Amdaa Journal
Vol. 1 No. 1 (2026) PP 29- 36

The Interstitial Narrative Image: From Ornament to Boundary-Crossing

Bushra Musa Saleh*

College of Education, Mustansiriyah University, Iraq.

Received 26 Jul, 2026
Revised 11 Aug. 2026
Accepted 21 Aug. 2026

Published: Sep. 2026

Abstract: This study traces the transformation of the narrative image from its traditional ornamental and figurative functions to its interactive, cognitive, and cultural dimensions. Drawing on interactionist and cognitive theories of metaphor, it examines how the image transcends the limits of isolated figurative expression to become an active force in shaping narrative structures and producing meaning. It conceptualizes the interstitial narrative image as a postmodern form that crosses conventional boundaries through hybridity, fragmentation, and intertextuality. The study concludes that the image is not merely a decorative device, but a central semantic force connecting narrative structures with broader cultural and cognitive contexts.

Cited as:

Bushra.M.Saleh

AMD. J. Vol.1 No. 1 (2026) PP 29-36.

DOI: 10.18576/AMDJ/010103

Keywords: Interstitial Narrative Image; Boundary-Crossing Image; Cognitive Metaphor; Intertextuality; Postmodern Criticism.

الصورة السردية البينية: من الزخرف إلى العبور.

أ. د. بشرى موسى الصالح

كلية التربية، الجامعة المستنصرية، العراق.

المستخلص: يسعى هذا البحث إلى تتبّع التحولات النقدية في مفهوم الصورة، من سياقها البلاغي التقليدي القائم على الزخرف والتزيين والاستبدال المجازي، إلى سياقها التفاعلي والمعرفي والثقافي، وصولاً إلى الصورة السردية البينية العابرة في أفق ما بعد الحداثة. وينطلق من مراجعة نقدية لأصول التصوّر البلاغي للصورة، ومناقشة التحوّلات التي أسهمت في تجاوز اختزالها في حدود المفردة والجملة والوظيفة الجمالية، باتجاه إدراك فاعليتها في تشكيل الفكر وإنتاج المعرفة وبناء الدلالة الكلية للخطاب. كما يتناول البحث إسهام النظرية التفاعلية والنظرية المعرفية في توسيع مجال دراسة الصورة، واستثمار مفاهيم الاستعارة التصورية والاستعارة الممتدّة والنقد الموضوعاتي والسيميائيات السردية في تحليل مكونات البنية الروائية. ويولي اهتماماً خاصاً لمفهوم الصورة البينية بوصفها بنية تفاعلية تتجاوز الحدود الشكلية واللغوية المغلقة، وتتداخل فيها الأبعاد التخيلية والمعرفية والثقافية والتأويلية.

ويتوقف البحث عند تمثلات هذا التحول في النقد العربي، ولا سيما مشروع الصورة السردية لدى محمد أنقار. ويخلص إلى أن الصورة السردية البينية لم تعد عنصراً جمالياً تكميلياً، بل غدت مركزاً دلالياً فاعلاً في تشكيل الرؤية السردية، وبناء العلاقات بين مكونات النص ومرجعياته الثقافية، بما يؤسس لوعي بلاغي وسردي وثقافي

*Corresponding author: E-mail: bushra_moosa2000@yahoo.com

منفتح على التداخل والهُجنة والتناص وتجاوز الحدود التقليدية.

الكلمات المفتاحية: الصورة السردية البينية، الصورة العابرة، الصورلوجيا، الاستعارة المعرفية، الاستعارة الممتدة، النقد ما بعد الحداثي.

1-المقدّمة:

يقدّم هذا البحث رؤية نقدية ما بعد حداثية تسلّط الضوء على تحوّلات الصورة السردية، بدءًا بالجذور الأولى المنتمية إلى الشعر روحًا وتشكيلاً التي نلحظ فيها بروز الزخرف والتزخرف في التدليل على ماهية الصورة، وما خضعت له الصورة من تحوّلات تشكيلية، ومن ثم نقدية منحتها فاعلية كبرى، ووظائفية عقلية، ودلالية طبقًا للسياقات الثقافية والمعرفية التي طرأت عليها بما جعل دراستها تنتظم في (فضاء الصورلوجيا) وصولاً إلى آخر تمثلاتها الما بعد حداثية في الصورة البينية أو الصورة العابرة.

الأصول الأولى:

في تحوّلات الصورة على نحو عام، وفي جذورها الأولى، المنتمية إلى الشعر روحًا، وتشكيلًا ودلالة نلحظ بروز سيمياء (الزخرف)، و(التزخرف) في التدليل على ماهية الصورة وكُنهها، فالصورة هي الألوان التعبيرية التي يزين بها الرسام صورته، أو التي يرسم بها لوحته بالمعنى المقابل الآخر منذ هوراس الذي أقر بأن الشعر (هو الرسم بالكلمات) وكأنّه يقول إنَّ الشعر هو الرسم بالصورة، أو إنه الصورة المزينة للكلمات.

ولعلّ تلك الجذور، وكأغلب أسماء الفكر النقدي والبلاغي التراثيين تعود في معجمها وكينونتها إلى أرسطو الذي منه انبثقت منابع الفكرين البلاغي، والنقدي الغربي والعربي في آن.

وفي هذا السياق نجد أن أرسطو قد أكد تلك الطبيعة الزخرفية للصورة عندما أكد المفهوم (الاستبدالي) لها القائم على الاستعارة والاستبدال الاستعاري بما يعني (الانزياح) باللغة النقدية المعاصرة عن المعنى (الواقعي) التقريري إلى المعنى (المخيالي) الأدبي. وكأن عدم الانتباه إلى الوظائف الأخرى التي أناطها أرسطو بالاستعارة بوصفها مساهمة في تأسيس (الحُبكة) في الشعر (التراجيديا) من جهة، والمساهمة في تعزيز (الحجاج) في الخطابة من جهة ثانية، قد فوّت على البلاغيين اللاحقين إمكانات استثمارها في دراسة الأعمال السردية، واختزال وظيفتها بوصفها مقومًا زخرفيًا، كما اختزلت بلاغته برمتها في بلاغة المحسنات.[i]

وهذا يعني أن أرسطو كان المثير النقدي- البلاغي الأول في العناية ببلاغة الصورة المتمثّلة بالاستعارة على الرغم من أن رؤيته هذه لم تحظ بالفهم المتكامل، وحُصرت في السياق الشعري على الرغم من تأكيد أرسطو فاعلية الاستعارة في السياقين الخطابي، والتراجيدي.

وامتاح النقد العربي عبورًا بالجسر البلاغي من هذه الرؤية رؤاه وأكّد زخرفية الصورة، وزينتها في تعاطيه معها، رؤية وتحليلًا.[ii]

وفي هذا الصدد يمكننا أن نعد رؤية أرسطو، وما أحدق بها من تصورات ممتدّة، ومؤثرة غربيًا، وعربيًا، ونقديًا، وبلاغيًا تمثل (السياق التزييني الاستبدالي) للصورة.

أما السياق النقدي الحداثي فقد نهض ووجد مداه غربيًا، فيما يُعرف بـ(النظرية التفاعلية) التي انتجت (السياق التفاعلي) فإذا كان (السياق الاستبدالي) يعني اللعب بالكلمات واستبدالها كأحجار الشطرنج، من غير البحث في علاقاتها السياقية وأثرها التفاعلي، فإن السياق التفاعلي قد تجاوز هذه الرؤية إلى البحث في (السياق التأليفي) الذي تجاوز حدود الكلمة إلى الجملة أولًا ثم إلى الخطاب ثانيًا، وقد أسس إلى هذه النظرة، أو الرؤية (أ.آ رتشاردز)، و(ماكس بلاك)، و(ريكور) وقد صبّ هذا التحوّل مياهه في الفكر المُعاين للصورة، المتجاوز لمحدوديتها وحَصْرها في الشعر، وإدخالها في الأنواع الأدبية الأخرى من جهة، بل الاضراب عن المقصدية الشكلية أو الفنية حسب إلى المرجعيات الصورية للفكر وللواقع وللغة من جهة أخرى وصولًا إلى كتاب (جونسون ولايكوف) (الاستعارات التي نحيا بها) لتكون الاستعارة التي هي عمود الصورة هي عنوان شامل للحياة وللعالم برمته الذي هو صور (مرئية مادية)، وأخرى (فكرية عقلية) بما يعزّز من وظائفية الصورة.

وكان التحوّل الكبير في النظر إلى وظائفية الصورة قد تمّ عبر ما قدّمته النظرية التفاعلية، فقد اقترنت وظائفية الصورة بطاقتها التفاعلية الملتحمة بالنسيج البنائي الكلي المعبّر عنه بـ(الحبكة)، والتحول في (السياق الاستبدالي) الذي يقرن الاستعارة بالكلمة وقد لا يتخطاها إلى الجملة في (رؤية جزئية) ترهن النظر إلى الصورة بامتلاك الطاقة عن التحويل الاستبدالي بالكلمات، واختيار أكثرها إشعاعًا، وتأثيرًا، واستجابة.

وقد شخص (أ.آ رتشاردز) هذا الأمر حين وجد أن إهمال- الاستعارة على نحو خاص فوّت على الباحثين فرصة نادرة لتجديد مناهج (تحليل الخطاب) والاستعارة هي الحجر الأساس في (تشكيل الصورة) وأكّد المهارة في صياغة الفكر، والفكر شيء عظيم، وغير قابل للتفسير، أمّا وعينا المتردي بتلك

2026 @ Copyright

المهارة وعدم العناية بها فشيء آخر.[iii]

وكانت أبرز المنطلقات في الرؤية النقدية التفاعلية إلى الاستعارة من لدن رتشاردز تتمثل في إدراك ماهية الفكر البشري الذي هو (فكر استعاري) بإمتياز فلا يمكن التفكير داخل وعي الإنسان وتداعياته في اللاوعي إلا عبر رسم صورة استعارية للأشياء، والأفكار، والموجودات؛ فاستحضار (صورة الموت) مثلًا لا تتم إلا باستحضار ظلمة القبر، واستحضار صورة الحرب لا تكون إلا عبر استحضار آلة الحرب، واستحضار حالة الجوع لا تكون إلا باستحضار صورة الطعام، ناهيك عن الدلالات الرمزية- التصويرية للأشياء والمنظورات والأفكار التي لا تتم بمعزل عن صورتها الاستعارية التداولية، بل إنّ أصول الكلمات، والمفردات التي تضمها المعجمات ترتكز على مادتها التصويرية- الحسية الاستعارية على نحو مطلق.

وعليه يصعب كما جرى تأريخيًا حصر الاستعارة ووظائفيتها في (الوظيفة التزيينية) أو الجمالية الصرف بسبب من هذه الطاقات التعبيرية، السردية، والدرامية، التي تمتلكها والتي لا يمكن إغفالها أو تخطيها.

وما كانت مناهج ما بعد الحداثة، في ثورتها العارمة على النصيات، والجماليات إلا ثورة على حصر وظائفية الأدب، ومنها وظائفية الاستعارة على المحمول الكمالي- التزييني، وإفراغه من مرجعياته الثقافية، التي اعترض (النقاد الثقافيون) عليها لأنه بمثابة البرقع الذي يخفي ملامح العروس.

وعودًا على بدء انصرفت البلاغة العربية، كما فعلت الغربية قبلها عن التعدّدية الوظائفية للاستعارة بسبب من عدم فهم رؤية أرسطو للاستعارة على نحو كلي، وإهمال استكمالها بربطه الاستعارة بالحبكة التراجيدية وماهيتها في تقوية الحجاج الأمر الذي يرفد الاستعارة بأبعاد عقلية وفكرية يكتمل بها (الجمال) التعبيري الأدبي، فلم تستطع البلاغة الغربية بعد أرسطو إلى منتصف القرن العشرين تطوير مبحث الاستعارة وتطويعه لتحليل الخطاب، وفرضت الرؤية الشعرية (الاختزالية) المُجتزئة لمنظور أرسطو في ربطها بالسياق الاستبدالي- التزييني الشعري الصرف هيمنتها على المصنفات البلاغية والمنظور النقدي في آن.

ولم يتمّ تجاوز (السياق الاستبدالي) الذي تكمن خطورته في حصر وظائفية الاستعارة ومن ثم أثرها في صياغة الأدب بعامة في البعد الجزئي التزييني فهي محسّن لفظي استبدالي، ينحصر فيها الفاعل الصوغي في تحريك عجلة الاختيار من كلمة إلى أخرى، تبعًا لذائقة الباث من جانب، أو ذائقة المتلقي في التداول النقدي من جانب آخر، وبذلك يتم تذويب الاستعارة وأثرها في (هالة الجمال المجازي)، هذه الهالة التي هيمنت على الفكرين البلاغي- النقدي عقودًا طويلة لم تغادر فيها النظر أو البحث عما يحدق بالكلمة أو في أقل تقدير أثر الجمال الماثل فيها في صياغة الدلالة الكلية أو البحث في تقريب الشقة الكلمة والجملة، أو النص والخطاب.

ولعلّ في رؤية عبد القاهر الجرجاني ما يمثل على نحو محدود خروجًا على النظرية الاستبدالية سجينة الكلمة، وبراعة الابدال إذ تتمثل رؤيته النقدية الشمولية في نظرية النظم وهي منطقة خارج اللفظية، والصورة التجريدية الاستبدالية، فقد ربط فيها الجمال الشعري- الاستعاري، بفاعلية النظم الي هي توخي معاني النحو في الكلم، وبمعنى آخر تجاوز السياق الاستبدالي إلى السياق العلائقي أو التوزيعي التكويني بلغة أخرى.[iv]

وتبدو نظرة الجرجاني نظرة فردية، محدودة التأثير في تحويل النظرة التقليدية إلى الاستعارة أو الصورة بوصفها مرادفة لها، ولا سيّما أنّ رؤية الجرجاني مرتبطة بالاعجاز القرآني الذي يعد الخلفية النقدية لرؤاه وصولاً إلى المقصدية الكبرى لديه في أنّ المجاز أو الاستعارة القرآنية هي معجزة بنظمها وتشكيلها، وتكوينها هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه لم يغادر المنطقة الجزئية المتمثّلة في المفردة والجملة إلى السياق الكلي للقصيدة أو الشاعر.

تحوّلات الصورة الحديثة:

ولسنا هنا بصدد الاستعراض للتحوّل النقدي الغربي (الكلي) في النظر إلى الاستعارة المتمثل في (النظرية المعرفية)[v] التي فتحت الآفاق الحداثية عبر جهود ماكس بلاك، وريتشاردز وريكور وإعادة فهم الاستعارة ودورها الفاعل في الفكر بعامة والأدب بخاصة، وما حققته من نقلة في الرؤيتين البلاغية والنقدية إليها، بل تقف عند أبرز ملامحها النقدية، فالمعرفية طبقًا لرؤيتنا تعني إناطة الدور المعرفي بالاستعارة؛ فمن خلالها تتم معرفة الأشياء، وإعادة اكتشافها، وإدراكها، وهكذا تعبر الصورة- الاستعارة الإطار الزخرفي أو التزييني لتدخل في عمق اللوحة، وخطوطها وملامحها وسيميائها... فالمعرفة الجديدة التي تحوّلت إلى (الثقافة) ما بعد الحداثية قد انتجت (الصورة العابرة) للمعرفيات الكلاسيكية.

و(الاستعارة المعرفية) هي مرحلة أكثر تطورًا من (الاستعارة التفاعلية) وبمعنى آخر (الصورة المعرفية) هي مرحلة أكثر تطورًا من (الصورة التفاعلية) لأن الصورة المعرفية طبقًا لرؤيتنا تعادل ما يمكن أن نصطلح عليه (الصور الثقافية) التي تختزن سياقات الثقافة المختلفة بوصفها تكوينات مؤثرة وفاعلة في تشكيلها بلا تحديد أو حصر أو تقييد، وبأن هذه الصورة تتفاعل في النصوص الأدبية بمختلف أجناسها وخطاباتها لتتجاوز التكوينات المختزلة أو المصغرة.

ومن المعروف والثابت تداوليًا أن العناية الكبرى عبر التأريخين الغربي والعربي ولا سيّما العربي بالاستعارة تجسد في الصورة (الشعرية) منذ البلاغة الكلاسيكية التي مرّ ذكرها في رؤيتها التزيينية الاستبدالية التي لا تتجاوز الكلمة الأولى بديلاتها أو نظيراتها، وإن التحوّل الرؤيوي إليها الذي طرأ عليها

لاحقًا كان في إضفاء (البعد التفاعلي السياقي) الذي صبّ في النظرية المعرفية، كما أن التحوّل الآخر قد تمّ في العناية بالصور (الاجناسية) الأخرى ولا سيّما السردية مثل السيّر، والمقامات، وقصص الحيوان، والنوادر والخرافات وغيرها بعد أن تمّ إهمالها، ومن ثم إهمال البعد التصويري فيها لغلبة العناية بالشعر من جانب وتأثرًا بالفهم المباشر لنظرة أرسطو إلى الاستعارة بوصفها زخرفًا لفظيًا من جانب آخر.

والنظرية التفاعلية التي دشنها ماكس بلاك، وريتشاردز، وريكور تعني تفاعل الكلمات فيما بينها بما ينتج معانيها ويحددها، ولا يتحقق المعنى خارج هذا التفاعل، أي بمعزل الكلمات عن بعضها فالاستعارة أو الصورة بمعناها الآخر بحسب ريتشاردز تتجاوز ما هو جمالي مجرّد أو شكلي حسب إلى ما هو فكري، وإن التمكن منها أو ادراكها يعني التمكن من العالم الذي يصنعه لكي نعيش فيه.[vi]

وبذلك تحوّلت الصورة من الصيغة الجمالية التكميلية الى الصيغة المعرفية والثقافية الرئيسة والمركزية من منطلق تحوّل المنظور إلى الاستعارة ذاتها التي ووفقًا للنظرية المعرفية- الثقافية أصبحت معادلة للفكر الذي هو استعاري بالضرورة فهي الوسيلة لإدراك العالم وفهمه وتفسيره.

الصورولوجيا وقراءة الرواية:

إنّ المراحل التي قطعتها الرؤية البلاغية- النقدية في المنظور التصويري التي عبرت من الزخرف والتزيين إلى التفاعلية، وبعدها إلى المعرفية الثقافية تحققت في التوسيع من مجال تطبيق المنهج التصويري في أن يتجاوز الشعر أو السياق الشعري ليدخل في (الأجناس الأدبية) بعامة وأنواع معينة منها بخاصة ولا سيّما الرواية.

وبدا تطبيق المنهج (الصورلوجي)، أو التصويري في تحليل الرواية- النوع السردي الذي نعنى به في دراستنا هذه محفوفًا بمخاطر وإشكالات تستلزم العناية بها، وعلى رأسها تكوينات البنية السردية ذاتها مثل الزمان، والمكان، والمنظور، والأحداث، والشخصيات ذات الطبيعة المغايرة ظاهريًا للصورية، ولا سيّما أنها -أي الصورة- تحفل بالجماليات الاستبدالية الشكلية المرتبطة بالاستعارة، بوصفها الجسر الأساس للصورة.

وهذا يعني أنّ مغادرة هذه الرؤية لم تتم إلا بالفهم الكلي لرؤية (أرسطو) وليس اجتزاء ما يخص الجانب التزييني الخاص بالشعر منها بعيدًا عن رؤيته للتراجيديا والخطابة، وكانت نقطة التحوّل كما أسلفنا قد حدثت مع (النظرية التفاعلية) التي جعلت المنظور النقدي إلى الصورة الروائية أو السردية يتغير ويتحوّل إلى (النظرة المعرفية) إليها بوصفها مرتبطة بالفكر وليس باللفظية المجرّدة.

هذا ما جانب، ومن جانب آخر فأن الانفتاح لم يكن في ميدان المفهوم المجرّد حسب بل بما يتجاوزه بتخطي النظرة الجزئية المتمثلة بالكلمة أو الجملة إلى السياق الكلي المعادل للخطاب وهذا تحوّل آخر أسست له النظرية التفاعلية مع (ريتشاردز) و(ماكس بلاك) و(ريكور)، وقد أشار ريكور في كتابه (الأستعارة الحية)[vii] إلى أنّ فتح الاستعارة على الخطاب يعود إلى جهود (اللسانيين المناطقة) المهتمين بالنقد الأدبي وصولًا إلى ما قدمه (بينفينيست) من تحديد للخطاب، عادًا (الجملة وحدة الخطاب) الأمر الذي طوّره الشكلانيون الروس لاحقًا بعد (جماعة النقد الجديد) وعلى رأسهم أ.آ.ريتشاردز.

وحين أكد النقاد التفاعليون قدرة الاستعارة على التغلغل في المستويات الفكرية والفلسفية للخطابات الأدبية ومنها الرواية، فهم أكدوا بذلك الثورة على النظرة النقدية- البلاغية التقليدية للاستعارة المنحصرة في الجزئية، والتزيينية.

وقد جسّد ريتشاردز في كتابه (فلسفة البلاغة) وظائفية الاستعارة خارج المألوف الماضوي التجزيئي لها، وأكد إمكانية قراءة الرواية وتحليل تكويناتها البنائية التي دُرست بمعزل عن الاستعارة، ومنها الشخصية، والزمان، والأحداث، والفضاء، والمنظور، ... إلخ، في ضوء نظرية الاستعارة لما فتحته النظرية التفاعلية من آفاق رحبة للاستعارة وتطبيقاتها السردية.[viii]

وكانت آراء (بول ريكور) في الاستعارة امتدادًا لآراء ريتشاردز الرائدة لها، إلا أنّه نقلها من الرؤية الفنية التحليلية إلى الرؤية النقدية التأويلية لاستخراج المكامن الدلالية في الاستعارة، ووظائفيتها السردية، ومن الأحادية إلى البينية، فكانت نقطة التحوّل عند (ريكور) تمثلت في تعميق دلالة الاستعارة وجعلها تمتد إلى ما هو أبعد من الجملة، إلى الخطاب وأشكاله، وصنوفه، وكانت الرواية هي مجال التطبيق الأمثل لكونها تتجاوز الجملة إلى الخطاب، وكانت نظرية ترى بأن "مسلّمة الاحالة تتطلب صياغة مختلفة حينما تتعلق بكيانات خاصة للخطاب التي ندعوها (نُصوصًا) أي تأليفات أوسع من الجملة، إن المسألة تعود بدءًا من الآن إلى التأويلية أكثر مما تعود إلى الدلالة".[ix]

وقد نظّم (ريكور) رؤيته إلى الاستعارة على وفق النظام التعالقي على وفق (خطاطات) أو (أنساق) أو شبكة استعارية وليس بصيغة استعارات مجرّدة أو ملفوظ استعاري منعزل عن سياقه الأكبر ضمن ما اصطلح عليه مع ماكس بلاك بـ (الاستعارات المترابطة).[x]

وهذا يعني تطوّر مفهوم الاستعارة ذاته ووظائفيتها خارج الزخرفية، والجمالية، والتعبيرية إلى الوظيفة المعرفية التي تدلنا على منظومة الأفكار التي تحملها الرواية في مُجملها، ومنظورات شخصياتها ومرجعياتهم الفكرية التكوينية، فهي تعكس تفاعل الراوي مع العالم والموجودات بما يعيد إنتاجها سرديًا ودلاليًا، والتي تتجسّد في الترابط الاستعاري بين الجمل، والتكوينات السردية.

2026 @ Copyright

الاستعارات التصورية البينية:

شكّل صدور كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) للايكوف وجونسون طفرة هائلة في دراسة الاستعارة وفي الدلالة المعرفية للاستعارة التي يندرج الكتاب في سياقها، والتي تقوم على جملة من المفاهيم أهمها المقولة المتطورة في النظرية الأرسطية نفسها ويمكن حصر أهم الروافد للكتاب في ثلاثة طروحات كبرى هي:

١- القيد المعرفي ٢- نظرية الأطر ٣- نظرية الفضاءات الذهنية.

ليستقي منظرو الاستعارة التصورية مفاهيمهم المعرفية من الأمثلة، والقوالب، والأطر، والمخططات، والنموذج الذهني وبذلك ترتبط (الاستعارة التصويرية) بالتصوّرات وليس بالكلمات والجمل التي تعادلها أي التصورات أو المنظورات إلى الكائنات والكيانات والوجود؛ فالاستعارة التصويرية مثلًا (الحب رحلة) يمكن أن ترتبط بتعبيرات مثل "وصلت علاقتنا إلى طريق مسدود" أو أن "رحلة الحب قد انتهت" أو "إننا نسير في اتجاهين متعارضين" ومن الواضح أن العلاقة بين تكوينات الاستعارة لا تقوم على المشابهة بل هو التصوّر والإدراك.[xi]

وبذلك نجد أن الاستعارات التصويرية تقوم على التبادل الذهني، والفكري بين الأفكار المتقاطعة، أو المتباعدة، أو المتقاربة التي لا رابط مباشر بينها، بل يناط الدور في تشييدها إلى الكاتب، أو السارد إذا ما أردنا حصر الكلام في السرد، والروائي بوجه الخصوص عبر التفاعل الذاتي القائم على أسس استعارية يقيمها الباث مع المتلقي. وهنا يكمن مفهوم (البينية) الذي أسس له على نحو ضمني كتاب (الاستعارات التي نحيا بها)، فالبينية هي ظاهرة جمالية-تفاعلية تتداخل فيها الوسائط اللغوية وغير اللغوية (الصور- الألوان- الأصوات- الحركة- الموضوعات) لإنتاج بنية دلالية مغايرة غير نمطية أو تقليدية.

الاستعارة في النقد الموضوعاتي:

من الواضح أن النقد الموضوعاتي يقيم فلسفته على الخلفيات الموضوعاتية أو الثيمات التي غالبًا ما يتم الربط بينها وبين الذات أو النفس المتلقية لها خارج حدودها المادية أو الفيزيقية الطبيعية، وكان باشلار وهو الفيلسوف الأكبر في الموضوعاتية قد أثر في نقاد السرد على نحو كبير وتجسّد تأثيره فيما يمكن أن نطلق عليه بـ(المنظور الباشلاري) ولا سيّما في النظر إلى المكان أو الفضاء السردي، فالبيت قد يتحول إلى (سجن) تبعًا للأحداث أو الساكنين فيه، والسجن قد يتحوّل إلى مكان سكن (أليف) للأسباب ذاتها، ودخلت نظرية (الأليف والمعادي)، و(المغلق والمفتوح) ضمن هذا الإطار الاستعاري، ويمكننا مراجعة تحليل باشلار لثيمة الماء، والنار، والحلم... إلخ، لنعثر على استشهادات من أعمال سردية يحلّل فيها (باشلار) سلسلة من الاستعارات ضمن مفهومه الكلي للصورة الذي هو مفهوم بيني تفاعلي بالواقع والفعل، ففي تحليله لثيمة الماء مثلًا يستحضر باشلار استعارات (البجعة) للمرأة العارية في مسرحية فاوست حيث المرأة في الأدب بديل المرأة العارية، وبذلك يمكننا أن نعد الاستعارة سردًا مصغرًا.[xii]

وفي إطار الربط بين أشكال الروايات المختلفة، والصورة أو الاستعارة بمعناها الآخر يربط (أولمان) كما ربط (ياكبسون) قبله بين الاستعارة والكناية؛ فوجد أنّ الاستعارة ترتبط بالشعر والكناية ترتبط بالنثر، وميز (أولمان) الأشكال الروائية على أساس التشبيه والاستعارة، فوجد أن التشبيه يلائم الروايات الواقعية بينما تميل الروايات الحديثة إلى الاستعارة[xiii]. وفي هذا الربط بين الاستعارة والتشبيه يتجلّى معنى (البينية الدلالية) في أصولها الوضعية البلاغية الأولى.

وطوّرت الكاتبة (ايلينا سيمينو) في كتابها (الاستعارة في الخطاب) الصادر عام ٢٠٠٨ مفهوم الاستعارة إلى ما يعرف بـ(الاستعارة الممتدّة) إذ يمكن أن تحلل الاستعارة بوصفها (تجميعًا صوريًا) حيث تستخدم التعبيرات المجازية التي تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه على نحو نسقي قوامه التفكير في شيء بمفردات شيء آخر[xiv]. وفي هذا الأمر نلحظ عبورًا نقديًا يرسم حدود العلاقة البينية في استعارات الخطاب المتراكبة فيما بينها والمتفاعلة التي تهدف إلى حرية السرد وانفتاحه في فضاء مطلق.

ولم يكن (المنظور السيميائي) بعيدًا عن الحقل الاستعاري أو التصوري، ولا سيّما أنه يربط بين صورة الكلمات والأفكار الظاهرة على السطح بالمحمولات الدلالية البعيدة بالاعتماد على التأويل السيميائي الذي يقوم على الربط بين الحاضر والغائب، أو الحاضر والماضي، أو بين التراث والحداثة الذي يشكّل (الخزان الثقافي) المشترك كما يرى سعيد بنكَراد الذي يوضح سيرورة التحوّلات من الدلالة المجرّدة أو المباشرة إلى التحققات السردية في (سيميائية كريماس) في طرح مفاده يمكننا خلق نص سردي انطلاقًا من بنية سردية دلالية بسيطة فالوحدة المعنوية يمكن أن تشكّل كونًا دلاليًا يتحكّم في العمل السردي بما يمكن أن يطلق عليه بالبنية المولّدة للنص السردي.[xv]

وبذلك نجد أنّ الاستعارة تعادل المنظور السردي الصادر عن فكر الشخصيات، وتفوهاتها، ولكل شخصية منظورها الخاص الذي يمثّل عقلها الاستعاري ورؤيتها للوجود، وللحياة، بكل موجوداتها المادية العيانية، والبشرية، إلى الحد الذي تنتظم فيه الرؤية التصويرية الاستعارية مع الرؤية السردية البنائية، وتتغلغل في التفاصيل، إلى الحد الذي يمكننا رصد النواة الاستعارية في كل رواية أو سرد التي منها تتولد الاستعارات الكبرى، أو الصغرى، لتكون

الرواية صورة استعارية متكاملة، ولتكف الصورة عن أن تكون تكوينات شكلية جمالية مجرّدة بل تكون المركز الدلالي للرؤى والمنظورات.

الصورة الممتدة:

وفي التحويل النقدي الاجرائي تمتاز الصورة السردية بالامتداد والتنامي فهي (صورة ممتدّة)، وقد عبرت الكاتبة (ايلينا سيمينو) في كتابها (الاستعارة في الخطاب) عن هذه الرؤية بعد أن طوّرت من نظرية لايكوف وجونسون في كتابهما (الاستعارة التي نحيا بها)، وقدّمت تصورًا جديدًا أطلقت عليه مصطلح (الاستعارة الممتدّة) كما مرّ بنا وجدت فيه أننا يمكن أن ننظر إلى أي استعارة بوصفها نمطًا من التجمع، حيث تستخدم العديد من التعبيرات الاستعارية التي تنتمي إلى الحقل الدلالي نفسه، أو تستدعي مجال المصدر نفسه مجاورة لبعضها البعض مكانيًا في علاقة بالموضوع نفسه أو مجاله المستهدف مستحضرة نسقية التعبيرات الاستعارية.[xvi]

ومن الممكن الانتباه بناء على ما تقدّم على الهيمنة الصورية المنتمية إلى تجمع حقل معيّن، أو مجال موضوعي معين بما يعكس الخصوصية الأسلوبية- السردية للكاتب.

وبذلك تكون الصورة السردية في هيمنتها، وانتشارها، وامتدادها، علامة على الفضاء الدلالي المتحكّم في صورة السرد، وصيرورته، عبر التفاعل مع مثيلاتها في الحقل الدلالي، والخطاطات، والأطر، والمدونات، وتفاعلها مع المكوّنات السردية وخطاطة السرد ذاتها.

تمثلات الصورة العابرة البينية في النقد العربي:

تمثّلت تحوّلات الرؤية النقدية إلى الصورة في الرؤية النقدية ما بعد الحداثية البينية العابرة للمفهوم الكلاسيكي الذي بقي ماثلًا حتى في مرحلة الحداثة إلى حد واضح، والتي حددنا معالمها فيما تقدّم من البحث المرتبطة بالسمة الزخرفية الجزئية والمتعلقة على نحو كبير بالشعر والفاعلية المجازية المجرّدة لها فيه.

وكانت نقطة التحوّل متجسّدة في مقاربة الصورة سرديًا المتحققة ضمن مصطلح (الصورة السردية) والتي اصطلحنا عليها مصطلح (الصورة البينية العابرة) بما انطوت عليه من خاصية عبور للخصائص الصورية التقليدية أو الكلاسيكية على نحو أدق، التي ترحلّت إليها في النقدين الغربي والعربي منذ أرسطو ورؤيته إليها التي عانت من الابتسار والجزئية، فانتقلت الرؤية النقدية إلى سياق جديد يُعرف بـ (السياق الصورلوجي)، فصارت الصورة ومقاربتها علمًا يتجاوز الجزئي إلى الكلي، والزخرفي إلى النوعي، والمحدّد إلى البيني... إلخ، فضلًا عن نقطة التحوّل الأكبر المتحققة في دخولها الفاعل في الأنواع السردية الكبرى ولا سيّما السرد الروائي.

وحين نربط (الصورة العابرة) بالفضاء ما بعد الحداثي نجد أنها تمتثل إليه في خصائصه الرئيسة ولا سيّما تجاوز الحدود، والتابوات، والهُجنة، ونقص التمركز، والأبعاد الانطولوجية أو الرؤيوية، والأنساق الثقافية... إلخ، هذا كلّه الذي أفضى إلى نشأة (الصورة البينية العابرة) التي احتوتها (البلاغة النوعية) بحسب مصطلح الدكتور محمد أنقار.[xvii]

ولا يمكن الحديث عن تغلغل الرؤية النقدية الصورلوجية (العابرة) في النقد العربي من غير الوقوف عند جهود الدكتور (محمد أنقار) وتنظيراته المهمة التي بدأت معالمها في تسعينيات القرن العشرين تنظيرًا أو تطبيقًا التي تبلورت على نحو عميق وفاعل في تأسيس (حلقة تطوان) التي يعد المؤسس الحقيقي لها في مجال الصورة السردية الروائية، وبلاغة الصورة السردية وما يزال هذا المشروع مستمرًا في تقديم الدراسات البحثية والندوات والدراسات الأكاديمية في رسائل الماجستير والدكتوراه التي تتزايد سنة بعد أخرى بما يمكن تسميته بمشروع (الصورة الروائية) الذي يُوازي أو يُعادل دلالة البلاغة السردية في قراءة الأجناس الأدبية بأنواعها وأشكالها عبر ما تمتلكه الصورة من دلالة مركزية، متغلغلة في سياق النصوص الأدبية المختلفة بسماتها النوعية حضورًا وغيابًا، أفقيًا وعموديًا، التي تعيد النظر في مرجعياتها الكلاسيكية التي مرّ ذكرها، على الرغم من أنّ جهود الدكتور (محمد أنقار) في جانبها الاجرائي تدخل في سياق (الأدب المقارن)، فهي تركّز على فاعلية (المثاقفة) بين الآداب والثقافات المختلفة بما ينتج صورًا كاشفة عن علاقة (الأنا بالآخر) ذات السياقات المتعددة من اجتماعية، ومخيالية، وتأريخية، وسايكولوجية، أو ثقافية شمولية بالمصطلح ما بعد الحداثي لها[xviii]. إذا ما نظرنا إلى المثاقفة على أنها الرؤى الثقافية البينية المتفاعلة بين الثقافات.

هذا الخط النقدي- البلاغي في آن انتج مفهوم (البلاغة البينية المتعالية) أو (بلاغة الصورة) و(البلاغة البينية الرحبة) المنسجمة مع الانفتاح والتعددية ما بعد الحداثية في تجاوز الأطر الضيقة، واللغوية المجرّدة إلى السياقات التداولية الثرية التي تجعل من الصورة وجهًا استعاريًا مكتمل الملامح قادرًا على الكشف عن السياقات السردية الفاعلة.

2026 @ Copyright

وبذلك أصبحنا بازاء بلاغتين البلاغة الكلاسيكية التي امتدّت إلى مرحلة النقد الحديث البنائي والأسلوبي، والأخرى (البلاغة النوعية) أو (البلاغة ما بعد الحداثية) التي تجاوزت المفهوم الثانوي والجزئي الزخرفي للاستعارات والصور في الأنواع والأشكال التي يضمها جنسا الشعر والنثر، انسجامًا مع تغير النظرة إلى الأدب ذاته الذي أعاد النظر في معاييره التشكيلية إبداعًا وتلقيًا فصرنا بأزاء (أدب نوعي) في نماذجه العليا أو المثالية، يربط بين ما هو تخييلي، وما هو ثقافي، ورؤيوي، وإنساني، وكوني على نحو تفاعلي (بيني) بعيد عن الأحادية أو الأطر المغلقة، ولا نقصد بالنماذج العليا أو المثالية تلك النماذج النخبوية أو الفئوية بل نقصد بها المعبّرة عن الجوهر (الثقافي) ما بعد الحداثي الواعي بالمؤثرات النسقية الغائرة، والظاهرة، والقادر على استيعاب أنساق الواقع بكل تكويناتها المركزية والهامشية، بما يفك إشكالية العلاقة بين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم في الرؤية الثقافية البينية.

وهكذا بدت (البلاغة النوعية البينية) هي بلاغة (أجناسية) عابرة للحدود التقليدية التي ترّكز على اللغة الشعرية المتحققة في نماذجها العليا بالشعر وما ينطوي عليه من صور ومجازات لأن الأنواع والأشكال الأخرى ما خلا الشعر، ولا سيّما السردية تفرض على تكويناتها وتلقيها سمات أخرى مغايرة لما تقدّم منبثقة من خصائصها النوعية تتجاوز المجاز بحدوده الضيقة الحسيّة أو الزخرفية إلى وظائفية مغايرة مرتبطة بالبناء الأجناسي ولا سيّما السردي، لنجد أن الصورة هي المعادل الرمزي للبلاغة برمتها، التي تنوب عنها، وتعبّر عن وظائفيتها ما بعد الحداثية.

وبذلك فرضت الحداثة النوعية أو (البلاغة الرحبة) معايير جديدة انتاجًا وتلقيًا تنطلق مما تقدّم.

ويبدو من الصعب وضع حد نهائي (للصورة السردية)، يقع حاجزًا أو فاصلًا بين ماهيتها في الشعر، أو التشكيل، أو الدراما، أو السينما، ولكن يمكننا القول إنّ الصورة الروائية هي صورة لغوية تخييلية، وإبداعية، وإنشائية، تتشكّل في رحم السرد، وتتفاعل مع مكوناته وحبكته لنصل إلى الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع... إلخ، بما لا يمكن النظر إليها خارج النص السردي ومكوناته[xix]. وهذا ما يدخلنا في فضاء (بيني) مختلف يعتمد على التداخل، والتشظي الجمالي، والهجنة الفنية لتكون البنية مرادفة للتناص وموازية له.

وهذا يعني أنه لا يمكننا عند قراءة الصورة في الرواية على وفق الرؤية (الصورلوجية) الوقوف عند طبيعتها المجازية المجرّدة التي تصطبغ على نحو عام بالصبغة الجزئية أو الزخرفية، بل لابدّ من التركيز على خصوصيتها التفاعلية في الرواية التي وقفنا عندها؛ فالصورة في الرواية، وفي السرد بعامة، هي صورة (سردية) تمثل التفاعل بينها وبين مكوّنات البنية السردية من جهة، وبينها وبين متلقيها من جهة أخرى.

وبعد فالصورة البينية في تحوّلاتها من الزخرف إلى العبور، تنظيرًا واجراءً كانت الأدخل في مفهوم ما بعد الحداثة وتأريخها، متجاوزة السياق الزخرفي الأحادي، والمغلق في مساحاته الجمالية المادية لتباشر بتشييد سرديات العبور، والبينية المغايرة في الشكل والدلالة عبر التشظي، والهُجنة، والذاتية، والمعرفيات، والتناصات، بما يؤسس لوعي بلاغي- سردي ثقافي ثلاثي الأبعاد، لا يحصر السرديات في إمكانات الوسائط الضيّقة ولا سيّما في لغة السرد ما بعد الحداثية، في نزوع يجعل البنية السردية بنية عابرة للوسائط واللغات، تكون الصورة فيها هي المسار الأجمل، والأعمق، القادر على منح السرديات بعامة، والروائية بخاصة طاقات تخييلية- ثقافية- تأويلية تعكس معنى البينية التفاعلية التي لا تؤمن بوضع الحواجز، والسواتر التشكيلية، أمام مرآة السرد المنفتحة على سيميائيات العالم اللا متناهية.

خلاصة:

خلص البحث إلى أنّ الصورة البينية في تحوّلاتها من الزخرف إلى العبور، كانت الأدخل في مفهوم ما بعد الحداثة وتأريخها، متجاوزة السياق الزخرفي الأحادي، والمغلق في مساحاته الجمالية المادية لتباشر بتشييد سرديات العبور، والبينية المغايرة في الشكل والدلالة عبر التشظي، والهُجنة، والذاتية، والمعرفيات، والتناصات، بما يؤسس لوعي بلاغي- سردي ثقافي ثلاثي الأبعاد.

الهوامش:

1- ينظر: الاستعارة في الرواية، د.عبد الرحيم وهابي، كتاب كتارا، الدوحة، ٢٠١٩.

2- ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 19-20.

3- فلسفة البلاغة، أ.آ ريتشاردز، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق (الدار البيضاء)، بيروت، ٢٠٠٢، ص١١١.

4- ينظر: دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي، القاهرة، ١٣٢١ هـ، ص٣٦٥.

5- ينظر: الاستعارة في الرواية، د. عبد الرحيم وهابي، ص١٢ وما بعدها.

6- الاستعارة الحية، بول ريكور، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٩، ص١٥٦ وما بعدها.

7- ينظر: الاستعارة الحية، ٣٧-٣٨.

8- ينظر: فلسفة البلاغة، ١٠٠-١٠١، وكتاب الاستعارة في الرواية، ٥٢ وما بعدها.

9- الاستعارة الحية، ٢٤٩.

10- ينظر: نفسه، ٣٨٢.

11- ينظر: الاستعارات التي نحيا بها، جورج لايكوف ومارك جونسون، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٢٣.

12- ينظر: الاستعارة في الخطاب، ايلينا سيمينو، ص٣٥ نقلًا عن كتاب.

13- ينظر: الصورة في الرواية، ص١٧٤.

14- ينظر: نفسه، ص٨٨.

15- ينظر: السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١، ص٥٠-٥٣.

16- ينظر: الاستعارة في الخطاب، ايلينا سيمينو، ص٣٥-٣٩ نقلًا عن كتاب الاستعارة في الرواية ص٨٨.

17- ينظر: محمد أنقار رائد مشروع الصورة الروايتية في الوطن العربي، د.جميل حمداوي، حوار، جريدة بيان اليوم، المغرب، www.alukah.net/literatuelanguage/5/5.

18- ينظر: بلاغة الصورة، محمد أنقار ناقدًا سمات ومبدع السرد، إعداد: محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٩، ص١٥ وما بعدها.

19- ينظر: حوار جريدة بيان اليوم.

المصادر والمراجع:

1- آ ريتشارد، فلسفة البلاغة، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، أفريقيا الشرق (الدار البيضاء)، بيروت، ٢٠٠٢ م.

2- أولمان، ستيفن، الصورة في الرواية، تر: رضوان العيادي، ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، 201 م..

3- بنكراد، سعيد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١ م.

4- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي، القاهرة، ١٣٢١ هـ.

5- حمداوي، جميل، محمد أنقار رائد مشروع الصورة الروايتية في الوطن العربي، حوار، جريدة بيان اليوم، المغرب، www.alukah.net/literatuelanguage/5/5.

6- ريكور، بول، الاستعارة الحية ، تر: محمد الولي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٩ م.

7- سيمينو، ايلينا، الاستعارة في الخطاب، تر: عماد عبد اللطيف، وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013 م.

8- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤ م.

9- لايكوف، جورج وجونسون، مارك، الاستعارات التي نحيا بها تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦ م.

10- مشبال، محمّد، بلاغة الصورة، محمد أنقار ناقدًا سمات ومبدع السرد ، دار كنوز المعرفة، عمان، ٢٠١٩ م.

11- وهابي، عبد الرّحيم، الاستعارة في الرواية، كتاب كتارا، الدوحة، ٢٠١٩ م.

2026 @ Copyright