الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران 2

كلية العلوم الاجتماعية

قسم الفلسفة

المشروع: فلسفة الفن، التراث والمهن الثقافية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د

في الفلسفة الموسومة

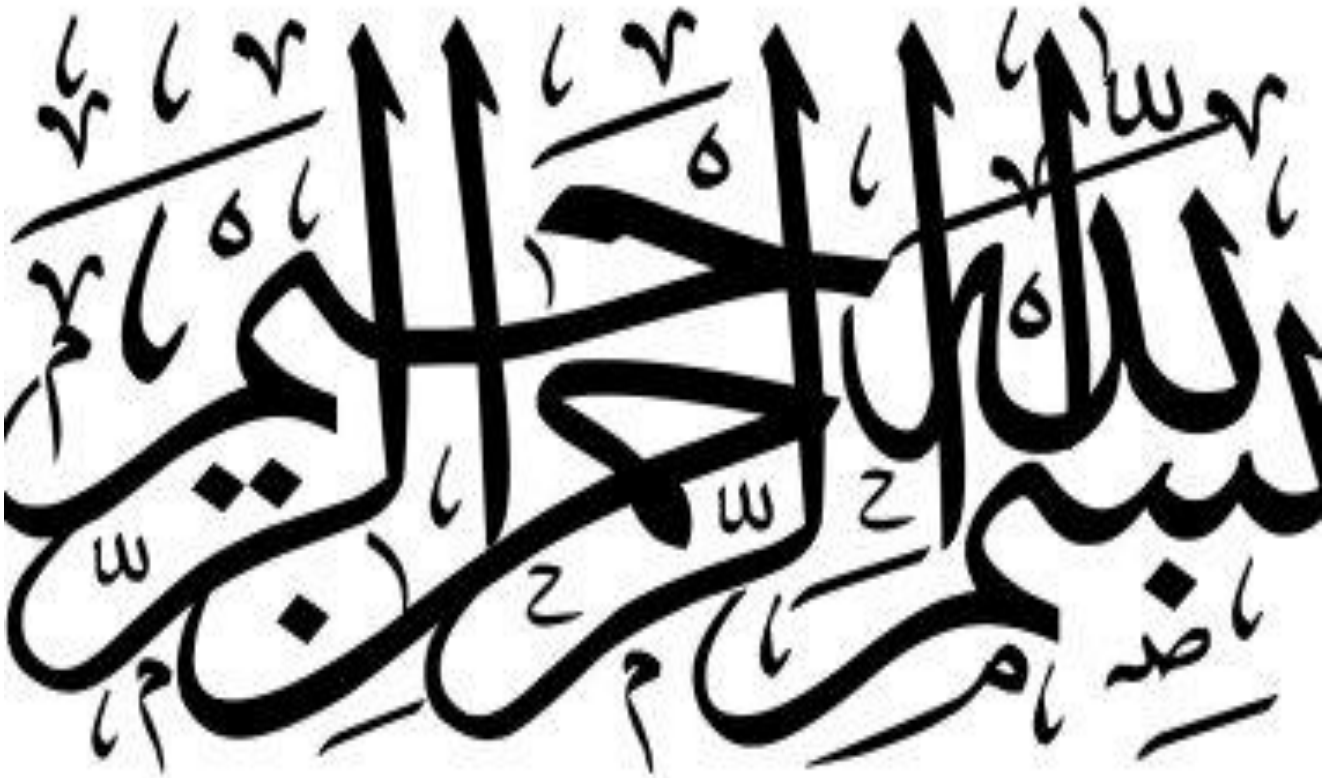
الأبعاد الجمالية للاستعارة في فلسفة بول ريكور

من اعداد الطالبة: منيع حنان تحت اشراف: د. صاري رشيدة

تشكيلة لجنة المناقشة

الصفة	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة
الرئيس	دراس شهرزاد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 2
المقرر	صاري رشيدة	أستاذ محاضر أ	جامعة وهران 2
المناقش	بوشيبة محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 2
المناقش	العربي ميلود	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم
المناقش	بن دوخة هشام	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان

الموسم الجامعي :2022 - 2023


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى التي كان حبها وعطاؤها قوة لي...

أمي أطال الله في عمرها

إلى سندي وعزتي في الحياة...

أبي أطال الله في عمره

إلى زوجي الذي كان لي عونا...

سيّد بوتور طارق

إلى كل أساتذتي بقسم الفلسفة لجامعة وهران

كلمة شكر

أحمد الله تعالى الذي أمدني بعزيمة وإصرار لإتمام هذا العمل الفكري المتواضع

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذة الدكتورة "صاري رشيدة"

التي كانت عونا وموجها وداعما في هذه الرسالة

وكل الشكر والتقدير لأساتذة المكونين للجنة المناقشة والذين أثروا هذه بتوجيهاتهم وملاحظاتهم القيمة

ورسالة تقدير لأستاذي وأبي الفلسفي أ. د بوعرفة عبد القادر على توجيهاته المنهجية ودعمه الفكري للرسالة

كما أشكر أستاذة الإعلام الآلي " تشروكة ليلى" على الهندسة الشكلية للرسالة

مقدمة

يمثّل الإنسان تلك الذات العارفة، التي تسعى للبحث والمعرفة سعيا وراء الحقيقة بمختلف أبعادها، لكن سرعان ما تحولت هذه الذات إلى موضوع للمعرفة بسبب تطور الحياة وازدياد تعقيداتها، الأمر الذي دفع بهذه الذات إلى محاولة إثبات هويتها والتعبير عن حياتها السيكولوجية والفكرية والأنطولوجية، ويظهر أن اللغة وحدها أصبحت عاجزة أو قاصرة عن التعبير عن هذه الهوية ونقلها للآخر. فوجدت الذات حاجتها في الفن بمختلف أنماطه، فتذوق الإنسان الفن ووجد فيه فسحة ومجالا خصبا للتعبير والتأويل، ويظهر أن اللغة تحولت إلى فن والذي أكسبها هذا الطابع، هو البلاغة وما تزخر به من صور بيانية ومحسنات بديعية أضفت عليها أسلوبا جماليا ينقل للقارئ إبداعية صانعها.

استعانة الخطاب بالبلاغة كانت ضرورة فرضتها مقتضيات معرفية وسيكولوجية وجمالية، فأصبح يستبغ بمقومات البيان مما يجعله يؤدي أغراضا زائدة على الغرض الأساسي المتمثل في التوصيل.

ولقد عني الدرس البلاغي وما ينطوي عليه من إشكاليات التي تفيد الحجاج والاستدلال والوظيفة الشعرية والجمالية والتأثير على المتلقي ووظيفة الاقناع... وغيرها من الإشكاليات اهتماما بالغا، وهذا الاهتمام لم ينحصر فقط في التراث اللغوي العربي باعتبار أن اللغة العربية، بما هي أداة لتعبير وتواصل الجماعة قد شكلت اطارا ساهم في تأسيس البلاغة وصياغة مبادئها، وظلت الانتاجات الفكرية العربية تتزاحم حول الموروث البلاغي تحت عناوين مختلفة. لكن يظهر أن الدرس البلاغي قد تخطى أصوله العربية، وكان حاضرا وبقوة في الساحة الفلسفية الغربية ممتدا من التراث اليوناني إلى غاية التوجهات المعاصرة، وهذا الاهتمام ترجمته العديد من الإشتغالات الفلسفية للبلاغة، فخاضت الفلسفة في تجربة البلاغة وتمخّضت عنها رؤى فلسفية مختلفة.

واللافت للنظر ما توصلت إليه هذه الرؤى حول علاقة البلاغة باشكاليات متأصلة في عمق التجربة الإنسانية مثل: عالم الحياة والتعبير والفهم والتأويل والرّمز والمعنى... وغيرها إنّ مثل هذه الموضوعات تكشف للباحث أن البلاغة ليست مجرد زخرفة لغوية، بل هي أبعد من ذلك حيث أصبحت طريقا لفهم الكينونة الإنسانية بمختلف أبعادها.

لقد كان الفيلسوف الفرنسي "**بول ريكور**" أحد الإرهاصات التي خاضت إشكالية الفهم، ولقد ترجم هذا المشروع عبر انتاجاته الفلسفية، وإن تنوعت في أطروحاتها ما بين نظريته حول الهيرمونيطيقا وموقفه من التيارات اللغوية وقراءاته النقدية للفلسفات السابقة والخوض في تجربة اللاوعي الفرويدي، والتأسيس لنظرية في الوجود والزمان والسرد وعلاقة الذات بالآخر... وغيرها من الأطروحات فكلها تصب في مسعى واحد وهو التجربة الإنسانية. ويظهر أن هذا المسعى قد وجد ريكور طريقا آخر له أيضا، وهو الاستعارة التي تمثل أحد أهم أنماط البلاغة فحظيت إشكالية الاستعارة باهتمام محوري في فلسفة ريكور، وشكلت جزءا لا يتجزأ من مشروعه الفلسفي.

وتتمحور إشكالية هذه الدراسة حول الأبعاد الجمالية للاستعارة في فلسفة بول ريكور، ويندرج هذا البحث ضمن مبحث فلسفة الجمال، والنقد البلاغي، إن الإحاطة بهذه الإشكالية تطلب منا ولضرورة معرفية ومنهجية طرح جملة من المشكلات الجزئية وهي: كيف نحدّد الاستعارة؟ وما هي أغراضها وبلاغتها؟ هل ظلت الاستعارة مقيدة بالخطاب الأدبي والشعري أم أنها اقتحمت مجالات أخرى؟ وكيف تموقعت إشكالية الاستعارة في فلسفة **بول ريكور** فهل هي مجرد صورة بلاغية جمالية؟ أم أنّها تتجاوز ذلك؟ وإن كانت كذلك فكيف تخدم هذه الصورة إشكالية الفهم؟ وكيف خاضت الفلسفات ما بعد ريكور

تجربة الاستعارة؟ وتمت هيكلة البحث وفق خطة محدّدة لاستفاء الإشكالية ومشكلاتها الجزئية وهي كالتالي:

تقسيم الدراسة إلى مقدمة: تضمنت الإطار العام للبحث وضبط إشكالية البحث ومجاله المعرفي والمشكلات الجزئية للبحث.

فالفصل الأول عنون ب: **مشروع بول ريكور في الفلسفة الفرنسية.**

يتألف من ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الفلسفة الفرنسية، المفهوم والإشكاليات.

يقدم هذا المبحث تعريف للفلسفة الفرنسية واهتماماتها بالإنسان وأشكال تعبيره ومحاولة فهمها، مستعينة بالتراث المنهجي والفلسفي الألماني، ومن أهم الفلسفات التي طرحت في هذا المبحث هي: الفلسفة الوجودية، وفلسفة ليفناس وميرلوبونتي، وفلسفة البنيوية، والفلسفة التفكيكية.

المبحث الثاني: بول ريكور والمنعطف اللغوي.

تضمن هذا المبحث، دراسة حول إشكالية الرّمز، والطفرة التي عرفها الفكر الريكوري من البحث في الخطيئة والشر إلى البحث في الرمز الذي تحول إلى بؤرة اهتمام فلسفي لأنه مرتبط بمختلف التعبيرات الإنسانية التي تفتح الآفاق نحو الممارسة التأويلية.

المبحث الثالث: بول ريكور ، من الفينومينولوجيا الى الهيرمونيطيقا.

يقدّم هذا المبحث، كيفية استفادة الهيرمونيطيقا من الأدوات الفينومينولوجية، والاعتراضات التي قدّمها بول ريكور للفينومينولوجيا الهوسرلية.

الفصل الثاني: **الإستعارة، دراسة بلاغية ـ فلسفية ـ**

يتألف من ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الإستعارة، دراسة جيني ـ كرونولوجية.

يقدّم دراسة جينيالوجية لمفهوم الاستعارة، والأطروحات المختلفة التي قدمت حول هذا المفهوم من أرسطو إلى نيتشه إلى أمسترونغ ريتشارد وماكس بلاك وجاك دريدا ورولان بارت.

المبحث الثاني: موقع الإستعارة ضمن البلاغة.

يدرس هذا المبحث علاقة الاستعارة بالصور البيانية، كالمجاز المرسل، والكناية، والمحسّنات البديعية، مع تقديم دراسة مقارنة.

المبحث الثالث: مجالات الاستعارة، النص القرآني أنموذجا.

يتضمن هذا المبحث، دراسة حول المجالات المختلفة التي اكتسحتها الاستعارة، الكتابات الشعرية، والنصوص الدينية، والخطابات السياسية، والمجال السينمائي والاشهار.

وتَم تقديم نموذج تطبيقي للاستعارة، وهو النص القرآني والخطوات الإجرائية لتأويل هذه الاستعارة.

الفصل الثالث: **الأبعاد الجمالية للإستعارة في فلسفة بول ريكور**.

يتألف هذا الفصل من ثلاثة مباحث وهي:

المبحث الأول: الاستعارة في الخطاب الفلسفي.

يقدّم هذا المبحث دراسة حول موقع الاستعارة في الخطاب الفلسفي، وكيفية توظيفها كنمط حجاجي، وأسلوب من أساليب الإقناع نظرا للأغراض التي تحقّقها.

المبحث الثاني: دلالة الإستعارة في فلسفة بول ريكور.

يعرض هذا المبحث موقع الاستعارة في فلسفة بول ريكور، حيت تجاوز النظرة الأحادية لها فهي أبعد من كونها مجرّد صورة جمالية، فالقول الاستعاري يعيد تصوير العالم ونقله للمتلقي

في صورة أكثر وضوحا وقوة، وهذا ما يحولها إلى نمط رمزي يفتح المجال نحو الممارسة التأويلية.

كما تمّ في هذا المبحث تجاوز الطرح الريكوري لإشكالية الاستعارة، وإلقاء الضوء على نظريات جديدة في فلسفة اللغة وكيفية تصوّرها للاشتغال الاستعاري، وتم في هذا التجاوز التركيز على الفلسفة التداولية مع نموذجي **جون سيرل** و**جورج لاكوف**، والفلسفة التحليلية مع **لودفيغ فيتجنشتين وأوستين**.

المبحث الثالث: الإستعارة وجمالية التلقي.

يقدم هذا المبحث تصوّر آخر للبعد الجمالي، فهو لا ينحصر في مظهر زخرفي للاستعارة، فبعدها الجمالي يكمن في لحظة الانفعال التي تعيشها الذات عند التلقي الاستعاري، وفي قيمتها النفعية المرتبطة بالأغراض التي تحققها، وهي وظيفة الكشف لأنها تعيد تصوير العالم وتنقله للقارئ في صورة أكثر وضوحا وقوة وحيوية.

خاتمة:

تقديم حوصلة نهائية حول نتائج البحث.

ولقد تطلبت هذه الهيكلة البحثية الاعتماد على جملة من المناهج البحثية التي تتناسب وطبيعة البحث وهي:

أ ـ المنهج الجينيالوجي في ضبط مفهوم الاستعارة

ب ـ المنهج المقارن: دراسة مقاربة بين الفلاسفة في طرحهم لإشكالية الاستعارة.

ج ـ المنهج التحليلي: في تحليل إشكالية الاستعارة وآلية عملها وعلاقتها بإشكالية الفهم.

ولقد صدر حول هذا الموضوع بعض الدراسات الفلسفية المقاربة له أهمها:

1 . مذكرة ماجستير بعنوان: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، لـ جميلة كرتوس، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، تحت إشراف د. شتوان بوجمعة، سنة 2011.

أما عن دوافع اختيار الموضوع فيمكن إجمالها، في أسباب ذاتية: وهي البحث عن امتدادات واسقاطات جديدة للمشروع الفينومينولوجي الهوسرلي، فكانت حاضرة مع النموذج الفرنسي وهو بول ريكور، لكن بطرح جديد (إشكالية الاستعارة)، ونقص الإشتغالات الفلسفية حول موضوع البلاغة والاستعارة وأبعادها الجمالية في فلسفة بول ريكور والأسباب الموضوعية: يمكن حصرها في التنويع في أفق البحث الفلسفي، والكشف عن مجال جديد من مجالات الاهتمام الفلسفي.

أما عن الصعوبات التي اعترضت البحث، فيمكن إجمالها في صعوبة استقراء موقف بول ريكور من إشكالية البحث، لأن موقفه كان محايث لطرح كرونولوجي نقل موقع الاستعارة ضمن الدراسات الفلسفية واللغوية والبلاغية السّابقة.

والهدف من هذا البحث فتح آفاق جديدة للبحث الفلسفي، على مجال البلاغة ومباحث السيميائية وعلاقتها بتجربة المعيش.

الفصل الأول؛

مشروع بول ريكور في الفلسفة الفرنسية.

توطئة

عنون الفصل الأول تحت مسمى، مشروع بول ريكور في الفلسفة الفرنسية، ونعني بمشروع هو الإضافة التي قدمها بول ريكور للفكر الفرنسي، والإحاطة بهذه الإضافة استدعى التعريف بالفلسفة الفرنسية وبأهم إشكالياتها، فكشف لنا البحث أن التراث الفكري الألماني بأطروحاته وأدواته ومناهجه، شكل أرضية خصبة لانطلاق الفلسفة الفرنسية، وهذا التراث أستحدث مع مجموعة من التوجهات الفلسفية الفرنسية، بدءا بوجودية سارتر مرورا بفلسفة ليفناس والبنيوية وصولا إلى تفكيكية جاك دريدا. أما الفيلسوف بول ريكور والذي يشكل أحد أهد معالم هذه الفلسفة فإنه شكل جسرا تاريخيا ربط بين مختلف الحقبات الفلسفية، بدءا بالمرحلة ما قبل سقراطية إلى غاية المرحلة المعاصرة، مقدما بذلك قراءة كرونولوجية لأهم الأقطاب الفلسفية. وهذه الشمولية الفكرية التي تميز بها ريكور، كان سببها المنعطف اللغوي الذي عرفه فكره، فمن اهتماماته المتعلقة بقضايا الشر والخطيئة والاعتقاد إلى الفلسفة الرمزية، وكيف تحول الرمز إلى وسيلة للكشف عن الواقع الإنساني وتجاربه الحية، ومما لا شك فيه فإن الهيرمونيطيقا شكلت بوابة فكرية للإنفتاح على هذا الواقع.

المبحث الأول : الفلسفة الفرنسية ، المفهوم والاشكاليات

المبحث الأول: الفلسفة الفرنسية، المفهوم والإشكاليات

تعتبر الفلسفة الفرنسية أحد أهم المحطات الفلسفية من حيث موضوعاتها واتجاهاتها، وطرحها للإشكاليات الكبرى المتعلقة بالإنسان وكل ما يتعلق بوجوده وعلاقته بالآخر وأشكال تعبيره من نصوص وخطابات وفنون ... وكيفية فهمها، مستفيدة بذلك من المناهج التي أسّس لها التراث الفلسفي الألماني، لتعيد الفلسفة الفرنسية إحيائها وفتحها على مجالات أخرى، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين. فنجد حضورا قويا للمنهج الفينومينولوجي والوجودي، ولعل هذا ما عبر عنه جاك دريدا حينما قال:" ليس هناك هيدجر في روسيا، ولا هيدخر في إنجلترا ولا هيدخر في أمريكا. هيدخر في فرنسا هو دفعة أصيلة، في فرنسا كان هناك أكثر من مجرد استقبال لهيدخر"[1].

وهكذا يمكن القول أن الفلسفة الفرنسية المعاصرة هي قراءة جديدة أو تأويل للتراث الفلسفي الألماني.

يمكن تلخيص الفلسفة الفرنسية في ثلاثة إتجاهات أساسية: التوجه البنيوي، والتفكيكية والتوجه الفينومينولوجي والتوجه الوجودي.

عرف التيار البنيوي انتشارا واسعا في فرنسا في منتصف القرن العشرين، وكلمة البنيوية structuralisme مشتقة من كلمة بنية structure وبنية الشيء في اللغة العربية تعني تكوينه، وتعني أيضا الكيفية التي شيد بها البناء[2]، فالبناء هو صورة منتظمة لمجموعة من العناصر المتماسكة.

ويعرفها أندري لالاند:" بأنها مجموعة من العناصر تكون متضامنة فيما بينها، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق

[1]. بن جعفر عبد الوهاب ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعارف ، 1889، ص 62 .

[2] . مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، سنة 1993، ص2 .

الكل"[1] بمعنى تكون البنية عبارة عن نسق متكامل من الظواهر المرتبطة فيما بينها بعلاقات محدّدة.

ولقد قدم أندري كلير أمبارد[2] مثال يوضح كيفية عمل البنيوية من خلال مثال السيارة، فتحليل بناء السيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة، بل يعني تمييز عناصر المحرك بعضها البعض، حتى يتسنى لنا معرفة استخدام كل عنصر، أو على الأصح ما يساهم به كل عنصر في تحقيق الهدف الذي صممت السيارة من أجله. وهذا الهدف هو الذي يتضمن ترابط جميع العناصر المكونة للكل أي البناء.

إن الولوج إلى البنيوية، يدفعنا ولضرورة معرفية ومنهجية للحديث عن الظروف التاريخية والفكرية التي أدت إلى ظهور هذا التيار، حيث يكشف التاريخ أن ظهور البنيوية كان بمثابة احتجاج وتمرد لمواجهة الفشل الذي تعرضت له الفلسفة الميتافيزيقية والمناهج الوضعية، لهذا يقول أحد البنيويين:" إن البنيوية هي الضمير اليقظ والقلق لما تردّدت إليه المعرفة الحديثة"[3].

ففي مجال الفلسفة، كانت الفلسفة الوجودية تنشر أفكار العبث والقلق والتشاؤم، خاصة بعد أحداث الحرب العالمية، وفي مجال المعرفة الوضعية، فشلت العلوم الإنسانية في دراستها للظواهر الإنسانية، فمن المتعارف عليه أن العلوم الإنسانية كانت تندرج ضمن الفلسفة ، لكن بعد انفصالها عنها، سعت إلى تحقيق ذلك التطور والنجاح التي أحرزته العلوم التجريبية بفضل تطبيقها للنموذج التجريبي الذي يعتمد في بنائه على ملاحظات علمية وجملة من الفرضيات التي تمثل تعليل لتلك الظواهر وأسبابها، تم عملية التجربة

[1] . بن مزيان شرقي، من مناهج النقد الفلسفي ـ دروس منهجية ـ ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2007، ص3.

[2] . المرجع نفسه ، ص 2

[3] . جعفر عبد الوهاب، خطاب الفلسفة المعاصر، دار الوفاء لنيا الطباعة والنشر، ط3، سنة 2003، ص 5.

كمعيار يحدد صحة الفرضيات أو ينفيها، وتصاغ نتائجه في نسق من الصياغات الرمزية الكمية المضبوطة، التي تشكل قانون يفسر الظاهرة المدروسة. لكن يظهر أن محاولة العلوم الإنسانية لتطبيق هذا المنهج قد منيت بالفشل، نظرا للاختلاف الواضح والخصوصية التي تتميز بها الظواهر الإنسانية، كونها ظواهر معنوية ومتغيرة وغير قابلة للقياس، ضف إلى هذا يصعب ضبط أسبابها لتعدّدها وتداخلها، وبالتالي فإن التنبؤ في مثل هذه الظواهر مستحيل، على خلاف علوم المادة الجامدة. وهذا ما أدى على تعثر العلوم الإنسانية.

ويعود تأسيس البنيوية إلى عالم اللسانيات "**فرناند دوسيسير**" (1857 ـ 1913) من خلال كتابه [**دروس في الألسنية العامة**] وطرحها على أنها نسق ونظام، فاللغة هي نظام من القواعد الصرفية والنحوية والتركيبية، التي تشكل بنية واحدة غير قابلة للتجزئة [1]، وفي مجال اللغة ظهور النظرية الفونولوجية، التي تعتبر اللغة نسق من الوحدات الصوتية الفونيمات وحدودها تابثة في كل لغة[2]، وهذه الفونيمات تدخل في تشكيل لغة كل مجتمع يتواصل بها أفراده.

ويظهر أن البنيوية[*] اكتسحت مجالات أخرى فوجدت طريقا لها في مجال الأنثروبولوجيا مع "**ليفي ستراوس**"، التي تمثل عنده فرع من السيميولوجيا، حيث تسعى إلى البحث عن

---

[1] . جعفر عبد الوهاب، البنيوية بين العلم والفلسفة، المرجع نفسه، ص 68.

[2]. المرجع نفسه، ص 6.

[*] . لقد انتقد بول ريكور فلاسفة البنيوية الذين سيطروا على الساحة في الستينات، لأنهم أعلنوا موت الانسان والنزعة الإنسانية، وقال ليفي ستراوس إن مهمة العلوم الإنسانية ليست في تركيب الانسان وإنما في صهره وانحلاله، بمعنى أن هذه العلوم تهدف إلى تشريح الانسان من خلال تطبيق مناهج العلوم الإنسانية لعلم الألسنيات وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم التحليل النفسي عليه، فكل علم من هذه العلوم يدرس أحد جوانب الإنسان ويفككه لكي يفهم بنيته وتركيبته، وفي النهاية لا نصل إلى شيء، لأن الإنسان يذوب بعد وصفه على محك هذه العلوم التشريحية والتفكيكية. بمعنى آخر فإن ليفي ستراوس يصل إلى القول بأنه لا يوجد جوهر للإنسان على عكس يتوهم الفلاسفة المثاليون أو الميتافيزيقيون، فالإنسان ليس إلا جملة تصرفاته وتركيبته النفسية واللغوية والبيولوجية والدينية.

البنى الخفية للظواهر الإنسانية، مثل: دراسة ظواهر القرابة ومحاولة معرفة وبنيتها أي القوانين التي تحكمها. فقد كشفت الدراسة التي أجرتها الأنثروبولوجيا البنيوية، أن جميع الشعوب البدائية لها أنساق للزواج والقرابة وقواعد للمصاهرة، ووجود ممارسات وآداب تتصل بتناول الطعام وإعداد الوجبات واحترام المقدّسات، وخلصت الأنثروبولوجيا البنيوية إلى وجود تشابه في النظم والممارسات، حيث شكّلت قاسما مشتركا يجمع كل شعوب الأرض في بنية عقلية واحدة، كما ردّت الإختلاف الظاهر بينها إلى إختلاف في الثقافات يماثل إختلاف اللغات، ولقد أكد ليفي ستراوس أن النثروبولوجيا تشترك مع اللغة في التواصل، مدعّما هذا الطرح في كتابه **[الأبنية الأولية للقرابة]**:" إن ظاهرة منع الزواج من المحارم، وهي عامة لدى جميع الشعوب، ليس لها إلا وظيفة واحدة وهي خلق رابطة اتّصال بين البشر، والارتقاء بهم من مجرد تنظيم بيولوجي إلى تنظيم اجتماعي"[1].

وممّا تقدم يتّضح أن **ليفي ستراوس** ينظر إلى قواعد الزواج وأنساق القرابة باعتبارها لغة، فهي مجموعة من العمليات التي تهدف إلى استمرار التواصل بين الأفراد والجماعات، فلقد حاول أن يفهم الخصوصية الثقافية للمجتمعات الإنسانية، وفي نفس الوقت أثبت الوحدة الفكرية (البنية) للجنس البشري.

لكن لم يكن ليفي ستراوس هو الرائد الوحيد للبنيوية، فإذا كان ليفي ستراوس قد أرسى قواعد البنيوية في الأنثروبولوجيا فإن قواعدها في مجال الفلسفة قد أرساها الفيلسوف

= ولكن بول ريكور على الرغم من اعترافاته بأهمية المنهج البنيوي في دراسة الانسان بشكل دقيق وصارم، فهو لايوافق على هذه النتيجة الفلسفية التي تلغي الإنسان، ففي رأيه إن هناك جوهرا روحيا للإنسان وليس فقط تركيبة مادية، وهذا الجوهر لا يمكن اختزاله إلى أي شيء آخر. ثم اتهم ريكور ليفي ستراوس أنه سقط في مهاوي الفلسفة المادية البحتة وهي الفلسفة التي تختزل الإنسان إلى مجرد تفاعلات فيزيولوجية أو عضوية. (ريتشارد كيرني، مسيرة بول ريكور الفلسفية، الناشر مجموعة أشغال للنشر، لندن، المصدر المغترب العربي، ط1 ، ص 9 .)

[1] . جعفر عبد الوهاب، خطاب الفلسفة المعاصر، المرجع نفسه، ص7 .

الفرنسي **ميشال فوكو**، إن مكانة اللغة وأهميتها عند فوكو لا تتجلى في كتابه **[الكلمات والأشياء]** بل تتأكد من خلال دراسته حول الجنون والمرض، حيث نجده يتحدّث عن لغة الجنون في كتابه **[تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي]**، حيث يقول:" لا أريد إقامة تاريخ للغة، لغة الجنون عن طريق لغة الطب العقلي النفسي، ولكن إقامة أركيولوجيا الصمت"[1]. وسيقوم بوصف هذا الصمت عبر حقب ثلاثة وهي : عصر النهضة ـ عصر الكلاسيكي ـ العصر الحديث.

كما طرح إشكالية اللغة بشكل خاص في كتابه **[ميلاد العيادة]** وموضوع هذا الكتاب مرتبط ب: المكان، اللغة، الموت، النظرة، يتعلق الأمر إذا بأربعة عناصر متشابكة ومترابطة لدراسة موضوع المرض في الطب، والسؤال الذي طرحه فوكو: بدءا من أي لحظة وتغيّرات دلالية تركيبية أصبحت اللغة خطابا علميا؟ وهذا يعني أن فوكو يطرح نفس السؤال الذي طرحه في كتابه تاريخ الجنون، فإذا كان هذا الأخير يسائل اللغة النفسية والطبية والعقلية والقانونية ليعرف تجربة الجنون، فإن ميلاد العيادة يسائل اللغة الطبية لمعرفة تجربة المرض والموت.

ومن خلال هذا التساؤل تتشابك العلاقة بين اللغة والموت، اللغة والكينونة، اللغة والتناهي، أي أن فوكو يبحث كيف انتقلت اللغة من لغة طبيعية إلى خطاب علمي هو خطاب الطب الحديث، وهذا ما يحويه كتاب ميلاد العيادة، أي الربط بين الخطاب والتجربة العلمية (التجربة الطبية).

إن ميشال فوكو، يقترح دراسة التجربة الطبية في إطار الدال والمدلول والعلامة، وهذا ليس ببعيد عن النزعة البنيوية وخاصة في صورتها اللسانية، ويتضح هذا من خلال دراسته

[1] ـ جعفر عبد الوهاب، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، المرجع نفسه، ص 159 .

للعلاقة بين العرض والعلامة، هذه العلاقة التي احتلت مكانة بارزة في الطب العيادي، لأن المرض يعرف في التجربة العيادية بواسطة أعراضه وعلاماته، فالعرض هو الذي يحدّد المرض، في حين أن العلامة هي التي تعلن وتصف ما يحدث، والعرض يتخد صورتين: صورة الدال وصورة المدلول، فعندما يكون مدلولا فإن معناه في ذاته، وعندما يكون دالا فإنه يحتاج إلى من يدلّ عليه وهنا يتدخل الطبيب لأنه يحتاج إلى فعل التدليل.

إن المتتبّع لفلسفة ميشال فوكو، أن التجربة الطبية لم تكن المجال الوحيد الذي عرف تطبيقا للبنيوية، بل اتجه بها إلى منحى آخر وهو تحديد بنية العقل الغربي، من خلال تحيده للخصائص الإبيستمية لكل عصر، بدءا من عصر النهضة إلى العصر الكلاسيكي إلى العصر الحديث.

إن البناء الأساسي لعصر النهضة في نظر ميشال فوكو، ما يسمى بالفلك الكروي أو المجال الكروي، وهو مجال تسيطر فيه مقولة التشابه والتماثل، ومقولة التشابه تعني البحث عن أوجه الاتفاق الموجودة بين مختلف المظاهر الموجودة بين الأشياء، ولقد سيطرت هذه المقولة إلى جانب مقولة التماثل منذ منتصف القرن السادس عشر إلى بداية القرن السابع عشر، فمن جهة كانت تتم بين الأشياء نفسها، ومن جهة بين الكلمات وبين الأشياء، ولقد أبانت هذه العملية عن معرفة مادية ومجربة لا تفرق بين الاسم والمسمى، بين الأرض والسماء بين القمر والنجوم، فصارت الطبيعة لغة[1]، وأصبحت اللغة شيئا متضمنا في الطبيعة، وهكذا يمتزجان معا مكونان الأوجه الأربعة التماثل وهي: التوافق ـ التناسب ـ المنافسة ـ التناظر ولعبة التعاطف.[حيث تترابط الأشياء توافقا، وتلعب فيما بينها تنافسيا وتتقارب فيما بينها تماثلا وتتنافر وتتجاذب تعاطفا][2].

[1] ـ المرجع السابق، ص 128 .

[2] ـ عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، المرجع نفسه، ص 129 .

هذا التشابك بين الكلمات والأشياء، أنتج شباه علوم مختلطة الحدود فيما بينها، مثل ما هو موجود عند العالم الإيطالي **دروفايدي** (1522 ـ 1605) خليط من العلم والطب والسحر والخرافات[1]، أما اللغة الحقيقية فكانت في القرن السادس عشر عبارة عن مجموعة من العلامات الموحدة، بل كانت غير شفافة غامضة ومنغلقة على ذاتها ومختلطة بصور العالم المحيط بها، وكانت جزءا أساسيا من الطبيعة وشريكا كاملا في توزيع التماثلات، أما عناصرها فكانت لها قوانين التقارب والتشابه.

ينتهي عصر النهضة ويحل عصر جديد بخصائص وبنية جديدة، وهو العصر الكلاسيكي ويتحول نظام العلامات من النظام الثلاثي [الدال والمدلول وأداة الربط بينهما] إلى النظام الثنائي، وتحتل فكرة النظام مكانة الصدارة في جميع مجالات المعرفة الإنسانية، وذلك عوضا عن فكرة الفلك الكروي، بينما يحل التحليل والتمييز والتفسير محل التشابه والتناظر، وتبدأ الكلمات في الافتراق تدريجيا عن الأشياء. وعلى الرغم من مكانة الفلسفة **الديكارتية** في المجال المعرفي للعصر الكلاسيكي، إلا أن ميشال فوكو لا يعيرها الاهتمام، بل يرى أن **الديكارتية** لم تكن القوة الكبرى التي عملت على تدعيم أسس هذا المجال الجديد، وإنما كانت مجرد انعكاس له، وإذا كانت الديكارتية قد أخفقت في تمثل الوضع الإبيستمولوجي آنذاك فإن فوكو قد وجد في **منطق بول روايال** تعريفا خصبا لمفهوم النظام من جهة ونظرية في العلامة من جهة أخرى، لقد كانوا يرون أن كل عنصر من عناصر الطبيعة يمكن تمييزه داخل نسق من المتآزرات **الديكارتية**[2]، لقد مثلت اللغة منعرجا خطيرا في عملية الانتقال التي تمت من عصر لآخر، إذ تحرّرت وخرجت من مجال الدلالة البسيطة والعفوية التي

[1] . المرجع السابق، ص 126 .

[2] . المرجع نفسه، ص 131 .

كانت تربطها بالأشياء، فأصبحت كيانا يتمتّع بنوع معين من الحياد والاستقلالية والموضوعية والتحليل والتمييز.

إذا كانت فكرة الفلك الكروي قد شكلت البناء الأساسي لإبستيمي عصر النهضة، وشكلت فكرة النظام البناء الأساسي لإبستيمي العصر الكلاسيكي، فإن إبستيمي العصر الحديث قد اخترع مقولة أخرى تعبر عنه وهي مقولة التاريخ، ويسمي فوكو القطيعة التي فصلت الحديث عن العصر الكلاسيكي بالمجال الإبستمولوجي الجديد. وإذا كان الانقطاع الذي حدث في إبيستمي عصر النهضة قد أدى إلى تشكل علوم ثلاثة ظهرت في العصر الكلاسيكي وهي: القواعد العامة والتاريخ الطبيعي، وتحليل الثروات، فإن الانقطاع الذي حدث في العصر الكلاسيكي ادّى إلى تشكل ثلاثة علوم هامة وهي: الاقتصاد السياسي، البيولوجيا، وفقه اللغة[1]، ويؤكد فوكو عل أن العلوم التي ظهرت في العصر الحديث ليست امتداد لعلوم العصر الكلاسيكي، ذلك أن علوم الحديثة طورت من مناهجها و عقلانيتها.

إن الحديث عن البنيوية يسوقنا إلى الحديث عن **جاك دريدا**، الذي يشكل أحد أهم أقطاب الفلسفة الفرنسية. ينتمي جاك دريدا إلى ما بعد البنيوية، ـ وكما أسلفنا الذكرـ أن البنيوية هي ذلك التوجه اللغوي الذي ظهر في ستينيات القرن العشرين، والذي يهتم بالأبنية الخفية التي شكّلت النص، وسرعان ما عمد العديد من المفكرين الفرنسيين إلى تطبيقها. فاعتمدها **ليفي ستراوس** في الكشف عن الأبنية التي تشترك فيها جميع الثقافات الإنسانية، واستعان بها رولان بارت في النقد الأدبي، وطبقها **جاك لاكان** في التحليل النفسي، واستخدمها لوي ألتوسير في دراسته النقدية للماركسية، وطبقها ميشال فوكو في التجربة الطبية وفي دراسته لبنية العقل الغربي.

[1] . عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، المرجع نفسه، 144 .

لكن يظهر أن جاك دريدا يختلف مع البنيويين التقليديين حول وظيفة اللغة، فالاتجاه التقليدي يحدّدها في التواصل، لكن **دريدا** يذهب على أن المهم في النص هو علاقة الدال (الكلمة) بالمدلول (معنى الكلمة) ومهمة البنيوي يجب أن تتحدّد في الكشف عن طبيعة هذه العلاقة.

ومن هذا المنطلق أبدع دريدا أسلوب وطريقة في تحليل النصوص ونقدها، وهذه الطريقة عنونت ب"التفكيك"، أي تفكيك النص لإظهار أنه مكون من نصوص أخرى، وفي نفس الوقت فإن هذا التفكيك يكشف عن الطريقة التي تركب فيها النص في أول الأمر، ولقد اعتمد **دريدا** استراتجية التفكيك على العديد من كتابات المفكرين والأدباء، فكان بهذا ناقدا للأنساق الفلسفية بامتياز.

ويمكن أن نتناول نموذج لأحد كتاباته للكشف عن استراتجيته في بناء النص من خلال كتابه "رنة حزن"[1] الذي نشر عام 1974، ففي الجانب الأيسر للكتاب يقدم جاك دريدا تحليلا لرأي هيجل عن العائلة والسلطة الأبوية وقداسة العائلة، أما العمود الأيمن فإنه يشتمل على نصوص مختلفة من أعمال الروائي الفرنسي"جان جينيه"، ثم يتبعها بتفسيرات وتعليقات، ويحاول أثناء ذلك أن يبدل بعض كلمات النصّين ببعض، وأن يصل إلى معاني جديدة من كلمات عادية واضحة. وهذا ما يدفعنا للتساؤل حول هدفه من هذه الاستراتجية؟

وهنا نقول أن هدف دريدا سواء في قراءة نصوص الآخر، أو في تركيبة نصوصه هو نقد الميتافيزيقا التي ظلت حاضرة منذ فلسفة أفلاطون، وهذا الحضور تمظهر في النصوص الفلسفية بمفاهيمها كمفهوم الجوهر والماهية والعدم والوجود...وغيرها من المفاهيم. لهذا

[1] . أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، الناشر دار الفرابي، بيروت، ط1، سنة 2010، ص22.

كان دريدا يحرص على مقاومة الميتافيزيقا، من خلال استحداث طرق و استراتجيات جديدة في قراءة النص الفلسفي وتفكيكه.

إن مصطلح التفكيك déconstruction الذي أسس له دريدا، لا يقصد به الهدم والتخريب، وإنما إعادة ترتيب عناصر الخطاب، أو بتعبير آخر نقول إبراز التناقضات الخفية التي يقوم عليها خطاب الأنطولوجيا الغربية، وهو نفس المشروع الذي اقتحمه "هيدخر" سابقا تحت مسمّى "النقض"، مصرحا:"هذا النقض لا يجب أن يفهم بمعنى السلب، أي في صورة نبذ التراث الأنطولوجي، بل على العكس إنّنا بصدد الكشف الإمكانات الإيجابية لهذا التراث، وهو ما يعني دوما تبيين حدوده"[1].

لكن جاك دريدا سيؤسّس التفكيك على نظام من المتناقضات، فعلى سبيل المثال مفهوم الجنون عند ميشال فوكو، الذي طرحه كظاهرة سلبية قامت على نفي إيجابية العقل الغربي، وفي المقابل يؤكد دريدا على أن الجنون لا وجود له إلا في إطار نظام العقل نفسه، فهو حاصل عمليات اللامعنى التي خرجت عن نظام لغة العقل (اللوغس). أو بعبارة أخرى نقول أن كل ما يقع خارج القواعد المنظمة للغة العقل، أي لا يخضع لشروط الخطاب الفلسفي فلا يمكن الأخذ به.

وعليه فإن الإشكاليات والقضايا التي يطرحها دريدا هي داخل الخطاب الفلسفي، ولا يمكنها الانفلات منه، لهذا سعى دريدا للكشف عن مواطن الاختلاف والمغايرة داخل الخطاب الفلسفي الذي لم يخرج عن مقولات اللوغس اليوناني، حيث يقر دريدا أن هذا الخطاب بعد ما وصل إليه كنسق شمولي، فإنه لا يمكن الالتفاف حوله وفي نفس الوقت لا يمكن العبث به[2]وهنا يجب الإطاحة به من داخله عن طريق المراوغة.

[1] المرجع السابق، ص 189 .

[2] . المرجع نفسه، ص 192 .

إن الآخر أو المغاير الذي يسعى إليه دريدا هو الداخلي الذي يفلت من قبضة النظام الدلالي، فيكون بذلك نوعا من الإبداع، ويذهب دريدا في تحديد مفهوم الإبداع (الابتكار) في التراث الغربي وتعيين حدوده. فالإبداع في معناه العام هو العثور على شيء أو موضوع أو فكرة أو تقنية أو تنظيم فني غير مألوف، ويمكن تحديده أيضا على أنه تنظيم لغوي، يتم إعادة ترتيب عناصره في شكل جديد بعدما تم التحرّر من التنظيم المألوف له. وعليه يبقى الإبداع خاصية إنسانية. وما يميز الإبداع في تعبير دريدا، أنه متفرّد وقابل للتكرار في الوقت نفسه، فهو متفرد لأنه ابتكار واكتشاف جديد غير مألوف، وقابل للتكرار لأنه يمكن إعادة صياغته في صور أخرى، وخاصة في نظام اللّغة ونسق علاماتها ورموزها، فهذا النسق يمكن خلخلته (تفكيكه) وإعادة ترتيب عناصره في صورة تنظيمية جديدة، ثم هذا النظام

يتحول إلى صور أخرى. وعليه فإن إبداع الآخر (الاختلاف، المغاير)[*] عن طريق فسح المجال له في النظام، فالآخر ليس إلا نحن، وابتكار الآخر هو إعادة اكتشاف "نحن"[1].

إن الحديث عن الفلسفة الفرنسية وأهم توجهاتها الفلسفية يقودنا وبصفة إلزامية إلى الحديث عن الفلسفة الوجودية، ويرجع التيار الوجودي في أصوله إلى الفيلسوف الدنماركي "**سورين كيركغارد**"، وبلغت أوجها مع الفيلسوف الألماني "**مارتن هيدخر**". تعود نشأة الفلسفة الوجودية إلى سياق تاريخي حدّدت معالمه مجموعة من الظروف وهي الحربين العالميتين وأزمة العلم والتقنية... وآثارها على الإنسان: تجربة القلق والخوف من مصيره، علاقته بالآخر، حريته في عالم مقيد، فقدان هوية الإنسان في ظل سيطرة التقنية، الأسئلة الأنطولوجية: سؤال الأنا والأصل؟ ... وغيرها من الإشكاليات التي شكلت موضوعات

* - سعى جاك دريدا إلى تأسيس علم اللغة قائم على أسبقية الأثر المنقوش ضد الافتراض الصوتي، بهدف تجاوز الميتافيزيقا وهو المشروع الذي قاده كل من نيتشه وهيدجر، عن طريق الكتابة بفكر الاختلاف وصيرورته.

لقد كان دريدا في بدايته فينومينولوجي ومفسر لهوسرل، وهذا ما يظهر حول دراسته المعنونة ب" التكوين - البنية - والظواهر" لكن يظهر أن الفكر الفينومينولوجي قد أثار فكره لأن أسسه لم تكن متينة، فلقد وجه نقدا صارما حول نظرية العلامة في الفينومينولوجيا، فيجب أن تكون العلامة تجاوزية وقيمتها في الحفاظ على الوجود الذاتي للوجود، مضافا في التعبير عن الوعي - فالأصالة الحقيقية للفعل الإبداعي يتم البحث عنها في جانب القوة التي تنتج وليس من النظام الذي ينتج. فلقد كانت الكتابة تعبر عن اغتراب المؤلف الذي كتب عمله، لكن يظهر أن هذا الاغتراب بدأت تزول ملامحه خاصة مع التحليل النفسي الفرويدي، فمعه لم يعد بإمكاننا تعريف الانسان بوعيه، معبرا عن ذلك في " ملاحظة حول الكتلة السحرية" هي بمثابة آلة كاتبة إنها النفس، ويطرح دريدا إشكالا مهما في دراسته " فرويد ومشهد الكتابة" وهو إذا كانت النفس نوعا من النص، فماذا يجب أن تمثل النفس بالنص؟ ! فهذا الاشكال يثير مشكلة علاقة المجاز والكتابة ببنية العقل كنظام، فكيف يمكن لعالم القواعد التقدم في فكر محلل نفسي؟.

إن فكرة الاختلاف تظهر في الكتابة قبل الحرف، وهذا يستدعي علم التحكم الآلي إلى هز الميتافيزيقا اللامركزية والمنطقية للدلالة المثالية للكتابة على المدلول المطلق، فالكتابة هي المظهر الخارجي للفكر الصوتي وهي تمثل الرقابة الحقيقية عليه، فالأثر هو الأصل المطلق للمعنى.

Jacques Derrida, la voix et le phénomène, paris, P. U.F, collection « Epiméthée », 1967, p : 452- 454.

[1] . أحمد عبد الحليم عطية، ص 198 .

خصبة للفلسفة الوجودية. لكن يجب التنويه بأن الفلسفة الوجودية لم تكن الفلسفة الأولى التي ابتدعت هذه المشاكل، فهي مشاكل كلاسيكية عرفها الفكر الفلسفي سابقا، وطرحها العديد من المفكرين، من أمثال القديس **أوغسطين**، وباسكال، والناقد الإسباني **هيجويودي أونامونو**، والأديب الروسي **دوستويفيسكي** والشاعر الألماني **راينر ماريا ريلك**[1]. فهؤلاء من مفكرين وادباء وشعراء، قد عالجوا القضايا الإنسانية، لكن لم يتم إدراجهم ضمن فلاسفة الوجود، وهنا نقول أن تعبير فلاسفة الوجود لا يطلق إلا على تلك الأسس الفلسفية التي اشتركت فيها تلك النظريات اللاحقة التي جاءت كامتداد وتطوير لفلسفة **كيركغارد**، ويمكن تحديد هذه النظريات في أربع دراسات فلسفية وجودية مهمة وهي: "سيكولوجية إدراك العالم" **لكارل يسبرس** سنة 1919، "اليوميات الميتافيزيقية" **لغابريال مارسيل** سنة 1927، "الوجود والزمان" **لمارتن هيدخر** سنة 1932، و "الوجود والعدم" **لجون بول سارتر** سنة 1943[2].

ويمكن القول أن الفلسفة الوجودية هي تحصيل لجملة من التأملات الفلسفية السابقة لها، فهي ثمرة لأفكار **كيركغارد**، الذي عرف بنقده للدوغمائية **الهيجلية**، ورفضه للديالكتيك الذي ينتهي بمرحلة تجتمع فيها النقائض وهي ما يعرف بالتركيب، كما أنه الفيلسوف الذي تحدّث عن أسبقية الوجود عن الماهية حتى يميز بين الوجود الإنساني ووجود الأشياء الخارجية، وكان ناقدا للفلسفات العقلية التي جعلت البشر كلهم نسخة واحدة تحت حجة العقل، لينقل الفلسفة بذلك من مركزية الانسان إلى مركزية الذات، وهو الفيلسوف الذي طرح نظرية تراجيدية حول مصير الإنسان.

[1]. بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: محمد عبد الكريم الوافي، مكتبة الفرجاني، طرابلس، ط1، د.س، ص 242.

[2]. المرجع نفسه، ص 244 .

كما ساهمت أيضا في تفجير الفلسفة الوجودية، فلسفة الحياة، وتحليلاتها لفكرة الزمانية ونقدها للإتجاه الوضعي، دون أن نهمل الدّور **الهوسرلي** ومنهجه الفينومينولوجي، الذي استفادت من أدواته الفلسفة الوجودية، لكن بأغراض وأهداف أخرى غير الأهداف التي سطر لها "هوسرل".

كل هذه الفلسفات شكلت مرجعية للفلسفة الوجودية، وبالرغم من الاختلاف الواضح بين الفلسفات الوجودية، غلا أنهم يلتقون في مجموعة من المبادئ الأساسية، نذكر أهمها:

(1) ـ كل الوجوديين ينطلقون من التجربة الوجودية، والتي تتّخد طابعا خاصا عند كل فيلسوف، فهي تمثل عند كارل يسبرس، الإحساس بميوعة وهشاشة الوجود الإنساني، وهي تعني لمارتن هيدخر المعنى نحو المصير المحتوم وهو الموت، وهي تعني عند سارتر الإحساس بالغثيان، وكلها أفكار مستمدّة من التجربة الشخصية.

(2) ـ انطلاقهم من الإنسان، الذي نجده يتّخذ عدّة مسميات: الدزاين، الأنا، الوجود لذاته. وماهية الانسان هي حصيلة وجوده.

(3) ـ الوجود الإنساني في صيرورة متواصلة تكون في زيادة أو نقصان بفعل الحرية.

(4) ـ كما أن كل الفلسفات الوجودية تقر بانفتاحية الانسان على الآخر، فهناك صلة مزدوجة بين الأنا والغير، ولقد أعطى كل منهم الانفتاح على الآخر مفهوما خاصا **فهيدخر** أسماه"الوجود مع الآخر" و**يسبرس** أسماه "الإتصال" و **غابريال مارسيل** أسماه "اقتحام وجود الأنت"[1] .

[1] . المرجع السابق، ص 247 .

ولقد مثّل الفلسفة الوجودية في فرنسا، **جون بول سارتر**[*](1905 ـ 1964) ولقيت انتشارا واسعافي الفترة المعاصرة، لأنه نقل الأفكار الوجودية في أعمال أدبية هادفة بعيدا عن الكتابات الصارمة والجافة.

يطرح سارتر، في رواية الغثيان فكرة العبثية، فالفرد يشعر بالغثيان نتيجة التخمة التي تصيبه بسبب الأكل الزائد عن حده، كذلك هو الأمر بالنسبة لهذا الوجود فهو مملوء بالأشياء التي لا قيمة لها ولا معنى لها، " فكل شيء موجود وجد بدون سبب"[1].

فواقع أنه لا يوجد إله يقدم تبريرا نهائيا للعالم وهو السبب الأساسي لغثيان **رونكتان**، وهذا ما يسميه سارتر العفوية الشاملة واللامعقولة للكون والذي يدفعه للشعور بالغثيان.

واشتغل سارتر على قضية الحرية، فهي من المسلمات الأساسية التي قامت عليها الفلسفة الوجودية، وهذا من خلال دراستين عنونهما ب "الخيال" سنة 1936 و"سيكولوجيا الخيال" سنةَ 1940.

---

* . لا يمكن الحديث عن الفلسفة الوجودية في معزل عن مارتن هيدخر باعتباره أهم أقطابها، فلقد سعى في مؤلفه الرئيسي إلى دراسة مشكله الوجود، الذي يرادف الطبيعة التي يعيش بها الكائن من حيث هو كائن، أي يهتم بكيفية حصول الدزاين على وجوده، التي يطلق عليها هيدخر "عملية فهم الوجود". وهو لايتواجد في هذا الوجود بمفرده في هذا العالم بل مع أدوات، وهي تلك الأشياء التي ـ وجدت من أجل ـ أو كما يسميها هيدخر " التواجد تحت الطلب"، أي أن ماهيتها سبقت وجودها، فهي كانت في الأصل عبارة عن فكرة أو مشروع في الذهن تم تجسّدت على أرض الواقع من أجل تحقيق غرض ما.

وأهم ما يتميز به الدزاين هو القلق، عندما أدرك أنه قد قدف به في هذا الوجود (العالم) كي يزاول وجوده، كما أن هذا الدزاين مهما ظل موجودا، فإنه لا يبلغ كماله أبدا، لأن ماهيته تنطوي على نقص مستمر، والموت هو وحده الذي يضع نهايته، فكينونة المتواجد في ذاتها هي كينونة من أجل الموت، وهذا ما يولد عنه تجربة القلق، فيتجه للبحث عن ملجأ وهو الانسان الآخر، لكن الآخر سيوقع الدزاين في الوجود اليومي المصطنع، الذي يشوه الحقيقة الواقعة، فالآخر يظهر من خلال الثرثرة اليومية العابرة، حيث تصبح عبارة (قيل أن ...) هي الواقع الملموس للغو الأحاديث اليومية، ولكي ينفصل الدزاين عن الآخر وعن ثرثرته التي تبعده عن الحقيقة، فهو بحاجة إلى عزم، وتبني الأنا الأكثر أصالة، وهذا ما يدل على وجود وعي في الدزاين.(بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: محمد عبد الكريم الوافي، مكتبة الفرجاني، طرابلس، د.س، ص 254 .)

1. فيليب تودي، أقدم لك سارتر، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002 ، ص 22 .

إن الخيال هو قدرة الذهن على تأليف ما ليس واقعا[1]، في هذا التأليف والخلق ما ليس كائن هناك حرية، وهذا يعني أننا لسنا خاضعين لحتمية على خلاف الموجودات الأخرى أي الأشياء التي ماهيتها سابقة عن وجودها، يعني أن وجودها محدّد تحديدا مسبقا أما الإنسان فهو وجود سابق عن ماهية، أي له الحرية أن يصبح ما يريد. لكن هذه الحرية مصحوبة بمسؤولية فهو حر في أن يختار وأن يتّخذ القرارات التي من شأنها أن تحدّد ماهيته، لكن في نفس الوقت هو مسؤول عن نتائج هذه الحرية.

إن المسؤولية التي تصحب الحرية هي التي جعلت الموجود البشري يخشى الحرية ويبتعد عنها، ويترك أشخاص آخرون يتخذون القرارات نيابة عنه. لكن هده الحرية التي يتمتع بها الفرد هي نتيجة لوعيه المصاحب لوجوده، إنه الوعي الذي تفتقر إليه الموجودات الفيزيقية. وظل "سارتر" يدافع عن الحرية في أعماله حتى في جانبها السياسي، فحرية الذات هي عمل رمزي مضمونة بالمقاومة التي من شأنها أن تعيد لفرنسا حريتها نتيجة إحتلال النازي لها[2].

وجدت الفينومينولوجيا الهوسرلية منفدا لها إلى فرنسا من خلال الفيلسوف" **إيمانويل ليفيناس**" (1906 ـ 1995)، تأثر بفينومينولوجيا لأنها منهج يعمل على الكشف عن معنى الأشياء وماهيتها للوعي على نحو حدسي، وهكذا فإنه يقيم علاقة حوار وانسجام بين الوعي والموضوعات، إنه يربط الذات بعالم المعيش. إلى جانب هوسرل تأثر بأنطولوجية "مارتن هيدخر" ، لأنه استثمر الفينومينولوجيا في الوجود، حيث وصف الظواهر الإنسانية مثل القلق والخوف كتجارب أنطولوجية تكشف عن وعي الإنسان لوجوده واهتمامه به.

---

1 . المرجع السابق، ص 33 .

2. فيليب تودي، أقدم لك سارتر، المرجع نفسه، ص 53.

لقد نقل " إيمانويل ليفناس" الفينومينولوجيا إلى الفلسفة الفرنسية من خلال دراسته المعنونة ب " **نظرية الحدس في فينومينولوجيا هوسرل**"[1].

إتجه ليفناس بالفينومينولوجيا منحى أخلاقي، وهذا المنحى إشترط الاهتمام بالآخر الذي يعتبر ضروري لتأسيس علاقة أخلاقية، ويظهر أن الاهتمام بالآخر هو نتيجة ما نقله التاريخ لسياسة التعسفية والنفي والاستعباد للآخر خلال سنوات عديدة. فعلى الرغم من الاختلاف القائم بيني وبينه سواء فكريا أو اجتماعيا أو دينيا أو ثقافيا... فالذات القدرة على احتضان الآخر و كأنه هناك مسؤولية إتجاهي، والذي يحدد هذه المسؤولية الأخلاقية هو وجه الآخر[2]، والمقصود بالوجه هناك كل جزء ضعيف في جسم الآخر الذي بمجرد النظر له تشعر الذات بمسؤوليتها نحوه، وفي هذا يقول " ليفناس": "إن ملاقاة الإنسان الآخر تسمح لي بأن أكتشف وجهه، والوجه هو هوية الكائن"[3] . فرؤية هذا الوجه الذي يعتريه الضعف يمنعنا أن نمارس في حقه أي شكل من أشكال العنف، فهي ممارسة لا أخلاقية إن المسؤولية اتخذت مع "ليفناس" طابعا لا متناهي[4]، فحتى لو كان هذا الآخر عدوا وهذه المسؤولية ليست مشروطة، أي لا تنظر المبادرة من الآخر كي يرد لي الجميل بل هي مسؤولية غير مشروطة وكأن الذات حسب فلسفة ليفناس الأخلاقية ملتزمة بتحمل هذه المسؤولية اتجاه الآخر.

---

1. منشورات الإختلاف، مدخل إلى فلسفة إيمانويل ليفيناس . من الفينومينولوجيا على الإتيقا . ، تر: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، ط1، 2003 ، المغرب، رقم 18 .
2. المرجع نفسه، ص 9 .
3. المرجع نفسه، ص 10 .
4. المرجع نفسه، ص 13 .

يقول ليفناس في كتابه" العقلانية واللامتناهي":" الأخلاق ليست فرعا من الفلسفة وإنما هي الفلسفة الأولى"[1] إن الأخلاق بالنسبة له ليست مجموعة من الأوامر التي يلزم الفرد بإتباعها وفق معياري الخير والشر. لأن هذا النوع من الأخلاق تأتي في طابع إكراهي وإلزامي تلغي فردانية الفرد واستقلاليته وتنفد إليه كأوامر إجتماعية، وارتباط الأخلاق بالميتافيزيقا له ما يبرره في فلسفة ليفناس، لأن الحقيقة الأولى هي الحقيقة الإنسانية وهذه الحقيقة أخدت شكل وصية " لا تقتل"[2] هذه الوصية حدّدها ارتباط الأنا مع الآخر، إرتباط أسس له وجه الآخر. يرى ليفناس أن هذه الحقيقة تجسدت وبشكل واضح مع الدين لأنه دعوة إلى الاعتراف بشكل سلمي و إنساني[3] على خلاف السياسة فإن على خلاف السياسة، فإن الاعتراف فيها بالآخر مصحوب بحرب وصراع فبين الأنا والآخر هناك ممارسة أخلاقية إنسانية.

"**موريس ميرلوبونتي**" (1908 ـ 1961) من الفلاسفة الفرنسيين الذين وجدوا إسقاطات أخرى للفينومينولوجيا الهوسرلية، ومبدأ هذه الفلسفة هو التحرر من الأحكام المسبقة والدراسات القبلية التي تشكل رواسب من شأنها أن تقف حاجزا وعائقا أمام الرؤية الماهوية للوعي لموضوعاته، وهذا ما حمله ميرلوبونتي على ظواهرية هوسرل.

لهذا في كتابه فينومينولوجيا الإدراك يحاول ضحض تلك الأحكام المسبقة التي قدمتها الفلسفات السابقة لمفهوم الإدراك، "فالإدراك ليس تراكما في الإحساسات ولا يمكن إختزاله في عمليات الحكم"[4].

---

[1]. إدريس بن كثير، مدخل إلى فلسفة إيمانويل ليفناس، المرجع نفسه، ص 10 .

[2]. المرجع نفسه، ص 10 .

[3] . المرجع نفسه، ص 10 .

[4] . سواريت بن عمر، قراءة في ظواهرية الادراك لموريس ميرلوبونتي ، نشر ضمن كتاب جماعي: الطريق إلى الفلسفة ـ دراسات في مشروع ميرلو بونتي الفلسفي ـ ، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2009 ،ص 178 .

كما وصفه المذهب والمذهب العقلي" إن الإدراك ينتج من خلال كوكبة من المعطيات"[1]، أي أنه نتيجة إقامة علاقات بين الأشياء والموضوعات المتعددة لهذا العالم، وخلافا لما سبق يرجع ميرلوبونتي الإدراك إلى تجربة حية هي تجربة الجسد، فالجسد يمثل مركز الوجود وانفتاح على عالم الأشياء من خلال الوعي.

كما تصور ميرلوبونتي الجسد موضوع للجنس، باعتبار أن الجنس هو تجلي من تجليات الوجود الإنساني، كما أن الجسد ليس مجرد وسيلة جنسية بل هو وسيلة للتعبير، فاللغة تمظهر وتجسيد للفكر، ويظهر إهتمام ميرلوبونتي باللغة في كتابه " **نثر العالم**" حيث بين من خلاله أن اللسان هو ذلك الجهاز العجيب الذي يسمح لنا بالتعبير عن عدد غير محدود من الأفكار والأشياء بواسطة عدد من العلامات"[2].

[1]. المرجع السابق ، ص 180.

[2]. المرجع نفسه، ص 22 .

المبحث الثاني : بول ريكور والمنعطف اللغوي

المبحث الثاني: بول ريكور والمنعطف اللغوي.

يشكل الرمز والمعنى حدّين أساسيين من المعادلة الهيرمونيطيقية لبول ريكور، فالرمز[*] يتخد صورا دلالية متعدّدة [أسطورة، مجاز، إستعارة، كناية، شعر] وتحمل هذه الصور معاني

[*] ـ يحدّد بول ريكور تلاثة مجالات لنشأة الرمز وهي: الطقوس والأسطورة ـ الأحلام ـ الشعر.

فالطقوس والأساطير تشكل رموزها مايعرف باللغة المقدسة، ففي رسالة الإليادة السماء هي رمز السمو والهائل والقوي. والعراف هو رمز للحكمة والسيادة.

الأحلام: إن الحلم في التحليل النفسي الفرويدي، هو نمط رمزي، لأنه تجلي من تجليات اللاوعي، وبهذا تشكل الأحلام موضوعا للتأمل والكشف عن طاقات مكبوثة وحبيسة في ساحة اللاوعي.

الخيال الشعري: لقد أوضح **باشلار** أن مشكلة الخيال ليست مشكلة الصورة باعتبارها تجاوز للواقع، فالصورة تعتمد بالدرجة الأولى على الواقع أو هي كما وصفها **سارتر**:" إجراءا لتقديم الأشياء نفسها بطريقة معينة". فالصورة الشعرية كما يقول باشلار في مقدمة كتابه " شعرية الفضاء" :" الصورة الشعرية تضعنا في أصل الوجود المتكلم وأكثر من ذلك، إنها تصبح كائنا جديدا من لغتنا، فهي تعبر عنا بفعلها لنا ما تعبر عنه". بمعنى أن الصورة الخيالية تستند إلى واقعنا وتتصرف فيه بكل حرية، وهذا الفعل المصور يمثل رمزا.

إن الرموز هي إشارات أو تعبيرات تنقل المعنى، وقد تكون هذه الرموز حتى عناصر من الكون (السماء، القمر، الماء) فهذه العناصر تأخذ بعدا رمزيا في عالم الخطاب، ويتشكل الرمز من المعنى الحرفي (الظاهر) والمعنى الرمزي (المقصود) والتعبير يعني إختراق هذا التمويه.وهنا يصبح الرمز وسيلة للتفكير، فإذا كان الرمز لا يعطي معناه بكل شفافية ولا يمكن ترجمته بسهولة فهو بذلك دهشة للفكر ـ حسب ريكور ـ وهنا تتشكل العلاقة بين الرمز والتأويل، فلا يوجد رمز لا يثير الفهم من خلال التفسير.

ويتخد هذا التفسير حسب بول ريكور ثلاثة مراحل وهي:

المرحلة الأولى: علم الظواهر La phinoménolgie:

فهم الرمز بواسطة الرمز، مثال رسالة "رسالة الإليادة"، لفهم رمز يتم استبداله مع رمز متجانس معه، أي نشر التكافؤات العديدة لتفسير الرمز، مثال: السماء، لفهم هذا الرمز يجب إيجاد الرموز المتكافئة له وهي: السمو الهائل والنظام، وبالتالي فهم رمز سيكون برمز آخر متكافىء له وفقا لقانون القياس.

المرحلة الثانية: فهم الرمز من خلال طقس وأسطورة:

أي من خلال المظاهر الأخرى للمقدس، فالماء هو رمز للغمر والطوفان، والغطاء النباتي هو رمز للولادة الجديدة. لكن بول ريكور يرى أنه لم نستطع التمسك بهذه المرحلة، لأنه ثمّ إختزال فيها سؤال هل أومن بذلك؟ ماذا أفعل بهذه المعاني الرمزية؟ وعليه يجب أن نتصالح مع هذه الرموز ونستمع مرة أخرى من خلال الانفتاح على التأويل والمبادرة الذهنية لفك الشفرة.

فكيف تواجه الهيرمونيطيقا هذه المشكلة؟

إن هذه العقدة تجعل الهيرمونيطيقا تدخل في دائرة محورها:" عليك أن تفهم حتى تؤمن، لكن عليك أن تؤمن حتى تفهم". فالمترجم لن يتمكن من الإقتراب من نصه إذا لم يعش في هالة المعنى المشكوك فيه، كما يقول بولتمان في مقاله [حول مشكلة =التأويل]:"كل فهم لمشاكل التفسير موجه بإستمرار لطريقة طرح السؤال، وبما يهذف إليه، لذلك فهو لا يخلو من الافتراضات،

محايثة للخبرات المعاشة، إنها إنعكاس للوجود الإنساني وعلاقة الذات بالآخر وبالوجود أيضا.

إن البحث في رموز الشر والدنس والخطيئة اقتاتت بول ريكور إلى الدراسات الهيرمونيطيقية، تلك الرموز كانت تعبيرات غير مباشرة للوعي[1]، وتجلت هذه الرموز أيضا في الأساطير الإغريقية والثوراتية، مثل الأساطير الكوسمولوجية والأورفية والتراجيدية التي كانت تفسر كيفية الخلق وعلاقة الإنسان بالخالق، والتصور الأول الذي قدمه للهيرمونيطيقا هو اعتبارها وسيلة لفك الرموز والكشف عن المعنى المستتر، ولقد شكلت الأساطير المادة المعرفية الخام التي اشتغل عليها "بول ريكور" بتفكيكها وتأويلها، آخذا من ذلك أسطورة

= أي أنه موجه دائما بالفهم المسبق للشيء الذي يشكك في النص، فقط على أساس هذا الفهم المسبق يمكن بشكل عام الاستجواب والتفسير".

وعليه فإن الإيمان والتصديق مرتبط بالتفسير، وتنطلق الهيرمونيطيقا من الفهم المسبق، وبفضل هذه الدائرة، لا يزال بإمكاننا التواصل مع المقدس، من خلال شرح الفهم المسبق الذي يحرك التفسير، والتأويل هو الوسيلة الوحيدة للتغلب على " الحداثة" التي اختزلت أو نست المقدّس. وفي نفس الوقت هذه الثنائية " الإيمان والفهم" تحقق عبارة الرمز يجعلنا نفكر.

المرحلة التالثة: التفكير من خلال الرمز:

في في هذه المرحلة الفلسفية، تبدأ مرحلة التفكير من الرمز، حيث يواجه الفيلسوف عالما من الرموز: الدين والأساطير والشعر. فهناك فلسفة مختبأة في هذه الرموز، ويبقى التفكير بدءا من الرموز لتشكيل المعنى في تفسير إبداعي، ويستعين بول ريكور بمثال حول فلسفة الرمز وهو "العلاقة بين المحدود والشعور بالذنب".

فالذنب هو لغة قديمة للدنس، حيث ينظر إلى الشر على أنه وصفة عار وعلامة وهذه الرمزية تتعرض لعمليات تبديل وتكرار كثير في تصورات الإنسان، لأن هناك رموز أخرى للشر من رموز الانحراف والعصيان والهلاك التي تظهر في اللغة العبرية من العهد، إن هذه الرموز تشكل أسطورة سردية تروي عن تجربة إنسانية وهذه التجربة مملوءة بالتوتر من البداية والنهاية، بين الانحدار والخلاص، بين الاغتراب وإعادة التملك بين الانفصال والمصالحة وبالتالي فإن هذه الرموز هي تشفير لوتيرة التجربة الإنسانية. وهنا يجد الفيلسوف نفسه في مواجهة هذه الرموز مستعينا بظواهر الدّين والتفسير، ويستعين الفيلسوف بالأسطورة لأن العواطف القوية تجد مركز ثقلها في رموز الشر، لذلك يتعين عليه فك رموز الفوضى والسقوط، فكلها تكشف عن تجارب عاطفية قوية. وهو نفس الأمر الذي قام به **كانط** في كتابه "الشر الراديكالي"، ولقد أطلق بول ريكور على طريقة التشفير هذه باسم الاستنتاج التجاوزي ومعناه تبرير مفهوم ما من خلال إظهار أنه يجعل تكوين مجال الموضوعية ممكنا بمعنى، عند فك رمز من رموز الشر، فنحن بذلك نكشف عن مجال كامل للخبرة البشرية. (Paul Riceur , le symbole donne a penser, Publié dans le revue Esprit 27/ 7_ 8 1959 .)

[1]. بول ريكور، بعد طول تأمل، تر: فؤاد مليت ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 ، 2006، ص 50 .

الثوراة نمودجا للعمل التأويلي الذي تجسد في تحول الإنسان الخير في طبيعته وفطرته إلى شرير، وهذا أكثر ما يميز الأسطورة أنها تعرض وتسرد هذا النوع من المفارقات[1].

عمد بول ريكور إلى تقديم دراسة لغوية حول إشكالية الشر، فطرحه كرمز وشبكة المفاهيم التي تتولد عن هذا الرمز من مفهوم الخطأ والذنب والعقاب والعدالة... إلخ وتحديد بعدها الأنطولوجي. ويبدو أن تحليل ريكور للخطأ انطلاقا من الرغبة الإنسانية اللامحدودة التي تدفع بالإنسان للخطأ، فالخطأ يتأسس في واقع مبني على الرغبة واللذة اللامتناهية، وكون الإنسان خطاء هذا يحيله إلى سلطة العقاب الذي يعرفه ريكور:" العقاب هو ما نقوم بتكبده من أجل شيء حكم عليه بأنه جدير بالإدانة أو مذنب"[2]

فكون الإنسان خطاء دليل على وجود الشر، لأن إرادته المتسمة بالضعف هي التي تدفعه بالخطأ، لكن الشر الأكبر بالنسبة ل ريكور هي أن يكون للإنسان كل هذه الأخطاء ولا يريد الإعتراف، فيلجأ إلى اللامبالاة أي النفور من الحقيقة[3] .

إن الإشتغال على أرضية مفهوم الشر، إحتاج إلى دراسة كرونولوجية لتتبع مساره في الدين وتاريخ خطيئة الإنسان الأول وكيف كان العقاب، عمل بول ريكور على عقلنة مفهوم العقاب من خلال وضع القانون كمفهوم مواز للعقاب، فالعقلانية هنا تظهر في قياس درجة الخطأ أو الجريمة بدرجة العقاب المناسبة لها. ولقد اتخذت هذه العقلنة بعدين:

- **بعد حقوقي**: إجتناب الظلم ويكون الجزاء والعقاب على حساب الجريمة.
- **بعد أسطوري**: إلغاء أسطورة الإستغفار ومنح رمزية الشر أبعاد واقعية عقلانية[4].

---

[1] . المرجع السابق، ص 51 .

[2] . علية خليفي، الرمز في فلسفة بول ريكور، دار التقافية ناشرون، لبنان ، ط1، 2015 ، ص 170 .

[3] . المرجع نفسه، ص 172 .

[4] . المرجع نفسه، ص 173 .

وبالتالي فإن هيرمونيطيقا ريكور، حملت على فهم رمزية الشر وما يتولد عنها من مفاهيم موازية لها: الخطأ والعقاب والقانون والحق، وتشكل بدورها هذه المفاهيم جزء لا يتجزأ من أنطولوجيا الإنسان وممارسته الحياتية(*).

* إن مشروع بول ريكور اللغوي وبكل آلياته وميكانيزماته، كان يهدف إلى الكشف عن التجربة الإنسانية والعمل على فهمها، وهذا الفهم لم يتجسد في مشروع رمزية الشر أو في التأويل الفرويدي فقط وغيرها من الإشكاليات الفلسفية التي ترجمتها كتابات ريكور، بل تجسد أيضا وبشكل واضح في اشكاليته المحورية حول ظاهرة السرد، فكيف ساهمت هذه الإشكالية في تعزيز مشروع ريكور؟

صرّح بول ريكور أن هناك ثلاثة مشاكل اعترضت إشكالية السرد: **وأولها اللغة**، فبالنسبة له ووفقا لمنطق الفلاسفة التحليليين فاللغة الجيدة، معيارها هو مدى ادّعائها الحقيقة ووضوح المعنى، وفي نفس الوقت لاحظ أن عمل السرد أصبح يتفرّع إلى أنواع أدبية مختلفة مثل الروايات ذات الصلة بالسيرة الذاتية، والروايات الخيالية كالملحمة والدراما والقصة القصيرة، دون أن ننسى الأنماط السردية التي تعتمد وسائل أخرى غير اللغة مثل الرسم والفنون التشكيلية.

وفي ظل هذه التجزئة هناك وحدة وظيفية بين أنواع وأنماط السرد المختلفة وهي التجربة الإنسانية التي يتم إخبارها ونقلها بطرق مختلفة ومما لا شك فيه أن التجربة مرتبطة بإطار زمني، فكل ما يقال يحدث في الوقت المناسب ويستغرق وقتا، ويتطور في الوقت المناسب، إذا فهناك صلة بين السردية والزمنية، وما يجعل إشكالية السردية والزمنية أقل صعوبة، هو اختيار وتنظيم اللغة، فاللغة يجب أن تلبي حاجة التحديد والترتيب والشرح، والنص يمثل الوحدة اللغوية التي بإمكانها تلبية هذه الحاجات، فهو يشكل الوسيط بين التجربة الزمنية والفعل السردي.

لهذا يرى بول ريكور أنه يمكننا أن نطلق على الشعرية على غرار أرسطو، الانضباط الذي يتعامل مع قوانين التكوين التي يتم فرضها على الخطاب لجعله نصا، فيستحق ان يكون قصة أو قصيدة أو مقال. ولقد حدّد أرسطو نوع التكوين اللفظي الذي يشكل نصا في السرد بمصطلح muthes وتمت ترجمته ب " حكاية" أو دسيسة التي تقوم على الحبكة، والتي هي عبارة عن ترتيب معين للأحداث والأفعال المسرودة والتي تجعل القصة حكاية كاملة، لها بداية ووسيط ونهاية.

ويعرف بول ريكور الحبكة هي مجموعة من التركيبات التي من خلالها تحويل الأحداث إلى قصة أو بشكل مترابط قصة مستمدة من الأحداث، فالحبكة هي الوسيط بين الحدث والقصة، وفي الحبكة يتم التأليف بين الظروف والغايات والوسائل والمبادرات والعواقب الغير مقصودة، إن الحبكة بهذا المعنى، هي فعل التجميع والتأليف تلك الأحداث غير المتجانسة، في التجربة البشرية.

أما المشكلة الثانية، التي تعترض إمكانية السرد، وهي مدى صحة فكرة الحبكة في تحليل القصص الخيالية (من الحكاية الشعبية والملحمة إلى الرواية الحديثة)، يستخلص العديد من النقاد الأدبيين الحجج من تطور الرواية المعاصرة ليروا في الكتابة تجربة تهزم كل الأعراف، وجميع النماذج الواردة من التقليد، ومن بينها أنواع الحبكات ورتت من رواية القرن 19، حتى أن الطعن من خلال الكتابة، يصل إلى النقطة التي يبدو أن أي فكرة عن الحبكة تختفي وتفقد قيمتها ذات الصلة في وصف الحقائق السردية. لكن ريكور يجيب عن هذا الاعتراض مصرّحا بأننا نسيء فهم العلاقة بين النموذج مهما كان والعمل الفردي، فما نسميه النماذج هي أنواع من الحبكة الناتجة عن ترسيب الممارسة السردية نفسها، فيقترح بول ريكور هنا ظاهرة التناوب بين الابتكار والترسيب، وهذه الظاهرة موجودة أساسا في التقليد أي في الطابع التاريخي لتخطيط السردي، إن هذا التناوب بين الابتكار والترسيب هو الذي يجعل ظاهرة الانحراف ممكنة، والاعتراض ممكن فقط على خلفية ثقافية تقليدية، تخلق

ومن رمزية الشر إلى مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حيث انعكف" ريكور" على قراءة دراسات "**سيغموند فرويد**" حول إشكاليات الذات والتحليل النفسي كالرغبة والكبث والطاقة الجنسية ونظرية التسامي، واللغة والفن بوصفها تجلي للكبث... إلخ وغيرها من الإشكاليات التي تمخضت عنها المدرسة الفرويدية، وكنتيجة لهذا الإنعكاف أصدر بول ريكور كتاب حول التحليل النفسي عنونه ب "**في التأويل ـ محاولة في فرويد** ـ"وكانت هذه الدراسة بمثابة محاولة للتوسيع في الحقل الهيرمونيطيقي، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الرمز، الذي سيتخد مع التحليل النفسي صورا أخرى، ضف إلى ذلك النتائج الباهرة التي حققتها مدرسة التحليل النفسي والتي من خلالها تم تفسير العديد من الحالات النفسية و الإضطرابات السلوكية التي كانت موضع إستفهام.

في هذه الدراسة " التأويل ـ محاولة في فرويد ـ" قدم بول ريكور، قراءة لفرويد وتأويل فلسفي له، حيث قدم الخطاب الفرويدي الذي يفسر من خلاله السلوك اللاواعي وبعض

=توقعات في القارئ، فيجب على الفنان أن يبتعد عنها ويخيب أمله، وبالتالي نجيب على السؤال المطروح أعلاه عن مدى صحة الحبكة في تحليل القصص الخيالية، فإن ريكور يضع معايير للخيال أو ما يسميه الخيال المنظم، فهو فقط ما يمكن التفكير فيه.

أما المشكلة الثالثة فتتعلق بالإشارة المشتركة للتاريخ والخيال إلى الخلفية الزمنية للتجربة الإنسانية.

فالتاريخ مرتبط بالواقع، فهو يتحدّث عن أحداث حدثت بالفعل، وهذا ما يجعل الخيال في مأزق، يرى ريكور أنه لا ينبغي أن يقال أن الخيال بلا مرجع، ومن ناحية أخرى لا ينبغي أن يقال أن التاريخ يشير إلى الماضي التاريخي بنفس الطريقة التي تصف بها العلوم التجريبية ظواهرها في الحاضر. فالخيال بهذا المعنى هو من الرموز التي تساهم في تكوين الواقع، أو كما وصفها ريكور تساعدنا المؤامرات التي نبتكرها في تكوين تجربتنا الزمنية المشوشة، وهذه التجربة الزمنية تشكل وظيفة مرجعية للحبكة، وهنا نجد الرابط بين muitos و miniesis، أي الحكاية وتقليد الفعل كما ورد في فن الشعر لأرسطو، فالحكاية بهذا المعنى تحاكي الفعل أي تقلده، وفي هذا التقليد تبنى مخطّطات الفهم باعتمادها على الخيال، لهذا يصف ريكور عالم الخيال بأنه المختبر نجرّب فيه التشكيلات الممكنة للفعل من أجل اختبار اتساقها ومعقوليتها.

Paul Ricoeur, Du texte à l'action Essais d'herméneutique, Edition du seuil, 1986, p : 15- 16- 19- 20 .

الحالات التي يبديها الفرد في حياته اليومية وعلاقتها باللاشعور، الذي يمثل ذلك الجانب العميق والمظلم من الحياة النفسية، ومعظم سلوكاتنا اللاواعية تعود له، إن مثل الأحلام وهفوات القلم وزلات اللسان تبدو من البساطة التي يغفل الإدراك عنها، لكنها رموز تشير إلى وجود كبث عميق في نفس الإنسانية. إن فرويد وبطرحه لمسألة اللاشعور يكون بذلك قد حطم الكوجيتو الديكارتي الذي ظل مسيطرا على تاريخ الفكر الغربي بوصفه وعيا مباشرا وواضحا. يقول بول ريكور في قرائته لفرويد: "إن التفسير الفرويدي كان خطابا مختلفا يمزج لغة القوة ـ الغريزة الجنسية، التركيز النفسي، الكبث، عودة المكبوث ـ بلغة المعنى ـ الفكرة، الرغبة، المعقولية، العبث، التمويه، التأويل، تحريف النص"[1] فكل ما يصدر عن الذات من عبث وتمويه وتأويل وتحريف للكلمات بطريقة لاشعورية، فهو تعبير عن كل رغبة وكبث في اللاشعور.

وفي القسم الثاني الخاص ب "تاويل فلسفي لفرويد" قابل فيه بول ريكور بين الخطاب التحليل النفسي وخطاب الفينومينولوجي الهيجلي [2] فكشفت هذه المقابلة على أن الخطاب التحليل النفسي هو خطاب رجعي، يعود دائما إلى مرحلة الطفولة والمراهقة وهي المرحلة التي يحدث فيها الكبث، محاولا بذلك التحليل النفسي الكشف عن جملة الضغوطات أو الحالات التي تعرضت لها الذات في هذه المرحلة المبكرة والتي أدت بها إلى حالة الكبث. في حين أن الخطاب الفينومينولوجي كما صوره لنا " هيجل" خطاب تقدمي يسير وفق حركة لولبية متطورة لا يكتمل فيها السابق إلا باللاحق.

ولقد اتخد " بول ريكور" من أسطورة أوديب لسفوكليس نموذجا لهذا التقابل بين التحليل النفسي الفرويدي والفينومينولوجي الهيجلي أو بين ما هو أركيولوجي وغائي. فأسطورة

[1] . ريكور بول، بعد طول تأمل، تر: فؤاد مليت، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1 ، 2006 ، ص 57 .

[2] . المرجع نفسه، ص 57 .

أوديب تخضع لتصور الغائي الفينومينولوجي من حيث أنها تروي مسيرة حياة أوديب ليتحول في نهاية تراجيدية إلى قاتل لأبيه وزوجا لأمه، وفي نفس الوقت تخضع للتصور الأركيولوجي لأن التحليل النفسي يعمد إلى البحث في الحفريات الوعي الإنساني ليصل إلى مرحلة الطفولة أو المراهقة حيث بدأت لحظة المعاناة.

يبدو أن الرمز اقتحم التجربة الفنية، من خلال قراءة "بول ريكور" للطرح الذي قدمه "سيغموند فرويد" للفن بإعتباره تجلّي من تجليات الرغبة المدفونة في أعماق اللاشعور، من خلال لوحة الموناليزا " ليوناردو دفنشي "، فهذه اللوحة كعمل فني رمزي كشفت عن طفولة "دفنشي" وهي حالة الشدود الجنسي ـ يبدو من خلال هذا الطرح أن هناك علاقة بين الرغبة والإبداع الفني والفهم ـ فهم الذات من خلال الأثر الفني الذي يكشف عن تجربة حياتية مملوءة بالتراكمات النفسية تشكلت منذ الطفولة و المراهقة.

إن اشتغال الهيرمونيطيقا على رمزية الأعمال الفنية كشف الغطاء ليس فقط عن مشاعر ورغبات الفنان أي الجانب السيكولوجي من حياته، بل حتى على واقع ثقافي معين أي الجانب السياسي والديني والإجتماعي والثقافي القائم في تلك الحقبة[1] ، أي مجموع السلطات العليا التي كبتت هذه الرغبة، وبالتالي الكشف عن علاقة الأنا ب الأنا العليا .

إن التحليل النفسي فتح طريقا نحو أنطولوجيا الفهم، وكانت خطوته الأولى نقد الكوجيتو الديكارتي، فلم يعد التفكير مصدر ودليل وجودنا، بل أصبحت الرغبة هي التي تعطي معنى لوجودنا هذه الرغبة كشف عنها التأويل للأحلام والأعمال فنية والكتابية وغيرها من الرموز، فالرغبة هي غريزة الحياة، ومن خلال العمل الهيرمونيطيقي يطرح "فرويد" إشكالية علاقة المعنى أي اللغة بالرغبة ، وهي إشكالية مستحدث لأنها طرحت سابقا مع

[1]. الخليفي علية، الرمز في فلسفة بول ريكور، المرجع نفسه، ص 146 .

الفيلسوف الألماني " **ليبنز**" من خلال فلسفته حول المنادات وهي تلك الجواهر الروحية المكتفية بذاتها، وهي أصغر الأجزاء التي تكون العالم غير قابلة للقسمة وفردية، لكن ما يميز هذه المنادات أنها في تغير دائم، تسعى إلى التطور من خلال قوة الإشتهاء.

ونفس الأمر بالنسبة لسبينوزا" تعرض إلى هذه الإشكالية من خلال كتابه" علم الأخلاق" أو " الأخلاق المبرهنة بالنظام الهندسي" حينما تطرق إلى مسألة علاقة العقل بالعاطفة، فالعاطفة قوة غريزية متجدّرة في كل إنسان، تدفعه إلى إشباع رغباته وكثيرا ما تقوده هذه الغرائز إلى الهاوية. لكن "سبينوزا" حاول أن يؤلف بين العاطفة والعقل، فبدلا من محاربة العاطفة ومحاولة كبتها بالعقل، يجب محاربة العواطف الهوجاء التي لا تستند إلى العقل بالعواطف التي يسندها العقل، وفي هذا الصدد يقول سبينوزا: " إن الفكرة يجب أن لا تنقصها حرارة الرغبة، كما أن الرغبة يجب أن لا ينقصها ضوء الفكرة"[1] .

والتحليل النفسي يستحدث إشكالية الرغبة من منظوره الخاص ليطرح مسألة ارتباط الرغبة بالحياة، فالحياة على حد تعبير" بول ريكور" هي جهد ورغبة[2] لأنها تحمل طاقة حيوية وديناميةٍ، أما الرغبة فهي تشير إلى النقص والحاجة التي تدفع إلى طلب المزيد، سواء كانت هذه الرغبة حب أو لذة أو شهوة وهذا ما تقوله الأسطورة اليونانية التي فسرت الحب "إيروس" على أنه التزاوج بين "بورس" و "بينا" فهو مزيج بين الغنى والفقر، لهذا كان الحب ناقصا وغير مكتمل دون الآخر.

[1] . ديورانت ويل، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر: فتح الله المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت ط1، 2004، ص143 .

[2] . ريكور بول، صراع التأويلات ـ دراسات هيرمونيطيقية ـ تر: منذر العياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2005 ، ص53 .

وهكذا فإن التحليل النفسي تجاوز التفكير ليطرح إشكالية الوجود في طابع آخر، إنها الرغبات التي تحاول أن تعبر عن نفسها في نظام من المعاني والتأويل فقط هو الذي يفكك هذه المعاني ويكشف عن الرغبة المخفية والتي تمثل ذاتا مؤولة من خلال عملية النكوص أي الممارسة الحفرية.

أعطى " بول ريكور" دفعة قوية للفلسفة الفرنسية بإهتمامه بإشكالية الرمز، فهو تجلي لإبداعية اللغة أي قدرتها على نقل الفكر الإنساني في طابع رمزي وإقامة رابطة بين معنى حاضر ومعنى غائب، ونقل هذا المعنى في صور مختلفة من الإستعارة والكناية والتشبيه و الأسطورة وتجارب دينية... إلخ وامتد الرمز إلى الفلسفة وتحول إلى مجال من مجالات التفلسف لأنه ينقل واقع إنسان بصور مختلفة، وهذا النقل دفع بالمفكرين إلى تأسيس مناهج تحاول أن تأول وتترجم هذه الصور والرموز التي تفتح القارىء على تجارب حية ذاتية. يقول بول ريكور:" إذا كان بإمكان التجربة الإنسانية أن تصور كلاميا وتحكي وتؤسطر في رموز ظاهرة وفي رسوم و قصص وأساطير، فذلك لأنها كانت دائما مرتبطة من الداخل برمزية محايثة وضمنية والتي يعطيها الأدب والقانون الواضح للرمزية المستقلة والصريحة وذات التمثيلية"[1].

ولقد شارك العديد من الفلاسفة في التنظير لعملية الفهم، من شلايمخر ودلتاي وغادمير وريكور، فالبنسبة "**لشلايمخر**"(1768 ـ 1834) أنه بالرغم من الإختلاف القائم بين النصوص سواء كانت دينية أو شعرية أو قانونية من مجال دراستها وأدواتها وأساليبها، إلا أن وراء هذا الإختلاف هناك نقطة مشتركة بينها وهي اللغة، فكلها تقدم في نظام من المعاني والهيرمونيطيقا هي صياغة المبادئ لفهم هذه المعاني، وعملية الفهم تتحقق بوجود

[1] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا . نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، ط1 ، 2003، ص 68 .

علاقة حوارية بين المؤلف و المتلقي ، الذي يتلقى الكلمات والجمل ويتعمق في بناء الجملة والفكرة ليلم بالحياة النفسية للمؤلف والتي دفعته إلى كتابة نصه هذا، والمبدأ الذي تتأسس عليه هذه العملية يطلق عليه" شلايمخر" الدائرة التأويلية[1]، فمن المعروف أن الدائرة لا تكتمل دون أجزائها وكذلك هو الأمر بانسبة للفهم فالكلمة تستمد معناها من الجملة التي تنتمي لها، وفي نفس الوقت فالجملة لا تكون إلا من خلال الكلمات التي تؤسس لها، وهذه العلاقة بين الجزء والكل تشمل أيضا المفاهيم الذهنية، فكل مفهوم يستمد معناه من السياق الذي طرح فيه، كما أن السياق أيضا يتكون من خلال هذه المفاهيم[2]. وهكذا فإن المعنى لا يتحقق إلا في الدائرة التأويلية.

ولقد ميز" شلايمخر" بين مجالين من التأويل: التأويل اللغوي ودوره تحديد المعنى المرتكز في اللغة وفقا لقوانين موضوعية، والتأويل السيكولوجي الذي يتعلق بالجانب الذاتي للفرد وفي هذا الصدد يقول " شلايمخر" : " هناك في كل فهم لحضتان فهم للحديث بوصفه شيئا مستمدا من اللغة ، وفهمه بوصفه واقعة في تفكير المتحدث"[3]. فسواء كانت اللغة منطوقة أو مكتوبة فهي تضم جانبان: الجانب اللغوي الذي يتجلى في الكلمات والجمل والنظام الذي يحكمها والجانب السيكولوجي الذي يكمن في الفكرة والذاتية التي تتمثل من خلال اللغة، وبهذا فإن كل من الجانبان اللغوي والسيكولوجي مكملان لبعضهما البعض.

[1] . المرجع السابق، ص67 .

[2] . المرجع نفسه، ص 67 .

[3] . المرجع نفسه، ص 70 .

ويمكن القول أن الهدف من التأويل الذي أسّس له " شلايمخر" هو معايشة المؤلف من خلال إقامة علاقة حوارية بينه وبين القارىء عبر النصوص، وهذه المعايشة هي بمثابة فهم و إعادة بناء لخبرة المؤلف.

ولقد أستكمل مشروع " شلايمخر" مع "**فيلهايم دلتاي**" (1833 . 1911) الذي عمل على جعل الهيرمونيطيقا علما من خلال سعيه للبحث عن الأسس الموضوعية لتشييد منهج خاص بالعلوم الروحية، وهذا يعني أن كان رافضا لانسياق العلوم الإنسانية نحو المنهج التجريبي المعتمد في الدراسات التجريبية المادية، وهذا الرفض شمل أيضا الإتجاهات المثالية لأن أي معرفة يجب أن تنطلق من الخبرة الحياتية أي من الواقع ، لكن بالنسبة "لديلتاي" فإن الخبرة التاريخية هي منطلق علوم الروح، لقد كانت مسألة صياغة منهج مناسب بالنسبة لديلتاي هي مسألة إبيستيمولوجية، لهذا كان يرفض أي محاولة ميتافيزيقية لفهم التعبيرات الإنسانية ويتضح هذا الرفض في كتابه " نقد العقل التاريخي" الذي قدم فيه الأسس الإبيستيمية للدراسات الإنسانية[1] متأترا في ذلك بالنقدية الكانطية، وفي هذا الصدد يقول ديلتاي:" إنها مسألة تطوير الإتجاه الكانطي النقدي كله ولكن في مقولة التأويل الذاتي بدلا من نظرية المعرفة، إنه نقد للعقل التاريخي بدلا من العقل الخالص"[2] . فديلتاي بهذا المعنى قد استمد من"كانط" الفلسفة النقدية، لكنه حول مسارها من الحقل المعرفي إلى الحقل التاريخي، لأن هدفه كان الإنسان وكيف نفهم تعبيراته من خلال التأويل، لكن هذا الفهم ينظر إليه "دلتاي" من ناحية تاريخية وليس على نحو علمي، فالذات تعيش في عالم الحياة بكل أجزائه وتفاصيله وتكتسب خبرة مملوءة بالمعاني، وهذه المعاني يتم فهمها في إطارها التاريخي، أي بإستحضار ماضيها و أفقها المستقبلية، وهذا التصور جعل "دلتاي"

[1] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 80 .

[2] . المرجع نفسه، ص 80 .

ينتمي إلى نسق فلسفة الحياة، وهي الفلسفة التي تشيد بعالم الحياة الذي يعبر عنه بالتجارب الباطنية للإنسان وهي تجارب فردية وذاتية، ويمكن القول أن فلسفة الحياة هو التوجه الذي يرفض كل أشكال الفكر المجرد والنزعات المثالية والعقلية التي أغفلت في طروحاتها ذاتية الإنسان.

ولقد تمظهرت فلسفة الحياة عند ديلتاي من خلال نقده للنزعات المادية الآلية التي تسير وفقا لقانون السببية ومقابل ذلك أكد على الحياة الداخلية والباطنية للإنسان وماتحويه من شعور وإرادة وهي مسائل لايمكن للسببية أن تخوض أو تفصل فيها، لأنها تخرج عن نطاق إهتمامها الدراسات الطبيعية التجريبية.

بالنيسة " لديلتاي" إن الخبرات الباطنية تشكل موضوعات أساسية للعلوم الإنسانية، وهذا النوع من الموضوعات يقوم على الفهم، لهذا رأى " ديلتاي" إن المقولات الكانطية كمقولة المكان والزمان والسببية لا يمكنها أن تفهم الحياة الإنسانية، لأنها لا تنتمي إلى خبرات الحياة بل مستقلة عنها فعلى حدّ تعبير " دلتاي" : " إن الذات العارفة التي شيّد لها لوك وهيوم وكانط لا يجري في عروقها دم حقيقي"[1].

لأن المعرفة التي شيّد لها هؤلاء الفلاسفة مبنية على قوانين التجربة ومبادئ العقل، لكن إدراك المعرفة لا يتم وفقا لهذه القوانين فحسب بل يخضع أيضا لإرادتنا وحاجاتنا ومشاعرنا، إنها الخبرة المعاشة التي تشكل نقطة بدأ لكل معارفنا. انطلاقا من هذه الخبرة أقام " دلتاي" التفرقة بين العلوم الروحية والعلوم الطبيعية، فالعلوم الإنسانية ترتكز في دراساتها على الخبرة الباطنية للإنسان وتأويلها يعتمد على مقولات المعنى المستمدّة من الخبرة ذاتها ويتم فهم الخبرة انطلاقا من عملية إنتقال ذهني باطنية عبّر عنها " دلتاي" بقوله: " هناك انتقالا

[1] مصطفى عادل، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 82 .

حقيقيا يمكن أن يحدث عندما يفهم انسان انسانا"[1]. لقد تصور دلتاي أن هناك تقاربا بين الخبرة الذهنية لشخص والخبرة الباطنية لشخص آخر، هذا التقارب هو الذي يحقق إلتقاء وفهم عميق للآخر إنها إعادة بناء لخبرة الآخر ومعايشته، كما تحدث عنها شلايمخر لكن أسلوب هذه المعايشة والهدف منها يختلف بين شلايمخر و دلتاي فالأول يعتمد على الفهم بوصفه علما والهدف منه هو الكشف عن سيكولوجية المؤلف، أما دلتاي فيستند على الفهم كعملية تاريخية بهدف بلوغ الخبرة الباطنية للذات الإنسانية.

وبالتالي يظل الفرق الجوهري بين العلوم الروحية والعلوم الطبيعية في الكيفية التي تعالج بها هذه العلوم موضوعاتها فالدراسات الإنسانية تستهدف دائما الخبرات الباطنية التي تكشف عنها من خلال فهم تعبيرات الحياة معتمدة في ذلك على نموذج التأويل وهذه الخبرة لا يمكن للعلوم الطبيعية أن تكشف عنها لأن هدفها هو تفسير الوقائع وفق علاقات سببية والتعبير عنها في معادلات رياضية، وفي هذا السياق يقول " دلتاي" : " إن الفرق بين العلوم الطبيعية و الإنسانية لا يتحدد بالضرورة وفقا لطريقة معنية من المعرفة بل هو فارق في المضمون "[2].

ويمكن تلخيص معادلة التأويل عند " دلتاي" في ثلاثة حدود أساسية وهي : الخبرة والتعبير والفهم .

فالخبرة، تعني المعرفة والمهارة والقدرة على الملاحظة، وعادة ما يكتسبها الإنسان من خلال المشاركة في الأعمال أو أحداث معينة[3] ، وتكمن إيجابية الخبرة في أنها توسّع الأفق

[1] . المرجع السابق، ص 83 .

[2] . المرجع نفسه، ص 86.

[3] . حسيبة مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009 ، ص 214 .

الفكري وتغنيه من خلال المشاركة في الحياة[1]. لكن " دلتاي" يعطي معنى آخر للخبرة أكثر دقة فيقول:" ذلك الذي في مجرى الزمان يشكل وحدة في الحاضر بفضل حيازته لمعنى موحّد هو الكيان الأصغر الذي نسميه الخبرة"[2]

فهو يستخدمها بمعنى الكل الذي يضم الأجزاء ذات معنى مشترك، فخبرة النص على سبيل المثال الذي يضم الأجزاء ذات معنى مشترك في المكان والزمان فإنها تبقى خبرة لحيازتها لمعنى مشترك، وما يميز الخبرة هو عدم قابليتها للإدراك فهي ليست موضوعا من موضوعات الوعي وتأملاته، بل هي عالمنا الذي نحيا ونعيش فيه بحيث تكون مقولاته مستمدّة منه كمقولة القيمة والمعنى والعلاقة[3].

والتعبير، هو تجل للحياة الباطنية للإنسان بكل أجزائها إنه يموضع الخبرة المعاشة في أعمال أدبية وفنية أي في تعبيرات موضوعية من أجل فهمها. ويركز " دلتاي" على الأعمال الفنية كأفضل نمط للتعبيرعن الخبرة المعاشة فيقول:" في الأعمال الفنية تنبت رؤية ما عن خالقها [الشاعر أو الفنان أو الكاتب] فنرحل إلى عالم ليس فيه خداع ممن يعبر"[4]. فالعمل الفني بهذا المعنى هو المرآة التي تعكس خبرة مبدها دون زيف أو تحريف.

والفهم*، والذي يمثل الحدّ الثالث من الصيغة التأويلية فهو يشير في معناه الدّارج إلى الإدراك أو حصول الصورة في النفس، وهو من أفعال الذهن لأنه إستعداد لإدراك المعارف والعلوم

[1] . لالاند أندري، الموسوعة الفلسفية، مج1، تعر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص 390.

[2] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 89.

[3] . المرجع نفسه، ص 90.

[4] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا . نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادمير. ، المرجع نفسه، ص 96 .

*- Compréhension : nous parions de compréhension lorsque la reel a été ou aurait peu etre pensée ceux qui l'ont vécue ou réalisée . le concept moderne de compréhension desiqne par opposition à l'explication causale pratiquée dans les sciences de la nature, le processus par lequel nous saisissons un sens dans des signes

بالفكر[1]. لكن "دلتاي" أعطى الفهم معنى أكثر خصوصية فهو اللّحظة التي يلتقي فيها العقل الإنساني بالخبرة المعاشة لحياة أخرى، ولقد أوضح لنا "دلتاي" أن هذا الإلتقاء يحدث نتيجة وجود تقارب بين الخبرة الذهنية لشخص والحياة الباطنية لشخص آخر وهنا يحدث الفهم، ولقد عنبره "دلتاي" خاصية إنسانية لهذا ظل يردّد " نحن نفسر الطبيعة أما الإنسان ينبغي فهمه" [2].

أما "جورج هانز غادمير"، بسط مشروعه الفلسفي الهيرمونيطيقي من خلال مؤلفه الأساس" الحقيقة والمنهج" الذي صدر سنة 1960، وهو عبارة عن دراسة استوفت في مضمونها موضوع الخبرة الإستيطيقية ونقد الوعي التاريخي ومشروع الهيرمونيطيقا الفلسفية.

أعطى "غادمير" دفعة قوية للهيرمونيطيقا، لأنه طرحها في سياق ومعنى جديد لما كانت عليه من قبل، فالهيرمونيطيقا بالنسبة له ليست مجرد طريق أو منهج لدراسة العلوم الإنسانية، "بل هي نشاط فلسفي يؤكد بأن الفهم هو شكل من أشكال الوجود الإنساني"[3]، لهذا نجد أن "غادمير" لا تتمحور حول صياغة المبادئ والقواعد التي تؤسس للمنهج التأويلي، بل ترتكز حول عنصر الفهم. وهنا يتضح لنا تأثير الفكر الهيدخري على هيرمونيطيقا " غادمير" فيقول:" أعتقد أن التحليل الزماني للوجود الإنساني عند هيدخر قد برهن بوضوح على أن الفهم ليس موقفا لذات الإنسانية بين غيره من المواقف العديدة، وانما الفهم هو طريقة وجود الدزاين نفسه"[4]. فالوجود الإنساني كما تصوره "هيدخر" متأسّس على

---

exterieurs qui en sont la manifestation sensible(Baraquin Noella , Anne baudart , dictionnaire de philosophie, Armand colin, Paris, 4eme édition , 2011, P : 95 .)

[1] . الحفني عبد المنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط3، سنة 2000 ، ص623 .

[2] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 98 .

[3] - المرجع نفسه، ص194 .

[4] . مصطفى عادل، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص195 .

الوعي، وهذا الوعي يتجلى وبشكل واضح في تجربة القلق التي يعيشها الإنسان بسبب شعوره بتناهيه.

ويضيف أيضا :" إنما بهذا المعنى قد قمت باستخدام مصطلح هيرمونيطيقا، إنه يشير إلى الحركة الأساسية للوجود الإنساني التي تتألف من تناهيه وتاريخه وتستغرق كل خبرته بالعالم، إن حركة الفهم شاملة وعالمية"[1]، فلما كان " غادمير" يوظف الفهم بمعناه الهيدخري، فإن الهيرمونيطيقا بهذا المعنى هي فهم للوجود الإنساني وخبرته بهذا الوجود، وعملية الفهم لا تشتمل على جانب واحد أو بعض الجوانب من الوجود الإنساني بل تستهدف خبرته في هذا العالم بكل تفاصيلها وحيثياتها، وهذه الشمولية يؤكد عليها " غادمير" حين اعتبر أن التأويل وعلى غرار النضريات الهيرمونيطيقية السابقة يتجاوز ذاتية الفنان أو المؤلف، لأن الهدف من التأويل ليس فهم غاية المؤول التي يحاول الكشف عنها في تعبيرات الحياة الموضوعية، بل خبرته الشمولية داخل تاريخيتها. وتحقيق الفهم يتطلب منهجا مناسبا لذلك، وهو المنهج التأويلي لكن " غادمير" يقدم تصورا آخرا له وهو التصور الديناليتيكي.

إن الديالكتيك أو الجدل هو أسلوب ميّز الفكر اليوناني، فالمعرفة بالنسبة لهم تتأسّس على موضوعاتها، وبين الفكر والموضوع هناك علاقة حوار ومشاركة وليس انفصال كما هو الحال في الفكر الحديث الذي أسّس للمعرفة وفقا لثنائية الذات والموضوع، فالمعرفة بهذا إما تكون ذاتية متأسّسة على العقل ومبادئه اليقينية أو تكون بعدية قائمة على التجربة والواقع. ويظهر أن " غادمير" في تصوره للمنهج قد اتّبع التقليد اليوناني فالحقيقة تنكشف في لحظة اللقاء والمشاركة عن طريق الجدل وليس المنهج، والسبب في ذلك يعود إلى كون

[1] . المرجع السابق، ص195 .

المنهج هو عبارة عن نظام من القواعد الثابتة وبالتالي فهو يفرض نوعا من الدقة والآلية، في حين أن طبيعة الحقيقة التي يبحث فيها التأويل تتعارض أو لا تتناسب مع هذا النمط من الصرامة والدقة، ضف إلى هذا أنه في المنهج تكون الذات متحكمة في الموضوع ، لكن مع التأويل في طابعه الجدلي تتحوّل الذات إلى موضوع ، ويحاول هذا الموضوع أن يكشف عن نفسه وعن وجوده في لحظة اللقاء مع الآخر والجدل بأسلوبه يكشف عن عدة جوانب من الموضوع [الذات] وخبرتها الشمولية في هذا الوجود .

وهكذا فإن الفهم بالدرجة الأولى هو ليس علاقة بين الذوات، بل مشاركة في موضوع التأويل سواء كان هذا الموضوع نصّا أو عملا فنيّا. وهذه المشاركة تحدث فقط عندما يجعل المؤول النص أو العمل الفني معاصرا حاضرا له، أي يتجاوز تلك المسافة الزمنية والثقافية بينه وبين المؤول وبتعبير آخر نقول أنه يتخطى ذلك الإغتراب الموجود بينهما، وهنا يتأتى لنا أهمية التاريخ في النظرية الهيرمونيطيقية ل "غادمير"، فالمشاركة هي "اللحظة التي يمتزج بها الماضي بالحاضر"[1].

وتستمر حركة التنظير للمنهج الهيرمونيطيقي مع الفيلسوف " مارتن هيدخر" الذي عمل على تبيئة هذا المفهوم وفقا لما يتلائم مع مشروعه الأنطولوجي، فحاول أن يؤسس لهيرمونيطيقا تكشف عن كينونة الوجود الإنساني واعتمد في ذلك على مبادئ وأدوات الفينومينولوجيا الهوسرلية التي تقود إلى الوجود ذاته. وبالرغم من تأثر "هيدخر" بالفكر الهوسرلي ومحاولته للإستفادة من منهجه، إلى أنه كان لكل منهما رؤيته الخاصة للعالم، فهوسرل تناول العالم بوصفه موضوعا للوعي الترنسندنتالي بهدف الكشف عن ماهيته، في

[1] . عادل مصطفى، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 221 .

حين كان هذا العالم بالنسبة لهيدجر المجال الحيوي للدزاين الذي يحقق فيه كينونته بكل أبعادها، وفيه أيضا يحقق خبرته المعاشة.

لكن يظهر أن سؤال الوجود قد غاب على ساحة الفكر الغربي ليحلّ محلّه المقولات العقلية والتصورات الميتافيزيقية، ليعيد " هيدجر" استئنافه من جديد معتمدا في ذلك ليس فقط على الفينومينولوجيا بل كذلك على فلسفة " دلتاي" و " نيتشه". فدلتاي هو الفيلسوف الذي ناد بعالم الحياة، إنه عالم الخبرات الباطنية للإنسان والتي تكشف عن نفسها في تعبيرات الحياة الموضوعية، ونيتشه لأنه الفيلسوف الذي ثار ضد الميتافيزيقا الغربية التي أسّست لثنائية العالم ـ وهو الأمر الذي دفع بهيدجر وعلى خلاف هوسرل بالقول بأسبقية الوجود على الوعي ـ

ومن هذا المنطلق صاغ " هيدجر" للفينومينولوجيا دلالة جديدة عبّر عنها في كتابه الوجود والزمان بالفينومينولوجيا التأويلية، فالفينومينولوجيا في معناها الإشتقاقي تعني الظاهر والمنكشف[1] فالفينومينولوجيا هي انكشاف الشيء كما هو، وفي هذا المعنى يتجلى لنا أهمية المنهج الفينومينولوجي للنظرية التأويلية، فالتأويل بهذا يتأسس وفقا لانكشاف الأشياء، إنه استنطاق للوجود وللطريقة التي ينكشف بها. والطرح الجديد الذي قدمه هيدجر لمفهوم التأويل يشمل أيضا الفهم، فالفهم يتكون انطلاقا من الوسط الأنطولوجي للدزاين وأهم ما يميز الفهم كونه مرتبط بالمستقبل، فالإنسان مشروع للموت فهو يعي مصيره ومستقبله المحتوم، كما يرتبط الفهم أيضا بعلاقة الإنسان بغيره من الموجودات وبالعالم الذي يحيا فيه، وبمواقفه وقراراته في هذا الوجود. وهكذا فإن الفهم الهيدجري مرتبط بالوجود الإنساني ولا يتجاوز واقعه المعاش.

[1] . المرجع السابق، ص150 .

ولقد كشف "هيدجر" أن الفهم لا يتم دون فروض مسبقة فيقول:" التأويل ليس على الإطلاق فهما بلا فروض مسبقة، لشيء ما معطى مسبقا"[1]. فالتأويل بهذا المعنى لا يمكن أن يكون موضوعيا، بل هو ذاتي فالمؤول ينطلق في محاولته لفهم نص ما بمجموعة من الأفكار والمعتقدات والتي تشكل المرجعية الثقافية التي ينتمي لها ولا يمكنه التحرّر منها لأنها جزء منه ومن هويّته. فما يظهر من الموضوع المؤول هو فقط ما يسمح المؤول بظهوره وفقا لفروضه المسبقة[2]. فالحّظة التي يلتقي بها المؤول بالنص هي لحظة لها مكانها وزمانها، داخل الإطار المكاني والزماني هناك خبرات معاشة، لا يمكن للمؤول أن يتجرد منها أو يغفلها وينطلق في عمله من الفراغ أو العدم، بل إختياره لموضوع التأويل دون غيره من الموضوعات يطرح السؤال لماذا؟ أي أن هناك أسباب دفعته إلى اختيار هذا الموضوع عن قصد، بمعنى آخر وجود خلفيات مسبقة لهذا اللقاء. كما يجدر الإشارة أن هيدخر بطرحه لمسألة الفروض المسبقة للفهم ليس بوصفها جزءا من الوعي بل لكون هذه الفروض متأصلة في هذا العالم، لأنه إذا تناولها بوصفها جزءا من نشاط الوعي، فإن هذا يعني عودة هيدجر إلى الثنائية التقليدية (الذات والموضوع) "فهيدجر" يضع التأويل والفهم في موضع سابق عن قسمة الذات والموضوع[3] ذلك لأن الهيرمونيطيقا التي أراد أن يؤسّس لها "هيدجر" هي هيرمونيطيقا أنطولوجية وليست ذاتية فهي قائمة على الواقع وعلى كيفية انكشاف الأشياء من خلال الممارسة التأويلية.

[1] . عادل مصطفى ، مدخل إلى الهيرمونيطيقا، المرجع نفسه، ص 164 .

[2] . المرجع نفسه، ص 164 .

[3] . المرجع نفسه، ص 164 .

ممّا تقدم نستنتج أنه بالرّغم من اختلاف رواد الحلقة الهيرمونيطيقية في تصوراتهم للمنهج التأويلي، إلا أن الهدف واحد وهو تحقيق الفهم لمختلف التعبيرات الموضوعية والانكشاف على سيكولوجيات وخبرات وتجارب حية تؤسّس لمفهوم عالم المعيش.

لكن إشكالية الرمز تطرح عدة تحديات أهمها: ارتباط الرموز بعالم المعيش وتجاربنا المنفتحة وبالتالي يصعب ضبطها، ضف إلى هذا تصادم الرمز بتأويلات مختلفة تتداخل فيها المرجعيات والبنيات الثقافية، لأن عملية التأويل لا تخرج عن السياق التقافي الذي انبتقت منه، بكل ما يحويه هذا السياق من زخم فكري، إديولوجي، تراثي .... ولما كان هذا المركب الثقافي يختلف من مجتمع لآخر ومن عصر لآخر، فإن هذا يستلزم وجود قراءات و تأويلات متعددة، وهذا ما أكد عليه بول ريكور حينما قال: " إن قراءة الأساطير اليونانية من المدرسة الرواقية على قاعدة من المادة ومن الأخلاق الفلسفية لتتطلب هيرمونيطيقا جد مختلفة عن التأويل الحاخامي للثوراة في الهالاشا أو الهاغادا"[1]. ومن أجل تجاوز هذا الإغتراب الثقافي بين القراء والمؤولين، وأيضا بين النص والقارئ، فإن بول ريكور يعتمد في ذلك على نظرية المعنى فإن كان النص يحتوي على عدة معاني مثل: المعنى التاريخي، والمعنى الروحي... فيجب على المؤول أن يستهدف مفهوم في المعنى بحيث يكون هذا المفهوم غير متداول بين الألفاظ، أي ليس مشتركا فيما بينهم، فيكون بهذا المفهوم أكثر صعوبة وتعقيدا، وبالتالي فإن عمليات التأويل المختلفة لن تتأسس وفق مرجعيات ثقافية وفكرية ذاتية، بل ستنطلق من المفهوم ذاته وهنا سيجد المؤول نفسه في تواصل وحوار مع النص ويتحقق الفهم.

[1] . ريكول بول، صراع التأويلات، المرجع نفسه، ص ص 33 . 34 .

المبحث الثالث: بول ريكور، من الفينومينولووجيا إلى الهيرمونيطيقا.

المبحث الثالث: بول ريكور، من الفينومينولوجيا إلى الهيرمونيطيقا.

لم تتر الهيرمونيطيقا إهتمام " هوسرل " لأن هدفه لم يكن تلك التأويلات المختلفة حول الظواهر، بل بلوغ الظواهر ذاتها وكيف تنكشف هذه الظواهر للوعي على نحو حدسي، وإن كان لابد لفينومينولوجيا هوسرل(*) أن تعتمد التأويل فإنه تأويل قصدي يهدف للكشف عن ماهية المعطى، وتكمن قيمة التأويل عند " هوسرل" فقط عندما يحقق هذه الغاية ـ العودة إلى الأشياء ذاتها ـ وفي هذه العودة يتجلى العمل الهيرمونيطيقي، لأن الشيء في ذاته هو المعنى الذي تشكله القصدية أي قصدية الوعي بظواهره وموضوعاته والبحث أو محاولة بلوغ هذا المعنى المستتر يتطلب ممارسة هيرمونيطيقية.

ولقد ارتبطت مسألة العودة إلى الأشياء ذاتها عند " مارتن هيدخر" بإشكالية الدزاين، فحتى يكون الدزاين موجودا عليه أن يستحضر الأشياء من منظوره الخاص، ولا يستحضر لسلطة الثرثرة والتي عبر عنها " هيدخر" بالا أصالة [1] بمعنى الدزاين في وجوده عادة ما يستسلم لآراء ومعتقدات الغير، التي لا تخضع لأي مصداقية، في حين أن أصالة الدزاين

---

* - يصرح بول ريكور أن الفينومينولوجيا وإن كانت قد بلغت ذروتها مع الفيلسوف إدموند هوسرل، إلا أن لها جذورها في ذاكرة الفلسفة الغربية، غنها مرتبطة بالمعنى الليبنيزي والكانطي وهيجل الذي وسع من نطاق الفينومينولوجيا على أنها فحص واسع لجميع أنواع الخبرة البشرية (المعرفية والأخلاقية والسياسية والدينية والجمالية). وترتبط مع كانط من خلال التفسير المثالي للمعرفة النقدية، وترتبط بشكل أكبر مع الشك الديكارتي، لأن الاختزال الذي يتم تنفيذه من البديهي إلى الظاهرة الحقيقية أو الظهور الأصلي يتماشى مع الشك الديكارتي.

وعليه فإن الفينومينولوجيا هي مشروع ضخم لأنها طريقة قادرة على التجسيدات المتعدّدة والتي لم يشتغل هوسرل منها سوى عدد قليل من الاحتمالات. فالفينومينولوجيا الهوسرلية تنطلق من علاقة الوعي بالأشياء بواسطة الإشارات كما وضعتها الثقافة المنطوقة، ويتم ذلك على نحو قصدي، إن القصدية هي خاصية الوعي بكونه وعيا للهروب من نفسه نحو الآخر، وهذه القصدية تتجه إلى المعنى الذي يحدّد الوجود.

(Paul Ricoeur, à L'école de la phénoménologie, Librairie philosophique, place de la Sorbonne, 2004.)

[1] . غراندان جان، المنعرج الهيرمونيطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشلرون، لبنان، ط1، 2007 ، ص 53 .

تكمن في العودة إلى الأشياء ذاتها عبر حوار هيرمونيطيقي. ويبدو أن هذا التصور الذي قدمه " هيدخر" حول العودة إلى الأشياء ذاتها قد كان من أولويات " هوسرل" لأن بلوغ حقائق أصيلة مثل الماهيات تتطلب التحرر من كل المعارف والدراسات السابقة التي تشكل عائقا إبيستمولوجيا أمام الرؤية الماهوية، أي القيام بعملية إختزال و تقويس لكل ما ليس معطى للحدس، فالمعرفة ينبغي أن تتأسس على هذا النوع من الحقائق الكلية والثابتة.

ومن خلال مفهوم الإختزال يكون بذلك قد ساهم " هوسرل" في الهيرمونيطيقا بطريقة غير مقصودة، فلما كان الإختزال في معناه هو التحرر من كل ما هو سادج ومن تلك المعارف المتراكمة تاريخيا من أجل رؤية الماهيات فإن الهيرمونيطيقا أيضا تنطلق من المعنى الظاهر وتعيد قرائته من أجل الكشف عن المعنى الحقيقي المستتر، أما الفهم فهو إختزال نظرتنا للعالم وإعادة بنائها والتأسيس لها من خلال تجاوز كل الأحكام السابقة، والولوج نحو المعنى ومحاولة استنطاقه ، وحتى القصدية وجدت طريقا لها نحو الهيرمونيطيقا من حيث أنها علاقة بين الذات والمعنى الذي تحاول بلوغه من خلال إقامة علاقة حوار وانسجام بينها وبينه، فهي بتعبير فينومينولوجي تقوم بتشكيله وتكوينه وفي هذا الصدد يقول " غادمير": الإختزال، ذلك أن البناء انطلاقا من أنواع الأداء الذاتية، لا يعني بتاتا أية إضافة فعلية لأي شيء كان لكنها تهدي فقط إلى الطريق الذي يمكننا من فهم كل ما قد يبدو أن له معنى"[1]. فالتكوين بهذا المعنى ليس إعادة بناء أو تشكيل المعنى، بل الطريق الذي يقود إلى المعنى، لأنه بمجرد أن نمارس الإختزال فإن هذا المعنى يتحول إلى معطى للحدس، فالمعنى هو كل ما يتبدى للوعي على نحو قصدي، ولما كان كل معنى قصدي هو حدسي في الأساس فإن كل حدس فينومينولوجي هيرمونيطيقي.

[1] . المرجع السابق، ص 61.

لكن فلسفة التأويل في عودتها للأصل والمعنى ارتبطت بسياق تراثي وهذا ما عبر عنه غادمير حينما قال: " ينبغي لفن التأويل أن ينطلق من مسألة أن الفهم هو الوجود في علاقة مع الشيء نفسه الذي يظهر عبر التراث ومعه أين يمكن للشيء الاتصال بي" [1]. فالماهيات بهذا المعنى لا تنكشف للوعي إلا من خلال التراث القبلي الذي يعطي تحديدات ودلالات لها، وفي اللحظة التي يتأسس فيها الوجود من خلال لحظة إنبتاق من الأصل سواء كان هذا الأصل هو الواحد في فلسفة أفلوطين، أو الممكن عند ليبنز[2]، أو العدم في الفكر الهيدخري ، فإنه في ثنايا هذا الوجود المنبتق تعيش الذات خبرات معاشة ضمن تيار زماني متواصل، والفهم يكون في علاقة مع هذه الخبرات التي تكون في سياق تراثي .

وهنا نستوضح نقطة التقاء أخرى بين الفينومينولوجيا وفلسفة التأويل وهي عالم المعيش، فكلاهما ينطلقان من هذه الأرضية، إنه العالم الذي تعيش فيه الأنا بكل أبعادها الثقافية وفيه تتحقق علاقاتها الاجتماعية وممارساتها السلوكية وفي ظله تكتسب نظاما معرفيا يساعدها في تحقيق عملية التكيف مع عالمها، وتجارب الأنا المعاشة تمنحها خبرة تميّزها عن الآخر. لهذا هناك من اعتبر عالم المعيش هو عالم سابق عن كل نظرية معرفية وهو نفس التوجه الذي طرحه بول ريكو رمن خلال كتابه (صراع التأويلات):" إن الذات تخوض في موضوعات مشتقة من هذه الحياة الفاعلة"[3].

والفينومينولوجيا الهوسرلية كانت من ضمن الفلسفات التي طرحت إشكالية عالم المعيش من خلال ضحدها للنزعة التجريبية التي أهملت واقع الوجود الإنساني، بما يشتمل عليه من

[1] . شوقي الزين محمد، تأويلات وتفكيكات ـ فصول في الفكر الغربي المعاصر ـ ، المركز التقافي العربي، المغرب ، ط1 ، 2002 ص53 .

[2] . المرجع نفسه، ص 54 .

[3] . شوقي محمد الزين، تأويلات وتفكيكات، المرجع نفسه ، ص 40 .

تجارب وخبرات معاشة. أما التأويل فهو النافذة التي ننفتح بها على تجارب الآخر وممّا لاشك فيه أن تجاربنا المعاشة منخرطة في سيلان زماني متواصل، لا يختلف فيه الحاضر كلحظة آتية عن الماضي أو المستقبل، والذات تدرك تجاربها المعاشة في نظام زماني أي كلحظات تجزيئية وترتيبية [1].

وكل فهم للذات وتواصل مع الآخر يتم عن طريق الجسد، من حيث أن الجسم الفيزيقي الذي تحدت من خلاله تجاربنا المعاشة وممارساتنا السلوكية وهذا لكونه الجهاز الحسي، فكل المعطيات الحسية تتم عن طريق الأعضاء الحسية، ويحوّلها إلى إدراكات وانطباعات حسية يتم صقلها وترجمتها بالعقل، وبالتالي فإن الجسد هو أذاتنا الأولى في الاتصال بالعالم الخارجي، ومن جهة أخرى فهو الحامل للوعي الخالص الذي يدرك موضوعاته إدراكا حدسيا متعاليا [2]. ليكون بهذا العمل بين الإدراك الحسي والإدراك المتعالي منسجما ومتكاملا وفقا للرؤية الفينومينولوجية. فالإدراك الحسي يصف لنا الظاهرة أو المعطى، والوعي يدرك هذا المعطى القصدي إدراكا حدسيا ماهويا.

وإذا طرحنا إشكالية الجسد طرحا هيرمونيطيقيا نقول أن الجسد خزّان من التجارب المعاشة، سواء كانت هذه التجارب عبارة عن مشاعر أو آلام أو معاناة أو آمال أو كراهية، فنها تتشكل نتيجة لانفتاح الجسد على العالم أي من خلال علاقته بالآخر. وهكذا فإن الذوات تتواصل فيما بينها بحكم انتمائها لعالم مشترك معطى من خلاله تحقق تجاربها المعاشة [3] .

---

1. المرجع السابق، ص 55 .

2. المرجع نفسه، ص 55 .

3. شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المرجع نفسه، ص 55 .

ولقد عبّر هيدخر عن نمط التواصل بين الذوات من خلال مشروعه الأنطولوجي، من حيث أن الدزاين الأصيل هو ذلك الكائن الواعي بكينونته وهذا الوعي يتجلى في تجربة القلق حول مستقبله الأنطولوجي وكل الذوات تتشارك في هذا الاهتمام لأنّها محتومة بمصير مشترك. أما غادمير فقد طرح إشكالية تجربة الآخر في إطار مفهوم المشاركة كأداة فاعلة لتجاوز ذلك الإغتراب الموجود بين الذوات، فكل ذات تتآلف مع الآخر وتفهمه وفي لحظة المشاركة والمؤالفة هذه، لا يكون للحدود الثقافية سواء كانت دينية أو فكرية أو تراثية أو إديولوجية أيّ معنى.

لقد أوجد مارتن هيدخر طريقا للفينومينولوجيا في مشروعه الأنطولوجي، عندما جعل الهيرمونيطيقا قاعدة أساسية لفينومينولوجيا أنطولوجية. فإن كانت الفينومينولوجيا قد تأسّست لكون ذلك العلم الذي يصف الظواهر، فإن هيدخر تساءل عن طبيعة هذه الظواهر التي تصلح لأن تكون موضوعات للفلسفة فلا يجب أن تكون ظواهر تندرج تحت لواء النزعة الوضعية، وفي نفس الوقت لا تكون ظواهر مبتذلة لا ترتقي إلى مرتبة الإشكال الفلسفي، وبالتالي على الفينومينولوجيا أن تحوّل اهتماماتها إلى الواقع وأن تحدّد الظواهر التي ينبغي الاهتمام بها[1]. وفي هذا التحديد يتجلى العمل الهيرمونيطيقي، فبالنسبة لهيدخر إن الظواهر التي تستقطب اهتمام الفلسفة هي تلك المعطيات التي تزخر بالتأويلات[2] .

إن مثل هذه الظواهر المرتبطة بالكيان الإنساني بكل أبعاده الأنطولوجية والإجتماعية والتاريخية، تزخر بقراءات وتأويلات متعدّدة ومختلفة في توجهاتها، لكن وراء هذا التعدّد هناك عامل مشترك فيما بينها وهو وجود وعي منشغل بهم إنساني، وهذا الوعي من خلال تأويلاته يحاول أن يفهم الوجود الإنساني.

---

[1]. غراندان جان، المنعرج الهيرمونيطيقي للفينومينولوجيا، المرجع نفسه، ص86 .

[2]. المرجع نفسه، ص 86 .

هذه الموضوعات يجب أن تكون محل اهتمام الفينومينولوجيا، لأنها في أصلها تنم بممارسات هيرمونيطيقية، ولهذا كانت الهيرمونيطيقا بالنسبة لهيدخر نقطة انطلاق لفينومينولوجيا أنطولوجية لأن الكشف عن ـ الأشياء في ذاتها ـ هو محاولة لإظهارها لتسليط الضوء عليها ونقلها للاتحجب وهنا تكمن وظيفة الهيرمونيطيقا، لأن موضوعات مثل: الكينونة ، الزمن العدم، الموت ... إلخ غالبا ما تكون محتجبة[1] أو مموّهة بسبب البنية التصوراتية للدزاين الذي عادة ما يتفادى الإنفتاح عن هذه الظواهر ويبقيها في العيان، فقط الهيرمونيطيقا كممارسة منهجية وفلسفية الكفيلة بتحطيم هذا الحاجز وتكشف عن اللامرئي.

وتتزايد أهمية الدلالة الهيرمونيطيقية في الفكر الهيدخري حينما أوضح أن الدزاين لا يظهر وبصورة أوضح إلا من خلال عالم النص المفتوح أي من خلال اللّغة، ليصبح بذلك النص أو اللغة هي ذلك البيت الذي يحوي على واقع أنطولوجي معين بكل خبراته وتجاربه المعاشة والهيرمونيطيقا هي المفتاح الذي يسمح لنا بالنّفاذ إلى هذا البيت والكشف عن محتوياته.

هذا التقارب الموجود بين المنهج الهيرمونيطيقي والفينومينولوجي، دفع بالفيلسوف بول ريكور إلى الاهتمام بالفينومينولوجيا الهوسرلية والاستفادة من أدواتها، فمن الصعوبات التي يواجهها التأويل هو كيفية تحقيق الفهم لمختلف إنتاجات الإنسان من نصوص وفنون وخطابات، فهو بذلك يربط بين عالمين مختلفين، عالم الكاتب والمؤلف والفنان وعالم المتلقي والصعوبة تظهر في المسافة والإختلاف الزماني والمكاني والإجتماعي والثقافي بين هذين العالمين، فالكاتب ينتج ضمن سياق تاريخي و ثقافي محدد، وعلى التأويل أن يخترق هذا السياق حتى يحيط بقصدياته ومدلولاته ومعانيه. وهنا تستعين هيرمونيطيقا "**بول ريكور**" بمفهوم الإبوخيا الهوسرلية، فهي لحظة أساسية في المنهج الهوسرلي تعتمد على تعليق الباحث

[1]. المرجع السابق، ص 140 .

للدراسات التاريخية للموضوع أو ما يعرف بالتراكمات المعرفية التي من التي من شأنها أن تقف كعائق إبستيمي تمنع من رؤية الموضوع رؤية ماهوية خالصة من الأحكام المسبقة. ويظهر أن هذا التعليق حاضر في فهم النص، فالقارىء بحاجة إلى تعليق ذاتيته حتى يندمج في النص ويتملّكه [1] ويفهم مقاصده أي الإصغاء للنص، وهي الرؤية الماهوية بمفهوم هوسرل، وبين النص والعمل الفني و القارىء هناك انفتاح[*]، فالعمل الفني و الأدبي يتحرّر من مرجعياته السيكولوجية والثقافية ليقيم علاقة حوار مع قراءات غير محدودة، قراءات هي الأخرى خاضعة لسياقات اجتماعية وتقافية، فالنص بهذا المعنى يتحرر من سياق انتاجه لكي يندمج ضمن سياقات أخرى.

إن هذا الإندماج يسوقنا للحديث عن لحظة القصدية الهوسرلية، التي هدفت إلى تجاوز الصراع التاريخي بين ثنائية الذات والموضوع، لتتحول إلى علاقة حوار وانسجام بينهما،

---

[1] . غرادان جان، المنعرج الهيرمونيطيقي للفينومينولوجيا، المرجع نفسه، ص 46 .

[*]. إن التأويل في المفهوم الريكوري، لا يهدف إلى الكشف عن المقاصد الخفية للنص وإنما الأشياء التي يقولها النص والأشياء التي يفتحنا حوله، وعليه فإن التعليق هنا لا يمس ذاتية المؤلف بل كذلك القارء، حتى يتسنى له الاندماج مع النص والانفتاح على عالمه، وهنا الذات تتحقق بفعل القراءة والتأويل. ومما لا شك فيه أن هذا لا يتم دون تجاوز المسافة، ولا نعني بالمسافة هنا الفاصل الزمني والثقافي بين القارىء والنص، وإنما المسافة هنا تكون داخل النص نفسه، وذلك بين لغة زمان ومكان محدّدين، أي بين لغة تاريخية وعارضة وبين المعنى الذي يفتحنا على عوالم دائمة التجديد.

وعليه فالمسافة موجودة داخل عملية المعنى عن طريق الكتابة، فالكتابة ليست مجرّد تجسيد مادي للخطاب، وإنما هي شرط لتحقيق استقلالية النص، وهذه الاستقلالية تتّخذ ثلاثة نقاط أولية وهي:

1 ـ هو استقلال اتجاه قصد الكاتب.

2 ـ استقلال عن السياق الثقافي والاجتماعي المنتج للنص. تكوين

3 ـ استقلال اتجاه المتلقي (القارئ) .

فما يقوله النص لا يتوافق مع مقاصد الكاتب (الموجود الممكن) ويستقل النص أيضا عن سياقه الثقافي والاجتماعي حتى ينفتح على قراءات غير محدودة. وهذا ما يحدّد صعوبة هذا الانفصال، لكن بول ريكور يضع تحديد لمفهوم المسافة فهي لا تعني ذلك الفصل التام والكلي للانتماء الثقافي والتاريخي، فلا يمكن لأي ذات إدّعاء تملكها للمعرفة الكلية لوجودها الاجتماعي، وعليه فإن المسافة هنا نسبية، وهو ما عبر عنه بول ريكور في قوله:" علينا أن نقتنع بحقيقة إجمالية وتقريبية في الأمور العملية، ومرجع ذلك هو طبيعة هذه الشؤون نفسها".

فيتحول الموضوع إلى جزء من الوعي، فالذات هنا تمثل القارىء والموضوع هو مختلف الإنتاجات الأدبية والفنية، فكلاهما يعلق سياق انتاجه وتكوينه حتى يندمجا معا.

يظهر أن بول ريكور، قد استفاد من الأدوات المنهجية للمنهج الفينومينولوجي الهوسرلي وحاول تبيئتها لما يخدم مشروعه الفلسفي التأويلي، مع وجود بعض المعارضات التي وجهها بول ريكور لهوسرل، مثل نموذج الوعي المثالي، ووجود أساس معرفي مطلق تبلغه من خلال عملية الرد الماهوي ببساطة.

الفينومينولوجيا عند بول ريكور، لا تبدأ من البحث في عمل الوعي، بل من العلامات والرموز التي تتوسط علاقة الوعي بالأشياء، كتلك العلامات التي تتحدّد في ثقافة منطوقة، فالفعل الأولي للوعي هو المعنى والقصدية هي فعل تحديد هذا المعنى بالعلامة أو الرمز.

الفصل الثاني : الاستعارة ، دراسة بلاغية ـ فلسفية ـ

توطئة

قد يبدو للمتلقي أن الاستعارة كمفهوم بلاغي، مرتبطة بالأدبيات والشعر، فهو موطنها الأصلي، لكن الدراسات الكرونولوجية كشفت لنا أن الاستعارة قد تخطّت هذه المواطن، وامتدت استعمالاتها إلى مجالات كثيرة، كالخطاب الديني والسياسي والعلمي ومجال الإشهار والسينما أو ما يعرف باستعارة الصورة. نظرا للأغراض التي تحققها، الأمر الذي جعل منها موضوع تأمل فلسفي حضي باهتمام العديد من الفلاسفة من أمثال أرسطو و"رومان جاكوبسون" و"أمسترونغ ريتشارذز" و"ماكس بلاك" و"أمبيرتو إيكو" و"نيتشه" و"دريدا" و"رولان بارت" وغيرهم من الفلاسفة الذين طرحوا الاستعارة من زوايا مختلفة، ورغم هذا الاختلاف فهم يشتركون في نقطة أساسية وهي أن الاستعارة هي أبعد من أن تكون مجرد صورة بلاغية جمالية.

المبحث الأول: الاستعارة، دراسة

جيني ـ كرونولوجية.

المبحث الأول: الاستعارة، دراسة جيني ـ كرونولوجية.

(1). كيف نحدّد مفهوم الاستعارة؟:

أ. **لغة:** الاستعارة من الإعارة، فنقول استعار المال أي طلبه[1].

ب ـ **اصطلاح البيانيين:** هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه.

فالاستعارة بهذا المعنى تحويل اللفظ من سياق واقحامه في سياق آخر لوجود علاقة مشابهة بينهما، وإذا ما تساءلنا لماذا هذا النقل والتحويل، فنقول لإيضاح المعنى وقوة التبليغ، فالقول أن فلان شجاع وفلان أسد، فالفرق بين عبارتين واضح فالثانية أدّت المعنى بشكل أبلغ و أقوى.

(2) . **أجزاء الاستعارة:**

أ ـ مستعار منه ⟸ المشبه به.

ب ـ مستعار له ⟸ المشبه.

ج ـ المستعار ⟸ اللفظ المنقول.[2]

ويشترط في الاستعارة عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة الشبه، ويتحول فيها المشبه إلى المشبه به (فيتحول أحمد إلى أسد) لاشتراكهما في نفس القرينة وهي الشجاعة.

---

[1] . الهاشمي أحمد، جوهر البلاغة ـ في المعاني والبيان والبديع ـ ، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ، 2011،ص258 .

[2] . المرجع نفسه، ص 258 .

(3). أقسام الاستعارة:

يعرف عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة الاستعارة على أنها ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستقى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع و الآذان[1].

ويقسم الجرجاني الاستعارة إلى قسمان:

أ ـ الاستعارة الغير مفيدة:

هي النقلة الغير مفيدة حيث يكون لشيء عدّة مسميات بغرض التنويع في اللغة، مثال: وضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحلفة للفرس[2].

يقول العجّاج: وفاحما ومرسنا مسرّجا[3].

يعني أنفا يبرق كالسّراج، والمرسن في الأصل للحيوان لأنه الموضع الذي يقع عليه الرسن.

ويقول أيضا أبي دوّاد الإيادي يصف فرسا في ديوانه:

"فبتنا جلوسا لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصّفارا"[4].

فالشاعر هنا نقل الشفة من موضعها الأصلي وهو الإنسان إلى الفرس، فهذه النقلة غير مفيدة فلا فرق بين الشفتين والجحلفة فكلاهما إسمين لعضو واحد.

ويقول الشاعر أبي النجم العجلي في وصفه للإبل:

"تسمع للماء كصوت المسحل بين وريدها وبين الجحفل[5]"

---

[1] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، الناشر: دار المدني جدة، ط1 (د.س)، ص 20 .

[2] . المرجع نفسه، ص 30 .

[3] . المرجع نفسه، ص 31 .

[4] . المرجع نفسه، ص31 .

[5] . المرجع نفسه، ص 31 .

فهنا الشاعر استعار ونقل الجحلفة من موضعها الأصلي وهو الفرس وأسندها إلى الإبل.

ب ــ **الاستعارة المفيدة:**

هي الاستعارة التي في نقلها إفادة، وتفيد التشبيه، كقولنا رأيت أسدا أي الشجاعة، ورأيت شمسا أي وجها مضيئا، ورأيت بحرا أي الجود والكرم.

هذا النوع من الاستعارات مفيدة، لأنها تحقق المبالغة في تشبيه المقصود، ولها وقع وأثر على ذهن ونفس المتلقي، فصورة الأسد تدرك القوة والشجاعة والبطش الذي يميز الأسد، وصورة الشمس تدرك النور والضياء والإشراق والجمال الذي تبعته.

(4) ـ **أنواع الاستعارة** :

أ. **الاستعارة التصريحية**: سميت تصريحية، لأنه صرح بها في المشبه ولقد ورد في المثال الثالي:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد[1].

فهذا نموذج عن الاستعارة التصريحية حيث حذف المشبه وصرح بالمشبه به، فالؤلؤ يدل على الدموع والنرجس على العيون، والورد عى الخدود، العناب على الأنامل والبرد على الإنسان.

ب ـ **الاستعارة المكنية**: على خلاف الاستعارة التصريحية، يتم فيها ذكر المشبه ويحذف المشبه به، لكن يتم الإشارة إليه بأحد لوازمه، ولقد ورد ذلك في المثال الثالي:

وإذا المنية أنشبت أظافرها ألقيت كل تميمة لا تنفع[2].

فهنا شبهت المنية(الموت) بالأسد (المشبه به) الذي حذف لكن تمت الإشارة إليه بأحد لوازمه وهي الأظافر.

---

[1] ـ الهاشمي أحمد، جوهر البلاغة، المرجع نفسه، ص 258 .

[2] ـ المرجع نفسه، ص 261 .

وبالتالي نخلص إلى أن غياب أحد طرفي الاستعارة (المشبه والمشبه به) هو الذي يحدّد نوع الاستعارة.

ج ـ **الاستعارة التمثيلية**: هي تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، وسميت تمثيلية لأنها مبنية على تشبيه التمثل، لكن الاستعارة التمثيلية هي نوع من المجاز، يحذف منها المشبه والأداة ويبقى منها فقط المشبه به[1]. وهذا ما يوضحه المثال الثالي:

ومن ملك البلاد بغير حرب يهون عليه تسليم البلاد[2].

مثّل الشاعر الذي استولى على بلد دون مشقة، فإنه يهون عليه تسليمها ومثله في ذلك بالوريث الذي يرث الثروة ويبدرها لأنه لم يشقى في تحصيلها.

حظيت الاستعارة باهتمام بالغ ليس فقط في المجال الأدبي باعتبارها صورة بلاغية لها أغراض ووظائف بلاغية، بل حتى في الدراسات الفلسفية باعتبارها جزء من تجربة إنسانية، حققت أبعاد فكرية وانطولوجية ونفسية أكثر من كونها مجرد صورة جمالية، وهذا ما يوضح حضورها القوي الذي ترجمته العديد من الأبحاث الفلسفية في الحقل السيميائي والدلالي وفلسفة الوجود والفلسفة التأويلية وغيرها من المجالات الفلسفية.

وترجع أولى هذه الأبحاث إلى اليونان مع الفيلسوف "**أرسطو**"، الذي تعرض للاستعارة في كتابه [الشعر] ويعرفها على أنها: " نقل اسم يدل على شيء ما إلى شيء آخر"[3]، وفي

[1] . ألتوجي محمد، الجامعة في علوم البلاغة . المعاني، البيان، البديع . ، دار العزة والكرامة، الجزائر، ط1 ، 2012 ، 182 .

[2] . المرجع نفسه، ص 183 .

[3] . إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2005، ص 246 .

هذا النقل أنواع فقد يتم النقل من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع آخر باعتماد المماثلة[1].

⟸ من جنس إلى نوع (يسمى المجاز المرسل)، ولقد قدم فيه أرسطو مثال: هنا توقفت سفينتي، فالتوقف جنس ينطوي تحته أنواع من بينها الإرساء[2]. الجنس والنوع والعرض العام والخاصة تعرف لدى أرسطو بالكليات الخمسة، فالشيء عندما يعرف تعريفا جوهريا فإنه يعرف بجنسه ونوعه وعرضه وفصله وخاصته. ويمكن أن نوظف في هذا النمط من الانتقال الإنسان والحيوان، باعتبار أن الإنسان نوع ينطوي تحت جنس الحيوان، وهو كذلك لأنه تنطوي تحته العديد من الأنواع، سواء كانت هذه الأنواع حيوانية أو بشرية، كقولنا مثلا: أحمد أسد في مواقفه، فكلا النوعين يشتركان في نفس الجنس.

⟸ من النوع للجنس (الاستعارة المخصصة)، في المثال الأرسطي: لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة[3]. فكلمة آلاف هي نوع من الاستخدامات في مكان الجنس " الكثير" فهنا اللّفظة أدت المعنى بشكل أكثر إقناعا وقوة.

واعتبر أرسطو الاستعارة وظيفة عرفانية، لأن صنع الاستعارات علامة على مواهب طبيعية[4]، فإنتاج الاستعارة يدل على وجود قدرة إبداعية، وتتمثل هذه القدرة في الجمع بين متشابهات من سياقات مختلفة ومتباعدة في علاقة واحدة. وتزداد قوتها كلما كان التناسب غير مألوف وغير متعارف عليه.

---

[1]. المرجع السابق، ص 246 .

[2]. أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص 246 .

[3]. المرجع نفسه، ص247 .

[4]. المرجع نفسه، ص 264 .

وبالتالي فالاستعارة بالنسبة لأرسطو تتعدى كونها مجرّد زخرفة لغوية جمالية بل هي وسيلة عرفانية ووضوح ولغز*، ويؤكد أرسطو على الوظيفة العرفانية للاستعارة عندما يربطها بالمحاكاة، ففي كتاب الخطابة يرى أرسطو أن "أفضل الاستعارات تلك التي تمثل الأشياء في حركة"[1]، فهي بهذا المعنى تعطي رؤية جديدة للواقع. أما في الخطاب فهي تستخدم بهدف الإقناع، فالخطاب البلاغي الأرسطي يتألف من خمسة مقاييس تساهم في بنائه [البحث أي الأفكار والحجج الملائمة للقضية]، [النظام وهو ترتيب هذه الحجج في نظام منطقي لكي تحقق وظيفتها وهي الإقناع]، [البيان يجب أن يتلبس الخطاب بتراكيب صحيحة وصور بلاغية]، [الإلقاء طريقة إلقاء الخطاب مهمة من حيث أنها تجدب ذهن المتلقي مثل استخدام الخطيب لحركات اليدين، وإيماءات الوجه والاشارات]، [الذاكرة القاء الخطاب بطريقة ارتجالية].

نلاحظ من خلال هذه المقاييس أن البلاغة تشكل جزءا لا يتجزأ من بناء الخطاب، ويظهر هذا وبشكل جلي في قول أرسطو:" لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن

* ـ يرى أرسطو أن جودة اللغة تكون في وضوحها، و أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية، إلا أنها تكون في نفس الوقت مبتذلة، والشاهد على ذلك شعر كليوفون وشعر أستنيلوس، ومن جهة أخرى فإن اللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة، مثل الكلمات الغريبة والنادرة والمجازية، إلا أن اللغة التي تتألف كلية من مثل هذه الكلمات، تكون إما ملغزة وإما رطانة مبهمة، وأقصد باللغة الملغزة تلك التي تتألف من مجازات واستعارات، وبالرطانة تلك اللغة التي تتألف من كلمات غريبة أو نادرة.

والواقع أن طبيعة اللغة الألغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة في تركيبات لغوية مستحيلة، وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء، ولكن باستعمال بدائلها المجازية، مثال: رأيت رجلا يلحم النار نحاسا برجا آخر. ويؤكد أرسطو على أهمية صياغة المجاز، وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة. (أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، الناشر المكتبة الأنجلو مصرية، ط1 ، د.س، ص ص 191 ـ 192)

[1] . أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص 266 .

يقوله، بل عليه أن يعرف أيضا كيف يقوله" [1]، بمعنى أن اقناع المتلقي وجدب انتباهه عقليا أو سيكولوجيا، لا يعتمد على الحجج فقط بل على الأسلوب البلاغي أيضا وخصائصه الفنية والجمالية والاستعارة جزء من البيان، خاصة إذا كانت ملائمة أي وظيفية في الخطاب فهي موجهة نحو إقناع المتلقي.

وبالتالي فإن الأسلوب البلاغي عامة والاستعارة خاصة فرضتها العلة الغائية للخطاب[2].

يقول القدّيس بولس:" إنّنا بالفعل ننظر إلى الحاضر من خلال مرآة على نحو غامض"[3]يبدو من هذا التصريح أن العصور الوسطى قد رسّخت موقفا موحّدا للاستعارة وللمجاز عامة، وهو الإطار اللاهوتي والميتافيزيقي الذي ساد هذه القرون، فكل المجازات تشتغل كرموز لتعبر عن الواحد، وبتعبير آخر نقول أن كل الكيانات في هذا العالم هي تجلي وتمظهر لعلّتها الأولى، حيث تؤدّي الخصائص البارزة للكيانات كاستعارة عن القوى الإلهية، وهذا ما لخصته عبارة "**أوغودي سان فيتور**"Ugo di san vittore:" العالم المحسوس علة هو إن أمكن القول كتاب خطته يد الإله وجميع الأشياء المرئية والمعروفة، على أنظارنا بقصد توجيه رمزي أي مجازي، مقترحة لكي تعلن وتدل على ما هو غير مرئي"[4]. فكل الإنتاجات سواء كانت نحث أو رسم أو تجسيم هي تعبير مجازي عن خصائص الواحد، وحتى الكتاب المقدس يتحدث عن الأشياء في صور بلاغية. ويعتمد المجاز في هذه الفترة على مبدأ التماثل وهذا ما أوضحه " **توما الإكويني**" حينما أكد أن

[1] . لحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية ـ من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار الكنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، (د.س)، ص 31 .

[2] . المرجع نفسه، ص 32 .

[3] . أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص267 .

[4]. المرجع نفسه، ص 268 .

الإله بعيد عن المخلوقات ولا يتطابق معها، بل هو يشكل علة وجودها وهذه العلة يفوق كمالها كمال معلولاتها وبالتالي يتم الحديث عن الإله بطريقة التماثل.

لكن يظهر أن العصور الوسطى قد وقعت في بعض التناقضات، فعبارة" يفسخ الأسد بذيله لكي يخدع صياده" هي صورة للمسيح الذي فسخ آثار الخطيئة، لكن في المزمور الواحد والعشرون يقول:" نجّني من أنياب الأسد"، وتصبح هنا أنياب الحيوان المفترس استعارة عن الجحيم ويصبح الأسد صورة للمسيح الدجال[1]. وعليه فإن تأويل الأسد إن كان صورة للمسيح، أو صورة للمسيح الدجّال فإنها تحتكم سلطة التناصية.

وتستمر الدراسات البلاغية في استقطاب الباحثين، أبرزهم رومان جاكسبون فاللغة عنده سواء كانت حقيقية أو في بعدها المجازي فهي تتألف من مبدأين وهما:

(1). **الانتقاء**: معناه أن كل كلمة تشترك مع الأخرى في الدلالة، وهذا ما يسمح للمتكلم بعملية الانتقاء والاستبدال بين الكلمات، مادامت لا تخل بالمقصود التواصلي. مثال: أكل زيد تفاحة، فيمكن أن نستبدل كلمة تفاحة بكلمة أخرى مادامت الكلمتين تشتركان في نفس الدلالة هي الأكل.

(2). **التنسيق**: اللغة هي نتاج التأليف بين الكلمات وفق قواعد نحوية محددة حتى لا يحدث خلل في المعنى.

وفقا لهذين المبدأين يتم تفسير الاستعارة فهي نتيجة عملية استبدال(*)عبارة أو كلمة بعبارة أو كلمة أخرى، لأنهما مشتركان في نفس الدلالة.

---

[1]. المرجع السابق، ص 268 .

* ـ نشر رومان جاكبوسون دراسة بعنوان جانب من جوانب اللغة ولونان من الاضطرابات يؤديان إلى الخلل في الكلام، حيث يصف في هذه الدراسة نوعين من الصعوبة اللغوية التي يسببها الخلل في الكلام، أولهما اضطرابات في الاختيار والابدال، ويتميز بمشاكل في اختيار الكلمة الصحيحة عندما لا يقدم السياق مساعدة كبيرة، وثانيهما اضطراب التضام والتضافر، ويشمل مشاكل خاصة بتركيب التتابعات النحوية.

ولقد استوحى رومان جاكسبون هذا، عندما درس حالات الحبسة ويكون لهذا الاضطراب شكلين إما يحدث للفرد اضطراب في إختيار الألفاظ أو إستبدال بعضها ببعض[1]. وهكذا تعمل الاستعارة فهي نتاج علاقة استبدالية وفقا لقانون المشابهة، وهذا ما يدفع المتلقي إلى اللجوء إلى التأويل فينتقل من المعنى الثاني إلى المعنى الأول، وتكتسح الاستعارة العديد من الميادين الأدبية والفنية مثل الرسم والسينما ... إلخ

ففي المدارس الأدبية وخاصة المدرسة الرومنطقية، تهيمن عليها الاستعارة، أما في المدرسة الواقعية فيهيمن عليها المجاز المرسل، ذلك أن الكتاب في المدرسة الواقعية يهتمون بالتفاصيل الدقيقة للموضوع الموصوف.

في مجال الرسم:

وهو نمط من أنماط اللغة التواصلية، فنجد المجاز المرسل يطغى على الفن التكعيبي، الذي يعتمد في عمله على تفكيك الموضوع إلى عناصره الجزئية أي أن علاقة الجزء بالكل، أما

= ويتميز النوع الأول والذي يطلق عليه جاكسبون اسم "اضطراب التشابه"، بإبدال كلمات ترتبط بالكلمات المعاقة، بالرغم من أن الكلمتين قد تكونان مختلفتين تماما في معنييهما (ومن هنا تحل كلمة المنضدة محل المصباح، وكلمة يأكل محل محمصة الخبز) بينما يتميز النوع الثاني الذي يطلق عليه اسم "اضطراب التجاور" بإبدال يقوم على تشابه المعنى (وبالتالي تحل كلمة المنظار محل المجهر، وكلمة النار محل ضوء الغاز). ويربط جاكسبون هذا التقابل بتصنيف سوسير لكل العلاقات اللغوية إما بأنها تركيبية أو إحلالية (النوع الأول من الخلل في الكلام يتضمن استبقاء القدرات التركيبية وضياع القدرات الإحلالية، ويحدث العكس في النوع الثاني) ويربطه من الجهة الأخرى بصورتين البلاغيتين وهما الكناية (أي الابدال الذي يقوم فقط على التداعي دون وجود تشابه في المعنى) والاستعارة (أي الابدال الذي يقوم على التشابه في المعنى).

ويفترض جاكسبون أن هذا التقابل يكمن وراء عمليات الإنتاج الثقافي بوجه عام، لذلك يمكن أن ننظر للواقعية أنها تفضل العلاقات التركيبية أو الكناية (ترتبط التفاصيل الواقعية فيما بينها عن طريق التجاور)، بينما تشتغل الرومانسية والرمزية بالعلاقات الإحلالية وتفضل الاستعارة (فالعناصر الحرفية توحي بالمعاني المجازية عبر علاقات التشابه). (رامان سالان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: أمل قارىء وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 2006)

[1] . الحويدق عبد العزيز، مجلة علامات في النقد الأدبي، (الاستعارة عند رومان جاكسبون)، العدد14، الجزء 54، السعودية، 2004، ص 228

في الفن السريالي فإنه يتخذ شكلا استعاريا في تصويره للأشياء، فهو يعتمد في عمله على الاستعارة في تصويره للأشياء وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه وفقا لعلاقة المشابهة[1].

في مجال السينما:

فالسينما وما تملكه من امكانات هائلة، وقدرات خارقة على التعبير من زوايا النظر وأبعادها وكيفية التقاط المشاهد، فأفلام شارلي شابلين تنزع نحو الاستعارة لأنها تقوم على المشابهة بين المشاهد، وهذا مايعرف بتبادل الصور المتطابقة[2].

الاستعارة في الأحلام:

كشف الحليل النفسي الفرويدي أن الأحلام هي تجلي من تجليات اللاشعور، أي أنه انفلات من سلطة الأنا الأعلى في الحياة الواقعية، فتجد النفس متنفسا لها ولرغباتها في الأحلام، ويبدو أن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة وعلى التماثل ثارة أخرى لهذا يقول جاكسبون:" وهكذا فإن السؤال الجوهري الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام يدور حول معرفة ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازي عند فرويد) أو على التماثل (التطابق والرمزية) في لغة فرويد"[3].

إن تجليات اللاشعور من أحلام وفلتات اللسان وزلات القلم والنكث...إلخ كلها تشكل نظام من الدوال والرموز التي لها مدلولات خاصة، فرؤية التوب الأبيض والصليب

[1] ـ المرجع السابق، ص 231 .

[2] ـ المرجع نفسه، ص 232 .

[3] ـ الحويدق عبد العزيز، (الاستعارة عند رومان جاكسبون)، المرجع نفسه، ص 232 .

مدلوله الرغبة في الزواج، والسّلم مدلوله المهمة الصعبة والشاقة، وفوات موعد القطار مدلوله الفشل... وغيرها من الدوال الرمزية التي تعمل كاستعارات وكنايات، فدوال اللاشعور لها معاني محايثة، وبالتالي تتحول إلى وسائل بلاغية.

ويذهب رومان جاكسبون في اعتماد الاستعارة كمعيار للتمييز بين لغة الشعر ولغة النثر، فالنثر لا يعتمد على الصور البلاغية التي تستدعي عاملي التخييل والتأويل، لأن النثر يهدف إلى الإبلاغ والفهم بطريقة مباشرة، لهذا يعتمد على المجاز المرسل لأنه يتأسس على الواقعية ووصف الأشياء، حيث يسهل إدراكها وإدراك معانيها. أما الاستعارة فهي تغيب في النثر وتحضر في النصوص الشعرية، فالشاعر يعبر عن القضايا سواء كانت وجدانية أو خارجية معتمدا على المشابهة والانتقاء والاستبدال بين الألفاظ فيخلق حالة من الغموض، تدفع بالمتلقي للممارسة التأويلية لتحقيق الفهم، ولقد عبّر هانز أدانك H.Adank حينما قال: "بإمكاننا أن نحدّد الشعر كاستعارة ثابتة ومبتكرة"[1].

وعليه نستنتج أن الاستعارة ظاهرة عامة لا تقتصر فقط على البلاغة والشعر والمجاز، بل على جميع أنماط اللغة من الرسم والسينما والتعبيرات اللاشعورية.

وهذا التنوع في أنماط البلاغة نصادفه في فلسفة اللغة **لرولان بارت**، فلم يعد الأدب بالنسبة له مرتبط باللغة في شكلها المنطوق والمكتوب، بل أصبح مجالا لأنماط حديثة للإتصال بين الجماهير وفي الأفلام والإعلانات والرسوم المتحركة، ويتصل الأدب بثلاثة عناصر أساسية وهي: القصة والتاريخ والحبكة[2]، لكن هذه العناصر يتشارك فيها الادب مع الفنون وإبداعات أخرى، لكن الذي يميز الأدب هو لغته، هذه اللغة التي عرفت تحت

[1] . المرجع السابق، ص 238 .

[2] . رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، الناشر مركز الإنماء الحضاري ، حلب، ط1، سنة 1999، ص 165 .

أسماء عدّة وهي: " الأدبية" وفقا للمدرسة الشكلانية الرومنسية، وهي الشعرية وفقا لفلسفة رومان جاكسبون.

إن طبيعة هذه اللغة هي التي تجعل من المنتوج النصي عملا فنيا وهي البلاغة، فمنذ نشأتها ارتبطت البلاغة بتعريف مشترك وهي:" فن أو مجموع القواعد التي تسمح إما بالإقناع أو التعبير الجيّد[1]، وهذا ما جعل منها مؤسّسة اجتماعية أي وسيلة للتواصل مع الجماهير، بغضّ النظر عن الغاية من هذا التواصل، كما أن التاريخ يكشف لنا كيف خضعت البلاغة لقبضة التصوّرات الإديولوجية، فقد كانت في اليونان أداة سفسطائية لكسب الجمهور وإقناعه، أمّا في المجتمعات الأوروبية البورجوازية هي علامة للسلطة الاجتماعية.

لكن رولان بارت عمل على استحداث تعريف آخر للبلاغة، انطلاقا من بنية البلاغة، فكل رسالة أدبية تتضمن مستويين: ⟸ المستوى التعبيري (الدوال).

⟸ المستوى المضموني (المدلولات).

والربط بينهما يشكل العلاقة، وعليه فإن فك رسالة أدبية تصبح مخططا لرسالة أخرى، أو بتعبير آخر نقول أن العلامة (الدال والمدلول) في الرسالة الأولى تتحول إلى دال في الرسالة الثانية، وهذا ما سمّاه "هيلمسليف" (السيمياء التضمنية)، وعليه فإن الأدب بوصفه لغة يعرف على أنه سيمياء تضمينية[2]. وفي مثال:" قوموا بتقديم رفاهيات الحوار"، فإن مدلولها هو طلب بتقديم كراسي، وفي نفس الوقت فإن هذا المدلول يوحي برسالة تضمينية أخرى، وهي الحذلقة.

وباختصار نقول أن الأدب هو ذلك الازدواج بين العلامة و سيمياء تضمينية، وتصبح العلامة أي الدال الظاهر الذي يحمل دال ضمني هو البلاغة.

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 166 .

[2] ـ المرجع نفسه، ص 166 .

ويؤكد رولان بارت على العلاقة الضمنية بين النص والذات، ويصف هذه العلاقة باللّذة، واللّذة هي تلك الناتج للعلاقة بين الذات (رغباتها) وبين النص، فالخطاب هو تجسيد لدوافع الذات ورغباتها. ويعرف بارت النص على أنه خطاب يخترق الذات اختراقا ينتج الدلالة في غير مكانها المنتظر[1]، فالكلمات تعمل بطريقة غير متجانسة فهي مجموعة من الدوال تحيل إلى مدلولات أخرى، هذه الدوال تمّ استثمارها من ثقافة وتجسيدها في الكتابة، وهنا نلاحظ الفرق الذي أحدثه رولان بارت، فإذا كانت السيميولوجيا تهتم بالمنتوج الذي يحقق التواصل، فإن بارت يهتم بعملية انتاج هذا المنتوج، والتواصل الذي يتحقق بين الذات والآخر عن طريق هذا المنتوج، فالنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة، ومفهوم الإنتاج عند رولان بارت، لا يعني به كتابة النص، بل الإنتاج يحدث من خلال القراءة. وهنا بارت يتجاوز حدي عملية التواصل الكلاسيكية.

ويمكن تحديد ثلاثة معايير تتدخل في تأسيس الخطاب البارتي:

صوت الآخر: ونعني بالآخر هو ثقافة الغير.

تعدي الحدود: ونعني بتعدي الحدود هو تجاوز لتلك الضوابط المنطقية والقوانين اللغوية التي تحدّد معالمها الثقافة الغربية، ولقد قدّم بارت نموذج عن هذا التجاوز وهو "خطاب جورج باطاي" ويسمى هذا النوع من الخطاب بعلم "اللامتجانس" و هذا ما عبر عنه رولان بارت في قوله:" الخطاب هو الدخول في اللاّمعرفة والصمت"[2]. هذا النوع من الخطاب يعتمد على الاستعارة و اللاعلم.

معيار العلم: ونعني بالعلم هنا السيميولوجيا، وهو الميدان الذي يهتم بالمنتوج اللساني، وتحقيق التواصل. ويبدو أن رولان بارت، قد تخطى الاهتمام السيميولوجي، فمن الاهتمام

[1] ـ رولان بارت، هسهسة اللغة، المرجع نفسه، ص 8.

[2] . المرجع نفسه، ص 8 .

بالمنتوج إلى الاشتغال على كيفية الإنتاج، والاهتمام بالانقلابات التي أحدثتها اللغات الاجتماعية على قوانينها.

لا يمكن الحديث عن الاشتغال الاستعاري في غنى عن الفيلسوف "**أمسترونغ ريتشاردز**"(1893ـ 1979) الذي نظّر لها من خلال كتابه" فلسفة البلاغة" فينطلق من فكرة أساسية مفادها أن المعاني نسبية لأنها تصلح لسياقها الثقافي، واللغة ليست مجرد وسيط بين الأنا والآخر لنقل الواقع ومعارفه، بل اللغة هي التي تصنع الواقع بكل أبعاده فهو نسيج من الكلمات التي تحمل معاني حدّدتها جماعة معينة.

إن هذه النظرة الجديدة للغة تتطلب النظر في عنصر "**الغموض**" كضرورة للغة الذي من شأنه أن يطور ويوسّع ويثري المعنى يقول ريتشارد:" سوف تجعلنا نحسب الغموض على المدى الأوسع وبأبدع الأنواع تقريبا في كل مكان، في حين تعاملت البلاغة القديمة مع الغموض على أنه عيب في اللّغة وآملت في تقليصه أو التخلّص منه، فالبلاغة الحديثة تراه نتيجة حتمية لا يمكن تجاهلها لطاقات اللغة، ووسيلة لا غنى عنها في غالبية كلامنا المهم وخاصة في الشعر والدّين"[1].

فإذا كان الانسان يعرف على أنه حيوان ناطق، لأن اللّغة هي العلامة التي تميّزه عن الحيوان إلى جانب العقل، فإن اللّغة هي التي تخلق واقع الإنسان وتصنعه.

وباللغة يعبّر الإنسان عن جانب أو صفة من الواقع بصفة أخرى وهذا ما يسمى بعملية التحويل*، الأمر الذي ينطبق على الفعل الاستعاري، فالاستعارة ليست خروج عن

---

[1] . تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكرياعبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016 ، ص 73.

* ـ يناقش ريتشاردز في فصل (تداخل الكلمات) من كتابه فلسفة البلاغة الذي صدر عام 1936، نظرية السياق للمعنى، فالكلمات تكتسب معانيها من السياقات التي تستخدم فيها، فمعنى الكلمة مستمد من معنى الجملة التي تحدث فيها. لقد كان ينظر للاستعارة على أنها انحراف على أسلوب عملها الطبيعي، في حين أن ريتشاردز يرى أن انتاج استعارة يعني أنه لدينا فكرتان عن أشياء مختلفة، تنشطان معا وتدعمهما كلمة واحدة، أو عبارة يكون معناها نتيجة تفاعلها.

المألوف، أي استعارة لفظ من سياق آخر لإدراك علاقة المشابهة الغير متفطن لها بين السياق الأصلي والسياق المجازي(المستعار) وهذا الجمع كان خارج المألوف، بل إن اللغة في آلية عملها وعلاقاتها التحويلية في الأساس استعارية وهذا ما أدركه ريتشارد في قوله:" الاستعارة ليست نوعا من انحراف اللغة عن نمطها المعتاد، وليست صناعة للصورة بل هي مبدأ كلي للحضور في كل لغة"[1].

آلية عمل الاستعارة:

ـ الاستعارة هما فكرتان تعملان معا بكلمة واحدة مفردة أو عبارة يكون معناها هو ناتج تفاعل Intéractionهتين الفكرتين.

عناصر الاستعارة:

المحمول Ténor ⟸ الفكرة الضمنية التي تعبّر عنها الاستعارة.

الحامل Vehicle ⟸التشابه الأساسي الذي يستخدم لتجسيد أو حمل المحمول.

يقول ماثيو أرنولد:

أجل في بحر الحياة نصنع جزيرة.

مع الصدى الملقى في المضايق بيتا.

ننقط الوحش المائي عديم الشطان.

نحن الملايين نعيش فرادى.[2]

(Gregory Dawes, The body in question : Metaphor and meaning in the interpretation of ephesians, Leiden, boston, 1998, P : 26 .)

[1] ـ تيرنس هوكس، الاستعارة، المرجع نفسه ، ص 74.

[2]. المرجع نفسه ، ص 75 .

فالمحمول أي الفكرة الضمنية التي تعبر عنها الاستعارة هي الطبيعة الفردانية التي يعيشها الناس، وشبّهها بالجزر المفصولة عن بعضها البعض، وبالتالي فإن التفاعل بينهما هو الذي شكل الاستعارة، فالاستعارة تصنع الوقائع عبر الوظيفة التفاعلية.

إن الإدراك الاستعاري ينقل عالما لكنه ينقله بصورة أكثر قوة ووضوح مقارنة مع اللغة العادية، وهو الأمر الذي دفع ب ريتشارد إلى اعتبار أن تمكن من الاستعارة هو التمكن من العالم الذي تصنعه كي نعيش فيه"[1].

وهو نفس التوجه الذي دهب إليه "**وليم إمبسون**"، أحد تلامذة ريتشاردز:" الذي يرى أن الشاعر إذا كان يدرك واقعه في حدود ثقافته فقط، فإنه باستخدامه للاستعارة بذلك قد زاد في اتساع الواقع وإدراك أبعاد جديدة لخبراته"[2]. إن وظيفة الاتساع التي تؤدّيها الاستعارة هي التي جعلت عنصر الغموض ضروريا في اللغة، لأنه يخلق ديناميكية وتجديد على مستوى اللغة، وفيه يحيل المعنى وينفتح على معاني أخرى، يقول إمبسون:" ما يحدث في الغالب إذا شعر بأن قطعة أدبية تخفي كنوزا، هو أن العبارة تلوى الأخرى تضيء وتظهر كقلب هذه القطعة وتضيء الجزء تلوى الآخر"[3].

وعليه فإن التحول الذي أحدثه ريتشاردز على مستوى التنظير الاستعاري، هو كون الاستعارة ليست مجرد صورة جمالية تضفي على اللغة زخرفة جمالية وامتاع، بل هي أبعد من ذلك فهي نمط لغوي تواصلي، ويتجلى هذا في محور عملها فهي تجمع بين فكرتين مختلفتين لاشتراكهما في نفس التفاعل، إنها استعارة بين الأفكار والاتصال بها معاملة بين

[1] . المرجع السابق، ص 157.

[2] . المرجع نفسه، ص 78 .

[3] . المرجع نفسه، ص 78 .

السياقات[1] وهذا ما أشار إليه ريكور:" ليست مجرد نقل للكلمات بل تواصل بين الأفكار".

ويقدم ريتشارد بعدا آخر للاستعارة مؤكدا على الحمولة الأنطولوجية للغة الاستعارية فهي رمز يحمل معنى متوارى وهنا تطرح إشكالية التأويل، فإذا كانت الاستعارة عن شيء بشيء آخر لوجود تفاعل أو قرينة بينهما، فإن هذا التحول من المعنى الأصلي إلى المعنى المستعار بحاجة إلى تأويل.

ويظهر أيضا أن "**نيتشه**" كان من الفلاسفة الذين اهتموا بالمجاز(*)، لكن هذا الاهتمام يظهر مع نيتشه في شخصيته الثانية وليس الأولى، فالفيلسوف نيتشه كان من الفلاسفة الذين رفضوا الشعر والمجاز، وصور الشعراء على أنهم أكذوبة لا تمت للواقع والحقيقة بأي صلة، وهذه الصورة التي قدمها نيتشه للشعراء ليست بجديدة، فلو وجّهنا محرّك البحث نحو الشعر وعلاقته بالفلسفة فإنه سيقودنا إلى كرونولوجيا قديمة مع أفلاطون الذي بدوره رفض الشعراء و أقصاهم من جمهوريته المثالية، بحجة أنّهم يزيفون الحقيقة بصورهم المنمّقة وأسلوبهم المراوغ في التعبير، لهذا جعل الشعر في مقابل الفلسفة وضدّها.

---

[1] ـ Gregory Dawes, The body in question : methaphor and meaning in the interpretation of ephesians , Leiden , boston, 1998, P : 27 .

* الفلسفة الحديثة بتأكيدها على مركزية الذات قد ساهمت في تقويض البلاغة لأن الهدف من اعتماد اللغة على البلاغة هو الاقناع وبالتالي فهي أسلوب حجاجي، وهذا الاقناع موجه نحو الآخر وهكذا فإن الممارسة البلاغية ترتكز على المشاركة بين الذوات، لكن بتركيز الفلسفة الحديثة على الذات باعتبارها مصدر لليقين وتأسيس منطقي للحقيقة، تكون بذلك قد قامت بتقويض البلاغة. (عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة ـ مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي ـ ، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009 ، ص 63 .)

ويبدو أن التحولات العلمية والعملية التي عرفتها أوروبا في القرن التاسع عشر، والمتمثلة في الثورة الصناعية والتقنية والتأسيس للمرحلة الوضعية وتتبيث القوانين العلمية... كل هذه الأحداث والتحولات أدّت بدورها إلى نبد الشعر والإنقاص من قيمته.

ولقد صوّر لنا نيتشه هذا الرفض للشعر في كتابه هكذا تحدّث زرادشت:" يخال إلى الشعراء أجمعين أنه يكفي أن يذهبوا وأن يستلقوا على العشب عند سفح منحدر تلة منزويين وأن يصغوا ليلتقطوا بعضا مما يحدّث بين السماء والأرض، كما يؤكد زرادشت ولكن وأسفاه، تمة العديد من الأمور التي تجري بين السماء والأرض والتي هي من نسج خيال الشعراء وحدهم"[1].

فالشعراء بهذا المعنى ابتعدوا عن صوت العقل والحقيقة، وانجرّوا وراء صوت العاطفة والخيال، ويعبر نيتشه عن هذا وبشكل واضح في قصيدة ديثرامب لديونيسوس قائلا:

"هل أنت عاشق للحقيقة؟ ـ بسخرية ـ

بالطبع لا، لست سوى شاعر

حيوان ماكر خاتل ومخادع

محكوم عليه بالكذب"[2].

فهذا التصريح يعبر عن ريبة نيتشه نحو الشعراء. لكن هذه الحملة المناهضة للشعر والشعراء سرعان ما بدأت تتبدّد ملامحها مع العديد من الفلسفات التي رأت في الشعر طريقا نحو الحقيقة وفهم للكينونة، ووسيلة لمحاربة النزعة اللاإنسانية. ويظهر أن نيتشه في شخصيته الثانية كان من الفلاسفة الذين قادوا هذه الحملة التي أعادت الشعر إلى الساحة الإنسانية، حيث يقول زرادشت:" لا غنى لي عن الأمثال والاستعارات والصور، ويرادف

[1] ـ كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، تر: ريتا خاطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ،2013، ص54.

[2] . المرجع نفسه، ص 54 .

ذلك قائلا: كم يكون موفقا أكثر لو أنّنا نعبر عنما يجول في فكرنا من دون موارية أو وساطة، مثلما نرقص مثلا، بيد أن هذه المصورات المتجانسة تشكل السبيل الوحيد الباقي الذي لا محيد عنه"[1].

إن اللغة الفلسفية بالنسبة لنيتشه شكلت عائقا لأنها لا تستطيع أن تستوعب العالم بمفاهيمها المتحجرة، ولم تكن هذه اللغة كافية للشاعر للتعبير عن حدسه، لهذا كان على الانسان أن يستعين بملكاته الرمزية، فعاطفته المذهلة بحاجة للتعبير من خلال القوى الرمزية، من الرقص والموسيقى والشعر والاستعارات. ولقد عبر نيتشه عن هذا في قوله:" تماما كما هو الحال بالنسبة للشاعر الدرامي، فإن الكلمة والشعر ليست سوى تلعثم بلغة أجنبية يحاول من خلالها أن يقول ما عاشه ورآه والذي لا يمكنه ترجمته إلا عن طريق التقليد والموسيقى والتعبير عن الجميع. إن الحدس الفلسفي العميق بالديالكتيك والتفكير العلمي هو بلا شك الوسيلة الوحيدة لتوصيل ما رآه المفكر، لكنه وسيلة بائسة"[2]

فالصور البلاغية من مجاز واستعارات تنقل الفكرة أكثر وضوحا وقوة وحيوية، وهذا ما تفتقر إليه اللغة العادية، وهذا ما حمل زرادشت إلى الإعتراف أن التعبير في غياب هذه الصور أمر مستحيل. وهو نفس ما ذهب إليه نيتشه في شخصيته الثانية التي ظهرت في ديوان ديثرامب قائلا:" خيم الليل: ها إن رغبتي تتفجر كالينبوع ـ فرغبتي تودّ الجهر بصوتها خيم الليل: ها إن صوت الينابيع المتفجرة يعلو أكثر. وإن روحي هي بدورها أيضا ينبوع متفجر"[3]. إن الصوت الذي دفعه لكتابة القصيدة، هو صوت أسبق من وجوده ومن

---

[1] ـ المرجع السابق، 56 .

[2] – Kofman Sarah , Nietzsche et la mètaphore, paris 106 boulvard saint german,1972 , p : 23 .

[3] ـ كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، المرجع نفسه، ص ص 56 ـ 57 .

اللغة ومن الفكرة ـ اللغة في أصلها كانت لغة شعرية ـ ومن خلال هذه اللغة تمكّن من التوفيق بين فهم الأشياء (الوجود) وتجليه، فقد تمظهر فهم العالم بشكل واضح في لغة شعرية.

فالمجاز أبعد من أن يكون مجرد صورة أدبية تعبيرية، بل يرتئي أن يساهم في تشكيل الحقيقة، فإذا كان يعرف على أنه استعمال اللفظ في غير معناها الحقيقي، دفع ب"**نيتشه**" إلى القول:" ما الحقيقة إلا جيش متحرك من الصور المجازية من الكنايات وخلع الصفات البشرية على الجماد، كما أن الحقائق أوهام نسينا أنها أوهاما، قطع نقدية انمحى منها الوجه الآخر فاستحالت قطعا معدنية لا قيمة لها"[1]. إن التعبير عن الحقيقة بالاستعانة بالمجاز أي أنها تقدم نفسها في سياقات ومعاني أخرى لتعبر عن نفسها لأنها وجدت في هذه الإستعانة إيضاح وإقناع قوي يعبر عنها وعليه فإن الحقيقة بالنسبة "**لنيتشه**" هي أوهام.

وهو الأمر الذي دهب إليه جون بول سارتر" اللغة هي قاموس من الاستعارات الذابلة"[2] وعليه فنسبة الصدق في الخطاب هي مسألة نسبية مدام مشكل من استعارات.

أسّس نيتشه لنظريته في الاستعارة من خلال دراسته" ميلاد التراجيديا" حيث يقرّ بأنه لا توجد استعارة، دون تجريد، دون تنكر، دون تحويل، أي الارتقاء من المحسوس إلى المعقول، والاستعانة بالرمزية والتنقل بين السياقات المختلفة. ويعتبر اللغة الموسيقية هي أفضل استعارة، فاللغة لا يمكن أن تستعيد قوتها إلا بفضل الموسيقى والصور الشعرية، وهنا سنلاحظ تجاوز نيتشه التعريف التقليدي الأرسطي للاستعارة، على أنها نقل للكلمات من

[1]. الأحمر فيصل، دائرة المعارف الحداثية، دار الأوطان، الجزائر، ط1 ، 2009 ، ص 27 .

[2] . عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة، المرجع نفسه، ص 60 .

سياق لآخر، بل النشوة والتجريد والتحول، إنها الحالات التي ينبغي أن تكون حاضرة في الذات حتى تتمكن من تشكيل الاستعارة في شكلها الموسيقي والشعري.

ولقد نوّه نيتشه أن إشكالية التعبير عبر واسطة اللغة الرمزية، ستعيد إلى الساحة الفكرية الطرح التقليدي (الحقيقي والمجازي)، إلا أن هذه الثنائية التقليدية قد تبدلت لأن هذه اللغات الرمزية ليست سوى تلك التي تشير إلى جوهر العالم، ويشرح هذا نيتشه بتمثيل وهو كالتالي:

فالصحيح سيكون مثل الأب الذي ستكون استعاراته الأبناء والأحفاد، ستشتق اللغات المجازية الثانوية من أنسب لغة رمزية وليس العكس، أي لا يمكن اشتقاق لغة رمزية من لغة مجازية ـ لذلك لا يمكن للأبناء أن يولدوا الأب ولا يمكن للأحفاد أن يولدوا الأبناء ـ فوجود الأب هو الجوهر ذاته، و الابن ليس سوى مشتق عديم الفائدة يجب القضاء عليه[1].

فهذا المثال يشير إلى التقليل من قيمة الاستعارة التي تعتبر أدنى من المفهوم، فالاستعارة تكون من الجوهر والمعنى الحقيقي الأصيل. وهذا ما يميّز الخطاب الجيد عن الخطاب السيء.

إن الفلسفة بالنسبة لنيتشه هي شكل من أشكال الشعر، فالتحدث بالاستعارات هو إعادة اللغة إلى أكثر تعمير إنها الطبيعة، وأعدلها وأبسطها وأكثرها تعبيرا تصوريا مباشرا"[2].

ولقد اعتبر نيتشه الفلسفة شكل من أشكال الشعر، لأنه حتى الفيلسوف يملك ملكة التخيل في رؤيته للواقع وإعادة تصويره، وحتى في توظيفه للاستعارات فهو لا يستخدمها بلاغيا، بل يخضعها لهدف اللغة الصحيحة، كما أنه وبالاشتغال الاستعاري يمحو ذلك

1 - KOFMAN SARAH , Nietzsche et la métaphore , p : 28.

2 . المرجع نفسه، ص31 .

التناقض بين اللغة والجدية والأحلام والواقع، وهنا الخيال يلعب دورا مهما في الفلسفة كما هو الحال في الشعر.

إن مشروع "**نيتشه**" كان يستهدف الكشف على أقنعة الحقيقة التي صنعها المجاز، ففي اللغة المجازية يغيب المعيار المنطقي وتكتسي الطابع المجازي الاستعاري الذي يبعث في المتلقي خاصية الانفعال، وعليه فإن الحقيقة تختفي في ظل الممارسة الاستعارية التي تولد شبكة من المفاهيم التي من شأنها أن توسع من الحقل الدلالي، وهنا الحقيقة لا تكشف عن نفسها مباشرة بل تحتاج إلى ممارسة تأويلية حتى تزيل عنها التراكمات(الأقنعة) كما وصفها "**نيتشه**" التي حجبتها.

إن جنوح الفلاسفة نحو الشعر ولغته وأساليبه وأغراضه، يشكل مشروع فلسفي، قاده العديد من الفلاسفة على غرار نيتشه، مثل سبينوزا وبرغسون وهيدخر وبودلير وغيرهم من الفلاسفة، فوصفت الصور التي يعتمدها الشعر من مجاز واستعارات وكنايات بفنون المداواة[1]، لأنها تكسر ذلك التحجر والرتابة والجمود الموجود في اللغة، وفتح طرق أكثر اختصارا ووضوحا وفاعلية نحو فهمنا للعالم. ولعل هذا ما عبر عنه **جان فرانسوا ليوتار**" إنّنا بمعيّتها لا محالة، فنحن نقصد أن نقول ما نجهل كيفية قوله، مع أنه يتوجب عليها أن تتمكن من قوله كما نفترض، فنحن نعتدي عليها ونغويها وندخل إليها اصطلاحا تعبيريا لم تعرفه قبل"[2].

هذا التصريح يوضح تمكن الصور من تحقيق ما عجزت عن تحقيقه اللغة وهو التعبير والتبليغ ونقل الفكرة كما ينبغي، وبهذا نستنتج أن الصور البلاغية من مجازات واستعارات

[1] . كريستيان دومية، جنوح الفلاسفة الشعري، المرجع نفسه، ص 58 .

[2] . المرجع نفسه، ص 58 .

هي ليست نتاج زخرفة لغوية أو ابتكار عرضي ثانوي، بل هي نتيجة ضرورة حتمية، وهذه الضرورة فرضتها عجز اللغة وتحجرها وأيضا متطلبات الفهم.

ويدلي **سبينوزا** معبرا عن أهمية المجاز في قوله:" أنا أعلم أن هذه الأسماء تملك في سياق الاستعمال الشائع ذلالة مغايرة، ولذلك إن الغرض الذي أبتغيه لا يقضي بإيضاح الدلالة التي تنطوي عليها هذه الكلمات بل بإيضاح طبيعة الأشياء، كما يقضي بالإشارة إلى هذه الأخيرة بواسطة مصطلحات لا تنأى تماما دلالتها المألوفة عن تلك التي أودّ استخدامها معها وحسبي أن أكون قد لفت النظر إليها مرة واحدة ونهائية"[1].

يوضح **سبينوزا** هنا كيفية عمل هذه الصور، والغرض من آلية عملها فهذه الصور تعتمد على استخدام كلمات من أسماء وأفعال وصفات في غير استعمالها الأصلي، وهذا ما عبر عنه في قوله: "إنها تملك في سياق الاستعمال الشائع دلالة مغايرة"[2]، والغرض من آلية الإبدال والمغايرة، هو توضيح طبيعة الأشياء، فأوضحنا طبيعة الشجاعة بالأسد، وشدّة جهنم بمخالب حيوان مفترس... وغيرها من الاستعمالات.

وينوّه **برغسون**، عن خاصية أخرى لفن المداواة، وهو الابتكار، وهو الانطلاق من فكرة متداولة، تم يطورها في حركة ديناميكية، فتكتسب مع هذه الحركة حيوية وقوة ووضوح.

ويستمر الاهتمام الفلسفي بإشكالية الاستعارة مع **ماكس بلاك** في كتابه "**نماذج واستعارات**" الذي يحاول من خلاله تشييد نحو منطقي للاستعارات أي ماهي معاييرها وعلى أي أساس نسمي هذه استعارة؟ ما أثرها في اللغة هل هي مجرد صورة جمالية أم أنها تؤدي أغراض أخرى؟

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 58.

[2] . كريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، المرجع نفسه، ص 58.

في اشتغاله على الاستعارة، ميز ماكس بلاك بين عنصرين وهما: التركيز المجازي وإطاره، فالتركيز يشير إلى الكلمة المستخدمة بشكل غير حرفي، والإطار إلى بقية الجملة التي تفهم حرفيا، وفي مثال قدمة ماكس بلاك: " الرئيس حرث المناقشة"، فإن كلمة محروث تمثل التركيز، بينما تشكل بقية الجملة الإطار. والجمع بين هذين العنصرين هو الذي يشكل الاستعارة، كما يركز على أهمية تباث الإطار، بحيث أنه يمكن أن يؤدي وجود إطار واحد على استخدام مجازي للكلمة التكميلية، في حين وجود إطار مختلف مع نفس الكلمة يؤدي إلى فشل الإنتاج الاستعاري. ويمكن أن نستوضح هذا بالمثال الذي قدمه ماكس بلاك سابقا وهو " الرئيس حرث المناقشة"، فكما ـ سلف الذكر ـ كلمة حرث تمثل التركيز (الكلمة المجازية) أما بقية الجملة فتمثل الإطار، في هذا المثال نقول أن توثرا دلاليا معينا بين التركيز والإطار بين أن هناك استخدام مجازي لكلمة محروث. وفي المقابل إذا وضعنا إطارا مختلفا، مثلا: " المزارع حرث الحقل" فالتوتر هنا منتهي ولم تعد كلمة حرث مجازية. وتقريبا هذا ما أشار إليه ريتشاردز، على أن الاستعارة ليست تحويلا في الكلمات، بل في الأفكار.

كما قدم ماكس بلك تمييزا آخر في الاستعارة، فعندما تحدث ريتشاردز عن " المضمون" و"الوسيلة" وهما عنصرا الاستعارة، فإن ماكس بلك تحدث عن هذين العنصرين تحت اسم "الموضوع الرئيس والفرعي"، ففي حالة مثال: "الإنسان ذئب"، فإن الانسان يمثل الفاعل (الموضوع الرئيسي) والذئب يمثل (الموضوع الفرعي)[1]، وينظر للموضوع الفرعي على أنه نظام وليس كشيء فردي، ونعني بالنظام هو نظام الأماكن المشتركة المرتبطة به، ولقد عبر عن هذا ماكس بلاك في قوله:" كانت فكرتي أن الموضوع الثانوي، بطريقة تعتمد جزئيا

1 – Gregory Dawes, The body in question : Metaphor and meaning in the interpretation of ephesians, p : 30.

على سياق الاستخدام المجازي، يحدد مجموعة مما أسماه أرسطو endoxa، الآراء الحالية التي يتقاسمها أعضاء مجتمع كلام معين، لكنني أكدت أيضا أن منتج الاستعارة قد يقدم مجمع ضمني جديد وغير مبتذل"[1]، فالموضوع الفرعي يكون مألوفا ضمن منطوق جماعة معينة، لكن هذا لا يعني أن النتاج الاستعاري يبقى دائما في نطاف المألوف المبتذل، فقد يتشكل ضمن أنظمة جديدة.

وانطلاقا مما سبق يمكن أن نستوضح مفهوم النموذج عند ماكس بلاك، فالنموذج معناه ان كل موضوع رئيسي مدعوم بموضوع ثانوي، فكل استعارة هي رأس نموذج مغمور، وفي دراسته حول " استعارات ونماذج" يميز بين نماذج " المقياس" ونماذج " التناظر". فالأولى تعتمد على الهوية هدفها تقليد الأصل، والثانية تهدف إلى إعادة انتاج الأصل فقط.

إن نظرية النماذج التي أسس لها ماكس بلاك، تعتمد في بنائها على الفهم البديهي، لأن خصائص النماذج معروفة وتنتمي إلى عالم مألوف.

وانطلاقا مما سبق تحليله، يمكن أن نستوضح موقف ماكس بلاك الرافض لنظرية الاستبدال، وهي النظرية التي ترى أن التعبير المجازي يستخدم بدلا من تعبير حرفي مكافئ، ورفضه لهذه النظرية يعود إلى سببين أساسيين وهما:

1. كونها تنظر للاستعارة مجرد زخرفة جمالية.
2. التشابه بين التعبيرين (المجازي والحرفي)، يقضي على عنصر الغموض الذي يميز التشكيل الاستعاري، فهي انتاج إبداعي غير مألوف.

خلافا للنظرية التبادلية، فإن ماكس بلاك يصف عملية التمثيل المجازي، باعتبارها الاسقاط على الموضوع الأساسي لمجموعة من الآثار المرتبطة التي يمكن التنبؤ لها في

[1] . المرجع السابق، ص 30.

الموضوع الثانوي[1]. وهذا ما يستلزم عنه منطقيا أن الاستعارة تؤدي إلى انتاج معنى جديد.

وفقا لنظرية التبادلية لماكس بلاك، فإن الاستعارة هي عبارة تعوض عبارة حرفية أخرى، أي بدل أن يستخدم المتحدث هذه العبارة يستبدلها بعبارة أخرى لوجود قواسم مشتركة بين العبارتين أي بين المعنى الحرفي (الأصلي) والمستعار لوجود تناسب بينهما، وبتالي فإن هتين العبارتين على حسب ماكس بلاك متعادلتان وكأن الاستعارة تشرح وتترجم، وبالتالي فإنها لا تحمل حمولة معرفية بل هي مجرد زخرفة وصورة جمالية وهنا يكمن أثرها.

كما يطرح ماكس بلاك في النظرية التبادلية عنصرا آخر وهو التشبيه، فالذي يقيم العلاقة بين المعنى الأصلي والاستعاري هو المشابهة القائمة بينهما، في هذا الاستبدال يحدث نوع من التفاعل بين ما يصفه ماكس بلاك بالكلمة البؤرة والكلمة الإطار (باقي الجملة)، فعندما نقول أن زيد أسد فإن الأسد سيفقد بعضا من خصائصه الحيوانية ليكتسب سمات إنسانية وحتى زيد سيفقد بعضا من صفاته الإنسانية ليكتسب سمات حيوانية، ويحدث التفاعل بينهما نظرا لوجود مشابهة بينهما.

كما اهتم ماكس بلاك بمسألة السياق، أي الظروف التي أدت إلى تشكل الاستعارة، مادامت قواعد اللغة عاجزة عن الكشف عن معنى ومقاصد المتكلم. واستدل بمثال حول عبارة تشرشل لموسيليني" تلك الأداة الميكرفون من فضلك" فنبرة الصوت ودرجة التوكيد والأزمنة التاريخية ... إلخ كلها عوامل تساهم في فهم المعنى ولما كان هذا السياق (الظروف و العوامل) غائبة في المستوى الكتابي فهذا ما أدى إلى صعوبة في تحقيق الفهم [2] .

[1] ـ المرجع السابق، ص 32.

[2] . ريكور بول، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص 25.

أما "**جاك دريدا**" تطرق إلى إشكالية الاستعارة في كتابه" علم الكتابة " في معرض حديثه عن اللغة، حيث انطلق من سؤال حول معيار صحة اللغة ودقتها، مجيبا عن ذلك هو وضوحها واقتصارها على المعنى الحقيقي الغير المجازي، لكن اللغة في الأصل كانت استعارية وهو نفس الأمر الذي ذهب إليه روسو حينما قال في رسالته:" كما كانت العواطف هي الدوافع الأولى التي حثت الانسان على الكلام، كانت تعبيراته الأولى مجازات كانت اللغة المصورة هي أولى لغة تولد، ولم يوجد المعنى الحقيقي إلا بالآخر. في البدء لم نكن نتكلم إلا شعرا ولم نعتد التعقل إلا بعد ذلك بأمد طويل" [1].

فالكلمة البدائية هي بالضرورة شعرية سواء كانت ملحمية أم غنائية أم قصا، فمادامت العاطفة هي التي حثّت الانسان البدائي على الكلام، وهذه الشعرية تجسّدت في شكل استعاري، فالأدبية ما يميّزها هو القول الاستعاري، وظلت هذه الاستعارة تحكم التقاليد الأدبية والتي لا يمكنها التحرّر منها، لأن الأدب الذي يحيا بلغة غير لغته فإن مصيره المحتوم هو الزوال والموت لأن الاستعارة هي لغته.

ولم يكن جون جاك روسو هو الوحيد الذي أكد على الأصل الاستعاري للغة، فلقد أكد عليها كل من **فيكو** و**كوندياك** و**قاربورتون**. فقاربوتون في كتابه:" رسالة في الهيليوغرافيا" أكد على مجازية اللغة في أصلها، لكن الاستعارة بالنسبة له لم تكن نتيجة خيال شعري كما هو متعارف عليه، بل تعود إلى "بدائية الإدراك"، بل هي نتيجة الانتقال المستمر من لغة الفعل إلى لغة الكلام، أي من لغة الحاجة إلى لغة الانفعال، لكن يظهر أن **جاك دريدا**، ينفي هذا الفرض حيث يقول:" نميل إلى الإعتقاد بأن الحاجات هي التي حفزت الإيماءات الأولى، وبأن العواطف أطلقت الأصوات الأولى، فإذا ما تبعنا أثر الوقائع

[1] . جاك دريدا، علم الكتابة، تر: أنور مغيت، المركز القومي للترجمة، ط2 ، 2008 ، ص 503 .

وفق هذا التمييز، فربما كان من الواجب أن نفكر أصل اللغات[*] بطريقة مختلفة عما عهدناه حتى الآن، إن عبقرية اللغات الشرقية ولاسيما اللغات الأقدم المعروفة لنا تنتكر بشكل قاطع للمسار التعليمي، الذي نتخيله بصدد تكوينها، فليس لهذه اللغات من شيء منهجي أو عقلاني فهي لغات حية ومجازية ولقد تم تقديم لغة الأوائل لنا على أنها لغة المهندسين، ونحن نرى أنها كانت لغة الشعراء"[1].

فتبقى الفرضية الأرجح أن الشعور قد سبق التفكير، والبشر لم يخترعوا الكلام للتعبير عن حاجاتهم كما هو معروف، بل إن الحاجة دفعت البشر للتشتت وليس تقريبهم، وكان هذا التشتت إيجابيا، لأنه ساهم في إعمار الأراضي بالسكان وتحويلها لأراضي صالحة للعيش.

إن الأصل الاستعاري والمجازي للغة، خلق مفترقا آخر وهي في كيفية التشكل الإستعاري، فإذا كانت اللغة في أصلها مجازية، فهذا يضعنا أمام مفارقة لأن المنطق والمتعارف عليه أن الاستعارة هي انحراف في الأسلوب، أي الانطلاق من المعنى الحقيقي تم تجسيد الصورة المجازية.

---

[*] . يحدّد جاك دريدا المراحل التاريخية لتطور اللغة وهي:

اللغة الأولى: كانت عاطفية فكانت تعبيراتها مجازية.

اللغة الثانية: مؤلفة من شعارات بطولية، كانت لغة قائمة على أوجه التشابه، لغة رمزية تشكلت من خلال المقارنات بالصور الحية، والاستعارات والأوصاف الطبيعية، هذه الصور هي الجسد الطبيعي لهذه اللغة البطولية.

اللغة الثالثة: كانت اللغة البشرية المكونة من الكلمات البشرية التي أنشأتها الشعوب من الكلمات التي يمكن تحديد معانيها حسب الرغبة.

وعلى إثر هذا التأسيس التاريخي للغة، يرى دريدا أنه نجح في دحض الخطأ الشائع للنحويين الذين يدّعون أن النثر قد سبق الشعر. وبالتالي فإن الاستعارة ظلت حاضرة واستحالة اختزالها.

JACQUE DERRIDA, de la gramatologia, traduccion de OSCAR DELBARCOY _ CONRADO CERETTA, primera édicion en espanol, 1971, p : 342.

[1] . جاك دريدا، علم الكتابة ، المرجع نفسه، ص 503.

فيبدو من هذه المفارقة أن جون جاك روسو قد تجاوز منطق البلاغة والحس المشترك حول تشكل الاستعارة كونها انتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، لأن هدف النظرية النفسية اللغوية للعواطف عند جون جاك روسو هو إبراز أن اللغة في أصلها كانت استعارية لأن العاطفة هي التي دفعت الانسان الأول إلى تشكيل اللغة. ويستبين هذا في قوله:" أشعر تماما أن القارىء يستوقفني هنا، ويسألني إذا لم تكن الصورة مجازية انتقالا للمعنى، فكيف يمكن لتعبير ما أن يكون مجازيا قبل أن يكون له معنى حقيقي؟ أنا أوافق على ذلك لكن حتى يفهم كلامي ينبغي أن نغير فكرتنا عن العاطفة، فهي التي تعرفنا باللفظ الذي ننقله من معنى لآخر، فنحن لا ننقل الالفاظ إلا أننا ننقل الأفكار، وبدون ذلك فلن تعني اللغة المجازية شيئا"[1].

فالاستعارة بهذا المعنى ليست حركة بين الألفاظ بل هي حركة في المعنى والأفكار، فالفكرة هي المعنى (المدلول) الذي تم تجسيده في اللفظ (الدال)، لكن هذه الفكرة في نفس الوقت علامة على شيء أي تمثيل للموضوع في ذهني، وهنا تتحول الفكرة إلى دال للموضوع ومدلول عليه، والذي أدى إلى تشكيل تمثيل الموضوع هو العاطفة، أو لحظة التأثر الأولى. ولقد عبر روسو عن كيفية تمثيل الاستعارة في قوله:" عندما يقابل الانسان البدائي أناسا آخرين، فقد يشعر بالخوف هذا الخوف قد يجعله يرى هؤلاء الناس أكبر وأقوى منه فيسميهم بالعمالقة، وبعد عدة تجارب سيعرف أن هؤلاء العمالقة المزعومين لم يكونوا لا أكبر ولا أقوى منه، عندئذ سيخترع اسما آخر مشترك بينهم هو إنسان"[2].

نلاحظ هنا أن الوهم هو الذي دفعنا إلى تكوين فكرة غير حقيقية، والذي أدى إلى هذا الوهم هو الانفعال، ففي هذا المثال فإن انفعال الخوف هو الذي أدّى إلى تشكل الاستعارة

[1] المرجع السابق، ص 510 .

[2]. جاك دريدا، علم الكتابة، المرجع نفسه، ص 510 .

(العمالقة) لكن حينما أدرك العقل خطأه لم يستخدم هذه العبارات إلا في انفعالات مماثلة لها. إذن فاللغة الاستعارية (العمالقة) تأسست قبل اللغة الحقيقية (الانسان).

أما الفيلسوف الإيطالي" **أمبرتو إيكو**"(1932ـ 2016) يصف الاستعارة بأنّها حيلة تمكّن من الحديث مجازيا[1]، فهي لا تقول الصدق ولا يمكن للمتلقي أن يقبلها حرفيا، فهي نوع من أكذوبة (اعتبر **أمبرتو إيكو** أن **الاستعارة أكذوبة**، لأنها تخالف قواعد المحادثة وهي قاعدة النوع: ليكن إسهامك في الحديث صادقا.

قاعدة الكم: ليكن إسهامك في الحديث إخباريا أكثر ما يمكن بحسب ما تتطلبه وضعية المحادثة.

قاعدة المناسبة: ليكن إسهامك مناسبا لموضوع المحادثة)[2]

فالاستعارة تخالف هذه القواعد، وكل منتج لها له مقاصد أخرى غير التعبير الحرفي، فالمرأة ليست بجعة والمحارب ليس أسدا، كما ورد في التعبيرات الاستعارية، وهذا ما يفتحها على التأويل الذي بدوره يرتبط بدرجة الحمولة الثقافية للمؤولين بمعنى أن المعاني المتولّدة عن الممارسة الاستعارية، يجب أن تتلائم مع ثقافة العصر[*] حتى لا تنتج حلقة مفتوحة من التأويلات.

---

[1] . إيكو امبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص235 .

[2]. المرجع نفسه، ص 238 .

* لقد تعرّض الفيلسوف الإيطالي جيمباتيستا فيكو (1668 . 1744) أيضا إلى إرتباط الصناعة الاستعارية بالثقافة، في كتابه العلم الجديد في باب المنطق الشعري، حيث ينطلق من دراسة أنثروبولوجية ثقافية في تحليله لظاهرة الاستعارة، فيؤكد أن ما يميّز الإنسانية هو تنوّع لغاتها، فاللغة هي نتيجة تواضع لمجموعة بشرية لها ثقافتها الخاصة من عادات وقيم وأطر إجتماعية و واقع مادي، حيث يقول:" كما أنه من المؤكد أن الشعوب لإختلاف ثقافاتها تكونت لديها طباع مختلفة، أعطت بدورها عادات كثيرة مختلفة، كذلك من طباعها وعاداتها المختلفة نشأت لغات مختلفة وتبعا لذلك زنظرا لإختلاف طباعهم، فقد نظروا للأشياء الضرورية أو النافعة للحياة الإنسانية من جوانب مختلفة مما أدى إلى ظهور عادات كثيرة مختلفة وأحيانا متناقضة ينتج عنها تنوع في اللغات" (أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ، 2005 ، ص275)

نلاحظ مما تقدم أن الدراسة الكرونولوجية أظهرت اختلافات فلسفية لإشكالية الاستعارة، **فأرسطو** اعتبر الاستعارة وظيفة عرفانية أي قدرة إبداعية لأن صانعها أدرك مشابهات بين سياقات متباعدة، أما **امسترونغ ريتشارد** فأعطى بعدا آخر للاستعارة فهي أكثر من كونها صورة جمالية، بل هي حمولة أنطولوجية تنفتح على آفاق تأويلية، **وماكس بلاك** وفقا للنظرية التبادلية الاستعارة هي عبارة تعوض عبارة أخرى وبالتالي فهي لا تتعدى كونها مجرد شرح أو ترجمة بأسلوب مختلف، أما **نيتشه** فشكلت الاستعارة بالنسبة له وجها من أوجه الحقيقة، فالحقيقة اختارت أن تعبر عن نفسها في نمط استعاري لأنها وجدت فيها الاقناع والقوة والوضوح، ومع **جاك دريدا** إن اللغة في اصل بدأت استعارية لأن العاطفة القوية هي التي دفعت الانسان الأول إلى التمثيل الاستعاري، لتنتهي مع **أمبيرتو** إيكو أنها مجرد أكذوبة لأنها تخالف قواعد المحادثة وهي الصدق والاخبار والوضوح.

بمعنى أن اللغة مثل العادات نشأت من الأجوبة التي تعطيها المجموعات البشرية على المحيط المادي الذي تعيش فيه، وعليه فإن الانتاجات الاستعارية والمجازية كانت مستمدة من الأشياء الطبيعية بحسب خاصياتها وتأثيرها، وبتعبير آخر نقول أن إنتاج استعاري يتطلب نسيج ثقافي يشكل بنية تحتية له.

المبحث الثاني: موقع الاستعارة ضمن البلاغة.

المبحث الثاني: موقع الاستعارة ضمن البلاغة .

تندرج الاستعارة ضمن ما يعرف بالمجاز.

المجاز في اللغة: جاز الشيء، يجوزه أي تعداه، ويربط بين معناه في أصل اللغة والمعنى الذي عرف فيه اصطلاحا. فيقول:"وإذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة، وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به عن موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا"[1].

فهو بهذا المعنى نوع من التحريف وتجاوز في اللغة لتحقيق أغراض بلاغية.

و بتعبير آخر نعني به اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة لفظية أو معنوية تمنع من إرادة المعنى الحقيقي[2]، فالمجاز بهذا المعنى هو استعمال اللفظ في غير سياقه الأصلي .

ويقسم عبد القاهر الجرجاني الكلام إلى نوعين:

(1). الكلام الذي نصل به للمقصود بدلالة اللفظ وحده، أي الكلام الذي يفيد الحقيقة، حيث يتقيّد صاحب الخطاب بالمعنى والدلالة المعجمية. وهذا القسم من الكلام يسمى التفسير، **مثال** خرج زيد، فلفضتي زيد والخروج ليس لهما سوى معنى حقيقي.

(2). القسم الثاني من الكلام، هو الكلام على سبيل المجاز حيث الكلام يدل على معان عديدة غير تلك التي يوحيها ظاهره، وحسب تعبير عبد القاهر الجرجاني" أن تعقل من اللفظ معنى تم يقضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر".[3].

ويسمي عبد القاهر الجرجاني هذا النوع من الكلام ب المفسّر أي الكلام الذي يحيل إلى معاني أخرى. فالفرق بين هذا النوع من الكلام والنوع الأول هو أن الدلالة في التفسير

---

[1] . يموت غازي، (نظرية المجاز عند عبد القادر الجرجاني)، مج8، العدد46، الناشر معهد الإنماء العربي، 1987 ، ص 112.

[2] . ألتوجي محمد، الجامعة في علوم البلاغة . المعاني البيان البديع . ، دار العزة والكرامة، الجزائر، ط1 ، 2012 ، ص 165 .

[3] . يموت غازي، (نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني)، المرجع نفسه، ص 112.

هي دلالة لفظ على معنى أما في المفسر دلالة معنى على معنى آخر، وتصبح المعادلة في كلام المجاز كالتالي:

الدال ⟸ المدلول الأول ⟸ المدلول الثاني.

على نحو: كثير رماد قدره أي مضياف.

رأيت أسدا أي الشجاعة.

وعلى هذا الأساس يعرف المجاز على" أن يزال اللفظ عن موضعه، ويستعمل في غير ما وضع له"[1]. فيقال أسد ويراد به الشجاعة والقوة، ويقال بحر وراد به الجود والكرم.

ـ ويميز في المجاز بين المجاز المفرد والمجاز الجملة:

(1). **المجاز المفرد**:

هي الكلمة التي أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، أي هو الكلمة التي وضعت في غير محلها الأصلي، ونعني بالملاحظة وجود علاقة مشابهة قوية بين الدال والمدلول الأصلي.

والحقيقة في المجاز المفرد هي تلك الكلمة التي يراد بها المعنى الذي وضع لها أصلا، وهذا المعنى يعتمد على المواضعة(أي المتفق عليه). وينوّه الجرجاني أنه يجب عدم حصر الحقيقة على الواضع الذي ابتدأ الكلمة، لأن اللفظ مع مرور الزمن حين تتغير دلالته يترك معناه القديم حتى يستأنف معنى جديد[2].

والمجاز المفرد يرتكز على مجازية النقل، ونعني بالنقل المجازي هو أن اللفظ له معنى ثاني غير المعنى الأصلي في الوضع، ووجود القرينة التي تشير إلى وجود الانتقال المجازي، ولا يتم هذا الانتقال إلا بملاحظة وجود علاقة وصلة بين المعنى الأصلي (المنقول له) والمعنى المجازي

[1]. المرجع السابق، ص 113 .

[2]. يموت غازي (نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني)، المرجع نفسه، ص 113 .

(المنقول عنه). مثال: له عليا يد[1]، فاليد مجاز بمعنى النعمة. وهناك علاقة بينهما فاليد هي وسيلة عضوية لأداء النعمة ومنها نصل إلى المقصود، ففي هذا المثال هنا علاقة بين المعنى الظاهري (اليد) والمعنى المجازي (النعمة).

ونوعية العلاقة بين بين الناقل والمنقول عنه هي التي تحدد أنواع المجاز المفرد: الاستعارة والمجاز المرسل والكناية. فكيف نميز الاستعارة عن هذه الصور؟

أ ـ الاستعارة والكناية:

تستند الاستعارة إلى وجود علاقة بين المشبه والمشبه به، أما الكناية فتستخدم مدلول بالنيابة عن مدلول آخر. يمكن القول:" أن الكناية إيحاء بالكل بواسطة وصل ما، فهي استخدام صفة أو معنى موحى، أو شيء ما قريب بدل الشيء"[2] .

إن مايميز الاستعارة هو نقل شيء مجرد إلى شيء محسوس، مثل المرأة التي عبرت عن فقرها بقلة الفأر في رواية عمر بن الخطاب. وتتضمن الكناية الإبدالات التالية:

ـ النتيجة بدل السبب (لا تخرج عن طورك بدل لا تغضب) فهنا استبدل السبب وهو الغضب ب النتيجة وهي الخروج عن الرشد.

ـ الموجودة بدل المستخدم (العرش بدل الملكية، الخشبة بدل المسرح، الإعلام بدل الصحفيين).

ـ المادة بدل الشكل (الخشب بدل المكتب).

ـ الموقع بدل الشخص (رقم عشرة بدل رئيس الوزراء البريطاني).

ـ المكان بدل المؤسسة (لم يصدر شيء عن البيت الأبيض).

---

[1] المرجع السابق، ص 114 .

[2] ـ إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 ، 2005 ، ص223 .

المؤسسة بدل الأشخاص (الحكم لا يتراجع عن موقفه)[1] .

ـ كما هو الأمر بالنسبة للاستعارة، الكناية لا تكون منطوقة فقط بل مرئية أيضا في الأفلام والإعلانات، كتصوير شيء يمثل شيء آخر، يتصل به لكنه غير مصور فهذا كناية، أو تصوير أكياس التبضع ككناية عن السلع المادية. يمكن مما تقدم أن نستنتج الاختلاف والفرق بين الاستعارة والكناية:

ـ الاستعارة تعتمد على أخد مفردات أو صياغات من سياقات أخرى، ووضعها في سياق غير سياقها لوجود علاقة مشابهة قوية بين هذه الاستعارات والمعاني الأصلية. أما الكناية تستند على التجاور والقرب، أي الابدال يكون بمفردات قريبة ـ فهناك قرابة بين أكياس التبضع والسلع المادية ـ كما هو الحال في المثال السابق.

ـ الكناية أكثر قربا للواقع ولتجاربنا، لأن الابدال شيء بشيء آخر حتى تتشكل الكناية لا يحتاج إلى وثبة في الخيال، على خلاف الاستعارة التي يتطلب تشكيلها إبداعا خياليا خاصا وعبقرية، في كيفية الربط بين السياقات المتباعدة والجمع بينها في سياق واحد لنقل معنى قوي وواضح.

ـ تبرز الاستعارة " **الدال**" ←كقولنا أحمد أسد (فالأسد هنا دال على مدلول مخفي وهو الشجاعة).

أما الكناية تبرز "**المدلول**"←كقولنا إنها تملك بيكاسو (فبيكاسو هو دال عن لوحة الموناليزا كمدلول).

ـ يرى "**جاكبسون**"، أن الصيغة الكينائية يغلب في النثر أما الصيغة الاستعارية فتغلب في الشعر[2]، لأن الكناية ترتبط بالواقع أما الاستعارة بالخيال.

---

[1] . المرجع السابق، ص 224 .

[2] . أمبيرتو إيكو، المرجع نفسه، ص 227 .

ب ـ **الاستعارة والمجاز المرسل:**

المجاز هو الكلمة المستعملة قصدا في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي[1]، وله علاقات كثيرة وهي :

1ـ السببية: هي كون الشيء المنقول عنه سببا في غيره، مثال: رعت الماشية الغيث[2]. والمقصود هنا النبات، واستخدمت كلمة في غير معناها الأصلي وهي الغيث لأن الغيث أي المطر هو سبب للنبات.

2 ـ المسببة: هي أن تكون الكلمة المنقولة مسبّبا وأثرا لشيء آخر، مثال: قوله تعالى" وينزل لكم من السماء رزقا" [سورة غافر الآية13][3]. فهنا استخدمت الكلمة في غير معناها الأصلي وهي الرزق بدلا من كلمة مطر، فالرزق هو نتيجة سببية للغيث.

3 ـ الكلية: هي كون الشيء متضمنا للمقصود، كقوله تعالى:" يجعلون أصابعهم في آذانهم"[سورة البقرة الآية19][4]، الكلمة الموظفة هنا في غير معناها الأصلي وهي الأصابع، لكن الأصل هي الأنامل، لإستحالة إدخال الأصبع كاملا في الأذن.

4 ـ الجزئية: هي كون المذكور ضمن شيء آخر، أي الكلمة المستخدمة في غير معناها الأصلي، هي جزء من شيء آخر، كقولنا هجرة الأدمغة، المقصود العباقرة، فالدماغ هو جزء من شخصية العبقري، أو كوله تعالى:" فتحرير رقبة مؤمنة" [سورة النساء الآية] [5]92 فالرقبة هي جزء من شيء آخر هو الإنسان.

---

[1] . الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف السميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 ، 2011 ، ص 252 .

[2] . المرجع نفسه، ص 252 .

[3] . المرجع نفسه، ص 253 .

[4] . المرجع نفسه، ص253 .

[5] . المرجع نفسه، ص253 .

5 ـ اللازمية: هي كون الشيء يجب وجوده عند وجود شيء آخر. مثال: حل الظلام، فالظلام مجاز مرسل أي كلمة في غير معناها الأصلي، لعلاقة اللازمية، لأن الظلام يوجد عند وجود الليل.

6 ـ الملزومية: هي كون الشيء إذا وجد، فإنه يستلزم وجود شيء آخر يرتبط به. مثال: ملأ اليل المكان، أي الظلام، فالليل مجاز مرسل وفقا لعلاقة الملزومية، لأنه متى وجد وجد الظلام.

7 ـ الآلية: هي كون الشيء واسطة لإيصال أثر شيء لآخر. مثال: جعل يده للناس، أي المساعدة، فاليد مجاز مرسل وفقا لعلاقة الآلية، لأنها آلة لمساعدة الآخروتقدم له العون.

8 ـ الإطلاق: كون الشيء مجرد من القيود. كقوله تعالى:" فتحرير رقبة" [سورة النساء الآية 92][1]. فالرقبة مجاز مرسل وفق علاقة الإطلاق، والمقصود بالرقبة المؤمنة، فالرقبة هنا تشمل كل القسم.

9 ـ التقييد: هو كون الشيء مقيدا بقيد أو أكثر. مثال: ما أغلظ جحفلة زيد[2]، المقصود هنا شفته، فالجحلفة هي مجاز مرسل وفق علاقة التقييد، لأن الجحلفة تخص شفة الفرس.

10 ـ العموم: هو كون الشيء يشمل الكثير، أي عامة. كقوله تعالى:" أم يحسدون الناس" [سورة النساء الآية 54][3]، والمقصود بالناس هنا هو النبي(صلى الله عليه وسلم)، فالناس مجاز مرسل علاقته العموم.

---

1. المرجع السابق، ص253 .
2. الهاشمي أحمد، المرجع نفسه، ص 253 .
3. المرجع نفسه، ص254 .

11 ـ الخصوص: هي كون اللفظ خاصا بشيء واحد. كإطلاق اسم شخص على قبيلة، مثال: قريش[1].

12 ـ اعتبار ما كان: هو النظر إلى الماضي. لقوله تعالى" وآتوا اليتامى أموالهم" [سورة النساء الآية 02][2]، أي الذين كانوا يتامى ثم بلغوا فأموالهم حق عليهم.

13 ـ اعتبار ما يكون: على خلاف علاقة اعتبار ما كان التي تنظر للماضي، فاعتبار ما يكون هو النظر للمستقبل. كقولنا مثلا: طحنت خبزا، فالخبز مجاز مرسل وفق علاقة اعتبار ما يكون، فالمقصود القمح الذي يتحول مستقبلا إلى خبز، أو كقولنا عصرت زيتا، أي الزيتون الذي يتحول إلى زيت.

14 ـ الحالية: هي كون الشيء حالا في غيره. على نحو قوله تعالى:" ففي رحمة الله هم فيها خالدون" [سورة آل عمران الآية 07][3]، فالرحمة هنا مجاز مرسل وفق علاقة الحالية فهي تحل محل الكلمة الأصلية وهي الجنة التي تحل فيها الرحمة. أو كقولنا زيد جالس في حزن، فالحزن حالت محل المأثم لأن المأثم يحل فيه الحزن.

15 ـ المحلية: هي كون الشيء يحل فيه غيره. كقوله تعالى:" يقولون بأفواههم" [سورة آل عمران الآية 167][4] أفواههم مجاز مرسل وفق علاقة المحلية، فالقول يكون بالسان ، واللسان محله الفوه.

16 ـ البدلية: هي كون الشيء بدلا عن شيء آخر، كقوله تعالى:" فإذا خطيتم الصلوات"[5]، فالصلوات مجاز مرسل بدل الأداء.

---

[1] . الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة، المرجع نفسه، ص254 .

[2] . المرجع نفسه، ص 254.

[3]. المرجع نفسه، ص254 .

[4] . المرجع نفسه، ص 254 .

[5] . المرجع نفسه، ص254 .

17 ـ المبدلية: هي كون الشيء مبدلا منه شيء آخر. مثال: أكلت دم زيد[1]، فالدم مجاز مرسل وفق علاقة المبدلية، لأن الدم مبدل عنه الدية.

18 ـ المجاورة: هي كون الشيء مجاورا لشيء آخر. مثال: كلمت الجدار والعمود[2]، أي المقصود هنا الجالس بجوارهما، فالجدران والعمود مجازان مرسلان علاقتهما المجاورة.

ـ المجاز المرسل صورة بلاغية قريبة من الكناية، لأن كلاهما يشتركان في التجاور، يعرفه ريتشارد لانهام:" أنه إقامة الجزء مكان الكل، الصنف مكان النوع أو العكس"[3].

مثال: ***الجزء بدل الكل***: سأرحل عن الدخان (أي لندن).

نحتاج على استئجار يد عاملة (أي عمال).

رأسان أفضل من واحد (أي شخصان يفكران).

الكل بدل الجزء: أوقفني القانون (أي الشرطي).

السوق (المستهلكون).

النوع بدل الصنف: الخبز بدل الطعام.

هوفر بدل المكنسة الكهربائية.(Hoover)

الصنف بدل النوع: مركبة بدل سيارة.

---

1. المرجع السابق، ص 254 .
2. الهاشمي أحمد، جوهر البلاغة، المرجع نفسه، ص254 .
3. إيكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص 228 .

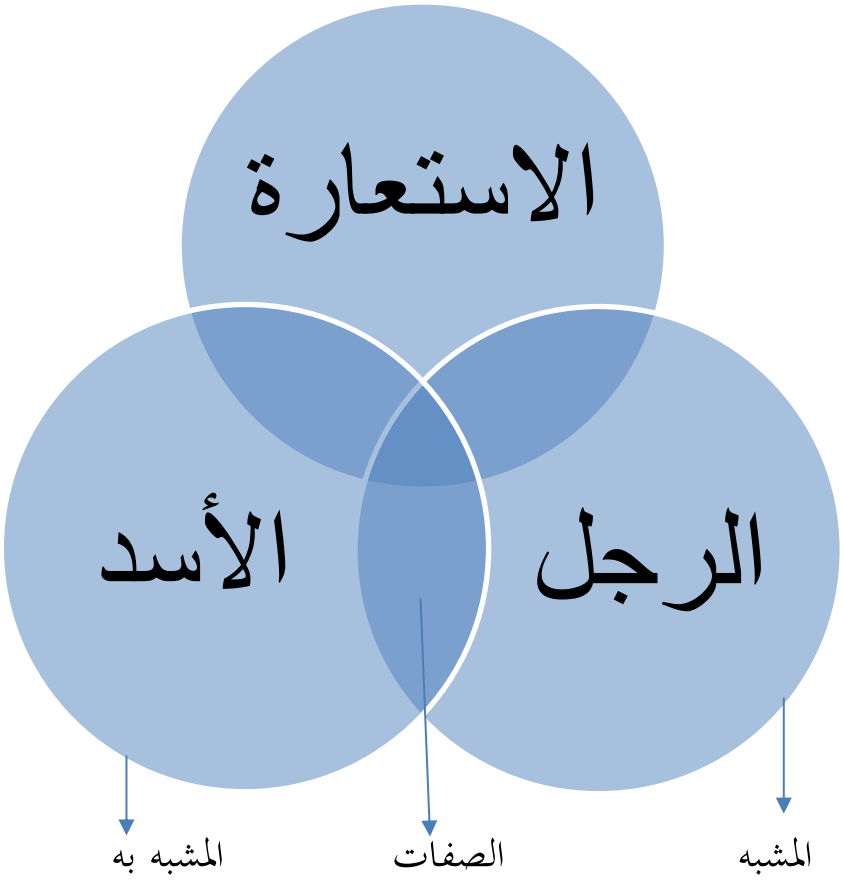
آلة بدل الحاسوب[1].

. وكما هو في الاستعارة والكناية، فالمجاز المرسل، أيضا في مجال الصورة السينمائية، لأن الإطار الشكلي لأي صورة مرئية يمثل مجاز مرسل، لأنه ينقل الجزء من الكل، الجزء ما هو معروض في محتوى الإطار الشكلي، والكل ما هو خارج الإطار أي العالم الخارجي.

وقد تلتبس الاستعارة مع المجاز المرسل، باعتبارهما مجاز مفرد فكلاهما يقوم على التشبيه، وكلاهما يقوم على عملية نقل اللفظ من مقره الأصلي إلى مقر آخر، تجمع بينه وبين هذا المقر المنقول له علاقة مشابهة. لهذا يعمد الجرجاني على تحديد نقاط الاختلاف بين الاستعارة والمجاز المرسل وهي كالتالي:

1 ـ الاستعارة من الإعارة، أي تعتمد على عملية نقل اللفظ من سياق إلى سياق آخر، لوجود علاقة مشابهة قوية بين المنقول والمنقول له، فصار المشبه من جنس المشبه به (صار الرجل أسد وبحر وبدرا...).

[1] . المرجع السابق، ص ص 228 . 229 .



المشتركة

=

الشجاعة والقوة والبطش.

ـ أما في المجاز المرسل فإن العلاقة بين المستعار والمستعار له، ليست علاقة قائمة على التشبيه بل وفقا لعلاقات (علاقة السببية، المسببية، الكلية، الجزئية، اللازمية، الملزومية، الآلية، الإطلاق، التقييد، العموم، الخصوص، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، الحالية، المحلية، البدلية، المبدلية، المجاورة). **مثال**: له عليا يد.

الدال (اليد) ⟵ المدلول المجازي المقصود (النعمة).

فالعلاقة بين اليد والنعمة هي علاقة سببية، وليست تشبيه.

ـ الاستعارة والتشبيه:

أ ـ بما أن الاستعارة مجاز لغوي قائم على التشبيه، فقد تختلط الرؤى بينها وبين التشبيه وعليه يكون التمييز بينهما كالتالي:

المشبه في الاستعارة لا يذكر، بل يتم الإشارة إليه بأمر يتعلق به. **مثال**: رأيت أسدا، ونقصد هنا رجلا، فهنا المشبه حذف وأنزل بمنزلة الأسد.

ب ـ أن يجري ذكر المشبه به صراحة على المشبه، فنذكر طرفي التشبيه كقولنا، زيد أسد وهنا ليس استعارة، بل تشبيه على حد المبالغة أو تشبيه بليغ.

وبالتالي فإن حذف أحد طرفي التشبيه، يحول التشبيه إلى استعارة، ذلك أن المستعير يعمد إلى نقل اللفظ عن اصله في اللغة إلى غيره، ويجوز به مكانه الأصلي إلى مكان آخر لأغراض التشبيه والمبالغة و الإختصار[1].

2 ـ مجاز الجملة:

أما النوع الثاني من المجاز فهو مجاز الجملة، إن الحقيقة تظهر في مجاز الجملة لأنها قائمة فيه على الإثبات والنفي.

مثال: "ضرب زيد" و "زيد ضارب"

في هذا المثال أثبت الضرب فعلا لزيد في الأول ووصفا له في الثاني.

وكذلك النفي يقتضي منفيا ومنفيا عنه[2]، **مثال**: " ما ضرب زيد" و " ما زيد ضارب".

ففي هذا المثال، نفي الضرب عن زيد ونفيت عنه صفته.

في هذه الأمثلة هناك إثبات ونفي يتمثل في الفعل والفاعل، المبتدأ والخبر. فإسناد الفعل أو الخبر إلى صاحبه هو أساس بناء الجملة.

---

[1] . يموت غازي، (نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني)، المرجع نفسه، ص 115 .

[2] . المرجع نفسه، ص 121 .

وإذا كان المجاز في الكلمة المفردة هو مجاز عن طريق اللغة، فإن المجاز في الجملة هو مجاز عن طريق المعقول دون اللغة، لأن أوصاف الجمل لا ترد إلى اللغة ولا إلى واضعها، لأن التأليف هو نتيجة إسناد فعل لإسم، وهذا التأليف يحصل بقصد المتكلم[1].

الاستعارة والمحسن:

ـ على مستوى اللغة، يقول **بول ريكور**: " يكمن المجاز الضروري على وجه الإجمال في كون دليل اختص بفكرة أولى، يختص أيضا بفكرة جديدة لم تكن له أو ليس لها دليل خاص في اللغة"[2].

فالمجاز بهذا المعنى يقدم قرينة خاصة بالفكرة الأولى أي المعنى الأصلي ويربطها بفكرة تانية أي المعنى المجازي. في حين ان المحسنات تقدم دائما فكرتين اثنتين، إما مقترنتين أو إحدى الفكرتين تحت صورة فكرة أخرى.

إن هذا التمييز يقودنا إلى تحديد معايير الاستعارة الجيدة هي (المناسبة والوضوح والتماسك)، فالمستعار يكون مناسبا أي في محلّه ويؤدي المعنى المطلوب، وإن كذلك فهو يخلق تماسكا بين المعنى الأصلي والمجازي، وهذا سيحقق المعيار الأخير وهو الوضوح. وهنا يكمن دور الاستعارة في أنها تنقل المعنى بشكل أقوى وأوضح مقارنة مع سياقه العادي.

ـ ويتميز المجاز عن المحسن في الامتاع، إن عنصر الامتاع والتشويق الذي يحفل به الخطاب، ما هو في الحقيقة إلا تجلي من تجليات الابداع، إنه الابداع الذي تحفل به لغة الشاعر، وإن كنا نجد هذه المتعة في المجازات، فإنها تحتل وظيفة ثانوية بعد الضرورة (الوضوح بالدرجة الأولى تم الامتاع).

---

[1] . المرجع السابق، ص 121

[2]. ريكور بول، الاستعارة الحية. المرجع نفسه، ص128 .

المبحث الثالث: مجالات الاستعارة،

النص القرآني أنموذجا.

المبحث الثالث: مجالات الاستعارة، النص القرآني أنموذجا.

سعى اللغويون إلى تحديد معايير لغوية تميز الأعمال الأدبية عن أشكال أخرى من الأعمال الغير أدبية، فحدّد اللغويون في أوائل القرن 20 هذه السمة بما يسمى الانحراف اللغوي Linguistic déviation[1] . فالاستخدام الاستعاري هو ما يميز الخطاب الأدبي على غيره من الخطابات، والمقصود بالاستعمال الاستعاري هو استعارة مفردات من سياق آخر لتعبير عن تصور معين، ولقد حدّد كل من "كارتر" Cartor في كتابة 2004 وناش Nash في كتابه 1990 . أن يعرف فكرة الأدبية:" أنها مجموعة من الخصائص المميزة للنصوص والمواد المقروءة"، واقترحا وجود مقاييس لقياس درجة الأدبية في النص. فتتمتع الإعلانات بدرجة أدبية تزيد عما تتمتع به العقود القانونية، وخصائص الشعر الغنائي بدرجة أدبية تزيد على التقارير الإخبارية[2].

ولقد اكتسحت الاستعارة مجالات عدة:

فتستحضر في الشعر الغنائي، فهو خطاب أدبي بامتياز يسخر بالصور البلاغية والاستعارة، يدعو للوظيفة الجمالية مقارنة بالتقارير الإخبارية التي تتخلّلها بعض الاستعارات مثل: استخدام عبارة الحرب على المخدرات[3]. أي محاولة القضاء على تجار ومروجي المخدرات باستعمال القوة الأمنية.

ونجد الاستعارة حاضرة في الخطاب السياسي، في 08 من يوليو 2005 نشر مقال ل " جيمس لاندال" Landale تحت عنوان " نصف ممتلىء أم نصف فارغ؟"كان المقال مهتما بنتائج قمة الدول العظمى التمانية، التي أقيمت ب جلين إيجلز الأسكتلندية، والتي

---

[1] . سيمينو إلينا، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1 ، 2003 ، ص 102 .

[2]. المرجع نفسه، ص 103 .

[3] . المرجع نفسه، ص 21 .

كانت منية بمبادرات الحد من الفقر في إفريقيا ومواجهة تغيرات المناخ، وحظيت القمة بتغطية إعلامية كبيرة بسبب اشتراك نجمي الروك "**جلدوف**" Geldof و "**بونو**" اللذان عملا على تحريك الرأي العام لضحايا المجاعة في إثيوبيا[1]. خطاب القمة كان زاخرا باستعمالات استعارية، بدءا بالعنوان "نصف ممتلىء أم نصف فارغ؟" استعارة تعبر على أن نصف القرارات كانت ناجحة ونصفها فاشل، وفي عبارة أخرى:" الجبل تم تسلقه فقط لكي يكشف عن قمم جبال أخرى على الجانب الآخر"[2] فاستعارة الجبل تم تسلقه بمعنى قمة الدول العظمى التي وصفت بالجبل الصعب، أما جبال الجانب الآخر فهي تمثل المشاكل المتبقية التي لم يتم حلّها بعد.

نلاحظ أن الاستعمال الاستعاري في الخطاب السياسي ينقل الفكر بشكل أكثر فاعلية وحيوية.

ونصادف الاستخدام الاستعاري في النصوص العلمية، خاصة تلك الصعبة منها والمعقدة، فتساهم الاستعارة في تقريب الصورة أكثر للذهن وتبسيطها، ونستشهد على هذا التوظيف للاستعارة من كتاب الفيزياء لطلاب الثانوية البريطانية، يقول النص العلمي:" يمكن النظر إلى البطارية في الدائرة الكهربائية على أنها شحنة كهربائية مندفعة حول الدائرة من أجل خلق تيار كهربائي، وتقاس قدرة البطارية بالفولت في الإشارة إلى مدى قدرتها على دفع الطاقة ومقدار الطاقة التي يمكن أن توصلها للشحنة الكهربائية"[3]. إن لفظة الدفع وهي فعل مادي جسدي هي توظيف استعاري، هذا التوظيف ساهم في شرح مبسط لآلية عمل البطارية، لأنه ربط بفعل مادي وهو " الدفع" وهو فعل معتاد لدى المتعلم

[1] . المرجع السابق، ص22 .

[2] . اسيمينوا إيلينا، الإستعارة في الخطاب، لمرجع نفسه، ص 24 .

[3] . المرجع نفسه، ص 323 .

وبالتالي فإن هذا النموذج العلمي وظف الاستعارة لكي يعبر عن فكرة غير مرئية وهي الطاقة، بفكرة مرئية ومألوفة وهي الدفع وهنا تكمن ماهية الاستعارة فهي تعبر عن شيء بشيء من خلال استخدام شيء آخر.

وامتدت الاستعارة إلى مجال آخر وهو السينما والاعلانات أو ما يعرف (**باستعارة الصورة**)، مثل: تتابع لقطتين في فيلم كلقطة الطائرة التي تتبعها لقطة عصفور يطير، فالطائرة كالعصفور، فوظيفة الاستعارة نقل هو نقل الصفات من إشارة إلى أخرى[1] .

أما في مجال الإعلان قدّمت "**جوديت ويليامسون**"williamson Judith في كتابها " فك ترميز الإعلانات"، فالاعلان يعتمد على التعبير على منتوج من خلال مدلولات متعدّدة، حيث تقدم فيه مثالا واضحا عن إعلان لعطر فرنسي، فتقول أن الإعلان ينقل رأس و أكتاف الممثلة الفرنسية "**كاترين دونوف**" ويظهر إسمها بحروف صغيرة على الجزء الأيمن والأسفل من الإعلان صورة لقنينة عطر شانيل 5 (Chanele) فالإعلان يمثل دال، مدلوله أن الجمال والأناقة والأنوثة مرتبطة بعطر محدّد وهو شانيل، وظيفة النقل هنا تتجلى في أن هذا الإعلان يجعل المتلقي ينقل مواصفات الجمال إلى منتوج العطر.

ولقد كشفت بعض الدراسات في مجال التواصل اللغوي، أن الحضور الاستعاري قد تصدر وبكثرة المقالات الصحفية الاقتصادية، التي تعالج سوق الأوراق المالية، فهي تعمد إلى نشر الرسالة إلى عامة الجمهور مع التبسيط عن طريق التمثيل وتجسيد الظواهر المألوفة والمعروفة

[1] . تشاندلز دانيال، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1 ، 2008 ، ص 220 .

لدى القارئ، خاصة وأن هذا النوع من الموضوعات "سوق الأوراق المالية" يتميز بالتعقيد والتجريد، فكان لجوء المقالات الصحفية للاستعارة ضرورة تحتمها غاياتها(*).

إن نظرية كارولين هونين ومارك ليتس، كشفت أن قارئ النصوص الصحفية يبحث في الاستعارات التي توجد " تأثيرات اسلوبية أقل من توليف إعلامي وشفاف للحدث"[1] أي أنه يبحث عن التجسيم بهدف توضيح وتقريب الفهم. هذا النوع من الاستعارات، يعمد على انتاج خطاب متكامل اجتماعيا عن طريق دمج تلك المفاهيم المعتمدة في اللغة اليومية لثقافة معينة، وتحقيق الفهم، ولقد عبر عن هذا جورج لاكوف في قوله:" إنها استعارات تقليدية التي تبني النظام المفاهيمي العادي لثقافتنا والتي تنعكس في لغتنا اليومية"[2]، بمعنى هذا النوع من الاستعارات دمج بين اللغة العادية والتصورات المألوفة.

الاستعارة في النص القرآني:

النص القرآني في تحديده هو خطاب إلهي وتبشير وتنذير للإنسان واشكالية خلقه وخلق الكون، وكل ما تحمله هذه الإشكاليات من حمولة علمية واجتماعية وسيكولوجية وتاريخية. وهذه الحمولة قدمت للإنسان في نسق ونظام لغوي إعجاز يبني على شفرة من

* ـ لقد صرّح جورج لاكوف في قوله:" إن الاستعارة هي أكثر بكثير من مجرد لعبة لغوية أو شخصية بلاغية من بين الآخرين، إنها أداة رئيسية للفكر"

G. PIROTTON, (Métaphore et communication pédagogique vers un usage délibéré de la métaphore à des fins pédagogique), Recherches en communication, N : 2, 1994, P : 75.

1– C. H UYNENE, M. LITS, (la Métaphore dans la presse écrit), Recherche en communication, N : 2, 1994, P : 49.

2- G . LAKOFFE, M. JOHNSON, les Métaphores de la vie quotidienne, Paris, Editons de Minuit, coll proposition, 1985, P : 13.

الرموز التي تدفع الذات إلى تفكيكها وإعادة بنائها وتجميعها من أجل تحقيق عملية الفهم المتعالي للذات الإلهية والتي توجتها المحاولات الكثيرة للفقهاء والمفسرين والمشتغلين بالفكر المتداولة في التاريخ.

وفي هذا الموضع بالذات تتجسد وتترسخ أهمية اللغة كونها واسطة بين الخالق والخلق، وهي الأهمية التي ظل الاشتغال الفلسفي للفلاسفة يؤكد عليها منذ عهود قديمة.

إن الاشتغال المجازي في النص القرآني يؤدي إلى حالة من اللاّفهم، لأن هذا النص يشتمل على قرائتين، أي الظاهر الذي يدفع بالذات إلى عملية التأويل بهدف استنطاق والكشف عن المعنى الباطني المقصود.

إن المجاز في الفكر الإسلامي يستخدم بمعنى التعبير، فعندما نقول جاز أي عبّر، وهنا تطرح مسألة الأثر المترتب على استقبال الذات لمجازية الصورة التي يبنيها عالم اللغة[1]، فعلى قدر انفتاح عالم اللغة يكون انفتاح عالم الذات، فالمجاز يثري اللغة ويزيد من اتساع شبكة المفاهيم والحقل الدلالي، وهو الأمر الذي يؤدي إلى انفتاح الذات على معاني مستتيرة. يقول **الجرجاني**:" إن القوم إذا وضعوا كل اسم مستعار، فلابد أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه بتناوله في حال المجاز"[2].

لجأ العرب إلى استعمال الاستعارة لمخاطبة الذكاء عند المستمع، أي كيف يتوصل إلى استعاب وفهم المقصود من هذا اللفظ المستعار، والغرض الذي أداه هذا اللفظ، وفي نفس الوقت هذا التوظيف الاستعاري لا يدل فقط على ذكاء المستمع بل حتى على القدرة

[1] . عمارة ناصر، اللغة والتأويل ـ مقاربات في الهيرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ـ ،دار الفرابي، لبنان، ط1 ، 2007، ص 98

[2] . المرجع نفسه، ص 99 .

الإبداعية التي يملكها المشتغل بالاستعارة، لأن هذه الذات قد تمكنت من الجمع بين ألفاظ ودلالات متباعدة جدا فقط لأنها تفطنت وأدركت وجود علاقة مشابهة بينها.

إن للاستعارة القدرة على تحويل الحقيقة إلى خيال عندما نستعير معاني خيالية أي ليست في سياقها المألوف وفي نفس الوقت يتحول الخيال إلى حقيقة، عندما يحدث التعود على هذه الاستعارة، يستدل **إبن رشيق** بقول **إمرىء القيس**ب (قيد الأوابد)[1] التي استخدمها ليدل على فرس سري، لكن عبارة قيد الأوابد (تعبير خيالي) نابت على الحقيقة (فرس سريع). وهنا نلاحظ أن الاستعارة لا تؤدي غرض جمالي بل التأكيد والتوضيح حسب مشتغليها.

وبهذا فهي تنقل المعنى بشكل أوضح وأقوى، لهذا اعتمدها النص القرآني لتعبر عن قضايا تتجاوز الواقع الإنساني (مثل إشكالية الجنة وجهنم...) لتقرب الصورة أكثر لذهن الانسان. ويتدخل في تشكيل الظاهرة الاستعارية ثلاثة جوانب وهي:

أ ـ **الجانب العقلي**: قبل أن تكون الاستعارة صياغة لغوية هي تصور ذهني عقلي للأشياء بصور مختلفة، وأثر هذا التصور على ذهن المتلقي.

ب ـ **الشبكة الدلالية الموسعة**: إن الاشتغال الاستعاري يوسع من الشبكة الدلالية، لأنها تخلق دلالات جديدة ترتبط مع دلالات السابقة بعلاقة مشابهة وهذا الترابط غير مألوف، لكن العمل الاستعاري أدركه.

1. عمارة ناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 11 .

ج ـ **الجانب الإبداعي**: يعتبر تشكيل الاستعارة انتاج خاص وليس عام، فهي قدرة ليست متاحة للجميع بل هي انتاج ابداعي خيالي، لأن صانعها أدرك علاقة المشابهة بينها وقدمها للمتلقي في معنى أكثر قوة و وضوح[1].

ـ النص القرآني يحوي على مجازات واستعارات كثيرة، هدفها تقريب الصورة إلى ذهن القارىء بشكل أكثر وضوح وقوة وخاصة منها القضايا المتعالية البعيدة عن الواقع الإنساني. وفي هذا المجال نصادف الكثير من المحاولات في تأويل تلك الاستعارات الموجودة في النص القرآني مثل: الشريف رضى (في كتابه تلخيص البيان)، أبو عبيدة معمر المثنى (في كتابه مجاز القرآن)، **إبن قتيبة** (تأويل مشكل القرآن)[2]. ومن نمادج الاستعارات القرآنية و تأويلها مايلي:

يقول تعالى:" أولئك الذين اشتروا الظلالة بالهدى، فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين"[3] [البقرة آية 16]. الاستعارة معناها أنهم استبدلوا الايمان بالكفر فخسروا تجارتهم، فالاستعارة هنا أفادت معنى التبليغ والتوضيح مصير الذين كفروا وهو الخيبة والخدلان.

يقول تعالى:" إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة" [التوبة آية 111] بمعنى أن الله أمر المؤمنين بأن يسخروا أنفسهم وأموالهم لنصرة دين الله متوعدا لهم بالجنة والخلود، فما العلاقة بين المعنيين المجازي والأصلي؟ هو أن العبادة مثل التجارة

[1] . المرجع السابق، ص 14 .

[2] . عمارة ناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 80 .

[3] . المرجع نفسه، ص 81 .

هدفهما واحد وهو تحصيل المنفعة، لكن طبيعة هذه المنفعة مختلفة، فمنفعة التجارة هي الأرباح الدنيوية ومنفعة العبادة هي الأرباح الأخروية.

يقول تعالى:" وسنفرغ لكم أيها الثّقلان"[الرحمان آية 31]، ويقصد بالاستعارة أن الله أمهل الكافرين إلى أن يهتدوا، لكن إذا أبو غير ذلك فإن الله يتوعّدهم بعذاب أليم، وسنفرغ لكم أي ستتفرغ لكم الملائكة الموكلين بالعذاب[1].

يقول تعالى:" وعلى أبصارهم غشاوة"[البقرة آية 07]، فاستعارة الغشاوة دليل على عدم الاهتداء فالإبصار يحمل معنى التدبر والنظر، فأبصارهم لم ينتفعوا بها ولم يهتدوا بها وكأن عليها غشاوة.

الدراسة التطبيقية للاستعارة القرآنية:

كيف يمكن تأويل الاستعارة في القرآن الكريم؟

عملية تأويل الاستعارة في القرآن الكريم تمر بتلاثة مراحل وهي:

1 -**نظرية النمودج الشبكي الموسع**: يتم استخراج اللفظ الاستعاري، والبحث عنها في جميع الآيات القرآنية، تم بالاعتماد على المعاجم يتم تحديد معنى هذه الكلمة، وكيف تختلف دلالتها من آية إلى أخرى أو من سياق لآخر. وعليه فإن هذه النظرية تدرس تشابك هذه الكلمة[2].

2 ـ **نظرية البنية التصورية**: في هذه المرحلة يتم تحديد نوع الاستعارة (بنيوية ـ أنطولوجية ـ اتجاهية). تم دور هذا النوع في رسم الصورة.

3 ـ **النظرية العرفانية**: كيف تلقى العقل الصورة وكيف أدركها

ـ نمودج تطبيقي:

[1] . المرجع السابق، ص83 .

[2] . المرجع نفسه، ص 85 .

يمكن تطبيق هذه المراحل على الآية القرآنية التالية: وعلى أبصارهم غشاوة [الآية 7 من سورة البقرة].

أ ـ ***مرحلة النمودج الشبكي الموسع***:

ـ معنى الغشاوة: غشا= الغشاء = الغطاء، غشيت الشيء أي غطيته.

وقد تكون معنى عن الجماع لقوله تعالى:" فلمّا تغشاّها حملت حملا خفيقا"[الأعراف الآية 189][1].

وفي معنى آخر قد تعني الأمتناع عن الإصغاء لقوله تعالى"واستغشوا نيابهم"[نوح آية 85].

الآيات القرآنية التي تشترك في نفس اللفظ:

"وعلى أبصارهم غشاوة"[البقرة الآية07]، " وجعل على بصره غشاوة"[الجاثية الآية23] "هل أتاك حديث الغاشية" [الغاشية الآية 01]، "يوم يغشاهم العذاب" [العنكبوت الآية 55]، "وإذا غشيهم موج كالظل" [لقمان الآية 32]، " فغشيهم من اليمّ" [طه الآية 78]، "إذ يغشى السّدر ما يغشى" [النجم الآية 16]، " إذ يغشيكم النعاس" [الأنفال الآية11]، " الليل إذا يغشى" [الليل الآية 1][2].

إن هذا التنوع الدلالي للفظة الغشاوة ينصب في معنى واحد وهو الغطاء.

ب ـ ***نظرية البنية التصويرية***: تدرس هذه المرحلة كيفية تصور الذهن للاستعارة، فلفظة غشاوة في تصور الذهن لها هي الغطاء، يستحضر الذهن خصائص الغطاء انطلاقا من الخبرات السابقة وحتى علاقاته بالأشياء التي تتشابه مع الغطاء، والأنماط الاستعارية التي حدّدها " **جورج لاكوف**"[بنيوية ـ أنطولوجية ـ إتجاهية][3]، فكل هذه الأنماط هي طرق

[1] . المرجع السابق، ص 87 .

[2] . عمارة ناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 88 .

[3]. المرجع نفسه، ص 92 .

للتفاعل مع البنية التصورية للكلمة من أجل خلق تصورات جديدة عنها، أي كيفية خلق معاني جديدة انطلاقا من الكلمة الأصلية.

1 ـ **الاستعارة البنيوية**: هي الاستعارة التي تحمل حمولة ثقافية وتجاربنا المعيشية، وتساهم في توجيه سلوكنا كعبارة (العمل مورد مالي) فالبنك هو المورد المالي في الأصل واستخدمت كلمة العمل لما هو متعارف في في ثقافتنا وخبراتنا المعاشة أن العمل يؤدي إلى الكسب والرزق، وهذا التصور لمفهوم العمل يؤثر في سلوك الفرد ويساهم في توجيهه بناءا على هذا التصور[1].

فالعمل هو استعارة بنيوية، لأنه مبني في ذهن مجتمع ما على حسب ثقافته وما هو متعارف لديه. فلفظة الغشاوة كما وردت في القرآن الكريم استخدمها الله سبحانه وتعالى بمعنى الغشاء أي الغطاء كما هو متصور في أذهان الناس.

2 ـ **الاستعارة الأنطولوجية**: إستعارة طبيعية يستخدمها الأفراد كثيرا في عباراتهم اليومية ولا تبدو لهم على أنها استعارات بل بديهيات، كقوله تعالى:" ينظرون إليك نظر المغشي عليه من الموت"[محمد الآية20][2] أي المغمى عليه فالإغماء يؤدي إلى عدم الإدراك العقلي، وكما أن على العقل غطاء يمنعه من الرؤية والإدراك، فلقد وردت الإستعارة الأنطولوجية في القرآن الكريم نتيجة لاستقرار المعنى في عقول الناس، إلى درجة أنهم ينظرون إلى هذا المعنى على أنه حقيقة وليس مجاز.

3 ـ **الاستعارة الاتجاهية**:

هي جملة الاستعارات المرتبطة بالمكان مثل: أعلى، أمام، فوق، تحت، عميق...إلخ وهذا النوع من الاستعارات يقدم تصورات محدّدة لبعض الألفاظ، وهذا التصوّر مرتبط بالاتجاه،

[1] . عمارة ناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 93 .

[2] . المرجع نفسه، ص 94 .

كتصورنا أن الأشياء الجيدة في الأعلى والرديئة في الأسفل، كقولنا الشخص الناجح في القمة. فلفظة الغشاوة بمعنى الغطاء كما وردت في القرآن الكريم بنيت في تصور المتلقي على أن مكانها فوق الشيء فهي استعارة اتجاهية، فالغطاء دائما يتصور على أنه فوق الشيء وليس تحته. كما ورد في قوله تعالى:" وجعلنا من بينهم سدّا ومن خلفهم سدّا، فأغشيناهم فهم لا يبصرون" [ياسين الآية 09][1]، فلفظة أغشيناهم أستخدمت بمعنى الغطاء بمفهومه المعنوي، الذي وضع على أنصار الكافرين حتى يكون حاجزا بينهم وبين الرسول(صلى الله عليه وسلّم).

ج ـ ***النظرية العرفانية***:

تدرس العلاقة بين المتكلم والمستمع، وكيف تلقى العقل الصورة وكيف أدركها، فيعتمد المنهج العرفاني في تحليل المعنى على تلاثة مداخل أساسية(الفهم ـ الخطاطة ـ الصورة ـ التجسيد)[(2)].

مرحلة التطبيق: يقول تعالى:" وعلى أبصارهم غشاوة" [البقرة الآية 07].

ـ الفهم: في هذه الآية الاستعارة هنا تقوم على المقابلة بين البصر والبصيرة، فكلاهما يشترك في نقطة واحدة وهي الرؤية، ولكنّهما يختلفان في الهدف فالبصر هدفه رؤية الطريق، والبصيرة هدفها رؤية الطريق إلى النار، هده الاستعارة قائمة على عملية اسقاط بين مجالين متناسبين (البصر) و(البصيرة) لوجود تطابق بينهما.

ـ خطاطة الصورة: كيف نفهم البصيرة من خلال فهمنا للبصر، فخطاطة الصورة المقصود بها خطاطة الربط بين هذين المجالين (البصر) و (البصيرة) الذي حدث فيها الاسقاط أي توضح لنا لماذا تم هذا الربط بينهما. فيقوم الذهن باستحضار الصورة المجردة لوظيفة البصر

[1] . المرجع السابق، ص 96 .

[2] . عمارة ناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 97 .

وهي رؤية الأشياء المادية تم يقوم بعملية الربط بينه وبين وظيفة البصيرة وهي رؤية ما هو معنوي، فهنا أدرك الذهن وظيفة البصيرة من خلال وظيفة البصر، فالبصيرة مشتقة من البصر على وزن(فعيل) للدلالة على شدّة الابصار ومستواه وهو رؤية المعنوي[1].

ـ الجسدنة: تعني محاولة إدراك دور الجسد في فهم الصورة الاستعارية، فالجسد حاضر في " وعلى أبصارهم غشاوة"، لأن البصر من مكوّنات الجسد، فلا يمكن لذهن المتلقي أن يدرك البصر كجزء بعيد على الجسد ككل، فهو جزء منه، فهناك دخل جزء من الجسم وهو البصر في فهم الصورة الاستعارية (وهي البصيرة) وبالتالي يوجد علاقة بين الذهن والجسد في فهم الصورة الاستعارية[2].

من خلال هذه المداخل العرفانية نستبين دور العقل في فهم الصورة الاستعارية.

[1] . المرجع السابق، ص 99 .

[2] . عمارة الناصر، اللغة والتأويل، المرجع نفسه، ص 99 .

الفصل الثالث:

الأبعاد الجمالية للاستعارة في فلسفة بول ريكور

توطئة.

إن إهتمام الفلاسفة بهذه الصورة استدعى البحث عن موقعها في الخطاب الفلسفي، فكشف لنا البحث الكرونولوجي، أن الخطاب الفلسفي اعتمدها كآلية حجاجية لأنها استطاعت أن تحقق ما عجزت عنه اللغة العادية، وهو قوتها وحيويتها وتأثيرها على المتلقي، فاعتمدها الخطاب تحت صور مختلفة: كوسيلة إديولوجية للتأثير على المتلقي بمفهومه السوفسطائي، ووسيلة للإقناع وتحقيق الاتفاق بمفهومه الأفلاطوني، ووسيلة للجدل بمفهومه الأرسطي.

ومع الفيلسوف بول ريكور اتخذت الاستعارة طابعا رمزيا، وبالتالي فهي لم تخرج عن مسعاه العام وهو مشروع الهيرمونيطيقا والتأويل، فهي أداة رمزية تحمل معاني محايثة لعالم المعيش، وبالتالي وسيلة لتحقيق الفهم، وجماليتها لم تخرج عن هذا المسعى الأنطولوجي. إن الاشتغال الاستعاري استمر إلى فلسفات ما بعد بول ريكور، واتخذ التنظير الاستعاري منحى آخر خاصة مع نمودجي "جون سيرل" و"جورج لاكوف" ليؤسّسا للاستعارة من منظور تداولي.

المبحث الأول: الاستعارة في الخطاب الفلسفي.

المبحث الأول: الاستعارة في الخطاب الفلسفي.

ـ يعتبر الاهتمام باللغة من قبيل الاهتمام بالفلسفة، لأنها مشروع فكري يجسّد نفسه في خطاب لغوي مشكل من نسق من المفاهيم والتصورات الفلسفية، فاللغة هي التي تنقل الفكر من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل. ولقد زاد الاهتمام في الفلسفة المعاصرة التي سعت إلى تحطيم الميتافزيقا التي شكلت ثنائية اللغة (الجوهر، العرض)، (لوجود، العدم)، (المطلق، النسبي). وهنا يظهر أن الميتافيزيقا الغربية تجسّدت في نسق من المفاهيم اللغوية، وتحطيم الميتافيزيقا تمظهر في البحث عن شكل لغوي يزيد من الحقل المفاهيمي للخطاب الفلسفي وهذا الشكل اللغوي تجسّد في الاستعارة. لأن الذات تسعى للتعبير عن تصوراتها بشكل أوضح وأقوى وهذا هو عمل الاستعارة فهي تمثل ضرورة تساهم في تكوين الخطاب(*).

* ـ إن من المتعارف عليه أن أصول فن الخطابة ترتبط بأثينا، لكن الدراسات التاريخية تثبت أن نشأة الخطابة ولدت في صقلية، ونشأتها هنا تعود إلى ظروف سياسية عصيبة في صقلية، حيث أن المدن الصقلية في القرن الخامس قبل الميلاد تعرضت للقتل والنهب والترحيل مواطنيها وتوطين المرتزقة.

فالحاكم جيلون حاكم مدينة جيلا، قام بتوسيع مدينة سيراكوزة، وجعلها عاصمة لحكمه، بعد أن استولى عليها سنة 485 ق.م وتمّ استوطان المدينة عن طريق ترحيل لها سكان مدينة كامارينا، كما نقل إليها أكثر من نصف سكان مدينة جيلا ثم باع السكان الأصليين للمدينة المحتلة سيراكوزة كعبيد شرط ترحيلهم من الصقلية، بعد أن سلبت منهم ملكياتهم، وشكّل لنفسه جيشا من المرتزقة لحمايته.

وبعد وفاة جيلون، اتبع خليفته هيرون نفس النهج، فقام بإخراج السكان الأصليين لمدينتي ناكسوس وكاتلنيا وأحل محلّهم أفراد كثيرة من بيلوبونيسيا ومن سيراكوزة. ثم على نفس سياسة النهب والسلب والقتل سلكها خلفه ثراسيبولوس.

هذا الاستبداد والطغيان الذي شهدته مختلف مدن الصقلية، دفع إلى قيام بثورات شعبية أطاحت بالطغاة، وانطلقت هذه الثورات من مدينة سيراكوزة سنة 465 ق.م. فأطاحوا بحكم ثراسيبولوس ثم ثلتها ثورات أخرى في أنحاء مدن الصقلية، لتتأسس على إثر هذه الثورات جمهوريات ديموقراطية في الصقلية.

لكن هذا الصراع تلاه صراع أهلي بين المواطنين الأصليين والمستوطنين الجدد، ممّا دفع المدن إلى عقد مؤتمر من أجل تسويتها، وكان نتاج هذا المؤتمر هو احتضان المنفيين وطرد المعمرين وتوفير مكان لإقامتهم في منطقة ميسينا.

كان ينظر للاستعارة على أنها صورة بلاغية مجازية تنتشر في الكتابات الشعرية، لكنها تقوم من خلال انزياحات اللغة التي تنشؤها ببناء تصورات مكملة أو جديدة تعيد توجيه الفكر إلى معاني مجدّدة[1] فالاستعارة بهذا المعنى تؤدي وظيفة تعجز اللغة العادية عن تحقيقها، فهي تثري اللغة وتؤسّس لتصورات جديدة على المعنى بطرق جديدة وبالتالي فان الاستعارة ليست انحرافا تصوريا أي تبتعد عن الواقع والحقيقة ومجرّد زخرفة لغوية، بل هي مطلب للحقيقة فالخطاب الفلسفي يستخدم الاستعارة بعد تصفيتها من الميتافيزيقا وهو المشروع الدي قاده كل من **نيتشه وهيدخر**[2] لتتحول بهذا إلى أسلوب حجاجي يهدف إلى الإبلاغ والاقناع من خلال عملية الإبدال والتحويل الاستعاري الدي ينقل الفكرة من سياق إلى سياق آخر لغرض الابانة والايضاح والاقناع ولهذا وصفها **بول ريكور**: "الاستعارات الحية"هي فعالية حجاجية للغة والفكر معا، إذ تدفع بالتجربة المعيشية إلى اللغة فهي فعالية حجاجية لأنها ترقى إلى مستوى الاقناع من خلال عملية الابدال أو

= وهنا بدأت نشأة الخطابة، حيث أقيمت محاكماة لمحاولة المواطنين العائدين لمدنهم لإسترداد الملكيات التي سلبت منهم أثناء حكم الطغاة، وهذا تطلب مهم أن يرافعوا أمام هيئة المحلفين الشعبية، وهنا ظهرت الحاجة إلى تعلم الخطابة، وتولى هذه المهمة معلمون الذين اجتهدوا في إرساء قواعد الخطابة وأولهم: أمبادوقليس وكوراكس وتسياس.

= وقد ظهرت إثباتات ، تؤكد أن الخطابة نشأت في ظل هذه المحاكمات، وهذا ما أكده شيشرون على لسان أرسطو في كتابه"بروتوس" قائلا:" يروي أرطو أنه بعد طرد الطغاة في صقلية، استأنفت قضايا الخواص التي توقفت منذ أمد بعيد سيرها أمام المحاكم، وأن هذه الشعوب بما أنها في طبيعتها ذات مزاج صعب ميال إلى النزاع، فإن مواطنيهم كوراس وتسياس حرّرا كتابيا بعض القواعد عن صناعة القول أمام الجمهور، ذلك أنه يضيف أرسطو لم يسبق لأحد من قبل أن أخضع الخطابات إلى أية صناعة ولا إلى أية قاعدة" [د.بنو هاشم الحسين، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1 2014 ، ص ص 35 ـ 36 .

[1] . عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة ـ مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي ـ ، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 ، 2009 ص154 .

[2] . المرجع نفسه، ص 156 .

التحويل بهدف نقل المعنى أقوى، وهذا الابدال يمثل فعالية أيضا للفكر لأنه يؤدّي مطلب الحقيقة.

إن النظرية الحجاجية هي نظرية تعنى بدراسة أدوات وأساليب الحجاج المعتمدة في الخطاب من أجل حث المتلقي على تأييد هذه الأطروحة أو القضية، وعلى المتحدّث أن يملك الاستراتجيات اللغوية والمضامين المعرفية من تحليل وحجج التي تمكنه من نقل تصوراته للمتلقي، بغرض الإبلاغ والاقناع، ولقد اختلفت تصورات ورؤى المفكرين واللغويين على وجه الخصوص في تحديدهم للحجاج، فيعرضه **بيرلمان**:" على أن الحجاج هو التمكن من تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو تزيد في درجة ذلك التسليم"[1].**فبيرلمان** بهذا المعنى يوجه الصناعة إلى تقنيات الخطاب من طبيعة اللغة، والأسلوب، وقوة الحجج، والعرض المنطقي لها، دون إهمال المرجعية الفكرية للمتلقي، أي يجب إختيار التقنيات بما يتلائم مع التكوين المعرفي والثقافي والاجتماعي للمتلقي، حتى يحدث ذلك الانسجام والملائمة التي تسمح للمتلقي بنقل هذه الأطروحة والتسليم بها.

أما **طه عبد الرحمان**، فيذهب في القول:" إنه فعالية تداولية جدلية، فهو تداولي لأنه خاصية اجتماعية، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية وتوجهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء معرفة موجّهة بقدر الحاجة. وهو أيضا جدلي، لأن هدفه إقناعي قائم بلوغه على الالتزام بصور استدلالية أوسع وأغنى من البينات الضيقة"[2] . نلاحظ هنا أن طه عبد الرحمان قد قدّم خاصية

[1] . (البلاغة والحجاج)، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد4، ص 261 .

[2] . المرجع نفسه، ص 262 .

أخرى للحجاج وهو طابعه الجدلي، وهو أسلوب منهجي معرفي اعتمده اليونان في طرح القضايا الإنسانية الكبرى من المعرفة، والفضيلة، والسعادة، والحب، والعدالة...إلخ وغيرها من الأطروحات الفلسفية التي كانت تطرح في طابع جدلي، فيعتمد كل طرف على مجموعة من المسلمات والحجج التي يستدل بها على موقفه محاولا إثبات وإقناع الطرف الآخر بتسليم بموقفه وتبنيه. وبالتالي فإن الحجاج هو أداة جدلية ثمينة لا يستغني عنها الجدل.

ـ انطلاقا مما تقدم من التعريفات، نخلص أن الحجاج مرتبط بعدّة عوامل والتي يمكن تحديدها في تمكنه من جميع تقنيات الحجاج وهي :

ـ طبيعة اللغة. ـ طبيعة الأسلوب. ـ كيفية الإلقاء	ـ قوة الحجج والبراهين المعتمدة في الخطاب. ـ الترتيب المنطقي للحجج. ـ مدى وظيفيتها، وخدمتها للموضوع.	ـ قوة الموضوع ومدى أهميته.	ـ تعيين الفئة المستهدفة من الخطاب(تقنيات الحجاج يجب أن تتلائم مع المرجعية المعرفية والثقافية والاجتماعية للمتقي وحتى الجانب الوجداني والسيكولوجي الذي يؤثر فيه الخطاب.)

الاستعارة كآلية حجاجية:

إن الأسلوب الحجاجي عرف مند القدم مع الثقافة اليونانية، اعتمده سقراط في جدله و السوفسطائيين الذين عملوا على تطوير أدواته في طرح قضايا الإنسانية سواء كانت معرفية أو أخلاقية أو سياسية...، خاصة إذا كانت هذه القضية محل جدل ونقاش بين التجادب والتنافر

كان هدف أفلاطون هو تحصيل تلك الحقيقة المطلقة التي لا تتغير لا بتغير المكان أو الزمان، لكن هذا لم يكن كافيا بل كان لا بدّ من الاعتراف بهذه الحقيقة وتداولها، وهذا ما استلزم **تدخل البلاغة** وتوظيفها لتحقّق هذا الهدف، ولقد أكد على ذلك أفلاطون[*]في محاورة" فيدروس" " بلاغة جديرة بالآلهة أنفسهم"[1]. ارتبطت بلاغة كنمط حجاجي باللغة، لأن غاية الفلسفة هو الحقيقة وهي في جدورها مرتبطة بالجدال وممّا لا شك فيه أن أي جدل لا يخلوا من الحجاج، إن خصوصية الطرح الفلسفي هو الذي يفرض هذا النوع من الحجاج، لأن الفلسفة لا تطرح موضوعات قابلة للحسم فيها، بإيجابات موضوعية متفقة عليها شأنها شأن الرياضيات، بل قضايا تشهد اختلاف في رؤى وتوجيهات كما هو الحال في قضايا العدل والفضيلة والخير والجمال ... فكان الجدل هو الأسلوب والمنهج المناسب لمثل هذه القضايا الإنسانية، فاستعان الحجاج **بتقنيات الجدل والبلاغة لتعزيز قضاياه.**

[*] . يعرف أفلاطون البلاغة في محاورة فيدروس:" سايكالوجي" أي فن تربية الأرواح، نتيجة لما يتضمنه الكلام، على قوة يتمكن من خلالها الخطيب باكتشاف الأشياء واظهارها إلى العالم عندما يسميها بأسمائها.

[1] . شاليم بيرلمان، نحو نظرية فلسفية في الحجاج ، تر: أنوار طاهر، مجلة الحكمة، ص 04 .

وهو نفس الأمر الذي ذهب إليه أرسطو في قوله:" لا يكفي التوفر على مادّة الخطابة، بل ينبغي أيضا التكلّم بالكيفية المناسبة، وهنا يكمن الشرط الضروري لجعل الخطاب دا مظهر جيّد"[1].

يدعو أرسطو إلى الاهتمام بأسلوب الخطاب وجماليته، على خلاف الخطاب العلمي الذي يمثل نسق من المفاهيم والبراهين المنطقية التي هدفها الإقناع فقط دون الاهتمام بالأسلوب او تأثيره على المتلقي وهذه وظيفة البلاغة.

إذ يحدّد البلاغيون تلاثة وظائف لفن الخطاب وهي: الإفادة، الإقناع، الإثارة. وبالتالي فإن الحضور الجمالي يستدعي انفلات اللّغة من القواعد الصارمة، وعبّر عن ذلك **شيشرون**:" إنّ الزي الذي أبتكر تحت ضغط الحاجة لحماية الجسد من البرد، قد تحوّل فيما بعد إلى أداة زينة، وكذلك اللّغة فقد ابتكرت في البداية تحت ضغط الحاجة لتوصيل الفكر، إلّا أنّها تحوّلت فيما بعد إلى مادة تزيينية"[2].

يقيم **شيشرون** هنا مقاربة بين اللغة واللباس، فاللّباس أول ما وجد، وُجد لحاجة بيولوجية لكن مع تطور الانسان وتحضّره أصبح هذا اللّباس زينة، كذلك الأمر بالنسبة للّغة فقد نشأت مع الإنسان الأول في شكلها الرّمزي لتعبّر عن أغراضه ووجوده، ثم صيغت في نظام من القواعد الصّارمة لتحفظ مشروعيتها، لكنها تحولت إلى فن وإبداع فكان الحضور الجمالي للّغة ضروري، لأن هذا النمط من اللّغة حقّق أغراض لم تستطع اللغة العادية تحقيقها. وهو نفس التوجّه الذي دهب إليه **جون بول سارتر ومارتن هيدجر**، الذين اعتبروا أكثر من مجرّد وسيلة تواصلية، بل هي تجلي وانكشاف جديد للوجود وهذا ما

[1] . محمد الولي، من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسّنات، مجلة الجابري، العدد الثامن، سنة 2015 ، ص 02 .

[2] . المرجع نفسه، ص 04.

حقّقته اللّغة الشعرية، التي تتميّز باستخدام المحسّنات، حيث يقارن الخطاب المجرّد من المحسنات بالجسد في حالة استرخاء (غير تعبيري) في حين أن محسن تمثّل جسد انسان يبتعد عن حالة الاسترخاء، إنّ وضع الجسد في حال الحركة هو مظهر للحياة[1].

إن كل أنواع المحسّنات وإن كانت لفظية وكذلك محسنات البيان تنقل اللّغة من الحالة البسيطة إلى الحالة الجمالية، حيث يتم تجاوز الارتباط المعتاد والمألوف بين الكلمة ومعناها للتنوّع دائرة المعاني.

وتنقل المعنى بشكل أقوى وأوضح مع الإقناع والتأثير على المتلقي، لهذا يعتمد الخطاب الفلسفي البلاغة نظرا للأغراض التي تحقّقها. وخاصة الحضور الاستعاري، حيث اعتبر الجرجاني أن فاعلية الاستعارة قائمة على الادعاء فهي ليست مجرد حركة بين الألفاظ، أي نقلة بين المرادفات المتشابهة، بل هي حركة في المعاني والدلالات، وهي ليست محسنا بديعيا أي مجرد زخرفة وتزويق للغة، بل هي طريقة من طرق الاثبات القائمة على الادعاء، فالاستعارة عنده هي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس تجرى فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتن فيه الأذهان والأفهام، لا الأسماع والآذان"[2].

وهذا يعني أن فاعلية الاستعارة في الحجاج تكمن في قدرتها على التأثير في ذهن المتلقي وإدراكه، أما مفهوم الادعاء فهو يقوم على ثلاثة مبادئ وهي: ترجيح المفاهيم، ترجيح المعنى، ترجيح النظم.

---

[1] . المرجع السابق، ص 04 .

[2] . البلاغة والحجاج (مجلة العمدة)، المرجع نفسه، ص 266 .

المبحث الثاني: الاستعارة في فلسفة بول ريكور.

المبحث الثاني: الاستعارة في فلسفة بول ريكور.

قدّم بول ريكور دراسة حول إشكالية الاستعارة، في كتابه الاستعارة الحية الذي صدر سنة 1975. والاستعارة الحيّة هي دراسة توسّع من خلالها بول ريكور لتلك المفاهيم الواردة في صراع التأويلات وهي: البنية، اللّفظ والحدث، مسألة الذات وتحدّي السميولوجيا.

(1) ـ اللّفظ:

اللفظ هو نمط لغوي في شكله الصوتي، وهذا النمط يتجلّى في بناء محكم من العلامات الصوتية والقواعد اللّغوية والمنطقية التي تمنحه مصداقية بوصفه خاصية إنسانية، وتستهدف هذه الخاصية التعبير عن الانسان وعن واقعه بشتى أبعاده، ومن هنا يعدّ الكلام خطابا غرضه تحقيق عملية التواصل، وممّا لا شك فيه أن الأداة المسؤولة عن الكلام بوصفه خطابا هو اللّسان.

إن اللّسان ذو هدف مضاعف ⟸ هدف مثالي [قول كلام ما].

⟸ هدف مرجعي واقعي [قول كلام عن شيء ما].

وبين الهدف المثالي والهدف المرجعي، هناك تلازم منطقي، فكل كلام إنّما هو تعبير عن واقع ما، يقول بول ريكور:" إن اللّسان ليتجاوز عبر هذه الحركة عتبتين، عتبة مثالية المعنى، وبعيدا عن هذا المعنى عتبة المرجع فاللّسان يريد أن يتكلّم من خلال هذه العتبة المضاعفة، وبفضل هذه الحركة المتعالية إنه لمتمكّن من الواقع، ويعكس تمكّنه على الفكر"[1] فاللّسان بهذا المعنى حقّق هدفين مزدوجين: جسّد الواقع من خلال فعل الكلام، وفي هذا التجسيد يتجاوز انغلاق الفكر، وهنا يعتبر اللّسان وسط ينقل ويعبر من خلاله الانسان عن أفكاره

[1] . ريكور بول، صراع التأويلات ـ دراسات هيرمونيطيقية ـ ، تر: منذر العياشي، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، 2005 ، ص121.

وعن حياته السيكولوجية وعن واقعه بمختلف أبعاده والكلام هو الفعل الذي يتجاوز انغلاق عالم الإشارات[1].

(2) ـ البنية والحدث:

إن التطور والتجديد الحاصل في الأبحاث اللّسانية، أعطى مفهوم جديد للبنية، يختلف عن مفهوم البنيوية الكلاسيكية ، فنجد "**تشومسكي**"، يؤسّس لدراسة حول القواعد التوليدية، وتتمحور الدّراسة حول قدرة الذات على خلق عدد غير متناهي من الجمل في ظروف مناسبة، ويستطيع المتلقّي أن يفهم معانيها، فتكمن قيمة اللّغة في قدرتها على الخلق والتجديد المستمر فيقول تشومسكي:" فالجزء الأعظم من تجربتنا اللّسانية، متكلمينا كنا أم متمعنين يتصل بجمل جديدة، فنحن ما إن نتمكن من اكتساب لغة حتى نجد أن طبقة التي نستطيع أن نتعامل معها اعتياديا واسعة إلى درجة نستطيع معها أن ننظر إليها بأنها لا تتناها على كل الأصعدة"[2]

ـ فالنظريات اللسانية يجب أن تتجه بأبحاثها إلى دراسة هذه القدرة على الخلق والتجديد التي تتمتّع بها اللّغة الإنسانية، ولقد توّج تشومسكي هذه الأبحاث بما يعرف بقواعد اللّغة، عرّفها قائلا:" القواعد إجراء يحدّد السلسلة الغير نهائية لجمل مصاغة جيّدا، ويعطي لكل واحدة منها أو لعدد منها وصفا بنيويا"[3].

وهكذا فإن المفهوم الجديد الذي قدّمه "**تشومسكي**" للبنيوية تجلى في التأسيس لتلك القواعد التي تصبغ الجمل الجديدة.

(3) ـ قضية الذات: التحدي العلاماتي :

[1] . المرجع السابق، ص 123 .

[2] . المرجع نفسه، ص 127 .

[3] . ريكور بول، صراع التأويلات، المرجع نفسه، ص 128 .

تمثل الذات عنصرا فاعلا وأساسيا في التأسيس لعملية المعرفة، لهذا ظلت ولازالت تشكل الذات لبنة أساسية في معظم الدّراسات الفلسفية، فتحوّلت الذات نفسها من ذات إلى موضوع للمعرفة، وهذا الموضوع بحث من زوايا متعدّدة، زاوية فكرية (باعتبار الذات تمثل الوعي والفكر) وزاوية وجودية (كيف تحيا هذه الذات وخبراتها الأنطولوجية وعلاقتها بالآخر)، تجليات هذه الذات (الخطاب والفن بمختلف أنواعه). وغيرها من الزوايا التي عملت الفلسفة على تغطيتها.

ولعلّ الكوجيتو الديكارتي هو أحد هذه الفلسفات التي جسّدت إشكالية الذات من خلال حقيقة " أنا أفكر أنا موجود"، إن الكوجيتو الديكارتي كما وصفه بول ريكور:" هو تأويل لسلسلة من الكوجيتو التقليدية"، بدءا بالكوجيتو السقراطي" اعرف نفسك بنفسك" أي توجيه الفلسفة كصناعة عقلية من النظر في الطبيعة والبحث في أصولها إلى في النظر في الذات والبحث فيها، مرورا بالكوجيتو الأوغستيني" الانسان الداخلي على ميل الأشياء الخارجية والحقائق العالية"[1] فالذات تسعى وراء خالقها وصانعها وصولا إلى الكوجيتو الكانطي الأنا أفكر يجب أن تكون قادرة على مصاحبة كل تمتلاتي"[2] الأنا المتعالية ومواجهة موضوعاتها، دون أن ننسى إسهام الفينومينولوجياالهوسرلية في تعزيز إشكالية الأنا من خلال مبدأ القصدية من أجل لحظة الكشف الماهوي.

لكن تاريخ الفلسفة ينقل لنا تلك الاعتراضات التي واجهتها فلسفة الذات، سواء من خلال الفلسفات التجريبية التي أكدت على قيمة التجربة الحسية، أو مدرسة التحليل النفسي الفرويدية التي أحدثت في القرن 19 ثورة على مستوى مفهومنا للذات، فلم تعد الذات مع التحليل النفسي ذلك الأنا الواعي لأفعاله وسلوكاته والحادس لأحواله النفسة

[1]. بول ريكور، صراع التأويلات ، المرجع نفسه، ص 282 .

[2]. المرجع نفسه، ص 282 .

الباطنية كما صوّرته لنا الفلسفات التقليدية خاصة الكوجيتو الديكارتي، ليظهر على الساحة مفهوم آخر وهو اللاوعي، الذي يمثل الجانب العميق من النفس يخزن تلك الذكريات والأحداث والصدمات التي تكونت لدى الفرد منذ الطفولة والمراهقة، لتتحوّل إلى كبث، وهذا الكبث يحاول دائما التجلّي من خلال تلك السلوكات اللاواعية التي تخرج عن نطاق الوعي. إن التحليل النفسي كما أسّس له فرويد يقدم مفهوما جديدا للذات، إن **الأنا** يعيش صراع وسط متناقضين: **الهو** (مجموع الغرائز والشهوات التي بحاجة إلى إشباع) و**الأنا الأعلى** (الذي يقمعها بسلطة الأخلاق والمجتمع والدين والقانون والأسرة) فتكبت هذه الغرائز في ساحة اللاوعي، لكنها تحاول النفود إلى الخارج عبر سلوكات لا واعية تمثلت في فلتلت اللّسان وزلاّت القلم والأحلام، فالحلم كما وصفه **فرويد** هو تحقيق للرّغبة. وقد تتحول المكبوتات مع التراكمات التاريخية إلى أمراض نفسية مستعصية كالهيستيريا والفوبيا ... إلخ. هنا نقول أن التحليل النفسي **الفرويدي** بتأسيسه لمفهوم اللاوعي يكون بذلك قد اعترض على الذات كنظرية قائمة بذاتها ومؤسّسة مند عهود طويلة.

أما الفينومينولوجية الهوسرلية من خلال لحظة التعليق لكل تلك الدّراسات والتراكمات التاريخية حول الموضوع، حتى يتمكن الوعي من الكشف الماهوي.

وتشترك المفاهيم السابقة (البنية واللّفظ والحدث، مسألة الذات: التحدّي العلاماتي) مع الاستعارة في مسألة الابتكار الدلالي أو خلق مفاهيم جديدة. لهذا تعتبر دراسة" الاستعارة الحية" امتداد لدراسة " صراع التأويلات".

ـ يميّز **بول ريكور** بين نوعين من الخطاب: الخطاب التأمّلي والخطاب الشعري، يهدف الخطاب التأملي إلى إقامة علاقة مطابقة بين العلاقات اللّغوية الدّاخلية ومطابقتها مع

الواقع الخارجي، في حين أن الخطاب الشعري يكتفي بالمعنى وحده، وإحالته تكون داخل العلاقات اللّغوية الدّاخلية. وهنا يكمن دور الاستعارة لأنها تحيل المعنى إلى معنى آخر.

إن الخطاب التأملي بدأ خطابا شعريا، لأن السؤال الذي طرحه **أرسطو**" ما الوجود"؟[1] دلالة هذا السؤال تتخطى الواقع، فهو مدلول متعالي على حدّ **جاك دريدا**، ضف إلى هذا فإن أرسطو وجد مفاهيم ومعاني كثيرة تحيط بمفهوم الوجود، في هذا التعدّد للمعاني ومحاولة إقامة علاقة إحالة فيما بينها تتشكّل الاستعارة، " إنّها نقل إسم شيء إلى شيء آخر"[2] لعلاقة المشابهة بينهما، في هذه الإحالة هناك مستويين: مستوى المعنى اللغوي، لأن الاستعارة تحيل إلى معاني أخرى، وهناك مستوى ما وراء الطبيعة لأن مدلولات الاستعارة قائمة على المماثلة المتعالية.

وتتميّز الاستعارة بإحتوائها جميع أصناف الكلمة، فليس فقط الإسم مجالها بل حتى الصفة والفاعل وكل أصناف الكلمة، في حين أن الكناية والمجاز لا تمسّ إلاّ الأسماء[3]. وهذه الأصناف كلّها تصح للاستعمال الاستعاري لأنها كلّها تدخل في تركيب جملة متكوّنة من كلمتين أحدهما أصلية والثانية مستعارة، والكلمة المستعارة تؤدّي وظيفة التخصّص[4]، بمعنى الذات تستعير فقط تلك المفردات التي تخصّ وتصف المسمّى بشكل واضح وعميق، وهنا تكمن قوّة الاستعارة في كونها تقدّم الاسم في صورة أكثر وضوحا وعمقا وأشد إثارة.

[1] . ريكور بول، الوجود والزمان والسرد، تر : سعيد الغانمي، الناشر: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص14 .

[2] . المرجع نفسه، ص 18 .

[3] . ريكور بول، الاستعارة الحية، المرجع نفسه، 122 .

[4] . المرجع نفسه، ص 123 .

وتصنيف الاستعارة يكون حسب مجال المستعار منه، والمستعار له، فالاستعارة حسب **فونتانيه**(*)، يمكن جلبها من كلّ ما يحيط بنا من موضوعات الذهنية أو المعنوية أو المادية[1].

أما **نيلسون غودمان** يصف هذا المجال أي الواقع بأنّه مجموعة من البطاقات، فتصبح الاستعارة حسب تعريفه:" إعادة وصف بواسطة هجرة البطاقات"[2] أي كيفية استعارة الموجودات(سواء كانت ذهنية أو مادية أو معنوية) لإقامة المشابهة بينها وبين المستعار له، وهذا الاسناد لا يتم في شكل اعتباطي بل لوجود علاقة مشابهة قوية بينها، لقد قدّم **نلسون غودمان** صورة واضحة عن وظيفة الاستعارة عندما مثّلها باللّوحة، فلمّا كان هدف اللّوحة هو نقل فكرة أكثر وضوحا وقوّة وأكثر واقعية وحيوية، من خلال حركة التلاعب بالألوان والأشكال والصور وهذا ما تفعله الاستعارة[3]. في حين أن "**بول ريكور**" يصف العلاقة بين المتشابهات بأنها علاقة توتّر، وليس الجمع بين المفردات والسياقات المتباعدة هو ما يشكل الاستعارة، بل هي حاصل **التوتر**[4] بين مفردتين في قول استعاري، والمقصود بالتوتر هنا هو لحظة الانفعال التي تتولد جرّاء تركيب بين الموجودات والمفردات متباعدة وهذا التركيب يخرج عن نطاق المألوف، أو لم نتفطّن له إن صحّ التعبير.

وهنا نلاحظ أن بول ريكور، لا يشيد بموقف أرسطو من الاستعارة على أنها استبدال كلمة بكلمة، لأن الاستعارة تهتم بدلالة الجملة وليس الكلمة، لهذا لايتحدّث بول ريكور عن الاستعمال الاستعاري للكلمة بل على القول الاستعاري الذي يتأسّس في لحظة التوتر،

---

* فونتانيه (1765 . 1844)في كتابه"الصور الخطابية" اعتبر أن الاستعارة تقوم على مبدأ العدول، وهو تحول يجريه المتكلم على المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثان.[نجم الدين خلف، بول ريكور في درس الاستعارة، 2017 ، ص 1]

[1] . بول ريكور، الاستعارة الحية، المرجع نفسه، ص 124 .

[2] . المرجع نفسه، ص 125 .

[3] . المرجع نفسه، ص 125 .

[4] . ريكور بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعد الغانمي، الناشر المركز الثقافي العربي، ط2، 2006 ، ص90.

وفي هذا التأسيس تنقل الاستعارة قدرتها على الابتكار الدلالي بفضل الاقترانات المستجدّة[1].

والاستعارة توجد في التأويل الذي من خلاله نستطيع إدراك المعنى المحايث لهذا الجمع أو التركيب، لهذا يصف بول ريكور الاستعارة بأنها "**حلّ لغز**"[2]، لأنّها قائمة على التنافر الدلالي، أي الجمع بين الدلالات المتنافرة والمتباعدة، لإدراك علاقة المشابهة[*] فيما بينها، ومن جهة أخرى فإن في لحظة التفاعل بين المتشابهات المختلفة، تقدم الاستعارة وصفا جديدا للواقع.

نلاحظ أن بول ريكور قد تجاوز النظرة الأحادية للاستعارة من حيث أنها مجرد صورة بلاغية جمالية، بل هي نمط لغوي رمزي يتميز بقدرته على صياغة معاني متعدّدة وعلى خاصية الربط بين مختلف الدلالات والسياقات لوجود علاقة مشابهة بينها، وإن آلية عمل هذا النمط الرمزي (الاستعارة) يفتح المجال على **إشكالية التأويل** نظرا لما تحمله هذه الصورة من حمولة أنطولوجية لأنها تنقل عالما بصورة أكثر وضوحا وقوة مقارنة بما تقدّمه اللغة العادية، وهذا ما لخصته عبارة ريتشارد القائلة:" إن التمكن من الاستعارة هو التمكن من العالم الذي نصنعه كي نعيش فيه"[3]، أي كيف تساهم الاستعارة في فهم الكينونة.

وعبر عن هذا ريكور حينما أقر بأن القيمة الإحالية للمنطوقات الاستعارية تكمن في قوة الكشف عن هذا العالم من خلال إعادة وصفه.

---

1. ريكور بول، بعد طول تأمل، المرجع نفسه، ص 70 .

2. المرجع نفسه، ص 93 .

* رومان جاكبسون (1896 ـ 1982) يرى أن الوقوف على الاستعارة يحتاج إلى إدراك المشابهة بين الأشياء المتباعدة، وهذا ما يسمى رؤية المماثل في المتغاير. [خلف الله نجم الدين، بول ريكور في درس الاستعارة، 2017 ، ص 1] .

3. ريكور بول، الاستعارة الحية، المرجع نفسه، ص 157

وهكذا فإن الاستعارة والرّمز يشكلان وجهين لعملة واحدة، فالاستعارة تزوّد اللّغة بعلم دلالي ضمني للرمز، لأن آلية عمل الاستعارة تؤدّي لتجديد وخلق دلالي، ومن جهة أخرى فالاستعارة هي شكل من أشكال الإسناد تخزّن في داخله قوة رمزية[1]، فالمعنى المجازي أو المستعار يعمل كدال رمزي يحمل مدلول آخر محايث. ومن جهة أخرى فلها فاعلية في صياغة المفاهيم، لأن الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي، يعني إخفاء المعنى الأول وإظهار معنى آخر بديل هو المفهوم[2]، وهكذا فإن المفهوم الفلسفي هو هذه الحركة التي بدأت باستعارة أي بعملية انتقال من مستوى إلى آخر لتنتهي عند معنى واحد.

نستنتج مما سبق تحليله، أن بول ريكور حاول التنظير لإشكالية الاستعارة، على نحو راديكالي مسترجعا كرونولوجيا اشتغال الباحثين حولها من فلاسفة وبلاغيين والمشتغلين بالدلالة والسيميولوجيا بدءا من أرسطو إلى غاية القرن العشرين. ويمكن تلخيص هذا المسار التاريخي في مجموعة من المسلمات الأساسية وهي:

1. إن الاستعارة في المجاز هي صورة خطابية تعني التسمية، أي "إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"[3]، أو هي مقارنة مختصرة كما وصفها شيشرون وكونتليان، لأنها تعتمد على أدوات التشبيه (مثل، كأن، يشبه).
2. إن الاستعارة تمثل توسيعا لمعنى الاسم، من خلال العدول عن المعاني الحرفية للكلمات، أي إحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية غائبة.

[1] . ريكور بول، نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ، المرجع نفسه، ص 115. 116 .

[2] . ريكور بول، الوجود والزمان والسرد، المرجع نفسه، ص 22 .

[3] . ريكور بول، نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ، تر: سعيد الغانمي، الناشر المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006 ، ص86 .

3. السبب في هذا العدول المشابهة، أي وجود علاقة مشابهة قوية بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي أدت إلى هذا الإحلال.
4. إن وظيفة المشابهة هي ترسيخ إحلال معنى مجازي للكلمة محل المعنى الحرفي، الذي كان يستخدم في هذا الموضع، وهذا ما يميز الاستعارة عن الكناية التي تعتمد على المجاورة. عن وظيفة المشابهة توضح لنا أن الاستعارة تبدأ حين تنتهي الشفرة المعجمية أي المعنى السائد والمشترك عند جماعة من الناس والثابت من خلال المعايير المعمول بها عند هذه الجماعة.
5. إن الدلالة المستبدلة، لا تمثل أي ابتكار دلالي أي أنها مجرد ترجمة.
6. إذا كانت الاستعارة خالية من الابتكار الدلالي فهي لا تقدم أي معلومات جديدة عن الواقع، ولهذا كان ينظر لها على أنها وظيفة من الوظائف الانفعالية للخطاب[1].
7. وظيفة البلاغة عامة والاستعارة خاصة، هي التأثير في الجمهور(المتلقي) أي الإقناع.

يرى بول ريكور، أن نظريات البلاغة الحديثة تنطلق من هذه المسلمات الكلاسيكية، وتضعها موضع سؤال، وهذا ما توثقه أعمال كل من أمسترونغ ريتشارد، وماكس بلاك، ومونرو بيردسلي وكولن تراين وفيليب ولرايت وآخرون[2].

1. وأول مسلمة رفضتها البلاغة الحديثة هي أن الاستعارة مجرد تسمية، أي استبدال كلمة بكلمة أخرى، وهذا راجع إلى أن البلاغة الكلاسيكية أرجعت

[1] . المرجع السابق، ص 89 .

[2] . ريكور بول، نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى . ، المرجع نفسه، ص 89 .

أثر المعنى إلى أثر الكلمة، في حين أن البلاغة الحديثة تنطلق من أن الاستعارة تهتم بدلالة الجملة، فهي مرتبطة بالإسناد وليس التسمية.

2. تجاوز المسلمة الأولى، ينتج عنه مقاربة جديدة وهي أن الاستعارة ليست انحراف من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي، بل توظيف عمل الاسناد على صعيد الجملة كاملها، لأن التوتر في القول الاستعاري ليس بين مفردتين بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول، والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي هذه الاستعارة[1]. وهكذا فإن الخطاب المبني على القول الاستعاري نتيجته التناقض، ولا يكتشف هذا التناقض إلا بمحاولة تأويل القول حرفيا، وهكذا فالاستعارة لا توجد في ذاتها بل في التأويل.

3. أما المسلمة الثالثة في البلاغة الكلاسيكية، والتي تؤسّس للاستعارة انطلاقا من علاقة المشابهة، فالذي يشكل القول الاستعاري وفقا للمقاربة الحديثة هو الانفعال (المتولد نتيجة الجمع بين فكرتين متناقضتين) هذا الجمع كان غير مألوفا أو غير متفطن له، ويسمي غلبرت رايل هذا الجمع " غلطا في التصنيف" وبتعبير آخر خطأ محسوب(2) جمع بين أفكار متفرقة ومتباعدة، وبفضل الاستعارة تقام علاقة معنوية جديدة لم تلحظ حتى الآن، ـ لهذا كان أرسطو يصف التشكيل الاستعاري بالعبقرية والابداع ـ لأنها تطلبت عينا غير اعتيادية لالتقاط المتشابهات.

4. إن هذه المسلمة تنتج عنها مقاربة جديدة من المقاربات التي أسّست لها البلاغة الحديثة وهي، أن هذا التنافر والتباعد الذي يؤسّس للقول الاستعاري يؤدي

[1] . المرجع السابق، ص 90 .

[2] . ريكور بول، نظرية التأويل . الخطاب وفائض المعنى . ، المرجع نفسه ، ص 92 .

إلى خلق تلقائي وابتكار دلالي جديد غير موجود في اللغة السائدة، وهذا الابتكار الدلالي لم يكن موجود لأنه تشكل في سياق غير متوقّع[*]كما أن هذا الابتكار الدلالي موجود فقط في الاستعارات الحية[*]، لأن التنافر فيها يعطي توسيعا جديدا للمعنى.

5. وعليه نخلص إلى مناقشة المسلمة الأخيرة التي أسست لها البلاغة الكلاسيكية وهي أن الاستعارة مجرد وظيفة انفعالية، لتتحول مع البلاغة الحديثة إلى كونها إعادة وصف جديد للواقع.

[*] ترتبط الاستعارة بحل لغز كما وصفها بول ريكور، أكثر من ارتباطها بالمشابهة، لأنها تتكون من حل لغز التنافر الدلالي.

[*] على خلاف الاستعارات الميتة، فهي تلك الاستعارات المبتدعة التي لا تقوم على تنافر دلالي.

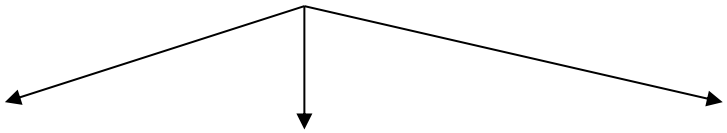
الحضور الاستعاري في البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا:

ـ تشكل المباحث الثلاثة بؤرة أساسية في الاشتغال الريكوري، وقبل الحديث عن الحضور الاستعاري فيها، كان لابدّ ولضرورة معرفية الحديث عن وظيفة هذه المباحث وعلاقتها مع بعضها البعض من خلال تقديم دراسة مقاربة فيما بينها.

(1) ـ ***البلاغة***:

يمكن تحديد البلاغة على أنها تقنية للخطاب الإقناعي، ففن البلاغة هو فن الخطاب الفعال والمؤثر. فالخطيب يسعى إلى الحصول على اقناع المستمعين ودفعهم إلى التصرف في الاتجاه المرغوب، لهذا كانت البلاغة فن انجاز وتأثير في نفس الوقت.

مقاييس البلاغة



الأوضاع النمودجية للخطاب والتي حدّدها أرسطو:	الحجاج هدفه غزو العقل في كليته بصفة تدريجية.	الإقناع يستهدف المستمع.[1]

الجنس الإستشاري (المجلس)

الجنس القضائي (المحكمة)

الاستحضاري (التجمع التذكاري).

[1] . بول ريكور، (البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا)، تر: مصطفى النحال، مجلة الجابري، العدد 16، سنة 2016، ص 2 .

(2) ـ *الشعرية*:

الشعرية بالنسبة لأرسطو تنبثق من المتن الحكائي أي الحكاية التي يبتكرها الشاعر، فالشاعر لا يبتكر كلمات وجمل بل حبكات[1] التي عادة ما يستعيرها من حكايات تقليدية، وانطلاقا من هذه البؤرة أو من أصل الشعرية يمكن أن نقارن بينها وبين البلاغة.

فإذا كانت الشعرية هي ابتكار لحكاية، فإن البلاغة هي بناء للحجج. ويمكن أن نلاحظ تداخل في هذا الاختلاف، لأن كل ما هو بلاغي هو شعري، لإن إيجاد حجة هو بحدّ ذاته ابتكار. وكل ما هو شعري بلاغي، لأن كل حبكة تقابلها فكرة (التأثير بمفهومه البلاغي). لكن الشاعر لا يعتمد على الحجاج بمعناه الدقيق، فالحجة تصلح فقط للكشف عن الطبائع بوصفها مساهمة في تنامي الحبكة.

وفي نفس الوقت البلاغي لا يخلق حبكة رغم وجود بعض من السرد في الخطابة.

ومن تمّ فإن الحجاج يبقى مرتبط بطوبيقا " نظرية الأمكنة" [2] لأنه مرتبط بأفكار مسلم بها (فالبلاغة عندما تعتمد الحجاج بهدف الاقناع فإنها تنطلق من أفكار مسلم بها لدى الجمهور المستهدف)، وابتكار الحكاية (الحبكة) [*] تعني بناءا تخيليا أو ما سماه أرسطو بالمحاكاة الخلاقة.

---

[1] . المرجع السابق، ص 03.

[2] . المرجع نفسه، ص 03.

[*] ـ يماثل بول ريكور أهمية الحبكة في القصة بأهمية الهوية الشخصية في السرد، فالشخصية هي التي تقوم بالعمل في القصة ويعتمد دورها في السرد مثل دور الحبكة نفسها في القصة، وبناء على هذا الترابط تم بناء السرد المعاصر، وتجسد ذلك مع نموذج مثل جريماسو، الذي يؤكد بأن الحبكة تحكم التكوين المتبادل بين تطور الشخصية وتكوين القصة.

ويكون لهذا أثر على المتلقي (القارئ) الذي يمكن أن يتعرف على نفسه في مثل هذه الشخصية المحاصرة وفي مثل هذه المؤامرة. وهنا يشير بول ريكور أنه يجب الحذر من أشكال التملك التي يمكن أن يتعرض لها المتلقي مثل التقليد والانبهار والشك والرفض، ففي هذه الحالة يجب عن المسافة الصحيحة وتعلم كيفية الارتباط، وسبب المشكلة هنا هو البعد الزمني لكل من الذات والفعل نفسه، ويجب الأخذ في الاعتبار أن المتحدّث والمتلقي لكل منهما تاريخه الخاص، لتتشكل هنا نوعين من الهوية:

فالمأساة والملحمة والملهاة ليست محاكاة للفعل الإنساني أي نسخة طبق الأصل عنها، بل هي بالنسبة لأرسطو إعادة بناء بواسطة الخيال.

وعليه نستنتج أن الشعرية هي حبكة + محاكاة خلاقة. أي هي حكاية تمّ إعادة بناءها بواسطة الخيال من الفعل الإنساني، وإذا كان هدف البلاغة هو اقناع المستمع، انطلاقا من مسلماته وأفكاره الجاهزة، فإن الشعرية تعمل على بناء فجوة مع المتلقي، والذي يؤسّس لهذه الفجوة هو إعادة البناء التخيلي الخلاق.

وانطلاقا من هذه الفروقات يمكن أن نستوضح الاختلاف الموجود بين جمهور الشعرية وجمهور البلاغة، فجمهور البلاغة يتّخذ دور الحكم وسط الخطابات المتنافسة، الذي يناصر الخطاب الأكثر إقناعا والذي يتناسب مع أفكاره ومعتقداته الجاهزة.

أما جمهور الشعر سواء كان ملحميا أو مأساويا، فهو يمثل جمهور خاضع لعملية تطهيرية[1]، بمعنى زيادة الوعي وتصفيته من التراكمات الفكرية والمسلمات الجاهزة، وتوليد يقين جديد.

(3) ـ *الهيرمونيطيقا* :

إن أول مشكل تواجهه الهيرمونيطيقا، هي الشرخة الموجودة بين السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي للنص وسياق القارىء، وهذا ما يولد حالة اللاّفهم والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعدّدة أي في إطار تأويل متعدّد الأبعاد. وتقترن الهيرمونيطيقا بالنص المكتوب وليس بالحوار اللفظي أو المباشر، لأن في هذا النوع من الاتصال يتم تجاوز حالة

= الهوية الثابتة للذات والهوية المتنقلة للذات في حالتها التاريخية. ويضيف ريكور دور الخيال، لأن الهوية السردية مرتبطة بالخيال لإنتاج العديد من الاختلافات الخيالية التي بفضلها تميل تحولات الشخصية إلى جعل تحديد نفس المشكلة أمرا صعبا.
(Paul Ricoeur, Par cours de la connaissance, Bussière camedan , saint Amand Montrond, paris, 2004.)

[1]. بول ريكور، (البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا) ،المرجع نفسه، ص 04.

اللافهم عن طريق سؤال وجواب بين المتكلم والمخاطب وأيضا نظرا للحضور المشترك والمباشر للمتكلمين.

ارتبطت الهيرمونيطيقا في البداية مع النصوص الدينية (اليهودية والمسيحية)، حيث واجهت صعوبة الفهم لأن الكتاب المقدس خضع لأربع مستويات وهي: المستوى الحرفي، المستوى المجازي، المستوى الرمزي، المستوى الباطني)[1].

أما المحدثين لهيرمونيطيقا ثوراثية جديدة، فهنا ارتقت الهيرمونيطيقا إلى مستوى جديد وهو محاولة نقل وتحويل المعنى الجوهري لنصوص لها ارتباطها الثقافي معين إلى وضعية ثقافية حديثة، من أجل مواجهة سوء الفهم الناتج عن الاختلاف الثقافي.

وفي القرن 18 انتقل التأويل إلى حقل فيلولوجيا النصوص الكلاسيكية، في هذه المرحلة عمل على جعل معنى النص قادرا على الانفصال عن سياقه الأصلي، ليندرج ضمن وضعية ثقافية جديدة مع الحفاظ على الهوية الدلالية المفترضة[2].

أما المجال الثالث للهيرمونيطيقا فكان النص القانوني، فالنصوص القانونية لا تتحقق في غياب الإجراء التأويلي، خاصة في تلك الفجوات التي أهملها المشرّع.

انطلاقا مما سبق ذكره، يمكن أن نقارن بين الهيرمونيطيقا والبلاغة، فإذا كانت الهيرمونيطيقا هي تفسير من أجل الفهم، فإن هذا التفسير يحتوي على مراحل حجاجية، والتوظيف الحجاجي هنا ليس هدفه نصرة تأويل على حساب آخر، بل الحفاظ على انفتاح المتنوع للتأويلات.

وبالتالي فإن وظيفة الحجاج تختلف من مجال البلاغة إلى مجال الهيرمونيطيقا، ففي البلاغة وظيفة الحجاج هو الاقناع، أما في الهيرمونيطيقا فهو جعل النص يظهر أكثر، وبالتالي إلى

[1] . المرجع السابق، ص 05 .

[2] . بول ريكور، (البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا)، المرجع نفسه، ص 05.

تفكير أكثر (كثرة التأويلات). وهنا تظهر أن مهمة الهيرمونيطيقا أقرب إلى البويطيقا من البلاغة، لأن الهيرمونيطيقا بدورها تحتاج إلى الخيال المتواصل للبحث عن فائض المعنى (أي قراءات ودلالات أخرى للنص).

إنّ الاستعارة حاضرة في البلاغة بوصفها تقنية من تقنيات الحجاج، وتتحدّد وظيفتها حسب موقعها في البلاغة، فقد تتخد وضعية المراوغة والإغراء بهدف الاقناع كما هو الحال في خطابات السوفسطائية، وقد تتخذ وضعية الاتفاق كما هو الشأن في الخطاب الجدلي بمفهومه الأرسطي.

ونجد الحضور الاستعاري أيضا في الشعرية، فإذا كانت الشعرية بالمفهوم الأرسطي هي حبكة تحاكي الفعل الإنساني لكن مع خيال خلاق، فان الاستعارة حاضرة في هذه الحبكة سواء كانت ملحمية أو مأساة أو ملهاة كنتيجة لهذا الخيال الذي يستعير بصور من الخبرة الإنسانية ويؤلفها مع صور تتجاوز حدود الواقع ليصنع بذلك حبكة رمزية.

وإذا كانت الاستعارة تمثل قوة رمزية كما وصفها ريكور، فهي والهيرمونيطيقا تشكلان حدّين أساسيين من معادلة الفهم، فالنصوص الدينية مثّلت خطاب متعالي مقدس حمل إشكاليات حول خلق الكون، ومصير الانسان وعلاقته بالخالق ومختلف الممارسات الانسانية...إلخ وغير من إشكاليات، لكن هذا الخطاب قدم في سياق رمزي ضمن نظام من الصور البلاغية والاستعارات، مما خلق حالة من اللاّفهم، فشكل حضور التأويل كممارسة منهجية ضرورة معرفية ليكشف الحجاب عن مختلف المدلولات والحقائق المتوارية.

الاشتغال الاستعاري ما بعد بول ركور:

استقطب البحث الاستعاري اهتمام العديد من الفلاسفة والمفكرين المعاصرين، خاصة المشتغلين منهم بالبلاغة وفلسفة اللغة والنقد الأدبي، وعلى رأسهم **جون سيرل**، حيث قدم دراسة للاستعارة وفقا لرؤية تداولية، وقسم الاستعارة إلى ثلاثة أنماط:

(1) ـ **الاستعارة البسيطة**: يتم فيها استبدال كلمة بكلمة أخرى لوجود علاقة مشابهة بينهما.

(2) ـ **الاستعارة الغير محدّدة**: يتميز هذا النوع من الاستعارات باتساع معانيها، فالمعنى المخفي يتّخد عدة دلالات ولا يتحدّد في معنى واحد.

(3) ـ **الاستعارة الميّتة**: هي الاستعارة التي تداولها الناس لفترة طويلة فأصبح ينظر إليها على أنها معنى أصلي وليس مجازي، ويمكن أن نسمّيها بالاستعارات المبتذلة، والابتذال هو معنى من معاني موت الاستعارة.

لقد اهتم جون سيرل في دراسته للاستعارة بالتمييز بين المعنى الحرفي ومعنى المتكلم، أي كيف نقول شيئا ونعني شيئا آخر[1]. ولتحقيق هذا عمد **جون سيرل** على التفرقة بين المعنى الحرفي والمعنى الاستعاري، فقد يعني المتكلم شيئا وراء المعنى الحرفي، ويمكن إدراك هذا المقصد من خلال عزل الجملة عن قائلها، وبالتالي إذا كان المقصد يتطابق مع الجملة (المعنى الحرفي) فإن هذا المنطوق يعد منطوقا حرفيا.

وعليه فإن تفسير المنطوق الاستعاري مرتبط بتفسير المنطوق الحرفي (التركيب النحوي للجملة)

[1]ـ بلبع عيد، (الرؤية التداولية للاستعارة)، مجلة علامات، العدد 23 ، ص100 .

وهذا ما تطلب دراسة مقارنة بين المنطوقين (الحرفي والاستعاري) وهذا من خلال الوقوف على بعض الجمل أي المنطوقات الحرفية التي تستدعي البحث فيها وفي مقاصدها.

مثال: الحرارة تشتدّ هنا[1]

فمن الممكن أن يكون مقصدها مطابق لمنطوقها الحرفي وهو:

- الإخبار بارتفاع درجة الحرارة في هذا المكان.
- وقد تتعدى المنطوق الحرفي إلى مقاصد أخرى، كطلب فتح الباب.
- وقد تستخدم كمنطوق تهكمي للتعبير عن شدّة البرودة.
- وإذا وظفت كمنطوق استعاري، فعندها نعني بها المناقشة اشتدت حدّتها[2]

ـ لقد حدّد **جون سيرل** ثمانية مبادئ لتأويل الاستعارة:

(1) ـ إذا كان مقصد المتكلم يتوافق مع المعنى الحرفي (النحو وتركيب الجملة)، وعملت الاستعارة بصورة فعالة وحية، فإن المعنى الحرفي هو صفة من الصفات البارزة للمقصود في المتكلم، مثال: زيد عملاق= يعني أنه كبير، فالكبر هو صفة أساسية وبارزة للعمالقة.

(2) ـ إذا كان مقصد المتكلم يرتبط بالمعنى الحرفي بصورة عرضية، وعملت الاستعارة بطريقة فعالة وحية، فإن المعنى الحرفي هو صفة من الصفات البارزة والمشهورة للموضوع المقصود، مثال: زيد أسد= يعني زيد شجاع وقوي.

وكلا المبدأين يشكلان الجمل الاستعارية، بتشبيهات:

زيد شبيه بالعمالقة.

---

[1] ـ المرجع السابق، ص 100.

[2] . المرجع نفسه، ص101.

زيد شبيه بالأسد[1].

(3) ـ الحالات التي يعتقد فيها أن المقصود يتطابق مع المعنى الحرفي، مع ذلك فإن المتكلم والمستمع يعرفان أن المعنى الحرفي خاطئ، أي أنه لا يمثل المقصود. مثال: زيد حمار= أي أنه بليد، فهما يدركان الخطأ، لأن الحمار يعمل بجهد ويتصرف أحيانا بذكاء في كثير من المواقف المتعدّدة، إلا أنه ما هو متداول عليه وشائع في أوساط الناس من تصورات متدنيّة حول هذا الحيوان هي التي جعلت المتكلم ينتج هذا النوع من الاستعارات.

(4) ـ الحالات التي لايتوافق المقصود من الكلام والمعنى الحرفي بأي شكل من الأشكال، إلا أن التصور الثقافي والطبيعي يجعل المتكلم يقيم هذه المشابهات، ويشكل استعارات.

مثال: زيد قطعة جليد= للإشارة إلى برودة أعصابه.

زيد مزاجه أسود= للإشارة إلى سوء مزاجه[2].

زيد عذب= للإشارة أنه جميل.

(5) ـ الحالات التي يكون المقصود لايتوافق مع المعنى الحرفي، إلا أن الحالة التي يكون عليها المقصود تشبه الحالة التي فيها المعنى الحرفي، مثال: شخص حصل على ترقية في وظيفته فيشار له: ها أنت أصبحت بورجوازيا بالفعل= فالمقصود ليس بورجوازيا، لكن المركز الجديد الذي بلغه يشبه حال من ينتمي إلى الطبقة البورجوازية[3].

[1] ـ الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لاكوف، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1 ، 2015، ص 214 .

[2] ـ المرجع نفسه، ص214 .

[3] . المرجع نفسه، ص 215 .

(6) ـ هناك حالات يكون فيها المقصود متوافق مع المعنى الحرفي، لوجود تشابه بينهما، إلا أن المعنى الحرفي محدود في مجال استعماله، مثال: كلمة فطير مجالها المحدود هو العجين الذي لم يختمر بعد، إلا أنه أحيانا تتدخل في تشكيل استعارات كقولنا مثلا:

هذا الرجل فطير= للإشارة أنه لم يكتمل بعد فكريا وسيكولوجيا وسلوكيا.

هذا الحزب فطير[1]= للإشارة أنه لم يكتمل بعد في تكوينه وبرامجه واستراتجياته وأهدافه.

(7) ـ هناك بعض الحالات الاستعارية، لا تتأسس وفقا لتطابق المقصود بالمعنى الحرفي، أو لوجود تشابه بينهما، بل تتشكل نتيجة علاقات بين المستعار منه والمستعار له.

وبالتالي تصبح مهمة المستمع أو المتلقي هي إدراك هذه العلاقة الموجودة بينهما والتي دفعت إلى انتاج الاستعارة.

مثال: زيد يلتهم الكتب= فهنا تمت استعارة لفظة الالتهام من سياقها الأصلي وهو الأكل إلى سياق آخر وهو الكتب، فبدل أن نقول زيد التهم الطعام تشكلت استعارة زيد التهم الكتب، والعلاقة هنا هي "الإقبال"، أي الإقبال المستمر على قراءة الكتب.

(8) ـ الحالات التي تتميز فيها الاستعارة بالاتساع في دلالاتها ومعانيها، فتأويلاتها تتميز باللامحدودية، ويتم تشكيل هذا النوع من الاستعارات انطلاقا من مبادئ ترابطية.

مثال: نرمز بالتاج للمملكة البريطانية[2] = لوجود ترابط بينهما وهو طبيعة نظام الحكم وهو الملكي.

كل المبادئ السالفة الذكر، تساهم في تأويل الاستعارة، لأنها توضح الكيفية التي تشكلت فيها الاستعارة. والانكشاف على هذه المبادئ ضرورة لابدّ منها لضمان جسر التواصل بين المتكلم والمتلقي (المستمع).

[1] ـ المرجع السابق، ص 215.

[2] ـ الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 216

ـ الفرق بين الاستعارة والسخرية:

ـ كون الاستعارة هي تعبير غير مباشر عن مقصد المتكلم، فقد تتلابس مع أنماط التعبير الأخرى مثل السخرية، فما هو الفرق بين هذين النمطين من التعبير؟

عندما يتلقى المستمع الاستعارة يشرع في تفصيل علاقات المشابهة بين الموضوع والمعنى الحرفي (تركيبة الجملة) لإدراك المعنى الأصلي، فيحاول أن يدرك المشابهة بين زيد والأسد وهو الشجاعة. أما في نمط السخرية[1] فإن المعنى الحرفي (الجملة) لا يتلائم مع واقع الشخص،كقولنا:" يالك من عبقري"= فالجملة الحرفية هذه لاتتلائم مع شخص رسب في الامتحان فيقوم المستمع بعكس الجملة الحرفية ليدرك المعنى الأصلي الذي يتناسب مع وضعية الشخص الراسب.

الفرق بين الاستعارة وأفعال الكلام الغير مباشر:

ـ إذا كان المتكلم لا يقصد المعنى الحرفي، وإنما يقصد معنى آخر مضمر في المعنى الحرفي (معنى الجملة)، فإن المتكلم في أفعال الكلام الغير مباشر يقصد المعنى المتضمن في الجملة إضافة إلى معنى آخر مرهون بالشروط التلفظية للخطاب.

ومن أنواع أفعال الكلام الغير مباشر:

⟸ المفهوم Sou entendu .

⟸ الإقتضاء Présipposé.

ـ المفهوم: يعتمد على التأليف بين المعنى الداخلي المدون في المنطوق وبين السياق الخارجي للمنطوق.

[1] ـ الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 218 .

مثال: الساعة تشير إلى الثامنة صباحا[1]، فهذه العبارة تقوم على الظروف والسياق المحيط لتلفّظها وعلى تأويل المتلقي لها.

- فقد تعني أن الموعد قد فات.
- قد تعني أن الموعد قد حان.

وهذا مايجعل تأويل المتلقي قابلا للأخد والرد، مادام غير معلن عنه بشكل صريح في الملفوظ.

وفي المقابل فإن المفهوم يجعل المتكلم في حالة مناورة، أي يرفض أي تأويل لا يخدم صالحه، وهنا يتحول المفهوم إلى وضعية حجاجية، أي أنه يكسب المتكلم حق الانفلات من المسؤولية.

ـ **الإقتضاء**: موجود تلقائيا في المنطوق، وبالتالي يمكن استنتاجه مباشرة، دون حاجة الرجوع إلى الظروف والسياق الخارجي المحيط بالمنطوق.

مثال: كفّ زيد عن التدخين[2]، إن هذه العبارة تتضمن معنى آخر إضافي وهو "كان زيد يدخن"

وما يميز الاقتضاء هو حفاظه على محتواه سواء تحول إلى استفهام أو نفي.

فإقتضاء "كان زيد يدخن"، يبقى حاضرا في حالة استفهام: هل كفّ زيد عن التدخين؟ ويبقى حاضرا في حالة النفي، لم يتوقف زيد عن التدخين[3].

---

[1] . المرجع السابق، ص 219

[2] . الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 220 .

[3] . المرجع نفسه، ص 220 .

وهذا مايجعل من الاقتضاء وضعية حجاجية قوية، لأنه يبقى تابث المحتوى حتى في حالة الدحض والنفي.

ـ ومجمل القول أن العلاقة بين نمطي أفعال الكلام الغير مباشر (المفهوم والإقتضاء) أن كلاهما يعمد على إضمار الملفوظ " تعبير غير مباشر" لكن المفهوم تأويله يستند إلى سياق الملفوظ، أما الإقتضاء، يستخرج من الوحدات اللسانية والدلالية للملفوظ دون الحاجة إلى سياقه وظروفه.

وأما عن أوجه الفروقات بين الاستعارة وأفعال الكلام الغير مباشرة، هو أن الاستعارة يتم فيها الانتقال من المعنى الحرفي إلى مقصد المتكلم استنادا إلى آليات المشابهة. أما أفعال الكلام غير مباشر فإن المتكلم يعني ما يقوله إضافة إلى معنى آخر، الذي يتم استنتاجه اعتمادا على وحداته اللّسانية أو على سياقه الخارجي.

ـ وكحوصلة لما سبق، يمكن تلخيص المقاربة التداولية للاستعارة وفق **جون سيرل** في مجموعة من المسلمات:

(1) ـ الاستعارة تتشكل في وجود طرفين المعنى الحرفي (التركيبة النحوية للجملة) ومقصد المتكلم والاستعارة تتشكل عندما يختلف المعنى الحرفي عن مقصد المتكلم.

(2) ـ اجتماع الطرفين (الحرفي والمقصد) يكون وفقا لآليات المشابهة التي يتم تشكيلها من طرف المتكلم أو استنتاجها من طرف المستمع، انطلاقا من بعدها التداولي المتعارف عليه داخل ثقافة معينة.

(3) ـ إن تأويل العمل الاستعاري، يتطلب من المستمع إتقان إستراتجيات تشكّلها.

ـ إن الرؤية التداولية للاستعارة وفق منظور جون سيرل، حظيت بالعديد من التعقيبات و الإنتقادات بدءا ب:

*جيري مورغان **Morgan. J** في كتابه " تعليقات على تداولية الاستعارة" سنة 1981 فعلى اختلاف إهتمام جون سيرل بالمعنى الحرفي، فإن مورغان اهتم بالبعد التداولي في تأويل الاستعارة، معتمدا على التمييز بين الغموض والاستعارة وعلاقتهما بالمعنى الحرفي. ففي حالة الغموض، تكون العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المضمر هي علاقة لغوية، بمعنى أن اللغة المستعملة (التركيب النحوي للجملة) يتناسب مع المعنى الحرفي وأيضا يتناسب مع المعنى المضمر.[1]

أما في حالة الاستعارة، فإن المعنى الاستعاري مشتق من المعنى الحرفي، كما أن الجملة الاستعارية يمكنها أن تعرف عدّة معاني استعارية، أي أنها مفتوحة التأويلات.

فعبارة جون حائط ← قد يقولها أستاذ لتلميذ.

← أو مدرب للاعب.

← أو شخص لشخص آخر[2].

*ماري يونج سنة 1994 ، اهتمت ببعد آخر للاستعارة وهو السياق، فالاستعارة مرتبطة باللغة وبنظم اجتماعية وثقافية معينة، فكل هذه الأطر تدخل في تشكيل المنطوق الاستعاري، وحتى القارىء من أجل تأويل هذه الاستعارة وترجمتها فإنه يحتاج إلى أدوات لغوية وثقافية تمكّنه من ذلك. وعليه فإنه توجد علاقة بين السياق الذي نتجت فيه الاستعارة وسياق المترجم، فإذا كان السياقان (النظم اللغوية والاجتماعية والثقافية) متشابهان فإن الاستعارة تصبح قابلة للترجمة، وإذا كان السياقان مختلفان ومتباعدان ولم يستطع القارىء تجاوزها فإن الاستعارة تفقد القابلية للترجمة.

[1] . بلبع عيد، (الرؤية التداولية للاستعارة)، جامعة المنوفية، مصر، علامات، ص 101 .

[2] . المرجع نفسه، ص 101 .

مثال: استعارة الأسد مرتبطة بسياق ثقافي كلامي عربي، الذين شبّهوا الإنسان الذي يملك نصيبا من الشجاعة والبأس بالأسد، وغيرها من الاستعارات التي تجد لها ترجمات وتعبيرات مختلفة في ألسنة أخرى غير اللّسان العربي.

وعليه فإن الاختلاف بين **ماري يونج و جون سيرل**، هو في كيفية بلوغ المعنى الحرفي ليكشف عنه، أما **يونج** فتنطلق من السياق والنظم والأطر التي إنبتقت منها الاستعارة، ومن جهةأخرى حضور هذا السياق في ترجمتها.

وتستمر الأطروحات الفلسفية المعاصرة لإشكالية الاستعارة مع نموذج آخر وهو "**جورج لاكوف**" حيث ينطلق مشروعه اللّغوي من نقد النزعة الموضوعية وتصوّرها للّغة، على أنها وسيط بين الذات والعالم الخارجي، ويجب أن تكون مضبوطة وموحّدة في المعنى، وتبتعد كل البعد عن الذاتية بكل أبعادها (الفكرية والسيكولوجية والاجتماعية والثقافية والإيديولوجية).

يعمل **لاكوف** على ضحض هذا التصور، ويعتبر اللغة جزءا لا يتجزأ من التجربة الإنسانية والثقافية وانفعالاتها، فصدق اللغة نسبي لأنه مرتبط باستعمال الذات لها وكيفية فهم الآخر لها، وكيف يساهم الاختلاف الثقافي في هذا الفهم.

على خلاف النزعة الموضوعية التي تؤسّس اللّغة على التطابق التام بين الملفوظ والمعنى، وتبرّر الإخفاقات في التواصل بأنها عبارة عن أخطاء ذاتية، وهي إما لأنّنا لم نستعمل الكلمات المناسبة في قول ما نعنيه، أو الفهم الخاطئ للمستمع[1].

وهذا ما يفسر رفض هذه النزعة للاستعمال الاستعاري والمجازي لأنها تخالف شروط الموضوعية والاتفاق والوضوح، فمعانيها مبهمة وغامضة لا تتوافق مع الواقع. وهذا ما أكد

[1] . الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 262 .

عليه **توماس هوبز**، الذي اعتبر أن استعمال الاستعارات والمجازات وباقي أشكال البلاغية عوض الألفاظ الحقيقية منافيا للعقل[1]، لأن هذا النوع من اللغة يبتعد عن الحقيقة، ويؤدي غرض اللبس والغموض الذي يفتح المجال للتعدد الرؤى والتأويلات، وفي نفس التوجه الذي تبنّاه جون لوك:" إذا أردنا أن نتحدّث عن الأشياء كما هي، يجب أن تعترف أنه بإستثناء النظام والوضوح، كل الأشكال الفنية والبلاغية التي نعطيها للألفاظ تتبع قواعد فصيحة مبتدعة، لا تكمن وظيفتها إلا في دسّ أفكار خاطئة وفي تحريك العواطف"[2]. في هذا المعنى يعتبر جون لوك البلاغة شكل من أشكال المراوغة، والوهم والخداع والإغواء، والسفسطة في الخطابات السياسية لتلقى استحسان متلقيها، فتجدب انفعالاتهم وعواطفهم.

ـ وفي المقابل نجد أن نقد **جورج لاكوف** للنزعة الموضوعية وتصوّرها للّغة، أدّى لتأسيس تصور جديد للتجربة الاستعارية، وهذا التصور يرى أن الاستعارة لا ترتبط باللّغة والألفاظ الشعرية، بل بالتصور الفكري البشري وهذا ما يجعلها حاضرة حتى في اللّغة العادية وليس فقط في الأدبيات والشعريات. ونعني بالتصور هي الكيفية التي يتصوّر بها مجال ذهنيا معينا، بواسطة مجال ذهني آخر، والهدف من هذا تقريب الفهم المجرّد إلى ما هو محسوس وملموس. وبتعبير آخر نقول أن الاستعارة ليست في اللّغة وإنما في الفكر، أي في الكيفية التي نتصور من خلالها العلاقة التي ربطت بين مجالين مختلفين، وإن كانت الاستعارة كذلك فهي ليست موجودة في الأدبيات الشعرية فقط، بل حتى في اللّغة اليومية، لأنها أيضا تتميز بهذا النقل بين المجالات المختلفة.

---

[1] . المرجع السابق، ص 262 .

[2] . الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 262 .

ومن هذا المنطلق أصبحت الدراسات المعاصرة للاستعارة تعني:" ترسيما عابرا للمجالات في النسق التصوري"[1].

نموذج حول الاستعارة التصورية:

" لقد وصلت علاقتنا إلى طريق مسدود"

هنا يكون الحب مفهما (متصورا) على أنه رحلة تتضمن هذه الرحلة تعثرات، بحيث أن الحبيبان لا يستطيعان أن يستمرا معا. كما يوجد الكثير من التعبيرات اليومية التي تدل على الحب:

" إنّنا في مفترق الطرق"

" علاقتنا خارج المسار"

" أنظر إلى أي مدى وصلنا"[2]

فهذه التعبيرات ليست شعرية، بل اعتيادية مستعارة تصب حول موضوع الحب.

يعمل **جورج لاكوف** على البحث على مبدأ عام يجسد تعبيرات لغوية حول الرحلات تشخص حالة الحب، إن هذا المبدأ يتحدّد في النسق التصوري المحايث للتعبير اللغوي، أي مبدأ فهم مجال الحب وفقا لمجال الرحلات (وهذا هو معنى الاستعارة وفقا للطرح المعاصر: الترسيمات العابرة للمجالات في النسق التصوري").

إن الاستعارة في هذا النموذج تمكنت من فهم مجال من الخبرة وهو الحب، عبر مجال آخر وهو الرحلات، وهذا العبور من مجال لآخر ليس عبثي، بل لوجود تناظر منتظم بين المجالين. مجال الحب (الحبيبين، أهدافهما المشتركة، الصعوبات، علاقة الحب)

[1] . جورج لاكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، 2014، ص 8.

[2] . المرجع نفسه، ص 13 .

مجال الرحلة (المسافرين، وسيلة المواصلات، عقبات السفر، محطة الوصول)[1] . إن هذه التناظرات هي التي تمكّننا من نستبدل الحب بالرحلات.

وعلى هذا الأساس ارتبطت الاستعارة المعاصرة بالفكر وليس باللغة، أي تحاول فهم كيفية عبور مجال لمجال آخر وماهي التناظرات الأنطولوجية التي أسّست لهذا العبور.

ـ ولقد تمخّض عن هذا التصور للاستعارة، تلاثة أنماط من الاستعارة وهي:

(1) ـ الاستعارة الاتّجاهية:

هي نسق التصورات المرتبطة بالاتجاه، والمستنبطة من تجربة الفرد الفيزيائية والثقافية مثل: داخل، خارج، أمام، فوق، تحت، هامش، مركزي[2].

إن هذا النوع من الاستعارة لايتشكّل اعتباطيا بل يخضع لقواعد ثقافية وتجريبية معينة، مثال: "السعادة فوق"، إن التجربة الثقافية هي التي تربط الإستعلاء بالسعادة، فالتجربة لا تربط القمّة بالحزن.

(2) ـ الاستعارة البنيوية:

هي التعبير عن تصوّر ما بواسطة تصوّر آخر. مثال: استعارة " الجدال حرب"[3]، هنا يقوم المتلقي بإسقاط تصورات الحرب: الدفاع، الهجوم، التخطيط، الربح، الخسارة. على تصورات الجدال، فهو يدرك بنفس تصورات الحرب، لأنه يقوم أيضا يقوم على طرفين لكل منهم له سلاحه من: أداء لغوي، وحجاج وإقناع، وفن الرد، ونقد الطرف الآخر، والربح الذي يتجلى في إثبات أطروحته وموقفه.

---

[1] . المرجع السابق، ص 13 .

[2] . الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة المعاصرة، المرجع نفسه، ص 268 .

[3] . المرجع نفسه، ص 268 .

والاستعارة البنيوية أيضا ليست منفصلة عن إطار تجريبي وثقافي معيّن، لأن هذا الإطار هو الذي مكّن المتلقي من فهم الاستعارة بتماثلها مع مجال آخر.

(3) ـ الاستعارة الوجودية:

تعمل الاستعارة الوجودية على تصوير المجرد من أحاسيس وأفكار ومواضيع معنوية، انطلاقا ممّا هو محسوس وواقعي لتقريب الفهم.

مثال: إنّنا نعمل من أجل السلام، فالسلام كمفهوم مجرّد تمّ التعبير عنه انطلاقا من مفهوم محسوس وهو العمل[1] .

ـ الفرق بين الاستعارة الإبداعية والاستعارة التداولية:

إذا كانت الاستعارة التصورية تعتمد في بناءها على صفات بارزة وتنقلها من مجال إلى مجال آخر، فإن الاستعارة التداولية تتأسس على الصفات المتداول والمتعارف عليها في الحياة اليومية.

ويقدم **جورج لاكوف** مثال على ذلك: "استعارة النظريات بنايات"[2].

فالتصور الذي نقل البنايات إلى مجال النظريات هو صفتها البارزة وهي البنى والأساس، فالنظرية أيضا تقام على بنى وأساس معين، وإن كان تصوّر البنى لا يحمل فقط صفة البنى والأساس، بل كذلك صفات أخرى كالغرف والسلالم والسّقف...إلخ. إلاّ أنها تعتبر صفات ثانوية ومهملة، أما الصفة البارزة في البنايات والمتعارف عليها في المنطوق التداولي، عي البنى والأساس وعلى إثرها نشأت الاستعارة.

وبالتالي فإن الاستعارة التداولية تعتمد في تشكّلها وتأويلها على الصفات البارزة لأنها تفي بالغرض المقصود، وتهمل الصفات الهامشية.

---

1. المرجع السابق، ص 269 .

2. الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية، المرجع نفسه، ص 270 .

في حين الاستعارة الإبداعية المجازية، فهي تتجاوز نطاق المألوف، وهي تقوم على ثلاثة عمليات: التوسيع، الاستعمال، الابداع.

ونعني بالتوسيع، اعتماد الصفات البارزة التي تخدم المستعار منه.

ونعني بالاستعمال، يستعمل الأجزاء والصفات التي أهملتها الاستعارة التداولية.

ونعني بالإبداع، يحضر عندما تتمكّن الاستعارة من الجمع بين الوقائع والأشياء المتباعدة، وهذا ما يخضعها للممارسة التأويلية.

فالاستعارة الإبداعية، تنطلق من الصفات البارزة تم الصفات المهملة، وتنتهي بتشييد رؤية جديدة للأشياء والوقائع تنم عن وجود إبداع[1].

ـ الاستعارة الميتة:

تشمل تلك التعبيرات الغير متواترة، توظّف فقط في الحالات الإستثنائية، ويتم التواضع عليها على نحو "رجل الطاولة"، فهذا التعبير ظل متحجرا ومبتذلا وغير قابل للتوسيع.

ويمكن أن نستقرأ القول الاستعاري، في فلسفة اللّغة مع الفيلسوف "**لودفيغ فيتجنشتين**"، الذي ينتمي إلى ما يعرف بالفلسفة التحليلية، وهو توجه معاصر ضمن فلسفة اللّغة.

أحدثت الفلسفة التحليلية تغييرا جدريا على مستوى موضوعات الفلسفة، فبدلا من التأسيس لأنساق ومذاهب فلسفية ونقدها، اتجهت الفلسفة التحليلية إلى تحليل اللّغة الفلسفية، فقد انتبهت أن مشكلات الفلسفة كانت مشكلة لغوية بحدّ ذاتها، فالاستعمال الخاطئ لها خلق مشكلة في الفهم والتأويل. وتنقسم الفلسفة التحليلية إلى تيارين فرعيين:

(1) ـ **تيار اللغة العادية**: مع **جورج مور، وبرتراند راسل وفيتجنشتين** الثاني.

[1] ـ الحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة المعاصرة، المرجع نفسه، ص 271 .

(2) ـ **تيار اللغة الاصطناعية**: مع **كارناب وآير**، الذي اهتم بالتحليل المنطقي للجمل والقضايا اللغوية.

لقد عرف فكر **فيتجنشتين** منعطفا لغويا، تمثّل في تحوله من اللّغة الاصطناعية العلمية، حيث تمثّلت وظيفة اللّغة في هذه المرحلة، بتصوير العالم الخارجي، فاللّغة واسطة بين الأنا وعالمها، وهذا ما أكده في الرسالة المنطقية في قوله:" إن القضية هي رسم للوجود الإنساني"[1].

ولعل هذا ما أكسب اللغة طابع الأحادية، فلكل لفظ ما يطابقه في العالم الخارجي، وعليه تبتعد عنها كل أشكال التأويل وسوء الفهم والاختلافات.

لكن يظهر أن **فيتجنشتين** قد انزاح عن هذه الوظيفة، لتصبح وظيفة اللغة هي في كيفية استخدامها وتحقيق التفاهم بين الذوات ومدى تأثيرها عليهم. فيقول:" فلا نقول بدون اللغة لا يمكننا الاتصال الواحد منّا بالآخر، وإنّما نقول بالتأكيد بدون اللغة لا يمكننا التأثير في الآخرين على هذا النحو أو ذاك"[2].

ومن جهة أخرى تصبح مهمة الفلسفة في هذه المرحلة، هي معالجتها للمشكلات اللغوية، وأهمها مشكلة علاقة اللفظ بمعناه. فاللّفظ ليس له معنى واحد، بل يحتمل عدّة معاني، لأن الذي يحدّد معناه هو كيفية استخدامه.

ـ من خلال ما تقدّم يمكن أن نستقرأ الإنتاج الاستعاري في فلسفة **فيتجنشتين** الثاني والذي يتحدّد في أربعة تحولات:

---

[1] . بغورة الزواوي، الفلسفة واللغة ـ نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة ـ ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 ، 2005، ص104 .

[2] . المرجع نفسه، ص 104 .

- تحوّله من اللغة الاصطناعية العلمية، إلى إهتمامه باللغة العادية، فالاستعارة وكما أتبتث العديد من الدراسات [دراسة **أمسترونغ ريتشارد، وجون سيرل و جورج لاكوف** وغيرهم] لا تتشكل في الكتابات الشعرية والأدبية فقط، بل حتى في اللغة العادية.
- تحوّله على مستوى وظيفة اللغة، من وظيفة الرّسم وتصوير العالم، على وظيفة التأثير على الآخرين. فالبعد الجمالي للاستعارة يتحدّد في تأثيرها على الآخر أي في لحظة الانفعال التي يعيشها المتلقي، نتيجة الكيفية التي نتجت عنها الاستعارة، وهي الربط بين السياقات المتباعدة بطريقة تتجاوز فيها الرتابة والجمود والمألوف.
- تحوله على مستوى علاقة اللفظ بالمعنى، من العلاقة الأحادية إلى العلاقة التعدّدية، فالإنتاج الاستعاري يخلق تعدّد في المعاني والدلالات، لأنّه مرتبط بسياق ثقافي واجتماعي معين.
- تحوله على مستوى طبيعة الألفاظ، فمن الطبيعة المادية إلى الطبيعة المعنوية الكلية، فمن الوظائف التي يؤدّيها الإنتاج الاستعاري هو تحقيق الفهم من خلال تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي وتحويل المفاهيم المجرّدة إلى مفاهيم محسوسة أكثر واقعية.

ـ لقد ساهمت فلسفة اللغة **لفيتجنشتاين** الثاني في التيارات الجديدة داخل الفلسفة المعاصرة، خاصة في مدرسة كومبردج ومدرسة إكسفورد، في أعمال الفيلسوف"**أوستين**" **Austine**الذي إهتم بفلسفة اللغة.

ينطلق "**أوستين**" من فكرة أساسية مفادها أن الإنسان كائن رمزي، يملك العديد من الكلمات التي تعمل كوسيط بين الذات والأشياء، التي تشكل مفهوم العالم، وهذه الوساطة هي التي تحقق الفهم والتواصل والاتفاق. لكن الاتفاق بمفهوم **أوستين** له أكثر من طريق في وصف الوقائع والأشياء، ذلك أن اللغة العادية قامت على الاختلاف وليس التطابق

(على خلاف اللغة الاصطناعية)، فالعالم يظهر في سلسلة من العلاقة بين التشابهات والاختلافات[1].

"فإنه متى تحدّتنا كان علينا أن نستعمل الكلمات في وضعيات معينة، علينا أن ندرك دائما العلاقة وأن ننظر في الوقائع التي تشبهها في كلامنا"[2].

ـ فإذا كان العالم بالنسبة لأوستين يظهر في سلسلة من التشابهات، فإن هذا العالم يتجلى في سلسلة من الاستعارات، لأنها قائمة على علاقات المشابهة بين الوقائع والأشياء. لكن الجديد الذي أدخله أوستين هو عامل الاتفاق، بمعنى الحديث عن شيء بشيء آخر مشابه له يكون باتفاقنا حوله.

كما تجاوز أوستين تقسيم القضايا إلى خبرية وإنشائية، فالجمل والعبارات مهما كانت طبيعتها فهدفها التواصل، فالأقوال هي أفعاللأنها تعمل وتسعى إلى تحقيق شيئا ما أو غرض ما، وعليه يجب الاهتمام بالمناسبة والظروف التي تمّ فيها الفعل[3].

لقد ميّز **أوستين** في أفعال الكلام بين ثلاثة أنواع من الأعمال اللغوية وهي:

(1) ـ **العمل القولي**:

يتمثل في المنطوق الصوتي التي يتلفظ بها المتكلم.

(2) ـ **العمل المتضمن في القول**:

يتمثل في المعنى المقصود في قول المتكلم.

(3) ـ **عمل التأثير**:

[1] . المرجع السابق، ص 105 .

[2] . المرجع نفسه، ص 105 .

[3] . بغورة الزواوي، فلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص 106 .

القول الذي ينتجه المتكلم في تركيبه النحوي، يحمل مقصود معين، يحدث أثرا على المتلقي والمستمع[1].

ـ نلاحظ أن الإختلاف الموجود بين نظرية أفعال الكلام واتجاه اللغة الإصطناعية، هو أن هذا الاتجاه إهتم بالتحليل المنطقي للعبارات والجمل، أما نظرية أفعال الكلام فهي تهتم بالظروف والمناسبة الاجتماعية والتاريخية للسياق اللغوي، وهذا ما جعل معيار الصدق وكذب العبارات الذي احتكمت عليه نظريات فلسفة اللغة سابقا، يتلاشى مع نظرية أفعال الكلام، لأن القول أصبح فعل هادف دو معنى قصدي له وظيفة التبليغ والتأثير.

وهنا يظهر تأثير الفلسفة التحليلية لاسيما **فيتجنشتين** واهتمامه باللغة العادية، ولقد تمّن أوستين مجهوداته، فاللغة العادية لم تعد مجرد وسيط بين الأنا والعالم الخارجي، بل هي وسيلة لإدراك الوقائع والحقائق، وقد عبر **أوستين** عن هذا في قوله:" إنّنا لا نتفحص الكلمات وحسب، بل الحقائق التي نتكلم عنها أيضا"[2].

ـ نستنتج من خلال ما تقدّم وجود فروقات بين كل من **بول ريكور**، والطرح البعدي للاستعارة مع نموذجي **جون سيرل وجورج لاكوف**، من حيث مجالها ومفهومها ومميزاتها، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:

[1]. المرجع السابق، ص 106 .

[2]. بغورة الزواوي، فلسفة اللغة، المرجع نفسه، ص 106 .

الاستعارة	بول ريكور	جون سيرل	جورج لاكوف
مجالها	الخطاب الفلسفي	اللغة اليومية	اللغة اليومية
مفهومها	القول الاستعاري هو حاصل التوتر بين المفردات المتباعدة والمتنافرة فيما بينها.	تتشكل الاستعارة عندما المعنى الحرفي (التركيب النحوي للجملة) يخالف المعنى المقصود.	الاستعارة هي الترسيمات العابرة للمجالات في النسق التصوري.
أنواعها	**الاستعارةالحية:** هي الاستعارات التي تعيد وصف الواقع، وتخلق ابتكار دلالي. **الاستعارة الميتة:** هي تلك الاستعارات التي أدى تداولها وكثرة استعمالها، على النظر إليها وكأنها معنى أصلي.	**الاستعارة البسيطة:** استبدال كلمة بكلمة أخرى لوجود علاقة مشابهة بينهما. **الاستعارة الغير محدّدة:** تتميز باتساع معانيها، فالمعنى المخفى يحتمل عدّة دلالات. **الاستعارة الميتة:** الاستعارات المتداولة لفترة طويلة، فأصبح ينظر إليها على أنها معنى أصلي.	**الاستعارة الاتجاهية:** هي التصورات المرتبطة بالاتجاه، المستنبطة من التجربة الثقافية. **الاستعارة البنيوية:** هي التعبير عن تصوّر بتصور آخر. **الاستعارة الوجودية:**

			تصوير المجرد انطلاقا من المحسوس والواقعي.

مميّزاتها	ـ التجديد والخلق الدلالي. ـ إعادة وصف للواقع. ـ نقل المعنى بشكل أكثر وضوحا وقوة وحيوية.	ـ اتساع معانيها ودلالاتها الذي يعود إلى انفتاح تأويلاتها.	ـ حضورها في اللغة العادية. ـ ارتباطها بالفكر، تحاول فهم كيفية عبور مجال لمجال آخر، والتناظرات
تأويلها	ـ يتم تأويلها داخل العلاقات اللغوية.	ـ اتقان الاستراتجيات الثمانية لتأويل الاستعارة.	الأنطولوجية التي أسّست لهذا العبور. ـ تأويلها يعتمد على ما هو متداول عليه من الصفات البارزة للمستعار.

ـ نلاحظ أن القفزة التي أحدثها كل من "**جون سيرل**" و"**جورج لاكوف**" حول الطرح الاستعاري، هو التأكيد على البعد التداولي لها فلم تعد الاستعارة حكرا على الخطابات الأدبية والشعرية وحتى الفلسفية منها، بل هي جزء من التجربة الإنسانية اليومية والتي لجأت إلى الاستعمال الاستعاري لتعبير عن أغراضها ومقاصدها بشكل أقوى وأوضح، وتختلف مستويات الاستعارة حسب آلية وكيفية تشكّلها. وفي نفس الوقت ارتباط الاستعارة بالتجربة اليومية، استدعى هذا الارتباط الاهتمام بسياقها وظروفها التاريخية

والاجتماعية والثقافية. وعلية فإن الاشتغال على الاستعارة والاهتمام بها وممارسة التأويل عليها هو اهتمام بالذات الإنسانية التي ظلت تؤكد على نوعيتها ليس ككائن عاقل فحسب، بل ككائن رمزي حاول التعبير عن نفسه وعن الحقائق ومختلف الوقائع في نسيج من العلاقات أنتجت مفهوم الاستعارة.

المبحث الثالث: الاستعارة وجمالية التلقي

المبحث الثالث: الاستعارة وجمالية التلقي

ـ يتم اعتماد الاستعارة بكل صورها في مختلف الخطابات والنصوص الشعرية منها والنثرية نظرا للأبعاد التي تحقّقها:

*شرح المعنى والإبانة عنه:

يقول الجرجاني:" في الاستعارة نرى المعاني الخفية بادية جلية"[1]، الاستعارة تجعل المعنى أكثر وضوحا وقوة، مقارنة مع اللغة العادية لهذا نجدها في الكثير من الآيات القرآنية، حيث توصل المعنى للقارىء بصورة قوية وجليّة تجعله يتصور الواقعة في ذهنه وكأنّه يعيشها.

يقول تعالى:" و للذين كفروا بربهم عذاب جهنم و بأس المصير إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهي تفور تكاد تميز من الغيظ كلما ألقي فيها فوج سألهم خزنتها ألم يأتكم نذير"[2].

فاستعارة الغيظ تدل على شدّة الغليان، فهذه الاستعارة تجعل القارئ يتصوّر شدّة هول جهنم.

*الإيجازة:

تعطي الكثير من المعاني بلفظ مختصر، يقول المعتز:

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن عنابًا[3].

فهذا المعنى اختصر العديد من الألفاظ، لأن الحقيقة هي أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالب الحسن تشبيه العناب من أطرافه المخضوبة، وهذا الإيجاز هو الذي يكسب الاستعارة بعدا جماليا.

*تأكيد المعنى والمبالغة فيه:

[1] . إبن عبد الله شعيب، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية، إبن خلدون للنشر والتوزيع، ط1، 2004 ، ص183 .

[2] . المرجع نفسه، ص 183 .

[3] . إبن عبد الله شعيب، الميسّر في البلاغة العربية، دار إبن حزم، لبنان، ط1، 2008 ، ص 110 .

في الاستعارة يتّحد المشبه والمشبه به ويتحولان إلى لفظ واحد. كأن نقول أشرقت اطلالته، فقد بين هنا أن الممدوح شمس، واستقرت هذه الاستعارة في ذهن المتلقي وكأنها حقيقة وليست مجاز. يقول تعالى في حديثه عن المشركين ومقاومتهم لرسالة الرسول﴿صلى الله عليه وسلم﴾:" وقد مكروا مكرهم وعند الله مكرهم، وإن كان مكرهم لتزول منهم الجبال" [إبراهيم الآية 46][1]. شبه أمر الرسول﴿صلى الله عليه وسلم﴾وما جاء به من آيات بيّنات بقوّة الجبال في استقرارها، فالاستعارة هنا حوّلت الشيء الغير مدرك حسيّا إلى شيء مدرك حسيّا وهو (الجبال). والهدف من هذا التشخيص والتجسيد هو تقريب المعنى من ذهن المتلقي انطلاقا من الواقع المألوف لديه.

***الاستعارة تبث الحياة والنطق في الجماد**:

تضفي الاستعارة على الأشياء الجامدة صفة الحياة، كقول الرسول ﴿صلى الله عليه وسلم﴾:" وهو ينظر إلى جبل أحد، هذا الجبل يحبّنا ونحبّه"[2]. فالجبل جماد واستعارة المحبّة حوّلته إلى انسان بمشاعر.

ـ انطلاقا لما سبق، نقول أنّه لا يمكن حصر القيمة الجمالية للاستعارة في مظهر زخرفي، بل جماليتها تكمن في قيمتها النفعية، فالصور البلاغية وعلى رأسها الاستعارة تشترك مع الرّسم في التصوير الفني الآسر، لأنها تنقل المعاني والحقائق في صورة أكثر حيوية وقوة وفاعلية، وكأنها تعيد تصوير العالم وتقديمه للمتلقي في طابع أكثر وضوحا وقوة.

[1] . المرجع السابق، ص 111 .

[2] . عتيق عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1985، ص 199.

يمكن تشبيه التأثير الفني للاستعارة بالتأثيرات الحسيّة التي تحدثها المظاهر الجمالية، فمثلما يتلذّذ المرء بمذاق الطعام وبعطر أنيق، وبلوحة متناسقة الألوان وبموسيقى جميلة الألحان[1]، فكذلك يتلذّذ بالتعبير المجازي والتشكيل الاستعاري.

لهذا كانت اللّغة الشعرية من أقدم الفنون التي تصوّر حياة الانسان السيكولوجية والأنطولوجية والاجتماعية، وظلت حاجة إنسانية متجدّدة على مدى العصور، فتعامل معها الانسان تخيلا وقوة وتذوقا، دون أن نتغافل على بعدها التأويلي لأنها تحمل المتلقي على إعمال الفكر في الإشكالية المطروحة من أجل فهمها.

ـ إن الإنتاج الاستعاري بحد ذاته هو انتاج ابداعي، وتجسيد لقدرات خاصة لأن صانعها تمكن من جعل المتلقي يعيش لحظة انفعال، فالأفق النفسي للاستعارة يتجلى في قدرتها على بعث الشعور بالتوتر في لحظة التلقي الاستعاري، أما حيوية التجربة ففي قدرتها على الإحاطة بالأشياء كلها وجعلها أكثر إيحاء وحيوية ونقلها في صورة فنية على نحو مغاير لما تواضع عليه الناس، وبالتالي فبأسلوبها المباغت فهي تكسر الرتابة والمألوف، هذا الإدراك كان رؤية خاصة نقل المعنى في صورة أقوى وأوضح، يقول **جون مدلتون موري** في شأن قدرتها الإيحائية: "الاستعارة الجيدة توهج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية"[2].

فالإدراك الجمالي للاستعارة يكمن في بعدها الوجداني عن طريق إيحاءاتها. فالتشكيل الإستعاري يتدخل فيه عاملين أساسين وهما:

[1] . عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي، الجزائر، ط1 ، 2009 .

[2]. نور الدين دحماني، (الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة)، مجلة الأثر، العدد 22، سنة2015، ص14.

(1) ـ **عامل الصياغة**: الاستعارة مرتبطة بقدرة صانعها على اكتشاف العلاقات بين الأشياء والظواهر، وهده العلاقة كانت خافية وغير متفطن لها فيمنح رؤية خاصة لهده العلاقات وهنا وجب التمييز بين الاستعارة المبتذلة كقولنا أنه أسد، والاستعارة الذكية التي تنم عن قدرات خاصة، مثال:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوده كالدنانير[1].

فالمطاع في الحي يسرعون لنصرته كالسيول، فالاستعارة الذكية تمثل صياغة فنية مبتكرة تخلق دلالات جديدة.

(2) ـ **عامل الإيحاء**: الطاقة المعنوية المتولدة عن البنية الفنية للصورة الاستعارية، إن عامل الإيحاء مرتبط بالمتلقي ووجدانه، أي كيف تلقى التجربة الاستعارية وما هو أثرها الفني عليه وكيف تجاوب معها.

والأداء الاستعاري لا يمس فقط وجدان المتلقي بل حتى مداركه العقلية، لأن القول الاستعاري يؤدّي وظيفة الكشف، فهو يحوي حمولة أنطولوجية بحيث ينقل العالم المعيش في صورة حية وهذا ما يصنّفه ضمن الأنماط الرمزية التي تفتح الآفاق نحو الممارسة التأويلية، للكشف عن المعاني المحايثة وتحقيق عملية الفهم، لأنّه أمام دلالات.

إن مثل هذه الأبعاد جعلت **بول ريكور** والدراسات الفلسفية الحديثة للبلاغة، تتجاوز النظرة الضيّقة للاستعارة كصورة بلاغية جمالية. وإن كان لابدّ من الحديث عن أثرها على المتلقي، فإن هذا الأثر يتحدّد بأغراضها وأبعادها وإيحاءاتها التي تحققها.

[1]. المرجع السابق، ص 15.

خاتمة

شكل إنتاج بول ريكور الفكري إضافة هامة لتاريخ الفلسفة عامة، والفلسفة الفرنسية خاصة، ليس كمفكر منتج فقط بل كفيلسوف قارئ وناقد لتاريخ الفلسفة عبر محطاتها الكرونولوجية، مستفيدا بذلك من الإرث الفلسفي الذي خلفه أسلافه ومبدعا لتجربته الفلسفية الخاصة، والتي مست ميادين المعرفة والتاريخ والجمال والأخلاق واللغة والسياسة، ليحقق بهذا الزخم الفكري دفعة قوية للفلسفة الفرنسية.

إن القارئ لهذا الفيلسوف، يكتشف أن مشروعه الفلسفي كان يستهدف الكشف عن التجربة الإنسانية والعمل على فهمها، لقد وجه الفلسفة كصناعة عقلية للنظر في الانسان والبحث في أبعاده الأنطولوجية والسيكولوجية والمعرفية واللغوية، ويظهر أنه وجد ضالته في اللغة ولا نختزل اللغة هنا في شكلها الكتابي فقط بل بمختلف أنماطها وصورها ـ أو بتعبير آخر كل ما يحقق فعل التواصل ـ، فوجد في صورها المختلفة بناء رمزي يحمل معاني ودلالات محايثة، مثل الأسطورة والشعر والأحلام والنصوص الدينية والسرد والحكاية.

فالعامل المشترك بين كل هذه الرموز هو طابعها الإخباري، فهي تنقل تجارب إنسانية تجمع بين الواقع والخيال بمفهومه المنظم.

وأظهر مشروع بول ريكور اللغوي، أن البلاغة كانت حاضرة وبقوة في معظم الأنماط الرمزية نظرا للأغراض التي حققتها البلاغة: وهي التأثير والإقناع وقوة المعنى والإيضاح، خاصة في شكلها الاستعاري. فتمثلاتها في الخطاب السفسطائي اتخذت منحى إيديولوجي في أسلوبها الإغوائي والإغرائي، وتحولت إلى نمط حجاجي في الخطاب الفلسفي بمفهومه الأفلاطوني وحققت الاتفاق في الخطاب الجدلي بمفهومه الأرسطي، أما في الحكاية والتي نعني بها بناءا تخيليا أي المحاكاة الخلاقة، فالاستعارة كانت حاضرة في مرحلة الحبكة سواء كانت ملحمية

أو مأساة أو ملهاة، وتشكلها كان نتيجة لهذا الخيال الذي يستعير بصور من الخبرة الإنسانية ويؤلفها مع صور تتجاوز حدود الواقع ليصنع بذلك حبكة رمزية.

والنص الديني الذي مثل خطاب متعالي مقدس، حمل إشكاليات حول خلق الكون ومصير الانسان وعلاقته بالخالق ومختلف الممارسات الإنسانية وغيرها من الإشكاليات، لكن هذا الخطاب قدم في سياق رمزي ضمن نظام من الصور والاستعارات.

ولقد اكتسح الحضور الاستعاري مجالات أخرى غير الأدبيات والشعريات ـ موطنها الأصلي ـ كالخطابات السياسية والعلمية ومجال السينما والاشهار أو ما يعرف باستعارة الصورة الأمر الذي دفع بالاشتغال عليها داخل الأوساط الفكرية الأدبية منها والفلسفية.

ولقد ترجم هذا الاهتمام مختلف النظريات التي أحاطت بالدرس الإستعاري خاصة في الفكر الفلسفي الغربي، منذ التراث اليوناني إلى غاية الانتاجات الفلسفية المعاصرة.

ويمكن تقييم هذا التنظير للاستعارة في أنماط مختلفة من التفسيرات:

- الاستعارة مجرد صورة جمالية، فهي لا تتعدى كونها زخرفة لغوية.
- ارتباطها بالتصور العرفاني، كونها تنم عن وجود قدرة إبداعية وخيال خصب لصانعها الذي أدرك العلاقة المشابهة بين سياقات متباعدة.
- تمثل الاستعارة وجه من أوجه الحقيقة، التي اختارت أن تعبر عن نفسها في طابع مجازي أكثر حيوية ووضوح وقوة.
- الاستعارة هي كلمات تعمل بطريقة غير متجانسة، فهمي مجموعة من الدوال تحيل إلى مدلولات أخرى، هذه الدوال ثمّ استثمارها من ثقافة الآخر وتجسيدها في الكتابة.

- الاستعارة وفقا للنظرية التبادلية، هي مجرد عبارة تعوض عبارة أخرى وبالتالي فهي لا تأتي بجديد.
- الاستعارة مجرد أكذوبة، لأنها تخالف قواعد المحادثة وهي الصدق والمناسبة والوضوح.
- إن اللغة في الأصل كانت لغة استعارية، لأن العاطفة كانت الدافع الأول الذي حثّ الانسان على الكلام فكانت تعبيراته الأولى مجازات، لأن العاطفة ولحظة الانفعال الأولى شكلت وهما للإنسان الأول وهذا الوهم أدى به إلى تكوين فكرة غير حقيقية (الاستعارة).

أما التفسير الجديد للاستعارة الذي مثله كل من بول ريكور، وأمسترونغ ريتشارد وفونتانيه الذين أعطوا أبعاد أخرى للاستعارة، فتحدّثوا عن القول الاستعاري ليكونوا بذلك قد نقلوها من مجال الكلمة إلى الجملة، والذي يشكل هذا القول هو حاصل التوتر بين سياقين متباعدين، تمّ الجمع بينهما بطريقة غير مألوفة وغير متفطن لها، فتشكلت لحظة انفعال لدى المتلقي، وهذا ما يدفع بالقاريء إلى الممارسة التأويلية للكشف عن مدلولها الحقيقي. إن هذا الجمع سيؤدي من جهة أخرى إلى التوسيع في الحقل الدلالي، لأن التشكيل الاستعاري سيخلق دلالات جديدة، وهذا ما عبرت عنه دراسة القواعد التوليدية ل"**تشومسكي**"، حول قدرة الذات على خلق عدد غير متناهي من المعاني والجمل في ظروف مناسبة قائلا: " إن الجزء الأعظم من تجربتنا اللّسانية، متكلمين كنّا أم مستمعين يتجلى في جمل جديدة، فنحن ما إن نتمكن من اكتساب اللّغة، حتى نجد أن طبقة الجمل التي نستطيع أن نتعامل معها اعتياديا واسعة إلى درجة نستطيع معها أن ننظر إليها بأنها لا تتناها على كل الأصعدة".

لقد استطاع بول ريكور من خلال دراسته للاستعارة أن يتجاوز النظرة الأحادية لها، فهي أبعد من أن تكون مجرّد صورة جمالية كما تصورتها البلاغة الكلاسيكية، بل هي خلق وإبداع يعيد صياغة العالم بعد أن تكون قد عكست واقعه من خلال معاني جديدة، كما أن هذه الاستعارات تتحول إلى رموز تفتح المجال نحو الممارسة التأويلية، لأنها تحمل خبرات معاشة وتجارب أنطولوجية وسيكولوجية، الأمر الذي جعل الاستعارة تتقاطع مع الفلسفة والسيمائيات والسيكولوجيا. وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من مشروع بول ريكور الفلسفي، كونها طريقا للفهم والكشف عن الواقع الإنساني.

ويمكن تلخيص نتائج البحث في النقاط التالية:

(1) الاستعارة كإنتاج نحوي، وظفت في البلاغة الكلاسيكية كصورة جمالية.

(2) تحقق الاستعارة عدة وضائف: توضيح المعنى، قوة المعنى، تأكيد المعنى.

(3) هذه الأغراض أدّت إلى اتّساع مجال تطبيقها: الكتابات الشعرية، النصوص الدينية، والعلمية والسياسية، الصورة السينمائية، الخطاب الفلسفي.

(4) تعمل الاستعارة في الخطاب الفلسفي كنمط حجاجي يؤدي غرض التبليغ والاقناع.

(5) الاستعارة إنتاج إبداعي: لأن صانعها جمع بين سياقات متباعدة لإدراكه علاقة المشابهة القوية بينها.

(6) يتشكل القول الاستعاري في فلسفة بول ريكور في لحظة التوتر الناتجة عن التركيب بين الإحالة الحرفية والاستعارية.

(7) القول الاستعاري يثري الحقل الدلالي بفضل الإقترانات المستجدّة.

(8) يشكل القول الاستعاري محتوى أنطولوجي، لأنه يزخر بتجارب معيشية.

(9) الأمر الذي يفتحها نحو آفاق التأويل، لأنها أعادت تصوير العالم.

إن الاشتغال الاستعاري ظل حاضرا في فلسفات ما بعد ريكور، وتم تسليط الاهتمام على نماذج مثل "جون سيرل" و"جورج لاكوف" و "لودفيغ فيتجنشتاين".

فجون سيرل، ربط الاستعارة ببعدها التداولي، أما جورج لاكوف فالاستعارة بالنسبة له ترتبط بالتصور الفكري وهذا ما يجعلها حاضرة حتى في اللغة العادية، ونعني بالتصور الكيفية التي نتصور فيها مجال ذهنيا معينا بمجال ذهني آخر، أي العلاقة التي ربطت بين مجالين مختلفين وهذا ما يسمى "الترسيمات العابرة للمجالات في النسق التصوري"

وكذلك مع الفيلسوف اللغة لودفيغ فيتجنشتاين، محاولين استقراء الإنتاج الاستعاري في فلسفته اللغوية وذلك من خلال التحولات التي عرفها توجهه اللغوي:

كتحوله من اللغة الاصطناعية إلى اللغة العادية (فالاستعارة ترتبط باللغة المتداولة).

وظيفة اللغة: انتقاله من وظيفة الرسم وتصوير العالم إلى وظيفة التأثير على الآخر (كون التشكل الاستعاري له بعد وجداني وأثر على نفسية المتلقي).

علاقة اللفظ بالمعنى: الانتقال من العلاقة الأحادية إلى العلاقة التعددية (الخلق الدلالي الذي الناتج عن تشكل الاستعارة).

طبيعة الألفاظ: من الطبيعة المادية إلى الطبيعة المعنوية (وظيفة الاستعارة هي تحقيق الفهم من خلال تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي وتحويل المفاهيم المجردة إلى مفاهيم معنوية).

وكنتاج لما سبق تحليله، نخلص ان البعد الجمالي للاستعارة لا يمكن اختزاله ف كونها صورة بلاغية تضفي زخرفة للغة عبر انحرافاتها، بل جماليتها تكمن في قيمتها النفعية كونها أداة للفكر من خلال أسلوب عملها القائم على نقل المعاني والحقائق في صورة أكثر حيوية وقوة وفاعلية، لتعيد بذلك تصوير العالم ونقله للمتلقي، وبالتالي ارتباطها بالخبرة الإنسانية

لأنها تحوي على حمولة أنطولوجية، وهذا ما يحولها إلى شفرة رمزية تفتح المتلقي على آفاق التأويل.

وقيمتها تتجلى أيضا على الصعيد اللغوي الدلالي، من حيث أن خلق استعارات سيوسع من شبكة المفاهيم بخلقها دلالات جديدة، فهي بذلك تترجم قدرة الانسان على التجديد اللغوي. وصناعتها وتشكيلها يمثل ممارسة إبداعية في حدّ ذاتها، لأنها تعمل على الجمع والتركيب بين سياقات وأفكار متباعدة، صانعها تفطن على نحو حدسي لعلاقة المشابه بينها. وهذا ما يخلق طاقة معنوية في وجدان المتلقي، أي كيف تلقى التجربة الاستعارية وما هو أثرها الفني؟ وكيف تجاوب معها وجدانيا وعقليا؟

وعليه فإن كان لابد من الحديث عن البعد الجمالي للاستعارة في فلسفة بول ريكور، فإن هذا البعد يتحدّد بأغراضها وأبعادها وإيحاءاتها التي تحققها.

ويبقى الاشكال المطروح هل تمكنت الانتاجات الفلسفية عبر كل مراحلها التاريخية في مجال الخطاب وفلسفة اللغة والسيميائيات وفلسفة الفن و الوجود والسيكولوجيا وفلسفة التواصل وغيرها من المجالات الفلسفية والفكرية من الإحاطة بجميع الأبعاد التي يمكن أن يحققها الإنتاج الاستعاري؟ ! أم أن هناك أبعاد و أغراض أخرى يمكن أن يكشف عنها الاشتغال الفلسفي للاستعارة مستقبلا؟.

بيوغرافيا الفيلسوف

من هو بول ريكور؟ :

فيلسوف فرنسي ومفكر إنسانيات معاصر، ولد في فالينس شارنت بتاريخ 27 فبراير 1913.

حصل على شهادة البكالوريوس في عام 1932 من جامعة رين. وبدأ دراسة الفلسفة خاصة علم الظواهر في جامعة السوربون في سنة 1934.أكمل أطروحة في الدراسات العليا بعنوان "مشكلة الله بخصوص بعض الآراء اللاهوتية للفلاسفة الفرنسيين حول لاتشلييه وجول لاغنو عام 1935. وفي نفس السنة أسّس ريكور لحياته الأسرية.

أوقفت الحرب العالمية الثانية مسيرة "**ريكور**"، وتم تجنيده للخدمة في الجيش الفرنسي عام 1939 تم الاستيلاء على وحدته أثناء الغزو الألماني لفرنسا عام 1940، وقضى السنوات الخمس كأسير حرب في معسكر كان مليء بالمثقفين من أمثال "**ميكيل دوفرين**"، وخلال هذا قرأ "**لكارل ياسبرز**"، وترجم كتاب أفكار "**لإدموند هوسرل**".

درس ريكور في جامعة ستراسبورغ بين عامي 1948 ـ 1946. في عام 1950 حصل على درجة الدكتوراه في الدولة تحت عنوان" فلسفة إرادة أنا: الطوعي واللاإرادي".

في عام 1956، تولى ريكور منصبا في جامعة السوربون كرئيس للفلسفة العامة وفيها أنتج ثلاثة أعمال وهي:

ـ رجل معصوم ورمزية الشر الذي نشر في عام 1960.

ـ فرويد والفلسفة الذي نشر عام 1965.

من عام 1965 إلى 1970، كان ريكور مديرا في جامعة **ناتير**، كان المقصود من ناتير أن تكون تجربة التعليم التدريجي، خاليا من الأجواء الخانقة لجامعة السوربون وفصولها المكتظة.

تم درس في جامعة **لوفان الكاثوليكية** لفترة وجيزة في بلجيكا، تم تولى منصبا في مدرسة اللاهوت في **جامعة شيكاغو**، حيث درس من 1970 إلى 1985. وأنتخب عضوا فخريا في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم عام 1971 .

ـ أنتج كتاب قاعدة الاستعارة: دراسات متعددة التخصصات حول تكوين المعنى في اللغة" نشر عام 1975.

ـ ثلاثة مجلدات" الزمن والسرد" عام 1983و 1984.

ـ "الذات بوصفها الآخر" عام 1990.

وتوالت بعدها منحه و جوائزه كمفكر بارز (1999 جائزة بلزان للفلسفة، 2004 جائزة جون دبليوكلوج)

توفي ريكور في 20 ماي 2005 عن عمر يناهز 92 سنة في منزله ب شاتيناي مالابري بفرنسا.

الشخصيات
الفلسفية للأطروحة

الفيلسوف	تاريخه	الإنجازات الفكرية
أفلاطون	427 ـ 347 ق.م فيلسوف يوناني.	محاورة الجمهورية، كراتيلوس، مينون، فيدروس، هيبياس الأكبر والأصغر، دفاع سقراط، القوانيين...إلخ حوالي ثلاثون محاورة في المعرفة والمنطق والأخلاق والسياسة والميتافيزيق والرياضيات.
أرسطو	384 ـ 322 ق.م فيلسوف يوناني.	الأورغانون، السياسة، الأخلاق النيقوماخية، فن الشعر، السماع الطبيعي، ميتافيزيقا أرسطو.
توما الإكويني	1226 ـ 1274م عالم لاهوت إيطالي.	الخلاصة اللاهوتية، الدلائل الخمسة على وجود الرب، مبدأ التأثر المزدوج.
فريديريش دانييل شلايرماخر	1768 ـ 1834 م فيلسوف ولاهوتي ألماني	خطب في الدين، مناجاة النفس، نقد الأخلاق السابقة، الأخلاق الفلسفية، دروس في علم الجمال،الإيمان المسيحي طبقا لمبادىء الكنيسة الإنجليزية.
فردريك نيتشه	1849 ـ 1900 م فيلسوف ألماني.	هكذا تكلم زرادشت، الإرادة الحرة والقدر، العلم المرح، ماوراء الخير والشر، جينيالوجيا الأخلاق، أفول الأصنام، قضية فاغنر.

إدموند هوسرل	1859 ـ 1938 م فيلسوف ألماني.	بحوث منطقية، الفلسفة علما دقيقا، المنطق الصوري والمتعالي، تأملات ديكارتية، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجيا الترنسندنتالية.
فيلهلم دلتاي	1833 ـ 1911 م فيلسوف وطبيب نفسي وعالم اجتماع ألماني.	أفكار في علم النفس الوصفي والتحليلي، بناء العالم التاريخي في علم الاجتماع.
مارتن هيدخر	1889 ـ 1976 م فيلسوف ألماني.	الوجود والزمان، دروب موصدة، المفاهيم الأساسية في الميتافيزيقا، في ماهية الحرية والمسؤولية.
لودفيغ فيتجشتين	1889 ـ 1951 م فيلسوف نمساوي.	تحقيقات فلسفية، المنعطف المنطقي الفلسفي.
أمسترونغ ريتشارد	1893 ـ 1979 م ناقد أدبي وعالم البلاغة.	فلسفة البلاغة، مبادئ النقد الأدبي، النقد العملي.

رومان جاكبسون	1896 ـ 1982 م عالم لغوي وناقد أدبي روسي.	اللغة والكلمة، الدراسات في الأصوات والصوتيات، الصيحات اللغوية المستخدمة في علوم اللغة، طرق الحوار، اللغة والدماغ البشري.
هانز جورج غادمير	1900 ـ 2002 م فيلسوف ألماني.	الحقيقة والمنهج، التلمذة الفلسفية، فلسفة التأويل، طرق هيدخر، تجلي الجميل.
ماكس بلاك	1909 ـ 1988 م	ساهم في فلسفة اللغة، وفلسفة الرياضيات، فلسفة الفن. أعماله: دراسات عن عمل فريجه، هوية الأشخاص الغير متميزين.
جون أوستين	فيلسوف بريطاني.	كيفية القيام بالأشياء بإستخدام الكلمات، الكلام الأدائي، محاضرات عن الإدراك، محاضرات عن ويليام جيمس.
رولان بارت	1911 ـ 1960 م فيلسوف لغة بريطاني.	موت المؤلف، لذة النص، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، النقد البنيوي للحكاية، في الأدب والكتابة والنقد.

جاك دريدا	1915 ـ 1980 م فيلسوف وناقد أدبي.	الكتابة والإختلاف، الكوجيتو ومشكلة الجنون.
جون سيرل	1930 ـ 2004 م فيلسوف وناقد أدبي فرنسي.	كيفية القيام بالأشياء بإستخدام الكلمات، الكلام الأدائي، محاضرات عن الإدراك، محاضرات عن ويليام جيمس.
أومبرتو إيكو	1932 ـ 2016 م فيلسوف وروائي إيطالي، اهتم باللغة والهيرمونيطيقا، نظرية المعرفة، جماليات الأدب.	السيميائية وفلسفة اللغة، آليات الكتابة السردية، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، رواية إسم الوردة، مقبرة براغ، نزهات في غابة السرد.
جورج لاكوف	1941 م أستاذ اللسانيات المعرفية بأمريكا.	الإستعارات التي نحيا بها، النساء والنار والأشياء الخطرة، من أين أتت الرياضيات

معجم المصطلحات

معجم المصطلحات:

المفاهيم الأساسية في فلسفة أرسطو:

ـ المماثلة: Similaire

ـ الكليات الخمس Les cinq Collèges

ـ الوظيفة العرفانية Fonction caritative

المفاهيم الأساسية في فلسفة توما الإكويني:

ـ التماثل Symétrie

ـ التناص: Intertextualité

المفاهيم الأساسية في فلسفة رومان جاكوبسون:

ـ الإنتقاء: Cueillete

ـ التنسيق: Coordination

ـ العلاقات الإستبدالية: Relation de substitution

المفاهيم الأساسية في فلسفة رولان بارت:

ـ المستوى التعبيري:Niveau expressif

ـ المستوى المضموني: Le niveau de contenu

ـ السيمياء التضمينية: Sémantique implicite

المفاهيم الأساسية في فلسفة أمسترونغ ريتشارد:

- الغموض: Mystère
- الحامل: Ténor
- المحمول: Vehicle
- الإتصال الفكري: connexion intellectuelle

المفاهيم الأساسية في فلسفة فريدريك نيتشه:

- التجريد: Abstraction
- التحول: Le passage
- الاستعارة الموسيقية والشعرية: Métaphore musicale et poétique
- الحقيقي والمجازي: réel et figuré

المفاهيم الأساسية في فلسفة هنري برغسون:

- فن المداواة: L'art de la thérapie
- الإبتكار: Innovation

المفاهيم الأساسية في فلسفة ماكس بلاك:

- التركيز المجازي: Mise au point figurative
- الإطار: Le cadre

ـ المنطوق الجماعي:Opérateur collectif

ـ الموضوع الرئيس والثانوي: Thème principale et secondaire

ـ النماذج: Des modèles

ـ سياق الاستعارة: Contexte métaphorique

المفاهيم الأساسية في فلسفة جاك دريدا:

ـ النظرية النفسية اللغوية للعواطف: La théorie psycholinguistique des émotion

ـ الوهم Illusion

ـ الإنفعال: Agitation

المفاهيم الأساسية في فلسفة أمبيرتو إيكو:

ـ الإستعارة أكذوبة لغوية: La métaphore est un mensonge

ـ قواعد المحادثة: Règles de conversation

المفاهيم الأساسية في فلسفة بول ريكور:

ـ القول الاستعاري: Dicton allégorique

ـ علاقة التوتر: Relation de stress

ـ حل لغز: Résoudre une énigme

ـ الخلق الدلالي: Création sémantique

ـ الممارسة التأويلية: Pratique d’interprétation

ـ الخطاب الإقناعي: Discoure persuasif

ـ السرد: Narration

الحبكة: La parcelle

الشعرية: Poétique

المفاهيم الأساسية في فلسفة جون سيرل:

ـ الاستعارة البسيطة: Métaphore simple

ـ الاستعارة الغير محددة:Métaphore indéfinie

ـ الاستعارة الميتة: Métaphore morte

إستراتجيات التأويل الاستعاري: Stratégies d’interprétation métaphorique

ـ السخرية L’ironie

ـ أفعال الكلام الغير مباشر les verbes du discours indirect

ـ المفهوم concept

ـ الإقتضاءApproprié

المفاهيم الأساسية في فلسفة جورج لاكوف:

ـ التصور الاستعاري: Perception allégorique

ـ اللغة اليومية: Langage courant

ـ التناظرات: Symétries

ـ الاستعارة الإتجاهية: Métaphore directionnelle

ـ الاستعارة البنيوية: Métaphore structurelle

ـ الاستعارة الإبداعية: Métaphore créative

ـ الاستعارة التداولية: Métaphore délibérative

ـ الاستعارة الميتة: Métaphore morte

المفاهيم الأساسية في فلسفة أوستين:

ـ أفعال الكلام: Actes de langage

ـ العمل القولي: Action verbale

ـ العمل المتضمن في القول: L'action incluse danse la déclaration

ـ عمل التأثير: travail d'impacte

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

قائمة المصادر بالعربية:

1. ريكور بول، الاستعارة الحية، تر: محمد الولي، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة. (2006)

2. ريكور بول، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، الناشر المركز الثقافي العربي، 1999.

3. ريكور بول، بعد طول تأمل، تر: فؤاد مليت، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2006.

4. ريكور بول، صراع التأويلات ـ دراسات هيرمونيطيقية ـ ، تر: منذر العياشي، ط1، بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2005.

5. ريكور بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، ط2، المغرب، الناشر: المركز الثقافي العربي، 2006.

6. ريكور بول، في مدرسة الفينومينولوجيا، تر: عبد الحي أرزقان، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان ط1، 2020.

قائمة المصادر بالفرنسية:

- Paul Ricoeur, Du texte à laction Essais d'hermeneutique, Edition du seuil, 1986.

-Paul Ricoeur, le symbole donne à penser, publier dans la revue Esprit 27/7_8 1959.

- Paul Ricoeur, la Métaphore Vive, Editions du Seurl, Paris, 1975.
- Paul Ricoeur, parcours de la reconnaissance, dussiére camedan Imprimeries à saint Amand Montrond poure le compte de éditions stock, paris, 2004.
- Paul Ricoeur, A l'école de la phénoménologie, librairie philosophique, place de Sorbonne, 2004.

قائمة المراجع بالعربية:

1. ابن عبد الله شعيب، بحوث منهجية في عوم البلاغة العربية، ط1، ابن خلدون للنشر والتوزيع، 2004.

2. أحمد الهاشمي، جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، بيروت، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، 2011.

3. الأحمر فيصل، دائرة المعارف الحداثية، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009

4. ألتوجي محمد، الجامعة في علوم البلاغة ـ المعاني، البيان، البديع ـ ط1، الجزائر، دار العزة والكرامة، 2012.

5. إيكو امبيرتو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، بيروت، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.

6. بغورة الزواوي، الفلسفة واللغة ـ نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة ـ، دار الطليعة للنشر أو التوزيع، بيروت، ط1، 2005.

7. بوخنسكي، تاريخ الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: محمد عبد الكريم الوافي، مكتبة الفرجاني، طرابلس ليبيا، ط1، د.س.

8. تشاندلز دانيال، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط1، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.

9. تيرنس هوكس، الاستعارة، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2016.

10. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيت، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008.

11. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، الناشر دار المدني، جدة، ط1، د.س.

12. سواريت بن عمر، قراءة في ظواهرية الإدراك لموريس ميرلوبونتي، نشر ضمن كتاب جماعي: الطريق الى الفلسفة –دراسات في مشروع ميرلوبونتي الفلسفي–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2009.

13. سيمينوا إيلينا، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.

14. عتيق عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة الربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، 1985.

15. علية خليفي، الرمز في فلسفة بول ريكور، دار الثقافة ناشرون، لبنان، ط1، 2015.

16. عمارة ناصر، الفلسفة والبلاغة ـ مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي ـ، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2009.

17. عمارة ناصر، اللغة والتأويل ـ مقاربات في الهيرمونيطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2007.

18. فيليب تودي، أقدم لك سارتر، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002.

19. ـكريستيان دوميه، جنوح الفلاسفة الشعري، تر: ريتا خاطر، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2013.

20. لحويدق عبد العزيز، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية ـ من أرسطو إلى لاكوف ومارك جونسون ـ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، (د.س).

21. مرتاض عبد المالك، قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

22. بن جعفر عبد الوهاب، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكو، دار المعارف، 1989.

23. بن جعفر عبد الوهاب، خطاب الفلسفة المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط3، 2003.

24. مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993.

25. بن مزيان شرقي، من مناهج النقد الفلسفي ـ دروس منهجية ـ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

26. ريتشارد كيرني، مسيرة بول ريكور الفلسفية، الناشر مجموعة أشغال للنشر، لندن، المصدر المغترب العربي، ط1. (د.س).

27. منشورات الاختلاف، مدخل إلى فلسفة إيمانويل ليفناس ـ من الفينومينولوجيا إلى الإتيقا، تر: إدريس كثير، عز الدين الخطابي، المغرب، ط1، 2003.

28. ديورانت ويل، قصة الفلسفة من افلاطون إلى جون ديوي، تر: فتح الله المشعشع، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط1، سنة 2004.

29. غراندان جان، المنعرج الهيرمونيطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007.

30. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، الناشر المكتبة الأنجلو مصرية، ط1، (د.س).

31. رامان سالان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: أمل قارئ وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، سنة 2006.

32. رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر العياشي، الناشر مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.

33. د. بنو هاشم الحسين، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2014.

34. جورج لاكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، 2014 .

قائمة المراجع بالفرنسية:

-Sarah kofman, nietzsche et la métaphore , projet, paris 106,boulvard saint german,1972.

- Jaques Derrida, la voix et le phénoméne, paris, P.U.F, collection « Epiméthée », 1967.

- Jacques Derrida, de la gramatologia, traduccion de oscar delbarcoy _ conrado ceretta, Primera édicion en espanol, 1971.

- G. LAKOFFE, M. JOHNSON, les Métaphore de la vie quotidienne, paris, Edition de minuit coll proposition, 1985.

- Gregory W. Dawes, The body in question : Metaphor and meaning in the interpretation of Ephesians, Leiden, boston, 1998.

قائمة المعاجم والموسوعات:

1. حسيبة مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009

2. الحفني عبد المنعم، المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولى، القاهرة، ط3، سنة 2000.

3. لالاند أندري، الموسوعة الفلسفية، مج1، تعر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، سنة 2001.

4. Braquin Noelle, dictionnaire Philosophie Armane colin, paris ,2011

قائمة المجلات والدوريات:

1. الولي محمد، (من بلاغة الحجاج إلى بلاغة المحسنات)، مجلة الجابري، العدد 8، سنة 2015.

2. الحويدق عبد العزيز، مجلة علامات في النقد الأدبي، (الاستعارة عند رومان جاكسبون)، العدد 14، الجزء 54، السعودية، سنة 2004.

3. شاليم بيرلمان، (نحو نظرية فلسفية في الحجاج)، تر: أنوار طاهر، مجلة الحكمة، سنة 2018

3 . بول ريكور، (البلاغة والشعرية والهيرمونيطيقا)، تر: مصطفى النحال، مجلة الجابري، العدد 16 ، سنة 2016 .

4 . نور الدين، (الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة)، مجلة الأثر، العدد 22، سنة 2015.

5 . يموت غازي، (نظرية المجاز عند عبد القاهر الجرجاني)، مجلة الفكر العربي، مج 8، العدد46 ، الناشر معهد الإنماء العربي، 1987.

5. أحمد عبد الحليم عطية، (جاك دريدا والتفكيك)، مجلة الفكر المعاصر سلسلة أوراق فلسفية، الناشر دار الفرابي، بيروت، ط1،2010.

6. بلبع عيد، (الرؤية التداولية للاستعارة)، مجلة علامات، العدد 23، (د.س).

7. G. PIROTTON, (Métaphore et communication pédagogique vers un usage délibéré de la métaphore à des fins pédagogique), Recherches en communication, N : 2,1994.

8. C. HUYNENE, M. LITS, (la Métaphore dans les presse écrit), Rechercheen communication, N2, 1994.

ملخص باللغة العربية:

لقد تتبّع الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الاستعارة عبر محطاتها الكرونولوجية؛ وحاول أن يحدث تغييرا حول نمطها ومفهومها وعملها. فهي تمثل نمط رمزي يعمل كدال يحيل إلى مدلول أي معاني أخرى؛ وهذه المدلولات مستنبطة من الخبرة المعاشة؛ وما تحمله من تجارب أنطولوجية؛ سيكولوجية؛ فكرية وهذا ما يخضعها للممارسة التأويلية لتحقيق عملية الفهم لأنها تعكس الواقع وتعيد صياغته من جديد؛ الأمر الذي جعل بول ريكور يصفها بالاستعارات الحية؛ والذي يشكّل الاستعارة ليس علاقة المشابهة؛ بل علاقة التوتر الحاصلة بين المعنى المجازي والمعنى الأصلي؛ أي كيفية تمكن الذات من الجمع بين دلالات متنافرة ومتباعدة في سياق واحد ولا يحصل هذا التوتر إلا إذا استوفت الاستعارة معاييرها وهي المناسبة (المعنى المستعار يناسب السياق الأصلي) والتماسك (الذي يخلق التماسك بين المعنيين هو المشابهة القوية بينهما) والوضوح (بلوغ الهدف من هذه الاستعارة). إن هذا التركيب سيخلق شبكة من المعاني والمفاهيم الجديدة التي تثري الحقل الدلالي.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة؛ الرّمز؛ التأويل؛ الفهم؛ الخبرة المعاشة.

Résumer :

Le philosophe francais Paul Ricoeur a mis l'accent sur le concept de Métaphore à travers ses differentes étapes chronologiques , le savant a essayé d'introduire des transformations autour de son genre, sa signification et de sa fonction .

En effet, cette métaphore illustre un genre symbolique qui indique d'autres sens c'est a dire d'autres significations inspirées de la morale vécue et de ce qu'elle comprend des expériences anthologique, psychologique et spirituelle , et de ce fait , la métaphore se voit exposeé à des pratique connotatives pour réaliser le facteur de concept car elle reflète la réalité et la reformule de neauve au c'est de la que le grand philosophe Paul Ricoeur a su la définir « les métaphores vive », qui souvent formeés non pas la relation de similaire , mais surtout par la relation perturbeé survenue suite à son sens péjoratif et sen d'origine , par d'autres termes la manière de les relier à des significations contradictoires et sépareés à partir d'in contexte uni pour éviter cette perturbation sauf si la métaphore a dominé ses normes et c'est la plus correspondante (le sens connoté correspond à son context original, et sa relation(ce qui va creér la relation entre les deux sens est la forte similarité entre eux) est plus clair (aboutir à l'objectif de cette métaphore), par conséquent , cette composition peut créer un système de sens et de nouveux concepts qui vont contribuer à enrichir le chanp lexico sémantique .

Les Mots clés : la métaphore , le symbole, interprétation, le comprendre, vécu experience .

Abstract:

The French philosopher «Paul Ricoeur» observed the metaphor rough his chronological point, and tried to bring changes to its style, meaning, and action. It thus represents a symbolic style that acts as an and actor that refers to a connotation, namely the meanings, these connotations derivate from the lived experience, and all the carried ontological, psychological and intellectual experience that what makes it subject to the interpretive practice for the achievement of the process of comprehension, because it reflects the reality and its reformulates it, the fact that led Paul Ricoeur to describe it as the "living metaphor", and the metaphor is not constituted by the similar relationship, but rather the tension occurring between the figurative sense and original sense, namely the manner to enable oneself to gather between discordant and divergent indicator in one context and this tension happens only if the metaphor fulfil all it criteria, and it has the connection (the metaphorical sense fits the original context) and the cohesion (what does create the coherence between the two senses is the though similarity between them) and the definition (the achievement of the goal from this metaphor). This composition will create a system of new meanings and concepts that enriches the semantic field.

Key-words: metaphor; symbol; Interpretive; Comprehension; lived experience