التصويرية للفرد فعليا وحركيا وسلوكيا[1] وقد أثبتت تجربة مقامة على متكلمي الإنجلزية أن" أغلبهم يتلفظون ثلاث ألاف (3000) استعارة جديدة وسبعة ألاف (7000) عبارة اصطلاحية لكل أسبوع"[2].

مستويات الإستعارة:

قد اقترح رينيه"Renedirven" في بحث قدمه 1985م أربع مستويات للاستعارة تلاءم مستويات اللغة الأربعة التي إقترحها ستيفن أولمان عام 1957كما يلي:

المستويات اللغوية	مستويات الاستعارة	أمثلة
الصوتي	إستعارات صوتية	ينحرفswerve سريع swift
المعجمي	استعارات مفردة	قلب المسألة
التركيبي	استعارات العبارات او الجمل	ستار حديدي
الخطابي	استعارات الخطاب	مزرعة الحيوان لجورج أورويل

حيث تعد الجملة الوحدة الأساسية للخطاب، فالنص يمكن أن يكون مقلصا إلى جملة مفردة، كما هو في الأمثال والعبارات الجامعة إلا أن للنصوص حد أقصى من الطول يمكن أن يمتد من فقرة إلى فصل أو إلى كتاب أو إلى مجموعة من الأعمال المختارة أو حتى مجموعة من الأعمال الكاملة للمؤلف[3].

"وفي حين أنه يمكن أن تعرف النصوص على أساس الحد الأقصى لطولها، فإنه يمكن أن تعرف الإستعارات على أساس الحد الأدنى لطولها وهو الكلمة،[...] حتى ولو أنه لا توجد استعارة، بمعنى الكلمة مأخوذة استعاريا في ظل غياب سباقات محددة وبالتالي حتى لو كنا مقيديين بما ينتج عن ذلك، من فكرة إستبدال فكرة الاستعارة، بفكرة العبارة الإستعارية التي تتضمن على الأقل طول الجملة، فإن التحول الاستعاري هو على الرغم من ذلك شيء ما يحدث للكلمة فتغير المعنى الذي يقتضي المساهمة الكاملة من السياق، يصيب الكلمة. أنه يمكننا أن نصف الكلمة بوصفها " وذات استخدام استعاري" أو" معنى غير حرفي" فالكلمة هي دائما حامل المعنى المنبثق الذي تخلعه عليها سياقات محددة فالكلمة تظل هي البؤرة حتى لو كانت البؤرة تتطلب إطار الجملة إذا ما استخدمنا مصطلحات ماكس بلاك[4].

من خلال ما سبق ذكره يتضح لنا أن استيعاب مفهوم الاستعارة الكبرى في ظل نظرية البلاغة الجديدة يستلزم قطيعة شبه نهائية مع التصور الاستعاري الكلاسيكي الذي لا

---

[1]- سعيد الحنصالي- الاستعارات والشعر العربي الحديث، نفس المرجع، ص.43.

[2]- نفس المرجع، ص.45.

[3]- بول ريكور- النص والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، ترجمة- طارق النعمان، انظر الرابط- httpM//ar.wikipedia.org/wiki، 2011/12/29م 00- 22 H.

[4]- بول ريكور- النص والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، الرابط نفسه.

يقوم بنيانه بتجاوز علاقة التشبيه أو نظرية الاستبدال. حيث أن مفهوم الاستعارة الكبرى هنا لا يقصد به أبدا مفهوم الاستعارة الكلية ولا مفهوم تشبيه تمثيل القارين في ذاكرة البلاغة والنقد والذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة كما يقصد به الاستعارة بوصفها مفتاحا مركزيا بسيطا، يقف دوره عند توجيه مسار التلقي، نحو نقطة ما فحسب وإنما هو مفهوم يقصد به استعارة مشهد عام ببعديه: لغوي ودلائلي (او لنقل تأويلي) وهو المحتمل الذي ينتجه تأويل الذات الشاعرة، ويلقي به في طريق التلقي ليصبح محرضا له على مقاربة المشهد الأساس، الذي تتوخاه الذات نفسها وتسعى لترسيمه (أي ترسيم علاماته الدلالية) التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة، وعليه فأن الاستعارة الكبرى هنا، لا تقف عند استعارة كلمة معجمية واحدة ووضعها في سياق بعينه ينزاح بها عن معناها الحقيقي ولا عند استبدال لفظة مجازية بلفظة اخرى حقيقية كما تذهب النظرية الاستبدالية للاستعارة.[1]

بل ان الاستبدال حسب هذا المفهوم، لا يتحقق بالمرة مثلما هو الحال في الاستعارة بمعناها القار في الدرس البلاغي والنقدي، فالمشهدان المقارب والمقارَب أو المستعار او المستعار له يحضران في النص الروائي نفسه ليتم استثمار المشهد المستعار في مقاربة المشهد المستعار له أو بتعبير أكثر دقة استثمار الأول في فتح شهية التلقي على التأويل، في أشكال مختلفة والمتوقعة للنص المستعار له. كما أنها (أي الاستعارة الكبرى) تتجاوز تشبيه التمثيل ودوره البلاغي في توجيه مسار الدلالة داخل الخطاب الروائي إلى ما هو أوسع وأبعد مما يقدر عليه هذا التشبيه، لكونها تأتي في المشهد من أجل خدمة المشهد الأساسي الذي يتوخى المشهد المستعار له ترسيم علاماته ومن ثمة فتحه، ليس هذا فحسب، بل "ان مفهوم الاستعارة الكبرى [...] في تأويله للنصوص المختارة يتجاوز مفهوم الاستعارة بوصفه علاقة لغوية تقوم على المقارنة، إلى كونها علاقات تأويلية يقتضي حضورها تأويل المشهد المستعار أولا، ثم الانطلاق منه لتأويل المشهد الآخر المستعار له.[2]

وتعتبر الاستعارة الكبرى Megametaphor، بهذا المفهوم "تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية[3]، يقول محمد مندور: "ينبغي الاهتمام في نقدنا بمصادرة التجارب البشرية وأهدافها وأصول بناءها الفني العام. حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مغفلا الكليات".[4]

حيث يتسم هذا التمثيل بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل من جهة ويتميز بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة من جهة أخرى.

---

[1]- ياسر عثمان - التمشهد او الاستعارات الكبرى، ومآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر أنظر الرابط- http//www.moheamed.dahi.net/site/newes.php ?action=liste&catid=9 H -14 -00.12/12/2013

[2]- ياسر عثمان- التمشهد او الاستعارات الكبرى، ومآلات المعنى في الخطاب الشعري، الرابط السابق.

[3]- بول ريكور- النص والمشكل المركزي للهرمينوطيقا، رابط سابق.

[4]- محمد مندور- النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة النهضة، مصر القاهرة،(د.ط)،(د.ت)،ص.223.

وخلاصة القول أن الاستعارة الكبرى نقل لرؤية العالم أو بتعبير آخر تتولى مهمة نقل العالم للمتلقي بطرق فنية جمالية، إنها أشبه بكاميرا الديجتال، التي تلتقط كل ما له علاقة بالواقع او الممكن، ولها مع ذلك أن تتجاوزهما أحيانا إلى المستحيل، وكثير ما يتأتى لها ذلك، وهي تظهر بزيها اللغوي البياني (الاستعارة اللغوية) أو في زي انساق سيميائية غير لفظية (عملية فكرية/إدراك ⟷ تأويل) إنها في الغالب عملية ثنائية السمة، يجمع بين الدال اللغوي والمدلول المفهومي المجرد.

الاستعارات الفنية: لكل فن من الفنون وسيلته التي يستخدمها للوصول إلى المتلقي "وكلما كان الأديب أقدر على الغوص وأغنى لغة واحدة ألة، كان أقدر على الوصول إلى ما يطمح اليه"[1].فقد كان للاستعارة بالغ الفضل في عمليات التطويع والتسخير والاستجابة للمقتضيات، وهي تغزو عالم الفن وتصبغه بصبغة استعارية، وينجلي ذلك من خلال الاعتبارات التالية:

أ/ الرواية إستعارة: وهو موضوع مذكرتنا التي سستولى الكشف عن إمكانية إعتبار الرواية الرواية إستعارة كبرى، من خلال تحليل البعد الاستعاري في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي.

ب/ القصة استعارة: يعتري الخطاب الاستعاري عوالم فنية شتى بما فيها القصة حيث تغدو القصة دالا لابد من ربطه بمدلول معين، يتكئ على مرجعية الواقع رغم اختلاف وتعدد القراءات نحو:

عناقيد الغضب: هو في بالأصل عنوان قصة كتبها الروائي الأمريكي "جون شتاينبك" "steinbeck John" عام 1939م، تحكي عن المجتمع الإسرائيلي، وقد ساهمت في احرازه على جائز نوبل سنة 1962م، وبين القصة والواقع لا تكاد نتبين علاقة دلالية تذكر، لأن مسار القصة إنساني في حين أن العملية الاسرائيلية قمة التوحش وإذا تأملنا وجدناها استعارة فوق طبيعية تتفجر إنزياحا بتأليفها بين مكونين أحدهما ينتمي إلى مجال الطبيعة النباتية وتحديدا (فاكهة العنب)، والثاني ينتمي لمجال مختلف تماما، هو مجال (التنفس الإنسانية في أشد حالاتها اضطرابا وتأججا).[2]

يتبين لنا من خلال عنوان القصة (عناقيد الغضب) أن الاستعارة بدأت بالشكل منذ العتبة الأولى، لهذا العمل (عتبة العنوان) باعتبار القصة ككل استعارة كبرى، كما ترتكز إليه من وقائع تاريخية، وأن شابها الكثير من التلفيق والتزييف الواضح للعيان.

[1]- محمد بركات حمدي أبو علي- البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن،(د.ط)، 2003م،ص.185.

[2]- عبد السلام المسدي- فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة،من موقع المجلة الالكترونية أفكار، HTTPM//www.afkar online.org/ arabic/a. H14-45, 13/12/2011.

ج/ القصيدة استعارة: أشار "بول ريكور" إلى التداخل العميق بين الاستعارة والقصيدة وهو يرى أن:" كل استعارة قصيدة مصغرة "[1]، اذ يعد الشعر على أشكال الاستعارة، فهو ينبني عليها ولا يمكنه أن يوجد إلا بوجودها إنه يبنى بناءا استعاريا، كون القصيدة بناء ويرتكز هذا البناء على الاستعارة والآليات التي تؤسس الاستعارة تقوم وتنمو وتتشعب من خلالها، فالنص ليس مجرد مجموعة من استعارات جزيئية صغرى لا تجمع بينهما أي رابطة، وإنما يعد استعارة كبرى تخضع لقواعد سياقية داخلية وقواعد إيديولوجية تتمثل في مختلف علاقات التماثل والتخالف التي تقيمها مع عناصر العالم الخارجي.[2]

ويمكننا أن ننظر للعبارة من منظور تفاعلي لنقول بأن" القصيدة ما هي إلا استعارة موسعة" فالخطاب الشعري هو خطاب إستعاري بأتم معنى الكلمة.[3]

د/المسرح استعارة: تقوم المسرحية بتقديم تلخيص موجز لوجه من وجوه الحياة، حيث نقف من خلالها على مفهوم/تصور عام من قبيل ما جسدته عبارة شكسبير الشهيرة:" إما تكون أو لا تكون" أو عبارته " حتى انت بروتس" أو ما تعنيه عبارة سعد الله ونوس: "إننا محكومون بالامل " وعبارة صفوكليس في "مسرحية أوديب"[4] التي جاءت على لسان الجوقة" طوبا لمن لم يولد بعد ثم طوبا لمن يسرع في الرحيل" حيث تترجم كل عبارة جملة الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد ذهنا وحسا وشعورا وحركة. وغالبا ما تكون هذه الصورة ركحية وميزانسينية[5]، تتكون من مجموعة من الصور البصرية التخيلية وغير المجسمة فوق خشبة الركح، وتتكون هذه الصورة الميزانسينية من الصورة اللغوية وصورة الممثل والصورة الكوليغرافية والصورة الايقونية والصورة الحركية والصورة الضوئية والصورة السينوغرافية والصورة التشكيلية والصورة اللونية والصورة الفضائية والصورة الموسيقية او الايقاعية والصورة الرصدية.[6]

ومنه يتبين لنا الاستعارة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية، العلاقات البصرية فيما يبين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية يبين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين.[7]

ولعل العروض المسرحية لفرقة (اما خوسي) في زيمبابوي،خير تجسيد لمقولة " المسرحية استعارة كبرى " كما تتضمنه من مهاجمة للفساد والمحسوبية في الحياة السياسية والتجارية.

---

[1]-paulricoeur, du tesct a l'action.ed.senil, paris 196,p.34.
نقلا عن وسيلة مزداوت الاستعارة الكبرى وتجليات الاسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الاعرج الاداب واللغات، ولاية بسكرة، سنة 2016-2017، ص.78.

[2]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص.16.

[3] -Ibid.p123
نقلا عن وسيلة مزداوت- نفس المرجع، ص.79.

[4]- ينظر- شاكر عبد الحميد- حصر الصورة،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،ع 2005،311،ص.306.

[5]- ميزانسينية (mise en scéne) هو الاخراج المسرحي او السنمائي.

[6]- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، ص.306.

[7]- ينظر، المرجع نفسه، ص.306.

حيث يرى النقاد انها تمكنت من النجاح في تسليط الضوء على القضايا الملحة وهي تمزج السيريالية بالنقد اللاذع.[1]

ومنه تغدو المسرحية عملية اختزال لصور الواقع، على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية، ويعني هذا تتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية، ومن هنا تتولد مقولة: المسرح استعارة كبرى.

هـ/ الثقافات والحضارات استعارات كبرى: من المؤكد ان الثقافة العربية ثقافة كبرى، لأنها شاركت في صناعة التاريخ الحضاري للبشرية مثلها مثل الثقافات الهندية والصينية والأوروبية، لكن من المؤكد أيضا ان مشاركتها الخلاقة لم تتم بفضل عزلتها بقدر ما تحققت بفضل حوارها المتصل مع غيرها فكثيرون يدركون اليوم أنها إستعارت الكثير من الثقافات المجاورة. لكن قلة من الباحثين يدركون أن استعارتها الكبرى ربما تحققت في فترة سابقة على تلك الانطلاقة الحضارية التي جاءت كثمرة للتفاعلات الغنية، وتتويجا لها في الوقت ذاته.[2]

"وتقتصر الثقافة على ما يحققه الفرد من رقي تختلف مقاييسه من مجتمع إلى آخر ومن حقبة إلى أخرى، فيما تعتبر الحضارة حصيلة التقدم الذي تنجزه أمة أو مجموعة من الشعوب تنتمي إلى منبع واحد".[3]

ومنه تغدو "الثقافة استعارة كبرى" ويبقى نجاح هذه الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيوثقافي لموسوعة الذات المؤولة وداخل هذا المنظور فإننا لا ننتج استعارات إلا على أساس نسيج ثقافي فريد، أي عالم محتوى منظم سلفا، في شبكات مؤهلات هي التي تقرر(سيميائيا) مماثلة ومخالفة الخصائص[4] يقول "ايكو": "كلما كان إبداع الاستعارة أصيلا، كانت سيرورة توليدها خارقة للعادات البلاغية السابقة، إنه من الصعب خلق استعارة غير مسبوقة اعتمادا على قواعد تامة ومحدودة.[5]

---

[1]- جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، سلسلة كتاب في جريدة بوميغرفور،برح حمود، لبنان، ع101، 2007م، ص.27.

[2]- معجب الزهراني- الثقافات الكبرى استعارات كبرى- 00- 11 .H http-//www.adabona.org/arabic/a -,14/04/2014

[3]- محمد العربي ولد خليفة- المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات شالة، الابيار، الجزائر، 2003م، ص.107.

[4]- سعيد الحنصالي - الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص.107.

[5]- إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دار طوبقال للنشر، 2000م،ص.66.

الاستعارات الكبرى والخطاب الروائي:

التقنيات المعتمدة في التحليل الاستعاري للخطاب الروائي: إن المعرفة منظمة بطريقة مضبوطة بعيدة عن العشوائية ومن أجل إبراز الطابع المعرفي المنظم،حاول الباحثون – من تخصصات مختلفة – تمثيل المعرفة المخزونة في الذاكرة، وبحثها بطريقة علمية، تمكن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يوظفها القارئ أثناء مواجهة نص ما.[1]

من خلال ما سبق ذكره نستنتج أن المعرفة مضبوطة بعيدة عن العشوائية لأن المعرفة مخزونة في الذاكرة، بل أنها تقوم على عمليات أو تتم عبر عمليات ذهنية منظمة بما أن موضوعنا (الاستعارة)، بات الاعتماد على نماذج العلم المعرفي في تحليل الاستعارة الروائية ضرورة قصوى، وبناءا على ما يستدعيه الموضوع جاء اعتمادنا على بعض تقنيات العلم المعرفي استجابة لذلك كما يلي:

- تقنية التحليل بالتشاكل Isotopie.
- تقنية التحليل بالإطار Frame.
- تقنية التحليل بالخطاطة Diagram.
- تقنية التحليل بالمدونة Corpus.

1- تقنية التحليل بالتشاكل Isotopie: يعتبر التشاكل أكثر تقنيات العلم المعرفي المعتمدة في تحليل الاستعارات الروائية، باعتباره أحد المفاهيم السيميائية الجديدة المهمة، التي غزت مجال تحليل الخطاب المعاصر، حيث أن "التشاكل لا تحدده الجمل في تفردها، ولا في ازدواجها ولا في تسلسلها وتتابعها، بل قد يتجاوز ذلك إلى النص".[2]

من خلال القول السابق يتضح لنا أن التشاكل يخدم إعتبار (النص/الخطاب) ككل استعارة كبرى انطلاقا من تفرد جملة وازدواجها وتسلسلها وتعالقها وانسجامها واستقرار عند بنيته الكلية الكبرى، و" التشاكل تقنية إستعارها غريماس Greimas من ميدان الحقول العلمية، كالفيزياء والكيمياء إلى ميدان الليسانيات. وقد قصره على التشاكل المضمون والذي يمثل مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية إلى أن عممه راستي F.Rastier يشمل التعبير والمضمون معا، وبذلك تتنوع وتتعدد التشاكلات تبعا لتنوع مكونات الخطاب موسعا بذلك المفهوم وفاتحا له المجال أكثر".[3]

2/ تقنية التحليل بالإطار Frame: تعد هذه التقنية ذات أهمية قصوى بالنسبة لإدراك عالمنا الاجتماعي وتفسيره وتوجيهه، وبالتالي فهي تلعب دورا هاما في تفسير النصوص، وهذا

[1]- محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل الى إنسجام الخطاب المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2 ،2006، ص.62.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1986،2م، ص.20.22.

[3]- ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، ص.19.

النوع من المعرفة (الإطار) يتحدد تحت تأثير أمالنا الطبيعية أي ما نعتقده ممكنا ومحتملا في الواقع الاجتماعي وبالتالي ممكنا في النص أيضا.[1]

ومنه فإن " مفهوم الإطار لا يتعلق فقط بمتوالية جمل في الخطاب وإنما يتعلق كذلك بمجموعة من القضايا التي تتعلق بمقتضيات الأحوال، والمقامات، وتفاعل مختلف التجارب مما يفضي إلى إبراز خصوصية وقصدية التواصل".[2]

3/ تقنية التحليل بالخطاطة: تلعب الخطاطات دورا كبيرا في إعادة إنتاج النصوص وبرمجتها، فمن الممكن أن يقوم عدة مستخدمين للغة في مواقف مختلفة،بإعطاء نص معين تفسيرات إجمالية متباينة جزئيا، ولتدارك ذلك بعض الشيء سنسلم بأن مجموعة كبيرة من العوامل تلعب دورا مهما في فهم النصوص، وهو من ناحية أولى عام ودائم تقريبا بالنسبة للجماعة اللغوية وللفرد من ناحية ثانية لا يصلح إلا لمتكلم محدد في موقف محدد[3].

4/ **تقنية التحليل بالمدونة Corpus**: ترتبط المدونة بالفهم المؤسس على التوقع، فتقدم معلومات أكثر وتحافظ على تراتبية الأحداث وتتابعها، مما ينتج عملية الاستدلال[4] التي يعتمدها المحلل لمحاولة فهم تصور معين، لأن المدونة وضعت أساسا للتعامل مع متواليات الأحداث التي تصف وضعية ما[5].

حيث تتبع المدونة خطوات تحدد من خلالها الأطراف، المشاركون، العناصر، الأدوار، وجهة النظر، وقت الحدوث، مكان الحدوث... الخ، وتتحدد هذه العناصر وغيرها وفقا لطبيعة التشكيل الإستعاري ونوع الاستعارة ومعطيات السياق الذي ترد فيه.

ومما سبق نخلص إلى أن أهمية التحليل في ضوء مفاهيم العلم المعرفي تعود لكونه يتم ضمن بنية كلية، من خلال النظر في مكونات الإنسان ووضعه، وعلاقته بالطبيعة وبغيره من الناس، خلافا للتحليل بالمقومات التي ترتكز على تفكيك المفهوم في حد ذاته دون الولوج إلى الأبعاد العميقة، والمرام الشاسعة التي تتجلى من السياق الداخلي والخارجي للخطاب.[6]

---

[1]- علي آيت أورشان - السياق والنص الشعري، من البنية الى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء،ط2000،1م،ص.85.

[2]- فان ديك النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة- عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000م، ص.221.

[3]- فان ديك، نفس المرجع، ص.85.

[4]- محمد مفتاح- مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب ط1990،1م،ص.70.

[5]- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل الى الانسجام الخطاب،ص.65.

[6]- محمد مفتاح- النص من القراءة الى التنظير، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء،ط1، 2000م، ص.24.

ثانيا: الاستعارة العربية:

تعد الاستعارة من أهم المواضيع التي شغلت الاهتمام المفكرين والبلاغيين والنقاد والفلاسفة ونقاد العرب والغربيين فكانت محط الأنظار لدى مختلف الاتجاهات والتخصصات باعتبارها ركنا جوهريا مكونا لأنساقنا الفكرية والتصويرية وهي إحدى الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب، ومن الباحثين العرب الذين تناولوا الاستعارة في دراساتهم نجد: عبد الله الغذامي، الجاحظ، ابن خلدون، الجرجاني...، لكنهم لم يتناولوها بمصطلح استعارة كبرى، بل مصطلح المجاز، المجاز الكلي، اللفظ والمعنى...

1/ الاستعارة عند عبد الله الغذامي: مزال المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي، غير أن ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أن المجاز قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية/ جمالية كما هو ظاهر الأمر. ولقد سيطر التصور البلاغي على مفهوم المجاز وعلى فعله، حتى لقد صار المجاز بحد ذاته مؤسسة ذوقية ومصطلحية تتحكم بشروط إنتاج واستقبال النصوص مع أن هناك مقولة مبكرة تشير إلى أن اللفظ قبل استعماله ليس حقيقة ولا مجازا، وأن الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ.[1]

فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة، المفردة، وإذا زاد فمن الجملة، وهو ما يسمى بالمركب ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب. وبما أن نظرية المجاز تقوم أصلا على الازدواج الذي تسميه البلاغة الحقيقية والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى معنى آخر، مع تجاوز المعنيين معا وإمكانية أخذهما معا في الاعتبار إذا أخذنا هذا التصور أولي للمجاز وتمعنا في الفعل الثقافي مع وظيفة اللغة من حيث أدائها التعبيري المباشر من حيث أدوارها التأثيرية غير المباشرة، وهما وظيفيتان متصاحبتان وليس من شك في وجودهما معا ولا في تأثيرهما على علاقتنا مع اللغة، إذا أخذنا هذا الازدواج الدلالي بالاعتبار، فإننا سندرك أولا أنه ازدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب ثم أنه ازدواج يمس وعينا باللغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا. بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أوليين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها أما البعد الأخر فهو البعد الذي يمس المظهر الدلالي للخطاب، وهذا المظهر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها وبوجهه سلوكياتنا العقلية والذوقية.

هذان بعدان كليان في اللغة يحتاجان إلى مفهوم ذي بعد كلي أيضا ليتسنى لنا بحثيا أن نكشف عنهما، وكما أثبت مفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف وتسمية التحولات الدلالية على

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،لبنان، بيروت،ط3، 2005م،ص.67.

مستوى المفردة والجملة فإن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي الأخطر ذلك الازدواج الذي يتلبس الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي[1].

مما سبق يتضح لنا أن "الغذامي" تناول الاستعارة الكبرى ليس بمصطلح استعارة كبرى ولا استعارة فقط بل بمصطلح المجازي الكلي.

2/الاستعارة عند الجاحظ: يطلق الجاحظ على المجاز مصطلح البيان، لان الغاية منه هو البيان والتصوير وهي وظائف المجاز واللغة معا: "تحددت وظيفة اللغة عند الجاحظ بأنها هي الإبانة التي أعتبرها ضرورة من ضرورات الاجتماع البشري لتبادل المعرفة ونقل الخبرة. وما دام الأمر كذلك فمن حق أهل اللغة أن يستخدموها ويتعاملوا بها بالطريقة التي يرونها محققة لهذه الوظيفة ومؤدية لهذه الغاية.[2]

"المجاز إذا وسيلة من وسائل الأداء اللغوي (الكلام والخطاب) تتعلق بطبيعة اللغة كنشاط عقلي يسعى إلى المعرفة، لهذا فخاطبه هو خطاب الحقيقة، ثنائية الحقيقة والمجاز تتعلق بالاستعمال لا بالقيمة، فنقول عن ملفوظ ما إنه يستعمل اللغة استعمالا حقيقيا أو استعمالا مجازيا غير أنه ربط أحيانا بالقيمة عندما يربط بالكذب خصوصا في التراث العربي.

والغاية من التصوير الاستعاري، هو نقل حقيقة ما، بالجمع بين علامتين تشتركان أو تتقاطعان في خاصية ما أو مجموعة خصائص، ففي الاستعارة التقليدية رأيت أسدا، فالمقصود بها رأيت رجلا شجاعا، مقداما... فالاستعارة تجمع بين علامتين لغويتين "أسد ورجل"، والجامع بينهما هو نقاط التقاطع المشتركة، وهي (نقطة انطلاق هي أسد، ومجال التقاطع هو الشجاعة أما نقط الوصول هي الرجل الشجاع) فالغاية إذا من القول الإستعاري هي تصوير حقيقة ماهية شجاعة الرجل عن طريق آلية لغوية بلاغية".[3]

من خلال ما سبق نستنتج أن الجاحظ تناول الاستعارة الكبرى، ولكن ليس بمصطلح استعارة كبرى بل بمصطلح المجاز.

3/ الاستعارة عند إبن خلدون: يقول "إبن خلدون": "والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضا في المعني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلناه، وهو بمثابة القوالب للمعاني".[4]

" أضاف ابن خلدون إلى السبب الذي جعل الجاحظ يتوجه نحو تمجيد الشكل (اللفظ) على حساب المحتوى (المعنى) سبب آخر هو وجود الألفاظ والنطق، وكينونة المعاني في الضمائر، فالموجود في اللسان (الألفاظ) له وجود فعلي أين يمكن معاينته مباشرة، في حين

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الانساق الثقافية العربية،ص.68.69.

[2]- نصر حامد أبوزيد، الاتجاه العقلي في التفسير، المركز الثقافي العربي، ط5، 2003م، ص.103.104.105.

[3]- حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفرابي، بيروت، لبنان،ط1،2010،ص.103.104.105.

[4]- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1979، ص.1111.

أن الكائن في الضمائر (الأذهان) غير قابل للمعاينة، فهو مجرد إمكانية (قد توجد وتعاين وقد لا توجد وتبقى إمكانية) وقد غاب عنه أن هذه الإمكانية سابقة على الوجود فالأفكار تختمر في الأذهان قبل أن تصب في قالب الأفكار وتلبسها فما الألفاظ سوى ناقل شكلي أو رمزي للتصورات والأفكار.[1]

من خلال هذان التعريفان يتضح لنا أن الجاحظ وأبن خلدون رجحا المعنى على اللفظ في القول الاستعاري.

ومن مسوغات ترجيح المعنى عن اللفظ أو التفسير الذي يطرأ في اللفظ المستعار لا يمس مكوناته الصوتية ومخارجها، وإنما التغيير يحدث في المعنى الذي يعد اللفظ مجرد وعاء له فتكتسب الألفاظ معاني جديدة غير ما اصطلح عليها أي أن هناك انتقالا من المعنى إلى الدلالة التي قد تصير معنى حقيقيا لهذه الألفاظ والأمثلة على هذا كثيرة في الألفاظ العربية منها لفظ: العين، الذي يعني عضو إبصار وهذا معناه الاصطلاحي، إذ أن اللفظ يستعمل استعمالات استعارية شتى، فيقال:" عين ماء، عين الباب، وعين القوم، والعين الذهب..."[2] وهي استعارات مستعملة بكثرة حتى أصبحت تبدو دلالاتها كمعان حقيقية وليست استعارية، وهو ما يعبر عنه في فقه اللغة بالمشترك اللفظي حيث نجد للفظة الواحدة عدة معان، ويعزى هذا الاشتراك إلى أن المادة الصوتية والألفاظ محدودة جدا مقارنة بالمعاني غير التناهية، وعليه فحدة المعاني والمفاهيم تستلزم البحث عن الألفاظ المناسبة القادرة على حمل المعاني المتعلقة بها فتلجأ إلى الاستعمال الاستعاري للألفاظ فتحيد عن معناها الأصلي إلى معان استعارية جديدة، وهي الالية التي تشتغل بها مصطلحات العلوم المختلفة[3].

ثالثا: الاستعارة الروائية عند "أمبرتو إيكو":

لقد شغل موضوع الاستعارة "أمبرتو إيكو" كثيرا وركز على مناقشته وربطه بالموسوعة، وذلك لما حظي به هذا المفهوم من اهتمام ودراسة من وجهات نظر مختلفة: فلسفية ولسانية وجمالية ونفسية.[4]

"فإيكو" يضع الاستعارة على قائمة الصور البيانية لأنها تغطي –حسبه- النشاط البلاغي بكل تشعباته، ويتضح ذلك في قوله:" إن الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكل ما فيه من تعقيد،[5] وذلك نظرا للعلاقات التي تجمع بين الاستعارة والوجوه البيانية الأخرى، اذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن التشبيه أو المجاز أو الكناية/ مما يعني الحديث عن الاستعارة عند "إيكو" أيضا، على أقل

[1]- حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب،ص.132.

[2]- ينظر- أحمد مختار عمر،علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993، ص.153.

[3]- احمد المختار، المرجع السابق، ص.136.

[4]- الموسوعة، هي آلية عامة للتأويل لأنها خزان غير محدود من المعارف المسبقة حول أي موضوع ويصفها إيكو بأنها مسلمة سيميائية.

[5]- رشيد الادريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والاشارة).المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء،2000 م، ص 44.

تقدير(والقائمة ليست كاملة) حديثا عن الرمز وعن الفكرة والأنموذج الأصلي والحلم والرغبة والهذيان والطقس والأسطورة والسحر والإبداع والمثال والأيقونة والتمثيل واللغة والعلامة والمدلول والمعنى.[1]

ومنه فإن الاستعارة من المنظور البلاغي الجديد قد اكتسحت مجالات دراسية واسعة، سواءا في المجالات العلمية أو في مجال العلوم الإنسانية بمختلف فروعها كعلم النفس والانثروبولوجيا.

ينطلق إيكو في دراسته بالاستعارة من فكرتين فكرة أفضلية الاستعارة وفكرة شموليتها.

أ/ افضلية الاستعارة تكمن في أنها: "ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها في أكثرها ضرورة وكثافة.[2]

ب/ شمولية الاستعارة تكمن في أن " اللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية، اذ تؤسس الآلية الإستعارية النشاط اللغوي، وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري" ويندرج تحت فكرة شمولية الاستعارة وتغلغلها في اللغة – عند ايكو- مفهومان اثنان: الأول أن اللغة " وكل نظام سيميائي آخر" ألية تقوم على المواضعة وعلى القواعد فهي آلة تقديرية تحدد ما يمكن إنشاءه من جمل وما لا يمكن من ذالك كما تحدد ما يمكن اعتباره من بين الجمل الممكن إنشاؤها "حسنا" أو "صحيحا" أو محملا بمعنى، وتمثل الاستعارة في هذه "الآلة"، أو العطب الذي يصيب هذه الآلة، والثاني أن اللغة تعد محرك التجديد [3]ومن ثم فهي فضاء واسع للإبداع.

كما يرى "إيكو" أيضا أن الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل يشمل التماثل بالدرجة الأولى سمتين أو خاصيتين دلاليتين في طرفي الاستعارة بمعنى أن هذه الخصائص يشار إليها بنفس المؤولة التي توجد بينهما وسبب ذلك هو أن فهم الاستعارة لا يتطلب الرجوع إلى الأشياء كما هي موجودة في العالم وإدراكها إدراكا حسيا. بل يتطلب الرجوع إلى محتويات التعابير المشكلة للاستعارة، أي الرجوع إلى المؤولات المختزلة في الموسوعة الثقافية للقارئ.[4]

الاستعارة الشعرية عند "امبرتو ايكو": تعرف الاستعارة الشعرية عند "إيكو" بأسماء مختلفة وهي: الاستعارة الجيدة، أو الصعبة أو المفتوحة، وما يكسبها سمة الانفتاح هو انه بإمكاننا أن نتجول بصفة غير محدودة في مجال توليد الدلالة، وأن نجد نقاط تلاقي في عقدة

[1]- امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة،ط1،بيروت، 2005م،ص.234.
[2]- المرجع نفسه، ص 235.
[3]- امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 236.235.
[4]- رشيد الادريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والاشارة)، ص.45.

ما من شجرة "فورفوريوس"* واختلافات في العقد السفلى، مثلما نجد عددا كبيرا من الاختلافات والتعارضات في خصائصها الموسوعية.[1]

وهذا يعني أن الاستعارة الشعرية أو المفتوحة هي الاستعارة التي يكون لها إمكانية أكثر لتوليد الدلالة، وعليه تكون غنية من الناحية المعرفية.

يوجد في المقابل الاستعارة الشعرية، الاستعارة الساذجة أو المنغلقة، وهي 'ستعارة فقيرة وضئيلة على المستوى المعرفي لا تأتي بجديد، بل تقول ما سبقت معرفته، وفي هذا السياق يحذر "ايكو" من وجود استعارات منغلقة بصفة مطلقة، لأن صفة الانغلاق فيها ظاهرة تداولية.

ومنه يخلص "ايكو" إلى أنه لا توجد استعارة عديمة الشاعرية بصفة مطلقة،فهي موجودة فقط لتحديد حالات اجتماعية ثقافية، وعلى عكس ذلك يبدو أنه توجد استعارة شاعرية بصفة مطلقة لأنه ليس بإمكاننا أبدا أن نعرف ماذا يعرف مستعمل من اللغة "أو من أي نظام سيميائي آخر"، ولكننا نعرف دائما على وجه التقريب، ماذا سبقت أن قالت لغة، ويمكننا أن نتعرف على الاستعارة التي تتطلب عمليات جديدة وإسنادات لم يسبق أن أسندت إليها.[2]

من خلال ما سبق ذكره يتضح لنا اكو حول الاستعارة المنفتحة والاستعارة المنغلقة ان صفة الانفتاح والانغلاق التي تتميز بها الاستعارة، مرتبطة بالموسوعة الثقافية فالاستعارة المنفتحة، هي استعارة تكتسب دائما خصائص موسوعية جديدة، والاستعارة المنغلقة هي استعارة لا تكتسب خصائص موسوعية جديدة بل تكتفي بالخصائص المعروفة سلفا ومن هنا ينبثق الاختلاف بين تأويلا لاستعارتين، فالاستعارة المنفتحة توفر مجالا تأويليا أوسع من مجال تأويلا لاستعارة المنغلقة، ومرد ذلك إلى إنها تملك خاصية إمكانية توليد الدلالة، كما أن الاستعارة المنفتحة تقدم معرفة أكثر من الاستعارة المنغلقة.

الوظيفة المعرفية للاستعارة: يوضح لنا "امبرتو ايكو" رأيه حول الوظيفة المعرفية للاستعارة من خلال قوله: " لا تهمنا الاستعارة باعتبارها زخرفا، لأنها لو كانت زخرفا فقط " أي أن نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى" لكان بالإمكان تماما تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة، بل إنها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية وليس الاستبدالية.[3]

ومنه تظهر الوظيفة المعرفية للاستعارة في تغطية جانب النقص الذي تتركه اللغة في حياة البشر، ويتجلى ذلك من خلال الاستعارات الاضطرارية او لكميته التي يعجز الفكر البشري

* شجرة فورفوريوس- أنشأتها بورفبريو وهي جدول لتنسيق الأجناس والأنواع التي بناها ابتدأ من الجنس الأعلى وصولا إلى الأنواع الأدنى وفقا لعملية انقسام.

[1]- المرجع السابق،ص.297.

[2]- امبرتو ايكو- السيميائية وفلسفة اللغة، ص 301.300.

[3]- المرجع نفسه، ص.237.

على إيجاد مسميات لها، مثل: رجل الكرسي، رجل المائدة...، وذلك لأن اللغة مهما تطورت تبقى عاجزة عن استعاب الفكر لذلك يقول "ايكو": "تخلق اللغة استعارات حتى خارج الشعر، وذلك لضرورة تسمية الأشياء"[1]، فتسمية الأشياء هي التي تحقق التواصل بين البشر وعليه يمكن القول لأهمية الاستعارة في حياة الإنسان. من خلال تطرقنا لموضوع الاستعارة عند "امبرتو ايكو" يتضح لنا أنه تناول" الاستعارة الكبرى" ولكن ليس بمصطلح الكبرى بل بمصلح الاستعارة فقط.

من خلال ما سبق ذكر نصل إلى نتيجة مفادها أن أمبرتو ايكو يرى أن الاستعارة تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية، لأنها بالفعل آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات، ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى إليات سيميائية، ليست من طبيعة اللغة المستعملة في الكلام، ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم، التي غالبا ما تكون استعارية"[2]، وبذلك فالاستعارة تعد ميدانا ثريا للعلامة بالنظر إلى ما يغزوها من طبيعة مجازية للاستعمال اللغوي.

رابعا: الاستعارة عند "رومان جاكسون":

تقتضي دراسة الاستعارة عند رومان جاكسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما: المحور الاستبدالي والمحور التأليفي، بإعتبارهما مدخلا تفسيريا للقدرة اللغوية عند المتكلم، وفي بعديها الحقيقي والمجازي، وفيصلا حاسما لمعرفة الفرق عاملي إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل.

مفهوم الاستعارة عند رومان جاكسون: يذهب رومان جاكسون إلى أن: الاستعارة، بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سيمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى"[3].

مفهوم المجاز المرسل عند رومان جاكسون: يعرفه رومان جاكسون بأن: المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على تأليف بين الكلمات ضمن قواعد النحو اللغة التي يستعملها".

ومنه يتضح لنا الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل عند رومان جاكسون يكمن في أن الاستعارة ترتبط بالمحور الاستبدالي أما المجاز المرسل يرتبط بالمحور التأليفي.

وقد استنتج رومان جاكسون هذا التصور أثناء تناوله لحالات من الحبسة التي تصيب إما قدرة الفرد على اختيار الألفاظ واستبدال بعضها ببعض، أو قدرته على تنظيم الألفاظ في وحدات معينة تراعي المقتضيات النحوية، وبهذا المعنى فإن الاستعارة التي هي إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي انطلاقا من مبدأ المشابهة، تصبح غير ممكنة في حالة

[1]- امبرتو ايكو- السيميائية وفلسفة اللغة ،ص.264.

[2]- المرجع نفسه ، ص.236.

[3]- عبد العزيز الحويدق- نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكون، مارك جاكسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1436،2015،ص.81.

اضطراب التماثل حيث تصاب القدرة على الاختيار والاستبدال، أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظمية تقوم على علاقة المجاورة، ولذلك حين تصاب القدرة على تركيب جمل وفق قواعد النحو، نكون أمام حالة أخرى من الحبسة الناجمة عن اضطراب أو فقدان علاقة التجاور وهو ما يصبح معه مستحيلا وجود المجاز المرسل.[1]

وفي هذا يقول جاكسون:" فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة، ويصيب إما المقدرة على الانتقاء والابدال، وإما على المقدرة على التنسيق والربط. ويطرأ في الحالة الأولى تلف يصيب عمليات ما وراء اللغة، وفي حين تصيب الحالة الثانية مقدرة المحافظة على نظام الوحدات اللغوية، وكون علاقة التماثل مفقودة في النمط الأول في حين تفقد علاقة التجاور في النمط الثاني.

ويستحيل وجود الاستعارة في اضطراب التماثل، كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور(...) ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم على عملية إستعارية في الحالة الأولى، وعملية مجازية في الحالة الثانية ذلك لأن الأولى تجد تعبيرها الأشد كثافة في الاستعارة والثانية تجده في المجاز المرسل.[2]

الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر:

يعتمد رومان جاكسون على ثنائية الاستعارة والمجاز المرسل، في التمييز بين الشعر والنثر، إذ يرى أن النثر لا يهتم باللغة في حد ذاتها ولا يلجأ إلى صور البلاغية المفرطة في التخييل، لأنه يسعى إلى الإبلاغ والإفهام، ومن ثمة فأن المجز المرسل هو الذي يهيمن على النثر نظرا لاعتماده على وصف الأشياء والموضوعات انطلاقا من مكوناتها الجزئية، التي تمكن المتلقي من إدراك معانيها بسهولة ويسر. ومنه فإن النثر في رأي رومان جاكسون يقوم في معظمه على اللغة التقريرية القريبة المتناولة،والتي تسهل على الفهم، ولهذا فهو لا يقوم على

ب/ استعارة الأماكن:

استعارة الأماكن: إن المكان اليوم قد " تغير على نحو كلي ... انه يتغر على نحو يتيح نشو مركز هو الطغيان والحضور بحيث يوجد في كل مكان ولا يوجد في أي مكان معا...ومن هنا فأن المثقفين الغارقين في سباتهم النضالي من أجل المجتمع المدني، لمن تجدي مساعيهم المدنية ما لم يأخذوا المستجدات المدنية بعين الاعتبار. إن المدنية تغيرت عما كانت عليه، ولم تعد تشبه نفسها، لا في مجال العمارة ولا في مجال الفكر وهذه واقعة يجدر أخذها في الحبسان، لمم تعد المدينة مدينة سقراط الذي يولد الحقيقة في الساحات العمومية... ولمدينة

[1]- عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربي،ص.82.

[2]- رومان جاكسون،ظاهرتان لغويتان ودالتان من الحبسة، ترجمة- فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب النظرية الالسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ،1993م)، ص170.

الفرابي الباحث عن كمالاته القسوة لأنه لا تجربة تكتمل، وإنما الأشياء تتفاوت وتتفاضل او تتفاعل وتتكامل... وأخيرا لم تعد المدينة الأنمدينة سارتر المثقف النخبوي، صاحب الدور الرسولي التحريري الذي يقول الحقيقة ويدافع عن العدالة ويضخ الوعي ويحرض على الثورة. مثل هذا الدور انكشف خداعه بعد طوباوبته لأن كل واحد يصنع حريته بقدر ما يمارس فاعليته ويكون سلطته".[1]

خامسا: الاستعارة الروائية والرمز بين "بول ريكور" و"جوليا كرستيفا":

يتحدد نمط الخطاب عند جوليا كرستيفا، وفق ما ئؤديه السيميائي والرمزي من وظيفة خاصة – والرمزي كما ترى الباحثة مشدود إلى علاقة الدال [كلمة] والمدلول [التصور]، حيث تنزاح فيها الذات نحو علاقات معللة [رمزية]، وعندما نصل إلى تحليل هذه العلاقة، وتحديدا في المذهب الفرويدي، في اللاشعور عن طريق نظرية الاندفاع الغريزي، ولا تصل إلى تفسير العلاقة الرمزية أي الوصول إلى السيميائي إلا عن طريق اختراق الرمزي الذي يحمل كل التطورات والعلامات النفسية والاجتماعية فيه جانبا تحفيزيا للتدليل على كيفية اشتغال النص، من خلال مبادئ الإزاحة او التكثيف والاستعارة.[2]

لنظرية الاستعارة يقترح بول ريكور ضرورة المرور بثلاث خطوات لتفسير الرموز تتمثل فيما يلي:

- تحديد نواة الرمز استنادا إلى بنية المعنى القائم في مستوى الأفعال الاستعارية .
- عزل الطبقة اللالغوية للرمز.
- يشكل الفهم الجديد المتولد للرموز، مبحث ومنطلق تصورات لاحقة للاستعارة وهذا ما يجعل نظرية الرموز تسمح لنا بإتمام عملية الاستعارة.[3]

ومنه توصل "بول ريكور" إلى انه ينبغي قبول قضيتين متعاكستين حول العلاقة الموجودة بين الاستعارات والرموز وهما:

في الاستعارة أكثر مما في الرمز: تعمل الاستعارة على تزويد اللغة بعلم الدلالة ضمني للرموز كما يتم توضيح الأمور المختلطة في الرمز، في ظل توتر المنطوق الاستعاري.

في الرمز أكثر مما في الاستعارة: الاستعارة ما هي إلا شكل غريب من أشكال الإسناد ومجرد أجراء لغوي، تختزل في داخلها قوة رمزية، والرمز ظاهرة ذات بعدين، يشير الوجه الدلالي إلى الوجه الادلالي، كما أن الرمز مقيد بينهما الاستعارة غير مقيدة، وكذا فالرموز

---

[1]- علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة، ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004م، ص.162.

* **الطبوغرافيا**- هو تمثيل دقيق لسطح الأرض بعناصره الطبيعية والبشرية وهي علم توقع ورسم الهيئات الطبيعية والإصطناعية.

[2]- ج. هيوسلقرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة- حسن ناظم، على حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب،2002م، ص.263.

[3]- بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، ط2، 2006م،ص.96.

تمتلك جذورا، إذ تدخلنا إلى تجارب غامضة للقوة بنما الاستعارات ما هي إلا مجرد سطوح لغوية للرموز ففي قوتها تدين للربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الأساسية لبنية الرمز ذات البعدين[1].

ومن هاذين المنظورين [منظور "بول ريكور" ومنظور "جوليا كرستيفا"]، تغدو الاستعارة وسيلة لتحديد اشتغال البنية الاجتماعية بكل ما تتضمنه من انظمة اقتصادية وثقاية ونفسية، وبالتالي يمكن أن نقول عنها وسيط فعال للكشف عن هذه الانظمة.[2]

من خلال ما سبق ذكره نستنتج أن الاستعارة الروائية الكبرى تكمن في الاستعارة المحورية إلي ينبني عليها النص، والتي تتفرع بدورها إلى مجموعة من الاستعارات، التي تترابط فيما بينها وتتعالق معا نجد في النص " استعارة أما، واستعارات متفرعة منها، تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النص"[3] وعند نهاية النص يمكن اعتبار [النص ككل] استعارة كبرى حيث تتحول الاستعارة الكبرى إلى علامة كبرى تنقسم إلى دال ومدلول ثم يتحول المدلول إلى دال جديد يتفرع بدوره إلى دال ومدلول وتستمر العملية.

سادسا: أنواع الاستعارة لدى "لايكوف" و"جونسون":

لقد ميز "لايكوف وجونسون" بين نوعين من الاستعارات وهما:

1/ الاستعارة الوضعية:

تعد استعارات عادية ودائمة الحضور في لغة البشر، بعيدة كل البعد عن أي قصد إبداعي تخييلي، حيث نعتبرها مجرد أوصاف مباشرة للظواهر الذهنية، وفيها يتجلى الطابع الاستعاري في اللغة والبنية التصورية للإنسان وهي تلازم حياتنا، إضافة إلى هذا فهي تنتمي إلى نسق معرفي متعارف عليه مما جعل الباحثان" جورج لايكوف ومارك جونسون" يسميان هذا النوع من الاستعارات المعروفة التي تشتغل داخل فضاء نسق معرفي باسم الاستعارات المعرفية".[4]

يطغى هذا النوع من الاستعارات على حياتنا اليومية، ويتميز بالوصف المجرد لمختلف الظواهر الذهنية، وقد سماها "لايكوف وجونسون" بالاستعارات المعرفية لإنتمائها للنسق المعرفي.

وتظم كل من الاستعارات الاتجاهية والانطولوجية والبنيوية ولكل نوع منها مميزات خاصة.

---

[1]- بول ريكور، نظرية التاويل الخطاب وفائض المعنى، ص.96.

[2]- المرجع نفسه، ص.30.28.

[3]- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1990، ص 85.

[4]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر،ط1، 2005م، ص.65.

أ/ الاستعارة الاتجاهية: يخضع الإنسان لتجربة الاتجاهات الفضائية والفيزيائية في عالمه لتجارب قبل تصورية، والتي تمثل توجهات فضائية تنبثق بشكل مباشر مع محيطنا وهي: "أمام/خلف، فوق/تحت، فاعلي/سلبي، داخل/خارج، جيد/سيء، مركز/هامش" وغيرها من الاتجاهات.[1]

هذا النمط من الاستعارات "ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة" حيث تعطي للتصورات توجها فضائيا،لأن التوجهات الفيزيائية تتواجد في جل الثقافات، وهي ذات طبيعة فيزيائية الا أن الاستعارات الاتجاهية التي يتم تشكيلها وبنائها ذات اختلاف وتمايز من ثقافة إلى أخرى، حيث لنا تجاربنا الفيزيائية والثقافية العديد من الأسس الممكنة لاستعارات التفضية.[2]

والإنسان يتميز عن غيره من جوانب مختلفة، ينال فيها الاتجاه حصة الأسد ونحن نلاحظ أول مرتكز يبني عليه الإنسان معتقداته هو الجانب الديني ولعل أول ما ينبني عليه الدين بدوره هو الاتجاه، فالمسلم مثلا لا يستطيع أداء فريضة الصلاة ما لم يحدد اتجاه القبلة، ثم إنه يؤدي التحية بدء باتجاه اليمين فاليسار وأنه ليقضي كل اموره ميامنة، وغالبا ما يتجه الإنسان إلى ربه بالدعاء وهو يرفع بصره باتجاه السماء، وذلك بشيء من القداسة الاتجاهية، كما أن الإنسان الحزين المنكسر ينكس رأسه إلى الأرض، وكل هذا له دلالاته الخاصة.

ب/ الاستعارات الانطولوجية:

"تقوم (الاستعارات الانطولوجية) على ربط انساق وموضوعات مجردة اعتمادا على انساق فيزيائية محسوسة"[3]، بحيث يتم عد الموضوعات المجردة وما يحدث من انفعالات والحزن على أنها موضوعات حسية، ليتم فهمها من خلال ما هو محسوس وهي دائمة الحضور في مستوى تفكيرنا وهذا النوع يتفرع إلى:

* **الكيان والمادة:**" إن تجربتنا مع الأشياء الفيزيائية والمواد تعطينا أساسا إضافيا للفهم وهو أساس قد يتعدى الاتجاه البسيط، إن فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبار كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد".[4]

تعد تجارب الأشخاص مع الأشياء المحيطة بهم متكأ لاستعارات أنطولوجية متعددة، فحين نتمكن من تعيين تجاربنا باعتبارها كيانات ومواد، فإنه يصبح بوسعنا الإجابة عليها ومقولتها، ونعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقتنا، وعندما تكون هذه الأشياء غير واضحة، تسعى

[1]- ينظر-جورج لايكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة- عبدالحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ص 33.

[2]- ينظر عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، المغرب ط1990،1،ص.110.

[3]- جورج لايكون ومارك جونسون، حرب الخليج او الاستعارات التي تقتل، ترجمة- عبد الجحفة عبد الاله سليم، دار توبقال للنشر،دار البيضاء، المغرب،ط1، 2005م، ص.05.

[4]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص.45.

إلى الإحالة إليها بحدود صناعية وتستعمل الاستعارات الانطولوجية لقضاء حاجات مختلفة مثل: تعيين مظاهر، الإحالة، تحفيز الأنشطة، تحديد الأهداف وغيرها من الوظائف.[1]

***الاستعارات التشخيصية**: إن هذا النوع من الاستعارات يخصص" فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصا، وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية".[2]

فلأن الخصائص البشرية معروفة ونتعامل معها دائما فكل ما يتم تشخيصه يصبح سهلا فهمه كقولنا مثلا: إن التضخم يخفض مستوى عيشنا، إذا تفاقم التضخم لن نتمكن من العيش، يجب محاربة التضخم، يقلقني التضخم كثيرا"[3] حيث نتعامل مع هاتين الاستعارتين باعتبارهما صادقتين أو كاذبتين بشكل حقيقي وهما حاضرتين في تفكيرنا البشري.

* **استعارات الوعاء:** ينظر فيها إلى أنشطة، الأعمال والحالات باعتبارها مواد استعارية، وبذلك تعتبر أوعية تحتوي الأعمال وأنشطة أخرى تدخل فيها، أنها تتصور أيضا باعتبارها أوعية بالنسبة للطاقة والمواد التي تقتضيها هذه الأنشطة ومنتوجاتها الفرعية التي تعتبر داخلة فيها أو ناتجة عنها، كقولنا:" لقد صرفت طاقة كبيرة جدا في غسل النوافذ، وبتصورنا اعتبار حالات أوعية (كقولنا مثلا) أنه في حالة خيبة وفقدان أمل إنه يعيش في قلق دائم، إنه في سعادة لا توصف...".[4]

يعد الفرد بذلك بمثابة وعاء ذو مساحة محدودة، ويتوفر على اتجاهات فضائية ترتبط بالفرد كأشياء فيزيائية ذات مساحات معينة وفي حالة عدم ظهور الحدود الفيزيائية ذات مساحات محدودة على الشخص لإبراز وعاء ما أن يخلق معالم، تعمل على فصل ذلك الإقليم لكي يتوفر على توجه ويمتلك مساحة محدودة.

2/ الاستعارات غير الوضعية (الإبداعية):

هذا النوع من الاستعارات يتواجد على مستوى الخطب الشعري الفلسفي، السياسي وغيرها، جمالي فني أو إبداعي حيث تعمل على بناء علاقات جديدة غير معهودة بين الموضوعات.[5]

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها ، ص.45.46.
[2]- المرجع نفسه، ص.53.
[3]- المرجع نفسه، ص.46.
[4]- المرجع نفسه، ص.49.
[5]- ينظر، عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص.64.

أنها "تعرف بالاستعارات الإبداعية، وهذه الأخيرة تعمل على تجاوز الأنماط البلاغية السائدة من قبل وتقوم على ابتكار، توليفات دلالية جديدة بين الاستعارات المتداولة والمستهلكة".[1]

مادامت الاستعارة لدى المؤلفين تقوم على علاقة تفاعلية فإن المحيط البيئي العقائدي والثقافي يلعب دورا مهما في خلق استعارات جديدة تتأسس على علاقات وترابطات غير مسبوقة بين الموضوعات والأوضاع، فيتم العثور على مشابهات بين موضوعات مختلفة ومتباينة، هذا ما يسمح بانبثاق فهم جديد يقوم على إضاءة ظاهرة الإبداع الدلالي.[2]

أ/ الاستعارات البنيوية:

تتأسس الاستعارات البنيوية على ترابطات نسقية "حيث تسمح بإيجاد الوسائل الملائمة لتسليط الضوء على بعض المظاهر، فتعمل على إظهار بعض التصورات وإخفاء أخرى"[3] وإذا كانت الذات "تدرك الشكل كمجموعة مبينة لا فاصل بين عناصرها، الأمر الذي يظهر بوضوح في ألعاب الخدع حيث يتم عرض شكلين أو صورتين تدركان في تماثلهما ولكن بعض عناصرهما المكونة تبرز اختلافا ما، هذه الاختلافات لا يمكن ان تدرك وترصد الا عبر مجهود انتباهي ومسح بصري منظم"[4]/ [تماما كما ننظر للرواية كعمل كلي منسجم].

فإن الاستعارة البنيوية بدورها تبرز المظاهر من تجربتنا وتخفي أخرى وهذه المظاهر لا يمكن أن تدرك وترصد إلا بالاستناد على ثقافة المجتمع ومرجعية بطريقة عقلية معرفية.

وبذلك تتوافق الاستعارة الكبرى مع مبادئ النظرية الجشطالتية القائلة بأن "إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء، كذا فإذا انتزعنا عنصرا من كل لتحويله إلى كل أخر، فإن هذا العنصر المحول سيأخذ دلالات جديدة ومختلفة عن الأولى كما أننا لو انتزعنا عنصرا من المجموعة فإننا نحصل على مجموعة مختلفة عن الأولى وليس عن الشكل الأول منقوصا منه بل عنصرا محول، ونفس الشيء في حالة القيام بتعويض عنصر لأخر".[5]

---

[1]- حموش ذهبية، أعربي يسمينة، تجلي استعارة السفر في أنواع الخطابات، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة مولدي معمري، تيزي وزو، ص.45.

[2]- جميلة كروس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش أنموذجا، مذكرة نيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الادا ب والعلوم الإنسانية، تيزي وزو،2011م، ص.45.

[3]- ينظر، جورج لايكوف ومارك جونسون، استعارات التي نحيا بها، ص.151.

[4]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، الرباط،ط1991،1م، ص.19.

[5]- نفس المرجع، ص.20.

وهذا ما يمكن تطبيقه جذريا على الخطاب الروائي فالاستعارة البنيوية تبرز وتشد الانتباه في الوقت الذي تتشكل فيه استعارات أخرى عديدة (انطولوجية، مفهومية، اتجاهية) داخل الرواية.

ب/ الاستعارة المفهومية:

تشتغل الاستعارات المفهومية انطلاقا من بنية الخطاب ومن السياق الكلي،اذ يمنح سياق التداول، والتجربة الحياتية تصورات تقود تفكيرنا إلى استخلاص مفهوم محدد حول مسألة معينة، عن طريق تعابير استعارية وهو ما أشار إليه" امبرتو ايكو" في حديثه عن الاستعارة السياقية وهي استعارة النص، اي الاستعارة التي تكشف عن قاعدة ايديولوجية لمجتمع من المجتمعات، وبهذا يمكن اعتبار الاستعارات المفهومية بمثابة منظومة اجتماعية، يتم عبرها تشغيل كل المعارف والتجارب الثقافية والاجتماعية[1].

تقوم الاستعارات المفهومية بإنتاج مفاهيم جديدة إبداعية، للمواضيع والأشياء المجردة. ومن المهم أن نلاحظ انها تسمح عموما، بنفس أنواع التفكير المستخدمة في الميادين المستهدفة وتلك التي يمكن أن تنجز حول الميادين المصدر.

وقد قام كل من جورج لايكوف ومارك جونسون، ومايكل رادي زمارك تارتر بدراسة وتحليل الاستعارات المفهومية وبخاصة لايكوف وجونسون في مؤلفها "الاستعارات التي نحيا بها " حيث استقر رأيهما على ان الاستعارة في الأصل، هي عملية ذهنية وليست لغوية ...وقد أطلق عليها تسمية الاستعارة المفهومية، وهي استعارات تستند إلى التجربة الفردية، والنظرة الخاصة إلى العالم المحيط بنا والاستعارات المفهومية تصورية، وقد لا نشعر بها، ولكنها تكون مفهوما ذو قوة معرفية، يؤسسها الخطاب، لأنها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه.

3/ الانسجام الاستعاري:

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

[1]- محمد فتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986،ص.107.

تنسجم عبارة (الاوفر/ احسن) مع الأكثر فوق والجيد أما عبارة مثل (الأقل/ أحسن) فليست منسجمة مع هاتين الاستعارتين.

تنسجم عبارة "سيكون قدرك مرفوعا في المستقبل" مع استعارتي النخبة فوق والمستقبل فوق.

وهذه القيم متجذرة بصورة عميقة في ثقافتنا، فعبارة (سيكون المستقبل أحسن) تشكل مثالا على تصور التطور. "إننا ندعي أن كل القيم الثقافية التي تكون منسجمة مع نسق استعاري معين هس قيم موجودة بالفعل، بل نقول إن تلك القيم التي توجد وتكون متجذرة بعمق في ثقافتنا متلائمة مع النسق الاستعاري".[1]

وينبه مارك وجونسون إلى ان هناك طوائف تشترك في قيم أساسية وهي في الصراع مع الثقافة المهيمنة مثلا: بالنسبة إلى الاترابين يعتبر التصوران: الأصغر أجود والأقل أجود. من الممتلكات المادية كون هذه الأخيرة تحول دون نشاطهم الرئيسي الذي هو خدمة الله.[2]

[1]- جورج لايكوف، مارك جونسون الاستعارات التي نحيا بها، ص.41.

[2]- المرجع نفسه، ص.42.

* الاترابين- طائفة دينية لها نظام رهباني خاص جدا، ومما يشاع عنهم أنهم يمتنعون عن الكلام.

الفصل الثاني:
رواية الفراشات والغيلان
"دراسة تطبيقية"

أولا: الإستعارات الوضعية.

أ- الإستعارات الإتجاهية.

ب- الإستعارات الأنطولوجية.

ثانيا: الإستعارات غير الوضعية

أ- الإستعارات البنيوية.

ب- الإستعارات المفهومية

ثالثا: الإنسجام الإستعاري

أولا: الاستعارات الوضعية في رواية الفراشات والغيلان:

أ. الاستعارات الاتجاهية:

ارتبط وجود الإنسان بضرورة وجود الاتجاه، فلا تكاد خطاباتنا العامة والخاصة المتعلقة بالفاعل البشري تخلو من الدلالة على ارتباطه باتجاه ما.

وقد تحولت معرفتنا للمحيط البشري إلى خريطة محددة المعالم والوجهات، إننا لا نكاد نخوض غمار الأدب حتى نجد أنفسنا مرغمين على تحديد اتجاهاته. وباعتبار الرواية إستعارة كبرى فقد ضمت كمًا هائلا من الاستعارات الاتجاهية الفرعية من بينها:

- **استعارة الخضوع والضعف :** تجسد هذه الاستعارة كل من العبارات الآتية:

- أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر...[1]
- تمتد القهقهات عالية تلسع قلبي المرتجف كسقوط إقطاعي جبار ...[2]
- لماذا تخاف أسرتي وتستلم بهذا الشكل؟ وبهذه الطريقة؟[3]
- أسكت إنها الغيلان ...[4]
- إننا أبرياء ... لم نفعل شيئا ... ماذا تريدون منا؟ ماذا تطلبون؟[5]
- ضيعتكم يا أولادي ... ضيعتكم ...[6]
- تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي ...[7]
- ... اخترقت قلبي المترع بالخوف ...[8]
- مسحت العرق المتصبب على جبيني[9]
- راحت رجلاي الصغيرتان تتسابقان، لم أكن أعرف إلى أين أسير[10]
- كنا نخطف أرجلنا عن الأرض خطفا ونلتفت للوراء ...[11]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار هومة، ط2، سطيف، الجزائر، ص 07.
[2]- المرجع نفسه، ص 07.
[3]- الرجع نفسه ص 09
[4]- المرجع نفسه، ص 10.
[5]- المرجع نفسه، ص 11.
[6]- المرجع نفسه، ص 12.
[7]- المرجع نفسه، ص 12.
[8]- المرجع نفسه، ص 13.
[9]- المرجع نفسه، ص 14.
[10]- المرجع نفسه، ص 19.
[11]- المرجع نفسه ، ص 21.

- أحسست بحركة غير عادية[1]

- خفق قلبي فزعًا.[2]

- أتخيلهم على ذلك الشكل المفزع الرهيب.[3]

تستند العبارات الاستعارية السابقة إلى تجارب الفرد سواء كانت فيزيائية وثقافية، فمثلا: **التعثر والسقوط** نشاطان يتخذان وضعا أو اتجاها فيزيائيا سلفا، والسقوط نشاط يرتبط بالوضع الفيزيائي الذي يتخذه الجسم أثناء تعثره كما يتعلق بموضوعات مادية محسوسة.

غير أنه يمكننا أن نعبر عن الفشل والانهزام والخوف والرعب بالتصور المجرد ليغدو السقوط والتعثر والجري، ... حينها تصورًا معنويا مجردًا، جراء إسقاط حسية الفعل سقط مثلا على التصور المجرد **الفشل** وعلى هذا الأساس تكون أركان الاستعارة كالآتي:

يتمثل المستعار منه في: **إسقاط حسية الفعل تعثر، سقط** الذي يركز أساسا على الاتجاه الفضائي "تحت".

أما المستعار له يكمن في التصور المجرد أي "الفشل"، "الرعب"، "الخوف".

تساعدنا استعارة "الخضوع" و"الضعف" "تحت" في فهم تصور الفشل من خلال معرفتنا بها في تجربتنا الفيزيائية المباشرة مع محيطنا فوضعية السقوط مثلما نعلم ترتبط بالفشل والانهيار، وفهم مجال تصور الفشل وهو تصور مجرد يتم من خلال ارتباطه بالاتجاه الفضائي "تحت" الدال على السفلية، ومن خلال إسقاط حسية الفعل سقط على التصور المجرد، أي "الفشل" ورغم أن "الفشل" ليس فضاءً فيزيائيا إلاّ أننا ندرك أن الانهزام يتخذ منحى نحو الأسفل وما دامت السفلية فضاء فإننا نجعل من التصور المجرد أي الفشل خاضعا بدوره للتفضية فتكون معنويات الفرد في حالة الإحباط والشعور **بالانهيار والانهزام** في درجة دنيا وسفلى (السكوت، الضياع، الخوف، الفزع، الرهبة، الغربة، ...) وهذا ما يجعله يتواجد في الحضيض، وعلى الفرد أن يتجاوز هذه الحالة بالارتقاء إلى مستوى أرفع، ويتطلب ذلك صبرا وعزيمة بينما حين يكون الفرد في حالة فرح وسعادة تكون معنوياته مرتفعة، مما يجعل من معنوياته تتخذ بعدا أو اتجاها فضائيا فوقيا، على أساس كون السعادة تمتلك قمة، وهذا ما يعزز **استعارة اتجاهية تكمن في: "السعادة فوق"**، كون المرء حينها يصبح في وضعية استرخاء جراء حالته العاطفية الإيجابية التي يتواجد فيها، إذ عادة ما يكون المنهزم في أسفل الدرك بينما القوي يتبوأ القمة والصدارة دوما.

[1]- عز الدين جلاجين الفراشات والغيلان، ص 45.
[2]- المرجع نفسه، ص 45.
[3]- المرجع نفسه، ص 45.

ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

الفوز والإنتصار "فوق"	الفشل والإنهزام "تحت"
- معنويات مرتفعة	- معنويات محبطة
- الإستقرار	- الحرب والدمار
- الحرية والسلم	- الظلم والإضطهاد

وهكذا تصبح الأشياء التي تجعل المرء في حالة إيجابية كالفوز والانتصار توجد فوق، بينما الأشياء التي تجعل المرء فاشلا منحطا توجد تحت.
وتنتج استعارة "الخضوع والضعف تحت" عن إحتمالين إثنين هما:

أ. الاحتمال الأول: إذا أخذنا استعارة "الخضوع والضعف تحت"، والتي ترتكز أساسا على الاتجاه الفضائي " تحت " الدال على السفلية، باستقلال عن الواقع الحربي، وربطناها فقط بالحالة النفسية المفعمة بالمأساة والرعب والخوف والمشبعة بالهزيمة والضعف التي يتواجد فيها الراوي لهذه المأساة، فإن هذه الوضعية يمكن أن تطبق عليها ما يمكن فهمه بواسطة الحرب التي اعتبرها جورج لايكوف "بمثابة لعبة تنافسية، كون الحرب تستدعي وجود جملة من العناصر: **(خصوم أو متنافسون، انهزام أو انتصار، وجود نهاية واضحة ومحددة للعبة ...)"**[1] فنجد في روايتنا التي تطرقنا إليها أن المتنافسين هم الغيلان والفراشات حيث أن الغيلان: المستعمر، الهمجي، ...، أما الفراشات: الأطفال، البراءة، الوطن،...
وكانت نهاية هذه اللعبة بانتصار الفراشات البريئة على الغيلان الأشرار.
ب. الاحتمال الثاني: لو طبقنا استعارة "الخضوع والضعف تحت" على الواقع الحربي من زاوية استعارة الحرب لعبة تنافسية، باعتبار الغيلان والفراشات في حلبة الصراع والنزاع، فإنه حينها يمكننا أن ننظر إلى الاستعارة الاتجاهية السابقة وفق عناصر الحكاية الخرافية كيف لا وفكرة التعثر، السقوط توحي بالانهزام أمام منتصر واضح وبارز المعالم.

بما أن المهيمن والقوي عادة ما يتبوأ القمة والصدارة، فهذا ما يجعلنا نقدم لتصور القوة والهيمنة إتجاها فضائيا فوقيا، وهكذا نحصل على استعارة إتجاهية تكمن في: "الهيمنة والانتصار فوق" بينما الضعيف و المنهزم عادة ما يكون في أسفل الدرك فيمنحه اتجاها فضائيا تحتيا مما يفرز استعارة إتجاهية تتمثل في "الخضوع والضعف تحت" وذلك إستنادًا إلى تجاربنا الفيزيائية والثقافية مع محيطنا.

- **إستعارة المستقبل "أمام":** هذه الإستعارة تتراكم في لغتنا اليومية كما في مدونتنا التي وردت فيها أمثلة عديدة عنها كقول السارد :

[1] - ينظر- جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص 22.

- ... نموت جميعا ولا نستسلم ...[1]
- ... ويبعثون في الجميع الأمل ...[2]
- كان يدعو الجميع للثورة والمقاومة، فإما النصر وإما الاستشهاد لا بديل عنها[3]
- أنتم هم المستقبل أيها الصغار.[4]
- ... نهايته ستكون مزروعة بالورود الندية الفواحة.[5]

تستند استعارة "المستقبل أمام" إلى مرتكزات فيزيائية وثقافية تكمن في: إن تصور المستقبل ينظر إليه باعتباره قادم من الأمام، إننا ننظر إلى المستقبل وفق الاتجاه الذي نتحرك فيه ونتجه نحوه، أي وفق ما هو قادم نحونا أو في اتجاهنا، فأحداث المستقبل المتوقعة يفترض أنها تأتي من الأمام والمستقبل الذي نستقبله يعدُّ شيئا متحركا في اتجاهنا والزمن لا يمتلك إلا إتجاهين إثنين وهما: إما الاتجاه أمام أو وراء، ولا يمتلك إتجاها فوقيا أو تحتيا أو جانبيا.

يكمن المستعار منه في: إسقاط الاتجاه الفضائي "أمام" الذي يحمل دلالة الارتفاع المجرد بينما المستعار له يكمن في: المستقبل أي إخضاع التصور المجرد المستقبل للتفضية.

وفي هذا المقام، نحن لا نبين تصور المستقبل عن طريق تصور آخر مغاير تماما بقدر ما نقوم بتأسيس نسق كامل وشامل من التصورات المتعالقة، حيث نعثر على تعالق نسقي بين تصور المستقبل، وتصور البعد الفضائي "أمام" وهذا ما يمنح للتصور المجرد، أي المستقبل منحى فضائيا أماميا باعتباره حقل رؤيتنا، مما يفرز استعارة تصورية تكمن في المستقبل "أمام" وهذا ينتج جراء سريان تصور فضائي يتمثل في الاتجاه الفضائي" أمام" على التصور غير الفضائي الذي يكمن في التصور المجرد أي المستقبل.

بناء على ما سبق، نقول بأننا نحيا بالاستعارة، وهي جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري العادي الذي يسير حياتنا اليومية ويتجاوز استعمالها الخطاب اللغوي الراقي إلى الخطاب اليومي العادي.

- **استعارة الماضي "وراء":** نجد في لغتنا اليومية عبارات كثيرة مثل هذه العبارات الواردة في الرواية :
  - ... ذكريات الأيام الماضية الحلوة ...[6]
  - ... وأنا أذكر والدتي ...[7]

[1]- عز الدين جلاولي، الفراشات والغيلان، ص 26
[2]- الرواية، ص 44.
[3]- الرواية، ص 31.
[4]- الرواية، ص 67.
[5]- الرواية، ص 46.
[6]- لرواية، ص38.
[7]- الرواية، ص 40.

- وتذكرت الأيام الخوالي ...[1]
- ... إلى ذكرياته ... إلى القرية ... إلى المدرسة ...[2]

يتم النظر إلى الماضي وهو تصور مجرد باعتباره آتٍ في اتجاه وراء، وهذا ينتج جراء إسقاط الاتجاه الفضائي وراء على تصور غير فضائي يكمن في الزمن الماضي، مما يجعل من التصور المجرد أي الماضي يكتسب اتجاها فضائيا ورائيا.

يكمن المستعار منه في الاتجاه الفضائي "وراء" بينما المستعار له يتمثل في التصور المجرد أي الماضي، فقد تمت بنية استعارة "الماضي وراء" عن طريق الاتجاه الفضائي "وراء" كما ترتكز على تجاربنا طبيعة كانت أم فيزيائية أم ثقافية إذا أسندنا منحى أو اتجاها فضائيا ورائيا للتصور المجرد الماضي استنادا إلى تجاربنا.

والأمور التي تتعلق بالأزمنة السابقة والتي تم تجاوزها نقول عنها أنها خلفناها وراءنا أي تجاوزها الزمن.

- **استعارة الذكريات فوق:** ومثال ذلك:
  - إلى ذكرياته ...[3]
  - في كل شبر منها شيء من ذكرياته ...[4]
  - ... يعجز عن إعادتها فيستحضرها بالذاكرة[5]
  - ... تذكرت أيام الصيف ...[6]
  - وتذكرت سليمان ...[7]
  - وتذكرت محفظتي ...[8]
  - وتذكرت أمي فتلبدت سماء نفسي بالغيوم السوداء.[9]
  - وتذكرت حضن والدي الدافئ ...[10]

يتم النظر إلى التصور المجرد "الذكريات فوق" بمثابة إسقاط روائي وهي تتلاءم مع الاستعارة الوضعية التي نستعملها في لغتنا اليومية العادية كون جورج لايكوف ومارك جونسون يؤكدان بأن: « التعابير نوعان تعابير حرفية بسيطة، وتعابير مسكوكة وكلا

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 42.
[2]- الرواية، ص 44.
[3]- الرواية ، ص 46.
[4]- الرواية، ص 46.
[5]- الرواية، ص 46.
[6]- الرواية، ص 67.
[7]- الرواية، ص 52.
[8]- الرواية، ص 60.
[9]- الرواية، ص 60.
[10]- الرواية، ص 81.

النوعين يتطابق مع الاستعارة، ويشكل جزءًا من الكيفية اليومية العادية في الحديث عن الموضوع المطروح.[1]

يتمثل المستعار منه في تصور العلو المجرد الذي عبرنا عنه بواسطة الاتجاه الفضائي فوق والمستعار له يكمن في: التصور المجرد "الذكريات"، واستعارة "الذكريات فوق" يتم فهمها بمقتضى أساسها في تجربتنا وهي تنتج جراء إسقاط تصور العلو المجرد الذي يرتكز على الاتجاه الفضائي الدال على الارتفاع فوق، على تصور غير فضائي يكمن في الذكريات، وهو تصور ليس له اتجاه يلازمه.

ب. الاستعارات الأنطولوجية في رواية الفراشات والغيلان

استعارات الكيان والمادة: ويندرج ضمنها كل من:

- **استعارة "الرغبات كيان":** وأهم الاستعارات التي يمكن إدراجها ضمنها ونذكر منها:

- أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر... تنهش الحجارة زبدة ركبتي ...[2]
- ... أجري ... أعدو بسرعة أشد ... تستمر قهقهات الكلاب ...[3]
- لا مازلت بعيدة عني لن يصلوا إلي ... سألج الباب قبلهم ... سأغلقه خلفهم ...[4]
- ... سيتصدى لهم أبي ... سيقتلهم ... يقتلهم جميعا.[5]
- يجب أن أجلو الحقيقة الغامضة.[6]
- مددت يدي ... حملت أشلاء لعبتي ... حاولت جمعها من هنا وهناك ...[7]
- بل يجب أن نقاوم ... نموت جميعا ولا نستسلم[8]
- كان يدعو الجميع للثورة والمقاومة، فإما النصر وإما الاستشهاد.[9]
- حتى نعبر الحدود هل نجد مدارس نجلس إلى طاولاتها، ومعلمين نتلقى منهم العلم والمعرفة ؟[10]

تقدم لنا تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية والمواد أسسا إضافية لفهم استعارات أنطولوجية متنوعة، فنحن نتصور الرغبات باعتبارها كيانا ومادة، والرغبات (مستعار له) تمثل جملة من الأحاسيس بالطموحات والآمال (أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتحدى، الحقيقة مددت يدي، تقام، النصر، الاستشهاد) وهي تتسم بتجريدها، ننظر إليها على أساس كونها

---

[1]- ينظر- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحياها، تر- عبد الحميد جدفة، دار توبقال للنشر، ص 65.
[2]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 07.
[3]- الرواية، ص 07.
[4]- الرواية، ص 08.
[5]- الرواية، ص 08.
[6]- الرواية، ص 10.
[7]- الرواية، ص 16.
[8]- الرواية، ص 26.
[9]- الرواية، ص 31.
[10]- الرواية، ص 59.

مادة أو كيان (مستعار منه) يتواجد في جسم الإنسان وذلك يفصل تجاربنا مع محيطنا الفيزيائي، وتعاملنا مع الأشياء والمواد.

فنجد في العبارات الإستعارية (1-2-3) أن الطفل لديه رغبة كبيرة في الوصول إلى البيت لأنه يمثل له الأمان والاستقرار، ورغم إحساسه بالخوف والرعب فإن رغبته في الوصول زادت من طموحه بأن يقتل أبوه جميع الغيلان (سيتصدى لهم أبي ... سيقتلهم ... يقتلهم جميعا)[1]

عادة ما نموقل الأشياء، التصورات والانفعالات التي تتسع بغموضها وعدم محدوديتها فنجعلها كيانات تنتمي إلى منطقنا، وذلك بإقامة حدود واضحة لها، وبالتالي الإحالة عليها ووضعها في مقولات.

الرغبات بدورها متضمنة داخل وعاء، وهذا الوعاء يكمن في الجسم، والذي يخضع بدوره لتجربة الاتجاهات الفضائية داخل وخارج وبناء على ذلك، نتعامل مع الرغبات باعتبارها كيانا معزولا، وشيئا ينتمي إلى منطقتنا، كما نتعامل مع استعارات "الرغبات" السابقة كما لو كانت صادقة أو كاذبة بشكل حقيقي، ويعد النظر إلى الظواهر وفق هذه الطريقة أمرًا ضروريا لتحقيق حاجاتنا.

- **استعارة "العبء كيان":** وتتجلى فيما يأتي:

- أحس بالاختناق ... تزداد دقات قلبي ...[2]
- أعدو ... ألهث ... تنقطع أنفاسي ... يجف ريقي ...[3]
- ورميت بنفسي على الأرض ...[4]
- قطعت أختي الصغيرة أنفاسها ...[5]
- لزمت الصمت أنا أيضا نزولا عند رغبة أمي ...[6]
- سيرسم التاريخ مأساة بشرية أخرى ...[7]

يعد العبء (مستعار له) بمثابة كيان أو مادة (مستعار منه) ويمثل ثقل المسؤولية التاريخية التي على الراوي تحملها والصبر عليها (الاختناق، أعدو وألهث، تنقطع أنفاسي، الصمت، المأساة).

[1]- ا عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 08.
[2]- الرواية، ص 07.
[3]- الرواية، ص 08.
[4]- الرواية، ص 09.
[5]- الرواية ص 10.
[6]- الرواية، ص 10.
[7]- الرواية، ص 41.

إنه يحيل إلى المتاعب والمصائب المتهاطلة على الراوي والتي تحدق به والتخلص من العبء بعد تخلصنا من الكيان أو المادة التي تتواجد داخل الوعاء الذي يكمن في الجسم، والعبء شيء غير مرئي أو بالأحرى شعور بالحالة النفسية المفعمة بثقل المسؤولية الموكولة للشاعر، والتي أصبح مجبرا على تحملها بلا مرجعية قانونية.

ينبثق تصور العبء بشكل مباشر من تجاربنا، ومثلما ندرك أنفسنا باعتبارنا كيانات تخضع لتجربة الاتجاهات الفضائية، كذلك ننظر إلى أحاسيسنا وانفعالاتنا باعتبارها كيانات.

ورغم كون العبء مجرد إحساس وشعور معنوي إلا أنه، نظرنا إليه على أساس كونه كيانا ملموسا يمكن رؤيته.

- **استعارة "الزمن شيء متحرك":** ويتجلى ذلك في كل من:

- ... مجزرة وقعت في وضح النهار[1]
- ... الآن وقت صلاة الظهر ...[2]
- يلقانا بها كل صباح وعشية ...[3]
- ها الزمان يمر ...[4]
- في مكان ما ... في زمن ما ...[5]
- وخلت هذا المليّ دهرا ...[6]
- بكورنا كل صباح نسابق الطير ...[7]
- راح الكبير يلهث متسلق المرتفع ما بين السابعة والثامنة[8]
- ما زال النهار لم يسفر عن وجهه ...[9]
- عاد يرفع برقع الليل لتتجلى ملامحه ...[10]
- وها الفجر راح يمد خيوطه يسعى على الأرض في كبرياء ...[11]
- ... ونرقص على آخر الليل ...[12]
- وإن تعب يوم الغد سيكون أشد[13]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 17.
[2] - الرواية، ص 17.
[3]- الرواية، ص 21.
[4]- الرواية، ص 30.
[5]- الرواية، ص 32.
[6]- الرواية، ص 35.
[7]- الرواية، ص 36.
[8]- الرواية، ص 38.
[9]- الرواية، ص 41.
[10]- الرواية، ص 41.
[11]- الرواية، ص 42.
[12]- الرواية، ص 47.
[13]- الرواية، ص 48.

- حين بدأ الفجر يطارد ظلمة الليل نحو الغروب ...[1]
- حين أشرق الفجر ...[2]
- أرسما شمسا على وشك الشروق ... شمس الفجر ...[3]

تتم بنية نسق الزمن – وهو تصور مجرد- عن طريق استعارة أنطولوجية تتمثل في: "الزمن شيء متحرك"، وكأن الزمن يمكنه القيام بفعل: (الوضوح، المرور، التسابق، يلهث، التسلق، البيان، الظهور، السعي، المطاردة، الشروق.) وتعتبر من خصائصه الثابتة والملازمة له، وشأنه شأن بقية الأشياء المتحركة، ونحن نجعل من مثل هذه التعابير الإستعارية مجرد بديهيات ومسلمات لا صلة لها بالجانب الإستعاري للغة.

يعد الزمن (مستعار له) شيئا متحركا (مستعار منه) ينتقل من نقطة إلى أخرى حسب اتجاه الحركة، وزمن المستقبل يتصور باعتباره قادم في اتجاه الأمام، إنه يتحرك نحونا أو في اتجاهنا، بينما الماضي ننظر إليه على أساس كونه قادم من الوراء واعتبار الزمن شيئا متحركا يعد جزءا جوهريا من نموذج التصور الزمني الذي تمدنا به ثقافتنا ومع هذا الأساس، يتم إسناد الاتجاهات الفضائية أمام ووراء للزمن ليغدو حينها شيئا متحركا.

والاستعارة السابقة تعد جزءا لا يتجزأ من لغتنا اليومية العادية للتعبير عن الزمن، إذ تبدو عادية جدا لدرجة أننا لا ننتبه إلى طابعها الإستعاري كما نعتبرها مجرد أوصاف مباشرة لظواهرنا الفكرية غير أن الذي يتأمل بعمق في كنفها سيدرك –لا محالة- أنها تتضمن بين طياتها بعدا إستعاريا، ولا أدل على ذلك في تسميتها بالاستعارات الوضعية.

- **استعارة الذاكرة "وعاء":** وتتجلى فيما يلي:

- لم تغادر الصورة الفظيعة ذاكرتي[4]
- ... بذكرياتها وآمالها ...[5]
- ... وعادت بي الذكرى ...[6]
- تذكرت بكورنا كل صباح ...[7]
- عادت إلى مخيلتي ذكريات الأيام الماضية ...[8]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 52.
[2]- الرواية، ص 57.
[3]- الرواية، ص 75.
[4]- الرواية، ص 29.
[5]- الرواية، ص 36.
[6]- الرواية، ص 36.
[7]- الرواية، ص 36.
[8]- الرواية، ص 38.

- وتذكرت الجوائز ...[1]
- وأنا أذكر ...[2]
- على شانة ذاكرتي صورة ...[3]
- وتذكرت الأيام ...[4]
- فيستحضرها بالذاكرة ...[5]
- تذكرت أيام ...[6]
- وتذكرت سليمان ...[7]
- ليبقى ذكرى ...[8]
- تذكرت محفظتي ...[9]
- وتذكرت أمي ...[10]

- فرطت في ذاكرتي ...[11]
- وأعدت إلى ذاكرتي ...[12]
- وأنا أتذكر ...[13]
- وتذكرت حضن والدي ...[14]

تعد الذاكرة وعاء يتم فيه حفظ المعلومات فهي مستودع للاحتفاظ والتخزين، وفيها تكون المعلومات جاهزة ومنظمة للاستخدام وقت الحاجة، ويكمن المحتوى في الأسماء التي تم حفظها لتغدو الذاكرة (مستعار له) وعاء (مستعار منه) ينبثق بشكل مباشر مع تجاربنا مع محيطنا، فنحن ننظر إلى الوعاء باعتباره يحدد فضاء منتهيا، يشمل مساحة لها حدودها الواضحة وتتضمن مركزا وهامشا وحاوية كمادة تكمن في المعلومات، الخبرات والتجارب التي تم تخزينها وهي تتنوع من حيث المقدار.

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 39.
[2]- الرواية، ص 40.
[3]- الرواية، ص 41.
[4]- الرواية، ص 42.
[5]- الرواية، ص 47.
[6]- الرواية، ص 52.
[7]- الرواية، ص 55.
[8]- الرواية، ص 55.
[9]- الرواية، ص 60.
[10]- الرواية، ص 60.
[11]- الرواية، ص 62.
[12]- الرواية، ص 76.
[13]- الرواية، ص 76.
[14]- الرواية، ص 81.

تسلط استعارة "الذاكرة وعاء" الضوء على إحدى مظاهر الذاكرة وتكمن في التركيز على وظيفتها باعتبارها مستودعا وخزانا لحفظ المعلومات، وهذا ما يجعل منها وعاء إضافة إلى تضمنها لاتجاهات فضائية داخل وخارج، فشكلها يكمن في الوعاء، بينما محتواها يتمثل في الأسماء التي يتم حفظها.

بالاستعارات التشخيصية: أهم الاستعارات التي يمكن إدراجها ضمن هذا النمط نذكر:

- **استعارة الزمن شخص:**

- ... إلى مجزرة وقعت في وضح النهار.[1]
- ... وقت صلاة الظهر ...[2]
- ... التي كان يلقانا بها عند كل صباح وعشية.[3]
- ... كل صباح نسابق الطير إلى الطبيعة[4]
- ما زال النهار لم يسفر عن وجهه ...[5]
- لقد كان يرفع برقع الليل لتتجلى ملامحه[6]
- أصبحت الشمس مشرقة دافئة.[7]

ينظر للزمن في جل التعابير الإستعارية السابقة –وهو تصور مجرد- يلعب دور المستعار له، باعتباره شخصا يمثل المستعار منه، وتسند إليه جملة من الأعمال والأنشطة التي هي من خصائص الكائن البشري، وتكمن في أفعال: **الوضوح، التسابق، الإظهار، الرفع، التجلي**، وهي أنشطة بشرية نسبنها وعبرنا عنها بالزمن، من الوهلة الأولى تبدو الدلالة غير منطقية أو بالأحرى ليست سليمة أو مستقيمة، كون أفعال الوضوح، التسابق، الإظهار، تستند للإنسان وتنسب إليه لأنها ترتبط بالعقل والإرادة، غير أننا في التعابير السابقة أسندناها إلى غير العاقل أي الزمن.

تم إسناد الأفعال السابقة للزمن وهي في الأصل تتسبب للعاقل ومع ذلك قد عبرنا بها عن الزمن وكأنه لا وجود لتعابير مغايرة يمكنها تعويضها وبالتالي نقول: أن النسق التصويري الذي يبين فهمنا للإنسان وخصائصه هو نفسه من يوجد تفكيرنا في نسق تصويري مغاير، يكمن في الزمن، وهي تصورات نستعملها عادة في حياتنا اليومية كما ترتبط ارتباطا وثيقا بتفكيرنا لكونها من صميم نسقنا.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 17.
[2]- الرواية، ص 17.
[3]- الرواية، ص 21.
[4]- الرواية، ص 36.
[5]- الرواية، ص 41.
[6]- الرواية، ص 41.
[7]- الرواية، ص 73.

تمت بنية العبارات السابقة التي مثلنا بها الاستعارة التشخيصية "الزمن شخص" عن طريق تصورات إستعارية، وشأنها شأن كل الألفاظ والتعابير الجاهزة والمثبة بالتواضع في اللغة.

يجعلنا هذا النمط من الاستعارات ننظر إلى شيء غير بشري كالزمن باعتباره شخصا، حيث نعبر عن الزمن انطلاقا من محفزات خصائص وأنشطة بشرية ويمثل ذلك الوسيلة الوحيدة لمنحها معنى ودلالة يمكننا - في هذا المقام- الإشارة إلى مسألة مقبولية الاستعارة، والتي تتحدد بمدى خضوعها لقواعد المحادثة التي تعرف "بمبادئ غرايس، والتي تطرقنا إليها في المبحث النظري"[1] وتتعلق بقواعد "النوع، الكم، الطريقة والمناسبة"[2]، فإن كان النشاط الإستعاري حسب غرايس يتعلق باختراق القواعد الأربع التي ذكرناها سابقا فإنه في ظل هذا النمط من الاستعارات لدى جورج وجونسون مارك يستجيب للمعطيات الأربع السابقة ولا يخترقها.

نعتبر استعارة "الزمن شخص" استعارة صادقة لأنها تعكس الواقع بإحكام، وكأنه لا وجود لتعبير مغاير يمكنه الحديث عن الزمن بغير التشخيص فنحن نتحدث عن الزمن كما لو كان شخصا حقيقيا، وفي هذا الموضوع تتجلى استجابتها لمبدأ النوع أو الكيف.

وكذلك فالاستعارة السابقة تتضمن إثباتات حرفية، بالتالي استجابتها لمبدأ الوضوح، ومن هنا تتجلى طواعيتها لمبدأ الطريقة أو الأسلوب.

ثانيا: الاستعارات غير الوضعية في رواية الفراشات والغيلان

أ. الاستعارات البنيوية:

يتم النظر إلى هذا النمط من الاستعارات من خلال بنية نسق تصوري عن طريق نسق تصوري في مجال مغاير بشكل جزئي، حيث تتم بنية التصور الهدف عن طريق ما يدعى بالتصور المصدر، ويعرف هذا النوع **بالاستعارات البنيوية**، وأهم الاستعارات التي يمكن إدراجها في هذا السياق نذكر:

- **استعارة "الجدال حرب":** تجسد هذه الاستعارة كل من العبارات الآتية:

- دوي الرصاص ... أدركت أنهم قتلوا عمتي ...[3]
- خرجت الغيلان من بيتنا ...[4]

[1] - ينظر- من (الصفحة 20 إلى الصفحة 24) في الفصل الأول.
[2]- أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر- د.أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، نوفمبر، 2005، ص 238.
[3]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان، ص 19.
[4]- الرواية، ص 19.

- والأطفال نزلوا فيهم تذبيحا وخنقا وحرقا ...[1]
- ... وأحرقوهم بعد أن كبلوهم بالأسلاك[2]
- ... إلى مرافقته حيث المجزرة لدفن الموتى ...[3]
- هل سنبقى حتى يداهمنا الوحوش فيفعلوا بنا كما فعلوا بإخواننا؟[4]
- يجب أن يرحل ...[5]
- بل يجب أن نقاوم ... نموت جميعا ولا نترك أرضنا ...[6]
- نموت جميعا ولا نستسلم ... هؤلاء لا يفهمون إلا لغة القوة[7]
- هكذا يفعلون حين يتجرؤون على القيم ... ويغتالون المبادئ ...[8]
- وها التاريخ يلعن المتوحشين ويدين الكلاب المسعورة ...[9]
- وها أبناء البوسنة لم تزدهم الجرائم إلا عزما وكبرياء ...[10]
- ... دخول حرب شرسة، وأعدائنا يملكون العدد والعدة ...[11]
- طائرات ... مزمجرات ... شاحنات ... مدافع ... وجنودا ...[12]
- ... اندفعت واقفا صارخا وصوت الرصاص يلعلع فوق ظهر أمي ...[13]
- جريمة مقتلهم ...[14]
- وأحسست أن الصراع راح يغير مساره نحو الغرب ...[15]
- ... وطبع الموت على شفتيها ابتسامة ...[16]
- ... في غمرة الفرار من الموت والجميع شاهد على ذلك ...[17]
- ... لقد بدأ الحلفاء يقصفون دولة الصرب؟ ...[18]

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 19.
[2]- الرواية، ص 19.
[3]- الرواية، ص 25.
[4]- الرواية، ص 26.
[5]- الرواية، ص 26.
[6]- الرواية، ص 26.
[7]- الرواية، ص 26.
[8]- الرواية، ص 30.
[9]- الرواية، ص 30.
[10]- الرواية، ص30.
[11]- الرواية، ص 34.
[12]- الرواية، ص 34.
[13]- الرواية، ص 40
[14]- الرواية، ص 43.
[15]- الرواية، ص 57.
[16]- الرواية، ص 58.
[17]- الرواية، ص 62.
[18]- الرواية، ص 62.

- ... النصر لا يأتي من خارجنا يا شيخ ...[1]
- تلك المرأة التي ذبحوا صغيرها ...[2]
- ... الرعب والفزع في قلوب الجميع ...[3]

لفهم تجربة الجدال عادة ما نستعين بتصورات نفهمها بوضوح أكثر وتكون أكثر التصاقا بتجاربنا، فنحن نستعين بتصور الحرب (مستعار منه) قصد فهم تجربة الجدال (مستعار له).

إن الجدال عادة ما نعيشه ونجربه بنفس صيغة معاركنا الفيزيائية، ولا أدل على ذلك من تحول بعض جدالاتنا إلى عنف وضرب فيزيائي.

والطريقة التي يتم بها إنجاز الجدال ترتكز على معاركنا الفيزيائية حيث يبدو أنه لا وجود لفروق أو حدود فاصلة في مستوى الإنجاز بين الجدال والصراع الفيزيائي.

فنجد العبارات التالية تمثل استعارة "الجدال حرب" من خلال الصراع والنزاع والحرب (دوي الرصاص، قتلوا عمتي، الغيلان، الذبح والخنق والحرق، كبلوهم بالأسلاك، مجزرة، موتي، مقاومة، أرض، استسلام، القوة، جرائم، كبرياء، حرب شرسة، عدو، طائرات، مدافع، جنود، قصف، دولة الصرب، النصر...).

يغدو الانخراط في الحديث مضاهيا لمن يدخل في معركة جراء اعتبار الطرف الآخر خصما، بالتالي، القيام بمهاجمة موقع الخصم، وذلك بتقويض موقفه، وهدم استدلاله، وتبني كل السبل الممكنة لإرغامه على الانسحاب أو الاستسلام، كون كلا الطرفين يسعيان إلى تحقيق هدفهما، وكلاهما يتصور أن ثمة شيئا ما سيربحانه أو سيخسرانه، "وثمة مساحة سيتم الدفاع عنها والاستيلاء عليها"[4]. وتنبع الممارسات السابقة من صميم ثقافتنا، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بحياتنا اليومية، مما يجعلنا نقول بأن بنية الحديث تكتسب مظاهر من بنية الحرب، كون أنشطتنا وسلوكاتنا وإدراكاتنا تتطابق وتتوافق في جزء منها مع أنشطة وسلوكات و إدراكات من يصبح في حلبة الصراع والنزاع.

تمت بنية التصور والهدف (الجدال) جزئيا بواسطة التصور المصدر (الحرب) ورغم أن الجدال والحرب يعتبران شيئين مختلفين ونشاطين متباينين إلا أنه ثمة ترابطات نسقية تتسم بها تجاربنا، فتجربة الجدال هي أقل وضوحا قياسيا إلى ما يمكن إنجازه بواسطة الحرب، والجدال قد تمت بنيته جزئيا من خلال تصور الحرب.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 65.

[2]- الرواية، ص 76.

[3]- الرواية، ص 77.

[4]- ينظر- جورج لايكوف ومارك جونسون، الإستعارات التي نحيا بها، تر- عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 82.

- **استعارة "الزمن بضاعة رخيصة":** تعكس هذه الاستعارة في لغتنا اليومية عدد كبير من التعابير تتمثل في:
  - ... في الوقت الذي أشهر هو فوهة موته ...[1]
  - ... وقعت في وضح النهار ...[2]
  - ... عند كل صباح وعشية ...[3]
  - وارتفع آذان العشاء فقطع حيرتهم ...[4]
  - ... بكورنا كل صباح[5]
  - حين أشرق الفجر ...[6]
  - في الصباح زارنا الشيخ ...[7]
  - ... يجب أن نضع حاضرنا ومستقبلنا ...[8]
  - أنتم هم المستقبل ...[9]
  - ... هذا الصباح ...[10]

تتم بنية نسق الزمن (مستعار له) وهو تصور مجرد استنادا إلى نسق يكمن في البضاعة الرخيصة (مستعار منه)، وهي أكثر وضوحا مقارنة بالتصور الأول وما دام التاريخ لا يزال يكرر ذاته في كل لحظة فلا قيمة له، ولا فائدة تُرجى منه، وهذا ما يجعل منه بضاعة رخيصة لا يمكن تصريفها واستغلالها، مدام المكيال مائلا دوما للنقيض التاريخي (الصرب) باعتبار (كوسوفا) مسرحا للصراعات الدائرة، والأزمات المستمرة، وهذا ما يوسع المجال للتعامل مع الزمن بنوع من السخرية والعبثية، والتهكم عكس المجتمعات الغربية التي تنظر إلى الزمن باعتباره مالا له قيمة عظمى لذا ينبغي استغلاله في كل ثوانيه ودقائقه.

وما دامت المجتمعات الصناعية تتعامل مع الزمن باعتباره مالا فإن هذا ما دفع بلايكوف جورج وجونسون مارك إلى ربط استعارة "الزمن مال" بالمجتمعات الصناعية المتحضرة فمنحاها قدرة إنتاجية إقليمية كون الحضارات الراقية تتعامل مع الوقت باعتباره "قيمة ينبغي الحفاظ عليها وينبغي استثماره على أكمل وجه قصد تحقيق الربح".

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 13.
[2]- الرواية، ص 17.
[3]- الرواية، ص 21.
[4]- الرواية، ص 32.
[5]- الرواية، ص 36.
[6]- الرواية، ص 57.
[7]- الرواية، ص 65.
[8]- الرواية، ص 65.
[9]- الرواية، ص 67.
[10]- الرواية، ص 82.

وإذا كان الزمن لدى المجتمعات الغربية ينظر إليه على أساس كونه مالا يجب استثماره واستغلاله في كل ثوانيه ودقائقه، فإنه في ظل المجتمعات المتخلفة يتخذ موقفا مغايرا جراء النظر إليه بنوع من السخرية والعبثية ما دام بإمكاننا استرجاعه في كل لحظة نحو:

- عند كل صباح وعشية ...[1]
- ... يجب أن نصنع حاضرنا ومستقبلنا ...[2]

ومنه فإن الزمن في الرواية متخلخل، غير خاضع للبناء السردي الذي ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم الماضي إلى المستقبل إضافة إلى ذلك نجد الراوي ينطلق من الحاضر المؤلم ومنه ثمة إلى سرد الماضي ثم يعود إلى الحاضر وهكذا.

من هنا يتم فهم تجربة المجال الهدف (الزمن)، عن طريق تصور مغاير يدعى المجال المصدر، ويكمن في البضاعة الرخيصة، وهو تصور مبين جدا واضح جدا مقارنة بتصور الزمن الذي هو أكثر تجريدا.

والاستعارة "الزمن بضاعة رخيصة" لا تضيء فقط ما يعانيه الشعب الصربي فقط بل تمتد لتشمل المجتمعات المتخلفة، أي تسليط الضوء على بعض مظاهر الزمن باعتباره لا جدوى منه ولا فائدة ترجى منه وكذا استغلاله في الأحلام، وأوقات الفراغ وخدمة أغراض غير نافعة مثلما شأن المجتمعات المتخلفة، أما الوجه المغاير الذي تخفيه الاستعارة السابقة فهو يطابق ما تعيشه وتجربة المجتمعات الصناعية والمتقدمة.

ب. الاستعارة المفهومية:

باعتبار الرواية استعارة كبرى، ضمت استعارات فرعية من بينها:

- **استعارة "الفوضى مأزق":**

- ... نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوفا ...[3]
- أقاوم ، أتحدى ... أعد وبسرعة أشد ... تستمر قهقهات الكلاب أصيح مل ...[4]
- وقع أقدامهم يزلزل تحتنا الأرض يكاد يدك التبن فوق رؤوسنا ...[5]
- دوي الرصاص وسمعت عمتي البكماء تصيح ...[6]
- دوت في سمعي رصاصات اخترقت قلبي ...[7]
- ... دوي رشاشاتهم ...[8]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 24.
[2]- الرواية، ص 65.
[3]- الرواية، ص 07.
[4]- الرواية، ص 07.
[5]- الرواية، ص 09.
[6]- الرواية، ص 13.
[7]- الرواية، ص 13.
[8]- الرواية، ص 13.

- جثث مبعثرة هنا وهناك.[1]
- السقف كان مثقوبا بالرصاص.[2]
- لقد هدّ الغيلان العش الدافئ.[3]
- تطايرت أجزائها كأنها سقطت فوقها قنبلة ففجرتها ...[4]
- كانت النيران تلتهم معظم المنازل والأشجار.[5]
- كان الأثاث يحترق.[6]
- ارتفع ضجيج الجميع ... واختلطت الأصوات.[7]
- هناك رؤوس بلا أجسام.[8]
- هناك أجسام عارية.[9]
- صوت رصاص يلعلع فوق ظهر أمي ...[10]
- الدمع وحده قادر على كبح جماح الانفجار.[11]
- صدورنا براكين التحدي.[12]
- ينفجر في أعدائنا شواظا من نار ونحاس.[13]
- خطف الصغار.[14]
- دروب النشر والضياع.[15]

إن الوجه الحقيقي الذي تسعى [استعارة الفوض] إلى كشفه من خلال رواية [الفراشات والغيلان]، هو وجه **الظلم والدمار والاضطهاد** الناجم عن الحرب: من خلال الجرائم الشنيعة التي ارتكبها جنود الصرب في حق أهل كوسوفا وبتأكد هذا الأمر من خلال العبارات الإستعارية المؤسسة لهذه **الاستعارة المفوهومية** التي تؤكد على رسم صور [فوضى المجتمع] وآثارها في تعطيل عجلة التنمية الوطنية والرقي الإنساني.

---

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات الغيلان ، ص 14.
[2]- الرواية، ص 14.
[3]- الرواية، ص 16.
[4]- الرواية، ص 16.
[5]- الرواية، ص 18.
[6]- الرواية، ص 18.
[7]- الرواية، ص 26.
[8]- الرواية، ص 40.
[9]- الرواية، ص 40.
[10]- الرواية، ص 40.
[11]- الرواية، ص 51.
[12]- الرواية، ص 51.
[13]- الرواية، ص 52.
[14]- الرواية، ص 75.
[15]- الرواية، ص 82.

والاستعارة المفهومية الكبرى تتكون جراء تعالق مجموعة من الاستعارات الفرعية المختلفة، والتي تؤسسها مقولات منسجمة، وهذه العملية هي الأساس الذي يقوم عليه مصطلح الخطاب الإستعاري الذي يقتضي وجود استعارة كلية تتشعب إلى استعارات فرعية داخل الخطاب وقد لا يحس بها في هذا السياق فنتجاوز ذلك للنظر إلى العلاقة بين [الفوضى والاستعارة] بوجه خاص ف "من أجل أن نبقى واثقين من سيادتنا العقلية على العالم، لابد نردّ الفوضى إلى النظام أي تدرجها في مقولات، غير أن عملية إدراجها في مقولات لا تنجح دائما، إذ أن بعض اللسانيين اقترح وجود تحول بؤرة البحث من المقولات إلى حدود المقولة"[1]، معنى هذا أن فهم مغزى المقولة، هو ما يساعدنا على تصنيف الاستعارات إلى فرعية وكلية، إذ لا بد من محور ثابت تدوله حوله /في فلكه مجموعة من المقولات المؤسسة لمفهوم/ مفاهيم يعينها.

مما سبق تتضح أهمية المقولات في بناء الاستعارات المفهومية، وفي إشارة التصورات الإستعارية المختلفة، بناء على المزاوجة بين المعطيات الواقعية والرؤى الخيالية التي تشكل في النهاية النواة الأساسية لبناء الاستعارة الروائية الكبرى.

- **استعارة الحياة:** وهي وأهم الاستعارات التي يمكن إدراجها ضمنها نذكر:

- أحس بالدفء يغمر جسمي.[2]
- ألوان قوس قزح في عيون الأطفال.[3]
- علت شفتي ابتسامة حلوة.[4]
- أزهرت أمالي الصغيرة الحلوة.[5]
- يبعثون في الجميع الأمل.[6]
- يرموننا بالحلوة والزهور.[7]
- قد زال الرعب والهلع.[8]
- شفي الجرح.[9]

[1]- بيير ماراندا، جدل الإستعارة، مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا، تر- علي حاكم صالح، مجلة نوافذ، ع26، 2003، ص 76.
[2]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 40.
[3]- الرواية، ص 40.
[4]- الرواية، ص 40.
[5]- الرواية، ص 42.
[6]- الرواية، ص 44.
[7]- الرواية، ص 46.
[8]- الرواية، ص 62.
[9]- الرواية، ص 62.

- تشرق شمس قريتنا البرتقالية على قمة الجبل.[1]
- ترتفع راية المحبة والسلام.[2]

تقدم الرواية استعارات الحياة كمفهوم معارض بديل لاستعارات الفوضى، وهذه إستراتيجية بنائية خاصة تعتمد على تقابل كلي بين المفاهيم، ويتجلى ذلك من خلال تفكيك آليات بناء الاستعارات اليومية المحورية الناتجة عن استعارات فرعية من خلال علاقات التجانس والتعالق.

إن التشكيل الإستعاري المتنوع يجعل من الاستعارة المفهومية "عملية خلق جديدة في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كلن أبدع"[3] وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانسا كانت تفتقده، فهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة.

- **استعارة الموت:** وتتجلى ضمن العبارات التالية:
  - ... يغتال الهواء من حولي.[4]
  - أحس بالاختناق.[5]
  - تزداد دقات قلبي يكاد يطير مني.[6]
  - ... سيقتلهم يقتلهم جميعا.[7]
  - فإن أرادوا قتلنا فسيكون أول من يموت.[8]
  - ستقتلها هي وحدها.[9]
  - قتلوها ربما.[10]
  - إنها أرواح الموتى.[11]
  - تذكرت أختي الصغيرة ... أماتت هي أيضا.[12]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص 75.
[2]- الرواية، ص 84.
[3]- أبو عدنان الجاحظ، البيان والتبيين، تر-عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج1، 1948، ص90.
[4]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار هومة، ط2، سطيف، الجزائر، ص 07.
[5]- الرواية، ص 7.
[6]- الرواية، ص 7.
[7]- الرواية، ص 8.
[8]- الرواية، ص 11.
[9]- الرواية، ص 12.
[10]- الرواية، ص 13.
[11]- الرواية، ص 14.
[12]- الرواية، ص 19.

- ماتت ... ما الذي أزهق روحها الصغيرة ...[1]
- يغتالون المبادئ.[2]
- يقطعون رؤوسنا.[3]
- يغتالون الأمل في قلوبنا.[4]
- ماتت زوجته.[5]
- تفشي الموت خاصة بين العجزة والأطفال.[6]

إن هذه الاستعارة تنتج مفارقة عجيبة، وحتى نعي مفهوم (استعارة الموت) يتحتم علينا العودة إلى السياق الكلي، الذي تنتج عنه هذه الاستعارة المفهومية، إذ تختزل أسباب الدمار والظلم والاضطهاد وتلخص سلبيات الحرب التي لم تمحى آثارها إلى اليوم، إنها لا تكتفي بعرض المفهوم مجردا بل تغوص في تفصيل مسبباته تفصيلا دقيقا لتستحق الاستعارة بذلك أن تكون بحق أداة توضيح لما يجري، ويمكن أن تغير ما يجري، ولو كان ذلك في المدى البعيد.

فأن تلد البلاد الموت معناه أن تنتج الخراب، أن تصنع الدمار، أن تزرع الرعب واللا استقرار، أن تجتث السلام من أعماقه...الخ. وكلها تعابير حقيقة جدا، رغم ما تبدو عليه للوهلة الأولى من ميل مجازي، ما دام الواقع الحقيقي يوقع عليها، مغمض العينين تأكيده على ضرورة تفاعل المجالات التصورية، والمفاهيم المجردة المحسوسة، وهنا تتضافر الممارسات الاجتماعية الواقعية بالأسلوب الروائي الفني.

مما سبق يتضح أن الموت في الرواية يكون جوًا مأساويا شاحبا على صعيد المضمون لذلك فإنه في الوقت ذاته يشكل لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي، وإيقاعا ظاهرا مأساويا يسهم في خلق الحالة التوترية التي إن هدأت في لحظة عادت إلى توترها واشتعالها في لحظة ثانية، بعد إنتاج مفهوم جديد للموت الذي يعد الأكثر مرارة والأكثر حضورا في الرواية فهو بأشكاله المختلفة مستمر مؤلم ولذا فإن الشعور بالألم والظلم مسقمر في عمق رواية الفراشات والغيلان.

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص 15.
[2]- الرواية، ص 30.
[3]- الرواية، ص 45.
[4]- الرواية، ص 45.
[5]- الرواية، ص 55.
[6]- الرواية، ص 68.

ثالثا: الانسجام الإستعاري:

1. انسجام الاستعارات الوضعية: إن الأنساق الإستعارية تتفاعل وتتعالق فيما بينها، ويمكن تجسيد ذلك وفق ما يلي:

أ. انسجام الاستعارات الاتجاهية: لا تشتغل الأنساق الإستعارية بشكل منعزل ومنفرد، إنما تتفاعل فيما بينها وتتعالق، وهذا ما يؤدي إلى **اتساقها وانسجامها**، حيث نلاحظ أنه ثمة **التحام وترابط بين مجموع العبارات الإستعارية** التي تنطوي تحت لواء الاستعارات التي ترتكز على الاتجاهية الفضائية، والتي تطرقنا إليها في المبحث الأول من هذا الفصل، فهي تخضع لتنظيم داخلي وخارجي مما يجعل أجزاء النص متماسكة فيما بينها.

يتم النظر من خلال الاستعارات الاتجاهية إلى التصورات المجردة، والتي تكمن في تصورات: **الخضوع والضعف، المستقبل، الماضي، الوعي، اللاوعي، الذكريات** باعتبارها إسقاطا لاتجاهات فيزيائية تنبثق بشكل مباشر من تجاربنا اليومية مع محيطنا، وتتجلى في الأبعاد الفضائية الآتية: **فوق، تحت، أمام ووراء**، وتبعا لما سبق، يتخذ تصور كل من الوعي والذكريات منحى فضائيا نحو **"الأعلى فوق"** كما يتخذ تصور الخضوع والضعف اتجاها فضائيا نحو **"الأسفل تحت"**، إضافة إلى اتخاذ كلا من التصورين المجردين الدالين على الزمن أي الماضي والمستقبل اتجاهين فضائيين، الأول نحو الوراء والثاني في اتجاه الأمام.

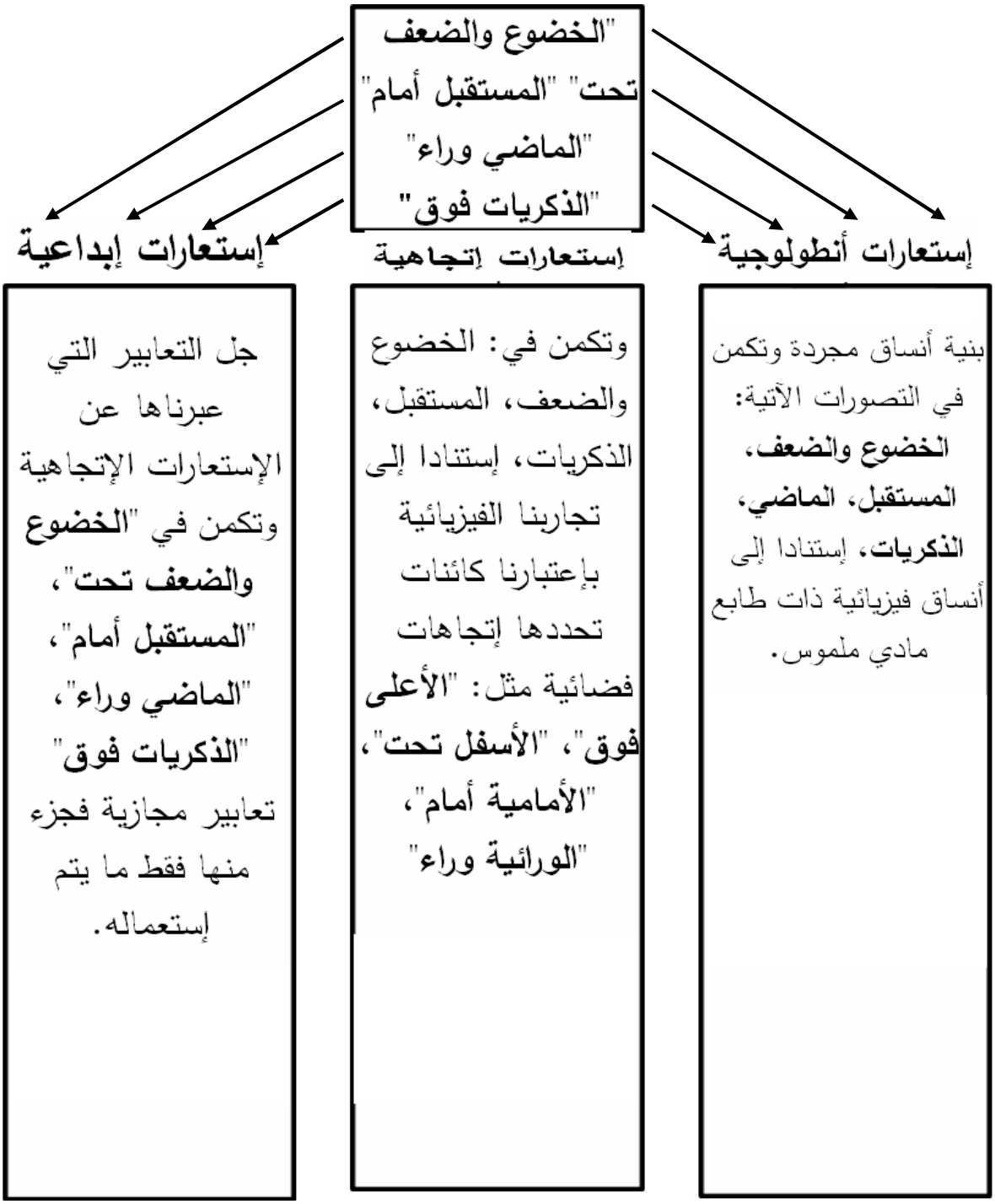
تنتج الاستعارات الاتجاهية السابقة عن عمليتين إستعاريتين هما:

- **استعارات أنطولوجية (وجودية):**

يتم من خلالها النظر إلى التصورات المجردة، والتي تكمن في: الخضوع والضعف، والمستقبل، والماضي، والذكريات بإعتبارها أشياء مادية ملموسة يمكن موقلتها وهندستها.

- **استعارات إبداعية أو تخييلية:**

جميع التعابير التي خصصنا بها مختلف تصوراتنا الإستعارية التي تقوم على الاتجاهات الفضائية تعابير مجازية مثل: "الخضوع والضعف تحت"، "المستقبل أمام"، "الماضي وراء" و "الذكريات فوق"، وجزء منها فقط ما يتم استعماله في بنية تصوراتنا العادية، ويمكن تمثيل ذلك وفق المخطط الآتي:



البنية الاشتقاقية للاستعارات الاتجاهية

تخضع الاتجاهية السابقة لما يدعى بالنسقية الداخلية والنسقية الخارجية وتجسيد ذلك يكون كالآتي:

أ. النسقية الداخلية:

تخضع الاستعارات الاتجاهية التي تقوم على الاتجاهات الفضائية لما يدعى بالنسقية الداخلية فاستعارة **"الخضوع والضعف تحت"** تتضمن نسقا منسجما من الاستعارات التي تندرج ضمن نفس الاتجاه الفضائي "تحت" الذي يحمل دلالة السفلية وتتمثل في:

- أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر ...[1]

- تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي ...[2]

تتخذ كل من الاستعارتين السابقتين اتجاها فضائيا دالا على السفلية "تحت" إنهما تندرجان ضمن نفس التصور الذي يكمن في تصور الخضوع والضعف الذي يتخذ منحى فضائيا سفليا لكونه ينبثق بشكل مباشر من مجموع وظائفنا الحركية بالنظر إلى حقل الجاذبية وهندسة أجسادنا غير أن النسق السابق سيفقد اتساقه لو أدرجنا ضمنه تعبير استعارة من قبيل "أجري ... أتعثر ... أنهض ... أعدو ... أتعثر ..." والذي يحيل إلى كون الراوي في حالة نفسية مفعمة بالإحباط والشعور بالخوف والذل والهزيمة والسقوط في حين يجعل مثلا من استعارة " إننا أبرياء ... لم نفعل شيئا ..."[3]

يحمل دلالة كون مستويات الراوي مرتفعة، ومفعمة بنشوة الانتصار والشجاعة والإستعاراتان الإتجاهيتان السابقتيان (1) و (2) تتسقان فيما بينهما وتتعالقان، ويمكن تمثيل ذلك كالآتي: (1) و (2) تحقيق اتساق داخلي ، (3) غياب الاتساق الداخلي.

كما نجد اتساقا داخليا في مستوى الاستعارة الاتجاهية والتي تكمن في: **"المستقبل أمام"** باعتبارها تشكل نسقا من التصورات المتعالقة، وليس مجرد حالات معزولة وصدفوية ويتجسد ذلك عبر الاستعارتين الآتيتين:

- نموت جميعا ولا نستسلم ...[4]

- كان يدعو الجميع إلى الثورة والمقاومة، فإما النصر وإما الاستشهاد ...[5]

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار هومة، ط2، سطيف، الجزائر، ص 07.
[2]- الرواية، ص 12
[3]- الرواية، ص 11.
[4]- الرواية، ص 26.
[5]- الرواية، ص 31.

يطبع الاستعارتين السابقتين ملمح نسقي، فكلاهما تنزويان تحت لواء الاتجاه الفضائي "أمام" كون المستقبل يتصور باعتباره قادم في اتجاه الأمام، وذلك استنادا إلى تجاربنا الفيزيائية والثقافية مع محيطنا، أما غياب الاتساق فيظهر أثناء إضافتنا لجملة مغايرة يتخذ فيها المستقبل اتجاها معاكسا "وراء" وذلك ما لا ينسجم مع ثقافتنا، أنشطتنا ومعتقداتنا ويتجلى ذلك في عبارة.

- ... ذكريات الأيام الماضية الحلوة ...[1]

يتخذ فيها معنى المستقبل اتجاها فضائيا ورائيا ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

- (1) و(2) تحقيق اتساق داخلي
- (3) غياب الاتساق الداخلي.

ب. النسقية الخارجية:

يتعلق هذا النمط من الاتساق بالترابط الذي يحصل بين الاستعارات الاتجاهية السابقة أي أن جل التصورات تندرج تحت نفس الاتجاه الفضائي الذي ينبثق بشكل مباشر من تجاربنا مع محيطنا الفيزيائي والثقافي، فاستعارة " الوعي فوق" تقدم لنا إتجاها نحو الأعلى، والاتجاه الفضائي فوق ينسجم مع باقي التصورات الإستعارية التي تخضع لنفس الاتجاه الفضائي فوق الدال على الارتفاع المجرد، إي اتساق الاستعارة السابقة مع استعارة "الذكريات فوق" فجامعهما المشترك يكمن في تصور العلو المجرد المعبر عنه بواسطة الاتجاه الفضائي فوق والذي تم إسقاطه على التصورات السابقة ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

فوق

الوعي الذكريات

وتنسجم استعارة "الخضوع والضعف تحت" مع بقية التصورات الإستعارية الخاضعة أو التي تندرج تحت الاتجاه الفضائي الدال على السفلية "تحت" أي انسجام الاستعارة السابقة مع استعارة "اللاوعي تحت"، والتي تنطوي بدورها تحت لواء الاتجاه الفضائي الدال على السفلية ويمكن تمثيل ذلك كالآتي:

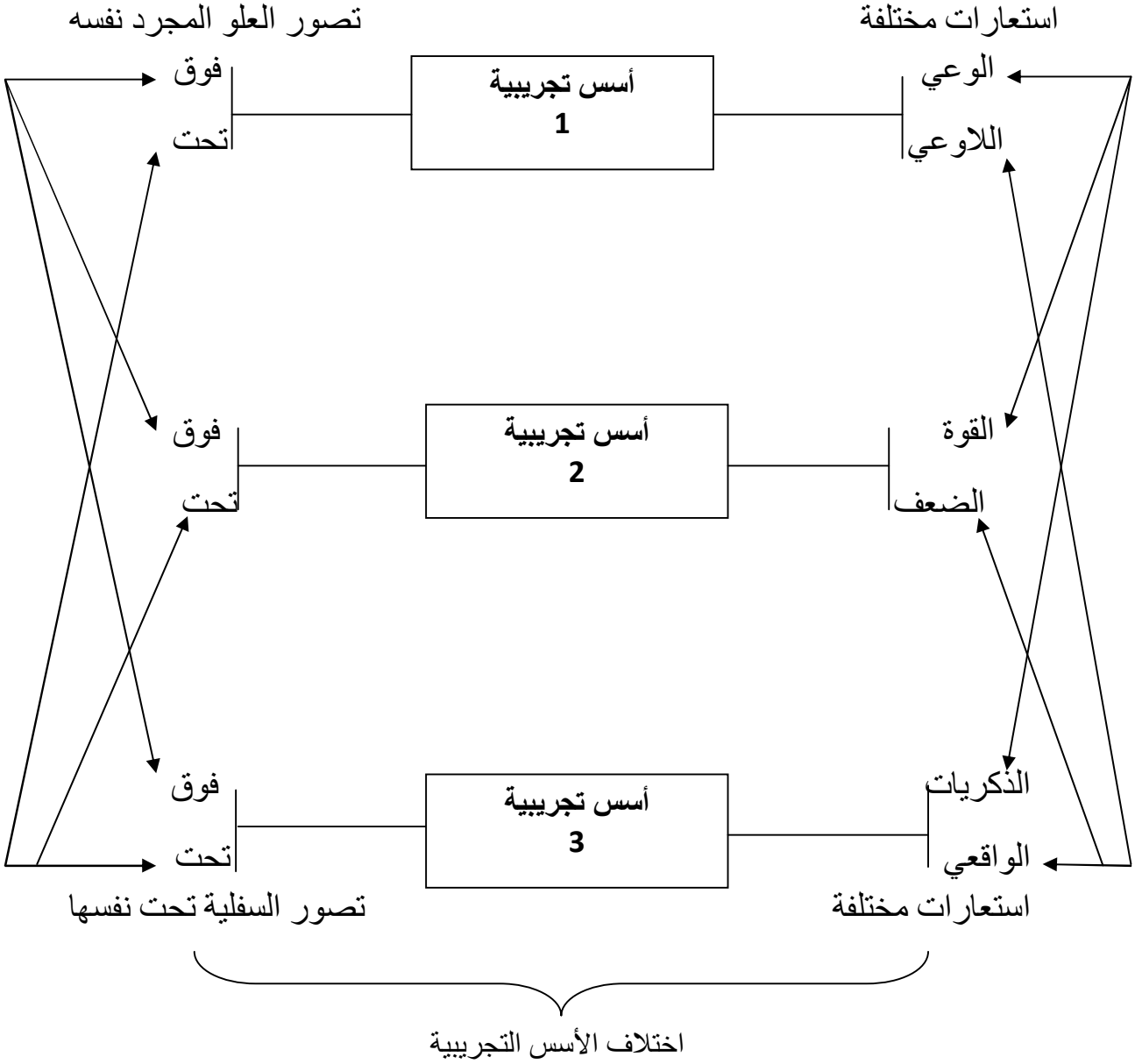
الوعي الخضوع والضعف

تحت

يلعب الأساس التجريبي دورا مهما في فهم الاستعارات، فرغم تصور العلو "فوق" وتصور السفلية "تحت" هو نفسه الذي نجده في كل الاستعارات السابقة إلا أن التجارب التي

[1]- عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 38.

ترتكز عليها هي جد مختلفة على سبيل المثال لا الحصر اختلاف الأساس أو البعد التجريبي لاستعارة "الوعي فوق" على الأساس التجريبي لاستعارة "الذكريات فوق"، وكذا اختلاف الأساس التجريبي لاستعارة "الخضوع والضعف تحت" عن نموذج الأساس التجريبي الذي ترتكز عليه استعارة "اللاوعي تحت" الدال على السفلية وهذا لا يعني وجود مفاهيم مختلفة للعلو أو الارتفاع ولكن مرجع ذلك يعود إلى كون البعد العمودي الذي يكون مسجلا في تجاربنا بطرق متنوعة ومختلفة مما يؤدي لا محالة إلى إنشاء استعارات اتجاهية مختلفة ومتغايرة والبعد التجريبي يعد عاملا جوهريا في جعل الاستعارات مترابطة، كما يسمح بجعلها أدوات للفهم.[1]

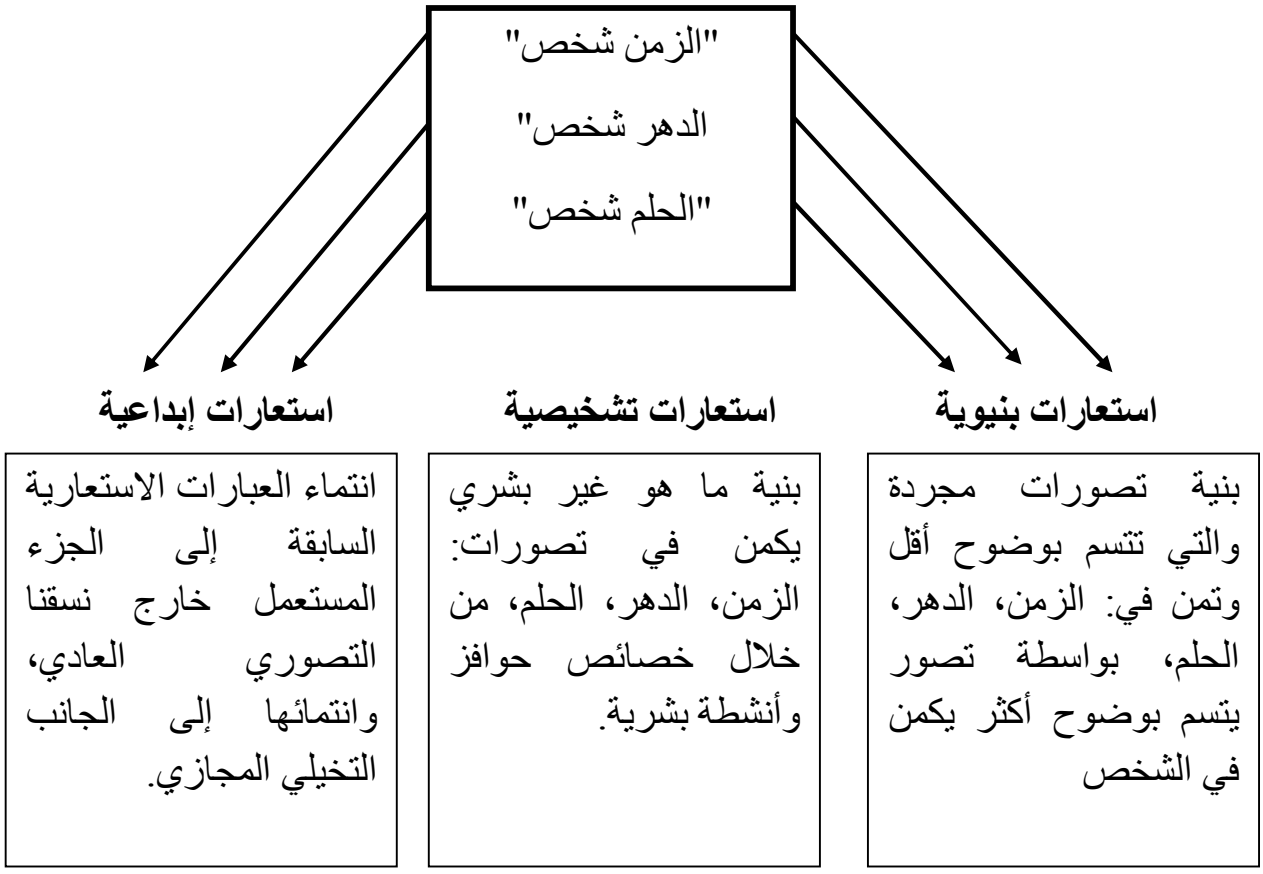


[1]- ينظر- جورج لايكوف ومارك جونسون، الإستعارات التي نحياها، تر- عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 39.

انسجام الاستعارات الأنطولوجية الوجودية: تخضع الاستعارات الأنطولوجية بدورها للانسجام ويمكن تجسيد ذلك فيما يلي:

أ. انسجام الاستعارات التشخيصية:

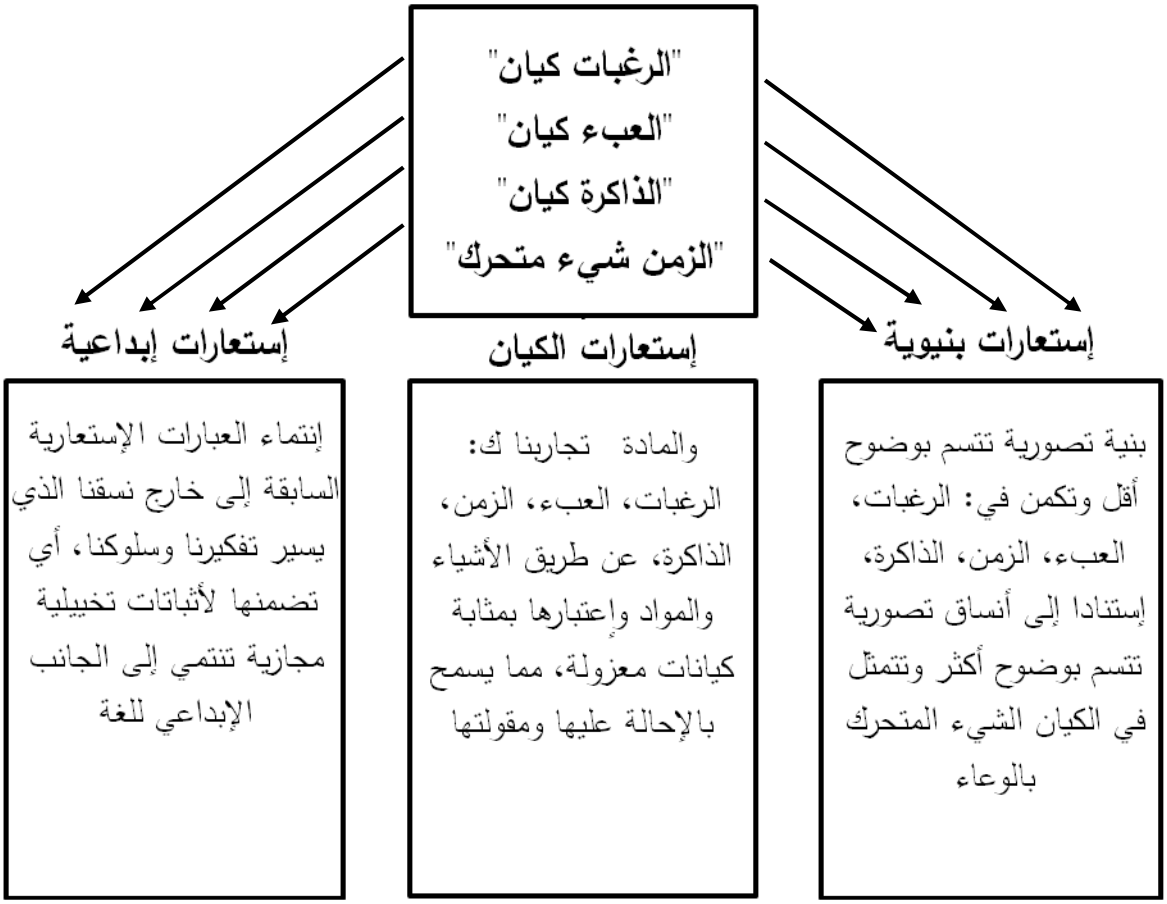
تتبني على تخصيص تصورات مجردة يجعلها كائنا بشريا ومن خلالها نفهم مختلف تجاربنا المتنوعة والتي تتعلق لكيانات غير البشرية عن طريق أنشطة، حوافز وخصائص بشرية، وهي لا تشتغل بشكل منعزل ومنفرد عن باقي الأنماط الإستعارية الأخرى، وإنما تتفاعل وتتعالق مع كل من الاستعارات البنيوية، وكذا مع الاستعارات الإبداعية ويمكن تمثيل ذلك وفق الشكل الآتي:



البنية الاشتقاقية للاستعارات التشخيصية

ب. استعارات الكيان والمادة:

تخضع بدورها لقضية الانسجام الإستعاري، فهي تنسجم مع كل من الاستعارات البنيوية والاستعارات الإبداعية، ويمكن تجسيد ذلك عبر المخطط الآتي:



البنية الاشتقاقية لاستعارات الكيان والمادة

ج. انسجام الاستعارات البنيوية

ترتكز الاستعارات البنيوية على بنية أنساق تتسم بوضوح أقل عن طريق أنساق تصورية تتسم بوضوح أكبر وهي بدورها تنسجم مع كل من الاستعارات الأنطولوجية (الوجودية) وكذا الاستعارات الإبداعية، وتمثيل ذلك يكون كالآتي:

البنية الاشتقاقية للاستعارات البنيوية

الملاحق

الاستعارة	أنواعها	قراءة عامة
- أجري – أتعثر – أنهض – أعدو - أتعثر - تمتد القهقهات عالية تلسع قلبي المرتجي كسقوط إقطاعي جبار.. - لماذا تخاف أسرتي وتستسلم بهذا الشكل؟ وبهذه الطريقة؟. - اسكت إنها الغيلان. - إننا أبرياء لم نفعل شيئا. ماذا تريدون منا؟ ماذا تطلبون؟ . - ضيعتكم يا أولادي، ضيعتكم. - تهاوى أيدي جثة هامدة فوق جدتي. - اخترقت قلبي المترع بالخوف - مسحت العرق المتصبب من جبيني. - راحت رجلاي الصغيرتان تتسابقان، لم أكن أعرف أين أسير. - كنا نختطف أرجلنا خطفا وتلفت للوراء. - أحسست بحركة غير عادية. - خفق قلبي فزعا. - أتخيلهم على ذلك الشكل المفزع الرهيب. - نموت جميعا ولا نستسلم. - **ويبعثون** في الجميع الأمل. - كان يدعو الجميع للثورة والمقاومة، فإما النصر وإما الاستشهاد لا بديل عنها. - أنتم هم المستقبل أيها الصغار. - .... نهايته ستكون مزرعته بالورود الندية الفواحة. - ذكريات الأيام الماضية الحلوة. - وأنا أذكر والدتي. - وتذكرت الأيام الخوالي. - إلى ذكرياته إلى القرية. - إلى المدرسة. - إلى ذكرياته. - في كل شبر منها شيء من ذكرياته. - يعجز عن إعلانها فيستحضرها بالذاكرة. - تذكرت أيام الضيق. - وتذكرت سليمان. - وتذكرت محفظتي. - وتذكرت أمي فتلبدت سماء نفسي بالغيوم السوداء. - وتذكرت حضن والدي الدافئ.	وضعية اتجاهية	- من خلال قراءتنا الاستعارات الوضعية الاتجاهية نجد في الرواية 30 استعارة اتجاهية تندرج تحت أنواع مختلفة (استعارة الخضوع والضعف تحت، استعارة المستقبل أمام، استعارة العبء كيان). مما سبق نستنتج أن للاستعارة الاتجاهية دلالات مختلفة (السقوط، الانهيار، الانهزام، الخوف، الهيمنة، والانتصار). إذ نجد أن دلالة السقوط (الانهيار) والانهزام هي الدلالة الأكثر تواجدا في الرواية وهذا يدل على مدى معاناة الشعب الكوسوفي من الحرب والاستعمار.

- أجري... أتعثر... أنهض... أعدو... أتعثر... تندهش الحجارة زبدة ركبتي. - أتحدى - أعدو بسرعة أشد – تستمر قهقهات		- من خلال قراءتنا للاستعارات الأنطولوجية نجد 57 استعارة أنطولوجية في

الكلاب. - لا مازالت بعيدة لن يصلوا إلى... سألج الباب قبلهم... سأغلقه خلفهم. - سيتصدى لهم أبي – سيقتلهم – يقتلهم جميعا. - يجب أن أحلق الحقيقة الغامضة. - مددت يدي.. حملت أشلاء لعبتي... حاولت جمعها من هنا وهناك. - بل يجب أن تقام نموت جميعا ولا نستسلم. - كان يدعوا الجميع للصورة والمقاومة، أما الموت أو الاستشهاد. - حين نعبر والجد هل نجد المدارس نجلس إلى طاولاتها، ومعلمين نتلقى منهم العلم والمعرفة. - أحس بالاختناق.. - تزداد دقات قلبي.. - أعدو ، ألهث، تتقطع أنفاسي، يجف ريقي.. - ورميت بنفسي على الأرض. - قطعت أختي الصغيرة أنفاسها. - لزمت الصمت أنا أيضا نزولا عند رغبة أمي. - سيرسم التاريخ مأساة بشرية أخرى. - مجزرة وقعت في وضح النهار. - الآن وقت صلاة الظهر. - يلقانا بها كل صباح وعشية. - ها الزمن يمر... - في مكان ما... في زمن ما... - دخلت هذا المليء دهرا. - بكورنا كل صباح نسابق الطير. - راح الكبير يلهث متسلقا المرتفع ما بين السابعة والثامنة. - مازال النهار لم يسير عن وجهه. - كاد يرفع الليل لتتجلى ملامحه... - وها الفجر راح يمد خيوطه يسعى على الأرض في كبريائه. - ونرقص على آخر الليل... - وإن تعب ليوم الغد سيكون أشد. - حين يبدأ الفجر يطارد ظلمة الليل نحو الغروب... - حين أشرق الفجر... - أرسم شمسا على وشك الشروق... شمس الفجر. - لم تغادر الصورة الفظيعة ذاكرتي. - بذكرياتها وآمالها. - وعادت بي الذاكرة.. - تذكرت بكورنا كل صباح.	**وضعية (أنطولوجية)**	الرواية، وهي أيضا تندرج ضمن استعارات صغرى تتفرع عنها (استعارة الرغبات كيان، استعارة الزمن لشيء متحرك، استعارة الذاكرة وماء، الاستعارات التشخيصية)، ومنه نستنتج أن هذه الاستعارات الصغرى تحمل دلالات مختلفة: (العبء، التعب، الزمن، الذكريات، الشخصيات)، ومن هذه الاستعارات الصغرى تولد الاستعارة الكبرى الأنطولوجية التي تتميز بتعدد الدلالات وتنوعها وهذا إذا دل على شيء فإنه يدل على تطور الأحداث في الرواية وتفاقمها لهذا نجد أن للاستعارات الأنطولوجية جزء كبير في الرواية.

- عادت إلى مخيلتي ذكريات الأيام الماضية... - وتذكرت الجوائز - وأنا أذكر.. - على شاشة ذاكرتي صورة.. - وتذكرت الأيام.. - فسيستحضرها بالذاكرة. - تذكرت الأيام. - وتذكرت سليمان. - لتبقى ذكرى.. - تذكرت محفظتي. - وتذكرت أمي. - في ذاكرتي. - وأعدت إلى ذاكرتي. - وأنا أتذكر. - وتذكرت حضن والدي. - إلى مجزرة وقعت وضح النهار. - .. وقت صلاة الظهر. - .. التي كان يلقانا بها عند كل صباح وعشية. - .. كل صباح نسابق الطير إلى الطبيعة. - ما زال النهار لم يسفر عن وجهه. - لقد كاد يرفع برقع الليل لتتجلى ملامحه. - أصبحت الشمس مشرقة دافئة.		

- دوى الرصاص.. أدركت أنهم قتلوا عمتي.. - خرجت الفئران من بيتنا. - والأطفال نزلوا فيهم تذبيحا وخنقا وحرقا. - ..وأحرقوهم بعد أن كبلوهم بالأسلاك. - ..إلى موافقة حيث المجزرة لدفن الموتى. - هل ستبقى حتى يداهمنا الوحوش فيفعلوا بنا كما فعلوا بإخواننا؟ - بل يجب أن تقام.. نموت جميعا ولا نترك أرضنا. - نموت جميعا ولا نستسلم.. هؤلاء لا يفهمون إلا لغة القوة. - هكذا يفعلون حين يتجرؤون على القيم ويغتالون المبادئ.. - وها التاريخ يلعن المتوحشين ويدين الكلاب المسعورة. - وها أبناء البوسنة لم تزدهم الجرائم إلا عزما وكبرياء. - دخول حرب شرسة وأعداؤها يملكون العدد	**غير وضعية (بنيوية)**	- من خلال قراءتنا للاستعارات البنيوية لا نجدها بالقوة التي وجدنا فيها الاستعارات الأنطولوجية، إذ نلاحظ أنه يوجد في الرواية 32 استعارة بنيوية، وهي كذلك تندرج تحتها استعارات صغرى: (استعارة الجدال حرب، استعارة الزمن بضاعة رخيصة). مما سبق نستنتج أن الاستعارات البنيوية تحمل دلالة الحرب (الجدال) والحرب بدورها تحمل دلالات مختلفة (العنف، الدمار) وقد ارتبطت دلالة الحرب بالزمن

والعدة. - طائرات - مزمجرات... شاحنات..مدافع – وجنودا.. - اندفعت واقفا صارخا وصوت الرصاص يلعلع فوق ظهر أبي. - جريمة مقتلهم. - وأحسست أن الصراع رام يغير مساره نحو الغرب. - ..وطبع الموت على شفتيها ابتسامة. - في غمرة الفراش من الموت والجميع شاهد ذلك. - ..لقد بدأ الخلفاء يقصفون دولة الصرب؟ - النصر لا يأتي من خارجنا يا شيخ. - تلك المرأة التي ذبحوا صغيرها. - الرعب والفزع في قلوب الجميع. - في الوقت الذي أشهر فوهة موته - وقعت في وضح النهار - عند كل صباح و عشية - و ارتفع اذان العشاء فقطع حيرتهم - بكور تأكل صباح - حين أشرق الفجر - في الصباح زارنا الشيخ - يجب أن نضع حاضرنا و مستقبلنا - أنتم هم المستقبل - هذا الصباح		(التاريخ) إذ أن الزمن يكرر نفسه ما دامت كوسوفا مسرحا للصراعات والأزمات الدائمة، ومنه نستنتج أن (استعارة الجدال حرب واستعارة الزمن بضاعة رخيصة) استعارتان صغرتان تشكلان استعارة كبرى هي الاستعارة البنيوية.

- نباح جنود يلسع قلبي الصغير خوف - أقاوم ، أحدى ، أعدو بسرعة - أشد ... تستمر قهقهات الكلاب - وقع أقدامهم يزلزل تحتنا الأرض يكاد يدك البيت فوق رؤوسنا - دوى الرصاص و سمعنا عمتي البكماء تصيح - دون في سمعي رصاصات احترق قلبي - دوي رشاشاتهم - جثث مقبرة هنا و هناك - السقف كان مثقوبا بالرصاص - لقد هد الغيلان العش الهادئ - تطايرت أجواؤها تماما سقطت فوقها قنبلة ففجرتها	غير وضعية (مفهومية)	- من خلال قراءتنا للإشعارات المفهومة نلاحظ وجود 41 استعارة مفهومة تندرج ضمنها استعارات صغرى (استعارة الفوضى مأزق _ استعارة الحياة وعي _ استعارة الموت) نستنتج هذه الاستعارات البنيوية عمل دلالات مختلفة فاستعارة الفوضى مأزق تدل على الظلم و الدمار والاضطهاد فالحرب تخلف سوى الدمار و العنف و الخوف .. الخ في حين نجد "استعارة الحياة وعي " "كاستعارة

- كانت النيران تلتهم معظم المنازل و الأشجار - كان الأثاث يحترق - ارتفع ضجيج الجميع و اختلطت الأصوات - هناك رؤوس بلا أجسام - هناك أجسام عارية - صوت رصاص يلعلع فوق ظهر أمي - الدمع وحده قادر على جمام الانفجار - صدورنا براكين التحدي - ننفجر في اعدائنا شواظا من نار و نحاس - خطف الصغار - دروب التشرد و الضياع - أحسست بالدفء يغمر جسمي - ألوان قوس قزح في عيون الأطفال - علت شفتي ابتسامة حلوة - أزهرت آمالي الصغيرة الحلوب - يبعثون في الجميع الأمل - يرموننا بالحلوة و الزهور - قد زال الرعب و الهلع - شفي الجرح - تشرق شمس قريتنا البرتقالية على قمة الجبل - ترتفع راية المحبة و السلام - يغتال الهواء من حولي - أحس بالاختناق - تزداد دقات قلبي يكاد يطير مني - سيقتلهم يقتلهم جميعا - فإن أرادوا قتلنا فسيكون أول من يموت - سيقتلها هي وحدها - قتلونا جمعا - إنها أرواح الموتى - تذكرت أختي الصغيرة أماتت هي أيضا - ماتت .. مالذي أزهق روحها الصغيرة - يغتالون - يقطعون رؤوسنا - يغتالون الأمل في قلوبنا - ماتت زوجته - تفشى الموت خاصة بين العجزة و الاطفال		معارضة لاستعارة الفوضى مأزق " فالحياة ضد الدمار و الحرب والموت ، أما من الجانب الأخر فنجد "استعارة الموت " التي استخدمها الراوي كإستراتيجية ثنائية من خلال الموت خلف الدمار والاضطهاد و تلخص سلبيات الحرب في حين أن الحياة تخلف الاستقرار و الأمان والسلام .

السيرة الذاتية: لعز الدين جلاوجي:

أحد الأصوات الأدبية في الجزائر، ولد سنة 1962 بعين ولمان جنوب سطيف درس القانون والأدب وتخصص في دراساته العليا في المسرح الشعري المغاربي، اشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة ونشر أعماله الأولى في بداية الثمانينيات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الثقافية والإبداعية، فهو:

عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ .1990 عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ (2001 – 2003) عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائري 2000 مؤسس ومشرف على عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية، منها:

- ملتقى أدب الشباب الأول 1996
- ملتقى أدب الشباب الثاني 1997
- ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000
- ملتقى أدب الأطفال في الجزائر 2001
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003 وغيرها من الملتقيات والندوات.

زار الأردن وسوريا والمغرب وتونس وقام بنشاطات ثقافية في مراكز مهمة كجامعة فيلاديلفيا الأردنية ورابطة أدباء الأردن، واتحاد الكتاب العرب، وجامعة بنميسك بالدار البيضاء بالمغرب.

أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد الوطنية والعربية، وأجريت معه لقاءات تلفزيونية وإذاعية وطنية.

قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية منها :بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلة كلمات البحريني وغيرها .كما قدمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات[1].

درس جلاوجي في مجموعة من الكتب، منها:

[1]- ينظر، عز الدين جلاوجي، الأدباء والكتاب الجزائريون، 22-01- 2011، tpp://www.diwanalarab.com/spip.hph ?auteur1884.

- علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم.
- سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي.
- بين ضفتين لمحمد صالح خرفي.
- سلطان النص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي ...وغيرها

ترجم له في:

- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصادر عن وزارة الثقافة.

صدرت له الأعمال التالية:

في الدراسات النقدية:

- النص المسرحي في الأدب الجزائري ط 1 وط2
- شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا.
- الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط 1 وط2
- زهور ونيسي، دراسات في أدبها.

في الرواية:

- .سرادق الحلم والفجيعة ط 1 وط2
- .الفراشات والغيلان ط 1 وط2
- .راس المحنة ط 1 وط2
- .الرماد الذي غسل الماء ط 1 وط2
- الأعمال الروائية غير الكاملة 4 روايات

في القصة:

- لمن تهتف الحناجر؟
- خيوط الذاكرة
- صهيل الحيرة
- رحلة البنات إلى النار تضم جملة من قصصه القصيرة

في المسرح:

- النخلة وسلطان المدينة
- تيوكا والوحش، ورحلة فداء مسرحيتان
- الأقنعة المثقوبة، وغنائية أولاد عامر مسرحيتان
- البحث عن الشمس، وأم الشهداء مسرحيتان

- الأعمال المسرحية غير الكاملة 13 مسرحية وغيرها.

في أدب الأطفال:

- ظلال وحب 5 مسرحيات
- الحمامة الذهبية 4 قصص
- العصفور الجميل، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة1996
- الحمامة الذهبية قصة
- ابن رشيق، قصة نالت جائزة وزارة الثقافة1997
- أربعون مسرحية للأطفال

تحصل على عديد من الجوائز الوطنية، منها:

- جوائز وزارة الثقافة بالجزائر سنة 1997 وسنة1999
- جائزة جامعة قسنطينة سنة1994
- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة1994
- جائزة المسيلة سنة1994
- جائزة مليانة لأدب الطفل.
- جائزة موقع مرافئ الإبداع بالسعودية لأحسن نص مسرحي عن مسرحيته البحث عن الشمس.

ملخص الرواية:

من خلال قراءتنا لرواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي يمكن أن نحمل أحداثها موضوع الحرب والدمار، والظلم والإضطهاد والجرائم الشنيعة التي ارتكبها جنود الصرب في حق أهل كسوفا وخاصة في حق الأطفال الأبرياء والشيء اللافت للنظر في الرواية هو أنّ الطفل هو محور الرّواية، حيث نجد أنه السارد والمحلل والمناقش، للأحداث رغم صغر سنّه وبراءته المشرقة فنجده اللسان المعبر على معاناة ومأساة أهل كسوفا. وهذا يدل على طبيعة معاناة هؤلاء الأطفال الأبرياء الذين حرمهم الصرب من اللعب والمرح والدراسة والتحليق كالفراشات حيث داسو على لعبهم التي تمثل لهم شخصا عزيزا عليهم، وتمثل طفولتهم وأحلامهم وبراءتهم، بدأت الرواية بمطاردة الطفل المدعو محمد الذي كان يحمل بين ذراعيه لعبته العزيزة عليه والجري بكل قوته، وهو خائف عليها أكثر مما هو خائف على نفسه وفور وصوله إلى البيت وبمجرد أن فتحت له أمه الباب، إرتمى على صدر أمه من شدة الخوف، من مطاردة الجنود له، يصرخ بكل قوته وطاقته، على لعبته التي سقطت أرضا وتركها وراءه وهذا يدل على وحشية وهمجية جنود الصرب، لم يميزون بين صغير وكبير، ولا بين طفل ورجل، فتحطيم اللعبة هو تحطيم لأحلامه وبراءته، وما هي إلا لحظات حتى هجم الصرب عليهم وحطموا الباب ودخلوا البيت غير مبالين بأحد.

وراحت الغيلان تتناول بمخالبها الواحد تلو الآخر، فقتلوا الأب والأم والجدة والعمة، التي لم يرحموها رغم إعاقتها، ولم يرأفوا بالجدة العجوز، وكانت قد فطنت فراحت تأن أنات متقطعة فحملها كما يحمل النسر فريسته، دار بها عدة مرات ثم قذف بها ليرتطم رأسها بالجدار ويتهشم ويتطاير أجزاء.

ولم تقتصر همجيتهم وقتلهم لأسرة محمد فحسب، بل تعداه إلى كل أهل القرية قتلوهم وعذبوهم وشردوهم، وهذا ما دفعهم للإستسلام أو الهروب بكل إتجاه، وكان على رأسهم شيخ كبير في السن حوالي الستين سنة، كان إمام وخطيب القرية يلجأ إليه الناس كل مشاكلهم وطرح إنشغالاتهم، فقد أعطى لهم الأوامر بالتوجه نحو الجبال والمرتفعات والأشجار والأشجار العالية، لكي لا يراهم العدو ولا يتفطن لهم ثم تبين لهم أنهم على مقربة من الحدود الألمانية، وهناك إلتقى بصديق دربه ومدرسته عثمان، فهما الأمل بحد ذاته هم أطفال صغار في السن ولكن قلوبهم كالرجال وتفكيرهم كتفكير الكبار، لقد رافقه في كل خطوة يخطوها وبعدها توجهوا إلى مدينة كوكس، وهي مدينة صغيرة تعجز عن إستقطاب المزيد من الأجنبيين وهناك إلتقى بخالته وزوجها وإبنيهما زينب وسليمان حيث وفروا لهو لأخته عائشة الحب والحنان ودفء والديهما رحمهما الله، فأقاموا مخيمان من البلاستيك للإختفاء من الجراد ومكثوا فيها مدة قصيرة وهناك عاشوا كل أنواع التشرد والمأساة وعاشوا كل أنواع المرض والأوبئة والجوع والخوف والقلق، إلا أن الله فرج كربته إذ سلمهم إلى أناس كانوا

بمثابة الأمل والتفاؤل للاجئين، فكانت أول المساعدات القطرية والمساعدات الأمريكية التي كان يترأسها السيد فرانك الأمريكي، وكذلك مساعدات من الإمارات العربية بكل شيء.

وبفضل الله وعونه وبفضل المساعدات الخيرية والإنسانية من الإخوة العرب وغيرهم مكثوا للإستقرار والراحة والهدوء لكن الأمريكان كانوا سبب بلائهم.

خاتمة

خاتمة

خلص البحث إلى جملة من الملاحظات والنتائج لعل أبرزها:

- إن استيعاب مفهوم **"الاستعارة الكبرى"** في نظرية البلاغة الجديدة، يستلزم قطيعة شبه نهائية مع التصور الاستعاري الكلاسيكي، الذي لا يقوم بنيانه بتجاوز علاقة التشبيه أو نظرية الاستبدال. حيث أن مفهوم الاستعارة الكبرى هنا، "لا يقصد به – أبدا – مفهوم الاستعارة الكلية، ولا مفهوم تشبيه التمثيل القارين في ذاكرة البلاغة والنقد، واللذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة، وإنما هو مفهوم يقصد به استعارة مشهد عام ببعدية: اللّغوي، والدلالي المحتمل الذي ينتجه تأويل الذات الشاغرة.

- تعتبر الاستعارة الكبرى، تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا أو إدراكا مباشرا للعالم الخارجي الموضوعي، تجسيدا وحس ورؤية.

- أصبحت الاستعارة الكبرى نقلا لرؤية العالم، أو بتعبير آخر تتولى مهمة نقل العالم للمتلقي بطرق فنية جمالية.

- لا تعد الاستعارة الكبرى، تركيبا لعدة وحدات [تجميع جملة من العبارات أو المقولات الاستعارية]، على العكس من ذلك، فإن الصور المركبة تحتاج إلى تفكيك وتحليل [إلى وحدات وعناصر].

- لا تهتم الاستعارة الكبرى باشتغال العبارات الاستعارية مفردة ومستقلة، وإنما تركز على مدى التفاعل والتعالق والانسجام الذي ينشأ بينها.

- إن الأصناف الاستعارية الثلاث التي حددها لايكوف جورج وجو مارك، والتي تم من خلالها ربط المجال الهدف بالمجال المصدر والتي تكمن الاستعارات الوضعية من اتجاهية وأنطولوجية وبنيوية عبارة عن طبقات استعارية كبرى تتوقر في مستوى بنيات لغوية عديدة، وهذا ما يدفع بنا القول بأن الاستعارة نستعملها في حياتنا اليومية العادية، وفي أعمالنا أو نشاطنا وتفكيرنا، وبالتالي تعزيز الرأي القائل بيومية الاستعارة والتصاقها بحياة الكيان البشري.

- إذا كانت النظرية الموضوعية الأرسطية حكم تصورنا للعالم حيث جعلت الإنسان عن العالم الخارجي، فإن النظرية التفاعلية قد أفسحت المجال للتجربة الإنسانية بعناصر العالم الخارجي، ومن خلالها يقوم بصياغة أفكار جديدة وتصورات مغايرة، أي تشييد أنساق تصورية تترجمها لغته وتجسدها أعماله وأنشطته.

- تلعب الاستعارة دورا مركزيا في الحياة اليومية، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من نسقنا الفكري ويتجلى هذا في الاستعارات الوضعية التي قمنا بتحليلها، حيث تبدو لنا وكأنها مجرد أوصاف مباشرة لظواهرنا الذهنية لا صلة لها بالجانب الاستعاري للغة.

- تجاوز ما يدعى بالفكر الحدي، التجزيئي، والانعزالي الذي يتوقف عند حدود **الاستعارة الواحدة**، إلى مستوى الاستعارة النصية، وهذا يتجلى في نمط الاستعارات الإبداعية التي قمنا بتحليلها. باعتبارها تتفرع عن الاستعارة النواة، وتكمن في اللغة والتي تفرعت عنها مجموعة الاستعارات الجزئية أو الفرعية.

- تتفاعل الأنساق الاستعارية فيما بينها وتتعالق فهي لا تشتغل بشكل منعزل ومنفرد، والتفاعل فيها لا يقتصر فقط على التداخل الموجود بين الاستعارات **الاتجاهية، الأنطولوجية، البنيوية، الإبداعية** وغيرها، وإنما تتجاوز ذلك إلى مستوى الأشكال البلاغية الأخرى، كتداخلها من الكناية، الرمز، المجاز المرسل، وغيرها من الوجوه البلاغية.

- يتعلق الانسجام الاستعاري بالثقافة السائدة في المجتمع؛ إذ تحيلنا تراكمات التجربة الحياتية على مجموع الاستعمالات الاستعارية لتعابير بعينها.

- يعد الانسجام الاستعاري كوعاء يجمع تلك الاستعارات ومدى تعالقها وانسجامها في ما بينها.

- استطاعت الرواية الجزائرية أن ترتقي إلى مصاف الاستعارة الكبرى، من خلال تفعيل المزاوجة بين الواقع والفن، بتتبع الخطاب الروائي للمجريات وتنبؤه بالمستجدات وتعامله مع المظاهر الاديولوجية بعقلية فنية واعية.

- إنطلقنا في هذا "-البحث-" من معطى "التشكيل اللغوي" لتفسير مقولة "الرواية استعارة كبرى" بالارتكاز على معطيات البلاغة الجديدة وتقنيات العلم المعرفي حيث بدت الطريقة الأنسب لتبسيط موضوع متوسع كهذا، إلا أنه من المهم أن نشير إلى مقولة الرواية "استعارة كبرى" قد تطرق من أبواب أخرى منها:

- التركيز على أشكال الكتابة الروائية وقوالبها وتقنياتها واستراتيجياتها وموادها المستعارة، ومن ذلك استعارة رواية "الفراشات والغيلان" لشتى أنواع الخطابات الأخرى الغير الأدبية [السياسية، الدينية، التاريخية...] مما يعرف باستعارة الخطابات.

- التركيز على موضوع الرواية وأفكارها ورؤاها، نظرا لما تستعيره من شخصيات ومواقف واستعارات وأماكن وأزمنة (محمد، الأب، الأم، العمة، كوسوفا، الصرب، أمريكا، الجبال، المنازل، المخيمات، الهمجية، الحرب، الخوف).

- في رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي تعد الاستعارة الأنطولوجية استعارة كبرى لتوظفها بكثرة (57 استعارة) وتميزها بتعدد الدلالات وتنوعها وهذا ما زاد تفاقما وتطورا في الأحداث.

- أما الاستعارة المفهومية فإن حضورها في الرواية أقل من الأنطولوجية بنسبة (41 استعارة) فقط وقد احتوت على إستراتيجية ثنائية (الموت والحياة).

- أما الاستعارتين – الاتجاهية والبنيوية- فإنهما متقاربتان من حيث التواجد في الرواية (30-32).

ومن هنا نجد أن رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي توفر أكثر من باب لطرق موضوع الاستعارة الكبرى.

وختاما، يتأكد أن موضوع الاستعارة الكبرى موضوع واعد فمن المنتظر أن يحقق مزيدا من التقدم مستقبلا، إلا أنه من التهور تحديد ما يمكن أن يصل إليه، ما دام انفتاحه لا يعرف حدا نهائيا، نتيجة قيامه على التعدد والتفاعل.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية ورش.

المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، دار هومة، ط2، سطيف، الجزائر.

المراجع العربية:

2. أحمد مختار عمر،علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 1993.
3. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دار طوبقال للنشر، 2000م.
4. حسين خالفي، البلاغة وتحليل الخطاب، دار الفرابي، بيروت، لبنان،ط1، 2010.
5. الخطيب القزويني، إيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتاب العلمية، بيروت، دط، دت.
6. رشيد الادريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والاشارة).المدارس للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء،2000 م.
7. سعيد الحنصالي- الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005.
8. سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001 م.
9. سمير سعد الحجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
10. شاكر عبد الحميد- حصر الصورة،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،ع 311،2005.
11. شعيب خلف، التشكيل الإستعاري في شعر أبي العلاء المعري، دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، مصر، 2009.
12. شكري غالي، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1970.
13. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، 164، المجلس الوطني للثقافة والفتوى، الكويت، 1992 م.
14. طه داوي، دراسات في النقد الروائي، دار المعارف، القاهرة،ط3، 1994م.
15. عاطف فضل محمد، البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، (ط1، 2011 م، 1432 ه)، (ط2- 2015م، 1436ه).
16. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1979.
17. عبد الرزاق عيد، محمد جمال الباروت، الرواية والتاريخ، دراسة في مدارات الشرق، دار الحوار اللاذقية، ط1، 1998.
18. عبد العزيز الحويدق- نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، من أرسطو إلى لايكون، مارك جاكسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 1436،2015.

19. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه علق عليه، محمود محمد شاكر، دار مدني، جدة، (دط)، (دت).
20. عبد الله الحرامي، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والتوزيع، 3 محرم 1423هـ، 2002 م.
21. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،لبنان، بيروت،ط3، 2005م.
22. علي آيت أورشان - السياق والنص الشعري، من البنية الى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء،ط1، 2000م.
23. علي بن عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه، - القاهرة، 1951 م.
24. علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة، ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004م.
25. محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل الى إنسجام الخطاب المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2 ،2006.
26. محمد العربي ولد خليفة- المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، منشورات شالة، الابيار، الجزائر، 2003م.
27. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، الرباط،ط1، 1991م.
28. محمد بركات حمدي أبو علي- البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان الأردن،(د.ط)، 2003م.
29. محمد بوعزة الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الحرف للنشر والتوزيع، زنقة المرسى، القنطيرة، المغرب، ط1، 2007 م.
30. محمد فتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
31. محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (دط)، 1990 م.
32. محمد مفتاح- النص من القراءة الى التنظير، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء،ط1، 2000م.
33. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2، 1986.
34. محمد مندور- النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة النهضة، مصر القاهرة،(د.ط)،(د.ت).
35. نبيل راغب، عناصر البلاغة الأدبية، مكتبة الأسرة، دط، 2003 م.
36. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي المركز الثقافي العربي، بيروت، لنان، ط1، 1990.

المراجع باللغة الأجنبية:

37. H .Morir . dictionnaire de poétique et de rhélorique, paris, puf, 4émeedition, janvier, 1989.
38. paulricoeur, du tesct a l'action.ed.senil, paris 196

39. perlman .ch, l'empire rhetoriaue m.
40. perlmanch et olberchts,tytecuolgamiaite de largumenation, la nomvellerehetorique paris, presses universitaires de france, 1958 edition de luniversite de bruscelle, 1988.

المراجع المترجمة:

41. ابراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر محمد النجار، المعجم الوسيط الإلكتروني، تج- مجمع اللغة العربية، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).
42. أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تج- محمد فؤاد، دار غريب للطباعة، القاهرة.
43. أبو منصور الثعالبي، فقه اللغةوأسرار العربية، تج- مصطفى وإبراهيم البياري، وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة البابي وأولاده، القاهرة، 1972.
44. أرسطو، فن الخطابة، تر- عبد الرحمان بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط2، 1976 م.
45. أرسطو، فن الشعر، قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها، د. إبراهيم حمادة بمكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1989 م.
46. أمبرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر- د.أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، نوفمبر، 2005.
47. امبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة،ط1،بيروت، 2005م.
48. بدوي أحمد ، التصوير من بلاغة القرآن، القاهرة، 1947 م
49. بول ريكور- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة- سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان،، ط2، 2006.
50. بيير ماراندا، جدل الإستعارة، مقالة أنثروبولوجية في الهرمنوطيقا، تر- علي حاكم صالح، مجلة نوافذ، ع26، 2003.
51. ج. هيوسلقرمان، نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة- حسن ناظم، على حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب،2002م.
52. الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، ط1، 1931م
53. جورج لايكوف ومارك جونسون، الإستعارات التي نحياها، تر- عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
54. جورج لايكوف ومارك جونسون، حرب الخليج او الاستعارات التي تقتل، ترجمة- عبد الجحفة عبد الاله سليم، دار توبقال للنشر،دار البيضاء، المغرب،ط1، 2005م.
55. جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة- محمد أحمد شعبان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2005.

56. روجرمبسفيلد- فن الكتاب المسرحي، تر- دريني خشبة، القاهرة، مصر، دط، 1964 م.
57. رولان بارت، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر- عمر أوكن، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د ط) 1994 م.
58. رومان جاكسون،ظاهرتان لغويتان ودالتان من الحبسة، ترجمة- فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب النظرية الالسنية عند رومان جاكسون، دراسة ونصوص، ط1، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1413هـ،1993م).
59. الصاوي أحمد السيد ، مفهوم الإستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين.
60. عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تج- محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد الباجاوي، دار القلم، بيروت، دط.
61. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج- محمد الفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت،ط1، 1998 م.
62. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تج- محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية،ط1، 1991.
63. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تج- محمود شاكر، مكتبة الخنجي للطباعة و النشر، ط5، القاهرة، 2004 م.
64. العسكري أبو هلال إبن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، تج- علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 1986.
65. فان ديك النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة- عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2000م.

المجلات والجرائد:

66. جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، سلسلة كتاب في جريدة بوميغرفور،برح حمود، لبنان، ع101، 2007م.
67. عبد السلام المسدي- فعل التسمية بين العمليات العسكرية ومقاصد السياسة،من موقع المجلة الالكترونية أفكار.
68. عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي يبين الائتلاف، مجلة فصول، المجلد 11، العدد 04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
69. ميشال لوغرين، الاستعارة والحجاج، تر- د. طاهر وعزيز، ضمن مجلة المنظرة، سنة الثانية، العدد 04، مايو 1991 م.

المعاجم:

70. ابن المعتز، البديع، القاهرة، ط1، 1942.
71. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، ج- 10.

72. أبو عدنان الجاحظ، البيان والتبيين، تر-عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ج1، 1948.
73. ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، ط3، لسان العرب، مجلد 6، دار صادر، بيروت، 2004 م.
74. الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، ط1، 1931م.
75. مجد الدين بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004 م.

الموسوعات:

76. راجي أسمر، علوم البلاغة، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، (دط)، (دت).

المذكرات والرسائل:

77. جميلة كروس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش أنموذجا، مذكرة نيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الادا ب والعلوم الإنسانية، تيزي وزو،2011م.
78. حموش ذهبية، أعربي يسمينة، تجلي استعارة السفر في أنواع الخطابات، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، جامعة مولدي معمري، تيزي وزو.

المواقع الإلكترونية:

79. http-معجب الزهراني- الثقافات الكبرى استعارات كبرى- //www.adabona.org/arabic/a. H 11 -00 ,14/04/2014.
80. ياسر عثمان - التمشهد او الاستعارات الكبرى، ومآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر أنظر الرابط- http//www.moheamed.dahi.net/site/newes.php ?action=liste&catid=9.
81. HTTPM//www.afkar online.org/ arabic/a. H14-45, 13/12/2011.

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصفحة
المقدمة	أ
الفصل الأول: بحث في المفاهيم	
المبحث الأول: الاستعارة في البلاغة العربية	04
أولا: الإستعارة في البلاغة العربية القديمة.	04
ثانيا: الإستعارة في البلاغة الغربية.	18
ثالثا: الإستعارة الروائية.	25
المبحث الثاني: الاستعارة الكبرى والخطاب الروائي	31
أولا: الإستعارة الكبرى.	31
ثانيا: الإستعارة العربية.	41
ثالثا: الإستعارة الروائية عند أمبرتو ايكو.	43
رابعا: الإستعارة عند رومان جاكبسون.	46
خامسا: الإستعارة عند بول ريكور وجولي كرستيفا.	48
سادسا: أنواع الاستعارة لدى "لايكوف" و"جونسون"	49
الفصل الثاني: رواية الفراشات والغيلان "دراسة تطبيقية"	
أولا: الإستعارات الوضعية.	56
أ- الإستعارات الإتجاهية.	56
ب- الإستعارات الأنطولوجية.	61
ثانيا: الإستعارات غير الوضعية	67
أ- الإستعارات البنيوية.	67
ب- الإستعارات المفهومية	71

ثالثا: الإنسجام الإستعاري	76
الملاحق	85
خاتمة	96
قائمة المصادر والمراجع.	100
الفهرس	/