Wasit University Repository

Wasit University Repository

repository.uowasit.edu.iq

الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي

The Metaphorical Discourse in Fatma Ben Mahmoud’s Literary Work

الكناني, كوثر شاكر عبد الرضا

إشراف: أ.د سعاد بديع مطير

جامعة واسط — 2026

https://repository.uowasit.edu.iq/handle/123456789/178

https://doi.org/10.31185/uowasit-22

حُمِّل هذا الملف من مستودع جامعة واسط

Downloaded from the Wasit University Repository — repository.uowasit.edu.iq

جمهورية العراق

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة واسط / كلّيّة التّربية للعلوم الإنسانيّة

قسم اللّغة العربيّة

الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي

أطروحة دكتوراه تقدّمت بها الطالبة

كوثر شاكر عبد الرضا الكناني

إلى مجلس كلّيّة التربية للعلوم الإنسانيّة في جامعة واسط، وهي جزء من متطلّبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربيّة وآدابها/ فرع الأدب

بإشراف الأستاذة الدكتورة

سعاد بديع مطير

٢٠٢٦م ١٤٤٧هـ

﴿ وَهُدُوا إِلَى الطَّيِّبِ مِنَ الْقَوْلِ وَهُدُوا إِلَى صِرَاطِ الْحَمِيدِ ﴾

سورة الحج: ٢٤

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي) التي قدمتها الطالبة (كوثر شاكر عبد الرضا)، قد جرى بإشرافي في قسم اللغة العربية، في كلية التربية، في جامعة واسط، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع:

المشرف: أ.د سعاد بديع مطير

التاريخ:

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

التوقيع:

أ. د نهلة عبد الله خلف الوائلي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ:

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد بأننا قد أطلعنا على هذه الأطروحة المقدمة من الطالبة (كوثر شاكر عبد الرضا) والموسومة بـ (الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي)، وناقشناها في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، وبتقدير ( ).

التوقيع:
الاسم: أ. د صالح كاظم صكبان
رئيساً
التاريخ: / ٢٠٢٦/٧

التوقيع:
الاسم: أ.د محمد حسين عبد الله
عضواً
التاريخ: / ٢٠٢٦/٧

التوقيع:
الاسم: أ.م.د هديل علي كاظم
عضواً
التاريخ: ٧/ ٢٠٢٦/٧

التوقيع:
الاسم: أ.د.م نصير خلف عباس
عضواً
التاريخ: ٧/ ٢٠٢٦/٧

التوقيع:
الاسم: أ.م.د وسن صادق عباس
عضواً
التاريخ: ٧/ ٢٠٢٦/٧

التوقيع:
الاسم: أ.د سعاد بديع مطير
مشرفا وعضوا
التاريخ: / ٢٠٢٦/٧

صدقها مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية . جامعة واسط.

التوقيع:
الأستاذ الدكتور
محمود حمود عراك القريشي
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة واسط
التاريخ: ٧/ ٢٠٢٦

الإهداء

إلى غائبي ودعائي

الآتي حتماً، والحتم المؤتى

النور القادم من خلف أكوام السحاب

الحمدُ لله على كل ما أتم، إذ بدأت بفضله في البدء، ثم بلغت بفضله حسن مختتمي، ومن الوفاء بالجميل، أذكر ممتنة إلى مشرفتي وأستاذتي الدكتورة (سعاد بديع مطير) المحترمة لما إفادتني به من الرأي الصائب والعلم النافع، منذ انطلاق العنوان، حتى بلوغ الأطروحة شكلها المنشود، فكانت أنموذجاً للعالم المتابع والمدقق الحكيم، فلها مني أسمى آيات العرفان، وأعمق مشاعر الحب، ودعائي موصول لها بالتوفيق وعلو الشأن والرفعة والشكر موصول لسندي الذي لا يميل عائلتي في قسم اللغة العربية، فهم حصني الحصين.

وأتوجه بالشكر والامتنان إلى جامعتي العزيزة جامعة واسط، ذلك الصرح العلمي العريق، لاحتضانه طموحي ومنحي الفرصة؛ للسير في مسيرته العلمية الطافحة بالإنجازات، فمثلت هذه الجامعة منبع الفخر لكل من نهل من معين كوثرها العلمي.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدّمة	أ – د
التمهيد **مفهوم الخطاب الاستعاري**	(١ – ٢٩)
الفصل الأوّل **الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود**	(٣٠–١١٣)
المبحث الأول: الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري	٣٦
المبحث الثاني: الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود السردي	٦٦
الفصل الثاني **الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود**	(١١٥–١٩٠)
المبحث الأول: الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري	١١٩
المبحث الثاني: الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود السردي	١٥٣

الفصل الثالث **الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود**	(١٩٢-٢٥٣)
المبحث الأول: الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري	٢٠١
المبحث الثاني: الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود السردي	٢٣٥
الخاتمة	٢٥٥-٢٥٦
الملحق (الكاتبة وأدبها)	٢٥٨-٢٧٨
المصادر والمراجع	٢٨٠-٢٩٠
الملخّص باللغة الإنجليزيّة	A-D
الواجهة باللغة الإنجليزيّة	

المقدّمة

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، خاتم الأنبياء والمرسلين، محمد الصادق الأمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين.

لم يكن اختيار الخطاب الاستعاري وليد المصادفة، بل هو موضوع تم اقتراحه من قبل السيدة المشرفة؛ لتستبد بي رغبة حثيثة تملكتني، وهاجس ظل يلاحقني، فاستدكني وأعياني، وشعلة ما فتئت تتأجج، فاستمر سعيرها ممتداً يلفحني بحرارة العزم على مجازفة البحث وخوض غماره؛ إذ شدتني عبارة ريتشاردز خلال البحث في فلسفة البلاغة: " إن ملكة الاستعارة، وهي ملكة تفسير الاستعارات، يمكن أن تمضي إلى أبعد مما نتصور في السيطرة على العالم الذي نصنعه لأنفسنا ونعيش فيه"، فأثارت تلك العبارة تساؤلاتي، وأنا أكابد جسارة لغة خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، وعسر اكتشاف دلالاته، فآثرت مواصلة الطريق علني أتمكن من معالجته ولو بالنزر القليل.

شكلت الاستعارة محطة لأنظار مختلف التوجهات والتخصصات، فشغلت اهتمام المفكرين، والبلاغيين، والفلاسفة، والنقاد، على مرّ العصور، فكانت من أهم الموضوعات قديماً وحديثاً، بوصفها ركناً جوهرياً مكيناً داخل النسق الفكري التصوري للبشر، ومن أهم الدعائم التي يرتكز عليها الخطاب، ومعظم الدراسات التي خاضت في الاستعارة، لم تخرج عن سياق المقدمات الأرسطية إذ كان الإرث الأرسطي منطلقاً ومرجعاً لها لتكوين مقدمات مغايرة من حيث الغايات والمنطلقات.

وإن كانت الإنجازات التي حققها الفكر الأرسطي، قد أسست النظرية البلاغية، ووضعت أصولها الجنينية الأولى، إلا أن ثمة ضرورة قد برزت بصورة ملحة، تدعو إلى تجاوز نظرية الاستعارة الأرسطية، التي ترتكز على

فكرة التجزئة، واعتماد نظريات جديدة تختلف من حيث المنطلقات والأهداف، وهو ما تكفلت به تحديداً نظرية الاستعارة التفاعلية، التي تقوم على تفاعلات الإنسان الجسدية، بشكل أساس مع بيئته ومحيطه، فهي تتضمن كل ممارساته الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية؛ لذلك عدت كشفاً لأعماق الذات الإنسانية، ومن هنا لم تعد الاستعارة قضية مرتبطة باللغة، أو التشكيل البلاغي، أو الخيال الشعري؛ فاختلفت تبعاً لذلك طرق النظر إلى الاستعارة، بحسب مرجعياتها الفكرية والثقافية، وتعدد مفاهيمها.

ولعل أبرز ما جسد هذه النزعة التفاعلية التجريبية للاستعارة، الدراسة التي قدمها أصحاب الدلالة المعرفية، لايكوف جورج، وجونسون مارك الموسومة بـ " الاستعارات التي نحيا بها "، إذ أحدثت هذه الدراسة قفزة نوعية على الصعيد الفكري، وأقرت أصالة الطبيعة الاستعارية في جوهر النسق التصوري للبشر، فالاستعارة – بحسب هذه الدراسة – ليست زخرفاً لغوياً، أو طلاءً أسلوبياً، بقدر ما هي ركن أساسي من أركان التفكير البشري، فهي تقترن بالذهن والتفكير، كما تتصل بالعمليات التخمينية التي يقوم بها المتلقي.

وللتدليل على ذلك تجاوزت هذه الدراسة الطرح التجزيئي والاستبدالي، وتبنت المنهج التفاعلي، الذي يتعامل مع الاستعارة – وفقاً لما قدمه لايكوف وجونسون – بوصفها آلية في التفكير عند الأديبة التونسية فاطمة بن محمود؛ إذ يعد خطابها أنموذجاً للدراسة، فمن الممكن لقارئ روايات فاطمة بن محمود، أن يلاحظ بسهولة، أن أبرز سمة تتميز بها هي حضور الفكر الاستعاري، إذ يبسط هيمنته بشكل واضح، فقد تعدى خطابها المحددات التي تمليها بلاغة الجنس، لينتقل من المغلق الجاهز إلى المفتوح المتداخل، من خلال ما تتيحه الأشكال السوريالية، التي تمنحه أبنية استعارية، تتوسع

لاحتوائه في كليته، فتم اختيار جملة من القصائد والروايات والقصص القصيرة، نستدل بها على فاعلية الاستعارة في بنية مختلف الخطابات، استناداً إلى التجارب المادية في محيطنا الواقعي، التي ترتبط به بشكل مباشر ووثيق.

ومن هنا استدعت الدراسة مباشرة حقل الاستعارة لدى الكاتبة، كونها تنفك من قيد الانغلاق ورق التقييد، إلى أفق تبني فيه آلية جوهرية مهمة في إنتاج خطابها؛ إذ يكون من الصعب استيعاب ذلك الخطاب من دون تحديد دلالاته الاستعارية المقصودة.

وفي الوقت نفسه تدفع هذه الدراسة إلى تقصي مسارات حفريات التحول التي خاضتها الاستعارة، من الحقل الأول إلى تخوم التشكل، فغدت فيه آلية حجاجية وأداة معرفية، تسهم في بنية معظم أنساقنا التصورية، بعد ما عدت حلية تزيينية وزخرفة لفظية.

وردفاً عليه فقد تم التعريج على تلك الهزات والتحولات التي خلخلت الاستعارة في الخطاب الأدبي، وعلى شفير هذا الطرح، تتحدد أسئلة تتشكل منها أرضية الدراسة (الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي) ومنها:

- ما فاعلية الاستعارة في تشكيل خطاب فاطمة بن محمود، وإنتاج دلالاته؟
- أتجلبب الاستعارة معاني الخطاب وتحجبها أم تكشف عنها وتؤديها؟

وقد ظهر مفهوم الخطاب الاستعاري بوصفه مجالاً لدراسة الكيفية التي تتشكل منها الأنساق الاستعارية داخل النصوص، وكيف تسهم هذه الأنساق في بناء الرؤية الفكرية والجمالية للنص الأدبي.

فالاستعارة في هذا السياق تتشكل ضمن شبكة من العلاقات الدلالية التي تنتظم داخلها التجربة الإبداعية، فتغدو الاستعارة نسقاً دلالياً يعكس رؤية المبدع للعالم ويكشف طرائق تمثله للواقع.

وتتحدد مشكلة البحث في محاولة الإجابة عن السؤال الرئيس الآتي:

كيف يتشكل الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي، مما يتفرع عن هذا السؤال تساؤلات فرعية أخرى منها:

- ما طبيعة الأنساق الاستعارية التي يقوم عليها خطاب الكاتبة؟
- كيف تتجلى الاستعارة البنيوية والأنطولوجية والاتجاهية في نصوصها الشعرية والسردية؟
- ما الوظائف الدلالية والجمالية التي تؤديها الاستعارة في بناء الخطاب الأدبي لديها؟
- إلى أي مدى تسهم الاستعارة في الكشف عن خصوصية تجربتها الإبداعية؟

لذا تسعى الدراسة لتحقيق جملة من الأهداف منها:

- الكشف عن البنية الاستعارية التي يقوم عليها الخطاب الأدبي للكاتبة.
- تحليل الأنساق الاستعارية في نصوص الكاتبة الشعرية والسردية.
- بيان الدور الذي تؤديه الاستعارة في تشكيل المعنى وتشكيل الرؤية الفنية في خطابها الأدبي.
- الإفادة من المعطيات اللسانية في تحليل الاستعارة.
- إبراز الخصوصية الأسلوبية التي تميز خطاب فاطمة بن محمود.

وفيما يخص مصادر ومراجع هذه الدراسة التي عرج عليها تأملي، فقد استندت إلى منجز الأديبة فاطمة بن محمود بالدرجة الأولى، يليها كتاب لايكوف وجونسون " الاستعارات التي نحيا بها "، فضلاً عن مصادر ومراجع متعددة أخرى، قد هدتني سواء السبيل، فكانت نعم الرفيق المعين في تحديد ملامح هذه الدراسة؛ إذ اعتمدت عليها الدراسة في بعض المسائل النظرية، من غير أن يطغى أحدها على الآخر.

أما الآليات التي استندت إليها هذه الدراسة وتبنتها، فهي تكمن في التصور التجريبي التفاعلي، أي في الاستعارات الكبرى التي طرحها لايكوف وجونسون في " الاستعارات التي نحيا بها".

وقد استعانت الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي في بحث مباحثها، وذلك بحسب ما اقتضته طبيعتها من وصف وتحليل.

وإن اختزنت المكتبة العربية في ذاكرتها، العديد من الكتابات التي تهتم بنتاج فاطمة بن محمود الإبداعي، مثل كتاب مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر" الملائكة لا تطير" لفاطمة بن محمود نموذجاً، إلا أن موضوع هذه الدراسة يعد أصيلاً من حيث إنه لم يبحث من قبل، إذ يفتقر ذلك المخزون النقدي إلى أية دراسة تقف عند موضوع خطاب فاطمة الاستعاري.

يقتضي التعامل مع الاستعارة في خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، تصوراً نظرياً نتوخى عبره استدعاء أهم المرتكزات، التي تقوم عليها ومن ثَمَّ الدخول في الحقل الإجرائي، الذي تعضد فيه الدراسة، على المنطلقات النظرية، ومنه كان بسط أرضية منهجية لتأسيس أركان هذه الدراسة في خطة من تمهيد وثلاثة فصول تطبيقية:

لأن طبيعة الدراسة تستوجب الإشارة إلى أهم المقولات التصورية للخطاب الاستعاري، قصد الأخذ بها، فقد قصدت الباحثة من التمهيد الذي كان يحمل عنوان: " مفهوم الخطاب الاستعاري "، التعرض لمفهوم الخطاب الاستعاري وتقصي مساره الحفري، إلى تخوم تشكله في الساحتين النقديتين القديمة والحديثة، راصداً أهم المقاربات والمحاولات التي تجاوزت عن طريقها الاستعارة النظرة التقليدية لها، والالتفات إلى فعاليتها بوصفها نظرية تسهم في بنية الخطاب وتحديد دلالاته.

وسعياً إلى معرفة الفعل الذي تمارسه الاستعارة، وطريقة تشكلها، في خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، ومدى توازي ذلك مع المسار التكويني للاستعارة، وبما يمكن من الظفر، بفاعلية الاستعارة في توسيع حيز الخطاب البصري، تبنت فصول الدراسة الثلاثة – بحسب ما اقتضته مقاربة الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي – منهجاً هجيناً مسايراً لهجنة الاستعارة أولاً، وموافقاً لتنوع منجزها بين الشعري والسردي.

فجاء كل فصل منها مقسماً إلى مبحثين، إذ كان الفصل الأول بعنوان: الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة الأدبي، وقد تناول تجليات هذا النمط من الاستعارة في نصوصها الشعرية والسردية، فقارب المبحث الأول منه الأنساق الاستعارية البنيوية في شعر فاطمة بن محمود، في حين يقارب المبحث الثاني الأنساق الاستعارية البنيوية في سرد فاطمة بن محمود، وكذا الأمر بالنسبة للفصل الثاني الذي يتضمن الأنساق الاستعارية الأنطولوجية، ويعالج المبحث الأول منه الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في شعر فاطمة بن محمود، في الوقت الذي يعالج المبحث الثاني الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في سرد فاطمة بن محمود، والفصل الثالث يتناول الأنساق الاستعارية الاتجاهية، وتحليل دورها في تنظيم البنية الدلالية في

خطاب فاطمة بن محمود في مبحثين، يدرس المبحث الأول منهما الأنساق الاستعارية الاتجاهية في شعر فاطمة بن محمود، بينما يدرس المبحث الثاني الأنساق الاستعارية الاتجاهية في سرد فاطمة بن محمود، ونظراً لما سلف تقف هذه الدراسة على فعالية الاستعارة في تشكيل خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، إذ تمارس وفق تشكلاتها فعل الفتق لدلالات ورموز مقاصد الكاتبة.

فاطمة بن محمود، كاتبة وقاصة وناقدة، من أبرز الشخصيات الأدبية التونسية، التي ساهمت بفضل مكابدتها الإبداعية في تسريع عجلة الحقل الأدبي والثقافي العربي، ومن هنا كان حتماً على الدراسة التعرف على " الكاتبة وأدبها"، لكن طبيعة البحث في سيرتها تندرج ضمن المنهج التاريخي؛ مما أوجب طرح ذلك في ملحق خاص يكون في آخر الدراسة؛ فناقشت فيه تبعا لهذا القصد، بدايات الكاتبة، وثقافتها ومصادر تلك الثقافة، مثل وقائع الحياة السياسية والاجتماعية، والكتب، وتخصص الكاتبة الفلسفي، ثم تطرقت بعد ذلك إلى تجريب الكاتبة الإبداعي، الذي تميز بتنوعه، إذ تمتزج أدوات الكاتبة الفنية داخله، فتنتج نصوصاً ذات أشكال مختلفة تمثلت في الشعر، والرواية، والنصوص المفتوحة، والقصص القصيرة جداً، فضلاً عن نشاطها النقدي في المجال النقدي الذي يمثله الكتب التي شاركت فيها، ثم انتقلت الباحثة بعد ذلك إلى رؤية الكاتبة النقدية، إذ كانت الكاتبة تزاوج بين الكتابة بوصفها تقنية خلق من جهة، ولأنها تقنية نقد من جهة أخرى، كما تجعل كلتا التقنيتين تصب في الأخرى بوصفهما أمراً حتمياً، ثم انتقلت الباحثة بعد ذلك إلى فعاليات الكاتبة المجتمعية.

وختامـاً أتقـدم بالشـكر الجميـل والامتنـان الكثيـر إلـى أسـتاذتي الـدكتورة (سـعاد بـديع مطيـر)، التـي فتحـت لـي بصـبرها ومسـاعدتها، مـداركاً وآفاقـاً رحبـة لإنجاز هذه الدراسة، ووجهتني إلى ما غاب عني.

وأسـأل الله تعـالى، الرشـاد فـي الفكـر، والسـداد فـي القـول، والإخـلاص فـي العمل، وله الحمد من قبل ومن بعد، والصلاة على نبيه المرسل وآله.

التمهيد

التمهيد

مفهوم الخطاب الاستعاري

يعرف الخطاب الاستعاري بأنه ذلك النظام اللغوي، أو النسق اللساني، الذي يعتمد البعد التداولي بامتياز، إذ يشرع مرسله في استعارة معجم خاص وأقوال وأفكار خاصة، وأساليب وتمثلات بطرق مختلفة وكثيرة، الأمر الذي يجعل الخطاب " سلسلة من الاستعارات اللغوية والبلاغية والفكرية والنصية والأسلوبية والحجاجية والتأويلية. إنه صناعة استعارية"(١)، أو نسيج من المفاهيم والمقولات والتأملات والأمثال الشائعة، والعوائد والمكتسبات، موضوعه الاستعارات المجاوزة للغة، كالمنهجية والفنية والذوقية والقولية والسمعية والبصرية، وجوهره الكل الاستعاري – على الرغم من اعتراض أهل الزينة والحلية – والمبدأ الحاضر فيها، فهو يُفهم تصوراً بتصور آخر، إذ لا يتعلق التحقق الاستعاري، أو يرتبط بالألفاظ فحسب، بل يشمل البنى التصورية المستنسخة قولاً أو كتابة، فالعبارات الاستعارية، مشتقة من تصورات نسقية منقولة، حيث تقوم فيه الاستعارة على الإسقاط، الذي يُبنى على الانتقاء والاختيار الخاضع للسياقات الاجتماعية، والإيديولوجية، والثقافية، التي تسمح بتوليد استعارات جديدة وتوسيعها، وبناء عليه كان اهتمام صاحبي الاستعارات التي نحيا بها"(٢) " لايكوف وجونسون" متجهاً إلى استثمار العبارات اللغوية الشائعة وتوظيفها؛ لفهم السلوك الاستعاري ومعرفة التصورات الاستعارية.

وإذا كان الاهتمام المعرفي للاستعارة منصباً على الجانب اللفظي، في التقليد البلاغي العربي والغربي على حد سواء، فإنه يكون في المنظور المعرفي المعاصر، منصباً على النسق التصوري المستعار الناتج عن عمل الذهن؛ ذلك أن الاستعارات التصورية في جوهرها بنيات معرفية، استقرت بعمق في العقل الباطني، بإزاء المظهر

---

(١) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ٢٨.

(٢) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.

السطحي للاستعارات اللغوية، وهذا ما يفسر كون بعض الاستعارات تشبيهاً بليغاً، فالمعنى اللغوي للاستعارة هو ما تقصده بالضبط الأطروحة التصورية، باعتبار الاستعارة زحزحة لغوية، تصور مجالاً في مجال آخر، موظفة أساليب بلاغية مختلفة.

يؤمن الخطاب الاستعاري، بالتحول والمرونة الاصطلاحية، الذي من شأنه توسيع عمل المفاهيم البلاغية، "فليست الاصطلاحات أقفالاً لغوية وعلمية نضعها على المفاهيم إلى الأبد"(١)، وليس في طرائق صناعة الخطاب ثبات، ومن هنا يتوسع مدى الافعال الاستعارية، من خلال الاستئناس بقوة المعنى اللغوي الأولي، القائم على تنقيل أو تحويل شيء إلى شيء آخر أو الإمداد به أو استمداده، فتخترق الإطار الاصطلاحي الضيق وتتجاوزه؛ لتستوعب الأشكال الاستعارية فوق العبارة، والسلاسل الممتدة على طول الخطاب، حيث" النسق التصوري العادي الذي يُسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"(٢)، تتحكم في طريقة وآلية انتاجه.

إن الجدل حول إمكانية خروج التعبير الاستعاري عن النسق الثقافي، و ما هية آليات إنتاج المعنى، ومنزلة الذات التي تنتج الملفوظ، و هوية الفعل الاستعاري لغوية أم تصورية، وعلاقة الاستعارة بالسلطة، وغير ذلك من القضايا الجدلية، كله يُظهر أن أحداث الخطاب الاستعاري بصورة عامة ليست لغوية فحسب، كما يثبت ذلك أن دلالة الاستعارة دلالة تلفظية، على الرغم من ارتباطها في وقت سابق، بتصور مفاده أن أثر اللغة إنما ينحصر في الإعراب عن المعاني؛ ولذا عُدت مبحثاً تداولياً بالدرجة الأساسية،" فليست الأفعال الاستعارية إلا تجلياً من تجليات استعمال الإنسان للخطاب ولأدوات صناعته "(٣)، فالخطاب الاستعاري، في حقيقته، فعل مفاوضة تجريبي، مرتهن "بما يعقد من الأهمية إزاء المسميات. لذلك تتنوع المعاني داخل المسمى الواحد بالنظر إلى اختلاف زوايا النظر ووجهاته و إلى تاريخية المعرفة وبالنظر أيضاً إلى

(١) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة :١٤.
(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.
(٣) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ٩.

نسبية الثقافة التي ينتسب إليها المتلفظ"[١]، وهذا يفضي إلى أن التفاعل مع الواقع الحسي بمعناه الواسع، ملازم تكويني لهوية الخطاب بصورة عامة، والخطاب الاستعاري بصورة خاصة، لذا يداوم المتلفظ على تعديل وتكييف ملفوظه بما ينسجم ووحدة الرؤية، وبالشكل الذي يجلو العلاقة بين الذات وما يفصح عنه الخطاب الاستعاري، وبعبارة أخرى بحسب أحمد حيزم " أن التعابير المصورة لا يمكن تبريرها بعملية جدولية وإنما هي عملية توليفية جامعة، ليست لسانية محضة، منحبسة في معاقل اللسان"[٢]، فالمدلولات في الأنساق اللغوية، تتوقف دلالاتها على طبيعة العلاقة بين الدوال من حيث الترابط والاستبدال، يتطلب تدبرها الوقوف على تلك العلاقات وما ينعقد بينها وبين الواقع والسنن، وبكلمة وضع الخطاب في كليته و شموليته، فكل دال محيّن هو دال مسكون بالظرف في كليته.

يقوم هيكل الخطاب الاستعاري على أساس العبارة المصورة، ويعدها مولدة لقيم دلالية مضافة، تمثل المرجع بصورة أخرى، وتجلو علاقة الذات المتلفظة بالواقع الذي تسعى إلى رسمه لسانياً، فكريماس – بحسب عبد الرحيم وهابي – ينطلق في حديثه عن الدلالة من وجود موضوعات ثقافية مشتركة، " تنتظم في خزان ثقافي يتحكم لاحقاً في أشكال سلوكات مخصوصة وأشكال خطابية خاصة..." [٣] وهكذا يمكن القول إن الاستعارات النووية تشتغل على وفق هذا الشكل التوليدي للدلالة، انطلاقاً من الخزان الثقافي المشترك، والذي يولد استعارات تصورية موحدة"[٤]، وبعبارة موجزة، لا تنطلق مفاهيم الخطاب الاستعاري من درجة الصفر في بنائه، بل من التوحد الحاصل بين مظاهر الحياة المختلفة من حولنا؛ فالإنسان " كائن يستعير ويبني ما يُستعار؛ يستعير من اللغة، والثقافة، ومن كل الذخائر والمدونات المتاحة له لإنتاج مدونات وأنوال

---

(١) حيزم أحمد، الخطاب الاستعاري: ١٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية: ٩٦.

(٤) المصدر نفسه: ٩٦.

جديدة قابلة للاستعارة بدورها"[١]، و تتأسس تلك المفاهيم على مبادئ كثيرة أهمها الحاجة الاستعارية، والملاءمة، والوظيفية، والفعالية.

وإذا كانت التعددية التكوينية للدوال، الشرط اللازم الذي يكفل للفعل الاستعاري صيرورته، فإن القصدية ووجهة النظر عمدتها، والتجربة الخاصة مهادها، لذلك كانت تلك الدوال أو العبارات المصورة، حوار، تذاوتية، موجهة المرجع، ترمي إلى تشييد تمثيل تفاوضي تبادلي بين المخاطِب والمخاطَب، فالخطاب الاستعاري مسكون بهما، فهو " تفاوض حول الكيان الوصفي. هذه العملية تستقدم أطرافاً أجملها الدارسون في العبارة الممثّلة والإحالة المرجعية وبنيتها وفي نظام اشتغال الوصف وفي الكيفية التي تسكن بها الذات خطابها"[٢]، بما يؤكد وجودها وبناء رؤيتها حول العالم.

إن ما سبق يكسب الخطاب الاستعاري، طبيعة موجية لا حدود لها، تفرض بالضرورة أدوات تأويلية تحليلية، تمتلك خاصية موجية منتظمة، تتميز بالانسيابية والتدفق والتغير والانفلات والاختراق، تكون دقيقة وسريعة؛ فالاستعارات لم تعد" حبيسة الكتب أو الصور، لقد أصبحت جزءاً من عالم يتغير بسرعة، وهي شبيهة بالأدوات ذات الاستعمال الوحيد، ثم ينقضي أجلها لتفسح المجال لأمواج جديدة من الخطابات الاستعارية" [٣]، المتلاحقة في فضاء المعرفة وأفق التأويل.

تشتق كلمة (استعارة) من العارية " والعارُ: كل شيء لزم به سبة أو عيب والعارية: ما استعرت من شيء سمِّيت به، لأنها عار على من طلبها، يقال: هم يتعاورون من جيرانهم الماعون والأمتعة "[٤]، ولم يختلف عن ذلك تعريف الجوهري " هم يتعورون العوري بينهم. واستعارة ثوباً فأعاره إيّاه، ... وعاوره الشيء، أي فعل به،

(١) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ١٠ – ١١.
(٢) حيزم أحمد، الخطاب الاستعاري: ١٠ ـ ١١.
(٣) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ٢٢.
(٤) الفراهيدي، العين: ٢٣٩.

واعتور الشيء، أي تداولوه في ما بينهم"[١]، في حين نظر الزمخشري من زاوية أخرى " وتعاورنا العواري واستعار سهماً من كنانته، وأرى الدهر يستعير في شبابي أي يأخذه مني"[٢]، والاستعارة عند ابن منظور، طلب الشيء، فقد استطاع أن يوحد في لسانه، القول في المعاورة، والتعاور فقربه من التداول الذي لا يكون إلا بين اثنين"[٣]، ويوافق هذا رأي المقري، إذ يذهب إلى القول: " تعاور الشيء واعتوروه أي تداولوه، ومن هنا جرى القول في تعاورونه ويتعورونها إذا ما أعار بعضهم بعضاً"[٤]، إن هذا الجدل يظهر أن المادة اللغوية للاستعارة تحيل إلى الأخذ والتداول والنقل .

أولاً: مفهوم الاستعارة في الدراسات القديمة

استقر التقليد البلاغي العربي والغربي، تعريف أرسطو للاستعارة منذ الآف السنين، الذي يعدها نوعاً من المجاز يعمل على النقل والاستبدال بين الدوال " والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل إما أن يتم من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل"[٥]، وأمام هذا الوضع، تكرست النظرية الإبدالية للاستعارة على أساس النقل في البلاغة العربية، إذ يعرف الجرجاني الاستعارة بقوله: " أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية "[٦]، ويرى السكاكي أن " الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به... وهذا شأن العارية، فإن المستعير يبرز معها في

---

(١) الجوهري، الصحاح: ٨٢٥ ـ ٨٢٦.
(٢) الزمخشري، أساس البلاغة :٩٨.
(٣) ابن منظور، لسان العرب: ٣١٦٨.
(٤) حيزم أحمد، الخطاب الاستعاري: ١٠.
(٥) طاليس ارسطو، فن الشعر :٥٨ ــ ٥٩.
(٦) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة: ٣٠.

معرض المستعار منه"[١]، إن هذا التصور الأولي للاستعارة حال دون تطوير أو تأهيل الدرس البلاغي بحيث يكون قادراً على تحليل الخطاب، إذ يفتقر إلى أفق استعاري شمولي، قادر على تحليل الاستعارات الكلية التي اشتمل عليها التراث السردي القديم"[٢]، يتجاوز الجزئية، فيتحرر من اللغوية المحددة.

ومما سبق، يبدو أن المفهوم الاستبدالي عند أرسطو، وعدم انتباه البلاغيين إلى الوظائف التي ينيطها بالاستعارة، بوصفها مساهمة فاعلة في تأسيس الحبكة الشعرية (التراجيديا) من جهة، وفي تدعيم الحجاج في الخطابة من جهة أخرى، قد أدى إلى اختزال فاعلية الاستعارة، التي اعُتبرت مقوماً زخرفياً، مثلما اختزلت بالضبط بلاغة أرسطو برمتها في بلاغة المحسنات [٣]. وتتسم استعارة أرسطو بالمميزات الآتية:

"- إن الاستعارة تقوم على فكرة النقل والإعارة والأخذ.

- إنها انزياح عن الاستعمال الشائع، والعادي، والمألوف، والمبتذل.

- إنها نتاج استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية موجودة في اللغة أو غير موجودة يرجع إليها القارئ في تأويله للعبارة الاستعارية، وهو ما أدى إلى إفراغ الاستعارة من كل قيمة معرفية، ومن ثم اقتصرت وظيفتها على الوظيفة التزيينية والزخرفية من لدن البلاغيين الكلاسيكيين الغربيين، مادامت مجرد عملية استبدال لا تقدم أية معرفة جديدة، ويمكن تفسيرها بتعبير حقيقي غائب يعادل دلالتها وينوب عنها."[٤]، بوصفها فائضاً لغوياً يمكن الاستغناء عنه.

فرض هذا التصور الاختزالي هيمنته، فلم تستطع البلاغة عموماً بعد أرسطو، تطوير الحقل الاستعاري وتجديده وتطويعه لتحليل الخطاب، فكانت مصنفات تلك البلاغة المختزلة مثل كتاب فونطانيي " محسنات الخطاب " وكتاب جماعة لبيج "

---

(١) السكاكي، مفتاح العلوم: ٣٦٩ ـ ٣٧٠.

(٢) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ١٥.

(٣) ينظر: بارت رولان، البلاغة القديمة :٨٣ . ٩١.

(٤) لحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية:١٩-٢٠.

بلاغة عامة"، منهجاً أساسياً في البلاغة وتحليل الخطاب، فتكرست النظرية الإبدالية وفقاً لذلك، وبفضل هذا التصوير المُحنط للاستعارة، الذي يراها نقلاً، لم يكن هناك شيءٌ يقرب الاستعارة من الخطاب، الذي يتجاوز الكلمة والعبارة، فانعدمت إمكانية التحليل الاستعاري.

وعلى الرغم من أن مسألة ربط الاستعارة بالخطاب كانت مضمرة، في ظل الاختزال الأرسطي للبلاغة، إلا أنه يمكن أن يلمح بعض الانفلاتات من حدود الكلمة المحصورة وأسرها، في البلاغة العربية، إذ يتدارك الجرجاني في دلائل الإعجاز انطلاقه من مفهوم النقل والإبدال، في مقاربته للاستعارة، ويربط الحقل الاستعاري، بمفهوم الادعاء " واعلم أن في الاستعارة ما لا يتصور تقدير النقل فيه البته، وذلك مثل قول لبيد:

وغداة ريح قد كشفتُ وقرَّةٍ * إذ أصبحت بيد الشمال زمامها**

لا خلاف في أن اليد " استعارة" ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ " اليد" قد نُقل من شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئاً باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه ... فقد تبين من غير وجه، أن (الاستعارة) إنما هي ادعاء معنى للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء" [(١)]. إن فهم الجرجاني لحركة الاستعارة وتوسعها، جعله ينتبه إلى العلاقة التي تربط المستعار بالمستعار له، ومن هنا يأتي ربط النقاد بين نظرية الاستعارة عند الجرجاني ونظرية ريتشاردز التفاعلية " وإننا نستغرب كيف يقدم بعض الباحثين العرب نظرية ريتشاردز ونقده للنظرية الاستبدالية دون الإلماع إلى نص الجرجاني لتعديل الحكم المطلق الذي أصدره ريتشاردز"[(٢)]. ولعل مفهوم " البناء على الصور " عند الجرجاني – بحسب محمد العمري – جاء نتيجة " توسيع مفهوم النظم من المستوى اللساني الجملي إلى المستوى الخطابي "

---

(١) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز: ٤٣٥ – ٤٣٧.

(٢) رمضان بن الهادي صالح، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي: الاستعارة نموذجاً: ٨٢٤.

وافتقار البلاغيين للغطاء الفلسفي أي ملكة التحويل الحكائي للاستعارة، حال دون تطويره [١]، والإفادة منه.

إن محدودية الاستعارة اللغوية وأفقها المسدود، حال دون اعتمادها، فصارت مجرد محسن أسلوبي، تزييني منفصل عن السياق الخطابي، " مرتبطة بالشعرية وبالخطابة، ليس على مستوى الخطاب، وإنما على مستوى قطعة من الخطاب، أي الاسم"[٢]، وبشكل تدريجي تم اختزال البلاغة داخل نظرية الأسلوب، وذلك بعد أن فصلت عن الحجاج والترتيب، ولم يقف هذا الحال حتى شمل الاختزال نظرية الأسلوب نفسها، فأصبحت صنافة للمحسنات، " واختزلت هذه إلى نظرية المجازات، والمجازية نفسها لم تعر الاهتمام إلا للزوج الذي تؤلفه الاستعارة والكناية، مع اختزال الثانية إلى المجازية، والأولى إلى المشابهة"[٣]، أدى هذا الاختزال إلى حصر دور الاستعارة في الإمتاع[٤]، وبهذا التحول جردت الاستعارة من طاقتها الإقناعية.

ومن أوضح صور الاختزال للاستعارة، الذي بقي مهيمناً لأكثر من ألفي سنة، التعريف الذي قدمه ببير فونطانيي للاستعارة، في مصنفه " محسنات الخطاب"، إذ حصرها بالوظيفة الزخرفية، نظراً لكونها من " محسنات الفكر" كمحسنات العبارة، ومحسنات التركيب، ومحسنات اللغة [٥]، ولم يبتعد عن ذلك كثيراً تعريف هنريش لاوسيبرج الذي يقول: " الاستعارة هي استبدال كلمة ذات دلالة حقيقة (المحارب) بكلمة يكون لمعناها الخاص علاقة مشابهة مع الكلمة المستبدلة (أسد) [٦]، وكذلك الأمر في تعريف ديمارسي في مختصره " المجازات" بوصفها" محسناً تُنقل بفضله

(١) ينظر: العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول :١٨٤.
(٢) ريكور بول، الاستعارة الحية: ٥٥.
(٣) المصدر نفسه: ١٠٦.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٧ ـ ١٠٨.
(٥) ينظر: وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية:٣٨.
(٦) الولي محمد، الصورة الشعرية: ٦٨.

الدلالة الحقيقة لاسم ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن"[١]، إذ هي لا تتجاوز كونها إحلالاً، تفرضه الضرورة البلاغية.

وبعد هذا يمكننا القول: لقد احتفظ البلاغيون بدءاً من " العصر اللاتيني مع شيشرون (٤٣ ق.م)، وكينتيليان (٩٥م)، ولونجينوس (٢٧٣م) ... والمحدثين أمثال ديمارسي (١٧٥٦ م) وفونطانيي (١٨٤٤م)، وانتهاءً بجماعة مو"[٢] قرون عديدة بخطاطة أرسطو، تكرس خلالها الاتجاه الزخرفي الموروث عن اختزال البلاغة الأرسطية وتحريفها.

وعلى الرغم من أن فلسفة النظرية الشعرية قد أطرت المبحث الاستعاري، ضمن الانزياح، إلا أن ذلك لم يخرجها من اختزال " الكلمة " و" الإبدال " الذي يؤطرها، فقد عرف جان كوهن الاستعارة بأنها " انزياح استبدالي، وهي لا تتميز بكونها تتحقق في مستوى مختلف وحسب، ولكنها تعتبر أيضاً مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور. إن الصور كلها تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى"[٣]، ومع أنه جعل الاستعارة السمة الأساسية، للغة الشعرية، إلا أنها بقيت كما في " السابق مجازاً في كلمة واحدة والإبدال الذي يميزها... أصبح مجرد حالة خاصة لمفهوم أعم، أي مفهوم الانزياح واختزل الانزياح"[٤]، والإبدال اللغوي.

صنف بول ريكور أعمال جماعة ليج، ضمن البلاغة الجديدة، على الرغم من أنها لم تستطع تطوير نظرية الاستعارة في كتابها " بلاغة عامة"، إذ وضعت الاستعارة، بعد حصرها بالكلمة، ضمن ما تسميه هذه الجماعة محسنات المجاز، الذي

(١) مورو فرانسوا، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، محمد الولي وعائشة جرير: ٣١.
(٢) ينظر: الولي محمد، جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور: ٣٤.
(٣) كوهن جان، بنية اللغة الشعرية :١١٠.
(٤) ريكور بول، الاستعارة الحية :١٨٢.

يعني تعويض مفهم بآخر [١]. فقد شكل ذلك التمييز عائقاً أمام انتقال وظيفة الاستعارة المحدودة من الكلمة إلى التركيب أو الجملة أو الخطاب، "وبهذا فإن مسار الاستعارة – الملفوظ قد أصبح مسدوداً "[٢]، فحصرت طاقة الاستعارة في نطاق التسمية المفردة.

إن القيود التي وضعتها البلاغة الكلاسيكية، أمام الاستعارة بحيث لم تستطع أن تتخطى الكلمة إلى التأليف، جعلت من مسألة ربط الاستعارة بالسرد أمراً مسدوداً، لا يستجيب لخصوصية السرد، وذلك يقضي بالضرورة إلى أن تنصرف بلاغة السرد إلى عناصر أخرى، لا تبقي للاستعارة مكاناً بينها، وقد تنبه إلى ذلك تودورف فقال: " لقد اكتفت البلاغة دائماً برؤية استبدالية للكلمات (الواحدة مكان الأخرى)، بدون البحث عن علاقاتها السياقية... تكون فيها الاستعارة مثلاً محددة ليس كاستبدال، ولكن كتأليف "[٣]. ومن هنا كانت مسألة ربط الاستعارة بالخطاب، أمراً صعباً ومضمراً في الوقت نفسه، في البلاغة الكلاسيكية.

ثانياً: مفهوم الاستعارة في الدراسات الحديثة

تفطن البلاغيون الغربيون، والنقاد، وفلاسفة اللغة، إلى محدودية نظرية الاستعارة، وانحسار أفقها، ومنذ أوائل السبعينيات من القرن الماضي، انخرطوا في اقتراح الآفاق التي يقرّ بها الإنجاز الاستعاري، خارج حدود الكلمة، ودائرة العبارات، وتجسد إمكان تعلق العنصر الاستعاري بما هو خارج اللغة من مكونات؛ فعرفت الاستعارة نتيجة لذلك تطوراً مع أصحاب النظرية التفاعلية، ريتشاردز، وماكس بلاك، وريكور، فتح آفاق رحبة تسمح بدراسة الاستعارة في خطاب يتجاوز حدود الكلمة والجملة معاً.

فشرع المناطقة – بحسب بول ريكور .– إلى فتح الاستعارة على الخطاب؛ ليتبنى اللساني بينفنست من بعدهم مفهوم الخطاب، مستنتجاً في تحليله اللساني أن" الجملة

---

(١) ينظر: وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية: ٤٠.
(٢) ريكور بول، الاستعارة الحية: ٢٦٥.
(٣) تودوروف تزفيطان، مفاهيم سردية: ٨٥.

هي وحدة الخطاب" ويضيف " الجملة وهي خلق غير محدد، ونوعية بدون حدود، هي الحياة نفسها للغة في حال فعل "[١]، وعبرها يتحقق كمال المعنى.

حيث تصاغ اللغة وتتشكل في الخطاب المتحقق، ومن هنا حدد بينفنست، السمات العامة للخطاب في (الانقياد للمعنى، ومحفل الخطاب، وأفعال الخطاب، والإحالة على الواقع، والمتكلم)، كما عمل على اقتراح توزيع جديد يكون بديلاً عن اقتراح جاكبسون الذي يخص البدلي والتركيبي، وهو في نظر ريكور أهم ملمح ينقل الاستعارة من مقاربة الاستعارة من الكلمة إلى الخطاب " الملمح الأخير يتمتع، في دراستنا للاستعارة، بأهمية بالغة، يقتضي التمييز بين السيموطيقي والدلالي توزيعاً جديداً للبدلي والمركبي"[٢]، وهو ما يمهد لفهم بلاغي متقدم.

وتعد محاولة آيفور أرمسترونغ ريتشاردز لإحياء الدرس البلاغي، في كتابه " فلسفة البلاغة في عام ١٩٣٦، من أهم الأمثلة الرائدة في هذا المجال، إذ عكست انتقال اللسانيات في المستوى البلاغي، من الكلمة إلى الجملة، وصولاً إلى الخطاب، وذلك بعد أن قرر ريتشاردز " أن يكون في قطيعة مع المقاربات البلاغية القديمة، التي انتعشت منذ القرن السابع عشر، ليدشن أول مشروع لتحديث البلاغة " سيتأثر بعد عقود، باهتمام الباحثين في اللسانيات، والسيمياء والاتصال. كان ريتشاردز يرى أن الحجر الأساس الذي يقوم عليه سوء الفهم، هو ما يسميه بـ " خرافة المعنى الخاص"، أي: الاعتقاد بأن للكلمة أو المفردة معنى ثابتاً مستقراً، بصرف النظر عن السياق أو الاستعمال عامة، كما أن لكل إنسان اسمه الخاص الملازم له "[٣]، وانطلق ريتشاردز من التعامل مع المعنى لتفنيد خرافة المعنى الثابت أو الخاص للكلمات خارج السياق، فهو يشبه المعنى ويقول: " وكأنه نبات ينمو، وليس وعاء مملوءًا أو كتلة من

(١) ينظر: ريكور بول، الاستعارة الحية: ١٣٧.
(٢) ريكور بول، الاستعارة الحية: ١٤٦.
(٣) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ٥.

الطين أخذت شكلها وانتهت"[١]، إذ يركز ريتشاردز على شرح معنى (السياق) ليصل إلى: أنه لا يمكن فهم دلالة كلمة معينة، إلا بعد قراءة الكتاب كاملاً " ينبغي لي أن أشرح المعنى الخاص والاصطلاحي نوعاً ما، الذي أعطيه للفظة (سياق)"[٢]. فيوسع مدلولات السياق بحيث تتناسب مع تطور الأحداث السببي، وترابطها داخل العمل السردي " إن قانون (السببية) يعني أن حدثاً ما يقتضي تحت ظروف محددة حدثاً تالياً له، ونسمي اعتيادياً الحدث الأول (العلة أو السبب)، والثاني (المعلول أو النتيجة)"[٣]، وبهذا يغدو بنية حيوية متكاملة.

يحاول ريتشارد عبر ربطه علاقات السياق السببية بالخطاب اللغوي؛ ليبرهن على أن اللفظة تشير بشكل عام، إلى مجموعة الأحداث، المتزامنة، والمترابطة سببياً، على وفق توزيع العلة والمعلول، ويمكن لهذه اللفظة أن تأخذ مهمات فقرات أخرى بحيث يمكن الاستغناء عن تكرارها، وهكذا إن ما تعنيه اللفظة أو يدل عليه الرمز الذي يمثل القوة البديلة الفاعلة، يمثل الأجزاء الغائبة في السياق[٤]، وهذا يقضي بوجود إطار تفاعلي، يتم داخله، تفاعل بين الكلمات، يحدد معانيها، وهو الذي يؤسس نظرية المعنى، ولا يمكن أن تتأسس هذه النظرية خارج ذلك الإطار التفاعلي، أو بعزل أو فصل الكلمات[٥]، في ذهن المؤلف أو السامع، فالمعنى ليس شيئاً مقيداً باللفظ ذاته.

يرى ريتشاردز أن الاستعارة تمتلك القدرة على تلوين كل أشكال الخطاب، ومن هنا تغدو سمة أسلوبية للخطاب بصورة عامة، وليست مقتصرة على اللغة الشعرية، كما تكرَّس في المقاربات البلاغية والنقدية القارة، إذ غدت مكوناً شاملاً عابر

(١) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ٢١.
(٢) المصدر نفسه: ٣٩.
(٣) المصدر نفسه: ٤٠.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٤١.
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٥٣ ـ ٦٨.

التخصصات، إلى درجة تشمل اللغة العادية والعلمية " إن الاستعارة هي المبدأ الحاضر في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ... وحتى في اللغة الجافة للعلوم، فإننا لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب"(١) ، فهي أصل في التفكير واللغة.

وبعد هذا يمكننا القول: إن الناقد ريتشاردز، أول من وضع أصول ربط الاستعارة بالمستوى الذهني والمعرفي، وذلك من خلال كتابه الشهير فلسفة البلاغة، عندما تحدث عن إمكانية اختزال السياق من خلال اللفظة " لو سألنا كيف يحدث مثل هذا الاختزال؟ ، وكيف يمكن للرمز أن ينقل علة وظروفاً غائبة؟"(٢)، فقد عمل على توسيع دائرة الاستعارة، فتكون عابرة للخطابات، شاملة كل اللغات، الأدبية منها والعلمية والعادية، ومرتبطة بالنسق الذهني الذي يتشكل داخله المعنى، وهو نسق مجرد، مصدره التجارب المادية؛ فجوهر الفكر البشري استعاري، " إننا لا نستطيع أن نجد كلمة أو وصفاً لأي من العمليات الذهنية، التي لو قدر لتاريخها أن يكون معروفاً لم تكن في الأساس منقولة استعارياً من وصف لحدث مادي"(٣)، يحاول ريتشاردز أن يقف على ما تهربت منه البلاغة الكلاسيكية، فيقدم لذلك اجتهادات مقنعة مؤداها: إن العقل وكل أفعاله خيال، فيستند إلى ما لاحظه كل من كولريدج وبرادلي وفاهنتجر من أن" كل موضوعات التأمل الثانوية، ذات المنزلة المختلفة بسبب اختلاف الاستعمال، هي الأخرى خيال أيضاً"(٤). وبهذه الطريقة ربط ريتشاردز الاستعارة بالذهن والذهن بالعالم الحسي، داخل دائرة الخيال، فالاستعارات بذلك تقوم على علاقات بين الأفكار و ليست بين الكلمات، كما تراها البلاغة الكلاسيكية، التي حصرت في المعنى

(١) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ٩٣.
(٢) المصدر نفسه: ٤٢.
(٣) المصدر نفسه: ٩٣.
(٤) المصدر نفسه :٩٣.

الصرف، فالمعنى الاستعاري، ما هو إلا نتيجة تفاعل بين الحامل والمحمول، والفكر يفهم دينامية العالم، من خلال الاستعارة، وبناء عليه نجد ريتشاردز يعرف الاستعارة بأنها: تعني " الحالات التي تُعطي فيها الكلمة ... فكرتين بدلاً من فكرة واحدة... فنتحدث عن شيء وكأنه شيء آخر، وقد مضيت إلى أبعد من هذا فجعلتها تشتمل، بصفة استعارية، كل تلك العمليات التي ندرك فيها شيئاً ما أو نفكر فيه أو نشعر نحوه بلغة أخرى، أو مصطلح آخر "[1]، ولم تعد مجرد استبدال لفظي لا يقصد غير التزيين.

ومن هنا أصبحت الاستعارة من أهم المقومات الأسلوبية، في تحليل الأجناس الأدبية المختلفة، ولا مهرب منها، في كل العلوم الفلسفية أو السياسية أو الاجتماعية وغيرها كثير ...، فقد ارتفعت مرتبة الاستعارة، من بين تقنيات تحليل الخطاب، ذلك أن دراسة آلية عمل اللغة هو في جوهره، دراسة الكيفية التي مكنت الاستعارة من التغلغل في الفكر، والشعور وباقي أعمال الذهن،" الفكر الاستعاري... يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة، ولتطوير نظرية الاستعارة، لا بد من أن نتذكر هذا ... وحين نفعل ذلك، سنجد أن كل الأسئلة المهمة في تاريخ الأدب تكتسب أهمية جديدة، ... وعندما نسأل كيف تعمل اللغة، فإننا في الواقع نسأل كيف يعمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، كيف نتعلم أن نعيش وكيف يمكن أن ننقل ذلك الشيء العظيم، أعني ملكة الاستعارة إلى الآخرين، وهو عظيم لأنه في حقيقة الأمر الملكة التي نحيا بها "[2]، فالاستعارة، إذن تمتلك قدرة على التغلغل في المستويات كافة، الفكرية والشعورية التي يحتويها الخطاب اللغوي، القائم على الجوهر الاستعاري، فلا يمكن استجلاء خصائص أي جنس أدبي ومباشرته إلا بدراسة مستوياته الاستعارية، هذا الأمر حتم على البلاغيين تجاوز اختزال البلاغة التقليدية

(١) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ١١٢ـ ١١٣.
(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

للاستعارة و تطوير نظرية جديدة لها، تتسم بآفاق رحبة، فكانت نتيجة لذلك النظرية التفاعلية والمعرفية.

وإذا كانت البلاغة التقليدية تذهب إلى ثبات المعنى، وبقائه بعيداً عن أي تغيير، وتجعل من الاستعارة زخرفة له وتزييناً، وتقوم على أساس البدلية بين الألفاظ ذات المعاني المتشابهة، فإن البلاغة التفاعلية، تذهب إلى أن وظيفة الاستعارة إسنادية، أي إنها تقوم على إسناد لفظ إلى لفظ آخر، فهي علاقة إسنادية أو دلالية، أي لا وجود لاستعارة في المعاجم، فالمعاجم تعرض كلمات مفردة، وفي مقابل ذلك تعرض الاستعارة مركبات، فالمعنى الاستعاري، نتيجة تفاعل طرفين معاً، هو معنى جديد مبتكر، لا علاقة تربطه بمعنى الطرفين المستقلين عن بعض[١]، فهو نتاج تفاعلهما.

ولتستعيد البلاغة سعتها، ربط ريتشاردز البلاغة بالفلسفة، إذ تبنى اعتقاد أفلاطون وسبينوزا، في تصحيح سوء الفهم وتطهيره، ويقضي ذلك بربط الاستعارة بالفكر، فسوء فهم اللغة، جوهره أخطاء فكرية، وعلاج سوء الفهم لن يكون إلا بالاستعارة التي يجب أن تُفهم بصورة صحيحة أولاً، ومن ثم فهم العالم، ومن هنا ينيط ريتشاردز وظيفة الفلسفة بالبلاغة [٢]؛ لتكشف عالم النص، باعتبارها أفق مفتوح.

هذه الأفكار ألهمت بول ريكور، تطوير النظرية التفاعلية، فهو يرى أن الاستعارة ترتبط بالخطاب، وترتبط أيضاً بنظريته التأويلية، إذ يمتد تصوره الدلالي للإحالة إلى أكبر من الجملة، وذلك خلافاً للتصور المرتبط بالجملة، وبناء عليه تكون " مسلمة الإحالة تتطلب صياغة مختلفة حينما تتعلق بكيانات خاصة للخطاب، التي ندعوها (نصوصاً)، أي تأليفات أوسع من الجملة. إن المسألة تعود بدءاً من الآن إلى التأويلية أكثر مما تعود إلى الدلالة" [٣]، ومادامت المسألة تتعلق بالتأويل، الذي يحدد معنى الأثر الشامل في نظر ريكور، فإنه يوجد في دراسته للاستعارة في الشعر والرواية.

---

(١) ينظر: الولي محمد، جولة في ضواحي الاستعارة الحية، لبول ريكور: ٣٧ . ٣٨.

(٢) ينظر: ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ١٣١.

(٣) ريكور بول، الاستعارة الحية: ٣٤٩.

يسهم هذا العرض المسهب، في تجسيد النقلة النوعية التي حققتها النظرية التفاعلية للاستعارة، على يد ريتشاردز، إذ نقلت هذه النظرية الاستعارة، من حدود الكلمة إلى الخطاب والسياق، وعلى هذا الأساس، شكلت الاستعارة عنصراً فاعلاً في فهم العمل السردي بصورة عامة، لا تقتصر وظيفتها في التعبير عن الكلمات، بل تشمل أفكار الكاتب، من جهة ومن جهة آخرى، فإن الاستعارة في ظل هذه النظرية التفاعلية، تسمح باستعادة المكون الأنطولوجي بعد أن كان مغيباً في مقاربات الشكلانيين والبنيويين للنصوص، إذ يعرف المبدع بتعلقه بالشكل، وهذا كفيلاً بإبعاد التزيين والزخرف عن الاستعارة ويكلفها مهمة التعريف بالموجودات في العالم، إلى درجة تجعلنا نراها، بطريقتها الخاصة[١]، الإدراكية التي تعيد ترتيب علاقتنا بالأشياء.

وضمن هذا الإطار، تندرج محاولة فيليب ماريون، التي تتمحور حول إمكانية فهم السرد، وفتح آفاق التأويل في العمل الأدبي، من خلال الاستعارة، فهي التي تُكمل جماليته، " يبدو لي أن الاستعارة، تمكن من فهم جيد لوظيفة السرد، وكذلك لأن العديد من سرود " ما بعد الحداثة" لا تزدهر، مهما كان شكلها التواصلي، إلا من خلال تعبيد المسار الاستعاري، الاستعارة يمكن أيضاً أن تكون لدى القارئ أو المشاهد أفقاً لبحث متميز... باحث عن مسالك للتأويل"[٢]، يتجاوز المعطى الجاهز؛ لتسمح له بالمشاركة في انتاج الدلالة.

و تقوم الاستعارة على عمليتي، الخلخلة أو خرق الترتيب الطبيعي، وعملية البناء التي تعيد رسم الواقع، و صياغة الوقائع، كونها تثير استعمالاً غير مطابق للعلامة في السياق الدلالي، وداخل بيئة مرجعية لا تعرفها، فالاستعارة هنا لا توزان حرفي، لا توازن ناتجاً عن انبثاق عنصر غريب" ومن هنا كان ارتباط السرد بالاستعارة، ومن هنا كان التلاقي بين السرد والاستعارة باعتبارهما سيرورتين، يتأسسان جزئياً على دينامية

(١) ينظر: جون مولينو، الأنطولوجيا الطبيعية والشعر: ٥٧ ـ ٧٨.
(٢) ينظر: وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية:٧٦.

زمنية ترتبط بالتغيير، فالاستمرارية في السرد، تتجسد من خلال دينامية الجمل الاستعارية، ما دامت لحظات الأوصاف الاستعارية تلائم إذن نوعاً من الاستغراق السردي، فالسرد يسعى إلى صرف القارئ عن اللوحات الوصفية في الرواية، والاستعارة تمكنه بقدرتها على إبطاء الحكي من التركيز عليها،" إذا اعتبرنا المراحل الاستعارية الوصفية محطات أو توقفات للسرد؛ فإنها تسهم في إضعاف خطاطة التوتر – الانفراج، إن دورها السردي والتداولي سيكون إذن الإشباع المؤقت للقارئ – المشاهد، دور دائماً إشكالي؛ لأن قارئ السرد يعرف ما ينتظره من مراحل الانفراج في مسار الحبكة، سيعلن عنها في التوترات القادمة"[١]. وبهذا الطرح غدت الاستعارة، سرداً موازياً للسرد القصصي، " فالاستراتيجيات السردية الأكثر إتقاناً، لا تبرز قيمتها إلا في إطار الفن الذي يبينها بنسج خيوط استعارية داخلية، إن نسيج السرد يحاك في سمك منسجم مع عمله الاستعاري"[٢]، مكمل له ومساير لمعناه.

إن هذه الرؤية السردية للاستعارة تلزم القارئ، الذي يسعى لتحصيل اللذة، أثناء سيرورة القراءة، تلزمه بالربط بين التذكر والترقب في مراحل الحكي، إلى جانب التعامل مع الاستعارات بوصفها سرداً شبيهاً بالسرد الكلي للرواية أو الأساسي، إذ لا يمكن تحصيل كنوز الاستعارة المدفونة وفهمها، معزولة عن ذلك السرد وسياقه. إلى جانب ذلك يتطلب كشف السرود الاستعارية – بوصفها سرداً مصغراً – من القارئ إعادة القراءة، فهي أبعد من أن تفحص من مجرد القراءة الأولى، وخلال هذه القراءة تبرز قدرة القارئ على إحياء ما سبق من مراحل السرد، وإعطاؤها معنى جديداً يكون مصدر لذته [٣]، إذ يتحول من مستهلك عابر إلى منتج مشارك للدلالة.

ومن المقاربات المهمة التي عدت إشارة مهمة قادت المعرفيين إلى نظريتهم، الدراسة التي قدمها ستيفن أولمان " الصورة في الرواية"، فقد اثارت تلك المقاربة الانتباه

---

(١) وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية :٧٨.
(٢) المصدر نفسه:٧٩.
(٣) ينظر: المصدر نفسه :٧٩.

إلى مركزية الاستعارة في الرواية، إذ عمد أولمان من خلالها إلى تتبع الصور الاستعارية، الممتدة طوال النص الروائي، إشارة منه إلى فاعلية النسق الاستعاري، مستنداً في ذلك على رأي مارسيل بروست " أظن بأن الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعاً من الخلود للأسلوب، لم تكن من باب المجازفة، وإنما كانت تعبيراً عن قناعة قوية وثابتة... ففي مقطع" الزمن المستعاد" ترقى الاستعارة بحيث تغدو مبدأ أساسياً في الخلق الأدبي، يوازي قانون النسبية في العلم"[1]، وذلك بعدها ركيزة أساسية

ومع أن أولمان كان يتعامل مع مفهوم الاستعارة بوصفه أبدالاً، إلا أنه استطاع أن يبين أن الاستعارة ليست تزييناً أو ترفاً أسلوبياً، بل لها مهمة أساسية في بناء عناصر رئيسة، كتحديد الموضوع أو وصف الشخصية، " يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسة لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والقدرة التعبيرية، ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالناقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى... تعد الصور أنجح الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية ؛ إنها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها"[2]، بحيث تعد الاستعارة مرآة تعكس جوهر التحول الفكري أو الصراع الدرامي في النص.

وإلى جانب التصور النسقي لاشتغال الاستعارة، يقدم أولمان تصورات أخرى مهمة شكلت أساساً أفكاراً رسخت التصور المعرفي للاستعارة عند المعرفيين، كفكرة الاستعارة الاتجاهية السعادة أعلى والشقاء أسفل واستعارات الزمن المتحرك، والنور السائل والعمى للخطيئة والمال للأخلاق والعاطفة، والبحر الهائج للمغامرة، فقد قاده تحليله إلى كشف دور الخيال في بناء الاستعارة، إذ ترتبط به الأفكار المجردة في الصور الاستعارية اضطرارياً؛ فبدونه يغدو تأويلها مستحيلاً " إن تصوير الظواهر

(١) أولمان ستيفن، الصورة في الرواية: ١٨٢.
(٢) المصدر نفسه: ١٩.

المجردة من خلال ألفاظ ملموسة، وتشبيهها بالكائنات الحية يعد من أشكال الاستعارة المتواترة، وهذه الصور البلاغية بطبيعتها تحول دون إمكانية تأويلها حرفياً"[١]، وهو ما دفع بالبحث البلاغي المعاصر إلى تجاوز القراءات الضيقة التي تحصر الاستعارة.

وبعد أن طورت هذه الدراسات الفلسفية للاستعارة، وجعلتها تتجه خارج نطاق العمل الأدبي، يصدر أصحاب الدلالة المعرفية، لايكوف وجونسون، كتاب" الاستعارات التي نحيا بها، الذي شكل طفرة هائلة و نقلة نوعية في دراسة الاستعارة، إذ تغدو مرتبطة بالفكر البشري بشكل مباشر، وليست خاصية لغوية فحسب، كما تكرس ذلك في التقاليد البلاغية الكلاسيكية، التي غيبت وظيفة الاستعارة في تحديد شبكات المعاني، فضلاً عن تحديد أثرها في تشكيل الفكر،" يعتقد الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على اللغة، وليس على التفكير أو الأنشطة... إن النسق التصوري العادي الذي يُسير تفكيرنا وسلوكنا، له طبيعة استعارية بالأساس ... لقد وجدنا باعتمادنا على معطيات لغوية بالأساس، أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته"[٢]، فلا إدراك للعالم، بل لا وجود لأي معرفة إلا من خلال الأنساق الاستعارية، فالاستعارات مرتبطة بالتصورات، لا بالكلمات والألفاظ، إذ تنتظم الأفكار داخل أنساق كبرى، تعمل على تحديد آلية أو كيفية أدراكنا للعالم، وبناء على ذلك يمكن تسمية ذلك الطابع للنسق الكلي – بحسب محمد مفتاح – بالنظرية الجشطالية، وهي" تنطلق من مسلمة تقول: الاستعارة يحيا بها الإنسان، لأن الإنسان يحدد بها واقعه وكل مظاهر حياته، فهو يشخص المعنويات لإدراكها ويخلق واقعاً جديداً عن طريق الاستعارة الابتداعية"[٣]، وهي بذلك تمثل نظاماً كلياً يدمج بين اللغة والفكر.

---

(١) أولمان ستيفن، الصورة في الرواية: ١٦٤.

(٢) لا يكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.

(٣) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): ١١٠.

وفي هذا الصدد يصرح المؤلفان فيقولان:" إن أهم افتراض قدمناه إلى حد الآن هو: أن الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، بل على عكس ذلك، فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها، وهذا ما نعنيه حيث نقول: إن النسق التصوري البشري مبنين ومحدد استعاريا، فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"(١)، فاللغة ليست طرحاً مادياً.

ومن هنا اعتلت الاستعارة منصة الأولوية، في بناء الفكر البشري، فتكون الأرضية التي تنبني عليها الأفكار، وليست مجرد محسن تزييني يزخرف الكلام.

وبحسب جورج لايكوف ومارك جونسون، يمكن تحديد وظيفة الاستعارة التصورية بـ " إسقاط نماذج من مجال تصوري معين على مجال آخر، والنتيجة أن الاستعارة التصورية تتيح لنا أن نفكر في المجال الهدف بكيفية لم نكن لنفكر بها، وذلك حين نستخدم نماذج الاستنتاج الخاصة بالسفر مثلاً، لرسم خلاصات تتعلق بالحب. إن ما يجعل من النسخ تعميماً أنه يعطي حالات متعددة؛ حيث طرق التفكير في السفر توافق نسقياً طرق التفكير في الحب"(٢)، فالاستعارة أداة إدراكية تنقل خصائص المجال المحسوس إلى المجال المجرد.

على أن ذلك الاستعمال للأنساق الاستعارية، لا يكون منفصلاً عن تجاربنا الجسدية؛ مما يؤدي إلى فهمها بطريقة اسرع وأعمق من الفهم النمطي، فحقيقة الصورة والتصورات الاستعارية، مقيدة بمظاهر وتجارب الجسد ووظائفه، فهي ليست اعتباطية، فالتجارب تصهر كل شيء، الإنسان وجسمه و اللغة و المجتمع و الوجود الفكري، في سلسلة تفاعلات معقدة تفضي إلى تشكيل الفهم للعالم، وهذا بالضبط ما حاولت اختزاله مقاربة جونسون في كتابه " الجسد في الذهن"، إذ يقول جونسون مدافعاً : " الجسد في الذهن هو هذا الاكتشاف لبعض اهم البنى التخيلية المجسدة للفهم الإنساني، الذي

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢٣.
(٢) لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ١٣٤.

يضم شبكة المعاني، والذي يقود إلى أنماط الاستدلال والتفكير في جميع مستويات التجريد، إن غرضي ليس هو أن أحاجج بأن الجسد في الذهن... ولكن أيضاً أن أكتشف كيف يكون الجسد في الذهن، كيف يكون بالإمكان، وبالضرورة بعد كل هذا، أن تكون هناك أسس جسدية بالنسبة لكل المعاني المجددة، والتفكير والتخيل"(١)، أن هذا التداخل بين الجسد واللغة هو ما يمنح الاستعارة قوتها التعبيرية.

ومثلما تنطبع التعابير في الحياة اليومية بغزو الطابع الاستعاري وتغلغله، تنطبع اللغة الأدبية كذلك، بوصفها لغة مبنية على الانزياح، وقد أوضح لايكوف ذلك " إن كل نوع من الفن ينتقي بعض أبعاد تجربتنا ويلغي البعض الآخر. والأعمال الفنية تتيح طرقاً جديدة لبنينة تجربتنا من خلال هذه الأبعاد الطبيعية. فهذه الأعمال تزودنا بجشطلتات تجريبية جديدة، وبذلك فهي تزودنا بانسجامات جديدة. والفن من وجهة نظر تجريبية، مسألة عقلانية خيالية عموماً، ووسيلة لإبداع حقائق جديدة"(٢). ولعل هذا يفسر وجود الكثير من الاستعارات المستعملة، المشتركة بين اللغة العادية واللغة الأدبية من غير أن يؤثر ذلك على وصفها بالإبداع، وتميزها بالانزياح"(٣)، مما يجعل الاستعارة أداة معرفية لإدراك العالم، لا مجرد وسيلة تجميلية.

وبعد هذا يتبين أن المعرفيين قد تمكنوا من تحرير اللغة من سجنها، من خلال نظريتهم التصورية، التي تتيح فهم فضاء تصوري، عن طريق فضاء آخر، و" تتأسس هذه الرؤية على جملة من المبادئ يمكن ذكر أهمها في النقاط الآتية:

- الاستعارة ذات طبيعة تصورية، وما الاستعارة اللغوية إلا تجل من تجلياتها.
- إن نظامنا التصوري قائم في جزء كبير منه على أسس استعارية.
- إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، وممارستنا التجريبة.

---

(١) وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية:٦٩.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها:٢١٩.

(٣) ينظر: سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب:١٠٣.

– إن وظيفة الاستعارة هي تمكيننا من تمثل أفضل للمفاهيم المجردة وليس فقط لغايات جمالية فنية.

– المشابهة ليست قائمة في الأشياء، بل في تفاعلنا مع هذه الأشياء.

– الاستعارات التي نحيا بها هي نتاج تصوراتنا الثقافية وأي استعارات خارج هذه التصورات الثقافية التجريبية قد تؤدي إلى تعطيل عملية الفهم والتواصل"[١]، بين الذوات المتفاعلة، التي يرتكز عليها نظامنا الإدراكي.

وإذا كان مفهوم الاستعارة عند أرسطو، يعده أغلب النقاد مورداً للأفكار الخاطئة حول الاستعارة ، فإن إيلينا سيمينو، قد أرجعت إليه الحديث عن البعد الإدراكي للاستعارة، في كتابها المهم " الاستعارة في الخطاب، وهي تنطلق من النظرية التصورية عند لايكوف وجونسون، إذ تحدد مفهوم الاستعارة الممتدة " يمكن أن تُرى بوصفها نمطاً من التجمع، حيث تستخدم العديد من التعبيرات الاستعارية التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، أو تستدعي نفس مجال المصدر"[٢]، فتكون الاستعارة وفقاً لذلك أداة صالحة لتحليل الخطاب، تؤدي سلسلة من الوظائف المهمة، أهمها تلك التي ترتبط بتمثيل أبعاد معينة من الواقع، إذ " يمكن أن تستخدم الاستعارة للإقناع بصياغة مفاهيمية جديدة للواقع، وتبريرها، وتقييمها، وشرحها، والتنظير لها، وتقديم صياغة مفهومية جديدة لها، وهلم جراً... ويمكن أن ترتبط هذه الاستخدامات التمثيلية للاستعارة بالوظيفة الفكرية ideational للغة عند مايكل هاليدي، التي تتعامل مع دور اللغة في فهم الواقع وبنائه "[٣]. وإلى جانب تلك الوظيفة تذكر إيلينا الوظيفتين "بين الشخصية interpersonal والنصية textual وهما تتعلقان بإنشاء العلاقات الاجتماعية والشخصية في التفاعل، وبإنشاء النصوص بوصفها وحدات متماسكة من الاستعمال اللغوي، يمكن أن تستغل الاستعارة في إنشاء العلاقات بين – الشخصية

(١) البوعمراني محمد الصالح، دراسات تطبيقية ونظرية في علم الدلالة العرفاني :١٢٤.
(٢) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ٦٦.
(٣) المصدر نفسه: ٧٨.

والتفاوض حولها... ويمكن أن تسهم الاستعارة كذلك في البناء الداخلي لنص ما وعلاقاته النصية"[١]. وتنطلق إيلينا من كون الاستعارة تنطوي على نسق من القيم والمعتقدات، التي تتأسس على مجموعة من النماذج المعرفية المتسلسلة، فتحدد الوظيفة الثالثة للاستعارة وتسميها وفقاً لطبيعتها، بالوظيفة الإيديولوجية، " أن الاستعارات نادراً ما تكون محايدة ... فاستعارة " الحجاج حرب" على سبيل المثال، تبرز الأبعاد التنافسية والصراعية للحجج، وتخفي ابعادها التعاونية والبناءة"[٢]. فالاستعارة، – بحسب النظرية المعرفية – هي تفكير في شيء من خلال مفردات شيء آخر، ينطوي في الغالب على اتجاهات ومعتقدات محددة، عن طريق إبراز جوانب مقابل إخفاء جوانب آخرى.

وفي مقابل هذه الوظائف أصبحت " الاستعارة تؤدي دوراً مهماً في التعبير عن أكثر تجاربنا الذاتية حميمية، كالتعبير عن المشاعر، وردود الأفعال، والأحاسيس الجسدية، وخاصة الإحساس بالألم..."[٣]، بما تتيحه من إمكانيات خاصة، وصيغ تعبيرية، تساعد على توصيل ما يدور في تفكير الشخصيات في العمل، بطريقة جديدة ومبتكرة، يكمن خلالها الفرق بين الاستعارة الأدبية وغير الأدبية، فالفرق – بحسب لايكوف و تيرنر – لا يكمن في التصورات الاستعارية في حد ذاتها بل في طريقة التعبير عنها، فالفكر الشعري يستعمل الاستعارات التصورية نفسها السائدة في اللغة العادية[٤]. إذ ترى إيلينا أن الاستعارة تنشأ في اللغة اليومية ومن ثم يوظفها الشعراء سعياً لإحداث تأثير بها " أن الشعراء في نهاية الأمر هم أفراد ينتمون لثقافتهم؛ فإنه من الطبيعي أن يستخدموا هذه الاستعارات لكي يتمكنوا من التواصل والاتصال مع

(١) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب :٧٩.
(٢) المصدر نفسه: ٨٠ . ٨١.
(٣) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ٩٥.
(٤) وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية:٧٢.

قُرائهم"[١]. فالمسألة المهمة هنا تتعلق بالاختيار المبتكر الذي يضفي على الاستعارة طابع الغرابة والابتعاد عن التقليدية وليس باستعارات تصورية جديدة.

ومن المهم الإشارة إلى أن الاستعارة تعد من أهم الوسائل التي تمتلك قدرة الاستبطان داخل العوالم النفسية للشخصيات، والتعبير عن رؤاها، ومن هنا " يمكن استغلال الأنماط الاستعارية بشكل أكثر تحديداً؛ للتعبير عن وجهات نظر الشخصيات الأدبية في الحياة ولإلقاء الضوء على عاداتهم الذهنية المميزة لهم"[٢]، وكشف التفاعلات العميقة بين وعيهم والواقع المحيط بهم.

وعلى الرغم من أن البلاغة العربية، اتصفت ببناء دقيق وواصف، انتظمت داخله الفروع وتكاثرت الأنواع، إلا أن أغلب الدراسات الأكاديمية المنجزة، كانت تكتفي فقط بالنظر إلى توصيف رحلة بناء تلك البلاغة التاريخية، وتتبع ثوابتها ومتغيراتها، وتحقيق متونها، وتمحيص مفاهيمها، ومناقشة قضاياها وإشكالاتها، دون السعي لتطوير أدواتها التأويلية، والانطلاق مما تزخر به اهتماماتها العميقة وقضاياها، ولم يختلف هذا الحال عندما تم الاطلاع على المقترحات الغربية لا سيما في موضوع الاستعارة، كونه كان يصدر من وضع النقل والترجمة والاستكشاف، لا من وضع المساءلة والاقتراح الذي يوازي التطلعات المعرفية والتأويلية للدرس البلاغي الاستعاري العربي الحديث، ولعل هذا ما يفسر كون أغلب الدراسات الاستعارية العربية موجهة تماماً بما سطرته النظريات الغربية .

ومن بين تلك الدراسات العربية، خرجت عن هذا الإطار، مقاربة محمد مفتاح" مجهول البيان"، التي عدت نموذجاً يعلم أسلوب التحليل الشمولي للخطاب الاستعاري، من خلال وضع استراتيجية تحليلية وتأويلية مناورة تتفاعل مع النصوص، إذ لم يقتنع الباحث بالوفاء الذي قدمته البلاغة العربية الحديثة، لمنظومة الاستعارة المتوارثة منذ

(١) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٣.

عصر السكاكي ومن تبعه، فسعى إلى تجاوز النظام الاصطلاحي، وخرقه، بتوسيع مدى الأفعال الاستعارية وأفق عملها النظري، من خلال الاستئناس بقوة المعنى اللغوي، القائم على التنقيل والتحويل والاستمداد، نظراً إلى حقيقة الاستعارات التي أصبحت اليوم أكثر من الحقائق المحسوسة نفسها.

فالبلاغة القديمة – بحسب تصور محمد مفتاح – قد سمحت فقط بـ " فهم وتأويل الأمثال القرآنية الكريمة والأمثال الحديثية الشريفة والنص الشعري المتقن واللوحة التشكيلية والفلم والأقصوصة العجيبة الغريبة والكرامة الصوفية "[١]. ومن هنا أدرك الناقد عمق الإشكاليات المطروحة في النماذج القولية، فعمل على استنبات نظرية استعارة السياق أو النص، تحاور وتأول البنيات الاستعارية التي تتجاوز الجملة، والتي يقف عندها كثير من حفظة البلاغة العربية، فيضرب أخماساً في أسداس. فحلل بذلك الخطاب الاستعاري العربي، من خلال نص منقبي، موظفاً مفاهيم، التفاعل، والتشعب، والتماثل، والتلاصق، فضلاً عن الاستعارات المعتمدة على الخلفيات المعرفية والثقافية، محتذياً بالنموذج التحليلي الذي قدمه " رني ديرفن " في دراسته لخرافة " جورج أورويل ": المزرعة الحيوانية"، التي يرى فيها " أن ليس هناك كلمات استعارية أو جمل استعارية في " المزرعة الحيوانية" وإنما الحكاية كلها تشتغل بمثابة مشبه به لتجربة أورويل عن الثورة وعن أهم الاتجاهات المتنازعة في الثورة الروسية"[٢]. فقد لفتت مقترحات نظرية الاستعارة الجديدة (التفاعلية والتصورية) انتباه الناقد إلى أهمية توسيع مجال التأويل الاستعاري، للتمكن من تقديم تأويل أو تحليل شمولي يستوعب استعارات الخطاب التوليدية.

ووفقاً لمبدأي القياس والمماثلة، واستئناساً بالمقومات السياقية، يمكن أن تمثل حكايات كليلة ودمنة، هذه الاستعارات الشمولية الممتدة، إذ ترمز العلاقات المتنوعة

(١) مفتاح محمد، مجهول البيان: ٨.
(٢) المصدر نفسه :٨٦.

بين الحيوانات في تلك الحكايات، إلى تنوع علاقات المجتمع الإنساني، ومن هنا كانت مقاربة " مجهول البيان" دقيقة في ضبط الأفق الاستعاري الشمولي، الذي فات البلاغة العربية القديمة أن تلتفت إليه.

ينطلق محمد مفتاح – بحسب ما يراه محمد بازي – من رؤية نظرية ومنهجية، تستعير أدواتها من البلاغتين العربية والغربية، فتتجاوز الأنظمة المطروحة في التحليل؛ لتحولها إلى نسق تأويلي حديث، يمتلك قدرة التفكيك والتركيب، مما يتيح تطوير أدوات قراءة النصوص الرمزية والتمثيلية وفق منظور استعاري شامل، لو أن تجارب بلاغية وتأويلية معاصرة سارت بنفس الاتجاه [١]، مما يفتح الباب أمام معالجات نقدية تتبنى المنهج العابر للتخصصات.

وفي هذا السياق يتصادى مشروع الباحث محمد بازي، مع المشاريع الاستعارية العربية، بوصفه امتداداً لها، من خلال كتابه " البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة ٢٠١٧"، إذ يقدم مفهوم " المنوال الاستعاري" لتحليل البنى الاستعارية، أو الاستراتيجات التي تؤسس صناعة الخطاب الاستعاري، على النحو الذي يوسع من مجال عمل الاستعارات، بحيث يغني تحليل الخطاب، من كل زواياه اللغوية والتصورية. وتندرج هذه الدراسة ضمن مشروع الباحث " التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات ٢٠١٠" ويأتي ذلك بعد مقاربة " البنى التقابلية، خرائط جديدة لتحليل الخطاب ٢٠١٥"[٢]، التي ناقش فيها الباحث الأساس التقابلي للاستعارة، وتأويلية النسق الاستعاري العابر للجملة. " استدعى تتميم النسق التصوري التقابلي للاستعارة عملاً مكملاً يجعل موضوعه " الاستعارات المجاوزة للغة"[٣]، إذ يستعمل محمد بازي " قانون الجريان الاستعاري" فيها لفهم دينامية الاستعارة في صناعة الخطاب من جهة والارتقاء بتحليل الاستعارة من جهة آخرى، " فإن ذلك

(١) ينظر: بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ١٦.
(٢) بازي محمد، البنى التقابلية، خرائط جديدة لتحليل الخطاب.
(٣) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ٩.

سيمكننا من جعل الاستعارة أداة للتواصل والتقارب بين الثقافات، وتأويل الاستعارات بكل أشكالها وألوانها، وفهم التفاعلات الحاصلة بين العلوم والفنون، وبين النصوص القديمة والحديثة، الأشخاص فيما بينهم، وبين المراحل الثقافية، والديانات، والأنظمة السياسية، وغير ذلك"[1]، وكل ما يتصل بتمثلات الفكر البشري في تجلياته المختلفة.

حققت البلاغة الجديدة، في ظل الدراسات المعاصرة، انتقالاً فاعلاً، في مجال الاستعارة، يتمركز حول الاهتمام بالاستعارة ونقلها من حدود النظرة الجزئية أو المختصرة في تحليل العبارة، إلى آفاق الاشتغال بقضايا الخطاب بمختلف أجناسه، فيكون الخطاب بذلك، نتاج خطوات استعارية واعية وغير واعية، يمكن ملاحظتها في آليات تماسك المعاني وقدرتها الاستدلالية، وفي عمليات تنقيل البنى التصورية من موقف اجتماعي أو ثقافة إلى سياق آخر، فهيكل هذه الاستعارة يتأسس على إعادة تصور الأشياء بحسب منظور ينسجم والقفزة الرقمية والمعرفية التي يشهدها العالم اليوم

ويمكن الاستفادة من الأنماط التي ذكرها لايكوف وجونسون في دراستهما الاستعارية " الاستعارات التي نحيا بها"، لتشخيص خطاب فاطمة بن محمود الاستعاري، إذ تبرز فيه تلك الأنساق، مستجيبة لما يتطلبه الخطاب الاستعاري من تمثلات صورية.

ومما يلزم قبل البدء بالحديث عن فاعلية كل نسق استعاري في فصول الدراسة، داخل خطاب فاطمة الأدبي، أن نميط اللثام عن مفهوم النسق الاستعاري، إذ يعرف صاحب اللسان " النسق " فيقول: " النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقاً، ويضيف ابن سيدة: نسق الشيء ينسقه نسقاً ونسقه نظمه على السواء، والتنسيق: التنظيم، والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد، النسق: كواكب مصطفة خلف الثريا، ويقال: رأيت نسقاً من الرجال، والمتاع أي

(١) بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة: ٩.

بعضها إلى جنب بعض، النسق بالتسكين: مصدر نسقت الكلام إذا عطفت بعضه على بعض، ويقال نسقت بين الشيئين وناسقت"[١]، كما يذكر محمد إبراهيم عبادة النسق، في معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية: عطف النسق: يراد به التابع الذي يتوسط بينه وبين متبوعه أحد حروف العطف، وهي الواو والفاء وثم و أو و بل و لكن ولا وحتى"[٢]، ويمكن أن نصل بعد تتبع هذه التعاريف المعجمية، إلى أن النسق يشكل نظاماً واحداً تتميز به الكائنات والموجودات في الكون، في حين يأخذ النسق من الناحية الاصطلاحية معاني أوسع من خلال تحركه في مجالات عديدة، حيوية ومتنوعة، وتختلف بحسب الرؤية والمجال المعرفي، إذ يشكل مفهوم يعم الكون، بل إن الكون نفسه ليس إلا نسقاً كبيراً يحوي أنساقاً جزئية بداخله، تتداخل فيما بينها"[٣]، وكذلك رؤية يوسف عليمات في أن النسق " نظام ... وفي ضوء انفتاحه على مكون الثقافة – اللغة يؤسس نظاماً من العلاقات المرجعية الخاصة، والاحتمالات الإشارية اللانهائية حيث تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لا حد لها."[٤]، إذ يتفق التعريفان حول، كون النسق نظاماً من الممارسات الذهنية. تستعير هذه الممارسات محدداتها من مخزون الفكر الجمعي للعادات والقيم والتقاليد والسلوكيات، وبعبارة أخرى يشكل النسق البنية كاملة، وقد حدد لايكوف وجونسون الحيز الذي تعمل فيه هذه الممارسات الذهنية، فصنفها إلى أنماط ثلاثة، هي (بنيوية، وأنطولوجية، واتجاهية)، ويمكن تمثيلها بوساطة الشكل الآتي:

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة نسق.

(٢) عبادة محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية: ٢١٢.

(٣) ينظر: السلمي علي، تحليل النظم السلوكية: ٣١ ـ ٣٢.

(٤) عليمات يوسف، جماليات التحليل الثقافي: ٤٢.

وهي أنماط تحرص على نقل التصورات الذهنية إلى النسق التصوري الذي يحيط بنا، فنتفاعل معها؛ لتشكيل الصورة ونقلها إلى عقولنا، وذلك من خلال تصور آخر نعرفه عبر ممارسة التجارب حولنا، ومن المهم الإشارة إلى أن آلية عمل هذه الأنماط تكون بشكل متكامل، من غير تعارض، إن وجدت في استعارة واحدة، فقد تتبنى استعارة على أحد هذه الأنماط أو تتكون منها جميعاً.

الفصل الأوّل

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود

مدخل

اتسمت المعرفة اللغوية الحديثة، بالاهتمام بالخطاب من حال كون إنتاجه جاهزاً، إلى تتبعه حال إنجازه، وبهذا أصبحت كل الأدوات المساهمة في إنتاجه ذات قيمة في تأويله وفهمه " بدءاً من لحظة إعمال الذهن للتفكير في إنتاجه بما يضمن تحقيق مناسبته التداولية"(١)، وسعي المخاطب إلى فهم ما يريده المتكلم من خطابه، أياً كان نوعه، وصارت هذه المعاينة لأحوال الخطاب حال تشكله بوصفه منجزاً جديراً بأن تظهر الصور البلاغية بوجه لم يعهده المتلقي في الخطاب، لاسيما الجمالية والثقافية والتواصلية، "فالسمة الرئيسية للتواصل الإنساني تكمن أساساً في التعبير عن المقاصد ومحاولة القبض عليها"(٢)، الأمر الذي يقضي بفاعلية اللغة في تشخيص الواقع اجتماعياً وثقافياً، فدفع بكثير من الدراسين إلى إعادة النظر في القوانين التي رسمت قبل الأشكال البلاغية، كما سطحت بدورها الخطاب الأدبي بصورة عامة، في حين أنه حمّال دلالات كشفتها الدراسات الحديثة اللصيقة للألسن، من خلال انفتاحها على السياقات الخارجية الداعمة لتشكيل صوراً مشحونة بالتجارب السلوكية والاجتماعية في الواقع وفهمها، إذ " تكمن إحدى أهم المعارف في الفلسفة اللغوية الحديثة ... في أن الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي ما فقط بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضاً في الوقت نفسه" (٣)، فالدراسات الحديثة تهتم بالخطاب، وتشتغل عليه بأساليب مستحدثة وتعطيه مساحة تأويلية من خلال النظر في الاستعارة، إذ يجعل هذا الأمر الخطاب أو الفعل التواصلي تعبيراً عن المقاصد، كما يجعل

(١) الشهري عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية: ٤١.
(٢) العاقد أحمد، المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري: ١١٢.
(٣) ديك فان، علم النص: ١١٨.

التأويل التداولي وفقاً لذلك سياقاً عملياً يرتبط بالاستدلال الذي يرومه الملقي[١]، وهو استدلال يقوم في جوهره على مبدأ الملاءمة، بحيث يضيف قيماً جديدة فضلاً عن قيمتي الصدق والكذب، على المعلومات الواردة، داخل التشكيل اللساني، انطلاقاً من مطابقتها الوضع التداولي، ومناسبتها للسياق التواصلي، ومبدأ الاقتضاء الذي يجسد العلاقة بين التركيب ومطاوعته التأويل الدلالي المحتمل وتكمن الغاية من ذلك في الوصول إلى المسكوت عنه لسانياً والمفكر فيه ذهنياً[٢]، وبناءً على ذلك تجاوزت الاستعارة بفضل ما أعطيت أبعاداً تعدت حدود التشكل اللفظي إلى آفاق تكشف ما خفي من تصورات المتلقين التي تجسد ثقافتهم ومن ثم التعبير اللغوي الذي يأتي وفقاً لاستراتيجية قريبة من طريقة تفكيرهم، بحيث تضمن إحداث التواصل والتأثير فيهم، وقد برز نسق الاستعارة البنيوية من بين الأنماط الاستعارية التي ذكرها لايكوف وجونسون في دراستهما (الاستعارات التي نحيا بها)، داخل خطاب فاطمة بن محمود، مستجيباً لما يتطلبه الخطاب الاستعاري من تمثلات صورية.

يتشكل النسق التصوري البنيوي بصورة عامة من خلال عمليتين، يتم في الأولى منهما تجزئة الصورة المراد فهمها، وفي الثانية المقابلة بين الأجزاء وما يشببها داخل أنساقنا التصورية؛ ليتم التعايش والانفعال مع الحدث حتى يبدو كأنه حقيقة، داخل العقل الذي يجريها بانسيابية من دون مجهود منه، فالاستعارة وسيلة التفاعل بين الكائن البشري ومجتمعه المحيط به، إذ هي حاضرة في كل تفاصيل حياته، ويمكن أن نلحظ آلية عمل النسق التصوري البنيوي موضحة في المخطط الآتي:

---

(١) ينظر: العاقد أحمد، المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري: ١٣٥.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١١٩.

ومن الجدير بالذكر أن " البنيوية" لفظ تفرع من " البنية" التي تشير دلالتها اللغوية، إلى أنها كلمة تشتق من الفعل الثلاثي الماضي " بنى" ومضارعه " يبني " والبنية هي هيئة البناء وتركيبه، فهي الهيئة التي يبنى عليها شيء من الأشياء، فهي تشير إلى معنى التشييد والعمارة "[1]، ومن خلال تتبع الدلالة اللغوية يظهر أن " البنية" تعني الموضوع المنتظم. ولعلنا لا نجانب الصواب، إذا قلنا: إن هذا المعنى هو المقصود من لفظة البنيوية التي ذكرها لايكوف وجونسون في دراستهما الاستعارة، فالاستعارة البنيوية أي التي تبني الصورة في الذهن، أما المعنى الاصطلاحي للبنيوية الذي يعدها منهجاً نقدياً، فهو بعيد عن مقصدية تلك الأطروحة،" ولا علاقة بين هذا الاسم والمذهب البنيوي"[2]، إلا من جهة اهتمامه بالعلاقات القائمة بين العناصر التي تكون النسق وتحديدها، و ما يثبت ذلك الأساس الذي قامت عليه الاستعارات البنيوية من وجهة نظر لايكوف وجونسون، إذ تؤسس تلك الاستعارات على التصور أو الموضوع القار في بنية مجتمعنا، وثقافتها أي النظام المستند إلى المعقولية، و التعميم الكلي الذي ترتبط عناصره بشكل منطقي بحيث يكشف عن النسق الذهني داخل محيط البيئة، فالاستعارة البنيوية "مفادها أن يبنين تصور ما استعارياً بواسطة تصور آخر، مثل

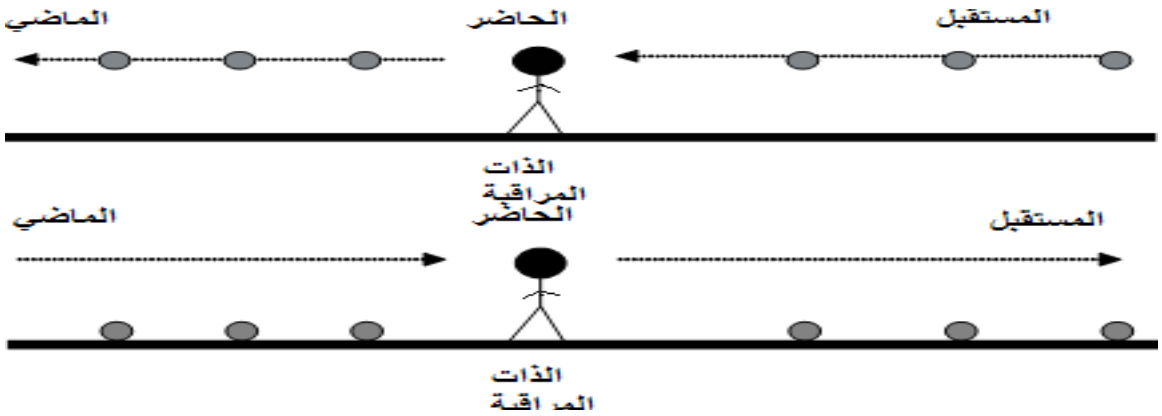
(١) ابن منظور، لسان العرب ، مادة بنى.

(٢) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية :٤٣.

استعارة الجدال حرب"[1]، إذ يشترط على مجال المصدر في هذه الاستعارة، أن يوفر بنية معرفية تمتاز بالثراء النسبي، قياساً مع مجال الهدف، فوظيفة هذه الاستعارة الأساسية هي تخويل موظفها فهم التصور المجرد (الهدف)، بوساطة بنية أخرى تسمى (المصدر)، أي أن هناك ترابطات تصورية بين الهدف والمصدر، " مثلاً يبنين تصور الزمن وفقاً للحركة والفضاء، وبإعطاء استعارة الزمن حركة، نفهم الزمن هكذا:

– من خلال بعض العناصر الأساسية: أشياء فيزيائية مادية، موقعها، وحركتها.

– وجود شرط أولي يطبق لفهم الزمن بهذه الطريقة: أن يوجد الزمن الحاضر في نفس مواقع المراقب"[2]؛ لنحصل على ترابطات مفهومة تبنين فكرتنا عن الزمن بطريقة واضحة مفادها، أن الأزمنة أشياء ومرورها حركة، ولتلك الحركة اتجاهان متعاكسان تتجلى في (أمام / وراء)، والرسمان التخطيطيان المواليان المأخوذان عن إيفنس وغرين يوضحان ذلك"[3]:



إن كثيراً من الاستعارات البنيوية، توفر بنية وفهم للتصورات الذهنية التي تمثل الهدف، إذ تقدم بنية كلية أساسية، فقد قدمت استعارة الزمن

(١) بن دحمان عمر، الاستعارات والخطاب الأدبي :١٠٩.
(٢) المصدر نفسه: ١٠٩.
(٣) المصدر نفسه: ١٠٩.

حركة، من خلال ترابطاتها وصيغتيها المختلفتين، مقداراً واسعاً من التحققات اللغوية الاستعارية المتداولة على نحو (مرور الزمن – حركة الشيء– ومن تطبيقاتها " سيأتي الوقت الذي تنتظره – لقد جاء وقت العمل – مر وقت طويل منذ ألتقينا – ما سيحصل في الأسابيع القادمة – الوقت يأتي بسرعة ويمضي) ، و(مرور الزمن – حركة المراقب – ومن تطبيقاتها " أنها تقترب من سن اليأس – عندما ندخل في العام الجديد – كلما تقدمنا عبر السنوات – عندما ندخل في العام الجديد)[١]، فهذه الترابطات لا يقتصر عملها على توضيح معاني التعابير الاستعارية المخصصة، بل هي تشكل بنية أساسية كلية.

وبعد هذا يمكننا القول: إن النسق الاستعاري البنيوي، يؤسس وفقاً للترابطات التي تحكم تجاربنا، إذ هي عبارة عن " استحضار لحدث سابق، والمعايشة فيه بكل حيثياته؛ لفهم حدث آخر يشبهه في بعض جوانبه"[٢]، إذ لا تقتصر هذه العملية على نقل الألفاظ أو استبدالها، بل تمتد؛ لتكون أداة إدراكية تعيد هيكلة الحدث وتنظيمه داخل وعي الذات، الأمر الذي يتيح شبكة من الدلالات المشتركة، بحيث تجعل من التجربة الإنسانية نسقاً متصلاً ومترابطاً.

(١) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٦٠ . ٦١.
(٢) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية :٤٤.

المبحث الأوّل

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب
فاطمة بن محمود الشعري

المبحث الأول

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري

ينقل الشعر أفكاراً وأحداثاً من الواقع بمرجعيات زمنية مختلفة، تشبه الحياة اليومية، فالشاعر" يجعلنا نفكر جدياً ونقدياً بالعالم الواقعي"(١)، وما يحمله من أفكار تكشف الواقع المحيط بمفاهيمه، التي احتلت النسق التصوري للشاعرة، " فالاستعارة هي فكرة منبثقة عن الوعي الإنساني وليست مجرد تعبير لغوي"(٢)، ومن مجموع هذه الأفكار تبث روح الحياة داخل التعابير الاستعارية التي هي عبارة عن مشاهدات الشاعرة الذاتية،" فالاستعارة تؤدي دوراً مهماً في التعبير عن أكثر تجاربنا الذاتية حميمية، كالتعبير عن المشاعر وردود الأفعال، والأحاسيس الجسدية، وخاصة الأحساس بالألم"(٣)، إذ إن النسق البنيوي يمثل مجموعة الأفكار الموجودة في ذهن الشاعرة، وقد عبرت عنها استعارياً داخل خطابها الشعري، وقد ارتبطت هذه الخواطر بالحداثة " التي نادت بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي... كما آمنت بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي، وآمنت بإمكان حلول العدل وتحقق سعادة الإنسان"(٤)، ونشر السلام الدائم.

ولعل قصيدة " استهلال" من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح" من أبرز الإسقاطات الداعمة لهذه الأفكار، بتعابير استعارية متنوعة:

"لأول مرة أرى سجناً

يسع الفراشات

---

(١) هوثورن جيريمي، مدخل لدراسة الرواية :٤٠.

(٢) التركي إبراهيم منصور، دراسات في البلاغة الإدراكية :٦٢.

(٣) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب :٩٥.

(٤) ناصر قاسم بتول، محاضرات في النقد الأدبي الحديث: ٥١.

والأطفال

والأشجار

والمدن،

أرى سجناً فسيحاً

بحجم الوطن"[1]

إن بناء هذا المقطع الشعري مركب، إذ جعل من السجن بنية كلية تعاد صياغة الواقع من خلالها كما في قول الشاعرة (أرى سجناً فسيحاً -- بحجم الوطن)، إذ يتحول السجن من مفهوم محدود إلى فضاء واسع يحتوي عناصر الحياة جميعها (الفراشات والأطفال والأشجار والمدن)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الوطن / الواقع = سجن.

ويتعمق النسق في المفارقة التي جمعت بين السجن بوصفه فضاءٌ ضيقاً في العادة، والسعة في قوله (يسع الفراشات والأطفال والأشجار والمدن) حيث تتجسد الكائنات الرقيقة (الفراشات / الأطفال) والعناصر الطبيعية (الأشجار) والكيانات الكبرى (المدن)، بوصفها جميعاً محتواة داخل السجن وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية تجعل الحياة بكل تجلياتها تساوي أشياء داخل وعاء مغلق بما يعمق الإحساس بشمولية القيد.

فضلاً عن ذلك يتجلى البناء الاستعاري في قول الشاعرة (أرى سجناً فسيحاً بحجم وطن) حيث تبلغ الاستعارة ذروتها بتحقيق التطابق بين (السجن) و (الوطن) في صيغة تقوم على الإحلال الكلي، فلا يعود السجن جزءٌ من الواقع، بل يصبح هو الواقع نفسه، وهنا تتأسس بنية استعارية قوامها:

الوطن = سجن كلي.

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٦.

إذن تنبثق القيمة الدلالية في كونه يكشف عن تحول الوطن من فضاء للانتماء إلى فضاء للاحتواء القسري، إذ تسلب الحرية حتى من أكثر الكائنات رهافة (الفراشات) في إشارة إلى شمول القمع.

وفي سياق ذلك يقول لايكوف: " إن الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ على عكس ذلك فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها، وهذا ما نعنيه حين نقول: إن النسق التصوري البشري مبنين ومحدد استعارياً، فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا"(١)، ومن ذلك ملفوظ الشاعرة المتجسد في (أرى سجناً فسيحاً بحجم الوطن)، إذ أجبرت الشاعرة متلقيها، على أن يبني أفكاره ويتعامل مع " الوطن " على أنه سجن، فقد عمدت الشاعرة إلى بناء تصور " الوطن " استعارياً، عن طريق تصور آخر وهو " السجن"، على الرغم من أنهما يتعلقان بنوعين مختلفين من الأشياء، فالوطن (مكان معنوي مجرد) والسجن (مكان مادي محسوس)، كما أنهما يشترطان إنجاز نوعين مختلفين من الأفعال، وما ذلك إلا لتوسيع إدراك المتلقي عن صورة الوطن المطلوبة، ففي العادة " نعاين شيئاً ونحاول أن نفهمه في ضوء شيء آخر من خلال سحب بعض الخصائص والسمات من أحد الطرفين إلى الأخر"(٢) ، إذ تم عند بناء صورة ذهنية عن " الوطن" في العقل، انتزاع صورة السجن التي يحتفظ بها المتلقي في نسقه التصوري، من خلال عملية مقابلة، تستدعي من الذاكرة أجزاء مهمة من الصورة الثانية " السجن "، بحيث تؤدي إلى فهم الصورة الأولى " الوطن"، فكانت صورة مركبة شاملة للوطن بحيثياته الكئيبة المجردة، في مقابل صورة مركبة شاملة عن السجن المادي، فالاستعارة بعد أن صارت منغرسة في الذهن، لم تعد مقتصرة على أزاحة

(١) لا يكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٢٣.
(٢) التركي إبراهيم منصور، دراسات في البلاغة الإدراكية: ٦١.

معنى من مجاله الدلالي وتحويله إلى مجال آخر مغاير، بل هي تبني عالماً فكرياً[١]، إذ تتأسس الاستعارة البنيوية من خلال القبض على مظهر معين عن طريق مظهر آخر، فهي تعتمد على التجارب الحياتية في محيطنا، إذ تكمن قيمتها في " المعايشة حيث نبني تصورنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ثم نعيش فيه باستدعاء المقابل له من أنسقتنا التصورية، فنحيا في الثاني، ونعني بحديثنا الأول هذه المعايشة قيمتها في تفاعلنا مع الاستعارة التي تحولت إلى حقيقة"[٢]، وبعبارة أخرى يمكن القول: إن قيمة هذه الاستعارات تكمن في بنية أنساق تصورية، استناداً إلى أنساق تصورية أخرى، كونها أكثر وضوحاً من الأولى، ونجد الاستعارة البنيوية شاخصة في ومضات "أفكار بالصدفة"، من ديوان "ما لا تقدر عليه الريح":

"مثل صياد عجوز

أجلس بلا ملل،

وأنتظر أن تعلق بقلمي.. قصيدة"[٣].

نشأت دلالة " الصياد " في عقل الشاعرة، نتيجة التجارب الفيزيائية التي تحيط بها، إذ تنم لفظة "الصياد" عن من يزاول الصيد أو من هو يهواه، والصيد نشاط بشري، ومن أهم متطلباته الصبر وقضاء ساعات طويلة في الانتظار، فهو يعلم الصياد الذي يمارسه عدم الاستعجال والصبر، كما أنه يتطلب استراتيجيات معينة لجذب فريسته، كل هذا أسهم في إنشاء البنية التصورية لدلالة " الصياد "، وارتباطها بالصبر والتخطيط، ثم يأتي خيال الشاعرة البشري، ليصنع لها من ذلك صورة أخرى، من خلال نمط

(١) ينظر: رمضان بن الهادي صالح، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي (الاستعارة نموذجاً): ٨٣٦.

(٢) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٤٣.

(٣) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٩٨.

الاستعارة البنيوية، بوصفها " أداة ذهنية تتمكن بواسطتها من الإحاطة بما هو أبعد عن كفاءتنا المفهومية. فبواسطة ما هو أقرب وما نسيطر عليه نتمكن من الاتصال الذهني بما هو بعيد"(١)، إذ تتم في ذلك النمط بنية تصور" عملية إبداع القصيدة" استعارياً، عن طريق تصور آخر، " عملية الصيد"، فقد خلقت الشاعرة في البنية التصورية عن إبداع القصيدة، صورة مشابهة لصورة الصيد، تصبح هي صورة جديدة للإبداع الشعري، فتعاملت الشاعرة مع تجربتها على أنها عملية صيد، فصنعت لها جملاً تصور هذه العملية، (أجلس بلا ملل، وأنتظر أن تعلق بقلمي)، فجعلت الشاعرة بهذا المتلقي، يرى عملية الإبداع انطلاقاً من مفهوم " الصيد "، ويتعامل معه.

وبناء على ذلك فقد تأسست استعارة بنيوية قوامها:

القصيدة = كائن / صيد.

القلم = أداة صيد.

الكتابة = انتظار / ترصد.

إذن يتأسس النسق الاستعاري البنيوي من خلال تحويل الإبداع من فعل إرادي مباشر إلى فعل احتمالي، إذ لا تنتج القصيدة بإرادة الشاعر، بل تصاد حين تحضر، وهذا يفضي إلى قلب العلاقة بين الشاعر والنص، فبدل أن يكون الشاعر خالقاً، يصبح مترقباً والقصيدة كائناً مترقباً.

ومن خلال قصيدة " لمسة " من ديوان " ما لم يقله القصيد " يتجلى نمو الاستعارة البنيوية في ملفوظ الشاعرة، فتنقل هذه الآلية التصورية الأحساس، فتغني عن كلام كثير:

"يداها..

تداعب عشب الجسد،

---

(١) ريكول بول، الاستعارة الحية: ٣٢.

يطير الكلام

ويبقى المعنى

في قبضة.. اليد"[1].

تقوم الملفوظات " يطير الكلام ويبقى المعنى في قبضة اليد " على البنية التصورية التي ترى في الكلام والمعنى، صورة كائن يطير، التي استقرت في ذهن الشاعرة فكرة، وذلك بعد أن قابلت الشاعرة بين الطير وصورة الكلام ومعناه، الأمر الذي ولد تصوراً جديداً، يمتد من الكائن الطائر المحسوس إلى الكلام ومعناه المجردين، إذ تم استدعاء تصور عملية الطيران من مجالها في الطيور في الواقع، إلى مجال ذهني جديد يمثل " الكلام ومعناه "، وذلك لغرض وصف خصائص المجال الجديد " الكلام ومعناه "، بالاستعانة بالبنية التصورية للطيور.

إذ يقوم المقطع على بناء استعاري مكثف يجعل اللغة والجسد فضاءين متداخلين، تمارس فيهما تجربة حسية وذهنية في آن واحد، كما يتجلى في قول الشاعرة (يداها تداعب عشب الجسد)، إذ يجسد الجسد بوصفه حقلاً أو ارضاً ينبت فيها العشب، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الجسد = طبيعة / حقل.

في حين تتحول اليد إلى أداة تماس حسي تُفعل هذا الفضاء، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (يطير الكلام)، إذ يتجسد الكلام بوصفه كائناً خفيفاً قابلاً للتحليق، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الكلام = كائن طائر / زائل.

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد: ٢.

بما يوحي بانفلات اللغة وعدم ثباتها، ويبلغ البناء الاستعاري ذروته في قول الشاعرة (ويبقى المعنى في قبضة ... اليد)، حيث يتحول المعنى إلى كيان مادي، يمكن الإمساك به، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

المعنى = شيء مادي قابل للقبض.

في مقابل الكلام الذي يتلاشى أو يطير وهنا تتأسس مفارقة دلالية من:

الكلام = زائل / متحرك.

المعنى = ثابت / ممسوك.

إذن يتجلى تداخل الأنساق في حضور (اليد) بوصفها مركز الفعل، فهي تداعب الجسد وتقبض المعنى، مما يجعله محور التحول من الحسي إلى الدلالي، ومن المادي إلى الرمزي.

إذن هذا التكثيف الاستعاري يمنح النص طاقة إيحائية عالية، ويجعل من العلاقة بين الجسد واللغة علاقة خلاقة تنتج المعنى في لحظة تماس.

يحمل ذهن الشاعرة كثيراً من الأفكار التي أسستها الثقافة المحيطة بها، ومن ثم شكلت منها تصورها الاستعاري في قصيدتها " اختناق" من ديوان " الوردة التي لا أسميها":

" متكومة في سريري

جثة.. متعفنة

وأحلامي مورقة

في.. بلاد أخرى

جسدي..

قتيل

وروحي ترفرف

في سماء .. أخرى"[1]

يضعنا خيال الشاعرة، من خلال هذا المقطع من القصيدة أمام تجربتين، مختلفتين لكل منهما خصائص معينة، ما يهمنا منها هو أنها تكون في الأولى مادية محسوسة (مجال المصدر)، في حين تكون في الثانية معنوية غير مادية (مجال الهدف)، والغاية من ذلك فهم المتلقي وإدراكه تجربة الشاعرة المعنوية، " نحن نفهم تجربتنا سواء المباشرة أو غير المباشرة بطريقة نسقية وليس بطريقة صدفوية أو معزولة"[2] إذ عمدت إلى كيفية تنظيمية ترصد التعالقات الموجودة بين الروح المعنوية وفعل الرفرفة الخاص بالطيور، ففهم هذه التعالقات هو مفتاح الانسجام في التجارب، فقد رصدت الشاعرة التعالق بين حركة جناح الطيور، صعود الروح القار في نسقنا التصوري، فتم نقل الرفرفة من بنية الطيور التصورية المحسوسة إلى بنية تصورية أخرى معنوية ذهنية تتعلق بعالم الروح، وهو انتقال جزئي بطبيعة الحال .

تصور الروح ↔ تصور الطير

البسط والتحريك

فقد أخذت بنية الروح في حركتها مظهراً من بنية الطير، ومعنى ذلك أن بنية الروح توافق في جزء منها – الحركة – بنية الطير، وذلك يجعلنا نقول: إن التصورات سواء كانت بسيطة أم معقدة فأنها تنبثق بشكل طبيعي من تجاربنا، وتنبني بواسطة الاستعارة،" فالتصورات التي يتم استعمالها بواسطة حدود استعارية هي تلك التي توافق انواعاً طبيعية في التجربة ستكون هي: الحب، الزمن، والأفكار، والجدالات، والعمل، والسعادة، والصحة، والسلطة، والمنزلة الاجتماعية، والعقل... فهذه تصورات تقتضي

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها: ٢٣.

(٢) بن دحمان عمر، الاستعارة والخطاب الأدبي :٤٨.

حداً استعارياً لأنها ليست محددة بوضوح (من خلال ذاتها)، في تلبية حاجات "اشتغالنا" اليومي"[1]، فالاستعارة وفقاً لذلك أثر أساسي في تخصيص بنية التجربة، فالنص هنا ينهض على استعارتين بنيويتين متقابلتين :

الوجود الجسدي = سقوط / انتهاء.

الوجود الروحي = طيران / انعتاق.

كما يتجلى نسق اتجاهي واضح يتمثل في:

الأسفل = الفناء.

مقابلاً

الأعلى = التحرر.

إذ يحاصر الجسد في الأسفل (السرير / الجثة) بينما تنفلت الروح نحو الأعلى (السماء / الروح).

إذن يقوم المقطع على بناء استعاري حاد، يقوم على تفكيك الذات إلى مستويين متقابلين: جسدي مادي منهار وروح حلم متجاوز لهذا الانهيار، كما يتجلى في قول الشاعرة (متكومة في سريري جثة متعفنة)، حيث نجد الذات بوصفها (جثة) وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الحياة = الموت.

مما يعكس أقصى درجات الانطفاء الوجودي ويحول الكينونة الحية إلى مادة هامدة، وبالتالي يعكس هذا البناء اغتراباً وجودياً عميقاً، إذ تنفصل الذات عن جسدها وواقعها، وتبحث عن تحققها في فضاء بديل (الحلم / السماء)، في حين يظل الجسد حبيس العطب والموت، وافقت هذا الطرح قصيدة "اختناق " من ديوان "الوردة التي لا اسميها ":

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :١٢٩.

"على سطح بيتي العالي

أمام البحر المؤتلق

في الصحراء الواسعة

على طرف الغابة الممتدة

دائماً

أشعر أن المكان ضيق

وأنا أكاد.. اختنق"(١)

لقد استعارت الشاعرة صورة " الاختناق " في ملفوظها، مما تكّون في بنيتها التصورية من صورة عن الاختناق، التي شكلها الموروث الثقافي، والتجارب والخبرات، وهي صورة تجسد معاناة كل إنسان من الكتم أو الضغط أو العصر، المادي أو المعنوي، فالأدب في الأساس بناء اجتماعي ثقافي، وقد توضحت هذه الرؤية من خلال أنماط لايكوف الاستعارية المتنوعة، إذ حضر النسق البنيوي في ملفوظ الشاعرة " الاختناق "، من خلال ارتباط لفظ " اختنق " في ذهنها بالاختناق الجسدي، الذي يعني الضغط على الرقبة، أو العصر حتى الموت، وكتم النفس(٢)، فقد بنت الشاعرة استعارتها البنيوية على تلك الصورة الذهنية عن الاختناق، في ملفوظها (وأنا أكاد اختنق)، فهي تبني في ذهن المتلقي، صورة عن معاناتها النفسية وحالتها المتأزمة، اعتماداً على ما يختزنه ذلك المتلقي من صورة عن الاختناق المادي، ذلك أن " مصدر الاستعارة تجربة إنسانية مشتركة، فسينتج عنه إنتاج مفهوم استعاري مشترك في كل الثقافات تقريباً"(٣)، هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن التضاد في النص بين الفضاء الرحب والإحساس

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها: ٢٢.

(٢) ينظر: معجم المعاني الجامع، تعريف ومعنى اختناق.

(٣) التركي إبراهيم منصور، دراسات في البلاغة الإدراكية: ٦٥.

الخانق، يمنح النص كثافة مفارقة، ويجعل من الاستعارة إداة لتمثيل التوتر بين العالم والذات، في قول الشاعرة (على سطح بيتي العالي / أمام البحر المؤتلق / في الصحراء الواسعة/ على طرف الغابة الممتدة)، حيث استدعى فضاءات مفتوحة ومتسعة، وهو ما ينهض على تمثيل بنيوي قوامه (العالم فضاء رحب)، إلا أن هذا الاتساع ينقلب دلالياً في قول الشاعرة (أشعر أن المكان ضيق وأنا أكاد أختنق)، إذ يجسد المكان بوصفه حيزاً خانقاً، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

التجربة النفسية = ضيق مكاني.

ويتعمق هذا النسق في فعل (أختنق)، الذي يميل إلى انعدام الهواء، حيث تترجم الحالة الشعورية إلى إحساس مادي مباشر، وذلك يتقاطع مع نسق اتجاهي ضمني، إذ أن (السطح العالي والأفق المفتوح والبحر والصحراء والغابة)، مفردات توحي بالانفتاح، غير أن الذات لا تتحرك نحو الأعلى أو الخارج، بل تنكمش داخلياً، في مفارقة بين الاتجاه الخارجي، والانكماش الداخلي.

إذن ينبثق من هذا البناء الاستعاري تشكيلاً يعكس اغتراباً وجودياً، إذ لا يتحقق الاتساع الخارجي بوصفه حريق، بل يتحول إلى خلفية تكشف عمق الاختناق الداخلي.

تعد الاستعارة البنيوية " الأساس الأعم والأكبر للاستعارات الأخرى"[١]، كونها تملك جذراً ثقافياً في تجاربنا الحياتية، والثقافية، وذلك يستتبع بطبيعة الحال، أن تنطوي في جوانبها على أنماط أخرى، كالنمط الأنطولوجي والاتجاهي، إذ تحضر الاستعارة الأنطولوجية في ملفوظ الشاعرة " وأنا أكاد أختنق "، في أن حقيقة الاختناق – كحدث يتعرض له جسد الإنسان،

(١) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ١٠٠.

فيعجزه عن الحركة – قد صارت فكرة مترسخة في الذهن حول كل ضغط أو ظرف صعب، يمر به الإنسان، سواء في جسده أو فكره، يجعله ينحرف عن جادة الراحة، ومن هنا قد بنت الشاعرة في عقل المتلقي، على كره تلك الظروف والضغوطات التي تجعلها تختنق، فاستعارت أثر الاختناق على الجسد، وهو العجز عن الحركة، لتصف بها حالتها المعنوية المتأزمة، فتقول:"

"منغرسة أنا

في هذا الوطن..

وتد كهرباء فوانسه.. معطبة"(١)

إن البناء الاستعاري في هذا المقطع القصير كان مكثفاً، إذ يجعل من علاقة الذات بالوطن علاقة مادية قائمة على التشتت والعطب، كما يتجلى في قول الشاعرة (منغرسة أنا في هذا الوطن)، إذ نجد الذات بوصفها شيئاً مغروساً في الأرض، وهو ما يبني استعارة قوامها:

الانتماء = غرس / تثبيت.

في تفاعل مع نسق اتجاهي سفلي يتمثل في:

الأسفل = الرسوخ / الالتصاق القسري.

مما يوحي بأن الانغراس ليس اختياراً حراً بقدر ما هو نوع من التقييد، ويتعمق هذا النسق الاستعاري في قول الشاعرة (وتد كهرباء)، إذ تتحول الذات من كيان حي إلى عنصر جامد وظيفي، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الذات = شيء / أداة.

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها: ٢٢.

تجرد فيها الإنسانية لصالح وظيفة محددة بما يعكس الإحساس بفقدان الحيوية، ثم يبلغ البناء الاستعاري ذروته في قول الشاعرة (فوانسه معطبة)، إذ تجسد الفوانيس بوصفها مصدراً للضوء غير أنها معطلة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الأمل / إشراق = نور.

في حين يدل العطب على انطفاء هذا النور مما يعكس خللاً في بنية الوطن ذاته.

إذن هذا التكثيف الاستعاري القائم على الانتقال من الإنسان إلى الوتد، ومن الوطن إلى العطب، يمنح النص قوة إيحائية عالية ويجعل من الاستعارة إداة لتجسيد القهر في صورة مادية موجزة وعميقة.

كما أننا نجد ذلك الإزدواج في التوظيف ماثلاً في قصيدة "اشتعال " من ديوان " رغبة أخرى لا تعنيني ":

" وإذ تلتقي النار بالنار
وترتعد كل أوصال..
الجسد،
يرتوي القرنفل
يتبرد ورد الأنوثة
المتقد،
ويذوب الرخام
لهذا المساء طعم الصبا
وللشفاه وظيفة أخرى
غير الكلام"[١]

(١) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى لا تعنيني :٩.

إن البنية التصورية لكلمة " اشتعال "، قد بنيت في أذهان الناس، على أنها عملية بدء الاحتراق"[١]، وبتوظيف هذا المعنى للكلمة، تستدعي الشاعرة خصائص الاشتعال، ومن خلال التجارب السابقة والعلاقات المعرفية للاشتعال، تنظم الشاعرة ملفوظها، فتكوّن علاقات تربط بين الاشتعال ولقاء العاشقين، من خلال بعض الخصائص، إذ تنشئ البنية التصورية " خطوط دلالية في ذهن المتكلم حول معنى الكلمة، تعيننا في فهم أشياء مادية ومعنوية مختلفة، تلتقي مع هذه الكلمة في بعض السمات الانتقائية الخاصة بها، ولكن الدلالات الجديدة تظل تستصحب معها الدلالة الأصلية للكلمة، وما هذا إلا نتيجة لسيطرة الصورة الذهنية الموجودة في البنية التصورية للمتكلم على المعنى الجديد"[٢]، وهذا التحول الدلالي يعكس قدرة الشاعرة على إعادة صياغة الوعي بالكلمة، إذ لم يعد الاشتعال مجرد حدث فيزيائي.

ومن خلال الأنماط الاستعارية " البنيوية والأنطولوجية والاتجاهية "، يمكن للمتلقي أن يرى كيف خلقت الشاعرة من كلمة " اشتعال في ملفوظها معنى جديداً يتباين ويعتمد على المعنى الأصلي، إذ يعد لايكوف تلك الأنماط طرقاً للتفاعل مع بنية الكلمة التصورية، في سبيل بناء تصورات جديدة مبتكرة، يمكن أن تضاف إلى المعنى الأصلي للكلمة، فتقوم الاستعارة البنيوية في ملفوظ الشاعرة على ما لدى المتلقي من تجارب وثقافة عن عملية الاشتعال، فتعبر عن تفاصيل الاشتعال من خلال (وإذ تلتقي النار بالنار)، فاستعارت مقدمة عملية الاشتعال أو الاحتراق، وهي اجتماع المواد القابلة للاشتعال، للتعبير عن اجتماع العاشقين ولقائهما، كما نلاحظ أن الشاعرة، قد هندست ملفوظها بشكل إطاري، إذ أطرت تلك الاستعارة البنيوية في "اشتعال"، استعارات بنيوية فرعية أخرى، تجسدت في " النار" و " يرتوي

(١) ينظر: معجم المعاني الجامع، تعريف ومعنى اشتعل.
(٢) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٩٩.

القرنفل " و " يتبرد ورد الأنوثة " و" يذوب الرخام "، إذ بنيت بآلية بناء الاستعارة الإطارية نفسها، ومن جهة أنطولوجية نجد أن عملية الاشتعال وما يسببها من لقاء العاشقين الجسدي، قد جسدت تصوراً استعارياً أنطولوجياً لمعنى الاشتعال، وذلك لاستقراره – اللقاء يسبب الاشتعال – مسبقاً في ذهن المتلقي، إلى درجة أصبح فيها شيئاً طبيعياً، وبديهياً فلا يفكر المتلقي في أصل معنى هذه الكلمة، وينسحب هذا التحليل على الاستعارات الفرعية المشكلة للنص.

كما أن ملفوظ الشاعرة " اشتعال"، قد إنطوى على استعارة اتجاهية، وفقاً لما بنى عليه عقل الشاعرة ومتلقيها من أن السعادة الناتجة عن لقاء العاشقين، ترتبط بالاتجاه الفضائي " عال "، وقد برر هذا التصور الفوقي، ملفوظات الشاعرة (يرتوي القرنفل – يتبرد ورد الأنوثة المتقد – يذوب الرخام – لهذا المساء طعم الصبا).

مما تجدر الإشارة إليه، أن البنية التصورية في ملفوظ الشاعرة " اشتعال "، هي التي أعطت هذه الدلالات، والصور، فلولا تمركز هذه البنية التصورية في ذهن الشاعرة ومتلقيها، وتفاعل الأنماط الاستعارية " البنيوية والأنطولوجية والاتجاهية "، لما خرجت هذه الخطوط الدلالية من كلمة " اشتعال"، إذ وظفت الشاعرة تلك الأنماط في سبيل خلق دلالاتها الجديدة.

وبكلمة أخرى يمكننا القول: إن المقطع الشعري هنا يقوم على بناء استعاري حسي مكثف، يجعل من التجربة العاطفية / الجسدية، مجالاً تتقاطع فيه عناصر الطبيعة؛ لتجسيد لحظة التوهج والتحول، كما يتجلى في قول الشاعرة (وإذ تلتقي النار بالنار)، حيث تستدعي (النار) بوصفها طاقة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

العاطفة / الرغبة = نار.

ويفهم اللقاء بوصفه تضاعفاً في الاشتعال لا إخماداً، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (وترتعد كل أوصال الجسد)، إذ يتحول الجسد إلى كيان يتفاعل مع هذه الطاقة في استعارة تجسد الأثر الحسي المباشر لهذا التوهج، كما يتجلى النسق البنيوي في قول الشاعرة (يرتوي القرنفل – يتبرد ورد الأنوثة – المتقد)، حيث تجسد عناصر الجمال (القرنفل / الورد) بوصفها كيانات حية تتفاعل بين حالتي الاشتعال و الارتواء / التبريد، وهو ما يكشف عن بنية تقوم على التوتر بين الحرارة والاعتدال في توازن حسي دقيق، ويبلغ البناء الاستعاري ذروته في قول الشاعرة (ويذوب الرخام)، حيث يتحول الرخام بوصفه رمزاً للصلابة إلى مادة قابلة للذوبان، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الصلابة = تلاشي/ لين.

تحت تأثير العاطفة، مما يعكس هذه التجربة على تفكيك ما هو جامد، كما يتجلى النسق الاستعاري في قول الشاعرة (لهذا المساء طعم الصبا)، حيث يجسد الزمن بوصفه شيئاً يذاق، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الزمن = مادة حسية.

في حين يؤكد ذلك قول الشاعرة (وللشفاه وظيفة أخرى غير الكلام)، حيث تتحول الشفاه من إداة لغوية إلى إداة حسية، مما يعكس الانتقال من اللغة إلى التجربة الجسدية المباشرة، وبذلك يمنح البناء الاستعاري النص كثافة إيحائية عالية، ويجعل من الاستعارة إداة لتجسيد التجربة في أقصى درجات حضورها.

وهناك نوع من الاستعارة البنيوية، يمكن أن يسمى بالإبداعية، يتوفر في النصوص الجمالية والفلسفية في العادة، تؤسس الاستعارة فيه على علاقة تفاعلية، يتحكم فيها المحيط البيئي والثقافي والعقائدي للمبدع، إذ

يؤدي ذلك المحيط أثراً مهماً في ابتكار استعارات جديدة تقوم على علاقات وترابطات غير مألوفة بين الموضوعات، وبطبيعة الحال يستتبع ذلك، الربط بين موضوعات قد تكون متشابهة أو مختلفة في الوقت نفسه، وهذا النوع يجسد الخلق الإبداعي الخلاق عند الشاعر، ويدل على خصوبة خياله، إذ يعمل على بناء توليفات دلالية غير مسبوقة بين الموضوعات(١)، من خلال ابتكار علاقات جديدة تتجاوز الأنماط البلاغية المألوفة، هذا الضرب من الأنساق البنيوية نلاحظه في قصيدة" الشاعر " من ديوان " رغبة أخرى .. لا تعنيني":

" وحيداً.. بلا نشيد

كل المدن نبذته

كل الأرصفة هجرته

فلاذ ببيت في.. قصيد"(٢)

نستجلي الاستعارة البنيوية في " فلاذ ببيت في.. قصيد "، وهي استعارة إبداعية عكست علاقة الشاعرة بالشعر، بين ما تعيشه وتشعر به، من تشرد ونبذ، فهي تلوذ (بـ بيت في قصيد) كمعادل موضوعي، إذ يجد المتلقي أن القصيد، بمثابة الملاذ الآمن، الظاهر المحسوس، و القصيد في الأصل ملفوظ مجرد، وهذا يمثل حالة الارتباط القوية بين الشاعرة والشعر، فهو يجسد حالة بوح عن المكبوت والمتسبب في وحدتها بحيث تشعر أن كل المدن تنبذها و كل الأرصفة تهجرها، فيشكل بيت في القصيد مجال (المصدر)، علاقة نسقية مع مجال الهدف (الملاذ)؛ ليتم توضيح الحالة النفسية المتأزمة للشاعرة، كما يدلل تقاطع حالة الإبداع الشعرية مع حالة الوحدة التي تمر بها الشاعرة، فكلاهما يجسدان الحالة الوجدانية عن

---

(١) ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة عرفانية :٦٤.

(٢) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى.. لا تعنيني: ٦.

الشاعرة، فالبناء الاستعاري هنا يجعل من تجربة العزلة فضاءً مادياً تتحرك فيه الذات بين النبذ والاحتماء، كما يتجلى في قول الشاعرة (وحيداً ... بلا نشيد) حيث يجسد (النشيد) بوصفه معادلاً للانتماء وغيابه يدل على فراغ داخلي، في استعارة بنيوية قوامها :

الحياة / الانتماء = صوت / نشيد.

ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (كل المدن نبذته – كل الأرصفة هجرته) حيث شخصت المدن والأرصفة بوصفها كيانات فاعلة، تمارس فعل النبذ والهجر، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الفضاء =كائن حي.

مما يحول المكان من إطار محايد، إلى قوة اجتماعية تقصي الذات وتلفظها. كما يتجلى هذا البناء في الحركة الضمنية للذات من الفضاء العام إلى الفضاء البديل كما في قول الشاعرة (فلاذ ببيت في.. قصيد)، حيث تتحول القصيدة إلى (بيت)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

القصيدة = مأوى / بيت، في مقابل، الواقع = فضاء طارد، وهنا تتأسس بنية تقويضية، إذ تستبدل الذات المكان الواقعي، بالمكان الشعري.

وبذلك تنبثق القيمة الدلالية لهذا التشكيل الاستعاري، في كونه يعكس اغتراب الذات في الواقع، فلا تجد ملاذاً إلا في اللغة / القصيدة، التي تتحول إلى بيت رمزي، يمنحها شيئاً من الأمان. وهذا ما جعل الاستعارة أداة لتجسيد العلاقة المتوترة بين الذات والعالم.

ولا نعدم هذا الضرب من الاستعارة البنيوية في حالات الإبداع عند الشاعرة، من ذلك ملفوظها في نصوصها المفتوحة " أحلام تمد أصابعها":

"يقضي يومه على قلق

متى يشرق الليل.. بسواده

حتى يرتاح على سرير الحكاية

و... وسائد الحلم."[1].

يقوم هذا المقطع الشعري على بناء استعاري مفارق، يعيد تشكيل العلاقة بين الزمن والراحة، كما يتجلى في قول الشاعرة (يقضي يومه على قلق)، حيث يجسد القلق بوصفه حالة مهيمنة تلازم الزمن النهاري في استعارة ضمنية قوامها:

النهار = قلق / اضطراب.

ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (متى يشرق الليل بسواده) حيث تسند إلى الليل صفة الأشراق، وهي خاصية النهار، مما يخلق مفارقة دلالية تقوم على قلب التوقع، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الليل = ضوء / راحة.

في مقابل أزاحة دلالة النهار نحو القلق. كما يشخص الليل بوصفه كياناً يمكن أن يشرق بما يعزز حضوره الفاعل، ويبلغ البناء الاستعاري ذروته في قول الشاعرة (حتى يرتاح على سرير الحكاية، ووسائد الحلم)، إذ تتحول الحكاية إلى سرير والحلم إلى وسائد وهو ما ينهض على استعارة بنيوية مركبة قوامها:

الحكاية = سرير.

الحلم = وسادة.

مما يجعل الخيال فضاءً مادياً مريحاً في مقابل الواقع القلق.

إذن القيمة الدلالية للاستعارة، تنبثق في كونها تعكس انقلاباً، في إدراك الزمن، إذ لا يعود النهار فضاءً للحياة، بل للقلق، بينما يتحول الليل إلى ملاذ وراحة بوساطة الحلم والحكاية. إذن كانت الاستعارة في هذا النص تجسد الحاجة إلى الانسحاب من الواقع نحو الخيال.

---

(١) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها :٢٤.

كما أن الاستفهام الشرطي في (متى يشرق الليل.. بسواده ، حتى يرتاح على سرير الحكاية)، قد دل على توضيح الترابط النسقي، بين المصدر " الحكاية"، والهدف " الراحة"، ليبين الارتباط الوثيق بين الشاعرة وشعرها؛ حيث جعلت الشاعرة من الضمير الغائب في " يقضي " معادلاً موضوعياً تعبر من خلاله عن قلقها، فهو يقضي يومه قلق، ويتساءل عن شروق الليل، وما توظيف " الشروق " الذي هو في العادة للشمس، إلا ترميز لفاعلية الليل، إذ يدفع إلى الابتكار والتعبير، من خلال توفير مساحة من التأمل، وما الراحة على سرير الحكاية، إلا تجسيدٌ لمكان راحة الشاعرة، وكأن الحكاية التي هي ترميز عن حساسيتها الإبداعية، وكأنها سكن ومأوى الشاعرة، فالحكاية تمثل جزءاً لا يتجزأ من مشاعرها وتفكيرها وكيانها.

كما تتكرر حالات الاستعارة البنيوية في شقها الإبداعي في شعر الشاعرة، وما ذلك إلا لشدة ارتباطها بقضيتها الإبداعية، فهي تقول في قصيدة " الزائرة " من ديوان "الوردة التي لا اسميها":

"على الورق

مساحة قلق

والمكان.. كئيب

وأنا أتصيد الحروف

الشريدة،

عين على ظلال الصيف

الثقيلة

وعين على الكلمات

تتثاءب على..

الورقة

والمعاني.. عنيدة.

– لو تزورني الوردة

الآن

تبث.. الحياة

في الورقة

وتصوغ خاتمة أخرى للقصيدة"[١].

حضر التكثيف الاستعاري في هذه القصيدة، في قالب بنيوي شكله خيال الشاعرة الخصب، حول تجربتها الإبداعية، الأمر الذي يوضح تكرار وضع الشاعرة مع الشعر في أحوال مختلفة، إذ تمثل القصيدة مجال " المصدر " وحالة الشاعرة الوجدانية المتجسدة في (قلق – كئيب – الشريدة – الثقيلة – عنيدة)، تمثل مجال " الهدف "، فيكون الشعر هنا حالة انعكاس تصوير الحياة بالنسبة للشاعرة، إذ يمثل المقياس الدقيق لحالة الشاعرة الوجدانية، والتي تبدو متأزمة، تظهر ما تشعر به مع محيطها الخارجي (عين على ظلال الصيف الثقيلة) وما يعانيه عالمها الداخلي (وعين على الكلمات تتثاءب على الورقة، والمعاني عنيدة) ، كما تنعكس وفقاً لذلك حالة الترابط والتناغم، بين حالتيها الداخلية والخارجية. إن تجربة الشاعرة هذه والتي انتهت بأمنية (لو تزورني الوردة الآن " فتبث " الحياة في الورقة وتصوغ خاتمة أخرى للقصيدة)، بدت كملاذ تلوذ به الشاعرة في حالة التأزم النفسي والقلق الذي تمر به، فهي تترجم ذلك.

كما أن البناء الاستعاري هنا، قد جعل من فعل الكتابة فضاءً مادياً مأزوماً، تتحرك فيه الذات بين القلق والعجز، كما يتجلى في قول الشاعرة (على الورق مساحة قلق)، إذ تتحول الورقة إلى حيز يحتوي القلق، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها: ٤.

الكتابة = فضاء/ وعاء.

القلق = مادة تملأ هذا الفضاء.

مما يعكس انتقال الحالة النفسية إلى سطح الكتابة، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (وأنا أتصيد الحروف – الشريدة)، حيث تجسد الحروف بوصفها كائنات هاربة، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الحروف = كائنات حية.

في حين تتحول الذات إلى صياد، بما يعيد تشكيل الكتابة، بوصفها فعل مطاردة لا امتلاك. كما يتجلى التداخل في قول الشاعرة (الكلمات تتثاءب على الورقة) حيث تشخص الكلمات بوصفها كائنات خاملة، وهو ما يعكس حالة من الجمود والإرهاق الإبداعي ويتعزز ذلك في قول الشاعرة (والمعاني العنيدة)، إذ تتحول المعاني إلى كيانات تقاوم الظهور في استعارة قوامها:

المعاني = كائنات رافضة ممتنعة.

ويتقاطع هذا البناء مع حضور ثقل الزمان والمكان في قول الشاعرة (ظلال الصيف الثقيلة) حيث يجسد الزمن بوصفه عبئاً مادياً، يثقل الفضاء مما يعمق الإحساس بالركود والاختناق الإبداعي، ثم تجسد الوردة بوصفها كياناً ما نحاً للحياة في قول الشاعرة (لو تزورني الوردة – تبث الحياة في الورقة)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الإلهام / الجمال = زهرة، في مقابل، الكتابة = كيان ميت يحتاج إلى إحياء.

ويبلغ هذا التحول ذروته في قول الشاعرة (وتصوغ خاتمة أخرى للقصيدة)، حيث يسند إلى الوردة فعل الخلق، بما يعكس نقل الفاعلية من الذات إلى مصدر خارجي للإلهام، في بنية تكشف عن انتقال من الجمود إلى إمكان الانبعاث. إذن الاستعارة في النص جسدت لحظة المخاض الإبداعي.

آمن ريتشاردز بتغير المعنى وفقاً للسياق، وأن السبب في سوء الفهم هو (خرافة المعنى الخاص) [١]، إذ شكل المعنى حجر الأساس في عمله، ولا ثبات له إلا باستقرار السياق، إذ إن " ترتيب المفردات وإقامة علاقات سياقية بينها، وهي عملية فكرية يساهم العقل والذوق الجمالي، لتشكيل الدلالة الكلية للخطاب وإضفاء المسحة الجمالية عليه"[٢] ، من أبرز أسس تشكيل الخطاب بصورة عامة، أي الربط بين العقلي والجمالي، فضلاً عن القصدية، فالعلاقة – بحسب ريتشاردز – لم تكن بين الكلمات فحسب، بل تشمل الأفكار، فالترابطية " تجمع صور ذهنية مترابطة وأفكار خاصة بكلمة معينة في العقل"[٣]، فبعد أن كانت العلاقة بين الكلمات ضمن السياق المعين، أصبحت بين الأفكار، والعلاقة بين الاستعارات تجسد علاقة المعاني بالأفكار المعبرة عنها، فصارت الاستعارة تشكل "جزءاً أساسياً من نظرية المعنى"[٤]، إذ يستقر أساسها في المتشابهات أو التشابهات المدركة، وبعبارة أخرى إدراك البنى المشتركة بين الكيانات أو الخصائص أو حقول، الأمر الذي يضمن تحقق الفهم، وقد انعكست صورة هذا الحديث في قصيدة الشاعرة "زوايا مختلفة" من ديوان " الوردة التي لا اسميها":

صور الحرب تشتعل

في ركن قلبي،

والكلمات تتقاتل

في سماء الورقة

وتتساقط مثخنة

---

(١) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة: ٥.

(٢) حسين مسلم حسب، الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها: ٢١٢.

(٣) ريتشاردز أيفور أرسترونغ، فلسفة البلاغة:٢٣.

(٤) ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي: ٨٤ .

بالجراح،

فألملم جثة..

القصيدة"(١)

تستعير الشاعرة التعابير (الكلمات تتقاتل – تتساقط مثخنة) وهي تعابير متداولة يقولها كثيراً من الناس، وذلك " إن الاستعارة مشحونة سلفاً بمعتقدات وتصورات وأفكار ملازمة لها أنشأت الثقافة، ولولا ذلك لما كانت للأمثال والعبارات الجاهزة وللاستعارة المتداولة أي معنى" (٢) ، وبذلك جعلت الشاعرة للاستعارة مقاماً خاصاً أفصحت من خلاله عن تجربتها، فعند وضع استعارة " الكلمات تتقاتل وتتساقط مثخنة" في السياق سوف تنتج شبكة مفهومية مزجية، تمزج بين فضائي (الكلام والحرب)؛ لينتج المعنى المطلوب، وهو كشف حالة الصراع التي تعيشها في تجربتها الإبداعية، فعلى الرغم من عدم التوافق بين فضاء الكلام وفضاء الحرب، إلا أن الشاعرة تمكنت من خلال المزج ، من استعارة الأبعاد المتناغمة والمنسجمة بين الفضاءين، لتنشأ مفهوماً جديداً، إذ" تنشئ ملكة المزج المفهومي مفاهيماً وصوراً تتحول إلى أشياء متجذرة في البنية المفهومية عند البشر"(٣) وقد اختصر الزناد الأزهر عملية المزج التي تقوم على استعمال شبكة مفهومية يتوفر فيها فضاءان ذهنيان دخلان وفضاء مزيج فضاء تتوالف فيه مكونات مختلفة بين الفضاءين الدخلين، إذ يوافق الفضاءان الدخلان المصدر و الهدف من نظرية الاستعارة المفهومية (لايكوف)، أما

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها: ٩.

(٢) البوعمراني محمد الصالح، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي :٣٣.

(٣) الزناد الأزهر، نظريات لسانية عرفنية :٢٢٤.

الفضاء المستوعب فيتضمن البنية المفهومية المشتركة بين الفضاءين الدخلين؛ لينشأ فيه عن طريق الاستدلال معان جديدة ليس لها أثر لها في الفضاءين الدخلين(١)، فالعبارات (الكلمات تتقاتل وتتساقط مثخنة)، قد حملت دلالات تخص السياق الذي تضمنها، إذ يرى بيراج براندات، أن الفهم لا يتحقق إلا بمراعاة المؤثرات المقامية التي يقع فيها الملفوظ وأنجز (٢) ، ومن المهم هنا مراعاة خصوصية الشاعرة في توظيفها لهذه الاستعارة التقليدية، فاللغة هي التي تتكفل بالكشف عن ملكات العقل والتفكير، وكثيرا ما يضطر البشر إلى الاستعانة باستعارة فكرة واضحة من أجل فهم فكرة أخرى، ففي العادة نحن نمارس حياتنا باستعارات واضحة وضعية تقليدية؛ لندرك من خلالها ما حولنا من العالم، "فالاستعارات تلعب دوراً يوازي، من حيث أهميته، ذلك الدور الذي تلعبه حواسنا في مباشرة إدراك العالم وممارسة تجربته"(٣) ، إذ يتأسس نسق استعاري مركب يقوم على القلب بوصفه ساحة حرب داخلية (وعاء للاشتعال) والكلمات بوصفها كائنات متقاتلة (صراع لغوي) والورقة بوصفها فضاءً علوياً (سماء المعركة)، والقصيدة بوصفها كائناً حياً ينتهي بالموت (الجثة) في تفاعل مع نسق اتجاهي واضح :

اشتعال ← قتال ← سقوط ← موت

---

(١) ينظر: الزناد الأزهر، نظريات لسانية عرفنية :٢٢٥ .٢٢٦.

(٢) ينظر: البوعمراني محمد الصالح، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي :٢٨.

(٣) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ١٢.

وتنبثق القيمة الدلالية لهذا البناء الاستعاري في كونه يعكس أزمة التعبير، إذ تتحول الكتابة من وسيلة للبوح إلى ساحة صراع تنهار فيها الكلمات فلا تنتج قصيدة حية، بل جثة لغوية.

إذن الاستعارة كانت إداة لتجسيد العجز عن القول في صور حسية قاسية ومؤثرة. كما استغلت الشاعرة استعارة تداولية أخرى، تحولت عبر التكرار إلى تصور ثابت، في قصيدة " تهور" من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح":

"على حافة الحب،

يقف قلبي متأهباً:

– هل يرمي بنفسه في هذه اللعبة الغامضة

أم يحتفظ – في هذا العمر – بوقاره؟

لا يتردد قلبي قليلاً..

يلقي بنفسه دفعة واحدة.!

– قلبي أيها المغامر: كم أحب أن أكرهك!" (١)

في هذا النص استغلت الشاعرة إحدى الاستعارات التداولية، من خلال التعبير " اللعبة الغامضة"، في خدمة نصها الشعري، وهي استعارة تأسست – وفقاً لكوفيكس – "على إدراك أن بعض أبعاد الحياة تتشابه مع أبعاد ألعاب المراهنة"(٢)، ومن أهمها (فكرة الربح والخسارة)، ولما كانت تلك اللعبة الغامضة (مجال المصدر)، تشترط الربح أو الخسارة، فكذلك هي علاقة الحب (مجال الهدف) تهب لقلب الشاعرة المغامر فرصاً قد تكون رابحة أو خاسرة، إذ يجسد الحب هنا بوصفه فضاءً له (حافة)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٣٠.

(٢) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب :٣٣.

الحب = مكان = حيز.

في حين يتحول القلب، إلى كائن يقف على تخوم هذا الحيز، بما يكشف عن لحظة تردد بين الدخول والاكتفاء، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (هل يرمي بنفسه في هذه اللعبة الغامضة)، إذ يجسد الحب بوصفه لعبة، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الحب = لعبة.

تتضمن المخاطرة، وعدم اليقين، كما أن فعل (الرمي)، ينهض على نسق اتجاهي قوامه:

الاندفاع إلى الداخل = الانخراط / المجازفة.

كما يتجلى هذا البناء في تساؤل الشاعرة (أم يحتفظ – في هذا العمر – بوقاره)، إذ يفهم الوقار بوصفه، قيمة يمكن الاحتفاظ بها أو التفريط فيها، مما يعمق التوتر بين العقلانية (الاحتفاظ) والانجراف (الإلقاء)، إلا أن هذا التردد لا يدوم، إذ تقول (يلقي بنفسه دفعة واحدة، وهو ما يعكس حسماً فجائياً، في اتجاه الحركة حيث يتحقق الاندفاع الكامل نحو التجربة، ويبلغ النسق ذروته في (قلبي أيها المغامر)، إذ يشخص القلب بوصفه كائناً، يتصف بالمغامرة وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

القلب = ذات فاعلة مستقلة.

ثم تتجلى المفارقة في قول الشاعرة (كم أحب أن أكرهك!)، إذ يجتمع النقيضان في تركيب واحد، بما يعكس تعقيد التجربة العاطفية وتداخل مشاعرها.

إذن جعلت الشاعرة من الاستعارة، أداة لتجسيد الصراع الداخلي في صورة حركية نابضة، ترتكز على نسق بنيوي قوامه:

الحب = مكان / لعبة.

القلب = كائن فاعل.

إن هذا السيناريو يعطي فهماً مركزاً لعلاقة الحب، إذ يشيد البعد التداولي للاستعارة، رؤية جمالية، كما يمنح معرفة جديدة، من خلال خلقه للمعنى، والدلالة التعبيرية، وإحداث الانسجام الدلالي في حبكة النص، إذ تقوم هذه الاستعارة على الواقع الحقيقي (مجال المصدر)، الذي استندت إليه الشاعرة في طرح فكرتها، والذي ينطوي على مشاركة الشاعرة ومن تحب، في بناء معنى مشترك يندرج ضمن شبكة دلالية كبيرة.

خلاصة المبحث الأول

لقد كشفت الدراسة في هذا المبحث عن حضور النسق الاستعاري البنيوي، في خطاب فاطمة بن محمود الشعري بشكل لافت، إذ تم توظيفه بكثرة إلى درجة أنه كان أسلوباً بيانياً، عبرت من خلاله عن أفكارها ورؤيتها التي كانت في الغالب ممزوجة بالجانب الحسي الذي يعكس انفعالها العاطفي بما تشعره وتحسه في واقعها، إذ أسست الشاعرة نسقها الاستعاري البنيوي، وفقاً للترابطات التي حكمت تجاربها، فهي تستحضر حدثاً سابقاً يتسم بكونه أكثر وضوحاً، من أجل حدث آخر يشابهه في بعض جوانبه، وقد أتت تلك المقابلة أكلها في توسيع إدراك المتلقي، ذلك الأمر استتبع بطبيعة الحال أن يشكل النسق الاستعاري البنيوي في خطاب الشاعرة الأساس الأعم والأكبر، ولا عجب في ذلك، كونه يملك جذراً ثقافياً متوغلاً في محيط الشاعرة الاجتماعي، كما أن حضوره كان ممزوجاً بالأنساق الاستعارية الأخرى، كالأنطولوجية والاتجاهية، مما أعلى قيمة تجربة الشاعرة، وجعلتها توضح الحالات الانفعالية والنفسية عند الشاعرة .

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب
فاطمة بن محمود السردي

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية البنيوية في خطاب فاطمة بن محمود السردي

يعد الذهن مصدر التعابير الاستعارية، فهو الذي يستثمر تصوراته الاستعارية من أجل تقديم تعليل يؤدي إلى فهم تصور معين بطريقة ما، من خلال تصور آخر فإن " جل التصورات تفهم جزئياً، بوساطة تصورات أخرى"(١)، للكشف عن الحقائق التي تحدد عن طريق الاستعارات، إذ تكشف كل استعارة حقيقة مغايرة ومختلفة، تميط اللثام عن الأشياء، وبذلك تعين النسق التصوري فتغيره " كما تغير الإدراكات والتصرفات التي ينشئها هذا النسق"(٢)، فالاستعارة ظاهرة " كامنة في النسق التصوري ذي الأساس التجريبي"(٣) ، فتكون ترابطاً بين مجالين، يوفر أحدهما بنية معرفية ثرية للآخر.

تمتلك الاستعارة منذ القدم دوراً مهماً في فهم النصوص وجماليتها؛ وذلك عبر تقديم الحقائق بصور أبهى، إذ تصهر الأقناع والإمتاع في بوتقة واحدة، فتتأكد بذلك فاعلية دورها في بناء الواقع وفهمه، وعبر استرجاع لتاريخ التراث البلاغي، نقف عند موقف الجرجاني " فالدراسات البلاغية لم تنضج وتتبلور فكرياً وجمالياً، إلا على يد عبد القاهر الجرجاني"(٤)، إذ نلحظ في كتاب (أسرار البلاغة)، ما يشبه النسق الاستعاري البنيوي، فقد أشار الجرجاني في نقله معنى حديث النبي (ﷺ)" إياكم وخضراء الدمن"، إلى أن الشبه الذي أسقط على المرأة هو في حقيقته مأخوذ من النبات، كما أن الترابط بينهما لا يخص اللون والطعم والرائحة والشكل والصورة وما يشاكل

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٧٧.

(٢) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي: ١١٩.

(٣) لحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: ٢٨٠.

(٤) حسين مسلم حسب، الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها: ١٨٤.

ذلك، بل هو ترابط يقوم على أساس الشبه العقلي بين النبتة النابتة على الدمنة، وتلك المرأة الحسناء، فالمعنى المتحقق من ذلك الترابط هو حسن الظاهر مع فساد الباطن، طيب الفرع مع خبث الأصل(١)، والتضاد بينهما واضح.

تهيمن الرواية على المجتمع، بوصفها فناً مرتبطاً بالحقل الاجتماعي والثقافي، ارتباطاً وثيقاً، ودراسة الخطاب الاستعاري في هذه النصوص، يزيد من الوعي بأثره الأساس الذي يؤديه في تنظيمه الكلام الأدبي، " فالاستعارة إذن ليست مجرد تشبيه، بل هي خلق وإبداع، يظهر العالم الذي يعيش فيه الشاعر أو الروائي، والعالم الذي يطمح إليه في مصنفه الفني"(٢)، محولاً الكلمات إلى مرايا عاكسة لأعماق الذات الإنسانية.

تعد الاستعارات من أهم طرق استبطان عوالم الشخصيات ونفسياتها، والتعبير عن رؤيتها، إذ " يمكن استغلال الأنماط الاستعارية بشكل أكثر تحديداً ؛ للتعبير عن وجهات نظر الشخصيات الأدبية في الحياة، ولإلقاء الضوء على عاداتهم الذهنية المميزة لهم"(٣)، ولعل ذلك راجع إلى قدرة الاستعارات على الوصف والتصوير، " وبالتالي تحليل الرواية، وما تتأسس عليه من عناصر، من نحو تسلسل الأحداث وحبكتها، وخطاطة السرد، والشخصيات، وأنواع التبئير، وتجليات المكان والزمن، حيث تشتغل تلك الاستعارات، مثل لوحات من الصور المرئية"(٤)، وذلك بفضل ما يسميه لايكوف وتيرنر بالاستعارات التصويرية، أو الوظيفة التصويرية للاستعارة، فقد أصبحت الاستعارة، في ظل النظرية المعرفية الحديثة، مسألة فكر

(١) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة: ٦٨.
(٢) ريكور بول، الاستعارة الحية: ٦.
(٣) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ١٠٣ . ١٠٤.
(٤) وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية:٩٥.

وظاهرة إدراكية، إذ بيّن لايكوف وجونسون، أنها " مرتبطة بطرق عمل الذهن البشري في إنشاء أنساقه التصورية وتشفير بناه ونماذجه المعرفية"(١) ولتدعيم هذه الرؤية، قدم الباحثان " استعارة الحياة رحلة هادفة" بوصفها استعارة تصورية، راسخة في الثقافات العالمية، إذ تم بناؤها وفقاً لاستعارات أولية ، متمثلة بـ :

"الغايات وجهات

الأعمال حركات"(٢).

إذ تفترض هذه الصيغ الاستعارية " أن للناس وجهات في الحياة، ويفترض انهم يتحركون من أجل بلوغ هذه الوجهات"(٣). وفي هذا الصدد يرى لايكوف وجونسون، أن في ثقافتنا، نموذجاً عامياً عميق الأثر، بموجبه يفترض أن الناس لهم هدف أو غاية في الحياة، وإذا لم يكن لهم هدف فمعناه أن هناك شيئاً ما خطأ. إذا كنت من دون هدف وبلا غاية، اعتبرت " ضائعاً" و "ضالاً" و" لا اتجاه" لك في الحياة، و" لا تعرف أي طريق تسير فيه" وأن تكون لك غايات في حياتك يعني أن لك " أهدافاً عليك بلوغها"، وهو ما يتطلب منك التخطيط من أجل بلوغ هذه الأهداف"(٤)، وتحقيقها. وبالعودة إلى روايات فاطمة بن محمود، " زمن الغبار" و" الملائكة لا تطير" و"امرأة في زمن الثورة " و" من ثقب الباب" نجد تحكم الخطاب الاستعاري، في حبكتها الروائية، إذ تبث الكاتبة، تصورها الاستعاري، بين أثناء خطابها بنغم حزين، وهي ترسم تحولات شخوص وأبطال رواياتها، في علاقات مختلفة، تشهد تقلبات وتحولات كثيرة، فقد نقلت الكاتبة أفكارها ومشاعرها،

---

(١) محسب محي الدين، الإدراكيات أبعاد أبستمولوجيا وجهات تطبيقية: ١٥٥.

(٢) لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ١٠٨.

(٣) المصدر نفسه :١٠٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٠٧ . ١٠٨.

ومعارفها، وخبراتها المتأثرة بواقعها وحياتها الاجتماعية، من خلال توظيف حامل بلاغي، تكفل بنقل تلك التجارب إلى متلقي النص السردي، فالاستعارة بكل صورها وتفاصيلها، تمثل الحامل البلاغي، الأكثر كفاءة في تحمل واستيعاب كل المحمولات الفكرية، كما إن لديها قدرة على توليد وإنتاج غزارة مفهومية " فهي تعالج الدلالات المجازية للكلمة "[١]، عند استعمالها استعمالاً يتناسب مع تميزها، فضلاً عن الاختيار الدقيق للتعابير الاستعارية، التي تكون خارج المنظومة القياسية أو التقليدية، فاللغة التي استخدمتها الكاتبة في رواياتها تسيطر عليها مجموعة من التعابير الاستعارية، المستقاة من الصور الذهنية، فهي تستغل تجربة ما لتقديم تجربة أخرى، من خلال استعارات بنيوية متنوعة، وذلك بوصف الاستعارة " ظاهرة إدراكية مرتبطة بطرق عمل الذهن البشري في إنشاء أنساقه التصورية"[٢]، فالتصورات الاستعارية الراكدة في ذهن الكاتبة بإفرازها للتعابير والتراكيب الاستعارية، كانت تؤدي – بوصفها موجهاً – دوراً حجاجياً للإقناع، كون " الاستعارة في الرواية... ترتبط بالعلاقات القائمة بين الوقائع والأحداث، فهي لا تتأسس على علاقة الألفاظ وحدها، بل أكثر من ذلك تقوم على علاقات الوقائع والأعمال والأفكار " [٣]، فالرواية المعاصرة تتشكل من نسيج معقد من التراكمات الاجتماعية؛ فهي تعكس الفكر الإنساني وما يعانيه في علاقاته، إذ تتعمد إلى عرض الأحداث والوقائع، السياسية والتاريخية بشكل فني، وهذا ينطبق على منجز الكاتبة السردي، إذ تحاول كشف الواقع الاجتماعي الذي يحيط بها، وتقف على سلبياته، وخلق وعي لمسؤولية المتلقي اتجاه الواقع المحيط، فهي تستعين بالاستعارة فتوظفها، كأداة مفهومية لأن هناك "

---

(١) ريكول بول، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى :٨٧.

(٢) صادق مرتضى محمد، عروض . كتب الإدراكيات (أبعاد أبستمولوجيا تطبيقية): ٥٩٨.

(٣) مزودات وسيمة، الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد: ١٩٠.

تصورات مجردة أو غير محددة بوضوح في تجربتنا مثل المشاعر والأفكار، الزمن ... فإننا نحتاج إلى القبض عليها من خلال تصورات أخرى، نفهمها بوضوح أكثر"[١]، حتى صارت تسهم بشكل أساسي في عملية الفهم، إذ " تواصل البحث في الاستعارة التصورية وتحققاتها واتجه صوب ميادين التحليل الأدبي، الذي أولى اهتماماً خاصاً منذ نشر لايكوف وتيرنر عملهما المشترك سنة ١٩٨٩، حول الاستعارات الشعرية"[٢] ، ولم يتوقف هذا البحث عند الخطاب الشعري، بل تعداه ليضم الخطابات بأنوعها، ومن أبرزها الخطاب الروائي، والولوج إلى أعماقه؛ لاستخراج تلك الاستعارات التي تؤدي إلى الوصول إلى غاية المبدع وفهم مقاصده "فالاستعارات جسر من الأحاسيس يمكنها أن ترشد القارئ إلى الفهم"[٣]، وهكذا تتحقق مقاصد الكاتب في إيصال رسالته بإتقان.

يتميز السرد العربي بعلاقته بمستجدات الحياة، وما مر بالبلدان العربية من متغيرات سياسية واجتماعية " فالنص الروائي خطاب جمالي يقدم قيمة معرفية ورؤية للتاريخ والمجتمع والتراث"[٤]، والاستعارة من خلال توظيفها، تكشف عن المقاصد المتحققة من النص السردي، وعلاقته الوثيقة بالواقع الذي يحيط بالمبدع ويعيشه، فالدلالات الاستعارية، تعطي معنى لذلك الواقع؛ فتضمن الوصول إلى الهدف الذي تسعى إليه الأقلام بصورة عامة.

والكاتبة فاطمة بن محمود، تنتمي إلى المجتمع التونسي، وتفكر بنسق بنيوي تصوري، تحكمه التجارب المشتركة المحيطة بها، فهي لا تختلف عن باقي البشر في سائر التصورات الاستعارية، إلا أن أفضليتها بوصفها كاتبة

---

(١) مزودات وسيمة، الاستعارة الروائية في بلاغة السرد:٢٧.

(٢) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي: ٢٢٧.

(٣) المصدر نفسه :٢٤٠.

(٤) الزبيدي غانم حميد عبودي، تمثلات العنف في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣: ب.

تكمن في امتلاكها" المقدرة على التوسل بالاستعارات العادية التي نحيا بها جميعاً من أجل أخذنا أبعد منها، لعلنا أكثر تبصراً مما سنكون عليه إذا ما بقينا نفكر بطرق معيارية ووضعية فقط"(١)، فذهن الكاتبة ذلك الموقع الطبيعي للأفكار والمعاني والمعارف المؤثثة من الواقع الذي يضعه المجتمع بشخصياته وأماكنه، وتشغل الخلفية الفلسفية حيزاً مهماً في بناء تلك الأفكار والمعاني، فضلاً عما تختزنها ذاكرتها من أحداث الواقع المتراكمة التي لا يتوارى تأثيرها في تركيب التعابير الاستعارية، التي تلجأ إليها في القبض على المشابهات الحاصلة بين مجالي الاستعارة (الهدف والمصدر)، أو ابتكار تلك المشابهات وخلقها، فجميع تلك التراكيب الاستعارية، تتكون نتيجة فكرة مهيمنة في الذهن البشري تسمى (التصور الاستعاري) الكامن في العقل البشري،" في حين أن التعابير الاستعارية موجودة في الكلام اللغوي"(٢)، فالتصور الاستعاري من خلال مقره في الذهن البشري، هو الذي يصدر كل التعابير الموجودة في النص السردي، كما ترسم التجربة باشتراكها مع اللغة والعقل في آلية الفهم " فالفهم الإنساني ذو نزعة تجريبية، فالإنسان يفهم الأشياء من خلال التجارب التي عايشها"(٣). نضيف إلى ذلك أن الاستعارات الأدبية لا يكون مصدرها إلا من " أصلين مختلفين:

أولاً: يمكن أن تشمل تعابير لغوية جديدة من استعارات مفهومية مألوفة، أو ثانياً: قد تكشف استعارات مفهومية مبنية حديثاً عارضة لعين الشاعر تشابهات في أقصى أصالتها"(٤)، أو استعارات ميتة – بحسب النظرية المعاصرة – لكثرة تداولها، وأخرى حية " وحتى الاستعارة الميتة،

(١) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي: ٢٤٥.
(٢) التركي إبراهيم منصور، دراسات في البلاغة الإدراكية: ٥٦.
(٣) المصدر نفسه: ٥٤.
(٤) ستين جيرارد، فهم الاستعارة في الأدب: ٥٤.

وضح سورل فإنها لن تنقص من القيمة الفنية والجمالية للاستعارة شيئاً، طالما وظفت بالطريقة المناسبة"[1]، وهذا يتناسب تماماً مع مفهوم الاستعارة التصوري، في تحديد دور المشابهة التي تلتقطها الكاتبة في خطابها الاستعاري في راوياتها، وتمنحه الثقافة بعداً بالاشتراك مع البعد التداولي والفكري، وبذلك تتحقق غاية ذلك الخطاب الاستعاري في فهم النص فضلاً عن غايتي الإمتاع والإقناع.

من هنا عمدت الكاتبة إلى سرد سيرة أبطال رواياتها، من خلال الاستعارة التصورية " الحياة رحلة " وسيكشف ذلك تحليل مقطع رواية " امرأة في زمن الثورة "، إذ يجسد المقطع استعارة الحياة رحلة معاناة ملخصها " نحن مسافرون في هذه الحياة" فكانت كل مرحلة من مراحل هذه العلاقات بمثابة محطة الرحلة:

"لفوا الجسد المحروق واللحم المشوي في ... كفن وعادوا به إلى مدينته عند الظلام وذهبوا به إلى قبره عند الظلام... لم يكن النظام يجرؤ حتى على أن يعود به إلى بيته في وضح النهار حتى تودع روحه المتشظية مسقط رأسه... هنا كان يحبو وهنا كان ينفلت من يد أمه ليلتحق بأترابه يتقاذفون كرة بينهم ... هنا كان يتسلل من حصص الدراسة خفية عن أستاذه ليلتقي بحبيبته... هنا كان يتقد حماساً في حصص الامتحان ليعود بشهائده المدرسية وتزغرد أمه ... هنا كان يتكئ على حائط المقهى ينفث دخان سيجارته دون ثمن قهوة يرتشف ... مرارتها. هنا كان يجر عربته المحملة بأحزانه يبيع ما عليها من أجل قوت أخوته... هنا كانت صفعة حارة على

(١) مزودات وسيمة، الاستعارة الروائية في بلاغة السرد: ٣٩.

خده... هنا كان أمام باب المسؤولين يطلب رد اعتبار يرد له كبرياءه الجريحة... هنا أشعل عود ثقاب وأضاء درب الحرية للشعب، مات محمد البوعزيزي ولم يودعه أحد ... ولم يستقبله أحد"(١).

يقتضي القانون الطبيعي أن تسير الأحداث وفقاً لزمن حدوثها، ولغرض إكساء الحدث نوعاً من التفرد والخصوصية، يسمح قانون السرد بمخالفة ذلك، والشذوذ عن رتابة الأحداث وتسلسلها المنطقي، فمن خلال توظيف الكاتبة، للاستعارة التصورية " الحياة رحلة هادفة "، جعلت القارئ بإزاء مقطع وصفي لمحطات رحلة حياة الشهيد " محمد البوعزيزي"، فقد شكلت استعارة تعابير الرحلة المكانية والزمانية (لفوا الجسد – وعادوا به إلى مدينته عند الظلام – وذهبوا به إلى قبره عند الظلام – حتى تودع روحه المتشظية) خيطاً استباقياً لما هو آت من مراحل الرحلة، وقد تفننت الكاتبة في رسم تلك المحطات من خلال إشارات مستنبطة من ألفاظ مرتبطة بالرحلة والسفر (لفوا – عادوا – ذهبوا – تودع – يلتحق – يلتقي – يعود – يودع – يستقبل)، إذ عبرت تلك الاستعارات من خلال لغة حزينة، عن محطات رحلة حياة البوعزيزي، وما اعترضها من عقبات حالت دون تحقيق أهداف الرحلة، وقد تكفلت تقانة الوصف، بسرد استرجاعي يأخذ شكلاً تتابعياً للأحداث، من خلال تعابير استعارية، تدل على غير المحسوس (مراحل حياة البوعزيزي/ محطات الرحلة)، بوصفها أشياء مادية وكيانات محسوسة، تعمل على ترسيم منتظم للأحداث من مجال الانطلاق إلى مجال الوصول، إذ يرى لايكوف وجونسون أنها " استعارات تنبني على بنية

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٣٦.

الأنساق المجردة اعتماداً على بنينة الأنساق الفيزيائية"[1]، فـ " الحبو والانفلات وقذف الكرة والتسلل ولقاء الحبيبة والتفوق والاتكاء على حائط المقهى وجر العربة وصفعة الخد والوقوف أمام باب المسؤولين لطلب رد الاعتبار وإشعال النار" لم تكن في الحقيقة سوى استعارات محسوسة جسدت محطات الحياة المجردة " الطفولة والصبا والشباب" وما تضمنتها من أحداث مهمة، وقد انتهت تلك الرحلة بالنزول في محطة مغلقة / إشعال النار والموت. وهذا ما جعل الرواية تنال الصدارة في تمثيل الواقع والتعبير عن فضاءاته الثقافية، في الوقت الحاضر؛ وذلك بوصفها من الأجناس الأدبية التي ترتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً، فقد حملت على عاتقها تقديم مشاهد بصرية حية تجسد الشكل المأساوي لتلك الفضاءات وما تتضمنه من قيم أخلاقية ومعرفية داخل المجتمع، فالمقطع السردي يقوم على بناء استعاري كثيف، يجعل من الحب والمدينة والذاكرة فضاءات مادية، تتقاطع فيها دلالات القمع والفقد والانبعاث، كما يتجلى في قول الكاتبة (لفوا الجسد المحروق واللحم المشوي في كفن)، إذ يجسد الجسد بوصفه مادة محترقة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الإنسان = جسد مادي قابل للاحتراق/ الإتلاف.

مما يعكس أقصى درجات العنف المسلط عليه. ويتعمق النسق الاستعاري في تكرار الفعل (عادوا به – ذهبوا به – عند الظلام)، إذ يجسد الظلام بوصفه غطاء تتحرك فيه السلطة، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

السلطة / القمع = ظلام.

(١) المطيري عبد الله، مقالة من كتاب حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل: ٢٤.

في مقابل تغيب العلن (النهار)؛ لخوفهم من انكشاف الحقيقة. كما في قول الكاتبة (لم يكن النظام يجرؤ أن يعودوا به في وضح النهار)، حيث يشخص (النظام) بوصفه كائناً يخشى المواجهة، وهو ما يعمق بعده الأخلاقي.

ويبلغ هذا البناء بعداً مركزياً في التكرار الإشاري (هنا كان..)، حيث تتحول (المدينة) على وعاء للذاكرة وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

المكان = حاوية للزمن / الذكريات.

فتستعاد الطفولة والحب والعمل والمهانة ضمن فضاء واحد، مما يجعل المكان شاهداً على تشكل الذات وانكسارها. ويتعزز هذا النسق في صور مثل (يتقاذفون الكرة)، (تزغرد أمه)، (ينفث دخان سيجارته). حيث يستدعي تفاصيل حياته اليومية لتقابل لاحقاً بصور الموت.

فضلاً عن ذلك يظهر النسق البنيوي في قول الكاتبة (كان يجر عربته المحملة بأحزانه)، حيث تتحول الأحزان إلى حمولة مادية تُنقل، وهو ما يكشف عن استعارة قوامها:

الحزن = عبء مادي.

في حين يتحول الفعل اليومي (البيع) إلى معادل للمعاناة، ويتعمق هذا في قول الكاتبة (كبرياءه الجريحة) حيث يجسد الكرامة بوصفها جسداً يصاب في استعارة قومها:

القيم = كيان جسدي قابل للجرح.

ثم يتحول الفعل الفردي لدى الكاتبة إلى مصدر للضوء الجماعي في قولها (أشعل عود ثقاب وأضاء درب الحرية للشعب)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الفعل الثوري= نور / إضاءة، في مقابل الاستبداد = ظلام.

بما يؤسس لتحول من القمع إلى الانبعاث، إلا أن هذا الانبعاث يقابله ختام صادم في قول الكاتبة (مات ... ولم يودعه أحد ... ولم يستقبله أحد) حيث إن الموت مثّل غياباً مزدوجاً (في الذهاب والعودة) وهو ما يعمق مأساوية المصير.

ولئن كانت الاستعارة في الدرس النقدي القديم مسألة لغوية، فإنها قد غدت في النظريات الحديثة مسألة فكر، فهي مكون رئيسي ولا يمكن الغنى عنه من طريقتنا الاعتيادية العرفية لمفهمة العالم " إن موقع الاستعارة ليس في اللغة على الإطلاق، وإنما في الكيفية التي نفهم "[١]، ويعد مفهوم (الحياة رحلة) تصوراً أفرزته التجارب المشتركة، وهو من الاستعارات التقليدية الموجودة في كل الثقافات، والتي تعد دليلاً " على وجود الاستعارة كمفهوم في عقول الناس ووجدانهم "[٢]، ومن هنا لم يكن غريباً أن تصف الكاتبة رحلة حياة " نور" بطلة رواية " الملائكة لا تطير"، من خلال خطاب استعاري يتوسل باستعارة " الحياة / رحلة "، فالنص السردي يمثل في جوهره، خليطاً من الاستعارات المبتكرة والتقليدية، " ولعل الأمر الأكثر أهمية هو ما قام به لايكوف وتيرنر، من إعادة النظر في الاستعارة المستخدمة في الأعمال الأدبية في ضوء نظرية الاستعارة المعرفية (الاستعارة التصورية) وتوصلا إلى أن الشعراء لا يميلون لابتكار أنواع وأشكال جديدة من الاستعارات، بل يقومون باستغلال الاستعارة التقليدية المستخدمة في الحياة اليومية، ولكن بشكل مبتكر"[٣]، وذلك يقتضي على الاستعارات أن لا تكون مقتصرة على الأدباء، بل تكون " جزء من الطريقة التي يعبر بها أفراد منتمون لثقافة معينة عن خبراتهم في إطار من المفاهيم"[٤]، والروائي بانتمائه لثقافة معينة، يركب استعارته بما يتناسب مع تلك الثقافة، فكل معطى من

(١) لايكوف جورج، النظرية المعاصرة للاستعارة: ٧.
(٢) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ١٠٤.
(٣) المصدر نفسه: ١٠٤.
(٤) المصدر نفسه: ١٠٤.

معطيات الثقافة، ينعكس صداه بصورة آلية في التعبير الأدبي، متحققاً بتعابير استعارية.

وبالعودة إلى رواية " الملائكة لا تطير "، نجد أن العنوان قد مثل عتبة استعارية استباقية، استشرفت المحطة الأخيرة من حياة " نور"، وهي الموت/ المجرد " من خلال استعارة صيغة النفي المحسوسة " لا تطير"، لتبدأ الرحلة من محطة الولادة وتنتهي بالموت عبر خطاب استعاري يجري على لسان "نور"، ممتداً على طول صفحات الرواية:

" أتذكر ذلك اليوم.!

كان حزيناً بما يكفي لتتوقف طفولتي وأنزوي في ركن مظلم لا ينتبه إليه أحد.

هناك أيام لا تنسى لبهجتها الباذخة أو لأوجاعها الحارقة.

بلغت التاسعة عشرة الآن، ولا أنسى ذلك اليوم ولا أنسى تلك اللحظة!

تلك اللحظة اختزلت كل عمري في لسعة مقص! "[1].

يوظف التصور الاستعاري " الحياة / رحلة" في هذا المقطع من الرواية، كـ " وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر"[2]، إذ من خلاله تمكنت الكاتبة من اختزال، محطات رحلة/ حياة " البطلة"، بتوقفها في محطة الطفولة، على الرغم من مرور سني عمرها وبلوغها التاسعة عشرة من عمرها، بسبب ما تعرضت له في طفولتها، وذلك من خلال استرجاع حزين، يبوح بذكرى (لسعة المقص)، التي قضت على حياتها وجعلتها تنزوي في ركن مظلم لا ينتبه إليه أحد. لقد اعتمدت استعارة " الحياة رحلة "، على

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٨٦.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٥٦.

عمل الذهن والإدراك ولعل هذا ما وقف وراء تسميتها " المفهومية أو المفاهيمية"، فالاستعارة لا يمكن إلا أن تكون نتيجة فكر إنساني متشبع بروح الحياة التي تحيط بالروائي، " وبحكم أن الثقافة هي منظومة من الأفكار التي يمتثل لها السلوك الإنساني عند جماعة من الناس؛ فأن هذا يعني أن الفكرة الاستعارية قد تكون واحدة من تلك الأفكار الضالعة في تشكيل الثقافة"(١)، وذهن الكاتبة كان محملاً من هذه الأفكار التي بنتها ثقافتها المحيطة بها، وبالتالي شكلت تصوراتها الاستعارية عليها، إذ إن " الاستعارات البنيوية تنشأ من تجربتنا الثقافية مع الأشياء والواقع الاجتماعي، وهي تختلف باختلاف الثقافات، إذ إن كل ثقافة تتخذ طريقة خاصة في تشكيل استعاراتها البنيوية وتركيبها"(٢)، فالكاتبة تأثرت كثيراً بتلك التجربة الثقافية (ختان البنات) في اقتناص تصوراتها الاستعارية؛ لكشف الحقائق بانسجامات مبتكرة، ومن هنا منح التكثيف الاستعاري في صورة (لسعة المقص)، النص قوة صادمة، وقد جعل من الاستعارة إداة لتجسيد الألم في صورة حسية حادة، ومباشرة ففي قول الشاعرة (كان حزيناً .. طفولتي)، حيث تجسد الطفولة بوصفها كياناً حركياً يمكن أن يتوقف، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الزمن / العمر = حركة.

في حين يدل التوقف على انقطاع المسار الطبيعي للنحو، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (أنزوي في ركن مظلم)، إذ يمثل الركن المظلم، الحيز المادي للانكماش، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الحالة النفسية = مكان مغلق مظلم.

---

(١) التركي إبراهيم منصور، الاستعارة في البلاغة الإدراكية: ٦٢.

(٢) مزودات وسيمة، الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج: ٢٢٧.

في تفاعل مع نسق اتجاهي يتمثل في:

الأسفل / الزاوية = الانكفاء / العزلة.

مما يعكس انسحاب الذات من العالم. ويتجلى هذا البناء في قول الكاتبة (هناك أيام لا تنسى لبهجتها الباذخة أو لأوجاعها الحارقة)، حيث تجسد (الأوجاع) بوصفها ناراً، وهو ما ينهض على استعارة قوامها:

الألم = حرارة / احتراق.

في مقابل البهجة التي تصّور بوصفها فائضاً أو وفرة، ثم يبلغ النسق ذروته في قول الكاتبة (تلك اللحظة اختزلت كل عمري في لسعة مقص) حيث تتحول (اللحظة)، إلى قوة قادرة على احتواء العمر بأكمله وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الزمن = مادة قابلة للاختزال.

في حين تُجسد التجربة الصادمة في صورة (لسعة مقص)، بما ينهض على استعارة مركبة.

الألم النفسي = جرح مادي / قطع.

الصدمة = فعل حاد / قاطع.

فتغدو الذات وكأنها تعرضت لبتر رمزي يختزل مسار حياتها.

يرى لايكوف وجونسون، أن هناك تصورات أو تجارب غير مباشرة، وغير محددة بشكل واضح، كالتجارب العاطفية مثلاً، التي لا يمكن الإمساك بها إلا من خلال تعالقها مع التجارب الحسية الحركية، هذا الأمر دفع بقوة إلى اللجوء إلى الاستعارة بغية فهم هذه التصورات"[1]، وقد تعالقت استعارة الحياة رحلة، مع نصوص الكاتبة الإبداعية ومنها قصة " مسافرون "، وما

(١) ينظر: بن دحمان عمر، الاستعارات والخطاب الأدبي: ٤٦.

فكرتها إلا واحدة من الأفكار التي شكلتها ثقافة الظلم المستبد في المجتمع التونسي آنذاك:

يهتز المركب الصغير وسط جبال الأمواج الهادرة

.. تهتز قلوب سكان المركب وتنتفض أرواحهم

وهم يرون الحياة على قاب موجة واحدة

قد تكسّر المركب وتسكن غصاتهم عمق البحار..

اضطرهم طموحهم الجارف للحياة وألقى بهم

في سفر غير شرعي من أجل أحلام شرعية..

"يقول في نفسه المنخلعة.. لو يصمد الزورق

للمساء.. سنصل.

في المساء.. صمدت حقيبة ملابسه برائحة خوفه

وصرخته! الفزعة ملقاة بإهمال على صخور الشاطئ"[1].

" الحياة رحلة " استعارة تصورية، قد فرضت هيمنتها، على هذه القصة القصيرة، بشكل واضح، إذ تسلط الكاتبة من خلالها الضوء على سيرورة الحياة وتعاقبها، فتستعير لذلك من لغة السفر والرحلة التعابير (مسافرون – مركب – الأمواج الهادرة – عمق البحار – الجرف – الزورق – صخور الشاطئ)، للتعبير عن تجربة شخوص القصة، إذ تسيرنا العتبة النصية " مسافرون " نحو تصور " الحياة رحلة"، تتخللها محطات كثيرة، يصادف فيها الناس/ المسافرون عقبات كثيرة، استعارت لها الكاتبة جبال الأمواج الهادرة من معجم الرحلة، كما استعارت لقلوبهم، الاهتزاز الذي يكون عليه حال المسافرين في مركب البحر، تعبيراً عن حالة قلوب الناس وانتفاض أرواحهم خلال رحلة حياتهم، وعلى الرغم من أن المركب/ الحياة، كان صغيراً هنا،

(١) بن محمود فاطمة، من ثقب الباب: ٧٤.

فإنه اتسع للمسافرين الذين جعلتهم الكاتبة نكرة لانعرف عنهم شيئاً، غير الخوف المتجسد من خلال رؤيتهم للحياة التي تضيق فتكون على قاب موجة واحدة، لتنتهي بهم بتكسر المركب وسكون غصاتهم داخل عمق البحار/ الموت، على الرغم من أمانيهم في الصمود من أجل الوصول / تحقيق الأهداف والغايات، لكنها العقبات / جبال الأمواج لا تصغي لأحلامهم، وتصمد فقط حقيبة الملابس الممتلئة برائحة الخوف، الملقاة بإهمال على صخور الشاطئ.

كانت القصة نسيجاً من الأحداث الخيالية والواقعية، للوصول إلى الهدف المنشود، ورصد التدهور الاجتماعي والأخلاقي، ونقده مع الإفصاح عن ظاهرة الظلم التي تطفو على الساحة المجتمعية،" فإذا كان الأدب يعمل على خلق القصص الخيالية فإن الاستعارات هي فرص ممتازة لتجلي هذا الاتجاه"[1]، إذ يجعل البناء الاستعاري من الهجرة غير الشرعية، رحلة وجودية محفوفة بالصراع بين الحياة والموت، كما في قول الكاتبة (يهتز المركب وسط الأمواج الهادرة)، حيث تجسد (الأمواج) بوصفها (جبالاً)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

البحر = فضاء جبلي / قوة عاتية.

في حين يتحول (المركب) إلى كيان هش في مواجهة هذا العنف الطبيعي. ويتعمق النسق الاستعاري في قول الكاتبة (تهتز قلوب سكان المركب وتنتفض أرواحهم)، إذ تشخص القلوب والأرواح بوصفها كيانات تتحرك وتضطرب وهو ما يعكس استعارة قوامها:

الخوف = اهتزاز / اضطراب جسدي.

---

(١) ستين جيرارد، فهم الاستعارة في الأدب: ٦٥.

مما ينقل الانفعال النفسي إلى مستوى حسي ملموس، كما يتجلى البناء الاستعاري في قول الكاتبة (يرون الحياة على قاب موجة واحدة)، حيث تجسد (الحياة) بوصفها شيئاً معلقاً على حافة موجة وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الحياة = شيء هش مهدد بالسقوط.

في تفاعل مع نسق اتجاهي قوامه:

السقوط في العمق = الفناء، كما في قول الكاتبة (تسكن غصاتهم عمق البحار)، ويتواصل هذا النسق في قول الكاتبة (اضطرهم طموحهم الجارف للحياة)، إذ كان الطموح يمثل قوة مائية جارفة تدفعهم، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الطموح = تيار جارف.

مما يعكس فقدان السيطرة أمام رغبة البقاء، ويتعزز هذا في المفارقة الدلالية (سفر غير شرعي، من أجل أحلام شرعية)، إذ يتقابل القانوني مع الإنساني، ثم نصل إلى ذروة البناء في قول الكاتبة (صمدت حقيبة ملابسه برائحة خوفه)، إذ كانت الحقيبة تمثل الكيان الصامد الذي يحمل أثر الخوف، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الخوف = رائحة مادية.

في حين يتجسد الفقد النهائي في قول الكاتبة (وصرخته الفزعة ملقاة بإهمال على صخور الشاطئ)، إذ تتحول الصرخة إلى شيء مادي يمكن ان يلقى، وهو ما ينهض على استعارة قوامها:

الصوت / الصرخة = كيان ملموس.

بما يعكس غياب صاحبها وبقاء أثره.

إذن مثلت الاستعارة أداة الفقد في صور حسية موحية، إذ يدفع الطموح نحو مغامرة تقود إلى الفناء فلا يتبقى من الإنسان سوى أثره المادي الهش.

وعلى الرغم من الاختلاف بين مجالي الحياة والرحلة، إلا أن الاستعارة البنيوية أوجدت بينهما ترابطات نسقية مستقاة من تجاربنا المحيطة، وبالتالي تمكن المتلقي من استيعابها بسهولة، إذ يتوافق في تلك الاستعارة مسار السفر، مع طبيعة مسار مراحل الحياة، التي تبدأ من مرحلة الولادة وتنتهي بالموت. ووفق هذا الاعتبار يكون فهم مجال الحياة المجرد من خلال مجال السفر المحسوس، كما يتحدد من خلال هذه الاستعارة التصورية، منطق الحركة والاتجاه.

وتحاول فاطمة بن محمود من خلال قصتها القصيرة جداً أن تقدم رؤية وجودية عن الحياة، فتستعير لذلك الاستعارة التصورية " الحياة / رحلة ":

" الزوارق المحملة بالمهاجرين وأحلامهم الجميلة تصارع الأمواج العالية والموت يفتح فمه فتبرز أنيابه في كل حين، والطيور المهاجرة تواصل تحليقها لا تعبأ بأحد.. !"[(١)].

"الحالمون بالحياة تخذلهم الزوارق في منتصف الرحلة وتهديهم إلينا نحن الأسماك المحظوظة!"[(٢)].

يكمن الاختلاف في العمل الأدبي في التعبير ووسيلته فضلاً عن الخيال الأدبي، " فالخيال وظيفة من وظائف العقل التي تعمل في عالم الأشياء بوساطة الإدراك الذي ينحو نحو إعادة خلق العالم انطلاقاً من بناء تصوراته الأولية عنه"[(٣)] ، فقد ألهمت ثقافة الكاتبة لها مخيلة واسعة، وقدرة ذهنية إدراكية قادرة على خلق علاقات استعارية جديدة، فالتخيلية سمة راسخة في العمل الأدبي، ولا يمكن إزاحتها عنه، بل يجب الاعتراف بفرادة التعبير في استخدامها، فاللغة في النص الأدبي ليست مجرد أداة يستعملها

---

(١) بن محمود فاطمة، الغابة في البيت: ٤١.

(٢) المصدر نفسه: ٤٦.

(٣) حسين مسلم حسب، جماليات النص الأدبي دراسات في البنية والدلالة: ٣٤.

الروائي لتصوير العالم الذي تدور الأحداث فيه، بل هي أيضاً العالم الذي يجسده الروائي، ومن هنا تحاول فاطمة، في هذه القصص القصيرة جداً، القبض على معنى غائب، فتوظف الاستعارة التصورية " الحياة رحلة معاناة"، إذ تتوسل الكاتبة بهذا الخطاب الاستعاري؛ ليمرر قضاياها وهمومها الفكرية والثقافية، إذ تتيح الاستعارة التصورية عبر مفهومها العرفاني، استدعاء أنساق معرفية مختلفة، بوصفها قادرة على اختزال المضامين والتجارب المتعددة ونقل صورة عالمها.

ولئن كانت زوارق الكاتبة هنا، تصارع الأمواج العالية / عقبات الحياة، فإنها لم تكن قادرة على تحمل أحلام ركابها، فكانت نهاية رحلتهم مأسوية، حيث الموت آخر المحطات الحزينة، لقد فتحت الاستعارة التصورية، المجال للكاتبة، فكانت فسحة أمل، تتنفس من خلالها وتعبر عن رؤيتها، بخطاب استعاري قادر على استنطاق التجارب ورسم أبعادها، بعيداً عن كل عين، فالبناء الاستعاري يكمن في تحويل تجربة الهجرة إلى فضاء للصراع، تتحول فيه عناصر الطبيعة إلى قوة فاعلة، كما في قول الكاتبة (الحالمون بالحياة تخذلهم الزوارق في منتصف الرحلة"، إذ تشخيص الزوارق، بوصفها كيانات قادرة على الخذلان وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الوسيلة = كائن خائن.

مما يعكس هشاشة الاعتماد عليها، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الكاتبة (وتهديهم إلينا نحن الأسماك المحظوظة)، إذ تجسد الأسماك بوصفها مستقبلاً للضحايا في استعارة قوامها:

الموت في البحر = انتقال إلى عالم الأسماك.

وهوما يمنح السرد منظوراً مقلوباً، إذ تصبح الأسماك المحظوظة على حساب الإنسان الغارق في مفارقة دلالية حادة، كما يتجلى البناء الاستعاري

في قول الكاتبة (الزوارق المحملة بالمهاجرين وأحلامهم الجميلة)، إذ تتحول الأحلام إلى حمولة مادية تُنقل، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الأحلام = أشياء تُحمل.

في حين يعكس الفعل (تصارع الأمواج العالية) استعارة قوامها:

البحر = خصم / قوة معادية.

ويبلغ النسق الاستعاري ذروته في قول الكاتبة (والموت يفتح فمه فتبرز أنيابه)، إذ يُشخص (الموت) بوصفه وحشاً مفترساً، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الموت = كائن مفترس.

مما يعمق الإحساس بالخطر الداهم، ويتقاطع ذلك مع قول الكاتبة (والطيور المهاجرة تواصل تحليقها لا تعبأ بأحد)، إذ تُجسد (الطيور) بوصفها كائنات لا مبالية في مقابل مأساة الإنسان، مما يعمق المفارقة بين الطبيعة والإنسان. ولا يبتعد كثيراً عن ذلك ما يقدمه مقطع من رواية " صديقتي قاتلة":

" نحن شعوب العالم المتخلف، عالم الدرجة السفلى في باخرة تضج عباب البحر وتصارع الأمواج العالية جداً، نحن المحشورون في قاع السفينة لا يصلنا الهواء ولا أمل لنا في زوارق مطاطية ولا فرص لدينا لنتحصل عن صدريات نجاة،... أننا محشورون في قاع السفينة مع حكامنا الفاسدين ومع تجار الدين وأيضاً مع بائعي الحلوى والطلبة والحشاشين والمحتكرين ومصاصي الدماء، محشورون مع أطفالنا وأحبابنا وأعدائنا وموتانا، محشورون بفوضانا المربكة وبجهلنا المتعفن وبأحلامنا اليابسة، محشورون مع بحارنا وغاباتنا وجبالنا وسمائنا الزرقاء وأكداس الزبالة المتكومة أمام

المدارس والجوامع، لا أحد في السفينة من سكانها المرموقين يمكن أن ينتبه إلى سكان القاع المحشورون مثل علبة سردين انتهت صلوحيتها... لا أمل لنا في النجاة من قاع السفينة وهي تمخر العباب"[١].

يستطيع الخيال " أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة فهو يحاكيها في عمله، لكنه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة. والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الأفكار"[٢] ، فقد وظفت الكاتبة خيالها الاستعاري، للتعبير عن الواقع، إذ تعد الرواية الشكل الفني المعبر عن المجتمع، فهو ينقل مأساته ومعاناته، من الواقع الذي يمثل عالم الكاتبة، وفي ضوء ذلك وظفت الكاتبة الاستعارة المفهومية " الحياة رحلة معاناة " من خلال المقطع الوصفي؛ من أجل فهم مفهوم الحياة المجرد بوصفه "هدفاً"، ذلك أن مفهوم الرحلة "المصدر" قد تقولب داخل تضمينات وعناصر، أكثر قرباً من تجاربنا اليومية، فالباخرة وعباب البحر والأمواج وقاع السفينة والزوارق المطاطية وصداري النجاة كلها تعابير ترتبط بتجاربنا الإنسانية، وقد أثثت فضاء النص، فأسهمت في تجسيد محطات الحياة الكثيرة، إذ يصور لنا هذه المقطع سفينة الحياة وحال السكان في خضمها، وهي سفينة اتسعت لمختلف أجناس المجتمع، فقد ضمت المرموقين والمحشورين في القاع والحكام الفاسدين وتجار الدين وبائعي الحلوى والطلبة والحشاشين والمحتكرين ومصاصي الدماء والأطفال والأحباب والأعداء والموتى، لقد أعانت هذه التقابلات بين الحقل المعرفي للحياة والحقل المعرفي للرحلة في فهم المتلقي للتجربة الإنسانية، "توصل لايكوف

---

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ٧٦ . ٧٧.

(٢) ناصر قاسم بتول، محاضرات في النقد الأدبي الحديث: ٤٨.

وجونسون بعد أبحاث كثيرة إلى أنَّ هذه الاستعارات اللغوية ما هي إلا تمظهرات لاستعارات مفاهيمية. يعني أننا لا نستخدم كلمة لوصف كلمة أخرى، وإنما نستخدم حقلاً معرفيًا لوصف حقل معرفي آخر"[١]. فالاستعارة هنا لم تكن نتيجة التشابه بين الحقلين " الحياة والرحلة " كما كان مطروحاً في الدرس النقدي للاستعارة قديماً، فليس هناك تشابه معجمي مباشر بينهما، وإنما نتج التشابه بصورة غير مباشرة بينهما، أي من خلال تطبيق المفهومين، فمفهوم الرحلة رسم بشكل ما مفهوم الحياة، بدليل صعوبة تخيل جوانب "الحياة"، من دون استعارة مفردات من مجال " الرحلة"؛ ذلك أن نطاق " الحياة " المستهدف ليس مفهوماً على نحو مستقل عن نطاق المصدر" الرحلة".

وفي هذا النص السردي تتداخل الأنساق الاستعارية البنيوية مع الأنساق الاتجاهية والأنطولوجية التشخيصية، فهي تجعل العالم بنية مغلقة، تعاد صياغتها في صورة (سفينة)، كما في قول الكاتبة (نحن شعوب العالم .... البحر)، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

العالم / المجتمع = سفينة.

ويتعمق النسق الاستعاري في قول الكاتبة (نحن المحشورون... السفينة)، إذ يجسد (القاع) بوصفه موقعاً سفلياً خانقاً، وهو ما يكشف عن نسق اتجاهي واضح قوامه:

الأسفل = التهميش / القهر.

في مقابل طبقات عليا غائبة عن المعاناة، ويتعزز ذلك في قول الكاتبة (لا يصلنا الهواء)، إذ يتحول الهواء إلى رمز للحياة والحرية في استعارة بنيوية قوامها:

---

(١)https://yahyaahmedmahmoud.wordpress.com/2021/01/30/

الحرية / الحياة = هواء.

وغيابه يدل على الاختناق الوجودي، كما يتجلى هذا البناء في التكرار الكثيف لكلمة (محشورون)، الذي يحول الجماعة إلى مادة مضغوطة داخل وعاء وهو ما ينهض على استعارة قوامها:

الإنسان = مادة تكون داخل حيز ضيق.

مما يعكس انعدام الفردية وتلاشي الحدود بين الفئات المختلفة، كما يظهر في تعداد (حكامنا – تجار الدين – بائعي – الطلبة – الحشاشين – المحتكرين – مصاصي الدماء – أطفالنا – أحبابنا – أعدائنا – موتانا)، حيث تجمع المتناقضات داخل الحيز ذاته. ويبلغ النسق الاستعاري ذروته في قول الكاتبة (مثل علبة سردين انتهت صلوحيتها)، حيث تتحول الجماعة إلى منتج استهلاكي فاسد، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الإنسان = سلعة / مادة قابلة للتلف.

مما يعكس أقصى درجات التشييء والامتهان، كما يتعزز هنا في صور مثل (جهلنا المتعفن)، و(أحلامنا اليابسة)، حيث تجسد القيم الذهنية بوصفها مواد عضوية، قابلة للتعفن أو الجفاف، في استعارات قوامها:

القيم / الأفكار = مواد مادية.

ويتقطع هذا البناء الاستعاري مع صورة السفينة التي (تمخر العباب)، إذ تستمر الحركة رغم انسداد الأفق، مما يخلق مفارقة دلالية بين الحركة وانعدام الخلاص (لا أمل لنا في النجاة من قاع السفينة)، فيتحول المسار إلى حركة بلا غاية.

إذن تنبثق القيمة الدلالية في كونه: يعكس رؤية نقدية حادة للواقع، حيث تتحول البنية الاجتماعية، إلى نظام مغلق ينتج القهر والتهميش، ويذيب الفوارق داخل حالة عامة من الانحطاط.

من الجدير بالذكر، أن كريماس فسر نموذجه العاملي من خلال استحضار استعارة الحياة رحلة"[١]، وقد تنبه مارك جونسون من بعده إلى أن استعارة " الحياة رحلة" تمتلك طابعاً سردياً، ينسجم كثيراً مع الجنس الروائي مقارنة بالأجناس الإبداعية الأخرى؛ إذ يتيح ذلك حجم الرواية الكبير، وتفاصيلها الدقيقة وشخصياتها المتنوعة، وأحداثها الكثيرة الممتدة خلال حقب زمنية، فعمد إلى ربطها بسيرة الحياة"[٢]، وهذا الطرح يناسب كثيراً استعارة " الحب رحلة معاناة"، التي تتفرع من " استعارة الحياة رحلة معاناة"، داخل منجز فاطمة الإبداعي، فالعلاقة بين شخوص رواية " زمن الغبار" هي الرحلة نفسها، والأحداث المأساوية محطات تلك الرحلة، والمتحابان "ربيع وأمل" هما المسافران، وتجمعهما أهداف مشتركة، كما تعترضهما العقبات نفسها:

" كانت في عجلة من أمرها، " الحب لا يجعلنا نتريث، الحب يجعلنا نسرع لنلحق بالحياة" هكذا كانت تحدث نفسها، لم يكن لديها الوقت لتفكر ولم يكن لها خيار غير أن تلحق بفتاها...كان ربيع قد ضاعف من اهتمامه بها وهو يراها تختار طريقه لتكفر عن عثراتها الصغيرة في الحياة ... انتقلت أمل مع ربيع إلى السنة الرابعة من التعليم الثانوي،... وهذا أمر مهم جداً، سينتقلان بعدها إلى الجامعة ... ولن ينشغلان بغير ذلك، غير أن مفاجأة صاعقة كانت في الطريق... أصبحت تتردد على دروس الجامع وتقرأ الكتب الصفراء والتقت بفتيات مثلها أصبحت تسميهن " الأخوات" غمرنها باهتمام

(١) ينظر: بنكراد سعيد، السيميائيات السردية: ٧٧. ٧٨.

(٢) ينظر: لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ١١٠.

شديد حتى لا تعود إلى حياة الجاهلية التي كانت تعيشها، يحدثها بلطف شديد عن الآخرة ولذائذها، ... بالنسبة إليها كانت حياة جديدة ورائعة وأجمل ما فيها أن ربيعا لم يفارقها وستدخل الجنة صحبته... كانت أمل سعيدة وهي قريبة من ربيع تتوغل معه الطريق الجديد دون أن تدري أنها تدخل نفقاً ولم تكن تدري ما الذي ينتظرها داخله ...انبهرت أمل بهذا العالم الجديد والمختلف الذي دخلته وشعرت بسعادة غامرة وهي تكتشف رفقة ربيع وجها آخر للحياة لم تكن تدريه ...كانت أمل تطهر أيامها تدريجياً من كل ما يشدها إلى حياتها السابقة وتقترب من ربيع ...ضاعت الكلمات فلم تضف شيئاً، هل تقول بأنها أحبت ربيعاً وأنها تبعته إلى هنا؟ هل تقول إنها من أجله أهملت دراستها وتنازلت عن حلم الباكالوريا وغافلت عائلتها وتركت الحياة خلفها ... مضى زمن الأخوات في جامع الرحمة وجاء زمن الأخت الكبرى أم سلمان. ذهب اللين وحلت محله الأوامر وغابت الابتسامة وحل محلها الوجه المتجهم ... شعرت أنها لم تعد هي، كأن يداً تسلها من عوالمها... هل يمكن أن تقطع كل هذه المسافة من أجل أن تستبدل غرفتها وتغير اسمها؟...هل الحب وهم جميل لا يؤدي إلا إلى المهالك والمنافي والمحارق ...كل الأسئلة بلا معنى الآن، لم يعد مصيرها بيدها ولم يعد لها الحق أن تقرر لنفسها ما تشاء...صرخت في وجهه بكل قوة:

– أيها الوغد، عد بي إلى بلادي "[1].

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٣٥ . ١٨٣.

ترسم هذه المقاطع السردية (الممتدة على طول صفحات الرواية) محطات رحلة الحب معاناة، من خلال جملة من الاستعارات التصورية الصغرى، تناسلت وتعالقت فيما بينها، لتتكفل بتسريد سيرة البطلين، وتحكي المعاناة بطابع مأسوي على مصيرهما، من خلال تنوع التجليات اللسانية لاستعارة " الحب رحلة معاناة "، على البنية السطحية للنص الروائي، فحرصت على فتح آفاق ذهنية تتمحور حول مجال الرحلة، وقد أسهمت الكلمات بوصفها تعابير استعارية في بنية تلك الاستعارة، ومنها (في عجلة من أمرها – الحب لا يجعلنا نتريث – نسرع – لنلحق – لم يكن لديها الوقت – تختار طريقه – مفاجأة كانت صاعقة في الطريق – تتردد – التقت – لا تعود – حياة جديدة ورائعة – لم يفارقها – تدخل – قريبة – تتوغل معه الطريق الجديد – تدخل نفقاً – داخل – العالم الجديد والمختلف – تطهر أيامها تدريجياً – ضاعت – تبعته إلى هنا – تركت الحياة خلفها – مضى زمن – جاء زمن – ذهب اللين – وحلت الأوامر – غابت – لم تعد – يداً تسلها من عوالمها – لا يؤدي إلا إلى المهالك والمنافي والمحارق – لم يعد مصيرها بيدها – لم يعد لها الحق أن تقرر – عد بي إلى بلادي)، إذ تؤسس هذه الأجزاء الاستعارية، تصوراً يجسد مراحل ومحطات الرحلة، ويقود إلى فهم الاستعارة الكبرى " الحب رحلة معاناة"، وذلك من خلال تبنيها مبدأ الانسجام، حيث تكون متصلة ببعضها وعلى مسار واحد من نقطة البداية (كانت في عجلة من أمرها)، إلى غاية نقطة النهاية (أيها الوغد عد بي إلى بلادي)، مرتبطة بعلاقات تكون نتيجتها واحدة " نهاية الرحلة". إذ تتداخل الأنساق الاستعارية البنيوية مع الأنساق الاتجاهية والتشخيصية في هذه النصوص، فقد جعلت الكاتبة من تجربة الحب والتحول الأيديولوجي مساراً حركياً، ينفتح من الإغواء إلى التورط، كما في قولها (الحب يجعلنا نسرع

لنلحق بالحياة)، حيث يجسد الحب بوصفه قوة دافعة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الحب = طاقة حركية / دافع.

في حين تتحول (الحياة)، إلى غاية تُلاحق بما يتكشف عن نسق اتجاهي قوامه:

التقدم / الإسراع = الانخراط / الاندفاع.

ويتعمق النسق الاستعاري في تصوير العلاقة بين (أمل) و(ربيع)، حيث يجسد الارتباط العاطفي بوصفه مساراً مشتركاً (تلحق بفتاها) و(تتوغل معه الطريق الجديد)، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

العلاقة = طريق / رحلة.

فتتخذ الذات موقع التابع بما يشي بتحول تدريجي في مركز الفاعلية، ثم تتحول التجربة إلى فضاء مغلق ومظلم وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

التحول الأيديولوجي = نفق.

في تفاعل مع نسق اتجاهي واضح.

الدخول = التورط / الانغلاق.

مما يعكس انتقالاً من الانفتاح إلى الاحتباس، كما يتجلى النسق البنيوي في قول الكاتبة (كانت أمل تطهر أيامها تدريجياً)، إذ تتحول الأيام إلى مادة قابلة للتطهير وهو ما يكشف عن استعارة قوامها:

الزمن / الحياة = مادة تنقى.

في سياق خطاب ديني يعيد تشكيل الماضي بوصفه (دنساً) ويتعزز في صورة (تركت الحياة خلفها)، حيث يجسد الحياة بوصفها فضاءٌ، يمكن مغادرته في نسق اتجاهي قوامه

الخلف = الماضي / الانفصال.

ويبلغ التوتر ذروته في التحول من اللين إلى الصرامة (ذهب اللين وحلت محله الأوامر)، إذ يجسد القيم بوصفها كيانات تتبادل المواقع في استعارة قوامها:

السلطة = حضور / هيمنة مادية.

كما تتجلى أزمة الهوية في قول الكاتبة (شعرت أنها لم تعد هي)، مما يعكس تفكك الذات، ويتصاعد النسق في التساؤل (هل يمكن أن تقطع كل هذه المسافة)، حيث تجسد التجربة بوصفها مسافة زمنية/ وجودية، وهو ما ينهض على استعارة:

التحول = سفر طويل.

ينتهي إلى فقدان الإرادة (لم يعد مصيرها بيدها)، حيث تتحول اليد إلى رمز للسيطرة في استعارة قوامها:

التحكم = امتلاك اليد.

ويبلغ البناء الاستعاري ذروته في الصرخة الختامية (أيها الوغد عد بي إلى بلادي)، حيث تتحول (البلاد)، إلى فضاء أصيل يراد الرجوع إليه، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الوطن = أهل / ملاذ.

في مقابل فضاء الغربة الذي تم الانزلاق إليه، أن التدرج الذي حصل في هذا النص كان من الانبهار إلى الصرخة، ومن اللين إلى العسر، مما يمنح النص كثافة درامية واضحة، يجعل من الاستعارة أداة لكشف آليات التحول الخفي من الحرية إلى القيد. وتصور قصة " مواعيد " تلك الاستعارة أيضاً:

"كانت منتظمة جداً في موعدها اليومي.. بحيث لا يمكن أن يفوتها أبداً أن تنزل بسرعة سلم العمارة وبخطى حثيثة تتجه إلى روضة الأطفال تنتظر خروج الصغار من أقسامهم..

وتنتظر بلهفة أن يأتي هذا الأب الشاب ليأخذ طفلته.. يهوي على خدها الصغير بقبلة ويهوي قلبها من مكانه.. يعود إلى بيته.. وتعود هي إلى حسرتها مضى العمر وهي تمضي في مواعيد متلاحقة..."(١).

من الافتراضات القارة والمشكلة، للبنية ثقافتنا التصورية، حول مفهوم الرحلة، أنه نشاط اجتماعي إنساني محسوس، غير أن هذا المفهوم قد تم نقله استعارياً في هذه القصة، إلى مجال آخر يخص العلاقات الإنسانية المجردة، وهو" علاقة الحب"، إذ يبرز دور المشابهة فاعلاً في انتقاء مجال المصدر بغية إدراك مجال الهدف، وتحديد التوافقات بين المجالين، وذلك من خلال عملية إسقاط، توظف جملة من المعارف التي تخص مجال المصدر " الرحلة " على مجال الهدف " الحب رحلة معاناة" فـ " الانتظام في الموعد اليومي – الانتظار بلهفة – العودة – مضي العمر" كلها تعابير قد تحولت إلى اقتضاءات استعارية تخص مجال العلاقات الإنسانية هي:

"الحب رحلة

المتحابان مسافران

أهدافهما المشتركة في الحياة وجهات

العلاقة وسيلة نقل

الصعوبات عوائق للحركة"(٢).

لا شك في أن الإسقاط بين هذين المجالين " الرحلة والحب" قد شكل فضاء واسعاً يشمل كل المكونات المشتركة والمتعالقة فيما بينهما تعالقاً تصورياً، "ولكون الروائي خالق موهوب ينحت شخصيات عالمه من مواد

---

(١) بن محمود فاطمة، من ثقب الباب :١٤.

(٢) لا يكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ١١٢.

أولية بسيطة، مستمدة من واقع ماثل"[1]؛ الأمر الذي استثمرته الكاتبة في خطابها الاستعاري عامة، فصورت كيف سلك شخوص القصة وأبطالها مسالك وطرقاً مختلفة في رحلة الحب، إذ يجد هذا النوع من الاستعارات فرصته المناسبة في النص الروائي، المعروف بملامسته للتجارب الإنسانية، بكثير من التفصيل والعمق، إذ تستطيع الرواية المرور بجميع محطات حياة الإنسان، من الولادة إلى غاية الموت، وإجراء مسح شامل لها، بسبب ما تمتلكه من تقنيات فنية من استرجاع واستباق وسرد ووصف، فيتم فيها استحضار مختلف مراحل حياة الشخصيات، إذ يقوم النص على استعارة بنيوية كبرى قوامها:

الحب = الرحلة.

وهي من الاستعارات التصورية المركزية التي تنظم فهم التجربة العاطفية بوساطة بنية حركية وزمانية واضحة، وتتفرع عن هذه الاستعارة الكبرى، مجموعة من المطابقات (المتحابان مسافران)، إذ تجسد من خلالها العلاقة بوصفها انتقالاً مشتركاً لا حالة ثابتة (أهدافها المشتركة في الحياة وجهات)، فتتحول الغايات المجردة إلى نقاط وصول مكانية مما يمنحها وضوحاً واتجاهاً، فـ (العلاقة وسيلة نقل)، أي أن العلاقة نفسها أداة لحركة لا مجرد إطار شعوري، و(الصعوبات عوائق للحركة)، إذ تجسد التحديات بوصفها حواجز مادية تعرقل التقدم، من خلال هذه المطابقات يتأسس نسق استعاري متكامل، يقوم على تحويل التجربة العاطفية، إلى بنية حركية ذات عناصر واضحة، وهو ما يندرج ضمن الأنساق الاتجاهية أيضاً.

(١) مزودات وسيمة، الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد: ٦٠.

استعارة "الجدال حرب"

تعطي الاستعارة المعرفية المعاصرة رؤية واضحة لفهم النص الروائي، الأمر الذي لم تكن الاستعارة القديمة التقليدية تكشفه عن هذه الحقائق، فمن خلال التصورات وتشكلاتها اللغوية، يمكن للمتلقي رؤية التجليات الاستعارية واضحة على فصول النص الروائي، ومن أبرز الاستعارات التي يتضمنها هذا السياق، هي استعارة " الجدال حرب" ، تعتمد هذه الاستعارة التصورية بصورة عامة، على التجارب التي يمر بها الإنسان، ويتفاعل معها في عالمه، وما ينتج عن ذلك التفاعل، من إسقاطات بين المحسوس والمجرد، "فالجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاري من حيث طبيعته"(١)، فالاستعارة ظاهرة تحتل حياة الإنسان حد النخاع، فكثرت تبعاً لذلك التعابير الاستعارية التي عكست استعارة " الحياة حرب"، إذ نجد "عبارات تنتمي إلى معجم الحرب، مثل: مهاجمة موقف، غير حصين، استراتيجية، خط هجومي جديد، انتصار، ربح المسافة"(٢)، قد تم توظيفها للحديث عن الجدالات، وفي روايات فاطمة بن محمود، لم تكن تقنية استعارة " الجدال حرب"، تبرز طبيعة الصراع بين أبطال وشخوص الرواية، كما يوحي الفهم الأولي للاستعارة فحسب، بل صورت طرق تفكير تلك الشخصيات أيضاً، مما أضفى بعداً درامياً للروايات، يعكس طبيعة اضطراب، الشخصيات والصراع الذي كان يعتمل في دواخلها، وقد ظهر ذلك جلياً من خلال أطوار المواجهة التي دارت بين " ربيع " وأمه " ثريا" في رواية زمن الغبار" :

"إنه يوم صعب كأن أبواب جهنم قد فتحت ...أطل ربيع من غرفته وقد بدت له فرصة ذهبية وعليه استغلالها فهتف:

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.

(٢) المصدر نفسه :٢٥.

كان عليك الالتزام باللباس الشرعي ووضع الحجاب، فيقيك ذلك من حرارة الشمس وحرارة جهنم.

استدارت إليه وقد تفاجأت أصلاً من وجوده في البيت:

– ماذا تقول يا ولد؟ احتفظ بمقولات إخوان السوء لنفسك، لست بحاجة إلى ترهاتك، أنا أعرف طريقي في الحياة.

ردّ ببرود دون أن ينظر إليها:

– رفض الحجاب، يعني مخالفة لأمر الله تعالى.

صرخت: قلت لك مليون مرة ابتعد عن طريقي يا ولد...أجاب بهدوء شديد وهو يعلم أن هدوءه يغيظها: التبرج معصية لله ورسوله، ....ثم(استدار إليها وهو يفتح الباب)، عليك وأنت في هذا العمر أن تتقي الله، لكنها خيبت توقعاته وأجابت بصوت ثابت وهي تنظر في عينيه ... ثم رفعت صوتها بشكل مباغت وقالت بصوت حاد وهي تشير بسبابتها متوعدة: يا ولد، إياك أن تفهم أنك المسلم الصالح وأني كافرة، ثم ارتفع صوتها أكثر وهي غاضبة... ردّ بصوت بارد: – ستندمين.

سأظل أواجهها إلى أن تهتدي حتى إذا جاءت اللحظة الحاسمة التي ستغير حياتي سأكون قد أديت واجبي في دعوة أهل بيتي"[1].

"تراجعت ثريا إلى الوراء، كان صوتها منكسراً وهي تتذكر كم طعنة سددت لقلبها...

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٥١.

انفجرت ثريا بالبكاء... لم ترغب أن تتصدى له وهي تعلم أنه قد لا يطيعها ويترك الفتاة فتنهزم في أول معركة تخوضها معه لذلك تركت أمل تتسلل إلى حياته"[1].

إن هذا المقطع يقوم على بناء استعاري يجعل من الصراع داخل الأسرة معركة رمزية تتقاطع فيها مفاهيم الدين والسلطة والهوية، كما يتجلى ذلك منذ البداية في قول الكاتبة (كأن أبواب جهنم فتحت)، حيث يجسد الواقع بوصفه فضاءً جحيماً، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الوضع المتأزم = جحيم.

مما يضفي على الحدث طابعاً كارثياً منذ الاستهلال، ويتعمق النسق الاستعاري في قول ربيع (وضع الحجاب، فيقيك ذلك من حرارة الشمس وحرارة جهنم)، حيث تجسد جهنم بوصفها مصدر حرارة مادية، وهو ما يكشف عن استعارة قوامها:

العقاب الأخروي = حرارة / احتراق.

في مقابل تقديم الحجاب بوصفه (وقاية) في استعارة مقابلة قوامها:

الالتزام الديني = حماية / درع.

مما يسهم خطاباً إقناعياً قائماً على الترهيب، كما يتجلى البناء الاستعاري في خطاب (ثريا)، حين تقول (أنا أعرف طريقي في الحياة) حيث تتحول الحياة إلى مسار وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الحياة = طريق.

في مقابل محاولة (ربيع) إعادة توجيه هذا المسار بما يكشف عن صراع على تحديد الاتجاه، ويبلغ النسق ذروته في تمثيل الصراع بوصفه

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٣٢.

مواجهة قتالية كما في قول الكاتبة (كم طعنة سددت لقلبها)، إذ تجسيد الكلمات بوصفها طعنات، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الكلام = سلاح / طعن.

في حين يتحول القلب إلى جسد يصاب مما يعكس الأثر النفسي العميق للصراع، ويتعزز هذا النسق في قول الكاتبة (لم ترغب أن تتصدى له وهي تعلم أنه قد لا يطيعها ويترك الفتاة فتهزم في أول معركة)، حيث يجسد الخلاف بوصفه معركة، وهوما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

العلاقة / الصراع الأسري = حرب.

تتضمن مفاهيم المواجهة والانتصار والهزيمة، كما يتجلى البعد الاتجاهي في قول الكاتبة (تراجعت ثريا إلى الوراء)، حيث يجسد الانكسار النفسي بوصفه حركة ارتداد وهو ما يكشف عن النسق اتجاهي قوامه:

الوراء = الانسحاب / الهزيمة.

في مقابل تقدم ربيع بثبات، ويبلغ البناء الاستعاري عمقه في قول ربيع (سأظل أواجهها إلى أن تهتدي)، حيث تجسد الهداية بوصفها نقطة وصول، وهو ما ينهض على استعارة قوامها:

التغيير الفكري = انتقال إلى وجهة صحيحة.

في إطار نسق أكبر قوامه:

الدعوة = مهمة / واجب.

و بالاعتماد على المعطيات اللغوية المستعارة من المعجم الحربي ومنها (استغلال الفرصة الذهبية ، الاستدارة ، الاستهانة، الرد، خيبة التوقع، ثبات الصوت، المباغتة، التوعد، ارتفاع الصوت، الغضب، المواجهة، اللحظة الحاسمة، الواجب، التراجع، الانكسار، الطعن، الانفجار، الهزيمة)، قدمت الكاتبة مشهداً درامياً، يصور الجدال حرب، إذ قابل الجدال في جزء كبير من شبكته التصورية، فكرة الحرب، حيث كان " ربيع" وأمه "ثريا"

غريمان، والجدال بينهما هجوم ودفاع، عن المواقف والرؤى، وقد وضع كل منها استراتيجية ينطلق منها، وقد يضطر لتغييرها بما يناسب موقفه، ويختار خطاً دفاعياً جديداً، فتارة يرتفع الصوت ويكون الهجوم بهتاف ربيع " كان عليك الالتزام" وأخرى ينخفض ويكون رده باستراتيجية البرود إلى درجة يكون من دون النظر تعبيراً عن الاستهانة" ردّ ببرود دون أن ينظر إليها – أجاب بهدوء شديد" ، ولا تبتعد عن ذلك التفنن، ثريا في ردّها فبعد الصراخ (صرخت)، تخيب توقعاته وتجيب بصوت ثابت وفق محاججة تستند فيها إلى تأويل آيات وردت في سورتي النور و الأحزاب(لكنها خيبت توقعاته وأجابت بصوت ثابت ...).

إذن تنبثق القيمة الدلالية في كونه يكشف عن تحول الخطاب الديني من جمال إيماني إلى أداة صراع وسلطة داخل الفضاء الأسري متخذاً من الاستعارة أداة لتجسيد العنف الرمزي في صورة صيغ مؤلمة.

لقد فرضت هذه الاستعارة " الجدال حرب" هيمنتها على تلك الرواية، فكانت انعكاساً لاستعارة " الحياة حرب":

" كل أحلامها وانتصاراتها تحولت إلى ندم، عندما نجحت في دراستها لم تعمل في المهنة التي رغبت بها وتشعر بالندم في كل مرة تدخل المدرسة لتواجه عشرات العيون لتلامذتها الصغار، عندما أحبت رجلاً لم تتزوجه...عندما تزوجت آخر لم تسعد وتشعر بالندم ... عندما أنجبت ربيعاً لم تدم سعادتها به وها هي تنهار بسببه... الندم هو الحقيقة الوحيدة الثابتة لديها وربيع الآن أجمل أحلامها يهددها بالندم، لذلك حرصت

إلا تنجرف إلى تلك المواجهات الحادة خشية أن يهجرها ...

فتندم وهذه المرة سيكون خنجر الندم قاتلاً لها"(١).

يقوم المقطع السردي على بناء استعاري، يجعل من تجربة الحياة سلسلة من التحولات التي تؤول جميعها إلى مركز دلالي واحد هو (الندم)، كما في قول الكاتبة (كل أحلامها وانتصاراتها تحولت إلى ندم)، حيث تتجسد القيم المعنوية (الأحلام / الانتصارات)، بوصفها مواد قابلة للتحول.

وهوما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

التجارب = مادة قابلة للتحول.

في اتجاه سلبي يفضي إلى نتيجة واحدة، ويتعمق هذا النسق في تكرار بنية (عندما ... لم ...وتشعر بالندم)، حيث يتحول الزمن إلى سلسلة من المحطات المتعاقبة التي تعيد إنتاج الشعور ذاته، وهو ما يكشف عن استعارة قوامها:

الحياة = مسار دائري مغلق.

وهو مسار لا يفضي إلى تحقق، بل إلى إعادة إنتاج الفشل، ويبلغ النسق ذروته في قول الكاتبة (ربيع الآن أجمل أحلامها يهددها بالندم)، حيث يشخص الندم بوصفه خطراً مستقبلياً، وهوما يكشف عن استعارة قوامها:

الندم = قوة مهددة.

في حين يتحول (الحلم) إلى كيان قابل للانقلاب إلى نقيضه. كما يتجلى هذا البناء في قول الكاتبة (خشية أن يهجرها ... فتندم)، حيث يتحول الفعل المستقبلي إلى مصدر خوف حاجز، في نسق اتجاهي قوامه:

المستقبل = مصدر تهديد.

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٥١.

ممـا يعكـس سـيطرة التوقـع السـلبي علـى الحاضـر، ويبلـغ النسـق أقصـى درجـات التكثيـف فـي قـول الكاتبـة (خنجـر النـدم قـاتلاً لهـا)، حيـث يجسـد (النـدم) بوصفه أداة قتل وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الندم = سلاح / حاد.

الألم النفسي = قتل / إبادة

بما يحول الشعور الداخلي إلى قوة مادية فتاكة.

إذن هـذا التـدرج مـن التحـول إلـى التهديـد ثـم إلـى الخنجـر، قـد مـنح الـنص تصـاعداً دراميـاً حـاداً، جعـل مـن الاسـتعارة أداة لتجسـيد الانكسـار النفسـي فـي صورة حسية قاسية.

ولا يبتعـد المقطـع الآتـي عـن ذلـك النسـق الاسـتعاري، إذ يتمـاهى الجـدال مع الحرب، فتتجلى استعارة " الجدال حرب" فيه:

"خسـرت معركتهـا مـع الحـب أيضـاً... وتحولـت كـل فصـول حياتهـا إلـى صـراع مـن أجـل ولـدها الـذي ضـيعته وتسـرب مـن بـين يـديها بسـهولة لا تصـدقها، عضـت علـى شـفتها السـفلى بحسـرة وهـي تـرى نفسـها تعـود للصـراع ضـد طـواحين الهـواء غيـر أن هـذه المرة خسارتها عظيمة، أنها تفقد حياة برمتها"(١).

إن مركزيـة اسـتعارة " الجـدال حـرب" فـي هـذه الروايـة، أثبتـت براعـة الكاتبـة فـي دمـج تلـك الاسـتعارة فـي صـلب حبكـة الروايـة؛ لتصـور مـن خلالهـا شخصـيات الروايـة، فقـد صـورت الكاتبـة شخصـية "ثريـا" مـن خـلال اسـتعارة مـا يـرتبط بعـالم الحـرب مـن تعـابير سـلبية (المعركـة – الصـراع – الضـياع – التسـرب – الحسـرة – الخسـارة العظيمـة – الفقـد)، فعبـرت عـن حالـة "ثريـا" النفسية، ومـا يعتمـل داخلهـا مـن ألـم ، مـن أجـل ولـدها "ربيـع"، إلـى الحـد الـذي

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار :١٢٣.

حول كل فصول حياتها إلى صراع، ينتج حسرة وهي ترى نفسها تعود للصراع ضد طواحين الهواء كما يحدث دائماً إلا أن هذه المرة كانت الخسارة عظيمة، أفقدتها الحياة برمتها. وبهذه التقنية نفسها يستمر نسق استعارة " الجدال حرب"، في رسم شخصيات "المحامون" رواية "امرأة في زمن الثورة":

" أدرك المحامون أن وقوفهم جميعاً إلى جانب المتظاهرين هو وقوف إلى جانب مبادئهم واختياراتهم النزيهة في الحياة.. أعتقد أن الأهالي هم الذين حرروا المحامين، هم الذين خلصوهم من عقدة الخوف.. ورفعوا من منسوب طلب الحرية والكرامة لديهم.... هم الذين انتصروا إلى ملفات الفقر والظلم والقهر المترسبة في حياتهم البسيطة والبائسة"(١).

يجعل البناء الاستعاري في هذا النص، من الفعل الاجتماعي مساراً، تحريرياً، تنتقل فيه الذات من القيد إلى الانعتاق (وقوفهم جميعاً إلى جانب المتظاهرين هو وقوف إلى جانب مبادئهم)، حيث يجسد الوقوف، بوصفه تموضعاً مكانياً، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الموقف الأخلاقي = موقع اصطفاف.

بما يحول القيم إلى فضاء يختار فيه الموضع، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الكاتبة (حرروا المحامين، هم الذين خلصوهم من عقدة الخوف)، حيث يجسد الخوف بوصفه قيداً، أو عقدة تُفك، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الخوف = قيد / رباط.

في مقابل استعارة مقابلة قوامها:

التحرر = فك / انعتاق.

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٢٥.

بما يؤسس ثنائية القيد/ الحرية.

كما يتجلى البناء الاستعاري في قول الكاتبة (رفعوا من منسوب طلب الحرية والكرامة) حيث تتحول الحرية والكرامة إلى مادة قابلة للقياس، وهو ما ينهض على استعارة قوامها:

القيم = سوائل / مستويات قابلة للارتفاع.

في تفاعل مع نسق اتجاهي واضح قوامه:

الأعلى = القوة / التصاعد.

ويبلغ النسق ذروته في قول الكاتبة (انتصروا إلى ملفات الفقر والظلم والقهر المترسبة)، حيث تجسد هذه القيم بوصفها(ملفات) أو (مواد) مترسبة، وهو ما يكشف عن استعارتين متداخلتين قوامهما:

المعاناة الاجتماعية = ملفات قابلة للفتح والمعالجة.

القهر/ الفقر = مواد مترسبة.

مما يوحي إلى تراكم تراسبي يحتاج إلى تفريغ أو معالجة، كما يتجلى البناء الاستعاري في تصوير (الأهالي) بوصفهم فاعلاً محرراً، حيث يتحول الفعل الجماعي، إلى قوة تغيير وهو ما يعكس استعارة ضمنية قوامها:

الجماعة = قوة دافعة / طاقة تحرير.

إذن كانت الاستعارة أداة لكشف دينامية هذا التحول الاجتماعي.

تتأسس الاستعارات البنيوية بصورة عامة، وفقاً للتجارب النسقية التي نخوضها، التي تسمح للمجال العقلي ببناء تصور من خلال استدعاء شيء فيزيائي سهل الفهم [1]، ومنه كان توظيف بن محمود للاستعارة التصورية " الجدال حرب "، في رواية يومياتها " "صديقتي قاتلة"، التي أفصحت عتبتها النصية عن نسقها الاستعاري:

(١) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢٦.

" خارج غرفتي الرعب متبادل بين كائن مجهري لا يرى يبدو ضئيلاً جداً وبين عالم مدجج بكل ما وصلته البشرية من تكنولوجيا وعلوم...غير أني انزعجت كيف تهزمني فقاعات ضئيلة وخاوية... وحركته بعنف ... وانتشرت الفقاقيع حول الجبل الصغير... محاولات عديدة باءت بالفشل. غيرت استراتيجيتي و مازلت في مغطس بيتي والمواجهة على أشدها بيني وبين فقاقيعً الصابون ...خارج غرفتي كانت المواجهة تشتد... لمحاصرة الكائن المجهري الضئيل جداً ... اختار في حربه مع الإنسان أسلوباً واضحاً وبسيطاً يتحرك وفق قاعدة قديمة لم يبذل جهداً لابتكار غيرها " أفضل طريقة للدفاع هي الهجوم " وكان يتقن الهجوم ...نظرياً قدر هذا الكائن المجهري ... أن يخسر هذه الحرب الشرسة وغير المتكافئة، غير أنه لم يفكر مثلنا، حوّل ضآلته الشديدة إلى نقطة قوة"(١).

يجد المتفحص لهذا المقطع، غياب لغة الحوار الهادئ، وقد حلت لغة الحرب والخطر محلها، المتمثلة بالتعابير " الرعب – الهزيمة – الضألة – خاوية – العنف – الفشل – الاستراتيجية – المواجهة – الاشتداد – المحاصرة – الحرب – الدفاع – الهجوم – الخسارة – الشراسة – التكافؤ – القوة –" إذ تكفلت هذه التعابير الحربية، ببناء المظهر الخارجي لخطر وباء " كورونا"، من خلال جملة عناصر تعد أساسية في المعركة ، منها: وجود خصمين وهجوم ودفاع، فالخصم الأول هنا هو" الكائن المجهري" كورونا" وفي المقابل كان غريمه العالم المدجج بكل ما وصلته البشرية من تكنولوجيا

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ١٦ ـ ١٧.

وعلوم "، وكانت بينهما مناورات شديدة وشرسة، ومواجهات كثيرة لمحاصرة هذا الكائن وصد هجومه، ولاسيما أنه قد اختار في حربه الشرسة وغير المتكافئة، أن يتحرك وفق قاعدة قديمة" أفضل طريقة للدفاع هي الهجوم، على الرغم من ضآلته، بأسلوب واضح وبسيط، وبذلك حوّل ضآلته الشديدة، إلى نقطة قوة، فكلما تعلق الأمر" بالمشكلات خطيرة، والعصبية، والمبادرات والاستراتيجيات التي يتم تطويرها لحل هذه المشكلات"[1]، وبناء عليه نجد أن البنية الاستعارية تقوم على استعارة مركبة، إذ يعيد تمثيل الواقع الوبائي واليومي بوصفه ساحة حرب مزدوجة، تتقاطع فيها مواجهة كبرى خارجية مع مواجهة صغرى داخلية. كما يتجلى في قول الكاتبة (الرعب متبادل بين كائن مجهري لا يرى يبدو ضئيلاً جداً، وبين عالم مدجج بكل ما وصلته البشرية)، حيث يجسد الصراع بوصفه حرباً غير متكافئة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية كبرى قوامها:

الوباء / الكائن المجهري = عدو في حرب.

في مقابل

الإنسانية = جيش مسلح.

ويتعمق هذا النسق الاستعاري في المفارقة بين (المجهري) و(العالمي) حيث يُضخم الصغير ويُضعف الكبير، مما يكشف عن قلب للتراتيبية، وهو ما يعزز نسقاً دلالياً قوامه:

الضآلة = قوة كامنة.

في مقابل

التقدم = هشاشة.

---

(١) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ٢٢٥.

كما يتجلى البناء الاستعاري في قول الكاتبة (كيف تهزمني فقاعات ضئيلة وخاوية)، حيث تتحول فقاعات الصابون إلى خصم، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الأشياء اليومية = كائنات مقاومة / معيقة.

مما يخلق توازياً بين المعركة الكبرى (مع الكائن المجهري) والمعركة الصغرى (مع الفقاعات)، ويبلغ النسق الاستعاري مستوى أكثر تركيباً في قول الكاتبة (أختار في حربه مع الإنسان، أسلوباً واضحاً وبسيطاً يتحرك وفق قاعدة قديمة لم يبذل جهداً لابتكار غيرها " أفضل طريقة للدفاع هي الهجوم")، حيث يُشخص (الكائن البشري)، بوصفه كياناً واعياً يخطط، وهو ما ينهض على استعارة تشخيصية قوامها:

اللاحسي = فاعل عاقل / استراتيجي.

مما يمنحه صفات إنسانية (اختيار – إتقان – استراتيجية)، ثم يجسد الضعف بوصفه مادة قابلة للتحويل، وهو ما يكشف عن استعارة بنيوية قوامها:

الصفات = موارد قابلة لإعادة التشكيل في مقابل عجز الإنسان عن هذا التحويل.

يفعّل نسقنا التصوري هذه الاستعارة؛ كونها تنبني على جملة عناصر أساسية، مثل وجود مناورة بين خصمين، هجوم ودفاع، ومما يعزز هذه الفرضية:

" من يقول أن الحرب هي أقسى التجارب التي يمكن أن يعيشها الإنسان أقول له جرب انتشار الأوبئة في الحرب أنت تواجه عدواً تراه وكلاكما يفترض أن يكون قاتلاً أو مقتولاً أما في حالة الوباء أنت تواجه عدواً يراك ولا تراه ولذلك أنت مقتول دائماً تُقتل بأكثر الوسائل نعومة ... تُقتل إذا لمسك

الفيروس كما تُقتل من شدة الخوف وأنت تنتظر متى يحين دورك لتصبح مقتولاً "[1].

تتعامل بن محمود في هذا المقطع، مع وباء كورونا من وجهة عدائية، فهو عدو خطير، يتميز بامتلاكه الذي يكاد يكون مؤكد لزمام الأمور، من جهة أنه يَرى ولا يُرى في المواجهة، وغريمه مقتول دائماً، ويمتلك أكثر من وسيلة في القتل، إذ يقتل من يواجهه بمجرد اللمس، وشدة الخوف منه تكون قاتلة، عند انتظاره، إذ يتشكل التصور الاستعاري من بنيات الحرب والخوف " الحرب – القساوة – الوباء – المواجهة – العدو – القتل – الخوف " وهي تعابير مسكونة بالفاجعة، المقبلة على الإنسان، ووسم نهايته بالاندثار من خلال قتله في كل الأحوال.

ويتأسس هذا النسق الاستعاري، على سياسة الإخفاء والإظهار، أو ما يسميه لايكوف وجونسون بالتبئير" إذ يمكن لتصور استعاري معين، بإتاحته تبئير مظهر واحد لتصور معين ... أن يمنعنا من تبئير مظاهر أخرى في هذا التصور"[2]. وبالعودة إلى كتابات بن محمود تتأكد تلك السياسة من خلال تنوع نصوص رواية " الملائكة لا تطير":

" أزداد غضب سيف فألقى نور بعنف على الأرض، كأنه يتخلص منها، وعلا صوته ... واقترب من ليلى صارخاً: أهذا ما تفعلينه في غيابي أيتها الملعونة؟

كان الشرر يتطاير من عينيه والبصاق يتناثر من فمه... سلّ رجلي الدمية، ثم شرع برفسها بقدمه، هرعت نور إلى أمها في رعب شديد، شدّتها من ثوبها وصرخت باكية... دفعها سيف

---

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة :٦٨.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢٩.

بشدة فارتطمت بالأرض وعلا صراخها... ولم يكن بالإمكان إسكاتها سوى بصفعة مدوية على خدها، تراجعت إلى الخلف من شدة الصدمة وغصت بصرختها"(١).

تلخص بن محمود، من خلال هذا المقطع حجم المعاناة النفسية والصراع الداخلي الذي كان يعتمل داخل شخوص الرواية، من خلال اشتغال نسق استعارة " الجدال حرب"، وقد أُسست هنا وفقاً للعبة الغياب والحضور، إذ يكون الحضور للمظاهر التي تنسجم مع الرؤية التي تحاول الكاتبة تشكيلها حول العلاقة الزوجية في هذه الرواية ومنها اسم " سيف " الذي كان اختياراً مقصوداً، يسهم في تكثيف الطبيعة الاستعارية فضلاً عن الرمزية للرواية، فـ"سيف" رمز لسلاح الحرب في الموروث الديني الجمعي، ولكل امرئ من اسمه نصيب، إذ عكس الاسم صفات شخصية "سيف" العدوانية، ومن تلك المظاهر أيضاً " الغضب – العنف – التخلص – الصراخ – اللعن – الشرار – البصاق – الرفس – الهرع – الرعب – الدفع – الارتطام – الصفع – التراجع – الصدمة – الغصة"، إذ تحقق هذه التجليات اللسانية، من خلال التركيز على المظاهر العدوانية رؤية الكاتبة، التي يسيطر عليها الطابع السلبي.

وقد تداخلت الأنساق الاستعارية البنيوية مع الأنساق التشخيصية والاتجاهية، إذ يجسد النص العنف الأسري، بوصفه انفجاراً داخلياً يتحول إلى طاقة تدميرية، كما في قول الكاتبة (أزداد غضب سيف)، حيث قدمت الغضب بوصفه حالة قابلة للتصاعد وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

الغضب = مادة / طاقة تتزايد.

---

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٥١ . ٥٢.

ويتعمق النسق الاستعاري في (ألقى نور بعنف على الأرض، كأنه يتخلص منها)، مما يعكس نزع الإنسانية في لحظة العنف، كما يتجلى البناء الاستعاري في (كان الشرر يتطاير من عينيه)، حيث يُشخص العنف بوصفه ناراً، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية في شقها التشخيصي قوامها:

الغضب = نار/ احتراق.

في حين يتحول الجسد إلى مصدر إلى هذا الاشتعال، ويتعزز النسق الاستعاري في (البصاق يتناثر من فمه)، حيث يتحول الجسد إلى أداة لتفريغ العنف، وقد تجلى البعد الاتجاهي في (هرعت نور إلى أمها في رعب شديد، شدّتها من ثوبها وصرخت باكية ... دفعها سيف بشدة فارتطمت بالأرض)، حيث تتوالى الحركات في اتجاهات متضادة (اقتراب / دفع / سقوط)، وهو ما يكشف عن نسق اتجاهي قوامه:

الأمام = طلب الآمان.

الخلف / الأسفل = الإقصاء/ الإيذاء.

ثم يبلغ البناء الاستعاري ذروته في قول الكاتبة (لم يكن بالإمكان إسكاتها سوى بصفعة مدوية)، إذ جسدت الصوت بوصفه شيئاً يمنع بالقوة، وهو ما ينهض على استعارة بنيوية قوامها:

التعبير = صوت يجب إسكاته.

في مقابل

العنف = أداة إسكات.

ثم تحولت صرختها إلى كيان مادي يبتلع وهو ما يكشف عن استعارة قوامها:

الألم = شيء يختنق داخل الجسد.

ممـا يعكـس كبتـاً قسـرياً للعاطفـة؛ لتبـدأ الكاتبـة بفصـل مواجهـة عنيفـة كشـفت ظلـم "سـيف" ونوازعـه العنيفـة والإجراميـة، الأمـر الـذي كـان سـبباً فـي خـروج " ليلى" من شرنقة الخوف:

" لـن تخشـاه بعـد اللحظـة.. اقتربـت منـه بهـدوء مريـب، شـعر بخطواتهـا فرفـع بصـره إليهـا... لكزتـه برجلهـا بعنـف أشـد، فـانتفض مصـعوقاً...لم تسـقط كما توقـع، بـل وجـدت نفسـها فـي وضـعية مناسـبة جـداً لتسـدد لـه ركلـة قويـة بركبتهـا بـين فخذيـه، فتراخـت قبضـته وتراجـع إلـى الـوراء وهـو يصـرخ مـن شـدة الألـم. كـان هـذا كافيـاً لأن تجـد نفسـها علـى مسـافة جـداً منـه، فاسـتجمعت قوتهـا وانقضـت عليـه وهـي فـي حالـة هيـاج والشـتائم تتطاير "(١).

تنوعـت التجليـات اللسـانية لاسـتعارة " الحـوار حـرب"، فـي هـذا المقطـع، ففتحـت للمتلقـي آفاقـاً ذهنيـة علـى مجـال الحـرب، إذ كانـت المفـردات التـي عبـرت عـن (الخشـية – الريبـة – العنـف – الصـعق – السـقوط – التوقـع – التسـديد – الركـل القـوي – التراخـي – التراجـع – الصـراخ – الألـم – الهيـاج – الشـتائم)، تعـابير اسـتعارية أسـهمت فـي بنينـة العلاقـة بـين " سـيف" وزوجتـه " ليلـى"، وهـي علاقـة غـاب عنهـا الاسـتقرار فضـلاً عـن الأمـان؛ لأنهـا تأسسـت وفـق منطـق اسـتغلالي نفعـي، ممـا جعلهـا هشـة عرضـة للانهيـار فـي أيـة لحظـة، أن هـذا اللاسـتقرار فـي العلاقـة الزوجيـة، لا يمكـن فهمـه إلا مـن خـلال مـا يقابلـه مـن اسـتقرار، وهـو الجانـب الإيجـابي لتلـك العلاقـة والـذي تـم إخفـاؤه، مـن خـلال غيـاب المظـاهر الإيجابيـة التـي يسـود فيهـا الحـب والرحمـة والمـودة في العلاقة الزوجية؛ كونها لا تخدم رؤية الكاتبة.

---

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ١٦٦.

ما سبق جعل استعارة " الجدال حرب "، في خطاب فاطمة بن محمود، آلية اشتغال ناجحة، في تشكيل الدلالة الكلية، وترسيم أبعاد التجربة الإنسانية الحبلى بالألم والمعاناة.

خلاصة المبحث الثاني

وبعد هذا يوصلنا الكلام إلى أن المعروف عن النص الروائي أنه يلامس التجارب الحياتية، بشيء من التفصيل والعمق والدقة، فالرواية قادرة على المرور بجميع المحطات في حياة الإنسان، ومن المعروف أيضاً، عن النسق الاستعاري البنيوي، أنه يتأسس وفقاً للترابطات الموجودة في التجارب الحياتية التي تشكل لب الرواية، ومن هنا وجدت الكاتبة فاطمة بن محمود، فرصتها من خلال توظيف النسق الاستعاري البنيوي، لتسليط الضوء على مظاهر من تلك التجارب فكانت استعارتي " الحياة رحلة" و" الجدال حرب" من أبرز ما كشفته الدراسة.

الفصل الثاني

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود

مدخل

لخصت النظريات البلاغية الحديثة، من خلال دراساتها المتواصلة، عمل الاستعارة في جعل المفاهيم الحسية حالات مدركة، وقد مهد انتقال الاستعارة من المفهوم البلاغي الضيق، إلى الفهم الإدراكي، إلى اعتبار الاستعارة شبكة لصيد المفاهيم والوصول إلى المعارف، إذ تمثل الاستعارة الأداة الأساسية التي ترتكز عليها اللغة؛ لتحقيق الإفهام والإدراك، فغاية اللغة التواصلية وهدفها الأول يحتم توظيف هذه التقنية، لمعرفة مقاصد المتكلم وفك مغالق المعنى.

ومن هنا كان انفراد الخطاب الاستعاري بصورة عامة، بكونه خطاباً مشحوناً بالأنساق، ومكمن ذلك في أن منشئ ذلك الخطاب، وإن كان يقدم عالماً خاصاً به، إلا أنه يقدمه عامراً بالمضمون والفحوى، وذلك يجسد جوهر الخطاب الاستعاري في كونه لا يتشكل من أنساق عشوائية، بل هي أنساق منسجمة تهتم ببناء تجربة مبدعها ومدركه الذهني، فالنسق بوصفه انتظاماً بنيوياً، يحرص على كشف مقاصد الخطاب الحقيقية، إذ يرى دي سوسير أن النسق هو " تلك العناصر اللسانية التي تكون في النص هي في علاقات تجاور وانسجام وتماسك لكي تعطي دلالتها المقصورة والمتميزة فيه، هذه الدلالة المقصودة التي نعتقد أنها محملة بشحنة إيدلوجية من أجل استكمال معنى الخطاب الكامل"[1]، وبذلك يكون اتجاه النسق الاستعاري ينحصر في إنتاج الدلالة، بطرائق تخترق السبل الطبيعية المعروفة، ولعل من أهم الأنساق الاستعارية، والأكثر حظوة وحضوراً في الخطاب الاستعاري، هو النسق الأنطولوجي، ولا عجب في ذلك، إذ يحتاج نسقنا

(١) بركان سليم، النص والإيدلوجيا: ١٦.

التصوري إعطاء المفاهيم الذهنية، حدوداً فيزيائية من شأنها تسهيل التعامل مع تلك المفاهيم المجردة ومعالجتها، وجعلها حالات مدركة؛ وذلك فسر كثرة استخدام ذلك النسق الأنطولوجي، في الحياة اليومية والكلام اليومي، فالتشخيص ظاهرة مسبوقة عند البشرية، قبل المعرفيين والإدراكيين، فهو تصور ذهني مصدره الواقع، فمن من البشر لم يشخص الحياة والموت والقدر و... من أجل فهمها، عن طريق إسقاط خصائص بشرية عليها.

وعلى اعتبار الخطاب الأدبي نصاً إبداعياً يتناول قضايا المجتمع وهمومه ويعالجها، فلا يمكن للأديب، أن يتجاوز هذا النسق المهم، ويستغني عن خدمته للنص، عن طريق بناء أو تشييد معرفة أحد المجالين، من أجل تصور المجال الآخر، ولاسيما إذا كان المجال التصوري الآخر هو الجسد أو الشخص المتعارف عليه والقار في المجتمع، فالإشكالية المعاصرة هي إشكالية فكرية في حقيقتها لا أدبية، وقد أكدت ذلك الاستبصارات المعرفية العميقة، ودراساتها المتواصلة، فعملت على ربط اللغة بالعقل والتجربة المجسدنة، فهذه العلاقة الثلاثية تؤدي إلى إزالة الإبهام عن كثير من الأفكار والقصور في فهمها في الحياة اليومية بصورة عامة، والخطاب الأدبي بصورة خاصة، فهذا النوع من الأنساق الاستعارية يتيح لنا بفهم عدد كبير ومختلف من التجارب والخبرات المتعلقة بكيانات غير بشرية عبر الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية[1]، فتصبح العلاقة على أثر ذلك بين الحقيقي الواقعي(المجال الهدف) والشخص أو الجسد البشري (المجال المصدر)، وما يؤديه من فعاليات متعددة، وفقاً لإسقاطات وترابطات تخدم المعنى المنشود.

(١) ينظر: لايكوف جونسون، الاستعارات التي نحيا بها:٥٣.

لم يغب ذلك النوع الاستعاري عن الفكر البلاغي العربي، إذ يقول الجرجاني في التجسيم : " وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"(١)، لكن جوهر التحول في النظرية الاستعارية التصورية، يكمن في عدم انفصال الجسد عن واقعه المحيط، إذ " تلعب التجربة الإنسانية دوراً مركزياً في موقلة وتنظيم العالم والبعد التجريبي يؤمن بفكرة تفاعل تجارب الإنسان مع عناصر العالم الخارجي حيث لا يستقل الجسد عن الذهن" (٢)، ونظراً إلى أننا نقع على فهم تام بفعاليات أجسادنا وشخصياتنا الإنسانية، وما تتمتع به من خصائص وما تقوم به من أنشطة وفعاليات جسدية ومعنوية، ندرك الظواهر غير المحسوسة بإلقاء تلك الخصائص البشرية عليها، إذ يتيح ربط ذلك الفرصة لجعل الاستعارة طبيعة أساسية قارة في آلية عمل الإدراك البشري، أو في طبيعة التفكير الإنساني، وذلك الذي جمع لايكوف وجونسون في دراستهما (فلسفة الجسد)، إذ بينا كيف تمكننا الاستعارة بوصفها ركيزة أساسية من فهم الأفكار المجردة، من خلال التجارب الجسدية، كما تتيح تقدير قوة تلك الاستعارة وقدرتها على بناء نظام نرى من خلاله عالمنا المحيط، إذ تحرص الاستعارة على تقديم المفاهيم، بوصفها أوضاعاً مدركة، ومن هذا المنطلق، ستتم مقاربة فاعلية النسق الاستعاري الأنطولوجي، داخل منجز بن محمود الأدبي، على ضوء النظرية الاستعارية التي وردت عند لايكوف وجونسون"(٣)؛ لاستنطاق آليات التشكيل الدلالي في نصوص بن محمود، والكشف عن الكيفية التي تتحول بها التجربة الذاتية إلى أنساق استعارية كبرى تعيد صياغة الواقع الأدبي.

---

(١) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة: ٤٣.

(٢) كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيداً :٣١.

(٣) لايكوف جونسون، الاستعارات التي نحيا بها.

المبحث الأوّل

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري

المبحث الأول

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري

لعل من أهم الأمور التي لا غنى للدارس عنها تحرير المصطلحات التي تتسم بكونها جامعة مانعة، وذلك بوصفها مفتاحاً للباب الذي يلج منه الدارس إلى معالجة القضية؛ وهذا كفيل بإلزام الدارس، أن يوضح مفهوم الأنطلوجيا، إذ تعود كلمة الأنطولوجية من جهة معناها اللغوي، إلى جذر لاتيني يتشكل من مقطعين يكونان معنى علم الوجود في الفلسفة، وهو " علم يبحث في الموجود في ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره، أو هو علم الوجود من حيث هو موجود"(١)، باعتباره الحقيقة المطلقة الكامنة وراء كل شكل.

أما في المعجم الفلسفي، فنجد أن الفعل وجد الشيء مصدر كلمة الوجود، أي ظهر للعيان، إذ يطلق على الذات وبعبارة أخرى أن هناك مقولة ظواهرية(٢)، "فالوجود ضد العدم كما أنه ذهني وخارجي"(٣)، ولا يبعد ذلك المعنى للوجود في جميع اللغات، وردفا عليه عرفت نظرية الاستعارة المعرفية الأنطولوجية بأنها " اختبار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد"(٤)، أو هي ذوات بشرية أو أوعية.

وتتسم الاستعارات الأنطولوجية، بأنها دائمة الحضور داخل مستويات تفكيرنا إلى الحد الذي يجعلنا نتعامل معها على أساس بديهي ومسلم بها، فسيرورات الفكر البشري استعارية في جزء كبير منها"(٥)، في أصلها وبنيتها.

---

(١) صليبيا جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية: ٥٦٠.

(٢) ينظر: الحنفي عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة: ٩٣١.

(٣) المعجم الوسيط، ج٢: ١٠٥٥.

(٤) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٤٥.

(٥) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢٣.

وتنقسم الاستعارة الأنطولوجية بحسب دراسة لايكوف وجونسون على ثلاثة أقسام، يمكن توضيحها على النحو الآتي:

١ – استعارات التشخيص:

وهي استعارات تعامل معاني المقولات، كما لو كانت كائنات بشرية، إذ " تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية"(١). ومما لا شك فيه أن طبيعة العقل البشري تميل إلى التجسيد والشخيص، إذ إنه ينتمي إلى جسد، وذلك يجعله يرى ما حوله من الأشياء، حالة مشابهة لحالته الجسدية، وقد أثر هذا النمط الاستعاري كثيراً، في فهم النص الأدبي، ومنه الخطاب الشعري الذي يلامس الحياة الواقعية، إذ كان له دور واضح جداً فيه، فكانت استعارات الشاعرة التي صاغتها تعكس تصوراتها الذهنية ورؤيتها للحياة، وطريقة تفكيرها إزاء هذه الحياة على نحو شفاف، فقد انتج خيال الشاعرة تعابير استعارية تمر بالواقع، فتنقل تفاصيل ومشاهد الحياة، بحيث تسمح للمتلقي بفهم هذا الواقع من خلال " رؤية الأفكار رؤية واضحة وتقديمها للعقل كي يتفحصها وأن يميز بين العلاقات الموجودة بين الأفكار المختلفة"(٢)، العادية المتداولة الأنطولوجية بنمطها التشخيصي لدى الشاعرة بشكل لافت، فشكلت في خطابها الاستعاري أسلوباً بيانياً، مراوغاً للمعنى المعجمي، إذ تبين عند فحص نصوص الشاعرة، أن هذا النوع من الاستعارات قد ورد بكثرة إذ تم توظيفه في الكثير من النصوص، ليجسد آراء وأفكار الشاعرة التي طالما كانت ممزوجة بالجانب المادي، الذي يبين انفعال العاطفة بما تستشعره وتحسه في واقعها، فهي تلجأ إلى الاستعارات العادية المتداولة في الحياة اليومية ؛ كي تأخذ المتلقي إلى ما وراءها، وهو

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٥١.

(٢) الحراصي عبد الله، دراسات في الاستعارة المفهومية: ٣٥.

مـا سنعرضـه مـن خـلال بعـض النصـوص التـي تعكـس الحيـاة الواقعيـة ومنهـا مقطع من قصيدة " زيارة" من ديوان " رغبة أخرى لا تعنيني ":

"وإذ

يطرق الموت زائراً

الباب،

أقول:

لن تفاجئني

فقد اعتدتك

فيما عرفت من

عذاب"[١].

تركـز اسـتعارة التشـخيص علـى كشـف طريقـة تفكيـر الـذهن أو طريقـة تعاملـه مـع واقعـه ومـا يحـيط بـه؛ وردفـاً عليـه تعـد هـذه الاسـتعارة " مـن أكثـر الاسـتعارات الأنطولوجيـة بداهـة"[٢]. فمـن خـلال توظيـف الشـاعرة لهـذه الاستعارة، فهم المتلقي تجربتها، فمفهوم (الموت) المجرد، قد يكون مما اعتاد المتلقي علـى تشخيصـه، فكثيـراً مـا يـردد المـوت يفـرق الأحبـاب، أو هـادم للـذات وغيرهـا مـن الاسـتعارات، إلا أن الشـاعرة قـد أطلقـت تعبيرهـا الاسـتعاري بخصوصـية تمنحـه فهمـاً خاصـاً، يعكـس شخصـيتها، وحياتهـا التـي تعيشـها فعلـى الـرغم مـن " التفريـق ... بـين الاسـتعارة اليوميـة أي تلـك الجاريـة فـي الكـلام العـادي والاسـتعارة الشـعرية... يثبـت لايكـوف أن كليهمـا يشـتغل وفـق آليـات مفهوميـة واحـدة"[٣]، إذ جعلـت مـن اسـتعارة " المـوت شخصـاً زائـراً " ترميـزاً يعبـر عـن اللاوعـي الكـامن فـي خيالهـا، وهـو اعتيادهـا حالـة العـذاب،

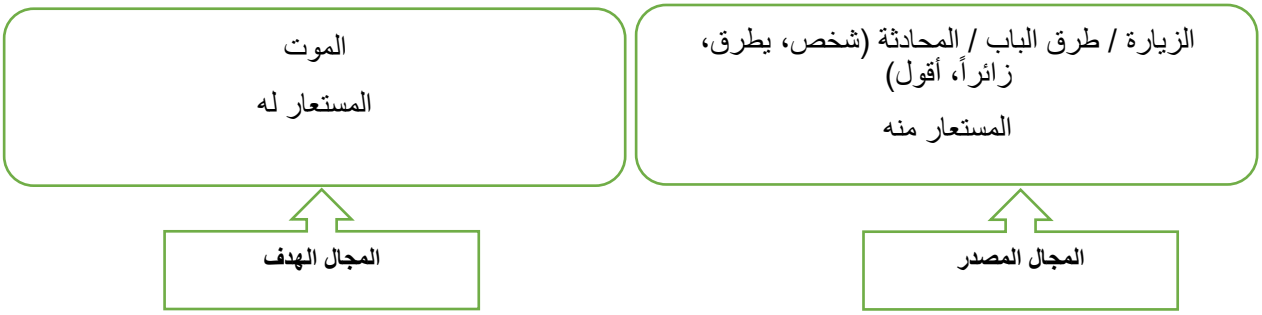
---

(١) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى لا تعنيني: ٤٠.

(٢) كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيداً :٤٣.

(٣) الزناد الأزهر، نظريات لسانية عرفنية: ١٤٣.

حيث تم سحب صفات المجال المصدر الشخص الطارق للباب – الزائر – ومحاورته من خلال " أقول: لن تفاجئني فقد اعتدتك في ما عرفت من عذاب"، وإسقاط تلك الصفات والخصائص البشرية (الزيارة وطرق الباب والحديث معه)، على المجال الهدف " الموت "، ويمكن أن نفصل ذلك من خلال الخطاطة:



إذ يرتبط مفهوم (الموت) المجرد بالإنسان؛ فيشكل أبرز صور الحياة الواقعية، فيرغم الأديب على استعمال وسيلة دقيقة للتفكير فيه، والتحدث عنه، ومن هنا جاء تأسيس هذا المقطع على بناء استعاري يقوم على تمثيل (الموت) في صورة كائن إنساني يقوم بفعل الزيارة وطرق الباب، حيث تقول الشاعرة (وإذ يطرق الموت زائراً الباب)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، إذ يُنقل الموت من كونه مفهوماً مجرداً إلى كيان حي يمتلك صفات بشرية كالحضور والقدرة على المفاجأة، ويقوم هذا التمثيل على إسقاط خصائص المجال الإنساني (الزائر) على المجال (الموت)، مما يتيح للذات الشاعرة إدراك هذا المفهوم والتعامل معه ضمن إطار مألوف.

إلا أن هذا التصوير لا يقف عند حدود التشخيص، بل يتجاوز ذلك إلى بناء نسق استعاري، أوسع يقوم على تمثيل الموت بوصفه (زائراً) وهو نسق يتعزز في قول الشاعرة (لن تفاجئني/ فقد اعتدتك)، إذ يتحول الموت من حدث مفاجئ إلى حضور مألوف، وبذلك التحول تبين لنا رؤية وجودية مغايرة، إذ تفقد فكرة الموت طابعها الصادم؛ لتغدو جزءاً من التجربة

الإنسانية المتكررة، وهو بذلك يضفي على الخطاب بعداً تأملياً، يتجاوز الدلالة المباشرة، إذن الاستعارة في هذا المقطع لم تؤد وظيفة تصويرية فحسب بل أسهمت في بناء رؤية دلالية عميقة عكست وعي الذات وعلاقتها بالموت. وقد وجدت الشاعرة في الاستعارة مبتغاها، فهي توظف تعابير اللغة الاستعارية؛ لتنتج تعابير أخرى لتصور (الموت) في قصيدة "الموت" من ديوان "مالم يقله القصيد":

الموت..

رجل.. بكل شطط

يحب الحياة..

لنفسه فقط (١).

لقد جعلت الشاعرة من (الموت) إنساناً، فهو رجل بكل شطط، لتنقل من خلال ما تنم عنه لفظة شطط من معنى، الجور والباطل والابتعاد عن الحق، خصائص بشرية إلى المفهوم المجرد(الموت)، وتكمل الشاعرة من خلال استعارة "يحب الحياة لنفسه"، تشخيص ذلك المفهوم؛ لتعكس بذلك الواقع المحيط وانكسارها النفسي، فالشاعرة ليست بعيدة عن الواقع، وللتعبير عن غرضها تستغل قدرة التشخيص الاستعاري التواصلية مع المتلقي، فالعلاقة بين الذهن الحامل للمفاهيم واللغة، ينتج عنه تعابير استعارية قد تكون تقليدية أو إبداعية، وفي كلتا الحالتين هي تفتح ذهن المتلقي على كثير من المعارف الوجودية، فضلاً عن ثرائها الدلالي في الواقع، كما أن النص مثل الموت في صورة إنسان بل في صورة رجل تتحدد ملامحه بوساطة صفات نفسية وسلوكية، كما في قول الشاعرة (الموت رجل .. بكل شطط ، يحب الحياة ، لنفسه فقط)، وهوما ينهض على استعارة أنطولوجية

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد: ١٦.

قائمة على التشخيص، إذ ينقل الموت من كونه مفهوماً مجرداً إلى كائن حي يمتلك رغبات ونزعات كالحب والأنانية إلا أن هذا التشخيص لا يقتصر على مجرد إضفاء الحياة على الموت، بل يتطور إلى بناء نسق استعاري أعمق يقوم على تمثيل الموت بوصفه كائناً أنانياً احتكر الحياة لنفسه، وهوما يتجلى في عبارة (يحب الحياة لنفسه فقط)، إذ نشأت مفارقة دلالية، إذ يسند إلى الموت ـ وهو نقيض الحياة ـ (حب الحياة)، الأمر الذي يفتح أفقاً تأويلية واسعة، إذن الموت هنا لم يقدم بوصفه نهاية طبيعية بل بوصفه قوة تستأثر بالحياة، وتسلبها من الأخرين وكأنه يغار عليها أو يحتكرها، وبذلك أسس النص لنسق استعاري قام تمثيل الموت بوصفه كائناً أنانياً ذا صفات أنانية وهو ما يعزز من حضور الاستعارة الأنطولوجية في خطاب الشاعرة وكشف عن عمق تجربتها في مقاربة مفاهيم وجودية معقدة بوساطة آليات تصويرية مكثفة. فقد فسرت قصيدتا "زيارة" و"الموت"، طريقة تعامل الشاعرة مع الحياة من خلال تعابيرها الاستعارية عن الموت.

كما تظهر تلك الاستعارة الأنطولوجية من خلال شقها التشخيصي، في قصيدة " أحاديث الشجرة " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح "، الذي تنهض عتبته النصية على الاستعارة التشخيصية أيضاً، فقد عاملت الشاعرة، الريح بوصفها شخصاً، من خلال إسقاط خاصية من خصائص الكائن البشري، وهي العجز أو عدم القدرة، ولم تكتف الشاعرة بهذا التوظيف في العتبة النصية، بل يتجلى التشخيص أيضاً من خلال عنوان القصيدة " أحاديث الشجرة"، وهو عنوان يثير بخروجه على مألوف التلقي، الانتباه والاهتمام اللذين يعدان من أهم آليات تشكل الإدراك والمعرفة، فالعنوان" أحاديث الشجرة" المنبني على الاستعارة التشخيصية " الشجرة إنسان"، يفتح أفكار المتلقي، الرابطة بين النبات والإنسان، فالإنسان هو من يتحدث وليس

الشجرة، على الرغم من كونها كائن حي، إلا أنه فاقد القدرة على الحديث، ونعود إلى نص القصيدة:

"تراقب الشجرة الغيوم

تمر بها.

وتتنهد!

* * *

تحضن الشجرة

حبات المطر

تقبل أوراقها"(١).

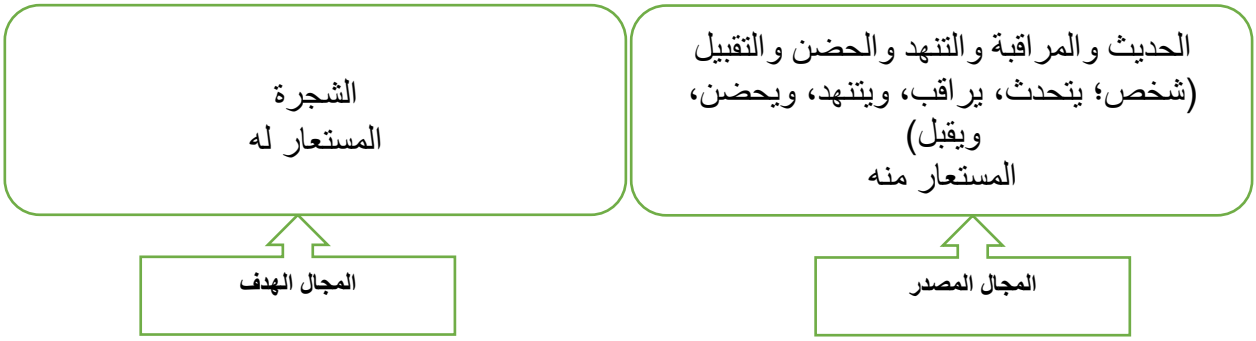
لم تعد الاستعارة عموماً واستعارة التشخيص خصوصاً، مجرد آلية تحيا بها الشاعرة، بل الإنسان عامة، فقد أصبحت وسيلة من وسائل التعبير؛ إذ تعطينا استعارة التشخيص طرقاً للنظر إلى " ما كان غير بشري بشرياً "(٢)، ومن هنا نجد الشاعرة في تلك القصيدة تكثر من استخدامها، انطلاقاً من علاقتها بجسدها ووعيها بالفضاء المحيط بها، فتظهر استعارة التشخيص هنا في تصور الشاعرة للشجرة على أنها ذات وكيان تتمتع بخصائص وصفات بشرية كالتحدث والمراقبة كما أنها تتنهد و تحضن وتقبل، والشاعرة قد عمدت إلى الآليات الاستعارية في التشخيص، لتقرب إلى ذهن المتلقي المفهوم الذي يبدو في بعض حالته ترميزاً لحالتها الشعورية، فينقل كثيراً من الآلام والمآسي التي اختصرتها الشاعرة باستعارة التنهد للشجرة، فقد كان قلم الشاعرة لساناً معبراً، "فإن وظيفة الاستعارة هي فهم المجرد من خلال ما هو

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٩٣.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٥٣.

ملموس ومرتبط بتجربتنا الفيزيائية والجسدية والثقافية"[1] ، ويمكن توضيح الأمر من خلال الخطاطة الآتية:



حيث تم إسقاط خصائص المجال المصدر (الشخص الذي يتحدث ويراقب ويتنهد ويحضن ويقبل) على المجال الهدف (الشجرة)، إذ نجد في النص بناء استعاري كثيف أضفى على عناصر الطبيعة حيوية إنسانية، إذ تصور (الشجرة) بوصفها كائناً قادراً على المراقبة، والتنهد، كما في قول الشاعرة (تراقب الشجرة، تمر بها، تتنهد)، وبذلك نهضت استعارة أنطولوجية قائمة على التشخيص، وقد حول الطبيعة من تجرد فضاء خارجي إلى كائن حي يشارك أحاسيسها بالعالم من خلال الإدراك والانفعال، إلا أن هذا التشخيص لا يقف عند حدود الشجرة، بل يمتد ليضم عناصر أخرى منها (حبات المطر)، وهي كائنات قابلة للاحتضان لديها في قول الشاعرة (تحتضن الشجرة، حبات المطر)، فضلا عن ذلك أسدت إلى هذه الحبات قدرة على التفاعل الحميمي حين تقول (تقبل أوراقها)، وبذلك كونت شبكة من العلاقات الإنسانية داخل المشهد الطبيعي، تقوم على أفعال منها (الاحتضان والتقبيل)، وهي أفعال تنتمي إلى مجال العاطفة والحميمية.

ومن هنا يتأسس نسق استعاري أوسع يقوم على وصف الطبيعة بوصفها كائناً حياً متكاملاً، إذ تتحول العلاقة بين الشجرة والمطر إلى بعد

(١) لحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: ٢٨٢.

شعوري تتجاوز فيه البعد الفيزيائي، مما يكشف عن رؤية تجعل من الطبيعة مرآة للتجربة الإنسانية. إذن النص أسس لنسق استعاري متكامل يقوم على أنسنة الطبيعة، وهو ما يعزز من حضور الاستعارة الأنطولوجية في خطاب الشاعرة.

شكلت الاستعارة الأنطولوجية، بجنسها التشخيصي مساراً مهماً في تصورات الشاعرة، ومن أمثلتها ما تنتجه تعابير هذا التصور في قصيدة " حوار أول " من ديوان " ما لم يقله القصيد":

" قال البحر للنهر:

توسع مجراك

ولن تشبهني

قال النهر للبحر:

لولا قطري

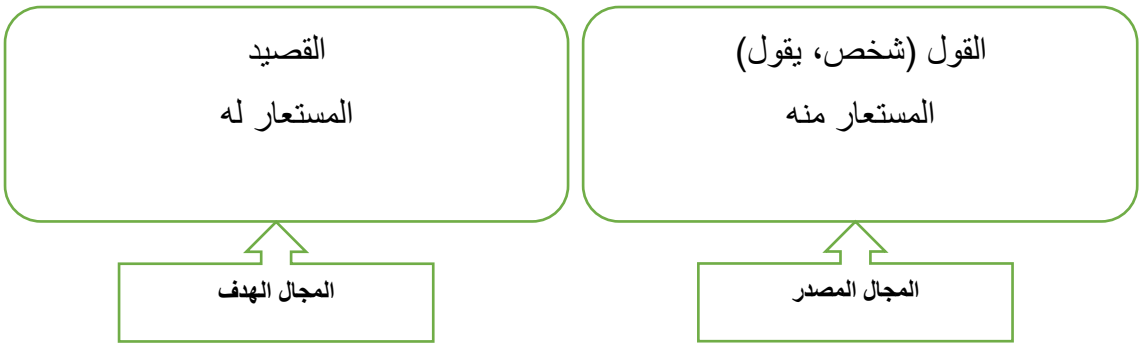
لما كان ماؤك.

صمت.. البحر."(١).

حضرت الاستعارة التشخيصية في هذا الديوان لتجسم من خلال عتبته النصية مفهوماً معنوياً (القصيد)، إذ تم مقولة الديوان، من قبل الشاعرة عن طريق عبارة " ما لم يقله القصيد" التي تشي بأن هناك مقولات كثيرة للقصيد غير معلنة، وكانت تحمل في خباياها أشياء ضمنية، قامت الشاعرة بكشفها، من خلال ما تضمنه الديوان من قصائد، فقدرة الشاعرة الفنية تكمن في استغلال هذا النوع من الاستعارة الأنطولوجية واستثماره، بتشخيص المفاهيم المجردة، وغير المرئية، فقد شُخص " القصيد" وألقيت عليه صفة " القول "

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد :٤.

البشرية، لينجز ما مطلوب إيصاله إلى المتلقي بطريقة ممتعة ومؤثرة. ويمكن رؤية الأمر من خلال الخطاطة الآتية:



حيث أسقطت الشاعرة فعالية الكائن البشري (المجال المصدر)، الذي يقول ولا يكشف عن كل مضامين خطابه على القصيد (المجال الهدف)، فقد قام النص على بناء استعاري أسس على تشخيص عناصر الطبيعة، إذ مُنح (البحر والنهر)، صفات إنسانية تجعلهما قادرين على القول والحوار، كما في قول الشاعرة (قال البحر للنهر، ... قال النهر للبحر)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية قائمة على أنسنة هذه العناصر الطبيعية، وأدخالها في علاقة تواصلية ذات طابع حواري، مما حول المشهد إلى بنية خطابية تتجاوز الوصف إلى التفاعل، إلا أن هذا التشخيص قد تطور إلى بناء نسق استعاري أعمق يقوم على تمثيل العلاقة بين البحر والنهر بوصفها علاقة جدل وصراع بين طرفين غير متكافئين ظاهرياً، فالقول المنسوب إلى البحر (توسع مجراك / ولن تشبهني)، يحمل نبرة تعال واستعلاء، إذ يقدم البحر نفسه بوصفه الأنموذج الأعلى الذي لا يمكن للنهر أن يبلغه وهو ما يؤسس لنسق دلالي يقوم على التفاضل والهيمنة، في المقابل يأتي رد النهر (لولا قطري، لما كان ماؤك)، ليقلب هذا النسق، إذ يكشف عن علاقة تكامل خفية مفادها أن البحر على اتساعه، يستمد وجوده من النهر، أو من قطراته التي تصب فيه، وبذلك يتأسس نسق استعاري مقابل يقوم على تمثيل العلاقة بين الطرفين بوصفها علاقة اعتماد متبادل، ويبلغ التوتر ذروته في العبارة الختامية (صمت البحر)، إذ تحول الصمت إلى دلالة بليغة تشير

إلى إقرار ضمني بحجة النهر وعجز البحر عن الرد عليه. وهذا ما يعزز البعد الحجاجي في النص.

كما حضرت الاستعارة التشخيصية، لمقولة المادي في " قال البحر للنهر " و" قال النهر للبحر "، على اعتبار البحر والنهر كالإنسان، أو هما كائنات حية وتتبادل حواراً تناوبياً، مهدت له الشاعرة بلفظ " قال"[١]، في إطار المشهد داخل نص القصيدة، أخذ البحر والنهر فيه معنى الفاعلية، من خلال قدرتهما على الحوار، وقد صاحب هذا التصور ألفاظ حجاجية جندتها الشاعرة نحو(لن ، لولا، لما) لتعكس شعور الشاعرة للمتلقي، ونبوغها الفني في خلط الصور الذهنية بالفانتازيا، فذهن الشاعرة يرسم صوره بكلمات عبر صياغات لغوية، وفقاً لفكرها، إذ إن من الصعب الفصل بين اللغة والفكرة، فاللغة " ليست مجرد رداء تلبسه لبعض الأفكار من أجل تحسينها، إنما اللغة تأخذ شكلاً حياً بحيث هناك ارتباط متين بين الأفكار من ناحية واللغة من ناحية أخرى"[٢]، والأمر نفسه ينطبق على قصيدة " حوار ثانٍ ":

" قالت السمكة للبحر

أنت جميل بي.

قال البحر للسمكة:

أنت حية بمائي.

فعلقت.. به"[٣].

تعد اللغة من أهم طرق التعبير عما يجول في خاطر الأديب، من صور الواقع، إذ يأتي "الأدب الخلاق يعمق الشعور بذلك الواقع ويمنح الناس وعياً به"[٤]،

---

(١) ينظر: بيرنار فالبط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو: ٥٠.

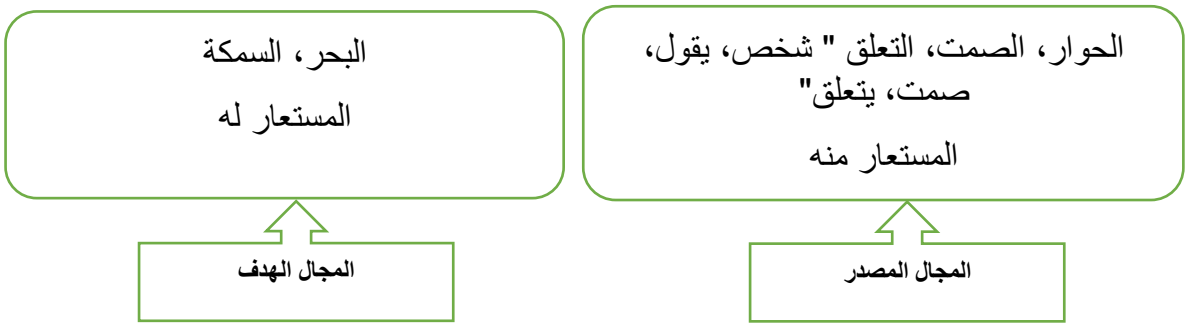
(٢) ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي :١٥٨.

(٣) بن محمود فاطمة، مالم يقله القصيد: ٤.

(٤) الزبيدي غانم حميد عبودي، تمثلات العنف في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣: ٣.

فقد التقطت الشاعرة تصورها في ملفوظها من خزين ذاكرتها الذي ينعش قلمها، وكذلك من الأحداث التي تمر بها خلال يومها الواقعي، فشخصت الشاعرة " السمكة " من خلال فاعلية القدرة على الحوار؛ لأن من يتكلم ويحاجج هو الإنسان وليس السمكة أو البحر، فأصبحت الواقعية هنا حيلة تمرر الشاعرة من خلالها ضروراتها الخيالية، ومما يمكن ملاحظته هنا أن كل الاستعارات التشخيصية، كانت مصاحبة للأفعال نحو (قال – يشبهني – صمت – علقت)؛ وبذلك أعطت الشاعرة فاعلية لكائنات لا تتوفر فيها حيوية الكائن القادر على الحوار والمحاججة، إلى درجة يلتحم فيها خطابها الشعري مع الواقع فيصير معبراً عنه، فيكون نافذة عليه.

إن التكثيف الاستعاري، من خلال حشد الاستعارات التشخيصية في النص المستشهد به، يجعل المعنى المقصود في غاية الضبابية لدى المتلقي، إلى درجة قد تؤدي إلى تعمية النص وغموضه، ولئن كان المحفز الأساسي للشاعرة هو الحالة الإبداعية لتجسيد اللاوعي الكامن في خيالها، الذي جعل الاستعارات معادلاً لحالتها في رفضها الواقع التونسي المتشتت، الذي بدا سلبياً في نظرها، ويبرز حالة الخيبة، إلا أن هذه الاستعارة قد انطوت في جانب منها على رغبة الشاعرة في الحصول على فهم عميق للحياة. ويمكن أن نتبين آلية عمل تلك الاستعارة من خلال الخطاطة:



حيث ترى الشاعرة أن البحر والسمكة (المجال الهدف)، أشخاصٌ، فتنزل عليهم خصائص الشخص (المجال المصدر) الذي يقول ويصمت ويتعلق، فالنص هنا ينهض على استعارة أنطولوجية قائمة على أنسنة الكائنات الطبيعية في قول الشاعرة (قالت السمكة للبحر، قال البحر للسمكة)

إذ أسس النص لنسق استعاري، يقوم على علاقة الاعتماد المتبادل بين الطرفين، فالسمكة تقول (أنت جميل بي)، وهي عبارة تحمل دلالة أضفاء القيمة في حين يأتي رد البحر (أنت حية بمائي)، ليؤكد أن وجود السمكة ذاته مشروط به، وأن حياتها قائمة على مائه، وهكذا تتشكل بنية دلالية تقوم على تبادل الأدوار بين القيمة والوجود، إذ يمنح كل طرف للآخر بعداً من أبعاد التحقق، وتتجلى ذروة النسق الاستعاري في العبارة الختامية (فعلقت)، إذ يتحول التفاعل الحواري إلى حالة ارتباط يمكن تأويلها بوصفها نتيجة طبيعية، لهذا الإدراك المتبادل، إذن الاستعارة في النص لم تقتصر على تشخيص عناصر الطبيعة بل تؤسس لنسق استعاري، يقوم على تمثيل العلاقة بين الكائنات بوصفها علاقة تكامل وارتباط.

تشكل استعارة التشخيص، " مقولة عامة تغطي عدداً كبيراً ومتنوعاً من الاستعارات حيث تنتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقاً مختلفة للنظر إليه. وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات أنها تمثل ما صدقات لاستعارات أنطولوجية، وأنها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، ففهمنا اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا"(١). وقد انتقت الشاعرة تغطية مظهرٍ للدفء من خلال قصيدة " عقوق الجسد" من ديوان رغبة أخرى.. لا تعنيني:

" عقني ذا الجسد،

انحسرت الشمس

وارتعش الدفء.. فيّ

كم كان يلزمني من شفتين

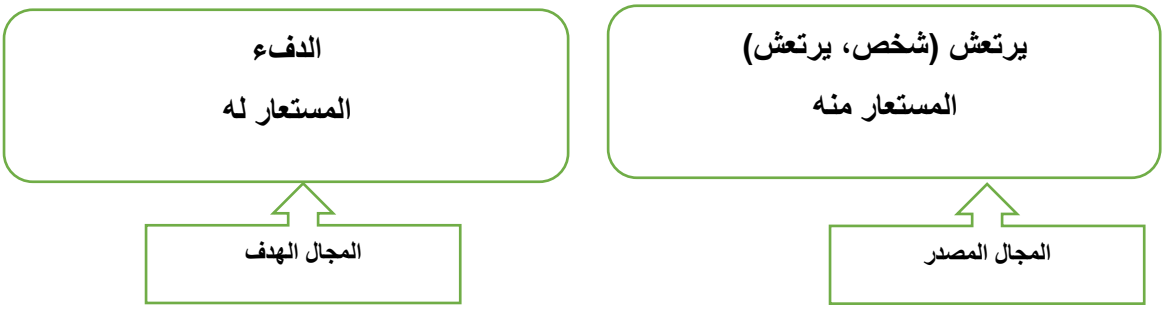
لأطفئ ورد الأنوثة

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٥٤.

الملتهب؟ "[1].

تحاول الشاعرة من خلال الاستعارة التشخيصية أن ترصد لنا مظهراً للدفء، انطلاقاً من تجاربها الجسدية مع محيطها وواقعها المعيش، فضلاً عن وعيها بالأشياء من حولها في عالمها، إذ تصور للمتلقي اشياء غير ملموسة من نحو " الدفء" على أنه كائن بشري، فهو يرتعش، فقد سمح التشخيص هنا برصد مظهرٍ للدفء، وفهم تجربة الشاعرة، وتقريب معناها المجرد، وهكذا يصبح الخطاب الشعري ناقلاً لحياة شخوص الواقع، ممزوجة بخيال الشاعرة، فذلك المفهوم العقلي غير المرئي" الدفء" من خلال تشخيصه، يتكفل بنقل مشاعر الاشتياق التي تعتري الشاعرة وتواكب واقعها في مرحلة من حياتها، ويمكن بيان ذلك من خلال الخطاطة:



إذ أنزلت الشاعرة صفة من صفات الشخص (المجال المصدر) الذي يرتعش، على الدفء (المجال الهدف)، فتجسد في النص بناء استعاري كثيف يتداخل فيه الإحساس الجسدي مع البعد الشعوري، إذ تبدأ الشاعرة بقولها(عقني ذا الجسد) في إحالة إلى حالة من التقييد، أو الاحتواء تتجاوز المعنى الحرفي لتوحي بحالة من الانحصار أو الاحتدام الداخلي، ويعزز الإحساس قولها (انحسرت الشمس، وارتعش الدفء)، إذ تتحول عناصر الطبيعة إلى مؤشرات لحالة نفسية، في إطار استعارة أنطولوجية، تقوم على تمثيل المشاعر بوصفها ظواهر طبيعية قابلة للانحسار والارتعاش، مما

(١) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى.. لا تعنيني: ١٦.

يضفي على التجربة طابعاً حسياً ملموساً، إلا أن هذا التشكيل الاستعاري يتطور ليؤسس نسقاً دلالياً يقوم على تمثيل الأنوثة في صورة كيان حي نابض كما في قولها (لأطفئ ورد الأنوثة الملتهب)، وهو ما يجمع بين دلالتي الجمال والاحتراق في آن واحد، ويقوم هذا التصوير على استعارة أنطولوجية من نوع الكيان، أذ تجسد حالة شعورية داخلية في صورة عنصر طبيعي (الورد)، بينما يسند إليه فعل الاشتعال، الذي ينتمي إلى مجال الحرارة، مما يخلق تداخلاً دلالياً بين الحسي والعاطفي، يصور فيه حالة التوتر الداخلي الذي تعيشه الذات الشاعرة.

تقوم آلية الاستعارة التشخيصية، على أساس "النظر إلى الموضوعات المجردة أو الأشياء غير المدركة بشكل مباشر مثل الانفعالات في الحب أو الغضب، بوصفها مدركة بشكل حسي، وهي دائمة الحضور في مستوى تفكيرنا إلى درجة، أننا نتعامل معها على أساس كونها مجرد مسلمات أو بديهيات"(١)، وبناء على هذا التوظيف، تمت صياغة قصيدة " أصوات المحبة " من ديوان " الوردة التي لا أسميها ":

" أصوات المحبة

من قال إننا نختلف

وأنا أرى صوتينا

يتعانقان في الفضاء،

يرتخي صوتي مرة

ويشتد في اللحظة المرتعشة

صوتها،

يحنو عليها صوتي

---

(١) ينظر: الميلود حاجي، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش: ٤٣٥.

ويلتصق صوتها بفكرة

مبهجة."[1].

تركز الاستعارة الأنطولوجية على العملية المفهومية كثيراً، إذ إنها تسعى لتقريب المفاهيم الانتزاعية والمجردة، ووسيلتها في ذلك هو تحويلها إلى مفاهيم ملموسة؛ "إذ إن فهم المفاهيم المجردة والانتزاعية في الحالة الطبيعية صعبة، فيقوم الإنسان بوضع هذه المفاهيم في المجال المحسوس"[2]. والنص السابق جاء محملاً بالاستعارات الأنطولوجية، التي تمثلت في أسلوب التشخيص، فقد شكلت التعابير" أرى صوتينا يتعانقان – يرتخي صوتي – يشتد صوتها – يحنو عليها صوتي – يلتصق صوتها " استعارة تشخيصية للصوت، لأن من يمارس هذه الفعاليات عادة هو الكائن البشري، وليس الأصوات، وبناء عليه، يستنطق المتلقي خبرة إضافية لمفهوم الصوت، تفتحه على معنى جديد، إذ تظهر الاستعارة التشخيصية في تصور الشاعرة للأصوات على كيانات وذوات تمتلك صفات بشرية كـ (العناق والاشتداد والتراخي)، فمن خلال هذه الاستعارات التشخيصية للصوت، لا تخفى على المتلقي حالة المحبة الإيجابية لدى الشاعرة، فقد عبرت الشاعرة عن أراءها ومشاعرها الملفوفة بالحب، وتثبيت هذا الحب بالمتلقي، بأقصى قدر ممكن من الفعالية وفق مشابهة " إبداعية تسيرها القدرة الفطرية للإنسان"[3]. ويمكن تفصيل آلية عمل الاستعارة التشخيصية في تلك القصيدة من خلال الخطاطة:

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا أسميها: ٣.

(٢) سعدي محمد، الاستعارة الانطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم :١٥٥.

(٣) كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيداً :٤٠.

حيث انتزعت الشاعرة خصائص من الكائن البشري الشخص (المجال المصدر) الذي يعانق ويشتد ويرتخي في ظروف معينة، وأسندتها إلى الصوت (المجال الهدف).

وعلى الرغم من تقليدية هذا التصور الاستعاري (الصوت شخص) واستخدامه، إلا أن " صعود نجم نظرية الاستعارة المعرفية (الاستعارة التصورية) في العقود الأخيرة جعل الانتباه يتركز على كيفية استخدام التعابير التقليدية في اللغة التي نستخدمها في حياتنا اليومية، وكيف يعتمد الأدباء المشهورون على هذه الأنماط التقليدية في أعمالهم"(١)، فخصوصية التصورات الاستعارية ترجع إلى موهبة الشاعرة ومهارتها في اقتناص التشخيص المناسب، الأمر الذي يجعل التعابير الاستعارية، أشد التصاقا بالواقع؛ وأدق في تشخيصها لتجاربه؛ كونها نابعة من صميم الحياة.

٢ . استعارات الكيان والمادة

نوع من الاستعارات الأنطولوجية، التي ذكرها منظرا الاستعارة التصورية " لايكوف وجونسون"، تقوم على إسقاط خصائص أشياء مادية (الكيان / مادة)، على أشياء غير مادية، إذ تتعامل هذه الاستعارات مع الموجودات والأشياء بوصفها كيانات مادية فيزيائية. وبهذا الطرح تعاملت الشاعرة، فجعلت لكثير من الأمور المعنوية كيانات قائمة بذاتها، ومادة

(١) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ١٣٨.

يمكن التعامل معها فيزيائياً، فـ " فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد. وحين نتمكن من تعيين تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا مقولتها وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا"(١). وقد تبين عند فحص نصوص الشاعرة، تجسيدٌ واضحٌ لتلك الإسقاطات الاستعارية في خطابها الاستعاري، ومن أمثلتها قصيدة " بلا جدوى " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح":

" يبدو أن الشعراء

قد قالوا كل شيء،

لم يبق لي

سوى أن أسد بالكلمات شقوقاً

في قاع الزورق!"(٢).

تظهر الاستعارة الأنطولوجية هنا، وقد تمثلت في أسلوب الكيان والمادة، في " أسد بالكلمات شقوقاً"، إذ صورت الشاعرة أن للكلمات كياناً ووجوداً، فهي مادة تسد الشقوق في قاع الزورق، ولئن كانت " الكلمات " شيء معنوي لا يمتلك جسماً في أصله، إلا أننا صرنا نحس به ونراه، فقد جعلته الشاعرة، مادة فيزيائية من الممكن أن نحس ونشعر بها، إذ تختلف الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها المبدع في التعبير عن المفهوم نفسه، لإيصال فكرته حول نبوغها الشعري، فكلماتها هي التي تسد الشقوق، بصورة دقيقة، ويمكن تجسيد ذلك من خلال الخطاطة:

سد الشقوق = مادة المستعار منه	الكلمات المستعار له

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٤٥.

(٢) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٩.

إذ تقوم الشاعرة بإنزال خصائص المجال المصدر (المادة السادة)، على المجال الهدف (الكلمات)، من أجل حصول الفهم، وتقريب المعنى؛ فالنظر إلى شيء مجرد مثل " الكلمات" عن طريق ما هو ملموس المادة السادة، يضمن تحقيق الفهم، إذ أن فهم حركة التفكير البشري، وآلية تعبيره عن محيطه، هو غاية الاستعارة الأنطولوجية، فالبناء الاستعاري هنا يجعل من اللغة والقول الشعري، كياناً مادياً قابلاً للتشكل والمعالجة، كما في قول الشاعرة (لم يبق لي، سوى أن أسد بالكلمات شقوقاً، في قاع الزورق)، إذ تتحول الكلمات من مجرد وحدات لغوية إلى مادة تستعمل في فعل السد والترميم، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، من نوع استعارة الكيان والمادة، إذ قامت بنقل خصائص المجال المادي (الشقوق، السد، القاع، الزورق)، إلى المجال المجرد (الكتابة الشعرية)، مما يجعل من عملية القول الشعري، فعلاً ترميمياً يهدف إلى احتواء النقص ومعالجة الخلل، فالزورق الذي ذكرته الشاعرة هو رمز للذات أو التجربة التي مرت بها، في حين مثلت (الشقوق)، مواضع التصدع أو النقص التي تعانيها الذات؛ لتغدو الكتابة وسيلة لسد هذه الفجوات. ويتعزز النسق الاستعاري من خلال العبارة (ويبدو أن الشعراء، قد قالوا كل شيء)، إذ توحي بحالة من الامتلاء، تقابلها حالة من النقص التي تستدعي فعل (السد)، وبذلك تشكلت بنية دلالية قائمة على التوتر بين الامتلاء والفراغ وبين القول السابق ومحاولة التدارك اللاحق. وهنا تتحول الكتابة إلى فعل مقاومة لهذا الشعور بالعجز، أو محاولة لإعادة ترميم المعنى، إذن النص يؤسس لنسق استعاري يقوم على تمثيل اللغة، بوصفها مادة والكتابة بوصفها فعلاً إصلاحياً، وهو ما يعمق

البعد الدلالي ويثري التجربة التعبيرية، كما تندرج ضمن تلك الاستعارة قصيدة " الصياد الأعمى" من ديوان "مالم يقله القصيد":

"هذا الصياد

يتقن جيداً

كيف يصوب بندقيته

في اتجاه الزقزقة،

ويثقب

تلك الألحان الشجية

فجأة ... تقطع

خيوط الزغردة"(١).

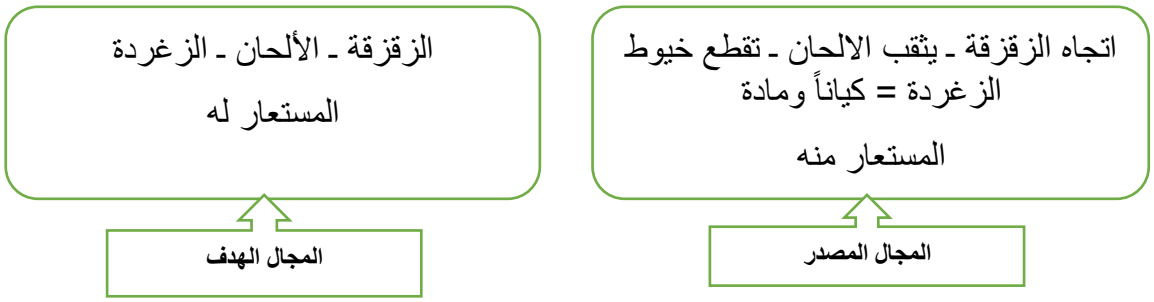
تحاول الشاعرة أن تدرك العالم من حولها انطلاقاً من المنظور العرفاني المؤمن بحقيقة، أن لا وجود للمعنى بعيداً عن العالم المتجسد، فهي تستعمل حضور الأشياء الفيزيائي، وعلاقتها مع تلك الأشياء؛ لتجسد حالتها الشعورية، فقد تعاملت الشاعرة هنا مع " الزقزقة" و" الألحان الشجية" و" الزغردة"، بوصفها أشياء مادية، مع أنها في حقيقتها معان لا وجود لها في عالمنا الواقعي المتجسد، فتوظيف استعارة " الكيان والمادة " في هذه القصيدة قد سهل فهم تجربة الشاعرة، وقرب معناها، فالاستعارة الأنطولوجية تؤدي " من المنظور العرفاني دوراً تواصلياً يجعلنا نعيش ونتواصل ونتعامل ونحيا بها يومياً وفي الغالب لا نشعر بذلك، مثلما أن الاستعارة تنظم معرفتنا و سلوكات حياتنا وتضيء أشكال التفاعل داخل المجتمع مما يجعلنا نفهم بنيته ونظامه"(٢)، وبناء عليه كان المقطع الشعري المستشهد به محملاً بالاستعارات الأنطولوجية في جنسها الكياني والمادي، إذ صورت الشاعرة

---

(١) بن محمود فاطمة، مالم يقله القصيد :١٠.

(٢) الميلود حاجي، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش " مقاربة عرفانية": ٤٣٧.

من خلال " يصوب بندقيته اتجاه الزقزقة"، أن للزقزقة كياناً ووجوداً، وكأنها شيءٌ ماثلاً بحيث يصوب الصياد بندقيته اتجاهه، فقد جعلتها مادة فيزيائية يراها الصياد، مع أنها – الزقزقة – في الأصل شيء معنوي لا يمكن رؤيته، وكذلك نجد تلك الاستعارة ماثلة في قول الشاعرة " ويثقب تلك الألحان الشجية "، فالألحان الشجية معان لا وجود مادياً ملموساً لها داخل حدود الطبيعة الفيزيائية، لكن الشاعرة قد صورت لها كياناً ومادة يثقبها الصياد ببندقيته، وهذا الأمر نفسه ينسحب على قول الشاعرة " خيوط الزغردة "، إذ منحت للزغردة كياناً ومادة، من مكوناتها الخيوط التي تقطع فجأة، والحقيقة أن لا وجود مادي للزغردة في الواقع، حتى تقطع خيوطها، أن كل هذه الاستعارات الأنطولوجية، التي وظفت في هذا النص، قد صاغتها الشاعرة في قالب أنطولوجي؛ لتخلق من المعنويات " الزقزقة – الألحان الشجية – الزغردة "، كيانات ومواد لها وجود في عالمها، فالشاعر في جوهره كالرسام، ينتقي بدقه ألوانه الشعرية، فمن خلال وجهة نظر الاستعارة التصورية، فإن هذه الاستعارات الأنطولوجية، تزيد في حقيقتها من معرفة المتلقي لمفاهيم " الزقزقة ، والألحان الشجية، الزغردة" وكيفية استخدامها في إيضاح ما تريده الشاعرة؛ ويمكن تأمل آلية عمل الاستعارة الأنطولوجية، المتمثلة في أسلوب " الكيان والمادة" في هذا النص من خلال الخطاطة:



إذ جعلت الشاعرة من " الزقزقة " و" الألحان الشجية " و" الزغردة " كيانات فيزيائية، بإسقاط صفات المجال المصدر (الكيان)، على المجال

الهدف (الزقزقة والألحان الشجية والزغردة)، فتحولت (الزقزقة) و(الألحان) من ظواهر سلبية إلى أهداف مادية يمكن التصويب نحوها، وإحداث ثقب فيها، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية من نوع استعارة الكيان والمادة، ويتعزز هذا التمثيل بوساطة صورة (تقطع خيوط الزغردة)، إذ تجسد (الزغردة)، في هيئة خيوط قابلة للقطع، مما يرسخ النسق الاستعاري القائم على تحويل الصوت إلى مادة ممتدة يمكن تمزيقها، وبذلك تشكلت شبكة دلالية جعلت من المجال الحسي، مجالاً مادياً، تنتقل إليه أفعال العنف مثل (التصويب والثقب والقطع)، مما يضفي على المشهد طابعاً درامياً حاداً.

من خلال هذا التشكيل يتأسس نسق استعاري أوسع يقوم على تمثيل الصوت بوصفه كياناً مادياً هشاً في مقابل فاعل يمتلك أداة عنف (البندقية)، وهو ما يخلق تقابلاً بين الرقة الكامنة في (الألحان الشجية) و(الزقزقة) من جهة، وقسوة الفعل الموجه ضدها من جهة أخرى، ويضفي وصف الصياد (الأعمى)، بعداً دلالياً إضافياً أذ يوحي بأن هذا العنف يتم دون إدراك حقيقي لقيمة ما يُستهدف، وكأن الجمال يقوض بيدٍ لا تعيه.

تشترك أغلب قصائد الشاعرة، بالحضور الاستعاري المكثف، والمتنوع، للاستعارة الأنطولوجيا بشقها المتمثل بأسلوب الكيان والمادة، إذ تجسد قصيدة " أمر" من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح ":

"دلقت حياتي

في رشفة واحدة،

بدت مرة قليلاً

لا بأس بها!

. صب لي الآن الحياة

أيها الإله

إنها لذيذة!"[1].

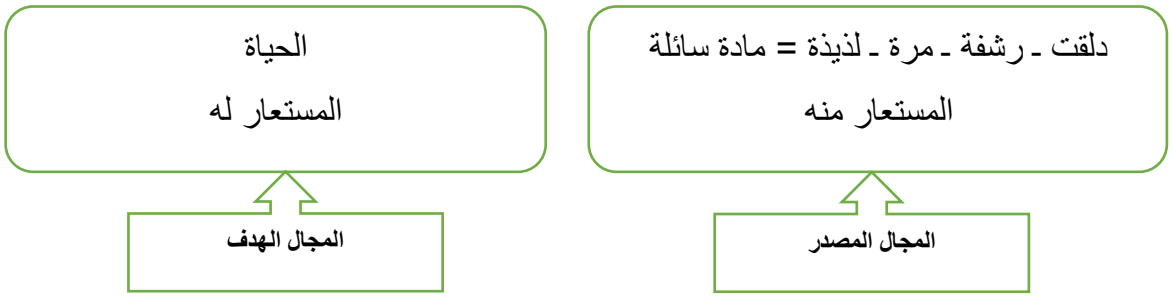
مما يمكن أن نلاحظه في هذه الاستعارة هو أن الحياة " المستعار له"، هي شيء غير مرئي، لا يمتلك وجوداً خارج الذهن، أو بعبارة أخرى هي ضرب من شعور الشاعرة، بحالة نفسية ملأى بثقل الحياة ومرارتها، وما تعنيه هذه الاستعارة، هو أن تصور الشاعرة للحياة، قد انبثق بشكل مباشر من تجربتها الفيزيائية في الحياة، كونها تنظر إلى الانفعالات والأحاسيس التي تعتريها، بوصفها كيانات، وذلك يعني – من وجهة نظر عرفانية – أن لا وجود للمعنى أو المفاهيم المجردة خارج إدراكنا المتجسد للعالم الواقعي، فالحياة في ملفوظ الشاعرة على الرغم من كونها إحساسا معنوياً، فإنها قد تعاملت معها طبق منطق العيش اليومي، فقد جعلتها كياناً ملموساً يمكن إدراكه فيزيائياً، إذ تشترك التعابير (دلقت – رشفة واحدة – بدت مرة – إنها لذيذة)، في تصوير الحياة، فتبدو وكأنها مادة سائلة، ذات طعم مر، بحيث تشرب وبرشفة واحدة، ومع ذلك تطلب صبها – الحياة – مرة أخرى فقد بدت لذيذة هذه المرة، والحاصل من هذا أن الشاعرة تعيش حالة نفسية متأزمة تجلت من خلال تلك الاستعارة، " فالاستعارة تساعد الإنسان في التعبير عن إمكاناته في النظر إلى الأشياء من زاوية غير مسبوقة تساعده على إبداع الترابطات وملاحظة التشابه في المختلف وبذلك فهي وسيط ثقافي يمكن من تطوير المعارف وابتكار التصورات"[2]، فمن خلال هذه الإنتقاءات الترابطية، لا يمكن الاقتصار على معنى محدد، فهي تكسب المتلقي معارف إضافية، لا تتحقق إلا بفعل الاستعارة التصورية، "فالناس يعيشون بالاستعارة المفهومية"[3]، ومع تنوع الحاجات تتنوع الاستعارات التي

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ١١.
(٢) عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة عرفانية :٥٧.
(٣) المصدر نفسه :٣٠.

تؤديها، فالبناء الاستعاري في النص جعل من (الحياة) كياناً مادياً قابلاً للتناول، والسكب والتذوق، كما قول الشاعرة(دلقت حياتي، في رشفة واحدة)، إذ تحولت الحياة من مفهوم مجرد إلى سائل يمكن سكبه واحتساؤه، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية من نوع استعارة الكيان والمادة ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة(بدت مرة قليلاً ، لابأس بها)، إذ تُسند إلى الحياة صفة الطعم، فيتحول التقييم الوجودي إلى حكم ذوقي، الأمر الذي يعزز من تجسيد الحياة بوصفها مادة قابلة للتذوق تتراوح بين المرارة والقبول. إلا أن التحول الدلالي يبلغ ذروته في قول الشاعرة (صب لي الآن الحياة، أيها الإله، أنها لذيذة)، إذ انتقلت الحياة من كونها تجربة فردية، إلى عطاء يُطلب، ومن طعم مر إلى طعم لذيذ. مما يكشف النص عن التحول في موقف ذات الشاعرة من التجربة الوجودية.

ويمكن أن نوضح عمل الاستعارة الأنطولوجية في شقها الكياني والمادي في ملفوظ الشاعرة هذا من خلال الخطاطة:



وتوظف الشاعرة في السياق نفسه استعارة الكيان والمادة في قصيدة " الصيد بطريقة جديدة " من ديوان "ما لا تقدر عليه الريح":

"أيها الصياد

إليك طريقة أخرى لقنص عصفور

. أرسم شجرة

أفرش تحتها كلمات هادئة

خبئ بينها معنى يتحرك

يوحي للعصفور بوليمة باذخة

وانتظر غير بعيد،

خلف أغصان اللغة المتشابكة

انتظر بصبر.

قد يطول انتظارك

قبل أن يحط عصفور على الشجرة

إن فقدت الصبر

فقد ظفرت بحلم

واستمتعت بقنص فكرة!"(١).

إن أهم ما يميز العمل الإبداعي، هو الجدة و الابتكار في خلق التعابير الاستعارية، وعندما نتأمل ملفوظ الشاعرة هنا، يتجلى لنا دون عناء، أن الشاعرة قد حولت المعاني المجردة إلى كيانات ومواد محسوسة، فهي تحاول إفهام المتلقي بكمية الألم والصبر الذي تكابده في حالتها الإبداعية، وكان ذلك بإسقاط محددات وخصائص تلك المواد على المعاني، وهذا يعني أن " الكلمات والمعنى واللغة والانتظار والصبر والحلم والفكرة " باتت أشياء مجسمة تملك كيانات مرئية، بحيث يمكن من منظور الشاعرة، أن يفرش الصياد تحت الشجرة "كلمات هادئة" وأن يخبئ بين تلك الكلمات المجسمة، معاني تتحرك، كما يمكنه – الصياد – أن ينتظر خلف " أغصان اللغة المشابكة "، وقد " يطول انتظاره"، وفي حال " فقد الصبر" فإنه " يظفر بحلم" ويستمتع " بقنص فكرة"، فالشاعرة تنطلق في تصويرها ذلك المشهد الذي يبدو في ظاهره خلاف المبدأ المتعارف عليه في العالم المتجسد الذي تكون فيه " الكلمات والمعاني واللغة والانتظار والصبر والحلم والفكرة " مجرد خواطر ومعان، تجول في أذهاننا، تنطلق من المنظور العرفاني الذي يرى أن هذه الملفوظات في

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٥٤.

جوهرها تحمل شحنة ذات طبيعة استعارية، فقد ربط لايكوف الرؤية التداولية للاستعارة بالأنشطة اليومية بقوله: " إن التصورات التي تتحكم في تفكيرنا ليست ذات طبيعة ثقافية صرف. فهي تتحكم أيضاً في سلوكياتنا اليومية البسيطة بكل تفاصيلها "[1]، ومنها ميدان المحادثة اليومية، إذ تكتسب الاستعارة فيه أعلى وجود لها، وعليه غدت الاستعارة الكيانية الأنطولوجية التي تمثلتها التعابير " افرش تحتها كلمات هادئة – خبئ بينها معنى يتحرك – خلف أغصان اللغة المتشابكة – يطول انتظارك – فقدت الصبر – ظفرت بالحلم – استمتعت بقنص فكرة" استعارات مشدودة إلى الاستعارة القاعدية التصورية القابعة في بنية ذهن الشاعرة، فأصبح شأن هذه الاستعارة، يشابه شأن التعابير والألفاظ المثبتة بالتواضع والعرف، ويمكن أن نثبت وجوه التقارب في هذه الاستعارة الأنطولوجية عند الشاعرة في ملفوظها الشعري من خلال المخطط:

المستعار منه (المجال المصدر)	المستعار له (المجال الهدف)	استعارة الكيان والمادة
افرش تحتها كلمات هادئة	الكلمات	الكلمات = مادة ذات كيان ووجود
خبئ بينها معنى	المعنى	المعنى = مادة ذات كيان ووجود
خلف أغصان اللغة المتشابكة	اللغة	اللغة = مادة ذات كيان ووجود
فقدت الصبر	الصبر	الصبر = شيئاً ذا كيان ووجود
ظفرت بحلم	الحلم	الحلم = شيئاً ذا كيان ووجود
استمتعت بقنص فكرة	الفكرة	الفكرة = الفكرة شيئاً ذا كيان ووجود

إذ تتحول اللغة في ملفوظ الشاعرة هذا إلى فضاء محسوس، تمارس فيه أفعال الصيد (أرسم شجرة، أفرش تحتها كلمات هادئة، خبئ بينها معنى يتحرك)، إذ تمنح (الكلمات) و(المعنى)،خصائص مادية وحركية ، فتقدم الكلمات بوصفها مادة يمكن فرشها، والمعنى بوصفه كياناً حياً قادراً على

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات اتي نحيا بها :٢١.

الحركة والاختباء، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية من نوع استعارة الكيان والمادة، ثم يتطور هذا التشكيل ليؤسس لنسق استعاري أوسع، يقوم على تمثيل (الكتابة)، بوصفها فعل صيد، إذ تعاد صياغة العلاقة بين الكاتب والمعنى في إطار علاقة بين الصياد و طريدته، كما في قول الشاعرة (إليك طريقة أخرى لقنص عصفور)، ويتعزز النسق الاستعاري في ملفوظ الشاعرة (انتظر غير بعيد، خلف اغصان اللغة المتشابكة)، إذ تجسد اللغة في صورة شجرة ذات أغصان يمكن الاختباء خلفها، كما أن الإلحاح على فعل (الانتظار) يضفي على التجربة طابعاً زمنياً يتصل بالصبر والترقب، مما يعكس طبيعة العملية الإبداعية بوصفها فعلاً يخضع للعجلة وتبلغ البنية الاستعارية، ذروتها في الخاتمة (إن فقدت الصبر، فقد ظفرت بحلم ، واستمتعت بقنص فكرة)، إذ يتحول الصيد من عصفور حسي إلى فكرة، أي يجعل من الكتابة فعل لاصطياد المعنى ومن الفكرة كيان يمكن الظفر به.

٣ . استعارات الوعاء

هي استعارات تعامل المفاهيم والتصورات المجردة معاملة الأوعية، بوصفها تمتلك مساحات محددة واضحة، في الحدود الطبيعية والفيزيائية، فقد ذهبت اللسانيات العرفانية في مقارباتها الفلسفية إلى عدَّ الاحتواء الفيزيائي من أهم الشروط التي تتميز بها تجربتنا الجسدية، " جسدنا هو النموذج الطرازي للوعاء... فنحن نتعامل جسدياً مع الأشياء باعتبارها أوعية، وتفاعلنا مع محيطنا يكشف عن هذه الأوعية التي تحكم تجربتنا الحياتية"[١]، وبناء على العلاقة التفاعلية التي تربط الأفراد بالبيئة الفيزيائية؛ فإنه بات من الممكن إدراك ما هو مجرد وفهمه انطلاقاً من معطيات الواقع

(١) البوعمراني محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني: ١٠٧.

الخارجي المحيط بنا، وردفاً على ذلك يمكن أن نورد استعارة الوعاء، التي شكلت مسرباً مهماً في تصورات الشاعرة، من خلال قصيدة " البستان الحزين " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح":

" في سوق الخردوات،

قلبي يفيض بالأنين

دلني أحدهم مشفقاً

على دكان للأشرار..

به كل مستلزمات القسوة

كل ما أحتاجه من شدة

فلا يتحول قلبي إلى وكر للأحزان"(١)

قدمت الاستعارة الأنطولوجية يد العون للشاعرة، إذ تحرص على إيصال ذلك الحزن وخصوصية الموقف للمتلقي، إذ تظهر تلك الاستعارة في ملفوظ الشاعرة " قلبي يفيض بالأنين "، إذ تصور الشاعرة قلبها على شكل قالب وعائي، فهو يفيض بالأنين، فالأنين هنا يمكن أن يتجمع في وعاء القلب إلى درجة أن يفيض منه ذلك الوعاء، على الرغم من كونه معنوياً لا وجود له، إلا أن الشاعرة تصورته مادة فيزيائية سائلة، بحيث تتجمع في القلب بوصفه قالباً وعائياً وتفيض منه، والاستعارة هنا تمثل بعدين: بعد وعائي وآخر مادي، وباتحادهما تتشكل الاستعارة الأنطولوجية في جنسها الوعائي التي هي ترميز في نهاية المطاف محمل بمشاعر عميقة في نفس الشاعرة، إذ يلفها الحزن والأسى، فتفيض بالأنين، كما أن التعبير" دكان للأشرار " قد شكل استعارة أنطولوجية، إذ صورت الشاعرة دكان الأشرار، وعاء تجد فيه كل مستلزمات القسوة، وكل ما تحتاجه من شدة، والأمر نفسه ينطبق على "

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٨٠.

فلا يتحول قلبي إلى وكر للأحزان" التي صورت الشاعرة القلب وعاء فهو وكر للأحزان، فضلاً عن أن تلك الاستعارة الأنطولوجية تحضر في ملفوظ الشاعرة " لا يتحول إلى مصب للهموم "، فالقلب هنا وعاء يصب الهموم، ومما يمكن ملاحظته أن هذه الاستعارات الوعائية تحمل في طياتها استعارات كيانية أيضاً، فالأنين والأشرار والقسوة والأحزان والهموم، كلها معان مجردة لاوجود لها خارج بنية الذهن، إلا أن الشاعرة قد حولتها إلى مواد فيزيائية مرئية ملموسة. ويمكن أن نتبين جوهر عمل استعارة الوعاء في قول الشاعرة هنا من خلال المخطط:

المستعار منه (المجال المصدر)	المستعار له (المجال الهدف)	استعارة الوعاء
قلبي يفيض بالأنين	القلب يحتوي الأنين	القلب وعاء للأنين
دكان للأشرار	الدكان يحتوي الأشرار	الدكان وعاء للأشرار
به كل مستلزمات القسوة	الدكان يحتوي مستلزمات القسوة	الدكان وعاء فيه مستلزمات القسوة
لا يتحول قلبي إلى وكر للأحزان	القلب يحتوي وكر الأحزان	القلب وعاء للأحزان
لا يتحول إلى مصب للهموم	القلب يحتوي الهموم	القلب وعاء للهموم

إن استعارة الوعاء تنم عن كون المفاهيم المجردة، تنظم تفاعل أجسادنا مع العالم المحيط ، كما تنظم حياتنا التجريبية؛ مما يجعل أمر المعنى خارج تجربتنا الجسدية، أمراً مستحيلاً، إذ إن هناك ارتباطاً يظهر على شكل خطاطات، بين تلك المفاهيم المجردة والتصورات النفسية والاعتقادية وبين حياتنا التجريبية، وبناء عليه يتحول عالمنا إلى فوضى من دون تلك الخطاطات، فـ " استعارة الوعاء" تعد وصفاً مباشراً للظواهر الذهنية التي نستقيها من تجاربنا واحتكاكنا بالعالم حولنا، ذلك أن الطبيعة الخطاطة المجردة، تجعلها تنسجم مع جميع النشاطات على اختلافها، الإدراكية

البصرية منها وغير البصرية"، وتبعاً لذلك وجدنا قصيدة " رحيل " من ديوان " الوردة التي لا اسميها" وقد تمثلت صميم تلك الاستعارة

" الوردة

رحلت

خلفت في الروح

ريحها،

وشوكا.. ينغرس

في القلب

كلما نط في البال

ذكرها"[١]

تظهر الاستعارة الأنطولوجية في ملفوظ الشاعرة (خلفت في الروح ريحها)، وفي (شوكاً.. ينغرس في القلب) و (كلما نط في البال ذكرها)، إذ تتعامل الشاعرة مع الروح على أنها حيز فيزيائي يمكن أن يحتوي الريح التي خلفتها الوردة بعد رحيلها، كما أن القلب في متصور الشاعرة كان وعاء ينغرس الشوك فيه، والأمر نفسه بالنسبة لـ (كلما نط في البال ذكرها)، إذ تقدم الشاعرة البال بوصفه حيزاً ذا كيان، فينط ذكر الوردة فيه، فقد عاملت الشاعرة الملفوظات (الروح والقلب والبال)، على أنها كيانات ذات أحجام، وأوعية تحتوي الأشياء، بغية تقديم الأمور الذهنية المعقدة في إطارات مجسمة واضحة، التي هي في العادة فعاليات يتمتع بها الكائن البشري، " فالكاتب يستطيع أن يعبر بطريقة مبتكرة عن تجربة شعورية يمر بها الكثير من الناس لكنهم لا يستطيعون أن يعبروا عنها بتلك الدقة والابتكار"[٢]، فهناك كثير من الناس ممن عاشوا الحياة وخبروها وتعرضوا لنكباتها، وعلى

---

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا اسميها :٤.

(٢) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب :١٠٠.

الرغم من ذلك فهم لا يستطيعون التعبير عنها، باستعمال تعابير استعارية مفهمة و" ذات قيمة توضيحية "[1]، بحيث تتيح للمتلقي أيضا أن يكتسب من خلالها عبر أخرى، تمكنه من الاستمرار في هذه الحياة، كما أن ذلك كله يشير إلى أن ذهن الإنسان متجسد، فهو يحرص على تبيين الأشياء الذهنية والمفاهيم المجردة بالمعايير والضوابط المادية، ومما يلاحظ أن الشاعرة تضع في حيز هذه القصيدة الضيق، حشداً من الاستعارة الأنطولوجية، يضمن تفخيم نوازعها النفسية، فيجد المتلقي نفسه أمام مراكمة استعارية و تكثيف استعاري، يجتهد في تجسيده، الحالة الإبداعية للتعبير عن لاوعي الشاعرة، الكامن في خيالها، فتكون تلك الاستعارات ترميزاً وأوعية تفيض بحالة الشاعرة الحزينة، جراء "الرحيل" الذي وشت به عتبة النص. لنصل إلى أن الاستعارات هي حصيلة التفكير بصورة عامة، فتنقل الشاعرة بواسطتها التصور القابع في ذهنها، إذ جعلت المقطع الشعري هنا يقوم على بناء استعاري يجعل من التجربة الشعورية بعد الفقد، فضاءً داخلياً تمارس فيه آثار الغياب، إذ تُصور (الروح) و(القلب)، بوصفهما حيزين يحتويان بقايا العلاقة (خلفت في الروح... القلب)، إذ تتحول (الروح) إلى وعاء يحتفظ بالأثر (الريح) ويتحول القلب إلى موضع قابل للاختراق وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، من نوع استعارة الوعاء، تتداخل معها استعارة الكيان، إذ تتجسد المشاعر في صورة عناصر مادية(ريح ، شوك)، إذن تتباين الصورة بين (الريح) و(الشوك)، عبر بنية دلالية تجمع بين الرقة والألم وبين الأثر العابر والجرح العميق، ويتعمق النسق الاستعاري في قول الشاعرة (كلما نط في البال ذكرها)، إذ يُصور (الذكر) بوصفه كياناً يتحرك ويقفز إلى الذهن وهو ما يعزز مادية التجربة الشعورية ويجعلها قابلة

(١) ريكور بول، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى :٩٩,

للحضور المفاجئ، وبهذا تتشكل شبكة استعارية متكاملة تجعل من الذاكرة والروح والقلب أوعية تتفاعل فيها عناصر مادية فتحول الحالة النفسية إلى مشهد حسي، قائم على الاحتواء والانغراس والحركة.

إذن تنبثق القيمة الدلالية لهذا البناء الاستعاري من كونه يعكس طبيعة الفقد، بوصفه تجربة مزدوجة تجمع بين الحنين والألم، إذ تبقى الذكرى في هيئة أثر لطيف لكنه في الوقت نفسه يستدعي وجعاً متجدداً.

خلاصة المبحث الأول

من أهم ما توصلنا إليه أن المنجز الشعري لفاطمة بن محمود، يمثل أرضاً خصبة لاستثمار هذا النوع من الاستعارات، فالشاعرة قبل كل شيء إنسان، وتتعامل مع أناس مثلها، فتعمد إلى بناء استعاراتها انطلاقاً من تجاربها مع واقعها المعيش ووعيها، إذ تسهل هذه الاستعارات الأنطولوجية، فهم وتقريب المعنى، من خلال أنواعها الثلاث، فتوظيف الشاعرة لاستعارة التشخيص قد سمح بفهم العديد من تجاربها الإبداعية المتعلقة بكيانات غير بشرية، من خلال التعامل معها وفقاً لما يقوم له البشر من وظائف حيوية وحياتية، كما أتاحت استعارات الكيان والمادة في منجز الشاعرة هذا، المجال لفهم المتلقي للأمور المجردة على أساس أنها كيانات يمكنه إدراكها بحواسه المادية، والأمر نفسه نجده في توظيف استعارات الوعاء، إذ قربت فهم المعاني المجردة من خلال تعاملها على أنها تمتلك كيانات ذات أحجام و أبعاد يمكنها الاحتواء.

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود السردي

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية الأنطولوجية في خطاب فاطمة بن محمود السردي

يحتاج المجتمع البشري اليوم إلى أدب اجتماعي يسهم بشكل فاعل في بناء المعرفة وتشكيل الوعي الإنساني، ونظراً لما تتميز به الرواية، من تعمق وثراء في ما تنقله من أحداث ومواقف وصلات بين البشر، أصبح من الواجب عليها أن تتكفل بهذه المهمة، فتوظف كل الطرق المؤدية إلى ذلك، ومنها الأحداث والوقائع التي يتشكل منها المعنى، فما الرواية إلا وليدة الأحداث التي يعيشها الأديب، وينقلها من خلال عدة وسائل فكرية أفهامية أهمها الاستعارة التصورية، إذ يعتمد عليها الأديب ويجعلها تنقل معناه، وتحمل مهمة إدراك العالم الغامض، والكشف عن المعارف، من خلال التوافق بين المجالين.

والاستعارة الأنطولوجية "يظهر عملها المعرفي – فقط – في إعطاء وضع أنطولوجي لمقولات عامة من تصورات الهدف المجردة والقبض على كيانات مجردة جديدة"(١)، من أجل إكساب الأحداث صفات محسوسة، إذ تقوم تلك الاستعارات الأنطولوجية، بصورة عامة على النظر إلى الموضوعات المجردة، من نحو الانفعالات، كالحب والكره والغضب، بوصفها أشياء مدركة حسياً، وتتمثل الاستعارات الأنطولوجيا في بنينة أنساق وموضوعات مجردة استناداً إلى أنساق فيزيائية أو موضوعات محسوسة (٢)، تمنحها كياناً مادياً قابلاً للإدراك والقياس في محيط الواقع.

إن أبرز ما يميز هذا النوع من الاستعارات أنها دائمة الحضور في أذهاننا، بحيث نتعامل معها انطلاقاً من كونها مسلمات وبديهيات، تعين المتلقي على الفهم، فهو يتوخى رصد كثير من الأحداث التي يعبر عنها الأديب وإيقاظ إدراكه الذهني، وبذلك يكون " استعمال مجموعة من الاستعارات الأنطولوجية لفهم معين هو بمثابة

---

(١) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي: ٢٠٩.

(٢) ينظر: لايكوف جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل: ١٣.

فرض بنية الكيان على هذا الوضع"[١]، وكما تفرعت الاستعارة الأنطولوجية، داخل منجز فاطمة الشعري إلى عدة أنواع، فإنها تتفرع أيضا داخل منجزها السردي، ولعل أهم ما يمكن أن ندرجه ضمن تلك الاستعارة:

١ . استعارات التشخيص

إن من أهم ما يميز استعارة التشخيص، تكفلها بتصوير المفاهيم لنا، وتخصيص الأشياء الفيزيائية، كما لو كانت أشخاصاً" فتجربتنا مع الأشياء الفيزيائية والمواد تعطينا أساساً إضافياً للفهم، وهو أساس قد يتعدى الاتجاه البسيط. إن فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد. وحين نتمكن من تعيين تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومقولتها وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقتنا"[٢]. تسمح لنا استعارة التشخيص، بفهم المعاني المجردة، والمقولات، من خلال ما هو بشري، فهي تقوم في جوهرها على صفات وأفعال الإنسان، إذ تقدم لنا تصوراً واضحاً عن المفاهيم، " ربما تكون الاستعارات الأنطولوجية الأبدية هي تلك الاستعارات التي نخصص فيها الشيء الفيزيائي، كما لو كان شخصاً. هذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة"[٣]، المميز في هذا النوع من الاستعارات أنها دائمة الحضور في مستوى نسقنا الفكري، إلى الحد الذي يجعلنا نتعامل معها بوصفها مسلمات وبديهيات ثابتة.

---

(١) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي :٢١١.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٤٥.

(٣) المصدر نفسه: ٥١.

استعارة " الزمن / شخص "

لعل استعارة " الزمن / شخص " من أشهر الاستعارات التي يمكن أن ندرجها ضمن الاستعارة التشخيصية، داخل منجز فاطمة بن محمود، وقد تجلت في بنية من بنيات رواية " زمن الغبار":

" ما زالت أمام الجامع، شعرت أن الزمن بطيء جداً، ويضغط على صدرها، ولم تعد تقوى على الانتظار"(١).

توظف فاطمة بن محمود، في هذا المقطع، استعارة تشخيصية، ينهض فيها تصور الزمن المجرد، بدور المستعار له، وقد أسندت إليه، على سبيل المجاز، صفات وإعمال يختص بها الإنسان، تتمثل في " البطء والضغط على صدر الشخصية " ثريا "، فالزمن شخص، عن طريق تصورات استعارية، تمت وفق بنية هذا المقطع، ويسير بشكل بطيء جداً، كما أنه جاثم على صدر الشخصية، ويضغط عليها. ولعل تطابق آلية النسق التصوري، في توجيه فهمنا للإنسان وخصائصه، وتفكيرنا في نسق تصوري مغاير كالزمن، يدعم هذا التوظيف، فنحن نستعمل عادة في حياتنا اليومية التصورات نفسها بشكل تلقائي، كونها مرتبطة ببنية التفكير، وطريقة التعبير، إذ يتحول الإحساس الزمني هنا إلى تجربة جسدية ملموسة في عبارة (شعرت أن الزمن بطيء جداً، ويضغط على صدرها)،إذ يُنقل الزمن من كونه مفهوماً مجرداً إلى قوة فاعلة تضغط وتثقل وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، إذ أسندت إلى الزمن صفات الكائن الحي القادر على الفعل والتأثير، ثم توسع الكاتبة من نسقها الاستعاري بوصف (الزمن قوة ضاغطة)، إذ يتحول الشعور بطول الانتظار إلى إحساس مادي بالاختناق أو الثقل، وهوما يتجلى في عدم قدرتها على الاحتمال (لم تعد تقوى على الانتظار)، وبذلك يعاد تشكيل الزمن بوصفه فاعلاً مشاركاً في تعميق

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٧٥.

التجربة النفسية لديها وتتجلى تلك الاستعارة للزمن، في وراية " امرأة في زمن الثورة"، من خلال:

" عندما تبيت على حلم جميل فأنت تنام هادئاً وتستيقظ زاهياً ... وتنشرح روحك لاستقبال صباح جديد ويوم جديد وحياة جديدة... وعندما تبيت على دمعة وغصة قهر فأنت لا تنام ويطلع النهار فيجدك حزيناً، منقبضاً وتداعبك نسائم الصباح فتعكر مزاجك..."(١).

يتيح هذا النمط من الاستعارات الأنطولوجيا التشخيصية، التعامل مع ما هو غير بشري، كالزمن، على أنه بشري، فقد تعاملت الكاتبة مع محددات الزمن في هذا المقطع، التي تتمثل بـ " الصباح – اليوم – النهار" على أنها شخص، فعبرت عنه انطلاقاً من الأنشطة التي تخص الكائن البشري، فالصباح واليوم والنهار هنا كأنها كائنات بشرية، فتكون ضيوفا تنشرح الروح لاستقبالها وهي تشعر بحزن الروح وانقباضها، كما تصر على المداعبة حتى تعكر المزاج، وبهذا يقوم النسق الاستعاري على تمثيل الحالة الشعورية، بوصفها قوة فاعلة، توجه التجربة اليومية، حيث يقابل بين حالتين: حالة الحلم الجميل التي تقود إلى الهدوء والانشراح، وحالة الدمعة وغصة القهر التي تفضي إلى الأرق والانقباض، وبذلك تتحول المشاعر من مجرد انفعالات داخلية إلى عوامل مؤثرة في السلوك والإدراك، تعيد تشكيل علاقة الذات بالزمن اليومي (الليل / الصباح)، وهنا تتداخل الاستعارة مع البعد النفسي، إذ إن (نسائم الصباح) التي تُفترض فيها الرقة والانتعاش تتحول في ظل الحالة النفسية المتأزمة إلى عنصر يعكر المزاج، مما يكشف عن التجربة الشعورية التي تعيد تأويل العالم المحيط، إذن النسق الاستعاري في هذا النص قام على تشخيص المشاعر والطبيعة وتحويلها إلى

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ١٣.

قوة فاعلة تسهم في تشكيل التجربة الإنسانية، الأمر الذي يعزز حضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي ويمنح النص بعداً إيحائياً عميقاً .

جدير بالذكر أن هذا النسق من الاستعارات يساعدنا على فهم العالم، من خلال فهم كثير من التجارب المرتبطة بالكيانات، وقد تمثلت لهذا الذكر، قصة " في الليل":

" في الليل

كان الليل يأتي كل مساء يلف المدينة ببرنسه الأسود الطويل، فتهدأ النفوس وتستريح الأجساد ... هذه المرة لم يغادر الليل، ظل جاثماً على صدور الناس. تململ الجميع من وجوده الثقيل، تجرأت امرأة من طرف المدينة، فهتفت به: " أيها الليل تنحى قليلا نريد أن نرى ضوء الصباح"[1].

من منطلق المشاكلة، يمكن أن نعد الاستعارة التشخيصية، استعارة صادقة، إذ تشاكل الواقع، إلى درجة تجعلنا نفكر أن لا وجود لتقنية مغايرة للتعبير عن الزمن، غير تقنية التشخيص، فقد تحدثت فاطمة بن محمود، عن المحدد الزمني الليل، بوصفه شخصاً حقيقياً، فاستعارت له فعاليات وأنشطة يختص بها الكائن البشري، دون غيره، مثل " الحركة واللبس "، فقد كان شخصاً منتظماً بمواعيده، بحيث يأتي كل مساء، ويلف المدينة ببرنسه الأسود الطويل، فتهدأ نتيجة عمله هذا، النفوس وتستريح الأجساد، لكنه أخلف هذه المرة ولم يغادر، فظل جاثماً هذا الليل على صدور الناس، بحيث تململ الجميع من وجوده الثقيل، فتجرأت امرأة من طرف المدينة، فهتفت به، وخاطبته ليتنحى، فهم يريدون أن يروا ضوء النهار. تؤدي الاستعارة التشخيصية في هذه القصة، أثراً تواصلياً، يجعل المتلقي يعيش ويتعامل ويتواصل، مع الواقع، فالليل هنا كان علامة صاحب السلطة، وما حركاته ومظهره وأثره، إلا علامات لما يجب عليه أن يكون، وما عدم مغادرته إلا علامة الظلم، وما جرأة المرأة إلا جرأة الشعب

(١) بن محمود فاطمة، من ثقب الباب: ٢٣.

الذي نواته المرأة رمز الحياة والحرية، كانت استعارة الزمن / شخص، وسيلة التعبير، عن واقع فاطمة بن محمود، الذي عاشته، خلال الربيع العربي. ومن ثم فإن تقنية هذه الاستعارة التشخيصية، لا تغدو مجرد حاملة لوحدات بلاغية تزيينية جاهزة، كما أنها لا تكتفي بمقاربة التجربة الفردية وحسب؛ بل تتجاوز كل ذلك إلى فعاليات بنائية تصبح بموجب الاستعارة الأنطولوجية فاعلة في تشكيل ذهن الكاتبة وتحديد نسقها التصوري، وفهم ذاتها وفهم العالم الذي يحيط بها، ومن زاوية أخرى، تضع هذه الاستعارة متلقيها أمام تجربة وجودية متجسدة داخل واقع فيزيائي معيش.

ومما يجب الانتباه إليه أن الكاتبة قد ألقت صفات شخصية على مجال الهدف" الزمن" و" كل تشخيص يختلف عن الآخر باعتبار المظاهر التي ينتقيها الناس"(١)، والمعاني التي تبتغي إيصالها في كل تعبير، كما تتجلى من صميم الاستعارات التشخيصية، استعارات أخرى من نحو " الوباء / شخص ".

استعارة " الوباء / شخص عدو "

وقد تمثلها مقطع من رواية " صديقتي القاتلة ":

" كان يزحف بوحشية، يقطع المسافات بسرعة كبيرة يصعد الطائرة مع المسافرين ويركب القطارات ويدخل البيوت ويندس بين العشاق، يبدو أنه لم يكن يستريح ليستعيد قوته ويهاجم من جديد، كأنه يستمد قوته من توسعه، ويزداد وحشية مع كل شخص يرديه قتيلا."(٢).

عندما نتأمل هذا المقطع، يتجلى لنا دون عناء أن فاطمة بن محمود، قد حولت الوباء إلى شخصٍ، فقد تعاملت معه كما لو كان محسوساً، وذلك من خلال إسقاط خصائص الكائن البشري على الوباء، من خلال محددات أعمال وأنشطة الإنسان مثل

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٥١.
(٢) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ٢٢.

" الزحف – قطع المسافات – الصعود – الركوب – الدخول – الاندساس – التعب – الاستراحة – استعادة القوة – الهجوم – القتل "، ومن هنا فقد بات هذا الوباء عدواً لدوداً من منظور الكاتبة، فهو يتربص بخصمه ولا يتوانى أو يتردد في إلحاق الضرر بهم، إذ يزحف بوحشية، فيقطع المسافات بسرعة كبيرة، ويصعد الطائرة مع المسافرين ويركب القطارات ويدخل البيوت ويندس بين العشاق، كما عكست التعابير، يبدو أنه لم يكن يستريح ليستعيد قوته، قوة واستبسال هذا الشخص العدو في معركته، بحيث يستمد قوته من توسعه، فكان يزداد وحشية مع كل شخص يرديه قتيلاً، ومن هنا فقد هيمنت على المقطع استعارة أنطولوجية تشخيصية، حددت الهوية العدوانية للوباء، وعالمها الكابوسي. لقد جعلت استعارة " الوباء شخص "، المتلقي واعياً كل الوعي، بخطورة هذا العدو الوبائي الذي يضمر للمجتمع أقسى أنواع الشرور، الأمر الذي أصبحت هذه الاستعارة بموجبه وسيلة للتعبير عن واقع المتلقي، فما يعيشه المتلقي، وما تعيشه الكاتبة يوافق ما هو موجود وتجريبي، فالبناء الاستعاري هنا نقل (الوباء) من طبيعته المجردة إلى صورة مخلوق يتحرك ويهاجم (كان يزحف بوحشية)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، إذ تسند إليه أفعال الكائنات الحية مثل (الزحف والتنقل والاندساس)، ثم يتطور هذا التشخيص؛ ليؤسس لنسق استعاري أعمق يقوم على تمثيل هذا الكيان بوصفه وحشاً مفترساً عابراً للحدود، يتجلى في (يصعد الطائرة ... العشاق)،إذ يمنح قدرة على الانتشار في مختلف الفضاءات العامة والخاصة، مما يعكس طبيعته المتغلغلة التي لا تحدها حدود، ويعزز هذا النسق وصفه بـ (لم يكن يستريح ليستعيد قوته ويهاجم من جديد)، مما يحيله إلى قوة دائمة الحركة، لا تخضع للتوقف أو الضعف، ثم تبلغ الصورة ذروتها في (ويزداد وحشية مع كل شخص يرديه قتيلاً، إذ يتحول هذا الكيان إلى فاعل قاتل تزداد شراسته مع كل فعل تدميري، مما يرسخ النسق القائم على الوحشية والتغول، إذن كان لحضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي، القدرة على تجسيد الحظر المجرد في صورة محسوسة، مؤثرة من خلال بيان لدلالة الرعب الجماعي، أمام حظر غير مرئي لكنه

شديد الفاعلية، إذ يتحول إلى كيان حي يطارد الأفراد في كل مكان ويهدد وجودهم باستمرار وتبعاً لتلك الاستعارة يتجلى المقطع الآتي:

" **تتبختر الكورونا في الشوارع ونحن في البيوت، تتربص بنا أمام أبوابنا ونحن في خوف شديد، تجثم على صدورنا ونحن نجاهد من أجل أن نسترد أنفاسنا.**"(١)

يبلور هذا المقطع، تجربة العالم مع الوباء، إذ يغدو الاقتصاد اللفظي، سمة تصاحب التعبير الاستعاري، الذي جنب النص الأدبي، من الانزلاق نحو تقريرية الخطاب، فضلاً عن إضفاء الإيحاء الجمالي، الذي يكمن في تعامل الكاتبة مع الوباء، على أنه شخص عدواني مسيطر، يتبختر ويتربص ويجثم، من خلال فضاء مكاني، يتمثل بالمحددات (الشوارع – البيوت – الأبواب)، فبوساطة تلك الاستعارة، وما رافقها من آليات تصويرية، تمكنت الكاتبة من نقل حالة واقعية من محيطنا، تتطلب شرحاً مسهباً، فالبناء الاستعاري هنا نقل (الوباء) من طبيعته المجردة إلى صورة مخلوق يتحرك ويهاجم (تتبختر الكورونا)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، إذ تسند إليه أفعال الكائنات الحية مثل (التبختر والتربص والجثم)، ثم يتطور هذا التشخيص؛ ليؤسس لنسق استعاري أعمق يقوم على تمثيل هذا الكيان بوصفه وحشاً مفترساً عابراً للحدود، يتجلى في (تتبختر في الشوارع و يتربص بنا أمام أبوابنا)،إذ يمنح قدرة على الانتشار في مختلف الفضاءات العامة والخاصة، مما يعكس طبيعته المتغلغلة التي لا تحدها حدود، ويعزز هذا النسق وصفه بـ(تجثم على صدورنا ونحن نجاهد من أجل أن نسترد أنفاسنا)، مما يحيله إلى قوة دائمة الحركة، لا تخضع للتوقف أو الضعف، مما يرسخ النسق القائم على الوحشية والتغول، إذن كان لحضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي، القدرة على تجسيد الحظر المجرد في صورة محسوسة، مؤثرة من خلال بيان لدلالة الرعب

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ٨١.

الجماعي، أمام حظر غير مرئي لكنه شديد الفاعلية، إذ يتحول إلى كيان حي يطارد الأفراد في كل مكان ويهدد وجودهم باستمرار.

فهذه الاستعارة تجسد في لغتنا اليومية تعابير كثيرة وفي هذا السياق كان خطاب فاطمة:

" فرضت الكورونا قوانينها في الحياة وألزمت كل البشر بتغير أفكارهم وعاداتهم وبعثرت أيامهم، ولأول مرة في التاريخ تجعل الكورونا كل البشر لهم حلم واحد: الحرية"(١)

حاولت الكاتبة من خلال هذا المقطع، الإجابة عن سؤال يخص آلية التفكير البشري وهو: كيف نتمثل العالم من حولنا؟ أو كيف نفكر؟ فأثبتت أن العلاقة بين لغة البشر والذهن والتجربة، هي علاقة تفاعلية، إذ إن النسق التصوري المسير لتفكيرنا وسلوكنا يمتلك طبيعة استعارية تمثل اللغة إحدى أهم الطرق الموصلة إلى اكتشافها؛ وبناءً على ذلك مثلت الاستعارة التصورية بعداً مهماً من أبعاد الأطر المشكلة قصد الدلالة في التصور العرفاني"(٢). وبناء على تلك العلاقة التفاعلية، قدمت الكاتبة خطابها. إن ما نلاحظه هنا أن نسق " الوباء"، قد بنته الكاتبة، استناداً إلى نسق مغاير، نسق محسوس، يمكن المتلقي من تسليط الضوء على مظاهر التجربة، فكانت الكورونا شخصاً، متسلطاً بحيث فرضت قوانينها في الحياة وألزمت كل البشر بتغيير أفكارهم وعاداتهم وبعثرت أيامهم، أرعبتهم إلى درجة، أن جعلتهم يتوحدون لأول مرة في التاريخ، ويكون مطلبهم واحداً وهو الحرية. فالبناء الاستعاري هنا نقل (الوباء) من طبيعته المجردة إلى صورة مخلوق متسلط ومسيطر (فرضت الكورونا قوانينها في الحياة)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، إذ تسند إليه أفعال الكائنات الحية مثل (الفرض، والإلزام، والعبث، والسيطرة)، ثم يتطور هذا

---

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ٤٠.

(٢) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.

التشخيص؛ ليؤسس لنسق استعاري أعمق يقوم على تمثيل هذا الكيان بوصفه شخصاً يملك سلطة كبيرة على الناس، يتجلى في (فرضت الكورونا والزمت وأجبرت)،إذ يمنح قدرة على التحكم في مختلف مجالات الحياة العامة والخاصة، مما يعكس طبيعته المتغلغلة التي لا تحدها حدود، ويعزز هذا النسق وصفه بـ (ولأول مرة في التاريخ تجعل الكورونا كل البشر لهم حلم واحد : الحرية)، مما يحيله إلى قوة دائمة الحركة، لا تخضع للتوقف أو الضعف، إذ يتحول هذا الكيان إلى فاعل مسيطر يملك زمام الأمور، مما يرسخ النسق القائم على السيطرة والتنفذ، إذن كان لحضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي، القدرة على تجسيد الحظر المجرد في صورة محسوسة، مؤثرة من خلال بيان لدلالة الرعب الجماعي، أمام حظر غير مرئي لكنه شديد الفاعلية، إذ يتحول إلى كيان حي يطارد الأفراد في كل مكان ويهدد وجودهم باستمرار.

استعارة " الوباء/ شخص صديق"

على الرغم من تعدد وظائف الاستعارة في رواية " صديقتي قاتلة "، فإن أبرز وظيفة قد اضطلعت بها هي التعبير عن رؤية الكاتبة الخاصة، التي يتعذر التعبير عنها من دون اللجوء إلى تلك الاستعارة التشخيصية، فقد كان للكاتبة موقفاً مغايراً من ذلك الوباء، باحت به عتبة الرواية " صديقتي قاتلة "، إذ صيرت الكاتبة، الكورونا صديقة لها، على الرغم من صفة القتل فيها، ويفصل المقطع الآتي من الرواية، تلك العلاقة:

" شيء في قلبي – يخصني وحدي – يقول إن هذه الكورونا صديقتي، فهي وفرت لي متعة التفرغ للكتابة...تطل الكورونا بوجهها البشع تحمل الموت للعالم غير أنها تمنح حياة أخرى

لامرأة مثلي تتنفس الكتابة...الآن صديقتي الكورونا تمنحني هدية لا تقدر"[1].

يهيمن على رواية " صديقتي قاتلة " في كليتها، خطاب استعاري، يتعامل مع الوباء بوصفه شخصاً عدواً، إذ يعد هذا المقطع السردي تمثيلاً، لموقف الكاتبة الخاص، من هذا الوباء، فقد ربطتهما علاقة صداقة تسودها المنفعة، كون تلك الصديقة / الوباء قد وفرت بشكل تلقائي وغير مقصود، وقتاً تشعر فيه الكاتبة بالمتعة جراء تفرغها للكتابة، وهو أمر غاية في الأهمية بالنسبة للكاتبة، وعلى الرغم من أن تلك الصديقة / الوباء قد أطلت على العالم بوجهها البشع، وقد حملت الموت له، فإنها قد منحت الكاتبة حياة أخرى تنفست من خلالها الكتابة، الأمر الذي لا يقدر بثمن، كما أن البناء الاستعاري في هذا المقطع، قد جعل من (الكورونا)، كياناً حياً بملامح إنسانية متناقضة (تطل الكورونا بوجهها البشع تحمل الموت للعالم)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية قائمة على التشخيص، إذ تسند إليها صفات الكائن الإنساني وسلوكياته، إلا أن هذا التشخيص لا يأتي، في صورة واحدة، بل يتشكل في بنية مزدوجة، إذ تقدم الكورونا بوصفها قوة مدمرة من جهة، وبوصفها صديقتي التي منحتني التفرغ للكتابة من جهة أخرى، إذن النسق الاستعاري هنا كان أعمق، إذ تمثلت الكورونا فيه بوصفها كائناً ذا وجهين، وجه قاتل يحمل الموت للعالم، ووجه مانح يهب الذات فرحة للحياة عبر الكتابة، وهذا ما خلق مفارقة دلالية في النص وبذلك تقرّب ـ الاستعارة التشخيصية هنا، والتي خلقت من رحم تجربة الكاتبة ـ المتلقي من فهم كثير من التصورات التي تحتملها تلك الاستعارة التشخيصية، وقد تمثل ذلك في:

" لأول مرة أجد نفسي أتعاطف مع الكورونا يحملونها نسبة العنف الذي ارتفع بمعدل خمس مرات على المرأة، صحيح أن الكورونا قاتلة متوحشة تنتقل بصمت وتنهش حياة البشر

---

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة :٢٧.

لكنها ليست مسؤولة عن العنف الذي تتعرض له المرأة، ليست هي التي توجه الصفعات والركلات والشتائم واللعنات على النساء، الكورونا بريئة من كل عنف مسلط على المرأة، فقط هي عرت الوحش الذي يسكن بعض الرجال، وكشفت عن أنيابه"(١)

إن البناء الاستعاري في هذا المقطع، قد جعل (الكورونا)، كياناً حياً بملامح إنسانية، عدوانية (قاتلة متوحشة تنتقل بصمت، وتنهش)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية قائمة على التشخيص، إذ تسند إليها صفات الكائن الإنساني وسلوكياته، إلا أن هذا التشخيص لا يأتي، في صورة واحدة، بل يتشكل في بنية مزدوجة، فبعد أن قدمت الكورونا بوصفها قوة مدمرة، تتعاطف الكاتبة معها (أتعاطف مع الكورونا)، فهي(ليست مسؤولة عن العنف) إذن النسق الاستعاري هنا كان أعمق، إذ تمثلت الكورونا فيه بوصفها كائناً ذا وجهين، وجه قاتل يحمل الموت للعالم، ووجه مظلوم بريء من العنف الذي تتعرض له المرأة (ليست هي التي توجه الصفعات والركلات والشتائم واللعنات على النساء، الكورونا بريئة)، وهذا ما خلق مفارقة دلالية في النص، فالنص يؤسس لنسق استعاري، يقوم على توظيف التشخيص في مستويين: أول يجسد الكورونا بوصفها كائناً متوحشاً، وثان يعيد إسقاط هذه الوحشية على الإنسان، وهو ما يعزز حضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي ويكشف عن قدرتها على بناء رؤية نقدية للواقع الاجتماعي، فالكاتبة تزواج في خطابها هذا بين خلق عالم تخييلي، وبين بث تعليقاتها، عن واقعها المعيش، من خلال توظيف الاستعارة التشخيصية؛ التي تضطلع بوظيفة بلاغية، تتمثل في تقديم نقد ضمني للمجتمع بسبب اتجاهه الذكوري، فكورونا الوباء شخص، عن طريق تصورات استعارية، وقد تلبس بسمات بشرية، فهي قاتلة، ومتوحشة، ولديها استراتيجية عدوانية، إذ تنتقل بصمت،

(١) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة: ٦٤.

فتنهش حياة البشر، وقد تعرضت للظلم، بنسبة جريمة العنف الذي تتعرض له المرأة لها؛ الأمر الذي فرض تعاطف الكاتبة معها، ومن هنا تبث الكاتبة رؤيتها وتعليقاتها حول ذكورية المجتمع، من خلال تعبير حجاجي استدراكي منطقي، يحدث التأثير في المتلقي، (صحيح أن الكورونا قاتلة متوحشة، تنتقل بصمت وتنهش حياة البشر، لكنها ليست مسؤولة عن العنف الذي تتعرض له المرأة)، فـ " البعد الحجاجي لا يخلو منه خطاب من الخطابات؛ فهو جزء منصهر في بنيتها"(١)، وعبر حشد من الاستعارات التشخيصية، داخل حيز هذا المقطع، من نحو (ليست هي التي توجه الصفعات والركلات والشتائم واللعنات على النساء) و(الكورونا بريئة من كل عنف مسلط على المرأة) و(هي عرت الوحش الذي يسكن بعض الرجال وكشف عن انيابه)، ومن هنا قد كشفت الكاتبة موقفها السلبي من المجتمع الذي يغض النظر عن مسبب العنف الحقيقي، كما تتجلى تلك الاستعارة في :

" لو كانت الكورونا تفكر مثلنا، وتقول إنها لن تستطيع أن تواجه الإنسان المتغطرس جداً وأنها أقل من أن تربك العالم، لو أنها لم تعمل بهمة ونشاط واستسلمت للخمول مثل العرب هل كانت ستنجح في إرباك العالم، وأن تجعله يقف في مواجهتها مشوشاً ومذهولاً وعاجزاً؟"(٢).

استغلت الكاتبة البناء الاستعاري في هذا المقطع، بما يخدم رؤيتها، فجعلت الوباء/ الكورونا، كائناً حياً، يمارس أنشطة إنسانية مختلفة، فهي (تفكر – تقول – تعمل – تستسلم – تنجح)، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية قائمة على التشخيص، إذ تسند إليها صفات الكائن الإنساني وسلوكياته، فالنص يؤسس لنسق استعاري، يقوم على تشخيص الكورونا وتحويلها، إلى كائن مفكر وفاعل، وهو ما

(١) مشبال محمد، الرواية والبلاغة: ١١٨.
(٢) بن محمود فاطمة، صديقتي قاتلة : ٢٣٠.

يعزز حضور الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب السردي، ويكشف عن قدرتها على تجاوز التصوير إلى بناء رؤية نقدية للواقع، فالسارد لا ينسى " أنه خطيب مطالب بإقناع قارئه، لأجل ذلك توسل ببعض ما أتيح له من تقنيات الحجاج"(١)، وفاطمة في خطابها الاستعاري هذا، الذي يجسد من منظور عرفاني، العلاقة التفاعلية التي تربط اللغة والذهن مع التجربة بما فيها من أبعاد اجتماعية أو نفسية أو بيئية، قد توسلت من خلال استعارتها التشخصية " الوباء/ شخص صديق "، بما أتيح لها من تقنيات، قائمة على مراكمة استفهام شرطي حجاجي يتمثل بـ" لو كانت الكورونا تفكر مثلنا" و" لو أنها لم تعمل " و" هل كانت ستنجح في أرباك العالم"، فالكاتبة تسعى إلى توصيل وجهة نظر جديدة، وإعادة خلق لواقعها والمحاجة لدعواها، بوساطة ذات تنخرط في تأويل مغاير للواقع، ووفق هذا التصور غدت آلية الاستعارة التشخيصية، تمتلك وظيفة فاعلة في بلورة رؤية الكاتبة، فقد انشقت عنها بنيات نهضت فيها الكورونا بوصفها شيئاً غير مدرك، بدور المستعار له، وقد اسندت الكاتبة لها جملة من الفعاليات والأنشطة، التي يتميز بها الكائن البشري دون سواه من الكائنات، فهي إنسانة تفكر مثلنا، وتتكلم وتعمل وتستسلم وتنجح، إذ تعد هذه الأفعال أنشطة بشرية، وقد نسبت للوباء على سبيل المجاز.

استعارة " السلطة / شخص عدو"

طبقاً لما يؤكده لايكوف وجونسون، من كون" تجاربنا مع الأشياء الفيزيائية (وبخاصة أجسادنا)، مصدراً لأسس استعارات أنطولوجية متنوعة جداً؛ بمعنى أنها تعطينا طرقاً للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار" تنسج رواية "امرأة في زمن الثورة" صورة تتجلى فيها استعارة " السلطة / شخص عدو"، من خلال:

" وكانت البلاد.. مثلي موحشة، باهتة، منهوبة..

---

(١) مشبال محمد، الرواية والبلاغة: ١٣٠.

تخضع تونس إلى نظام بوليسي يقبض على روحها بيد من حديد، وتحيط به حاشية من العصابات التي تنهب البلاد وتعبث فيها فساداً وتوزع الظلم.. فانتشرت قيم الرداءة في مختلف تجلياتها وعمّ البلاد.. الفراغ"(١)

تعد الكاتبة نقل الشعور من مسؤوليتها إزاء الواقع، فالروائي يريد " أن يستوعب العصر الذي يحتوينا حتى نتمكن من التقاط ملامحه وتجلياته"(٢)، ففي استيعاب والتقاط الحوادث، تطويرٌ لمعرفة المتلقي، وخاصة إذا كان كشف الحقائق المجتمعية، هو نوع هذه المعرفة المبتغاة من الرواية، وبناء عليه يكشف هذا المقطع عن خطاب أدبي، تعايشت فيه صور استعارية تشخيصية متضادة، ينتمي الكثير منها إلى حقل الهيمنة والسيطرة والغطرسة والعدوان المعجمي من نحو(نظام بوليسي يقبض على روحها، وتحيط به حاشية العصابات التي تنهب البلاد وتعبث فيها فساداً وتوزع الظلم)، وعند تأمل هذه العبارات، يتجلى لنا من غير عناء، أن الكاتبة قد حولت السلطة/ النظام الحاكم، من مجرد إلى محسوس، كما لو كان شخصاً، من خلال إسقاط ما يتمتع به البشر من خصائص على السلطة/ النظام الحاكم المجرد، فالتشخيص، مقولة عامة "تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتماداً على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا"(٣).

وهذا يعني أن السلطة/ النظام الحاكم، من منظور فاطمة بن محمود، باتت عدواً لدوداً متغطرساً، وقد حدد التعبير (نظام بوليسي)، ملامحه العدوانية، واختزلها، فهو يخضع تونس، ويقبض على روحها بيد من حديد، وإلى جانب تلك الصورة الاستعارية، للنظام الحاكم، تتفرع من خلال التعبير(تحيط به حاشية من العصابات)، استعارة تشخص حاشية النظام؛ لتكمل تأثيث عدوانية ذلك النظام، فقد غدت هذه

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة :٦٠.
(٢) برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد: ١٧٩.
(٣) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٥٤.

العصابات المجردة، شخصية عدوانية هنا، من خلال حشد جملة من أعمال الغطرسة والسيطرة داخل حيز هذا المقطع الضيق، من شأنه يفخم الصورة فهي التي تنهب البلاد، وتعيث فيها فساداً، كما أنها توزع الظلم، الذي كان انتشار قيم الرداءة من تجلياته، فمن خلال الشكيل الاستعاري في النص، يتأسس نسق دلالي قائم على تمثيل البلاد، بوصفها جسداً حياً تمارس عليه أفعال القمع والنهب، في مقابل قوى فاعلة تجسد صورة أيد قاسية، وعصابات متحركة، وهو ما يضفي على النص حجم المعاناة، كما يتداخل مع البعد الذاتي والجمالي (وكانت البلاد مثلي)، إذ تتماهى الذات مع الوطن، فيتحول الألم الفردي إلى صورة مكثفة للألم الجمعي. كما تقدم الكاتبة في موقع آخر من تلك الرواية فهماً آخراً تتشكل فيه استعارة " السلطة / شخص عدو"، فمع تغيير التعابير اللغوية وصياغاتها الاستعارية، تنتج فهماً ومعرفة جديدة، تضيء الأبعاد الفكرية:

> **"قد يكون العدو في الضفة الأخرى من بلادنا، ولكن العدو هذه المرة كان النظام السياسي الفاسد... النظام الذي نشر الظلم ومارس الاستبداد، الذي خلف الفقر والخصاصة... الذي أنبت الإحساس بالقهر والغبن... النظام هو العدو وهو يتلقى ضربات الانتقام منه... يحتج عليه ويصرخ في وجهه وترفع ضده الشعارات "(١).**

أسندت الكاتبة إلى النظام أفعال إنسانية، وزراعية في آن واحد، (نشر – مارس – أنبت)،إذ يقدم بوصفه فاعلاً يمارس وينبت، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، قائمة على التشخيص، تجسد فيها بنية سياسة مجردة في صورة كائن حي قادر على الإضرار والإنتاج السلبي، ثم يتطور التشخيص في قول الكاتبة (النظام هو العدو)، إذ مثلت النظام بوصفه عدواً، يقابله بالجماعة التي تحتج عليه (يحتج عليه ويصرخ في

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٣٦.

وجهه وترفع ضده الشعارات)، وبذلك تستكمل عناصر النسق الحجاجي، إذ يقابل الفاعل القامع مع فاعل مقاوم، وتتحول البنية الأساسية إلى كيان يخاطب ويواجه. فالاستعارة بوصفها أداة معرفية مهمة، تبلور كثيراً من تصوراتنا، فهي تسمح للمتلقي " برؤية بنية مرسومة بوضوح أكبر، إذ توجد بنية مرسومة بوضوح أقل أو غير واضحة البتة "[١]، وظيفتها نقل المعاني، ووفق هذا التصور، يلح لايكوف وجونسن على أن طريقة التفكير والتعامل وكذلك التجارب والأنشطة والسلوك في أغلبها استعارية، فهي تتمحور في مواضعاتنا الاجتماعية، وسياق حياتنا، فالاستعارة ليست مسألة لغوية فحسب؛ بل أنها ترتبط بالفكر وبالبنية التصورية[٢]، وعلى هذا الأساس كان نظر الكاتبة إلى النظام بوصفه شخصاً، فالنظام مستعار له، ويمثل جملة من الاعتداءات والانتهاكات، التي تتسم بتجريدها، وقد تعاملت الكاتبة معه، على أنه شخصاً، إذ استعارات له أعمال الكائن البشري وأنشطته، فهو فاسد، وينشر الظلم، ويمارس الاستبداد، فيخلف الفقر والخصاصة، وينبت الإحساس بالقهر والغبن، كما أنه نتيجة عدوانيته هذه يتلقى ضربات الانتقام منه ويحتج عليه ويصرخ في وجهه وترفع ضده الشعارات، وقد تم ذلك التصور للكاتبة بفضل تجاربها، مع محيطها الفيزيائي، إذ لا وجود للمعنى وفق التصور العرفاني، خارجاً عن العالم المتجسد، فقد أدركت الكاتبة العالم المحيط بها، انطلاقاً من حضورها الفيزيائي، وعلاقتها بالأشياء. كما تتجلى استعارة " السلطة، شخص عدو" في هذه الرواية من خلال البنية:

"هل سيستعيد النظام تماسكه ... وكان نظام بن علي، قد أبلى نفسه من شدة البأس والغطرسة والقمع والنهب، كان قد أبلى نفسه من شدة الدكتاتورية، لذلك انفض الناس عنه بقلوبهم

---

(١) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي: ٢١٠.

(٢) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١٩.

وبعقولهم، لم يكونوا مؤمنين به ولم يكونوا متعاطفين معه وكانوا مرغمين على اقتطاع بطاقات مشاركة في التجمع"(١).

يتيح توظيف تقنية الاستعارة التشخيصية، التعامل مع المجرد، بوصفه شخصاً حقيقياً؛ كونها استعارة تستجيب لمبدأ الكيف أو النوع، تماماً مثلما تضمنت استعارة " السلطة / شخص عدو" هنا إثباتات حرفية، تجعلها توافق مبدأ الوضوح، ومن هنا تتجلى مسايرة هذه الاستعارة لمبدأ الأسلوب أو الطريقة، وما دام هذا النمط من الاستعارات، يوظف بشكل عفوي وتلقائي في التواصل اليومي بين البشر، فإنها تستجيب أيضاً لمبدأ العلاقة والمناسبة، ومن هنا كانت فاطمة بن محمود، تتحدث عن السلطة / النظام، بوصفها شخصاً، من خلال حشد من أساليب فاعلة، تقدم أوصاف عدوانية شخص النظام، إذ يبدأ المقطع، باستفهام مجازي يشعر المتلقي، بتفكك النظام وانهياره من خلال التعبير (هل سيستعيد النظام تماسكه)، وتكمل مراكمة " كان " الاسترجاعية، أوصاف هذا العدو، من نحو(كان نظام بن على – كان قد أبلى نفسه – لم يكونوا مؤمنين به – كانوا مرغمين)، فقد ناسبت فاطمة بين خصائص النظام وخصائص الشخص، وأطبقت النسق المفهومي لعدوانية الشخص، على النسق المفهومي للنظام، ولعل ربطها هذا جاء للتعبير عما يعتمل داخلها من قتامة هذا النظام وظلمه، إلى درجة جعلت الكاتبة تتمثل مفهوماً " الشخص " من المجال المصدر، وتستعيره من خلال مفهوم من المجال الهدف " النظام" في استعارة مفهومية تصورية، يشكل فيها المجالان إطاراً فكرياً مشتركاً متكامل العناصر.

تتيح استعارة التشخيص، إمكانية إعطاء دلالات متنوعة للكثير من الظواهر المحيطة بنا، والكامنة داخلنا، عن طريق إسقاط ما هو بشري عليها، إذ تجعلنا هذه الاستعارات نتعامل مع مختلف هذه الظواهر كأنها أشخاص، قد يكونون أصدقاء أو أعداء، فاعلين في حياتنا اليومية، بحيث تكون مسلمات وبديهيات.

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٣٨.

٢ . الاستعارة الأنطولوجية المادة " الشيء"

لا يختلف اثنان حول صعوبة استيعاب المفاهيم الانتزاعية، ما لم يتم ربطها بالمفاهيم الفيزيائية، ومن هنا غدت تلك الاستعارة " المادة الشيء"، هي الوسيلة الوحيدة، التي تكتسب من خلالها المفاهيم المجردة معنى واضحاً، إذ ينظر لها في إطار المادة، وبذلك تمتلك سلطة تفسيرية لدى المتلقي، فـ " الاستعارة الأنطولوجية – المادة – كونت وحدة معرفية، فهي تتضمن كيفية رؤية الكاتب إلى مجال المقصد عبر صفات المادة، وهي في غاية الأهمية في تحليل النص، فكل استعارة لغوية تشير إلى جانب من جوانب الاستعارة المفهومية " المفهوم شيء"، فتم تصوير المفاهيم من خلال استعارات مترابطة كلها تشير إلى خصائص المادة"(١). يتوفر منجز فاطمة بن محمود السردي، على قدر كبير من النصوص التي يتم فيها توظيف هذه الاستعارة، إذ نرصدها في فحص رواية " امرأة في زمن الثورة ":

"صفحتي في الفيسبوك هي بيتي ... هنا نتبادل المجاملات وتحدث المشاكسات ويشتعل أحياناً فتيل خصام قد ينتهي بقطع العلاقة وقد يخمد بتنزيل أغنية وقهقهة ... يحدث للصداقة أن تورق وللحب أن يطل برأسه وللغزل أن يترقرق وللعتاب أن ينبت وللحسد أن ينمو وللنفاق أن يمتد... قد وجدت بعض المتنفس والمتعة في هذه النوافذ التي أفتحها على أصدقائي ... أو أدس تعليقاً وأتجول بين صفحات أصدقائي أزرع ابتسامة هنا أو كلمة محبة هناك."(٢).

إن النص يؤسس لنسق استعاري، يقوم على تمثيل الفضاء الافتراضي بوصفه كياناً مادياً، والمشاعر بوصفها أشياء قابلة للنمو والحركة، وهو ما يعزز حضور الاستعارة

(١) سعدي محمد، الاستعارات الأنطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم: ١٥٥ . ١٥٦.
(٢) بن محمود فاطمة، امرأة في ومن الثورة :٧.

الأنطولوجية (المادة/ الشيء)، في الخطاب السردي، ويمنح التجربة بعداً حسياً غنياً، فمن خلال الإسقاط بين مجال المبدأ: (الشيء أو المادة) ومجال المقصد: (صفحة الفيسبوك)، تم تصوير المادة الافتراضية " صفحتي في الفيسبوك"، وجعلها تأخذ حالة الشيئية، فالبيت شيء من الأشياء المحسوسة، وكذا الحال في الاستعارة الأنطولوجية الشيئية " النوافذ التي أفتحها "، ففتح النوافذ عملية تجري على المواد المحسوسة، والأمور الفيزيائية، إذ الفتح لا يتم إلا بوساطة اليد، وكما هو معلوم أن اليد لا تستطيع فتح المفاهيم الانتزاعية، التي ليس لها وجود في حدود الطبيعية الفيزيائية، كما أن " النوافذ" من لوازم البيت المادي، حيث أرادت الكاتبة من تجسيمها هذا، أن تتكلم عن حال من أحوالها وأمورها المتقلبة، فقدمت صفحتها الافتراضية بصورة قابلة للإدراك، و لاسيما أن هذه التصورات ترتبط بتجاربنا، وفي ذلك يقول لايكوف وجونسون: " الأنساق الحيوية تُمقول: بما أننا كائنات عصبية، فمقولاتنا تتكون عبر تجسدنا ويعني هذا أن المقولات التي نكونها جزءً من تجربتنا! إنها البنيات التي تميز بين مظاهر من تجربتنا وتحولها إلى أنواع قابلة لأنها تدرك ولذلك فالمقولة ليست مسألة فكرية خالصة، تظهر بعد قيام التجربة. إنها جزء مما تنخرط فيه أجسادنا وأدمغتنا باستمرار، ليس بإمكاننا، كما تقترح التقاليد المبنية على التأمل، أن " نضع أنفسنا فوق " مقولاتنا فتكون لنا تجربة غير ممقولة وغير مبنية تصورياً"[1]. مثّل هذا الإسقاط الاستعاري للمادة "البيت" على مجال الهدف "صفحتي في الفيسبوك"، استعارة إطارية، ضمت في داخل فضائها، استعارات أنطولوجية قدمت تفاصيل مهمة، تدعم تجسيم الصورة للمتلقي، فقد جعلت الكاتبة "المجاملات" شيئاً ذا كيان، بوساطة دلالة الفعل " نتبادل" الذي ينم عن التخلي عن (شيء ما محسوس) من أجل محسوس آخر، والأمر نفسه يقاس على استعارة المادة للمشاكسات، إذ تحول مفهوم المشاكسات المجرد من الحالة المعنوية إلى الحالة الشيئية، من خلال تأثير الفعل تحدث، الذي يشي بحصول أو وقوع

(١) لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ٥٧.

الشيء، كما أضفت استعارة مادة " الفتيل" الفيزيائية "للخصام" المعنوية، قابلية الاشتعال – وهي من خصائص المواد العينية – فقدمت للمتلقي صورة قابلة لإدراك ما هية الخصام، الذي يقطع إن استمر العلاقة، أو قد يخمد بتنزيل أغنية وقهقهة، كما يسهم الفعل " تنزيل" بحركية البنيات المعنوية " أغنية و قهقهة "، فتكّون الكاتبة بعبارتها، استعارة كيانية للأغنية والقهقهة، إذ صار للأغنية و القهقهة حيزٌ وكيان، وتكمل الكاتبة صورتها من خلال استعارة خصائص حالات" التوريق والإنبات والنمو والامتداد والزرع " المحسوسة من الحقل النباتي وإسقاطها على البنيات الذهنية " الصداقة والعتاب والحسد والنفاق، فتجعل المتلقي يتجول في حديقة حالتها الداخلية النفسية، فيرى توريق الصداقة ونبت العتاب ونمو الحسد وامتداد النفاق وزرع الابتسامة، ومما يمكن ملاحظته أن المزاوجة في توظيف أنواع الاستعارات تكاد تكون سمة بارزة في خطاب فاطمة بن محمود، إذ نجد في " **وللحب أن يطل برأسه وللغزل أن يترقرق**" في هذا المقطع، استعارة أنطولوجية أيضاً لكنها تختلف في مسماها الفرعي، فهذه تشخيصية وسابقتها شيئية كيانية، فكل هذه استعارات الأنطولوجية، قد شكلتها الكاتبة في قالب أنطولوجي؛ لتخلق من المعنويات، كيانات ومواد لها وجود حسي، لتعبر عن حالاتها الإبداعية. ويتراءى لنا توظيفً آخر لاستعارة المادة " الشيء " في نص من النصوص المفتوحة " أحلام تمد أصابعها":

" كانت تغرف من إناء أمامها
حكايات قديمة ولذيذة كرولان بارت
أحياناً تزيل ما علق بها من كدر
وتقدمها له شهية
كان يشعر أن الحزن قدّ من قلبه
ثمة سر آخر في الحياة
ولا يعرفه

(كم يتعذب!)"[1]

إن استعمال الكاتبة للفعل " تغرف "، جعل مفهوم " حكايات قديمة "، يأخذ الحالة الشيئية، إذ إن يغرف فعل يستعمل للمفاهيم المحسوسة، كالأكل مثلاً، فالكاتبة بهذا التصوير جسدت للمتلقي، من خلال عملية عقلية "الحكايات القديمة"، بصورة قابلة للإدراك، كما ان المفردات " إناء – لذيذة – شهية" قد عززت من فاعلية هذه العملية، إذ تشي هذه التعابير المستعارة من معجم المأكولات، بشيئة الحكايات القديمة، فهي مادة توضع في إناء، وتقدم بوصفها لذيذة وشهية، كما تقف استعارة المادة الشيء في(أحياناً تزيل ما علق بها من كدر)، إلى جانب سابقتها، لتدعيم الرؤية الإبداعية للكاتبة، فالحكايات هنا قد تجسدت مادة بحيث يعلق بها الكدر فيتم إزالته عن تلك المادة، وأمر الاستعارة الأنطولوجية نفسه، نسحبه على مفهوم " الكدر" المعنوي، الذي تحول إلى مادة ذات خصائص فيزيائية وله وجود في عالمنا المتجسد، فهو احياناً يعلق بالحكايات وتتم أزالته، ولم تكتف الكاتبة بالاستعارات السابقة في هذا النص المفتوح، إذ نجد أن " الزمن " هنا قد وظف من خلال الاستعارة الأنطولوجية المتناصة في حقيقتها مع قوله تعالى: ﴿**وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ**﴾[2]؛ لتكتسب –الاستعارة الأنطولوجية– اقتصاداً لغوياً مع ضمان تحقق الصورة في الوقت نفسه عند المتلقي بفضل ما تختزنه ذاكرته الدينية عن قصة النبي يوسف (ع)، فقد أضفت الكاتبة على " الزمن" صفات المادة، بمقتضى ما ينم عن فعل القد، من معنى الشق أو القطع الطولي، فتحول "الزمن" إلى الحالة المادية المحسوسة، على الرغم من كونه مفهوماً ذهنياً ليس له وجود

---

(١) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها :٢١.

(٢) القرآن الكريم، سورة يوسف الآية :(٢٥).

مادي يعينه، وذلك ليناسب فعل "القد" الذي يستعمل في الأمور الفيزيائية، إذ تأسس النسق الاستعاري المركب في النص على تمثيل (الحكاية بوصفها مادة تُغرف وتقدم، في مقابل تمثيل الأثر النفسي، بوصفه إحساساً ملموساً يصيب القلب، وتبلغ البنية الاستعارية ذروتها في قول أو تساؤل الكاتبة(ثمة سر آخر في الحياة – ولا يعرفه – كم يتعذب)،إذ يتحول التلقي من متعة حسية إلى قلق معرفي ووجودي، مما يكشف عن عمق التجربة التي تبدأ باللذة وتنتهي بالتساؤل.

من خلال حضور الاستعارات الأنطولوجية في أسلوب المادة والشيء المتجسدة في " كانت تغرف من إناء أمامها حكايات قديمة" و" أحياناً تزيل ما علق بها من كدر" و" كان يشعر أن الحزن قد من قلبه"، تم فهم غير المنظور بالشيء المنظور " المادة"، إذ تقوم هذه الاستعارات على آلية " استعارة شيء عام مطلق لدينا من خلال تجاربنا معه لفهم شيء لم نره من قبل، لكنه موجود بالفعل، فبهذه الرؤية نوع من الميتافيزيقيا"[1]، كما توظف الكاتبة في سياق الاستعارة الأنطولوجية مقطعاً من رواية " الملائكة لا تطير":

" أنتِ السبب ... أنت تدمرين حياتي.

التفتت إليه ثريا. وبنبرة استهزاء، قالت:

. وهل لك حياة حتى أدمرها؟

ثم تابعت:

. بل أنت الذي دمرت حياة أختي وسرقت حياة ابنتها، شوهت طفولتها بخرافاتك وسلبت أحلامها بجهلك، أنت الذي قتلت نوراً"[2]

---

(١) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٤٥.

(٢) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ١٨٠.

يعد مفهوم " الحياة " من المفاهيم الشائعة الاستعمال عند الكاتبة، إذ نلاحظ أنها قد أتت بهذا المفهوم في إطار الاستعارة المعرفية، إذ جعلت الإسقاط بين مجال " المصدر": المادة أو الشيء ومجال " الهدف": الحياة، من خلال استعمال أساليب متعددة كلها تصب في مجري الشيئية للحياة، ففي (أنت تدمرين حياتي) استعملت الكاتبة الفعل " تدمرين"، الذي حول مفهوم " الحياة " من الحالة المعنوية إلى الحالة الشيئية، فالتدمير يقع في العادة على المفاهيم المحسوسة، كالأسلحة في الحروب، وفي (هل لك حياة حتى أدمرها)، تظهر استعارة أنطولوجية بشقها الشيئي، في حالة استفهامية لمفهوم الحياة، الذي تصورته الكاتبة مادة أو شيئاً، يمكن أن يسأل عنه، قبل تدميره، وهذه الاستعارة تنطوي في جزء منها على استفهام وجودي حول حياة الشخصية "سيف"، وواقعه المعيش، الأمر الذي يفهم منه "ترميز رغبة الكاتبة في وصولها إلى فهم عميق للحياة، كما تمثلت الاستعارة الأنطولوجية في أسلوب المادة والشيء في (بل أنت الذي دمرت حياة أختي)، إذ تؤكد "بل " الحالة الشيئية لمفهوم الحياة، من خلال تأكيدها تدمير المادة "الحياة"، يجد المتأمل لهذه الاستعارة، أن الكاتبة قد وظفتها للتعبير عن حالات استلاب الحياة التي سادت المجتمع التونسي الذي عانى من الفوضى الفكرية في فترة الربيع العربي، إذ نقلت الكاتبة الحياة من كونها مفهوماً مجرداً، إلى شيء مادي يمكن الاعتداء عليه بفعل (التدمير، السرقة)، وهو ما يطلق عليه استعارة أنطولوجية، مادية استعارة المادة / الشيء. إذن يتشكل البناء الاستعاري للنص على نسق استعاري، يقوم على تمثيل القيم الإنسانية (الحياة – الطفولة – الأحلام)، بوصفها أشياء مادية قابلة، للاعتداء والانتهاك، في مقابل فاعل يجسد بوصفه مصدراً مباشراً لهذا التدمير، ويعزز هذا النسق الطابع الحجاجي للنص، إذ تتحول الاستعارة إلى أداة إتهام وإدانة، تبرز حجم الضرر الواقع، مما يعكس عمق الأذى النفسي والاجتماعي، تشترك أغلب خطابات فاطمة بن محمود، في حضور الاستعارة الوجودية في نوعها المتمثل بالمادة والشيء بشكل مكثف، إذ نلمس تلك الاستعارة في النص الآتي من رواية " زمن الغبار":

"كأن للذاكرة عضلات مرهقة وغصت بحكايات موجعة لذلك تستحي منه فتتركه يتخبط في شرك معلومات متداخلة تبدو في شكل وميض خاطف لا يقوده إلى شيء واضطر للاستلام."(١)

مما لا شك فيه أن الاستعارة متغلغلة في تصاريف حياتنا، و مندسة في شتى تجاربنا الحسية المعيشة، وبناء عليه نستعين بتصورات قريبة منا، في فهم تجاربنا بوضوح، فالتصورات " تبنين ما ندركه وتبنين الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبنين كيفية ارتباطنا بالناس"(٢)، وعلى هذا الأساس الذهني التصوري، كان إسقاط الكاتبة صورة الأكل بوصفه مستعاراً منه في " وغصت بحكايات موجعة، كان بقصد فهم تجربة الحكايات الموجعة بوصفها مستعاراً له . فتوظيف حالة من حالات الأكل السلبية وهي الغصة، لمفهوم "الحكايات" منحها الحالة الشيئية، حيث أن الأكل بمختلف حالاته ومنها عسر البلع " الغصة "، يستعمل للمأكولات وهي مواد في طبيعتها حسية ملموسة، فالكاتبة بهذا التصوير أرادت تجسيد الحكايات بحيث تجعلها قابلة للإدراك البشري، وتعكس استعارة (يتخبط في شرك معلومات متداخلة)، الأمر نفسه، إذ تتحول البنية الذهنية " المعلومات" إلى مادة ملموسة تأخذ هيئة الشرك الذي تتخبط فيه الشخصية " ربيع "، فتبدو على شكل وميض خاطف لا يقوده إلى شيء، ووفقاً لأسلوب المزاوجة في الاستعارات، الذي غدا سمة مهمة عند الكاتبة كما أشرنا من قبل، حضرت الاستعارة الأنطولوجية لكن تحت مسمى التشخيص من خلال (كأن للذاكرة عضلات مرهقة)، وقد تصدرت المقطع، لتكون مدخلاً تؤسس من خلاله الكاتبة، لاستعارة المادة " الشيء" التي تمثلت في (وغصت بحكايات موجعة) و(يتخبط في شرك معلومات)، وبهذا يمكن أن نعد التصورات " تمثيلات ذهنية خالصة موجودة في الرأس ويمكن أن تصلح معان لتعابير لغوية، وهدف هذا الاعتبار تخصيص

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ١١.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١.

الإمكانات الذهنية التي تجعل المعرفة اللغوية لدى الإنسان أمراً ممكناً"[١]، إذ تنبثق القيمة الدلالية من التشكيل الاستعاري، في كونه يعكس صعوبة استعادة الماضي، إذ تتحول الذاكرة من وسيلة استحضار إلى عبء يرهق الذات، ويوقعها في الالتباس. إذن هذا التداخل الجسدي والذهني في النص هو الذي منحها كثافة إيحائية، مما يعكس تجسيد التعقيد النفسي والمعرفي.

٣ . استعارة الأنطولوجية الذاكرة وعاء

من أهم الاستعارات التصورية الراسخة، داخل بنية الثقافات العالمية استعارة " الوعاء"، إذ تتحكم في فهم واستيعاب اللغة بصورة عامة، وقد " لاحظ ريدي أن الطريقة التي نتحدث بها عن اللغة، تبنينها الاستعارة المركبة التالية:

الأفكار (أو المعاني) أشياء

التعابير اللغوية أوعية

التواصل إرسال

فالمتكلم يضع أفكاراً (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يخرج الأفكار/ الأشياء من كلماتها / أوعيتها"[٢]، وقد وضعت فاطمة بن محمود الذاكرة في استعارتها للوعاء؛ ذلك أن الاحتواء الفيزيائي يعد " أهم ما يميز تجربتنا الجسدية، و جسدنا هو النموذج الطرازي للوعاء، فالعروق أوعية تنقل الدم، والأمعاء وعاء، والقلب وعاء يدخله الدم ويخرج منه... ونحن نعيش دائماً داخل فضاء، وخارج فضاء آخر، ونستعمل أشياء ندرجها ضمن الأوعية كالفنجان والعلبة والقفة والحافلة.."[٣]، إذ تستبطن بن محمود الذاكرة من خلال اللغة في سرد رواية " الملائكة.. لا تطير"، فالسرد هنا – بحسب بول ريكور – يعني الذاكرة[٤].

---

(١) غاليم الحاج محمد، المعنى والتوافق: ٧٠.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢٩.

(٣) البوعمراني محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني: ١٠٧ . ١٠٨.

(٤) ينظر: ريكور بول، الزمان والسرد . الجزء الأول، الحبكة والسرد التاريخي: ٣٢.

هيمن الخطاب الاستعاري بصورة عامة على رواية " الملائكة لا تطير" إذ تتأسس حبكة رواية " الملائكة لا تطير" في أكثرها على استعارة " الذاكرة وعاء" فتجسد ما عاناه، أبطالها " نور ، سيف ، ليلى" من ذاكرتهم التي استعارت بن محمود لها " الوعاء" ، فكان وعاءً مليئاً بالخيبات خلال أغلب الأحداث التي واكبت حياتهم، وبهذا شكلت الذاكرة/ الوعاء محور السرد، فالشخصية " سيف" المتماثل حكائياً مع السارد(١).، يعيش موقفين متناقضين من الذاكرة / الوعاء ، موقف مسكون بفكرة " إفراغ " ما لم يستطع التخلص من ذاكرته، إذ تستحضر الشخصية / سيف، عبر عملية استرجاعية مؤطرة بمونولوج داخلي، ذاكرته معبراً عن معاناته جراء حمل أثقال هذا الوعاء / الذكريات الأليمة:

"خمس سنوات مرت منذ أن طوّقني البوليس كفأر وحيد ورميت وراء الجدران الصلبة أتنفس الهواء النتن، كنت في السجن عندما أنجبت ليلى ابنة سمتها كما أردت "نور" وحرمت من أن أتلو عليها آيات قرآنية تكون أول ما تسمع في هذه الحياة حتى يقر في قلبها الذكر الحكيم. ماتت أمي العجوز ولم أحضر جنازتها ولم اتلق عزاءها ولم أبك على قبرها. أشعر بغصة في حلقي كلما تذكرت ذلك ...أصابع الغريب، فتلك حكايتي وحدي... ذكرى قاسية لا أطيقها ... كم تمنيت أن ألطم رأسي على الجدار حتى تتلاشى ذاكرتي وأنسى... لو امتلكت صوته لدافعت به عن أمي عندما كان أبي يهوي على صدغها بكفه الغليظة لأنها لم تلتقط صوته وهو يطلب ماء. لو كانت لي هذه الصرخة القوية لمزقت بها وجه ذاك الغريب

(١) ينظر: كريستيان أنجلي، وجان إيرمان، السرديات، ترجمة ناجي مصطفى: ١٠٢ . ١٠٣.

وأصابعه التي كانت تنهشني. كم أمقت ان يعبر ذاكرتي ويخرج علي كلما عن له فيفسد مزاجي ويزيد قهري"(١).

يثقل ذاكرة سيف/ الشخصية ، تاريخ طويل من الأحداث، التي عاشها، و الذكريات الأليمة التي ظل يرزح تحت ثقلها على امتداد السنين، دون أن يستطيع التخلص منها؛ وخاصة إذا كانت ذاكرة جسدية " لمزقت وجه ذلك الغريب وأصابعه التي كانت تنهشني" ، باعتبارها رمزاً لأحداث الماضي الثقيلة، إذ أن " المرور بالتجارب والأمراض والجروح وصدمات الماضي تدعو الذاكرة الجسدية إلى التركيز على أحداث معينة"(٢)، وتتجلى تلك الذاكرة من خلال استعارة عدة ألفاظ وتعبيرات ترتبط بالوعاء، (طوقني – الجدران الصلبة – السجن – يقر – قبرها – حلقي)، التي تشتمل على الامتلاء و الإفراغ ؛ ليفرغ ذاكرته / الوعاء ، وتعبر عن مأساته. ومن هنا يتأسس النسق الاستعاري على نقل خصائص المجال المكاني (الاحتواء – الامتلاء – التراكم)، إلى المجال النفسي بحيث تغدو الذاكرة حيزاً داخلياً، تتكدس فيه الأحداث (السجن – الفقد – الحرمان – العنف)، إذ تتحول الذكرى إلى كيان يتحرك داخل هذا الوعاء، يدخل ويخرج، ويقتحم الحاضر، مما يعمق من مادية التجربة، ويجعلها أشبه بحضور فعلي متكرر:

" ترى أين هي الآن؟ وماذا فعل بها الزمن؟"

" كأن السنين لم تمر عليها، هي نفسها، بجسدها الممشوق وشعرها المتناثر، كأني أسمع ضحكتها الآن وهي تدس رأسها في صدري، كأني أشم رائحتها وأنا أضمها إلى قلبي ...

يا قلب هل لا تزال تسكنك؟

---

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٢١ . ٣٠.

(٢) ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان: ٨١.

هل يكفيك أن تراها ليصبح الماضي حاضراً والذكريات القديمة طرية وموجعة؟

يا قلب، أتراها تذكرك فتحن إليك؟

يا قلب، هل كان فراقها الحل الأمثل حقاً؟ أكان يكفيك أن تراها لدقائق وتشم ضحكتها وتتلمس صوتها حتى تستعيد الحياة؟

يا قلب، هل حقاً لو كنت بقيت معها لسبحت في بحر من السعادة ولم تشق أبداً؟ ... آه، لو تعلم لبنى أني مريض بدونها فعلاً وأني ضعيف وحزين ويأس لأني أفتقدها بعد أن ضيعتها مرة واحدة وإلى الأبد ... كان يمكن أن تكون زوجتي وذاك الصبي طفلي، لكني لن أفسد حياة أحد إذا لقيتها؟ يا إلهي، كل ما أريده هو أن أراها، أن يرتوي القلب من ابتسامتها فقط "[1].

بالقدر الذي يجسد عجز " سيف" عن إفراغ ذاكرته ومحوها، لأن النسيان غايتها، كما مر في المقطع السابق، يتعامل " سيف " في هذا المقطع مع ذاكرته باعتبارها نضالاً ضد النسيان، فيستحضر ذكريات من نوع آخر تكون محببة إلى نفسه، من خلال تكرار أداة التشبيه في عبارات (كأني أسمع ضحكتها الآن وهي تدس رأسها في صدري – كأني أشم رائحتها وأنا أضمها إلى قلبي)؛ لتتمكن من ملء وعاء ذاكرته وتجسد علاقته مع " لبنى" التي أسلم لها قلبه تصول وتجول، بقصة حب كبيرة فيه، فتكون غاية الذاكرة الأساسية هنا، محاربة النسيان، فـ " مجهود الاستذكار هو الذي يعطي الفرصة الكبرى لفعل " ذاكرة النسيان"[2]، فالتشييد الاستعاري، في هذا المقطع من الرواية، يسايس الذاكرة على اعتبار أنها سلاح يقاوم النسيان؛ فيتخذ من الذاكرة وعاءً ضمنياً، تسكن فيه الأحداث والوقائع السالفة الماضية والذكريات المحببة، إذ

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٥٨ ـ ٩٩.

(٢) المصدر نفسه: ٦٧.

يستثمرها، ويحولها إلى كيانات متدفقة متحركة من خلال استعارة عبارات استفهامية مكثفة (ترى أين الآن – وماذا فعل بها الزمن، ...)، وتكرار حواري داخلي ممتد (يا قلب هل لا تزال تسكنك؟ – يا قلب، أتراها تذكرك فتحن إليك؟ – يا قلب هل كان فراقها الحل الأمثل حقاً؟)، بحيث تنجح تلك الاستعارات في ملء وعاء ذاكرة "سيف"، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، تقوم على تمثيل الذاكرة بوصفها حيزاً، مملوء بذكريات قديمة محببة لكنها طرية وموجعة، تشي بحركة داخلية مستمرة، إلى درجة يكون معها الماضي حاضراً، ويتعمق النسق الاستعاري من خلال عبارات التمني الاستفهامية (أكان يكفيك أن تراها لدقائق وتشم ضحكتها وتتلمس صوتها حتى تستعيد الحياة؟ – هل حقاً لو كنت بقيت معها لسبحت في بحر من السعادة ولم تشق أبداً)، فتجسد مسألة الامتلاء الساكنة في وعاء ذاكرة سيف، مما يجلي عن مرونة الصلة بين الذاكرة والحاضر، إذن التشكيل الاستعاري في النص، يعكس طبيعة الذاكرة الانتقائية، إذ لا يستعاد الماضي كاملاً، بل في صور جزئية، تتدفق أو تحجب وفق ما تتحمله الذات، فوعاء ذاكرة الشخصية، مسكون بفكرة الامتلاء، بتلك الذكريات المحببة الجسدية في الغالب؛ لذا " تستدعي بشكل أساسي الذاكرة الثانية، إعادة التذكر، وتدعونا إلى أن نسردها. بهذا الخصوص، فإن الذكريات السعيدة وخصوصاً الشهوانية منها تعرب كذلك عن مكانتها الخاصة في الماضي المنتهي من دون نسيان الأمل الذي تحمله في تكرارها، إلى جانب ذلك هناك استحضار لأحداث وبطولات من ذكريات علاقة الصداقة التي ربطه مع "ولد حدة"، التي تسردها الساردة:

" علاقة سيف بـ " ولد حدة" جيدة منذ الطفولة بحكم الجوار... يذكر مثلاً، يوم اصطادا ضفدعة وحملاها في علبة طماطم فارغة ولما انهمكت المعلمة في الدرس أطلقا الضفدعة في القاعة فدب الرعب في صفوف التلاميذ وتعالى ضجيجهم ... يبتسم سيف من هذه الذكريات التي تتوارد عليه. كان "ولد حدة" شاهداً أيضاً على قصة الحب الكبيرة التي جمعت سيفاً

ولبنى وأحياناً يقوم بدور " بسطاجي الحب" ... كان يلذ لـ " ولد حدة " أن يستفزه بأسئلته الماكرة رغم أن سيفاً كان يخبره بكل شيء، فقط كان يخفي عنه أمر ذلك الغريب وأصابعه القذرة"(١).

يحرص البناء الاستعاري، في هذا المقطع على جعل الذاكرة وعاءً داخلياً، تستقر فيه الأحداث الماضية، وتستفاد منه في صورة متدفقة (الذكريات التي تتوارد عليه)، إذ تتحول الذكريات، إلى كيانات متحركة تتدفق نحو الذات، وهو ما ينهض على استعارة أنطولوجية، تقوم على تمثيل الذاكرة بوصفها حيزاً، يحتوي هذه العناصر ويطلقها عند الاستدعاء، فالتوارد يوحي بحركة داخلية مستمرة، تجعل الماضي حاضراً عبر تدفقه. ويتعمق النسق الاستعاري من خلال (يبتسم سيف من هذه الذكريات)، إذ لم تبق الذكريات مجرد صور جامدة داخل الوعاء، بل تتحول إلى مؤثرات فاعلة تحدث استجابة شعورية (الابتسام)، مما يكشف عن ديناميكية العلاقة بين الذاكرة والحاضر، وبذلك تقدم الذكريات بوصفها محتويات حية داخل الذاكرة، تمتلك قدرة على التأثير، إذن يعكس البناء الاستعاري في النص، طبيعة الوعي الانتقائية، إذ لا يستدعى الماضي كاملاً، بل في أشكال جزئية، تنهال أو تحجب وفق ما تتحمله الذات.

وبهذا يقف الاسترجاع عبر المونولوج الداخلي عند سيف / الشخصية من الذاكرة، موقفين متناقضين، موقفاً يتبنى شعارات الإفراغ والمحو والنسيان وآخر استذكارياً نقيض النسيان، يحاول الامتلاء، " ولكي يحل هذه المفارقة اقترح (سقراط) استعارة قطعة الشمع: " أقبل معي أن أفترض من أجل ما أريد قوله، إن في نفوسنا قطعة من الشمع كبيرة عند أحدهم وأصغر عند آخر، من شمع صاف عند واحد وأقل صفاء وأصلب عند غيره، وهو لين عند بعضهم ومتوسط عند البعض الآخر... ولنقل الآن إن هذا الأمر هو هدية من أم ربات الفنون Muses الذاكرة، وكما نحفر كتوقيع

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٣٧.

سمتنا على خاتمنا كذلك فإننا نطبع عليها مما تريد أن تتذكره سواء أكان الأمر يتعلق بما رأيناه أو سمعناه أو تصورناه في نفسنا."[1]، وتقدم بن محمود من خلال استعارة الذاكرة/ وعاء، هوية الشخصية " نور"، التي تشكل ذاكرتها محور السرد في الرواية:

" أتذكر ذلك اليوم.!

كان حزينا بما يكفي لتتوقف طفولتي وأنزوي في ركن مظلم لا ينتبه إليه أحد. كان يوماً رهيباً لا أذكر تفاصيله بدقة ولا تسعفني اللغة بالكلمات المناسبة وأنا أكتبه الآن... أتذكر أني كنت أصيح بشدة، أتلوى وأهم بأن أطير لكن أبي قطع جناحي وسلب قدرتي على التحليق. بعينيّ، اللتين تفيضان دمعاً، رأيت الغرفة شبه مظلمة والباب مغلقاً وكذلك النافذة. لطمت رأسي على الوسادة. حاولت التملص من القبضتين الحديدتين. أحببت أن أطير، أردت أن أطير، تمنيت أن أطير!

لا منفذ ولا حتى شقوق النافذة الصغيرة المغلقة يمكنني أن أتسرب منها وأرمي نفسي في الفضاء الفسيح وأطير ... أدرك جيداً الآن أن طفولتي مرت حزينة، ما حدث جعلني حزينة جداً ضحكاتي خالية من البهجة، ثمة ما يجعل ضحكاتي بلا ألق ونظراتي بلا وميض ساحر... كنت، ككل الأطفال، أحب اللعب، إلا أن شيئاً ما كان يجعلني أكبح انطلاقي فلا أستمتع. صرت أحب الانزواء، لا أطيق وجوه الغرباء وأشعر في كل لحظة بأن ذلك الغريب بمقصه الكبير سيطل"[2].

---

(١) ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان: ٣٧ . ٣٨.

(٢) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٨٦ . ٨٨.

يتأسس الخطاب الاستعاري في هذا المقطع من الرواية على استعارة " الذاكرة وعاء" ؛ لتجسد ما عانته نور/ الشخصية، من ذاكرتها التي استعارت بن محمود لها " الوعاء" ، فكان وعاءً مليئاً بالصدمات والخيبات والمآسي خلال أغلب الأحداث التي واكبت حياتها، وبهذا شكلت الذاكرة/ الوعاء محور السرد، فالشخصية/ نور هنا، تعيش موقف مسكون بفكرة " إفراغ " ما لم تستطيع التخلص من ذاكرتها، إذ تستدعي الشخصية / نور، عبر عملية استرجاعية مؤطرة بمونولوج داخلي، ذاكرتها لتفصح عن معاناتها نتيجة حمل أثقال هذا الوعاء / الذكريات الأليمة، إذ يثقل ذاكرتها تاريخ طويل من الأحداث، التي عاشتها، والذكريات الحزينة الموجعة التي كانت ترزح تحت ثقلها على امتداد السنين، دون أن يستطيع التخلص منها (كان حزيناً بما يكفي لتتوقف طفولتي وأنزوي في ركن مظلم لا ينتبه إليه أحد)، وخاصة إذا كانت ذاكرة جسدية (وأشعر بكل لحظة بأن ذلك الغريب بمقصه الكبير سيطل)، باعتبارها رمزاً لأحداث الحزن الثقيلة، وتتجلى تلك الذاكرة من خلال استعارة عدة ألفاظ وتعبيرات ترتبط بالوعاء، " أنزوي في ركن مظلم – الغرفة شبه مظلمة – الباب مغلقاً – القبضتين الحديديتين – لا منفذ ولا حتى شقوق النافذة الصغيرة المغلقة " التي تشتمل على الامتلاء و الإفراغ ؛ لتتمكن من إفراغ ذاكرتها / الوعاء ، وتعبر عن خيبتها. ومن هنا يتأسس النسق الاستعاري على نقل خصائص الفضاء المكاني (الاحتواء – الامتلاء – التراكم)، إلى المجال النفسي بحيث تشكل الذاكرة فضاءً داخلياً، تتراكم فيه الأحداث (الركن المظلم – الغرفة شبه المظلمة – الباب المغلق – النافذة)، إذ تتحول الذكرى إلى كيان يتحرك داخل هذا الوعاء، بحركة تفاعلية، تسيطر على الحاضر، مما يعمق من مادية التجربة، ويجعلها أشبه بحضور فعلي متكرر، وإلى جانب ذلك يحاصر "نور/ الشخصية"، الفضاء الزمني الذي يرتبط بالذاكرة ارتباطاً وثيقاً، إذ يصعب تصور الذاكرة من دون مرور الزمن. توظف بن محمود، تقنية الاسترجاع في خطابها الاستعاري للذاكرة/ وعاء ، التي تتجلى في تعابير الأفعال (أدرك – حدث – جعلني – يجعل – كنت – أحب – يجعلني – أكبح – أستمتع – صرت – أحب – أطيق –

أشعر – يسطل) المتأرجح زمنها؛ لإبراز مأساة الشخصية، والتي تكمن في ذلك التأرجح بين استرجاع الماضي و توقع المستقبل المرتبطين بمعاناة اللحظة الحاضرة واستمرارها، فهنا يكون التوقع مقابل الذاكرة، (و أشعر في كل لحظة بأن ذلك الغريب بمقصه الكبير سيطل) وبهذا بقيت " نور/ الشخصية"، تعاني الذاكرة حاضراً مستمراً ، ولفهم ذلك يعتمد أوغسطين على موازنة ثلاثية، " حاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة وحاضر الأشياء الحاضرة هو الإدراك المباشر... وحاضر الأشياء المستقبلية هو التوقع"(١)، إذ يقر بوجودها في العقل، فيتأسس نسق استعاري مركب، يقوم على تمثيل المشاعر، بوصفها أشياء تُفرغ من محتواها، وتمثيل القلق بوصفه قوة كابحة والخوف بوصفه كياناً متجسداً مهدداً، مما يعكس أثر الصدمة في تشكيل الشخصية، إذ تتحول الطفولة إلى حالة من الانكماش (صرت أحب الانزواء، لا أطيق وجوه الغرباء) مما يكشف عن انتقال التجربة من حدث عابر إلى بنية نفسية مستقرة:

"بكيت طفولتي الناقصة وصباي المبتور وعمري الضائع وصفعة حارقة، بكيت وحدتي الحزينة وضعفي وانكساري الشديدين. واصلت البكاء إلى أن خيل إلي أني أسمع طرقاتها على الباب وصوتها يتوسل إلي أن افتح. لكنني لم أتوقف عن البكاء إلى أن غفوت ورحلت بعيدا!... لقد حدسي. لم تعش أي من الفتيات تلك التجربة القاسية، لا طفلة غيري في تونس استقدم أبوها غريباً يرتدي ميدعة بيضاء وبيده بعض أدوات طبية ومقص أولجه في الفضاء الصغير بين فخذيها ثم اقتطع جزءا منها إلى الأبد. لا طفلة غيري كانت فأر تجارب اختيرت فيها نظرية فاسدة ودفعت وحدها الضريبة"(٢).

---

(١) ريكور بول، الزمان والسرد. الحبكة والسرد التاريخي. الجزء الأول: ٣٣.

(٢) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٩٦. ٩٧.

في هذه المقاطع الاسترجاعية، تقدم بن محمود نسقها الاستعاري الذاكرة / وعاء، ممزوجاً مع الزمن والفضاء، إذ يصعب الفصل بينهم، فقد تماهى الزمن المسترجع مع الفضاء المكاني، " تونس" مكان الحدث ذلك " أن الأشياء التي تذكرناها ترتبط داخلياً وجوهرياً بأماكن معينة. لذلك فنحن لا نقول عن شيء حدث من قبيل عدم الانتباه بأنه وقع (في مكان) وبالفعل، فعلى هذا المستوى الأولي تنشأ ظاهرة "أماكن الذاكرة" قبل أن تصبح مرجعية للمعرفة التاريخية"[١] فقد جسدت الانتقال التعابير المتجلية في (طفولتي الناقصة وصباي المبتور وعمري الضائع)، الانتقال من الذاكرة الجسدية إلى ذاكرة الأماكن " تونس"، وبهذا تنعقد صلة قوية لا تفصم بين إشكالية الزمان وإشكالية المكان؛ فبعض الأماكن المأهولة هي بامتياز جديرة بالذكر"[٢]، فالمكان يستمد قيمته من ثقل الزمان لا من جدرانه:

" لم أستطع أن أرد الجريمة عني، لكني أحاول الآن أن أكتبها، أشعر أن الكتابة تطهرني، أتخلص أثناءها من ضعفي ومن تشوهاتي غير أنها لا تخلصني من البقع السوداء التي لطخت ذاكرتي وأعجز عن إزالتها. مجبرة على تحمل نفسي، بالشجن الساكن في صوتي، بملامحي الحزينة، بطفولتي الناقصة، وأيضاً، بصباي الذي أطل علي مكسوراً"[٣].

وتنعكس خلفية فاطمة بن محمود الفلسفية، فتستعين "نور/ الشخصية"، بفلسفة التطهير عند أرسطو، وتتخذ موقف من ذاكرتها التي تحاصرها بجرائم لم تستطع ردها، من خلال الكتابة ؛ لتطهرها، إذ يعمل التطهير على أن يفرغ العواطف المكبوتة وشحنة الانفعالات في النفس الإنسانية، لتطهيرها من الانفعالات المختلفة مما يخلق في المتفرج حالة من الاتزان النفسي و الهدوء، فقد ظلت الشخصية "نور" مهووسة

---

(١) ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان :٨٢.

(٢) ينظر: ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان:٨٣.

(٣) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير :٩٠.

بكتابة رسائل للفيلسوف " نيتشه"، وعلى الرغم من تبنيها مفهوم أرسطو في التطهير، فإن هذه الرسائل كانت عنواناً يرمز إلى عدم تمكنها من نسيان ماضيها، وإفراغ ذاكرتها المسكونة بالأحمال الثقيلة، فكان وعاء ذاكرتها يتجه نحو الامتلاء، واستحالة التخلص من تلك الذكريات، وقد تجلى ذلك في اعترافها " غير أنها لا تخلصني من البقع السوداء التي لطخت ذاكرتي و أعجز عن إزالتها."؛ ذلك أن حقيقة الكتابة هي امتلاء للذاكرة وشحنها وليس إفراغاً لها، فمرض الذاكرة عصي لا يمكن الشفاء منه، وقد عبرت فاطمة بن محمود عن هذه الحقيقة، بتوظيفها الاستعارة المفهومية " استعارة الذاكرة وعاء"، على امتداد البوح في الرواية، لتصبح ذاكرة شخوص الرواية وعاء يمتلئ بكل ما اعتقدوا أنهم يفرغونه، فانصهرت ذاكرتهم في صميم حياتهم، فاكتووا بأحداثها.

خلاصة المبحث الثاني

ما نستخلصه من ذلك التوظيف الاستعاري، لاستعارة التشخيص، داخل منجز فاطمة بن محمود السردي، أن النسق التصوري الذي يؤسس فهمنا للإنسان وما يخصه، من خصائص تميزه، هو نفسه من يحدد تفكيرنا في نسق تصوري ثان مغاير، يكمن في الأشياء غير المدركة، إذ نستعمل هذه التصورات في العادة، في حياتنا اليومية، بشكل تلقائي؛ كونها مرتبطة بطريقة دقيقة جداً، بطريقة تعبيرنا وبنية تفكيرنا، فقد تمت بنية استعارة " الوباء / شخص " و" السلطة / شخص "، عن طريق تصورات استعارية. هذا النوع من الاستعارات، يدفع إلى النظر إلى أشياء غير بشرية، مثل الوباء والسلطة، كأنها شخص؛ إذ نعبر عن الوباء والسلطة انطلاقاً من أنشطة بشرية، وعبرها يتم فهم العالم، كما يساعدنا هذا النمط على استيعاب مختلف التجارب التي تخص كيانات أخرى، غير بشرية، ومنحها معنى ودلالة.

كما تشترك أغلب خطابات فاطمة بن محمود، في حضور الاستعارة الوجودية في نوعها المتمثل بالمادة والشيء بشكل مكثف، فمن خلال هذا الحضور، تم فهم غير المنظور بالشيء المنظور " المادة "، إذ تنطلق الكاتبة من أن هذه التصورات، هي تمثيلات ذهنية في حقيقتها، خالصة موجودة في الرأس، من الممكن أن تصلح معاني لتعابير لغوية، وهي تسعى بهذا الاعتبار إلى تخصيص الإمكانات الفكرية التي تجعل المعرفة اللغوية أمراً ممكناً لدى الإنسان، فتشكل الكاتبة استعاراتها في قالب أنطولوجي، بحيث تخلق من المعنويات، كيانات ومواد لها وجود حسي، انطلاقاً من أن هذه الاستعارات تقوم على آلية استعارة شيء عام مطلق من خلال التجارب الحياتية معه لفهم شيء لم نره، لكنه موجود بالفعل، فتحقق بهذه الرؤية نوعاً من الميتافيزيقيا، ولئن وظفت الكاتبة هذه الاستعارة، لتعبر عن حالاتها الإبداعية بالدرجة الأساس، إلا أن ذلك لم يمنع التعبير عن حالات استلاب الحياة التي سادت المجتمع التونسي الذي عانى من الفوضى الفكرية في فترة الربيع العربي، ومما يمكن ملاحظته

أيضاً أن المزاوجة في توظيف أنواع الاستعارات تكاد تكون سمة بارزة في خطاب فاطمة بن محمود الاستعاري.

وقد كانت وظيفة الخطاب الاستعاري من خلال النسق الاستعاري " الذاكرة / وعاء" في رواية الملائكة لا تطير، هي تمديد قدرة المجال الاستعاري التصوري، واستبطان ارتباط الذاكرة باللغة، وبهذا شكلت الذاكرة / وعاء بؤرة الحبكة في الرواية، فالذاكرة تمتلك، عندما يتم " تغليفها في سيرة ذاتية أو في رواية على شكل سيرة ذاتية، معنى عام وشامل"[١]، ومما أضفى طابع الإبداع في الرواية، تناولها الذاكرة وتأطيرها باستعارة الذاكرة /الوعاء، فكان وعاءً يضم جميع شخوص وأحداث وفضاءات الرواية.

(١) ورنوك ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم: ٧.

الفصل الثالث

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود

مدخل

تحرص الاستعارة التصورية، بعد تحولها المعرفي، على تحقيق غايتها الإفهامية الإدراكية، فعلى الرغم من الاختلاف في أقسامها الثلاث: البنيوية، والأنطولوجية، والاتجاهية، فقد سعى لايكوف وجونسون إلى البحث عن الأسس الإدراكية التي يرتكز عليها ذهن الإنسان في إنتاجه الاستعارة؛ إذ يحقق كشفها التمييز الاستعاري في المقاربة الإدراكية وغيرها، فمع ثبات مجالي الاستعارة (المصدر والهدف)، تختلف الأسس الإدراكية؛ لتضمن تحقيق الفهم، إذ يقوم أساس إدراك (الاستعارة البنيوية) على الربط بين فكرتين، تنماز الأولى بكونها بائنة متمثلة في مجال المصدر، تسعى إلى الوصول إلى فكرة معقدة الفهم أو غير بائنة، متمثلة عبر مجال الهدف، في حين أننا نجد أن النوع الثاني (الاستعارة الأنطولوجية)، يتم إدراكه عبر جعل مجال المصدر الذي يمثل الفكرة الواضحة أو البائنة، من خلال ترابط انتقائي بمجال الهدف الذي يمثل الفكرة المعقدة؛ للتمكن من الفهم، أما النوع الثالث (الاستعارة الاتجاهية)، فهو نوع مختلف عما سبق، من حيث مجال المصدر الذي يشكل المجال الإدراكي، فهو مجال اتجاهي " فالاستعارة في ضوء هذا النمط تنتظم في إطار فضائي"[1]، فعبر الاتجاهات يتم فهم الفكرة وإدراكها، التي هي في حقيقتها تمثل مجال الهدف، فيتعين فرز الاتجاهات وربطها بالمعاني المقصودة، وذلك يتم بالاعتماد على المعارف المكتسبة من تراكم التجارب الإنسانية.

ولأهمية الأسس التجريبية في هذه الاستعارات الاتجاهية دور مهم حيث " لا يمكن فهم أية استعارة أو تمثيلها بصورة كافية في استقلال عن

(١) لحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية :٢٦٨.

أساسها التجريبي"[١]، والمتتبع لهذه الأسس يمكنه أن يجد أن كثيراً منها في حياتنا وهي تقع في صميم تصرفاتنا، وفي مختلف المجالات الدنيوية والدينية والعلمية، وما الربط بين اتجاه القبلة والصلاة إلا أحد تجليات هذه الأسس " فالمسلم مثلاً لا يستطيع أداء فريضة الصلاة، ما لم يحدد اتجاه القبلة... وغالباً ما يتجه الإنسان إلى ربه بالدعاء، وهو يرفع بصره إلى الأعلى باتجاه السماء، وذلك بشيء من القداسة "[٢]، حيث يغدو الفضاء المكاني تعبيراً حركياً عن التسامي الروحي.

فالمحددات الاتجاهية، غنية بالمعاني والدلالات الثرة، فهي تخضع للتصورات الذهنية " فطبيعة تصوراتنا الإنسانية نتاج طبيعتنا الجسدية وقد اهتم جونسون بفحص طرق المعنى والفهم والعمل العقلي التي تنبع من أنماط تجاربنا الجسدية، وعلى سبيل المثال لماذا نتصور ذلك التصور النمطي " الأعلى أفضل من الأسفل " وهو التصور الذي يولد المئات من الصور الاستعارية، مثل " يعلو قدره "، "يعلو الحق ".

صارت الاستعارة بفعل الانتقال المعرفي، أداة تكشف التصورات الاتجاهية وعلاقتها بالمعارف الواقعية، " فما نقوله في لغة التداول لوصف القيمة الأخلاقية وغير الأخلاقية لبعض الأشخاص، فنقول عن أحدهم أنه وضيع وواطئ ومنحط وسافل وساقط، أن هذه كلها استعارات مختبئة أو خابية. إنها تدل كلها على مسار الإنسان إلى الأسفل. ولكن ما علاقة الأسفل بالقيمة الأخلاقية للأشخاص. إن الفكر البدائي يرى أن الجنة هي في السماء والجحيم في الأرض أو تحت الأرض؛ ولهذا فكل صعود أنما هو تسام واكتساب صفات تتخلص من أدران البشر، في حين أن المسار إلى

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٣٩.

(٢) مزودات وسيمة، الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج :١٩٥.

الأسفل فهو على العكس من ذلك؛ وما دمنا في المجال الاتجاهي، فلنعرض مثالاً من المعجم الإداري إننا نتحدث عن الترقية والسلم والدرجات والرتب والسلم الإداري، وهذه كلها استعارات وعلى الرغم من أن الفوز الجمالي لا يهمنا هنا فان فعاليتها العملية والمعرفية لا غبار عليه"(١). وبهذا يكون انتظام الاستعارة الاتجاهية، بفعل المعرفة المكتسبة، انطلاقاً مما هو مادي محسوس وربطه بالذهني أو المعنوي، فهي تساعد الإنسان على فهم الواقع الذي يحيط به، ومن هنا كان الانتقال المعاصر لمفهوم الاستعارة من كونها مسألة لغوية بلاغية محضة إلى عدها ظاهرة مفهومية إدراكية مرتبطة بأساليب عمل الذهن البشري في بناء أنساقه التصورية.

وقد حرصت الدراسات التي تلت كتاب لايكوف وجونسون " الاستعارات التي نحيا بها "، على تأسيس بلاغة معرفية فاعلة في الخطابات الأدبية، وكشف بلاغتها، إذ تمنح الاستعارات الدلالات انتباها مركزاً، وتبصراً عميقاً، وبذلك تكون قيمة كشف عن تلك الاستعارات وأبانتها ذا قيمة معرفية، تؤدي إلى فهم دقيق للحياة، وخاصة بعد ما أضحى الارتباط بين النتاج الأدبي والحياة حميماً، فصار " الأدب يرتبط بشكل خاص بالتعبير الخلاق والإبداعي عن التجارب الإنسانية"(٢)، الأمر الذي يثبت الوظيفة الاجتماعية للأدب، وتكون " الاستعارات جسراً للأحاسيس يمكنها أن ترشد القارئ إلى الفهم"(٣)، الأمر الذي يجعل الاستعارة قناة حيوية لنقل التجارب.

ومما هو حري بالبيان، أن مهمة الذهن البشري تكمن في توليد تصورات ناتجة عن التجارب الحياتية للإنسان، ومن هنا كان جوهر التفكير استعارياً، يمنح الإنسان نسقاً يفهم من خلاله ما حوله من الأشياء، وبذلك

(١) ريكور بول، الاستعارة الحية :٣٦.
(٢) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب: ٩٥.
(٣) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي :٢٤٠.

شكلت الاستعارة، سمة أساسية في اللغة الطبيعية وظيفتها بنية مجال تصوري محدد من خلال مجال تصوري آخر، " الأمر الذي يمنح الخطاب الاستعاري رؤية للواقع " تتميز بخاصية جوهرية هي أنها ديناميكية وذلك نتيجة للتوتر الذي يتمثل في الخطاب الاستعاري"[١] ومنه "تعطي اللسانيات العرفانية اهتماماً كبيراً للاستعارة بوصفها إحدى أهم آليات التفكير والمعرفة التي يعتمد عليها العقل الإنساني بشكل كبير"[٢]. ومن بين أهم الانساق الاستعارية، ما يسميها لايكوف وجونسون بالاستعارات الاتجاهية، " إذ إن أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عالٍ – مُستفل، داخل – خارج، أمام – وراء، فوق – تحت، عميق – سطحي، مركزي – هامشي، وتتبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي"[٣]، وإذا كانت أغلب الاستعارات البنيوية مثل " الحب رحلة " و " الذاكرة وعاء" تبني تصوراً استعارياً ما عن طريق تصور آخر، فإن الاستعارة الاتجاهية، تنظم نسقاً كاملاً من الإسقاطات المتعالقة، كما أنها ترتكز على نوع من التصورات الجسدية اللاواعية في النسق الإدراكي، "" فنحن تلازمنا " أمامات" و"وراءت" . نرى من الأمام، ونتحرك عادة في الاتجاه الذي يواجه أمامنا، ونتفاعل مع الأشياء والناس الآخرين بأمامنا. و" وراءتنا" هي نقيض " أماماتنا"؛ فنحن لا ندرك بشكل مباشر وراءاتنا، ولا نتحرك عادة إلى الوراء، ولا نتفاعل نمطياً مع الأشياء ومع الآخرين بورائنا"[٤] وبناء عليه فقد اتخذت العديد من

(١) فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص: ١٤٥ . ١٤٦.

(٢) التركي إبراهيم منصور، البعد الفكري والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية :٤٥٢.

(٣) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٣.

(٤) لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد: ٧٥. ٧٦.

التصورات بعداً فضائياً، يتناولها لايكوف وجونسون بشيء من التفصيل، يمكن أن نلخصه:

"السعادة فوق/ والشقاء تحت.

الوعي فوق/ واللاوعي تحت.

الصحة والحياة فوق/ والمرض والموت تحت.

الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت.

الأكثر فوق/ والأقل تحت.

أحداث المستقبل المتوقعة فوق وفي الأمام.

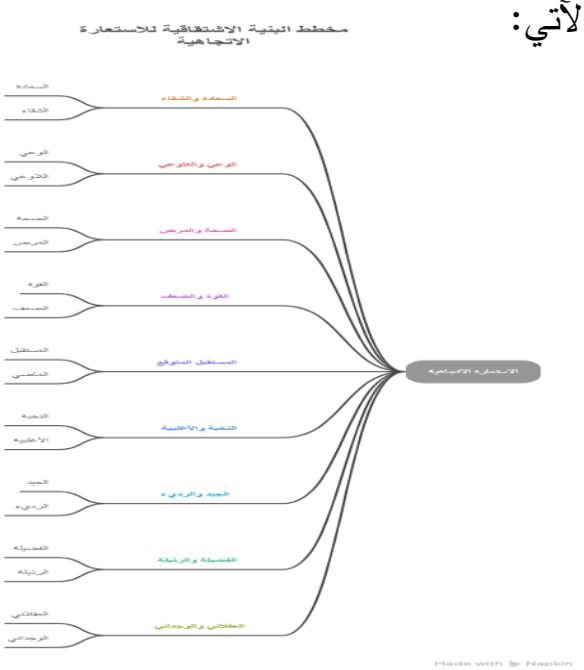
النخبة فوق/ والأغلبية تحت.

الجيد فوق/ والرديء تحت.

الفضيلة فوق/ والرذيلة تحت.

العقلاني فوق/ والوجداني تحت"(١).

ويمكن توضيح البنية الاشتقاقية للاستعارة الاتجاهية من خلال المخطط الآتي:



(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٤ . ٣٧.

إن تحديد الاتجاه لا يكون عادة إلا بالتوافق بين الاتجاه ومجال الهدف المعنوي، وانسجامهما، فهو يكون مقصوداً وغير اعتباطي أو عشوائي، إذ إن " هناك نسقية خارجية شاملة لمختلف استعارات التفضية، وهذه النسقية تحكم الانسجام الحاصل بين هذه الاستعارات"[1]، وهذا الانسجام هو الذي يضمن عملية الإدراك، كما أن انسجام النسق الشامل هو الأصل على الأقل جزئياً في اختيارات الاستعارات، ومن هنا " قد يكون أكثر ملاءمة لو سميت استعارة انسجام " [2] ، فإن ما تخفيه تصوراتنا في تجاربنا الإنسانية، عن الأشياء الإيجابية يكون باتجاه " الأعلى والفوق والأكثر" ، وعن الأشياء السلبية التي تقابل الإيجابي في عملها باتجاه " الأسفل والتحت والأقل "، ينتج عنها كثير من التعابير التي تساعد الإنسان نتاجه القصدي التواصلي عامة ومن هنا كانت السعادة والعقل والهيمنة والرقي والجيد والصحة والأكثر والنخبة تأخذ الاتجاه الإيجابي الفوقي، في حين كانت الرذيلة والأغلبية و الرديء و الأقل والمرض و اللاوعي والخضوع والرجعي والشقاء، تأخذ الاتجاه السلبي السفلي كما في المخطط:

هرم التجارب الإنسانية

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٧.

(٢) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي ٢٠٥.

فهذه التصورات الاتجاهية الفضائية التي توجد في الذهن البشري، لا يتم تحديدها إلا من خلال أجسادنا وعلاقتها بالنشاط الفيزيائي.

كما أنه يوجد فضلاً عن الاتجاهين " فوق ـ تحت "، اتجاهات تتضمن " الاتجاهات أمام – وراء، داخل – خارج، قريب – بعيد ... الخ. وهذه التصورات هي التي نستخدمها في اشتغالنا الجسدي اليومي المستمر "(١)، وهي في الغالب تصورات ملتقطة من التجارب اليومية التي نمارسها في حياتنا، ونتيجة لتفاعلنا الفيزيائي المستمر، "إن هناك كائناً بيضاوي الشكل يعيش خارج أي حقل جاذبية، ولا يمكنه أن يعرف أو يتخيل نوعاً آخر من التجربة. ماذا ستعنيه فوق عند هذا الكائن؟: إن الإجابة عن هذا السؤال لن ترتبط فقط بفيزيولوجية هذا الكائن البيضاوي الشكل، بل بثقافته أيضاً"(٢)، إذ أن هذه الاتجاهات لا تقتصر في انتاجها على التجربة، بل للثقافة فيها أثر أيضاً.

ونظراً إلى " أنه توجد تعالقات بين عواطفنا (مثل السعادة) وتجربتنا الحسية الإدراكية (مثل وضعية انتصاب الجسد) فإن هذه التعالقات تشكل أساس تصوراتنا الاتجاهية الاستعارية (مثل السعادة فوق)" (٣)، وبهذا تتمثل التجربة الإنسانية وبمجموع التجارب المختلفة كالعاطفية والثقافية والفيزيائية والذهنية وغيرها كثير، وبحسب ترابطات في تحديد الاستعارة، مع الانتباه إلى أن دور التجربة الإنسانية يكون أقل وضوحاً " بالقياس إلى ما يمكن أن تنجزه أجسادنا"(٤)، فالجسد هو القناة الرئيسة لإنتاج المعنى.

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٧٧.
(٢) المصدر نفسه: ٧٨.
(٣) المصدر نفسه :٧٨.
(٤) المصدر نفسه: ٧٨.

تحقق الاستعارة التصورية الوظيفة الإفهامية بشكل عام، لكن الاستعارة الاتجاهية تركز على العلاقة بين الاتجاهات والبعد الاجتماعي، فإذا أردنا تقصي العلاقة بين الاتجاه ومجال الهدف الرابط، نصل إلى أنها علاقة ناتجة عن التشابه الوضعي في الأصل، ولا يحتاج إلى ابتكار، إذ تتأسس الاستعارات بشكل عام على " ترابطات داخل تجربتنا وقد تكون هذه الترابطات التجريبية من نوعين: إما تسايقاً تجريبيا أو مشابهة تجريبية؛ وتعد استعارة الأكثر فوق مثالاً جيداً على التسايق التجريبي. فهي ترتكز على تسايق نوعين من التجربة: زيادة المادة ورؤية صعود مستواها. أما المشابهة التجريبية فنجدها في استعارة الحياة لعبة حظ، حيث يمارس الناس تجربة أعمالهم في الحياة كما لو كانت لعباً أو قماراً، وتدرك النتائج المحتملة لهذه الأعمال باعتبارها ربحاً أو خسارة وهنا تبدو الاستعارة مرتكزة على مشابهة تجريبية وحين تمتد هذه الاستعارة إلى مجالات أخرى، قد نقوم بتجريب مشابهات جديدة بين الحياة وألعاب الحظ"[1]، وهو ما يبرهن على أن أنظمتنا المفاهيمية ليست مجرد أدوات لغوية، إذ هي نتاج تفاعل مستمر بين إدراكنا الحسي وتجاربنا المادية. وبعد هذا يمكن أن نقول: إن الاستعارة الاتجاهية هي حاصل إنسجام تجربتين، وعدم تناقضهما.

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ١٥٨.

المبحث الأوّل

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب
فاطمة بن محمود الشعري

المبحث الأول

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود الشعري

يكَوّن التصور الاتجاهي للاستعارة، آثاراً مختلفة في إدراك الكائن البشري، وفهمه للواقع المعيش، إذ " تكون التفضية جزءاً، فعلاً، من تصور معين إلى درجة أنه يصعب علينا أن نتخيل أنه بإمكان استعارة أخرى أن تبنين هذا التصور"(١)، ووفقاً له كان بناء أغلب الأنساق اعتماداً على تجربتنا الفضائية فنحن كائنات تحددنا الاتجاهات مثل الأعلى والأسفل واليمين واليسار وغيرها فالتجارب تعلمنا مثلاً أن ما هو إيجابي يكون فوق وما هو سلبي يكون تحت، ويسمى هذا الصنف من الاستعارة بالاستعارة الاتجاهية. وبذلك تلعب تجاربنا المختلفة، دوراً مهماً في بناء الكثير من الأنساق الفضائية، حسب الاتجاهات والمنطق، باعتماد الذهن والعقل، فالأمور الإيجابية تتجه نحو العلو، فتكون في مرتبة عالية وراقية، في حين تتجه الأمور السلبية إلى الحضيض، فتكون في الأسفل، وبناء عليه قد تراءى لنا في أثناء دراسة المنجز الشعري لفاطمة بن محمود، عدد كبير من النصوص، تجلت الاستعارة الاتجاهية فيها، ومن أظهر الاستعارات الاتجاهية كانت استعارة الجيد فوق، من خلال قصيدة " تبرك" من ديوان "ما لم يقله القصيد":

"أذكر كل مساء يومي الاثنين

والجمعة،

هذه الليلة – تقول أمي –

مباركة للنذور،

وتنفض دعواتها

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٨.

في الموقد

فتتصاعد.. رائحة البخور"[1]

يقوم هذا المقطع الشعري على بناء استعاري، يجعل من التجربة الروحية، حركة اتجاهية صاعدة، كما في قول الشاعرة (فتتصاعد.. رائحة البخور)، إذ تجسد (الدعوات والطقوس)، في صورة مادية حسية (البخور)، تتحرك في اتجاه علوي، وهو ما ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

العلو = السمو / القبول / البركة.

إذ يرتبط الصعود بارتقاء الروحي، والاتصال بالعالم العلوي، ويتأسس هذا النسق من خلال قول الشاعرة (وتنتفض دعواتها في الموقد)، حيث تتحول الدعوات إلى مادة تنتفض وتلقى في موضع الاحتراق، فتدخل في عملية تحول مادي ينتج عنها (البخور)، وهو ما يكشف عن بنية استعارية، تجعل من الدعاء مادة قابلة للتحول، ومن الطقس الديني فعلاً إنتاجيا، يولد الأثر الروحي، ومن هنا يتداخل النسق الاتجاهي مع النسق البنيوي، الذي يقوم على التمثيل المعنوي في صورة مادية محسوسة.

من أهم وسائل إيصال المقاصد الفكرية هو النتاج الأدبي، إذ يتكفل الخطاب الأدبي أعباء الإيصال، والاستعارة بوصفها الوسيلة اللغوية التي تسعف الأديب، وتحقق أهدافه وغاياته الإفهامية، غدت من أهم آليات تشكيل هذا الخطاب " هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة"[2] والاستعانة بالخطاب الاستعاري، يتمتع بقوة عالية من الإفهام، بالقياس إلى القول العادي، فما تخزنه ذاكرة الشاعرة من تجارب إنسانية، تصوغه بقالب لغوي، يعبر عن ثقافتها وبمحددات اتجاهية، " وقد تحكمت التصورات الاتجاهية في ثقافتنا

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد :١٥.

(٢) ريكور بول، الاستعارة الحية :١٦.

أيما تحكم"[1]، فتكونت علاقة وطيدة بين الحياة الإنسانية والنصوص الأدبية عموماً، ومن هنا انطلقت الشاعرة في ملفوظها، إذ تبدأ كلامها باسترجاع " أذكر كل مساء يومي الاثنين والجمعة"، يصور ما نشأت عليه من طقوس التبرك، الذي وشت به عتبة النص " تبرك "، فهي تسترجع ما يجري كل مساء الاثنين والجمعة، فليلة الجمعة – بحسب ما تقوله أمها– مباركة للنذور، فتنفض دعواتها في الموقد، فتتصاعد.. رائحة البخور"، هذا التصاعد الذي تتصوره الشاعرة، يأتي تحت عنوان الاستعارة الاتجاهية، من خلال لون استعارة الجيد فوق، إذ نرى أن لفظة " تتصاعد " تعطي نوعاً من الاتجاهات، تنشأ من الأسفل إلى الأعلى، فلفظة " تتصاعد "، تأتي في ملفوظ الشاعرة هذا؛ لترمز إلى الجهة من الأسفل إلى الأعلى. إن إعطاء الجهة لرائحة البخور تعتبر استعارة اتجاهية، ووجودها هنا نابعاً من كونها وسيط فعال بين الكائن البشري وتطوير أنساقه، وثقافته ومعارفه، والشاعرة هنا قد وظفت هذا اللون الاستعاري في ملفوظها" تتصاعد" بناء على مرتكزاتها الفيزيائية والثقافية،" إن استعارات اتجاهية كهذه ليست اعتباطية، وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية"[2]، فهي لا تنبع من العدم، بل يكمن جوهرها في أنها مستقاة من التجارب المختلفة التي تحاكيها الشاعرة في واقعها المحيط.

وتعمد الشاعرة إلى سلك مختلف الطرق التي تؤهلها، للوصول إلى فكر المتلقي، إذ يتحتم على الأديب أن يستلهم الخيال، لأنه ينشط الفكر ويغني المشاهد والذاكرة ويوسع مجال الإبداع، فيتجسد بذلك جمالية الاستعارة الاتجاهية التي نراها في قصيدة " نستالجيا " من ديوان " ما لم يقله القصيد":

"تتطلع المدرّسة في وجوه التلميذات:

---

(١) مزودات وسيمة، الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج: ١٩٦.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٣٣.

*** لو يعود الزمن قليلاً**

ألملم رغباتي المبعثرة

أجمع كتبي والأمنيات،

أرتل أشعار أبو نواس

بين الصفحات،

لو يعود الزمن قليلاً

ويحط حذو فانوس على طاولتي

فأرى أحلامي المزروعة على..

الورقة

أرى أفقي الضيق

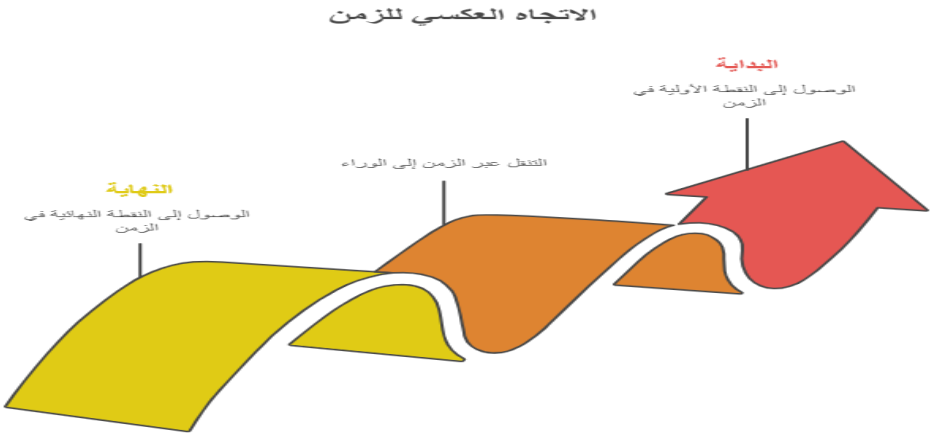
ورحابة وجعي

تبوح عتبة هذا النص – التي تبرز الخلفية الفلسفية للشاعرة – بحالة من الحنين مرتبطة بالماضي والشوق إليه، من خلال استرجاع يتصدره حرف التمني " لو"، يجري من خلال تداع حر لوعي المدرّسة، يحمل في طياته استعارة اتجاهية تخالف مسار الزمن الواقعي، تصور الشاعرة فيها شعورها بالحنين إلى ذكريات ماضيها، إذ يتأسس هذا المقطع الشعري على بناء استعاري، يجعل من المواقف الروحية، حركة اتجاهية عكسية، تبوح بحالة من الحنين إلى الماضي والشوق إليه، من خلال مراكمة حرف التمني لو في (لو يعود الزمن قليلاً)، إذ يشخص (الزمن)، في صورة مادية حسية (كائن) يتحرك في اتجاه أمامي، وهو ما ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

الأمام = السعادة.

إذ يتأسس النسق الاستعاري من خلال عودة الزمن المرتبط بالسعادة، التي تتحقق نتيجة لملمة الرغبات المبعثرة، وجمع الكتب والأمنيات وترتيل

أشعار أبي نؤاس، هذا الأمر يفصح عن بنية استعارية، تجعل من الزمن كائن يتحرك، فيولد أثر تحركه سعادة، ومن هنا يتداخل النسق الاتجاهي مع النسق الأنطولوجي، الذي يقوم على التمثيل المعنوي للزمن وللرغبات والأمنيات والأحلام والوجع في صورة مادية محسوسة، من خلال (يعود الزمن – ألملم رغباتي المبعثرة – أجمع الأمنيات – فأرى أحلامي المزروعة – أرى رحابة وجعي)، بما يكشف عن جمالية الاستعارة الاتجاهية في " لو يعود الزمن قليلاً " و"يحط حذو فانوس على طاولتي"، من تصوير الشاعرة لذلك الماضي، الذي تتمنى أن يعود قليلاً، ليتسنى لها القيام بما فاتها من لم رغباتها المبعثرة، وجمع كتبها والأمنيات، كما ترتل أشعار أبي نواس ، فالشاعرة تصور تلك الذكريات، لإثبات ما يضمره جوفها من أمنيات، وفي الحقيقة، لا يمكن أن يعود الزمن، وإنما وظفت الشاعرة الاستعارة بلونها الاتجاهي في عبارة " لو يعود الزمن قليلاً"، التي ترمز إلى مسار أفقي بترتيب عكسي للزمن، من النهاية إلى البداية، كما في المخطط:



كما توظف عبارة " يحط حذو فانوس على طاولتي" التي ترمز إلى مسار عمودي من جهة الأعلى إلى الأسفل، لتصور بذلك كل أمنياتها التي لم تحققها، والشاعرة في مكان آخر من منجزها تتكلم عن ذبول جسدها، من خلال قصيدة " ذبول " من ديوان " ما لم يقله القصيد ":

"هذا الجسد المسجى

جسدي،

هذه التراتيل الحزينة

النشيج الخفيض

لوعة الأم

صراخ الصبي.. لي

وأنا أنظر إلى..

هذا الحفل

ويتقاطر

د

م

ع

ي

على.. جثتي"(١).

إن الاستعارات الاتجاهية " ليست وليدة عشوائية أو اعتباطية، وليست وليدة الصدفة وإنما تنبع مرتكزاتها الفيزيائية والثقافية من صميم تجاربنا واحتكاكنا بمحيطنا"(٢)، تتكلم الشاعرة عن ذبول جسدها، وتقلب أحوالها، في بداية مدة الأمومة، باستخدام تكثيف استعاري، يلتزم اتجاها واحداً، يتجه من الأعلى إلى الأسفل، يبدأ من العتبة النصية " ذبول "، ويستمر من خلال العبارات " هذا الجسد المسجى " و" هذه التراتيل الحزينة " و " النشيج الخفيض " و " يتقاطر دمعي على جثتي "، إذ تتجمع الألفاظ " ذبول – المسجى – الحزينة – الخفيض – يتقاطر" داخل المعجم الاتجاهي السفلي،

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد :١٧.

(٢) كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيداً :٨٣.

من خلال هندسة لغوية تكرس حالة الذبول، تأخذ الاتجاه السفلي وذلك طبقاً لما يعتقده، كل من لايكوف وجونسون أن " المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: ترتبط وضعية السقوط بالشقاء والانهيار، وترتبط وضعية الانتصاب بحالة عاطفية إيجابية" (١)، وهو ما ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

الذبول = الانهيار.

فالشاعرة باستخدامها للاستعارة الاتجاهية، بينت أن الأمومة التي تشهدها عكس ما نتصوره عنها، فقد أدت إلى وصولها إلى حالة من الذبول، فقد صورت للمتلقي نوعاً من الاتجاهات، التي تتجه من الأعلى إلى الأسفل، وفي ذلك "يرى سوبلان أن الموضوعات لها من السمات ما هو إيجابي، تدرك من خلاله الترابطات بسرعة... – ولها من السمات ما هو سلبي، يميز الموضوع ويخصصه بصرامة كبيرة، ولها من السمات ما هو محايد...، هذا الصنف من السمات، هو الذي يتعامل معه ذوو القدرة الاستثنائية، في ملاحظة الترابطات وتخيلها(٢)، إذ تلتقط الشاعرة، نقاط المشابهة بين الأشياء " الذبول والجسد"، فتؤسس علاقة بينها على أساس المشابهة " الاتجاه السفلي "، وهو ما ينهض على نسق اتجاهي قوامه:

الأمومة = الذبول.

وذلك اعتماداً على قدرتها الإبداعية، فالمبدع يعتمد على الإمكانات (آليات الربط بوساطة المشابهة) الموجودة عند الناس نفسها وما يستثنيه هو قدرته المميزة على خلق كثافة أقوى.

إن من أهم ما يميز الاستعارات الاتجاهية، أنها استعارات بسيطة بحيث تفهم بشكل مباشر، وذلك من خلال ممارسة مختلف النشاطات

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٤.

(٢) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية: ٢٨.

الفيزيائية في تجاربنا اليومية " توجد رغم ذلك أطر ممكنة عديدة في الاتجاه الفضائي، بما في ذلك التناظرات الديكارتية التي لا تمتلك في ذاتها الاتجاه فوق – تحت فالتصورات الفضائية البشرية تتضمن، بالإضافة إلى الاتجاه فوق – تحت الاتجاهات أمام – وراء – وداخل – خارج، وقريب – بعيد... إلخ، وهذه التصورات هي التي نستخدمها في اشتغالنا الجسدي اليومي المستمر. وهذا الاشتغال هو الذي يعطي أسبقية لهذه التصورات على بنيات فضائية أخرى ممكنة لدينا"(١)، وينتج ذهن الشاعرة ضمن تلك المقاربة الكثير من هذه التعابير ومنها النص "١٤" من النصوص المفتوحة " أحلام تمد أصابعها ":

"و ... العبد الأسود خلفه

بخطوة أو أقل..

لم ينتبه شهريار أن

ظل العبد يسبقه ويتقدم بثبات

إلى غرفة شهرزاد"(٢)

إن هدف الاستعارة الأول هو محاصرة المعنى، وسوقه إلى ذهن المتلقي، فهي بتصدرها بشكل هائل بنية الكلام الإنساني، إذ تعد أداة تعبيرية وعاملاً أساسياً في التحفيز والحث، فقد اعتمدت الشاعرة في نصها المفتوح هذا على إسقاطات استعارية، تربط بين بيئتها التي تعيش فيها، وتصوراتها الذهنية، فالإنسان يتعرض ويخضع يومياً لتجارب تصورية كثيرة، ومنها تجربة الاتجاهات الفضائية الفيزيائية، التي تموقع وضعية جسده في الفضاء بحسب اتجاه الفضاء؛ فينتج عنها تصورات ومفاهيم مثيرة تجسد تفاعل الإنسان مع محيطه الذي يعيش فيه" استعارات التفضية متجذرة في تجربتنا

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٧٧.

(٢) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها :٢٦.

الثقافية والفيزيائية"[١]، إذ يتجلى في النص نسق اتجاهي متعاكس، يحدده موقع جسد " شهريار" من خلال استعارة (خلفه – يسبقه – يتقدم)؛ لبناء تصورات فاعلة في تشكيل استعارات اتجاهية مكانية، ناتجه عن تفاعل الشاعرة مع محيطها الفيزيائي وبيئتها التي تعيش فيها.

" تقوم الاستعارة من حيث بنيتها على الإسقاط ما بين المجالات وهو إسقاط جزئي... غير تناظري...، والإسقاط جملة من التناسبات الثابتة ما بين الوحدات في المجال المصدر والوحدات في المجال الهدف"[٢]، ومنه ما نجده في قصيدة " مشهد شتوي" من ديوان " رغبة أخرى.. لا تعنيني ":

" ليل عميق
وريح تبللها المطر
وهذا الذي،
حوله ما يشبه المحفظة
وله كتاب قديم
وبعض أمان تزرع
في.. الورقة"[٣]

حري بالبيان أن الاتجاه يمثل في جوهره، مفهوم استعاري يعمل على تنظيم نسقٍ كاملٍ من التصورات الاستعارية، وجعلها متعالقة، بحيث تعطي توجهاً فضائياً، والاكتئاب من أهم المفاهيم المجردة التي يتعرض لها الإنسان أحياناً، والحقيقة أن الشاعرة من خلال ملفوظاتها قد عبرت عن هذه القضية، باستخدام المفهوم الاستعاري للاتجاه، إذ تقول: " ليل عميق " و" ريح تبللها المطر" و " حوله ما يشبه المحفظة "، فكون تصور العمق

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها:٣٧.
(٢) الزناد الأزهر، نظريات لسانية عرفانية: ١٥٧.
(٣) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى لا تعنيني: ٦١.

موجها إلى الأسفل هو الذي يبرر تصور هيمنة هذا الليل، كما تعطي لفظة " المطر" اتجاهاً من الأعلى إلى الأسفل، بحكم مصدره الفيزيائي من السماء إلى الأرض، وكذلك الحال بالنسبة للفظة "حوله " التي تتجه إلى الدوران، فقد عملت تلك الملفوظات الاستعارية على توجيه تصور هيمنة الاكتئاب، وما تم ذلك إلا باستعانة الشاعرة بالشبكة التصورية المترابطة في ذهنها، التي تتخذ فيها التصورات بعداً فضائياً من قبيل الاكتئاب تحت، فالاستعارة الاتجاهية " مؤسسة على التفاعل بين ما هو فيزيائي وما هو ذهني وما هو ثقافي" [١]، وفي قصيدة " سؤال الوجد " من ديوان " رغبة أخرى لا تعنيني ":

" لماذا كلما أذكرك

يستبد بي نعيق القلب

وأرى البحر أسود؟" [٢] .

لتقديم رؤيتها، تستعين الشاعرة بالاستعارة من بيئتها الثقافية والاجتماعية، بوصفها همزة وصل تصل بين المخاطبين في بيئة معينة، وذلك طبقاً لما يعرف بدورة الكلام، إذ تسمح بيئة الكائن البشري له بتشكيل خطابات استعارية، " يستخدم الإنسان البيئة استعاريا في نظامه التواصلي، فهي مخزونه الفاعل والحي في كل عملية تواصلية"[٣]، ومن أهم الأشكال الاستعارية استخداماً بشكل عام، هو الشكل الاتجاهي، فمن خلال ملفوظ الشاعرة " يستبد بي" تم توظيف هذا الشكل في إطار تشكيل مفهوم حركي لاستبداد نعيق قلبها، يتجه نحو الهيمنة فوق، فالشاعرة تقدم رؤيتها المتأزمة، من خلال استفهام مجازي يحمل في جنباته استعارة اتجاهية في إطار التطبيق " فوق "، يشي بهيمنة واستبداد ذلك النعيق بها، بحيث يجعلها

---

(١) الميلود حاجي، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش: ٤٣٢.

(٢) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى لا تعنيني: ١٣.

(٣) الملجمي علوي، الاستعارة وعلاقة الإنسان بالبيئة في ضوء النظرية التفاعلية: ٣٤٦.

ترى البحر أسود، إذ يعد اللون الأسود – بحسب بيئة الشاعرة – ترميزاً لسلبيات المشاعر فهو يحمل ثيمة الحزن ويشي بحالتها النفسية المتأزمة.

يتشكل نسقنا التصوري، من مخططات ثنائية الاتجاه، وهي مستمدة من تجاربنا المادية الحياتية ومحيطنا الفيزيائي، فضلاً عن وضعية جسدنا البشري، وآلية اشتغاله، وبدورها تضفي تلك المخططات توجهاً فضائياً، ومن أهم تلك المخططات خطاطة الدورة، " وهي عبارة عن تكرارات منتظمة لدورات متفاعلة مثل نبض القلب، والنفس، والحيض...إلخ، وهي دورات نعيشها في كثير من شؤون حياتنا، والدورة بمثابة الدائرة الزمنية لها بداية ونهاية، كدورة الأسبوع والشهر "[1]، وقد استثمرت الشاعرة تلك الخطاطة في النص"٢" من نصوصها المفتوحة " أحلام تمد أصابعها ":

"في اليوم الأول، دخل غرفتها غاضباً وحذراً من

الخيانة...

في الاسبوع الأول كان حذراً فقط...

في الأسبوع الثالث بدا عادياً جداً...

وفي الأسبوع الرابع دخل بحماسة وفرحة...

لسماع حكاية جديدة..." [2]

تحضر الاستعارة بلونها الاتجاهي في ملفوظ الشاعرة هذا، من خلال " في اليوم الأول " و" في الأسبوع الأول " و" في الاسبوع الثالث" و" في الاسبوع الرابع"، لتشكل خطاطة تقدم شبكة تصورية، تتكفل بسرد خطي للقصة، محددة زمنياً، لكنها منتظمة في توجه الزمن ومساره، فيتأسس نسق اتجاهي قوامه:

الأمام = الأمان.

---

(١) أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية: ٦٧.

(٢) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها: ١٤.

إذ تسير تلك الخطاطة باتجاه واحد من اليوم الأول وصولاً إلى الأسبوع الرابع، تستعرض في ذلك نشاط شهريار الحركي، وتقلب أحواله من الحذر والغضب إلى الحماسة والشعور بالسعادة، وذلك من خلال الجمل الفعلية " دخل غرفتها غاضباً وحذراً ، كان حذراً فقط، بدا عادياً جداً، دخل بحماسة و فرحة"، إذ عملت تلك الخطاطة الزمنية على تقديم دورة زمنية منتظمة مر بها شهريار، داخل إطار شبكة تصورية للمتلقي، تجسد موقفه مما تعرض له من خيانة زوجته، فتبدأ من غضبه وحذره ومن ثم حذره فقط، ثم وضعه العادي، لينتقل إلى الحماسة والفرح لسماع القصة، فكانت في حقيقتها تكرارات زمنية منتظمة لدورات متفاعلة، عاشها أو مر بها شهريار خلال حياته، من بداية القصة، إلى نهايتها، فقد استعارات الشاعرة تلك الدورات الزمنية المنتظمة، لنقل فكرتها عن قصة شهريار الملك وخيانته.

وفي قصيدة "النبية" من ديوان "رغبة أخرى.. لا تعنيني"، نجد تلك من الإسقاطات الاستعارية:

"قادمة.. يا مدينة الأوحال

امتطي الليل

وحلمي هدية،

" أتعجل الفرح"

والروح تتوق

حاضنة الكلمات المصابيح

والصدى يترقرق.. هامساً

يتوجني نبية"(١)

(١) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى.. لا تعنيني :٧٦.

يقوم هيكل الاستعارة الاتجاهية، على التفاعل بين ما هو فيزيائي واقعي، وما هو ذهني يدور في التفكير البشري، وما هو ثقافي يتحدد وفق بيئة معينة، ومن هنا تتجه عبارة " قادمة " ، نحو الأمام وفق متصوراتنا الذهنية، و تجاربنا الحياتية، والقدوم في جوهره حركة جسدية فيزيائية تعبر عن الإقدام على الشيء ووطأه، بيد أن الشاعرة عبرت عن شعورها بالعزيمة والإصرار على الإقدام، تعبيراً مجرداً مؤسساً على متصورات ذهنية تتصل بعالمها المتجسد، ويكون ذلك من خلال إسقاط المعنى الحسي لاسم الفاعل " قادمة " على التصور المجرد لفكرة الإقدام على الغايات، الموجودة في ذهن الشاعرة، وتبعاً لذلك ينهض النص على نسق اتجاهي قوامه:

الإقدام / العزيمة = الأمام.

إذ يكون المستعار منه لفظة " قادمة " الحاملة لمعنى القدوم ذات الاتجاه الأمامي، والمستعار له " الإقدام " كامن فيما هو مجرد، فما أرادته الشاعرة من نقلها وباستعمال هذه الاستعارة المرتبطة بثقافة المجتمع عن المستقبل، يكون " المستقبل منحى فضائياً أمامنا باعتبار حقل رؤيتنا"[1]، مما يفرز عن ذلك استعارة اتجاهية قوامها:

المستقبل = الأمام

وهذا الأمر يمكن أن يقاس أيضاً على الاستعارة الأنطولوجية التشخيصية "امتطي الليل" ، التي تنطوي على استعارة اتجاهية أمامية إذ يكمن المستعار منه في اتجاه لفظة " أمتطي" الأمامي، التي تشي بحركة سير المركوب باتجاه الأمام، وإسقاطه على المستعار له " مفهوم الليل الزمني"، ذلك فضلا عن ما للزمن في نسقنا التصوري من اتجاه حركي أمامي، كما تحمل الاستعارة الأنطولوجية " الروح تتوق" دلالة التطلع المتجهة إلى المستقبل،

(١) كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيداً :٨٢.

إذ يتشكل المستعار له " الروح" من دلالة التطلع في " تتوق " فضلاً عن الاشتياق، حيث تم إخضاع التصور المجرد " الروح" للتفضية، ومن هذا التصور الاستعاري تطرح الشاعرة فكرة المستقبل، لإيصال مغزى دلالي يخصها.

إن ما ندركه من الاستعارة الاتجاهية المستقبل أمام، في ملفوظ الشاعرة هذا، يجعلنا نقر بأن الاتجاه الفضائي " أمام " يدل على مسار التقدم، وما دام التقدم فضاء، فقد جعلت الشاعرة من تصورها المجرد للإقدام والعزيمة، وامتطاء الليل، وتوقان الروح، خاضعاً من ناحيته للتفضية، وما تلك الاستعارة الاستشرافية إلا تعبيرٌ عن حالة الشاعرة النفسية الجيدة، فهي قادمة باتجاه مدينة الأوحال، تمتطي الليل، وتجعل من حلمها هدية، وتتعجل الفرح، والروح تتوق، حاضنة الكلمات المصابيح، والصدى يترقرق هامساً ويتوجها نبية، إذ ترتفع في النسق التصوري الذهني، المعنويات حين يكون المرء في حالة نفسية جيدة، وتتخذ اتجاهاً فضائياً فوقياً، والعكس صحيح أيضاً.

ومن الاستعارات التي يمكن إدراجها ضمن النمط الاتجاهي، ما نجده في النص "٨٣" من النصوص المفتوحة " أحلام تمد أصابعها ":

" هيأوا له قلماً وورقة وردية...

وكتب، كان يا ما كان...

بغتة، شلت يده، وسقط القلم نازفاً بالحبر على الورقة

ومنذ ذاك الحين، والملك تنهشه الحمى الباردة"[١]

تستند العبارة الاستعارية " سقط القلم "، على تجارب الشاعرة الفيزيائية والثقافية، " فالاستعارة قد أصبحت الأداة للاقتراب من الواقع والتمكن منه

(١) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها :٩٥.

تمكناً علمياً"[1] ، فالسقوط نشاط يتخذ في جوهره اتجاهاً أو وضعاً فيزيائياً سفلياً، وهذا ما تفرزه تجاربنا الحياتية وأنشطتنا الفيزيائية المستمرة مع محيطنا، كما أن السقوط نشاط يتعلق بقضايا وموضوعات مادية محسوسة، ويرتبط عادة بالوضع الفيزيائي الذي يؤطر الجسم أثناء التعثر، غير أنه يمكننا التعبير عن الفشل والعجز بالتصور المجرد، بحيث يظهر السقوط حينها تصوراً معنوياً مجرداً، وذلك على أثر إسقاط حسية لفظة " سقط " على تصور الفشل المجرد، ووفقاً لذلك يمكن أن نرتب أركان هذه الاستعارة الاتجاهية:

المستعار منه: حسية لفظة " سقط "، التي ترتكز في أصلها على الاتجاه السفلي "تحت".

المستعار له: التصور الذهني المجرد للفشل والعجز.

تمكننا استعارة " الضعف تحت "، في فهم تصور الفشل، اعتماداً على أساسها الفيزيائي في تجاربنا المباشرة في الواقع المحيط، إذ ترتبط وضعية السقوط غالباً بنسق اتجاهي قوامه:

الأسفل = العجز / الفشل / الانهيار.

كما أن إدراك مجال تصور الفشل بوصفه تصوراً مجرداً، يكون من خلال ارتباطه بالاتجاه السفلي "تحت"، وعبر إسقاط حسية لفظة " سقط "، على التصور الذهني المجرد للفشل، ولئن كان الفشل لا يمثل فضاء فيزيائياً، إلا أننا نفهم أن العجز يتخذ منحى نحو الأسفل، وبوصف السفلية فضاء، فأنه يبيح إخضاع تصور الفشل للتفضية أيضاً. ومن هنا قدمت الشاعرة تصورها المجرد عن طريق الاتجاه السفلي، الذي هو اتجاه مستمد من محيطها.

---

(١) ريكور بول، الاستعارة الحية :٢٩.

تتمتع الاتجاهات الفضائية، بفاعلية كبيرة في جل الثقافات الإنسانية، كونها تصورات تستخدم في الاشتغال الجسدي واليومي بشكل دائم مع المحيط، وهي في العادة ذات طبيعة فيزيائية، تتميز باختلافها من ثقافة إلى أخرى، إذ يمكن للمستقبل أن يتخذ اتجاهاً فضائياً أمامياً كما هو ماثل في ثقافتنا، في الوقت الذي يمكنه أن يتخذ اتجاهاً فضائياً ورائياً في ثقافات أخرى [١]، بهذا التصور سنختبر الاستعارة الاتجاهية في قصيدة " مرايا " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح ":

"يكتفي العجوز بقطعة من المرآة.

يثبتها جيداً على الجدار القديم،

ويطل، على الماضي البعيد." [٢]

في ملفوظ الشاعرة هذا، تحضر الاستعارة الاتجاهية في " الماضي البعيد " إذ يمكننا رصد المستعار منه في الاتجاه الفضائي " بعيد "، بينما يكمن المستعار له في التصور المجرد " الماضي "، إذ تم تأسيس استعارة " الماضي البعيد" من خلال الاتجاه الفضائي بعيد.

يعد الماضي تصوراً مجرداً، فيتم النظر إليه على أنه آت من اتجاه خلفي بعيد، وذلك لإسقاط الاتجاه الفضائي " بعيد " على تصور غير فضائي مجرد يكمن في الزمن الماضي، مما يجعل من التصور الذهني المجرد " الماضي "، يكتسب اتجاها فضائيا بعيداً.

من الجدير بالذكر أن توظيف الشاعرة لهذه الاستعارة الاتجاهية لم يكن اعتباطياً أو عشوائياً، كما أنه ليس وليد المصادفة، بل جاء من صميم تجاربها الحياتية، واحتكاكها بمحيطها، وطبقاً لمرتكزاتها الفيزيائية والثقافية، إذ إن هذا النمط من التصورات هي التي تستعملها في اشتغالها الجسدي

---

(١) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٣.

(٢) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح :٨٦.

اليومي، إذ تمنح هذه التصورات المرونة في الكلام، فضلاً عن ترتيبه، وليس هذا فحسب، بل هي تعمل على تنظيم الأعمال وترتيب المعتقدات.

إن طبيعة اشتغال هذه التصورات، هو الذي أكسبها الأسبقية في الكلام، عن بنيات تصورية أخرى مغايرة، وبعبارة أخرى نقول: إن بنية انساقنا التصورية الفضائية تنبثق أساساً من تفاعلنا مع المحيط الفيزيائي، وتجاربنا الفضائية المستمرة، ووفقاً لذلك هي تجعلنا نعيش، بالطريقة الأكثر جوهرية [١]، فالإدراك البشري لا ينفصل عن تجسيده المادي.

كما نلمح في خطاب فاطمة بن محمود الاستعاري، في قصيدة " خداع " من ديوان "ما لا تقدر عليه الريح "، بنيات تشي باستعارة اتجاهية تقع ضمن استعارة " المستقبل أمام ":

" أمامنا

تداعب الريح

أوراق الأشجار،

في غفلة منا

تستلها من أغصانها

وتعبث بها،

هكذا تفعل الحياة

بأيامنا..

وتقهقه عالياً كأنها.. ثملة "[٢]

تنطلق استعارة " المستقبل أمام "، من مرتكزات فيزيائية وثقافية قوامها:

المستقبل = الأمام.

---

(١) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٧٧.

(٢) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٤٣.

وتتلخص في أن تصور المستقبل ينظر إليه بعده آتياً من الأمام، وفقاً للاتجاه الذي نتجه نحوه، ونتحرك فيه، أي تبعاً لما هو قادم في اتجاهنا أو نحونا، فمتغيرات المستقبل يفترض أنها تأتي أو تحدث من الأمام، والآتي الذي نستقبله يعد شيئاً متحركاً في اتجاهنا، والزمن مسار خطي يتحدد باتجاهين، أمامي وخلفي، وليس له اتجاهات أخرى كالعلو والانخفاض.

تمثلت استعارة " المستقبل أمام " في قول الشاعرة " أمامنا "، إذ يكمن المستعار منه، من خلال إسقاط الاتجاه الأمامي المجرد، على المستعار له " المستقبل"، فقد جعلت الشاعرة تصور المستقبل المجرد، خاضع للتفضية.

إن وجود التعالق النسقي بين تصور المستقبل وتصور الاتجاه الفضائي أمام، قد منح " المستقبل " التصور المجرد، هذا المنحى الفضائي، وذلك تبعاً لحقل رؤية الشاعرة، الأمر الذي نتج عنه الاستعارة التصورية " المستقبل أمام "، فقد نشأت تلك الاستعارة جراء سريان التصور الفضائي الأمامي، على تصور مجرد غير فضائي مغاير " المستقبل "، مما أفرز تعالقات تحرص على تأسيس نسق كامل، من التصورات الاستعارية التي تستند في جوهرها على الأبعاد الاتجاهية الفضائية، " وهكذا تكون الاستعارة أساس عمل الفكر لا مجرد تشكيل لعوب على سطح اللغة، لأن العلاقة بين المحمول و الحامل في داخل الاستعارة الواحدة هي نفسها علاقة استعارية"[1]، الأمر الذي يوضح آلية فرض الأبعاد المكانية سلطتها على تصوراتنا الذهنية، فالمستقبل في وعينا ليس مجرد وقت آت، بل هو وجهة نتقدم نحوها، مما يجعل البعد المكاني" أمام" مكوناً جوهرياً في بنية التفكير قبل أن يكون ملفوظاً.

(١) ريتشاردز أيفور أرمسترونغ، فلسفة البلاغة :٧.

ولعل قصيدة "كانوا هنا " من ديوان " ما لم يقله القصيد" في منجز فاطمة بن محمود، مما يمكن أن نختبر الاستعارة الاتجاهية فيه أيضاً، ونفهمها ونفسرها:

"الذين أحببتهم

وزينتهم في سماء القلب

درراً،

تشكلوا سحباً

وأسقطوا في القلب.. حجراً"(١)

حضرت الاستعارة الاتجاهية في ملفوظ الشاعرة " تشكلوا سحباً " و" أسقطوا في القلب حجراً "، وقد جاء هذا التوظيف الاتجاهي، بناء على فهم الشاعرة لوجودها الفضائي المكاني، إذ وصفت من خلاله حالها، في غياب الذين أحبتهم، من خلال حوار مفترض يستدعي أموراً قبلية مرت على الشاعرة، إلا أنها تقدمها بشكل يرفض اللغة التاريخية الواصفة، لتلك الأحداث، ويقوم على استفهام ضمني يخص أحباء الشاعرة الغائبين عنها، يشي به الاسترجاع المتمثل في " كانوا هنا". استخدمت الشاعرة فيه استعارة اتجاهية للعلو في " تشكلوا سحباً"، وهذا تصرف مقبول من منها، فهو متعارف عليه في ذواتنا، ويتناسب مع مكانة الأحباء العالية، فالنص هنا ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

حضور الأحباء = العلو.

وقد خلق هذا الأمر استعارة أخرى ضدية تمثلت في استعارة الانخفاض " أسقطوا في القلب حجراً"، فالنص هنا ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

غياب الأحباء = السقوط.

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد: ٢.

إذ تشير الشاعرة إلى حالتها المتولدة جراء الغياب، فمن الطبيعي أن يكون السقوط لشيء يسبب الألم لدينا، فالتصور الاستعاري المتضاد في الدلالة، جاء معبراً عن حالتي العلو المتمثلة في " تشكلوا سحباً"، وحالة الانخفاض المتمثلة في " أسقطوا في القلب حجراً"، يتناسب مع تصورات الشاعرة الذهنية وثقافتها المرجعية، كما أن هذا التصور الاستعاري قد شهد تآزر الاستعارتين المعنويتين فأسهم في إبراز الحالة الشعورية لحظة كتابة الشاعرة ملفوظها، فعمق فعلياً تلك الحالة النفسية المتأزمة عندها، من خلال تبادل الثنائيات الضدية الاتجاهات: العلو والسقوط.

أشعار فاطمة بن محمود، مليئة بالانزياحات الاستعارية، وقد نشأ كثيراً منها من بيئة الشاعرة وثقافتها التونسية، " إن الاستعارات الاتجاهية ليست اعتباطية، وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية. ورغم أن التقابلات الثنائية بين فوق وتحت، أو بين داخل وخارج... إلخ، لها طبيعة فيزيائية فإن الاستعارات الاتجاهية التي تنبني عليها قد تختلف من ثقافة لأخرى"(١)، ومن الاستعارات الاتجاهية التي وظفتها الشاعرة في شعرها ما جاءت في قصيدة " حنين" من ديوان " الوردة التي لا اسميها":

"كلما عصف بي

الحنين..

إلى الوردة

واستبد بي..

هواها

أرسل البصر يتحسس

صورتها على الجدار

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٣.

آه.. ما أطيب شذاها" (١)

تتمثل الاستعارة الاتجاهية في قول الشاعرة "أرسل البصر يتحسس"، فعلى الرغم من كونها استعارة أنطولوجية في شقها التشخيصي، إلا أنها تنطوي على استعارة اتجاهية، إذ تستدعي صورة بصرية حركية تجسد الترقب، والصورة الاستعارية بديعة في تشكيلها؛ لأن الشاعرة وظفت صورة حركية بصرية لبصر الإنسان، الذي يستعمله لنظر الأشياء، إلا أن فاعلية الصورة ربحت جماليتها من استعارة التحسس، والذي يتم عادة بواسطة اليد، فما يلاحظ اعتماد هذه الاستعارة على الاتجاه الفضائي، إذ يكمن تصور الفكر البشري ووجوده في الكون، فمن شدة حنين الشاعرة، جعلت البصر شخصاً يقوم بوظيفة التحسس، هذا الأمر أفضى بتشكل مشاعر الحنين الجياشة فضائياً، وانطلاقها للأمام، تتحسس صورة الوردة والتي هي في حقيقتها كانت معادل موضوعي للأم، لقد وضحت الاستعارة الاتجاهية في تشكلها الفضائي، مشاعر الحنين التي عصفت بالشاعرة، كما عمقتها.

تتسم التصورات الاستعارية بشكل عام، بكونها بنى منسقة تنسيقاً، إذ " إن أول ما نرشحه من التصورات التي تفهم بشكل مباشر هي التصورات الفضائية البسيطة، مثل فوق، فالتصور الفضائي فوق نابع من تجربتنا الفضائية، فنحن نملك أجساداً ونقف منتصبين وكل حركة نقوم بها تتطلب في الغالب برنامجاً حركياً قد يغير من اتجاهنا فوق – تحت، أو يحافظ عليه أو يقتضيه، أو يأخذه بالحسبان بشكل من الأشكال، فنشاطنا الفيزيائي المستمر في العالم قائم، حتى خلال نومنا، على الاتجاه فوق – تحت الذي ليس وارداً في نشاطنا الفيزيائي فحسب، بل إنه مركزي فيه، ومركزية هذا الاتجاه في برامجنا الحركية، وفي " اشتغالنا" اليومي، قد يجعلنا نعتقد أنه لا

(١) بن محمود فاطمة، الوردة التي لا أسميها: ٦.

يمكن أن يوجد ما يعوضه موضوعياً"، وفي السياق نفسه ظهرت الاستعارات الاتجاهية عند الشاعرة بشكل لافت ومتكرر، إذ نجدها متجسدة في نص " ٢٨" من نصوص أحلام تمد أصابعها المفتوحة:

" حزم هو حقيبته... قبلها على جبهتها.. ورحل صوب

شهرزاد أخرى...

وضعت هي أشياءها في حقيبتها.. قبلت كتفه..

ورحلت صوب

شهريار آخر...

عاد وفي حقيبته حكاية متعفنة..

عادت وفي حقيبتها كتاب أكلت نصفه الأرضة..." (١)

تحاول الشاعرة في هذا النص من نصوصها المفتوحة، أن تقدم رؤية تنفذ عبرها لجوهر الأشياء، واستجلاء المعاني العميقة، فتوظف هندسة اللغة وتعدد أساليبها؛ لتجعلها تتماشى مع رؤيتها الفكرية، ومن أهم تلك الأساليب انزياح اللغة وعدولها عن المعنى المعجمي المباشر، وهذا ما يمكن لمسة في الاستعارة الاتجاهية التي اختصرت رؤية الشاعرة وأفكارها، بقولها" ورحل صوب شهرزاد أخرى" و" رحلت صوب شهريار آخر" و" عاد وفي حقيبته حكاية متعفنة" و"عادت وفي حقيبتها كتاب"، وهي استعارة موفقة لأنها تتناسب والأصل في الوضع الواقعي الذي يقتضي أولاً حالة الرحيل ومن ثم حالة العودة، في الأمور الطبيعية، فقد عملت الشاعرة على استخدام أسلوب الضد الاتجاهي، تعبيراً عن دوامة حالة الإنسان العربي في واقعه الاجتماعي، فكان اتجاه الرحيل موازياً لحالة العودة مرة أخرى، الأمر الذي

(١) بن محمود فاطمة، أحلام تمد أصابعها :٤٠.

كون ترميزاً لتلك الحالة العربية، وفقاً للرؤية الضدية في الاتجاه المؤسس على الاستمرار والديمومة في فعل الرؤى.

إن" الاستعارات التي نحيا بها هي نتاج تصوراتنا الثقافية وأي استعارات خارج هذه التصورات الثقافية التجريبية قد تؤدي إلى تعطيل عملية الفهم والتواصل"(١) ولا نعدم الاستعارة الاتجاهية عند فاطمة بن محمود، إذ حملت علامات الفضاء المكاني، الذي يسهم في إبراز المعنى من خلال إدراك كيان الشاعرة ووجودها للكون، إذ تكشف عن ذلك قصيدة " إحباط" من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح":

"بمشقة،

أطلت زهرة

بين مفاصل الصخر.

ببساطة شديدة،

حطت عليها.. قدم!" (٢)

تسمح بيئة الشاعرة – بمختلف التجارب التي تعيشها – بأن تشكل خطابات استعارية منها، تكون فاعلة في بلورة تفكير الشاعرة وتطويره، ومنحه مساحة للتعبير، إذ نجد أن الاستعارات الاتجاهية، في ملفوظ الشاعرة هذا، قد حرصت على كشف حالة الشاعرة، فكانت خير ممثل لبيان حالة الإحباط، التي تمر بها، ولئن أعطى قول الشاعرة " أطلت زهرة " معنى إيجابياً يشي بالعلو عن حالتها النفسية في بداية الأمر، إلا أنه سرعان ما يتبدد ذلك المعنى من خلال " حطت عليها قدم" الذي يعطي معنى سلبياً لحالتها النفسية التي اتجهت نحو الأسفل، فقد وضحت الاستعارة الاتجاهية تحولات الحالة الشعورية للشاعرة، إذ شكل الفعل " أطلت" حالة اتجاهية نحو

---

(١) البوعمراني محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني: ١٢٤.

(٢) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٢١.

الأعلى وشت بمعنى العلو، في حين شكل الفعل "حطت" استعارة اتجاهية تعبر عن الأسفل، مما يكشف عن مقابلة ضدية في النسق الاستعاري قوامها:

الإطلال = العلو، في مقابل، الحط = التسافل.

يكمن الهدف من تطبيق المقاربات المعرفية على النص الأدبي، في استنطاق ذلك النص، والبوح بما في داخله من معارف تثير المتلقي وتجذبه، فالخطاب بصورة عامة، هدفه الأساسي هو إيصال هذه المعارف، وذهن الشاعر يخزن حشداً هائلاً من التصورات، تعينه في نقل خبراته الذهنية، من خلال استعارات تمهد تقديم تلك المعارف للمتلقي، الذي يعدها وسيلة للكمال، من خلال الإيضاح المعرفي عن دلالات النص، ومن أهم الأبعاد الفكرية هو البعد التقابلي، الذي يسهم في كشف هذه الدلالات، وقد استطاعت نصوص الشاعرة، أن تدلل على هذا البعد للاستعارة، فتكشف المعاني الكامنة فيه، ومن ذلك ما نجده في قصيدة " المتسولة " من ديوان " ما لم يقله القصيد ":

تمد يدها

والشارع يمتد أمام ألمها

فاتحاً ذراعيه للناس

تفتح كفها..

والقلب يهفو لرنين نقود

تستدرج بها

ضحكة طفلتها،

تقترب منها..

الخطى

تلم أصابعها

ولا تدري أين تخبئ

يدها،

تبتعد الخطى

تفتح من جديد

كفها (١)

تشكل الشاعرة فهماً ثقافياً من خلال ملفوظها، نابعاً من تجاربها الإنسانية، يعتمد على اتجاهات فضائية متقابلة " تقترب الخطى – تبتعد الخطى " و" تلم أصابعها – تفتح كفها " ، إذ يتم نقل المعنى، وبطريقة تضمن سهولة إدراك مجال الهدف الاتجاهي، فما بين الاقتراب الذي يتجه نحو الداخل والابتعاد الذي يتجه نحو الخارج، هناك معرفة يلتقطها المتلقي، على شكل صورة تنسجم مع تجربة الشاعرة، تطغو عليها ثيمة الحزن والشقاء، فتأخذ الاتجاه الفضائي "تحت"، الذي تنسجم معه التعابير " والقلب يهفو لرنين نقود " و" تستدرج بها ضحكة طفلتها"، فهي تعابير تنسجم مع الوعي المتجه نحو الأسفل.

وعلى الرغم من أن ملفوظ الشاعرة هذا، قد يكون منسوجاً من عبارات تقليدية، لكن تناسبها مع السياق، يثبت إبداع الشاعرة، فقد نقلت المعاناة والألم لتلك الشخصية، فالسمة المميزة لكتابات الشاعرة، هي التركيز على الظواهر الواقعية في المجتمع التونسي، وتسليط الضوء عليها، بلغة واضحة تحاكي نبض المجتمع، وغايتها الفهم والارتقاء، فالنص كلما جسد الحالات الثقافية والظواهر الواقعية، كان أكثر فاعلية.

وتتمثل قصيدة " طفلة كبيرة" من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح "، تصورات الاستعارة الاتجاهية التقابلية:

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد: ١٢.

أذهب إلى الحب امرأة

وأعود منه طفلة

تجر خلفها ألعابها

وقططها وفراشاتها..

أجر كذبة الحب الصادقة.

ولا عزاء لامرأة ناضجة

تحمل شغب الطفولة

ورصانة واهمة! (١)

يتطلب تحقيق الفهم والقبول لدى المتلقي، من الأديب تنويع أساليبه الفنية، إذ نجده يستغل ما تتيحه اللغة من قدرات وإمكانيات، ويستثمر كل مظاهر الثراء، ومن أبرزها التقابل، الذي يعتمد التضاد المقصود. وملفوظ الشاعرة هنا يجسد التصورات الاستعارية الاتجاهية التقابلية التي استقتها الشاعرة من الحياة، وأرادت نقلها للمتلقي، فهي تنقل معنى لمرحلتين من الحياة، إذ يشير مفهوم الذهاب إلى القرب من الحب، أي المدى المحصور بين المرأة والحب، إلا أن العودة تشير إلى البعد عن الحب، فهذه الاستعارة لإيصال معنى في نفس الشاعرة، تتعلق بشخصيتها، فتصف حالها، الذي تحول من خلال التقابل ما بين الذهاب والعودة ، وما بين المرأة والطفلة، بدافع الحب، فهي ما بين بعدين متقابلين " الذهاب والعودة "، الذهاب إلى الحب، والعودة منه، فتطلق الشاعرة هذا الملفوظ الإيجابي من تصور " السعادة فوق "، فتنقل بعض الحقائق عن رؤيتها الشخصية باستعارات تصورية اتجاهية، تسهم وبشكل فعال في الفهم والاستيعاب لذلك العالم الوجودي، لنصل بعد ذلك إلى المغزى العام لظاهرة الاستعارة، الذي يدل

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٤٥.

على أنها ترصد بأناقة التعبير عن الظواهر الثقافية في المجتمع، عن طريق الربط بين الظاهرة اللغوية و البعد الثقافي بمبادئ تصورية اتجاهية تقابلية، وتتابع الشاعرة الحكي، من خلال قصيدة " الهارب " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح " لنصل إلى استعارة معنوية، يجسدها التقابل بين الاتجاهين " الهروب والعودة":

في كل مرة

يهرب،

ثم يعود إلي محطماً

ألملم جراحه

أواسيه

أحذره من حماقاته

ومرة أخرى في غفلة مني يهرب

ثم يعود (١)

يعمل الخطاب الشعري على مخاطبة العقول بدقة وبساطة، ليضمن إيصال ما يريد تحقيقه وترسيخه، ومن أهم أدوات هذه المخاطبة، هي الاستعانة بالاستعارات الاتجاهية المتقابلة، التي تربط بين فكرتين، فما بين فكرة الهروب من العشق المتجه إلى البعد، وفكرة العودة إليه المتجهة إلى القرب، يطفو المعنى، إذ تضع الشاعرة قلبها في وضع مضطرب غير مستقر ويتردد بين الهروب والعودة، فمن خلال هذه التصورات الذهنية الاتجاهية المتقابلة، تتضح المعاني، فللبعد التقابلي أهمية بلاغية، فاعلة في معظم حقول العلم والفكر والفن، وفي مختلف مناحي الحياة.

---

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٥٥.

تتعدى اللغة الغاية الإمتاعية والجمالية، فتصبح الوظيفة الإفهامية النفعية هدفها، الأمر الذي يحفز طاقة الأديب من أجل ألقاء الضوء عليها، والاستعارة بصورة عامة لا تقتصر على الخاصية اللغوية، بل هي تتعدى ذلك فتكون أساس التفكير البشري، فوظيفتها معرفية وليست جمالية فقط، فتوظف الشاعرة الاستعارات الاتجاهية بصورة خاصة، في قصيدة " الحاء " من ديوان " ما لم يقله القصيد"، إذ يتسم فيها الاختيار بكونه عملية ذهنية تتطلب دلالات محددة، يحكمها نظام عقلي لتؤدي المعاني المقصودة:

ولدي

أكتب الحاء جيداً

تشبه كثيراً حرف الجيم

فقط أحذف النقطة السوداء

تحت سرتها

وتشبه كثيراً حرف الخاء

فقط اسحب

بوسة الخال،

من على.. خدها.

تحرص الشاعرة من خلال هذا التقابل الاستعاري بين " الأعلى والأسفل "، على إيصال مفهوم الحب الإنساني إلى المتلقي، فهو مفهوم اجتماعي ثقافي في الوقت ذاته، إذ تتكفل التجربة النشيطة بتربية الإنسان وتشكيله في هذه الحياة، إذ تمده بمعطيات قبلية تبني عليها تعميمات هامة"[1]، فالمعارف المكتسبة والحاصلة نتيجة تراكم التجارب التي مر بها الإنسان وعاشها، والخزانة الاجتماعية التي تسعفه، في تعيين الاتجاهات

(١) ينظر: عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة عرفانية: ٧.

التصورية، وما تحمله من دلالات، فالثقافة هي من تسهل مهمة اختيار التعابير الاستعارية ووفقه كان تمثيل الحب الإنساني يمثل الأعلى:

أكتب الحاء جيداً

هي بداية الحلم الجميل

هي خفقة جناح

يهم بأن يطير

وهو ما ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

الحب = الأعلى

وفي مقابل ذلك التفضيل للحب، نجد ما يقابله في الاتجاه فإن الحرب هي من يحمل دلالة الأسفل:

أكتب الحاء جيداً

قد يحدث أن تحتاجها

لو يغير العالم رسمه

وتندثر الحرب (١)

وهوما ينهض على استعارة اتجاهية قوامها:

الحرب = الأسفل.

تحقق المقارنة بين اتجاهين، نقل معان لمشاعر معينة، فهي معان لا يتحقق توصيلها إلا بالاستعانة بالاستعارة فهذه الوسيلة هي التي تضمن إثراء التصورات، وانطلاقا منه كانت الشاعرة تعتمد على ثنائية التقابل بين " الأعلى والأسفل " لتعبيرين اجتماعيين " الحب والحرب"، فظاهرة الحب في نظر المجتمع الإنساني تمثل الأعلى والفوق، في حين ظاهرة الحرب تمثل الأسفل والتحت، كما أن صفات الحب فهو " الحلم الجميل وخفقة جناح

(١) بن محمود فاطمة، ما لم يقله القصيد: ١٤.

يطير ورائحة الحناء" ، هي صفات إيجابية، ويقترن هذا التصور الاستعاري بالعلو، في حين صفات الاندثار، تقابلها بالاتجاه السفلي، واستخدام الشاعرة لتلك المقارنة، يمثل في جوهره مفتاح دلالي لتمييز الإيجابي على السلبي، والأعلى على التحت، ولارتباط الاستعارة في شقها الاتجاهي ارتباطاً مباشراً بالثقافة، فإن تحديد الفوق والتحت، أو الأعلى والأسفل، لتلك المفاهيم يختلف تبعاً لكثير من العوامل والأماكن والطبقات.

وبآلية التقابل بين الصفات الإيجابية والصفات السلبية نفسها، تنقل الشاعرة شعورها، من خلال قصيدة " مشهد ليلي " من ديوان " رغبة أخرى.. لا تعنيني "، بيد أن التقابل هنا يجمعهما التحول من السعة إلى الضيق:

قلبي.. بحر

يسع البحار كلها،

يضم الأطفال

والأشجار

والمدن،

لكنه.. يضيق بي. (١)

مفهوم السعة يشير إلى المدى الواسع، إلا أن الضيق يشير إلى المحدود، وما بين الاتساع والضيق تضع الشاعرة قلبها، فبعد أن كان قلبها بحراً، يسع البحار كلها، ويضم الأطفال والأشجار والمدن، تستدرك بـ" لكن " فتنقل تحوله من السعة لكل شيء إلى الضيق بها، ليلتقط المتلقي المعرفة ويكتسبها وهي " اليأس" ، فذات الشاعرة طافحة باليأس عن إدراك السعادة، فقد أسهم توظيف التقابل في هذه الاستعارة الاتجاهية، بفاعلية كبيرة، في إيضاح الدلالة، إذ تعجز الشاعرة عن إيصال ما تريده، بتجريد ملفوظها من

(١) بن محمود فاطمة، رغبة أخرى.. لا تعنيني: ٣٦.

هذه الآلية، وفرض العلاقة بين المتقابلين، فهي بصدد التعامل مع اتجاهات ذهنية واضحة ترتبط بمعاني تسهل اكتساب المعرفة والإدراك.

كما أفرزت تصورات الشاعرة الاتجاهية، كثير من التعابير الاستعارية التي تثري الدلالات الفلسفية الخاضعة للعقل والمنطق، تكشف عن تناقضات الواقع المؤلم، فهي تعمق الوعي الإنساني، فعبر حشد من صور الواقع في ذهن الشاعرة، جاء نتاجها الأدبي مزدحماً بالاستعارات، التي تعين المتلقي في تجاوزه العراقيل الإفهامية، وفي هذا السياق ترد قصيدة " قبلة " من ديوان " ما لا تقدر عليه الريح":

في تلك اللحظة،
أطلت زوبعة في الأفق.
في نفس تلك اللحظة،
أطبق بشفاه مرررتجفة
على أنفاسها الحارة.
في تلك اللحظة
تراجعت الزوبعة عن الغضب،
تداخلت الأغصان بالأغصان
واندلع بين الوردة والقرنفل اللهب! (١)

لا يمكن للغة المساعدة في كشف اللثام عن عمق المعاني، وتقديم الفهم وتجاوز عراقيله، إلا عبر الاستعارة، وقد اتخذت من التقابل وسيلة فعالة، في استنطاق وأظهار العناصر المتجاذبة والمتنافرة في الدلالة، فمن خلال التوجه " أطلت " إلى الأعلى، والأطلال في الواقع حركة فيزيائية تعبر عن الظهور، بيد أنه ظهور مرتبط بحالة آنية هي التراجع عن الغضب،

(١) بن محمود فاطمة، ما لا تقدر عليه الريح: ٥٧.

والتوجه " تراجعت" إلى الأسفل، ينقل دلالة التراجع لكنه تراجع من نوع آخر، تراجع إيجابي، لأنه تراجع عن الغضب، وعلى الرغم من التقابل في الاتجاهين، يعطي فكرة واضحة عن التضاد، إلا أنه هنا قدم فكرة الترادف في الاتجاه نحو الأعلى، ليقدم طاقة إيجابية، فما بين الأطلال والتراجع، هناك معرفة تلتقط على شكل حكمة، تتناغم مع التجربة، يفيد منها المتلقي في حياته، فالحب يصنع الحياة.

إن التقابل في الاتجاهين هنا قدم فكرة واضحة، بفعل إسقاط المعنى الذي ينم عنه فعل " الأطلال "، على الزوبعة الهوائية، داخل الاستعارة التشخيصية، وكذلك بالنسبة لإسقاط المعنى الحسي للفعل " تراجعت "، وعلى هذا الأساس يكون مجال المصدر " فوق " الحامل لمعنى العلو، والمجال الهدف كامن في ما هو مشخص وبالتقابل، فإن اتجاه التحت والأسفل في فهم مسار التراجع، ومن الجدير بالذكر، أن استعانة الشاعرة بهذين الاتجاهين " أطلت – تراجعت " يرتبطان بتفاصيل الحياة، وهذا التصور قائم على وعي الشاعرة بتجارب الحياة، وفهما العميق، ولم يكن اعتباطا.

خلاصة المبحث الأول

وإذا وُصل أول الكلام بآخره، عن الخطاب الاستعاري الاتجاهي، في شعر فاطمة بن محمود؛ نرى حضور الاستعارة الاتجاهية في جل قصائدها، إذ تستعين الشاعرة بهذه اللون الاستعاري، بوصفه همزة وصل بينها وبين المتلقين في بيئتها، فيتشكل من مخططات مستمدة من تجاربها المادية، ومحيطها الفيزيائي، ووضعية جسدها، وتموقعه وآلية اشتغاله، فهي ليست استعارات اعتباطية، ولم تنبع من العدم، بل توجد لها مرتكزات فيزيائية في محيطها الواقعي، فتقوم على الإسقاط الجزئي، وغير التناظري، بين مجالين مختلفين، بما يخدم رؤيتها وحالتها الشعورية.

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب
فاطمة بن محمود السردي

المبحث الثاني

الأنساق الاستعارية الاتجاهية في خطاب فاطمة بن محمود السردي

لقد حصلت الاستعارة بفضل تميزها على لقب " دكتاتورية الاستعارية"[١]، الذي فتح المجال لها، ووثب بها إلى ما وراء التفسيرات التقليدية، في بيان وظيفتها، وشرح معناها، بوجهة نظر شمولية واسعة تربطها بنظرية المعرفة، لاسيما بعد لايكوف وجونسون.

إذ صارت الاستعارة تُطرح بمفهوم جديد، يعدها جزءاً من ممارسة العلوم كلها، ولعل تركيزها على الفهم، من أهم الأسباب التي تقف وراء هذا التغيير، فالاستعارة " لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، بل بالفكر في المقام الأول"[٢]، فالصياغة اللغوية لا تتشكل عند الإنسان إلا من خلال ما يحمله ذهنه من تصورات مخزونة أكتسبها بتجاربه في محيطه الاجتماعي والثقافي، وبهذا قفزت الاستعارة من اقتصارها على التعابير والصياغات اللغوية، إلى المساهمة الفاعلة في تشكيل المفاهيم فنحن نفهم تجربة ما من خلال تجربة أخرى "[٣]، وهي تجارب خاضعة لتصورات قابعة في الذهن البشري، فتشكل الاستعارة " مظهراً ثقافياً عاماً تتأثر به اللغة "[٤]، فتكون وسيلة لفهم العالم حولنا، بوصفها آلية مهمة في حصول الفهم البشري، وخلق دلالات جديدة في حياتنا، ومن هنا كان الحديث عن المشابهة والعلاقة والترابط يجعل الاستعارة تفرض نفسها، بوصفها "وسيطاً مهماً بين الذهن البشري وما يحيط به من كائنات حية وغير حية، فبواسطتها يفسر

---

(١) ريكور بول، الاستعارة الحية :١٠٦.

(٢) بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي :١٢١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه :١٠٩.

(٤) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :١٢.

الملتبس والمبهم، وتتجاوز كثير من العراقيل التواصلية"[١]، وقد أدى ذلك إلى التخلي عن ربط الاستعارة بالأدب فحسب، الذي يعد عنصراً مهماً من عناصر نظرية المعرفة؛ وتشكيل الوعي الإنساني، واعتبارها مرتبطة بالفكر البشري، فغدت الصور الاستعارية معبرة عن الشخصيات، وأسلوبها وتصوراتها ولغتها، فوجدت تلك الشخصيات بالاستعارة المنفذ، إذ " تعد الصور من بين أدوات الخطاب الانفعالي الأكثر قوة، فالأحاسيس العنيفة تنزع بشكل طبيعي، إلى أن تجد منفذاً في الاستعارة والغلو"[٢]، وذلك باعتبارهما القالبين الأكثر اتساعاً لاحتواء التدفق العاطفي.

فالمعاني الاستعارية ليست حكراً على تصور قار، يجعل من وحدات اللغة السردية ثبتاً محدداً، يعمل على إخضاع وحداتها إلى مدلولات قطعية بصورة مباشرة، وفي ذلك يقول حميد لحميداني: " عندما نتحدث عن بلاغة الرواية، ينبغي أن نجعلها متصلة بميدان أوسع، وهو الاسلوبية بمعناها الوظيفي ... الرواية ككل يمكن النظر إليها، هي نفسها باعتبارها استعارة تمثيلية كبرى... إن الطابع الأسلوبي للرواية يتحدد بزاوية نظر الراوي، مما يكون له أكثر مباشرة على تحديد هوية الرواية"[٣]، ومن هنا أصبح العالم الروائي بوساطة الاستعارة، لا ينفك عن التشظي والتكسر، ويتسم بخصائص: التحول والتوسع والانتشار، كما يملك القدرة على نسخ المعاني المتعددة، وتوليد الدلالات المتباينة.

ومنذ القدم كانت العلاقة بين طرفي الاستعارة تقوم على المشابهة، إذ يتم انتقاء الصور بين الكيانات المختلفة على أساس المشابهة بشرط توفر القرينة، فالربط لا يكون اعتباطاً، وعلى الرغم وعي النظرية المعاصرة بدخول

---

(١) عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية مقاربة عرفانية: ٥٧.

(٢) أولمان ستيفن، الصورة في الرواية: ٢٩٣.

(٣) لحميداني حميد، أسلوبية الرواية: ٧٩.

الاستعارة في الاستعمال اليومي، فلا يختص بها الأدباء والشعراء، والمبرهنة على أنها ظاهرة ذهنية تتحقق بواسطة اللغة فهي " النواة المركزية للفكر "[١]، إذ يرتبط هذا الفكر بنسق تصوري يقوم على علاقة الربط بين التصورات سواء في اللغة الأدبية، أو الكلام العادي " فهي وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر اعتماداً على علاقة المشابهة"[٢]، وتسهم مهارة الأديب في قدرته على توظيف التوافقات لأغراضه البلاغية في نتاجه، وإبداع مشابهات مغايرة من نوع جديد، كما تساعده على نقل ما يعتريه إزاء واقعه " فالاستعارة إذن تبدع مشابهات أو بالأحرى تناظرات وتوافقات يلحظها الناس من خلال تفاعلهم التجريبي مع الأشياء"[٣]، ويكون أثر التجارب في منح المعارف في مجال المصدر، لضمان الفهم في مجال الهدف " واللافت للنظر أن المشابهة في هذه النظرية المعاصرة يمكن أن تفهم باعتبارها توافقات وتناظرات"[٤]، ولا يمكن إدراك التعالق بين مجالي التصورات الاستعارية، إلا من خلال الخبرة والمعرفة، ولتوضيح ذلك تنقل إيلينا سيمينو" الاستعارات المفهومية بوصفها سلسلة نسقية من التناظرات أو الروابط عبر مجالات مفاهيمية، يتم بواسطتها تأسيس مجال هدف(مثل معارفنا المتعلقة بالجدال) على نحو جزئي بمفردات مجال مصدر مختلف مثل معارفنا المتعلقة بالحرب"[٥]، ومن ثم فإن هذه العملية الإسقاطية بين المجالين، تنتج أداة لسانية معرفية تعمل على تنظيم الأفكار المعقدة، ضمن إطر مألوفة مستمدة من تجارب الواقع اليومي.

---

(١) ريكور بول، الاستعارة الحية :٣٤.

(٢) لحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: ٢٧٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٦.

(٤) المصدر نفسه: ٢٧٦.

(٥) سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب :٢٩. ٣٠.

وبهذا تتكفل الاستعارة التصورية، إبداع أو إقامة مشابهات تجريبية " فبإمكان الاستعارة أن تبدع معنى جديداً، ومشابهات جديدة وبذلك يمكن أن ترسم حقيقة جديدة"(١)، وينطبق هذا على الاستعارات بصورة عامة، فهي تركز على المشابهة بين الخصائص التفاعلية التي تعكس الآلية التي يتم بها إدراك الظاهرة الذهنية من خلال الاستعارة، وهذا من ناحيته يؤكد مسؤولية دور المعرفة في تفسير المشابهة، انطلاقاً من عملية فهم شيئاً ما على ضوء شيء مغاير، الأمر الذي أسند للاستعارة وظيفة معرفية، في نسق اللغة، كما أن وجود الخزانة المعرفية الاجتماعية، شرط أساسي في تلك العملية، إذ لا يمكن التقاط ذلك التشابه إلا بفعل رفد التجارب الحياتية، فالاستعارة لا تنهض " على المشابهة كما شاع الدرس البلاغي التقليدي، بل هي تخلق المشابهات عن طريق تفاعل الإنسان مع عالمه التجريبي؛ وهي تقوم على فهم ميدان تصوري ما عن طريق ميدان تصوري آخر، ومن هنا يمكن للاستعارة أن تخلق العالم بخلقها لمشابهات جديدة، ويمكنها تشكيل تصوراتنا وأفكارنا ورؤيتنا للأشياء من حولنا"(٢)، إذ يتم في الاستعارة الاتجاهية، بناء المشابهة على أساس الاتجاهات المختلفة المتقابلة، مثل " فوق – تحت " و" أمام – خلف " و" داخل – خارج " و" مركز – هامش "، إذ يعد مجال الحركة والاتجاه، من أهم المبادئ المؤسسة لتلك الاستعارة، المنتظمة في إطار فضائي، يحقق إدراك الفكرة التي يمثلها مجال الهدف، ولئن كانت هذه الاستعارات تأتي من تجاربنا، كما أنها ليست اعتباطية، إلا أنها تتغير بحسب الثقافات، فهي تخلق بنية مفاهيمية محدودة تجسد محيطها، وتنسجم معه، مما يجعل أثرها فعالاً في نقل الدلالات الاجتماعية والسياسية والثقافية، والتعبير عنها وفق التجارب اليومية المادية.

---

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها :٢٠٢.

(٢) البوعمراني محمد الصالح، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي :١٥.

وقد ظفر التحليل الاستعاري لروايات فاطمة بن محمود، إلى كشف بعض الاستعارات الاتجاهية، التي حددها لايكوف وجونسون في دراستهما " الاستعارات التي نحيا بها "، مثل:

استعارة " السعادة فوق / والشقاء تحت"

وفي هذا السياق، تعكس الاستعارة الاتجاهية، المبنية على ثنائية (السعادة فوق/ والشقاء تحت)، في روايات فاطمة بن محمود، تحولات الحبكة وتنقلها، وتذبذبات حياة شخوصها، في مسارات الحياة، بين العافية و الانحطاط، وعند تأمل رواية " **الملائكة لا تطير**" ، التي ما إن يطأ المتلقي عتبتها الأولى، إلا ويرى نفسه أمام شاكلة تركيبية، تحتاج إلى تحليل؛ كون الملائكة فيها عاجزة عن الطيران، وفي ذلك السياق، تغدو الاستعارة ممكنة بسبب تقاطع مجاليها، فهذا التقاطع هو الجزء المشترك في فسيفساء الاستعارة الذي يبني معانيها وأجزائها، إذ تبني فاطمة بن محمود عتبة روايتها على استعارة فضائية، تحدد عبرها اتجاه الرواية من الأعلى إلى الأسفل، المتمثل بنفي الطيران الذي هو نشاط فيزيائي عند الملائكة بحسب روايات الموروث الديني، كما يجسد " سيف" بطل الرواية، من خلال تلك الاستعارة الاتجاهية (السعادة فوق/ والشقاء تحت)، تردي حاله ونزولها، في علاقة الحب التي جمعته بلبنى:

"آه لو تعلم لبنى أني مريض بدونها فعلاً وأني ضعيف وحزين ويأس لأني أفتقدها بعد أن أضعتها مرة واحدة وإلى الأبد... بسرعة، انسحبت وتقوقعت فغاب كل شيء حولي، هدني هجرها وتراكمت علي الأحزان واشتد قهري وعضني الفقر

وسدت السبل في وجهي ... لم أقو على تحمل كل ما عشته فتركت الحياة خلفي "[1].

تقتنص فاطمة بن محمود في هذا المقطع عناصر مهمة، تخدم رؤيتها، إذ راحت تستعير من الواقع تعابير من قبيل " المرض – الضعف – الحزن – اليأس – الفقد – الضياع – الانسحاب – التقوقع – الغياب – الهجر – تراكم الأحزان – القهر – الفقر – غلق السبل – نهاية الحياة "، وهي تعابير تستند على تجاربنا الفيزيائية والثقافية ، إذ تتخذ هذه التعابير منحى تنازلي داخل نسقنا الفكري، فالمرض يرتبط بالحالة المادية التي يتخذها الجسم، وهي الاستلقاء وعدم الحركة في أغلب الأحيان، وهكذا الحال بالنسبة للضعف، الذي ينتقل فيه الجسم من النشاط الفيزيائي إلى الجمود، وعلى الاتجاه نفسه يسير تصور الحزن فينتقل النفس إلى البعد التحتي، وينحدر اليأس باتجاه الأسفل في مقابل الأمل الذي يتصاعد منحاه، ويأتي الفقد بعد التملك، والضياع بعد الاستقرار، والانسحاب والتقوقع بعد التفاعل والمشاركة، والغياب بعد الحضور، والهجر بعد الوصل، إلى الحزن والقهر والفقر وغلق السبل ونهاية الحياة، أن هذه التعابير الاستعارية من خلال تأصلها في تجاربنا الفيزيائية مع محيطنا، تساعدنا في فهم استعارة " السعادة فوق/ والشقاء تحت" ، التي وظفتها الكاتبة لتعكس تحولات حياة " سيف" بطل الرواية، وانحداره إلى درجة جعلته يترك الحياة خلفه، فهو بدون " لبنى" حبيبته، مريض وضعيف وحزين ويائس و هي أوضاع نابعة من حالته النفسية المتعبة، جراء الحالة العاطفية السلبية، التي هو عليها، والتي تكون في العادة تحت وفي الأسفل داخل ثقافتنا. لقد بسط هذا التصور الاستعاري المبني على الثنائية الاتجاهية " السعادة فوق / والشقاء تحت " هيمنته على

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٦١.

رواية " الملائكة لا تطير" حيث تعبر " نور" بطلة الرواية، عن مسار حياتها، وانحدارها:

"أتذكر أني كنت أصيح بشدة، أتلوى وأهم بأن أطير لكن أبي قطع جناحي وسلب قدرتي على التحليق، بعيني، اللتين تفيضان دمعاً، رأيت الغرفة شبه مظلمة والباب مغلقاً وكذلك النافذة. لطمت رأسي على الوسادة... أحببت أن أطير، أردت أن أطير، تمنيت أن أطير!، لا منفذ ولا حتى شقوق النافذة الصغيرة المغلقة يمكنني أن أتسرب منها وأرمي نفسي في الفضاء الفسيح وأطير"(١).

لم تجد الكاتبة أنسب من توظيف الاستعارة الاتجاهية ذات المنحى " أعلى / أسفل" للتعبير عن وضع " نور" المأساوي لحظة تأزم حبكة الأحداث في الرواية، كما أن اختيار اسم " نور"، كان مقصوداً ؛ ليكون فاعلاً في تكثيف طبيعة الرواية الرمزية والاستعارية، إذ أسقطت الكاتبة هذا الاسم على بطلتها؛ ليكشف انتمائها إلى عالم الملائكة النوراني في السماء، حيث يعتبر النور من الصفات التي كونها العقل الجمعي للبشرية عن الملائكة متأثراً بروايات الموروث الديني في كل الأديان، حيث تحرص الكاتبة على تأكيد صفتي النور والطيران، في رسمها شخصية "نور" التي استبقتها عتبة العنوان " الملائكة لا تطير"، ومن جهة أخرى تملك استعارة "نور" اتجاهاً علوياً. من المعلوم أن لفظة " أطير" في هذا المقطع يتداخل فيها، نوعان من الاستعارات عند لايكوف وجونسون، إذ تعطي " أطير" تصوراً استعارياً متكون من استعارة بنيوية " نور طائر " وأخرى فضائية " السعادة فوق"، فمحصلة الطيران في العادة هي الوضع الفوقي الموحي بسعادة " نور"

(١) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٨٦.

وارتفاع معنوياتها، وفيه العلو، لكن أمام وضع السعادة الفوقي هذا، تحدد الكاتبة وضعاً آخر معاكساً لاتجاهه من خلال استرجاع " نور" الداخلي، " لكن أبي قطع جناحي وسلب قدرتي على التحليق" ليتحول " الطيران" من حالته العلوية الفوقية إلى حالة مجردة تحتية يتكفل بترسيم شخصيتها، وهي محاطة بالخيبة والانكسار من جهة ومن جهة أخرى، توظف الكاتبة الفضاء المكاني، حيث يتماهى مع الزمن المسترجع، بما يمكن تسميته " الذاكرة المكانية "[1]. فيؤثث حبكة المشهد من خلال " رأيت الغرفة شبه مظلمة والباب مغلقاً وكذلك النافذة ... لا منفذ ولا حتى شقوق النافذة الصغيرة المغلقة "، وهي تعابير استعارية تعطي للتصورات اتجاهاً فضائياً سفلياً أو تحتياً، فالغرفة المظلمة، والباب المغلق، وكذلك النافذة، كلها كانت مرتكزات فيزيائية عززت فاعلية الاستعارة الاتجاهية " السعادة فوق / والشقاء تحت" في رسم شخصية نور، المقيدة والمسجونة إلى درجة لا يمكن معها أن ترمي نفسها في الفضاء الفسيح وتطير باتجاه السعادة والحرية. وعلى الرغم من أن استعارة " السعادة فوق / والشقاء تحت" من الاستعارات التصورية الشائعة، فإنها تأخذ أبعاداً جمالية ووظيفية مميزة داخل رواية " الملائكة لا تطير" إذ تتلون بتلون تصورات الشخصية التي تعبر عنها، وقد جسدت "نور" تحول حياتها:

" عند ما غابت عنا خالتي ثريا شعرت بالعزلة وبالفراغ وبالخوف أكثر. لم يتبق لي من الأشياء التي أحبها غير وحدتي... فصرت حزينة أكثر"[2].

تنفتح استعارة " السعادة فوق / والشقاء تحت" في المقطع على مرتكزات فيزيائية في محيطنا تربط وضعية الحزن بالشقاء تحت، فقد

(١) بوتي لورن. الذاكرة أسرارها وآلياتها. ترجمة: عز الدين الخطابي: ١٣٣.
(٢) بن محمود فاطمة، الملائكة لا تطير: ٨٩.

استعارت الكاتبة مفردات عبرت عن هذه السيرورة مثل " الغياب – العزلة – الفراغ – الخوف – الوحدة "، وهي تعابير استعارية منحت تصوراتنا للشخصية اتجاهاً تحتياً قاراً في ثقافتنا. من الجدير بالذكر، إن الإنسان بصورة عامة، يلجأ في حديثه للاستعارات الاتجاهية، ومنه كانت روايات فاطمة بن محمود مليئة بالانزياحات الاستعارية، ومن أهمها استعارة " السعادة فوق /والشقاء تحت "، التي وظفتها الكاتبة في رواية زمن الغبار؛ لتشكل قاعدة في تصوير الشخصيات:

" شعرت أنها تسقط في بئر عميق، بصعوبة يصلها الصوت الزاعق لسيارة الإسعاف، أنها لا تشعر بجسدها وكأن عجلات السيارة تجري فوقه، ثم لم تعد تعي شيئاً"(١).

اختارت الكاتبة هنا، التعبير بالاستعارة بدلاً من التعبير المباشر باستعمال اللغة العادية؛ لأن الموقف الانفعالي الذي تمر به " ثريا" بطلة الرواية، لا يحتمل التعبير العادي، فقد كانت صدمتها شديدة، بفقد ولدها " ربيع"، الذي لا تعلم عنه شيئاً يطمئنها عليه، هذا الموقف يقتضي من الكاتبة توظيف لغة حسية تقدم شاهد ملموس، وقد قدم ذلك تصور " شعرت أنها تسقط في بئر عميق"، الذي يرتكز فيزيائياً، على وضعية تربط السقوط بالشقاء والانهيار"(٢). وبما أن " الاستعارات الاتجاهية ليست اعتباطية وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية. ورغم أن التقابلات الثنائية بين فوق وتحت، أو بين داخل وخارج...ألخ، لها طبيعة فيزيائية فإن الاستعارات الاتجاهية التي تنبني عليها قد تختلف من ثقافة لأخرى"(٣). وبناء عليه لم يكن توظيف الكاتبة للفعل الماضي " سقطت" –الذي يملك دلالة التحقق –

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٩.

(٢) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٤.

(٣) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٣.

اعتباطياً، فقد جاء مشيراً وكاشفاً عن مخزون المجتمع الثقافي والاجتماعي، لمكانة الأبن، في المجتمع العربي، لقد بسط هذا التصور الاستعاري هيمنته على تلك الرواية، إذ كشف الاستقصاء عن مقاطع كثيرة، قد أرخى هذا الأسقاط الاستعاري " السعادة فوق / والشقاء تحت" بظلاله عليها، منع ترهل البحث من ذكرها هنا.

استعارة " الهيمنة والقوة فوق / والخضوع والضعف تحت "

لقد تراءى لنا ونحن نتفاعل مع منجز فاطمة بن محمود السردي، قراءة وتحليلاً، عدد كبير من التعابير الاستعارية، التي عكست الاتجاهات الفضائية، ومن أظهر الاستعارات الاتجاهية، استعارة " الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت " وقد تجلت هذه الاستعارة في:

" طيور – 2–

كانت الرعية تحن إلى الحرية وعندما أعياها حنينها، كانت في الليل تحلم أنها تحولت إلى طيور ... كل صباح، كان الملك يعجب من شوارع المدينة التي كانت تزخر بريش الطيور ...".(١)

لئن كانت الاستعارة الاتجاهية، تقوم على التفاعل بين ما هو ثقافي وما هو ذهني وما هو فيزيائي؛ فإن عبارة " تحلم " في هذه القصة القصيرة، تتخذ منحاً تصاعدياً ينطلق من الأسفل إلى الأعلى، و" التحول " هو نشاط فيزيائي يرتبط داخل تجربتنا بالحالة المادية، التي يتخذها الجسم قبل صيرورة التحول وهي الاستقرار وعدم الحركة والجمود، كما أنه يجسد الفشل في نيل الحرية التي كانت تعيي حنين الطيور، ليتحول أملها بالنصر والحرية، من حالته المادية الحركية، من خلال توظيف " الحلم " إلى حالة

(١) بن محمود فاطمة، من ثقب الباب: ٢٢.

معنوية مجردة. لقد كان لاستعارة " الخضوع والضعف تحت" في هذه القصة دوراً في فهم تصور " الحلم "، وذلك من خلال تأصل تلك الاستعارة داخل تجاربنا الفيزيائية مع محيطنا، فوضعية الحلم تكون نتيجة أو تأتي في أغلبها بعد، الفشل والانهزام واليأس، من تحقيق مطلب الحرية، ومن أجل وضع تصور لمفهوم الفشل، الذي هو من المفاهيم المجردة، يتم ربطه بالاتجاه الفضائي السفلي أو التحتي، الذي يعبر عنه بـ " تحت" عند لايكوف وجونسون "[1]. فنحن ندرك بحسب ما هو قار في ثقافتنا أن الفشل والانهزام، يتخذ دائماً تنازلياً باتجاه الأسفل، وما دام الأسفل فضاء، فإنه يقتضي منا أن نجعل من الفشل التصور المجرد، خاضعا أيضاً لقوانين الفضاء, اللافت في هذه الاستعارة أنها تنطلق من مفهوم " الحلم"؛ لتصور اتجاهاً آخر معاكساً لمفهوم الفشل "تحت"، وهو الانتصار فوق، وذلك مصدره الحالة النفسية، فالإنسان العربي الذي استعارت له الكاتبة " الطيور"، الذي يشعر بالحماس ورغبة التغيير، تتولد عنده حالة استرخاء نتيجة الحالة العاطفية الإيجابية التي يمر بها، ففي الغالب يكون القوي فوق في القمة، والمنهزم تحت في الأسفل. توظف الكاتبة استعارة " الخضوع والضعف تحت"، المرتكزة على الأساس السفلي " تحت"، في تصوير ونقل واقع العالم العربي الاجتماعي والسياسي عموماً وفي تونس خصوصاً. ويشير لايكوف وجونسون إلى أن الخصومة والتنافس، قد يستدعيان بالضرورة استعارة " الجدال حرب"، إلا أن الأمر مختلف هنا تماماً، إذ ترتبط استعارة " الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت "، بالحالة النفسية السلبية المليئة بالإحباط، وليس هناك وجود لأطراف متنافسة، تتبادل الهجوم والدفاع،

(١) ينظر: لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٥.

وتتمثل ذلك استعارة " الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت " في قصة " في الليل " القصيرة:

"في الليل

كان الليل يأتي كل مساء يلف المدينة ببرنسه الأسود الطويل، فتهدأ النفوس وتستريح الأجساد ... هذه المرة لم يغادر الليل، ظل جاثماً على صدور الناس. تململ الجميع من وجوده الثقيل، تجرأت امرأة من طرف المدينة فهتفت به: " أيها الليل تنحى قليلاً نريد أن نرى ضوء الصباح"(١).

ترتكز حبكة هذه القصة " في الليل " على قرار الانعتاق من العبودية، وما تفرزه من حالة نفسية، بإنشاء الصباح، وكما نعلم أن للعتبات دلالات وظيفية، فهي ليست علامات اعتباطية، ومنه كانت استعارة " في الليل " علامة تطفح بدلائل كثيرة، تشترك في تكثيف الإيحاء بالاتجاه سفلي " تحت" لحالة العبودية النفسية، " فالاستعارة ليست آلية لغوية تستعمل فقط " للتجميل" المجازي للغة المباشرة الصريحة، إنها ليست طلاء أسلوبياً اختياريا، بل إنها طريقة جوهرية وأساسية لتعلم وبنينة الأنساق التصورية، إنها آلية أساسية لترميز المعرفة"(٢)، وتبعا لذلك فهي توجه خطابنا اليومي. يكمن المستعار منه في إسقاط الكاتبة، دلالة الليل الظلامية ذات البعد الفضائي السفلي " تحت"، فتشكل المستعار له العبودية، بمعنى إخضاع التصور المجرد " العبودية" للتفضية، وفي هذا السياق، لا تبني بن محمود، تصور " العبودية" عن طريق تصور ثان أو مغاير آخر، بقدر ما تعمل على بناء نسق كامل من التصورات المتعالقة أو تأسيسه؛ لتكون محصلته تعالق نسقي يربط تصور العبودية بالاتجاه السفلي " تحت"، وهذا ما يكسي التصور

---

(١) بن محمود فاطمة، من ثقب الباب: ٢٣.

(٢) لايكوف جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة، وعبد الإله سليم: ٧.

المجرد – العبودية – منحى فضائياً سفلياً وفق رؤيتنا الثقافية، بذلك تحولت الاستعارة داخل روايات فاطمة إلى أكثر من مجرد دال، يضاف إلى ما سبق يمكن أن نلمح تجلي تلك الاستعارة في رواية " امرأة في زمن الثورة " من خلال:

" كان النظام قد أطبق بقبضة من حديد على كل مجالات الحياة.. على كل حقول الإبداع على كل المساحات الحقوقية.." (١)

من المعلوم، أن النص الروائي، يشكل في حقيقته، خطاباً للعالم، ورواية " امرأة في زمن الغبار" لا تشذ عن هذا المبدأ النقدي، الذي يحكم علاقة الروائي بمحيطه الذي يعيش فيه، ويسعى إلى ترسيمه وفق رؤيته الخاصة، وما يقره لايكوف وجونسون في كتابهما، يدعم ذلك، إذ يذهبان إلى أن " البنية التصورية لا ترتبط بالفكر فقط، بل إنها تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا، بما في ذلك المظاهر الحسية في تجاربنا مثل اللون والهيئة والجوهر والصوت"(٢)، وبناء عليه كان تمثيل السلطة ونقدها من خلال توظيف الاستعارة الفضائية، " الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت " ، إذ تستند الكاتبة في استعارتها، إلى دلالة الفعل " أطبق " التي تعبر عن التغطية و الحرف "على" المشيرة إلى الاستعلاء؛ لتشكف للمتلقي حقيقة ذلك النظام وهيمنته الفوقية، " فالتعبير " أطبق" بمعناه الحقيقي، والواقعي، حركة جسدية فيزيائية تعبر عن استبداد الجسم، بشيئاً ما، والسيطرة عليه ، وهو في حد ذاته تعبير عن السيطرة والهيمنة على شيء معين. وقد استثمرت الكاتبة ذلك التصور المادي الحسي للفعل، للتعبير عن هيمنة النظام الفوقية على كل مجالات الحياة وحقول الإبداع والحقوق، وفق

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٢٣.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٢١٩.

اعتبار النظام والشعب في حالة صراع، فالمهيمن يتبوأ القمة والصدارة، وبهذا نكون أمام استعارة اتجاهية تتجلى في المهيمن والمنتصر " فوق"؛ في مقابل الضعيف والمقهور "تحت" وقد تفرع إلى جانب تلك الاستعارة نسق النظام / شخص، الذي ساهم بشكل فاعل في تقديم رؤية مكتملة للمتلقي. فالاستعارة نشاط ذهني، تؤدي دور مهم في معرفة واقعنا.

استعارة الصحة والحياة فوق / والمرض والموت تحت

من أهم الاستعارات الفضائية التي عرضها لايكوف وجونسون، " استعارة الصحة والحياة فوق /والمرض والموت تحت"، إذ ترتكز تلك الاستعارة فيزيائياً على الوضع التحتي واتخاذ التمدد" يجبرنا المرض الخطير على التمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائياً في وضع تحتي"[١] ويمكن أن نمثل لها من وراية " ومن الغبار":

" تشتد عليه الحمى ولا يستطيع رفع جفنيه ليحملق في السقف المنخفض للقبو الذي يبدو كأنه يتمايل ويوشك أن يسقط عليه"[٢]

تكمن مرتكزات هذه الاستعارة، في كون المريض في أثناء مرضه، يتخذ وضعية التمدد، فيتخذ الجسم وضعاً فيزيائياً تحتياً، ومن هنا تؤسس الكاتبة خطابها في المقطع، على الاتجاه الفضائي الفيزيائي السفلي " تحت" وهو ما يجعل من تصور المرض يتبنى منحى فضائياً سفلياً، ويترتب على هذا المتصور أن الظلام منحى تحتي، ومقترن بالمرض، وهو تصور مقولي، قد أثبته لايكوف وجونسون في دراستهما للاستعارات التي نحيا بها، فتقول سوزان سونتاج : إن" المرض هو الجانب المظلم من الحياة"[٣]، وعلى

(١) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٤.
(٢) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٢٠٣.
(٣) سونتاج سوزان، المرض كاستعارة :٥.

هذا المنوال جسد توظيف الكاتبة لاستعارة الاتجاهية " الصحة والحياة فوق/ والمرض والموت تحت" ذلك الوضع المظلم لشخصية " ربيع" ومرضها، بسبب جريمة إلتحاقه، بدولة الخلافة الإرهابية، كما يؤكد ذلك المقطع الآتي من خطاب فاطمة في الرواية نفسها:

" تغوص قدماه الواهنتان في الرمل الحارق، فتتنقل خطاه ويمتلكه الخوف الشديد... يسكنه الآن حزن عميق أنه سقط جريحاً ... كان في حالة من الوهن إلى درجة أنه لا يستطيع رد حنينه"(١).

في العادة " يهيمن على النص الروائي خطاب يعبر عن أهواء الشخصيات من حب وسخط وشفقة وذل وشوق وخوف، وغيرها من النوازع السيكولوجية المصحوبة باللذة والألم، التي حددت هوية هذه الشخصيات وعالمها الكابوسي"(٢)، فقد اضطلعت هذه الاستعارة الفضائية، من خلال دلالة السقوط باتجاه الأسفل " تحت" التي ينم عنها الفعل " سقط "، بوظائف متعددة أهمها هنا وظيفة التعبير عن المشاعر الشخصية، إلى جانب وظيفتها في كشف مصير تلك الجريمة، التي كانت ستظل نتيجتها غائبة في حبكة الرواية، لولا تلك الاستعارة، التي تحكي تصدع " ربيع" وتردي حاله، إلى الهاوية، والعكس صحيح أيضاً، فهذه الاستعارة تحكي ضمنياً تصور الصحة والحياة فوق، فطالما كان " ربيع" بصحة جيدة، كان في القمة.

استعارة " الانتصار فوق / والاضطراب تحت "

وتتجلى في خطاب فاطمة بن محمود من خلال مقطع من وراية " زمن الغبار " إذ يمثل المنحى الفوقي منها:

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ١٧١.

(٢) مشبال محمد، الرواية والبلاغة: ٢٠٠.

" فجأة في السواد العميق لمع ضوء خاطف مرتين لسيارة بعيدة، شعرت الفتاتان أن الضوء تحول إلى حبل يسحبهما خارج البئر، تحررت أرجلهما من قيود غير مرئية، بدت خطواتهما واسعة وثابتة وهما في اتجاه السيارة"(١)

يذكر لايكوف وجونسون في دراستهما للاستعارات التي نحيا بها، أن " المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: ترتبط وضعية السقوط بالشقاء والانهيار، وترتبط وضعية الانتصاب بحالة عاطفية إيجابية"(٢)، وذلك يقتضي أن تكون آلية الاستعارة الاتجاهية قائمة على التفاعل بين ما هو حركي فيزيائي في تجاربنا مع محيطنا وبين ما هو مجرد ذهني، و من هنا فإن عبارة " أن الضوء تحول إلى حبل يسحبهما خارج البئر " تنم عن معنى الانتصار، وفق المتصورات الذهنية والتجارب الحياتية، والانتصار في جوهره الواقعي، هو حركة جسدية فيزيائية تعبر عن علو الجسم، بيد أنه باستطاعتنا التعبير عن الانتصار، تعبيراً مجرداً يستند على متصورات ذهنية مرتبطة بالعالم الواقعي المحيط بنا، ويكون ذلك عبر إسقاط المعنى الحسي للفعل " سحب " على التصور المجرد لفكرة الانتصار الموجودة في الذهن، وتبعا لذلك يكون المستعار منه لفظة " السحب " الحاملة لمعاني العلو والفوقية، والمستعار له قابع في ما هو مجرد، أي الانتصار والعلو، وما استعارة بن محمود " الانتصار فوق " في خطابها هذا إلا تعبيرٌ عن حالة " أمل " النفسية الجيدة، جراء تخلصها من وحشية دولة الإرهاب، وانتصارها والتي تعززها التعابير التحرر الإيجابية من القيود غير المرئية،

---

(١) بن محمود فاطمة، زمن الغبار: ٢٠١.

(٢) لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها: ٣٤.

والخطوات الواسعة والثابتة باتجاه السيارة رمز النجاة. جدير بالذكر أن هذا التصور لاستعارة " الانتصار فوق" لم يأت بشكل اعتباطي، بل هو متجذر في نسق الكاتبة الثقافي، إذ ترتفع معنويات المرء في المتصور الذهني الثقافي، حين يكون في حالة نفسية إيجابية جيدة، ومن هنا تتخذ معنويات الإنسان اتجاهاً فضائياً وفقاً لحالته، فيكون فوقياً على اعتبار السعادة (فوق)، إذ تصبح حالته متوازنة عندما يوجد " فوق"، ويكون الاتجاه تحتياً على اعتبار الشقاء تحت، فتمسي حالته منهارة ومتدهورة، ونجده متجسداً في خطاب فاطمة بن محمود من خلال مقطع من رواية " امرأة في زمن الثورة" إذ يمثل المنحى التحتي من استعارة " الانتصار فوق / والاضطراب تحت":

"أمام ضغوطات الحياة ومتطلبات الواقع وفواتير العيش المكلفة وانحسار الأفق.. لم أقدر على التأقلم مع الحياة.. حياتي.. فكنت أضيق بها. وتدريجياً بدأت تعتريني مظاهر الاكتئاب وأنكرها.. بقدر ما يشتد ضيق الحياة وتختنق عصافير صدري بقدر ما يسري في الاكتئاب حثيثا.. ويترسب في قاع روحي. بدأ جسدي يخور وقواي تتلاشى وروحي تيبس"(١).

ما دامت الاستعارة بنية تصورية، تتصل بالذهن وتنتج الفهم والمعرفة، من خلال تفاعل نسبي بين ما هو ذهني وما هو فيزيائي، فإنه يمكن تمثيل الوضعية النفسية من خلال ما تقره مرتكزاتنا القائمة على التصور الفضائي بالشكل الآتي:

السعادة فوق = الشقاء تحت

---

(١) بن محمود فاطمة، امرأة في زمن الثورة: ٥.

الانتصار فوق =الانكسار تحت

التقدم فوق = الركود تحت

الاستقرار فوق = الاضطراب تحت

وبهذا نحصل وفق تجاربنا الفيزيائية والثقافية على استعارة اتجاهية تتمثل بالاضطراب " تحت " في مقابل الانتصار " فوق". وما استعارة " الاضطراب تحت " في خطاب فاطمة بن محمود، القائمة على ما تحمله لفظة " يترسب " من معاني السفلية، وتأكيد تلك المعاني بدلالة صيغة المضارع المستمرة، وتحديد جهتها السفلية وفقاً للتعبير " قاع روحي " إلا تعبيرٌ عن حالة الانهيار والإحباط، التي تعتريها، وبذلك تشكل الاستعارة جزءاً من منظومتنا الفكرية العادية ولا يمكن أن يتجزأ منها، فتضطلع بتوجيه سلوكياتنا اليومية، فهي توجه خطابنا العادي، وتبني مختلف أنساقنا التصورية، وبذلك لا يمكن عدها تجميلاً مجازياً داخل للخطاب، بقدر ما هي تقانة جوهرية لتسنين المعرفة وترميزها.

خلاصة المبحث الثاني

أفضى النظر في روايات فاطمة بن محمود، وقصصها، إلى أن الاستعارة الاتجاهية، قد استغلت في المحيط الفيزيائي، كون مرتكزاتها واقعة في التجارب الثقافية والتعاملات اليومية، وتبعاً لذلك فقد تعدت تلك الاستعارة اللغة إلى مجال فكر الكاتبة الذي تحكم لغتها وأعمالها بما جسد التصاقها بالحياة اليومية.

الخاتمة

الخاتمة

لئن كانت الأدبية الحديثة قد وصلت إلى بلاغة جديدة تأخذ سمتها من جهة ما تقوم عليه من ممارسات مجازية، تتجاوز رتابة التوصيف وضيق التصنيف، فإن الاستعارة قد سلكت هي الأخرى مسلكاً مغايراً، مسايراً للخطاب الحديث، إذ خضعت لفاعلية التحول من أجل الولوج إلى قصدية أخرى تتمرد على الأعراف البلاغية الموروثة.

من هنا تشكل الخطاب الاستعاري في منجز فاطمة بن محمود الأدبي وفق هيئات، تنافي موجودات النمطية السالفة، وتلافي أسر مقاييسها الكابحة في سيرورة من التحولات المتواصلة، وديمومة من التغيرات الدائبة، حتى ينفصل عن مراعاة المغلق المحدد، ويتصل بالأفق المتعدد المفتوح، وممارسة الفتق لدلالات خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، مكرس لمقاصدها، ومساير لمسلك تجربتها الإبداعية.

وضمن هذا التوجه، كانت رحلتي في هذه الدراسة، دقيقة شائقة شاقة، إذ حاولت الكشف عن قدرة الاستعارة في تشكيل خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، وإنتاج دلالاته. وعلى الرغم من طبيعة هذه الدراسة الدقيقة، إلا أنها انتهت بي إلى حاصل علمي، يمكن تلخيصه:

- ارتبطت البنية الاستعارية في خطابات الكاتبة، بالسياق الثقافي والإنساني، في تجربتها الإبداعية، إذ عكست هذه الاستعارات موقفها من قضايا الإنسان المعاصرة، وتحولاته الوجودية.
- إن مفهوم الخطاب الاستعاري، يقوم على تفاعل مجموعة من الصور المجازية، داخل شبكة نصية واحدة، مما يؤدي إلى تشكيل نسق دلالي متكامل يتجاوز حدود الاستعارة المفردة، إذ تتأزر الصور

الاستعارية؛ لتكوين شبكة من العلاقات الدلالية، التي تمنح الخطاب وحدة معنوية وتماسكاً داخلياً.

- ❖ أسهم الخطاب الاستعاري لدى الكاتبة، في بناء البعد التخيلي للنص من خلال تحويل التجارب الواقعية، إلى صور فنية قادرة على استيعاب أبعاد التجربة الإنسانية.
- ❖ مثلت الاستعارة البنية التعبيرية المركزية في خطاب فاطمة بن محمود الأدبي، إذ لا ترد بوصفها صورة بلاغية، بل بوصفها آلية أسلوبية فاعلة تسهم في بناء المعنى، وتشكيل الرؤية الجمالية للنص.
- ❖ أدت الاستعارة في نصوص الكاتبة، دوراً معرفياً وتأويلياً، أسهم في الكشف عن التجربة الإنسانية وتمثيل أبعادها النفسية والوجودية.
- ❖ هيمنت النزعة الرمزية داخل البنية الاستعارية لخطاب الكاتبة، إذ مالت في أغلب صورها الاستعارية إلى تشكيل عوالم رمزية؛ لتعكس رؤيتها عن الواقع والإنسان.
- ❖ إن الانزياح اللغوي يمثل سمة أساسية، في خطاب الكاتبة، حيث تسهم الاستعارة في إحداث هذا الانزياح بوساطة نقل الألفاظ من دلالاتها المألوفة إلى دلالات جديدة أكثر كثافة وإيحاء.
- ❖ إن الاستعارة تؤدي دوراً فاعلاً في تحقيق التماسك النصي، بين عناصر الخطاب المختلفة، مما أسهم في تشكيل بنية نصية متماسكة.
- ❖ إن الصور الاستعارية لديها اتسمت بالتنوع والثراء، إذ تتداخل فيها العناصر الحسية والوجدانية والرمزية؛ لتشكل صور مركبة ذات طاقة إيحائية واسعة.

والحمد لله رب العالمين وهو الموفق والمعين

الملحق

الكاتبة وأدبها

الكاتبة وأدبها

أ – البداية

فاطمة بن محمود، كاتبة وقاصة وشاعرة وناقدة، من أبرز الشخصيات الأدبية التونسية، التي ساهمت بفضل مكابدتها الإبداعية واشتغالها الحثيث على مشروعها، في تسريع عجلة الحقل الأدبي والثقافي العربي بصورة عامة، والتونسي بصورة خاصة؛ "وجعلها تسير في سلاسة من دون تعثّر، وبهذا يُعتبر إنتاجها قيمة مضافة للمكتبة العربية"[1]، والفكر الإنساني المعاصر.

ولدت بن محمود سنة ١٩٦٥، لعائلة فقيرة، في تونس العاصمة، في حي الوردية، وفيه تلقت تعليمها الأول، إذ أكملت المرحلة الابتدائية في مدرسة (الازدهار)، والثانوية في المعهد الخاص (مستقبلي). اختارت أن تدرس الفلسفة، في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، في الجامعة التونسية؛ لتحصّل منها على شهادة الفلسفة، وبعد ذلك مارست التدريس (أستاذة أولى) في التعليم الثانوي، متنقلة في العديد من المعاهد التونسية بولايتي نابل وتونس.

تتحدث الكاتبة عن خطواتها الأولى، فتقول: أنها " طفلة عادية جداً... تنظر للحياة بشغف وكأنها فرصتها الوحيدة؛ لتنقض على الحياة وتكون ما تريد، تنظر للأشياء من حولها وتشعر بالجوع ولم يكن يشبعها غير صفحات الجرائد التي تأخذها الريح فتلتقطها من الشارع أو جرائد قديمة يأتي بها جارهم ليمسح بها بلور السيارات في محطة البنزين فتقرأها، كانت جائعة ولذلك كانت تقرأ كل شيء أخبار السياسة والرياضة ومسلسلات رمضان وصدى المحاكم وإعلانات الزواج وإشهار لعلب الطماطم والحليب وإعلانات

(١) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود، الشجرة التي تمشي: ٦٥.

بيع المنازل ومواعيد محصول حقول القمح في الشمال وغابات التمور في الجنوب، كانت تقرأ كل شيء حتى أخبار النعي والتهاني بحفلات الختان والزواج ومواعيد الصلاة وحظك اليوم وأسماء رؤساء أقسام الجريدة، كانت نهمة لكل شيء"[١]. وتوضح حالة عائلتها المادية: " عشت في بيت بلا مكتبة، كانت عائلتي فقيرة، تعيش من أجل الرغيف؛ لذلك لم يكن لديها مبرراً للكتاب الذي عندما اكتشفته في المكتبة العمومية في حي مجاور أصبح جنتي ... هناك اكتشفت حياة أخرى في القصص والروايات والدواوين وأناس غيرنا يعيشون داخلها، وقد تعلقت بتلك العوالم وأحببتها كثيراً"[٢]، فقد كانت تتردد على مكتبة عمومية في الحي المجاور لحيها، وقد انبهرت بالقصائد التي وجدتها في المكتبة، التي كتبها نزار قباني، وأدهشتها كيف أن اللغة يمكن أن تصنع لها السعادة، من خلال طريقة الصياغة الجديدة والمختلفة تماما عن اللغة التي تقرأها عند سي التوهامي معلمها في مدرسة الازدهار بالوردية، ومن صور حبها للكتاب ونشر الثقافة الأدبية والذي يجسد جانبها الإنساني أيضاً، أنها تتبرع بكتبها " في كل مرة أقوم فيها بجرد مكتبتي اتبرع بجزء هام من الكتب الأدبية إلى إحدى المكتبات المهملة خاصة في المناطق المهمشة والقرى البعيدة على أمل أن يقرأها طفل أو مراهق فيعلق بها وقد تثير فيه فضول وتبعث فيه أسئلة وربما يتطور كل ذلك إلى شغف فنكسب قارئاً جيداً وربما نكون على حظ فيصبح لدينا كاتب جديد نحتاجه لتكون البلاد في حال أفضل، هذا العام تبرعت بجزء كبير من الكتب والمجلات إلى مكتبة مخصصة للمساجين في سجن الناظور ببنزرت"[٣]، إذ تتحصل الكاتبة على الكثير من الروايات والمجموعات

(١) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود، الشجرة التي تمشي :٥.
(٢) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٠
(٣) المصدر نفسه: ١٦١.

الشعرية والقصصية، تقرأها باهتمام ولا تحتفظ بالعادة إلا بالقليل منها، فهي تفضل التبرع بها لمكتبات المدارس النائية، على أمل أن تتحول تلك المكتبات إلى جنة للأطفال والشباب.

وعن تشجيع والدتها، ودورها تتحدث فاطمة: " لم أكن أنا الطفلة صاحبة الوجه المدوّر والشعر المنفوش أن أواصل لو لم تتحول أمي إلى مساندة دائمة لي، تتباهى بي وأنا أحاكي قصائد نزار قباني وأمل دنقل ومعين بسيسو وأقرأها على جمهوري الوحيد، أمي فتصفق لي دائما بحرارة"(١)، فكانت تلك التصفيقات الحجر الأساس.

وتوضح الكاتبة " أن أمها صاحبة الأصابع السحرية قد أعجبت كثيراً بقصائدها الصغيرة والمرتبكة. كانت دهشتها كبيرة – إلى الآن – كيف أن أمها كانت تتحدث عنها لجاراتها بفخر وتقول لهن أن طفلتها الوحيدة – التي هي أنا – تصنع أشياء صغيرة وعجيبة بواسطة اللغة وكم كان يعني لي ذلك كثيرا، حتى إني كنت أحب أن أكتب كل يوم فقط لتثني عليّ أمي وتمدحني أمام جاراتها. أحببت كثيرا أن أكتب حتى أرى نظرات اعتزازها بي وكأني أتيت لها بالحياة كلها في تلك الخربشات التي لم تكن تشبه الشعر وأكتبها بخط رديء"(٢)، ومن هنا أخذت الكاتبة الوقود الأول الذي غذى شغفها.

ب – الثقافة

إن القصد من التعرف على ثقافة الكاتبة وفهم ماهية ذخيرتها الفكرية، جاء لاستيعاب رؤيتها العامة التي تدفعها للإبداع، وبناء تصور لمشروعها الفني عامة، فمما لا شك فيه أن ما خطّته، فاطمة بن محمود، في حقلي الإبداع والنقد الأدبي يجعلها في مقدمة الأدباء الذين ساهموا في

---

(١) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود ، الشجرة التي تمشي :٦.

(٢) المصدر نفسه: ٦.

تحريك الحقل الثقافي التونسي والعربي. وعند تتبع حياة الكاتبة، نجد أن جميع أطوار حياتها، قد أكسبتها ثقافة واسعة، وهنا يمكن الوقوف على أهم المصادر التي أكسبت الكاتبة ثقافة لافتة ومنها:

١ – وقائع الحياة السياسية والاجتماعية

مما لا شك فيه، أن التفاعل الإيجابي بين المبدع وواقعه، يمثل وبشكل أساسي النواة الأولى للإبداع، إذ يرتبط إبداعه بصورة عامة بطبيعة علاقته بواقعه، من جهة ومن جهة آخرى بالظروف التاريخية التي يمر بها، وبخلاف ذلك تنعدم أي محاولة للإبداع، وهذه العلاقة بمختلف أنواعها (الثقافية والجدلية والعقلية ...)، هي التي تنتج إبداعات ومعالجات تنسجم واللحظة التاريخية، فضلاً عن الواقعية.

وبناء عليه، كانت الكاتبة، " تتشارك مع المعطى الجماعي، وتتقاسم العواطف مع محيطها"[١]، التونسي المزدحم آنذاك بوقائع الحياة السياسية والاجتماعية المختلفة، والتي مثلت الأرض الخصبة التي أهلت الكاتبة، لعمليات الإنتاج الأدبي والثقافي المتنوع إذ "رصدت الحراك الاجتماعي والسياسي إبان فورانه بعين يقظة ورؤية منتقدة وبصيغة إبداعية وسردية جديدة في تنوع أجناسها وتعايشها"[٢]، وتتمثل تلك الوقائع في عدة حوادث شهدتها تونس، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، ما حدث في سنة ٢٠١١، إذ اندلعت ثورة ضد حكم زين العابدين بن علي والإطاحة به، تضامناً مع الشاب البو عزيزي، الذي أضرم النار في جسده، تعبيراً عن رفض الفساد و البطالة والفقر، وكذلك واقعة إنزال علم تونس من سارية كلية الآداب في جامعة المنوبة وتبديلها براية الجماعة السلفية السوداء بدلاً

(١) لوت زينب والدخيسي محمد أبو أسامة، نون النسوة دراسات في الروايات النسائية العربية: ٨٨.
(٢) معتصم محمد، المرأة وتطوير السرد العربي: ٢١٩.

عنه، بتاريخ ٧ مارس ٢٠١٢"[١]، وزيارة "مجدي غُنيم" الداعية المصري، لتونس في منتصف شباط سنة ٢٠١٢ ، التي تعتبرها الكاتبة: "من أهم الأحداث التي عشناها زمن الترويكا هو قدوم الدُعاة لإعادة فتح تونس من جديد ولعل أبرز زيارة أثارت الكثير من الجدل هو حضور الداعية المصري وجدي غُنيم الذي صاحبه ضجيج كبير حول ختان البنات وقد صدم الكثير من الناس على اعتبار انه وقع تحويل قضايا العدالة الاجتماعية والكرامة وحق المواطنة التي أقيمت من أجلها الثورة وأصبحنا نتحدث عن قضية مفتعلة ليس لها علاقة بالواقع أو بالعلم أو بالمنطق وصعقت شخصيا وأنا أرى من يدافع عن فكرة ختان البنات ويبرّر لها من رموز الأحزاب الإسلامية .. بالنسبة لي كامرأة تونسية كاتبة لا يمكن أن أترك هذا الحدث يمرّ بشكل عادي ولا أريد أن ينسى الناس مثل هذا الجدل العقيم الذي أرعب خاصة النساء.. لذلك التقطت هذه اللحظة وحوّلتها إلى عمل أدبي فكانت الملائكة لا تطير"[٢]، إذ تصدت الكاتبة للتشوهات الفكرية التي يحاول المتطرفون، ترسيخها كثقافة في سلوك المجتمع وممارساته اليومية، وصبغ المجتمع بها من خلال تنظيرات وأطروحات آيديولوجية مضللة، سعياً للهيمنة والاستغلال، حيث دأبت في كتاباتها الإبداعية عامة، على مناهضة هذا الفكر الظلامي المتشدد، ومحاربة جميع مظاهره، الدينية والثقافية والسياسية، معتمدة على منهج عقلاني، يفكك خطابهم ويفضح آلياته وينقد مبادئه المتناقضة مع الدين والتاريخ، وذلك من خلال الرجوع إلى قاموسها المعرفي الغزير ، والمقاربة النقدية الموضوعية والتحليل الممتد إلى الجذور الإسلامية والتاريخية الاساسية, فالكاتبة في تغطيتها الإبداعية، تنطلق من أن الأدب

---

(١) ينظر: الفنادي يونس شعبان، من بستان الخضراء: ٣٧.

(٢) لقاء مع الكاتبة، أجرته جريدة النهار الكويتية، https://www.annaharkw.com ، ٢٠٢٥/٢/١٨.

أكثر الأنماط الإبداعية التصاقاً بالواقع، بمختلف صوره، فهو" يتأسس على طائفة من الحوادث الإنسانية توصف بكونها واقعية، وعلى حشد اهم التفاصيل الجزئية المقتطعة من الحياة المعيشة، من تلك التي تكون غير منطقية أحياناً، خاصة في تتابعها او التركيز في عرضها"[١]، فالواقع في جوهره يتجاوز حدود المنطق الفني، كما يمتلك غرابة لا تجرؤ المخيلة على ابتكارها.

٢ – الكتب

عشقت الكاتبة القراءة، منذ نعومة أظفارها، فاختزنت في ذاكرتها الأحداث والمواقف اليومية، لتمتلك بذلك خيالاً واسعاً، مع قدرة على التصوير الدقيق لكل ما حولها، وسبر أعماقه، بأسلوب رصين، ورؤية ثاقبة تنم عن ذكاء متقد وموهبة فطرية.

وعن حسن الاستماع للكتب تتحدث:" أعتقد أن كل كاتب عليه أن يقرأ أكثر مما يكتب، لذلك المكتبة هي التي لا يمكن الاستغناء عنها كلياً، وأوافق الكاتب الأمريكي تشارلز ويليام ألين عندما قال:" الكتب هي أكثر الأصدقاء هدوء وثباتاً وأكثر المستشارين حكمة وأكثر المعلمين صبراً "[٢]. وفي السياق نفسه تصف الكاتبة رفوف مكتبتها " إن الكتب الفكرية لها مكانة مميزة عندي، انتقي منها ما يتناول إشكاليات الإنسان والحضارة كما نعيشها اليوم، لذلك ستجد فيها كتباً تتحدث عن العولمة مثلاً، أما الكتب الأدبية فتحتل كتب النقد الأدبي المكانة الأفضل في رفوف المكتبة تعكس مكانتها في وجداني؛ لأنها تفتح النص الأدبي وتفكر فيه بدقة وبأساليب علمية، استفيد

(١) طاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة :١٠.

(٢) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٥٩.

منهـا كثيـراً واعتبرهـا ثروتـي ولا أمـل مـن العـودة إليهـا فـي كـل حـين "[١]؛ لاستنطاق دلالاتها العميقة.

وعـن رؤيتهـا فـي عمليـة القـراءة والـتعلم تفصـح الكاتبـة بقولهـا: " أكـره " البرمجـة" فـي كـل شـيء، لكـن أحـب التنظـيم لكـل شـيء، بمعنـى لا أبـرمج ذهنـي علـى أي شـيء وبطبعـي أنفـر مـن السـير حسـب قواعـد صـارمة وخطـط ثابتـة، أحـب أن أقـرأ وأنـا متحـررة كليـاً، ذلـك يسـهل تعـاملي مـع مـا فـي الكتـب مـن أفكـار ومعلومـات ويضـمن لـي متعـة الاكتشـاف"[٢]. إذ تتبنـى الكاتبـة مـا ذهـب إليـه بـاولو فرايـري فـي تفصـيل العمليـة التعليميـة فـي كتابـه " تعلـيم المقهـورين"[٣]، فتعتبـر " إن كـل برمجـة هـي قولبـة للـذهن تحـد مـن حريتـه وفـي المقابـل أحـب تنظـيم اختيـاراتي فـي المطالعـة "[٤]، فـالتنظيم هنـا لا يعنـي فـرض وصاية على العقل، بل هو تنظيم نابع من الوعي بالاحتياج المعرفي.

وأمـا عـن طريقتهـا فـي اختيـار الكتـب تقـول: " قـد تكـون للوضـعية الذهنيـة أو النفسـية دافـع لقـراءة كتـاب دون آخـر. وهنـا أعـول علـى الكتـاب ليـدافع عـن نفسـه، يحـدث أن أتوقـف عـن قـراءة كتـاب إن فشـل فـي ربـط علاقـة معـي ويحـدث أن أعيـد قراءتـه أكثـر مـن مـرة إن اسـتطاع أن يشـدني إلـى فكرتـه وأسـلوبه، لـذلك فـي قراءاتـي لا أخضـع إلـى سـلطة المؤلـف أو الناشـر، ويلـذ لـي أن أكتشـف الكتـاب بنفسـي، هـذا مـا يجعـل القـراءة عنـدي واحـدة مـن أفضـل الطـرق لتجديـد طـاقتي وإعـادة ضـخ الـدماء فـي أفكـاري، كمـا أنهـا أسـلوب عـلاج مـن الواقـع الـرديء الـذي أعيشـه ولـيس طريقـة للهـروب مـن مواجهـة الواقـع "[٥].

---

(١) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٢.

(٣) فرايري باولو، تعليم المقهورين: ٥١.

(٤) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٢.

(٥) المصدر نفسه: ١٦٢.

فالكاتبة تتعامل ببرغماتية مع الكتب، كونها تساهم مع المبدع – بحسب رؤيتها – في خلق عوالم إضافية له ، وتزيد من إرثه الأدبي بما احتفظت من تجارب الآخرين الإبداعية داخل بطونها، ولم تستبعد الكاتبة عن ذلك الكتب الفاشلة، إذ يمكن أن تكون على الرغم من فشلها، مادة مفيدة للكاتب، فهو يقرأها حتى لا يكتب مثلها, وتشرح الكاتبة ذلك بحديثها: " إذن مقروئية الكاتب تساعده كثيراً على توفير أرضية سردية خصبة ينطلق منها، وفي المقابل تجعل من رهانه الأدبي شديداً لتقديم إضافة تجعله يختلف عن غيره تعكس موهبته وتعبر عن قدراته الأدبية "[1]، فهي تشترط في قراءة مؤلفات الآخرين " أن لا تكون مجرد تزجية للوقت أو بنك للمعلومات أو ماكينة رسكلة لتجارب غيره، هنا استحضر ما قاله سعدي يوسف " أمشي مع الجميع وخطوتي وحدي، أي أن مهمة الكاتب في كل ما يقرأه أن يبحث عن طريق خاص به، يطرح الأسئلة التي تهمه والقضايا التي يعتقد أنها تعني المجتمع الذي ينتمي إليه، وتشغل الإنسان وهذا يعني أن يرفع الستار عن كل ما يريد السياسي أو رجل الدين أن يحجبه عن الناس، أي أن الكاتب يقرأ كثيراً حتى يكتب ويقول كل ما يقلقه ويزعج المجتمع"[2]، فالكتابة فعل مكاشفة ومساءلة لا فعل ترف.

٣ – التخصص الفلسفي

قد وقف وراء اختيار الفلسفة مجالاً للتخصص الأكاديمي، سبب كشفت عنه الكاتبة: " كبرتُ وظللتُ دائما أشعر بالجوع لشيء ما ليس الأكل ضرورة، جوع نحو شيء لم أكن أفهمه ولا يكف عن وخزي بأسئلة كثيرة حول الحياة والانسان والاله والقيم والموت وكان يرعبني الموت كثيرا، أخاف

---

(١) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٣.

أن أموت وأنا لم أشبع بعد، أخاف أن أذهب للقبر حاملة معي أسئلتي التي تنهش عقلي ولا تكف عن التوالد، لذلك تحول شعوري بالجوع إلى قلق لا يستكين، أشعر بجوع نحو الحقيقة، ولأن الحياة تعج بالحقائق التي تمتزج بالأوهام اخترت أن أدرس الفلسفة وتفاجأتُ، لم تندثر أسئلتي ولم يسكن اليقين في قاع روحي ولم أظفر بالطمأنينة وهذا يعني أني لم أحقق النتائج التي توقعتها"[1]، وقد تدخل هذا التكوين الفلسفي عند الكاتبة، في نوعية الكتب الموجودة على رفوف مكتبتها، إذ احتلت الكتب والمصادر الفلسفية مكانة مهمة فيها وعن ذلك تقول: " واحتفظت بالمصادر الفلسفية التي تجعلني أقرأ الفلاسفة كما كتبوا مباشرة، وأجد متعة في العودة إلى هذه الكتب من حين إلى آخر، لأنها تجعلني مباشرة في حضرة معلمي البشرية"[2]، فعلاقة الكاتبة بالفلسفة ليست مجرد إطلاع عابر، بل هي تماه معرفي .

وعلى الرغم من أن الفلسفة التي أنتجها كثير من الفلاسفة عبر التاريخ الانساني، كانت شاملة ودقيقة إلا أنها لم تشبع نهم الكاتبة، ولم تتمكن من الإجابة على كل أسئلتها، لذلك كان غيّرت خطتها في الحياة، ملتجئة إلى التجريب الإبداعي.

٤ – التجريب الإبداعي

التّجريبُ، مبدأٌ جوهريٌّ يشكل صُلب الإبداع الأدبي والفنّي بمختلف أجناسه وأنواعه وأشكاله، فهو ممارسة عملية، تنتج تجليات جمالية، تنهضُ بدفع من محفزات وحاجات ودّوافع تتبلور في أعماق " الذّات المُبدعة"، فتفصح عن توافُرها الذّاتيّ المنطلق من رؤية إنسانيّة معرفيّة مُستنيرة للذّات، ثم الواقع والعالم؛ رُؤية رصينة ومُتماسكة، ومنفتحة على المُستقبل.

---

(١) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود، الشجرة التي تمشي: ٦.

(٢) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٠.

" في تجربة فاطمة بن محمود، الشاعرة والناقدة والصحفية والقاصة التونسية، تمتزج الأنواع لتنتج نصوصاً ذات خصائص متشابهة، وذات بنى فكرية يستطيع القارئ تلمسها في أشكال الكتابة المختلفة؛ إذ ثمة إصرار على حرية المرء الشخصية والوطنية والإنسانية، وثمة قرار بالإسهام في تجديد الكتابة الإبداعية شكلاً ومحتوى، في الشعر والقصة على حدّ سواء"(١). وعن هذا التجريب الإبداعي تقول الكاتبة: " اخترت أن أكتشف بنفسي أشكال مختلفة من الإبداع وكان يجب أن أعتمد مداخل ممكنة لأدخل الكتابة لذلك جربت التصوير الفوتوغرافي والسينما والفنون التشكيلية والعمل الجمعياتي والكتابة الصُحفية والعمل الإذاعي واندفعت بالتوازي – تقريبا – إلى تجريب أنماط مختلفة من الكتابة، الشعر والقصة القصيرة جدا والمقالة الصحفية والرواية والنقد الأدبي والرسائل الأدبية واليوميات..." (٢)، إذ ترى الكاتبة، أن كل المعارف العلمية و الأدبية والفكرية قد تحولت إلى قطع متداخلة، والموهوب هو الذي يتقن اللعب داخلها ويقنع المتلقي بحقيقة عوالمه المتخيلة، فهي تذهب إلى " اعتبار التنوع في أنماط الكتابة من تحديات المبدع الموهوب، وأعتبر هذا التنوع ضرورة تفرضها طبيعة اللحظة التي نعيشها والتي يبدو فيها العالم قرية، حيث أشكال التواصل متداخلة، بل طبيعة الحياة التي نعيشها نفسها تفتح على نوافذ مختلفة، لذلك لم يعد من الممكن ان نكتفي بالنظر إلى الحياة من زاوية واحدة... اعتبر الكتابة مغامرة، لذلك أنا مع الكاتب الجريء الذي يضع موهبته في تحدي حقيقي، ويجرب أنماط أدبية مختلفة"(٣). ومن هنا تميزت الكتابة عند بن محمود " بنبرة ساخرة وهي ترصد هنات وعيوب المجتمع تلتقط لحظات هاربة من

(١) حطيني يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدا: ٢٢٧.
(٢) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود، الشجرة التي تمشي: ٦.
(٣) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٧.

عمق الواقع بتصوير يتجاوز اليومي والمعاش، والمرئي لتتوغل فيما هو حسي وخاص.. "[١]، ولم يبعد هذا التداخل في نظر الكاتبة عن المدارس الأدبية أيضاً، إذ تعتقد أن زمن المدارس المتخصصة قد ولى؛ بسبب الانفجار العلمي، الذي أحدث تغيرات عميقة جداً داخل بنية التفكير الإنساني ذاته، فلا يمكن الحديث بعده عن نظريات ثابته في الفلسفة كما في الأدب، فقد حرص هذا الانفجار العلمي على جعل العالم قرية واحدة، وإلغاء الحدود ونشر القيم الاستهلاكية فضلاً عن هيمنة الاتصالات اللاسلكية، وبذلك انفتحت المدارس الأدبية على بعضها إلى درجة التداخل، بحيث يمكن قراءة النص نفسه من خلال مدارس أدبية مختلفة، ومتناقضة ، وتلاحظ الكاتبة في السياق نفسه " أن الرواية مثلاً تتغذى من المسرح والسينما ومن الفنون التشكيلية، بل أصبحت تستفيد حتى من العالم الرقمي وتوظفه في مواضيعها وتقنياتها. الآن أصبحنا نتحدث عن فن الكولاج وتأثيره في كتابة القصة مثلاً"[٢]، وبناء على ذلك وبحسب ما تراه الكاتبة " يجعلنا لا نتحدث عن مدارس أدبية بوعي حانوتي متحجر تكون فيه كل مدرسة منغلقة على نفسها، الآن كل نص أدبي يمكن أن تكون له روافد مختلفة، يتغذى منها ويكتب من خلالها، ولذلك يمكن أن نقيمه بوسائط متعددة "[٣]. لعل ما سبق من رؤية، يفسر تنوع أنماط الكتابة الإبداعية عند الكاتبة، فيضعنا أمام سيرة أدبية فريدة، ومنجز أدبي ثري، يجذب الانتباه بتنوع أنماط الكتابة عندها، خاصة وأنها تحاول أن تحافظ في كل واحد من تلك الأنماط على روح إبداعية الأمر الذي يجعلها تنجح في كل جنس أدبي

(١) ركاطة حميد، جماليات القصة العربية القصيرة جدا :١٩٧.

(٢) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٤.

تفكر في كتابته. وبعد ما فات طرحه، يمكننا الوقوف على أهم تجارب الكاتبة الإبداعية

١ – الشعر:

- "رغبة أخرى لا تعنيني" على النفقة الشخصية بتونس سنة ١٩٩٨.
- "ما لم يقله القصيد" على النفقة الشخصية بتونس سنة ٢٠٠٦.
- "الوردة التي لا أسميها" على النفقة الشخصية بتونس سنة ٢٠٠٨.
- "لا توقظ الليل" دار الثقافية بالمنستير تونس سنة ٢٠١٣.
- "ما لا تقدر عليه الريح" دار ميارة للنشر بتونس سنة ٢٠١٩.

٢– الرواية:

- "امرأة في زمن الثورة" الصادرة منشورات كارم الشريف بتونس سنة ٢٠١١.
- "الملائكة لا تطير" الصادرة عن دار زينب للنشر بتونس سنة ٢٠٢٠.
- " صديقتي قاتلة " الصادرة عن دار الكتاب للنشر بتونس سنة ٢٠٢١.
- " زمن الغبار" الصادرة عن دار زينب للنشر بتونس سنة ٢٠٢٣.

٣ – النصوص المفتوحة:

- "أحلام تمد أصابعها"، الصادرة عن دار الوطن بالمملكة المغربية سنة ٢٠١٢، وهي كتابة مشتركة مع الكاتب المغربي عبد الله المتقي.

٤ – القصة القصيرة جدا:

- "من ثقب الباب" عن دار الوطن بالمملكة المغربية سنة ٢٠١٣.
- "غابة في البيت" عن دار المنتدى بتونس سنة ٢٠١٦.

٥. كتب شاركت فيها:

- كتاب "حدائق العشق، قصائد كه زال إبراهيم" الصادر عن مطبعة قانع، السليمانية، العراق، ٢٠١٨، إذ قدمت الكاتبة مقالة بعنوان " الذات الشاعرة

بين التأثير الرومانسي والملمح الصوفي عن الشاعرة الكردية كه زال إبراهيم خدر".

- كتاب "نافلة ذهب، سحر القص"، الصادر عن منشورات منتدى الفكر التونسي، في سنة ٢٠١٩، إذ قدمت الكاتبة مقالة بعنوان "دلالة المكان في الكتاب القصصي" الشمس والإسمنت للتونسية، نافلة ذهب".
- كتاب "خصائص الكتابة الروائية في رواية "كأنها ظلّة"، سعاد الناصر، الصادر عن مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، المغرب، ٢٠٢١، إذ شاركت الكاتبة فيه بمقالة نقدية بعنوان "العتبات والدلالات في رواية "كأنها ظلّة".
- كتاب بعنوان "الرواية في اليمن، تجديد وتجريب" الصادر عن دار عناوين للنشر والتوزيع، اليمن، ٢٠٢٢، إذ قدمت الكاتبة مقالة بعنوان "تجليات الذات والتاريخ في رواية مسامرة الموتى للروائي الغربي عمران".

٥ – الرؤية النقدية

من المعروف أن الخطاب النقدي في حد ذاته، إبداع يكشف إبداعاً، كونه قراءة عن قراءة، إذ يبني معرفة بسيطة تنيط اللثام عن النص الإبداعي. وقد أسعفتنا سيرة الكاتبة الذاتية، في تلمس المنحنى النقدي فيها، فقد كشفت عن أنها قارئة ومحبة للقراءة إلى درجة الهذيان، لذلك فمن الطبيعي أن تمنح هذه القراءة الكاتبة خلفية ثقافية لافتة، تنتج بالضرورة ناقدة، متميزة، تنطلق من الموقف والمعرفة والموهبة، كعناصر أساسية في فكرها، ذات طابع تكاملي.

وعن هذا التكوين النقدي تتحدث الكاتبة " اعتقد أن تكويني الأكاديمي الفلسفي يجعل من الحس النقدي أحد الأدوات المهمة في تعاملي مع الواقع وأيضاً مع النصوص الأدبية. النقد يقضي على هالة النص المزعومة التي قد تضفي عليه قدسية، كما يساهم في تفكيك النص والوقوف على أسباب تميزه وسحره أو أسباب فشله أيضاً، لذلك أعتبر النقد أحد أهم الأدوات التي

ساعدتني كثيراً في فهم النص، وإدراك جماليته، كما علمني النقد أيضاً التواضع الأدبي"[١]، فالكاتبة تنظر للنقد بوصفه أداة تحرير النص، لا هدمه.

إذ يرتبط الإبداع مع النقد بعلاقة منطقية، تساهم كثيراً في تحسين نوعية الكتابة، وهي علاقة أقل ما يمكن وصفها بالقاسية، لما تقتضيه من شروط، تكسبها الصفة التعليمية، وعن ذلك تحدثت الكاتبة: " النقد جعلني لا أثرثر ولا أصاب بإسهال الكتابة لذلك أقول دائماً: إنه لا يهمني في منجزي الأدبي الكم، بل الكيف"[٢]، فالكاتبة تعد النقد بمنزلة الأستاذ يرافقها دائماً، فيساعدها في اكتناه وكشف أعماق النص الأدبي؛ لذلك نجدها تقول:" أنا مدينة للنقد في الكثير من الذي تعلمته، وأعتبره الأستاذ الذي يرافقني دائماً لا ينزعج من أسئلتي ولا يتعب من الحديث إلي "[٣]. ويمكن الوقوف على رؤية الكاتبة النقدية فيما يخص عملية الإبداع فهي ترى أن على الكاتب أن يتسلح بمجموعة أدوات أهمها الذكاء الأدبي في الكتابة، ولا يكون هدف المبدع من الكتابة هو توثيق اللحظة التاريخية أو تقديم شهادة على العصر، أو دفاعاً عن موقف، أو حجاجاً عليه فحسب، بل يجب على الكاتب أن لا " يطل على المجتمع من خلال أيديولوجيا، كلّ أيديولوجيا هي عملية ضيقة بالنسبة إلى المبدع، بل عليه أن يفكر بحرية وأن يكون له موقفاً ينتصر فيه للحياة مثلما نتحدث عن الذكاء العلمي أو الذكاء السياسي أو الذكاء الاجتماعي أعتقد أنه يمكن أن نتحدث عن الذكاء الأدبي بما هو جملة من الإمكانيات الذهنية والقدرات الإبداعية التي يجب أن تتوفر في الكاتب"[٤]، ومن هنا كانت الكاتبة تزاوج بين الكتابة بوصفها تقنية خلق، من جهة، وكونها تقنية

(١) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر: ١٦٥.
(٢) المصدر نفسه:١٦٥.
(٣) المصدر نفسه: ١٦٥.
(٤) المصدر نفسه: ١٧٢.

نقد من جهة أخرى، كما تجعل التقنيتين تصب كلتاهما في الأخرى كأمر حتمي.

تقوم عملية النقد عند الكاتبة، على أساس فصل النص عن صاحبه " في قراءاتي لا أخضع إلى سلطة المؤلف أو الناشر، ويلذ لي أن أكتشف الكتاب بنفسي"[1]. وإلى جانب ذلك تؤكد مبدأي الانتقائية، والاختيار، فهي لا تتصدى إلى العمل الإبداعي إلا بعد الأعجاب به، والاحساس بجدته، وترفض التقوقع داخل إطار معين، وتحاول أن تستفيد من كل التيارات النقدية في الساحة الأدبية، في وضع خريطتها النقدية، إذ عمدت الكاتبة، الناقدة، مثلاً في كتابها "في حدائق النص المغربي"، إلى مقاربة أعمال مجموعة من القصاصين المغاربة، ينتمون إلى مدراس أدبية متعددة ويمثلون أجيالاً مختلفة، فالكتاب القصصي – بحسب الكاتبة– هو الذي "يفرز طبيعة تناوله النقدي، ويختار المدرسة النقدية، التي تقدر على الغوص فيه، والتي تراوحت بين المدارس البنيوية والسيكولوجيا والاجتماعية ..."[2]، الأمر الذي مكن الكاتبة من ملامسة الجوانب الخفية في النصوص.

نقدها التطبيقي

- كتاب " في حدائق القص المغربي" عن دار الوطن بالمغرب سنة ٢٠١٩.
- كتاب "ليلى العثمان والكتابة من الداخل" عن دار الوطن بالمغرب سنة ٢٠٢٢.
- مقالة الجريمة بين الإدانة والعبث في رواية "مقتل بائع الكتب" للروائي العراقي سعد محمد رحيم.

---

(١) بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر:١٦٢.

(٢) فاطمة بن محمود تتجول في حدائق القص المغربي، https://middle-east-online.com ، ٢٠٢٥/٢/١٨.

- مقالة تجليات الذات والتاريخ في رواية "مسامرة الموتى" للروائي اليمني محمد الغربي عمران.
- مقالة العقلانية والحداثة في رواية "أغنية النار" للروائية السودانية بثينة خضر مكي.
- مقالة دلالة المكان في رواية " الصهد " للروائي الكويتي ناصر الظفيري (نشرت في مجلة نزوى).
- مقالة الفن بين القيمة والمنفعة في رواية " السنة المفقودة " للروائي الأرجنتيني بيدرو ميرال (نشرت في مجلة الامارات الثقافية).
- مقالة تمجيد الرفض ومدح الجنون في الكتاب القصصي "مجنون الورد" للأديب المغربي محمد شكري.
- مقالاً عن رواية " باب الحيرة " للروائي الأردني يحي القيسي بين أسئلة الإنسان وعبث الحياة.
- مقالاً عن شعرية القصيدة النبطية في ديوان " صدفة " للشاعر الإماراتي محمد سعيد الظنحاني. (نشرت في مجلة الامارات الثقافية).
- مقالاً عن الشاعرة الكردية العراقية فينوس فايق والقصائد الجريحة.
- تقديم ديوان الشاعر المغربي محمد كنوف "الخيول لا تنام على مهلها" منشورات دار الوطن / المغرب سنة ٢٠١٢.
- تقديم ديوان الشاعرة الكردية كازال ابراهيم " عين للعشق حضن للمحبة " إعداد ريبوار محمد يوسف / طبعة خاصة / السليمانية (العراق) سنة ٢٠٠٠.
- تقديم كتاب نقدي للباحث التونسي جميل فتحي الهمامي "في نقد النقد – حصاد ألسنتهم" عن دار الخليج للصحافة والنشر بعمان / الأردن سنة ٢٠١٩ .

- تقديم ديوان "ذنوب الآلهة للشاعرة التونسية دنيا الزرلي نشر عن دار ميارة للنشر بتونس سنة ٢٠٢٢.
- تقديم كتاب قصصي بعنوان "عناقيد الضياء" للكاتبة الجزائرية الدكتورة أمال لواتي.

ويدخل في مجال النقد التطبيقي أيضاً الكتب التي تناولت نتاج الكاتبة الإبداعي ويمكن تلخيصها:

- فاطمة بوهراكة: الموسوعة الكبرى للشعراء العرب (١٩٥٦/٢٠٠٦).
- د. يوسف حطيني: دراسات في القصة القصيرة جدا/ منشورات المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جدا، مطابع الرباط، المغرب، ٢٠١٤.
- الناقد محمد معتصم: المرأة وتطوير السرد العربي (النسائية / النسوية / الأنوثة) عن " الآن ناشرون وموزعون" بعمان / الأردن سنة ٢٠١٩.
- الناقد المغربي حميد ركاطة في كتابه "جماليات القصة العربية القصيرة جدا" (الجزء الثاني) عن دار الموجة / وبدعم من وزارة الثقافة المغربية ٢٠١٩.
- الكاتب الليبي يونس الفنادي في كتابه "من بستان الخضراء" مقال بعنوان "جرأة الاختيار ومتعة السرد" صدر عن دار نشر الأمينة بتونس/ منشورات سنة ٢٠٢٢.
- الناقدان زينب لوت ومحمد الدخيسي أبو أسامة في كتابهما المشترك "نون النسوة، دراسات في الروايات النسائية العربية" صدر عن دار نشر الماهر بالجزائر سنة ٢٠١٨.
- كتاب حواري بعنوان "مائة مبدعة عربية، حوارات ثقافية وإنسانية كاشفة"، سماح عادل الصادر عن دار النخبة للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٢٢.

- كتاب "مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر، الملائكة لا تطير لفاطمة بن محمود نموذجا" للباحث لمجد بن رمضان صدر عن دار الكتاب التونسي بتونس سنة ٢٠٢٢.
- تُرجمت للكاتبة العديد من النصوص الشعرية والقصصية، إذ ترجم الشاعر والمترجم المغربي الطاهر لكينزي نصوصاً شعرية لها، اختارها ضمن ديوانه Des vagues qui ne refluent pas، إلى اللغة الفرنسية، الصادر عن دار ايديليفر، في باريس سنة ٢٠١٤، في حين قدم المترجم الإيراني رحيم فروغي، كتاب القصة القصيرة جداً " من ثقب الباب" مترجماً باللغة الفارسية، صادراً عن دار بيدايش للنشر سنة ٢٠١٢.

٦ – الفعاليات المجتمعية

- "أسست "جمعية الكاتبات المغاربيات بتونس" وتترأسها منذ سنة ٢٠١٧ إلى ٢٠٢١.
- عضو مؤسس في المكتب التنفيذي للاتحاد العربي لأندية القصة (مكلفة بالمالية) في الخرطوم ٢٠١٧.
- عضو الهيئة المديرة لاتحاد الكتّاب التونسيين، دورة ٢٠١١–٢٠١٣.
- عضو مؤسس للرابطة العربية لكُتّاب القصة القصيرة جدا / في المغرب سنة ٢٠١٣
- عضو في "المؤسسة التونسية لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة " منذ ٢٠١٣"[١].

وفي رحاب الجامعة، كان لنتاج الكاتبة حضوراً هاماً، فقد اختارت الدكتورة دوجة المملوك، من جامعة تينيسي في نوكسفيل في الولايات المتحدة، مجموعة من قصائد الشاعرة لتكون منهجاً في تدريس طلبة قسم

(١) فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود ، الشجرة التي تمشي: ١٠.

اللغة العربية هناك. وفي سنة ٢٠١٩ – ٢٠٢٠، ناقشت جامعة مستغانم، في الجزائر أطروحة دكتوراه بعنوان " القصة القصيرة جداً في المغرب العربي، البنية والدلالة"، قدمها الطالب بومكحلة جيلالي، إذ كانت نصوص الكاتبة القصصية القصيرة ضمن المادة المدروسة.

كما ناقش المعهد العالي للعلوم الإنسانية في تونس سنة ٢٠٢١– ٢٠٢٢ رسالة ماجستير، قدمتها الطالبة ابتسام التليلي، في الترجمة المتعددة، إذ كانت النصوص الشعرية للكاتبة، المادة المترجمة إلى اللغة الإسبانية خلال الدراسة، في حين اختار الدكتور عبد الستار الجامعي، نصوص من " صديقتي القاتلة " مادة اختبار طلبة قسم اللغة العربية، في جامعة السوربون في باريس، سنة ٢٠٢١ –٢٠٢٢، ذلك فضلاً عن برمجة الأستاذ لمجد بن رمضان، مختارات من نصوص " الملائكة لا تطير " ؛ لتكون مادة لتدريس طلبة قسم اللغة العربية، في جامعة ليون الفرنسية، سنة ٢٠٢١– ٢٠٢٢.

ولم يكن نشاط الكاتبة محصوراً في الساحة الأدبية، بل كان لها دوراً فاعلاً، في النشاط الاعلامي ، فقد اشتغلت الكاتبة في الصحافة الورقية، إذ خصص لها عمود أسبوعي، في جريدة " البلد" في سنة ٢٠١٢، بعنوان " قطرة ضوء، وفي جريدة " الحصاد الأسبوعي" فقد شغلت عموداً صحفياً، بعنوان " فاطميات"، في سنة ٢٠١٢، **أما** في الصحافة الاذاعية، فقد قدمت في أذاعة تونس الثقافية العديد من البرامج، كبرنامج "قطرة ضوء"، بث مباشر سنة ٢٠١٣، استضافت خلاله العديد من الشخصيات الأدبية التي مثلت المشهد الأدبي العربي، وبرنامج "وطني في عينيك"، بث مباشر سنة ٢٠١٦، وبرنامج "بكل هدوء"، بث مباشر سنة ٢٠٢٢ وفي مجال الصحافة الالكترونية، فقد نشرت نصوصاً و مقالات أدبية ونقدية ومتابعات صحفية في مواقع إلكترونية مختلفة مثل " النور وقاب قوسين وثقافات والمحلاج .. "، ولم يكن النشاط الاعلامي الدولي، بعيداً عن الكاتبة، إذ عملت مراسلة

لمجلة "الامارات الثقافية " منذ تأسيسها في تونس، سنة ٢٠١٢ حتى سنة غلقها في ٢٠٢٠، وقد نشرت الكاتبة خلالها العديد من النصوص الأدبية والمقالات، كما نشرت نصوصا كثيرة في صحيفة "القدس العربي" و مجلة "نزوى".

وكان للكاتبة اهتماماً بالتصوير الفوتوغرافي، إذ تابعت الورش الفنية في مركز الفنون الحيّة برادس سنة ٢٠٠٨ / ٢٠٠٩ وشاركت في المعرض الجماعي في ختام السنة الدراسية، وكان لها أيضاً اهتماماً بالسينما، إذ أخرجت شريط سينمائي قصير جدا بعنوان "أزهار أمي" عن قصة لها، عرض الشريط في سهرة تكريمية لها بإشراف الروائي التونسي كمال الرياحي بدار الثقافة ابن خلدون (١٠ جويلية ٢٠١٥).

وفي ساحة الفنون التشكيلية، اهتمت الكاتبة لمتابعة ورشة "نجمة" في العاصمة تونس للتشكيلي سمير شوشان وكانت لوحتها بعنوان "حرية" تحتفظ بها في بيتها.

شاركت في العديد من التظاهرات الثقافية، والمهرجانات الأدبية المحلية، والدولية، كما أشرفت على الكثير من المسابقات الأدبية، إذ شاركت في اللجان التحكيمية فيها.

أجريت الكاتبة الكثير من اللقاءات المتلفزة، فضلاً عن الحوارات الصحفية، وقد نشرت بالجرائد الورقية والإلكترونية في بلدان الوطن العربي، تونس والمغرب والجزائر، ومصر والكويت وغيرها.

نالت الكاتبة الكثير من التكريمات، في المهرجات المختلفة، إذ كانت ضيفة شرف في الجزائر في المهرجان الثقافي الوطني في ٢٠١٢ للشعر النَسوي، كما تم تكريمها خلال المهرجان الوطني للإبداع الثقافي في دورته الأولى في سيدي بوسعيد في ٢٠١٦، وقد حصلت على تكريم المؤلف المربي من المندوبية الجهوية للتعليم في معرض تونس الدولي للكتاب في مارس ٢٠١٧، وفي الدورة الثالثة للملتقى الوطني للرواية بتوجان، كانت الكاتبة ضيفة الشرف، وقد أقيمت على شرفها ندوة خاصة،

تناولت رواية " الملائكة لا تطير" في مارس ٢٠١٩. وقد حملت الدورة الأولى للمسابقة العربية للقصة القصيرة جدا التي أقامتها هيئة مجلة " أوراق مبعثرة" في ليبيا في سنة ٢٠٢١ اسم فاطمة بن محمود، تكريما لها.

ثبت

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً: الأعمال الأدبية

الشعر:

- "رغبة أخرى لا تعنيني" على النفقة الشخصية بتونس سنة ١٩٩٨.
- "لا توقظ الليل" دار الثقافية بالمنستير تونس سنة ٢٠١٣.
- "ما لا تقدر عليه الريح" دار ميارة للنشر بتونس سنة ٢٠١٩.
- "ما لم يقله القصيد" على النفقة الشخصية بتونس سنة ٢٠٠٦.
- "الوردة التي لا أسميها" على النفقة الشخصية بتونس سنة ٢٠٠٨.

الرواية:

- "امرأة في زمن الثورة" الصادرة منشورات كارم الشريف بتونس سنة ٢٠١١.
- " زمن الغبار" الصادرة عن دار زينب للنشر بتونس سنة ٢٠٢٣.
- " صديقتي قاتلة " الصادرة عن دار الكتاب للنشر بتونس سنة ٢٠٢١.
- "الملائكة لا تطير" الصادرة عن دار زينب للنشر بتونس سنة ٢٠٢٠.

٣ – النصوص المفتوحة:

- "أحلام تمد أصابعها"، الصادرة عن دار الوطن بالمملكة المغربية سنة ٢٠١٢، وهي كتابة مشتركة مع الكاتب المغربي عبد الله المتقي.

٤ – القصة القصيرة جدا:

- "غابة في البيت" عن دار المنتدى بتونس سنة ٢٠١٦.
- "من ثقب الباب" عن دار الوطن بالمملكة المغربية سنة ٢٠١٣.

ثالثاً: الكتب

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٣، ج٤، مادة (نصص).
- أحمد سليمان عطية، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة- مصر (د. ت).
- أولمان ستيفن، الصورة في الرواية، ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦.
- بارت رولان، البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكريم الشرقاوي نشر الفنك – مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٤.
- بازي محمد، البنى التقابلية، خرائط جديدة لتحليل الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان الأردن، ط١، ١٠١٥.
- بازي محمد، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٧.
- بركان سليم، النص والإيدلوجيا، مركز الكتاب الأكاديمي، الجزائر، ط١، ٢٠٢٤.
- بن دحمان عمر، نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط١، ٢٠١٥.
- بن رمضان لمجد، مسالك الإبلاغ ومقاصد التأليف في الخطاب الروائي المعاصر" الملائكة لا تطير" لفاطمة بن محمود نموذجاً، دار الكتاب، تونس، ط١، ٢٠٢٢.
- بنكراد سعيد، السيميائيات السردية، مدخل نظري، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١.

- بوتي لورون، الذاكرة أسرارها وآلياتها، ترجمة: عز الدين الخطابي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة (مشروع كلمة) ط١، ٢٠١٢.
- البوعمراني محمد الصالح، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط١، ٢٠٠٩.
- البوعمراني محمد الصالح، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة، عمان، ط١،
- بيرنار فالبط، النص الروائي، تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدو، الهيئة المصرية العامة بشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٩.
- تودورف تزفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.
- تون ديك فان، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط١، ٢٠٠١.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ١٩٩١.
- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبدو، دار المعرفة، ط٣، بيروت، ٢٠٠١.
- الجوهري، الصحاح، تحقيق الدكتور محمد تامر، دار الحديث – القاهرة، د.ط، ٢٠٠٩.
- حطيني يوسف، دراسات في القصة القصيرة جدا، منشورات المهرجان العربي الثالث للقصة القصيرة جدا، مطابع الرباط، المغرب، ٢٠١٤.
- الحنفي عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، ط٣، ٢٠٠٠.

- حيزم أحمد، الخطاب الاستعاري، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية – ناشرون، ط١، ٢٠١٧.
- الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٣.
- ركاطة حميد، جماليات القصة العربية القصيرة جداً، دار موجة الثقافية، المغرب، ط١، ٢٠١٩.
- رمضان بن الهادي صالح، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي (الاستعارة نموذجاً)، ضمن كتاب أبحاث ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، الرياض،١٤٣٢.
- ريتشاردز أيفور أرمسترونغ، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.
- ريكور بول، الاستعارة الحية، ترجمة: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- ريكور بول، الذاكرة، التاريخ، النسيان، ترجمة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- ريكور بول، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط١، ٢٠٠٦.
- ريكور بول، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط٢، ٢٠٠٦.
- الزمخشري محمود (٥٣٨ هـ)، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

- الزناد الأزهر، نظريات لسانية عرفنية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠.
- السلمي علي، تحليل النظم السلوكية، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت).
- سونتاج سوزان، المرض كاستعارة، ترجمة: حسين الشوفي، دار المدى، ط١، ٢٠٢١.
- سيمينو إيلينا، الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.
- الشهري عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٤.
- صليبيا جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج٢، (د. ط)، ١٩٨٢.
- طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣.
- طاهر بلحيا، الرواية العربية الجديدة من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية، لبنان، ط١، ٢٠١٧.
- العاقد أحمد، المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط١، الرباط، ٢٠٠٦.
- عبادة محمد إبراهيم، معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١١.

- عبد الإله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة عرفانية، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١.
- عليمات يوسف، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤.
- العمري محمد، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥.
- غاليم الحاج محمد، المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، ط١، ١٩٩٩.
- فرايري باولو، تعليم المقهورين، ترجمة الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت – لبنان، (د. ط).
- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة (١٦٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتوزيع، والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٢.
- الفنادي يونس شعبان، من بستان الخضراء: قراءات نقدية، دار الأمينة للنشر والتوزيع بالقيروان، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٢١.
- كرستيان أنجلي، وجان إيرمان، السرديات (Narratology)، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٤.

- لايكوف جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة، وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
- لايكوف جورج، النظرية المعاصرة للاستعارة، ترجمة: طارق النعمان، مكتبة الاسكندرية، مصر، ٢٠١٤.
- لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط٢، ٢٠٠٩.
- لايكوف وجونسون، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد، وتحديه للفكر الغربي، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- لحميداني حميد، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٩.
- لحويدق عبد العزيز: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٢٠١٥.
- لوت زينب والدخيسي محمد أبو أسامة، نون النسوة، دراسات في الروايات النسائية العربية، دار نشر الماهر، الجزائر، ٢٠١٨.
- محسب محي الدين، الإدراكيات أبعاد أبستمولوجيا وجهات تطبيقية، دار كنوز، ط١، ٢٠١٧.
- مشبال محمد، الرواية والبلاغة، نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كتارا للنشر، ط١، ٢٠١٩.
- معتصم محمد، المرأة وتطوير السرد العربي: النسائية، النسوية، الأنوثة، إصدارات الآن ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٩.

- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية: الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط٤، ٢٠٠٤.
- مفتاح محمد، مجهول البيان، دار توبقال، البيضاء، ١٩٩٠
- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
- مورو فرانسوا، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠٠٣.
- ورنوك ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٧.
- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٠ .
- وهابي عبد الرحيم، الاستعارة في الرواية، مقاربة في الانساق والوظائف روايات احلام مستغانمي نموذجاً، قطر، الدوحة، المؤسسة العامة للحي الثقافي كتارا، ط١، ٢٠١٩.
- حسين مسلم حسب، الشعرية العربية: أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها، دار الفكر، البصرة – العراق، ط١، ٢٠٢٣.
- حسين مسلم حسب، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب (لندن)، ط١، ٢٠٠٧.
- ستين جيرارد، فهم الاستعارة في الأدب (مقاربة تجريبية تطبيقية)، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

- التركي إبراهيم منصور، دراسات في البلاغة الإدراكية، نادي القصيم الأدبي، الرياض – السعودية، ط١، ٢٠١٩.
- هوثورن جيريمي، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة: غازي درويش عطية، مراجعة: سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ١٩٩٦.
- ناصر قاسم بتول، محاضرات في النقد الأدبي الحديث، مركز الشهيدين الصدرين، بغداد، ط١، ٢٠٠٨.
- ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت – لبنان.
- الحراصي عبد الله، دراسات في الاستعارة المفهومية، مؤسسة عمان، مسقط – عمان، ط٣، ٢٠٠٢.
- فرحات جبر مريم، فاطمة بن محمود الشجرة التي تمشي، دار الأمنية للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠٢٤.

رابعا: الرسائل

- كرتوس جميلة، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية " لماذا تركت الحصان وحيداً " لمحمود درويش أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١١.
- مزودات وسيمة، الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١١ – ٢٠١٢
- مزودات وسيمة، الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٦ – ٢٠١٧.

- الزبيدي غانم حميد عبودي، تمثلات العنف في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق، ٢٠١٤.
- بن دحمان عمر، الاستعارات والخطاب الأدبي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٢.

خامساً: المجلات

- برادة محمد، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، دبي، ٢٠١١
- التركي إبراهيم منصور، البعد الفكري والثقافي للاستعارة في البلاغة العرفانية، مجلة فصول، العدد ١٠٠، ٢٠١٧.
- جون مولينو، الأنطولوجيا الطبيعية والشعر، ترجمة: محمد حرصي، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، بني ملال، المغرب، العدد ١١، ٢٠١٧.
- سعدي محمد، الاستعارات الأنطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة كلية الفقه، عدد ٣٠، ٢٠١٩.
- صادق مرتضى محمد، عروض – كتب الإدراكيات (أبعاد أبستمولوجيا تطبيقية)، مجلة فصول " الإدراكيات" مجلد ٢٥/٤، العدد"١٠٠" مصر، ٢٠١٧.
- المطيري عبد الله، مقالة من كتاب حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، جريدة الرياض الجزائرية، عدد ١٤٠١٤، ٢٠٠٦.
- الملجمي علوي، الاستعارة وعلاقة الإنسان بالبيئة في ضوء النظرية التفاعلية، مجلة مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، ع٩، ٢٠١٥.

- الميلود حاجي، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش " مقاربة عرفانية"، مجلة فصول، مصر، ع١٠٠، ٢٠١٧.
- الولي محمد، جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المغرب، العدد ١١، ٢٠١٧.

سادساً: المواقع الإلكترونية

- https://yahyaahmedmahmoud.wordpress.com/2021/01/30 /
- https://www.annaharkw.com

Abstract

Metaphor has become a focal point for the attention of various orientations and disciplines, capturing the interest of thinkers, rhetoricians, philosophers, and critics throughout the ages. It has been one of the most important topics both in the past and in modern times, as it is considered an essential, foundational component within the conceptual intellectual framework of humans, and one of the main pillars on which discourse relies. This is specifically addressed by the theory of interactive metaphor, which is based primarily on human physical interactions with their environment and surroundings. It encompasses all of their social, cultural, and ideological practices; therefore, it has come to be seen as a revelation of the depths of the human self. Consequently, metaphor is no longer merely an issue related to language, rhetorical formation, or poetic imagination. Accordingly, perspectives on metaphor have varied according to their intellectual and cultural references, and its concepts have become diverse.

Perhaps the most prominent example that embodied this experimental interactive tendency of metaphor is the study presented by the proponents of cognitive semantics, George Lakoff and Mark Johnson, titled 'Metaphors We Live By.' This study created a qualitative leap on the intellectual level and confirmed the originality of the metaphorical nature at the core of the human conceptual system. According to this study, metaphor is not merely a linguistic decoration or stylistic embellishment, but rather a fundamental pillar of human thought. It is linked to the mind and thinking, as well as to the inferential processes carried out by the recipient.

To illustrate this, this study went beyond the fragmentary and substitutional approach and adopted the interactive method, which deals with metaphor—according to Lakoff and Johnson—as a mechanism of thinking in the work of the Tunisian writer Fatma Ben Mahmoud. Her discourse is considered a model for study, as it surpasses the constraints dictated by the rhetoric of the genre, moving from the closed and predetermined to the open and interwoven, through what surrealist forms allow, which provide metaphorical structures that expand to encompass it in its entirety. A selection of poems, novels, and short stories was chosen to demonstrate the effectiveness of metaphor in the structure of different discourses, based on physical experiences in our real environment, which are directly and closely related to it.

From here, the study directly invoked the field of metaphor in the writer's work, as it frees itself from the constraints of closure and restriction, towards a horizon in which it adopts an essential mechanism important in producing her discourse; for it becomes difficult to

comprehend that discourse without identifying its intended metaphorical meanings. Accordingly, attention was also given to those tremors and transformations that have unsettled metaphor in literary discourse, and on the verge of this approach, questions are determined that form the basis of the study (metaphorical discourse in the literary work of Fatima bin Mahmoud), including:

- What is the effectiveness of metaphor in shaping Fatima bin Mahmoud's discourse and producing its meanings?
- Does metaphor obscure the meanings of the discourse or reveal and convey them?

Regarding the sources and references of this study that I have reflected upon, I primarily relied on Fatima bin Mahmoud's literary works, followed by the book by Lakoff and Johnson, "Metaphors We Live By," in addition to various other sources and references that guided me in one way or another. They were indeed valuable companions in defining the features of this study; the study relied on them for some theoretical issues, without allowing any of them to overshadow the others.

As for the mechanisms that this study relied on and adopted, they lie in the interactive experiential conception, that is, in the major metaphors proposed by Lakoff and Johnson in "Metaphors We Live By."

The study also used the descriptive-analytical method in investigating its topics, according to what its nature required in terms of description and analysis.

Although the Arab library has stored in its memory many writings that focus on Fatima bin Mahmoud's creative output, such as the book "Paths of Expression and Purposes of Composition in Contemporary Narrative Discourse: Angels Do Not Fly" as a model for Fatima bin Mahmoud, the subject of this study is considered original in that it has not been researched before, as that critical stock lacks any study that addresses the topic of Fatima's metaphorical discourse.

Dealing with metaphor in Fatima bin Mahmoud's literary discourse requires a theoretical framework through which we aim to recall the most important foundations that it relies on, and then enter the practical field, in which the study is supported by theoretical premises. From this stems laying a methodological groundwork to establish the pillars of this study in a plan consisting of an introduction and three applied chapters:

Since the nature of the study necessitates pointing out the most important conceptual propositions of metaphorical discourse, with the intention of adopting them, the researcher intended, in the introduction titled "Metaphorical Discourse," to address the concept of metaphorical discourse and trace its exploratory path to the boundaries of its formation in both the Arab and Western contexts. Thus, the introduction has

identified the most important milestones at which the theorization of metaphorical discourse stood, specifying the main approaches and attempts through which metaphor has moved beyond the traditional view of it, turning attention to its effectiveness as a theory that contributes to the structure of discourse and determines its meanings.

Fatima bin Mahmoud's literary work, and the extent to which that parallels the developmental trajectory of metaphor, and what allows for acquiring the effectiveness of metaphor in expanding the scope of visual discourse, the three chapters of the study—according to what was required by the approach of metaphorical discourse in the work of Fatima bin Mahmoud—adopted a hybrid methodology, first aligning with the hybridization of metaphor, and second corresponding to the diversity of her output between poetry and narrative.

Thus, each chapter came divided into two sections. The first chapter was titled: Structural Metaphorical Patterns in Fatima's Literary Discourse, where the first section examines the structural metaphorical patterns in the poetry of Fatima bin Mahmoud, while the second section examines the structural metaphorical patterns in the narrative of Fatima bin Mahmoud. The same applies to the second chapter, which includes ontological metaphorical patterns, with the first section addressing the ontological metaphorical patterns in the poetry of Fatima bin Mahmoud, whereas the second section addresses the ontological metaphorical patterns in the narrative of Fatima bin Mahmoud. The third chapter deals with directional metaphorical patterns in the discourse of Fatima bin Mahmoud in two sections; the first section studies the directional metaphorical patterns in the poetry of Fatima bin Mahmoud, while the second section studies the directional metaphorical patterns in the narrative of Fatima bin Mahmoud. In light of the foregoing, this study focuses on the effectiveness of metaphor in shaping the literary discourse of Fatima bin Mahmoud, as it exercises, according to its formations, the act of unraveling meanings and symbols for the purposes of the author.

The study had necessarily to get to know "the writer and her literature," but the nature of research into her biography falls within the historical method; which required presenting that in a special appendix at the end of the study. Following this purpose, it discussed the beginnings of the writer, her culture, and the sources of that culture, such as events of political and social life, books, and the writer's philosophical specialization. Then it addressed the writer's creative experimentation, which was distinguished by its diversity, as the writer's artistic tools blend within it, producing texts in different forms represented in poetry, the novel, open texts, and very short stories, in addition to her critical activity in the field reflected in the books she contributed to. The researcher then moved on to the writer's critical vision, as the writer

combined writing as a creation technique on the one hand, and as a critique technique on the other, making both techniques feed into each other as a necessary outcome. Finally, the researcher moved on to the writer's social activities.

Republic of Iraq Minister of Higher Education

And Scientific Research University of

Wasit/ College of Education Department of

Arabic Language

The Metaphorical Discourse in Fatma Ben Mahmoud's Literary Work

Thesis submitted by student

Kawther shaker Abel Reda

To the Council of the College of Education at Wasit University as part of the requirements for obtaining a Ph.D. degree in Arabic language and its literature

Supervision by

Souad Badie Mutair

1447 2026