استعارات العاطفة عند خليل مطران

دراسة لسانيّة معرفيّة لقصيدة "المَسَاءْ".

ليازيد سماعيل *.

مخبر تحليل الخطاب بجامعة مولود معمري - تيزي وزو- ، lyazid_s@yahoo.fr

المشرف: د. بن دحمان عمر.

الإرسال: 2021/04/20 القبول2021/11/22 النّشر: 2021/12/31.

ملخص:

تعدّ إشكالية تأويل الاستعارة الشّعرية من أهمّ المواضيع التي اِهتمت بها البلاغة المعرفية حيث تضاربت الآراء بشأنها بين نظرة نسقيه تؤكّد أنّ فهمنا لاستعارات الأدباء يتمّ من خلال ربطها بالاستعارات الوضعية والمعترف بها بين مجموعة بشرية ما ، وذلك لأن المبدعين يستندون إلى هذا النسق الوضعي في إبداعهم وتكمن عبقريتهم في التّصرف فيه وفق آليات محدّدة كالتّوسيع والتّدقيق والارتياب والتّوليف...إلخ. إلاّ أنّ النّظرة السّياقيّة وسّعت هذه الآليات بعدما برهنت عن دور السياقات المختلفة في تأويلنا للاستعارة الشعرية ، وهذا ما كشفه تحليلنا لاستعارات العاطفة في قصيدة (المَسَاءْ) للشاعر خليل مطران. إضافة إلى إبراز تأثير كل من معارفنا القبلية عن أطراف الخطاب والسّياق اللّغوي والسّياق الاجتماعي والسّياق الثّقافي في فهمنا للاستعارات الشعرية.

* **المؤلف المرسل.**

الكلمات المفتاحيّة: تصوّر ، مجال ، إسقاط ، تشخيص ، سياق ، توسيع.

Cognitive Linguistic Study of the Metaphors of Emotion in Khalil Matran's Poem (Almassa).

Abstract:

The present paper deals with the interpretation of poetic metaphor which has been the main thesis of cognitive rhetoric. This issue has lead to the emergence of two points of view: the systematic one claims that the interpretation of poetic metaphor relays on the basic metaphors, because poets use the modes of thought we all possess, but their genius is their capacity to elaborate, extend, question, and compose…ect these modes. On the other hand, the contextual point of view argues that our comprehension of poetic metaphor is related to the context in which it is said. The present study aims to reveal the influence of the linguistic context, the social context and the cultural context on interpreting poetic metaphor through analyzing metaphors of emotion contained in Khalil Matran's poem (Almassa).

Key words: Concept, Domain, projection, personification, Context, elaboration.

مقدمة: عرفت دراسة الاستعارة تغيّرا جذريا بظهور الدّراسات المعرفيّة التي إعتبرت الذّهن البشري استعاريا في جزء كبير منه والاستعارة هي شكل من أشكال اشتغاله بعدما كان المنظور التّقليدي يعتبرها ظاهرة لغوية وظيفتها تزيين المعنى ، وتعتبر جهود "جورج لايكوف Lakoff George" (1941) و"مارك جونسون Johnson Mark" (1949) من الدراسات الرائدة في ذلك خاصّة من خلال كتابهما (Metaphors we live by الاستعارات التي نحيا بها) لتليه بعد ذلك تطبيقات وتطويرات مختلفة أفضت إلى ربط المنظور المعرفي بالأدب من خلال الحديث عن الاستعارة الشّعرية خصوصا بعد صدور كتاب للباحثين "جورج لايكوف"

و "مارك تورنر Mark Turner " (More than Cool Reason بعيدا عن الذّهن الخالص) أين تمّ عرض آليات التّحليل النّسقي للاستعارة الشّعرية والّتي عمل " كوفيتش Kovecses Zoltan" (1946) على توسيعها من خلال ربطها بالسّياق ضمن ما يعرف بالنّظرة السّياقيّة إلى الاستعارة الشّعرية. وأمام هذا الطرح سنحاول الإجابة عن الإشكالية الآتية: هل يقتصر فهمنا للاستعارة الشعرية على ربطها بالاستعارة الوضعية أم أن ذلك غير ممكن إذا لم يتم الأخذ بعين الاعتبار عوامل السّياق المختلفة ؟ وتتفرع هذه الإشكالية إلى أسئلة فرعية أهمها: ما هي أهم الأفكار المستجدّة في مجال تأويل الاستعارة الشعرية من منظور (علم الدّلالة المعرفي Cognitive Semantics) ؟ وهل فعلا عبقرية الشعراء والفنانين في ابتكار استعارات شعرية تفوق عبقرية الإنسان العادي مثلما ساد الاعتقاد منذ القديم ؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى سنحلل استعارات العاطفة التي وردت في قصيدة (المَسَاءُ) للشّاعر "خليل مطران".

1- **تأويل الاستعارة الشّعرية في ظلّ النّظرة النّسقية:** إنّ أهمّ ركيزة تقوم عليها هذه النّظرة هي الإقرار بالدّور المركزي للاستعارة كآلية ذهنيّة لبناء وفهم التّصورات ، بما فيها الأكثر تجريدا ، بعدما كان التّيار الكلاسيكي يعتبرها مسألة لغوية وهامشية لا دور لها « فتصوّراتنا تبنين ما ندركه وتبنين الطّريقة الّتي نتعامل بها مع ما حولنا ، وكيفية ارتباطنا بالنّاس ، وبهذا يلعب نسقنا التّصوري دورا مركزيّا في تحديد حقائقنا اليوميّة ، وإذا كان صحيحا أنّ نسقنا التّصوري ، في جزء كبير منه ذو طبيعة استعاريّة ، فإنّ كيفيّة تفكيرنا وتعاملنا وسلوكاتنا اليومية ، ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة ».[1] وبهذا تم تقديم مفهوم الاستعارة التّصورية الّتي تنبني على إسقاط سمات مجال مصدر على مجال هدف حيث تكون « البنية التّصورية مبنية وفق خطاطات بين مجالات أو إسقاطات بين مجالات ذهنية.» [2] كما أن(للاستعارة التّصورية Conceptual Metaphor) مرتكزات فيزيائية تتمثّل في حقائق تتعلّق بطبيعة أجسادنا وإحتكاكنا مع العالم الفيزيائي المحيط بنا وتجربتنا الاجتماعيّة .

وتعتبر هذه الاستعارات التّصورية ، حسب "جورج لايكوف" ، ركيزة أساسيّة يقوم عليها الإبداع الأدبي فهي « ليست من إبداع الشّعراء ولكنّها تمثّل جانبا من كيفيّة تصوير أفراد مجموعة ثقافيّة لتجاربهم فالشّعراء باعتبارهم أفرادا من هذه المجموعة يوظّفون هذه

الاستعارات الأوّليّة التّصورية للتّواصل مع باقي أفرادها أي قرائهم»[3] وبما أن الإبداع الأدبي يعتبر حدثا تواصليّا فهذا يجبر الشّعراء « على أن يوظّفوا الموارد اللّغوية والذّهنية المتوفّرة في بيئتهم ، فالاستعارات الأوليّة بمثابة جانب من هذه الموارد التي تعبّر عن كيفية فهم أفراد ثقافة ما للعالم المحيط بهم »[4] أما قدرة الشّاعر وتميّزه عن مستعملي الاستعارات اليومية فتكمن في وجهين على الأقل أوّلها قدرته على خلق تصوّرات استعارية جديدة وإقناع الآخرين بها وثانيهما التّصرف في المعين الاستعاري التّصوري المشترك عبر آليات مختلفة لإبداع استعارات لغوية جديدة. « فالشّعراء قد يقومون بالتّركيب أو التّدقيق أو التّعبير عنها بطرق جديدة لكنّهم يستعينون بنفس الموارد الذّهنية المتوفّرة للجميع وإذا لم يقوموا بذلك فإنّنا لا يمكن لنا أن نفهمهم.» [5] وبهذا يتّضح أنّ الشّعراء لا يتميّزون بقدرات فائقة على توليد (استعارات شعريّة Poetic Metaphors) جديدة تختلف عن الأناس العاديين ولكن ما يقومون به هو الارتكاز على الاستعارات الوضعية والاستعانة بآليات محددة قصد إبداع صور جديدة وهي: التّصرف في استخدام الاستعارة الوضعيّة (التّوسيع ، التّدقيق ، الارتياب ، التّوليف) التّشخيص ، استعارة الصّورة الاستعارات الكبرى.

1-1 التّصرف في استخدام الاستعارة الوضعيّة: يؤكد "جورج لايكوف" أنّ الاستعارات الشّعرية على الرّغم من تعقيدها وجماليتها إلاّ أنّ الشّعراء لا يمكنهم أن يبدعوها دون الاستعانة بتصوّراتنا الأوّلية وذلك ما يبيّن أنّ الأدب « يقوم على توظيف تعابير استعارية غير وضعيّة والتي تنبني وفق استعارات تصوّرية وضعية ما يعني أنّ الإبداع الأدبي يستند إلى النّظام الاستعاري التّصوري اليومي.» [6] وتكمن عبقرية الشّعراء في التّصرف في هذا النسق اليومي من خلال آليات محدّدة وهي كالآتي:

1-1-1 التّوسيع(Extending): يستعين الشّعراء بهذه الآلية من خلال إضافة عناصر تصوريّة جديدة إلى المجال المصدر للاستعارة الوضعيّة واستخدامها لابتكار صور مجازيّة فنيّة « فمن خلال التّوسيع يتمّ ربط الاستعارة التّصورية الوضعيّة بالتّعابير اللّغوية الوضعيّة والتّعبير عنها بوحدات لغوية جديدة تنبني على إضافة عنصر جديد إلى مجال مصدر.» [7] كما يتّضح ذلك في أبيات "فروست Robert Froust" (1874-1936):

« طَرِيقَانِ يَفْتَرِقَانِ فِي غَابَةٍ ، وأَنَا

أَخَذْتُ أَقَلَّهُمَا سَفَرًا ، ذَاكَ الَّذِي صَنَعَ الفَرْقَ كُلَّهُ.» [8]

يستند الشّاعر في نظم هذين البيتين إلى الاستعارة التّصورية (الحَيَاةُ رِحْلَة) إلّا أنّه توسّع في استخدامها من خلال تخيّله أنّ رحلته وصلت إلى مفترق الطّرق بعدما مرّ خلال غابة والسّبب الرّئيسي في صنع الفارق في حياته يكمن في أنّه اختار أن يسلك الطّريق الأقلّ ازدحاما ما مكّنه من تسريع وتيرته.

كما تظهر آلية التّوسيع أيضا من خلال بيتي "دانتي Dante" (1265-1321) :

«فِي مُنْتَصَفِ طَرِيقِ حَيَاتِنَا

وَجَدْتُ نَفْسِي فِي غَابَةٍ مُظْلِمَةٍ.» [9]

تكمن عبقرية الشّاعر في نظم هذين البيتين في قدرته على تخيل رحلة الحياة تمرّ وسط غابة مظلمة تعبيرا عن العقبات والعوائق التي صادفها وذلك استنادا إلى الاستعارة الوضعية (الحَيَاةُ سَفَرْ).

2-1-1 التّدقيق (Elaborating): من خلاله يتصرّف الشّاعر في استخدام(الاستعارة الوضعيّة Basic Metaphor)بتوظيف خاصيّة أو عنصر من المجال المصدر بصورة أكثر تخصيصا وتحديدا ممّا يمكّنه من أن يبتكر صورة شعريّة جديدة غير وضعيّة « فالتّدقيق يختلف عن التّوسيع فمن خلاله يتمّ (التّركيز Elaborate) على عنصر متضمّن في مجال مصدر بطريقة غير معتادة فبدل إضافة عنصر جديد إلى (المجال المصدر Source Domain) يتمّ أخذ عنصر موجود مسبقا فيه وتوظيفه بطريقة غير وضعية.» [10] كما يظهر ذلك في الأبيات الآتية:

« تَخَيُّلَاتُ الجَرِيمَة: لاَ تَكْفِي

القَتْل هُوَ اِنْقِطَاعٌ عَنِ الأَلَمْ

وَلَكِنَّ القَاتِلَ يَمْضِي عَلَى إِيذَاءِ

غَيرُ كَافٍ ، مَتَى أَحْلُم بِلِقَاءْ

العَدُوّ ، هَذَا هُوَ حُلُمِي:

الإِسْتِيلِينْ الأَبْيَضْ

يَمُوجُ مِنْ جَسَدِي

عَفْوِيًّا يَنْطَلِقُ

عَلَى الْعَدُوِّ الحَقِيقِي.» [11]

ويتحكّم في نظم هذا المقطع نسق الاستعارة الوضعية الّذي يصوّر (الغَضَبُ نَارْ) إلّا أنّ الشّاعر يتصرّف في هذا النّسق مستعينا بآلية التّدقيق من خلال تحديده لمادّة (الإِسْتِيلِينْ الأَبْيَضْ) للتّعبير عن حجم الغضب الذي يشعر به فمن الميزات الأساسيّة لهذه المادّة أنّها سريعة الغليان والاحتراق. وما يلاحظ هنا أن سماتها الفيزيائية تنطبق على سمات الغضب من ارتفاع درجة حرارة الجسم ، والتّوتّر ، الانفجار وهذا ما جعلنا نصور الغضب على أنّه (سَائِلٌ حَارٌ فِي وِعَاءْ).

3-1-1 الارتياب (Questioning): وفق هذه الآليّة يتساءل الشّعراء حول مدى ملائمة بعض مسلّمات حياتنا التي لا يعتريها شكّ حول صحّتها وبذلك يخلقون صورا فنيّة جديدة تكتسب جماليتها من خلال ما تفتحه من أفق معرفي جديد والحثّ على إعادة النّظر حول المعارف الشّائعة " فمن خلال هذه الآليّة يعمد الشّعراء إلى التّساؤل عن مدى ملائمة وصحة استعاراتنا اليومية."[12] كما في الأبيات الآتية:

« يُمْكِنُ لِلْشَّمْسِ أَنْ تَغْرُبَ وَتَعُودَ لِتَشْرُقَ مِنْ جَدِيدْ

وَلَكِنْ عِنْدَمَا يُغَادِرُنَا نُورُنَا الضَّئِيلْ

هُنَاكَ لَيْلَةٌ أَبَدِيَة وَاحِدَة لِنَنَامْ خِلَالِهَا.» [13]

يستند هذا البيت إلى الاستعارة التّصورية (العُمْرُ نَهَارْ) إلّا أنّ الشّاعر ينفي إمكانيّة وجود حياة أخرى بعد الموت من خلال تصويره لما بعد الموت بليل أبدية ننام خلالها وهذا راجع إلى معتقدات الشّاعر التي تحكمت في تصوراته.

4-1-1 التّوليف(Combining): يعمد الشّـاعر من خلال هذه الآلية إلى تفعيل عدد من الاسـتعارات الوضـعية والتّركيب فيما بينها للتّعبير عن الدّلالة. فالتّركيب يتمّ على مسـتوى الذّهن وليس على مسـتوى الكلمات إذ « يمكن أن نعتبر أن آلية التّوليف هي الأكثر قدرة على تجاوز نظامنا التّصـوري اليومي على الرّغم من أنّها تنبني على توظيف وحدات تفكيرنا الوضـعي اليومي. » [14] كما في الأبيات التّالية من قصـيدة (اِسْتِعَارَاتْ) "لسـيلفيا بلاث Sylvia Plath " (1932-1963)حول لغز المرأة الحامل:

« لُغْزٌ أَنَا فِي تِسْعَةِ مَقَاطِعْ

فِيلٌ ، وَمَنْزِلٌ ثَقِيلْ

بَطِيخٌ ، يَتَجَوَّلُ عَلَى سَاقَيْن

أَيُّ فَاكِهَةٍ حَمْرَاءَ ، بِأَخْشَابٍ رَفِيعَة عَاجِيَة

وَهَذَا الرَّغِيفُ الكَبِيرُ بِخَمِيرَتِهِ المُرْتَفِعَة

وَالنُّقُودُ المَسْكُوكَة حَدِيثًا فِي المِحْفَظَة الثَّخِينَة هَذِهِ

أَنَا وَسِيلَة ، خَشَبَةُ مَسْرَحٍ ، بَقَرَةٌ بِعَجَلْ

قِطَارٌ مَرْكُوبٌ ، وَلَيْسَ ثَمَةُ نُزُولْ.» [15]

تقوم الشّاعرة في هذا المقطع بالتّركيب بين مجموعة من الاستعارات التّصورية وهي (الإِنْسَانُ حَيَوَانْ)،(الإِنْسَانُ نَبَاتِ)، (الإِنْسَانُ آلَة)، (الإِنْسَانُ مَرْكَبَة) وتكمن عبقرية الشّاعرة في قدرتها على التّركيب على مستوى الذّهن بين هذه التّصورات المختلفة لتعبّر عن حالة المرأة الحامل.

2-1 التّشخيص (Personification): يمكّننا التّشخيص من توظيف معارفنا عن أنفسنا بهدف فهم أمور عدة « كقوى الطّبيعة والأحداث المألوفة والمفاهيم المجرّدة والأشـياء الجامدة.» [16] وذلك من خلال إسقاط سماتها على مجال محسوس يعد بمثابة معرفة مشتركة

بيننا وبهذا « يمكن أن تنتج التّشخيصات من تفاعل الاستعارة التّصورية (الأَحْدَاثُ أَفْعَالْ) مع (النّماذج الثّقافية Cultural Models) أو المعرفة المشتركة إضافة إلى استعارات أخرى » [17] إلّا أنّ الشّعراء يوظّفون التّشخيص بهدف إبداع صور فنيّة جديدة كما في الأمثلة الموالية:

الزّمن لصّ: « كَيْفَ يَمْضِي سَرِيعًا هَذَا الزَّمَنُ ، سَارِقُ الشَبَابْ الحَاذِقْ » (ميلتون Milton السوناتة 3)

الزّمن حاصد: « لَيْسَ الحُبُّ أُلْعُوبَةُ الزَّمَنِ ، حَتَّى لَوْ كَانَتْ شِفَاهُهُ وَخُدُودُهُ الوَرْدِيَّة

وَاقِعَةً فِي قَبْضَةِ مُنْجِلَه المُطْبَقَة » (شكسبير Shakespear السوناتة 116)

الزمن مفترس:« الزَّمَنُ ، مُفْتَرِسُ كُلُّ شَيْء » (أوفيد Ovide)[18]

يظهر التّشخيص في المثال الأوّل من خلال إسناد فعل السّرقة إلى الزّمن وذلك لأنّه يمرّ سريعا دون أن نتفطن إلى مختلف الأشياء الثّمينة الّتي أخذها منّا كقوّة الشّباب والوقت. أمّا في المثال الثّاني فقد تمّ إسناد فعل الحصاد إلى الزّمن ليغدو الزّمن حاصدا للعديد من المكتسبات والسّمات كالجمال والقوّة والعمر وهذا أيضا ما عبّر عنه المثال الأخير من خلال إسناد سمة الافتراس إلى الزّمن الّذي يلتهم الكثير من الأمور في حياتنا.

3-1 استعارة الصّورة (Image Metaphor): في هذا النّوع من الاستعارات لا يتمّ الرّبط بين(مجال مصدر Source Domain) و(مجال هدف Target Domain) ولكن يكون الرّبط بين صور ذهنيّة وضعيّة ، إذ أنّ « خطاطات الصّورة الاستعارية تشتغل بنفس طريقة الخطاطات الاستعاريّة الأخرى من خلال (إسقاط projection) بنية مجال على بنية مجال آخر ولكن المجالات المقصودة هنا هي صور ذهنيّة إذ تشمل بنية الصورة: بنية (جزء- كل Part-Whole) مثل علاقة السّقف بالغرفة أو بين ضريح بالمقبرة. إضافة إلى بنية (السّمة الرئيسية Attribute Structure) كاللّون والشّكل الفيزيائي.أمّا الأحداث فيتعلّق الأمر بخصائصها من حيث التّكرار أو الاستمراريّة ومدّتها من حيث الطّول والقصر» [19] فحضور هذه البنية في صورنا الذّهنية هو ما يمكننا من إسقاط صورة ذهنيّة على أخرى ولهذا سمّيت باستعارة (اللّحظة الواحدة One Shot Metaphor) كما في المثال الآتي من قصيدة للشّاعر "أندري بريتون André Breton " (1896-1966) :

« زَوْجَتِي ...خَصْرُهَا سَاعَةٌ رَمْلِيَّة »[20]

ويقدّم لنا البيت صورة زوجة نحيفة الخصر وذلك بتصويرها على أنّها ساعة رمليّة. إذ تمّ إسقاط سمة السّاعة الرّملية "ضيقها في وسطها" على سمة المرأة ضيّقة الخصر وذلك بهدف التّعبير عن نحافتها. وما يلاحظ أنّ هذه التّفاصيل لم تقدّم لنا في البيت الشّعري إلاّ أنّ الذّهن يشتغل على ملء هذا الفراغ في المعنى وفهم السّمة المقصودة لأنّ الاستعارة هي استعارة اللحظة الواحدة.

4-1 الاستعارات الكبرى (Megametaphors): أخذ "سلطان كوفيتش" هذا النّوع من الاستعارات عن "بول ويرث Paul Werth" (1942-1996) الذي يؤكّد على أنّ الاستعارات الكبرى تتمظهر على شكل مجموعة من الاستعارات الصّغرى على سطح القصيدة تحيل كلّها إلى تصوّر محدّد اِنبنت وفقه عدد من الأبيات فهي تلعب دورا رئيسيا في نظم القصيدة ونسجها من خلال تحقيقها لعنصري الاتّساق والانسجام بين مختلف أبياتها والأفكار والعواطف المراد التّعبير عنها وإثارتها في القارئ مثلما يستشهد "كوفيتش" بالمقطع الآتي:

« إِنَّهُ الرَّبِيعْ ، وَلَيلَةٌ مُقَمَرَة فِي القَرْيَة الصَّغِيرَة ، نُجُومٌ مُرَصَّعَة ، وَسَوَادٌ قدُسِيٌّ ، الطُّرُقُ المَرْصُوفَة بِالحَصَى خَرْسَاءْ ، وَغَابَةُ المَلِكِ وَالْأَرَانِبُ المُحْدَوْدَبَة ، تَتَرَنَّحُ بِخَفَاءٍ أَسْفَلَ البَرْقُوقِ الأَسْوَدْ ، بُطْءٌ ، سَوَادٌ ، وَغُرَابٌ أَسْوَدْ ، وَقَارِبُ صَيْدٍ يَتَرَنَّحُ فِي البَحْرِ. البُيُوتُ ضَرِيرَة كَالْخُلْدِ (رُغْمَ أَنَّ الخُلْدَ يَرَى أَفْضَلَ هَذِهِ اللَّيْلَة بِخُرْطُومِهِ فِي جُحُورِهِ النَّاعِمَة) الحَوَانِيتُ فِي حِدَاد ، وَقَاعَةُ الإِنْعَاشِ فِي ثَوْبِ حِدَادِ أَرْمَلَة ، وَأَهْلُ القَرْيَة الهَادِئَة وَالذَّاهِلَة كُلُّهُمْ نِيامٌ الآنْ.» [21]

ينبني المقطع وفق سيرورة تشخيصيّة تمّ من خلالها إسناد سمات الإنسان إلى الأشياء الجامدة وهي (خَرْسَاءْ)، (ضَرِيرَة)، (حِدَاد)، (المَحْدُودبَة)، (التَّرنُحْ). فمن خلال هذه السّمات يمكن أن نستحضر عددا من الاستعارات السّطحية (الظَّلْمَة كَشَخْصٍ ضِرِيرْ) و(الصَّمْتُ كَشَخْصٍ أَخْرَسْ)، (الإِنْحِنَاءُ كَشَخْصٍ مُحْدِوْدَبْ). إنّ تفسير إسناد سمات الإعاقة إلى هذه الأشياء، حسب "ويرث" يكمن في تحكّم الاستعارة الكبرى (النَّوْمُ عَجْزٌ) في نظم هذا المقطع وقد تمظهرت على شكل استعارات سطحية.

نلاحظ أنّ النّظرة (النّسقيّة systematic) إلى تأويل الاستعارة الشّعرية تركز على النّسق الدّاخلي الّذي وردت فيه هذه الاستعارات ما جعل دلالاتها تتجّه نحو الضّبط والتّحديد بدل أن

تنفتح لتشمل عدة عناصر في العملية الإبداعية ومختلف السّياقات الّتي وردت فيها ما يؤكّد أنّها نظرية في الدّلالة بدلا من أن تكون نظريّة في الجماليّة وهذا ما عمل "كوفيتش" على تداركه من خلال نظرته السّياقيّة إلى الاستعارة الشّعريّة.

2- **تأويل الاستعارة الشّعرية في ظلّ النّظرة السّياقيّة:** تكمن الإضافة الهامة لهذه النّظرة في ربط الاستعارة بسياق تلفّظها بعدما اعتبرها "لايكوف" مجرّد تصوّر تجريدي يتمّ فيه إسقاط مجال مصدر على مجال هدف. إلاّ أنّ سلطان "كوفيتش" عمل على ربط فهمنا للاستعارات الجديدة بالسّياقات المختلفة الّتي تتحكّم في إنتاجها ضمن ما يسمّيه (الإبداعيّة المعزوة إلى السّياق Context Induced Creativity)

فالسّياق في إطار هذه النّظرة عامل رئيسي في إبداع وفهم الاستعارة الشّعرية لأنّ المتكلّم عندما ينطق بملفوظ ما يستعين بمجموعة من الرّموز اللّغوية أو غيرها وأثناء ذلك يوجّه انتباه المستمع إلى وضعية مرجعية تتعلّق بشيء ما أو حدث أو حالة ، « فالرّموز إذن لا تمثّل وضعية مرجعية فقط لكنّها تعبّر أيضا عن قصد تواصلي لدى المتكلّم وفي نفس الوقت تحثّ المستمع على توجيه انتباهه إلى الوضعيّة المرجعيّة إضافة إلى أنّ الرّموز توظّف بهدف خلق مجال انتباه بين المتكلّم والمستمع (Domain). فالمتكلّم يعبّر عن قصد ما أمّا المستمع يقوم بتأويله دون قصد.» [22] فعملية بناء المعنى استعاريا لا يختلف عن كل هذا فعندما نصوّر أمرا ما بطريقة استعارية ونرسله إلى شخص ما فنحن بصدد « تمثيل رمزي للحالة المرجعيّة لكن هذه المرة يكون التّمثيل سواء بالوحدات اللّغوية أو غيرها استعاريا وبهذا يتمّ خلق مجال انتباهي لكن بتوظيف الاستعارة.» [23] ما يظهر أنّ توظيف اللّغة الاستعاريّة تقتضي خلفيّة مشتركة بين المتكلّم والمستمع هي أساس فهم الاستعارة ، فإذا أراد المتكلّم « أن تكون استعاراته مفهومة يجب أن تكون مبنيّة وفق الخلفيّة الّتي يشترك فيها مع مستمعه فبدون هذه (الخلفيّة المشتركة Common Ground)لا يمكن للاستعارة أن تكون لها وظيفة.» [24] وفيما يلي سأعكف على تحليل عناصر سياق الحال وإظهار دورها في إبداع وفهم الاستعارات الشّعريّة.

2-1 السّياق اللغوي (Linguistic Context):[25] ففي حديثه عن السياق اللغوي يستشهد "كوفيتش" بهذا المثال: (إن أمركة صناعة السيارات اليابانية تنتقل إلى جهاز ناقل الحركة العالي) فبعد أن حدّد المتكلّم موضوع كلامه في بداية الجملة لجأ في الشّطر الثّاني إلى الاستعانة بجهاز ناقل الحركة للتّعبير عن سرعة وتقدّم صناعة السّيارات في اليابان وذلك كربط

بين بداية حديثه عن صناعة السّيارات ونهايته لأنّه يحتكم إلى السّياق اللّغوي. وهنا تظهر قدرة المتكلّم على إبداع استعارات جديدة إذ لم يوظّف الصّيغ التّقليديّة والمتعارف عليها في التّعبير عن التطوّر.

2-2 معارفنا القبليّة(Background Knowledge):[26] تتحكّم معارفنا القبلية عن الأطراف المنتجة للخطاب وعن موضوع الخطاب في فهمنا وتأويلنا للاستعارات الواردة فيه لأنّ المتكلّم يولّد (تصوّرات concepts) تعكس حالته في أحيان كثيرة سواء كان واعيا بذلك أم لا ، وتشمل كل من «معرفتنا عن المتكلم والسامع وموضوع الخطاب. ففي سيرورة إنتاج الاستعارة تمثّل معرفتنا عن المتكلّم شكلا من المعرفة الذّاتية.» [27] ويظهر تأثير معارفنا المسبقة بالمخاطب في إنتاج الاستعارات في المثال الذي يقدمه "كوفيتش" عن استعارة وردت في تعليق إحدى الصحف المجرية على الرئيس السلوفاكي (ميسار):

(We box to the ex-boxer of Bratislava if point deal a blow worth an atlantic an aloof as customary in these circumstances: keeping in a western style distance)

ويستند الصّحفي في تعليقه على معرفته المسبقة عن الرئيس "ميسار" الذي كان ملاكما. كما أنّه يحتكم إلى الاستعارة التصورية "السّياسة حرب أو لعبة أو رياضة " ما جعله يركّز على هذا البعد في شخصية ميسار خاصة أن العلاقات بين المجر وسلوفاكيا كانت متوتّرة في تلك الفترة.

3-2 الوضع الفيزيائي (Physical Context):[28] يحيل الوضع الفيزيائي إلى البيئة الفيزيائيّة التي قيل فيها الخطاب ، إذ « يسهم في تشكّل المعنى الاستعاري فهو يشمل خصائص المنطقة الجغرافية والإقليمية إضافة إلى التّضاريس ودرجة الحرارة وأحوال الطقس.» [29] وللتّأكيد على ذلك استشهد "كوفيتش" بحوار أجراه صحفي مع المغني "فاتز دومينو" بعد إعصار كاترينا. فقد علّق على حالة "دومينو" بقوله:

(لقد قلب إعصار سنة 2005 حياة دومينو) إذ يتّضح أنّ الصّحفي يستند إلى الاستعارة التّصورية (الحَيَاةُ رِحْلَة) للتّعبير عن حالة دومينو الّذي فقد كلّ شيء جرّاء هذا الإعصار. كما أنّ سياق الإعصار عمل على تحفيز الاستعارة الفرعيّة (الحَيَاةُ رِحْلَة بَحْرِيَّة) من خلال تصوّر الحياة سفينة بحريّة قلبها الإعصار.

4-2 الوضع الاجتماعي (Social Context):[30] يتمثّل في الجوانب المختلفة للحياة كنوع الجنس ، الفئة الاجتماعيّة ، الكياسة العمل ، التّربية التنظيم الاجتماعي ، والبنية الاجتماعيّة.

ويظهر ذلك في هذه العبارة التي وردت في مقال سنة 2007 عن حياة "دومينو" بعد الإعصار الذي دمر بيته (نجم الروك أعاد بناء حياته من خلال ألبومه "العودة إلى المنزل") فهذه العبارة هي تمظهر للاستعارة التّصورية (الحَيَاةُ بِنَاءٌ) وقد حفّزتها الحالة الاجتماعيّة "لدومينو" الّذي كان في مرحلة إعادة بناء منزله أثناء إجراء هذه المقابلة الصّحفية وهذا يثبت أنّ الوضع الاجتماعي للمتكلّم يؤثّر في إنتاج استعاراته وفهمها من جهة أخرى.

5-2 السّياق الثّقافي (Cultural Context):[31] يحيل إلى مختلف الأفكار والمعتقدات السّائدة في المجتمع البشري الّذي تستخدم فيه الاستعارة الشّعرية وهي تساهم في توسيع الاستعارة الوضعيّة وإبداع استعارات جديدة وفهمها ويستشهد " كوفيتش" على ذلك بقول بيل وولن المستشار السّياسي للمترشّح "أرنولد شوارزنغر" واصفا إيّاه "إنّه بضاعة فريدة من نوعها. إنّه "بزوغ الآلة" وليس "هجوم الممسوخين." استند وولن على الاستعارة الوضعيّة (الإِنْسَانُ بِضَاعَة) ثم استعان بالفيلمين اللّذين شارك فيهما أرنولد وذلك بهدف إبداع استعارتين جديدتين تستندان على ثقافة المتلقّي ومعرفته بموضوع الخطاب كما راعى سياق الحملة الانتخابية التي تتطلّب براهين قوية لإقناع الجمهور بمصداقية مرشحه.

كما نجد أنّ السّياق يتفرّع إلى عدّة أنماط أخرى أهمّها **السّياق اللّغوي أو السّياق الخطابي Discourse context)** يتمثّل في الخطاب الّذي يسبق استعارة ما. كما يتمّ الإحالة إليه (بالسّياق الخارجي **Cotext**) كما يشمل السّياق الخطابي جملة من الخطابات الّتي تسبق الخطاب الحاضر والّتي تتمحور حول الموضوع نفسه.**(السّياق الجسدي Bodily Context) (السّياق التّصوري (conceptual cognitive context.**

حيث يعتبر الجسد الإنساني كسياق في حد ذاته (بشقيه العالمي والفردي الخاص) إذ يمكن تسميته "بالسّياق الجسدي تماشيا مع مصطلح **(الجسدنة Embodiment).**

3- تحليل استعارات العاطفة في قصيدة "المَسَاءُ" للشاعر خليل مطران:

3-1 معارفنا القبليّة عن الأطراف المنتجة للخطاب وعن موضوع الخطاب:

تلعب التّجربة الشّخصية التي عاشها الشّاعر دورا أساسيا في إنشاء استعاراته الشّعرية وبالتّالي على المتلقّي أن يوظّفها كإطار معرفي تأوّل وفقه مختلف الاستعارات الواردة في قصائده وإلّا سيبقى فهمه لها قاصرا. فالقصيدة التي بين أيدينا تعبّر عمّا عاشه "خليل مطران" في حياته

بعدما أصيب بمرض عضال أجبره على الانتقال إلى الإسكندرية قصد الاستشفاء لكنّه أصيب بخيبة أمل بعدما تضاعفت آلامه الجسديّة من جهة وآلامه النّفسيّة المتمثّلة في العشق وفراق محبوبته. وقد عبّر عن ذلك في مقال كتبه في نوفمبر 1902 عنوانه (رِحْلَة صَيْفٍ) كشف فيه عن الظّروف الّتي نظّم فيها قصيدة (المَسَاءْ) حيث قال: « ذهبت إلى الإسكندرية ، وتقديري أن أقضي ثمّة يومين ، وفي تقدير الله أن أقضي شهرين ، فما هو إلاّ أن خلت ليلة حتى باغتني داء ، فضرب وأثقل تم تمكّن فأعضل ، ثم أناخ يكلّل فلمّا صحوت بعد أيّام من سكوته ونجوت من مضطرب عمرته نهضت بقية الجسم الباقية ، كما تلبس الخلقة الباليّة قال الطّبيب:

"فعليك بالمكس حسن هوائها وجلّ روائها". قصدت المكس وما أدراك ما عليه الآن بالمكس: فالبحر شديد الحقوق لا يملّ من مداعبة الصّخور يمثّل خشونة الضّواري في تداعبها ، المنظر على الجملة بديع في مغربها ، والشّمس فيها تجليّات باهرة خلال الغمام ، وللغمام شكل ولون فاتنان ، وللأفق تألّق عجيب في ترتيب فذّ للمنطقة.» [32] يبدو جليّا أنّ هذه التّجربة الّتي مرّ بها الشّاعر تحكّمت في طبيعة الاستعارات التي وردت فيها من خلال استناده في التّعبير عنها على الاستعارة الوضعيّة (العِشْقُ مَرَضْ) ولها تمظهرات سطحية ولغوية في العديد من الأبيات ويظهر ذلك في قوله:

داءٌ أَلَـمَّ فَخِـلْتُ فِيـهِ شِفَائِي مِنْ صَبْوَتِي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائِي
يَا لَلضَّعِيفَيْنِ اسْتَبَدَّا بِي وَمَا فِي الظُّلْمِ مِثْلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ[33]

ويظهر الشّاعر من خلال البيتين أنّه مصاب بمرض العشق الذي أفقده القدرة على الحركة والتّمتع بنعمة الحياة ، فالاستعارة التّصوريّة (العِشْقُ مَرَضْ) تكتسب تداوليتها من خلال تصوّرنا عن حالة الشّخص المصاب بالعشق والّذي يكون غير قادر على ممارسة نشاطاته اليوميّة بصفة عادية بل حالته أشبه بحالة شلل تصيبه بمجرد أن يشعر بجرح عاطفي ، يظهر ذلك في عدم القدرة على التّركيز ، الاكتئاب ، فقدان النّشاط الخمول وفقدان الرّغبة في كلّ شيء. كما تكشف معرفتنا بهذه القصّة عن احتكام الشّاعر إلى الاستعارة التّصورية (العشق مرض) في التّعبير عن هشاشته في البيت التالي:

قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الـصَّبَـابَـةُ وَالْـجَـوَى وَغِـلاَلَــةٌ رَثَّــتْ مِـنِ الأَدْوَاءِ[34]

يعبّر الشّاعر في هذا البيت عن شعوره بالاحتراق الدّاخلي الّذي تكبّده جرّاء انفصاله عن محبوبته. فالتعبير عن الشّعور بالذّوبان يحيل إلى الشّعور بالحمى المصاحبة للمرض. إضافة

إلى الإحساس بالهشاشة والحزن والبكاء فكلّها أوصاف تعبّر عن حالة ذوبان يعيشها الشّخص فهذه التّغيرات الّتي تطرأ على الشّخص العاشق تجعلنا نصوّره على أنّه إنسان مريض.

كما تتمظهر الاستعارة التّصوريّة (العِشْقُ مَرَضٌ) في البيت الآتي:

هَـذَا الَّـذِي أَبْـقَـيْـتِـهِ يَـا مُـنْـيَـتِي مِنْ أَضْلُعِي وَحَشَاشَتِي وَذَكَائِي[35]

يعبّر الشّاعر من خلال البيت عن انهياره جسديا وذهنيا بسبب فقدانه لحبيبته وهو تمظهر لغوي لتصوّر العشق مرض الذي استند إليه في نظم هذه القصيدة والعديد من قصائده لأنّ « عاطفة الحبّ الّتي ألهبت فؤاد مطران في صباه ، ثمّ ألقته في لجّة الحزن العميق بقيّة حياته هي دعّامة الزّاوية في بنيان شعره الوجداني.» [36] وهذا ما يجبر المتلقي على الاستناد على هذه خلفية في عملية تأويل الاستعارات المتضمنة فيه.

2-3 السّياق الاجتماعي: تحيلنا القصيدة إلى الحالة الاجتماعيّة الّتي يعيشها الشّاعر فهو مغترب عن مسقط رأسه قصد الرّاحة والاستجمام وهذا من خلال الشّطر الأوّل "عبث طوافي في البلاد" فهذا تجسيد لغوي للاستعارة التّصورية (الحَالَاتُ مَوَاقِعُ States are Locations) فبغية الخروج من حالة المرض لجأ الشّاعر إلى تغيير المكان ، ما يثبت أنّ تصوّرنا للحالة الأولى أنّه في موقع يتوجب تغييره كي تتغير حالته وذلك في قوله:

إِنِّي أَقَمْتُ عَلى التَّعِلَّةِ بِالمُنَى فِي غُرْبَةٍ قَالوا تَكُونُ دَوَائِي
إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا أَيُلَطِّف النِّيرَانَ طِيبُ هَوَاءِ
أَوْ يُمْسِكُ الْحَوْبَاءَ حُسْنُ مَقَامِهَا هَلْ مَسْكَةٌ فِي البُعْدِ لِلْحَوْبَاء[37]

يستند البيت الأوّل على الاستعارة التّصوريّة الوضعيّة (الحُبُّ مَرَضٌ) وقد عبّر عنها الشّاعر من خلال إفصاحه عن نيّته في الاستشفاء عندما قرّر الاغتراب عن موطنه. كما يستند البيت الثّاني على الاستعارة التّصوريّة الوضعيّة (العِشْقُ نَارٌ) وذلك بعدما تساءل الشّاعر عن مدى إمكانية أن يطفئ الهواء نيرانه.

تحيلنا القصيدة إلى حالة العزلة الّتي يعيشها الشّاعر من خلال تكرار الصّفة **(مُتَفَرِّدٌ)** وذلك تعبير عن المبالغة في عزلته للنّاس بعدما يئس من الشّفاء من الصّبابة والكآبة والعناء في قوله:

عَبَثٌ طَوَافِي فِي الْبِلَادِ وَعِلَّةٌ فِي عِلَّةٍ مَنفَايَ لِاسْتِشْفَاءِ
مُـتَـفَـرِّدٌ بِصَـبَـابَـتِي مُـتَـفَـرِّدٌ بِـكَـآبَـتِي مُـتَـفَـرِّدٌ بَعَنَائِي[38]

تعتبر العزلة الّتي يعيشها الشّاعر عاملا مهمّا في فهم الاستعارات الّتي يعبّر بها عن حاله فمن خلال فهمنا للحالات على أنها مواقع نفهم موقع العزلة الّتي يعيشها وذلك بعدما فشل في الوصول إلى مبتغاه في الشّفاء بعدما غيّر من موقعه. كما تتحكّم الاستعارة الأولية (القُرْبُ قُوَّةٌ فِي التَّأْثِيْر) في نظم هذه الأبيات من خلال اغترابه عن مسقط رأسه قصد الاستشفاء وبالتّالي تسهم هذه المعرفة الشّخصية عن الشّاعر في فهمنا لغرض نظم القصيدة ألا وهو التّعبير عن هموم الذّات ومعاناتها مع آلام العشق وصراعه مع آلام الجسد وذلك ما أشار إليه محمد مندور بقوله: « هذه القصيدة وجدانيّة قويّة ، ولكن وجدانيّة "مطران" تغاير ما ألفه الشّاعر العربي في وجدانياته وذلك لأنّها مركّبة وتصدر عن عاطفة موحّدة تنبثق من القلب مباشرة ، بل تمتزج بالخيال الشّعري ، ويسيطر الفكر على صياغتها.» [39] وهذا تعبير عن النزعة التأملية التي امتاز بها في نظمه.

3-3 الوضع الفيزيائي: يظهر تأثير المحيط الفيزيائي الذي نظّمت فيه القصيدة في إنتاج الاستعارات الشّعرية الواردة فيها من خلال مزج الشّاعر بين حالته النّفسية المريضة بحالة البحر المضطرب وحالة الطقس كما هو واضح في المقطع الآتي:

شاكٍ إلى البَحْرِ اضْطَرابَ خَوَاطِرِي ... فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الهَوْجَاءِ
ثاوٍ عَلَى صَخْرٍ أَصَمَّ وَلَيْتَ لِي ... قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمّاءِ
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي ... وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ فِي أَعْضَائِي
وَالبَحْرُ خَفَّاقُ الْجَوَانِبِ ضَائِقٌ ... كَمَداً كصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى الْبَرِيَّةَ كُدْرَةٌ وَكَأَنَّهَا ... صَعِدَتْ إِلى عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائي
وَالأُفْقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيحٌ جَفْنُهُ ... يُغْضِي عَلَى الْغَمَرَاتِ وَالأَقْذَاءِ
يا لَلْغُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عِبْرَةٍ ... لِلْمُسْتَهَامِ وَعِبْرَةٍ لِلرَّائي[40]

يعكف الشّاعر على التّعبير عن حالته النّفسية بالاستعانة بالمكوّنات الفيزيائية المحيطة به وهو جالس على صخرة على شاطئ بحر الإسكندرية : فحالة خواطره تظهر في رياح البحر الهوجاء ، كما أنّه تمنّى أن يملك قلبا قويا يتحمّل عقبات الحياة مثلما تكسّر الصّخرة الصمّاء أمواج البحر. أمّا ضيق صدره فقد تمثّله بحالة أمواج البحر الهائجة. أمّا دموعه الّتي تصعد إلى عينيه فقد عبّر عنها من خلال تشخيص الأفق الذي يبدو قريحا جفنه. إضافة إلى الغروب المستهام مثّله في نفسه وهو يعاني كلّ أنواع الأمراض النّفسية كالقلق والاكتئاب. فكل هذه

الحالات تجسيد لاستعارة تصوّرية مهيمنة في الخطاب الرومنطيقي تتفرع عنها استعارات أخرى متعددة وهي استعارة (الإنْسَانُ طَبِيعَة).[41]

3-4 السّياق الثّقافي: تعكس القصيدة ملامح الثّقافة الّتي نظّمت في رحابها والّتي تحكّمت في إنتاج الاستعارات الشّعرية الواردة فيها ، يتّضح ذلك من خلال قول الشّاعر:

إِنّي أَقَـمْـتُ عَـلى الـتـعِـلَّةِ بِالمُنَى ... فِـي غُـرْبَةٍ قـالوا تَكُونُ دَوَائِي
إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَـوَائِهَا ... أَيُـلَـطِّف الـنِّـيـرَانَ طِيبُ هَوَاءِ
أَوْ يُـمْسِـكُ الْـحَـوْبَاءَ حُسْنُ مَقَامِهَا ... هَلْ مَسْكَةٌ فِي البُعْدِ للْحَوْبَاءِ
عَـبَـثٌ طَـوَافِي فِـي الـبِـلاَدِ وَعِـلَّةٌ ... فِـي عِـلَّـةٍ مـتْـفَايَ لِاسْتشْفَاءِ[42]

يحيلنا الفعل " قَالُوا " إلى السّياق الثّقافي الّذي نظّمت في رحابه قصيدة (الَمسَاءُ) فالمعرفة المشتركة Commonplace Knowledge الّتي انبنت عليها تجعل من الاغتراب قصد الراحة والاستجمام علاجا طبيعيا لعدة أمراض وذلك على سبيل الاستعارة التّصوريّة (الِاغْتِرَابُ شِفَاءٌ) والتي تعتبر نموذجا ثقافيا داخل المجموعة اللغوية التي ينتمي إليها كل من الشاعر والقارئ. وقد تجسّدت على شكل الاستعارات الشّعرية التّالية (إِنْ يَشْفِ هَذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَوَائِهَا)،(فِي غُرْبَةٍ قالوا تَكُونُ دَوَائِي)،(أَوْ يُـمْسِـكُ الْـحَـوْبَاءَ حُسْنُ مَقَامِهَا). كما أنّ البيتين الأخيران من القصيدة يكشفان عن تصوّر ثقافي ينبني على إدراك العمر على أنّه نهار وبالتالي تنسجم معها الاستعارة التّصورية (المَوْتُ لَيْلٌ) في قوله:

فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ ... مُـزِجَـتْ بِـآخِرِ أَدْمُعِي لِـرِثَـائِـي
وَكَأَنَّنِي آنَـسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً ... فَـرَأَيْـتُ فِـي الـمِـرْآةِ كَـيْـفَ مَـسَائِـي[43]

تسهم معرفتنا للتّصورين السّابقين والمتحكّمين في ثقافة الشّاعر والمتلقّي في أن ندرك سبب عنونة القصيدة ب(المَسَاءُ). فالشّاعر يستند إلى الاستعارة التّصوريّة (العُمْرُ نَهَارٌ) والّتي تمّ فيها إسقاط فترات النّهار على مراحل العمر فالصّباح بمثابة طفولة الإنسان ومنتصف النّهار هو منتصف العمر ، أمّا المساء فهو مرحلة الشّيخوخة. فمرض الشّاعر جسديّا ونفسيّا جعله يشعر بالتّشاؤم وفقدان الأمل من شفائه وبالتّالي صوّر حاله بحال المساء بما أنّه نهاية اليوم ليعبّر عن اقتراب أجله بعد كلّ المحاولات كي يحسّن حالته وكل هذه الاستعارات تنسجم مع النّماذج الثّقافية السّائدة في مجتمع تلقّي القصيدة والتي احتكم إليها الشّاعر كي يكون المعنى مفهوما وذلك لأنّ كلّ الجماعات اللّغوية تطوّر أنساقا من المعارف الثّقافية المشتركة. تنتج من خلالها منظورات حول التّصورات الأساسيّة الّتي تكتسب خصوصيّة محدّدة في لغة ما. هذه المنظورات

تنتظم وفق نسق من متواليات من العلاقات تسمّى النّماذج الثّقافية. فالجماعات اللّغوية وأفرادها يوظّفون هذه النّماذج لتفسير التّجربة المجسدنة وتحديد معنى تجربة ما داخل الجماعة. وعليه فعملية البناء التصوري سواء في فهم التّجارب الجديدة أو في التّعبير اللغوي عنها ، يجب أن ينطوي على معارف ثقافية مشتركة وموسوعية ، منظمة معرفيا في شكل أنساق من النّماذج الثّقافية[44].

خاتمة: يتّضح ممّا سبق عرضه أنّ تأويل الاستعارة الشّعرية يعتبر موضوعا رئيسيا لكل من النّظرة النّسقيّة والنّظرة السياقيّة إلى المعنى. فبعد أن عمل "لايكوف" على ربط فهمنا لها بالنّسق الاستعاري الوضعي وتأكيده على أنّ الشّعراء يستندون إليه في نظم قصائدهم وجلّ ما يقومون به هو التّصرف فيه وفق آليات تمكنهم من إبداع استعارات فنيّة جديدة ما يجعل تأويلها وفهمها يتطّلب العودة إلى النّسق الوضعي. إلاّ أنّ سلطان "كوفيتش" وسّع من هذه النّظرة من خلال ربط الاستعارة الشّعرية بالعوامل السّياقيّة الّتي قيلت فيها ، وبالتّالي يتطلّب فهمنا لها معرفة هذه العوامل وليس ربطها بالنسق الوضعي بطريقة آلية.

- بما أن الإبداع الأدبي عمليّة تواصليّة فإنّ نجاحها يستوجب أن تتوفّر أرضيّة مشتركة بين المرسل والمتلقي من ثقافة ورموز دلالية متعارف عليها لكي يتمكن المرسل (الأديب) من تشفير رسالته وعلى المتلقي (القارئ) أن يفك شفرتها. وهذا ما يجعلنا نقول أنّ الشاعر خليل مطران استند إلى هذه الخلفية المشتركة عند نظم قصيدته مثل إدراكه لمعرفة المتلقي بجمال المكس وهيام الزائرين بها لجمالها وهدوئها.

- كشفت دراستنا لاستعارات العاطفة التي وردت في قصيدة المساء للشاعر خليل مطران أن هناك مجموعة من الاستعارات التصورية السائدة في مجتمع التلقي تحكّمت في نظم قصيدة المساء ولها تمظهرات لغوية على سطحها أهمها " العشق مرض" ، "الحب نار" ، "القرب قوة في التأثير" ، "الاغتراب دواء".

- كما كشفت الدراسة عن الدور الفعال والرئيسي لعوامل السياق المختلفة في فهمنا للاستعارات الشعرية الواردة في قصيدة "المساء" أهمها معرفتنا القبلية عن تجربة

الشاعر مع المرض واغترابه عن موطنه قصد الاستشفاء ، إضافة إلى علاقة البيئة التي قيل فيها الخطاب وتحكمها في معاني الاستعارات الشعرية ، وهكذا فالعوامل السياقية المتعددة تتحكم في إنتاج وفهم الاستعارات الشعرية.

- يعد المعنى من منظور علم الدلالة المعرفي من إنتاج القارئ وذلك بعد الجهد الذي يبذله في ربط الاستعارات الشعرية بمختلف عوامل السياق وليس وليد الوحدات الداخلية للنص أي ما يعرف بالمعنى المحايث.

قائمة المصادر والمراجع:

1- خليل مطران ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2010.

2- جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، تر عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ، ط1، 1996.

[3]- محمد الصالح البوعمراني ، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني ، دار نهى ، ط1 ، سقافس 2009.

4- عمر بن دحمان ، نظريّة الاستعارة التّصوريّة والخطاب الأدبي ،دار رؤية للنّشر والتّوزيع ،القاهرة ،2015.

5- أحمد زلط ، الأدب العربي الحديث ، دار الوفاء الإسكندرية ، د ت.

6- جحا ميشال ، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث ، دار المسيرة ، ط1 ، بيروت ، 1971.

6 - Zoltan. Kovecses, Where Metaphors Come From, Oxford University Press, 2015.

7 - James j, Mischler: Metaphor across Time and Conceptual Space, John Benjamin publishing company, 2013.

8 - Vyvyan. Evans, a Glossary of Cognitive Linguistics, Edingburgh University Press Ltd, Edingburgh, 2007.

9 - George. Lakoff, Mark.Turner, More than Cool Reason, the University of Chicago Press, 1989.

10 - Zoltan. Kovecses, Metaphor a Practical Introduction, Second Edition, Oxford University Press, 2010.

الإحالات:

[1]- جورج لايكوف ومارك جونسون:الاستعارات التي نحيا بها ،تر عبد المجيد جحفة ، دار توبقال للنشر ،1996 ، ط1 ، ص: 21.

[2] - Vyvyan. Evans, a Glossary of Cognitive Linguistics,Edingburgh University Press Ltd,Edingburgh,2007,p: 35

[3] - G. Lakoff,M.Turner, More than Cool Reason, the University of Chicago Press, 1989, p: 9.

[4]- محمد الصالح البوعمراني:دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني ، ط1 ، دار نهى ، سقافس ، 2009 ،ص: 253.

[5]- G. Lakoff, M.Turner, More than Cool Reason, the University of Chicago Press, 1989, p: 26.

[6]- Zoltan.Kovecses, Metaphor a Practical Introduction, Second Edition, Oxford University Press, 2010, p: 71.

[7]- Ibid: 53

[8] - ينظر: عمر بن دحمان: نظريّة الاستعارة التّصوريّة والخطاب الأدبي ، دار رؤية للنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، 2015 ، ص: 254 .

[9]- ينظر المرجع السابق ، ص: 255.

[10]- Zoltan.Kovecses, Metaphor a Practical Introduction, Second Edition, Oxford University Press, 2010, p: 53.

[11]- ينظر عمر بن دحمان ،الاستعارة التّصورية في الخطاب الأدبي ، ص: 256.

[12]- Zoltan.Kovecses, Metaphor a Practical Introduction, Second Edition, Oxford University Press, p: 54.

[13]- ينظر عمر بن دحمان ،الاستعارة التّصورية في الخطاب الأدبي ، ص: 257 .

[14]- Zoltan.Kovecses, Metaphor a Practical Introduction, Second Edition, Oxford University Press, p: 54.

[15]- ينظر عمر بن دحمان ،الاستعارة التّصورية في الخطاب الأدبي ، ص: 259.

[16]- G.Lakoff, M.Turner, More than Cool Reason, the University of Chicago Press, 1989, p: 72.

[17]- Ibid: 76.

[18]- عمر بن دحمان ،الاستعارة التّصورية في الخطاب الأدبي ، ص: 262 .

[19]- G.Lakoff, M.Turner, More than Cool Reason, the University of Chicago Press, p: 90.

[20]- ينظر عمر بن دحمان ،الاستعارة التّصورية في الخطاب الأدبي ، ص: 265.

[21]- ينظر مرجع نفسه ، 269.

[22]- Zoltan. Kovecses, Where Metaphors Come From, Oxford University Press, 2015, p: 178.

[23] - Ibid, p: 178.

[24]- Ibid.p: 180

[25]- Zoltan.Kovecses, Metaphor, a Practical Introduction, second edition, pp: 292,293.

293.: [26]- Ibid

Kovecses, Where Metaphors Come From, Oxford University Press, 2015, p: 181. [27]- Zoltan.

Kovesces, Metaphor, 295. [28]- Zoltan.

.[29]- Zoltan. Kovecses, Where Metaphors Come From, Oxford University Press, 2015, p: 182

Kovesces, Metaphor, a Practical Introduction, second edition, p: 296. [30]- Zoltan.

Ibid: 297. [31]-

[32]- أحمد زلط: الأدب العربي الحديث ، دار الوفاء الإسكندرية ، ص: 75- 76.

[33]- خليل مطران ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ، 2010 ص: 103.

[34]- المرجع نفسه ، ص ن.

[35]- المرجع نفسه ، ص ن.

[36]-جحا ميشال : خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث ، دار المسيرة ، ط1 ، بيروت ،1971 ، ص: 120.

[37]- خليل مطران ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 104.

[38]- المرجع نفسه ، ص: 105.

[39]- جحا ميشال: خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث ، ص: 105.

[40]- خليل مطران ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 105.

[41]محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية و تطبيقية في علم الدلالة العرفاني ،دار نهى سفاقص ،ط2009، 1 ، ص: 257.

[42]- خليل مطران ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص: 104.

[43]- المرجع نفسه ،ص: 106.

[44] James j, Mischler: Metaphor across Time and Conceptual Space, John Benjamin publishing company, 2013, p: 8.