الجمهـوريــة الجـزائــريــة الديمقـراطيــة الشعبيــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 08 ماي 1945 – قالمة-
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

Université 08 Mai 1945 – Guelma
Faculté : des lettres et des langues
Département Lettre et Langue Arabe

الرقم: .....

مذكّرة مقدّمة لنيـل شهـادة الماستر
تخصّص: لسانيات تطبيقية

التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار لعبد الحليم مخالفة

– دراسة وصفيّة –

مقدمة من قبل:
الطالبة: سلمى معلالة

تاريخ المناقشة: 23 / 06 /2025

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ.د صالح طواهري	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945	رئيسا
د. الطاهر عفيف	محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945	مشرفا
د. محمد جاهمي	محاضر "أ"	جامعة 8 ماي 1945	ممتحنا

السّنة الجامعية: 2024 - 2025

إهداء

الحمد لله وكفى والصّلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى أمّا بعد:

الحمد لله الذّي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية بمذكرتي هذه، ثمرة الجهد والنّجاح بفضله تعالى مهداة.

إلى الذّي تجرّع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم "أبي الغالي"

إلى التّي سهرت ليال طويلة من أجل راحتي، ومن استيقظت فجرًا من أجل الدعاء لي " أمي الحبيبة"

إلى سندي في هذه الحياة، شركاء القلب والذّاكرة " إخوتي الأعزاء" من كانوا النّور في العتمة، والابتسامة في أوقات العناء.

إلى أستاذي المشرف الكريم الطاهر عفيف، الذّي كان نِعم الداعم ونبراس التوجيه، أهدي هذا العمل تقديرا لعلمه، وامتنانا لجهده، راجيةً من الله أن يجزيه عنّي خير الجزاء، وأن يجعل عمله وعطاءه في ميزان حسناته.

إليكم جميعا، أهدي هذه الصفحات المتواضعة، عرفانًا بالجميل، ووفاءً للدعم، وتقديرًا لكل لحظة كنتم فيها النور والنّبض.

أسأل الله أن يجزيكم عنّي خير الجزاء، وأن يبارك في أعماركم، ويجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، شاهدًا لي لا عليّ.

مقدّمة

مقدّمة

يعدّ الشّعر من أرقى أشكال التّعبير الأدبي التّي عرفتها الإنسانيّة، إذ لا يكتفي بتوصيل المعاني أو توثيق التّجارب، بل يسعى إلى إعادة تشكيل العالم من منظور الذّات، وصياغة الوجدان الفردي والجماعي بلغة تحمل من التّوتر ما يُعادل التوق، ومن الرّمز ما يضاهي الحقيقة. فالشّعر في جوهره ليس وصفا للواقع، بل تحوّل في الرؤية، وتمثيل رمزي لتجربة تتجاوز الحاضر والمباشر.

وفي قلب هذا التّشكيل الفنّي، تبرز الاستعارة كآلية مركزيّة تمنح النّص كثافته، وتحرّره من المباشرة، وتُعيد إنتاج الدّلالة بعيدًا عن القول المباشر، إذ تُصبح الاستعارة في الخطاب الشعري الحديث، أكثر من أداة بلاغية، بل جوهرًا تكوينيًّا ترتكز عليه البنية التّعبيريّة والدّلالية للنّصّ. هي وسيلة لبناء العالم الشّعري، ونحت الذّات، وتشكيل علاقة جديدة بين اللّغة والتّجربة.

فكانت ظاهرة التّشكيل الاستعاري، التّقنيّة الأنسب لإعطاء النّص الشّعري بعدًا استعاريّا تتعزّز من خلاله عمليّة التّواصل والتّفاعل بين المبدع والقارئ.

ومن هذا المنطلق سعى البحث إلى التّعرف على هذه الظاهرة المميزة، التّي وظفها الشّاعر المعاصر في نصه الشّعري، والمتمثلة في ظاهرة التّشكيل الاستعاري.

وقد تمّ اختيار المجموعة الشّعرية "صحوة شهريار" لعبد الحليم مخالفة التّي تتّسم بغلبة الرؤية الرّمزيّة، وكثافة الصّور، وتعدد الأبعاد النّفسية والجمالية، نموذجًا للدّراسة ومجالا للتّطبيق يُدرس من خلالها ظاهرة التّشكيل الاستعاري في هذا المنجز الشّعري فجاء عنوان البحث: " التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار لعبد الحليم مخالفة –دراسة وصفيّة– وعلى هذا الأساس تكون إشكالية البحث المتمثلة في السؤال الآتي:

كيف يُسهم التّشكيل الاستعاري في ديوان "صحوة شهريار" في بناء الرؤيّة الشّعرية وتكثيف الدّلالة وتشكيل البنيّة الجمالية للنّصوص؟

ولا تتمُ الإجابة عن هذه الإشكالية إلا بالإجابة عن جملة من الإشكاليات الفرعية، المتمثلة فيما يلي:

- كيف تُجسّد الاستعارة ملامح الذّات، ورمزية الأنثى، وتوتّر الرؤية؟
- ما الوظائف النّفسية والجمالية التّي تنهض بها الاستعارة؟
- إلى أيّ مدى تسهم في تحقيق الوحدة الموضوعية والانسجام الفنّي للنّصوص؟

وترجع أسباب اختيار هذا الموضوع إلى دوافع ذاتية وأخرى موضوعية، تمثّلت الذّاتية فيما يلي:

- الرّغبة في معرفة ما يحمله ديوان "صحوة شهريار" من دلالات ومعان.
- الميول الشّخصي إلى الشّعر الجزائري المعاصر بما يحمله من قضايا وإبداع فنّي.

أما الموضوعيّة فتمثلت فيما يلي:

- الكشف عن ظاهرة التّشكيل الاستعاري بوصفها سمة من سمات الشّعر الحداثي، وذلك من خلال تتبع ملامحها النّظريّة والجماليّة التّي ميزت النّص الشّعري الحديث.
- تحليل آليات التّشكيل الاستعاري ومظاهره الفنّية والتّعبيريّة في ديوان صحوة شهريار عبر الوقوف على بنيته الدّاخلية وتجلياته الأُسلوبيّة والدّلاليّة.
- دراسة كيفية توظيف الشاعر عبد الحليم مخالفة للتّشكيل الاستعاري ضمن نصوصه الشّعرية، والبحث في مدى خصوصية هذا التّوظيف، بما يكشف عن درجة وعيه النظري والجمالي بحدود الظاهرة وطاقتها التّأويليّة.
- وقد اطّلعت خلال إعداد هذا العمل على بعض الدّراسات السّابقة التّي تناولت ديوان صحوة شهريار، فوجدت أنّ أغلبها عالج الجوانب الشّكليّة أو التّعبيريّة من زوايا مختلفة، دون التّعمق في ظاهرة التّشكيل الاستعاري تحديدًا، أو تخصيص دراسة مستقلّة تكشف عن آلياتها ووظائفها داخل البنيّة الشّعريّة.

- أمّا أنا فاخترت هذا الموضوع انطلاقًا من قناعتي بأهميّة الاستعارة داخل الخطاب الشّعري، وبدورها الحيوي في بناء الصّورة وتوليد المعنى، كما وجدت في شعر عبد الحليم مخالفة مادة خصبة تستحق الوقوف عندها، لما تحمله من رمزيّة، وكثافة وثراء دلالي.
- ومن هذه المسائل وغيرها استمدّ البحث خطّته فاستقام على مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة تليها قائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

جاء المدخل نظريّا بعنوان: **الإطار النّظري للتّشكيل الاستعاري** حيث تناولت: **مفهوم "التّشكيل" في سياقه الفنّي والبلاغي، ومفهوم "الاستعارة" من زاويتين؛ تقليدية وأخرى حديثة**، مع عرضٍ لموقعها ضمن الشّعريّة المعاصرة.

أمّا الفصل الأول فقد كان النصيب الأكبر فيه تطبيقيّا وجاء بعنوان: " **أنماط التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار**" حيث يعنى هذا الفصل بتصنيف الأنماط الاستعارية في الدّيوان، من استعارات مكنيّة وتصريحيّة ومركّبة، مع تحليل بنائها التّركيبي والدّلالي، وعلاقتها بالصّور الأخرى.

أما الفصل الثاني جاء تطبيقيّا بحتا تحت عنوان: **الوظائف الجماليّة والدّلاليّة للتّشكيل الاستعاري**. وقد تناولت فيه أدوار الاستعارة في تشكيل الدّلالة، وصياغة الرؤيّة النّفسية والجماليّة، وتحقيق الانسجام الرّمزي داخل النّصوص، بوصفها وحدة فنيّة عضويّة.

واخُتتم هذا البحث باستعراض أبرز النّتائج المتّوصل إليها، استنادًا إلى ما تمت معالجته في الفصلين السّابقين، سعيا للإجابة عن الإشكاليات المطروحة بخصوص موضوع الدّراسة وتبيان ما أُثير حوله من تساؤلات.

أما فيما يخص المنهج المعتمد عليه في هذا البحث هو المنهج الوصفي، باعتباره منهجًا يجمعُ بين دقة التّصنيف وعمق التّأويل، مما يسمح بتفكيك الظواهر المجازيّة في سياقها الفنّي، دون إغفال للبُعد البلاغي أو البُعد التّأويلي للنّصوص الشّعرية.

وقد استند هذا البحث إلى مجموعة من المصادر والمراجع التّي ساعدت في بلورة الرّؤية المنهجيّة، ودعمت عملية التّحليل، وساهمت في فك الإشكالات المطروحة في موضوع الدّراسة لعلّ أهمها:

- ديوان الشّاعر باعتباره مدونة هذه الدراسة.

أمّا المراجع فهي كثيرة نذكر منها.

- دلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني.
- مفتاح العلوم للسكاكي.
- بلاغة الخطاب الشّعري لمحمد مفتاح.
- اللّغة العربية معناها ومبناها لتمّام حسّان.

إضافة إلى مراجع أخرى لا تقل أهمية عن التّي ذكرناها.

وككلّ تجربة بحثية، واجه هذا العمل بعض الصّعوبات التّي تُعدّ جزءًا من مشوار الباحث في سعيه إلى الفهم والتّحليل والتّأصيل. ومن بين الصّعوبات التّي واجهت هذا البحث:

- ندرة الدّراسات السّابقة حول ديوان صحوة شهريار.
- صعوبة تصنيف الاستعارات الحديثة ذات الطابع الرّمزي والانزياحي.
- محدودية المراجع البلاغية الحديثة المتاحة.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف الطاهر عفيف الذي كان لي بعد الله عز وجل خير معين وميسر لكثير من العقبات التّي واجهت هذه الدراسة، كما يسجل الشّكر والعرفان إلى عضوي لجنة المناقشة المحترمين اللذين تجشما عناء قراءة هذا البحث، لإخراجه في أبهى حلة، كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة قالمة الذين نهلت من معينهم الصافي طوال رحلتي العلمية بالجامعة، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

والله نسأل أن يجعل هذه الدّراسة عملا خالصا لوجهه الكريم، والصّلاة على خير من نطق بالضاد عليه السلام وأصحابه أجمعين

البـــــــــاحثة.

مدخل

مفاهيم ومصطلحات

مدخل: مفاهيم ومصطلحات

1/ مفهوم التّشكيل لغة واصطلاحا:

2/ مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا

مدخل

يعد التّشكيل عنصرًا أساسيًا في بنية الإبداع، سواء في النّصوص الأدبية أو الفنون الأخرى، حيثُ يُسهم في إبراز جماليات العمل، وتكثيف معانيه. فهو في الأدب وسيلة لإيقاع لغوي وتوجيه دلالي، يضفي على النص عمقًا وتأثيرا. بينما يعدّ في الفنون البصرية أداة تنظيم وتعبير تجسّد رؤية الفنان، وتثير تفاعل المتلقي وبهذا يتحوّل التّشكيل إلى لغة جمالية مشتركة، تربط بين الفكرة والشّكل، وتمنح العمل الإبداعي بعدا فنيًا وإنسانيًا.

وقد كثُر استعمال هذا المصطلح في الكتابات النّقدية العربية المعاصرة، خصوصا في تلك التّي واكبت حركة الشّعر الحديث من ظهوره في أواخر الأربعينيات.[1] وكغيره من المصطلحات اعترضته العديد من العوائق على غرار تحديد ماهيته، ذلك لأن التّشكيل أصبح موضوعًا مشتركًا بين عدّة مجالات علميّة. وبالتّالي، أصبح من القضايا الأدبيّة والنّقديّة، خاصة وهذا ما أدى إلى اختلاف النّقاد في ماهية التّشكيل؛ لأن كل عالم كانت له وجهة نظر المصطلح. وبهذا تعدّدت الآراء والتّساؤلات حول مصطلح التّشكيل.

ولفهم هذا المصطلح جيدًا ورفع الغموض سنحاول تقصي تعريفاته لغة واصطلاحا.

1) مفهوم التّشكيل لغة واصطلاحا

التّشكيل لغة:

التّشكيل من مادة (ش. ك. ل) "والشَّكْلُ بالفتح الشِبه والمِثْلُ، والجمع أشكال وشُكول، وقد تشاكل الشيئان، وشَاكَلَ كل واحد منهما صاحبه ... والمُشَاكَلَةُ: الموافقة والشَّاكِلَةُ: الناحية والطريقة والجديلة، وشاكِلة الإنسان: شكله وناحيته وطريقته، وفي التّنزيل العزيز قولهُ تعالى: ﴿قُلۡ كُلّٞ يَعۡمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦۖ فَرَبُّكُمۡ أَعۡلَمُ بِمَنۡ هُوَ أَهۡدَىٰ سَبِيلٗا﴾ الإسراء: [84], أي على

[1] ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النّقد العربي من القرن الثامن هجري، منشورات دار الأدب، ط1، بيروت،1984، ص 13

طريقته ومذهبه، قال الأخفش: على شاكلته أي على ناحيته وجهته وخليقته... وهذا طريق ذو شواكل أي تتشعّب منه طرق جماعة.

وَشَكْلُ الشّيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، وتَشَكَّلَ الشَّيء: تَصوَّرَ، وشكَّله: صوَّره، وأشْكَلَ الأمر: التبس وأُمُورٌ أشكالٌ ملتبسة، وبينهم أشكلة أي لبْسُ. وشكَّل العنب: أينع بعضه، وشكل الكتاب، يشكله شكلا وأَشْكَلَهُ أعجمه ... شكلت الكتاب أشكله، فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب، إذا نقطته، وشكَّلَتِ المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدَّتْ بها سائر ذوائبها.[1]

نستنتج أنّ مصطلح التّشكيل عند ابن منظور يعبر عن المماثلة والمشابهة والتّصوير

وجاء في معجم "الوجيز" مجمع اللّغة العربية "تشكَّل الشّيء: تصوّر، وشَكَّلَه تَشْكيلا: صوّره.

والشَّكْلُ: هيئة الشّيء، وصورته يقال: مسائل شكليّة، يهتم فيها بالشّكل دون الجوهر، والشبهْ والمِثْلُ والشَّكْلُ: يعني المثل والتّشبيه والمشاكلة تعني المماثلة.[2]

وورد كذلك في معجم "مقاييس اللّغة لابن فارس " في مادة (شكل) الشين والكاف واللام معظم بابه المماثلة، تقول هذا شكل هذا، أي مثله. ومن ذلك يقال أمرٌ مُشْكل، كما يُقال أمر مشتبه، أي هذا شابه هذا، وهذا دخل في شكل هذا. [3]

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج 11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 356 إلى 359

[2] مجمع اللّغة العربية، معجم الوجيز جمهورية مصر العربية، دار التحرير والطبع والنشر (دط) 1989، ص،349

[3] ابن فارس، مقاييس اللّغة، دار إحياء التراث العرب، (لبنان) بيروت، ط1، 204.

وجاء في معجم "أساس البلاغة" لأبي "القاسم محمود بن عمر الزمخشري" في أساس شكل هذا شكله، أي مثله وقلت: هذه الأشياء أشكال وشكول وهذا من ذاك وليس شكله شكلي وهو لا يشاكله ولا يشكلان، كما تقول تمثال وهي أشكال الأمر وما يقول أشبه وتشابه.[1]

من خلال المادة المعجمية التّي شكّلتها مادة (ش. ك. ل.) نلحظ بأنَّ مصطلح التّشكيل يتميز بالكثير من الخصائص الجماليّة والفنيّة في مفهومه الفنّي والأدبي، حيث المرونة والرحابة والديناميكيّة.

التّشكيل اصطلاحا:

التّشكيل اصطلاحا هو" الصّيرورة التّي تؤول إليها الأشياء والمكونات لتحقّق وحدة متماسكة مترابطة، ووجودا جديدا تحقّق فيه مبادئ المزج، والتّوليف والتّنظيم، والتّنوع والتّوازن والتّناغم والإيقاع والانسجام، فعلها الفنّي يمثل نزوعًا جماليًا لتحقيق التّشكل، وتمثل هذه المبادئ قيم اللوك الفنّي، وتقاليده الهادفة لتكوين التّشكيل وتحقيق وجوده."[2]

والشّكل لا تكتمل صورته إلا بوجود عناصر أخرى ولذلك عرفه "جون كوهن " GON" COHEN " بأنّه مجموع العلاقات التّي يستقطبها كل عنصر من العناصر الدّاخلية للتّنظيم ووجود هذا المجموع هو الذّي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللّغوية." [3]

أمّا " فاليري" "VALERY " فقد عرّف الشّكل بأنّه هو "خالق المحتوى، هو السّابق له والشّاعر من تنبعث الأفكار من أشكاله وليس العكس، ومن هنا مثلاً تقديره للقافية التّي يفضل أنْ تعطي الفكرة لا أنْ تأتي وفقها ".[4]

---

[1] محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 2006، ص 325.

[2] محمد الأمين شيخة، التشكيل الأسلوبي في الشّعر المهجري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2000 ص19.

[3] جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، (د.ط) 2000 ص50.

[4] جودت فخر الدين، مرجع سابق، ص 185.

ويقصد فاليري من خلال هذا القول أنَّ الشّكل مكونا حقيقيا للعمل الفنّي.

وقد أوضح لوكاتش أنَّ المحتوى الكامل للعمل الفنّي يجب أنْ يتحول إلى شكل حتى يمكن أنْ يكون للمضمون الحقيقي فعاليته الجمالية.

أما " لوكاتش " "LOCATCHE" فقد عرّف الشّكل بأنه هو "الذّي يبيّن لنا النّسب الدّقيقة بين العناصر الهامة تحتل في الشّكل مساحة أكبر من العناصر الثانوية، وعلى ذلك فالشّكل الفنّي هو الصورة النّهائية للمضمون ".[1]

نستنتج من خلال هذا التّعريف أنّ الشّكل الفنّي هو الهيكل الذّي ينظّم العلاقة بين عناصر العمل، بحيث يعكس أهمية كل عنصر وفقا لدوره في تعزيز المضمون، مما يجعل الشّكل الوسيلة التّي يعبّر من خلالها المضمون بشكل كامل ومتناغم.

رغم أنَّ مفهوم التّشكيل ينتمي في الأصل إلى حقل فن الرّسم، إلاّ أنّه لم يظلّ حبيس هذا المجال، بل اتّسع ليشمل مجالات تعبيرية واصطلاحية أوسع، متجاوزا حدود الفن التّشكيلي ليتقاطع مع مفاهيم التّركيب والبناء في النّصوص الشّعرية والسّرديّة وغيرها. وهكذا أصبح التّشكيل يدل على فضاء يشمل البناء والصّياغة والتّركيب وهندسة الكتابة، وهي دلالات لا تخرج عن الإطار العام للمفهوم، بل تنبع من صميمه وتستجيب بعمق لمتطلباته.

لذلك فإن تحديد معنى دقيق ومحصور لمصطلح التّشكيل ليس بالأمر السّهل، لأنه يجمع بين الطّابع الشّمولي من جهة والخصوصية النّوعية من جهة أخرى، في الآن ذاته. وهذا ما يؤكده محمد صابر عبيد حين يشير إلى صعوبة وضع تعريف مفهومي أو اصطلاحي نهائي لهذا المصطلح، نظرًا لما يتمتّع به من غنى واتّساع وعمق، وانفتاح على مجالات متعدّدة من التّعبير، مما يجعله مفهوما حيًّا، متطورًا، ومفتوحًا باستمرار. ويمكن تتبّع مظاهره ودلالاته

[1] ينظر: لوكاتش، علم الجمال، تر: رمضان بسطاوسي محمد غانم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1991، ص،120.

من زوايا متعدّدة، لكنّه يظل عصيًّا على الحصر ضمن إطار شكلي أو اصطلاحي ضيق ومغلق. [1]

نستنتج من خلال هذا المفهوم أنَّ مصطلح التّشكيل يعبر عن حيوية التّجربة وسعتها وجماليتها وقدرتها على الإقناع والتّمثل والصيرورة.

2) مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا:

لقد حظيت الاستعارة في العهود الأخيرة باهتمام بالغ من لدن الباحثين من مختلف الجهات، حيث أصبح التّصنيف فيها يشغل حيزًا كبيرًا من رفوف المكتبات العالمية. ومن ثم لم يعد بمقدور الفرد الواحد الإلمام بكل ما قيل عنها، وتتبع الدّراسات التّي أنجزت حولها بكل دقة.[2]

وهذا ليس غريبا، ذلك أنّ الاستعارة لم تعد حكرًا على مجالي الأدب والبلاغة بل أصبحت موضوع اهتمام علماء النّفس، وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيين، والمناطقة والسينمائيين، والتّشكيليين، ومؤرخي الفلسفة والعلوم الدّقيقة. ولعل ذلك يرجع إلى كون الاستعارة تعد جزءا من البنيّة التّصويرية للإنسان إذ من خلالها يدرك الفرد العالم ويتفاعل معه. هذا ما جعل العديد من العلماء يصفون تعريفات عديدة مختلفة باختلاف توجهاتهم ومشاربهم وميولهم، إذ نلاحظ أنّ الحديث عنها حديث مستفيض خاصة في القواميس وكتب البلاغة الشّهيرة.

[1] ينظر: محمد عبيد الشّكل السير ذاتي، التجربة والكتابة، دار نينوى للدّراسات والنشر، التوزيع، سورية دمشق 2012 ص11 و12.

[2] عبد العزيز لحويدق، نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من ارسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط20151، ص 05.

❖ **الاستعارة لغة:**

عرّفها ابن منظور: "العارية والعارة ما تداولوه بينهم، وقد أعاره الشّيء، وأعاره منه وعاوره إيّاه والمعاورة" [1]

أمّا معجم الوسيط فجاءت بمعنى: استعار الشّيء مِنْهُ طلب أن يُعطيه إيّاه عارية ويُقال استعاره وإيّاه.[2]

كما أنّ الاستعارة ترد بمعنى آخر "والعار: السّبةُ والعيبُ، وقيل هو كل شيء يلزم به سبة أو عيب، والجمع أعيار ... وتعاير القومُ: غير بعضهم بعضًا، والعامة تقول: عيره بكذا والمعاير: المعايب عاره إذا عابه، وتعاير القوم: تعايبوا، والعارية عارية لأنّها عار على طالبها، وفي الحديث أنَّ مخزومية كانت تستعير المتاع وتجحده فأقام بها فقطعت يدها ".[3]

فالاستعارة هنا تأتي بمعنى العار وهو من الأخلاق السيئة التّي تكرهها العرب.

ويعرفها المبرّد (ت285 هـ) في كتابه الكامل "نقل اللّفظ من معنى إلى معنى من غير أن يقيد هذا النقل أو يشترط له شروطا " ويظهر هذا واضحا في قول الراعي:

يا نعمها ليلة حتّى تخونها داع دعا في فروع الصبح شجا.

حيثُ يقول شجاع إنما هو استعارة في شدة الصوت، وأصله للبغل والعرب تستعير بعض الالفاظ للبعض.[4]

---

[1] ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين الانصاري (لسان العرب)، مادة عور ص618.

[2] إبراهيم مصطفى أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، المعجم الوسيط مجمع اللغة العربية، (د.ط) القاهرة، مصر دار الدعوة ص 636.

[3] ابن منظور: لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان ط1 ص 265.

[4] المبرد: الكامل، القاهرة، ج3، ط1 ،1323هـ، ص 142 إلى 146

نستنتج من خلال التعاريف السابقة أنّ الاستعارة في معناها اللّغوي تقوم على المشاركة بين معنيين في صفة مشتركة، مما يجعلها أداة لنقل المعنى بطريقة تصويرية وجمالية.

❖ **الاستعارة اصطلاحا:**

لم يكن مفهوم الاستعارة واضح المعالم والحدود على مرّ العصور إذ تنوع وتغير من باحث إلى آخر ومن لغوي إلى آخر ومن عصر لآخر فكثُرت تعريفاتها ومنها نذكر:

الاستعارة عند أبي عبيدة ت (208 هـ) في كتابه مجاز القرآن: لم يكن يقصد بها ذلك المعنى البلاغي الذّي عرّفه علماء البلاغة فيما بعد " هو استعمال اللّفظ او التّركيب في غير المعنى الذّي وضع له العرب قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي في المجاز اللّغوي أو إسناد الشّيء إلى ما ليس من حقه في المجاز العقلي".[1]

أما عند ابن المعتز ت (296هـ) هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها.[2]

وعرفها القاضي الجرجاني ت(366هـ) في كتابه الوساطة بقوله: "وإنما ما أكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيره ثم استطرد قائلا وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه وامتزاج اللّفظ بالمعنى، حتّى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما اعراض عن الآخر.[3]

وعرّفها أبو هلال العسكري ت(395هـ) في كتابه الصناعتين بقوله: "الاستعارة نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض " ثم شرح الغرض بقوله: "وذلك الغرض إما

[1] أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تج، محمد فؤاد، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص 192

[2] عبد الله بن المعتز البديع، دار المسيرة، ط3 1982، ص 02

[3] علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه تح، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية القاهرة، ط3، 1951 ص،41.

أن يكون شرح المعنى وفصل الإبّان عنه أو تحسين المعرض الذّي يبرز فيه وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة.[1]

وعرفها عبد القاهر الجرجاني ت(471هـ) بقوله: إعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللّغوي معروفًا تدل الشّواهد على أنّه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل ويُنقل إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية.[2]

والعارية تشبيه غير مباشر، حيث يُستعمل اللّفظ المستعار في موضعه الجديد دون التّصريح بأداة التّشبيه.

وعرّفها القزويني: ت(739هـ) الاستعارة "هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له. وقد تقيّد بالتّحقيقيّة، لتحقق معناها حسًّا أو عقلا، أي التّي تتناول أمراً معلوما يمكن أنْ يُنصَّ عليه ويُشار إليه إشارة حسّيّة أو عقلية، فيقال "إنَّ اللّفظ نُقِل من مُسَمَّاه الأصلي، فجعل اسماً له على سبيل الإعارة للمبالغة في التّشبيه.[3]

نستنتج من خلال التّعريفات السّابقة أنَّ الاستعارة ليست مجرد نقل لفظي، بل هي تجسيد للقدرة الذّهنية على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، وتحويل المعاني المجردة إلى صور محسوسة.

وهكذا، فإنَّ الاستعارة تمثل لقاء بين الخيال والدّقة، بين الإبداع والتّقعيد، مما يجعلها أرقى أدوات التعبير وأكثرها تأثيرا في المتلقي.

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تج علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط1، دار إحياء الكتب العربية 1952 ص268.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية بيروت ط1 ،1988، ص22.

[3] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،2003 ص 212

الفصل الأوّل

تجلّيات الاستعارة في ديوان

صحوة شهريار.

الفصل الأوّل: تجليّات الاستعارة في ديوان صحوة شهريار.

تشكيل الاستعارات في ديوان صحوة شهريار.

أنواع الاستعارات في الديوان.

1. الاستعارة المكنيّة.
2. الاستعارة التّصريحيّة.

❖ تشكيل الاستعارات في الدّيوان.

تمهيد:

تُعد الاستعارة من أبرز الأدوات البلاغية التّي تُثري الشّعر العربي، وتمنح النّصوص الشّعرية طاقتها الرّمزيّة والدّلاليّة ، وقوتها الإيحائية ، "ولهذا كان الاستخدام الاستعاري موجودا في كل اللّغات وفي كل الأوقات."[1] مقارنة مع غيرها من أدوات التّصوير الأخرى ،فالتّشكيل الاستعاري هو أكثرها انتشارًا وإبهارًا من وظيفة البعض "لتحديد هوية الأشخاص المبدعين ودراسة أعمالهم الفنّية.[2] إنّ التّصوير الاستعاري يستمد أهميته من قدرته الفائقة على الإيحاء والتّلميح بدلا من التّصريح اعتماداً على عناصر إيحائيّة تستطيع أن تعطي الكثير من المعاني بالقليل من الالفاظ ، والتّشكيل الاستعاري الجيّد هو "الذي ينطوي على إشارات تخلق عالما مجازيا خياليا إيحائيا."[3] وقد وجدنا هذه المقومات في ديوان صحوة شهريار حيث تتجلى الاستعارة بوصفها عنصرًا مركزيا في تشكيل اللّغة الشّعرية، حيث يعتمد الشّاعر عليها ليس فقط للتّزيين البلاغي، بل لتفجير المعنى وكشف التّوترات الدّاخلية في الذّات والواقع.

دلالة العنوان:

وتُبرز الاستعارة في هذا الدّيوان رؤية الشّاعر للعالم، إذ تُوظّف لتركيب علاقات جديدة بين الموجودات، فتقلب المألوف وتكسر منطق الواقع السّطحي. كما يظهر من خلال عنوان الدّيوان نفسه، فإنَّ الشّاعر يستخدم الاستعارة لتفكيك الرّموز الأسطورية والتّاريخية، وإعادة تركيبها في صور معاصرة تحمل دلالات سياسيّة، نفسيّة، ووجوديّة، حيث تتحول الاستعارة إلى أداة كشف وتأويل، تكشف عن عمق الوعي الشّعري وارتباطه بالتّحولات الثّقافية ... ومن

[1] يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، ط3، 2013، ص 200.

[2] المرجع نفسه، ص 200.

[3] المرجع نفسه، ص 201.

هنا تأتي أهمية دراسة الاستعارة في هذا الدّيوان، ليس فقط بوصفها ظاهرة بلاغية، بل كمدخل أساسي لفهم الرؤية الشّعرية والبنيّة الدّلاليّة للنّص.

ومنه نبدأ بتحليل الاستعارات الموجودة في الدّيوان.

1. أنواع الاستعارات في الدّيوان:

الاستعارة باعتبار الطرفين:

تقسم الاستعارة باعتبار الطرفين إلى مكنيّة وتصريحيّة وسنحاول فيما يلي رصد الاستعارات المكنيّة الواردة في الدّيوان.

1) الاستعارة المكنيّة: تعرّف الاستعارة المكنيّة بأنّها "ما حذف فيها المشبّه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه."[1]

ومما ورد في الدّيوان قول الشّاعر في قصيدته توضيح:

قالت: بشعرك لمسة.[2]

في هذه العبارة المكثّفة، لا يعبر الشّاعر عن إعجاب بالشعر، بل عن تجربة شعورية ذات بُعد حسيّ داخلي. "اللّمسة "هنا ليست أثرًا سمعيًا بل فعلاً يخرج من داخل النّص ويلامس أعماق المتلقّي. الشعر لم يعد مجرد كلمات، بل جسد مجازي يمدّ يده عبر المجاز ليُحدث أثرًا لا يُرى.

هي استعارة مكنيّة، حُذف منها المشبّه به (الإنسان أو اليد)، وأُبقيت الصفة (اللّمسة)، لكن الأهم من بنية الاستعارة هو الدافع النّفسي الرّمزي الذّي يُنتجها.

[1] عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت ،1985، ص 176.

[2] . عبد الحليم مخالفة: صحوة شهريار، دار الفردوس للنشر والتوزيع، تونس، ط 2، 2020، ص 17

حيث يرى غاستون باشلار أنَّ الصّور الحسيّة في الشّعر "تُشكّل نوعًا من الحلم اليقظ، حيث تتحوّل المفردات إلى كيانات جسدية تعيش في خيال المتّلقي."

وأنَّ اللّمسة "ليست فعلا جسديًا، بل دفـء داخليا يُجسّد الرغبة بالاقتراب."[1]

أمّا تمّام حسان، فهو يربط الصورة البلاغية والانفعال الشّعوري، ويؤكد أنَّ "الاستعارة الحسيّة تُنتج لحظة إدراكية مركبة. تجمع بين المعنى والتّجربة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النّفسية."[2] وهكذا تصبح" اللّمسة " أداء داخليًا يحاول فيه الشّاعر أنْ يتجاوز الحروف إلى الحضور.

ويضيف إبراهيم أنيس أنَّ "الاستعارات الحسيّة تعبّر عن مشاعر لا يمكن للكلام المباشر أنْ يحتملها، فتُلقي عبر المجاز وكأنّها ومضة شعورية تمرّ ولا تُمسك".[3]

في هذه القراءة "اللّمسة " هي الطريقة التّي يتهرّب بها الشّاعر من الاعتراف المباشر برغبته في الحضور أو القرب، ويُلبسها لشعره كي يتحدث نيابة عنه.

أمّا في قول الشّاعر: تُغري فوادي بالأسى.[4]

ففي قوله "تُغري فُؤادي بالأسى" يجنح الشّاعر إلى بناء صورة بلاغية مألوفة، يختلط فيها الحسّي بالنّفسي، والمألوف بالمتناقض، والاسناد إلى فاعل محذوف وهي "هي" ينتج عنه الأسى وهو الشّعور الذّي يُفترض أنْ يُتجنب لا أن يُرغب فيه. فتنشأ بذلك استعارة مكنيّة، شُبّه فيها "الأسى" بكائن فاتن، يُقدم على أنّه موضوع إغواء، ويُجعل "الفؤاد" هو المتلقي المستجيب له. هذه الصّورة لا تكتفي بالتّشكيل الجمالي، بل تنفّذ إلى أعماق التّوتر الشّعوري، فتجعل من

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا ،ط2،المؤسسة الجامعية للدّراسات ، بيروت ،لبنان 1994 ص 103.

[2] ينظر: تمّام حسان، اللّغة العربية معناها ومبناها، ط4، دار الثّقافة القاهرة ،1979، ص 287.

[3] ينظر: إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1976، ص 144.

[4] صحوة شهريار، مصدر سابق ص،17.

الحزن موضوع انجذاب لا نفور، مما يكشف عن نزعة استبطانية سوداوية راضية بالوجع. حيثُ يعلّق تمّام حسان على هذا النوع من الصّور بقوله: "الاستعارة حين تُسند إلى الوجدان، فتُصبغ الشّعور بصبغة غير مألوفة.[1] ويعزّز إبراهيم أنيس هذا التّأويل حين يوضح أنّ الألفاظ الحسيّة المختارة مثل "تُغري" و" فُؤاد"، تُستخدم غالبًا لإحداث صدمة لغوية عاطفية، تجعل المتلقي يعيد فهم المعنى من الدّاخل.[2] أما غاستون باشلار، فيرى أنَّ مثل هذه الصّور تنتمي إلى "اللاوعي الحالم "، حيث ينقلب الحزن إلى ملاذ داخلي، ويتحوّل الوجع إلى دفء نفسي، فيقول "نحزن لأننا لا نملك غير الحزن لنستقر فيه." [3]

وهكذا ينجح الشّاعر من خلال هذه الاستعارة، في تجسيد لحظة انفعالية مكبوتة، تصالح فيها الذّات مع ألمها، وتسلّم فؤادها لأسى تتوق له كما يتوق للحبيب.

أما في قول الشّاعر:

تتمدَّدان كضفتين من الأمانْ.[4] وذلك من خلال قصيدته عيناكِ:

فإنه لا يصوغ تشبيها مجازيًا فحسب، بل يُجسّد حالة شعورية حميمية مشبّعة بالرّغبة في الاحتواء والسّكينة. هذه الصّورة تنقلنا إلى عالم نفسي داخلي حيثُ تتحول العينان. لا إلى مصدر للرؤية، بل إلى حيز آمن يستقرّ فيه وجدان الشّاعر ويستعيد توازنه. الاستعارة هنا مكنيّة ذات بناء تشبيهي، شُبهت فيه العينان بضفّتين، لكن الأمر لا يتوقف عند حدود التّشبيه. ف"الضفتان" في هذا السّياق، ليست مجرد شكل جغرافي، بل رمز لاحتضان الشّعور، وثبات الأمان، ومفهوم الانتماء. وهنا يُمارس الشّاعر ما يسميه عبد القاهر الجرجاني في أسرار

[1] ينظر تمام حسان: اللّغة العربية معناها ومبناها، مرجع سابق، ص284.

[2]. ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مرجع سابق، ص152

[3] ينظر: غاستون باشلار جماليات المكان، مرجع سابق، ص 129.

[4] صحوة شهريار، ص 20.

البلاغة ب:"النّقل الفنّي للمعنى، حين يتجاوز اللّفظ دلالته الأولى، ليُقيم في غيره دلالة أكثر إحكامًا وشعرية "، مؤكدًا أنَّ جمال الصّورة لا يتحقق إلّا بانزياح المعنى إلى ما لا ينتظر."[1]

وفي ضوء ذلك، فإنَّ الأمان الذّي يمثّله الشّاعر ليس شعورًا عابرًا، بل مأوى نفسي يُرمّز له مكانا عبر الضفتين، وكأنّ عيني المحبوبة تمدّان حوله ضفتين من الطمأنينة، لا يرى منهما النّهر، بل يستقّر في اتساعهما ووفقًا لما يُبنيه غنيمي هلال في النقد الأدبي الحديث "الصّورة الشعورية في الشّعر الحداثي تعكس جوهر الانفعال حين يُجسّد في شكل بيئي أو طبيعي، لتضفي على الذّات بعدًا رمزيًا مستقرًا.[2]

كما يعزّز صلاح فضل هذا التأويل في كتابه بلاغة الخطاب، إذ يرى أنَّ الصّورة البلاغية حين تؤدي وظيفة شعورية في الخطاب، فإنَّها لا تُفسّر الواقع، بل تعيد خلقه شعريا بما يلائم باطن المتكلم.[3] فالصّورة هنا لا تحاكي مشهدًا خارجيًا، بل تحاكي انطباعًا داخليا يعيد صياغة المحسوس ليوازي حاجة الذّات إلى الاستقرار.

وهكذا، فإنَّ الشّاعر لا يُمدح العينين، بل يستكين داخلهما كما يستكنّ بين ضفتين هادئتين من نهر هارب من الزّمن، وفي هذا الانتماء المجازي، تنقلب الرؤية إلى مأوى، والصّورة إلى وجدان.

أما في قول الشّاعر: **تستلقيان على رمال خواطري**.[4]

ففي قوله تستلقيان على رمال خواطري، لا يكتفي عبد الحليم مخالفة بتصوير لحظة شعورية، بل يمنحها جسدًا يمكن لمسه ومساحة يمكن التّمدد فيها. فالخواطر عنده لم تعد مجرد تداعيات ذهنيّة عابرة، بل صارت أرضًا من رمال، تستلقي عليها كينونتان (ربما ذكرى ومحبوبة،

---

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المعارف، ص 148.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 198.

[3] ينظر: صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النّص، بيروت المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، 1992، ص 205.

[4] صحوة شهريار، ص21.

أو شعور وصورة). استسلاما وحنينْا إنّنا هنا أمام استعارة مكنيّة محكمة، حذف فيها المشبّه به وهو الأرض أو الرّمل الذّي يُستلقي عليه عادة، وأبقي ما يدل عليه من صفة (الرّمال)، ما يوافق تعريف عبد القاهر الجرجاني للاستعارة المكنيّة. بأنّها: "أن يُعبّر عن المعنى بغير لفظه، ويُرمي إليه من طريق الصّفات واللّوازم."[1] وإذا كانت الرمال توحي باللين والتحول والسّكون المؤقت، فإنَّ الشّاعر يحمّل "خواطره" هذه الصّفات، فكأنّها صارت سطحا نفسيًا هشًا، حارًا، يتحرك بتقلّب الإحساس. وهذا ما يؤكده الدّكتور بدوي طبانة الذّي يرى أنَّ "الاستعارة ليست زخرفا، بل هي وسيلة نقل الشّعور وتحويل المجرد إلى محسوس "[2]. فالمعنى عند الشّاعر لا يُقال، بل يُجسَّد الخواطر إذًا ليست كالرمال، بل رمال فعلاً، لكنها رمال داخلية، تستلقي عليها المشاعر لا الأجساد، ويتحوّل بها الباطن إلى مشهد متجسد. ثمة حميمية في هذه الاستعارة، كأنَّ الشّاعر يدعو الآخر إلى أنْ يطمئن في داخله، أن يجد سكينة مؤقتة فوق تلك الرّمال التّي تنحتها العزلة والتّأمل. وهو ما ينسجم مع رأي السّكاكي في " أنَّ أقوى الاستعارات ما كان فيه القلب من المعنى إلى هيئة الحواس"[3].

وهو تمامًا ما يحدث هنا، إذ يحوّل الشاعر الفكرة إلى أرض، والخاطر إلى مهاد، والمجاز إلى جسد نابض.

أما في قول الشّاعر: وذلك في قصيدة شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف.

البدر في كبد السماء قد استقرَّ... [4]

ففي هذا القول لا يقدّم الشّاعر وصفًا فلكيا عابرا، بل يشيّد صورة شعورية تنطوي على استعارة مكنيّة رمزيّة ذات بُعد نفسي وجودي. فقد شُبهت السّماء بجسد حيّ له كبد، وجُعل "كبد

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، تح محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1 ،1991، ص 145.

[2] ينظر: بدوي طبانة، علم المعاني، دار المعارف، ط4، 1993، ص 118.

[3] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، ص 274.

[4] صحوة شهريار، ص 23.

السماء" مركزًا حساسا ونابضًا، بينما أُسند للبدر فعل "الاستقرار ". كأنّه كائن يتّخذ موقعا داخليًا في ذلك الجسد الكوني. هذه الصّورة لا تكتفي بالإبلاغ عن اكتمال القمر في أعلى نقطة، بل تُعبّر عن ذروة الوعي، والانكشاف العاطفي، ولحظة الحضور الكامل، وهي لحظة يسبقها توّتر ويلحقها غالبًا انحدار أو أفول، ما يعطي لهذا الاستقرار هدوءًا شعريا يوشك أنْ يتكسر. حيث يرى عبد القاهر الجرجاني أنَّ البلاغة الحقيقية تكمن في أنْ تدّل العبارة على أكثر من مظاهرها، وتفتح أفقًا للتّخييل لا للشّرح، وهو ما ينطبق تماما على هذه الصّورة.[1] كما يؤكّد صلاح فضل أنّ الصّورة البلاغية النّاجحة هي ما يُنشئ فضاءً شعوريًا يتجاوز الدّلالة القاموسية إلى التّكوين الرّمزي للنّص.[2]

ويأتي بعدها قول الشّاعر:

في جوفها خبّأت عمري ...؟[3]

وفي هذا القول تتجسّد صورة شعرية مكثفة تقوم على استعارة مكنيّة تتعدى التّعبير البياني إلى التّعبير الوجودي. هنا لا يُشير "الجوف" إلى فراغ مكاني بالمعنى الحرفي، بل إلى اللّغة أو الحكاية، أو النّص أو الحبيبة ذاتها. بوصفها حاوية وجودية لذات الشّاعر. العبارة تُجسّد العلاقة الحميمة بين "الكلام" وشهرزاد من جهة وبين "العمر" والسّر من جهة أخرى. إذ يُسند فعل "الخبء" إلى المتكلم، ويوضع "العمر" كمفعول به داخل "الجوف" وهو ما يشيد استعارة تقوم على تشخيص الحكاية أو القول الذاكرة ككائن له جوف. أي كأنَّ الحكاية جسدٌ يخزّن فيه الزمن. وهذا النّوع من الاستعارة، بحسب صلاح فضل، يمثل ما يسمّيه بالتحول الوجودي للصّورة الشّعرية، حيث لا تكتفي الكلمات بوصف التّجربة، بل تصبح هي التّجربة ذاتها. [4] كما يُشير محمد مفتاح إلى أنَّ " الاستعارة الجوفية " تنتمي إلى طاقة الحيز في

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 112.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص. مرجع سابق، ص 193.

[3] صحوة شهريار، ص 25.

[4] ينظر: صلاح فضل، الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 205.

الشعر، حيثُ تتجسد المشاعر داخل فضاء مكاني متخيل لكنه شديد التأثير.[1] "فالجوف" هنا يحيل إلى الذّات –الذّاكرة النّص – الأنثى. كلها تتداخل كحيّز يخفي "العمر" أي التّجربة والوجع والخوف من الفقد.

وبهذا، تصبح الحكاية أو النّص أو الجسد الأنثوي مستودعًا لذات الشّاعر، يخزن فيه ما لا يجرؤ على كشفه، كأنّ اللّغة ذاتها صندوقٌ سريّ يحفظ حقيقته. وهذا ما يراه عبد القاهر الجرجاني جوهرا للبلاغة حين " تتجاوز اللفظة معناها الظاهر لتصير عالمًا رمزيًا تتسع دلالاته بتأويل النّفس."[2]

أما في قول الشّاعر:

محتضنا جراحيّ المريرة ...[3]

وذلك من خلال قصيدته رواية مثيرة.

حيث يُقدم الشّاعر استعارة مكنيّة نابضة بالشّعور، يُسند فيها فعل الاحتضان، وهو فعل إنسانيّ حسيّ، إلى "الجراح" التّي هي في أصلها معاناة داخلية. وقد جُعلت هذه الجراح قابلة للاحتضان أي كأنّها كائن محسوسٌ، له وجود مادّي حميم، يضمّه الشّاعر بين ذراعيه لا لينساه بل ليحتفظ به. هنا تتحول الجراح من كونها أثرًا مؤلما. إلى مكون من مكونات الذّات، تُحتضن لا كرغبة في الشّفاء، بل كجزء من الهوية النّفسية والعاطفية التّي تشكّل الكينونة. تعدّ هذه الصّورة من أبرز نماذج الاستعارة المكنيّة الشّعورية التّي تُعالج الانفعال الدّاخلي بلغة التّشخيص. كما يوضح محمد غنيمي هلال في كتابه النّقد الأدبي الحديث "الاستعارة التّي

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص المركز الثّقافي العربي ط 1 الدار البيضاء، 1985 ص 188.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد شاكر، ط2 دار المعارف، القاهرة 1965 ص 112.

[3] صحوة شهريار، ص 37.

تمنح العواطف وجودًا حسيا هي أقرب إلى التّصوير النّفسي، لا البلاغي فقط، لأنّها تُعبر عن درجة التّماهي بين الذّات والألم."[1]

وفي ذات السّياق، يشير محمد مفتاح إلى أنّ الاحتضان المجازي للوجع يُظهر تعلّق الذّات الشّاعرة بمصدر الألم باعتباره عنصرا بنائيا في الذّاكرة، وليس فقط عارضًا شعوريا زائلاً."[2] فالذّات هنا لا تتلخص من الجراح، بل تحتفظ بها داخلها كما يُحتفظ بألبوم صور قديم، تتجدّد فيه الأحاسيس كلما عاود النّظر إليه.

وبالعودة إلى الجرجاني، فإنَّ هذه الصّورة تمثّل ما يسميه ب"البيان الشعوري"، إذ تتحوّل الجراح إلى ما يمكن أنْ يُرى ويُلمس ويُضم، مما يمنح الاستعارة طاقة شعورية و مشهديّة عالية.[3]

وفي قوله: **قصتنا يا حلوتي رواية مثيره ...**[4] من نفس القصيدة.

هنا يُقدّم الشّاعر استعارة مكنيّة تقوم على تشخيص العلاقة العاطفية وتحويلها إلى نصّ سردي مفتوح. لم يشبّه العلاقة بالرواية مباشرة، بل جعلها "هي الرواية" وأُسند إليها صفة "المثيرة"، ما يدل على أنَّ العلاقة نفسها أصبحت كيانا حيويا له تطور وتشويق وغموض. الاستعارة هنا تقوم على حذف المشبّه به (الحب أو العلاقة)، والإبقاء على صفات المشبّه (الرواية)، بما يجعل الصورة تمثيلا رمزيًا لسردٍ وجداني لا ينتهي ولا يُختصر في بداية ونهاية، بل يظّل مفتوحا، بل متداخل الفصول، كما وصفه الشاعر لاحقا.

وقد عدّ محمد غنيمي هلال هذا النّمط من الصّور "الاستعارات الكلية" التّي تحوّل التّجربة إلى نصّ رمزي، له حركة داخلية تشبه نمو القصّ لا وصف الانفعال."[5] ويرى كمال أبو ديب في هذا النّوع من المجاز الشّعري أنّه يُمثّل ما يسمى "التخييل الدرامي

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 218.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق ص 165.

[3] ينظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق ص 109.

[4] صحوة شهريار، ص 38.

[5] ينظر: محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 221.

للذّات"، حيث تُحوّل الذّات العاشقة إلى راوٍ والحب إلى رواية لا يقدر أحد على إنهائها.[1] أما عبد القاهر الجرجاني، فقد وصف هذا النّوع من المجاز بأنّه" ما يُغني المعنى عن شرحه، ويجعله يُرى مجسّدًا في صورة محسوسة."[2]

وهكذا، لا تكون "الرواية المثيرة" هنا مجرد وصف أدبي، له صورة شعورية مركّبة تعكس عجز اللّغة عن تلخيص الحب، وتحويله إلى تجربة قابلة للكتابةِ أو الخاتمة. وهو ما يجعل من هذه الاستعارة واحدة من أعمق الصّور التّي تقف عند تخوم الحكاية والحياة.

أمّا في قول الشّاعر: **سيعود فوق بُراقه** [3] من قصيدة يا سيد الشهداء. فهو يستحضر رمزًا دينيا عظيمًا ليبني عليه استعارة مكنيّة عميقة في دلالتها التّاريخية و الرّوحية، اذ يُعيد توظيف صورة البراق –دابة الاسراء والمعراج– التّي وردت في التّراث الإسلامي كمركبة نورانية ركبها النّبي محمد صلى الله عليه وسلم في رحلته السّماوية، غير أنّ الشّاعر هنا ينسب هذه الدابة إلى الشّهيد ، فيُعيد توظيف الرّمز على مستوى شعري معاصر، ليجعل من الشّهيد كائنا خالدًا، يتهيأ لعودة منتصرة، لا تُدركها أعين الجلادين ولا تحاصرها مشاهد الدّفن.

هذه الصّورة تُعد استعارة مكنيّة لأنها تُشخص، "البراق" كوسيلة رمزيّة للعودة غير الحسيّة، وترتفع بالشّخصية المفقودة من مرتبة الضّحية إلى مرتبة المخلّص، فقد حُذف المشبّه به (النّبي أو الشّخصية النّورانية)، وأُبقي على صفته (الرّكوب على البراق). ما يجعل من العودة فعلًا نورانيا ذا طابع أسطوري. كما يشير كمال أبو ديب إلى هذا النّوع من الصّور بقوله: "حين يستعير الشاعر رمزًا دينيا ليعيد تأويله في سياق قضيته، فإنّه يصوغ معنى يتجاوز

[1] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1994، ص 211.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص112.

[3] صحوة شهريار، ص 43.

الواقعة إلى المطلق الشعوري."[1] كما يرى صلاح فضل أنَّ الاستعارة التّي تسندُ إلى البطل صفات نبويّة تمنح سلطة رمزية على الزّمان والموت.[2]

وهكذا تصبح عبارة "سيعود فوق براقه" فعل مقاومة لغوية لنهائية الموت، ووعدًا بالاستمرار في الوعي والذّاكرة والتّاريخ، على صهوة الخيال المستمد من الموروث المقدّس.

أمّا في قول الشّاعر :

كنت يا(ياسينُ) سيّدنا الحسيْنْ.[3]

حيث يوظّف استعارة مكنية مركّبة رمزية، تقوم على تشبيه الشّهيد ياسين بالإمام الحُسين رضي الله عنه، دون أداة تشبيه، بل بأسلوبِ الجملة الاسمية المؤكدة، التّي تُسند فيها الهوية إلى الحاضر. الاستعارة هنا ليست مجازًا بلاغيا بسيطًا، بل دمج وجودي–شعوري بين شهيد معاصر وشهيد تاريخي، حيثُ تُصبح معاناة الحسين رمزًا يُستعاد في شخصية الشّهيد ياسين. هذه الصورة تبنى على قاعدة المضاهاة القيمية والروحية: الحسين رمز للتّضحية والنبل والاستشهاد في وجه الظلم. وياسين (أحمد ياسين) هو شهيد القضيّة الفلسطينية، العاجز جسديًا القوي روحيا، المصر على المقاومة حتّى اللّحظة الأخيرة.

وبذلك يعيد الشّاعر إنتاج الرّمز الحسيني لا في بعده الطائفي أو الطّقوسي بل في بعده الإنساني الجامع، الذّي يوحّد بين مختلف الأزمنة والمقامات. حيثُ يُدرج كمال أبو ديب هذا النّوع من الصورة ضمن ما يسميه "الاستعارة الدّلالية المركّبة"، حيثُ يتم فيها اسقاط رمزي تامّ من رمز مقّدس على شخص حديث، لتكثيف الدّلالة السّياسية والرّوحيّة في آن واحد.[4] أما محمد غنيمي هلال، فيعتبر أنّ هذه الصورة تجسيد للتّاريخ بوصفه قيمة شعورية متجدّدة في

---

[1] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، مرجع سابق، ص 231.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 205

[3] صحوة شهريار، ص 44.

[4] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، مرجع سابق ص223.

الشعر الحديث.[1] وهكذا لا تكون العبارة مجرد مدح، بل تعبير شعري عن مفهوم البطولة العادلة، حين يتجاوز الزّمن الفرد ويتماهى مع التّضحية في صورتها الأنقى.

وبعدها يأتي قول الشّاعر في قصيدة عشّ السنونو:

فتدبرت من أمرها كي تحتمي

وتلحَّفت من ريشها بسوادِ.[2]

ففي هذه الصّورة الشّعرية البليغة، يختار الشّاعر أنْ يصف الحزن والانكماش الدّاخلي للمرأة بصورة غير مباشرة، فيقول "وتلحَّفت من ريشها بسواد." هذه العبارة، وإنْ بدت بسيطة في ظاهرها، تحمل دلالات نفسية وفنية معقدة.

الشاعر يشبّه المرأة هنا بطائر، لكنه لا يصرّح بالتّشبيه، بل يتركه ضمنيًا، ويكتفي بالإشارة إلى "ريشها"، وهو ما يعرف بالاستعارة المكنيّة. أما الفعل "تلحفت"، فهو فعل إنساني يُسند للطائر، مما يضفي على الصّورة بعدًا شعوريًا قويًا. المرأة لا تلبس ثوبًا، بل تتدثر بريشها، وكأنّها تغلف نفسها بالحزن.

ويُفسر تمّام حسان هذا النّوع من الصور في قوله إنَّ الاستعارة المكنيّة: "تُحمّل الشيء أكثر من وظيفته، وتُسند له فعلاً يدلّ على حالة نفسيّة، دون الحاجة إلى التّصريح بالمشبّه به".[3] من هذا المنظور، لا نعود نرى المرأة أمامنا، بل نرى كائنًا حزينا، يتقوقع في داخله، ويخاف الانكشاف. فالرّيش، الذّي يدل عادة على الجمال والطيران، صار هنا غطاءً للحزن، والسواد لم يعد لونًا فحسب، بل رمزًا للحداد الداخلي.

---

[1] محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 203.

[2] صحوة شهريار، ص 55.

[3] ينظر: تمّام حسّان، البيان في روائع القرآن، ط4، دار الثقافة، القاهرة 2007، ص 132.

وهذا ما يؤكده غاستون باشلار، الذّي يرى أنَّ الصّور الشعرية التّي تعبر عن " الانكماش، والالتفاف، والتّغطية" ترتبط غالبا بالخوف، والبحث عن مأوى داخلي، فيقول: حين نلتف حول أنفسنا، نطلب الحماية من العالم، ونخلق داخلنا بيتًا رمزيا نسكنه."[1]

وهذا بالضبط ما تفعله هذه الصّورة الشّاعرة، أو الذّات المتكلمة، تختبئ من العالم، من الخطر، من الذكرى، داخل هذا "الرّيش الأسود"، وكأنَّها تحتمي من العاصفة.

وفي قول الشّاعر: **لم يحتمل عش الفراخ صراعهم**

فهوى لتهوي قلعة بفؤادي.[2]

"فهوى لتهوي قلعة بفؤادي"

في هذه العبارة الشّعرية، يستخدم الشّاعر استعارة مكنيّة نفسيّة. رمزية عميقة، حيث يُسقط أثر الحدث المادي (سقوط العش) على المستوى الوجداني الدّاخلي (الفؤاد)، ويحوّل العش إلى قلعة رمزية تمثل الاستقرار العاطفي، والسكينة، والانتماء.

فالعش، في السّياق الظاهري، هو بيت الطائر الذّي احتضن الفراخ، لكنه في المستوى الرّمزي يمثل الوطن، أو الأسرة، أو الكيان العاطفي، الذّي تتشكّل فيه روابط الحب والأمان. وحين يتداعى العش نتيجة الصراع، لا ينهار البناء فقط، بل تسقط معه "قلعة" الشّاعر الدّاخلية أي عالمه النّفسي وانتماؤه العميق.

الاستعارة هنا قائمة على تحويل العش إلى قلعة، والفؤاد إلى أرض تستقبل سقوطها، دون أنْ يُصرّح الشّاعر بالمشبه به (الوطن، النّفس، القلب) بل أبقى على صفات المشبّه به (القلعة، السقوط)، مما يجعل الصورة استعارة مكنية حقيقية.

[1] ينظر: غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 14.

[2] صحوة شهريار، ص 56.

وكما يرى صلاح فضل، فإنَّ مثل هذه الصور تحوّل الجرح الفردي إلى انهيار رمزي في بنيان داخلي، وتُدخل اللّغة في نسيج الشّعور ذاته.[1]

كما يضيف محمد مفتاح أنَّ الصّورة "التّي تسقط الحدث الخارجي على الدّاخل النّفسي تُنتج تأويلاً شعريًا لا ينفصل فيه الموضوع عن الوجدان."[2]

وبذلك تُجسّد الاستعارة هنا مأساة انهيار الدّاخل بسبب صراع الصّغار، ويصبح سقوط **العشّ** رمزا لسقوط فكرة الوطن، أو فكرة الصغار، ويصبح سقوط العش رمزًا لسقوط فكرة الوطن، أو فكرة الأمان الداخلي، أو وحدة الكيان، وهو ما يمثل ذروة الألم الشعري في المقطع.

نستنتج في الأخير أنّ الاستعارات المكنيّة التّي وردت في ديوان صحوة شهريار تكشف عن خيال شعري خصب، يجنح إلى تفعيل الطبيعة والأشياء والمفاهيم المجردة، وإضفاء الحياة والحركة عليها، في محاولة لإعادة تشكيل العالم وفقا لرؤية الشّاعر الذّاتية.

كل هذه الاستعارات توضّح كيف استطاع عبد الحليم مخالفة، عبر الاستعارة المكنيّة، أن ينقل عالمه الشّعري من بعده الذّهني والمجرد إلى فضاء مرئي ينبض بالحياة والوجدان، مستعينا برصيد رمزي وثقافي وجمالي متين.

2) الاستعارة التّصريحية: تعرف الاستعارة التّصريحية بأنَّها " ما صُرّح فيها بلفظ المشبّه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه." [3]

ومما ورد في الدّيوان قول الشّاعر: في قصيدة توضيح.

لم تفهمي غيمي ولا مطري... [4]

---

[1] ينظر: صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 209.

[2] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، مرجع سابق، ص 169.

[3] عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النّهضة العربية، بيروت، 1985، ص 176.

[4] صحوة شهريار، ص 17.

في هذه العبارة المكثّفة " لم تفهمي غيمي ولا مطري"، نكون أمام استعارة تصريحية مركبة، حيث يُصرّح الشاعر بالمشبه به: الغيم والمطر، بينما يُغفل المشبّه، وهو مشاعره وأحواله النّفسية والعاطفية. لكنه، وببراعة بلاغية، يبقي على العلاقة بين الطرفين عبر السياق، مما يمنح الصورة بعدًا دلاليًا غنيا.

الغيم، كما هو معروف، رمز للتّلبد، للثّقل، للكتمان، في حين أنَّ المطر هو رمزية للانفجار العاطفي، للبكاء أو التخفيف عن الداخل المضطرب. وعليه، فإنَّ الشاعر هنا لا يقول صراحة " أنتِ لم تفهمي حزني ولا دموعي"، بل يقدّم هذه المعاني في شكل مجازي عبر الطبيعة، فيسند حالته الوجدانية إلى الغيم والمطر، ليُعبر عن الخذلان العاطفي وعدم قدرة الآخر على التماهي مع عمق الذّات.

وهذا ما يؤكده تمام حسان في هذا السّياق أنَّ الاستعارة التصريحية تكتسب قوتها حين تُبنى على استدعاء صور حسّية لتمثيل حالات نفسيّة معقّدة، ويضيف: "حين نُصرّح بالمشبه به، لا نتخلى عن الرمز، بل نوجّهه نحو التّأثير النّفسي المباشر."[1]

ومن جهة أخرى، يرى غاستون باشلار في دراساته عن الخيال المادي أنَّ "الغيم" و"المطر" لا يمثلان مجرد ظواهر طبيعية، بل يُجسّدان حالات شعورية للذات العميقة، التّي تلجأ للطّبيعة كي تعبّر عن نفسها دون أنْ تفضحها.[2]

وهذا ما يحدث تماما في عبارة الشّاعر. "فغيمه" ليس طقسًا، بل تراكمات وجدانية لم تُفهم. و "مطره" ليس ماء، بل فيضٌ من الأحاسيس المكبوتة، ربما دموع، أو خيبات، أو رغبة في الاحتواء لم تجد صدًى لدى من يخاطبها.

هذه الاستعارة التّصريحيّة لا تنقل لنا مشاعر الشّاعر فقط، بل تكشف أيضًا عن أزمة تواصل وجداني، وعن رغبة صادقة في أنْ تُفهم الذّات بأحزانها وهواجسها وانكساراتها، لا

[1] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 129.

[2] ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 142.

بألفاظها المباشرة. فهي صورة من صور الاغتراب العاطفي في العلاقات، حيث تبدو الكلمات غير كافية، فتلجأ الروح إلى الغيم والمطر كي تُفصح.

أمّا في قول الشّاعر:

وعلامَ لم تبق الليالي منهما

-لي في الهوى-

إلا السَّواد وذا المداد الباكي...؟ ! [1]

حيث يقدم الشّاعر صورة بلاغية من الطراز العالي، تتجلّى في استعارة تصريحيّة دقيقة هي "المداد الباكي" إذا يمنح الشّاعر صفة إنسانية -وهي- "البكاء" لعنصر مادي جامد وهو المداد(الحبر)، فيُسند إليه فعلاً لا يُعقل صدوره منه ليخلق بذلك صورة شعرية تنقل الكتابة من وظيفة أداتية إلى وظيفة شعورية /انفعالية.

فالمداد، الذّي يُستخدم للكتابة، يُصوّر هنا وكأنّه كائن حيّ يبكي، مما يدل على أنّ ما يُكتَب به هو في الحقيقة دموع الشّاعر، لا مجرد حبر. وبهذا التّكوين تتحقّق عناصر الاستعارة التّصريحية: فالمشبّه (ألم الشّاعر/دموعه) محذوف، والمشبّه به (المداد الباكي) مذكور صراحة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، لأن المداد لا يبكي فعليًا، بل يرمز إلى فيضان المشاعر والمرارة التّي يُفرغها الشاعر عبر اللغة.

يرى تمّام حسان أنّ الاستعارة التّصريحية من هذا النّوع تحقّق التفاعل بين اللغة والوجدان، وتُشرك الأدوات الجامدة في التّعبير عن الأحاسيس بوصفها كيانات حية.[2]

[1] صحوة شهريار، ص22.

[2] ينظر: تمّام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق ص 150.

كما يؤكد صلاح فضل أنّ إسناد الانفعال إلى عنصر مادي يُعد من أرقى تقنيات الاستعارة الحديثة، إذ يضاعف من الأثر الوجداني للصّورة.[1]

وهكذا تتحول الكتابة في هذه الصّورة إلى بكاءٍ صامتٍ مستمر، تتماهى فيه الحروف بالحزن، ويصبح الشّعر ذاته وسيلة حداد داخلية، لا مجرد تعبير فني.

-أمّا في قول الشّاعر: في قصيدة شهرزاد والليلة الثانية بعد الألف.

وكان الحب في وطني

يسيل جداولاً[2]

ففي هذا القول لا يقدّم الشّاعر عبد الحليم مخالفة مجرد صورة بلاغية لتزيين المعنى، بل ينسج استعارة وجودية تعكس انهيار شعور جماعي وحنينا إلى زمن وطني دافئ. فالحب، في هذه العبارة، لا يُشار إليه بوصفه شعورًا داخليا، بل يجسّد في صورة "الجداول" أي سواقي من الماء النّقي المتدفق.

إنّ هذه الصورة تنتمي بوضوح إلى نوع الاستعارة التّصريحية، حيث صرّح بالمشبّه به(الجداول)، ثمّ حذف المشبه (الحب) مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، وهي الفعل "يسيل" الذّي يُستعمل للماء لا للعاطفة.[3] بذلك لا يعود الحب في الوطن معنًى ذهنيا، بل كائنا ماديًا، يسري في الأرض، يغذّيها ويمنحها الحياة. لكن ما يضاعف من عمق هذه الصّورة هو الفعل "كان"، الدّال على انقضاء زمن الجريان، ما يحوّل الاستعارة من لحظة حسية إلى مشهد رثائي داخلي، يُنذر، بجفاف الينابيع العاطفية في الوطن. لقد أصبحت الجداول – رمز الحب والانتماء– مجرد ذكرى، أو سرابا جفّ، وبهذا تتحوّل الصّورة إلى مجاز فقدٍ وغيابٍ

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النّص، مرجع سابق، ص 208.

[2] صحوة شهريار، ص 29.

[3] ينظر: تمّام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 147.

لا حضور. وهذا ما يؤكده صلاح فضل حين يتحدث عن المجاز الزّمني الذّي يُسند الماضي إلى قيم مثالية منتهية.[1]

ولاختيار لفظ "الجداول" تحديدًا دون "أنهار" أو "بحيرات" أثر بلاغي دقيق، فالجداول صغيرة، صافية هادئة تنساب بتواضع، تمامًا كما كان الحب في الوطن بسيطا، نقيا، غير متكلّف. فالصّورة هنا لا تبالغ، بل تستدعي الحنين الهادئ، والتّواصل الخفي بين الإنسان وأرضه. وهذا ما يسميه كمال أبو ديب ب" التّحول من الانفعال إلى الطوبوغرافيا " حيث تتجسد العاطفة في صورة جغرافية محسوسة.[2]

وهكذا تصبح هذه الاستعارة جسرًا بين الذّاكرة الفردية والجماعية، وبين الذّات والوطن، حيث لا تُعبر فقط عن فقدان الحب، بل عن تفكك الروح الجمعية التّي كانت تسقي البلاد من أعماقها.

-أمّا في قول الشّاعر: **سأقص عن ذات العمادِ**

عن جنة الفردوسِ كيف تبخرتْ [3]

فهو لا يتحدث عن الجنة بوصفها عقيدة دينية خالدة، بل عن رمز مثالي مقدس لجمال منقرض، لفردوس مفقود كان قائما في الوجدان العربي، قد يكون الوطن، فلسطين، الحب الطاهر، أو زمن النّقاء. وهنا تتجلى الصّورة البلاغية في استعارة تصريحية شديدة التّوتر فالشّاعر يذكر المشبه به (جنة الفردوس) تصريحًا، ويحذف المشبّه الحالة أو القيمة المندثرة، ويُسند اليها فعلا ماديّا مستحيلا، هو "تبخرت" ما يجعلها استعارة لا تُوصف بالبيان فقط، بل بالحسرة المضمرة.[4]

---

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 212.

[2] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، مرجع سابق، ص 223.

[3] صحوة شهريار، ص 27.

[4] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 148.

"فالتّبخر" فعل يُسند للماء أو المادة المتلاشية، لا للجنة التّي تمثّل عند كل عربي أقصى معاني الكمال والدوام. لكن عبد الحليم مخالفة، في هذه الصّورة يُقلب المعادلة الوجوديّة: الفردوس هنا لم يُحرق، لم يُسلب، بل تبخّر، أي تبخر كما يتبخر الحلم من كف نائم. وهذا ما يجعل هذه الاستعارة التّصريحية تمثّل انهيارًا ناعمًا لجمالٍ لا يُستعاد.

وهذا ما يؤكده صلاح فضل الذّي يقول " إنّ الاستعارة التّي تسند فعل الانمحاء إلى قيمة عُليا، لا تصف فقدانها فقط، بل تصوغ نصًا شعريًا رثائيا للمعنى نفسه." [1] إنَّ الشّاعر لا يندب الجّنة كموضوع ديني، بل كرمز فنّي، جمالي، سياسي وجداني، واختيار "التّبخر" تحديدا دون "التّلاشي" أو "الاحتراق" فيه دلالة على انعدام الأثر، واختفاء المعنى دون ضجيج. وهذا ما يجعل الاستعارة أكثر قسوة من المجاز المباشر.

كما يُلاحظ أنّ الصّورة مبنية على التّناقض بين الثّبات والاضمحلال وهي بنية بلاغية تُحدث صدمة في وعي القارئ. وهذا ما يُعبّر عنه كمال أبو ديب حين يقول: " الاستعارة التّصريحية التّي تُفوّض كيانا رمزيًا من الدّاخل تُنتج تأثيرا مزدوجا: بلاغيا وجرحيًّا، فهي تُلغي المألوف وتعيد بناءه كنقص دائم.[2]

بهذا المعنى، تتحول الصّورة إلى قصيدة داخل القصيدة، تؤرخ لفقد جماعي عميق فالجنّة التّي كانت الحلم، والمكان، والملاذ، لم تُغتصب بل تلاشت، لتكشف الاستعارة عن سقوط صامت للحقيقة العربية.

أمّا في قول الشّاعر:

ولم تزل قوافل الخطّاب عند بابكم. [3]

---

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 229.

[2] كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، مرجع سابق، ص 229.

[3] صحوة شهريار، ص 36.

ففي هذا التّعبير الشعري، يصوّر الشاعر عبد الحليم مخالفة العشاق الساعين لرضا المعشوقة بصورة فنيّة تحمل طابع الحشد والصبر والخذلان الجماعي، إذ يقول: "قوافل الخطاب عند بابكم." هذه الصّورة هي استعارة تصريحية، حيث صرّح بالمشبه به (القوافل) وحذف المشبّه (الخطّاب الحقيقيون)، فبنى صورة شعرية واسعة، تتجاوز البُعد الشّخصي نحو رؤية جماعية للحبّ المرفوض. وتأتي كلمة " قوافل" حاملة معها إشارات السّفر، التّعب، الانتظار، وكأنّ الحبيبة صارت مزارًا بعيدًا، أو حلما عسيرًا، يقف عنده الجميع ولا يدخلونه. وهذا التّمثيل الرمزي لحالة الانتظار القاسي والركون عند العتبة، يجد جذوره البلاغية فيما يورده تمّام حسان، حيث يؤكد أنّ الاستعارة حين ترد على هذا الشكل، تُكسب الصّورة عمقًا دلاليًا لأنّها "تنقل المتلقي من المجال الذهني إلى المجال الحسّي الذّي يثير الانفعال."[1]

أمّا من ناحية الرؤية الرمزية للمكان، فإنّ الباب المغلق الذي لا يُفتح رغم حضور القوافل، يشكّل بنية شعرية تجسد استحالة التحقّق، وهي قيمة وجودية عميقة أشار إليها غاستون باشلار، حيث يقول " إنَّ الوقوف أمام الباب حالة نفسية رمزية تمثل رغبة الانسان في العبور، لكنها تتوقف عند حدود المستحيل."[2]

في هذا السياق تتداخل البنية البلاغية بالبنية النفسية، ليمنح الشّاعر هذه الصّورة المستعارة ثقلًا رمزيا، يكشف عن خيبة ممتدة، ليست فقط في الحب، بل ربما في الحياة نفسها.

أمّا في قول الشاعر في قصيدة يا سيد الشهداء:

أو يدّون

ما تلاشى من كلام الأنبياء.[3]

[1] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 131.

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 135.

[3] صحوة شهريار، ص 42.

حيث لا يستند في هذا القول إلى صيغة تقريرية أو وصفية، بل ينقلنا إلى مجال من الرّمزية العالية التّي يُضفي فيها على الشهيد أو المقاوم طاقة أسطورية، صُرّح فيها بالمشبه به "كاتب كلام الأنبياء"، بينما حذف المشبه (الشّهيد أو صاحب الموقف)، وأسند اليه فعل "يدّون" وهو فعل لا يُسند إلّا لفعل محفوظ ومقدّس، ما يمنع إرادة المعنى الحقيقي.[1]

"فكلام الأنبياء" في التّراث العربي والإسلامي يرتبط بالمقدّس بالوحي، بالحقيقة المطلقة. حين يقول الشّاعر إنّ الشّهيد "يدون ما تلاشى " منها فهو لا يُمجد الشّهيد فقط، بل يُضفي عليه دور الحافظ لما نساه النّاس. والمُعيد لما ضيّعه الزمان، وفي ذلك إحالة ضمنية إلى أنَّ وظيفة التّدوين ليست مجرد كتابة، بل بعث للمعنى. وهذا ما يؤكده كمال أبو ديب بقوله:

" الاستعارة التّي تُحول الإنسان إلى حامل لوظيفة كونية لا نؤنسنه، بل ترفعه إلى مرتبة تُقارب النبوة أو القدر الجماعي.[2]

إنّ اختيار الشّاعر فعل يدّون بدل يروي أو "ينقل" يفتح الاستعارة على فضاء تأويلي أوسع: فالتّدوين يعني التّوثيق، التّثبيت، الحفظ من الضياع وهو ما يجعل من الشّهيد ضدّ النّسيان، وضدّ السقوط الجماعي في الخيانة أو السكوت. كما يوضح محمد غنيمي هلال، فإنّ "الاستعارة حين تُسند أفعالا دينية إلى الذّات الشّعرية، تُنتج طاقة أسطورية تُجدد المعنى الجمعي في وجدان المتلقي."[3]

- كذلك يرى محمد العمري أنّ مثل هذه الصّور:" تُدخل القارئ في شعرية الرّمز، حيث لا يقال الشّيء كما هو، بل يقدّم محملا بحمولة تأويلية تُجذّر المعنى في الذاكرة الثّقافية للأمة.[4]

---

[1] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 150.

[2] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤيا والتّشكيل، مرجع سابق، ص 240.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 204.

[4] ينظر: محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، ط1، افريقيا الشرق، الرباط، 2000، ص 92.

بذلك، يصبح الشّهيد في هذه الاستعارة أكثر من رمز فداء، إنّه الكاتب الظلّي لوحي ضاع، ولرسالة حوربت، ولحقيقة خنقت تحت أنقاض السّياسة والسلاح.

- أما في قول الشاعر في قصيدة بوح لوح سومري:

تملأ الأفق سوادًا[1].

ففي هذا التّعبير الكثيف، لا يكتفي الشاعر عبد الحليم مخالفة برسم مشهد سوداوي لما يحيط بالوطن، بل يذهب إلى أقصى درجات التّخييل، حين يسند فعلا حركيا (الملء) إلى "الصيغة" و"الحقد" و" الجنون"، وهي معانٍ مجردة لا تملك كيانًا فيزيائيًا.

قوله: "**تملأ الأفق سوادًا**" هو استعارة تصريحية من الدرجة الأولى، لأن الشّاعر صرّح بالمشبه به "الضغينة"، وأسند إليها فعلًا بشريًا أو ماديًا (الملء)، ما يدل على تشخيص هذه المشاعر وإكسابها **وجودًا خارجيًا ملموسًا**.

في بلاغة الصّورة، لا تعود الضغينة شعورًا داخليًا، بل تتحوّل إلى **مادة قاتمة تملأ السماء**، وهنا يكمن الإبداع: لا في توصيف ما يحدث، بل في تخييله كقوة طاردة للنور، قاتلة للأمل، غامرة للفضاء.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا النّوع من الإسناد البلاغي بقوله: "إذا أجري على المجرد ما يخص المحسوس، تحوّل المعنى من الخبر على فعل جماليّ."[2]

وتتجلى أهمية هذه الصورة في أنها لا تكتفي بالتوصيف، بل تُحيل القارئ إلى **تجربة شعورية كاملة**: الإحساس بالضيق، والاختناق، والاختفاء التّدريجي للأمل، في فضاء يسيطر عليه الظلم والطائفية والاحتلال –كما يفهم من سياق القصيدة.

[1] صحوة شهريار، ص 70.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ط1، دار المعارف، القاهرة، 2004، ص166.

وهذا ما وصفه تمام حسان ب" الاستعارة التّشخيصية "، التّي تجعل من المعاني المجردة فاعلة دراميًا في النّص، وتُسهِم في تأزيم الجو العام للقصيدة.[1]

ومن الناحية الرمزية، تتقاطع هذه الصورة مع ما قاله باشلار في جماليات المكان: " حين يختنق الضّوء في الخيال، تملأ الظلال كل شيء، وتصبح النّفس مسكونة بالمطلق المعتم."[2] فعبارة "**تملأ الأفق سوادًا**" ليست فقط استعارة، بل **صيحة رمزية** تقول إنَّ الحقد قد أصبح هو الهواء، هو الغلاف، هو الواقع المفروض.

-أمّا في قول الشّاعر في قصيدة وفاء: **كأنّ وجوه جميع النّساء**

بغير ملامح [3]

في هذا التّعبير الشعري، يرسم الشّاعر عبد الحليم مخالفة صورة نفسية ثقيلة، حين يُصرّح بأنّ "**وجوه النّساء بغير ملامح**".

فالمرأة بعد الحبيبة، والوجه بعد الافتقاد، لا يعود كما كان. لا جمال يُرى، ولا ملامح تُدرك، لأن الذّاكرة العاطفية قد انطفأت، وغياب المحبوبة أطفأ معها القدرة على التمييز والانبهار. هذه الصّورة ليست تقريرًا سطحيًا، بل **استعارة تصريحية غنية بالدلالة:** صرّح فيها بالمشبّه به "وجوه النّساء"، وأعطاه صفة غير منطقية حرفيًا "بغير ملامح"، مما يعني أنّ المشبّه (غياب المعنى، أو تشابه الحزن، أو التبلّد الوجداني) محذوف، ويُفهم من السّياق.

ووفق تعريف **تمّام حسان**، فإنّ:" الاستعارة التّصريحية تبلغ ذروتها حين تُسند إلى المحسوس وصفًا مستحيلًا، فتُظهر المعنى من خلال نفي ما يُفترض أنّه قائم"[4].

---

[1] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 133.

[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 117

[3] صحوة شهريار، ص 77.

[4] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص138.

بهذه الصّورة، يكشف الشّاعر حالة من **التقوقع الوجداني**؛ حيث تتحول النّساء جميعا إلى نسخ بلا شخصية، لا لأنهن كذلك فعلًا، بل لأن الشّعور هو من ألغى الاختلافات. فالفقد هنا ليس لحبيبة فقط، بل **لفاعلية الرؤية** ذاتها.

ويقول عبد القاهر الجرجاني: الاستعارة التي تُنكر الموجود لتُثبت المفقود، هي أبلغ مرآة للخيال الحزين."[1]

إذن، الوجه الأنثوي لم يعد مرآة للفتنة، بل صفحة خاوية، لأنّ كلّ الوجوه باتت تنعكس عبر غياب وجهٍ واحد فقط. إنّها استعارة تجعل من الصّورة أداةً لتمثيل العدم، ومن الشّعر **صيغة لفقدان القدرة على الإدراك الجمالي**.

أمّا من المنظور النّفسي الجمالي، فيمكن فهم هذه الصّورة كما يقول باشلار: "حين تتشابه التّفاصيل الخارجية في الحلم، فإنّ السّبب ليس في الأشياء، بل في المتلقي الذّي تعطّلت لديه حاسة التفريق"[2].

وبذلك تصبح العبارة استعارة للغربة الدّاخلية، لا لتشابه الوجوه في الخارج.

– أما في قول الشّاعر في قصيدة عشتار:

طلعتِ من جوارحي.[3]

حيث يمنح الشّاعر عبد الحليم مخالفة للمواجع وظيفة ولادية. وكأنّها كيان يلد الحبيبة لا من مكان خارجي، بل من عمق الذّات الممزقة، في لحظة انكشاف شعوري تتجاوز الصّورة المألوفة لميلاد المرأة في الأسطورة أو في الطبيعة. فقد جاءت الحبيبة هنا من الدّاخل، من الألم، من الجراح، من البكاء والمواجع لا من رحم الحياة، بل من رحم المعاناة. هذه الصّورة تُعد استعارة

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص 171.
[2] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 122.
[3] صحوة شهريار، ص 82.

تصريحية، حيث صرّح الشّاعر بالمشبه به "المواجع"، وأعطاه فعلا إنسانيًا "طلعت"، مع حذف المشبه الحقيقي (الحبيبة)، مما يجعل الإسناد قائما على تجسيد المعنى النفسي كفاعل بلاغي حيّ.[1] وقد اعتبر عبد القاهر الجرجاني أنّ من بلاغة التّصريح في هذا السّياق ما يُسند فعلًا خاصًا بالإنسان إلى معنى مجرد دون أنْ يختّل التّوازن العقلي للصورة.[2] كما يؤكد تمام حسان على أنّ "المعنى إذا مُنح سلوكًا بشريًا دون أنْ يُصرّح بمصدره الفعلي، يُنتج طاقة شعورية تتجاوز مجرد المجاز لتلامس الوجدان مباشرة."[3] وليس من قبيل الصدفة أنْ يختار الشّاعر "المواجع" مصدرًا للخلق، فالحب في هذا السياق ليس انبهارًا خارجيًا، بل **ولادة رمزية** تعكس ما أشار إليه غاستون باشلار حين قال إنّ " الخيال الحقيقي يولّد الصّور لا من المشهد ، بل من الندبة الدّاخلية."[4]

وهكذا لا تولد عشتار من البحر أو زبد الأسطورة، بل من دمار الشاعر، كأنّها عنقاء خرجت من رماده الشّخصي، ليعلن بذلك أنّ الحبيبة ليست حضورًا مضافًا، بل امتدادًا للجرح نفسه.

نستنتج من خلال الاستعارات التّصريحية التّي وظفها الشّاعر عبد الحليم مخالفة في ديوان صحوة شهريار، أنّ الاستعارة ليست مجرد زخرف لغوي، بل هي آلية بلاغية دلالية، وظّفها الشاعر بوصفها أداة تعبير عن أزمة الذّات والواقع، وعن تصدعات الحاضر وانهيارات القيم، فضلا عن كونها تمثل لغة بديلة عن العجز الصريح.

حيث يُمكن القول إنّ هذه الاستعارات التّصريحيّة قد تجاوزت حدود الوظيفة التجميلية إلى وظيفة تفجيرية انفعالية، تُعيد إنتاج العالم داخل النّص، وتضع القارئ أمام صور تمثّل الحزن والفقد والتيه واليأس والجمال المذبوح.

---

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ط6، دار النهضة العربية، بيروت، ص 127.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مرجع سابق، ص 166.

[3] ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 137.

[4] ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 119.

وبذلك، تندمج هذه الاستعارات ضمن البنية الفنية الكبرى للديوان، حيث تخلق وحدة موضوعية تنسجم مع فلسفة الشاعر في الانبعاث من الرماد، وتحول الشعر إلى مرآة للوجدان ولأشواق التحرر والصدق الوجودي.

الفصل الثاني

أثر الاستعارة في بناء الصور الفنّية.

الفصل الثاني: أثر الاستعارة في بناء الصور الفنية.

1/ دور الاستعارة في تحقيق الوحدة الموضوعية في ديوان صحوة شهريار.

2/ علاقة الاستعارة بالبنية الفنية لديوان صحوة شهريار.

تمهيد:

تحظى "الوحدة الموضوعية" بمكانة بارزة ضمن الخصائص الأسلوبية للنّص الشّعري الحديث، إذ لم تعد القصيدة مجرد تتابع لصور مستقلة أو مشاعر متفرقة، بل أصبحت وحدة عضوية متكاملة، تتعاون فيها اللّغة والمجاز والرمز لصياغة خطاب متماسك. وتُعدّ الاستعارة، في هذا الإطار، من أبرز الآليات البلاغية التّي تسهم في بناء هذه الوحدة؛ فهي تُنتج انسجامًا داخليًا لا يقوم على التسلسل النحوي فحسب، بل على تراكب الدلالات والرموز والانفعالات.

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه الوظيفة حين رأى أنّ النّص البلاغي الجيد هو ما يُنتج تآلفًا بين أجزائه، بحيث " يأخذ بعضه برقاب بعض."[1]

وهو ما يمكن إسقاطه على ديوان صحوة شهريار، إذ يلحظ القارئ منذ الصفحات الأولى أنّ الشاعر عبد الحليم مخالفة ينشئ رؤية واحدة للوجود، تتكرر صورها، وتتوالد استعاراتها، وتتماسك رموزها، فتنتج بذلك وحدة فكرية وجمالية.

1) التكثيف الدلالي وتعميق الرؤية الشعرية:

تساعد الاستعارة على منح المعنى بعدًا شعريًا مركّبًا، فبدلًا من عرض الفكرة بشكل مباشر، تُعاد صياغتها عبر صور خيالية، فتُكثّف المعاني ويُفتح المجال أمام التأويل. هذه الوظيفة الاستعارية تحقّق تركيزًا دلاليًا داخل النّص، فتمنعه من التشتت.

وهذا ما يؤكده تمام حسان من خلال قوله: "إنّ الاستعارة ليست مجرد تزيين بلاغي، بل هي إعادة تنظيم المعنى داخل الذّهن الشعري."[2]

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيد محمد رشيد رضا، ط5، دار المعرفة، بيروت، 1983، ص 142.

[2] ص 142. ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق،

ونلحظ ذلك في الدّيوان من خلال ميل الشاعر إلى التّعبير عن العواطف الكبرى مثل الخذلان والحب والخسارة، بصور غير مباشرة، مما يربط بين التّجربة الشعورية والطّرح الرمزي، ويمنح القارئ مساحات شاسعة للتأمل في الوحدة الشعورية التّي تجمع القصائد.

2) التّماسك الرمزي بين النّصوص:

تنتج الاستعارة شبكة رمزية خفية تُسهم في ربط مختلف مكونات الدّيوان، سواء على مستوى القصيدة الواحدة أو في النّصوص كلها. فبعض الرموز الاستعارية ("شهرزاد، القصيدة، الوطن") تتكرر في صور متعددة ولكنها تؤول إلى مركز واحد، مما يُنتج انطباعًا بوحدة المعنى.

وقد بيّن غاستون باشلار أنّ " الصّورة الشعرية، حين تتكرر بتفاوت تُؤسس بنية تأملية موحّدة."[1]

وهو ما يتحقق بوضوح في نصوص صحوة شهريار، إذ لا تخرج الصّور عن مركز التّأمل في الذّات والهوية والخيبة والحلم.

3) الانسجام البنيوي للقصيدة:

إنّ الاستعارة بوصفها عنصرًا متكررًا ومنظّمًا، تسهم في تحقيق التناسق البنيوي بين افتتاحيات القصائد وخواتيمها. نلحظ أنّ كثيرا من القصائد تبدأ بصورة أو جملة رمزية تتردد لاحقًا في صورة أخرى، مما يمنح القصيدة شكلًا دائريًا. وقد أشار محمد مفتاح إلى أنّ " انسجام البناء الفني في النّص ناتج عن ترابط الصور وتكرار أنماطها في شكل حلقي."[2]

وهو ما يمنح المتلقي شعورًا بالاكتمال والانغلاق البنيوي، وكأنّ النّص مغلق على ذاته، لا يقبل الانفصال.

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات الحلم، ترجمة جورج سعد، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص 119.

[2] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التّناص، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992، ص 77.

4) تكوين البنية الدّلالية الشاملة:

من خلال تكرار الصور الاستعارية، تتولد شبكة من العلاقات بين عناصر النّص المختلفة، وتُبنى بذلك وحدة دلالية. فتتآزر المفردات الرمزية لتشير إلى "نواة مركزية" تحكم النّص. حيث يؤكد عبد العزيز عتيق أنّ " الاستعارة الجيدة لا تنفصل عن الرؤية الكلية للنّص، بل تتولد منها وتعيد إنتاجها."[1]

وبذلك تصبح القصائد المتعددة في الدّيوان وكأنّها تعبيرات مختلفة عن رؤية واحدة، تُستدعى بمختلف الصور والعبارات.

5) تشكيل الانطباع الجمالي الواحد:

لا تقتصر وظيفة الاستعارة على التزيين، بل تمتد إلى التّأثير في وجدان القارئ من خلال خلق حالة شعورية موحّدة. فالصورة الشعرية تُراكم التأثير الانفعالي، وتجعل القارئ يشارك الشاعر في تأملاته وهواجسه. وقد بيّن صلاح فضل أنّ " الاستعارة هي أداة توليد جمالية، تشكّل الإيقاع الدّاخلي للوجدان الشعري."[2]

ويظهر هذا التّأثير الجمالي في حضور صور مرتبطة بالحزن والخذلان والحب المستحيل، مما يكوّن لدى المتلقي شعوراً واحدًا يتردّد من بداية الدّيوان إلى نهايته.

6) تجسيد المجرد وتسهيل الإدراك:

تمتلك الاستعارة في ديوان صحوة شهريار قدرةٌ لافتة على تجسيد المفاهيم المجرّدة، كالحرية، الوطن، الفقد، والموت، وتحويلها إلى صور حسّية نابضة بالحياة. فالشاعر لا يتحدث عن الوطن بوصفه كيانًا سياسيًا أو جغرافيًا فحسب، بل يجعله جسدًا يتألّمّ ويحزن، ويُسلب، ويُقاوم. ويظهر ذلك في تعبيرات مثل "الوطن المسلوب" أو "الهوية الجريحة"، وهي تراكيب تشي بفاعلية

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 123.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص 203.

الاستعارة في تحويل المجرد إلى محسوس. هذه الصور تخلق صلة وجدانية حميمية بين القارئ والرمز الشعري، إذ يصبح الوطن ليس مجرد أرض، بل كائنًا ينزف ويصرخ من الظلم، مما يضفي على التجربة الشعرية بعدًا وجوديًا وإنسانيًا عميقا.

ويذهب هلال غنيمي إلى أنّ "الاستعارة ترتقي بالمعاني المجردة إلى مستوى الإدراك الحسي، فتصبح قابلة للتمثل والانفعال بها، لا مجرد تصورات عقلية باهتة."[1]

ومن هنا فإنّ استعارات الشاعر تُحدث انزياحا دلاليا يخلق صور مدهشة ومؤثرة، تُحيل المفاهيم المجردة إلى كائنات مرئية وملموسة داخل سياق شعري مكثف، وتسهم بالتالي في تعميق الوحدة الموضوعية للنّصوص.

7) إعادة إنتاج الذّاكرة الجماعية في إطار استعاري موحّد:

من أبرز سمات الشعر العربي الحديث، ولا سيما في ديوان صحوة شهريار، توظيف الاستعارة كأداة لإعادة إنتاج الذاكرة الجماعية، سواء على المستوى التاريخي أو الحضاري أو الرمزي. فالاستعارة هنا ليست مجرد تزيين بلاغي، بل تصبح وسيلة لاستدعاء لحظات من الماضي العربي والإسلامي، وتحميلها بدلالات رمزية تنفتح على قضايا الحاضر، خصوصًا تلك المرتبطة بالهزائم، والانبعاث، والهوية.

إنّ الشاعر، من خلال استحضار شخصيات مثل شهرزاد، والحسين، وياسين، وكذلك الإحالة إلى رموز حضارية كعشتار، ولوح سومري، لا يقدم فقط معاني شعرية ذاتية، بل يعيد بناء ذاكرة جماعية محمّلة بالأسى والتحدي، ويؤطرها ضمن بنية استعارية ذات وظيفة مزدوجة: جمالية وتاريخية.

[1] ينظر: هلال غنيمي، فن الشعر: دراسة تحليلية في نقد الشعر العربي القديم، ط7، دار النهضة العربية، بيروت، 2003، ص 252.

وهذا ما يجعلنا نرى أنّ هذه الاستعارات تحولت إلى آليات رمزية للتذكير والانبعاث، وقد سمّاها غاستون باشلار "الصور المستوطنة للذاكرة الجمعية"، أي تلك التّي تبني العلاقة بين الحاضر والرمز العتيق من خلال لغة الحلم والاستعارة."[1]

فالحلم الشعري، كما يرى باشلار، لا يكون فرديًا بل هو إعادة تركيب العالم في ضوء التجربة الوجدانية المشتركة.

كما يؤكد محمد مفتاح في حديثه عن " سيميائية الذّاكرة الثّقافية "أنّ الشّعر الحديث يتوسل الصور البلاغية – وعلى رأسها الاستعارة – كي يستعيد تجليات الهوية الجماعية ويمررها عبر قناة لغوية رفيعة.[2]

إنّ هذه البنية الاستعارية الموحدة التّي تعيد إنتاج الذاكرة تجعل القارئ في مواجهة تاريخه الشعري والسياسي، وتربطه بجذوره بطريقة غير مباشرة ولكنها مؤثرة. وتحقق في الآن ذاته وحدة عضوية للنّص، إذ تُبنى القصيدة من بدايتها إلى نهايتها على هذا المحور التذكّري الاستعاري.

وفي هذا الإطار، يقول تمام حسان: "إنّ إعادة تشكيل الذّاكرة في الخطاب الفنّي تحتاج إلى أدوات رمزية عالية الكثافة والشفافية، وتُعد الاستعارة أنجع هذه الوسائل على الإطلاق."[3]

هكذا تصبح الاستعارة في هذا السياق بمثابة أداة لإعادة كتابة الوعي الجمعي، لا فقط وسيلة بلاغية أو تزويقية. إننا لا نقرأ استعارة " ياسين هو سيدنا الحسين" أو "لوح سومري يغني بين يديك"، إلا بوصفها تقاطعات رمزية تحمل في طياتها خبرة حضارية وشعورية كاملة تتجدد داخل بنية نصية موحدة.

---

[1] ينظر: غاستون باشلار، جماليات الحلم، مرجع سابق، ص 143.

[2] ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 211.

[3] ينظر تمّام حسان، البيان في روائع القرآن، مرجع سابق، ص 172.

8) ترسيخ رؤية فكرية متكاملة.

من وظائف الاستعارة في هذا الديوان أنّها لا تكتفي بتشكيل صور جمالية متناثرة، بل تعمل على ترسيخ رؤية فكرية متكاملة، تجعل من القصيدة أداة للتمثيل المعرفي والتأملي. فالشاعر لا يصوغ العالم فنيًا فحسب، بل يعيد تشكيله وفق منظوره الخاص، المليء بالتساؤلات والقلق الوجودي والرغبة في التغيير. وهذا الترابط بين الرؤية واللغة، بين الفكرة والصورة، يرسّخ الوحدة الموضوعية بعمق.

وقد أشار محمد مفتاح إلى أنَّ "البنية الشعرية لا تقتصر على المجاز بل هي منظومة فكرية كاملة تعكس موقفًا من الكون والحياة."[1]

ولعل من أبرز أدوات ذلك في صحوة شهريار أنَّ الاستعارات لم تكن معزولة عن السياقات الفكرية الكبرى كالقهر السياسي، أو تزييف الوعي، أو اغتراب الذات. فالتماهي بين الصور الفنية والموقف الفكري يعطي للنّص بُعدًا تفسيريا متماسكًا، ويتحول إلى نوع من البيان الشعري الفكري الذّي يقدمه الشاعر من خلال استعاراته.

9) تصعيد التوتر الشعري بين الواقع والممكن.

من خصائص الاستعارة في هذا الديوان قدرتها على خلق توتر شعري دائم بين ما هو متخيّل. وهذا التوتر لا يُفضي إلى تشويش أو تشتت، بل إلى تقوية البناء الداخلي للنّص وجعل المتلقي يعيش بين قطبي الحلم والواقع، الأمل والانكسار، مما يساهم في إبراز مركزية المعنى وتكرار اشتغاله في أكثر من مقطع ومشهد شعري.

إنَّ وحدة التّوتر هذه – وهي سمة من سمات الشعر الحديث– تُعزَّز بالصور الاستعارية التّي ترسم لوحات غامضة أحيانًا، وصادمة أحيانًا أخرى، لكنها دومًا تنطلق من شعور واحد عميق، وتعود إليه، وهو ما يُحقق وحدة انفعالية داخل النّص.

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 102.

وقد بيّن صلاح فضل هذا الدور قائلًا: "إنَّ الصورة الشعرية ليست وسيلة بيانية فقط، بل هي بناء درامي داخلي، ينهض على التوتر ويغذيه ويصعّده."[1]

10) بناء الإيقاع الدلالي الداخلي.

يُعدّ الإيقاع في النّص الشعري أكثر من مجرد تكرار صوتي أو موسيقي، بل يُبنى على تعاقب الصور والرموز، وتكرار المفردات الثيمات المحورية. في ديوان صحوة شهريار، تؤسس الاستعارة إيقاعًا دلاليًا داخليًا يتكرر ويتجدد، مما يمنح القصائد نوعًا من الوحدة البنيوية الشعورية. هذا الإيقاع يتكامل مع الوحدة الموضوعية من خلال إعادة استحضار رموز متكررة مثل: " شهرزاد، القصيدة، الوطن الشهداء"، وكلها تعود في سياقات مختلفة، مشبعة بطبقات دلالية متنوعة، لكنها متحدة في الاتجاه الموضوعي ذاته.

وقد أشار صلاح فضل إلى هذه الفكرة حين قال: " البنية الإيقاعية ليست تكرارًا ميكانيكيًا بل هي بنية رمزية منبثقة من التوتر بين الكلمات في إطارها السياقي."[2]

11) بناء الحضور الذّاتي من خلال الصور.

تلعب الاستعارة في هذا الديوان دورًا حاسمًا في تشييد هوية الشّاعر كذات فاعلة، لا تكتفي بسرد التّجربة، بل تعيد خلقها، وتفرض حضورها الرمزي داخل النسيج النّصي. فالشاعر لا يتحدث عن الوطن، أو الحبيبة، أو الموت كموضوعات، بل يعيد تمثلها من خلال ذاته المستبطنة في الصور الشعرية، فتصبح الذّات مركزا دلاليا يربط بين جميع المحاور، ويصهرها بوتقة شعورية واحدة.

---

[1] ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ط3، دار الشروق 2007، ص 179.

[2] ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط4، دار الشروق، القاهرة، 2002، ص 148.

وهذا ما يتوافق مع ما أشار إليه غاستون باشلار بقوله: " الصورة الشّعرية ليست مجرد مرآة للواقع، بل هي الفعل الشّعري الذّي يمنح للذّات صيغتها الوجودية عبر اللّغة."[1]

ومنه نستنتج أنَّ الوحدة الموضوعية في ديوان صحوة شهريار ليست محصلةً خارجيةً لأسلوب الشّاعر فحسب، وإنّما هي نتاج طبيعي لبنية شعوره الشّعري وتفاعل أدواته التعبيرية وعلى رأسها الاستعارة، التّي مكنته من رسم عالم شعري متماسك ومتكامل، ومفتوح على آفاق فكرية وجمالية متعددة.

ثانيا: علاقة الاستعارة بالبنية الفنّية في ديوان صحوة شهريار.

تمهيد

تلعب الاستعارة دورًا مهمًا في بناء القصيدة الحديثة، حيث لم تعد مجرد وسيلة للتّجميل البلاغي، بل أصبحت عنصرًا أساسيًا في تشكيل المعنى، وبناء الرّمز، وتوليد الإيقاع. وفي ديوان صحوة شهريار، تظهر الاستعارة بوضوح في مختلف النّصوص، فتمنحها عمقًا دلاليًا وجماليًا يميزها عن القول المباشر. ومن هنا، تأتي أهمية هذا المطلب الذّي يُعالج العلاقة بين الاستعارة والبنية الفنيّة، من خلال تحليل أبرز الوظائف التّي أدّتها الاستعارة داخل النّص الشّعري.

1. الاستعارة كآلية لتوليد الدّلالة الشّعرية:

تتأسس الدّلالة الشّعرية في ديوان صحوة شهريار على الاستعارة لا بوصفها زخرفًا بلاغيًا، بل كمنظومة دلالية معقدة تُعيد تشكيل العلاقة بين الذّات والعالم. فالقصيدة لا تقول الأشياء، بل تُعيد خلقها داخل فضاء لغوي جديد، تكون الاستعارة فيه الأداة الأساسية لإنتاج المعنى. تظهر هذه الآلية في انزياح الشّاعر عن التّعبير المباشر ولجوئه إلى المجاز المكثّف، كما في قوله:

[1] ينظر غاستون باشلار، جماليات الحلم، مرجع سابق، ص 167.

" لم تفهمي غيمي ولا مطري"، حيث تتحول الذّات إلى طبيعة متقلبة، تغدو غيمًا ومطرًا، وهو ما يُحيل على اضطراب داخلي وتوتر شعوري يصعب القبض عليه بالقول المباشر.

إنّ هذا الانزياح المجازي يجعل من الذّات موضوعًا شعريًا يتجاوز القاموس النّفسي أو الوصفي، ويتحوّل إلى حالة كونية مُركبة. فـ" الغيم" و" المطر" في السّياق العربي يحملان دلالات شتى، منها: الغموض، الإنذار، التّجدد، وكلها تنعكس على الذّات المتكلمة. وقد أشار محمد مفتاح إلى أنّ " المعنى في النّص الشّعري لا يتأتى من الكلمات وحدها، وإنما من العلاقات المجازية التّي تُحدثه."[1] وفي ضوء هذا التّصور، يمكن القول إنّ الاستعارة في هذا الدّيوان لا تشرح العاطفة، بل تُنتجها عبر شبكة دلالية تتأسس على التّجاور الرّمزي، والانزياح التّركيبي، والاختلاف السياقي.

يتكرر هذا النّمط في مواضع أخرى، كما في قوله: " عند الكتابة أرتدي قدري." هنا تنتفي المسافة بين الذّات وقدرها؛ فالكتابة ليست فعلاً، بل لباسًا، وحالة وجودية تُلبس وتُحتمل. هذه الاستعارة العميقة تفتح باب التأويل، وتمنح الدّلالة كثافة وجوديّة، تجعل من الشّعر قدرًا، لا اختيارًا. ومن ثَم، فإنّ الدّلالة لا تنبع من المرجع الواقعي، بل من البنيّة المجازية التّي تؤطره.

2. الاستعارة كمولّد للرمزية الشعرية:

يتمثل أحد أبرز مكونات البنيّة الفنيّة في ديوان صحوة شهريار في تفعيل الاستعارة كآلية لإنتاج الرّمز الشّعري. وهنا لا يلجأ الشّاعر إلى رموز جاهزة، بل يصوغ رمزيته الخاصة من داخل نسيج المجاز. إنّ تكرار الاستعارات حول " العينين" على سبيل المثال، لا يهدف إلى إبراز جمال الحبيبة فقط، بل يسعى إلى تحويل هذا العنصر التشريحي إلى مجال رمزي ممتد، يحتمل دلالات الحب، والحماية، والانتماء، والكتابة.

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التّناص، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص 143.

ففي قوله: " عيناك كانتا مرفئي ومنارتي / ومنابع الحسن التّي شيدت حول ضفافها مدن الهوى"، لا يكتفي الشاعر بوصف الجمال، بل يجعل من العينين معادلًا رمزيا شاملًا لرحلته العاطفية والوجوديّة. فالمرفأ رمز العودة، والمنارة رمز الهداية، والمدن رمز الحضارة الداخلية التّي يقيمها الشّاعر حول ذاكرة البصر. وبذلك تتحول "العينان" إلى مركز شعري رمزي يحتل مساحة دلالية أوسع من مجرد وظيفة الإبصار.

وتتأكد هذه البنية الرمزية من خلال التكرار المجازي التّصاعدي، كما في قوله: " عيناك كانتا لي... عيناك كما الرؤى... كنورسين على امتداد سواحلي". فالصورة لا تتكرر فقط، بل تتطور دلاليا، وهو ما يمنحها بعدًا رمزيا مركبًا. وفي هذا السياق، يرى كمال أبو ديب أنّ " الرمز الحداثي لا يُستورد جاهزًا، بل يُبنى داخل النّص عبر تكرار المجاز وتوليد شبكته الداخلية."[1]

وهكذا تُصبح الاستعارة من خلال تكرارها وتناميها البنائي، أداة لتشكيل الرّمز، ولصناعة المعنى المركّب المتعدّد الطبقات، مما يثري البنية الفنية للنّص، ويُدخل القارئ في تجربة رمزية عميقة تتجاوز مستوى القراءة الخطية.

3. الاستعارة كمولّد للإيقاع الدّاخلي:

من السمات اللافتة في شعر عبد الحليم مخالفة أنّ الإيقاع لا يصدر عن الموسيقى الظاهرة (العروض والقافية) فقط، بل ينبثق من حركة المجاز داخل النّص. فالاستعارة تُحدث تكرارًا معنويًا ومجالًا صوتيًا داخليًا، ينتج عنه إيقاع خفي يُشبه التردد الروحي للجملة. في المقطع: "فلعل من قصفوه كان شبيهه/ ولعل من قتلوه كان شبيهه/ ولعل من دفنوه كان شبيهه". نحن لا نواجه فقط تكرارًا بلاغيًا، بل سلسلة من الجمل المجازية التّي تنسج إيقاعًا داخليًا ناتجًا عن تكرار البنية وتغير الدّلالة.

[1] ينظر كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتّجلي: دراسة في بنية الشعر العربي الحديث، ط2، دار الفكر، دمشق، 1997، ص 182.

هذا التّكرار المجازي لا يُولّد بل يُعمق الأثر الشّعوري، ويُحدث تأثيرًا أشبه بالتّلاوة أو النّشيد التّأملي. وهكذا تُنتج الاستعارة إيقاعًا قائمًا على تكرار الصّورة، وتزايد التّوتر العاطفي، وتصاعد التراكيب. وكما يُشير صلاح فضل إلى هذا النّوع من الإيقاع قائلًا: "يتجاوز الإيقاع الدّلالي الناتج عن توالي الصّور، وتكرار البنى المجازية." [1]

إنّ هذا النّوع من الإيقاع يمنح القصيدة توترًا داخليًا لا تخلقه الموسيقى الظاهرة وحدها، بل ينبع من نبض الصورة وتراكم المجاز، وهو ما يُعدّ من خصوصيات الشّعر الحديث.

4. الاستعارة كأداة لانزياح اللّغة وتكثيف التّجربة:

اللّغة في صحوة شهريار ليست للقول فقط، بل فضاء للانزياح والتّوتر الجمالي. والاستعارة هي الأداة التّي يُعيد بها الشّاعر تشكيل اللّغة، ويُبعدها عن التقريرية والمباشرة، ويُقربها من الشّعرية الكثيفة. فالشّاعر لا يكتفي بالتّعبير عن عاطفته أو فكرته، بل يعيد قولها بلغة بديلة، ناتجة عن خرق للعادة وتوليدٍ للغرابة. ويتجلى هذا بشكل واضح في قوله: " لا تفزعي فلن أقول (الحب)... يكفيك قولي: ذلك الشعورا".

في هذه الصورة، يتجنّب الشاعر التّعبير المباشر بكلمة " الحب"، ويُخفيها تحت رداء الصورة، مكتفيًا بإيحاءاتها المجازية. هذا الانزياح ليس مجرد التفاف لغوي، بل انفتاح على تجربة شعوريّة لا تُحدّ بمصطلح، بل تتكثف في استعارة مفتوحة. إنّ الامتناع عن التّسمية واختيار الوصف الرّمزي يولّد توترًا لغويًا، ويدفع القارئ إلى الإنصات العميق بدل الاكتفاء بالفهم السطحي.

ينسحب هذا النهج على مقاطع أخرى، كما في قوله: "عند الكتابة أرتدي قدري"

فالكتابة هنا ليست فعلًا بلاغيًا أو شعوريًا، بل لباسًا قدريًا، يُلبَس ويُحتمل ويُعاش. هذا الانزياح المجازي يُعيد توصيف العلاقة بين الشّاعر والكتابة، ويجعلها أكثر درامية ووجودية.

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الحطاب وعلم النّص، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2001، ص 202.

وقد رأى عبد السلام المسدي أنّ المجاز في الشّعر الحديث لم يعد وظيفة بلاغية فقط، بل أصبح أداة لزعزعة اللّغة التّقليدية، وبناء لغة شعرية بديلة، تتّسم بالانفتاح والتّكثيف. [1]

وهكذا، تتأكد الوظيفة المجازية كأداة للانزياح لا تُزيّن اللّغة، بل تُفجّر طاقاتها التّعبيرية في اتجاه شعري جديد.

5. الاستعارة كبنية تأويلية مفتوحة:

الاستعارة في ديوان صحوة شهريار ليست فقط شكلاً لغويًا أو زخرفًا بلاغيًا، بل هي أداة لإنتاج نص تأويلي مفتوح على إمكانات متعددة للقراءة. فعندما نقرأ المقطع:

"هو لم يمت / إني أشك بما يروج بيننا عن موته / لعله في الغار معتكفا يرتل سورة الأنفال / أو يدون ما تلاشى من كلام الأنبياء".

ندرك أنّ المجاز هنا لا يخبر ولا يشرح، بل يُعيد صياغة الواقع عبر منطق رمزي تأويلي. فالشاعر لا يُقدّم تقريرًا عن " الموت" أو " الشهادة " أو " الغياب"، بل يطرحها كاحتمالات تأويلية داخل فضاء شعري تتقاطع فيه العقيدة والأسطورة والتّاريخ. "الموت" هنا لا يُحسم، و"الشبيه" لا يُثبت، بل يُترك الباب مفتوحًا أمام المخيلة لتتأمل وتعيد قراءة الحدث بمعايير الغب أو الميتافيزيقا أو الشعر.

هذه البنية الرمزية المتعددة تجعل الاستعارة أداة لإنتاج نصوص تتجاوز المعنى الأولي، وتُجبر المتلقي على الانخراط في فعل القراءة التأويلية. فالاستعارة هنا ليست مجازًا تصوريًا بل نظام تأويلي كامل، يُعيد إنتاج الحقيقة في صورة شعرية رمزيّة. حيث أشار صلاح فضل إلى هذه الوظيفة قائلًا: " الاستعارة الشعرية الحديثة تنتمي إلى الخطابات الكبرى التّي لا تكتفي بالتّعبير، بل تبني مفاهيم مغايرة، وتُعيد تشكيل الوعي."[2]

[1] ينظر عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء،2000، ص 109.

[2] ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 189.

وعلى هذا الأساس، تُصبح الاستعارة في هذا الدّيوان بنية تأمليّة فلسفية، لا تحيل إلى ما وراء اللّغة فقط، بل إلى ما وراء المعنى ذاته، لتفتح أفقًا رحبًا للتأويل المتجدد.

6. الاستعارة كتجسيد للذّاكرة الجماعية وتمثيل الوطن:

من أكثر ما يُميز ديوان صحوة شهريار هو قدرته على تحويل التّجربة الذّاتية إلى صوت جمعي، حيث تُصبح الاستعارة وسيلة لتمثيل الذاكرة الوطنية، والحنين إلى الوطن، والانتماء إلى الجماعة. فالصور المجازية التّي تبدو في ظاهرها بسيطة أو طبيعية، تتحول تدريجيًا إلى استعارات كبرى تستبطن التّاريخ والهوية.

حيث يقول الشاعر: "حتى ارتمت كي تستريح ذبابة من شدة الإعياء/ فتصارعوا من أجلها/ واستبدلوا الإخاء بالأحقاد/ فهوى العش وانهارت قلعة بفؤادي/ فتذكّر القلب الجريح بلادي."

هنا تبدأ الصورة بمشهد منزلي عادي (عش طيور، ذبابة، فراخ)، لكنها تتحول تدريجيًا إلى صورة رمزية مكثفة للوطن: الطيور تمثل الشعب، الذبابة تمثل النزاع التافه، وسقوط العش يرمز إلى الانهيار الوطني. وهكذا، تتحول الاستعارة إلى وسيلة تعبير عن الجرح الجمعي عبر الصورة الفردية، وهي من اهم سمات الشعر الحداثي.

حيث يؤكد محمد مفتاح أنّ " الاستعارة تمكّن الذّات الشاعرة من تمثيل الجماعة، وتحويل الشعور الفردي إلى بناء رمزي يعكس الوعي الجمعي."[1]

وهذا ما نلمسه بدقة في هذا المقطع، حيث يتداخل الذّاتي بالوطني، والمشهد الصغير بالصورة الكبرى.

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص 144.

7. الاستعارة كبنية فلسفية وتأملية:

في ديوان صحوة شهريار، تتحوّل الاستعارة في مواطن كثيرة من وظيفة بلاغية إلى أداة للتّأمل الوجودي، بل إلى وسيلة فلسفية للتّفكير. إذ لا تكتفي بتمثيل المشاعر، بل تُقارب المفاهيم الكبرى للوجود: الموت، المصير، الغيب، الزمن، والذّات.

يظهر ذلك بجلاء في المقطع الذّي يقول فيه الشاعر: هو لم يمت/ إنّي أشك بما يروج بيننا عن موته/ لعله في الغار معتكفًا/ يدون ما تلاشى من كلام الأنبياء."

هنا، لا يتعلق المجاز بالغياب الفيزيائي فحسب، بل يمتد إلى منطقة المعتقد، ويقترب من فكرة الغياب النبوي/ الغيبي.

الاستعارة تتحوّل إلى مرآة لسؤال معرفي كبير: ما الموت؟ من الغائب؟ هل هناك من يعود؟ هل النبوة انتهت؟ تلك الأسئلة تخرج من رحم الصورة المجازية، وتفتح باب التأمل الفلسفي.

إنّ بنية النّص في هذا السياق لا تُقدم صورة أو إحساسًا، بل تُنتج سؤالًا وجوديًا مُحمّلًا بطاقة رمزية وروحية. وقد أشار عبد السلام المسدي إلى هذا الدور التأملي للمجاز قائلًا: "الاستعارة لا تزّين الخطاب بل تُفكّر فيه، إنّها الأداة التّي يُمارَس بها الحفر المعرفي داخل اللّغة." [1]

وهكذا تُصبح الاستعارة في هذا الموضع من الدّيوان مخزنًا لتجليات التفكير، ومجالًا للحوار بين الشعر والفكر، بين الخيال والحقيقة، بين الإنسان والقدر، لتغدو القصيدة مجالًا لتأمل فلسفي محض بلغة مجازية.

[1] ينظر: عبد السلام المسدّي، اللسانيات وأسسها المعرفية، مرجع سابق، ص 107.

8. الاستعارة كجسر بين الذّات والآخر:

من أعقد العلاقات التّي يبنيها الشّاعر داخل النّص هي العلاقة بين "الأنا" و "الآخر"؛ وقد يكون الآخر هو المحبوبة، أو القارئ، أو الوطن، أو حتّى الإله. وتُستخدم الاستعارة في ديوان صحوة شهريار كوسيلة لتقريب المسافة بين الذّات والآخر، ولكن دون صدام أو مكاشفة، بل عبر المجاز الذّي يُبقي العلاقة مُلتبسة، حساسة، رمزية.

في قوله: " لم تفهميني بعد يا عصفورتي/ لم تفهمي غيمي ولا مطري."

يبدو أنّ الشاعر يتحدث إلى المحبوبة، لكنه لا يفعل ذلك مباشرة، بل من خلال صورة الطقس. الغيم والمطر هنا هما استعارتان للحالة الوجدانية، وللعالم الدّاخلي المعقّد الذّي لا يمكن للآخر أن يدركه بسهولة. يُخاطب الآخر، ويصف نفسه، ويضع مسافة من الحماية داخل المجاز.

وهذا الأسلوب يعكس ما أشار إليه محمد مفتاح من أنّ " الاستعارة ليست فقط للتّجميل، بل لحماية الذّات من التّعرية، وللحديث عن الآخر دون كشف الذّات كليًا." [1]

وفي هذا السّياق، يُمكن اعتبار الاستعارة جسرًا شعريًا تتواصل من خلاله الذّات مع الخارج، دون أن تفقد سيطرتها على المعنى. انّها تُقرّب ولا تكشف، تُمثّل ولا تُعرّي، وهذه الوظيفة البينية تضيف إلى البنية الفنية عمقًا نفسيًا وشعوريًا كبيرًا.

9. الاستعارة كهندسة للمشهد الشعري:

ليست الاستعارة في هذا الدّيوان مجرد بناء جُزئي يُغني الصورة، بل هي في كثير من المقاطع تشكّل بنية معمارية كاملة للمشهد الشعري. إذ يُصاغ المشهد عبر استعارات متسلسلة

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص 160.

تُبنى فوق بعضها، مما يمنح القارئ رؤية سينمائية تقريبًا للحدث الشعري. من الأمثلة البارزة قوله:

" كانت تغادر عشها في خفة صوب المروج/ لتعود حاملة زادًا لصغارها/ حتّى ارتمت ذبابة/ فتصارعوا من أجلها/ فسقط العش/ فانهارت قلعة بفؤادي."

هنا لا نرى فقط استعارة، بل سلسلة استعارات تؤسّس مشهدًا رمزيًا متكاملاً. الطير، العش، الذّبابة، الصّراع، السّقوط... كلها تشكّل صورة مرئية ومشحونة بالمعنى الرّمزي. فتتحول القصيدة إلى لوحة مكتملة العناصر، مرئية ومتحركة، مكتظة بالدّلالة.

وقد اعتبر صلاح فضل أنّ المجاز الحديث "يمتد أفقياً في النّص ليكوّن المشهد، بدل أن يكون زينة لفظية معزولة"، [1] وهو ما ينسحب تمامًا على هذا البناء.

إنّ هذا التّوظيف المكثّف للاستعارة في تشكيل المشهد الشّعري يجعلها عنصرًا بنيويا حاسمًا، لا يُستغنى عنه في بناء القصيدة الحديثة، لا على مستوى الصّورة فقط، بل على مستوى المعمار الفني العام.

10. الاستعارة كمحرك للتوتر والقلق الشعري:

يشيع في ديوان صحوة شهريار شعور بالقلق الوجودي، بالحزن المتأصل، بعدم التصالح مع الذّات والعالم. وهذه الهواجس لا تُقال تصريحًا، بل تُكثّف داخل الاستعارة، التّي تُصبح صوتًا للتّوتر الدّاخلي، ووسيلة للتّعبير عن القلق بلغة رمزية.

في قوله: " لم تبقَ الليالي منهما لي في الهوى إلا السواد/ وذا المداد الباكي/ عيناك..."

تمتزج عناصر الزّمن والغياب والكتابة والمحبوبة، لتخلق استعارات متوترة، غائمة، تُحيل على انكسار داخلي لا يُبوح به إلا بالرمز. فـــ" المداد الباكي" مثلًا، يشكّل ذروة التوتر المجازي،

[1] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 204.

حيث تتحول أداة الكتابة إلى كائن حي يبكي، في إسقاط مباشر للحزن على الحبر. حيث يصف كمال أبو ديب هذا النّمط من المجاز بـ " المجاز القلق"، حيث لا تستقر الدلالة، بل تظل في حالة اضطراب شعوري دائم.[1]

وهكذا، تعمل الاستعارة كمحرك أساسي لبثّ التّوتر داخل النّص، ولجعل القارئ يُحس بانكسار الشاعر دون أن يُقال ذلك بشكل مباشر، بل من خلال صور مجازية متفجرة بالدّلالة.

11. الاستعارة كآلية لكشف التحوّلات الشّعورية:

من أبرز ما يميّز الاستعارة في ديوان صحوة شهريار أنّها لا تُستثمر لنقل لحظة شعورية ساكنة، بل تتجلّى كأداة فنيّة لكشف تحوّلات الذّات في علاقتها بالزّمن النّفسي والانفعالي. إذ تشتغل الاستعارة على تمثيل التدرّج الشّعوري، من لحظة الشّغف والانبهار، إلى لحظة الشك، ثم الفقد والانكسار. وهذا ما يتجلى في مقطع: " عيناك كانتا مرفئي ومنارتي... عيناك كانتا... وانتهى ما كانتا".

فالصّور الاستعارية لا تُصوّر فقط حالة وجدانية مستقرة، بل تتطور تدريجيًا لتعكس الانكسار الذّي تعيشه الذّات. وهكذا تنشأ حركة داخل النّص تمثل " زمن التحوّل الوجداني"، حيث يتراجع اليقين ليحلّ محله الغياب.

فالاستعارة هنا تُقدّم العاطفة لا باعتبارها مسارًا متحركًا، وبهذا تصوغ بنية شعورية ديناميكية تتشكّل من طبقات نفسية متتالية. ويعبّر هذا الاستخدام عن وعي الشاعر بأنّ المجاز لا يجمّل فقط، بل يعمّق التجربة ويمنحها امتدادًا دراميًا داخليًا. وقد أشار صلاح فضل إلى الّدور الوظيفي للمجاز" في صوغ الانفعالات المتغيّرة داخل النّص الشّعري."[2]

[1] ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة في بنية الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 209.

[2] ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، مرجع سابق، ص 214.

وهكذا تصبح الاستعارة هنا أكثر من مجرد صورة، إنّها عملية فنية تؤطر التّحوّل الوجداني وتجعله ماثلًا في البناء الفني للنّص.

12. الاستعارة كوسيلة لبناء صوت سردي داخلي:

يتجاوز عبد الحليم مخالفة في بعض نصوص ديوانه الأبعاد التقليدية للقول الشعري، حين يُوظف الاستعارة لبناء صوت سردي داخلي يشتغل داخل النّص كأنّه ذاكرة متشظية تُعيد إنتاج التجربة لا عبر التسلسل الوقائعي، بل عبر الصّور المجازية المتعاقبة.

ففي قصيدة رواية مثيرة، يتوسّل الشاعر بالسّرد، لكن ليس بوصفه جنسًا أدبيًا قائمًا على الخطية، بل كإيقاع شعوري تتوالى فيه الصّور الاستعارية لتُحاكي تطور العلاقة: " قصتنا يا حلوتي رواية مثيرة/ تداخلت فصولها/ تشابكت حلولها/ فالصفحة الأولى بها لما تزل بريئة حزينة... كالصفحة الأخيرة."

في هذا النّص، لا تكون الاستعارة مجرد زخرف بلاغي، بل هي التّي تبني إيقاع السّرد الدّاخلي، من خلال استعارات مأخوذة من عالم الحكي (الرواية، الفصول، الصفحة). وهكذا يتشكّل المشهد الشعري في هيئة سردية غير مباشرة، يعيد فيها الشاعر ترتيب تجربته عبر صور تتعالق لتشكّل حكاية داخلية رمزية، لا تروي الحدث بقدر ما تستدعي أثره في الذّات.

ويشير محمد مفتاح إلى" أنّ الشّعر الحديث يميل إلى السّرد الدّاخلي المشفّر، الذّي لا يتحقق إلّا من خلال التّوظيف الذّكي للاستعارة، باعتبارها بناءً حكائيًا داخل البنيّة الشّعرية."[1]

وبذلك تصبح الاستعارة في هذا السّياق أداة تُمكن الشّاعر من قول الذّات لا عبر التقريرية، بل عبر حكاية شعرية مشفّرة.

[1] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص 161.

13. الاستعارة كأداة لتحويل التّجربة الذّاتية إلى تجربة كونية:

لا يقتصر الشّاعر في ديوان صحوة شهريار على تمثيل حالته الذّاتية ضمن أفق وجداني فردي، بل يتجاوزها إلى بناء رؤيا إنسانية تتسم بالعمق والاتساع. وتلعب الاستعارة دورًا حيويًا في هذا التحول، حيث تُستخدم لتجريد التجربة العاطفية من خصوصيتها، وجعلها قابلة للتّماهي والتأويل العام.

وهذا ما يتجلى في قوله: " أَنَّى أغير قدري/ أَنَّى أغير في الهوى قدري."

ففي هذه الصّورة، تتخذ التّجربة الشخصية بعدًا رمزيًا يتصل بفكرة كبرى هي: إرادة التغيير ومواجهة المصير، مما يضفي على النّص طابعًا إنسانيًا شمولياً. فالذّات هنا لا تعبر عن معاناتها فقط، بل تتحدث باسم الإنسان الذّي يصارع الجبرية ويحاول إعادة تشكيل مصيره وفقًا لرغبته الحرة.

الاستعارة لا تنقل المعنى فحسب، بل تصنعه، وتعيد تشكيله ضمن بنية رمزية تتجاوز التّعبير عن الذّات، لتلتحق بالوعي الكوني الذّي يتلمّس معاني الوجود والانتماء والمصير. فالعبارة المجازية " أغير قدري" ليست فقط تعبيرًا عن تحدٍّ داخلي، بل هي إعادة صياغة للموقف الإنساني في وجه الغيب، وفي مواجهته للأسئلة الكبرى التّي تتعلق بالحياة، والحب. وبهذا المعنى، تتحول الاستعارة إلى وسيلة لترميز التّجربة الفردية، ومنحها بعدًا فلسفيًا وشعريًا في آن واحد.

وقد بين كمال أبو ديب هذا الدّور التّحويلي للاستعارة في الشّعر الحداثي، موضحًا " أنّها لم تعد مجرد آلية بلاغية، بل أصبحت قناة تؤسس لرؤية رمزيّة تتجاوز حدود اللحظة والذّات لتبلغ أفق الإنسان في جوهره الوجودي."[1]

[1] ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، مرجع سابق، ص 218.

وهذا ما نجده بجلاء في كثير من قصائد الدّيوان، حيث يغدو المجاز وسيلة لتوسيع المعنى، وإضفاء طابع التّأمل الوجودي على التّجربة الشّعرية.

وفي الأخير نستنتج أنّ الاستعارة في ديوان صحوة شهريار لم تكن مجرد زخرف لغوي، بل مكونًا بنيويًا أساسيًا أسهم في تشكيل البنيّة الفنّية للنّصوص. فقد لعبت دورًا مركزيًا في بناء الصّور، وتوليد الدّلالة، وتكثيف الانفعال، مما أضفى على القصيدة عمقًا شعوريًا وجماليًا خاصًا.

خاتمة

خاتمة

بعد رحلة بحثية امتدت عبر فصول هذه المذكرة، التّي تناولت موضوع التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار لعبد الحليم مخالفة، انطلاقًا من مدخل نظري، مرورًا بتحليل تطبيقي دقيق للنّصوص تم التّوصل إلى مجموعة من النّتائج المهمة، والتّي يمكن عرضها على النّحو التّالي:

- أثبتت الدّراسة في جانبها النّظري أنَّ الاستعارة لم تعد مجرّد صورة بلاغية تقليدية، بل أصبحت عنصرًا تأسيسيًا في بنية القصيدة الحديثة، تتجاوز الوظيفة الجمالية إلى وظائف تعبيرية، دلاليّة، ورمزيّة.
- يتضح أنَّ الشّاعر عبد الحليم مخالفة يستثمر الاستعارة بشكل واعٍ لبناء تجربة شعرية حداثية، تقوم على إعادة تشكيل الذّات والعالم برؤية رمزية مشحون بالدّلالة والتّوتر، مبتعدا عن المباشرة والتقريرية في التّعبير.
- لقد شكّلت الاستعارة المحور المركزي الذّي تدور حوله الصور الشّعرية في الدّيوان، حيث ساهمت في بناء أنساق دلاليّة متشابكة، تربط بين الأجزاء النّصية المختلفة، وتمنحها الانسجام والتّرابط.
- لقد تنوّعت الاستعارات المستخدمة في الدّيوان، بين التّصريحية والمكنية والممتدة، وهو ما يعكس براعة الشّاعر في التّحكم في أدواته الأسلوبيّة، ووعيه الجمالي في تشكيل الصّورة الشّعرية.
- إن التّشكيل الاستعاري أدى دورًا مهمًا في التّعبير عن التّجربة الشعورية والوجدانية، خاصة فيما يتعلق بالحب، الفقد، الحنين، الانكسار، والتمرّد، حيث جاءت الاستعارة حاملة لبعد نفسي داخلي عميق.

- إن الاستعارة في هذا الدّيوان كانت مدخلاً لبناء فضاء رمزي مفتوح، يسمح بتعدّد القراءات، ويفتح النّص على التّأويل، كما يعكس اشتغال الشاعر على البعد الفلسفي للقصيدة.
- لقد أسهم التّشكيل الاستعاري في تكوين وحدة رمزية داخل الدّيوان، حيث تكررت بعض الصور والمفردات المجازية في أكثر من قصيدة، مما أنتج نظامًا رمزيًا موحدًا يُثبت الإيقاع الدّلالي العام للنّصوص.
- يمكن اعتبار المجاز في ديوان صحوة شهريار عنصرًا بنيويًا أصيلًا، يتداخل بعمق مع الإيقاع الدّاخلي والمعجم الشعري وتحولات الذّات، ليساهم في إنتاج بنية فنية متكاملة تتسم بالتّماسك والتّجانس.
- لم تكن الاستعارة أداة تكميلية في البناء الفنّي فقط، بل عنصرًا عضويًا فاعلًا، يسهم في تشكيل الإيقاع النّفسي للنّص، ويمنح الصّورة طابعًا ديناميكيًا يعكس تقلّبات الذّات الشاعرة وتحوّلاتها.
- استطاع الشاعر عبد الحليم مخالفة من خلال التّشكيل الاستعاري أن يُنضج تجربته الشعرية، ويقدّم رؤية حداثية متماسكة تمزج بين البعد الذّاتي والبعد الإنساني، وتُحوّل التجربة الفردية إلى بُعد رمزي يحمل دلالات تتجاوز الذّات نحو أفق شعري أوسع.
- إن النّصوص المدروسة تتمتع ببنية مجازية عميقة ومركبة، تجعل من المتلقي شريكًا في إنتاج المعنى، وتدعوه إلى تفكيك الطبقات الرّمزية داخل النّصوص، وهو ما يمنح الشعر طاقته الجمالية والفكرية.
- إن التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار يُعد من أبرز سماته الجمالية، وأنّه يضطلع بدور أساسي في تحقيق شعريته وتميّزه داخل سياق الشّعر الجزائري المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

أولا_ المصادر:

1_ عبد الحليم مخالفة، صحوة شهريار، مجموعة شعرية، الفردوس للنّشر والتوزيع، تونس، ط2، 2020.

ثانيا_ المراجع:

أ _ الكتب العربية:

2_ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1976.

3_ أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، دار إحياء التراث العرب، (لبنان)، بيروت، ط1، 2001.

4_ بدوي طبانة، علم المعاني، دار المعارف، ط1، 1993.

5_ تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دار الثقافة، القاهرة، مصر ط4، 2007.

6_ تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ط4، 1976.

7_ جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مج11، دار صادر، بيروت، لبنان، (د،ت)،(د،ط)، 1994.

8_ جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النّقد العربي من القرن الثامن هجري، منشورات دار الأدب، ط1، 1984.

9_ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، بيروت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.

10_ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط1، 1991.

11_ عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت،1985.

12_ عبد الله بن المعتز، البديع، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

13_ علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط3، 1951.

14_ كمال أبو ديب، الرؤيا والتشكيل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.

15_كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسة في بنية الشعر العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط2، 1997.

16 _محمد بن عبد الرحمان القزويني(الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

17_ محمد عبيد، الشكل السير ذاتي: التجربة والكتابة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سورية دمشق، 2012.

18_ محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، افريقيا الشرق، الرباط، ط1، 2000.

19_ محمد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج3، القاهرة، ط1، 1323هـ.

20_ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

21_ محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر لطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2006.

22_ معمر بن المثنى (أبو عبيدة)، مجاز القرآن، تج، محمد فؤاد، دار غريب للطباعة، القاهرة.

23_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة.

24_ محمد غنيمي هلال، فن الشعر: دراسة تحليلية في نقد الشعر العربي القديم، دار النهضة العربية، بيروت، ط7، 2003.

25_ أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1951.

26_ يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.

27_ يوسف مسلم أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمان، ط3، 2013.

ب_ الكتب المترجمة:

28_ جون كوهن، النّظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000.

29_جورج لوكاتش، علم الجمال، ترجمة رمضان بسطاويسي، محمد غانم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1991.

30_ غاستون باشلار، جماليات الحلم، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، 1990.

31_ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1994.

ثالثا: المعاجم

32_ أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر، بيروت، ط1، 1991.

33_ جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مادة عور.

34_ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، تأليف: إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النّجار، دار الدعوة، القاهرة، مصر، د.ط.

35_ مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، جمهورية مصر العربية، دار التحرير والطبع والنّشر (د.ط)، 1989.

رابعا: الرسائل الجامعية

36_ محمد الأمين شيخة، التّشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر،2000.

ملخّص:

تناولت هذه الدّراسة ظاهرة التّشكيل الاستعاري في ديوان صحوة شهريار للشّاعر الجزائري عبد الحليم مخالفة، بوصفها ظاهرة فنيّة وجمالية تعكسُ تجربة الشّاعر الحديثة، وتكشفُ عن أبعادٍ رمزية وشعورية تُسهم في بناء النّص الشّعري.

ومن أجل الإحاطة بجوانب هذه الظّاهرة، قُسّمت الدّراسة إلى مدخل نظري وفصلين تطبيقيين وخاتمة. خُصص المدخل لتحديد المفاهيم الأساسية، خاصة مفهومي " التّشكيل" و "الاستعارة" كما وردا في البلاغة القديمة والنّقد الحديث. أما الفصل الأول، فركّز على تحليل أنواع الاستعارة المكنية والتّصريحية داخل الدّيوان، مبرزًا آليات اشتغالها ودلالاتها الفنّية. في حين اهتم الفصل الثّاني بدراسة دور التّشكيل الاستعاري في بناء البنيّة الفنيّة للنّصوص، من خلال التّماسك والانطباع الجمالي، والبعد الرّمزي الموحد.

وفي نهاية هذه الدّراسة، تمّ استخلاص أهمّ النّتائج، حيث تبيّن أنَّ الاستعارة في هذا الدّيوان لم تأتِ للزّينة اللّغوية فقط، بل كانت أداة للتّعبير العميق عن الذّات، وإعادة تشكيل التّجربة الشّعرية في إطار حداثي متكامل.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الاستعاري، ديوان صحوة شهريار، عبد الحليم مخالفة، البلاغة الحديثة، الاستعارة المكنية، البنية الفنية، الرمز الشعري.

Abstract

This study explores the phenomenon of metaphorical construction in the poetry collection "The Awakening of Shahryar" by the Algerian poet abdelhalim mokhalfa. Approaches metaphor as an aesthetic and expressive device that reflects the poets modern experience, revealing symbolic and emotional dimensions that contribute to the structure and meaning of the poetic text.

To investigate this phenomenon, the research wad divided into a theoretical introduction, two applied chapters, and a conclusion. The introductory part defined key concepts, especially "concstruction" and "metaphor", as treated in both classicala Arabic rhetoric and modern literary criticism. The main types of metaphor found in the collection personification and explicit metaphor highlighting their mechanisms and artistic functions. The second chapter addressed the role of metaphorical construction in shaping the artistic structure of the poems, through coherence, aesthetics impression, and symbolic unity.

In conclusion, the study found that metaphor in this collection is not used merely for rhetorical ornamentation, but rather as a profound tool of expression that reconfigures poetic experience within a cohesive modern framework.

الفهرس

الفهرس

مقدمة.....أ

مدخل نظري: مفاهيم ومصطلحات 1

1) مفهوم التّشكيل لغة واصطلاحا.....2

التّشكيل لغة: 2

التّشكيل اصطلاحا: 4

2) مفهوم الاستعارة لغة واصطلاحا: 6

❖ الاستعارة لغة: 7

❖ الاستعارة اصطلاحا: 8

فصل أول: تجليات الاستعارة في ديوان صحوة شهريار

أولا: تشكيل الاستعارات في الديوان. 12

تمهيد: 12

1. أنواع الاستعارات في الدّيوان: 13

فصل ثان: أثر الاستعارة في بناء الصور الفنية.

تمهيد: 40

1) التكثيف الدلالي وتعميق الرؤية الشعرية: 40

2) التّماسك الرمزي بين النّصوص: 41

3) الانسجام البنيوي للقصيدة: 41

4) تكوين البنية الدّلالية الشاملة: 42

5) تشكيل الانطباع الجمالي الواحد: 42

6) تجسيد المجرد وتسهيل الإدراك: 42

7) إعادة إنتاج الذّاكرة الجماعية في إطار استعاري موحّد: 43

8) ترسيخ رؤية فكرية متكاملة. 45

9) تصعيد التوتر الشعري بين الواقع والممكن. 45

10) بناء الإيقاع الدلالي الداخلي. 46

11) بناء الحضور الذّاتي من خلال الصور. 46

الفهرس

ثانيا: علاقة الاستعارة بالبنية الفنّية في ديوان صحوة شهريار. 47

1. الاستعارة كآلية لتوليد الدّلالة الشّعرية: 47

2. الاستعارة كمولّد للرمزية الشعرية: 48

3. الاستعارة كمولّد للإيقاع الدّاخلي: 49

4. الاستعارة كأداة لانزياح اللّغة وتكثيف التّجربة: 50

5. الاستعارة كبنية تأويلية مفتوحة: 51

6. الاستعارة كتجسيد للذّاكرة الجماعية وتمثيل الوطن: 52

7. الاستعارة كبنية فلسفية وتأملية: 53

8. الاستعارة كجسر بين الذّات والآخر: 54

9. الاستعارة كهندسة للمشهد الشعري: 54

10. الاستعارة كمحرك للتوتر والقلق الشعري: 55

11. الاستعارة كآلية لكشف التحوّلات الشّعورية: 56

12. الاستعارة كوسيلة لبناء صوت سردي داخلي: 57

13. الاستعارة كأداة لتحويل التّجربة الذّاتية إلى تجربة كونية: 58

خاتمة 61

قائمة المصادر والمراجع 64