الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⴹ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم: اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

الاشتغال التّقابلي والاستعارة المنواليّة في ديوان "مرثيّة الرجل الذي رأى" لـ "الأخضر فلوس"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

1- **مريم جوالله**

2- **أمينة معنان**

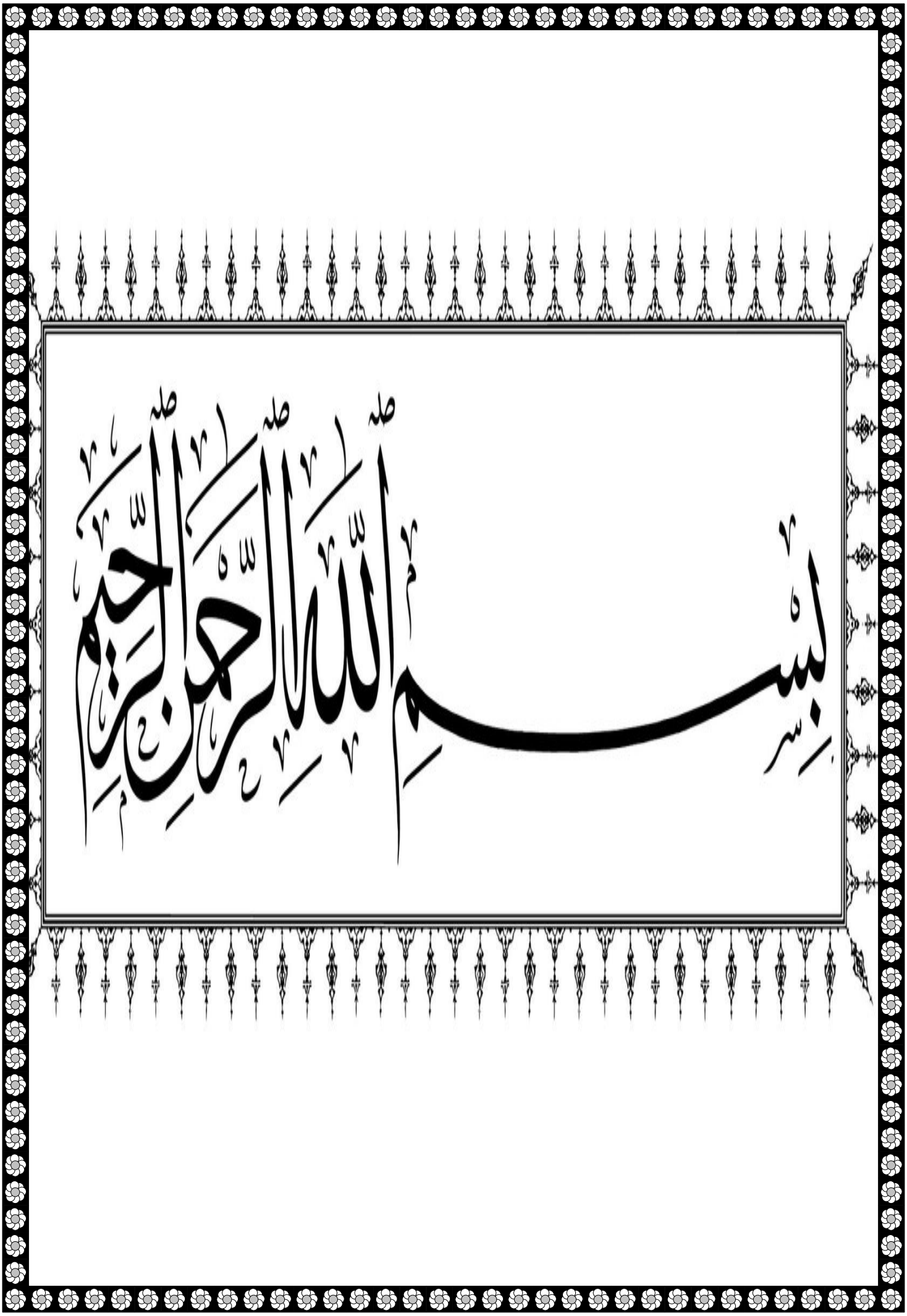
إشراف الأستاذة :

- د. أسماء حمداوي

لجنة المناقشة:

الأستاذ: د. رابح ملوك	جامعة البويرة	رئيسا.
الأستاذة: د. أسماء حمداوي	جامعة البويرة	مشرفا ومقرّرا.
الأستاذة: أ. رشيدة عابد	جامعة البويرة	عضوا مناقشا.

السنة الجامعية:2024/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــداء

أهدي ثمرة نجاحي إلى:

من وهبوني الحياة والأمل، وكانا سببا في وجودي: أبي الغالي، أمي الغالية.

إلى من كان خير عون لي وسندي في الحياة: زوجي الغالي.

إلى قرات عيني وفلذات كبدي بناتي: نور جيهان،إيمان، غفران.

إلى أخواتي الغاليات وأخي العزيز، كما لا أنسى روح أختي الطاهرة رميسة رحمها الله

إلى صديقتي وأختي زميلتي في البحث: أمينة معنان.

دون أن أنسى الأستاذة المحترمة المشرفة: حمداوي أسماء التي كانت عونا لنا في هذا البحث.

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد، أساتذة وطلبة قسم نقد حديث ومعاصر.

"جوالله مريم"

إهـــداء

إلى روحيّ أبي وأميّ...

"معنان أمينة"

شكر وعرفان

إيمانًا بفضل الاعتراف بالجميل وتقديم الشّكر والعرفان لأصحاب الفضل، فإنَّنا نتقدَّم بأسمى عبارات الشُّكر والتّقدير والعرفان والامتنان إلى الأستاذة المشرفة: د. أسماء حمداوي...التي لم تبخل علينا بعلمٍ أو عملٍ، فلا يسعُنا إلاّ أنْ ندعو لك أستاذة بدوامِ الصّحَّة والعافيّة لتضلّي شعلةً يهتدي بها الطلاّب فجزاك الله عنَّا وعنْ جميع الباحثين كلَّ الخير.

مقدمة

مقدمة

تعدُّ الاستعارة من أهمّ المفاهيم البلاغيّة التي حازت على مكانةٍ مرموقةٍ في عالم البلاغة ونالت اهتماماً خاصًّا من قبلِ البلاغيّين عبر العصور، فقد تمحورت حولها العديدُ من الدراسات والتّحليلات من حيث التّعريف والتّحديد والضّبط والتّقسيم، والقبول والرّفض والاستحسان والاستهجان؛ من خلال كونها أداةً تحليليّة تُحفّز الخيال وتُطلق العنان للإبداع فهي تُتيح للمتلقي فرصة المشاركة في بناء المعنى من خلال استحضار الصُّور والمشاعر المرتبطة بالمخيال الاستعاريّ

عنِي البلاغيون القدماء، واقتصروا مفهومَها في مطافهم على الجانب التّمثيلي منها حيث اعتبروها أداةً لجعل المعنى أكثرَ وضوحًا وعمقًا من خلال ربطه بشيء ملموس ومحسوس.

وبناءً على النّقد الموجّه للتّعريفات التّقليدية تأسّست البلاغة التأويلية وركّزت على تجديد مفهوم الاستعارة وسعَت من خلال نظرياتها البلاغيّة الجديدة إلى تجديد مفهوم الاستعارة وتوسيع آفاق تحليلها، فقد اعتبرت الاستعارة آليّةً إجرائيّةً مهمّة في تحليل الخطاب، وأخرجتها من نطاق الجماليات والمعايير البلاغيّة التّقليديّة لتُصبح أداةً لفهم العالم، والتّفاعل معه، فهي تُشكّل رؤيتها للواقع، وتؤثّر على سلوكنا وتفاعلاتنا، فنلاحظ بذلك حضورا لافتا للاستعارة في "البلاغة الجديدة" الأمر الذي يتطلّب مقاربات تأويليّة جديدة لفهما، ولمّا أدرك الباحث المغربي "محمد بازي" أهميّة الموضوع خصّصّ له مساحةً واسعةً لدراسة الخطاب الاستعاريّ في مشروعه البلاغي وذلك من خلال التّركيز على التّقابل في صناعته الاستعارية التأويليّة.

وعلى هذا الأساس انطلقنا من هذا المبدأ، التّأويلي التّقابلي في عنونة بحثنا: "**الاشتغال التّقابلي والاستعارة المنواليّة**" **في ديوان** "**مرثيّة الرجل الذي رأى**" **لـ** "**الأخضر فلوس**" محاولين بذلك الكشف عن آليات الاشتغال التقابليّ والاستعارة المنوالية وفق نموذج محمّد بازي التّأويلي جاعلين من هذا أرضية

لإجراء مقاربة تطبيقيّة للكشف والبحث عن أهداف التّحليل التّقابلي وأهمية استعارة الأنوال في فهم النصوص والخطابات وتوسيع آفاق الفهم والتأويل.

بالاعتماد على المنهج **التّأويلي التّقابلي** وتأسيسًا لذلك تبلورت الإشكاليّة الرئيسيّة لبحثنا والتي يمكنُ اختزالها في السّؤال الآتي:

هل يمكنُ اعتبار الاشتغال التّقابلي والاستعارة المنواليّة أدوات تحليليّة كافية لفهم آليات إنتاج المعنى؟ وما دورهما في تقديم رُؤى جديدة في عمليّة الفهم؟

وقد عزّزنا هذه الإشكالية بإشكاليات فرعية ملخصة فيما يلي:

– ما هي فعالية الاشتغال التقابلي في تحليل المعنى الضمني؟ وكيف يمكن استخدام الاستعارة المنوالية لفهم المعاني المجردة في اللّغة.

– ما هي حدودُ استخدام الاشتغال التقابليّ والاستعارة المنوالية في تحليل الخطاب الشعري؟ كيف تطوّر استخدامُ الاشتغال التّقابلي والاستعارة المنوالية؟ كيف استثمر التّأويل المقترحات الجديدة في التّحليل الاستعاري التّقابلي؟ كيف تَشتغلُ الاستعارة في الذهن؟ كيف استثمرت آليات ومفاهيم البلاغة الجديدة؟

– وإذا كانت حياتنا اليومية لا تخلو من الاستعارة حسب تعبير جورج لايكوف ومارك جونسن فكيف يتمُّ صناعة الخطاب تقابليّا واستعاريّا و منواليّا؟ وكيف يُسهم التّقابل والاستعارة المنوالية باعتبارهما أهمّ مخرجات الدرس البلاغي الجديد في تشغيل الذهن وبناء تخيّلات لإنتاج المعنى في ديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" **لـ** "**الأخضر فلوس**".

ولاشكّ أنّ انبناء العنوان من تركيب مزجيّ يتضمّن (الاشتغال التّقابلي + الاستعارة المنوالية) لم يأتي من العدم، وعلى اعتبار أنّ البلاغة التّأويليّة الجديدة توسّعت في مفهوم المقاربة الاستعارية من خلال التّركيز على العلاقات التّقابليّة فالحديث عن الاستعارة يتطلّب أولاً الحديث عن التّقابل. فانطلاقًا من ذلك حاولنا التّأسيس لبحثنا من خلال مدخلٍ وفصلين:

تناولنا في **المدخل:** الحديث عن رحلة الاستعارة عبر الزمن أو النقلة المنهجيّة للاستعارة (كرنولوجيا الاستعارة من التّقليديّة وصولاً إلى البلاغة التّأويليّة الجديدة) مركِّزين على تطوّر مفهومها عبر الزمن، ونظرًا للطبيعة التّقابلية للفكر البشري وأهميّة ذلك في صناعة الخطاب كان **الفصل الأول** من بحثنا موسومًا بـ: آليات الاشتغال التّقابلي في "ديوان" "مرثية الرجل الذي رأى".

باعتباره أرضية صالحة لقراءة الخطابات المتعدّدة، وعلى ذلك حاولنا الوقوف على دراسة ومقاربة آليات التّقابل في البُنى التّشبيهية أوّلاً ثمّ في البُنى الاستعاريّة متصدرين هاذين العنصرين بتوطئة حول مفهوم التّقابل و تطوّره في الدّرس البلاغي.

1- التّقابل في البُنى التّشبيهيّة:

إذ يُعدُّ التّقابل في البُنى التّشبيهيّة ذا أهميّة كبيرة في فهم أعمق للمعنى من خلال مقارنته بأمثلة أو صور مأخوذة من الواقع، فهو يدفع القارئ إلى التّفكير في العلاقات المقارنة بين العناصر المختلفة وفي الرسائل العميقة التي يحملها النّص تاركا المجال أمامنا لملء الفجوات وتوسيع حدود التأويل.

2- التّقابل في البُنى الاستعارية:

ركّزنا في التّقابل الاستعاريّ على دور العلاقات التّقابلية في فهم المعنى فالبلاغة التّأويلية الجديدة: توسّعت في مفهوم المقاربة الاستعارية من خلال التركيز على العلاقات التقابلية.

فقمنا بتحليل بعض البنى الاستعارية في مدونة اشتغالنا انطلاقا من استراتيجيات الاشتغال التقابلي الاستعاري عند "محمد بازي" توصلنا إلى تطبيق مستويات التّحليل على النمط الآتي:

تحليل البُنى الاستعاريّة التقابليّة على ثلاث مستويات:

(الاستعارة الواحدة – الاستعارة النصيّة – الاستعارة الخطابيّة)

فالإستراتيجية التّقابليّة تعمل على تسهيل فهم البُنى الاستعاريّة من خلال تلك المعابر الجسرية التي تتيحُ لمؤوِّل الخطاب عبورها والانتقال فيها من التّقابل المصدر إلى التّقابل الهدف فيظهر بذلك البُعد الصناعي للاستعارة والّذي يتحقّق أثناء التحليل التّقابلي.

أمّا **الفصل الثاني** وسمناه بـ : الاستعارة المنواليّة في ديوان "مرثيّة الرجل الذي رأى" تصدرناه بتوطئة حدّدنا من خلالها مفهوم "استعارة المنوال" لدى "محمد بازي" الذي عمل على توضيح أبعادها النظريّة والتطبيقيّة وأهميتها في فهم الخطاب وتحليله.

فاستعارة المنوال: جسور بين عالمين تجاوزت كونها أداة ماديّة لتصبح رمزا ثريًّا بالدّلالات ترمز لعملية نسيج الخطاب وصناعة المعنى باستخدام الأدوات والأساليب والبُنى الثقافيّة فالاستعارات المنوالية لا تلغي الاستعارات اللغوية بل تعزِّزُها لخلق نموذجٍ فريدٍ يثري المعنى.

ثمّ حاولنا تحليل استعارة البُنى العنوانيّة في ديوان "الأخضر فلوس" وذلك عن طريق الكشف عن: العلاقة بين المستعار (العنوان) والمستعار له (الدلالة الخفيّة)، وظائف العنوان كأداة تأويليّة، المنظور الاستعاري في مقارنة العناوين.

كما عملنا في هذا الفصل على تحليل استعارات الموت والحلم والواقع على اعتبارها أنماطا خاصة من أنماط الاستعارة المنوالية، وعملنا فيه على تحديد استعارات "الموت، الحلم والواقع" وكيف وظّفها الشّاعر للتّعبير عن رؤيته للحياة والموت، واستكشاف معاني استعارت الموت، الحلم والواقع في الديوان والكشف عن الدّلالات المختلفة التي تحملها.

ولا يخلو بحث ودراسةٌ من صعوبات أثناء عملية التّنقيب، والصّعوبات التي واجهتنا في بحثنا يُمكن أن نلخّصها في قلّة الدّراسات التّطبيقيّة للاستعارة المنوالية حتى نستأنس بها في الجانب التّطبيقي من العمل، ومع ذلك حاولنا قدر المستطاع جمع المادة العلميّة وبذل الجهود الكبيرة، لاسيما في جانب

التّأويل الذي يحتاج إلى تسخير قدرات ومهارات كثيرة لتحليل الدلالات والغوص في أعماق النصوص والتّعامل مع المعاني المقصودة بذكاء.

وأيُّ بحث علمي يرومُ الوصول إلى نتائجٍ ومخرجاتٍ يتوصَّل إليها بعد البحث الكبير ونتائجُ بحثنا يمكن أن نلخّصها فيما يلي:

– اثبت البحث أن التّقابل والاستعارة المنوالية أدوات تحليليّة فعّالة لفهم آليات إنتاج المعنى في اللغة والأدب.

– التّقابل يسكُن النّصوص والانسان والعالم من حولنا؛ لذلك فهو آلية تأويليّة مهمّة لقراءة النّصوص والخطابات.

– كشفت الدّراسة عن الدّور الهّام الذي تلعبه استعارة البُنى العنوانيّة في ديوان "مرثيّة الرجل الذي رأى" على اعتبارها أداةً لخلقِ دلالات عميقةٍ لم تكن واضحةً في النّص.

– حدّدت الدّراسة استعارات "الموت، الحلم والواقع" وكيف وظَّفها الشّاعر للتَّعبير عن رؤيته للحياة والموت.

– أكدّ البحث على أنّ الاستعارة المنواليّة نموذج بلاغيّ جديد يعزِّز استعارة البلاغة التّقليديّة ولا ينافسها فهي تُقدّم نموذجًا لفهم توظيف الاستعارات بمختلف أنماطها لربط المعاني وتوسيع آفاق التّأويل وتُسهم في الكشف عن الأبعاد الخفيّة للنّص.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "حمداوي أسماء" لقبولها الإشراف على عملنا المتواضع هذا، فكانت خير سند وعون طيلة إنجازنا لهذا البحث.

مدخل

كرونولوجيا تطور المنظور الاستعاري

تشغل الاستعارة حيّزا لافتا من اهتمام الدّرس البلاغي قديمه وحديثه، فمنذ حدّد "أرسطو" الاستعارة« **في كتابيه: "فن الشعر" و"فن الخطابة"، وأسند إليها بنية واحدة، ووظيفتين مختلفتين هما المحاكاة في الشعر، والإقناع في الخطابة.**»[1] لفت هذا التحديد انتباه البلاغيين على اختلاف مشاربهم، لغاتهم، وعصورهم، توافقا أو اختلافا معه، غير أنّ الاهتمام البلاغي بالاستعارة من بعد تحديد "أرسطو" –سواء في ذلك أتوافق أو اختلف مع هذا التحديد– ظلّ مرتهنا زمنا مديدا لفكرة تعالق وارتباط الاستعارة بما أسند إليها سلفا من وظيفة متحيّزة فقط ضمن حدود اللغة شعريّها وخطابيّها، بناء على ذلك، قامت عدد من النّظريات المفسرة للاستعارة واضعة في الحسبان محدّداتها البنيوية والوظيفية المنبثقة أساسا من صميم اللغة.

وعلى هذا الأساس لا غرابة أن تتشابه المرتكزات الأساسية للاستعارة التقليدية في التنظيرات العربية والغربية، إمعانا في الارتهان للمحدّدات الأرسطية، ذلك أنّ « **المرتكزات المستخلصة من تنظير البلاغيين غير العرب تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة، فكل محتكّ بكتبها لا يسعه إلا أن يعترف بها وبهيمنتها على التفكير البلاغي من أقدم عصوره إلى الآن، لأنها نظرية إنسانية كونية ليست مختصة بثقافة أمة من الأمم. ولا شك أن هناك عوامل ذاتية وموضوعية وراء هذه الكونية والاستمرارية.**» [2] ممّا يقود إلى الاعتقاد إمّا إلى أنّ هذه التنظيرات أخذت بعضها من بعض، أو أن التفكير الاستعاري متشابه في اللغات المتعددة.

1– عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة، ط 1، عمّان/ الأردن 2015، ص28.

2– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء/ المغرب 1992، ص 82.

غير أن الارتهان للمحدّدات الأرسطية لا يعني ثباتا أبديا للنّظريات التي تناولت الاستعارة عبر أزمنة متتابعة، نشأت من مشارب شتّى، لذلك ظهرت تباعا نظريات متعددة تحاول مقاربة الاستعارة من زوايا مختلفة، على غرار جملة النّظريات التي يذكرها "محمد مفتاح" في كتابه: "تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)"وهي: النظرية الاستبدالية، النظرية التفاعلية، النظرية العلاقية[3].

تتبني النظرية الاستبدالية على قاعدة الإبدال ما بين عنصرين أحدهما حقيقي والآخر مجازي تجمع بينهما علة المشابهة، على اعتبار أنّ كل كلمة يحتمل أن تكون مزودة في ذاتها بمعنى حقيقي وآخر مجازي، ويرى "محمد مفتاح"أنّ النّظرية الاستبدالية يمكن الاستدلال عليها مثلا في ما تعرفه البلاغة العربية باسم « **الاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة التي يصرح فيها بلفظ المشبه به الذي هو اسم جنس. وغير مقترن بصفة ولا تفريع.**»[4] حيث تظهر النظرية الاستبدالية بجلاء في هذا النّوع من الاستعارة.

تعتبر النّظرية التفاعلية نظرية محدثة، وتقوم على أنّ الاستعارة لا تقف فقط عند حدود الكلمة، بل قد تتعدّاها إلى الجملة، كما لا تنطوي الكلمة أو الجملة على معانٍ حقيقة ولا على معانٍ مجازية محددة سلفا بصورة نهائية، وإنما يتكفل السياق الذي ترد فيه الكلمة أو الجملة بإضفاء صفة الحقيقة أو المجاز عليها، كما أن الاستعارة لا تحصل بالضّرورة بناء على التبادل ما بين الحقيقي والمجازي، وإنما بناء على التفاعل ما «**بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها.**»[5] فضلا على أنّ المشابهة ليست هي العلة الوحيدة في حصول الاستعارة، بل يحتمل وجود علل أخرى تحصل بها، يضاف إلى ذلك أن الهدف من الاستعارة ليس هو الهدف الجمالي فقط –كما تذهب إليها مقاربات الاستعارة التقليدية– وإنما

3– ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 82– 95.
4– نفسه، ص 83.
5– نفسه، ص 84.

هنالك دائما قيم محتملة أخرى مضافة إلى القيمة الجمالية، كالقيم؛ العاطفية، الوصفية، والمعرفية[6]، ممّا يجعل من الاستعارة أكثر شمولية.

تقوم النّظرية العلاقية على نقد المذاهب البلاغية الغربية –سواء في ذلك منها مذاهب القدماء أو مذاهب المحدثين حول الاستعارة– والتي انصبّ اهتمامها فقط على معناها –الاستعارة– دون الاهتمام بتركيبها، على اعتبار « **أن المعنى المجازي هو: "دلالة علامية تركيبية.**»[7]غير أنّ هذا النّقد للمذاهب الغربية إزاء الاستعارة يصدق فقط في السياق الغربي، ذلك أنّ السياق العربي حسب ما يذهب إليه "محمد مفتاح" عرف هذا الاهتمام بتركيب الاستعارة، حيث راعت البلاغة العربية القديمة « **تراكيب الاستعارة ببنياتها المختلفة وتعدد وظائفها.**»[8]على غرار ما نجده من تصنيفات استعارية ابتكرتها البلاغة العربية القديمة و وسمتها. "الاستعارة التبعية".

بعد إجمال الاتجاهات المختلفة التي حاولت مقاربة الاستعارة في النّظريات الثلاث آنفة الذكر، حاول "محمد مفتاح" التركيب بين الاتجاهات المختلفة على اعتبار أن كل نظرية « **من هذه النظريات تتوفق في إلقاء الضوء على بعض البينات الاستعارية أكثر من غيرها. ولكن الذي لاشك فيه أن النظرية الابدالية (التشبيهية)، رغم تاريخها تبقى مركز الاهتمام من قبل الدارسين للاستعارة، إذ مهما تعددت علاقات الاستعارة فإن المشابهة هي العلاقة الجوهرية.**»[9] ومن ثمّ فإن النظريات المختلفة حاولت ضبط المشابهة بتسيّيجها بجملة من التسيّيجات الضرورية تتحدد فيها المسافة بين حدّي الاستعارة وتتبيّن فيها وجوه التشارك.

6- ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 84.

7- نفسه، ص 97.

8- نفسه، ص 96.

9- نفسه، ص 98.

يجمّل "محمد مفتاح" الاتجاهات المختلفة التي حاولت ضبط علاقة المشابهة في الاستعارة بثلاثة اتجاهات هي: اتجاه العرب القدماء، اتجاه محدثي الغرب وتحديدا منهم "سورل"، الاتجاه الجاشتالتي، مستعرضا المحدّدات الضرورية التي أضافها كلّ اتجاه بإزاء ضبط حالة المشابهة في الاستعارة.

يعرض "محمد مفتاح" للاتجاه العربي القديم ممثلا له بـ "عبد القاهر الجرجاني" الذي« **وضع مفهومين إجرائيين أساسين هما: 1- الاشتراك في جنس الصفة. 2- الاشتراك في الحكم والمقتضى.**»[10] شارحا الاشتراك في جنس الصفة بأنه الاشتراك في الحسيّة، أي أن يكون الحدّان كلاهما حسيّان، ويشرح الاشتراك في الحكم والمقتضى بضرورة وجود مقوم جوهري يجمع بين حدّي الاستعارة[11].

أمّا اتجاه محدثي الغرب الذي يتمثّله "محمد مفتاح" في "سورل" فيرى بأنّه حاول وضع «**مبادئ تبين آليات الارتباط بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، وتميز الاستعارة المقبولة عن غيرها، وترصد كيفية اشتغالها. وقد انطلق من مبدأ معروف وهو أن كل عملية استعارية محتاجة إلى طرفين: مستمع يفهم ما يتلقاه وإن لم يسمعه في جملة مركبة من كلمات ذات معنى محدد في ذهنه سلفا، ومتكلم يريد أن يقول شيئا غير ما تدل عليه الكلمات والجملة التي يتلفظ بها، ولكن الطرفين يتفاهمان.**»[12] مشيرا إلى انتقاد "سورل" للنّظريتين التشبيهية والتفاعلية، الذي ينتهي بنتيجة مفادها أن ليس للجملة معنيان أحدهما حقيقي والآخر مجازي وإنما هما معنيان مختلفان في درجة الصدقية[13].

10- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 98.
11- ينظر، نفسه، ص 98.
12- نفسه، ص 99.
13- ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 99، 100.

ليأتي بعد ذلك الاتجاه الجاشتالتي الذي يتمثله "محمد مفتاح" عند كل من "لايكوف" و"جونسون" من جهة، وعند "بالمر" من جهة ثانية، فيشير إلى أن مقاربة "لايكوف" و"جونسون" انبنت أساسا على نقد النظرية الوضعية لإنكارها عددا من الاستعارات بدعوى موت هذه الاستعارات لعدم توافرها على الغرابة[14]، ومن ثمّ فإنّ الاستعارات تتوسع وفق "لايكوف"و"جونسون" ولا تضيق ولا تتحيز ضمن حدود المشابهة ولا عند حدود اللغة فقط، بل إن توسعها يتشمل جميع مناحي الحياة، ولذلك جاء كتابهما بعنوان: "الاستعارات التي نحيا بها" لأن « **الأمر يرتبط، بالأساس، بكيفية معالجة البشر للعالم ورؤيتهم إياه وبنائهم لـ"حقيقته"، وذلك باعتبار هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل (واللغة جزء منها فقط) للاتصال بمحيطها، وإدراكه، والتفاعل معه، والفعل فيه، والانفعال به. واللغة مهمة في ذلك لأنها تعبر عن هذا الاتصال وتخبرنا بتفاصيله.**»[15]، فاللغة على أهميتها تشكّل جزءا من أجزاء أخرى يعبر من خلالها الإنسان لإدراك محيطه والاتصال به.

أمّا النظرية الجاشتالتية عند "بالمر" فتتجلى حسب "محمد مفتاح" بداية في «**الانتقادات التي وجهها لمناهج "اللسانيات الخشنة" و"اللسانيات الناعمة"**.»[16]على حد سواء، ومن ثم تتموضع الاستعارة «**في مركز وسط بين المعرفة الخفية والمعرفة العلمية.**»[17]، ومن ثمّ يعتبر "محمد مفتاح" أن اطلاعه على بعض جوانب البحث الألماني –على اعتبار "بالمر" هو في الأساس باحث ألماني– قاده إلى أن البحث ينطلق «**من شرط قاعدي أساسي للاستعارة هو مبدأ الانسجام فهذا المبدأ يتيح للكائن الإنساني أن يوجه نفسه بنجاح في هذا العالم الذي يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام مما يسمح**

14– ينظر، نفسه، ص 102.

15– جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط 2، المغرب 2009، ص 6.

16–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 110.

17– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 110.

بالتعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر، ونقلها من مكان إلى مكان ومن موضوع إلى موضوع. وهكذا.»[18] متجاوزة حدود اللغة المجردة.

ممّا ينتج عنه استعارة ذات طبيعة إلحاقية متجاوزة للحدود اللغوية يساعدها في ذلك تمركزها في الوسط ما بين التخييلي والمنطقي ذلك أنّ «**طبيعة الاستعارة الإلحاقية هذه تسمح بتجاوز المعاني المعجمية الاتفاقية ونقل مظاهرها إلى ميادين تطبيقية غير معروفة. كما أنها – تمركزها في الوسط– تستطيع أن تتجاوز النماذج العليا والرموز وتنقل المعلومات التي يحتويان عليها إلى النماذج أو إلى النظرية.**»[19] لأجل ذلك ينتقد هذا الاتجاه التيارات الوضعية التي لم تستطع الخروج من حدود الاستعارة اللغوية ممّا قد يؤدي إلى موت الاستعارة والفعل الاستعاري، بوصف أن المألوف والاعتيادي يُخرج الاستعارة اللغوية من جماليتها، والتي ما ابتكرت الاستعارة أساسا إلا لأجل تحقّقها.

تجدر الإشارة في نهاية هذا المدخل إلى أن البلاغة العربية الحديثة أدلت بدلوها في سياق التنظير والإجراء البلاغي، ولم تبق مرتهنة فقط للمقولات البلاغية الغربية، بل كان لها نصيب من الاقتراح على الصعيدين النّظري والتطبيقي، على غرار ما نجده –تمثيلا لا حصرا– من مقترحات بلاغية؛ استعارية وتقابلية في مشروع النّاقد "محمّد بازي" الذي نستثمر بعض مقترحاته وأدواته الإجرائية في الشق التطبيقي من هذا البحث.

18– نفسه، ص 111.

19– نفسه، ص 111.

الفصل الأول

الفصل الأول

الاشتغال التقابلي في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى لـ الأخضر فلوس"

-توطئة: مفهوم الاشتغال التقابلي وآلياته.

1-التقابل في البني التشبيهية في الديوان.

2- التقابل الاستعاري في الديوان.

توطئة:

يستند التحليل التقابلي للخطاب إلى معانٍ شتى لكلمة "**قابل**" في اللغة العربية، حيث تشمل مفاهيم الحراسة والتّتبع والرعاية بكامل الاهتمام، حيث لا يمكن تحقيق الرعاية الكاملة إلا من خلال التقابل المكاني المباشر مع الموضوع المحروس، أي التواجد القريب مع المراقبة. هذا ما يحدث في عملية الفهم والتحليل، حيث تمثل المقابلة عملية قريبة للنص لاستكشاف أسراره بقوة المراقبة والرعاية والتفتيش التأويلي.

فعملية المقابلة هي عملية ذهنية فطرية نستخدمها بوعيٍ ودونه، حيث تنشّطُ لإيجاد العلاقات والرّوابط بين الأشياء والذوات وعوالم المعاني، وتُستخدم في التّفكير والإبداع، ويمكن أن يجد هذا مكانةً ضمن موضوع العلوم المعرفيّة التي تهتم بدراسة عمل الدّماغ بالاستناد إلى العلوم الأخرى. وتعتبر "القدرة التقابلية" جزءًا من عمليات الذهن، ومجموعة القدرات التي يملكها الذهن لاستيعاب المعرفة وإنتاجها، ولتعلّم اللغة إذ أنّ التقابلية تمثل جزءًا من نظام ذهنيٍ متكاملٍ للتّعبير باللغة وغيرها.[20]

أمّا التقابل التحليلي فيهدف إلى بناء التواجه بين العناصر السيميائية المتواجدة والمفترضة داخل نظام تأويلي متعدد الجوانب، حيث يعمل وفقا لأنماط مختلفة مثل الاستدعاء والمشابهة والتضاد والترادف والترتيب وغير ذلك من العلاقات الممكنة، أما في البلاغة العربية القديمة فإن "**المقابلة**" ليست إلا مظهرًا لغويًا من مظاهر التّقابل المتعددة التي يمكن استغلالها في فهم الخطابات وتحليلها.[21]

ولاشك أنّ مصطلح التّقابل في تطوير مفهومه يمثل خطوة نحو إثراء المفاهيم التقليدية، إذ يعود هذا المصطلح إلى جذوره العميقة في التاريخ، حيث صاغه البلاغيون ليصبح جزءًا من لغة البديع،

---

[20]– ينظر، بازي محمد،نظرية التأويل التقابلي مدخلا لمعرفة الوجود، قصة موسى مع الخضر منطلقا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 8،2020، ص 86.

[21]– ينظر نفسه ص86.

استخدمه النقّاد والمفسّرون العرب لتفسير النصوص، كما أثار اهتمام المنظرين السميائيين مثل "**إيكو و غريماس**" الذين سعوا لتوسيع معانيه، وقد عدّل هذا المصطلح ليشمل معانٍ أكثر توسّعًا فأصبح المفهوم الجديد للتقابل خطوة عملية أعادت الحيوية للمفاهيم التقليدية التي أصبحت محدودة ويعدُّ "**التقابل**" نورٌ يضيء البلاغة الجديدة كونه إستراتيجية قراءة غنية تساعد في فهم النصوص والخطابات.[22]

وجدير بنا أن نذكر في هذا المقام الجهود الجبّارة التي قدّمها الباحث المغربي "**محمد بازي**" من خلال اقتراحه الموسوم بـ "**النموذج التفسيري التساندي التقابلي**" المتميز بخصائص مهمّة: "الدورانية والتساندية والانفتاحية والتعاقدية والتقابلية".[23]

ويعد اقتراحا قويًّا وقادرًا على دراسة أنماط مختلفةٍ من النّصوص والخطابات، وقد تناولت تأويلية "**محمد بازي**" مفهوم التّساند كمعطى أساسي في كل تفسير، سواءً كان عربيّا أم غربيّا. حيث يرى فيها تبادل الدعم والتعاون لتحقيق المعنى بين العناصر المستخدمة في الفهم سواء كانت لغوية أو بلاغية أو نحوية.

ولتعزيز هذا المفهوم ومنحه أهمية عملية قوية يولي "بازي" اهتماما خاصّا بضرورة دعم هذه الفكرة بواسطة إستراتيجية التقابل؛ فإذا كانت التساندية تحكم كل تفسير فإن التقابلية تمثل سمة مكمِّلة لكل شيء في محيطنا، ولا شك أن هدف "بازي" في ذلك هو بناء منهجية تفسيرية تتيح التفاعل مع المطلق.[24]

---

[22]– ينظر، بازي محمد، النموذج التأويلي التقابلي، معالم التأصيل و مستويات التنزيل، مؤسسة مقاربات للنشر2018، ص37.

[23]– بازي محمد، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة01: 2015، ص343.

[24]– ينظر، النموذج التأويلي التقابلي، ص37.

ويفسر "محمد بازي" **التقابل:** "محاذاة المعاني بعضها ببعض والتقريب بينها في الحيز الذهني والتأويلي، عبر مواجهتها ببعضها (وجها لوجه)، لإحداث تجاوب ما أو تفاعل معرفي أو دلالي وتأويلي".[25]

"تمنح المنهجية التّقابلية في الخطاب البلاغي الجديد مشروعيتها النّقدية انطلاقًا من طبيعة الوجود التي تقوم أساسًا على فكريّة الثنائيات الضّدية والثنائيات المترادفة"[26]ولكن الّتقابل في النّصوص التّأويليّة لا يعني بالضرورة التّضاد كما هو معتادٌ في البلاغة القديمة بل هو الربط الممكن والمواجهة بين أصناف من الخيارات التي يمنحها النص ويمكن تجسيدها في عدة أشكال والتي تعد استراتيجيات للاشتغال التقابلي: "كلمة مقابل كلمة لعلاقة دالة – جملة مقابل جملة لعلاقة دالة – صورة مقابل صورة لعلاقة دالة – رمز مقابل رمز لعلاقة دالة – ذات مقابل أخرى لعلاقة دالة – فعل مقابل فعل لعلاقة دالة – انفعال مقابل آخر – معنى مقابل آخر – فقرة مقابل فقرة – ماديات مقابل معنويات – تحوّلات مقابل حالات – ضمير مقابل آخر – الحقيقة مقابل المجاز – أمكنة متقابلة أو أزمنة متقابلة – زمن مقابل زمن – رؤية للعالم مقابل آخر – نص مقابل سياقه – سياق مقابل سياق آخر يعني التحليل لعلاقة دالة– بنية صغرى مقابل بنية كبرى – النّص موضوع التحليل مقابل نص آخر – تقابل البنية السطحية (المعنى الظاهر) والبنية العميقة –التقابلات الملفوظة (الظاهرة) والملحوظة (المؤوَّلة) التقابلات المنطلقة والتقابلات الهدف لعلاقة جسريّة دالة".[27]

---

[25]– بازي محمد، التأويلية العربية، ص348.

[26]– د. أسماء حمداوي، السميائيات النفسية نحو مقاربة جديدة لقراءة الخطاب، دراسة تطبيقية في روايات "عزالدين جلاوجي" دار بصمة علمية طبعة 1، ص 208–209.

[27]– بازي محمد، مقال نظرية التأويل التقابلي، ص 87.

تتيحُ هذه الإستراتيجيّة التأويليّة المتعددة الأوجه فهمًا أعمقَ وأشملَ للنّصوص، ممّا يُساعد على تطوير مهارات التّحليل والفهم لدى القراء باختصار، فالتّقابل هو قدرة فطريّة في البشر، لكن التقابلية النّظرية هي تأويلٌ نظريٌّ يتطلّبُ التّمرين والتّجريب ويُمكن تطوير هذه القدرة عند الأفراد ومنتجي الخطابات عبر الاهتمام والعناية بها ونحن بحاجة إلى استخدام الذكاء التّقابلي لفهم الرسائل والتّواصل مع الآخرين.

ويوضح هذا أنّ التقابلات الذهنيّة التي يستندُ إليها محلّلُ الخطاب تنبع من التقابلات الواردة في النّص نفسه سواء كانت في الهيكل الأفقي للنّص أو في الهيكل العمودي؛ في الهيكل الأفقي يتمثل في التقابل في العناصر الموجودة جنبًا إلى جنبٍ في النّص، مثل الكلمات والعبارات والجمل؛ أمّا في الهيكل العمودي فيتعلّق التّقابل بالعلاقات الدّالة بين العناصر المختلفة في النص سواءً كانت متتابعة عموديا أو في ترتيبات متعددة الأبعاد.

توضحُ هذه العمليات الوسيطة كيفية تنفيذ العمل التّحليلي بطريقةٍ منهجيّةٍ ومنظّمةٍ، فالاستكشافُ التّقابلي يُساعد على استكشاف العلاقات المحتملة بين العناصر في النّص بينما يعمل تشغيل الذاكرة التقابلية على استحضار المعاني المرتبطة بالعناصر المختلفة وتعزيز فهمها ومن ثم يتم التحقق من الفهوم وتوجيهها وتصحيحها لضمان دقة التحليل، يتبع ذلك استدعاء الأطر المعرفية وتمحيصِ المعاني بشكلٍ متقابلٍ لتحديد الفُهوم وإعدادها للعرض بطرقٍ تُسهم في الفهم الشّامل والنّقد البنَّاء وبعدها يتمّ تقويمُ الفهوم بمقارنتها بمرجعيّة فلسفيّة تُساعدُ على بناء فهمٍ أعمق.[28]

أكدّ الباحث "محمد بازي" على أنّ نموذجه التقابلي يمثل تعزيزًا منهجيًّا لكلٍّ من المتقنين والمبتدئين في المجال التأويلي. وقد تبين في كتابه"**البنى التقابلية: خرائط جديدة لتحليل الخطاب**" أنّ تقابلات النّص

[28]– بازي محمد، مقال نظرية التأويل التقابلي، ص 88.

الملفوظة والملحوظة تُسهم في تماسك النص واتّساقه؛ كما أنّ صناعة النّصوص تتجسَّد بالمعاني المتقابلة بتنوّعٍ وتحديدٍ وتنظيمٍ، وأنّ البنية التقابلية للنّص تعكسُ خطوطَ المعنى المتقابلة، فالنّص كيانٌ لغويٌّ متقابلٌ، والفهمُ وفقًا لما سبق يتمُّ بشكلٍ تقابليٍّ عقليٍّ، ويستندُ الفهم بالتقابل إلى مجموعة من الإجراءات؛ بما في ذلك استحضار المعارف السابقة، ووضع الفروض الاستكشافية التقابلية والتحضير الأوليّ عبر التّفكير عن موضوع الفهم وتحريك إجراءات البحث بالإطّلاع على القراءات السابقة ونتائج الفُهوم السابقة واعتمادِ بوابة السّياقات المتقابلة لبناء المعنى وغيرها في العمليات الذّهنية، دون أن نَنْسى أنّ التّطالب الذي يعدّ سمةً أساسيّةً في إنتاج معاني النّص بشكلٍ تقابليٍّ، حيثُ تطلب المعاني بعضها البعض بصورٍ مختلفةٍ، وأنّه يعتبر أساسًا في صناعةِ التّأويل بالتّقابل، حيثُ تطلب الفهوم بعضها البعض بطرق منهجية متنوعة وبالتالي فالتقابل يكمن في القوة "قوة الإمكان" ويتجلى بالفعل "الوجود بالفعل" في جميع جوانب صناعة الخطاب.[29]

كما عمل في نموذجه التقابلي على تحديد مفاهيم متحكمة تسهّل مسار التّحليل بالتّقابل وتعدُّ آليات واستراتيجيات مُهمّة يقومُ عليها الاشتغال التقابلي منها التقابلات المنطلقة والتقابلات الوسيطة، والتقابلات الهدف، والتقابل الفاصل والواصل، والتقابلات الجزئية والتركيبية كما قمنا بالإشارة إليه آنفا.[30]

ونخلص من كل هذا أنّ الاشتغال التقابلي بآلياته المتعدّدة يعكسُ النّظام الذي يقوم عليه الخطاب ويُسهم في توجيه عملية التّفسير، فالتّأويلُ التّقابليُّ استفاد في تطوير المفاهيم المرتبطة بفهم النّصوص والخطابات وذلك من خلال استيحاء جوانب من منهجيات سابقة تمّ توظيفها في بعض الأبعاد التي

---

[29]– ينظر ، نفسه، ص85.

[30]– بازي محمد، مقال نظرية التأويل التقابلي، ص85.

يسعى إليها فهو لم ينبع عفويّا من انطباعات الباحث بل جاء بعد تحليل متأنٍ واستقصاءٍ جديٍّ لمصادر متنوعةٍ بهدف صقل منهجيّةٍ شاملةٍ ومتكاملةٍ.

1-التّقابلُ في البُنى التّشبيهيّة:

التّقابلُ التّشبيهي هو عبارة عن استراتيجية في علم اللغة ويعدّ أحد مخرجات الدّرس البلاغي الجديد، ويُستخدم للتعبير عن التّشابه بين مفهومٍ أو كائنٍ مختلفين على أساس البنية السطحية والعميقة وفي هذا السياق تشير البنية السطحية إلى الخصائص الظاهرة أو الخارجية للمفهومين، بينما تشير البنية العميقة إلى الخصائص الداخلية أو الجوهرية.

تلتقي الظواهر التّشبيهية في البنيّة الخلفية حيث يقوم التشبيه بربط شيء بآخر في الوصف بهدف إبراز المعنى بوضوحٍ لإظهار العلاقة بين الأشياء، كما عرّفه السيوطي (ت 911 هـ) في الإتقان: "تأنيس النفوس بإخراجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وإدناءُ البعيدِ من القريب ليفيد بيان، وقيل الكشف عن المعنى المقصود مع الاقتصار".[1]

وقد تمثل هذه التشابهات في جعل البعيد يبدو قريبا للفهم بشكل أكبر في الهياكل التشبيهية، ويتم تقديم عالم من الأفكار والمعاني على مستويين: الظّاهر والخفيّ. يتجلّى الجانب الظّاهر نفسه من خلال تشبيه شيء بآخر؛ بينما تكمن الجوانب الخفية في القوّة الفاعلة التي تثير التّشابُه بين الأشياء لغرضٍ تعبيريٍّ، وبالتّالي يقوم منشئُ التّشبيه بالرّبط بين اثنين من العناصر التي تتشابه فيما بينها؛ ممّا يتيحُ للمتلقي فهم وتفسير الشّبه والمعنى المراد توصيله.

إنّ التّشبيه كغيره من الأساليب اللغوية البلاغيّة يقومُ على تقديم تشابهاتٍ خفيّةٍ، تَظهرُ عند الاستخدام الإنتاجيِّ والتأويليِّ.[2]

---

[1]– السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1991، ج1، ص90.

[2]– ينظر، بازي محمد، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 155.

فالتّقابل الخفيّ في البُني التّشبيهية يمثّلُ إعطاءَ دورٍ مهمٍّ للتّشبيه في العمليّات البلاغيّة، حيث يُستخدمُ لربط الأشياء بعضها البعض للتّعبير عن معانٍ مختلفة، فيعمل التّشبيه بذلك على تجلّي الأفكار والمفاهيم بشكلٍ أوضح من خلال إظهار التّشابه بينها.

ولمّا كان التّقابلُ أحدُ أهمِّ الأرضيات التي يرتكزُ عليها الدرس البلاغي الجديد نجد الباحث "محمد بازي" في كتابه "نظرية التّأويل التّقابليّ" قد أشار إلى أهمية الوقوف على هذا الأساس التّقابلي في التفكير البلاغي العربيّ استنادًا إلى التّقابلات الخفيّة التي ينبني عليها إنتاج المعنى.[1]

أثناءَ استخدامنا للبُنى التّشبيهية، يُظْهِرُ النّص جانبًا يعبر عنه بواسطة التّشبيه، بينما يكمُن المعنى الحقيقي في الجانب الخفيّ الذي ينطوي على قوة دافعةٍ تخلقُ تشابهًا بين الأشياء المتقابلة، يتيح ذلك للقارئ فهم العلاقة بين الأشياء المشبهة والمشبه بها وتفسير المعاني العميقة الموجودة في هذه البني التشبيهية؛ وعلى اعتبار أنّ التشبيه وصف بأنّ أحد الموصوفين ينوبُ عن الآخر بأداةِ تشبيه فإنّه يهدفُ إلى توضيحِ ما لا يمكنُ فهمه بواسطة الحواس وتوجيه الانتباه نحو الجوانب المهمّة.[2]

ومن خلال تتبّعنا لاشتغال البُني التّشبيهية وفقًا للمنظور التّقابلي في ديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**"حاولنا توضيح أهمّ الوجوه التّقابليّة لهذه البُني من خلال تطبيقِ بعض استراتيجيات النّموذج التقابلي عند "محمد بازي" وسنعرضُها كما هي موضّحة فيما يلي:

1- من بين آليات اشتغال البُنى التّشبيهيّة تقابليا نجدُ تشبيهات قائمة على مقابلة **ما هو معنوي بما هو مادي :قصيدة "تزيف"**[3]

---

[1]- ينظر، نظرية التأويل التقابلي، ص155.

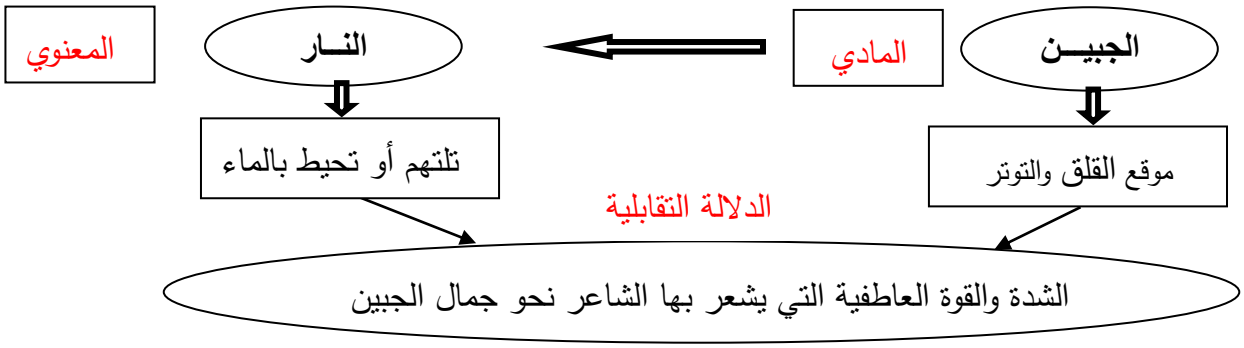
[2]- ينظر، نفسه، ص 155-156.

[3]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، إنتاج روابي للثقافة والإعلام 2015، الجزائر، ص423.

جرى ما جرى لما رأيت جبينها

كنار على ماء الغدير تطوف

التقابل التّشبيهي بين ما هو مادي بما هو معنوي يتمثل في مقارنة الجبين بالنّار والعين بالغدير ففي هذا السياق يتمّ استخدامُ التّقابل التّشبيهي المادي لوصفِ الجبين



يُظهر البيت الشعري استخدام التّقابل التّشبيهي المادي والمعنوي لوصف جمال وتأثير جبينِ المرأة على الشّاعر؛ فالجبين يقارن بالنّار التي تطوف فوق ماء الغدير، ممّا يُشير إلى القوّة والجاذبية التي يمتلكها جبينها ويتمّ استخدام ماء الغدير كمقارنة معنوية، حيث يُعبّر عن عمق الجمال والأثر العميق الذي يتركه جمال الجبين، ومثل هذه التقابلات التشبيهية تثير المشاعر والصور العاطفية لدى القارئ و تترك انطباعًا لديه وتفتحُ المجال أمامه للتّأويل والتّفسير العميق.

قصيدة "الدخول إلى الكهف الثاني"[1]

وهذي البلاد أنا ..

إنّها تتمطّى **كريحانةٍ في الجليدِ**

تباركَ هذا النقاءُ..

1- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص435.

استخدم الشاعر التّشبيه المادي لوصف البلاد بأنّها مثل ريحانةٍ تتمطّى في الجليد وهذا التّشبيه يُظهر البرودة والصلابة التي تتميّز بها البلاد؛ فالوجه الدلالي في هذا البيت الشعري يكمن في الاستخدام الفعّال للتّقابل التّشبيهي لوصف البلاد، ويظهر الوجه الطبيعي والروحي للبلاد من خلال التشبيه بالريحانة في الجليد.

إنّ هذا البناء التّقابلي التّشبيهي في البنية يعكسُ جمال الطّبيعة البريئة والنقيّة التي تظهر في بيئة قاسية وباردة مما يُضيف عمقًا لتجربة القارئ ويعكس تناقضات البيئة الطبيعية وتأثيرها الروحي.

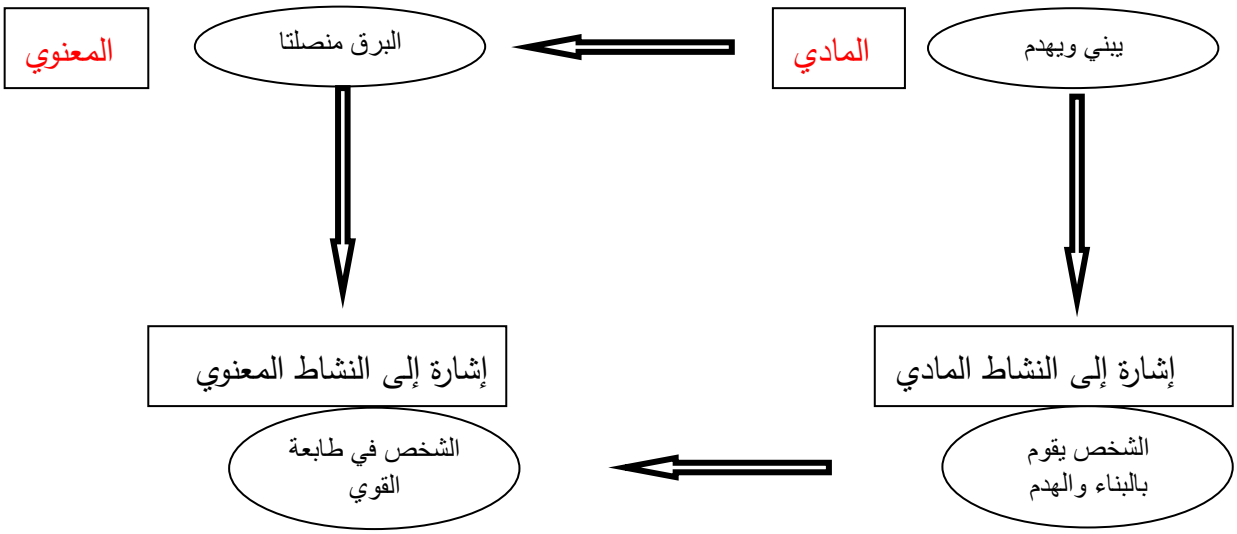
قصيدة "عزف منفرد" [1]

يبني .. ويهدمُ .. يستعدي حرائقَهُ

وينزلُ الأرضَ

مثل البرق منْصلتًا..

بالأمسِ جاء وكان العمْرُ يرقبهُ.



فهذا الشّخص القويّ مثل البرق، يظهر السرعة والتأثير السريع للشخص المحبوب. ونستنتج أنّ الدلالة التّأويلية بين الجانبين المتقابلين (المادي والمعنوي) تدلّ على تناقض لهذا الشخص المحبوب؛ فبينما

[1] - الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص473.

يبني ويهدم ويتعامل مع مجريات الأمور؛ تظل بداخله قوةٌ وسرعةٌ مثل البرق وهنا تكمن الفوارق البشرية في قدرتِها على التّأثير والتّغيير.

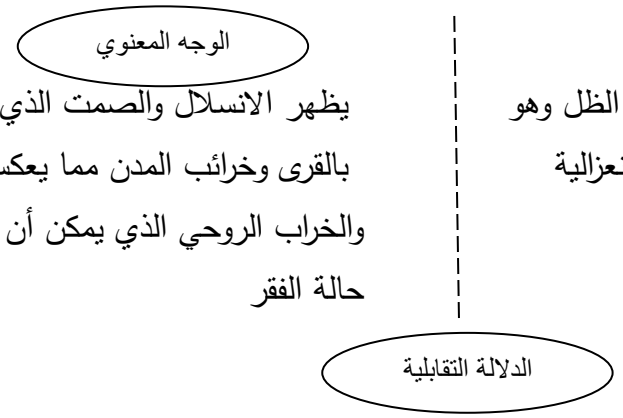
قصيدة "الصدى الأجراس الصامتة" [1]

تركتني في الفقر ممتلئًا

بالنّاس والطرقات.. والشّجن

أنسلُ مثل الظّلِّ ملتحفًا

صمتُ القُرى وخرائبُ المدُنِ.



إنّ الفقر ليس مجرد نقص مادي بل يعبر أيضا عن الوحدة والجفاء العاطفي والانعزال الروحي التي قد تكون مصاحبة له.

2- والوجه الآخرُ لاشتغال البُنى التشبيهية: **إخراج ما لم تجري بها العادة إلى ما جرت به العادة** في نماذج نذكر منها:

قصيدة "قصائد من البحر (مجاورة فينوس)" [2]

سرحتُ بطرفي بعيدًا

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص482.

[2]- نفسه، ص 498.

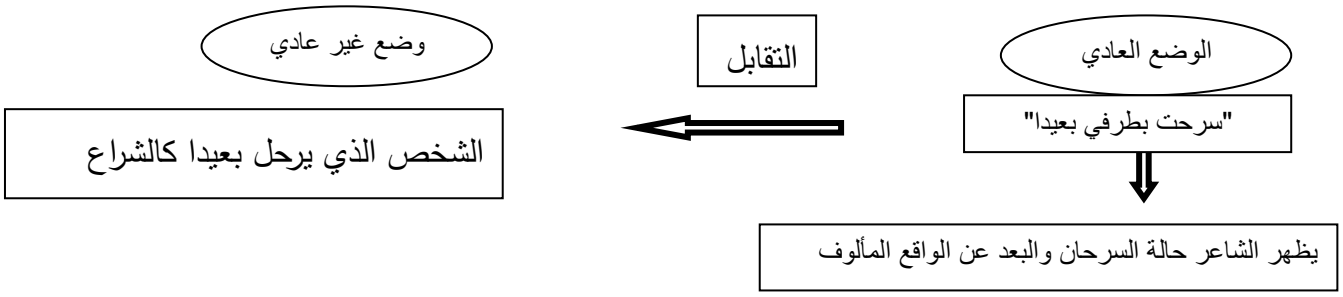
رأيتك راحلةً كالشراعِ

وتبتسّمين كأنّك في زرقةِ البحر ضوءُ منارة

التّقابل التّشبيهي في هذه الأبيات يتمّ بمقارنة الأحداث والحالات التي تمثلُ الوضع العادي **(ما جرت به العادة)** بتلك التي تمثل الوضع الغير العادي **(ما لم تجري به العادة)**.

"**سرحت بطرفي بعيدا**" هنا تعبيرٌ يصفُ حالة من الانفصال أو الهروب من الأمر الواقع، حيث يتّجه الشّخص بطرفه بعيدا ممّا يعكسُ اختلافًا عن الواقع اليومي أو الحالة المألوفة.

وفي قوله: "**راحلة كالشراع**" تقابل تشبيهي نمثله كما يلي:



قصيدة "صورتان" (الصورة الأولى) [1]

ولدتهُ رياح الجنوب بلا قابلة

جاء منتصبًا كالنّخيل

تذوبُ الحجارةُ في كفِّه

وتضوعُ عليه شذى وردة ذابلة

"ما لم تجري به العادة": نجد الشاعر قد استخدم تعبيرا غير مألوف حيث يصف ولادة الشخص بطريقة غير تقليدية وغير مألوفة وهي أنّه "**ولدته رياح الجنوب بلا قابلة**".

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص515.

في حين أنّ "ما جرت به العادة" يتمثل في الشطر الثاني إذ نجده يصفُ الشّخص بقوله: منتصبا كالنّخيل وهذا التّشبيه يدلّ على القوّة والشموخ وهو عكس ما عبّر عنه في الحالة السابقة. وبالمجمل يستخدم هذا التّقابل التّشبيهي لتوضيح التّغير الجوهريّ في الوضع والحالة الشخصيّة، وهو ما يُظهر تطوّر الشخصية والموقف في البيت الشعري.

3- الوجه الثالث لتقابل البُنى التشبيهية في ديوان"مرثية الرجل": يتمثل في **إخراج ما يعلم بالبديهة إلى ما لا يعلم بها** وقد تبيّناه في تشبيهات وردت في قصائدَ نذكرُ منها.

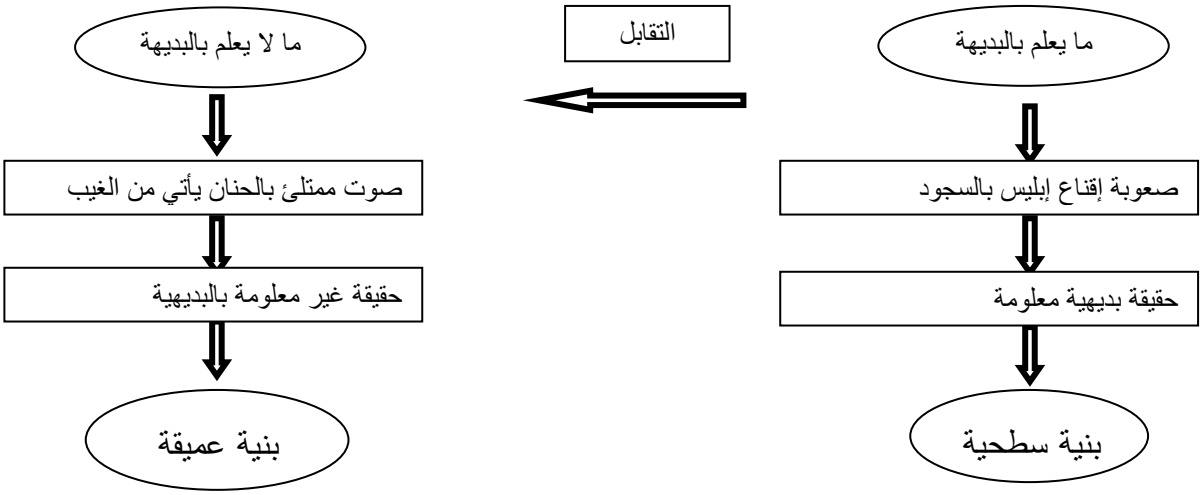
قصيدة: الدخول إلى "الكهف الثاني" [1]

وأنت التي حين صوتك يأتي

من الغيب ممتلئا بالحنان..

كما يقنع الله من كذبوا

بالسجود.



[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، 439.

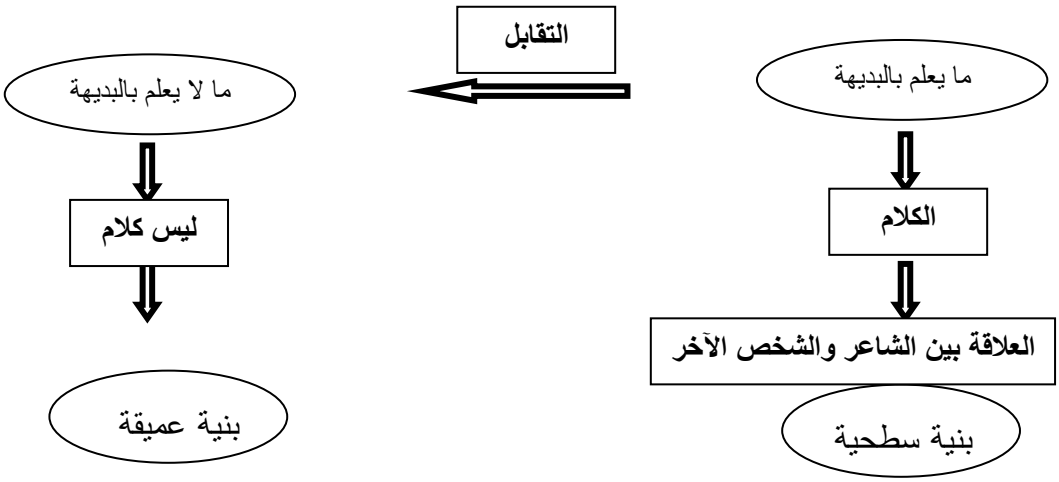
نلاحظ دلالة بين تقابل البنية السطحية والبنية العميقة والتي تتمثل في صعوبة إقناع الله للكاذب؛ مقابل صعوبة إقناع الشاعر نفسه بواقع يأبى تقبله بفراق شخص متعلّق به إلى درجة أنّه يتخيّل عالمًا غيبيًا يحمل له صوت هذا المحبوب.

قصيدة "الخطوات المتوازنة" [1]

إذ يُشرق الذي بيننا كالكلام... وليس كلامًا:

مزيجًا من الصمت والارتجاف

مزيجًا من الموت والتّضحية



يتمثل التقابل التشبيهي في بنيته السطحية (ما يعلم بالبديهة) بين الكلام والصمت؛ في حين أنّه في العمق يظهر بين الصّمت والارتجاف وبين الموت والتّضحية ممّا يبرز التّعقيدات والتّناقضات في العلاقات الإنسانية والمشاعر التي تحملها.

4- كما استنبطنا وجود بعض البنى التشبيهية القائمة على أساس التقابل بين **إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها** ونذكر من ذلك:

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص468.

قصيدة "عزف منفرد" [1]

ورُودُها سانحٌ

لو شاء دثّرها ببردَةٍ ..

وارتمى كالصّبح عريانا..

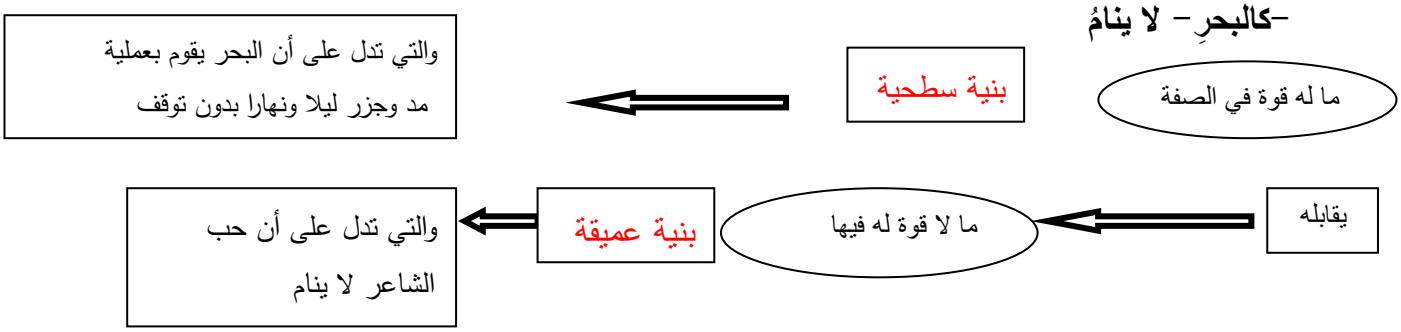
تشير هذه البنية إلى استخدام التّشبيه التّقابلي لتحويل صفة ما **(السّترة)** إلى كيانٍ يمتلك هذه الصّفة بالفعل. فيتمّ تحويلُ **ما لا قوة له في الصفة**(الورود تحت البردة) **إلى ما له قوة فيها**(الشّخص العاري)، وقد وظّف هذا التقابل ليبين قوة صفة الجمال عند المشبه (الورود) حتى ولو كانت مدثّرة ومخفية.

قصيدة: "قصائد من البحر (ومنذ ألف عام)" [2]

البحرُ لا ينام..

والحبُّ يا حبيبتي..

-كالبحرِ- لا ينامُ



يمثل التقابل التشبيهي بين البنية السطحية والعميقة دلالة على الاستمرارية في الحبّ والدّوام عليه.

1- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص474.

2- نفسه، ص501

ولعلّ أهمّ ما توصلنا إليه من نتائج من خلال تقابل البُنى التّشبيهية أنّها في مجملها تحيل إلى تقابلٍ بين بُنى سطحية وبنى عميقة "فالبنية التّشبيهية أو التّمثيلية بنية تقابلية في العمق وهي ذات طبقات يفضي بعضها إلى بعض، تبعا لتطالبات التأويل وترابطات بنياته الذهنية".[1]

فبنية ديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" على مثل هذه البُنى التّشبيهية التّقابلية يعدُّ ذا أهمية كبيرة في دراسة وفهم الخطاب الشعري انطلاقا من هذه المنطلقات التقابلية.

إنّ أهمية المقاربة التقابلية في دراسة البُنى التشبيهية ونجاعتها في عملية الشرح والتفسير تتيح للقارئ الانفتاح حول دائرة أوسع من التّأويل وتصوُّرِ المعاني بشكلٍ تقابليٍّ.

فالتّقابل التّشبيهي في البنية الشعرية يعتبرُ أداةً مهمةً للتعبير الأدبي والتّفاعل مع النّص الشعري ومن بين الأهمية والأهداف التي يحققها التّقابل في البنية التّشبيهية:

– توضيح المفاهيم والأفكار من خلال مقارنتها بأمثلة أو صور مأخوذة من الواقع، مما يسهم في فهم أعمق للمعنى الذي يحمله النّص.

– إثراءُ التّجربة الجمالية للقارئ حيث يضيف عمقا وتعقيدا للنص الشعري ويجعله أكثر جاذبية وروعة.

– تحفيز التفكير والتأمل لدى القارئ حيث يدفعه للتفكير في العلاقات المقارنة بين العناصر المختلفة وفي الرسائل العميقة التي يحملها النص.

– توجيه المشاعر والمعاني بطريقة مباشرة أو غير مباشرة حيث يساعد في نقل المشاعر والأفكار بشكل فعال وتأثيري.

[1]– بازي محمد، البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 : 2015م، ص38.

– كما يبرز التّقابل في البنى التشبيهية التّنوع والغنى اللغوي للشاعر لتوصيل الفكرة أو الرسالة بشكل أكثر تعقيدا وجمالا.

باختصار لقد ساهم التّقابل التّشبيهي في إثراء الخطاب الشعري وتعميق معانيه، كما يعزّزُ فهم القارئ وتفاعله مع النّص، ممّا يجعله أداةً مهمّةً في الخطاب الشعري.

2– التّقابل الاستعاري:

ممّا لاشك فيه أنّ العلاقة التّقابلية هي الأساس الذي تنبثق منه جميع العلاقات البيانية في صناعة المعنى، فكلّ بناء للمعنى يتضمن جانبا من الأبعاد التقابلية سواء كانت واضحة أم مخفية ويمكن من خلالها فهم المعنى بشكل أكثر عمقا.[1]

وبالتّالي فإن الأبحاث البلاغية وخاصة تلك المرتبطة بالظواهر البيانية كالاستعارة، تسهم في تأسيس مقاربات جديدة لفهم النصوص والخطابات من خلال تركيز هذه العلاقات التقابلية، مما يتيح استكشاف وتفسير النصوص بطرق متعددة ومتنوعة تسهم في إثراء الفهم البلاغي للغلة والخطاب.

ولعلّ البلاغة التّأويلية الجديدة قد وسّعت منهج المقاربة الاستعارية التي يتعدى نطاقها الجملة وتتمثل لنا في شكل "استعارات موزّعة في النص، فمن تفاعل القارئ المؤوِّل مع مجموع الاستعارات الفردية المتحققة في الجملة، وكذا الاستعارات المتجاورة المتصادية المنتظمة في النّص، ومن ثم وعبر الطاقات التّأويلية والخلفيات المعرفية التي تستهدف ملء البياضات تنشأُ استعارات وتشبيهات كلية تستوعب النص بمجموعه".[2]

---

[1]– ينظر، بازي محمد ، نظرية التأويل التقابلي ص159 .

[2]– صياد عادل، البلاغة والنقد الأدبي، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص نقد ومناهج، 2021–2022 ، ص 138.

ولا يمكن للقارئ المؤوِّل فهم بنية هذه الاستعارات إلا من خلال المنهج التقابلي الذي يتيح له تصور افتراضات في البنى الاستعارية "تدفعه إلى تأكيد كيفيات انتظام الاستعارات أو التشبيهات في نص معين وكيفيات صناعتها وبناءها، وكيفيات التفاعل معها عبر منهجية التقابل".[1]

فالمقاربة الاستعارية الجديدة تهدف إلى "توسيع ممالك التقابل،"[2] فالاستعارة وفقا لهذا المنظور الجديد "لا تتوقف عند حدود الجملة أو النص بل تعرف صورة أخرى من صور العبور النصي"،[3] فنجد هذه المقاربة الاستعارية فتحت الآفاق ووسعت دائرة البنى الاستعارية لتكون سلسلة تنطلق من البنى الاستعارية لتكون سلسلة تنطلق من البنى الاستعارية الصغرى إلى المتوسطة فالكبرى "إذ يتم العبور الاستعاري من الجملة المجردة إلى النص الكامل ثم النصوص المتعددة على غرار نصوص مختلفة لمؤلف واحد، أو نصوص مختلفة في موضوع وسياقٍ واحدٍ".[4]

وممّا ينبني عليه التّأويل التّقابلي الجديد للاستعارة هو الانطلاق من التقابلات الجزئية في البنية الجملية أو مجموعة من الجمل ثم الانتقال إلى البنيات التقابلية العمودية أو العميقة وصولا إلى الدخول من باب أوسع للدرس التأويلي وهو دراسة التقابلات الحاصلة في إحداث تقابل لفظي أو معنوي بين نصوص مختلفة.[5]

باختصار نستخلص نجاعة البلاغة التّأويلية التّقابلية في المقاربة الاستعارية؛ وعلى هذا الأساس على المتلقي(المؤوِّل) أن يتفاعل مع هذه البنى الاستعارية مشبها أو مشبها به وذلك أنه ينتقل "من البنى التقابلية للاستعارة الواحدة المكونة أساسا من تقابل منطلق هو التقابل بين المستعار منه والمستعار له

1– بازي محمد ، البنى التقابلية، ص87.

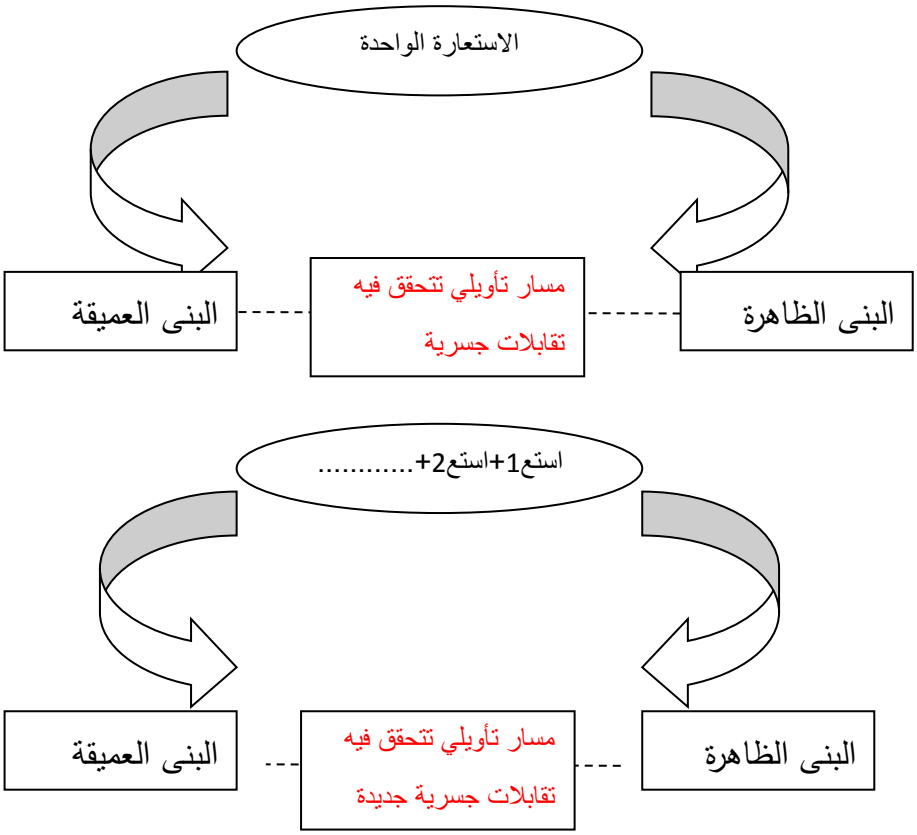
2 – نفسه ص87.

3– صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص139.

4– ينظر، نفسه صياد عادل، ص139–140.

5– ينظر، البنى التقابلية، ص135.

(المشبه) وتقابل هدف (الغاية التي يفظي إليها وليس المعنى الظاهر إلى البنية التّقابلية للاستعارة النّصية المشكلة أساسا من مجموعة التقابلات في سلسلة استعاراتها التي تفضي إلى تقابل نووي منطلق ينجم عنه تقابل دلالي هدف ويتحقق من خلال تقابلات جسرية) ".[1]



فالتأويل التقابلي للاستعارة يفضي إلى تقابلات منطلق (ظاهرية) وتقابلات هدف(باطنية)، والتقابل المنطلق مع التقابل الهدف يكوّنُ لنا "تقابل التّقابل بين العنصرين المفهومين من التّقابلين السابقين ويمكن أن يمتد التحليل إلى تقابل في أقصى العمق تقابل تقابل التقابل".[2]

[1]– صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص128.

[2]– بازي محمد، البنى التقابلية، ص89–90.

تتبني العملية التأويلية تأسيسا لذلك على "سلسلة متقابلات توليدية وتساندية"،[1] فالاستعارة في المنظور البلاغي الجديد تعتمد على "نشاط الذهن وتفاعله الإدراكي وتحليله التّوزيعي للمكونات قصد تمثّلها خير تمثُّلٍ".[2]

ومن خلال هذه المقاربة التأويلية الجديدة للاستعارة والتي تقوم في أساسها على التقابل سنحاول دراسة بعض البنى الاستعارية التقابلية في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" وذلك من خلال إسقاط تطبيق بعض آليات تقابل استعاري.

أ- **التقابل الاستعاري في الاستعارة الواحدة:** وذلك من خلال:

- تحديد الاستعارة

- تحديد التقابلات السطحية الجسرية وصولا إلى التقابل الهدف الذي يعد المعنى العميق للاستعارة.[3]

*" **قصيدة: أشجار الجنوب المائلة" :هي الأرض يغسلها الاحتراق** [4]

يتمثل التقابل المنطلق هنا في **غسيل الأرض بالاحتراق** والذي يشير إلى **التنظيف والتجديد،** أما التقابل الهدف فيتمثل في **غسيل القلب** المحترق من **المعاناة والألم،** فمثلما تغسل الأرض بالحرق وتصبح نظيفة من كل الأعشاب الضارّة وتستعيد جمالها من جديد، فكذلك النّفس قد تُحرقُ بالألم والمعاناة؛ ولكن كثيرا ما تكون معاناة الإنسان في الحياة وآلامه تجربةً يبدأ بها حياة جديدة ونظيفة.

---

[1]- صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص130.

[2]- بازي محمد، البنى التقابلية، ص89-90.

[3]- ينظر، صياد عادل، نفسه، ص130.

[4]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 428.

فالمعنى السطحي مكّننا من بناء تقابلات جسور على شكل معابير استطعنا من خلالها الوصول إلى التقابل المستهدف.

*** قصيدة "مرثية الرجل الذي رأى": والقتيل على روحه تركع الشمس.**[1]

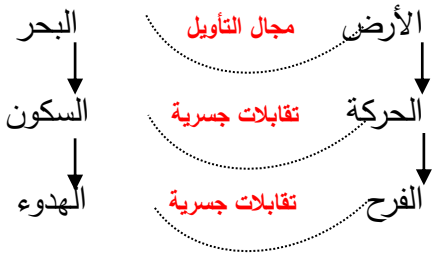
تخلقُ هذه التقابلات شعورا من التناقض والتباين بين الموت والحياة، بين النقاء والخلود.

فالقتيل يقابله الموت والحياة، **والشّمس** يقابلها الفناء والخلود.

فكتأويل رومانسي يمكننا أن نفسر هذا التقابل على أنه تعبير عن الحب الأبدي فالشّمس باعتبارها رمزٌ للحبِّ تشرق على القتيل ممّا يدلّ على أنّ حبّ الشّاعر للقتيل سيستمرُّ حتى بعد الموت، كمحاولة من الشاعر للتغلب على حزنه من خلال الإيمان بالأمل.

*** قصيدة "الأرض الأخيرة": تدحرجت الأرض للبحر ضاحكة** ([2])

تخلق هذه التقابلات شعورا بالتناقض بين البحر والأرض، والحركة والسّكون.



فكتأويل رومانسي يمكن تفسير الاستعارة انطلاقا من هذه التقابلات على أنّها تعبيرٌ على الحبِّ العاطفي من البحر والأرض، فالأرض باعتبارها رمز للأنوثة والحنان تتدحرج نحو البحر باعتبارها رمزا للذكورة والقوة، أما وصف للأرض بأنها ضاحكة ففيها دلالة على سعادة محبوبته وحبها له.

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص411.

[2]- نفسه، ص453.

وقد نؤوِّل هذا التقابل الاستعاري رمزيًّا إذ أنّه من الممكن أن تكون هذه الاستعارة رمزٌ للوحدة والترابط بين جميع عناصر الطبيعة، فالأرض والبحر على الرغم من اختلافهما يتدحرجان معا ككيان واحد.

يمكن أن تحمل هذه الاستعارة تأويلا فلسفيا على أنها تأمل في دورة الحياة والموت، فالأرض باعتبارها رمزا للحياة تتدحرج نحو البحر باعتباره رمزا للموت ضاحكة مما يدل على أن الموت جزء طبيعي من الحياة فلا يجب الخوف منه.

*** قصيدة "صدى الأجراس الصامتة": وأدق أجراس المعابد والهوى** [1]

نلاحظ تقابلات متناقضة ومتباينة:

المعابد..... الهوى

↓ ↓

المقدس..تقابلات جسرية .. الدنيوي

↓ ↓

الروحانية..... العواطف

انطلاقا من هذه التقابلات يمكن أن نفسِّر هذه البنية الاستعارية على أنّها تعبيرٌ عن قوة العشق وأجراس المعابد تمثل صوت الحب الإلهي المقدس؛ بينما يمثل الهوى صدى لهذا الحب يتردّد في قلب المحيط، ورنيم الأجراس قد يرمز إلى شدة وتأثير العشق على الإنسان.

في تأويل فلسفي يمكنُ أن نفسّر التّقابل الاستعاري على أنّه تأملٌ في طبيعة الوجود "**فأجراس المعابد**" ترمزُ إلى البحث عن الحقيقة والمعنى؛ بينما يمثل الهوى سخط الحياة اليومية والضوضاء؛ أما رنيم الأجراس فقد يرمز إلى محاولة الشاعر سماع هذه الحقيقة وسط ضجيج الحياة.

ب- **التقابل الاستعاري في النص (الاستعارة النصية):** وذلك من خلال:

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 481.

– تحديد الاستعارات

– تحديد التقابلات السطحية الجسرية والهدف في كل استعارة من الاستعارات

– وصل التقابلات

– وصل التقابلات الاستعارية السابقة بتقابلات جسرية تربط بين الاستعارة (أ) والاستعارة (ب) والاستعارة (ج)... الأمر الذي يشكل نمط تقابليا آخر ينطلق من تقابل نووي يجمع نتائج التقابلات السابقة ويطمح في تقابل هدف ([1])

*** قصيدة "الدخول إلى الكهف الثاني":** [2]

يا رعشة في الرياحين

يا نخلة البال

يا امرأة تتسلّل رقراقة بالحنان

نلاحظ انطلاقا من تساند هذه البنى الاستعارية أنّ المكون الاستعاري الشامل هو الاندماج بين المرأة والطبيعة.

إذ تظهر الاستعارات الثلاث كيف تتقابل المرأة مع الطبيعة وتصبح جزءا منها.

ففي قول الشاعر "يا رعشة في الرياحين" تشبه المرأة الرياح في حركتها ورقتها، "يا نخلة البال" تشبه المرأة النخلة في ثباتها وقوتها وشموخها، "يا امرأة تتسلل رقراقة بالحنان" تشبه المرأة الماء المتدفق في ريقتها وسلاستها.

[1]– ينظر، صياد عادل استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص130.

[2]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، 438.

من خلال هذه الاستعارات يخلق الشاعر صورة ذهنية للمرأة ككائن طبيعي جميل ومتناغم مع محيطه.

*** قصيدة "الأرض الأخيرة"**[1]

واختصمت نجمتان على موته

أشفقت صخرتان عليه

وأطلت على صفحة الماء إحداهما

نلاحظ من خلال الاستعارات النصية السابقة تساندا فيما بينها لتشكل معابر جسرية تسعى لبلوغ هدف استعاري شامل وعميق يتمثل في تسلل مشاعر الحزن إلى الشفقة إلى الحزن العميق عند الشاعر. حيث تمثل النجوم المتخاصمة مشاعر الغضب، ثم تمثل الصخرتان مشاعر الشفقة وأخيرا تمثل النجمة التي تطل على صفحة الماء مشاعر الحزن العميق، من خلال هذه المعابر الجسرية التقابلية يخلق الشاعر صورة ذهنية متكاملة ومتسلسلة لمشاعر الحزن والأسى على موت شخص ما حيث تشارك عناصر الطبيعة في التعبير عن هذه المشاعر.

ج- **التقابل الاستعاري في الخطاب (استعارة الخطاب):** وذلك من خلال:

- تحديد الاستعارات المفردة وتأويل الاستعارات عبر النظام التقابلي

- تعيين الجمل الاستعارية

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص453.

– الربط بين الجمل الاستعارية بتقابلات جسرية أخرى تنطلق من النتائج النووية السابقة وتطمح إلى تقابل عميق مستندة إلى الخلفية (الاستراتيجية) المعرفية للقارئ.[1]

سنحاول تحديد الدلالة الاستعارية للشمس في المكون الاستعاري الخطابي انطلاقا من هذه الاستعارات:

– والقتيل في روحه تركع الشّمسُ.(قصيدة مرثية الرجل الذي رأى) [2]

– والشُّموسُ مسافرة كلّما ارتعشت شفتاه تضيءُ. (قصيدة مرثية الرجل الذي رأى) [3]

– نفحةٌ هزَّت عروش الشّمس.(قصيدة أغنية الدرويش)[4]

– هي الشّمسُ تتركُ حنَّاءها وتموتُ.(قصيدة أشجار الجنوب المائلة) [5]

– أيُّها النَّاسُ شموسي من حجر.(قصيدة سبعة شمعات"موشّح") [6]

– لو تشاءُ زرعت فوق عمامة الشّمس المريضة زهرتين.(قصيدة صدى الأجراس الصامتة) [7]

– فمن سيرفعها للشّمس يا وطني.(قصيدة النوافذ المنكسة) [8]

---

[1]– ينظر صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص130.

[2]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص411.

[3]- نفسه، ص411.

[4]- نفسه، ص412.

[5]- نفسه، ص427.

[6]- نفسه، ص464.

[7]- نفسه، ص479.

[8]- نفسه، ص531.

– وهم يحملون إلى الشّمس راياتهم.(قصيدة غائبة) [1]

نلاحظ وجود تقابلٍ استعاريٍّ مشترك بين جميع الاستعارات وهو تقابل بين الشّمس (منطلق) والإنسان (الهدف)، إذ ترمزُ الشّمس إلى الحياة والقوة والنُّور؛ بينما يرمزُ الإنسان إلى الموت والضعف والعتمة، ويبرز هذا التقابل التناقض بين عظمة الطبيعة وضعف الإنسان وبين الخلود والفناء ويشكل هذا التقابل الاستعاري المشترك أساسًا للخطاب ويضفي ثراء دلاليا عميقا.

فتبرزُ الاستعارات المختلفة جوانبَ مختلفة من هذا التّقابل: من موت الروح وضعف الإنسان إلى قوته وتأثيره، إلى قسوة الناس وضعفهم، إلى الأمل والإرادة.

تُستخدم الاستعارات لتعبّر عن التناقض بين عظمة الطبيعة وضعف الإنسان، والتناقض بين الموت والحياة، والتناقض بين الأمل واليأس، والتناقض بين الخير والشر.

ولو تأملنا في التقابلات الجسرية التي تساندت لتشكل هذا المُكوِّن الاستعاري الخطابي لوجدنا الشاعر قد انطلق من تشبيه الروح بالإنسان وإظهاره للشّمس وهي تركع على روحه، ممّا يشكِّلُ تقابلاً بين عظمة الروح وعظمة الإنسان؛ أمّا في قوله "**الشّمس تترك حناءها وتموت**" تقابلٌ بين نور الروح وظلمة الموت، كما يظهر تقابل جسري آخر بين "**الابتسامة والشمس**" إذ شبه ابتسامة الإنسان ببريق الشمس ما يشكل تقابلا بين جمال الابتسامة ونور الشمس.

و نضيف إلى هذه التقابلات أيضا **الكلام أو الأفعال والشّمس** إذ يشبه تأثيرُ كلام الإنسان أو أفعاله بهزِّ عروش الشّمس، ما يشكل تقابلا بين قوة تأثير الإنسان وعظمة الشمس.

إضافة إلى التقابل الجسري بين الزهور والشمس إذ يشبه زرع الزهور على رأس الإنسان لإمكانية إحياء الأمل في روحه ما يشكل تقابلا بين جمال الزهور ونور الشمس.

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص537.

واستنادا لهذه التقابلات الجسرية نستنتج أنّها تساعد على ربط الاستعارات بعضها البعض وتخلق وحدة موضوعية للخطاب، كما تضفي التقابلات الجسرية عمقا ودلالة على الاستعارات.

وتؤكّد هذه الأخيرة على التناقض بين عظمة الطبيعة وضعف الإنسان كما تشير إلى إمكانية تغيير الإنسان لواقعه.

وبتتبعنا للتقابل الاستعاري للخطاب في ديوان "**الأخضر فلوس**" وجدنا أيضا بنيات استعارية تساندت في تكوين بنية عميقة مشتركة في الخطاب:

– هذا دم عاشق.(قصيدة مرثية الرجل الذي رأى) [1]

– فإنّي أرى عاشقا تتخطّفهُ الطّير.(قصيدة مرثية الرجل الذي رأى) [2]

– وهذي لحظة العشّاق ..(قصيدة أغنية الدرويش) [3]

خطّت عمرها في دفتري. (قصيدة أغنية الدرويش) [4]

– إنّها الأرض رمانة العاشق.(قصيدة الدخول إلى الكهف الثاني) [5]

– أطفأوا عاشقا ثم مالوا إلى الكهف. (قصيدة الدخول إلى الكهف الثاني) [6]

– خرجت ثم أخرجت العاشقين من السحب.(قصيدة الأرض الأخيرة) [7]

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة،ص 412.

[2]- نفسه، ص 413.

[3]- نفسه، ص 419.

[4]- نفسه، ص 419.

[5]- نفسه، ص 436.

[6]- نفسه، ص 436.

[7]- نفسه، ص 454.

– إن العشيق يبيع لغربته عمره..وسنينه...(قصيدة قريبا من النيل.. بعيدا عن النبع) [1]

– فقالت: لقد دحرجتها يد العاشق المتدثّر باللّيل للهاوية.(قصيدة صورتان) [2]

تدورُ الاستعارات حول مفهوم العشق، حيث يتمُّ تشبيه العاشق بمختلف الأشياء للتعبير عن مشاعره وأفعاله.

ففي قول الشاعر: **هذا دم عاشق** نلاحظ تقابلا جسرياً بين **الحياة– الموت:** تشبيه العاشق بالموت من خلال تشبيه مشاعره بالدم يدل على شدة الحب وتضحيات العاشق، **فالتقابل المنطلق** هو **العشق:** مشاعر الحب العميقة والعاطفة القوية، و**التّقابل الهدف** التعبير **عن مشاعر الحب:** إيصال شدة الحب تضحية العاشق بطريقة مجازية قوية.

وفي قوله: **فإني أرى عاشقا تتخطّفه الطيرُ**: التّقابل الجسري بين **الحرية – السّجن:** تشبيه العاشق بالطائر المسجون يدلُّ على شعوره بالحرمان من حريته بسبب حبه، فالمنطلق (العشق) : مشاعر الحب التي تقيِّد العاشق وتجعله يشعر بالقيود؛ الهدف (التعبير عن شعور العاشق): إيصال شعور العاشق بالحرمان من حريته بسبب حبه وذلك بطريقة استعارية مجازية.

وكذا في قوله: "وهذه لحظة العشاق... خطة عمرها في دفتري" هناك تقابل جسري بين (الذاكرة– النسيان): تخليد لحظة الحب في الذاكرة كأنّها تسجن في دفتر، فالمنطلق (العشق): لحظات الحب الجميلة التي تبقى في الذاكرة؛ الهدف (التعبير عن قيمة لحظات الحب): إيصال أهمية لحظات الحب وتخليدها في الذاكرة بطريقة مجازية.

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 507.

[2]- نفسه، ص 518.

"**إنّها الأرض رمانة العاشقين**" في هذه الاستعارة يتمثل التقابل الجسري في **الجمال** مقابل **القبح**: تشبيه الأرض برمانة العاشقين، يدل على جمال الحب وسعادته.

المنطلق (العشق): مشاعر الحب الجميلة والسعادة التي تجلبها، الهدف (التعبير عن جمال الحب): إيصال جمال الحب وسعادته بطريقة مجازية.

"**أطفأوا عاشقا ثم مالوا إلى الكهف**":

التقابل الجسري: النور – الظلام: إشارة إلى موت العاشق أو كبت مشاعره المنطلق "العشق": الشاعر الحب التي قد تقمع أو تخفى؛ أما الهدف فيتمثّل في التعبير عن مشاعر العاشق: إيصال شعور العاشق بالقمع أو الخوف من الحب بطريقة مجازية، ويمكن أن تؤوّل على أنّ الشاعر شبه الحب كالنار فالمنطلق (النار) رمز مشترك للدفء والضوء والحياة، والبنية العميقة: تشبيه الحب بشيء يشع الدفء والضوء ويعبر عن مشاعر الحب القوية والعاطفة.

"**خرجت ثم أخرجت العاشقين بين السحب**":

التقابل الجسري (الأمل – اليأس): تشبيه العاشق بالنور الذي يخرج من الظلام، يدل على أمل العاشق في لقاء حبيبه.

فالتقابل المنطلق (العشق): مشاعر الأمل والتفاؤل التي يحملها العاشق؛ أما الهدف (التعبير عن أمل العاشقين): إيصال شعور العاشق بالأمل في لقاء حبيبه بطريقة مجازية.

" **فقالت: لقد دحرجتها يد العاشق المتدثر بالليل للهاوية**"

التقابل الجسري (النور – الظلام): إشارة إلى خوف العاشق من الحب والفراق

التقابل المنطلق (العشق): مشاعر الخوف والقلق التي قد يشعر بها العاشق، التّقابل الهدف (التعبير عن خوف العاشق): إيصال شعور العاشق بالخوف من الحب أو الفراق بطريقة مجازية.

وكخلاصةٍ تُظْهِرُ الاستعارات المستخدمة في الخطاب استعارة خطابيّة تتمثل في إظهار الحب كقوة جارفة تسيطر على مشاعر العاشق و تغيّر حياته وتُظهِرُ الحبّ في مختلف جوانبه من شدّته وتضحياته إلى مخاطره وآماله وذكرياته الخالدة.

وسنبرز التّقابل الاستعاري للخطاب من خلال هذه الاستعارات الواردة في الديوان عن طريق تتبُّع التقابلات المنطلق لكلّ استعارة، ثم تساندها عبر تقابلات جسور، وصولا إلى البنيّة العميقة (التّقابل الهدف) ثم استنتاج تقابل نووي يجمع جميع التقابلات:

- فأعاد براءتها وبكى. (قصيدة مرثية الرجل الذي رأى) [1]
- كانت تتحسّسُ عنقودها وهي تجهشُ من بعدها.(قصيدة الدخول إلى الكهف الثاني) [2]
- تسأل دمعةً فوق الوسادة عن أناشيدِ الفصول.(قصيدة اشتعالات الليلة الأولى) [3]
- تبكي راحتي في لمسه. .(قصيدة اشتعالات الليلة الأولى) [4]
- وبكت شجرًا أسودًا. (قصيدة صورتان) [5]

- لكن دمع الشّتاء المرِّ.. يطفئني؟.(قصيدة النوافذ المنكسة) [6]

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 412.

[2]- نفسه، ص 436.

[3]- نفسه، ص 444.

[4]- نفسه، ص 447.

[5]- نفسه، ص 517.

[6]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 528.

من خلال تأملنا لهذه البُنى الاستعارية نلاحظ أنّها تساندت عبر تقابلات جسور لتشكّل مكوّن استعاري شامل في الخطاب.

– البيت الأوّل نجد التقابل المنطلق في إعادة البراءة والهدف في التعبير عن الحزن والفرح العميق حيث يظهر عنصر البكاء هنا تعبير عن المشاعر العميقة لإعادة البراءة.

– البيت الثاني نجد التقابل المنطلق في التفاعل مع الجمال (تتحسّسُ عنقودها) والهدف في التعبير عن الفرح أو الحزن (تجهش) ويظهر عنصر البكاء كرد فعل عاطفي.

– البيت الثالث نجد التقابل المنطلق **دمعة** (الحزن، الألم، الذكريات) والهدف أناشيد الفصول (الجمال، الفرح، الحياة).

– البيت الرابع نجد التقابل المنطلق يتمثّل في الرّاحة (الهدوء، السّكينة) والهدف في قوله **تبكي** (الحزن والألم) فالبكاء يُظهر تعبير عن تناقض مشاعر الراحة والحزن.

– البيت الخامس فنجد التقابل المنطلق **البكاء** (الحزن والمعاناة)، والتقابل الهدف الشّجر الأسود (الموت، اليأس، الكآبة) ويظهر البكاء هنا تعبير عن الحزن الشّديد من فقدان شخصٍ ما أو موته.

– البيت السّادس التّقابل المنطلق يتمثل في دمع الشّتاء المرِّ (الحزن والألم) وتقابل الهدف **يُطفئني** والذي يعبّرُ عن بنية عميقة تتمثّلُ في التّحول والتّجدُّدِ ويُظهر البكاء هنا من خلال الدّمع وهو مجازٌ وتعبيرٌ عن إطفاء اللَّهيب أو نيران اليأس والحزن ويُعيد إشعال شرارة الأمل.

من خلال التّقابل النّووي لهذه الاستعارات نستنتجُ أنّها تشيرُ إلى التّناقض بين مشاعر الفرح والحزن والصّراع بين الأملِ واليأسِ.

الفصل الثاني

الفصل الثانـي

الاستعارة المنوالية في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى لـ الأخضر فلوس"

– توطئة: الاستعارة المنوالية.

1– استعارة العنوان (البنى العنوانية).

2– استعارة الموت، الحلم و الواقع.

الفصل الثاني الاستعارة المنوالية في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" لـ "الأخضر فلوس"

توطئة:

لعلّ الباحث في مفهوم الاستعارة المنوالية أو "استعارة المنوال" لدى "محمد بازي" سيجد أنّها تلك الاستعارة التي جادت بها قريحته لربط خيوط المعنى بين عالمين متباينين: عالم صناعة النسيج والحياكة، وعالم الكتابة وصناعة الخطاب، وذلك ما يظهر جليا في قوله: "بغرض الحيازة الاصطلاحية من مجالٍ صناعيٍّ أصليٍّ: النّسيج والحياكة، إلى مجالٍ صناعيٍّ فرع: نسج الخطاب بالأدوات والأساليب والبُنى الثقافية والأنساق القابلة للاستعارة. وسمّينا هذا: الاستعارة المنوالية".[1]محاولا بذلك الغوص في أعماق الاستعارة لفهم دلالاتها المتعددة.

ويعدُّ فهم المنوال اللبنة الأساسية، ففهم أصل "المنوال" ووظيفته هو حجر الأساس لبناء فهمنا لـ "استعارة المنوال" ففي مفهومه الأصلي، يشير "المنوال" إلى تلك الأداة الخشبيّة العتيقة التي تستخدم في نسج الثّوب، خيطًا وراء خيط لخلق لوحة فنيّة من القماش.

فاستعارة المنوال جسورٌ بين عالمين، إذ أنّ "المنوال" لم يقتصر على كونه أداة مادية فحسب بل تجاوز وظيفته ليصبِح رمزًا غنيًّا بالدلالات؛ ففي مجال تعليم الكتابة ظهرت عبارة "انسج على هذا المنوال" كاستعارة لوصف أسلوب الكتابة الموحد.[2] فيظهر بذلك مصطلح المنوال بمرادفات تصبُّ في نفس معناه **الطّراز** أو **النّسق** فنقول: استعارة **منوالية**، أو **طرازيّة**، أو **نسقية**.

فانتقل بذلك المنوال من مفهومه الأصلي في عالم النّسيج والحياكة الذي يرمزُ فيه إلى أدوات النّسج وخيوطه إلى عالم الكتابة وصناعة الخطاب متّخذًا بذلك دلالة جديدة ورمزًا لعملية نسج الخطاب باستخدام الأدوات والأساليب والبُنى الثقافية.

---

[1]– بازي محمد، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2017 ، ص27.

[2]– ينظر، صياد عادل ص157.

فالاستعارة المنواليّة مصطلح يجسّد فلسفة إبداعية تأكّدُ على الربط بين مختلف المجالات المعرفية فليست المعرفة حكرا على مجال واحد؛ بل هو خيوط متشابكة تغني بعضها البعض. إضافة إلى الإبداع في التّعبير، فاللغة ليست مجرد أداة للتواصل؛ بل هي أداة لنسج لوحات إبداعية من المعنى، وكذا الثقافة كمنهل للإلهام فالثقافة بشتى أشكالها هي المنبع الذي يغذي عملية الإبداع.

و تتخطّى "**استعارة المنوال**" كونها مجرد أداة تحليلية للأسلوب لتصبح ذات أبعاد نظريّة وعملية.

فعلى المستوى النظري تثري "**استعارة المنوال**" فهمنا لعملية الإبداع الأدبي وكيفية توظيف الاستعارات لربط المعاني وتوسيع أفاق التعبير، أما على المستوى العملي: فتقدم "**استعارة المنوال**" أداة تحليليّة قيِّمة لفهم أسلوب الكتاب والشعراء وكيفية توظيفهم للبنى الاستعارية في خطاباتهم.

فلاشك أن الاستعارة المنوالية لم تنبثق من العدم وإنما كانت نتاجا للتطوّر الذي شهده الدرس الاستعاري والنقلة المنهجية للاستعارة "من الابدالية إلى الاستعارة المنوالية، ووصولا إلى محاولة تجلية آليات المنوال الاستعاري التقابلي".[1]

لقد حاول الباحث المغربي "محمد بازي" تقديم رؤية ثوريّة للخطاب، متجاوزا حدود الأعراف البلاغية القديمة التي اقتصرت على الاستعارات اللغوية فقط. ففي خطابه يدمج "بازي" بين الاستعارات اللغوية والمنوالية مخلقا نموذجا فريدا يثري المعنى ويعززه.

فإذا كانت الاستعارات اللغوية وفقا للمنظور القديم تشكل الجانب التخييلي من الخطاب حيث توظِّفُ الكلمات لخلق صورة ذهنيّة مبتكرة، فالاستعارات المنوالية تستخدم أدوات النسج وخيوطه كرموز لتمثيل آليات الكتابة وصياغة الخطاب.[2]

---

[1]– صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص 151-152.

[2]– ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص 152.

فالاستعارة المنوالية هي نموذج بلاغي يعزِّزُ النّماذج البلاغية السابقة ولا ينافسها بل على العكس من ذلك فهو يقدّم أداة تحليلية جديدة لفهم أنساق الخطاب المختلفة مثل النسق **التساندي**، والنسق **التقابلي**، والنسق **الاستعاري**.[1]

وممّا لا يمكن إغفاله هو أنّ الاستعارة موضوع غنيٌّ بالدراسات من وجهات نظر فلسفية ولسانية ومعرفية وثقافية وسياسية ،ونظرا لما تتيحه الاستعمالات الاستعارية الحديثة من إمكانات إبداعية هائلة؛ فإن فهمها وتأويلها وتحليلها وتنظيرها يصبح ضرورة ملحَّة.

وانطلاقا من هذه الحاجة كان لابدّ من الانفتاح على نموذج ثقافي شائع من الاستعارات ألا وهو "**استعارة المنوال**" أو "**الاستعارة المنوالية**" أو "**الاستعارة الطرازية**". إذ يعتمد هذا النّموذج على استعارة المتكلّم نموذجا جاهزا أو فكرة شائعةً أو تصورًا ثقافيًّا لبناء خطابه الجديد.

تراعي "الاستعارة المنوالية" في عملية النقل مبادئ التناسب والوظيفة والوضوح والدقة والجدّة والتّناغم، وهي نظرية تقدّم إطارا معرفيّا فريدا لفهم "استعارة الأنوال"، عبر توفير أدوات جديدة لتحليل الخطابات وفهمها.[2]

تساهم هذه النّظرية الاستعارية المنوالية في فهم الأبدال البلاغية في الأدب والفن والعلوم والهندسة وغير ذلك، كما تتيح نظرية الاستعارة المنوالية بناء "**جسور**" بين الثقافات المتجاورة والمتفاعلة وتعد بمثابة وسيلة لقراءة جديدة للثقافات القديمة من خلال ربطها بالثقافات المعاصرة قراءة استعارية منوالية.[3]

ولو تتبعنا تحليل الاستعارات اللغوية لوجدناها قائمة على ثلاثة أطر في عملية التحليل:

---

[1]– ينظر، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، ص 76–77.

[2]– ينظر، بازي محمد، البلاغة الكبرى: نحو نظرية وجودية لصناعة الخطاب وتأويله – القارئ البليغ (المسار المسلوك والأفق المنتظر)، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1 ، 14 – 06– 2022، ص26–27 .

[3]– ينظر، بازي محمد، القارئ البليغ، ص 27.

* **التحليل اللغوي:** يعتمد على قاعدة ثلاثية الأركان: اللفظ المستعار والمستعار منه، والمستعار له.

* **التحليل التصوري الذهني:** يركز على علاقة الاستعارة بالذهن والتصور والجسد والفضاء والزمن.

* **التحليل الاستعاري الطرازي (المنوالي):** يرصد سيمياء المقاصد في الخطابات.[1]

وتشكل نظرية الاستعارة المنوالية نقطة انطلاق لتطوير متجدّد في مجال دراسات الاستعارة.

ويعتبر النموذج التحليلي للاستعارة المنوالية نتاجا لما حقّقته لنا البلاغة التّأويلية انطلاقا من نموذج التّطالب والتّساند إلى نموذج التّأويل التّقابلي ووصولاً إلى المنوال الاستعاري الذي يعدُّ تحليل حلقي لسلسة الاستعارات في الخطاب يتيح لنا الكشف عن:

– طبيعة الأنساق الاستعارية ووظيفتها: من خلال فهم كيفية تقابل الاستعارات مع بعضها البعض، ثم الكشف عن دورها في بناء المعنى وإيصال الرسالة.

– الكشف عن الأنوال الظاهرة وغير الظاهرة: عن طريق الاستعارات الصريحة والمباشرة، ثم الكشف عن الاستعارات الضّمنية الخفيّة وبعدها فهم دوافع إظهار أو إخفاء بعض الاستعارات.

– الكشف عن أصول الأنوال المستعارة والتحققات النهائية للفعل الاستعاري: عبر تتبُّع أصل كل استعارة وجذورها ثم فهم كيف تتطور الاستعارات وتتغير بمرور الوقت ومن ثم الكشف عن النتائج النهائية لعملية الاستعارة.

– الكشف عن أدوار عمل الذهن والتخييل: بفهم دور العمليات المعرفية في تشكيل الاستعارات والكشف عن قوة الإبداع والابتكار في بناء بلاغة الخطاب الاستعاري.

[1]– ينظر نفسه، ص 27.

– الكشف عن الماورائيات في الاستعارات المنوالية: بتحليل الأبعاد السياسية أو الايديولوجية أو الدينية للاستعارات ثم فهم دوافع الهيمنة والانتشار أو فرض أنظمة تفكير محدِّدة والكشف بعد ذلك عن الرؤى الخاصة للعالم والحياة والإنسان والثقافة والدين.[1]

وانطلاقا من هذا فإن الاستعارة المنوالية هي أكثر من مجرد أداة لغوية؛ بل هي فلسفة إبداعية تجسد رؤيتنا للعالم، وعليه فإن التحليل المعمق باستخدام النموذج التحليلي للاستعارة المنوالية يفضى إلى استنتاجات تأويلية غنية، وتفسيرات مبتكرة، وتقويم موضوعي للخطاب ككل.

فهي عبارة عن تعالقات استعارية (سلسلة من الاستعارات) يحلِّلها قارئ الخطاب "متسائلا عن دلالتها ومنطلقاتها والتناسب بين المجال المصدر (المستعار منه) والمجال الهدف (المستعار له) باحثا عن الترابطات التي شكلت هذا التعالق الاستعاري وأعطلت له معنى في الخطاب".[2]

فالاستعارات المنوالية تنمو كأزهار في حديقة غنّاء حيث تترابط المعاني والأفكار والأدلة والعلامات مع بعضها لتشكِّل نسيجًا إبداعيًّا فريدًا، مشكلة ترابطات نووية بين عناصر الخطاب حيث تتفاعل مكونات المعنى لتنتج دلالات جديدة غنية، وكلما زادت خصوبة ذهن المنتج وقوة اطلاعه وبحثه عن إثراء خطابه، كلما ازدادت حيوية "التعالقات الاستعارية" لتضفى على الخطاب عمقا وجمالا وإبداعا.

وإجمالا لما قدمناه سابقا فإن الاستعارة المنوالية تتخطّى حدود النص الأدبي الضيقة، وتوسِّع آفاقه من خلال نظامها المنسجم، لتحيل به إلى عالم الاستعارة الواسع أو الكون الاستعاري.

---

[1]– ينظر، بازي محمد، القارئ البليغ، ص28.

[2]– نفسه، ص18.

1- استعارة العنوان (البنى العنوانية):

استعارة العنوان هو أسلوبٌ أدبيٌّ يستخدم لتكثيف المعنى وجذب انتباه القارئ؛ ويعد توظيف الاستعارة في عناوين الكتب بمثابة رحلة لغوية ساحرة، حيث تحول الكلمات البسيطة إلى لوحات فنية تعبر عن جوهر الكتب وتجذب القرّاء.

ويؤكِّد الباحث "محمد بازي" على أنّ استعارة البُنى العنوانية تتميز بقدرتها على الانتشار، فهي تجمع بين وظيفتين أساسيتين: **التّسمية والدلالة.**

ولكي تكون هذه الرحلة اللغوية فعّالة لابدّ أن تقام علاقة انسجام بين المستعار (العنوان) والمستعار له (الكتاب)، وبناءً على ذلك يتحكم مضمون الكتاب بشكل كبير في اختيار البناء التركيبي المستعار.[1]

ولاشك أنّ ما تطلبه عملية تحليل الاستعارة العنوانية هو "توظيف المعرفة البلاغية في تحليل بنية العنوان (...) يمكنه تقديم إمكانيات قرائية غنية: (المباشرة، الإيحاء، التركيب الاستعاري، المجاز، التشبيه، الجملة الخبرية ووظائفها (...)، الجملة الإنشائية (...) على الحقيقة أم خرجت إلى دلالات استلزامية فرضها المقام التواصلي، وغير ذلك".[2]

وقد أبرز "بازي" وظيفة العنوان كأداة تأويلية تتجاوز مجرد تسمية الكتاب لتصبح "أفق تطبيقيا للاشتغال الاستعاري على مستوى الخطاب"،[3] وأداة تفاعلية تشارك القارئ في عملية التأويل وتثرى تجربته القرائية فيساهم القارئ في رسم حدود العلاقة بين المستعار (العنوان) والمستعار له (الكتاب)

---

[1]- ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص182-183

[2]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ - 2012 ، ص23.

[3]- صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص183.

مفكّكا الحدود بين التسمية الأصلية (المشبه به) والتسمية الجديدة (المشبه) التي يجسدها عنوان الكتاب، وبذلك تصبح عملية تأويل الكتاب فعلا مركبا يجمع بين التعيينية والإغرائية.[1]

الاستعارة في عنونة الكتب من التراث إلى التطبيق: منذ فجر الحضارة؛ اتخذت الكتب أشكالا مختلفة، وارتدت ثيابا لغوية متنوعة، ومن بين هذه الثياب برز المنوال الاستعاري كأحد أروع وأبرز الأساليب في عنونة الكتب.

فقد نجح هذا الأسلوب في إضفاء سحر خاصٍ على العناوين، وجذب القرّاء من مختلف العصور، وظلّ راسخا في ذاكرة الكتاب، ينتقل من جيل إلى جيل، حاملا معه عبق التاريخ وجمال اللّغة.

ولم يقتصر استخدام "المنوال الاستعاري" على الكتب القديمة فحسب، بل عاد بعض المحدثين إلى استخدامه، مدركين لقوته في إيصال المعنى وجذب الانتباه.

يقدم هذا الأسلوب فرصة فريدة لفهم آلية عمل العناوين، وكيفية تأثيرها على القارئ؛ فهو أشبه برحلة الزمن حيث ينقلنا من عناوين الكتب القديمة إلى عناوين الكتب الحديثة، ليكشف لنا عن أسرار اللّغة وقدرتها على الإبداع.

فالمنظور الاستعاري في مقاربته الموّسعة للعناوين القديمة يرى أن البُنى العنوانية عملية نقل للمعنى من مجال مصدر إلى مجال هدف.

وتتجاوز هذه المقاربة الاستعارة القائمة على الاستبدال، وتقدم وجهة نظر جديدة لفهم آلية عمل العناوين وتأثيرها على القارئ.[2]

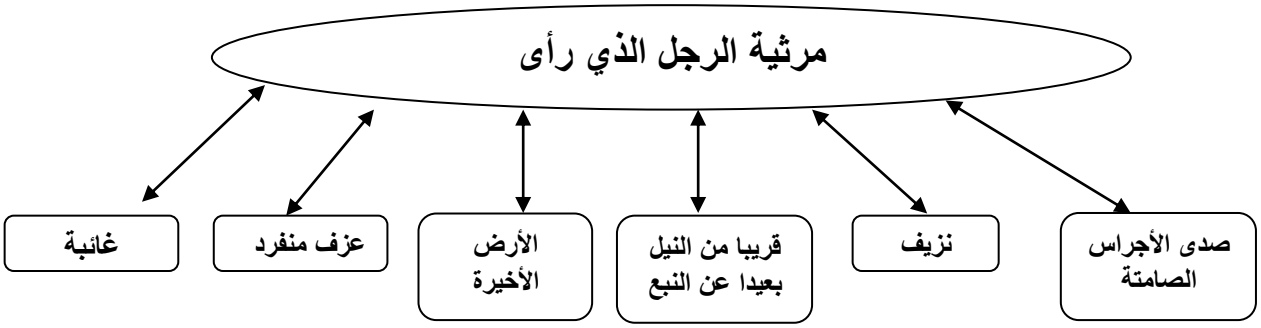
---

[1]– ينظر، نفسه، ص183–184.

[2]– ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص184
ينظر، بازي محمد، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، ص114–115

استعارة البنى العنوانية في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى":

انطلاقًا ممّا سبق سنحاول مقاربة البُنى العنوانية في ديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" من منظور استعاري منوالي قائم على تحليل واستنتاج مسار الجسر الاستعاري في العنوان من المجال المصدر إلى المجال الهدف ،محاولين الكشف عن الوظيفتين الأساسيتين في كل عنوان (التسمية والدلالة)، وذلك من خلال الوقوف على البنى العنوانية متصدرين في هذه المقاربة العنوان الأصلي للديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" ثم بعض العنوانين الفرعية محاولين ربط البنى الاستعارية لهذه العنوانين بالعنوان الأصلي وتحديد بعض الدلالات والصور الذهنية التي تشكل لنا نسيجا استعاريا منواليا تتساند فيه استعارات العنوانين الفرعيّة مع العنوان الأصلي.



*** البنية الاستعارية في العنوان الأصلي "مرثية الرجل الذي رأى"**[1]

المجال الهدف: *الموت: يشير إلى نهاية الكائن الحي

*** المرثية:** تشير إلى نوع من الكلام يقال في رثاء شخص ميت

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 411.

تُظهر لنا الاستعارة التّشبيهية في بنية هذا العنوان والهدف منها استخدام لغة الرثاء والحزن للتعبير عن مشاعر عميقة حول تجربة الرؤية، و لاشك أن هناك علاقة بين العنوان والدلالة إذ نجده يخلق شعورا قويا بالأسى والفقدان ويجعله أكثر إثارة للاهتمام وجاذبية القارئ.

ففي تحليل البنية السطحية والعميقة لبنية هذه الاستعارة العنوانية يتبين أنّ البنية السطحية تتمثل في (المرثية) والتي تشير إلى نوع من القصائد التي ترثي شخصا ميتا، ممّا يضفي شعورا بالحزن والفقدان في العنوان.

أمّا "الرجل الذي رأى" يشير إلى شخص شهد شيئا صادما ومأساويا ترك أثرا عميقا عليه.

أمّا البنية العميقة: فالموت: يمثل موتا رمزيًّا للنّفس الإنسانية وبعد تجربة صادمة ومأساوية.

الصّدمة: تتمثل في فقدان الشعور بالأمان بعد التّعرض لمشاعر الحزن، وهذا الّتقابل الجسري في استعارة العنوان يضفي عليه شعورا عميقا بالأسى والفقدان والحزن، كما يثير غموضا وتساؤلات حول ماهية الرؤية وماذا تعنيه، وكيف يمكن أن تؤثر على حياتنا، إضافة إلى التّشويق الذي يدفع القارئ إلى قراءة القصيدة لمعرفة المزيد وتبيُّن ما رآه الرجل، فاتحا المجال بذلك للتّأويل، فانطلاقا من هذه الجسور يمكن أن تتعدد التأويلات لهذه البنية الاستعارية في العنوان والتي يمكن أن ننسج منها سلسلة من الاستعارات فقد تكون الدلالة العميقة لاستعارة العنوان تعبيرا عن الشعور بالذنب إذ يمكن أن يشعر الرجل الذي رأى بالذنب لأنّه نجا من تجربة قاسيا بينما مات آخرون.

كما يمكن أن تعبِّر عن الخوف من المستقبل، فقد يشعرُ الرّجل الذي رأى بالخوف من المستقبل لأنه لم يعد يشعر بالأمان في العالم.

وقد تعبر هذه الاستعارة عن دلالة أخرى تتمثل في الرغبة في النسيان، فيرغب الرجل الذي رأى في نسيان ما رآه والتخلص من ذكريات التجربة القاسية، وكلها نسيج من الاستعارات تشكل مكوِّن

استعاري واحد في بنية العنوان تحمل دلالة تتمثل في خلق شعور عميق بالحزن، بالأسى والفقدان بعد رؤية الرجل لتجربة قاسية عان منها وتأثر بها

*** البنية الاستعارية في عنوان "صدى الأجراس الصامتة":** [1]

تشير الاستعارة المنوالية إلى تشبيه شيئين غير متشابهين من خلال تصور أحدهما على أنّه يعمل مثل الآخر.

وفي عنوان "صدى الأجراس الصامتة" يتمُّ تشبيه الأفكار أو المشاعر أو الذكريات بالجرس فكما يصدر الجرس صوتا يمكن سماعه، كذلك تصدر الأفكار والمشاعر والذكريات "صوتا" يمكن "سماعه" داخليا من قبل الشخص.

تحمل هذه البنية الاستعارية في العنوان خصائص:

- **التشبيه:** يتم تشبيه الأفكار والمشاعر والذكريات بالجرس من خلال تصورها على أنها تصدر صوتا.
- **التناقض:** يوجد تناقض بين فكرتي "الصوت" و "الصمت" في العنوان مما يضفي قوة على الاستعارة.
- **الغموض:** لا يحدّدُ العنوان طبيعة الأجراس الصامتة بشكل دقيق ممّا يتيحُ للقارئ فرصة تفسيره وفقا لتجاربه الخاصة.

فمنطلق الاستعارة هنا الشيء المشبه (الأفكار أو المشاعر أو الذكريات)، الصفات المشبه بها (تصدر صوتا يمكن سماعه داخليا).

هدف الاستعارة هو مقارنة الأفكار أو المشاعر أو الذكريات بالأجراس من حيث قدرتها على إثارة مشاعر قوية في الشخص.

بالإضافة إلى تسهيل فهم الأفكار والمشاعر والذكريات من خلال ربطها بشيء مألوف مثل الجرس.

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 479.

يتم تشبيه الأفكار أو المشاعر والذكريات بالجرس لأنّ كلاهما يصدر صوت يمكن سماعه داخليا من قبل الشخص.

- المعابر الجسرية في بنية استعارة العنوان:

تشير المعابر الجسرية إلى الكلمات أو العبارات التي تربط بين المنطلق والهدف في الاستعارة. فهي تساعد على توضيح العلاقة بين الشيء المشبه والشيء المشبه به، فنعتبر كلمتي "صدى" و "صامتة" معابر جسرية إذ تشير "صدى" إلى الصوت المتردّد بعد انتهاء الصوت الأصلي، و "صامتة" إلى عدم وجود صوت.

توضيح العلاقة: تربط هاتان الكلمتان بين المنطلق (الأفكار أو المشاعر أو الذكريات) والهدف (الأجراس) فهناك تناقض بين الصوت والصمت فكلمة صامتة هنا تشير إلى أنّ هذا الصوت لا يصدر من جسم مادي حقيقي مثل الجرس بل هو صوت داخلي يصدره العقل.

- علاقة عنوان "صدى الأجراس الصامتة"بـ" مرثية الرجل الذي رأى":

كلا العنوانين يتضمّنان عنصر الصّمت: "صدى الأجراس الصّامتة" يشيُر إلى أصوات خافتة أو معدومة، ممّا يخلق شعور بالغموض والرهبة، "مرثية الرجل الذي رأى" يشير إلى صمت الرجل بعد رؤيته لشيء مروع أو مؤلم ممّا يدلُّ على عمق تأثره.

يبث العنوانان نفس الغموض ويحفزان القارئ على توسيع عملية تحليل بنية العنوان وفهم دلالته (ماهي طبيعة الأجراس الصامتة؟، مالّذي رآه الرجل؟) ممّا يجعل القارئ يبحث عن أنسجة استعارية أخرى يقوم من خلالها باستكمال حياكة الفهم الذي هو بصدد نسجه والبحث عن استعارات منوالية أخرى تتساند مع استعارة العنوان لتمكّنه من فهم المكوِّن الاستعاري في الخطاب انطلاقا من تحليل استعارة العنوان.

*** البنية الاستعارية في عنوان "نزيف"**[1]

يتميّز عنوان قصيدة "نزيف" بكثافة البُنى الاستعارية التي تضفي عليه غنًى دلاليًّا وجمالاً فنيًّا. وسنوضّح كيف ساهمت هذه البُنى في إيصال المعنى:

1- استعارة التّشبيه:

شبّه النّزيف بالدم: يشبه الشاعر النزيف بالدم، وهو رمزٌ غنيٌّ بالدّلالات فقد يكون رمزا للمشاعر الجيّاشة والأحاسيس القوية، مثل الحب الشديد أو الحزن العميق أو الغضب المشتعل.

2- استعارة الكناية:

- **كناية النزيف عن الألم:** يستخدم النزيف هنا كبنية سطحية تحمل بنية عميقة تتمثل في الكناية عن الألم والمعاناة الجسدية والنّفسية، ممّا يضفي على القصيدة شعورا مأساوياّ.

- **كناية النزيف عن التّضحية:** قد يستخدم النزيف كناية عن التضحية والنكران؛ خاصة إذا كان النزيف ناتجا عن عمل نبيل.

3- استعارة الاستعارة:

- **استعارة النزيف للظلم:** بناء جسر ينطلق من البنية الظاهرية (المجال المصدر) وهي النزيف إلى بنية عميقة (المجال الهدف) وهي الظلم فيستخدم النزيف استعارة للظلم والقهر والعنف خاصة إذا كان النزيف ناتجا عن ظلم أو قمع ممارس على شخص أو فئة من الناس.

- **استعارة النزيف للانهيار:** قد يستخدم النزيف استعارة للانهيار والتفكك؛ خاصة إذا كان النزيف ناتجا عن أزمة اجتماعية أو نفسية ،إذ يقول الشاعر"**أنا وحدي مدمن صمت وحدتي**

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 423.

أخط حروفي والأصابع تنزف" [1]

4- استعارة التّضمين:

تضمين معنى الموت في النزيف: يضفى النّزيف على القصيدة معنى الموت وفقدان الحياة (نزيف روحي).

يكمِّلُ عنوان "**نزيف**" عنوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" من خلال التّركيز على الجانب العاطفي للمرثية وهو ألم ومعاناة الرجل، ونلاحظ تساند هذا العنوان الفرعي مع العنوان الأصلي في هدف عميق واحدٍ وهو تأثير رؤية الرّجُل على حياته إذ يضفى عنوان "نزيف" دلالة رمزية على معاناة الرجُل الداخلية التي قد تكون ناتجة عن الرعب أو الصدمة أو الحزن.

*** البنية الاستعارية في عنوان "قريبا من النيل بعيدا عن النّبع"([2])**

تشير الاستعارة إلى بنية عميقة تتمثل في شعور الشّوق والحنين إلى الحبيبة، وعلى الرغم من القرب الجغرافي، فالنيل يمثل رمزًا للحياة والجمال والحب، النّبع هو مصدره، وبعد الحبيبة عن النّبع يشير إلى بعدها عن مصدر الحب والحياة في قلب الشاعر.

- **التناقض:** يضفى التناقض بين القرب والبعد على الاستعارة جمالية ودلالة عميقة، فهو يعبر عن مشاعر الشاعر المتضاربة اتجاه حبيبته، فبينما يشعر بالقرب منها جسديا إلا أنّه يشعر بالبعد الروحي عنها كأنّها بعيدة عن مصدر حبّه.

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، (قصيدة نزيف)، ص424.

[2]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 505.

- الاستعارات المتضمنة:

"**قريبا من النيل بعيدا عن النبع**" تشير إلى وجود الشاعر أو موضوع القصيدة في محيط النيل أي في مصر ويتضح ذلك في مضمون القصيدة في قوله "**ليشتعل الحزن في القاهرة**".(نفس القصيدة)

- **الحنين:** إذ تظهر دلالة الحنين من خلال هذا العنوان فهو يشعر بالحنين إلى وطنه الأصلي الجزائر "**وقلبي يحنّ لأرض**" وشوق للحبيبة: " **ليعينيك في البعد طعم الفجيعة**" "**أيا امرأة حضرت في الغياب**" **(**نفس القصيدة**)**، وهذا ما يجعلنا نقول بأن الشاعر قد ربط دلالة العنوان بدلالة القصيدة ومضمونها عبر نسيجٍ استعاريٍّ منوالي ينطلق من العنوان وتتناسل منه استعارات انطلاقا من عملية التّقابل والتساند التي أشرنا إلى آليات اشتغالها سابقا.

وقد يحمل العنوان دلالة على الصراع من خلال تقابل بنيتين متناقضتين **القرب مقابل الابتعاد (نفس القصيدة)**، فهو في صراع داخلي بين العودة إلى وطنه وبين مخاوف لا يود البوح بها فيقول:

وقلبي يحن لأرض

وجسمي مرتجف مثل غصن تكسر (نفس القصيدة)

علاقة العنوان بعنوان "مرثية الرجل الذي رأى":

وكمحاولة لربط وإحداث تقابل جسري يجمع استعارة العنوان الأصلي كمنطلق نووي بهذا العنوان الفرعي استنتجنا وجود نسيج منوالي لبنية الاستعارتين في مكوِّن يحمل دلالة مترابطة تتمثل في:

"**مرثية الرجل الذي رأى**": تشير إلى الفقدان، "**قريبا من النيل بعيدا عن النبع**"يشير إلى الحنين إذ يعكس الحنين شعورا بالفقدان، بينما قد يؤدي الفقدان إلى الشعور بالحنين.

*** البنية الاستعارية في عنوان "الأرض الأخيرة":** [1]

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 451.

تشير كلمة الأرض إلى كوكبنا، موطن البشرية والحياة "والأخيرة" تدلُّ على النهاية أو الندرة أو التّفرد "**فتعرى الغريب على شوكة الملح منفردا...واستراح**" (نفس القصيدة)

البنية العميقة: المجال الهدف

قد تدلُّ الأرض الأخيرة "**على القبر**" كونَه المكان الأخير الذي يذهب إليه جسدُ الإنسان بعد الموت قد تشير أيضا إلى العالم الآخر، كأنّ الموت هو الانتقال إلى حياة جديدةٍ في مكان آخر "**عن تبرمها بالقبور**" قد تدلّ على نهاية الحياة كأن الموت هو نهاية كل شيء "**وعانقت البحر في ساعة الموت**"، وقد تشير إلى الحب كونه الملاذ الأخير من صعوبات الحياة.

علاقة استعارة العنوان الفرعي باستعارة العنوان الأصلي:

يوحى كلا العنوانين إلى مشاعر الحزن والأسى المرتبطة بالموت.

فإذا كان العنوان الأصلي يعبّر عن حزن الشاعر ورثاء شخص عزيز فالأرض الأخيرة تثير شعور بالفقدان والوحدة.

*** البنية الاستعارية في عنوان "عزف منفرد"** [1]

سنحاول تحليل بنية الاستعارة في هذا العنوان انطلاقا من جسور تأويلية سنعتبرها أنوالا نُسجت بها هذه الاستعارة في مسار ينطلق من المجال المصدر إلى المجال الهدف.

– **المجاز الموسيقي للعنوان:** يُستخدم مصطلح "**العزف المنفرد**" كمجاز موسيقي يعبّرُ عن مشاعر الحب والفقدان التي يمرُّ بها الشخص، ويظهر ذلك جليّا لو تتبعنا بناء الاستعارات في القصيدة.

– **استعارة الموسيقي:** تمثل مشاعر الحب والشوق لحنًا داخليًا يعزفه العاشق في قلبه.

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 473.

قد تكون هذه الموسيقي حزينة أو رومانسية أو مليئة بالشوق وتعتمد على طبيعة مشاعر العاشق ومدى تأثره بالحبيب.

– **استعارة العزف المنفرد:** يشير إلى أنّ العاشق هو الوحيد الذي يشعر بهذه المشاعر وأنّه لا يشاركها مع أي شخص آخر.

وقد يكونُ هذا بسبب خجله أو خوفه من الرّفض، أو بسبب شعوره بأنّ لا أحد يستطيع فهم ما يمرُّ به.

ومن بين الدّلالات التي يمكن إحصاؤها من خلال هذه السلسلة الاستعارية ما يلي:

– **الوحدة:** قد يشير العنوان إلى شعور العاشق بالوحدة أو العزلة خاصة إذا كان الحبيب بعيدا عنه أو غير موجود في حياته إذ يقول.

"**الغيب لوح بي...أعطيته موجة الذكرى**" **(نفس القصيدة)**

– **الحنين:** قد يعبر العنوان عن حنين العاشق إلى الماضي الجميل الذي قضاه مع حبيبته أو إلى الأيام التي كان فيها الحبيب موجودا في حياته وهذا ما يظهر في قوله:

"**أدمنته من قبل تكويني**

أهذي به حاملا غيمتي أسائله ..

أين التي ...؟" **(نفس القصيدة)**

– **الشوق:** يمثل العنوان مشاعر الشوق التي تملأ قلب العاشق ورغبته الشديدة في رؤية الحبيب والالتقاء به.

– **الألم:** قد يشير العنوان إلى الألم الذي يشعر به العاشق بسبب الحبّ والفقدان خاصة إذا كان قد فقد حبيبته أو إذا كان حبّه غير مقابل إذ يقول:

"**وحينها اكتحلت عيني برؤيتها**

وجدت نفسي مقتولا بسكيني ..." **(نفس القصيدة)**

الدلالة المشتركة بين "عزف منفرد" "ومرثية الرجل الذي رأى" كلاهما يثيران مشاعر الفقدان والحزن.

كما أنّ العنوان "عزف منفرد" يدلّ على عزلة العاشق وتجربته الفردية؛ ممّا يعزّز تأويلنا السابق للعنوان الأصلي والذي أشرنا فيه على هذه التجربة القاسية التي يمكن أن يكون الرّجُل قد عاشها وكأنَّ تجربة الوحدة في " **عزف منفرد**" هي أحدُ أسبابِ رثاء الرّجُل الذي رأى، فدلالة العنوان الفرعي هي استعارة أو منوال استعاري يحمل دلالة تتضمّنُها استعارة العنوان الأصلي.

*** البنية الاستعارية في عنوان "غائبة"** [1]

المجال المصدر في بنية الاستعارة في هذا العنوان تتمثل في امرأة غائبة عن الشاعر ولا يستطيع رؤيتها، (المجال الهدف) قد تحمل هذه الاستعارة معنى مجازي يتمثل في الموت (قد تشير الغائبة إلى امرأة متوفاة، ممّا يثير مشاعر الحزن والأسى لدى الشاعر أو المتحدّث).

– **الغياب:** قد تمثل الغائبة امرأة غائبة عن حياة الشاعر ممّا يثير مشاعر الوحدة والاشتياق.

– **الذكرى:** قد تشيرُ الغائبة إلى ذكرى امرأة كانت حاضرة في حياة الشاعر مما يثير مشاعر الحنين.

ومن بين الدلالات التي تشكلها هذه الجسور الاستعارية: دلالة الحزن والأسى نتيجةً لفقدان أو غياب المرأة:

" أثمرت الأرض– فينا– مدى في غيابك

أريج الطفولة يذوى

عراجين حبّ كبير تدلت" (نفس القصيدة)

– **الحنين:** الشوق والحنين والاشتياق إلى هذه الغائبة **(لعلَّك تأتين في جمرة البيد) (نفس القصيدة)**

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 535.

فالعنوان من خلال ذلك أداة قويّة للتعبير عن مشاعر الحزن والاشتياق والحنين وفي التّقابل الجسري الذي يربط استعارة هذا العنوان باستعارة العنوان الأصلي (النّووي) نجد أنّ الدلالة التي تربط بينهما تتكون من تناسل الاستعارتين في كلا العنوانين وتتمثل في التركيز على الفقدان فـ "غائبة" يشير إلى امرأة غائبة ممّا يدلُّ على فقدانها أو غيابها عن حياة شخص ما.

و "مرثية الرجل" تركِّز على رجُل مات ممّا يدل على فقدانه أو غيابه من هذا العالم.

وكأن هذه الاستعارة في عنوان "غائبة" هي إحدى التجارب الرؤيوية لدى الرجل مما جعله يعيش في حالة فقدان وحزن ورثاء.

نلاحظ من ذلك كيف حدث نسيج استعاري منوالي بين استعارة العنوان الأصلي واستعارة العنوان الفرعي عبر تقابل نووي منطلقه من الأصل إلى الفرع.

وكأنّ استعارة العنوان الأصلي هي استعارة أصلية توالدت عنها خيوط أو أنسجة استعارية، أو أنوال استعارية تشكلّ دلالة استعارية منوالية في كل عنوان، متعالقة مع بعضها البعض لتشكل مكوّن استعاري موحد في الخطاب، وتعدُّ استعارة البُنى العنوانية نمطا من أنماط الاستعارة المنوالية الموسّعة التي تسمح لنا بالتأويل الاستعاري من منظور منوالي يخوِّل لنا عملية فهم وتحليل مختلف الخطابات بشكل أعمق.

2- استعارات الموت، الحلم والواقع:

2-1استعارات الموت:

يقدِّمُ لنا "محمد بازي" نمطا خاصّا من الاستعارة ويطلق عليه "استعارة الموت"، ويظهر لنا كيف وظف الخطاب الإعلامي هذه الاستعارة من خلال ربط أسماء المعارك بمعاني القتل والدمار.[1]

فمثلا استعمل العراقيون استعارة "أمُّ المعارك" للإشارة إلى حرب الخليج الأولى، واستخدمت قوى التحالف ضد العراق في حرب الخليج الثانية استعارة موسومة بـ "عاصفة الصّحراء".[2]

ويحذر "بازي" في هذا الصدد من أن "استعارة الموت" تصبح سلاحا للقتل، وتبرر استخدام الأسلحة المدمرة حتى وإن تم ذلك تحت ستار المصالح والحفاظ على الأمن القومي.

ويؤكّد على أنّ هذا النمط من الاستعارة يقوم على التّزييف والتحريف وتضليل الحقيقة، ممّا يجعل الحقيقة غير قابلة للمعرفة ويظلل جميع محاولات فهمها، مشيرا إلى أنّ "استعارة الموت" تستخدم غالبا لأغراض التجييش للحرب، وإقناع الناس بدعمها حتى ولو كان ذلك يعني التضحية بأرواحهم.

ويكشف أنّ هذه الاستعارة تخفي الموت خلف ستار من التضليل الإعلامي والتخويف الأمني والترهيب الاقتصادي.[3]

فاستعارة الموت في الخطاب الإعلامي توظف للتلاعب بالرأي العام وتبرير العنف والظلم والاستبداد، وقد دعم "بازي" موقفه حول "استعارة الموت" بكتاب "حرب الخليج و الاستعارات التي تقتل" لجورج لايكوف.[4]

---

[1]- ينظر، بازي محمد ، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، ص117.

[2]- ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص185.

[3]- ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص186.

[4]- جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل.

فبدلا من أن نكون أمام استعارات نحيا بها؛ نجد أنفسنا أمام "استعارات قاتلة" توظف لتبرير العنف والحرب "فقد سوغت لأمريكا تبرير غزوها للعراق وخلق حالة نفسية لدى الجيش الأمريكي بقبول فكرة الاحتلال".[1]

محذّرًا من أن تصبح الاستعارة أداة للعنف فهي ثياب الكلام تصبح عنفا متنكرا، ويؤكد على أن الاستعارة سلاح ذو حدين، فكما يمكن استخدامها لتحقيق العدالة وتسوية الصراعات يمكن أيضا استخدامها لتبرير العنف والقتل.

ومقاربة لذلك سنحاول تتبُّع استعارات الموت في ديوان "**مرثية الرجل الذي رأى**" وكيف استطاع الشاعر "الأخضر فلوس" أن يعبر عن معاني الموت ودلالته في سياق استعار يتتابع في بنيات مختلفة ليشكل منوال استعاري للخطاب يستعير من الكون مختلف الأدوات المعرفية واللغوية والفلسفية... للتعبير عن الموت في خطابه بشكل استعاري وسنعرض البعض منها مثمنين ذلك بمقاربة تحليلية تأويلية لبنية هذه الاستعارات.

*** قلت: خفت الفجاج البعيدة** [2]

الفجاج البعيدة هنا يمكن أن تمثل طريق الحياة أو رحلة الإنسان في الدنيا.

خفت الفجاج البعيدة ويمكن أن تمثل اقتراب نهاية الحياة أو الموت.

---

[1]– بهجة أمولدن، النسق التصوري للاستعارة في الخطاب السياسي: خطابات الرئيس عبد العزيز بوتفليقة أنموذجا، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016، ص81.

[2]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 413.

تقوم هذه الاستعارة بالتعبير عن الموت بشكل خفيّ مشبهة إيّاه عنه برحلة إلى مكان بعيد، فكما أنّ الفجاج البعيدة تصبح خافتة مع اقتراب المسافر منها، كذلك فإن الموت يصبح أكثر وضوحا مع تقدم الإنسان في العمر.

فإن الموت يصبح أكثر شعورا بالغموض والخوف من الموت فهي تذكر بأن الحياة قصيرة وأن الموت حتميّ لا مفرّ منه.

* وتتوالى استعارة موت أخرى في بنية النّص (الخطاب الشعري) إذ يقول:

"**قال إني أرى عاشقا تتخطّفه الطّير**

لكنّ لم يخف" [1]

تشير البنية السطحية أو المجال المصدر لهذه الاستعارة: "**إني أرى عاشقا تتخطفه الطير، لكنه لم يخف**" إلى أنّ العاشق قد تم اختطافه من قبل طائر، ولم يظهر أي خوف، وفي المجال الهدف لبنية هذه الاستعارة يمكن تفسيرها على أنها تضمر في أغوارها إشارة إلى الموت.

- فالعاشق يمكن أن يمثّل الإنسان أو روحه
- الطائر يُمكن أن يمثل الموت أو ملك الموت
- لم يخف: يمكن أن تمثل الشجاعة والقبول بالموت

تقوم هذه الاستعارة بمقارنة الموت بأخذ طائر للعاشق، فكما أن الطائر يأخذ العاشق دون مقاومة، كذلك فإن الموت يأخذ الإنسان دون خيار؛ وهي استعارة تخلق شعورا بالهدوء والقبول بالموت، فهي تظهر أن الموت أمر طبيعي وقضاء من الله تعالى لا يجب الخوف منه.

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 413.

* "**هذي السماوات انتقال أول** " [1]

في تحليل البنية السطحية (اللغوية) تظهر لنا "هذي السماوات" إشارة إلى الفضاء الواسع الذي يحيط بالأرض، ويرمز إلى الدنيا وما فيها.

"انتقال" تعني التحرّك من مكان إلى آخر، وترتبط فكرة الانتقال بالموت كونه رحلة من عالم الدنيا لعالم الآخرة.

"أولّ" تدل على الترتيب، فالموت هو أول خطوة في رحلة الإنسان نحو الحياة الآخرة، بمعنى أن العبارة في مجالها المصدر تعني: هذي السماوات هي أول محطة انتقال للإنسان.

وفي تحليل هذه الاستعارة في بنيتها العميقة نلاحظ أن كلمة "انتقال" استخدمها الشاعر بشكل استعاري لتمثيل الموت، فالموت ليس مجرد نهاية للحياة، بل هو انتقال من عالم مادي إلى عالم آخر غير مادي.

ونلاحظُ هنا أن الشاعر لم ينسج هذه البنية الاستعارية اعتباطيا وإنّما ليمثّل بها دلالات تتنوع بين تخفيف وطأة الموت مثلا: ذلك بتشبيهه بالانتقال فيصبح الموت حينها أقل إثارة للخوف والرهبة، وينظر إليه كمرحلة طبيعية في رحلة الحياة.

أو على إضفاء شعور الراحة: إذ تشير كلمة "أول" إلى أن الموت هو بداية رحلة جديدة، وليست نهاية مطلقة.

وكذا ربط الموت بالحياة الآخرة إذ تأكد الاستعارة هنا على وجود حياة بعد الموت، وتشير إلى أن الموت هو البوابة التي تؤدي إلى هذه الحياة.

* "**أتعرفني إذا ما جئت تحملني الرماح؟**"

بكاء درويش على شجر البداية

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 417.

والصباح ثياب عرس قاتل [1]

تُضْمرُ في هذه الاستعارة معنى الموت فمن خلال البنية السطحية (المجال المصدر) يظهر:

– الحمل على الرماح: تشير الرماح إلى أدوات الحرب والعنف وتمثل الموت العنيف.

– بكاء درويش على شجر البداية: يشير درويش إلى نفسه، وشجر البداية يرمز إلى بداية الحياة، ويشير البكاء إلى الحزن والألم المرتبطين بالموت.

– الصباح ثياب عرس قاتل: حيث يشبه الصباح بثياب العرس والعرس يرمز إلى الفرح والسعادة؛ بينما يمثل القاتل الموت، ومن ذلك يبدو أن الشاعر يقول في أعماق هذه الاستعارات.

هل ستعرفني إذا جئت محملا على الرماح؟

هل ستشعر بالحزن على موتي؟

هل سترى الموت كفرح وسعادة؟

يظهر من ذلك تعبير الشاعر عن الموت بشكل استعاري بعدة جوانب:

– الموت العنيف: تشير الرماح إلى الموت العنيف

– الحزن والألم: يمثل بكاء الدرويش على شجر البداية الحزن والألم الذي يشعر به الشاعر عند التفكير في الموت.

*** كان يحملها ثم يوغل في الطيران**

ليبحث في آخر العمر عن عشه

بعد أن أخبرته لجاجة تربته

عن تبرمها بالقبور [2]

---

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 418.

[2]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 451.

تُظهر استعارة الموت في هذه الأبيات من خلال تشبيهه بالطّيران حيث يشير الطيران إلى التحرك بحركة في السماء مثلما يرحل الروح من الجسد.

– البحث عن العش: يرمزُ العش هنا إلى مكان الأمان والاستقرار بينما يمثل البحث عنه السعي وراء الراحة والسعادة بعد الموت.

– تبرُّم التربة: تشير التربة إلى الأرض بينما يمثل تبرمها شعورها بالملل من احتواء الموت وكأنّ دلالة الأبيات الداخلية توحي بأن الشاعر يقول في المجال الهدف: كان يحملها (الروح) ثمّ يطير بها بحثا عن مكانها الأخير (العش) بعد أن أخبرته الأرض (التربة) عن شعورها بالملل من احتواء الموت في القبور مما جعل هذه الاستعارة تحمل عدة دلالات كاعتبار الموت رحلة، فتشبيهه بالطيران يظهر شعورا بالحرية والانطلاق الذي تشعر به الروح بعد مغادرة الجسد.

– السعي وراء السعادة: يشير البحث عن العش إلى سعي الروح وراء الراحة والسعادة في الحياة الآخرة مخففا بهذه الاستعارة وطأة الموت، فتشبيهه بالطيران والبحث عن العش يصبح الموت أقل إثارة للخوف والرهبة وينظر إليه كرحلة طبيعية نحو السعادة.

*** فلماذا قتلته بعد شهر من حنين**

تحت شباك السهر؟

ولماذا تركت خنجره المحبوب عنده؟ [1]

تحمل الاستعارة تعبيرا عن امرأة قتلت رجلا بعد شهر من اشتياقها له أو اشتياقه هو لها، تاركة خنجرها عنده، فاستعارة الموت الذي قد يكون رمزيًّا هنا يأتي بعد خيبة العشق والانتظار ففعل "قتلت" يوحي إلى استعارة الموت إذ تشير المرأة إلى أنها أنهت حياة الرجل إما برفضها أو بخيانتها أو بجفاء

[1]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 461.

مشاعرها اتجاهه، والدّليل على قساوة مشاعرها هو تشبيهها بالقاتلة. فالمعروف عن القاتل أنه قاسي القلب لا يرحم ولا يشفق والرجل هنا ضحية يوحي بالضعف والاستسلام.

ووقعت أحداث هذا الموت الرمزي في مكان (شباك السّهر) الذي يرمز إلى مكان رومانسي مما يزيد الحدث مأساوي.

فتخلق هذه الاستعارة صورة قوية ومكثفة للموت، وتضفي على المشهد شعورا مأساويا ودراميا.

*** فإني أخاف عروس البحار...**

إذا ما تغنت وشدت سلاسلها راحتي [1]

تظهر الاستعارة في المجال المصدر (البنية السطحية) خوفا لدى الشاعر من "عروس البحار" عندما تغني وتشد سلاسل راحته مستهدفا بذلك مجال خفيا هدفا يتمثل في الموت، إذ يمكن تحليل "عروس البحار" على أنها استعارة للموت، حيث تشير إلى قوة الموت المخيفة التي تهدد حياة الإنسان فالبحر متأهب دائما لاستقبال عروسه (ينتظر ما يلتهمه بفرح مثلما نفرح بقدوم العروس).

بينما يشير في قوله "تغنت" غلى تشبيه الموت بالإنسان الذي يتغنى ويشدو مما يوحي بكونه يغري الإنسان ويخدعه قبل أن يقتله.

"تشدُّ السّلاسلُ" وكأن الشاعر هنا يريد أن يعبر على أن الموت يشد راحته بالسلاسل مما يوحي بكونه يحاصره ويسلب منه حريته فالشاعر بهذا النسيج الاستعاري استطاع أن يعبر عن خوفه من الموت.

وهكذا حاولنا الوقوف عند استعارات الموت في ديوان "مرثية الرجل الذي رأى" ونبين كيف استطاع الشاعر أن يمثل الموت في خطابه بنمط من أنماط الاستعارة الموسعة 'استعارة الموت) فكلما كانت المعاني مضمرة ووظفت في نسيج استعاري داخل الخطاب إلا وكانت فرص الفهم أكثر وأعمق

[1]- نفسه، ص 491.

لأنها تسمح لقارئ الخطاب توسيع آفاق تحليله وتأويله لهذه البنى الاستعارية مستحضرا مختلف الأدوات المنهجية التي تساعده في عملية الفهم المعمق للخطابات.

2-2 استعارة الحلم الواقع:

لطالما شغلت استعارة الحلم الواقع أذهان الفلاسفة والمفكرين، حيث سعى الإنسان لفهم طبيعة وجوده ليميز بين ما هو حقيقي و ما هو خيالي.

يمثل الحلم عالما رحبا لا حدود له حيث تتلاشي قيود الواقع وتطلق العنان لقوة الخيال.

ففي أحلامنا نستطيع الطيران، ونعبر الفضاء، ونعيش مغامرات لا يمكن تصورها في عالم اليقظة.

وفي المقابل يمثل الواقع عالما ماديا محكوما بقوانين الفيزياء والطبيعة فيتداخل الحلم مع الواقع، مما يجعل الإنسان ينطلق في أحلامه من تمثيل هذا الواقع، فالعقل الباطن ينظر إلى الدنيا بواسطة الحلم.

وفي محاولة فهمنا للعلاقة بين الأحلام والاستعارات سيتضح لنا أن الاستعارات لا تقتصر على الأفعال الواعية التي نقوم بها؛ بل تمتد لتشمل الأحلام أيضا ففي عالم الأحلام تعبر مشاعرنا ورغباتنا اللاواعية عن نفسنا من خلال رموز واستعارات غامضة فيؤكد "محمد بازي" في هذا السياق على أن هذه الاستعارات اللاواعية ترتبط ارتباطا وثيقا بالعقل الباطن، ففي الرؤى تظهر رموز مثل: المطر، الرياح، المصباح، الحمام، البحر الهائج، الطيران، التهرب، الضحك وغيرها لتحمل رسائل خفية تحتاج إلى فهم وتأويل.[1]

ويشير إلى أن تأويل هذه الرؤى والأحلام يعتمد بشكل أساسي على فهم الاستعارات التي ينحتها العاقل الباطن، ففي المنام تتشكل خريطة لعالم لا يمكن تخيله في الواقع فهو العمق الذي تتشكل فيه

[1]- بازي محمد، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، ص119

الاستعارات، موضّحا إلى أن النّاس قد يشتركون في صور حلمية محددة لكن تختلف دلالتها من فرد لآخر"فمعاني الحلم لا تظهر بصورها الحقيقية، بل تنقل إلى أشياء و موجودات أخرى تتمثل فيها".[1] فندرك أن الأحلام ليست مجرد خيالات عابرة، بل هي لغة رمزية غنية تتيح لنا التواصل مع أعماق عقولنا واكتشاف جوانب خفية من شخصياتنا.[2]

فالاستعارة تعدُّ أداة لفهم اللاوعي، فاستعارة الحلم تمثل لغة اللاوعي وتتيح لنا فهم مكبوتاتنا ورغباتنا الخفية مما يجعل التحليل النفسي يعتمد ويستخدم الاستعارات لفهم مشاعر وأفكار المريض لتسهيل عملية العلاج.[3]

وفي متابعة إجرائية لديوان "مرثية الرجل الذي رأى" حاولنا التركيز على اشتغال الاستعارات داخل الحلم، وذلك بتحديد استعارات الحلم كمنطلق ثم تحليلها و معرفة المجال الهدف الذي يريد الشاعر التعبير عنه أي ما يقابل الحلم في الواقع، أو كيف جسد واقعه عن طريق تمثيل استعاري، أو كيف عبر عن لاوعيه في شكل أحلام استعارية والتي ليست سوى تمظهرات لمكبوتات في واقع الشاعر.

- تحديد استعارات الحلم
- تحليل استعارات الحلم كمنطلق
- تحليل البنية العميقة (التي يظهر فيها تجسيد الواقع) ⟵ كيف استعار الحلم ليجسد الواقع ما الذي يقابل هذا الحلم في الواقع (تحليل على أساس تقابلي) ⟵ التّأويل

*** إنّي أرى قمر داخلاً في المحاق** [4]

---

[1]– ينظر، حميد الحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص35.

[2]– ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص190.

[3]– ينظر، صياد عادل، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، ص190.

[4]- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 413.

تشيرُ استعارة الحلم في هذا البيت إلى واقع مضمر غني بالدلالات، فقد استعار الشاعر هذا الحلم بطريقة لاواعية ليجسِّد **واقعه النّفسي:** إذ يجسِّد القمر في المحاق حالة نفسية يعيشها الشاعر مثل:

– الحزن والاكتئاب: فغياب ضوء القمر إشارة إلى شعور الإنسان بالوحدة واليأس

– الشعور بالفقدان: فالقمر قد يمثل شخصا عزيزا فقده الشاعر، ودخوله في المحاق يشير إلى غيابه وفقدان ذكراه

– الأزمة الشخصية: قد تمثل مرحلة المحاق مرحلة صعبة يمر بها الشاعر، نشعر فيها بالضياع وفقدان الأمل.

أو **الواقع الاجتماعي:** قد يرمزُ القمر **في المحاق** إلى واقع اجتماعي قاتم يعيشه الشاعر مثل القمع والظلم، الحرب التي تخيم على المجتمع، وحتى حالات الفقر.

وأشعلت الروح نيرانها...

هل رأيت الذي يتوسد أغنية

وينام على غيمة الفضاء البعيد [1]

"أشعلت الروح نيرانها": تشير استعارة الحلم هنا إلى شاعر قوية تثقل كاهل الشاعر مثل: الحب الفاشل، الخسارة والفقدان، الصراع الداخلي.

"**هل رأيت الذي يتوسد أغنية**

وينام على غيمة الفضاء البعيد؟"

يعبّر الشاعر بهذا السؤال أن رغبته في الهروب من واقعه المؤلم واللجوء إلى عالم الأحلام، فتشير هذه الصورة إلى شعور الشاعر بالحرية والانطلاق في عالم الخيال.

تأويل الواقع المُضمر وراء استعارة الحلم:

[1]– الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 437.

– يمثّل الحلم ملاذا آمنا يتيح للشاعر الهروب من مشاعره المؤلمة وأفكاره المظلمة.

– يجسّد الحلم رغبة الشاعر في العيش في عالم مثالي خال من الألم والمعاناة.

– يشير الحلم إلى شعور الشاعر بالضّياع وعدم قدرته على التّأقلم مع واقعه.

كما يمكن أن تكون استعارة الحلم تعبيرا عن أمل الشاعر الذي يضيء عتمة واقعه وينير طريقه وإيمانه بإمكانية تغير واقعه وتحقيق أحلامه وقدرته على التّغلب على الصعاب وتحقيق السّعادة.

*** فأقوم مكسوا بأوراق الغصون ... وبالمياه... وبالأصيل**

الأرض خلف الباب تشهق بالجمال [1]

تحمل استعارة الحلم في الأبيات تجسيدا لواقع خفي وذلك يتضح في:

–"أقوم" يدلُّ على نهوض الشاعر من حالة السكون والجمود إلى حالة النشاط والحيوية.

– "مكسوًا": يدل على تغطية الشاعر بالصّفات والخصائص الجديدة التي اكتسبها من تجاربه ورحلته الدّاخلية.

– "أوراق الغصون" ترمز إلى الأفكار والمشاعر الجديدة التي تنبت في ذهن الشاعر.

– "المياه" ترمز إلى المعرفة والوعي الذي يغسل عنه أفكاره القديمة المحدودة.

– "الأصيل" يرمز إلى نضج الشاعر وتطوره الدّاخلي.

– "الأرض خلف الباب" ترمز إلى العالم الحقيق الذي يصبح متاحا للشاعر بعد أن فتح عينه على جماله.

– "تشهق بالجمال": تشير إلى شدّة جمال العالم الخارجي وتأثيره على الشّاعر.

[1]– الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 445.

تقدِّمُ هذه الاستعارة صورة شعريّة غنية بالدّلالة والرمزية تعبر عن رحلة الشاعر من حالة الغفلة إلى حالة النّضج والوعي، ويستخدم الشاعر استعارة الحلم لوصف هذه الرحلة مجسدا لواقعه باستعمال عناصر الطبيعة كأوراق الأشجار والمياه.

*** حجر فوق المدينة**

فوقه ناي

تدلى بين نجمات حزينة [1]

– يمثل الحجر الموجود فوق المدينة ثقل الأعباء المجتمعية والطبيعة القمعية للحياة الحضرية، يرمز إلى القيود والحدود التي يفرضها العالم الخارجي، ويخنق روح الفرد.

– الناي: يمثل الناي المستقر فوق الحجر صوت الروح الإنسانية يتوق للتعبير والتحرر يرمز إلى الإمكانات الإبداعية والعمق العاطفي الذي يكمن داخل الفرد، ويسعى للتحرّر من قيود العالم المادي.

– النجوم الحزينة: تمثل النجوم الحزينة، المحيطة بالنّاي، الحزن واليأس السائدين في العالم، ترمزُ إلى الحزن الجماعي والشوق الموجودين داخل الإنسانية، وتعكس الاضطراب الدّاخلي للفرد.

يخلق تقارب الحجر والنّي والنّجوم صورة قوية من التّرابط فالحجر الذي يمثل حقائق الحياة القاسية، فوقه ناي مما يرمز إلى قمع الرّوح الإنسانية ومع ذلك يظلّ هذا الناي معلقا بين النجوم مما يشير إلى شرارة الأمل الدّائمة وإمكانية التسامي.

ففي استعارة الحلم، تتطوّر المشهد بأكمله في عالم الحلم، مما يشيرُ إلى استكشاف لاشعوري لصراعات الشاعر الدّاخلية تسمح خاصيّة الحلم ها هنا بطمس الحدود بين الملموس وغير الملموس مما يعكسُ صراع الشاعر مع تعقيدات الوجود البشري، فاستعارة الحلم هنا إذن ترسمُ صورة حيّة للحالة الإنسانية وتسلّط الضوء على التّوتر بين تطلعات الفرد والقيود التي يفرضها العالم الخارجي، تمثل الواقع

[1]– الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، ص 459.

المجسد في استعارة الحلم تذكيرا مؤثرا بالثقل الذي نحمله، والأصوات التي نسعى للتعبير عنها، والحزن الجماعي الذي يحيط بنا ومع ذلك وسط الظّلام يلمع خيط من الأمل، يرمز إليه ثبات الناي بين النجوم الحزينة مما يشير إلى إمكانية التسامي والروح الإنسانية الدائمة.

إذن استعارة الحلم استكشاف لأفكارِ وعواطفِ الشاعرِ اللاّواعية.

الخاتمة

خـــاتمـــــة

لا يسعنا إلاّ أن نعترف بجدارة البلاغة التّأويليّة الجديدة في اعتمادها على آليات واستراتيجيات جديدة وفعّالة في فهم النصوصِ، ولعلَّ أهمَّ آليةٍ فعَّالة فيها هي الاستعارة المنوالية التي تُظْهر قدرة العقل البشريِّ على التّفكيرِ بشكلٍ إبداعيٍّ؛ والتي لا نتوصل إلى فهمها بشكل معمَّق إلا عن طريق التحليل التّأويلي التّقابلي الذي يعد أداة ناجعةً في فهم الاستعارات.

فمن خلال هذه الدراسة توصّلنا إلى مايلي:

* رصدُ آليات الاشتغال التّقابلي للخطاب وفهمُ إستراتيجية التّقابل التّأويلي من المفهوم إلى النّظرية.

* وقد خوّلت لنا الإستراتيجية التّقابليّة لدى "محمد بازي" إجراء مقاربة تطبيقيّة في دراسة البُنى الاستعارية والتّشبيهيّة انطلاقا من التّقابل ثمّ التّأويل التّقابلي والذي يُعتبر من مرتكزات الدَّرس البلاغيّ الجديد؛ كونه بلاغة تُعنى بما وراء الظّاهر من اللفظ وترُوم البحث عن المُضْمر الخفيّ من المعاني.

* الأساسُ التّقابلي للاستعارة ينطلقُ من التّركيز على التّقابل المُنطلق عبورًا إلى التّقابل الهدف وهذا التقابل الجسري يعدّ بالغ الأهمية في تفعيل دينامية الاستعارات.

* يعدُّ التّقابل في البُنى التّشبيهية أداةً مهمّةً للتّعبير الأدبي والتّفاعل مع النّص الشعري، يساعد هذا النوع من البلاغة على توضيح المعنى وإثراء التجربة الجمالية وتوسيع التّأويل.

* التّأويل التّقابلي للاستعارة ينتقل من التقابلات الجزئية إلى البُنى الاستعارية المتوسطة ثم الكبرى وصولا إلى التقابلات الحاصلة في إحداث تقابل لفظي أو معنوي بين نصوص مختلفة.

* تمكَّن الشاعر من استخدام آليات واستراتيجيات بلاغيّة جديدة، بعيدا عن المعايير القديمة للصُّور البيانية.

* تطوّرت البلاغة مع بداية منتصف القرن العشرين لتُصبح عمليّة وصفيّة مع التّركيز على البنية العقلية بدلا من الصورة اللفظية.

* استثمرت البلاغة الجديدة طاقات المناهج النقديّة المختلفة مثل: السيميائية والتداولية والتأويلية والتفكيكية والعرفانية.

* من بين الآليات البلاغية التي تكشفُ الدّلالات في ديوان "**الأخضر فلوس**" الاستراتيجيّة الاستعاريّة التقابليّة والاستعارة المنوالية.

* تُساهم الاستعارة في تأسيس وصناعة الخطاب، فهي آلية فعالة من آليات البلاغة الجديدة تخلق إمكانيات مغايرة ومتفرّدة للمعنى والتّأويل.

* لا تقتصرُ الاستعارة على الجانب الجمالي بل هي طريقة في التّفكير.

* تجسِّد الاستعارة المنوالية قدرة العقل البشري على استخدام رموز تمثيليّة جديدة.

* تُساهم الاستعارة المنوالية بأنماطها المختلفة (الموت، البنى العنوانية، الحلم والواقع ...) في إظهار الإبداع المعرفي الذي تتساند فيه مختلف المجالات لخلق دلالات عميقة في الخطاب.

* تقومُ الاستعارة المنوالية على أساس تقابليّ، حيث يتمُّ الانتقال من تقابل منطلق إلى تقابل هدف.

* تُمكِّنُنَا المقاربة التقابليّة من الكشف عن البعد الصناعي للاستعارة.

* التّحليل التقابليّ يُمكِّننا من استكشاف الأصل أو المجال الاستعاري المصدر للأداة المستعارة ثم المجال الهدف وكيفية نقل المعنى بينهما.

فهرست المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

1- باللغة العربية:

1-1 الكتب:

1- د. أسماء حمداوي، السميائيات النفسية نحو مقاربة جديدة لقراءة الخطاب، دراسة تطبيقية في روايات "عزالدين جلاوجي" دار بصمة علمية طبعة 1، ص 208-209.

2- الأخضر فلوس، الأعمال الغير الكاملة، إنتاج روابي للثقافة والإعلام 2015، الجزائر، ص423.

[3]- الحميداني حميد ، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص35.

4- بهجة أمودن، النسق التصوري للاستعارة في الخطاب السياسي: خطابات الرئيس عبد العزيز بوتفليقة أنموذجا، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016، ص81.

[5]- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1433هـ - 2012 ، ص23.

[6]- محمد بازي ، نظرية التأويل التقابلي، مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 155.

[7]- محمد بازي ، التأويلية العربية نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة01: 2015، ص343.

[8]- محمد بازي ، البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 : 2015م، ص38.

[9]– محمد بازي ، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2017 ،ص27.

10– محمد بازي ، النموذج التأويلي التقابلي، معالم التأصيل و مستويات التنزيل، مؤسسة مقاربات للنشر2018، ص37.

11– محمد بازي ، البلاغة الكبرى: نحو نظرية وجودية لصناعة الخطاب وتأويله – القارئ البليغ (المسار المسلوك والأفق المنتظر)، دار كنوز المعرفة العلمية، ط1 ، 14 – 06– 2022، ص26– 27 .

12– مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط 3، الدار البيضاء/ المغرب 1992، ص 82.

13– عبد العزيز الحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، كنوز المعرفة، ط 1، عمّان/ الأردن 2015، ص28.

1–2 المجلات والدوريات:

14– محمد بازي ، نظرية التأويل التقابلي مدخلا لمعرفة الوجود، قصة موسى مع الخضر منطلقا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 2020،8، ص 86.

1–3 المخطوطات:

15– عادل صياد ، البلاغة والنقد الأدبي، استراتيجيات الخطاب الاستعاري عند محمد بازي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص نقد ومناهج، 2021–2022 ، ص 138.

2– المترجمة إلى العربية:

16– جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط 2، المغرب 2009، ص 6.

فهرست موضوعات البحث

فهرست موضوعات البحث

مقدمة ..... (أ – هـ)

1– مدخل..... (8 – 13)

2– الفصل الأوّل: الاشتغال التّقابلي والاستعارة المنواليّة في ديوان "مرثيّة الرّجل الذي رأى" لـ "الأخضر فلوس" ..... (16 – 46)

1.2– توطئة: مفهوم الاشتغال التّقابلي وآليّاته..... 16

2.2– التّقابل في البُنى التّشبيهيّة..... 22

3.2– التّقابل الاستعاري 32

3– الفصل الثّاني: الاستعارة المنواليّة في ديوان "مرثيّة الرجل الذي رأى" لـ "الأخضر فلوس" ..... (49 – 79)

1.3– توطئة: الاستعارة المنواليّة..... 49

2.3– استعارة العنوان (البُنى العنوانيّة)..... 54

3.3– استعارة الموت، الحلم والواقع 67

خاتمة..... 81

فهرست المصادر والمراجع..... 84

فهرست موضوعات البحث..... 87