بلاغة الاستعارة في الراب المغربي من منظور المزج التصوري (أغنية "تراب رومي" لـ KOUZ1 أنموذجا)

عادل خليلي
باحث في سلك الدكتوراه
جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء
المغرب

المهدي فكري
باحث في سلك الدكتوراه
جامعة الحسن الثاني الدار البيضاء
المغرب

بإشراف الدكتور عبد الرحمان إكيدر، أستاذ التعليم العالي - كلية اللغة العربية، جامعة القاضي عياض بمراكش

الملخص

نسعى في هذه المقالة البحثية إلى دراسة الاستعارة في الراب المغربي، أغنية "تراب رومي" للفنان (KOUZ1) أنموذجا، من خلال نظرية المزج التصوري لجيل فوكونيي (FAUCOUNIER) ومارك تيرنر (TURNER)، التي تسلط الضوء على آليات الدمج بين الفضاءات الذهنية لتشكيل استعارات معقدة تحمل دلالات عدة، انطلاقا من الأبعاد المستضمرة في الاستعارات الموظفة، مفككين بذلك شبكة التفاعلات الذهنية والإدراكية المسؤولة عن توليد معاني ودلالات الأغنية ونمذجتها بعد ذلك، كما نروم تأويل السياقات النفسية والسوسيوثقافية التي يعكسها هذا النوع من الفن باللهجة المغربية، مركّزين في هذا الجانب على كيفية تقديم هذا النوع من الفن لتصورات وتجارب جديدة تتحدى المألوف وتخاطب المتلقي بطريقة إبداعية جديدة، ونتغيا من خلال هذا الوصف والتحليل تبيان ما لأغنية التراب من قدرة على تجاوز الأساليب التقليدية للتعبير وإبداع استعارات غير مألوفة؛ موظفين آليات المزج التي تفترض أن هذه الاستعارات أنتجتها عمليات ذهنية معقدة.

الكلمات المفتاحية:

الاستعارة، التراب المغربي، نظرية المزج التصوري، KOUZ1، الفضاءات الذهنية، الشبكة المزجية، التكثيف التصوري.

الاستشهاد المرجعي بالدراسة:

خليلي، عادل. فكري، المهدي. (2025، يناير). بلاغة الاستعارة في الراب المغربي من منظور المزج التصوري (أغنية "تراب رومي" لـ KOUZ1 أنموذجا). مجلة البحث في العلوم الإنسانية والمعرفية، العدد 1، المجلد 2، السنة 2، ص 526-547.

مقدمة:

لطالما نُظر للاستعارة على أنها مجرد أداة بلاغية تُستخدم في الشعر دون سواه، وقد سادت هذه النظرة في مختلف الثقافات بما فيها الثقافة العربية، إلا أن هذه النظرة الضيقة ستتغير خلال الربع الأخير من القرن العشرين مع بروز نظرية الاستعارة التصورية في الساحة المعرفية على يد الباحثين جورج لاكوف (George Lakoff) ومارك جونسون (Mark Johnson) في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها"[1]؛ حيث اعتبرا الاستعارة أداة أساسية للتفكير البشري تسهم في فهم الإنسان للعالم، من خلال إسقاط مجال تصوري ما في ضوء مجال تصوري آخر[2]. ورغم ما أحدثته هذه النظرية من ثورة معرفية آنذاك، إلا أنها ظلت عاجزة عن مقاربة بعض النماذج من الاستعارات المعقدة، مما دفع بالباحثَيْنِ: **جيل فوكونيي (Gilles Fauconnier) ومارك تورنر (Mark Turner)** إلى تقديم نظريتهما حول المزج التصوري **(Conceptual Blending Theory)**، والتي تتغيا تفسير كيفية توليد مفاهيم ومعان إبداعية جديدة، من خلال الدمج بين فضاءات مفاهيمية مختلفة[3].

1. نظرية المزج التصوري

لم تنشأ نظرية المزج التصوري من محض الصدفة وإنما ظهرت استجابةً لأسئلة عميقة حول كيفية تشكّل المعاني في سياقات متنوعة؛ حيث تلعب هذه العملية دورًا أساسيًا في بناء المعنى في الحياة اليومية داخل مجموعة من المجالات[4]، تتراوح بين الفنون والعلوم وحتى الحياة اليومية. وتركّز هذه النظرية على ديناميات المزج المفاهيمي، حيث تُظهر أن المعاني الجديدة ليست مجرد امتداد للمفاهيم السابقة، بل هي قفزة معرفية تستفيد من السياقات المعرفية والتاريخية والاجتماعية لإنتاج محتوى جديد، وتعتقد نظرية المزج التصوري أن القدرات المعرفية البشرية الحديثة إنما نشأت نشوءً كليا واحدًا، وأن محاولة تفسيرها بطريقة مجزأة لا تعطينا رؤية كاملة مادامت نشأت مجتمعة من زاوية تكوينية عامة على مستوى النوع البشري، كما تنشأ من زاوية تكوينية فردية...[5].

---

[1] لاكوف، ج.، وجونسون، م. (2009). **الاستعارات التي نحيا بها** (ترجمة عبد المجيد جحفة، الطبعة الثانية). الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر. (العمل الأصلي نُشر عام 1980).

[2] **kovecves, Zoltan.** (2002). *Metaphor: A practical introduction* (p. 4). Oxford University Press.

[3] داخل الإطار النظري الموسوم باللسانيات المعرفية، تتمتع الفضاءات الذهنية والدمج المفاهيمي بمكانة استثنائية. فكما هو الحال مع النحو المعرفي لِلانغاكر، تعود جذورها إلى السياق التوليدي. ولكن، على غرار نظرية الاستعارات التصورية، تنأى بنفسها عن التطبيقات اللغوية المحضة، أو بالأحرى، تعيد التفاوض بشأن حدود ما يُعتبر لغوياً.

[4] **Fauconnier, G., & Turner, M.** (2003). Conceptual blending: Form and meaning. In *Conceptual Structure, Discourse, and Language* (p.58-57). Stanford University Press.

[5] تورنر، م. (2011). **مدخل في نظرية المزج** (ترجمة الأزهر الزناد). كلية الآداب والفنون والإنسانيات، وحدة البحث: اللسانيات العرفنية واللغة العربية. تونس.

إن المزج التصوري لا يقتصر على الدمج البسيط بين المفاهيم، بل يشمل عملية توليد معانٍ جديدة، مما يعكس قدرة الإنسان على التفكير الإبداعي والتكيف مع السياقات المتغيرة. وقد طرح فوكونيي وتورنر مثال (هذا الجراح جزار) من أجل شرح المزج، فتمت صياغته في الجدول الآتي:

المصدر	إسقاطات	الهدف: جراح
جزار	←	جراح
سكين	←	مبضع
لحم حيوان	←	إنسان مريض
تقطيع	←	إجراء عملية

تتيح هذه الإسقاطات ربط الجزار بالجراح، والشخص بالحيوان الذي تجرى له العملية بالمشرط والسكين، ومحل الذبح بالقاعة الجراحية... ومع ذلك لا يكفي هذا التقريب بروز معنى هذه الاستعارة، فنحن مازلنا غير قادرين على استيعابها. فعلى سبيل المثال: تتغيا هذه الاستعارة التأكيد على عدم كفاءة الجراح؛ حيث يهدف هذا الأخير إلى شفاء المرضى، لكن الوسائل المستخدمة مستمدة من فضاء الجزارة، وهذا التناقض بين هدف الجراح والوسائل التي يختارها يؤدي إلى استنتاج بأن الجراح غير كفء.[1]

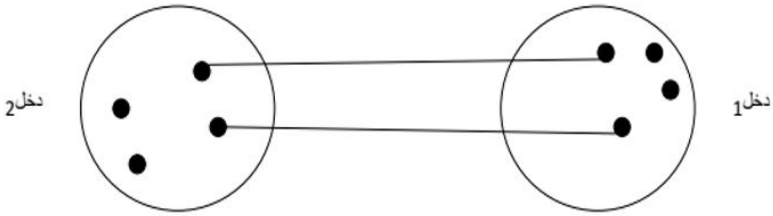
1.1- مكونات المزج التصوري

يقوم المزج التصوري (**Conceptual Blending**) لدى تورنر وفوكونيي على آلية تحليلية دقيقة تضم ثلاث مكونات رئيسة، يتم من خلالها الدمج المفهومي كالآتي:

1-1-1. الفضاءان المدخلان (Input Spaces): هما المجالان المعرفيان اللذان يتم المزج بينهما. ويتمثل كل فضاء معرفي في مجموعة من العناصر والمفاهيم التي ترتبط ببعضها البعض ضمن إطار معرفي معين. فيتم اختيار هذين الفضاءين، بناءً على ملاءمتها للموضوع أو المفهوم الذي يُراد استكشافه أو تفسيره. وكل فضاءٍ مدخل (Input) يرتبط بالآخر عن طريق الإسقاطات كما هو موضح في الشكل التالي[2]:

1خليلي، عادل. (2024). من الاستعارة التصورية إلى المزج التصوري (مقال مترجم عن لياو كزيمي). مجلة أطلنتس، طنجة، المغرب، (29)، 69.

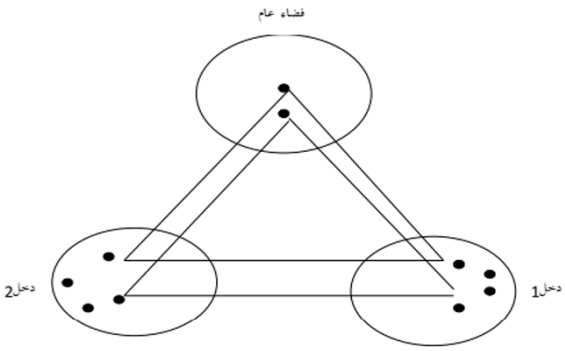
2 القحطاني، م. ب. د. (2023). التحليل الاستعاري للفظ الشهادتين في ضوء نظرية المزج التصوري. مجلة الخطاب، المجلد 18 العدد 1، 71-106. ص. 83.



الشكل 1. **روابط العناصر عبر الدخلين.**

فالشكل أعلاه يوضح آلية بسيطة من آليات المزج التصوري يتم بواسطتها الربط بين مدخلين (**فضاءين معرفيين مختلفين**) الدخل (Input 1) والدخل (Input 2) أشير إليهما بدائرتين، وعناصر وسيطة أشير إليها بنقاط سوداء، وإسقاطات بين الدخلين أشير إليها بخطوط أفقية لتكوين فضاء م زجي جديد، وإلى هذا الحد فإن نظرية المزج التصوري تشبه نظرية الاستعارة التصورية، إلا أن الفرق بين الفضاءات الذهنية والمجالات، هو أن المجالات بنيات معرفية موجودة سلفا وثابتة نسبيا، بينما الفضاءات الذهنية بنيات مؤقتة تُبتكر آن القول Line-on لبناء المعنى.[1]

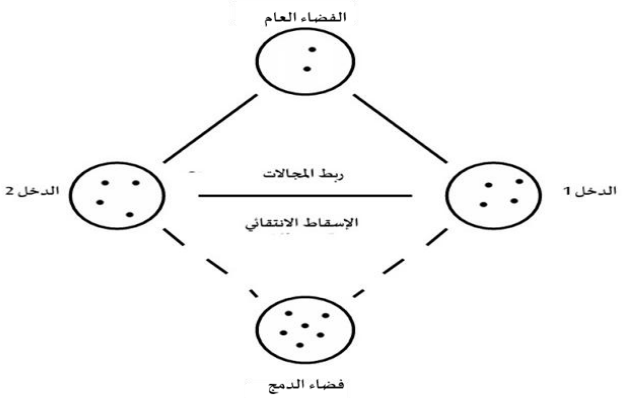
2-1-1. الفضاء العام (Generic Space): هو الفضاء الذي يحتوي على السمات المشتركة بين المجالين المدخلين، ويهدف هذا المجال إلى استخراج الجوانب المشتركة التي تربط بين المفاهيم من فضاءات مدخلة مختلفة، وهذه السمات المشتركة تشكل الأساس الذي يتم من خلاله دمج الأفكار والعناصر المعرفية، فشبكات المزج مكونة من وحدات متعددة الفضاءات، مثل شبكات الفضاء الذهني تماما، والفضاء الذي يعمل على بناء المعنى، وعلى مزج فضاءي الدخل، يُدعى الفضاء العام، وهو يقدم معلومات مجردة على نحو كافٍ لتصبح مشتركة بين كلا الفضاءين (الأدوار: منفذ، مستفيد، وسيلة، إلخ)



الشكل 2. **إضافة الفضاء العام.**

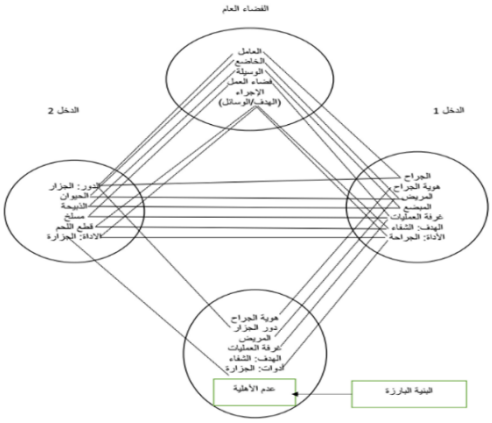
1 نفسه، ص.84.

وتُربط العناصر في الفضاء العام بالنظائر في فضاءي الدخل، محفزة بذلك النظراء في فضاءي الدخل، ونوضح ذلك في الشكل الآتي[1]:



الشكل 3. شبكة الدمج الأساسية.

3-1-1. الفضاء المدمج (Blended Space): ويدعى أيضا بالفضاء الممزوج أو فضاء المزج، وهي بنية تحتوي على معلومات جديدة غير موجودة في فضاءي الدخل؛ حيث يأخذ المزج عناصر من الفضاءين كما هو مشار إليها بواسطة الخطوط المتقطعة، مؤديا إلى تقديم بنية إضافية تميّز المزج من الدخلين المكونين له. ونوضح ذلك في الشكل الآتي:[2]



الشكل 4: شبكة مزج الجراح بوصفه جزارا.

[1] القحطاني، م. ب. د. (2023). التحليل الاستعاري للفظ الشهادتين في ضوء نظرية المزج التصوري. ص. 84.

2 Fauconnier, G., & Turner, M. (2003). Conceptual blending, form and meaning. Recherches en communication, n° 19, P. 59.

إن هذا الفضاء المدمج يُنتج لنا معان مركبة، قد تكون غير موجودة في الفضاءات المدخلة الأصلية، وللتعبير عنه بشكل واضح، نعود إلى مثال (الطبيب جزار) ونضعه في شبكة الدمج في الشكل أدناه:

1.2- وظائف المزج التصوري في بناء الاستعارة:

تفتح نظرية المزج التصوري فضاءً جديدًا لإعادة قراءة العلاقات الدلالية في المعجم غير المشترك؛ كالتضاد والترادف والتضمن، كما تفتح فضاء رحبا لمعالجة خصيصة من أهم خصيصات الوحدة المعجمية هي خصيصة التولد، وتعلل انتظامها عندما تقترح فرضيات ذهنية تكشف عن الخلفيات المعرفية(cognitive) للتوليد المعجمي، بغض النظر عن اختلاف مستويات المعالجة وتنوعها في نظرية المزج التصوري، فإنها تقدم رؤى ثرية، تعكس القدرة التخييلية العجيبة للذهن البشري، فهي ترجع إدراكنا للعالم وفهمنا له وبناءنا المفاهيم وتمثلنا للمعاني المختلفة إلى قدراتنا في الجمع بين الأفضية المتباعدة والمزج بينها، وإعادة تركيبها على نحو يبدو عفويًا وسلسا، يسمح بتجديد الطاقة الإبداعية للذهن بفضل ما يملكه من شبكات إدماجية متنوعة متبدلة متحركة[1].

1.3- الراب المغربي باعتباره خطابا ثقافيا واجتماعيا

ظهرت موسيقى الراب والهيب-هوب بداية من رحم المجتمع الأمريكي خلال سبعينيات القرن الماضي، خصوصا مع انتشار الحفلات الشعبية في مدينة نيويورك. كما ساهمت في ظهورها التطورات التي شهدتها الولايات المتحدة من عنصرية وعنف ومعاناة واجهها الأمريكيون من أصل أفريقي، وخاصة في الأحياء الفقيرة – المعروفة أيضًا باسم الأحياء العشوائية "ghettos"[2]. ولكن المهتم بدراسة الراب المغربي لا يجد تاريخا محددا لبدايته بسبب غياب التوثيق الفعلي والأكاديمي لمرحلة البدايات مع قلة المراجع في هذا الباب، ولكن مع ذلك فإن الرأي الغالب يرجح نهاية ثمانينات القرن الماضي باعتبارهما لحظة البزوغ الجنيني لهذا الفن في المغرب؛ حيث ظهر آنذاك بسيطا من كل النواحي الفنية والثقافية، ثم شهد مع مرور الزمن عدة تحولات في المحتوى والجماليات والوسائط وغيرها، وكان للمناخ الاجتماعي والسياسي في البلاد أثر على هذه الموسيقى ومبدعيها منذ البداية[3]، وتعد موسيقى الراب المغربي على مر السنوات التي ظهر فيها أداة تعبيرية حيوية تسلط الضوء على قضايا اجتماعية وثقافية بارزة، تعبر عمّا يختلج في نفوس الشباب المغربي من غضب وألم وأمل في نفس الوقت، فقد تناول فنانو الراب في المغرب قضايا العدالة الاجتماعية والمساواة من خلال تسليط الضوء على مشكلات مثل:

1 شعير، نجلاء. (2020). نحو قراءة جديدة للمشترك في ضوء نظرية المزج المفهومي .مجلة أنساق، م4(ع1-2)، ص 94. دار نشر جامعة قطر.

2 El-farhaoui, M'barek. (2012). Language contact and language change: A sociolinguistic study of a Moroccan youth vernacular: The case of hip hop singers (p. 6). Mohammed V University, Faculty of Letters and Human Sciences – Rabat.

3 Findlen-Golden, G. (2017). Subversion and the state: Politics of Moroccan hip-hop and rap music (p. 5). SIT Graduate Institute/SIT Study Abroad, Independent Study Project (ISP) Collection.

البطالة والتفاوت الطبقي وانتهاكات حقوق الإنسان...إلخ، كما تطرقوا للأوضاع التعليمية في البلاد، علاوة على ذلك، عالجوا قضايا الشباب، حيث ناقشوا تحدياتهم اليومية مثل الإدمان والبطالة والعنف... ليعكسوا بذلك صراعهم المستمر مع ظروفهم القاسية.

وتميزت لغة الراب منذ بدايتها عن غيرها بالرمزية التي تنبع من المجتمع وتتلاقح مع ثقافات مختلفة لتنتج لغة جديدة، تخاطب خاصة فئة الشباب. فهذه الموسيقى تعيد إلى الواجهة توظيف الاستعارات باعتبارها متنفسا تعبيريا أقرب للمغني والمتلقي على حد سواء.[1] ويذكر كواتني (Kautny) بعض الأساليب البلاغية التي تُستخدم بشكل شائع في الراب لنقل الرسائل :(*signifyin*) والتي يمكن أن تتجسد من خلال الاستعارة والتشبيه والسخرية والتلميحات...وغيرها[2]، والنقطة العامة التي يطرحها كروسلي (Crossley) هي أن الاستعارات الموجودة في موسيقى الراب تسلط الضوء على المعاناة الجمعية، وتساعد في تحديد وفهم المشاكل النفسية والمجتمعية التي يعاني منها أفراد المجتمع [3].

1.4- تطور الراب المغربي من الكلاسيكي(Old School Rap) إلى التراب:(Trap Music)

فكما أشرنا سابقا أن الراب المغربي بدأ كلاسيكيا مع ما يسمى بالراب الكلاسيكي (Old School Rap) خلال ثمانيات القرن الماضي وبداية التسعينات في المغرب، ومع تطور الأحداث السياسية والاجتماعية ظهر خلال أوائل القرن الحادي والعشرين نوع يسمى بالراب الاجتماعي والسياسي (Social and Political Rap) باعتباره نوعا يناقش مواضيع المجتمع، ومن أهم مغني هذا النوع مجموعة الفنير، مسلم، لبيغ وغيرهم، وفي نفس الفترة أيضا ظهر الراب العصري (Modern Rap)، ومع حلول سنة 2010 بدأ الراب المغربي ينحو نحو تجديد إيقاعاته وأساليبه مع ما يسمى بالتراب المغربي(Moroccan Trap) الذي يتميز بتوظيف إيقاعات ثقيلة (808) وأدوات إلكترونية حديثة. وتتراوح مواضيعه بين الحياة في الشوارع والتحديات الشخصية والنفسية، ونجد من بين أبرز الفنانين الذين برزوا مؤخرا في هذا النوع الفنان (كوزان)[4]؛

1 El-farhaoui (2012, p. 11)

2 Kautny, O. (2015). Lyrics and flow in rap music. In J. A. Williams (Ed.) (p. 157), The Cambridge Companion to Hip-Hop. Cambridge University Press.

3 Crossley, S. (2005). Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music. African American Review, p.502. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/40033689

4 عبد الكريم بوحجير، ابن مدينة تمارة المغربية، بدأ مسيرته الفنية الفعلية في مجال الراب سنة 2011 من خلال أغنية (مفهمتش/ لم أستوعب)، من أشهر أعماله ألبوم (PM8) مع مغني الراب (المايسترو). من هنا رسم (كوزان) لنفسه اسما في ساحة الراب بالمغرب/ وأصبح مرجعا في صنف " الهيب هوب / HIP HOP " و"RNB والتراب المغربي"، على مستوى الموسيقى والكتابة، وتعد أغنية "تراب رومي" أيقونة ألبومه الأخير " المرحلة الزرقاء" المستوحاة من أعمال الفنان بابلو بيكاسو.

الذي سنجعل أيقونة ألبومه الأخير "تراب رومي" مدونة اشتغالنا التطبيقي وفق المزج التصوري، بغية التطرق إلى الأسباب والإيعازات التي وظف فيها كوزان هذه التجربة الفريدة.

على سبيل التقديم:

لا تخل الأغاني في مجال الراب من الاستعارات في عدة أبعاد ومستويات، يعبر بها الفنان عن جوانب مختلفة من كينونته، سواء في علاقته مع ذاته أو مع الغير، وكثيرا من نجد أن الفنانين المتقاسمين لساحة الراب، يبرزونها في أغانيهم على أنها "ساحة حرب"، أو ساحة معركة الاستعارات، فإذا كان الشعراء قديما يتعاطون من القريض الهجاء، فإن المغنيين في الراب يوظفون "لكلاش/ CLASH"، إذ يمكن أن يندرج في خانة الهجاء بين الفنانين الذين يتبارزون بالاستعارات، التي هي سلاحهم الفتاك لضرب الخصوم والسيطرة على الساحة الفنية في هذا المجال، إلا أننا في هذه الأغنية، سنصب تركيزنا على استكناه مختلف الاستعارات في الأغنية ورفع الحجاب عن مضمراتها ودلالاتها، والأساليب التي يوظفها صاحب الأغنية لإيصال انفعالاته، وكيف يتمثل العالم عبر الاستعارات؟

ونسعى من خلال هذه الدراسة المعرفية لأغنية "تراب رومي" لـ (Kouz1)اختراق الجهاز المفاهيمي لإبراز المضامين المستضمرة التي يبتغي المغني من الجمهور التفاعل معها. واستكناه ما يوظفه الفنانون من تيمات استعارية، من خلال المنوال الاستعاري والسياقات المتحكمة في هذا الاستعمال، ومدى مساهمة المزج بين المألوف والمتخيل في البناء الدلالي المنضِّد لأغنية "التراب"، عبر نمذجة الشبكات الفضائية المتحكمة في هذه العلاقات التصورية في الأغنية.

2. الاستعارة وتيماتها في أغنية "تراب رومي"

2-1. استعارة الحزن حمولة:

"مشيت ف طريقي وهمي باقي شايلو في راسي مزال غارق فيه الماضي
كلو جراح، وقتاش نرتاح من ثقل اللّي ف كتافي ما خليت فين كنبات
ليالي، تابع روحي غدا فين ومالي حتا كفيل"

إذا ما تأملنا في هذا المقطع من الأغنية، يحكي (كوزان) عن رحلة الحياة، حيث يمشي فيها الإنسان حاملاً همومه وأحزانه، ويظل هم الماضي كأنه ظل لا يفارقه. "مشيت ف طريقي"، لكنه يجد نفسه غارقًا في ذكرياته، تلك الجراح والآلام التي تركت ندوبا على ذكرياته، وفي كل فرصة يستعد للنهوض، يجد ثقلا جاثما على كتفيه، "ما خليت فين كنبات ليالي"، يستشعر بطء الليل الذي رافق حزنه وأفكاره، هي نفسها التجربة التي عاشها امرؤ القيس وهو يتأمل في قسوة الليل وأوجاعه، مرخيا ستار السعادة على فؤاده:

أَلاَ أَيُّها اللَّيلُ الطَّويلُ أَلاَ انْجَلِي بصُبْحٍ وما الإصباحُ فِيكَ بأَمثَلِ[1]

وهي محاولة للتخلص من هذا الشجن، يتبع خطوات نفسه المتمردة، متسائلا عما يحمله له المستقبل، يحاول إيجاد مخرج من هذا النفق المظلم، مستعيرا للنفس صفات الشخص الفضولي والمتمرد الذي يبحث عن شيء معين، عن ضوء يخلصه من رحلة الروح في دهاليز الليل "غادا فين"، ويخاطبها، سائلا إياها عن وجهتها دون إجابة، والتيه والوحدة كفيلان بأن يقودانه إلى حافة الجنون، إن لم يجد ذلك النور المتجلي"كفيلًا" له في هذه الرحلة.

2-2. استعارتا الليل عدو والأفكار رسائل:

"كيطيح الليل عوتاني كعما جا النوم
ميسجات فراسي، كيجيو ويقولوا:
وقتاش غتبدل هاد العيشة وْحتى الظروف؟
شحال قدّاك تخبّا؟ ما ينفعك هروب"

تنجلي بين ثنايا هذا المقطع الغنائي استعارتان رئيستان، تعكسان عمق المعاناة النفسية والصراع الداخلي الذي يعشيه (كوزان)، حيث يتم تصوير الليل باعتباره خصما أو عائقا يكبح الراحة والسلام النفسي، يرتبط معه حلول الليل بحالة من القلق والأرق، وهذا التوصيف يجعل الليل أكثر من مجرد وقت، بل يُحوله إلى سياق زمني يحمل ثقل المعاناة، وكأن الظلام يفتح أبواب التفكير والهموم. فالليل ليس هنا غيابا لنور الصبح، بل هو حضور قصري للضغط النفسي والاضطراب الداخلي، **"فنحن نتصور الزمن عبارة عن صيرورة من اللحظات ترد بشكل متباين ومختلف من حيث المدة والفترة"[2]**، وفي الاستعارة الثانية استعار الفنان (كوزان) الحياة للرسائل، دلالة على طغيان التفكير السلبي على حياته، أبدع عبر هذا المزج بين الرسائل والأفكار كيانات منفصلة، ولكنها ماكثة في عقله، تملي عليه واقعًا قاسيًا، مما يُبرز الشعور بالتقوقع النفسي. وبينما يتكرر هذا الحوار مع أفكاره، فإنها تدفعه إلى التساؤل عن جدوى التملص والهروب من الواقع وعن إمكانية التغيير في ظل الظروف الصعبة. وتتكامل هاتان الاستعارتان لتصوير عالم داخلي مليء بالاضطراب، يصبح معهما الزمن والأفكار عاملين معاكسين يزيدان من ثقل المعاناة يعكسان مأساوية التجربة الإنسانية.

1 محمد بن محمد بن علي الجوزي (عبد الرحمان)، كتاب شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - قصيدة امرئ القيس بن حجر، ص77.
2 حسني (عبد الكبير)، تأويلية بنية الزمن: الكتلة والمعدود، تحليل دلالي مقارن، من أعمال الندوة الدولية الخامسة المهداة إلى أحمد غالم: اللسانيات العربية المقارنة، منشورات جامعة ابن طفيل، رؤى برانت، سلا، 2024، ص148.

3-2 استعارات الحياة والحيرة والحظ اتجاهات:

"...قلبي أنا فحيرة كل نهار
حتى اللي ذقتو من يديهم طْعمو مار
(C'est vrai) شي حوايج بغاوهم ليا لقدار
(C'est vrai) الحياة قصيرة، أمان أمان
يا زهري، قول ليا فين، أنا نْجيك؟
وخا تكون بعيد عليا، أنا غانجي طاير
غير ما نزيدش نهار آخر هاكا طايش
كنطلع درجة اليوم، وغدا طايح".[1]

يصور(كوزان) في هذا المقطع الحيرة كحالة من التيه في مكان مظلم أو مجهول" **قلبي أنا في حيرة كل نهار**"، حيث يفقد الشخص بوصلته ووجهته. هذا المزج بين سمات عضو حيوي وتمثلات نفسية مثل شعور داخلي، كأنه واقع ملموس ينتابه بشكل متواصل، لأن الإحساس بالضياع يثقل الأفئدة، فالحيرة هنا تعكس عدم الاستقرار النفسي والعجز عن اتخاذ قرارات واضحة في مواجهة الحياة. إنه مزج استعاري يبرز التوتر الداخلي الناتج عن فقدان الوجهة والتردد المستمر، وتصبح الخيانة طعما مرا غير مستساغ، وتتجسد من خلالها الحياة كأنها درج يحتم على الفرد صعوده خطوة خطوة، لكنه يسقط مرارًا عند كل محاولة للتقدم، يتوارى خلف هذا المزج معاناة سيزيف نحو الصعود، إذ تُبرز هذه الاستعارات الطبيعة المتقلبة للحياة؛ حيث يتطلب التقدم جهدًا كبيرًا، لكن السقوط أمر لا مفر منه، بينما يُمثل الصعود الأمل والطموح، ويرمز السقوط إلى الإخفاقات التي تُعيد الإنسان إلى نقطة البداية، وهذه الصورة تعكس الصراع اليومي بين السعي لتحقيق الأفضل وبين قوة الظروف التي تعيق تحقيق الأهداف، إذ تصبح معها الحياة معركة متواصلة، مليئة بالتحديات والتقلبات.

4-2. استعارات الفشل ظلام والنجاح نور

"كل ليل أنا كل الليل، نفكر مْليت
أمي معايا كَتْدعي مْلي كتْصلي
وأمنيتي نْولي سْطَار، وما عمري نْنسى اللي وقفوا معايا هما اللولين

1 لاطلاع على مقاطع الأغنية، عد إلى الملحق في آخر المقال، أو الرابط الآتي عبر اليوتيوب:
KOUZ1 - TRAP ROUMI V5 (Official lyrics video) - YouTube

حالي هو حالي، جامي نبان عليك

أنا بحالك، وأنتا بحالي

وعارف باللي آلاف كيَسْمعني وكَيحسو بيا

حيت عايشين كيف حالي"

إطباق المشاعر السلبية مسترسلة على صدر الفنان في هذا المقطع، مشبها إياها بظلام داخلي يتكاثف خلال الليل، يتجلى التفكير فيه مصاحبا للضياع في متاهة من القلق والتساؤلات، فليس الليل هنا مجرد وقت طبيعي، بل فضاء نفسي يفتح أبوابه لكل الهموم المخفية[1]، وحضور دعم الأم الذي توفره للابن، حاضر خلال دعائها، إذ يُبرز معه شعورا بالأمان والتفاؤل، مستعيرا الدعاء والنجوم من الصعود، وكأنه شعاع ينير طريق الانعتاق من هذا الظلام الداخلي الذي يجثم على أنفاسه. واستعارة الظلام لتلك المشاعر المخفية تُشبه قناعًا يحجب الألم والأوجاع عن الآخرين، لكنها تستمر في التأثير على الروح، مما يجعل الصراع الداخلي حاضرًا، له سيرورة موازية للزمن النفسي.

2-5. استعارة الحياة بحر عميق:

تضمنت العبارة ": فْ هاكا بحرك، ما بغيت نبقى عايم" صورة الحياة، تجسد ذلك البحر الشاسع المليء بالتقلبات والمجهول، وهذا البحر المتقلب لا يسعف نجاة العائم من أمواجه؛ حيث يصبح أمام قوى أكبر منه، هو ذلك التيار الاجتماعي المضاد الذي ينخر الروح، ويعكس حالة التيه التي نعيشها كما أراد (كوزان) إيصالها للجمهور، وتبرز هذه الحالة في "المرحلة الزرقاء"(The Blue Phase)، التي خبرها الرسام "فان خوخ" في فترة الاكتئاب، وتقوقعه في المرحلة الزرقاء الأشهر في لوحاته، و لم تشتهر أعمال هذه المرحلة إلا بعد موت "فان خوخ"، وهو الذي دفع (كوزان) إلى توظيف استعارة البحر إحالة على زرقته، إذ يبرز هذا المزج أن بنينة الاستعارات عملية معقدة، لا يستطيع الإسقاط الاستعاري وحده أن يبرز عناصرها المفاهيمية، بل تتظافر عوامل نفسية واجتماعية وثقافية في عملية المزج، عبر إسقاطات انتقائية ذهنية.

2-6. استعارة: "العذاب طعام " و "الدنيا قطار "

"كل نهار أنا كل ليل ذقت لمرار ذقت لويل،

[1] إذا كانت العربية تعبر عن الزمن من زاوية وجود تصورات ثمانية أساسية (المدة، اللحظة، المصفوفة، المنفذ، نظام القياس الزمني، البضاعة، الورود، الحدث)، فإن ذلك يشكل خاصية مميزة للعربية بالمقارنة مع لغات أخرى، هي خاصية مميزة لكنها ليست ببعد متفرد، بل يمكن أن تتقاطع في ذلك مع لغات أخرى لها التصور نفسه حول الزمن، ويمكن أن يكون العكس طبعا. ينظر: حسني (عبد الكبير)، تأويلية بنية الزمن: الكتلة والمعدود، تحليل دلالي مقارن، من أعمال الندوة الدولية الخامسة المهداة إلى أحمد غاليم: اللسانيات العربية المقارنة.

لا فرار، لا سبيل، لا شراب لا حريم

وخاء مريض راه سليم

وخا قلبي حزين نعيا نقول تأويل

يادنيا غادا بي وين؟"

إن المعاناة التي نتجرعها، قد نتصورها باعتبارها وجبة مُرة أو طعام مسمما: "ذقت لمرار، ذقت لويل"، وتُقدَّم المعاناة كشيء يُستهلك رغماً عن عنا، مما يصاحب الإحساس بالقهر والاختناق من واقع معيش، يجعلها ملموسة وقابلة للتذوق، وكأن الألم يتحول إلى تجربة حسية مستمرة ومتذوقة، وهذه الاستعارة تعزز الشعور بأن الحزن ليس شيئًا يمكن الهروب منه، بل هو جزء لا يتجزأ من الحياة التي نعيشها كما يتصورها الفنان، ومن هنا تأتي التساؤلات عن هذا الكم الهائل من الألم: "يا دنيا غادا بي وين؟". وكأن الحياة قطار يتخذ مسارا بلا محطة، يجبر الإنسان على المضي قدمًا دون سيطرة على الاتجاه، إذ تعبر الاستعارة التي وظفت عن فقدان التحكم والشعور بالعجز أمام المصير، وحركة الدنيا المستمرة تضفي شعورًا بالتيه والارتباك، كأن المعاناة رحلة متواصلة، تضفي نوعا من العمق لليأس والضياع الذي يعيشه الفنان، ينتج عنها فقدان الوجهة.

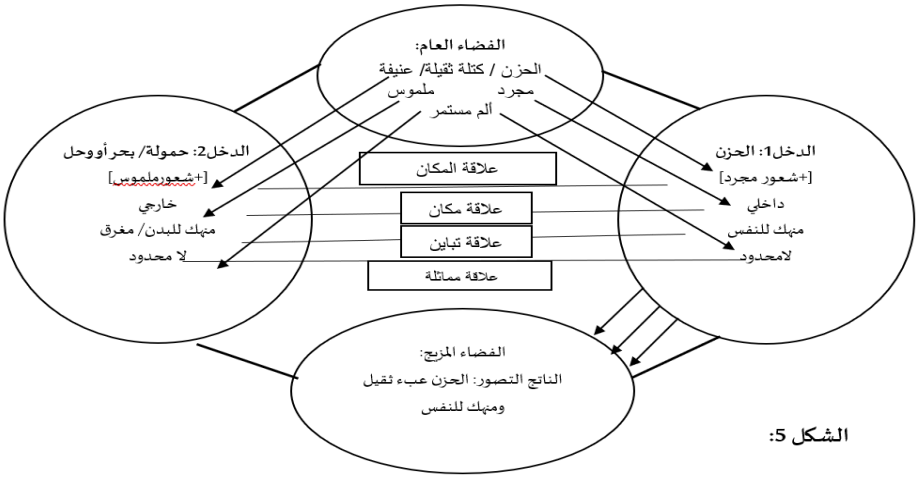
3. الشبكة المزجية في أغنية "تراب رومي"

بعد القراءة الاستكشافية لأهم الاستعارة المنضدة في الأغنية، سنحاول أن ننتخب منها بعض النماذج الاستعارية من أجل الكشف عن النسق التصوري المرتبط بعملية بناء التصور الاستعاري في الأغنية، وبما أن بحثنا ينصب حول الاستعارات التي شكلت دلالات الأغنية، فإننا سنحاول الاقتصار على أهم الاستعارات التي تبئر أبيات الأغنية باعتبارها مفتاح المزج[1] باعتماد عناصر عملية المزج؛ حيث سنركز في ثنايا هذه النماذج التطبيقية على إطار وصفي- تحليلي، ونختتم دراستنا بتفسير هذه النماذج المنتقاة، معتمدين على المعجم المتحكم في عملية المزج وفضاءاته الذهنية، والسياقات المتحكمة في العلاقات التصورية المؤثثة لاستعارات "التراب رومي".

1 مفتاح المزج هي العلاقة التصورية المركزية المسؤولة عنة انتداب أدخال الشبكة، (ينظر أميرة غانم، المزج التصوري وتطبيقاتها في العربية، ص159).

1-3. فضاء الحزن أحمال وبحر عميق

"هي باقي شايلو فراسي، مازال غارق فيه"



الشكل 5:

ينتمي الدخلان الاستعاريان 1 و2 في الشبكة الفضائية 5 إلى إطارين تصوريين مختلفين، تُنضَّد في كل منهما، ضمن قوالب في جهازنا التصوري المتمثل في دخل أول معنوي، وهو الشعور بالحزن، والدخل الثاني محسوس، متجسد في الحمولة والكتلة، ووفقا لهذين الإطارين، وبناء على علاقة المكان باعتبارها مفتاحا للمزج، تتم عملية تشكل البنينة الطبولوجية[1] لهذين الفضاءين الاستعاريين في عملية المزج عبر علاقات تتسم إما بالتباين[2] أو التماثل؛ حيث يرتبط العذاب والقهر النفسي في الدخل (1) بالإنهاك النفسي، وفي الدخل(2)، باعتباره فضاء محسوسا يدمج في الفضاء العام مع الدخل المجرد، الذي تتظافر فيه الوسيمات الدلالية للحزن والعزلة، لتعبر عنها الكتلة، ومقاومة الاكتئاب وعدم الاستسلام للفشل بمواجهة عنف البحر وخطورة أمواجه التي تكسر مقاومة العائم فيها، إذ يتشكل التجانس بين فضاء الحزن بما يستلزمه من أحاسيس وعواطف داخلية من حزن وسكون وجمود، وبين فضاء مادي متجسد في البحر والوحل معا، بما يستلزمه من غدر وخيانة، إذ يعكس هذا المقطع: "**وهي باقي شايلو في راسي**" تجربة نفسية مريرة للفنان، تتعلق بتحكم الأفكار السلبية بأنفاسه، كأنه يحملها على كتفيه؛ حيث تنفلت هذه الأخيرة من النفس إلى الكتفين لتجسيد هذا

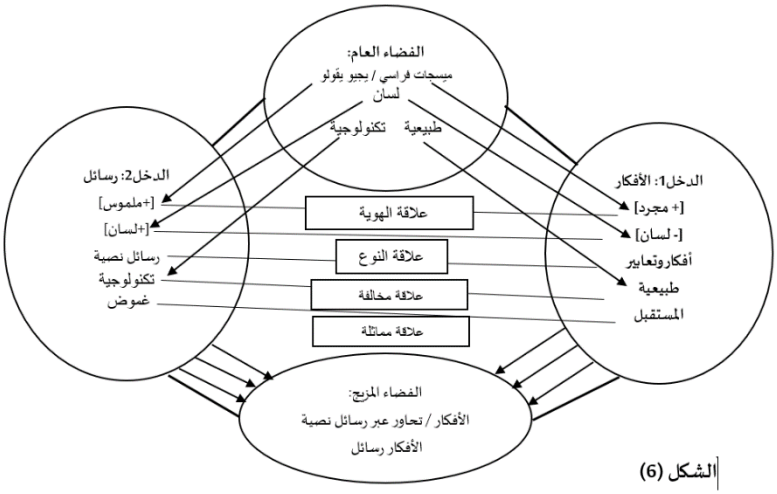
1 المقصود بالبنية الطبولوجية: مجموع العلاقات المشكلة للأدخال فيما بينها، وفق علاقات استبدالية وتوليفية داخل بنية الشبكة المزجية المفهومية، ينظر لمزيد من التعمق: Fauconnier and turner, the way we think, 326-327.

2علاقة التباين (Disanalogy)هي الوجه المقابل لعلاقة المماثلة (analogy)، فكل تجاربنا لا تقبل الحسية تشهد بأننا لا نقبل رؤية التباين خارج إطار المماثلة، وهو ما تؤكده الاختبارات السلوكية العصبية التي تثبت أننا لا نرى الفرق بين المختلفين اختلافا كليا، ولا نرى التباين بين الشيئين إلا من خلال ما نتصوره من تماثل ضمني، ولو طفيف، بينهما.

الشعور وتسويغ قوته السالبة، كما تشير عبارة **"مزال غارق فيه"** إلى فقدان السيطرة والعجز عن الخروج من هذه الحالة، مستعيرا جبروت البحر وأمواجه، ليشاطرنا العجز الذي يسكنه، وهي فترة زرقاء يشاطر فيها فان خوخ، هي فترة الاكتئاب وفقدان الشغف والدفقة الشعورية

2-3. فضاء الأفكار رسائل نصية:

"ميسجات فراسي، كيجيو ويقولوا"



الشكل (6)

في الفضاء المزيج لشبكة المزج في الشكل (6) أعلاه، تتظافر علاقة المعاناة الجامعة بين نفسية الفنان وتعبيره عن هذه المعاناة، بين الأفكار في فضاء مجرد، والرسائل في الفضاء المستعار منه، وهو العالم المادي الذي يتوسل به فنانو الراب لإبداع لم يكن معهودا في جهازنا المفاهيمي، ومن خلال إيجاد توافقات بين دخلين، رغم تباعد السمات[1] الدلالية، لكن استطاع كوزان توليد استعارات معبرة وغاية في الجمالية، تصل إلى قلب المتلقي، يبتغي من خلالها التعبير عن سطوة الأفكار، من خلال مونولوغ داخلي صحبة أفكاره يستهدينا إلى حبكة سردية نظم خيوطها عبر زمن تعاقبي، انطلقت معه الحكاية من مشهد يصور لنا عودته في عزلته إلى الماضي، لنبش جراح الغدر والخيانة وسرقة بعض من أعماله، والتي كانت سببا في دخوله المرحلة الزرقاء[2]،

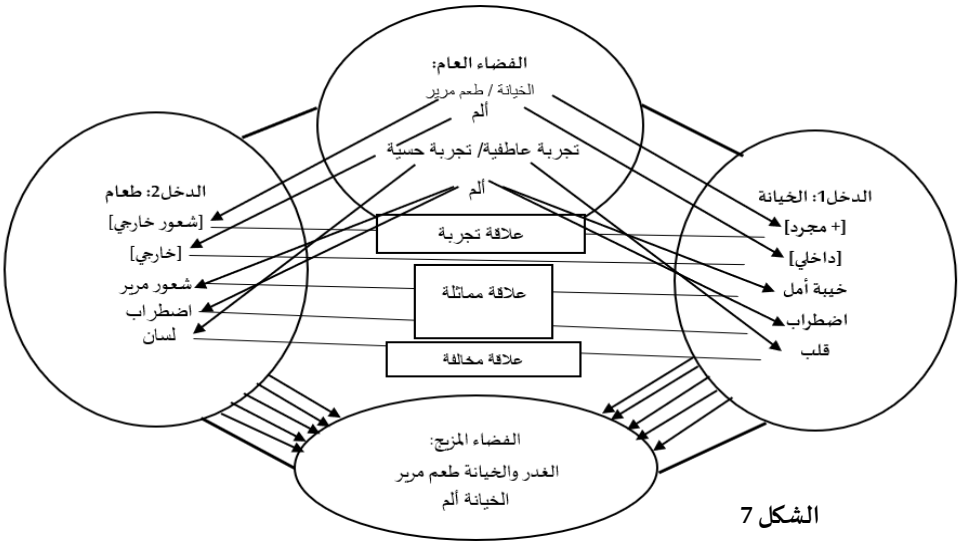
1 يُعرفها لا يكوف وجونسون (1980) بأنها "الوحدات البنيوية الأساسية التي تشكل المفاهيم، حيث ترتبط مباشرة بالتجربة الحسية والجسدية للإنسان، وتُظهر كيفية تصنيف وتجريد العالم المحيط بنا من خلال اللغة(*Lakoff & Johnson, Metaphors We Live By, p. 56*)".

2 نجد في صور ألبوم " تراب رومي" طغيان لوحات بابلو بيكاسو، وخصوصا ما كان يرسمه في مرحلة عزلته واكتئابه، وهي المرحلة الموسومة بالفترة الزرقاء، أو مرحلة الاكتئاب؛ مما يعزز فرضية استلهام (كوزان) لهذه التجربة في ألبومه، ليوصل إلى الجمهور أن المعاناة هي الدافع الأول للنهوض من جديد.

لكن الأفكار الإيجابية سرعان ما تزوره ليلا لتحثه على النهوض والكتابة من جديد، إذ يمكن أن يتولد الإبداع من المعاناة.

3-3. استعارة الخيانة مذاق مر

"قلبي أنا فحيرة كل نهار"
"حتى اللي ذقتو من يديهم طْعمو مار"



الشكل 7

تبين الشبكة المزجية (7) أن عملية المزج بين (الخيانة والطعام)، والمستمد من المثال الذي يعلو الشبكة يختزل ألما داخليا، عبّر عنه (كوزان) بتجربة مذاق طعم مرير، في تعبير استعاري بديع، ساهمت علاقة التجربة بين الدخلين في إبداع هذا المزج المعبّر، محدثا ترابطا بين الحيرة ومذاق طعم غير مستساغ، وما يستلزمه الدخل الأول من شعور نفسي مؤلم مع الدخل الثاني من تواتر الشعور بتجربة شيء ما، واضطرابات ترافق تجربة الحيرة من أسئلة وغموض أو مرارة، تتحصل عبر تجربة طعام معين غير مرغوب فيه، ووفقا لعلاقة المماثلة بين الدخلين، يترتب عن هذا المزج تكثيف معاني الحيرة وما تختزله من غدر وخيانة، إذ تتحول علاقة التجربة الجامعة بين فضاء الحيرة (الخيانة) وفضاء الطعام (مرير / حار) إلى علاقة الأحديّة(uniqueness)[1]، فالشعور

1 علاقة الأحدّية (Uniqueness) هي العلاقة التصورية التي تسمح بإخراج المتعدد في لبوس الفرد الأحد، فمتى اجتمع في الفضاء المزيج عنصران متمايزان، تجمعهما علاقة حيوية ما، ولم يحتج المعالج إلا لأحدهما، لجأ إلى عملية التكثيف إلى الأحدية، ونزعم أنها " العلاقة التصورية التي أفرزت على المستوى الذهني القدرة العرفانية على تنظيم الموجودات في الكون تنظيما مقوليا، وأفرزت على المستوى اللغوي المقولات الصرفية القائمة على اكتناز ما لا نهاية له من المدركات الحسية والذهنية في نماذج قليلة متكررة"، (للمزيد، أنظر غنيم أميرة، المزج التصور، ص243)

الذي يرافق الحيرة، هو نفسه الشعور الذي يشعر به المرء بعد تجربة مذاق معين؛ حيث يمكن تأويل هذا الحدث ضمن سياق هذه العلاقة التي تجمع بين الحيرة والمرارة. ففي قصة آدم، يتداخل الطعم المُرّ الذي تذوّقه مع الشعور العميق بالندم والخيانة، إذ لا يُعدّ العلقم مجرد طعام ذي نكهة مريرة، بل رمزًا مكثّفًا للألم النفسي الناتج عن غدر وخيانة الغير، والمؤدي إلى العصيان والانحراف عن الوصية الإلهية، ويتكاثف هذا التصوّر مع ما أبدعه كوزان، حينما وظف تجربة مذاق طعام مرير كأنه شعور مضمِر للخيانة والغدر، مبرزًا علاقة ترابطية تجعل من الشعور بالحيرة انعكاسًا مباشراً لما يختزله الطعم المُرّ من ألم واضطراب. وبذلك، تتكثّف معاني الخيانة والحيرة في إطار استعاري مُحكم؛ حيث يُحوّل التداخل بين الفضاء النفسي (الخيانة) والفضاء الحسي (المرارة) التجربة الإنسانية إلى علاقة اندماجية واحدة، تُعمّق الوعي بالشعور الإنساني المعقّد.

أتاح هذا المزج الذي استعار فيه الفنان ما نتج عن مرارة الطعام إلى ما ترتب عن الغدر والخيانة من ألم وحيرة تعتصر النفس البشرية، انتقال علاقة تجربة شعور وإحساس ما إلى علاقة الخاصيّة، فرغم غياب المقابل الموضوعي للمجال الديني، وغياب التصور الموضوعي الدال عليه، إلا إنه يربط تصوريا بالطعام المرّ، وتكثّف علاقة التجربة إلى الخاصية عند الانتقال إلى الفضاء المزيج؛ حيث ينفرد العلقم بإطاره الناظم للمكيدة(مكيدة الشيطان لآدم)، والغدر والعقاب(ارتباط الطعم بمذاق الغدر)، مما ينتج عنه علاقة تكثيف الأجزاء غير المفيدة من البنية التصورية (قصة الخروج من الجنة)، ذلك أن الفضاء المزيج إذ يجتلب إليه إطار الطعام الناظم لفضاء المرارة، إنما يربط الغدر والخيانة بقصة دينية متوارية خلف فضاء الدخل (2)، ويتولى كل من التكثيف والإسقاط الانتقائي رسم صورة استعارية للحيرة، مختزلة في طعم غير مستساغ، ويسقط القصة الدينية، وبذلك يتخلق معنى جديدا من خلال وسائط مفتاح المزج(الألم/ شعور غير مستساغ/ شعور مرير/ ألم / تجربة مؤلمة/ القلب)، كان لشعور المرارة دور في إسقاط الوسيط(العلقم).

4. جدول: إدراك العملية التصورية في "أغنية تراب رومي"

الاستعارة	الدخل1 (الفضاء المصدر)	الدخل2 (الفضاء الهدف)	الفضاء عام	الفضاء المزيج
مشيت فطريقي	الشهرة	المسار	الطريق كرمز للنجاح	الشهرة مسار طويل وشاق
هي باقي شايلو فراسي، مازال غارق فيه	الهم	أثقال	العقل حامل للأعباء الدنيا بحر عميق	المعاناة حمل ثقيل، يغرق صاحبه في الألم.

الاستعارة	الدخل1 (الفضاء المصدر)	الدخل2 (الفضاء الهدف)	الفضاء عام	الفضاء المزيج
الماضي كلو جراح	الماضي	الجراح	الزمن وعاء الأوجاع	الأوجاع تمتد مع الزمن، والذاكرة تتكفل بذلك.
وقتاش نرتاح من الثقل لي ف كتافي؟	الهم	ثقل	الهم يصور كأنه حمل مرهق	الهم ثقل على الشخص.
مخليت فين كنبات ليالي، تابع روحي غادا فين؟	الروح	الليل	الروح المريضة تتيه في ظلام النفس	التيه وعدم اليقين ظلمة تعكس غموض الوجهة.
مساجات فراسي كيجيو يقولو	الأفكار	المساجات (رسائل)	الأفكار تحاور العقل وترسل خطابات	الأفكار رسائل نصية
لتعطلت حيث الوقت لي ضدي	الزمن	عدو	الزمن يصور كأنه عامل معاكس في رواية الأغنية	الزمن الضيق عدو النجاح
قلبي أنا في حيرة كل نهار حتى لي ذقتو من يديهم طعمو مار	الحيرة	طعام	تصوير الحيرة كأنها تجربة مذاق مرير	الحيرة تجربة مريرة ومؤلمة ومنهكة للنفس البشرية
يا زهري قولي فين أنا ينجيك[1]	الحظ	كائن طائر	الحظ على أنه كائن طائر في مكان عال	ملاحقة الحظ والطيران إليه أمر لا مفر منه

1 نسوغ في بعض الأحيان تمثلاتنا وتجاربنا عن العجز وقلة الحيلة باستعارات معينة، إذ نضفي عليها صبغة زمانية أو مكانية أو حركية أو حربية لبنيتها عبر المزج التصوري، حتى في التراث العربي كان الشعراء يقصدون وادي عبقر، بعد عجزهم عن نظم القريض ليجددوا الولاء مع شياطين الشعر، ويجددون بذلك دفقتهم الشعورية، إذ تمكن علاقة التمثيل (REPRESENATION) هذه، الربط بين الكيان والأنموذج؛ حيث يسمح الجزء الظاهر للوعي من هذا التمثيل ببناء عالم من التمثلات من خلال فضاءات مزجية تقوم على المحاكاة.

الاستعارة	الدخل1 (الفضاء المصدر)	الدخل2 (الفضاء الهدف)	الفضاء عام	الفضاء المزيج
كنطلع درجة ليوم، غدا راني طايح		الصعود/السقوط	الصعود مسار نحو النجاح؛ السقوط وقوع في الفشل.	الحياة متأرجحة بين النجاح والفشل
ليام لي عطلاتني واهيا ليام لهكا في بحرك مبغيتش نبقا عايم	الدنيا	البحر	تصوير الدنيا كبحر هائج ينهك العائم فيه.	الدنيا بحر منهك لمن يركب أموجه
شرحت وشحفت، كليت وعفت	تسويغ الأفعال/ التخلي	شراب/ الطعام	تسويغ أفعال الاخرين مرهق، الأصدقاء كأنهم طعام محبوب يصبح مكروها بعد الغدر.	الأذية من الأصدقاء شعور مؤلم، يدفع صاحبه للعزلة والفردانية والتخلي عن العلاقات السامة.
معمري من فوق شي موجة لا ركبت	الفرص	الموجة	الموج كأنه رمز للنذالة	هناك من يستغل الفرص ويركب على الموجة ليحقق الشهرة، تحت غطاء الغاية تبرر الوسيلة.
أمنيتي نولي سطار	الشهرة	نجوم	الشهر سطوع وتألق	الانتقال من الظلام إلى السطوع والتلألؤ
حن علينا يا العالي آه كنضحك من برا، ولداخل كاعي آه	الابتسامة الحزن	من برا/ لداخل	الابتسامة غطاء للألم النفسي.	التناقض الجدلي بين المظاهر الخارجية والمعاناة الداخلية.

خاتمة:

سعينا في هذا البحث إلى محاولة الكشف عن الآليات التصورية المزجية الكامنة في أغاني الراب المغربي، وخصوصا ما يوسم بـ «التراب" من خلال الاشتغال على نموذج تطبيقي، عبر انتخابنا لأغنية (كوزان) الموسومة بـ «تراب رومي". وليست غايتنا من الوصف والتحليل الوقوف على الاستعارات المستضمرة في الأغنية فقط، بقدر ما هو نفاذ إلى النسق الذهني لصاحب الأغنية آن الإبداع، وكأننا بهذا الوصف والتحليل أقمنا مخبرا افتراضيا في ذهن الفنان وهو يبدع هذه الكلمات، ويربط الواقع بالمتخيل، خصوصا وأن العملية التصورية هي عملية تخييلية كما سبق وأشرنا، ورغم أن المبدع لا يفطن إلى هذه العملية الذهنية، إلا أنها تبقى إجراء معرفيا بالغ التعقيد، وقد خلصنا بعد هذا العرض التطبيقي إلى النتائج الآتية:

1. يُبرز تحليل الأغنية وفق نظرية المزج التصوري عمق التجربة الإنسانية عبر استعارات تجمع بين الحسي والمجرد. استعارة "شايل همي في راسي" تجعل المعاناة ملموسة كعبء ثقيل، بينما تصوير الطريق كرحلة مستمرة يرمز إلى صراعات الحياة اليومية والسعي الدائم نحو الراحة، وصراع الأمل واليأس الذي يظهر في المزج بين السقوط والنهوض كرمز للتحديات المتكررة، حيث تُجسَّد الظروف كفاعل خفي يختبر قدرة الشخص على المثابرة والصمود.

2. تُعد نظرية المزج من أكثر النظريات كفاءة في الكشف عن الاستعارات المعقدة والفضاءات المتصورة المستترة خلف الشبكة المزجية. تُظهر هذه النظرية كيف تتشكل المعاني عبر تفاعل فضاءات متعددة؛ حيث تمزج بين الملموس والمجرد لتنتج صورًا إبداعية تعكس تعقيد التجربة الإنسانية، وتتميز النظرية بقدرتها على تتبع الروابط الموضوعية التي تربط بين مكونات المزج، من خلال تحليل الخلفيات والسياقات التي تتحكم في الإبداع ودوافعه.

3. تتيح نظرية المزج التصوري، عكس النظرية المعرفية التقليدية (TMC)، فحص العمليات الديناميكية التي تجمع بين الفضاءات الإدراكية المختلفة، مثل فضاء التجربة اليومية وفضاء الرموز الثقافية، ومن خلال هذا التفاعل، يكشف التحليل عن طبقات من المعاني المستترة، مما يتيح فهمًا أعمق للأعمال الفنية بوصفها نتاجًا لترابط سياقات معقدة وشبكات ذهنية متشابكة.

4. الفضاءات الذهنية التي تكشفها آليات المزج التصوري ليست مجرد بنى ثابتة، بل ديناميات نشطة تتفاعل بفعل السياقات الثقافية والاجتماعية والنفسية؛ حيث يمكن فهم استعارة مثل "حمل الهم على الكتفين" كأنه دمج بين فضاء الألم الجسدي وفضاء المعاناة النفسية، معتمدًا على روابط ثقافية، تفترض من خلالها أن

الهموم تتجسد كعبء مادي، وهذه القدرة على المزج بين التجارب المختلفة تمكّن نظرية المزج التصوري من تقديم رؤية شاملة للإبداع الفني، بوصفه انعكاسًا لتشابك العوامل الذاتية والموضوعية.

5. لا تعنى النظرية بالمعاني الناتجة، بل تركز على البنى الإبداعية التي تُمكّن الفنان من تجاوز القيود التقليدية للغة. وتتكفل التكثيفات الدلالية والروابط الموضوعية في تفسر كيف تنشأ الأفكار الجديدة من خلال الجمع بين المألوف وغير المألوف وهكذا، يصبح الإبداع في مجال التراب فضاء تأويليا للقضايا المختلفة، مما يعزز مكانة المزج التصوري كأداة تحليلية متفوقة للكشف عن التعقيد الكامن وراء الإبداع.

لائحة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

- تورنر، مارك .(2011) .مدخل في نظرية المزج (ترجمة الأزهر الزناد). كلية الآداب والفنون والإنسانيات، وحدة البحث: اللسانيات العرفنية واللغة العربية. تونس.
- الجوزي، عبد الرحمان بن محمد بن علي .شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - قصيدة امرئ القيس بن حجر.
- حسني، عبد الكبير .(2024) .تأويلية بنية الزمن: الكتلة والمعدود، تحليل دلالي مقارن .من أعمال الندوة الدولية الخامسة المهداة إلى أحمد غاليم: اللسانيات العربية المقارنة، منشورات جامعة ابن طفيل، رؤى برانت، سلا.
- خليلي، عادل .(2024) .من الاستعارة التصورية إلى المزج التصوري (مقال مترجم عن لياو كزيمي). مجلة أطلنتس، طنجة، المغرب، العدد 29.
- شعير، نجلاء .(2020) .نحو قراءة جديدة للمشترك في ضوء نظرية المزج المفهومي .مجلة أتساق، 4(1-2). دار نشر جامعة قطر.
- غنيم، أميرة .(2019) .المزج التصوري: النظرية وتطبيقاتها. دار مسكيلياني للنشر والتوزيع.
- القحطاني، محمد بن دايل .(2023) .التحليل الاستعاري للفظ الشهادتين في ضوء نظرية المزج التصوري.
- لاكوف، جورج، وجونسون، مارك .(2009) .الاستعارات التي نحيا بها (ترجمة عبد المجيد جحفة، الطبعة الثانية). الدار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنشر. (العمل الأصلي نُشر عام 1980).

المراجع باللغة الأجنبية

- Crossley, S. (2005). Metaphorical conceptions in hip-hop music. African American Review,39 (3). Retrieved from https://www.jstor.org/stable/40033689
- El-Farhaoui, M'barek. (2012). Language contact and language change: A sociolinguistic study of a Moroccan youth vernacular: The case of hip hop singers. Mohammed V University, Faculty of Letters and Human Sciences – Rabat.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. Basic Books.

- Fauconnier, G., & Turner, M. (2003). Conceptual blending: Form and meaning. In Conceptual Structure, Discourse, and Language. Stanford University Press.
- Findlen-Golden, G. (2017). Subversion and the state: Politics of Moroccan hip-hop and rap music. SIT Graduate Institute/SIT Study Abroad, Independent Study Project (ISP) Collection.
- Kautny, O. (2015). Lyrics and flow in rap music. In J. A. Williams (Ed.), The Cambridge Companion to Hip-Hop. Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2002). Metaphor: A practical introduction. Oxford University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors we live by. University of Chicago Press.

ملحق:

- الرابط الإلكتروني للأغنية:

https://www.youtube.com/watch?v=jpb8aW6skQM