الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة زيان عاشور –بالجلفة–

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

آليات اشتغال الاستعارة

في الخطاب الروائي

(ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغاربي الحديث والمناهج النقدية المعاصرة .

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**
غرسة لبقع **أحمد قنشوبة**

أعضاء لجنة المناقشة

د :	.....	جامعة	رئيسا
د :	أحمد قنشوبة	جامعة الجلفة.....	مشرفا و مقررا
د :	.....	جامعة.....	مقررا
د :	.....	جامعة.....	مقررا

السنة الجامعية: 2011– 2012

اهداء

بداية كل أمر بسم الله وأخره حمدا وشكرا لله الذي وفقنا في الأمر فأنهيناه .

إلى أمي الغالية

إلى زوجي الذي ساندني و قدم لي كل العون

إلى أكبادي رياض و نجاة

سرور و إيناس و محمد هيثم حسان

إلى المسعود

إلى كل العائلة

و إلى كل من يقدِّرْ العلم و يخلص لله في طلبه.

غرسة

مقدمة

مقدمة

الحمد لله فاتحة كل خير وتمام كل نعمة، أحمده سبحانه وأصلي وأسلم على المبعوث رحمة للعالمين سيد البشرية أجمعين عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

وبعد :

فان من المقاصد العالي التي يتطلع إليها باحث ما يكون الهدف الأسمى من معالجتها خدمة اللغة العربية، لغة القرآن الكريم ، الذي انزل بلسان عربي مبين، فكان المعجزة الخالدة إلى يوم الدين.

ومن أهم العلوم التي وضعت للبحث في هذه المعجزة، علم البلاغة، علم الذوق والجمال والفن الأدبي، وعلى رأسها علم البيان إذ أنه على درجة كبيرة من الأهمية يتفرع عنه ويتصدر موضوعاته موضوع هذه الرسالة، وهو : الاستعارة.

أسلوب بلاغي شاع في الأدب العربي والقرآن الكريم والحديث الشريف فكان له اكبر الأثر في إيضاح الفكرة وتوليد الصور، فكان جديرا بأن يدرس ويبحث في أسرار جماله.

فالاستعارة من أهم المواضيع، التي شغلت اهتمام المفكرين البلاغيين، النقاد والفلاسفة قديما وحديثا، فقد كانت محطة للأنظار لدى مختلف التوجهات والتخصصات باعتبارها ركنا هاما، وجوهرا متينا في بنينة أنساقنا الفكرية التصورية، وهي إحدى الدعائم الأساسية التي يرتكز عليها الخطاب، ومعظم الأبحاث التي خاضت في موضوع الاستعارة لم تخرج عن إطار المقدمات الأرسطية، فقد شكل الإرث الأرسطي مرجعا لبناء مقدمات مغايرة من حيث المنطلقات و الأهداف.

كما يهتم بحثنا هذا بدراسة الاستعارة من منظور بلاغي جديد، فثمة ضرورة ملحة لتجاوز الفكر البلاغي التقليدي للتمكن من إدراك حقيقة الاستعارة وآليات اشتغالها، ومحاولة إيضاح المكتسبات البلاغية الجديدة من خلال ربط الاستعارة بالنظرية التفاعلية تحديدا نظرا لما يميز طرحها من جدة وجودة، وكذا ربطها بالسيميائية والتداولية، ودراسة كيفية تأويلها على مستويات مختلفة، فالاستعارة أضحت في ظل هذه النظريات الجديدة تتضمن كل الممارسات الثقافية الاجتماعية الإيديولوجية للإنسان والكشف عنها يعد كشفا عن أعماق الذات الإنسانية .

ولعل ابرز من جسد هذا التجديد البلاغي للاستعارة هم أصحاب الدلالة المعرفية المعتمد عليهم خلال هذا البحث، حيث أحدثت قفزة نوعية على الصعيد الفكري لتصبح الاستعارة ركنا جوهريا

من أركان تفكيرنا إذ تقترن بالفكر والذهن، والعمليات التخمينية التي تحدث عند المتلقي والمستمع بعد أن كانت مجرد طلاء أسلوبي وزخرف لغوي.

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن ندرس بعضا من وجوه التجديد البلاغي الذي مس الاستعارة باعتبارها موجودة في حياتنا الأدبية والفكرية اليومية وباعتبار تجلي الاستعارة في الخطاب الروائي يعد من إفرازات المنظور البلاغي الجديد.

وبناء على ذلك قمنا بدراسة تجربة إبداعية ذاع صيتها في العالم الغربي والعربي والجزائري، وهي تجربة الشاعرة والروائية أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها : ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابرسرير.

واخترنا أن يكون عنوان بحثنا وفق الصيغة الآتية :

آليات اشتغال الاستعارة في الخطاب الروائي
ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا

وتكمن أهمية هذا العمل الروائي في اللغة النثرية الشاعرية التي تتخلله وهو ما يكون أرضية ثرية بالاستعارة تشكل النموذج الأمثل للتطبيق.

لقد تبادرت إلى أذهاننا فكرة هذا البحث منذ واجهتنا كثافة الاستعارة في متن روائي تمت دراسته خلال السنة النظرية، ويعود الفضل في ذلك إلى أستاذ مقياس الأدب المغاربي الذي كان يشير إلى تحولات اللغة والخطاب في الرواية المغاربية، والى مختلف الاتجاهات الحديثة التي أثرت الدرس النقدي وطبقته على الرواية ومن ثمة تكونت لدينا فكرة المزاوجة بين الدراسات البلاغية الحديثة والمدارس النقدية المعاصرة وتطبيقها على الرواية الجزائرية في متن غلبت عليه اللغة الشاعرية وبرزت فيه المجازات والاستعارة بشكل ملفت للإنتباه مما جعلنا نختاره أرضية للعمل.

ومن هنا انبثقت الإشكالية الخاصة بهذا البحث، وبرزت بشكل أساسي من خلال مجموعة من الأسئلة تفرضها فكرة الموضوع من مثل: ما هي رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة ؟ كيف استثمرت البلاغة الجديدة مفاهيم في مجال السيمياء والتداول والتأويل في دراستها للاستعارة ؟ وما هي وظيفتها وفقا لذلك ؟ ثم كيف تتجلى الاستعارة في الخطاب الروائي ؟ وكيف لنا أن نؤولها وندرك كنهها ؟

ولتحقيق هذا المبتغى ومن أجل الوصول إلى الهدف المرجو كان لابد من الاعتماد على منهج متكامل يجمع بين النظرية التفاعلية، السيميائية والتداولية، فاعتمدنا النظرية التفاعلية لأنها ترتكز على مجموع تفاعلات الإنسان الجسدية البيئية مع محيطه ولعل أبرز من جسد النزعة التجريبية التفاعلية للاستعارة هم أصحاب الدلالة المعرفية وتحديدا كل من لا يكوف جورج، وجونسون مارك اثر صدور مؤلفهما المشترك الموسوم بـــ " الاستعارات التي نحيا بها " كما اعتمدنا المنهج السيميائي الذي يبرز خصائص عدة حول الصورة والرمز والاستعارة ولكون الاستعارة تحقق جانبا من التواصل اليومي كان لابد من دراسة الجانب التداولي لها.

وانطلاقا من هذا جعلنا مدار بحثنا حول :

فصل تمهيدي : عرفنا فيه الاستعارة لغة واصطلحا، أنواعها وتقسيماتها، دورها وفوائدها كل ذلك بشكل مختصر نظر لان موضوع البحث لا يقتضي التركيز على هذه الجوانب، هذا في الجزء الأول ثم تناولنا في الجزء الثاني منه رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة، من أجل تحديد الأسباب التي حالت دون دراسة الاستعارة دراسة شاملة، وذلك متمثل في الخلفيات الأرسطية وهي : ارتباط الاستعارة بقضية التخييل، انحصارها في مستوى الخطابين الشعري والخطابي، قصورها على الوظيفة الجمالية،تبئيرها في محور المشابهة، وتوقفها عند حدود اللفظ الواحد، ثم محدودية القاموس وقصور الشجرة الفورفورية وأخير قدمنا دحضا للنظرية الاستبدالية .

الفصل الأول : ووسمناه بـــ " نحو منظور بلاغي جديد للاستعارة" وقسمناه إلى خمسة مباحث، قدمنا في المبحث الأول " أصول النظرية البلاغية الجديدة "

أين عرفنا النظرية التفاعلية وذكرنا أهم روادها وهم : آيفور ارمسترونغ ريشاردز، ماكس بلاك، بول ريكور، لايكوف جورج وجونسون مارك، أما المبحث الثاني فوسمناه بـــ " الاستعارة بين امبرتو إيكو والنظرية المعرفية" وفيه قدمنا تصور امبرتو ايكو حول الاستعارة، والوظيفة المعرفية لها.

وفي المبحث الثالث " الاستعارة والنظرية التفاعلية " ركزنا أكثر على البناء التفاعلي للمعنى الذي أثرى درس الاستعارة، فتعرضنا لكيفية بناء المعنى خارج النص ثم كيفية بناء المعنى داخل النص، و ذيلناه بكيفية تحليل الاستعارة تفاعليا.

وارتأينا في مبحث رابع موسوم بـــ" البعد السيميائي للاستعارة" إلى دراسة الاستعارة على أنها آلية سيميائية، وتعرضنا فيه إلى العلامة السيميوزيس، الأيقونة والرمز، وبما أن الاستعارة تحقق مبدأ التواصل، ركزنا في المبحث الخامس على" البعد التداولي للاستعارة" بالتطرق لمقصدية الاستعارة ومقبوليتها وترجمتها .

الفصل الثاني : وخصصناه لجوانب تطبيقية بشكل أكبر ووسمناه بـــ " تجليات الاستعارة في الثلاثية" فقد قسمناه إلى أربعة مباحث، جاء المبحث الأول بعنوان " علاقة العنوان باستعارة النص" وتطرقنا فيه أولا إلى : تعريف العنوان وتشريحه ثم علاقة العنوان باستعارة النص في كل جزء من أجزاء الثلاثية على حدا .

أما المبحث الثاني الموسوم بـــ " الاستعارة من الكلمة إلى النص" فعملنا فيه على إبراز كيفية ظهور الاستعارة على مستوى الكلمة ثم على مستوى الجملة وصولا إلى مستوى النص في الثلاثية وذلك عن طريق جداول للكلمات التي كان حضورها استعاريا بشكل اكبر وهي : الذاكرة الجسد، الحب، الموت، القدر، الوطن، المدينة، الكتابة، الرسم، الصورة الفوتوغرافية. ثم ذكرنا استعارات ذات مواضيع أخرى، ثم تجلي الاستعارة على مستوى جمل بأكملها وفي المبحث الثالث "علاقة المكان بالاستعارة" فقد درسنا فيه كيفية حضور المكان في النص ومدى دلالته حين يستعمل استعاريا، فتطرقنا فيه إلى المكان والفضاء و وظيفة المكان، تسميته، وعلاقته بالواقع وفي ظل ذلك قدمنا تجليات المكان في الفضاء الروائي للثلاثية عن طريق إظهار حضور المكان و، رؤية الشخصية للمكان، المقارنة بين الأمكنة، أنسنة المكان، وفي المبحث الرابع الموسوم بـــ " تحليل الاستعارة وتأويلها" تطرقنا بالترتيب إلى التحليل الموسوعي للاستعارة ثم التحليل التشاكلي للاستعارة وأخيرا كيفية تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو .

وختمنا البحث بحوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها بعد هذه الدراسة، وذكرنا مجموعة من التوصيات .

وكما سبق الذكر فقد ركزنا على النظرية المعرفية وعلى رأسها، لايكوف جورج وجونسون مارك في مؤلفهما المشترك الموسوم بـــ " الاستعارات التي نحيا بها "

واعتمدنا مدونة أمبرتو إيكو التي تتراوح بين البلاغة والسيميائية والتداولية ومنها الأثر المفتوح، آليات الكتابة السردية، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، السيميائية وفلسفة اللغة، وكذا كتاب ريتشاردز " فلسفة البلاغة ".

أما الدراسات العربية فهي كثيرة في هذا المجال على رأسها أعمال محمد مفتاح منها مجهول البيان وتحليل الخطاب الشعري، كما نذكر كتاب يوسف أبو العدوس " الاستعارة في النقد العربي الحديث، وغيرها من كتب حول الموضوع وطبعا كان التطبيق على ثلاثية أحلام مستغانمي وهي " ذاكرة الجسد"، " فوضى الحواس " ، " عابر سرير " على الترتيب ونشير في هذا المقام إلى أن طموحنا كان كبيرا جدا في تناول هذا الموضوع لكننا نعترف أننا واجهنا

صعوبة رصد كل الدراسات حول هذا الموضوع، خاصة وان أهم المراجع توفرت لدينا باللغة الفرنسية والانجليزية ولم يسعنا الوقت للتعامل معها.

ونعترف أن رؤيتنا لهذا الموضوع كانت بسيطة إلى أن تكشفت أمامنا تشعباته حين ولجنا عالم الدراسات المتخصصة في ذلك .

وفي الأخير نقدم اعتذارنا، فنحن نعترف بالتقصير في تناول هذا الموضوع لقلة الزاد وصعوبة الدراسة وانحصار الزمن، غير أننا نعتبر هذه الدراسة فاتحة الطريق في ولوج باب البحث العلمي في الاستعارة والنظريات المعاصرة التي تناولتها .

والله الموفق والهادي إلى سبيل الرشاد، ونتوجه إلى الله تعالى بالحمد والشكر على خير نعائمه، والشكر موفور موصول لأستاذي المشرف الدكتور " احمد قنشوبة" على قبوله الإشراف على هذا البحث المتواضع وعلى تفهمه وثقته.

الفصل التمهيدي

مفهوم الاستعارة و رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة

تمهيد:

بدأتالعنايةبالاستعارةمنذالعصورالقديمةعندالعربوغيرهم،نظرالماتأتيبهمنتأثيراتعميقةعلىالنصالأدبي فيجماليةشكلهودلالتهولأهميتهاومركزيتهافيإنتاجالخطابوقراءتهوفهمهوتأويله،وتضاعفتالعنايةبهاحدي ثاللأسبابذاتها،ورغمتقاربالرؤىوالتعريفاتحولها،منقبلهذاوذاكإلاأنناننلمسإضافاتواختلافاتتعودإلىالمنه جوالمنظورالمتبعفيدراستهاوطرقتناولها.

بينهذاوذاكنعرجعلىمفاهيمها و على رؤية البلاغة التقليديةلها.

المبحث الاول مفهوم الاستعارة

1-مفهوم الاستعارة لغة:

إنكلمة "استعارة" مصدر و اسم مرة،تماشتقاقهمنالفعل (عور ،أعار ،استعار)
ويقصدبهذا المصطلحنقلالشيءمنحيازتشخصإلىشخصآخر ،حتىتصبحتلكالعاريةمنخصائصالمعار إل يهأو المستعير.

قال "الأزهري" و أماالعاريةو الإعارةو الاستعارة،فإنقو لالعربفيها:
هميتعاورونالعواري،ويتعورونهابالواو ،كأنهمأرادوا التفرقةبينمايترددمنذاتنفسهوبينمايردد ،قال:
و العاريةمنسوبةإلىالعارة،و هو اسممنا لإعارة.

نقول: أعرتهالشيء،أعيرهإعارةو عارة...ويقال:
استعرتمنهعاريةفأعارينهاو استعارهالثوب ،فأعارهإياه...قيلفيقوله(مستعار) قو لانأحدهما:
أنهاستعيرفأسرعالعملبهمبادرةلارتجاعصاحبهإياه،و الثانيأنتجعلهمنالتعاوريقالاستعرناالشيءو اعتورن اهوتعاورناهبمعنىو احدوقيل: مستعاربمعنىمتعاور أيمتداول"[1].

2-مفهوم الاستعارة اصطلاحا:

تنوعمفهوم الاستعارةو تغيرمنباحثإلىآخرو منلغويإلىآخرو منعصر إلىآخروكذامنلغةإلىأخرى،وعمو ماتستعملكلمةالاستعارةفياللسانياتخاصةلتعيينظو اهر لمتحددجيدا،ظو اهر متنو عةإلاأنهليسمنالسهلدائما معرفةمانتحدثعنهبالضبط"[2].

الاستعارةعدولعنالمألوفو ابتعداعنه،و هذامايمنحهاصبغتهاالإيحائيةو الجمالية .

فيالاستعارةعلاقةمتشابهةمعقرينةمانعةمنإظهار المعنىالحقيقيالذيو ضعاللفظله[3].

الاستعارةزخرفةلفظيةوقو ةدلالية و هيجمعبينعلاقتينمتناقضتينهماالتشابهو التباين.

الاستعارةلفظلهمعنىمركز الدلالةأضفاهاالخيال و لايمكنالإحاطةبمعالمهاأوحدودها.

---

[1] – ابنمنظور ،لسانالعربمجلد 09 و10،دارصادر ،بيروتلبنان،ط4،2005،ص334.

[2] -tambas :la femme est elle une fleur.. ? Métaphore et classification .un charbonnel,la métaphore entre philosophie et rhétorique 1999 p207.

[3] – Ricœur p (la métaphore vive) Edition du deuil ,France 1975 p19.

فالاستعارة إذن فرع عن المجاز و الرمز يبنى على الانتقال في الدلالة و المشابهة هو الركن الأساسي فيها.

إن الجهود في دراسة الاستعارة و تحليلها المتنفكمنذ القدم رغم ذلك نلمس الكثير من التشابه و الترابط في تعريفاتهم لا ستعارة سنعرج على أهمها عند العرب ثم عند الغرب.

3-الاستعارة عند العرب القدامى:

لقد اكتفى بعض اللغويين العرب، أمثال الجاحظ و ابن المعتز و ابن الخطيب بتعريفها على أنها ذكر الشيء باسم غيرها و استعارته معنى سواه، و قال البعض الآخر كابن الأثير و المبرد أنها نقل للمعنى من لفظ لآخر أو نقل لمعنى من لفظ إلى آخر لمشاركة بينهما، و ذهب جمع آخر أمثال ابن قتيبة و العسكري إلى أنها استعمال الكلمة أو العبارة في غير ما وضعت له، و يذكر السكاكي أنا لاستعارة تذكر أحد طرفي التشبيه قصد اللطرف الغائب على أن الاثنين من نفس الجنس.

و نلاحظ أنها تعريفات تتقوم حول الفكرة نفسها و قد تختلف في الكلمات المستعملة في وصف الاستعارة فقط و يعتبر عبد القاهر الجرجاني أبرز من كتب في الاستعارة لذلك نخصه ببعض التفصيل.

4-الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني:

خطت الاستعارة على يد الجرجاني خطوات واسعة نحو التجدد و التطور بحثا و تحليلا، فقد عرفها بقوله:
"و اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنها اختصبها حين وضعت ميستعملها الشاعر أو غير الشاعر فيغير ذلك الأصل، و ينقلها إليه نقلا غير لازم فيكون هنا ككالعارية"[1]، و يضيف في تعريفها أنها ادعاء معنى الإسم للشيء، و ليس نقلا الإسم من الشيء[2].

فأضاف إلى ذلك جديدا هاما حين قسم الاستعارة إلى مفيدة و غير مفيدة.

فالاستعارة غير المفيدة
"يكون اختصاصا لإسم فيها بما وضعله من طريق أريد بها التوسع في أوضاع اللغة و التنوق في مراعاة دقائق في الفروق في لمعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان"[3] و تكون متداولة شائعة و بذلك تصبح مبتذلة و عامية لا جديد فيها، و نتيجة لذلك فإن تأثيرها في القارئ و المستمع لا يكون قويا، و لا يتأتى هذا التأثير بقوة إلا إذا تلذذ المتلقي بإمعان القراءة و التفكير في مدلول اللفظ و الكلمات.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، ط1، ص29.

[2]– ينظر عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر المغرب، ط1– 2001، ص60

[3]– الجرجاني، أسرار البلاغة ص ن.

أما الاستعارة المفيدة:

فهي متسمة بالجدة كونها غير متداولة وهي جامعة لصفات الحسن والجمال والروعة الفنية، كما تعمل على بيان الفكرة وتوضيحها بعمق واتساع، لأنها تبرز المدلول فيصورة مستجدة تزيد هقدرا ونبلا، حتى ترى بها اللفظة المفردة قد تكررت في مواضع، ولها في كل موضع معنى منفرد وهي تعطي الكثير من المعاني بإيجاز في اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا الثمر[1].

وقد قسم الجرجاني الاستعارة إلى استعارة محسوس لمعقول، واستعارة محسوس لمحسوس للشبه في أمر معقول، واستعارة معقول لمعقول إذ قال : "...إلا أنما يجب أن تعلم في معنى التقسيم لها، أنها على أصول:

(أحدهما) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة للمعاني المعقولة.

(والثاني) أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها إلا أن الشبه معذلك عقلي.

(والأصل الثالث) أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول.

وقد فضل الاستعارة العقلية عن غيرها لما فيها من بعث الخيال وتحريك للذهن وتلطيف للرؤية.

وتتلخص فائدة الاستعارة لديه في كونها إحياء للجامد وإبراز للفكرة، والتحليق في عالم الخيال فتبلغ الألفاظ بذلك مدلولا تلمتكن ببالغتها لولا فضل الاستعارة والمجاز.

واشترط عبد القاهر في الاستعارة أن يكون المستعار أو وجه الشبه– وهو الرابطة بين المستعار منه والمستعار له– ،أوضح في المستعار منه، على ألا يرد ذكر ته في الاستعارة لأن ذلك إلغاء ضمن أبرز الأسس التي تعمق ها وتقويها فتفسح المجال للخيال ليبحث عن فحوى ما قيل[2].

5-أنواع الاستعارة:

لقد تعددت تقسيمات الاستعارة عند العرب وغيرهما اعتمادا على كلما يكونها شكلا

ومضمونا فنتج عن ذلك عدة تقسيمات

[1]– الجرجاني ، أسرار البلاغة ص30.

[2]– الجرجاني،المرجع نفسه،ص54.

التقسيم الأول:

اعتمدعلىالمكوناتاللفظيةللاستعارة،ونقصدبذلكعددالألفاظالتيتكونطرفيالتشبيهأيكلامنالمشبهوالمشبه بهوهوتقسيممعروففيالعربية.

1 -استعارة مفردة: يكوناللفظالمستعارفيهامفردا،فتأتيهذهالاستعارةإماتصريحيةأومكنية.

2 -استعارة مركبة: فاللفظالمستعارفيهامركب،وتأتيفيالاستعارةالتمثيلية.

التقسيم الثاني:

ويرتكزعلىإظهارأوإضمارالمستعارلهأوالمستعارمنهفينتجعنذلكنوعانمنالاستعارات:

الاستعارةالتصريحية:وهيماصرحفيهابلفظالمشبهبهدونالمشبه.

1 1- الاستعارةالتصريحيةالأصلية:

هيماصرحفيهابلفظالمشبهبهدونالمشبه،وكانااللفظالمستعارفيهااسمجنس.

2 1 الاستعارةالتصريحيةالتبعية:

هيماصرحفيهابلفظالمشبهبددونالمشبه،وكانااللفظالمستعارفيهاوصلاأوحرفاذامعنىأوصفةمشت قة.

الاستعارة المكنية:

هيالتيغابفيهاالفظالمشبهبهواكتفىبتعويضهبشيءمنلوازمهدليلاعليهمعالإبقاءعلىالمشبه

التقسيم الثالث:

يكونحسبطبيعةالمستعاروالمستعارله،تؤخذالاستعارةمنكلمحيطالإنسانالداخليوالخارجي،فنقصدبالمحي طالداخليمافيذهنهمنأفكاروخيالوكذامافيوجدانهمنعاطفةوإحساس،أماالمحيطالخارجي،فهوكلماحولهمنأ شياءوكائناتمنموجوداتومحسوساتفتصلإحدىأوكلحواسالإنسان،فتكونمبصراتأومسموعاتأومحسوسات أوغيرها،يمكنجلبهامنمكانمايحيطبناممانعرضهأمامأبصارناالسماءوالأرضوالطبيعةعامةوالموضوع اتالإنسانية(...)

ومنالكائناتالخياليةوالكائناتالذهنيةالصرفوالأخلاقية"[1].

توجدفيالاستعارةعلاقةبينالمستعاروالمستعارلهبحيثلايمكنالجمعبينالطرفينإلاإذااحتملناالنتيجةمقبولة، يمكنلذهنالإنسانأنيتقبلهاسواءكانالأمرمقبولا،أومتخيلا،أيأننظرإليهامنزاويةالأشياءالتينتناولهامنهاوالأشياءالتيبضعهالها،وقدأوضحهامحمدالولي[2]وfantanier[3]فيخمسةأصناف:

1 -استعارةشيءحيلشيءحي(شيءمتحركبمتحرك): "هذاالرجلثعلب".
2 -استعارةشيءغيرحيومايلشيءغيرحي(شيءفيزيقيغيرمتحركبمجردغيرمتحرك) "ربيعالحياة".
3 -استعارةشيءحيلشيءغيرحي(غيرفيزيقيغيرمتحركشيءمتحرك) "هوفريسةالحزن".
4 -استعارةشيءغيرحيلشيءحي (غيرمتحركبشيءمتحرك) "وباءالمجتمع".
5 -استعارةنفسيةمنشيءحيلشيءغيرحي(شيءذهنيمتحركبشيءغيرمتحرك) "إنالزمنهوالأنيسالكبير"[4].

التقسيم الرابع:

ويكونحسبالثبات:
فكثيرامانجدفيالنصوصاستعاراتألفناهاوسبقأنوردتفيقراءاتسابقة،كمانتعرفاعتيادياعلىصياغاتاستعاري ةجديدة،فنقصدبالثباتأوعدمهمدىاستقلاليةالمتلقيفيالتدخلفيصياغةاستعارتهوالتصرففيها،أيخضوعهللا حتفاظبصياغةأصليةللاستعارةأوحريتهفيالإبداعوتحريرالنصحسبهواهومايراهأنسب.

اعتمدرفيقةكرزازي،فيتقسيمالاستعارةعلىمدىجمودهاوثباتها،وإمكانيةالتدخلفيتشكيلهافتوصلتإلىتح ديدثلاثةمجموعات:

1 -**الاستعاراتالثابتة:**استعاراتلايمكنإخضاعهالتغيراتنقصاناكانتأوزيادةلأنتطبيقذلكيمكنأنيغيرمنال قيمةالمعنويةللاستعارةالتيستفقدإثرهاحتماثباتها...

---

[1]– محمدالولي،الاستعارةفيمحطاتيونانيةوعربيةوغربية،دارالأمان،الرباطالمغرب،2005،ص154.

[2]– المرجعنفسه،ص ن .

[3]–fantanier,les figures du discours, éd flammarion,paris,1977,p99.

[4] –IBid,p155.

لايمكنالمساسبالترتيبالنحويو لابالتناسقالمعنويللاستعارةالثابتة[1].فقديكونالتعبير الاستعاريغامضالأن هجديدعلىقارئهأوسامعهالذيلميألفهكماقديكونبسيطاإذاتعودعلىاستعمالهمثلماهو الحالبالنسبةللأمثا لو الحكمو الألغازو مجموعةأخرىمنالتعابير.

2 -**الاستعاراتالحرة:**ويمكنللمؤلفهنا ألايرتكزعلىالمخزونالاستعاريالمتوفرفياللغةفيتكوينخطابها لاستعاريبلعلىقدرتهالإبداعيةفحسب،فالاستعاراتالحرة:"استعاراتخاضعةللإبداعإذيتفننفيهاالمب دعفيجمعو عرضعناصر الاستعارةكونهامتواصلةمنخلالبقيةالسياق"[2].

3 -**الاستعاراتنصفالثابتة:**هياستعاراتمألوفةغير أنالمؤلفيخضعهالمقامهفهي:

"استعاراتمستعملةويمكنأنتخضعلتبديلاتمثلالزياداتو غيرمنخلالاستخدامهافيسياقاتمختلفة"[3].

6-المكوناتاللفظيةللاستعارة:

تساهمالاستعاراتفيتحديدمدلولاتالنصوصوتعميقهالإيصالهاإلىالمتلقي،ويمكنأنترد الاستعارةإسميةأوف علية،متصلةبزمانأومكانأواتجاهأوغيرها،ويمكنأنتشملكلأنواعالألفاظ :

"كلأنواعالكلماتتدخلفيمجالالاستعارة"

و يمكنأنتستعملأو أنهااستعملتبصورةاستعارية. الإسم،الصفة،اسمالفاعل،اسمالمفعول،الفعلو الظرف[4]، فالاستعاراتإذنليستمقيدةفيلفظهابصنفمعينمنالكلمات

"كلأصنافالكلماتيمكنأنتستعملفيالحقيقةاستعمالاستعاريا،فإذالمتستعملاستعمالاعدوليا،فإنهاعلىالأقلت ستعملاستعمالاستعارةضرورية(أيعامية)،إنالأصنافالتييمكنأنتستعملاستعمالاستعارةمعدولة،هيالإسم و الصفةو اسمالمفعولو الفعل،ويمكنأنيضافإليهاالحال،ولو أنهنادر امايستعملاستعاريا"[5]،وكلمايحيطبنامن عالمخارجي،ومافيعالمناالداخلييمكنأنيكونمصدر اللاستعارة.

---

[1]–Kerzazi-lazri R,la métaphore dans le commentaire politique, édition Lharmattan,2003,p20.

[2]– Ibid,p22.

[3]– Ibid, p21.

[4] – Fantanier,Ibid p99-101.

[5]– محمدالولي،المرجع نفسه،ص154.

7-دور الاستعارة وفوائدها:

إنللاستعارةفوائدعدة،منهامايخصاللغةفيذاتها،ومنهامايخصالنصالذيترددفيهومنهامايخصالمتلقي.

ومنقيمتهااللغوية

"دورهاالهامفيالإنتاجالمعجميوإبداعالكلمات[1]فالتأثيرالمعجميينتجمنخلالاتساعالدلاليلكلماتاللغة،حيثت كتسباللفظةنفسهامعانيإضافيةانطلاقامناستعمالاتهاالاستعارية.

وحينتتمكنالاستعارةمنالتأثيرفياللغةعلىمستواهاالمعجمي،فهيتقويدلالةالألفاظوتوسعهاوتمكننامنإنشاء تراكيبلغويةجديدةلمنألفهامنقبل "ليستالاستعارة

اعتداءعلىالكلام،وليستإبداعالكلامجديد،بلهيمستوىللتعمقفيالتعبيرالنثري،مستوىأحسنمقارنةوأكثرت ناسبا"[2]

ويقالعنالخطابأنهاستعاريإذاكانتألفاظهمنتميةإلىتعابيرمختلفة،وإلىعوالمدلاليةمختلفة،فإنتاجاستعارةه وأساسا إنتاجكلاموتعابيرجديدةأوبالأحرىاستعمالاتلغويةجديدة"[3].

إنالاستعارةمرتبطةبالاستعمالاتاللغويةالمختلفةالتيتتجلىمنخلالالنصوصومدىقدرتهاعلىخلقحقولمعن ويةودلاليةجديدة،ويتصلتعددالمعاني(polysémie)بكلماتاللغةالتيتتغيرمدلولاتهاحسبالسياقاتالنصيةو ماوراءالنصيةالتيتفرضعليهااتخاذمعنىجديد.

أماالقيمةالنصيةللاستعارةفتتمثلفيوظيفتهاالدلاليةوالمدلوليةوفيعمقالفكرةالتييكسبهاالخطابممايجعلهقاب لالتأويلاتمتعددةوتشجعالمتلقيعلىتركيزانتباههعلى

الحيلةالدلاليةالتيتحفزنوعامنالتعددالدلاليوهكذايصبحالنصالذيانطلقمنفكرةواحدةقصدهاصاحبها،محتم لاعدةتأويلاتوأفكاربفضلمافيهمنقوةإيحاءإلىجانبالتأثيرفيالدلالةوالمعنىفإنللاستعارةوقعاآخرفيالصيغ ةالبلاغيةبانتهاكهاللعادةوابتعادهاعنالمبتذلوالمألوف،ويمكنأنيصلاختراقالحدودهذاالحددرجةتجاوزقوا عداللغةالمختلفة.

---

[1]– jean Dubois, dictionnaire de linguistique, édition Larousse, 2001, p301-302.

[2] –Sojcher p-d,la métaphore généralisée,in :Revue internationale de philosophie 87,1969,fiscule1,p66.

[3]- Marchal PI Discours scientifique et déplacement métaphorique, in Jorgen r, la métaphore : approche pluridisciplinaire, Fac Univers de Saint louis, 1980, p116.

أما أثرها فيالمتلقيفإنهيكونجماليافنيا،ودلاليا،وثقافياولغويا،لأنالاستعارةهيمايمكنمناكتسابشيءجديدمنج هة،ومنالتأثيرفيالغيرمنجهةأخرىوهيتجعلناننجحعنالاستعمالالروتينيللفظواللغة،ونبحثعنمدلولاتبتوسي عخيالناوتقديمتأويلاأوتأويلاتبعدتفاعلبينالمؤولوالنصالاستعاريلكنالحصيلةقدتبتعدكلالبعدعنمقصديةالم تكلموتكونناتجةمخاضبينطبيعةالنصوالإطارالعاملمعارفالموسوعيةلثقافةمعينةوتؤثرالاستعارةفيالمتل قيفتتغيرنظرتهتجاهحقيقةما،فقديعجببماكانشنيعافيعينهأويملمماكانجميلاأمامه.

8-الاستعارةعندالمحدثين:

لقدحاولاللسانيونوعلماءالبلاغةالمحدثونونقصدالغربيينمنأصحابالبلاغةالجديدةإخراجالاستعارةمنالنقا ئصالتيلازمتهاوتسببتفيطمسمعالمجمالها،ككثرةالتفريعوالتقسيم،التيأدتإلىغموضهاوتعقيدها،دونتحديد عرضدقيقلماهيتها،وقدعرفتعموماعلىأنها

"صورةمعنويةتلعبعلىمستوىالعلاقاتبينالرموزوهيتعبيرللوظيفةالرمزيةللكلام"[1].

كمايرىهؤلاءأنالاستعارةلفظافيالانطلاقوهوالطرفالأولفيالتشبيه:أيالمشبه،لأنهركيزةاستعارتنا،ولفظلل وصول،وهوالطرفالثانيفيالتشبيه:أيالمشبهبهولفظاوسطايتمثلفيعلاقةالتشابهأووجهالشبهبينالطرفين:أين قطة**التقاطعالدلالي**

Intersection Sémique

وقدتباينتالأحكامحولتفاصيلالاستعارةفتمخضتعنذلكنظرياتعدةحولهالعلأشهرهارغمكثرتها(النظريةا لاستبداليةوالنظريةالتفاعلية)التيسيتمالتفصيلفيهاخلالهذاالبحث ونشيرإلى:

النظريةالمعرفيةالتيترىأنالاستعارةتعدعاملاأساسيافيالحفزوالحث،وأداةتعبيريةومصدراللترادفوتعدد المعنى،ومتنفساللعواطفوالمشاعرالإنفعاليةالحادةووسيلةلملأالفراغاتفيالمصطلحاتفالانحرافعنالتعبير هومظهرثانويللاستعارةوالمظهرالأساسيهوأنالاستعارةتنتجأنواعامنالاستعمالاتاللغويةالتيتدعوالقارئ

[1] −gardes-tamine j.etHubert m-c/ dictionnaire de critique littéraire edition armand colin.2002.p117

لاكتشافأنواعمعينةمنترابطالأفكاروتداعيهاوهذاهوتغلباللغةالاستعارية[1].

أماالنظريةالسياقية

:فترىأنالاستعارةعمليةخلقجديدفياللغةولغةداخللغةفيمانقيمهمنعلاقاتجديدةبينالكلمات،وبهاتحدثإذابةلمع ناصرالواقعلميعادتركيبهامنجديد،وهيفيهذاالتركيبالجديدكأنهامنحتتجانساكانتتفتقدهوهيبذلكتبثحياةداخ لالحياةالتيتعرفأنماطهاالرتيبة،وبهذاتضيفوجوداجديداأيتزيدالوجودالذينعرفه،هذاالوجودالذيتخلقهعلاقا تالكلماتبواسطةتشكيلاتلغويةعنطريقتمثيلجديدله[2].

تعيننانالنظريةالسياقيةالتيتنظرإلىالاستعارةبوصفهانموذجالدمجالسياقاتعلىتحليلالاستعارةفهيعنصر لابدمنهلربطسياقينبعيدينجداأوغيرمرتبطين.

وتذهبالنظريةالاستبداليةإلىأنالاستعارةعلاقةلغويةتقومعلىالمقارنةشأنهافيذلكشأنالتشبيه،ولكنهاتتماي زعنهبأنهاتعتمدعلىالاستبدالأوالانتقالبينالدلالاتالثابتةالمختلفة،أيأنالمعنىلايقدمبطريقةمباشرةبليقارنأ ويستبدلبغيرهعلىأساسمنالتشابه،فإذاكنانواجهفيالتشبيهطرفينيجتمعانمعا،فإننافيالاستعارةنواجه

طرفاواحدايحلمحلطرفآخرويقوممقامهلعلاقةاشتراكشبيهةبتلكالتييقومعليهاالتشبيه[3].

ترىهذهالنظريةأنكلاستعارةتحتويعلىتناقضيحاولالقارئإيجادمقابلمقبوللليخففبههذاالتناقضأوليقضيعل يهكالإتيانبالتشبيهباستخداماالأداة[4].

إنمثلهذهالقضاياالتيأشارإليهاالبلاغيونتنطبقتماماالإنطباقعلىالنظريةالبلاغيةالعربيةالسائدة،إذهيمنتعل ىالتفكيرالبلاغيمنأقدمالعصورإلىالآن،لأنهانظريةإنسانيةكونيةليستمختصةبثقافةأمةمنالأمم،ويتضح ذلكمنخلالالأمثلةالمتداولةفيكتبالبلاغيينالقدامى،وهوأمرليسمحلبسطهاهنا،ولهذهالنظريةمآخذعدةتما لتفصيلفيهافيالمبحثالموالي.

---

[1]– يوسفأبوالعدوس،الاستعارةفيالنقدالغربيالحديث(الأبعادالمعرفيةوالجمالية).الأهليةللنشروالتوزيع،عمان،ط1،1997،ص7.

[2]–المرجعنفسه،ص8.

[3]– المرجعن،ص7.

والإعلام،ط3،2002،ص16.4-ينظر: عبداللهالحراصي،دراساتفيالاستعارةالمفهومية،مؤسسةعمانللصحافةوالأنباءوالنشر

النظرية التفاعلية وتؤكد أنا لاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة وهي تحصل منا لتفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبين أنلإستعارة هدفا جماليا وتشخيصيا وتجسيديا وتخييليا وعاطفيا[1].

وقد اهتم عدد من النقاد الغربيين بهذه النظرية لما لها من أهمية كبرى في التحليل الشعري والدراسات الأدبية والبلاغية المعاصرة، وتجدر الإشارة إلى أنا النقاد والبلاغيين العرب قد أعوا مبدأ التفاعل الكلمات فيما بينها، وبين بؤرة المجاز وإطار المحيط بها، واستعملوا بعض المفاهيم الإجرائية التي تقرب بها من النظرية التفاعلية الحديثة

[1] – يوسف أبو العدوس، المرجع نفسه، ص.8.

المبحث الثاني: رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة

يعتمد المنظور البلاغي التقليدي في دراسة الاستعارة على النسق العام الذي حكم فلسفة أرسطو Aristote Thales والذي يستند إلى مجموعة من الخلفيات والأسس التي كونت نظرة خاصة للاستعارة، ومن بين هذه الخلفيات نذكر:

1- علاقة الاستعارة بالتخييل:

لا تتسم الاستعارة في ظل النزعة الوضعية الأرسطية باستقلاليتها، بقدر ما تعد اصطلاحا تجنيسيا يتم إدراجها قيا لأشكال المجازية ضمنها باعتبارها

"جنسا تكون منه جميع الصور البيانية الأخرى أنواعا"[1]، حيث نعثر على تعاريف شبه موحدة لكل الأشكال البلاغية من استعارة وكناية ومجاز مرسل ورمز .

"و أقل هذا الخلط هو الجمع بينها وبين التشبيه و أكثر هو عدم التمييز بين الوجوه التي تنبني على المجاورة و الوجوه التي تنبني على المشابهة"[2].

قام أرسطو بإدراج الاستعارة ضمن المحاكاة أو التخييل " و التخييل -كما نعلم- سمة فطرية في البشر، و هي سمة جوهرية في الخطابات الشعرية كما تلعب دورا بارزا في مستوى الأقاويل الخطابية، و التخييل يجعل من الاستعارة مفهوما واسعا يشمل العديد من الألوان البلاغية إن لم نقل إنه يشملها كلها، بالتالي، صعوبة التمييز بينما هو استعارة و ما ليس كذلك"[3] و هنا مكمن الخلط.

2- علاقتها بالخطاب الشعري و الخطابي:

تكتسب الاستعارة شرعيتها لدى أرسطو فقط على مستوى الخطاب الشعري و الخطابي كما أنها ترتبط بالزخرف البلاغي و الخيال الشعري، و تنصب على الألفاظ و ليس على الأنشطة و التفكير، و بالتالي يمكن الاستغناء عنها بكل سهولة .

و هي نظرة قاصرة تفندها الدراسات التفاعلية الحديثة، إذ تقر هذه الأخيرة أن الاستعارة تخترق أنساقنا الفكرية و الثقافية، و تكتسح جميع مجالات الحياة دون استثناء

---

[1]- أمبرطو ايكو، السيميائيات و فلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2005، ص234.

[2]- عمر أوكان، اللغة و الخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، د ط، ص126.

[3]- عمر أوكان المرجع نفسه، ص124.

"فاللغةبطبيعتهاوفيالأصلاستعارية،إذتؤسسآليةللنشاطاللغويوكلقاعدةأوموا ضعةلاحقةتولدبقصدتحديدا لثراءالاستعاري،الذييعرفالإنسانعلىأنهحيوانا ستعاريرمزي".

وهكذاتتخللالاستعارةثناياكلالخطاباتدوناستثناءحياليوميمنها،إذنجدهافيمستوىالنصوصالأدبية،النص وصغيرالأدبية،الخطاباتالسياسيةوالأحلاموحتىلدىالأطفالفيمايعرفبالاستعارةالاضطرارية*،لأنهالي ستسمةتدلعلىالعبقريةبقدرماهيإحدىمكوناتالمعمارالذهنيالبشري" وإنالحديثعنهايعنيأيضاعلىأقلتقدير ..حديثاعنالرمزوعنرمزالفكرة،والأنموذج،والأنموذجالأصليوالحلموالرغبةوالهذيانوالطقسوالأسطو رةوالسحروالإبداعوالمثالوالأيقونةوالتمثيلوالىهذاكلهنضيف–وهذابديهي– اللغةوالعلامةوالمدلولوالمعنى"[1].

تبدياللغةعكسماتخفيفهيلاتشتملإلاعلىالمجازات،وبالقدرالذيتكونفيهغامضةومتعددةبنفسالقدرتكونغنية بالاستعاراتوالرموز"[2].

3-علاقتهابالوظيفةالجمالية:

يعتبرأرسطوالاستعارةقوةإضافيةللغةتكمنوظيفتهاالأوليةفيالتجميلوالتزيينممايعنيأنهاحيلةزائدةفيالنص وصالهدفمنهاإثارةاللذةوالمتعة،وهي "وسيلةلغويةلوصفبعضالمماثلاتالموجودةقبلياببنشيئينفيالعالم،أوانحرافاطفيلياياصيباللغةفتكونبذلكأداةج مالية لامعرفية"[3]وبالتاليهيلاتعملعلىإعادةبناءوتأسيسالوجودبقدرماتعدطلاءأسلوبياوقوةإضافيةللغةمم ايجعلهاتكتسبحيزاهامشيافيالأبحاثالبلاغيةشأنهاشأنبقيةالأشكالالمجازية.

---

[1] – أمبرطوإيكو،السيميائيةوفلسفةاللغة،ص234–235.

[2] – ينظر: أمبرطوإيكو،التأويلبينالسيميائيةوالتفكيكية،قراءةسعيدبنكراد،المركزالثقافيالعربي،الدارالبيضاء،ط1،2000،ص14–15.

[*] الاستعارةالاضطرارية:تعدوسيلةيتمالجوءإليهاأثناءمصادفةالأطفاللموضوعاتوأوضاعلاإسملها،فيضطرونإلىتسميتهاعنطريقافترا ضتسمياتلمواضيعأخرى،لأنالتسميةلديهمترتبطبفكرةالعلاقةفعادةمايلجؤونإلىسحبمسمياتلوضعياتوموضوعاتقديمةسبقلهمتخزينهافيذاك رتهموإسقاطهاعلىوضعياتوأوضاعجديدة،ينظر:

عبدالإلهسليم،بنياتالمشابهةفياللغةالعربية(مقاربةمعرفية)،دارتوبقاللنشروالتوزيع،الدارالبيضاء،المغرب،ط1،2001،ص75.

[3] – سعيدالحنصالي،الاستعاراتوالشعرالعربي،دارتوبقاللنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط1،2008،ص76.

تغدو البلاغة بدورها لدى عامة الناس معرفة زائدة ومتجاوزة، حيث يود الكثير منهم لو يقومبإلواء عنقها مثلما دعا إلى ذلك فيرلين، وذلك لتناسيهم أنهم في مستوى حديثهم اليومي يستعملون الصور الأكثر بلاغة منكناية، مجاز، استعارة، تمثيل، تشبيه، مقابلة، تورية، وغيرها دون معرفة منهم بذلك[1].

غير أنا الاستعارة وفق النظرية التفاعلية الحديثة تمتلك أكثر من قيمة انفعالية، لأنها تقدم لنا معلومات إضافية وتخبرنا أشياء جديدة عن الواقع"[2] كما تعمل على تغيير واقعنا وتدفعنا لاتخاذ جملة من الأدوات والإجراءات للتكيف مع الواقع، وليست مجرد تزويق وتنميق لفظي مثلما هو الأمر في التقاليد البلاغية الكلاسيكية وفي هذا الصدد يشير أمبرطو إيكو إلى أن "الاستعارة لا تهمنا باعتبارها زخرفا بلتهمنا باعتبارها أداة للمعرفة الإضافية وليست الاستبدالية"[3].

4- علاقتها بالمشابهة:

ينبني إنتاج الاستعارات لدى أرسطو على فكرة التشابهات، وهو نفس المنحى المنتهج لدى العرب، إذ يؤكد عبد القاهر الجرجاني أنا لأصل في كمنفي التشبيه، بينما الفرع يتمثل في الاستعارة، ويصرح قائلا:
"التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له صورة مقتضبة عن صورة"[4] فمعظم –إن لم نقل– كتب البلاغة تعرف الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه والاختلاف الوحيد بينهما يكمن في حضور الأداة في التشبيه وغيابها في الاستعارة.

يؤكد أرسطو أن القدرة على رؤية التشابهات موهبة يمتلكها البعض دون البعض الآخر، فهي تقتصر على فئة من البشر وليست سمة مشتركة لدى الجميع، مما يجعلها سمة فردية لا يمكن نقلها إلى الآخر كونها علامة عبقرية، وما صياغة استعارات جديدة
إلا تبرير للقدرة على رؤية التشابهات[5].

---

[1]– أو لانبارت، قراءة جديدة للبلاغة العربية، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط 1994، ص5.

[2]–
ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل فائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص94.

[3]– ينظر: أمبرطو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص234.

[4]– عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأنيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر، 1991، ص253.

[5]– ينظر آيفور أرمسترونغ ريتشارد، فلسفة الفلسفة، ترجمة سعيد الغانمي ونصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002، ص91.

تربططرفيالاستعارةعلاقةتكمنفيعلاقةالتلاحموالتقاربلدرجةأنيصيرشيءواحدا،وهومايجعلمنالاستعارةلدىأرسطوتتربععرشخانةالتطابق،وهذااستجابةلدعوةفلسفيةتؤمنبالوجودالمستقلفيذاتهلموضوعاتالعالم،لتغدواللغةحينهامرآةتقومبنسخموضوعاتوأشياءالعالموتقومبترجمتهافينسقسيميائيدال[1].

وهذامايجعلمنتحليلالاستعارةتحليلامرجعيا،الهدفالمنشودمنهاهوكشفأكبرقدرممكنمنالمقوماتالمشتركة التيتجمعبينالمستعارمنهوالمستعارله،والسعيوراءإثباتمدىتماثلهامععناصرالعالمالخارجي،لتصبحالمع انيحينهامجردمحمولاتتتسمبالثبوتيةوالسكونجراءتطابقاللغةمعاعناصرالعالمالخارجي،وهي

منركائزالنظريةالوضعيةالأرسطية،حيثبنيةاللغةتعبرعنعالممغلقجامدلايراعيقضيةالتفاعلمعالمحيط،و لاتطورالصيرورةالإبداعيةللاستعارةوهوالأمرالذيتدحضهالنظريةالتفاعليةبشكلصارم"[2]إذيصرحميش الصوفيفيمؤلفهالموسوم "الدلالةالعامةاليوم" موجهاانتقادهالنسقالأرسطيقائلا: "
العالمداخلالبنيةالأرسطيةللغةثابتفيحينأنالواقعديناميك(..) إنالعالمليسيرأبداماكانعليهمنقبل (..)
والأشياءليستجملةولاقبيحةلاهذاولاذاكولكننانحنانطلاقامنمقاييسشخصيةنسندإليهاخصائصدونأخرى"[3].

وبقدرماتقومالاستعارةعلىالتشابه،فإنهاتنبنيكذلكعلىعدمالتنافروالتباينجراءالتفاعلالذييحصلبينالطرفي نمايؤديإلىوحدتها،والتوترالموجودبينالتأويلالحرفيوالتأويلالمجازي–كمايؤكدريكور–
يساهمفيخلقتلقائيعلىصعيدالجملةبأكملها،ممايؤديلانبثاقدلالاتجديدة،أينتغدوالاستعارةحينهاخلقاتلقائيانت يجةالمجافاةالتيترتكزأساساعلىعمليةاسناديةغيرعادلةوغيرمتوقعة،وهذامايجعلالاستعارةتضاهيحلال لغزأكثرمنمشابهتهاللاقترانالقائمعلىالمشابهة،فالاستعاراتالميتةمنطراز "لسانالباب" أو
"أرجلالكرسي"
لاتمثلأيابتكاردلاليكونالاستجابةفيهاللتنافرغيرموجودةبينماالاستعاراتالحيةتكونالاستجابةللتنافرفيهاكب يرةجدا،ويشكلذلك

[1]– ينظر: أحمديوسف،السيميائياتالواصفة،منشوراتالاختلاف،الدارالعربيةللنشر،ط1،2005،ص121.

[2]– سعيدالحنصالي،المرجعنفسه،ص64.

[3]– المرجعنفسه،ص57.

توسيعا جديدا على مستوى الجملة برمتها[1]، كما تنبني على المشابهة الإبداعية أو التصويرية و التي تنتج من خلال التفاعل البشر معمحيطهم، وليس على مجرد المشابهة القبلية، وكلما كانت أطراف الاستعارة أكثر تنافرا و تباعدا كلما كان تالاستعارة أكثر إشراقا و إبداعا.

5-الاستعارة وحدود اللفظ الواحد:

تقتصر الاستعارة في ظل النزعة الوضعية على كلمة معجمية واحدة تتضمن معنيين أحدهما حقيقي و الآخر مجازي ،ونتحصل على الاستعارة جراء استبدال اللفظ الحقيقي بلفظ مجازي، وهذا ما يجعلها تنحصر في مبدأ الانتقاء و الاختيار و ابتعادها كل البعد عن مبدأ التأليف و التوزيع، واقتضى هذا التصور من أرسطو تثبير الاستعارة على كلمة واحدة و أهمل التحليل الشمولي داخل بنية كلية إضافة إلى إهمال الدور السياقي في بناء المعاني و استخلاصها و هي عناصر ضرورية في التحليل بأجمعه و ليس في أجزائه[2].

فالكلمة المفردة لا تتوفر على معنى في ذاتها، و إنما معناها يكون حاصل تفاعل ما يجاورها من الكلمات و منها، تهتما لاستعارة بدلالة الجملة قبل اهتمامها بدلالة الكلمة المفردة، إنها ظاهرة إسناد ما دامت لا تحضى بالمغزى إلا في القول ،و المتحدث يقوم بوضع كلمتين يمكن تسميتها حسب مصطلح ريتشاردز "الحامل و المحمول" اللذان تجمعهما علاقة توتر ،وتلكها الاستعارة في نهاية المطاف حاصل توتر بين تأويلين متعارضين للقول[3].

6-علاقة الاستعارة بالقاموس و بالشجرة الفورفورية:

لا يتجاوز التحليل بالمقومات المعنى القاموسي، فهو يقوم بإحصاء الخصائص المعايشة للموضوعات و يتوقف عند حدود المداخل المعجمية، بالتالي إغفاله للسياق و الشمولية، إذ قام أرسطو بتطوير نظرية في الكليات، أي عرضه للصيغ التي يمكن للمقولات أن تنطبق عليها، وحدد أربعة كليات تتكمن في:
الجنس، الخاصة، التحديد و العرض، وقام شارحه فورفوريوس بإضافة كلية واحدة تكمن في الفصل الذي يغدو عدد الكليات خمسة لمتتبعي المنطق الأرسطي و الشراح الفورفوري[4].

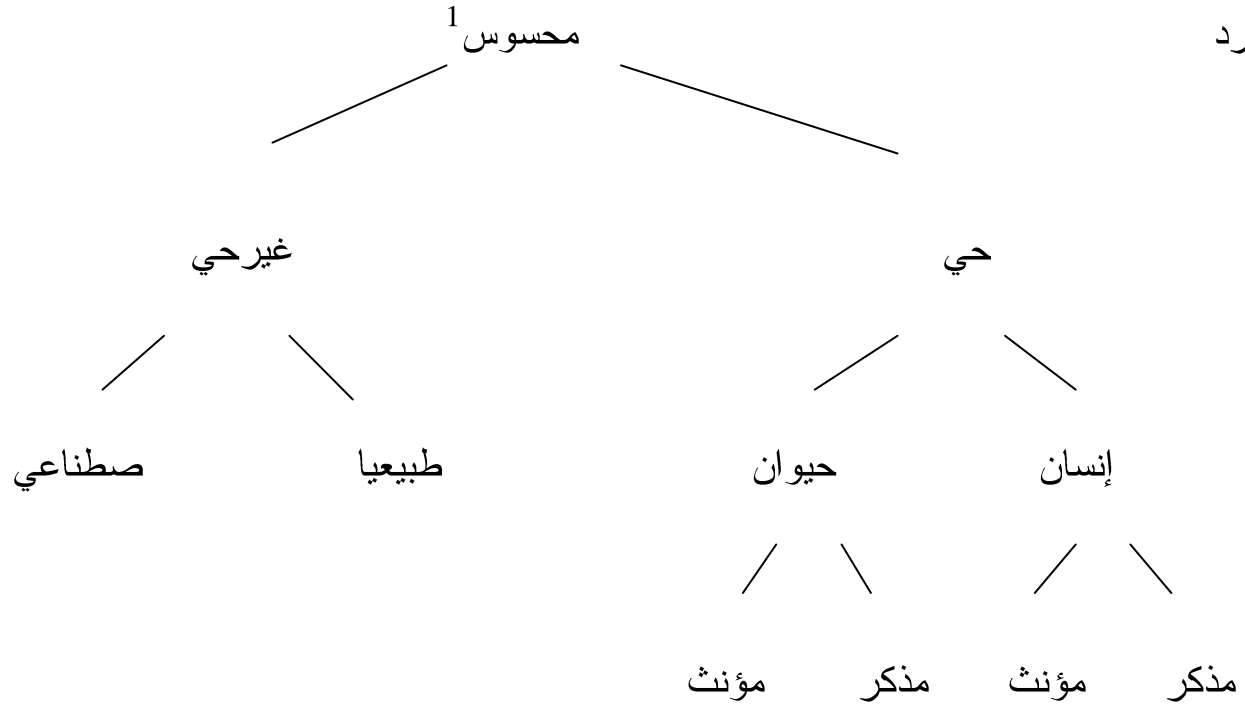
3-ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب و فائض المعنى)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص92-93، ط1، 2000

[2]- نظر عبد الإله سليم، المرجع نفسه، ص90.

[3]- ينظر: بول ريكور، المرجع السابق، ص90.

[4]-ينظر: سعيد الحنصالي، المرجع نفسه ص75.

يرجعشيوعهذاالنمطمنالتحليلوادعاءعالميتهإلىالمسلمةالتيتقولبثنائيةظواهرالطبيعةفكلظاهرةتنقسمإلىموضوعينهما:



وقدرافقالتحليلبالقاموسوالشجرةالفورفوريةكلالأبحاثالبلاغيةعبرالعصوروصولرجعهذاالنوعمنالتحليلحديثاإلىسالفعهدهلدىمايعرفبالبلاغييناالجدد،إذثمةعنايةفائقةبالاستعارةمنقبلالبلاغييناالجددفقداعتبرواالاستعارةبمثابةالشكلالبلاغيالأمرالذيتتفرعنهوتقاسعليهبقيةالأشكالالبلاغية،مماجعلبعضهميطلقاسمالبلاغةالمقتصرةعلىالاتجاهالبنيويفيالتحليلالبلاغيفيالخطاببسببباقتصارهاوتركيزهاعلىالاستعارةبؤرةالمجاز[2].

يؤكدالدكتورمحمدمفتاحفيمؤلفه "مجهولالبيان"
أنالتحليلبالمقوماتوبالاستنادإلىالشجرةالفورفوريةعادإلىمنابعهاالأولىلتنتهجهالمناهجاللسانيةوالأسلوبولوجيةتحتتسميةالتحليلالسيميائي (المقومي) فيأوربا،وتحتاسمالتحليلالمتتاليفيأمريكا[3].

ومنأهمالاتجاهاتالتياتخذتمنهذاالتحليلقبلةلها،نجدمادعىبنظريةمعنىالكلمة،ويمكنتقديممثالوردفيكتاب "مجهولالبيان" لمحمدمفتاحكالآتي[4]:

---

[1]– محمدمفتاح،تحليلالخطابالشعري(استراتجيةالتناص) المركزالثقافيالعربي،الدارالبيضاء،ط3،1992،ص90.

[2]– ينظر:

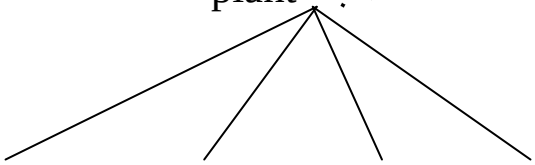
صلاحفضل،بلاغةالخطابوعلمالنص،الشركةالمصريةالعالميةللنشر،لونجمان،دارنوبارللطباعة،القاهرة،ط1،1996،ص203.

[3]– ينظرمحمدمفتاح،مجهولالبيان،دارتوبقاللنشر،الدارالبيضاء،المغرب،ط1،1990،ص19.

[4]– محمد مفتاحالمرجعنفسه،ص20.

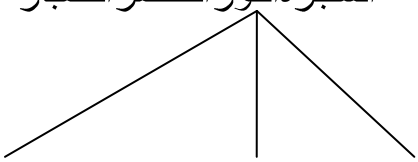
(0)البدايةالوحيدة

النباتplant



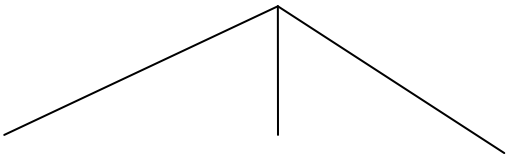
(1) شكلالحياة

الشجرةالنورالخضرالصبار



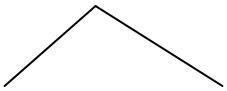
(2) الجنسيالبلوطالصفصافالصنوبر

Oakwillowpine



(3) النوعينباتصغيرالصفصافالمتهدلالصفصافالأبيض

Dwrfweapingwhite

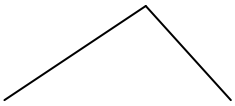


(4) المتغيرالخرافيمستقيممتجعد

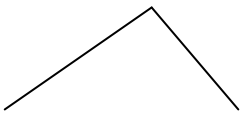
Strighcurty leaved

لايقتصرهذاالنمطمنالتشجيرعلىالأسماءفقطبليتجاوزهإلىمستوىالأفعالكماهوالشكلالتالي[1]:

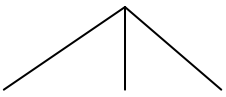
(البدايةالوحيدة) الفعل



(شكلالحياة)يسبب



(الجنسي)يقتل



(النوعي)يقتلعمدايغتال

[1]– محمد مفتاح المرجعالسابق،ص21.

ارتكزتالدراساتالمعاصرةعلىهذاالنوعمنالتحليل،أيتحليلالمفردةإلىمقوماتها

الجوهريةالأساسية،وكذاإلىمقوماتهاالسياقيةأوالعرضية،بعدهايتمالنظرإلىمدىتوافقهاواختلافهاوكلم اكثرالاشتراكبينالطرفينكانتالاستعارةأقربإلىالحقيقةوكلماكثيرالتباينوالاختلافتغدوالاستعارةحينهاأكث رإشراقاوإبداعا.

-بعض الاراء الناقدة للهذه الطريقة في تحليل الاستعارة :

بالرغممنالإسهاماتالتيحققهاالتحليلبالمقوماتفيحلبعضالظواهر اللغوية إلاأنهلميسلممنانتقاداتالباحثين،نظ رالقصورومحدوديةهذاالنوعمنالتحليل،ويمكنالإشارةلبعض تلكالانتقادات:

فأمبركوإيكو:أشارإلىعدمتماسكالشجرةالفورفورية،وعدمكفايتهاكونهامبنيةأساساعلىنظامالقاموسيوإ همالهاخاصيةالتفاعل،الدينامية،تعددالسياقاتواستحالةالإحاطةبالمقوماتالذاتيةفهيغيرمنتهيةواقترحبدي لايتمثلفيالموسوعة.

أماميريل:فقدأشارإلىنفسالنقطةحيثهذاالتحليليقتصرعلىالتحديداتالمعجميةمعإهمالالسياقاتالمختلفةللخ طابوالدلالةالإيحائية،ممايسهمفيتجميداللغةوافتقادهاحيويتها.

وانتقدراستي:هذاالتحليلفيكتابه "الدلالةالتأويلية"
حيثأقربورودهذاالتحليلفيمختلفاتجاهاتتحليلاالخطابمعإغفالالأسسوالمبادئالتيتقومعليهاكلمنأطروحةالإب ستمولوجيةالأرسطيةوالإبستيمولوجيةالمثاليةالإسمية[1].

7-دحضالنظريةالاستبدالية:

يندرجتعريفالاستعارةعندأرسطوضمنتعريفهللمجازفيكتابهفنالشعرإذيقول:
"والمجازنقلاسميدلعلىشيءإلىشيءآخر:
والنقليتممنجنسإلىنوع،أومننوعإلىنوعأوبحسبالتمثيل"[2]يتضحمنهذاالتعريفأنأرسط

[1]-محمدمفتاح،المرجعالسابق،ص26-27.

[2]- أرسطوطاليس،فنالشعر،ترجمةوتحقيق،عبدالرحمانبدوي،دارالثقافة،بيروت،دت،ص58.

ويعتمدفيتعريفهللاستعارةعلىمفهومالنقلالذييتمفيأربعمستويات،وكلمةنقليمكنأنتعنيفيتعريفأرسطواستبدالأياستبداللفظبلفظ،وقدتعنيكذلكنقلالمعنىمنتعبيرإلىتعبيرآخر[1].

إنقياماالاستعارةعلىالنقلأوالاستبداليجعلمنمفهومالاستعارةمفهوماواسعايخلطهامعمجموعةكبيرةمنالوجوهالبلاغية،وأقلهذاالخلطالجمعبينهاوبينالتشبيهوأكثرهدمالتمييزبينالوجوهالتيتنبنيعلىالمجاورةوالوجوهالتيتنبنيعلىالمشابهة[2].
هذاماأدىبالبلاغيينالجددإلىعدمالأخذبالنظريةالاستبداليةللاستعارة،ومنبينهمأمبرتوإيكوالذيانتقدالنقلفيمستوياتهاالأربعةكالآتي:

المستوىالأول (النقلمنالجنسإلىالنوع):

يحدثالنقلفالمستوىالأولمنالجنسإلىالنوع،ويتضحذلكمنخلالالمثالالذيقدمهأرسطووهو "هناتوقفتسفينتي" لأنالإرساءضربمن "التوقف"[3]حيثتمفيهذاالمثالاستبدالالجنس "توقف" بالنوعالذيحددهأرسطوبالإرساء.

انتقدأمبرتوإيكوفكرةالنقلفيالمستوىالأولالتيجاءبهاأرسطو،معتبراهذاالنوعمنالاستعارةشكلامنالترادفيرتبطإنتاجهوتأويلهبشجرةفورفوريةحيثلاتكفيمعرفةالجنسلتحديدالنوع،ولتدعيمرأيهقدمإيكومثالاحوالال جنس "حيوان" الذي

يتضمنمنبينأنواعهاالنوع "بشر"[4]،ولتوضيحفكرةإيكونقترحالشجرةالفورفوريةالآتية:

(حيوان) جنس

إنسان (نوع)	حصان (نوع)
+حي+حي	
+عاقل	– عاقل
+ناطق	– ناطق

[1]– يوسفأبوالعبدوس،المرجعنفسه،ص47.
[2]– عمرأوكان،المرجعنفسه،ص126.
[3]– أرسطوطاليس،المرجعالسابق،ص58.
[4]– ينظرأمبرتوإيكو،السيميائيةوفلسفةاللغة،ص247.

+أرجل+أرجل

+شعر+شعر

–حوافر+حوافر

نلاحظفيهذاالمثالأنالجنسحيوانيتفرعإلىنوعينمختلفينالإنسانوالحصان،لذلكفاستعمالالجنس "حيوان" دونتحديدالنوعالمقصوديجعلمنالموقفغامضاالحيوانيةهيصفةمشتركةبينالنوع "إنسان" والنوع "حصان"

إلاأنهمنغيرالممكنأنننطلقمنهالمعرفةالنوع،وذلكلأنهذهالصفةهيصفةملازمةللنوعينوليستمميزةلأحده ما.

لهذايرىإيكوأنالتعريفباعتبارالنقلأوالاستبدالفالمستوىالأولهوتعريففقير،إذأنافتراضجنسابعينهلاينجر عليهبالضرورةواحدمنالأنواعالموجودةتحتهمايعنيأنالذييؤكدأنالحيوانهوإنسانيقومبنوعمنالاستدلالغيرا لمشروع[1].

ونظراللنقصالذييتسمبهالنقلمنالمستوىالأول،يفضلإيكوالنقلمنالمستوىالثانيلأنهأكثرمقبوليةعنده

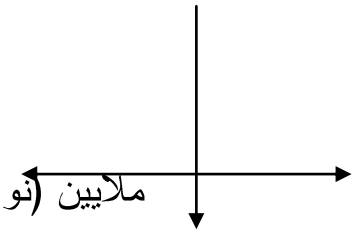
المستوىالثاني (النقلمنالنوعإلىالجنس):

يقدمأرسطومثالاعنالنقلفالمستوىالثاني(منالنوعإلىالجنس) فيالعبارةالآتية:

"أجللقدقامأودوسوسبآلافمنالأعمالالمجيدة" لأن "آلاف"معناها "كثير" والشاعراستعملهامكان "كثير"[2].

تماستعمالكلمةآلافمعأنهاليستبالضرورةتعنيكثير،فهينسبةضئيلةمقارنةبالأنواعالأخرىونقترحالشكلا لآتيللتوضيح:

كثير (جنس)



ملايير (نوع)

[1]– أمبرتوإيكو،السيميائيةوفلسفةاللغة ،ص247.

[2]– أرسطوطاليس،السابق،ص58.

آلاف (نوع) مئاتالآلاف (نوع)

عشرةآلاف(نوع)

ومنهنانستنتجأنالنوعلايمثلنسبةكبيرةإلافيإطارمرجعيمعين.

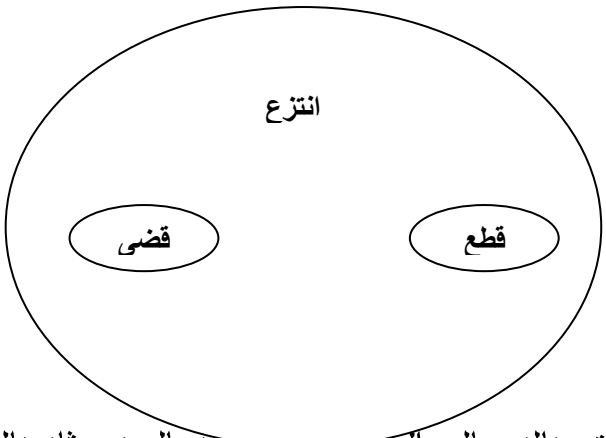
المستوىالثالث (النقلمنالنوعإلىالنوع):

وهومايمكنتعميمهبالاستعارةذاتالعناصرالثلاثة،وقدقدمأرسطومثالامزدوجايكمنفي:

ثمقضىعلىحياتهبواسطةالسيفالبرونزي.

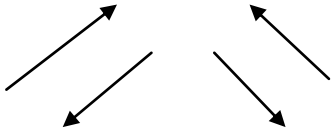
ثمقطعمجرىالماءبقدحهالبرونزي.

فـــ "قضى" هاهنا–حسبأرسطو– معناهاقطع،وقطعمعناها "قضى" وكلاالقولينيدلعلىتصرمالأجل (الموت)[1]،وهذاالنمطمنالاستعارةحسبإيكوالأكثرمشروعيةلأنهناكتشابهيجمعبينالفعلينممايجعلاالبنيةالمنطقيةوالحركةالتأويليةتمثلاتعلىالنحوالآتي:



يرىإيكوأنالانتقالحسبهذاالشكليتممنالنوعالحدإلىالجسممنالجنسإلىنوعثانمناليمينإلىاليسارومناليسارإلىاليمينعلىالنحوالآتي[2]:

انتزع

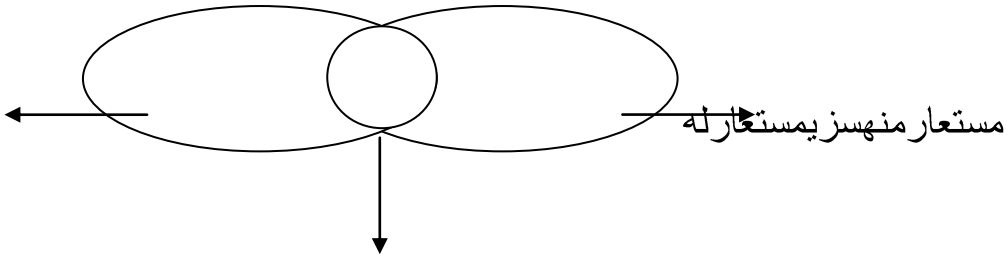


قطعقضى

[1]–أرسطوطاليس،السابق،ص58.

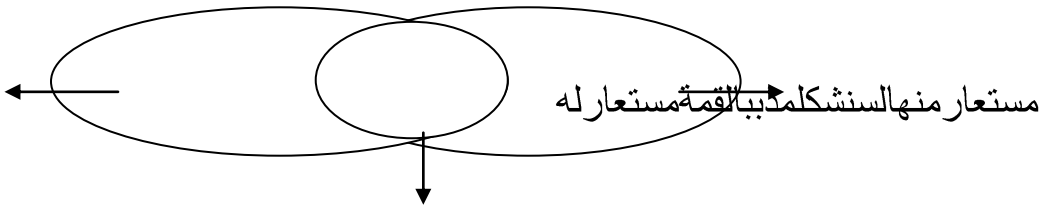
[2]– ينظرأمبرتوإيكو،السيميائيةوفلسفةاللغة،ص249.

ولتبيينكيفيةاشتغالالاستعاراتمنالنمطالثالثيقترحإيكورسمابيانيامو جوداعندالكثيرمنالمؤلفين،إذتمثل "س" فيهذاالرسمالمستعارمنه،وتمثل "ي" المستعارلهوتمثل "ز"
الحدالأوسطأوالجنسالمرجعيالذييسمحبرفعالبسأثناءالتأويل،ويكونالرسمكالآتي:



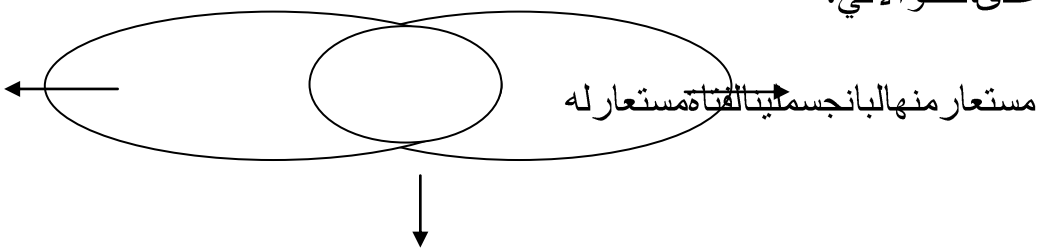
الجنسالمرجعي

يفسرهذاالرسمالبياني –حسبإيكو– استعاراتمثل (سنالجبل)
حيثتشتركالقمةبالسنفيجنسشكلمدبب،ويمكنأننوضحالاستعارةفيالشكلالآتي:



الجنسالمرجعي

كمايفسرالرسمالبيانيأيضااستعارة(إنهاغصنبان) حيثتشتركالفتاةوالبانفيجنس "جسملين" علىالنحوالآتي:



الجنسالمرجعي

ولتفسيركيفيةاشتغالهذهالاستعارة،يعرضإيكورأيالنظرياتالمعاصرةالتيترىأن "البان" يكتسبخاصية "بشرية" أوأن "الفتاة" تكتسبخاصية "نباتية"

و أنهفيكلتاالحالتينتخسر الوحدتانالمعنيتانشي ءمنخاصيتهما،و منأجلتحديد الخاصياتالتيتبقىو الخاصياتالتي ينبغيأنتسقط،يجببناءشجرةفورفورية "للفرض"
تحتتوجيهعالمالخطاباأو الإطار المرجعي،و فيحديثهعنعالمالخطابيشير إيكو إلىأهمية السياقفيتأويلالاستعا راتمنالنوعالثالثإذيعملعلىإبقاء الخاصياتالقريبةو يسقطالخاصياتالبعيدةأثناء التأويل[1].

كمايتطرقإيكو إلىمسألةثانيةو هيأنفيعملية التقاطعبينالمعانيتحدثظاهرة جديدةبالنسبةإلىالمجازاتالمرسلة أياالاستعاراتمنالنمطينالأولو الثاني،و هيظاهرة "انتقالالسمات" و بالعودةإلىالمثالالسابق /إنهاغصنبان/يشرحالباحثكيفيةعملهذهالظاهرة الجديدة.

لكنعلىالرغممنالشرعيةالتيتكتسبهااستعاراتالنمطالثالثمقارنةبالنمطينالأولو الثانيإلاأنإيكو يعترضعليها منبعضالجوانبو هي[2]:

- إنالمقارنةلاتبرزكلالخصوصياتالتييتعارضفيهاالطرفان.
- منغير الممكنأننتعرفخلالانتقالالسمات،منيكتسبماذاو منيفقدماذا،لذلكيقترحإيكو أننتحدثعنذهابو إيا بالسماتبدلالحديثعنانتقال.
- إناستعاراتالنمطالثالثهيفيالحقيقةمنالنمطالرابع،لأنهالاتستخدمثلاثةحدود بلأربعة،يمكنأننلخصه افيالمعادلة: القمة/الجبل = السن/الفم

يتفقإيكو معبعضالبلاغيينفيحضور الاستعارةفيمستويين
"الثالثو الرابع"منمستوياتالنقل،و يختلفمعالبعضالآخرفياعتبار الاستعارةتتحققفيالمستوىالرابعفقط.

منالبلاغيينالذينيتفقمعهمإيكو ،نذكر البلاغيالفرنسيجانمولينوjean molinoالذييرىأنتسمية "استعارة" تحتفظبهااستعاراتالجنسالثالثو الجنسالرابع (أياالأنواعالمنتميةإلىالجنسالمشتركو التناسب) و هماللذانيقبلانالشرحإلىتشبيهأو تناسب،فيحينأناالاستعاراتالمنتسبةإلىالجنسينالأولين "جنس/نوع،نوع/جنس" فهيتنتسبإلىالمجازاتالمرسلة[3].

---

[1]- ينظر: أمبرتو إيكو ،السيميائيةو فلسفةاللغة،ص250-251.

[2]- المرجعنفسه،ص 251-252.

[3]- محمدالولي،المرجعنفسه،ص422.

أما البلاغيين الذين يختلف معهما إيكو فهم يعتبرون الجنس الرابع، أي النقل حسب التناسب هو وحدها المستحق تسمية استعارة، ومن بينهم ميشال مانيان M.magnan الذي يعتبر النقل الرابع القائم على العلاقة التناسبية بين العنصر المشبه " المساء" و العنصر المشبه به "الشيخوخة" كما ورد في المثال الذي قدمه أرسطو هو وحدها الاستعارة[1].

نستخلص أنه على الرغم من أنا لاختلاف في آراء البلاغيين قائمة بخصوص النقل في المستوى الثالث، فالبعض يراها ستعارة و البعض الآخر لا يراها كذلك، إلا أنهناك اتفاق عام حو لاعتبار النقل في المستوى الرابع استعارة

المستوى الرابع (النقل التناسبي):

إنها استعارة ذات أربعة عناصر أ/ب
=ج/د، أي نسبة أ إلى ب كنسبة ج إلى د، و في هذا السياق قدم أرسطو مثالا يكمن في نسبة الكأس إلى ديونيزوس كنسبة الحلق ة إلى آريس فالنسبة الموجودة بين الكأس و ديونيزوس هي نفسها النسبة الموجودة بين النزسو آريس فنحن نتعرف على النز سبكونه /كأس آريس/ و يمكننا تعريف الكأس بكونها /ترس آريس[2].

لا تبنى الاستعارة السابقة فقط على مجرد المشابهة، و إنما للاختلاف دور هفيذلك فكل من الكأس و الترس مقعرين و مست دير ينبشكل مختلف، و مختلفين من حيث الوظيفة لأن ديونيزوس هو ربالبهجة و السرور، أي إلهالطقوس المسالمة، بين ما آريس إلهالحرب و الموت و يكمن الاشتراك بينهما في كونكليهما إلهو يختلفان من حيث الوظيفة[3] فكل من التماثل و الاختلاف حاضر داخل التجلي النصي.

و قد قدم أمبرتو إيكو في سياق الاستعارة التناسبية، مثالين هما: "عنق الزجاجة"
و "ساق الطاولة"، تمثل الساق بالنسبة للجسم شيء غير مسمى بالنسبة للطاولة، كما أن العنق بالنسبة إلى

الرأس كشيء غير مسمى بالنسبة لسدادة القارورة، فثمة تشابه بين ساق الطاولة و الساق البشرية استنادا إلى إطار مرجعي و مبإبراز خصوصية الساق على أساس أنها دعامة بينما القارورة ليست لابد عامة و لا السدادة القارورة و لا جسمها، كما أن الطريقة التي تكون بها العنق بالنسبة للجسم ليست نفسها الطريقة التي تكون فيها الساق بالنسبة للجسم[4].

رغم أن الاستعارة التناسبية تعد من أغزر الاستعارات لدى أرسطو من الناحية المعرفية و هو الذي يشير إلى أن "الأقوال الأنيقة تؤخذ من الاستعارة المتناسبة و من التعبيرات التي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون"[5]، إلا أنها تتسم بفقر

---

[1]- المرجع السابق، ص422.

[2]- ينظر: أمبرتو إيكو، السيميائيات و فلسفة اللغة، ص252.

[3]- المرجع نفسه، ص255.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص253.

[5]- محمد الولي، المرجع نفسه، ص423.

ها،فهيبحاجةإلىالتتميمو الترميمو هذاماقامبهالدكتور محمدمفتاح،حيثأعادالنظر فيالعلاقةالتيتربطبينا لا ستعارةو قياساالتمثيلبعدماأنقامالعربالتفريقبينهماسابقا،و ذلكو فقإبستيمولوجيةمعاصرةتراعيمبدأالشمولي ةو العلاقية،و ذلكبالتقاربينا لاستعارةو القياسو فقمايلي[1]:

الاستعارة	القياس
الموضوعالأول	الفرع
الموضوعالثاني	الأصل
المقومالمشتركبينالموضوعالأولو الموضوعالثاني	العلة
مطابقةالكلاملمقتضىحالالمخاطب	الحكم

تعتبر الاستعارةكالقياستتألفمنطرفين:الموضوعالأول(المشبه) و الموضوعالثاني(المشبهبه) و يتمتحليلالمشبهبهإلىصفاتهالذاتية،اللوازمو الأغراض،بعدهايتمإسنادبعضهاللمشبهليدعيدخو لالمشبه فيجنسالمشبهبه،و هذامايجعلمنالموضوعالأوليكتسببعضامنالموضوعالثاني،كمايمتلكالموضوعالثانيبد ور هبعضامنالموضوعالأول،و عمليةالتوليفبينهماهيمايسمحبتداخلهاو تفاعلها،فحينقول"زيدأسد" فإنناهنامنحصفةالشجاعةللرجل،و علىالر غممنكو نالأصلفيالاستعارةهو إدخالالمستعارلهفيجنسالمستعار منهإلاأنهافيذاتالوقتتجعلالطرفينيتداخلانو يتفاعلان[2]كماترتكز علىكلمنالمماثلةو المفارقة.

و إذاكانالقياسو الاستعارةمتشابهينفيالآلياتالتيتحكمهمافإنهمايختلفانمنحيثدرجةالمماثلة "فإذاكانتدرجةالمماثلةكبيرةبينالطرفينفذلكهو القياس،و إنكانتقليلةفتلكهيالاستعارة"[3] و هذا ما يبين بطلان رأي أرسطو الذي ساوى بين الاستعارة و قياس التمثيل في المستوى الرابع من مستويات النقل.

[1]– محمدمفتاح،مجهو لالبيان،ص37.

[2]– ينظر المرجعنفسه،ص42–43.

[3]– سعيدالحنصالي،المرجعنفسهص42–43.

خلاصـــــة:

نجملالآراءحول الرؤية البلاغية التقليدية للاستعارةفي الآتي:

1- بين مفاهيم الاستعارة اللغوية و الاصطلاحية قديما و حديثا عند العرب و الغرب نقول :

"

هيقمةالفنالبياني،وجوهرالصورةالرائعة،والعنصرالأصيلفيالإعجاز،والوسيلةالأولىالتيحلقبهاالشعراء،وأولواالذوقالرفيعإلىسماواتمنالإبداعمابعدهاأروع،ولاأجملولاأحلى،فبالاستعارةينقلبالمعقولمحسوساتكادتلمسهاليد،وتبصرهالعينويشمهاالأنفوبالاستعارةتتكلمالجماداتوتتنفسالأحجار،وتسريفيهاآلاءالحياة"[1].

2-لايمكنتجاهلالإرثالأرسطيفيالفكرالبلاغي التقليدي
،فمعظمالأبحاثالبلاغيةلمتخرجعنإطارالمعطياتالأرسطية،حيثاتخذتمنأرسطوقبلةلهاأينلميمكنقطعالجسورمعالمقارباتالبلاغيةالقديمة.

3-إدراج الاستعارة ضمن المحاكاة أو التخييل خلق خلطا بين الألوان البلاغية و هو ما أدى إلى صعوبة التمييز بين ما هو استعارة و ما هو ليس كذلك.

4-إن الاقتصار على الجانب الجمالي للاستعارة جعلها مجرد حيلة زائدة في النصوص الهدف منها اثارة اللذة و المتعة لا غير و هو ما ينفي أبعادها الدلالية التي تقر بها البلاغة الجديدة.

5- ينبني الانتاج الاستعاري الأرسطي على فكرة التشابهات أين يتم ربط طرفي الاستعارة حد التلاحم و التطابق.

6- تبئير الاستعارة على كلمة واحدة أهمل التحليل الشمولي داخل البنية الكلية.

7- التحليل بالمقومات لا يتجاوز المعنى القاموسي و يتوقف عند حدود المداخل المعجمية

و بالتالي يغفل السياق.

8-ان الاستعارة عند أرسطو تقوم على النقل و الاستبدال مما يجعل منها مفهوما واسعا يخلطها مع مجموعة كبيرة من الوجوه البلاغية.

---

[1]- بكريشيخأمين،البلاغةالعربيةفيثوبهاالجديد،علمالبيان،دارالعلمللملايين،بيروت،ط2، 1984،ص111.

الفصل الأول

نحو منظور جديد للاستعارة

تمهيد:

استفاد الدرس البلاغي في مجال الاستعارة من معطيات جديدة أفرزتها المناهج النقدية المعاصرة،التي جاءت عقب الثورة اللسانية التي أحدثها فرديناند دي سوسيير Ferdinand de Saussure حيث استثمر أصحاب البلاغة الجديدة زخما من المفاهيم والإجراءات المستقاة من مجال تحليل الخطاب،والسيميائية والتداولية،ونظرية القراءة،ساعدت على النظر إلى الاستعارة نظرة واسعة تتجاوز القصور الذي عرفته في المنظور البلاغي التقليدي سواء من ناحية وظيفتها،أو آلية اشتغالها،أو بعديها "السيميائي والتداولي".

ونظرا لوجود عدد كبير من الدارسين الذين تناولوا موضوع الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد، والذين لا يسمح المقام هنا بعرض آرائهم جميعا حول هذا الموضوع، نكتفي بتسليط الضوء على الاستعارة عند أشهرهم.

المبحث الأول: أصول النظرية البلاغية الجديدة

1 -النظرية التفاعلية للاستعارة وأهم روادها:

اقترح البلاغيون الجدد بديلا عن الدراسات البلاغية التقليدية التي أظهرت قصورا في دراستها للمعنى،وهذا البديل هو النظرية التفاعلية التي تعد من أهم الإفرازات التي تمخضت عن ميدان العلم المعرفي، تسعى لتجاوز المسلمات الكلاسيكية التي تقوم على النزعة الو ضعية التي تنبني أساسا على مبدأ حدي انعزالي واستبدا لي،لتتبنى تصورات مغايرة من حيث المنطلقات والأهداف،ومن مبادئها الموسوعة،الشمولية و الدينامية،وهي مبنية أساسا على علاقة تفاعل بين الإنسان ومحيطه الخارجي.

ومن أهم المفكرين اللذين ينزوون تحت لواء هذه النظرية نذكر:

1 1- آيفور أرمسترونغ ريتشاردز (I.A.Richards):

يعتبر مؤلف ريتشاردز (فلسفة البلاغة) منعرجا حاسما في تاريخ الفكر البلاغي عموما والاستعارة خصوصا،فقد أعلن قطع الجسور مع المقاربات البلاغية القديمة، فمن أهدافه الإطاحة بخرافة المعنى الخاص ،وعمل ريتشاردز يعتبر عملا رياديا لكونه أدرك مواطن تهافت الإشكالية التقليدية.

يؤكد ريتشاردز أن الاستعارة هي المبدأ الحاضر في اللغة [1] وأي حديث اعتيادي لا يمكنه أن يخلو من الاستعارة،بل حتى في ميدان العلوم الجافة لا يمكن الاستغناء عنها،ويزداد استعمالها في مجال الفلسفة،فكلما ازددنا في التجريد ازداد استعمالنا للاستعارة وإذا كانت الاستعارة في ظل النزعة الوضعية الأرسطية مسألة لفظية أو مسألة نقل واستبدال فإنها حسبه،علاقات واستعارات بين الأفكار، إنها عملية تبادل بين النصوص،فالفكر ذا طبيعة استعارية،ووفق هذا الأساس تنبثق الاستعارات في اللغة[2].

ونظرا لانعدام وجود مصطلحات واضحة للتمييز بين أطراف الاستعارة قام ريتشاردز بوضع مصطلحين ميز بهما طرفي الاستعارة، فسماهما الحامل والمحمول،والمعنى هو حاصل تفاعل بينهما،ولا ينبغي اعتبار الحامل مجرد زخرف للمحمول، فتعاون واجتماع كل منهما يولد معنى ذا قوى متعددة لا يمكن نسبته إلى أي منهما منفصلين[3].

---

[1]- ينظر:آيفور أرمسترونغ ريتشاردز،فلسفة البلاغة،ترجمة سعيد الغانمي-ناصر الحلاوي،أفريقيا الشرق،المغرب،ط2،2002، ص91-92.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ،ص 95-96.

[3]- المرجع السابق، ص100-101.

يرى ريتشاردز أن للاستعارة قسمان انطلاقا من وجه الشبه.

1-نوع يقوم على علاقة شبه مباشرة بين طرفي الاستعارة:وقدم مثالا في "أرجل المائدة" فهي عنده استعارة ميتة،والشيء الذي يجعل من العبارة تختلف عن عبارة "أرجل الحصان" يكمن في امتلاك أرجل المائدة بعضا من خصائص أرجل الحصان،وأرجل المائدة تمسك بها ولا تمشي عليها،والخصائص المشتركة في هذا المقام تدعى أرضية أو قاعدة.

ب- نوع يقوم على وجود موقف مشترك يتم اتخاذه نحو الطرفين المكونين للاستعارة مثل:"الفتاة بطة" إذ يبدو من العبث البحث عن وجه الشبه الحقيقي بين الفتاة والبطة،حيث لا يمكن إطلاق تسمية البطة على الفتاة لأنها لا تمتلك منقارا أو أرجلا كالمجداف [1] كما أن الاستعارة بقدر ما تنبني على التشابه فإنها تنبني كذلك على التباين والاختلاف وكلما كانت أطراف الاستعارة متباعدة كلما كان الاقتران أقوى.

2-1ماكس بلاك (Max Black) : ويعد من أشهر من توسعوا في الطرح الذي أتى به ريتشاردز وقد ميز في مستوى الاستعارة بين ما يدعى الكلمة البؤرة (focus) وبين ما سماه الإطار (frame) أي باقي الجملة،إذ أكد أن الكلمة البؤرة تتخلى عن بعض من خصائصها لتضاف إليها خصائص أخرى،كما أن الإطار يخضع بدوره لفقدان سمات واكتساب سمات مغايرة جراء التفاعل الذي يحصل بين البؤرة والإطار فحين نقول "زيد أسد" فإن الأسد سيفقد بعضا من خصائصه الحيوانية ليكتسب من جهة أخرى سمات إنسانية،كما أن زيد سيفقد بدوره بعضا من سماته الإنسانية ليكتسب سمات حيوانية [2]، ويحصل التفاعل جراء ورود سمات مشتركة بين الفكرين النشيطين بعدما تتمخض وحدة تشملهما،و تكون وليدة ذلك التفاعل،ويتم فيها مراعاة كل من المؤتلف والمختلف،والفكرة التي تنتج عن التفاعل ليست نتيجة عملية إضافة طرف لطرف آخر بقدر ما هي جديدة ومولدة ويمكن تمثيل ذلك كالآتي[3]:

---

[1]- أ أريتشاردز،فلسفة البلاغة ، ص113-114.

[2]- ينظر: عبد الإله سليم،المرجع نفسه،ص63.

[3]- المرجع نفسه ،ص63.

المنظور التفاعلي للاستعارة

فماكس بلاك يرى أنه حين استخدامنا لاستعارة معينة،فنحن حيال فكرتين حركيتين ومختلفتين في ذات الوقت،وهما ترتكزان على لفظ واحد تنتج عن تداخلهما،حيث أن الكلمة البؤرة تكتسب دلالة جديدة مخالفة لمعناها الأصلي،والسياق الجديد(إطار الاستعارة) يعمل على توسيع معنى الكلمة البؤرة،كما أشار إلى أن نجاح الاستعارة مرهون بمدى وعي القارئ وإدراكه لامتداد وتوسع الكلمة،فهو مرغم على رد الاعتبار لكلا الدلالتين القديمة والجديدة في ذات الوقت وربطهما مع بعضهما البعض.

وكمثال شرح ماكس الاستعارة التالية "انفجر الرئيس خلال المناقشة" كالآتي: إذ أقرت أن الكلمة التي تم استخدامها بشكل مجازي تكمن في الفعل "انفجر" وهي الكلمة البؤرة،أما باقي الجملة التي تستعمل على الأقل بشكل حرفي تكمن في: "الرئيس خلال المناقشة" وتمثل الإطار وأشار إلى أن الاستعارة السابقة بإمكانها أن تترجم إلى لغات أخرى دون أنتفقد معناها الاستعاري،كون الاستعارة ترتبط بالمعنى،وليس بالجانب الصوتي،الإملائي النحوي أو التركيبي[1] ومن هذا الجانب تكتسب شرعيتها.

شغلت قضية السياق حيزا واسعا من اهتمامات ماكس بلاك،وهو الذي يقر أنه ما دامت القواعد اللغوية قاصرة عن تزويدنا بمعلومات كافية لفك مغالق المعنى ومقاصد المتكلم فإنه ثمة ضرورة ملحة للعودة إلى السياق،أي الاهتمام بالظروف الخارجية قصد الولوج إلى معنى الاستعارة،وهذا يتجلى بوضوح في المثال الذي أورده،أي حين دعا تشرشل churchil موسوليني Mussolini في عبارته الشهيرة قائلا: "تلك الأداة/الميكروفون من فضلك) فكل من نظام الألفاظ،نبرة الصوت والأرضية التاريخية تعد عوامل مساعدة في تفسير الاستعارة وفك مغالق ومكامن المعنى،إذ لا وجود لقواعد ثابتة ومحددة بشكل نهائي بإمكانها كشف المعنى النهائي في الاستعارة،فالسياق يلعب دورا مركزيا لمعرفة قصد المتكلم من استعارة ما.

1- : أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،دار محمد الحامي للنشر،جامعة صفاقص،تونس،د ط،1998،ص109.

وعادة ما يكون الكلام أكثر سهولة حين يرتبط الأمر بالمستوى الشفوي حيث حضور عوامل عدة منها: نبرة الصوت وطريقة التشكيل والبناء وحتى ملامح المتكلم وغيرها عوامل تتضافر لتسهل تفسير النص على المستوى الشفوي،وهو أمر يفقد على المستوى الكتابي[1] ما يساهم في صعوبة كشف المعنى .

3-1 بول ريكور Paul Ricœur: يرى ريكور أن الاستعارة لا تتعلق بعلم دلالة الكلمة المفردة بل تهتم بعلم دلالة الجملة،إنها ظاهرة إسناد لا تسمية ما دامت لا تحظى بالمغزى إلا في القول،فحين نقول مثلا "أصابع الوطن" [2] أو "أخلاق الصورة"[3] فإننا حينها نكون حيال كلمتين تجمعهما علاقة توتر،والجمع بينهما هو الذي يشكل الاستعارة.

وهكذا تغدو الاستعارة لدى بول ريكور حاصل التوتر الذي يجمع بين مفردتين في قول استعاري،كما أن التوتر الذي نعثر عليه في القول أو المنطوق الاستعاري،لا يتوقف عند حدود المفردتين فقط،بقدر ما يتعلق بالتوتر الذي يربط بين التأويلين المتعارضين للقول وهو الذي يغذي الاستعارة،وأقر بأن انكشاف المجافاة لا يكون إلا بعد تأويل القول حرفيا،فالوطن ليس له أصابع إن عدت السيد عنصرا من جسد،كذا لا يمكن اعتبار أن للصورة أخلاقا إن عدت الأخلاق سلوك خاص بالإنسان.

وهكذا فالاستعارة غير موجودة في ذاتها بل تتواجد في التأويل ومن خلاله[4] ويؤكد بول ريكور أن الاستعارة لا تنبني على المشابهة،وإنما تنطوي أساسا على اختزال للصدمة المتولدة جراء التقاء فكرتين متناقضتين،وجعل الاستعارة قريبة مما أطلق عليه غلبرت رايل " غلطا في التصنيف" وهو خطأ محسوب،يجمع بين أشياء متفرقة ومتباينة لا يمكن الجمع بينها،كما تقيم الاستعارة علاقات معنوية بكر وجديدة غير موجودة سلفا[5].

---

[1]– المرجع السابق ،ص 106–107.

[2]– المرجع نفسه،ص30.

[3]– ينظر:بول ريكور،نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)،ص90.

[4]– أحلام مستغانمي،عابر سرير، دار الآداب للتوزيع بيروت لبنان . ط6،2007.ص41

[5]– أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط3،2008،ص289.

فحين تقول أحلام مستغانمي "هناك أوطان لا أمومة لها"[1] فهي تقصد جعلنا نرى الوطن وكأنه أم،ودرجة التوتر بين الطرفين شاسعة جدا،وفي اجتماع هذين الطرفين المتباعدين يكمن عمل المشابهة.

وقد تحدث عما يدعى بالاستعارات الحية وكذا الاستعارات الميتة،فالأولى تكتسب عنصرا إسناديا غير عادي ولا متوقع وهو ما يخلق دلالات بكر وجديدة، بينما الثانية –حسبه–ليست باستعادات ومن أمثلتها:" لسان العرب" أو "أرجل الكرسي".

والاستعارات الحية تكون في مستواها درجة الاستجابة للتنافر توسيعا جديدا للمعنى على مستوى الجملة بأكملها،وحين تستعمل الاستعارات الحية بكثرة تتحول إلى استعادات ميتة مما يجعل من المعاني الممتدة جزءا لا يتجزأ من مادة المعجم،وذلك يؤدي إلى تعدد وتضاعف معاني الألفاظ اليومية،إذ لا وجود لاستعارات حسية في القاموس[2].

يعد بول ريكور من أبرز من حاول تفسير نظرية الرموز استنادا إلى نظرية الاستعارة حيث حاول فهم المعنى المزدوج استنادا إلى الاستعارات وتصطدم الرموز–حسبه–بمشكلتين مما يشكل عائقا للدنو المباشر من المعنى المزدوج وهما:

الأولى: تنتمي الرموز إلى حقول معرفية متعددة ومتشعبة،فهي ترتبط بميدان التحليل النفسي،بالشعرية،وكذا بالنماذج البدئية التي تتغنى بها الإنسانية وغيرها من الحقول المعرفية.

الثانية:يجمع الرمز بين عالمين للخطاب،أحدهما لغوي والآخر غير لغوي،وقد نجد رموزا مزدوجة المعنى،والبعد اللا لغوي يتسم بنفس الوضوح الذي يتسم به البعد اللغوي،كما يحيل العنصر اللغوي في الرموز دائما إلى شيء آخر،فالتحليل النفسي–على سبيل المثال–يعمل على ربط الرموز بالصراعات النفسية العميقة[3].

ولتفسير الرموز يقترح ريكور ثلاث خطوات تتمثل في:

1 -تحديد نواة الرمز استنادا إلى بنية المعنى القائم في مستوى الأقوال الاستعارية.

2 -عزل الطبقة اللا لغوية للرمز.

---

[1]– المرجع السابق، ص91–92.

[2]–ينظر:بول ريكور،المرجع السابق،ص93.

[3]–ينظر:المرجع نفسه ،ص94–95.

3 -يشكل الفهم الجديد المتولد للرموز مبعث تصورات لاحقة في الاستعارة وهذا ما يجعل من نظرية الرموز تسمح لنا بإتمام نظرية الاستعارة[1].

وفيما يخص اللحظة الدلالية للرمز–حسبه–فتحددها العلاقة التي تجمع المعنى الحرفي والمعنى المجازي في مستوى المنطوق الاستعاري،وهذه السمات هي من يقوم بربط اللغة بالرمز لأنه يساهم في انبعاث الفكر،وتعمل الاستعارة على كشف جوانب الرموز التي لها علاقة باللغة،كما يخضع الرمز بدوره للتنافر والتوتر الدلالي باعتباره نموذجا لاتساع المعنى وهو القانون الذي تخضع له الاستعارة،مع أننا في مستوى الاستعارة نقابل بين الدلالة الحرفية والدلالة المجازية،غير أننا في مستوى الرمز نعثر على حركة واحدة يتم نقلها من مستوى لآخر، والدلالات الأولية هي من يجعل الدلالة الثانوية باعتبارها معنى المعنى[2].

تحدث الاستعارات حسب ريكور في عالم اللوغوس الخالص،بينما يتردد الرمز على الخط الفاصل بين الحاضر واللوغوس،باعتباره يتحقق في نقطة التجذر الأولى للخطاب في الحياة،أين نعثر على تطابق بين القوة والشكل[3] ،وحين تكون الاستعارة ابتداعا دلاليا فذلك يحيل إلى كونها لا توجد إلا في لحظة ابتكار،فالاستعارات تظل مجرد أماكن في الخطاب ومجرد وقائع و حين تتداول الاستعارة من قبل جماعة لغوية وتقر بها،فهي تختلط بعدد كبير وبامتداد لا حدود له من الكلمات ذات معاني متعددة،يتم ابتذال الكلمة في البداية لتتحول إلى استعارة ميتة ومادامت الرموز تمتلك ثباتا استثنائيا وتمتد بجذورها في أصقاع الشعور والحياة والعالم،فإن ذلك يجعل الرمز لا يموت بل يخضع فقط للتحول،فإن اخذنا بمعيار الاستعارة فإنه ينبغي اعتبار الرموز استعارة ميتة"[4].

وخلاصة الرأي أنه لابد من تقبل نتيجتين متعاكستين حول العلاقة بين الاستعارة والرمز وهما:

أ- في الاستعارة أكثر مما في الرمز تعمل الاستعارة بتزويد اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز.

---

[1]– بول ريكور،المرجع السابق،ص 95–96.

[2]–المرجع نفسه،ص 97–98.

[3]–المرجع نفسه ،ص102.

[4]–ينظر: المرجع نفسه ،ص108.

ب–في الرمز أكثر مما في الاستعارة،لأن الاستعارة ليست إلا شكلا غريبا من أشكال الإسناد ومجرد إجراء لغوي،تختزن في داخلها قوة رمزية،والرمز يظل ظاهرة ذات بعدين،يشير الوجه الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي،كما أن الرمز مقيد بينما الاستعارة غير مقيدة،فالرموز تمتلك جذورا إذ تدخلنا إلى تجارب غامضة للقوة،بينما الاستعارات ما هي إلا مجرد سطوح لغوية للموز ففي قوتها تدين للربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين[1].

وهكذا تغدو الاستعارة لدى بول ريكور ذات قيمة انفعالية أكبر،كما تعمل على تقديم معلومات جديدة،وهذا ما يعزز مكانتها في ظل النظرية التفاعلية.

4-1لايكوف جورج وجونسون مارك (Lakoff george et Johnson Mark):

تمكن لايكوف وجونسون مارك من كشف الأبعاد الإبستيمولوجية الموضوعاتية، والإبستيمولوجية الأرسطية ليحققا قفزة نوعية على مستوى العلوم اللسانية والمعرفية وذلك في مؤلفهما المشترك الموسوم ب: "الاستعارات التي نحيا بها" وجوهر هذه النقطة تكمن في الثورة التي أعلناها على النزعة الموضوعية التي تقوم على فكرة التطابق بين الرموز اللغوية وعناصر العالم الخارجي وكذا انفصال الجسد عن المحيط.

شمل البعد التجريبي لديهما كل من الأبعاد الحركية،الحسية،العاطفية والاجتماعية وتضاف إليه القدرات الفطرية[2] فالتجربة الإنسانية تلعب دورا مركزيا في تنظيم العالم،والبعد التجريبي يؤمن بفكرة تفاعل تجارب الإنسان مع عناصر العالم الخارجي،حيث لا يستقل الجسد عن الذهن.

وفي هذا المقام نجد نقاط تقاطع بين هذين الأخيرين وأمبرتو إيكو حول محورية ومركزية البعد التجريبي في الفهم اللغوي،مع أن إيكو يشير إلى أن صور الحلم غالبا ما تكون

[1]– ينظر:المرجع السابق،ص115–116.

[2]– ينظر:لايكوف جورج وجونسون مارك،الاستعارات التي نحيا بها،ترجمة عبد المجيد جحفة،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب،ط1،1996

ص–ص10-11

استعارية،أي أن الاستعارة اللغوية تحتاج لتفسرها إلى إحالة على تجارب سمعية وبصرية شمية ولمسية[1].

كما يرى كل منهما أن الاستعارة تتسم بـــ:

1-الجمع بين الخيال والعقل،فمن متطلبات ومستلزمات العقل نجد الصياغة المقولية،الاستدلال،الاستلزام،الاستنتاج،والخيال بدوره يستدعي النظر إلى نوع من الأشياء من خلال نوع آخر مغاير،وهو ما يدعى بالفكر الاستعاري.

2-أغلب مقولات فكرنا اليومي استعارية بطبيعتها،ومن مقتضيات تفكيرنا اليومي الاستنتاجات والاقتضاءات الاستعارية،مما يجعل الاستعارة عقلية خيالية[2] بالدرجة الأولى،فبإمكان الاستعارة إحياءنا أو قتلنا.

يؤكد لايكوف وجونسون أننا نحيا بالاستعارة كون اللغة في جوهرها استعارية أي أنها تغير العلاقات غير المدركة قبلا للأشياء وتعمل على إدامة هذا الإدراك أو الفهم"[3] فالاستعارة جزء لا يتجزأ من نسقنا الفكري العادي،و هي المبدأ الحاضر أبدا في اللغة.

تتجلى يومية الاستعارة خصوصا فيما يدعى بالاستعارة الاضطرارية لدى الأطفال،فقد أثبتت دراسات ميدانية على قدرة الأطفال في إنتاج وفهم الاستعارة منذ سن مبكرة،مخالفة في ذلك ما ذهب إليه بياجي piaget وأصحابه في المدرسة النفسية التكوينية الذين يرون أن القياس وعقد المقارنات وملاحظاتها عمليات تحتاج إلى نمو ذهني لا يتمكن منه الطفل إلا إذا تجاوز مرحة العمليات الحسية (opérations concrétes) وابتداء مرحلة العمليات الصورية (opérations formelles)[4].

تعتبر الاستعارة إحدى المكونات الجوهرية للمعمار الذهني البشري كونها تقوم بدور الوساطة أو باعتبارها الجسر الذي يربط بين الطفل والتعلم،ورغم أن الاستعارة الاضطرارية تعكس وضعا معرفيا يتسم بالفقر إلا أن إطرادها لدى الطفل يعد دحضا لما هو سائد في البلاغتين الغربية والعربية،أي أن دحض لفكرة كون الطفل يتعلم أولا المعاني الحقيقية بعدما يتعلم المعاني المجازية،وإنما العكس هو الصحيح،فهو يقوم بتقديم وإطلاق أسماء استعارية على وضعيات

[1]- ينظر:أمبرتو إيكو،السيميائيات وفلسفة اللغة،ص236-237.

[2]-آ أ ريتشاردز،المرجع نفسه،ص92.

[3]-المرجع نفسه ،ص93.

[4]-عبد الإله سليم،المرجع نفسه،ص74-75.

وموضوعات بعدها يتعلم التسميات الحرفية[1].ويومية الاستعارة لا يقتصر على ورودها فقط لدى الأطفال،وإنما نستعملها في أنشطتنا،سلوكاتنا وإدراكاتنا بشكل عادي وتلقائي،وكأن الأمر لا يتعلق بتاتا باستعارات،فالنسق التصوري الذي يسير حياتنا وتفكيرنا ذا طبيعة استعارية.

أما كون الاستعارات قد تقتل فقد تجسد ذلك جليا في كتاب "حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل" إذ يرى أن " الاستعارات قد تقتل عندما يلجأ إليها وتستعمل بناء استدلاليا لتبرير الحرب(....) وتسويغ الهجوم على البشر،الاستعارة قد تقتل عندما تخفي وجه الحرب البشع عندما تعبث بمصائر الناس ولا تقيم معنى لآلامهم"[2]،وقد أقام دراسته على الخطاب السياسي مطبقا على ثلاثة مقالات تكمن في:"غزو بوش الأب للعراق"، "العمليات الإرهابية التي ضربت برجي نيويورك التجاريين"،وكذا " غزو بوش الإبن للعراق مرة ثانية وإسقاط نظام صدام حسين"[3].

حيث يعمل السياسيون على توجيه الاستعارات بما يخدم أغراضهم لمختلف قراراتهم ووجهات نظرهم،وتبرير فضائحهم التاريخية،فهذه النصوص السياسية الاستعارية تقلب الحقائق وتزيف الوعي وتمرر الجرائم وهو ما يجعل الاستعارة قاتلة تحول الدمار إلى بناء،والقتل إلى تحرير.

التفكير بالاستعارة "ليس جيدا ولا سيئا في ذاته،إنه ببساطة شيء مألوف واعتيادي ولا محيد عنه"[4] فلا سبيل لدى لايكوف لتجنب الفكر الاستعاري خصوصا في الأمور المعقدة التي تتعلق بالسياسة الخارجية،فهو يدعو إلى التركيز على آليات التفكير الاستعاري في مجال مداولات السياسة الخارجية على وجه الخصوص فالاستعارات حيث تعزز بالقنابل تكون قاتلة بدم بارد.

لم تعد الاستعارة مجرد آلية يحيا بها الإنسان ويتفاعل معها بل صارت وسيلة من وسائل الحرب والقتل،وتساهم في إحداث تغيير في خريطة العالم.

---

[1]– ، عبد الإله سليم،المرجع نفسه ص7–8.

[2]– لايكوف جورج،حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل،ترجمة عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1 2005،ص5.

[3]– ينظر: المرجع نفسه ،ص14.

[4]– المرجع نفسه ،ص19.

المبحث الثاني: الاستعارة بين أمبرتو إيكو والنظرية المعرفية

1-تصور أمبرتو إيكو: شغل موضوع الاستعارة إيكو كثيرا فركز على مناقشته وتحليله وذلك لما حظي به هذا المفهوم من اهتمام ودراسة من وجهات نظر مختلفة:فلسفية ولسانية وجمالية ونفسية[1]، فإيكو يضع الاستعارة على قائمة الصور البيانية لأنها تغطي-حسبه-النشاط البلاغي بكل تشعباته،ويتضح ذلك في قوله: "إن الحديث عن الاستعارة يعني الحديث عن النشاط البلاغي بكل ما فيه من تعقيد"[2] وذلك نظرا للعلاقات التي تجمع بين الاستعارة والوجوه البيانية الأخرى،إذ لا يمكن الحديث عن الاستعارة دون الحديث عن التشبيه أو المجاز أو الكناية،كما يعني الحديث عن الاستعارة لدى إيكو أيضا،على أقل تقدير حديثا عن الرمز وعن الفكرة والأنموذج الأصلي والحلم والرغبة والهذيان والطقس والأسطورة والسحر والإبداع والمثال والأيقونة والتمثيل،واللغة والعلامة والمدلول والمعنى[3].وهذا يعني أن الاستعارة من المنظور البلاغي الجديد قد اكتسحت مجالات دراسية واسعة،سواء في المجالات العلمية،أو في مجال العلوم الإنسانية بمختلف فروعه كعلم النفس والأنثربولوجيا.

ينطلق إيكو في دراسته للاستعارة من فكرتين:فكرة أفضلية الاستعارة وفكرة شموليتها،فأفضلية الاستعارة تكمن في أنها "ألمع الصور البيانية ولأنها ألمعها هي أكثرها ضرورة وكثافة"[4]وأما شموليتها فتكمن في أن "اللغة بطبيعتها،وفي الأصل استعارية إذ تؤسس الآلية الاستعارية للنشاط اللغوي،وكل قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري"[5].

ويندرج تحت فكرة شمولية الاستعارة وتغلغلها في اللغة-عند إيكو-مفهومين:الأول أن اللغة "وكل نظام سيميائي آخر" آلية تقوم على المواضعة وعلى قواعد،فهي آلية تقديرية تحدد ما يمكن إنشاؤها من جمل وما لا يمكن من ذلك،كما تحدد ما يمكن اعتباره من بين الجمل

[1]- ينظر:رشيد الإدريسي،سيمياء التأويل(الحريري بين العبارة والإشارة)،المدارس للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط1،2000،ص44.

[2]- أمبرتو إيكو،السيميائية وفلسفة اللغة،ص234.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ،ص235.

[4]- المرجع نفسه،ص233.

[5]- المرجع نفسه،ص235.

الممكن إنشاؤها "حسنا" أو "صحيحا" أو محملا بمعنى،وتمثل الاستعارة في هذه الآلية "اللغة" العطب الذي يصيبها،والثاني أن اللغة تعد محرك التحديد[1] ومن ثم فهي فضاء للإبداع .

كما يرى إيكو أن الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له،بل يشمل التماثل بالدرجة الأولى سمتين أو خاصيتين دلاليتين في طرفي الاستعارة،بمعنى أن هذه الخصائص يشار إليها بنفس المؤول الذي يوجد بينهما،وسبب ذلك هو أن فهم الاستعارة لا يتطلب الرجوع إلى الأشياء كما هي موجودة في العالم وإدراكها إدراكا حسيا،بل يتطلب الرجوع إلى محتويات التعابير المشكلة للاستعارة،أي الرجوع إلى المؤولات المختزنة في الموسوعة الثقافية للقارئ[2].

مثال : كاتم ضمير.[3]

لا يكفي لفهم هذه الاستعارة معرفة المعاني المعجمية لكلمة ضمير،كأن يعرف القارئ مثلا أن الضمير هو باطن الإنسان،أو استعداد نفسي لإدراك الخبيث والطيب من الأعمال،والأقوال والأفكار والتفرقة بينهما،أي ما تضمره في نفسك،ويصعب الوقوف عليه"[4] بل يتطلب الاهتمام بتلك الآراء الشائعة المتراكمة في الموسوعة الثقافية والتي تربط الضمير بالحق والعدالة والمساواة،ولتحقيق ذلك يجب تثبيط الخصائص المعجمية لكلمة ضمير من مثل:

(إنسان)، (+معنوي)،(+نفسي)، ويتم في المقابل تنشيط الخصائص الموسوعية التي يفرضها السياق،وهي: (+عدل)، (+مساواة)،ومن هنا يتضح دور السياق في فهم وتحليل

---

[1]– أمبرتو إيكو،السيميائية وفلسفة اللغة ،ص235–236.

[2]–ينظر: رشيد الإدريسي،المرجع نفسه،ص45.

[3]– أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد،ص364.

[4]–علي بن هادية وآخرون،القاموس الجديد للطلاب(معجم عربي مدرسي ألف بائي)،تقديم محمود المعيدي،الشركة التونسية للتوزيع تونس،ط5 1948 ،ص591–592.

*السمة: هي وحدة معنوية دنيا،حيث انتبه البحث الدلالي في بدايته إلى أن الكلمة ليست الوحدة اللغوية الدنيا،بل إنها عبارة عن مجموعة غير منتظمة من السمات،والتسمات،وكذلك أوليات ذهنية ترتبط بتصورنا لعناصر العالم الخارجي فهنا ما هو جنسي لا يميز الموضوع داخل طبقة معينة كالسمة/إنسان/التي لا تفرق بين الرجل والمرأة،ومنها ما هو خاص يقوى على هذا التمييز الكسمة/+ذكر/ التي تميز الرجل،والسمة/+أنثى/التي تميز المرأة،ومن الجنسية والخاصة ما هو ملازم،يدخل في الإطار التحديدي للكلمة كالإنسانية والحيوانية بالنسبة للرجل والأسد على التوالي،وكالذكورة والأنوثة بالنسبة للرجل والمرأة على التوالي كذلك،ومن السمات الجنسية والخاصة ماهو عرضي تحدده معطيات اجتماعية وثقافية.

الاستعارة،لأن الاستعارة والصور البلاغية الأخرى بصفة عامة،لا يمكن رفع غموضها بعمق.إلا في إطار سياق ومقام محددين[1].

تتحقق الاستعارة عند إيكو حتما حينما تصير إحدى الوحدتين الدلاليتين "اللتين تكونانها" تعبير عن الأخرى،وذلك بفضل إدغام محقق في خاصية واحدة على الأقل مما تعوزه إحداهما بصورة مشتركة،وإن كانت الحال كذلك،تكون الاستعارة محاولة بناء على قاعدة تركيبية من الخاصيات،إذ يسمي إيكو كيان س "ذات الخاصيات أ ب ج" من خلال إبدالها الكيان لـــ "ذات الخاصية "ج د هـــ" وذلك بإدغام الخاصية ج،وعلى هذا النحو يقترح نوعا من وحدة معجمية غير مسبوقة وقد اكتسبت خاصيات أ،ب،ج،د،هـــ [2] وهذا ما يوضح التوجه التفاعلي للاستعارة عند إيكو ،ولتوضيح كيف تتحقق الاستعارة عنده نقترح تحليل الاستعارة الآتية:

"وقعت تحت إغراء الكتابة"[3]

إن الوحدتين الدلاليتين المشكلتين لهذه الاستعارة هما: "الكتابة" و"الإنسان" لأن المشابهة قائمة بين الكتابة والإنسان الذي يحمل هنا سمة الإغراء،حيث تتكون هاتين الوحدتين من مجموعة من الخصائص المختلفة وهي كالآتي:

الكتابة	الإنسان
[+ لغة]	[+حيوان]
[+ ثقافة]	[+عاقل]
[+مؤلف]	[+كلام]
[+قارئ]	[+ إغراء]

تتحقق الاستعارة في هذا المثال بإدغام الخاصية [+ إغراء] في الوحدة الدلالية [الكتابة] فينتج عن ذلك ميلاد وحدة معجمية جديدة وغير مسبوقة تتمثل في:

[1]–ينظر:الإدريسي،المرجع نفسه،ص46.

2–ينظر:أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)،ترجمة أنطوان أوزيد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1،1996،ص199.

[3]–أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط16،2007،ص36.

الكتابة

[+ لغة]

[+ ثقافة]

[+مؤلف]

[+قارئ]

[+ إغراء]

يسمي إيكو هذا النوع من الاستعارة بالاستعارة الشعرية ويسند لها وظيفة معرفية،إذ يقول : " بهذا المعنى يتسنى للاستعارة الشعرية أن تصير أداة للمعرفة"[1]،وذلك لأنها تعمل على توليد وحدة معجمية جديدة،أي دلالة جديدة.

تعرف الاستعارة الشعرية عند إيكو بأسماء مختلفة وهي : الاستعارة "الجيدة" أو "الصعبة" أو "المفتوحة" وما يكسبها سمة الانفتاح هو أنه بإمكاننا أن نتجول بصفة غير محددة في مجال توليد الدلالة.

ويوجد في مقابل الاستعارة الشعرية،الاستعارة " الساذجة" أو " المنغلقة" وهي استعارة فقيرة وضئيلة على المستوى المعرفي،لا تأتي بجديد،بل تقول ما سبقت معرفته،وفي هذا السياق يحذر إيكو من وجود استعارات منغلقة بصفة مطلقة لأن صفة الانغلاق فيها ظاهرة تداولية،ويلخص في هذا الموضوع إلى أنه لا توجد استعارة "عديمة الشاعرية" بصفة مطلقة،فهي موجودة فقط لتحديد لتحديد حالات اجتماعية ثقافية،على عكس ذلك،يبدو أنه توجد استعارة "شاعرية" بصفة مطلقة لأنه ليس بإمكاننا أبدا أن نعرف ماذا يعرف مستعمل من اللغة "أو من أي نظام سيميائي آخر" وكلننا نعرف دائما على وجه التقريب،ماذا سبقت أن قالت لغة "أو نظام آخر" ويمكننا أن نتعرف على الاستعارة التي تتطلب عمليات جديدة وإسنادات لم يسبق أن أسندت إليها[2].

يتضح من رأي إيكو حول الاستعارة المنفتحة والاستعارة المنغلقة،أن صفة الانفتاح والإنغلاق التي تتميز بها الاستعارة،مرتبطة بالموسوعة الثقافية،فالاستعارة المنفتحة هي استعارة تكتسب دائما خصائص موسوعية جديدة لتقدم معرفة أكثر من غيرها .

[1]–أمبرتو إيكو،المرجع السابق،ص199.

[2]–ينظر:أمبرتو إيكو:السيميائية وفلسفة اللغة،ص300–301.

ومن هنا يمكننا الحديث عن الوظيفة المعرفية للاستعارة.

2-الوظيفة المعرفية للاستعارة:

تكتسب الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد وظيفة معرفية، فمقدار المعرفة الذي تقدمه كل استعارة يظهر نوعها ويفرقها عن غيرها فيجعلها شعرية أو ساذجة.

يقول إيكو :" لا تهمنا الاستعارة باعتبارها زخرفا،لأنها لو كانت زخرفا فقط " أي أن نقول بعبارات جميلة ما يمكن قوله بطريقة أخرى" لكان بالإمكان تماما تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة،بل إنها تهمنا باعتبارها أداة المعرفة الإضافية وليس الاستبدالية"[1].

تظهر الوظيفة المعرفية للاستعارة في تغطية جانب النقص الذي تتركه اللغة في حياة البشر،ويتجلى ذلك من خلال الاستعارات الاضطرارية أو الميتة التي يعجز الفكر البشري على إيجاد مسلمات لها،مثل :رجل الكرسي،عنق الزجاجة،وذلك لأن اللغة مهما تطورت تبقى عاجزة عن استيعاب الفكر،لذلك يقول إيكو: " تختلف اللغة استعارات حتى خارج الشعر،وذلك لضرورات تسمية الأشياء" [2].فتسمية الأشياء هي التي تحقق التواصل بين البشر،وعليه يمكن القول بأهمية الاستعارة في حياة الإنسان.

فالاستعارة ليست علامة من علامات العبقرية عند الإنسان،ولا هي صفة من صفات أسلوبه السامي والعظيم بقدر ما تدل على أنه حيوان استعاري،لأنه يحيا بالاستعارة[3] على حد تعبير كل من لايكوف وجونسون.

يبين كل من لايكوف وجونسون من جهتهما كيف تلعب الاستعارة الدور الأساسي في حياة الفرد إلى درجة أنه يحيا بها "فالاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة،بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا حيث أن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس يعمل من خلالها على نقل حقائق الكون،لكن الاستعارة عند لايكوف وجونسون لا تعمل على نقل الحقائق الكونية لأنها في حد ذاتها حقيقة،ومرد ذلك إلى أن جزءا هاما من تجاربنا وسلوكنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته،وإذا كان الأمر كذلك،فإن نسقنا التصوري يكون مبنيا

[1]-أمبرتو إيكو،المرجع السابق،ص237.

[2]-المرجع نفسه،ص264.

[3]-ينظر عمر أوكان،المرجع نفسه،ص132.

جزئيا بواسطة الاستعارة،وبهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من "حقائق" أصلية،بل تكون هي نفسها عبارة عن "كحقائق" بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري الذي تعد اللغة مصدرا مهما للبرهنة على الكيفية التي يشتغل بها[1] في نقل الواقع وتصويره تصويرا تخيليا.

وقد عمل البعد المعرفي الذي أضافه لايكون وجونسون على اعتبار الاستعارة وسيلة معرفية فاعليتها شان فاعلية التجارب الإنسانية الأخرى،إذ تعد الاستعارة في البعد المعرفي وسيط مهم بين الذهن البشري وما يحيط به من كائنات حية وغير حية،فبواسطتها يفسر الملتبس والمبهم،ونتجاوز كثيرا من العراقيل التواصلية"[2].وهذا ما نجده في التعريف الذي خصصه الجشطلتيون للاستعارة،حيث عرفها هؤلاء بأنها "فهم نوع من الأشياء وتجربته في تعابير أشياء أخرى"[3].

ويفسر محمد مفتاح تلك النظرة بقوله: يمكن أن نفهم تفرقة بعض الباحثين بين نوعين من الاستعارات،أولهما الاستعارات ذات المستوى القاعدي،وهي الاستعارة المتكئة على المفاهيم المرتبطة بكيفية مباشرة بالتجربة،كالمس والذوق،والشم والرؤية والسماع،وثانيهما الاستعارة التأسيسية،وهي استعارة تخلق علاقات جديدة،وهكذا فإن الاستعارة التأسيسية والاستعارات ذات المستوى القاعدي توجدان معا،ولكن لهما وظيفتان مختلفتان،فالاستعارات ذات المستوى القاعدي تسمح لنا بإدراك المفاهيم والقيام باستدلالات حول تلك المفاهيم مستعملين معرفتنا العادية،أما الاستعارات التأسيسية فتقدم معظم وجوه الغضب و العجب والحب[4].

ورغم اختلاف هاتين الاستعارتين في الوظيفة،إلا أنهما تعدان الوسيط الفعال بين الإنسان وتطوير أنساقه التصورية ومعارفه وثقافته،وذلك بواسطة تعميم المعلوم على المجهول وإسقاط المشهور على الجديد،بل إن الاستعارة بصفة عامة تمكن من خلخلة الأعراف بواسطة اقتراح تشابهات غير ملحوظة للوهلة الأولى وبهذا لن تكون الاستعارة مظهرا لغويا

[1]–جورج لايكوف،مارك جونسون،الاستعارات التي نحيا بها،ص21.

[2]–عبد الإله سليم،المرجع نفسه،ص57.

[3]–جورج لايكوف ومارك جونسون،المرجع السابق،ص96.

[4]–ينظر: محمد مفتاح،مجهول البيان،ص52.

صرفا،بل تكون مظهرا ثقافيا عاما تتأثر به اللغة كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى،مثل السلوكات والأنشطة التي نباشرها[1].

المبحث الثالث:الاستعارة والنظرية التفاعلية

تقدم النظرية التفاعلية أفكارا جديدة حول البناء التفاعلي للمعنى،أثرت به على دراسة الاستعارة. حيث تتكئ هذه النظرية في تفسيرها للبناء التفاعلي على مجالين علميين،أولا على أفكار علم النفس المعرفي الذي يبحث في كيفية امتلاك الذهن البشري للمعرفة،وكيفية تطورها،ويبحث في علاقة المحيط بالاكتساب،وفي كيفية احتفاظ الذاكرة بالمعلومة واستعمالها عند الحاجة[2]،وثانيا على أفكار علم النفس الجشطلتي وهو تيار نفسي يهتم بدراسة الإدراك والسلوك،انطلاقا من استجابة البشر لوحدات أو صور متكاملة.أخذا بعين الاعتبار تطابق الأحداث النفسية والفيزيولوجية،ويرفض التحليل الذي يقوم على المنبهات والاستجابات لعناصر متفرقة يتم جمعها داخل هذا الكل(الجشطلت)*[3] حيث ترى النظرية التفاعلية أن المعنى يتشكل بصفة عامة في مستويين:أولا عن طريق فاعلية الفرد ومحيطه الخارجي،وثانيا يتحقق عن طريق التفاعل الدلالي.

1-كيفية بناء المعنى خارج النص:

يتم البناء التفاعلي للمعنى حسب النظرية الدلالية الحديثة على بعدين:البعد النفسي والبعد التجريبي،حيث يقدم البعد النفسي مجموعة من الأطروحات التي تبين فاعلية الفرد في بناء المعنى،أما البعد التجريبي فيقدم فاعلية التجربة في بناء هذا المعنى.

1-1-البعد النفسي:

يستند هذا البعد النفسي على أفكار علم النفس المعرفي،الذي يحاول كشف كيفية امتلاك الذهن البشري المعرفة وفاعليته في بناء المعنى،فالمعنى حسب هذا الطرح موجود في أذهان البشر وما هو أصل للمعنى وسابق في الاعتبار،في رأي التقليد النفسي هو البنية الذهنية لمتكلم اللغة،ولهذا اعتبر هذا الطرح نفسيا معرفيا،فالذهن عنصر مشترك بين جميع البشر،وهو

[1]–ينظر: عبد الحميد جحفة،مدخل إلى علم الدلالة الحديثة،دار توبقال للنشر،الرباط،ط1،2000،ص53.

[2]– ينظر:عبد الإله سليم،المرجع نفسه،ص87.

[3]– ينظر:جورج لايكوف ومارك جونسون،المرجع نفسه،ص88.

أساس معرفتهم ومنه يمكن الافتراض أن الجانب المعرفي عند الإنسان هو ذلك العنصر الذهني باعتباره القاسم المشترك بين بني البشر[1] حيث يتم بناء المعنى في مستوى الذهن وتقوم اللغة بترجمته "وبهذا تعكس اللغة–وهي التي هي عبارة عن رموز وعمليات خوارزمية–الفكر البشري،أي ما يقوم به من عمليات ذهية"[2]،لذلك يمكن القول أن المقاربة النفسية ترتكز على عدم قيام علاقة قوية ومباشرة بين المتكلم والعالم الخاري بالاعتبار الفيزيائي في التفسير اللغوي[3]،ويتم بناء المعنى داخل الذهن البشري انطلاقا من علم النفس على مستويات عدة هي:

1-1-1-الفضاءات الذهنية:

تحتوي الطرح الذي قدمه فوكوني (Fauconie) حول الفضاءات الذهنية فكرة تتعلق بالمعنى الذي تكتسبه العبارة عند الاستعمال،حيث يفرق فوكوني "بين الخصائص الدلالية التي تفيدها عبارة لغوية ما بمقتضى بنيتها "وهو ما يعرف في الأدبيات اللسانية بالمعنى النووي" وبين الخصائص الذريعية أو البلاغية التي تفيدها العبارة اللغوية انطلاقا من الاستعمال والسياق "وهو ما يعرف بالمعنى الهامشي"[4].

ينطلق فوكوني في طرحه هذا من الاعتقاد بأن معنى العبارة اللغوية يتحقق في المستوى الوسيط بين اللغة والعالم الخارجي،حيث يرى أن "اللغة لا ترتبط رأسا بعالم حقيقي أو فيزيائي،لأن الوسيط بين اللغة والعالم الفيزيائي سيرورة بناء واسعة،وهي سيرورة لا تعكس العبارات اللغوية التي تنشئها ولا العالم الحقيقي الذي تعتبر الأوضاع فيها أهدافا للعبارات التي تنطبق عليها،هذا الوسيط "أو البيني" يسميه فوكوني المستوى المعرفي،وهذا المستوى يختلف بين المحتوى الموضوعي للعبارات،ويختلف أيضا عن بنيتها اللغوية لأن هذا المستوى يبين حيث تستعمل اللغة،حيث يتم تحديده بواسطة الأشكال اللغوية التي نستخدمها في تركيب خطاب ما وإنتاجه،وبواسطة مجموعة مرتبة من التلميحات الخارج لغوية التي تدخل فيها أشياء من قبل الخلفيات والتنبؤات والتجليات الذريعية،وبهذا تكون العبارات اللغوية "تعليمات"

[1]– عبد المجيد جحفة،المرجع نفسه،ص43.

[2]– جورج لايكوف ومارك جونسون،المرجع نفسه،ص10.

[3]– المرجع نفسه،ص44.

[4]– المرجع نفسه،ص08.

يتم تنفيذها بإزاء نوع معين من البناء الذهني في المستوى المعرفي[1] لأنها لا تحمل معن في ذاتها.

1-1-2- دلالة الأطر: يقدم فيلمور (Filmore) طرحا في كيفية بناء المعنى يعرف بدلالة الأطر،ويعتمد هذا الطرح في تحديد المداخل المعجمية "ورصيد معانيها" على أطر عامة تتجانس فيها مختلف النماذج المعرفية البشرية،إذ تخصص هذه الأطر فهما موحدا لمجال من مجالات التجربة،فالفهم عند فيلمور هو المقاس الذي تقيس به صحة المعنى،ويتضح ذلك من خلال دفاعه عن ضرورة تحديد المعنى باعتبار الفهم،وليس باعتبار شروط الصدق المعروفة في الأدبيات اللسانية المنطقية[2].

تعتمد دلالة الأطر عند فيلمور على العلاقات الدلالية التي تربط بين الألفاظ داخل حقول دلالية،حيث تمثل هذه العلاقات حجر الزاوية في الدفاع عن الفهم الموحد،فالحقول الدلالية تصنف باعتبارها حقولا لكونها تصف جانبا معينا من السلوك البشري،يختلف عن جانب آخر يختص بوصفه حقلا مغايرا،ومفهوم الحقل وحده كفيل بان يقنعنا بضرورة ربط المداخل المكونة للحقل بالإطار المبني على الفهم الموحد[3].

1-1-3- القيد المعرفي:

يرى جاكندوف (Jackendoff) أن بناء المعنى يتم انطلاقا من افتراض المستويات للتمثيل الذهني تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى،مثل جهاز البصر،الجهاز الحركي،والأداء غير اللغوي،وجهاز الشم،وربط كل ذلك باللغة لأن اللغة هي الوسيلة التي تمكن الإنسان من التعبير عن هذه المعلومات،لذلك يشترط هذا الطرح أن تكون البنية الدلالية عند البشر غنية وذات قوة تعبيرية أو نفسية،فالأمر يرتبط أساسا بكيفية معالجة البشر للعالم ورؤيتهم إياه وبناءهم حقيقته،وذلك باعتبار هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل–واللغة جزء منها فقط–للاتصال بمحيطها وإدراكه،والتفاعل معه،والفعل فيه والانفعال به،واللغة مهمة في ذلك كونها تعبر عن هذا الاتصال وتخبرنا بتفاصيله[4] كما يتصوره الذهن البشري.

---

[1]– ينظر:عبد المجيد جحفة،المرجع نفسه،ص50.

[2]– ينظر:المرجع نفسه،ص48–49.

[3]– ينظر:المرجع نفسه،ص49.

[4]– ينظر:المرجع نفسه،ص48.

1-2-البعد التجريبي:

يؤمن هذا البعد بأن التجربة هي أساس البناء التفاعلي،وذلك عن طريق العلاقة بين المتكلم ومحيطه الخارجي،إذ يؤكد الطرح البيئي "على قيام هذه العلاقة في مستوى معين،أو على الأقل على وجود تفاعل بين المتكلم باعتباره خزانا لمعلومات معينة والمعلومات القادمة من المحيط أو البيئة[1].

يقوم الطرح التجريبي على البعد المعرفي،وعلى الأسس النفسية المرتبطة بإدراك التجربة البشرية ودروها في اكتساب المعرفة،وأما البعد المعرفي فيعتمد على الأسس النظرية للعلم المعرفي الذي يعتبر جسم الإنسان وقواه الفطرية وما له من خيال وقوة إبداعية مصدرا للتفاعل والانفعال والفعل،فعن طريق تفاعل الجسم الإنساني مع العالم المحيط به،يرى المرء الصور ويدقق البحث فيها ويعرف مواقع عناصرها،وعن طريق قواه الخيالية والإبداعية يصوغ خطاطات ويؤلف استعارات وكنايات،وما دام المحيط الذي يعيش فيه البشر يختلف اختلافا جذريا أو نسبيا،فإن المجال يفسح للنسبية الثقافية ونسبية الادراك[2] الفردي وما هو تجريبي يستعمل هنا بمعناه الواسع بما في ذلك البعد الحسي(الحركي)

والبعد العاطفي والبعد الاجتماعي،وتجارب أخرى من هذا القبيل تتيسر عند كل الكائنات البشرية،إضافة إلى كل القدرات الفطرية التي توجه التجربة وتجعلها ممكنة،ومفهوم التجربة لا يعني بالأساس التجارب العرضية الفردية التي قد تحصل لنوع من الناس بعينهم،وإنما يعني المظهر الذي نتوافر عليه جميعا باعتبارنا كائنات بشرية تعيش على هذه الأرض في إطار مجتمع بشري،والتجربة ليست عنصرا ساكنا أو سالبا بل عنصر فاعل في اشتغال البشر و فعلهم في محيطهم الطبيعي والاجتماعي الثقافي،باعتبارهم جزءا جوهريا فيه[3].

وما يمكن أن يكون مقاربة واعدة في الدلالة المعرفية عند لايكوف وجونسون هو اعتبار المعنى أولا:تفاعلي،ينتج من خصائص البشر وتجربتهم في العالم الذي يعيشون فيه،باعتبار هؤلاء البشر ذوات مدركة لها عدة وسائل للاتصال بمحيطها.

---

[1]– جورج لايكوف ومارك جونسون،المرجع نفسه،ص44.

[2]– ينظر:محمد مفتاح،مجهول البيان،ص81.

[3]– ينظر: عبد المجيد جحفة،المرجع نفسه،ص51.

ثانيا: يرتبط بالأساس بإسقاط خيالي يستعمل آليات كالاستعارة والكناية وهي آليات تتيح انتقال البشر مما يقومون بتجربته إلى نماذج معرفية مجردة.

2-كيفية بناء المعنى داخل النص: يبنى المعن التفاعلي داخل النص نتيجة التفاعل الدلالي بين الكلمات داخل السياق النصي،حيث تغير الكلمات معانيها بتغير السياقات،وهذا الطرح ينفي ما جاءت به الدراسات التقليدية التي تعاملت مع المعنى كمعطى ثابت لا يتغير،ومرد ذلك حسب ريتشاردز إلى ما أسماه "خرافة المعنى الخاص proper meaning superstition " [1] الذي جاءت به النظرية الإسمية،التي ترى أن للكلمات معاني ثابتة لا تتغير،وما يحكم صحة هذه المعاني هو مذهب الاستعمال،الذي يعتقد أصحابه أن هناك استعمالا صحيحا أو جيدا لكل كلمة،وأن فضيلة الأدب هي استثمار هذا الاستعمال الجيد[2].

يرى ريتشاردز ضرورة النظر في وظيفة البلاغة الأرسطية التي كانت تقوم على فكرة الإقناع والتأثير وذلك من أجل الخروج من مأزق المعنى الثابت على أن تكون وظيفة البلاغة الجديدة هي "دراسة لحالات سوء الفهم وطرق معالجتها"[3]،وانطلاقا من هذا المنظور الجديد عمل ريتشاردز على تأسيس بلاغة دلالية منطقية تحتل نظرية الاستعارة فيها مركز الثقل،وهذا التصور الدلالي يعتبر إرهاصا لما يدعو إليه البلاغيون الجدد اليوم.

تعامل بلاغة ريتشاردز الدلالية المعنى كمعطى متغير خاضع للسياق،رافضة بذلك أن يكون للكلمات معان محددة مسبقة،يقول : "فلكي نحسب حساب الفهم وسوء الفهم،وندرس كفاية اللغة وشروطها،ينبغي أن نرفض ولو إلى حين،أن تكون للكلمات معان محددة فقط،وأن يكون الخطاب مجرد نظم لهذه المعاني،تماما كما ينتظم الجدار من مجموع أحجاره،وإذا كانت الأحجار لا تبالي،في مختلف الأغراض العملية،حيث ترصف مع أي شيء آخر،فإن المعاني تبالي وتهتم بشدة وربما أكثر من أي شيء آخر،فمن خواص المعاني أنها تهتم بما يجاورها اهتماما بالغا"[4].

لذلك يفضل ريتشاردز أن نتعامل مع الدلالة التي تتشكل على أساس تفاعل الكلمة مع ما يجاورها من كلمات أخرى داخل السياق،حيث تكتسب كل كلمة خاصيات من كلمات أخرى

---

[1]- أ أ رتشاردز،المرجع نفسه،ص77.

[2]- المرجع نفسه،ص56.

[3]- المرجع نفسه،ص5.

[4]- المرجع نفسه،ص18-19.

وفي هذه المنطقة يتشكل من جديد،ولا تقف هذه الكلمات عند الكلمات المنطوقة فحسب،بل تتعدى ذلك لتشمل الكلمات غير المنطوقة التي تمارس سلطتها حتى وإن كانت غائبة،وهذا ما يعرف عند يتشاردز بالفاعلية البديلة للمعنى[1] حيث تؤثر هذه الكلمات على
معاني الكلمات الأخرى بطريقة لا شعورية وتجعل الكلمة المفردة التي تأتي معزولة عن بقية الكلمات المنطوقة أو المفترضة ليس لها معنى في ذاتها،شانها شأن أية رقعة ملونة في لوحةلا تكتسب حجما أو مساحة ما لم توضع في إطار معين[2]،وهو الإطار النصيالذي يلعب
فيه السياق دورا مهما في تشكيل الدلالة.

يمارس السياق دوره في عملية التفاعل بشكل أساسي على بؤرة الاستعارة لإثارة معاني جديدة،وهذا يعني أنه في سياق كلام محدد معطى تأخذ الكلمات معنا جديدا ليس هو معناها الأصلي في الاستعمالات الأدبية[3]،ولقد بين ريتشاردز أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا لكلمات معينة،إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة،على أساس أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها،وأن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان والأجواء التي تصحبه وتظهر معه،كذلك الحال في الألفاظ فمعنى أي كلمة لا يمكن أن يتحدد إلا على أساس علاقتها بما يجاورها من ألفاظ.

سيطرت الاستعارة على بلاغة ريتشاردز نظرا لكونها "الوحدة السياقية للدلالة".

فعندما تكون الكلمة هي البديل لتوليفة من المظاهر،وتكون هذه المظاهر نفسها أجزاء منقوصة من سياقاتها المختلفة،فإن مبدأ الاستعارة يكون مترتبا على هذا الوضع اللغوي فإذا كانت الاستعارة تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال تعبير بسيط،أين تصبح دلالتهما هي ناتج هذا التفاعل فإنه ولكي يتطابق هذا الوصف مع "الوحدة النظرية للمعنى" علينا أن نقول أن الاستعارة تحتفظ في داخل المعنى البسيط ذاته بجزئين منقوصين من سياقين مختلفين لهذا المعنى،ومن هنا فإن الأمر لم يعد يتعلق بنقل بسيط للكلمة،إنما بتبادل تجاري بين الأفكار،أي تفاعل بين السياقات،وإن كانت الاستعارة دلالة على

---

[1]– ينظر: أ أ رتشاردز،المرجع نفسه ،ص74.

[2]– ينظر:المرجع نفسه،ص74.

[3]– ينظر:صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،ط1،1992،ص153.

المهارة والموهبة فإن موهبة الفكر والبلاغة عند ريتشاردز هي تأمل هذه الموهبة وترجمتها إلى معرفة متميزة،خاصة وأن الاستعارة تهتم بالأسباب التوليدية لأشكال المجاز وتشرح قيامها بوظائفها الفعلية،لذلك فإنها لا يمكن أن تعتد بالكلمة فحسب

بل بالخطاب كله،ومن هنا فغن نظرية القول الاستعاري لابد أن تكون بالضرورة نظرية لإنتاج الدلالة الاستعارية للخطاب[1].

ومن هنا نخلص إلى أن النظرية التفاعلية تنظر إلى المعنى كمبنى لا تكتمل معالمه إلا داخل الشمولية النصية،لذلك فالبحث عن معاني الكلمة لا يستدعي تحديد هويتها في القاموس،بل يستدعي البحث عن المعنى الذي اكتسبته هذه الكلمة في تفاعلها مع الكلمات الأخرى داخل السياق النصي.

3-كيفية تحليل الاستعارة تفاعليا:

إن المنظور الدلالي الذي أدخله ريتشاردز إلى مفهوم الاستعارة قد لعب دورا هاما في تجاوز "التعريف الإسمي" السائد في المنظور البلاغي التقليدي،إلى ما يطلق عليه "التعريف الواقعي" الذي يعنى بشرح كيفية إنتاج الدلالة الاستعارية وتلقيها في الآن ذاته[2].

يشرح ماكس بلاك طبيعة هذا التفاعل بقوله: "عندما نستعمل استعارة ما،فنحن حيال فكرتين حول أشياء مختلفة وحركية في الآن ذاته،وهما ترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة،بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلها"[3] ترتبط هاتان الفكرتان بالمشبه به و المشبه أو حسب اصطلاح ريتشاردز "الحامل vihicle " و "المحمول Tenor " الذي يعد "الفكرة الضمنية أو المضمون الأساسي الذي يعنيه الحامل"[4] حيث تكون الفكرة الناتجة عن تفاعل هذين الحدين من طبيعة مختلفة عن الفكرتين السابقتين،والملاحظ هنا " أن الطابع الجشطلتي جلي في فكرة ريتشاردز،فالفكرة الجشطلتية ترى أن البنية ليست بالضرورة حاصل جمع أجزائها،بل هي من طينة مختلفة عن هذا الجمع"[5] والمخطط الآتي يوضح كيفية اشتغال الاستعارة عن طريق التفاعل.

---

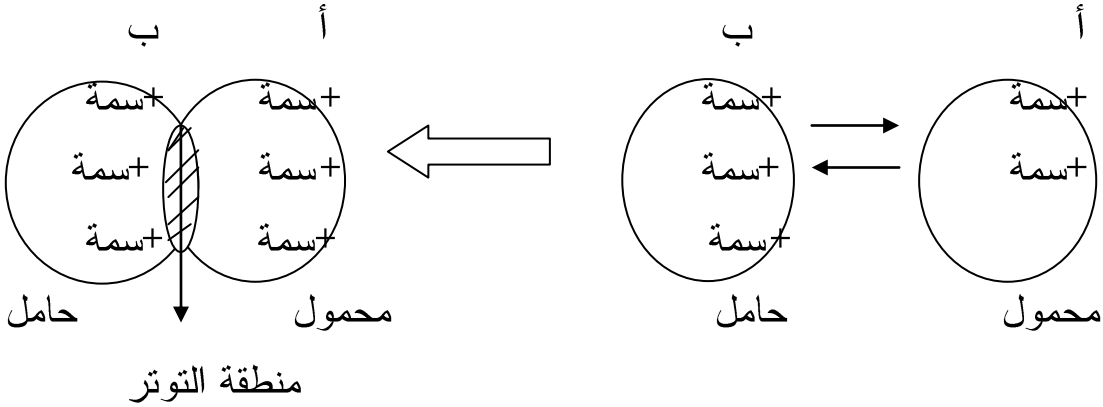
[1] -Voir :Paul Ricoeur,la métaphore vive, Edition du Seuil, paris,1975 ,p105.

[2]- ينظر:صلاح فضل،المرجع نفسه،ص151-152.

[3]-ينظر،المرجع نفسه،ص152.

[4]-أ.أ ريتشاردز،المرجع نفسه،ص98.

[5]-عبد الإله سليم،المرجع نفسه،ص64.



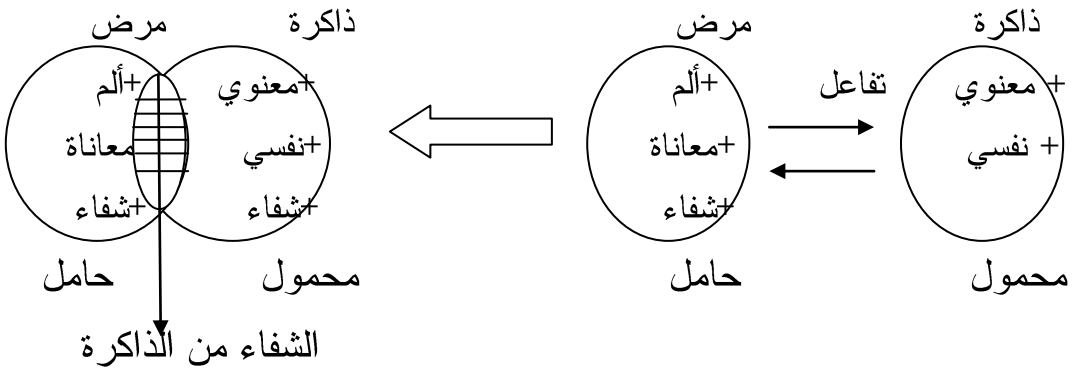
التحليل التفاعلي للاستعارة

يمثل العنصر (أ) ما أسماه ريتشاردز(المحمول)،ويمثل العنصر(ب) (الحامل)،ومن خلال الشكل يظهر أن المحمول (أ) يتميز بمجموعة من السمات،كما يتميز الحامل(ب)بمجموعة مغايرة من السمات،أما السهمان المتعاكسان فيمثلان التداخل الذي يحدث بين المحمول والحامل،ويتم ذلك في المنطقة المخططة وهي (منطقة التوتر) أي يحدث التفاعل بين طرفي الاستعارة،ونتيجة لهذا التفاعل يكتسب المحمول(أ) سمة من الحامل(ب).

تحليل بعض النماذج من الاستعارات الواردة في المتن:

-تحليل استعارة: "نحن لا نشفى من ذاكرتنا"[1]:

يحدث تفاعل في هذه الاستعارة بين المحمول "ذاكرة" وقد صرحت به الكاتبة والحامل "مرض" وهو الطرف المحذوف،مع ذكر قرينة من قرائنه وهي " الشفاء" على سبيل الاستعارة المكنية،ويتم التفاعل بين هذين الطرفين حسب الشكل الآتي:



التحليل التفاعلي لاستعارة: " نحن لا نشفى من ذاكرتنا"

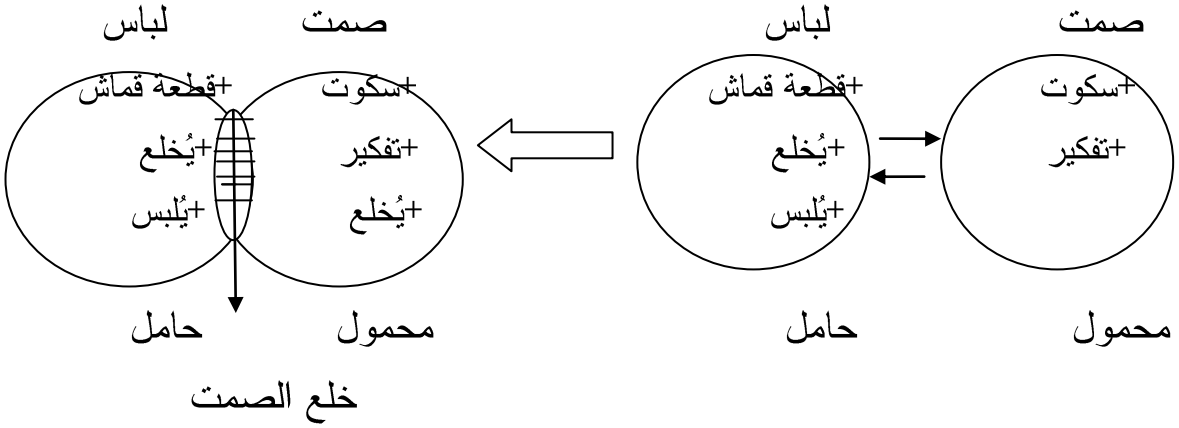
[1]-أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص7.

نلاحظ من خلال هذا الشكل أن لكل من المحمول " ذاكرة" والحامل " مرض" سمات متباينة،فيحدث التفاعل بين هذه السمات في منطقة التوتر،أين تكسب الذاكرة إحدى السمات اللازمة في المرض وهي [+الشفاء] والتي تصبح سمة عرضية في الذاكرة.

-تحليل استعارة: "ما زال يربكني في كل حالاته، حتى عندما يخلع صمته..."[1]

تشتغل هذه الاستعارة كذلك على أساس التفاعل بين طرفيها:

المحمول "الصمت" والحامل "اللباس" حيث شبهت الكاتبة "الصمت" باللباس الذي يُرتدى ويُخلع، وقد صرحت صاحبة الرواية ها هنا بالمشبه "الصمت" وحذفت المشبه به "اللباس" مما يشكل استعارة مكنية قرينتها "الخلع"،ويحدث التفاعل في هذه الاستعارة على النحو الآتي:



التحليل التفاعلي لاستعارة "عندما يخلع صمته.."

يكتسب المحمول "صمت" في هذه الاستعارة إحدى السمات اللازمة في "اللباس" وهي: سمة [+الخلع] التي تصبح سمعة عرضية في الصمت.

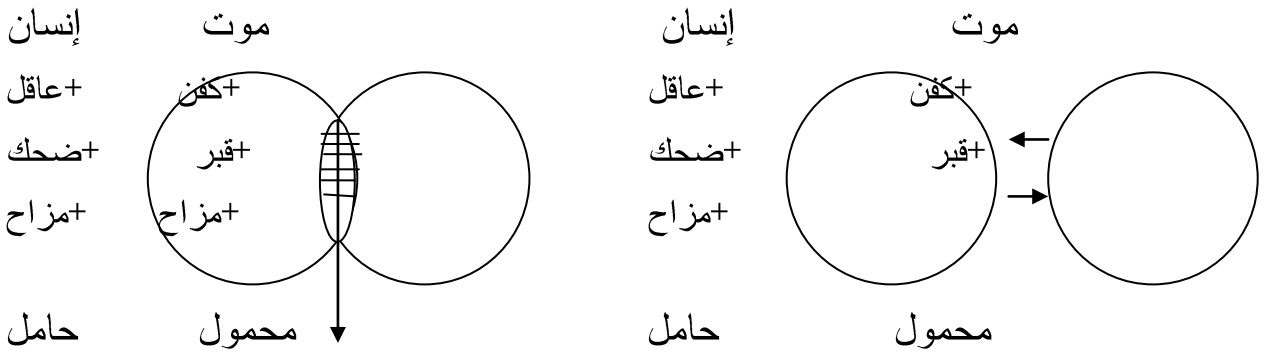
تبين صاحبة النص من خلال هده الاستعارة، حالة الصمت الطويل الذي عودها عليه البطل وإصراره على إرباكها به، حيث تصفه بقولها:

وهذا الرجل الذي كان يصر على الصمت، وأصرّ أنا على استنطاقه، ويُصرّ على إبقاء معطفه، وأصرّ على تجريده منه،ما زال يربكني في كل حالاته،حتى عندما يخلع صمته..ويلبس صوتي وكلماتي المبللة.

[1]-أحلام مستغانمي،فوضى الحواس،ص32.

-تحليل استعارة : " إضحك يا رجل فالموت يمازحك ما دام يخطئك كل مرة ليُصيب غيرك ![1]"

يتحقق المعنى الاستعاري في هذه الاستعارة من خلال المشابهة التي عقدتها الكاتبة على لسان أحد شخصيات روايتها بين الموت والإنسان في السمة المشتركة بينهما: [+المزاح] ويحدث التفاعل بين المحمول والحامل في هذه الاستعارة كالآتي:



الموت يمازح

التحليل التفاعلي لاستعارة :الموت يمازحك

يحدث التفاعل في هذه الاستعارة بين كل من المحمول "موت" والحامل "إنسان" فيتولد المعنى الاستعاري في منطقة التوتر أين يصبح الموت يمزح كالإنسان.

نلاحظ أن هذه العبارة "الموت يمازحك" توحي بالكثير وهي عبارة تعكس الخوف أو الرعب الذي كان يوجد في المجتمع الجزائري في تلك الحقبة السوداء من الزمن،أين كان الموت يتربص بالجميع خاصة الصحفيين أو المثقفين.

ويأتي على لسان بطلها: "...فالموت كما الحب أكثر عبثية من أن تأخذه مأخذ الجد" لقد أصبح لألفته وحميميته،غريب الأطوار،وحدث لفرط تواتره،أن أفقدك في فترات ما التسلسل الزمني لفجائك،فأصبحت تستند إلى رزنامته لتستدل على منعطفات عمرك،أو على حادث ما،معتمدا على التراتب الزمني لموت أصدقائك،وعليك الآن أن تدع نزعتك للحزن،كما لجمت مع العمر نزعتك إلى الغضب،أن تكتسب عادة التهكم والضحك في زمن كنت تبكي فيه بسبب امرأة،أو بسبب قضية أو خيانة صديق.

[1]-أحلام مستغانمي،عابر سرير،ص26.

مرة أخرى يحوم حولك إيغالا بالفتك بك،كلؤم لغم لا ينفجر فيك،وإنما دوما بجوارك،يخطئك،ليصيبك حيث لا ترى،حين لا تتوقع(...)،إضحك يا رجل،فالموت يمازحك ما دام لا يخطئك كل مرة ليصيب غيرك !

المبحث الرابع: البعد السيميائي للاستعارة

1-الاستعارة و العلامة اللغوية :

يؤكد أمبرتو إيكو أن "الاستعارة وبالخصوص عندما يقع درسها في مجال اللغة،تعطي شعورا بالفضيحة في جميع الدراسات اللسانية،لأنها بالفعل آلية سيميائية تتجلى في جميع أنظمة العلامات،ولكن على نحو يحيل التفسير اللغوي إلى آليات سيميائية ليست من طبيعة اللغة المستعملة في الكلام،ويكفي أن نفكر في طبيعة صور الحلم،التي غالبا ما تكون استعارية"[1].

كما يشير أيضا إلى أن الاستعارة–باعتبارها علامة لغوية–آلية سيميائية تحتل دراستها مجالا واسعا في الاشتغال السيميائي،حيث تنظر السيميائيات إلى اللغة على أنها مجموعة من العلامات والإشارات،ولعل التعامل مع اللغة كعلامة كبرى تنطوي تحتها أنظمة أخرى من العلامات،يجعل منها نظام علامي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى والتعبير عنها تعبيرا تداوليا أو تواصليا فلا غرابة إذن في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث،ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة،فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها،فتنصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها،وهذا ما يؤكده إيكو الذي يرى أن اللغة بطبيعتها وفي الأصل استعارية[2] كما سبق الذكر.

تشكل الاستعارة ميدانا للعلامة لأن اللغة فيها من درجة ثانية،أي درجة مجازية،وفي هذا الصدد يقول إيكو: "اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة،بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات"[3]،حيث تحتاج اللغة المجازية أن ينظر إليها من منظور سيميائي يبحث فيما تخفي هذه اللغة من دلالات عميقة،حيث لا نكتفي في دراسة الاستعارة بالمعنى،بل نتعداه إلى معنى المعنى أي الدلالة وذلك تحديدا ما تقوم به السيميائيات،والفرق بينهما واضح،فالمعنى هو معطى مباشرسابق، ملازم للعلامة اللغوية ومدلولها الثابت نسبيا، في حين أن الدلالة هي المعاني غير المعطاة

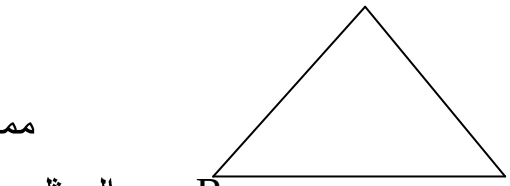
[1]–أمبرتو إيكو،السيميائية وفلسفة اللغة،ص236.

[2]– المرجع نفسه،ص235.

[3]– أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص14–15.

بشكل مباشر، أي هي معاني ثابتة،أو دلالات مصدرها الثقافة والتاريخ،وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة والدفع بها إلى تسليم كل دلالاتها،أي جميع التأويلات التي يوفرها المؤول لهذه العلامة من مصادر مختلفة،والحديث عن المؤول هو لا شك حديث عن الأطراف الثلاثة المشكلة للاستعارة باعتبارها علامة سيميائية، ويعد المؤول أحد هذه الأطراف إلى جانب الممثل والموضوع،ونجد ذلك في تعريف شارل سندرس بورس Charles sandres Pierce للعلامة،إذ يرى أن العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه،إنه يتوجه إلى شخص ما،أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا،ويسمي بورس هذه العلامة الجديدة مؤولا للعلامة الأولى،هذه العلامة تنوب عن موضوعها إلا أنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أي علاقة كانت،ولكن بالرجوع إلى فكرة أسماها بورس مرتكز الممثل[1]،وقد ولد هذا التعريف،المفهوم العلائقي الثلاثي للعلامة،وهو الأساس الذي ينظر من خلاله للاستعارة كعلامة ثلاثية الحدود(ممثل،موضوع،مؤوّل) إذ لا يعتبر بورس "العلامة وحدة تقد لذاتها،بل كعلاقة بين علامات جزئية (sous-signe) "[2].

تنشأ الدلالة في العلامة نتيجة للعلاقة الثلاثية (la relation triadique) التي تنشأ بين ثلاثة علامات فرعية تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة للممثل،والموضوع،والمؤول الذي يعد العنصر الفعال في هذه العلاقة،وقد أورد جيرار دولودال رسما تخطيطيا يوضح هذه العلاقة الثلاثية كالآتي[3]:



العلامة كعلاقة ثلاثية عند شارل سندرس بورس

[1]–ينظر:محمد المالكوي،الشكل والخطاب،(مدخل لتحليل ظاهراتي)،المركز الثقافي العربي،الرباط،ط1ـــ1991،ص45.

[2]–المرجع نفسه،ص44.

3–ينظر:جرار دولودال و جويل ريطوري،السيميائيات أو نظرية العلامات(مدخل إلى سيميوطيقا شارل بيرس،ترجمة وتقديم عبد الرحمان بوعلي،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ط1،2000،ص21.

ولا يمكن أن تتحقق العلامة السيميائية إلا إذا توفرت على هذه الحدود الثلاثة بدءا بالحد الأول أي الممثل.

2-الممثل:

تبدأ عملية التحليل السيميوطيقي للاستعارة،بالممثل وهو يحيل على موضوع الاستعارة عبر مؤوّلها،والممثل هو الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر،وتعقد الصلة بين ممثل الاستعارة وموضوعها المباشر عن طريق ما أسماه بيرس "التعبير" وهو كما عرفه إيكو: "كل الوقائع المعروفة حول هذا الموضوع"[1]، أي الفكرة التي تتكون في ذهن المتلقي كما عرفه بطريقة أخرى قائلا: "التعبير هو الفكرة التي تلدها العلامة في ذهن الشارح حتى لو لم تعاين وجودا فعليا للشارح"[2].

3-الموضوع:

يشكل الموضوع الحد الثاني للاستعارة،وهو عنصر هام في التركيب العلامي لأنه يقدم معرفة حول العلامة،إذ يقوم الممثل بالإحالة على هذا الموضوع عن طريق التعبير،مما يعقد ربطا وظيفيا بين العلامة والموضوع الذي تحيل عليه فعليا،وبدون هذا الترابط لن يكون للعلامة أية قيمة تقريرية ولن تكون أبدا محل إثبات له معنى[3].

يحتاج الموضوع دائما إلى مؤول ذلك أن الموضوع يمثل معرفة مفترضة تقدم مجموعة من المعلومات يفترضها المتلقي حول العلامة،والموضوع حب بيرس كل ما يتبادر إلى الذهن وبما أن ما يتبادر إلى الذهن ليس في وسعه أن يوفر كل المعلومات المحاطة بالعلامة نتيجة لما يسميه بيرس بقصور العلامة L'imperfection du Signe،فهذا ما يبرر حاجة الموضوع دائما إلى مؤوّل. "بما أننا مجبرون دائما،من أجل تحديد علامة،على استحضار علامة أخرى فإن الموضوع لا يشكل حدا نهائيا لمتوالية إبلاغية ما" لذلك فهو دائما يحتاج إلى مؤوّل.

---

[1]-ينظر: أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية،ص34.

[2]- المرجع نفسه،ص35.

[3]- ينظر:أمبرتو إيكو،العلامة(تحليل المفهوم وتاريخه)،ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،2007،ص215.

يقدم الموضوع نوعين من المعرفة: المعرفة المباشرة والمعرفة غير المباشرة،والتمييز بين نوعين من المعرفة يعني التمييز بين نوعين من الموضوعات،يرى إيكو أن "ثمة اختلافا بين الموضوع الذي علامته هي علامة وبين موضوع العلامة فالأول هو الموضوع الحيوي ويقصد به حالة من العالم الخارجي،أما الثاني فبنيان سيميائي هو موضوع من العالم الجوّاني المحض"[1] والفرق بينهما هو كالآتي:

3-1-الموضوع المباشر:(L'objet immédiate)

هو المعرفة المباشرة التي تمثلها الاستعارة،وتتمثل هذه المعرفة المباشرة عند بيرس في "معنى الدليل وهو موجود رأسا داخل الدليل ذاته"[2] لكن هذه المعرفة لا توجد في كل موضوع،إنها جزء منه فقط وهو شقه المباشر،كما أن الموضوع المباشر ليس هو كل الموضوع،بل مجرد عنصر منه لا يمكن أن يحيل بحصر المعنى إلا إذا كان الموضوع الكلي معروفا مسبقا[3].

3-2-الموضوع الدينامي: (L'objet dynamique)

المعرفة غير المباشرة هي ما يمكن أن يدرك في الاستعارة بشكل غير مباشر،وذلك لارتباط موضوعها الدينامي بالسياق الخارجي،حيث "يرتبط الموضوع الدينامي بسياق نصل إليه بواسطة تجربة مناسبة،ولذلك فإنه دائما يوجد خارج الدليل"[4]،حيث لا تمثله العلامة بل تشير إليه فقط تاركة للمؤول عملية اكتشافه عن طريق التجربة لذلك يمكن للموضوع الدينامي أن يكون عنصرا داخل ما يؤثث الكون المحسوس،ويمكن أن يكون أيضا فكرا وانفعالا وإيماءة،كما يمكن أن يكون شعورا معتقدا[5].حيث نحتاج للوصول إليه إلى النبش في ذاكرة العلامة[6].

---

[1]–ينظر:أمبرتو إيكو،القارئ في الحكاية،ص51.

[2]–محفوظ عبد اللطيف،آليات إنتاج النص الروائي(نحو تصور سيميائي)،منشورات الاختلاف الجزائر،ط1،2008،ص85.

[3]– ينظر: جيرار دولودال وجويل ريطوري،المرجع نفسه،ص96.

[4]– المرجع نفسه،ص85.

[5]– ينظر: أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص132.

[6] –ينظر، المرجع نفسه،ص140–141.

4-المؤوّل:

يرى إيكو أن "الخصوصية الأساسية للعلامة هي قدرتها على استثارة التأويل"[1].

يعرف المؤول بأنه الحد الأكثر دينامية داخل البناء الثلاثي للعلامة في تصور بيرس و "المؤول ليس هو من يؤول العلامة،إنه علامة تحيل ممثلا على موضوعه"[2] أي يقوم بدور الوساطة بين ممثل العلامة وموضوعها،إذ يعبر عن علامة أولى تتولد عنها علامة ثانية وعن الثانية علامة ثالثة،وعن الثالثة علامة رابعة،إذ تشكل هذه الحركة التوليدية للعلامات ما يعرف عند بيرس ب "السيميوزيس" لكن هذا لا يعني أن المؤول هو التأويل،إنما هو نقطة البداية التي يتشكل فيها المعنى وهو منطلقا للتأويل،وينقسم المؤول إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي:

4-1-المؤول المباشر:

يرتبط المؤوّل المباشر (interprétant immédiate) للاستعارة بموضوعها المباشر،و "يكتفي بتقديم المعلومات الأولية الخاصة بموضوع ما (معنى،الواقعة أو العلامة)"[3] كما يدركها المتلقي،دون الاعتماد على شيء آخر،وهذا المفهوم لا يقدم معرفة بل يكتفي بإدخال الممثل في حركة دينامية،تمثل بداية اشتغال السيميوزيس،ورغم أن هذا المؤول يختلف عن غيره من المؤولات "التي هي في الواقع أشكال فكرية وتفكيرية لتفاعل قدرات الإدراك المختلفة مع هذا المؤول المباشر"[4] إلا أنه الأكثر مسؤوليته عن توجيه السيرورة ويتضح مسارها أكثر مع مؤولها الدينامي.

4-2-المؤول الدينامي:

يقع المؤول الدينامي للاستعارة (interprétant dynamique) في المرتبة الثانية بعد مؤولها المباشر ويختلف عنه،فهو يتميز بحركة تجديدية مستمرة،وينقسم المؤول الدينامي من حيث العلاقة التي من خلالها بين الممثل والموضوع حسب نوعية هذا الموضوع،فإذا كان موضوع الاستعارة مباشرة تكون المعطيات التي يقدمها مؤولها الدينامي من الدرجة الأولى

[1]-أمبرتو إيكو،السيميائية وفلسفة اللغة،ص108.

[2]- جيرار دو لودال وجويل ريطوري،المرجع نفسه،ص18.

[3]-أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص139.

[4]- محمود عبد اللطيف،المرجع نفسه،ص102.

أي (مؤول دينامي1) وإذا كان موضوع الاستعارة ديناميا فإن المعلومات التي يوفرها هذا المؤول تكون من الدرجة الثانية (مؤول دينامي2).

ويعتبر المؤول الدينامي 1 قراءة في المعطيات التي تود العلامة أن تقدمها حول موضوعها المباشر دون البحث في السياق الخارجي أي داخل سياق العلامة نفسه.

أما المؤول الدينامي2 فهو يستقي معلوماته من سياق الموضوع أي من مجموع المعارف والمعلومات المتصلة بالموضوع[1] فهو يشكل قراءة في سياق خارجي مباشر (خارجي أو سابق) أي قراءة في السياق الاجتماعي أو التاريخي أو فيهما معا.

4-3-المؤول النهائي:

يتضمن المؤول النهائي (interprétant final) المؤول المباشر والمؤول الدينامي ويعمل على توقيف الفائض الدلالي الذي يولده المؤوّل الدينامي،لكي تستقر الذات المؤولة على دلالة ما،ولكي يتسنى للمتكلمين الاتفاق سريعا على واقع سياقي بلاغي معين.

وينتج عن ذلك مراحل أخرى من المؤوّل النهائي حيث يتشكل مؤول نهائي1 مرتبط بالمؤول الدينامي1،ومؤول نهائي2 مرتبط بالمؤول الدينامي2 ثم هناك المؤول النهائي3

يختلف عن سابقيه (المؤول النهائي1 والمؤول النهائي 2) في كونه لا يتربط بمؤول دينامي لأنه "خارج السياق،فهو لا يقتضي تجربة معينة من أجل أن يوجد"[2] وبذلك يمثل الحدود القصوى التي يمكن ألا يصل إليها الفكر تطبيقا،وإن كانت من الناحية النظرية تبدو غير متناهية.

5-الاستعارة والسيميوزيس:

السيميوزيس سيرورة تفرض تشارك ثلاثة عناصر هي :الممثل،الموضوع،المؤوّل. إذ يعتبره بيرس "الفعل أو الأثر الذي هو تشارك"[3] هذه الأطراف الثلاثة بالنظر إلى الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود والاشتغال،وليس معطى جاهز يوجد خارج الفعل الإنساني.

وبما أن الاستعارة تتميز بنفس الخاصية التي تتميز بها العلامة السيميائية بصفة عامة أي خاصية التحول على مستوى المدلول،فإنها ستدخل في سيرورة سيميائية لا متناهية، "كون

[1]-ينظر، محمد الماكري، المرجع نفسه، ص55.

[2]- المرجع نفسه، ص56.

[3]-ينظر:جيرار دو لودال،وجويل ريطوري،المرجع نفسه،ص41.

الاستعارة تعد ميدانا للعلامة بقدرتها على التحول على مستوى المدلول كي يصبح بدوره علامة من نوع آخر تشير إلى مدلول آخر فيها يعرف بالتحول الدلالي"[1]أو السيموزيس.

ويمكن إجمالا محاولة تطبيق العناصر السابقة على الاستعارة التالية:

" ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي؟ "[2]

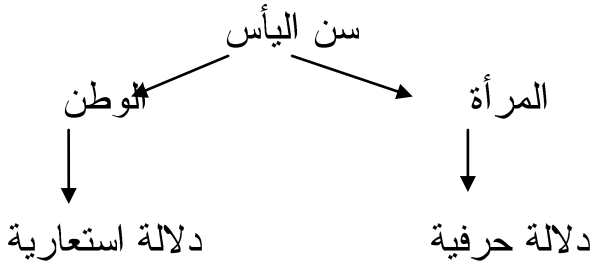
شرح الاستعارة: يقوم خالد بن طوبال في هذه الاستعارة بتشبيه الوطن بالمرأة التي تدخل سن اليأس،فذكر المشبه " الوطن" وحذف المشبه به " امرأة" وأبقى لازمة من لوازمه " سن اليأس"،فعلاقة المشابهة هي "سن اليأس" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات سن اليأس للوطن على سبيل الاستعارة المكنية.

تحليل الاستعارة وفقا للتحليل السيموطيقي لدى بيرس،انطلاقا من تحديد الموضوع إلى عملية التأويل فاستنباط الدلالة.

تفقد كلمة "وطن" في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل:

[+ معنوي]، [+ مجرد]، [+ إنسان]، [+ انتماء]، [+ هوية]

وتكتسب سمة عرضية [+ سن اليأس] ، وهي سمة لازمة في المرأة،مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة الوطن كالآتي:



تحتوي هذه الاستعارة على معرفتين: معرفة مباشرة تتمثل في موضوع "الوطن" الذي نعرف عنه أشياء كثيرة قبل إدخاله في سياق ما،حيث يشير إلى الانتماء الروحي والجسدي للإنسان،وهو بيته وانتسابه وأصله،وغيرها من معلومات لا يمكن تفسيرها إلا من خلال تفاعل تجاربنا مع السياق الاجتماعي والثقافي،يقوم المتلقي بتحيين جزء منها وإضمار الباقي.

[1]– محمد سالم سعد الله،مملكة النص(التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا)،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،عمان،ط1،2007،ص58

[2]– أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد،ص22.

وأيضا موضوع "سن اليأس" فمعرفته المباشرة هي أن سن اليأس يتعلق بالمرأة،حيث تدخل المرأة في سن اليأس عندما تتوقف دورتها الطمثية بشكل كامل أين تتوقف قدرتها على الإنجاب نهائيا،حيث تمثل المرحلة النهائية لعملية حيوية تتجلى بنقص في إفرازات الهرمونات الأنثوية من المبيض،وتسبقها مرحلة ما قبل سن اليأس ب ثلاث إلى خمس سنوات من توقف الدورة الطمثية.

وتمثيل الاستعارة كالآتي:

الموضوع المباشر	الموضوع الدينامي
الوطن	سن اليأس
[+ معنوي]	[+ حي]
[+ مجرد]	[+ إنسان]
[+ إنسان]	[+ عاقل]
[+ انتماء]	[+ امرأة]
	[+ هوية]
	[+ مرحلة انتقالية]
	[+ انقطاع الطمث]
	[- القدرة على الإنجاب]

فتنتج لدينا معلومة جديدة نتيجة إسناد "سن اليأس" "للوطن" تضاف إلى باقي المعلومات،ويمكن تأويلها كالآتي:

*المؤول المباشر: الوطن دخل في مرحلة يائسة.

*المؤول الدينامي.

مؤول دينامي1: سن اليأس للوطن حسب سياق الرواية هو الملل،الرتابة،الضياع.

مؤول دينامي2: حياة الجزائري المضطربة جراء المشاكل المختلفة التي يتخبط فيها.

*المؤول النهائي:

مؤول نهائي1: التطور في الوطن يعرف ركودا على جميع الأصعدة.

مؤول نهائي2: ما آلت إليه الجزائر بعد الاستقلال من مشاكل اجتماعية وفساد سياسي،فساد اقتصادي،تدهور ثقافي.

مؤول نهائي3: الجزائر دولة متخلفة.

6-الاستعارة والأيقونة:

تعد الأيقونة (Licone) "علامة فرعية أولى لبعد الموضوع،وهي تشبه الموضوع الذي تمثله"[1] انطلاقا من تشابه خصائصها مع خصائص هذا الموضوع،والأيقونة ليست علامة شبيهة بالموضوع الذي تعنيه لأنها تعيد إنتاجه،بل لأنها قائمة على صيغ خاصة لإسقاط انطباعات إدراكية من خلال التذكر بتجربة "لمسية وسمعية" أو من خلال الشبه الذي يُحسّ في حضور الموضوع،ومنه فإن مقولات التشابه والتماثل والتناسب ليست تفسيرا لخصوصية العلامات الأيقونية،بل تشكل مرادفات للأيقونة،وهذه الأيقونات لا يمكن تمييزها إلا من خلال تحليل مختلف الصيغ المنتجة للعلامات[2] .

وبما أن الأيقونة ترتبط بالتمثيل فإنها تتجلى في العديد من الأشكال التصويرية إذ "يميز بروس في قسم الأيقونات بين الصور التي تشبه الموضوع من بعض الجوانب،وبين الرسوم البيانية التي تعيد إنتاج بعض العلاقات بين أجزاء الموضوع،وبين الاستعارات التي لا ندرك داخلها سوى توازٍ عام"[3].

فالصور الفوتوغرافية هي علامة أيقونية تمثل شخص ما وتنوب عنه في غيابه،وإطلاق إسم أيقونة على صورة فوتوغرافية لا يراه إيكو سوى استعارة لذلك يقول: "إن الأيقونة هي بكل صدق صورة ذهنية متولدة عن هذه الصورة الفوتوغرافية"[4].

ومنه فهي مثل الاستعارة موجودة على مستوى الوعي،لأن الاستعارة تفرض تشابها بين طرفيها بمعنى أنها علامة تحيل على شيء(موضوع) تشبهه.

7-الاستعارة والرمز:

يستعمل مفهوم الرمز استعمالات يصعب حصرها،ومرد ذلك الخلفية المعرفية لتي ينطلق منها المفكر أو المبدع،وحسب السياقات التي ترد فيها،إنه يستقطب دلالات متعددة ومتنوعة،وذلك ما يشكل تعقيدا في تحديده ومعرفة كنهه،وقد أشار لالاند إلى أن "الرمز هو

---

[1]-جيرار دولودال وجويل ريطوري،المرجع نفسه،ص17.

[2]-ينظر: أمبرتو إيكو،العلامة،ص99-100.

[3]- المرجع نفسه،ص96.

[4]- المرجع نفسه ،ص245.

في الآن نفسه أشياء كثيرة ولا شيء"[1]،ومع ذلك قد نحصر استعمالاته باعتباره إما دليلا اعتباطيا يكون مرادفا لمفهوم الدليل،وفي بعض الأحيان يحيل إلى تلك الاستعارات التي تدل على أشياء ملموسة مقابل تصورات مجردة،كاستعمال لفظ الميزان للدلالة على العدالة،وقد يحيل كذلك إلى الاستعارات المشتركة،والتي تحمل نفس المعنى وتستخدمها الإنسانية جمعاء سواء دلت على ملموس أم مجرد خاصة حين تكون معبئة بحمولة بدائية وأسطورية[2].

أما لايكوف جورج ومارك جونسون فينتهجان ذلك التقليد البلاغي الذي يعتبر واحدا من العلاقات المختلفة والمتنوعة للكناية والذي اقترحه بيرلمان،وهو تقليد يقوم أساسا على علاقة تداع وتجاور،ومثال العلاقة الرمزية يكمن في قول بيرلمان تخليت عن "الزي" أي المسار المدني" وتبنيت السلاح" أي المسار العسكري"[3]، كما تحدث فونطاني عن كناية الدليل (الرمز) فيقول أن العرش أو التاج أو الصولجان تستعمل للكرامة الملكية أو قوتها والحديد والقيود للعبودية،والهلال للديانة الإسلامية،والصليب للديانة المسيحية وشجرة الزيتون للدلالة على السلام[4].

وهكذا يكون المؤلفان قد ربطا جنسا من الكناية بالرمز أي الكناية التي تنبني على علاقة تلازم تجاوري بين كيانين أحدهما ملموس والآخر مجرد،حيث يقولان: "تشكل الرموز الثقافية والدينية حالات خاصة للكناية،ففي المسيحية نجد مثلا،كناية العذراء في الثقافة الغربية،وتصور روح القدس،إلى هذه الرمزية كما الكنايات النمطية ليست اعتباطية بل تقوم على صورة العذراء في الثقافة الغربية،وتصور روح القدس داخل الفكر الديني المسيحي"[5]. وفي هذا المقام يتجلى التداخل الموجود بين الأنماط المجازية مما يعزز مكانة الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية.

ويدعم ذلك رأي بول ريكور الذي يرى بأنه لكي تؤدي الاستعارة وظيفتها في الكشف عن الشق الدلالي للرمز لابد من دراستها وفق النظرية التفاعلية لا الاستبدالية،حيث يعمل التوتر

---

[1]–أمبرتو إيكو،السيميائيات وفلسفة اللغة،ص315.

[2]– ينظر: محمد الولي،المرجع نفسه،ص394.

[3]– ينظر: المرجع نفسه،ص394.

[4]– ينظر: المرجع نفسه،ص394.

[5]– لايكوف جورج وجونسون مارك،المرجع نفسه،ص58.

القائم في الاستعارة على إيلجاد كل الدلالات الممكنة عن طريق التفاعل مما يؤدي إلى اتساع المعنى في الاستعارة،وهذا ما يحدث في الرمز إذ يعمل بمعناه العام بصفته فائض دلالة[1].

ويحدد لنا بول ريكور في هذا المقام علاقة الاستعارة بالرمز بانها علاقة تداخل تبين الجانب الرمزي في الاستعارة والجانب الاستعاري في الرمز،لذلك يخلص إلى وجوب تقبل قضيتين متعاكستين حول العلاقة بين الاستعارات والرموز،فمن جانب نجد أن الاستعارة أكثر اتساعا من الرمز لأنها تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للموز.

ومن جهة أخرى نجد الرمز أكثر اتساعا من الاستعارة فهي ليست سوى إجراء لغوي أي شكل غريب من أشكال الإسناد يختزن في داخله قوة رمزية ويظل الرمز ظاهرة ذات بعدين،حيث يشير وجهه الدلالي إلى وجهه اللادلالي وهو مقيد بطريقة لا تتقيد بها الاستعارة،وللرموز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة أما الاستعارات فليست سوى سطوح لغوية للرموز[2]،وارتباط الاستعارة بالرمز بهذه الطريقة يعني ارتباط الاستعارة بالبيئة الثقافية التي أنتجت هذا الرمز،وهذا ما يسمح برؤية الاستعارة كعلامة ثقافية يرتبط تأويلها بالموسوعة الثقافية للقراء.

[1]- ينظر:بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ،ص96-109.

[2]- ينظر:المرجع نفسه،ص102-103.

المبحث الخامس:البعد التداولي للاستعارة

يستدعي النشاط التداوللي حضورا متزامنا لآطراف ثلاثة تكمن في: المتكلم المتلقي والمقام الذي ينجز فيه الخطاب،ويتعلق بجملة من المعطيات ترتبط بمكونات ثقافية بيئية،زمانية ومكانية للتلقي،ومن خلال اجتماع هذه الأطراف الثلاث يتبلور المعنى ويتشكل.

وهكذا،تم رد الاعتبار للجانب التواصلي للاستعارة كما له من أهمية معتبرة في نموها واشتغالها وذلك تجاوزا للنظرية الأرسطية التي توقفت عند حدود الشجرة الفورفورية،وهيمنة مفهوم القاموس الذي شكل عائقا لفهم الاستعارة،وذلك بإدراج السياق والمساق* لما لها من أهمية في الخطاب الاستعاري كما ترتبط بغدراك المتلقي للاستعارات جراء استناده إلى قدرته الموسوعية لفك نغالق المعنى لتغدو الاستعارة حينها أداة فكرية مبنية على المعرفة الموسوعية.

1-مقصدية الاستعارة:

يعد جون سورل john searle من أهم الباحثين الذين اهتموا بقضية تفسير الجملة في حالة فعلها،وتعد الاستعارة إحدى المشكلات الأساسية التي واجهته،وفي شأن المعنى الاستعاري قام جون سورل بتهديم الفرضية التي تقول بازدواجية المعنى داخل العبارة،أي تضمنها للمعنى الحرفي والمعنى المجازي،فهو يقر بأن الجمللة لا تمتلك إلا معناها فقط،وما الحديث عن معنى استعاريا إلا حديثا عن المقصديات الممكنة للمتكلم[1].

يميز جون سورل بين معنيين:الأول معنى تلفظ المتكلم،والثاني هو معنى الجملة "حيث يكون المعنى الاستعاري دائما هو معنى تلفظ المتكلم"[2]،ففي حالة المنطوق الحرفي يكون هناك تطابق بين معنى المتكلم ومعنى الجملة،بينما في حالة المنطوق الاستعاري يكون هناك اختلاف بين معنى المتكلم ومعنى الجملة. "فالاستعارة لملفوظ ما تعود إلى قصدية المؤلف

[1]- ينظر:سعيد الحنصالي،المرجع نفسه،ص82.

[2]- المرجع نفسه،ص82.

* (السياق هو الوسط الذي تظهر فيه عبارة معطاة في نفس الوقت الذي تظهر فيه عبارات أخرى تنتمي إلى نفس النسق من البدائل وهو سلسلة من النصوص المثالية الممكنة التي يمكن أن تتوقع نظرية دلالية ما ورودها في ارتباط مع معطى،أما المساق فهو الوسط الفعلي لعبارة معينة خلال سيرورة فعلية للتواصل،بينما الظروف تحيل إلى الوضعية الخارجية التي يمكن لعبارة ما أن تظهر فيها إلى جانب سياقها ينظر:سعيد الحنصالي،الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص98.)

واختياره وليس إلى أسباب داخلية للبنية الموسوعية[1] ولهذا فإن تأويل الاستعارة مرتبط بقرار صادر عن نفسية المتكلم.

بالرغم من إسهامات جون سيرل إلا أن معالجته للاستعارة تبقى قاصرة لأسباب منها:

-أن عدم قبول سيرل بازدواجية المعنى وتحديده للمعنى الحرفي كمعني وحيد للجملة،معناه أنه اقتصر على المداخل المعجمية للكلمات المشكلة للجملة،دون أن يهتم بالمعنى المقامي الذي تكتسبه الكلمات في الوضعيات السياقية المحددة،إضافة إلى أن هذا الطرح يوقف تعدد المعنى المفترض داخل اللغة والخطاب،ويمكن أن نستنتج من هنا،انحصار رأي سيرل في المستوى العادي للغة وعدم التفافه إلى الطابع الابتكاري[2] الذي تحاول اللغة من خلاله استيعاب دينامية الواقع.

- أن ارتباط الاستعارة بالمتلكم ينفي وجود الملتقي ودوره في عملية التأويل،فالمعنى الذي يقصده الناطق بالاستعارة لا يفهمه بالضرورة المتلقي،وقد يؤوله بعيدا عن قصدية الناطق بالاستعارة "فالتأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص،ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضها طبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما،وفي جميع الحالات فإن هذه النتيجة لا علاقة لها بقصدية المتلكم،فبإمكان المؤول أن ينظر إلى أي ملفوظ نظرة

استعارية شريطة أن تسعفه في ذلك موسوعته الثقافية"[3]،وبذلك يشارك في عملية بناء الدلالة وتأويلها،ويشارك في العملية الاستعارية بأسرها.

- لا تتفق مقصدية الناطق بالاستعارة ومتلقيها،إلا إذا كانا ينتميان إلى نفس البيئة التفاعلية للمتلقي،ما يجعل الاستعارة لا تتعدى حدود الانتماء الثقافي للمتكلم،وهذه المحدودية مقصدية اللغة أقوى من مقصدية المتكلم.

ويخلص أمبرتو إيكو إلى أن الاستعارة ليست بالضرورة ظاهرة مقصودة،فبإمكان حاسوب ما أن ينتج من خلال تراكيب عفوية وتلقائية عبارات مثل "وسط درب حياتنا".

---

[1]-أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص155.

[2]-ينظر:سعيد الحنصالي،المرجع نفسه،ص84.

[3]-أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ص160.

ويقوم بعدها مؤوّل بمنحها معنى استعاريا،وعكس ذلك،إذا رغب حاسوب بقصدية ساذجة في إنتاج استعارة ما،فسيكون من الصعب منح هذه العبارة معنى استعاريا ملائما في سياق معارفنا اللسانية[1].

2-مقبولية الاستعارة:

يرى أمبرتو إيكو أن مقبولية الاستعارة لا تقاس بمدى صدقها أو كذبها،ولهذا السبب لن تأخذ بعين الاعتبار النقاشات حول صدق الاستعارة،أي هل الاستعارة تقول الصدق أم لا؟

وهل من الممكن استمداد دلالات صادقة من قول استعاري،فمستعمل الاستعارة يخفي المعنى الحقيقي للكلمة،ويظهر معنى آخر وهو المعنى المجازي لها،وعليه فهو يكذب،حيث يرى إيكو أنه من البديهي أن من يستعمل الاستعارة يكذب حرفيا والجميع يعلم ذلك[2].

والمسألة أشمل من حدود مستعمل اللغة،فهي تخص الوضع الصدقي والكيفي "للتخيل" أي كيف أننا نتظاهر بقول شيء ما،ومع ذلك نريد بجدية قول شيء صادق يتعدى نطاق الحقيقة الحرفية،فإذا كان مستعمل الاستعارة ظاهريا يكذب،فهو على مستوى التخيل صادقا،لأنه يريد أن يوصل لن الحقيقة،وهي حقيقة تتعدى المعنى الحرفي للكلمة إلى

معناها المجازي،مما يضفي نوعا من الغموض لدى المتلقي ذلك ما يجعل مسألة دراسة الاستعارة بعبارات شروط الصدق عقيمة[3].

إن مقبولية الاستعارة تتحدد بمدى خضوعها لقواعد المحادثة التي وضعها بول غرايس Paul Grice والمتفرعة عن "مبدأ التعاون" coopérative principales وكان ذلك في بحثه الموسوم " المنطق والحوار" ويقصد به ذلك المبدأ الذي يرتكز عليه المرسل للتعبير عن قصده،مع ضمانه قدرة المرسل إليه على تأويله وفهمه"[4].وصاغه على النحو التالي:

" ليكن إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه سياق الحوار،وبما يتوافق مع الغرض المتعارف عليه،أو الاتجاه الذي يجري فيه ذلك الحوار"[5].

---

[1]- المرجع السابق،ص162.

[2]- ينظر:المرجع نفسه،ص162.

[3]- ينظر:المرجع نفسه،ص238.

[4]- عبد الهادي بن ظافر الشهري ،استراتيجيات تحليل الخطاب(مقاربة لغوية)،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط1،2004،ص96.

[5]-المرجع نفسه،ص96.

وقد فرّع غرايس على مبدئه في التعاون،قواعد تخاطبية مختلفة "قسمها أربعة أقسام يندرج كل قسم منها تحت مقولة مخصوصة وهي: الكم والكيف والإضافة(أو العلاقة) والجهة"[1].

والاستعارة تتجلى باستغلال أحد تلك المبادئ أو أكثر ويكون الاستغلال بخرق هذه المبادئ المتمثلة في: الكم (لتكن إفادتك المخاطب على قدر حاجته،لا تجعل إفادته تتعدى القدر المطلوب)،الكيف (لا تقل ما تعلم كذبه،لا تقل ما ليس لك عليه بينة)،العلاقة (ليناسب مقالك مقامك)،الجهة(لتحترز من الالتباس لتحترز من الإجمال).

إن من قواعد التخاطب ضرورة حفظ مبدأ التعاون وإن وقعت مخالفة فإن الإفادة تنتقل من ظاهرها الصريح والحقيقي إلى وجه غير صحيح وغير حقيق فتكون المعاني المتناقلة بين المخاطبين معاني ضمنية ومجازية[2]،وهذا ما يحدث في الاستعارة،فعندما يتكلم شخص منهكا جميع هذه القواعد،ويفعل ذلك بطريقة تجعلنا لا نظن أنه أحمق أو أخرق،نجد أنفسنا

إزاء استلزام من الواضح أنه يريد أن يقصد شيأ آخر[3]،وربط المعنى بقصد المتكلم ها هنا يعود بنا إلى علاقة الاستعارة بمقصدية المتلكم التي رأيناها من قبل مع سيرل.

لا تقف مقبولية الاستعارة عند خرق قواعد المحادثة فحسب،بل تتجاوز ذلك إلى مجموعة من الخصائص الموسوعية التي يفرضها السياق الثقافي للغة من اللغات إلى قوانين اجتماعية وثقافية تتحكم في مقبولية الاستعارة من عدمها،باعتبار القارئ فردا من المجتمع يحمل نفس ذهنية مجتمعه ومعطياته الثقافية،فالعوامل التي تجعل من القارئ يتقبل استعارة ويستبعد أخرى هي نفسها العوامل العامة التي تحكم تقبل المجتمع بأسره لهذه الاستعارة.

3-ترجمة الاستعارة:

يشترط فهم الاستعارة معرفة مشتركة للقواعد اللسانية لجماعة لغوية معينة، حيث تعمل هذه القواعد اللسانية على التمييز بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي للمفردة.

وما يمكن أن يقال عن الظروف والشروط التي تتحكم في فهم الاستعارة، يقال أيضا عن الظروف والشروط التي تتحكم في ترجمتها، وذلك لأن ترجمة الاستعارة لا يمكن أن تتحقق دون فهمها.

---

[1] – طه عبد الرحمان،اللسان والميزان(أو التكوثر العقلي)،المركز الثقافي العربي،الرباط،المغرب،ط1،1998،ص238.

[2] – المرجع نفسه،ص239.

[3] – ينظر:أمبرتو ريكو،السيميائية وفلسفة اللغة،ص283.

يؤكد بول ريكور إمكانية الترجمة بل حتميتها "بما أن الترجمة موجودة فعلا،يجب إذن أن تكون ممكنة"[1].

تشكل الترجمة بعدا من أبعاد الرؤية التداولية المهتمة بدراسة الاستعارة أثناء انتقالها من لغتها الأصلية،أي اللغة التي تنشأ فيها إلى لغة أخرى،ويتم في ذلك احترام خصوصيات اللغة الأصل (أي القواعد اللسانية التي تضبط اللغة والنسق الثقافي الذي يحكمها).

ما يجعل عملية الترجمة صعبة وخاضعة لشروط،وهو أمر ينطبق أيضا على ترجمة الاستعارة في النصوص الروائية،فالمترجم يجب أن يراعي السياق الثقافي الذي ابتدعت

فيه استعارات الرواية،لكي تتم عملية الترجمة بنجاح لابد من المعرفة الجيدة بالغتين معرفة السياق الثقافي للاستعارة الأصل،فهم النص جيدا،الإلمام بالثقافة المترجم إليها،وإدراك دور الاستعارة في مضمون النص وعلاقتها مع باقي أجزائه.

ومما هو متعارف عليه أن النصوص الروائية ذات اللغة الاستعارية تصعب ترجمتها وقد أكد ذلك المترجم الإيطالي فرانشيسكو ليجيو حين ترجمته لرواية "ذاكرة الجسد" إلى اللغة الإيطالية في قوله: "كانت المطالعة الأولى لذاكرة الجسد اكتشافا ممتعا لعالم هذه الكاتبة التي هي في صميمها شاعرة ارتدت عن النظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال،إلا أنها لم تقطع صلتها بالشعر قطيعة،بل توصلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشعر والنثر،وكان هذه الخاصية إحدى المشاكل الكبرى التي واجهتني أثناء الترجمة"[2]،ومرد ذلك واضح يعود إلى الكثافة الاستعارية التي ترافق المتن من العنوان إلى آخر مقطع فيه.

[1] – بول ريكور،عن الترجمة،ترجمة حسين خمري،منشورات الدار العربية للعلوم،بيروت،2008،ب ط،ص36.

[2] – فرانشيسكو ليجيو،الترجمة بضمير الخائن،الاختلاف(عين على الكتابة والنقد والاختلاف)،دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف،الجزائر،العدد3،ماي2003،ص33.

خلاصـــة:

اهتمت النظرية التفاعلية برد الاعتبار للعناصر الخارجية التي تسهم بدورها في عملية تشكيل الخطاب فيما يتعلق بالظروف الخارجية،السياق والمساق، إضافة إلى اهتمامها بدور القارئ الذي يسهم بدوره في إنتاج الدلالات بشكل لا نهائي،فتأويل الاستعارة يتطلب تدخل كل من المتلقي والسياق،ومختلف التجارب والأنظمة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية وغيرها من المجالات،كما أن تأويلها يستدعي حضورا لثلاثة عناصر هي: المتكلم،المتلقي والمقام.

-تعد الاستعارة من أهم مكونات المعمار الذهني البشري،فنحن نحيا،نتواصل،نتفاعل ونفعل بها، فهي لم تعد مسألة لغوية تزيينية بل أضحت مسألة فكرية ومعرفية،حيث البعد المعرفي فيها أحد أبعادها الجوهرية.

الفصل الثانـي

تجليات الاستعارة في الخطاب الروائي

المبحث الأول : علاقة الاستعارة بعنوان النص

1 تشريح العنوان :

العنوان من منظور السيمائين هو سؤال إشكالي ينتظر حلا، والنص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي، وذلك بإحالته على مرجعية النص المركبة من دلائل تعلن عن طبيعة النص ونوع القراءة التي تناسبه [1].

وتهتم الدراسات الحديثة بالعنوان اهتماما بالغا، بعدما أصبح الأدباء يعطونه قدرا خاصا من الاشتغال وتتفق هذه الدراسات بأن العنوان يحمل وظيفة عضوية وتمهيدية، إذ يعد عتبة يتم عن طريقها الولوج إلى عوالم النص، وعنصرا مساهما في تفجير سيرورة الانفتاح التأويلي، ومن جهة أخرى يتداخل مع النص تداخلا جدليا، لأنه يساعد على فهم النص من حيث يساعده هذا النص على فهم ذاته لا يمكن أن ننكر كذلك بأن العنوان يحمل وظيفة جمالية وتجارية، خاصة بعدما أصبح الأدب مسيجا في قوالب اقتصادية مرهونة بالسوق، فكثير من الأدباء يتفننون في وضع عناوين ذات إيقاعات موسيقية جذابة أو صور مخاتلة، لمخادعة القارئ المستهلك [2].

ويندرج العنوان ضمن ما يعرف بالفواتح النصية التي عرفها أندري دال لنقو بأنها نقطة تبدأ من العتبة المفضية إلى التخيل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النص، فهي موضوع استراتيجي في النص لأنها البوابة التي تمكن القارئ من ولوج عالم النص الداخلي، حيث يمثل العنوان أول لقاء مادي محسوس يتم بين القارئ والنص ينتقل عبره القارئ من العالم الواقعي (خارج النص) إلى العالم التخييلي (داخل النص) أي ينقله من فعل القراءة الخطي ليضعه مباشرة في فعل السرد التخييلي [3].

يتبين من كل هذا، الطابع المعقد الذي يكتنف دراسة العنوان والفائدة العظيمة التي يكمن أن تجنى من مقاربته إذ لم يكد رولان بارت أن ينطق بسؤاله التأسيسي من أين نبدأ ؟ حتى جعله

---

[1] – كواري مبروك، المناصية والتأويل دراسة سميائية لمناص رواية فوضى الحواس، مجلة دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب ، وهران، العدد 5/4 2007، ص 72.

[2] – وحيد بن بوعزير، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م ، ص 150.

[3] – ينظر: عبد الحق بلعابد، شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص ص ، 35–53.

الدارسون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصية، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النص [1].

ومن بين هؤلاء الدارسين جيرار جنيت الذي يعتبر العنوان من العتبات النصية الداخلية التي يجوز تخطيها أو تجاهلها لأنها تساعد القارئ على فهم النص وتحليله.

يقصد جيرار جنيت بالعتبات النصية الداخلية أو النص المحيط ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وينقسم النص المحيط عند جنيت إلى نوعين من النصوص :

النص المحيط النشري (peritexte auctorial) الذي يضم تحته كل من الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، السلسلة، والنص المحيط التأليفي ويضم تحته كل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد [2]، وبذلك يعتبر العنوان ضرورة تأليفية لا يخلو منه أي مؤلف مهما كانت نوع المادة التي يقدمها.

يقدم لوي هويك في كتابه الموسوم" سمة العنوان" تعريفا أكثر دقة وشمولية للعنوان،جاعلا إياه مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف، باعتباره حمولة مكثفة للمضامين الأساسية للنص، ويعمل على توجيه القارئ بحصر موسوعته في مجال دلالة الكلمات المشكلة له.

تصدق فكرة تطابق العنوان ومضمون النص في حال ابتعاد العنوان عن اللغة الشعرية ونجد ذلك في عناوين القواميس، وعناوين كتب السيرة من مثل: عنوان كتاب " حياتي " لأحمد أمين، أو عناوين كتب الأدب العربي التي تؤرخ لفئة ثقافية معينة مثل : كتاب " طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي.

أما إذا كان العنوان مكتوبا بلغة شعرية فانه يخترق أفق انتظار القارئ خاصة إذا كان من نوع " العناوين القولية" أي العناوين الإيحائية، أين يمارس العنوان وظيفة الإفهام، ويحتل على دلالات عديدة ومختلفة تحير القارئ وتدفعه إلى قراءة النص الذي يصبح في هذه الحالة

[1] – ينظر ، عبد الحق بلعابد،المرجع السابق ص 32.

[2] – ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جنيت، من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 49.

شارحا للعنوان إذ في كثير من الأحيان "لا يجد القارئ من حيلة أمام العنوان إلا أن يتكأ على النص لتفسيره "[1].

واختيار العنوان مهمة قد يتشارك الناشر والمؤلف في القيام بها، كما يمكن أن يوضع العنوان بإيعاز من الناشر أو المحيط التأليفي : إلا أن المسؤولية في وضع العنوان تكون خالصة للكاتب، وفي بعض الأحيان بمشاورة الناشر [2].

فالعنوان عبارة عن رسالة message، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة"الماوراء لغوية" [3]، أما المرسل إليه (le distinaire) أو المستقبل فهو غير محصور في القارئ، بل يتسع إلى جمهور المتلقين" القارئ، السامع، الناشر، الناقد، الصحفي، البائع أو صاحب المكتبة" ويرى جنيت أن الذي يرسل إليه العنوان عموما هو " الجمهور" وهو ما يعرف بالانجليزية (audience) أي مجموعة المشاهدين، فالجمهور كيان قانوني أوسع من مجموع القراء.

لأن العنوان يمكن أن يرتحل على السنة أشخاص لم يقرؤوا الكتاب، وهذا ما يدعى بالتلقي العنواني، وبهذا يمكن أن يفرق حسب الناقد– عبد الحق بلعابد– بين من يرسل إليه النص وهو القارئ، و من يرسل إليه العنوان وهو الجمهور [4].

يعتمد تحليل العنوان على تحديد العلاقة بين المرسل والرسالة و المرسل إليه، ليشكل بذلك هيئة تواصلية تجمع بين هذه العناصر الثلاثة، إضافة إلى العناصر التي يمكنها أن تساعد في عملية التواصل، كالسياق، والصلة ، والسنن، وذلك لما تقدمه هذه العناصر جميعها (متحدة أو متفرقة) للمتلقي الذي هو عمود هذه العلاقة، وحضور هذه العناصر، المرسل، الرسالة، المرسل إليه، في العنوان يعني انه يحقق دورة التواصل التي قال بها رومان جاكبسون ، ما يعني بدوره أن للعنوان نفس الوظائف التي يمكن تطبيقها على أي خطاب أو نص عام .

---

[1] – ينظر :رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري .

[2] – ينظر : عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 72.

[3] – بسام موسى قطوس،سمياء العنوان ، عمان ، عاصمة الثقافة، ط1، 2001، ص 50.

[4] – ينظر : عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 73.

فاعتبار الباحثين العنوان رسالة لغوية جعلهم يعاملونه معاملة النص الكامل، لذلك تجرى عليه وظائف جاكبسون وهي : الانفعالية، المرجعية، الشعرية، الانتباهية، الميتالسانية، الافهامية [1] كما تجري على أشكال الخطاب الأخرى، وقد حدد جنيت أربع وظائف للعنوان هي :[2]

الوظيفة التعينية الوظيفة الوصفية

الوظيفة الاحائية الوظيفة الإغرائية

أما امبرتو إيكو فيقترح للعنوان وظيفة أخرى هي الوظيفة التشويشية حيث " أن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة" [3]، ويقصد بتشويش الأفكار، مفاجئة القارئ وكسر أفق انتظاره بانتقاء عناوين تصدمه لدى قراءة النص، لذلك يرى إيكو انه عند اختيار كاتب ما لعنوان كتابه يجب أن يكون لئيما بشكل نزيه كما فعل دوماس في روايته "الفرسان الثلاث" فالقصة تتحدث في الواقع عن أربع شخصيات [4].

ونستطيع الاستنتاج أن إيكو قد يكون طبق ذلك – لئيما بشكل نزيه– في اختياره عنوان" الوردة" لرواية تتحدث عن جريمة قتل، بقول " الصدفة وحدها جعلتني استقر على فكرة اسم الوردة، ولقد راقني هذا العنوان، لان الوردة صورة رمزية مليئة بالدلالات لدرجة أنها تكاد تفقد في نهاية الأمر كل الدلالات :" الوردة الصوفية" ،" أبشكرك على هذه الوردة" ،" الحياة الوردية" وحينها لن يكون القارئ قادرا على اختيار تأويل ما" [5]

والعنوان كما يقول جان بيار رينكارت عنصر غواية وإغراء للقارئ، ومقدمة المغامرة الإبداعية، مغامرة أولى مع النص ومع محتواه فهو واجهة دورها جذب ولفت انتباه المتلقي، وتكمن وظيفته الأولى في إثارة القارئ فهو دافع وفاتح لشهية قراءة النص حسب رولان بارث وهو لوحة وخطاب إشهاري، وسلطة توجه القارئ تحتله وتشده إلى النص وتحفز عملية الاستقبال لديه، وتشحن فعله التأويلي بإمكانات متعددة، وتشده إلى قراءة النص

[1] – ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص ص 27–33.

[2] – ينظر، عبد الحق بعابد ، عتبات ، ص ص 73–88.

[3] – أمبرتو إيكو ، آلية الكتابة السردية(نصوص حول تجربة خاصة) ، ترجمة : سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، ط1، 2009، ص 22.

[4] – المرجع نفسه، ص 21.

[5] – المرجع نفسه، ص 22.

المكتوب عبر تقنية الإغراء والإدهاش والتشويش بالاستحواذ على تفكيره ومشاعره بالتحريض أو المواجهة [1]

تتميز عناوين الروائية أحلام مستغانمي بالقصر، فأغلب الروايات التي كتبتها إلى اليوم تتركب من ملفوظين لسانيين، هذه الخاصية تستلزم قرائن فوق لسانية توحي وتحدد دلالة النص، فالصور والألوان التي طبعت على الغلاف كثفت دلالة العنوان، وجسدت إبعاده الدلالية والرمزية والجمالية وتقاطع الايقوني مع اللساني يشكلان نسقا سيميائيا، فالصورة نسق سيميائي غير دال بنفسه يشتغل وفق علاقة خاصة بين مجموعة من العناصر التي تعدد لها خصوصيتها وتمايزها.

والعلامة اللسانية تتميز بالطابع الاعتباطي في علاقة الدال بالمدلول " والعلامة الايقونية عكسها تتميز بخاصية تعليلية تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مشابهة ومطابقة فهي تقدم نفسها في شكل كلي تفرض على القارئ تصورها بوصفها وحدة شاملة متجانسة تنتج الصدمة لديه في تأويله للعلامة الايقونية، وهذا ما يستلزم إقحام ملفوظات لسانية إلى جانب الخطاب البصري لإحداث شرح في التواصل وتوجيه الدلالة وحصر مجالها في المقصد الذي يتوخاه الناص والناشر "[2] وهذا ما تجسده في عناوين ثلاثية الكاتبة أحلام مستغانمي وهي على الترتيب : ذاكرة الجسد ، فوضى الحواس ، عابر سرير والتي سيتم تناولها فيما يلي:

2 علاقة العنوان باستعارة النص في ثلاثية أحلام مستغانمي :

أن التركيب اللغوي القصير الذي وسم أعمالها خاصية الأسلوب، أضفت على نصوصها نوعا من الغموض، والإبهام الذي سرعان ما يزول بعد القراءة، وهذه الخاصية الأسلوبية لدى هذه الكاتبة هو ما قصده إميل شارتي في كتابه " مع بلزاك" بقوله : " الأسلوب هو الشعرية في النثر" أي هو طريقة للتعبير لا يستطيع الذكر أن يشرحها [3].

---

[1] – كواري مبروك،المرجع نفسه، ص 73.

[2] – المرجع نفسه ، ص ن .

[3] – علي رحماني، اللغة الشعرية في الخطاب عند أحلام مستغانمي، ضمن كتاب : تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، إشراف وتحرير نبيل حداد، محمود درابسة ، المجلد الأول ، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص 1022.

يكتنف مصطلح الشعرية الكثير من الالتباس نتيجة تعدد معانيه وتنوع تعريفاته وهو مصطلح له جذور في الآداب العربية القديمة، ليس هذا المقام محل بسطها لكننا نشير إلى رأي تودوروف حول الشعرية حيث يقول " الشعرية تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية" وهذا القول يتقاطع كثير مع أدبية ثلاثية أحلام مستغانمي، حيث تغلب عليها اللغة الشعرية التي بدورها تعني " كل ما ليس شائعا، ولا عاديا، ولا مطابقا للمعيار العام المألوف" [1]، هذه أمور طبعت أسلوب هذه الكاتبة انطلاقا من عناوين أعمالها. **2-1--ذاكرة الجسد :**

يندرج عنوان الجزء الأول من الثلاثية وهو " ذاكرة الجسد" ضمن العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ وتحدث نوع من الصدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك، وفي هذا السياق يقول الباحث عبد الحق بلعابد :" العنوان مجموع معقد أحيانا أو مربك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله" [2]، فالمتلقي لعنوان " ذاكرة الجسد" يجد نفسه في ارتباك وقلق لأن هذا العنوان يجمع بين كلمتين متنافرتين دلاليا: كلمة " ذاكرة" المتعلقة بالذهن، وكلمة " الجسد" المتعلقة بكائن مادي معروف، مما يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ من مثل : كيف يكون للجسد ذاكرة ؟ وهل يمكننا فعلا أن نتذكر بأجسادنا ؟ وما هي العلاقة بين الذاكرة والجسد ؟ فينفتح العنوان على عدة احتمالات تندرج في مستوى التأويل الذي يفعله المتلقي، وذلك لان أول عملية يحاول المتلقي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصره عن العلاقة السببية بينها، كالعلاقة السببية المنتفية بين كلمتي الذاكرة والجسد، وذلك نظرا للخرق الدلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين.

يتمثل الخرق الدلالي في عبارة العنوان " ذاكرة الجسد" في التناقض الذي يربط بين هاتين الكلمتين المتنافرتين دلالية، إذ وردت البنية التكوينية لهذا العنوان على شكل جملة اسمية " مركب اسمي " ومكونة من كلمتين، هما كالشيء الواحد، مضاف ومضاف إليه، أصبحت به كلمة (ذاكرة) معرفة بالإضافة، وهي خبر لمبتدأ محذوف في أولى أبجديات النحو العربي، كأي عنوان يتصدر أي شيء، وهذا المعنى النحوي الذي يفضي إلى تركيب إسنادي مجازي

[1] – المرجع السابق ، ص 1023.

[2] – عبد الحق بلعابد، السابق، ص 56.

بالمعنى البلاغي "[1]، يتم من خلاله تسريب دلالات مختلفة حول "ذاكرة " مثل : الماضي، الغياب، الذهن، وحول " جسد" وهو أيضا كلمة مكتفية الدلالة، فالجسد هو " جسم الإنسان" [2]المعروف ، ويحمل عدة دلالات مثل : الحضور، الحس، كائن ملموس مادي، مما يجعل " علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما إلى الأخرى بصلة، ذلك أن الذاكرة لا يمكن حصرها في الجسد- باعتبارها كائن عضوي- لأنها محصورة في الحيز النفساني" [3] ،وهذا ما يجعل من " ذاكرة الجسد" عنوانا مغريا يجذب القارئ إلى أغوار النص قصد الكشف عن دلالاته العميقة، فالعنوان عموما " يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة" [4] .

إن الخرق الدلالي الذي تحدثه كلمتي عنوان " ذاكرة الجسد" يخرج هاتين الكلمتين من دلالتهما الحرفية، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة كما يوضح الجدول الآتي :

العنوان	الدلالة الحرفية	الخرق الدلالي	النتيجة
ذاكرة الجسد	الذاكرة قوة نفسية موجودة على مستوى الذهن، تقوم بوظيفة التذكر	إسناد وظيفة التذكر للجسد	الربط بين دلالة الذاكرة ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة (دلالة استعارية)
	الجسد كائن عضوي، مادي ملموس، يرتبط بالحواس، لايقوم بوظيفة التذكر	قدرة الجسد على امتلاك ذاكرة خاصة به	

نستنتج من الجدول أن الربط الدلالي لكلمتي : الذاكرة والجسد يحقق دلالة استعارية تنبثق من إسناد وظيفة التذكر للجسد، مما يحقق الدلالة الاستعارية للعنوان، فالعنوان عبارة عن استعارة شبهت فيها الكاتبة الجسد بالذهن الذي يتذكر، فذكرت المشبه " الجسد " ، وحذفت المشبه به " الذهن" ، وأبقت لازمة من لوازمه " الذاكرة" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات " الذاكرة " للجسد وليس للذهن على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] – كواري مبروك ، المرجع نفسه، ص 73.

[2] – علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب ، ص 253.

[3] – سليم بركان، مقالة ضمن كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة) مديرية الثقافة لولاية بورج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص 238، (عنوان المقالة لم يرد في الكتاب) .

[4] – بسام موسى قطوس، المرجع نفسه، ص 39.

تصور هذه الاستعارة، الجسد على انه ذهن لديه ذاكرة ويملك القدرة على استحضار الماضي، وهذه الدلالة الاستعارية تنبثق من فقدان الجسد السمات اللازمة فيه من مثل :
[+ مادي]،[+ ملموس]، [+ حواس]، واكتسابه إحدى السمات اللازمة في الذهن وهي [+الذاكرة] التي تصبح سمة عرضية في الجسد على النحو الآتي :

السمات اللازمة في الجسد	السمات اللازمة في الذهن	السمة العرضية في الجسد
[+ إنسان]	[+ إنسان]	
[+ ملموس]	[+ مجرد]	
[+ مادي]	[+ معنوي]	[+ ذاكرة]
[+ ذاكرة]	[+ ذاكرة]	
[+ حواس]	[+ حواس]	
[+ كائن بيولوجي]	[+ قوة نفسية]	
⇩	⇩	⇩
دلالة حرفية	دلالة حرفية	دلالة استعارية

تعمل الدلالة الاستعارية لـــ " ذاكرة الجسد " على " جعل عنوان نص الرواية استفزازي بدرجة كبيرة، ومدعاة للفصول لمعرفة محتوى النص الروائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان" [1]، حيث يقوم المتلقي بإهمال الفكرة وإمعان النظر قصد معرفة علاقة الجسد بالذاكرة، إذ أن غموض العنوان لا يفهم إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، لان من واجبه " أن يخفي أكثر مما يظهر، وان يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحته "[2].

وقصد إيجاد العلاقة بين العنوان واستعارة النص نستند إلى سياق الرواية وننطلق من تأويل استعارة العنوان .

ترتبط كلمة " ذاكرة " بدلالة الماضي حتى تعرف " بأنها قوة نفسية تحفظ الأشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء " [3]، بصفة إرادية أو غير إرادية ومن هنا تكتسب وظيفتها

[1] – سليم بركان،المرجع نفسه، ص 238.

[2] – بسام موسى قطوس،المرجع نفسه، ص 50.

[3] – علي بن هادية وآخرون، المرجع نفسه، ص 354.

في استحضار الماضي، أي نقل أحداث وقعت في زمن مضى إلى زمن حاضر فتكون بذلك شاهدة على تلك الأحداث، ومن خلال قراءتنا لرواية ذاكرة الجسد تجلى لنا حضور الذاكرة منذ البداية إلى النهاية، نتيجة اعتماد الكاتبة تقنية الاسترجاع لتخرق عن طريقها التسلسل الزمني أو خطية الزمن الذي ميز الرواية التقليدية فالزمن في هذه الرواية انقسم إلى زمنين: زمن القصة وهو " زمن الأحداث الخارجية البعيدة عن شخصية الرواية، وهو زمن الماضي المطلق غير المحدود "[1]

وزمن الخطاب الذي يختلف عن الأول " زمن القصة" في كونه يرتبط بذاتية الراوي المرسل للخطاب " والذي يتولى تقديم القصة وفق تصور خاص يتماشى وتصور الكاتب للغاية المقصودة من القصة والتي يهدف من خلالها إلى التأثير في المتلقي "[2].

" فالاسترجاع يشكل بالقياس إلى المكانة التي يندرج فيها – التي ينضاف إليها–حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي "[3] .

وفي هذه الحكاية يقع زمن القصة بين 1945 و 1988، أما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988، ليعود بعد ذلك إلى بدايتها سنة 1945 ويستمر إلى غاية أحداث أكتوبر 1988

فالرواية تبدأ مع زمن 1988 أثناء وجود خالد في قسنطينة إثر وفاة أخيه حسان في أحداث أكتوبر التي عرفتها الجزائر، ويقرر خالد أن يبدأ كتابة مذكراته فيذهب في رحلة إلى الذاكرة يعود من خلالها إلى طفولته، وماصيه الثوري، إذ يعود إلى انضمامه لجبهة التحرير ومشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945، وإلى بتر ذراعه في إحدى معارك حرب التحرير، يعود إلى سي الطاهر وزياد وحسان ويعود إلى أحلام الحبيبة والوطن إلى أن يصل إلى زمن البداية وهو أحداث أكتوبر 1988.

يثبت هذا الاسترجاع أن الرواية بأكملها تعكس ذاكرة خالد، الذي يقوم من بداية الرواية بعملية استرجاع لماضيه فيسرد مسيرة حياته بكل تفاصيلها وما فيها من آمال وآلام، وبكل ما

---

[1] – عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (من نقد الواقع إلى البحث عن الذات) ضمن مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد 114، السنة الثانية والعشرون، الجزائر، 1997، ص 230.

[2] – المرجع نفسه ، ص ن .

[3] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الخليل الازدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط2، 1997، ص 60.

حملته من نكسات تسبب فيها الوطن أو تسببت فيها المحبوبة، ولعل أهم ما يؤكد أن الرواية عبارة عن ذاكرة هي الجملة الأولى في الرواية ، حيث يقول خالد :" مازلت اذكر قولك ذات يوم " [1]، وهي عبارة تدل على البطل بصدد استرجاع ذكرياته.

والذاكرة ترتبط في هذه الرواية بدلالات الألم والمعانات، فذاكرة خالد مرتبطة بماضيه الطفولي والثوري وحاضره المنفي " حياته في فرنسا" لذلك فهي نسيج متراكب بين الماضي والحاضر، الماضي الايجابي والحاضر السلبي، حيث يتحدث خالد عن الحاضر الذي آل إليه استنادا إلى ما كان عليه الماضي، ويمكن أن نوضح ذلك على النحو الآتي :

الثورة وينادي بالاستقلال والكرامة والحرية وإلى الهدف الموحد النبيل المعروف إلى زمن ثان وهو زمن الاستقلال أين أصبح الجسد ناقصا، يحاول التواصل بذراع واحدة لان الذراع الأخرى سقطت في الهاوية، فهذا البتر علامة على جزائر بترت فيها أحلام الشهداء والشرفاء ممن التزموا مبادئ ثورتهم وكل المواطنين البسطاء.

وقد تقصد الكاتبة بالجسد الجزائر لكن ليس جسد خالد بل جسد البطلة حياة / أحلام، فخالد أحب حياة كحبه للجزائر، وكثيرا ما وجدنا في الرواية حضور الحبيبة في قسنطينة وفي الجسور وفي الوطن بصفة عامة، واختيار الذراع اليسرى دلالة على هذا الحب، وذلك لأنها توجد جهة القلب، وبتر هذه الذراع هو قطع حب حياة وحب الجزائر، خاصة بعدما أصبح جسد حياة هو آخر صفقة مربحة في يد عمها سي شريف الذي زوجها من سي مصطفى – احد من كانوا يبتلعون الجزائر– مقابل امتيازات شخصية، وهذا يوحي إلى الجزائر التي أصبحت صفقة تقاسمها الانتهازيون، فضاعت الجزائر في نظر خالد مثلما ضاعت حياة التي لم يحافظ عليها كحبيبة ولم يحصل عليها كزوجة.

يعرف أبناء الثورة في فترة ما بعد الاستقلال بعاهاتهم وذلك هو شأن خالد فذراعه تثبت انه ينتمي إلى فئة معطوبي الحرب، ثم أن هذا العنوان كما سبق الذكر ورد على هيئة نكرة معرف بالإضافة " فالاسم الأول منه "ذاكرة" جاء نكرة مما استدعى تعريفه باسم ثان معرف " الجسد" يضمن انسجامه اللغوي والدلالي "[2]وهذا ما يعني أن الذاكرة لولا ارتباطها بالجسد لبقيت مجهولة، كما يعني أن الذاكرة هي المركز والجسد جاء ليعرف بها.

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 07.

[2] – سليم بركان، المرجع نفسه، ص 232.

يعني ارتباط الذاكرة بالجسد أيضا ارتباط المعنوي بالمادي، فالعنوان ذو بعدين بعد معنوي، وآخر مادي، وأسندت وظيفة المعنوي الغائب " ذاكرة" إلى المادي الحاضر والمتجسد " الجسد" حيث يقوم الجسد بوظيفة الذاكرة ألا وهي :

ذاكرة الطفولة	ماضي ⟵	لابن الأكبر لعائلة جزائرية بسيطة تتكون من الأب، الأم، خالد، حسان
	حاضر ⟵	شخص يتيم فقد أمه وعمره لم يتجاوز 16 سنة
ذاكرة الوطن	ماضي ⟵	ماضي شريف صنعه الشهداء، الحلم بالاستقلال ومستقبل زاهر للجزائر
	حاضر ⟵	التخلي عن مبادئ الثورة، فساد سياسي اقتصادي ثقافي .....
ذاكرة الجسد	ماضي ⟵	جسد كامل، شجاع، محارب
	حاضر ⟵	جسد ناقص، بتر الذراع في إحدى معارك التحرير
ذاكرة الذراع	ماضي ⟵	وسام شرف عن المشاركة في الثورة
	حاضر ⟵	علامة نقص وصعوبة في التعامل مع الغير
ذاكرة الثوري	ماضي ⟵	احترام الوطن والتضحية في سبيله
	حاضر ⟵	التمسك بمبادئ الثورة ورفض المساومة عليه
ذاكرة الحب	ماضي ⟵	حب حياة فهي ذاكرة سي الطاهر والوطن
	حاضر ⟵	ضياع الحب بزواجها في صفقة بين عمها سي شريف وصديقه سي مصطفى

هذا الصراع بين الحاضر والذاكرة المريرة انفجر ليدفن على ورق مذكرات خالد عله يشفى جزء من ذاكرته ويفرغ من ماضيه.

إن الجسد الذي تتمركز حوله أحداث رواية " ذاكرة الجسد" هو جسد البطل خالد بن طوبال، ويمكننا وضعه في إطار تعريفي كالآتي :

الأصل	جسد جزائري قسنطيني
النسب	جسد عائلة بن طوبال
الحاضر	جسد ذكر مبتور الذراع أرهقته الذاكرة
الماضي	جسد مجاهد شارك في الثورة
الوظيفة	جسد فنان يمارس الرسم
الوضعية	جسد أعزب اشتهر بفنه
الإقامة	جسد اختار المنفى على المشاركة في استنزاف الوطن
الحب	جسد عاشق

يعكس هذا الجدول دلالات ايجابية عن هذا الجسد فهو شجاع، متحد، وفي، رافض للظلم وتكمن شجاعته في تحدي الواقع بذراعه المبتورة، التي أصبحت عنوانا له، فصاحب الذراع الناقص رسام مشهور " ليأخذ بذلك مكانه الحقيقي في الفن وعبره يسترد علاماته المسلوبة"[1]، وحين يساوم هذا الجسد على مبادئه الثورية في فترة ما بعد الاستقلال، يقرر أن يهاجر، ورغم التهميش الذي أصبح يعيشه بعد ما كان محط تقدير عن مشاركته في الثورة إلا انه صمد أمام تجاهل الوطن له.أما الكاتبة فعن أي جسد تتحدث ؟ الإجابة تطرح عدة تأويلات منها :

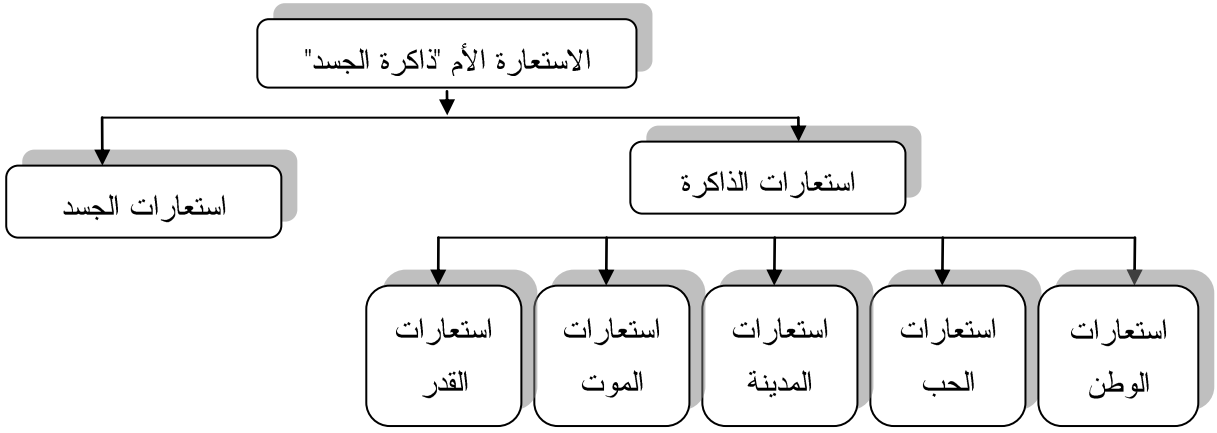
جسد كل من ناضل في سبيل الاستقلال ، كخالد، سي الطاهر، شهداء مظاهرات 8 ماي 1945، وكل شهداء الثورة، أو أجساد العرب كزياد، والأجساد التي سقطت في لبنان اثر الاجتياح الإسرائيلي، وكلها أجساد ترمز للجسد العربي المستعد للتضحية بدمه مقابل شرف الوطن، وهذا الطرح يكسب الجسد قدسية في هذه الرواية.

ومن منظور آخر قد يرمز هذا الجسد إلى الجزائر، وتحولها من الكمال إلى النقصان دلالة على التحول السلبي الذي حدث في الجزائر من صوت واحد يدعو إلى استحضار الماضي،

وتتحقق الدلالة الاستعارية لعنوان " ذاكرة الجسد" كالآتي :

الذاكرة	بعد معنوي	دلالة حرفية	الربط	دلالة استعارية
الجسد	بعد مادي	دلالة حرفية		

فمن خلال استعارة العنوان يظهر تشاكل دلالي لنص الرواية ، فالرواية بأكملها عبارة عن ذاكرة يحملها خالد على جسده، لذلك يرى أن استعارة العنوان هي الاستعارة الأم " الاستعارة النصية" وتفرعت عنها استعارات ثانوية داخل نص الرواية ويمكن تمثيله كالآتي :



[1] – سليم بركان ،المرجع نفسه، ص 239.

2-2- فوضى الحواس :

قبل أن يلج القارئ في قراءة هذه الرواية يستوقفه هذا العنوان – فوضى الحواس– وتطرح أمامه جملة من التساؤلات عن معنى الفوضى المقصود هنا، وعن أي الحواس التي لم تؤد دورها على أكمل وجه، وهو بذلك يحقق الوظيفة التشويشية التي تحدث لديه صدمة تجعله في حيرة وارتباك.

إن التركيب اللغوي القصير الذي وسم هذا العنوان هو خاصية أسلوبية أيضا، تضيف غموضا وإبهاما سرعان ما يزولان بعد القراءة.

فعنوان رواية " فوضى الحواس " تركيب مسبوك من كلمتين، هما كالشيء الواحد، مضاف ومضاف إليه، أصبحت به كلمة فوضى معرفة بالإضافة، وهي خبر لمبتدأ محذوف في أولى أبجديات النحو العربي، كأي عنوان يتصدر أي شيء ومن هذا المعنى النحوي الذي يفضي إلى تركيب إسنادي مجازي بالمعنى البلاغي، ثم يتم من خلاله تسريب حالة الفوضى التي تحاول مبدعة النص تشخيصها وبهذا نلج النص، بحث عن معناه وحالته، طالما أننا نرقب من أعلى مناص فيه، ومن أوسع أبوابه وأرحبها، يتعامل معه بكل ما أوتينا من قدرة على عقل المعاني، وعندما نستدعي المبتدأ الغائب الحاضر تتحول العتبة الأولى (المناص) إلى خلق جديد (المناصة) .

وعندما يلتقطه القارئ للمرة الأولى ينزاح وهمه إلى انه أمام كتاب علمي " يتناول الحواس البشرية ويبين ما يعتريها من اضطرابات في وظائفها البيولوجية أثناء تعاملها مع الواقع والواقع، بين الإدراك وردود الفعل الداخلية والخارجية " [1] لكن سرعان ما يزول هذا الوهم بعد أن يتجه بصره إلى ملفوظ " رواية " المكتوب مباشرة تحت العنوان الذي يحصر دلالته ويوجهه وجهة أدبية، فيدرك القارئ انه أمام عمل أدبي وهذه أول مناوشة بين القارئ والرواية حيث تنقله من مجال معرفي إلى آخر يخالفه في جميع المعايير العلمية والفنية وأول صدمة يتلقاها.

فملفوظ رواية ضيق مجال هذا الملفوظ وحصره في جنس أدبي هو" الرواية "هذا الحصر يفتح باب التأويل على مصرعيه، وتبدأ عملية طرح السؤال: فما المقصود بهذا الملفوظ ؟ وما هي مقصدية صاحبة النص ؟ وهل للحواس مقاييس تقاس بها درجة تفاعلها وتعاملها مع

[1] – كواري مبروك ، المرجع نفسه، ص 74.

الواقع والوقائع حتى يحكم عليها ؟ وهل هذا الحكم خاص بردود الأفعال ؟ من هذه الزاوية ينتقل هذا الدال من كونه دال تعيين إلى دال تضمين، فتنزاح دلالته وتتداخل وتشابك التأويلات لدى المتلقي لتحليل شفرات هذا الملفوظ ، وهذا نتاج التشويش في الفهم، لان العنوان كما يقال امبرتو إيكو وكما اشرنا سابقا له (أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها)

وهذا العنوان جملة اسمية وكما هو معلوم فان الاسم يدل على الثبات، ولكن هذا ما لا نلاحظه، فهو يوحي بالحركة اللامنتظمة التي شملت كل مشكلات النص الروائي من البداية إلى النهاية، حركة واضطرابات عنيف مدمر، فالفوضى التي وسمت بها هذا النص الروائي طغت على مفاصل الرواية، وغطت الديناميكية الروائية في كل تضاريسها التي عرضتها الرواية في جميع المجالات السياسية والإعلامية والاجتماعية والثقافية، فهي شهادة على فترة عاشتها البلاد فترة الفوضى والدمار الذي طال كل مقومات هذا الوطن ....و من هذا العنوان اللافت نجد الكاتبة تضع القارئ في مواجهة مع النص وأحداثه " فالحواس هي وسيلة الإنسان الأساسية للتعرف على العالم الخارجي وهي بوابة المعرفة التي تمكنه من إدراك الواقع في استعماله للعلامة وتأويلها" [1].

إذن فهناك خرق دلالي يحدث من خلال كلمتي العنوان " فوضى الحواس " يخرج هاتين الكلمتين من دلالاتها الحرفية، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة يوضح ذلك الجدول الآتي:

العنوان	الدلالة الحرفية	الخرق الدلالي	النتيجة
فوضى الحواس	– الفوضى هي اختلاط واختلال في النظام [2]	– إسناد الفوضى إلى أعضاء بيولوجية تعمل وفق نظام محدد خاصة به	– الربط بين دلالة الفوضى ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة (دلالة استعارية)
قوة في النفس " تدرك المحسوسات [3]	– الحواس الخمس تعود إلى الحس وهي تؤدي وظائف بيولوجية تحدث إدراك وردود أفعال داخلية وخارجية	– حدوث حالة من الفوضى في الإدراك تنتج عنها فوضى في الأفعال والنتائج	

[1] –المرجع السابق ، ص ن .

[2] – جبران مسعود، رائد الطلاب، معجم لغوي عصري للطلاب، دار العلم للملايين، بيروت، ط19، 2001، ص 619

[3] – المرجع نفسه، ص 326.

نستنتج من الجدول أن الربط الدلالي لكلمتين : الفوضى والحواس يحقق دلالة استعارية تنبثق من إسناد وظيفة الفوضى للحواس، مما يحقق دلالة استعارية للعنوان، فالعنوان عبارة عن استعارة شبهت فيها الكاتبة الحواس بشيء مادي يخضع لنظام محدد أو يسير وفقه، تماما أو القسم المنظم، الذي يمكن أن تحدث فيه فوضى لسبب ما، فذكرت المشبه الحواس وحذفت المشبه به " القسم" وأبقت لازمة من لوازمه " الفوضى" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الفوضى للحواس وليس للقسم على سبيل الاستعارة المكنية .

تصور هذه الاستعارة، الحواس على أنها شيء مادي قد يتعرض لفوضى ويخرج عن إطاره المنظم وقانونه المحدد، وهذه الدلالة الاستعارية تنبثق من فقدان الحواس للسمات اللازمة فيها من مثل : [+ بصر]، [+ سمع]، [+ شم]، [+ لمس]، [+ الذوق]، واكتساب إحدى السمات اللازمة في القسم [+ الفوضى] التي تصبح سمة عرضية في الحواس على النحو الآتي :

السمات اللازمة في الحواس	السمات اللازمة في القسم	السمة العرضية في الحواس
[+ بصر]	[+ مادي]	[+ فوضى]
[+ ذوق]	[+ طاولات]	
[+ لمس]	[+ كراسي]	
[+ شم]	[+ تلاميذ]	
[+ سمع]	[+ فوضى]	
⇩	⇩	
دلالة حرفية	دلالة حرفية	دلالة استعارية

تعمل هذه الدلالة الاستعارية لـــ " فوضى الحواس" على جعل عنوان نص الرواية استفزازي شأنه شأن رواية ذاكرة الجسد، يثير الفضول لمعرفة محتوى النص واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية.

وتعلن الكاتبة من البداية أن أساس الفعل الروائي الفوضى والاضطراب الناتج عن إدراك الحواس المضطربة المشوشة، فكل أحداث النص المجسدة للواقع الذي يعيد صياغته هي وليدة هذا الوضع، فالخطأ في الإدراك يستلزم الخطأ في تقدير الفعل والنتيجة التي تتبعه، وهذا ما جسدته أحداث الرواية عبر شخوصها : البطلة أخطأت في تقدير شريك الحياة بالاعتماد على حاسة البصر فاختارت اللون الأسود بدل الأبيض إذ تقول ،(الآن أعي أنني يومها أخلفت ،

بفرق كلمة ولون ، فطار الحب الذي كنت سآخذه فلحقت في لحظة من فوضى الحواس بذلك اللون الأسود، وأخطأت وجهتي [1].

" هذه المعرفة الأولية التي يفرزها العنوان في ذهن القارئ من خلال التأويل السيميائي تؤكد سيادة اللامنطق و اللانسجام والفوضى والاضطراب المهيمن على أحداث الرواية والموجهة لشخوصها " [2] وهذا ما تجسده استعارة العنوان " فوضى الحواس ".

فالمواطن يعيش في بلد المتناقضات يحب إلى درجة الكره، كما أنه يكره إلى درجة الحب، لا يميز بين الصديق و العدو، والصالح والطالح، فهو في فوضى وسر هذه الفوضى الحواس .

نجد لهذا النص طبيعتان :

1 متعلقة بالحب .

2 متعلقة بجوانب سياسية وطنية اجتماعية تعكس التناقضات والصراعات.

وتعرض الرواية تلك الأحداث معتمدة نفس التقنية –تقنية الاسترجاع– أين تتلاعب الكاتبة بالزمن فهي إجمالا تختصر الزمن في بيت واحد حين عادت الكاتبة فجأة بعد انقطاع سنتين :"كل ما كان يعنيني ، أن أكتب شيئا أي شيء أكسر به سنتين من الصمت" [3]

"منذ يومين،فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة، هكذا ... دون قرار مسبق، حدث ذلك عندما ذهبت كي أشتري من القرطاسية، ظروفا وطوابع بريدية، ورأيت ذلك الدفتر مع حزمة من الدفاتر، كان البائع يفردها أمامي وهو يقوم بترتيبها استعدادا لاقتراب الموسم الدراسي" [4] وهذا يمثل زمن الخطاب المرتبط بالراوي .

وتسترجع الزمن معنا أو تعيدنا إلي زمن مضى حين تختم رواياتها بـــ " كنا في بداية الموسم الدراسي أذكر....."

"بدءا" كانت السماء تجدد هيأتها بين فصلين، وكاتبة تجدد حبرها بين كتابين.

وكما اليوم البائع نفسه كان منهمكا في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسية، فاردا دفاتره وأقلامه أمامي .

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ،ص 1.

[2] – كواري مبروك،المرجع نفسه، ص 75.

[3] – أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص 23.

[4] – المصدرنفسه، ص 24.

كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلا يتجه نحوي ... يضع حمولته من الدفاتر الجديدة على تلك الطاولة التي تفصلنا.... ويسألني مستعجلا ماذا أريد
كنت سأطلب منه ظروفا وطوابع بريدية عندما ....." [1]

وفي هذه الحكاية يقع زمن القصة الذي يروي لنا زمن الأحداث الخارجية البعيدة عن شخصية الراوي، وهو زمن الماضي المطلق غير المحدد بين 1945 و 1997، أما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة- منذ عام- أي 1996 إلى 1997 فالرواية تبدأ مع زمن 1996.

ويثبت الاسترجاع أن الرواية بأكملها تدور حول مزيج من فوضى الحواس حيث تتضح الإجابة عن حقيقة تلك الفوضى في الصفحات الأخيرة من الرواية وهي في المقهى تنتظر عبد الحق عندما قرأت خبر موته في الجريدة، فأخذت تتذكر لقاءها الأول في نفس المقهى أين دخل صديقه الذي تقرب منها، فوقعت في فوضى من الحواس وبما أن الحواس تخدع أحيانا أعجبت بصديقه الذي تقرب منها بعد أن خدعتها حاسة البصر " انه عبد الحق إذن الرجل الذي كان يجلس بقميص وبنطلون أبيض على هذه الطاولة .....ثم جاء صديقه في زي أسود....ثم فجأة نهض اللون الأسود، ناولني صحنا من السكر "
لتخدعها أيضا حاسة الشم " أذكر فاجأني عطره أعادني إلى ذلك العطر الذي ....."
فأعزتها تلك الكلمات وكان خداع حاسة السمع لها تقول " فرحت أختبره بكلمات اعتذار، وإذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي ....." ولحظتها أفلتت حواسي مني ....
الآن أعي أنني يومها أخلفت بفرق كلمة ولون قطار الحب الذي كنت سآخذه.
فلحقت في لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللون الأسود وأخطأت وجهتي .
....لقد أصابني الحب يومها بعمى الألوان، وأربك في أيضا حاسة النظر [2] .

فالرواية تعكس هذا الصراع الذي كانت تعيشه البطلة حياة في خضم الصراع الذي كانت تتخبط فيه الجزائر، وكلها فوضى تحكم عناصر الرواية فالنسيج المتراكب بين الماضي والحاضر، بين الواقع والحلم، بين الحب والحرمان، والأوضاع السياسية للبلاد كل تلك

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص 375.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص ص 246-247

الفوضى في حواسها وفي واقعها يعيد لنا التساؤل عن معنى الفوضى المقصود هنا، وعن أي الحواس التي لم تؤد دورها على أكمل وجه.

والإجابة تطرح عدة تأويلات منها :

فوضى حواسها البيولوجية .

فحاسة السمع تخونها حين ينطق البطل بتلك الكلمات القاطعة الصغيرة التي استعملتها بدورها على لسان بطل قصتها التي استهلت بها الرواية.

وحاسة الشم تخونها حين يأسرها عطره وتبقى معلقة به ليعيد خداعها في المقهى مرة ثانية .

وحاسة البصر تخونها حين تعتقد أن صاحب اللون الأسود حبيبها، في حين كان الأجدر أن تتريث فصاحب اللون الأبيض كان هو المعني، وتأخر اكتشافها لذلك طويلا إلى أن فات الأوان.

فتعيش فوضى المشاعر بين من اهتمت له ومن انجرفت له، لأن فوضى الإدراك تؤدي إلى فوضى الأفعال والنتائج.

وفي كل ذلك في ظل أوضاع البلاد المتردية حيث هناك

-فوضى السياسة فالبلاد تدعي الديمقراطية وتخرص أفواه المعارضة وتعيش صراعا على المناصب والسلطة.

-فوضى الدين فالإسلام هنا غدا متطرفا والإسلاميون متعصبون وكل رجال الدولة أعداء وخونة، وكل مثقف مستهدف.... وحتى كل غير مثقف، الكل مستهدف طالما ليس إرهابيا.

-فوضى الأحكام فالنزهاء وأصحاب الضمير ممن ينتقد الدولة يعتبر أصوليا ويغدو ملاحقا من الطرفين فلا ينجوا إلا بالاختفاء أو الهروب إلى المهجر.

-فوضى الانتماء فالوطن يتمتع يقتل من يأوي إليه والمهجر لا يشفي جراح الماضي الثوري والحاضر الخائن .

-فوضى الحواس فحاجة البطلة الماسة إلى الحب وشعورها الكبير بالوحدة جعلها تتمسك بأول من تظن أنه شفيعها ؟إلى الحب، لكن الحب أصابها بعمى الألوان وأربك فيها حاسة النظر.

" ويقول عنها نزار القباني – فالرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور: بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجيات، بحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها بأبطالها وقاتليها، بملائكتها وشياطينها، بأنبيائها وسارقيها [1].

إن الفوضى تطال أكثر من جانب فرواية فوضى الحواس تخلق إرباك إذ أنها تعزز الروابط بين المحكي والواقع يرى ج جنيت بهذا الصدد " العرضية غير المقبولة التي مفادها أن خارج القصة ربما هو قصصي دائما وسلفا، وأن السارد والمسرود لهم– أي أنا وأنت– ربما ينتمون إلى حكاية ما" وهو ما يجعلنا نتساءل هل يحدث هنا فوضى الحواس أم فوضى حكايات" [2] ذلك أمر يتعلق التماهي الحكائي ليس مقام بسطه هاهنا، وإنما أردنا الإشارة إلى الفوضى العارمة التي تكسو الرواية، والتي نجحت الكاتبة في تصويرها فالفوضى تضرب عمق الإنسان في ذاته ووجدانه لتجعله إزدواجيا يعاني من الفوضى حتى في المشاعر والأخلاق والضمير أمر بهذا المقهى نفسه،متنكرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء –هذه المرة أيضا– أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة، تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة[3] .

فقد كنت على مسافة وسطية من العفة والخطيئة [4].بإمكان أية امرأة أن تغدو قديسة أو عاهرة في أية لحظة، لقد خلقت بالنصفين معا [5].

وذلك خلق كائنا تائها عن كل ما هو حقيقي لتتحول حواسه إلى بوصلة معطوبة لا تدله إلا على الخراب الذي يمكنه من بناء الجسور مع الشيطان، فهي قصة رائعة تنقل الكاتبة بين ثناياها النضال الجزائري والمرأة الجزائرية بالإضافة إلى التراث القسنطيني ومنه يتراءى جليا أن مركز أحداث الرواية يدور حول الفوضى وتتحقق الدلالة الاستعارية لعنوان فوضى الحواس كالآتي :

---

[1] – نزار القباني، مقالة حول رواية ذاكرة الجسد، لندن، 1995/08/20 ، موقع ملتقى حضر موت www.hdrmut.net/vb/1053 508 768-post 7.html

[2] – شكيب أريح، خصوصية السرد في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس لأحلام مستغانمي، منتدى فرانيس في الطريق، الاثنين 13–11–2006.
Matarmatar.blogspot.com/2006/11/blog-post-13.html

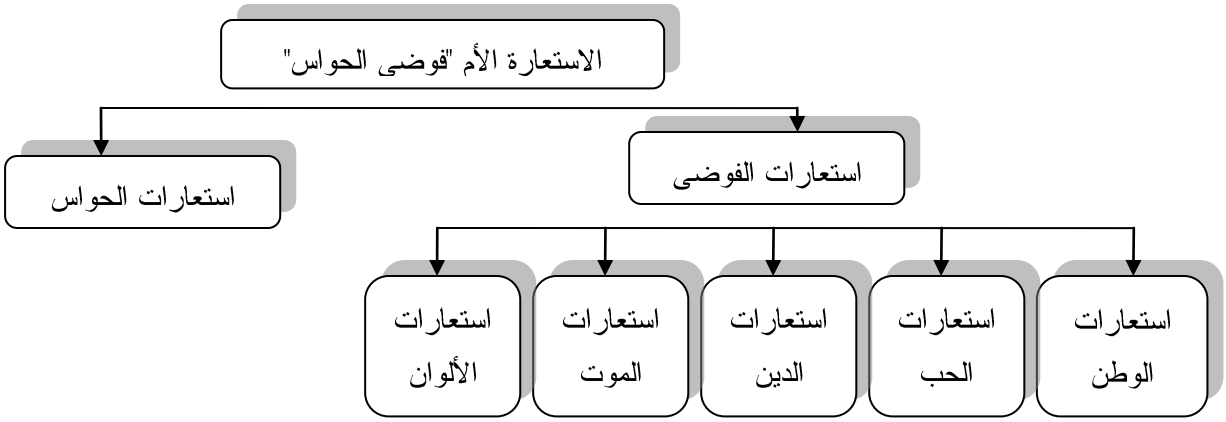
[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 171.

[4] – المصدر نفسه ، ص 234.

[5] – المصدر نفسه ، ص ن

الفوضى	بعد معنوي	دلالة حرفية	الربط ⇐	دلالة استعارية
الحواس	بعد مادي	دلالة حرفية		

ومن خلال هذه الدلالة الاستعارية يظهر تشاكل دلالي، لنص الرواية، فالرواية بأكملها مزيج من الفوضى، لذلك نعتبر استعارة العنوان هي الاستعارة الأم " الاستعارة النصية" وتفرعت عنها استعارات ثانوية داخل نص الرواية يمكن تمثيله كالآتي :



2-3- عابر سرير :

إن عنوان هذا الجزء الأخير من الثلاثية ولوحة غلافه يوحيان بأن الجنس هو موضوع الرواية فالعنوان هو عابر سرير، لا عابر سبيل– وكانت الروائية صدرت روايتها بقول لأميل رولا هو: "عابر سبيل هي الحقيقة...ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيله" –وهناك في العربية قصص وروايات كان عنوانها" عابر سبيل" و"عابروا سبيل" ، والانزياح هنا هو في كلمة سبيل الذي غدت عابر سرير، وقد تصدر صفحة الغلاف سرير لشخصين، وهذا قد يمنح الرواية دلالة ما، دلالة أن موضوعها الحب، ولطالما تكررت كلمة سرير في الجزء الثاني من الثلاثية ومن ذلك حديثها عن زوجها الضابط وعلاقتهما به وحياتهما في السرير وماذا يعني السرير لها وله" دوما كان ضابطا يحب الانتصارات السريعة حتى في سريره وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار...ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضا".[1]

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 97.

" في النهاية، الرجال الذين خلقوا لكرسي، لم يخلقوا بالضرورة لسرير، والذين يبهرونا ثيابهم ليسوا الذين يبهرونا بدونها" [1]

وتتكرر كلمة سرير وعابر سرير في الجزء الثالث تكرارا لافتا، تكرر في الصفحات ويكون تكرارها ذا دلالة، وهذه الصفحات هي 223-227/231/243/249/284.

والسرير هو سرير المشفى، والسرير هو السرير الذي ينام عليه المصور وحياة معا، ويكون لقاؤها عابرا، هي متزوجة من الضابط، وهو متزوج من امرأة أخرى، ولا ينظران إلى المؤسسة الزوجية نظرة تقدير، وهكذا لا يمانعان من اللقاء العابر.

يقول المصور في أثناء اللقاء" يوم ماكر يتربص بسعادة تتثاءب لم تغسل وجهها بعد، سرير غير مرتب لليلة حب لم تكن، عبور خاطف لرائحتها على مخدع امرأة أخرى " [2]، وحين يزور المصور خالد الرسام في المشفى ثانية يتذكر ما كان الرسام قاله له في أثناء الزيارة الأولى:" قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد انقل إلى جناح آخر" قبل أن يعلق مازحا" أنا هنا عابر سرير" [3].

" وربما لا يحضر الجنس في الرواية حضورا بارزا حتى نقول أنها –أي الرواية– فيلم جنسي، حقا انه حاضر ولكن ليس لدرجة تجعل الرواية جنسية رخيصة" [4] ومن يقرأ الثلاثية سيلحظ أنها تحفل بأبعاد معرفية تثري قارئها، ثمة أبعاد روائية، وأخرى تتعلق بفن الرسم، وثالثة بتاريخ الجزائر الحديث منذ خمسينات القرن العشرين، ورابعة بمعلومات عن الأدب الجزائري المعاصر من ملك حداد حتى كاتب ياسين، وخامسة عن تضافر البعد الوطني بالبعد القومي، وسادسة عن حياة المنفى بباريس.

إلا أن الكاتبة لا تضيع في المتاهات السياسية فتلبث سيطرتها مكينة على كتابها مستهدفة قبل كل شيء فن السرد في الرواية، ماضية إلى أبعد الممكن في مساءلة الذات حول الذات الكاتبة ومساءلة الكتابة حول مفهوم الكتابة [5].

---

[1] – المصدر السابق، ص ن .

[2] – المصدر نفسه ،ص 226.

[3] – المصدر نفسه ، ص 231.

[4] – صباح زوين، جريدة النهار، ويكيبيديا الموسوعة الحرة
http://ar.wikipedia.org/wiki/

[5] – عادل الاسطة، عابر سرير للجزائرية أحلام مستغانمي 2008/05/02
http://www.rajah.edu/arabic/articles/adel/104.htm

والتسمية " عابر سرير" تشي للوهلة الأولى بدلالة جسدية شهوانية سرعان ما تنفتح على دلالات وجودية متصلة بسرير الولادة كما بسريري الحب والموت حيث الناس جميعا عابرون في أسرة عابرة.

إن عنوان " عابر سرير" تركيب مماثل تماما لسابقيه مضاف ومضاف إليه وهو تركيب نحوي يؤدي إلى تركيب إسنادي مجازي يتم من خلاله تسريب دلالة تجعله مرجة للعشق ومراحا للرغبة، في فضائه يستسقي الجسد ظمأه، يستجير بحواسه تشحنها ذاكرته بما يلذها ويمتعه ليذرف شهوته شغفا سيان كان عابرا أو مقيما، وعابر سرير زائر جوال غير مقيم، انه ولابد عنوان مضلل موارب تتواطأ فيه دلالتين، انطلاقا من الدلالة الحرفية لهاتين الكلمتين المكونتان للعنوان " عابر" " سرير" واللتان تربطهما علاقة غير مألوفة يمكن توضيحها بالجدول الآتي :

العنوان	الدلالة الحرفية	الخرق الدلالي	النتيجة
عابر سرير	– عابر: ماضي في طريق (عابر سبيل) المسافر [1]	– إسناد العبور إلى ما ينام عليه	– الربط بين دلالة العبور ودلالة السرير على سبيل الاستعارة (دلالة استعارية)
	– سرير: ما ينام عليه [2]	– زائر جوال غير مقيم يعبر السرير ليقضي هنيهات عشق ثم يرتحل	

يوضح الجدول أن الربط الدلالي بين كلمتي" عابر" و" سرير" يحقق دلالة استعارية تنبثق من إسناد وظيفة العبور للسرير، مما يحقق دلالة استعارية للعنوان فالعنوان عبارة عن استعارة شبهت فيها الكاتبة السرير بالطريق الذي يقوم بعبوره، فذكرت المشبه " السرير" وحذفت المشبه به " الطريق" مع إبقاء إحدى لوازمه وهي " العبور" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات العبور للسرير وليس للطريق على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] – جيران مسعود، المرجع نفسه، ص 540.

[2] – المرجع نفسه ، ص 448.

تصور هذه الاستعارة، السرير على انه طريق قد يتم عبوره وهذه الدلالة الاستعارية تنبثق من فقدان السرير للسمات اللازمة فيه من مثل: [+ فراش]، [+ استلقى]، [+ نوم]، [+ متعة]، واكتسابه إحدى سمات اللازمة في الطريق [+ فراش] التي تصبح سمة عرضية في السرير على النحو الآتي :

السمات اللازمة في السرير	السمات اللازمة في الطريق	السمة العرضية في السرير
[+ فراش]	[+ سبيل]	[+ العبور]
[+ استلقاء]	[+ معبد]	
[+ نوم]	[+ إشارات مرور]	
[+ متعة]	[+ مارة]	
⇩	⇩	⇩
دلالة حرفية	دلالة حرفية	دلالة استعارية

تعمل هذه الدلالة الاستعارية لـــ " عابر سرير" على جعل العنوان نص الرواية مضلل مشوق ومشوش يبعث الفضول حول فحوى الرواية، فعنوان الرواية يتستر بالعشق لكنه يبطن إشكالية أكثر تعقيدا تتصل بالكتابة، لذلك نتساءل حين نطالع عنوان الجزء الأخير من ثلاثية أحلام مستغانمي عن سر أنثى الرواية، عن عزوات عشقية نزوية ترتجلها وبها تؤثث ذاكرة تكتبها كيلا تتبدر، " فالارتجال فعل شفوي بامتياز، كتابة ممحوة مثل : حما كاذب، او جسد عاقر وليس لكتابة عاقر عقيم أن تبدع موضوع الرواية في هذا المعنى يسقط تأويلنا الأول، أو يتجاوزه في معنى آخر إلى ما لا يتصل بالمتعة وفراشها، فمطارحة اللغة كتابة وانكتابا هو ما تدعيه وما تسعى الرواية لاستدراج القارئ إليه، استتباعا لما طرحته مستغانمي في " ذاكرة الجسد" و " فوضى الحواس" [1]

عابر سرير عنوان لرواية يتواطأ فيها موتان يحتم احدهما الأخر في " قدرية جبرية يجزي القاتل بالقتل، فالكتابة قتل متعمد للمنكتب" ثمة أبطال يكبرون داخلك إلى حد لا يتركون لك حيزا للحياة، لابد أن تقتلهم لتحيا" [2] هكذا تحتضن الكتابة ثنائية الموت والحياة.

[1] – يسرى مقدم، جريدة النهار، مقالة بعنوان "العنوان المراوغ "حول عابر سبيل،ملتقى حضر موت للحوار العربي،2003

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 188.

تسترد الذاكرة الأنثى في الكتابة " ما سرق منها خلسة" والكتابة أيضا تغرف نصيبها من اللغة" تطارحها عشقا" بحسب باطن القصد من العنوان ، تحبل منها وبها لتنجب نصوصها– هاجس الكتابة قد يعرض عليه وجدان موجود يتذرع بالعشق ليرثي وطنا قتيلا قاتلا :" ماذا يستطيع الشجر أن يفعل لوطن يضمر حريقا لكل من ينتسب إليه " [1] وتظهر الكاتبة جليا أنها هي والراوي قد وقعا في خدعة الكتابة وفي الهذيان حيال مراياها الكاذبة والمذهلة :" في خلوتي الأولى بالأشياء فقدت القدرة على رؤيتها، فقدت حتى تلقائية فهم أنني أثناء استنطاقها أصبحت بعض ذاكرتها، لقد شيأتني، وإذ بي الشيء العابر بها كغيري، هي الشيء المقيم الثابت الشاهد علي " [2].

في هذه الرواية تخوض الأنثى صراعها في الكتابة لنصرة ذاتها وإخصاب ذاكرتها وتستعمل لذلك مفردات تكتنز بدلالات ملغومة بالعنف لا تؤول بغير الحرب، لكأنها أسلحة مجازية تخاض بها معارك الكتابة، أقحمت النص في فضاء مشبوه مشوب بالصراع، نشتم فيه رائحة قتال وموت (كالخوف والحذر والحراسة والقتلة، و المتراس والمقاومة واللغم والفتيل الموقوت، والمنتصرين، والتشظي والكبريت والتربص والموت والدم والمؤامرة وغيرها مما لا سبيل لحصر هنا)، فما مآل صراع تحشد فيه كل هذه الذخائر، وترتب عليه أسباب الظفر، ثم يرتهن وعلى غير انتظار للهزيمة والخسارة حين تنكر حياة عشقها وتؤوب اختيارا إلى بيت الطاعة وهو صورة لضلوع الأنوثة في اضطهاد ذاتها وانقيادها إلى الرضوخ والتبعية وو الامحاء.

أما كلمة " سرير" وهي في عنوان الكتاب فوردت في تشابيه وفيرة وجميلة منها " عابر سرير" (ص47)، " في كل سرير كنت أعد حقائبي لأسفار كاذبة نحو صدرها .

(ص51)، " وحشه سرير، (ص65)، " في سرير التشرذم الأمني" ،(ص69)، " صمت الأسرة" (ص87)، " سرير السوء" ، (ص99)، "سرير المرض"، (ص104)، "راحة سريره الضيق الأخير"، (ص284) الخ

[1] – المصدر السابق ، ص 41.

[2] – المصدر نفسه ، ص 101.

السرير لدى مستغانمي صورة للحب وكذبته، للحياة العابرة، للكتابة ووهمها، فللكتابة حميمية كالسرير، لكنها أكذوبة كخداع العابر، ككذبة التاريخ والأيام العابرة.

تنبني هذه الرواية أيضا على الاسترجاع فمنذ البداية الراوي يتذكر لقاءهما منذ سنتين " منذ أكثر من سنتين لم أجد سوى ذريعة من الموسلين لمبادرتها سائلا إذ كانت هي التي رأيتها مرة في حفل زفاف.....

ارتبكت، أظنها كانت ستقول (لا) ولكنها قالت (ربما) أحرجها أن تقول (نعم) وهو يتذكر ذلك خلال تجواله مشيا في شارع "قوبورسانت او نوريه" حيث وقعت عيناه على ثوب سهرة اسود ذكره بها وكقوله " كتلك القطة التي كنت في طفولتي أطعمها...." [1]

و" كان هذا شعار مراد أيام " مازفران " [2]

" وجدتني استعيد ما عشته منذ سنتين بعد اغتيال عبد الحق " [3] ويسترجع حين جمعه لأشياء زيان من غرفته موقفا مشابها حين موت أبيه"في كل موت أنت أمام الموقف نفسه كما كنت أمام أشياء أبيك"

إذن العبارات الدالة على تأرجح الزمن بين ماضي وحاضر كثيرة يدور هذا الاسترجاع منذ وصوله إلى فرنسا لاستلام جائزة أفضل صورة إلى أن شاء القدر أن يعود إلى الوطن بعد أن صرف قيمتها بين هدية إلى حياة وثمنا لنقل رفاة زيان إلى أرض الوطن وهو في ذلك يعيش مفارقة أليمة يعكسها بصورة مؤثرة مسترجعا خلالها فجائع موتات ذريعة لأبيه وأخيه وصديقه وآخرين وتثبت تلك الصور التي نعيشها معه (الراوي) بلاغة نقل الواقع نقلا مجازيا ثريا فاللغة مكثفة ونابضة وغنية بالكنايات والاستعارات ووجوه المجاز، لغة تقطف زهرة الحياة وتحولها إلى حكم موجزة وغنية بالدلالات أين يتنازع الحب والموت وكل منهما يخرج من أحشاء الآخر أو يصب فيه، ثمة من جهة ضجيج للجسد وما ينضخ به من رغبات صارخة ونزوع شهواني وثمة من جهة أخرى إعلاء للألم الذي يتعقب الشهوة عند ذراها الأخير ويتصيدها لحظة انكشافها على الوحشة وخواء المصائر في خضم ذلك يبرز وجه الجزائر المضرج بوعوده الخاسرة، ناهيك عن مفارقة العلاقة بين الحياة والكتابة، حيث

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، ص 47.

[2] –المصدر نفسه ، ص 128.

[3] – المصدر نفسه، ص 239.

" تظن أن الحياة تلفقك كتابا فإذا بكتاب يلفق لك حياة" وحيث الروايات لا تخلق إلا " لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموءودة"، ومفارقة العلاقة بين الوفاء والخيانة حيث " أثناء هدر عمرك في الوفاء عليك أن تتوقع أن يغدر بك جسدك، وان تتنكر لك أعضاؤه، فوفاؤك لجسد آخر ما هو إلا خيانة فاضحة لجسدك"وتلك المفارقات لا تنطبق على متن الرواية فحسب بل هو امتداد لما يخلفه العنوان لدينا أول تلقينا له أين خلق دلالات مضللة تجعل للنص دلالة جسدية شهوانية سرعان ما يزيحها تعمقنا في المضمون.

فكلمة سرير هي سرير المتعة التي اجتمع عليه البطلان حياة وخالد وكان قد جمع حياة إلى زيان، وجمع إليه عشاق عدة.

فمن زيان وكاترين إلى خالد وفرنسواز فهو يجسد وجودا شهوانيا عابرا فعلا.والسرير هو سرير المشفى الذي يستلقي عليه المرضى عابرين غير مقيمين .والسرير هو التابوت الذي يحمل الميت إلى وطنه،والسرير هو القبر.

" أنا هنا عابر سرير" (ص231)، " ولو على سرير المرض" (ص104)

والسرير هو النعش الذي يحمل الميت إلى وطنه

والسرير هو قبره الذي سيأويه" قرر العبور إلى سريره الأخير بينما كنت أنا اشغل سريره الأول "(ص233).

" عابر سرير هو حيثما حل، فأهداه راحة سريره الضيق الأخير" (ص284)

فالسرير صورة للحب، للحياة العابرة، للكتابة فللكتابة حميمية كالسرير فمطارحة اللغة كتابة وانكتابا هو ما تسعى الرواية لاستدراج القارئ إليه يقول الراوي " أن كنت اجلس اليوم لأكتب فلأنها ماتت بعدما قتلتها عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب (ص21)– فالكتابة والانكتاب محكومان إلى مصير واحد تضيع معه الحدود الفاصلة بين الحياة والموت.

وبالكتابة تغرف الكاتبة نصيبها من اللغة " تطرحها عشقا بحسب باطن القصد من العنوان

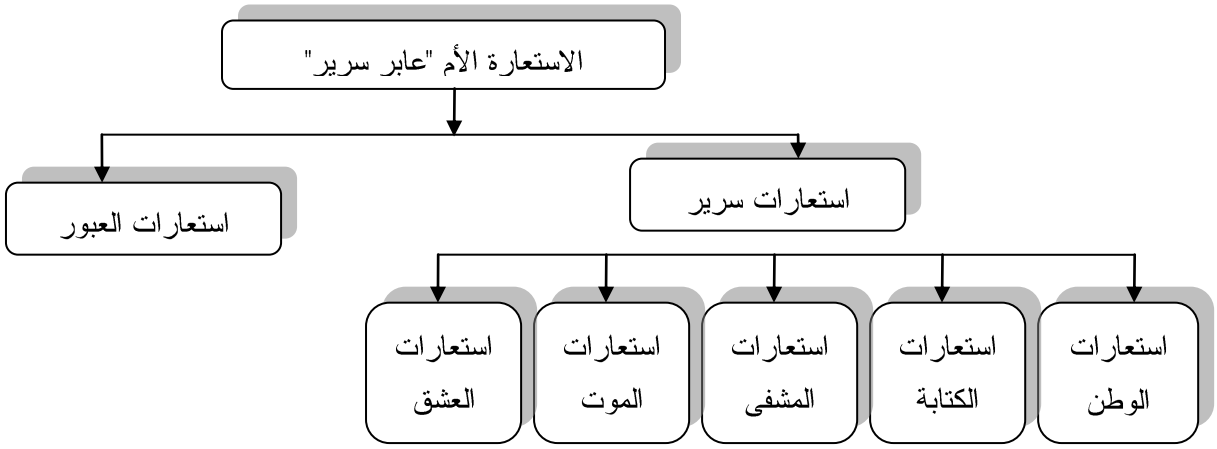
إن عبارات السرير المختلفة الدلالات جعلت منه البؤرة التي تؤثث النص وجعلت الإيحاءات التي يبثها في ثنايا السطور كثيرة تحقق له دلالة مجازية مكثفة، تتحقق لدلالة الاستعارية في عابر سرير كالآتي :

عابر ← بعد معنوي ← دلالة حرفية

سرير ← بعد مادي ← دلالة حرفية

الربط ⇐ دلالة استعارية

ومن خلال هذه الدلالة الاستعارية يظهر تشاكل دلالي، لنص الرواية، فالرواية بأكملها عبور لأسرة مختلفة لذلك نعتبر استعارة العنوان هي الاستعارة الأم " الاستعارة النصية" وتفرعت عنها استعارات ثانوية داخل نص الرواية يمكن تمثيله كالأتي :



المبحث الثاني : الاستعارة من الكلمة إلى النص

1-الاستعارة والكلمة :

يظهر استعمال مستغانمي لبعض الكلمات استعمالا استعاريا في ثلاثيتها على أغلبها، وهذا الاستعمال يخلق انزياحا في دلالة الألفاظ الحرفية إلى دلالات استعارية تختلف باختلاف السياق الواردة فيه، ومن بين تلك الكلمات الموظفة استعاريا نجد، ذاكرة ، جسد، سرير، وطن، حب، قدر، موت، حواس، كتابه، رسم، صورة ..... وغيرها

و نحن هاهنا نقوم بتحليل الكلمات بمنأى عن العنوان فتحليل كلمتي ذاكرة وجسد لا علاقة له بالعنوان ولكن لكون حضورهما يبرز بشكل أكبر مما هو عليه كلمات العنوانين الآخرين في سائر الثلاثية وليس في ذاكرة الجسد فحسب.

وفي ما يلي تحليل استعارة الكلمات :

1-1 استعارة الذاكرة :

يظهر وجود كلمة " الذاكرة" المستعملة استعاريا بشكل كبير في الجزء الأول "ذاكرة الجسد" ذلك لأنها تمثل الاستعارة الأم فيه وحولها تشتغل باقي الاستعارات، فالرواية توظف كلمة الذاكرة منذ العنوان إلى آخر مقطع في الرواية، إذا يقول خالد وهو في مطار قسنطينة عائد من باريس إثر وفاة أخيه حسان في إحداث أكتوبر 1988- في حوار داخلي أمام الجمركي الذي يفتش حقائبه: " وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق...فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها:

-أصرح بالذاكرة ....يا بني ...

-ولكنني أصمت ..... وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام.....ورؤوس أحلام " [1]

إلا أن كثافتها في الجزء الأول لا ينفي وجودها في غيره حيث نلحظ حضور استعارات كلمة ذاكرة بشكل اقل وأحصينا بعضا منها في الجدول الآتي وقمنا بتحليلها بغية توضيح كيفية تجلي الاستعارة على مستوى هذه الكلمة.

[1] – أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد ص 404

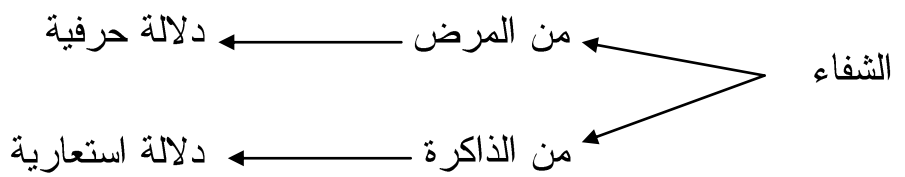
استعارات الذاكرة	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
نحن لا نشفى من ذاكرتنا	ذاكرة الجسد	ص 7	الذاكرة (مذكور)	مرض (محذوف)	الشفاء	مكنية
تمطر الذاكرة فجأة	ذاكرة الجسد	ص 11	الذاكرة (مذكور)	سماء (محذوف)	المطر	مكنية
لا يريد إذلال الذاكرة	فوضى الحواس	ص 14	الذاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	الإحسان	مكنية
ذاكرة العشق ترتبك	فوضى الحواس	ص 15	الذاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	الارتباك	مكنية
معابثة منك للذاكرة	عابر سرير	ص 13	الذاكرة (مذكور)	إنسان (محذوف)	المعابثة	مكنية
مشغولة بترتيب ذاكرتها	عابر سرير	ص 19	الذاكرة (مذكور)	الخزانة (محذوف)	الترتيب	مكنية

تمثل كلمة ذاكرة في كل الاستعارات الواردة في الجدول الطرف الأول في الاستعارة أي "المشبه" المذكور، بينما حذف الطرف الثاني "المشبه به" الذي يختلف من استعارة إلى أخرى مع حضور لازمة من لوازمه، وهو ما جعلها استعارات مكنية.

تم في الاستعارة : نحن لا نشفى من ذاكرتنا ذكر المشبه "ذاكرة" وحذف المشبه به "مرض" مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي الشفاء على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة "ذاكرة" في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل :

[+إنسان]، [+ معنوي]، [+ ماضي]، [+ غياب]،و تكتسب سمة عرضية [+ شفاء]، وهي سمة لازمة في المشبه به المحذوف "المرض" ، وبذلك تنزاح العبارة من الدلالة الحرفية " الشفاء من المرض" إلى الدلالة الاستعارية "الشفاء من الذاكرة" على هذا النحو :



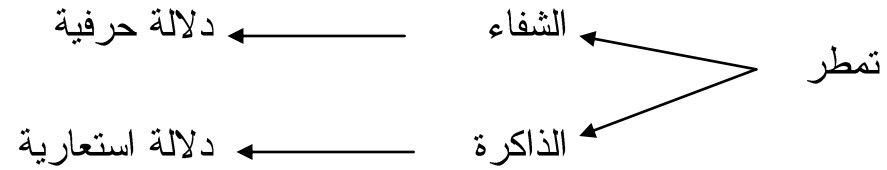
وهذه الدلالة يعكسها سياق الراوية حيث البطل "خالد بن طوبال" يعاني ذكريات ماضي بائس مؤلم جارح منذ طفولته المحرومة إلى بتر ذراعه اليسرى إلى خيانة الوطن والأصدقاء إلى فقدان الحبيبة.

وهو ما جعل مفهوم الذاكرة يتماهى مع مفهوم المرض ولعل سبل الشفاء من هذا المرض والتخلص من هذه الذاكرة المريضة هو الكتابة عنها، لكي يتجاوز جروح الذاكرة التي لا تندمل فالذاكرة أصبحت هنا حافزا لعبور الحاضر ونسيان الماضي كما جاء على لسانه" كلمات فقط، اجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان " [1].

أما الاستعارة :" تمطر الذاكرة فجأة" فتصف كيف بدأ خالد كتابة مذكراته، فنزول الكلمات والجمل على الورق مشابه حالة نزول المطر المفاجئ، وهي استعارة مكنية شبهت فيها الذاكرة بالسماء والكلمات بالمطر، حيث تم ذكر المشبه " الذاكرة"، وحذف المشبه به "السماء"، مع إبقاء لازمة من لوازمه "تمطر".

تفقد كلمة ذاكرة في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل :

[+ إنسان]، [+ معنوي]، [+ ماضي]، [+ غياب]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في السماء وهي [+ تمطر]، فتنزاح كلمة الذاكرة عن دلالتها الحرفية وتكتسب دلالة استعارية كالآتي :



وترد استعارة "لا يريد إذلال الذاكرة" [2] وفي سياق يصور لنا الذاكرة على أنها كيان له مشاعر بحيث قد يحس الإهانة والإذلال، فالبطل أراد أن يحافظ على مشاعرها وأحاسيسها ولم يرد لها ذلا أو هوانا وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبه "ذاكرة"، وحذف المشبه به "الإنسان" مع الإبقاء على أحد لوازمه وهي "الإحساس بالذل" وقد وردت هذه الاستعارة في وصف الكاتبة للموعد الذي جمع الحبيبين في مقهى حيث طلب البطل ومن رفيقته انتظاره

[1] – المصدر السابق، ص 08.

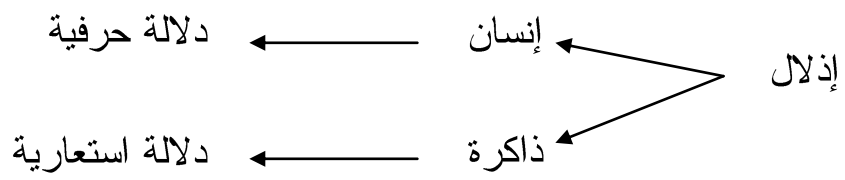
[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 14.

قال " انتظريني هناك" ثم أضاف مستدركا " احتازي لنا طاولة أخرى في غير الزاوية اليسرى" ....ما عدا اليسارمكانا لنا .

ألأن الحروب والخلافات السياسية طالت كل شيء، ووصلت حتى طاولات العشاق وأسرتهم؟ أم لأنه لا يريد إذلال الذاكرة، أراد لها طاولة لا يتعرف الحب فيها إليهما فهو إذن لا يريد أن يجلس في الطاولة ذاتها حتى لا يعيد إلى ذاكرته ما يذلها من ذكريات حب آلمها

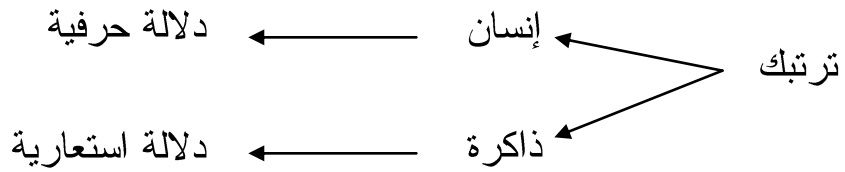
تتحقق الدلالة الاستعارية لكلمة "ذاكرة" حين تفقد سماتها اللازمة من مثل :

[+ إنسان]، [+ معنوي]، [+ ماضي]، [+ غياب]، وتكتسب سمة عرضية [+ الإذلال]، وهي إحدى سمات الشعور اللازمة الآتي :



وفي استعارة "ذاكرة العشق ترتبك" [1] تواصل الكاتبة وصف حالة الذاكرة التي جعلتها تشعر وتحس إذلالا كما سبق الذكر وهي هنا قد ترتبك فهذه الذاكرة تنفعل حسب المواقف التي تعيشها ومنه قد شبهت الذاكرة بالإنسان الذي يتفاعل مع مواقفه حيث تم ذكر المشبه " الذاكرة" وحذف المشبه به "الإنسان" مع الإبقاء على لازمة من لوازمه وهي " الارتباك".

تفقد "ذاكرة" هنا أيضا سماتها اللازمة المذكورة سابقا وتكتسب السمة اللازمة في الإنسان وهي [+ الارتباك]، فتنزاح كلمة الذاكرة عن دلالتها الحرفية وتكتسب دلالة استعارية كالآتي:



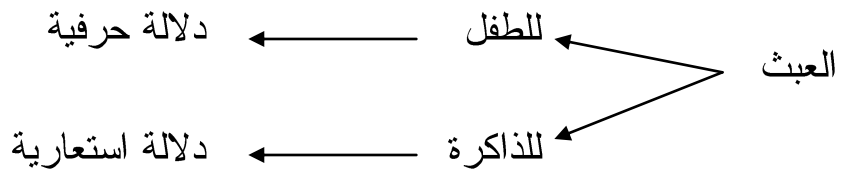
وتطهر استعارة كلمة الذاكرة في الجزء الثالث من ثلاثية أحلام مستغانمي حيث نجد كثير من الجمل الاستعارية حول الذاكرة غير أن كثافتها اقل مما هو عليه في الجزء الأول ومن بين ذلك قولها : " معابثة منك للذاكرة". [2]

[1] –المصدر السابق، ص ن.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 13.

تم في هذه الاستعارة ذكر المشبه "ذاكرة" وحذف المشبه به "الطفل" مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي "العبث" على سبيل الاستعارة المكنية .

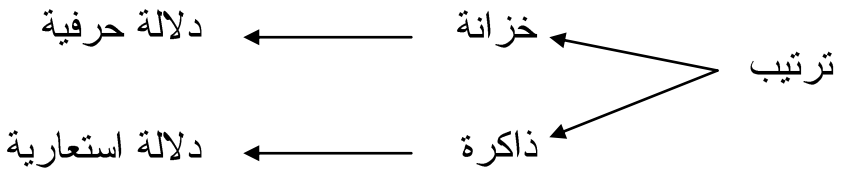
وتفقد هناك كلمة ذاكرة سماتها اللازمة أيضا لتكتسب سمة عرضية [+ العبث]، وهي سمة لازمة في المشبه به المحذوف "الطفل"، وبذلك تنزاح العبارة من الدلالة الحرفية "العبث للطفل" إلى الدلالة الاستعارية "العبث للذاكرة" على النحو الآتي :



هذه الدلالة الاستعارية يفرضها سياق الرواية، فالبطل يشتري فستان سهرة لامرأة لم يعد يتوقع عودتها، ولا يعرف في غيابه ماذا فعل الزمن بقياساتها لأنه لم يرها منذ سنتين ليتساءل مع نفسه أن تفعل ذلك " أهي رشوة ملك للقدر؟ أم معابثة منك للذاكرة" .

وترد استعارة "مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها" في سياق سؤال حيث يقول البطل " كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها ؟، تصور الكاتب هنا الذاكرة على أنها خزانة وعي استعارة مكنية ذكر فيها المشبه "ذاكرة" وحذف المشبه به "خزانة" مع إبقاء لازمة من لوازمه "ترتيب"، وقد وردت هذه الاستعارة على لسان البطل الذي اخذ يصف حالة ذعره ومفاجأته حين قدم له صديقه عبد الحق هدية تعينه على تمضيه الوقت في سرير مرضه بالمستشفى وكانت الهدية كتاب صعق حين عرف انه رواية لحبيبته، فالكتابة بالنسبة له تكشف له أسرارا مخبأة عن الكاتب حيث يقول : "كنت أدخل مدار الحب والذعر معا، وأنا افتح ذلك الكتاب، منذ الصفحة الأولى تبعثرت أشياء تلك المرأة على فراش مرضي، كانت كامرأة ترتب خزانتها في حضرتك، تفرغ حقيبتها وتعلق ثيابها أمامك قطعة قطعة " [1]

تتحقق الدلالة الاستعارية لكلمة "ذاكرة" الذي تفقد سماتها اللازمة وتكتسب سمة عرضية هنا هي [+ ترتيب]، وهي إحدى سمات الخزانة اللازمة :



[1] – المصدر السابق ، ص ن .

2-1 استعارة الجسد :

تحضر كلمة "جسد" بشكل اقل منه عما هو عليه بالنسبة لكلمة ذاكرة، وتوظف توظيفا استعاريا أيضا وها هنا عينة عن ذلك .

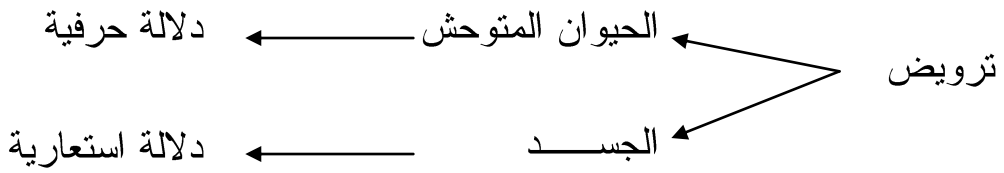
استعارات الجسد	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
ترويض جسدي	1	241	الجسد (مذكور)	حيوان متوحش (محذوف)	الترويض	مكنية
عن ضجر جسدي	2	12	الجسد (مذكور)	الإنسان (محذوف)	الضجر	مكنية
جسد عصي على الإطفاء	3	16	الجسد (مذكور)	النار (محذوف)	الإطفاء	مكنية

يمثل الجسد في هذه الاستعارات الثلاث، الطرف الأول "المشبه" وطرف مذكور يفتر بالسمات اللازمة في الإنسان وهي على التوالي : [+ التحمل]، [+ الملل]، [+ الانفعال].

وفي الاستعارة الأولى التي هي مكنية لوجود المشبه الجسد وغياب المشبه به "حيوان مفترس" مع إبقاء على إحدى لوازمه "ترويض"، حيث يفقد الجسد في هذه الاستعارة سماته اللازمة ويكتسب سمة عرضية هي : [+ الترويض] الخاصة بالحيوان المتوحش .

تصور استعارة "ترويض جسدي" جسد خالد الصائم في شهر رمضان، كأنه حيوان متوحش يتدرب على الألفة، فيشترك الحيوان والجسد ها هنا في السمة [+ الترويض]

من اجل التعود وفق العلاقة : الجسد الصائم/يتدرب على الجوع = الحيوان المتوحش/يروض على الألفة، وهذا ما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة جسد :



أما في الاستعارة الثانية وهي مكنية أيضا فالمشبه هو الجسد مذكور والمشبه به إنسان محذوف مع إبقاء إحدى لوازمه وهي "الضجر" حيث يفقد الجسد في هذه الاستعارة سماته اللازمة ويكتسب سمة عرضية هي "الضجر" الخاصة وتصور هذه الاستعارة حالة تلك الأنثى التي تتكلم عن عجل تبحث عن أجوبة لأسئلة تحيرها تريد اكتشاف بعضا من الحقيقة حول شخصية من تحب فلا تملك زمام لسانها وتتكلم دون وعي فتلبس الكلمات وتجعلها نتيجة ملل يمتلك جسدها "وهي مازالت أنثى التداعيات، تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي ...على عجل " [1]

أما استعارة "جسد عصى على الإطفاء" فنجد الكاتبة هنا تشبه الجسد وهو مشبه بالنار "المشبه به" مع إبقاء إحدى لوازمه "الإطفاء" ومنه فهي مكنية حيث يفقد الجسد سماته اللازمة ويكتسب سمة عرضية وهي : [+ الإطفاء] الخاصة بالنار.

وتصور هذه الاستعارة حالة هذه المرأة الروائية التي تصر على اتخاذ الكتابة وسيلة لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة، ووسيلة لتجسيد خسارتها والانتقام لنفسها لتجعل قلمها شعلة من نار جسدها العنيد المكابر الرافض للانهزام في عالم الرواية.

1-3 استعارة الحب :

من المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربيا وعالميا أن أي عمل فيه يجرد من قصة حب مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها، قد يفقد جاذبيته عند القراء، فالحب فعل كوني وقيمة إنسانية بها تستمر الحياة، وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره حتى أننا نملك الزعم أن حياة وفنا، لا حب فيهما، غير جديرين بالعيش والوجود والتذوق [2]

أن ثلاثية مستغانمي تزخر بموضوع الحب وهو احد المحاور الأساسية في الخطاب الروائي لديها وهو حب غريب معاكس لحب الناس حيث لا يمكن عزله عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي تعنيها الكاتبة، ففي ثنايا الأوضاع السياسية للبلاد يتجسد حبا موازيا للأحداث تصوره الكاتبة مرتبط بالوطن أحيانا بالموت أحيانا أخرى وبالكتابة أيضا.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 12.

[2] – عادل فريجات : الذاكرة الجزائرية روائيا "أحلام مستغانمي" نموذجا–مقالة في مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 337، أيار 1999

وتشترك الثلاثية في هذه الخاصية إذ نجد رواية ذاكرة الجسد تبدأ بالحديث عن الحب وتنتهي به."مازلت اذكر قولك ذات يوم""الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث" .[1]
وتنتهي بنفس العبارة التي ترد في الصفحة ما قبل الأخيرة في الرواية ص 403 وذلك في قول السارد: "وقلت الحب هو ما حدث بيننا...والأدب هو كلما لم يحدث ".
أما في الجزء الثاني من الثلاثية فبدأت الكاتبة عملها بالإعلان عن مخاض النص الإبداعي من خلال فصلها الأول الذي تذكر فيه أنها كتبت قصة قصيرة بعنوان "صاحب المعطف" قدمت فيها إرهاصات كثيرة لما سيأتي في القصة الرئيسية وهي صورة مصغرة على مجمل الرواية التي سيتم تكبيرها لاحقا.
"عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس.
هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه" [2]
ومن مزايا الحب في هذه الرواية انه ينكشف على من أحبته الراوية كان شخصا آخر.
غير الذي تبحث عنه، ولأنها مصابة بفوضى الحواس، لم تكن تعي أن ما عاشته من مغامرات كان مع صديق حبيبها (عبد الحق)، فتتساءل هل ما عاشته مع بطل القصة كان أجمل حقا مما كان مفترضا أن تعيشه مع شخص آخر كانت تبحث عنه.
وهكذا تنتهي هذه الرواية بوصفها لحالة حزنها بعد وفاة من كان مفترضا حبيبها والذي فقدته قبل أن تحصل عليه تقول :" مع غارات الحزن الليلية، اغتالني عطر رجل مات توا، تاركا لي رائحة الوقت ... ومدينة جبلية يحلو لها ان تخيفك بجسور الاستفهام... وأودية شاهقة الفجيعة"[3].
وتأتي على نفس الطريق في "عابر سرير" حيث يحضر الحب ملازما لكل الأحداث فمنذ البداية يثبت ذلك استرجاع البطل خالد الآخر بعض ذكرياته مع حبيبته "حياة" حيث قال :
"كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف [4]

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 07.
[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 09.
[3] – المصدر نفسه، ص 371.
[4] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 09.

وتنتهي على نفس الشاكلة مازجة لنا مشاعر خالد المتضاربة بين واقع موت زيان الذي صدمه وأشجان فراق محبوبة يسلبها القدر منه كل مرة، ويقول "أ أكون ما شفيت منها ؟ لكأنها امرأة داخلة في خياشيم ذاكرتي، مخترقة مسام قدرتي، أتعثر بعطرها أينما حللت " [1]

لقد وظفت كلمة "حب" توظيفا مكثفا في الثلاثية، وكان هذا التوظيف في معظمه توظيفا استعاريا، نحصي بعض شواهده في الجدول الآتي :

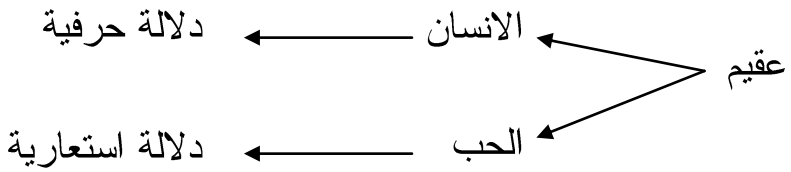
استعارات الحب	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
تجمعين حقائب الحب	1	16	الحب (مذكور)	سفر (محذوف)	حقائب	مكنية
كم هو الحب عقيم	1	237	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	عقيم	مكنية
عندما يغادرنا الحب	2	30	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	يغادر	مكنية
لحسن حظ الحب	2	258	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	الحظ	مكنية
كيف تفكك لغم الحب	3	09	الحب (مذكور)	قنبلة (محذوف)	لغم	مكنية
لم أتوقع أن يجرؤ الحب	3	223	الحب (مذكور)	إنسان (محذوف)	يجرؤ	مكنية

دلالات تلك الاستعارات تبدو واضحة .

ان استعارة "الحب عقيم" استعارة مكنية ذكر فيها المشبه "حب" وحذف المشبه به "إنسان" مع إبقاء لازمة من لوازمه "عقيم"، فالعلاقة المشابهة هي :"عقيم" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات العقم للحب وليس للإنسان.

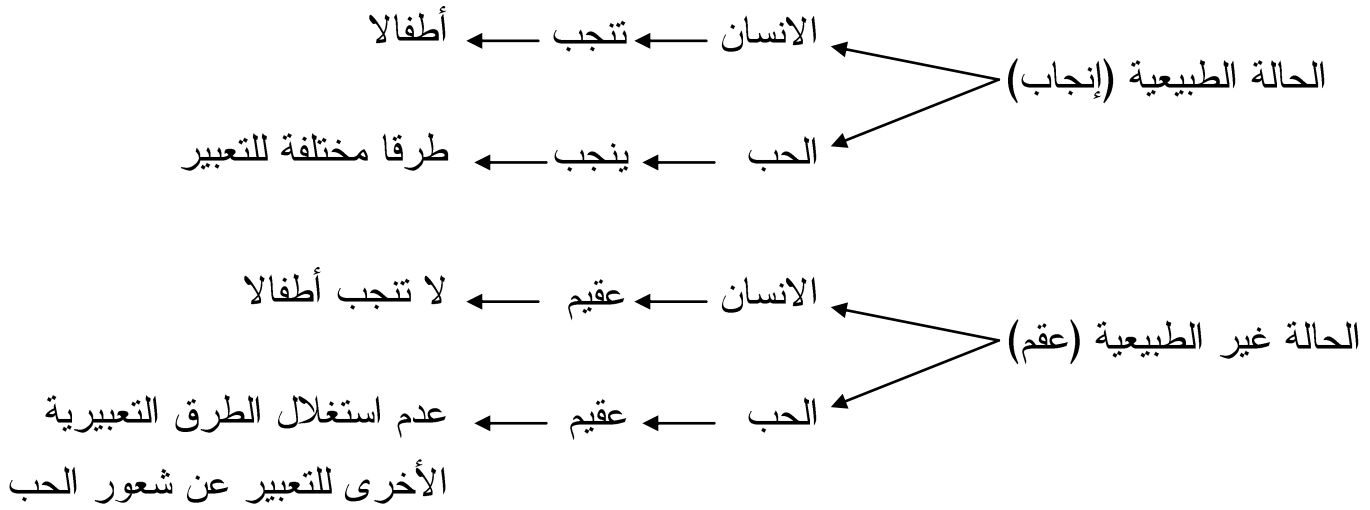
[1] – المصدر السابق ، ص 316.

تفقد كلمة "حب" في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل [+ إنسان]، [+ معنوي]، [+ مجرد]، وتكتسب سمة عرضية هي : [+ عقيم] اللازمة في الإنسان، مما يحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي :



تصور استعارة "الحب العقيم" الحب على شاكلة إنسان لا تملك القدرة على الإنجاب أي عقيم، وقد وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن عيد الحب، إذ يرى أن الحب عقيم لأنه يتكرر بكلمة واحدة هي "احبك" على الرغم من وجود طرق عديدة للتعبير عن هذا الشعور ويستدل على ذلك برأي فيكتور هوغو :

"منذ قرنين كتب "فيكتور هوغو" لحبيبته جوليات دروي يقول "كم هو الحب عقيم، انه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "احبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها " [1]، ويمكن أن نمثل المشابهة القائمة بين الحب والإنسان العقيم كالآتي :



4-1 استعارة الموت :

إذا كانت البدايات هي التي تحدد النهايات، فان هذه النهايات هي الأخرى قد تكون بدايات وقد برع الروائيون في صياغة النهايات الأكثر صخبا والأقوى وقعا، ورغم تفاوت وقع هذه النهايات في نفسية متلقيها فهي تخلف صداها وتترك بدايات يستمر امتدادها في الوجدان

[1] – أحلم مستغانمي ذاكرة الجسد ص 237

الجماعي و تيمة الموت كانت ولازالت من أكثر النهايات تواترا في الرواية العربية خاصة الواقعية منها، فيها أن الموت تكون في الواقع ذات وقع قوى فالأحرى بها أن تكون في الرويات أكثر النهايات تعبيرا وإدهاشا.

والتعبير عن الموت هو في الواقع تعبير عن قلق الكينونة والانفتاح على المطلق، وفي رأي مستغانمي "أن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة " [1]

أن الموت في ذاكرة الجسد لا يأتي مجانيا، إذ هو ليس موتا واقعيا، بل هو حفل تأبين والبطل خالد كبش الفداء وذلك نتيجة جدلية تحكم هذا العمل الأدبي وهي جدلية الموت / الكتابة وقد هيمنت فكرة الموت طوال الرواية وتعددت "الميتات" ويصل الموت إلى ذروة تشخيصه على مستوى الواقع (موت سي الطاهر ، حسان، بلال حسين، عبد الكريم بن وطاف، إسماعيل شعلال....) وهناك موت على مستوى المكتوب (خالد بن طوبال ، زياد...) فإذا كانت الاغتيالات تحكم على بعض الأشخاص بالخروج من حياة واقعية فان قانون الكتابة يحكم على شخصيات خيالية بالخروج من حياة تقع في حدود (المكتوب) إذن فهناك :

أ –موتا واقعيا يؤدي إلى الخروج من الحياة.

ب–موتا رمزيا يؤدي إلى موت على مستوى المكتوب وهو الحل الأخير للتحرر من الآخرين والشفاء من حبهم والانتهاء منهم

تبدأ أحداث رواية ذاكرة الجسد بعودة خالد إلى قسنطينة اثر وفاة أخيه "حسان" ثم يبدأ خالد مذكراته أين يذكر موت أمه الذي جعله يلتحق بجبهة التحرير في سن مبكرة، وأثناء الحرب يموت قائده ومثله الأعلى " الطاهر عبد المولى" ويموت كذلك كل الشهداء الذين قدموا أرواحهم فداء للوطن، وفي فرنسا يلتقي خالد للمرة الثانية صديقه الشاعر الفلسطيني "زياد" وكان لقاءهما الأول في الجزائر، ويموت زياد في جنوب لبنان أثناء معركة ضد العدو الإسرائيلي.

وفي نهاية الرواية يصور البطل خالد مشهد حزنه عائد إلى الوطن مرغما، ليتحمل مسؤولية أبناء أخيه المغتال، عائد إلى وطن مرة أخرى " مرة لأحضر عرسك ومرة لأدفن أخي، فما الفرق بين الاثنين ؟

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 195.

لقد مات أخي في الواقع مثلما مت أنا منذ ذلك العرس .
قلنا أحلامنا "[1] .

أما في رواية فوضى الحواس " فان الميسم الأعمق في حب الذات هو انه جاء ليكون مكافئا للموت، أو لنقل جاء على الأقل ليفتح نافذة في جدار الموت والدمار، أو ليكون بلسما لجراح الوطن وخرابه" [2]

فحب حياة لحبيبها خالد يمثل عملا بطوليا تقاتل به الذات الساردة أعداء الحياة، وصانعي موت الجزائر وخرابها، وبالحب تكافح والقنص والدمار تقول "يلزمنا كثير من الحي لنثأر به من الموت" [3] وهذه الرواية مؤثثة كثيرا بالموت إذ تتعدد الميتات هنا أيضا فقد عرفنا أن والد الذات الراوية مات شهيدا في قتاله ضد فرنسا من اجل الحرية والاستقلال، وعرفنا روائيا أن السائق (احمد)–سائق زوجة الضابط– وبطلة الرواية، وهو جندي متقاعد، قد قتل أيضا على يد المتطرفين كما قتل كثير من الصحفيين الذين ينتقدون موجه القتل الأعمى، وكان من بينهم (عبد الحق) الذي أحبته الراوية دون أن تتعرف عليه، وكان الرقم الذي أخطأت به في حبها، وتتسق هذه الميتات مع إشارات كثيرة إلى حالات الانتحار في الرواية فقد أشارت الكاتبة إلى انتحار (ميشيما) الياباني استنكارا لهزيمة اليابان على يد أمريكا، والى انتحار الشاعر اللبناني (خليل الحاوي) استنكارا لحصار بيروت من قبل إسرائيل عام 1982، لأنه لا يريد أن يقاسم الاسرائليين هواء وطنه.

وفي الجزء الأخير من الثلاثية فنجد نفس الأمر إذ يطغى موضوع الموت على أحداث النص فالراوي عدمي مسكون بالموت الــ "ممدد أمامك على مد البصر " (31) يتذكر المذابح التي حصدت مواطنيه في الجزائر وفرنا أفرادا وجماعات، وهو مصور جزائري قصد فرنسا ليتسلم جائزة عن صورة التقطها لطفل نجا من مجزرة مريعة والى جانبه كلب، وتصوره الأحداث على انه مقاتل بالة مختلفة يلتزم رسالة ويوصلها بآلته كالبندقية نفسها.

ويقترن الموت عنده بالكتابة والحب :" لتشفى من حالة عشقية يلزمك رفات حب" (21)

---

[1] – أحلام مسغانمي، ذاكرة الجسد، ص 3،4.

[2] – عادل فريجات، نفسه.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 296.

ويذكر انه نال الجائزة "مناصفة مع الموت" (15) ويعود بجثة زيان إلى بلاده التي يختصرها الموت يرجع إليها وينتظر دوره كغيره من الصحافيين والمثقفين، والراوي ذريعة للحديث عن القتال في الجزائر وإدانة الإرهابيين يقول زيان :" يجب إصدار كتالوغ للموت العربي يختار منه المرء طريقة موته " (260)

وهكذا يتنازع الحب والموت عالم أحلام مستغانمي كل منهما يخرج من أحشاء الأخر أو يصب فيه وكلاهما وجه الجزائر المضرج بوعوده الخاسرة

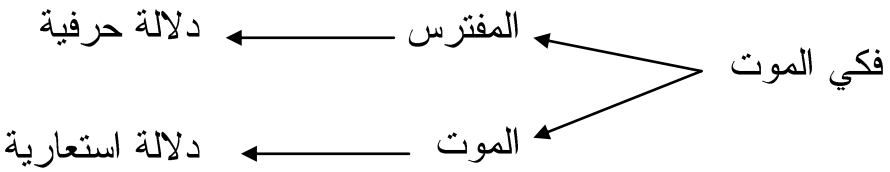
وقد وظفت كلمة موت توظيفا استعاريا مكثفا في الثلاثية وفي الجدول الآتي بعض الأمثلة

استعارات الموت	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
كان الموت يمشي إلى جوارنا، ينام ويأخذ كسرته معنا على عجل	1	26	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يمشي ينام يأخذ كسرته	مكنية
الموت قرر أن يرفضني	1	34	الموت(مذكور)	إنسان (محذوف)	يقرر يرفض	مكنية
الموت لم يأخذه يوما	2	122	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يأخذ	مكنية
شعرت بأنني اقبل يد الموت	2	112	الموت (مذكور)	إنسان (محذوف)	يد	مكنية
الموت يحوم حولك	3	26	الموت (مذكور)	حيوان مفترس (محذوف)	يحوم	مكنية
بأي معجزة نجا من بين فكي الموت	3	33	الموت (مذكور)	حيوان مفترس (محذوف)	فكي	مكنية

تمثل استعارة "بأي معجزة نجا من بين فكي الموت" استعارة مكنية ذكر فيها المشبه "الموت" وحذف فيها المشبه به "الحيوان المفترس" مع إبقاء لازمة من لوازمه على التوالي : فل، انياب، افتراس فعلاقة المشابهة هي "فك" و القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذه الأفعال للموت وليس للإنسان

تفقد كلمة الموت في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، مثل :

[+ حي]، [+ مجرد]، [+ غياب]، ويكتسب مجموعة من السمات العرضية في المفترس وهي: [+فك]، [+ أنياب]، [+ افتراس] لتصبح هذه السمات عرضية في الموت، مما يكسب هذه الكلمة دلالاتها الاستعارية على النحو الآتي :



وردت هذه الاستعارة في سياق الحديث عن نجاة طفل من مجزرة دامية أودت بجميع أسرته وأهل القرية النائية ببن طلحة، كان يلزم ثلاث معابر موزعة على ثلاث قرى لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة، كان الصبي صامتا مذهولا عثروا عليه تحت السرير الحديدي الضيق الذي كان ينام عليه والده، ربما انزلق أثناء نومه، أو أن أمه دفعته هناك لإنقاذه من الذبح.

مستند الآن إلى جدار كتبت عليه شعارات بدم أهل لن يفهمها لأنه لم يتعلم القراءة بعد، ولن يعرف بدم من كتبت، ولا حتى بأية معجزة نجا من بين فكي الموت.

أثناء ذلك اخذ المصور خالد يلتقط صورا للفاجعة مذهولا كان يصور بعيني طفل لا بعينيه هو، يقول خالد "عندما كنت التقط صورة لذلك الطفل، حضرني قول مصور أمريكي أمام موقف مماثل :"كيف تريدوننا أن نضبط العدسة وعيوننا مليئة بالدموع".

وأول فكرة وردت المصور حين علم بنيل الجائزة العالمية عن أفضل صورة صحفية للعام، هي العودة إلى تلك القرية، للبحث عن ذلك الطفل ليساعده ببعض مال الجائزة لعله يخرج من محنة يتمه.

لم يكن البطل يدري ما يخبئه القدر له حول تلك الجائزة... كان الموت بانتظاره في فرنسا، ودفع المال ثمنا لنقل رفات زيان من فرنسا إلى الجزائر أي قدر هذا الذي يتربص بأحداث هذه الرواية.

1-5 استعارة الوطن :

تمسح مستغانمي في ثلاثيتها الغبار عن تضاريس الهم الوطني عند الجزائريين الذين رسم على نفوسهم بريشة الكفاح وألوان العذاب بتدريجات المختلفة، وتؤمن بوجوب الثقافة وحب الوطن عند الشباب والدليل على ذلك بطلة الثلاثية (حياة).

أن أحلام تحارب في ثلاثيتها العادات والتقاليد البالية في المجتمع الجزائري وتصفي حساباتها مع الوطن الذبيح.

فالثلاثية شهادة عن وطن فقد تاريخ وشهادة ميلاده، تحمل شهادة وفاته التي وقعها زمن غادر، وسلطة مراوغة، وسذاجة الكثيرين، وعفوية وعذرية الصادقين وتقاعد العدالة في هذا الوطن، أنها سرير وطن مثخن بالجراح، متوج بالهموم، تحكمه الظلمة.

فذاكرة الجسد هي ذاكرة وطن "تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي ..." [1]

وإذا عدنا إلى الثلاثية فإننا نقف على صدق نزار القباني عندما علق على ما كتبته أحلام بهذه الكلمات الموحية، ونقف على الأحداث التي ضمنتها الكاتبة روايتها.

وهي الأحداث التي طبعت تاريخ الجزائر أثناء الثورة الجزائرية المظفرة، وبعد الاستقلال وصولا إلى الأزمة و المأساة التي لطخت تاريخ هذا البلد الشامخ باسم الديمقراطية والتعددية وإيديولوجيات شرقية وغربية دفعت بأبناء البلاد إلى التناحر والتطاحن والقتال والاقتتال والسبية كانت "الجزائر". [2]وفي ما يلي نحصي بعض استعارات الوطن

استعارات الوطن	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
مرتبكا جلس الوطن وقال بخجل	1	85	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الجلوس الارتباك القول الخجل	مكنية
هناك يتم الأوطان	1	289	الوطن (مذكور)	والدين (محذوف)	اليتم	مكنية
كنت أرى في قامته الوطن	2	39	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	القامة	مكنية
وطن يغمى عليه	2	338	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الإغماء	مكنية
وطن يضمر حريقا لكل من ينسب إليه	3	41	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	الإضمار	مكنية
الوطن وحده يملك حق إهانتك	3	303	الوطن (مذكور)	إنسان (محذوف)	يملك حقا يهين	مكنية

[1] – أنظر غلاف رواية أحلام مستغانمي:"ذاكرة الجسد" (بقلم نزار قباني لندن) ، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت ،ط23، 2008.

[2] – عبد السلام صحراوي، الاناقة والاغراء في لغة أحلام مستغانمي ، منتدى الكتاب العربي .
http://www.arabworldbooks.com/Readers 2005/articles/langage.htm

في استعارة :"هناك يتم الأوطان أيضا" تم تشبيه الأوطان بالوالدين أي الأب والأم، فذكر المشبه "أوطان" وحذف المشبه به" والدان" مع حضور لازمة من لوازمه "يتم"، فعلاقة المشابهة هي اليتم، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات اليتم للأوطان وليس للوالدين.

تفقد كلمة "أوطان" في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل :

[+ مجرد]، [+ انتماء]، [+ هوية]، وتكسب إحدى السمات اللازمة في الوالدين هي [+ يتم] التي تصبح سمة عرضية في الأوطان، مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة وطن على النحو الآتي :

يتم ← فقدان الذاكرة ← دلالة حرفية

تصور هذه الاستعارة حالة خالد الذي يعيش فقدان الأوطان على انه إنسان يتيم لأنه يشبه يتعلق خالد بوطنه تعلقه بأمه، واليتم يتعلق بفقدان أحد الوالدين أو كلاهما معا، وخالد ربط الوطن بالأم حين جاء ذلك في سياق هذه الاستعارة:" ها هو الوطن الذي استبدلته بأمي يوما" .[1]

كما نجد سياقا مشابها في رواية فوضى الحواس " لا افهم كيف يمكن لوطن أن يغتال واحدا من أبنائه، على هذا القدر من الشجاعة ؟ أن في الأوطان عادة شيئا من الأمومة التي تجعلها تخاصمك، دون أن تعاديك، إلا عندنا، فبإمكان الوطن أن يغتالك، دون أن يكون قد خاصمك!"[2]

وفي عابر سرير يحدث الأمر نفسه حيث يروي خالد :"بعد ذلك عندما كبرت، وخبرت يتم الأوطان كبرت أسئلة وأصبحت أكثر وجعا هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنسله ؟

..... بينما يرمي وطن أولاده إلى المنافي والشتات غير معني بأمرهم ؟[3]

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 289.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 300.

[3] – أحلام مستغانمي ،عابر سرير، ص 48– 49 .

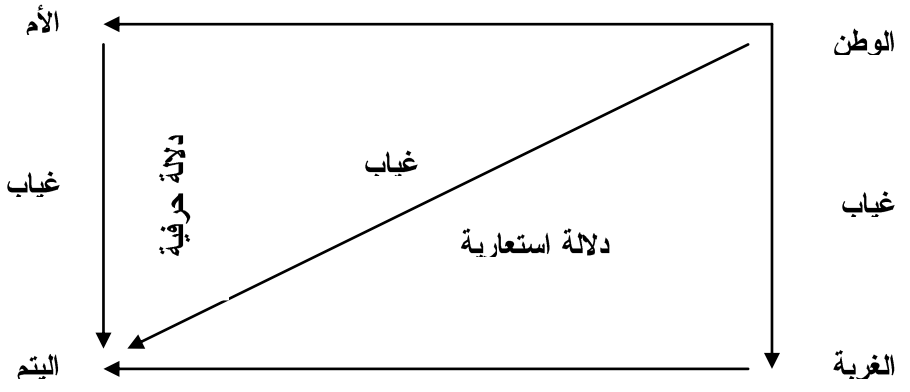
وهناك يُتم الأحذية يقول: "أثمة يُتم للأحذية أيضا"[1]،وهناك "يتم الأعضاء"[2]، فخالد في ذاكرة الجسد يتيم الأم، وحياة في فوضى الحواس تفقد أبا رمزا للثورة والنضال والوفاء فتحاول تعويضه في واقعها المضطرب فبخيانتها لزوجها الضابط الذي يمثل السلطة الراهنة التي تسعى إلى النفوذ تتجه إلى خالد رمز الأوفياء والشرفاء ممن التزموا مبادئ الثورة وفضلوا المنفى على نهب الوطن فحياة هنا تروم التوحد مع تاريخها المشرف ، فصورة حياة (العروس) هي صورة الجزائر (الوطن) .

يقول خالد في لغة رمزية متحدثا عن ثوب الفرح الذي لبسته حياة :"حزني على ذلك الثوب، حزني عليه كم من الأيدي طرزته، وكم من النساء تناوبت عليه، ليتمتع اليوم برفعة رجل واحد، رجل يلقى بع على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد ؟" .

وعابر سرير هي سيرة وطن أيضا فخالد بن طوبال هذا هو الجزائر النابضة، المغيّبة والمقتولة وهو كل جزائريين الذين لم يجدوا وطنا آمنا يلبسونه كثوب، فوجدوا حالة عشق تحمل دفئا وأمانا أهم من أحلام ووعود وطن عابر، فـــ"الغربة ليست محطة، إنها قاطرة اركبها حتى الوصول الأخير" [3] كما يقول البطل.

ففي الرواية الغربة وطن، إقامة دائمة، قسوتها أعذب من نسمات وطن عابر، لياليه مطرزة بنجوم الرعب والخوف والغموض والسلاح الأبيض والموت المباغت !!

يمكن أن نمثل يتم الأوطان كالأتي :



[1] – المصدر السابق، ص، 243.

[2] – المصدر نفسه، ص، 245.

[3] – المصدر نفسه، ص 110.

6-1 استعارة المدينة (قسنطينة)

إن المدينة هي الوجه الآخر للإنسان، في حضوره يحبها، يتعلق بها ويؤرخ لشوارعها وأزقتها ووجهها بكل تبايناته واختلاف تفاصيله، هذه التفاصيل الدقيقة التي تميز مدينة عن أخرى، وعند غيابه ترافقه في غربته تلازم أفكاره وتحضر مع ذكرياته لتعيش معه المنفى . المدينة حاضرة في أعظم الأعمال الروائية العالمية وذلك شأن هذه الثلاثية، فمدينة قسنطينة حاضرة بشوارعها الواسعة وأزقتها الضيقة، بجسورها العتيقة، بمقاهيها ورموزها، بفنانيها وأوليائها، حضور جعلنا نندمج معها حد التوحد، وقد تنتهي القراءة وتبقى ملامحها راسخة في أذهاننا، ونجد صعوبة في التخلص من ملامحها الحاضرة والطاغية والتي سارت موازية للبطل، قسنطينة إن لم نزرها إلا أن الرواية ربطتنا بها بشكل حميمي وقريب إلى القلب والعقل.

تقول أحلام مستغانمي :" عندما نحن إلى الوطن نحن إلى المدينة بالذات، الوطن يصبح مدينة واحدة"[1] ولقد تجسد قولها هذا داخل الثلاثية من خلال هوس أبطالها بقسنطينة إلى درجة أنها: في ذاكرة الجسد هي الموضوع الوحيد للرسم عند خالد، باستثناء لوحة اعتذار التي رسم فيها صديقته الفرنسية كاترين.

كانت بداية خالد مع رسم قسنطينة باقتراح من طبيبه اليوغسلافي الذي أراد أن يحضره لحياة جديدة يكون فيها دون ذراع قال :" إذن أبدا برسم اقرب شيء إلى نفسك ...ارسم أحب شيء إليك..." [2]

فرسم أحب شيء إلى نفسه وهو " قنطرة الحبال" في لوحة "حنين"، وهي لوحة رافقت أيام غربته فكانت الصاحب الذي لا يمل أوقات الحزن، كان كثير ما يحدثها يعاملها كصغيرته يفهمها وتفهمه، وتحضر أحيانا أخرى في حبيبته "حياة" لأنه جسدها في جسر من جسور قسنطينة وهو جسر "سيدي راشد" فالجسر العريق هو عراقة مدينة قسنطينة وعلاقة المرأة

[1] – كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي .

[2] – أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 61.

القسنطينية التي كانت أحلام تمثلها ولوحات خالد بمثابة إثبات انتمائه إلى المدينة، تؤكد عدم نسيانه لها وعدم شفائه منها يقول "أنا لا اسكن هذه المدينة.... أنها هي التي تسكنني" [1] .
وقد جسد خالد الجسور في احد عشرة لوحة عبر بها عن وجدانه وبحث بها عن محبوبته الضائعة.

وحين العودة إلى الوطن يتفاجئ بالتغير الذي طال القيم والعادات، فيشعر بضياع يهرب منه إلى المنفى بعد أن فقد الحبيبة وقسنطينة معا، لكنه سرعان ما يجبر على العودة بوفاة أخيه حسان، لتكون قسنطينة بذلك مكان بداية الأحداث ونهايتها في هذه الرواية وجوهرا في صلبها إذ يقول خالد "سأحدثك عن تلك المدينة التي كانت طرفا من حبنا، والتي أصبحت بعد ذلك سببا في فراقنا، وانتهى فيها خرابنا الجميل" [2]

أما في رواية فوضى الحواس فتنحصر المدينة في مواضع كثيرا جدا وتحقق ضمن مظاهر السرد، ما يتصل بالشعرية أي الإيقاع الذي تخلل أحداث الرواية وحواراتها ولعل أهم أشكال الإيقاع فيها أنها مكونة من خمسة فصول هي: بدءاً وطبعا وقطعا وحتما ودوما وهي تناظر الجسور الخمسة التي توجد في قسنطينة وقسنطينة هي الحيز المكاني الأهم في الرواية، ربما نعيد الإشارة إلى المكان الذي اختارته الكاتبة بعناية لموت السائق (احمد)، فهو أجمل أمكنة قسنطينة، انه قنطرة الحبال أو جسر الحبال، الجسر الذي رسمه (خالد) في لوحة سماها "حنين" فيحدث ربط بين ما حدث في ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، فخالد الفنان التشكيلي المناضل يرسم أجمل ما في قسنطينة ويصحبه معه إلى معرض له في باريس، والقتلة يمارسون القتل فيه ليشوهوا كل جميل عابثين بتاريخ الجزائر ونقائه، فها هي الرموز تتجاوب، وها هو الجسر يتخذ بعدين، بعد ايجابي وبعد سلبي فيوحي إلى المدينة التي هي وطن نحتاج إلى الانتماء إليه وخائن يطعنها حين غفلتنا.

تقول "حياة" مبرِّرة وجودها على الجسر لزوجها:"أردت أن أرى الجسر عن قرب لا أكثر... لأنني أراه دائما على تلك اللوحة المعلقة في الصالون... تلك إلى أهداها إلينا الرسام خالد بن طوبال يوم زواجنا" [3]

[1] – المصدر السابق، ص 377.

[2] – المصدر نفسه ، ص 48.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 113.

يتواصل حضور المدينة في رواية عابر سرير أيضا، فقسنطينة حاضرة في المهجر، فالبطل خالد (المصور) يزور باريس ليستلم جائزة على صورته وهناك يزور معرض خالد (الرسام) الذي يحمل اسم زيان، ويكون زيان في المستشفى، تعيد لوحات المعرض له ذكريات حبه لقسنطينة (الأم/حياة) ويقتني لوحة "الجسر المعلق"، ويدفع ثمنا لها ما تبقى من مال جائزته– فالجزء الأخر من المال كان قد اشترى به فستان الموسلين الأسود للحبيبة الغائبة– لم يدر المصور أن ثمن اللوحة ليس سوى ثمن كلفة قبر، يموت الرسام، ويحتاج المصور إلى استعادة ثمن اللوحة ليستطيع دفع ثمن نقل رفات شريكه (شراكة النضال، شراكة مبادئ، شراكة وطن، شراكة حب، شراكة حب مسلوب "حياة" ،شراكة إعاقة، شراكة عشيقة (فرانسواز/كاترين) شراكة مصير) الى وطن ناضل من اجله، قالت فرانسوان:" الا ترى من العجيب ان يكون زيان اراد دائما الاحتفاظ بهذه اللوحة، وان ثمنها يساوي تقريبا تكاليف نقل جثمانه إلى قسنطينة" [1]
اكتسبت مدينة قسنطينة دلالات عميقة من خلال استعمالها استعمالا استعاريا
نقترح بعض الأمثلة لذلك :

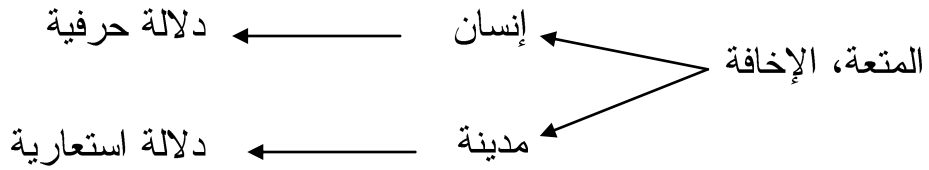
استعارات المدينة (قسنطينة	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
متى تشفى انت من هذه المدينة	1	200	المدينة (مذكور)	مرض (محذوف)	الشفاء	مكنية
هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة	1	315	المدينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	تستدرجك إلى الخطيئة	مكنية
تفاجئني قسنطينة	2	106	المدينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	تفاجئ	مكنية
مدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك	2	371	المدينة (مذكور)	إنسان (محذوف)	– يحلو لها – تخيفك	مكنية
نحن من بعثرتهم قسنطينة	3	118	قسنطينة (مذكور)	فتاة (محذوف)	بعثرتهم	مكنية
لا يليق بقسنطينة الرقص بكعب عال	3	214	قسنطينة (مذكور)	امرأة (محذوف)	– لا يليق الرقص بكعب عال	مكنية

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 251.

تشبه المدينة في استعارة "مدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك" بإنسان (امرأة) لأنها مؤنث حيث ذكر فيها المشبه وهو "مدينة" وحذف المشبه به "إنسان" مع إبقاء اثنين من لوازمه وهي:المتعة والإخافة، فعلاقة المشابهة هي في هذين اللازمين والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذه الصفات للمدينة وليس للإنسان.

تفقد المدينة في هذه الاستعارة السمات اللازمة فيها من مثل

[+ مجرد]، [+ معمار]، [+ جسور] وتكتسب مجموعة من السمات اللازمة في الإنسان وهي [+ المتعة]، [+ الإخافة]، فتصبح هذه السمات عرضية في المدينة مما يحقق الدلالة الاستعارية لكلمة مدينة كالآتي :



تبين هذه الاستعارة أن البطلة حياة تعيش حزنها على فقدان عبد الحق وهو أمر يشتد ليلا حين تخلو بنفسها وتنفرد الذكريات بها، فهذا الحزن يهجم عليها كغارات حرب ليلية، تقول "مع غارات الحزن الليلية، اغتالني عطر رجل ما توا ويشتد الحزن وطأة لان الوقت يتوقف عند لحظات تذكرها به، ويزداد وطأة لان المدينة تساهم في ذلك فهي تضاعف من هول الأسئلة التي تحوم حولها كجسور قسنطينة الشاهقة المخيفة لتقذفها من علة التساؤلات إلى منحدر التوقعات وفجيعة الواقع تقول " ومدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام... وأودية شاهقة الفجيعة" [1].

1-7 استعارة القدر :

يلعب القدر دورا هاما في حياة أفراد الثلاثية فهو أحيانا كثيرة يكون له دورا سلبي لأنه سبب الكثير من الآلام والمعاناة للبطل خالد في رواية ذاكرة الجسد مما جعله ينعته بالبخيل والأحمق والظالم والعنيد، أو بالعدو، حرم القدر خالد من أمه في سن مبكرة، وذراعه أثناء معركة التحرير، وسي الطاهر قدوته وصاحبه، وزياد وحياة، وحسان، وحرمه من قسنطينة والوطن وأحيان نادرة يكون القدر منصفا أو مساعدا حين يكتب له لقاء بصدفة جميلة مع حياة وفي فوضى الحواس كذلك فهو يكتب لقاءها مع خالد في المقهى وتذكرنا بأقدار كتلك

[1] – المصدر السابق، ص ن.

في ذاكرة الجسد حيث يستشهد والدها وتتزوج الضابط، وأثناء بحثها عن رجل حواسها يجعلها القدر سببا في موت السائق وتكتشف أنها أخطأت الحكم بفارق لون بين خالد وعبد الحق الذي لا لم تتعرف عليه الا حين اختاره القدر.

وفي عابر سرير يسرد خالد (المصور) كيف أن القدر اختاره ليمر بقرية بن طلحة صدفة ويلتقط وسط ذهوله الصورة التي نال عنها جائزة أفضل صورة للعام يقول "سرقت تلك الصورة من فك الموت، لم أكن اعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة" [1] والقدر الذي جاء به إلى باريس جعله يلتقي فرانسواز التي ليست الا كاترين صديقة (زيان/خالد) فيقيم في بيته، والقدر مرة أخرى يجمعه مع من "بعثرتهم قسنطينة" [2] من أصدقائه مراد وناصر ويلعب القدر لعبته مرة أخرى يجمعه مع حياة، ويزداد قهر القدر حين يموت زيان ويصبح هو الوحيد كل أهل زيان في الغربة والمسؤول عن أشيائه وعن ترحيله ودفنه يقول " في الموت، الدور الأكثر تعاسة: ليس من نصيب الذي رحل وما عاد معنيا بشيء، إنما من نصيب الذي سيرى قدر الأشياء بعده" .[3]

ويقول في مشهد أكثر تجسيدا لحالته:" كم تمنيت ألا أتماهى معه في هذا المشهد العبثي الأخير، أنا الذي جئت فرنسا لاستلم جائزة، أكان القدر جاء بي، فقط لأكون اليد التي تسلم لوحة وتستلم جثمانا ؟ ".[4]الثلاثية تعكس دلالات لقدر متسلط في اغلب الأحيان، يعبث بمصائر الشخصيات كما يحلو له، وفي ما يلي بعض الاستعارات الخاصة بالقدر :

استعارات القدر	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
القدر البخيل	1	46	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	بخيل	مكنية
كنت ادري الكثير عن حماقة القدر	1	388	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	حماقة	مكنية
نذهب طوعا إلى قدرنا	2	18	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	نذهب إلى	مكنية
يمنح رشوة للأقدار	2	34	القدر	إنسان	رشوة	مكنية

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

[3] – المصدر نفسه ، ص 240.

[4] – المصدر نفسه ، ص 277.

			(مذكور)	(محذوف)		
ذلك الكتاب هدية القدر	3	19	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	هدية	مكنية
يخطفون قدرك	3	297	القدر (مذكور)	إنسان (محذوف)	يخطفون	مكنية

يشبه القدر أحيانا بالإنسان الذي يحمل صفات سلبية في بعض الاستعارات المذكورة من مثل:

-القدر البخيل.

-حماقة القدر.

-رشوة للأقدار.

يمثل القدر في استعارة "القدر بخيل" المشبه المذكور، بينما المشبه به هو "الإنسان" وهو محذوف تنوب عليه إحدى لوازمه وهي [+ البخل]، فالعلاقة المشابهة هي البخل والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات البخل للقدر وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية .

يفقد القدر سماته اللازمة من مثل : [+ مجرد]، [+حتمي]، [+ مصير] ويكتسب إحدى السمات اللازمة في الإنسان هي : [+ بخل]، التي تصبح عرضة في القدر.

1-8 استعارة الكتابة :

وظفت مستغانمي زخما من الاستعارات الخاصة بموضوع الكتابة في ثلاثيتها، ومنها ما يخص أدوات الكتابة كاستعارات الكلمات، الحروف، الصفحات، القلم، اللغة العربية، وهو ما يجسد حضور تقنية الميتاروائي في الثلاثية عن طريق الاستعارة .

والميتاروائي هو ظاهرة من صميم الخطاب الروائي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتعليق عليه، إذ يعد من حيث هو سرد واصف على حد تعبير جيرار جنيت حديث الرواية عن الرواية، أو الحكاية عن الحكاية، كما استعمل من قبل رولان بارت مصطلح

ميتا–أدب، أي حديث الأدب عن الأدب بمعنى حيث يكون المروى هو الرواية أو جزءا من المروى.[1]

تحضر تقنية الميتاروائي في هذه الروايات بشكل كبير لكن متفاوت حيث ففي ذاكرة الجسد تتجسد تقنية الميتاروائي من خلال أقوال السارد التي يعبر بها عن رأي الكاتبة في الأدب وفي الكتابة الروائية على الخصوص وبذلك يطرح إشكالية الكتابة ومن خلالها يثير أسئلة المرجعية والوظيفة والأداة [2].

أما في فوضى الحواس فنحن نقع على كتابة داخل كتابة فمنذ البداية نجد قصة قصيرة استهلت بها الكاتبة الرواية وهي بمثابة تصدير تشير فيه الى ذاتها الكاتبة، وتتواصل الرواية بهذا المنوال لا تنفك فيها عن الحديث عن الكتابة والادب تقول " منذ يومين فاجأت نفسي اعود الى الكتابة". [3]

وتقول موظفة ادوات الكتابة:" العجيب والمؤلم في موته، انه مات بسبب بطل وهمي وكائن حبري"[4] او قولها :"انا التي دخلت معه هذه المبارزة اللغوية، ككاتبة تحترق الكلمات" [5] واحلام لا تنفك منشغلة بامور الكتابة وعالمها المذهل والغريب وتبدي استغرابها حيال سر العالم المكتوب الذي لا نسبر ألغازه فيظل الغموض يلف الكلمات وكاتبها، فهي تحاول فهم احداث الرواية التي ليست وهما كاملا ولا واقعا خالصا .

ان مستغانمي في عابر سرير تمضي في مساءلة الذات حول الذات الكاتبة ومساءلة الكتابة حول مفهوم الكتابة، وفي النهاية الراوية والحياة ليستا سوى وجهين لعملة واحدة في نظرها تقول على لسان خالد :"تبحث عن الأمان في الكتابة ؟يا للغباء!

اتنازل الموت في كتاب ؟ ام تحتمي من الموت بقلم ؟ [6]

---

[1] – ينظر آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف) ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ،دط،2006. ص ص 157–158 .

[2] – المرجع نفسه، ص 162.

[3] – أحلام مستغانمي فوضى الحواس، ص 24.

[4] – المصدر نفسه، ص 118.

[5] – المصدر نفسه، ص 261.

[6] – أحلام مستغانمي عابر سرير، ص 10.

او قوله الذي يثبت ان النص يجسد عمل الحكاية عن الحكاية :"ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل في كتاب مراقصة قتلاها ؟

في هذه الثلاثية لا حصر للاستعارات التي توظف كلمة الكتابة استعاريا لكننا نذكر بعضها :

في ذاكرة الجسد :

استعارات الكتابة	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
رحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني	09	الكلمات (مذكور)	نار (محذوف)	دخان احتراق	مكنية
غادرتني الحروف	09	الحروف (مذكور)	إنسان (محذوف)	غادرت	مكنية
ها هو القلم الأكثر بوحا	10	القلم (مذكور)	إنسان (محذوف)	بوح	مكنية
ها هي الكلمات ...عارية	10	الكلمات (مذكور)	امرأة (محذوف)	عارية	مكنية
تفجير منجم الكلمات داخلي	21	الكلمات (مذكور)	طاقة (محذوف)	منجم	مكنية
اكتب هذا الكتاب لأقتلك به	48	الكتاب (مذكور)	سلاح (محذوف)	قتل	مكنية
رسائل انفجرت في ذهني	218	رسائل (مذكور)	قنابل (محذوف)	انفجار	مكنية
فتجرفني الكلمات...إلى حيث أنا	365	الكلمات (مذكور)	سيل (محذوف)	تجرف	مكنية
قررت أن أدفنك في كتاب آخر	386	كتاب (مذكور)	قبر (محذوف)	دفن	مكنية
من الجرح وحده يولد الأدب	387	الأدب (مذكور)	الإنسان (محذوف)	ولادة	مكنية

وفي فوضى الحواس اخترنا :

استعارة الكتابة	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
يحتضن جملة هاربة	09	جملة (مذكور)	إنسان (محذوف)	هاربة	مكنية
لم يشي غير الحبر بغيابه	10	حبر (مذكور)	إنسان (محذوف)	لم يشي	مكنية
فرصة الحياة خارج كتابه	28	الكتاب (مذكور)	إنسان (محذوف)	الحياة	مكنية
أن أكتب أي شيء أكسر به سنتين من الصمت	23	الكتابة (مذكور)	فأس (محذوف)	اكسر به	مكنية
لدخول مغ امرة أدبية طويلة النفس	27	الأدب (مذكور)	اللعب (محذوف)	المغامرة	مكنية
لم أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا	28	الرواية (مذكور)	المرأة (محذوف)	اغتصاب	مكنية
وإذا بك مع شخص خارج توا من	272	كتاب	منزل	خارجا توا	مكنية

كتابك		(مذكور)	(محذوف)	من	
لقد تواطأ الأب والحياة	324	الأدب (مذكور)	الإنسان (محذوف)	تواطأ	مكنية
وأنا امرأة أمية تتحاشى الأسئلة خشية أن تباغتها أعراض الكتابة	375	الكتابة (مذكور)	المرض (محذوف)	أعراض	مكنية
كنت كاتبة ...تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم	325	كتابة (مذكور)	مجرم (محذوف)	تقتل	مكنية

وفي عابر سرير نجد على سبيل المثال لا الحصر :

استعارة الكتابة	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
قررت أن تصبح من نزلاء الرواية	10	الرواية (مذكور)	الفندق النزل (محذوف)	نزلاء	مكنية
زوجة لم تكن تقرأه	11	القراءة (مذكور)	الفهم (محذوف)	زوجة لم تكن	مكنية
غباءها خارج الأدب	17	الأدب (مذكور)	إنسان (محذوف)	غباء	مكنية
طفلة تلهو في كتاب	17	كتاب (مذكور)	ملعب (محذوف)	تلهو في	مكنية
تدبير جريمة حبر بين جملتين	20	حبر (مذكور)	قتل (محذوف)	جريمة	مكنية
تخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية	22	قلم (مذكور)	قلب (محذوف)	وفاة بسكتة	مكنية
كيف لك أن تلاطف ورقة	98	ورقة (مذكور)	أنثى (محذوف)	تلاطف	مكنية
الكتابة أعمال قطعية مع الحب	113	الكتابة (مذكور)	إنسان (محذوف)	أعمال قطيعة	مكنية
نتمنى لو أطلقت النار على كل الطغاة بجملة	93	جملة (مذكور)	رصاصة (محذوف)	أطلقت النار بـ	مكنية
لم يكن يدري أن قلمه تحول إلى مهماز حرك سلة العقارب	67	قلم (مذكور)	قنبلة (محذوف)	مهماز	مكنية
أنا الذي كنت ألهو بممازحة الأدب	234	الأدب (مذكور)	الإنسان (محذوف)	ممازحة	مكنية

تشترك أكثر الاستعارات أو تتقارب دلاليا فمنها ما يتحدث عن الأدب، وأخرى عن القلم وبعض آخر عن الحب، ومنها ما يتحدث عن الموت وغير ذلك نختار منها مثلا هذه المجموعة :

اكتب هذا الكتاب لأقتلك به (ذاكرة الجسد)

كنت كاتبة...تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم (فوضى الحواس)

تخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية (عابر سرير)

تمثل استعارة "اكتب هذا الكتاب لأقتلك به" استعارة مكنية ذكر فيها المشبه "كتاب" وحذف المشبه به "السلاح"، مع إبقاء لازمة من لوازمه (القتل)، فالعلاقة المشابهة هي :

القتل والقرنية المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات القتل للكتاب وليس للسلاح.

تفقد كلمة الكتاب في هذه الاستعارة السمات اللازمة فيها، من مثل : [+ لغة]، [+ثقافة]، وتكتسب سمة عرضية وهي [+ قتل] اللازمة في السلاح مما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية التي نمثلها كالآتي :

قتل ← بالسلاح ← دلالة حرفية

قتل ← بالكتاب ← دلالة استعارية

أما في استعارة "كتب كاتبة....تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم" فتشبيه الكاتبة نفسها بالقاتلة أو المجرمة التي تحترف القتل، يحترف القتل باحترافها للكتابة فالكتابة عندها فعل قتل وحذفت المشبه به (المجرم) مع إبقاء لازمة من لوازمه (القتل) .

فالعلاقة المشابهة هي "القتل" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات القتل لفعل الكتابة وليس للإنسان.

تفقد كلمة كاتبة في هذه الاستعارة السمات اللازمة فيها، من مثل :

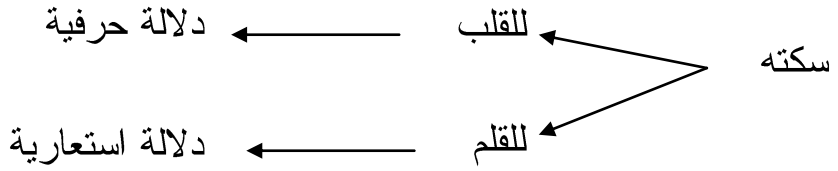
[+ مبدع]، [+ مفكر]، [+ مثقف]، وتكتسب سمة عرضية وهي : [+ قتل] اللازمة في الإجرام مما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية التي تمثلها كالآتي :

قتل ← بالسلاح ← دلالة حرفية

قتل ← بالكتابة ← دلالة استعارية

وفي الاستعارة "تخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية" تشبيه آلة الكتابة وهي القلم –الذي قد يكون له وقع في المجتمع– بالقلب الذي يصاب بسكتة قلبية، فالكتابة تتصرف بأقدار أبطالها فتسكتهم بقلمها بان تنهيهم أدبيا أي تنهي دورهم في الخيال وفي عالم الرواية بإرادة منها فسميت الوفاة بسكتة قلبية في الواقع، بوفاة بطل الرواية في الحكاية بسكتة قلمية فالمشبه هو "القلم" والمشبه به هو "القلب" وهو محذوف مع إبقاء لازمة من لوازمه "السكتة" فعلاقة

المشابهة "الوفاة" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الوفاة للقم وليس للكتاب.
تفقد كلمة القلم في هذه الاستعارة السمات اللازمة فيها من مثل :
[+ حبر]، [+ خط]، [+ كتابة]، وتكتسب سمة عرضية وهي : [+ سكتة] اللازمة في القلب مما يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية التي نمثلها كالآتي :

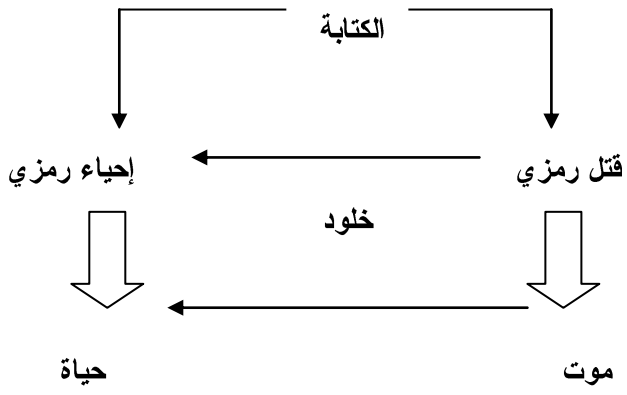


تبين هذه الاستعارات أن في الرواية يتلاعب الكاتب بمصائر الشخصيات فيقتلهم حين يصبح وجودهم عبء على حياته، تقول مستغانمي :"إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبء على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف " .[1]

وهذا القتل هو قتل رمزي يصاحب الكتابة ويتدخل في نجاح الرواية أو فشلها وذلك على حد تعبير مستغانمي "وأضفت بعد شيء من الصمت ، في الحقيقة كل رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما اتجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع، بكاتم صوت، ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه....

والروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لابد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم، بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات، وقد يقتلون خطأ بها أي احد...بمن في ذلك أنفسهم، بعدما يكونون قد قتلوا القراء...ضجرا !" [2]

يمكن أن نمثل ذلك بهذا المخطط:



[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص 18.

[2] – المصدر نفسه،ص ن.

1-9 استعارة الرسم :

ان بطل رواية "ذاكرة الجسد" خالد بن طوبال المناضل فقد ذراعه اثناء حرب التحرير ونصحه طبيبه بالرسم، وكان ذلك فرسم وابدع وتفوق فنجد الرواية قد جسدت ابداعه ونجد الرسم حاضرا بفرشاته ولوحاته والوانه ووظفت توظيفا استعاريا جميلا، وقد تمت الاشارة في الجزأين المواليين الى الرسم لكنه لم يكن الموضوع الرئيسي لابطالها، فبطل فوضى الحواس خالد كان الصحفي أما بطل عابر سرير فمصور فوتوغرافي.

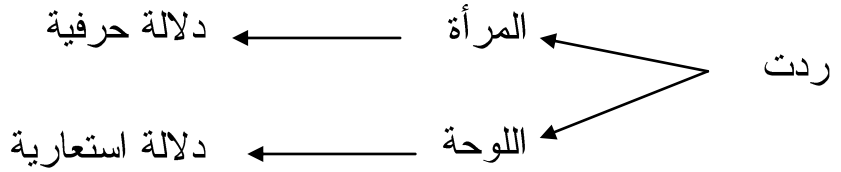
كانت مواضيع لوحات الرسام المشهور خالد بن طوبال صورا لجسور مدينة قسنطينة بدءا بلوحة حنين الى اللوحات الاحدى عشر، وبهذا اصبحت الرواية مزيجا بين الادب والرسم على طوال صفحاتها وفيما يلي بعض الامثلة من رواية ذاكرة الجسد :

استعارة الرسم	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
غادرتني الالوان	09	الالوان (مذكور)	إنسان (محذوف)	المغادرة	مكنية
الفرشاة العصبية	135	فرشاة (مذكور)	امرأة (محذوف)	العصبية	مكنية
ردت علي اللوحة	79	اللوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	الرد	مكنية
ان للوحات مزاجها وعواطفها ايضا	74	اللوحات (مذكور)	نساء (محذوف)	مزاج عواطف	مكنية
لوحة عذراء	163	لوحة (مذكور)	امرأة (محذوف)	عذراء	مكنية

تمثل استعارة "ردت علي اللوحة" استعارة مكنية شبه فيها خالد "اللوحة" مبه مذكور بالمرأة (مشبه به محذوف) مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي (الرد) فالعلاقة المشابهة هي (الرد) والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الرد للوحة وليس للمرأة.

يتحدث خالد عن لوحة حنين التي يعاملها كامرأة يحاورها يتحدث إليها فتجيبه وترد على كلامه.

تفقد كلمة"اللوحة" سماتها اللازمة من مثل : [+ جماد]، [+ خشب]، [+ مساحة]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في المرأة وهي : [+ الرد] التي تصبح سمة عرضية في اللوحة مما يحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي :



تعكس هذه الاستعارة العلاقة الحميمة التي جمعت خالد بلوحته "حنين" فهو يتحدث إليها ويعاملها كامرأة تسمعه يخاف عليها ويتفقدها بعد غيابه، يقول خالد:"اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك" [1]، و" حنين" هي أول تجربة له في الرسم بعد بتر ذراعه فجسد بها جسر "قنطرة الحبال" وسماها "حنين" اختزالا للماضي ولمشاعره وأحلامه.

وظفت مستغانمي لوحة حنين توظيفا فنيا يخدم أحداث الرواية، فلوحة حنين كانت بؤرة الأحداث، فهي تمثل اللقاء والفرقة، الصدفة الجميلة التي أتت بحياة إلى معرض خالد يصور لنا خالد ذلك بقوله :

"تتوقفين أمام لوحة صغيرة لم تستوقف أحدا، تتأملينها بإمعان اكبر، تقتربين منها أكثر، وتبحثين عن اسمها في قائمة اللوحات

ولحظتها سرت في جسدي قشعريرة مبهمة، واستيقظ فضول

الرسام المجنون داخلي ...

من تكونين، أنت الواقفة أمام أحب لوحاتي...؟ [2]

يتذكر خالد انه رسم حنين في نفس السنة التي سجل فيها حياة بالبلدية بطلب من والدها سي طاهر، ليبدأ الرسام تعلقه بهذه الصبية التي لها عمر صغيرته "حنين" يقول :

"من منكما طفلتي... ومن منكما حبيبتي ؟ "[3]

[1] – أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، ص 90.

[2] – المصدر نفسه، ص64.

[3] – المصدر نفسه ، ص 59.

ومثلما تمثل حنين بداية خالد مع الرسم ومع حبه لحياة، تمثل له ايضا نهاية الحب فلوحة "حنين" تحولت هدية تبارك زواج حياة/أحلام، ليتخلى عن جزء من هويته وماضيه وشخصيته وحبه ووطنه.

أبدعت مستغانمي في تصوير المذبحة على لسان بطلها خالد (المصور) واختارت له الطريقة المثلى لذلك وهي التصوير الفوتوغرافي لينقل إلينا مقدار المأساة يقول عن ذلك :

" هم الذين أولموا لنا بالقليل الذي كان يملكون، ما أحزنني أن أكون شاهد تصوير على ولائم رؤوسهم المقطوفة.

في زمن الهوس المرئي بالمذابح، وبالميتات المبيتة الشنيعة، من يصدق النوايا الحسنة لمصور تتيح له الصورة حق ملاحقة جثث القتلى ببراءة مهنية ؟ ليست أخلاق المروءة، بل أخلاق الصورة هي التي تجعل المصور يفضل على نجدتك تخليد لحظة مأساتك.

في محاولة إلقاء القبض على لحظة الموت الفوتوغرافي، بإمكان المصور القناص مواصلة إطلاق فلاشاته على الجثث بحثا عن الصورة الصفقة.

فهو يدري أن للموت مراتب أيضا، وللجثث درجات تفضيل لم تكن لأصحابها في حياتهم" [1]

نجد في هذا الحديث تأنيبا للضمير ولوما للنفس فخالد يستغرب وضعه وسط أشلاء الضحايا وهو يصور ويصور، لكن لا حول له ولا قوة على فعل شيء، لن يعيد الحياة لهم بأية طريقة.

وحين علم بنيله للجائزة أول أمر فكر فيه هو أن يخصص نصف مال الجائزة لمساعدة ذلك الصغير–صاحب الصورة– حيث يقول :

" ونويت بيني وبين نفسي، أن أتكفل به ما دمت حيا، بالقدر الذي أستطيعه " [2]

لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن وجرى ما جرى لمال الجائزة.

1–10 استعارة الصور الفوتوغرافية:

يكتب القدر لخالد المصور أن يمر بقرية بن طلحة ذات صباح بعدما كانت قد غرقت في دماها ليلا "ومازالت مذهولة أمام موتاها" [3] ليجد نفسه أمام مذبحة كان يلزمها ثلاث مقابر موزعة على ثلاث قرى لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة.

---

[1] –أحلام مستغانمي عابر سرير، ص – ص 30– 31 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 34.

[3] –أحلام مستغانمي عابر سرير، ص 29.

يقول خالد أثناء هول الفاجعة وهو يلتقط صورا لبعض مشاهدها :

"ولم أكن بعد لأصدق، انك كي تلتقط صورتك الانجح، لا تحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة، بقدر حاجتك إلى مشهد دامع يمنعك من ضبط العدسة" [1]

وقد كانت تلك الصورة فعلا لعبة القدر حيث –كما أسلفنا الذكر– أخذته إلى باريس ليستلم الجائزة ويموت زيان ويحدث أثناء ذلك ما يحدث.

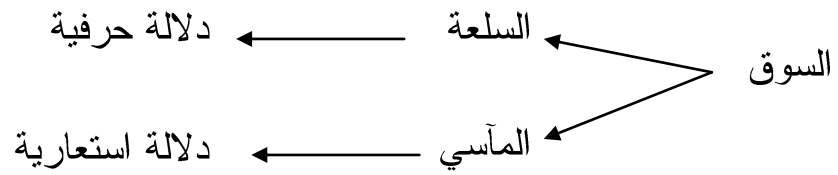
لقد صور البطل في عابر سرير أحداث المذبحة وذهوله إزاءها تصويرا فنيا وأدبيا رائعا وعميقا وحمل بين طياته دلالات استعارية نذكر منها :

استعارة الصورة	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
سرقت تلك الصورة من فك الموت	27	الموت (مذكور)	المفترس (محذوف)	فك	مكنية
لم أكن اعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة	27	المآسي (مذكور)	السلعة (محذوف)	سوق	مكنية
تنزل عليك صاعقة الصورة	28	الصورة (مذكور)	المناخ (محذوف)	صاعقة	مكنية
ليست أخلاق المروءة بل أخلاق الصورة	30	الصورة (مذكور)	الإنسان (محذوف)	أخلاق	مكنية
أصبح ابنا لآلة التصور بالتبني	34	آلة التصوير (مذكور)	امرأة (محذوف)	ابنا بالتبني	مكنية

تشبه استعارة "لم أكن اعرف كم سيكون سعرها في سوق المآسي المصورة" المآسي وهي "مشبه" مذكور بالسلعة التي تباع وتشترى وتقدر بثمن معين، فالمشبه به هو"السلعة" وهو محذوف مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي (السوق) فالعلاقة المشابهة هي (السوق)، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات السوق للمآسي وليس للسلع.

تفقد كلمة"المآسي" سماتها اللازمة من مثل : [+ فاجعة]، [+حزن]، [+ صدمة] وتكتسب إحدى السمات اللازمة في "السلعة" وهي [+ السوق]، التي تصبح سمة عرضية في المآسي مما يحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة كالآتي :

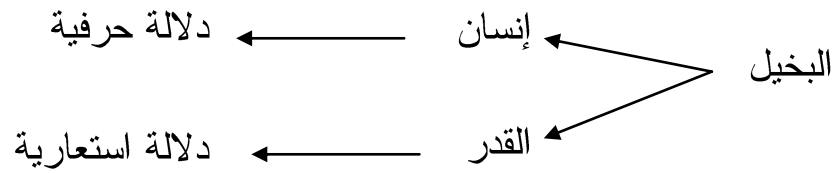
[1] – المصدر نفسه، ص 33.



تصف هذه الاستعارة كيف كان المصور خالد يتساءل مع نفسه عن غرابة الواقع كيف ان "مصائب قوم عند قوم فوائد" وكيف تسابق الجميع على نيل هذه الجائزة، جائزة قد تكلف الكثير يقول :

"في صورة الحروب التي صارت حروب صور، ثمة من يثرى بصورة، وثمة من يدفع حياته ثمنا لها" [1]

"ثمة جثث من الدرجة الأولى، لأغلفة المجلات، وأخرى من الدرجة الثانية، للصفحات الداخلية الملونة، وثمة أخرى لن تستوقف أحدا، ولن يشتريها أحدا، أنها صور يطاردك نحس صاحبها"[2] تصور هذه الاستعارة القدر كأنه إنسان بخيل لأنه شاء أن يستشهد سي الطاهر في الحرب دون أن يمنحه فرصة معاودة رؤية ابنه ناصر مرة أخرى خاصة و" قد كانت أمنيته السرية أن يرزق يوما بذكر"[3] ووصف القدر بالإنسان البخيل يكسب هذه الكلمة دلالاتها الاستعارية كالآتي :



[1] – أحلام مستغانمي عابر سرير، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 46.

2- استعارات مختلفة :

كوننا ركزنا على استعارة الكلمات السابقة: الذاكرة، الجسد، الوطن، الموت، الحب، القدر، المدينة، الكتابة، الرسم، الصورة الفوتوغرافية، فهذا لا يعني اقتصار الثلاثية على استعارة هذه الكلمات، لكنها اعتمدت تلك الكلمات بشكل أكثر تكثيفا في حين نجد زخما من الاستعارات المختلفة، منها ما يصف الوضع السياسي ومنها ما يصف الوضع الاجتماعي ومنها ما يصف الوضع الثقافي أو الثورة أو التاريخ أو الغربة وغيرها وبهذا تكون الروايات الثلاث حاملة لأبعاد عديدة تتضح بعد تحليل وتأويل نصوصها واستعاراتها.

وباعتراف من مستغانمي تذكر فيه أنها قد تطرقت لمواضيع عدة في الرواية اذ تقول :"لو مت بعد هذا الكتاب- ذاكرة الجسد- أكون قد قلت كل شيء، رأي في الجنس، في الحياة في الوطن في الحب في الكتابة في الأخلاق في الوصولية، يعني أنا صنعت قصة على قياس هواجسي لأضع فيها كل شيء وهذه القصة لم تكن إلا إناء لاحتواء كل ما كنت أريد قوله، ولم أجد له فرصة فقلت حتى لا أقوله كيفما اتفق صنعت له رواية واخترعت مواقف وأحداث وشخصيات"[1]

ونظر لعدد الاستعارات الكبير واختلافها الكثير نكتفي برصد بعضها في الجدول الآتي :

استعارات مختلفة	الجزء	الصفحة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
عتبات الاستقلال	1	45	الاستقلال (مذكور)	الباب (محذوف)	عتبات	مكنية
أبواب المنفى	1	72	المنفى (مذكور)	البيت (محذوف)	أبواب	مكنية
المناصب الحلوب	1	81	المناصب (مذكور)	المرأة (محذوف)	الحلوب	مكنية
رانا غارقين في المشاكل	1	357	المشاكل (مذكور)	البحر (محذوف)	غارقين	مكنية
حداد أحلامي	1	403	أحلام (مذكور)	الحزن (محذوف)	حداد	مكنية
يخلع صمته	2	32	الصمت	اللباس	يخلع	مكنية

[1] – كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي

		(مذكور)		(محذوف)		
بذلك القدر من صمت البكاء	2	59	البكاء (مذكور)	إنسان (محذوف)	الصمت	مكنية
في الدكاكين السياسية التي يديرها الحكام	2	93	السياسية (مذكور)	السلعة (محذوف)	دكاكين	مكنية
ذنبك انك تقتسمين مع الشيطان بيته وسريره	2	205	الشيطان (مذكور)	الزوج (محذوف)	تقتسمين	مكنية
شاهرت أنوثتهن في وجه الجميع	2	233	أنوثة (مذكور)	سلاح (محذوف)	شاهرات	مكنية
كضريح شيد لتأبين فاخر للثقافة	3	52	الثقافة (مذكور)	جثمان (محذوف)	ضريح تأبين	مكنية
أحذية أكثر بؤسا من أصحابها	3	60	أحذية (مذكور)	إنسان (محذوف)	بؤس	مكنية
الثورة...يجني ثمارها السراق	3	108	الثورة (مذكور)	الفاكهة (محذوف)	يجني ثمارها	مكنية
البيتزا ولدت في بلد المافيا	3	122	البيتزا (مذكور)	إنسان (محذوف)	ولدت	مكنية
لتقتات بما بقي من جسد سبق أن أطعمت بعضه للثورة	3	318	الثورة (مذكور)	إنسان (محذوف)	أطعمت	مكنية

2- الاستعارة والجملة :

كما تم توظيف بعض الكلمات توظيفا استعاريا، فقد شمل النص توظيف جمل كذلك، حيث تتوفر الرواية على العديد من الجمل التي يتعدى عدد الاستعارات فيها ثلاث، وهناك جملا وردت في مقاطع شعرية، مما يجعلنا نعتقد أنها مقتطفة من قصيدة وليس من رواية ولتوضيح ذلك سنقوم بتحليل ثلاث نماذج للثلاثية :

1/ "صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة علي".[1]

2/ "فأعود رفقة البحر مشيا على الأقدام، امشي وتمشي الأسئلة معي، وكأنني انتعل علامات الاستفهام " .[2]

3/ " ثم جاءت

انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها المباغت

دخلت، وتوقف العالم برهة عن الدوران.

توقف القلب دقة عن الخفقات كما لالتقاط الأنفاس من شهقة.

إعصار يتقدم في معطف فرو ترتديه امرأة، أيتها العناية الإلاهية....

ألا ترفقت بي !

أيتها السماء...أيها المطر...يا جبال الألب...خذوا علما أنها جاءت." [3]

الجملة الأولى : "صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة علي"

تتضمن هذه الجملة **ست استعارات** هي :

الاستعارة الأولى :	صوتك يأتي
الاستعارة الثانية :	يأتي شلال
الاستعارة الثالثة :	شلال حب
الاستعارة الرابعة :	شلال موسيقى
الاستعارة الخامسة :	صوتك يتدحرج
الاستعارة السادسة :	قطرات لذة

[1] – احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 148.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 328.

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 181.

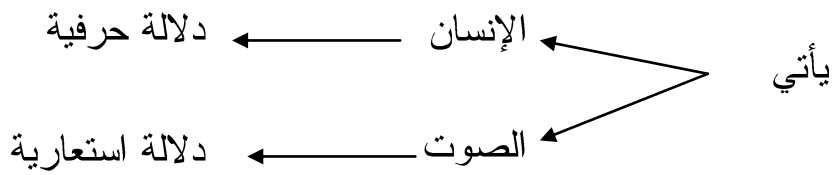
تمثل هذه الاستعارات في مجملها، استعارات مكنية ذكر فيها المشبه وحذف المشبه به مع إبقاء لازمة من لوازمه كما يوضح الجدول الآتي :

استعارة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
1	الصوت	إنسان	يأتي	مكنية
2	الشلال	إنسان	يأتي	مكنية
3	الحب	ماء	شامل	مكنية
4	الموسيقى	ماء	شلال	مكنية
5	الصوت	شيء مادي	يتدرج	مكنية
6	اللذة	مطر	قطرات	مكنية

يتم في الاستعارة الأولى تشبيه الصوت بالإنسان، فذكر المشبه "الصوت" وحذف المشبه به "الإنسان" مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي :(يأتي)، فالعلاقة المشابهة هي :"يأتي" والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للصوت وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية.

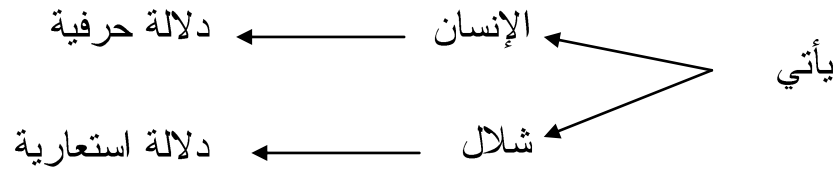
تصور هذه الاستعارة الصوت على انه إنسان قادر على الحركة فيقوم بالمجيء، أي يأتي عبر الهاتف، وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان الصوت سماته اللازمة من مثل :

[+ حسي]، واكتسابه إحدى السمات اللازمة في الإنسان، وهي الفعل المضارع (يأتي) المرتبط بـــ [+ عاقل]، لتصبح هذه السمة عرضية في الصوت، على النحو الآتي :

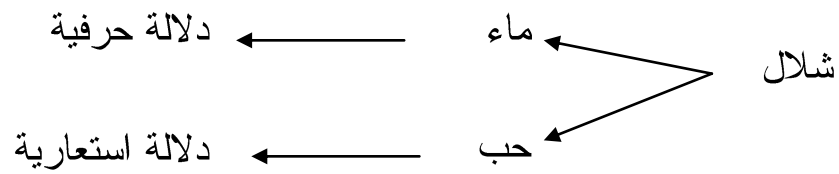


أما في الاستعارة الثانية تنزاح كلمة الشلال عن دلالتها الحرفية إلى دلالة استعارية حيث يصبح فيها الشلال يمشي أو يأتي كالنهر، وهنا يفقد الشلال سماته اللازمة من مثل :

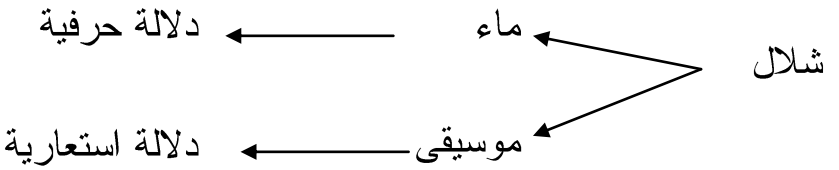
[+ ماء]، [+ انحدار]، [+ سرعة]، ويكتسب سمة عرضية وهي : [+ يأتي] اللازمة في الإنسان على الشكل الآتي :



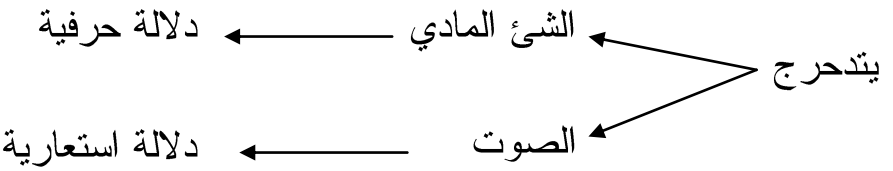
تصور استعارة حب خالد لحياة سرعة تعلقه بها، على انه شلال ينحدر فيه الماء بسرعة، وذلك من خلال فقدان الحب لسماته اللازمة من مثل : [+ مجرد]، [+ إنسان]، واكتسابه سمة عرضية وهي : [+ شلال]، اللازمة في الماء فتنزاح العبارة الحرفية "شلال ماء" من دلالتها الحرفية إلى الدلالة الاستعارية "شلال حب" كالآتي :



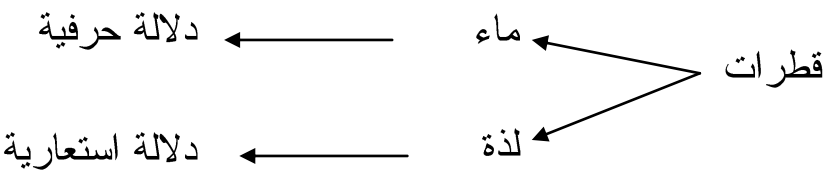
ويحضر الشلال في الاستعارة الرابعة "شلال موسيقى" اين تفقد كلمة موسيقى سماتها اللازمة من مثل : [+ إنسان]، [+ صوت]، [+ عزف]، وتكتسب سمة عرضة هي : [+ شلال] اللازمة في الماء مما يكسب كلمة موسيقى دلالتها الاستعارية كالآتي :



ثم في الاستعارة الخامسة يحضر الصوت، كطرف اول يفقد سماته اللازمة ويكتسب احدى سمات الشيء المادي وهي : [+ تدحرج] التي تصبح سمة عرضية في الصوت كالآتي :



وتصور الاستعارة الأخيرة اللذة التي يشعر بها خالد عند سماع صوت حبيبته حياة على أنها رذاذ مطر ينزل بهدوء قطرة قطرة، فتفقد كلمة "اللذة" السمات اللازمة فيها، من مثل : [+ مجرد]، [+ إنسان]، [+ متعة]، وتكتسب سمة عرضية هي قطرة اللازمة في المطر، مما يجعلها تنزاح عن دلالتها الحرفية إلى دلالتها الاستعارية كالآتي :



نستخلص من هذا التحليل أن جملة "صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة علي" تقوم على جملة من الاستعارات المركبة والمتصلة الواحدة بالأخرى، فكلماتها تتحالف تدريجيا لتولد صورا تتناسل لتنتج طاقة تعبيرية جديدة وأبعاد ايجابية "استعارية" تبلغ الرواية بها مقدارا كبيرا من الكثافة التي تحققها الجمل الاستعارية الواردة في النص .

الجملة الثانية : "فأعود رفقة البحر، مشيا على الأقدام، امشي وتمشي الأسئلة معي، وكأنني انتعل علامات استفهام"

تتضمن هذه الجملة **أربع استعارات** هي :

الاستعارة الأولى : فأعود رفقة البحر

الاستعارة الثانية : رفقة البحر مشيا على الأقدام

الاستعارة الثالثة : امشي وتمشي الأسئلة معي

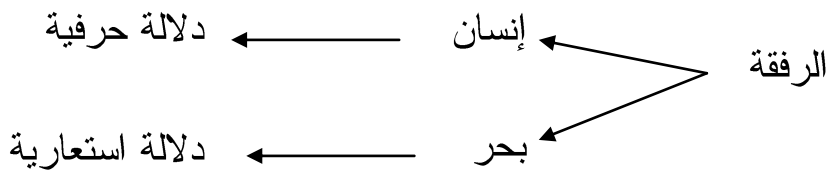
الاستعارة الرابعة : انتعل علامات استفهام

و تمثل هذه الاستعارات في مجملها استعارات مكنية أيضا ذكر فيها المشبه وحذف المشبه به مع إبقاء لازمة من لوازمه ويوضح ذلك الجدول الآتي :

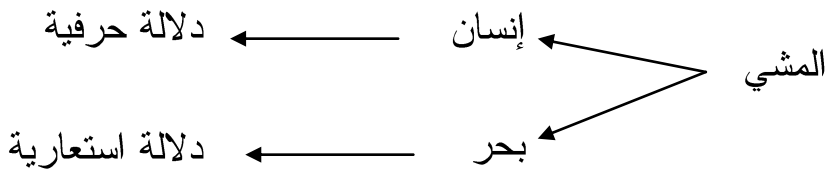
استعارة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
1	البحر	الإنسان	الرفقة	مكنية
2	البحر	الإنسان	مشيا على الأقدام	مكنية
3	الأسئلة	إنسان	تمشي معي	مكنية
4	علامات الاستفهام	الحذاء	انتعل	مكنية

يتم في الاستعارة الأولى تشبيه البحر بالإنسان حيث يرافق ويسير ويتحرك، وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان البحر سماته اللازمة من مثل : [+ ماء]، [+ شاطئ]، [+

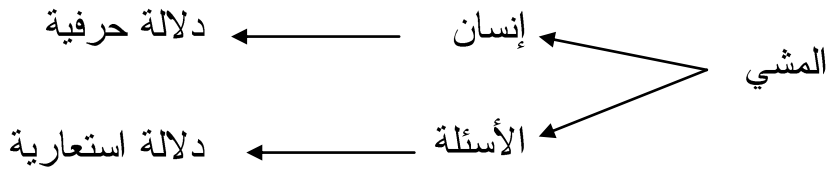
أمواج]،واكتسابه إحدى السمات اللازمة في الإنسان، وهي : الرفقة لتصبح سمة عرضية في البحر على النحو الآتي :



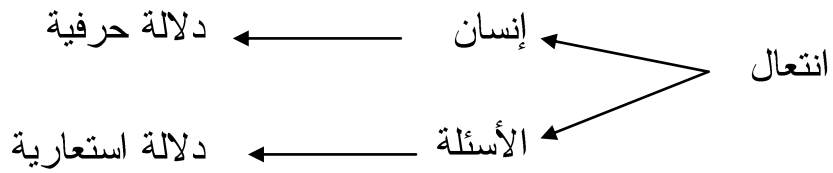
أما في الاستعارة الثانية فشبه البحر بالإنسان لكن في المشي فالبحر هنا اكتسب سمة جديدة لازمة في الإنسان وهي المشي لتصبح سمة عرضية في البحر على النحو الآتي :



وفي الاستعارة الثالثة تم تشبيه الأسئلة بالإنسان، وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان الأسئلة هنا سماتها اللازمة من مثل : [+ فكر]، [+ حيرة]، [+ استفسار]، واكتسابها إحدى السمات اللازمة في الإنسان وهي المشي لتصبح سمة عرضية في الأسئلة على النحو الآتي :



نأتي إلى الاستعارة الرابعة التي شبهت فيها علامات الاستفهام بالحذاء الذي ينتعل وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان سماتها اللازمة من مثل : [+ سؤال]، [+ جواب]، واكتسابها إحدى السمات اللازمة في الإنسان وهي انتعال الحذاء لتصبح سمة عرضية في علامات الاستفهام على النحو الآتي :



الجملة الثالثة : "ثم جاءت

انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها المباغت

دخلت، وتوقف العالم برهة عن الدوران.

توقف القلب دقة عن الخفقات كما لالتقاط الأنفاس من شهقة.

إعصار يتقدم في معطف فرو ترتديه امرأة، أيتها العناية الإلاهية....

ألا ترفقت بي !

أيتها السماء...أيها المطر...يا جبال الألب...خذوا علما أنها جاءت."

تتضمن هذه الجملة **سبع استعارات** هي :

الاستعارة الأولى : أبواب الترقب

الاستعارة الثانية : تدفق الضوء

الاستعارة الثالثة : ضوئها

الاستعارة الرابعة : توقف العالم

الاستعارة الخامسة : توقف القلب... كما لالتقاط الأنفاس من شهقة

الاستعارة السادسة : إعصار يتقدم في معطف فرو ترتديه امرأة

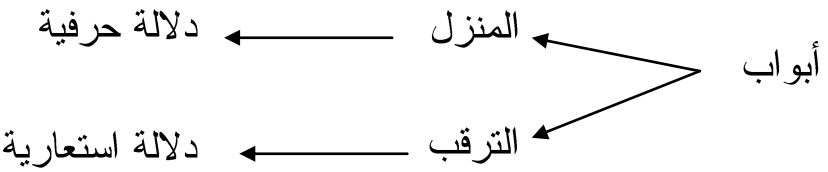
الاستعارة السابعة : أيتها السماء...أيها المطر...يا جبال الألب...خذوا علما

وتمثل هذه الاستعارات في مجملها استعارات مكنية ذكر فيها المشبه وحذف المشبه به مع إبقاء لازمة من لوازمه حسب الجدول الآتي :

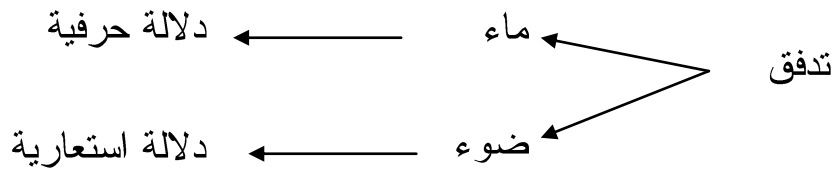
الاستعارة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوع الاستعارة
1	الترقب	المنزل	أبواب	مكنية
2	ضوء	ماء	تدفق	مكنية
3	المرأة	الشمس	ضوئها	مكنية
4	العالم	الإنسان	توقف	مكنية
5	القلب	الإنسان	التقاط أنفاس من شهقة	مكنية
6	إعصار	امرأة	معطف فرو	مكنية
7	السماء ،المطر، الجبال	الإنسان	خذوا علما	مكنية

يتم في الاستعارة الأولى تشبيه الترقب بالمنزل الذي فيه أبواب تغلق أو تفتح وقد تخلع، وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان الترقب هنا سماته اللازمة من مثل :

[+ معنوي]، [+ انتظار]، [+ قلق]، واكتسابها إحدى السمات اللازمة في المنزل وهي أبواب لتصبح سمة عرضية في الترقب على النحو الآتي :

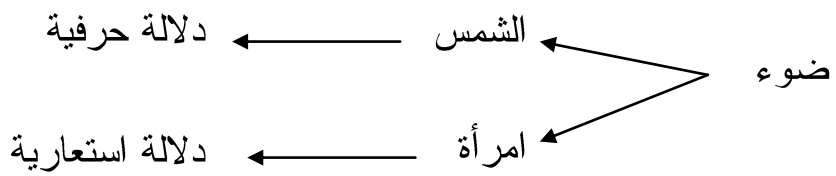


في الاستعارة الثانية "تدفق الضوء" تم تشبيه الضوء بالماء فالتدفق لازمة من لوازم الماء وليس الضوء، ليفقد الضوء سماته من مثل : [+ شمس]، [+ شعاع]، [+ إنارة]، ويكتسب سمة من السمات اللازمة في الماء وهي التدفق لتصبح سمة عرضية فيه على النحو الآتي :



في الاستعارة الرابعة "توقف العالم" شبع العالم بالإنسان الذي يسير ويمشي وقد يتوقف، تتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان العالم سماته اللازمة من مثل :

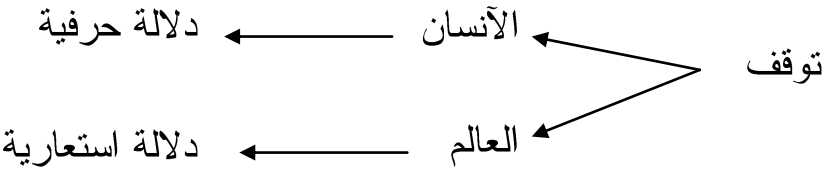
[+ كرة أرضية]، [+ دوران]، [+ حياة]، واكتسابه سمة من السمات اللازمة في الإنسان وهي التوقف لتصبح سمة عرضية في العالم على النحو الآتي :



في الاستعارة الخامسة توقف القلب...كما لالتقاط الأنفاس من شهقة.

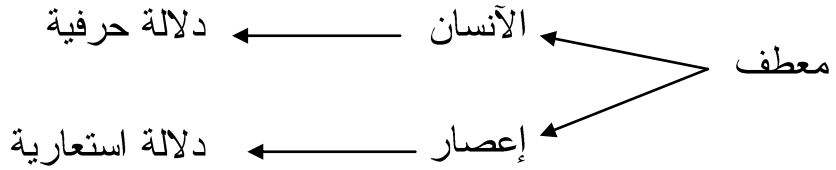
الذي يلتقط الأنفاس من شهقة هو الإنسان أما القلب فهو يؤدي وظيفة وقد يتعرض للتوقف دقة أو دقات لكن في إطار عمله البيولوجي ليسبب في مرض أو موت، لكن لالتقاط أنفاس من شهقة فالقلب لا يتنفس ولا يشهق أيضا، الإنسان هو الذي يفعل.

إذن شبه القلب بالإنسان مع ذكر المشبه هو القلب وحذف المشبه به هو الإنسان مع الإبقاء على سمة من سمات الإنسان اللازمة وهي التنفس وتتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان القلب سماته اللازمة من مثل : [+ عضلة]، [+ خفقان]، [+ ضخ الدم]، واكتسابها إحدى السمات اللازمة في الإنسان وهي التقاط الأنفاس على النحو الآتي :



في الاستعارة السادسة "اعصار يتقدم في معطف فرو" تم تشبيه الإعصار بالمرأة التي ترتدي معطف فرو في شكله اثناء تقدمه فقد الاعصار سماته اللازمة من مثل :

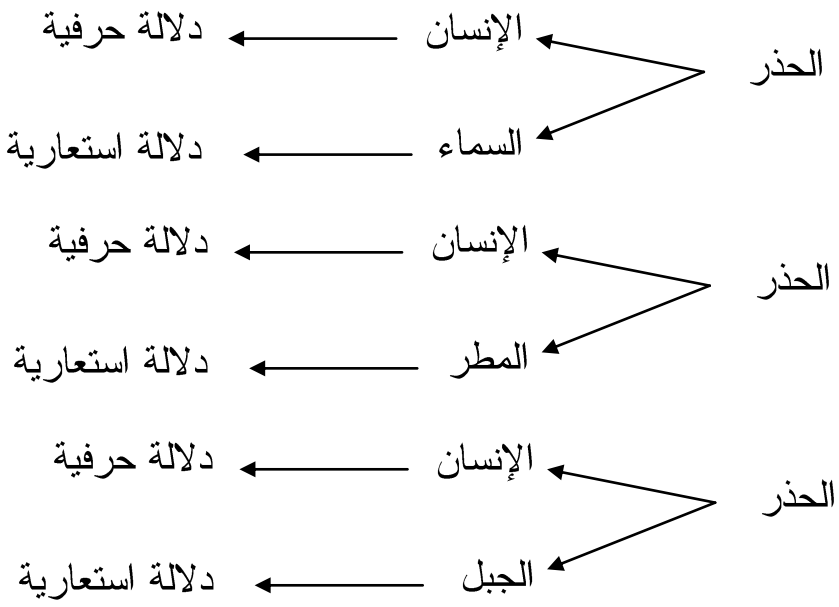
[+ ريح]، [+ سرعة]، [+ أمطار]، [+ رعود]، ويكتسب سمة جديدة من سمات الانسان وهي معطف لتصبح سمة عرضية في الإعصار على النحو الآتي :



أما في الاستعارة الأخيرة فنجده شبه كل من السماء، المطر، الجبال وهي ظواهر طبيعية بالإنسان حين خاطبهم بأسلوب النداء أولا وحين أمرهم بقوله خذوا علما، وكأنهم يعقلون ويفهمون ويأخذون حذرهم من هذا الإعصار القادم.

تتحقق الدلالة الاستعارية هنا بفقدان هذه المظاهر الثلاث سماتها اللازمة من مثل :

[+ طبيعة]، [+ سحب]، [+ ماء]، [+ مرتفعات]، واكتسابها سمة من سمات الإنسان اللازمة وهي الحذر لتصبح سمة عرضية في الظواهر الطبيعية على النحو الآتي :



نستنتج في الأخير أن استعمال جملا بأكملها استعمالا استعاريا يزيد دلالة النص كثافة ويزيد الإيحاء قوة ويعطي النص أبعادا أعمق ويفتح باب التأويلات على مصرعيه لان استعارة الجملة هو تحالف كلمات وتحالف الجمل هو قوة النص وترابط مكنوناته وصلابة صوره وجودة صياغته ونجاح صاحبه في بعث الكثير من الإيحاء إلى قارئه.

المبحث الرابع : علاقة الاستعارة بالمكان

1 بين المكان والفضاء

إذا كانت كلمة مكان تترجم إلى "Lieu" في اللغة الفرنسية، فان كلمة فضاء تقابل "Espace"، بحيث تقارب المكان إلى الواقع، في حين يحيل الفضاء إلى الأبعاد الدلالية التي قد تتحدد بواسطة المكان في بعض أوجهها، ومهما ارتبط المكان بالواقع المحدد جغرافيا ، فان ذلك لا يعطي مبررا لإغفال دراسته كعنصر سردي يفرض وجوده على امتداد النص الأدبي :" وفي إطار التداخل بين مفهومي الفضاء والمكان، يركز الباحثان "غريماس وكورتيس"، على مفهوم الفضاء بوصفه مصطلحا " يستعمل في السيميائيات بمفاهيم متعددة قاسمها المشترك يتمثل في اعتباره موضوعا مبنيا، أي انه يقتضي تضافر إمكانات تترابط فيما بينها وفق علاقات ما، تحددها طبيعة التحليل". [1]

وكون الفضاء موضوعا مبنيا فهذا يعزز من دور المكان في تشكيل الفضاء الدلالي للخطاب الأدبي، من حيث العمق الفلسفي للتشكيلات المكانية، لا من حيث وصفها الحظي.

ان المكان لا ينعزل عن الزمن، كما انه لا يكون مكتفيا بكيانه فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، أي أن حركة الأحداث والشخصيات تمنح المكان أبعاده التي تتجذر في الماضي ، وتمنحه مبررا لوجوده المستقبلي.

وانطلاقا من علاقة الفضاء بالمكان، يتم تتبع الوحدات الصغرى التي تشكلها الأمكنة في علاقتها بالشخصيات والأحداث، لأجل إقامة تصور شامل حول البنيات الفضائية الكبرى التي تصنع وتساهم في تركيب الدلالة العامة للخطاب "ونشير إلى أن تتبع المواقع المكانية ضمن السرد الروائي، يتم بغرض تحديد طرفي ثنائيات تنتج لتجسد مقولة التضاد التي ينبني عليها فهمها للعلاقات المكانية ودورها في بناء فضاء روائي اشمل .

[1] – حاج علي فاضل، سيميائية الفضاء السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلةدراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها (مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر)، جامعة وهران، العدد 5/4، 2007، ص90.

إن مفاهيم مثل الأعلى/الأسفل، القريب/البعيد كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية " [1] بمعنى أن الواقع العياني للبعد المكاني يفارق مرجعه حالة انكتابه في مضمار السرد، ويتحول بذلك إلى دال، نجد له مدلول داخل نسق النظام اللغوي الذي يتأسس عليه النص الروائي .

ويعد المكان الروائي عنصرا من العناصر الفنية في الرواية وهو عبارة عن بناء لغوي يشيده خيال الروائي، والطابع اللفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، فالمكان في النص الروائي مكان متخيل وبناء لغوي يعمل الروائي على خلقه بطرق عديدة مثل الوصف، استخدام الصور الفنية، توظيف الرموز، ولكل من هذه الطرق دورها الفعال في النص الروائي، وأهمية المكان لا تقتصر على اعتباره عنصرا فنيا في الرواية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات، بل تكمن أهميته في دوره الفعال في النص الروائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية مرتبطة بوقوع الأحداث إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي فالمكان له دور مكمل لدور الزمن في تحديد دلالة الرواية، كما أن له أهمية كبرى في تاطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، ويرتبط بخطية الأحداث السردية، حيث يساعد إلى جانب الزمن والحدث على نمو حركة السرد، كما يعد عنصرا أساسيا في تشكيل بنية الشخصية الروائية وتحدد مصارها، كما أن الشخصيات تظهر في الرواية من خلال المكان، وللمكان أيضا تأثيره خارج النص الروائي، إذ قد يكون مصدر الهام المبدع فيعبر عن مقاصده ورؤيته للعالم.

ظل المكان في الرواية التقليدية، مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الأحداث، ولا تلقى من الروائي اهتماما أو عناية، وهو محض مكان هندسي [2] لذلك يعد في إطار هذا المعنى بنية تحتية لا تتفاعل مع مسار الأحداث ولا مع الشخصيات الروائية، ولا تشارك في بناء العمل الروائي.

وعكس ذلك يتجاوز المكان في الرواية المابعد حداثية "كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع فيها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة، ويمثل محورا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية يساهم في تطورها وبنائها وفي تفاعل الشخصيات فيما

[1] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 91.

[2] – ينظر : احمد زياد محبك، جماليات المكان في الرواية، منبر ديوان العرب، 6 جوان 2005.

بينها، لذلك فهو ينفتح على المنظور المذكور أي الفضاء، كمنظور أوسع، لأنه يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث ويصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها وإذا كان المكان في الرواية هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، فالفضاء هو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالأحداث ومنظورات الشخصيات مما يكسبه صفة الشمولية والاتساع مقارنة بالمكان الذي يرتبط مباشرة بوقوع الأحداث في الرواية.

يعد الفضاء الروائي عنصرا " ضروريا بالنسبة للسرد الذي يحتاج لكي ينمو كعالم مغلق ومكثف بذاته إلى عناصر زمانية ومكانية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان" [1] والفضاء يمكن أن ينشأ من وجهات نظر متعددة، لأنه يعايش على عدة مستويات، بداية من طرف الراوي بوصفه مكانا مشخصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة [2] وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأولية كإطار هندسي تقع فيه الأحداث، ليتسع إلى فضاء يساهم في تشييد النص الروائي والتأثير فيه.

يحضر المكان في الرواية عن طريق الوصف، والوصف هو "صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء كانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة" [3] يحاول الروائي من خلالها تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجردا، ولكنه يصف واقعا مشكلا تشكيلا فنيا أي بواسطة الكلمات.

2-وظيفة المكان :

إن المكان الروائي لا يشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم.

ولذلك يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به [4] وهي :

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1990، ص 26.

[2] – المرجع نفسه، ص 32.

[3] – سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ب ط، 1995، ص 253.

[4] – ينظر ، احمد زياد محبك، نفسه.

2-1 المكان المجازي :

وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث

2-2 المكان الهندسي:

وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث لمكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا

ولذلك فان وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، ولابد من اختراق الإنسان للمكان والتفاعل معه والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

إن المكان في الرواية من غير تلك الآفاق يغدو محض زخرف أو زينة ولا يتحول إلى فضاء، وان الوصف هو الأرض التي يمكن أن يبنى عليها الفضاء، ولكن الوصف وحده لا يصنعه.

"المعيار إذن، هو بناء الفضاء الروائي، فإذا نجح الروائي في هذا البناء منح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني، وإلا، فلا".[1]

3- تسمية المكان الروائي :

إن تسمية المكان هي أول السبل إلى بناء المكان، لان ذلك يحيل القارئ على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، وان كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع، ومن هنا تنشأ المفارقة لان التسمية محض وسيلة أولية باهتة لا يمكن أن تقوم وحدها ببناء المكان الروائي.

إن المكان الروائي لفظ متخيل، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولة الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي [2].

لكننا نعتقد إن هذا الرأي حوله ما يقال إذ تفنده الأماكن المسماة في ثلاثية مستغانمي والتي كان اختيارها يحيل إلى الواقع فعلا، فنحن نرى أنها قد سمت الأماكن بمسمياتها عن قصد مدروس تحاول من خلاله عكس صورة حقيقية عن واقع معيش أو متخيل خاص بها تريد بثه إلى المتلقي ونستعمل في الجانب التطبيقي على توضيح ذلك .

---

[1] – المرجع السابق.

[2] – ينظر، المرجع السابق .

4-المكان والواقع :

إن الوصف وسيلة هامة في تصوير المكان، إذ يتناول الأشياء بواسطة اللغة، فإذا كان السرد يروي الأحداث في الزمن، فان الوصف بصور الأشياء في المكان وهو تصوير فني يخلق فضاء الرواية.

إن للوصف وظائف متعددة، منها التصوير الفني الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان، ومنها ما يقف عند التفاصيل الصغيرة التي تدخل العالم الخارجي في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ انه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع، وهذا ما يسمى في وظائف الوصف بالوظيفة الإيهامية، دخولنا عالم التفاصيل الصغيرة في رواية ما يقلب لدينا الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلقه ديكور الرواية [1]

ومما لا شك فيه فان الوصف عنصر أساسي في بناء المكنان، إذ ما الروائي إلا " رسام ديكور ورسام أشخاص"

ولكن رأينا الخاص هو أن أثناء الوصف لابد من تضافر وظائف الوصف الثلاث فالوصف ليس غاية في ذاته، فهو تصوير فني يمكن الشخصيات من اختراق المكان ويمكن القارئ من استحضار المشهد عبر التفاصيل الصغيرة .

تتحقق الوظيفة الإيهامية للوصف بشكل جلي في ثلاثية مستغانمي سوف يتم التفصيل في ذلك في عنصر خاص من هذا المبحث .

5-الفضاء الموضوعي للكتاب :

يقصد بالفضاء الموضوعي للكتاب هو فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية، حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ، وفي هذا الاتجاه برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات، ولقد عارض كثير من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره لأنهم رأوا فيه ميلا مبالغا نحو الشكلنة والتجريد

[1] – المرجع السابق.

وفي الواقع إذا كان من المفيد دراسة الفضاء الروائي من خلال تسمية الأشخاص والأماكن ومن خلال عنوان الرواية فان الفائدة تبدوا اقل في دراسة الغلاف وشكل الحروف ونظام الفصول .
غير أن ما يعنينا من الدراسة هو الجانب المجازي في توظيف الأمكنة وبالتحديد حضور المكان في هذه الثلاثية حضورا استعاريا، أين يخرج المكان من الواقعية الجغرافية ليحضر حضورا فنيا استعاريا كما سيتم تناوله في العنصر الموالي .

6- تجليات المكان في الفضاء الروائي للثلاثية:

يميز المكان روايات "مستغانمي" ويطبعها بطابع خاص، فلا يخرج القارئ إلا وقسنطينة عالقة في ذهنه وكأنها شخص فاعل فيها، فليس المكان مجرد (ديكور) للشخصيات ومسرح لتجوالها " بل تتلاعب "مستغانمبي" في بنائه، كما تلاعبت في عناصر الرواية الأخرى، فتلجأ إلى تقطيعه وأنسنته وغير ذلك من تقنيات" [1]
تشترك أجزاء الثلاثية كثيرا في الطبيعة التي تعاملت بها"مستغانمي" مع المكان .
سنتوقف الآن أمام المكان في هذه الأجزاء واحدة فواحدة

6-1- ذاكرة الجسد :

تكاد احداث هذه الرواية تتوزع بين مدينتين هما قسنطينة وباريس، يتردد خالد على أماكن معينة فيها، ويحدد من خلالها موقفه من هذه المدينة وتلك، ففي قسنطينة يطالعنا بيت العائلة التي يقيم فيه "حسان" اخو "خالد" بنافذته المطلة على جسر "سيدي راشد"، وغابات الغر والبلوط لإضافة إلى مزارات الأولياء "سيدي محمد الغراب"، وجسور قسنطينة وتحديدا قنطرة الحبال، ومطار المدينة ومقاهيها، وشوارعها والقنصليات الأجنبية فيها، والماخور ودار "صالح باي"، والغرفة الجامعية التي عاش فيها زياد
ولا تختلف الأماكن في باريس عنها في قسنطينة، وهي قاعة عرض الرسومات (الرواق الفني) وبيت خالد، بنافذته المطلة على نهر السين، وجسر (ميرابو)، ومقهى (ميرابو) المجاورة له ومدرسة الفنون الجميلة، ثم مطار باريس.

[1]- رائدة عبد اللطيف حسن، تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية (أحلام مستغانمي ويوسف العيلة نموذجا)، أطروحة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، إشراف الدكتور عادل الأسطة، نوقشت بتاريخ 2005/09/19 وأجيزت، ص 161.

عدا هاتين المدينتين اللتين تجري فيهما الأحداث، ترد أشارات عابرة لاماكن أخرى ومنها باتنة المدينة الحدودية بين الجزائر وتونس، وتونس التي رحل إليها خالد، بعد إصابته، للعلاج وتحديدا المشفى الذي تعالج فيه ، وغرفته البائسة، ودار البلدية التي سجل فيها "حياة"، ثم بيت "حياة"

وترد إشارة إلى غرناطة التي سافر "خالد" إليها لأعمال فنية، وبيروت التي يموت فيها زياد، وغزة مدينة هذا الأخير.

-6-1-1-حضور المكان وغيابه:

وبما أن السرد يحتاج في نموه إلى عناصر زمانية ومكانية كما سبق أن اشرنا إليه وكل قصة تقتضي نقطة انطلاق ونقطة اندماج في المكان على حد رأي (حسن بحراوي)

نجد مستغانمي تتراوح بين الحاضر والماضي، حتى لنخال الشخصية تحيا زمنين في لحظة واحدة، تفعل ذلك في المكان، وتراوح في نصها بين مكان حاضر ومكان غائب، ويبدو ذلك منطقيا إذا اعتبرنا أن حياة الإنسان مرتبطة بأمكنة مختلفة، فالأمكنة بعد تجاوزها وتجاوز تاريخها تغدو أمكنة نفسية مرتبطة بالذاكرة تنتقل فيه ذهنيا .

تشكل قسنطينة ذاتها حاضرة وغائبة في آن، فإذ يقيم فيها "خالد" الآن وقد بلغ الخمسين من عمره، يستذكر حالها قبل ربع قرن، أيام حرب التحرير "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين" (ص25)

كما يستذكر سجن الكديا الذي دخله قبل ربع قرن، ويستذكر حال قسنطينة بعد خروجه من سجنه ودراسته اللغة الفرنسية في مدارسها.

وبينما تكون قسنطينة المكان الحاضر في الفصل الأول، تتحول إلى مكان غائب في الفصل الثاني، وتنتقل الأحداث إلى باريس، إذ يبدأ "خالد" في استرجاع القصة بدايتها، حيث يلتقي بـــ "حياة" في قاعة عرض لوحاته، وفي هذا المكان المتذكر، يستذكر رؤيته لها للمرة الأولى في بيتها في تونس عام 1962، ومتابعته لعودتها إلى الجزائر، كما يستذكر مستشفى "الحبيب ثامر" وإعطاء الممرضة له ثياب "سي شريف"، حيث استمع في هذا المستشفى لنصيحة

الطبيب اليوغسلافي له بضرورة إعادة بناء علاقة مع العالم، فكان أن بدا الرسم للمرة الأولى. وبينما تونس مكان مستحضر، يستذكر "خالد" حاله فيها وحنينه لقسنطينة واستنجاده بدفء الأمومة الذي افتقده في تونس.

وتظل باريس وقاعة العرض المكان الحاضر في الفصل الثالث بينما يستحضر "خالد" مدرسة الفنون الجميلة في باريس ذاتها، حيث رسم وجه (كاترين) ولم يستطع رسم جسدها العاري وتظل قسنطينة، في هذا الفصل المكان الحاضر على الرغم من غيابه، يراه "خالد" بعين ذاكرته، فبينما يطل من شرفته على نهر السين وجسر (ميرابو)، لا يرى سوى قسنطينة مؤكدا أنها تسكنه على الرغم من غيابه عنها، وبدل أن يرسم جسر (ميرابو)، يرسم جسر قنطرة الحبال "كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين ويدي ترسم جسر آخر وواد آخر لمدينة أخرى "(162) ، " وعندما انتهيت كنت رسمت قنطرة سيدي راشد وواد الرمال لا غير، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه وإنما ما يسكننا "(162)

وتستحضر "حياة" في هذا الفصل أيضا جسور قسنطينة، كما يستذكر "خالد" تونس وما قضى فيها من سنوات لتعليم العربية، والجزائر عقب تحريرها ويظل الحال "لخالد" كذلك في الفصل الرابع، اذ يقيم في باريس ويستذكر المهرجان الإفريقي الذي يقام في الجزائر للرقص والعتاد ويستمر في رسم جسور قسنطينة، معلنا عداوته لنهر السين لخلو قسنطينة من نهر مثله، وتكون قسنطينة مكانا حاضرا "لحياة" التي تسافر إليها في إجازة الصيف .

تترك "حياة" قسنطينة ويترك "زياد" بيروت، ويجتمعان مع "خالد" في باريس وبينما يلتقي زياد وحياة في بيت خالد، يسافر الأخير إلى غرناطة.

تحضر قسنطينة مرة ثانية في الفصل الخامس، اثر عودة "خالد" إليها بعد عشر سنوات من الغربة، لحضور زفاف "حياة"، ولدى شعوره بالغربة في مدينة عشقها حد التوحد، واكتشافه انه استعاد المكان فقط دون زمن، يستحضر أيام مجده فيها، فتغدو المدينة حاضرة وغائبة، لتشكل استفزازا لذاكرته "تلك المدينة التي كانت تتربص بذكرياتي في كل شارع، وكنت تختبئين لي فيها خلف كل منعطف ..." (332)

فيعيده بيت العائلة الآن إلى حالة يوم وفاة والدته "أكاد أرى جثمان (أما) يخرج مرة أخرى من هذا الباب الضيق (288) كما يستعيد طفولته في " البيت الشاسع المسكون بذكريات الطفولة المبتورة...وشهوة الشباب المكبوت الذي مر على عجل" (333)

وتعيده مقاهي الحاضر، إلى المقاهي القديمة (مقهى بن يمينة)، ومقهى (بوعرعور)، التي كانت كبيرة بروادها، وكثرت اليوم لتسع بؤس المدينة .

ويعيده حال الماخور، الآن وقد أغلقت أبوابه لتزداد المساجد، إلى صباه يوم كان دخول هذا البيت حلما وهاجسا، كما يستذكر "خالد" لدى رؤيته لجدران سجن الكديا من الخارج، غرفه من الداخل يوم كلن احد نزلائه.

وتظل قسنطينة المكان الحاضر في الفصل السادس، لتسكن "خالد" ولا يسكنها، على الرغم من كونه فيها "لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الأخر...أنا اسكن هذه المدينة...أنها هي التي تسكنني" (377) ، ويسافر إلى باريس وتصير قسنطينة مكانا غائبا مستحضرا، إذ يتذكر بيت "حسان"، ويحاول التصالح مع الأشياء في باريس، بيد أن مقتل أخيه في العاصمة الجزائرية، يعيده إلى قسنطينة أشلاء رجل كما عاد أخوه جثة

وعلى الرغم من عودة خالد إلى قسنطينة التي طالما أحبها واشتاق إليها "يظل مسكونا بازدواجية الأمكنة" [1] تكون قسنطينة المكان الحاضر تقريبا في الفصول الأول والخامس والسادس، والغائب المستحضر في الفصول : الثاني والثالث والرابع، وتحضر باريس عندما تغيب قسنطينة وتغيب الأولى عندما تغيب الثانية

-6-1-2-رؤية الشخصية للمكان :

تتغير دلالة المكان وملامحه بفعل الزمن، فلا تحمل أي من باريس و قسنطينة دلالة واحدة، بل تجمع كل منهما بين معاني الغربة والوطن، وتتغير من سالب لإيجاب وإيجاب بسالب وفق تغيرات الزمن واختلاف الأحداث، فرغم غيابه عن قسنطينة تبقى المدينة الحاضرة " كنت أريد أن ارضي قسنطينة حجرا حجرا، جسرا جسرا، حيا حيا، كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له" (191)

1 –المرجع السابق .ص167

وتبقى قسنطينة تطارده كما تطارد غزة "زياد" " لم يكن يفهم أن تطاردني لك المدينة إلى درجة إخراجي من كل المدن، وها هو الآن يصل إلى كلامي من تلقاء نفسه، ويصبح مسكونا بمدينة مطاردا بها "(211)

و تتغير حرارة وجده بقسنطينة حين عاد لحضور زفاف المرأة الوحيدة التي عشق لتصير مكان الفجيعة، لتصبح مكانا باردا موحشا لا تكترث بشخصه ".... وتدخلني مع طوابير الغرباء"(287) لتتغير دلالة قسنطينة من إيجاب إلى سلب ولا تأبه إلا بنفسها "هي مدينة لا يهمها احد غير نظرة الآخرين لها"(294)

وتفقد قدسيتها ويقطع علاقته بها ويغيب عنها ست سنوات ولولا موت أخيه لما عاد إليها "تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها والتي أقسمت أن تعيدنا إليه ولو جثة "(391)

خلافا "لخالد" لا تعشق "حياة" قسنطينة إذ تراها مدينة لا تطاق، وتكره جسورها "أن من حسن حظك انك لم تزر قسنطينة منذ عدة سنوات... وإلا لما رسمت من وحيها أشياء جميلة كهذه، يوم تريد أن تشفى منها عليك أن تزورها فقط ... ستكف عن الحلم ! (210)

تشكل باريس المعنى المقابل لقسنطينة ، فتكون مكانا للغربة عندما تكون قسنطينة وطنا للدفء، وتغدو وطنا بديلا حين تشعره قسنطينة بالنكران والغربة .

-6-1-3-المقارنة بين الأمكنة :

يقارن خالد بين مدينتين وجد نفسه مقيما فيهما ووجدهما مقيمتين فيه، مدينتين متناقضتين ، يقارن بينهما في السكان والنساء والعادات من لباس واكل "في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وصغت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر"(08)

و"لكن قسنطينة مدينة تكره الايجاز في كل شيء أنها تفرد ما عندها دائما تماما كما تلبس كل ما تملك، وتقول كل ما تعرف"(08)

ويقارن بين أناقة المدينتين "وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها" (23)، "اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللباقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق"(23)

-6-1-4-أنسنة المكان :

"تعقد مستغانمي علاقة وثيقة بين الشخص والمكان الذي يسكنه الى درجة جعله شبيها بصاحبه يأخذ منه ويعطيه" [1] يحدث بينهما اختراق متبادل، يؤكد ذلك قول خالد "كان زياد يشبه المدن التي مر بها، فيه شيء من غزة ، من عمان.... ومن بيروت وموسكو.... ومن الجزائر وأثينا"(195)، ويقول حول المقهى الذي يلتقي فيه "خالد" "بحياة" " وكيف أصبح تدريجيا يشبهنا بعدما تعود ان يختار لنا زاوية جديدة كل مرة...تتلاءم مع مزاجنا المتقلب" (139)

لا يمكن اذن تجاهل آثار المكان النفسية على الإنسان انعكس ذلك على المعاني العاطفية للمواقع والأماكن." فهل عجب أن أشبه هذه المدينة حد التطرف ؟" (25)

يعيش خالد صراع بين الموت والحياة، الوطن والغربة، السعادة والشقاء، فهو معلق بينها تماما كجسر "هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق.... وكبروا وهم يحاولون أن يصالحوا بين الأضداد داخلهم ربما كنت من هؤلاء" (42)

وتبني "مستغانمي" المكان بوعي فني، حيث تظل الأماكن العامة أماكن اللقاء الأول، وأماكن الفراق، بينما تكون حميمية العلاقة وخصوصيتها في مكان خاص بعيدا عن عيون الفضوليين. تم توظيف الأماكن على اختلافها توظيفا استعاريا وكان هو جوهر الإيحاء حيث غذت الأماكن مرآة للنفس، نفسية خالد وحياة وغيرهما، ونفسية مستغانمي وهي أمور تضافرت في تكثيف الدلالة وتعميقها ولعل الأمثلة المختارة والمذكورة سابقا خير شاهد على حضور الأماكن حضورا استعاريا ولا ضير في إعادتها وفق الجدول الآتي :

	استعارة المكان	ص
01	تزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة	25
02	وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه وإنما ما يسكننا	162
03	تلك المدينة التي كانت تتربص بذاكرتي	332
04	البيت المسكون بذكريات الطفولة المبتورة	333
05	إنها هي التي تسكنني	377
06	كنت أريد أن أرضي قسنطينة....	191
07	لم يكن يفهم أنها تطاردني تلك المدينة	211
08	وتدخلني مع طوابير الغرباء	287

[1]– ينظر، المرجع السابق،ص 175

09	هي مدينة لا يهمها احد	294
10	يوم تربد أن تشفى منها عليك أن تزورها فقط	210
11	قسنطينة مدينة تطره الإيجاز	08
12	تفرد ما عندها دائما	08
13	تلبس كل ما تملك	08
14	تقول كل ما تعرف	08
15	كانت باريس مدينة الأناقة	25
16	يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها	25
17	الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق	25

-6-2- فوضى الحواس :

تنشطر الأحداث بين قسنطينة والجزائر العاصمة فلا وجود لفرنسا هنا وبينما تكون السنما ومقهى العودة أمكنة القصة التي كتبتها "حياة"، في الفصل الأول تغدو أمكنة الفصل الثاني، إذ ترتادها "حياة" بحثا عن بطل قصتها القصيرة، ويضاف إلى هذه الأمكنة بيت حياة وبيت أمها، ثم بيت عم "احمد" السائق الذي تزوره بع مقتله حيث القرآن والعويل.

وتستخدم في تنقلاتها سيارة زوجها الضابط تارة، وسيارة الأجرة طورا، يضاف إلى هذه أضرحة الأولياء التي تزورها لتنجب، بناء على طلب أمها، والجسر حيث يقتل عم "احمد" ثم المشفى العسكري الذي اقتيد إليه، والمخفر الذي استمعوا فيع إلى أقوالها، والمقبرة حيث قبر والدها، والحمام العام الذي تلتقي فيه نسوة المدينة، ومع بيع القرطاسية.

أما الأماكن التي ترتادها "حياة" في العاصمة ، فبيت شاسع على البحر، وبيت "عبد الحق" صديق "خالد" المصور، وتتوزع الأماكن العامة بين الشوارع التي تلتقي فيها بـــ"خالد"، والمخبز الذي تشتري منه خبزها، وساحة الأمير "عبد القادر" ثم المقهى الذي تلتقي فيه بـــ"خالد" .

-6-2-1- حضور المكان وغيابه :

يتغلب المكان الحاضر في هذه الرواية على المكان الغائب، كما يغلب الزمن الحاضر على الزمن الماضي، فتقل وتيرة التناوب بينهما، وتكون الإشارة للمكان الغائب بهدف المقارنة تشكل قسنطينة في الفصل الثاني المكان الحاضر، حيث تلتقي "حياة" و"خالد" في السنما ومقهى "العودة" بداية، ثم مقهى "سيدة السلام" كمنا تنتقل بين بيت أمها والجسور، حيث يقتل عم "احمد" بحثا عن "خالد" المصور.

تجري الأحداث في الفصل الثالث في العاصمة حيث تلتقي "حياة" بـــ "خالد" في الشارع، ثم تزوره في بيته الخاص، وبينما يكون البيت الشاسع عل الشاطئ مكانا حاضرا تقيم فيه "حياة" يكون غائبا مستحضرا في الوقت نفسه، تستعيد "حياة" وضعه أيام الاحتلال، كما تكون قسنطينة المكان المتذكر للمقارنة بينها وبين العاصمة.

كما تغدو العواصم العربية بتماثيلها المختلفة مكانا متذكرا، لدى مرور "حياة" بساحة الأمير "عبد القادر"، في أثناء زيارتها "خالد" ورؤيتها لتمثاله الصغير .

ويصبح مقهى (الميلك بار) حاضرا ومتذكرا أيضا، فتستذكر "حياة"، لدى مرورها به، حاله أيام الاحتلال، قبل 40 سنة، يوم زارته "جميلة بوحيرد" وتركت حقيبة المتفجرات تحت إحدى طاولاته.

يستحضر "خالد" المصور الأماكن الغائبة التي وردت في "ذاكرة الجسد" إذ يخبر "حياة" بنسيانه لرسوماته في مدينة أخرى، ويعني باريس التي ترك فيها "خالد" الرسام رسوماته "لقد تركتها في مدينة أخرى" (175) وحيث يكون بيت المصور حاضرا، تزوره "حياة" يكون بيت الرسام في باريس غائبا متذكرا، حيث يعيد تشابه الأحداث بين الروايتين "خالد" المصور إلى زمن آخر، ومكان آخر، جرى فيه لقاء مشابه "لكن العجيب أن لي إحساسا ثابتا بأنني قابلتك في بيت آخر،وقبلتك في زمن آخر"(183) فيحيله ما يجري بينهما إلى ما جرى في بيت الرسام في باريس.

تعود الأحداث في الفصل الرابع إلى قسنطينة حيث تزور "حياة" بيت عم "احمد" في العيد، وتزور قبر والدها، ويغدوا الحمام حاضر ومتذكرا، إذ يعيدها منظره الآن إلى وضعه يوم كانت طفلة تزوره رفقة والدتها.

وتظل قسنطينة مكانا حاضرا في الفصل الخامس، وتكون مدينة مغربية صغيرة، حيث قضى "بوضياف" فترة إبعاده فيها بعدما طرده وطنه، تكون مكانا متذكرا.

وبعد عودة "خالد" المصور من باريس، تسافر "حياة" مع والدتها إلى العاصمة، لتلتقي به في بيته مجددا، ويتذكران معا بيت الرسام في باريس.

وتحضر قسنطينة في الذاكرة، إذ يستذكر "خالد"حياته فيها، اثر اتصاله بصديقه "عبد الحق" المقيم فيها.

وبينما ينتقل الحاضر إلى قسنطينة في آخر الرواية ، يغدو بين "عبد الحق" في العاصمة غائبا ومتذكرا "هي التي عاشت في بيته ونامت في سريره مع صديقه" (352)

فعلى الرغم من بعض الإشارات إلى أمكنة غائبة، واستحضارها، يظل المكان الحاضر هو المسيطر.

6-2-2- رؤية الشخصية للأمكنة والمقارنة بينها :

لعل ما يميز أمكنة هذه الرواية ثبات دلالتها، فلا تتغير صورتها بفعل الزمن أو مرور الأحداث[1] كما هو الأمر في "ذاكرة الجسد"، فتلتزم كل من المدينتين دلالة ثابتة من أول الرواية إلى آخرها، دلالة تتضح من خلال المقارنة التي يعقدها "حياة" بينهما، فتطالعنا قسنطينة بصورتها السلبية التي اتخذتها في آخر رواية "ذاكرة الجسد"، بعد زيارة الرسام لها، ورؤية ما هي عليه من تناقض وتأخذ العاصمة هنا، دلالة باريس هناك فقسنطينة مكان الشرعية الزوجية التي تعتريها الرتابة والملل، وتكون العاصمة مدينة الحب والحرية "فالشرعية تناديني ... و قسنطينة تنتظرني ...والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلي بيت الطاعة، متوجه ببريق الذكريات " .

وتظل قسنطينة مدينة مغلقة، تقمع حرية الأفراد وتخنق العشاق بمراقبتها لتصرفاتهم "ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي تعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه، جالسا في عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين ليد لم تلامس يوما جسد امرأة " (46)

هي "مدينة تلبس التقوى بياضا" (76) ويتباهى أهلها بازدياد عدد حجاتهم دون أن يكون لك علاقة بالدين، هي مدينة تحترف الإشاعات" هذه مدينة ترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك " (113) وهي مخفية بتضاريسها وجغرافيتها كما تراها "حياة"، كئيبة تسجن روحها وتقتل أحلامها كما قتلت أحلام "خالد" الرسام، فصار يستعجل مغادرتها.

[1]- المرجع السابق،ص183

أن رؤية حياة للمدينة هو امتداد لرؤيتها لها في ذاكرة الجسد، فهي لم تحبها يوما، "هذه مدينة، لا تكتفي بقتلك يوما آخر، بل تقتل أيضا أحلامك" (136) يخاف أهلها على حياتهم فيها لاستفحال الاغتيالات، فتوافق حياة على تغرب أخيها.

وتشكل العاصمة المكان المقابل، فهي مكان اللقاء الحر، تختلف عن قسنطينة " لا شيء كان يشبه هنا شوراع قسنطينة المكتظة بالسيارات والمارة، وضجيج الحياة، كل شيء هنا نظيف وجميل " (146)، " فهذا شارع يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ونذتر المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة " (147)، وهي مدينة تحقق لحياة أحلامها بلقائها مع خالد.

6-2-3- علاقة الشخصية بالمكان :

وهنا أيضا تقيم الشخصية علاقة نفسية مع الأمكنة، حيث ترفض "حياة" أن تكتب في مكان عام، فالكتابة لها خصوصيتها "أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني، بإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد، كل أوضاعك النفسية، وتقلباتك المزاجية أمام ورقة " (65)

وتكشف الأمكنة حقيقة أصحابها فحياة تستكشف "خالد" من خلال استكشاف بيته فذوقه في الأثاث والكتب يكشف شخصه ونفسيته ومزاجه " بينما كنت أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي، لا يتعدى أريكة كبيرة من المخمل، تشغل وظيفة الصالون وطاولة، ومكتبة ..." (173)، وتكون المكتبة دليلا على طبيعة ثقافته ونوعها "فاجأتني شساعة المواضيع التي تضمنتها هذه المكتبة، والتي تفضح ثقافة رجل عالية باللغتين، واهتمامات تاريخية وسياسية متشبعة لم أتوقعها في هذا الرجل "(178)

ويصير المكان اصدق من صاحبه، فحياة تكشف أنها كانت تتعرف إلى عبد الحق " وليس "خالد" من خلال ذلك البيت " وإنني ما فتئت أعيش بمحاذاته منذ ذلك اليوم ...لاشتم عطره، أطالع كتبه.... استمع إلى موسيقاه، اجلس على أريكته... أتحدث على هاتفه...وأقع في حب بيته " (328)

وقد يتعود الشخص على مكان ما فيرفض مغادرته كما رفضت أم "حياة" مغادرة شقتها والعيش مع "حياة" بعد رحيل "ناصر".

وقد يصير المكان أهم من الأشخاص، حيث سعى رجال الشرطة إلى إبعاد السيارة الرسمية من موقع مشتبه قبل سعيهم لإنقاذ عم "احمد" حين احتضاره.

يفرض المكان عادات وتقاليد، تمردت عليها حياة "ولكنني كنت أعي تماما أنني ارتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة ، لا ترتاد فيها النساء قاعات السنما" (45)، "امرأة تجرؤ على إشتراء سجائر في قسنطينة، لا بد أنها على قدر من سوء الأخلاق ... أو على قدر من الجنون" (358)

6-2-4-أنسنة المكان :

إن المكان هنا أيضا معادل للشخص، فمستغانمي تؤنسن المكان، وتشيء الإنسان "أنا كالكتاب الذي يسكنون مدينة، كي يكتبوا عن اخرى، اسكن مدينة لأتمكن من حب أخرى وعندما أغادرها لا ادري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت، أنا حاليا شقة شاغر، غادرت قسنطينة عن حب .... وغادرتني هي عن خيبة"(82-83) ،"اذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات، استشعرها منذ اللحظة الأولى" (140)

"البيوت أيضا كالناس هناك ما تحبه من اللحظة الأولى، وهناك من لا تحبه ولو عاشرته وسكنته سنوات" (140)

وتجعل حياة بيت الشاطئ معادلا لها "هذا البيت يشبهني" (140)

6-2-5- الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث :

تبدأ هذه الرواية وتنتهي في المكان نفسه، لتحقق بذلك إيقاعا مكانيا وحديثا وزمنيا

تبدأ بذهاب "حياة" إلى محل لبيع القرطاسية لشراء دفتر وأقلام، وتنتهي بذات الحدث في ذات المكان.

ويتشابه البناء المكاني هنا، مع نظيره في "ذاكرة الجسد" حيث الأماكن العامة هي أماكن اللقاء الأولى، ولكن لقاءاتهما الحميمية تكون في بيت خالد الذي يقابلها آخر مرة في مقهى على الرغم من امتلاك "خالد" لمفتاح بيته إلا انه لا يأخذها إلى هناك " بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني ارفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا وإلا فسيكون في هذا اهانة للحب" (323)

وبينما تظهر مشاعر "حياة" اتجاه عبد الحق، حين رأته أول مرة في مقهى تنتهي في المكان نفسه حيث تكتشف موته وتشيعه إلى المقبرة.

وان تشابهت الأماكن وتناولها إلا أن طرحها رافقه خيال خصب يوظف الواقع بواسطة الخيال فيمتزج الأمران لتشرق الأماكن بمجازات كثيفة الدلالة، وباستعارات قوية الإيحاء ومنها ما ذكرناه وما يلي :

	الاستعارة	ص
01	الشرعية تناديني	331
02	قسنطينة تنتظرني	331
03	الحياة تعيدني إلى بيت الطاعة	331
04	ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا بأنفاسه	46
05	هي مدينة تلبس التقوى بياضا	76
06	هذه مدينة ترصد دائما حركاتك، تتربص بفرحك تؤول حزنك تحاسبك على اختلافك	113
07	هذه مدينة لا تكتفي بقتلك يوما بعد آخر، بل تقتل أيضا أحلامك	136
08	هذا شارع يستيقظ وينام بهدوء وحضارة	147
09	التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة	147
10	كنت أتأمل أن تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي	173
11	فاجأتني شساعة المواضيع التي تضمنتها هذه المكتبة	178
12	واقع في حب بيته	328
13	وعندما أغادرها لا لدري أيهما كانت تسكنني	82
14	أنا حاليا شقة شاغرة	83
15	غادرت قسنطينة عن حب	83
16	غادرتني عن خيبة	83
17	أذهب لاكتشف مزاج الأمكنة	140
18	هذا البيت يشبهني	140
19	ارفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا	323

6-3- عابر سرير :

لقد جمعت هذه الرواية بين شخوص الروايتين "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" وربطت بين أحداثهما، وهي تجمع بين أماكن الروايتين أيضا، حيث التقاطب بين باريس و قسنطينة

وتشير إلى بيت حياة الشاطئ ومحمية الصحفيين التي أقام فيها "خالد" المصور وهناك أشار إلى تونس من خلال استذكار الرسام لأيام إقامته فيها، وألمانيا التي سافر إليها ناصر.

وتكاد الأماكن تكون نفسها، إذ تجري الأحداث في باريس في بيت "خالد" الرسام المطل على جسر (ميرابو) ونهر السين ومقهى (ميرابو)، وقاعة عرض رسوماته والمقهى المجاور لها، والمطار، يضاف إليه شقة "مراد" صديق "خالد" المصور، وبعض الأحياء المغربية في فرنسا والمستشفى حيث يرقد "خالد" الرسام "زيان" أما قسنطينة فتكون القرية المنكوبة التي التقط المصور فيها صورته المكان الرئيسي فيها.

6-3-1-حضور المكان وغيابه :يتراوح بناء المكان في "عابر سرير" بين مكان حاضر وآخر غائب متذكر، شأنها شأن "ذاكرة الجسد" فمعظم الأحداث تجري في باريس وقليل منها في قسنطينة والعاصمة، ومع ذلك تظل قسنطينة المكان الحاضر رغم غيابه.

فيما تكون باريس المكان الحاضر في الفصل الأول حيث يلتقي "خالد" المصور "بحياة" في بيت "خالد" الرسام تكون قسنطينة المكان المتذكر، وتحديد مقهى "العودة" الذي ورد في "فوضى الحواس"، حيث التقى فيه المصور "بحياة" لأول مرة، كما يستذكر سرير المرض الذي رقد عليه اثر إصابته عام 1988 ويبدأ تسلسل الأحداث، في الفصل الثاني، لتكون قسنطينة هي المكان الحاضر، حيث بلغ المصور نبأ حصوله على الجائزة، وتكون القرية المنكوبة هي المكان المتذكر، ويعيده حال القرية إلى قرى الجزائر في السبعينات من القرن العشرين على عهد الرئيس الراحل "بومدين" .

ثم تتحول القرية إلى مكان حاضر، يعود إليها المصور بحصا عن الصبي لكنه لا يجده.

وتكون قسنطينة حاضرة غائبة، فبينما يقيم فيها "خالد" المصور يستذكر حالها في زمن مضى حيث غرفة نومه مقابلة لغرفة نوم امرأة بولندية كانت حبه في المراهقة.

ولا تكون قسنطينة مكانا حاضر إلا في هذا الفصل، إذ تصبح باريس بدءا من الفصل الثالث، بعد سفر المصور إليها لنيل الجائزة، مكان الأحداث، لتصبح العاصمة الجزائرية غائبا مستحضرا، أين يتذكر محمية الصحفيين التي أقام فيها وفيلا "حياة" على الشاطئ المقابل.

يغادر المصور، في الفصل الرابع الفندق ويقيم في بيت "زيان" مع فرنسواز وتظل الجزائر كلها المكان الغائب الحاضر، حيث تعيده وردة القرنفل، المعلقة في أسنان رؤوس الخنازير المذبوحة، إلى وطنه في السبعينات، يوم كان الأوربيون يقصدونه لاضطهاد الخنازير.

وفي الفصل الخامس يزور "خالد" المصور، "زيان" ليؤكد أن قسنطينة موجودة في داخله "كذلك الأشياء التي فقدناها والأوطان التي غادرناها والأشخاص الذين اقتلعوا منا غيابهم لا يعني اختفاءهم " (111)، كما يستحضر زيان الحدود الجزائرية التونسية على خط موريس المكهرب ويستحضر المصور جامعة قسنطينة التي أصدرت فتوى بعدم دفن "ياسين" في الجزائر.

ولشدة غربة المصور في باريس، يستذكر بيته الزوجي في قسنطينة ، وبيت "عبد الحق" الذي هرب إليه من بيت الزوجية، والبيت العربي الشاسع الذي كان والده يهرب إليه عشيقاته، ومحمية الصحفيين.

وفي الفصل السادس يسير تنقله في باريس عبر نفس أمكنة الرسام، إذ ينتظر "حياة" في الرواق الفني ويأخذها إلى مقهى (ميرابو) ثم إلى بيت الرسام.

و إلى باريس تحضر أم ناصر لتقابل ابنها، وتستذكر حياة حين رأت برج إيفل جسور قسنطينة التي انتحر من على احدها جدها .

ويعود المصور بعد موت "زيان" ليستذكر موت "عبد الحق" وكيف واجه محتوياته وأشياء والده وغرفة نومه، وهكذا تظل قسنطينة حاضرة في روح أبنائها رغم سفرهم.

6-3-2- رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث :

تكاد كل من قسنطينة وباريس تحمل نفس الدلالة التي حملتها في "ذاكرة الجسد" ذلك أن المصور عاشق لقسنطينة أيضا لكنه يذكر مع ذلك سلبياتها فهي مدينة القمع والفاجعة كبقية المدن العربية، والموت فيها يصنع الحياة وبشاعة الجريمة يصنع المجد كما كان حال الرسام.

تمثل قسنطينة للمصور مكان فقد فيه "حياة" حيث اكتشف حبها لعبد الحق فقرر الانسحاب من حياتها، لكن رغم الاحباطات التي يواجهها في هذه المدينة إلا أنها تبقى بالنسبة له أما رغم قسوتها " قسنطينة .... آه لميمة جيتك بيه صغيرك العائد من المنفى مرتعدا كعصفور ضميه"(312)

وعلى الرغم من انتهاء أحداث "ذاكرة الجسد" بعودة "خالد" الرسام إلى قسنطينة لدفن أخيه، وعزمه على البقاء فيها، نجده قد غادرها إلى باريس، بعد تأكد دلالة الفاجعة لهذه المدين، اثر مقتل ابن أخيه على يد الإرهابيين، ففضل الابتعاد عنها والبقاء في باريس إلى أن عاد جثة

إليها "لم اعد أتردد على قسنطينة ، لم يبق لي فيها احد ولا شيء آخر مرة زرتها منذ سنة ونصف لأحضر جنازة ابن أخي حسان، شعرت أنها مدينة لم تعد تصلح إلا صورة على بطاقة بريدية أو جسرا على لوحة، بدت لي جسورها هرمة تعبة كأنها شاخت وتساقطت عن حجارتها" (167)

كما يصور ناصر رؤيته للمكان عبر اضطراره للرحيل من قسنطينة كي ينجو بحياته "تصور أن تتحمل عجوز في سنها مشقة السفر لترى ابنها، لان وطنه مغلق في وجهه وعليها أن تختار أتريده ميتا أم مشردا" (194)

وتكون باريس مكان اللقاء، لقاء خالد المصور بحياة، لقاء خالد المصور بالرسام، ولقاء ناصر بأمه، لكنها رغم ذلك تبقى تدل على غربة يفتقد فيها هؤلاء أمان الوطن وحنانه "مدينة برغبات صاخبة تنتظرك، سلالم معدنية تلاحقك لتقذف بك نحو قاطرات المترو، فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين" (52)

ولا تدل باريس رغم احتضانها لهم إلا على بشاعة فعلها لأبناء وطنه في نهر السين وتبقى قسنطينة تطاردهم وتزداد غربتهم في باريس" الغربة ليست محطة إنها قاطرة اركبها حيث الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها، بلد كلما احتضنتك، ازداد الصقيع في داخلك، لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى حرمانك الأول، ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئا، ... فتنكشف باغترابك" (110)

أما ناصر فلا يرى فرقا بين قسنطينة وباريس "في الجزائر يبحثون عنك لتصفية جسدك، عذابك يدوم زمن اختراق رصاصة، في أوربا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عريا كل لحظة ... أنت عار ومكشوف ومشوه بسبب اسمك، وسحنتك ودينك" (120)، "نحن نفاضل بين موت وآخر وذل وآخر، لا غير " (120)

وتتغير دلالة المكان إذ يتحول بيت "زيان" من مكان لقاء "حياة"، "خالد" المصور إلى مكان فاجعة بعد موت زيان.

"كيف يمكن لمكان أن يجمع في ظرف أيام الذكرى الأجمل ثم الأخرى الأكثر ألما ؟ مرة لظنك انك استعدت فيه حبيبا ومرة لإدراك في ما بعد انك فقدت فيه وطنا " (256)

6-3-3-علاقة الشخصية بالمكان:

إن الشعور متبادل هنا أيضا بين المكان وصاحبه فالمكان يعرفنا بصاحبه من خلال أشيائه "كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحما بأشباح من سبقوني إليه" (87) ويؤثر المكان في طريقة تفكيرنا "لو لم يكن قسنطينة لما فكر في الانتحار"

" لكن قسنطينة الذي أمه صخرة وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملا بذرة الانتحار في جيناته" (149)

أنسنة المكان :

ويبين المصور إن المكان أهم من الشخص " لقد شيأتني وإذا بي الشيء العابر بها... كغيري، وهي الكائن المقيم الثابت الشاهد علي" (101)

وتؤنسن "مستغانمي" المكان فيغدو تمثال "فينوس" معادلا لخالد الرسام، فهي الأكثر عطبا منه وعلى الرغم من ذلك فهي الأنثى الأشهى

والمكان هنا كما في "ذاكرة الجسد" بطل يشارك في القصة "دوما كانت الجسور ثالثنا" (219)

6-3-4 -الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث :

إن حركة الأبطال هنا موقعة أيضا [1] فالأماكن ذاتها والسلوك ذاته تقريبا وكأن للمكان سلطة على صاحبه "فخالد" المصور يتردد على الأماكن نفسها التي زارها "خالد" الرسام، ويمارس السلوك ذاته، "مقتفيا أثره في الأسرة والشوارع والمعارض والمقاهي، كنت أضاجع نساءه في سرير كان سريره، اعطي مواعيد في المقهى الذي كان يرتاده" (103) من ذلك أيضا زيارته للرواق الفني وانتظاره مجيء "حياة" كما فعل الرسام في "ذاكرة الجسد" ورقصه في الصالون اثر موت "زيان" كما فعل "زيان" اثر موت أخيه في المكان ذاته ومثل الروايتين السابقتين يكون اللقاء في مكان عام، اذ يلتقي المصور "بفرنسواز" في رواق فني، ويلتقي بـــ "زيان" في مستشفى أما في الحميمية، فهو يضاجع "فرنسواز" في بيت "زيان"، ويلتقي "بحياة" في البيت نفسه ويكون الوداع والنهاية في مكان عام مطار باريس.

إن الملاحظة ولابد للجميع هذا الزخم من الاستعارات المكان التي وان دلت على شيء إنما تدل على رغبة الكاتبة في عكس صور ورموز تزخر بها مخيلتها على الواقع لكن بطريقة

[1] – ينظر، رائدة عبد اللطيف حسن، نفسه.

متخيلة وليس مباشرة، فهي قد وظفت المكان بحيث أصبح ذا دلالة أعمق من تلك التي نملكها على أمكنة كتلك المذكورة ، مما يساهم في إثراء الفكرة حول الأمكنة على اختلافها ودخولنا علم هذه الثلاثية يختلف على خروجنا منه تماما فحكمنا على الأمكنة قد تغير تماما ورؤيتنا لها انفتح على عالم من التأويلات المصاحبة لاستعاراتها، ونذكر بعضها الذي ورد في "عابر سرير" :

	الاستعارة	ص
01	صغيرك العائد من براد المنافي	312
02	قسنطينة....مرتعدا كعصفور ضميه	312
03	بدت لي جسورها هرمة تعبة	167
04	لأنه وطن مغلق في وجهه	194
05	مدينة برغبات صاخبة تنتظرك	52
06	وتبقى قسنطينة تطاردهم	110
07	الغربة ليست محطة إنها قاطرة أركبها	110
08	قصاص الغربة	110
09	بلد كلما احتضنك	110
10	ازداد الصقيع في داخلك	110
11	نحن نفاضل بين ذل وآخر لا غير	120
12	كان السرير ....مزدحما	87
13	دوما كانت الجسور ثالثنا	219
14	مقتفيا أثره في الأسرة	103

المبحث الرابع: تحليل الاستعارة وتأويلها

1-التمثيل الموسوعي والتحليلي وفق نموذج العلم المعرفي

1-1-التحليل وفق المعرفة الموسوعية

تقف خلف الموسوعة مفاهيم التواصل، التداول، المجال الحالي للقارئ، إضافة إلى القراءات المتعددة الأبعاد، وذلك بمراعاة السياق والظروف المنتجة للخطاب، وهدفها هو الوصول إلى تحليل اشمل للبنيات الاستعارية، وذلك استنادا إلى مفاهيم حقول علم النفس المعرفي، الذكاء الاصطناعي، واللجوء إلى الموسوعة يعد لجوءا إلى ذاكرة جماعية مفترضة،والتي تختزن مختلف المعلومات والمعارف التي تنتشر في سياق اجتماعي وثقافي معين، بالتالي فالسياق وظروف التلقي، وكذا حدوس المتلقي وافتراضاته تلعب دورا مركزيا في فك مغالق المعنى، وعلى هذا الأساس يؤكد امبرتو أيكو "ان عبارة ما تمتلك مدلولات مختلفة حسب مستويات التلفظ التي تستلزم بشكل طبيعي سيرورات توجيهية وأفعال إحالية وافتراضات مسبقة متنوعة" [1] ومتعددة.

لم تظهر الموسوعة كإجراء تحليلي مع ايكو الذي بث تفصيلها في العديد من مؤلفاته، بل بدأت إرهاصاتها الأولى مع الدراسات البلاغية والأسلوبية الحديثة التي أبدت اهتماما بثقافة القارئ وانتماءاته السياسية والدينية واللغوية ودورها في تأويل الخطابات، خاصة عند أصحاب اتجاه سيميولوجيا الثقافة المستفيد من الجدلية وفلسفة الأشكال الرمزية ومنهم امبرتو ايكو [2]تنطلق سيميولوجيا الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وانساق دلالية. [3]

وترى في القارئ كائنا ثقافيا يحمل هذه الأنساق الدلالية على شكل موسوعة يستخدمها بصورة آلية في عملية القراءة وذلك من منظور ثقافي خاص به.

يحدد مصطلح "الموسوعة" في السيميائيات المخزون الثقافي للفرد أو المجتمع أي كل ما يشمل الفكر وفروعه، السنن المعرفية، السنن التوليدية، الشعورية التي من خلالها ندرك

---

[1] – سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 96.

[2] – ينظر، ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ت، رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 32.

[3] – ينظر، المرجع نفسه ، ص ن

الواقع،فتلعب من ثم دورا أساسيا في تأويل الفضاء النصي والخارج نصي[1].

يعرف مصطلح الموسوعة بالخلفية المعرفية لدى البعض حيث لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن، بل تعتمد معالجته للنص المعاين– من ضمن ما تعتمد– على ما تراكم من معارف سابقة تجمعت لديه باعتباره قارئا متمرسا قادرا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص و "التجارب" التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يكون المعرفة الخلفية للقارئ وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة [2]

ولقد أسمى ايزر فولفغانغ الموسوعة بالسجل (Le repertiore)

إن السجل هو الجزء التكويني للنص، وهو يحيل بالضبط إلى ما هو خارج النص وهو بذلك يشبه مفهو م الموسوعة.

أما عند إيكو فالموسوعة هي استثمار مجموعة من المفاهيم الأساسية من اجل تحديد العمل التأويلي بين القارئ والنص، كون النص آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا من اجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفا، وبهذا تكون فهرسا مضمرا مقتضبا من قبل النص ومحينا من قبل القارئ [3] لذلك يعرفها إيكو بأنها مسلمة [4] ويمكن أن تتصورها موضوعيا على أنها مكتبة المكتبات حتى تكون المكتبة أيضا أرشيف لجميع المعلومات التي تم بطريقة من الطرق تسجيلها [5].

تكمن وظيفة الموسوعة في منح صفة المقروئية كحد أدنى لفهم النص، فهي تقوم **** يؤدي إلى انسجام بنيات النص وبنيات العالم.

وتتصف الموسوعة بعدم الثبات فهي تتغير بتغير الزمن، وهذا ما يجعلها متفتحة ومتجددة باستمرار [6]، وتتضمن الموسوعة تأويلات عديدة وأحيانا متناقضة لذلك لا يمكن إحاطتها بوصف كلي شامل [7]

[1] - le dictionnaire du littéraire,presses universitaires de France 1er édition,paris mai 2002, p 163.

[2] – ينظر، رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل (الحريري بين العبارة والإشارة)، ص 38.

[3] – سعيد الحنصالي،المرجع نفسه، ص 94.

[4] – ينظر، امبرتو ايكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص 23.

[5] – ينظر، أمبرتو إيكو،السيميائية وفلسفة اللغة ، ص 463.

[6] – ينظر، المرجع نفسه ، ص 463.

[7] – ينظر، امبرتو ايكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ص 22.

ويربط إيكو مسألة فهم الاستعارة بمعرفة السنن، حيث يرى أن نجاح الاستعارة مرتبط بالحجم السوسيو–ثقافي لموسوعة الذوات المؤولة، لذلك فإننا لا ننتج استعارات إلا على نسيج ثقافي ثري، أي عالم محتوي منظم سلفا في شبكات مؤولة هي التي تفرز سيميائية مماثلة ومخالفة الخصائص [1].

2-1-التحليل الموسوعي بنماذج العلم المعرفي :

أن التحليل الموسوعي بمفاهيم العلم المعرفي يقتضي بان المستمع/القارئ لا يواجه خطايا وهو خالي الذهن، إنما يستعين بتجاربه السابقة وبما تراكم لديه من معارف تمكنه من الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابق له قراءتها ومعالجتها ولكن النص المقروء قد لا يحتاج إلى كل المعلومات التي يمتلكها القارئ حول هذا النص، لذلك فهو يختار من مخزونه حولها ما يلاءم الظاهرة موضوع النص، وهذا يعني أنها معرفة منظمة بعيدة عن العشوائية [2].

قام باحثون من تخصصات مختلفة بتمثيل المعرفة المخزونة في الذاكرة وبحثها بطريقة عملية تمكن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يشغلها القارئ أثناء مواجهة نص ما، اعتمد هؤلاء على مفاهيم حقول الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي وهي : الإطار، المدونة، السيناريو، الخطاطة .

2-1 -1-الإطار :

توصل علم النفس المعرفي إلى أن الناس "يفكرون من خلال الأطر والاستعارات حيث توجد الأطر في نقطة الاشتباك العصبي لأدمغتنا وهي حاضرة فيزيائيا على شكل دورة عصبية [3]، ينظم من خلالها الذهن البشري المعرفة ضمن مواضيع مثالية ملائمة لأوضاع خاصة، وهذا معناه أن الذاكرة الإنسانية تحتوي على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات، وحينما يواجه الإنسان سلوكا أو حدثا أو يريد أن يقوم بشيء ما، فانه يستمد من مخزون ذاكرة احد

[1] – ينظر، أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة ، ص 187.

[2] – ينظر، محمد الخطابي، لسانيات النص (مدخل الى انسجام النص)، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط2، 2006، ص– ص 61– 62.

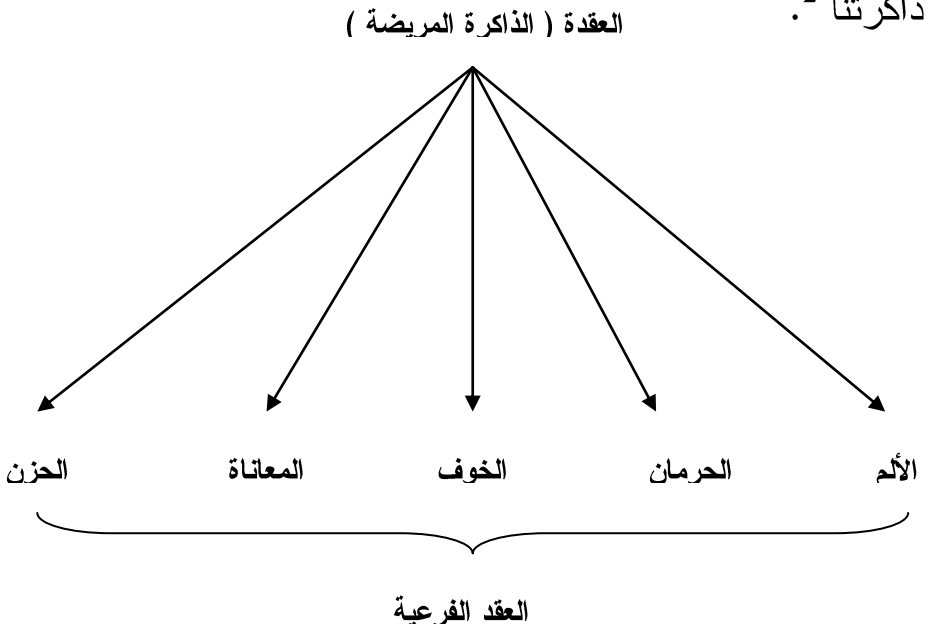
[3] – جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 72.

أجزاء البنية لتأويل ما ومع أو لانجاز ما يريد [1]، ويتم ذلك عن طريق العقدة والروابط والشغالين التي يمتلكها الإطار

***العقدة :**

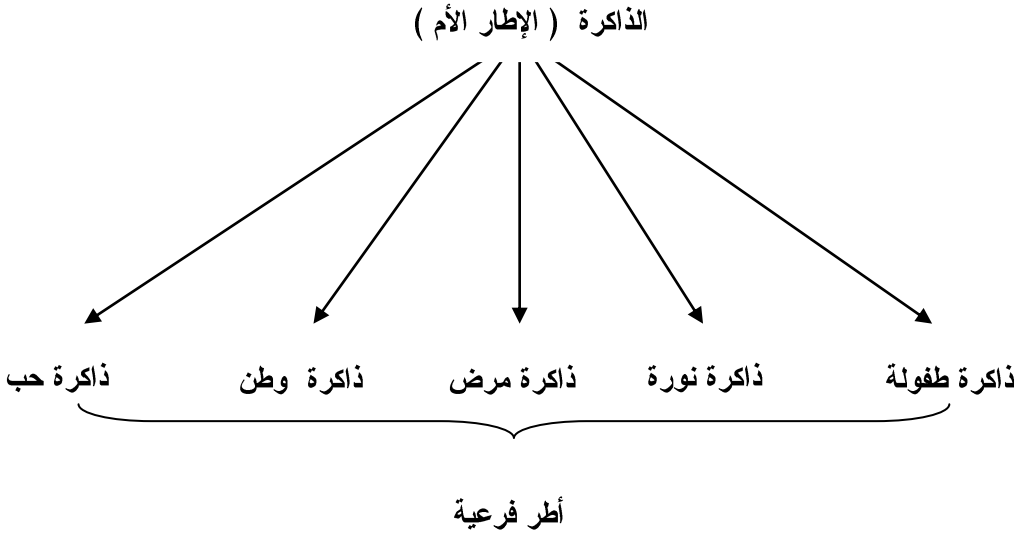
هي المستوى الأعلى أو العقد العليا وتتولد عنها عقد صفرى مثل :

-نحن لا نشفي ذاكرتنا [2].



***الروابط :**

وتشير إلى العلاقة الوثيقة بين الإطار الأم (العقدة العليا) والأطر الفرعية (العقد الفرعية)[3] كالتالي:



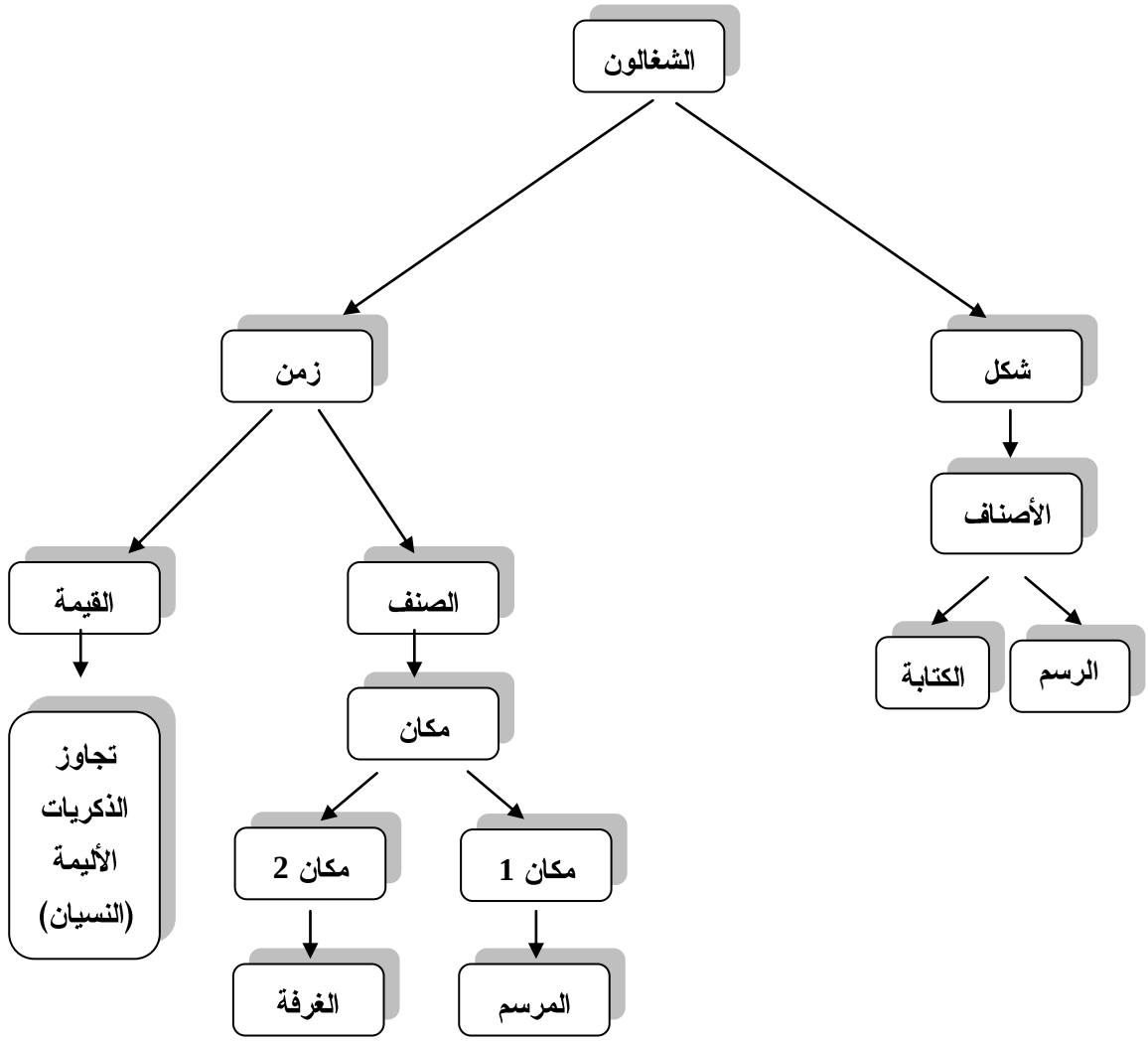
[1] – ينظر، محمد مفتاح ، مجهول البيان، ص 68.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 7.

[3] – ينظر، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 69.

***الشغالون :**

وهي آلية مصاحبة لدور الربط بين الأطر (العقدة) وتنشيطها ، الشغالون يقومون بالربط والتنشيط عن طريق الاستدلال كالآتي



1-2-2-المدونة :

يصف الإطار الحالة العامة للنموذج الذهني دون تفصيل ولا تتابع أحداث، أما المدونة فتركز على متواليات الأحداث لوضعية ما[1] ويوضح ذلك تحليل الاستعارة الآتية :

-رحت امشي نحو قدري عكس المنطق [2]

[1] – ينظر، محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 69.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، ص64.

تصريح الكاتبة في هذه العبارة – تشبه فيها القدر بمكان محدد نسير إليه ونقصده– بذهابنا إلى مقهى مجهول اخترعت وجوده في روايتها وإذا بها تتبع مسار الأحداث في الواقع، وهي ثاني مرة نفعل ذلك إذا ذهبت مسبقا إلى موعد ضربه البطل للبطلة في قاعة سينما اولمبيك لمشاهدة فيلم "Dead poets society" "حلقة الشعراء الذين اختفوا"

ها هي اليوم تذهب مرة أخرى إلى المقهى الذي التقيا فيه علها تلتقي برجل حواسها الذي اغتالها عطره ذات يوم، السياق الذي وردت فيه الاستعارة هو كالأتي

المشاركون : حياة، النادل، عبد الحق، خالد

العناصر : المقهى، طاولة الجلوس، الكرسي، قهوة، جرائد، أوراق، سيجارة، العطر

الأدوار : حياة، خالد، النادل، سائق سيارة الأجرة

وجهة النظر : سائق سيارة الأجرة، النادل

وقت الحدوث : الصباح الباكر

مكان الحدوث : مقهى "موعد" بجوار حي الفوبور

شكل الأداء : القلق، الارتباك، الفضول

نوع الطلب : قهوة، سكر

توالي الأحداث :

أولا : مدونة ركوب حياة سيارة الأجرة

ثانيا : دخول حياة المقهى

ثالثا : مدونة الجلوس المرتبك

رابعا : مدونة تأمل المكان

ثم : مدونة التساؤل حول رجل مقابلا لها

ثم : مدونة دخول خالد

ثم : مدونة حضور النادل

ثم : مدونة طلب قهوة

ثم : مدونة إحضار خالد السكر لها

ثم : مدونة مغادرة صاحب اللون الأبيض "عبد الحق"

ثم : مدونة استئذان خالد بالجلوس إليها

ثم : مدونة اقتراحه مغادرتهما إلى مكان آخر

ثم : مدونة ترك قطعة نقود على الطاولة

ثم : مدونة مغادرتهما

1-2-3-السيناريو :

يقترب السيناريو إلى الإطار والمدونة، في ماهيته ودوره وتسهيل عملية الفهم وهي تتضمن أيضا فراغات تتعلق ببعض العناصر المشكلة للوضعية والتي يسهل على القارئ ملؤها بمجرد تنشيط سيناريو مرتبط بهذه الوضعية أو تلك [1] مع الأخذ بعين الاعتبار فعالية المتلقي في تشغيل السيناريو، والمثال التالي يبين كيفية اشتغال السيناريو:

الغضب ينزل إلى الشوارع [2]

لكي تفهم هذه الاستعارة نقوم بتشغيل السيناريو الخاص بالنزول كالآتي :

- **النزول ممارسة جماعية**
  - **نازل 1**
  - **نازل 2**
  - **نازل 3**
- **أين يتم النزول (شوارع، ساحات، الحافلات، المحطات)**
  - **مكان النزول**
  - **زمن النزول**
- **وسائل ممارسة النزول**
  - **(سيارة)**
  - **(حافلة)**
  - **(قطار)**
- **نتائج نزول الغضب**
  - **(ربح)**
  - **(خسارة)**

[1] – ينظر، محمد خطابي،المرجع نفسه، ص 66.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير ، ص 18.

1-2-4-الخطاطة :

هي عبارة عن بنيات معرفية تضم توجيهات تهيئ المجرب لتأويل تجربة ما بطريقة ثابتة، وذلك مثل الأحكام المسبقة التي نطلقها على الآخرين، ويمثل لذلك المثال الذي اقترحه محمد الخطابي وهو صورة العربي التي تشكلت لدى الأمريكيين، ومن ضمن مكوناتها أن العربي إنسان إرهابي، همجي، متطرف، لا منطق يحكم أفعاله، متهتك [1] .

إذن فالخطاطة تقود إلى تنبؤ أثناء التأويل .

2-التحليل التشاكلي للاستعارة

2-1-تعريف التشاكل :

هو آلية منتقاة من مجال الكيمياء والفيزياء وأسقطت على مجال تحليل الخطاب في سيميائيته المحايثة، ويخص في مجال الكيمياء العناصر الكيميائية المتشابهة التي لا تختلف الا في عددها أو كتلتها، وبذلك يمكن استثمار التشاكل من مجال الكيمياء في مجال الدلالة حيث الاهتمام بالتماثلات العلامية بين الكلمات المنتمية إلى نسق واحد[2] ، أي العلاقة التي تجمع كلمات الخطاب ضمن إطار دلالي واحد.

ويعرف محمد مفتاح التشاكل بأنه "تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة" [3] وهو امر له علاقة بالتداول أي علاقة المتكلم باللغة وبالمخاطب وبالسياق الضامن لنجاعة عملية التواصل ووجاهتها كما أضاف عنصر التناص فكل نص ليس إلا أركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبلا، لان كل خطاب هو حوار مع خطاب آخر أو خطابات أخرى قصد دعمها، فالتشاكل في نظره إيحاء يكشف التصور الانطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وليس انسجام الكلام فقط [4] وفعلا يحضر التناص في هذه الثلاثية بشكل ملفت للانتباه.

---

[1] – ينظر، محمد الخطابي،المرجع نفسه، ص 67.

[2] – ينظر : فضيلة قوتال التشاكل و الفعل الاستعاري، مجلة سيمياء ،العدد2 ،الجزائر 2006، ص،90.

[3] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، ص 25.

[4] – المرجع نفسه ، ص– ص 25– 26.

أن التشاكل بهذا المفهوم يجمع بين التحليل المفردي والجملي والنصي، وهو أمر يحتم فيه تجاوز المعنى المعجمي إلى الإيحاءات المختزنة في موسوعتنا، فنسحب منها ما يلزمنا للتحليل ويتضح ذلك أكثر مع التشاكلات الاستعارية.

2-2 التشاكل الاستعاري :

ويتحقق التشاكل الاستعاري حين تدخل الكلمات في علاقات تقصد بناء المعنى الاستعاري، فكل كلمة سمات خاصة بها، وينتج أثناء تركيبها إضمار بعض السمات وتنشيط أخرى والاستغناء عن البعض الآخر التي ينشط في سياقات أخرى، فتبدأ عملية التكيف ضمن التركيب الجديد، وينتج عن ذلك انسجام الجملة الاستعارية او تشاكلها.

ويتحقق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلص الكلمة من سماتها المتعددة وتنشيط سمات أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام [1] لذلك يمكن القول أن "المهني الاستعاري ينتج عن آلية التشاكل السمي" [2] حيث تقوم الاستعارة بإعادة تنظيم السمات ومن خلال الأمثلة الآتية يتبين فاعلية الاستعارة في إعادة تنظيم السمات.

ويتجسد التشاكل على مستوى الجملة ثم النص ككل ثم يتعداه إلى الثلاثية بأكملها بوصفها بناءا متصلا دلاليا من خلال اشتراكها في حضور استعارات متشابهة دلاليا فالثلاثية تدور حول ذاكرة الوطن والأشخاص وحرمان الأمان والأحبة ونستعمل لذلك إيحاءات يتم استنتاجها من خلال تأويل التشاكلات، فيما يلي بعض ذلك والأمثلة مرتبة ترتيب الثلاثية .

1/ تشاكل (الوطن/فقدان):

يتجسد تشاكل دلالة الفقدان مع مفهوم الوطن في الاستعارات الآتية

-هناك يتم الأوطان أيضا (289)

-إن في الأوطان عادة سيئة من الأمومة (300)

-خبرت يتم الأوطان (48)

[1] – ينظر، عبد الاله سليم، نفسه، ص 90.

[2] – فضيلة قوتال، نفسه، ص 89.

الوطن	الوالدان	الوطن	أمومة	الوطن	الوالدان
[+ معنوي]	[+ مادي]	[+ معنوي]	[+ مادي]	[+ معنوي]	[+ مادي]
[+ مجرد]	[+ إنسان]	[+ مجرد]	[+ عاقل]	[+ مجرد]	[+ إنسان]
[+ انتماء]	[+ عاقل]	[+ انتماء]	[+ أنثى]	[+ انتماء]	[+ عاقل]
[+ هوية]	[+ موت]	[+ هوية]	[+ شعور]	[+ هوية]	[+ موت]
	[+ يتم]		[+ حنان]		[+ يتم]

تشترك هذه الاستعارات في كونها تشير إلى الوطن الذي هو بمثابة الوالدين وفقدانه كفقدانهما، فيتم الإنسان بفقدان الوالدين يكسب الوطن بسمة جديدة وهي سمة الفقدان اللازمة في الإنسان اليتيم كالآتي :

وطن = [+ معنوي]، [+ مجرد]، [+ انتماء]، [+ هوية]، [+ يتم]

2/ تشاكل (حب/فقدان)

-غادرتي قلبي إذن (16)

-اترك عرش قلبي خلفي (331)

-لا تحتفظ بحب ميت في براد (22)

حب	مكان	حب	مملكة	حب	جثة
[+ معنوي]	[+ مساحة]	[+ معنوي]	[+ قصر]	[+ معنوي]	[+ إنسان]
[+ مجرد]	[+ طول]	[+ مجرد]	[+ حاشية]	[+ مجرد]	[+ موت]
[+ إنسان]	[+ عرض]	[+ إنسان]	[+ مملكة]	[+ إنسان]	[+ فراق]
[+ عاقل]	[+ إقامة]	[+ عاقل]	[+تاج]	[+ عاقل]	[+ فقدان]
	[+مغادرة]		[+ عرش]		[+ براد]

نلاحظ اشتراك هذه الاستعارات دلاليا حيث يتحقق تشاكل حين يفقد المكان بعض سماته ويكسب أخرى، ليخلق تركيب جديد يسهم إضافة إلى موسوعة القارئ في إثراء التأويل.

3/ تشاكل (ذراع/فقدان)

-أنت تخجل بذراع بذلتك الفارغ (72)

-بيني وبينه عاهة مشتركة (290)

-عندما تهجرك أعضاؤك (148)

ذراع	بدلة	عاهة	اشتراك	ذراع	هجران
[+ مادي]	[+ مادي]	[+ مادي]	[+ مادي]	[+ مادي]	[+ مادي]
[+ طول]	[+ عاقل]	[+ عضو]	[+ إنسان]	[+ طول]	[+ إنسان]
[+ عرض]	[+ طول]	[+ ذراع]	[+ عاقل]	[+ عرض]	[+ عاقل]
[+ عضو]	[+ عرض]	[+ إعاقة]	[+أعضاء]	[+ حركة]	[+ أعضاء]
	[+ ذراع مبتورة]		[+ اشتراك]		[+ هجران]

هذه الاستعارات تصف عاهة في جسد البطل يحاول التعايش معها لكنها رغم ذلك تطفو على مشاعره وتتجسد في كلامه، هذه الاستعارات تكاد لا تختلف إلا في كون البطل الأول فقد ذراعا في حرب التحرير أما الثاني فعاهة ذراعه تعود إلى رصاصة أثناء تصوير مظاهرات فكلاهما يتصلان بالوطن أو تضحيتان في سبيل أداء واجب وطني أليس هذا تشاكلا نصيا بين أجزاء الثلاثية.

4/ تشاكل (الطفولة/فقدان)

-طفولتي المبتورة (30)

-جردني من طفولتي (102)

-احتضنت طفولتي (47)

الطفولة	ذراع	الطفولة	سلاح	الطفولة	جسد
[+ معنوي]	[+ إنسان]	[+ معنوي]	[+ آلة]	[+ معنوي]	[+ إنسان]
[+ مجرد]	[+ جسد]	[+ مجرد]	[+ سلاح]	[+ مجرد]	[+ جسد]
[+ إنسان]	[+ أعضاء]	[+ إنسان]	[+ دفاع]	[+ إنسان]	[+ ذراعين]
	[+ مبتور]		[+ تجريد]		[+ احتضان]

تعيد هذه الاستعارات تنظيم السمات الخاصة بـــ"الطفولة" والسمات الخاصة بالحرمان والفقدان الذي تكسب الطفولة سمة عرضية من سماته، تصور هذه الاستعارات الحرمان العاطفي الناجم عن فقدان احد الوالدين لتكون الطفولة بذلك ناقصة فالبطل خالد فقد والدته على سرير الولادة والبطلة حياة حرمها الوطن من والدها حين استشهد، وكل منها يعاني ذلك الفقدان ويحاول تعويضه بطريقة أو بأخرى، كما يتجلى ذلك في الثلاثية ويتكرر الحديث.

5/ تشاكل (الحواس/فقدان)

-نوبة من الأحاسيس المتطرفة (225)

-أفلتت حواسي مني (347)

-دون استجداء بلاهة الحواس (157)

الحواس	إنسان
[+ بصر]	[+ مادي]
[+ سمع]	[+ عاقل]
[+ شم]	[+ إنسان]
[+ لمس]	[+ أفكار]
[+ ذوق]	[+ أحكام]
	[+ متطرف]

الحواس	حصان
[+ بصر]	[+ مادي]
[+ سمع]	[+ غير
[+ شم]	[+ حيوان]
[+ لمس]	[+ جامح]
[+ ذوق]	[+ لجام]
	[+ إفلات]

الحواس	إنسان
[+ بصر]	[+ مادي]
[+ سمع]	[+ عاقل]
[+ شم]	[+ إنسان]
[+ لمس]	[+ تفكير]
[+ ذوق]	[+ ذكاء]
	[+ بلاهة]

هذه الاستعارات تتشاكل ضمنيا مع نصها ومع خارجه، فمستغانمي لا تنفك تصف حواسا خادعة توقع في الخطأ، فخطا الإدراك يؤدي إلى خطا النتائج .

6/ تشاكل (سرير/فقدان)

-لا ليس مدينتي، إنها ...سريري الآخر فقط.... (165)

-يحب الانتصارات السريعة حتى في سريره (97)

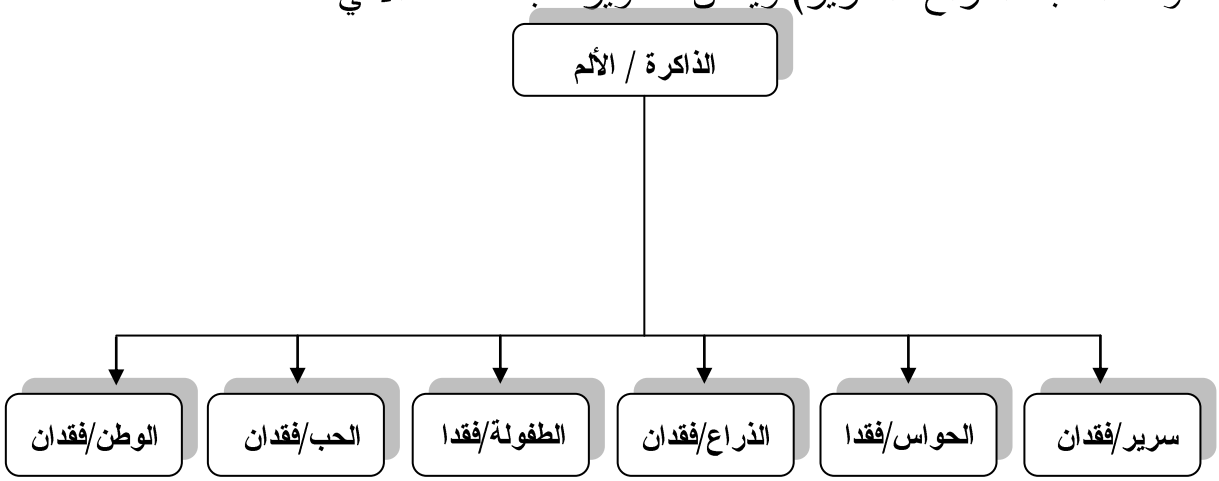
-صمت الأسرة (87)

سرير	امرأة	سرير	ميدان	سرير	إنسان
[+ فراش]	[+ عاقل]	[+ فراش]	[+ عاقل]	[+ فراش]	[+ عاقل]
[+ استلقاء]	[+ أنثى]	[+ استلقاء]	[+ ذكر]	[+ استلقاء]	[+ إنسان]
[+ نوم]	[+ نوم]	[+ نوم]	[+ قوة]	[+ نوم]	[+ لسان]
[+ متعة]	[+ متعة]	[+ متعة]	[+معركة]	[+ متعة]	[+ كلام]
	[+ سرير]		[+ انتصار]		[+ صمت]

هذه الاستعارات تصف أما متعة عابرة مع امرأة عابرة فهي بالنسبة له مجرد سرير أو هي سرير الزوجة الذي تغيب فيه المتعة الحقيقية، أو سرير صامت عاش متعا عابرة لا يفصح عنها فهذه النصوص تتشاكل في (سرير/فقدان) وان كانت دلالة السرير لا تنحصر في المتعة العابرة في هذه الثلاثية، فهو مثل أيضا سرير مريض، وسرير الموت وغير ذلك لكن الثلاثية تكشف تشاكل في مختلف المستويات.

إذن يحدث تشاكل نصي على مستوى الثلاثية انطلاقا من استعارة العنوان آلة استعارة الكلمة فالجملة فالمص وصولا آلة العوالم الممكنة التي تنشأ من خلال تلك الاستعارات وتربط بين الثلاثية لتجعلها بناء متكاملا متصلا ممتدا رغم الاختلافات الطفيفة في بعض التفاصيل.

وتبين تشاكلات الثلاثية على أساس الذاكرة المريضة التي تجمع بين ذاكرة (الوطن، الحواس، الطفولة، الحب، الذراع، السرير) ويمكن تصويرها بالمخطط الآتي :



مخطط يمثل التشاكل النصي في ثلاثية أحلام مستغانمي

3-كيفية تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو :

إن التأويل هو احد المفاهيم الجوهرية التي شغلت امبرتو ايكو كثيرا حيث أشار إلى أن مقولة الانفتاح عادة ما تستدعي تفاعلا بين المتلقي والعمل الفني، فالقارئ عادة ما يكون مزودا بمعرفة خلفية تقوم بتوجيهه نحو زوايا خاصة، ويقر بان العمل الفني وان كان منغلقا ومنتهيا، إلا انه يبقى مفتوحا لكونه ينفتح من جديد على تأويلات متعددة ومتنوعة من قبل الذات القارئة والتي تولد بدورها قراءات متباينة للنص الواحد [1] استنادا إلى موسوعاتها الثقافية.

ويحذر ايكو من عملية الانفتاح، إذ لا يجب فهم الانفتاح فهما هلاميا، لأنه رهينة ثقافية تعد بمثابة الحدود الضامنة التي تشد باب الزئبقية التأويلية والمعالم التي تثير عتبات سيرورة القراءة، ويطلق ايكو على هذا الضامن مصطلح عالم الخطاب (L'univert du dixours)[2] الذي يعتبر الحد الوسط في التأويل

3-1 عالم الخطاب :

تنفتح الاستعارة على سلسلة من التأويلات تختلف وتتعدد بتعدد السياقات الواردة فيها، إذ يتم مراعاة الشروط الثقافية والنفسية والمقصد والأهداف، فالتأويلات هو تفاعل بين المؤول والنص، بحضور الموسوعة لتنتج تأويلات تختلف باختلاف الثقافات فالموسوعة الثقافية باب التأويل على مصراعيه فهي توفر للمستعار منه عددا لا متناهيا من الخصائص قد تتجاوز خصائص السياق أين يتدخل هنا عالم الخطاب ليغلق باب التأويل ويحد عمل الموسوعة بما يناسب السياق، ونقدم المثال التالي للتوضيح :

-مناصب الحلوب [3].

هذه الاستعارة تم تشبيه المناصب فيها بالبقرة فالمستعار هو المنصب والمستعار منه هو البقرة التي تحمل صفة "الحلوب" وإذا فتحنا موسوعتنا الثقافية على مصراعيها فإننا نجد مثلا

---

[1] – ينظر، رشيد الإدريسي،المرجع نفسه، ص 14.

[2] – ينظر، وحيد بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند امبرتو ايكو (آليات التعضيد النصي) رواية صحراء لجون ماي غونستاف لوكليزيو نموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه ، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر ، الجزائر، 2006/2005 ، ص– ص 136– 137.

[3] – أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ص 81.

واختلافا بقرة :[+ حي]، [+ حيوان]، [– عاقل]، [+ لحم]، [+ شحم]، [+ عظم]، [+ دم]، [+ جلد]

[+ أمعاء]، [+ فضلات]، [+ حشيش]، [+ غذاء]، [+ مجتر]، [+ أليف]، [+ ثدي]، [+ حلوب]

[+ شراء]، [+ بيع]، [+ وزن]، [+ حسي]، [+ صوت]، [– لغة]، [+ ثقافة]

[+ مذكورة في القرآن]، [+ الاه]،

فدور عالم الخطاب ها هنا يمكن في حد عمل الموسوعة بحيث يبقى على إحدى خصائص المستعار "البقرة" وهي خاصية "حلوب"، ويستبعد ما لا يناسب السياق الذي وردت فيه الاستعارة، فالسياق المقصود هنا هو مناصب سياسية تدر أرباحا طائلة على أصحابها، فشبهت المناصب المفيدة بالبقرة الحلوب

2-3 العوالم الممكنة :

العالم الممكن (Lunivert prototype) عند امبرتو ايكو هو :"حالة من الأمور يعبر عنها مجموعة من القضايا، حيث تكون كل قضية، إمام، أو لا–م " [1]

ومعنى ذلك ان العالم الممكن هو عالم متخيل يفترضه القارئ أثناء تأويله للنصوص .

وجاءت نظرية العوالم الممكنة :بتجديد في الطرح وفي الحل لإشكالات وقضايا فلسفية متنوعة، كما نفذت إلى مجالات أخرى غير فلسفية : أدبية وعلمية، تمدها بأسباب الوصف أو التحليل أو الكشف أو التنظير " [2] وتبين هذه النظرية أن "عالم الواقع ليس هو العالم الممكن الوحيد، بل أن هناك عوالم ممكنة متعددة وان كان عالم الواقع هو أفضل هذه العوالم جميعا"[3]

إن ما يبنيه القارئ من توقعات حول حكاية ما قد يتحقق وقد لا يتحقق فالقارئ لهذه الثلاثية مثلا يتوقع في بداية الجزء الأول منها أي "ذاكرة الجسد" أن البطلين حياة وخالد سيتزوجان في نهاية الرواية، شانها شان اغلب الروايات والأفلام والمسلسلات التي تعودها الجمهور وانطلاقا من موسعتنا الثقافية القائلة بذلك وحين لا يحدث ذلك في الجزء الأول نتوقع أن الجزء الثاني أي "فوضى الحواس" سيجمع بينهما مجددا في علاقة شرعية، ونتوقع أيضا طلاق حياة من زوجها الضابط الذي لا تحبه، هو أمر لا يحدث مرة أخرى في هذا الجزء،

[1]– أمبرتو ايكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ص– ص 168– 169.

[2] – طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص 347.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

ليأخذنا الفضول عنوة إلى الجزء الأخير وتبني احتمالات مسبقة، قد تتزوج حياة من خالد قد تنجب بعد عقمها قد يتعرض احدهم (خالد، حياة، ناصر، الضابط الزوج) إلى الاغتيال .....
ولكننا نصطدم بواقع الحكاية، فعوالمنا الممكنة التي بنيناها وتوقعنا حدوثها قد تحدث وقد لا تحدث، وهي لها علاقة حسب ايكو بجهتين، جهة المؤلف وجهة القارئ، فجهة المؤلف نجد هذا الأخير يعمل على بناء عالم ممكن لنصه الحكائي من خلال استهداف قارئ نموذجي
عن طريق استعمال إستراتيجية لغوية في وصف مسار الأحداث [1] ومن جهة ثانية هناك عالم ممكن يشيده القارئ من خلال موسوعته الثقافية .
ويمكن القول أن العالم الممكن "يستمد مضامينه من التجربة الواقعية ومما يأتي بع عوالم المتخيل " [2] الخاصة بالقارئ.
وتكمن علاقة الاستعارة بالعالم الممكن في كون تأويل الاستعارة يشترط عالما ممكنا ليتحقق المعنى الاستعاري، وذلك لان التعبير الاستعاري يجب أن يفهم حرفيا، لكن مع إسقاط محتواه على عالم ممكن [3].
ومن اجل التوصل إلى تأويل الاستعارة يضيف ايكو خمس قواعد [4] يجب إتباعها أثناء التأويل وهي :
1. يجب بناء تمثيل أولي لمنعم المستعار منه، شرط أن لا يتوفر في هذا التمثيل إلا الخاصيات المهمة حسب سياق النص، بينما يتم تثبيط الخاصيات الأخرى .
2. يجب أن نتعرف ضمن الموسوعة "المسلم بها موضعيا للعرض" على منعم آخر يملك معينم أو أكثر من المعينمات التي يمتلكها المستعار منه، ليصبح هذا المعنم مرشحا للقيام بدور المنعم المستعار له، وفي حالة وجود أكثر من منعم، علينا القيام بمحاولة استكشافات أخرى اعتمادا على إشارات السياق النصي.
3. يجب أن نختار واحدة أو أكثر من الخصائص أو المعينمات المختلفة، ونركب عليها شجرة فور فوريّ بطريقة تلتقي فيها هذه الأزواج المتعارضة عند عقدة عليا من الشجرة.

[1] – ينظر، رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل ، ص 71.
[2] – أمبرتو ايكو، آلية الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة) ، ص 7.
[3] – أمبرتو ايكو، تأويل الاستعارة، ت حسن بوتكلاي .
[4] – أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص– ص 302– 304.

4. يبرز المستعار منه والمستعار له علاقة جديرة بالاهتمام، وهي أن التقاء مختلف خصائص الاستعارة عند عقدة معينة من الشجرة الفور فوريق يشير إلى معايير سياقية نصية واضحة، والى تأويل محتمل للاستعارة.

5. يجب أن نحاول إذا كان بالإمكان، اعتمادا على الاستعارة المفترضة أن نحدد علاقات دلالية جديدة بطريقة نثري بها بصفة لاحقة القدرة المعرفية للاستعارة

الخاتمة

خـــاتمة:

من خلال تتبع المراحل التي مرت بها دراسات الاستعارة، ومن خلال تسليط الضوء على آليات اشتغالها في الخطاب الروائي بالقدر الذي أتيح لنا، توصلنا إلى جملة من النتائج هي كالآتي :

1. انحصار النظرة البلاغية القديمة في النظرة الجمالية التي تنظر إلى الاستعارة باعتبارها وجها بلاغيا الهدف منه التشديد على المعنى والمبالغة فيه، وذلك برغم التفاتها إلى جوانب تتجاوز ما هو جمالي لتشمل خطابات أخرى، وهي التفاتات لم يتم استثمارها بشكل كاف.
2. استمرار النظرة الجمالية للاستعارة في كتابات النقاد العرب المحدثين، فرغم انتقالهم من مقولة الاستبدال إلى مقولة التفاعل ظل تصورهم للاستعارة لصيقا بالمعاني الشعرية وبقدرة الشاعر الحديث على رؤية التشابه في الاختلاف والاتحاد مع موضوعات العالم الخارجي، لعل ما يسوغ هذا الانحصار في النص الإبداعي، يرجع إلى توجه المقاربة الجمالية نحو الشعر باعتباره خطابا ذو مكانة خاصة بين الكم الهائل من الخطابات التي ينتجها الإنسان.
3. تميز المقاربة المعرفية بانفتاحها على علوم متعددة خاصة منها اللسانيات، ومن ثم دراستها لإشكاليات جديدة ولعل هذا ما جعل التصور التجريبي التفاعلي يعتبر الاستعارة الأساس المبين لنسقها التصوري وكيفية فهمنا للعالم وما نعيشه من تجارب.
4. لقد لفت هذا التصور الانتباه إلى البنية الاستعارية المؤسسة للغتنا العادية وأحاديثنا اليومية وذلك من خلال الربط بين التجارب البشرية المعيشية.
5. الاستعارة مبنينة لمختلف الخطابات(على الأقل الخطاب الشعري والأدبي والسياسي) فإذا كانت الاستعارة مؤسسة للنص الشعري الحديث، بما فيه النص النثري الشاعري باعتبارها عنصرا مقصودا يلجأ إليه الكاتب، فإنها أكثر حضورا في الخطاب التقريري (السياسي مثلا)، وهذا يدل على أن الاستعارة تتجاوز كونها مجرد وجه بلاغي لتشكل الأساس الذي ينبني عليه تفكيرنا ويقوم عليه جزء هام من تجاربنا وسلوكاتنا وانفعالاتنا.

6. أضحت الاستعارة آلية سيميائية تحتل مجالا واسعا في الدرس السيميائي فاللغة فيها من الدرجة الثانية أي مجازية، حيث يتم أثناء تحليل الاستعارة تجاوز المعنى الى معنى المعنى أي الدلالة .
7. تشكل الاستعارة في المنظور البلاغي الجديد مظهرا تداوليا بامتياز، حيث ترتبط في نشأتها وفهمها وترجمتها وموتها وحياتها بسياقها الأصلي، وسياق اللغة المترجم إليها.
8. وبهذا لن تكون الاستعارة تعابير مشتقة من حقائق أصلية بل تكون هي نفسها عبارة عن حقائق بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري.
9. شغلت الاستعارة حيزا كبيرا من المتن الحكائي لثلاثية مستغانمي وذلك على مستوى العنوان الكلمة الجملة، المكان، النص، مما عمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجمالية، وهذا أدى إلى انفتاح هذا النص الروائي على قراءات متعددة ومختلفة.
10. تعود تعدد القراءات واختلافها إلى اختلاف الموسوعة الثقافية للقراء فالموسوعة تلعب دورا مهما في تأويل الاستعارة من خلال التفاعل الموجود بين الإنسان ومحيطه عموما، مما يجعل الاستعارة تختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى.
11. يجب استغلال هذا الثراء الموسوعي للمعرفة المفتوحة على مختلف العلوم بدل محدودية القاموس.
12. إن الفضاء التأويلي الذي توفره الموسوعة للوحدة الاستعارية يتطلب تدخل عالم الخطاب لتثبيط عالم الانفتاح التأويلي اللانهائي.
13. لا يمكن تأويل الاستعارة دون تخيل عالم ممكن يصلح لأن يتحقق في هذه الاستعارة، وقد تجسد العالم الممكن هنا على مستوى كل جزء من أجزاء الثلاثية منفردا ثم الأجزاء المتصلة.
14. ما أصبح يعزز مكانة الاستعارة فعلا هو تجاوزها للنسق القاموسي المغلق، واستثمارها مختلف المعارف الموسوعة جراء استقطابها لآليات وإجراءات من أقطاب فكرية ومعرفية متنوعة، إذ لم يعد النظر للاستعارة من الزاوية الضيقة مثلما كان الأمر مع الدراسات البلاغية التقليدية وإنما توسعت اهتماماتها لتشمل ميادين فكرية ومعرفية متنوعة، فهي أصبحت تنهل من ميدان اللسانيات والسيميائيات والتداولية، وأطروحات علم النفس التجريبي والمعرفي وأقطاب فكرية مغايرة، فمنها تستقي إجراءاتها وآلياتها.

و أخيرا نشير الى أن :

1-الدرس البلاغي العربي لا يزال في حاجة إلى تحديث وتطوير بما يتماشى والنظريات البلاغية الجديدة من أجل خدمة لغتنا العربية لغة القرآن الكريم ومن أجل مواكبة تطور البحث العلمي الحاصل في مختلف التخصصات.

2-هناك بنية عميقة تتحكم في الاستعارة وتمنحها تلك القوة الدلالية التي تنعكس على النصوص، لذلك لابد من التركيز على دراستها وفهم آليات عملها وكيفية توظيفها.

3-ان النصوص الروائية ذات اللغة النثرية الشاعرية تحمل أبعادا وأهدافا جسدتها الاستعمالات المجازية المختلفة خاصة الاستعارية منها، وهي إبداع يخلق اللغة من جديد وهو أمر يميز الخطاب الروائي الحديث.

قائمة المصادر و المراجع

- قائمة المصادر :

أحلام مستغانمي :

1- ذاكـــرة الجســـــد : دار الآداب للتوزيع بيروت لبنـــــان ط 23 2008.

2- فوضى الحواس : دار الآداب للتوزيع بيروت لبنان ط 16 ، 2007.

3- عابر سريـــــــر : دار الآداب للـــتـــوزيع بـــيـــــروت لبنـــان ط 6 2007.

2- قائمة المراجع العربية :

1-الادريسي رشيد: سيمياء التأويل (الحريوي بين العبارة والإشارة) المدارس للنشر والتوزيع الدار البيضاء ط 1، 2000 .

2-أوكان عمر : اللغة والخطاب ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، د ط ،2001

3-بحراوي حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1، 1990 .

4-بكري شيخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان) ، دار العلم للملايين بيروت ط2 ،1984 .

5-بلعابد عبد الحق : عتبات (جيرار جنيت من النص الحد المناص) منشورات الاختلاف الجزائر ط 1 ،2008 .

6-بلعلي آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف) ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو ،دط،.2006

7- جحفة عبد المجيد : مدخل إلى علم الدلالة دار توبقال للنشر ن الرباط ، ط1 ، .2000

8- الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ، مؤسسة الرسالة ناشرون بيروت ط1 د ت

9- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، السلسلة الأدبية للأنيس موفم للطبع والنشر الجزائر ، د ط ، 1991 .

10- الحراصي عبد الله : دراسات في الاستعارة المفهومية مؤسسة عمان للصحافة و الأنباء و النشر و الإعلان ، ط 3 ، 2002 .

11- الحنصالي سعيد : الاستعارات و الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2008 .

12- الخطابي محمد : لسانيات النص (مدخل الى انسجام النص) المركز الثقافي العربي الرباط ، ط2 ، 2006 .
13- سعد الله محمد سالم : مملكة النص (التحليل السيمياءي للنقد البلاغي ، الجرماني نموذجا) عالم الكتب الحديث للنشر والوزيع عمان ، ط1 ، 2007 .
14- سليم عبد الاله : بنيات المشابهة في اللغة العربية ، دار توبقال للنشر الرباط ط1 2001 .
15- الشهري عبد الهادي بن ظافر : استراتيجيات تحليل الخطاب (مقاربة لغوية الاولية) دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ، 2004 .
16- طه عبد الرحمان : اللسان و الميزان (او التكوثر العقلي) ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، المغرب ،ط1، 1998 .
17_ العالم محمود أمين : الرواية العربية بين الواقع و الاديولوجية دار الحوار دمشق ط1 1986
18- أبو العدوس يوسف : الاستعارة في النقد العربي الحديث(الابعاد المعرفية و الجمالية) الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2008 .
19- بن بوعزيز وحيد : حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي) منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 .
20- فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لو نجمان ، دار نوبار للطباعة القاهرة ط 1 1996 .
21- الفيصل سمر روحي : بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العربي . دمشق ، د ط ، 1995 .
22- قباني نزار : غلاف رواية ذاكرة الجسد دار الآداب للتوزيع بيروت لبنان ط 23، 2008 .
23- قطوس بسام موسى : سيمياء العنوان ، عمان عاصمة الثقافة ، ط1 ، .2001
24- الماكري محمد : الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراني) المركز الثقافي العربي ، الرباط ، ط 1 ، 1991.
25- محفوظ عبد اللطيف : آليات إ نتاج النص الروائي (نحو تصور سيميائي) منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2008.

26–مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية تناص) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992 .
27– مفتاح محمد : مجهول البيان دار توبفال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ،ط1، .1990
28– الولي محمد : الاستعارة في محطات يونانية و عربية و غربية ، دار الأمان الرباط ، المغرب ، ب ط ، 2005 .
29– يوسف أحمد : السيميائيات الواصفة ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للنشر ،ط 1 ، 2005 .

3– قائمة المراجع المترجمة :

1 - أريفيه ميشال و آخرون : السيميائيات أصولها و قواعدها ، ترجمة رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف الجزائر 2002.
2 - إيكو أمبرتو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 .
3 -إيكو أمبرتو : التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، ترجمة سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي الرباط ط1 ، 2000.
4 -إيكو أمبرتو : السيميائية و فلسفة اللغة ، ترجمة أحمد الصمعي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، ط 1 ، 2005.
5 -إيكو أمبرتو: العلامة (تحليل المفهوم و تاريخه
6 -إيكو أمبرتو : آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة) ترجمة سعيد بنكراد دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ،ط1 ، 2009 .
7–جينيت جيرار : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، المجلس الأعلى للثقافة ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط 2 ، 1997
8– دولودال جيرار و جويل ريطوري : السيميائيات أو نظرية العلامات (مدخل الحد سميو طيقا شارل بيرس) ترجمة و تقديم عبد الرحمان بوعلي ، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء ، ط1 ، 2000.
9– رولان بارت : قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، ترجمة عمر أوكان ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، د ط ، 1994 .

10- ريتشاردز آيفور أرمسترونغ : فلسفة البلاغة ترجمة سعيد الغانمي و ناصر الحلاوي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ،ط2،2002.

11- ريكور بول : عن الترجمة ، ترجمة حسين خمري منشورات الدار البيضاء للعلوم بيروت ، ب ط ، 2008.

12- ريكور بول: نظرية التأويل(الخطاب و فائض المعنى) ، ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ط 1 ، 2003 .

13- طاليس أرسطو : فن الشعر ترجمة و تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة بيروت ، د ت ..

14- لايكوف جورج : حرب الخليج أو الإستعارات التي تقتل ، ترجمة عبد المجيد جحفة و عبد الاله سليم دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،2005 .

15- لايكوف جورج و جونسون مارك : الاستعارات التي نحيا بها ترجمة عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1996 .

16- ياكبسون رومان : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ،1988 .

4- قائمة المراجع باللغة الفرنسية :

1- SOJCHER Jacques
« La métaphore généralisée »
Revue internationale de philosophie, n° 87, fascicule. 1, 1969.
2- RICŒUR Paul
« La Métaphore vive »
Edition du Seuil,France ,1975.
3- TAMBA Iréne
« la femme est elle une fleur.. ? Métaphore et classification»
In :charbonnel,la métaphore entre philosophie et rhétorique.
4- KERZAZI-LASRI .Rafika
« la métaphore dans le commentaire politique »
Edition l'Harmattan ,2003.
5- FANTANIER Pierre
« les figures du discours »
Edition Flammarion, paris,1977.
6- MARCHAL Pierre
« discours scientifique et déplacement métaphorique »
In :jorgen R ,la métaphore : Approche pluridisciplinaires,Fac Univers de Saint louis,1980

5- المقالات :

1- بلعابد عبد الحق : شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، كتاب الملتقى الدولي التاسع للواية (عبد الحميد بن هدوقة) مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج 2006 .

2- بركان سليم : مقالة ضمن كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة) مديرية القافة لولاية برج بوعريريج 2006 .

3- جاح علي فاصل : سيميائية الفضاء السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي مجلة دراسات جزائرية دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران ، العدد 5/4 ،2007 .

4- رحماني علي : اللغة الشعرية في الخطاب السردي عند أحلام مستغانمي ، مقالة في كتاب " تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر إشراف و تحرير نبيل حداد ، محمود دراسية ، المجلد الاول عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الاردن ط1 ،2009 .

5- زعموش عمار : الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي (من نقد الواقع الى البحث عن الذات) مقالة في مجلة الثقافة ، تصدر عن وزارة الثقافة و الإتصال الجزائر العدد 114 السنة 22 ، 1997

6- فريحات عادل : الذاكرة الجزائرية روائيا (أحلام مستغانمي نموذجيا) مجلة الموقف الأدبي إتحاد الكتاب العرب دمشق العدد 337 أيار 1999 .

7- قوتال فضيلة : التشاكل و الفعل الاستعاري ، مقالة في مجلة سيميائيات الجزائر العدد 2 2006 .

8- كواري مبروك : المناصية و التأويل دراسة سيميائية لمناص " رواية فوضى الحواس " لأحلام مستغانمي مجلة دراسات جزائرية دورية محكمة يصدرها " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر " جامعة وهران العدد 5/4 ، 2007 .

9- ليجيو فرانشيسكو : الترجمة بضمير الخائن ، مجلة الاختلاف (عين على الكتابة و النقد و الاختلاف) ، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف ، العدد 3 ، الجزائر ماي 2003 .

6- الرسائل الجامعة :

1- رائدة عبد اللطيف حسن : تأثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية (أحلام مستغانمي و يوسف العيلة نموذجا) أطروحة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين اشراف الدكتور عادل الأسطة نوقشت بتاريخ 2005/09/19 و أجيزت .

2- بن بوعزيز وحيد : مفهوم النص و التأويل عند أمبرتو إيكو و آليات التعضيد النصي رواية " صحراء " لجود ماري غوستاف لوكليزيو نموذجا) بحث لنيل أطروحة دكتوراه ، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو ن جامعة الجزائر الجزائر 2006/2005 .

7- المعاجـــــم والقواميـــــس :

7-1- المعاجم و القواميس باللغة العربية :

1 -جبران مسعود : رائد الطلاب ، معجم لغوي عصري للطلاب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 19 ، 2001 .

2 -علي بن هادية و آخرون :القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي ، مدرسي ألف بائي) تقديم محمود المسعدي بالشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط 5 ، 1984 .

3 -فيصل الأحمر : معجم السيميائيات , الدار العربية للعلوم ناشرون, منشورات الاختلاف, ط 1 , 2010.

4 -ابن منظور : لسان العرب ، مجلد 09و 10 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ن ط 4 ، 2005 .

7-2- القواميس باللغة الفرنسية :

1- Gardes tamine .j.et huliert m.c : dictionnaire de critique litteraire,edition armand colin ,2002 .

2- Jean duliois : dictionnaire de linguistiqu edition earouse , 2001.

3- Le dictionnaire du littéraire : presses universitaires de France , 1er edition , paris , mai ,2002

8- قائمة المواقع الالكترونية :

1- أريج شكيب : خصوصية السرد في روايتي ذاكرة الجسد و فوضى الحواس لأحلام مستغانمي منتدى فوانيس في الطرق .

Matar matar.blogpat.com/2006/11/blog-post-b.html.

2- الأسطة عادل : عابر سرير للجزائرية أحلام مستغانمي 2008/05/02 .

/http://www.najah.edu/arabic/articles/adel/104.html.

3- زوين صلاح : جريدة النهار ويكيبيديا الموسوعة الحرة

http://ar.wikipedia.org/wiki/

4- الشريف عارم : حوار مع أحلام مستغانمي .مجلة أنكيدو الثقافية الحرة المواضيع ، ج1 ، 25 آفريل 2007 .

m.ankido.us/news.php ?action =view id=77:http:

5- صحراوي عبد السلام : الأناقة و الإغراء في لغة احلام مستغانمي منتدى الكتاب العربي

http://www.arah world books .com/readers 2005 / articles/langage .html

6- محبك احمد زياد : جماليات المكان في الرواية منبر ديوان العرب 6 جوان 2005

http://wwwdiwanaral.com/app.php?articl2220

7-مقدم يسري : العنوان المراوغ (عابر سرير) ملتقى حضر موت للحوار العربي . 2003/08/20

www.hdrmut.net/vb/

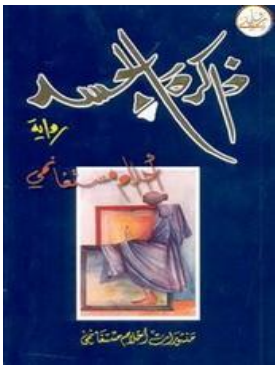
الملاحق

ملحق رقم 01 : تلخيص الثلاثية

1 -ذاكرة الجسد :

صادرة عن دار الآداب بيروت 1993

1 -1 - البنية الشكلية :



توزع" مستغانمي" روايتها (404) صفحة على ستة فصول ، غير معنونة ، مكتفية بالترتيب العددي لكل فصل و نظرا لتكسر السرد ، وانعدام تسلسله ينهض كل فصل بجانب القصة ، مع إشارات متفرقة إلى جوانبها الأخرى على سبيل الاسترجاع و الاستباق .

و تختلف أحجام الفصول فالأولى (42) صفحة و الثاني (93) صفحة أما الثالث فـــ(92) صفحة فالرابع (86) صفحة والخامس (83) صفحة و السادس (53) صفحة كما تقترب بدايات هذه الفصول ونهاياتها حد التشابه .

1-2- مضمون الرواية :

تبدأ الرواية على لسان البطل الفنان / الرسام / خالد , وهو يبني روايته داخل روايتها بيد واحدة ويد مبتورة .

يبدأ السرد بلسان البطل على شكل مذكرات أو ذكريات..فمن حيث يعود البطل من غربته الطويلة في باريس إلى مدينته قسنطينة ... يكتب إلى المحبوبة العشيقة التي ما زالت تسكنه ولم يعد يسكنها ,.. وهو يدرك بكل ما يعتلج في دمائه ومنذ أول لقاء له بها في معرض فنيّ أقامه ,أنها ليست له.. وهو حدث الرواية الأبرز والذي ينسحب على بقية الفصول البطل مأخوذ دائما" بالحبيبة التي قلبت حياته رغم فارق السنوات بينهما .. فهو رفيق والدها في حرب التحرير بداية الستينات, قبل استشهاده في إحدى المعارك مع الفرنسيين, وهو الوصيّ عليها بطلب من والدها وهو الذيّ سجل ميلادها في ديوان البلدية في تونس أيّام النضال و المنفى ..وهو الذي داعبها وهي صغيرة وقبّلها بناء على وصيّة والدها المناضل ...

ترك وطنه في عام /73/أي بعد الاستقلال بما يقارب العشر سنوات , حيث أدرك أن عليه الرحيل فلا يمكن له أن يكون منافقا"أو وصوليّا".. وهو الذي ناضل سرّا" وعلانية" من أجل

الاستقلال, وحيث أدرك يومها أنه لم يعد يحتمل ما يحدث من طرف خونة الثورة الذين استلموا البلاد أو دفعوا ثمنها دماء ما يزيد على المليون ونصف شهيد , ليعاودوا سرقتها ونهبها بطريقة أخرى ..

يستذكر علاقته بذلك القائد في كل مكان وساحة وجبل وكل سجن دخلاه معا"وكل حديث جرى بينهما ليصل في النهاية إلى مسوّغات تربطه بحبيبته بتسلسل منطقي أو أنه يراه منطقيا" من وجهة نظره هو ...

تسرد لنا الكاتبة اللقاء الثاني بينهما عندما تذهب البطلة إلى مرسم البطل ثم وتتكرّر اللقاءات في أماسي باريس وصباحاتها السّاحرة ,فجأة" يراوده شعور بخيانة قيمه وأخلاقه وماضيه, خيانة أعزّ رجل عرفه في حياته/ سي الطّاهر/ قائده ورفيقه /والدها/ , خيانة وصيّته الأخيرة قبل استشهاده .. يقنع نفسه أخيرا" أنه لا يخون أحدا"

فالحب الجارف الذّي راح يتكوّر داخل شراييه وينبض بجنون لم يكن إلا حفاظا,في نظره, على قيم ومبادئ ثورة حارب فيها وخسر ذراعه من أجلها و خسرت هي والدها فيها .. كانت بالنسبة له أكثر من عشيقة .. كانت ذاكرة وامتدادا لذاكرة ,رائحة لمدينة عربية وعبق امرأة شرقيّة يحاول ألاّ يخسرها في بلد غريب وبارد ...تأخذ البطلة دور كاتبة .. تتعلّق البطلة بالبطل شيئا" فشيئا لأن فيه رائحة والدها كانت تحرّضه دائما"على أن يحدّثها عنه ,عن حسناته وسلبياته وعن خيباته و انكساراته أنها تريد التعرّف على أبيها الإنسان قبل استشهاده ولا تكتفي بعبارات التمجيد للأبطال والشهداء التي تقال في كلّ مناسبة , لا تريد أن تكون ابنة لأسطورة /فالأساطير بدعة يونانية ثم يأخذ /زياد الخليلي / وهو شاعر فلسطيني ,محور الحدث , بل ويشارك /خالد/ في بطولة الرواية في هذا الفصل على الأقل حيث كانت تربطهما صداقة قديمة في الجزائر ... حيث كان يقيم /زياد/ويناضل بالشعر والكلمة وحيث وقع في حب فتاة جزائرية عشقته وأحبها حتى الجنون وعندما وافق أهلها على زواجهما ,لم يجد بدّا"من ترك كلّ شيء والذهاب إلى النضال قريبا" من فلسطين ... تركها لأنه أحسّ أنه ليس من حقه أن يفرح ويهنأ بالحياة ما دامت أرضه محتلّة ومغتصبة.

- يأتي زياد إلى باريس لزيارة خالد / الرسام / في فترة الغزو الإسرائيلي للبنان.. يعرّفه خالد بالحبيبة الروائية /حياة / ... وتعجب كثيرا" بشخصه وبكتاباته ويشعر بالغيرة عليها من تعلّقها المثير بزياد الشاعر المبدع والذي أتى باريس لإجراء اتصالات سرّية تندرج في مهمّته النضالية وتنجرف /حياة في شخصيّة زياد الخليلي وبفلسفته بالحياة ويرحل زياد الى بيروت ليتابع عن كثب نضاله في صيف /1982

ويسقط أخيرا" في معركة ما وسط بيروت لأجل هويّته الفلسطينية .....

و تعود /حياة/ إلى قسنطينة وتتصل ب/خالد/ في باريس وتخبره بنبأ سيحفر في ذاكرته جرحا" عميقا" هو أعمق من كلّ الجراح و تعلمه بخبر زواجها و تطلب منه أن يكون أول المدعوين لحضور عرسها أو زفافها ,الذي كان صفقة عقدها عمّها المسؤول في السفارة الجزائرية بباريس ,مع أحد الضباط الكبار في الجيش /زوج حياة/ رغم تعلّقها الشّديد ب/خالد/ وحبها اللامحدود له ,فإنها قبلت الزواج من ذلك الضابط لأنها كما بررت له أنها تريد أن تشفى منه ومن حبّه يحزم حقيبته الوحيدة, زجاجتي ويسكي وقمصان وشفرات حلاقة ويعود إلى الوطن على أصابع الجرح, دون زيادة في الحساب ولا في الوزن, وحدها الذاكرة تصبح أثقل حملا" ... بعد عشر سنوات من الغياب عن التراب الوطن ...

لقاء الوطن أعزّ على النّفس بكثير من لقاء حبيبة لم تحفظ للحب مكانا يعود الى منزله الأول لأول مرة بعد غياب , إلى أخيه حسّان الأصغر منه ببضعة خيبات , حسان مدرّس اللغة العربية والأدب العربي , هذا الغارق في هموم اللغة والعائلة والوطن يذهب خالد برحلة إلى قسنطينة وشوارعها التي آوته زمانا .

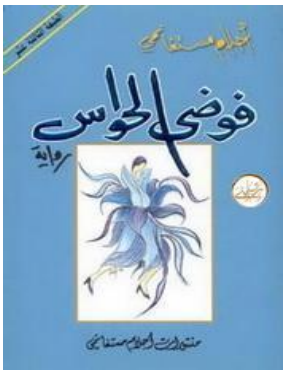
كان عليه قبول دعوة حضور الزفاف ,لم يكن مرغما على شيء لكنه ذهب ببذلته السوداء ,وكأنه يمارس حدادا أبديّا على كلّ خيباته يذهب إليها ويهديها أول لوحة رسمها /حنين / يوم ميلادها أو بالقرب منه ,كي يشفى منها في درب النسيان كأول خطوة إلى النسيان ويهرب إلى باريس مرّة أخرى فللأمكنة ذاكرة تقتل صاحبها أن تمسّك بها بين فلان وفلان يموت أخوه /حسان / رميا بالرصاص في زيارة إلى العاصمة في أحد أيام أكتوبر /88/ بداية حوادث القتل المجاني أو ما سمّي بحوادث العنف في المشهد الأخير تأتي كاترين إلى خالد بناء على طلبه ,كاترين عشيقته الفرنسية السرية ,التي رفض أن يرسمها ذات يوم وهي

عارية تماما أمام جمع من طلبة الفنون في الأكاديمية , رفض أن يرسم جسدها العاري فرسم وجهها فقط .. فأحبّته وصادقته وكانت تأتي اليه دائما في اللحظات التي تحتاجه أو يحتاجها فيها, جاءت هذه المرة بناء على طلبه , فوهبها كل لوحات حياته واعتذر لها عن حبّ لم يحدث بينهما حقيقة و يعود إلى الوطن مجبرا ليتكفل بعائلة أخيه الوحيد بعد اغتياله لأن ليس لهم أحد سواه

في المطار يصرخ بوجهه جمركيّ في عمر الاستقلال وهو يفتّش حقيبة أيامه وأوراق زياد فيتأسف على حاله و حال الوطن الذي ينكر أبناءه الأوفياء .

2 - فوضى الحواس :

صادرة عن دار الاداب بيروت 1997



2-1- البنية الشكلية : تجعل مستغانمي روايتها في (375) صفحة موزعة على خمسة فصول عنونت كل منها بكلمة من معجم كلمات البطل "خالد بن طوبال " المصور وهي (بدءًا دومًا ، طبعًا، حتمًا، قطعًا)

وتتفاوت هذه الفصول طولا .

فالفصل الأول (30) صفحة والثاني (93) صفحة أما الثالث فـــ(57) صفحة و الرابع (37) صفحة و أخيرا الخامس فـــ(136) صفحة وهو أطولها .

ونشير إلى أن الفصل الأول من الرواية و الذي شغل (30) صفحة هو خارج النص إذ أنه قصة كتبتها الروائية التي أعجبت بالبطل فراحت تبحث عنه في الواقع و التفاصيل نجدها في المضمون

2-2- مضمون الرواية :

الرواية تبدأ بقصة قصيرة أسمتها "صاحب المعطف " والقصة باختصار هي لقاء يجمع بين حبيبين افترقا لمدة شهرين ، وتبدأ حرب اللغة بينهما كرّ وفرّ و كلاهما لا يعلم بأنّه في الحب ليس هناك منتصر أو مهزوم ،تستمر القصة بهذا المنحى عدة صفحات حتى تتدخل الكاتبة في النص لتكتشف فيما بعد تطابقا عجيبا بين روايتها و الواقع.

حيث تجد قاعة السينما التي أعدت اللقاء فيها موجودة فعلا ،وأنها تعرض فيلما ،في وقت الموعد نفسه تجد الكاتبة نفسها مدفوعة بالفضول لحضور هذا الفيلم ،وإذا بها تجد الشخص بطل الرواية وتذهب إلى ذلك الموعد الذي أعطاه بطل قصتها لامرأة أخرى فقط لتختبر جرأتها على أخذ الكتابة مأخذ الحياة ! تذهب متأخرة بربع ساعة.. والقاعة ليس فيها سوى الشبان الذين جاؤوا لإهدار الوقت في قاعة السينما وتجد في آخر القاعة رجل وامرأة.. توقعت أنهما " بطلاها ".. وتجلس خلفهما بالضبط كجاسوس !

وتتابع قصة الفيلم .. ويأتي رجل آخر ويجلس بجوارها .. وحين تنحني متلصصة عليهما

يسقط قرطها ، فتحاول البحث عنه وسط العتمة ، وإذا بولاّعة تشتعل بالقرب منها لتضيء لها المكان .. انه الرجل الذي يجلس بجانبها .. يجذبها عطره .. وتكف عن البحث عندما ترتفع نظراتها إليه ..يربكها تصرفه.

نسيت الفيلم .. وأمر العاشقيّن لم يعد يعنيها .. بدأت تتابعه هو .. وهو مستغرق في متابعة الفيلم وتغادر القاعة قبل ربع ساعة من نهاية الفيلم .. وتكتشف في البيت بأن القرط قد وقع في حقيبة يدها.. ولولا هذه الحادثة البسيطة لما انتبهت لوجود الرجل الذي يجاورها، فكم من المصادفات الصغيرة لها القدرة على تغيير أقدارنا ! " منذ البدء، أخذت بجمالية تلك العلاقة الغريبة، والمستحيلة، وبذلك الحب الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق، يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة ليكتبا معاً، كتاباً خارجاً من الحياة وعليها في آنٍ واحد.

وتعود إلى القصة التي كتبتها سابقاً ،باحثةً عن شيء محدد .. وكمن عثر على شيء أضاعه في البحر حين عثرت على اسم المقهى الذي ذكرته مصادفة في تلك القصة.

وتذهب إلى مقهى " الموعد " . وتجده هناك .. يكتب على طاولة . ويأتي آخر ويرمقها بنظرة ودية كمن يعرفها . وعطره وحده دلها في عتمة الحواس عليه عندما اقترب منها يقدم لها السكر الذي أرادته من النادل . وتدخل معه مغامرة على قدر من الغرابة بالنسبة لامرأة متزوجة مثلها . ترافقه حين يطلب منها الذهاب إلى مقهى آخر أكثر هدوءً . ويذهبان.

نصبت الفخ لبطل قصتها لكنها وقعت هي في الفخ ، فها هو يعرف عنها كل شيء .. وهي لا تعرف عنه سوى ما توهمت به من خيال مطاردة جميلة لرجل وهمي خارج حدود الورق

في الصفحة 135 نعرف بأن هذه الكاتبة اسمها " حياة " . حياة .. قاصّة.. ابنة شهيد مناضل.. ومتزوجة من رجل عسكري.. حول حياتها إلى ثكنة عسكرية! ليس لها سوى أخ واحد يصغرها بثلاث سنوات اسمه " ناصر". حرب الخليج جعلته يتشتت ، فقد نام وهو من أنصار صدام حسين واستيقظ ليدافع عن الكويت! تغيرت مفاهيمه بين ليلةٍ وضحاها. يعاتب أخته عندما يجدها ما زالت تكتب.

تغير ناصر.. تغير كثيراً.. غيرته خيباته الوطنية وانهزامات الأمة العربية.. وتحول فجأةً إلى أصولي!

وتذهب برحلة استجمام نحو البحر .. إنها أجمل فكرة خطرت في ذهن زوجها ، وهدية قدر لم تتوقعها ! وتسافر مع فريدة أخت زوجها ، لتقيم في فيلا زوجها التي اشتراها بدينار "رمزي " استناداً إلى نجومه الكثيرة كعسكري في الدولة الجزائرية!

وفي ظهيرة تخرج لوحدها لتشتري بعض الصحف.. وتلتقيه مصادفة هناك ويعطيها رقم هاتفه ويمضي .. وتتصل به متلهفة ، ويعطيها عنوان بيت .. وتذهب .

المهم. وتأخذ لها كتاباً من المكتبة .. وتتفاجأ بأنهُ يحفظ إحدى رواياتها إلى الحد الذي يذكر فيه رقم الصفحة والمقطع السردي " يبدو لي إنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية . ولكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب .. ما دام ليس ديواناً لزياد ! " ص 187.

ويغادرها دون وداع.. يسافر إلى فرنسا.. ويعود .. ليس من أجلها، بل من أجل الوطن . لا تتمالك نفسها وهي تجده في صورة مع " بو ضياف " على صفحة الجريدة . تهاتفه .. تسافر من قسنطينة – محل إقامتها – إلى العاصمة لتقابله في تلك الشقة.

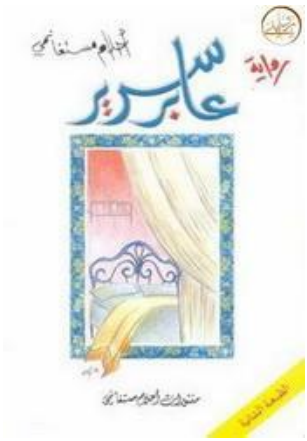
وتكتشف بأنه يوقع مقالاته باسم "خالد بن طوبال " بطل روايتها "ذاكرة الجسد" ويكاشفها بالحقيقة .. بأنه مجرد صحفي أراد أن يتعرف إليها بحجة إجراء حوار لجريدته . وفي نفس يوم صدور كتابها يتعرض لحادث تُشل فيها ذراعه، وفي فترة النقاهة يقرأ روايتها.. ويذهل، فكم يشبهه بطل الرواية " خالد بن طوبال " في كل شيء .

وبسخرية القدر أو سخرية الكتابة، فمن التقت به في قاعة السينما هو ليس هذا الرجل الذي أحبته ، بل صديقه عبد الحق – وهو صحفي أيضاً – والشقة هي ليست له، بل لعبد الحق.. والكتاب الذي أخذته من المكتبة لتهتدي به إليه من خلال التأشيرات ليس له، بل لعبد الحق!

وبالصدفة.. تقرأ في جريدة الصباح " وداعاً .. عبد الحق " ! فقد اغتالوه ! وتذهب إلى المقبرة لتشيّعه.. تلبس نفس الثوب الأسود الذي كانت ترتديه يوم التقيا في قاعة السينما وفي قهوة "الموعد". لم يكن معها سوى دفترها الأسود الذي كتبت فيه هذه الرواية الغريبة، الجميلة.. حد السحر لم تبكِ.. غادر الجميع.. وبقيت وحدها.. وضعت الدفتر الأسود على كومة التراب.. ومضت دون أن تلتفت إلى الوراء .

وبالبداية نفسها تنتهي الرواية، فها هي تذهب لمحل لبيع القرطاسية – كما فعلت قبل عام – وربما يثير انتباهها دفتر له غلاف أسود أو أحمر أو أصفر . وتترك الرواية مفتوحة لبداية رواية أخرى.

3 - عابر سرير :



صادرة عن منشورات أحلام مستغانمي 2003.

3-1- البنية الشكلية : تكتب " مستغانمي " الحلقة الأخيرة من ملحمتها الروائية في (319) صفحة موزعة على ثمانية فصول غير معنونة ، بسرد متكسر مثل "ذاكرة الجسد " و تتراوح أحجام الفصول (1،2،3،4،6،8) بين (17-36) صفحة بينما يشغل الفصل الخامس (75) صفحة والسابع (79) صفحة تبقى الفصول الثلاثة الأولى في علاقة تناص مع " ذاكرة الجسد " و " فوضى الحواس " و في الفصل الرابع رغم بعض الإستباقات تبدأ قصة الجزء الثالث المتمثلة في التقاء بطل " فوضى الحواس " مع بطل " ذاكرة الجسد " الذي يعاني السرطان على سرير مضى باريسي .

3-2- مضمون الرواية :

في هذا الجزء الجديد «عابر سرير» من ذاكرة الجسد نتعرف على المصور الصحفي «خالد بن طوبال» الذي استعار هذا الاسم من بطل ذاكرة الجسد «خالد بن طوبال» ليتحاشى اغتياله من قبل الأصوليين.

خالد هذا تعطب يده إثر تعرضه لإطلاق رصاص وهو يصور إحدى مظاهرات 1988، يصل إلى باريس ليستلم جائزة حصل عليها بسبب صورة له التقطها لطفل جزائري وبجانبه جثة كلب.. طفل ينجو من مذبحة تعرضت لها عائلته.

ما هو مشترك بين بطلي الجزء الأول والثالث، عدا أن كليهما يحب حياة / أحلام الكاتبة الضمنية / رمز المدينة قسنطينة / ورمز الجزائر التي تتزوج من جنرال / حيث يحكمها العسكر، ما هو مشترك بينهما أن الأول شارك في حرب التحرير وبترت ذراعه، وغادر إلى فرنسا ليقيم فيها، وأن الثاني الذي عاش في عهد الاستقلال غدا صحافياً وأعطبت ذراعه بسبب مقالاته التي ينشرها. وقد انتحل هذا الثاني اسم الأول بعد أن قرأ قصة الأول في الرواية.

كلاهما خالد بن طوبال. وخالد بن طوبال أيضاً هو بطل قصة لمالك حداد، تشير إليها الروائية، وتوضح المصير المزعج لها، لكأنها تريد من خلال ذلك أن تكتب عن الجزائر التي تقتل أبناءها. أحب الرسام حياة، ولكنها تزوجت من ضابط، وهربت وريدة، في نص مالك حداد، مع ضابط فرنسي متخلية عن زوجها خالد الذي قاوم من أجلها، فمات منتحراً.

ويكون بينهما ما هو أكثر من ذلك. يزور الصحفي خالد باريس ليستلم جائزة على صورة كان التقطها لكلب،

تبدأ الرواية بتجوال خالد المصور في أنحاء باريس أين يأسره فستان أسود يذكره بحياة في أحد محلات الشوارع الراقية فيدفع ثمنا باهضا له نصف قيمة الجائزة التي كسبها عن الصورة دون أن يكون على يقين أنه سيقابلها أو أن كان الفستان سيناسب حجم جسمها الذي لم يعد يدري ماذا فعل الزمن به

وهناك يزور معرضاً لخالد بن طوبال الذي يمنحه الاسم زيان، ويكون زيان في المشفى. وفي المعرض يتعرف على الفرنسية فرانسواز التي يقيم لديها الرسام، حيث يستأجر غرفة في منزلها. و يرغب الصحفي في التعرف إلى الرسام، ويتم له هذا .

يتم التعارف بين خالد بن طوبال والرسام زيّان على أساس كونه صحفيا يود إجراء حوار معه إعجابا بمسيرته النضالية وتنشأ بينهما صداقة فريدة وخلال حوار صحفي يجريه خالد مع «زيان» يتم الدخول إلى الكثير من مضامين الرواية السياسية والوجودية ونكشف من خلال الحوار أن ذاكرة الفرد هي ذاكرة الوطن. و يصر خالد على اقتناء إحدى لوحات زيان و يدفع فيها ثمنا باهضا تقديرا من نفسه ما تبقى من مال الجائزة .

و يتم له أيضاً أن الفرنسية فرانسواز ترحب به ليقيم في غرفة خالد/زيان، وعلى سريره يقيم و يلتقي في باريس صديقه مراد الذي هاجر هو الاخر هربا من شبح الموت و الاغتيالات التي تستهدف المثقفين من أبناء الوطن و في أثناء حديثهما ذات يوم يخبره بما يفاجئه خبر قدوم صديقهم ناصر عبد المولى من مهجره ألمانيا لملاقات أمه التي ستحضر إلى باريس لرؤية ابنها ناصر بعد ما استحالت عودته هو أيضا إلى وطنه ضمن موجة الاغتيالات تلك و من المؤكد أن الأم لن تحضر بمفردها بل سترافقها الأمنية الغائبة حياة .

يكاد خالد لا يصدق هذه المصادفات المتتالية تجمعه باريس بزيان ثم تكتب لقاءه مع حياة و يخططان للقاء و يتم لهما ذلك .

ويقيم على سريره علاقة غرامية مع حياة التي تزور باريس مع أمها، لكنه لقاء يتحدى المتع العابرة أثبت خالد لنفسه أن حبه لها قد ترفع عن مجرد متعة سرير و افترقا صباحا و الحيرة تشغلهما كل لسبب خاص به .

يقرر خالد زيارة زيان صباحا و يتوجه إلى السوق المغربي و يقتني له بعض المأكولات الجزائرية لكنه يتلقى فاجعة موت زيان كان ذلك أثناء لقائه حياة و يال الفاجعة ويموت الرسام، و يصبح خالد هو كل العائلة المتبقية لزيان بالمنفى ليتكفل بحاجياته و نقل جثمانه و تزداد قسوة المهجر و صعوبة الموقف حين لا يجد مصاريف نقل جثمانه إلى الوطن فيضطر لإعادة بيع اللوحة إلى المرسم .

يخبر خالد ناصر بالفاجعة و يتواعدان في المطار و يترقب حضورها و ينتظر ردة فعلها و يلومها لأنها لا تنهار و لا تصرخ ويذكره مظهرها قادمة نحوه في المطار بنجمة بطلة كاتب ياسين ويعيد التاريخ نفسه في مشهد حضور البطلة مراسيم نقل جثمان حبيبها إلى الوطن ويفترق عنهما ليصعد الطائرة رفقة زيان جثمانا أسفل الطائرة .

تنتهي الرواية بمشهد جلوسه بين عجوز و شابة ترمزان إلى الماضي و المستقبل إلى ان تعلن المضيفة عن وصولهم إلى مطار محمد بوضياف.

ملحق رقم 02: التعريف بالروائية "أحلام مستغانمي"

2-1- المولد والنشأة :

ولدت أحلام في 13 أفريل سنة 1953 في تونس .

وهي الابنة البكر لعائلة جزائرية من مدينة قسنطينية. والدها " محمد الشريف " أحـــــد ثوّار المقاومة الجزائرية ، عرف السجون الفرنسيّة بسبب مشاركته في مظاهرات 8 ماي1945 وبعد أن أطلق سراحه سنة 1947 كان قد فقد عمله بالبلديّة, ومع ذلك فإنّه يعتبر محظوظاً إذ لم يلق حتفه مع من مات آنذاك -45 ألف شهـــيد سقـــطوا خـــــلال تلـــك المظاهرات- ، ثم أصبح ملاحقًا من قبل الشرطة الفرنســـيّة, بســبب نشاطـــه السيـــاسي بعد حـــلّ حزب الشعب الجزائري ، و الـــذي أدّى إلى ولادة ما هــو أكثـــر أهميـــّة وخطـــراً : حزب جبـــهة التحـــرير الوطني .FLN

أمه فاطمة الزهراء ثكِلت كل إخوتهِ في مظاهرات 1945 ، وكانت تعيش في ظلال الخشية من أن تفقد آخر أبنائها.

هذه المأساة, لم تكن مصيراً لأسرة المستغانمي فقـــط ، بل لكـــــلّ الجزائر من خـــــلال ملايين العائلات التي وجدت نفسها ممزّقة تحت وطأة الدمار الذي خلّفه الإستعمار.

بعد أشهر قليلة, توّجه محمد الشريف مع أمّه وزوجته وأحزانه إلى تونس طلباً للأمن .

كانت تونس وقتها مقرًّا لبعض الثوّار كالأمير عبد القادر والمقراني بعد نفيهما. ويجد محمد الشريف نفسه محاطاً – من جديد – بجوٍّ ساخن لا يخلو من النضال, والجهاد في حزبي حزب الشعب الجزائري PPAحركة الانتصار للحريات الديمقراطية و MTLD بطريقة تختلف عن نضاله السابق ولكن لا تقلّ أهميّة عن الذين يخوضون المعارك.

في هذه الظروف التي كانت تحمل مخاض الثورة, وإرهاصاتها الأولى تولد أحلام في تونس.

ولكي تعيش أسرتها, يضطر الوالد للعمل كمدرّس للّغة الفرنسيّة. لأنّه لا يملك تأهيلاً غير تلك اللّغة, لذلك, سوف يبذل الأب كلّ ما بوسعه بعد ذلك, لتتعلَّم ابنته اللغة العربيّة التي مُنع هو من تعلمها.

وبالإضافة إلى عمله, ناضل محمد الشريف في حزب الدستور التونسي محافظًا بذلك على نشاطه النضالي المغاربيّ ضد الإستعمار و كان منزله مركزاً يلتقي فيه المجاهدون الذين سيلتحقون بالجبال, أو العائدين للمعالجة في تونس من الإصابات.

بعد الإستقلال ، عاد جميع أفراد الأسرة إلى الوطن. واستقرّ الأب في العاصمة حيث كان يشغل منصب مستشار تقنيّ لدى رئاسة الجمهوريّة, ثم مديراً في وزارة الفلاحة, وأوّل مسؤول عن إدارة وتوزيع الأملاك الشاغرة, والمزارع والأراضي الفلاحيّة التي تركها المعمّرون الفرنسيون بعد مغادرتهم الجزائر. إضافة إلى نشاطه الدائم في اتحاد العمال الجزائريّين, الذي كان أحد ممثليه أثناء حرب التحرير.غير أن حماسه لبناء الجزائر المستقلّة لتوّها, جعله يتطوّع في كل مشروع يساعد في الإسراع في إعمارها. وهكذا إضافة إلى المهمّات التي كان يقوم بها داخليًّا لتفقّد أوضاع الفلاّحين, تطوَّع لإعداد برنامج إذاعي (باللّغة الفرنسيّة) لشرح خطة التسيير الذاتي الفلاحي. ثمّ ساهم في حملة محو الأميّة التي دعا إليها الرئيس أحمد بن بلّة بإشرافه على إعداد كتب لهذه الغاية .

وهكذا نشأت ابنته الكبرى في محيط عائلي يلعب الأب فيه دورًا أساسيًّا. وكانت مقرّبة كثيرًا من أبيها وخالها عزّ الدين الضابط في جيش التحرير الذي كان كأخيها الأكبر. وعبر هاتين الشخصيتين, عاشت كلّ المؤثّرات التي تطرأ على الساحة السياسيّة. و التي كشفت لها عن بعدأعمق,للجرح الجزائري .

2-2-تعليمها:

اختار والدها لها اللغة العربية . تتعلّمها كلغة أساس لتثأر له بها ، فكانت أحلام مع أول فوج للبنات يتابع تعليمه في مدرسة الثعالبيّة, أولى مدرسة معرّبة للبنات في العاصمة. وتنتقل منها إلى ثانوية عائشة أم المؤمنين. لتتخرّج سنة 1971 من كليّة الآداب في الجزائر ضمن أوّل دفعة معرّبة تتخرّج بعد الإستقلال من جامعات الجزائر. وقد أكملت تعليمها حتى نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في فرنسا.

2-3- محطّات:

1967سنة وإثر انقلاب بومدين واعتقال الرئيس أحمد بن بلّة. وقع الأب مريضًا نتيجة للخلافات "القبليّة" والانقلابات السياسيّة التي أصبح فيها رفاق الأمس ألدّ الأعداء.هذه الأزمة النفسيّة, أو الانهيار العصبيّ الذي أصابه, جعله يفقد صوابه في بعض الأحيان. خاصة بعد

تعرّضه لمحاولة اغتيال, مما أدّى إلى الإقامة من حين لآخر في مصحّ عقليّ تابع للجيش الوطني الشعبيّ.

في تلك السنة كان على أحلام وكانت بنت الثمانية عشر عاماً و أثناء إعدادها لشهادة الباكالوريا, كان عليها ان تعمل لتساهم في إعالة إخوتها وعائلة تركها الوالد دون مورد. ولذا خلال ثلاث سنوات كانت أحلام تعدّ وتقدّم برنامجًا يوميًا في الإذاعة الجزائريّة يبثّ في ساعة متأخرّة من المساء تحت عنوان "همسات". وقد لاقت تلك "الوشوشات" الشعريّة نجاحًا كبيرًا تجاوز الحدود الجزائرية إلى دول المغرب العربي. وساهمت في ميلاد اسم أحلام مستغانمي الشعريّ, الذي وجد له سندًا في صوتها الإذاعي المميّز وفي مقالات وقصائد كانت تنشرها أحلام في الصحافة الجزائرية .

أصدرت أول ديوان سنة 1971 في الجزائر تحت عنوان "على مرفأ الأيام بعد منتصف السبعينات هاجرت أحلام مستغانمي إلى فرنسا ، تزوجت من صحفي لبناني، وتفرّغت حينها لعائلتها وغابت مدة عن الساحة الأدبية العربية في بداية الثمانينات كان قرارها في العودة مجددا إلى الكتابة فشاركت في مجلّة "الحوار" التي كان يصدرها زوجها من باريس ومجلة "التضامن" التي كانت تصدر من لندن، وفي ذلك الوقت حصلت على شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون في عام 1993 م بدأ إصدارها للثلاثية الحدث بدءاً بـــ " ذاكرة الجسد " وكانت بها أول امرأة جزائرية تؤلف رواية باللغة العربية ... تبعتها " فوضى الحواس 1997 ، " عابر سرير " .2000

2-4-الجوائزوالأوسمة:

تسلمت درع بيروت من محافظ بيروت في احتفال خاص أقيم في قصر اليونسكو. حضر الحفل 1500 شخص، متزامناً مع صدور كتابها "نسيان كم" في 2009.

اختيرت من قبل مجلة فوربس الكاتبة العربية الأكثر نجاحاً مع مبيعات تخططت الـــ 2,300,000 . وواحدة من عشر نساء الأكثر تأثيراً في العالم العربي والمرأة الرائدة في مجال الأدب.

تلقت درع مؤسسة الجمار للإبداع العربي في طرابلس، ليبيا في 2007.

اختيرت كالشخصية الثقافية الجزائرية لعام 2007 من قبل مجلة الأخبار الجزائرية ونادي الصحافة الجزائرية.

اختيرت لمدة ثلاث أعوام على التوالي 2006 و 2007 و 2008باعتبارها واحدة من الشخصيات العامة المائة الأكثر نفوذاً في العالم العربي من قبل مجلة أريبيان بزنس، وحلت في المرتبة رقم 58 في 2008.

سميت المرأة العربية الاكثر تميزاً لعام 2006، وقد تم اختيارها من بين 680 مرشحة من قبل مركز دراسات المرأة العربية في باريس / دبي.

- نالت وسام الشرف من الرئيس الجزائري عبد العزيز بوتفليقة في 2006.
- تلقت وسام التقدير والامتنان من مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس ، قسنطينة 2006.
- تلقت من لجنة رواد لبنان وسام لأعمالها في عام 2004.
- حصلت على جائزة جورج طربيه للثقافة والإبداع، في لبنان 1999.
- حصلت على جائزة نجيب محفوظ لروايتها "ذاكرة الجسد" في عام 1998.
- حصلت على جائزة مؤسسة نور للإبداع النسائي في القاهرة عام 1996[1].

2-5- ما قالهُ النقّاد:

جاء في صحيفة "الراية" القطرية أنّ "مستغانمي" هي من بين النساء العشر الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في مجال الأدب .

و يقول **نزار قباني** عن أدبها : " قرأت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق سامرلاند في بيروت.

بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسدها يقطر ماء... روايتها دوختني. وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني....وخارج عن القانون مثلي .

ولو أن أحدا طلب مني آن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.... لما ترددت لحظة واحدة ... هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها "تكتبني" دون أن تدري؟... لقد كانت مثلي متهجم على الصفحة البيضاء، بجمالية لاحد لها. وشراسة لاحد لها .

[1] -http://www.facbook.com/ahlam.mostghanemi/info

وجنون لاحد له...

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور... بحر الحب، وبحر الإيديولوجية... وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها.. هذه الرواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي.. وعندما قلت لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي : لا ترفع صوتك عاليا ... لان أحلام اذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تجن...؛ أجبته: دعها تجن ... لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا المجانين .

وقال عنها الرئيس الأسبق **أحمد بن بله** "إنّ أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربيّ. لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا. نفاخر بقلمها العربيّ، إفتخارنا كجزائريّين بعروبتنا".

وقد ذهب الناقد **عبد الله الغدامي** في بحثه عن العلاقة بين الكاتبة أحلام ولغتها الروائية إلى القول بأن "الكاتبة استطاعت أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل واتسمت بفحولته، وهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت دائما تقرأ وتكتب من خلال فحولة الرجل الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاتها.

استطاعت أن تصنع من عادتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبتذل وتجعل منها مواد إغراء وشهية، وراحت وهي تكتب تحتفل بهذه اللغة التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، وأقامت معها علاقة حب وعشق دلا على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجال بل تستطيع أن تكون أيضا إلى جانب الأنوثة.

فصارت اللغة حرة من القيد والتابوهات وصار للمرأة مجال لأن تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه فاستردت بذلك حريتها وحرية اللغة ...

فأحلام هي مؤلفة الرواية، وأحلام هي أيضا بطلة النص، واللغة فيما كتبته أحلام هي الأخرى بطلة، بحيث أن اللغة الروائية في هذين العملين ""ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" تطغى على كل شيء وتتحول إلى موضوع الخطاب وموضوع النص.

فامتزجت بذلك أنوثة اللغة المستعادة مع أنوثة المؤلفة وكذا أنوثة "أحلام" البطلة في الروايتين ووحدة العلاقة بين الانثى خارج النص والانثى التي في داخل النص تعني عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها .

وتمتد هذه العلاقة من خلال "اتحاد الأنثى "أحلام مع كل العناصر الأساسية في الروايتين فأحلام هي أحلام، وهي المدينة وهي قسنطينة، وهي البطل وهي الوطن وهي الذاكرة وهي الحياة، لأنها في البداية كان اسمها حياة، وهي النص وهي المنصوص، وهي الكاتبة وهي المكتوبة وهي العاشقة وهي المعشوقة وهي اللغة وهي الحلم وهي الألم لأن الحلم والألم: أحلام تساوي حلما وألما.

2-6- مؤلفاتها :

-ذاكرة الجسد

-فوضى الحواس

-عابر سرير

-الجزائر امرأة ونصوص

-على مرفأ الأيام

-أكاذيب سمكة

-الكتابة في لحظة عري

-نسيان com

-قلوبهم معنا ، وقنابلهم علينا

2-7- تُرجم لها :

ترجمت رواية " ذاكرة الجسد " إلى لغات عديدة منها الإنجليزية بواسطة بارعة الأحمر، وإلى اللغة الإيطالية بواسطة فرانسيسكو ليجيو، و إلى الفرنسيةــ منشورات ألبين ميشيل ــ بواسطة محمد مقدم.

ويذكر أنها في طريق الصدور باللّغات (الألمانية، الأسبانية، الصينية، الكردية).

و تقطن مستغانمي حالياً في العاصمة اللبنانية بيروت.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء .....
شكر و تقدير .....
مقدمة ..... أ
الفصل التمهيدي :مفهوم الاستعارة و رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة 01
تمهيد 02
المبحث الأول :مفهوم الاستعارة 03
1-مفهوم الاستعارة لغة 03
2-مفهوم الاستعارة اصطلاحا 03
3-الاستعارة عند العرب القدامى 04
4-الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني 04
5-أنواع الاستعارة 05
6-المكونات اللفظية للاستعارة 08
7-دور الاستعارة وفوائدها 09
8-الاستعارة عند المحدثين 10
المبحث الثاني: رؤية البلاغة التقليدية للاستعارة 13
1-علاقة الاستعارة بالتخييل 13
2-علاقتها بالخطابين الشعري والخطابي 13
3-علاقتها بالوظيفة الجمالية 14
4-علاقتها بالمشابهة 15
5-الاستعارة و حدود اللفظ الواحد 16
6-علاقة الاستعارة بالقاموس و بالشجرة الفورفورية 16
7-دحض النظرية الاستبدالية 20
خلاصـــــة 28
الفصل الاول : نحو منظور جديد للاستعارة 29
تمهيد 30
المبحث الأول: أصول النظرية البلاغية الجديدة 31

1- النظرية التفاعلية للاستعارة وأهم روادها 31
1-1آيفور أرمسترونغ ريتشاردز (I.A.Richards) 31
1-2ماكس بلاك (Max Black) 32
1-3 بول ريكور (paul ricoeur) 34
1-4لايكوف جورج وجونسون مارك (Lakoff george et Johnson Mark) 37
المبحث الثاني: الاستعارة بين أمبرتو إيكو والنظرية المعرفية..... 40
1-تصور أمبرتو
إيكو..... 40
2-الوظيفة المعرفية للاستعارة..... 44
المبحث الثالث:الاستعارة والنظرية التفاعلية..... 46
1–كيفية بناء المعنى خارج النص 46
1–1البعد النفسي..... 46
1–1-1- الفضاءات الذهنية..... 47
1-1–2 دلالة الأطر..... 48
1-1–3 القيد المعرفي..... 48
1-2–البعد التجريبي..... 49
2–كيفية بناء المعنى داخل النص..... 50
3–كيفية تحليل الاستعارة تفاعليا..... 52
المبحث الرابع: البعد السيميائي للاستعارة..... 57
1-الاستعارة و العلامة اللغوية..... 57
2–الممثل..... 59
3–الموضوع..... 59
1-3–الموضوع المباشر:(L’objet immédiate)
..... 60
2-3–الموضوع الدينامي: (L’objet dynamique)
..... 60
4–المؤوّل..... 61
1-4–المؤول المباشر..... 61
2-4–المؤول الدينامي..... 61
3-4–المؤول النهائي..... 62

5–الاستعارة والسيميوزيس 62
6–الاستعارة والأيقونة 65
7–الاستعارة والرمز 65
المبحث الخامس:البعد التداولي للاستعارة 68
1–مقصدية الاستعارة 68
2–مقبولية الاستعارة 70
3–ترجمة الاستعارة 71
خلاصـــة 73
الفصل الثاني : تجليات الاستعارة في الخطاب الروائي 74
تمهيد 75
المبحث الأول : علاقة الاستعارة بعنوان النص 76
1-تشريح العنوان 76
2-علاقة العنوان باستعارة النص في ثلاثية أحلام مستغانمي 80
1.2 ذاكرة الجسد 81
2.2 فوضى الحواس 88
3.2 عابر سرير 95
المبحث الثاني : الاستعارة من الكلمة إلى النص 103
1–الاستعارة والكلمة 103
1–1 استعارة الذاكرة 103
1–2 استعارة الجسد 108
1–3 استعارة الحب 109
1–4 استعارة الموت 112
1–5 استعارة الوطن 116
1–6 استعارة المدينة (قسنطينة) 120
1–7 استعارة القدر 123
1–8 استعارة الكتابة 125
1–9 استعارة الرسم 131

1-10 استعارة الصور الفوتوغرافية 133
2- استعارات مختلفة 136
3- الاستعارة والجملة 138
المبحث الرابع : علاقة الاستعارة بالمكان 146
1-بين المكان والفضاء 146
2-وظيفة المكان 148
2-1 المكان المحازي 148
2-2 المكان الهندسي 148
3- تسمية المكان الروائي 149
4-المكان والواقع 149
5-الفضاء الموضوعي للكتاب 150
6- تجليات المكان في الفضاء الروائي للثلاثية 151
6-1- ذاكرة الجسد 151
6-1-1 حضور المكان وغيابه 152
6-1-2رؤية الشخصية للمكان 154
6-1-3المقارنة بين الأمكنة 155
6-1-4 أنسنة المكان 155
6-2- فوضى الحواس 157
6-2-1حضور المكان وغيابه 157
6-2-2رؤية الشخصية للأمكنة والمقارنة بينها 158
6-2-3علاقة الشخصية بالمكان 159
6-2-4أنسنة المكان 160
6-2-5 الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث 161
6-3عابر سرير 162
6-3-1حضور المكان وغيابه 162
6-3-2رؤية الشخصية للمكان عبر الأزمنة والأحداث 164
6-3-3علاقة الشخصية بالمكان 165

4-3-6الإيقاع المكاني وعلاقة الأماكن المفتوحة والمغلقة بالأحداث 166
المبحث الرابع: تحليل الاستعارة وتأويلها 168
1-التمثيل الموسوعي والتحليلي وفق نموذج العلم المعرفي 168
1-1التحليل وفق المعرفة الموسوعية 168
1-2التحليل الموسوعي بنماذج العلم المعرفي 170
1-2-1 الإطار(العقدة– الروابط–الشغالون) 170
1-2-2 المدونة 172
1-2-3السيناريو 174
1-2-4الخطاطة 175
2 –التحليل التشاكلي للاستعارة 175
2–1 تعريف التشاكل 175
2–2 التشاكل الاستعاري 176
1/ تشاكل (الوطن/فقدان) 176
2/ تشاكل (حب/فقدان) 177
3/ تشاكل (ذراع/فقدان) 178
4/ تشاكل (الطفولة/فقدان) 178
5/ تشاكل (الحواس/فقدان) 179
6/ تشاكل (سرير/فقدان) 179
3-كيفية تأويل الاستعارة عند أمبرتو إيكو 181
3-1 عالم الخطاب 181
3-2 العوالم الممكنة 182
خلاصة 185
الخاتمة 187
قائمة المصادر و المراجع 190
الملاحق 197
الملحق رقم 01: تلخيص الثلاثية 199
الملحق رقم 02: التعريف بالروائية أحلام مستغانمي 209

الفهرس..... 216
ملخص باللغة العربية 222
ملخص باللغة الفرنسية..... 225