الجمهورية الجزائريّة الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵍⵍⵖⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵡⵉⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربيّة وآدابها

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT : LANGUE ET LITTÉRATURE ARABES

الرقم: ...../...../ 2024

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة التخرج لاستكمال نيل شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان: اللّغة والأدب العربي

الفرع: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

الاستعاري والخرافي في الخطاب الرّوائيّ
رواية "الحيوانات" لصادق النيهوم أنموذجًا

إعداد الطالبتين:

– سامية صياد

– سيهام سي علي

إشراف الأستاذ:

– د. عمر بن دحمان

أعضاء لجنة المناقشة:

– أ. نعيمة العقريب، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسة

– د. عمر بن دحمان، أستاذ محاضر "أ"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفًا ومقرّرًا

– د. صالح معتوق، أستاذ محاضر "ب"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....عضوًا

السنة الجامعية: 2023م–2024م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

إنّ فرحة النهايات تنسينا تعب البدايات.

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللنا بإنجاز هذا البحث، نحمد الله عزّ وجلّ على النّعمة التي منحنا بها فهو العلي القدير، والصّلاة والسّلام على النّبي المصطفى وعلى آله وسلّم تسليمًا كثيرًا، نشكر جميع من ساندنا في فترة إنجاز هذا العمل خاصّة الوالدين الكريمين حفظهما الله، كما لا يسعنا إلاّ أن نخص بأسمى عبارات الشّكر والتّقدير الأستاذ الفاضل **"عمر بن دحمان"** لما قدّمه لنا من عون ونصح ومعرفة طيلة مدّة إنجازنا لهذا البحث، فلولا الله ثمّ عونه لما وصلنا إلى ما وصلنا إليه فله منّا كل الشّكر والتّقدير.

سامية وسيهام

إهـــــداء

أهدي تخرجي هذا إلى من علّمني العطاء وإلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار وأرجو من الله أن يمدّ في عمره ليرى مزيدًا من النجاحات تحققت بفضل تعبه علي أبي الحبيب.

إلى من وضعتني على طريق الحياة والّتي جعل سبحانه وتعالى الجنة تحت أقدامها والّتي ضحت من أجلي ولم تدخر جهدًا في سبيل إسعادي على الدوام أمي الغالية.

إلى من كانت لي أمًا وأختًا وصديقة وملاكي في الحياة وسر الوجود والّتي كان دعاؤها سر نجاحي أغلى ما على قلبي من بعد أمي خالّتي حفظك الله لي.

شكرًا لكلّ من كان سندًا لي ومعهم عرفت معنى الحياة "إخوتي وأختي".

وإلى من كانوا رفقاء لي عشنا الفرح والحزن صديقاتي كل بإسمها وشكرًا لمن مدّ لي يد العون ولم يبخل علي بسنده وحبّه أرجو من الله التوفيق لي وللجميع.

سامية

إهـــــداء

الحمد لله الّذي وهبنا التوفيق والسداد ومنحنا الثبات وأعاننا على إتمام هذا العمل ووفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنّجاح الّتي أهديها إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله.

وإلى أخي العزيز الّذي كان سندًا لي في حياتي ولكلّ العائلة الكريمة.

وإلى صديقاتي الغاليات وإلى رفيقتي التي قاسمتني هذا العمل بحلوه ومره.

وإلى الأستاذ المشرف الذي كان له الأثر الكبير في هذا الإنجاز رعاهم الله ووفقهم جميعًا

وإلى كلّ من أحبّهم قلبي ونسيهم قلمي.

سيهام

مقدمة

مقدمة:

تعدّ الرّواية إحدى الأشكال الأدبية الّتي يلجأ إليها الأدباء والكتاب لنقل أفكارهم والتّعبير عن واقعهم المعاش، إذ طوروا من استخدامهم للّغة بشكل إبداعي لتشكيل عوالم خيالية، واستكشاف جوانب مختلفة من الواقع، وهو ما يتمحور حوله موضوع الاستعاري والخرافي في الخطاب الرّوائي "رواية الحيوانات لصادق النيهوم". إذ لم تعدّ الرّواية مجرّد ترفيه بل أصبحت أداة أساسية لفهم الواقع الّذي تعيشه المجتمعات والمرآة العاكسة للواقع الإنساني وهي النّافذة المنفتحة على عوالم مختلفة وتجارب حياة غير مألوفة.

أخذ الكتّاب مجرى جديدًا في كتاباتهم للرّواية من خلال اعتمادهم الكثير من الأساليب والطرق التّعبيرية المتنوّعة، ومن هذه الأدوات الاستعارة والخرافة الّتي أصبحت أدوات بارزة في بناء الخطاب الرّوائي، إذ تؤدي الاستعارة دورًا هامًا في إثراء النّصوص الأدبيّة، حيث تحمل معان متعددة وتفتح آفاقًا جديدة للتّفسير والفهم، وهو ما جعل الاستعارة تحظى بمكانة راقية بعدما كانت الاستعارة عند القدماء ظاهرة لغوية يتمّ فيها وضع كلمة مكان كلمة أخرى لإحداث التشابه بين الطرفين. ولكنّ لم تبق دراسة هذا الموضوع منحصرة عند دراسة أرسطو فقط، وإنّما ظهرت دراسات وسعت من هذا المفهوم، فكانت النظرية الأرسطية نقطة اِنطلاق لظهور نظريات حديثة ومذاهب أدبيّة استطاعت أن تولد رؤى جديدة تمكنت من تغيير مسار الاستعارة من اللّغة إلى وصولها إلى الذهن وهي الرؤية الّتي نظرت إليها النظرية التفاعلية الّتي سعت إلى البحث عن الآليات الّتي يعتمدها الذهن البشري لتحقيق رؤية العلم المعرفي الّذي أقرّ بأنّ الاستعارة ظاهرة ذهنية وآلية تصوّرية تعتمد على ما يتصوّره الذّهن البشري.

لتوظيف الاستعارة في الرّواية أغراض عدّة منها توسيع الأفكار والمعاني في مختلف مجالات الحياة، وتمكنت الاستعارة من تحقيق تأثيرها على القراء، إذ تعمل على تعزيز من عمق النصّ، وتساعد على طرح الأفكار والمشاعر بطريقة غير مباشرة وغامضة تفتح أبوابًا عدّة للقراء لإعادة التّفكير في معاني عميقة.

كما اتّجه الكتّاب إلى توظيف الاستعارة في الرّواية لتمنح هذه الأخيرة عمقًا وتكون أكثر ثراء وتعبيرية، والعمل على تعزيز الصور الذّهنية وهو ما يخلق صورًا ذهنية لدى القارئ، وما يساعد على تصوّر المشاهد والشّخصيات بطريقة أكثر واقعية.

وتتمثّل الأداة الثّانية الّتي يستخدمها الكتّاب في رواياتهم في الخرافة الّتي تجسّد الرّموز والمعتقدات الثّقافية، وتسهّم في تعزيز القيم والتقاليد داخل المجتمع ووجود هذه الأداة داخل الرّواية تعمل على إضافة عنصر الغموض والسحرية والعمل على استكشاف المعتقدات والثّقافات، إذ تشمل الخرافة مختلف الرّموز والمعاني العديدة، ويلجأ الكاتب إلى استخدام هذه الرّموز لإيصال فكرة معيّنة، كما تؤثّر الخرافات على الشّخصيات وصراعاتها، فتوظيف الخرافة داخل الرّواية يولد نوعًا من الإثارة والحماس في نفسية القارئ، ممّا يدفعه إلى محاولة اكتشاف ذلك العالم الخيالي المليء بالتّشويق.

منح الكتاب للاستعارة والخرافة أهميّة كبيرة في إنتاجاتهم الرّوائية، وهو ما جعل هذه الأخيرة ترتفع مكانتها، وكما أنّها فتحت أبوابًا للقراء للاستكشاف والحماس لمعرفة هذا الإبداع الجديد الّذي تداخلت فيه مختلف الأجناس، ومختلف الأعمال داخل عمل واحد وما زاد جماليته هو إضافة صور بلاغية وحسن استخدامهم للرّموز من أجل بناء العالم الرّوائي.

وقد كان إختيار هذا الموضوع من طرف المشرف الّذي اقترحه علينا لكونه من المواضيع قليلة الدّراسة، والّذي أسعدنا بالتّعامل مع هذا النوع من البحوث العلميّة الّذي طوّر من معارفنا وساعدنا على التعمّق في مواضيع البلاغة، والّذي ثقفنا وتعلمنا خلال فترة دراسته رؤية جديدة لموضوع الاستعارة عند البلاغيين القدماء وعند المحدثين.

وما زاد من رغبتنا في دراسة هذا الموضوع هو أنّه يخصّ ما نتداوله في حياتنا اليوميّة من الاستعارات الّتي أصبحنا نحيا بها في واقعنا المعاش، بمعنى أنّه موضوع نتعايش معه في الحقيقة، وأيضا سعينا لتحقيق وتكوين هذا البحث في هذا الشكل نظرًا لأهميته داخل الأعمال الرّوائية منها رواية الحيوانات للصادق النيهوم التي تعكس واقع الإنسان وما تعيشه مختلف المجتمعات.

تميّز الرّوائي الليبي "الصادق النيهوم" عن غيره من خلال منح الرّواية وجهًا آخر جديدًا من خلال توظيفه الاستعارة والخرافة ليوصّل رسالته بطريقة رمزية متميّزة، وقد وقع اختيارنا على إحدى

رواياته لتكون نموذجًا للدّراسة وهي: رواية " الحيوانات"، إذ تعدّ الاستعارة والخرافة من أبرز الأدوات الأدبية الّتي تستخدم لإيصال أفكار رمزية وعميقة في الخطاب الرّوائي. يستفيد الرّوائيون من هذه الأدوات لبناء عوالم رمزية تتجاوز المعنى السطحي للنصّ وتفتح آفاقًا لتحليل القضايا الاجتماعية والسياسية والوجودية. وفي هذا السياق تتناول رواية "الحيوانات" للصادق النيهوم توظيفًا فنّيًا للاستعارة والخرافة، حيث يصوّر عالم الحيوانات كمرآة تعكس تعقيدات المجتمع الإنساني وصراعاته.

فخلال دراستنا لموضوع الاستعاري والخرافي في الخطاب الرّوائي في رواية الحيوانات للصادق النيهوم الّذي سرنا في تحليله وفق المنهج البلاغي المعرفي الّذي يعدّ من ضمن الدّراسات البلاغية المعاصرة القائم على الوصف والتّحليل، سنحاول خلال هذا البحث الإجابة عن الإشكالية التّالية: كيف يوظف الصادق النيهوم الاستعارة والخرافة في روايته "الحيوانات" لبناء خطاب روائي يعكس القضايا الاجتماعية والسياسية في المجتمع؟ وهل يمكن اعتبار هذه الأدوات وسيلة ناجعة لتفكيك الواقع الاجتماعي المعقد؟ وما هو الدور الذي تلعبه هذه الإستعارات والخرافات في تعزيز أو نقد المواقف السياسية والفكرية المطروحة في النص؟ تسعى هذه الدراسة إلى تحليل كيفية اندماج الاستعاري والخرافي في بناء الشّخصيات والمواقف الرّوائية، وكيف يمكن لتوظيف هذه الأدوات أن يعمق من أبعاد الرّواية، ممّا يجعلها أكثر من مجرد حكاية خيالية، بل خطابًا سياسيًا وفلسفيًا يتناول قضايا السلطة والحرية والعدالة في المجتمع المعاصر.

كما نقترح فرضيات حول هذا الموضوع لنجيب عن صحتها في آخر البحث منها:

- تأثير الاستعارة والخرافة في الرّواية على تفاعل القارئ وفهمه للمعاني العميقة المخفية وراء السّرد الظاهري.
- تقديم رؤى نقدية جديدة حول دور الاستعارة والخرافة في الأدب الرّوائي.
- تأثير الاستعارة والخرافة على تجسيد الشّخصيات والرؤى الثّقافية.

من أهم المراجع الّتي اعتمدناها خلال إنجازنا للبحث نذكر:

- الاستعارات الّتي نحيا بها جورج لايكوف ومارك جونسون.
- فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية لجيرارد ستين.

- العقل السّردي لمحمد الصالح البوعمراني.
- الاستعارات والشّعر العربيّ الحديث، لسعيد الحنصالي.

وقد قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة ومدخل وفصلين وكل فصل يشمل مبحثين وأنهينا بحثنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

تناولنا في المدخل مقاربات مصطلحات منها: العجيب والغريب والأسطورة والخرافة والمدهش والفانتازيا والخارق. أمّا الفصل الأوّل المعنون بنظرية الاستعارة التصورية في الخطاب الرّوائي فقسمناه إلى مبحثين:

المبحث الأوّل: ما هي نظرية الاستعارة التصوّرية أين تطرقنا إلى تعريف الاستعارة عند العرب وعند الغرب، والمبحث الثّاني: تناولنا فيه علاقة الاستعارة التصوّرية بالأدب والّذي تطرّقنا فيه إلى دراسة الاستعارة التصوّرية في الشّعر والسّرد وآليات استخدام الاستعارة التصوّرية والاستعارة التصوّرية في الرّواية.

واِشتمل الفصل الثّاني الاستعاري والخرافي في رواية الحيوانات للصادق النيهوم والّذي قسمناه إلى مبحثين:

المبحث الأول: تناولنا فيه تعريف المدوّنة وصاحبها ودراسة الغلاف الخارجي للرّواية.

والمبحث الثّاني أين قمنا فيه بتحليل الرّواية ودراسة العناصر التّالية:

- استعارة النّظام الخطاطي للخرافة.
- الخرافة واستعارة العنوان.
- بنية افتتاح الرّواية.
- بنية اختتام الرّواية.
- استعارة الشّخصيات الحيوانية الخرافية في الرّواية.
- العجيب الخرافي والعجيب الرّوائي.
- الخرافي والرّاوي.

وبحثنا كغيره من البحوث الّتي لا تخلو من الصّعوبات الّتي واجهناها منها قلّة المراجع وصعوبة الحصول عليها وصعوبة هذا الموضوع الّذي لم يسبق لنا إنجاز بحوث حوله.

ولكنّ نحمد الله عزّ وجلّ الّذي وفقنا ويسّر أمورنا لنتمم هذا البحث، كما نتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذ المشرف "عمر بن دحمان" الّذي رافقنا طيلة المرحلة مع هذا البحث والّذي لم يبخل علينا بمعارفه وكان سندًا لنا.

كما نشكر لجنة المناقشة على توجيهاتهم وملاحظاتهم الّتي سنأخذها بعين الاعتبار ونقوم بتصحيحها وشكرًا على كلّ المجهودات الّتي سيكون لها الأثر الكبير في هذا الانجاز، وستكون خبرتكم ورؤاكم السديدة عونًا كبيرًا في تحقيق أهداف هذا العمل.

مدخل

مدخل إلى دراسة المصطلحات ذات الصلة

1- العجائبية

أ- لغة

ب- اصطلاحًا

2- الغرائبية

أ- لغة

ب- اصطلاحًا

3- مقارنة بين مصطلحي الغريب والعجيب

أ- الفانتازيا

ب- الخارق

ج- المدهش

د- الأسطورة

هـ- الخرافة

تمهيد:

تؤدي المصطلحات في الأدب والفنون دورًا حاسمًا في تشكيل الفهم الثّقافي وتفسير الظواهر السّردية المختلفة. بين هذه المصطلحات تبرز مفاهيم الخرافة، العجائبية، الغرائبية، والأسطورة كمحاور مركزية في دراسة الأدب والسرود الشّعبية. ورغم التقارب الظاهري بين هذه المصطلحات إلاّ أنّ كلّ منها يحمل دلالات ومعاني مميّزة تعكس أبعادًا ثقافية وتاريخية متباينة. يهدف هذا المدخل إلى إجراء مقارنة دقيقة بين هذه المصطلحات لاستكشاف التّشابهات والاختلافات بينها، وفهم كيفية تأثيرها على البناء السّردي والخيال الشّعبي، من خلال هذه المقارنة نسعى لتوضيح الحدود الفاصلة بين هذه المفاهيم في سياقاتها المختلفة.

1- العجائبيــة:

أ- لغة: تعدّدت مفاهيم هذا المصطلح من النّاحية اللّغوية. فنجد ما ورد في لسان العرب لِابن منظور ما يلي: «"العجب" إنكار ما يردّ عليه لقلّة اعتباره وجمع العجب: أعجاب وقد عجب منه، يعجب عجبا، وتعجّب واستعجب والاستعجاب هو شدة التعجب»[1]. أي أنّ التعجّب يأتي نتيجة الدّهشة.

ووردت أيضًا في معجم المحيط لفظة العجيب" كالآتي: «العجيب: العَجَبُ كالعَجيب: والعُجَابُ: ما جاوز حد العجب، والعَجْبَاءُ: الّتي يتعجب من حسنها ومن قبحها، ضد، والنّاقة دقّ مأخرها وأشرف جاعرتاها والغليظة، وبعير أَعْجَبُ»[2] وعليه فإنّ العجيب هو ما يثير الدّهشة أو الإعجاب.

لقد تعدّدت معاني لفظة العجيب في القرآن الكريم في قوله تعالى: **«أَمْ حَسِبْتَ أَنّ أَصْحَابَ الكَهْفِ والرَقِيمِ كَانُوا مِنْ آياتِنَا عَجَبًا» (الكهف: 09)**، فالعجيب من خلال قوله تعالى وكما يذهب إليه اِبن كثير «أي: ليس أمرهم عجيبًا في قدرتنا وسلطاننا، فإنّ خلق السّماوات والأرض، واختلاف

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج1، دار الصادر، بيروت، 1414هـ، (مادة عَجَبَ)، ص 580.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، د.ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 148.

اللّيل والنّهار وتسخير الشّمس والقمر والكواكب، وغير ذلك من الآيات العظيمة، الدّالة على قدرة الله تعالى، وأنّه على ما يشاء قادر ولا يعجز شيء أعجب من أخبار أصحاب الكهف والرّقيم»[1].

وفي قوله تعالى أيضًا: **«قَالَتْ يَا وَيْلَتِي ءَأَلِدُ وأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنّ هَذَا لَشَيءٌ عَجِيبٌ» (هود: 72)**. ويذهب اِبن كثير في تفسير هذه الآية «حكى قولها في هذه الآية كما حكي فعلها في الآية فإنّها «قالت يا ويلتي أألد وأنا عجوز»، وفي الذاريات: **«فأقبلت اِمرأته في ضرّة فصكت وجهها وقالت عجوز عقيم» آية 69**. كما جرت به عادة النّساء في أقوالهن عند التعجب «قالوا أتعجبين من أمر الله» أي قالت الملائكة لها لا تعجبي من أمر الله، فإنّه إذ أراد شيئًا أن يقوله «كن» فيكون، فلا تعجبي من هذا وإن كان شيخًا كبيرًا، فإنّ الله على ما يشاء قدير»[2].

وقوله تعالى: **«بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ» (الصافات: 12)**، أي «بل عجبت، يا محمد من تكذيب هؤلاء المنكرين للبعث، وأنت موقن مصدق بما أخبر الله به من الأمر العجيب، وهو إعادة الأجسام بعد فنائها، وهم بخلاف أمرك من شدّة تكذيبهم يسخرون ممّا تقول لهم من ذلك»[3].

أما قوله عزّ وجلّ **««وَإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَءِذَا كُنَّا تُرَابًا أَءِنَّا لَفى خَلْقٍ جَدِيدٍ أَوْلَئِكَ الّذينَ كَفَرُوا بِرَبّهِمْ وَأَوْلَئِكَ الأَغْلاَلُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَأَوْلَئِكَ أَصْحَابُ النَّار هُمْ فِيهَا خَالِدُونْ» (الرعد: 05)** يقول تعالى لرسوله محمد صلوات الله وسلامه عليه في هذه الآية **«وَإِنْ تَعْجَبْ»** من تكذيب هؤلاء المشركين بأمر المعاد مع ما يشاهدونه من آيات الله سبحانه ودلالاته في خلقه على أنّه القادر على ما يشاء، ومع ما يعترفون به من أنه اِبتدأ خلق الأشياء، فكونها بعد أن لم تكن شيئًا مذكورا ثمّ هم بعد هذا يكذبون خبره في أنّه سيعيد العالمين خلقًا جديدًا وقد اعترفوا، وشاهدوا ما هو أعجب ممّا كذبوا به»[4].

---

[1]– ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، ط1، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 1765.

[2]– المرجع نفسه، ج3، ص 1468.

[3]– المرجع نفسه، ج4، ص 2513.

[4]– المرجع نفسه، ج3، ص 1536.

ب- إصطلاحًا:

أثار مصطلح العجائبية اهتمام النّقاد لكونه من المصطلحات النّقدية الحديثة، حيث يلعب الخيال دوره فنجد أنّه خارج عن المألوف، فقد تمرّ على الفرد في حياته اليوميّة أحداث تولد فيه نوع من التعجّب مثل الأحلام، ومن المصطلحات القريبة من مصطلح العجائبي: الخرافات والأساطير لكون أحداث كلّ منهما عجيبة وخيالية.

لقد تعدّدت مفاهيم مصطلح العجائبية، حيث يعرفها نوار بهاء «العجائبية في معانها العام والبسيط تعني اختراق كلّ ما هو واقعي ومعقول ومعانقة كلّ ما يتجاوز هذا الواقع ... والانفتاح على كلّ ما هو منفلت من قيود المنطق»[1] العجائبية في هذا القول تمثّل كلّ ما هو غير حقيقي وخرافي وتتقبّل كلّ ما هو غير منطقي، ممّا تؤدي إلى اكتشاف مفاهيم جديدة وتناول مختلف التّجارب وتكون خارجة عن المألوف.

وتعرفها سناء شعلان في قولها: «يتحقّق العجائبي في النصّ بترك أثرًا خاصًا في القارئ خوفًا أو هولا أو مجرّد حب استطلاع، الشيء الّذي لا تقدر الأجناس الأخرى على توليده»[2]. بمعنى أنّ العجيب يثير حالة شعورية غير منسية ولا يمكن لأي جنس آخر أن يؤثّر على القارئ مثله.

ونجد أيضًا أنّ العجائبي «هو التردد الّذي حسه كائن لا يعرف غير القوانين الطّبيعية فيما هو يواجه حدثًا فوق الطّبيعي حسب الظاهر. فالمفهوم يتحدّد إذن بالنّسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل»[3]. فالفرد تعوّد على القوانين الطّبيعية وعندما يصطدم بأحداث تفوق الطّبيعية تثير فيه حالة من التعجّب والاستغراب.

---

[1]- نوار بهاء العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، "مقاربات موضوعية"، أطروحة الدكتوراه، جامعة حاج لخضر، باتنة، 2013، ص 10.

[2]- سناء شعلان، السرّد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة، دط، وزارة الثّقافة، الأردن، عمان، 2004، ص 24.

[3]- تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دط، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993، ص 18.

وحسب تودروف فإنّ العجائبية قائمة على "ثلاثة شروط"[1] وهي:

1- «لابدّ أن يحمل النصّ القارئ على اعتبار عالم الشّخصيات كما لو أنّهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعيّ وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية».

2- «قد يكون هذا التردد محسوسًا بالمثل، من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوضًا إليها، ويمكن بذلك، أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، ممّا يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة».

3- «ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصّة في القراءة، من بين عدّة أشكال ومستويات، تعبّر - أي طريقة- عن موقف نوعي يقضي التّأويلين الأليغوري (المجازي) والشّعري (الحرفيّ أي غير تمثلي أو المرجعي)».

فحسب هذه الشّروط يجعل النصّ القارئ يندمج في ذلك العالم بصورة جميلة باعتبار عالم الشّخصيات من عالم الواقع، والمقصود منه أن يولّد نوعًا من التردد للشّخصية، وهو نفس ذلك الشّعور الّذي نجده عند القارئ الّذي يجعله في حالة قراءة ساذجة، وعليه يسهل على القارئ اختيار نوع القراءة الّتي تناسبه.

فالشّرط الأوّل والثّالث ضروريان مرتبطان بالقارئ، أمّا الشّرط الثّاني مرتبط بالشّخصية وغير ضروري.

2- الغرائبية:

أ-لغة: جاء في المعنى اللّغوي للفظة الغريب عند الفراهيدي: «الغامض من الكلام، وغربت الكلمة غرابة، وصاحبه مغرب، والغارب أعلى الموج، وأعلى الظّهر»[2]، وفي كتاب سناء شعلان ورد عن الغريب بأنّه «ما اِنفصل بعيدًا عن المرء فهو غريب، وكلّ شيء لا يشبه جنسه فهو غريب، ومن هنا قال الرّسول صلى الله عليه وسلم عن الإسلام: إنّه ظهر غريبًا»[3].

[1]- تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 18- 19.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ط1، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 272.

[3]- سناء شعلان كامل، السّرد الغرائبي والعجائبي في الرّواية والقصّة القصيرة، ص 15.

وتقول أيضًا «الغريب كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخلّف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قويّة أو تأثير أمور فلكية أو جرام كل ذلك بقدرة الله»[1] وأمّا في معجم ابن منظور «الغربة والغرب: النوى والبعد»[2] فالغريب كلّ ما هو متجاوز للمألوف ويثير الدّهشة والإعجاب.

ب- إصطلاحًا:

لقد تعدّدت نظرة الأدباء حول مصطلح الغرائبية ممّا أدى إلى تعدّد مفاهيمها يقول عبد الفتاح كيليطو «إنّ القول الّذي سيسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الّذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول، الغرابة تتمّ، كما يقول إبن رشد معلقًا على فنّ الشّعر «بإخراج القول غير مخرج العادة»»[3] فالغرابة لا يمكن أن تبرز إلاّ من خلال إخضاعها لمقارنة مع كلّ قول أو كلام تقوم العادة بإنتاجه. والغرابة كان من المفروض أن تكون سرّية غير ظاهرة ولكنّ رغم ذلك فإنّها تنكشف بطريقة أو بأخرى، وهذا ما أكّده الفيلسوف الألماني شيلنغ (Schelling) الّذي إستمد فرويد (Freud) منه أفكاره الأساسية هنا، فالغرابة هي «اسم لكلّ شيء كان ينبغي أن يظلّ خفيًا وسريًا، لكنّه مع ذلك يتكشف ويتجلى ويظهر»[4].

ووصف الفيلسوف الألماني "مارتن هيدغر" الغرابة بأنّها ذلك «الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي النّاتج من فقدان الإيمان بالصّورة المقدّسة، فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريبًا في الفراغ والعدم»[5] فالإنسان قليل الإيمان تتشكّل في نفسيته حالة من الغرابة والفراغ ممّا يجعله يعجز عن فهم هذا الشّعور ويمكن ربط هذا بالجانب الدّيني، فدائمًا ما نجد قلّة الإيمان والوازع الدّيني يخلق ضعفًا في نفسيّة الإنسان.

---

[1]- سناء شعلان كامل، السّرد الغرائبي والعجائبي في الرّواية والقصّة القصيرة، ص 15- 16.

[2]- إبن منظور، لسان العرب، ص 638.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربيّ، ط3، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2006، ص 66- 67.

[4]- شاكر عبد الحميد، الغرابة والمفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت، صفر 1433هـ- يناير 2012، ص 17.

[5]- المرجع نفسه، ص 17.

ويعرفه حسين علام في كتابه العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد «بأنّه نوع من الأدب وأنّه يقدّم لنا عالمًا يمكن التأكّد من مدى تماسك القوانين الّتي تحكمه والقرار موكّل للقارئ مرّة أخرى، بحيث إذا ما قرّر أنّ قوانين الواقع تظلّ على حالها وأنّه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإنّنا نبقى في الغريب الّذي يبهر أوّل الأمر لكنّ بمجرّد إدراك أسبابه يصبح مألوف تزول غرابته مع التعوّد»[1] نستخلص من هذا القول أنّ الشّيء الغريب في المرّة الأولى يخلق نوعًا من الانبهار والدّهشة في نفسية القارئ وينتج ذلك من عدم معرفته لأسباب تلك الظواهر، وبعد دراسته لها سيختفي ذلك الغموض ويصبح مألوفًا.

3- مقارنة بين مصطلحي الغريب والعجيب:

من الصّعب التمييز بين مصطلحي الغريب والعجيب لكونهما مصطلحين متقاربين ومتشابكين، وقد تنوّعت المصطلحات النّقدية والأدبيّة المقاربة لهذين المفهومين نذكر منها:

أ- الفانتازيا:

من المصطلحات القديمة الّتي استعملها "أرسطو" «وعنه اِنتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدّلالة على الصور الحسّية في الذّهن وحلّ محله الآن (المخيلة) بمدلولها الأوسع»[2] المقصود من هذا القول أنّ الفانتازيا تشكّلت منذ القديم ثمّ اِرتقت هذه التّسمية إلى أن توسّع مفهومها إلى ما يدعى بالمخيّلة.

ويقول الكندي في رسائله الفلسفية «إنّ التوّهم هو الفانتازيا وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينها، ويقال الفانتازيا هو التّخييل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينها»[3] إنّ مصطلح الفانتازيا ليس له مفهوم محدّد، حيث نجد هناك من ربطه بالتوهّم وهناك من ربطه بالتّخييل. أمّا جميل صليبا فيرى «ونحن اليوم نطلق فنتازيا على كل تخييل وهمي

---

[1]- حسين علام، العجائبيّ في الأدب، من منظور شعريّة السّرد، ط1، دار العربيّة للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2009، ص 33.

[2]- مجدي وهبه، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 278.

[3]- نصر عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1984، ص 61.

متحرّر من قيود العقل أو على كلّ فاعلية ذهنيّة خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كلّ رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول»[1].

ويعرف سعيد علوش مصطلح الفانتازيا بأنّها «عملية تشكيل تخيّلات لا تملك وجودًا فعليًا، ويستحيل تحقيقها»[2] ويقصد من هذا القول أنّ هذه التخيّلات وهميّة ليست حقيقيّة ومن المستحيل أن تتحقق فتبقى مجرّد خيال وهميّ فقط.

ويقول أيضا «الفانتازيا عمل أدبي يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده مبالغًا في افتتان خيال القرّاء»[3]. أي أنّ الكتّاب يبدعون في خلق عوالم خيالية وغير واقعية وذلك لإثارة إبداع القارئ وحماسه لإستكشاف هذا العالم.

أمّا مصطفى عطية فأشار للفانتازيا كمصطلح نقدي «وهو يتصل بأجواء سرديات ما وراء الطّبيعة من أساطير وحكايات خرافية عن الجنّ والشياطين والسّحر، أي أنّه يتناول الرؤى والوقائع الّتي لا تخضع لمنطق علمي، ولا عقلاني على نحو ما نجد في الأساطير اليونانيّة واللاّتينية القديمة»[4] فالفانتازيا مرتبطة بالسّحر وكلّ ما لا يتقبّله العقل كما هو الحال في الأساطير والخرافات والحكايات حول قصص الجنّ والشّياطين الخارقة للطّبيعة.

أما زفان نعمان حجي فيقول: «يعتبر مصطلح الفانتازيا من المصطلحات واسعة المدلول، إذ يشترك مع مصطلحات الخيال والتّخييل والوهم وغيرها من المصطلحات الّتي تدل على ما هو غير مألوف وغير واقعي»[5] فالفانتازيا مصطلح تحتوي على مجموعة من المصطلحات منها الخيال والتخييل والوهم للتّعبير على كلّ ما هو غير مألوف وغير واقعي لذلك نجد أنّه واسع المدلول.

إنّ أغلب النّقاد والأدباء الّذين اِهتموا بهذا الأدب جعلوا من مصطلح العجائبي مقابلاً لمصطلح الفانتازيا، حيث تمكّن هذا الأخير من تشكيل علاقة مع مصطلح العجائبي، فنجد كمال

---

[1]– صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ط1، ج2، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1983، ص 169.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 170.

[3]– المرجع نفسه، ص 170.

[4]– مصطفى عطية جمعة، الظلال والأصداء، مقاربات نقدية في الشّعر والقص، دط، شمس للنّشر، 2014، ص 74.

[5]– زفان نعمان حجي، الفانتازيا في قصّة حوار مع أربعة تماثيل ملائكية، المؤتمر الدّولي السّادس للّغة العربيّة، ص 120.

أبو ديب راقت له تسميتان، فيقول في مطلع كتابه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي «ينتمي هذا النصّ إلى نمط من الكتابة الإبداعيّة يروق لي أن أسميه "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي" هنا يجمع الخيال الخلاق مخترقًا حدود المعقول، والمنطقي والتّاريخي، والواقعي ومخضعًا لكل ما في الوجود من الطّبيعي إلى الماورائي»[1] المقصود من هذا القول أنّ هذا النّوع من الإبداع يغلب عليه الخيال الّذي يتجاوز كلّ حدود المعقول والّذي يمتلك حرية كاملة في التّأويل واختراق كلّ الحدود.

ب- الخارق:

يمثل الخارق مصطلحًا مماثلاً للعجائبي والغرائبي، ويظهر ذلك من خلال اتّساع الخيال الّذي يؤدي إلى خلق أحداث غير واقعية تتجاوز العقل والمنطق، والّتي تثير فينا الدهشة والحيرة، وهذا ما نجده في كتاب أبو ديب «فن العجائبي والخوارقي فنّ اللاّمحدود واللاّمألوف، فنّ الخيال، المتجاوز الطّليق وابتكار المتخيّل الّذي لا تحده حدود»[2] يقصد من هذا القول أنّ فن العجائبي أو الخوارقي يدخلان في دوامة اللاّنهاية ويتشكّل المتخيّل الّذي لا يعرف أيّة حدود، فهو يتجاوز كلّ ما هو محدود وخارق وغير مألوف.

ونجد أيضًا في كتاب معجم مصطلحات نقد الرّواية «بينما الحكايات الخارقة تستدرج القارئ إلى عالم يشبه عالم الواقع في كلّ شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الاسترخاء، وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزّق عالمه المطمئن: عودة الأموات للإنتقام، مصاصو الدّماء، متعطّشون إلى الدّماء الطّازجة، تماثيل تدب فيها الحياة فجأة، فتختلط بالنّاس، بشر يتحوّلون إلى وحوش، كائنات بشرية أو مواد كيميائية مصنوعة في مختبرات العلماء تخرج عن السّيطرة، ...إلخ. ومع أنّ الأشباح والأشياء تعمر هذه القصص هي من نسج الخيال فإنّ القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعيّ»[3].

---

[1]- كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربي، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2007، ص 08.

[2]- المرجع نفسه، ص 09.

[3]- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد رواية، د.ط، دار النّهار للنّشر، بيروت، 2002، ص 87.

ويقول أيضًا: «يتميّز العجيب بأنّه ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع رغم اختلاف القوانين الّتي تحكم العالمين، وتبيّن صفاتهما، فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان، فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر، وهو من بداية القصّة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم الآخر مسلمًا بقوانينه ومنطقه، ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته»[1] كل ما يأتي به الخارق يعكس الوجود وهذا ما يظهر في الحكايات الخرافية مثل كليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة، أين يندمج القارئ مع ذلك العالم الغيبي تاركًا عالمه الواقعي، وهذا لا يدوم إلاّ في فترة زمنيّة محدّدة، وهي الوقت الّذي يتفاعل فيه مع هذه الحكايات.

جـ- المدهش:

يعدّ مصطلح المدهش هو الآخر لا يبتعد عن الخارق والعجيب، فنجد من يعرّفه تعريفًا لغويًا «دهش: أذهل، حير، مثل أدهش، أدهش: ذعر، بهظ، أشجن، أغم، أكرث، أخمد قواه، نقض، محق، اِندهش، تحيّر، اِنذهل، شدّة، بهت»[2].

ويعرّفه ألبيريس في قوله: «وبينما نجد حكايات الجنيات تضع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال والفاضح، فانّ الوهمي يقتات من صراع الواقع مع المحتمل»[3] فحكايات الجنيات أساسها قائم على الاستعانة بالسّحر والجنّ والعفاريت الّذي يخلق العالم المدهش، فمجرد قول حكايات جنيات يظهر نوع من الإدهاش والحيرة حول هذا العالم فالجنيات تسرد حكايات خارقة وخارج عن الواقع وغير مألوفة لا تعرف المحال لأنّ ما يقال في هذه الحكايات يستحيل حدوثه، فتبقى مجرّد حكايات خيالية فقط أين يتوسّع الخيال ليبدي الإدهاش وأما الوهمي فيستمد من صراع الواقع مع المحتمل، أي ما هو واقعي، وما هو محتمل ليحدث أو لا يحدث.

---

[1]- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد رواية، ص 87.

[2]- دوزي رينهارت، تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، ج4، دار الرشيد للنّشر، بغداد، 1981، ص 419.

[3]- ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، تر: جورج سالم، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1967، ص 426.

د- الأسطورة:

لقد اِهتمّ النّقاد والأدباء بدراسة الأساطير الّتي مثّلت شكلاً من أشكال الأدب الرّفيع، أين يكون محور البحث فيها هو الكون والطّبيعة والظواهر، أمّا بالنّسبة للشّخصيات فيها تكون عبارة عن آلهة وأنصاف آلهة، ليس لها زمن محدد.

يعرّف الفراهيدي الأسطورة في كتابه العين «يقال: سطر فلان علينا تسطيرًا، إذ جاء بأحاديث تشبه الباطل، وأسطورة هي أحاديث لا نظام لها بشيء ويسطر معناه: يؤلف ولا أصل له»[1]. أي أنّ أصل الأساطير غير معروف تؤلف دون معرفة أصلها الحقيقي. والأسطورة «حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرّئيسيّة»[2]. ويقصد من هذا القول أنّ الشّخصيات الرّئيسية في الأساطير ليست بشخصيات عادية وإنّما تكون خارقة تمثّل آلهة وأنصاف آلهة.

والأسطورة أيضًا «حكاية مقدّسة ذات مضمون عميق يكشف عن معان ذات صلّة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[3] تمكنت الأسطورة في القديم بالتحكّم في عقل الإنسان البدائيّ كونها تملك سلطة وقديسية عظيمة، وهذه السّلطة لا يعاديها سوى سيطرة العالم في العصر الحديث بعدما جاء العلم.

تمكّن الإنسان من معرفة كلّ الأسباب المتحكمة في الظّواهر وفي حياته بمقارنته بالماضي الّذي آمن فيه بكلّ ما تنقله له الأساطير، فهذه الأخيرة لها علاقة وطيدة بالكون والوجود.

ويقول أيضًا فراس السواح: «أمّا من حيث الشّكل فالأسطورة في قصّة وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها وغالبًا ما تجري صياغتها في قالب شعريّ يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاها، كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب لا يتمتّع بها النصّ النثريّ»[4] ويعني هذا بأنّ الحكم على الأسطورة من حيث شكلها يجعلها تخضع لأسس السّرد القصصي والّتي تصاغ على شكل مقطوعات شعرية، يتمّ تداولها في

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج7، ص 210.

[2]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجية والديانات المشرقية)، ط2، دار علاء للنشر، دمشق، 2001، ص 08.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

[4]- المرجع نفسه، ص 12.

طقوسهم، والّتي تكون بطريقة شفاهية من خلال إضافة بعض النغمات الموسيقية الّتي تؤثر على نفسيّة المستمع، وهذا ما يجعلها تختلف عن النصّ النّثري من حيث خصائصها.

ويقول ضياء الكعبي عن الأسطورة: «تجلياتها في بنية العقل الإنسانيّ عامّة، ومنه العقل العربيّ قد ظلّت فاعلة ومتفاعلة مع الموروث السّردي العربيّ ومع المتخيّل في كتب السّيرة والتّاريخ وكتب العجائب والكونيات»[1]، كما أنّ الأسطورة «تؤسّس نسقًا ثقافيًا يمكن بتتبّعه أن نصل إلى المنظور الثّقافي الّذي شكّل رؤيّة العالم الخارجيّ عند خالقي الأسطورة، ومتلقيها على حد سواء، وتشمل الأسطورة على تراث تراكمي إنسانيّ منفتح على مختلف الحضارات الّتي سادت ثمّ بادت، وبهذا تكون الأسطورة أشبه بالنصّ المفتوح القابل دائمًا للقراءة والتلقّي والتّأويل»[2] من خلال الأساطير تتمكّن الشّعوب من طرح ثقافاتهم وإطّلاع العالم الخارجي عليها، حيث نجد الأساطير منفتحة على حسب رؤى كلّ شخص يتلقاها يفسّرها ويأولها حسب منظوره لها.

فالأسطورة ترتبط «بنظام ديني معيّن وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذ إنهار هذا النظام الدّيني وتتحوّل إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة»[3] من هنا نفهم بأنّ الأسطورة ترتبط بشكل خاص بالطقوس الدّينية، وإن اختفت أو اِنعدمت فيها تتحوّل إلى مجرد حكاية عادية تجرّدت منها كلّ رموز الأسطورة وكلّ ما يمثّل العجيب والغريب فيها. وتعدّ الأسطورة «من أغنى الروافد الّتي تمد الغرائبي والعجائبي بالقصص والتّفسيرات والعلامات الميثولوجية الّتي تجسّد عوالم فوق الطّبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون بما فيه من معطيات قد تصعب على فهم الإنسان»[4] ليتشكّل الغريب والعجيب تقوم الأساطير بتزويد هذين المصطلحين بمختلف القصص والتّفسيرات الّتي تشرح العالم الآخر وكلّ ظواهر الكون بأبسط ما يكون من معطيات تساعد الإنسان على فهمها.

---

[1]– ضياء الكعبي، السّرد العربيّ القديم، الأنساق الثّقافية وإشكاليات التّأويل، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 2005، ص 44.

[2]– المرجع نفسه، ص 44.

[3]– فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 13-14.

[4]– شعلان سناء، السّرد الغرائبي والعجائبي، ص 36.

هـ- الخرافة:

ظهرت الخرافة في الاعتقادات الّتي كانت سائدة بين مختلف شعوب العالم، الّتي توارثتها الأجيال، وقد تكون حقيقيّة أو غير حقيقيّة، فتمثّل الخرافة حديثًا مستملحًا من الكذب لأنّها لا تحمل الصّدق أو الكذب.

ونجد في الخرافة الشّخصيات الّتي تلعب الأدوار الرّئيسية تكون عبارة هن جنيات وعفاريت، فالخرافة تروي القصص لدى مختلف الشّعوب وتعبّر عنها، حيث يعرفها التونجي محمد في كتابه «هي حكايات موروثة شعبيًا تتصف ببعض أعمال الخرافة، ولكنّ دون حكايات الجان، تتعلّق بشخص واقعي أو حدث أو مكان والشّعب صاحب هذه الحكاية، يعتقد بأنّها واقعية جرت في زمن ماضٍ وتتّصل برجال صوفيين أو قديسيين أثّرت عنهم خوارق وكرامات، ولكنّ لم تبلغ حدّ الخيال المجنح ولم تدخلها كائنات فوق الطّبيعة ولكنّ أغلبها وهمي»[1].

والحكاية الخرافية «في صورتها الأولى مجرّد خبر أو مجموعة من الأخبار الّتي تتصل بتجارب روحية ونفسيّة عاشها الإنسان منذ القدم»[2] ومن هذا القول يظهر أنّ الحكايات الخرافية ولدت من أخبار وقصص الّتي عاشها وتعرّض لها الإنسان البدائيّ، فكلّ قصّة تؤثّر على نفسيّة هذا الإنسان، يقوم بالتّعبير عنها على شكل خرافة، وخير دليل على ذلك وجودها في الكهوف على شكل رسومات معبّرة عن حياة وثقافة ذلك الإنسان البدائيّ.

وأيضا «من السّهل أن نعثر على بذور الحكايات الخرافية في جميع أنحاء الأرض، فنحن نعثّر عليها عند شعوب الحضارات القديمة، كما نعثر عليها عند البدائيين في عصرنا الحاضر. وقد كانت بعض الشّعوب تمتلك موهبة خاصّة في خلق الحكايات الخرافية مثل الهنود والعرب والكلتيين، إذ صاغوها في أكمل صورة فنّية لها»[3].

---

[1]- التونجي محمد، المعجم المفصّل في الأدب، ط2، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999، ص 374.

[2]- ديرلاين، فردريش فون، الحكاية الخرافية نشأتها، مناهج دراستها: فنّياتها، تر: نبيلة إبراهيم، ط1، دار غريب، القاهرة، 1973، ص 06.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

والخرافة «هي أكثر أنواع الحكايات التّقليدية الّتي إرتبطت بالأسطورة»[1] بمعنى أنّ الخرافة والأسطورة متشابهتان، إلاّ أنّ الاختلاف بينهما يبرز في عنصر التّقديس، حيث أنّ الأسطورة تؤمن بوجود الآلهة وأنصاف الآلهة بينما الخرافة لا تؤمن بذلك «وقد يدخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة فإنّهم يظهرون فيها أشبه بالبشر المتفرقين بآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة»[2]، فالخرافة إذن «حكاية رمزية تدور على ألسن الحيوانات ذات شكل بسيط وتتكوّن شخصياتها من حيوانات أو أشكال غيبية أو حكايات فائقة للطبيعة»[3]. تتميّز الخرافة في الأدب الشّعبي لكونها حكايات تسّرد على لسان حيوانات وبذلك تكون شخصياتها حيوانات، ومثال ذلك حكايات كليلة ودمنة، وما يميّز الخرافة عن الأجناس الأخرى هو أن الحيوانات هي الّتي تلعب الأدوار الرّئيسية فيها «ولقد كانت الحكايات الخرافية ترتبط دائمًا بالأساطير وحكايات البطولة، كما أنّها إقتحمت عالم الشّعر الرّسمي وعالم القصص والملاحم والرّوايات فأضفت عليها كلّها حيويّة خاصّة وجدّة»[4].

استطاعت الخرافة أن تدخل عالم الشّعر حيث ظلّت أحد أهم أنواع الحكايات الّتي إمتدت طويلاً لكونها تحمل في طياتها أسرار بقائها وأبرزت مكانتها مقارنة بالملاحم الّتي إندثرت.

فالخرافة «هي الجنس الّذي يقترب أكثر من الأليغورة* الخالصة ينزع المعنى الأولي للكلمات إلى الأمحاء كلّيًا. وتقترب حكايات الجنّ الّتي عادة تتضمّن عناصر فوق طبيعيّة، من

---

[1]– فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 15.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ص 395.

[4]– ديرلاين فرديريش فون، الحكاية الخرافية، ص 11.

*– **الأليغورة:** أو الأسطورة في بعض الثقافات تعتبر نوعًا من الأدب يستخدم للتّعبير عن الأفكار والمفاهيم العميقة من خلال الرّموز والشّخصيات غالبًا ما تتناول موضوعات فلسفية، أخلاقية أو اجتماعية وتستخدم لنقل رسائل معيّنة بطريقة غير مباشرة.

الخرافات أحيانًا كذلك بالنّسبة لحكايات "برولت"*، فالمعنى الأليغوري فيها موضّح في أعلى درجة: نجده ملخصًا في صورة بضعة أبيات عند نهاية كّل حكاية»[1]، هناك رابطة بين الخرافة والأبيات الّتي نجدها عند نهاية كلّ حكاية وذلك من أجل توضيح الرّمز من تلك الخرافة للإيحاء وفهم المعنى المراد.

ملخص:

1- الفرق بين العجائبية والغرائبية:

الغرائبية	العجائبية
- مواضيع غير مألوفة - إثارة الدّهشة نتيجة الظّواهر الغامضة غير المألوفة - شخصيات غير مألوفة	- مواضيع غير واقعيّة - إثارة الغموض نتيجة المواقف الخارقة للطّبيعة - شخصيات غير واقعيّة

جدول رقم 01: يوضّح أوجه الاختلاف بين مصطلحي الغريب والعجيب.

2- الفرق بين الأسطورة والخرافة:

الخـرافة	الأسطورة
- حكايات موروثة شعبيًا - تتصف ببعض الأعمال الخارقة لكنّ بدون حكايات الجان - شخصيات واقعية - قصصها قصيرة وغير واقعيّة - غرضها توجيه رسالة ما	- حكايات تقليدية - تتّصف بالأعمال الخارقة - شخصيات خارقة تتمثّل في آلهة وأنصاف آلهة - قصصها ملحمية - غرضها تفسير الظّواهر الطّبيعية

جدول رقم 02: يوضّح أوجه الاختلاف بين مصطلحي الخرافة والأسطورة.

* - **حكاية برولت:** هي واحدة من القصص الشّعبية الّتي تروي في التراث الأدبي تركّز القصّة عادة على شخصية بسيطة تعرف باسم برولت، الذي يمثّل الفلاح أو الشّخص العادي، ويواجه التحديات وصعوبات في حياته.
تتضمن الحكاية مغامرات برولت، حيث يظهر ذكاءه ودهاءه في التعامل مع المواقف الصّعبة غالبًا ما تتناول القصّة مواضيع مثل الصمود والفطنة وتجاوز الصعوبات، مما يجعلها تجسيدًا لروح البشرية.
وتعدّ حكاية برولت مثالاً على كيفية استخدام الحكايات الشّعبية لتعليم دروس حياتية وقيم أخلاقية من خلال أسلوب سردي جذاب.

[1] - تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 89.

وفي الأخير نستخلص أنّ (الغرائبية، العجائبية، الأسطورة، الخرافة، الخارق، المدهش) كلّها مصطلحات تحيل إلى العوالم الغير الواقعيّة الّتي تثير الدّهشة والإثارة نتيجة الأحداث الخيالية والمواقف الغير العادية، وتعتبر هذه المصطلحات جزء لا يتجزأ من التّراث الثّقافي، حيث تساهم في تطوير الثّقافة وتعليم الأجيال، وتشترك كلّ هذه المصطلحات في خلق عالم مليء بالقصص الخيالية أين يلعب الخيال دوره بتوسعه، فتخلق شخصيات بطولية وكائنات خرافية، فيمكن أن تشمل الأساطير والخرافات على بعض عناصر العجائبية والغرائبية والخارق والمدهش ولكنّ يظهر الاختلاف من حيث شكلها ومحتواها، والهدف منها هو تسلية القرّاء وجعلهم يندمجون في عالم الخيال وتطوير الثّقافات.

الفصل الأوّل

نظرية الاستعارة التصوّرية في الخطاب الرّوائي

المبحث الأول: ما هي نظرية الاستعارة التصوّرية

1- الاستعارة عند العرب

أ- لغة

ب- اصطلاحًا

2- الاستعارة عند الغرب

أ- الاستعارة في المفهوم الكلاسيكي

ب- الاستعارة عند المحدثين

3- النظرية التفاعلية للاستعارة

أ- تصوّر أيفور أرمسترونغ ريتشاردز

ب- تصوّر ماكس بلاك

جـ- تصوّر بول ريكور

د- تصوّر جورج لايكوف ومارك جونسون

4- نشأة نظرية الاستعارة التصوّرية

أ- مفهوم التصوّر

ب- مفهوم الاستعارة التصوّرية

5- الفرق بين البلاغة الكلاسيكيّة والبلاغة الجديدة

المبحث الأوّل: ما هي نظرية الاستعارة التصورية.

اشتغل النّقاد والمفكّرون على تطوير أفكارهم الّتي برزت في بعض المحاولات على توسيعها وتوليد رؤية جديدة في مجال الاستعارة، وظهور نظريات نقديّة ومذاهب أدبيّة استطاعت أن تنشئ رؤى جديدة على مستوى الذّهن البشريّ وهذا من خلال محاولة اللّسانيات المعرفيّة إعادة دراسة تلك الأفكار الّتي خلّفتها النّظرية الكلاسيكيّة حول الاستعارة، ووفقًا للأسس الّتي وضعها أرسطو، وتجديدها والبحث عن الآليات الّتي يعتمدها الذّهن البشري لتحقيق هذا العلم المعرفيّ، الّذي نظر إلى الاستعارة على أنّها ظاهرة ذهنية وآلية مركزية من آليات الذّهن البشريّ الّتي تكمن مهمّته في بناء المعنى وتأويله وفهمه، وإشغال ذهن المتلقي بالبحث والتأمل.

تناولت اللّسانيات المعرفية مباحث عدّة منها الاستعارة التصوّرية الّتي بمجرّد الحديث عنها يستوجب ذكر كتاب "الاستعارات الّتي نحيا بها" للمؤلفين "جورج لايكوف" George Lakoff، و"مارك جونسون" Mark Johnson الصادر سنة 1980م الّذي نظر للاستعارة على أنّها تستمد من التّجربة والواقع وحياتنا اليوميّة المعاشة الّتي لا يمكن الاستغناء عنها لفهم ما يدور حولنا في العالم، وأصبحت تمثّل معظم أفكارنا وتصوّراتنا الذّهنية.

في هذا المبحث نتناول بالتّفصيل موضوع الاستعارة بين القديم والحديث ونظرة البلاغيين العرب والغرب لها.

I- الاستعارة:

لقد اهتم المفكّرون والبلاغيون والنّقاد بالاستعارة في مختلف المجالات اللّغويّة والفكريّة والفلسفيّة، هذا ما أدى إلى تنوّع مفاهيمها.

1- الاستعارة عند العرب:

أ- لغة: لقد جاء في لسان العرب حول تعريف الاستعارة بأنّها «العارية والعارة: ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشّيء، وأعاره منه، وعاره إياه والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتّداول في الشّيء يكون بين اثنين ... وتعوّر واستعار طلب العاريّة واستعاره منه: طلب منه أن يُعير إياه»[1] وفي معجم

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 618.

العين وردت الاستعارة بأنّها «العارية ما استعرت من شيء، سميت به، لأنّها عار على من طلبها يقال: هم يتعاورون من جيرانهم الماعون والأمتعة ويقال: العارية من المعاورة والمناولة، يتعاورون، يأخذون ويعطون»[1].

أمّا في معجم المحيط يقال «واستعار: طلبها، واستعاره منه: طالب إعارته واعتورُوا الشّيء وتعوّروه وتعاوروه: تداولوه، وعاره، يعوره ويعيره: أخذه وذهب به، أو أتلفه»[2] من خلال ما هو متداول في كلّ من التّعريفات السابقة نلاحظ أنّ كل منها تحمّل نفس المعنى الدّال على الأخذ والطّلب والإعارة بمعنى أنّ الاستعارة في معناها اللّغويّ لا تكاد تختلف في تعريفها، ويعرّفها أحمد مطلوب في كتابه بأنّها «مأخوذة من العارية أي نقل الشّيء المستعار من شخص آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه»[3].

ب- اِصطلاحًا:

أُعتبرت الاستعارة من علوم البلاغة المتعلقة بعلم البيان وقد عرفها الكثير من الأدباء، حيث تؤكّد أقوالهم بأنّها استعمال معنى لغير ما وضعت به، وذلك من أجل التوسّع في الفكرة.

ويعرّفها الجاحظ في قوله «تسمية الشّيء باسم غيره إذا قام مقامه»[4]، وهذا يعني أنّ الاستعارة هي وضع لفظ أو كلمة تخدم معنى آخر، ومنه يتمّ تسمية الشّيء بغير اسمه في حال إذا ما تغيّر المقام وضع في محلّه مقام آخر، واستحضار كلمة، المهم أن يكون لها علاقة بين اللّفظ الّذي وضع فيه السّياق والمعنى الّذي أستعمل فيه، ورغم اِختلاف الألفاظ يبقى المعنى نفسه مع الحفاظ على وضوح الفكرة وتحقيق الفهم، ولا يختلف هذا التّعريف عن التّعريف اللّغوي، فالاستعارة تستلزم وجود علاقة بين الكلمة المجازية والكلمة الحقيقيّة لتحقيق التّشابه وتقريب اللّفظ من المعنى المراد بلوغه.

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج3، ص 253.

[2]- الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (عور)، ص 1160.

[3]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ط1، ج1، دار العربيّة للموسوعات، بيروت، لبنان، 2006، ص 136.

[4] - الجاحظ، البيان والتبيين، ط7، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998، ص 153.

أمّا الجرجاني فيقول «إنّما الاستعارة ما اِكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللّفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[1] من خلال هذا التّعريف تمّ تحديد ركنين للاستعارة المتمثّل في المستعار والمستعار منه وقد أرغم على مزج المعنى المجازي بالمعنى الحقيقيّ حتّى يتوافق المعنيان، وأن لا يحدث تجاوز أحدهما الآخر، ذلك من أجل إزالة الغموض وتوضيح الفكرة المقصودة.

أمّا بالنّسبة لرئيف خوري، فقد عرّف الاستعارة بقوله «هي أصلاً تشبيه حذفت جميع أركانه إلا" المشبّه والمشبّه به، وألحقت به قرينة تدلّ على أنّ المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقيّ»[2]، فالاستعارة هي بذاتها تشبيه وهي على نوعين: اِستعارة مكنيّة أين يذكر المشبّه وحذف المشبّه به والاستعارة التّصريحية أين ذكر المشبّه به وحذف المشبّه، وتبقى القرينة أو اللاّزمة هي الّتي تقرّب بين المعنيين وتوضّحه.

وقوله أيضًا «الاستعارة كالتّشبيه تزداد جودة وروعة كلّما تنقلت بين الحسّيات والمعنويات»[3] فبالنّسبة للتّشبيه والاستعارة يكمن أثرهما البلاغي في تجسيد المعنويّ في صورة محسوسة وتقويّة المعنى وتوضيحه، ممّا يزيدها جمالية وجودة أيّ أنّ استخدام الاستعارة والتّشبيه يضيف نوعًا من التّأثير في النصّ، ممّا يجذب اِنتباه القرّاء.

إنّ نظرة النّقاد والأدباء العرب القدامى للاستعارة نظرة محدّدة قائمة على مبدأ عام يحكمها ألا وهو مبدأ المشابهة، فكانت تعرف على أنّها ظاهرة ومجاز لغويّ تحتوي على ركنين وهما المشبّه والمشبّه به وهي على نوعيها تصريحية ومكنية.

فنجد من نظر للاستعارة على أنّها تستخدم لتزيين وتجميل الكلام للتّعبير عن قوّة المعنى المراد قوله لتشكيل أسلوب بلاغي ذات قيمة وجودة عالية في التّعبير وخير مثال على ذلك نظرة الجاحظ للاستعارة، بأنّها تمثّل الّتيار الأوّل الّذي مهّد لانطلاق الدّراسات البلاغيّة، وتوسيع ما

---

[1]– علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومة، تر: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار عيسى البابي الحبلي، 1966، ص 41.

[2]– رئيف خوري، الدّراسة الأدبيّة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1945، ص 39.

[3]– المرجع نفسه، ص 39.

يتضمّنه الكلام إلى أبعد الحدود من أجل التّأثير في نفسية القارئ، وكذلك من أجل بلوغ المقصد والغاية.

بالإضافة إلى أبي هلال العسكريّ الّذي وسع نطاق تعريفه للاستعارة بأنها تعتمد لشرح المعنى وتوضيحه، وأنّ الغرض من تقديم المعنى في صورة مجازية لإثارة التّشويق.

2- الاستعارة عند الغرب:

أ- الاستعارة في المفهوم الكلاسيكي:

يعود السّبب في طرح مفهوم الاستعارة عند الكلاسيكيين إلى الأسس الّتي تبناها أرسطو ولها علاقة باللّغة، انطلاقا من اعتماد آليات منطقيّة، فكان لأرسطو الفضل في نشأة التّفكير اللّغوي الّذي نال الاهتمام.

عرف أرسطو الاستعارة بأنّها «نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر: والنّقل يتمّ إمّا من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع أو بحسب التّمثيل»[1].

اعتمد أرسطو من خلال التّعريف على النّظرة الاستبدالية أين قام باستبدال كلمة بكلمة في تقسيمه للاستعارة، حيث قسّمها إلى أربعة أقسام وهي: النّقل من الجنس إلى النّوع الّذي يعني به ذكر الجزء الّذي من خلاله يفهم الكلّ ومثال لذلك «هنا توقفت سفينتي لأنّ "الإرساء" ضرب من "التوقّف"»[2]، وهذا النّوع من الاستعارة يمثّل ترادف الكلمات داخلها، والثّاني هو النّقل من النوع إلى الجنس: بمعنى يذكر الكلّ ويقصد الجزء، عكس النّوع الأوّل ومثال ذلك «أجل لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة، لأنّ "آلاف" معناها كثير والشّاعر اِستعملها مكان كثير»[3] في هذا المثال اعتمد لفظة آلاف بدل كلمة كثير رغم ترادفهما، فاللّفظة الّتي اعتمدها الشّاعر هي الّتي تخدم المعنى أكثر والأنسب لتحديد الكميّة، أمّا بالنّسبة للنّوع الثّالث هو النّقل من النّوع إلى النّوع بذكر الكلّ الّذي يفهم منه الكلّ ومثال على ذلك «"انتزع الحياة بسيف من نحاس" و"عندما قطع

[1]- أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دط، دار الثّقافة، بيروت، دت، ص 58.

[2]- المرجع نفسه، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص 58.

بكأس متين من نحاس ...." لأنّ "انتزع" ها هنا معناها "قطع" و "قطع" معناها "انتزع" وكلا القولين يدلّ على تصرم الأجل (الموت)»[1].

أمّا النّوع الرّابع هو النّقل القائم على التّمثيل ومثال على ذلك «النّسبة بين الشّيخوخة والحياة هي بعينها النّسبة بين العشية والنّهار، ولهذا يقول الشّاعر عن العشية ما قاله أبناء قليس "إنّها شيخوخة النّهار" وعن الشّيخوخة إنّها "عشية الحياة" أو "غروب العيش"»[2] بمعنى تمثيل أو تشبيه شيء بشيء آخر.

ب- الاستعارة عند المحدثين:

عرفت الاستعارة الكلاسيكية بمفهومها المحدود بالنّظام الاستبدالي الّذي يقوم على وضع كلمة مكان كلمة أخرى لتحقيق المعنى والمشابهة بين صورة مجازية وصورة حقيقيّة.

الاستعارة لم تبق محصورة في هذا السّياق فقط، بل حاول البلاغيون المحدثون تجاوز نظرية أرسطو المعروفة بالنّظرية الوضعية بنظرية جديدة ومعاصرة تدعو للتغيير ألا وهي النّظرية التّفاعلية الهادفة إلى أنّ الاستعارة ليست مسألة لغويّة فحسب، بل هي أيضًا ناتج فكريّ وذهنيّ.

3- النّظريّة التّفاعلية للاستعارة:

ظلّت البلاغة التّقليدية وفية للمنهج الأرسطي في دراستها للاستعارة الّتي نظرت للاستعارة على أنّها ظاهرة لغويّة يتمّ فيها تعويض لفظة بلفظة أخرى من أجل التّشابه بيّن طرفيها، ورغم كلّ الانجازات الّتي حقّقها الفكر الأرسطي بوصفه واضع الأسّس الأولى للتّفكير البلاغيّ، إلاّ أنّ هناك من مهد لتجاوز هذه النّظرية الأرسطية للاستعارة وتبني نظرية أخرى وهي النّظرية التّفاعلية للاستعارة، الّتي تسعى لتجاوز مسلمات البلاغة التّقليدية الّتي تقوم على النّزعة الوضعيّة، حيث تبني هذه النّظرية الجديدة تصوّرات مغايرة وتنظر إلى الاستعارة على أنّها حصيلة تفاعل بين

[1]- أرسطو طاليس، فنّ الشّعر، ص 58.

[2]- المرجع نفسه، ص 59.

فكرين نشطين، وليست مجرّد تبادل بين الكلمات، وهذا ما جعل البلاغيين العرب والمحدثين يقترحون بأنّ تحلّ هذه النّظرية محلّ النّظرية الاستبدالية[1].

ظهرت نظريات مهّدت لظهور النّظرية التصوّرية ومنها النّظرية التّفاعليّة الّتي أقرّ بها "ريتشاردز" ووضع أسسها "ماكس بلاك" و"بول ريكور" واعتمدها أيضًا "لايكوف" "وجونسون".

أ- تصوّر أيفور أرمسترونغ ريشاردز I. A. Richards:

يبيّن ريتشاردز في كتابه "فلسفة البلاغة" الصّادر سنة 1936 كيف نقد التصوّر التّقليديّ للاستعارة الّذي كان يعتمد على النّظرية الاستبدالية من خلال استبدال كلمة بكلمة أخرى، وتشكيل مشابهات، ويرى بأنّ الكلمة لوحدها لا يمكن أن تشكّل معنى واضحًا إلاّ من خلال استنادها إلى ما يجاورها من كلمات أخرى، حيث يقول: «إنّ الكلمة المفردة الّتي تأتي معزولة عن بقيّة الكلمات المنطوقة أو المفترضة ليس لها معنى ذاتها، شأنها شأن أيّة رقعة ملوّنة في لوحة لا تكتسب حجمًا أو مساحة ما لم توضع في إطار معيّن»[2] ويقصد من هذا القول أنّ السّياق الّذي توضع فيه الكلمة يساعد على فهم المعنى المراد بلوغه لأنّ السّياق يلعب دورًا في فهم المعنى وفهم الاستعارة، لذلك يرى ريتشاردز أنّ الاستعارة «تعني وجود فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معًا هما المشبّه (Tenor) والمشبه به (vehicle) وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة (ground) أو مشتركة بينهما، وينتج المعنى نتيجة التّفاعل بين الحدين أو الشّيئين ويلاحظ أنّ هذا الرّأي رأي يميل في جانب من جوانبه إلى النّظرية التّفاعلية، وفي جانب آخر إلى النّظرية السّياقية الّتي تركّز على أنّ السّياق يعني مجموعة من الأحداث تحدث معًا في آن واحد، وبناءً على ذلك، فإنّ السّؤال عن المعنى والاستعارة يشتمل عند ريتشاردز على العلاقة بين اللّغة والأشياء»[3] يرى ريتشاردز أنّه لتشكيل معنى الاستعارة يجب اِعتماد عبارات مشتركة تساعد على وضوح المعنى.

---

[1]- ينظر: نوال جاسم محمد منصور الشويلي، الاستعارة في الفكر البلاغي العربي الحديث من الإبدالية إلى التّفاعلية (دراسة تحليلية نقدية، تاريخ الإنزال: August 2020، تاريخ الاطلاع: 17:09، الموقع: www.researchgate.net.

[2]- أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغالمي، دط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 05-06.

[3]- عبد القادر الجرجاني، أعمال ندوة، منشورات، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، دط، دار محمد الحامي للنّشر، جامعة صفاقس، تونس، 1998، ص 97.

ويؤكّد ريتشاردز أنّ السّياق يلعب دورًا كبيرًا في فهم الاستعارات الّتي تطرح في حياتنا اليوميّة، وأنّ الاستعارات «تظهر عندما تتّصل كلمات من حقول أو بيئات مختلفة في جملة معيّنة مثل "الوقت الطّويل" والتّغاير بين الكلمتين يجبرنا على دراسات إحداهما في ضوء الأخرى، وبما أنّ الجملة لا يمكن أن تفهم حرفيًا بشكل عاديّ فإنّه يمكن النّظر إليها بشكل اِستعاري فكلّ مصطلح أو كلمة ينظر إليها بشكل حدسي من خلال الأخرى، ومن خلال ربط كلمات أو مصطلحات من بيئات فنّية مختلفة لكي يتسنى فهم الكلمة ضمن سياقها الجديد»[1]، تستمد الاستعارة مختلف الكلمات والمصطلحات من مختلف المجالات والحقول، أي عندما لا تفهم الكملة تدرس الكلمة الأخرى ليتم الفهم أكثر وتتوسّع الأفكار، وتتشكّل لغة ثرية وكلّ هذا يجعل عبارتنا الّتي نستخدمها في حياتنا اليوميّة وفي تجاربنا المعاشة لا تكاد تخلو من الاستعارات.

وضع ريتشاردز ثلاثة افتراضات منعت الاستعارة من التّطوّر أثناء النّزعة الأرسطية والّتي تمثلت في:

- الافتراض الأوّل:

جعل أرسطو الاستعارة تتشكّل عند البعض فقط وأنّ رؤية المشابهات موهبة يمتلكها بعض النّاس دون بعض في حين يوضّح ريتشاردز أنّنا نعيش ونتكلّم من خلال رؤينا للمتشابهات ولولا هذه المشابهات لمّا ضمننا البقاء رغم أنّ كثير من يملك القدرة على رؤية المشابهات أكثر من غيرهم، ولكنّ الاختلاف يكمن في درجة فهم هذه المشابهات، ويمكن تطوير هذه الموهبة من خلال التّعليم والتّدريس.

- الافتراض الثّاني:

بالنّسبة لأرسطو فإنّه يرى أنّ موهبة اِكتساب الاستعارة تكون فطرية لا يمكن نقلها للآخرين، في حين نجد ريتشارد الّذي يرى أنّه من السّهل اِكتساب موهبة الاستعارة مثل اِكتساب أيّ موهبة أخرى، وذلك من خلال التأثّر بالمجتمع والثّقافة، بمعنى آخر أنّ اِكتساب موهبة الاستعارة عند البشر تكون نتيجة التّفاعل مع البيئة الّتي من حولهم والّتي تساعدهم في تطوير المهارات اللّغوية.

[1]- عبد القادر الجرجاني، أعمال ندوة، ص 93.

- الافتراض الثّالث:

الاستعارة شيء خاص واستثنائيّ في الإستعمال اللّغويّ، أي أنّها انحراف عن النّمط الاعتيادي للاستعمال، والاستعارة عند ريتشاردز هي المبدأ الحاضر في نشاط اللّغة[1].

يرى ريتشاردز أنّ الاستعارة ليست كما وصفها أرسطو بأنّها موهبة عند البعض فقط، إنّما يمكن تطوير هذه الموهبة لتشمل جميع النّاس، ويتمكّنوا من رؤية المشابهات وفهمها، فإكتساب الاستعارة ليس بالأمر الصّعب، بل تتشكّل من خلال الاستعمال الجيّد للّغة، يعنى أنّ اللّغة تساعد في تشكيل الاستعارة.

يرى ريتشاردز أنّ الاستعارة يجب أن تقوم على علاقات وترابطات بين الأفكار وهي ميزة الفكر البشريّ الّذي يحمل الاستعارات ويقول «عند ما نستعمل الاستعارة ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معًا، وتستندنا إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة، يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين»[2] يجب أن يكون هناك تفاعل بين الفكر واللّغة لكون كلّ واحدة منهما تكمل الأخرى، واستعمال الاستعارات يجعل الأسلوب يتشكّل ويكون في أحسن استعمال ويحقّق الجودة.

يقترح ريتشاردز مصطلحين ليميّز بهما الاستعارة وسمّاهما "الحامل والمحمول"، حيث يؤكّد على أمرين وهما:

أولاً: «أكثر الاستعمالات المهمّة للاستعارة ينتج عن حضور "المحمول والحامل" مجتمعين معنى (يجب أن نميّزه بوضوح عن المحمول)، لا يمكن الحصول عليه دون التّفاعل المشترك بينهما.

ثانيًا: إنّ الحامل ليس مجرّد زخرفة للمحمول، وما كان له أن يتغيّر بواسطته، بل أنّ التّعاون كلّ من الحامل والمحمول يعطي معنى ذو قوّة متعدّدة، ولا يمكن أن ينسبّ إلى أيّ منهما منفصلين»[3] الاستعارة لا يقصد بها تشابه في الألفاظ فقط، وإنّما تمثّل وسيلة لفهم ذلك التّفاعل المشترك القائم بين "الحامل والمحمول" ودور كل طرف في توضيح دور الطرف الآخر، فبمجرّد فهم الاستعارة وتحليلها يتشكّل فهم النّصوص بوضوح أكثر.

---

[1]- ينظر: ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 91- 92.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

[3]- المرجع نفسه، ص 100- 101.

إنّ استكشاف وفهم معاني الألفاظ عند "ريتشاردز" يكون بمثابة وسيلة لفهم ما يتصوّره الذّهن والتّفاعل القائم بين "الحامل والمحمول" يتولّد عنه تأثيرات قويّة تجعل كلّ واحد منهما يتجاوز قدرته لوحده.

نظر ريتشاردز إلى الاستعارة على أنّها أداة يمكن من خلالها التّعبير عن الأفكار والمشاعر بطريقة إبداعية، وأنّ اعتماد الاستعارات يساهم بشكل كبير في تحقيق التّأثير والإقناع في نفسية القرّاء، ورفض الفصل بين اللّغة والفكر، لأنّه من خلال اللّغة يعبّر الإنسان عن أفكاره وما يتصوّره ذهنه، فعليه يتحقّق التّواصل، كما تمكّن من تغيير مفهوم الاستعارة من كونها زخرفة وتنميق لفظيّ إلى أداة نقل المعاني والأفكار الجاذبة للاهتمام.

ب- تصوّر ماكس بلاك "Max Black":

يعدّ "ماكس بلاك" من أبرز المنظرين للنّظرية التّفاعلية، وقام بوضع أسساً لها، حيث يرى أنّ ما جاءت به النّظرية الاستبدالية غير كاف، لأنّ اللّغة لوحدها لا تكفي في فهم المعاني، بل هي بحاجة إلى السّياق الّذي يساعدها على توضيح المعنى من تلك الاستعارة.

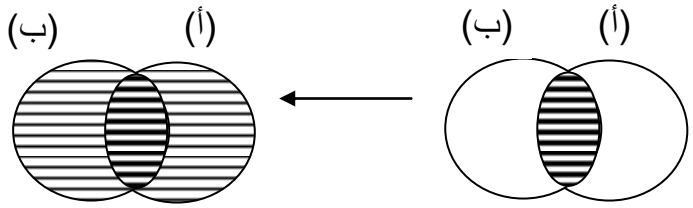
اِقترح "بلاك" التمييز بين الكلمة الاستعارية الّتي أطلق عليها اسم "البؤرة" (Focus) وباقي الجملة الّذي أطلق عليه اسم "الإطار" (frame)، تفقد البؤرة بعض خصائصها وتضاف إليها خصائص أخرى بفعل تفاعلها مع الإطار الّذي لا يسلم بدوره من عملية الفقد، والإضافة هاته: فعندما تقول "زيد أسد"، فإنّ الأسد "سيفقد بعضا من خصائصه وتضاف إليه أخرى، و"زيد" كذلك، حيث يمكنك رؤية سمات بشرية في "الأسد" وأخرى حيوانية في "زيد" بفعل التّفاعل[1].

إنّ التّفاعل الّذي نجده بين الكلمة والسّياق يغيّر فهم الجملة من خلال إضافة معاني جديدة تجعله أكثر وضوح، فعند قول "زيد أسد" يفهم بأنّ "زيد" يشبه "الأسد" في شجاعته وقوّته، أين اِكتسب "زيد" بعض من الخصائص الحيوانية الّتي تظهر في قوّة وشجاعة "الأسد"، كذلك "الأسد" يكتسب بعض من السّمات البشرية، فنجد كلّ من الكلمة والسّياق (البؤرة والإطار) يفقدان بعض من

[1]- ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة، مقاربة معرفية، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2001، ص 63.

خصائصها الأصلية لتشكيل خصائص جديدة وفق ذلك السّياق الّذي اِستخدمت فيه الكلمة، وعليه فإنّ السّياق يلعب دورًا في فهم معاني الكلمات.

وأقرّ "ماكس بلاك" أنّ الاستعارة «عمليّة ذهنيّة يؤخذ فيها بعين الاعتبار "المؤتلف والمختلف" ليشكّل الكلّ وحدة، كما يبيّن في الشّكل الآتي»[1].



الشّكل رقم 01: المنظور التّفاعليّ للاستعارة

المنظور التّفاعلي للاستعارة عند "ماكس بلاك" ينطلق من فكرة أنّه عند اِستخدامنا لاستعارة ما فإنّنا نجد أنفسنا أمام فكرتين حركيتين ومختلفين في آن واحد، فكل منهما تعتمد على لفظة واحدة، أمّا فيما يخصّ الدّلالة فإنّها تستنتج من خلال تدخلهما، حيث نجد الكلمة "البؤرة" تكتسب دلالة جديدة تختلف عن معناها الأصليّ، أمّا بالنّسبة للسياق الجديد (اطار الاستعارة) يعمل على توسيع معاني وأفكار الكلمة البؤرة، وأشار "ماكس بلاك" أيضًا إلى أنّ نجاح الاستعارة مرهون ببقاء القارئ واعيًا لِإمتداد وتوسّع الكلمة، فهو مجبر على إعادة الاِعتبار لكلّ من الدّلالّتين القديمة والجديدة في ذات الوقت، من خلال الرّبط بين الدّلالّتين وهذا هو سرّ الاستعارة الّذي يكمن في الرّبط بين الدّلالّتين[2]:

يقدّم "ماكس بلاك" أمثلة عن الاستخدام الاستعاري في قوله «"اِنفجر الرّئيس خلال المناقشة" إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أيّ جملة استعارية (هنا كلمة اِنفجر)، وكلمة تستخدم على الأقل في بقيّة الجملة بشكل حرفي، وهنا يمكن أن يطلق على كلمة اِنفجر بؤرة الاستعارة. وعلى بقية كلمة الجملة الاطار المحيط بالاستعارة ولا شك أنّ وجود إطار ما

[1]– عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة، مقاربة معرفية، ص 63.

[2]– ينظر: جميلة كرتوس، الاستعارة في ظلّ النّظرية التّفاعلية، "لماذا تركت الحصان وحيدا"، لمحمود درويش أنموذجًا، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم اللّغة والأدب العربيّ، تاريخ 25– 12–2011، ص 24.

لكلمة معّينة يمكن أن ينتج عنه استعارة وبينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها فقد يفشل في خلق الاستعارة»[1].

فالفهم الصّحيح للإطار المحيط بالاستعارة يتولّد عنه وضوح الاستعارة، ويقدّم مثال آخر ليقارنه بالمثال السّابق، وذلك من أجل أن يظهر أهميّة الإطار في تحديد المفهوم الاستعاري، إذا قال أحدهم (أنا لا أريد أن أفجّر ذاكرتي بشكل منتظم)، فلمقارنة هذين المثالين يجب الاعتماد على درجة التّشابه الّتي يمكن استحضارها بين الإطارين، إذ أنّ البؤرة تكررت نفسها في كلا المثالين وهي: (إنفجر) والإختلاف في الاطار سوف ينتج بعض الاختلاف في التّفاعل (Interplay) بين البؤرة والاطار في الحالّتين[2].

اِهتمّ "ماكس بلاك" بقضيّة السّياق الّذي يساعد على الفهم الاستعاري، والّذي يقرّ بأنّ السّياق الّذي تطرح فيه الاستعارة هو الّذي يساعدها على الوضوح وإزالة الغموض، ولتحقيق الفهم الصّحيح لابدّ بالعودة إلى السّياق أو الإطار الّذي وضعت فيه.

جـ- تصوّر بول ريكور" "Paul Ricoeur":

رفض "بول ريكور" لمسلمات النّزعة التقليدية الكلاسيكية الّتي تشير إلى الاهتمام بدلالة الكلمات لفهم الاستعارة ونظرته بأنّ النّظرية التّفاعلية هي الّتي تهتمّ بالاستعارة من خلال التوسّع في الأفكار وفهم الاستعارة انطلاقًا من فهم دلالة الجملة بأكملها قبل الاِهتمام بعلم دلالة الكلمة المفردة وما دام أنّ الاستعارة لا تحظى بالمغزى إلاّ في القول، فهي عند "بول ريكور" ظاهرة إسناد لا تسمية، فحين يتحدّث الشّاعر عن "صلاة زرقاء" أو "غطاء الأحزان"، فإنّه يضع كلمتين في علاقة توتر والجمع بين هاتين الكلمتين هو ما يشكّل الاستعارة والحديث عن الاستعمال الاِستعاري لا ينحصر في كلمة معيّنة وإنّما يشمل قول استعاري كامل، والتوتّر الحاصل بين المفردتين هو ما يشكّل الاستعارة وفهم معناها، فكلّما كان التوتّر والاختلاف بين المفردات الّتي تحمل معان غير مباشرة كان التّأثير عميق، فالشّاعر استخدم لفظة "زرقاء" عوض كلمة "السّماء"، ليوصل فكرة تدلّ على السّكون، واعتمد لفظة "أحزان" ليعبّر عن الكآبة والمأساة.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، ص 105- 106.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 105.

فالاستعارة عند "بول ريكور" ليست قائمة على استخدام كلمات بديلة، إنّما تشكيل صورة معيّنة اِنطلاقًا من توتّر العلاقة الدّلالية بين الكلمات، ففهم الاستعارة يقتضي فهم الجمل كلّها لتوليد المعنى المقصود[1].

يقول "بول ريكور" «وبهذا الاعتبار نستطيع المضي في إرسال القول إلى مناورة الخطاب، الّتي يكتسب بها القول الاستعاري نتيجته هي المجافاة (absurdity) ولا تنكشف هذه المجافاة إلاّ بمحاولة تأويل القول حرفيًا، فالصّلاة ليست زرقاء إذا كان الأزرق لونًا، والأحزان ليست غطاء، إذا كان الغطاء كساء مصنوعًا من قماش، وهكذا فالاستعارة لا توجد في ذاتها، بل في التّأويل»[2].

يتمّ استخدام الاستعارة في الخطاب لغرض إيصال معنى معيّن من خلال الاعتماد على مفاهيم مأخوذة من الواقع ليوضّح به مفهوم آخر، واعتماد المجافاة للتّعبير عن مختلف الأفكار، وأثناء محاولة فهمنا لهذه الاستعارة بشكل حرفي يظهر الخطاب في صورة غير واضحة، ممّا يستدعي التّأويل للوصول إلى فهم معنى تلك الاستعارة، وهذا ما لاحظناه في استخدام كلمة زرقاء في الحديث عن الصّلاة ليقصد بها الرّاحة والسّكون الّذي يراودنا أثناء الصّلاة وكلمة "غطاء" الّتي استخدمت لتعبّر عن الحالة النّفسية وعلى الحزن وهي كلمات استخدمت لتوضّح معنى آخر.

ربط "ريكور" الاستعارة بالرّمز حيث يرى أنّ دراسة الرّموز تصطدم بمعضلتين تجعلان من الدنو المباشر من بنية المعنى المزدوج أمر صعب، فتتمثّل الأولى في أنّ الرّموز تنتمي إلى حقول بحث متعدّدة ومتشعبة جدًا كالتّحليل النّفسي الّذي ربطه بالأحلام وأعراض أخرى، والمعضلة الثّانية مع الرّموز هي أنّ مفهوم الرّمز يجمع بين بعدين أحدهما لغويّ والآخر من مرتبة غير لغويّة، ممّا يشهد على الطّبيعة اللّغوية للرّموز أنّه بالإمكان فعلاً بناء علم دلالة للرّموز، وهكذا نستطيع أن نتحدّث عن رموز مزدوجة المعنى أو رموز ذات معاني أوائل أو ثواني[3].

يربط "بول ريكور" الاستعارة بالرّمز وأنّ هناك صعوبة لفهم الرّموز بسبب اختلاف المعاني ويقترح ريكور بناء علم دلالة للرّموز ليسهّل فهمها ويتّضح ذلك الغموض الّذي يحتويها.

---

[1]- ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثّقافي العربيّ، المغرب، 2003، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 94- 95.

د- تصوّر جورج لايكوف وجونسون مارك "George Lakoff" و "Gohnson Mark":

أخذت الاستعارة بمفهومها الجديد منعرجًا حاسمًا في تطوير وإعادة تصوير تلك الأفكار الّتي تبنتها النّظرية الأرسطية، فالاستعارة الجديدة جاءت كردّ فعل لتلك الأفكار والنّظريات، فهي بحدّ ذاتها تصورية قبل أن تكون لغوية واِكتسبت المركزية في بلوغ المعنى، أين كان مشروع اللّسانيين المحدثين يهدف إلى إحداث تغيّر وثورة على الأفكار السّابقة من خلال اللّجوء لاستخدام الاستعارة الّتي اِستولت على تفكيرنا اليومي، وهذا ما أدى بـ"جوورج لايكوف" و"مارك جونسون" للاهتمام بالاستعارة في كتابهما "الاستعارات الّتي نحيا بها" الّتي لم تكن ظاهرة منعزلة وأبرزت كأداة إبداع معاني جديدة في مختلف مجالات حياتنا اليومية، فالفكرة الّتي تبناها "لايكوف" و"جونسون" بأنّ الاستعارة عمليّة ذهنيّة لكونها مرتبطة بالنّشاط الفكري اليومي، وتتجاوز حقل اللّغة من أجل فهم العالم وفهم أنفسنا «يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته أو معاناته انطلاقًا من شيء آخر»[1]. لم تدرس الاستعارة على المستوى المعرفي فقط، بل اِعتمدت على المستوى التدّاولي من جهة أخرى، حيث نجد "لايكوف" «ربط الاستعارة بالرّؤية التّداولية للاستعارة للمحادثات اليوميّة في بحثه the contemporary theory of metaphor، إذ ذهب إلى أنّ الاستعارة تكتسب أعلى وجود لها في ميدان المحادثة اليوميّة، ومن ثمّ يتّخذ استعارة المحدثات اليوميّة بؤرة بحثه لأنّ معرفة نظام المحادثات يحتاج إلى وعي أكثر من الحالات الشّعرية»[2] فالاستعارة تكتسب مكانتها من خلال استخدامها المستمر في ميدان المحادثات اليوميّة، ففهم هذه المحادثات يحتاج إلى الوعي ويستلزم التّفكير واستخدام الذّهن والاستعانة به.

4- نشأة نظرية الاستعارة التصوّرية:

يعدّ "ريتشاردز" الممهد الأوّل لنشأة النّظرية التصوّرية للاستعارة من خلال ما قدّمه في كتابه "فلسفة البلاغة" حيث يوضّح أنّ ما جاء به "أرسطو" في بلاغته التّقليدية الأرسطية على أنّ الاستعارة محدودة، وانتقده وكلّ من ساند فكرته من الّذين اعتمدوا على النّظرية الاستبدالية من

[1]- جورج لايكوف، جونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، ط2، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2009، ص 23.

[2]- عيد بلبع، الرّؤية التّداولية للاستعارة، مجلّة علامات، العدد 23، جامعة المنوفية، مصر، 2005، ص 109.

خلال نقل المعاني من تعبير لأخر، وهذا الحصر الّذي قام به "أرسطو" جعلها غير كافية لتحقيق الوضوح الّذي تتطلبه الاستعارة، وعجزها عن الإجابة على الأسئلة الّتي طرحها "ريتشاردز" وهي كيف تعني الكلمة؟ كيف تعني الفكرة؟ (الصّورة الذّهنية)، وقد ألزمت هذه الأسئلة على "ريتشاردز" وضع إجابة لها من خلال البحث في المستوى الذّهني للّغة مركزًا الاهتمام على الاستعارة[1]. لذلك نظر ريتشاردز إلى أنّ فهم الكلمات يستلزم فهم ما يطرحه الذّهن البشري.

يوضّح "ريتشاردز" أنّ اللّغة استعارة، والفكر اِستعارة لذلك لا يمكن الفصل بينهما لأنّ اللّغة هي من تساعد الفكر على طرح الاستعارات والتصوّرات.

ساهم "ريتشاردز" في نشوء نظرية تدعى بالنّظرية التّفاعلية أو ما يسمى بالنّظرية التصوّرية القائمة على التّفاعل الذّهني بين الأفكار، حيث طوّرت هذه النّظرية الاستعارة بجعلها تستمدّ الأفكار من الذّهن البشريّ اِنطلاقًا من تصويرها وطرحها.

ولفهم معنى نظرية الاستعارة التصوّرية يجب أولاً أن نفهم ماذا يقصد بالتصوّر:

أ- مفهوم التصوّر "Concept":

إنّ التصوّر حسب "لايكوف" و"جونسون" في كتابهما الاستعارات الّتي نحيا بها يقصد به «أن التصوّرات الّتي تتحكّم في تفكيرنا ليس ذات طبيعة ثقافية صرف، فهي تتحكّم أيضًا في سلوكاتنا اليومية البسيطة بكلّ تفاصيلها فتصوّراتنا تبنين الطّريقة الّتي يتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالنّاس، وبهذا يلعب نسقنا التصوّري دورًا مركزيًا في تحديد حقائقنا اليوميّة»[2]، فالاستعارة لم تقتصر على الثقافة فقط، وإنّما على التجربة الإنسانية الّتي تسمح لها بأن تتأقلم مع العالم، وتكتسب تصوّرات ومعارف جديدة حسب طريقة التّعامل مع كلّ إنسان، وهذا ما يوضّحه "عطيّة سليمان" في كتابه «إنّ البنية التصوّرية الّتي يكوّنها الإنسان عن الأشياء في ذهنه تقوم على بناء مجموعة من الأنساق التصوّرية داخل ذهنه، لا يستعين فيها الذّهن باللّغة، فحسب

[1]- ينظر: عواطف جعفري، الاستعارة التصورية في روايتي "الطياني لشكري المبخوت"، و"مملكة الفراشة لوسيني الأعرج"، مقاربة تداولية عرفانية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربيّ، جامعة العربي التبسي، تبسة، إشراف: فطومة لحمادي، تخصّص لسانيات، 2018- 2019، ص 102- 103.

[2]- جورج لايكوف، مارك جونسون، استعارات التي يحيا بها، ص 21.

بل يضاف إليها تجاربه ومعارفه وثقافته»[1] فالبنية التصوّرية في ذهن الإنسان لا تعتمد فقط على اللّغة، بل تشمل أيضًا تجاربه ومعارفه وثقافته، فالإنسان يفهم العالم من خلال التّفاعل معه.

ب- مفهوم الاستعارة التصوّرية:

تعرف نظرية الاستعارة التصورية بأنّها «ظاهرة مركزية غالبة في دلالة الكلام العادي اليومي، وهي جزء من الفكر بحيث مثلت أداة في تصوير العالم، والأشياء في جميع مظاهرها، فهي جزء من النظام العرفني، ولذلك سميت بالاستعارة المفهومية، إذ كانت الاستعارة أداة مفهمة وتمثيل، وتصوريهم كلّ مظاهر الفكر بما في ذلك المفاهيم المجرّدة والمتصلة بالمجالات الأساسية من قبيل الزّمن والأوضاع والمكان والعلاقات»[2] فالاستعارة أداة نفهم بها تصوّرنا للأشياء وتقوم الاستعارة التصوّرية على مبدأ الإسقاط المفهومي المتمثّل في مجالين يسمى الأوّل "المجال المصدر"، والثّاني "المجال الهدف"، وللتّمثيل لهذا الاسقاط نجد في كتاب "الأزهر الزناد" «جملة التناسبات الّتي تقوم بين المجالين عنصرًا بعنصر أو مكوّنًا بمكوّن يجمل "لايكوف"، ذلك فيما يسميه إسقاط المعارف المتعلّقة بالمجال المصدر على المعارف المتعلّقة بالمجال الهدف»[3]. يعني أنّ هذين المجالين قد لا يشتركان في التصوّر، كما يمكن أن يكونا متقاربين، فمن خلال الاسقاط المفهومي يتبيّن التصوّر المطلق ما إن كان متقارب أو متباعد.

ضبط "زولتان كوفكسيس" "Zôltan Köveces" تعريفًا دقيقًا للاستعارة التصوّرية في قوله «إذا فهمنا مجالاً تصوريًا "Conceptual Domain" من خلال مجال تصوّري آخر، فنحن نكون إزاء استعارة تصوّرية»[4]، ولتفسير وفهم الاستعارة يستخدم مفهوم أو صورة من مجال واحد ليتضح المجال الآخر.

---

[1]- عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013، ص 37.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

[3]- الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، ط1، دار محمد علي للنّشر، صفاقس، تونس، 2009، ص 144.

[4]- عواطف جعفري، الاستعارة التصوّرية في روايتي "الطلياني لشكري المبخوت"، ومملكة الفراشة لوسيني الأعرج، ص 69.

لقد ورد تعريف آخر للاستعارة التصوّرية في كتاب "البوعمراني" بقوله: «هي ظاهرة مشتركة بين النّاس جميعًا يشترك فيها الحضري والبدوي، والعالم والجاهل والخاصّة والعامّة، ويستعملها حتى الأطفال اللّذين لا تزال تجربتهم في الحياة محدودة، فالاستعارة مندسة في جميع تصاريف حياتنا اليومية متغلغلة في تجاربنا الحسّية المعيشة»[1].

فالاستعارة التصوّرية تشمل جميع الناس، ويكون ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لأنّها في الأصل موجودة في حياتنا اليوميّة ونحيا بها.

5- الفرق بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة:

الاستعارة في البلاغة القديمة	الاستعارة في البلاغة الجديدة
- الاستعارة تكمن وظيفتها في الوظيفة الجمالية أي الزخرفة والتنميق اللّفظي - الاستعارة قديمًا كانت قائمة على المشابهة بين الكلمات. (فهم الاستعارة من خلال تشابه الكلمات) - تقوم الاستعارة على النظرية الاستبدالية الّتي تعتمد على استخدام لفظة بدل لفظة أخرى لتحقيق التشابه	- وظائفها متعدّدة لكونها لم تعد منحصرة على اللّغة لوحدها بل شملت أفكار جديدة - الاستعارة قائمة على فهم الجملة أي السّياق الّذي وضعت فيه الاستعارة - تقوم الاستعارة على النظرية التفاعلية حيث لم تعدّ الاستعارة ظاهرة لغوية بل أصبحت عملية ذهنية

جدول رقم 03: يمثل الفرق بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة.

[1]- محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدّلالة العرفاني، ط1، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009، ص 123.

خلاصة:

كخلاصة لهذا المبحث، يمكننا القول بأنّ النّظرية الكلاسيكية الأرسطية في تعريفها للاستعارة، حدّدتها في مجال اللّغة أين اعتمدت النّظرية الاستبدالية من خلال استبدال كلمة بكلمة أخرى في غير معناها لتحقيق علاقة المشابهة، وكرّد فعل على هذه النّظرية ظهرت نظريات أخرى غيّرت من مفهوم الاستعارة ووسعت من مجالاتها منها: النّظرية التّفاعلية الّتي تحمل في طياتها تغيرًا جذريًا لأفكار أرسطو وأتباعه إذ اعتمدت عدّة تصوّرات من بينها الاستعارة التصوّرية الّتي تبناها "جورج لايكوف" و"مارك جونسون" في كتابهما الاستعارات الّتي نحيا بها، فالاستعارة لم تعدّ ظاهرة لغوية بل أصبحت عمليّة ذهنيّة مرتبطة بنسقنا التصوّري، ومتداولة في حياتنا اليوميّة وتستمد من تجاربنا المعاشة والواقع.

يؤكّد الكثير من الباحثين أمثال "بلاك" و"ريتشا ردز" أنّ الفهم الصّحيح للاستعارة يستلزم فهم السّياق الّذي وظفت فيه، بمعنى أنّ السّياق يلعب دورًا كبيرًا في فهم الاستعارة، حيث جعلت النّظرية التّفاعلية الاستعارة مرتبطة بالتصوّرات وليس بالكلمات والألفاظ كذلك دور الأنساق في تنظيم الأفكار وتحديد إدراكاتنا للعالم.

المبحث الثّاني: علاقة الاستعارة التصوّرية بالأدب

1- الاستعارة التصوّرية في الشّعر

2- الاستعارة التصوّرية في السّرد

3- آليات استخدام الاستعارة التصوّرية

أ- التصرّف في استخدام الاستعارة الوضعية

- التّوسيع

- التّدقيق

- الارتياب

- التّوليف

- التّشخيص

- استعارة الصّورة

- الاستعارات الكبرى

4- الاستعارة التصوّرية في الرّواية

المبحث الثّاني: علاقة الاستعارة التصوّرية بالأدب.

عرفت الاستعارة التصوّرية تطوّرًا ملحوظًا في الأدب من خلال إبرازها لأثارها فيه، وظهور إبداعات جديدة مستوحاة من لغتنا اليوميّة، حيث تمكّن الإنسان من تأويل المعنى حسب مختلف الأفكار لكونها ظاهرة ذهنيّة تشمل الذّهن البشريّ وما يحتويه، فمثّلت الاستعارة محورًا هامًا يتجلى في الشّعر والسّرد.

1- الاستعارة التصوّرية في الشّعر:

تمكنت اللّسانيات المعرفيّة من تغيير مجرى مفهوم الاستعارة بعد ما كانت مهمّشة ومقتصرة على مشبّه و مشبّه به وعلى نظرة البلاغيين التّقليديين بأنّها ظاهرة لغويّة وأداة لزخرفة الكلام إلى اتّساعها وشمولها للذّهن البشريّ، واستطاعت أن ترسم في الاستعارة شكلاً جديدًا يسير وفق تصوّراتنا وما نعيشه في تجاربنا اليوميّة.

تحوّلت الاستعارة إلى نوع يمزج بين عالمين ويسقط مجالاً على مجال آخر، وفتحت العرفانية آفاقًا جديدة لمقاربة النصّ الشّعري أين أصبح الشّعر يحمل مختلف الاستعارات، فنجدها لاقت اِهتمام الشّعراء من خلال جعلهم لها خاصية فنّية يوظّفونها في شعرهم وهي الأساس الّذي تقوم عليه قصائدهم، فنجد «الاستعارة حقلاً بانيًا لنسق الخطاب الشّعري، ومن ثمّ فإنّ الجمالية الّتي يتوخاها لا تنفلت بمنأى عنها كونها تظلّ بمثابة الأكسير لنسقه وبلاغته، كما أنّها في المقابل تعدّ سالفة الحضور وهي تقترن بتلك الحفريات الأولى لصوغه»[1]، وأيضا «ارتبط الشّعر بالاستعارة منذ القدم ارتباطًا وثيقًا عميقًا بحيث صارت جزءًا جوهريًا لشعرية القصيدة»[2]. للاستعارة علاقة وطيدة بالشّعر، إذ تساهم في إغناء معاني القصيدة وتعميق الفكرة.

إنّ توظيف الاستعارة في الشّعر تزيده جمالية ممّا يجعله مختلفًا عن النّصوص الأخرى بإضافة نوع من الإبداع الّذي يثير انتباه القارئ، فبدخول الاستعارة على الشّعر تحجب المعنى

---

[1]- غالم قدير، الوظيفة التّداولية للاستعارة في الخطاب الشّعري، بدر شاكر السياب أنموذجًا، جامعة د. مولاي طاهر سعيدة، سنة 1437هـ- 1438هـ، 2016م- 2017م، ص 25، نقلاً عن جعيفر العلاق، الدّلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشّروق، ط1، الأردن، 2002، ص 129.

[2]- المرجع نفسه، ص 129.

الحقيقيّ وتثير الغموض، وفي غالب الأحيان نجد موضوع القصيدة شيئًا والمعنى المقصود شيئًا آخر، وهذا هو الدّور الّذي تلعبه الاستعارة في الشّعر وهو صعوبة فهم المعنى.

ويصرّح الباحث "فيليز دور" "Filez Dur" في بحثه المعنون بـ "فهم الاستعارة" المقاربة المعرفية المركّزة على تعيين وتأويل الاستعارات في الشّعر أن: «الاستعارات هي شائعة، إنّها في أوصافنا وتمييزنا وأفكارنا والأدب هو جملة وسائل من خلالها ينقل الكتاب آرائهم وأفكارهم ومشاعرهم باستعمال الاستعارات، كما أنّهم يؤثّرون ويحرّكون عقول القرّاء ومشاعرهم، يأخذ الشّعراء بخاصّة أفضلية من هذه الوسيلة فينشئون عددًا لا يحصى من القطع الأدبيّة وذلك يأتي فقط لإظهار أنّ الاستعارات هي اللّبنات الأساسية في بناء اللّغة، وأنّها تسهّم إسهامًا كبيرًا في عالم الأدب»[1]. جعل الشّعراء والكتّاب الاستعارة الأداة الأساسية لينقلوا أفكارهم نظرًا لأهميّتها في حياتنا اليومية.

الشّعراء أحسنوا من اِستخدامهم للاستعارة بجعل دلالة الكلمات متعدّدة وجعل القراء يقومون بتأويلها حسب رؤيتهم، فيصرح كلّ من "لايكوف" و"تيرنر" في كتابهما المشترك More than cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor (1989)، أنّه «من الشّائع الاعتقاد أنّ اللّغة الشّعرية هي فوق اللّغة العاديّة، حيث أنّها شيء مختلف أساسًا، وأنّها لغة خاصّة وراقية تتمّ بواسطة أدوات اِستثنائية وتقنيات مثل الاستعارة والكناية، وأدوات ليست في متناول فرد يريد إجراء محادثات لا غير، لكنّ الشّعراء الكبار والفنانين الخبيرين يستعملون بالأساس نفس الأدوات الّتي نستعملها نحن، والّذي يجعلها مختلفة هو الاستعمال الموهوب لهذه الأدوات ومهاراتهم في استعمالها»[2]. الاستعمال الجيّد والموهوب للاستعارة يجعل اللّغة راقية وإبداعية.

---

[1]– عمر بن دحمان، تقنيات استخدام الاستعارة الأدبيّة الجديدة من منظور معرفيّ معاصر، ص 148، نقلاً عن:
Filez Dur, Understanding Metaphor, A Cognitive approach focusing on identification and interpretation of metaphors in poetry, thesis for the aword of the degree of master of arts Cukurova university the institute of social sciences, Adana, 2006, P 01.

[2]– عمر بن دحمان، تقنيات استخدام الاستعارة الأدبيّة الجديدة من منظور معرفي، ص 149، نقلاً عن:
Lakoff. Gr, Turner. M 1989, More than cool reason : A field Guide to Poetic metaphor Chicago University of Chicago Press.

يعني أنّ الأدوات الّتي يستعملها الشّعراء لتأسيس شعرهم هي نفسها الأدوات الّتي نستعملها لكنّ الفرق يكمن في أنّ الشّعراء لديهم لمستهم الخاصّة لجعل تلك اللّغة الشّعرية إبداعية في إستخدام تلك الأدوات.

يقول "عبد العزيز لحويدق" في كتابه نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، «ومن أهم صفات الأسلوب الشّعري الوضوح وعدم الابتذال النّاجم عن عدم الإفراط في استعمال الكلمات العادية والشّائعة من جهة، والاعتدال في استعمال المجاز والكلمات النّادرة والغريبة المفضية إلى نوع من الألغاز من جهة ثانية، وبهذا تكوّن جودة اللّغة الشّعرية في وضوحها وعدم تبذلها وفي استعمال مؤسسات اللّغة الشّعرية في شيء من الاعتدال»[1].

فالشّاعر عليه أن يلتزم بالتّوازن في استخدام اللّغة العادية الشّائعة وفي استخدامه المجازات لأنّه في حالة ما إذ فرط في استخدامها سيتحوّل النصّ إلى نصّ غامض، ويتميّز بصعوبة الفهم، ممّا يفقده الوضوح الّذي هو من الضّروري أن يتوفّر في النصّ ليكسب جمالاً وتميزًا، وعليه فإنّ جودة الأسلوب الشّعري تنتج من الوضوح والابتعاد عن الابتذال.

يرى "لايكوف" و"تيرنر" أنّ «الشّعراء يمكنهم التوسل بالاستعارة العادية الّتي نحيا بها من أجل أخذنا أبعد منها، لجعلنا أكثر تبصرًا ممّا كنا سنكون عليه لو كنا نفكّر فقط بطرق عادية»[2]. يستخدم الشّعراء الاستعارة اليوميّة ولكنّهم يقومون بوضع لمستهم من خلال توسيع الأفكار بطريقة إبداعية، وإذا استطاع الشّاعر تحقيق النّجاح في استخدامه الصّحيح لهذه الاستعارة، فإنّه يجعل القارئ يفهم ويدرك العالم ويكون أكثر إدراكًا لهذه الأفكار الّتي قد تكون مرت عليه في حياته اليوميّة، والّتي لم يتمكّن من إدراكها وبالتّالي تصبح واضحة.

ويقول "تيرنس هوكس": «يعتمد الشّعر اعتمادًا كبيرًا على الاستعارة نظرًا لاشتمالها على عملية المحاكاة imitation، ونظرًا لخاصيته السّاعية وراء التمايز في التّعبير»[3]، ويلجأ الشّعراء إلى استخدام الاستعارة للتّعبير عن مختلف أفكارهم، حيث يقوم بتصوير تلك الأفكار بطريقة

[1]– عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط1، دار كنوز المعرفية للنشر والتوزيع، عمان، 1436هـ– 2015، ص 41.

[2]– عمر بن دحمان، تقنيات استخدام الاستعارة الجديدة من منظور معرفي، ص 50.

[3]– تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمر وزكريا عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص 18.

إبداعية تجذب انتباه القارئ، ممّا يدفعه إلى التّفاعل مع ذلك النصّ، لذلك يعتبر الشّعراء الاستعارة وسيلة للتّعبير عن أفكارهم ومشاعرهم بطريقة أكثر إيحاء وإبداع.

ويقول أيضًا «إنّ أثر الاستعارة يحدث من خلال ضمّ المألوف إلى ما هو غير مألوف، فهي تضيف السّحر والاختلاف إلى جانب الوضوح، إنّ الوضوح يأتي من الكلمات اليوميّة المعتادة من الأسلوب الحقيقيّ أو المنتظم للعبارات الّتي يستخدمها كلّ فرد في حواره، إنّ السّحر ينبع من اللّذة العقلية الّتي تتلقى الصّور الجديدة المنطويّة في الاستعارة»[1]، ما يميّز الاستعارة هو أنّها تعتمد على العناصر المألوفة وغير المألوفة معًا، وهذا ما يضفي نوع من السّحر على النصّ إلى جانب الوضوح الّذي نحصل عليه من الكلمات المعتاد استخدامها في حياتنا اليوميّة سيزيدها جمالاً وتأثيرًا في نفسية القرّاء.

يؤكّد "ريتشاردز" «أنّ مهام الشّاعر الرّئيسيّة هي إفعام الاستعارة بالحياة والنّشاط، وجعلها أكثر إدراكًا ووضوحًا ورأى أنّنا لا نحتاج ولا نستطيع أن نجد جميع أوجه شبه حقيقية نتيجة ترابط السّياقات المختلفة لكلّ الاستعارات، فالشّاعر هو صانع القيّم والمعتقدات ولكنّه يعمل من الأشكال وصياغتها وسبكها»[2]. أي أنّ للشّاعر دور في فهمنا للأفكار والمشاعر من خلال توضيحها وحسن تصويرها بطريقة إبداعية وواضحة.

ويقول أيضًا: «التّفاعل يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتّعبير عن العالم الدّاخلي للشاعر واكتشاف خصوصية انفعاله وتفرد تجربته وأصالة موقفه ورؤياه، كلّ ذلك في ظلّ العلاقة الّتي توثقها الاستعارة بين الشّعر واللّغة»[3]. الشّاعر يصنع القيّم من خلال اعتماده الاستعارات بشكل مثير ومعبّر، فالشّاعر حين يؤلف شعره لا يصوّر الأشياء كما هي، وإنّما يضفي عليها لمساته وإبداعاته الّتي تجعلها تتجسّد في صورة جديدة وأكثر فهمًا ووضوحًا، وتفاعل الشّاعر مع الاستعارات وفهمها تمكنه من التّعامل وفهم عالمه الدّاخلي وما يشعر به وذلك يجعله يبدع في صنعه لذلك الشّعر، ويتمكّن من إيصال حقيقة مشاعره، وبذلك يكون قد تمكّن من تحقيق النّجاح

[1]– تيرنس هوكس، الاستعارة، ص 20.

[2]– عبد القادر الجرجاني، أعمال ندوة، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، دط، دار محمد الحامي للنشر، جامعة صفاقس، تونس، 1998، ص 99.

[3]– المرجع نفسه، ص 103.

وجعل القارئ يتفاعل مع ذلك النصّ إلى درجة أنّه يتأثّر حين قراءته لذلك الشّعر ويشعر أنّ الشّاعر قد لامس مشاعره وعبّر عن تجاربه الّتي عاشها هو الآخر، وبذلك يكون الشّاعر نجح في تأسيسه لشعره من خلال التّأثير الّذي ألحقه بالقارئ.

يرى تيرنس هوكس: «أنّ الاستخدام الدقيق للاستعارة ينطوي على مبدأ اللّياقة "decorum" فالإستعارات لابدّ أن تكون مناسبة "fitting" أعني في التّطابق مع الموضوع أو الغاية فالاستعارات لا يجب أن تكون غريبة أو بعيدة الإتيان، ولابدّ أن تستخدم الكلمات الجميلة في ذاتها»[1]. ليتشكّل فهم الاستعارة لابدّ أن يكون هناك تناسق بين الاستعارة والموضوع الّذي نريد أن نعبّر فيه عن أفكارنا، ولابدّ أن تقوم الاستعارة على مبدأين وهما مبدأ اللّياقة يعني أن يكون الاستعارة تليق بذلك الموضوع ومبدأ المناسبة والتّطابق يعني أن تخدم الموضوع الّذي استخدمت فيه لتحقيق الغاية الّتي يريد إيصالها للقارئ، وكذلك استخدام الكلمات الجميلة لتكون الرّسالة المراد إيصالها وإبلاغها في أحسن صورة.

وقوله أيضًا: «فعلى الاستعارة أن تتفادي كلّ ما هو غير ملائم، وكلّ ما هو غامض، والاستعارة في صيغتها الملائمة "decorous" واحدة من مجموعة صور بلاغية يكون دورها تجميليا للغة العادية، وهو أكثر الطّرق تأثيرًا لتسليط بقع من الضّوء من أجل إعطاء تألّق للأسلوب»[2]. تتطلّب الاستعارة اختيار صور بلاغية تخدم المعنى المراد بشكل جميل وملائم فدور الاستعارة يكمن في تجميل اللّغة، وتجنّب استخدام الألفاظ الغامضة وبوضع الكلمات الواضحة والبسيطة والجميلة يتمكّن الكاتب من إعطاء تألّق لنصّه وجودة عالية في الأسلوب.

ويقول "بول ريكور" في حديثه عن الاستعارة في الشّعر: «"كل استعارة قصيدة مصغّرة" يلخص بهذه العبارة بنية الاستعارة ووظيفتها في بناء عالم القصيدة والعمل الشعريين، ويمكننا أن نقلب الصّيغة، فنقول أنّ كلّ قصيدة استعارة موسّعة، لنلج عمق النّظام البلاغي الّذي يحكم تشكيل

[1]– تيرنس هوكس، الاستعارة، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 23.

القصيدة سواء في بنيتها التركيبيّة أو في دلاليتها»[1]. كلّ قصيدة في الشّعر تحمل في جوهرها أفكار معيّنة وفهم الاستعارات بمثابة قصيدة صغيرة وقصيرة تحمل معاني عديدة.

2- الاستعارة التصوّرية في السّرد:

لم تتوقّف الاستعارة على الشّعر فقط، وإنّما لامست السّرد هو الآخر، أين أصبحت الاستعارة تستعمل لتضفي جمالية على النّصوص الأدبيّة وتخلق جاذبية تلفت اِنتباه القارئ وتعمل على تحسين جودة السّرد وجعله أكثر تأثيرًا، فمن خلال توظيف الاستعارة في النّصوص الأدبيّة يتعامل الذّهن البشريّ على تصويره لتلك الأفكار وذلك الغموض الّذي يتلقاه هو ما يدفعه إلى محاولة الفهم والإدراك وعليه تتأسّس الاستعارة التصوّرية داخل النّصوص.

يبيّن جيرارد ستين في كتابه "فهم الاستعارة في الأدب" الدّور الّذي تلعبه الاستعارة داخل النّصوص الأدبيّة في قوله: «هناك قضية التوّجه إلى الشّكل في الأدب ومهما يكن أساسها المفهومي، فإنّ الاستعارة تبقى مجازًا أيضًا، وهو ما يختلف طبقًا لعلم الدّلالة عن لغة أخرى، لقد عرفت هكذا لعدّة قرون، وسيشمل التوجّه الأولى إلى الشّكل انتباهًا إلى الاستعارة بوصفها ملمحًا شكليًا ممتعًا من ملامح النصّ»[2]. الاستعارة تزيد من جمالية النصّ، فلم يعدّ مضمون النصّ لوحده يكفي لإثارة القارئ، فالشّكل أيضًا يلعب دورًا في إبهار القارئ في الطريقة الّتي يقدّم بها ذلك النصّ.

فطريقة سرد الأحداث وتسلسلها داخل النصّ تساعد على تكوين نصّ راق خاصّة عندما تدخل الصّور اللّغوية، فيكتسب النصّ نوعًا من التألّق من خلال اعتماد دلالات مختلفة للتّعبير عن الأفكار والمشاعر والتّجارب الذّاتية «باختصار تستحيل الاستعارات إلى فرص ممتازة للقراء ليجرب الذّاتية والخيالية وتعدّد القوى والتوجّه إلى الشّكل أثناء القراءة الأدبيّة ويمكن أن تكون وظيفتها في التّلقي الأدبيّ تسهيل وحذف هذه التّجارب حتّى يتعزّز وعي القارئ بالأدبيّة»[3]، الاستعارة تفتح آفاق

[1]- سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربيّ الحديث، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 15.

[2]- جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبيّة تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص 65.

[3]- المرجع نفسه، ص 65.

للقراء ليكتشفوا مواهبهم الذّاتية وأن يتمكّنوا من توسيع خيالهم، فاختلاف الدّلالات والمعاني يجعل كلّ قارئ يفهم الاستعارة حسب ما يمتلك من خلفيات في تجاربهم المعاشة، فالاستعارة تساعد القارئ على التّفاعل مع النّصوص الأدبيّة ممّا يدفعه إلى الحماس والاستمتاع بالقراءة إلاّ أنّ «بعض الاستعارات في النّصوص الأدبيّة تبدو شديدة التّعقيد بما فيها الاستخدام المشترك لأكثر من استعارة تقليدية، وهناك مشكلة منهجيّة مهمّة هي تحديد عدد وطبيعة الاستعارات التّقليدية المتضمنة»[1]. يتمّ استخدام استعارات عدّة داخل النصّ الأدبيّ الواحد، وهذا الانسجام المشترك لها يولد نوعًا من التّعقيد على فهم تلك الاستعارات وتفكيكها ممّا يتطلّب مجهودًا عاليًا لفهمها.

الاستعارة بدخولها على السّرد أسهمت في خلق تأثير على القارئ أثناء تجربته في فهم النّصوص الأدبيّة عن طريق الاستخدام الإبداعيّ للّغة وتوظيف الصّور اللّغوية المجازية، يتشكّل النصّ الأدبيّ في أحسن صورة ملقيًا أثره على القارئ، «الأدب بوصفه نوعًا من الخطاب له تأثير غير مباشر أيضًا على معالجة الاستعارة خلال دوره الأسبق كسياق أثناء إنتاج النصّ، فالأدب بوصفه سياقًا أثناء إنتاجه يؤثّر على طبيعة النّصوص النّاتجة على عدّة طرق، وعلى قمّة الاختلاف بين الاستعارات الّتي هي ميّتة وحيّة قد تنشأ خلافات أخرى بسبب هذا التأثير بين الاستعارات اللّغوية»[2].

ينعكس استخدام الاستعارة التصوّرية في السّرد على مختلف النّصوص، وذلك نتيجة تأثّر الاستعارة والسّياق الأدبيّ بعدّة عوامل يمكن تدعيمها وتقويتها، كما يمكن أن تغيّر كلّ معانيها من خلال ابتكار استعارات حيّة مليئة بالإبداع واستعارات ميّتة عقيمة، وهذا ما يولّد خلافًا بين النقاد.

للسياق دور في فهم الاستعارات حيث يرى جيرارد ستين أن" «سياق الخطاب يمكن أن يؤثّر على استخدام كلّ من البنى اللّغوية والبنى المعرفيّة خلال المعالجة، وقد يبحث مستخدم اللّغة عن جوانب مختلفة للنصّ وعن جوانب مختلفة في المعرفة ليعالج الاستعارات في الأدب بالطّريقة المناسبة سياقيًا، وعلاوة على ذلك فإنّ السّياق يمكن أن يكون قد أثّر على بناء النصّ وعلى الاستعارات الّتي يحتوي عليها خلال مرحلة إنتاج النصّ، ومن ثمّ فإنّ الاستعارات في النّصوص

[1]– جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبيّة تطبيقية، ص 71.

[2]– المرجع نفسه، ص 66– 67.

الأدبيّة قد يكوّن لها خصائص مناسبة سياقيًا تميّزها عن غيرها من الاستعارات الّتي قد يكون لها تأثير نمطيّ على طبيعة فهمها»[1]، أي أنّ السّياق يساعد على فهم الاستعارات داخل النّصوص الأدبيّة.

3- آليات استخدام الاستعارة التصوّرية:

لجأ الأدباء إلى استخدام عدّة آليات ليكوّنوا لغة جديدة يبدعون فيها بتصويرهم للأفكار والتّعبير عن مشاعرهم والّتي يمكن تحديدها فيما يلي:

أ- التصرّف في استخدام الاستعارة الوضعية:

يوضّح كوفيتش في كتابه «أنّه يمكن تمييز أساليب عديدة ومتنوّعة يوظفها الأدباء، ومنهم الشّعراء على نحو منتظم لإبداع "صور" ولغة جديدة غير وضعية انطلاقًا من الموارد الوضعية للّغة والفكر اليوميين»[2]. وتتمثّل هذه الآليات في التّوسيع (Extending) والتّدقيق (Elaboration)، والارتياب (Questioning) والتّوليف (Combining).

- التّوسيع Extending:

هي إحدى الآليات الّتي ذكرها كوفيتش، حيث نجد أنّه «يتمّ من خلاله عكس الاستعارة التصويرية الوضعية المرتبطة ببعض التعابير اللّغوية المتواضع عليها بوسائل لغوية جديدة تستند إلى عرض عناصر تصورية جديدة في المجال المصدر (أي إضافة عناصر جديدة للمصدر واستخدامها»[3].

فأسلوب التوسيع يعني به يتمّ تعميق المعنى وتوسيعه اِنطلاقًا من إضافة عناصر تصوّرية جديدة في المجال المصدر، وهو ما يجعل مستوى فهمنا للّغة أكثر دقة من خلال إضافة كلمات عميقة وواسعة المدلول الّتي تجعل التّعبير يتشكّل في صورة جديدة ومختلفة والتّوسيع هو عكس

---

[1]- جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبيّة تطبيقية، ص 52.

[2]- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصوّرية والخطاب الأدبيّ، مقاربة معرفيّة معاصرة، أطروحة لنيل درجة دكتوراه، تخصّص: اللّغة العربيّة وآدابها، فرع: الأدب العربيّ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: بوجمعة شتوان، تاريخ المناقشة: 03-07-2012، ص 136، نقلاً عن: Zoltan Köveces, Metaphor a pratical, Introduction, second Edition, Oxford University Press, 2020, P 53, 56.

[3]- المرجع نفسه، ص 136.

الاستعارة التصوّرية الّتي تعتمد في استخدامها على الألفاظ والصّور المقابلة للتّعبير عن معنى ما بدلاً من اعتمادها على الألفاظ المباشرة.

- التدقيق Elaboration:

كذلك نجد آلية أخرى وهي التّدقيق وهي من الآليات الّتي تطرّق كوفيتش إلى ذكرها حيث أنّها «تختلف عن التّوسيع بأن يتمّ فيه التّدقيق في عنصر موجود في المصدر بطريقة غير مستخدمة فبدل أن يضاف عنصر جديد إلى هذا المجال، يتصرّف في عنصر موجود من قبل بطريقة جديدة غير وصفية»[1]. يختلف التّدقيق عن التّوسيع بحيث أنّ التّدقيق هو إعادة النّظر في شيء كان موجود يدقّق جيدًا ما إذ يستلزم أيّة إضافات أو حذف أو يستلزم تحليل، على غرار التّوسيع الّذي يتطلب توسيع في المدلول وإضافة عناصر أخرى إلى المصدر لغرض الإيضاح والفهم وإزاحة الغموض.

- الارتياب Questioning:

هنالك أيضًا آلية الارتياب «الّتي يمكن بهذه الأداة الشّعرية أن يدعوا الشّعراء بطريقة استفهامية إلى النظر في مدى ملائمة استعارتنا اليومية المشتركة بصفة فضلى»[2]، من خلال هذه الآلية الشّعرية يتمكّن الشّعراء من طرح تساؤلات عن الاستعارات الّتي نتداولها في حياتنا اليومية ما إذ كانت ملائمة أم لا، وهذا التّشكيك في مدى ملائمتها يطرح بطريقة استفهامية وذلك من أجل تشجيع الذّهن البشري ليعيد النّظر فيما يطرحه في حياتنا.

- التّوليف Combining:

يبرز دور هذه الآلية في كونها: «الآلية الأكثر فعالية للذّهاب بعيدًا بنسقنا التصوّري اليومي، برغم بقائه مرتبطًا باستعمال موارد التّفكير الوضعي اليومي. ويعدّ أداة معنى بها كثيرًا، يتمّ من خلالها تفعيل العديد من الاستعارات اليومية في الآن نفسه»[3]. تعدّ هذه الآلية من أكثر الآليات

[1]- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصوّرية والخطاب الأدبيّ، مقاربة معرفيّة معاصرة، ص 136-137.

[2]- المرجع نفسه، ص 137.

[3]- المرجع نفسه، ص 138.

الّتي تسمح للشّعراء بتشكيل أفكار بطريقة مثيرة ومن خلالها أيضًا يتمّ تفعيل مختلف الاستعارات اليومية في الآن نفسه.

هذه هي الآليات الّتي اِعتمدها الشّعراء والأدباء في تعاملهم مع الاستعارة الوضعية اليومية، ولكن النظرية المعرفية للاستعارة اِقترحت آليات أخرى لها أهمية هي الأخرى والّتي تتمثل في: التّشخيص (Personification) واستعارة الصّورة (Image metaphors) والاستعارات الكبرى (Megametaphors).

أ- التّشخيص Personification:

واحدة من الآليات الّتي اقترحتها النّظرية المعرفيّة للاستعارة، حيث يعتبر التّشخيص (Personification) «أداة استعارية تستخدم أيضًا بصفة شائعة في الأدب»[1].

اِهتمّ الأدباء باستخدام هذه الوسيلة الاستعارية خاصّة في الأدب لغرض تشخيص أشياء أو أشخاص معينين واقترحتها النظرية المعرفية نظرًا لأهميّتها الكبيرة في الاستخدام.

ب- استعارة الصّورة image metaphors:

هي من الآليات الّتي اقترحتها النّظرية المعرفيّة للاستعارة أيضًا «إذ يزخر الشّعر على الخصوص بالاستعارات التصوّرية المتأسسة على الصّورة، تسمى استعارات الصّورة image metaphors الّتي هي غنية بالتّفصيل التصويري ولكنّها لا تستخدم خطاطات الصّورة»[2]. تعتمد الصّور في الشّعر والأدب لتوسيع الدّلالات ولتشكيل الخيال في ذهن المتلقي وبذلك يستقبل مختلف الأفكار والمعاني بشكل واضح دون الاعتماد أو الاستعانة بخطاطة الصّورة.

جـ- الاستعارة الكبرى megametaphors:

وهي الآلية الأخيرة من الاستعارات الثلاثة الّتي اقترحتها النظرية التفاعلية «فهذه الاستعارات الّتي سمّاها "بول ويرث" Paul Werth "بالاستعارة الكبرى" أو "الاستعارات الممتدة" وهي استعارات لا تظهر على سطح النصّ بصفة جلية ولكنّها تظهر على هيئة "استعارات صغرى"

[1]- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصوّرية والخطاب الأدبيّ، مقاربة معرفيّة معاصرة، ص 140.

[2]- المرجع نفسه، ص 141.

يربط بينها خيط خفيّ، يعتقد أنّه المسؤول عن منح النصّ الأدبيّ انسجامه الكليّ»[1]. الاستعارات الكبرى لا تظهر على سطح النصّ بصفة جليّة وإنّما تتدرج خلف الاستعارات الصّغرى ويربطها خيط خفيّ.

4- الاستعارة التصوّرية في الرّواية:

انفتحت الاستعارة على مجالي تحليل الخطاب واللّسانيات النصّية والعرفانية الّتي تمكّنت من إبراز أثرها الإيجابي في دراسة المعنى، أين أصبح ينظر إليها على أنّها ظاهرة ذهنيّة نصّية سياقية، وليست مجرّد عنصر مستقل عن باقي الوحدات الأخرى المكوّنة للنصّ، فقد اِكتسبت الاستعارة في دراستها طبيعة أكثر شموليّة، والّتي تغيّرت زاوية التبئير فيها فأصبحت الوحدة الكبرى للخطاب يتناسل منها وحدات صغرى، أو لنقل استعارات صغرى "Micrometaphor" تتعالق فيما بينها لتخدم الاستعارة الكبرى، وتسهّم بذلك في تحقيق الانسجام للنصّ»[2]. تمكّنت الاستعارة من اندماجها في الرّواية لتزيدها جمالية وتجذب القارئ وتسبّب تأثيرات نفسيّة وعاطفيّة للقرّاء، والاستعارة بمفهومها الحديث هي ظاهرة ذهنيّة يستخدمها الانسان في حياته اليوميّة للتّعبير عن مختلف أفكاره وتجاربه، فمن خلال دمج الاستعارة داخل الرّواية تصوّر تلك الأحداث الموجودة في الرّواية بشكل عميق لدرجة تجعل القراء والمستمع يتفاعل مع القصّة.

إنّ وجود الاستعارة التصوّرية داخل الرّواية تساعد على إثراء السّرد باستخدام الصّور والتّشبيهات، يتوسّع ذلك الفضاء الرّوائي ويكون العالم الّذي تسرد فيه الرّواية أكثر عمقًا ويحمل معاني عدّة تساعد القرّاء في التأمّل في معانيه وتجاوز الأبعاد السّطحية لتبلغ أبعادًا أكثر عمقًا وأكثر تأثيرًا ومحاولة اكتشاف المغزى والرّسالة الّتي تسعى الرّواية إلى إيصالها «فالاستعارة آلية جوهرية في حصول الفهم الرّوائي تشكّل مادة لخلق دلالات جديدة وحقائق مكتشفة حديثًا»[3]. اعتماد الاستعارة في السّياق الرّوائي يعني استخدام صور عديدة للتّعبير عن مختلف الأفكار وذلك

[1]- عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصوّرية والخطاب الأدبيّ، مقاربة معرفيّة معاصرة، ص 143- 144.

[2]- ينظر: قروجي لمياء، الاستعارة التصوّرية نحو آلية جديدة لانسجام النصّ الرّوائي، مجلّة البحوث والدّراسات الإنسانيّة، تاريخ الإنزال: 18-06-2023، تاريخ الاطّلاع: 16-06-2024، الموقع: www.asjp.cerist.dz.

[3]- وسيمة مزداوت، الاستعارة الرّوائية، دراسة في بلاغة السّرد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلّية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، شعبة أدب حديث، تخصّص سرديات، 2012، ص 39.

الاستخدام المتعدّد للصوّر يجعل الكاتب يبتعد عن استخدامه المباشر للمعاني ويحاول تجاوز اللّغة البسيطة واعتماده اللّغة الغامضة والغير مباشرة، وذلك من أجل خلق دلالات عدّة في نطاق الرّواية، والرّوائي «وهو يخوض عباب اللّغة الاستعارية، يفجّر المرئي ويرسم اللاّمرئي، ليعلن انفجار المدلول وينحرف عن الروتيني المألوف. محاولاً إختلاق عالم بديل مدشنًا وجهة نظر وطريقة خاصّة في الكتابة الأسلوبية... وذلك حين يتمكّن من أن يخترق النّسق التصوّري للمتلقي، فيلجأ هذا الأخير إلى مشاركة الرّوائي تجربته الفنّية من خلال عمليات التّحليل والتّأويل سعيًا إلى فكّ الأسرار»[1].

يركّز الرّوائي في كتاباته على رسم عوالم لا مرئية من خلال اعتماد اللّغة بشكلها الاستعاري محاولاً الابتعاد عمّا هو تقليدي وخلق عوالم جديدة مخالفة ذات أفكار وأساليب جديدة وراقية، ومن خلال اختراق النّسق التصوّري للمتلقي، يهدف الرّوائي إلى جعل المتلقي يشاركه تجربته الفنّية اِنطلاقًا من عمليات التّحليل والتّأويل لفكّ الرّموز والأسرار الّتي يحملها النصّ أو الرّسالة الّتي يريد الرّوائي إيصالها، فهذه الأساليب الجديدة الّتي يعتمدها الرّوائي في نصه تساعده في توسيع آفاق أفكاره وتجعله يخلق نصًا مليء بالتّجارب بطريقة فريدة من نوعها، وتجعل القارئ يتمعّن ويتأمّل معاني هذه الرّواية أو النصّ الرّوائي.

يقول سليمان أحمد: «تمثّل اللّغة بكلّ خصائصها وطبيعتها وانتظامها جزءًا من النّظام العرفاني عند الإنسان، ولذلك يكون للّغة خصائص هذا النّظام العرفاني، فاللّغة عرفانية وتواصلية لأنّها من خلال مركز عملها (العقل)، تحقّق التّواصل بين عقول البشر»[2]، لم تعدّ اللّغة مجرّد وسيلة للتّواصل اللّفظي فقط، وإنّما أصبحت تعبّر عن أفكار ومعارف ومفاهيم وتخلق التّواصل في المجتمع وذلك من خلال اعتمادها على العقل الّذي يساعدها في تشكيل الفهم، فالعقل هو المحرّك الّذي يتحكّم في اللّغة، حيث يستخدم العقل اللّغة لإدراك المعاني وجعلها تشكّل أفكار بطريقة ملائمة. وهذا ما جعل الرّوائيون يعبّرون عن أفكارهم في كتابتهم للرّواية اعتمادًا على اللّغة.

---

[1]– وسيمة مزداوت، الاستعارة الرّوائية، دراسة في بلاغة السّرد، ص 194.

[2]– عطيّة سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني في ضوء النّظرية العرفانية والمزج المفهومي والتّداولية (سورة يوسف نموذجًا)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، دط، القاهرة، مصر، 2014، ص 137.

يؤكّد لايكوف وجونسون في كتابهما أنّنا نحيا بالاستعارات لأنّنا نتناولها في حياتنا اليوميّة وفي حديثنا اليومي، ولايكوف «قد استند في منطلقه على معطيات من اللّغة اليوميّة، ومن ثمّ إكتشاف هذا النّسق التصوّري الضّخم من الاستعارات الوضعية الشّائعة في حياتنا اليوميّة لكونها مشاعة ومستخدمة في نطاق واسع ومن خلال النتائج والبراهين العديدة تواصل البحث في الاستعارة التصوّرية لتشمل ميادين أخرى منها ميدان التحليل الأدبي»[1].

شملت الاستعارة التصوّرية ميادين عدّة منها الرّواية لكونها هي الأخرى من الفنون النّثرية الأدبيّة الّتي تسمح للكتّاب أن يتناولوا قضايا ويعبّروا عن أفكارهم وتجاربهم بطرق عميقة، فالرّواية ليست سرد لقصص بسيطة وإنّما أصبحت الرّواية المرآة العاكسة لحياة المجتمع والّتي تمثّل واقعهم المعاش في تجسدها على شكل أحداث وشخصيات، لاستكشاف العالم الدّاخلي والخارجي، بالاعتماد على عدّة أبعاد وتكون هادفة لإيصال رسالة ما.

بزغت فكرة أنّ الرّواية هي استعارة كبرى، وهي فكرة دعّمها الكثير من الأدباء أمثال حميد حمداني في كتابه "أسلوبية الرّواية مدخل نظري"، حيث يقول: «القصّة عبارة عن استعارة تمثيلية كبرى»[2]، أي أنّ القصّة تمثّل استعارة كبرى.

وفي قوله أيضًا: «الاستعارة التّمثيلية في القصّة هو أنّ المبدع القصصي لا يلجأ دائمًا وهو يبني استعارته التّمثيلية الخاصّة إلى ملكاته الفردية الأسلوبية، بل يقتبس أساليب غيره وتصوّراتهم ويصنع من ذلك كلّه عالمه الخاصّ. ونستطيع أن نقول بأنّه لا يلجأ إلى المعجم اللّغويّ مباشرة بل يلجأ إلى التصوّرات الجاهزة سلفًا، بما في ذلك الأساليب المعبّر بها عنها واستعاراته لذلك غير قائمة على مستوى العبارة، بل على مستوى مجموع النصّ»[3]، المبدع القصصي لا يعتمد على أسلوبه الخاصّ وعلى ملكاته الفرديّة، وإنّما يستمدّ أفكاره من خلال تجارب غيره وتأثّره بثقافتهم، فهو لا يعتمد على المعجم اللّغوي ليكون أفكاره وبذلك ينشأ عالم قصصي متعدّد الأبعاد، وكلّ هذا

[1]– ينظر: عمر بن دحمان، الاستعارات والخطاب الأدبي، ص 127.

[2]– حميد حمداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دار سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 61.

[3]– المرجع نفسه، ص 62.

يساعد الرّوائي أن يجسّد مشاعره وأفكاره وحياته من خلال روايته، فالاستعارة التّمثيليّة تعكس حياة المبدع والعالم المحيط به.

ونجد محمد العمري يساند هذه الفكرة في كتابه "البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول" في قوله: «وما الرّواية –كما قيل– إلاّ استعارة موسعة»[1]. كما نجد سعيد الحنصالي في كتابه الاستعارات والشّعر العربيّ الحديث يقول: «النصّ ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصّغرى الجزئية لا روابط بينها، بل هو استعارة كبرى لها قاعدة سياقية داخلية هي المعاني، ولها قاعدة إيديولوجية تتمثّل في علاقات المماثلة والمخالفة الّتي تقيمها مع العالم الخارجيّ»[2].

النصّ الأدبيّ لا ينحصر في الاستعارات الصّغرى الّتي ترتبط فيما بينها، بل تقوم على استعارة كبرى تتميّز بقاعدة سياقية داخليّة والّتي تتمثّل في المعاني الواسعة المدلول والعميقة، كما نجد قاعدة إيديولوجية الّتي تسيّر الاستعارة الكبرى والبارزة في علاقة المماثلة والمخالفة مع العالم الخارجيّ، فالمبدع في النصّ الأدبيّ يقوم بالتّعبير عن الواقع بصورة واسعة تفوق المفاهيم والأفكار المعروفة، وذلك لتحقيق اتّساق النصّ وانسجامه وشرح معاني جديدة بطريقة مبتكرة وغير عادية.

فالاستعارة في الرّواية «لا تشكّل مادة أولية فقط، إنّها ترتبط بالعلاقات القائمة بين الواقع والأحداث، فهي لا تتأسّس على علاقة الألفاظ وحدها، بل أكثر من ذلك تقوم على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار»[3].

وتتمثّل أهميّة الاستعارة في الرّواية «في قدرتها على الإيحاء والإيماء واعتمادها على التلميح بدل التّصريح. وإيحائها يكمن في تلك الطّاقة المعنوية المتولّدة من البنية الفنّية للصورة الشّعرية الجزئية في إطارها، والّتي تعمل على توسيع محيط الظلال الّتي تسبح فيها المعاني، الّتي يريد الرّوائي تصويرها أو بثها وقد تتعدّد بها مستويات الفهم والتّفسير، فخصوصيتها تكمن في نظرتها الشّاملة للرّواية من حيث هي كلّ موحد تتناسق كلّ أجزائه وتنسجم حتى لا فكاك بينها»[4]، أي أنّ للاستعارة في الرّواية مميّزات تميّزها عن غيرها.

---

[1]– محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2012، ص 156.

[2]– سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، ص 15– 16.

[3]– وسيمة مزداوت، الاستعارة الرّوائية، دراسة في بلاغة السّرد، ص 190.

[4]– المرجع نفسه، ص 190– 191.

الاستعارة في الرّواية تتّصل بالعلاقات القائمة بين الوقائع والأحداث، ولا تقوم على علاقة الألفاظ لوحدها، بل تتجاوز ذلك من خلال قيامها على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار الّتي تحقّق الانسجام مع بنية الرّواية، وبذلك تبرز الاستعارة نفسها داخل الرّواية كأداة لتحقيق الاتّصال بين القارئ والنصّ، معبّرة عن مختلف القضايا المعاشة، فيتمّ الفهم الصّحيح للمواضيع الّتي تتناولها الرّواية من خلال استخدام الكاتب للإيحاءات والتّلميحات، حيث تمكّن هذه الإيحاءات الرّوائي من تصوير الواقع بشكل أعمق يساعد على توسيع دائرة المعانيّ والدّلالات الّتي تحملها.

والرّواية تتميّز بتنسيق جزئياتها وتنسجم فيما بينها دون فصلها وهذا ما يجعل قراءة الرّواية أكثر اِنجذابًا واِهتمامًا ما يجعل القارئ يتمكّن من التّعامل مع مختلف مستويات الفهم والتّفسير. الرّواية تعبّر عن الواقع اِنطلاقًا من اعتمادها على الاستعارات الّتي تساعدها في طرح القضايا بطريقة إبداعية مبتكرة وراقية تغري كلّ قراءها.

تفتح الاستعارة في الرّواية مجالاً للقارئ لقراءتها ويشارك تجاربه فيها من خلال التّأثير الّذي تتركه فيه، فالرّواية جنس أدبيّ يتركب من جانبين: «جانب موضوعيّ يشير إلى اللّغة، وهو المشترك الّذي يجعل عمليّة الفهم ممكنة وجانب ذاتيّ يشير إلى فكر المؤلّف ويتجلى في استخدامه الخاصّ للّغة، وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلّف الّذي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلّف أو فهم تجربته»[1]. الجانب الموضوعيّ في الرّواية يعتبر الأساسي في فهم المضمون ومعنى الأفكار الّتي يريد الرّوائي إبلاغها، وأمّا الثّاني الذّاتي يبرز التّجربة الشّخصية للمؤلّف، وهو ما يساعد القارئ على الفهم، فقد يفهم القارئ المحتوى من خلال فهمه للموضوع أو من خلال فهمه للتّجربة الشّخصية للرّوائي الّتي تسهّل عليه عمليّة الفهم، فهذان الجانبان يجعلان القارئ يتعمّق في فهمه للنصّ وكذلك استنتاجه لتجربة المؤلّف ومحاولة فهمها.

[1]– نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربيّ، ط6، الدار البيضاء، 2001، ص 21.

ولهذا نجد هنري جيمس يقول: «أنّ السّبب الوحيد لوجود الرّواية هو أنّها تحاول تمثيل الحياة»[1]. تمثّل الرّواية الواقع المعاش من خلال الأحداث والشّخصيات، فهي تعكس تجارب الإنسان وتعبّر عن معاناته وآماله من خلال سرد القصص بطريقة جديدة وإبداعيّة.

وغالبًا ما نجد الرّوائي في أسلوبه يعتمد على الخيال الأدبيّ لخلق صوّر في ذهن المتلقيّ «الخيال الأدبيّ الّذي لا يستطيع أن يتطوّر إلاّ من نطاق الصّورة الّذي يجب أن يترجم الأشكال سلفًا، أكثر ملائمة من خيال الرّسم لدراسة حاجاتنا إلى التخيّل»[2]. يلعب الخيال دوره في جعل الرّواية تبدو في أجمل صورة ويتمّ رسم تلك الأفكار والمشاعر الواردة في الرّواية بشكل أكثر دقّة وصورة ملموسة للأحداث والمشاعر.

كما يوضّح ستيفن أولمان في كتابه الصّورة في الرّواية أنّ «الصّورة وعناصر أسلوبيّة أخرى، ينبغي أن تقدر في السّياق الكلّي للرّواية حتى يتمّ تثبيت وظيفتها في البنية الكلّية للعمل وتأثيره»[3]. تشكّل العناصر الأدبيّة جزءًا هامًا لبناء الرّواية كنصّ أدبيّ ناجح، وكذلك فهم هذه العناصر يتطلّب فهم ورؤية مدى تأثيرها في السّياق الكلّي للرّواية، لفهم المغزى والرّسالة المراد بلوغها من هذه الرّواية.

تمكّنت الرّواية من إدراج قضايا الواقع بطريقة جذابة خاصّة بعد دخول الاستعارة عليها فقد أضفت لمسة خاصّة، حيث تجعل تلك الرّسالة الّتي تريد إيصالها أكثر جاذبية وتؤثّر على نفسية القراء، لذلك يقال عن الرّواية أنّها استعارات كبرى لأنّها تستكشف مواضيع معقّدة ومتنوّعة وتطرحها ببساطتها وتسبّب التّأثير في القراء.

فالرّواية كأدب تعتمد في استعمالاتها على الخيال والاستعارات لإيصال رسائل عميقة ومعقّدة وذلك ما يميّزها عن باقي النّصوص الأدبيّة بمنحها تأثير فريد من نوعه على القراء.

---

[1]– عباد عبد اللطيف، تمثيلات السّرديات الكبرى، دراسة في علاقة الرّواية العربيّة المعاصرة، مجلّة الكوفة، العدد العاشر، 2012، ص 75.

[2]– غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم المنظمة العربية للترجمة، بيروت، كانون الأوّل، ديسمبر 2007، ص 130.

[3]– ستيفن أولمان، الصّورة في الرّواية، تر: رضوان العبادي ومحمد مشبال، ط1، رؤية للنّشر والتّوزيع، 2016، ص 18.

خلاصة:

وفي الأخير نستنتج في هذا المبحث أنّ الاستعارة التصوّرية شملت ميادين عدّة من اندماجها في الشّعر والسّرد والرّواية فغيّرت النّظرة الّتي جاء بها القدماء، فتمكّنت من أن تتشكّل في صورة جديدة شملت الذّهن البشريّ من خلال طرح الأفكار والمشاعر بطريقة مبتكرة وراقية إبداعية. فبدخول الاستعارة على النّصوص الأدبيّة بشتى أنواعها منحتها وجهًا آخر لهذه النّصوص فأصبح الشّعر في أرقى استعمالاته، حيث تمكّن الشّعراء بفضل الاستعارة التصوّرية من توسيع نطاق التّعبير عن أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم من خلال اعتمادهم على توظيف الرّموز والمجازات الّتي تزيد الشّعر جمالاً وإلهامًا، فالاستعارة عزّزت الشّعر وجعلته ينبض بالحيوية والإبداع كما تمكّنت الاستعارة التصوّرية أن تثري ذهن القارئ، حيث تمكّن القارئ من فكّ الرّموز واستكشاف عالم الشّعر وتوسيع أبعاد كثيرة تمكّن الشّعر في ظهوره في أجمل وأحلى مظهر.

أمّا بالنّسبة لدخول الاستعارة التصوّرية على السّرد فقد تمكّنت من تعميق المعاني وتوسيع الدّلالات حتّى أنّها أضافت جمالية ولمسة على النّصوص الأدبيّة، وكذلك أثّرت على طريقة تقديم الأحداث وتشكيل الشّخصيات لإثراء تجربة لقارئ.

شملت الاستعارات التصوّرية الرّواية الّتي تعدّ من أكثر الفنون الأدبيّة شهرة والّتي تجعل القارئ يسبح في فضائها ويتأثّر بها بشكل كبير، وكلّ هذا الفضل يعود للكتّاب الّذين يوظّفونها في كتاباتهم، وذلك يضيف نوع من الألوان الإبداعية الّتي تزيد جمالية للعمل الرّوائي، فالاستعارة في الرّواية تمثّل نقطة مهمّة جدًا، فلا يمكن أن تتميّز بالفنية إلاّ إذا كان الرّوائي يحسن استخدام الأساليب البلاغية خاصّة الاستعارات الّتي تعطي صورة إبداعية وفنّية تجعل القارئ يتشوّق لقراءتها وفك شفراتها الّتي تصوّر له كلّ المفاهيم، وإدراك العالم الّذي يعيش فيه ومنح معنى للظواهر المحيطة به، والهدف من كلّ ذلك هو تنشيط الفكر لدى الكاتب والقارئ ومنح النصّ حيويّة وجماليّة.

الفصل الثّاني

الاستعاري والخرافي في رواية الحيوانات "لصادق النيهوم"

المبحث الأول: تعريف بالمدونة وصاحبها

أ- ملخص الرّواية

ب- التعريف بالرّوائي

جـ- الوصف الخارجي (الشكلي)

د - وصف لغلاف الرّواية

المبحث الأول: تعريف بالمدونة وصاحبها.

أ- ملخص الرّواية:

لخص "صادق النيهوم" كلّ أفكاره في روايته "الحيوانات" الّتي جسّدها على شكل رموز، ليعبّر بكلّ حرية وشفافية، فنجده قسّم الرّواية إلى تسعة فصول وحدّدها في أربعة حكايات.

تمثّلت حكاية الإطار بين الصقر والذّئب، حيث تدور الأحداث فيها بالتقاء الذّئب بالصقر في رحلة بحثه عن رزقه في الصّحراء، فلم يجد أحدا سوى صديقه الصقر الّذي أخبره عن حلمه أين رآه يلبس جبة وصغار الدّجاج بين يديه، وهذا ما يجعل الذّئب يشعر بالملل ويعزم عن البحث عن رزقه في مكان آخر.

تتوالى أحداث القصّة بذهاب الذّئب إلى الغابة وِالتقائه بالأسد الّذي كان جائعًا وأراد أكله، ممّا جعل الذّئب يلجأ إلى استخدام الحيلة لينجو بنفسه، حيث أغرى الأسد باقتراحه لإنشاء حكومة ويكون هو ملكًا على رأسها، أعجب الأسد بالفكرة وقبل بالعرض، استمر الذّئب في مكره باستخدام الحيلة على الأسد ليكلّفه باختيار أعضاء الحكومة، فاِختار الكلب رئيسًا للوزراء ليحرس ما يملك الأسد لتميزه بالوفاء، واختار التمساح وزيرًا للعدل بسبب أنّ دموعه تنقذه، ويضع القنفذ في الإذاعة لأنّه خبير في فن الوخز، ويعيّن الثّعلب وزير الكلام لأنّه يحسب لكلّ كلمة، واختار الجرذ وزيرًا للثّقافة لأنّه لا يشبع من أكل الكتب، والنّمر وزير التّخطيط والضبع وزير الدّاخلية ...الخ، وهكذا انتهت تشكيل الحكومة الّتي أرادها الذّئب ووضع كلّ في مكانه حسب رغبته.

بعد الانتهاء من تشكيل الحكومة اللّيلية طلع النّهار وسمعت كل الحيوانات بالحكومة الّتي شكّلوها دون علمهم، ممّا أدى إلى حدوث بلبلة بين الحيوانات الّتي عارضت هذه الحكومة، لكن بعد تعرضها للتّعذيب والقهر من طرف الحكومة أصبحت مساندة لها إلاّ الفيل ظلّ صامدًا تحت وطأة التّعذيب دون أن يرضخ لهم.

ينجح الفيل من الإفلات من قبضة الحكومة، وبعد وصول الخبر إلى الملك يغضب بشدّة، ولكي ينقذوا أنفسهم يحاولون خداع الملك بخرافات، فهناك من يقول بأنّه محمي بفضل قوى خارقة غير حيوانية، وهناك من يقول بأنّه دفع رشوة للصراصير لتهريبه، وهناك من ينعته بالمشعوذ، لكنّ السّنجاب يخرج عن صمته ويبرّئ الفيل ويعتبره نموذجًا للاستقامة لكن لم يصدّقوه، تتسارع أحداث

القصّة بإلقاء القبض على الفيل، ومعاقبته ليكون عبرة لكلّ متمرد ولكنّ السّنجاب تمكّن من تهريبه وأوهم الجميع بإختفاء الفيل بطريقة عجائبية.

وفي آخر المطاف يكون مصير السّنجاب الموت من قبل الصقر، ويتمّ القبض على الفيل مرة أخرى وقتله من طرف الاستخبارات، أمّا مصير الذّئب غير معروف لأنّه اختفى في الأخير بعد حديثه الّذي دار بينه وبين الصقر.

في الأخير يظهر لنا بأنّ الكاتب ختم روايته بنفس المشهد الّذي بدأ به، ممّا يجعل أحداث القصّة تدور في بنية مغلقة، إذ يلتقي الذّئب بالصقر ويدعوه إلى الحلم من جديد، لكنّ الذّئب يرفض ذلك ويخبره بأن لا يغريه بتلك الأحلام الّتي لا جدوى منها.

ب- التعريف بالرّوائي:

ولد الكاتب والأديب "صادق النيهوم" في مدينة "بنغازي" في ليبيا في الأوّل من يناير عام 1937م، وعاش فيها فترة طويلة من الزّمن حتّى حصل على شهادته الجامعية، ومن ثمّ غادرها متجها إلى مصر ليكمل دراسته وليحصل على درجة الدكتوراه.

"الصادق النيهوم" كاتب وصحفي ليبي، ومن أهمّ الكتاب العرب الّذين جمعوا بين التراث العربيّ الإسلامي وبين ما يعرف بالحداثة، وقد كان واسع المعرفة بهذا التراث الكبير، والّذي ارتبط لديه بالحداثة تلك الحياة الّتي عاشها في دول الغرب معظم سنين عمره.

استطاع "صادق النيهوم" نشر مقالاته ولأوّل مرّة في جريدة "بنغازي" وكان ذلك بين عام 1958م- 1959م، ومن ثمّ أصبح معيدًا في كلية الآداب، ويصف "صادق النيهوم" بأنّه من الكتّاب غزيري الإنتاج الأدبيّ والثّقافي، وقد تمكّن من كتابة بعض المقالات بعد تخرجه من الجامعة مثل: (هذه تجربتي)، (الكلمة والصورة)، (الحديث عن المرأة) وغيرها من المقالات المهمّة الّتي تمتاز بالتنوّع، حيث ناقش العديد من القضايا الّتي تهمّ الإنسان والمجتمع العربيّ، ونشر أيضًا مجموعة من الدراسات منها: (الّذي يأتي والّذي لا يأتي)، (الرمز في القرآن)، أصبح "صادق النيهوم" في هذه الفترة ظاهرة أدبية بسبب أسلوبه الّذي يمتاز بالبساطة في الطرح وبالكثير من السلاسة الّتي تخلو من أي تعقيد.

أصدر "صادق النيهوم" العديد من المؤلفات من الكتب الأدبية والرّوايات والموسوعات منها:

- الكتب: كتاب إسلام ضد الإسلام، كتاب نقاش، كتاب منحة ثقافية مزوّرة وغيرها.
- الموسوعات: موسوعة الكون (بهجة المعرفة)، موسوعة تاريخنا.
- الرّوايات: رواية من مكّة إلى هنا، قصص الأطفال، رواية القرود، رواية الحيوانات[1].

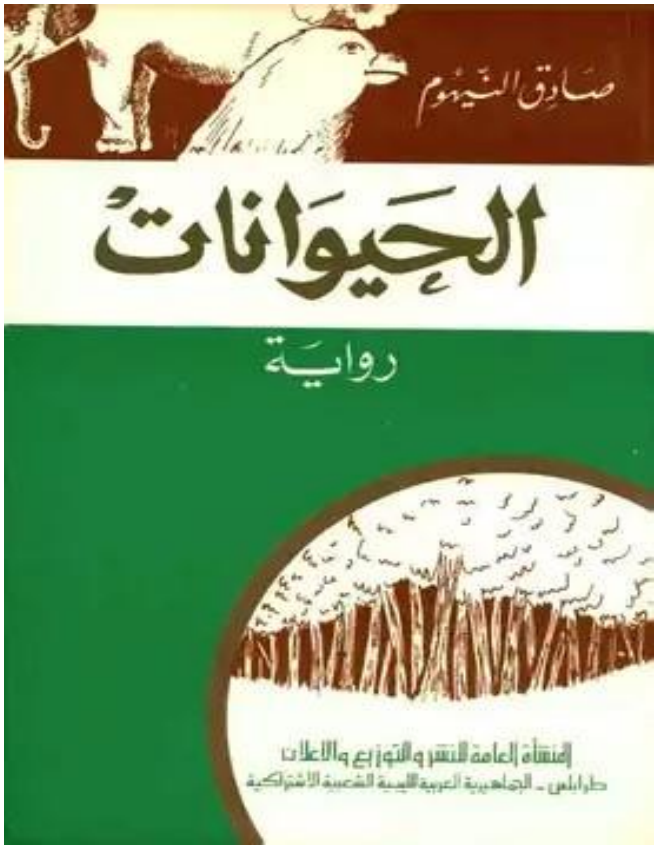
توفي "صادق النيهوم" في "جنيف" يوم 15 نوفمبر 1994م، ودفن في مسقط رأسه مدينة "بنغازي" يوم 20 نوفمبر 1994م.

جـ- الوصف الخارجي (الشكلي):

- اسم المؤلف: الصادق النيهوم
- اسم الكتاب: "رواية الحيوانات"
- الطبعة: الطبعة الأولى
- دار النشر: المنشأة العامّة للنّشر والتّوزيع والإعلان
- البلد: طرابلس - الجماهيرية العربيّة الليبية الشّعبية الاشتراكية
- السّنة: 1393م- 1984م
- عدد الصفحات: 102
- عدد الفصول: تسعة فصول
- اللّغة: اللّغة العربيّة

[1]- ينظر: مها دحام، وائل عبد الغني، الصادق النيهوم (أديب)، تاريخ الإنزال: 00:08، 30 سبتمبر 2021، تاريخ الاطلاع: 25 جوان 2024، ساعة الاطلاع: 11:30، الموقع: mawdoo3.com.

د- وصف لغلاف الرّواية:



صورة تمثل غلاف رواية الحيوانات لصادق النيهوم

لدراسة الشّكل الخارجي للرّواية، أولاً يجب البدء من صورة الغلاف، لأنّه يمثّل القراءة الأولى للرّواية، حيث أنّ تصميم الغلاف الجيّد للرّواية قادر على جذب الإنتباه وإثارة اِهتمام القراء، فمن خلاله يمكن أن تفهم الدّلالات الحقيقية والمجازية في آن واحد.

ففي رواية "الحيوانات" "لصادق النيهوم" يظهر لنا في أعلى الواجهة صورة لرسم حيوانات المتمثّلة في "الصقر" الّذي يظهر بشكل بارز و"الفيل" من ورائه واِستعمل اللّون البني في خلفية الصّورة ليعبّر عن الدفء والاستقرار، استخدم الرّوائي في هذه الصّورة التّرميز بالحيوانات ليعبّر عن تجسيد واقع الإنسان في الرّواية. وتتجسّد فكرة النصّ في العنوان أيضًا حيث يظهر العنوان في هذه الرّواية بارزًا "الحيوانات" لأنّ الكاتب اِستخدم التّرميز ليعبّر عن الحرّية والكبت بحروف كبيرة لأنّه يرمز عن نفسه واستخدم التّلميح عن شيء ممنوع ليعبّر عن أفكاره، في خلفية العنوان اِستخدم

اللّون الأبيض الّذي يرمز إلى السّلام الّذي يتمناه الكاتب، أمّا في الجهة السفلية للرّواية اعتمد الكاتب على اللّون الأخضر الّذي يرمز إلى الازدهار، فالرّوائي "صادق النيهوم" لكون أصله من ليبيا اعتمد اللّون الأخضر الموجود في العلم الليبي ليرمز بهذا إلى أن ليبيا تسعى إلى الازدهار، وفي الجانب الأيمن وكأنّ الكاتب أزاح من زاوية الصفحة الغلاف ليكشف لنا عن الصّورة الحقيقيّة للمجتمع اللّيبي، حيث تظهر صورة الغابة، وأراد بذلك أن يوضّح الصّراع الموجود داخل الغابة بين السلطة والرعية وأنّ البقاء للأقوى كما هو الحال في المجتمع الحيواني أين نجد القوي يأكل الضّعيف.

استخدم الرّوائي "صادق النيهوم" الرّموز والعلامات غير اللّغوية في روايته كأداة لتحقيق التأثير على القراء، فالرّموز والصور الموجودة على غلاف الرّواية تعمل على تعميق المعاني وتساعد على زيادة فهم القصّة أو الرّسالة الّتي تحملها الرّواية، فالاستخدام الصحيح والمناسب للرّموز المرئية كالألوان والأشكال يولّد نوعًا من التّشويق لدى القارئ.

رمزية القصّة:

قام الرّوائي بكتابة روايته ليعبّر عن أفكاره بطريقة غير مباشرة عن الأوضاع السّياسية في مختلف البلدان، أين تسيطر السّلطة على الرّعية، وتجعل الشّعب يخضع لها، فمعظم الرّوايات تناولت مواضيع السياسة، وخير مثال على ذلك رواية "الحيوانات" أين يقوم الرّوائي بتجسيد الواقع المعاش من خلال اعتماده على الترميز بالحيوانات ليعبّر عن الوضع السّياسي اللّيبي.

أسقط "النيهوم" في روايته عالم الحيوان على عالم الإنسان ليعبّر عن موقفه تجاه الواقع السياسي الّذي طغى عليه الفساد، وهذا أظهره من خلال روايته، وأثناء ملاحظة هذه الرّواية نلاحظ أنّ "النيهوم" اعتمد التّرميز مثل "كليلة ودمنة" لابن المقفع، لإيصال الرّسالة على شكل شفرات، فحكاية الحيوانات عبارة عن قناع يوظّف ليمثّل الواقع، أين يستخدم الرّوائي شخصيات وأراد شخصيات أخرى بها، فالرّموز ما هي إلا وسائل لإثارة اهتمام القارئ والتّعبير بكلّ حرّية عن كلّ الأفكار الممنوعة بكلّ تلقائية ودون الخوف منها.

المبحث الثّاني: تحليل الرّواية

1- استعارة النظام الخطاطي للخرافة

2- الخرافة واستعارة العنوان

3- بنية إفتتاح الرّواية

4- بنية إختتام الرّواية

5- استعارة الشّخصيات الحيوانية الخرافية في الرّواية

6- العجيب الخرافي والعجيب الرّوائي

7- الخرافي والرّاوي

المبحث الثاني: تحليل الرّواية.

يرى حميد الجراري أنّ الرّواية المعاصرة في المغرب العربيّ تميل إلى استخدام الخرافات كأدوات هامّة في بناء الرّواية، فالاستخدام الجيّد للحكي الخرافي داخل الرّواية يساعد في تعميقها، وجعلها تعبّر عن تجارب ومشاكل المجتمع المغاربيّ، باعتماد طريقة تتجاوز الواقعية البسيطة، لذلك يلجأ الأدباء والرّوائيون إلى استخدام الخيال والرّمزية للتّعبير عن القضايا المعقّدة، رغبة منهم في النّهوض بالواقع الرّوائي المغاربي، وهناك روائيون آخرون فتحوا عوالمهم التخييلية على حكاية الحيوان، أمثال الرّوائي "الصادق النيهوم" الّذي كان اهتمامه كبيرًا بالتراث عمومًا وبالحكاية الخرافية خصوصًا، فقد حاول "الصادق النيهوم" في روايته "الحيوانات" أن يعرض لعلاقة المثقّف الليبي بالسلطة، وهي علاقة تضرب بجذورها في عمق التّاريخ العربيّ، في هذا الإطار يلجأ إلى اعتماده الخرافة في روايته، ليس فقط لإيصال رسالته السياسية، بل لتحقيق الترابط بين الأدب الحديث والموروث السّردي العربيّ القديم، وهو أسلوب مبتكر أين تمّ الجمع بين الأسلوب التقليدي والأسلوب السّردي المعاصر، وهذا ما يثري تجربة القارئ ويجعله ينجذّب إلى عالم الرّواية[1].

من هنا يظهر حرص "الصادق النيهوم" على تجربته الرّوائية، حيث منحها «نوعًا من التفرد، وذلك عبر توسيع دائرة توظيف الموروث القصصي الحيواني وعلى شاكلة النصّ التراثي القديم»[2]. وهذا ما يظهر من خلال روايته "الحيوانات"، "فالصادق النيهوم" استخدم الحيوانات كشخصيات رئيسية في الرّواية ليعبّر عن رغبته في الابتكار والتفرد، وذلك من خلال توظيفه الخيال والرّموز بطريقة تتجاوز الطريقة التقليدية. أراد أن يعبّر عن التّجربة الإنسانية من خلال اعتماده الحيوانات كشخصيات رمزية، ممّا يدفع بالرّوائي إلى إيصال رسائل معقّدة لكن بطريقة بسيطة وهذا ما يعكس قدراته على استخدام الاستعارة لجعل القصّة أكثر تشويقًا وتحمل معاني ودلالات عميقة، وهذا ما يجعل الخرافة مرتبطة بالاستعارة، وهذا ما يوضّحه البوعمراني بقوله «وللخرافة علاقة بالاستعارة، فكلتاهما قائم على ميدانين، ميدان مصدر وميدان هدف، ميدان

[1]– ينظر: حميد الجراري، الخرافي في الرّواية المغاربية المعاصرة، رواية الحيوانات للصادق النيهوم نموذجًا، الثّقافة الشّعبية، ع24، أدب شعبي، الموقع: folkculturebh.org، ص 01-02.

[2]– المرجع نفسه، ص 02.

مصدر هو في الخرافة عالم عجيب وشخصيات خيالية خارقة، تجسد في الغالب صراعًا بين الخير والشر، يمكن أن تطبق على ميدان هدف إنساني مماثل لها في هذا الصّراع، فالخرافة مثلها مثل الحكايات المثالية والأسطورة والحكاية الشّعبية استعارة كبرى»[1]، وهذا يعني أنّ ما يربط بين الخرافة والاستعارة، أنّ كلاهما وسائل تستخدم لنقل رسالة معيّنة من خلال إيصالها لمعاني عميقة بشكل غير مباشر.

1- استعارة النظام الخطاطي للخرافة:

من خلال رواية الحيوانات يظهر لنا أنّه قد تمّ إسقاط عالمين هما، عالم الإنسان على عالم الحيوان، فنحن أمام قصّتين، إذ تمثّل القصّة الأولى قصّة الحيوانات ونمثل لها بميدان المصدر، أمّا الثّانية فهي القصّة الّتي تسقط عليها الأولى وهي عالم البشر والّتي نمثلها بميدان الهدف، فقد تمّ استخدام حكايات الحيوانات كوسيلة للتأمّل وفهم الواقع البشري الّذي يواجه التحديات والصّراعات، وتحتوي الرّواية أيضًا على استعارة كبرى المتمثّلة في "الحيوان إنسان"، ونستنتج منها أنّ الحيوان في هذه الرّواية لديه نفس شخصية الإنسان في الواقع، ومنه فمن خلال هذه الاستعارة الكبرى تتفرّع استعارات صغرى نذكر منها: "الحيوان متكلم" و"الحيوان مفكّر"، حيث نجد داخل هذه الرّواية الشّخصيات الرّئيسية لها نفس الأدوار الّتي يلعبها البشر تمامًا، كما هو الحال في الواقع، فالرّوائي أسقط القدرات البشرية من تفكير والتحدّث على الحيوان كما لو كانت إنسان وذلك لغرض التّعبير عن فكرة بشكل رمزي، ومن مستلزمات قصّة الإنسان في الوجود أنه يمتلك تنظيمًا سياسيًا وتنظيمًا اجتماعيًا، وهذا ما ينعكس في الرّواية على الحيوانات، حيث تظهر تنظيمًا سياسيًا واجتماعيًا، فلكلّ منها دورًا محددًا يعكس النّظام الاجتماعيّ والسياسيّ، وعلى سبيل المثال يمكن لبعض الحيوانات أن تمثّل دور السّلطة والقيادة وبعضها الآخر تكون بدور الرعية، فهذا التّقسيم يكون بحسب القوّة الّتي تمتلكها، فالقوي دائمًا يأكل الضّعيف[2].

---

[1]- محمد الصالح البوعمراني، السّيميائية العرفانية، الاستعاري والثّقافي، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015، ص 268.

[2]- ينظر: محمد الصالح البوعمراني العقل السردي، مدخل إلى السرديات العرفانية، ط1، منشورات مسكلياني، تونس، 2023، ص 206- 207.

الميدان المصدر "الحيوانات"	الميدان الهدف "الإنسان"
– الغابة: مكان تواجد الحيوانات – الأسد: الحاكم الّذي يحكم الغابة – حكومة الحيوانات: الوزراء الّذين يساعدون الأسد على الحكم – الحيوانات: خاضعون لسلطة الأسد – الرافض: الفيل	– المدينة: مكان تواجد البشر – الملك: الحاكم الّذي يحكم الدولة – حكومة البشر، الوزراء الّذين يساعدون الملك على الحكم – الرعية: خاضعون لسلطة الملك – الرافض: المعارض السياسي

جدول رقم 04: يمثّل ميدان المصدر "عالم الحيوانات"، وميدان الهدف "عالم الإنسان"

2- الخرافة واستعارة العنوان:

تظهر الخرافة من خلال عنوان رواية "الحيوانات"، "حكاية الصقر والفيل والسنجاب وما جرى من وقائع الذّئب"، حيث استخدمت هذه الحيوانات كشخصيات رمزية، إذ تعدّ رموز لتمثيل أفكار مهمّة تحتويها الرّواية في داخلها، فيشكّل العنوان العتبة الأولى لبداية فهم الرّواية، ومنه يتمكّن القارئ من فهم أنّ الرّواية تحتوي على الخرافة بمجرد قراءة عنوان: "الحيوانات"، وما جاء بعده من ذكر بعض الحيوانات الموجودة في الرّواية أمثال الصقر المعروف بأنّه يمثّل رمزًا للقوّة والذّئب يمثّل الحيلة والمكر، والفيل الّذي يرمز القوّة والقدرة على التحمّل ورمزًا للوفاء، حيث يحمي فصيلته بقوّة وإخلاص، وترمز شخصية السنجاب للذكاء والحذر، وهذه كلّها رموز تساعد على فهم المعاني المخفية الّتي تعكس حالة المجتمع والّتي تعبّر عن مختلف القضايا بطريقة جديدة ومعاصرة، والّتي يمكن التطرّق إليها بشكل أكثر جرأة.

3- بنية إفتتاح الرّواية:

تعتبر جملة الافتتاح الجملة الأولى الّتي يبدأ بها الرّوائي عمله الأدبيّ، وذلك لجذب انتباه القارئ وتقديم فكرة حول الموضوع الّذي يتناوله النصّ، حيث نجد "الصادق النيهوم" في روايته

"الحيوانات"، اعتمد هذه الجملة الافتتاحية في مطلع روايته وهي: «ذات مرّة جاع الذّئب»[1]، حيث أنّه استخدمها ليجعل القارئ يشعر بأنّ هذه القصّة مألوفة لديه، ويتشوّق لقراءتها، ففي غالب الأحيان نجد النّصوص الحكائية الشّعبية تبدأ بجملة "ذات مرّة"، لأنّ "الصادق النيهوم" من الرّوائيين الّذين اهتموا بالتراث الشعبي العربيّ، وهذا ما جعله يوظّف هذه العبارات التقليدية ليعزز من قيمة نصّه الأدبيّ، فجملة «ذات مرّة جاع الذّئب» ترمز لعدّة تفسيرات تتشكّل في أذهان القارئ الّتي تجعله يفكّر حول موضوع الرّواية.

كما استخدم "الصادق النيهوم" عبارة أخرى في إفتتاحية روايته تبرز مدى تأثّره بالأدب الشعبي في قوله «نجلس معًا وكلّ واحد منّا معه أذناه»[2]. فهذه العبارة كثيرًا ما نسمعها في الحكاية الشّعبية وتكون في غالب الأحيان نقطة انطلاق السّارد في سرد أحداث قصّته، والمقصود منها أنّ كلّ شخص يعتمد على قدراته لفهم تلك الحكاية والتّفاعل معها، ومنها يتضح بأنّ الرّاوي غير موجود في تلك الحكاية، وهو ما يوضّحه البوعمراني في كتابه العقل السّردي، إذ يقول بخصوص هذه العبارة: «والرّاوي المجهول الّذي يحضر إلاّ عبر الضمير يتوجّه بالخطاب إلى المروي له أو المروي لهم بقول مفاده أنّنا نجلس جميعًا ونستمع جميعًا إلى نفس الحكاية، لكنّ لكلّ منّا تأويله وفهمه»[3]. فالحكاية تفهم حسب خلفيات الأفراد المستمعين لها، إذ يفهم المستمع الحكاية بطرق عدّة فكلّ يفسّرها حسب تجاربه الشّخصية وحسب ثقافته.

4- بنية إختتام الرّواية:

لقد إرتبطت بنية الإفتتاح بنية الإختتام في رواية "الحيوانات" لصادق النيهوم، حيث تمّ تكرار معظم العبارات والأحداث الّتي بدأت بها القصّة في النّهاية وجاءت بنفس الطريقة، إذ تبتدأ الرّواية بالحوار الّذي دار بين الصقر والذّئب الّذي يتجلى في:

---

[1]- الصادق النيهوم، الحيوانات، ط1، المنشأة العامّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربيّة الليبية الاشتراكية، 1984، ص 05.

[2]- المصدر نفسه، ص 05.

[3]- محمد الصالح البوعمراني، العقل السّردي، ص 218.

««تشجّع» قال الصقر «رأيتك في المنام تلبس جبة، وصغار الدجاج بين يديك». «دعني من أحلامك» قال الذّئب «تعبت منك، ومن كلامك المسحور. تطعمني الدجاج في منامي، فلا آكل ولا أنام. أنا ذاهب أبحث عن رزقي في مكان آخر». قال الصقر «ورأيتك تحكم في الغابة، وصوتك يعلو على صوت النفير».

«وما هي الغابة؟» قال الذّئب

«لا أستطع أن أدلك» قال الصقر «أخاف أن تصدق الرؤيا. أخاف أن أفتح لك بابا. لا تعرف كيف تغلقه».

«ياه» قال الذّئب وهو يبتعد غاضبًا «هذا أنت اليوم في أحسن حالاتك. لا خير فيك، ولا ضرر من دونك، تغالب النّوم واليقظة، وتضيع وقت الجائعين في طبخ الكلام. دعني أجد الغابة بنفسي»»[1].

هذا الحوار الموجود في بداية الرّواية يمثّل وجهة الذّئب الّتي كانت نحو الغابة، وهو ما يتجسّد في عالم الحيوان، كما نلاحظ في نهاية الرّواية تمّ إعادة نفس الحوار الّذي دار بين الصقر والذّئب واعتماد بعض العبارات المختلفة ويتمثّل هذا الحوار في:

««تشجع» قال الصقر «رأيتك في منامي تلبس جبة وحولك صغار الذئاب». «دعني من أحلامك» قال الذّئب «هذا آخر ما ينقصني. تلبسني جبّة في اللّيل، وتعريني على الملأ في النهار».

«رأيتك مستورًا» قال الصقر «ورأيتك تشق المدينة راكبًا، وصوتك يعلو على صوت النفير».

«وما هي المدينة؟» سأله الذّئب.

«أخاف أن أدلّك» قال الصقر «أخاف أن تصدق الرؤيا، وأفتح لك بابا آخر، لن تعرف كيف تغلقه».

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 06.

«ياه» قال الذّئب وهو يبتعد غاضبا «هذا أنت الليلة في أحسن حالاتك، تبيع وتشتري في سوق مقفولة. لا تغرني بمزيد من أحلامك، فأنا الّذي مضيت وراءها، وعدت إلى حيث بدأت مع خفوت الصوت والصيت»»[1].

لكن هذه المرّة يفهم من خلال هذا الحوار أنّ وجهة الذّئب ستكون نحو المدينة وهو ما يمثّل الانتقال من عالم الحيوان إلى عالم إلى الإنسان.

كما نجد الرّاوي اعتمد في نهاية القصّة على استخدام المثل الشّعبي، كما هو الحال في بداية القصّة وذلك لاستخلاص العبرة في قوله: «ودعونا الآن نفترق على خير قبل أن نجتمع على غيره، وليكن فيما جرى لأهل الغابة عبرة لنا، فلا أحد منا يقول ما يجعله يفقد رأسه ولا أحد منا يسمع ما يجعل رأسه يفقده»[2].

فكما ذكر سابقًا بأنّ "الصادق النيهوم"، من الرّوائيين الّذين اهتموا بالأدب الشّعبي العربيّ، وهذا ما جعله يعتمد نفس طريقة كتاب الأدب الشّعبي العربيّ الّتي تكون فيها بنية الإفتتاح وبنية الإختتام للقصّة نفسها، ونجد عبد الفتاح كيليطو يؤكّد ذلك وأنّ من سمات السّرد العربيّ والأدب الشّعبي اِقتران الإفتتاحية بالإختتامية في قوله: «السّرد الكلاسيكي والشّعبي يحرص على احترام إفتتاحية معيّنة تتكرّر بصفة ملحوظة وإنّ شيئًا من التّفكير يجعلنا نعتقد بأن السّرد القديم يحترم كذلك خاتمة معيّنة تؤكّد نهاية الحكاية وتثبت أهمّية الإطار»[3].

5- استعارة الشّخصيات الحيوانية الخرافية في الرّواية:

تعدّ دراسة الشّخصيات داخل الرّواية من أهم المواضيع الّتي تستلزم التطرّق إليها أثناء التّحليل خاصّة عندما تكون تلك الشّخصيات معبّرة عن شخصيات أخرى، مثل الشّخصيات الحيوانية الّتي تصوّر واقعًا لشخصيات بشرية، فالكثير من الرّوائيين أمثال "الصادق النيهوم" يعتمدون في كتاباتهم شخصيات حيوانية خرافية بدل الشّخصيات الحقيقية، وذلك لغرض تعزيز

[1]- الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 98- 99.

[2]- المصدر نفسه، ص 99.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، دراسات في السّرد العربيّ، ط1، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، 1988، ص 34.

الفكرة المراد إيصالها، ولجعل الصّورة المعبّر عنها عميقة ومعقّدة يلجأ الرّوائي إلى استخدام الحيوانات الّتي تعدّ من أهمّ الأدوات الّتي يستخدمها لنقل رسائله المشفرة، وهو ما يثير المتعة عند القارئ ويسعى لاستكشاف وفهم تلك الرّموز والدّلالات الغامضة الموجودة داخل النصّ، ففي عالم البشر نجد أنّ الإنسان يحمل صفات عدّة تميزه عن غيره حميدة كانت أم مذمومة مثل: الحيلة والدهاء والخبث والحكمة والقوّة.

الرّوائي في هذه الرّواية أنسب هذه الصفات إلى الحيوانات الحاملة لهذه المواصفات، وذلك ليسهّل على القارئ فهم تلك الشّخصية الحيوانية الخرافية التي تخلق نوعًا من التّشويق، كما تساعد هذه الشّخصيات القارئ في فهم واكتشاف القضايا المخفية من وراء هذه الأحداث ويكون السّرد فيها بطريقة متميّزة. ففي رواية "الصادق النيهوم" القائمة على الرّمزية تمّ إسقاط عالمين عالم الإنسان على عالم الحيوان، فكلّ شخصية حيوانية في هذه الرّواية مثّلت دورًا ما، إذ نجد شخصيات رئيسية وثانوية ساهمت في تشكيل بنية الرّواية.

من أهمّ الشّخصيات الرّئيسية الخرافية في رواية الحيوانات.

الأسد الّذي لعب دور الملك والّذي يتّصف بعدّة سمات منها:

– العجز: ويظهر ذلك في حواره مع الذّئب.

«قال الذّئب: «يا مولاي دعني أوّلاً أموت من الضّحك. فهذا أمر مضحك فعلاً».

«هه؟» قال الأسد

«أنت» قال الذّئب. « أنت شخصيًا ملك الغابة والحيوان الأوّل تتضوّر جوعًا هنا حتّى تطمع في جثّة خادمك الذّئب».

«جائع» قال الذّئب مستنكرًا «الملك ابن اللّبؤة جائع؟ حسنًا إذن. لماذا خلق الله أبناء الّتيوس والغنم وأبناء الأرانب والحمير والبط؟»»[1].

– الخجل: ويظهر ذلك في قوله:

««ماذا تفعل؟»، قال الأسد بخجل

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 07.

«ماذا تفعل؟» قال الذّئب وهو يدفعه بعيدًا «أوّلاً لا ترفع جثّتك الملكيّة من فوق صدري، وبعد ذلك تتركني أساعدك على أن تكون ملكًا فعلاً. إنّي أدعوك إلى تأليف حكومة».

تنحى الأسد جانبًا، بحث عن صخرة وجلس فوقها رافعًا كلتا أذنيه. كان ينصت أحيانًا عندما يريد ويريد دائمًا بعد أن ينصت.

«حكومة؟» قال الأسد

«نعم»، قال الذّئب لماذا تهزّ رأسك الملكي هكذا؟ هل الحكومة عمل شائن إلى هذا الحد؟»»[1].

ضعيف الشّخصية: ويظهر ذلك في حواره مع الذّئب والكلب أثناء اختيار الوزراء.

«استمرّ توزيع الحقائب رغم حلول اللّيل. أظهر الأسد مرونة واضحة في قبول من هبّ ودبّ لكنّه عاد وتصلّب فجأة عندما سمع عن تعيين الثّعلب في وزارة الكلام.

«أريد الببغاء»، قال الأسد

«نعم؟» قال الكلب مستنكرًا

«الببغاء» قال الأسد «أنا معجب بفصاحته وكذلك زوجتي معجبة» سعل الذّئب مرتين. كان من عادته أن يسعل عندما يريد أن يلفت نظرة أحد إليه»[2].

من خلال هذه الصّفات الّتي يمتلكها الأسد الّذي يعتبر ملكًا في هذه الرّواية تأتي في أذهاننا صورة تعكس صورة الإنسان الحاكم الّذي يملك هذه الصّفات في الحقيقة، فالأسد رغم قوته وسلطته ومركزيته إلاّ أنّ هناك من يتحكّم فيه ويسير أموره أمثال الذّئب والكلب وغيرهم، كما هو الحال في عالم البشر رغم ظهور الحاكم في صورة قوية، إلاّ أنّه في حقيقة الأمر هناك شخصيات خفيّة تتحكّم فيه وفي القرارات الّتي يتخذها، رغم أنّه يملك القوّة في التحكّم في كلّ شيء، لكنّه في الحقيقة ضعيف الشّخصية، وهذه كلها رموز يستعملها الرّوائيون والأدباء على شكل شخصيات حيوانية، لكي يعبروا بكل تلقائية وهذا النّوع من القصص أصبح متواجد بكثرة وخير دليل على ذلك، كليلة ودمنة: الّتي تطرح من خلالها قصّة لتعبّر عن قصّة أخرى، فقصص الحيوان قصص معبّرة عن واقع حقيقي، حيث يقول البو عمراني في هذا الصدد: «هذه الصورة تمثّل منوالاً متكررًا لصورة

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 07– 08.

[2]– المصدر نفسه، ص 14.

الملك الّذي تتحكّم فيه حاشيته الفاسدة ولا يملك معها حولاً ولا قوّة ... فهي صورة ثقافية متكررة ومتعاودة من خلالها نفهم قصّة عن طريق قصّة أخرى، وتشكل جميعها منوالاً ثقافيًا واحدًا يمثّل بنية خطاطية صغرى داخل البنية الخطاطية الكبرى للرّواية»[1].

نجد في قصص كثيرة تمثّل شخصية الملك الحيوان الّذي تتحكّم فيه حاشيته الفاسدة والّتي تقوم باستغلال السّلطة لصالحها بدل من خدمة المجتمع، فكلّ هذه القصص تعكس الواقع الاجتماعي الحقيقي انطلاقًا من استخدام الحيوانات كرموز، ويتمّ استخلاص هذه القصص انطلاقًا من الثقافة والتراث للتّعبير عن مختلف التجارب الّتي يتشارك فيها المجتمع.

الشّخصيات الّتي تمثّل الحاشية: تتميّز هذه الشّخصيات بأنّها تمتلك صفات غير جيّدة كالحيلة، المكر، الخداع ومثال ذلك من الرّواية نجد شخصية الذّئب الّذي يتسم بالدهاء والحيلة منذ بداية القصّة ويظهر ذلك في الرّواية:

««لا» قال الأسد «لا أحب الذّئاب إلاّ ميتين».

«أحسنت» قال الذّئب «فأنا أيضًا لا أحبّهم إلاّ كذلك». «هل تريدني أن أؤلف لك الحكومة من وراء الستار؟».

من وراء الستار بدأ البحث عن رئيس الحكومة، وداس الذّئب على عواطفه واِقترح تعيين الكلب في هذا المنصب، لكنّ الملك أخذ يهزّ رأسه مبديًا بعض التحفظات.

«طماع» قال الأسد.

لم يقل الذّئب شيئًا»[2].

كما نجد أيضًا الكلب يمتلك صفة الرذوخ والقبول والتودد للملك ويتجلى ذلك في الرّواية:

««من أنت؟» قال الأسد.

«كلبك الكلب» قال الكلب.

[1]– ينظر: محمد الصالح البوعمراني، العقل السّردي، ص 209.

[2]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 09.

«هه» قال الأسد متظاهرًا بأنّه لم يقل شيئًا، وإذ. ذاك انحنى الذّئب فجأة وهمس في أذن الكلب: «إركع» قال الذّئب «ماذا دهاك؟ ذيلك يابس وأذناك جامدتان مثل تمثال كلب؟ إركع. إلعق الأرض أمام مولاك وانبح له من عندك كلمة أو كلمتين».

اِنحنى الكلب ذيله يرقص وعيناه تطبلان. مشهد لا يليق حتى بكلب»»[1]، فهذا الحوار يدلّ أنّ الكلب من شدّة وفائه لأصحابه يقبل على نفسه أن يكون مذلولاً ومهان.

وتظهر شخصيات أخرى ثانوية في الرّواية تتمثّل في الحاشية نذكر منها:

– التّمساح الّذي يمثّل وزيرًا للعدل، ومن أهمّ الصّفات الّتي نسبت إليه الدّموع بدون سبب لغرض كسب شيء معيّن وهذه الصّفة يستعملها فقط الأشخاص المنافقين وأصحاب المشاعر المزيّفة ونمثّل بذلك من الرّواية:

««وزارة العدل للتّمساح» قال الكلب من دون شرح

«لماذا؟»، قال الأسد

«نحتاج إلى دموعه» قال الكلب «خاصّة في المحاكم الشرعية»»[2].

شخصية القنفذ: الّذي يعكس صورة الإنسان الخجول والمتصنع ويعرف كيفيّة جمع الأخبار ومثال ذلك:

««لماذا القنفذ؟» قال الأسد الّذي لا يكف عن طرح الأسئلة.

«خبيري في فن الوخز» قال الكلب «ثمّ إنّه خجول وبطيء في الحركة ولا ينظر ذات اليمين ولا ينظر ذات الشمال»»[3].

شخصية الثّعلب مرتبطة بالاحتيال وإنشاء الخطط، لذلك عيّن وزيرًا للكلام مثال على ذلك:

««يا مولاي» قال الذّئب بعد أن نظر إليه الأسد «يا مولاي ماذا يستطيع الببغاء أن يفعل سوى أن يتعلّم منك الزئير؟ ألاّ تريد أن تستفيد من تجارب إخوتك الملوك، لقد تغيّر عصر الببغاء وجاء الآن عصر الثّعلب الّذي يحسب لكلّ كلمة ألف حساب. ويدفع الحساب لكلّ ألف كلمة»»[4].

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

[3]– المصدر نفسه، ص 13.

[4]– المصدر نفسه، ص 14– 15.

– الجرد: عين مسؤولاً عن الجريدة ويمتلك صفة اللاّمبالاة يمثّل صفة الشّخص الّذي يعيّن في منصب لا يفقه فيه شيء، ومثال ذلك من الرّواية:

««حسنًا»، قال الذّئب متدخلاً للمرّة الثّانية «في هذه الحالة، وفي هذه الحالة فقط، وما دمتم تبحثون عن الثّقافة وما دام ذلك كذلك. فلا مفرّ من أن أستجيب لنداء الضّمير وأقترح عليكم اسم صديقي الجرد إنّه فعلاً لا يشبع من الكتب»»[1].

هذه الشّخصيات الحيوانية الخرافية تمثّل الحاشية، وهي في حقيقة الأمر تعكس صورة الأشخاص الحقيقيين الّذين يسيّرون شؤون الدّولة خلف الستار، ويعطون الأوامر للحاكم.

كما نجد شخصيات أخرى في الرّواية لها أدوار مختلفة أمثال الذبابة والصقر والفيل والسنجاب وتتمثّل أدوار كلّ منها في:

– الذبابة: لها دور مهمّ في هذه الرّواية إلى أنّه لم يسلط عليها الضّوء كثيرًا وكان دورها في الرّواية يعتمد على التجسّس ونقل الأخبار، ونسبت لها هذه الصّفة لأنّها في الواقع حشرة مزعجة للإنسان ومؤذية ومقرفة له وتنطبق عليها صورة الإنسان النمام الّذي يجعل نفسه لا يفقه في شيء، ولكنّه في حقيقة الأمر يمتصّ كلّ المعلومات والأخبار، فالرّمزية الّتي تحملها شخصية الذبابة أضاف للرّواية نوعًا من الحماس والإثارة أثناء قراءتها، ويظهر ذلك في الرّواية من خلال الحوار الّذي دار بين الضفدع والخرتيت في قوله:

««تعال» قال الخرتيت فجأة وهو يجرّه من يده «اغطس معي تحت الماء لكي نتحدّث في أمان ثمّة ذبابة وراءك تتظاهر بأنّها تقرأ جريدة»»[2].

– مثال آخر حوار العقرب مع الثّعلب:

««نعم»، قال العقرب «لدغونا في الظلام».

«الحيوانات» قال الثّعبان «هؤلاء البهائم. إنّهم لن يسمحوا لنا حتّى بدخول الانتخابات».

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

«أش» قال العقرب وهو يضع إصبعه على فمّه «تعالى نتحدّث في جحر تحت الأرض. ثمّة ذبابة وراءك تحمل آلة تسجيل»»[1].

– الفيل: تكمن شخصية الفيل في هذه الرّواية بأنّه يؤدي دور المعارض والرّافض للسّلطة، ويبرز في صورة استعارية مختلفة عن الشّخصيات السّابقة منها صورة المسيح، فهو يرمز إلى شخصية الإنسان الّذي يمثل دور المعارض السياسي الّتي تفرضها الحكومة على شعبها، ويحمل صفة المناضل الّذي لا يخضع لهذا النّظام الفاسد، ويدافع عن الشّعب بكلّ ما أوتي له من قوّة، وهذا ما جعل السلطة والحكومة تطارده، بحيث أنّه لا يعرف الخوف ويبدي رأيه بشكل جريء وواضح ودائمًا يوجّه أصدقائه الحيوانات إلى عدم الخضوع لتلك القوانين الّتي ستؤدي بهم إلى الهلاك ويبرز ذلك في قول الفيل:

««أيّها القطيع الصّغير» قال الفيل احذروا أن تضلّوا، فالحقّ أقول لكم: أن يدخل الجمل عين الإبرة أسهل عليه من أن يدخل هذه الحكومة. إنّها حكومة أنياب»»[2].

– وقوله أيضًا:

««من ليس معي» قال الفيل «فهو علي، ومن لا يجمع معي فهو يفرق. ليس أحد يوقد السراجا ويضعه خفية ولا تحت المكيال، لكنّ على المنارة لينظر الدّاخلون نوره. ها أنا مرسلكم مثل خراف بين الذّئاب. لا تحملوا كيسًا ولا مزرودًا ولا حذاء ولا تسلموا في الطريق على أحد ...»»[3].

– رغم أنّ الفيل كان رافضًا للحكومة وكان يحاول أن يفتح عيونهم لبقية الحيوانات الّتي تمثل الرعية على الحكومة الفاسدة في بادئ الأمر ساندوه لكن في آخر المطاف أطاحوا به إلاّ السنجاب لم يتخلى على الفيل وسانده ويظهر ذلك في الرّواية من خلال الحوار الّذي دار بين الفراشة والفيل: ««لماذا؟» قالت الفراشة للفيل عندما سألها عن السّاعة «لماذا تسأل؟ هل تعبت من الطيران معي؟».

«نعم» قال الفيل «ثم إني أنتظر صديقي السنجاب الّذي بعثته لكي يدعو أصدقائي إلى العشاء».

---

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 18–19.

[2]– المصدر نفسه، ص 20.

[3]– المصدر نفسه، ص 55–56.

«العشاء؟» قالت الفراشة وهي ترفع حاجبها «هل قلت العشاء؟».

«نعم» قال الفيل «لماذا ترفعين حاجبك؟».

«خائفة» قالت الفراشة «وهل أصدقائك عددهم إثنا عشر؟».

«كلامك يدعو إلى الخوف» قالت الفراشة:

«وهل ستبارك لهم العشب وتغسله وتعطيهم؟».

«نعم»، قال الفيل «كيف عرفتي؟».

«ذلك حدث مرّة من قبل» قالت الفراشة: «وهل ستأخذ الكأس وتشكر وتعطيهم؟».

«نعم» قال الفيل «تفضلي أنت معنا»»[1].

وكما يحدث دائمًا في الحقيقة أو في الخرافة، الشّخصيات الّتي تمثّل الدور الجيّد ينتهي بها المطاف إلى الموت، وهذا يكون من قبل أشخاص كانت بينهم ثقة وكانوا بمثابة أصدقاء، والواقع المشؤوم دائمًا يقرّ أنّ مصير كلّ معارض للسلطة والحكومة رغم فسادها سيكون الموت أو السجن، وهذا ما صوّرته شخصية الفيل في الرّواية رغم نضاله وصموده لكنّ النّهاية كانت موته مصلوبا.

– السنجاب مثل دور المنقذ والصديق الوفيّ للفيل، ويظهر ذلك في قول الفيل:

««تحركوا» قال السنجاب «تعالوا نفكّوا وثاق الفيل ونتركه يفكّ وفاقنا. تعالوا نكسّر طوق الخوف ونتركه يكسّر طوقنا. لا تقفوا هكذا مقرورين في اللّيل لكي لا يقف اللّيل مقرورًا فوقكم. إنّي أحذركم أيّها الحيوانات، الحيوانات. فالشّمس لن تطلع على أرض خائفة إلى هذا الحدّ. واحد منكم لابدّ أن يغضب لكي تطلع الشّمس. واحد منكم على الأقل»»[2].

– الصقر: تمثّل شخصية الصقر في هذه الرّواية رمز للحكمة، ومن الشّخصيات الّتي تؤمن بالمعتقدات والخرافات مثال:

««هذا هو» قال السنجاب الّذي أدهشه مشهد الصقر في وسط السّماء. «هذا هو الشيخ المبارك راكب فوق نفسه. قدوس. قدوس. إنّه لا يستطيع أن يراني إذ لم ألح له بمنديل»»[3].

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 49– 50.

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– المصدر نفسه، ص 67.

مثال آخر:

«قدوس. قدوس» قال السنجاب وهو يرفع رأسه مبهورًا بتحليق الصقر في السماء: «هكذا يعيش من يريد حقًا أن يعيش، حمارته الريح وشوارعه السحاب. انزل أيّها الشيخ الطائر ودع خادمك السنجاب يفتح لك صدره»»[1].

شخصية الصقر في هذه الرّواية في حقيقة الأمر من الشّخصيات الّتي تدّعي أنّ لها علاقة بالإلاه، وهو ما ينطبق على الشّخصيات البشرية الّتي تؤمن بأنّ لها علاقة بأمور الغيب من خلال تصديقها للخرافات والأساطير القديمة.

– وتم منح دور الشّخصيات الثّانوية في الرّواية للحيوانات الّتي تمثّل الرعية أمثال: الخرتيت، الجمل، العقرب، الحمار، الثعبان، الثور، الضفدع، البومة، الخفاش، الّتيس، القط، الكبش، الأرنب وغيرها من الحيوانات الأخرى، فقد كانت في البداية كلّها رافضة لتلك الحكومة وخير مثال ذلك:

««نعم»، قال الجمل «حكومة لصوص. كلّ واحد منهم لص».

«نعم» قال الخنزير «نع .. نع .. نعم. هذه حكومة لصوص».

«ياه» قال الحمار متضايقا.

«طبعا» قال الّتيس «طبعًا حكومة لصوص، إنّهم جميعًا من جنس القطط».

«إخرس». «إخرس» قال القط الّذي كان يجلس صامتًا في الشّمس ويمضغ القات «لا تذكر القطط على لسانك. إنّنا أبرياء من هذه الحكومة وليس لنا أيّة علاقة بها»»[2].

ولكنّ تغيّر مسار الأحداث، إذ أصبحت الحيوانات المساندة معارضة بسبب التّهديد والتّعذيب الّذي مارسته الحكومة عليهم، واستغلال نقط ضعفهم وتخلوا عن إرادتهم في محاربة تلك الحكومة الفاسدة إستسلموا من أوّل فرصة. ويظهر ذلك من خلال الحوار الّذي دار بين الجمل والصرصور:

«« كفى» قال الجمل للمحقّق «كفى يا حضرة الصرصور. قل لهم أن يكفوا عن ضربي».

«ياه»، قال الصرصور «هذا أنت تنهار في غمضة عين وتخيب ظنّ المعجبين بصبر الجمل. ألاّ تريد أن تكون بطلاً؟».

---

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 68.

[2]– المصدر نفسه، ص 68.

«لا أريد»، قال الجمل

«ياه» قال الصرصور «هكذا بسرعة؟ ومن دون إصرار على الشهادة؟»

«من دون» قال الجمل.

«ياه» قال الصرصور «دعني أخبط كف بكف. ومستعدّ أيضًا أن تتكلّم؟»

«مستعدّ»، قال الجمل وهو ينظر حوله خجلاً «ليس من كلّ قلبي، ولكن بيني وبينك مستعدّ»»[1].

كان من المفروض أن تكون الحكومة أولى بخدمة المجتمع والشّعب، ولكن ماذا ينتظر الشّعب من حكومة فاسدة تمارس جميع أنواع التّعذيب في حقّ شعبها وهو ما حدث مع الحيوانات في هذه الرّواية القوي يغلب الضعيف.

6- العجيب الخرافي والعجيب الرّوائي:

أهمّ ما يجذب الرّواية إلى الخرافة هو اشتمالها على العناصر الخرافية والعجائبية، الّتي يغلب عليها الخيال وكل ما يتجاوز الواقع المألوف وهو ما يثير انتباه القارئ، فوجود الشّخصيات والأفكار الغريبة والعجيبة داخل الرّواية تولد الحماس ما يدفع بالقارئ إلى استكشاف عوالم جديدة خيالية مليئة بالغموض وفي نفس الوقت مثيرة ومشوّقة، لذلك لجأ الرّوائي الليبي، الصادق النيهوم في روايته "الحيوانات" إلى توظيف الخرافة للترميز للواقع السياسي الّذي يعيشه المجتمع الليبي، وجعل شخصية من شخصيات هذه الرّواية تتحوّل إلى أسطورة والمتجسدة في شخصية "الفيل"، وقام بذكر بعض الأمور الغريبة والعجيبة الّتي لا يتقبّلها العقل البشري ويظهر ذلك في الفصل السّابع من الرّواية من خلال ما ابتدعه السّنجاب حول حادثة اختفاء الفيل من السجن ويتجلى ذلك في الرّواية في قوله:

««اختفى»، قال السّنجاب «شهدت ذلك بنفسي. كنت جائعًا وكنت أقضم قطعة من خشبته موقنًا أنّ عصر المعجزات قد ولّى. فجأة أرفع رأسي. فجأة أرى نجمًا لامعًا يشق السّماء بعد قليل يصبح النجم عربة. بعد قليل تقترب العربة وينزل منها جدك الأسد وجدك أنت يا حضرة الذئب».

«جدّي» سأله الأسد

«جدّي»، سأله الذئب

[1]- الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 30- 31.

«نعم»، قال السّنجاب «وحتّى جدّك أنت يا حضرة الكلب، كلّهم نزلوا من العربة وجاءوا إلى الفيل. اِثنان منهم أخذا يلعقان حذاءه، أما جدّ الملك فقد أخذ يدقّ على طبلته ويدور حوله سبع مرّات ويرقص»»[1].

– وقوله أيضًا: ««نعم»، قال السّنجاب «نعم يا صاحب الجلالة. لقد اختفى الفيل وبدأت الخشبة تتكلّم مع الخشبة. أنا أنوح باكيا من فرط الخوف وتلك الخشبة تنطق فجأة وتقول للأخرى «هذه القصة المألوفة نفسها. لقد عشناها ألف مرّة» والخشبة الأخرى تضحك وترد عليها قائلة «ادفعي الرّهان ودعيني من كلامك. قلت لك إنّها نفس القصّة» والخشبة الأولى تضحك وترد عليها قائلة «لن أدفع لك الآن. انتظري ريثما يظهر فوق الجبل يوم الأربعين» والخشبة الأخرى تضحك وترد عليها قائلة...»[2].

قام "الصادق النيهوم" بتوظيف العجائبي في روايته ليكشف الواقع الغريب السّياسي والاجتماعيّ الّذي يعيشه المجتمع الليبي ومدى الظّلم والاضطهاد الممارس من طرف الحكومة، ولذلك اعتمد في استخدامه أسلوب مبتكر ليتمكّن من إبلاغ رسالته وكشف جرائم الحكومة الفاسدة من خلال توظيفه للخرافة والأفكار العجيبة والغريبة داخل روايته ليشعر كل قارئ بتجربة الرّوائي. و«شخصيات الرّواية تبقى بالرّغم من كلّ ما سبق كائنات من ورق. وهياكل صورية تعيش كما يعيش الإنسان، لكنّ بطريقة خيالية وافتراضية. بلغة أوضح، يمكن القول بأنّ استلهام الشّخصية الخرافية لم يكن مقصودًا في حدّ ذاته، وإنّما لما ترمز إليه، فهي هنا تستحضر كنماذج بشرية حيث تجترح بعض الحيثيات الّتي تدفع القارئ مباشرة إلى التفكير في الواقع الّذي يعيشه»[3].

تمثّل الحيوانات العالم البشري وواقعه، وهي رمزًا يلجأ إليه الأدباء لنقل أفكارهم وتجاربهم، وجعل ذهن المتلقي يتصوّر تلك الأحداث والشّخصيات وتلك المشاكل الّتي تعانيها الحيوانات، يشعر بإنعكاسها على حياته وعلى واقعة، فهذه الرّواية هي مجرد رواية خيالية ولكن الرّسالة الّتي تحملها هي رسالة واقعيّة حقيقيّة.

---

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 79– 80.

[2]– المصدر نفسه، ص 82.

[3]– حميد الجراري، الخرافي في الرّواية المغاربية المعاصرة، رواية "الحيوانات" للصادق النيهوم نموذجًا، ص 08.

7- الخرافي والرّاوي:

بان الرّاوي في هذه الرّواية غير ثابت في سرده، إذ يظهر في سرده مرّات ويختفي مرّات أخرى، وفي بعض الأحيان يوضّح ما يريد قوله وفي بعض الأحيان يتميّز سرده بالغموض. وهذا ما يخلق نوع من التعجّب والغرابة داخل الرّواية، إذ يحكي قصّته وهو متخفي واعتماده شخصيات حيوانية خرافية، ولجأ إلى سرد الأحداث بطريقة عجيبة على غير العادة في هذه الرّواية الرّاوي مجهول، فلا اسم في النصّ يدل عليه. ولكنّ رغم هذا يعدّ الرّاوي القناة الوحيدة الّتي تربط المتلقي المحكي، إذ يتموقع في بداية النصّ وفي ثناياه، فالرّاوي دور في تقديم النصّ لا يمكن أن ننكره ما دام هو المصدر الوحيد الّذي تعرفنا بواسطته على النص[1].

يظهر ذلك في الرّواية في قوله:

«ننسحب. نتظاهر بأنّنا لا نحسّ. نذهب باحثين عن العزاء في الغرفة المجاورة. هنا كانوا يضربون الفيل بجميع أنواع العصي من جميع أنواع الشجر، وكان الفيل يعرف بأنّهم يضربونه»[2].

وما هو ملاحظ من خلال هذه الرّواية أنّ هناك رواة داخلها تلقوا الحكاية واندمجوا في سردها هم الآخرون ويتجلى ذلك في قولهم:

«نجلس معًا، وكلّ واحد منّا معه أذناه:

ذات مرّة جاع الذئب»[3].

ففي سرد أحداث هذه الرّواية كلّ راوي ينسب سرده إلى راوي آخر، ممّا جعل الرّاوي داخل الرّواية غامض ومجهول الهويّة، إذ نجد احتلال الرّاوي الثّاني الموظّف لضمير الجمع (نحن) موقعًا مركزيًا في النصّ، وذلك بحكم سيطرته على مختلف دواليبه، ومن ثمّة فهو يمتلك شرعية سردية تستمد من امتلاكه للحكي، وقدرته على سرد ما تلقاه وبذلك فإنّ الرّاوي يتحوّل من وضعية التلقي إلى وضعية الإلقاء. فكما جرت العادة أن ينسب الرّاوي في الموروث العربيّ القديم حديثه أو خبره أو حكايته إلى راوي آخرا مجهول يتحمّل المسؤولية في صحة ما يروي إلاّ أنّ السّارد في هذه

[1]- الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 04.

[2]- المصدر نفسه، ص 35.

[3]- المصدر نفسه، ص 05.

الرّواية لم يعتمد كثيرًا على هذه التّقنية وكأنّ "الصادق النيهوم" أراد القول بذلك بأنّ الحكاية المعاصرة الّتي هو بصدد روايتها ليست حكاية خرافية قديمة، وإنّما هي حكاية واقعية جديدة نسردها، "نحن" لأنّنا عشناها ونعيشها الآن ونودّ ألاّ نعيشها مستقبلاً. لذلك نجد الكاتب تعمد استخدام الشّخصيات الحيوانية الخرافية ليعبّر عن هذا الواقع السّياسي المزيّف الّذي يعيشه المجتمع والّذي يحتوي في داخله الظّلم والفساد وسلطة قاهرة لشعبها[1].

[1]– حميد الجراري، الخرافي في الرّواية المغاربية المعاصرة، ص 05– 06.

خلاصة:

ونستخلص في هذا المبحث أنّ الكاتب "الصادق النيهوم" قام من خلال روايته باستخدام صورة استعارية للشّخصيات الحيوانية المطابقة للشّخصيات البشرية في الواقع، حيث أنّه اِختار الغابة كمكان يمثّل عالم معيّن ليبرز فيه العلاقة الموجودة بين عالم البشر وعالم الحيوانات لكنّ بطريقة رمزية، فعالم البشر في الحقيقة فيه كل تلك الصفات الّتي ذكرها الكاتب، لكن بطريقة غير مباشرة تحدث كلها خلف الستار، أمّا في عالم الحيوانات فيظهر كلّ شيء بصورة مباشرة القوي يأكل الضعيف فيها، لذلك اعتمد الرّوائي هذا الأسلوب ليعبّر بكلّ تلقائية وشفافية عن رغباته دون أن يلحق أذى بأي أحد، ويوصل للقارئ فكرته بشكل غير مباشر ورمزي بطريقة ذكيّة تثير فيه التشويق والحماس ليسعى لفكّ هذه الرّموز الموجودة في الرّواية، وبذلك يكون حقّق توصيل فكرته باعتماد شخصيات خرافية حيوانية.

لقد تمّ هناك إسقاطات عديدة داخل الرّواية تتطلّب فهم العلاقات الموجودة داخلها سواءًا من ناحية الأحداث أو الشّخصيات أو القضايا والمواضيع المطروحة أين يمكن للرّوائي أن يمزج بين الواقع والخيال والعالم الحقيقي، ومن خلال هذه الرّواية تمّ إسقاط عالمين إذ يتمثل الإسقاط الأوّل في عالم الإنسان على عالم الحيوان والّذي سنمثّل له بالجدول الآتي[1]:

الميدان المصدر (الحيوانات)	الميدان الهدف (البشر)
- الغابة	- المدينة
- الأسد	- الملك
- البطانة	- الحاشية
- الحيوانات	- الرعية
- الذبابة	- الواشي / المخبر
- الرافض	- المناضل
- الحيوانات أصدقاء الفيل	- المناضلون الخونة
- العقاب	- العقاب
- الخلود	- الخلود

جدول رقم 05: إسقاط عالم الإنسان على عالم الحيوان.

[1]– محمد الصالح البو عمراني، العقل السّردي، مدخل إلى السرديات العرفانية، ص 214–215.

الاسقاط الثاني: يتمثل في:

الميدان الهدف	الميدان المصدر
– الغابة	– المدينة
– الأسد	– ملك اليهود
– البطانة	– الحاشية
– الحيوانات	– يهود بني إسرائيل
– الذبابة	– الوشاة
– الرافض	– المسيح
– الحيوانات أصدقاء الفيل	– الحواريّون
– العقاب	– العقاب
– الخلود	– الخلود

جدول رقم 06: اسقاط حكاية الحيوانات على حكاية المسيح.

قام الرّوائي بإسقاط حكاية الحيوانات على حكاية المسيح، إذ اعتمد شخصية الفيل وشخصية المسيح عليه السلام في قوله:

««خائفة، قالت الفراشة: «وهل أصدقاؤك عددهم اثنا عشر؟».

«نعم» قال الفيل»»[1].

اِعتمد الرّوائي العنصر الديني في روايته كأداة ليعبّر عن التحديات الّتي تواجهها المجتمعات وغرضه من ذلك إثراء تجربة القارئ وربطه بالخلفيات والتراث العربيّ القديم.

تمكنت العرفانية من إزالة ذلك الحاجز الموجود بين العقل اليومي والعقل الأدبي. فكانت رواية الحيوانات مثالاً تمت فيه إسقاطات مختلفة يطرحها العقل لتحقيق الفهم.

قام الكتاب والأدباء بالتّعبير عن مختلف أفكارهم وتجاربهم من خلال طرحها على شكل استعارات يتمّ توظيفها في كتاباتهم أين تصوّر هذه الاستعارات أفكار وآراء تدور في الذّهن البشري.

[1]– الصادق النيهوم، الحيوانات، ص 49.

خاتمـــــة

خاتمة:

رغم أن البدايات قد تكون صعبة، إلاّ أنّ الإرادة والعزيمة هي الّتي تمهد الطريق لبلوغ النّهاية، وفي ختام هذا البحث، تتضح أهميّة توظيف الاستعارة الخرافية في الخطاب الأدبي بوصفها أداة تعبيرية تغني النصّ وتعزز من قوّته التأثيرية على المتلقي. لقد سعى هذا البحث إلى كشف آليات الاستعارة الخرافية وإسهامها في إيصال الأفكار وتوضيح المفاهيم بطرق غير مباشرة تحفز القارئ على استكشاف المعاني العميقة وراء السطور.

تعدّ الاستعارة الخرافية، كما أشير في الدراسة، وسيلة لإضفاء طابع جمالي وابتكاري على النص، إذ تعمل على تجاوز الواقع اليومي وفتح آفاق جديدة للتأويل والرّمزية. وبهذا تسهم الاستعارة في جعل النصّ الأدبي أكثر ثراءً وأقرب إلى نفس القارئ، مما يضفي عليه طابعًا تفاعليًا يعزّز من علاقة القارئ بالنصّ.

ختامًا يمكن القول أنّ الاعتماد على الاستعارة الخرافية يحقّق أبعادًا جمالية وفكرية عميقة تثري التّجربة الأدبية وتعمّق من تأثيرها. ومن منا توصي هذه الدراسة بأهميّة مواصلة البحث في استخدامات الاستعارة وأثرها في تطوير النصّ الأدبي، حيث أن هذه الأدوات تعدّ مفتاحًا لفهم أكثر عمقًا وارتباطًا بثقافة النصّ ومضامينه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1- المصدر:

1. الصادق النيهوم، الحيوانات، ط1، المنشأة العامة للنّشر والتّوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربيّة الليبية الإشتراكية، 1984.

2- الكتب العربية:

1. إبن منظور، لسان العرب، ج4.
2. إبن منظور، لسان العرب، ط3، ج1، دار الصادر، بيروت، 1414هـ (مادة عجب).
3. إبن كثير، تفسير القرآن الكريم، ج3، مكتبة مصر.
4. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ط1، ج1، دار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، 2006.
5. الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2003.
6. التونجي محمد، المعجم المفضل في الأدب، ط2، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999.
7. الجاحظ، البيان والتبيين، ط7، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998.
8. جعيفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، ط1، الأردن، 2002.
9. حسين علام، العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السّرد، ط1، دار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، 2009.
10. حميد حمداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دار سال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989.
11. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ط1، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
12. رئيف خوري، الدراسة الأدبية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1945.
13. زفان نعمان حجي، الفانتازيا في قصّة حوار مع أربعة تماثيل ملائكية، المؤتمر الدولي السادس للّغة العربيّة.

14. زيتوني لطيف، معجم المصطلحات نقد رواية، دار النهار للنشر، بيروت، 2002.
15. سعيد الحنصالي، الاستعارات والشّعر العربيّ الحديث، ط1، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
16. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
17. سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرّواية والقصّة القصيرة، دط، الأردن (1970-2002)، وزارة الثّقافة، عمان، 2004.
18. شاكر عبد الحميد، الغرابة والمفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت.
19. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ط 1، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.
20. ضياء الكعبي، السّرد العربي القديم، الأنساق الثّقافية وإشكاليات التّأويل، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 2005.
21. عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة، مقاربة معرفية، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2006.
22. عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربيّة من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ط1، دار كنوز المعرفية للنّشر والتّوزيع، عمان، 1436هـ- 2015م.
23. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2006.
24. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السّرد العربي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
25. عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دط، دار محمد الحامي للنشر، جامعة صفاقس، تونس، 1998.
26. عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، 2013.

27. عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني في ضوء النظرية العرفانية والمزج المفهومي والتداولية (سورة يوسف نموذجًا)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، دط، القاهرة، مصر، 2014.
28. عباد عبد اللطيف، تمثيلات السرديات الكبرى، دراسة في علاقة الرّواية العربيّة المعاصرة، مجلة الكوفة، ع10، 2012.
29. فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجية والديانات المشرقية)، ط2، دار علاء للنشر، دمشق، 2001.
30. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دط، دار الهدى، عين مليلة: الجزائر.
31. كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السّرد العربي، ط1، دار الساقي، بيروت، 2007.
32. مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
33. محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية، الاستعاري والثّقافي، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015.
34. محمد الصالح البوعمراني، العقل السردي، مدخل إلى السرديات العرفانية، ط1، منشورات مسكلياني، تونس، 2023.
35. محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ط1، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009.
36. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2012.
37. مصطفى عطية جمعة، الظلال والأصداء، مقاربات نقدية في الشّعر والقص، دط، شمس للنشر، 2014.
38. المنجد في اللّغة والأعلام، منشورات، دار الشرق، ش. م.م: ص، بيروت، 946.

39. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثّقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، 2001.

40. نصر عاطف جودة، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1984.

3- الكتب المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دط، دار الثقافة، بيروت، دت.

2. ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، تر: جورج سالم، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1967.

3. أيفور أرمسترونغ ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغالمي، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

4. بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 2003.

5. تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دط، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993.

6. تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمر وزكريا عبد الله، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

7. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد حجفة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2009.

8. جيرارد ستين، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، ط1، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2005.

9. دوزي رينهارت، تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، ج4، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.

10. ديرلاين، فردريش فون، الحكاية العراقية نشأتها، مناهج دراستها قنياتها، تر: نبيلة إبراهيم، ط1، دار غريب، القاهرة، 1973.

11. ستيفن أولمان، الصورة في الرّواية، تر: رضوان العبادي ومحمد مشبال، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2016.
12. علي بن عبد العزيز الجورجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار عيسى البابي الحبلي، 1966.
13. غاستون باشلار، الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم: المنظمة العربية للترجمة، بيروت، كانون الأوّل، ديسمبر 2007.

4- المجلات:

1. عيد بليع، الرؤية التداولية للاستعارة، مجلة علامات، ع23، جامعة المنوفية، مصر، 2005.
2. عمر بن دحمان، تقنيات استخدام الاستعارة الأدبية الجديدة من منظور معرفي معاصر، جامعة تيزي وزو.

5- الرسائل الجامعية:

1. جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، لماذا تركت الحصان وحيدًا، لمحمود درويش أنموذجًا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم اللّغة والأدب العربي، تاريخ 25-12-2011.
2. عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، مقاربة معرفية معاصرة، أطروحة لنيل درجة دكتوراه، تخصص: اللّغة العربية وآدابها، فرع: الأدب العربي، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، إشراف: بوجمعة شتوان، تاريخ المناقشة 03-07- 2012.
3. عواطف جعفري، الاستعارة التصورية في روايتي "الطلياني لشكري المبخوت"، و"مملكة الفراشة لوسيني الأعرج"، مقاربة تداولية عرفانية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة العربي التبسي، تبسة، إشراف: فطومة لحمادي، تخصص لسانيات، 2018 - 2019.
4. غالم قدير، الوظيفة التداولية للاستعارة في الخطاب الشعري، بدر شاكر السياب أنموذجًا، جامعة مولاي طاهر سعيدة، سنة 1437 هـ- 1438هـ ، 2016م- 2017م.

5. نوار بهاء، العجائبية في الرّواية العربية المعاصرة، مقاربات موضوعية، أطروحة الدكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013.
6. وسيمة مزداوت، الاستعارة الرّوائية، دراسة في بلاغة السّرد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة حاج لخضر، باتنة، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربية وآدابها، شعبة أدب حديث، تخصص سرديات، 2012.

6- المراجع الأجنبية:

1. Filez Dur, Understanding Metaphor, A cognitive approach focusing on identification and interpretation of metaphors in poetry, thesis for the aword of the degree of master of arts cukurova university the institute of social sciences, Adana, 2006.
2. Lakoff. Gr, Turner. M 1989, More than cool reason: A field Guide to Poetic Metaphor Chicago University of Chicago Press.
3. Zöltan Köveces, Metaphor a pratical, Introducation, second Edition, Oxford University Press, 2020.

7- المواقع الإلكترونية.

1. حميد الجراري، الخرافي في الرّواية المغاربية المعاصرة، رواية الحيوانات للصادق النيهوم نموذجًا، الثّقافة الشعبية، ع24، أدب شعبي، الموقع: folkulturebh.org.
2. قروجي لمياء، الاستعارة التصورية نحو آلية جديدة لانسجام النصّ الرّوائي، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، تاريخ الانزال 18-06- 2023، تاريخ الاطلاع: 16-06- 2024، الموقع: www.aspj.cerist.dz.
3. مها دحام، وائل عبد الغني، الصادق النيهوم (أديب)، تاريخ الإنزال: 00:08، 30 سبتمبر 2021، تاريخ الاطلاع: 25 جوان 2024، ساعة الاطلاع 11:30، الموقع: mawdoo3.com.

4. نوال جاسم محمد منصور الشويلي، الاستعارة في الفكر البلاغي العربي الحديث من الإبدالية إلى التفاعلية (دراسة تحليلية نقدية)، تاريخ الإنزال 2020 August، تاريخ الإطلاع 17:09، الموقع: www.researchgate.net.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العناوين	رقم الصفحة
مقدمة	01
المدخل: مدخل إلى دراسة المصطلحات ذات الصلة	
تمهيد	07
العجائبية	07
لغة	07
اصطلاحًا	09
الغرائبية	10
لغة	10
اصطلاحًا	11
مقارنة بين مصطلحي الغريب والعجيب	12
الفانتازيا	12
الخارق	14
المدهش	15
الأسطورة	16
الخرافة	18
الفصل الأوّل: نظرية الاستعارة التصوّرية في الخطاب الرّوائي	
المبحث الأول: ما هي نظرية الاستعارة التصوّرية	23
الاستعارة عند العرب	23
لغة	23
اصطلاحًا	24

الاستعارة عند الغرب	26
الاستعارة في المفهوم الكلاسيكي	26
الاستعارة عند المحدثين	27
النظرية التفاعلية للاستعارة	27
تصوّر أيفور أرمسترونغ ريتشاردز	28
تصوّر ماكس بلاك	31
تصوّر بول ريكور	33
تصوّر جورج لايكوف ومارك جونسون	35
نشأة نظرية الاستعارة التصوّرية	35
مفهوم التصوّر	36
مفهوم الاستعارة التصوّرية	37
الفرق بين البلاغة الكلاسيكيّة والبلاغة الجديدة	38
خلاصة	39
المبحث الثّاني: علاقة الاستعارة التصوّرية بالأدب	41
الاستعارة التصوّرية في الشّعر	41
الاستعارة التصوّرية في السّرد	46
آليات استخدام الاستعارة التصوّرية	48
التصرّف في استخدام الاستعارة الوضعية	48
التّوسيع Extending	48
التدقيق Elaboration	49

الارتياب Questioning	49
التوليف Combining	49
التّشخيص Personification	50
استعارة الصّورة image metaphors	50
استعارة الكبرى megametaphors	50
الاستعارة التصوّرية في الرّواية	51
خلاصة	57
الفصل الثّاني: الاستعاري والخرافي في رواية الحيوانات "لصادق النيهوم"	
المبحث الأول: تعريف بالمدوّنة وصاحبها	59
ملخص الرّواية	59
التعريف بالرّوائي	60
الوصف الخارجي (الشكلي)	61
وصف غلاف الرّواية	62
رمزية القصّة	63
المبحث الثاني: تحليل الرّواية	65
استعارة النظام الخطاطي للخرافة	66
الخرافة واستعارة العنوان	67
بنية إفتتاح الرّواية	67
بنية إختتام الرّواية	68
استعارة الشّخصيات الحيوانية الخرافية في الرّواية	70
العجيب الخرافي والعجيب الرّوائي	79
الخرافي والرّاوي	81

خلاصة	83
خاتمة	86
قائمة المصادر والمراجع	88
فهرس الموضوعات	96
فهرس الجداول والأشكال	100
الملخص	101

فهرس الجداول

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
01	يوضّح أوجه الاختلاف بين مصطلحي الغريب والعجيب	20
02	يوضّح أوجه الاختلاف بين مصطلحي الخرافة والأسطورة	20
03	يمثل الفرق بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة	38
04	يمثّل ميدان المصدر "عالم الحيوانات"، وميدان الهدف "عالم الإنسان"	67
05	إسقاط عالم الإنسان على عالم الحيوان	83
06	اسقاط حكاية الحيوانات على حكاية المسيح	84

فهرس الأشكال

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
01	المنظور التّفاعليّ للاستعارة	32

الملخص:

يتناول البحث رواية "الحيوانات" للرّوائي الليبي الصادق النيهوم من منظور المقاربة المعرفيّة، أين تمّ التّركيز على كيفيّة استخدام الأساليب والطرق التّعبيرية المتمثّلة في الاستعارة والخرافة داخل الخطاب الرّوائي، وذلك لتعزيز التفاعل بين النصّ والقارئ من خلال تفعيل العمليات الذّهنية المعرفيّة، إذ تمكّنت هذه الأساليب في جعل الذّهن البشري يتوجّه نحو التّفكير والفهم الواسع. فالاستعارة والخرافة تعملان على تعميق وإيصال الرّسائل بطريقة رمزية وتجعل الرّواية معقّدة. فقد تمكننا في هذا البحث من معرفة الدّور التي تلعبه هذه العناصر لبناء العالم الرّوائي وكيف تمّ تحقيق تجربة قرائية تفاعلية تشجّع على التأمل النّقدي والانغماس في عالم الرّواية المعقد وفكّ الشفرات والرّموز التي تحملها الرّسائل الأدبيّة.

الكلمات المفتاحية:

الاستعارة التصورية، الخرافة، الرّواية، الخطاب السردي، المعرفة.

Summary:

The study examines "The Animals", a novel by Libyan author Sadiq al-Nayyum, through a cognitive lens. It explores how expressive techniques such as metaphor and myth are employed in the narrative to enhance the interaction between the text and the reader by engaging cognitive processes. These techniques broaden thinking and understanding, as metaphors and myths enrich the narrative by symbolically conveying messages and adding layers of complexity to the novel. The research underscores how these elements contribute to the construction of the fictional world, creating an immersive reading experience that fosters critical reflection and a deeper engagement with the novel's intricate universe and its literary messages and symbols.

Key Words:

Conceptual metaphor, Myth, Novel, Narrative discourse, cognition.