مجلة أبوليوس
المجلد 10 العدد 1 – جانفي 2023 الصفحات: 286- 308

معنى الاستعارة في السرد الموجه للأطفال

The Meaning of Metaphor in Narration for Children

حسني مليطات*
الجامعة العربية الأمريكية، رام الله (فلسطين)، kahoulchabane@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/10/07 تاريخ القبول: 2023/01/29 تاريخ النشر: 2023/01/31

ملخص البحث:

يهدف الباحثُ من هذه الدراسة إلى تفسير معنى "الاستعارة" في السرد الموجه للأطفال (الفنّ المسرحي) و(فن القصة)، وتكمن إشكالية البحث في تتبع التطوّر الدلالي لذلك المعنى من خلال نماذج مختلفة من السرد المكتوب للأطفال، ولتحقيق ذلك، بدأ الباحث درسته بتمهيد نظريّ، يتحدث عن مفهوم الاستعارة عند العرب القدماء، ثم دلالة ذلك المفهوم في النقد الأدبي الحديث، متوقفاً أمام نظريات ريتشاردز وجورج لايكوف ومارك جونسن وستيفن أولمان وماكس بلاك، ومعتمداً على دلالتها في توضيح معنى الاستعارة في أدب الأطفال، حيث درس ذلك المعنى من خلال: النظرية السياقية للاستعارة، والنظرية التفاعلية، والاستعارة التصورية، بالإضافة إلى دراسة تأويل الرمز الاستعاري في ذلك النوع من السرد، ويحاول الباحث من خلال هذه النظريات التعريف بأهمية أدب الأطفال، وتوضيح جمالياته الأسلوبية والفنية، متخذاً من أعمال عدد من الكُتّاب العرب نماذج على ذلك. ويخلص الباحث إلى أنّ الاستعارة من إحدى المفاهيم المعززة لقيمة أدب الأطفال، والتي تدلل على أهمية الخطاب السردي الموجه لتلك الفئات العمرية، بالإضافة إلى أنّها تظهر قدرة الكاتب على "التكوين الإبداعي" من خلال "تقريب" المعنى إلى المتلقي، بتوظيف تقنيات بلاغية جمالية، تثري النص الأدبي بأنواعه.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة التي نحيا بها، أدب الأطفال، البؤرة الاستعارية، التفاعل الاستعاري.

Abstract:

The researcher aims to explain the meaning of "metaphor" in narration for children (theatrical art) and (art of story). The problematic of the research lies in tracing the semantic development of that meaning through various models of written narration for children. To achieve this aim, the researcher began his study with a theoretical introduction talking about the concept of metaphor according to the ancient Arabs, and the significance of that concept in modern literary criticism, highlighting the theories of Richards, George Lakoff, Mark Johnson, Stephen Ullmann and Max Black, and relying on its significance in clarifying the meaning of metaphor in children's literature. Moreover, the researcher studied that meaning through: the contextual theory of metaphor, the interactive theory, and the conceptual metaphor. In addition, studying the interpretation of metaphor in that type of narration, and through these theories the researcher tries to define the importance of children's literature and to clarify its stylistic and artistic and aesthetics, taking from the works of a number of Arab writers as examples of that. The researcher concludes that metaphor is one of the concepts that enhance the value of children's literature, which indicates the importance of the narrative discourse directed to these age groups, in addition to that it shows the writer's ability to "creative formation" by "bringing" the meaning to the recipient by employing aesthetic rhetorical techniques that enrich Literary text of all kinds.

Keywords: Metaphors, children's literature, focus of metaphor, metaphor interaction.

* المؤلف المراسل

تمهيد

تُعرف الاستعارة بأنها من الأنواع البلاغية المهمة، التي تؤسس دلالة النص، وتفسر معانيه، وقد استمد معظم النقاد مفهوم الاستعارة من التعريف العام الذي وضعه أرسطو في كتابه "فن الشعر"، الذي عرّف فيه الاستعارة بأنها: "نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر"[1]؛ فالنقل هو المكون المركزي للتعريف، ومن خلاله سيطوّر النقاد المعنى الاستعاري من "النقل" إلى "التبديل" ومن ثم إلى "التفاعل" داخل السياق النصي، لتكون الاستعارة بذلك مفهوماً مرناً، ومنهجاً مساعداً على دراسة النصوص الأدبية والتعرف إلى معانيها، والكشف عن مضامينها، وذلك بالاعتماد على عنصرين أساسيين في تكوين معناها، هما: المشبه والمشبه به، وهما العنصران اللذان أطلق عليهما ريتشاردز اسم "الحامل والمحمول"، على اعتبار أن المبدأ الأساسي للاستعارة "عندما يكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معاً، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين"[2].

كان معنى الاستعارة في البلاغة العربية القديمة مقتصراً على تشبيه شيء بشيء آخر بهدف توصيفه، وتوضيح حالته بصورة تجميلية من خلال تجريد نقل المعنى الحرفي إلى معنى استعاري، فمحمد أسد، عبارة استعارية وصفية لسمة الشجاعة والقوة التي تغلب على شخصية محمد. وقد اهتم الجرجاني كثيرا بدراسة "دال" الاستعارة في كتابيه "دلائل الاعجاز" و "أسرار البلاغة"، وهما من المؤلفات البلاغية المهمة التي تتقارب كثيراً مع نظريات النقاد الغربيين في العصر الحديث، ويذهب الجرجاني إلى أن الاستعارة هي "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[3]؛ بمعنى الابتعاد عن العبارات الطويلة في وصف ما، والتعبير عنها بجمل استعارية معبّرة وملخصة في كلمات محددة ومباشرة، فعندما نريد أن نقول: "رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء"، فتدع ذلك وتقول: "رأيت أسداً"[4]، فعبارة "رأيت أسدا" فيها نوع من اللطافة، كما يقول الجرجاني، لتثبت بأن ذلك الرجل كان يتسم بالشجاعة، بالإضافة إلى أنها عبارة تقريبية مباشرة إلى المعنى الاستعاري المراد، ما يجعلها بمثابة الدليل القاطع على أن الرجل شجاع، وهذا ما سندرسه في الكثير من القصص والمسرحيات الموجهة للأطفال.

ويذهب ابن الأثير الحلبي إلى ما ذهب إليه الجرجاني، مضيفاً إلى أن جمال الاستعارة يكمن في زيادة غموضها؛ أي أن يحتاج الدارس إلى "قراءة نموذجية" للنص لمعرفة دلالة المعنى الاستعاري الموجود فيه، يقول: "كلما ازداد التشبيه خفاء، ازدادت الاستعارة حُسناً"[5]، وهذا ينطبق كثيراً على الشعر وبعض النصوص المسرحية والروائية، التي يحتاج فيها القارئ إلى جهد للتعرف على دلالات الاستعارة فيها، إلا أن الخطاطة التي قسم فيها الحلبي الاستعارة يمكن أن نعتمد عليها في دراسة القصص والمسرحيات الموجهة للأطفال، وتتمثل تلك الخطاطة بالأشياء التي تحتاجها الاستعارة، والتي قسّمها إلى ثلاثة: المستعار، والمستعار منه، والمستعار له[6]. أما المستعار، فهو الذي يُستخدم من الأصل إلى الفرع بهدف التوضيح، وهو عبارة عن اللفظ المركزي الذي ينتج الفعل الاستعاري في باقي العبارة، والمستعار منه والمستعار له، لفظان حمل إحداهما على الآخر، واحد منهما حقيقي والآخر استعاري، ومثال على ذلك، قوله تعالى: "واشتعل الرأس شيبا"؛ فالمستعار هو الاشتعال، وقد نقل من الأصل وهو النار، والمستعار له الشيب، والمستعار منه الاشتعال وهو المعنى

الاستعاري[7]، وبالتالي، فالدمج بين اللفظين -المستعار منه والمستعار له- ينتج فكرة دلالية واحدة وهي الكبر في السن، لتجمّل البلاغة القرآنية بذلك التعبير الخطابي لزكريا عليه السلام، ولذلك يقول الدكتور جونسون: "إنَّ التعبير الاستعاري سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن؛ لأنه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة"[8]، وهذه هو الهدف الأساسي من وجود الاستعارة في السياق النصي.

الاستعارة في النقد الأدبي الحديث

أما في العصر الحديث فقد درست الاستعارة وفق مفاهيم ورؤى مختلفة، كان لكل واحدة منها مبررتها وحججها في توضيح المعنى الحقيقي للاستعارة، وكان جلها متأثراً بنظريات علم اللغة التي وضعها دي سوسير ورومان ياكبسون، وبيسميائية بيرس، فكان لأعمال هؤلاء دور مهم في تكوين معنى الاستعارة في النقد الحديث، وهو المعنى الأوسع والأكثر إحاطة داخل السياق من المعنى القديم الذي أشرنا إليه سابقاً عند بعض علماء البلاغة القديمة؛ فالاستعارة وفق رأي المحدثين هي الحاضر الدائم في لغتنا اليومية أو لغتنا المكتوبة أو حتى لغتنا الصامتة التي يمكن أن نعبر عنها في صورة أو في لوحة، ولذلك يقول ريتشاردز: "الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبداً في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة"[9]، وهو المبدأ الذي وثق أسسه وبرهن عليه بصورة عميقه الناقدان جورج لايكوف ومارك جونسون في كتابيهما التأسيسي "الاستعارات التي نحيا بها"، وهو من الكتب المنهجية التي تدرس الاستعارة وفق منظور حديث ومعاصر، وتقوم نظريتهما على أن الاستعارة "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، فهي ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا"[10]، وهي نظرية مهمة في دراستنا هذه، والتي سنعتمد عليها في تفسير بنية السرد القصصي والمسرحي للأطفال، من خلال دراسة دال الاستعارة فيهما.

ويمكن لنا أن نلاحظ أن اختلاف الرؤية إلى معنى الاستعارة بين البلاغتين، القديمة والجديدة، يكمن في الاهتمام بـ "الملفوظ الاستعاري"؛ فالملفوظ في البلاغة القديمة هو "مركزية الاستعارة" وباقي العبارة أو الجملة، المكونات الدلالية له، أما في البلاغة الجديدة، فالأمر لا يقتصر على الملفوظ فحسب، وإنما تطور إلى أن يشمل كل كلام ننطقه؛ أي أن كل تعبير وحتى إشارة نقوم بها من الممكن أن ينظر إليها بأنها تعبير استعاري، فالرسومات التي يوظفها الفنانون لتوصيف شخصيات قصة موجهة للطفل قد تتضمن معان استعارية، توثق دلالة القصة ورمزيتها أكثر من العبارات المعبرة عن أحداثها، وربما تكون تلك الرسومات نفسها متجانسة مع تلك العبارات، لتخرج مع بعضها فكرة واحدة، تعبر عن معناها، وهذا ما سنفصل الحديث عنه في الفصول القادمة من هذه الدراسة.

وبالتالي فإن مفهوم الاستعارة في البلاغة الجديدة، هو مفهوم شمولي، درسه النقاد وفق نظريات مختلفة، أهمها: النظرية السياقية، والنظرية التفاعلية، بالإضافة إلى وجود "الاستعارة التصورية" التي تحدث عنها لايكوف وجونسون، ويمكن لنا الاعتماد على هذه النظريات والأنواع لتوطيد معنى الاستعارة في السرد الموجه للأطفال، من خلال التفصيل في شرح مضامينها وتطبيق ما جاء فيها بعد ذلك على النصوص المختارة لهذه الدراسة.

نظرية الاستعارة السياقية

يعتمد أصحاب هذه النظرية على بنية العبارة في تحديد المعنى الاستعاري الموجود فيها، بالاعتماد على "الدمج" اللغوي، وذلك بدراسة تموضع الملفوظ الاستعاري داخل تلك العبارة، وعلاقته بالملفوظات الأخرى التي تسبقه وتليه في الجملة أو في النص كله، بهدف كسب المعنى الدلالي العام في تلك الجملة أو النص وتفسيره، فالاستعارة -وفق النظرية السياقية- "عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد"[11]. وفي هذه الحالة، فإن الملفوظ الاستعاري المولّد الرئيس لإنتاج معان متعددة من خلال علاقته بالسياق الذي يتكوّن فيه، على اعتبار أنه "البيئة الخاصة بتلك المعاني؛ إذ توجد حقول وبيئات فنية مختلفة ومتعددة، فمثلاً جملة "زيد أسد" يلاحظ فيها أن زيداً له سياق أو بيئة فنية معينة، والأسد له سياق أو بيئة فنية أخرى. وزيد معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به. وتأسيساً على ذلك فإن الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى"[12].

وقد عبّر ستيفين أولمان عن النظرية السياقية في الاستعارة عندما اعتبرها وسيلة من وسائل "تغيير المعنى" بناء على الحالة التي يتشكل فيها الملفوظ الاستعاري، فالاستعارة، كما يرى، "تنسج عن كثب بنية الكلام التي نجدها في عدة مظاهر: كعامل أساسي للتحفيز، وحيلة تعبيرية، ومصدر للترادف وتعدد المعاني، ووسيلة لمليء الفجوات في المفردات داخل العبارة نفسها"[13]، فالتحفيز مولد للمعنى، والترادف ينتج معان من ألفاظ مشتركة في جملة أو نص واحد أيضاً، والمقصود بمليء الفجوات، الترابط الدلالي بين الكلمات داخل تلك الجملة أو النص، فالكلمة، حسب رأي أصحاب النظرية السياقية للاستعارة، "لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى؛ فللسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتوجيهه"[14]، وهذا ما سنجده في بعض القصص التي سندرسها، حيث سنقرأ قصصا كاملة، نجد فيها ملفوظاً استعارياً واحداً يرتبط مع ألفاظ القصة الأخرى، ليشكل من خلالها كلها معنى دلالياً مهماً.

ومن الأمثلة الموضحة لهذه النظرية، ما قرأناه في مسرحية "شقاء ونقاء" للكاتبة نهلة الجمزاوي، وهي مسرحية موجهة للأطفال، تشخّص فيها الكاتبة معاني الشقاء والنقاء والفوضى والكسل، فتتحدث كل شخصية بما تتسم به، فتحاول من خلال هذا التشخيص "تقريب المعنى" إلى ذهن الطفل، فيرد في إحدى المشاهد قول الكاتبة: "**فوضى تهجم على سمر**"[15]، لنلاحظ أن هذه الجملة تتضمن معنى استعارياً، يتمثل في الفعل المستعار "تهجم"، والمستعار له فوضى، والمستعار منه المضمر وهو الإنسان، ليكون الفعل تهجم محفزاً لإنتاج معنى الخراب، وهذا لا يمكن أن نفهمه إلا أثناء قراءة الحوار كاملاً داخل العمل المسرحي نفسه، ليساعد وجود مثل هذا الفعل على تعزيز معان أخرى، التي بدورها يمكن أن تدلل على فكرة المسرحية وبيان أثرها على المتلقي بشكل عام، وبالتالي فإنّ السياق يلعب دوراً مهماً في فهم المعنى العام للنص الأدبي.

أما في قصة "الفتاة الليلكيّة"، التي تحاكي سيرة الفنانة الفلسطينية تمام الأكحل، فيرد في صفحاتها الأولى عبارة: "**في قلبِ تمامَ لونُ حزنٍ عميقٍ، يُشرق ويغرب مثل ألوان الشفق الشمسيّة**"[16]، وهي عبارة مُضمّنة للفظ استعاري هو "الحزن"، الذي تم تشبيهه بإحدى ألوان الرسم الأساسية، وتم إدراجه في سياق القصة؛

حتى تعبر الكاتبة من خلاله عن "الحالة" التي كانت تعيشها تمام الأكحل نفسها، تلك الفنانة التي اتخذت من مدينتها يافا مكوناً مركزياً لتشكيل إبداعها الفني، بالإضافة إلى مكونات الحزن والأسى، لما لحق ببيتها وأرضها بعد الاحتلال، وبالتالي، يرى الباحث في هذه اللفظة البنية المركزية للتعبير عن "السياق البَعْدي" الذي ستتحدث عنه الكاتبة، والمخصص لوصف حياة الأكحل، والتعريف بها كإحدى رواد الفن التشكيلي الفلسطيني المهمين في العصر الحديث.

نظرية الاستعارة التفاعلية

أما النظرية التفاعلية فيقصد بها التفاعل بين الملفوظ الاستعاري والإطار المحيط به، ويعتبر ماكس بلاك من أهم المنظرين لهذه النظرية، وقد فسَّر مفهومها في كتابه "نماذج واستعارات"، الذي يرى فيه أن الاستعارة تقوم على محورين، هما: "بؤرة الاستعارة" el foco de la metáfora و "الإطار" El marco؛ أما بؤرة الاستعارة فهي المعنى الاستعاري المقصود الذي يُبنى بتفاعله وتبادله ومقارنته بالإطار الذي يجاوره، ويأتي بلاك بعدد من الأمثلة التي يوضح فيها هذين المحورين، ومنها عبارة "انفجر الرئيس خلال المناقشة"، ويرى أن هذه الجملة تتكون من كلمة استعارية واحدة متمثلة في "انفجر"، وهي "بؤرة الاستعارة"، وباقي الجملة "إطارها"[17]، فنلاحظ أن تفاعل البؤرة قرّب إلينا المعنى العام للجملة، التي تدلل على "مشاعر" الرئيس أثناء اجتماعه، بأنه ربما كان غاضباً على موظفيه، أو نابته هستيريا الضحك لموقف ما داخل الاجتماع، ما يهمنا هو أن التفاعل بين المحورين عبّر لنا عن وصف "حالته".

ولذلك فإنّ معالجة لفظة الاستعارة -وفق هذه النظرية- "يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها، أو مراعاة الأفكار، والأحداث، والمشاعر، أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة"[18]؛ وهذا ما يميّز النظرية التفاعلية عن النظرية السياقية؛ كون الأولى لا تقتصر على تفاعل المفردة مع غيرها داخل الجملة فحسب، وإنما لا بد من الأخذ بعين الاعتبار للحالة التي بنيت فيها تلك الجملة، وفهم "القصديات" من كتابتها، سواء "قصدية المؤلف" أو "قصدية القارئ-المتكلم-"، تلك التي تقرب المعنى وترسخه.

والاستناد إلى هذه القصديات في أدب الأطفال مهم لفهم دلالة الجملة المتضمنة للبؤرة الاستعارية، فنيّة الكاتب في تغيير الكلمة وطريقة قراءتها تولد مكوناً آخر من مكونات الاستدلال على بلاغة تلك الجملة، فنقرأ، على سبيل المثال، في قصة "صاروخ إلى الفضاء" للكاتبة الفلسطينية رنا عناني، جملة "**في الفضاء نُبحر كأننا في مركب. ذاك هو المشتري.. أكبر كوكب**"[19]، فنلاحظ أن قصدية المؤلف من كتابة البؤرة الاستعارية "نبحر" هو وصف حالة العالم الخارجي في الفضاء بعدم وجود الجاذبية كحال من يركب مركبا في البحر، ويستند المعنى الاستعاري على الإطار الحرفي الممثل بكلمتي الفضاء والمركب، ليؤدي تفاعل البؤرة الاستعارية مع ذلك الإطار إلى تقريب المعنى العلمي للحياة في العالم الخارجي كما دللت عليه الكتب العلمية، والتي يحتاجها الأطفال كتوثيق لما قد يدرسونه في مدراسهم، وبالتالي فإنّ "الطبيعة الاستعارية لملفوظ ما تعود إلى قصدية المؤلف واختياره"[20]؛ فالمؤلفة تهدف من استخدام مفردة الإبحار إلى "وصف الحالة" التي يعيشها رجل الفضاء هناك، فربما قد يتخيل الطفل الفضاء عبارة عن بحر إلا أن أداة التشبيه "كأننا" تثير فيه بعض الشكوك ليعود إلى المعنى المراد، وهو التوصيف المعرفي لذلك العالم الذي لا يعرفونه عن قرب.

أما قصدية القارئ فلها أهمية أيضاً في معرفة دلالة النص الموجه للأطفال، فالنبر والتنغيم أثناء القراءة يولدان فهماً مباشراً للمعنى المراد من كتابة ذلك النص، لاسيما إذا كان قارئ المسرحية أو القصة هو "القارئ الثاني"، الذي نقصد به هنا "الأم أو الأب أو المعلم أو ..."، فدوره هنا يكون بمثابة القارئ المقرِّب لمعنى النص، إذ تكون قراءته معبرة عن التفاعل الحاصل داخل العبارة المقروءة، من خلال توقفه أمام بؤرة الاستعارة وتوثيقها مع الإطار المحيط بها، فعندما "دعا تشرشل موسوليني في تعبيره المشهور (تلك الأداة)، فإنّ نغمة الصوت، ونظام الألفاظ، والأرضية التاريخية، تساعد في الكيفية التي يمكن أن تفسر بواسطتها الاستعارة"[21].

ويرى يوسف أبو العدوس أن قوانين اللغة في النظرية التفاعلية ربما لا تكون مساعدة كثيراً في توضيح الجمل الاستعارية، وفي معرفة معانيها، لأن هناك من المعاني الاستعاري ما يتبع للواقع العملي أكثر من الدلالة، وهذا المعنى يكون في بعض الأحيان بحاجة إلى اهتمام أكثر من قبل المستمع نفسه[22]، وهذا ينطبق بصورة مباشرة مع النصوص المسرحية الموجهة للأطفال، التي ينبغي أن تكون معتمدة على ما يمكن أن نطلق عليه اسم "القراءة التمثيلية"؛ أي القراءة المصورة للحالة التي تكون عليها شخصيات المسرحية، فبالعودة إلى مسرحية "شقاء ونقاء"، نقرأ:

"كسول: لا...لا...لا أريد أن يأتي نقاء إنّه يحثّني على العمل وأنا آه "يتثاءب" أحب النوم والأكل.

فوضى تخزه حتى ينتبه، بينما يتابع كسول حديثه

كسول: يا لهذا النقاء كم هو جاد في حياته.. علمني شقاء كل ما هو آه "يتثاءب" مريح، ممتع، أما نقاء فيحثني دائما على العمل"[23].

فهذا يحتاج إلى قراءة تمثيلية للتعبير عن شخصية "كسول"، لتسهم تلك القراءة في إثارة انتباه المستمع – الطفل- وترسخ في ذهنه معنى الكسل من خلال "تشخيصه" وإنطاق بعض الكلمات على لسانه، فالبؤرة الاستعارية "يتثاءب" يمكن أن تدللنا على معناها من خلال "تمثيلها" والنطق بها وفق ما تحتاجه داخل السياق، لتسهم تلك المشاعر في إنتاج معنى للحوار الذي تلفظت به الشخصية.

ويفسر بلاك معنى الاستعارة من خلال ثلاثة مفاهيم: النهج الاستبدالي، ونهج المقارنة، والنهج التفاعلي، وكل هذه المفاهيم تقريبية لتوضيح "نظرية التفاعل في الاستعارة"، أما النهج الاستبدالي، فيقصد به استبدال كلمة بكلمة أخرى أكثر دلالة من الأولى، وقد تكون الكلمة الأولى استعارية، ويرمز لها بالرمز (م)، والكلمة الثانية حرفية، ويرمز لها بالرمز (ل)، وفي هذه الحالة فإنّ بؤرة الاستعارة "الكلمة أو التعبير التي تستخدم داخل الإطار الحرفي، جيدة من أجل التواصل بالمعنى الاستعاري الذي يمكن أن يكون مُعبّراً عن الإطار الحرفي: فالكاتب قد يبدل(ل) بـ (م)، ومهمة القارئ هنا استغلال ذلك التبديل، واستخدام المعنى الاستعاري (م) كمؤشر للمعنى الحرفي (ل)، ليكون فهم الاستعارة مثل فك شيفر رمز ما، أو الكشف عن لغز"[24].

أما مبررات استخدام هذا النهج، فتتمثل في عدم وجود نظير حرفي للكلمة المستخدمة، ومثال ذلك: عندما يستخدم المتخصصون بالرياضيات كلمة "ضلع" للزاوية، فهي مفردة معبّرة عن جزء ما، لا يوجد لها نظير حرفي يأخذ مكانه[25]، كما تقوم الاستعارة بمليء فجوات المفردات الحرفية (أو أنها ستمني حاجتنا بالاختصارات المناسبة). فالنهج في هذه الحالة، سيصبح نوعا من "الاستعارة الدالة"، التي ستعرف كأنها استخدام لمفردة بمعنى جديد بهدف ملأ الثغرات بالمفردات (وضع معنى جديد في كلمات قديمة)، فحتى إذا

وضعت "الاستعارة الدالة" لخدمة الحاجة الأصلية، فإن المعنى الجديد الذي يتم تقديمه بشكل سريع، سيصبح جزءا من المعنى الحرفي: فكلمة "البرتقال"، على سبيل المثال، يمكن أن تشير إلى اللون من خلال "الاستعارة الدالة"، ويمكن أن تشير أيضا إلى معنى الفاكهة[26].

وطرح بلاك سؤالا مفاده: ما وظيفة النظرية الاستبدالية في الاستعارة، فيجيب بأن وظيفتها يتلخص في عاملين اثنين، هما: "التشابه" و "التناظر"؛ فـ (م) مشابهة أو مناظرة في المعنى لـ(ل)، وعندما يفهم القارئ تلك المشابهة من خلال إطار العبارة أو السياق الموسع، فإنه يتمكن من فهم قصدية المؤلف، والوصول إلى معرفة دلالة المعنى الحرفي الأصلي، أي معنى (ل)[27]. وهذا ينطبق على استعارة "الحمار" في قصص الأطفال؛ الذي يعمد معظم الكتاب إلى تشخيصه ليعكسوا من خلال سلوكه الجوانب السلبية التي قد يقوم بها الإنسان، فنقرأ في قصة "أصحاب الآذان الطويلة"[28] للقاص زكريا تامر، وهي واحدة من القصص الموجهة للأطفال والمنشورة في مجموعته القصصية " لماذا سكت النهر"، سلوكيات الحمار في إثارة الفتنة داخل حديقة تسكنها بعض الحيوانات بأمان واطمئنان، لتكون تصرفاته عامل الفتنة بين تلك الحيوانات وخلق للمشاجرة بينهم، فالحمار هنا استعارة مشابهة للمعنى الحرفي للإنسان الفتان، صاحب النميمة والأخلاق السيئة، لنفهم أن قصدية الكاتب من وراء استحضاره لهذا الحيوان ترسيخ معنى القصة التي تشير إلى الكيفية التي تنتشر فيها الشرور وكيفية نبذها أيضاً في النهاية.

وفي قصة "دفاعاً عن الخروف الأسود"[29]، يستعير الكاتب فادي عادلة حيوان "الخروف" لتفسير معنى "العنصرية" على أساس اللون، ويُظهر الكيفية التي ينظر فيها الآخرون، وهنا "الحيوانات"، إلى الأسود، إذ ظهر ذلك الخروف منبوذاً، دون أن يثير اهتمام أي أحد، ويحاول المؤلف، من خلال تلك الاستعارة، أن يوضح أسباب تلك العنصرية، بتضمين القصة لبعض الحكايات الأسطورية، التاريخية، التي تثري المعنى الدلالي في القصة كلها.

أما "النهج المقارن" فهو مقارنة كلمة بكلمة أخرى تسد مكانها ولكن بتعبير استعاري؛ فالأسد بشجاعته في قولنا: (أحمد أسد) والثعلب بمكره في قولنا: (فلان ثعلب) عبارة عن استعارات مقارنة للدلالة على الشجاعة والمكر، والنهج المقارن في حالة معينة يكون مطابقاً للنهج الاستبدالي، لاسيما وأن كلاهما يعتمد على المعنى الحرفي لتكوين الدلالة بشكلها العام.

ويعرف "النهج التفاعلي" بأنه النهج المؤسس لقواعد النظرية التفاعلية بشكل عام، ويقوم على اعتبار الجملة مجزأة إلى موضوعين: الأول؛ الموضوع الرئيسي، والثاني الموضوع الثانوي الذي يتصل به، وحتى يفهم كلا الموضوعين لا بد من معرفة الإطار العام في تلك الجملة من قبل القارئ، ويفسر بلاك ذلك بجملة "الإنسان ذئب"؛ إذ يرى أن الموضوع الرئيسي "الإنسان"، والموضوع الثانوي المتصل به "الذئب" عبارة استعارية لا يمكن فهمها إلا بمعرفة الحيوان الذئب، ومعرفة عوامل المشابهة والتناظر بين ذلك الحيوان والإنسان، وذلك بالتعرف على السلوكيات التي يقوم بها، فالمشبه به "أداة التفاعل" في الجملة" يوثق صورة المشبه ويصور لنا حالته بأنه إنسان في طبعه الغدر والاحتيال على الآخرين، إلا أن "الحكم" بهذا لا يمكن إلا من خلال معرفة صفات المشبه به.

وفي أدب الأطفال سنقرأ الكثير من النصوص التي توظف هذه الدلالة من خلال "تشخيص الحيوانات" وإنطاقها بما يتلاءم مع صفاتها الطبيعية المتعارف عليها، فالثعلب، على سبيل المثال، هو الحيوان الذي يستعار به لتدليل على صفة الخداع والمكر، فالطفل ليس بحاجة لمعرفة المعنى المعجمي لكلمة ثعلب، فالمشابهة داخل الجملة أو النص تكفي لتوضيح معناه في ذهن الأطفال، وكذلك الحال بالنسبة للحمار والأسد والزرافة والخروف والطائر وغيرها من الحيوانات.

الاستعارة والتأويل والرمز

تسهم النظرية التفاعلية للاستعارة في تذوق النص تذوقاً استعارياً من خلال تأويله وتفكيك رموزه للكشف عن المعنى المضمّن داخله؛ فكل استعارة كما يقول الكاتب الإنجليزي غلبرت كايث تشيسترون "هي قصيدة"[30]، بمعنى أن كل ما يُكتب داخل النص الأدبي يرتبط بالمعنيين: الحرفي والمجازي، ليكون لكل معنى "تأويلا استعاريا"، يسهم في "خلق حقيقي للمعنى، وابتكار دلالي لا مكان له في اللغة السائدة"[31]، ولذلك فإنّ فعل الاستعارة، كما يقول ماكس بلاك، قائم على فك شيفر رمز أو حل لغز ما، وبالتالي فإن تأويل الاستعارة يُقصد به إعادة قراءة المعنى الاستعاري وتفسيره بما يتوافق مع مضمونه التعبيري، والمتلقي بحاجة إلى تأويل الألفاظ تأويلاً استعارياً "عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي"[32]، وحاجاته إلى الفهم الشمولي للمعنى داخل السياق.

والعلاقة بين البلاغة والتأويل هي علاقة مكمّلة لإنتاج معنى الخطاب النصي؛ فالبلاغة تُظهر "محاسن" النص وتزينه، والتأويل يكشف عن المعاني الغير ظاهرة فيه، ونقصد بالمعاني الدلالات، التي ينتجها النص الأدبي، فكل عبارة أدبية تحمل معنى مباشراً أو غير مباشر، وهذا ما يحدده القارئ، بناء على ربطه لكلا المعنيين وتوثيق علاقتها بالسياق النصي بصورة عامة؛ وهذا ينطبق على أدب الأطفال، الذي يمكن أن تكون فيه العلاقة بين التأويل والبلاغة علاقة متفاوتة، وذلك يعود إلى قدرة الكاتب على صياغة أحداث النص، بالإضافة إلى "المراحل العمرية" التي يكتب من أجلها النص الأدبي، فقد نقرأ نصاً يخلو من الصور البلاغية وبالتالي نفقد القدرة على تأويله، وهذا وارد في القصص الموجهة للأطفال في مراحلهم الأولى، على اعتبار أن "الوعي المعرفي" يكون أقل من الوعي الذي يمكن أن نجده عند أطفال المراحل الأخرى، ولكن مع الأخذ بعين الاعتبار أن أدب الأطفال، في معظمه، ينتج ظواهر بلاغية مختلفة، يمكن أن نفسر معالمها ونوضح دلالالتها بصورة مبسطة، متوافقة مع الأعمار التي كتبت من أجلها، لنعيد إنتاج ذلك الأدب ونشرح جمالياته.

ويرى أمبيرتو إيكو أن "التأويل الاستعاري" يتولد باستناد الاستعارة إلى المماثلة، ليس فقط في وجودها، وإنما في بنائها أيضا، فلن نكتشف التشابه بين الخوف وحفنة التراب في قول ت. إس. إليوت: "**سأريك الخوف في حفنة من تراب**"، إلا حين ترغمنا الاستعارة على ذلك، فقبل إليوت لم يكن هناك تشابه بينهما؛ فالاستعارة هنا لا تعوض عبارات بعبارات أخرى، لأنها تضع تعبيرين كلاهما حاضر داخل التجلي الخطي للنص؛ فالخوف في قول إليوت شبيه بحفنة التراب[33]؛ والخوف هنا من ممكنات هذا الوجود، ووهم ما تمنحه الحياة والموت وما بعد الموت، هو الخوف الذي يحاصر جسد الإنسان وعقله كلما أراد الإجابة عن لغز الحياة وأحجية الموت، ولا يمكن أن نفسر هذا التأويل إلا من خلال فهم الأسطورة التي وثق من خلالها قوله، تلك التي تتحدث عن السيبيلا عرافة كوماي في العصر البابلي من اللواتي أعجب بهن الإله أبولو، وقد قرر منحها سرا

من أسرار الخلود، أو أن يحقق لها أي مطلب تريده، فطلبت منه عرافة السيبيلا عمرا مديدا بصورة مرعبة، فقبضت على حفنة من تراب في يدها، وقالت له: أعطني عمرا بعدد حبات التراب التي في يدي، ونسيت أن تطلب بقاء الشباب مع طول العمر، فعمّرت طويلا جدا، لكنها شاخت واضمحلت عظامها وصارت كالخشب المسندة، ثم عاشت في كهف محاط بأشجار كثيفة، كانت تكدّس في مدخله أوراق الشجر، فإذا جاء سائل يطلب معرفتها وحكمتها، قذفت إليه حفنة من هذه الأوراق، وقد كتبت حرفا على كل ورقة. وعلى السائل عندئذ أن يجمع الأوراق، ويرتبها في شكل ما، يستطيع أن يقرأ حروفه في جوابها..[34] ، فالتأويل ينبغي أن يكون مبنيا على المعرفة المطلقة للنص وما يحيطه، حتى نمتكن من فهم مدلولاته.

وربما قد نسأل، هل نحتاج إلى تأويل الاستعارات على هذه الشاكلة في النصوص الأدبية الموجهة للأطفال؟ الجواب لا؛ لأن الاستعارة في أدب الأطفال هي استعارة مبسطة، ليست بالعميقة ولا بالسطحية، وإنما هي استعارة تتوافق مع المراحل العمرية للأطفال، ويأتي تفسيرها بناء على تلك المراحل، فالقصص أو المسرحيات أو حتى القصائد المكتوبة للأطفال ذوي الأعمار الأولى لا تحتوي على معان استعارية مثل تلك التي نجدها في النصوص الموجهة لأطفال في المرحلة الثانية أو الثالثة، ولابد أن نراعي في تأويلنا للمعاني الاستعارية في أدب الأطفال "بنية النص" و "ومضمونه"، من أحداث وشخصيات وحتى رسومات وغيرها.

إلا أن اللافت في أدب الأطفال، وما يمكن لنا أن نعتمد عليه في تكوين الاستعارة وتأويلها وجود ظاهرة "التشخيص"؛ أي أنسنة الحيوانات والنباتات والجمادات، وهي ظاهرة مهمة في تكوين "الاستعارة التصورية" التي سنتحدث عنها عند جورج لايكوف وجونسون، والتشخيص من أهم مكونات بنية النص الأدبي الموجه للأطفال، ويعتمد عليه المؤلفون في "الترميز والتأويل" للأحداث المسرودة، فمن خلال العبارات الاستعارية المضمنة لسلوكيات تلك الكائنات والجمادات يمكن لنا أن نؤول الاستعارة، ونفسر جوانب الوضوح والغموض فيها، وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً.

ولا يتوقف الأمر عند "التشخيص" فحسب، وإنما ينتقل إلى العبارات الجزئية والمركبة التي من شأنها أن تكوّن "المعنى الاستعاري"، فكل قول داخل المتن الحكائي قد يحتوي على تأويل استعاري، وكل سلوك للشخصيات داخل ذلك المتن قد يكون له معنى إيحائي، ففي قصة "القط الذي لا يحب المطر" لزكريا تامر، نلاحظ أنسنة الغيوم والفرح والحيوانات، ليعبر لنا من خلالها عن أهمية المطر، المكون الشيئ الذي يرمز إلى العطاء، ودوره في إنمائها وبث السعادة فيها، لينطقها الكاتب بألفاظ محملة بدلالات ومعان يمكن تأويلها بأنها معان استعارية تهدف إلى تحسين سلوك البشر، وحثهم على قبول سنن الكون، والرضا بما يقدّره الله لهم، فكراهية القط للمطر سلوك غير محبب، ولذلك كان التعبير عن هذا المعنى منذ البداية متمثلا في العبارات القولية للكائنات، التي عبّرت عن أهمية المطر في حياتها، فالفرح يركض، والتراب العطش يفرح، وحبات القمح تنمو، والمزارعون يحصدون، والغيوم تفرح لأنها تخلصت من الماء الذي تحمله، والعصافير سعيدة، إلا القط الذي تمنى أن يتوقف المطر، وكان له ذلك، ليشعر بالجوع ويبحث عن الخبز فلا يجده، فيقول لأمه: "أين الخبز؟"، فترد عليه أمه قائلة: "الخبز يصنع من القمح، والقمح لا ينبت إلا إذا شرب الكثير من ماء المطر.. المطر الذي لا تحبه"، فخجل القط وعاهد أمه على أن يحب المطر[35]. فنلاحظ أن لكل لفظ في هذه القصة

دلالة يمكن الاتكاء عليها لتأويلها تأويلاً استعارياً مبسطاً يتوافق مع الهدف الواقعي من القصة، والممثل في تحسين سلوكياتنا والرضا بما يقدره الله لنا.

أما العلاقة بين الاستعارة والرمز فهي علاقة تقارب داخل النص؛ فكما أن الاستعارة تبنى على معنيين: حرفي ومجازي، يشير أحدهما إلى الآخر داخل السياق، فإن الرمز هو الآخر عبارة عن معنى إشاري إلى شيء ما، فاللون الأحمر رمز يشير إلى الخطر أو إلى الوقوف أو إلى الموت، وذلك ما يحدده السياق أيضا، ويرى الناقد الأمريكي تشارلز بيرس أن الرمز هو الذي يتضمن معنى، وقد قسّمه إلى نوعين: "الرمز المفرد الذي يقصد به المفرد الحقيقي، ويكون معناه نابع من المفردة نفسها، والرمز التجريدي، الذي هدفه الوحيد هو الوصف"[36]؛ فالأول يمكن أن نطلق عليه الرمز المباشر الذي يعطي للمفردة الواحدة تأويلا واحدا أو عدة تأويلات متعددة، يمكنها أن تمثل انعكاسا دلاليا للنص كله، والثاني الرمز غير المباشر الذي يمكن أن نفهمه بصورة إيحائية من خلال ربط بعض المفردات مع بعضها، أو من خلال "الفهم الشمولي" للسياق نفسه، وقد عبّر إيكو عن هذا المعنى باستخدامه مصطلح "الاستعارة الايحائية" التي يُقصد بها الاستعارة الإشارية الناتجة عن الأنظمة السيميائية داخل النص[37]، ولعل إيكو باستخدامه هذا المصطلح يميل إلى رأي بيرس في أن "الرمز هو استعارة"[38]، فعندما نقول "تبكي ندما"؛ عبارة استعارية، تتضمن معنا رمزيا يشير إلى الحسرة والأسى، وقد حاول الناقد الفرنسي بول ريكور أن يقرّب ذلك المفهوم، إلا أن وجهة نظره كانت تقوم على اعتبار الرمز "وحدة" داخل البناء الاستعاري، وأن الاستعارة ما هي إلا الكاشف الفعلي عن البنى الرمزية في النص، إلا أن الفارق الجوهري بينهما، يكمن في أن "الاستعارة ابتكار خطابي متحرر، والرمز مقيد بالكون"[39].

وتظهر تلك العلاقة في أدب الأطفال بوضوح من خلال بنية النص الأدبي ولوحة الغلاف والرسومات الداخلية، التي تلعب هي الأخرى دورا أساسيا في الكشف عن معنى النص ودلالته، فالصورة الفنية أيقونة علاماتية مهمة، يستند عليها الكاتب لتوضيح النص المكتوب تارة، وتعزيز معناه وتقريبه إلى ذهن المتلقي تارة أخرى، والرسومات لا تقتصر على الشكل فحسب، وإنما على "تقنية الرسم" أيضا، تلك التي تعتمد على نقاء الألوان وطريقة تركيبها داخل الرسمة المعبرة للقصة.

ولأن مدارك الطفل تقوم على إدراك الأشياء "حسياً" فإنَّ توضيح أحداث القصة بالرسومات الدلالية يعتبر الخطوة الأهم لإيصال "معنى الحدث" إلى الطفل، من خلال الربط بين تلك الرسومات والنص المكتوب، لتكون تلك القصة المكون التركيبي لشخصية الطفل، والعامل المساعد على تنمية المعرفة عنده؛ ودور الاستعارة هنا يتمثل في الجمع بين المعاني الحرفية والمجازية، من خلال "الترابط" بين الرسومات التوضيحية والكتابة التعبيرية، فالتعبير الكتابي عن مكر الثعلب وخبثه لا يكتمل إلا برسومات توضح تلك الصفة الغالبة عليه.

ومن الأنواع القصصية التي تجسد التعالق ما بين الرمز والاستعارة في أدب الأطفال "القصص السيرية"، التي تسرد حياة بعض الشخصيات المهمة، سواء كانت شخصيات تاريخية أو سياسية أو فنية ...الخ، والتي تهدف إلى تنمية ذاكرة الطفل، وتساعده على التعرف على تلك الشخصيات عن قرب من خلال توظيف لغة مبسطة ومعبر عنها من جهة، وتمثيلها من خلال بعض الرسومات الدالة عليها من جهة أخرى، وقد شاع هذا النوع من القصص في السنوات الأخيرة في أدب الأطفال العالمي، وتعد الكاتبة الأمريكية جانيت وينتر من أهم

كتّابه، فقد سخرت عدداً مهماً من أعمالها لإعادة سرد حياة بعض الشخصيات التي كان لها دور أساسي وبصمة عميقة في هذا العالم، ومن أهم تلك الشخصيات، الناشطة الكينية وانجاري ماثاي Wangari Maathai الحاصلة على جائزة نوبل للسلام، لدورها في الحفاظ على البيئة، فقد واجهت الكثير من المصاعب، بسبب دعواتها المتسمرة لحماية البيئة، والحث على زراعة الأشجار، بهدف التنمية والرقي بمجتمعها، فكان لتضحياتها ومواقفها الإنسانية دور في جعلها "رمزاً" إنسانياً مهماً في إحلال السلام والمحبة بين الآخرين، لتستمد الكاتبة وينتر من تلك الحياة قصتها التي كانت بعنوان "وانجاري وأشجار السلام"[40]، التي تعتبر من القصص الرائعة في لغتها وأسلوبها التعبيري المتضمن للاستعارات والرموز الايحائية التي تشير إلى معنى "السلام" و "المحبة"، وتعزز في ذات المتلقي أهمية البيئة، وقيمة الحفاظ عليها، ويمكن للقارئ أن يستدل على تلك المعاني من خلال النص المكتوب بداية، ثم من خلال الرسومات المعبرة عنها ثانياً، لتكون وانجاري استعارة رمزية لتلك المعاني.

أما في أدب الأطفال العربي، فقد قامت مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي في فلسطين بدعم مشروع سرد حياة رواد الفن التشكيلي الفلسطيني قصصياً، ومن القصص التي تمّ إنجازها: قصة "الفتاة اللّيلكيّة" لـ ابتسام بركات، وهي قصة مستلهمة من حياة الفنانة تمام الأكحل زوجة الفنان المعروف إسماعيل شموط، وقد فقازت هذه القصة بجائزة الشيخ زائد للكتاب عام 2020م، قصة "سماءُ سامية الملوّنة"[41] لـ هدى الشوى وسامية حلبي، وهي قصة مستلهمة من رحلة الفنانة سامية حلبي، قصة "جدارية الحلاج العجيبة"[42] لـ رنا عناني ومحمد معطي، وهي قصة مستلهمة من رحلة الفنان مصطفى الحلاج.

ويرى الباحث أن استعارة هذه الأسماء يُعزز من "القيمة المعرفية" لدى الأطفال، بالتعرف على حياة رواد الفن التشكيلي، وتأمل بعض إنجازاتهم، من خلال محاكات بعض أعمالهم الفنية، وتوصيف العناصر المؤسسة لإبداعهم الفني، فلو توقفنا أمام قصة "جدارية الحلاج العجيبة"، على سبيل المثال، لوجدنا "مفردات استعارية" مهمة، تربط المتلقي بأهم أعمال مصطفى الحلاج، وذلك من خلال "تشخيص" الجدارية نفسها، وما تحتويه من عناصر أخرى، مع جعل شخصية الرسام نفسه أحد محاورها الرئيسية، ليكون بذلك عامل "التفاعل الاستعاري"، واضحاً داخل القصة كلها.

ويمكن لنا أن نعتبر هذه الشخصيات عبارة عن استعارات لها معانيها بالاعتماد على أن الشخصية نفسها هي المشبه والمعنى الناتج عن سرد حياتها هو المشبه به، على اعتبار أن المشبه يمثل الدال والمشبه به هو المدلول، وفق رأي بير جينو، الذي اعتبر الدال هو (الاسم)، والمدلول هو (المعنى)، ويستند بذلك على التحليلات التي قام بها في كتابه "علم الدلالة"، حيث يرى أن التغيرات أو التحولات داخل النص تقسم إلى قسمين: تحولات الاسم، وتحولات المعنى؛ أما تحولات الاسم فتأتي على صورتين: التماثل بين المعاني أو التجاور بينها، وتحولات المعنى تأتي على صورتين أيضا: التماثل بين الأسماء أو التجاور بينها[43]، وهذه الانعكاسات تعزز من الترابط بين الدال والمدلول داخل النص الأدبي، وهي العلاقة نفسها التي تجمع بين المشبه والمشبه به في العبارة الاستعارية.

الاستعارة التي نحيا بها

لم يعد مفهوم الاستعارة مقتصراً على المعنى الحرفي والمعنى المجازي فقط، وإنما أصبح مصطلحاً موسعاً وشاملاً لجوانب مختلفة من حياتنا، سواء في اللغة التي نتلفظ بها أو بالأفكار التي ننسج من خلالها تعابيرنا، وقد تخصص جورج لايكوف وجونسون في دراسة هذا النوع من الاستعارات، وخصصا له كتابين مهمين، هما: "الاستعارة التي نحيا بها" و "الفلسفة في الجسد"، يفسران من خلالهما الاستعارة باعتبارها نسقاً تصويرياً للأفعال والأفكار التي نقوم بها؛ فالاستعارة _وفق رؤيتهما- "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. فالنسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"[44].

ويخلص كلا الباحثين إلى أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي هو استعاري من حيث طبيعته، وذلك من خلال إيجاد طريقة للشروع للتحديد المفصل للاستعارات التي يمكن أن "تبنين" طريقتنا في الإدراك والتفكير والسلوك، ولإعطاء فكرة عمّا يجعل من تصور ما تصوراً استعارياً، ويبنين بذلك نشاطاً من أنشطتنا اليومية، ويعتمد الباحثان على تصور "الجدل" بالاعتماد على الاستعارة التصورية "الجدال حرب"، التي تعكس في لغتنا اليومية عدداً كبيرا من التعابير[45]، منها:

- لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتك.
- أصابت انتقاده الهدف
- لم أنتصر عليه يوما في جدال.
- إنه يُسقط جميع براهيني.[46]

فالمنهجية التي يعتمد عليها لايكوف وجونسون في توضيح مفهومهم للاستعارة، تقوم على استحضار العبارات التي تتضمن "استعارات تصورية"، واشتقاق عبارات أخرى تتلاءم معها من حياتنا اليومية؛ فعبارة "الجدال حرب" يمكن أن تدلل على عبارات نستخدمها يوميا في حياتنا، مثل: خضت نقاشاً حادّاً مع صديقي، فنلاحظ أن هذه الجملة عادية في ظاهرها، ويمكن أن نقرأها في مشهد حواري داخل نص سردي ما، إلا أننا يمكن -وفق رؤية لايكوف وجونسون- أن نجد فيها تعبيراً استعارياً، يصف لنا حالة النقاش بين الصديقين، بالاستناد إلى مفردات "خضت" و "حادّاً"، ويمكن أن نتوسع في قراءة هذه الجملة، ونفسرها تفسير نفسياً للكشف عن تلك الحالة، وهكذا. وبذلك تبنين لنا الاستعارة التصورية "الجدال حرب" سلوكاً معيناً بين كلا الصديقين.

ونجد مثل هذا النوع من الاستعارات في القصص الموجهة إلى الأطفال، فعندما نقرأ في قصة "قالت مريم.. قال الفتى" للكاتب الفلسطيني محمود شقير، وهي من القصص المعبّرة عن القضية الفلسطينية، من خلال سرد أمنيات مريم برغبتها بالتمثيل المسرحي في مدرستها، وتجسيد الحالة التي يعيشها أبناء شعبها على المسرح، نجد أن أخاها الأكبر رفض ذلك؛ لأنها سترتدي فستاناً تظهر فيه على خشبة المسرح، فترد أثناء المشاهد الحوارية بينها وبين أخيها وأبيها وأمها عبارة "**احتدّ النقاش بيننا**"[47]، وهي عبارة استدلالية على معنى الاستعارة التصورية "الجدال حرب"؛ فكلمة "احتدّ"، مفردة إيحائية لقوة النقاش الذي كان بين مريم وأخيها،

كما أنها مفردة دلالية على شخصية الأخ، بأنه متسلط، أناني بتحيزه لرأيه هو فقط، دون الاستماع إلى آراء الآخرين، ويمكن للقارئ أن يستدل على هذا المعنى من خلال "السياق" السردي لأحداث القصة كلها.

ولا يقتصر الأمر على كلمة واحدة فقط لفهم المعنى الاستعاري، وإنما من خلال "تصور" حالة الجدل بين الأخ وأخته، فكل واحد يرغب في تقديم حججه ليبرهن على صحة رأيه، ولغة الجدال "ليست شعرية أو تخييلية أو بلاغية، بل إنها حرفية، فنحن نتحدث بهذا الشكل عن الجدالات لأننا نتصورها كذلك، ونتصرف باعتبار الطريقة التي نتصور بها الأشياء"[48].

ومن الاستعارات التصورية الأخرى التي تعبّر عن دلالات الألفاظ اليومية التي نستخدمها، استعارة "الزمن مال"، إذ يرى الباحثان أن هذه الاستعارة تتحقق من خلال الأمثلة التالية:

- إنّك تجعلني أضيّع وقتي.
- هذه العملية ستجعلك تربح ساعات وساعات.
- كلفني إصلاح هذه العجلة ساعة كاملة.
- الشكر لك الوقت الذي منحتني إياه.
- إنك لا تستغل الوقت[49].

فهذه الأمثلة توضح استعارة "الزمن مال" من خلال التعبير عن قيمته، فكلمات مثل: "ضيع"، تربح"، "كلفني"، "منحتني"، "تستغل"، هي روابط مباشرة لتوثيق علاقة المال بالزمن، وهي كلها عبارة عن أمثلة "تفسيرية" لقيمة الوقت وأهميته.

فنقرأ في قصة "فريق نورا" للكاتبة فاطمة شرف الدين، رغبة الفتاة نورا في لعب كرة القدم مع الفتيان الذكور، فيقول لها أحدهم: "**اذهبي ولا تُضيّعي وقتنا. علينا أن نتدرّب بجديّة**"[50]، فيتضمن هذا الخطاب تعبيراً استعارياً متوافقاً مع استعارة "الزمن مال"، في إشارة إلى "تخصيص" تلك اللعبة إلى الذكور فقط، وتهميش دور الفتاة للعب معهم، فخلق قيمة للزمن، بالنسبة للاعبين، يدلل على رغبتهم المطلقة في التفرد باللعب دون الاستعانة بالفتاة نورا، ليشكل ذلك الحوار "مركزية القصة" للانطلاق إلى التعبير عن "فكرتها" المتمحورة في توثيق قدرة الفتاة على لعب كرة القدم والتفوق على الفريق الذي رفض إدخالها معهم، في دعوة رمزية إلى عدم التفريق مع الفتيان والفتيات.

كما عبّر لايكوف وجونسون عن النسقية التصورية للاستعارة من خلال تحديد بعض الأنواع الاستعارية المقربة لذلك المعنى، وتتمثل هذه الأنواع بما يلي:

- الاستعارات الاتجاهية
- الاستعارة الانطولوجية
- الاستعارة التفاعلية

أما "الاستعارات الاتجاهية" فيقصد بها "الاستعارات المرتبطة بالاتجاه الفضائي: عال-مستفل، داخل-خارج، أمام-وراء، فوق-تحت، عميق-سطحي، مركزي-هامشي"[51]، وتتصل هذه الاتجاهات بحركات أجسادنا،

"كونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي. وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتصورات توجها فضائياً، كما في التصور التالي: السعادة فوق،"[52]، كون السعادة ترمز إلى العلو، فنقول "طائر من السعادة"، فالشعور بالسعادة عامل تخيلي يجعلك تتصور نفسك عالياً.

ومن الاستعارات التصورية التي تمثل الاتجاه الفضائي، والتي سنعتمد عليها في تفسير الأبعاد الاستعارية في أدب الأطفال، تتمثل بما يلي:

1. السعادة فوق، والشقاء تحت؛ وتحقق بالأمثلة التالية:

- إنني في قمة السعادة
- لقد رفع من معنوياتي
- سقطت معنوياتي
- التفكير فيها يرميني إلى الهاوية
- إنني منهار
- لقد سقطت في ما لا تحمد عقباه
- إنه يغوص في الشقاء[53]

فالمرتكزات الفيزيائية، كما يطلق عليها لايكوف وجونسون، تربط الرفعة والعلو بالسعادة، والسقوط والانهيار بالشقاء، وهي مرتكزات مبنية على إدراك دالي السعادة والشقاء في النصوص السردية والشعرية أيضا، فيمكن لنا أن نقرأ في قصيدة للشاعرة العراقية باهرة عبد اللطيف، تصف فيها ويلات الحرب، دال "الشقاء تحت" في قولها:

"صفارة إنذارٍ
تسحق الأيام..
إعلانٌ عن موت قادمٍ
للروح
وسقوطٌ مدّوٍ"[54]

فالسقوط اتجاه فيزيائي إلى الأسفل، يتضمن معنى الانكسار والهزيمة وربما الذل أيضا؛ للتعبير عن النتائج الأولى من اندلاع الحرب، وأثرها على الآخرين، وكلمة "مدو" كلمة تعزيزية لإظهار قسوة تلك الحرب، وشدة تأثيرها عليهم.

وفي أدب الأطفال هناك الكثير من الأمثلة التي توضح هذه الاستعارات، فنقرأ في قصة "بائع الفرح" للكاتب السوري جيكر خورشيد، النسق الاستعاري لـ "السعادة فوق" من خلال قول السارد -الطفل- الذي يسرد ألحان أحد العازفين المتجولين:

"وقفتُ قربه وصِرتُ أستمع إلى عزفه المُفرح. كانت ألحانه تطير في الجوّ وتنشرُ الفرحَ بين النَّاس"[55]

فلفظة "تطير"، اتجاه فيزيائي فوقي، يتضمن معنى الانطلاق نحو الأعلى بسعادة واسترخاء، ولذلك نقول "يطير من الفرح"، كتعبير عن حجم السعادة التي يتمتع بها الإنسان، وبالتالي فإنّ فعل الطيران في هذا السياق هو المستعار منه، أما الألحان فهي المستعار له، ليدلل هذا النسق على جمال تلك الألحان وأثرها على المستمعين، فسعادتها انعكاس لجمالها، لتكون النتيجة "انتشار الفرح" بين الناس. وفي قوله "تنشر الفرح" معنى استعاري آخر، يشير إلى الاستعارة التصورية "السعادة فوق"، فالانتشار مرتبط بالفوقية، وبالأشياء المتطايرة، وفي هذا السياق، فإن فعل الانتشار -المستعار منه- مرتبط بالفرح -المستعار له-، الذي يصور للمتلقي حال سعادة المستمعين لتلك الألحان، فجاء التعبير الاستعاري البسيط ليدلل على ذلك الجمال.

ومن الأمثلة الأخرى على "السعادة فوق"، ما ورد في نهاية قصيدة "عين القمر" الموجهة للأطفال لجيكر خورشيد:

"راحت الأرانبْ
سعيدة مسرورة
تنطّ كالسّناجب
من جانب لجانب"[56]

فالتعبير عن السعادة والسرور مرتبط بالفعل الحركي "النط" الذي يكون إلى الأعلى، والذي يوجز لنا السعادة التي غمرت بها الأرانب نتيجة حصولها على أرضها بعد أن كادت أن تفقدها.

2. الوعي فوق، واللاوعي تحت؛ وتحقق بالأمثلة التالية:

- قُمْ!
- انهض من نومك
- إنّه يغط في نوم عميق
- لقد سقط من التعب
- إنّه تحت ضغط حالة نفسية سيئة
- سقط في غيبوبة عميقة
- إنّه ينهض باكرا في الصباح[57]

وهذه المتركزات تتعلق بشعور الكائن الحي قبل وبعد نومه، في حالتي الإدراك وعدم الإدراك للمتعلقات التي يمكن أن يلامسها في حياته، فسرديات الأحلام وما ينجم عنها من أحداث تعتبر خارج الوعي، وبالتالي فهي أنساق تصورية لتلك الحالة.

ومن الأمثلة على ذلك ما قرأناه في قصة "مذكرات تلميذ ابتدائية" للكاتب الفلسطيني خالد جمعة، التي يسرد فيها قصة على شكل مذكرات يومية، موظفاً فيها تقنيات الكتابة الذاتية، التي من الممكن أن تعلم الطفل على كيفية التعود على كتابة مذكراته، على اعتبار أن كتابتها جزء من تطوير الذات وتنظيمها، يقول السارد:

"يوم الأحد.. لم أكتب في الأيام السابقة، كنتُ مريضا جدا بعد أكلة التوت، والذي أنقذني من علقة أمي هو أنهم ذهبوا بي إلى المستشفى، وآخر كلام سمعته قبل أن أذهب في غيبوبة كان كلام الطبيب: زائدة دودية، عملية على الفور.."[58]

فنلاحظ قوله: "قبل أن أذهب في غيبوبة" نسق استعاري تصوري للحالة التي كان عليها السارد، الذي دخل في مرحلة اللاوعي، وأصبح غير مدرك للأشياء التي تحيطه، ولذلك فإن هذا التعبير كان بمثابة "الفاصل السردي" بين حدثين مهمين بالنسبة: ما قبل وما بعد العملية الجراحية.

وفي قصة "جدتي والقمر" للكاتبة فاطمة شرف الدين، كان الحلم أيضاً عبارة عن نسق استعاري تصوري، لتنتقل الساردة من خلال محاكاته إلى الحديث عن "المكانة العليا" التي انتقلت إليها الجدة المتوفية، تقول: "**مرة حلمتُ حلماً جميلاً. في الحلم، ابتسم لي القمر حين رآني، مَدّ إليّ يدين كبيرتين وحملني ورفعني عالياً عالياً**"[59]. وفي هذا القول "نسج" من الاستعارات التعبيرية التي تقرّب الفكرة العامة التي تقوم عليها القصة كلها.

3. الصحة والعافية فوق، والمرض والموت تحت؛ وتحقق بالأمثلة التالية:

- إنّه في قمة العافية وأوجها
- قام من بين الأموات
- لقد هوى من الأرض
- صحته في تدهور مستمر
- سقط ميتا[60]

وهذه المرتكزات الفيزيائية أيضا تصف لنا "حالة الآخر"، فمن يفعم بصحة وعافية، ويمتلك النشاط والحيوية فإنه يتسم بالعلو، على اعتبار أن هذه الصفات تولد الهمة في النفس وترفع منها، أما المرض أو الموت فيرمزان إلى الأسفل، فعندما نقول: "فلان عليل"، فإن التعبير موجز لحالته، ولا نتخيل إلا جسده الهزيل والمتعب.

ومثال على ذلك، قول الشاعرة باهر عبد اللطيف:

"تمتلكُ الحقيقةَ
تطلقها بعد أن تسقطَ الأجسادُ
المنهكةُ رعباً في أسرّتها..."[61]

فالمعنى الاستعاري واضح في هذا المقطع، الذي يصوّر لنا مخلفات الحرب، التي جعلت أجساد الآمنين منهكة، متعبة، من الخوف والرعب نتيجة المشاهد المؤلمة التي تراها صباحا ومساء، لنلحظ أن وصف حالة تلك الأجساد توجز للمتلقي ويلات تلك الحرب.

كما أنّ التعبير عن المعاناة من الفقر، على سبيل المثال، وجه من أوجه النسق الاستعاري الذي يشير إلى الموت أو السقوط تحت، فقد ورد في بداية قصة "البطل منصور" عبارة: "**كانت المدن المتجاورة تُعاني من الفقر الشديد بسبب عدم استطاعة سكانها من الخروج منها إلى المدن، أو إلى القرى الأخرى للقيام بأعمال التجارة..**"[62]، فنلاحظ أنّ "التعبير الاستعاري" عبارة عن "وصف حالة" الخوف والذعر الذي أصاب سكان تلك القرى والمدن، للعبور إلى "حبكة النص" والحديث عن البطل منصور ودوره في تخليص سكان تلك المناطق من تلك "الحالة".

الاستعارة الانطولوجية

يُنظر إلى الاستعارة الأنطولوجية بأنها إدراك وملامسة الأشياء والمواد غير المحسوسة في الأصل مثل انفعالاتنا وتجاربنا ومشاعرنا، ومحاكاتها كأنها أشياء محسوسة يمكن لنا إدراكها، "ففهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد. وحي نتمكن من تعيين تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا"[63].

ولا تقتصر الاستعارة الأنطولوجية على الأشياء غير المحسوسة، وإنما تتمثل في الأشياء المحسوسة غير العاقلة كالحيوانات والنباتات والجمادات المحيطة بنا، وذلك من خلال مخاطبتها والتحدث إليها، وبالتالي العمل على "أنسنتها"، وارتباط مشاعرنا بمشاعرها، بل جعلها صورة ناقلة لصورنا، وقد شاع هذا النوع من الاستعارة في النصوص الأدبية كافة، سواء القديمة منها أو المعاصرة، ولعل كتاب "كليلة ودمنة"، النص الأدبي المثال الذي اقتدى به الأدباء لإدراك ومحاكاة الأشياء والمواد غير العاقلة، فطبيعة الإنسان اللجوء إلى خارج طبيعته ليتكئ عليه، ويعبّر من خلاله عما يضمره بداخله، وقد نجحت رواية "مزرعة الحيوان" للروائي الإنجليزي جورج أرويل نجاحاً عظيماً، بسبب أسلوبها في التعبير عن سياسية البلاد على لسان الحيوانات، ليخلق من خلال "خطاباتها القولية" حواراً مؤدجلاً بالتعبيرات الرمزية والاستعارية المضمنة، التي تعكس سياسة بلاده في تلك الفترة.

ولذلك فإن وظيفة الاستعارة الأنطولوجية، كما يرى لايكوف وجونسون، تتمثل في استعمالها لحاجات مختلفة، فتارة قد نستخدمها للتعبير عن أزمة ثقافية أو سياسية أو اقتصادية ما، وتارة أخرى قد نوظفها للتعبير عن غضب يسكن داخلنا ولا نستطيع أن نصرح به علنا، ومن الأمثلة التي أتى بها الباحثان مفردة "تضخم"، التي يمكن أن نستخدمها للتعبير عن الحالة الاقتصادية التي تعيشها إحدى البلدان، فمن خلال الاستعارة التصورية "التضخم كيان"، التي قد تتحقق من خلال الأمثلة التالية:

- إنَّ التضخم يخفض مستوى عيشنا
- إذا تفاقم التضخم لن نتمكن من العيش

- يجب محاربة التضخم
- يضطرنا التضخم لاتخاذ بعض الإجراءات
- يقلقني التضخم كثيرا[64]

فالأمثلة التوضيحية، تظهر الكيفية التي ندرك فيها "التضخم"، المكون الاسمي غير الملموس، من خلال التعامل معه كأنه شيء يمكن ملامسته، والتعايش معه، فالأفعال "يخفض"، و"تفاقم"، و "يقلقني".. هي عبارة عن "مراجع" إشارية إلى طبيعة ذلك الإدراك؛ فاعتبار "التضخم كيان بالإحالة عليه، وتكميمه، وبأن نعين منه جزءا خاصا، وبأن نرى فيه سببا، وأن نتصرف بحيطة إزاءه، وربما بأن نعتقد أننا نفهمه. فاستعارات أنطولوجية كهاته ضرورية في محاولتنا تقديم تحليل عقلاني لتجاربنا"[65].

ومن أهم العوامل التي تدفعنا إلى اللجوء إلى استخدام الاستعارة الأنطولوجية "فهم الأحداث والأعمال والأنشطة والحالات"، ويستند الباحثان لايكوف وجونسون في تفسير هذه العوامل على الخطاطة التي وضعها مايكل ريدي Micheal Reddy أثناء شرحه لمصطلح "استعارة المجرى"، وتتمثل هذه الخطاطة بـ:

الأفكار (أو المعاني) ← أشياء

التعابير اللغوية ← أوعية

التواصل ← إرسال[66]

وبالتالي، يمكن لنا أن "نتصور الأحداث والأعمال استعاريا باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها مواد، والحالات باعتبارها أوعية"[67]، ويأتي الباحثان بمفردة "سباق" للتمثيل على ما سبق ذكره؛ فالسباق "حدث يتم في مكان وزمان، وله حدود جد مضبوطة. ولهذا ننظر إليه باعتباره شيئا يوجد فيه متسابقون (وهم أشياء)، وتوجد فيه أحداث انطلاق ووصول (تعتبر استعاريا أشياء)، ويوجد فيه نشاط الجري (الذي يعتبر استعاريا مادة)، وهكذا نقول:

- هل ستكون في السباق يوم الأحد؟ (السباق شيء)
- هل قدم جريا ممتازا في هذا السباق؟ (الجري مادة للشيء)
- لم أتمكن من الحفاظ على السرعة حتى النهاية (الإسراع مادة)
- وجدت نفسي بدون قوة في وسط السباق (السباق شيء)[68]

فلفظ "السباق" في الأمثلة السباق عبارة عن تصوير استعاري أنطولوجي، كأننا نستطيع ملامسته وإدراكه، فوجودك في السباق، والحفاظ على السرعة، علامات قولية تدلل على إدراكية الشيء وتحويله إلى مادة يمكن لنا التعايش معها، من خلال إدراكها.

ومن أهم مظاهر الاستعارة الأنطولوجية، "التشخيص"، الذي يُقصد به أنسة الأشياء وتلفظها بعبارات دلالية، يهدف الكاتب من وراءها إلى التدليل على فكرة النص، وقد شاع هذا الأسلوب كثيرا في أدب الأطفال، بل ربما يمكن لنا القول إن أدب الأطفال في معظمه أدب تشخيصي للحيوانات والنباتات والجمادات، وربما يعود السبب في ذلك إلى تقريب المعنى إلى الطفل، على اعتبار أن مدارك الطفل من خلال أنسنتها يسهل عليه

استيعاب الملفوظ، فالخطاب القولي للأطفال ينبغي أن يكون متميزا عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى، وفعل الأنسنة "تمثيل تصويري" يساعد على تنمية الوعي عند الطفل.

فعندما يؤنسن الكاتب "المكواة" (شيء) في قصة "المكواة السحرية" لخالد جمعة، التي هي عبارة عن لعبة رمزية، يستخدمها الطفل أو الطفلة بهدف إعادة تمثيل الأفعال التي يقوم بها الأب أو الأم داخل المنزل، كعامل من عوامل تطوير معرفة الطفل للأشياء المحيطة به، فإنه يهدف من وراءها إلى التعريف بجمال الأشياء على طبيعتها وعلى الحالة التي هي عليها، وليس بتغييرها، بالإضافة إلى الحديث عن أهمية النظافة، من خلال الحديث عن دور المياه في إعادة الأشياء إلى أصلها، فقصة "المكواة السحرية" تتحدث عن لعبة خفيفة، كانت تلعب بها الطفلة ريما، لتلاحظ أنها عندما كانت تضعها على شيء من موجودات المنزل فإنها تقوم بكيّه، ما يؤدي إلى تغيير في شكله الأصلي، لتشعر ريما بالخوف، لأن أغراض المنزل أصبحت في مظهر غير لائق، لتقفز المكواة وتقول لها: "**العالم جميل بأشيائه وأشكاله وتنوعات أحجامه، أليس كذلك؟**"، **لترد عليها: "عرفتُ، ولكن لا أستطيع إعادة الأشياء إلى طبيعتها"، فقالت المكواة: "بسيطة، رشي بعض الماء على كل شيء يرجع إلى أصله**"[69] لتصحوا ريما على صوت أمها، وتجد المكواة البلاستيكية على المقعد الحجري بجانب غيرها من الألعاب الأخرى.

فعجائبية القصة تظهر في أنسنة المكواة البلاستيكية من جهة، وفي الأفعال التي تقوم بها كلما وضعتها على غرض من أغراض المنزل من جهة أخرى، إلا أن ذلك يتناسب مع عقلية الطفل، لاسيما وأن هذا النوع من القصص تصويري للأشياء المادية التي يمكن أن يلامسها داخل بيته، بالإضافة إلى توظيف الرمزية المبسطة التي يمكن أن يفهم الطفل دلالتها من خلال قراءته الثانية أو الثالثة للقصة؛ فتنوع القراءة عند الطفل يعزز من معنى السياق ويزيد عنده فضول المعرفة للتعرف على "معنى النص"، ولعل الخطاب القولي على لسان المكواة نفسها كان عبارة عن "المحمول الدلالي" للقصة كلها.

ومن الظواهر الأكثر شيوعا في أدب الأطفال، ظاهرة "تشخيص الحيوانات"، حيث يؤنسن الكتاب الحيوانات، ويجعلونها "المستعار له" والخطابات القولية والفعلية التي تقوم بها "المستعار منه"، والتي تشير في النهاية إلى الإنسان.

ويذهب بعض المتخصصين إلى أن قصص الحيوان أهم أنواع القصص التي تثير اهتمام الطفل، ويعود ذلك إلى "السهولة التي يجدها الأطفال في تقمص أدوار الحيوانات، وسعادتهم في تكوين صداقات مع بعض الحيوانات أو احتواء البعض الآخر"[70]، عدا عن تفاعل الأطفال عند رؤيتهم للحيوانات، سواء كانت رؤية حقيقية أو رؤية صورية؛ لأن الحيوان بهيئته وسلوكياته يثير اهتمام الطفل.

ويمكن لنا أن نفسر هذا الجانب من وجهة نظر أخرى، حيث نرى أن الحيوانات تتقارب مع سلوكيات الإنسان في تكوين حياة خاصة بها؛ فنذهب إلى الغابة على سبيل المثال، ونجد مجتمعا كاملا من الحيوانات، فيه التزاوج والتكاثر والمساعدة والحميمية وحتى البناء والهدم، وغيرها، بالإضافة إلى السمات الوجدانية التي نجدها عند الحيوانات، فهناك الغدر والكراهية والحقد والعنف والطمع والكسل، المحبة والوئام والألفة والكرم والنشاط... وهي صفات تغلب على المجتمع البشري كذلك، ليشكل هذا التقارب بين البيئتين، عامل

"اختيار" الحيوانات لتقريب دلالة الحياة البشرية إلى ذهن المتلقي في النصوص الأدبية المختلفة، لاسيما النصوص الموجهة للأطفال.

فلو أعدنا قراءة مسرحية "شريعة الغاب" للشاعر أحمد شوقي، لوجدنا تفصيلات الحياة الوجودية للحيوانات، الأسد، النمر، الحمار، الدب، الثعلب...الخ؛ وكل واحد من هذه الحيوانات له طبائعه، وتصرفاته، التي بالضرورة تتوافق مع طبائع وتصرفات البشر أيضا، فالخطابات القولية التي أنطقها الكاتب على لسان كل حيوان، هي الخطابات نفسها التي يمكن للإنسان أن يتلفظ بها أثناء وجود الحالة نفسها، ولذلك كانت "استعارة الحيوانات" تعبير عن حالة المجتمع البشري؛ لأن بيئة الغابة وما يسودها من حكم للأقوى، وظلم للضعيف، تتشابه مع بيئة ذلك المجتمع بكل تفاصيل حياته.

وبالعودة إلى أدب الأطفال، فإن "استعارة الحيوانات" وتشخيصها له دلالتان محوريتان، هما:

- الترميز؛ بمعنى أن يكون الحيوان الناطق داخل العمل القصصي أو المسرحي عبارة عن رمز استعاري للتعبير عن حالة ما داخل المجتمع البشري، مثال ذلك: التعبير عن المكر باستعارة الثعلب ونسج علامات قولية على لسانه تتوافق مع طبيعته الماكرة والمخادعة، وكذلك للتعبير عن الغباء من خلال استعارة الحمار وإظهار سلوكياته التي تدلل على شخصيته...وهكذا.

- الترغيب، وذلك من خلال تحبيب الطفل بأحداث العمل الأدبي الموجه له؛ وفي العادة، فإن قصص الحيوانات، كما أشرنا سابقا، من أكثر القصص رغبة عند الأطفال، لأنهم يجدون فيها متعة التشويق، وسهولة فهم المضمون، فالخروج عن المألوف الحياتي للطفل يسهم في إثارة الفضول عنده، ويزيد من رغبته في التعرف على كل ما ينتج عن ذلك الخروج؛ فأن ننطق الزرافة أو الأسد أو الدب فإن هذا يجذب الطفل ويقرّبه إلى معنى النص، لتكون قراءته الأولى، عبارة عن قراءة "فضولية" لمعرفة ما تنطق به هذه الحيوانات، والقراءة الثانية أو الثالثة، عبارة عن قراءة "معرفية" لفهم دلالة ذلك النطق.

ولعل عامل "الغرابة" من العوامل المحفزة لدى الطفل للاستمتاع بقراءة قصص الحيوانات، وتتمثل تلك الغرابة في "الخطاب القولي" الذي يجريه الكاتب على لسان الحيوانات، بالإضافة إلى سلوكياتها المختلفة داخل العمل الأدبي، التي بدورها تساعد الطفل على "الربط بين صفات وسلوك أبطال القصة-الحيوانات- وبين صفات وسلوك أصدقائه"[71]؛ ولذلك عندما نقرأ على الأطفال قصة تكون الشخصيات المحورية فيها حيوانات، فإن بعضهم يلجأ إلى تشخيصها ويشبهها بصديق أو صديقة له.

الخاتمة

تناول هذا البحث في مقدمة هذا الدراسة تعريف الاستعارة بنوعيها: القديمة والجديدة، متوقفاً، بشكل واضح، أمام الاستعارة في النقد الحديث، ومتكئاً على نظريات أهم روّادها من أمثال لايكوف وأولمان وماكس بلاك، الذين خصصوا مفاهيم تعزز من قيمة النص الأدبي وتجعله إحدى النصوص المكوّنة لذات الكاتب نفسه، ومعبرة عن الواقع بصور رمزية تفاعلية جميلة. وأثناء الحديث عن كل نظرية من تلك النظريات، عمد الباحث إلى الاستشهاد بأمثلة من أدب الأطفال، بمثال أو مثالين فقط، كنماذج توضيحية لتلك النظريات، وقد خلص الباحث إلى أنّ الاستعارة من إحدى المفاهيم المعززة لقيمة أدب الأطفال، والتي تدلل على أهمية

الخطاب السردي الموجه لتلك الفئات العمرية، بالإضافة إلى أنّها تظهر قدرة الكاتب على "التكوين الإبداعي" من خلال "تقريب" المعنى إلى المتلقي، بتوظيف تقنيات بلاغية جمالية، تثري النص الأدبي بأنواعه.

ا
لهوامش والإحالات:

[1] أرسطوطاليس: **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط1، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1953م، ص58.

[2] ريتشاردز، أ. آ: **فلسفة البلاغة**، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2002م، ص94.

[3] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الاعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط1، القاهرة: مطبعة المدني، 1992م، ص67.

[4] دلائل الإعجاز. ص67

[5] الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير: **جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة**، تحقيق: محمد زغلول سلاّم، ط1، الإسكندرية: منشأة المعارف، 2000م، ص58.

[6] جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة. ص58.

[7] جوهر الكنز "تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة ص59.

[8] فلسفة البلاغة. ص95.

[9] فلسفة البلاغة. ص94.

[10] لايكوف، جورج، مارك جونسن: **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، ط2، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2009م، ص21.

[11] أبو العدوس، يوسف: **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، ط1، عمّان: دار الأهلية للنشر والتوزيع، 1997م، ص99.

[12] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص101.

[13] Ulmann, Stephen: **Semántica "introducción a ciencia del significado**, Madrid: Taurus Ediciones, 1991, P.240.

[14] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص104.

[15] أنظر: الجمزاوي، نهلة: **أنا الفرح ومسرحيات أخرى**، ط1، عمّان: دار فضاءات للنشر، 2011م، ص215.

[16] بركات، ابتسام: **الفتاة اللّيلكيّة**، ط1، رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2019م، ص4.

[17] Black, Max: **Modelos y metáforas**, Madrid: Editorial Tecnos, 1966, P.39.

[18] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص132.

[19] عناني، رنا: **صاروخ إلى الفضاء**، ط2، الشارقة: كلمات للنشر، 2015م.

[20] إيكو، أمبرتو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2009م، ص159.

[21] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص133.

[22] أنظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. ص133.

[23] أنا الفرح ومسرحيات أخرى، ص216.

[24] Modelos y metáforas, P.43.
[25] Modelos y metáforas, P.43.
[26] Modelos y metáforas, P.43.
[27] Modelos y metáforas, P.43.

[28] تامر، زكريا: **لماذا سكت النهر**، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1973م، ص93.

[29] عادلة، فادي: **دفاعاً عن الخروف**، ط1، بيروت: دار الحدائق، 2018م، ص6.

[30] Semántica "introducción a ciencia del significado, P.240.

[31] ريكور، بول: **نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"** ، ترجمة: سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص93.

[32] التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص147.

[33] التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص150.

[34] أنظر: جبرا، جبرا إبراهيم: **عالم بلا خرائط**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992م، ص9.

[35] تامر، زكريا. **لماذا سكت النهر**. ص10

[36] Peirce, Charles Sanders**: La ciencia de la semiótica**, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973, P.56.

[37] التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص151.

[38] Peirce, Charles Sanders: **Obra filosófica reunida**, Tomo II, México: Fondo de Cultura Económica, 2012, P. 337.

[39] نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى" ، ص107.

[40] Winter, Jeanette: **Wangari y los árboles de la paz**, España: Ediciones Ekaré, 2015.

[41] الشوا، هدى: **سماء سامية الملوّنة**، ط1، رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2019م.

[42] عناني، رنا: **جدارية الحلاج العجيبة**، ط1، رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2019م.

[43] أنظر: جيرو، بير: **علم الدلالة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1988م، ص87.

[44] الاستعارات التي نحيا بها، ص21.

[45] الاستعارات التي نحيا بها، ص22.

[46] الاستعارات التي نحيا بها، ص22.

[47] شقير، محمود: **قالت مريم.. قال الفتى**، ط1، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1996م، ص7.

[48] الاستعارات التي نحيا بها، ص25.

[49] الاستعارات التي نحيا بها، ص26.

[50] شرف الدين، فاطمة: **فريق نورا**، ط1، الشارقة: مجموعة كلمات، 2015م، ص9.

[51] الاستعارات التي نحيا بها، ص33.

[52] الاستعارات التي نحيا بها، ص33.

[53] الاستعارات التي نحيا بها، ص34.

[54] عبد اللطيف، باهرة: **حرب أمام نافذتي**، ط1، العراق: دار تأويل للنشر والترجمة، 2019م، ص61.

[55] خورشيد، جيكر: **بائع الفرح**، ط1، بيروت: دار أصالة للنشر والتوزيع، 2018م، ص4.

[56] خورشيد. جيكر: **عين القمر**، ط1، بيروت: دار ميم، 2018م، ص29.

[57] الاستعارات التي نحيا بها، ص34.

[58] جمعة، خالد: **مذكّرات تلميذ ابتدائية**، ط1، رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2015م، ص4.

[59] شرف الدين، فاطمة: **جدتي والقمر**، الشارقة: مجموعة كلمات، 2008م، ص9.

[60] الاستعارات التي نحيا بها، ص34.

[61]حرب أمام نافذتي، ص78.

[62]البزم، نضال: **البطل المنصور**، ط1، عمّان: وزارة الثقافة، 2007م، ص3.

[63]الاستعارات التي نحيا بها، ص45.

[64]الاستعارات التي نحيا بها، ص46.

[65]الاستعارات التي نحيا بها، ص46.

[66]الاستعارات التي نحيا بها، ص29.

[67]الاستعارات التي نحيا بها، ص48.

[68]الاستعارات التي نحيا بها، ص48.

[69]جمعة، خالد: **المكواة السحرية**، ط1، رام الله: مؤسسة تامر للتعليم المجتمعي، 2009م.

[70]الهيتي، هادي نعمان: **أدب الأطفال "فلسفته. فنونه. وسائطه**، ط1، العراق: منشورات وزارة الثقافة العراقية، 1977م، ص148.

[71]أدب الأطفال "فلسفته. فنونه. وسائطه"، ص149.