جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص: لسانيات عربيّة

إعداد الطالبة:
عائشة براهيمي

يوم:12/06/2019

الاستعارة التّصورية وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور -دراسة من منظور اللّسانيات العرفانيّة -

---

لجنة المناقشة:

ليـــلى سهـــــل	أ. د.	جامعة بسكرة	رئيس
صلاح الدين ملاوي	أ. د.	جامعة بسكرة	مقرر
إبراهيـــم بشـــار	أ. مح أ	جامعة بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2019م/2020م

جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص: لسانيات عربية

إعداد الطالبة:
عائشة براهيمي

يوم:12/06/2019

الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور -دراسة من منظور اللّسانيات العرفانيّة -

---

لجنة المناقشة:

ليـــــلى سهـــــل	أ. د.	جامعة بسكرة	رئيس
صلاح الدين ملاوي	أ. د.	جامعة بسكرة	مقرر
إبراهيـــــم بشـــار	أ. مح أ	جامعة بسكرة	مناقش

السّنة الجامعيّة: 2019م/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــر وعرفان

الحمد لله عزّ وجل الّذي وفّقني لإتمام هذا البحث العلمي، وألهمني نعمة الصبر والعزيمة، فالحمد لله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه.

أمّا بعد، فأتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان وجميل العرفان إلى:

*أستاذي الفاضل البروفيسور "صلاح الدين ملاوي" الّذي تحمّل عناء الإشراف على هذا العمل، وتوجيهي فيما استشكل منه؛

*أستاذتي الفاضلة البروفيسور "ليلى كادة" الّتي شجعتني على خوض غمار هذا الحقل المعرفي الجديد؛

*أستاذتي الفاضلة البروفيسور"فطومة لحمادي" الّتي أمدتني بمراجع أثرت مكتبة هذا البحث.

والشّكر أيضا موصول بالدكتورة عواطف جعفري وبمسؤول قسم كلية الآداب واللّغات في جامعة العربي تبسي.

كما لا يفوتني التنويه بأستاذيّ الفاضلين الدكتور عبد القادر رحيم، والدكتور الطيب جدي على تشجيعهما ونصحهما لي.

وواجب عليّ كذلك ذكر فضل السّادة الأساتذة الأفاضل الدكتور عبد الرحمان محمد طعمة والدكتور أحمد عبد المنعم من جامعة مصر، والدكتور أحمد عبد الرحيم من جامعة بريمن بألمانيا والدكتور محي الدّين محسب من جامعة عمان، فلهم جميعا جزيل الشكر ووفيره.

الطالبة: عائشة براهيمي

المقدّمة

شغلت الاستعارة اهتمام المفكرين والفلاسفة والبلاغيين والنّقاد في مختلف العصور بيد أنّ تفسيرها على أساس المشابهة، بات من الرؤى التّقليديّة الّتي تغيّرت بظهور العلوم العرفانيّة، التي فرضت على هذه الدّراسات تحوُّلا معرفيا، تجاوز دراسة العبارات اللّغوية في تركيبها إلى دراسة اللّغة في الذّهن، فأضحت الاستعارة ظاهرة ذهنيّة وآليّة تصوُريّة قبل أن تكون لغويّة، فهي بحلتها العرفانيّة لا ترتّب كلامنا فحسب بل تنظم أعمالنا وتصوُراتنا. والحديث عن الاستعارة التّصوُرية لا يتأتى إلّا بالحديث عن خطاطة الصّورة فهي المجال العام، والاستعارة تمثّل المجال الخاص، إلّا أنّ اهتمام الدّارسين بها جعلها قطب الرحى في الدّراسات اللّسانيّة العرفانيّة.

ولعلّ من الأسباب الّتي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هو رغبتي في التعرف على هذا الحقل المعرفي الجديد، وتوسيع معرفتي بجانب واسع من جوانب اللّسانيات العرفانيّة؛ فإذا كانت اللّسانيات السوسيرية تهدف إلى دراسة اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، فإنّ اللّسانيات العرفانية ترمي إلى دراسة اللّغة دراسة عصبيّة إدراكية أو عرفنية.

ومن الأسباب الّتي دفعتني أيضا للبحث في هذا الموضوع تزويد الباحثين بالمعلومات الكافية للفهم والاستقصاء والإدراك بحيثيات هذا الموضوع.

أمّا عن مدونة البحث فقد وقع الاختيار على أعمال صلاح عبد الصبور لتنوع أعماله النّثرية والشّعريّة، وإن كنت قد قصرت الجانب التّطبيقي على الأعمال النّثرية فقط، لكون الأعمال الشّعرية قد عرفت دراسات كثيرة من قبل الباحثين.

من هذا المنطلق اخترت لبحثي عنوان "الاستعارة التّصوُريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصبور" آمّةً بيان تمظهرات وتجليات كلّ من الاستعارات التّصورية وخطاطة الصّورة في مقالات صلاح عبد الصبور ومسرحياته. وقد ذيّل العنوان بصيغة فرعية تحديدا لمجال الدّراسة، وهي "دراسة من منظور اللّسانيات العرفانية".

ومن الإشكاليّات الّتي تطرح حول هذا الموضوع:

_إذا كانت الاستعارات التّصوريّة آلية ذهنية تُبنين استعمالاتنا اللّغويّة، فكيف تتجلى في الكتابات النثريّة كالمقال والإبداع المسرحي؟

_إذا كانت الخطاطة الصّوريّة قائمة على بَنْيَنَة الاستعارة التّصورية، فعلام يقوم هذا المنوال العرفاني(الاستعارة التصوريّة)؟

_كيف يمكن للخطاطة الصّورية والاستعارة التّصوريّة أن تُبنيِنا للمعرفة الإنسانية؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات ارتأيت تقسيم هذا البحث إلى فصلين:

تناولت في الفصل الأوّل: الموسوم بالاستعارة التّصورية وخطاطة الصّورة –المفهوم والإجراء–ثلاثة مباحث: أوّلها موسوم بنظريات الاستعارة (الاستعارة الاستبداليّة، الاستعارة التّفاعليّة، الاستعارة العرفانيّة)، وثانيها معنون بدور الاستعارة في جسدنة المفاهيم الذّهنية (جسدنة المفاهيم، الاستعارات الكبرى: الاستعارة الاتجاهية، والاستعارة البنيوية، والاستعارة الأنطولوجيّة). أمّا ثالثها فعنوانه: خطاطة الصّورة وبَنيْنة المنوال العرفاني"الاستعارة" (مفهوم خطاطة الصّور، نماذج الخطاطات العرفانيّة: خطاطة الحاوية /الاحتواء/الوعاء خطاطة القوة، خطاطة المصدر–المسلك–الهدف).

– وقد عقد الفصل الثّاني الموسوم لتجليات الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصبور–المقالات/ المسرحيات، وقد ضمّ مبحثين: تناول أولهما تمظهر الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصورة في مجموعة من المقالات لصلاح عبد الصبور، بينما تكفل ثانيهما بتقصي تجلي الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصورة في مسرحيتين فقط، هما: مسرحية "مسافر ليل" ومسرحية "الأميرة تنتظر"، وقد اقتضت الضرورة هذا الحصر نظرا لحجم المسرحيتين.

وحري بالبيان أن البحث قد توسل المنهج الوصفي لكونه المنهج الأكثر ملاءمة لهذه الدِّراسة. أما مادته، فمستقاة من عديد المصادر والمراجع، منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب جورج لايكوف ومارك جونسون "الاستعارات الّتي نحيا بها" وكتابا الأزهر الزناد "نظريات لسانيات عرفنية"، و"النص والخطاب مباحث لسانية عرفنية". هذا فضلا عن الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، ومسرح صلاح عبد الصبور المجلد الثّاني.

ومن بين الدّراسات السابقة لهذا الموضوع نذكر دراسة **الدكتورة عواطف جعفري** بجامعة تبسة والمتمثّلة في " الاستعارة التّصوريّة في روايتي الطلياني لشكري مبخوت ومملكة الفراشة لواسيني الأعرج –مقاربة تداولية عرفانيّة–بإشراف **البروفيسور**" **فطومة لحمادي**" والّتي نوقشت هذا الموسم الجامعي، حيث ركّزت دراستها على تمظهر الاستعارة في هاتين الروايتين محاولة المقاربة بينهما بمنظور تداولي عرفاني.

في الختام لست أنسى أن أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ من ساندني في إنجاز هذا البحث، وأخصّ بالذّكر أستاذي الفاضل **البروفيسور صلاح الدّين ملّاوي** الّذي أشرف على بحثي هذا.

أشكر لك فضلك في توجيهك لي، وتحملك عناء تصحيح العمل.

وفي الأخير؛ لا يسعني إلّا أن أحمد **الله عزّ وجلّ** وأسأله التّوفيق والسّداد، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان.

الفصل الأوّل

الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة

–المفهوم والإجراء–

Metaphor theories

تمهيد

أولى الدّارسون _قديما وحديثا _ اللّغة الأدبيّة عناية بالغة لما تمتاز به من زخرف في اللّفظ وقوة في المعنى وسعة في الخيال، وقد يلجأ المتكلّم للتعبير عن آرائه ومشاعره إلى استعمال مختلف الآليات البلاغية من محسنات بديعية وصور بيانية، والاستعارة بدورها واحدة من هذه الآليات ومظهر من مظاهرها وقد تناولها العلماء والأدباء والفلاسفة بالبحث.

ولذا سأحاول تسليط الضوء على مفهوم الاستعارة عند الغربيين القدماء وقد ركزت في ذلك على مفهوم أرسطو للاستعارة كأنموذج للتفكير الاستعاري الغربي القديم، وعلى مفهومها عند كل من "ريتشاردز وماكس بلاك وبول ريكور" كأنموذجين للتّفكير الاستعاري الغربي الحديث، ليليَ الحديث عن أبرز المناويل العرفانية بما فيها الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة محاولة بذلك الكشف عن طبيعتهما وكيفيّة بَنْيَنتهما، والوقوف عند مواطن الاختلاف بين هاته النّظريات في كيفية دراستها، محاولة الإجابة عن مجموعة من الأسئلة تتمثّل في:

_ ما مفهوم الاستعارة عند أرسطو، وما أبرز تقسيماتها؟

_ هل خالفت النّظريات الحديثة نظرية أرسطو في مفهومها للاستعارة؟

_ ما الجديد الّذي قدّمته اللّسانيات العرفانيّة لمفهوم الاستعارة؟ وكيف تتمّ دراسة الاستعارة في إطار ذهني تصوري مرتبط بالعالم المادي؟

_وما العلاقة بين المنوال العرفاني"الاستعارة" والمنوال العرفاني"خطاطة الصّورة"؟

Metaphor theories

أوّلا: نظريات الاستعارة

1/ النظريّة الاستبداليّة:

تتموقع الاستعارة على درجة عالية من المركزيّة، وعلى ملمح بالغ الأهميّة في الدّراسات البلاغيّة، بدءا بأرسطو الّذي اعتبرها موهبة تكشف عن علاقة المشابهة بين المستعار والمستعار له، إذ يقول: « أعظم هذه الأساليب حقا هوأسلوب الاستعارة (...)هذا الأسلوب وحده هو الّذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجود التّشابه[1]» .

وقد امتدت هذه النّظريّة لدى العديد من النّقاد والبلاغيين القدامى والمحدثين، الّذين انطلقوا من تصوّر أرسطو، من أمثال "جون كوهن" الّذي يعترف بسلطة هذه الصّورة فيرى أنّ المنبع الأساسي لكلّ شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة[2]، أي أنّ الاستعارة أساس في العمليّة الشّعريّة.

ظلّت الدِّراسات البلاغيّة التّقليديّة وفية لمذهب أرسطو في تناولها للاستعارة، فلم تتجاوز تعريفه لها بأنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإمّا أن ينقل من الجنس إلى النّوع، أو من النّوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع أو ينقل بطريقة المناسبة[3]. وسنأتي إلى تحليل هذا التّعريف كالآتي:

أ/من الجنس إلى النّوع: مثل قولنا:"هنا تقف سفينتي"[4]

---

[1] طاليس أرسطو: فن الشعر، تر: عياد شكري محمّد، دار الكتاب العربي، (د.ط)، القاهرة، مصر،1967،ص128.

[2] جون كوهن: بنية اللغة الشّعريّة، تر: الولي محمّد، العمري محمّد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، ص170.

[3] المرجع السابق، ص116.

[4] طاليس أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، (د.ط)، (د.ت)، (د.ب)، ص186.

Metaphor theories

السفينة عادة تقف بالاستناد إلى المرساة، فالجنس هو الوقوف، والإرساء هو نوع من أنواع الوقوف، والمثال الأكثر بداهة والأكثر شرعية اليوم هو استعمال (حيوان) بالنِّسبة

لـ(بشر)، بما أنّ البشر نوع من جنس الحيوان، وحتّى علماء المنطق الّذين يهتمون بالاستعارة يعترفون أنّ النّقل من الجنس إلى النّوع يمثل حيلة رائعة، والسّبب بديهي من وجهة النّظر المنطقيّة[1].

ب/من النّوع إلى الجنس: كأن يقال "لاريب أنّ أديسون قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل" حيث استعملت (عشرة آلاف) وهي رقم محدد بدلا من عبارة (عدد ضخم أو هائل) هذه العبارة تمتاز بالشّمولية والعموم، فهي جنس أي الشّمولية والعموم والآلاف نوع منها.

غير أنّ هذا النّمط لم يسلم من لنقد؛ ذلك أنّنا نرى هنا كيف أنّ شرطا ماديا صحيحا من ناحية الشّكل، يبدو قليل الإقناع من وجهة نظر اللّغة الطبيعيّة، فـ(آلاف) هي بالضرورة كمية كبيرة فقط إذا ما أخذنا(...) سلّما معينا من الكمّيات، يمكن أن نتصور سلّما آخر فيه كميات هائلة تكون فيه الآلاف كميّة ضئيلة جدا[2].

ممّا يعني أنّ أرسطو طاليس لم يتفطّن إلى الفرق الموجود بين المثال الأوّل والمثال الثّاني ربّما لأنّ كلمة آلاف في اصطلاح اللّغة اليونانيّة في القرن الرابع قبل الميلاد كانت مقنّنة جدا وتستعمل لتعني كمية كبيرة[3].

ج/من النّوع إلى النّوع: مثل قولنا: "فليستل حياته بسيفه من البرنز، وليقطعه بالسّيف البرنزي الصّارم[4]، وقد أوجد أرسطو مثالا مزدوجا في هذا النّمط، فالشّاهد هو الانتقال من النّوع

---

[1] أمبرتوإيكو: السيميائية وفلسفة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان،2005، ص ص246،247.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص186.

[3] أمبرتوإيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ص ص247،248

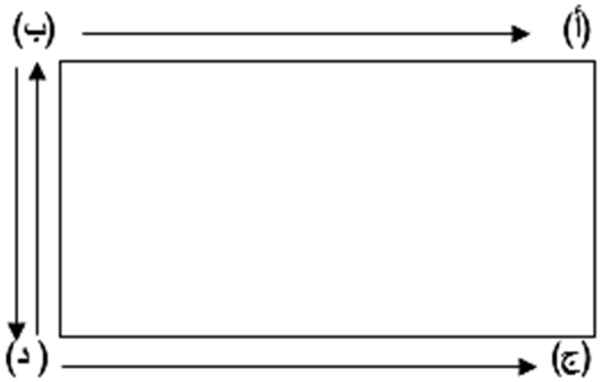
[4] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص186.

Metaphor theories

(استل) إلى النّوع (قطع)، إذ استعمل لفظة (قطع)بدل (استل)، وكلا اللّفظتين تنتميان إلى نوع واحد وتعنيان فصل أو اقصاء شيء ما. وقد ورد المثال في كتابه بترجمة أخرى: انتزع الحياة بسيف النّحاس وعندما قطع بكأس متين من نحاس(...)[1] لأنّ (انتزع) هنا تعني (قطع)، و(قطع) تعني (انتزع)، وكلاهما يدلّ على الأجل أو الموت.

المخطط رقم –1–

د/النّقل بطريقة المناسبة: المناسبة أو التّناسب أو التّناظر أو التّمثيل: تحويل المعنى عن طريق التّناظر أو التّمثيل، وذلك عندما تكون هناك أربعة حدود بينها ترابط: كعلاقة الحد الثّاني (ب) بالأوّل (أ) كعلاقة الرّابع (د) بالثّالث (ج) فإنّه يمكننا أن نستعمل الرّابع (د) بدلا من الثّاني (ب)، أو الثّاني (ب) بدلا من الرّابع (د) وسنبسط ذلك بالمخطط الآتي:

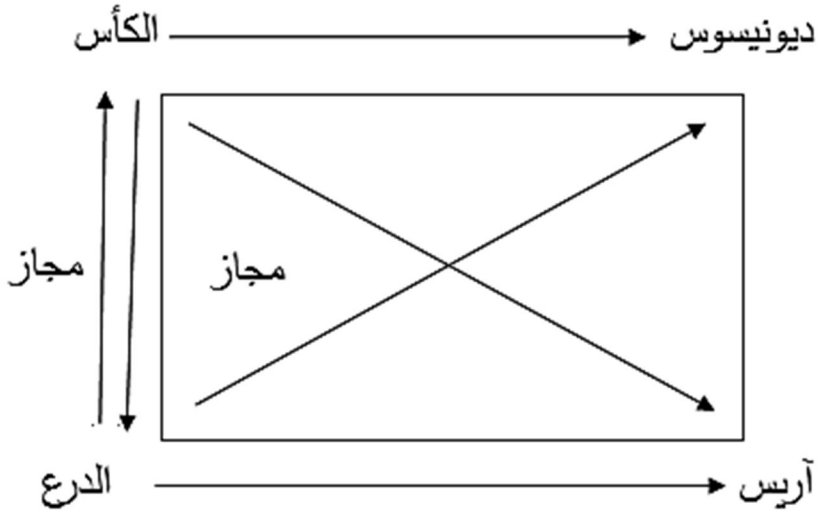


المخطط رقم –2–

وقد ضرب أرسطو مثالين لذلك، إلا أنّنا سنكتفي بذكر مثال واحد وهو كالآتي: إنّ الكأس (ب) لها علاقة بديويسوس (أ) كعلاقة الدرع (د) بآريس (ج)، ومن ثمّة فإنّ الدّرع يمكن

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، مصر، ص58.

أن يطلق عليها مجازيا (كأس أريس) (ب+ج)[1]، وتسمى الكأس (درع ديونيسوس) (د+أ) ومنه حسب علاقة التناسب بين الحدود الأربعة نلخص إلى ما يأتي:



المخطط رقم–2–

الكأس (أ)=[الدرع(ج)+ديونيسوس(ب)]

الدرع(ج)= [الكأس(أ)+آريس(د)]

وهذه الاستعارة تسمى أيضا الاستعارة التناسبية.

ويعدّ أرسطو هذا النوع من الاستعارات (أي الاستعارة التناسبية) من الاستعارات النّاجحة، إذ يتضح ذلك في قوله: فأمّا التّغييرات المنجحة الّتي تفضل غيرها في ذلك فهو ذلك التغيّر الّذي يكون من الأشياء المتناسبة، يعني إذا كان ها هنا شيء نسبته إلى شيء، نسبة ثالث إلى رابع، فأخذ الأوّل بدل الثالث وسمّي باسمه، وذلك مثل ما قال بعض القدماء يذكر الشّبان الّذين أصيبوا في الحرب أنّهم فقدوا من المدينة، كما لو أنّ أحدا أخرج الرّبيع

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، ص186.

من دور السّنة[1]. أي أنّ فقدان الشّبان الذّين أصيبوا في الحرب من المدينة كفقدان السّنة لفصل الرّبيع.

الوظيفة العرفانيّة للاستعارة عند أرسطو:

اهتم أرسطو اهتماما بالبيان على وجه العموم وبالاستعارة على وجه الخصوص وبذلك تفطّن لدورها المهم على المستوى المعرفي والتعليمي، فأوّل ما أسهم في هذا الدّور هو عنصر الدّهشة، هذا العنصر النّفسي هو إحساس ينتاب المرء عند حصوله على المعرفة لأوّل مرة لم يكن يعرفها أو يتصوّر توقعها، فيقول: «وهذا الإحساس هو إحساس تعليمي ومعرفي،على أنّ المسألة ليست مجرد إعلام أو إخبار بل هناك إحساس الدهشة أو المتعة المصاحبة للاكتشاف وخرق العادة وهذا الأمر لا يمكن أن يتحقّق مع الاستعارات العادية المستهلكة بل لا يتحقق إلّا مع الاستعارات الجديدة[2] » ومنه فالدّهشة إحساس يخصّ الاستعارات الجديدة المبتدعة ،ولا يخصّ الاستعارات المبتذلة المتداولة.

إضافة إلى انّ الاستعارة تجعلنا نعيش شعور الدهشة، وترينا الأشياء وكأنها أمام أعيننا من خلال حضورها الفعّال، وفي ذلك يقول أرسطو:« إنّ الأقوال الأنيقة تؤخذ من الاستعارات المتناسبة ،ومن التعبيرات الّتي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون[...] وإنّما أعني أن توضع الأشياء أمام العيون بواسطة الكلمات الّتي تدلّ على الحضور الفعّال ،مثال ذلك أن تقول عن رجل طيّب "إنّه مربع"فهذا مجاز (المقصود استعارة) لأنّ كليهما كامل،لكن العبارة لا تعبِّر عن حضور فعّال، بينما نلاحظ في العبارة "مطلع حياته في ازدهار وكمال "حضورا فعّالا » [3].فكأنّنا نرى بأعيننا مشهد تطوّر وازدهار مطلع حياته.

[1] ابن رشد أبو الوليد: تلخيص الخطابة، تر: محمّد سالم سليم، (د.د)، (د.ط)، القاهرة، مصر،1967، ص609.
[2] محمّد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمل، ط1، المغرب،2005، ص101.
[3] المرجع نفسه: ص97.

Metaphor theories

وقد ذكر أرسطو أمثلة عدّة من هذا النوع في قوله: « "عادت الصخرة الّتي لا ترحم إلى السهل" "طار السهم"و"السهم متعطش للطيران نحو الحشد"و "الرماح دفنت في التراب فهي تتشوّق إلى كفايتها من اللحم » [1].هذه الاستعارات تجسّد حضورا فعّالا في تصوير الأشياء وكأنّها حيّة متحرّكة، وهذا الحضور الفعّال للاستعارات مقترن لا محالة بالمحاكاة حسبما يؤكده أرسطو بمدى وضوح الوظيفة العرفانية للاستعارة عندما يقرنها بالمحاكاة Mimesis ويلاحظ "بول ريكور PoulRicourأنّه إذا كانت الاستعارة محاكاة فهي لا يمكن أن تكون لعبة مجانية[...] إنّ أفضل الاستعارات هي تلك الّتي تظهر الثقافة وهي تتحرك أي ديناميكيات توليد الدّلالة نفسها[2]»

ونظرا لهذا الدّور ولهذه الوظائف الّتي تتميّز بها الاستعارة نجد الفيلسوف أرسطو يقرّ بأهميتها في أكثر من موضع، فيقول: «إنّ أعظم شيء هو امتلاك الاستعارة فهي علامة العبقريّة، لأنّ القدرة على صنع الاستعارة الجيّدة تتضمّن الانتباه للتّشابهات [3]».

خلاصة القول إنّ أرسطو اعتبر التّشبيه قوام الاستعارة، وقد حصر مفهومها في عمليّة النّقل أي نقل اسم شيء إلى شيء آخر عن طريق التّحويل من الجنس إلى النّوع، ومن النّوع إلى الجنس ومن النّوع إلى النّوع وعن طريق التّناسب. وما يميّز الاستعارة بالمفهوم الأرسطي إتيانه بمفهوم الاستعارة التّناسبية ذات الحدود الأربعة وحديثه كذلك عن وظيفتها العرفانيّة والمعرفيّة.

[1] محمّد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مرجع سابق، ص ص97،98.

[2]أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللّغة، مرجع سابق، ص ص265_266.

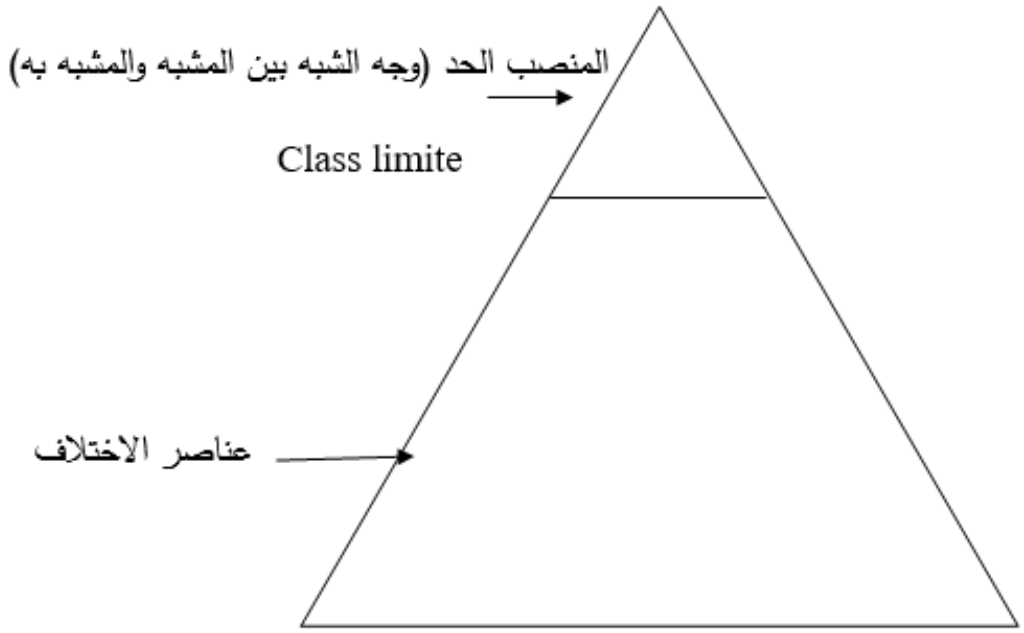
[3] يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007 ص ص195_196.

Metaphor theories

نقد "جماعة مو "group Mu"

لقد ضيّقت النّظريّة الاستبداليّة مجال الاستعارة بجعلها مجرّد زخرفة لغوية تقوم على استبدال معنى بمعنى آخر في إطار معايير تحدّ من فاعليّة الخلق والابتكار.

وعلى هذا الأساس وجّهت "جماعة مو" نقدا لهذه النّظريّة من خلال مدونتها الموسومة ب"البلاغة العامّة"حيث إنّ «العمليّة الاستعاريّة وإن كانت تقوم على أساس المشابهة فلا يعني ذلك استبدال عنصر بعنصر فقط بل بتقاطعهما في محدد يجمعهم[1] » ممّا يعني أنّ المشبّه والمشبّه به يتقاطعان في محدد واحد يطلق عليه "جماعة مو" ب:"المنصب الحد Class Limite" يظهر فيه كلّ من الطرفين وكأنّهما شيء واحد مع اختلافهما في المناصب الأخرى، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



المخطط رقم –1–

[1]Group Mu:Rhétorique général ,ed.seul,1981,p107.

Metaphor theories

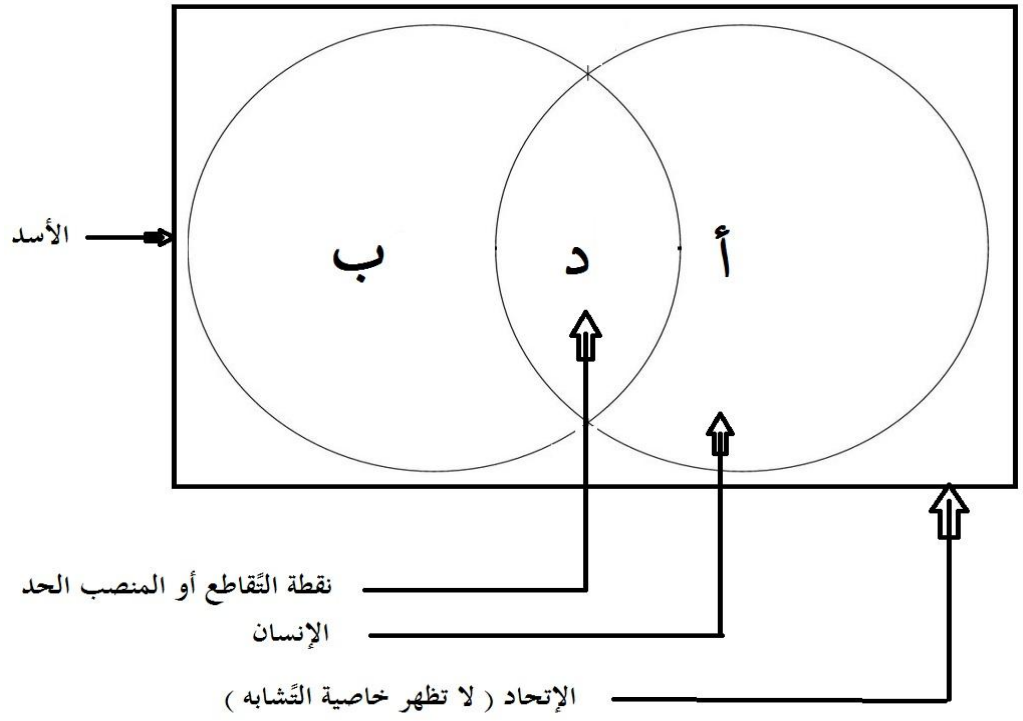
ومنه نجد أن بين المستعار والمستعار له سمات مشتركة، تحقق التشابه، ولا تظهر إلّا من خلال عملية التّقاطع، وإذا افترضنا أنّ مسار الاستعارة الآتي:

(أ)←(ب)←(د) حيث إنّ (أ) (المستعار له_الانسان) وهو نقطة الانطلاق أو المصدر الّذي وصلت إلى (ب) (المستعار_الأسد) المتمثل في الهدف عن طريق (د) الّذي يمثّل المنصب الحد أو الخاصيّة المشتركة وغالبا ما تكون محذوفة من النّص، غير أنّ القارئ يؤوّلها.

وعليه: أ∩ب= د (المنصب الحد أو الخاصيّة المشتركة)[1]

أ∪ب= لا تظهر الخاصية المشتركة

والمخطط الآتي يوضّح هذا التّعالق:



المخطط رقم_ 1_

[1] Ipid.p108.

يتّضح من خلال هذا المخطط أنّ(د)مجاز مرسل(أ)، و(ب)مجاز مرسل (د) وعليه لن تتحقق محدّدات التقاطع المشترك من خلال نقل أو استبدال عنصر بعنصر آخر، بل بتقاطع العناصر المشتركة.[1]

وعلى هذا الأساس انطلق كلّ من "ريتشاردز "و"ماكس بلاك" و"ريكور " لبناء نظرية تسعى لإعطاء تصوّر جديد لمفهوم الاستعارة لكونها انتاج فكر، وتفاعل عوامل اجتماعية وثقافية، وليست مسألة لغوية فقط، وسنأتي إلى ذكر تصوّر كل علم من أعلام هذه النّظريّة.

2/النّظرية التّفاعليّة:

أ/ إيفورأرمسترونغ ريتشاردز" I.A.Richairds"

انتقد ريتشاردز التّصوّر القائل أنّ الاستعارة موهبة خاصّة يتميّز بها بعض النّاس دون بعض كما أكّد أنّنا نكتسب القدرة على إنتاج الاستعارة مثلما نتعلّم أي شيء يميّزنا كبشر. وفي إطار هذا الطرح يلغي ريتشاردز الفكرة القائلة بأنّ الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللّغوي، أي أنّها انحراف عن النّمط الاعتيادي للاستعمال بدلا من أن تكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط الفكر الحر.[2]

ويقرّ في مقابل ذلك أنّ الاستعارة مسألة طبيعيّة في اللّغة وفي التّفكير الإنسانيّ وهو ما يمكن تأكيده بالملاحظة المجرّدة، فلا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي دون اللّجوء إلى الاستعارة، فهي ظاهرة لا يخلو منها حتى الخطاب العلمي

[1]Voir :Ipid, pp107, 108.

[2]ينظر: أيفور أرمسترونغ ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق، (د.ط) المغرب،2002، ص ص 91 _92.

الجاف الّذي لا يمكنه الاستغناء عنها [1]ومنه فالاستعارة «الملكة الّتي نحيا بها[2]»

ويركّز ريتشاردز في ذلك على فكرتين أساسيتين[3] هما:

أ_نقد الاعتقاد الّذي يطلق عليه خرافة المعنى الخاص: إذ إنّ طريقة استعمالنا للّغة تؤكّد تحوُّل معاني الكلمات حسب السّياق الّذي وردت فيه والاستعمال المتعدد لها.

ب_القول بتفاعل اللّغة والفكر حيث يرفض الفصل بينهما، ويؤكّد على ضرورة التّفاعل بين الطرفين، وهو ما يفضي إلى تعريفه للاستعارة بكونها جمعا لفكرتين مختلفتين في فكرة واحدة أو عبارة واحدة تكون حاصل تفاعلهما في اللّاوعي، والسّياق هو الّذي يعمل على استدعائها، ومن هنا يظهر دور المتلقي في الكشف عن جوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة، والّذي يختلف من متلقٍ إلى آخر باختلاف المهارات والقدرات المعرفيّة.

ويطلق ريتشاردز على طرفي الاستعارة **الحامل** و**المحمول**، لهذا نجده يستغرب عدم امتلاكنا مصطلحات تميّز طرفي الاستعارة، وهو ما يجعلنا –حسبه–نقع في فوضى التّحليل الاستعاري يقول: «الخطوة الأولى أن نضع مصطلحين نستطيع بهما التّمييز بين ما سماه "الدكتور جونسون" الفكرتين اللّتين تعطينا إياهما الاستعارة بأبسط أشكالها دعونا نسميها الحامل والمحمول[4]».

ويدعو الباحث إلى الموازنة بين الطرفين، إذ الفصل بينهما يؤدّي إلى تحقيق أسوء التوقعات، يقول في ذلك:« إنّ الفصل بين هذين الطرفين – حسب النّظريّة التّقليديّة الاستبداليّة–يؤدي إلى التّعامل مع الحامل على أنّه مجرد زخرف أو زينة مكمِّلة للمحمول فالمحمول هو الأساس الّذي يقول بتوصيل المعنى، في حين يعدّ الحامل مجرّد جمال

---

[1] ينظر: أيفور أرمسترونغ ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص93.
[2] المرجع نفسه: ص94.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص93، 94، 95.
[4] المرجع نفسه: ص95.

إضافي أو تلوين للمحمول[1]» لهذا يرفض ريتشاردز هذه الفكرة ويدعو إلى إعطاء الأهمية للطرفين كليهما مادام كلّ واحد منهما يشكّل فكرة قائمة بذاتها.

ومن خلال التّفاعل بين كلٍّ من الحامل والمحمول يعطي معنى ذا قوى متعدّدة ولكن لا يمكن أن ينسب إلى أيٍّ منهما منفصلين[2].

وقد أورد الباحث أمثلة لبسط العلاقة بين الحامل والمحمول، من أمثلة ذلك:"حافة دوارة" حيث نجد أنّ التّفاعل بين الحامل والمحمول لا يكون من خلال المشابهات أو علاقة التشابه بل يعتمد على علاقات أخرى فيما بينها، إنّه في حالة دوار، تبدو الحافة وكأنّها دوارة فعلا، وعندما يترنح الانسان من الدّوار، فإنّ العالم يدور أيضا، والحافة لا يكون سببا في إحداث الدّوار فقط، ولكنّها مصابة فعلا بدوار، وتبدو هي نفسها مترنّحة بسب ذلك فتدور بسرعة مذهلة، وتنقل العين حركتها بسبب تذبذب مقلتها اللاإرادي إلى العالم الخارجي من خلال تلك الحافة نفسها، وهكذا فإنّ الحافة تكتسب –حين إدراكنا الواقع – صفة الدّوار.وبهذه الطريقة نصل إلى أنّ الاستعارة ناتجة عن إسقاطات من العالم الخارجي الّذي نتفاعل معه باستمرار ونتصوّر بها سمات حياتنا الخاصّة[3].

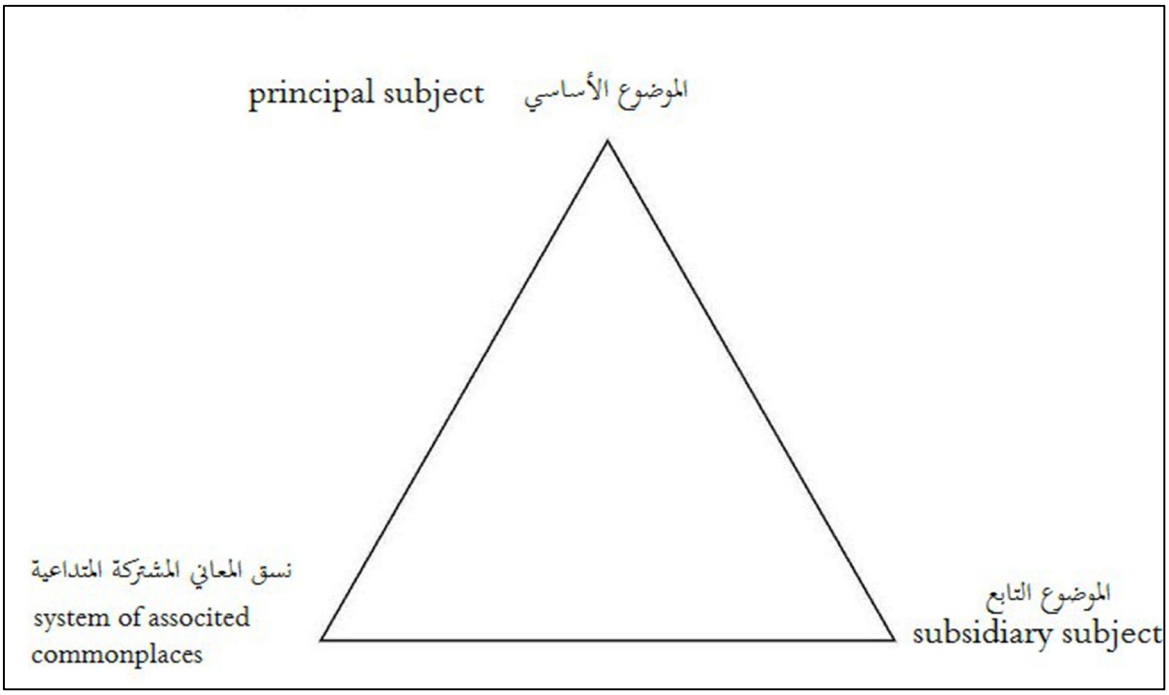
ب/تصوّر ماكس بلاك:Max Black

ميّز "بلاك " في التّصوّر الاستعاري بين الكلمة الاستعاريّة الّتي اطلق عليها إسم "البؤرة focus" وباقي الجملة الّتي أطلق عليها اسم "الإطار frame"، ويقدّم مثالا لذلك:«"انفجر الرئيس خلال المناقشة" فالملاحظ في هذه البّنية أنّه توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي وتكون في أيّة جملة استعاريّة؛ متمثلة في كلمة "انفجر "، كما توجد كلمة أخرى تستخدم بشكل حرفي، وهو ما تمثّله باقي عناصر الجملة، وبهذا يطلق على

[1] إيفور أرمسترونغ ريتشاردز: فلسفة البلاغة، ص97.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 101.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

Metaphor theories

كلمة "انفجر" بؤرة الاستعارة وعلى باقي كلمات الجملة "الإطار" المحيط بالاستعارة [1]»ومن خلال التّفاعل بينهما تكون الاستعارة عملية ذهنيّة، نستطيع بواسطتها إدراك شيء بشيء آخر نعرفه، كما نتمكّن من النّظر إلى المألوف أو المعتاد نظرة جديدة غير مألوفة[2]. وعليه أولت النّظريّة التّفاعليّة المتلقي في عمليّة فهم وتأويل الاستعارة اهتماما خاصا، نظرا لما تؤديه الظّروف السّياقيّة والخارجيّة للكشف عن هذا التّفاعل، وقد فسّر "بلاك" عملية التّفاعل في الاستعارة مستعينا بثالوث اصطلاحي نوضحه بالشّكل الآتي:



المخطط رقم –1–

[1] يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1 عمان،1997، ص 131.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 131.

Metaphor theories

« فالموضوع الأساسي هو المستعار له والموضوع التّابع هو المستعار، ولا تحصل عملية فهم الاستعارة –حسبه– من استخراج وجه الشبه بين المكوّنين، بل من عملية تداعي الأفكارفي ذهن المتلقي[1] » ففهم الاستعارة لا يتأتى بمعرفة المعاني المعجميّة بل

بمعرفة نسق كامل من الأفكار، وهذا النّسق تحكمه المرجعيات الثّقافيّة للمتلقي.

وقد ذكر "ماكس بلاك" مثالا على ذلك، وهو عبارة "الإنسان ذئب" فمِن وجهة النّظرية التّفاعليّة ننظر إلى الإنسان، وقد اكتسب بعض صفات الذّئب المكروهة والمخيفة، وتنظر إلى الذئب وقد امتلك بعض صفات الانسانيّة، وذلك اعتمادا على معرفة القارئ بالمواضع المتشابهة المشتركة الّتي لا يهم إن كانت صحيحة أو خاطئة مادامت تشكّل جزءا من تمثلات النّاس لمفهوم الذئب بوصفه حيوانا مفترسا وخداعا،« إنّ فكرة الذئب هي جزء من نظام الفكر[2]».

ج/تصوّر "بول ريكور Poule Ricœur

يقوم تصوّر بول ريكور بداءة على مبدأ التّخلي عن نظرية المشابهة والاستبدال ويجعل من عمليّة فهم الاستعارة عمليّة عميقة، لهذا قام بنقد المسلمات الّتي قامت عليها نظريّة الاستبدال وفي المقابل نجده يدافع عن النّظريّة التّفاعليّة، ويجعلها النّموذج الأوحد الّذي بإمكانه أن يهتمّ بالاستعارة ويجعلها عملية ابتكار دلالي تُقدّم لنا معلومات جديدة[3].

---

[1] وسيمة نجاح مصمودي: المقاربات العرفانيّة وتحديث الفكر البلاغي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1 الأردن،2017، ص43.

[2] عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2015، ص187.

[3] ينظر: بول ريكور: نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، ط1، المغرب 2003، ص89.

Metaphor theories

كما يؤكّد في كتابه نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى أنّ الاستعارة ما هي إلّا «حاصل التّوتر بين مفردتين في قول استعاري [...]بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول الصراع بين هذين التّأويلين هو الّذي يغذّي الاستعارة[1]» فبناء الاستعارة يتوقف على بؤرة التّفاعل ونجاح التّأويل .

3/ النّظريّة العرفانيّة (الاستعارة التّصوّريّة):

يمثّل كتاب "الاستعارات الّتي نحيا بها" لجورج لايكوف ومارك جونسون«مدخلا لإعادة النّظر في الاستعارة وردِّ أصولها إلى الذّهن،وحدث ذلك في إطار لساني عرفاني[2] » والغاية في ذلك هو الانتقال من مستوى التّحليل اللّغوي والجمالي للاستعارة إلى مستوى الإدراك، ذلك لأنّ الاستعارة في النّظريّة العرفانيّة تقوم على أساس تصوّري وجزء كبير من أنسقتنا التّصوّريّة الاستعاري، والأنساق التّصوّريّة ما هي إلّا « تمثّلات ذهنيّة خاصّة موجودة في الرّأس ويمكن أن تصلح معاني لغوية، وهدف هذا الاعتبار تخصيص الإمكانات الذّهنيّة الّتي تجعل المعرفة اللّغويّة لدى الإنسان أمرا ممكن[3] » .

كما يؤكّد الباحثان أنّ «التّصوّرات الّتي تتحكّم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافيّة صرفه، فهي تحكّم أيضا في سلوكاتنا اليوميّة البسيطة بكلّ تفاصيلها، فتصوّراتنا تُبَنْيِّن ما ندركه وتبنيِّن الطريقة الّتي نتعامل بها مع العالم، كما تُبَنيِّن كيفيّة ارتباطنا بالنّاس[4]» .

---

[1] بول ريكور: نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، ص90.

[2] بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان،1981 ص93.

[3] محمّد غاليم الحاج: المعنى والتوافق مبادئ لتأصيل البحث الدلالي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010 ص42.

[4] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2 المغرب،2009، ص21.

Metaphor theories

وهذا يعني أنّ التّصوّر الّذي يبنيه الانسان للمعاني والأشياء المحيطة به يقوم على بناء مجموعة من الأنساق التّصوّريّة داخل ذهنه، لا تقوم فقط على اللّغة بل يستعين فيها الذّهن على تجاربه ومعارفه وثقافته[1].

ثمّ إنّ المتتبع لنظريّة الدّلالة التّصوّريّة الّتي جاء بها تلميذ نعوم تشومسكي "راي جاكندوف Ray djackendoff " يجد أنّ مفهوم التّصوّر عنده يتوافق و المفهومَ الّذي أكّده كلّ من "جورج لايكوف" و"مارك جونسون" حيث يقول:« [...]سأبسط في محاولتي البحث في الطريقة الّتي بها نتكلّم عمّا نراه **نظريّة البنيّة التّصوّريّة** المعلومة الّتي تتقاسمها الصّيغ اللّغويّة والبصريّة ،دون شديد الاهتمام بكيفيّة المعالجة الحاسبيّة أو أيّ الموارد المتوفّرة لحسابها وتخزينها أو كيفيّة تصرّف الخلايا العصبيّة في تشفيرها.

فأنا أعتقد أنّ نظريّة قويّة لبنية المعلومات حيويّة لا محيد عنها لبناء نظريات صيغ الوصف الأخرى [2]»، لكن «وفي مقابل هذا نجد نظريات لا تعتبر المعاني تمثيلات ذهنيّة كالنّظريات المندرجة عموما في إطار دلالة شروط الصّدق وأهمها دلالة العوالم الممكنة عند "ريتشاردز مونتيكو "Richard Montague (1974)"[3]».

وهي بهذا المفهوم تنافي ما تدعو إليه نظرية الدّلالة التّصوّريّة؛ لأنّها « تنفي دور الذّهن في الفهم والتّأويل[4] » فقد قامت هذه النّظريّة على مبدأ الدفاع عن المسلمة الذهنيّة الّتي تقتضي بأنّ المعنى في اللّغات الطبيعيّة عبارة عن بنية معلومات مرمّزة في الذّهن

---

[1] ينظر: عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنيّة والنّظريّة العرفانيّة، المكتبة الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، (د.ط) مصر، 2013، ص37.

[2] راي جاكندوف: علم الدّلالة والعرفانيّة، تر: عبد الرزاق بنور، منشورات دار سيناترا–المركز الوطني للترجمة، (د.ط) تونس، 2010، ص52.

[3] محمّد غاليم الحاج: المعنى والتّوافق مبادئ لتأصيل البّحث الدّلالي، مرجع سابق، ص42.

[4] ينظر: محمّد غاليم: النّظريّة اللّسانيّة العربيّة والمقارنة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، المغرب،2007، ص47.

Metaphor theories

البّشري [1] أي أنّ المعنى تمثيل ذهني. وكان ذلك على يد مجموعة من الباحثين نذكر منهم "جونسون ليرد J. Laird" و"جورج لايكوف G.Lakoff"و"ميلر G. Miller"و"ماكاولي G.Maccawly"و"فودور Fodor" و" فوكونييه Fauconnier"و" جاكندوف R.Jackendoff".

من المعروف أنّ نظريّة الدّلالة التّصوّريّة قامت على النّظريّة التّشومسكيّة وغيرها من النّظريات الّتي تعذّر عليها فهم بعض الظواهر اللّغويّة وتفسيرها وهذا ما كان دافعا في تغيير منزلة الدّلالة في الفكر اللّساني، والمسألة هنا ليست مسألة ظهور تيار لساني جديد أو نظريّة لسانيّة جديدة –النّظريّة العرفانيّة –يبحث عن مكانة في تاريخ الدِّراسات اللّسانيّة بقدر ما يسعى للوصول إلى الفهم الحقيقي للظاهرة اللّغويّة، ومن هذا المنطلق حظيت الدّلالة بحضور لافت في البحث اللِّساني العرفاني.

تعتبر النّظريّة التّصوريّة « المعنى موضوعا نفسيا، وأنّ بناء معاني التّعابير اللّغويّة ليس إلّا جزءا من العمليات النّفسيّة أو الذهنيّة الّتي تقوم عليها القدرة اللّغويّة الباطنيّة لدى المتكلّم[2]» أي أنّها تحاول الوقوف على القواعد المستنبطة في الذّهن المنظِّمة للمعرفة الانسانيّة، وهذا ما يتقاطع مع النّظريّة التّوليديّة التّحويليّة لتشومسكي الّتي فسّرت تلك القدرة اللّغويّة البّشريّة.

وقد كان ذلك واضحا مع ظهور ما يعرف بالدّلالة التّأويليّة مع تلاميذ تشومسكي منهم "كاتز Katz "فودور Fodor" الّذي اعتبر المعنى هو الصّورة الّتي تكوَّن في الذّهن عن ذلك الشّيء.

[1] محمّد غاليم الحاج: المعنى والتّوافق مبادئ لتأصيل البّحث الدّلالي، ص65.

[2] المرجع نفسه: ص47.

Metaphor theories

ويعدّ المكوّن الدّلالي في بنية النّظريّة الدّلاليّة لكاتز وفودور، والنّظريّة الشاملة للأوصاف اللّغويّة لكاتز وبوسطل بمثابة آلية إسقاط يتمّ التّمييز فيها بين عنصرين هما:

أ/القاموس: ومهمته تعيين معاني العناصر المعجمية داخل اللّغة المدروسة.

ب/قواعد الاسقاط: إذ تعمل مجموعة من القواعد على إسناد تأويل دلالي للبنى العميقة[1].

ومنه فالحصول على تأويل دلالي للجملة أو متوالية ما لا يتم إلّا من خلال ما سيفرزه القاموس من معانٍ لكلّ عنصر أو وحدة معجمية، فيما بعد تقوم قواعد الإسقاط بإسناد تأويل دلالي شامل للجملة بعد تجميع معاني عناصرها المعجمية، وهذا الإجراء حسب كاتز وبوسطل يعيد التّأسيس للكيفيّة الّتي بواسطتها يشتق المتكلّم معنى متوالية ما من خلال بنيتها التّركيبيّة[2].

قيود على الدّلالة التّصوريّة:

رغبة في وضع نظرية دلاليّة كافيّة رأى أنصار الدّلالة التّصوريّة ضرورة إخضاع نظريتهم لجملة من القيود تتمثّل فيما يأتي ذكره[3]:

أ–قيد التّعبيرية (Expressiveness Constraint): وفيه يتعيّن عن النّظريّة الدّلالية أن تكون قادرة على التّعبير عن كلّ الاختلافات الدّلالية الّتي تسلكها لغة طبيعيّة ما.

ب/قيد الكلية (Universality.C): يتعلّق بكلية مخزون البّنى الدّلالية الّذي تستعمله اللّغات الخاصة ويجد هذا القيد تبريره عندما يتعلّق بمسألة التّرجمة بين اللّغات الطبيعيّة ذلك أنّ

---

[1] ينظر: بوشعيب راغين: البنى التّصوريّة واللّسانيات المعرفية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، أربد الأردن، 2011، ص73.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص ص 81_82.

التّرجمة من لغة إلى لغة أخرى تقتضي التّسليم بأنّ مجموع البّنى الدّلالية مسموح باستعمالها في اللّغات هي بنى كلية.

ج/قيد التّأليفيّة(Compositionaliti.C): من خلال هذا القيد يكون بناء معاني الجمل إستنادا على المعاني الجزئية لعناصرها، أي طبيعة التّحليل المعجمي الّذي ينبغي للنّظريّة أن ترتبط به.

د/قيد الخصائص الدّلاليّة (Semanticproperties.C): وتتعلّق بالخصائص الدّلالية في التّعابير اللّغوية كالتّرادف والشّذوذ الدّلالي والاقتضاء...إلخ.

هـ/ قيد الحاسوبية(Computetionality.C): ويتعلّق بقبول البرمجة الحاسوبيّة.

وقبل الحديث عن الاستعارة التّصوّريّة ينبغي الوقوف أوّلا عند تعريف مصطلح الاستعارة لغة واصطلاحا، ونظرة البلاغيين العرب والغرب لها.

أ/ تعريف الاستعارة لغة:

. عند العرب:

وردت في "تهذيب اللّغة" مرادفا للعارية، وهو لفظ مشتق من الفعل (عار) «العارية منسوبة إلى العارة وهي اسم من الإعارة ، يقال: أعرته الشّيء أعيره إعارة وعارة، كما قالوا:أطعته إطاعة وطاعة [...] ويقال استعرت منه عارة فأعار[1] »، أمّا في لسان العرب لابن منظور فهو لفظ مشتق من الفعل(عور) حيث عرّفها بقوله:« استعارة: طلب العاريّة واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه [2] » وجاء في القاموس المحيط :«

[1] الأزهري (أبو منصور محمّد بن أحمد): تهذيب اللّغة، تح: علي النّجار، الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة، (د.ط) القاهرة، مصر، (د.ت) مادة (ع ا ر)، ج3، ص ص164_165.

[2] ابن منظور (جمال الدّين محمّد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر للطباعة والنّشر، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت) مادة (ع و ر)، (ج4)، ص618.

Metaphor theories

والعارة: ما تداولوه بينهم، ج: عواري مشدّدة ومخفّفة. أعاره الشّيءَ، وأعاره منه، وعاوره إيّاه وتَعوَر واستعار: طلبها، واستعاره منه: طلب إعارتَه، واعتوروا الشّيء وتعوَروه وتعاوروه: تداولوه[1]».

ويمكن إجمال تعريفات اللّغويين للاستعارة في معاني: طلب العاريّة، والأخذ، والعطاء والمناولة.

عند الغربيين:

أمّا التّعريف اللّغوي عند الغربيين، فقد حمل معنى الاستبدال والمغايرة، وهذا ما ذهب إليه كلّ من "أوزوالدديكرو Oswald Ducrot" و"تودوروف تزفيتان TodorovTzvetan" في تعريفه للاستعارة حيث يقول:« استعمال لفظ في معنى مغاير عن معناه الحقيقي مثل قولنا: التهم النّدم قلبي[2]» أوهي طريقة تعبير؛ تعني إعطاء لفظ معنى لفظ آخر حيث يشكّل المعنى الأخير علاقة تشابه مع المعنى الأوّل[3]».

ب/تعريف الاستعارة اصطلاحا:

. عند العرب:

يمكن حصر مجموعة من التعريفات للاستعارة عند كلّ من اللّغويين والنّقاد والبلاغين فيما يأتي:

1) يعرّفها الجاحظ بقوله:« التّسمية باسم غيره إذا قام مقامه»

2) أمّا المبرّد فيعرفها بقوله: « نقل اللّفظ من معنى إلى آخر»

---

[1] الفيروز آبادي (مجد الدّين محمّد بن يعقوب): القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت،1994، ج2 ص176.

[2]Oswald Ducrut, Tzvetan Todorov : Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage Edition du seuit,1[er]publition, 1972,p354.

[3] Larousse (dictionnaire de Français), imprimerie Maury-Eurolivres a Manchecourt, Juin, 2000, p266.

Metaphor theories

3) ابن قتيبة:« اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمى به بسبب من الآخر أو كان مجاريا له أو مشاكلا»

4) ابن معتز: «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف من شيء عُرف به »

5) الخطيب: « ذكر شيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التّشبيه»

6) السّكاكي:« أن تذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد لطرف آخر مدّعيا دخول المشبَّه به جنس المشبَّه إلّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبَّه به »

7) ابن أثير:« نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه[1] »

فقد اكتفى بعض اللّغويين، أمثال الجاحظ، وابن المعتز، وابن الخطيب، بتعريفها على أنّها ذكر الشّيء باسم غيره أو استعارته معنى سواه. وقال بعضهم كابن الأثير والمبرد: إنّها نقل للمعنى من لفظ إلى آخر، أو نقل المعنى من لفظ إلى آخر لمشاركة بينهما. وذهب جمع آخر أمثال ابن قتيبة للقول إنّها استعمال الكلمة أو العبارة في غير ما وضعت له.

ب . عند الغربيين:

الاستعارة عند العلماء الغربيين تمثّلت فيما ذكرنا سابقا من تصورات لأرسطو وريتشاردز وماكس بلاك وبول ريكور على اختلاف تصوّر كلّ منهم فيما إن كانت مجازا لغويا يقوم على المشابهة أو التّفاعل من خلال تجاوب الحواس والانفعالات وتفاعلها مع السّياق المندرجة فيه. يقول في ذلك الفيلسوف "جان كوهن": «الاستعارة هي مجاز المجازات القائمة على تجاوب الحواس أو المشابهة الإنفعالية[2] ».

[1] أحمد عبد السّيد الصّاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللّغويين والنّقاد والبلاغيين، النّاشر المعارف، ط1، الاسكندرية 1988 ص42،40،29.

[2] ينظر: جان كوهن: بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمد العمري، مرجع سابق، ص170.

Metaphor theories

3/ الاستعارة التّصوريّة العرفانية (جورج لايكوف/مارك جونسون)

أ/ تعريف الاستعارة التّصوريّة:

أمّا الاستعارة التّصوّريّة فيعرفها "زولتان كوفكسيسZoltan Kovecses" بقوله:« إذا فهمنا مجالا تصوّريّا Conceptuel Domain من خلال مجال تصوّري آخر فنحن إزاء استعارة تصوّريّة[1] » ويعدّها العرفانيون «عمليّة فهم لميدان تصوّري(Conceptualdomain) ما عن طريق ميدان تصوّري آخر ،حيث يمكن إيجازها كالتالي :الميدان التّصوّري (أ) هو الميدان التّصوّري (ب)، وذلك مثل فهم الحياة عن طريق الرحلة والجدال عن طريق الحربوالحب عن طريق النّار،حيث يسمّى الميدان الأوّل ميداناهدفا (Target domain)والميدان الثّاني ميدانا مصدرا (Source domain) [2]».

والمراد من هذين التّعريفين: «أنّنا نستخدم المجال المصدر، بوصفه مجالا تصوّريّا لفهم المجال التّصوّريّ الآخر أي المجال الهدف، وفي نفس الوقت نحاول فهم المجال الهدف بوصفه مجالا تصوّريّا بمساعدة مجال تصوّري آخر (المجال المصدر) أوبعبارة أخرى نأخذ بالاعتبار توافقات تصوّريّة معيّنة بين عناصر المجال المصدر وعناصر المجال الهدف[3]» .

ولا يتأتى لنا فهم المجال التّصوّري الهدف بواسطة المجال التّصوّري المصدر إلّا من خلال جملة أو مجموعة من الإسقاطات والتّوافقات التّصوّريّة والإسقاطات التّناسبيّة فيقول في الأزهر الزّناد :« تقوم الاستعارة على مبدإٍ أساسيّ عرفنيّ، يتمثّل في أنّنا نمثّل

---

[1] خالد ميلاد: الدّلالة النّظريات والتّطبيقات، الشركة التّونسية للنشر، ط1، تونس،2015، ص482.

[2] محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظريّة وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني، مكتبة علاء الدّين، ط1، صفاقس 2009 ص ص124،125.

[3] ينظر: عبد الرحمان محمّد طعمة: البّناء العصبي للّغة في إطار اللّسانيات العرفانيّة العصبيّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن،2017، ص406.

Metaphor theories

مجالا ما على أساس مجال آخر بتوسّط علاقات الإسقاط المفهوميّ conceptualmapping والإسقاط المفهومي جملة من التّناسبات correspondence تقوم بين مجالين عنصرا بعنصر أو مكوّنا بمكوّن، فيكون الواحد من المجالين مجالا مصدرا sourcedomain والآخر مجالا هدفا Target domain. ويجري بذلك إسقاط المعارف المتعلّقة بالمجال المصدر على المعارف المتعلّقة بالمجال الهدف وإذا كان الأمر كذلك كانت هذه التّناسبات إبستيميّة وتتمثّل عملية الاستعارة في قيام تلك التّناسبات[1]» ومن خلال الإسقاط التّصوّري تتم ّبَنْيَنَة المسار Le chemin de la métaphore.

وتتيح الآليات العصبيّة والمعرفيّة إمكانية الإدراك الاستعاري لبنية المسار لكونها مسؤولة عن خلق نسقنا التّصوّري، فالمسار يدرك نفسيا وعن طريق تجربتنا الذاتيّة مع الأشياء والمحيط.

فالاستعارة كآلية ذهنيّة تتجلى في جميع أنشطتنا وتفاصيل حياتنا وسلوكاتنا وأعمالنا الفيزيائية والماديّة.

ب/مبادئ الاستعارة التّصوريّة:

تقوم مبادئ الاستعارة التّصوّرية على جملة من الأسس النّظريّة من هذه الأسس أسس قام عليها النحو التشومسكي "التوليدية التحويلية" أبرزها الموقف الذّهني والتّأليفيّة.

1/الموقف الذّهني/النّفسي

تعتبر كل نظريّة دلالية نظرية ذهنيّة/نفسيّة إذا افترضت أنّ المعنى موضوع نفسيّ وأنّ بناء معاني التّعابير اللّغوية ليس إلّا جزءا من العمليات النّفسيّة أو الذّهنيّة، الّتي تقوم عليها القدرة اللّغوية الباطنيّة لدي المتكلّم. فالهدف الّذي تسعى إليه أيّ نظرية دلاليّة نفسيّة، ليس

[1] الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، دار محمّد علي للنشر، ط1، صفاقس، تونس،2011 ص236.

Metaphor theories

ربط اللّغة بنموذج رياضي/منطقي، كما في دلالة النّماذج النّظريّة، ولا ربطها مباشرة بالعالم كما في النظريات البيئية، وإنّما هو توضيح الكيفيّة الّتي ترتبط بها اللّغة والعالم بعضهما ببعض في الذّهن البشري، لتبيان الصّورة يتعالق فيها التّمثيل الذّهني للجمل والتّمثيل الذّهني للعالم[1].

وتندرج الاستعارة التّصوريّة في هذا الإطار، ذلك لانطلاقها من مسلمة ذهنيّة مفادها أنّ المعنى في اللّغة الطبيعيّة بنية معلومات مرمَّزة في الذّهن البشري، أو هو تمثيل ذهني.

ومن ثمّة، فإنّ المعلومات الّتي تحملها اللّغة مصوغة بالطريقة الّتي ينظّم بها الذّهن التّجربة، ولا يمكن لهذه المعلومات المتجلية في تعابير البِّنية التّصوريّة أن تحيل إلى العالم الواقعي، كما في نظريات أخرى، وإنّما إلى العالم مسقط ناتج من هذه البّنية ووليد التنظيم الذّهني المذكور[2].

ويعني الذّهن / الدّماغ (mind/brain) في العلم المعرفي الحديث، وتبعا لتشومسكي أساسا، مجالا وصفيا بين اللاوعي الفرويدي والمادة الفيزيائية. ويمكن تخصيصه باعتباره تنظيم الدماغ ونشاطه الوظيفيين، ويظهر جزء صغير منه في الوعي ولا يظهر جله. والتمييز الذهني بهذا المعني الاصطلاحي من باقي الاستعمالات الجارية، تسميته الدلالة التصويرية ذهنا وظيفيا، وقد جرت العادة بفهم مصطلحي "وظيفة"و"دماغ" هنا بربطهما تباعا بمصطلحي "برمجية" و"عتاد" عند الحديث عن الحواسيب.[3]

---

[1] محمّد غاليم الحاج: المعنى والتوافق، مرجع سابق، ص47.

[2] ينظر: محمد غاليم الحاج: التّوليد الدّلالي في البلاغة المعجم، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء،2007 ص47.

[3] جاكندوف راي: الدّلالة مشروعا ذهنيا، تر: محمد غاليم، دار توبقال للنّشر، (د.ط)، الدّار البيضاء، 2002، ص21.

2/مبدأ التأليفيّة

من الخصائص الجوهرية الّتي تتفرد بها اللّغة الطبيعية خصيصتها التأليفية (combinatrility)؛ أي قدرة متكلميها على خلق عدد لا محدود من الأقوال وفهمها انطلاقا من تأليف بين عناصر محدود من الأقوال وفهمها، انطلاقا من التأليف بين عناصر محدودة العدد، تبعا لمبادئ معينة أو قواعد، ومنه فهذا المبدأ مرتبط بعنصرين أولهما: مجموعة من العناصر البنيوية الصالحة للتأليف أي المعجم، أمّا ثانيهما: فيتمثل في مجموعة القواعد والمبادئ للتأليف بين العناصر أو ما يسمى نحوا.

3/مبدأ الإبداعيّة: أي أن للاستعارة خاصية أساسيّة تتمثّل في الانتاجيّة، أي انتاج مجموعة من المعاني.

4/عضوية المعنى: أي أنّ المعنى كيان مجسّد يُبنى داخليا (في الذّهن) وبلغة داخلية لها أسسها، كما يتأسّس في إطار التجربة الانسانيّة الّتي تتقاسمها التّجربة الجسديّة والذّهنيّة.

5/عقلانية بنيّة التّصوّرات: وهذا ما جاء به جورج لايكوف في كتابه "الاستعارات الّتي نحيا بها"بأنّ العديد من الموضوعات المجرّدة والّتي تعدُّ أساسيّة لوجودنا كذوات إنسانية مثل (الحب، الموت، السعادة،الحرية...) هي معروفة ومفهومة من خلال مجموعة من الاستعارات، مثلا فالاستعارة التصوّريّة "السعادة فوق(happy is up) تستخدم مجموعة من الأوليات الصغيرة للدلالة على التّصوّر الاستعاري المتمثّل في العلاقة بين المجالين المجال المصدر والمجال الهدف،الأوّل يكون ملموسا ويتلخص في الاتجاه "فوق up" والثّاني يكون مجرّدا ويتمثّل في "السعادة happy".

نلخص في الأخير إلى أنّ الاستعارة التّصوّريّة هي جزء من البّنية التّصوّريّة للإنسان وليست ظاهرة لغويّة بالأساس ويتمّ بناؤها انطلاقا من التّصورات العامّة الموجودة في الذّهن/الدّماغ لأنّه مرتبط بالتّجربة الانسانيّة الّتي تعطي لهذه التّصورات معنى.

ثانيا: دور الاستعارة في تجسيد المفاهيم الذّهنيّة:

1/جسدنة المفاهيم الذّهنيّة: The embodiment of mental concepts

الجسدنة هي:« جملة الآليات العصبيّة والعرفانيّة الّتي تمكننا من الإدراك ومن التّنقل فيما يحيط بنا، وهي الاليات نفسها التي تنشئ انظمتنا المفهومية وطرق التفكير عندنا، فلذلك من الضروري فهم النّظام البصري والنّظام الحركي والنّظام العصبي بترابطاته، فهما دقيقا لكي نفهم الذّهن[1]» .

[1] عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنيّة في ضوء النّظرية العرفانيّة (النّموذج الشبكي، البّنية التّصوريّة، النّظريّة العرفانيّة)، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، (د.ط)، القاهرة، مصر،2014، ص 67.

The embodiment of mental concepts

الجسدنة كمبحث لساني يذهب إلى أنّنا ندرك الأشياء من خلال أجسادنا ونمقولها *انطلاقا من ذلك فإدراكنا استعاري مجسدن، ففي قولنا مثلا العمر أمامك، نحن نستخدم استعارة

*نمقولها من المَقوَلة: تصنيف الاشياء في المجموعات بناء على خصائها المقولية كأن نصنف الحروف في مجموعات والأسماء في مجموعة أما تلك العناصر التي يختلف في انتمائها فينظر من خلال مفهوم الاسترسال المقولي

–بعدشرح المقولة: الاسترسال المقوليهوتعبير عن ضبابية الحدود بين المقولات و الفصل الكلي على أساس ما عرف بالشروط الضرورية و اللازمة ،لم يعد مستساغا منذ ابحاث 'الينا روش 'في المقولة ،فهناك العناصر الطرازية و هناك عناصر اخرى تقع على الحدود ، و يتاخم بعضها مقولات أخرى فمثلا في اللغة لو قلنا ان الكلمة اما ان تكون اسما او فعلا او حرفا ،ماذا سنقول في العناصر التي اختلف النحاة فيها ، فمنهم من رآها اسما ومنهم من رآها حرفامثلا او فعلا، اذن بالاسترسال نفسر وجود كلمات تتنازعها الاسمية والحرفية، لانها توجد على الحدود الضبابية بين المقولتين: مقولة الاسم، مقولة الحرف مثلا.

وهذا لا يعني ان ضبابية الحدود بين المقولتين تكون في المسائل النحوية فقط، بل في كل المواضع التي تتداخل فيها مقولتان أو أكثر فقد تكون بين صورتين بيانيتين مثلا، فلو وجدنا مثلا تركيبا ملتبسا بين الاستعارات والتشبيه او الكناية فهو داخل ضمن هذا.

أما عن المسائل النحوية فمثالها تقسيم الكلم، وانطلاقا من ألفية ابن مالك، قسم الاسماء مثلا الى ثلاثة أقسام فهناك الاسم المتمكن الامكن، والاسم المتمكن، والاسم غير المتمكن، الاسم المتمكن الامكن هو الممثل الطرازي لمقولة الاسم، والاسم غير المتمكن هو الواقع على الحدود الضبابية بين مقولتي: الاسم، الحرف

الاسم المتمكن الامكن في مصطلح ابن مالك وابن عقيل تعني " المعرب "، والاسم المتمكن فقط تعني" الممنوع من الصرف "، والاسم غير المتمكن تعني" المبني "، وكما نعلم أن علة بناء الاسماء عند ابن مالك هي شبهها الحروف سواءا في شكل الوضع او المعنى (ينظر ابن ملك) مما يعني ان الاسم المبني على الحدود المتاخمة للحرف.

ومن الامثلة العامة مثلا "الأواني " والّتي يمكن النظر إلى أنواعها باعتبارها مقولات بينها استرسال فمثلا مقولة الكأس ، تعرف ان هناك انواع كثيرة من الكؤوس ومقولة كأس يمثلها بعض تلك الكؤوس تمثيلا طرازيا ، وبعضها (نتيجة حجمه الكبير او شكله) يمكن ان نطلق عليه كأسا الا انه على الحدود الضبابية ، فهو قريب من الاناء ايضا ، فالاناء قدح اكبر من للمكأس كما انه مختلف معه من حيث الوظيفة (فوظيفة الاناء الشرب ،حمل الماء وحتى تناول الطعام فيه)بينما الكأس فيكون للشاي أو القهوة أوما يحتسى اساسا ، وليس ما يشرب الا قليلا ، وان كا يستخدم في شرب الماء أو اللبن او العصير ، لكن وظيفته الاصلية هي ما يحتسى من قهوة او شاي ...،رغم ان الثقافات ايضا لا تتفق في هذا الاستخدام ، فما نستخدمه له نحن الاناء او القدح قد يستخدم له مجتمع اخر الكأس.

وعلى اختلاف نظرة اللسانيات العرفانية عن الفلسفة التقليدية، فاذا كانت الفلسفة التقليدية تقول بمبدأ الشروط الكافية او الضرورية ليكون العنصر عضوا في المقولة، فان اللسانيات العرفانية تقول بتفاوت العناصر في تمثيل المقولة، فمن العناصر ما هو طرازي، ومنها ما هو خلاف ذلك، ولا يشترط ان تتوفر في العنصر كل شروط المقولة الكافية والضرورية.

متجسدة، حيث ننظر إلى المستقبل باعتباره كيانا موجودا أمامنا انطلاقا من اعتبار أجسادنا مرجعا نقيس انطلاقا منه مواضع الأشياء.

وقد تشكّلت فكرة الجسدنة وقامت نظريّة ذات أسس وركائز من منطق ثالوث من الأطر منها الفلسفي واللّسانيوالعرفاني ثم توسعت العناية بها في سائر العلوم العرفنيّة والعلوم العصبيّة العرفنيّة أساسا، ومن خلال التّفاعل بين هذه الأطر يمكن أن نتعرف على مظاهر الجسدنة [1]

النّماذج:

ومن النّماذج الّتي يوردها الأزهر الزناد "مفهوم الغضب "يقول: «الجسد حاوية والغضب نار والدم ماء والنار تفعل فعلها في الدم فتحرق وتسخن وتغلي وتفجر وتقاوم بالإطفاء أو التّهدئة أو يمكن أن تؤدي إلى الانفجار بزيادة الضغط والغليان[2]».

على الدّم في عروقي

تركته يغلي وخرجت

دمه بارد، لا يغضب سريعا [3]

دمه ساخن، يغضب سريعا

سأنفجر من الغضب

كان يرتعش من شد الغضب

[1] ينظر: الأزهر الزّناد: نظريات لسانية عرفنيّة، مرجع سابق، ص183.

[2] المرجع نفسه: ص192.

[3] المرجع نفسه: ص195.

يتطاير الشرور من عينيه

احمرّ وجهه غضبا، احمرّت عيناه غضبا

رأسه ساخن

أعماه الغضب، أنا عندما أغضب لا أرى

«الغضب منوال عرفاني منضّد تنتظمه بنية، هي بنية كامنة في اللّغة تتحكم في جميع النّماذج العبارية الّتي يتحقق فيها مفهوم، وهو منوال مجسدن، تجسدن الكثير من المناويل المتعلّقة بالمشاعر والانفعال وغير ذلك[1]» يعني أنّ الغضب أحد المناويل المتعلقة بالمشاعر، والجسدنة لكلّ مناويل جسدنة معنويّة مجردة، وليست جسدنة حسية ترى بالعين أو تلمس باليد وإنّما بنيته مجسدنة كامنة في اللّغة، لذا توجد مختلف العبارات الدّالة على الغضب فلو قال أحدهم مثلا ابتعد عنّي في حالة الغضب، فهي ذات دلالة مجسدنة حيث البعد تحيّز في الفضاء، باعتبار مرجع هو ذات المتكلّم ومع ذلك فالفضاء هنا مجرد من دلالته الحسية الملموسة، لأنّه فعل شعوري، وكذا لو قال لا تقترب مني لا تلمسني...[2]

فالأمثلة المذكورة (غلى الدّم في عروقي، تركته يغلي وخرجت، دمه ساخن، رأسه ساخن) (مناويل عرفانيّة) كالاستعارة تجسد "النّار"، لأنّ الغليان هو حركه ناتجة عن التّسخين، فالتّسخين إنّما يكون بالنّار، والعلاقة بين النّار والسّخونة كالعلاقة بين بنية اللّغة (آليات تشكل العبارات اللّغويّة: ذهنيّة حسيّة المعجمية الصرفية، دلالية تركيبيّة...) والعبارة الدّالة على الغضب، وقوله سأنفجر من الغضب ربّما هي تجسيد للبركان.

وهذه الاستعارات وغيرها تقوم على نوعين من التّناسبات الأنطولوجيّة والابستيميّة[3]:

[1] ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنيّة، مرجع سابق، ص 195.
[2] المرجع نفسه: ص192.
[3] المرجع نفسه: ص196.

–التّناسبات الأنطولوجيّة: هذا النّوع من التّناسبات يجري ما بين مجال مصدر (حرارة السوائل في الحاوية) والمجال الهدف (الغضب)، فالحاوية تناسب الجسد، وتسخين السّائل عمليّة الغضب، ودرجة السّخونة في السّائل درجة الحدّة في الغضب، والحرارة الحاوية حرارة الجسد والضّغط على الحاوية الضّغط الدّاخلي في الجسد، والغليان السّائل واضطرابه غليان الدّم واضطراب الجسد، والانفجار غياب السّيطرة والتّحكم في الجسد وهكذا إلى أن تستقصى وجوه التّناسب المختلفة بمافيها أنّ البرودة السّائل تناسب غياب الغضب، كما في قوله "دمه بارد، له دم الانجليز...فهو لا يغضب[1]"

ممّا يعني أنّ التّناسبات الأنطولوجيّة تقوم على مبدأ الاسقاط المفهومي ما بين مجالات الفكر، فمتى حققت هذه القوالب (سواء كانت بنية معرفية أو وحدة معجمية) على مجال ماحدثت الاستعارة، وإذا لم تنطبق تلك القوالب لم تحدث الاستعارة.

–التّناسبات الابستيميّة: المقصود بالابستيمي هو المعرفي، أي ما يعود للابستمولوجيا وهي نظرية المعرفة، وأساس هذا التّجذر الابستيمي أنّه " لا سبيل إلى تصور الواحد من الأوضاع إلا متجذرا ابستيميا، أو بعبارة أخرى انه لا يمكن فهم الكلام إلّا متجذرا في حال معرفية بالأشياء وبالكون[2] "فلا يمكننا فهم الكلام إلّا من خلال إطار معرفي عام يشمل فهم الإنسان لذاته وللعالم الخارجي.

ويجري هذا التّناسب الابستيمي على أساس التّناسب بين المعارف العامّة بكلٍّ من المجالين: المجال المصدر /المجال الهدف، وذلك من قبيل أنّ كلّ ارتفاع في حرارة سائل محبوس في حاوية مآله الانفجار(مجال مصدر)، وهذا ما يتناسب وارتفاعَ حرارة الجسد بفعل الغضب (مجال هدف) فيكون له الاضطراب والخروج عن السيطرة والتحكم، وأنّ

[1] الأزهر الزناد: نظريات لسانيّة عرفنيّة، مرجع سابق، ص 196.
[2] ينظر: الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، مرجع سابق، ص31.

الانفجار يضرّ بالحاوية وبما يحيط بها، كذلك الانفجار في الغضب يضرّ بصاحبه وبمن يحيط به.[1]

يقوم التّناسب على مجموعة من الآليات في اللّسانيات العرفانيّة يتمثّل أساسها فيما يأتي[2]:

–ارتكاز المعروض على الأساس عند لانقاكير(1987):"المنطلق في ذلك أنّ العبارة اللّغويّة لا يُتصوَّرُ معناها في ذاتها أي معروضها إلّا مرتكزا على أساس يعمّه ويجمعه بعدد من المكوِّنات والّتي تمثّل الكلّ، فالعبارات من قبيل 'أخ' أو'بؤبؤ' أو 'أصبع' لا يمكن تصوُر المعنى في الواحدة منها دون أنيستصحب أساسا يندرج فيه هو(الأسرة) ببنيتها المعلومة أو العين أو اليد تباعا، فمفهوم الأخ معروض العبارة 'أخ' وأساسه الشبكة الأسريّة بما فيها من الأخوات أو الإخوة والأب والأم وما إلى ذلك والبؤبؤ معروض أساسه العين بمكوِّناتها المعلومة، والأصبع معروض أساسه اليد كاملة بعناصرها[3].

ويمكن أن يشير إلى التّجذر الابستيمي بمفهوم البروز (elativeprominence) "لانقاكير" حيث يكون المعنى المدلول عليه في العبارة هو المكوّن البارز عرفنيا، ولا يُتصوّر هذا المكون إلّا في إطار أوسع تظهر فيه بقية العناصر خافتة أو موجودة في الظّل.

«فالعنصر البارز يمثّل محط العناية والتّبئير وهو مركز الانتباه والوعي، وسائر عناصر الجملة عناية ثانوية، ويجري تحقيق البروز بأدوات متعددة في مستوى الجملة والخطاب كذلك، من قبيل التّقديم أو التّسطير التّنغيمي أو البناء إلى المفعول حيث يكون ما يسمى

[1] ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانيّة عرفنيّة، مرجع سابق، ص196.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص196.
[3] ينظر: الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، مرجع سابق، ص32.

بنائب الفاعل محطّ العناية والإبراز وما إلى ذلك من الأبنية الّتي يكون بها إبراز واحد أو أكثر من المشاركين في الحدث أو في الوضع الواحد[1]».

يعني، في كلامنا تكون هناك عناصر يركّز عليها المتكلّم في كلامه ويدلل على كونها بؤرة بعدّة تقنيات أو أدوات في الجملة مثل التّقديم لأنّ التّقديم دليل اهتمام بالمقدَّم

أو من خلال النّغمة الّتي تدلل على الاهتمام بملفوظٍ ما دون آخر، أو استعمال بنية صرفيّة ما تدلّ على كونها محلّ اهتمام المتكلِّم دون غيرها من الملفوظات.

و«كما يشار إليه بمفهوم "الإطار" عند تشارلز فيلمور'1982–T.Vilmourالّذي تبلور في الدّراسات النّفسيّة العصبيّة عامّة، والدّراسات الإدراكيّة بصفة خاصّة "يجتمع في الإطار جميع المعارف والعناصر والمفاهيم الّتي تستصحبها العبارة الواحدة من حيث تقتضيها ركائز بها يكون فهمها أو تصوُر المعنى المدلول بها عليه، وهو أمر جارٍ في جميع الأنشطة الذّهنية[2]».

فمثلا عبارة 'معلِّم' لا يمكن تصوُرها خارج إطار معيّن، هذا الإطار متمثّل في:

[وزارة التربية والتعليم، المفتشية، البرنامج أو المنهاج، مديريّة التربية، التّوظيف، مسابقة الأساتذة، مؤسسة التّعليم (المدرسة)، مدير المؤسسة، التّلاميذ، الزملاء، الكراسي الطاولات، كتب، أدوات مدرسية، صبورة، أقسام، ورشة، ساحة، العلم،...إلخ].

وعلى هذا نقيس جميع المفاهيم، فالمفهوم الواحد من قبيل المثال المذكور'المعلّم' عنصر ينضوي في إطار متكامل من العناصر المترابطة مفهوميا، وهي كذلك في المنظومة

[1] الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، مرجع سابق، ص32.
[2] المرجع نفسه: ص32.

الاجتماعيّة والاقتصاديّة قد لا تظهر الحدود فيما بينها، وهذا الإطار مرتبط دون شكٍّ بالبيئة الّتي أنشأته، فلا حديث عن إطار التّعليم في بيئة لا يعرف أهلها هذا الإطار[1].

وينقسم هذا الإطار بذلك إلى مستويين[2]:

أ_المستوى المفهومي: هو ما به يستقيم المفهوم مطلقا مأخوذا في حال انفراده أو في حال اندراجه في إطاره.

ب_ المستوى الثّقافي العام: يضمّ مجموعة ترابطات الّتي تتجاوز حدود الإطار إلى ما عداه بين المواقف والتّصورات المتّصلة بما يحاذي الإطار الأساسي، فكلمة 'معلّم' مثلا تخرج من إطارها الأساسي إلى إطار ثانوي آخر كأن نُطلِقها على عامل البّناء أو غيرها من الأطر.

وإذا كانت الجسدنة للمفاهيم الذّهنيّة تقتضي حضور الجسد في محيطه، فإنّه ينبغي كذلك أن ترتبط المضامين والمفاهيم الذّهنيّة بأطرها بواسطة أو بتوسط أدوات وآليات التجذّرالابستيمي لتحقيق الفهم والإفهام.

2/ الاستعارات الكبرى (الاستعارة الاتجاهية، الاستعارة الأنطولوجية، الاستعارة البنيوية)

حدّد كلّ من جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابهما ثلاثة أنواع من الاستعارات (الاستعارة الاتجاهية /الاستعارة الأنطولوجيّة /الاستعارة البنيويّة):

أ/الاستعارة الاتجاهية (Orientational Metaphors): سميّت بالاستعارة الاتجاهيّة نسبة إلى الاتجاه "وهو الاستعمال الاستعاري للفظةٍ ما مع دلالة مفهومها المكان

[1] الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، ص ص 32_33.
[2] المرجع نفسه: ص 33.

Spatialisation، والتّوجه Directionality، حيث ينظّم هذا النّوع من الاستعارات المفاهيم الكثيرة، الواحد مع الآخر فهي قالب مفهومي يدلّ على المكان[1]".

وقد فسّر كلّ من جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابه "الاستعارات الّتي نحيا بها" هذه التّسمية بقوله: «لأنّ أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عال–مستفل، داخل–خارج أمام –وراء، فوق –تحت، عميق–سطحي، مركزي–هامشي، وتتبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشّكل الّذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشّكل الّذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي، وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتّصورات توجها فضائيا[2]».

فهذا النّوع من الاستعارات يساهم في بَنْيَنَة تصوراتنا وتنظيمها في نسق متكامل كالمعتقدات والأعمال والنّشاطات اليوميّة وغيرها، كما يضفي عليها توجّها فضائيا، كما أنّه يفرض نفسه في تعابيرنا واستعمالاتنا اليوميّة كذلك، لأنّنا نستخدم اتجاهات فضائيّة متنوّعة من قبيل (أعلى، أسفل، وراء، أمام، داخل، خارج، فوق، تحت...) وفيما يأتي بعض الأمثلة للاستعارات الاتجاهية:

1/ «السعادة فوق والشقاء تحت: مثل كقولك: لقد رفع من معنوياتي، إنّني في قمة السّعادة، لقد سقطت معنوياتي، إنّني منهار (الشّقاء).

فالشّعور بالسّعادة أو رفع المعنويات مرتبط بوضعية الانتصاب، وهذا ما فسّره الاتجاه الفضائي (فوق)، أمّا الشّعور بالانهيار والإحباط والنزول إلى الحضيض هي معاني مرتبطة بوضعية السقوط وهذا ما فسّره الاتجاه الفضائي (تحت)[3]».

---

[1] جمال بوتشاشة: نماذج الاستعارة في القرآن وترجمتها باللغة الانجليزية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير فرع عربي–إنجليزي، إشراف الدكتور: مختار المحمصاجي، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللّغات، قسم الترجمة،2004، ص68.

[2] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، مرجع سابق، ص33.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص34.

2/ «الصّحة والحياة فوق، المرض والموت تحت، مثل قولك: إنّه في قمة العافية وأوجها قام من مرضه، صحته في تدهور مستمر، لقد هوى من المرض، سقط ميّتا.

فالتّعبير عن الصّحة الجيّدة والعافية والاستمرار في الحياة مرتبط بوضع فوقي، على خلاف المرض والموت المرتبطان بوضع تحتي، لأنّ المرض الخطير يجبرنا على التّمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائيا في وضع تحتي[1]».

إنّ الانسان بفعل تفاعل جسده مع محيطه الخارجي، يُنتج جملة من المفاهيم الّتي تعكس تفاعله مع الفضاء، فنحن نشير إلى 'أسفل أو تحت' للتّعبير عن حالتنا السّلبية كالحزن والأسى وغيرها من الحالات الّتي تنضوي تحت هذا المضمون، وقد مثّل لها كلّ من جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابهما "الاستعارت الّتي نحيا بها"، ونشير إلى 'أعلى أو فوق ' كلّما كان الموقف أو الوضع يشير إلى السّعادة أو الصّحة الجيّدة أو التّقدّم والتّطوّر والازدهار.

انطلاقا من هذه الأمثلة وغيرها من الاستعارات الاتجاهية نجد أنّ هذا النّوع من الاستعارات لا يساهم فقط في ترتيب كلامنا وجعله أكثر مرونة ليتفاعل مع العالم الخارجي، بل يساهم كذلك في تنظيم أعمالنا ومعتقداتنا وطريقة تفكيرنا، فنجد أنّ الاستعارات الّتي تحمل معنى السعادة مثلا ذات اتجاه "أعلى أو فوق"، أمّا الاستعارات الّتي تحمل معنى الحزن والأسى ذات اتجاه "أسفل أو تحت".

ب/الاستعارات الأنطولوجيّة (Ontological Metaphors):

قبل أن نتطرق إلى مفهوم الاستعارة الأنطولوجيّة أو الوجوديّة سنعرج أوّلا إلى مفهوم الأنطولوجيا.

[1] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، ص34.

الأنطولوجيا أو علم الوجود: مبحث من المباحث الفلسفيّة الرئيسة، «يبحث في الوجود في ذاته مستقلّا عن أحواله وظواهره، أو هو علم الوجود من حيث هو موجود (أرسطو) وموضوع هذا العلم قد يقتصر على الوجود المحض [...] أو يوسع حتى يشتمل طبيعة الكائن الواقعي أوالموجود المشخص وماهيته، وأهمّ مسائل هذا العلم تحديدُ العلاقة بين الماهية والوجود[1]».

وكما نعلم أنّ الوجود عند الفلاسفة هو مفهوم فلسفي معقول ثانوي، ومنه فالانطولوجيا هو العلم الّذي يبحث في ماهية الموجودات وطبيعتها، بما فيها الأشياء والتّصورات الذّهنية وقوانين الطبيعة وغيرها ممّا يمكن أن نطلق عليه 'كائن' أو 'موجود' أو كما يطلق عليه 'أرسطو' هو علم الوجود بما هو موجود، من هذا أخذت الاستعارة الأنطولوجية مفهومها.

فالاستعارة الأنطولوجية: «تقوم باستعارت شيء عام مطلق مفهوم لدينا من خلال تجاربنا معه، لفهم شيء لم نره من قبل، ولكنّه موجود بالفعل،فهذه الرؤية نوع من الميتافيزيقا أي ما وراء الطبيعة، وهي عمليّة عقليّة يتمُّ فيها فهم غير المنظور بالشيء المنظور، فنحن نستعير الشيء المنظور (كلّ ما نراه في الطبيعة) لفهم ما لم نره من قبلمن أحداث وأنشطة وأحاسيس وأفكار، ولكنّنا نرى هذه الأشياء من خلال آثارها علينا وتجاربنا معها، ولهذا تتحوّل هذه الأشياء غير المنظورة لذوات لها كيانات ووجود مادي نتعامل معها على أنّها مواد فيزيائيّة، أي فهم المعنوي والتّعامل معه كأنّه مادي[2]».

خلاصة هذا التّعريف أنّ الاستعارات الأنطولوجيّة تقوم على مبدأ –إن صحّ القول_ تشييء المفاهيم الذّهنيّة والتّصوُّرات، أي أنّنا ننظر إلى الكيانات المجرّدة غير المدركةعلى أنّها كيانات محسوسة ماديّة، ذات وجود وكيان مادي له دوره في حياتنا اليوميّة وأنشطتنا.

[1]جميل صليبا: لمعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج2، 1982، ص560.
[2]عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنية والنّظريّة العرفانيّة، مرجع سابق، ص44.

وقد مثّل كلّ من جورج لايكوف ومارك جونسون للاستعارات الأنطولوجيّة بفروعها المختلفة بمجموعة من الأمثلة، يمكن أن نلخصها في الجدول الآتي:

»

الاستعارات الأنطولوجيّة	فروعها	أمثلة توضيحيّة
استعارات الكيان والمادة: يتمّ فيها تجسيد شيء معنوي على أنّه كيان أو مادة أي كائن حي أو مادة لها خصائص فيزيائية.	. أن نحيل	. إنّنا نعمل من أجل السّلام . يعتبر الطرف المعتدل قوة صامتة في السياسة الامريكية . شرف وطننا في خطر بسبب هذا الوباء
	. أن نكمّم	. يتطلب إنجاز هذه المذكرة قدرا كبيرا من الصبر . يوجد كثير من الحقد في هذا العالم . لمسنا عندكم ترحابا كبيرا
	. أن نعيش ظاهرة	. وحشية الحرب تجعلنا غير إنسانيين . لقدكشف، تحت ضغط الاحداث عن الجانب السيّء في شخصيته . لا أتمكن من مسايرة ايقاع الحياة الحديثة
	. أن نعين الأسباب	. ثقل مسؤولياته سبب انهياره . كلّفهم خلافهم الداخلي الهزيمة
	. أن نحدّد الأهداف ونحفز الأنشطة	. لقد جاء إلى نيويورك بحثا عن الجاه والمال

		. هذا ما يجب أن تقوم به لتأمين الضمان المالي
استعارة الوعاء: وتتمثّل أن تكون أجسادنا أوعية بذاتها أو أنّها تكون داخل وعاء	. مجال الرؤية	. دخلت السفينة في مجال رؤيتي الآن.
	. الأحداث والأنشطة والأعمال والحالات	. هل ستكون في السباق يوم الأحد (السباق شيء/وعاء) . إنّه في سعادة لا توصف . لقد خرج مؤخرا من حالة اليأس الّتي حبس نفسه فيها
استعارات التّشخيص: ويعني أن نمثّل للمفاهيم الذّهنية على أنّها أشخاص.		. لقد خدعتني الحياة . أنجبت تجربته نظرية فيزيائية جديدة . خدع التّضخم أحسن الخبراء في البلد

الجدول –01–فروع الاستعارات الأنطولوجية[1]»

ومن خلال هذا الجدول نلخص إلى أنّ الاستعارة الأنطولوجيّة تنقسم بدورها إلى ثلاثة أقسام هي كالآتي:

أ/استعارات الكيان والمادة: أي أنّنا نتعامل مع المفاهيم والتصوّرات على أنّها كيانات مادية لا مجردة.

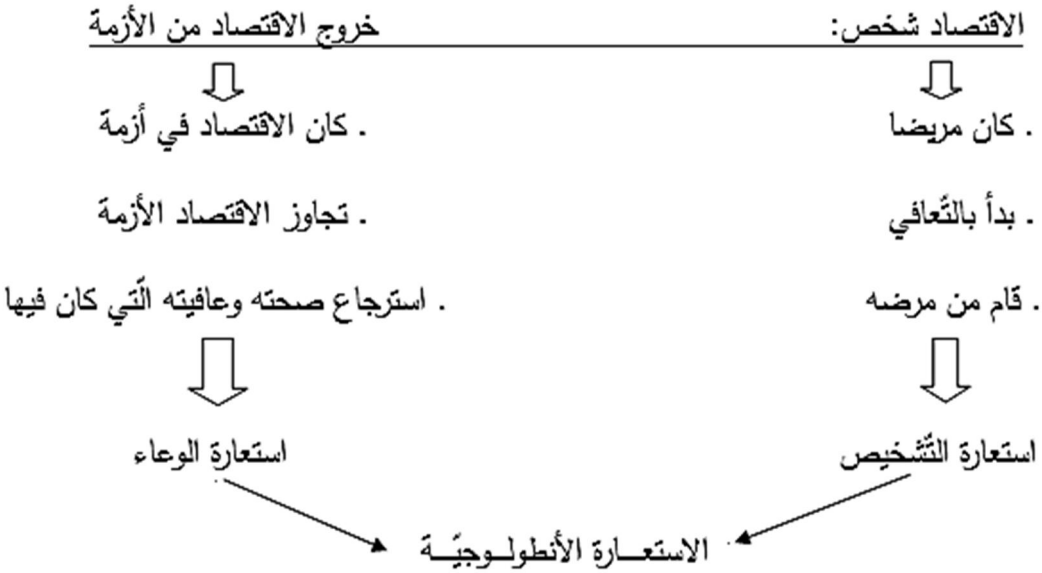
ب/استعارات الوعاء: أي أنّنا نتعامل مع المفاهيم المجرّدة والتّصورات على أنّها أوعية لها مساحات واضحة واتجاهات فضائية معلومة (أعلى، أسفل، تحت، فوق...) الحدود الطبيعيّة والفيزيائيّة.

[1]ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، مرجع سابق، ص ص 45–53.

ج/استعارات التّشخيص: أي أن نمثّل معاني المقولات والمفاهيم على أنّها كائن بشري فنقدّم التّصوُّرات على أنّها أشخاص.

علاقة الاستعارات الثّلاث:

يمكن أن نمثّل للعلاقة بين الاستعارات الثّلاث، في أنّه من الممكن أن تتّحد استعارتان أو ثلاث في استعارة واحدة، أو عبارة لغويّة واحدة، وذلك كقولنا:"بدأ الاقتصاد في التّعافي والخروج من الأزمة الّتي يمرُّ بها "، نلاحظ أنّ هذه العبارة اللّغوية أو الاستعارة تضمُّ استعارتين، أي:



المخطط رقم –1–

قيمة الاستعارة الأنطولوجية:

تظهر قيمة هذا النّوع من الاستعارات من خلال ما يأتي:

«أ–التّجسيد: أي تجسيدها الواقع غير المنظور من خلال خصائص الواقع المنظور والتّفاعل معه على أنّه كيان موجود، فيبدو متجسّدا ليسهل التّعامل والتّفاعل معه.

ب–الفهم: وذلك باستخدام الواقع الملموس في إدراك وفهم الواقع غير الملموس، فيفتح ذلك بابًا أكبر للفهم والإدراك، بتوظيف ما حولنا في فهم وإدراك ما لا نراه.

ج–الخيال: يضيع الخيال في هذه العملية، لماذا؟،لأنّ التّصوُر الجديد قد يرسخ في الذّهن، حتّى يبدو كأنّه الواقع، فينسي الواقعُ الخيالَ الّذي قامت عليه الاستعارة.[1]»

ج/الاستعارة البِّنيويّة (Structural Metaphors):

تعرف الاستعارات البّنيويّة على أنّها استعارات «تتمّ فيها بَنْيَنة تصوُر ما استعاريا عن طريق تصوُر آخر[2]» أي أنّنا نُبَنيِن نسق تصوُري ما من خلال نسق تصوُري آخر في مجال مغاير بشكل جزئي، يكون فيه النّسق التّصوُري الأوّل المجال الهدف والثّاني يمثّل المجال المصدر، و«تتأسس الاستعارات البِّنيويّة، شأنها شأن الاستعارات الاتجاهيّة والأنطولوجيّة على ترابطات نسقيّة داخل تجربتنا[3]».

ومن أهمِّ الاستعارات الّتي تمثّل لهذا النّوع ما يأتي ذكره: «استعارة الجدال حرب تعكس هذه الاستعارة مجموعة من البنيات اللّغويّة، من قبيل:

–لا يمكن أن تدافع عن مزاعمك

–هاجم زيد مواطِنَ الضعف في حجتي

–أصابت انتقاداته الهدف.

والواضح هنا أنّنا أمام مجالين مختلفين: المجال الأوّل يتمثّل في المجال الهدف (الجدال وهو خطاب لغوي، كلام...) والمجال الثّاني يتمثّل في المجال المصدر (الحرب وتعني

[1]ينظر: عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنيّة والنّظرية العرفانيّة، مرجع سابق، ص 46.
[2]محمّد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، مرجع سابق، ص96.
[3] جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، مرجع سابق، ص 81.

القتال أو نِزال بين فئتين أو أكثر، هجوم مسلّح...)، فالجدال هنا كنسق تصوُري يُبَنْيَن جزئيا أي يُفهَم من خلال الحرب كنسق تصوُري آخر، فالتّصوُر مُبَنْيَن استعاريا بالتّالي تكون اللّغة كذلك[1]».

نعني بذلك أنّ النّسق التّصوُري للحرب هو نسق واضح أكثر من النّسق التّصوُري الخاص بالجدال، ومن خلال الإطار الخاص بالمجال المصدر (الحرب) الّذي يتمثّل في: (القتال التّشابك، الهدنة، الانتصار، الهزيمة، الاستسلام، الدّفاع، الدّمار، الحصار...) نستطيع فهم المجال الهدف(الجدال). ويمكن أن نوضح هذا من خلال المخطط الآتي:

	المجال الهدف(الجدال)		المجال المصدر (الحرب)
الإطار 1	–الدفاع عن الرأي	الإطار 2	–القتال
	–دحض الرأي الخصم		–الهجوم المسلّح
	– المحاججة		–الاستسلام/الانتصار
	–تغيّر نبرة الصوت برفعه أو خفضه		–الحصار/الهدنة

– استعارة الجدال حرب–

عادة ما نقيس الجدال كتجربة بصيغة المعركة أو الحرب ولا نقصد بذلك أن تتحوّل جدالاتنا إلى عنف، لكن لا حدود فارقة بين الجدال والصراع الفيزيائي، فالدّخول في النّقاش والجدال في أمرٍ ما أشبه بالمعركة في الدّفاع عن آرائنا ووجهات نظرنا ومحاولة تضييق مساحة الخصم في الدفاع عن رأيه.

[1] ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، مرجع سابق، ص 81، ومحمّد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، مرجع سابق، ص 96.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أنّ الاستعارة البِّنيويّة «لا علاقة لها بالمنهج البِّنيوي أو النّظريّة البِّنيوية، إنّما هي صورة مركَّبة متكاملة للجدال بحيثياته في مقابل صورة متكاملة عن الحرب، نقابل بينهما ونضع بين أيدينا نقاط التّشابه والاختلاف، ولا يكون ذلك إلّا من خلال الذاكرة الّتي بدورها تستدعي أجزاء الصّورة الثّانية بغية فهم الأولى فنستحضرالتّصوُر حتّى يصل للذروة، وهي تحوُل النّقاش أو الجدال أحيانا إلى معركة فتبدأ كلاميّة وتنتهي بالتّشابك بالأيدي أو معارك بين الدّول[1]».

قيمة الاستعارة البِّنيويّة:

تتّحدّد قيمة هذه الاستعارة في: «المعايشة، حيث نبني تصوُرنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ثم نعيش فيه باستدعاء المقابل له من أنسقتنا التّصوريّة، فنحيا في الثّاني ونعني بحديثا الأوّلهذه المعايشة لها قيمتها في تفاعلنا مع الاستعارة الّتي تحوّلت إلى حقيقة، فمن منّا لا يدخل في جدال مع الآخر؟ وماذا شعر في هذه اللّحظة؟ لقد شعر أنّه فعلا في حرب ولا بدّ أن ينتصر على خصمه، ولكنّه لم يشعر عندما يحتد الجدال أنّ هذا مجرد كلام، لن يصل ولا ينبغي أن يصل إلى اشتباك بالأيدي[2]» أي أنّ الاستعارة البِّنيوية تقوم على استحضار ما هو سابق لفهم وإدراك حدث آخر يشبهه ويشترك مع في بعض السِّمات أو الجوانب أو الخصائص.

ويقول لايكوف «المشكل إذن؛ أنّه ليس تصوُرنا عن الجدال وحده يرتكز على معرفتنا وتجربتنا مع المعرفة الفيزيائيّة، فطريقتنا في انجاز الجدال ترتكز بدورها على ذلك [...]فأنت تتصوّر الجدالات وتدركها وتنجزها بالرّجوع إلىاستعارة" الجدال حرب "، لأنّها تشكِّل جزءا من النّسق التّصوري للثّقافة الّتي نعيشها[3]» يعني هذا القول أنّه لو لم تكن لدينا معرفة سابقة

[1] ينظر: عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنية والنّظرية العرفانية، مرجع سابق، ص ص 42،43.
[2] المرجع نفسه: ص43.
[3] المرجع نفسه: ص43.

بالحرب (كقتال وهجوم ووو...) لما أمكن أن تتحوَّل بعض جدالاتنا (كأقوال ومحاججة وكلام ....) إلى حرب وعنف أحيانا.

علاقة الاستعارات الثلاث: الاستعارةالاتجاهية، الاستعارةالأنطولوجيّة، الاستعارة البّنيويّة:

غالبا ما تتجسّد العلاقة بين استعارتين مثلا رأينا في العلاقة بين استعارتين، مثلما رأينا في العلاقة بين استعارة الكيان والمادة واستعارة التّشخيص ضمن الاستعارةالأنطولوجية في عبارة لغوية.

لكنّ الأمر هنا مختلف أيّما اختلاف، فتعالق الاستعارات الكبرى يطلب إطارا أوسع كالصّورة أو السينما أو مسرح وغيرها، وسنأتي بمثال عن الصّورة:

يمثّل هنا أمريكا '' بالعم سام'' [شخصية يُرمز بها لأمريكا منذ الحرب بينها وبين بريطانيا العظمى 1812 وهو جزار يدعى سام ولسون يملك محلا لتعليب اللّحوم فكان يطبع العلب بحرفين (US)في إشارة إلى أنّ اللّحوم ملك الدّولة، وساد بين جنود أمريكا أنّ الحرفين دلالة على لقبه (unclesam)على الرغم من أنّه كان يقصد الولايات المتحدة منذ ذاك الوقت أصبح العم سام تعبير يستخدم كبديل للولايات الأمريكية 'United State'] راكبا سيارة عليها العلم الأمريكي وخلفه تمثال الحرية.

السّيارة هنا رمز أو كناية عن الاقتصاد الأمريكي، تأخذ هذه السّيارة اتجاها معيّنا وكما يظهر في الصّورة باتجاه–أسفل– أي أنّها كناية عن سقوط الاقتصاد الأمريكي،فهذا تمثيل للاقتصاد (كمفهوم يشمل مفاهيم كثيرة منها ما هو في اختصاص العلوم الاقتصاديّة الّذي يرتكز على النّظريات الاقتصاديّة والاداريّة،كما يمكن اعتبار هذا المصطلح بديلا عن الاقتصاد السّياسي فهذا المصطلح يعكس كل ماهو متعلق بالأسلوب أو النّهج) على أنّه كيان أو مادة (السّيارة)،كما نجد استعارة التّشخيص والّتي تظهر في تمثيل الولايات المتحدة الأمريكية كشخص 'العم سام'، وكلا الاستعارتان من فروع الاستعارة الأنطولوجيّة وكذلك اتجاه السّيارة أو بالأحرى الاقتصاد الأمريكي إلى أسفل وهي استعارة تمثّل لنوع من أنواع الاستعارات الاتجاهيّة ذات النّمط (أعلى –أسفل).

وكلّ من الاستعارتين الاستعارة الأنطولوجيّة (استعارة الكيان والمادة الاقتصاد سيارة/استعارة التّشخيص العم سام هو أمريكا) والاستعارة الاتجاهيّة (وضع الاقتصاد=سقوط السيارة) تمثّلان لاستعارة أكبر في استعارة الحياة رحلة ففيها:

الحياة رحلة

أمريكا ⟸ كشخص 'العم سام

السّيارة⟸ وسيلة مواصلات

عقبات⟸ مرحلة السقوط

ثالثا: خطاطة الصّورة وبَنْيَنة المنوال العرفاني (الاستعارة)

1/مفهوم الخطاطة –الصّورة:

أولى علماء الدّلالة العرفانيّة أهميّة بالغة لمفهوم الخطاطة(Schema) في نظرياتهم وأبحاثهم المعرفيّة، بعدِّها شبكة تصوُريّة تُبْنِين معارفنا الذّهنيّة وتنظّم سلوكاتنا، فهي «أحد المفاهيم العرفانيّة المركزيّة الّتي يعتمد عليها العرفانيون في الربط بين الأسس الذّهنيّة المجرّدة للمعنى وتمثيلاته الماديّة للمحسوس[1]» يعني أنّها تمثّل المفاهيم الذّهنيّة عن طريق ما هو محسوس مادي، وتؤسِّس لنا رؤية منسجمة لحياتنا ولعالمنا.

والخطاطة كبِنية مجرّدة تستعمل لتعريف المفاهيم والأفكار، ويوازي مفهوم الخطاطة (schema) مفهوم الإطار عند فيلمور« وقد قدّم لنا مثالا لتوضيح مفهوم الخطاطة أو الإطار، ومثاله في ذلك (تصور الثّلاثاء) هذا التّصور يعني اليوم الثّاني من أيام الأسبوعولكن ليس في العالم الخارجي شيء فيزيائي يسمى أسبوعا، إنّه تصوُر اخترعته بعض الثّقافات، وتعني به وحدة لقياس الزّمان مكوّنة من سبعة أيام متتالية، وفي بعض الثّقافات يختلف عدد أيام الأسبوع، ولدى قبائل البالي البدائيّة أشكال عديدة من الأسابيع مختلفة الطول[2]».

وهذا ما يعكس تعدّد الثّقافات، ولهذا نجد أنّ علم الأنثروبولوجيا المعاصر يعتبر أنّ الواقعيّة الثّقافيّة لا تكمن في الظّواهر الاجتماعيّة بل في الخطاطة الثّقافية الّتي تفرضها مجموعة بشريّة معيّنة وتتعايش بها، فالتّصور "الثّلاثاء" لا وجود ولا معنى له إلّا في إطار تصوُر "الأسبوع"[3]، كما أنّ تصور قوم ما"لـ: الثّلاثاء" ثاني أيام الأسبوع، قد يكون في تصوُر قوم آخرين "لـ: الثّلاثاء" ثالث أيام الأسبوع وهكذا.

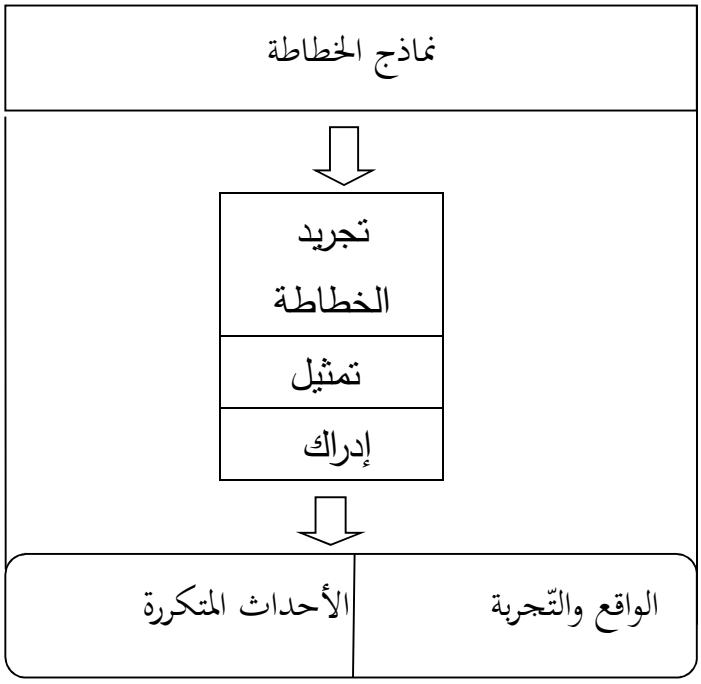
---

[1] منجي العمري: حركية المعنى النّحوي مقاربة عرفانية لمقولة الربط، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2019ص149.

[2] وسيمة نجاح مصمودي: المقاربات العرفانيّة وتحديث الفكر البلاغي، مرجع سابق، ص142.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص142.

ويثبت "داندراد Dandrade Roy 1995"أنّ الخطاطة تنطلق من إدراك الأشياء بالتّجربة ثمّ تقوم الذّاكرة بحفظها في شكل شبكات من المفاهيم والصّور، ثمّ تنتزع تلك المظاهر من التّجربة الأولى لتستحضر في تجربة مماثلة لها، فينشأ ذلك ما يشبه الإطار العام لها، هذا الإطار يقوم بدوره بتنضيد وتنظيم العناصر في العلاقات، لتنطبق فيما بعد على مجموعة من النّماذج والتّجارب الّتي تزوّده بخصائص وتفاصيل جديدة[1]، ويمكن أن نلخص هذا من خلال المخطط الآتي:



1– الخطاطة [2]

تعتبر خطاطة الصّورة عند مارك جونسون وجورج لايكوف بنية في غاية العموم والتّجريد والافتقار إلى التفاصيل وهذا ما يجعلها أكثر مرونة لتتحقق في نماذج متعددة لا

[1] ينظر: الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانية عرفنيّة، ص119.
[2] المرجع نفسه: ص120.

حصر لها، وهذا ما جعلها أداة أساس يشتغل بها الذّهن[1]، أي أنّها تمثّل إطارا من العلاقات المنتظمة تُملأ بتفاصيل ماديّة.

ولكلّ خطاطة حسب جونسون و لايكوف أربعة أركان وأسس تتمثّل فيما يأتي[2]: «

*التجربة المجسدنة: هي جملة من المظاهر الّتي بها يكون للخطاطة معنى، من حيث ارتباطها بتجربتنا الجسديّة.

*العناصر البّنيويّة: بما فيها من أركان أساسية لقيام الخطاطة.

*المنطق الأساسي: الّذي يتمثّل في التنظيم والتنضيد الدّاخلي الّذي تقوم عليه الخطاطة.

*النّماذج: وتتمثّل في جملة العبارات الاستعاريّة».

2/نماذج الخطاطات العرفانيّة:

أ/خطاطة الحاوية:

تعكس خطاطة الحاوية تجربتنا الجسديّة كالأوعية، فالجسد يمثّل النّموذج الطّرازي للوعاء بما فيه من أعضاء، وكلّ عضو بدوره يمثّل وعاء لما فيه، فالعروق أوعية للدّموالقلب وعاء كذلك يدخله الدم ويخرج منه، والمعدة وعاء للطعام، والجسد هو الوعاء الحاضن لهذه الأوعية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ تجاربنا وحياتنا اليومية تقتضي

تعاملنا من الأشياء والموجودات كأوعية فنستعمل الكأس، الفنجان، حافلة، العلب، اللّباس ...إلخ.

[1] الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانية عرفنيّة، ص119، الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنيّة، مرجع سابق ص168.

[2] الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانية عرفنية، ص120.

ويورِد لنا جونسون مثالا يجسد فيه لخطاطة الوعاء في حياتنا فيقول: «فأنت تستيقظ وتخرج من نوم عميق، وتخرج من تحت الغطاء إلى الغرفة، وتخرج شيئا فشيئا من النّعاس تضع قدمك داخل النّعل، تخرج من الغرفة، وتدخل إلى الحمام، تنظر في المرآة تخرج معجون الأسنان من المحمل تخرج القليل من المعجون فتضعه على الفرشاة، تضع الفرشاة في فمك، تغسل جيّدا، تخرج الماء من فمك بعد المضمضة، تخرج من الحمام تدخل إلى المطبخ، تخرج فنجان القهوة، تضع القهوة في آنية الطبخ، تسكب القهوة من الآنية إلى الفنجان، تخرج المربى من العلبة، تضعه في الخبز، تضع الخبز في فمك مع بعض القهوة إلى غير ذلك [1]».

من خلال هذا المثال يتبيّن أنّنا نكاد نخضع لخطاطة الوعاء، فكلّ ما نمارسه من أفعال، فإمّأ أن يكون جسدنا وعاءً يتواجد داخل أوعية كاللّباس، الغرفة، الحافلة...

وتتحدّد أركان خطاطة الصورة وفقا لما يأتي ذكره وتوضيحه[2]:

*التجربة المجسدنة: نتمثل أجسادنا على أنّها حاويات تتضمن أشياء من الأعضاء والأحاسيس أو المشاعر، وعلى أنّها متضمنة في حاويات مثل البيت أو السّيارة وغيرها.

*العناصر البّنيويّة: داخل–حدود_خارج.

*المنطق الأساسي: كل شيء كائن في حاوية أو خارجها، فإذا كان "أ" محتويا "ب " وكان "ج" في "ب " فبالضرورة يكون "ج" في "أ".

[1]Mark Johnson:The Body in the mind ،the bodily basis of meaning ،Imagination and Reason ،the university of Chicago Press ،Chicago and London ،1987،p22.

[2]ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنيّة، مرجع سابق، ص 169.

*نماذج استعاريّة: وهي كثيرة، تتمثّل نماذج الاستعارة المتعلقة بخطاطة الصورة–الوعاء أو الحاوية في قولك مثلا: أنا في ورطة، من كان في نعمة ولم يشكر خرج منها دون أن يشعر، دخل فلان عش الزوجيّة، زيد من بني فلان...

ويحدّد لنا جونسون مجموعة من النّتائج الّتي تولّدها خطاطة الوعاء (الاحتواء/ الحاوية) خطاطة الصّورة القائمة على علاقة (داخل –خارج) فيما يأتي[1]:

–الحماية: أي أنّنا نحمي ما نقوم باحتوائه، فعندما نضع النّظارات في علبة خاصة بها فإنّنا نحميها من كلّ قوة صادمة.

–الاحتواء يحدّ من القوة: فعندما تكون داخل الغرفة،فإنّ ذلك يحدّ من قوة حركتك.

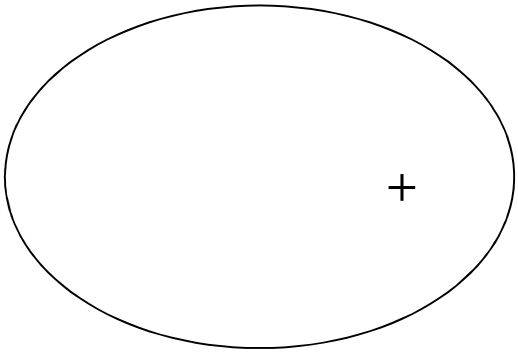
–يحقّق الثّبات النّسبي: فالأشياء المحتواة تحقّق نوعا من الثّبات، مثال ذلك وجود سمكة في حوض من السمك، هذا ثبات نسبي قد يلقى قبولا أو عدم قبول من قبل المشاهدين.

–التّعدية: فإذا كان مثلا العنصر "أ" يوجد في العنصر "ب "فإنّ كل شيء يوجد في "ب" هو بالضرورة ضمن العنصر "أ"، فإذا كنت أنا على فراشي، والفراش في الغرفة، فأنا بالضرورة داخل الغرفة.

من خلال هذه النّتائج نلخص إلى أنّ خطاطة الاحتواء هذه تتعلّق بالزّمان والمكان، الجسد داخل أو خارج مكان معيّن، انطلاقا من الوضع الّذي هو عليه في زمن معيّن[2].

ويمكن أن نمثّل خطاطة الصورة–الوعاء أو الحاوية أو الاحتواء بالشّكل الآتي:

[1]Ibid، p23.
[2]Ibid، p23.



مخطط–1–: خطاطةالصورة_الاحتواء[1]

ب/خطاطة القوة (IMAGE SCHEMA OF FORCE):

يرى مارك جونسون أنّ "القوة " خطاطة تحكم حياتنا وتنظّم العديد من نشاطاتنا باعتبار أنّ أجسادنا تتفاعل مع الكائنات الحيّة الأخرى والموجودات، وهذا التّفاعل محكوم بالقوى وأجسادنا نفسها محكومة بهذه القوى كقوة دفع الهواء عند التّنفس، ويظهر ذلك في جميع نشاطاتنا، فإنّنا نمارس القوة: نأكل، نشرب، نمشي، نتكلّم، نتنفس، نلعب... وغيرها.

ويمكن للخطاطة أن تتجاوز واقعنا الملموس لتنظيم أفكارنا وتصوراتنا، حيث تقوم بإسقاط التّجربة على تصوُراتنا، ويتمّ ذلك بتوسيط الاستعارة، فهي الّتي ستمكننا من استثمار تجربتنا الماديّة، لفهم وتنظيم تصوراتنا المجرّدة، فالخطاطة عند العرفانيين بِنية ما قبلية تنعكس أو تنطبق على ما هو واقعي وما هو خيالي[2].

وفي هذا الإطار اعتمد مارك جونسون على دراسات "سويتسر Eve Sweetser" المتعلّقة بالجهات والّتي قسّمها إلى جهات أصلية root modality وجهات ابستيمية "

[1]Ibid، p23.
[2]Anne-Marie Drille: Cohérence métaphorique ، action verbale et action mentale en français ،et sémantic cognitive communication ،N°53،1990،P34.

epistimimodals"، فنظر إلى بعض الجهات الأصليّة والابستيميّة في اللّغة الانجليزيّة وكيف تعكس لنا العبارات اللّغويّة عن خطاطة القوة[1].

وتتمثّل الجهات حسب "سويتسر" فيما يأتي ذكره[2]:

–الوجوب Must: حلّلت "سويتسر "المعنى " يجب " واعتبرت أنّه يدلّ أو يحيل إلى قوة أكبر تحرِّك الذات المدركة لتنجز أمرا ما، أو تقوم لفعل ما، وهذه القوة تختلف فيما إن كانت فيزيائية (Physical force) أو اجتماعيّة (Socialphysical)أو أخلاقيّة (Moralphysical)، ويمكن أن نمثِّل لذلك بقولك:

–قوة فيزيائية: يجب أن تغطي عينيك أو أنّها ستحرق

–قوة اجتماعية: كأمر الوالدين للأبناء: يجب أن يذهب إلى سريره

–قوة أخلاقية: يجب أن تتبرع بالدّم.

– الإمكان (May): هذه الجهة تقتضي غياب القوة الضاغطة أو القيد الخارجي الّذي قد يمنع انجاز عمل ما.

– القدرة (Can): تعدّ هذه الجهة من الجهات الأكثر تعقيدا عن غيرها حسب سويتسر إلّا أنّه يمكن القول أنّها تقترب في مفهومها إلى جهة الإمكان، وهي تدلّ على القدرة على الفعل أي القدرة النّابعة من داخل الذّات المدركة، فالشّخص الفاعل هو مصدر الطاقة لفعل أي شيء، ممّا ينبغي غياب الحواجز أو القيود أو العوائق.

حدّد لنا مارك جونسون في كتابه "الجسد في العقل" سبعة أنواع لخطاطة الصورة– القوة (THE IMAGE SCHEMA OF FORCE) سنوضحها من خلال المخطط الآتي:

[1]Voire:Ibid،P34.
[2] Voire:Ibid،P P 48-60.

SCHEMATIC IMAGE AND STRUCTRING OF COGNITIVE MODEL (METAPHOR)

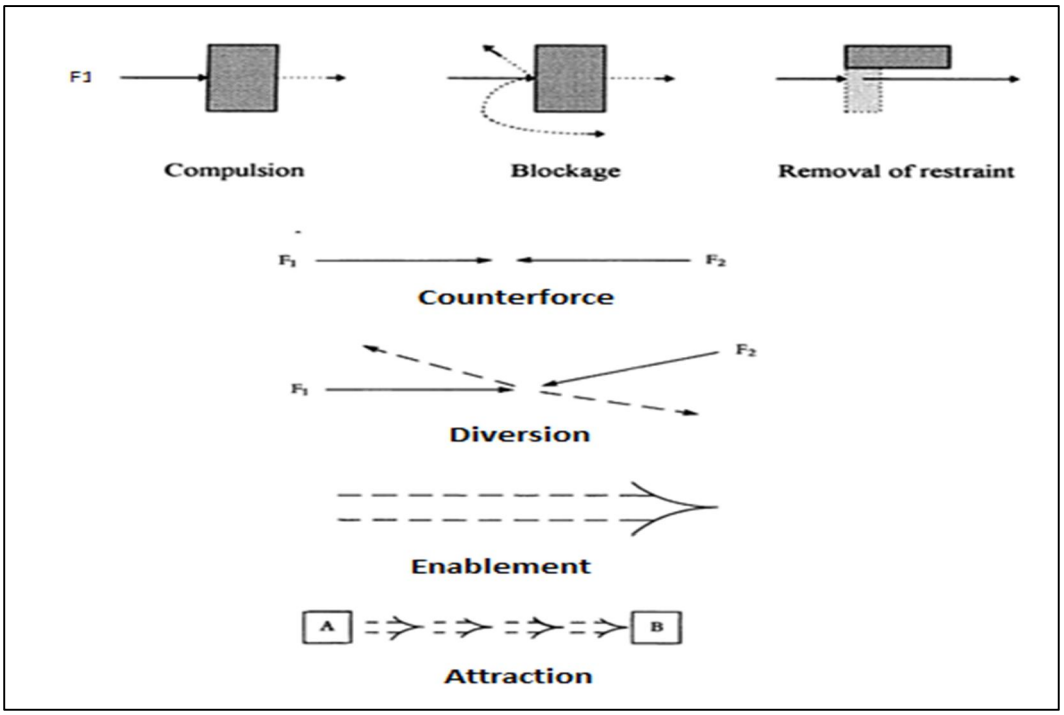


IMAGE SCHEMA FORCE

هذه الأنواع فيها ما ينطبق على الجهات الّتي قدّمتها "سويتسر"، فقط ربط جونسون الجهات الابستيميّة بمعاني الجهات الأصلية على اعتبار أنّ الأساس الّذي يقوم عليه هذا الربط هو فهمنا لما هو ذهني مجرد بتوسط ألفاظ تعود وتحيل إلى الميدان الفيزيائي أو المحيط المادي الخارجي.

ولا يتأتى لنا فهم التّرابطات بين المفاهيم الابستيميّة والمفاهيم الأصليّة للجهات من خلال التّأويل الاستعاري لخطاطة الصورة –القوة، وفيما يأتي بيانه تمثيل لذلك[1].

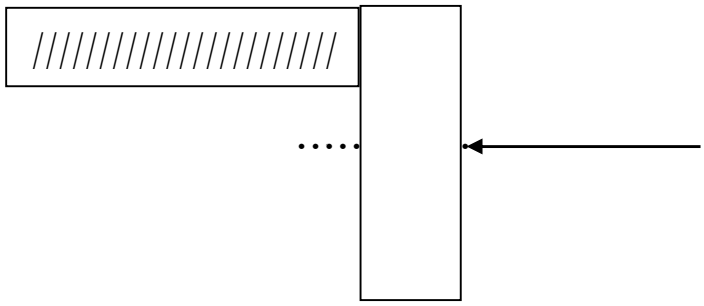
أ/ الوجوب "Muste": تحيل هذه الجهة إلى قوة لا تقاوم فيتجه الجسد مباشرة إلى النّتيجة أوالخاتمة، لكن عادة ما يكون هناك تردد في تنفيذ الأمر (قوة داخلية)، إلا أنّه يكبح عن طريق القوة الخارجية (القوة القاهرة)، ومثال ذلك الطّفل الّذي لا يرغب في الذّهاب إلى النّوم لكن القوة الخارجية (الوالدين) ترغمه على فعل ذلك، هذا في المجال الأصلي، أمّا الابستيمي

[1] ينظر: محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقيّة في علم الدّلالة العرفاني، ص 115.

فلايكون هناك تردد (قوة داخلية) من قبل هذا الطّفل، الّذي يعتقد أنّه يرغم (قوة خارجيّة) على الذّهاب إلى النّوم وهذا ما يمثّل النّتيجة.

ب/ الإمكان" May": وجدنا أنّ الجانب الأصلي لهذه الجهة يحيل إلى غياب أيّ قيد أو حاجز خارجي، والجانب الابستيمي كذلك يحيل الى عدم وجود حاجز يعيق حركة من المقدمة إلى النتيجة ويمكن أن نقرأ هذه الجهة كالآتي: " لا يوجد أي شيء يمكن أن يعيق حركة نحو النّتيجة "

وهذا يتجسّد في خطاطة الصّورة –القوة –إزالة القيود –:



خطاطة القوة–إزالة القيد IMAGE SCHEMA OF FORCE REMOVAL RESTRAINT

القدرة CAN: يشير مارك جونسون إلى صعوبة وجود هذه الجهة في المجال الابستيمي كقولك (thatcanbetrue) –(يمكن أن يكون صحيحا) وإن كان هناك احتمال وجودها في وجهها السلبي (النّفي) حيث تحيل إلى وجود عائق أمام جهة القوة مثل : shecon t have) -gone over to the enemy) (هي لا تستطيع أن تذهب في اتجاه العدو).

من خلال هذا يتبين لنا تحكم خطاطة القوة في عمل كلّ من الجهات في وجهيها الأصلي والابستيمي.

ج/خطاطة المصدر–المسار–الهدف:

يُبْنِين هذا النّوع من الخطاطات جزء كبيرا من حياتنا، فنحن نتفاعل مع العالم الخارجي عبر مجموعة من المسارات، والّتي نمارسها بشكل يومي، كأن نقوم من المنزل إلى العمل أو الدّراسة، أو أن نسير من العمل إلى السّيارة، ومن الجزائر إلى ألمانيا.

ويشير جونسون إلى نوعين من المسارات، مسارات واقعيّة والّتي تتمثّل في الممارسة الفعليّة للانطلاق من نقطة معيّنة والوصول إلى نقطة معيّنة كذلك، ومسارات أخرى خيالية، تمثّل مشروع المسار بقوله (Projectedpath)وهي مسارات تمثّل في الخيال مثل المسار من الأرض إلى السّماء أو إلى النّجم[1].

لكن كلّ أنواع خطاطات المسار تشترك في بنية داخليّة واحدة، تمثّل الجامع بين هذه الأنواع على اختلافها، وهذه البنيّة تتمثّل فيما يأتي:

–المصدر: وهو نقطة الانطلاق.

–الهدف: وهو نقطة النّهاية أو النتيجة.

المسار: يمثّل الرابط بين نقطة الهدف ونقطة الانطلاق.

ويمثّل لها جونسون لما يأتي:

(أ) ⟵ (ب)

المصدر المسار الهدف

خطاطة المصدر_المسار_الهدف[2]

[1]Voire:Mark Johnson:The Body in the mind،P113.
[2] Voire:IbId،P113.

أركان خطاطة المصدر–المسلك –الهدف[1]:

_التّجربة المجسدنة: وتتمثّل في قيام حركة الجسد من نقطة إنطلاق إلى نقطة وصول فتبدأ حركة التّنقل لتشمل جميع النّقاط من نقطة الإنطلاق إلى نقطة الوصول وما بينهما المسلك وهذه الحركة تأخذ اتجاها معيّنا.

_العناصر البّنيويّة: وتتمثّل في نقطة الانطلاق، نقطة الوصول أو الهدف، مسلك، اتجاه

_المنطق الأساسي: كلّ انطلاق من المصدر الى الهدف يقتضي المرور على المسلك أي جميع المواضع الّتي تتوسط المصدر والهدف.

_نماذج استعاريّة: وهي أنواع منها: استعارة الجدال سفر (وصلنا إلى نتيجة مرضية نحونا نحوا سيئا ...) استعارة الغايات أهداف (وصل إلى قمة المجد، وصل الفريق إلى أعلى مراتب البطولة...) استعارات الأماكن أحوال (سار في اتجاه تحقيق طموحاته، هو في طريق نسيان هذا الحب، ...).

ومنه نلخص إلى أنّ خطاطة الصّورة كبنية مجرّدة منوال عرفاني يُبنيِن لمنوال عرفاني أضيق منه مجالا، يتمثّل هذا المنوال العرفاني في الاستعارة التّصوُريّة والّتي بدورها هي كذلك تبنين لمعارفنا وتجاربنا الحياتيّة.

[1] ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنيّة، مرجع سابق، ص171.

الفصل الثّاني

تجلّيات الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور

-المقالات/المسرحيات-

تمهيد الفصل التطبيقي

مرّ الفصل النّظري بمحطات استعاريّة مختلفة، فكانت البداية مع المحطة اليونانيّة (الاستعارة عند ارسطو والسفسطائيين)، ثم المحطة الغربيّة الحديثة (الاستعارية التّصوريّة عند جورج لايكوف) التي تمَّ الحديث فيها عن نشأة نظريّة الاستعارة التّصوريّة متبوعة ببنيتها وطبيعتها وأنواعها.

وبما أنّ مجال اشتغالنا منحصر في الميدان الأدبي اتجه بحثي صوب تمظهر الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور من مقالات ومسرحيات لضبط مفاهيم الاستعارة التّصوريّة والبحث عن البّنيات الاستعاريّة المبنينة للنّص النّثري والكشف عن العلاقات الرابطة بين أنواع الاستعارات الّتي تخلق انسجاما استعاريا ونسقا تصوريّا متكاملا، وبالتّالي الكشف على البّنية الاستعاريّة الكبرى، ذلك أنّ كلّ مقال أو نص نثري أو مسرحية يمثّل لاستعارة كبرى تنضوي على مجموعة استعارات وخطاطات صورية مختلفة.

النّص01/ الإنسان والحب والجسد[1]:

–الانسان آلة كبيرة، مكونة من أجزاء هامة، وأجزاء أقل أهمية، فالأجزاء الهامّة كالرأس والقلب إذا فسدت فليس لها قطع غيار ولا يمكن أن تسير الآلة بدونها ولكن هناك أجزاء صغيرة أقلّ أهمية مثل الأصابع والزوائد إذا فسدت فمن الممكن أن تسير الآلة بدونها ...مع عطل صغير في وظائفها...

– والدّم بعد ذلك هو زيت هذه الآلة الّذي إذا فرغ أو احترق توقفت الآلة ...

–وميزة هذه الآلة –الّتي هي الانسان – أنّها تؤدي وظائفها تلقائيا وأنّها تستفيد من تجارب الآلات السابقة، أي البشر السابقين واستفادتها من تجارب الآلات المنقرضة هي الّتي تكوّن العقل ...

_ فالعقل خلاصة خبرات الجنس البشري. وحين لمس أحد أجدادنا الأقدمين النار فوجدها حارقة لم يلمسها بعد ذلك، ونقل هذه الخبرة إلى ابنه فحفيده حتى وصلت إلينا، ومعرفة أنّ النّار حارقة خبرة بسيطة أولية، وهناك خبرات مركبة أجري بعضها في المعامل وتكاثفت فيها الحواس مع الخبرات السابقة، فأدى هذا التّكاثف إلى نتائج باهرة ...

_ ومن حسن الحظ أنّ الانسان قد حفر الخبرات السّابقة على الحجر ودوّنها على الورق وشكلها من مزج عاصر الطبيعة... ومن هذه الخبرات يتكوّن عقلي وعقلك وجميع العقول.أمّا الانسان الأوّل فقد كان بلا عقل، لأنّه كان بلا خبرة.

_ والآلة الكبيرة الّتي هي الانسان آلة ألقيت في عالم مهجور ملئ بالمخاوف والقوى الغامضة والظاهرة. وكان عليها أن تحمى نفسها من الفساد المفاجئ ومن الخوف ومن الانقراض

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مطابع الهيئة المصرية العامّة للكتاب، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص ص09–10.

فتحركت تبحث عن الطعام والظل والكهف الّذي يمنع الوحوش والهوام والصواعق، وكانت حركتها أوّل الأمر حركة هوجاء، فلّما اقترنت الحركة بالخبرة أصبحت حركة عاقلة ...

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال:

يقوم هذا المقال علىاستعارة "**الانسان آلة** " وكثيراما نستعمل هذه الاستعارة في حياتنا اليوميّة فنطلقها على الإنسان المنضبط، كثير العمل أو على من كانت مشاعره ميّتة أو الّذي لا تظهر عليه علامات الكبر، وبما أنّ الكاتب واع بهذه الاستعارة فقد حدّد لنا جملة التّوافقات بين المجال المصدر "الإنسان " والمجال الهدف " الآلة " وسنوضح ذلك وفق الجدول الآتي:

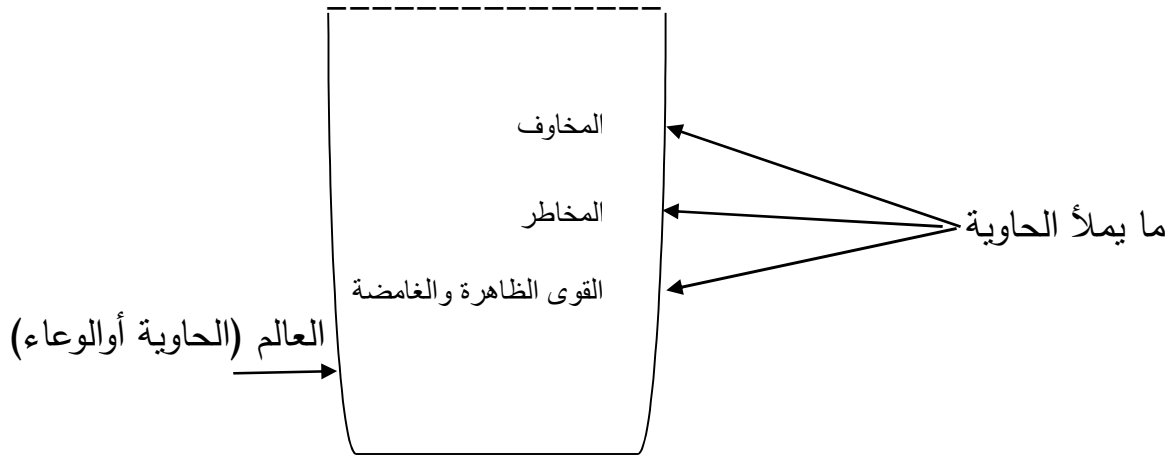
المجال المصدر "الإنسان"	**المجال الهدف "الآلة "**
_ الرأس، القلب، اليدين، الأرجل، الأصابع _ الدّم _ وظائف تلقائيّة	_ المحرك، اليدين، الأرجل، الأصابع _زيت الآلة _وظائف لاتلقائيّة

الاستعارة الأنطولوجية –الإنسان آلة –

وقوله : وحين لمس أحد أجدادنا الأقدمين النّار فوجدها حارقة لم يلمسها بعد ذلك ونقل هذه الخبرة إلى ابنه فحفيده حتى وصلت إلينا، ومعرفة أنّ النّار حارقة خبرة بسيطة أولية وهناك خبرات مركبة أجريَ بعضها في المعامل وتكاثفت فيها الحواس مع الخبرات السابقة،فأدى هذا التّكاثف إلى نتائج باهرة ..، يمثل قوله هذا لآلية من الآليات العصبيّة و العرفانيّة الّتي تبني وتؤسس للإدراك البشري وهي الجسدنة، فحضور الجسد في تجربة لمس النار تبني لنا معرفة مفادها أن النّار تحرق وأنّ الاحتراق مؤلم ،ينقل بني البشر هذه المعارف لبعضهم البعض عن طريق إمكانات اللّغة والّتي من بينها الاستعارة كقولكأحرق الحزن قلبي (وهي استعارة أنطولوجية "استعارة الحزن نار "وهي استعارة الكيان والمادة إذ

يأخذ الحزن كمفهوم أو تصور " شعور " صفة النار كمادة) أو قولك احترقت أعصابي غضبا وهي أيضا استعارة كيان ومادة يتجسد فيها الغضب نارا فيمثّل الغضب المجال المصدر والنّار المجال الهدف وغيرها من الاستعارات.

أمّا قوله أنّ الآلة الكبيرة أو الإنسان قد ألقي به في عالم مليء بالمخاوف والمخاطر والقوى الغامضة والظاهرة، فيعكس لنا خطاطة من خطاطات الصورة وهي خطاطة الوعاء حيث يكون العالم وعاءً للمخاوف والمخاطر والقوى الظاهرة والغامضة، ويمكن أن مثّل ذلك بالمخطط الآتي:



المخطط 1: خطاطة الصورة _العالم الحاوية

ويمكن أن نحدّد أركان خطاطة الصورة –العالم الحاوية وفقا للآتي:

1/التّجربة المجسدنة: وتتمثّل في كون الإنسان متضمّن أو موجود في العالم

2/ العناصر البنيويّ: الانسان **داخل** العالم

3/ المنطق الأساسي: إذا كان (أ) محتويا على(ب)وكان (ج) في (ب) إذن كان (ج) في (أ) أي إذا كان العالم (أ) محتويا على الإنسان(ب) وكانت المخاوف (ج) في الإنسان (ب) فإن المخاوف (ج) تكون في العالم (أ).

4/ نماذج استعارية: وتتمثّل في كثير من المفاهيم على أساس الاحتواء كقولك العالم مليء بالمخاوف، أو أن تقول لأحدهم أنت عالمي.

النّص 02/ الوقوع في الحب[1]:

_ من المألوف أن يقال: وقع في ورطة ووقع في إشكال ووقع في شر أعماله ووقع في الحب.

وكأن الانسان يظل ثابت الخطى راجح العقل بعيدا عن الأخطار والمهالك حتّى يحب فينقلب حاله ويقع، ولا يستطيع أن يقوم من وقعته ألّا إذا شفى من الحب...

_ وقد ارتبط الحب منذ الزمن القديم بما هو كثر من الوقوع لأنّه كان طريقا طويلا مرصوفا بالوحدة والخيال وهو يفضي إلى ثلاث مراحل لابدّ منها، هذه المراحل هي: الحزن ثم المرض ثم الموت

_ وقد قدّمت كلّ أمة شهدائها الأبرار على مذبح الحب فقدّم الايطاليون روميو، وقدّم الفرنسيون أبيلارد، وقدّم الألمان فرتر، وقدّم العرب شهيدهم قيس بن الملوح.

_ وعشاق الزمن القديم يلتقون عادة في ضلال الحزن، وما يكاد العاشق ينظر على محبوبته حتّى يرى في عينيها ذلك الشيء الغامض الّذي يربط بين النّاس، الحزن الخالد المهيب وهذا الحزن هو ما يميّز الانسان العظيم عن الانسان العادي، لأنّ النّفس الكبيرة تحوي من الآلام أكثر مما تحوي النّفس الصغيرة.

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، أقول لكم عن الحب والفن والحياة، مصدر سابق، ص 23_29.

_ أرواح العشاق جريحة دائما، لأنّها ترى ما يملؤه العالم من مآس، وما يسوده من قيم غير عادلة فتفزع إلى نفسها وتطوي أحزانها بين صدرها، ولا يبقى منها إلّا الوميض في العينين ...

_ ولا يدرك هذا الوميض إلّا حزين آخر، يرى خلف هذا الوجه الساكن ظلالا من الحيرة والألم واليأس...

_ ومن هذا التّفاهم الغامض يولّد الحب.

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال:

يعكس لنا العنوان "الوقوع في الحب" لاستعارة أنطولوجية وهي استعارة الوعاء فكأنّ الحب بئر أو شيء من هذا القبيل، فيتمثّل لنا البئر كمجال مصدر والحب كمجال هدف ويمكن أن نسقط التوافقات بين المجالين كما يأتي:

المجال المصدر: البئر	المجال الهدف: الحب
_فتحة عميقة يحفرها الإنسان للوصول إلى جوف الأرض ليستخرج منها الماء -عمق البئر -مصدر للماء	_ انجذاب شخص لآخر _شدّة الحب _ مصدر لقيم أخلاقيّة منها الوفاء والإخلاص

المخطط 01: الاستعارة الأنطولوجية _الحب بئر_

وقوله كذلك وقع في ورطة ووقع في إشكال ووقع في شرّ أعماله هي كذلك استعارات أنطولوجية مماثلة لاستعارة الحب بئر، إذ يبقى البئر كشيء مادي مجالا مصدرا يجسّد لنا تلك المفاهيم الذّهنيّة المجردة (ورطة، إشكال...) والّتي تمثّل مجالا هدفا.

أمّا قوله أنّ الحب طريق طويل فيعكس لنا خطاطة المسار (المصدر–المسلك–الهدف) أو (نقطة البداية – المسار–نقطة النهاية أو الوصول) ويمكن أن نجسّد ذلك وفق المخطط الآتي:

الحزن	المرض	الموت

المخطط 02: خطاطة الصّورة –المسار/ الحب طريق

وتتحدّد أركان **خطاطة الصّورة _المسار /الحب طريق** وفقا للآتي:

1/التّجربة المجسدنة: تتمثّل في حركة الجسد في الفضاء من نقطة انطلاق ثم المسلك بعدها نقطة الوصول ويمكن ان تتجسّد هذه التّجربة في بداية انجذاب الطرف إلى الطرف الآخر وصولا إليه.

2/ العناصر البّنيويّة: وتتمثّل في نقطة البداية والّتي مثلها لنا الكاتب في الحزن ونقطة الوصول المتمثّلة في الموت والمسلك المتمثّل في المرض.

3/ المنطق الأساسي: ويتمثّل في المرور بجميع النقاط من نقطة البداية إلى نقطة النهاية.

4/ النّماذج الاستعاريّة: وهي كثيرة كقولنا: فلان وصل به الحب إلى الجنون، فلان قتله حبه وغيرها من الاستعارات الّتي تمثّل لمرحلة من مراحل هذا الطريق (مرحلة الحزن مرحلة المرض، مرحلة الموت).

يقول الكاتب أنّ كلّ أمة قد قدّمت شهدائها الأبرار على مذبح الحب، تعكس هذه العبارة اللّغوية استعارة أنطولوجية وهي استعارة المادة فكلمة مذبح من الفعل ذبح، «الذبح قطع الحلقوم من باطن عند النّصيل[1]»، وهو موضع الذبح من الحلق، والذبح مصدر ذبحت

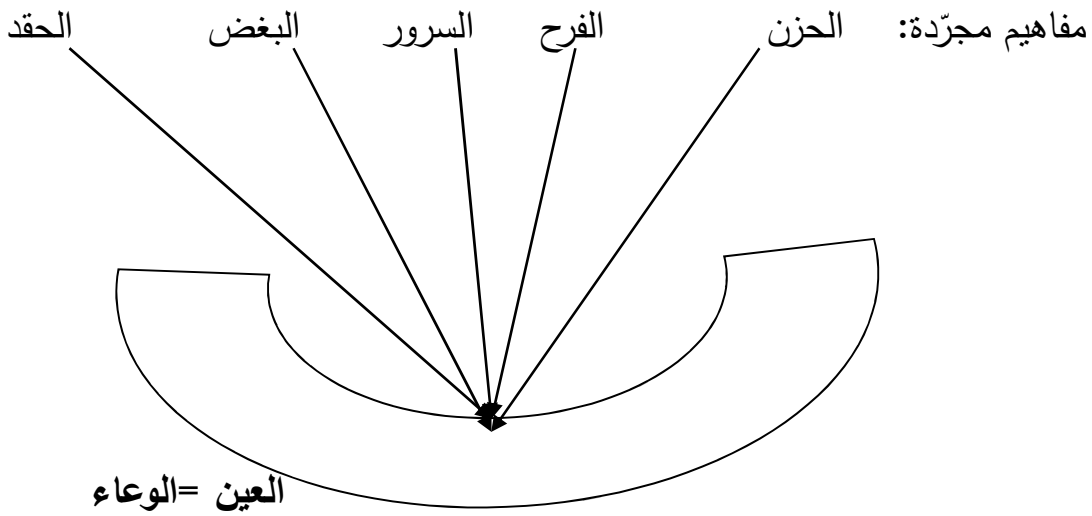
[1] أبو الفضل جمال الدّين محمد ابن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، مج 9.

الشاة، فيقال ذبحه يذبحه ذبحا، والمَذبح موضع الذبح من الحلقوم، أمّا الحب فهو الشعور بالانجذاب اتجاه شخص ما، ويقال المذبح مكان في الكنيسة تذبح عليه القربان فالمذبح يمثّل المجال المصدر والحب يمثّل المجال الهدف، ويمكن أن نحدّد التّوافقات بين المجالين وفقا للآتي:

المجال المصدر المذبح	المجال الهدف الحب
–مكان للذبح	_مكانه القلب أو العقل؟
– دماء	_ شهداء الحب: روميو، أبيلارد، فرتر، قيس بن الملوح ..

الاستعارة الأنطولوجية–استعارة الكيان والمادة _مذبح الحب_

يقول الكاتب: وما يكاد العاشق ينظر على محبوبته حتّى يرى في عينيها ذلك الشّيء الغامض الّذي يربط بين النّاس، الحزن الخالد المهيب، يمثّل لنا الكاتب هنا أنّ العيون تحمل شيئا رهيبا وهو الحزن فكأنّ العين حاوية تحمل المشاعر والأحاسيس، وكثيرا ما نستعمل هذه الاستعارة فنقول : السعادة تملأ قلبه أو الحزن باد في عينيه، أو بريق السعادة في عينيه، أو أن تقول رأيت الحقد أو البغض في عينيْ فلان وغيرها من الاستعارات المماثلة حيث يأخذ فيها الجسد أو جزءً منه صفة الحاوية لما هو معنوي ومجرد أو لتصورات ما، ونمثّل لهذه الخطاطة بما بالمخطط الآتي:



خطاطة الصورة –العين حاوية / وعاء

وقوله كذلك إنّ النّفس الكبيرة تحوي من الآلام أكثر ممّا تحوي النّفس الصّغيرة وإنّ الأرواح الجريحة ترى العالم مليء بالمآسي يمثّل خطاطة الحاوية فالنّفس هنا وعاء للآلام والعالم وعاء للمآسي والأحزان، وتتحدّد أركان الخطاطة هذه للمثالين وفقا للآتي:

1/ التّجربة المجسدنة: وتتمثّل في شعور الإنسان بالألم جراء ما يحدث حوله وفي محيطه أو ما يحدث العالم كلّه لكثرة الحروب أو الكوارث الطبيعية.

2/ العناصر البّنيوية: الألم **داخل**الانسان، الانسان **داخل** العالم

3/ المنطق الأساسي: العنصر "أ" (الألم) في العنصر "ب" (الانسان)، العنصر "ب" في العنصر "ج" (العالم) بالضرورة العنصر "أ" في العنصر "ج".

4/النّماذج الاستعارية: ملأ الحزن العالم، سكن الألم روحي، هبّ الحزن في عيوني، أعيش في المآسي وغيرها من الاستعارات.

ويقول كذلك إنّه لا يدرك هذا الوميض أي وميض الحزن إلّا حزين آخر فيرى خلف هذا الوجه الساكن ظلالا من الحيرة والألم واليأس، يمثّل قوله هذا لاستعارة الاتجاه

أو الاستعارة الاتجاهية يجد هذا النوع من الاستعارات مرتكزا فيزيائيا يتخذ فيه الجسد مرجعا فوجه الانسان هنا هو المرجع بالنِّسبة لضلال الحيرة والألم وهو دال على تصوُر شيء غير محمود وسلبي، وكما ذكرنا سابقا أنّ استعارات التّفضية إن صحّ القول أو الاستعارات الّتي ترتكز على الفضاء الخارجي تقوم بدورها على نسقيّة داخلية مُحكمة فاستعارة الألم والحيرة واليأس خلف وجه الإنسان تأسس لنسق معيّن لمجموعة من الاستعارات منها قولك: ارم الهموم خلفك أو وراءك، ترك خلفه ماض سيءٍ.

أمّا قوله: إنّ التّفاهم يولِّد الحب فيجسّد لنا الحب كإنسان أي طفل وتنضوي هذه الاستعارة ضمن الاستعارة الأنطولوجيّة وهي استعارة تشخيص، وقد قدّم صلاح عبد الصّبور مقالا موسوما ب: طفل اسمه الحب يعكس فيه جملة التّوافقات بين الحب كشعور إنساني جميل والإنسان ككائن حي، والّتي سنوضحها عند تحليل هذا المقال.

النّص 03/ طفل اسمه الحب[1]:

الحب في بعض الأحيان يصبح شابا وفي بعض الأحيان يصبح شيخا هرما...

إنّ الّذي ربط هذين الانسانين بلا شك شيخ هرم، وقد قيّدهما معا بحبل غليظ مفتول، ثمّ وجّه إلى قلب كلٍّ منهما حربة بدلا من السّهم: ولا شكّ أنّهما–فلفصا –كثيرا قبل أن يعترفا بأنّهما قد أصبحا قد أصبحا صريعين ...

الفرق بين الحب الطفل والحب الهرم هو الفرق بين متعة العبث وجمود التّعقل [...]

أمّا الحب الهرم فلا بدّ أن تسبقه مقدّمات واستفسارات وأسئلة وأجوبة، إنّ خطاه متعثّرة بالتردّد متقاربة بالشيخوخة، ضعيفةبالفتور، وهو لا ينقل قدما إلّا قد قدّر لها موضعها

[1]صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص ص37_41.

ويشترط دائما ويسأل كثيرا، والحب الّذي صوّره القدماء طفلا طائشا أشقر الشعر يصبح سقيما كورق الشجر المتساقط، مزعجا كالسّعال ثقيلا كالخيبة.

وابتسمت وأنا أقول لصاحبي: لقد ظلمت هذين الانسانين دون أن يستحقا، أنّ لذّة الكلام قد جرفتك حتّى عدوت بها على النّاس.

أجاب صديقي في حماس:

إنّهما يستحقان ...ألا تراهما يدفئان حبهما بالعربة الفارهة ...

...إنّ حب الفقراء طفل صغير عابث، ولكنّه يبتدئ في النّمو بعد أن يقول كلّ منهما للآخر: يا أنا ويكتسب هذا الطفل تجربته من معاناة الحياة، وقوته مع الصراع معها حتّى تصبح يداه الرقيقتان خشنتين لأنّهما اصطدمتا بطين الأرض، وجناحه الزغيب ينمو فيه الريش لأنّه دأب على الطيران.

كانت النّسمات الأولى لبرد الشّتاء قد ابتدأت تهب، [...] وكان كل إنسان يهرب بحبه إلى بيته.

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال:

يعكس هذا العنوان كما ذكرنا سابقا لاستعارة التّشخيص المتمثّلة في "الحب إنسان يتمثّل المجال المصدر في "الإنسان " والمجال الهدف في " الحب"، وتتحدّد التوافقات بين هذين المجالين وفقا للآتي:

المجال المصدر "الانسان"	المجال الهدف "الحب"
_ الصّغير يكون طائشا _ يكون كثير الأسئلة _ كثير الحركة _ ينمو ويكتسب الخبرات في الحياة مع مرور الزمن _ عندما يكبر تتثاقل خطاه _ يموت الإنسان	_ بداية الحب –تكثر الأسئلة وتتطوّر العلاقة بين الحبيبين _ تزداد شدة الحب بين الطرفين مع مرور الوقت _ يبدأ الحب بالفتور _ يصل هذا الحب إلى مفترق طرق أو ينتهي.

الاستعارة الأنطولوجية –استعارة التشخيص –الحب إنسان–

يقول الكاتب:"أنّ لذّة الكلام قد جرفتك حتّى عدوت بها على النّاس" يعكس قوله هذا استعارة "لذة الكلام جارفة " أو "اللّذة جارفة "، تعرف اللّذة بأنّها الشعور بالارتياح اتجاه أمر أو شيء ما و«اللّذة نقيض الألم[1]» وعادة ما نطلق كلمة "لذيذ " على الطّعام الطيّب الشّهي أمّا كلمة الجارف فعادة ما نستعملها في حياتنا اليوميّة فنقصد بها السّيل كالوادي أو النّهر،يمثّل السّيل أو الوادي مثلا – هنا – مجالا مصدرا واللّذة مجالا هدفا، تنضوي هذه الاستعارةضمن الاستعارة الأنطولوجيّة،و هي استعارة الكيان و المادة،حيث تمثّلت لنا اللّذة في صورة النّهر أو السّيل.

ويقول كذلك: كانت النّسمات الأولى لبرد الشّتاء قد ابتدأت تهبّ وكان كلّ إنسان يهرب بحبه إلى بيته، يمثّل لنا الكاتب هنا الحب على أنّه شيء مادي يحمله الانسان فيأخذه معه إلى منزله، وهي كذلك استعارة المادة والكيان، حيث صوّرت لنا الحب كتصوُر ذهني مجرّد في هيئة شيء مادي ملموس.

[1] مجد الدّين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مراجعة وتحقيق: أنس محمّد الشامي و زكريا جابر أحمد، دار الحديث (د.ط)، القاهرة ،2008، مادة (ل ذ ذ)، ص 1467.

النّص04/ الطريق إلى الحب[1]:

ماذا تحس عندما تعرى جسدك عن الآخرين؟

لا أقصد بأن تعرى جسدك أن تخلع ثيابك وحذائك وغطاء رأسك وأن تقف عارياولكنّي أقصد أن تخلع عنك المجتمع، الوقار الّذي وضعه على رأسك، والخوف الّذي لف فيه جسدكوالقيود الحريريّة الّتي وضعها في قدميك..

في لحظة من اللّحظات تجد أنّ بك رغبة لا تقاوم في أن تتعرى من كل هذه الأشياء، وأن تقف –أنت الحقيقي –أمام النّاس.

وتنمو هذه الرّغبة وتصبح حاجة حقيقيّة لا غنى لك عنها عندما تجد جسدا آخر.. جسد يستجيب لجسدك، وتوافق حركته حركتك... وتنسجم ايماءته مع ايماءاتك...

تنمو هذه الرغبة وتصبح حاجة حقيقيّة عندما تحب....

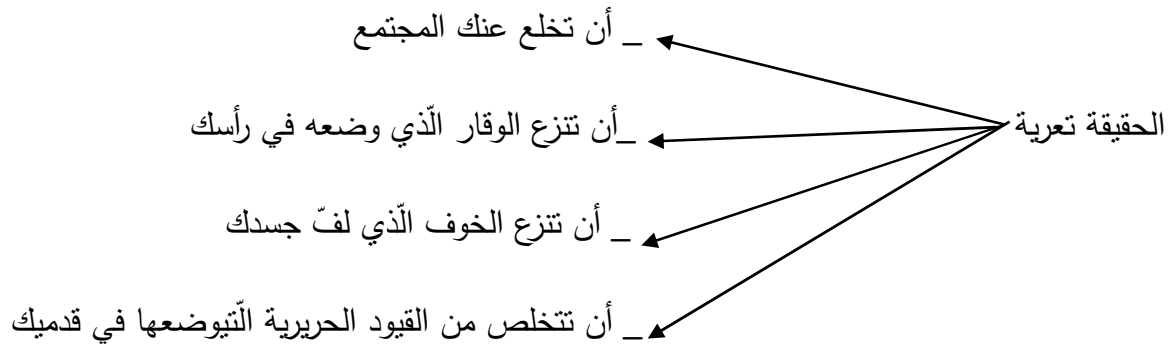
التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال:

يمثّل هذا العنوان لنوع من المناويل العرفانيّة المتمثل في خطاطة الصورة فتجسد العبارة الطريق الى الحب لخطاطة الصّورة المسار أي خطاطة المصدر المسلك – الهدف –كما تمثّل لاستعارة مفهوميّة أو تصوريّة كبيرة وهي استعارة الحب هدف، يجسّد لنا الكاتب طريق الوصول إلى هذا الهدف من خلال مجموعة من الاستعارات.

كما يعكس مضمون هذا النّص استعارة أساس هي "الحقيقة تعرية" ويبدو أنّ الكاتب هنا واعٍ بالاستعارة فيقول: لا أقصد أن تعري جسدك أي تخلع ثيابك وحذائك وغطاء رأسك

[1]صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص ص 43_47.

أي أنّه لا يقصد خلع اللّباس ونزعه فيستدرك بقوله ولكنّي أقصد أن تنزع الوقار الّذي كلّلك به مجتمعك، أن تخلع عباءة الخوف الّتي لفت جسدك، وأن تتخلّص من القيود الّتي كبّلت قدميك، هذه الاستعارة استعارة بنيويّة تكون فيها (الحقيقة: وهي ما يطابق الواقع قولا وفعلا) هي المجال المصدر و(التّعرية: وتعني ما خلع ونزع من اللّباس) هي المجال الهدف، وتكون الحقيقة تعرية كما يأتي:



وهذه العبارات اللّغويّة كذلك بدورها تمثّل لجملة من الاستعارات فـ:

_"أن تخلع عنك المجتمع " هذه استعارة بنيوية تمثّل فيها اللّباس من خلال القرينة (تخلع)كمجال مصدر والمعتقدات والعادات والتقاليد كمجال هدف.

_ "الوقار الّذي وضعه على رأسه "تمثّل هذه العبارة اللّغوية لاستعارتين، استعارة أنطولوجيّة وهي استعارة الكيان والمادة فجسّدت الوقار وهو سلوك وأمر معنوي كشيء مادي وهو القبعة الّتي توضع على الرّأس، وهذه العبارة تجسّد كذلك لاستعارة اتجاهيّة ذات النّمط (أعلى _أسفل) فوُضِع الوقار وهو سلوك أو أمر معنوي على الرّأس ليدلّ على أنّه صفة محمودة.

_الخوف الّذي لفّ فيه جسدك: كذلك تمثّل لنوع من أنواع الاستعارات الأنطولوجيّة وهي استعارة الوعاء، فالخوف وعاء الجسد حيث يلفه أو يحتويه كاللّباس أو العباءة.

_والقيود الحريريّة الّتي وضعها في قدميك: تشمل هذه العبارة على استعارة الكيان والمادة وهي فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجيّة فمثّلت عادات وتقاليد وذهنيات المجتمع في أنّها شيء مادي ملموس وهو القيود.

_ في لحظة من اللّحظات تجد أنّ بك رغبة لا تقاوَم في أن تتعرى من كلّ هذه الأشياءجُسدت الرغبة هنا كقوة تُقاوم وهذا ما يعكس خطاطة الصّورة_القوة_المقاومة (COUNTERFORCE). فالجسد هنا قوة، والرّغبة قوة مضادة.

–وقوله: وتنمو هذه الرّغبة وتصبح حاجة حقيقيّة لا غنى لك عنها عندما تجد جسدا آخر[...]، وهذه بدورها تجسّد لاستعارة الكيان والمادة فجسّدت الرّغبة وهي حالة نفسيّة ذهنيّة تستدعي حصول الانسان على شيء ما، وكلّما زادت الرّغبة زاد الاجتهاد على حصول ذلك الشّيء، فالرّغبة هنا مثّلها الكاتب ككائن حي ينمو، والزيّادة في الرّغبة إلى تصبح حاجة حقيقيّة تقابلها التّطور في نمو الكائن الحي كالنّبات مثلا.

– وتنمو هذه الرّغبة وتصبح حاجة حقيقيّة لا غنى لك عنها عندما تجد جسدا آخر... يستجيب لجسدك وتوافق حركته حركتك... وتنسجم إيماءته مع إيماءتك.

نجد أن الكاتب "صلاح عبد الصبور" ذا نظرة وجوديّة (الفلسفة الوجودية) فيقتبس قولا من أقوال "جون بول سارتر ":« إنّ الآخرين.. هم الجحيم [1]» من المعروف أنّ سارتر لا ينكر وجود الآخرين في حياة الإنسان ويعتبرهم أساسا لبناء المعرفة، لا معرفتنا بالعالم الخارجي فقط بل معرفتنا بذواتنا قبل معرفتنا بالعالم الخارجي ، وعلى الرغم من أنّ هذا الحكم حكم مطلق إلّا أنّه قد فُهم من قِبل بعض الدّارسين فهما خاطئا،فقوله أنّ الآخرين هم الجحيم لا يقصد أنّ علاقاتنا بالآخرين يطغى عليها الخوف والخداع والظلم وغير ذلك أو

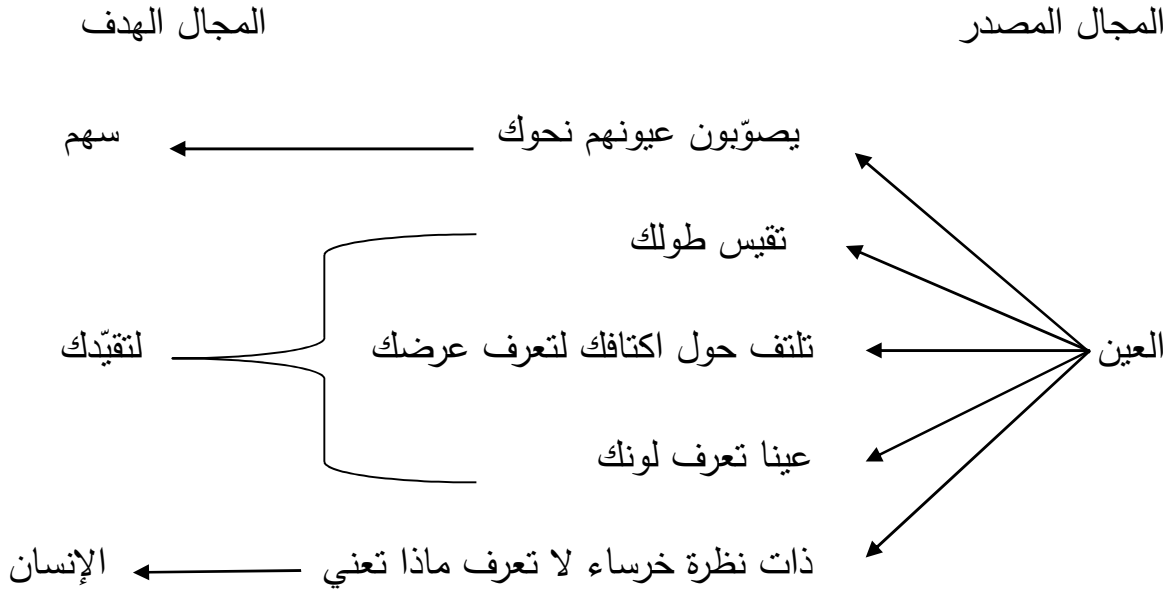
[1] صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 43.

أنّها علاقات جهنميّة على حدٍّ وصفه، بل المقصود بقوله هذا أنّه إذا كانت علاقاتنا بالآخرين يشوبها الفساد أو النّفاق وغيرها من الصّفات السّلبيّة، فلن يكون الآخر هنا إلّا جحيما.

وكثير من كتابات الفيلسوف سارتر تعكس لنا نظرته الوجوديّة التّشاؤمية، فغالبا ما يصوّر لنا سارتر الآخر كقيود.

يؤيِّد "صلاح عبد الصبور" فكرة "سارتر" في رأيه هذا من خلال مجموعة من النّماذج الاستعاريّة فيقول: «وهو في كثير من كتاباته يعلن فزع الانسان من عيون الآخرين.. وعيون الآخرين مفزعة حقا[1] » تعكس لنا هذه العبارة استعارة "العين وحش" فلفظة العين هنا تمثّل لمجال مصدر،ولفظة الفزع /الوحش تمثّل لمجال هدف.

كما أنّها تستعمل استعمالا استعاريا في مواضع عدّة، تتمثّل فيما يأتي:



فالأصل في لفظة العين هي العضو الّذي يلتقط الضّوء الّذي تعكسه الأشياء، فهي مستقبِل حسي يستقبل الضّوء ليحوّله إلى رسالة عصبيّة تنقله إلى منطقة معيّنة من الدّماغ

[1] صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص43.

عن طريق الأعصاب لإدراك هذا الشّيء المرئي، وما نلاحظه من قول الكاتب أنّها خرجت عن معناها الأصلي إلى معان ووظائف استعاريّة. لكن الأمثلة المذكورة هنا تنضوي تحت

ما يسمى بالمجاز المرسل علاقته الكليّة حيث أطلق الجزء (العين) وأراد الكل (الانسان) إلّا أن اللّسانيات العرفانيّة لا تفصل بين الاستعارة والمجاز المرسل والكناية فهما متقاربين.

وقوله: لقد خرج الموقف من يدك حين أصبحت تحت رحمة عيون الآخرين[1]، تمثّل هذه الاستعارة للاستعارة الأنطولوجيّة وهي استعارة التّشخيص، فالموقف كمجال مصدر هو ذلك الوضع الّذي يتّخذه الانسان إزاء قضية ما أو شخص ما ولفظة خرج الّتي تحيلنا إلى مجال هدف وهو الانسان.

فالاستعارة هنا استعارة تشخيصيّة قدّمت لنا ما هو معنوي تصوُري على أنّه شخص.

وكما تجسّد العبارة اللّغوية السابقة لاستعارة الخضوع والاستسلام بقوله:« حين أصبحت تحت رحمة عيون الآخرين » وهي تعكس نوع من الاستعارات الاتجاهيّة ذات النّمط (أعلى–أسفل) والخضوع يعني الاتجاه أسفل لأنّه يحمل دلالات سلبيّة .

وكذلك يقول الكاتب:« وهنا يتسرب إليك شعور غريب [2]» تجسد لنا هذه الاستعارة استعارة الكيان والمادة فالشّعور (الخوف، الجريمة، الرغبة الطائشة ..) كمجال هدفأ والاحساس هو مفهوم مجرّد أعطاه الكاتب هنا صفة الكيان والمادة المتمثّلة في السوائل كالماء مثلا والّتي تمثّل المجال المصدر.

ويقول كذلك:« فرأيت عضلات تفكيرك واهية [3]» تتجسّد لنا هنا كذلك استعارة أنطولوجية هي استعارة الكيان والمادة، تكتسي لفظة التّفكير وهو عملية ذهنيّة تستفيد من

[1]صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 43.
[2] المرجع نفسه: ص43.
[3]المرجع نفسه: ص43.

المعطيات السّابقة والمعطيات الحاضرة لتحقّق معرفة ما، أمّا العضلات فهي نسيج ليفي يساعد الانسان أو الحيوان على الحركة بانقباضه أو انبساطه منها عضلات الذراع والأرجل

وعضلات القلب وعضلات البطن وغيرها، فالعضلات هنا تمثّل للمجال المصدر والتفكير يمثّل للمجال الهدف.

النّص 05/ الحب منذ 1000 عام [1]

ولو كان الحب يتوقف على الجسد، لما رأينا شابا يحب فتاة دميمة الشكل عوراء مثلا أو عرجاء فإنّه في الواقع يحب نفسها، أو إذا شئت الدّقة، فإنّ نفسه هي الّتي تحبّ نفسها.

ولو رأيت امرأة تفضل رجلا على آخر لتتبعه إلى أقاصي الأرضرغم أنّ الثّاني أجمل وأكثر شبابا من الأوّل.. فلا تتعجب ولا تدركك الحيرة فإنّ نفسها قد امتزجت بنفس هذا الرجل وروحهاهي الّتي تطير وراء روحه.. هذه بالطبع نظرية بالية لو فكّرت فيها على ضوء الدّراسات الحديثة فعلم النفس والاجتماع وتشريح الأعضاءولكنّها مع ذلك نظرية خفيفة الظل..

ولا زلنا نتساءل حتّى اليوم:

_هل يقع الحب من أوّل نظرة، أم الحب ينتج عن كثرة الرؤية والألفة والاختلاط؟

والشعراء يقولون عادة أنّ الحب يقع من النّظرة الأولى.وقد تغنوا كثيرا بهذا النّوع من الحب.

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، ص ص 67_74.

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال:

يقول الكاتب:"فلا تتعجب ولا تدركك الحيرة " معنى يدرك يفهم كأن نقول مثلا: (فلان يدرك جيّدا مدى خطورة الوضع) أي أنّه يعي وعيا جيّدا بذلك أو تأخذ معنى الرؤية فتقول أدركت البدر أي رأيته، أو تأخذ معنى اللّحاق بشيء ما كقولك أدركت فلان أي لحقت به

قبل مغادرته لكن الملحوظ أنّ الكاتب هنا قد فعل الادراك بما هو مجرّد وذهني وهو الحيرة فهو يصوّر لنا الحيرة كشيء مادي محسوس أو ككيان وهذه الاستعارة –**الحيرة مدركة** –

هي استعارة التّشخيص أي الحيرة شخص أو إنسان وهي كذلك فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجيّة.

ويقول كذلك: "فإنّ نفسها قد امتزجت بنفس هذا الرجل " الأصل في الفعل امتزج يكون بين شيئين ماديين أي اختلطا كأن تقول امتزجت القهوة بالحليب، وعادة ما نقول امتزجت روحي بروحه لدلالة على شدة التّعلق، فالنّفس هنا مادة أو سائل يمتزج بمادة أخرى تكون من جنسهوالنّفس تمثّل المجال الهدف أمّا الشّيء الملموس والمادي فيمثّل المجال المصدر وهذه الاستعارة هي استعارة المادة وهي فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجيّة.

كما يقول تباعا لذلك: إنّ "روحها هي الّتي تطير وراء روحه" يعكس قوله هذا استعارة "روح الإنسان طائر " الروح ذات طبيعة معنوية غير ملموسة (المجال الهدف) أمّا الطائر (المجال المصدر) أو الطيور فتمثّل مجموعة معينة من الحيوانات تتميّز بكثرة الريش على جسدها ولها منقار دون أسنان، ولها كذلك جناحان منها ما يملك أجنحة متطوّرة تمكّنها من التّحليق والطيران ومنها من تملك أجنحة لا تسمح له بالارتفاع على الأرض وفي بعض الأحيان قد تطير لمسافة قصيرة نوعا ما تنتمي هذه الاستعارة كذلك إلى استعارة الكيان والمادة أو بتعبير أدق استعارة الكيان كون المجال المصدر يتمثّل في الطائر أي كائن حي.

يقول الكاتب: "النّظرية باليّة" تعرف النّظرية أنّها مجموعة مبادئ الّتي تأخذها جماعة متخصّصة في مجال ما علميا كان أو فلسفيا، وما كان باليا فهو رث قديم مهترئ، وكأنّ النّظرية كمفهوم مجرد تأخذ صفة اللّباس أو الأثاث مثلا فنقول "النّظريّة لباس" وهي تمثّل لاستعارة المادة كذلك فالنّظرية تمثّل المجال الهدف واللّباس يمثّل المجال المصدر لهذا الفرع من الاستعارات الأنطولوجيّة.

ويتبع ذلك بقوله "على ضوء الدّراسات الحديثة..." كثيرا ما يستعمل البّاحثون والدّارسون هذه العبارة في بحوثهم الأكاديميّة، الدّراسات هي مجموعة من الأبحاث الّتي تخص موضوعا فلسفيا كان أو علميا، وتتبّع منهجا معيّنا تنطلق من فرضيات لتصل إلى نتائج نسبية كانت أو مطلقة، أمّا الضّوء فغالبا ما يقصد به الجزء المرئي من الطيف الكهرومغناطيسي فهو عبارة عن جسيمات وموجات كهرومغناطيسية أي أنّه عبارة عن مادة وهو ما يمثّل لنا هنا استعارة " الدّراسات ضوء" يتمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة في "الضوء " أمّا المجال الهدف فهو " الدّراسات"، وهي كذلك تنتمي لاستعارة المادة.

ويقول كذلك "ولكنّها مع ذلك نظرية خفيفة الظل " عادة ما نطلق صفة خفيف الظل على الانسان المرح والنشط الظريف اللّطيف والانسان المحبوب، وإن كان هناك من يفرّق بين قولك "فلان خفيف الظل وقولك "فلان خفيف الدم"، يراد بالأولى الانسان قليل المكوث أي أنّه يمكث لفترة قصيرة أمّا الثّانية فيراد بها الانسان الممازح المحبوب وهناك من يرادف بينهماأويستعملهما بمعنى واحد، ومنه فقوله هذا يمثّل لنا استعارة "**النّظرية إنسان**" وهي استعارة التّشخيص والّتي تمثّل كذلك فرعا من فروع الاستعارات الأنطولوجيّة.

أمّا تساؤله هل يقع الحب من أوّل نظرة، أم هل ينتج عن كثرة الرّؤية والألفة والاختلاط؟ فيعكس لنا استعارة الحب مادة أو أي شيء صلب أو مُنتَج يتمثّل المجال

المصدر في المادة أو الشّيء الصلب أمّا المجال الهدف فهو الحب، وهي كذلك تنتمي لاستعارة المادة والكيان.

النّص 06/ يسقط الحزن[1]:

لماذا أنت حزين؟ لماذا أنا حزين؟ لماذا نحن حزينون؟ قد يجلس جماعة من الشباب؟ شباب كالورد كما يقولون.. في مقهى أو ناد.. ويمتد حبل السمر ويطول الكلام. وهم مبتهجون بنكتة مرحة أو حكاية حب أو متعة.

وإخواننا هؤلاء ينشرون الحزن. ويبشرون به، ويدعون إليه النّاس. والأمر معهم أدهى و أمر لأنّهم يعرفون الكلام المؤثر ويتقنونه.. وهم حلفاء الحزن. إذا لم يتوفّر لديهم يبحثون عنه. ولأنّهم يريدون أن يستلفتوا انتباه النّاس نراهم يجسمون أحزانهم الصغيرة كأنّ الواحد منهم يريد أن يقول للناس:

انظروا: كيف أنّي بطل أحمل هذا القدر كلّه من الأحزان.. كلّ شيء عندنا حزين.. أغانينا.. موسيقانا.. أشعارنا.. أديبنا..

والأمهات يرضعن أولادهن الحزن. والآباء يلقنون أبناءهم الحزن. وأمثالنا وحكمنا تنعى لنا الدنيا وتقول أنّ آخرتها خراب فلماذا نحن محزونون.

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال

يعكس لنا عنوان النّص (يسقط الحزن) استعارة الكيان والمادة حيث جسّد لنا الحزن كشيء مادي يمثّل هذا الشيءالمجال المصدر لهذه الاستعارة أمّا الحزن فيمثّل المجال الهدف لها كونه ألم نفسي ينمّ عن الشعور بالأسى واليأس (أي معنوي)، كما يعكس قوله

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، ص ص 123_129.

هذا أيضا لنوع آخر من الاستعارات وهي استعارة الاتجاه فالسقوط مؤشر لشيء سلبي وهو الحزن والأسى.

أمّا قوله: لأنّهم يريدون أن يستلفتوا انتباه النّاس نراهم يجسمون أحزانهم الصغيرة فيمثّل كذلك لاستعارة المادة وهي شبيهة بالاستعارة السّابقة فيمثّل لنا المجسم المجال المصدر لهذه الاستعارة أمّا الحزن فيمثّل المجال الهدف لها

يقول كذلك: انظروا كيف أنّي أحمل هذا القدر كله من الأحزان يمثّل هذا القول لنوع من الخطاطات وهو خطاطة القوة.

النّص 07/ زوبعة في كتاب[1]

من الكتب ما يموت بين يديك بعد قراءته.. يظلّ صوته يخفت حتّى تطوى صفحته الأخيرة، فإذا هو ملقى أمامك بلا نبض ولا صوت، ومنها ما يحيا حياته الجديدة بعد أن تطوى آخر صفحة منه.

إذ يولد ثانية في عقلك، وتظل أفكاره ومعانيه تدور في وجدانك. كالزوبعة الهادرة..

والكتاب الّذي يعيش هو الكتاب المزدحم بالنّاس، الّذي يركز أفكاره في قلوب البشر ويستمد عمقه من نفوسهم ..

التّحليل الاستعاري والخطاطي للمقال

يقوم هذا النّص على استعارة "الكتاب إنسان " الملحوظ من هذه الاستعارة هو تقارب المجالين أي المجال المصدر والمجال الهدف فكلّ من الكتاب الّذي يمثّل المجال الهدف والانسان الّذي يمثّل المجال المصدر مادي محسوس هذا التّقارب بين المجالين هناك من

[1] ينظر: صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص ص161_165.

يطلق عليه الكناية في المباحث العرفانيّة وهناك من يطلق عليه الاستعارة التّصوريّة [1]فإذا أخذنا بمذهب القائلين بالاستعارة التّصوريّة فيمكن أن نقول عنها أنّها استعارة أنطولوجيّة وهي استعارة الكيان والمادة فينظر فيها ما كان مادة جامدة (وهو المجال المصدر: الكتاب وهو مجموعة من الصحائف المكتوب عليها مصنوعة من الأوراق أو من مادة أخرى ومثبّتة مع بعضها البعض في جهة واحدة حتى يتيّسر لنا فتحه وقراءته)، على أنّها كيان وهو (المجال الهدف:الإنسان وهو كائن حي ميّزه الله تعالى عن غيره من الكائنات الحية بالعقل كائن ناطق اجتماعي... وغيرها من الخصائص).

وهذه الاستعارة هي استعارة التشخيص.

يورد الكاتب مجموعة من التّوافقات لهذه الاستعارة حيث يُسقط مجموعة من التّصورات الّتي يتميّز بها المجال المصدر على المجال الهدف منها:

- الموت: فيقول هناك من الكتب ما يموت بين يديك بعد قراءته

- الصّوت: يظل صوته يخفت حتى تطوى صفحته الأخيرة.

- النّبض: فإذا هو ملقى أمامك بلا نبض.

- الحياة: ومنها ما يحيا حياته الجديدة بعد أن تطوى آخر صفحة منه وهو من الاستعارات الّتي نطلقها على الانسان كذلك الّذي كان في حالة اجتماعية ما فتغيرت حالته إلى حالة أخرى وعادة ما تطلق على التغيّر الايجابي فنقول بدأ فلان حياة جديدة (كان ميسور الحال فأصبح غنيا / كان عازبا فأصبح متزوجا ...).

---

[1]Jeannette Littlemore: Metononymy:hiddenshortcuts in language،thought and communication، university Priting house،combridge CB2 8BS unitedkingdomcambridge university Pers sis part of the university of cambridge، 2015،p13_15.

_ الولادة: إذ يولد ثانية في عقلك (التّذكر).

الكتاب الّذي يعيش هو الكتاب المزدحم بالنّاس، كذلكالانسان، فالإنسان الّذي يعيش هو الإنسان الاجتماعي الّذي يتعامل مع أبناء مجتمعه.

فيلسوف على رأس المظاهرة:

المظاهرة سلوك يتمثّل في تجمهر النّاس في مكان معين تأييدا لشخص ما أو عمل ما أو احتجاجا عليهأمّا كلمة رأس فالأصل أن يقصد بها الجمجمة والّتي تكون للكائن الحي (الإنسان/الحيوان) وهو أعلى الجسد وكثيرا ما تستعمل هذه الكلمة استعمالا مجازيا فنقول "رأس الإبرة" أي الطرف المستدق فيها أو نقول "رأس المال" والمقصود بها قدر محدّد من المال أو مواد لازمة لتستغلّ في نشاط اقتصادي ما قصد تحقيق أرباح أو نقول "رأس الطاعة طاعة الله " أو "رأس الحكمة السكوت أو الصمت "والأمثلة كثيرة على هذا النّحو. ومنه فاستعارة "رأس المظاهرة" أو الاستعارات المذكورة (رأس الإبرة / رأس المال/ رأس الطاعة / رأس الحكمة) هي استعارات تشخيص إذا كان المجال المصدر فيها (رأس) يعود على الانسان أمّا إذا أحيل إلى كائن حي آخر في تمثّل استعارة الكيان والمادة أمّا المجال الهدف في هذه الاستعارة فهو"المظاهرة".

يمكن القول أنّ مجموع هذه المقالات تقوم على استعارة كبرى تتمثّل في"الحب رحلة" وقد بيّن لنا صلاح عبد الصبور بداية هذه الرحلة والصعوبات الّتي قد تعرقل المحب، كما بيّن لنا المراحل الّتي يمر بها فيما إن كان طفلا إلى أن يكبر، وتتمثّل نهاية الحب حين ينتهي او يصل إلى مفترق طرق، معتمدا في ذلك على إستعارات صغرى وخطاطات صوريّة تخلق انسجاما استعاريا لبناء هذه الاستعارات الكبرى.

ثانيا: الاستعارة التصورية وخطاطة الصورة في مسرحيات صلاح عبد الصبور

01 / مسرحية مسافر ليل

أ_مضمون المسرحية:

في منتصف الليل انطلقت عربة القطار وعلى متنها (الرّاوي، المسافر، عامل التّذاكر) يقف الرّاوي بلباس أنيق وملامح وجه هادئة في ركن العربة الّذي يتميّز باللامبالاة الذكيّة وعلى أحد مقاعد العربة يجلس المسافر الّذي لا يمكن تحديد ووصف إلّا ملامحه الخارجيّة.

أمّا الشّخصيّة الثّالثة فتتمثّل في عامل التّذاكر وهو رجل مستدير الوجه والجسم وتظهر على وجهه سمة البراءة الّتي تثير الشبهة.

بدأ صلاح عبد الصبور مسرحيته بالحديث عن البطل الّذي وصفه بالمهرج دون ذكر اسمه ومهنته، فحكم عليه من خلال هيأته ولباسه، فهو يفضل السّفر في آخر قطار بعد منتصف اللّيلويتّصف بطل هذه المسرحيّة باللامبالاة بمن حوله. ويسقط من عينيه أيامه ويتذكّر مسبحته فيخرجها من جيبه لكنّها تسقط من يده فتتناثر حبات المسبحة على حديد الأرضيّة، ويخرج من معطفه جلد غزال مدوّن عليه التاريخ في بضعة أسطر.

يخاطب الرّاوي بعد ذلك أحد الرّكاب ويبيّن له أنّ التّاريخ لا ينفصل عن الانسان والعظماء يعودون من ذاكرة التّاريخ لتسطّر عظمتهم فوق البسطاء، وعلينا أن ننسى الماضي ونهتمّ بالمستقبل

فلا نترك التّاريخ يخدعنا.

اهتم الرّاوي بالحوار الّذي جرى بين بائع التّذاكر والرّاكب فيتساءل بائع التّذاكر عن مَن صرخ له باسمه وأزعجه أثناء نومه، ويدّعي أنّه الإسكندر في صغره، لكن الرّاكب

أصابته الدّهشة وبدت على وجهه علامات الخوف وبدأ بوصف عامل التّذاكر بالبرميل الأسمر في الكيس الكاكي.

لكنّ هذا الأخير المتكبِّر (عامل التّذاكر) يكاد ينفجر غضبا وسخطا، فيخرج حبلا ويقول أنّ أغلى أصحابه مات بسبه كونه أساء استعماله، ثم يعود ويخبئ الحبل في قبعته في هذه اللّحظات يسيطر الرّعب على الرّاكب ويتغيّر لون وجهه فيصبح مثل إشارة الضوء ويقول عامل التّذاكر أنّه لا أحد يستطيع مخالفة أو عصيان أوامره، فيمتثل لذلك الرّاكب ويستجيب لأوامر عامل التّذاكر ظنا منه أنّه قد يكون حقيقة هو الاسكندر وعليه أن يقوم بكل ما يأمره به لكي يكرمه.

يتنازل الراكب ويطلب من العامل أن يجعله سرجا لجواده أو فرشة نعله أو فحّام حمّامه، لكن في كل مرة يظهر تكبر وتجبر العامل من خلال ردوده:

ويحاول العامل مدّ يديه فارغتين في كسل نحو الراكب وأنّ اسمه ليس الاسكندربل زهوان

الرّاكب:

أنت الاسكندر ...

عامل التّذاكر:

ليس اسمي الاسكندر

اسمي زهوان

الرّاكب:

بم تأمر يا مولاي ال... زهوان؟

يطلب عامل التّذاكر التّذكرة من الرّاكب، فهذا هو عمله الشّاق ليلا داخل القاطرة المظلمة يكاد الرّاكب أن ينسى موضع تذكرته فيقلّب جيوبه جيّدا حتّى يجدها في كفّه فيسلّمها للعامل فيشكره على ذلك ويأخذها بيده ويمسح التّذكرة بكفيه ويتذوّقها بلسانه فيعجب الرّاكب من أمره.

يعود عامل التّذاكر مرة أخرى إلى الرّاكب ليطلب منه التّذكرة مجددا، فيجد بأنّه قد قدّمها له فيصِرّ العامل على إنكاره لاستلامه التّذكرة والرّاكب يقسم على أنّه قد قدمها له في الأوّل بعدما وضعها في فمه، لكنّ العامل ازداد غضبا،مع ذلك رفض أن يتقدّم عقله خطوات القانون، أخبر الرّاكب العامل باسمه (عبده) وتمّ بينهما حوار و اتفاق، يقوم العامل بخلع سترته الرسميّة الثّانية لأنّ اللّون الأصفر ظاهر في سترته الأولى،ومازال اللّون الأصفر ظاهر فهو لون الحدث الّذي تختلف فيه الآراء فمنهم من يراه لون الذّهب، ومنهم من يراه لون المرض،ومنهم من يراه لون الموت..

ويجري حوار آخر بين الطرفين ويقول العامل إن اسمه ليس سلطان بل زهوان

الرّاكب:

اسمي عبده

عامل التّذاكر:

وأنا اسمي ... سلطان

الرّاكب:

قلت إنّ اسمك زهوان

ينفي العامل أن يكون الاسم زهوان له بل لصديقه الّذي رتبته أربع سترات وله زوجة ناصعة الوجه ليست كزوجته العجفاء، فسأل العامل الرّاكب عن اسمه ويلحّ على معرفته فيقسم له الرّاكب على أنّ اسمه (عبده) فيقول:

الرّاكب:

بل إنّي عبده ..

أقسم لك ...

وأبي عبد الله، وابني الاكبر يدعى عابد،

وابني الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون

ويطلب منه التّذكرة مرارا حتى الرقم تسعين، فيقول العامل:

أعلى رقم تسعون ...وهذا شرع القانون

وعلينا أن نكتشف كالنور

تتضح مرآة مجلوة

يمدّ العامل الورقة إلى فمه فينتفض الرّاكب مذعورا من أمره، لكن الأخير يجيب المسافر بأنّه لم يسمع أبدا عن أكل الأوراق، في الحين ذاته يتقدّم الراوي برأيه فيقول:

الرّاوي:

معذرة لمقاطعته

لكنّي أبغي أن ألقي تعليقا آخر

فألذ طعام للإنسان هو الأوراق...

وأشهى ما في الأوراق هو التّاريخ

نأكله كل زمان وزمان، ثم نعيد كتابته في أوراق أخرى

كي نأكلها فيما بعد

تبدو على العامل علامات الدّهشة من أمر الرّاكب، كيف يصدّق أنّ هناك أشخاصا يأكلون الأوراق كونه لا يقوم إلّا بعمله كمسؤول في هذه القاطرة، يبيّن الرّاوي في كلامه أنّه حفظ تلك الكلمات ويستشهد بهذه الاقوال والأمثال منها: مثل " جوع كلبك يتبعك " سيدنا النّعمان بن المنذر،ومثل " عندما أسمع كلمة الثقافة أتحسس مسدسي" سيدنا هرمان بن جورنج، ومثل "علّمهم الدّيمقراطيّة حتّى ولو اضطررت إلى قتلهم جميعا " سيدنا ليندون جونسون ومثل " إنّي أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها " سيدنا الحجاج الثّقفي، يرفع عامل التّذاكر يده للتّحية فلم يكن ينوي أكل البطاقة بل كان يحدق فيها أكثر فأكثر، وفجأة يلقي عامل التّذاكر البطاقة مذعورا لأنّها ورقة بيضاء فيتساءل كيف تكون هذه الأوراق عند الرّاكب، يمدّ الرّاكب يده ليحمل أوراقه فيقول !!مشيرا إليها:

لكنّ اوراقي ليست بيضاء

هذا اسمي!

هذا رسمي!

يتّهم العامل الراكب بأنّه سرق تلك الأوراق، فيستخرج نجمة مأمور أمريكي من جيبه ويعلّقها على صدره، ويجلس في وجه الرّاكب ثم ينشر أوراقه على المائدة ويقول له أنت قتلت الله

وسرقت بطاقته الشّخصيّة

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

وإلى القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشري السترة

أفتتح الجلسة

ويصرخ الرّاكب:

لم أفعل، مظلوم ...مظلوم

يقفز عامل التذاكر إلى أعلى العربة، فيضع قدميه على رأس الراكب ويقول له أنّه حق لأنّ القانون فوق رؤوس الأفراد، يتوسل الراكب للعامل ويقسم له أنّه لم يسرق، ويصفه بأنّه أعدل وأجود وأرحم وأعلم من في الأرض.

يسأل العامل عن صاحب الشّعر، فيجيبه الرّاكب بقوله المتنبي لكن العامل يرفض أن تكون هذه الأبيات له بل لشعبان العاتم الصّحفي في حاشية العامل يتسلى به وبكلامه.

يتحدث العامل مرة أخرى على حياته وعمله الشاق وخوفه من قتله ليلا أثناء ونومه وخاصة من أصدقائه الحاسدين الحاقدين، ويتحسر على قلوبهم السوداء الّتي لا تعرف النّور.

يشعر الرّاكب بحزن عامل التّذاكر ويشفق عليه،فينزل العامل من أعلى الرّف ليجلس جنب الرّاكب ويتحدّث معه،كونه المسؤول عن المكان وسمع شائعة أنّ هناك رجلا من أهل الوادي قتل الله وسرق بطاقته الشخصية، ويوجه تهمة سرقة البطاقة للرّاكب، وقاتل الله في القطار منتحلا وجوده، لكنّ البحث عنه سارٍ في كلّ ملف وخطاب، وفي كلّ مكالمة تليفونيّة وفي كلّ مكان لكن دون جدوى،وقد بحث عامل التّذاكر عن الفاعل وهو متنكّر بلباس العمال وبأسماء الفلاحين نزل في الوديان وفي أعماق الحارات، يتسمّع خلف الجدران ليلتقط كلمة قد توصله إلى هدفه.

مازال الحوار قائما بين العامل والرّاكب عن البّطاقة، وهما جالسان جنبا لجنب يحاول الرّاكب أن يبحث مع عامل التّذاكر عن السّارق، لكنّه يرفض ذلك لأنّه مصرّ على أنّ الفاعل هو الرّاكب، على الرغم من أنّه طيّب، ألّا أنّه ينبغي له أن يعترف أمام النّاس فهو أهل للتّضحية وخدمة للعامل، فيهدده إمّا أن يعترف أو يموت بالسوط أو الخنجر أو السم أو الغدر بأسلوب عصري أو أن يمسك الخنجر فيطعنه به كأسلوب تقليدي، فيمسك عامل التّذاكر الخنجر ويقتلـه به.

الرّاوي:

لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي

بالصمت المحكم

يقسم الرّاكب على أنّه لم يقتل ولم يسرق فيصدقه العامل، لكنّه لا يستطيع الكشف عن أمر السارّق، يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء، ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر الّذي يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة.

قائلا: آه ...كيف سأحمل جثة الرجل الممتلئة

متجها إلى الرّاوي:

ساعدني يا هذا

احمله معي

الرّاوي: متّجها إلى الجمهور

ماذا أفعل

ماذا أفعل

في يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلّا تعليقاتي

ماذا أفعل

ماذا أفعل؟

التّحليل الاستعاري والخطاطي لمسرحيّة مسافر ليل:

من الاستعارات التّصوريّة والخطاطات الّتي وردت في هذه المسرحية ما يأتي:

يحدثنا الراوي عن الرّاكب فيقول "يلعب في ذاكرته [1]": تبنين هذه العبارة اللّغويّة لخطاطة الوعاء، حيث تمثلت الذاكرة كوعاء (سلّة مثلا) تحمل مجموعة من الألعاب، فالذّاكرة في الحقيقة عمليّة عقليّة معرفيّة أو قدرة يتمتّع بها الدّماغ لتخزين المعارف والخبرات، كما تمثّل هذه العبارة لاستعارة المادة والكيان وهي استعارة "الذّاكرة ملعب" مثلما يكون الملعب والّذي يمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة مساحة معيّنة لممارسة الأنشطة الرياضيّة تكون الذّاكرة مساحة لتخزين المعلومات والخبرات.

يقول الرّاوي: "يسقط من عينيه أيامه [2]"يعكس قوله هذا للاستعارة الاتجاهية، حيث يصف لنا الرّاوي حالة الراكب من سأم ويأس، ويتحدّد نمط هذه الاستعارة وفقا للآتي:

يسقط من عينيه أيّامه ←— اليأس —→(شعور سلبي) الاتجاه "تحت".

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، (د.د)، (د.ط)، (د.ت)، المجلد الثّاني، ص619.
[2] المصدر نفسه: ص619.

يقول الرّاوي: "حتّى لا يخدعنا التّاريخ [1]" الخداع أو الاحتيال عكس الحقيقة، وربما يكون عند الحيوان أكثر مما يتصف به الانسان، تلجأ بعض الأصناف من الحيوانات للخداع حتى تحمي نفسها من خطر بعض الكائنات أو حتّى تتمكّن من فريستها، مثال ذلك الحربان الّتي تتلون حسب الألوان الموجودة في المكان المتواجدة فيه لتحتمي من أعدائها أو تنال من فريستها، أمّا التّاريخ فهو مجموع الأحداث والأحوال الّتي يمرّ بها كائن ما أو هو فترة زمنية ماضية.

يقول عامل التّذاكر: "زن كلماتك بالميزان[2] "

يمثّل هذا القول كذلك لاستعارة المادة حيث جسّدت لنا الكلامات في شيء مادي صلب يمكن لنا وزنه، يمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة في "الشيء الصلب" أمّا المجال الهدف فيتمثّل في "الكلمات"، وهي كذلك من الاستعارات المستعملة في حياتنا اليومية وغالبا ما نستعملها للتّهديد.

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، الجزء الثّاني، ص622.
[2] المصدر نفسه: ص638.

2/ مضمون مسرحية الأميرة تنتظر:

جرت أحداث مسرحية الأميرة تنتظر بين ثلاث وصيفات يشكين الوحدة ويعشن كل يوم أحداثا منذ خمسة عشر عاما على التّحديد، يوم أخذتهن الأميرة من قصر الورد وسكنت وإياهن وادي أشجار السرو.

جاءت هذه المسرحية في فصل واحد ومناظر مختلفة، وتضمّ شخصيات عدّة تتمثّل في: الأميرة، السمندل، القمندل، وثلاثة وصيفات كلّ وصيفة تتميّز عن الأخرى بصفات معيّنة.

الوصيفة الأولى: ذات مزاج انبساطي وهي الّتي تحكي للأميرة الحكايات قبل نومها وتخفي حكاياتها عن الوصيفة الثّانية.

الوصيفة الثّانية: يتغيّر حالها من الحزن إلى الفرح بسهولة ومن الفرح إلى الحزن بسهولة كذلك.

الوصيفة الثّالثة: أمّا الثّالثة فقد كانت صارمة متّزنة أكثر حكمة من الوصيفتين ومن الأميرة.

وقد كانت الأميرة ووصيفاتها يحلمن بالحب، غير أنّ الأحلام خدعت الأميرة وخدعت الوصيفات، فكنّ ينتظرن كلّ ليلة رجلا ما يأتي إليهن، ويتطلعن في توق شديد إلى ظهوره.

ونلاحظ أنّ مسرحية "الأميرة تنتظر" قد ارتكزت على قصص من الموروث الشّعبي والتّاريخي وحكايات ألف ليلة وليلة، «وتضيف هذه المسرحية طابع الأخلاق المثلى الّذي

يحمل دروسا قيّمة فجعلت من الفقير الغامض(قرندل) رمزا للشعب ولحبه الّذي لا يفتر للعدالة، كما تشير إلى ضرورة أن يختار الشعب حكامه بنفسه وتعلي شأن الحب

الصّادق في مقابل الحب الوصولي، وهذا أيضا يعدّ من الأهداف الرئيسة في القصص الشّعبي[1]».

وتعدّ هذه المسرحيّة من أفضل الدّراما الشّعريّة الّتي قدّمها صلاح عبد الصبور للمسرح الشّعري العربي وهذا لعدة أسباب منها أنّ لغة الشّعر في رأي صلاح عبد الصبور هي الأدب الحقيقي للدراما المسرحية وهذا ما دفعه لتقديم مسرح شعري درامي عربي لم يسبقه إليه أحد سوى محاولات غنائية بسيطة كانت لعزيز أباظة وأحمد شوقي وألبسوها ثوب الدراما الشّعرية.

التحليل الاستعاري والخطاطي للمسرحيّة:

1/الوصيفة الأولى[2]:

يستعجلنا الموت

لكنّا نتشبث بحبال العيش المبثوثة

_ يمثّل هذا القول لاستعارة "الموت إنسان" وهي استعارة التشخيص، لكن غالبا ما نستعمل هذه الاستعارة ككناية على أشخاص معيّنين، فنقول 'جاءت الموت' تمثّل الموت المجال الهدف لهذه الاستعارة، أمّا الانسان فيمثّل المجال المصدر لها

2/ الوصيفة الأولى[3]:

ما قيل فقد قيل

---

[1] ينظر: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، (د.ط)، عالم الكتب سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990 ص165.

[2] مسرح صلاح عبد الصبور: الجزء الثاني، ص 355.

[3] المصدر نفسه: ص 355.

نطقتنا الأيام، وألقتنا في وجه الريح

تمثّل هذه العبارة لاستعارة "الأيام انسان"، نطق الشّخص أي تكلّم بأصوات وحروف تؤدي معاني، أمّا الأيام فهي فترة زمنيّة معلومة ومنها أيام الأسبوع، الأيام البيض (اليوم الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر من الشهر القمري وسميّت بذلك لابيضاض ضوء القمر فيها) وأيام التّشريق، أيام النحر، وغيرها، تحيلنا كلمة "نطق" إلى الانسان، والّذي يمثّل المجال المصدر، أمّا لفظة الأيام فتمثّل المجال الهدف لهذه الاستعارة.

3/الوصيفة الثّانية[1]:

خدعتنا الأحلام

تمثّل هذه الاستعارة لاستعارة الكيان حيث جسّدت لنا الأحلام وهي عبارة عن رغبات النّفس والّتي قد يتخيلها الانسان في منامه، وهذه الاستعارة مثيلة لاستعارة "يخدعنا التّاريخ"

فالخداع من صفات الكائن الحي الحرباء مثلا لا من صفات الأحلام ولا التّاريخ، يمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة في "الحرباء" أمّا المجال الهدف فيتمثّل في "الأحلام".

4/الوصيفة الأولى[2]:

هذا ميعاد مواجدنا الليلية

الجرح يريد السكين

تتمثّل استعارة "للجرح إرادة" استعارة تشخيص وهي فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجية، حيث أخذ الجرح صفة من صفات الانسان ألا وهي الإرادة.

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور: الجزء الثّاني، ص 357.
[2] المصدر نفسه: ص 357.

5/الوصيفة الأولى[1]:

نفس التّرتيب

حتى تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما

نتبادل هذي الكلمات

تمثّل هذه العبارة اللّغوية لاستعارة "الكلمات مادة"، يكون التّبادل بمنح شيء ما واستلام آخر، وهي من الاستعارات التي نستعملها يوميا فنقول: "أعطني كلمة " نقصد بها الإلتزام بوعد للقيام بأمر ما، يتمثّل المجال الهدف لهذه الاستعارة في "الكلمات: وهي مجموعة أصوات وحروف مجتمعة ببعض تؤدي معنى ما" والمجال المصدر لهذه الاستعارة يتمثّل في "المادة".

6/الوصيفة الثانية[2]:

((تتجه الوصيفة الثانية إلى المفتحة لتنظر ثم تعود))

سبعة عشر ظلاما

ما أسرع ما تتكاثف هذي الظلمات

تتدحرج فوق الوادي كالثوب الشفاف

توشك لا تلحظها العين

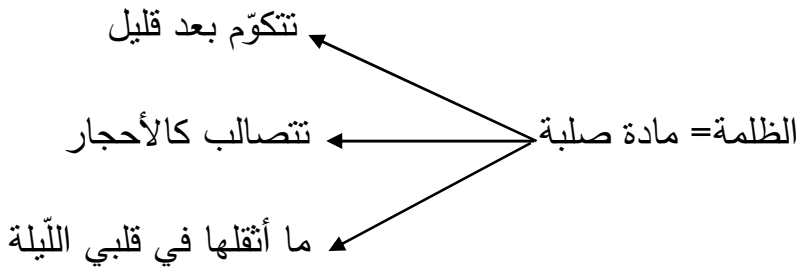
ما تلبث أن تتهاوى، تتكوم بعد قليل، تتصالب كالأحجار

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 357.
[2] المصدر نفسه: ص ص 362-363.

آه... ما أثقلها في قلبي اللّيلة

تعرف الظلمة بأنّها سواد اللّيل وغالبا ما تستعمل هذه العبارة للدّلالة عن التّشاؤم تصف الوصيفة الثّانية حالتها، فيرد في حديثها ما يعكس لنا نوع من أنواع الاستعارات والّتي تتمثّل في استعارة الاتجاه فتقول:" تتدحرج فوق الوادي كالثّوب الشّفاف" أي الظلمة

كما مثّلتها لنا بصورة المادة الصلبة لتعكس بذلك استعارة المادة، ويمكن أن نوضّحها كالآتي:



تمثّل "الظلمة المجال الهدف لهذه الاستعارة أما المجال المصدر لها فيتمثّل في "المادة الصلبة"، أمذا قولها:" ما أثقلها في قلبي اللّيلة" فيعكس لنا خطاطة الوعاء، حيث تجسد لنا القلب في صورة وعاء أو حاوية تحمل هذا الثّقل الّذي يعكس الحالة النّفسية السيّئة للوصيفة الثّانية.

7/الوصيفة الثّالثة[1]:

تهوى الأيام كأوراق الأشجار، وتنبت أوراق أخرى

وعلينا أن نقفز مثل الديدان

من يوم ميت

في يوم مولود

[1]صلاح عبد الصبور: مسح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص ص 366-367.

((تتجه نحو الباب وتفتحه قليلا في حذر))

الظلمة هذه اللّيلة أحلك ممّا اعتادت عيني في هذا الوادي

لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء

في داخلها سر يمشي، يوشك أن يتكلّم ويصيح

لا...لا.. ليست خشخشة الورق الذابل في الريح

بل خطوات السر

"الأيام أوراق" تعكس هذه العبارة لاستعارة أنطولوجية وهي استعارة المادة، جسدت الزمن كمفهوم ندركه في صورة أوراق الشجر، وقد مثّلت للزمن الماضي بالأوراق المتساقطة والزمن القادم أو المستقبل بالأوراق الّتي تنبت من جديد وهذا الأخير يمكن أن نقول عنه تحديدا أنّه يمثّل لاستعارة الكيان لا المادة فالأوراق الّتي تنبت من جديد كيان يعرف حياة لا مادة جامدة.

"الأيام إنسان"تعكس هذه العبارة لاستعارة أنطولوجية كذلك وهي استعارة التّشخيص حيث أخذت خاصية من خصائص الإنسان وهي الولادة والموت، تمثّل "الأيام المجال الهدف لهذه الاستعارة أمّا "الإنسان" فيمثّل المجال المصدر لها.

8/ الوصيفة الثانية [1]:

مولاتي

من أعلى السلم يختال قوامك

موسيقى تلتف وتتمهل

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 376.

نغم تفرطه أقدامك

ويعود ليتشكل

تمدح الوصيفة الثّانية الأميرة فتقول: قوامك موسيقى تلتف وتتمهل، ونغم تفرطه أقدامك ويعود ليتشكل، يمثّل هذا القول لاستعارة "الموسيقى إنسان" وهي استعارة تشخيصية مثّلت أو جسّدت الموسيقى كفن ونشاط إنساني بالإنسان ذاته، يتمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة في "الانسان" أمّا المجال الهدف فيتمثّل في "الموسيقى".

9/ الأميرة [1]:

..

لكن لا تكسرن فؤادي بجواب مسنون كالسيف

أو بجواب رواغ كالماء

قد كنتن معي في تلك الليلة

"الجواب سيف"الجواب ما يكون ردّا على سؤال أو دعوة أو طلب ما، أمّا السيف فهو سلاح حاد مصنوع من الفولاذ، وهذه الاستعارة من الاستعارات المتداولة كذلك تنضوي هذه الاستعارة ضمن فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجية وهي استعارة المادة.

10/الأميرة[2]:

بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالا

طفلا كلّ خريف

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 377.
[2] المصدر نفسه: ص 377.

يمثّل قول الأميرة:" بل أقسم أن ينبت في بطني أطفالا" لاستعارة "الإنسان نبات" نلاحظ في هذه الاستعارة مدى تقارب المجالين المجال المصدر الّذي يمثله النبات وهو كائن حي... والمجال الهدف الّذي يمثله الإنسانوهو كائن حي عاقل، تنضوي هذه الاستعارة ضمن الاستعارة البنيوية، يمكن أن نحدّد التواقات بين هذين المجالين وفقا للآتي:

المجال المصدر "النبات"	**المجال الهدف "الانسان"**
-كائن حي -ينبت، يموت -التنفس بواسطة عملية التركيب الضوئي	-كائن حي _ يولد، يموت _ التنفس عن طريق عملية (شهيق زفير)

الاستعارة البنيوية: الانسان نبات

11/الوصيفة الأولى[1]:

الضحك لذيذ

12/الوصيفة الثالثة [2]:

خبز القلب

13/الوصيفة الأولى[3]:

خمر مجانية

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 381.

[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

"الضحك غذاء" تمثّل هذه الاستعارة كذلك لاستعارة المادة، يتمثّل المجال المصدر لهذه الاستعارة في الغذاء أمّا المجال الهدف فيتمثّل في الضحك وهو رد فعل طبيعي للإنسان اتجاه مواقف مضحكة، أمّا الغذاء فيتمثّل في المأكل والمشرب الّذي يحتوي على العناصر المفيدة لبناء الجسم ونموه بالشّكل السليم.

13/السمندل[1]:

لولا أن قادتني أشجار السرو

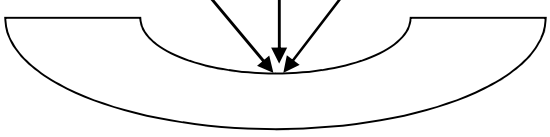
ما هذا..؟

حفل بكاء.. هل مات أحد

أم أنّ النسوة يبكين ليملأن القلب الفارغ

يمثّل قول السمندل بتساؤله عن سبب بكاء النّسوة لاستعارة الحاوية تتمثّل هذه الاستعارة في القلب حاوية، وهي من الاستعارات الّتي نستعملها في حياتنا اليوميّة فنقول فلان يحمل في قلبه همّا كبيرا، فلان يحمل في قلبه محبة للنّاس وهي كذلك فرع من فروع الاستعارات الأنطولوجية، ويمكن أن نمثّل لهذه الاستعارة بالمخطط الآتي:

ما تحمله الحاوية: **الهموم** **الفرح** **المحبة**



القلب وعاء أو حاوية

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص408-409.

14/الأميرة[1]:

قد عامت في شفتيه الألفاظ

يمثّل قول الأميرة هنا لاستعارة التّشخيص حيث جسدت لنا الألفاظ في هيئة إنسان ومنه تتبني هذه الاستعارة على مجالين هما المجال المصدر المتمثّل في الإنسان والمجال الهدف المتمثّل في الألفاظ، ويمكن أن نستحضر في هذا السّياق أقوالا مشهورة نستعملها في حياتنا اليوميّة منها قولنا: تكلّم لأعرفك، أو على قول سقراط تكلّم حتّى أراك.

15/ السمندل[2]:

لقد مست رأسي الفكرة ذات مساء

تعكس هذه العبارة اللّغوية لاستعارة الكيان والمادة، فالفكرة نتاج عملية التّفكير، من الأفكار ما يتعلّق بالسلوك وهي الّتي تساعد على اكتساب الخبرات، أمّا ما يمس الرأس فيتمثّل في التّاج أو القبعة أو غطاء الرأس، وعليه يمكن أن نحدّد مجاليْ هذه الاستعارة فيتمثّل المجال المصدر في ذلك الشيء المادي من قبعة أو تاج أو غطاء للرأس والمجال الهدف يتمثّل في الفكرة.

16/السمندل[3]:

لكني أتذكر

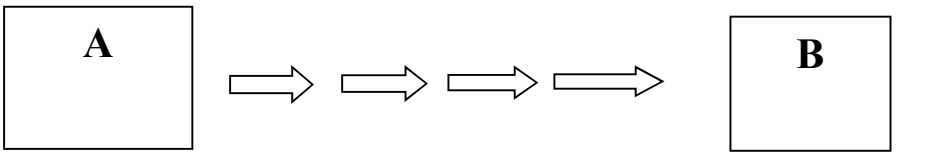
أذكر حين أملتك نحوي أوّل مرة

[1]صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، الجزء الثّاني، ص 414.
[2] المصدر نفسه: ص418.
[3]المصدر نفسه: ص419.

يمكن أن نمثّل لقول السمندل هذا بنوع من الخطاطات وهي خطاطة القوة **IMAGE SCHEMA FORCE** وبتحديد أدقنقول أنّه يمثّل لخطاطة القوة –الإنجذاب

والإنجذاب هنا يعكس لنا جهة من الجهات الّتي حدّدتها سويتسر وهي جهة (القدرة Can) والّتي تدلّ على القدرة على الفعل أي القدرة النّابعة من داخل الذّات المدركة، فالشّخص الفاعل (السمندل)هو مصدر الطاقة للقيامبأيِّ شيء، ممّا يعني أنّه تمكّن من إلغاء الحواجز والعوائق بينه وبين الأميرة.

يمكن أن نمثّل لهذه الخطاطة بالمخطط الآتي:



خطاطة الصورة القوة–الإنجذاب IMAGE SCHEMA FORCE- ATTRACTION

17/السمندل[1]:

...

وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور

في حضنينا

يعكس قوله هذا لاستعارة "الظّل والنّور إنسان" الظّل هو الظلام الناتج عن جسم يحجب الضوء، والنّور هو انعكاس الضوء على مسطح أو جسم ما أمّا الإنسان فقد سبق تعريفه ومن خلال هذا يتبيّن لنا مجالي هذه الاستعارة وإن كانا متقاربين من حيث المجال العام

[1] صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 420.

المتمثّل في الموجودات والماديات إلّا أنّ المجال المصدر يتمثّل في الضوء والظل أمّا المجال الهدف فيتمثّل في الذات المدكة (الانسان) وتنضوري هذه الاستعارة ضمن الاستعارات الأنطولوجية وهي استعارة تشخيص.

18/ الأميرة[1]:

وخلعنا عن أنفسنا

عبء التّدبير وهمّ التّفكير

"العبء والهمّ لباس"تمثّل هذه الاستعارة لاستعارة المادة حيث جسّد لنا العبء وهو الشعور بالثّقل من أمر ما، والهم هو التّفكير السلبي الّذي قد يسبّب الكآبة والحزن، أمّا اللّباس فهو ما يستر جسد الانسان، نتحدّث هنا عن اللّباس المادي لا اللّباس المعنوي أمّا المادي هو ذلك المصنوع من الصوف أو الحرير أو الكتان وغيرها وأمّا المعنوي فيتمثّل في لباس التّقوى، ومنه يمكن أن نحدّد المجال المصدر لهذه الاستعارة والمتمثّل في "الهم والعبء" أمّا المجال الهدف فيتمثّل في "اللّباس".

يمكن القول هنا بغضّ النّظر عن الاستعارات التّصوريّة والخطاطات الصوريّة، أنّ المسرح بذاته يمثّل لنوع من أنواع الخطاطات الصّوريّة، والمتمثّل في خطاطة الوعاء يحمل مجموعة من العناصر منها: خشبة المسرح، الممثّلين، المشاهدين، ...، وخطاطة المسرح وعاء بدورها تقوم على مجموعة من الاستعارات.

[1]صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، مصدر سابق، ص 443.

الخاتمة

تهدف رحلة البحث الّتي خضتها إلى الكشف عن هذا الحقل المعرفي اللّساني الجديد من خلال التعرض لمنوالين عرفانيين (الاستعارة التّصوريّة/ الخطاطة الصّوريّة) والكشف عن العلاقة بينهما من خلال التّطبيق على أعمال صلاح عبد الصّبور (المقالات/ المسرحيات)

ومن خلال بحثي توصلت إلى النّتائج، أهمها:

_تقوم النّظرية الاستعاريّة لأرسطو على مبدإ الاستبدال حيث يستبدل لفظ بآخر.

_النّظرية الاستعاريّة لريتشاردز وماكس بلاك وبول ريكور تقوم على مبدأ التفاعل بين طرفي الاستعارة وهما الإطار والبؤرة.

–الاستعارة في اللّسانيات العرفانية منوال عرفاني ينضوي تحت مجال أكبر يتمثّل في خطاطة الصّورة.

_ الاستعارة عند جورج لايكوف جزء من النظام العرفاني، وهي ظاهرة مركزية غالبة في استعمالنا اليومي.

_ خطاطة الصّورة والاستعارة التّصوريّة منوالان عرفانيان يمثّلان أداة لبناء التّصورات الذهنيّة وإدراك العالم الخارجي.

_تُبَنْيِنُ خطاطة الصّورة للاستعارة التّصوريّة وهي بدورها تقوم على مبدأ الجسدنة.

_ خضوع مدونتي الدراسة للاستعارة التصورية الكبرى "الحب رحلة" وهذا ما جسّده مجموع المقالات الّتي وقع عليها الاختيار في هذا التطبيق واستعارة "الحياة رحلة " من خلال مسرحتي "مسافر ليل" ومسرحية "الأميرة تنتظر".

_ خضعت العناوين الفرعية للمدونتين لأنواع استعارية بنيوية، اتجاهيّة وانطولوجية وكذلك لأنواع من الخطاطات كخطاطة الوعاء وخطاطة القوة.

_يبدو الكاتب صلاح عبد الصبور في كثير من كتاباته واعيا بالاستعارة فيحدّد للقارئ مجالي هذه الاستعارة (المجال المصدر/ المجال الهدف).

_يتمثّل المجال المصدر للاستعارة غالبا في الموجودات والعالم المادي، أمّا المجال الهدف فيتمثّل في التصوّرات والمفاهيم المجرّدة.

_يمكن الفصل نظريا بين المنوال العرفاني (خطاطة الصّورة) والمنوال العرفاني (الاستعارة التّصوريّة) أمّا من ناحية التّطبيق فكلاهما يكمّل الآخر، فقد تعكس الاستعارة في حدّ ذاتها لنوع من أنواع الخطاطات الصّوريّة، والخطاطة الصّوريّة بدورها تقوم على النّماذج الاستعاريّة حيث يمثّل الرّكن الرّابع من أركانها حسب ما حدّده مارك جونسون.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ/ مدونتا البحث:

1_صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة أقول لكم عن الحياة والفن والحب، مطابع الهيئة المصريّة، (د.ط)، مصر، (د.ت).

2_ صلاح عبد الصبور: مسرح صلاح عبد الصبور، المجلد الثّاني.

ب/ المعاجم:

3-الأزهري (أبو منصور محمّد بن أحمد): تهذيب اللّغة، تح: علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط)، القاهرة، مصر، (د.ت)، مادة (ع ا ر)، ج3 .

4-جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، لبنان، ج2، 1982.

5-الفيروز آبادي (مجد الدّين محمّد بن يعقوب): القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1994، ج2.

6-ابن منظور (جمال الدّين محمّد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر (د.ط) بيروت، لبنان، (د.ت)، مادة (ع و ر)، (ج4).

د/ المراجع العربية:

7-أحمد عبد السّيد الصّاوي: مفهوم الاستعارة في بحوث اللّغويين والنّقاد والبلاغيين النّاشر المعارف، ط1، الاسكندرية،1988.

8-الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانيّة عرفنيّة، دار محمّد علي للنشر، ط1 صفاقس، تونس ،2010.

9-بشرى موسى صالح: الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان،1981.

10-بوشعيب راغين: البنى التّصوريّة واللّسانيات المعرفية في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، أربد، الأردن ،2011.

11-خالد ميلاد: الدلالة النّظريات والتّطبيقات، الشركة التونسية للنشر، ط1، تونس 2015.

12-عبد الرحمان محمّد طعمة: البناء العصبي للّغة في إطار اللّسانيات العرفانيّة العصبيّة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن،2017.

13-عبد العزيز لحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015.

14-عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية (النّموذج الشبكي البّنية التّصوريّة النظرية العرفانية)، الاكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، (د.ط)، القاهرة مصر، 2014.

15-عطية سليمان أحمد: الاستعارة القرآنيّة والنّظريّة العرفانيّة، المكتبة الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي (د.ط)، مصر، 2013.

16-محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدّلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، ط1، صفاقس، 2009.

17-محمّد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمل، ط1 المغرب، 2005.

18-محمد غاليم الحاج: التوليد الدلاليفي البلاغة المعجم، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2007.

19-محمّد غاليم الحاج: المعنى والتوافق مبادئ لتأصيل البحث الدلالي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010.

20-محمّد غاليم: النّظريّة اللّسانيّة العربيّة والمقارنة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2007.

21-منجي العمري: حركية المعنى النحوي مقاربة عرفانية لمقولة الربط، دار كنوز المعرفة، ط1، عمان، 2009.

22-وسيمة نجاح مصمودي: المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن،2017.

21-يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفيّة والجماليّة، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان،1997.

22-يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن ،2007.

ج/ المراجع المترجمة:

23-أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط) القاهرة، مصر، (د.ت).

24_ أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، (د.ط) (د.ب)، (د.ت).

25-أمبرتوإيكو: السيميائية وفلسفة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1 لبنان،2005.

26-أيفور أرمسترونغ ريتشاردز: فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، إفريقيا الشرق (د.ط)، المغرب،2002.

27-بول ريكور: نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربيّ، ط1، المغرب ،2003.

28-جاكندوف راي: الدّلالة مشروعا ذهنيا، تر: محمد غاليم، دار توبقال للنشر، (د.ط) الدار البيضاء، 2000.

29-جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات الّتي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة دار توبقال للنشر والتوزيع، ط2، المغرب، 2009.

30-جون كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، تر: الولي محمّد، العمري محمّد، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء.

31-راي جاكندوف: علم الدلالة والعرفانيّة، تر: عبد الرزاق بنور، منشورات دار سيناترا- المركز الوطني للترجمة، (د.ط)، تونس، 2010.

32-ابن رشد أبو الوليد: تلخيص الخطابة، تر: محمّد سالم سليم، (د.د)، (د.ط)، القاهرة مصر، 1967.

33-طاليس أرسطو: فن الشعر، تر: عياد شكري محمّد، دار الكتاب العربي، (د.ط) القاهرة، مصر، 1967.

د/ المراجع الأجنبية:

بالانجليزية:

34-Jeannette Littlemore :Metononymy:hiddenshortcuts in language،thought and communication، university Priting house،combridge CB2 8BS unitedkingdomcambridge university Pers sis part of the university of cambridge، 2015.

35-Mark Johnson:The Body in the mind ،the bodily basis of meaning Imagination and Reason،the university of Chicago Press Chicago and London ،1987.

36-Oswald Ducrut, Tzvetan Todorov: Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage Edition du seuit,1erpublition, 1972.

بالفرنسية:

37-Anne-Marie Drill:Cohérence métaphorique ، action verbale et action mentale en français, et sémantic cognitive communication N°53،1990.

38-Group Mu : Rhétorique génér,ed.seul, 1981.

39-Larousse (dictionnaire de Français), imprimerie Maury-Eurolivres a Manchecourt, Juin, 2000.

هـ/ الأطاريح الجامعية:

40-جمال بوتشاشة: نماذج الاستعارة في القرآن وترجمتها باللغة الإنجليزية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير فرع عربي-إنجليزي، إشراف الدكتور: مختار المحمصاجي، جامعة الجزائر،كلية الآداب واللّغات، قسم الترجمة 2004.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدّمة .....أ-ج

تمهيد الفصل الأوّل

الفصل الأوّل: الاستعارة التّصورية وخطاطة الصورة –المفهوم والإجراء-

أوّلا: نظريات الاستعارة..... ص(06)

1/الاستعارة الاستبداليّة (أرسطو).....ص(06)

2/الاستعارة التّفاعليّة (بلاك، ريتشاردز، ريكور) .....ص(14)

3/الاستعارة التّصورية /العرفانيّة (جورج لايكوف/مارك جونسون) .....ص(26)

ثانيا: دور الاستعارة في تجسيد المفاهيم الذّهنيّة.....ص(30)

1/جسدنة المفاهيم..... .....ص(30)

2/الاستعارات الكبرى: .....ص(37)

أ-الاستعارة الاتجاهية.....ص (37)

ب-الاستعارة الأنطولوجيّة..... .....ص (39)

ج-الاستعارة البّنيويّة.....ص (44)

ثالثا: خطاطة الصّورة وبَنْيَنة المنوال العرفاني(الاستعارة).....ص(49)

1/مفهوم خطاطة الصّورة.....ص(49)

2/نماذج الخطاطات العرفانيّة..... .....ص(51)

أ-خطاطة الحاوية /الاحتواء/الوعاء.....ص(51)

ب-خطاطة القوة.....ص(54)

ج-خطاطة المصدر-المسلك-الهدف.....ص(58)

فهرس المحتويات

الفصل الثّاني تجليات الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصبور (المقالات/ المسرحيات)

تمهيد الفصل الثّاني..... ص(60)

أوّلا: تجليات الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة في مقالات صلاح عبد الصبور

1/ المقال(01): الإنسان والحب والجسد

أ_ النّص.....ص(62)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لـ" الانسان والحب والجسد".....ص(63)

2/ المقال(02): الوقوع في الحب

أ_ النّص.....ص(65)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لـ"الوقوع في الحب".....ص(66)

3/ المقال(03): طفل اسمه الحب

أ_ النّص.....ص(70)

ب_ التحليل الاستعاريي والخطاطي لـ"طفل اسمه الحب".....ص(71)

4/ المقال (04): الطريق إلى الحب

أ_النّص..... ص(73)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لـ" الطريق إلى الحب".....ص(73)

5/ المقال(05): الحب منذ 1000 عام

أ_النّص.....ص(78)

ب_ التحليل الاستعاري والخطاطي لـ"الحب منذ 1000 عام".....ص(79)

6/ المقال(06): يسقط الحزن

أ_النّص.....ص(81)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لـ" يسقط الحزن".....ص(81)

فهرس المحتويات

7/ المقال(07): الكتاب زوبعة

أ_النّص.....ص(82)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لـ"الكتاب زوبعة".....ص(82)

ثانيا: تجليات الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصورة في مسرحيات صلاح عبد الصّبور

1/ مسرحية مسافر ليل

أ_مضمون المسرحية.....ص(85)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي لنماذج في مسرحية"مسافر ليل".....ص(92)

2/مسرحية الأميرة تنتظر

أ_ مضمون المسرحية.....ص(94)

ب_التحليل الاستعاري والخطاطي في مسرحية"الأميرة تنتظر".....ص(95)

الخاتمة..... ص(د)

قائمة المصادر والمراجع..... ص(109)

الملخص

يعدّ بحثي هذا الموسوم ب: الاستعارة التّصوُريّة وخطاطة الصّورة في أعمال صلاح عبد الصّبور–دراسة من منظور اللّسانيات العرفانيّة–من البحوث الّتي عالجت منوالين عرفانيين الاستعارة التّصوريّة وخطاطة الصّورة، وذلك بإسقاطها على "أعمال صلاح عبد الصبور" وذلك لاعتبارهما من أكثر المناويل العرفانيّة تناولا في اللّسانيات العرفانيّة رغم مركزيّة الاستعارة، لما لها أهمية كبيرة في هذا الجانب.

كان الهدف من وراء إنجاز هذه الدّراسة التّعرف على مدى أهمية هذين المنوالين في اللّسانيات العرفانيّة ومدى تمظهرهما في أعمال صلاح عبد الصّبور.

فقد تطرقت في هذا البحث إلى دراسة الجانب النّظري الّذي تناولت فيه الجانب المفاهيمي أمّا الجانب التّطبيقي فقد طبّقت ما نظّرت له في أعمال صلاح عبد الصّبور من استعارة تصوُريّة وخطاطة الصّورة.

Abstract

My researech wich is titled by: **Concaptual metaphor and image schema in the work of Salah abd elsabour -a study from cognitive linguistics-** prespective that treat with two cognitive models "**conceptual metaphore**" and "**image schema**" by mapping on works of salah abd elsabour as that considered the most cognitive modeles dealings with in cognitive linguistic despite centrality of metaphor that have a great important in this aspect.

The aim from this study is to know the importance of those two modles in cognitive linguistic and how mach they appear in the works of salah abd elsabour.

So I dealt in this study with theoretical side in wich I dealt with conceptual aspect as for the pratical side I applied what I theoried in the works of salah abd el sabour from conceptual metaphore and image schema.