الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة "د. مولاي الطاهر"

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

مذكرة تخرج مكمّلة لنيل شهادة ماستر

تخصّص: لسانيات عامّة

موسومة بـ :

تشكيل الصّورة الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي – دراسة بلاغية –

إعداد الطالبة:

رفاس حياة

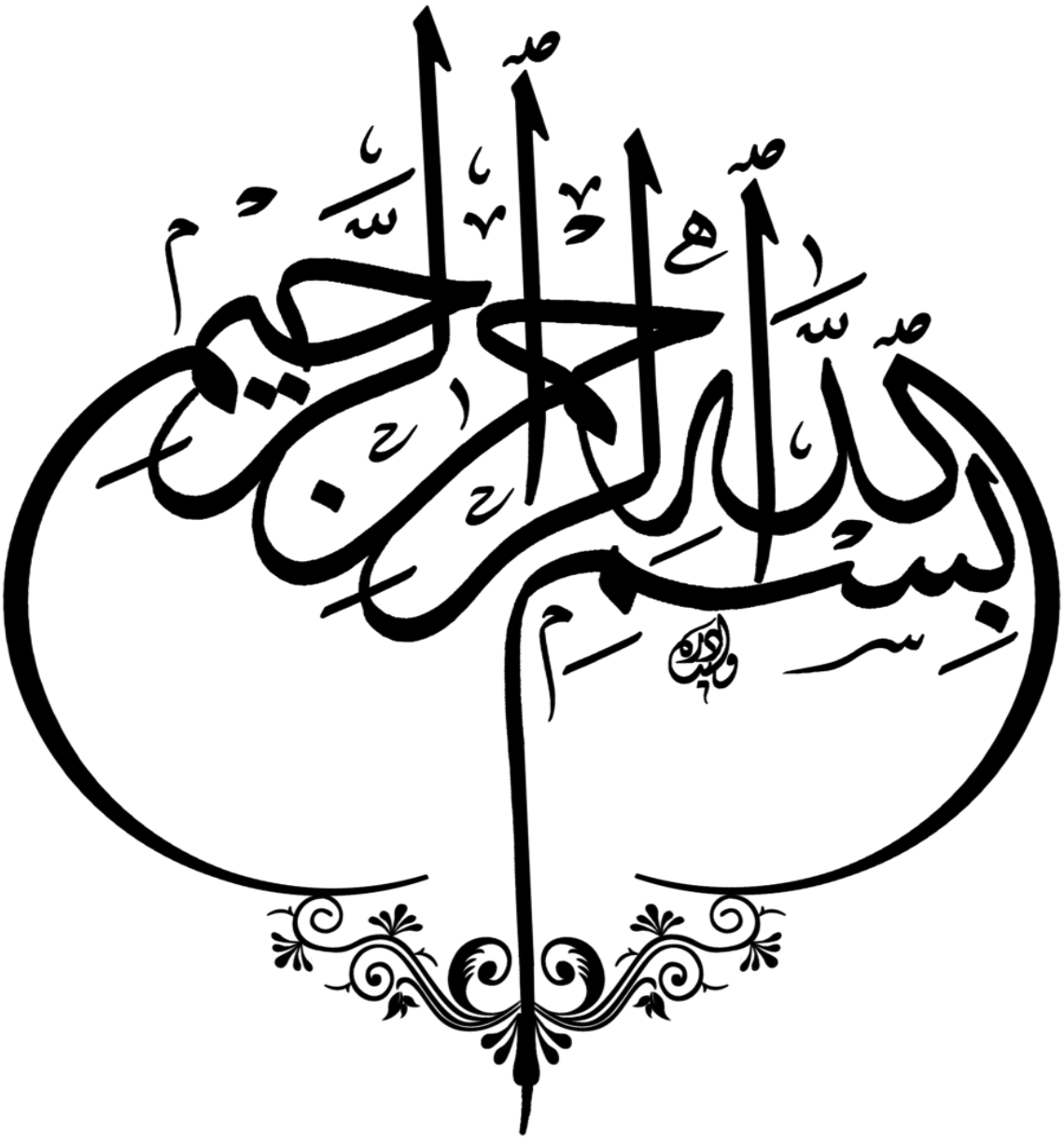
تحت إشراف الأستاذ الدّكتور:

شعيب يحيى

أعضاء لجنة المناقشة:

أد. بن سعيد كريم	جامعة سعيدة	رئيسًا
أد. شعيب يحيى	جامعة سعيدة	مشرفًا ومقررًا
أد. حميدي بلعباس	جامعة سعيدة	مناقشًا وممتحنًا

السّنة الجامعية: 1445/1444هـ *** 2024-2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِى خَلَقَ۱ خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ۲ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ۳ الَّذِى عَلَّمَ بِالْقَلَمِ۴ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ۵﴾

[سورة العلق: 1–5]

شُكرٌ وعرفانٌ

قبل كل شيء الحمد لله إذ وفقنا في إتمام هذا البحث

الشكر لوالديّ العزيزين

للأستاذ الدكتور: "شعيب يحيى"، المشرف على هذا البحث وموجّه مادته

للجنة المناقشة التي ستقرأ هذا العمل

لحاضنة الأعمال بجامعة سعيدة – الدّكتور مولاي الطّاهر

لكل أساتذتي الذين بذلوا جُهدًا في تقديم مادة علمية ثرية، وفكر أكاديمي

لدفعة: 2019 – 2024

إهـداء

إلى عائلتي الغالية التي اجتمعت معها لكتابة كلمات الإهداء هذه

والديّ العزيزين أمي الغالية، وأبي الذي لا أنساه

إلى أخويَّ مُنير، ومحمد ..... وأختي توأمي لطيفة

إلى الأستاذ الذي حضرت عنده أوّل محاضرة لي في الجامعة، وها أنا ذي أناقش آخر عمل بإشرافه:

الأستاذ الدّكتور: شُعيب يحيى

إلى لجنة المناقشة: الأستاذ الدّكتور الفاضل: زحاف الجيلالي الذي رافقني بنصائحه دوما، والأستاذ الدكتور: بلعباس حميدي الذي طالما شجّعني وأرشدني على مرّ الزّمان

إلى كل أساتذتي بقسم اللّغة العربيّة وآدابها جامعة سعيدة – الدكتور مولاي الطاهر

إلى كل من أعرفهم

أهديكم ثمرة هذا العمل

المقدّمة

المقدمة:

إنّ غاية علم البيان تصـــويرُ المشـــاهد الجمالية في التراكيب اللغوية العربيّة، وتحقيق الاتزان الفكري بين ما هو حقيقي، وما هو مجازيّ، ولمـّا كان الكلامُ فلكَ الكون، وحلقةَ الغايات، وغرضَ التواصـل البشـري كانت مختلف الدراسـات تبدأ منه، وتنتهي إليه مرورا بما يصـيبه من تلوّنات على قدر ما يحمله الأسلوب من ثقل الألفاظ، والمعاني، وإن هذا كلَّه غايةٌ سامية، وهدف منشود تسعى اللّغة إلى الوقوف عنده بشـتى علومها، وقد وجدنا في أحد هذه العلوم: "علم البلاغة العربيّة" الحقلَ الرّحب، والمتنفَّس الوحيد الذي تتأرجح فيه المعاني، والأســـاليبُ اللغويّة بين معنى حرفيّ، وآخر مجازيّ، أي بين: ما تُنتجه الألفاظ، وما تتأوّله التصوّرات، ووجدنا شتى ما يكون من زخرف اللفظ، وهياكل الجمال، ومحاور الاتزان داخل السـيّاق اللغوي الواحد. وإن علم البيان يمثل الصّـرح الوحيد الذي يمكن فيه للألفاظ التلاعب بالمعاني كيفما شاءت، ولا يوجد –في حدود رؤيتنا– صرحٌ آخر غير صرحِ البيان في البلاغة العربيّة الذي يمنح الألفاظ ذوقا فنيّا فريدا، وروحا جمالية حيّة.

ووقوفًا عند هذا النَّسيج البياني جاءت هذه الدّراسة بلاغية في ديوان مثّل ميدانا ثرًّا للدراسة، إذ جسّـــد لغة بيانية حاضـــرة اللّفظ متوّهمة المعنى في تداخل حقيقي – مجازيّ، وكما كان الحال ارتأينا الخوض في باب البيان، أحد الأبواب الثلاثة للبلاغة العربيّة، ومسلكُها النّابض، ودربُ ائتلاف الألفاظ، والمعاني ضـــمن قوالب مجازيّة تكاد لا تحصـــى صُـــورها. وبعد هذا كلّه جاء عنوان هذا البحث موسوما بـ: "التّشكيل الاستعاري في شعر إبراهيم ناجي – دراسة بلاغية".

لا شـك أنَّ هناك أسـبابا دفعتنا لاختيار هذا الموضـوع، منها الشـخصـية، ومنها الموضـوعية نذكر بعضها كالآتي:

- حبُّ البلاغة العربيّة على وجه خاص، ونظرة فكرية نحملها عنها لما لها من قدرة على سبك الأذواق الفنية في قالب لغوي فريد، إذ نرى أن هذه الأبواب البلاغية لم يصـــبها ما أصـاب بعض العلوم الأخرى من تغيّر المفاهيم، وتنوّع في الضـروب، فلا زالت البلاغة العربيّة

محافظة على أجناســـها البيانية منذ عهد قديم، وما صـــار بعدها من لغة حديثة هو في الحقيقة خاضـع لها، كما أنّ أقربَ وسـيلةٍ لفهم المعنى هو وضـع صـيغته الحرفية في أحد القوالب البلاغية، والنظر في أبعاده الدّلالية، وتصـوّراته المتوّهمة. ثم إنَّ الذهابَ بالذهن إلى نصٍّ مُتوهَّم أمام نصّ آخر حقيقي مجسدٍ لفظًا لهو في الحقيقة أمر عجيب، وصعب تحقّقه إلا في البلاغة العربيّة –حسب رؤيتنا الخاصة–.

- أما من بين الأسـباب الأخرى كذلك شـغف محاولة الغوص في علوم البلاغة العربيّة أكثر، بعد الاطلاع على أبوابها في السّداسي الأول من السّنة الجامعية الأولى في مقياس: البلاغة العربيّة بإشراف الأستاذ الدّكتور "شُعيب يحيى"، فقد تولّد حبّ اكتشاف المعاني البلاغية التي تصاحب اللّغة في كل مرّة تكون فيها الصيغة اللغوية خاضعة للجمال البيانيّ.

وإنَّ اللّغة الشّـــعرية هي أســـمى اللغات الجمالية التي تمكننا من التعمق في هذا الفنّ البياني البلاغي، وعليه مثّل ديوان الشّـاعر: "إبراهيم ناجي" حقل الدّراسـة، والميدان الذي رُسـمت فيه المعالم التطبيقية لهذا البحث.

أما فيما تعلّق بالدراســات السّــابقة التي حاولتْ الوقوف على جمالية لغة الشّــاعر "إبراهيم ناجي" نجد:

- كتاب "الصورة البيانية في شعر إبراهيم ناجي دراسة بلاغية نقدية" للدكتورة العراقية: وصال الدليمي، ولم نستطع الحصول عليه.

وغير هذا لا يوجد –في حدود ما اطلعنا عليه– دراســة بيانية ألمت بالتّشــكيل الاســتعاري في شـــعر "إبراهيم ناجي" ســـوى وقفاتٍ بيانية تمثَّلَت في تحديد الأجناس المختلفة من علم البيان، وشملت بعض النَّماذج من الاستعارة المكنية على سبيل الذّكر والتحليل. وقد حاوَلَت هذه المذكّرة أنْ تفتح نوافذ جديدة في هذا الموضـوع، وأن تضـيء على غالب الاسـتعارات الشّـعرية عند "إبراهيم ناجي".

وفي خضـــمّ هذا الفكر البياني من بداية المقدمة وصـــولا إلى هذه النقطة ارتأينا الوقوف عند إشـكالية البحث، وما ينتج عنها من تسـاؤلات لتحديد معالم هذه المذكرة، وعليه كانت إشـكالية البحث كالآتي:

أين تتجلّى المواضـع البيانية الاسـتعارية –الاسـتعارة المكنية على وجه الخصـوص– في شـعر إبراهيم ناجي؟ وما مدى توظيف الشّـاعر لهذا اللّون البياني؟ وما أثره الجماليّ اللغوي على شـعره؟ وعلى هذا النّحو تبرز تساؤلات عدّة منها: ما هي التصوّرات التي صاحبت توظيف الشّاعر إبراهيم ناجي للّغة الاستعارية؟ ما سماتها؟ وما أثرها البلاغي في شعره؟

يستلزم موضوع البحث اعتماد المنهج الوصفي منهجا مباشرا يصف التشكّلات الاستعارية في ديوان الشّاعر "إبراهيم ناجي"، ويتبع هذا المنهج آليتان هما: الإحصاء، والتّحليل حيث:

تقوم آلية الإحصاء على محاولة تحديد الكميّة المستخلصة من جنس الاستعارة المكنية، أمّا آلية التّحليل فيسبقها الوصف للوقوف أولا على وصف الظّاهرة البيانية، ثم تحليل ما ورد فيها، وتحديد العلاقات بين المعاني، والترابطات اللغوية في السيّاقات الشّعرية المختلفة.

ويكاد لا يخلو بحث من الصعوبات إذ تكمن صعوبات هذه الدّراسة في محاولة الوقوف على شـرحٍ كافٍ لقصـائد الشّـاعر "إبراهيم ناجي"، إذ إنَّ التأويلات الشّـعرية تتطلب الوقوف على المعاني وقفة فاحصة تتضح من خلالها رؤى الشّاعر، وغاياته من قصائده.

إثراءً لموضـــوع البحث كان لابد من الارتكاز على مصـــادر، ومراجع نتتبع من خلالها مادته، وفصوله بالدّراسة وهي كالآتي:

- بعض المعاجم العربيّة.
- كتاب أساس البلاغة للزمخشري.
- كتاب البيان والتبيين للجاحظ.
- كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

- كتاب أسرار البلاغة وكتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.
- كتاب مفتاح العلوم للسكاكي.
- كتاب جماليات التّشكيل الفني لسمر الديوب
- كتاب شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد.
- ديوان الشّاعر إبراهيم ناجي.

وغيرها من المؤلفات العلمية التي شكّلت فلك هذا البحث.

بناء على ما سبق جاءت خطة البحث مقسمة إلى فصلين: وخاتمة تتصدرهما مقدّمة فمدخل، حيث:

عنْوَنا الفصل الأول بـ: **تشكيل الصورة الاستعارية في البلاغة العربيّة** وقسمناه مبحثين:

- الأول: وُسم بـ: " **مفهوم مصطلحي التّشكيل والاستعارة** "، وتضمن الحديث عن التعريف اللّغوي، والاصطلاحي لمصطلحي: التّشكيل، والاستعارة كمادتين أساسيتين في هذا البحث. وضم مطلبان الأول عرفنا فيه مصطلح التّشكيل لغة، واصطلاحا، أمّا الثاني فقد عرجنا فيه على مفهوم الاستعارة عند بعض علماء اللّغة، والبلاغة كالجاحظ، أبو هلال العسكري، الجرجاني، القزويني، وغيرهم.
- المبحث الثّاني: كان قد وُسم هو الآخر بـ: "**التّشكيل الاستعاري انسجامه وقيمته الجمالية**"، حاولنا فيه الوقوف على عنوان مهم هو: "**الانسجام الاستعاري وتجسيد الصّورة البلاغية**"، الذي عُدَّ من المطالب المهمة التي تصدرت هذا المبحث، إذ يحاول بشكل جليّ الوقوف على الترابط بين أركان الاستعارة، ومدى تجسيد هذا الترابط الصورة البلاغية التي يُفهم من خلالها المعنى، وما ينتج عنه من أثر دلالي، وقيمة جمالية، وهذان الأخيران يمثّلان لبّ عنوان المطلب الثاني الذي وسم بـ: "**الأثر الدلالي والقيمة الجمالية للتشكيل الاستعاري**".

وجاء عنوان الفصل الثّاني كالآتي: **"بلاغة الصّورة الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي"**، وقد مثَّل حقلا تطبيقيًّا لما ذُكر في الفصـــل النظري، حيث حاولنا الوقوف محللين نماذج تقف على المواضع الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي في مبحثين.

الأول: وُسم بـ: **"دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي "وراء الغمام"، "ليالي القاهرة"**. أما الثاني عنوناه بـــ: **"دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "الطائر الجريح"، "في معبد الليل"**، وبعد هذا وضـــعنا خاتمة أجملنا فيها نتائج البحث، فملحقا، وقائمة مصادر، ومراجع اعتمدناها في فصول هذه المذكرة.

لا بد عند هذه النّقطة ألا ننسى جُهد الأستاذ الدّكتور: "شُعيب يَحيى" في تحديد معالم، وأطر هذا البحث، وقوفا على مادته البلاغية، وهو ضليع بها، وصبرا، وأناتا، وهو مشرف عليها، ومن هنا نوجّه أسـمى كلمات الشّـكر، والتقدير في حق الأسـتاذ المشـرف امتنانا لعمله، ونصـائحه، وإرشاده، ورحابه صدره.

كما أوجِّه كلمات الشُّـكر، والتقدير إلى كل أسـاتذتي بقسـم اللّغة العربيّة وآدابها جامعة سـعيدة – الدكتور مولاي الطّاهر الذين قدّموا مادة علمية دسـمة، وفكرا أكاديميا من خلال الكثير من المحاضرات طيلة هذا المشوار الجامعي.

أولا وآخرًا الحمد لله جلّ جلاله على توفيقنا في هذا العمل الذي قد تعتريه أخطاء كثيرة بسبب استيلاء النقص على البشر، وما يبقى على طالب العلم سوى الحرص، والاجتهاد لمحاولة بلوغ المقاصد العلميّة العليّة.

والحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه.

الطالبة: رفاس حياة

بحمد الله تمت كتابة هذا البحث في سعيدة يوم:

18 ذو القعدة 1445هـ الموافق لـ: 26 ماي 2024م

المدخل

الصّور البيانية في البلاغة العربيّة

أوّلا: مفهوم الصّورة

ثانيا: الصورة والمعنى

المدخل: الصور البيانية في البلاغة العربيّة

أوّلا: مفهوم الصورة

إنَّ الصّـورة مصـطلحٌ له تأصـيل متوغّل في تاريخ الفنون القديمة، وسـائرِ العلوم التي نشـأت بعدها، نظرا لما له من قيمة بالغة تعبّر عن التمثّلات الذهنية المادية للعوالم الخارجية ما تعاقب الزمان والمكان، وذلك يدل على مركزية هذا المصـطلح في شـتّى العلوم، ومادامت العيون وسـيلة للرؤية، والملاحظة فإن مصطلح الصورة يبقى مصطلحا عائما لا ثبات في شكله الكامل. ولعل هذا يجرنا إلى حديث آخر يتمحور حول ثنائيتي: الحركة، والسّـكون، وكيف أنَّ الأفكار، وغيرها من التمثّلات الذهنية تعد ملمحا مستقرا حين تصويرها في فراغ هذا العالم المتحرك، وعليه كان لا بد أن تتخذ الصـورة الشـكل الملائم لها في كل مرة تعبر فيها عن شـيء معيّن، فالصُّـورة في الفن ليسـت كالصورة في الأدب، وهكذا في سائر العلوم الأخرى، ونرى هذا المصطلح في شكله العام ينجذب إلى الهيئة التي يوحي بها العلم المجسَّـد من خلاله. ولما أطلقنا مصـطلح الصـورة بهذا الشـكل فإننا لم نقصد توظيفه بمعناه الشاسع الذي لا حدود له إذ يستحيل الإمساك بمقصديته لما ينماز به من أشكال عديدة. فسنعمد إذن إلى ذكر حدّي المصطلح: اللغوي، والاصطلاحي، والتركيز على هيئته فيما جاءت به بعض المعاجم، وبعض الكتب التي انتمت إلى حقول الأدب العربي.

1. تعريف الصورة لغة:

جاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي مادة (صور):

"وصَوَّرتُ صُورةً، وتُجمع على صُوَرٍ، وصُورةٌ لغة فيه، وقال الأعشى:

وما أَيْبُلِيُّ على هَيْكَلٍ بَناهُ وصَلَّبَ فيه وصارا

بمعنى صَوَّر وهي لغةٌ"[1].

يتَّضح جليًّا ضمن هذا التعريف اللغوي الأول الملمح الملموس لمصطلح الصورة إذ هي الهيكل، والحدود المادية للشيء، فنعرف من خلالها حجمه، شكله، وهيئته، وهذا لا يُدرك إلا بالحواس لأن الشيء المادي يستدعي رؤيته، أو لمسه لإدراكه في المعلم الواقعي.

وجاء كذلك في معجم الصّحاح مادة (ص ور):

"و(صَوَّرهُ تَصْوِيرًا) (فتصوّر) و(تصوّرتُ) الشَّيْءَ تَوَهَّمْتُ (صُورتَهُ فتصوّر) لي. (والتَّصَاوِيرُ) التَّماثِيلُ"[2].

هنا نرى بُعدا تعريفيا آخر لمصطلح الصُّورة فبعد أن كان بعده ماديا صار هذا البعد معنويا ذهنيا يجسّده الخيال، عن طريق استحضار ما يغيب عن زاوية النظر، فالفضاء الذهني يتخذ صورة من الفضاء الواقعي، وللشيء المتوهّم أهميّة كذلك كما هي للواقعي.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1424هـ / 2003م، ج2، باب الصاد، ص421-422.

[2] الرازي: مختار الصحاح، دائرة المعاجم مكتبة لبنان، د/ط، بيروت –لبنان، 1986م، مادة: (ص و ر)، ص156.

وجاء في معجم أساس البلاغة:

"وصوّره فتصوّر. وتصوّرت الشيء. ولا أتصوّر ما تقول. ومن المجاز: هو يَصُور معروفَه إلى النّاس؛ وقال: [من البسيط]:

مِن فَقْدِ مَولًى تصوّر الحَيَّ جَفنتُه [كما وردت]*"[1].

نلاحظ أن ما جاء به مُعجم أساس البلاغة يشكل رباطا وثيقا بين التعريفين السَّابقين، إذ تتجسد الصورة كحلقة بين التّفكير، والقول، وهذا يعني أن الصّورة تربط بين هذين المصطلحين لتجسيد التّفكير الذهني من جهة، والفعل اللّغوي من جهة أخرى.

وجاء في لسان العرب مادة: (صور):

"في أَسْماء اللهِ تَعالى: الْمُصَوِّرُ وهُوَ الّذِي صَوَّرَ جَمِيعَ الْموجُوداتِ ورَتَّبَها، فأَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ مِنْها صَورَةً خاصَّةً وهَيْئَةً مُفْرَدَةً يَتَمَيَّزُ بِها على اختِلافِها وكَثْرَتِها (...)"وتصوّرتُ الشَّيْءَ: تَوَهَّمْتُ صُورَتَهُ فَتصوّر لي"[2].

نرى أنَّ العالم كله يقوم على الهيئات والصور التي أودعها الله سبحانه وتعالى خلقه، وهذا الجزء يشكل الكون بمجمله –إن لم نكن قد بالغنا بهذه النظرة القاصرة– حيث إنَّ الأشكال المختلفة للبشر هي التي تميز خلق الله سبحانه وتعالى فنرى ما تعدد لونه، وما اختلف شكله، وما تغيرت هيئته، فلا يمكن إذن تصوّر الخلق هيئة واحدة وعليه إنَّ ما خلقه الله سبحانه وتعالى نعمة كبيرة جدا يحمد الإنسان خالقه عليها.

---

* كُتب على الهامش: "لم يرد شطره في المعاجم الأخرى".

[1] الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1419هـ/1998م، ج1، مادة: (صور)، ص563.

[2] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د/ط، القاهرة، القاهرة، د/ت، مج:4، ج 36، باب الصاد، ص2523.

2. تعريف الصورة اصطلاحا:

جاء في كتاب بيان الصورة الفنية:

"فصيغة الفعل صور قد جاءت في أحد مدلولاتها مطلقاً في قوله تعإلى: ﴿**اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ 64**﴾"[1]. **[سورة غافر، الآية: 64]**

لعلّ أول ما نبدأ به تفسيرنا للفظ معين هو: القرآن الكريم؛ المصدر الأول من مصادر التشريع الإسلامي لأجل إدراك، واستنباط معانيه، والكشف عن أسراره في السياقات القرآنية المختلفة التي يرد فيها، فإنما ينطلق التفسير من آي القرآن الكريم، ويعود إليه. والمعاجم العربيّة جاءت للكشف عن الجذر اللغوي للفظ ما معتمدة على القرآن الكريم كذلك في أحايين كثيرة لتحري الدقة وفهم بلاغة اللفظ فنجد ابن كثير (**ت774هـ**) يتحدث عن "التّصوير" في تفسيره للآية الرابعة والستين من سورة غافر قائلا:

"﴿**وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**﴾ أي: فخلقكم في أحسن الأشكال، ومنحكم أكمل الصور في أحسن تقويم"[2]. إنَّ هذه الآية شرح لمعالم الخلق، وهيئته، وتفسير لشكله الذي خلقه الله سبحانه وتعإلى عليه وما هو إلا ارتباط بالصورة العامة لكل شيء.

---

[1] كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د/ط، بغداد – العراق، 1407هـ/1987م، ص21.

[2] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط/1، بيروت – لبنان، 1420هـ/ 2000م، سورة غافر، الآيات 61-68، ص1674.

بعد أنْ تحدثنا عن سـياق واحد من بين السـياقات الكثيرة التي ورد فيها لفظ الصـورة في القرآن الكريم. نتحدث الآن عما جاء في الكتب العربيّة حول هذا المصـــطلح فمن بينها كتاب "سينما الصورة–الحركة" لكاتبه "جيل دولوز*" يقول فيه ناظرا نظرة الإجمال، والعموم كذلك:

"...إن الصـورة الذاتية هي الشـيء الذي ينظر إليه شـخص "مؤهل"، أو هي مجمل ما يراه أحدهم ممن يشكّل جزءاً من هذا المجمل"[1].

وعليه فقد ارتبط مصطلح الصورة دائما بالنظرة العامة المجملة للشيء فلا يمكن تصوّر صورة لا تحوي تفصيلين فأكثر على الأقل أي: إنها توضح بدقة ما تحمله الجزيئات الواقعية حين تعبيرها عن الواقع، أما الصّـورة الذهنية فهي كذلك مكونة من جزئيات كثيرة متوهمة، وإن الصـورة المجازيّة تأخذ أصلها من الصورة الحقيقية للشيء فتلتحم المعاني لتكوّن معاني جديدة، أو تصوّرات بخلاف المعنى الحقيقي.

وجاء في كتاب بؤس المعرفة الآتي:

"والصّورة في تطرقها للواقع لا بد أن تمزج (الفكرة بتصوّرها)، كي تخرج الأحاسيس المجردة من وهم تصوّرها، وإدخالها في حيز (الفعل البصري)..."[2].

---

* جيل دولوز (بالفرنسية Gilles Deleuze) (18 يناير 1925 – 4 نوفمبر 1995): فيلسوف فرنسي كتب في العديد من الفنون كالفلسفة، الأدب، والفنون الجميلة من بداية الخمسينيات حتى وفاته. ينظر: جيل دولوز، **ويكيبيديا**، رابط المقال: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D9%8A%D9%84_%D8%AF%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2 اطلع عليه بتاريخ: 2024/05/03، على الساعة: 18:02.

[1] جيل دولوز: سينما الصورة – الحركة، ترجمة: جمال شحيّد، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربيّة للترجمة، ط/1، بيروت – لبنان، 2014م، ج/1، الفصل الخامس: الصورة/ الإدراك، ص145.

[2] طلال معلا: بؤس المعرفة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط/1، دمشق – سوريا، 2011م، ص85.

ولا بد أن نعلم جيدا أنه لا يمكن الإحاطة بهذا المصطلح لحدوده الشاسعة –كما ذكرنا سابقا– فهو يأخذ أكثر من هيئة، ويشكل في الوقت نفسه المصدر الأساسي لعملية التجسيد في كل علم من العلوم.

ثانيا: الصورة والمعنى

لـــمَّا كان هذا المصطلحُ شاسعَ المعالم، عميق المعاني، ومتعدّد الدراسات كان لا بدّ أنْ نقف عند بعض أشكاله، وتجسداته التي يظهر عليها. وكما أنّ المعاني متعدّدة، ومتنوّعة لا يمكن الإمساك بها فالأمر كذلك بالنسبة للصورة بشكلٍ عام. ولعلّنا في هذه النقطة نتحدث حول الصورة وعلاقتها بالمعنى وكيف يتجسّد هذا الأخير في هيئتها.

إنّ المعنى لا ينفصـــل عن الصـــورة أبدا –في حدود اطلاعنا– بل يكونان عالم التّفكير بين واقع مادي، وآخر معنوي فتتبع المعاني اللّغة، ويتبع الذهن التصوّر لتشكيل الفهم، والإدراك وغيرها من العمليات الذهنية التي تؤدي بنا إلى إحداث فعل لاحقا. وحتى لو بدت هذه العملية غير واضحة أو معقدة فإنها تسير في الذهن وفق نظام معين، لأن الترجمة الحاصلة في العقل هي ترجمة للعام ككل، ومدارها الإدراك، ولا يمكن فهمها بعمليات ذهنية عشوائية.

ولعلنا عند هذه النقطة وجب علينا التحدث عما يحدث في الذهن من خلال الصـــورة، التصوّر، والمعنى فللموضوع بُعد فلسفي كما نرى غير أننا لن نتحدث عن فلسفته، ولا عن أنصاره إنما سنبرز بشكل أوضح العلاقة العلمية بينهما كون العقل هو الفيصل في بعض القضايا المنطقية.

إنّ التصوّر لا ينشأ دون الصورة لذا يقول عطية سليمان أحمد: "يبني المرء آماله وأفكاره وحواراته على أســاس ما تقدمه له ملكة التصــوّر التي تجعله متفردا عن خلق الله، فهي التي تجعله

يفكر في الغد والآن والأمس"[1]. وهذا دليل واضح على أن نشأة الأفكار، الحوارات، الفهم، والإبداع الحاصل في ذهن الإنسان لا يحدث إلا بملكة التصوّر: قدرة هائلة على إنشاء عالم ذهني والتفاعل معه لحل مُشكلات الواقع.

ويقول في موضع آخر حول البنية التصوّرية[2]:

"الإدراك والتصـــوّر عمليتـان تمثلان عملية واحـدة متكـاملة للفهم... فتقوم عمليـة الإدراك بإدراك المعلومة، وإدخـالهـا إلى مراكز المخ عبر الحواس المختلفة؛ ثم تقوم عملية بنـاء التصـــوّر بمعالجة هذه المعلومة في الفضـاء الذهني... فنصنع صورة للبحر يضـحك وللسـماء تبكي"[3]. وهذا أقرب تصـوّر للعملية العقلية الحاصـلة حين إنتاج المعاني المجازيّة، أو غير المنطقية -إن صـحت تسميتها بذلك-.

ويضيف كذلك: "لم يعد النظام اللغوي أنموذجا تفسيريا، فالأبنية الذهنية نفسها التي تحكم الإدراك البصـري والسـمعي"[4]. ففي حقيقة الأمر تؤدينا الأنسـاق اللغوية إلى المعاني الحقيقية دائما لكن ما يحصـل في علم البيان مثلا أن تؤدي بنا تلك الأنسـاق إلى المعاني المجازيّة أي أن الذهن يقفز إلى مسـتوى آخر من التصـوّر حين يتعلق الأمر بعدم الانسـجام اللغوي الحرفي بين الألفاظ الذي قد لا يتلاءم منطق العقل كقولنا مثلا: "السماء تبكي" فإننا نرى الذهن ينصرف إلى التصوّرات

---

[1] عطية سليمان أحمد: اللسانيات العصبية – اللّغة في الدماغ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، د/ط، القاهرة – مصر، 2019م، ص329.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الفصل الثالث: "رأي راي جاكندوف حول البنية التصوّرية والبنية العصبية"، المحور الأول: "مفهوم جاكندوف حول البنية التصوّرية والبنية العصبية"، ص336. وكذا في: الفصل الثاني: "اللّغة العرفانية والبنية التصوّرية"، المحور الثاني: "البنية التصوّرية"، ص329.

[3] المرجع نفسه، ص330.

[4] راي جاكندوف: علم الدلالة والعرفانية، ترجمة: عبد الرزاق المنور، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010م. نقلا عن: عطية سليمان أحمد: اللسانيات العصبية – اللّغة في الدماغ (مرجع سابق)، ص337.

المجازيّة لإدراكه استحالة بكاء السماء وفهمه أن البكاء متعلق بالبشر ونستنتج هنا القدرة الهائلة للذهن في الربط بين التصوّرات.

وجاء في كتاب نظرية التّصوير الفني عند سيد قطب:

العبارة، هي: "مجموعة ألفاظٍ منسَّقة على نحوٍ معيَّن؛ لأداء معنى ذهني أو معنى شعوري. والألفاظ لا تستطيع أن تُعطي دلالتها كاملة إلاَّ في هذا النسق [كما وردت]"[1].

تظهر في هذا الموضع الأهمية البالغة للنسق المنسجم فإن المعاني لا تفهم عادة إلا في نسقها اللغوي، ومن ذلك نجد المعاجم تورد اللفظ داخل أنساق مختلفة لمعرفة دلالاته التي يؤديها، وإن السياق بما يشمله من ظروف محيطة يحصر المعنى حصرا دقيقا.

يقول في موضع آخر تحت عنوان: "العبارات أساسا مصوّرة" شارحا موهبة التخيّل، وعلاقتها بإيقاع العبارة، وما ينتج عن هذا كلّه من صور تعطي مدلولا ويورد الأمثلة الآتية:

"... (تمايل الرجل) يرد في الذهن صورة رجل، يترنح يمن ويسرة ولما نقول: (رأيت أسدا في الحرب) يتخيل السامع رجلا شجاعا... ولما نقول: (رأيت بدرا على غصن فوق كثيب) يتخيل السامع صورة حسناء وجهها منير كالقمر"[2].

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التّصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، ط/1، عمّان – الأردن، 1437هـ/ 2016م، ص27.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الفصل الثاني: التّصوير في الشّعر العربي، ص28.

وهذا يعدّ توضيحًا لكيفية توظيف اللّغة، والصّور المجازية في الذّهن، وكيف يمكن الانتقال بالتفكير من صيغة مجازية إلى أخرى حقيقيّة.

الفصل الأوّل

تشكيل الصّورة الاستعارية في البلاغة العربيّة

المبحث الأول: مفهوم مصطلحي التّشكيل والاستعارة

المبحث الـثاني: التّشكيل الاستعاري انسجامه وقيمته الجمالية

الفصـل الأوّل: تشكيل الصورة الاستعارية في البلاغة العربيّة

المبحث الأوّل: مفهوم مصطلحي التّشكيل والاستعارة

المطلب الأول: مصطلح التّشكيل لغة واصطلاحا

في بداية هذه الدّراسة لا بد أن نُشير إلى الأهميّة البالغة لمصطلحات البلاغة العربيّة، إذ إنها تشّكل معالم لفهم أطر البحث، وعليه يركز هذا المبحث على تحديد المعارف الأساسية قبل عملية تحليل أجزاء العنوان في متنه، -ونرى لزاما- الوقوفَ على ثلاثة مصـــطلحات يدور في فلكها هذا البحث هي: "التّشكيل"، "الصُّورة" و"الاستعارة". فمن ناحية يحيلنا مصطلح التّشكيل على الصور اللغوية التي تنتجها المعاني، وتحيلنا الاستعارة من ناحية أخرى على تجليات اللّغة الشّعرية الإبداعية -كما ســـيظهر في الجانب التطبيقي من هذا البحث-. وبناءً على هذا كلّه وتركيزا منّا على التدرج المعرفي للمفـاهيم حـاولنـا العودة إلى الجـذور اللغويـة في المعـاجم العربيّـة لفهم المعـاني الحرفيـة للمصطلحات ثم انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي الذي يمثل الصلة الوثيقة بين جانبي هذا البحث: النظري والتطبيقي لتوضيح حقل الدّراسة بشكل خاصّ.

أولا. تعريف التّشكيل لغة:

جاء في معجم "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت786هـ):

"والشَّكْل المِثْلُ، يُقال هذا على شَكْل هذا، أي على مثل هذا. وفلانٌ شَكْل فُلانٍ، أي مِثْله في حالاته، وقوله جلّ وعزّ: وَآخر من شَكْلِهِ أَزْوَاج"[1].

إنَّ التَّركيز على الهيئة الخارجية في تعريف مصطلح الشكل لغويا عند الخليل بن أحمد الفراهيدي يحلينا مباشرة على الأشياء المادية التي تدرك ملامحها الحواس الخمس، وهذا يعني تمييز شيء عن شيء آخر انطلاقا من شكله الخارجي، ويعد تحديد الاختلاف بين الماديات أمرا يسيرا إذ يتطلب الأمر الوقوف بالملاحظة على الخصائص الفريدة لكل عنصر ففي قول الفراهيدي السابق: "وفلانٌ شَكْل فُلانٍ"، أي: شبهه في ملمح من الملامح المرئية وهذا دليل على أن هذه العملية تقوم على الملاحظة المباشرة. أما في اللّغة فيحدد شكل اللّغة تصوّر المعنى.

"والأشْكَلُ في ألوان الإبل والغنم: أن يكون مع السَّواد حُمْرة وغُبرة كأنّه قد أَشْكل لونُه، وتقول في غير ذلك من الألوان: إنّ فيه لشُكْلةٌ من لون كذا، كقولك: أسمر فيه شُكْلةٌ من سواد"[2].

يتّخذ مصطلح التّشكيل قوالبا مفاهيمية مختلفة بناءً على توظيفه في سياق معرفي معين، فنرى الخليل بن أحمد الفراهيدي قد عمد إلى شرح مصطلح الشكل في ألوان الإبل والغنم، وبالنظر إلى هذا نجد دلالة مباشرة تشير إلى أن مصطلح التّشكيل مصطلح مائع، ويمكن استعارته في العديد من المجالات المعرفية. لكن يبقى المعنى الرئيس لهذا المصطلح مُركزًا على الشَّبَه أو التناسب في الصّورة الخارجية لشيئين محدّدين.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1424هـ / 2003م، ج2، باب الشين، ص349 / سورة ص: الآية 58.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين (مصدر سابق)، ص349.

والأَشْكالُ الأمور المختلفة، وهي الشُّكُول، وكذلك الحوائج المختلفة فيما يُتَكَلَّفُ منها[1].

تتجلى هذه التعريفات الثلاثة على ثلاثة معانٍ مختلفة لذات المصـــطلح حســـب وروده في السياق اللغوي، ومجمل هذا أنها اتفقت والمعنى العام الذي يفيد المِثْل أي: قرب الصورة أو الهيئة لشكلين، وهذا يعني أن المصطلح متصل بالأجزاء المادية أي فيما هو ظاهر، وبالأجزاء المعنوية لما له صورة في الذهن.

نجد في معجم الجمهرة لابن دريد في باب: "الشـين والكاف مع باقي الحروف" تعريفا لغويا مشابها لما سبق ذكره، يقول:

"شَ كَ لَ الشَّكْلُ والشَّبَهُ والمثل بفَتَح الِّشيْنِ هذا شكْل هذا أي مثلهُ هذا منْ شِكْل هذا أَيْ من جِنْسِهِ... والشِّكْل بكَسر الشين الدَّلّ امرأة ذات شِكْل وحَسَنَةُ الشِّكْلِ"[2].

وفي الغرر المثلثة والدرر المبثثة:

"الشَّكْل: الشَبَه، والمثل، وصورة الشيء المحسوسة والمتوهمة"[3].

غير أنَّ ابنَ دريد يضيف مفهوما آخر هو: "الشِّكْل"، يعني به: الصّورة الحسنة للمرأة، لذا نجد في اللّغة أن تغير شـــكل الكلمة يكمن في تغير حركاتها، على غرار السّـــياق الذي يمكن أن يحمل مجموعة من الرموز اللغوية التي تؤدي معاني مختلفة. ومقارنة بما ذكرنا ســـابقا في معجم العين: الشَّـــكل: "وفلانٌ شَـــكْل فُلانٍ"، نلحظ تغيرا في الشـــكل اللغوي لهذه الكلمة في معجم

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] Ibn Duraid, A. B. M. (n.d.). *Jamharah Fi'l Lughat* (Manuscrit de Berlin). Berlin.[CH,K].(p. 271)

[3] الفيروزآبادي: الغرر المثلثة والدرر المبثثة، تحقيق: سليمان بن إبراهيم بن محمد العابد، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط/2، مكة المكرمة – الرياض: السعودية، 1421هـ/ 2000م، باب الشين، ص458.

الجمهرة إذ صارت حركة الشّين إلى كسرة مع التشديد "الشِّكل"* لتدل على المرأة حسنة المظهر وعليه تغير سياق اللّغة المكتوبة.

ثانيا. تعريف التّشكيل اصطلاحا:

تقول سمر الديوب في كتابها: جماليات التّشكيل الفنّي:

"ويعني التّشكيل تفعيل حاسة البصر؛ أي تحرير النص الأدبي من خطّيته، ونقله إلى مستوى التناول البصري الذي يتوازى والتأمّل الذهني التأملي"[1].

لهذا التعريف الاصطلاحي صلة وثيقة بالتعريف اللغوي السابق إذ إننا ذكرنا العلاقة بين لفظ الشكل والأشياء المادية، وهو ما توضحه كذلك سمر الديوب فتفعيل حاسة البصر يجعل الأمر قائما على الملاحظة لتحديد خطية اللّغة المكتوبة مع التّفكير في المعاني بموازاة ذلك.

وتضيف قائلة:

"فقد تجاوز هذا المصطلح المعنى الأحادي البسيط إلى معنى مركب، ومتعدد، وابتعد عن دراسة المضمون إلى دراسة الرؤيا التي تعنى قراءة ما وراء السطور، وحلم الشّاعر، وطموحه"[2].

لا بد أن نأتي للحديث هنا عن الجانب الذي يؤول إليه الشَّكل لاحقا، فهذه الملاحظة البصرية تتحول في الذهن إلى إدراك للمعاني وهذه الأخيرة تنتج التصوّرات التي حصل بها تفسير اللفظ في حد ذاته، كما تؤثر التصوّرات السّابقة على فهم المعاني لذا نحن نركز في هذه النقطة على الانتقال الحاصل في الذهن، والذي يمكّن من فهم المعاني الغامضة من خلال البنية العامة للغة الإبداعية المستعملة، وهذا ما يشير إليه شعيب خلف حين في قوله:

---

* يراجع "مثلث قطرب"، لفظ: "شكل".

[1] سمر الديوب: جماليات التّشكيل الفني، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، ط/1، طرطوس – سوريا، 2013م، ص8.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

"حين نعرض لمفردات العنوان التّشكيل الاستعاري في شعر أبي العلاء المعري دراسة أسلوبية إحصائية يتضح المقصود من التّشكيل هنا. هو البنية التكوينية للنص، وهذه البنية تمتلك تشكلها بصورتها هذه قريحة الشّاعر"[1].

فغالبا ما يستعمل الشّاعر اللّغة لأجل التّصوير والإبداع، وهذا يفرض عليه الانتقال من مستوى حرفي إلى مستوى مجازيّ يتطلب من القارئ جهدا ذهنيا إضافيا للوصول إلى معانيه الحقيقية، وهنا يظهر التقاطع بين مُصطلحي: "التّشكيل والصورة"، فخطية اللّغة تمثل مرحلة أولى للتصوّرات، عدا بعض الظواهر الإبداعية التي تتطلب شيئا من التأويل للوصول إلى تفسير، أو رابط منطقي واحد على الأقل يربط بين صورتين ذهنيتين.

إذا لا بد أن نشير إلى أن هذه التصوّرات ليس لها قواعد محددة فعندما يتوافق الشكل العام لصورتين يحصل الفهم بمراعاة القدرة الفردية على التصوّر أو التأويل كما لا يمكن أن يكون للتصوّرات قواعد محددة، لكن للإبداع قواعد تنتظمه.

[1] ينظر: شعيب خلف، التّشكيل الاستعاري في شعر أبي علاء المعري: دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د/ط، دسوق – مصر، 2010م، ص12.

المطلب الثاني: مفهوم الاستعارة عند البلاغيين

شـــغلت قضـــيتا الحقيقة والمجاز عقولَ علماءِ اللّغة منذ أمدٍ بعيد، في فهم طبيعة العلاقة بينهما، وكيف يتداخل هذان العنصـران: عنصـر حقيقي منطقي تجسـده العوالم الخارجية، وعنصـر يصنع صورة متوهمة للعوالم نفسها. هذه الصورة هي التي يعتريها الإبداع اللامتناهي. إذ تتشكل وفق تصـوّرات كثيرة لا محدودة لتأدية المعاني الحقيقية وترسيخها في الذهن، انطلاقا من أسـاليب لغوية متعددة ولايزال مفهوم المجاز يتوسع* وصـولا إلى ما أنتجته الدراسـات الحديثة الآن، ليتخذ شـكلا متقنا يحيل على المعـاني بعمق أي: تـأثيرا بلاغيـا أكثر عمقـا ممـا يحيـل عليـه المعنى الحقيقي في بعض الأحايين.

يتبادر في هذا الجزء سؤال مهم: هل زيادة المعنى التي يقدمها المعنى المجازيّ وأولويته على المعنى الحقيقي تعني ضـــعف الأخير حيث يكون المعنى المجازيّ مكملا لهـذا النقص؟ فالدَّور المنوط هنا بالمجاز نقل الحقيقة كيفما كانت الصـــورة التي ينقلها بها شـــرط أن تتوفر فيها القواعد البلاغية التي نعهدها الآن، وهذا يجعلنا نصـــنف الجمالية إلى درجات مختلفة في الإبداع اللّغوي البلاغي.

وفقا لتصـوّرنا العام ومحاولة منا لإجابة هذا السـؤال نرى أنَّ للأَمر علاقة بعدد التصـوّرات التي يكونها الذهن اتجاه المعنى الواحد، فنلحظ مثلا أن للاستعارة جانبان:

الأول: يمثل صـــورة حقيقية، والثاني: يمثل صـــورة مجازيّة يتم عقد الشـــبه بينهما لتعزيز فهم التصـــوّر العام المتشـــكل منهما. فيحدث ألا تكفي الصـــورة الواحدة لتعميق الفهم لدى المتلقي، والصورة الثانية هي بمثابة تأويل جديد يفسّر جانبا ثانيا يستعين به الذّهن لفك التباس الصورة الأولى إن وُجد. ونرى أنَّ الجماليّة والإبداع في اللّغة الفصيحة نتيجة حتمية للغة التي يستعملها الشّاعر ذو

* أي: صار يشمل العديد من الحقول الأدبية الحديثة، ومختلف الأجناس الأدبية والخطابات كالخطاب الديني مثلا.

القريحة اللغوية الفذة. ولا يخفى علينا أن هذه الصـورة الذهنية تتأثر بالبيئة المحيطة بها* إذ إن عالم الصّورة الذّهنية مأخوذ من العوالِم الخارجية.

وإذا ما أردنا العودة إلى المفاهيم الاسـتعارية السـائدة لا بد أن نشـير إلى عدم تحديد هذا المصطلح بدقة أو تقييده:

أولا. عند معمر بن المثنى (ت210هـ):

ينظر ابن المثنى إلى اقتران المجاز بالقرآن الكريم مباشـرة، إذ إنه يتعلق بالتفسـير تعلقا مباشـرا فهو يعتمد على المجاز، التفسـير، المعنى، الغريب، التقدير، والتأويل[1] وفي حقيقة الأمر إن المجاز بهذا المفهوم شـاسـع جدا، وقد صـار مقيدا نوعا ما فيما تعاقب من الدراسـات فهو يكاد يشـمل – بمفهوم ابن المثنى– دراسـة الظواهر اللغوية في القرآن الكريم كاملة والراجح أن شـاعت العديد من الكلمات التي شـكلت عناوينا لكتب تفسـير القرآن الكريم، وحاول بن المثنى أن يتفرد بمصـطلح يجمع مختلف هذه الدراسات.

ولا شـكّ أنّ اسـتعمال هذه الكلمة في هذا الموضـع نالت اسـتحسـانا فقد تبنّى ابن قتيبة المصطلح ذاته[2].

* بمعنى: أنْ تصبح الاستعارة دليلا وشاهدا على العوالم الخارجية المحيطة ببيئة معينة كالاستعارات في اللغات القديمة.

[1] ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى: مجاز القرآن، تعليق: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، د/ط، القاهرة – مصر، د/ت، ص18-19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص19.

ثانيا. عند الجاحظ (ت255هـ):

يقول الجاحظ: "... تبكي على عراصها** عيناها، عيناها هاهنا للسَّحاب. وجعل المطرَ بكاءً من السّحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[1].

انتقل مفهوم الاستعارة من بيئة لغوية إلى أخرى واعتراه التطّور والضبط. فنرى الجاحظ يتحدث في أكثر من موضع بعد باب: "ذكر ناس من البلغاء والخطباء والأبيناء والفقهاء والأمراء" من البيان والتبيين عن جودة اللّغة، وجمال حلّتها، وبهاء اللفظ ورونقه، واستقامة التركيب باستقامة كل ما ذكرنا، وما يكون عن هذا الأخير من حسن المجاز والتّصوير، فتحدث الجاحظ بمثاله عن الاستعارة وجعل العينين للسحاب والمطر كالبكاء في (المثال السَّابق) فنرى تشابها بين الصُّورتين على الرغم من أنَّ الصورة الأولى صورة حقيقية، والثانية صورة مجازيّة متوهمة. ركز الجاحظ هاهنا على شرط المقام لصحة الاستعارة فإذا ورد ما لا يتوافق مقامه مع المقام الآخر لم يتحقق شرط الاستعارة، ولم يقيد الجاحظ هذا المقام بقواعد معينة إنما قيّد الجمال البلاغي بالجودة، والفصاحة، وتخيّر ما يكون حسنًا من الكلام.

وجاء في موضع آخر من باب: البيان والتبيين قول الجاحظ حول ما سبق شرحه: "ثم قال: وزَينُ ذلك كلِّه، وبهاؤُه وحلاوتهُ وسناؤُه، أن تكون الشّمائلُ موزونةً، والألفاظُ معدَّلةً، واللّهجة نقيَّة. فإنْ جامَعَ ذلك السنُّ والسمتُ والجمال وطولُ الصَّمت فقد تمَّ كلَّ التمام وكمل كلَّ الكمال"[2]. وهاهنا في الحقيقة لا يصف الجاحظ البلاغة فقط، إنما يصف ما يجب أن تكون عليه

** أورد الجاحظ شرحها كالآتي: "ويقال لكلِّ جَوْبةٍ مُنْفَتِقةٍ ليس فيها بناءٌ: عَرْصة".

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط/7، القاهرة، 1418هـ/1998م، ج1، باب البيان، ص153

[2] المصدر نفسه، ص89.

لغة من أراد محاولة الظفر بالبلاغة وجودة اللّغة، وأورد الجاحظ ما له علاقة بالجودة في أبواب تحوي مصطلح البيان والبلاغة.

نجده مثلا في باب: ما قالوا فيه من الحديث الحسن" يقول: "ما قاله أشعث بن سُمَى:

"هلْ تعرِف المبدا إلى السَّنام ناطَ به سواحرُ الكلامِ

كلامُها يشفي من السَّقامِ"[1].

حيث جعل الكلام هنا كالدواء يشفي من السقام وهذه الصورة استعارة مكنية وعليه فالجاحظ أدرج كل ما استحسنه من كلام أو كان من قبيل الاستعارة تحت أبواب البيان، والبلاغة، والكلام الحسن وغيره، وكأنّ الجاحظ يشير إلى أن جودة الكلام الحقيقي تُنتج أجود الصور ونشير في آخر هذه الفكرة إلى أن حديث الجاحظ عن الاستعارة مفهوم مطلق تم تقييده في الدراسات التي تلت كما سنرى في هذا المبحث. كما تمثل الاستعارة تجليات البيئة التي دونت فيها.

ثالثا. عند أبي هلال العسكريّ (395هـ):

جاء في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكريّ الباب التاسع الفصل الأول:

"الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شَرْح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[2].

في هذا الكلام إشارة واضحة لتعريف الاستعارة على أنها نقل حرفي ينتج معاني توهم تصوّرات متعدّدة فهي تعقد الصلة بين التصوّر الحقيقي للمعنى في سياقه الأصلي في اللّغة، والتصوّر المجازيّ

[1] المصدر نفسه، باب ما قالوا فيه من الحديث الحسن، ص282.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط/2، د/ت، الباب التاسع، ص274.

المتوهم بعد هذا النقل، والغرض يكون واضحا كما أشار إليه أبو هلال العسكري. من جانب آخر نحاول أن نطرح تساؤلا يخص العلاقة بين المعنى الحقيقي والمجازيّ كالآتي: بما أن الانتقال من المعنى الحقيقي يولّد المعنى المجازيّ فهل يحدث انتقال من المعنى المجازيّ إلى المعنى الحقيقي؟

محاولة منّا لإجابة هذا السؤال نرى أن عملية توليد المعنى هذه ليست عكسية فحين تولّد مفهوم الاستعارة أول مرة وإلى غاية الدراسات المتوالية ركز علماء اللّغة والبلاغة على المعنى الحقيقي الذي يشكل الركيزة الأساسية لانطلاق التصوّرات وهذا يعني أن توليد المعنى الحقيقي انطلاقا من المعنى المجازيّ الذي يمكن أن يعبر غالبا عن الأشياء المستحيلة والتي لا يمكن أن تتحقق هو أمر مستحيل إلا إذا وجدنا الدّراسة التي تثبت ذلك.

ويضيف أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن هذا:

"وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة؛ ولولا أن الاستعارةَ المصيبة تتضّمنُ ما لا تتضمنه الحقيقية؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[1].

من هنا نستنتج أولوية استعمال المجاز على الحقيقية في كثير من المواضع، وهذا يدّل على أنه لإيصال المعنى، والغرض المراد أهمية بالغة، غير أن هناك سؤالا لا بد من طرحه في هذا السيّاق هو كالآتي: بما أن الاستعارة المصيبة زيادة فائدة في المعنى فهل يمكن المفاضلة بين التشبيه البليغ، والتشبيه الضمني، والاستعارة المكنية، والتصريحية، وغيرها من الصورة الاستعارية؟ فإذا كان للمعنى هذا التأثير الواضح واللافت وبخضوع السياق إلى قواعد البلاغة العربيّة يمكن أن يجسد التشبيه ما لا تجسده الاستعارة في موضع ما. لأن الهدف هو زيادة الإفادة وحصول الفهم فمفاضلة الاستعارة المجازيّة على الحقيقية مفاضلة في المعنى وقد يحصل ذلك بين أنواع الاستعارات

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

المختلفة فهذا كله لأن البلاغة تجعل المعاني درجات من البليغ إلى ما هو دون ذلك. ويمكن كذلك المفاضلة بين تشبيه بليغ وآخر في المعنى. إذ إنه يتألف كذلك من معنى حقيقي، ومعنى مجازيّ.

وجاء في كتاب المعاني لأبي هلال العسكري:

في الباب التاسع من كتاب ديوان المعاني وهو ثلاثة فصول يقول في بداية الفصل الأول: "من أحسن الاستعارة في ذكر الخط: قول عبيد الله بن العباس بن الحسن العلوي: الخط لسان اليد"[1].

لم يكتفِ أبو هلال العسكري بوضع تعريف للاستعارة فقط بل حاول في صفحات كتابه ذكر هذه الاستعارات، وشرحها فنراه يورد مثالا عن الاستعارة في ذكر الخط.

ونلاحظ القرب الحاصل بين التشبيه والاستعارة في كثير من المواضع البلاغية إذ يقترن التشبيه البليغ، والاستعارة في العبارة الواحدة، وهذا للتشابه الحاصل في أركانهما.

ويضيف أبو هلال العسكري في موضع آخر: "وقال أعرابيٌّ: أبلغُ الناس أسهلهم لفظا، وأحسنُهم بديهةً. وهذا حسنٌ جدًا، لأنّ سهولة اللفظ، وحُسنَ البديهة، يدلان على جودة القريحة، والبلاغة الغريزية، ووعورة اللفظ، تدل على تكلف وتعسف، ولا شيء أذهب بماء الكلام، وطلاوته ورونقه منهما..."[2]. ويشمل هذا حتى جانب الاستعارة إذ إن الاستعارة لا بد أن تحوي ألفاظا سهلة لكنها تؤدي المعاني العميقة، أي: أن الأمر ليس متعلقا باللّغة وحدها —التي تمثل جانب الحقيقة– بل متعلق كذلك بجانب ناتج التّصوير الإبداعي لهذه اللّغة.

---

[1] أبو هلال العسكري: المعاني، شرح: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1414هـ/ 1994م، ج1، ص 422.

[2] المصدر نفسه، ص 433 – 434.

رابعا. عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)*:

مرَّ مفهوم الاستعارة مع توالي الدراسات بجملة من التغيرات أثرت في استقراره، غير أن المرحلة التي استقر فيها هذا المفهوم هي مرحلة: عبد القاهر الجرجاني التي أعاد فيها رسم الأبعاد الجوهرية لهذا المصطلح.

فالمفاهيم المتقاربة السائدة قبله صبت كلها في قالب: "المجاز" كمفهوم رئيس للاستعارة، لكنَّ النظرة التي قدّمها الجرجاني نظرة واثقة في مفهوم الاستعارة لا يشوبها شك إذ لايزال هذا المفهوم لحد السّاعة مرجعا للعديد من الدّارسين والمتعلمين. وإننا في هذه النقطة نتحدث عن الفرق بين التشبيه والاستعارة لإبراز مفهوم هذه الأخيرة ضمن كتاب أسرار البلاغة في الفصل الموسوم بـ: "الفرق بين التشبيه والاستعارة" الذي يقول فيه الجرجاني:

"أحدهما: أن تُسقط ذكر المشبَّه من البَيْنِ، حتى لا يُعلَم من ظاهر الحال أنك أردته، وذلك أن تقول: «عنَّت لنا ظبية»، وأنت تريد امرأة، و«وردنا بحرًا» وأنت تريد الممدوح..."[1].

إنَّ العديد من التَّعاريف التي وضعها علماء البلاغة العربيّة للاستعارة بداية من تعريف الجرجاني لها، ومَن تأثر بتعريفها بعده انطلقت من كون اختفاء أحد طرفي التشبيه يؤدي حتما إلى حصول الاستعارة، ويختلف نوعها باختلاف الموضع المخفي منها سواء كان مستعارا منه، أم مستعارا له. وإن الوجه الجامع بين كل منهما وجه شبه يتم تفسيره بالربط بين الموضع المخفي، واللازمة الظاهرة في السّياق الذي يرافقه.

كما جاء في موضع آخر من الفصل ذاته: "اعلم أنّ الوجهَ الذي يقتضيه القياسُ، وعليه يدلّ كلام القاضي في الوساطة، أن لا تُطْلَق الاستعارة على نحو قولنا: «زيد أسَدٌ» «وهند بدرٌ» ولكن

* ورد في واجهة كتاب دلائل الإعجاز اختلاف في سنة وفاته: (قيل توفي سنة 471هـ، أو سنة 474هـ).

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط/1، جدة: السعودية، القاهرة: مصر، 1412هـ/ 1991م، ص320.

تقول: هو تشبيه، وإذا قال: «هو أسد»، لم تقُلْ: «استعار له اسم الأسد»، ولكن تقول: «شَبَّهه بالأسد»..."[1].

نرى فيما ذكر الجرجاني مُلازمة التشبيه للاستعارة في كثير من المواضع، ولأجل هذا يضع علماء البلاغة العربيّة في كثير من الأحايين فصلا يوضحون فيه أوجه الاختلاف بين هذين الموضعين البيانيين، وإذا ما عدنا إلى التعاريف السابقة التي وضعها البلاغيون حول الاستعارة في قولهم: "تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه"، نعلم تمام العلم السَّبب في التشابه الحاصل بينهما. لكن هذا التداخل المفاهيمي لا يؤدي إلى تداخل مصطلحات أركانهما، إذ إن الاستعارة تتكون أساسا من مستعار منه، مستعار له، والمستعار على خلاف التشبيه الذي يتكون من مشبه، مشبه به، ووجه الشبه، والتحديد في هذا يتعلق بمقدار وجه الشبه الذي نراه جزئيا في الاستعارة وكليا بالتقريب في التشبيه. وإننا نرى من ناحية أخرى تداخلا عند بعض الدّارسين في استعمال مصطلحات التشبيه لإظهار أركان الاستعارة، أو العكس، وهذا قد لا يقرب الصورة الحقيقية التي يؤديها كل فن بياني، فالاستعارة تقوم على استعارةِ جزء من الوجه الأول وإيجاده في الوجه الثاني توضيحا، أما التشبيه يكون تشبيه الشيء بمجمله بشيء آخر في الغالب الأعم.

وجاء في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني:

"وجملة ما أردتُ أَن أبيّنه لك: أنه لا بدَّ لكل كلامٍ تستحسنه، ولفظٍ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهةٌ معلومةٌ وعلَّةٌ معقولةٌ=[كما وردت] وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صِحة ما ادعيناهُ من ذلك دليل"[2].

[1] المصدر نفسه، ص321 - 322.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة–مصر، د/ط، 1375هـ، ومطبعة المدني: السعودية، ص41.

وهذا ما استحسنه الجرجاني من الكلام* إذ لا ينبغي أن يكون استحسان الكلام خاضعا لتقييم الذات، أو لإدراك تُبنى من خلاله الآراء الشخصية اتجاه الكلام. إنما تحدد الجمالية بناء على ذوق فني فريد متواضَع عليه حتى يكون للجمالية أسس عامة وخبرة إبداعية تغذيها، فلولا هذا التحديد لكان لا يزال مفهوم الجمالية في الأدب، مفهومًا غامضا تهيمن عليه الفرضيات الشخصية، والأذواق الفردية.

يقول الجرجاني في موضع آخر: فصل في اللفظ يُطْلَق والمراد به غيرُ ظاهره، جاء على هامشه بيان في الكناية والمجاز والاستعارة، "وفيه حديث على المجاز الذي يعبر عن النّقل أي: نقل المعاني من تصوّر إلى آخر بناء على التشابه"[1]، لكن الاستعارة محصورة بين تصوّرين فأكثر لذا يمكن فهمها دون العودة إلى السياق الذي وردت فيه تكفي إقامة المعنى على ما ورد بين المستعار منه، والمستعار له لفهم التصوّر الكائن بينهما.

ويشرح الجرجاني تعريف الاستعارة قائلا: "فالاستعارة: أن تُريد تشبيه الشيء بالشيء، فتَدَعَ أن تفصحَ بالتشبيه وتظهره، وتجيءَ إلى اسم المشبَّه به فتعيرَهُ المشبَّه وتُجْرِيَهُ عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بَطْشه سواءً» [كما وردت]، فتدع ذلك وتقول: «رأيت أسدًا»[2].

ويظهر في هذا الموضع عناية فائقة برتب الاستعارة وكيف أن ثنائيتي الحضور والغياب تؤثر على هذه العملية الذهنية، فنرى أن غياب أحدهما يترك لازمة حضوره كدليل وإشارة على كيانه المادي أو المعنوي.

* كتب عبد القاهر الجرجاني على هامشه: "استحسان الكلام كيف يكون"

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص66-67.

[2] المصدر نفسه، ص67.

وبيّن الجرجاني في حديث آخر عن فصل وسمه بـــ: "الكناية والاستعارة والتمثيل ترجيح الكناية والاستعارة والتمثيل على الحقيقة": قد أجمع الجميعُ على أن «الكنايةَ» أبلغُ من الإفصاح، والتعريضَ أوقعُ من التصريح، وأنّ للاستعارة مزيةً وفضلاً، وأنَّ المجاز أبدًا أبلغ من الحقيقة"[1]. ونجد هاهنا إشارةً واضحةً إلى التفاوت الجمالي بين جملة الصور البيانية، ويكون الفضل في ذلك قائما على القدرة الذهنية وتلك الجمالية التي تصيب المعاني وإنتاج التصوّرات.

[1] المصدر نفسه، ص70

خامسا. عند السكّاكي (ت626):

ونرى تفصـــيلا أكثر -لما ســـبق ذكره- في الفصـــل الثالث من كتابه: مفتاح العلوم للسكاكي حيث يقول:

"في الاستعارة هي: أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك [كما وردت] للمشبه ما يخص المشبه به"[1].

وهو -نفس ما ذكرنا سابقا- غير أن الإضافة تتعلق بما ذكره عن دخول المشبه في جنس المشبه به أي: تخليه عن مكوناته المادية عن طريق المجاز، والاشتراك مع المشبه به في صفة واحدة على الأقل من مجمل ما ذكر في التركيب.

يقول السكّاكي في أصل تسمية أركان الاستعارة: "ويسمى المشبه به، سواء كان هو المذكور أو المتروك، مستعارا منه، واسمه مستعار. والمشبه به، مستعار له"[2]. فلا بد أن نقف عند المصطلحات المهمة إذ نرى بعض الدّارسين يستعملون مصطلحي: المشبه، والمشبه به لتفسير أركان الاستعارة، -وقد وضحنا هذا في صفحة سابقة من هذا البحث-*.

ويقول كذلك: "والاســـتعارة، لبناء الدعوى فيها على التأويل، تفارق الدعوى الباطلة فإن صاحبها يتبرأ عن التأويل، وتفارق الكذب بنصب القرينة المانعة عن إجراء الكلام على ظاهره..."[3].

هذه قضـــية مهمة طرحها الســـكاكي تتمثل في العلاقة القائمة بين ما يكون من مدركات حسية والتركيب اللغوي فنرى فرقا بين الاستعارة، الدعوى الباطلة، والكذب إذ تقوم الاستعارة على المعنى المجازيّ، ويكون إيصـــال المعنى فيها مؤثرا، في حين تقوم الدعوى الباطلة على التبرؤ من

---

[1] السكاكي: مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط/2، بيروت-لبنان، 1407هـ/1987م، ص369.

[2] المصدر نفسه، ص 370.

* تراجع هذه الفكرة في الصّفحة 22 من هذه المذكرة.

[3] المصدر نفسه، ص373.

التأويل، ولا يمكن إقناع صاحبها، أو تصحيح خطئه، أما الكذب فيكون كشفه حضور القرينة المانعة لذلك. وتدخل هذه المكونات كلها في تحديد التصوّرات المعنوية الأسلم التي تصاحب الاستعارة في التركيب اللغوي.

سادسا. ابن أبي الحديد المعتزلي (ت656):

لم يأتِ ابنُ أبي حديد المعتزلي في كتاب شرح نهج البلاغة بتعريف صريح للاستعارة لكنه يشرح التناسُبَ القائمَ بين أركانها في أقسام الاستعارات حين يقول:

"واعلم أنَّ أحسَنَ الاستعاراتِ ما تضمَّنَ مناسبةً بين المستعار والمستعار له، كهذه الاستعارات، فإنّ قوله ﷺ: «شُقُّوا أمواجَ الفِتَن بسفُن النجاة» من هذا النوع، وذلك لأن الفتن قد تتضاعف وتترادف، فحسُنَ تشبيهها بأمواج البحر المضطربة. ولما كانت السفن الحقيقيّة تنجِّي من أمواج البحر، حَسُن أن يستعار لفظُ السُّفن لما ينجِّي من الفِتن"[1].

في هذا الموضع يظهر تناسب، وانسجام بين التصوّرات، وأشكالها التي تقع بين المجاز والحقيقة، ويمكن القول: إنَّ الاستعارة تصف بشكل دقيق التدرجات الفكرية المتصاعدة لأمر ما كما حدث في المثال السابق: "أمواجَ الفِتَن" وهو إن صح القول معلم عمودي يُظهر الدرجة المرتفعة أو المنخفضة* من الأمر المعنوي، أما "سفن النجاة" معلم أفقي يرتكز على الانتقال الأفقي للنجاة من بحر الفتن.

[1] ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، دار الكتاب العربي، ط/1، بغداد، ودار الأميرة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت– لبنان، 1428هـ/2007م، مج 1-2، ص138.

* أي: المبالغة أو التقليل من الشيء.

سابعا. عند القزويني (ت739هـ):

جاء في كتابه تلخيص المفتاح:

"والمجاز مرسل إن كانت العلاقة غير المشابهة، وإلا فاستعارة، وكثيرا ما تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه في المشبه، فهما مستعار منه ومستعار له، واللفظ مُستعار"[1].

وهو –كما وضحناه سابقا– في العلاقة القائمة بين المستعار منه والمستعار له التي تقوم على علاقة المشابهة في وجه واحد بينهما على الأقل.

ويضيف فيما بعد ذلك: "والاستعارة: تفارق الكذب بالبناء على التأويل، ونصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر. ولا تكون علما لمنافاته الجنسية، إلا إذا تضمن نوع وصفية كحاتم"[2].

أكّد الكثير من البلاغيين ما يجب أن يكون من صدق المدركات الحسية التي تصاحب الإبداع اللغوي، وهذا الطرح الذي وضعه القزويني يماثل ما طرحه السكّاكي في الفرق بين الاستعارة، الدعوى الباطلة، والكذب*.

ونجد القزويني في كتابه الإيضاح يقول:

"الضرب الثاني من المجاز: الاستعارة، وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وقد تقيَّد بالتحقيقية، لتحقق معناها حسّاً أو عقلاً، أي: التي تتناول أمراً معلوماً يمكن أن يُنصَّ عليه ويُسَار [كما وردت]** إليه إشارة حسِّيَّة أو عقلية"[3].

---

[1] القزويني: تلخيص المفتاح، مكتبة البشرى، ط/1، كراتشي–باكستان، 1431هـ/2010م، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص101.

* يراجع من هذه المذكرة: الفصل الأول، المبحث الثاني: خامسا. عند السكاكي (ت626هـ)، ص32.

** والراجح أنَّ القزويني يقصد "الإشارة" أي: "يُشار إليه إشارة حسِّيَّة أو عقلية".

[3] القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت –لبنان، 1424هـ/2003م، ص212.

والملاحظ أن الإشارة هي ذاتها المتعلقة باللازمة التي يتركها ركن الغائب من أركان الاستعارة فهي بمثابة إشارة حسية أو عقلية ومصطلح اللازمة أقرب من الإشارة لأن اللازمة هي نتاج جزئي من الشيء يمكن أن تتجزأ عنه أو أنها ترافقه كما يلازم الليل النهار مثلا وتكون في المادي أو المعنوي، لكن الإشارة يستعان في أغلبها بشيء مادي للدلالة على شيء آخر، وقد تكون مباشرة أو غير مباشرة فالاستعارة إشارة لتصوّر معين، واللازمة تدل على الركن الغائب في الاستعارة.

أما في كتاب: "التلخيص في علوم البلاغة" يقول متحدثا عن المجاز:

"وَأَمَّا الْمُرَكَّبُ فَهُوَ اللَّفْظُ الْمسْتَعْمَلُ فِيمَا شُبِّهَ بِمَعْنَاهُ الْأَصْلِيِّ تَشْبِيهَ التَّمْثِيلِ لِلْمُبَالَغَةِ، كَمَا يُقَالُ لِلْمُتَرَدِّدِ فِي أَمْرٍ: إِنِي أَرَاكَ تُقَدِّمُ رِجْلاً وَتُؤَخِّرُ أُخْرَى، وَهذَا يُسَمَّى التَّمثِيلَ عَلَى سَبِيلِ الِاسْتِعَارَةِ، وَقَدْ يُسَمَّى التَّمْثِيلَ مُطْلَقًا، وَمَتَى فَشَا اسْتِعْمَالُهُ كَذَلِكَ سُمِّيَ مَثَلاً، وَلِهذَا لاَ تُغَيَّرُ الْأَمْثَالُ"[1].

في المجاز المركب نرى أن وجه الشبه يكون مستحيلا تخيله كأن نرى شخصا يقدم رجلا ويؤخر الأخرى في الوقت نفسه ومن هنا كان المجاز مركبا، وبقدر هذا التركيب تكون الصورة معقدة فتظهر القوة الدلالية للمعنى على هذا القدر.

ثامنا. عند القرافي (ت684هـ):

جاء في كتاب الذخيرة الجزء الأول الفصل السابع المعنون بـــ: "الفرق بين الحقيقة والمجاز وأقسامهما".

"والمجاز استعمال اللفظ في غير ما وضع له [في العرف الذي وقع به التخاطب] لعلاقة بينهما (...) وبحسب الموضوع له إلى: مفرد، نحو قولنا: أسد، للرجل الشجاع، وإلى: مركب كقوله:

[1] القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبد الرحمان البرقوقي، دار الفكر العربي، ط/2، القاهرة –مصر، 1932م، الصفحات: 322-323-324.

أَشَابَ الصغيرَ وأفنى الكبيـ رَ كرُّ الغداةِ ومَرُّ الْعَشِي"[1]

تبدو العلاقة القائمة بين الحقيقة والمجاز علاقة معقدة لكنها تنتج إبداعا أدبيا فريدا، لأن الجمع بين ما تنتجه اللّغة، وما ينتجه العقل من معاني يجعل للتصوّرات مساحة جمالية واسعة وهذه هي اللّغة الإبداعية التي يستعين بها الشّعراء وغيرهم في سبيل إنتاج ما لم يخطر على العقل من قبل من تعالقات. ويشبه هذا التعريف الاصطلاحي إلى حد كبير ما جاء به أبو هلال العسكري في تعريفه للاستعارة* وهذا يدل على استقرار المفهوم العام لها.

ويضيف على ما سبق شارحا:

"فالمفردات حقيقية، وإسناد الإشابة والإفناء إلى الكرّ والمرّ مجاز في التركيب"[2].

وتتضح هاهنا رؤية القرافي في فصل الكلام المجازيّ عن الحقيقي باتباع المعنى من خلال السياق الذي يرد فيه، وهذه طريقة مثلى كذلك لفهم حدود الحقيقة والمجاز في التركيب اللغوي.

تاسعا. عند بهاء الدين السُّبكي (ت773هـ):

يقول "السبكي" في كتاب الصورة البلاغية:

[1] أحمد بن إدريس القرافي: الذخيرة، تحقيق: محمّد حجّي، دار الغرب الإسلامي، ط/1، بيروت – لبنان، 1994م، ج1، ص61.

* يراجع تعريف الاستعارة عند أبي هلال العسكري في الفصل الأول من هذه المذكرة، ص26.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

"والاستعارة المكنية عند السكاكي، هي أنْ تذكر المشبه، وتريد المشبه به دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، والقرينة عند السكاكي هي الاستعارة التخييلية التي هي روافد المشبه به، واثباتها إلى المشبه"[1].

فحديث السبكي هو تعريف واضح لمعنى الاستعارة وأركانها فهي أساسا تقوم على ذكر لفظ يقوم عليه التشبيه وإيراده دون دلالة واضحة على المشبه به باستخدام القرينة التي يفهم من خلالها القارئ أو السامع المعنى المراد من الاستعارة والقرينة هنا هي استعارة داخل الاستعارة المكنية تسمى: الاستعارة التخييلية والعلاقة هنا تقوم على إسناد أفعال المشبه به إلى المشبه لحصول غرابة المعنى وتحقق الصورة المجازيّة له.

عاشرا. عند السيوطي (ت911هـ):

نجده يتحدث عن السكاكي في كتابه عقود الجمان قائلا:

"وزاد السكاكي في حد الحقيقة والمجاز لفظ التأويل والتحقيق فقال: الحقيقة الكلمة المستعملة فيما وضعت له من غير تأويل، والمجاز الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق وأتى بذلك ليخرج من الأول الاستعارة ويدخلها في الثاني بناء على أنها مجاز لغوي لأنها مستعملة فيما وضعت له لكن بالتأويل"[2].

على غير ما ذكرنا سابقا للحقيقة والمجاز مصطلحين أوسع من الحد الموضوع في تعريفهما وهما: "التأويل، والتحقيق"، ونجد الأول خاضعا للمجاز، والثاني خاضعا للحقيقة لتبقى النظرة

---

[1] عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، د/ط، القاهرة، 1420هـ -1421هـ/ 1999م- 2000م، ج2، نقلا عن: محمد بركات حمد أبو علي: الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط/2، عمان، 1403هـ/1983م، الفصل السادس: من قضايا الصورة البلاغية، ص213.

[2] السيوطي: شرح عقود الجمان بهامشه: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، بيروت –لبنان، د/ت، ص92.

المفاهيمية العامة إلى هذين الثنائيتين مستقرة بينما طريقة بلوغ التصوّرات بالتّفكير الذهني تختلف فتارة يكون تأويلا لبلوغ المعنى المجازيّ، وتارة يكون تحقيقيا لبلوغ المعنى الحقيقي لكن الاستعارة تجنح إلى المجاز لأنها تستعمل اللفظ في غير معناه الأصلي.

حادي عشر. عند المؤيد (ت1345م):

ذكر تعريفا بمثال دقيق جدا وهو يظهر في قوله:

جاء في كتاب الطراز: الباب الأول: (في كيفية استعمال المجاز وذكر مواقعه في البلاغة) تصنيف واضح للاستعارة على أنها جزء لا يتجزأ من المجاز فهذا الأخير يشمله التوسع ولا يعتريه ضيق معنى ذلك أن الاستعارة خروج عن حقيقة الكلام[1]. واعتمد في هذا دليلا واضحا ومثالا دقيقا يظهر وصفه المجازيّ للاستعارة إذ يقول: "اعلم أن الاستعارة المجازيّة مأخوذة من الاستعارة الحقيقية، وإنما لُقِّب هذا النوع من المجاز بالاستعارة أخذًا لها مما ذكرناهُ، لأَن الواحد منا يستعير من غيره ردَاءً ليلبسهُ... فإنك لا تستعير أحد اللفظين للآخر إلا بواسطة التعارف المعنوي"[2].

وهذا يعني أن الاستعارة الحقيقية ترتكز على المعنى الحقيقي الذي يتواضع عليه الناس، والاستعارة المجازيّة تتوفر على قرينة دالة على المعنى الذي تريد الإحالة عليه.

[1] ينظر: يحيى بن حمزة العلوي: الطراز، مطبعة المقتطف، د/ط، مصر، 1222هـ/ 1914م، ج1، ص197.
[2] المرجع نفسه، ص198.

المبحث الثاني: التّشكيل الاستعاري انسجامه وقيمته الجمالية

للانسجامِ مفهومٌ متعدّدٌ، وطالما كان الأساس الذي تُدرس من خلاله وحدة المواضيع، والنصوص، وترتكز عليه الدراسات في إظهار الجانب الجمالي من اللّغة الإبداعية فهو يحمل صورة معقدة، ومتناسقة في الآن ذاته، داخل النظام اللغوي الواحد، كما قد يحملها بين الأنظمة اللغوية المتعددة، وهذا ما سنركز عليه في هذا المبحث إظهارا لجانب الانسجام اللغوي، والقيمة الجمالية التي يضفيها على التراكيب البيانية الاستعارية.

المطلب الأول: الانسجام الاستعاري وتجسيد الصورة البلاغية

نشير في هذا المطلب إلى التَّداخل الدقيق الحاصل بين أركان الاستعارة داخل التركيب الواحد، وكذا الحاصل في التركيب الواحد مع التراكيب المتعددة داخل النص، وإن منطلق هذا الكلام يحيلنا إلى أن الانسجام الحاصل في الاستعارة يؤدي إلى الانسجام بين معاني النص، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الربط بين العناصر الحقيقية، والعناصر المجازيّة إلا بالاستعارة، وبقية المجازات الأخرى كونها الوحيدة التي يمكن أن تربط هذه العوالم. ومن هنا صار باب البيان أحد الأبواب البلاغية المهمة الذي يحقق هذا النوع من العلاقات المعقدة بين المعاني.

وإنَّ الرّبط بين الحقيقة والمجاز أمر صعب بالتأكيد لأن وحدة الموضوع تفضي بأن تكون هناك ضوابط في استعمال الاستعارة، وعليه حاولنا في هذا المبحث التركيز على العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء دون تَكرار الجوانب المتعلقة بأركان الاستعارة، ومكوناتها فبتوالي البحوث، والدراسات صارت هذه الأركان معروفة لدى أغلب الدّارسين.

وهو ما نجد تيرنس هوكس يتحدث عنه في كتاب "الاستعارة" قائلا: "إن الاستعارة عادة ما تُدْرَك على أنها الصيغة الأكثر جوهرية لِلُّغَة المجازيّة. واللّغة المجازيّة هي اللّغة التي لا تَعْنِي ما

تقول. فالسيارات لا ترتدي قبعةً والناس ليسوا سُفُنًا، والزمن ليس نهرًا، والليل ليس دنًا والصباح لا يُلْقِي* [كما وردت] بالأحجار فيه"[1].

وقد لاحظنا في هذا القول فكرة مهمة تتمحور حول تأثير الأسلوب الاستعاري على الانسجام النصي، إذ لا يمكن أن نتحدث عن الاستعارة كعنصر موضوعي مستقل كما ذكر في المثال السابق: "فالسيارات لا ترتدي قبعةً والناس ليسوا سُفُنًا". فإذا كنا بصدد الحديث عن اللّغة الإبداعية لا بد أنْ نتحدث عما هو أبعد من ذلك، ألا وهو التركيب اللغوي الذي يأتي بعد الانسجام الاستعاري. إنَّ المعنى الاستعاري مقيد بالمستعار، والمستعار له أي: حتى نفهم هذه الاستعارة لا بد أن نحقق المعنى بين ركني الاستعارة، لكن ما يتبع هذه الاستعارة في النص هو: تركيب لغوي معين ينتمي إلى السياق الاستعاري ذاته، وهو الأساس الذي لا بد أن نقف عنده.

وحتى نفهم هذه العلاقة بين الاستعارة والتركيب الذي يأتي بعدها لا بد أن نفهم أن الاستعارة تعتبر من الكلام البليغ، والذي تصاحبه لغة إبداعية، وجمالية لغوية، فإذا ما وجدنا الاستعارة في الشّعر نرى القصيدة في مجملها ترتكز على هذا النوع وأنواع أخرى من الإبداع اللغوي المجازيّ، لكن في النصوص الأمر مختلف بعض الشيء فلا بد أن يكون التركيب الذي بعد الاستعارة ذا جمالية إبداعية كذلك لأن الاستعارة تعتبر من أجمل التعبيرات، واستعمال لغة ركيكة بعد الاستعارة يجعل النص في حالة اضطراب لغوي كما أنها تكشف لغة الكاتب وقريحته. إذا لا بد أن تكون اللّغة التي تصاحب التجسيد الاستعاري في النصوص الشّعرية، وحتى النثرية منها بذات الجمالية التي تكون بها بلاغة التجسيد الاستعاري. فنحن في حالة التركيز على مجموعة من اللوازم المتداخلة بين أركان الاستعارة و"حين يكون لدينا تداخل في الأغراض يكون لدينا تداخل في الاستعارات.

* لعله يقصد: لا يُلْقَى بالأحجار فيه أي لا تُرمى الأحجار فيه.

[1] الاستعارة: تيرنس هوكس، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، ط/1، القاهرة، 2016م، العدد: 2733، ص12.

وبهذا نحصل على الانسجام بين الاستعارات"[1]. والحديث عن المساحة الجمالية في الاستعارة هو في الحقيقة حديث عن مساحة مجالين متداخلين في صورة واحدة وهذا لا يأتي به إلا من كان له باع في اللّغة.

وقد تحدث جورج لايكوف ومارك جونسن عن فكرة جيدة متعلقة بهذا الأساس إذ يرى أن القدرة على الاتيان باستعارة منسجمة هو الانسجام في التعبير على مظهر من المظاهر المعينة فإذا كان الحديث عن صورة المقدار لا بد أن نأتي بما يوافق المقدار بين كل من المستعار والمستعار له، والحال كذلك إذا ما تحدثنا عن مركزية الشيء أو حدوده[2].

أي أن الاستعارة ليست كما يظنها البعض تخص الجانب الجمالي فقط إنما الانسجام بين أركانها يؤدي إلى فهم ما يمده المعنى من التصوّر العام للاستعارة. فنلاحظ هنا أن عمل الاستعارة عمل جزئي ليس كعمل التشبيه البليغ مثلا الذي يركز على الصورة الشاملة، ولهذا السبب كان لا بد من التركيز على مُصطلحي: المستعار منه والمستعار له بدل المشبه والمشبه به أثناء تفسير الصورة الاستعارية، لأن الاستعارة هي فعلا استعارةٌ لغرض من التصوّر العام الكلي للصورة الاستعارية.

كما أن الاستعارة في الحقيقة انطلاق من الشيء الأول للوصول إلى شيء ثان يعبّر عن الشيء الأول، فهناك عملية منطقية معقدة في الاستعارة المكنية إذ إنها ترتكز على صورة أولية حقيقية للتصديق ثم تتبعها صورة مجازيّة لإيضاح رؤية الصورة الأولى بالعودة إليها، وهنا فقط يكون المجاز دليلا وإشارة لما ورد في الجانب الحقيقي فتمسك الاستعارة بالمعاني المجازيّة في حين لا يمسك بها المعنى الحقيقي.

---

[1] جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط/2، المغرب، 2009م، سلسلة: المعرفة اللسانية، الفصل السابع عشر: الانسجامات المعقدة بين الاستعارات، ص110.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص111.

ويندرج ضـــمن الجانب البلاغي كذلك إحاطة البلاغي بأحوال المســـتعار، والمســـتعار له فمثلا: معرفته بأحوال السَّـــماء وتقلباتها، وكذا بمنازل القمر ومواضـــع الشـــمس خلال النهار، وغير ذلك يتيح له فهم ما يحدث من تناغم بين هذه التجســـيدات كما يجب أن يمتلك الفهم والترابط المنطقي لتحديد طبيعة العلاقة بين الأشـياء في العالم الخارجي. فيمكن للاسـتعارات أن تتكرر في الكتابة الإبداعية، لكن لا يمكن للسياق الذي يليها أن يتكرر.

وتقول إيلينا سيمينو:

"فاسـتعارة (الحياة رحلة) على سـبيل المثال ترتبط بمخطط صـورة (الطريق) وهي بنية معرفية مصغرة تتكون من نقطتين متباينتين، وطريق بين النقطتين، واتجاه للحركة من موقع لآخر"[1].

نرى هنا أن الانسـجام الحاصل يكون أولا بين المستعار والمستعار له حيث يعبر كل منهما عن الغرض نفسه وعن الانتقال نفسه من كذا إلى كذا.

وجدير بالذكر هنا أن الاستعارة يمكن لها أن تقدم نظرة أو مفهوما جديدا للشيء المستعار لأنها في الحقيقية –كما ذكرنا سـابقا– تحدد جزء واحدا من التصـوّر العام لموضـوع معين –وليس كله–فهذا يعني أنها تعطي العديد من التصـــوّرات للشـــيء الواحد. والارتباط الحاصـــل عادة بين المسـتعار والمسـتعار له بين ما هو مادي وما هو معنوي، فيكون المادي معبرا عن الحقيقة، ويكون المعنوي تمثلا ذهنيا لا يمكن الإمساك به من خلال السياق الحرفي.

لاحظنا فيما سبق اختلافا فكريا في توجه سيمينو من خلال كتابها الاستعارة في الخطاب إذ إنها تسـعى إلى توضـيح العلاقة، والانسـجام بين الاسـتعارات بشـكل لا يحاكي ما عاد إليه علماء البلاغة العربيّة الأوائل كالجرجاني مثلا في توضيح العلاقات القائمة بين الاستعارات –ولا نقول هذا

---

[1] Johnson, M. (1987), The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason. Chicago: University of Chicago Press نقلا عن: إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط/1، القاهرة، 2013، العدد: 2000، ص32.

من باب المقارنة- إنما نحاول توضيح الفكر الاستعاري الذي ركز على الجوانب الجمالية، البلاغية، وغيرها في اللّغة العربيّة الفصحى، وأنَّ الانطلاقة في هذا عند العرب شملت العديد من القضايا البلاغية عكس ما قال به الغرب ومن هذا يقول: تيرنس هوكس: "وبالنسبة لِلمجتمع المسيحي في العصور الوسطى، فقد كانت الاستعارة الأساسيَّةُ هي أنَّ العالم كتابٌ خَطَّهُ الله. وهو كأيّ كتابٍ آخَرَ قَدْ يَعْنِي ويقصد أكثر مما يُقَالُ في ظاهِرِهِ"[1]. فنلاحظ أن هذا المعتقد المسيحي أثر على مفهوم الاستعارة بشكل كبير جدا عند الغرب، عكس المفهوم الثابت الذي تطور لاحقا عند العرب للبلاغة القديمة التي كان منطلقها القرآن الكريم، وعليه فاستحداث ما سمي بالبلاغة الجديدة لاحقا كان أمرا حتميا للغرب للخروج من حلقة مفرغة لهذا المفهوم ومفاهيم كثيرة.

ويضيف هوكس في السياق ذاته : "فمن المهم أنْ نفهم الدَّور الذي أُعْطِيَ للاستعارة في مجتمع يكاد يكون كله مسيحيا وإنَّ الإخفاق في هَذَا الْفَهْمِ قد أدَّى بنا إلى سوء فهمٍ بالغٍ في وقتنا الراهن"[2].

إنَّ العرب لم يبحثوا عن كون الاستعارة استعارة أم لا، وإنما بحثوا عن نوعها، جماليتها، وأثرها على الدلالة فقد كانوا يمتلكون قواعد البلاغة العربيّة على عكس ما نجده في كتاب سيمينو فإن التركيز على الاستعارات كان من باب تصنيفها في جنس الاستعارة من عدمه، كما أنها ميزت بين المعاني التقليدية، والمعاصرة للاستعارة، وقد لا تحتمل اللّغة العربيّة هذا التمييز في المعاني. فلا يمكن مثلا العزوف عن استعمال استعارة ما، وتسميتها بالتقليدية وهي تؤدي معنى في نص عصري حديث -في حدود نظرتنا القاصرة-، كما يمكن أن يعبّر هذا عن التخلي عن جزء من اللّغة الإبداعية في كل مرة نشعر أنها قد صارت تقليدية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقصي الاستعارات بسبب قدمها بحجة أننا نحتاج استعارات عصرية لأننا بكل هذا نقصي ثروة مُعجمية

[1] الاستعارة: تيرنس هوكس (مرجع سابق)، ص28.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

هائلة. وعلاوة على ذلك لا نجد سيمينو تتحدث عن الاستعارة القبيحة أو التي لم يَستحسنها علماء البلاغة العربيّة بل نراها تتحدث بشكلٍ عام دون تصنيف التركيب اللغوي الذي وقعت فيه الاستعارة، أو حتى التركيب الذي يليه كما نجد في النصوص مثلا.

قبل أنْ ننتقل إلى المطلب الثاني من هذا المبحث لا بد أن نشير إلى فكرة تتعلق بالتدرج الفكري الذي نلمحه أثناء التّفكير في العوالم الخارجية، والذي لا يمكن للعقل حصره، وفهم كل ما يحصل داخله، فكلما كان أحد أطراف الاستعارة المكنية مكونا من جزء مخفي يصعب الوصول إلى تصوّره في العالم الخارجي حصلت تلك الدهشة في فهم المعنى وتحقَّقَ الجمال.

المطلب الثاني: الأثر الدلالي والقيمة الجمالية للتشكيل الاستعاري

يمثل العنوان السّابق: "الانسجام الاستعاري وتجسيد الصورة البلاغية" أساسًا ومَركزا ينطلق منه المطلب الثاني لفهم ما يحدث بعد الانسجام الاستعاري، وما تحمله الصورة البلاغية من قيمة جمالية فالأساس في التراكيب اللغوية هو المعنى لكن أن يتجسد المعنى بشكل يحيلنا إلى نظرة أعمق نفكر بها في المعنى ذاته فهو بالفعل إبداع لغوي حقيقي وقيمة جمالية يضافان إلى ثروة المعاني اللغوية العربيّة.

يكتب تيرنس هوكس مقولة جميلة لوالاس ستيفنز في كتابه: "فقط على أرض الاستعارة يصبح المرء شاعِرًا"[1]. وهذا يحيلنا إلى اللّغة التي يطوعها الشّاعر أو الأديب للظفر بالمعاني الجميلة وهذا –كما ذكرنا في موضع سابق– لا يتأتى إلا لمن كان له باع في اللّغة.

ويورد كذلك لوالاس قولا فحواه الآتي: "إنّ الاستعارة تخلق واقعًا جديدًا يظهر خلاله الأصلُ وكأنه غيرُ واقعيٍّ"[2]. وهذا يظهر القدرة الهائلة للمجاز في إحداث الأثر الكبير في الكلام الحقيقي ويظهر أهمية المجاز ضمن هيمنة الكلام الحقيقي في اللّغة وليس للمعنى لما نقول الاستعارة: براعة، حبكة وجمال لغوي دائما، فقد يصيب الاستعارة ضعف، وعجز عن تأدية بعض المعاني.

وجاء في كتاب جيرارد ستين:

"لتقييم استعارة بالمعنى الأدبي هو أن تتأمل كيف تتناسق الصورة التي أثارتها الاستعارة على نحو رائع مع خط العالم الحقيقي الذي تلتقطه"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] Gerrig, R.J. and Healy, A. (1983) Dual processes in metaphor understanding: comprehension and appreciation, Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition 9: 667-55

إن تقييم جودة الاستعارة يعتمد على التناسق الحاصل في صورتها التي تنشأ بانسجام كل من المستعار، والمستعار له حتى لو اختلفت طبيعة كل واحد منهما. وهذا تحصيل حاصل فحينما يقرأ شخص ما استعارة معينة نجده ينجذب إليها بسبب المعنى المتجانس الذي يترك أثرا في نفسه فيستحسن الصورة المجازيّة، ويستحسن جودتها.

يقول تيرنس هوكس: "إنَّ أثر الاستعارة يحدث من خلال ضَمِّ المألوف إلى ما هو غير مألوف، فهي تضيف السِّحْر والاختلاف إلى جانب الوضوح... إنَّ السحر ينبع من اللذة العقلية التي تتلقَّى الصور الجديدة المنطوية في الاستعارة ومن الاختلاف عن الطبيعة المُدْهشة لبعض التشبيهات المميَّزَةِ"[1].

ونلاحظ هاهنا أنّ مفهوم الانسجام غير متعلق بانسجام طبيعة المستعار والمستعار له، وإنما الانسجام أن يكون بين المألوف وغير المألوف ألفة، وهذا ما يجعل السامع يشعر بغرابة هذا الانسجام الحاصل مع دهشة تصاحب هذه الصورة الناتجة.

نقلا عن: جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط/1، القاهرة، 2005، ص246.

[1] الاستعارة: تيرنس هوكس (مرجع سابق)، ص20.

الفصل الثاني

بلاغة الصّورة الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي

المبحث الأول: دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "وراء الغمام"، "ليالي القاهرة"

المبحث الثاني: دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "الطائر الجريح"، "في معبد الليل"

الفصلُ الثّانِي: بلاغة الصورة الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي

لطالما مثلت اللّغة أسمى ما يحمله العقل من مفاهيم الجمال، إذ إن الشيء الوحيد الذي يمكّن العقل من التعبير عما يكنه، وعن الحوادث التي يمر بها، ومختلف العوالم التي يدركها هو: اللّغة. ومعنى هذا أن اللّغة الإبداعية تمثل آلة الفكر، ونتاج براعة السبك، والحبك، وبيان جودة الحرف في السياقات اللغوية المختلفة، وهذا كله –أو بعضه– نلفيه في تراكيب بلاغية تجسّد ذكاء لغويا، وتفانٍ في الصنعة اللفظية، والحبكة المجازيّة، فلهذا السبب –ولأسباب أخرى كذلك– نرى اللغويين يدرسون هذا التفاني فيما تصنعه لغة الشّعراء، والكتّاب الذين يعبرون بقريحتهم عن أجود المعاني، وأجملها وعميقها، وما هذا التنافس اللغوي إلا إظهار لملكة العقل الإبداعية التي تصوّر اللّغة، وتصيغ المعاني على النسيج الذي يراه المبدع جميلا متكاملا، ومتناسقا.

وإذا ما تحدثنا عن فكرة تصوير اللّغة لمشاهد الواقع، وتجسيد العقل لما يتوّهمه، لا بد أن نتحدث كذلك عن فكرة مهمة ألا وهي: نقل صورة الواقع إلى صورة مكتوبة، أي: نقل حقيقة ترى بالعين إلى نسيج لغوي يضمن انتقال المعاني إلى الذهن، وهو بالفعل أمر صعب. فلاختلاف النظرة العقلية أثر في اللّغة، وهو ما نلمحه في تصوير الشّعراء مثلا للمعاني المقدسة في الحياة: معاني الحب، الحياة، الجمال، وغيرها... وفي حقيقة الأمر لا يزال الإبداع اللغوي كائنا غير محدود إذ إن الإبداع إذا مات في لغة كتب لها الزّوال، ونجد اللّغة العربيّة تحمل أوجها كثيرة ومختلفة من الإبداع، وهي قبل كل شيء لغة القرآن الكريم كذلك إذ يجعلها ذات أسرار جمة لازالت تقف عندها الكثير من الدراسات لحد الآن لاكتشاف أسرارها، كما لايزال الكثير من اللغويين يستعملون أدق العبارات للوصول إلى عميق المعاني سواء كان ذلك من أجل تعزيزها في النفس، وترسيخها أو حتى التأثير بها فما الهدف الأسمى لمختلف اللغات سوى إيصال الرسائل البشرية التي نعبر بها عن كل شيء في هذا العالم.

وفي آخر حديثنا هذا نذكر أهمية البلاغة العربيّة التي شكلت صرحا جماليا للغة العربيّة كما أنها عقدت المعاني ضمن أبواب جعلت تمييزها لينا في التراكيب اللغوية وصار كل فن يعبر عن شكل جمالي تتبعه أساليب كثيرة. وإن استعمال الثروة اللغوية العربيّة بهذا الشكل الإبداعي هو في حد ذاته مصدر للجمال المُختَلِف.

الـــــمبحثُ الأوّل: دلالات الاستعارة في ديواني الشّـاعر إبراهيم ناجي: "وراء الغمام"، "ليالي القاهرة"

المطلب الأول: ديوان* "وراء الغمام"

النّموذج الأول:

يقول الشّاعر في قصيدته: الإهداء

"أنـتَ لـحـنُ الـخُـلـد والـرّ حـمـة فـي أرضٍ شـــقـيّـةْ"[1]

لما كتب إبراهيم ناجي قصيدة الإهداء فإنه قد جعلها إهداء حقيقيا لمحبوبه، وأشبع النص بمختلف المعاني التي تعبر عما يشعر به اتجاهه، وأنزله المقام الأعلى داخل قلبه الذي يسكنه، وصفه باللحن الخالد الذي تماشى ولفظ الخلد الذي يعبّر عن الجنة، وجعل أرضه قاحلة شقية بدونه وإن الأرض في الحقيقة لا تشقى، فكان المستعار له: "الأرض" وهو مذكور، أما المستعار منه الذي يشقى ويتعب وهو: الإنسان وقد أتى إبراهيم ناجي بأحد لوازمه "الشقاء" ليعبر عن حال

---

* نشير في هذه النقطة إلى أن الشاعر إبراهيم ناجي أطلق تسمية الديوان على مجموعاته الشّعرية التي أصدرها في سنوات متتابعة، والأصل أن كلمة الديوان تطلق على ما كتبه الشّاعر من شعر طوال حياته، ونجد في هذا الصدد ما أشار إليه حسن توفيق في تحقيقه لرواية: زازا التي كتبها الشّاعر إبراهيم ناجي يقول: "وكتب من وحي زازا الوفية قصائدا كثيرة، وهنا أشير –على وجه التحديد– إلى قصيدته التي سماها زازا، وهي القصيدة التي اختارها –فيما بعد– الشاعر أحمد رامي، لكي تتصدر ديوان الطائر الجريح الذي صدر سنة 1957 بعد رحيل مبدعه ناجي بأربع سنوات" وهذا يدّل على موافقة المحقق استعمال لفظ الديوان كمجموعة شعرية. كما يقول في موضع آخر: "كان ناجي قد أهدى ديوانه الثاني الشهير ليالي القاهرة وكذلك كتابه رسالة الحياة إلى بطلة قصة الحب العميقة". ينظر: إبراهيم ناجي، زازا العاشقة الوفية، تحقيق: حسن توفيق، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط/1، بيروت – لبنان، 2011م، مقدمة حسن توفيق، ص 8 – 9.

[1] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، دار الفكر العربي، ط/1، بيروت – لبنان، 2002م، الديوان الأول: وراء الغمام، قصيدة: "الإهداء"، ص17.

حبه القاحل إذا ما فقد محبوبه على أرض المحبة. وهي ذاتها أرضه المتعبة التي أصابها الشقاء بدونه.

النّموذج الثاني:

"أنت سرٌّ تَعِبَتْ فيه العقولُ البشريّهْ"[1]

متحدثا عن محبوبه كذلك يرفق هذا البيت في قالب الشقاء، والتعب الذي يرهق عقول البشر وهم يحاولون فهم هذا السر: محبوبه الذي أحبه، وكأنه سر الكون وقد أعيتهم دراسته والتمعن في لغزه وهذا يدل على معنى مباشر هو: معنى التفرد والوحدة التي يراها المحب في محبوبه، ومقتنع به ونرى اللّغة التي استعملها الشّاعر سهلة سلسلة لكنها تنقاد نحو المعاني السامية بلغة حب رقيقة وانفعال عاطفي فشبه هذا المحبوب بالسر الذي تعبت فيه العقول البشرية، ونعلم أن العقول لا تتعب، وإنما الأجساد فأرفق صورة الاستعارة المكنية بجعل المستعار له: "العقول"، وهو مذكور، والمستعار منه: الإنسان، وهو محذوف على سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثالث:

"فتقبّلْ طاقةً بالدَّ مِ والدّمعِ نديّهْ "[2]

إن صورة الحزن، والألم بادية في هذا البيت الشّعري، لأن تقديم الدّم، والدّمع هو صورة قاسية المعنى تصوّر حجم ما يمر به الشّاعر، والحالة الروحية المنكسرة. لهذا قدّم طاقة حبه نديّة بدم ودمع، وعليه نجد المستعار له: "الطاقة"، والمستعار منه: النبات أو الزهر أو ما تتكون عليه

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص17.

قطرات الندى، فقد جسَّم بهذا الطاقة –التي لم تكن يوما ملموسة– في شيء مادي يمكن أن تتكون عليه هذه القطرات. وهذه من دلائل الحزن الكبير يقول المتنبي في سياق مشابه تقريبا:

"شَيْبُ رَأسِي وَذِلّتي ونحُولي وَدُمُوعي عَلى هَوَاكَ شُهُودي
أيّ يَوْمٍ سَرَرْتَنَني بوِصالٍ لمْ تَرُعْني ثَلاثَةً بِصُدُودِ"[1]

النّموذج الرابع:

"يا حبيبي! نَضَبَ العمرُ وقرّبنا الضحيّهْ [كما وردت]*"[2]

إن ما يتحسر عليه أي محبوب اتجاه حبيبه هو: الزّمن، فانتهاءه يعني أن تغادر الحياة رغما عنك، وهو ما حاول أن يصوره الشّاعر متحسرا على حال حبه ومآله في قوله: "نضب العمر"، فهذا كغور الماء، وانحصاره في بئر فجعل العمر كالنهر الذي ينضب أو الماء الذي يجف. وهذا تصوير استعاري جعل فيه المستعار له: "العمر" وقد ذكره، والمستعار منه: الماء أو النهر وقد حذفه وجيء بأحد لوازمه: "النضوب". وإنما يصور الشّاعر الموت ويذكر حبيبه بأن الموت قريب وقد نضب العمر بهيئة نضوب العمر كما يصورها ابن عربي في قوله وهو يصور حتمية الموت ونهاية العمر:

"سبحانَ من لم يزل عليّا ليس له في العلو ثانِ
قضى على خالقه المنايا فكلُّ حيٍّ سواه فانِ
يا رب لم نبكِ من زمانٍ إلا بكينا على الزمانِ"[3]

---

[1] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، د/ط، 1403هـ،1983م، ص 20.

* ويقصد: "الضحية".

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص17.

[3] ابن عربي: الوصايا، دار الإيمان، ط/2، دمشق– سوريا، 1408هـ/1980م، ص 226.

النّموذج الخامس:

"إن يَكُنْ قد شَقِي الما ضي فما أهنا البقيّهْ"[1]

شبّه الشّاعر هاهنا الماضي بالإنسان الذي يَشقى، ويتعب، فكان المستعار له: الماضي مذكورا، والمستعار منه: الإنسان محذوفا على سبيل الاستعارة المكنية وأتى بلازمة من لوازمه: "الشقاء"، وكأن الشّاعر هنا يكاد يتخلى عن حبه مستسلما مستشهدا بالماضي الشّقي وغير راغب في العيش في خيال ووهم وأمانٍ جميلة لم يستطع الحصول عليها.

النّموذج السادس: من قصيدة المآب

"لِمَن العيونُ الفاتراتُ ذبولا ومَن الخيالُ موسَّدًا محمولا"[2]

كتب الشّاعر "المآب" لرفيق له من رفقاء الصبا*، ناظرا على ملامحه أهوال التعب والإرهاق، فراح يصف عيونه الذابلة واصفا إياها كورد ذابل فاقد حيويته، فاستعار هذا الذبول في صورة استعارية محزنة تصف هذا الحال، وأركانها مستعار له مذكور يمثل: "العيون"، ومستعار منه محذوف هو: "الورد"، ولازمة من لوازم هذه الصورة الاستعارية: "الذبول".

في عجز البيت كذلك نلفي الخيال مجسّدا في هيئة إنسان طريح واضع تحت رأسه وسادة، وفي حقيقة الأمر إن هذا الوصف مجازيّ يجسّد حقيقة رآها الشّاعر حينما كتب القصيدة، فالخيال ملازم للشخص، وهذا ما جعله يعتبرهما كيانا واحدا، ولما رآى هذا الخيال كان هو في حد ذاته رفيقه الذي صوّره في واقعه مستلق على فراش المرض ومنه فإن المستعار له الذي ذكره الشّاعر هو:

[1] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 17.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* كتب الشّاعر في وصف عنوان القصيدة: (رفيق من رفقاء الصبا، رآه الناظم عليلا محمولاً بعد غربة طويلة)

"الخيال"، وحذف المستعار منه: "الإنسان" وجاء بلازمتين له: "متوسدا"، "محمولا". فتكون الصورة بهذا كلّه استعارة مكنية.

النّموذج السابع:

"وغرقتُ في الأملِ الجميلِ فلم متخيَّلًا عَذبًا ولا مأمولا
وبكيت من يأسي عليك فلم أذر عند المحاجر مدمعا مبذولا"[1]

في القصيدة نفسها، يصوّر الشّاعر متحسّرا على ما أصاب رفيقه من سقم هالة الأمل والسعادة التي أحاط بها نفسه منتظرا عودة صديقه، ولأجل ذلك سمّى قصيدته "المآب"، وهو عنوان مكون من كلمة واحدة لم يرد أن يصف فيه الشّاعر حال هذا "المآب" تاركا للقارئ فهم لغز هذا الرجوع من خلال قراءة أبيات القصيدة، وقد يعبّر هذا عن عَدم تقبّل الشّاعر لهذا الوضع الذي وجد عَليهِ رفيق صباه، فقد كان يعيش أملا كبيرا صوّره الشّاعر في شدة عبّر عنها بالغرق. ففي شطر البيت الشّعري إذن استعارة مكنية، تمثلت أركانها في مستعار له: "الأمل" وهو مذكور، ومستعار منه: "البحر" وهو محذوف، ولازمة من لوازمه: "الغرق". وهو بهذا يصور ما صوره العقاد في قصيدة الآمال يقول:

كانت الآمال تحملني فأراني اليوم أحملها
إن أحلامًا تعللني غير أحلام أعللُها[2]

النّموذج الثامن:

"وأسائلُ الزمنَ الخفيَّ لعلّهُ يشفي أوامًا أو يَبُلُّ غليلا"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 18.

[2] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، مؤسسة هنداوي، د/ط، المملكة المتحدة، 2014، ص 11.

[3] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 18.

لم نعهد سؤال الزمن في هذه الحياة، لأنه عنصر معنوي لا يمكن سؤاله، غير أن تجسيد الشّاعر للزمن في هيئة مَن يمكن سؤاله وهو: الإنسان، ينبئ عن كثير من الحيرة التي انتابت الشّاعر أثناء انتظاره لرفيق صباه، ويجعل لهفته تجسّد المعنوي ماديا حتى صار اللامنطقي منطقيا بالنسبة له إذن الاستعارة في قوله "وأسائل الزمن" أركانها كالآتي: المستعار له: "الزمن"، وقد ذكر، والمستعار منه: "الإنسان" وقد حذف، وأتى الشّاعر بإشارة ملازمة له تدل عليه: "أسائلُ".

النّموذج التاسع:

"يا أيها الزّمن الذي أسراره لا تستطيعُ لها العقولُ وصولا"[1]

يخاطب الشّاعر الزمن متهما إياه بإخفاء أسراره كما يخفي الإنسان أسراره جاعلا إياه مستعارا له، وحاذفا المستعار منه "الإنسان"، وواضعا لازمة من لوازمه: "الأسرار" في سياق الاستعارة المكنية، وهذا تعبير عن حالة العجز التي مرّ بها الشّاعر أمام الزمن الذي يخفي الأحداث وراءه مثلما أخفى تبدل حال رفيق صباه من الصحة إلى السّقم. وأمام هذه الدّهشة كلها، يجسده في هيئة إنسان بصورة استعارية كذلك: يقول في البيت الذي يليه:

"بالله قل أوَما وراءك لحظةٌ جَمعَتْ خليلاً هاجرًا وخليلا؟"[2]

وتكون أركان الاستعارة كما في النّموذج الذي سبق هذا* مع تغير اللازمة الاستعارية بفعل الأمر: "قُل".

[1] المصدر نفسه، ص 18.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* يرجى مراجعة النّموذج الثامن.

النّموذج العاشر:

"وأتى النهارُ على فتًى أمسى بما حَمَلَ النهارُ من الشؤونِ مَلُولا"[1]

في هذا البيت تجسيد لما لا يجسّد، فنرى الشّاعر يصوّر النَّهار بالشخص الذي يحمل ثقلا بين يديه ودليل ذلك في صدر البيت إذ يرمز الفعل أتى لإنسان يقوم بفعل المجيء، وفي عجز البيت فعل "الحمل" الذي يقع من مخلوق كالإنسان في سياق هذا البيت، أما من ناحية أخرى قد جعل في الوقت ذاته الشؤون شيئا ماديا مجسدا بحمل ثقيل يحمله النهار، وهو في حقيقة الأمر تداخل استعاري ظاهر نحاول توضحيه بذكر الأركان كما الآتي:

"حَمَلَ النهارُ"، المستعار له: "النهارُ"، وهو مذكور، والمستعار منه: "الإنسان"، وهو محذوف ولازمة من لوازمه "حَمَلَ" على سبيل الاستعارة المكنية.

واستعارة مكنية أخرى كذلك في قوله: " حَمَلَ النهارُ من الشؤونِ"، فالمستعار له: "الشؤون"، والمستعار منه: "الشيء المادي المحمول" ولازمة تمثلت في الفعل: "حَمَلَ".

ومعنى البيت تمثيل ليوم الفتى المثقل الذي يُمل من كثرة الشقاء الموجود فيه، ويضيف الشّاعر قائلا بعد هذا البيت:

"وكذا الحياةُ تُملُّ إنْ هي أقفرتْ ممن يهوّنُ عِبأَها المحمولا"[2]

وهذا البيت له علاقة بما سبقه إذ إن الحياة هي الأخرى تُمل بعبئها، وشؤونها إن كثُرت، ولم يكن فيها من يهوّن هذا كلّه كالصديق في سياق هذه القصيدة.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الحادي عشر:

"صَدَأُ الحوادثِ بدّل الإشراقَ في فكري وكدّر خاطري المصقولا"[1]

في كثير من النَّماذج السَّابقة يستعمل الشّاعر تجسيدا للأشياء المعنوية، حيث يصوّرها بهيكل الجمادات تارة كما يلبسها ثوب الإنسانية تارة أخرى، وإنَّ العبرة من هذا توجيه الفكر نحو المعاني العميقة، وقياس التأثير الحاصل بسبب هذه الأشياء المعنوية، فليس الغرض من هذا التجسيد الإفهام فقط، لأنَّ الأبعاد التي تتخذها المعاني لها دور مهم في تحديد زاوية الفكر كذلك، لأن هناك نسيجا صوريا ذا معنى دقيق بين المجاز، والحقيقة، نجده في عبارة "صَدَأُ الحوادثِ" حيث نجد: المستعار له: "الحوادث" مذكور، والمستعار منه: القطعة من المعدن التي تتآكل بالصدأ محذوف وجيء بأحد لوازمه: "الصدأ" تمثيلا صوريا مجازيّا لاستعارة مكنية.

في جانب آخر –مما سبق ذكره– يتخذ هذا الصدأ معنى سلبي حول التآكل الذي يحدث نتيجته، وبالتَّالي فإنّ الحوادث التي تصاحب هذا السياق اللغوي هي حوادث أليمة، ومحزنة، وما نحاول قوله من خلال هذا السيّاق متعلق بـــ: إيجابية معنى الاستعارة، أو سلبيته الذي يكون بالارتكاز على اللازمة التي تتبع ما يتعلق بالمستعار منه المحذوف، وهذا كثيرا ما نلاحظه في الاستعارة المكنية الفعلية أي: التي تحتوي فعلا كلازمة حضرت بسبب غياب ركن المستعار منه فيكون التعبير عن المعنى الإيجابي لها، أو السلبي من خلال "الفعل" نقول مثلا: "يضحك الرّبيع"، فالمعنى هنا إيجابي حتما، وأما قولنا: "تبكي السماء" فيعني هذا أن حالها غير الحال الذي تكون عليه سعيدة، وملخص هذه النظرة –القاصرة– أن اللازمة تؤثر على سياق العبارة، وهي التي تحدد إيجابية المعنى من سلبيته.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثاني عشر:

"ذهب الصِّبا الغالي وزالتْ دوحةً مـدّتْ لنـا ظـلَّ الوفـاء ظليلا"[1]

لما تَبلى أيّام الإنسان نجده يحنّ إلى عُنفوانه وأيام حياته المزهرة، ويرى أيام صباه كشخص غالٍ ذهب ولن يعود، وهذا ما يجسده قول الشّاعر: "ذهب الصِّبا الغالي"، فقد جعل الصبا شخصا غاليا على قلبه، وإن الأجساد تبلى لكن الأفكار باقية، وهو ما رمز إليه الشّاعر بقوله: "مدّتْ لنا ظلَّ الوفاء" على الرغم من علمنا بأن الوفاء لا ظل له، يريد الشّاعر أن يقول: حتى لو ذهب الصبا، فإن الوفاء باق. ونحن أمام استعارتان مكنيتان:

- الأولى: في قوله: "ذهب الصِّبا الغالي" حيث المستعار له: "الصِّبا"، والمستعار منه: "الإنسان"، وجيء بأحد لوازمه: "الغالي".
- الثانية: في ذكره عجز البيت: "مدّتْ لنا ظلَّ الوفاء"، حيث جعل للوفاء ظلا فيكون بذلك المستعار له: "الوفاء"، والمستعار منه: "الذي له ظل"، ويقصد الشّاعر هنا الدوحة التي مدت لنا ظل الوفاء ذاك.

ويذكر العقاد كذلك بيت شعر يصف فيه هذا الشعور:

"أمسيت أذكر ما مضى من والذكر آمال الزمان الغابر"[2]

النّموذج الثالث عشر:

"أيّامَ يخذلُني أمامَكَ منطقي فإذا سَكَتْتُ فكلُّ شيءٍ قيلا!"[3]

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، مؤسسة هنداوي، د/ط، المملكة المتحدة، 2014، ص 40.

[3] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 18.

يحدّث الشّاعر رفيقه عاجزا مكدّر الخاطر، ويحمل مشاعرا تتناقض مع منطقه الذي خذله، وبعد هذا الخذلان لم يبق سوى الصمت كلغة تعبّر عن كل شيء لم يقله*، وإن هذا العجز لا يكون إلا أمام الشخص الذي تحمل اتجاهه مشاعرا عظيمة، ولفرط هذه المشاعر يقف المرء مضطرب الفكر، مترددا. إذن ما ألّم بكاتب البيت جعله يصوّر هذا المنطق في هيئة إنسانية وقع منها الخذلان، ومن ناحية أخرى يكون المنطق عاجزا عن فهم ما يحدث، فهنا جعل المستعار له: "المنطق"، والمستعار منه: "الإنسان"، و"يخذلني" لازمة من لوازم الاستعارة المكنية وقعت في صدر البيت.

النّموذج الرابع عشر:

"ويثور بي حُبّي فإنْ لفظٌ جرى بفمي تعثَّرَ بالشّفاه خجولا"[1]

إن التردد في قول اللفظ يحيلنا إلى المشاعر التي يكنها المحبوب لمحبوبه، أي: إن التركيب اللغوي يتأثر بما تحمله النفس من مشاعر، وأحاسيس وملخص هذه الفكرة في الاستعارة المكنية التي أوردها الشّاعر في الأبيات الأخيرة من قصيدته المآب التي تكونت من أربع وعشرين بيتا حكي معاناة رفيقه. يصوّر اللفظ كإنسان يجري ويتعثر وعليه فالصورة: صورة استعارية مكنية مكونة من: مستعار له: "اللفظ" وهو مذكور، ومستعار منه: "الإنسان"، وهو محذوف وجاء الشّاعر بأحد لوازم المحذوف "تعثّر".

النّموذج الخامس عشر:

"ما راعني ما ذقتُه وخشيتُ أن ألقاك بالدّاءِ الدّفين جهولا"[2]

* كتب الشّاعر على الهامش: (أراد أن لغة العيون أبلغ من لغة الحروف).

[1] المصدر نفسه، ص 18.

[2] المصدر نفسه، 19.

عانى الشّاعر من قلبه الذي يحمل مشاعرا مضطربة ولم يعد يبالي بما ذاقه من ألم خوفا مما أصاب رفيق صباه من داء، ورمز إليه بالدفين لأنه كائن داخل جسده ينخر عظامه، فهذه الصورة كصورة الميت الذي دُفن، وفيها تعبير عن استحالة واقعية لمغادرة القبر وهكذا المرض الذي أصاب جسد رفيقه، وعليه فإن الاستعارة المكنية كائنة في قوله: "ألقاء بالداء الدّفين"، ذكر المستعار له: "الدّاء"، وحذف المستعار منه: "الميّت" وأتى لما يدل عليه: "الدّفن"

النّموذج السّادس عشر:

"فأشـــدُّ ما عانى الفؤاد صـــبابةٌ شـــبّتْ وَظَـلَّ دفينُهَـا جهولا!"[1]

استعار الشّاعر هاهنا المعاناة من الإنسان وجعل القلب يعاني، فكان المستعار له: "الفؤاد" (مذكور)، والمستعار منه: "الإنسان" (محذوف)، وأتت لازمة من لوازمه في هيئة الفعل: "عانى". ولا يمكن فهم معاناة القلب معنويا إلا بتجسيد معاناة الإنسان، فهذا يقرب المعنى، ويوضحه في ذهن القارئ.

النّموذج السابع عشر: قصيدة ساعة لقاء

"يـا حبيبَ الروحِ يـا روحَ الأمـاني لستَ تدري عَطَشَ الرّوح إليكا"[2]

كل محب لمحبوبه مشتاق، وهذا البيت الشّعري يصوّر حجم الشوق الذي يشعر به المحبوب اتجاه محبوبه في "ساعة لقاء" كما يوحي به عنوان القصيدة، وفي العديد من الأمثلة السّابقة نرى الكاتب يجسد ما يحصل للإنسان جاعلا إياه حاصلا في الجمادات وغيرها، فبعد أن عبّر عن كون الحبيب موطن الأماني وكل ما يحتاجه الشّاعر، وصف روحه في هيئة إنسان يصيبه العطش هذا الأخير الذي يعبر عن أشد معاناة تصيب الإنسان، وبناء على هذا الشرح كان المستعار

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

له: "الروح"، وقد ذكر، والمستعار منه: "الإنسان" وقد حذف، وأتى بحالة من حالات الإنسان وهي العطش كلازمة تدل على الاستعارة المكنية.

النّموذج الثامن عشر:

"وحنيني في أنينٍ غيرِ فانٍ للرَّدى أشـــربُـهُ من مقلتيكـا"[1]

في البيت الشّعري استعارتان مكنيتان:

الأولى: في تشبيهه للردّى بالشيء الذي يُشرب فجعل المستعار له: "الردّى"، والمستعار منه: "الشراب" أو ما يشرب وقد حذفه الشّاعر من التركيب اللغوي استنادا للصورة الاستعارية المكنية التي تقتضي حذف المستعار منه، وحل محله الفعل "أشرب" كلازمة من لوازمه.

الثانية: في تشبيهه للمقلتين بالكأس أو بالإناء الذي يوضع فيه الشراب، فجعل المستعار له: "المقلتين"، والمستعار منه: "الكأس" والفعل "أشربه" لازمة من لوازمه دليلا على الاستعارة المكنية كذلك.

ونلاحظ أن هناك رابطا بين هذين الاستعارتين بجعل كل من المستعار له في الصورة الأولى والآخَر في الصورة الثانية مجسّدا في شيء مادي من خلال الفعل "أشرب"، فإذا ما دخل هذا الفعل على شيء معنوي جسده، وقد حدث ذلك في معنى قول الشّاعر "أشرب الرّدى"، وفي قوله كذلك: أشرب من "مقلتيك" ويعبر هذا عن تداخل استعاري دقيق جدا ونسيج محكم بين المعنى المجازيّ والمعنى الحقيقي. ونراه يصور ما قاله الشّاعر العقاد في ديوانه في قصيدة مناجاة:

" إنَّ العيونَ بمرصدٍ لي في هواك وأنت أدرى[2]

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، (مرجع سابق)، ص 63.

النّموذج التاسع عشر:

"وحديثٍ لم يَدُرْ لي في الظّنونْ يا طويلَ الهجرِ يا مُرَّ الغيابْ"[1]

جعل الشّاعر للغياب طعما مرّا ذاقه بعد الهجر الطويل من حبيبه، وقصيدة اللقاء هذه عتاب في أغلب أبياتها إذ يحكي فيها الشّاعر عن لقاء لم يدم طويلا بعد هجر طويل ومشاعر الشوق التي عبّر عنها بطعم المرارة في الفم والذي لا يمكن تحمله فكان تأثير غياب الحبيب بتأثير ذاك الّطعم. وهذه صورة بلاغية تمثلت في استعارة مكنية ركنها الأول: المستعار له: "الغياب"، والمستعار منه: "الطعام الذي يكون مرّا" فقد جسد الشّاعر الغياب على هيئة شكل يأكل، له مذاق، وجاء بوصف هذا المذاق في قوله: "مُرّ" ليعبر عن شعوره بالفقد.

النّموذج العشرون:

"حَلَّ يا سَـاحِرُ صَـفْوٌ وسـلامْ بعد فتكِ البينِ بالقلبِ الغريبْ"[2]

أركان الاستعارة تجسدت في عجُز هذا البيت إذ إن المستعار له: "القلب"، وقد ذكر، والمستعار منه: "الإنسان"، وهناك لازمة من لوازم المستعار منه المحذوف: "الغريب" التي تعني الإنسان الغريب على سبيل الاستعارة المكنية. يصوّر الشّاعر محبوبه كساحر يمكنه أن يجليَ الحزن الذي أنهك قلبه، ويضع حدا للشوق الذي تآكل قلبه بسببه، وعاد غريبا.

النّموذج الواحد والعِشرون:

"ودنـا رَوْضٌ وَظِـلٌّ وغـمـامْ بعد فتكِ النارِ بالعمرِ الجديبْ"[3]

---

[1] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 19.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

يبدو كاتب القصيدة متأثرا بساعة اللقاء هذه، فيسرد تفاصيل قصتها من خلال أبيات شعرية متتالية متحدثا في البداية –في البيت سابق الذكر– عن الحنين، والشّوق الذي أصابه اتجاه محبوبه، ثم كيف أن هذا اللقاء حصل دون سابق وعد، جاعلا بهذا حبيبه ساحرا بعد لقائه بهذا الشكل غير المنتظر، وعلى هذه الأحداث سمّى القصيدة "ساعة لقاء".

ثم نجد الشّاعر بعد هذا يواسي نفسه، ويحاول التّفكير في المستقبل المزهر الذي ينتظره وحبيبه، واختتم القصيدة بتعبيره عن ولائه لمحبوبه، وعن عيشه بمشاعر الانتظار، والحرقة إلى حين لقائه مرة أخرى. لكن هذا الشَّـــرح أخذ أبعادا بيانية جميلة جدا –في حدود تذوقنا القاصـــر– في قصيدة الشّاعر إذ لما يوظف الاستعارة المكنية بتوليفة الألفاظ تلك يجعل للبيت الشّعري زمنا أطول يؤثر به على قارئ الأبيات، كما يجعله يتصـوّر كل شـيء كحكاية مصـورة في خياله، ولهذا علاقة بالتأثير والترسيخ.

–كما أشـرنا سـابقا– من بين الاسـتعارات المكنية قوله: " بعد فتكِ النارِ بالعمرِ الجديبْ " وقد جعل النّار هاهنا كالعدو تفتك بالعمر فجاء المســـتعار له: "النّار"، والمســـتعار منه: "العدو" الذي حذف، وأتت لازمة من لوازمه "الفتك".

يقول بعدها: "فتكِ النار بالعمر" حيث جعل العمر كإنسان يُفتك به، والعمر معنوي، فيكون المســتعار له: "العمر"، مذكورا، والمســتعار منه: "الإنســان"، محذوفا، وأتت لازمة من لوازمه هي "الفتك". وفي قوله: "بالعمر الجديبْ" كذلك اســـتعارة مكنية، حيث جعل العمر كالأرض القاحلة بعد فتك النّار بها –كما شـرحنا فيما سـبق–، فكان المسـتعار له: العمر، والمسـتعار منه: "الأرض القاحلة"، وهو محذوف مع ورود لازمة من لوازمه: "الجديبْ".

النّموذج الثاني والعِشرون:

"مرّتِ السـاعةُ كالحُلم السـعيدْ ومشـتْ نشـوَتُهَا مَشْـيَ الرّحيقْ"[1]

لقد ألفينا العديد من التداخلات الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي حتى صار في عجز البيت الواحد العديد من الاستعارات المكنية، وهذا يدل على اللّغة الاستعارية التي يستعين بها الشّاعر في توصيل المعاني التي يشعر بها. نجده مثلا في هذا البيت يقول: "ومشتْ نشوَتُهَا مَشْيَ الرّحيقْ"، ونحن على علم بأن النشوة التي تعبر عن قمة السعادة لا تمشي، وعليه أتت أركان الاستعارة كالآتي:

- المستعار له: "النشوة" وهو مذكور.
- المستعار منه: "الذي يمشي وهو الإنسان" محذوف، وأتت لازمة من لوازمه تدل عليه: "المشي".

ولم يكتف الشّاعر بهذه الاستعارة فقط إذ يعلق هذه الاستعارة باستعارة مكنية أخرى بعدها في قوله: "مَشْيَ الرّحيقْ "، والرحيق لا يمشي، فنراه يصوره إنسانا، ويكون المستعار له: "الرحيق"، والمستعار منه: "الإنسان" وهو محذوف، مع لازمة من لوازمه "مَشْيَ". وبهذا التنوع والتداخل الاستعاري يحاول الشّاعر في القصيدة كلّها بذل جهدٍ لغوي لإيصال المعاني، إذ يظهر هذا في إكثاره من الاستعارات في أبيات قصيدته.

النّموذج الثالث والعِشرون:

"مرّتِ السـاعـةُ والليـلُ دنـا والهوى الصـامتُ يغدو ويروحْ"[2]

استعار الشّاعر في هذا البيت "الصمت" وهي: صفة من صفات الإنسان، وجعلها في "الهوى"، والسبب في ذلك أنه أراد أن يوضح كيف يسكت الحب بعد اللقاء، وذاك الصمت

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الرهيب الذي يغمر المكان بعد مغادرة المحبوب، وهذا تصوير رقيق المشاعر لكنه قوي المعنى فقد جسّد الشّاعر الهوى كشخص صامت لا يتفوه بكلمة، ولنا أن نتخيّل حجم هذا الإحساس بالفراغ.

هذا التّصوير البياني استعارة مكنية فالمستعار له: "الهوى"، والمستعار منه محذوف دائما هو: "الذي يصمت كما الإنسان"، واللازمة هي: "الصمت".

النّموذج الرّابع والعِشرون:

"كيف يبلى يـا حبيبي أو يموتْ ما طبعناهُ على قلبِ السـنينْ"[1]

إن لغة الشّـاعر إبراهيم ناجي لغة مفعمة بالمشـاعر، والأحاسـيس، مرهفة تجسـد مختلف معاني الحبّ والرّقة، نجده هاهنا يجعل القلب كورقة يطبع عليها أو يختم، ولعله يقصد هنا ذكريات الماضـي السـحيق التي لم يسـتطع نسـيانها وكنّاها بصـور الماضـي فهي لا تبلى، ولا تموت. وجعل للسنين قلبا كما الإنسان فالاستعارة مكنية هنا. أركانها المستعار له: "السنين" وقد ذكره، والمستعار منه: "الإنسان"، أو الذي له قلب، واللازمة: "القلب" متعلقة بالمستعار منه الذي حذف.

النّموذج الرّابع والعِشرون:

"كيف يفنى مـا كتبنـاهُ بنـارْ وخططْنـاهُ بسُـهْـدٍ ودموعْ"[2]

النّار لا يكتب بها إنما الذي يكتب به: "القلم" فقول الشّاعر: "كتبناهُ بنارْ" يحوي استعارة مكنية. المسـتعار له فيها: "النار". المسـتعار منه: "القلم"، وهو محذوف، وجيء بأحد لوازمه "الكتابة" في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، ص 20.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

يصور الشّاعر هنا الذكريات التي لا تمحى أبدا جاعلا أثر الكتابة هذه كأثر النار حين تحرق المكان الذي شبّت فيه، وهذا يدل على صعوبة نسيان المكتوب، أو بمعنى أبعد صعوبة نسيان ما هو موجود في الذاكرة.

وقد يكون لهذه الاستعارة –على سبيل الاحتمال– وجه آخر إذ: المستعار له: "النار". والمستعار منه: "الحبر"، وهو محذوف، وجيء بما يتعلق به: "الكتابة" في سبيل الاستعارة المكنية لأن الكتابة هاهنا قد تدل على الوسيلة التي يكتب بها، كما قد تدل على المكتوب. ويصور الشّاعر في هذا البيت نار العشق التي المت بقلبه يقول مثل ذلك المتنبي:

" جَرّبْتُ مِنْ نَارِ الهَوَى ما تَنطَفي نَارُ الغَضَا وتَكِلُّ عَمَّا يُحْرِقُ "
" وَعَذَرْتُهُمْ وعَرَفْتُ ذَنْبي أنّني عَيّرْتُهُمْ فَلَقيتُ منهُمْ ما لَقُوا[1]

النّموذج الخامس والعِشرون:

"يشهدُ الليلُ عليه والنهارْ والشهيدُ المتوارِي في الضلوعْ"[2]

هذا البيت الشّعري متعلق بما سبقه، إذ إن الليل صار شاهدا على الذكريات، وكذا النّهار والحقيقة أن الليل لا يمكنه أن يكون شاهدا لهذا السبب أتى بما يلائم الإنسان مجسِّدا إياه في ليل في سبيل استعارة مكنية أركانها كالآتي: المستعار له: **"الليل"** وقد ذكره الشّاعر، والمستعار منه: **"الإنسان"**، وجيء بأحد لوازمه **"يشهدُ"**.

وإنّ الشّاعر هنا يستعين بمعالم الطبيعة، وما يحيط بيئته، ويجعلها شاهدة على هذه الذكريات التي عاشها لإبلاغ الحبيب، وتذكيره أنها لم تمح من الذاكرة أبدا.

---

[1] ديوان المتنبي، (مصدر سابق)، ص 28.

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 20.

وهو يصور حجم شعوره بالشوق كما يصوره المتنبي في ديوانه:

"شـــوقي إليك نفى لذيذ هجوعي فـارقتني وأقـام بين ضـــلوعي"[1]

النّموذج السادس والعِشرون:

" يا حبيبي! أين أمضـي من خجل وفؤادي أين يمضي من سؤالِكْ!"[2]

والفؤاد هنا لا يمضـي، إذ هو مُسـتقر داخل الصّـدر لكنَّ الشّـاعر عبّر عن خجله، وحيرته البالغة من المحبوب في هذا الموضع الشّعري، سائلا عن طريق الهرب من هذا الخجل الذي أصابه كما ذكر في صـدر البيت، واسـتقرت مشـاعره على ذاك الحال في عجز البيت الشّـعري كذلك فحاول التملص من أسـئلة محبوبه مفكرا في حيلة يهرب بها فؤاده منه أو يختبئ. وأركان الاسـتعارة على توالي هذه المشـاعر: مستعار له: "الفؤاد" ومستعار، منه: "الإنسـان" وهو محذوف حيث جاء الشّاعر بلازمة من لوازمه: "يمضي". والمضيّ لا يكون إلا لمن يمكنه المشي كالإنسان.

النّموذج السابع والعِشرون:

"يتمشـى السـقمُ في قلبِ الأَجَلْ وأراني لـك مـا وفّيـتُ دَيْني"[3]

يجعل الشّاعر السقم كما الإنسان يمشي، محاولا تصوير ضرره على عمر الإنسان جاعلا إياه أقصر وأقصر، فالعليل قريب من الموت إلا إذا كتب الله له الشفاء والعافية، وهو بهذا يتحدث عن نفسـه، وعن شـيخوخته، وهرمه، ولم تمنعه لحظات الضـعف، والفناء هذه إلى التّفكير بالدين الذي كان عليه اتجاه محبوبه هذا ما يزيد حسرته، وحزنه فقد توافيه المنية ويكون بذلك مقصرا في حقه.

---

[1] ديوان المتنبي، (مصدر سابق)، ص 39.

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

وعودة إلى بداية البيت الشّعري في عبارة: "يتمشى السقمُ" استعارة مكنية فيها مستعار له مذكور، ومستعار منه محذوف فالأول: "السقم"، والثاني: "الإنسان" ولازمته: "يتمشى".

وفي البيت ذاته يجعل الشّاعر للأجلِ قلبا، وهو بهذا يستعير قلب الانسان له، فالاستعارة مكنية فيها المستعار له: "الأجل"، والمستعار منه: "الإنسان"، الذي حذف من التركيب الاستعاري، وحلت اللازمة "قلب" مكان هذا المحذوف.

النّموذج الثامن والعِشرون:

"وأنا الطائرُ! قلبي ما صَبَا لسوى غُصْنِك والوَكْرِ القديمْ"[1]

نرى الحبّ يمثل جوهر القصائد عند الشّاعر إبراهيم ناجي، ويصوّره بمختلف المعاني، والرموز حتى أنه في هذا البيت يقول متعجبا: "**وأنا الطائرُ!**" ويكون المحب في سبيل الحب طائرا، ونَسرا، وغير ذلك مما يحمل معنى الشموخ، والرفعة متباهيا بحبه أمام محبوبه، ونراه هنا يجعل للقلب عمرا حصره في الصبا، وما يكون هذا للقلب إنما يكون للإنسان. وعليه نحدد أركان هذه الصورة البيانية كالآتي: المستعار له: "**القلب**" وهو مذكور، والمستعار منه: "**الإنسان**"، وهو محذوف، وأتى الشّاعر بأحد لوازمه "**الصبا**" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج التاسع والعِشرون:

"لم تزل ذكراه من بالي وبالك كيف ينسى القلب أحلام صباه"[2]

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

يدور فلك هذا البيت الشّعري في معاني الحب السابقة ذاتها، غير أنّ الشّاعر يجسّد في الغالب الأعم هيئة الإنسان في كل شيء يريد التعبير عنه بقوة، وشدة، يقول في هذا البيتِ الشّعري:

"كيف ينسى القلب أحلام صباه"، والقلب في حقيقة الأمر لا عقل له للتذكر، أو النسيان لكنه يريد تذكير المحبوب أن القلب لم ينس هذا الحب، ولايزال نابضا لأجله، وأنه قد كان حلمه ولا يزال. والصورة هنا بأجزائها التي شرحت سابقا استعارة مكنية حيث:

- المستعار له: "القلب".
- المستعار منه: "الإنسان".

واستعمل "النسيان" بعد حذف المستعار منه دليلا وإشارة عليه.

وهذا من جميل التّصوير الذي يتبعه علم البيان، يقول الأستاذ شعيب يحيى:

"إنَّ علمَ البيان مَعروفٌ بصُوَرِه المتنوّعَة التي تمنَحُ الأسلوبَ حيويَّة وحركيَّة، وهذا التنوُّع يمنَحُه حُرية الاختيار –من حيثُ المبالغةُ والتأثير– بين أنماطها الكثيرة (...) وكل صورة منها تَظهر في أشكال مُتنوّعة وأثواب متجدّدة عبر أقسامها وأنواعها المختلفة..."[1].

وهذا دليل على ما ذكرناه سابقا حول جمالية التّصوير في اللّغة الاستعارية.

النّموذج الثلاثون: في قصيدة العودة

"هذه الكعبةُ كنا طائفيها والمصلّين صباحًا ومساءَ
"كم سجدنا وعَبَدْنَا الحسنَ فيها كيف بالله رَجِعْنَا غرباءَ"[2]

[1] شعيب يحيى: تعدُّد التحليل البياني في البلاغة العربيّة، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، مج 08، العدد 05، 2019/12/01، المقدّمة، ص141.

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 21.

الملاحَظ أن لغة الشّاعر يملؤها حنين لما مضى من كل شيء: رفقاؤه، أحباؤه، وحتى هذه القصيدة التي سماها "العودة*" حنَّ فيها إلى دار أحبابه كما كان شعراء الجاهلية يفعلون في الأطلال، وعلى هذا الحال يصف مكانا قبل زواله مثّل بالنسبة إليه الأمان، وصورة الجمال، وكيف صار ذاك إلى حال رث جعله يشعر بالغربة بعدها. والسجود، والعبادة هنا يدلان على الاهتمام، والعناية، فقوله: "عبدنا الحسن"، والحسن لا يعبد لكنه تشبيه بالذي يعبد في سبيل الاستعارة المكنية فكان المستعار له: **"الحسن"**، والمستعار منه: **"الذي يُعبد"** وأتى بلازمتين تدلان على هذه العبادة هما: **"سجدنا" و"عبدنا"**، وربما لم يجد الشّاعر مبالغة لوصف درجة الاهتمام العالية إلا بهذه الصورة الدينية.

النّموذج الواحد والثلاثون:

"أنكَرَتْنَا وَهْيَ [كما وردت] يضحكُ النورُ إلينا من بعيدْ"[1]

في سياق قصيدة "العودة" دائما، يشبه الشّاعر النّور بالذي يضحك في عجز البيت الشّعري، فيكون المستعار له: "النور"، (مذكور)، والمستعار منه: "الإنسان"، وقد جيء بـ: "يضحكُ"، كلازمة من لوازم المستعار منه المحذوف على سبيل الاستعارة المكنية. يصف الشّاعر متحدثا عن الدّار حالة الإنكار بعد رؤيتهم ولم تكن كذلك قبلها، ويضيف في السّياق السّابق: كان لها نور وانطفأ بعد تغيّر حالها، وهي تشبه في هذه الصفة الإنسان الذي ينكر معرفته بشخص ما حتى لو كان قد رآه من قبل، وبعد حالة الانكسار والقهر هذه يتحسر الشّاعر مشتاقا لجمال الدّار القديم، ونورها الذي يرمز للحياة التي لم تعد موجودة فيها.

* كتب شرحا تحت عنوان القصيدة: (عاد الشّاعر إلى دار أحباب له فوجدها قد تغيّرت حالها).

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثاني والثلاثون:

" رفرف القلبُ بجنبي كالذبيحْ وأنا أهتف: يا قَلْبُ اتَّئِدْ[1]

في صدر البيت استعارة مكنية واضحة، حيث شبّه الشّاعر القلب بالطائر الذي يرفرف، وعليه إنَّ أركان الاستعارة كالآتي:

- المستعار له: القلب (وهو مذكور).
- المستعار منه: الطائر (وهو محذوف).

وأتى بالرفرفة التي لا تكون إلا للطائر —في حدود ما أشار إليه الشّاعر– في هذا السّياق كلازمة من لوازم المحذوف تعبيرا منه عن شدة القلق، والتوتر التي أصابته إذ نجده يخاطب قلبه المضطرب بعدها أن اِهدأ آمرا إياه بالهدوء والسكينة.

النّموذج الثالث والثلاثون:

"فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريحْ لِمَ عُدنا؟ ليت أنَّا لَم نعُدْ"[2]

يُصوّر الشّاعر حسرته، وحزنه بصورة بلاغية استعارية جميلة جدا، فقد كان آمرا قلبه بالهدوء في البيت السّابق، وصار في هذا البيت الشّعري كل من الدمع، والماضي الجريح يجيبانه بسؤال يحمل من اللوم، والندم ما يحمل: لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد إلى هذه الدار التي اندثر حُسنها، وبهاءها، وأتى بالدَّمع، والماضي كرمزين للحزن والأسى الشديدين، والهمّ الذي أصابه متخيّلا الصورة القديمة للدار، وكيف كان يتوق لرؤيتها بسعادة بالغة. وإجابة الدمع، والماضي غير ممكنة لذا كانت الاستعارة المكنية متكونة من: مستعار له: "الدمع والماضي" جسدهما الشّاعر في هيئة شخصين يجيبانه، ومستعار منه: "الذي يجيب" وهو محذوف، ولازمة من لوازم المستعار منه: "يُجيب".

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الرّابع والثلاثون:

"لمَ عُـدْنَـا؟ أو لِمَ نطوي الغَرَامْ وفَـرَغْـنَـا مِـن حـنـيـنٍ وألَـمْ"[1]

يتساءل الشّاعر مرة أخرى عن سبب عودته إلى دار أحبابه هذه، بعد أن شكا حزنه، وألمه وبثّ حنينه الحزين في الأبيات السّابقة من القصيدة، فلِم يطوي الآن مشاعر الحب، وقد انتهى كل شـــيء بالفعل، ولم يتبقى للشّـــاعر ما يحبه. نراه يتحدث عن طي الغرام يقول: " لِمَ نطوي الغَرَامْ " وهو بهذا يجسد الغرام المعنوي شيئا ماديا كصورة استعارية مكنية حيث:

- المستعار له: **"الغرام"**، مذكور.
- المستعار منه: **"الذي يُطْوَى"** وهو محذوف، وجاء بأحد لوازمه "نطوي".

النّموذج الخامس والثلاثون:

"ويَرَى الأيّـام صُـــفْرًا كـالخَريفْ نـائحـاتٍ كريـاحِ الصَّـــحراءْ"[2]

نلاحظ في بعض هذه الأبيات الأخيرة التي شـــرحناها تغيّر صـــفة المســـتعار منه فقد كان الشّـــاعر يركز أغلب الوقت على الصـــفات الموجودة في الإنســـان، ويجعلها كائنة في الجمادات وغيرها، وهذا راجع ربما إلى أحاسيسه التي اختلفت في هذا الموضع –عما سبق ذكره–.

في هذا البيت يَنسُـب الشّـاعر الصّـفرة للأيام، وفي حقيقة الأمر إنَّ الأيام شـيء معنوي لا يمكن تلوينه لكن هذا السّـياق الحقيقي يعبّر عن سـياق مجازيّ غير مذكور يسـتحضـره الذّهن ويتجسد في صورة استعارية مكنية كان فيها المستعار له: "الأيّام"، والمستعار منه: "أوراق الأشجار" وجاء الشّاعر بأحد لوازم المستعار منه المحذوف: "صُفْرًا". فإذا ما قرأنا آخر لفظ في صدر البيت

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الشّعري: "كالخريف" وصلنا إلى أن المقصود: أوراق الأشجار التي تصفر في فصل الخريف وهذا تصوير لحالة الضعف، والفقدان، والعزلة التي تُصيب الشّاعر حينما رأى ما يحنّ إليه قد اندثر. وهو يصور ما قاله العقاد:

" ضـحك الطبيعة في الربيع كأنه ضـحك الغريرة في عناق خليع"
" فإذا تبسَّـمَ في الخريف جبينها أبصـرت نظرة ريبـةٍ وخشـوع"
" كالغادة الحسناء يغرب حسنها أثناء شـيبٍ في الشـباب سـريع[1]

النّموذج السادس والثلاثون:

"آهِ ممّـا صـنعَ الـدهرُ بنـا أَوَ هـذا الطلَـلُ العـابسُ أنـتَ!
" والخيـالُ المطرقُ الرأسِ أنـا شـدَّ ما بتنا على الضـنْكِ وبِتَّ"[2]

لن تكتمل قصـيدة "العودة" إلا حينما نرى الشّـاعر قد أفرغ كل شـعور يملكه اتجاه هذه القصـيدة، لأنَّ الشّـاعر إبراهيم ناجي عادة ما يشـبع القصـائد بالمعاني المختلفة فنراه يعبّر عن الحالات التي يكون فيها تعيسـا، سـعيدا، متحسـرا، ولواما في قصـيدة واحدة أي أن الشّـاعر مندفع الشـعور فيما يكتبه. مثل ما نراه في هذين البيتين اللذين كتبهما بنسـيج جميل يصـبغه بعض اللحن حين قراءته، وجعل فاتحة البيت الأول استعارة مكنية فنرى الدّهر يصنع، وهو لا يفعل ذلك فالدهر عنصر معنوي لا يمكنه الإقدام على فعل. وهذا يدل على التأثير الكبير الذي صنعه الدهر به ويظهر متحسرا أثناء تعبيره عن ذلك، ويلصق هذه الحسرة بحبيبه تارة أخرى فهو لا يظن أن الزمن قد كان السـبب في كل شـيء بل حتى حبيبه قد تسـبب في حجم ألم كبير له، يقول فيما معناه: أن تغير الحال إلى حال عابس هو بسـبب هذا الطلل العابس أي: حبيبه، ومن ناحية أخرى يرى أنَّ هذه الخيالات المؤلمة، والمحزنة التي يشـعر بها هي خيال فقط، وقد تكون هي الأخرى سببا في أزمته

[1] عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، (مصدر سابق)، ص 46.
[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 22.

العاطفية التي هو فيها، ويفصل في البيت الشّعري الأخير كل هذا ويكتفي بالتعبير عن حالة الضيق الشديد، والألم اللذين عاشهما هو، وحبيبه.

الملاحظ في هذه الأبيات الشّعرية أن هناك تركيزا عاليا من المشاعر التي يكنها الشّاعر، كأنه يحكي حكاية كاملة في كل شطر من هذين البيتين الشّعريين، فيسرد أربع حكايات في هذا التركيب الشّعري المحصور جدا، وهذا بالفعل من أجمل الأبيات الشّعرية ضمن قصائد إبراهيم ناجي –في حدود تذوقنا لأبياته الشّعرية–.

النّموذج السّابع والثلاثون:

"كلّما أرسلتُ عيني تنظرُ وثبَ الدمعُ إلى عيني وغامَا*"[1]

يشرح كاتب الأبيات إبراهيم ناجي باستعارتين مكنيتين: سبق الدموع المحزنة التي يتحسر بها على دار الأحباب التي اندثرت، يقول في شطر البيت الأول:

"**كلّما أرسلتُ عيني تنظرُ**"، فجعلها كمرسول يتفقد ما يحدث باستعارة مكنية ركنها الأول المستعار له: "**العين**"، والمستعار منه: "**المرسول**" الذي حذف، وجاء بأحد لوازمه "**أرسل**". ويواصل في لغته الاستعارية وضع تركيب آخر يحمل شعور سرعة الدموع، والحالة الشعورية التي تسيطر عليه يقول: "**وثبَ الدمعُ إلى عيني**" وهنا نعلم جيدا أن الدمع لا يثب وعليه: المستعار له هاهنا: "**الدمع**" والمستعار منه: "**الذي يثب**" وجاء بأحد لوازمه "**وثب**". والوثب ليس كالمشي إذ يعبر الشّاعر عن حالته الشعورية المتأثرة السريعة بوثب الدّمع.

* ذكر الكاتب على الهامش: (غام الدمع: حجب رؤية العين كما يحجب الغمام النظر).

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثامن والثلاثون:

"موطنُ الحسنِ ثوى فيه السأمْ وسَرَتْ أنفاسُه في جوّهِ"[1]

يقصد الشّاعر هنا أن هذه الدار التي كانت موطنا له، وموطنا للجمال قد أقام فيها السأْم، والملل بعد اندثارها، وتغير حالها وعليه فالصورة: استعارة مكنية يمثل المستعار له لفظ: **"السأم"** وهو مذكور في البيت الشّعري، والمستعار منه: **"الذي يثوي بالمكان"**، ولازمة من لوازم المحذوف: **"ثوى"**. تعبيرا عن شدة ما أصاب ذاك المكان، وكيف صار حاله بعدها.

النّموذج التاسع والثلاثون:

"وأناخَ الليلُ فيه وجثَمْ وجرَت أشباحُه في بهوهِ"[2]

شبّه الشّاعر في هذا الموضع الأشباح بالإنسان حينما يجري، والأشباح خفية لا يمكن رؤيتها، فالصورة هنا: "استعارة مكنية" ذكر فيها المستعار له: **"الأشباح"**، والمستعار منه: **"الإنسان"**، وأتى بلازمة من لوازمه **"جرت"**.

النّموذج الأربعون:

والبِلَى! أبصرتُه رأيَ العَيَانْ ويداه تنسجانِ العنكبوتْ"[3]

يتحدث الشّاعر متأثرا بما رآه قد أصاب الدّار من البلى فلم يكن مصدقا ذلك إلى حين رؤيته كشخص أمامه متجسدا في هيئته ينسج خيوط العنكبوت في دار الأحباب تلك التي لم تعد موجودة. لذا ما وقع في البيت الأول كان عبارة عن صورة استعارية مكنية حيث: المستعار له: **"البلاء"**، والمستعار منه: **"الذي يُرى كالإنسان"** في سياق هذا البيت، والفعل **"أبصرته"** دليل على

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

تجسيد المعنوي ماديا، وهذا أتى على سبيل المبالغة والانفعال وعدم تصديق ما رآه الشّاعر. وفي حقيقة الأمر كل هذه الأبيات تحمل معاني الاندثار والزوال ونرى الشّاعر ابن عربي (ت638هـ) يصور هذا الزوال كذلك من ناحية أخرى يقول:

كأني بهذا القصر قد باد أهله وعُرّيَ منه أهلُهُ ومنازلُه[1]

وهذا يظهر صورة الفناء التي رآها الشّاعران.

النّموذج الواحد والأربعون:

"وأنا أسمع أقدامَ الزمنْ وخُطى الوحدةِ فوق الدرجِ"[2]

تبنت الاستعارة قصائد إبراهيم ناجي جميعها تقريبا، وكانت المورد البلاغي الأساسي لتصوّراته المتأرجحة بين العوالم الحقيقية، والعوالم المجازيّة، وإنما يكون هذا التجسيد سبيلا لتحقيق المعاني التي يريد الشّاعر إيصالها، لأن الإنسان يميل إلى تصديق ما تراه عيناه أكثر مما يصدق ما لا يملك عنه صورة واضحة، لهذا السّبب يجعل الأشياء المعنوية تتحرك كجسد أمام القارئ لتثبيت صورتها في مخيلته وترسيخ فهمه للمعاني بعمق.

في البيت الشّعري الأول: استعارة مكنية: حيث جعل للزمن أقداما، وهذا مما لا يمكن حصوله وعليه الاستعارة هاهنا مكنية ذكر فيها ركنٌ وحذف الآخر حيث:

المستعار له: **"الزمن"**

المستعار منه: **"الذي له أقدام"**

[1] ابن عربي: الوصايا، (مصدر سابق)، ص 306.

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الأول: وراء الغمام (مصدر سابق)، ص 22.

وجاء بلفظ: **"أقدام"** في سبيل الاستعارة المكنية لتجسيد الزّمن ككائن حي يمشي.

وحتى في البيت الثاني نراه يوسع خياله معبرا عن الوحدة التي يشعر بها يقول **وخُطى الوحدةِ فوق الدرجِ** وكما نعلم أنْ ليس للوحدة خطى، وهذه الصورة استعارة مكنية كذلك ذكر فيها المستعار له: **"الوحدة"**، وحذف المستعار منه: **"الذي يخطو"** وجاء بلفظ: **"خطى"** للدلالة عليه.

النّموذج الثاني والأربعون:

"ركنيَ الحَاني ومغنايَ الشفيقْ وظلالُ الخلدِ للعاني الطليحْ"[1]

يستعير الشّاعر في هذا البيت الظلال للدلالة على الاستمرارية، وهو في حقيقة الأمر يصور حجم وفائه لدار الأحباب وحجم محبته ويصور ما كانت تعنيه له.

فهي ركنه الحاني الذي يلجأ إليه الشّاعر فيعطف به ويحن عليه، ومغناه الشفيق الذي يقدم له الرعاية، وظلال الخلد يعبر بها الشّاعر عن الراحة التي يعيشها، وكذا الأمان الذي يشعر به في هذا الركن الذي يمثّل مأواه الوحيد، ويكاد لا يخلو بيت شعري من قصائد إبراهيم ناجي من الاستعارات المكنية إذ يقول:

"وظلالُ الخلدِ". عبارة تحتوي على ركنين استعاريين:

الأول: مستعار له: **"الخلد"**.

الثاني: مستعار منه: **"الذي له ظل"**

و**"الظلال"** لازمة من لوازم المستعار له المحذوف.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثالث والأربعون:

"فيـكَ كَفَّ اللـهُ عني غربتي ورسـا رحلي على أرضِ الوطنْ!"[1]

والرّحل هاهنا لا يرسو، إنما ترسو السفينة في البحر. جاء الشّاعر بلفظ "**الرحل**" كمستعار له، وحذف "**السفينة**" المستعار منه، واستعمل الفعل "**رسا**" للدلالة على المستعار منه المحذوف على سبيل الاستعارة المكنية. يعبر الشّاعر عن غربته التي عاشها بعد فراق دار الأحباب هذه التي تمثل له الوطن، وتعني له كل شيء وزالت عنه الغربة بعد قدومه رسوّه في أرض وطنه.

النّموذج الرابع والأربعون: في قصيدة الحنين:

"أمسـي يُعَـذِّبني ويُضـنيني شـوقٌ طغى طُغيـانَ مجنونِ"[2]

ما يطغى على قصـائد إبراهيم الناجي الحزن المبثوث في أبياتها، وهذا يدل على فترات الحزن التي طالت، ولحظات السـعادة التي قصـرت في حياته، نجده في قصـيدة "الحنين" والذي مطلعها هذا البيت. يستعمل استعارة مكنية محزنة جاء فيها التركيب الآتي: "**أمسي يعذبني**" وأمس، زمن لا طاقة له للقيام بفعل العذاب هذا لكنه يصوره، ويجسده على هذه الهيئة الظَّالمة.

- المستعار له في هذه الاستعارة هو "**أمس**"
- والمستعار منه: "**الذي يعذّب**" و"**يعذبني**" إشارة ودلالة على المستعار منه الذي حذف.

النّموذج الخامس والأربعون:

"أين الشِّـفاءُ وَلَمْ يَعُـدْ بيـدي إلاَّ أضـاليـلٌ تـداويـنـي"[3]

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

قلب الشّاعر المكسور شوقا في هذا البيت جعله يتساءل عن زمن الشفاء من كل ألم عاشه. فقد كانت تداويه الأوهام، والأضـــاليل التي لا تجدي نفعا، ولم تكن الأضـــاليل يوما تداوي في الحقيقة ومن جهة أخرى لم يعد قادرا على البحث عن دواء يشـفيه، وهذه الصـورة البيانية عبارة عن استعارة مكنية تحمل وجهان للمستعار منه:

الأول: المســتعار له "**الأضــاليل**" وهو مذكور، والمســتعار منه: "**الدواء**" وهو محذوف، ولازمة: "**تداويني**" تعبيرا عن الاستعارة المكنية الأولى.

الثاني: المستعار له: "**الأضـاليل**" والمستعار منه: "**الطبيب**"، ولازمة "**تداويني**" على سبيل الاستعارة المكنية كذلك.

النّموذج السادس والأربعون:

"أبغي الهـدوءَ ولا هـدوءَ وفي صـــــدري عُبَـابٌ غيرُ مـأمونِ "
" يهتـاج إن لَجَّ الحنين بـه ويـئـنُّ فـيـه أنـيـنَ مـطـعـونِ"[1]

يصـف الشّـاعر حالة الاضـطراب التي يعيشـها فهو يحاول أن يكون هادئا متزنا غير أن هذا لم يحصل بسبب ما يحمله صدره من شوق وحنين وصور هذه المشاعر باستعارة مكنية حيث:

- المستعار له: "الصدر"
- المستعار منه: "الذي يهتاج"

وجاء بأحد لوازمه: "يهتاج" في سبيل الاستعارة المكنية.

كما استعار في البيت الثّاني "الأنين"، ونسبه إلى الصّدر بقوله: "ويئنُّ فيه أنينَ مطعونِ"

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

المستعار له: "الصّدر"

المستعار منه: "الذي يئن"، وجاء بلفظ "يئن" إشارة عليه في سبيل الاستعارة المكنية كذلك.

النّموذج السابع والأربعون:

"كـمْ لـيـلـةٍ لـيـلاءَ لازمـنـي لا يـرضـــى خـلاً لـه دونـي"[1]

إذا ما عدنا إلى البيت السَّـابق نجد الشّـاعر يتحدث عن الحنين الذي كان يشـعر به، وفي هذا البيت الشّـــعري كذلك يتحدث عن ملازمته له كخليل لا يرضـــى مفارقته ولا خِلاً غيره، وهذه درجة من درجات المبالغة في التّفكير والحنين إلى ما مضى.

جعل هنا المستعار له: "**الحنين**" المذكور في البيت السابق، والمستعار منه: "**الخِلُّ**" وذكر الفعل لازمني في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثامن الأربعون:

"أُلفي لـه همسًـــا يخـاطبني وأرى لـه ظـلاً يـمـاشـــيـنـي"[2]

واسـتشـهادا بتعبيره السـابق عن جعله الحنين خلاً له يجسـده في هذا البيت ليعمق معنى ملازمة الحنين حتى أنه يجعل له همسـا، فهذه الصـورة كذلك: اسـتعارة مكنية حيث المسـتعار له: "**الحنين**" وقد ذكر، والمســـتعار منه: "**الذي يهمس**" و"**همســـا**" لازمة من لوازم المســـتعار له المحذوف.

[1] المصدر نفسه، ص23.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ويضيف في تركيبه الاستعاري كذلك قوله: **"ظلا يماشيني"** حيث جعل للحنين ظلا مجسّدا إياه في هيئة خِلٍ. إذن **"الحنين"** هنا مستعار له كذلك، و**"الإنسان"** مستعار منه، و**"ظلا"** هي لازمة من لوازم المستعار منه المحذوف.

النّموذج التاسع والأربعون:

"متنفسًا لهبًا يهبُّ على وجهي كأنفاسِ البراكينِ"[1]

يبالغ الشّاعر بوصف المشاعر التي عاشها في الليالي الكئيبة، مصورا حجم معاناته النفسية يجعل للحنين لهبا يهب كما تهب الرياح الحارة يقول لهبا يهب في هذا استعارة مكنية حيث: المستعار له: **"اللهب"** والمستعار منه: **"الرياح"** محذوف. واللازمة **"يهب"** حلت محل المحذوف.

وهو في عجز البيت الشّعري كذلك يجعل للبراكين أنفاسا فهو يستعير فعل التنفس للبركان وتكون على هذا الصورة استعارة مكنية كذلك، المستعار له: **"البراكين"**، المستعار منه: **"الإنسان أو الذي له أنفاس"** وهو محذوف، وجيء بأحد لوازمه **"أنفاس"** للدلالة عليه.

النّموذج الخمسون:

"ويضمُّنا الليلُ العظيمُ وما كالليلِ مأوًى للمساكينِ"[2]

يشعر كاتب الأبيات ببعض الأمان في ضمّة الليل العظيم له، ويعتبره مأوى للذين يقاسون في هذه الحياة، فالليل مطلع الأمنيات، والأحلام، وهدوء ترسو فيه المشاعر المضطربة لذلك شبه حنان الليل بالذي يضم نقول: الصورة البيانية هاهنا استعارة مكنية حيث المستعار له: **"الليل"**، والمستعار منه: **"الذي يضم وهو الإنسان"**، وجيء بأحد لوازمه **"يضمُّنا"**.

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الواحد والخمسون: قصيدة "الناي المحترق"

"ما أتعسَ الناي بين الْ منى وبين المنايا"[1]

لعلّ هذا البيت الذي كتبه الشّاعر إبراهيم ناجي يمثل بيت القصيد، فعنوان هذه القصيدة: الناي المحترق يعبر عن شيء جميل تغير حاله باحتراقه وهذا البيت يعبر عن شقين في الحياة الأمنيات والموت فصور الشّاعر تعاسة الناي بين الأمنيات الجميلة في هذه الحياة وبين الموت الذي يمحي كل شيء في لحظة واحدة. وهو تعيس لأجل رؤية الناي بهذا الشكل وهو محاصر بين الأمنيات والموت فهل سيعزف الناي لحن الأمنيات أم لحن الموت في هذا البيت الشّعري. وهذا لا يقين وتناقض.

جعل الشّاعر هاهنا الناي إنسانا تعيسا وعليه فالمستعار له: النّاي، والمستعار منه: الإنسان وجاء بأحد لوازمه: أتعس في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثاني والخمسون: "قصيدة المنسي"

"متى يرق الحظ يا قاسي ويلتقي المنسي والناسي"[2]

خطاب الشّاعر إبراهيم ناجي خطاب شعري مباشر يحتوي العديد من الاستعارات التي تنتقل بنا من الحقيقة إلى المجاز معبرة عن زمن معين يكاد يكون طويلا في كل قصائده لان الشّاعر حينما يصور هذه الاحاسيس يجعلها غير منتهية في أشعاره بل ويختتم بها القصيدة أي أن هذه الأحاسيس صاحبت الشّاعر من بدايته لكتابة القصيدة حتى نهاية ذلك.

[1] المصدر نفسه، ص 24.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

وظف "الحظ" كمستعار له وجاء بـــ: "القلب" كمستعار منه محذوف وأتى بإحدى حالاته يرق للتعبير عن اســـتعارة مكنية جميلة. ويقول في معنى هذا البيت متى يرق الحظ القاســـي حتى يلتقي من نسيه الناس مع ناسيه.

النّموذج الثالث والخمسون:

" يـرنـو لَـهُ الـنّـاسُ ويـبـغـونـه ومـا يبـالي النّجمُ بـالنّـاسِ!"[1]

وضـع الشّـاعر عدم المبالاة صـفة للنجم وما يتحملها النجم بل هي تصـدر عن عاقل يقول: وما يبالي النجم بالناس وفي هذا السـياق اسـتعارة مكنية حيث المسـتعار له: النجم والمسـتعار منه الإنسان الذي لا يبالي وجاء ب ما يبالي للتعبير عن المستعار منه.

النّموذج الرّابع والخمسون: "قصيدة تحليل قبلة"

"تسائلني عيناكِ عن سالفِ الهوى بقلبي وتســتقضــي قَديمَ ديونِ"[2]

يُكثر الشّـاعر إبراهيم ناجي في قصـائده السـؤال ليجعل من الإجابة ملمحا للتعبير عما يلي السؤال في قصائده، يقول: تسائلني عيناك، ليعبر عن الحب هل يزال كائنا أم زال، وهذا سؤال بلغة صـامتة تحكي فيها العيون كل شـيء. فجعل العيون تسـأل، فالمسـتعار له: العيون والمسـتعار منه الذي يسأل وهو الإنسان ووظف الشّاعر الفعل تسائلني ليعبر عن المستعار منه المحذوف.

النّموذج الخامس والخمسون:

"فقمـت وقـد ضـــجَّ الهوى في وأنَّ من الكـتـمـان أيّ أنـيـنِ"[3]

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

يقول الشّاعر أن الهوى أي الحب في صدره قد ضج بمعنى صاح وصار يئن بعد كتمانه الكثير والكثير فهو يصوره باستعارة مكنية تعبر عن لازمتين للمستعار منه وقبل ذلك لا بد أن نحدد أركان الاستعارة أولا: المستعار له في هذا البيت الشّعري هو الهوى والمستعار منه الإنسان الذي يضج في شطر البيت الأول أما في شطر البيت الثاني فقد صوره على هيئة إنسان يئن وبالتالي تكون اللازمتين: ضجَّ وأنَّ تعبران عن الحزن الكامن وهما لازمتين تعبران عن الإنسان لان من تصدر من هذين الفعلين هو الإنسان الذي يعتبر أقرب صورة لهذه الاستعارة المكنية.

النّموذج السادس والخمسون:

"وشكوى جوًى قاسٍ، وسقمٍ مبرّحٍ وتسهيدَ أجفانٍ، وصبرَ سنينِ!"[1]

يجعل الشّاعر السقم كالضرب مبرحا فالمستعار له: السقم والمستعار له: الضرب وهو محذوف وجيء بأحد لوازمه مبرح للتعبير عن شدة هذا المرض والسقم هنا لن يكون مبرحا انما الضرب وعليه فان المستعار له: السقم والمستعار منه المحذوف الضرب ولازمة من لوازمه مبرح.

يصف هذا البيت الألم والمعاناة التي صار الشّاعر يشتكي منها ومن داخله القاسي والمؤلم والسقم المبرح الذي هو في حقيقة الامر المرض الشديد، وتسهيد اجفان أي قلة النوم بسبب القلق وهو صابر على هذا كله.

النّموذج السّابع والخمسون:

"عَيِيتُ بالدنيا وأسرارِها وما احتيالي في صموت الرمالْ!"[2]

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص26.

يعبر الشّاعر عن تعبه من هذه الدنيا وما تخبئه له أيامها من أسرار أصابه العجز وهو يحاول فهمها ويعبر عن أنه لم يجد حيلة للتعامل مع كل هذا إذ يرى الدنيا لا تجيبه عما يريد كما هي الرمال الساكنة الصامتة.

شبه الدنيا بالإنسان الذي له أسرار وشبه الرمال بالشخص الصامت فالرمال لا تتكلم كي تصمت وانما تعبيرا لهيبتها.

النّموذج الثامن والخمسون:

"أَنْشُـــــدُ فـي رائـع أنـوارِهـا رُشْـــدًا فما أغنمُ إلاَّ الضـــلالْ"[1]

شــبه الضــلال بالغنائم أي إنه ما كان يريد إلا الأشــياء الجميلة لكن الضــلال كان غنيمته الوحيدة في كل مرة. وجعل هاهنا الضلال مستعارا له وهو مذكور والغنائم مستعارا منه وهو محذوف وجيء بأحد لوازمه أغنم في للدلالة على الاستعارة المكنية.

النّموذج التاسع والخمسون:

"هذا الردى الجاري اختراعُ الرجلْ هل بَعْدَ صُــنْعِ الموتِ شــيءٌ يُرامْ!"[2]

جعل هاهنا الموت إنسـانا يصـنع وعليه المسـتعار له: الموت وقد حذف والمسـتعار منه: الذي يصنع وهو الإنسان وجيء بأحد لوازمه يصنع في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

النّموذج الستون:

"قـد أقبـل الليـلُ فحيّ الجَلَـدْ في رَجُلٍ يدأبُ منذ الصـــباحْ"[1]

اســتعار الشّــاعر صــفة الإقبال التي تكون من الإنســان ووصــف بها الليل القادم وعليه فالمســتعار له الليل والمســتعار منه الذي يقبل وهو الإنســان وأقبل لازمة من لوازم المســتعار منه المحذوف

النّموذج الواحد والستون:

"أجبت يـا دنيـاي من تخـدعينْ؟ إني امرؤٌ ضـــاق بهذا الخِداعْ"[2]

يحاور الدنيا كأنها إنســان ســائلا إياها بشــكل مباشــر: من تخدعين؟ معبّرا عن شــعوره بالاستياء والضيق بسبب ما يحصل فيرى أن الدنيا مزيفة بأحداثها فما مرّ لم يكن سهلا بالنسبة إليه، وهو يجعل هاهنا: المستعار له الدنيا وهو مذكور والمستعار منه: الإنسان وهو محذوف وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثاني والستون:

"ويعبــثُ الــدهرُ* بِحُلْوِ الجنَى وتســترُ الصــبغةُ إِثمَ الســنينْ!"[3]

استعار الشّاعر فعل العبث من الانسان وجعله صفة من صفات الدّهر، وهذا يظهر ما يفعله الدّهر بجمال الحياة، ومع مرور الزمن قد لا يظهر من هذا شــيء ســوى الجمال فالصــبغة تســتر

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

* يراجع كذلك: قصيدة: في ظلال الصمت، البيت الشّعري: "في نَسِيجِ خَالدٍ رَغْمَ البِلى *** عبثَ الدّهرُ وما يعبث بِهْ"

[3] المصدر نفسه، ص27.

أخطاء الماضي وتغطيها. ومن هنا ما ورد في البيت الأول عبارة عن استعارة مكنية حيث: المستعار له: الدهر، والمستعار منه: الذي يعبث وجيء بأحد لوازمه: العبث.

النّموذج الثالث والستون:

"وفي سبيل الزاد والمأكلِ نملأ صدرَ الأرضِ إعوالا"[1]

في هذه الصورة تجلي وتصوير لمكافحة البشر على هذه الأرض، والشقاء والصعوبات التي ينالها الإنسان ساعيا للبحث عن قوت يومه، وتصوير الشّاعر لهذه المعاناة يتجلى في صراخ الإنسان كما ذكره في البيت الثاني وهو في الحقيقة مشهد مؤلم وقاسٍ.

جسد الشّاعر للأرض صدرا كما الإنسان يملأه صراخ النّاس وجعل المستعار له: الأرض والمستعار منه: الإنسان، وجاء بأحد لوازمه "صدر" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الرابع والستون:

"كم يسخر النجمُ بنا مِن عَلِ وكم يرانا اللهُ أطفالا!"[2]

شبه النجم بالذي يسخر والصورة هنا استعارة مكنية حيث: المستعار له: النجم والمستعار منه: الذي يسخر وجاء بأحد لوازمه: يسخر.

يصور الشّاعر هنا رؤية النجوم لنا من علٍ ومعنى السخرية هنا رؤية النجوم لنا ككائنات صغيرة بسبب المسافة الشاهقة ومكانها العالي في السّماء، وهو يدل بشكل من الأشكال على مكانة الإنسان التي لا تقارن بجزيئات الكون كله لكن رغم ذلك فإن الله تعإلى حافظ البشر بعنايته بهم.

[1] المرجع نفسه، ص 28.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

النّموذج الخامس والستون:

يـا رب غفرانـك إنـا صـــغـار نـدب في الـدنيـا دبيـب الغرور[1]

هذا البيت الشّـعري مناجاة لله سـبحانه وتعإلى بطلب المغفرة منه، وهو تصـوير لعظمة الله سـبحانه وتعإلى وإظهار لضـعف الإنسـان وقلة حيلته، حتى أنه يصـور مشـي الإنسـان في الأرض كدبيب النمل فصورة النمل التي يراها الإنسان يشفق فيها على هذا الكائن الضعيف الذي لا يقدر حتى على المشـي بسـرعة. والصـورة هنا في البيت الشّـعري صـورة اسـتعارية نوعها: مكنية، حيث المسـتعار له: الإنسـان وقد ذكر والمسـتعار منه: النمل وقد حذف وجاء الشّـاعر بلازمة من لوازم المحذوف، "دبيب".

النّموذج السادس والستون:

"فمضـــيـت لا أدري إلى أينـا ومشـــيت حيث تجرّني قدمي"[2]

يعيش الشّـاعر حالة من التيه والضـياع إذ لا يعرف الوجهة التي عليه الذهاب إليها، وينتقل دون وعي أو غاية محددة، وهو انعكاس لحالة نفســية مضــطربة تعبّر عن فقدان الوجهة الحقيقية للحياة تاركا الأقدار تذهب به حيث شـاءت ويصـور ذلك في مشـهد جرّ القدم لجسـده. وهذه الصورة استعارة مكنية حيث:

تجرني تدل على تشبيهه لنفسه بالشيء الذي يقوم الإنسان بجره

المستعار له: الشّاعر.

المستعار منه: الشيء الذي يجرّ.

[1] المصدر نفسه، ص 28.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

وجيء بأحد لوازمه "تجرّني".

النّموذج السابع والستون:

"يجلونَ فيه فرائدَ الحسن وَيُبَاعُ فيه اللهو أجناسا"[1]

شبه الشّاعر هاهنا اللهو بالسلعة التي تباع بثمن، فيصوره على هيئة جماد حيث المستعار له: اللهو والمستعار منه: الذي يباع وجيء بأحد لوازمه: يباع في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثامن والستون:

"بغرائبِ الألوانِ مزدهرٍ وتراه بالأضواء مغمورَا"[2]

جعل الشّاعر هذا اللّهو الذي ذكره في البيت السابق مغمورا بالأضواء في هذا البيت، حيث يعبر عن تأثير الإضاءة الموجودة في المكان على عينيه حتى أنه شبهها بالماء الذي يغمر الشيء، وعليه يكون المستعار له: الأضواء، والمستعار منه: "الماء" وجاء بأحد لوازم المحذوف: مغمورا للدلالة عليه.

النّموذج التاسع والستون:

"فقدوا حِجَاهُمْ حينما طرِبوا ودووا دويَّ البحرِ صخّابا"[3]

يعبر هذا البيت عن حالة من فقدان العقل والتيه في حالة يملأها الطرب والجو الصاخب والضجيج وإذا ما عدنا إلى تفسير ما ذكره الشّاعر فلا نجد أنَّ الدوي للبحر، وإنما يكون للرعد،

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

تعبيرا عن شدة الصوت الذي يصاحبه وعادة ما يستعمل هذا التعبير للدلالة على شدة الصوت التي ترتفع من مكان ما لهذا جعلها الشّاعر هنا تعبيرا عن ذلك.

استعار الشّاعر هاهنا الدوي من الرعد وأرفقها للبحر، فجعل المستعار له: البحر والمستعار منه الرعد وجاء بأحد لوازمه الدوي وهو محذوف للدلالة على الاستعارة المكنية.

النّموذج السبعون:

"أتقول أعمارٌ مضيَّعةٌ ماذا صنعتَ بعمركَ الغالي؟[1]!"

يريد الشّاعر من خلال هذا البيت إيصال شعوره اتجاه الأعمار الضائعة، وأهمية العمر الذي يجب المحافظة عليه انطلاقا من تحسره على ما مضى وما ضاع من الأعمار، وتضييع العمر هنا يكون في عدم تحقيق شيء بعد هذه الحياة فكأن كل شيء يكون هباء منثورا لا يستفيد منه الإنسان في شيء. وإنَّ عمر الإنسان مؤشر على حياته، ورمز لبقائه لذا يمثل العمر بالنسبة للإنسان شيئا لا يقدر بثمن وهذا ما يحاول الشّاعر قوله في هذا البيت. والصورة التي يبثها الشّاعر مشاعره من خلالها هي استعارة مكنية، فالمستعار له: العمر والمستعار منه: الإنسان العزيز، وجيء بأحد لوازمه الغالي للدلالة على ذلك.

النّموذج الواحد والسّبعون:

"مَنْ هذه الحسناءُ يا عيني؟ السِّحْرُ كلَّلها وظلَّلها"[2]

لم تصدق عين الشّاعر ما رآه من حسن لذلك يسأل عينه وهو في حالة ذهول والعين في الحقيقة لا تسأل كما أنها لا تجيب، لذا نلمح مبالغة الشّاعر في هذا المقام البياني للدلالة على

[1] المصدر نفسه، ص 29

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جمال السيدة التي رآها في صورة استعارة مكنية المستعار له فيها: عين والمستعار منه الذي يُسأل وهو الإنسان وجاء بأحد لوازم المستعار منه المحذوف في سؤاله "من هذه الحسناء".

ويقول في الشـــطر الثاني من البيت منبهرا بجمالها الذي صـــوره في البيت الأول معبرا عن الســـحر والجمال الذي جســـده في هيئة لها ظل يحيط بهذه الســـيدة، ومنه الاســـتعارة هنا مكنية كذلك، المستعار له السحر والمستعار منه الذي له ظل، وجيء بأحد لوزامه ظلَّلها إشارة إليه.

النّموذج الثاني والسبعون:

"كالطير من غصـــنٍ إلى غصـــنِ وثّـابـة، وَثْـبَ الفـؤادِ لـهـا!"[1]

يصـف الشّـاعر مشـاعره المرتبطة بحالة حب قوية، ومشـهد القلب الوثّاب إليها من شـدة التعلّق وحالة الحبّ التي أصابته. فهذه الصورة البيانية: استعارة مكنية أركانها كالآتي:

المستعار له: "الفؤاد" وهو مذكور

المستعار منه: الذي يثب وهو محذوف. وجيء بأحد لوازمه "وَثْبَ".

النّموذج الثالث والسبعون:

"ويـزيـدُ فـتـنـتَـهـا بـإغـرابِ حزنٌ وراءَ الحســـن مخبوءِ!"[2]

يخالط الجمال الذي رآه الشّـاعر هاهنا حزن ملامحه مختبئة وراء الجمال ذاك، تماما مثل شعور جميل تصبغه مسحة حزن. والشّاعر مستغرب من هذا الشعور فرغم الذي رآه من حسن إلا

[1] المصدر نفسه، ص 29.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

أن مسحة الحزن تلك تزيد حبيبته جمالا وهو تناقض متداخل بين الحسن، والحزن وقد يكون بسبب أحداث الحياة المتضاربة والصعبة. لذا جعل الحسن كشيء مادي يخفي ما يكون وراءه.

صورة هذا البيت على العموم استعارة مكنية. المستعار له هو: "الحسن"، والمستعار منه المحذوف: "الشيء المادي الذي يكون مانعا من رؤية ما وراءه"، وأتى الشّاعر بلازمة من لوازم المحذوف "وراءه مخبوء".

النّموذج الرابع والسبعون:

"حان اللقاء بغادتي وأنا أخشى سرابًا خادعًا منها
" متلهفًا استبطئُ الزمنا وأظل أسأل ساعتي عنها"[1]

لم يكن الشّاعر مطمئنا في هذا البيت، إذ يصور حالة من الشوق الذي يخالطه الخوف والترقب قبل لقاء محبوبته فهو يخشى ألا تحضر محبوبته ويعبر عن غيابها هذا بسراب لها خادع لعيونه كما قد يكون هذا اللقاء مجرد حلم لا وجود له ويسأل ساعته بعدها عن هذا الموعد لشدة شوقه وانتظار رؤيتها بفارغ الصبر. بعد هذا التحليل سنحاول تحديد ما ورد في البيتين من صور بيانية استعارية:

في البيت الأول: شبه الشّاعر السراب بإنسان مخادع حيث: المستعار له: السراب والمستعار منه: الإنسان المخادع وهو محذوف وجيء بأحد لوازمه: خادعا للدلالة على الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، ص 30.

في البيت الثاني كذلك استعارة مكنية يقول الشّاعر إنه يسأل ساعته عن محبوبه والساعة جماد لا يُسأل فهنا قد جعل المستعار له: الساعة، والمستعار منه: الذي يسأل وهو الإنسان، وجيء بأحد لوازمه: أسأل للدلالة عليه.

النّموذج الخامس والسبعون:

"وأجيل عينَ الرّيبِ ملتفتًا متطلعًا للْبَابِ حيرانا"[1]

في حالة انتظار وترقب يعبّر الشّاعر عن نظرته التي تعتريها الحيرة منتظرا مجيء محبوبه، فهو ينظر إلى الباب في كل مرة منتظرا فرصة دخولها منه، سائلا نفسه أسئلة محيرة كثيرة تغمره ولما قال: "وأجيل عينَ الرّيبِ"، فهو يصوّر أن للريب عينا ويشببه بالإنسان وتكون بهذا الصورة البلاغية استعارة مكنية، المستعار له: الريب والمستعار منه الإنسان الذي حذف وجيء بأحد لوازمه عين للدلالة عليه.

النّموذج السادس والسبعون:

"أنثى تلاقي كلَّ آونةٍ رجلاً وترمي الوعدَ آلافا"[2]

يذم في هذا البيت حبيبته، ويصف سلوكها المخادع وعدم جديتها في علاقة يعتبرها الشّاعر غير ذلك، فهي تكثر الوعود لجميع من تلتقي به وهذه صفة الخداع وعدم الوفاء بالوعد. وشبه الوعد بالجسم المادي الذي يرمى وهو تصوير للاستهزاء بالوعود، ومنه يكون عجز البيت الشّعري استعارة مكنية: المستعار له "الوعد"، والمستعار منه الشيء الذي يرمى، وجاء بالفعل "ترمي" للدلالة على المحذوف.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة 30.

النّموذج السّابع والسبعون:

"مَن أنتِ يا مَن روحُها اقتربَتْ منّي وخاطب دمعُها روحي
صبّتهُ في كأسي!، وما سكبتْ فيه سوى أنَّاتِ مذبوحِ"[1]

هذه الأبيات الشّعرية تجل للقرب الكائن بين الشّاعر وحبيبته في مشهد قرب الدمع ومخاطبته روحه وهو بهذا يجعل الدمع كإنسان يمكنه التكلم فيكون بهذا التعبير مجازيّا يعبر عن استعارة مكنية الركن الأول منها مذكور والثاني قد حذف، فالأول مستعار له وهو: الدمع، والثاني: مستعار منه وهو: الإنسان، وجيء بأحد لوازمه: خاطب للإشارة إليه.

النّموذج السّابع والسبعون:

"إني رأيت أساكِ عن كثبِ ولمستُ كُرْبَكِ نابضًا حيًّا"[2]

إن أسلوب الشّاعر المتمثل في تجسيد المعنوي على هيئة البشر هو في الحقيقة مبالغة منه وتعظيم للشعور الذي أحس به، إذ نلمح هذا في الكثير من قصائده. وهنا في هذا البيت الشّعري يشعر المحب بما أصاب محبوبه حتى أنه يرى ذلك مجسَّدا أمامه يقول: "إني رأيت أساك عن كثب" والحقيقة أن الأسى لا يرى إنما هو حالة شعورية، فهو بهذا يجعل من البيت الأول استعارة مكنية حيث: المستعار له: الأسى والمستعار منه الذي يُرى وجاء بأحد لوازمه: رأيت للدلالة على هذا المستعار منه.

النّموذج الثامن والسبعون:

"لا تكتمي في الصدرِ أسرارا وتحدثي كيف الأسى شاءَ"[3]

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة 31.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ويواصل الشّاعر تصوير هذا القالب الاستعاري للأسى في هذا البيت كذلك، ويجعل للأسى مشيئة والأسى هنا مستعار له كذلك والذي له مشيئة يمثل المستعار منه، واللازمة هي "شاء"

النّموذج التاسع والسبعون:

" أفـديـكِ بـاكـيـةً وجـازعـةً قـد لفّهـا في ثوبـهِ الغَسَـــقُ"[1]

يعبر الشّـــاعر في هذا البيت عن تضـــحيته للشـــخص الذي يحبه وهو في حالة من البكاء والحزن الشـديد، وهذا من عظيم الحب والتقرّب وصـور الشّـاعر لحظة الحزن الشـديدة هذه بالظلام الذي يطفئ النّور ومنه المسـتعار له: الغسـق والمسـتعار منه الإنسـان الذي يرتدي ثوبا وجاء بلفظ: لفها في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثمانون:

"مرَّ الظلامُ وأنـتَ لي شـــجنٌ وأتى النهـارُ وأنـتَ في خَلَـدي
" لا يسـمع البحرُ الغضـوبُ إلى شـــاكٍ ولا يُصـــغي إلى أحدٍ!"[2]

في هذا البيت تصـوير لمرور الزمن وبقاء مشـاعر الحب والوفاء اتجاه المحبوب، وأن تعاقب الليل والنهار لا ينسـي المحبوب أبدا، وهو حاضـر في الفكر والوعي، ثم يصـف الشّـاعر في البيت الذي يليه غضـب البحر الذي لا يصـغي لأحد حين غضـبه وارتفاع أمواجه، وهذه الأبيات تعبر عن مدى الصراع العاطفي الذي يعانيه الشّاعر

[1] المصدر نفسه، ص 32.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الواحد والثمانون:

"كم لاح لي حَرْبُ الحياة على أمواجهِ المجنونةِ الزبدِ"[1]

يشهد الشّاعر هاهنا على صراعات الحياة المستمرة التي عاشها مرارا وتكرارا، ويعبّر الشّاعر عن ذلك بأمواج البحر العاتية المجنونة، فهو يطابق صورة البّحار الذي يصارع أمواج البحر بصورته وهو يصارع مصاعب الحياة والأمواج، لا يمكن أن ننسب إليها الجنون ومنه الصورة البلاغية استعارة مكنية حيث: المستعار له: الأمواج والمستعار منه: الإنسان المجنون الذي حذف وجيء بأحد لوازمه: مجنون للدلالة عليه.

النّموذج الواحد والثمانون:

"يا ظالمي! عيناكَ كم وعدتْ قلبي إذا شفتاكَ لم تَعِدِ"[2]

لا يمكن للعيون أن تقدم وعودا والتعبير هنا مجازيّ على سبيل الاستعارة المكنية حيث: المستعار له: العينين، والمستعار منه: الإنسان وجاء بلفظ: وعدت وهي لازمة من لوازم الإنسان. يعبر كاتب الأبيات عن حالة من الخذلان أصابته وهو ينتظر الوعود التي لم يوف بها محبوبه.

النّموذج الثّاني والثمانون:

"قفْ تأمل مغرِبَ العمـ ر وإخفاقَ الشعاعِ"[3]

هذا البيت يصور آخر الزمن أو آخر العمر وهو ربط بين مشهد الشمس التي تغرب آخر النّهار بالعمر بشيخوخة الإنسان التي يغرب فيها العمر وفي هذا استعارة مكنية كما في الأبيات

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 33

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

السّابقة حيث شبه هاهنا العمر بالشمس التي تغرب، فالمستعار له العمر والمستعار منه الشمس وأتى بلفظ مغرب للدلالة عليها.

النّموذج الثّالث والثمانون:

"وهتاف القلب بالشك وى على غير انتفاع"[1]

استعير للقلب صفة من صفات الإنسان وهي الهتاف، وهذا تجسيد لعظم ما يعانيه القلب وما يحمله من الأسى، فهذه النداءات القلبية جاءت في هيئة شكوى دون جدوى ودون انتفاع وعليه أركان هذه الاستعارة المكنية كالآتي:

المستعار له: القلب.

المستعار منه: "الذي يهتف" وهو محذوف. وجيء بأحد لوازمه الهتاف للدلالة على هذا عليه.

النّموذج الرّابع والثمانون:

"رِيّ عمري من أكاذيبِ المنى وطعامي من عفافٍ وضَميرْ"[2]

العمر ارتوى من أكاذيب الآمال المزيفة التي تمنحها الحياة وهذا ما حاول الكاتب تصويره، فهو يرجّح كفة الأخلاق، والقيم فالعفاف والضمير سببان من أسباب القناعة، وإن ما يبقى من هذه الحياة سوى القيم الأخلاقية وعليه فالمستعار له هنا: المنى والذي يكذب يمثل المستعار منه وجيء بلفظ "أكاذيب" للدلالة عليه.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

النّموذج الخامس والثمانون:

"هل رأى الحبُّ سكارى مثلنا؟! كم بنينا من خيالٍ حولنا!"[1]

في صدر البيت سؤال بلاغي يظهر الكثير من العواطف بعد شدة الحبّ، والعشق التي يصوّرها الشّاعر من خلال عبارة: "سكارى مثلنا"، إذ تعبر هذه الصيغة على أواصر المحبة العميقة بين الحبيبين، حتى أن الحب نفسه لم ير مثل هذا الحبّ من قبل، ثم يذكر بعدها الخيالات والأحلام التي بناها المحبّان نتيجة هذا الحبّ.

الصورة هاهنا استعارة مكنية: جعل فيها الشّاعر المستعار له: الخيال والمستعار منه البناء وجاء بلازمة من لوازمه: بنينا.

النّموذج السّادس والثمانون:

"وإذا النُّورُ نَذِيرٌ طَالِعٌ وإذا الفجرُ مُطِلُّ كالحَرِيقْ"[2]

يصور الشّاعر ساعة الفجر وإشراق نور الشَّمس بمشهد مفاجئ يشبه الحريق وهو تعبير عن شدة الضوء التي صاحبت طلوع الشمس في ذاك الفجر. وهنا تكون الاستعارة مكنية تضم ركنان الأول: مذكور، والثاني: محذوف، فالمذكور هو المستعار له: الفجر والمحذوف المستعار منه وهو: الذي يطل كالإنسان ولازمة من لوازمه يطل في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج السّابع والثمانون:

"لا تَدَعْنِي للَّيالي فغدًا تَجْرَحُ الفُرْقةُ ما تأسو يَدُكْ"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 35.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

يتوسل الشّاعر لمحبوبه كي لا يتركه عرضة للّيالي التي يغمره فيها الإرهاق والتعب، بسبب تفكيره الدائم في محبوبه، هذا الذي يجعله يشعر بحالة من الفقدان والفرق، يصورها في عجز البيت الشّعري بجرح حيث تكون هذه الصورة استعارة مكنية، المستعار له فيها: الفرقة والمستعار منه الذي يجرح وجيء بالفعل يجرح للدلالة على المستعار منه الذي حذف من الاستعارة.

النّموذج الثامن والثمانون:

"مَضتِ الشّمْسُ فأمسيتُ وقد أُغلقَتْ دونيَ أبوابُ السَّحابْ
"وتلفَّتُ على أثارِهَا أسْألُ اللَّيلَ! ومَنْ لي

يصوّر الشّاعر لحظة الغسق ومغادرة الشمس معلنة نهاية اليوم، وصار السحاب كأبوب أغلقت في وجهه، وهو يشبه السحاب بالدار التي لها أبواب في صورة استعارية مكنية حيث المستعار له: السحاب، والمستعار منه: الدار التي لها أبواب وجيء بأحد لوازمها الباب في سبيل الاستعارة المكنية.

أما في البيت الثاني يصف الشّاعر شعوره أثناء مغادرة الشّمس سائلا الليل عن آثارها ولم يجد من يجيبه، وهذه كلها تساؤلات في نفس الشّاعر اتجاه الحياة بشكل عام وفيها استعارة مكنية حيث إن سؤال الليل غير ممكن وسؤال الإنسان ممكن وعليه فالمستعار له: الليل والمستعار له الإنسان الذي حذف وجيء بأحد لوازمه أسال للإشارة إليه.

النّموذج التاسع والثمانون:

"ناداه قلبي! وناجا هـ خاطري! وهو يعلَمْ"[2]

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

في هذا البيت الشّـــعري مناجاة لقلب المحبوب وخاطره معلق به، فقلب المحبّ يناديه، وخاطره يناجيه والمحبوب يعلم بهذا كلّه.

يجعل الشّاعر هاهنا المستعار له القلب والمستعار منه الذي ينادي وجاء بأحد لوازمه ناداه في سـبيل الاسـتعارة المكنية، وفي الموضـع الذي يليه كذلك نوع الاسـتعارة ذاته حيث: يسـتعير المناجاة للخاطر وما تكون له فهي للإنســان وعليه المســتعار له: الخاطر، والمســتعار منه: الذي يناجي وقد أتى الشّاعر بإحدى لوازمه: ناجاه للدلالة عليه.

النّموذج التسعون:

"يـا فـتـنـةً تـتـهـادى ورحـمـةً تـتـبسَّـمْ "[1]

شبه الشّاعر هاهنا الرحمة بالإنسان وهي استعارة مكنية مباشرة حيث المستعار له: الرحمة، والمستعار منه: الإنسان الذي يبتسم، وجيء بأحد لوازمه الابتسامة للدلالة عليه.

النّموذج الواحد والتسعون:

"يـا حـقـبـةَ الـوهـم والـخـيـالْ هـلاَّ تَـمَـهّـلْـتِ لـلأبـدْ"[2]

إن الزّمن لحظات خاطفة لا يشـعر الإنســان بمضـيّها، وما نراه في هذا البيت هو طلب الشّاعر التمهّل من اللحظات التي عاشها في تلك اللّيالي، وهذا في الحقيقة غير ممكن.

يصـوّر الشّـاعر هاهنا حقبة الزّمن والوهم كمسـتعار له، ويجعل المسـتعار منه الذي يتمهّل ويأتي بأحد لوازمه: تمهلت في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

النّموذج الثّاني والتسعون:

"ينفضُ عن عينيهِ كراهُ ويقبل الرّاقدُ المسجَّى!"[1]

كلما أراد الشّاعر إبراهيم ناجي تعظيم الصورة الاستعارية التي يوظفها جعلها مجسدا في هيئة يمكن رؤيتها، ويجعل في هذا البيت الكرى كغبار يزيله عن عينيه والصورة هذه استعارة مكنية حيث جعل فيها المستعار له: الكرى والمستعار منه الذي يُنفض وجيء بأحد لوازمه ينفض للدلالة على هذا المحذوف

النّموذج الثالث والتسعون:

"لكنّ شكًّا بما تجنْ خيّم فوق العقولِ جمعَا"[2]

إن هذا البيت الشّعري يتحدث عن شعور الشك الذي يساور العقول ويمنعها من الفهم أو التّفكير في أشياء معينة حيث تنتابها حالة من عدم اليقين والحيرة. ومن هنا جعل المستعار له: الشك والمستعار منه: الذي يخيّم وجاء بأحد لوازمه خيّم للدلالة عليه.

النّموذج الثالث والتسعون:

" هَاتي خيالاً إذنْ وشعرا أسْكُبُهُ في فم الدهورْ[3]!

هذه الأبيات تعبير عن الخلود الذي يريد بلوغه الشّاعر، إذ يكون الزمن شاهدا على ما قدّمه في سبيل هذا الحب وهو ذكرى باقية ما تعاقب الزمان، وهذه الاستعارة المكنية تعبّر عن معنى قويّ حيث جعل الشّاعر هاهنا الشّعر كشراب يسكبه فالأول مستعار له، والثاني مستعار منه، وجاء

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

بالفعل يسكب كلازمة من لوازم المحذوف، وفي البيت الثاني جعل للدّهور فما كأنها تتجرّع هذه الذكريات لتبقى أبد الدهر مسجلة داخل هذا التاريخ والصورة فيها المستعار له: الدهر والمستعار منه الذي له فم وجاء بأحد لوازمه الفم.

النّموذج الرّابع والتسعون:

"أشربُ من رَوْعَةِ السّماءْ شعرًا وأسقي الفؤادَ وحيا!"[1]

لطالما كانت الطبيعة مصدر إلهام الشّعراء والكتاب، كما كانت كذلك في مختلف الأجناس الأدبية فهي تعبّر عن مدى اكتشاف الإنسان عوالمها، وتعايشه معها، فهي بالنسبة لهم مصدر إلهام يصوّرون بها جمال شعرهم، ويقفون عند جمالها وقفة تأمل.

إن الشّاعر في البيت الأول يشبّه جمال السّماء وروعتها كشراب جميل المذاق، وهذا الشّراب هو الشّعر الذي يكتبه، وعليه فالشّعر هاهنا شراب عذب، جعله الشّاعر مستعارا له، وجعل الشراب مستعارا منه محذوفا، وجاء بالفعل أشرب للدلالة على المحذوف.

النّموذج الرّابع والتسعون:

"أفنى البِلى أوجُهَ الرياءْ ولم يذُبْ ذلك القناعْ!"[2]

يوضح الشّاعر في هذا البيت كيف أن أوجه الرياء تبلى بمرور الزمن أي: إن الزمن كاشف لهذه الأوجه غير أنه يتحدث عن القناع المخادع الذي يخفي الحقيقة في عجز البيت الشّعري وكيف أنه لم يزُل وهذا التداخل المجازيّ يظهر صورة عميقة ومؤثرة لما يحصل من زيف وكذب.
المستعار له في هذه الصورة المكنية هو: الرياء، والمستعار منه: الإنسان، وجاء بأحد لوازمه "وجه للدلالة عليه.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النّموذج الخامس والتسعون:

"بعينها كذبةُ الدموعْ بعينها ضحكةُ الخداعْ"[1]

بشكل مباشر يصور الشّاعر الدموع تكذب وما يكون لها ذلك وعليه المستعار له: الدموع والمستعار منه: الذي يكذب وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

وكذا في عجز البيت تصوير لضحكة الخداع وهو أمر غير ممكن فالمستعار له: الخداع والمستعار منه الذي يضحك وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

دلالات هذا البيت الشّعري سلبية تتحدث عن الكذب، والخداع الذي يملأ العيون المزيفة التي يملأها شعور التلاعب بالعواطف الحقيقية، وعدم صدق المشاعر.

النّموذج السّادس والتسعون:

"كأنّ صدر الظلامِ ضاقْ من كَثرةِ البثِّ كل حينْ!"[2]

ذكرنا سابقا أن للشاعر إبراهيم ناجي عينا واقعية حيث يجسد مختلف الصور كصورة تراها العين وتتحسس ملامحها كهذه الصورة التي ذكرها في هذا البيت الشّعري يقول: كأن صدر الظلام ضاق، يجعل للظلام صدرا ليعبّر عما يصيب صدر الإنسان من ضيق إذا توالت عليه الهموم والشكوى.

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

المستعار له في هذا البيت: الظلام وهو مذكور والمستعار منه: الإنسان وجاء بلازمة من لوازمه "الصدر" للدلالة عليه

النّموذج السابع والتسعون:

يواصل الشّاعر بعد البيت السّابق قائلا:

"كأنما ينفثُ الشهبْ تخفيفَ كربٍ يئنُّ منهُ"[1]

ما يشد انتباه القارئ هو أنين الكرب في هذا البيت الشّعري، وهذا الأنين لا يمكن أن يصدر من شعور لأنه عبارة عن صوت حزين، فهذا التّصوير البلاغي هو تصوير استعاري المستعار له: الكرب، والمستعار منه: الذي يئن وجيء بأحد لوازم المحذوف للدلالة عليه.

النّموذج الثامن والتسعون:

"لو يفهم النّجمُ ما نقولْ! أو يفهم الليلُ ما نُسرْ!"[2]

يعكس هذا البيت ما -ذكرناه سابقا- عن جعل الشّعراء الطبيعة إلهاما لشعرهم وتجليا لها، يحاول الشّاعر جعل النجم والليل يفهمانه ليكونا شاهدين على الذي يحصل وليس غريبا أن يجسد هذه الصورة الليلية للطبيعة فقد جاءت قصيدة هذا البيت تحت وسم: "الليالي" وهي من مجزوء البسيط لتعكس هذا التناغم بين الشّاعر، والليل وأجزائه، وهو دليل على وحدة الشّاعر كذلك فهو لا يجد من يشركه معه في حديثه سوى معالم الكون التي تحيط به وعودة إلى تفسير هذا البيت فإن الليل والنجم عنصران معنويان لا تحصل لهما القدرة العقلية، وعليه نجد: صورتان استعارتان الأولى

[1] المصدر نفسه، ص 38- 39.

[2] المصدر نفسه، ص39.

في صـدر البيت المسـتعار له فيها: النجم، والمسـتعار منه: الإنسـان، وجيء بأحد لوازمه "يفهم للدلالة على ما حذف".

أما في عجز البيت الشّـعري جعل الشّـاعر الليل يفهم وهذه الصـورة اسـتعارة مكنية كذلك، حيث المستعار له: الليل، والمستعار منه: الإنسان وجيء بأحد لوازمه يفهم للدلالة عليه.

من هنا نخلص إلى أن للمسـتعار منه وجه واحد مشـترك بين هذين الصـورتين البيانيتين، ويتعدد المستعار له فيصير النجم والليل يشبهان الإنسان.

النّموذج التاسع والتسعون:

"مـا بَـالـهُـاَ أعْـيُـنُ الـفَـلَـكْ مـنـتـثـراثٍ عـلـى الـفـضـاءْ"[1]

يتأمل الشّـاعر في هذا البيت السـماء في ليل حالك، ويجعل للفلك عيونا تعبّر عن النجوم، متسـائلا عن تناثرها في فضـاء السـماء بإحسـاس مدهش اتجاه هذا المشـهد الجميل، محاولا فهم الحكمة التي يراها، لكن في العبارة التي ذكرها الكاتب استعارة مكنية حيث: المستعار له: الفلك، والمستعار منه: الذي له "أعين"، وجيء بأحد لوازمه أعين للدلالة عليه.

النّموذج المائة:

"يـا أيهـا النّهرُ بي حسـدْ لـكـل جـارٍ عـلـيـك رفْ"[2]

في هذا النّموذج يحاور الشّـاعر النّهر ويخبره عن شعوره بالحسـد اتجاه من هم بالقرب منه، وسـبب حسـده أن النهر يمثل الطمأنينة والسـكينة ومنبعا يُرتوى منه هكذا صـوّره بعض الشّـعراء في

[1] المصدر نفسه، ص 39.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

قصائدهم، فيتمنى الشّاعر أن يعيش بجانب هذا النّهر لتحصل له فرصة الشرب من عذبه، والتأمل في صفائه.

الاستعارة مكنية في هذا البيت، المستعار له: النهر، والمستعار منه، الإنسان وأتى الشّاعر بياء النداء للدلالة على مناداته ومخاطبته.

النّموذج الأوّل بعد المائة:

" عـالِج لظـاهـا فـإن ســكنْ فـرحـمـةٌ مـنـك لا تـحـدْ
" وإن عَصـــتْ نـارُهـا فكنْ قـبـرًا لـهـا آخـر الأبـدْ![1]

تمتد قصيدة الليالي لإبراهيم ناجي على ثمانية وستين بيتا تصوّر في مجملها معاناة الشّاعر في الليالي الحالكة وهو مستسلم لعذابه آخذا بما يحيط به كشواهد على ما يحدث، ويجعل من أبيات القصيدة مأوى للحزن يقدم الشّاعر في هذا البيت حكمة بالغة في التعامل مع ما لا يستطيع الإنسان تحمله فإما أن يتحمل المرء ما يحصل، وإما أن يتخذ موقفا حازما لا رجعة فيه. وفي هذه الأبيات يقصد الشّاعر النّهر الذي يمكنه معالجة وما له ذلك وقد جعل الشّاعر له مكانة الإنسان في استعارة مكنية المستعار له فيها: النّهر، والمستعار منه: الذي يعالج وجيء بأحد لوازمه عالج للدلالة عليه.

النّموذج الثّاني بعد المائة:

"يـا من أرى الآن نُصْـــبَ عيني خـيـالَـه عَـطَّـرَ الـنّسَـــمْ"[2]

[1] المصدر نفسه، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

يشير المعنى المجازيّ لهذا البيت عن رؤية طيف المحبوب ظاهرا مشخَّصا أمامه، ولفرط حبّه جعل هذا الخيال أو الطيف كالعطر الذي يترك أثر رائحة جميلة جدا، ومن هنا الاستعارة مكنية جعل فيها المستعار له: الطيف والمستعار منه: العطر وجيء بالفعل عَطَّرَ للدلالة على المحذوف.

النّموذج الثّالث بعد المائة:

"لا تحسبوا البُرْءَ قد أَلَمّ فلم يزل جُرْحُنَا جديدا"
" يخدَعُنَا أنّه التأمْ ولم يزل يخبِئُ الصّديدا!"[1]

في هذا البيت استعارة مكنية صور فيها الشّاعر الجرح الجديد المخادع إذ يخاله من رآه أنه قد التأم، وأركان هذه الاستعارة كالآتي:

المستعار له: الجرح

المستعار منه: الذي يخدع.

وجيء بأحد لوازمه في "يخدعنا" للدلالة عليه.

النّموذج الرّابع بعد المائة: قصيدة الجمال الضنين

"يا أيّها الكوكبُ المحبوسُ في مبددٌ مَجْدُهُ في مضيّعُهُ!"[2]

يستعير الشّاعر هاهنا لفظ المحبوس للتعبير عن الكوكب الذي لا يتحرك من مكانه، كائن داخل مجموعة النظام الشمسي، فعلى الرغم من عظم هذا الكوكب الهائل غير أنه مقيّد في فلك لا حدود له، وعليه المستعار له: الفلك والمستعار منه السجن وجيء بأحد لوازمه مسجون للدلالة عليه.

النّموذج الرّابع بعد المائة:

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"أنا شــهيدُك، والقلبُ الضــحوك أدميتَــه، والمغنّي إِذْ تقطّعُــهُ"[1]

في هذا البيت الشّعرية تضحية كبيرة في سبيل الحبّ حيث يجعل الشّاعر نفسه شهيدا في هذا العشق الذي لا ينتهي، معبّرا عن استعداده لتحمل كل الآلام والمعاناة في سبيل الحب.

وعليه في قوله: القلب الضــحوك اســتعارة مكنية حيث جعل القلب مســتعار له، والإنســان مستعارا منه محذوفا، وجاء بأحد لوازمه الضحوك للدلالة عليه.

النّموذج الخامس بعد المائة:

"هل منكَ يومُ رضًــى ضــنَّ الزمانُ أعيا خيالي وأضـــــناني توقّعُهُ؟!"[2]

ينتظر الشّــاعر يوما من الســعادة والرضــى يحل عليه لكن الزمن بخيل لم يره هذا اليوم، لذا يصور الشّاعر في الشطر الثاني من البيت تصويره تعبه وإرهاقه من الانتظار. فهو هاهنا يصور الخيال إنسانا يشعر بالتعب، وعليه المستعار له: الخيال والمستعار منه: الإنسان، وجيء بصفة من صفاته التعب في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

المطلب الثاني: ديوان "ليالي القاهرة"

النّموذج السادس بعد المائة:

"أليلاي مـا أبقى الهوى فيّ من فرُدي على المشـتاقِ مهجتَه ردِّي
أينســـى تلاقينـا وأنـتِ حزينـةٌ ورأسُـكِ كابٍ من عياءٍ ومن سُـهْدِ
أقولُ وقـد وسّـــدتـه راحتي كمـا تَوَسّـدَ طفلٌ مُتْعَبٌ راحةَ المهدِ"[1]

يجعل الشّـاعر هاهنا مطلع القصـيدة الحزينة مصـرعا لهواه، وسـاحة لمدافن الألم، والحبّ، لذا جاءت هذه القصيدة من البحر الطويل مزدحمة الألفاظ، ممتلئة المعاني، ولا عجب في ذلك إذ إن الشّــاعر يصــور شــعوره الكامل في هذه الأبيات، وطول القصــيدة دليل على الأثر العميق لهذه المآسي التي عاشـها، ومن هنا لابد أن نستل من الصور البيانية التي ذكرها الكاتب صورة استعارية تمثلت في البيت الثالث حيث يتحدث عن كونه مصـــدر راحة وطمأنينة وعليه جعل راحة يده كوسـادة يُتوسـد بها استعارة مكنية فالمسـتعار له: راحة اليد، والمسـتعار منه: الوسـادة وجيء بأحد اللوازم التي تعبر عن الطرف المحذوف **"وسّدته"**.

أما في الشــطر الثاني من البيت نجد الشّــاعر يشــبه راحة المهد بالوســادة كذلك، وعليه فالمسـتعار له: راحة اليد والمسـتعار منه: الوسـادة وهو محذوف وجيء بأحد لوازمه "تَوَسّـدَ" على صورة الاستعارة المكنية كذلك. وإن مقصد هذا البيت الشّعري وما أراد الشّاعر إيصاله هو: التركيز على وصـف الشـعور بالراحة، والطمأنينة والراحة من التعب، والإرهاق الذي ألم بحبيبه حتى أنه أتى بصورة الطفل المنهك الذي يرتاح في مهده بعد مضي يوم طويل.

[1] المصدر نفسه، ص 94.

النّموذج السّابع بعد المائة:

"فيا لك عندي من ظلامٍ محبّبٍ تألّقَ فيه الفرقُ كالزمن الرغدِ"[1]

غيّر الشّاعر هاهنا نظرة القارئ للظلام، وجعله محبّبا حيث تتجلى فيه صنائع الاختلاف والأشياء الجميلة، كأن هذا الظلام ساعة من ساعات النهار التي ترى فيها العين كل شيء بوضوح فقد استحسن ظلمته التي لم تؤثر على صورة الأشياء التي يراها الشّاعر وهو بهذا كله يصوّر الظلام على أنه شخص محبّب، ومنه الصورة البيانية: استعارة مكنية، حيث جعل فيها المستعار له: الظلام، والمستعار منه: الإنسان المحبوب (محذوف)، وجاء بأحد لوازمه: "محبّب" للدلالة عليه.

النّموذج الثامن بعد المائة:

"بها مثل ما بي يا حبيبي وسيّدي من الشَجَنِ القتّال والظمأ المُردي"[2]

مواصلا سرد معاناته جعل الشّاعر فراشة الدّمع التي تحن إلى الورد، وإلى ما تحب كقلبه الذي ملأه الشجن القتال، والظمأ المردي مصورا حجم ألمه، وعذابه الذي لم ينتهي. ويجعل هنا الشجن مستعار له والإنسان الذي يقتل مستعارا منه على سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج التاسع بعد المائة:

"لقد أقفرَ المحرابُ من صلواته فليس به من شاعرٍ ساهرٍ بعدي"[3]

والمحراب هاهنا كالأرض القاحلة حيث: المستعار له: "المحراب" والمستعار منه: "الأرض القاحلة"، وجيء بأحد لوازم المستعار منه: "أقفر" للدّلالة على الاستعارة المكنية. وهذا في الحقيقة تصوير للمكان الذي لم تعد تقام فيه الصلاة كما كان من قبل، وخلى من ذاك الرمز الديني للأبد،

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ولم يعد فيه بعد الشّاعر أي ساهر ينسج إبداعه وتأمله بالحرف، وتآكل بسبب الهجر، ولنا أن نتصوّر ما يشعر به الشّاعر من ملامح الحزن، والفراغ، والعزلة.

النّموذج العاشر بعد المائة:

"كأنَّ طُيوفَ الرُّعْبِ والبينُ ومزدحمَ الآلامِ والوجدُ في حشدِ"[1]

جليّ شعور كاتب الأبيات بالخوف والرّعب واصفا ذلك بقدر من المبالغة جاعلا للرعب هيئة الأطياف، متحدثا عن الفراق الذي يوشك أن يحدث، وهذا كله يدخله في حالة شعورية مليئة بالفوضى فتكون الآلام مزدحمة، والوجد أي: مشاعر حبه كأنها في حشد كبير، وهذا يعبّر عن تيه الشّاعر وتفلّت مشاعره ومنه يجعل بداية الشطر الثاني من البيت استعارة مكنية جعل فيها المستعار له: "الآلام" وهو مذكور، والمستعار منه: "الذي يزدحم" وهو محذوف، وجاء بـ "مزدحم" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الحادي عشر بعد المائة:

"وأسلمني لليلٍ كالقبرِ باردًا يهبُّ على وجهي به نَفَس اللحدِ"[2]

في مطلع البيت الشّعري تشبيه يصور بشكل دقيق اللّيل المظلم، والبارد اليائس، ويكمّل لفظُ "القبر" الذي تلى التشبيه معاني القنوط: الوحدة، العزلة، الموت، والبرد الذي يهبّ على الشّاعر من هذا القبر، وهي معانٍ متقاربة تدّل على الهلاك النّفسي، والجسدي. وصورة قاسيّة بالفعل للمعاناة تصوّر الحقيقة المؤلمة، حتى أنها انعكست على خيال الشّاعر كذلك، وبعد كل هذا نلفي في عجز البيت الشّعري صورة استعارية حزينة هي الأخرى تعبر عن "نَفَس اللحدِ" كأن للحد نَفَسا وما له

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ذلك، ومنه إن المستعار له: "اللحد"، والمستعار منه: "الذي له نَفَس" وجيء بأحد لوازمه في سبيل استعارة صفة من صفات الإنسان وإلحاقِها به.

النّموذج الثاني عشر بعد المائة:

يضيف الشّاعر قائلا في البيت الذي بعده:

"كـأنَّ على مصـــرٍ ظلامًـا معلقًـا بـآخرَ من خـابي المقـاديرِ مربَـدِّ"[1]

سمَّى الشّاعر القصيدة التي ينتمي إليها هذا البيت بـ: "ليالي القاهرة" تحدث فيها عن الأيّام الصـعبة التي مرت بها مصـر في سـنوات الحرب*، ولا يوجد إلا موضـعين من هذه القصـيدة طرح فيهما الشّاعر اسم بلده بشكل مباشر، صوّر من خلال هذه الأحزان التي بثها في القصيدة المآسي والنكبات التي عاشتها مصر، واللافت للنظر في هذه القصيدة طغيان صورة الظلام الحالك بشـدة، جاعلا من هذا الظلام أرقا وحالة بؤس، ودمارا نفسيا أصابه أثناء رؤيته بلده على هذه الحال.

نجده في البيت الأول يضـع صـورة **"الظلام المعلق"** بمعنى الذي يغشـى البلد حتى لا يرى للسـماء صـفاؤها، ففي سبيل استعارة مكنية جعل "الظلام" مستعار له وقد ذُكر، "والذي يُعلَّق" وقد حذف مستعارا منه، وجيء بأحد لوازمه "معلقا" مذكورا في البيت الشّعري.

النّموذج الثالث عشر بعد المائة:

"أهـذا الرّبيعُ الفخمُ والجنّـةُ التي أكاد بها أســتافُ رائحةَ الخلدِ"[2]

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها

* كتب الشّاعر شارحا القصيدة تحت عنوانها: (كان الظلام العصيب المخيم على القاهرة في سنوات الحرب الأخيرة ظلامًا متجاوبًا مع قتام في النفوس، وحلوكةٍ تجثم على الصدور، وقد مرَّت بالشّاعر انطباعات من ذلك الضنك الشامل فسجّلها صورًا في هذه الملحمة المختلفة الضروب والإيقاع).

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

يشبه الشّاعر هاهنا الربيع الذي كان يحلّ على مدينة مصر بـــ: "البهو الفخم"، وتنشرح لغة الشّاعر في مثل هذه المواضع التي يعبّر بها عن فرحة الصدر، والسّعادة الغامرة حتى أنه يقارن جمال هذا الرّبيع بالجنة في نظرته له، ويعزز نظرة الإجلال هذه بلفظ: "الفخم".

يقول في شــطر البيت الثاني: أكاد بها أســتافُ رائحةَ الخلدِ أي أكاد أتذوق رائحة الخلد لشـدة عبقها، معبرا عن الجمال الخالد الذي رآه، مندهشـا سـائلا في أول البيت أهذا الربيع الفخم معبرا عن انبهاره لرؤيته ذلك. وتجربته الشّعرية الحسية قويّة في هذا الموضع.

نعود إلى تحديد أركان الصورة الاستعارية التي وردت في الشطر الأول من البيت:

المستعار له: "الربيع"، وهو مذكور.

المستعار منه: "البهو" وهو محذوف، وجاء بأحد لوازمه "الفخم" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الرابع عشر بعد المائة:

"تَصِـــير إذا جُنَّ الظلامُ ولفَّهَـا بجنحٍ من الأحلامِ والصّـــمـــتِ ممتـدِّ
مَبَـاءةَ خمّـارٍ وحـانوتَ بـائعٍ شـقيِّ الأماني يشـتري الرزق بالسّـهدِ"[1]

كانت هذه القصـيدة ميدانا ثرًا، وصـرحًا بليغا لتنوع صـوري بياني اِختلفت هيئاته، ولعل السبب في هذا يكمن في محاولة الشّاعر إيصال مختلف المآسي التي عاشها ورآها، وهو تجسيد صادق –في حدود رؤيتنا القاصرة– يدل عليه هيكل القصيدة الحزين، فالأحزان التي يصوّرها الشّاعر أصـالة، وتجربة حقيقية تصـوّر جزء من الواقع المرّ، وتجسـد العواطف المنكسـرة في قالب شِـعري مرهف.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

ولا شك أننا كما في النّماذج الأخرى نقف عند الاستعارة المكنية في هذا البيت الشّعري كذلك: جعل "الليل" مستعار له، "والذي يلّف" مستعارا منه، وجيء بأحد لوازمه "لفَّهَا".

في البيت الثاني: استعارة مكنية حيث جعل للأحلام أجنحة، ومنه المستعار له: **"الأحلام"**، والمستعار منه: **"الذي له أجنحة"**، وجيء بأحد لوازمه: **"جنح"**.

في هذا البيت، يصف الشّاعر التحول الذي يحدث حينما يحل الليل، ويغطي المكان بظلامه. يقول: إنَّ الجنة التي ذكرها في البيت السّابق "تصير" (تتحول) عندما يحل الظلام ويلفها، مما يوحي بتغير شامل يحدث عند حلول الليل. والظلام لا يأتي بمفرده كما يصوّره الشّاعر، إنما يأتي "بجنحٍ من الأحلامِ" أي: إن الليل يجلب معه أحلامًا ليلف هذا الجمال، ويغدو الصمت ممتدا في كل مكان، مما يخلق جوًا من الهدوء والسّكينة.

باختصار: الشّاعر يرسم صورة ليلية تنبئ بالسكون والهدوء. ليعبّر عن التحول الذي يجلبه الليل على العالم من حوله.

النّموذج الخامس عشر بعد المائة:

"وقد وقفَ المصباحُ وقفةَ حارسٍ رقيبٍ على الأسرارِ داعٍ إلى الجدِّ
كأنَّ تقيًّا غارقًا في عبادةٍ يصوم الدّجى أو يقطعُ اللّيلَ في

صوّر الشّاعر هنا وقفة المصباح بشخص تقي غارق في العبادة، وفي هذا الموضع البياني استعارة مكنية حيث: المستعار له: العبادة والمستعار منه: "البحر" وجيء بأحد لوازمه "غارقا" للدلالة على المستعار منه. وهو يجعل بهذا العبادة كبحر يغرق فيه وهذا لتصوير السكون وعدم الحركة التي تصاحب الخشوع.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج السّادس عشر بعد المائة:

"فيا حارسَ الأخلاقِ في الحيِّ قضى يومَه في حومة البؤسِ يستجدي"[1]

في هذا البيت حكمة بالغة حول الأخلاق فقد جعل الشّاعر هاهنا الأخلاق كشيء يمكن حراسته غير أن حارس هذه الأخلاق مهمل يجوب الشوارع غير مبال يطلب المساعدة من الناس وهذا البيت تصوير لحالة من ضياع الأخلاق والسلوكيات الاجتماعية داخل المجتمع.

يحمل هذا البيت صورة مكنية، حيث المستعار له: الأخلاق، والمستعار منه: الذي يحُرس، وجيء بأحد لوازمه "حارس" للدلالة عليه.

النّموذج السّابع عشر بعد المائة:

"إلى الهدفِ المجهولِ تنتهبُ وتومضُ وَمْضَ البرقِ يلمَعُ عن بُعدٍ"[2]

والشّاعر يتحدث عن ليالي القاهرة يصور مشهد سيارة تمشي في ظلام دامس إلى هدف مجهول بأضوائها التي تلمع كالبرق وهذا تصوير لمشهد واقعي خاطف في شوارع القاهرة يعبر عن تلك الأجسام التي تمشي قلقة.

هذا البيت فيه استعارة مكنية حيث:

المستعار له: الدجى، والمستعار منه: الشيء المادي الذي ينهب ويسرق وجاء الشّاعر بأحد لوازم المستعار له "تنتهب" المحذوف للدلالة عليه.

النّموذج الثامن عشر بعد المائة:

"ينقّبُ كلبٌ في الحُطامِ وربّما رعى الليل هرٌّ ساهرٌ وغفا الجندي"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومواصلة لما ذكره الشّاعر في البيت السابق حول معالم الحياة في ليالي القاهرة، وكيف أنه ينقل واقعا حيّا يقول في عجز هذا البيت الشّعري: رعى الليل هرٌّ ساهرٌ كأن الليل إنسان يمكنه رعاية هذا الهرّ السّاهر وفي هذا استعارة لصفة من صفات الإنسان هي الرعاية ومن هنا جاءت الاستعارة مكنية في هذا البيت حيث: المستعار له: الليل والمستعار منه الإنسان وقد حذف وجاء الشّاعر بأحد لوازمه "رعى" إشارة إليه.

النّموذج التّاسع عشر بعد المائة:

"فقدتكِ فقدانَ الرّبيعِ وطيبَهُ وعدتُ إلى الإعياء والسُّقْمِ والوجدِ"[1]

متحدثا الشّاعر عن بلده مصر، وما حل بها إبان النكبة مصورًا المآسي التي أفقدته ألوان الحياة، يجعل الشّاعر هاهنا البيت استعارة مكنية حيث يشبه فقدانه للربيع بفقدانه لشخص عزيز وعليه المستعار له: الربيع، وقد ذكر، والمستعار منه: الإنسان، وقد حذف وجيء بأحد لوازمه "فقدتك" للدلالة على المحذوف.

النّموذج العشرون بعد المائة:

"بِوَرْدِكِ أستسقي فكيف تركتني لهذي الفيافي الصّم والكثُبِ الجُردِ"[2]

تتضارب مشاعر كاتب الأبيات في هذا البيت الشّعري إذ تتأرجح بين الحنين والتخلّي، فبعد أن كان الشّاعر يستمد قوته من حب حبيبه له تركه، وصار كأنه في قفار لا حياة فيها.

في عجز البيت استعارة مكنية حيث:

المستعار له: الفيافي، المستعار منه: الإنسان الأصم وجاء بصفة "الصم" للدلالة عليه.

---

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الواحد والعشرون بعد المائة:

"وكنتُ إذا انهارَ البناءُ رفعتُهُ فلم تكنِ الأيامُ تقوى على هَدِّي"[1]

يحكي هذا البيت بطولات الشّاعر وقوته التي تصارع الزمن وتغلبه يقول: إن الأيام لم تكن قادرة على التغلب عليه، وهذا البيت فيه استعارة مكنية حيث جعل الأيام مستعارا له، والإنسان القوي مستعار منه، وهو محذوف وجاء الشّاعر بأحد لوازمه: تقوى في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثاني والعشرون بعد المائة:

"أُقبِّلُ في قلبي مكانًا حللتِه وجرحًا أناجيه على القُرْبِ والبعدِ"[2]

يمتزج الحب والألم في هذه الأبيات الشّعرية وهذا بسبب شعور الشّاعر الذي يعبّر عن الاشتياق للمحبوب ومكانته في القلب، وفي عجز البيت يصور لنا مشهد المناجاة باستعارة مكنية حيث: المستعار له: الجرح، والمستعار منه الذي يناجى وجيء بأحد لوازمه للدلالة عليه.

النّموذج الثالث والعشرون بعد المائة:

"وماذا عليهم إن بكوا أو تعذّبوا فإن دموعَ البؤسِ من ثمنِ المجد.."[3]

إن للمجد ثمن وهو دموع البؤس والتضحية في سبيله، فلا بد أن يواجه الإنسان الصعوبات التي تعترض حياته بالكثير من الصّبر، يحمل عجز البيت الشّعري استعارة مكنية حيث: المستعار له: البؤس والمستعار منه الذي يبكي وأتى بالدموع كلازمة للمحذوف.

---

[1] المصدر نفسه، ص 96.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الرّابع والعشرون بعد المائة:

"فَـعَـرا الأفـقَ قَـتـامٌ وبَـدَتْ سُـــحُبٌ تَحْبُو إلى وجهِ القمرْ"[1]

هذا المشـهد الطبيعي يطابق المشـهد الذي يدل عليه عنوان القصـيدة: "أحلام سـوداء"، إذ إنَّ السّـماء سـحبت لونها المنير بالنجوم وتحولت إلى لون قاتم تغطيه الغيوم وهي تحبو إلى القمر لتحجبه. الصـورة الاسـتعارية هنا: مكنية. المسـتعار له: السـحب والمسـتعار منه: الطفل الذي يحبو وجيء بأحد لوازمه يحبو للإشارة إليه.

النّموذج الخامس والعشرون بعد المائة:

"قَهْقَـهَ الرعـدُ ودوَّى ســـاخرًا فكـأنَّ الرعـدَ عربيـدُ ســكرْ"[2]

جسّد كاتب القصيدة في هذا البيت الرّعد كالإنسان الذي يقهقه مستهزئا في أحلام سوداء، وليالي حالكة وهذا التّصـوير البلاغي هو في الحقيقة تعظيم للصـورة التي رآها الشّـاعر وأراد إيصـالها وعليه في هذا البيت اسـتعارة مكنية: حيث المسـتعار له الرعد والمسـتعار منه الذي يقهقه وجيء بأحد لوازمه "قهقه".

النّموذج السّادس والعشرون بعد المائة:

"يا منيتي قَسَـــتِ الحياةُ عليكِ وجَرَتْ مقادرُهَا الجســـامُ عليّا"[3]

يتضـامن المحب مع محبوبه في هذه الصـورة الاسـتعارية مقاسـما إياه مشـاعر المعاناة بندائه الشـجي له شـاهدا على قسـاوة الحياة على المحبوب، وأحداثها التي وقعت عليه، واسـتعار الشّـاعر

[1] المصدر نفسه، ص 98.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

القسوة من الإنسان هذا ما يجعل الصورة استعارة مكنية حيث المستعار له: الحياة، والمستعار منه: الذي يقسو وجيء بأحد لوازمه القسوة إشارة إليه.

النّموذج السّابع والعشرون بعد المائة:

"تَتَعَاقبُ الأقدارُ وهي مُسِـــيئَةٌ كم عقّنـا ليـلٌ وخـانَ نهـارُ"[1]

تتعاقب أقدار الحياة واحدة تلو الأخرى وتظلم الشّـاعر ويصـور مشـهدها في هالة سـبيلة تحيط به، حتى الليل جلب معه خيبات الأمل والآلام وانعدمت حياة الاسـتقرار والأمان فيه، وخان النهار الثقة وغدر به بدل أن يري الشّاعر إشراقة شمسه.

في عجز البيت الشّعري استعارتان مكنيتان حيث:

الاستعارة المكنية الأولى في عبارة: "كم عقّنا ليلٌ" وأركانها كالآتي:

المستعار له: الليل.

المستعار منه: الذي يعق

وجيء بأحد لوازمه المستعار منه: عقنا للدلالة عليه.

الاستعارة المكنية الثانية في عبارة: "خان النهار"

المستعار له: النهار

المستعار منه: الذي يخون

وجيء بالفعل خان كأحد لوازم المستعار منه المحذوف.

النّموذج الثّامن والعشرون بعد المائة:

"رانَ السّـــوادُ على وُجوهِ الـدُّورِ وســـرى إِليّ نحيبُهـا والأدمعُ"[2]

[1] المصدر نفسه، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص 100.

عم السواد هذا المكان حتى أنه غطى وجوه البيوت وصار البكاء والنحيب الصوت الوحيد الذي يسمع صداه، وأصبح الحداد الملمح الوحيد لهذه البيوت الكئيبة، وهذه الصورة استعارة مكنية أركانها: مستعار له: الدار، ومستعار منه الذي له وجه وجيء بأحد لوازمه وجه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثّامن والعشرون بعد المائة:

"لكَـأنّنـا والأرضُ تُطوى تحتَنـا نجمـانِ في الظّلْمـاءِ منفردانِ"[1]

يستشهد الشّاعر بمعالم الطبيعة كجزء أساسي من الصور البلاغية التي بثها في هذا البيت الشّـــعري، متحدثا عن الأرض التي تطوى، والنجمان اللذان يمثلانه وحبيبه في ليل حالك يتحركان بسرعة فيه ويفسّر هذا الشعور العزلة والابتعاد عن العالم.

الصورة هذه فيها مستعار له: الأرض ومستعار منه: الذي يطوى وجيء بأحد لوازمه تطوى في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج التّاسع والعشرون بعد المائة:

"قـالـتْ تعـالَ فقلـتُ لبّيـكِ هيهـاتَ أَعْصِـــي أمرَ عينيـكِ"[2]

في عجز البيت اســـتعارة مكنية واضـــحة فالعينان لا تأمران وعليه المســـتعار له: العينان المســـتعار منه: الذي يأمر كالإنســـان، وجيء بأحد لوازم المحذوف "أمر". يعبّر هذا البيت عن مشاعر الحب التي يكنها المحبّ لمحبوبه حتى أنه يطيعه ولا يعصي له أمرا.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 101.

النّموذج الثلاثون بعد المائة:

"شَـــحُبَتْ كلونِ المغربِ الباكي وتـألّقـتْ كـالنّجمِ عينـاهـا"[1]

في هذا البيت وصـف من المحب لمحبوبه وكيف أن هذا اللقاء سـاوره الخوف والرعب في ظلمة ليل حالك لذا يقول إن لون محبوبته قد صار شاحبا كما لون الصفرة المائل إلى الحمرة الذي يصاحب غروب الشمس الباكي، وعليه فالاستعارة هاهنا مكنية فيها المستعار له: المغرب والمستعار منه: الذي يبكي وجيء بأحد لوازمه للإشارة إليه.

النّموذج الواحد والثلاثون بعد المائة:

"ضـــحكتْ لظلّينا وقد عجبَتْ مـمّـا يَـخَـالُ فـؤادُ مـذعـورِ"[2]

بعد صور الحزن التي بثها الشّاعر إبراهيم ناجي في مختلف أبيات قصائده، نراه لمسحة من الدعابة يصور جزء من السعادة في هذا البيت، لحظة فرح ساورته ومحبوبه على عكس ما يظنه فؤاد الشّـــاعر المذعور ومن هنا جاءت الاســـتعارة مكنية في هذا البيت حيث: المســـتعار له: الفؤاد والمستعار منه الإنسان وجيء بصفة من صفاته الشعورية الذعر للإشارة إليه.

النّموذج الثّاني والثلاثون بعد المائة:

"وأُسِـــرُّهـا بحكـايـةٍ وقَعَـتْ وروايـةٍ من نَسْـــج أفكـاري"[3]

يتداخل الواقع والخيال في هذا البيت الشّـــعري، إذ يتحدث الشّـــاعر عن نســـجه لروايات وحكايات لا وجود لها وهذا يحيل إلى العوالم الأدبية التي استطاع الشّـاعر صنعها، يجعل الشّـاعر

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 102.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هاهنا الأفكار كمن ينسج وهذه الصورة استعارة مكنية حيث: المستعار له: الأفكار، والمستعار منه: الذي ينسج، وجيء بأحد لوازمه "نسج".

النّموذج الثّالث والثلاثون بعد المائة:

"وإذا الطّريقُ يسيرُ منعطِفا وإذا رياحٌ تضربِ السّدفا"[1]

شبّه الشّاعر الطريق هاهنا بالشخص الذي يسير والصورة البلاغية: استعارة مكنية حيث المستعار له: الطريق والمستعار منه الذي يسير وجيء بأحد لوازمه يسير في سبيل الاستعارة المكنية.

أما في عجز البيت الثاني استعارة مكنية كذلك حيث استعار صفة الضرب من الإنسان وألحقها بالرياح فالمستعار له: الرياح والمستعار منه: الذي يضرب وجيء بأحد لوازمه تضرب.

البيت الشّعري ككل يصور مشهد طريق صعب مليء بالعواصف التي تشكل له عقبة يصعب اجتيازها.

النّموذج الرّابع والثلاثون بعد المائة:

"لِمْ أيّها الدّاعي هواكَ دعا والدّهرُ يأبى أن نظلّ معَا"[2]

لم يسمع الزمن للمحب ومحبوبه بالبقاء معا، فقد صار الزمن قاسيا عليهما وعليه فإن هذا البيت صراع داخلي يتأرجح بين أمل وبؤس يصور باستعارة مكنية مستعارا له: الدهر والمستعار منه: الذي يأبى مع لازمة من لوازمه: يأبى للدلالة على استحالة حصول البقاء.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 102.

النّموذج الخامس والثلاثون بعد المائة: قصيدة الأطلال

"يـا فـؤادي رَحِـمَ اللـهُ الـهـوى كـان صـــرحًا من خيالٍ فهوى"[1]

يعتبر هذا البيت الشّـعري من أجمل الأبيات التي كتبها الشّـاعر إبراهيم ناجي، يصـور الهوى على أنه إنسـان قد مات ولأجله يشـعر الشّـاعر بحالة من الانكسـار والخذلان لموته. في هذا البيت الشّـعري الجميل اسـتعارة مكنية حيث: المسـتعار له: الهوى والمسـتعار منه: الإنسـان وجيء بأحد اللوازم رحم للدلالة عليه.

النّموذج السّادس والثلاثون بعد المائة:

"وأنـا أقـتـاتُ مـن وهـمٍ عـفـا وأفي العمرَ لناسٍ ما وفـــــى"[2]

هذه المشاعر التي يصورها الكتاب تظهر التجارب المؤلمة التي عاشـها الشّـاعر، مما يجعل للبيت الشّـعري بعدا عاطفيا مؤلما وحزينا فقد صـار الشّـاعر يقتات على الوهم من فرط حزنه، يقول وأنا أقتات من وهم عفا فقد صـار الوهم طعاما قليلا يقتات منه الشّـاعر. هذه الصـورة اسـتعارة مكنية حيث: المســتعار له: الوهم والمســتعار منه: الطعام وجيء بأحد لوازمه يقتات للإشــارة على هذا المحذوف.

النّموذج السّابع والثلاثون بعد المائة:

"كَمْ تـقـلّـبْـتُ عـلـى خـنـجـرِهِ لا الهوى مـالَ ولا الجَفْنُ غَفـا"[3]

[1] المصدر نفسه، ص 103.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

كانت هذه العلاقة التي عاشها الشّاعر والتي يصور أحداثها في قصيدة الأطلال مضطربة فحتى في تلقب الشّاعر بين حالة الحب واللاحب لم يمل هواه ولا نامت عينه عما يقع من محبوبه وهي حالة من اليقظة يصورها الشّاعر بهذا الشكل

شبه الشّاعر هاهنا الهوى بالذي يميل وعليه المستعار له: الهوى والمستعار منه الشيء المادي الذي يميل وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثامن والثلاثون بعد المائة:

"ما انتزاعي دمعةً من عينهِ واغتصابي بسمةً من فمِهِ"[1]

شُبهت الدمعة في هذا المقام الشّعري بالشيء الذي ينتزع بقوة، وعليه المستعار له: الدمعة والمستعار منه الذي ينتزع وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

يعبر الشّاعر هنا في هذا البيت الشّعري عن ألمه بسبب عدم قدرته على التأثير في محبوبه بحبّه وما استطاع اسعاده ولا استطاع جعله يشعر بالحزن يوما.

النّموذج التاسع والثلاثون بعد المائة:

"أنظري ضِحكى وأقْصِي فرحا وأنا أحمِلُ قلبًا ذُبِحَا"[2]

يصور البيت صورة الشّاعر كئيبة الأعماق سعيدة الظاهر بقلب مذبوح قد قهر، وفي عجز البيت استعارة مكنية حيث: المستعار له: القلب المستعار منه: الذي يذبح وجيء بأحد لوازمه ذبح للدلالة على الذي حذف.

النّموذج التاسع والثلاثون بعد المائة:

[1] المصدر نفسه، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

"حَكَمَ الطّاغي فكنّا في العصـــاهْ وطُرِدْنَـا خَلفَ أســـوار الحيـاهْ[1]

في هذا البيت الشّـعري معاناة من الظلم والقهر بسـبب حكم متعسـف، ولم يقبل الشّـاعر هاهنا هذا النظام المسـيطر ولم يرد الرضـوخ لحكمه، فكان عقابه الطرد والنفي من المجتمع، شـبه الشّاعر هاهنا الحياة بالحديقة التي لها أسوار واستعار لأجل ذلك لفظ: الأسوار للدلالة على ذلك فالمستعار له: الحياة، المستعار منه: الأسوار.

النّموذج الأربعون بعد المائة:

"كلّمـا تقسُـــو الليـالي عرفـا روعـةَ الآلام في المنفى الطَّهورْ[2]

يشـير الشّـاعر في هذا البيت إلى الليالي رمز الصـعوبات والمعاناة، ومن جهة أخرى يحكي شـعورا لا يمكن الإحسـاس به إلا إذا انتفى الإنسـان من مجتمعه، أو بلده وجرب مذاق الاغتراب والوحدة، وبناء على هذا التحليل نجد الاستعارة في عجز البيت حيث أن الليالي لا يمكن أن تقسو فالمستعار له: الليالي، والمستعار منه: الذي يقسو وجيء بلفظ: تقسو كلازمة من لوازمه.

النّموذج الواحد الأربعون بعد المائة:

"طُردا من ذلـكَ الحلمِ الكَبيرْ للحظوظِ السـودِ واللّيلِ الضّـريرْ[3]

مشاعر الإحباط والخيبة ملأت هذا البيت الشّعري كونه يجسد الحظ السيء وانتهاء الحلم الجميل، في صـدر البيت يشـبه الحلم ببناء كبير، فالمسـتعار له: الحلم، والمسـتعار منه: البناية أو الدار الكبيرة، واللازمة: طرد للدلالة على ما حذف.

[1] المصدر نفسه، ص 105.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وفي عجز البيت كذلك استعارة مكنية: المستعار له: الليل، المستعار منه: الإنسان وجاء بلفظ الضرير للدلالة على عليه.

النّموذج الثّاني والأربعون بعد المائة:

"فـإذا قلـتُ لقلبي ســـاعـةً قُمْ نغرِدْ لســوى ليلى أبى[1]

حاول الشّـاعر أكثر من مرة تغيير واقعه المرّ إلى سـعادة غامرة مخاطبا قلبه بذلك، لكنه لم يستطع فللأقدار ما تشاء وعليه ما صوره الشّـاعر في هذا البيت هو استعارة مكنية كذلك أركانها كالآتي:

المستعار له: القلب، المستعار منه: الإنسان

وجيء بأحد لوازمه "قلت" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثالث والأربعون بعد المائة:

"وَلَكمْ صَـــاحَ بي اليأسُ انتزعهَا فيردّ القـدرُ السّـــاخرُ: دَعْهَـا[2]

تمر الكثير من التجارب الحزينة على الشّـــاعر إبراهيم ناجي وهذا يظهر من خلاله الشّـــعر الذي يصبغه الحزن من كل جانب ومثل ذلك هذا البيت الذي جسد فيه اليأس كإنسان يصيح أو يصرخ، محاولا تجسيد مشهد التغيير الذي يريده الشّاعر لكن الأقدار تأبى حصول ذلك.

في هذا البيت الشّعري استعارتان مكنيتان:

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأولى: في صدر البيت حينما يصيح اليأس فالمستعار له: اليأس والمستعار منه الذي يصيح وجيء بأحد لوازمه: "صاح"، للإشارة إليه.

الثانية: في عجز البيت الأول في جعله القدر شخصا يرد بسخرية والمستعار له: القدر والمستعار منه الإنسان وجيء بأحد لوازمه السّاخر للدلالة عليه.

النّموذج الرابع والأربعون بعد المائة:

"يا لها من خطّةٍ عمياءَ لو لو أنني أبصر شيئًا لم أُطِعْهَا"[1]

القرارات لا تكون صائبة دوما فالشّاعر هاهنا يتحدث عن اتخاذه مسلكا ما كان عليه أن يسلكه جعله يصل إلى ختام لم يكن يرضاه مطلقا، حتى أنه وصف خطته التي أعدّها بالخطة العمياء التي لم يحسن وضعها نادما على سلوكه المتسرع. تكثر الاستعارات المكنية في شعر الشّاعر إبراهيم ناجي فهذا البيت كذلك مثل الأبيات السّابقة يصور لنا استعارة مكنية.

المستعار له: الخطة. المستعار منه: الإنسان الأعمى، وأتى الشّاعر بلفظ: عمياء للدلالة على المحذوف.

النّموذج الخامس والأربعون بعد المائة:

"قد حَنَت رأسِي ولو كلُّ القوى تشتري عزّة نفسي لم أبِعْهَا"[2]

تدل هذه الأبيات على لحظة الخيبة التي اعترت كاتب الأبيات بسبب قراره الخاطئ فقد جعلته الظروف التي وقع فيها مطأطأ الرأس مغلوبا، لكنّه حافظ على عزّة نفسه وكرامته اتباعا لمبادئه التي صانها في هذا الموقف. ما يجب أن نذكره في هذا البيت الشّعري هو الاستعارة المكنية التي

[1] المصدر نفسه، "قصيدة الأطلال"، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

وردت في عجز البيت فالعزة لا تشترى وعليه المستعار له: العزة والمستعار منه السلعة وجاء الشّاعر بأحد اللوازم: "تشتري" للدلالة على الذي حذف.

النّموذج السادس والأربعون بعد المائة:

"وحنيني لـكَ يَكوي أعْظُمِي والثّواني جمراتٌ في دمي"[1]

جرأة الشّـــاعر في التعبير عن حبّه لمحبوبه تجعله يذكره في الكثير من الأبيات فما يطغى على شـعر إبراهيم ناجي هو: مشـاعر الحبّ وهاهنا حنين واشـتياق لهذا المحبوب كذلك يجعل الحنين كالكاوي فالمستعار له هنا: الحنين والمستعار منه: الذي يكوي وذكر الشّاعر أحد اللوازم: يكوي للدلالة عليه.

النّموذج السابع والأربعون بعد المائة:

"قَـدَمٌ تَخْطو وقلبي مُشْـبِـهٌ موجـةً تَخْطُو إلى شَـــاطئهـا"[2]

تتداخل في هذا البيت الشّعري صور بيانية من بينها الاستعارة التي وردت في الشطر الثاني من البيت في قول الشّـاعر: "موجةً تَخْطُو إلى شَـاطئها". جعل الشّـاعر الموجة كالشـخص الذي يخطو وعليه فإن أركانها كالآتي: المستعار له: موجة. المستعار منه: الإنسان وهو محذوف. جاء بأحد لوازمه للدلالة عليه في قوله: "تخطو". هذا التداخل الصـوري هو في الحقيقة تصـوير للروح المتناغمة فكلما تقدم المحب خطوة نحو محبوبه كأن قلبه قد خطاها كذلك لشـدة الشـوق والحبّ.

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثامن والأربعون بعد المائة:

"يا شـــفاءَ الرّوحِ روحي تشـــتكي ظلمَ آســـيهـا إلى بـارِئهـا"[1]

مشاعر الصمود والصبر جلية في هذا البيت الشّعري، إذ تصوّر الروح صابرة شاكية محتسبة الأمر لبارئها، فلم يعد لها حق بعد هذا الظلم الذي حلّ بها، والمصائب التي توالت عليها. الصورة هذه استعارة مكنية. المستعار له: الروح، والمستعار له: الإنسان الذي يشتكي، وجيء بأحد لوازمه: تشتكي للدلالة على هذا المحذوف.

المبحث الثانـــي: دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "الطائر الجريح"، "في معبد الليل"

المطلب الأول: ديوان "الطائر الجريح"

النّموذج التاسع والأربعون بعد المائة:

"لا تَكِلْني لـذلـك الأبَـدِ الأَسْ وَدِ في قَـاعِ مُزبـدِ اللُّج قـاتمْ"[2]

[1] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة زازا، ص177.

في صـــحراء قاحلة والشّـــاعر هائم وقد جفَّ حلقه من حرّ الشـــمس، وهيكله المتعب من البحث عما يبل ريقه يستنجد بالتعب حتى يتركه للموت، للأبد الأسود. أما ما جاء فيها من استعارة فقد ورد في صدر البيت إذ جعل الشّاعر للأبد لونا وما له ذلك.

فالمستعار له: الأبد.

والمستعار منه: الشيء الذي لونه أسود، وجاء بأحد لوازمه: "أسود" للدلالة عليه.

"كتب ناجي قصيدة الأطلال الرائعة وروائع أخرى عديدة من وحي بطلة قصة الحب العميقة في حياته، وكتب من وحي زازا الوفية قصـائد لا تقل جمالا ولا روعةً عما كتبه من وحي حبه الأول، وهنا أشير –فيما بعد– إلى قصيدته التي سماها زازا (...) لكي تتصدر ديوان الطائر الجريح"[1].

من هنا تصوّر هذه القصيدة عمق ما كان يشعر به الشّاعر لما كتب القصيدة، وتظهر الرواية الوجه النثري للشـــاعر إبراهيم ناجي إذ تحكي عن أيام الحياة بنوع من التفصـــيل، لكن لغة الحب تبقى مسيطرة على نثره وشعره أيضا.

النّموذج الخمسون بعد المائة:

"لا تَكِلْني لِهُوَّةٍ تعصـــفُ الأشـــ ـباحُ في جوفها وتعوي السّمائمْ"[2]

كما البيت السـابق يأبى الشّـاعر أن يذهب للهلاك بهذه الصـورة البطيئة ولا يريد أن يتملكه هذا الرّعب وحيدا تائها، يقول: تعصـف الأشـباح وهو يصـوّر منظرها المخيف وفي العبارة السـابقة استعارة مكنية المستعار له فيها: الأشباح، والمستعار منه: الرياح وجاء بلازمة من لوازمها: تعصف.

[1] إبراهيم ناجي، زازا العاشقة الوفية، تحقيق: حسن توفيق، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط/1، بيروت – لبنان، 2011م، مقدمة حسن توفيق، ص 8 – 9.

[2] مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، الديوان الثالث: الطائر الجريح (مصدر سابق)، ص 177.

النّموذج الواحد والخمسون بعد المائة:

"يَسْـــأَلُ الزّهرُ والخمـائـلُ والأنْ ــوارُ عن تِربها الضَّحُوكِ الباسمْ"[1]

في هذه الصــحراء القاحلة يســأل الزهر عن تراب هذه الأرض الجافة، وعن ربيعها الباســم كيف كان وجاء الشّــاعر باســتعارة مكنية المســتعار له فيها متعدد أما المســتعار منه فواحد ويظهر ذلك في ســؤال الزهر والخمائل والأنوار حيث كلها تشــكل مســتعارا له في حين المســتعار منه محذوف وهو الذي يســأل أي: الإنســان، وجيء بلازمة واحدة من لوازمه تدل عليه ألا وهي لفظ: "يسأل".

النّموذج الثاني والخمسون بعد المائة:

"بالّذي صـــنتُ عهدَه لم أخنْهُ ومتى خانتِ الأكفُّ المعاصـمْ؟"[2]

تتأثر نفسية القارئ بهذه الأبيات الكئيبة التي يبث فيها الشّاعر إبراهيم ناجي أحزانه وآهاته، كاتبا عن الإخلاص والوفاء بالعهد رابطا ذلك بصــورة اســتعارية جميلة جدا تظهر عظم الترابط بين أجزاء لا يمكنها الانفصال ولا حتى خيانة بعضها أبدا هي: الأكف والمعاصم.

في حديثنا عن أركان هذه الاستعارة نقول:

المستعار له هنا: الأكف والمعاصم، شبههما بإنسان في صورة مستعار منه محذوف، وجاء بلفظ: خانت للدلالة على المحذوف.

[1] المصدر نفسه، قصيدة زازا، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة زازا، ص178.

النّموذج الثالث والخمسون بعد المائة:

"وفؤادي يَحُومُ بـالنّـارِ لا يحـ ـــــفَلُ أنّي على المنيَّة حائمْ"[1]

قرب القلب من الموت شديد حسب ما يصوّره هذا البيت الشّعري، حتى أنه يجعل القلب كطائر حائم فوق شيء ما يحلّق حوله. المستعار له في هذه الصورة: الفؤاد، والمستعار منه: الطائر وقد حذف، وجيء بأحد لوازمه "يحوم" للدلالة عليه.

النّموذج الرابع والخمسون بعد المائة:

"آهِ مِن «رُبّمـا» ومن أمـلٍ يُمْ سِـــكُ نفســـي رَجَاءَ يَومٍ قادمْ"[2]

يتأرجح الشعور هاهنا بين الأمل والألم، يعبّر فيه الشّاعر عن الرّجاء المشرق متطلعا لما هو أفضل منتظرا ذلك بفارغ الصّبر، هذا الأمل يمسك نفسه وأنى للأمل أن يفعل ذلك وهو شيء معنوي وعليه المستعار له: الأمل والمستعار منه المحذوف: "الذي يمسك"، وجاء الشّاعر بلفظ: "يمسك" للدلالة على هذا المحذوف.

النّموذج الخامس والخمسون بعد المائة:

"خـدعتنـا مقلتـاه، خـدعتنـا وجنتـاه، خـدعتنـا شـــفتـاه"[3]

يصوّر الشّاعر كلا من المقلتين، الوجنتين والشفتين كمستعار له في هذا البيت الشّعري، والمســـتعار منه واحد محذوف: "الذي يخدع أو الإنســـان"، ويدّل عليه بلفظ: خدعتنا. وهذا

[1] المصدر نفسه، قصيدة زازا، ص178.

[2] المصدر نفسه، قصيدة زازا، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، قصيدة بقايا حلم، ص179.

التّجسيد لأجل تقوية الشعور بمعاني هذا البيت ونقلها للقارئ مفعمة بالأحاسيس. يعبّر الشّاعر هاهنا عن شخص أحبه قد هجره وصار بقايا حلم في ذاكرته.

النّموذج السّادس والخمسون بعد المائة:

يضيف الشّاعر بيتا تابعا للبيت الذي سبق قائلا:

"والذي من صوته في مسمعي وخيالي غادرٌ حتّى صَداهْ"[1]

لم يبق من هذا الشخص الذي تحدث عنه الشّاعر في البيت السابق سوى صوته الذي كان يملأ أذنه، معبرا عن الفراغ الكبير والحنين الذي يشعر به بسبب رحيله عنه، ويتحدث الشّاعر عن خياله الذي غدر صدى المحبوب لأنه صار يتلاشى ببطء. هذا البيت الاستعاري أركانه كالآتي:

- المستعار له: الخيال
- المستعار منه: الإنسان (محذوف)، وجيء بأحد لوازمه "غادر" للإشارة إليه.

النّموذج السابع والخمسون بعد المائة:

"كلماتٌ عَذْبةٌ معسُولةٌ ضُيِّعَتْ وارحمتَا للقسمِ"[2]

عادة ما يصف الشّعراء الكلمات الجميلة بالعذوبة في الكثير من أشعاره هذا لجمالها وجمال معناها وهو ما يصوره الشّاعر إبراهيم ناجي كذلك في هذا البيت غير أنه يضعها في قالب استعاري حيث: المستعار له: الكلمات، والمستعار منه: الماء العذب، وجاء بأحد لوازمه "عذبة" في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، قصيدة بقايا حلم، ص179.

[2] المصدر نفسه، قصيدة بقايا حلم، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثامن والخمسون بعد المائة:

"ذاتَ يومٍ في أصـــيـلٍ فَـاتن ذابت الشّــمسُ فَسَــالت ذهبا"[1]

إنّ المشهد الذي يصوره الشّاعر في هذا البيت جميل جدًا، فإذا حاول القارئ تصوّره سيجد صورة غروب الشمس وانصهارها ثم انسكابها كذهب على الأرض ولنا أن نتخيل جمال ما قيل بروية لفهم مقصود الشّاعر جيّدا.

في البيت استعارة مكنية أركانها:

المستعار له: الشمس

المستعار منه: الذي يذوب، وقد حذف وجيء بلازمة له "ذابت" للدلالة عليه.

النّموذج التاسع والخمسون بعد المائة:

"هَـا أنـا عُـدْتُ إلى حيـثُ التقينـا في مكانٍ رفرفَتْ فيهِ السّــعادةْ"[2]

هذه الكلمات الشّعرية تحمل الكثير من مشـاعر السـعادة حتى أنها تصـدّرت قصـيدة: "في ظلال الصّــمت"، وهي امتنان وسـعادة بالعودة إلى أول ذكرى التقى فيها المحبّ بمحبوبه وعاشـا الكثير من الأوقات السعيدة، من جهة أخرى جعل الشّاعر السعادة كطائر يرفرف فرحا وهذه الصورة تدل على اســتعارة مكنية: حيث المســتعار له: الســعادة، المســتعار منه محذوف هو: الطائر، واللازمة: "رفرف" تدّل عليه.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: بقايا حلم، ص179.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: في ظلال الصمت، ص 180.

النّموذج الستون بعد المائة:

"ربّ لَحْنٍ قَصَّ في خاطرِنا قصّةَ السّاري الذي غنّى سهاده"[1]

تنقل الألحان المشاعر العميقة إلى الخاطر وهذا يدّل على أن الألحان ليست مجرد موسيقى يسمعها الإنسان إنما يصاحبها تصوّر للذكريات التي مرّت عبر تلك النغمات، يقول الشّاعر: لحن قص في خاطرنا أي أنه حكى قصة وهذا المشهد عبارة عن استعارة مكنية، المستعار له: اللحن، والمستعار منه: الذي يقصّ، والفعل "قص" لازمة من لوازمه.

النّموذج الواحد والستون بعد المائة:

"صَمَتَ السّهلُ ولكنْ أقبلتْ من ثنايا السّهلِ أصداءٌ بعيدهْ"[2]

أي: حلّ على المكان صمت إلا صدى أصواتٍ سُمعت من بعيد. إن قصيدة: في ظلال الصمت تعبّر عن صمت كبير ولغة هادئة كتب بها الشّاعر هذه الأبيات وهذا يدل على صدقه، نراه يكرر لفظ الصمت، والهدوء والألفاظ التي تعبر عن الحركة الانسيابية البطيئة للأشياء، وهذا كلّه لبث الهدوء بين أبيات القصيدة الشّعرية.

"صَمَتَ السّهلُ": استعارة مكنية أركانها كالآتي:

المستعار له: السّهلُ

المستعار منه: الذي يصمت، وجيء بأحد لوازمه "صمت" لأجل الإشارة إليه.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: في ظلال الصمت، ص 180.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: في ظلال الصمت، الصّفحة نفسها.

النّموذج الثاني والستون بعد المائة:

"ربّما يبكي أسًى كُرْسيُّه إنْ نأى عنه وتبكي المائَدَةْ"[1]

البكاء هاهنا يكون للإنسان لا للجمادات وعليه إن هذه الصورة المجازيّة هي استعارة مكنية:

- المستعار له: الكرسي
- المستعار منه: الإنسان، وجيء بصفة من صفاته: البكاء للدلالة عليه.

ومن وجه آخر تبكي المائدة استعارة مكنية وقعت في عجز البيت الشّعري كذلك لكن المستعار منه واحد بين الاستعارتين.

- المستعار له: المائدة
- المستعار منه: الإنسان كذلك وصفة البكاء ذاتها التي ذكرت سابقا لازمة من لوازمه.

النّموذج الثالث والستون بعد المائة:

"مرّتْ حَيَاتي دونَ أمنيةٍ وتقلّبتْ مَلَلاً على مَللِ"[2]

يمزج هذا البيت الشّعري بين مشاعر كثيرة كالحزن والأماني الضائعة، والحياة التي لا تحمل أي هدف معبّرا عن ذلك بتقلبها مللا. فالمستعار له في هذه الصورة البلاغية: الحياة، والمستعار منه: الذي يتقلب وجيء بالفعل تقلبت للدلالة على هذا الركن المحذوف.

النّموذج الرابع والستون بعد المائة:

"والعُمْرُ سَارَ كأنّه العَدَمُ سَقَمي به عِنْدي كَعَافيتي"[3]

---

[1] المصدر نفسه، قصيدة: في ظلال الصمت، ص 181.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: قصّة حبّ، ص 183.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: قصّة حبّ، ص 183.

ولمضيّ العمر دون توقف شبهه الشّاعر هاهنا بالذي يسير فكان هو المستعار له، وحذف المستعار منه: الإنسان، وجاء بأحد لوازمه "سار" للدلالة عليه.

ويصوّر من ناحية أخرى هذا البيت مجموعة من الأفكار الدّالة على التشاؤم والإحباط لأنّه لم يعد هناك معنى لما يحدث في الحياة.

النّموذج الخامس والستون بعد المائة:

"حُلْمٌ كَمَا لَمَعَ الشّـــهابُ توارى سَــدَلَتْ عليه يدُ الزّمانِ ستارا"[1]

يظهر هذا البيت مشهد الأحلام المندثرة التي طغى عليها الزمان وأزاحها من العمر الجميل، ففي عجز البيت تظهر استعارة مكنية واضحة تحمل معنى تأثير الزمن بقوته حيث: المستعار له: الزمان، والمستعار منه: الإنسان. وقد حذف، و"يد" المذكورة في العبارة تدل على لازمة من لوازم المحذوف.

النّموذج السّادس والستون بعد المائة:

"لا صوت إلا صوتُ حبّكِ في دمي أُصـــغي لـه وأراه في أطواقي"[2]

تتجلى في هذا البيت مشاعر الحبّ بوضوح حتّى أن الشّاعر يصوّرها على أنها صوت يصغي له ويراه كذلك. فالاستعارة في هذا البيت الشّعري مكنية، المستعار له: الحب والمستعار منه: الذي له صوت، وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: بقيّة القصّة، ص 187.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: بقيّة القصّة، الصّفحة نفسها.

النّموذج السابع والستون بعد المائة:

"حتّى إذا سَـفكَ الصّـبَاحُ دماءَهُ وهوى قتيلُ اللّيلِ بعدَ صِـراعِ*"[1]

يصور الشّاعر في هذا البيت على هيئة إنسان حيث المستعار له: الصباح والمستعار منه: الإنسان وجيء بأحد لوازمه سفك الدماء للدلالة عليه.

وكما أرفقنا ما وضعه شارح البيت في الهامش فالشّاعر يقصد بسفك الدماء إشراقة الصباح والمعنى بين البيتين يدور حول تحوّل من الليل إلى الصباح وهو صراع دائم بين النور والظلام في صورة تجسد استمرار الحياة.

النّموذج الثامن والستون بعد المائة:

"موجٌ وريحٌ وزحفُ ليلٍ فَمِنْ دمارٍ إلى دمارْ"[2]

إن صورة الليل وهو يزحف صورة استعارية مكنية، المستعار له: الليل، والمستعار منه المحذوف: الذي يزحف، واللازمة "زحف" دليل على الذي حذف. يشعرنا هذا البيت بحالة من الدمار والفوضى التي عمت المكان في أرجاء تعتريها ظلمة اللّيل.

النّموذج التاسع والستون بعد المائة:

"ذلكَ الحبّ الذي فُزْتُ بهِ لا أُبالي فيه ألوانَ الملامَهْ"[3]

* كتب على هامش هذا البيت: (استعار سفك الدماء لإشراقة الصباح واستعار موت الليل لزوال العتمة والصورة جديرة بالوقوف عندها).

[1] المصدر نفسه، قصيدة: بقية قصّة، ص 189.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: خاطرة، ص 190.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: ظلام، ص 190.

شبه الشّاعر هاهنا الحب بالهدية التي يمكن الفوز بها ويصاحب هذا الشعور الكثير من الفرح، المستعار له في هذا البيت: الحب، المستعار منه: الهدية، وجيء بأحد لوازمه "الفوز" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج السّبعون بعد المائة:

"ذلكَ الحُبُّ الذي عَلّمني أَنْ أُحِبَّ النّاسَ والدنيا جميعا"[1]

يقول الشّاعر في هذا البيت أن الحب كمعلم علمه أن يحب الناس وما يمكن للحب أن يقوم بذلك، هذه الصورة هي استعارة مكنية حيث: المستعار له: الحب والمستعار منه: الإنسان وجيء بأحد لوازمه علمني للدلالة عليه.

النّموذج الواحد والسّبعون بعد المائة:

"كنتِ في برجٍ من النّور على قمّةٍ شاهقةٍ تغزو السّحابا"[2]

يصِف الشّاعر سعادة قلبه بمحبوبه فيصوّره في مقام عالٍ شاهقٍ يليق به، وهذا التّصوير يجعله يكني له بلفظ الغزو حيث إن القمة التي يعلوها المحبوب كالجيش الغازي.

هذه الصورة هي استعارة مكنية المستعار له: القمة الشاهقة، والمستعار منه: الجيش الذي يغزو، وجيء بأحد لوازمه تغزو في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: ظلام، ص 191.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "ظلام"، الصّفحة نفسها.

المطلب الثاني: ديوان "في معبد الليل"

النّموذج الثاني والسبعون بعد المائة:

"إنْ كانَ أسْـعَدَنَا الزّمانُ بسـاعةٍ فكـأنّهـا أبـدُ الخلودِ حيـالِـكِ"[1]

لطالما علّق الشّـاعر إبراهيم ناجي مشـاعر حبّه بالزمن، فقد كان الزمن هو الذي يسـتعيد الذكريات وهو ذاته الذي يمحو آثار الحب ويذكره بالمحن تارة ويمسـح بمسـحة من سـعادة تارة أخرى. في هذا البيت يسـتعمل الشّـاعر اسـتعارة مكنية المسـتعار له: الزمان والمسـتعار منه: الذي يُسعد، وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثالث والسبعون بعد المائة:

"والصّـرْخَـةُ الـكـبـرى كـمـو جِ الـبـحـرِ تـدوي فـي الأذنْ"[2]

في هذا البيت استعارة مكنية حيث: المستعار له: الصرخة. المستعار منه: الرّعد. وجيء بأحد لوازمه "تدوي" للدلالة عليه.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "أبد الخلود"، ص241.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "تكريم"، ص242.

يشبه الشّاعر الصراخة بموج البحر ثم يجعلها في قالب استعاري مكني يعبّر عن دويّ الرعد، وهذا يدّل على شدّة تلك الصّرخة، وتأثيرها الكبير على الأذن.

النّموذج الرابع والسبعون بعد المائة:

"الــدّهــرُ دفّــاقٌ فــكــيــ ـــــفَ نعبّ من ماءٍ أسِـــنْ*"[1]

الصّورة البلاغية في هذا البيت الشّعري استعارة مكنية حيث يمثل لفظ: "الدّهر"، المستعار له، ولفظ: "النّهر" المســتعار منه. وجيء بأحد لوازمه "دفاقٌ" للدلالة عليه. معنى هذا البيت: كيف نعبّ من ماء راكد غير صافٍ ويقصد الذكريات الماضية، ولا نعبّ من الدّهر الدفاق أي: من الزمن الحاضر فنعيش لحظاته.

النّموذج الخامس والسّبعون بعد المائة:

"الــقــاتــلــونَ الــجــهــلَ مــثــ ـــــلَ البومِ عشّــش في الدّمنْ"[2]

الجهل في الحقيقة لا يقتل، وهذا البيت دليل على ما يتركه الجهل من أثر، ودمار، وكيف أنه من الواجب قتله. هذا التّصوير هو تصويرٌ استعاري يجسّد الجهل كإنسان يُقتل. أركان الاستعارة هذه كالآتي:

المستعار له: الجهل.

المستعار منه: الإنسان. وجيء بأحد لوازمه "القتل" في سبيل الاستعارة المكنية.

---

* كتب على الهامش: (الماء الأسن: المعتكر الذي تكدّر صفاؤه).

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "تكريم"، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

النّموذج السادس والسبعون بعد المائة:

"والأرزُ والطّود المعصّب بالجلالِ المطمئنْ"[1]

هذه صورة تجسّد معالم الطّبيعة بشموخ، والطّود هاهنا كأنه إنسان معصّب العينين بجلال مُطمئن أيْ: بكبرياء وتعالٍ هادئ.

أركان هذه الاستعارة كالآتي:

- المستعار له: الطود – المستعار منه: الإنسان المعصَّب

وجاء الشّاعر بلازمة من لوازمه للدّلالة، والإشارة إليه.

ومن ناحية أخرى نجد استعارة في قول الشّاعر "بالجلال المطمئنْ"، وقد شبهه هاهنا بالإنسان المطمئن حيث:

- المستعار له: الجلال. – المستعار منه: الإنسان.

وجاء الشّاعر بأحد لوازمه "المطمئن" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج السابع والسبعون بعد المائة:

"والنّيلُ نهرُكُمْ وما زانَ الخميلة والفننْ"
"والقومُ أهلٌ والقُرى وَطَنٌ عطوفٌ والمدنْ"[2]

[1] المصدر نفسه، ص 243.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

في هذا البيت شـــعور بالانتماء ووحدة البلد، مرحبا بضـــيوف أتو في حفلة تكريم الأديب الراحل ســـامي الكيالي* ويخبرهم من خلال هذا البيت مرحبا بهم في البلد مصـــر أن هذا الوطن عطوف بهم وعليه تكون الصورة استعارة مكنية أركانها كالآتي:

الوطن: مستعار له وقد ذكر.

الإنسان: مستعار منه وقد حذف.

وجيء بأحد لوازم المحذوف "عطوفٌ"، للدلالة عليه.

النّموذج الثامن والسبعون بعد المائة:

"أربّـاهُ أنقِـذْني فـأنـتَ رميتَني بقلبٍ على الأشـــواكِ والدّمِ مشّـــاءِ"[1]

صـرخة الشّـاعر المؤلمة في هذا البيت تعبّر عن الحالة الصـعبة التي يمر بها ومرحلةٍ لم يجد فيها معينا إلا الله سبحانه وتعإلى فراح يستنجد به ويطلب العون منه جلّ جلاله. ويكتب معاناته في عجز البيت الشّـعري فكأنه يمشـي على الأشـواك، والدماء، وهذا تعبيرا منه عن معاناته الجسـدية والنفسـيّة. واسـتعار هاهنا صـفة المشـي من الإنسـان وألحقها بالدماء فتكون بهذا الصـورة اسـتعارة مكنية حيث: المستعار له: الدماء وهو مذكور، المستعار منه محذوف: الذي يمشي، وجيء بأحد لوازمه (المشي).

النّموذج التاسع والسبعون بعد المائة:

"وفـتًـى كـالـمـلَـكِ السَّـــا حِـر حُـلْـوُ الـكَـلـمـاتِ"[2]

---

* يراجع مناسبة القصيدة على الهامش: (قصيدة الدكتور ناجي في الحفلة التي أقامها فريق من أنصار التجديد وأعلام من المدرسة الحديثة تكريما لصاحب مجلة الحديث الحلبية الأديب الراحل سامي الكيالي سنة 1932).

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "إلى أمينة"، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "شفاء ... وشفاء"، 245.

واصفا أمير الكمان متغزلا بألحانه العذبة، جاعلا لكلماته مذاقا يصور الشّاعر باستعارة مكنية جمال هذه الأبيات حيث:

المستعار له: الكلمات وهو مذكور

المستعار منه: الذي له مذاق، وهو محذوف، وجيء بأحد لوازمه "حلو" للدلالة عليه.

النّموذج الثمانون بعد المائة:

"تحيةً من قلمي ومثلَها من مهجتي"[1]

والقلم لا يمكنه إلقاء التحية إذ إن هذا الفعل يصدر من إنسان له المقدرة على ذلك وما ورد في الشطر الأول من البيت الشّعري استعارة مكنية حيث: المستعار له: القلم وقد ذكر، والمستعار منه: الذي يلقي التحية كما الإنسان، وقد حذف، وجيء بأحد لوازمه إشارةً إليه.

النّموذج الواحد والثمانون بعد المائة:

"دَنَا المَوْعِدُ والغُرْفَ ةُ وَكْرٌ للمواعيدِ"[2]

شبه هاهنا المواعيد بالطيور وجعل لها وكرا، المستعار له في هذا البيت: المواعيد، والمستعار منه: الطيور وقد حذف وجاء الشّاعر بأحد لوازم المحذوف: وكر للدلالة عليه.

النّموذج الثاني والثمانون بعد المائة:

"وَثَارَتْ حيرتي الهوجَا ءُ بين الفَجْرِ والعِفّهْ"[3]

---

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "تحيّة لضوحيّة"، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "في معبد"، ص 246.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: "في معبد"، ص246.

والحيرة لا تثور إنما بالغ الشّاعر بوصف ما يشعر حتى جعل الإحساس الذي يشعر به عميقا جدا والمستعار له في هذا البيت الشّعري هو: الحيرة والمستعار منه: الذي يثور، وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الثالث والثمانون بعد المائة:

"يجاوبُه حنِينٌ ثا رَ فِي قلبيَ مَخْبُولُ "[1]

حالة من الحنين يعيشها الكاتب في هذا البيت الشّعري حتى صار يجسده كهيئة إنسان تعظيما لما يساوره يقول: "يجاوبه الحنين"، وفي هذه العبارة استعارة مكنية حيث: المستعار له: الحنين، المستعار منه: الذي يجيب (محذوف)، وجيء بأحد لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج الرابع والثمانون بعد المائة:

"فَنَامَ الضّوءُ خجلانا على مصباحِ نشوانِ"[2]

وقعت الاستعارة المكنية في صدر بيت الشّعري حيث يستعير الشّاعر صفة النوم ويلحقها بالضوء الذي لا يكون له ذلك، أركان هذه الصورة:

– مستعار له مذكور هو: الضوء. – مستعار منه محذوف هو: الذي ينام، وجاء الشّاعر بلازمة من لوازمه في سبيل الاستعارة المكنية.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "في معبد"، ص247.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "في معبد"، الصّفحة نفسها.

النّموذج الخامس والثمانون بعد المائة:

"وكـان الـلّـيـلُ مـرتـمـيًـا عـلـى النّـافِـذَةِ الـوسـنَـى*"[1]

جسّد الشّاعر الليل في شيء مادي يرتمي مسترخيا على النافذة التي يظهر كأنها تغفو، كأنه يدخل عبرها وفي هذا محاكاة للجو الهادئ وحالة السكون التي تعم المكان.

الاستعارة المكنية وردت في قول الشّاعر: "وكان اللّيل مرتميا"، وأركانها: المستعار له: الليل، المستعار منه: الإنسان، وجيء بهيئة من الهيئات التي يكون عليها: مرتميا في سبيل للدلالة عليه.

النّموذج السادس والثمانون بعد المائة:

"وإذْ بـالـفـجـرِ بسّـامًـا إلـى إلـفـيـنِ فـي خِـدْرٍ*"[2]

والفجر هاهنا لا يبتسم، وعليه فالمستعار له: الفجر، والمستعار منه: الذي يتبسم، وجيء بأحد لوازمه الابتسامة في سبيل الاستعارة المكنية. هذا التجسيد للفجر كشخص يقدم مبتسما يحمل الكثير من الأمل في نظر الشّاعر إذ إن الفجر يمثل بداية النّهار، وبداية كل شيء.

النّموذج السابع والثمانون بعد المائة:

"لِمَنْ الصّـمتُ والفؤاد المشـرّدْ أينَ من أسْـكَر الرّبى حِين غرّدْ"[3]

يتساءل الشّاعر عن مغزى الصمت في وجود قلب تائه مشرد يبحث عن محبوب كان ذات يوم برفقته يسمع صداه بين التلال، هذا البيت صورة استعارية مكنية المستعار له المذكور: الفؤاد، المستعار منه: الإنسان، وهو محذوف لذا جيء بأحد هيئاته: "المشرد" للإشارة إليه.

---

* كتب الشّارح على الهامش: (الوسنى: التي غلب عليها النعاس).

[1] المصدر نفسه، ص247.

* كتب الشارح على الهامش شرح لفظ "الخدر": (المأوى، وكلّ ما يستر المرء)

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "في معبد"، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: "لمن الصمت"، ص247.

النّموذج الثامن والثمانون بعد المائة:

"طـائرٌ.. أم رأتْ عيونُ الأمـاني حُلُمًـا مثـلَ غيره قَـدْ تَبَـدّدْ"[1]

تجربة الحلم المؤلمة التي يصورها الشّاعر في مختلف أبياته تجسّد مشهد الأمل الذي فقده في أكثر من موقف مرّ به في الحياة، فقد صـــارت كلها أحلام وأوهام ليس لها في الواقع خيال أصـلا. وجسّـد الشّـاعر رؤيته هذه في تخيّله أن للأماني عيونًا وما لها ذلك، فهي أمر معنوي، هذه الصورة استعارة مكنية أركانها كالآتي:

- المستعار له: الأماني
- المستعار منه: الذي له عيون، وأتى الشّاعر بشيء من لوازمه: "عيون" للإشارة إليه.

النّموذج التاسع والثمانون بعد المائة:

"أَمْ قِنـاعٌ قـد مزّقَتْـهُ اللّيـالي عن هوًى دونَ طـائـلٍ فَتَجَرّدْ"[2]

ليس لليالي قدرة على تمزيق القناع الذي ذكره كاتب الأبيات: إبراهيم ناجي، ولطالما رمز القناع إلى الزيف والخداع، وكانت الليالي كاشفة للحقيقة.

جعل الشّـاعر هاهنا الليالي: مسـتعارا له، والذي يُمزّقُ: مسـتعارا منه وقد حذف، وإحدى لوازمه: "مزقته" وردت في العبارة للدلالة عليه.

النّموذج التسعون بعد المائة:

"وبـدا شـــاحبًـا كيومٍ قتيـلٍ لم يَكَدْ يلثُمُ الصّـــباحَ المورَّدْ"[3]

---

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "لمن الصمت"، ص248.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "لمن الصمت"، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: "القرية"، الصفحة نفسها.

حالة الشّـاعر النفسـية في هذا البيت تعبّر عن اليأس والإحباط فلم يكن الشّـاعر قادرا على رؤية الصباح الجميل والاستمتاع به، وهذه حالة حرمان، وفقدان للأمل، وإضافة إلى التشبيه الموجود في القصيدة نجد استعارة مكنية توسطت البيت الشّعري يقول الشّاعر: "شاحبا كيوم قتيل" مصورا الإنسـان الميّت وما يراه فيه من شـحوب، ومعالم فقدان الحياة فيه، وعليه تكون أركان الصـورة كالآتي:

المستعار له: اليوم وقد ذكر، المستعار منه: الإنسان وهو محذوف، واللازم: القتيل تدلّ عليه.

النّموذج الواحد والتسعون بعد المائة:

"انظرِ الَجرّةَ التي خلّفوها وانظُر النّيل ضـاحكًا مُفْتَرًا"[1]

يصوّر الشّاعر معالما كانت من قبل في قرية من القرى المجاورة للنيل ويشبه الأخير بالإنسان الذي يضحك، الاستعارة هاهنا مكنية حيث: المستعار له: النيل، المستعار منه: الإنسان الذي يضحك وجيء بأحد لوازمه "ضاحكا" للإشارة إليه.

النّموذج الثاني والتسعون بعد المائة:

"فيغيبُ في أحضـانِهِ ثملاً ويعب من فيض الهوى الدفاقْ"[2]

تتمثل في عجز هذا البيت استعارة مكنية حيث: المستعار له: الهوى، والمستعار منه: النهر وجيء بأحد لوازمه "الدفاقْ" للدلالة عليه. ومعاني هذه الأبيات مليئة بالأمل الجميل إذ يصـور الشّـاعر هذا الفجر الذي غاب بعد طول ليل وكيف يتغير لون السماء من شاحب إلى لون الفجر الجميل.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "القرية"، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "فجر جديد"، ص250.

النّموذج الثالث والتسعون بعد المائة:

يواصل الشّاعر بعد البيت السّابق قائلا:

"بـانَـتْ لـه الـدّنيـا على قلَقٍ مشـــتاقةٌ تهفوُ إلى مشـــتاقْ"[1]

وفي فلك ما ذكره الشّاعر من معانٍ في البيت السّابق يصور من جديد الدنيا التي أقبل عليها هذا الفجر كأنها مشـــتاقة قلقة لأجله، ويبادلها الفجر الشـــعور ذاته. إن عبارة: "بانت له الدنيا مشتاقة" تحوي استعارة مكنية حيث: المستعار له: الدنيا وهو مذكور، المستعار منه: الذي يشتاق وهو محذوف، وجيء بشعور الاشتياق كدلالة من دلالات المحذوف السّابق.

النّموذج الرابع والتسعون بعد المائة:

"يا أمُّ هَلْ تمشـــينَ نحوَ النّارِ، أمْ فُتِحَ الوغى ومشـــى الجَحِيمُ إليكِ؟"[2]

في هذه الأبيات استعارة مكنية استقرت في عجز البيت الثاني في قول الشّاعر: " ومشى الجَحِيمُ إليكِ"، والجحيم لا يمشي إنما الذي يمشي هو الإنسان فما نلاحظه هنا أن الشّاعر ألحق صفة المشي بالجحيم وعليه تكون أركان الاستعارة كالآتي:

مستعار له مذكور هو: الجحيم.

مستعار منه: محذوف هو: الإنسان.

وجيء بإشارة من إشارته "مشى" الدالة عليه.

النّموذج الخامس والتسعون بعد المائة:

"يـا وَيْلَهَـا من صـــرخـةٍ مجنونـةٍ ضـجّتْ لها الآفاقُ من شـفتيكِ"[3]

---

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "فجر جديد"، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "نحو المجد"، الصّفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، قصيدة: "نحو المجد"، الصّفحة نفسها.

دلالات الألم والحرقة جلية في هذا البيت الشّعري، حيث جعل الشّاعر هذه الصرخة مجنونة لعظم ما تحمله من شعور بالألم والصبر. يحمل هذا البيت استعارة مكنية، المستعار له: الصرخة وهو مذكور، المستعار منه: الإنسان، وهو محذوف وجيء بـ: مجنونة للدلالة عليه.

النّموذج السادس والتسعون بعد المائة:

"يَومَ أَبْحَرتُ فوق متنكَ تهوي بيَ أمواجُكَ الغضـــابُ وتعلو"[1]

عادة ما يصور الشّعراء البحر الهائج بالإنسان الغاضب وهو ما نجده في هذا البيت الشّعري إذ يلحق الشّاعر صفة الغضب بأمواج البحر المضطربة ويجعلها في قالب استعاري أركانه كالآتي: المستعار له: الأمواج، وقد ذكر، المستعار منه: الإنسان وقد حذف، وجيء بلفظ "الغضاب" في سبيل الاستعارة المكنية.

النّموذج السابع والتسعون بعد المائة:

"بَعْدَ الشّتاءِ وبَعْدَ طُولِ عبوسِهِ أرِنَا بشاشةَ ثَغْرِكَ البسّام"[2]

تارة يتغنى الشّعراء بفصل الشتاء ويصورون جمال نفحاته الباردة، وتارة يذمون أجواءه الحزينة الشاحبة، وهذا ما يظهر في هذه القصيدة: "الربيع" التي فضّل فيها الشّاعر فصل الربيع عن فصل الشتاء لما فيه من ملامح العبوس والأجواء الكئيبة والسماء الحزينة، وعليه تكون هذه الصورة: استعارة مكنية. المستعار له: الشتاء، والمستعار منه وقد حذف: "الإنسان" وأتى الشّاعر بصفة من صفاته "عابس" لتجسيد المستعار له على هيئة المستعار منه.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "يا بحر"، ص252.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "الرّبيع"، ص253.

النّموذج الثامن والتسعون بعد المائة:

"الأفْقُ مُضْطربُ الحوا شي والسّماءُ بها حزينةْ"[1]

في عجز البيت الشّعري استعارة مكنية حيث: المستعار له: السماء وقد ذكر، والمستعار منه: الإنسان وقد حذف وجاء الشّاعر بأحد لوازمه: "حزينة" إشارةً إليه. يتحدث الشّاعر في هذا البيت عن مشهد مضطرب صارت فيه السماء حزينة بسبب الحوادث التي جلبها الزمان إلى المدينة وقومها.

النّموذج التاسع والتسعون بعد المائة:

"جمالُكِ الهادئُ الرّزينُ وسِحرُكِ الواضحُ المبينُ"[2]

لدلالة هذا البيت علاقة بعنوان القصيدة "خشوع"، يتحدث الكاتب عن جمال محبوبه بعبارات بثّ فيها نَفَسَهُ الهادئ يقول: "جمالُكِ الهادئُ" مشبّها إياه بالإنسان الهادئ الذي يظهر على ملامحه الوقار، وهذا كلّه يتجسد في صورة استعارة مكنية أركانها كما الآتي:

المستعار له: الجمال

المستعار منه: الإنسان

ولفظ "الهادئ" جاء للدلالة على المستعار له.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "البندر"، الصّفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، قصيدة: "خشوع"، ص254.

النّموذج المائتان:

"بـكِ يـلـقـى الـقَـلـبُ ريّـا وبـكِ الأنـفـاسُ تـحـيـا"[1]

يجعل الشّـــاعر من محبوبه في هذا البيت ســـببا لحياة الأنفاس ولا يكون لها ذلك، إذ إن الحياة والموت مقتصران على الأرواح لكن كما يذكر أغلب الشّعراء أن الحبّ حياةٌ، ولا سبيل بعد زواله ســـوى الموت. وعليه ما ذكر في البيت الشّـــعري يدور في فلك الاســـتعارة المكنية وأركانها كالآتي:

المستعار له: "الأنفاس"، (مذكور)

المستعار منه: "الذي يحيى" كالإنسان (محذوف)

وجيء بالفعل: "تحيا" للإشارة والدلالة على هذا المحذوف.

[1] المصدر نفسه، قصيدة: "دنيا"، ص255.

الخاتمة

الخاتمة:

فِي خِتامِ هذا البَحثِ نُوجِزُ أهمَّ نتائِجِه في النّقاطِ الآتية:

- يعدّ علم البيان بابا من الأبواب البلاغية المهمة التي تقف على المعاني المجازيّة من خلال نسق الألفاظ الذي يمثّل الجانب الحقيقي من اللّغة، وهو حقل يمكن فيه فهم نفسية الكاتب أو الشّاعر إذ إنَّ التّصوير البياني آلية من آليات التعبير النّفسي.
- تمثّل الصّورة واقع الإدراك الذّهني لمجموعة من المعاني النّفسية، أو الحسيّة التي يبثّها الكاتب في نصّه، أو يوظفها الشّاعر في شعره، وفي هذا استشعار من طرف القارئ للبعد الفني، والحالة النّفسية التي يشعر بها الكاتب أثناء الكتابة.
- إنَّ عمق الصورة يكون بعمق معناها والعكس صحيح، فلا يمكن للذهن أن يتصوّر من خلال معان سطحية صورا عميقة لهذا السبب نرى تفاضلا بين بعض أنواع الاستعارات، والتشبيهات في البلاغة العربيّة كبلاغة التشبيه البليغ مثلا على سائر أنواع التشبيه الأخرى نذكر منها: التشبيه المؤكد، أو المرسل على سبيل المثال.
- يشكّل كلّ من الصورة، والتصوّر مُصطلحين مهمّين جدًا في حقل البلاغة العربيّة حيث إنهما يمثلان العمليات الذهنية للاستعارة المكنية، في حين يمثل الجانب الحرفي لهذه العمليات الألفاظ الواقعة في العبارة اللّغوية أو التركيب اللّغوي.
- تعني الاستعارة استعارة صفة من الصّفات أو ميزة من المزايا المتعلقة بالطرف الثاني المحذوف من الاستعارة، وإلحاقها بالطرف الأول المذكور وهذا يخالف ما يأتي به التَّشبيه إذ تكون الصورة فيه أعمّ، وأشمل فلا يتوقف الأمر عند صفة من الصفات فقط، وعليه نرى الكثير من الدّارسين يستعملون مصطلحي: المشبه، والمشبه به لشرح أركان الاستعارة مغفلين مصطلحي: المستعار له، والمستعار منه.

- عدم وضوح صورة الاستعارة المكنية هو في الحقيقة نتيجةٌ لعدم فهم الرّابط الذي يجسّده الجزء المستعار من الرّكن الثّاني والذي نريد إلحاقه بالرّكن الأول، ولفكّ هذا الإبهام لا بد من المرور بسلسلة من الاحتمالات الذهنية لتقدير العلاقة بينهما.
- يحصل الانسجام الاستعاري حينما يتحقق رابط منطقي واحد على الأقل بين المستعار له، والمستعار منه في التركيب اللّغوي، وعليه يكون هناك منطق مجازيّ في التصوّر الحاصل بين أركان الصورة. وهذا يكوّن نوعا من الانسيابية بين معاني النص أثناء دمج معاني هذه الاستعارات.
- عرف مفهومُ الاستعارة المكنية استقرارا عند العديد من البلاغيين، وهذا يدل على استيعاب الاستعارة المكنية مختلف الصور البلاغية الواردة في حقلها داخل السّياقات اللّغوية.
- للاستعارة أثر دلالي تتفاوت درجاته حسب اللّغة المستعملة فقد تكون هذه اللّغة سطحية تعبّر عن معان سطحية كما قد نجدها عميقة تعبر عن معانٍ عميقة، وهذا هو السّر الحقيقي وراء جمال الاستعارات إذ إن استحضار صورة غير ممكنة وإلحاقها بما هو ممكن هو في الحقيقة أمر صعب نوعا ما حيث يجب مراعاة الانسجام بين الأركان كما ذكرنا في إحدى النّقاط السّابقة.
- إنّ لغة الشّاعر إبراهيم ناجي لغة استعارية حيث تخلّلتها العديدُ من الاستعارات المكنية التي مثّلَتْ صورا مختلفة. كما أنه يصور المعاني النّفسية كثيرا، ويستعير لها الصفات المادية ليجسدها بشكل واقعيّ.
- تذهب اللّغة الشّعرية الخاصّة بإبراهيم ناجي إلى تصوير الأشياء المعنوية على هيئة إنسان عن طريق استعارة صفة من صفاته كالضحك، والبكاء وغيرها، وهذا يدل على واقعية لغته، وتأثره بأفعال الإنسان كما يشكّل الأشخاص عنصرا مهما في الأحدث التي تصنع حياة الشّاعر.
- للشّاعر إبراهيم ناجي مجموعة من الألفاظ التي يدور في فلكها معظم شعره إذ نراه يعتمد على الألفاظ الآتية: الصبابة، اللّحن، الوصال، النضوب، الغرق، فهو يقتصر على التعبير عن الأشياء بألفاظٍ موحدة المعاني تمتد في ديوانه كاملا وهذا يدّل على استقرار مشاعر الشّاعر

وتَكراره لها في مواضـع كثيرة، وهو بهذا كذلك يعيد الكثير من الذكريات في زمن القصـائد التي يكتبها.

- يمكننا أن نلمس الصّدق الشّعوري في شعر الشّاعر إبراهيم ناجي عن طريق المعالم الواقعية التي تصوّرها القصيدة، فتجربة الحرب التي عاشتها مصر مثلا قد جسّدها الشّاعر في ليالٍ حالكة وصـف فيها الشّـوارع المظلمة، والدّمار الحاصـل فيها، وما صـاحبها من مشـاعر الخوف الشّديد ويمكننا أن نرى هذا الوصف ينتقل بين أبيات القصيدة بوضوح.
- يبني الشّـاعر إبراهيم ناجي قصـائده دوما على أمل لا ينتهي، وربما تكون هذه الرؤية خاصـة به ومنهجه في الحياة، وقلّ ما نجد الشّـاعر سـعيدا في قصـائده وهذا ما يؤثر على الحالة النفسـية لقارئ ديوانه الشّـعري لأنه يقف على المآسـي، والآلام، والظّلم الذي لحقه في حياته.
- حينما نقرأ شـعر الشّـاعر إبراهيم ناجي نجد نوعا من الانسـجام الكبير حاصـلا بين أركان الاستعارات المكنية حتى أن هذا الانسجام يكون تارة عبارة عن تداخل استعاري في صدر بيت لوحده أو عجزٍ لوحده، وهذا يدّل على تمكن الشّـاعر من اللّغة الإبداعية، وتوظيفها بشكل لافت للانتباه في قصائده.
- تطغى مشاعر الحبّ على شِعر الشّاعر إبراهيم ناجي وهو يدل على تجاربه التي فشلت أكثر من مرّة في ذلك فنراه معاتبا في كثير من الأحايين، ونراه مفارقا خلّه في أحايين أخرى. وإنَّ هذه المشّـاعر في الحقيقة يعبّر عنها أغلب الشّـعراء في شـعرهم لأنها من الأحاسـيس المقدسة في الحياة.
- من نتائج البحث كذلك تسـمية الشّـاعر إبراهيم ناجي كل مجموعة شـعرية بلفظ: الديوان، والحقيقة أن ما يصدر من الشّاعر من شعر طوال حياته يعدّ ديوانا. لذلك نجد الشّاعر يسِم مجموعته الشّعرية الأولى بـ: ديوان: وراء الغمام، ديوان: ليالي القاهرة، ديوان: الطائر الجريح، ديوان: في معبد الليل، وسبب إطلاق هذا اللفظ هو سبب غير واضح.

- تزخر اللّغة الشّـــعرية بفيض من الألوان البلاغية، وهذا يجعلها حقلا يتم فيه الوقوف عند زخرف المعاني، وتأمل إيحاءاتها في أبيات شـــعرية تجسّـــد معالم اللّغة الإبداعية، وجمال التّفكير اللّغوي.

الملحق

نبذة عن حياة الشّاعر إبراهيم ناجي

الملحق: نبذة عن حياة الشّاعر إبراهيم ناجي[1]

مولده:

ولد إبراهيم ناجي بن أحمد ناجي بن إبراهيم القصبجي في 31 ديسمبر 1898م، وذلك في حي شبرا في القاهرة، وتوفي عام 1953م، عندما كان في الخامسة والخمسين من العمر. كان والد إبراهيم ناجي مثقفا، مما ساعده على نجاحه في عالم الشّعر والأدب.

إبراهيم ناجي بعد التخرج:

وقد تخصص الشّاعر في مجال الطب وتخرج في مدرسة الطب من عام 1922، وعين حين تخرجه طبيبا في وزارة المواصلات، ثم في وزارة الصحة، ومن بعدها عيّن مراقبا للقسم الطلب في وزارة الأوقاف.

وقد عاش في بلدته –أول حياته– المنصورة وفيها رأى جمال الطبيعة وجمال النهر فغلب على شعره –شأن شعراء أبولو– الاتجاه العاطفي.

المصادر التي أخذ منها ناجي:

وقد نهل من الثقافة العربيّة القديمة فدرس العروض والقوافي وقرأ دواوين المتنبي وابن الرومي وأبي نواس وغيرهم من فحول الشّعر العربي، كما نهل من الثقافة الغربية فقرأ قصائد شيلي وبيرون وآخرين من رومانسيي الشّعر الغربي.

حياته الشّعرية واتجاهاته الفنية:

بدأ حياته الشّعرية حوالي عام 1926م عندما بدأ يترجم بعض أشعر الفريد دي موسييه وتوماس مور شعرا وينشرها في السياسة الأسبوعية، وانضم إلى مدرسة أبولو عام 1932م التي أفرزت نخبة

[1] يُنظر: إسلام إبراهيم: أشعار إبراهيم ناجي، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، د/ط، الجزائر، 2017، ص 5 – 12.

من الشّعراء المصريين والعرب استطاعوا تحرير القصيدة العربيّة الحديثة من الأغلال الكلاسيكية والخيالات والإيقاعات المتوارثة.

كان ناجي شاعرا يميل للرومانسية، أي الحب والوحدانية، كما اشتهر بشعره الوجداني. وكان وكيلا لمدرسة أبولو الشّعرية وترأس من بعدها رابطة الأدباء في الأربعينيات من القرن العشرين. ترجم إبراهيم ناجي بعض الأشعار عن الفرنسية لبودلير تحت عنوان أزهار الشر، وترجم عن الإنجليزية رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي، وعن الإيطالية رواية الموت في إجازة ما نشر دراسة عن شكسبير وكتب الكثير من الكتب الأدبية مثل: "مدينة الأحلام" و"عالم الأسرة". وقام بإصدار مجلة حكيم البيت. ومن أشهر قصائده قصيدة الأطلال التي تغنت بها المغنية أم كلثوم. ولقب بشاعر النيل وشاعر الأطلال.

واجه ناجي نقدا عنيفا عند صور ديوانه الأول، من العقاد وطه حسين معا، ويرجع هذا إلى ارتباطه بجماعة أبولو وقد وصف طه حسين شعره بأنه شعر صالونات لا يحتمل أن يخرج إلى الخلاء فيأخذه البرد من جوانبه، وقد أزعجه هذا النقد فسافر إلى لندن وهناك دهمته سيارة عابرة فنقل إلى مستشفى سان جورج وقد عاشت هذه المحنة في أعماقه فترة طويلة حتى توفي في 24 مارس في عام 1953.

إبراهيم ناجي في أذهان الأدباء:

صدرت عن الشّاعر إبراهيم ناجي بعد رحيله عدة دراسات مهمة، منها: إبراهيم ناجي للشاعر صالح جودت، وناجي للدكتورة نعمات أحمد فؤاد، كما كتبت عنه العديد من الرسائل العلمية بالجامعات المصرية.

من دواوينه الشّعرية:

- ✓ وراء الغمام 1934م.

- ✓ ليالي القاهرة 1944م.
- ✓ في معبد الليل 1948م.
- ✓ الطائر الجريح 1953م. وغيرها ...

كما صدرت أعماله الشّعرية الكاملة في عام 1966م بعد وفاته عن المجلس الأعلى للثقافة.

أشهر قصائده:

- ✓ الأطلال
- ✓ صخرة الملتقى
- ✓ الشكوى
- ✓ ليالي الأرق
- ✓ الجمال الضنين
- ✓ ساعة لقاء
- ✓ العودة
- ✓ المنسي
- ✓ الناي المحترق
- ✓ الميعاد
- ✓ فجر مصر

قالوا عنه:

لقبه الشّعراء من أبناء جيله بشاعر الأطلال نسبة للملحمة المعنونة بهذا العنوان.

الدكتورة نعمات أحمد فؤاد: كان إبراهيم ناجي سريع الانفعال كثير الأوهام قلق الظنون طاغي الحس رفاف النفس هفاف المشاعر، وكلها عوامل تظهر أثرها في صاحبها في كل ما يصدر عنه".

الأمير عبد الله الفيصل: "يعد ناجي من أبرز الشّعراء الذين أقرأ لهم وأحبهم".

الناقد مصطفى يعقوب عبد النبي: "على الرغم من أن جماعة "أبولو" والتي تعد من أبرز الظواهر الأدبية في تاريخ الأدب العربي المعاصر، قد ضمّت عشرات الأسماء من الشّعراء العرب، إلاَّ أن إبراهيم ناجي كان يقف في مقدمة تلك الأسماء".

الناقد الشهير مصطفى عبد اللطيف السحرتي: "كان ناجي ظاهرة شعرية فريدة، بهرت بيئتنا الأدبية في مطلع الثلث الثاني من هذا القرن، شاعرية مجددة نفرت من القوالب القديمة؛ شاعرية غنائية وجدانية مبدعة".

الدكتور محمد مندور في معرض تعليقه على قصيدة ناجي الشهيرة "العودة" حيث يقول: "هذه القصيدة التي أحسبها من روائع النغم في الشّعر العربي الحديث، على الرغم من كونها تندرج تحت فن عربي قديم، وهو فن بكاء الديار. ومع ذلك امتازت بالجدة والجمال".

الدكتور شوقي ضيف الرئيس السابق لمجمع اللّغة العربيّة: "كل شعر ناجي رومانسي خالص، وأخرج الشّعر من باب الرؤية والخيال إلى باب الحقيقة والتجربة الواقعة".

وفاته:

وفي 9 من رجب 1373هـ / 24 من مارس 1953م، توفي الشّاعر المصري الكبير إبراهيم ناجي أحد أشهر شعراء الرومانسية، من مؤسّسي مدرسة أبولو الشّعرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

الكتب:

- إبراهيم ناجي، زازا العاشقة الوفية، تحقيق: حسن توفيق، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط/1، بيروت – لبنان، 2011م، مقدمة حسن توفيق.
- ابن أبي الحديد: شرح نهج البلاغة، دار الكتاب العربي، ط/1، بغداد، ودار الأميرة للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت– لبنان، 1428هـ/2007م، مج 1-2، ص138.
- ابن عربي: الوصايا، دار الإيمان، ط/2، دمشق– سوريا، 1408هـ/1980م.
- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط/1، بيروت – لبنان، 1420هـ/ 2000م.
- أبو عبيدة معمر بن المثنى: مجاز القرآن، تعليق: محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، د/ط، القاهرة – مصر، د/ت.
- أبو هلال العسكري:
  - ✓ الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط/2، (د.ت)، الباب التاسع.
  - ✓ المعاني، شرح: أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، ط/1، لبنان، 1414هـ/ 1994م، ج1.
- أحمد بن إدريس القرافي: الذخيرة، تحقيق: محمّد حجّي، دار الغرب الإسلامي، ط/1، بيروت – لبنان، 1994م، ج1.
- إسلام إبراهيم: أشعار إبراهيم ناجي، دار أطفالنا للنشر والتوزيع، د/ط، الجزائر، 2017.
- إيلينا سيمينو: الاستعارة في الخطاب، ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، ط/1، القاهرة، 2013، العدد: 2000.
- تيرنس هوكس: الاستعارة، ترجمة: عمرو زكريا عبد الله، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، ط/1، القاهرة، 2016م، العدد: 2733.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط/7، القاهرة، 1418هـ/1998م، ج1، باب البيان.

- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط/2، المغرب، 2009م، سلسلة: المعرفة اللسانية، الفصل السابع عشر: الانسجامات المعقدة بين الاستعارات.
- جيرارد ستين: فهم الاستعارة في الأدب، ترجمة: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط/1، القاهرة، 2005.
- جيل دولوز: سينما الصورة – الحركة، ترجمة: جمال شحيّد، مراجعة: نبيل أبو مراد، المنظمة العربيّة للترجمة، ط/1، بيروت – لبنان، 2014م، ج/1.
- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، د/ط، 1403هـ ،1983م.
- السكاكي: مفتاح العلوم، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط/2، بيروت–لبنان، 1407هـ/1987م.
- سمر الديوب: جماليات التّشكيل الفني، أرواد للطباعة والنشر والتوزيع، ط/1، طرطوس – سوريا، 2013م.
- السيوطي: شرح عقود الجمان بهامشه: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط، بيروت –لبنان، د/ت.
- شعيب خلف، التّشكيل الاستعاري في شعر أبي علاء المعري: دراسة أسلوبية إحصائية، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د/ط، دسوق – مصر، 2010م.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التّصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، ط/1، عمّان – الأردن، 1437هـ/ 2016م.
- طلال معلا: بؤس المعرفة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط/1، دمشق – سوريا، 2011م.
- عبد القاهر الجرجاني:
  - ✓ أسرار البلاغة، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط/1، جدة: السعودية، القاهرة: مصر، 1412هـ/ 1991م.
  - ✓ دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة–مصر، د/ط، 1375هـ، ومطبعة المدني: السعودية.
- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، د/ط، القاهرة، 1420هـ -1421هـ/ 1999م- 2000م، ج2.
- عطية سليمان أحمد: اللسانيات العصبية – اللّغة في الدماغ، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، د/ط، القاهرة – مصر، 2019م.
- العقاد، عباس محمود: ديوان من دواوين، مؤسسة هنداوي، د/ط، المملكة المتحدة، 2014.

- الفيروزآبادي: الغرر المثلثة والدرر المبثثة، تحقيق: سليمان بن إبراهيم بن محمد العابد، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط/2، مكة المكرمة – الرياض: السعودية، 1421هـ/ 2000م، باب الشين.
- القزويني:
  - ✓ تلخيص المفتاح، مكتبة البشرى، ط/1، كراتشي-باكستان، 1431هـ/2010م.
  - ✓ الإيضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1424هـ/2003م.
  - ✓ التلخيص في علوم البلاغة، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط/2، القاهرة –مصر، 1932م.
- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د/ط، بغداد – العراق، 1407هـ/1987م.
- مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، دار الفكر العربي، ط/1، بيروت – لبنان، 2002م، الديوان الأول: وراء الغمام.
- محمّد بركات حمد أبو علي: الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط/2، عمان، 1403هـ/1983م، الفصل السادس: من قضايا الصورة البلاغية.
- يحيى بن حمزة العلوي: الطراز، مطبعة المقتطف، د/ط، مصر، 1222هـ/ 1914م، ج1.

المعاجم اللغوية:

- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، د/ط، القاهرة، القاهرة، د/ت، مج:4، الجزء: 36، باب الصاد.
- الرازي: مختار الصحاح، دائرة المعاجم مكتبة لبنان، د/ط، بيروت –لبنان، 1986م، مادة: (ص ور).
- الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1419هـ/1998م، ج1، مادة: (صور).
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط/1، بيروت – لبنان، 1424هـ / 2003م،ج2، باب الصاد.

المجلات:

- شــعيب يحيى: تعدُّد التحليل البياني في البلاغة العربيّة، مجلة إشــكالات في اللّغة والأدب، مج 08، العدد 05، 2019/12/01.

المراجع باللّغة الأجنبية:

- Gerrig, R.J. and Healy, A. (1983) Dual processes in metaphor understanding: comprehension and appreciation, Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition 9: 667-55.
- Johnson, M. (1987), The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason. Chicago: University of Chicago Press .
- Ibn Duraid, A. B. M. (n.d.). Jamharah Fi'l Lughat (Manuscrit de Berlin). Berlin.[CH,K] .(p. 271).

الفهرس

الفهرس:

المقدمة: .....أ-ب

المدخل: الصور البيانية في البلاغة العربيّة.....2

أوّلا: مفهوم الصورة.....2

1. تعريف الصورة لغة:.....3

2. تعريف الصورة اصطلاحا:.....5

ثانيا: الصورة والمعنى 7

الفصـل الأوّل: تشكيل الصورة الاستعارية في البلاغة العربيّة

المبحث الأوّل: مفهوم مصطلحي التّشكيل والاستعارة.....12

المطلب الأول: مصطلح التّشكيل لغة واصطلاحا.....12

أولا. تعريف التّشكيل لغة:.....13

ثانيا. تعريف التّشكيل اصطلاحا: 15

المطلب الثاني: مفهوم الاستعارة عند البلاغيين.....17

أولا. عند معمر بن المثنى (ت210هـ): 18

ثانيا. عند الجاحظ (ت255هـ): 19

ثالثا. عند أبي هلال العسكريّ (395هـ): 20

رابعا. عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ): 23

خامسا. عند السكّاكي (ت626): 27

سادسا. ابن أبي الحديد المعتزلي (ت656): 28

سابعا. عند القزويني (ت739هـ): 29

ثامنا. عند القرافي (ت684هـ): 30

تاسعا. عند بهاء الدين السُّبكي (ت773هـ): 31

عاشرا. عند السيوطي (ت911هـ): 32

حادي عشر. عند المؤيد (ت1345م): 33

***المبحث الثاني: التّشكيل الاستعاري انسجامه وقيمته الجمالية*.....34**

المطلب الأول: الانسجام الاستعاري وتجسيد الصورة البلاغية 34

المطلب الثاني: الأثر الدلالي والقيمة الجمالية للتشكيل الاستعاري.....39

الفصـلُ الثّانِـي: بلاغة الصورة الاستعارية في شعر إبراهيم ناجي

المبحثُ الأوّل: دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "وراء الغمام"، "ليالي القاهرة".. 44

المطلب الأول: ديوان "وراء الغمام" *44*

النّموذج الأول: 44

النّموذج الثاني: 45

النّموذج الثالث: 45

النّموذج الرابع: 46

النّموذج الخامس: 47

النّموذج السادس: 47

النّموذج السابع: 48

النّموذج الثامن: 48

النّموذج التاسع: 49

النّموذج العاشر: 50

النّموذج الحادي عشر: 51

النّموذج الثاني عشر: 52

النّموذج الثالث عشر: 52

النّموذج الرابع عشر: 53

النّموذج الخامس عشر: 53

النّموذج السادس عشر: 54

النّموذج السابع عشر: 54

النّموذج الثامن عشر: 55

النّموذج التاسع عشر: 56

النّموذج العشرون: 56

النّموذج الواحد والعِشرون: 56

النّموذج الثاني والعِشرون: 58

النّموذج الثالث والعِشرون: 58

النّموذج الرّابع والعِشرون: 59

النّموذج الخامس والعِشرون: 60

النّموذج السادس والعِشرون: 61
النّموذج السابع والعِشرون: 61
النّموذج الثامن والعِشرون: 62
النّموذج التاسع والعِشرون: 62
النّموذج الثلاثون: 63
النّموذج الواحد والثلاثون: 64
النّموذج الثاني والثلاثون: 65
النّموذج الثالث والثلاثون: 65
النّموذج الرابع والثلاثون: 66
النّموذج الخامس والثلاثون: 66
النّموذج السادس والثلاثون: 67
النّموذج السّابع والثلاثون: 68
النّموذج الثامن والثلاثون: 69
النّموذج التاسع والثلاثون: 69
النّموذج الأربعون: 69
النّموذج الواحد والأربعون: 70
النّموذج الثاني والأربعون: 71
النّموذج الثالث والأربعون: 72
النّموذج الرابع والأربعون: 72
النّموذج الخامس والأربعون: 72
النّموذج السادس والأربعون: 73
النّموذج السابع والأربعون: 74
النّموذج الثامن الأربعون: 74
النّموذج التاسع والأربعون: 75
النّموذج الخمسون: 75
النّموذج الواحد والخمسون: 76
النّموذج الثاني والخمسون: 76
النّموذج الثالث والخمسون: 77
النّموذج الرّابع والخمسون: 77

النّموذج الخامس والخمسون:..... 77
النّموذج السادس والخمسون: 78
النّموذج السّابع والخمسون: 78
النّموذج الثامن والخمسون: 79
النّموذج التاسع والخمسون: 79
النّموذج الستون: 80
النّموذج الواحد والستون: 80
النّموذج الثاني والستون:..... 80
النّموذج الثالث والستون: 81
النّموذج الرابع والستون: 81
النّموذج الخامس والستون: 82
النّموذج السادس والستون: 82
النّموذج السابع والستون: 83
النّموذج الثامن والستون: 83
النّموذج التاسع والستون: 83
النّموذج السبعون: 84
النّموذج الواحد والسّبعون: 84
النّموذج الثاني والسبعون:..... 85
النّموذج الثالث والسبعون: 85
النّموذج الرابع والسبعون: 86
النّموذج الخامس والسبعون: 87
النّموذج السادس والسبعون: 87
النّموذج السّابع والسبعون:..... 88
النّموذج الثامن والسبعون: 88
النّموذج التاسع والسبعون: 89
النّموذج الثمانون:..... 89
النّموذج الواحد والثمانون: 90
النّموذج الثّاني والثمانون: 90
النّموذج الثّالث والثمانون: 91

النّموذج الرّابع والثمانون: 91
النّموذج الخامس والثمانون: 92
النّموذج السّادس والثمانون: 92
النّموذج السّابع والثمانون: 92
النّموذج الثامن والثمانون: 93
النّموذج التاسع والثمانون: 93
النّموذج التسعون: 94
النّموذج الواحد والتسعون: 94
النّموذج الثّاني والتسعون: 95
النّموذج الثالث والتسعون: 95
النّموذج الرّابع والتسعون: 96
النّموذج الخامس والتسعون: 97
النّموذج السادس والتسعون: 97
النّموذج السابع والتسعون: 98
النّموذج الثامن والتسعون: 98
النّموذج التاسع والتسعون: 99
النّموذج المائة: 99
النّموذج الأوّل بعد المائة: 100
النّموذج الثّاني بعد المائة: 100
النّموذج الثّالث بعد المائة: 101
النّموذج الرّابع بعد المائة: 101
النّموذج الخامس بعد المائة: 102
المطلب الثاني: ديوان "ليالي القاهرة" *103*
النّموذج السادس بعد المائة: 103
النّموذج السّابع بعد المائة: 104
النّموذج الثامن بعد المائة: 104
النّموذج التاسع بعد المائة: 104
النّموذج العاشر بعد المائة: 105
النّموذج الحادي عشر بعد المائة: 105

النّموذج الثاني عشر بعد المائة: 106
النّموذج الثالث عشر بعد المائة: 106
النّموذج الرابع عشر بعد المائة: 107
النّموذج الخامس عشر بعد المائة: 108
النّموذج السّادس عشر بعد المائة: 109
النّموذج السّابع عشر بعد المائة: 109
النّموذج الثامن عشر بعد المائة: 109
النّموذج التّاسع عشر بعد المائة: 110
النّموذج العشرون بعد المائة: 110
النّموذج الواحد والعشرون بعد المائة: 111
النّموذج الثاني والعشرون بعد المائة: 111
النّموذج الثالث والعشرون بعد المائة: 111
النّموذج الرّابع والعشرون بعد المائة: 112
النّموذج الخامس والعشرون بعد المائة: 112
النّموذج السّادس والعشرون بعد المائة: 112
النّموذج السّابع والعشرون بعد المائة: 113
النّموذج الثّامن والعشرون بعد المائة: 113
النّموذج التّاسع والعشرون بعد المائة: 114
النّموذج الثلاثون بعد المائة: 115
النّموذج الواحد والثلاثون بعد المائة: 115
النّموذج الثّاني والثلاثون بعد المائة: 115
النّموذج الثّالث والثلاثون بعد المائة: 116
النّموذج الرّابع والثلاثون بعد المائة: 116
النّموذج الخامس والثلاثون بعد المائة: 117
النّموذج السّادس والثلاثون بعد المائة: 117
النّموذج السّابع والثلاثون بعد المائة: 117
النّموذج الثامن والثلاثون بعد المائة: 118
النّموذج التاسع والثلاثون بعد المائة: 118
النّموذج الأربعون بعد المائة: 119

النّموذج الواحد الأربعون بعد المائة: 119
النّموذج الثّاني والأربعون بعد المائة: 120
النّموذج الثالث والأربعون بعد المائة: 120
النّموذج الرابع والأربعون بعد المائة: 121
النّموذج الخامس والأربعون بعد المائة: 121
النّموذج السادس والأربعون بعد المائة: 122
النّموذج السابع والأربعون بعد المائة: 122
النّموذج الثامن والأربعون بعد المائة: 123
المبحث الثاني: دلالات الاستعارة في ديواني الشّاعر إبراهيم ناجي: "الطائر الجريح"، "في معبد الليل" 123
المطلب الأول: ديوان "الطائر الجريح" *123*
النّموذج التاسع والأربعون بعد المائة: 123
النّموذج الخمسون بعد المائة: 124
النّموذج الواحد والخمسون بعد المائة: 125
النّموذج الثاني والخمسون بعد المائة: 125
النّموذج الثالث والخمسون بعد المائة: 126
النّموذج الرابع والخمسون بعد المائة: 126
النّموذج الخامس والخمسون بعد المائة: 126
النّموذج السّادس والخمسون بعد المائة: 127
النّموذج السابع والخمسون بعد المائة: 127
النّموذج الثامن والخمسون بعد المائة: 128
النّموذج التاسع والخمسون بعد المائة: 128
النّموذج الستون بعد المائة: 129
النّموذج الواحد والستون بعد المائة: 129
النّموذج الثاني والستون بعد المائة: 130
النّموذج الثالث والستون بعد المائة: 130
النّموذج الرابع والستون بعد المائة: 130
النّموذج الخامس والستون بعد المائة: 131
النّموذج السّادس والستون بعد المائة: 131

النّموذج السابع والستون بعد المائة: 132
النّموذج الثامن والستون بعد المائة:..... 132
النّموذج التاسع والستون بعد المائة: 132
النّموذج السّبعون بعد المائة:..... 133
النّموذج الواحد والسّبعون بعد المائة: 133
المطلب الثاني: ديوان "في معبد الليل" *134*
النّموذج الثاني والسبعون بعد المائة:..... 134
النّموذج الثالث والسبعون بعد المائة: 134
النّموذج الرابع والسبعون بعد المائة: 135
النّموذج الخامس والسّبعون بعد المائة: 135
النّموذج السادس والسبعون بعد المائة:..... 136
النّموذج السابع والسبعون بعد المائة: 136
النّموذج الثامن والسبعون بعد المائة:..... 137
النّموذج التاسع والسبعون بعد المائة: 137
النّموذج الثمانون بعد المائة:..... 138
النّموذج الواحد والثمانون بعد المائة: 138
النّموذج الثاني والثمانون بعد المائة: 138
النّموذج الثالث والثمانون بعد المائة: 139
النّموذج الرابع والثمانون بعد المائة:..... 139
النّموذج الخامس والثمانون بعد المائة: 140
النّموذج السادس والثمانون بعد المائة:..... 140
النّموذج السابع والثمانون بعد المائة: 140
النّموذج الثامن والثمانون بعد المائة:..... 141
النّموذج التاسع والثمانون بعد المائة: 141
النّموذج التسعون بعد المائة:..... 141
النّموذج الواحد والتسعون بعد المائة: 142
النّموذج الثاني والتسعون بعد المائة:..... 142
النّموذج الثالث والتسعون بعد المائة: 143
النّموذج الرابع والتسعون بعد المائة: 143

النّموذج الخامس والتسعون بعد المائة: 143
النّموذج السادس والتسعون بعد المائة: 144
النّموذج السابع والتسعون بعد المائة: 144
النّموذج الثامن والتسعون بعد المائة: 145
النّموذج التاسع والتسعون بعد المائة: 145
النّموذج المائتان: 146
الخاتمة: 148
الملحق: نبذة عن حياة الشّاعر إبراهيم ناجي 153
قائمة المصادر والمراجع: 158
الفهرس: 163