الاسْتِعَارَةُ التَّصَوُّرِيةُ
فِيْ شِعْرِ إِيَاد الحَكَمِيِّ، دِيْوَانُ لَا أَعْرِفُ الغُرَبَاءَ أَعْرِفُ حُزْنَهُم أُنْمُوْذَجًا
(مُقَارَبَةٌ عِرْفَانِيَّةٌ)

الدكتور: فهد بن مرسي محمد البقمي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة بيشة

الاسْتِعَارَةُ التَّصَوُّرِيةُ فِيْ شِعْرِ إِيَاد الحَكَمِيِّ، دِيْوَانُ لَا أَعْرِفُ الغُرَبَاءَ أَعْرِفُ حُزْنَهُم أُنْمُوْذَجًا (مُقَارَبَةٌ عرْفَانِيَّةٌ)

الدكتور: فهد بن مرسي محمد البقمي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والفنون، جامعة بيشة

تاريخ تقديم البحث: ١٨/ ٦/ ١٤٤٥ هـ **تاريخ قبول البحث:** ٩/ ٩/ ١٤٤٥ هـ

ملخص الدراسة:

تبحث الدراسة في الاستعارة بمفهوم مختلف عن الدراسة البيانية في الموروث البلاغي القديم، وهي دراسة تهتم بعلاقة الإنسان باللغة والعملية الذهنية في ترجمة الأفكار باللغة؛ لتكشف بطريقة أو بأخرى عن كيفية تفكير الذهن البشري وطريقة تعامله مع ما يُحيطُ به، ولذلك قاربت الدراسة مفهوم الاستعارة العرفانيَّة التَّصوريَّة عند شاعرٍ سعوديٍّ معاصرٍ أبدعَ في توظيف الاستعارة بشكل لافت في أحد دواوينه الشعرية، فكان ديوانه مجالًا تطبيقيًّا للبحثِ والتنقيب في طريقة توظيف الاستعارة لتوضح آلية تفكير الذهنية البشرية عن طريق اللغة؛ لِتُعبِّر عن رؤاه وأفكاره في قالبٍ إبداعي.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة- العرفانية- التصورية- الشعر السعودي- إياد الحكمي.

Imaged Metaphors in Eyad Hakami's Poetry: The Poet's Volume "Don't Know Strangers; I Know Their Griefs" as an Example

Dr. Fahd Ibn Mursi Albegemi
Department of Arabic Language & Literature, College of Arts and Letters, Bisha University

Abstract:
The study examines metaphor in a different context distinct from the traditional analysis of figurative language in ancient rhetorical heritage. This study focuses on the relationship between people, language, and the cognitive process involved in transforming ideas into words. It seeks to unveil, in one way or another, how the human mind thinks and interacts with its surroundings through the use of language. Therefore, the study approached the concept of the figurative cognitive metaphor in the poetry of a contemporary Saudi poet who demonstrated a remarkable skill in employing metaphor prominently in one of his poetry collections. This collection served as a practical field for researching and exploring the utilization of metaphor to illustrate the mechanism of human cognitive thinking through language, expressing his visions and ideas in a creative format.

Keywords: taphor - cognitive - figurative - Saudi Poetry - Iyad Al-Hakami

المقدمة:

شَهِدَتْ الاستِعارةُ زخمًا وافِرًا من الدِّراسَاتِ النَّقدية والبلاغية سواء ما يتصل بفكرة الإعجاز القرآني، أو ما يتصل بدراسة الأدب: شعرًا ونثرًا على مرِّ العصور، وإن اختلفت طرق النظر إلى الاستعارة بحسب تنوع الفكر، وتعدُّد المفاهيم، واختلاف المرجعيات الثقافية حول المجاز الاستعاري، الذي أَخَذَ بِلُبِّ الأدباء فَطَفِقُوا في توظيفِه في أعمالهم الأدبية دون تورُّعٍ لغويٍّ، وإن كانت فكرة الإعجاز –بما فيها الاستعارة –في لغة القرآن الكريم مُلهمةً لكثير من الأدباءِ العرب وغير العرب في عصر التدوين وما بعده، الأمر الذي انسحب على البلاغيين والنقاد في محاولة مقاربة النُّصوص – بما فيها النَّص القرآني – بأوجهٍ بلاغيَّةٍ متعدِّدةٍ تروم الإمساك بالمعنى من ناحيةٍ جماليةٍ في نهايةِ المطاف.

ولعلَّ التَّقدم الفكري والعلمي معًا أسفرا عن بعض التطوراتِ في حقلِ اللسانيات العرفانيَّة، وخصوصًا مفهوم الاستعارة التصورية في الدراسات النقدية الأدبية الحديثة، فلم تعد قضية الاستعارة مرتبطة باللغة، أو بالخيال الشعري، أو بالتشكيل البلاغي من جَانبٍ جماليٍّ صرف، بل تجاوزت ذلك إلى أن أصبحت آلية في التفكير البشري تتصل بكل مجالات حياتنا اليومية؛ لأن من طبيعة اللغة استعمال الاستعارة التي تقوم على وصف تجاربنا اليومية عبر بوابة اللغة التي تستخدم الفكر، والشعور على حد سواء من أجل التوصيل والفهم. فركزت اللسانيَّات العرفانيَّة على اللغة في ضوء التصور الذهني العرفاني، واهتمَّت بالكيفية التي يعمل بها عقل الإنسان من حيث تصوره

للموجودات من حوله، فاللغة أداة من أدوات المعرفة، وهي في الوقت نفسه تكشف عن القدرات العقلية للتصور البشري انطلاقا من اللغة نفسها.

وعليه، فإن الدراسة الحالية تبحث في **موضوع الاستعارة** بوصفها آلية في التفكير عند شاعر سعودي معاصر، وهو إياد الحكمي في ديوانه: **"لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم"** كنموذج لدراسة ظاهرة تصور الاستعارة العرفانيَّة في تجربة شاعر واحد عبر ديوان واحد؛ بغية تحديد مسار الدراسة وعدم تشعبها، وإعطاء التجربة الشعرية المنفردة حقها في البحث والتحليل، كما ارتضت الدراسة **المنهج** الوصفي التحليلي الذي يرصد الظاهرة ثم يقوم بتحليلها عبر منظومة عرفانيَّةٍ تعتمد على آراء لا يكوف وجونسون حول الاستعارة، بالإضافة إلى الاستعانة ببعض مقولات المناهج اللسانية العرفانية، كما أن الباحث الحالي لم يجد **دراسات نقدية سابقة** حول الديوان المذكور آنفًا تتعلق بأي نوع من أنواع الاستعارة، وكل ما عثر عليه هو دراسة نقدية لا تتقاطع مع موضوع الدراسة الحالي، وهي بعنوان: **(حضور الذات المبدعة وتجلياتها: قراءة نفسية في ديوان إياد الحكمي لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم)** لمنى شداد المالكي، وهي دراسة، كما يتضح من عنوانها، مهتمة بمنهج سياقي يبحث في مقولات المنهج النفسي بالدرجة الأولى في الديوان.

وقد **قُسِّمت الدراسة** إلى تمهيد نظري عن الاستعارةِ التصورية العرفانيَّة، ثمَّ ثلاثة مباحث، كان المبحث الأول بعنوان: الاستعارة الأنطولوجية، ثم المبحث الثاني: الاستعارة الاتجاهية، وأخيرًا المبحث الثالث: الاستعارة البنيوية، ثمَّ خُتِمَت الدراسةُ بخاتمةٍ رُصدت فيها أبرز النتائج، وثبت بالمصادر

والمراجع التي عاد إليها الباحث، والتي كان من أبرزها الكتاب المشترك بين لايكوف وجونسن الموسوم بـــ: الاستعارات التي نحيا بها، الصادر في دار توبقال سنة ١٩٩٦م.

تأتي **أهميَّة الدراسة** عبر اعتمادها على المنطلقات العرفانيَّة في ديوان (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم) لتحدد دور الاستعارة العرفانيَّة بوصفها آليَّة ذهنية في النص الأدبي، دون حصر الاستعارة على دورها الجمالي؛ لأن المنظور الجمالي يبحث عن مواطن الجمال اللغوي كوسيلة بلاغية في إطارها العام، بينما المنظور العرفاني يتمثَّلُ في طريقة التفكير الأدبية والتي تصور فهم الإنسان للوجود والواقع أجمع.

هدفت الدراسة إلى توضيح مظاهر الاستعارة العرفانيَّة في ديوان إياد الحكمي (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم)، للكشف عن مقوِّمات الاستعارة التصورية، ولبيان طبيعة الموضوعات التي تناولتها الاستعارة، إضافة إلى أهمِّيَّة الفهم والتفكير الاستعاري للتَّعرُّفِ على مقدرة الاستعارة العرفانيَّة على تجلية التصورات البشرية المُجرَّدة.

إن الأهداف السابق ذكرها، قادت الدراسة إلى مجموعة من **التساؤلات**، أبرزها: كيف بدت الاستعارة العرفانيَّة – بكافة أنواعها- في ديوان إياد الحكمي؟ وما المواد والتجارب الفيزيائية التي قامت عليها الاستعارة التصورية؟ وبناء على السؤالين السابقين كيف يفهم الإنسان تجاربه عن طريق المواد والكيانات التصورية؟ وما هي الوظائف التي تؤديها الاستعارة العرفانية لدى الشاعر، كل تلك الأسئلة السابقة تحاول الدراسة أن تجيب عنها بشكل

مباشر أو بشكل ضمني لفهم طبيعة الاستعارات التصورية بشكل جديد مغاير عن المتوارث في البلاغة العربية.

وهذا لا يعني أن دراسة الاستعارة من ناحية عرفانيَّة أفضل من دراستها من ناحيةٍ بلاغية جمالية، إنما هو من باب تنوع وسائل الدراسات النقدية التي قد تضيء بعض الجوانب في طريقة تفكير الإنسان من مستويات مختلفة عبر بوابة الاستعارات التصورية؛ لفهم التجارب الشعرية ومقاربتها نقديًّا بوجه مختلف.

التمهيد: الاستِعَارَةُ التَّصَورِيَّةُ العِرْفانِيَّة

قد لا نبالغ إذا قلنا: إن أهم ما يشغل الدارسين للغات الإنسانية قديمًا وحديثًا هو: الاستعارة فهي موضوع اهتمام من قبل البلاغيين، وفلاسفة اللغة، والمناطقة، واللسانيين وعلماء النفس، والأنثربولوجيين، والحاسوبيين، والذكاء الاصطناعي ...، ونتيجة لهذه الاتجاهات المختلفة فإن النظريات حول الاستعارة وتأويلها قد تنوعت واختلفت. ولذلك فإنه لا مناص لدارسها من أن يقوم بعملية انتقاء لمراجعه التي يعتمد عليها، وتبعا لتلك النظرية التي يسير على هديها[1]. وعلى هذا الأساس فإننا سنعالجها على ضوء النظرية الجشطالتية التي وردت عند لا يكوف وجونسون[2]، وهذا التنوع والاختلاف نجده في الآفاق النظرية، وفي كيفية التناول، وفي اللغة الواصفة،

(١) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، ص٨١.

(٢) جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١.

وفي المادة المدروسة، وهذا الاختلاف له أثره الإيجابي في تعدد القراءات[1] فكل من ذينك النظريات تلقي الضوء على جانب من جوانب مشكل الاستعارة المعقد.

ومن الأمور التي لا غنى للباحث عنها تحرير المصطلحات التي تكون جامعة مانعة، وتعد مفتاحًا للباب الذي يلج منه الباحث إلى معالجة القضية؛ لذا كان لزامنا على الباحث أن يوضح مفهوم الاستعارة بمفهومها العام.

والاستعارة لغة تعني: العَوَر، وهو ذهابُ إحدى العينين، والعارِيَّةُ والعارةُ: ما تداوَلُه بينهم، مُسْتَعَار أي مُتداول، وشبه المُدَاوَلة والتَّدَاوُل في الشيء يكون بين اثنين، والاستعارة أخْذ الشيء على سبيل الحاجةِ والاستعانة دون امتلاكه امتلاكًا كليًّا[2]، وعرَّفها الجاحظُ، فقال: "هو أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه"[3]، ورأى ثعلب بأن الاستعارة "أن يستعار للشيء اسم غيره، أو معنى سواه"[4]، وعند ابن المعتز، "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها"[5]، وقال أبو هلال العسكري عن الاستعارة: "إنها نقل

(١) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص ٨٢.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط٣، ١٩٩٤م، مادَّة (عور)، ٦١٨.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٤، ١٩٨٠م، ج١، ص١٥٣.

(٤) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، شرح: محمد خفاجي، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٤٨م، ص٤٧.

(٥) ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله، البديع، شرح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩م، ص٢.

العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه"(١)، في حين عدَّ ابن رشيق: "الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضوعها"(٢)، أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن الاستعارة في الجملة: "أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ"(٣).

وتشي النقولات السابقة بأن الاستعارة قد حظيت بعناية النقاد والبلاغيين العرب منذ القدم، وهذا يدل على مكانتها العالية، فالاستعارة من أكثر الأساليب البلاغية بلاغة وأصالة، لما لها من وقع على النفس البشرية، وهي أسلوب لا يستغني عنه الأدباء في كلامهم، فهي فنٌّ راقٍ وإبداع محض؛ لما تقدمه من خدمة للمبدعين الذين وجدوا تميزهم في الاستعارة.

---

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٩٥.

(٢) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ج١، ص ٢٦٨.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرارُ البلاغة، قرأهُ وعلّق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١م، ص٣٠.

وقد أدرك البلاغيون العرب أن الاستعارة تقتضي التَّحول من منطقة الحقائق إلى منطقة المجاز عمومًا، ثمَّ التَّحوُّل من المجاز إلى الاستعارة على الخصوص، التي تنضوي تحت علم البيان عبر بوابة التَّشبيه، الأمر الذي حدا بالبلاغيين الاختلاف في تسمية الاستعارة بناء على ارتباطها بالتشبيه وتداخلها في حدوده المفهومية؛ لأن الاستعارة في أبسط تعريف لها: تشبيهٌ حُذِفَ أحد طرفيه، فَسُمِّيت، بالنقل، والتصيير، والجعل[1]، والعدول[2]، والاتساع[3].

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن الاستعارة التصورية من ناحية عرفانية، نود أن نميط اللثام عن مفهوم العلوم العرفانية وعلاقتها باللغة بوصفها عمليات ذهنية مؤسَّسة لمختلف التراكيب اللغوية في مستوياتها المختلفة. فالعرفان (Cognition) هو: قدرة الذهن على معالجة المعلومات (التفكير وتخزين المعلومات في الذاكرة واتخاذ القرارات وتنفيذ الأعمال) والتحكم في التَّصورات

(١) يراجع مفهوما (التصيير – الجعل) عند، محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧م، ص١٦٧- ١٧٨.

(٢) يراجع مفهوم (العدول) عند: أحمد حساني، العلامة في التراث اللساني العربي: قراءة لسانية وسيميائية، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠١٥م، ص٢١٠- ٢٥٤.

(٣) يراجع مفهوم (الاتساع) عند أحمد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين: دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ١٩٨٨م، ص١٣-٣٥.؛ وينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر،، بيروت، ط٢، (د.ت)، ١/ ٣٠٦ .

وتنظيم المدركات ...، الذي يضمُّ عيّنة واسعة من العمليات الذهنية التي نشغلها في كل مرَّةٍ تُستقبل فيها المعلومة، أو تخزَّن أو تحول أو تُستخدم(١).

أمَّا مفهوم النظرية الاستعارة التصورية (Metaphor Theory Conceptual) من ناحية عرفانيَّة، فنجد أنها تحوَّلت من ظاهرةٍ لغويَّة تتسم بوظيفةٍ جماليَّةٍ في الخطاب الأدبي إلى أداةٍ ذهنيَّة تقوم بوظيفة الفهم والتفكير في جميع أنواع الخطاب، وعليه فإن الاستعارة تعد وسيلة لفهم الكثير من التَّصورات المُجرَّدة؛ لأنها تقوم على إعادة خلق من العدم باعتبارها موجودًا، وتجعل التصورات الغامضة المعزولة عن فهم البشر تصورات واضحة تتفاعل معها ذواتنا؛ لتظهر بشكل مختلف ومعروف في أذهاننا، فعرفوا الاستعارة التصورية من الناحية العرفانيَّة على أنها "فهم شيء ما وتجربته أو معاناته، انطلاقًا من شيء آخر(٢). إذن الاستعارة التصورية هي آلية عرفانية، وما الاستعارة اللغوية إلا تجلٍّ من تجلياتها، فهي تُبينُ تفكيرنا التصوري الذي يحكم علاقة الإنسان بعالمه ولغته وثقافته(٣)، وهي "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، ولا تختص بفئة معينة من البشر بل هي تحت تصرف كل من البدوي والحضري، العالم والجاهل، العام والخاص، وكذلك الأطفال، وتقوم على إسقاط مجالين تصوريين: أحدهما مجال مصدر والآخر مجال هدف، وهي بذلك تتكون من

---

(١) ينظر: توفيق قريرة، الاسم والاسمية والأسماء في اللغة العربية مقاربة نحوية عرفانية، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط١، ٢٠١١م، ص١٤.

(٢) ينظر: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص٢٩.

(٣) ينظر: جعفري عواطف، ولحمادي فطومة، تجليات الاستعارة في مختارات من السرد الشعبي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج: ١٠، ع:٢، ٢٠٢١م، ص ٢٨٠.

خلال عملية إسقاط لمجال المصدر –ويكون عادة أكثر مادية– على مجال هدف غالبًا ما يكون على درجة من التجريد"[1].

ولتجلية التوافق التصوري بين المصدر والهدف، نضرب مثالًا على استعارة (النَّاس نبات)، حيث تقوم الاستعارة على "فهم الإنسان باعتباره ميدانًا هدفًا عن طريق ميدان مصدر هو النبات. فالإنسان يقطع رحلته في طريق الحياة كالنبتة يبعث بذرة وينمو من الطفولة إلى المراهقة إلى الشباب فالكهولة وصولًا إلى الشيخوخة وانتهاء بالموت. والنبتة تغرس وتنمو وتورق وتمتد أغصانها وجذورها وتزهر وتثمر وتتساقط أوراقها وتذبل حتى تموت، وينتج عن عملية الإسقاط هذه الجزئية بطبعها تعابير استعارية مثل: ما زال نبتة طرية، وعودك طريّ، وجذورك لم تضرب في الأرض بعد، وما يدل على أنَّه ما زال في الدرجة الأولى من النمو، واشتد عوده، وأزهرت النبتة، وأثمر زرعك، وهذا الفرع من تلك الشجرة"[2].

وعلى هذا الأساس فإن الاستعارة التصورية تدرس اللغة بطريقة تتفق مع ما هو معروف للعقل البشري، وتتم معالجته بوصفه انعكاسًا للعقل وكشفًا عن معارفه[3]. ومن الأمثلة أيضًا: قولنا: (الزيادة ارتفعت) فالجملة السابقة قائمة

---

(١) ميلاد خالد، الدلالة: النظريات والتطبيقات، الشركة التونسية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٨٣.

(٢) محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمَّان، ط١، ٢٠١٥م، ص١٢٨.

(٣) ينظر: حمو، الحاج ذهبية، مقدمة في اللسانيات المعرفية، مجلة الخطاب الأكاديمية، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولودي معمري، تيزي وزو، الجزائر، مارس/٣، ٢٠١٣م، ص٢٩.

على الاستعارة المبْنيَّةِ على التنسيق بين تجارب مختلفة، وهما تجربتان من مجالين مختلفين، ذلك أن العبارة تتحدث عن وصف تغيير الوضع الاقتصادي في سياق حديثنا عن تضخم الأسعار في النفط أو الذهب مثلًا، فهذه الجملة قائمة على استعارة مبنية على التنسيق بين نوعين من المعطيات: المعطى الكمِّي المتحقق في كلمة (زيادة)، والمعطى العمودي المتحقق في كلمة (ارتفاع)[1]. بهذا الفهم للاستعارة التصورية فإنها لم تعد ظاهرة لغوية ناتجة عن استبدال أو عدول عن معنى حرفي إلى معنى مجازي، بل عملية إدراكية كامنة في الذهن تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا، أي أن الاستعارة في كنهها ذات طبيعة تصورية لا لسانية[2].

وبناء على ما طرحه عن مفهوم الاستعارة التصورية من وجهة نظر عرفانيَّة، فقد قسم كلٌّ من لا يكوف وجونسون الاستعارة إلى ثلاثة تصنيفات، هي: الاستعارة الأنطولوجية، والاستعارة الاتجاهية، والاستعارة البنيويَّة، وهو التقسيم الذي تبنته الدراسة في مباحثها الثلاثة، والتي سنوضحها بالأمثلة الشعرية عند الشاعر إياد الحكمي في ديوانه المختار: (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم)، وهو ديوان يتكئ على الاستعارة بشكل لافت، الأمر الذي جعلها سمة أسلوبية مميزة في شعره، وهو ما ستفصل المباحث فيه بالأمثلة والتحليل.

---

(١) ينظر: مجدي، صوف، من الاستعارة التي نحيا بها إلى الاستعارة التي تحيا فينا: بحث في مسار التحولات النظرية عند لا يكوف، جامعة القيروان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع:١٣، أكتوبر/ ١٠، ٢٠١٨م، ص٥٢.

(٢) ينظر: عطية، سليمان، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٤م، ص٥٩.

المبحث الأول: الاستعارة الأنطولوجية:

الأنطولوجية نسبة إلى الأنطولوجيا، وهو علم الوجود الذي أُخِذَ من الفلسفة وهو "يبحث في الموجود في ذاته مستقلًا عن أحواله وظواهره، أو هو علم الوجود من حيث هو موجود"(١).

أمَّا في نظريَّة الاستعارة التصوُّريَّة فيُمكن تعريفها بأنَّها "اختبار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها موادَّ من نوع واحد"(٢) أو أوعية أو ذواتًا بشريَّة(٣). وتنقسم الاستعارة الأنطولوجية إلى ثلاثة أقسام، هي: استعارة المادّة والكيان، واستعارة الوعاء، واستعارة التشخيص، ويمكن توضيح مفاهيمها على النحو التالي:

١- **استعارات الكيان والمادة:** وهي التي تتعامل مع الموجودات والأشياء على أنها كيانات مادية فيزيائية.

٢- **استعارات الوعاء:** وهي التي تتعامل مع التصورات والمفاهيم المجرَّدة على أنها أوعية تمتلك مساحات واضحة ومحدودة داخل وخارج الحدود الطبيعية والفيزيائية.

٣- **استعارات التشخيص:** وهي التي تمثّل معاني المقولات على أنها كائن بشري، فتقدم كل المفاهيم والتصورات للأشياء كما لو كانت أشخاصًا(٤).

---

(١) جميل، صليبيا، المعجم الفلسفيُّ بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة واللاتينيَّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٢م، ج/٢ ص ٥٦٠.

(٢) جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص٥٣.

(٣) ينظر: سعد الجميلي، الاستعارة الأنطولوجيَّة في روايات محمَّد حسن علوان (مقاربة عرفانيَّة) ، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية (قسم اللغة العربية وآدابها)، ٢٠٢٢م، ص١٤.

(٤) تراجع تفريعات الاستعارة الأنطولوجية عند: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص٥٣- ٦١.

تتمثل الاستعارات الأنطولوجيَّة في بَنْيَنَة أنساق وموضوعات مُجرَّدة استنادًا إلى أنساق فيزيائية أو موضوعات محسوسة(١)، وفي الاستعارات الأنطولوجيَّة يتم النظر إلى الموضوعات المجرَّدة أو الأشياء غير المدركة بشكل مباشر مثل: الانفعالات في الحب أو الغضب، بوصفها مدركة حسيًّا، وهي دائمة الحضور في مستوى تفكيرنا إلى درجةِ أنَّنَا نتعامل معها على أساس كونها مجرَّد مُسلَّمات وبديهيات(٢).

وإذا فتشنا عن الاستعارة الأنطولوجيَّة في شعر إياد الحكمي فنجد أنها وردت بكثرة كأسلوب بياني يعمد الشاعر إلى توظيفه في كثير من قصائده؛ لِيُعبِّر به عن رؤاه وأفكاره التي طالما كانت ممزوجة بالجانب الحسي الذي يبين انفعال العاطفة بما تحسه وتستشعره في واقعه، من ذلك على سبيل المثال:

لَوْ بَعْدَكِ الرُّوحُ جَفَّتْ
فِي ثَرَى جَسَدِي
بَجَسْتُ مِنْ حَجَرِ النِّسْيَانِ لِي جَسَدَا
الوَقْتُ مُعْجِزَةُ العُشَّاقِ
مَا خُذِلُوا
إِلَّا وَقَدْ مَلَكُوا التَّارِيخَ
وَالأَبَدَا(٣).

إذا أردنا أن نحلل المقطع السابق وفق الاستعارة البلاغية الجمالية، نستطيع القول: إن الشاعر وظف الاستعارة في قوله (الروح جفت)، وكأن الروح

---

(١) ينظر: جورج لا يكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص ١٣.

(٢) ينظر: حاجي، المليود، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش: مقاربة عرفانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتَّاب، القاهرة، ع:١٠٠، ٢٠١٧م، ص ٤٣٥.

(٣) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠١٧م، ص١٤.

تجف، وهي استعارة مكنية، حيث شبه الروح بالمادة السائلة التي تجف ثم حذف هذه المادة السائلة وذكر شيئًا من لوازمها وهي الجفاف، وكان هذا الجفاف في ثرى جسده، وثرى الجسد على سبيل (لجين الماء) كما يقول الشاعر (**والريح تعبث بالغصون وقد جرى/ ذهب الأصيل على لجين الماء**). فلجين الماء يعني ماء كاللجين أي كالفضة في البياض والصفاء، وثرى الجسد يعني جسد كالثرى، فجعل هذه الروح تجف في ثرى جسده، وبجستُ فيها تناص قرآني مع الآية الكريمة ﴿ وَأَوْحَيْنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ إِذِ ٱسْتَسْقَىٰهُ قَوْمُهُۥٓ أَنِ ٱضْرِب بِّعَصَاكَ ٱلْحَجَرَ ۖ فَٱنۢبَجَسَتْ مِنْهُ ٱثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ۖ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ ۚ وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلْغَمَـٰمَ وَأَنزَلْنَا عَلَيْهِمُ ٱلْمَنَّ وَٱلسَّلْوَىٰ ۖ كُلُوا۟ مِن طَيِّبَـٰتِ مَا رَزَقْنَـٰكُمْ ۚ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَـٰكِن كَانُوٓا۟ أَنفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ﴾ (١)، وربما يؤخذ على تركيب الشاعر قوله: (حجر النسيان) إن كان يريد التعبير عن التَّمنُّع فهي ليست من سياسة العُشَّاق، وليست من كلامهم، وإنما الذي يظهر من كلامهم التوجع والتألم فهي أليق بكلام العشَّاق الأوفياء، وربما لو كان التركيب (حجر: الإيلام/ الأوجاع) أقرب وأنسب، فيتحول جسد الشاعر/ العاشق إلى كتلة من الأوجاع والآلام، إلا إذا أراد بأنه سوف ينسى هذا الجفاف وهذا الثرى ويتحول الماضي من الحب إلى النسيان فلهُ مراده، ثم في المقطع الثاني (الوقت معجزة العشاق) ثم انتهت الجملة، والجملة الثانية (ما خذلوا إلا وقد ملكوا التاريخ والأبدا)، فإذا نظرنا لها من جانب بلاغي وبالأخص الفصل والوصل، وسألنا لِمَ فصل الشاعر الجملة الثانية؟ ولِمَ لَمْ يقل: وما خذلوا؟ أو فما

(١) الأعراف: ١٦٠.

خذلوا؟ لماذا فصلها في نهاية المطاف؟ والسبب أن الجملة الثانية موضحة ومبينة لجملة لماذا كان الوقت معجزة للعشَّاق؟ فالثانية تبين كيف يكون الوقت معجزة العشاق؛ لأنهم ما خذلوا في أي وقت من الأوقات، وفي أي زمن من الأزمنة إلا وقد ملكوا التاريخ، فكيف يملكونه؟ فيكون عبر تخليد التاريخ لهم، وفي قصص الحب والغرام عند الشعراء ما يؤكد هذه النظرة مثل قيس بن الملوح وغيره، وهو أن هذا الوقت للشعراء/ للعشاق المخذولين بمثابة المعجزة؛ لأنه يخلد ذكراهم.

فنلاحظ أن الشاعر يحاول أن يضع للحياة الحقيقية حياة خيالية موازية في النص السابق، وتعبير الشاعر بحجر النسيان يوحي بحياة الجمادات المتصلبة التي نظن أنها متصلبة وميتة، وهي ليست كذلك، فالحجر قد يحمل في جوفه سر الحياة المتمثل في الماء، فيكون بذلك التركيب معادلًا موضوعيًّا لحاله، ثم يبرهن على قضيته بالتلميح إلى الآية الكريمة لتعطي المعنى بعدًا شعريّاً، وتناصًّا عميقًا مع الموروث الديني.

وهذه النظرات تعدُّ بلاغيةً تكشف عن جوانب جمالية في النص بالدرجة الأولى، ولو نظرنا للمقطع السابق من وجهة نظر الاستعارة الأنطولوجية، فإن النظرة تختلف؛ لأن غاية الاستعارة الأنطولوجية فهم حركة التفكير البشري، وكيفية التعبير عمَّا يحيط به. وقبل الولوج في تحليل الاستعارة الأنطولوجية في النص السابق، تجدر الإشارة إلى أن الاستعارة الأنطولوجية تهتم بالعملية المفهومية التي تسعى لتقريب المفاهيم المجرَّدة والانتزاعية إلى مفاهيم ملموسة؛ "إذ إنَّ فهم المفاهيم المجرَّدة والانتزاعية في الحالة الطبيعية

صعبة، فيقوم الإنسان بوضع هذه المفاهيم في المجال المحسوس، وفي هذا القالب يأخذ المفهوم المجرَّد مفهوم المادة (الشيء) وهذا الأمر أي فهم مجال عبر مجال آخر هو بيت القصيد في الاستعارة الأنطولوجية"[1].

فنجد أن المقطع السابق كان محملًا بالاستعارات الأنطولوجية، والتي تمثلت في أسلوب الكيان والمادة. فتمثلت الاستعارات في قول الحكمي: (الروح جفت)،؛ حيث صوَّر الشاعر أن للرّوح كيانًا ووجودًا، وكأنها مادة سائلة أصابها الجفاف، حيث جعلها مادة فيزيائية نحسُّ ونشعر بها، وهي في الأصّلِ شيء معنوي لا يُرى ولا يُحس، كذلك نجد الاستعارة في قوله: (ثرى جسدي)، وهي استعارة لا وجود لها في الواقع فليس للجسد ثرى في تصورنا الذهني، وصحيح أن للجسد كيانا ووجودًا، وكذلك الثرى، وصحيح أننا نشعر بها ونحسُّها في واقعنا، إلا أنَّها ليست موجودة بتعبير الشاعر وتركيبه المجازي، والصحيح أيضًا أن الشاعر قد جعلَ لها وعاء متصوَّرًا، ومفهومًا مجرَّدًا على أنَّها أوعية تمتلك مساحات وحدود داخل الطبيعة الفيزيائية، وهي استعارة انطولوجية مختلفة عن سابقتها في مسماها الفرعي فهذه استعارة وعاء وسابقتها استعارة كيان ومادة، كما نجد أن الحكمي وظف الاستعارة أخرى في المقطع المستشهد به، وهي (حجر النسيان) التي تشترك مع الاستعارة الأولى في المادة والكيان، حيث إنَّ الجحر له كيان وذا مادة محسوسة وملموسة، إلا أن النسيان يُعدُّ شيئًا معنويًا، وقد وظفه الشاعر على

(١) حميد رضا ميرحاجي، ومحمد سعدي، الاستعارة الأنطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة كليه الفقه، جامعة الكوفة، الكوفة، ج: ١، ع: ٣٠، ٢٠١٩م، ص١٥٥.

أنه مادة فيزيائية يملك وجودًا وحيّزًا فيزيائيًا، والأمر نفسه ينسحب على قوله (الوقت معجزة العشَّاق)، وقوله: (ملكوا التاريخ والأبدا) فقد عبَّرَ الشاعرُ عن (الوقت – التاريخ) على أنهما أمران ذوا قيمة، وأن لهما كيانا ووجودًا كالذهب – مثلًا – الذي يملك قيمة سوقية بناء على ثقافتنا ومعرفتنا وتجاربنا المعيشة، فكل تلك الاستعارات الأنطولوجية بأنواعها المختلفة في النص المستشهد به قد شَكَّلَها الشاعر في قالب انطولوجي؛ ليخلق من المعنويات (الروح جفت – ثرى الجسد- حجر النسيان- الوقت معجزة العشَّاق – ملكوا التاريخ والأبدا) كيانات ومواد لها وجود في حياته؛ والشاعر كالرسَّام الذي ينتقي ألوانه الشعرية؛ ليعبر عن مشاعره وأحاسيسه في قالب شعري رفيع، والمتأمل في الاستعارات الانطولوجية السابقة يجد أن الشاعر قد وظَّفها للتعبير عن حالات الفقد والاستلاب التي يعانيها نحو من يُحب، وهي ترتبط بمشاعر عميقة في نفس الشاعر التي يلفّها الحزن والأسى، من شيء قد فقده، وكأنه جزء من ذاته، فعبر عنه بالموت في جفاف الروح، وعبر عن النسيان وتحول الجسد إلى مادة صلبة في (الحجر) يؤكد ذلك المعنى الخفي لحالتي الفقد والاستلاب التي جسَّدها الشاعر في استعاراته، الأمر الذي جعله يمنح الزمن/ الوقت قوة خارقة في قضية الترميز لأهمية الزمن؛ وذلك بمنحه أبعادًا تاريخية وأبدية بتخليد ذكراه عبر العصور في أزمنة مختلفة توثيقًا لعُرى الحب التي تمكنت في قلبه.

تشترك أغلب قصائد الحكمي في ديوانه (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم) في حضور الاستعارات البيانيَّة بشكل مكثف ومتنوع في أغلب الأحيان،

وهذا ما لمسناه في بعض الأمثلة المستشهد بها سابقا التي تدل على تمكن الشاعر من لغته بأساليب مختلفة ومتنوعة في الوقت نفسه، الأمر الذي قد يجعل من المعنى مراوغًا بالنسبة للمتلقي.

شَكَّلت الاستعارة الأنطولوجية مسربًا مهمّا في تصورات الحكمي، ولا سيما الاستعارة الوعائية، ومن أمثلتها:

أَجَلْ أُحبُّك!
لَوْ تَأْتِينَ فَارِغَةً مِنَ الحَنِينِ
بِهِ آتِيكِ مُحْتَشِدَا(١)

تظهر الاستعارة الأنطولوجية في قول الشاعر (فارغة من الحنين)، وفي (آتيكِ محتشدا)،؛ حيث إن الشاعر تصوَّر أنَّ حالة الحب قد تكون في قالبٍ وعائي، فالحنين يمكن أن يجمع في وعاء أو في قارورة أو في مكان ما بناء على تصور الشاعر؛ كما يمكن أن يكون الحنين في وعاء يحتمل فيه الامتلاء والاحتشاد، وهذا التصور الذهني للاستعارة يقيم مفارقة بين الشاعر ومحبوبته، بين كمية العطاء والبذل في الحنين من قبل الشاعر، وبين كمية الشح والفراغ والامساك في الحنين من قبل المحبوبة، فالشاعر وازن في كمية (الحنين) بينه وبين محبوبته، وفي من يكون لديه حنينٌ للآخر، ومن لا يكون لدين حنينٌ وهذه الثنائية الاستعارية تمثل ثنائية ضدية وظفها الشاعر لتصوره أن للحين وزنًا يقاس بالكم والحجم بناء على فهمه

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص ١١.

ومعرفته لِمَا يمكن قياسه في الوعاء؛ للتعبير عن تجربته مع المحبوبة. ومن أمثلته أيضًا قوله:

أَفْرِغْ بِحَنْجُرَتِي أَنِينَكَ
كَيْ أَئِنَّ وأَسْمَعَكْ(١)

تصوَّر الشاعر الحنجرة وعاء يمكن أن يدخل فيها الأنين الذي يعدُّ معنويّا لا وجودَ له، إلا أن الحكمي تصوره مادة فيزيائية سائلة يمكن أن تُمرَّر عبر الحنجرة باعتبارها قالبًا وعائيّا يمر عبره الأنين؛ لِتُمثّل الاستعارة بعدين: بعدٌ وعائي وبعدٌ ماديٌّ؛ ليتحد البعدان في تشكيل الاستعارة الأنطولوجية التي تعني في نهاية المطاف مشاركة الشاعر صاحبه في الأنين والألم.

وتميل طبيعة العقل البشري إلى التجسيد والتشخيص كونه ينتمي إلى جسد، ويرى في الأشياء من حوله حالة مشابهة لحالته الجسدية، لذا فقد حضرت الاستعارة الأنطولوجية بشقها التشخيصي لدى إياد الحكمي بشكل لافت، وهو ما سنستعرضه في بعض الأمثلة الدالة على ذلك، يقول الحكمي:

وَعُمْرِيَ أَنِّي أُفِيقُ مِنَ النَّومِ
كَيْ أَسْأَلَ الوَهْمَ: مَاذَا تَبَقَّى؟(٢)

تظهر الاستعارة الأنطولوجية بشقها التشخيصي في حالة استفهامية للوهم الذي تصوره الشاعر شخصًا يمكن أن يُسأل ويمكن أن يجيب، وهذه الاستعارة تنطوي في جوانب منها على سؤال وجودي حول الحياة والواقع المعيش، الأمر الذي قد يُفهم منه رغبة الشاعر في الوصول إلى فهم عميق للحياة بعد محاولة

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص ٩٠.
(٢) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص ١٠١.

الانقطاع واللاوعي في المنام، وكأنه يريد أن يبحث عن جوهر حقيقي في الحياة يظلُّ قائمًا في مواجهة الواقع الذي بدى سلبيا في نظره.

أشرنا فيما سبق أن الحكمي مفتون بتوظيف الاستعارات ويزاوج بينها إلى حد تغييب الدلالة وفهم المعنى، من ذلك قوله:

نَهَرٌ لا يُرِيدُ الخُرُوجَ
وَصَحْرَاءُ تَمْتَدُّ

...

لَيْتَ التُّرَابَ يَعُودُ إِلَى المَاءِ
أَوْ تَرْجِعُ الخُطُوَاتُ إِلَى الطِّفْلِ
أَوْ تَلْفِظُ الشَّمْسُ أَنْفَاسَهَا
وَيَحُطُّ دَمِي القَرَوِيُّ بِقُرْبِ الذِّئَابْ[1]

حضرت الاستعارة التشخيصية في (نهر لا يريد الخروج) على اعتبار أن النهر كالإنسان، أو فلنقل أي كائن حي يرفض الخروج لأي سبب كان، وهذه الاستعارة تحمل في طياتها أيضًا استعارة اتجاهية تتمثل في التحرك نحو الأمام خصوصًا في الخروج، كما أن الامتداد للصحراء شكَّل استعارة اتجاهية للأمام، وهي في الوقت نفسه استعارة تشخيصية كون الصحراء أخذت معنى الفاعلية في قدرتها على التحرك والتقدم، كما أن أداة التمني (ليت) في عودة التراب إلى الماء أعطت التراب أيضًا معنى الفاعلية والحركة الاختيارية في العودة، والأمر نفسه ينطبق على (ترجع الخطوات) التي شخصها الحكمي في فاعلية الرجوع إلى الطفولة المبكرة، إضافة إلى أن الاستعارة التشخيصية حضرت في قوله (تلفظ الشمس أنفاسها) فقد شكلت استعارة تشخيصية للشمس وكأنها كالكائن الحي الذي يلقى حتفه بعد حين، كما نجد في قول الشاعر (ويحط دمي القروي) استعارة

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص ١٢١.

تشخيصية لأن ما يحط عادة هو الطائر المتمثل في كائن حي وليس الدَّم القروي، ومما يلاحظ أن أغلب الاستعارات التشخيصية جاءت مصاحبة للأفعال التي تعطي معنى الفاعلية لجمادات لا تتوفر فيها حيوية الكائن القادر على الحركة بناء على تصوره.

إنَّ التكثيف الاستعاري في النص المستشهد به يجعل المعنى في غاية الضبابية لدى المتلقي، الأمر الذي قد يؤدي إلى تعمية النص وغموضه، وإن كان المُحفر الحقيقي للشاعر هو الحالة الإبداعية للتعبير عن اللاوعي الكامن في خيال الشاعر، والذي جعل من الاستعارات ترميزاً لحالته هو في رفضه للخروج، وشعوره في الوحدة التي تتسمُ فيها الصحراء الموحشة، وفي حالات التمني للعودة للبدايات سواء في خلق البشر أم في بدايات الإنسان وطفولته المتَّسمة بالبراءة والطهر، هذه الرؤى المشوشة والمتشعبة عند الشاعر قادته إلى تصور النهاية والفناء في لَفظ الشمس أنفاسها، أو في وقوع الخطر المحدق به بوجود الذئاب، وهي رؤى تصورية ذهنية شخصها الشاعر ليبرز حالة الخيبة وفقدان الأمل لتصورات معينة يحملها الشاعر في فكره ووجدانه.

ومن الأمثلة التي نجد فيها الاستعارة التشخيصية عند إياد الحكمي، قوله:

قَدْ يُخْطِئُ التِّينُ وَالزَّيْتُونُ
وَالشَّجَرُ
وَيَكْفُرُ اليَاسَمِينُ الأَبْيَضُ النَّضِرُ
وَقَدْ تَجُورُ عَلَى الأَعذَاقِ
سُنْبُلَةٌ
وَقَدْ يُؤَاخَذُ عَنْ طُوفَانِهِ
المَطَرُ[1]

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص ٧٣.

تظهر الاستعارة التشخيصية في تصور الشاعر للنباتات على أنها ذوات وكيانات تمتلك صفات بشرية كـــــ(الخطأ، والكفر، والجور، والمؤاخذة)، والشاعر يعمد إلى الأساليب الاستعارية في التشخيص ليقرب المفهوم في ذهن المتلقي الذي يبدو في بعض حالاته ترميزاً لشعائر مقدّسة، وأحداث تاريخية بطابع إسلامي مخلَّد في الوجدان الإسلامي.

وفي المجمل نجد أن الحكمي قد وظَّفَ الاستعارات الأنطولوجية بكافة أشكالها وأنواعها في نصوصه الشعرية، وهذا التوظيف عادة ما يكون مشتركًا بين الاستعارات الأنطولوجية، سواء استعارة المادة والكيان، أم استعارة الوعاء، أم الاستعارة التشخيصية، وهو ما يكشف قدرة الشاعر وتمكنه من لغته الإبداعية، فجمع الاستعارات المتنوعة في قالب واحد ليس بالأمر الهين وهو يختلف من شاعر لآخر، إضافة إلى قدرته في خلق الثنائيات الضدية، والمفارقات التي تحفز المتلقي وتثير الدهشة فيه عند القراءة أو الاستماع، كل ما سبق يحمد للشاعر إلا أن التكثيف الاستعاري في الاستعارة الأنطولوجية قد يؤدي إلى الغموض والتعمية في بعض النصوص كما مرَّ معنا.

المبحث الثاني: الاستعارة الاتجاهية

تقدِّم الاستعارة الاتِّجاهيَّة فهمًا للتصورات المجرَّدة عن طريق الاتجاهات الفضائيَّة، مثل: (فوق/ تحت- وأمام/ خلف– ويمين/ ويسار - وداخل/ خارج- مركز/ هامش)، وهي اتجاهات مستقاة من "كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي"[1] فتصور السعادة موجَّهًا إلى أعلى في استعارة السعادة فوق يسوِّغ وجودها وجود تعابير، مثل: (أُحِسُّ أنني في القمَّةِ اليوم)، وقد يختلف تأويل وفهم الاستعارة الاتجاهية من ثقافة إلى أخرى، ففي بعض الثقافات مثلا: يوجد المستقبل أمامنا، في حين أنه في ثقافات أخرى يوجد خلفنا[2] إن هذا النمط من الاستعارات ينظم نسقًا كاملًا من التصورات المتعالقة، حيث تعطي للتصورات توجهًا فضائيًا بناء على الفضاء المكاني؛ ولأن التوجهات الفيزيائية توجد في جُلِّ الثقافات، فهي ذات طبيعة فيزيائية إلا أن الاستعارات الاتجاهية التي يتم تشكيلها وبناؤها ذات اختلاف وتمايز من ثقافة إلى أخرى، حيث تقدم لنا تجاربنا الفيزيائية والثقافية العديد من الوسائل الممكنة لاستعراض التفضية[3].

---

(١) ينظر: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص٣٩.

(٢) ينظر: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص٣٩.

(٣) جورج لا يكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الاله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٥م، ص٥.

بهذا التصور للاستعارة الاتجاهية نريد أن نختبرها في شعر إياد الحكمي، هل يمكن فهم الاستعارة وتفسيرها على هذا النحو أم لا؟ يقول إياد الحكمي:

حَبَّةٌ
لِارْتِفَاعِ الحَنِينِ
وَمِلْعَقَةٌ
لِانْخِفَاضِ الأَمَلْ(١)

فالاستعارة حاضرة في (ارتفاع الحنين)، و(انخفاض الأمل)، وهي استعارة اتجاهيَّة وظفها الشاعر بناء على فهمه لوجوده الفضائي/ المكاني، فمن ينعم النظر في المقطع السابق يجد أن الشاعر وصف حاله في تلقي إرشادات طبية لأخذ الدواء من صيدلي يشرح له الوصفة، كحوار مفترض بين مريض وصيدلاني يصرف روشته علاجية لمريض، يستدعي أمورًا قبلية، كالإصابة بمرض ما، وزيارة طبيب وضع وصفة علاجية أوصلته لمكان الصيدلية التي تكمل دورة الحدث مع حالة المريض، لكن ما يلفت الانتباه حقًّا أن الشاعر استخدم استعارة اتجاهيَّة للعلو في كلمة (ارتفاع مع الحنين)، واستخدم استعارة اتجاهيَّة للانخفاض (انخفاض مع الأمل) فكيف يمكن فهم ذلك في ضوء الاستعارة التصورية العرفانية؟ وماذا لو عكسنا قول الشاعر: فكان (الارتفاع للأمل)، و(الانخفاض للحنين)؟ وهل سيتغير الفهم والتأويل في المقطع المستشهد به أم لا؟

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١١٩.

إنه لمن الطبيعي أن يكون (الحنين) لشيء يحتل مكانة لدينا، كالحنين إلى الوطن، أو الحنين إلى المحبوبة، أو الحنين إلى أحد الأصدقاء، أو أي شيء يكون في نهاية المطاف عزيز علينا، وله مكانة عالية في نفوسنا، ذلك ما عبَّر عنه الشاعر في قوله: (حبة لارتفاع الحنين) فالشاعر قد حضر في ذهنه أمر ما، وله مكانته العالية، فعبر عنه بالاستعارة الاتجاهية نحو العلو، وهذا أمر متعارف عليه في فهمنا، وفي تصوراتنا، فالحنين يستدعي شخصيات أو أمكنة أو ظروف تجعلنا في حالة أحسن وأفضل لو حضرت فعليا في حياتنا كما لو كانت في السابق، فالتصور الاستعاري مقبول ومتعارف عليه في ذواتنا، كذلك الأمر في استعارة (انخفاض الأمل) فالأمل في بعض معاجم اللغة بمعنى الرجاء، ويستخدم بكثرة في الأمور التي يُستبعد حصولها[1]، وعلى هذا الأساس جاء الدنو متناسبًا مع الأمل المنخفض في تصوره، والذي يعني حدوث أمر محبب للشاعر لكنه وصل لمرحلة محبطة كون الأمل وصل لمستويات مدنية فقد على إثرها حدوث ما يرجو حدوثه، فالاستعارتان متضادتان في الدلالة ومعبرتان في الوقت نفسه عن حالتي الحضور المتمثلة في الحنين، وحالة الغياب المتمثلة في الأمل، والتي لا تعطي نفس الدلالة لو حل الحنين مكان الأمل، وحل الأمل مكان الحنين؛ لأنهما لا يتناسبان مع تصوراتنا الذهنية وثقافتنا المرجعية.

شكلت الاستعارة الاتجاهية حالة مرضية لدى الشاعر سواء في حالة ارتفاع الحنين والتذكر، أو في حالة الانخفاض وفقدان ما يطمح إليه، فالاستعارة الاتجاهية شكلت حالة من الثنائيات الضدية في حالة الحضور للحنين، وحالة الفقد

(١) ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إستانبول، ط٢، ١٩٧٢م. ج١/ ٢٧.

والاستلاب في حالة فقدان ذلك الحضور مع فقدان الأمل وانخفاضه، وهما استعارتان معنويتان تآزرتا لإبراز الحالة النفسية للشاعر، وكأنها وعكة صحية أُصِيب على أثرهما بالمرض الذي يبحث عن حالة التشافي منه، وإن اختلفت كمية الجرعة العلاجية في الكم والكيف، فالحنين يحتاج إلى أن يكون بأخذ حبة من مادة صلّبة، والأمل يحتاج إلى أن يكون بالملعقة التي تحتوي على مادة سائلة، فالارتفاع كان مُعبِّرًا في استعارة الحنين، والانخفاض كان مُعبِّرًا في استعارة الأمل، الأمر الذي كشف عن نهاية المطاف عن تصور الشاعر لحالته النفسية المضطربة لحظة كتابته الإبداعية.

وفي مثال آخر للاستعارة الاتجاهية عند إياد الحكمي، يقول مخاطِبًا الأنثى/ محبوبته:

أَطْلَقْتُ سِرْبًا مِنْ التَّلْوِيحِ خَلْفَكِ
لَمْ يَبْلُغْ لَدَيْكِ سَمَاءً
أَوْ يَجِدْ مَدَدَا(١).

تتمثَّل الاستعارة الاتجاهيَّة في قول الحكمي: (سربا من التلويح)، وهي استعارة تستدعي بالضرورة صورة بصرية حركية متكررة للوداع، والصورة الاستعارية بديعةٌ في تكوينها؛ لأن الشاعر استخدم صورة بصرية ليدِ الإنسان التي يستخدِمُها أحيانا للتلويح في وداع من يُحب، إلا أن فاعلية الصورة أخذت جماليتها من استعارة السرب، والذي يكون عادة للطيور، أو الجراد، أو الحيوانات، أو أي كائنات تشكلت على هيئة أسراب في السماء، إلا أن ما يلاحظ في هذه الاستعارة اعتمادها على الاتجاه الفضائي؛ حيث يَكْمن تصور الذهن البشري ووجوده في

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٢.

هذا الكون، فمن شدة محبة الشاعر لمحبوبته جعل الوداع أسرابا من كثرة التَّلويح في ساعات الوداع، الأمر الذي جعل المشاعر الجيَّاشة تتشكل فضائيّا من بداية انطلاقها للأمام كنوع من أسراب الطيور خلف من يحب، وانتهاء بالخيبة؛ لأنها لم تصل إلى من ودعه، أو تجد المدد لاستكمال رحلة التلويح واستمرارها خلف من يحب، فالاستعارة الاتجاهية كانت موضحة للمشاعر التي يحملها الشاعر في تشكلها الفضائي سواء في الانطلاق للأمام، أو في خلف للمُودَع، أو بلوغ السماء للأعلى، وهي حالات تشي بحالة من انقطاع الوصل، ووصول مشاعره لمن يحب في نهاية المطاف، وقد عمَّقت الاستعارة الاتجاهية فعليا الحالة الشعورية عند الشاعر في تبادل الثنائيات الضدية في الاتجاهات: الأمام، والخلف، والسماء.

ولا نعدم الاستعارة الاتجاهيَّة عند إياد الحكمي؛ حيث جاءت على شكل علامات دالة على الفضاء المكاني الذي يبرز المعنى عن طريق إدراك الشاعر كيانه ووجوده للكون، يقول:

مَا كُنْتُ أَصْعَدُ فِي جَلَالِكِ
قَدْرَ مَا كُنْتِ الَّتِي تَدْنِينَ فِي صَبَوَاتِي
أُنْثَى تُشَكِّلُ طِينَهَا الأَعْلَى
كَمَا يَحْلُو لِطِفْلٍ غَائِرِ القَسَمَاتِ
أَرْخَتْ ذِرَاعَيْهَا تُهدْهِدُ حُزْنَهُ
وَهِيَ الَّتِي خُلِقَتْ مِنْ الرَّقَصَاتِ(١)

لا يكاد يخلو شطر من الأشطر الشعرية إلا ونجده مفعمًا بالاستعارة الاتجاهية، التي تشكلت بناء على خيال الشاعر في محيطه المكاني، فنجد

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص٥١- ٥٢.

الاستعارات المكثفة في قوله: (الصعود في الجلال)، و (الدنو في الصِّبا)، و (طين في الأعلى)، و (غورة القسمات)، و (ارتخاء الذراعين)، وهي استعارات تبرز قيمة حضور المرأة/ الأم في لحظاتٍ حميميةٍ مع صغيرها، وهي لحظات مقدسة بلا شك، تشكلت على هيئة ذكريات في ذهنية الطفل الذي يرى تلك القدسية ماثلةٌ في أُمِّه، فعبر عن مشاعره نحوها باستعارات فضائية جعله يصعد للأعلى تعبيرًا عن مكانتها الرفيعة في العلو، الأمر الذي خلق استعارة ضديَّةً للعلو وهي الدنو في قوله: (تدنين في صبواتي) مشيرًا إلى حالة الطفل عندما تدنو أمه إليه في طفولته المبكرة حينما لا يقدر على السير، ونلاحظ أن الثنائية الضديَّة قد عادت مرة أخرى في استعارة (طينها الأعلى) ليجعل المقابلة حاضرة بينها وبين (غائر القسمات)، ومعلوم أن الغور يكون للمكان المنخفض من الأرض فجعل من جسده، وعلى وجه الخصوص ملامح عيون الطفل الغائرة دليلًا على براءته الطفولية، وما تحمله من معانٍ فطرية نحو أمه التي يرى فيها الطهر والجمال والقدسية عندما تحضر مرةً أخرى باستعارة (تهدهد حزنه) إشارة إلى تكرار الفعل الفطري من الأم نحو أبنها الذي مازال صغيرًا في هذه الحياة.

شكلت الاستعارات الاتجاهية في المقطع السابق تصورًا فضائيًّا للحالة الشعورية بين الأم وابنها، وهي استعارات عبر عنها الشاعر بطريقة بارعة تدل على قدرته الشعرية في تشكيل لغته التي عبر عنها بعلاقة تفاعلية بين شخصين، تجلى حضورهما على شكل استعارات اتجاهية ما بين (العلو) و (الدنو)، فكان نصيب الأم الارتفاع الذي يدل على المكانة والقدسية، وكان

نصيب الطفل الانخفاض الذي يدل مكانة الطفل الذي يظل دائمًا في حاجة ماسَّةٍ إلى أمه ولا سيما قبل أن يكبر ويسير على قدميه، فالشاعر أجاد في خلق الفضاء المكاني بالنسبة للجسدين عبر استخدامه الثنائية الضدية في الاستعارة الاتجاهية ليخلق هالة من المشاعر الفياضة والجياشة في النص المستشهد به.

ومثل ومن تلك الاستعارات لا نعدمها في شعر الحكمي، والتي تعبر عن الاتجاه، يقول:

سَنَخْرُجُ مِنْ كُلِّ هَذَا الهَبَاءِ
لِنَدْخُلَ فِي كُلِّ ذَاكَ الضَّبَابْ...(١)

هذا النص من قصيدة مطولة بعنوان: (من أوراق العربي الأخير)(٢)، والشاعر يراجع فيها سيرة الذاكرة العربية، وما آلت إليه ظروفهم عبر الزمن الممتد من الجاهلية حتى يومنا هذا، والقصيدة محملة بالشخصيات الدينية، والأحداث التاريخية التي مرَّت على العرب كافة، إلا أن الشاعر يحاول أن يقدم رؤاه بشكل يرفض اللغة التاريخية الواصفة للأحداث بما تحمله من أفكار متشعبة ومتعددة في الوقت نفسه، ويحاول أن يقدم رؤية بصيرة ينفد عبرها لجوهر الأشياء، وسبر أغوار الحقائق عن طريق ما يحمل من فكر؛ لاستجلاء المعاني العميقة عبر امتداده التاريخي كونه عربيًا، وذلك بخلق السؤال والمغامرة

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٠٦.
(٢) ينظر القصيدة في ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٠٠- ١٠٩.

الفكرية التي تحمل حفريات عميقة للوصول إلى حقائق غائبة عن عقلية الفرد العربي وما أشكل عليه.

يستخدم الحكمي هندسة اللغة وتنوع أساليبها؛ ليجعلها متوافقة مع رؤيته الفكرية، ومن تلك الأساليب عدوله باللغة وانزياحها عن معناها المعجمي للمعنى المباشر، وهذا ما نتلمَّسُهُ في الاستعارة التي تختصر بعض فكر الأفراد العرب بقوله: (نخرج من الهباء)، و (ندخل في الضباب)، وهذه الاستعارة الاتجاهية جاءت موفقة إلى حد كبير؛ لأنها توضح حالة الخروج، والذي يقتضي اتجاهًا واضحا في مسربه؛ إلا أن رؤية العربي — من وجهة نظر الشاعر- عادت ودخلت مرة أخرى في التيه والضياع مرة أخرى عندما دخلت في الضباب، والشاعر وفِقَ في الاستعارة الاتجاهية تلك؛ لأن الأصل أن تدخل ثم تخرج من الشيء الذي ابتدأت به، لكن الشاعر عمل على أسلوب استخدام الضد الاتجاهي بناء على تصور العربي الذي يعيش في دوامة ورؤيا ليست واضحة بالنسبة له، فكان اتجاه الخروج موازيًا لحالة الدخول مرة أخرى، الأمر الذي شَكَّل ترميزًا خفيًّا لحالة الذهنية العربية بناء على الرؤية الضدية في الاتجاه القائم على الاستمرار والديمومة في فعل الرؤى.

ظهرت الاستعارة الاتجاهية عند إياد الحكمي بشكل لافت ومتكرر، وهو من الأساليب التي برع الشاعر فيها؛ للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، يقول على سبيل المثال:

يَوْمًا ذَبُلْتُ وحيدًا فِي الظَّلَامِ
فَهَلَّ الَأصْدِقَاءُ نُجُوْمًا
وَانْحَنَوا مَطَرَا[1]

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١١٦.

يلاحظ أن الاستعارات الاتجاهية عملت على بيان حالة الشاعر، وحالته في حال حضور الأصدقاء عندما تتغير مشاعره وأحاسيسه، فكانت الاستعارة الاتجاهية خير ممثل لبيان تلك الحالات النفسية التي يمر بها الشاعر بين الفينة والأخرى، فقوله (يوما ذبلت وحيداً في الظلام) يعطي معنى سلبيًّا لحالته النفسية التي بدت نحو الأسفل، وتستمر الاستعارة الاتجاهية بعدها في توضيح تحولات الحالة النفسية بحيث شكل فعل (فهلَّ) حالة اتجاهية نحو الأعلى التي تعطي معنى العلو إلى الأسفل كنوع من التلاحم والتشارك بين الأصدقاء كون الشاعر ذابلا في الأسفل، وهو ما استدعى استعارة اتجاهية أخرى في قوله: (انحنوا مطرا) تعبيرًا اتجاهيًّا للأسفل قادمًا من الأعلى لأن المطر يأتي من فوق أو أعلى، إلا أن الصور الاستعارية عبّرت بشكل بديع لحالة الشاعر النفسية وأصدقائه بناء على الفضاء الاتجاهي أو المكاني لتصور الشاعر لمشاعره المضطربة.

والحقيقة أن الأمثلة كثيرة في الديوان المقرر لهذه الدراسة، وليس الهدف استقصاء الاستعارة الاتجاهية في الديوان، إلا أن الهدف الإشارة إلى شواهد دالة على استخدام الشاعر للاستعارة التي استخدمها الشاعر في الاستعارة الاتجاهية بناء على تصوره الذهني وكيفية توظيفها في شعره، الأمر الذي جعلها حاضرة بقوة في الديوان بشكل واضح، فاستخدمها بأسلوب الثنائيات الضدية التي تبرز قيمة كل اتجاه، سواء ما يتعلق في التعبير عن مشاعره، ومدى ارتباطه بالأم أو بالأصدقاء، أو للتعبير عن أفكاره ورؤاه ومعتقداته كما مرَّ معنا في مراجعة الذاكرة العربية وما يحيط بها من بعض الإشكالات والتصورات.

المبحث الثالث: الاستعارة البنيوية

"إنَّ الاستعارة البنيوية استحضار لحدث سابق، والمعايشة فيه بكل حيثياته؛ لفهم حدث آخر يشبهه في بعض جوانبه"(١)، وكما ظهر في الاستعارة الأنطولوجية والاستعارة الاتجاهية عن كيفية تأسيسها عبر ترابطات نسقية داخل تجاربنا الحياتية، فإن الاستعارة البنيوية تتأسس أيضًا على ترابطات نسقية في تجاربنا؛ إذ يقول لايكوف وجونسون حيال ذلك "تتأسس الاستعارات البنيوية، شأنها شأن الاستعارات الأنطولوجية والاتجاهية، على ترابطات نسقية داخل تجربتنا"(٢)، أو بعبارة أخرى "القبض على مظهرٍ من مظاهر تصوّرٍ ما عن طريقِ تصورٍ آخر"(٣)، وتكمن قيمة الاستعارة البنيوية في "المعايشة حيث نبني تصورنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ثمَّ نعيشُ فيه باستدعاء المقابل له من أنسقتنا التَّصورية، فنحيا في الثاني، ونعني بحديثنا الأول هذه المعايشة قيمتها في تفاعلنا مع الاستعارة التي تحولت إلى حقيقة"(٤)، تكمن هذه الاستعارات في بنية أنساق تصورية، تتسم بوضوح أقل، استنادًا إلى أنساق تصورية تتسم بوضوح أكثر، وهذه الأخيرة هي التي تنشأ مباشرة من تجاربنا(٥)، لنأخذ بعض الأمثلة على ذلك، منها قولنا: الأفكار أغذية هنا

(١) عطية، سليمان، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، ص ٤٤.

(٢) جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص ٨١.

(٣) جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص ٢٩.

(٤) عطية، سليمان، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، ص٤٣.

(٥) ينظر: آسيا عمراني، دراسة الاستعارة في ضوء اللسانيات العرفانية، مجلة آداب الكوفة، الكوفة، ع:٤٥/ ج٢، ربيع الأول ١٤٤٢خـــ/ تشرين الأول٢٠٢٠م، ص٥٥٨.

نجد الأفكار المطبوخة، والأفكار الفجة النية، والأفكار المنجزة، ولكننا لا نجد الأفكار المشوية، أو المسلوقة، أو المقلية[1].

يعمل هذا النمط من الاستعارات على ربط وبنينة مجال بمجال آخر، فمثلًا: استعارة "الجدال حرب" تتوفر على مجالين، الأول: المصدر ومجال محسوس، أمَّا الثاني فهو: الهدف وهو مجال مجرَّد، فالمجال الأول هو الدافع لفهم المجال الثاني (الهدف)، ويعطي لنا بنينة معرفيَّة ثرية، فوظيفة هذه الاستعارات معرفة تؤدي بالمتكلم إلى فهم بنينة الهدف (أ) بواسطة بنينة المصدر (ب) وهذا يتأسس على الترابطات النسقية بين المجالين[2].

حضرت الاستعارات البنيوية في شعر إياد الحكمي بشكل لافت مثلها مثل الاستعارات الأنطولوجية والاتجاهية، إلا أننا سنركز على الاستعارة البنيوية الإبداعية التي تدل على خصوبة الخيال، والخلق الإبداعي الخلَّاق، وهذا النوع من الاستعارات يتوفر عادة في الشعر الفلسفي والجمالي،؛ حيث يعمل على بناء علاقات جديدة غير مألوفة بين الموضوعات[3] والاستعارة البنيوية الإبداعية تعمل على تجاوز الأنماط البلاغية السائدة من قبل، وتقوم على ابتكار توليفات دلالية جديدة بين الاستعارات المتداولة والمستهلكة، ومادامت الاستعارة لدى المؤلفين تقوم على علاقة تفاعلية فإن المحيط البيئي العقائدي والثقافي يمثل دوراً مهمًّا في خلق استعارات جديدة تتأسس على

(١) ينظر: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص ١٢١.

(٢) ينظر: جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص ١٥١.

(٣) ينظر: عبدالاله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدَّار البيضاء، ط١، ٢٠٠١م، ص٦٤..

علاقات وترابطات غير مسبوقة بين الموضوعات، فيكون الربط بين متشابهات بين موضوعات مختلفة ومتباينة في الوقت نفسه،؛ مما يسمح بانبثاق فهم جديد، يقوم على إضاءة ظاهرة الإبداع(١).

يقول إياد الحكمي:

وَشَاعِرًا
رُغْمَ مَا يُخْفِيهِ مِنْ وَجَعٍ
لَمْ يُبْدِ مِنْ دَمْعِهِ
إِلَّا قَصِيدَتَهُ(٢)

نستجلي الاستعارة البنيوية في (لم يبد من دمعه إلا قصيدته) وهي استعارة إبداعية تمثل حالة الارتباط بين الشاعر والشعر، بين ما يحسه ويشعرُ به وبين ما يلفظه شعراً كمعادل موضوعي لدمعه وحزنه، فالمتأمل في البيت السابق يجد أن قول القصيدة – بالنسبة للشاعر– بمثابة دموع ظاهرة ومحسوسة، وهي في الأصل قصيدة ملفوظة، وهذا يشكل حالة الارتباط الوثيقة بين الشاعر والشعر فهو يمثل حالة تنفس عن المكبوت والمتسبب في الحزن والأسى، فشكل المصدر (القصيدة) علاقة نسقية مع الهدف (الدمعة)؛ ليتم توضيح الحالة النفسية للشاعر، ويدلل على حالة الإبداع الشعرية التي تتقاطع مع حالة الحزن بالنسبة للشاعر، فكلاهما يمثلان الحالة الوجدانية عن قائلها.

---

(١) ينظر: جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ٢٠١١م، ص٤٥.

(٢) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٤١.

ولا نعدم حضور الاستعارة البنيوية في حالات الإبداع عند إياد الحكمي، من ذلك قوله:

نَسِيتُ

عَلَى أَيِّ ضِلْعٍ تَنَامُ القَصِيدَةُ؟(١).

دلَّ الاستفهام الاستنكاري على توضيح العلاقة النسقية بين المصدر (القصيدة)، والهدف (النوم)، ليبين شدَّة الارتباط بين الشاعر والشعر؛ حيث جعل من صدره وأضلعه مأوى للقصيدة تنام وترتاح في صدره، وكأنه سكن ومأوى، والشاعر استخدم مكان نوم القصيدة رمزًا للنسيان أو للضياع لحالته هو، فالقصيدة تمثل جزءًا لا يتجزأ من كيانه وتفكيره ومشاعره.

وتتكرر الحالات الاستعارة الإبداعية في شعر إياد الحكمي، وما ذلك إلا لشدة ارتباطه بالشعر، ويمثل حالات ذهنية لديه، دلل عليها بخياله الخصب، يقول:

هَلْ يُسَلِّيكَ أَنَّكَ لَمْ تَسْتَطِعْ
غَيْرَ مَا أَنْتَ تَفْعَلُهُ الآنَ
تَنْفُثُ هَذَا الدُّخَانَ وَتَكْتُبُ هَذِي القَصِيدَةَ؟
شَاعِرًا كُلَّمَا جَرَحَتْهُ التَّفَاصِيلُ
يَأْوِي إِلَى ضَعْفِه
لِيُبَرِّرَ عَجْزَ الحَيَاةِ بِعَجْزِ القَصِيدَةِ...
وَغَرِيبًا إِذَا شَرَّدَتْهُ اللُّغَاتُ
نَحِيلًا تَكَوَّرَ فِي صَمْتِهِ لَا يَكَادُ يُبِينْ(٢).

---

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٢٧.

(٢) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٢٣.

حضر التكثيف الاستعاري في المقطع السابق في قالب بنيوي مثله خيال الشاعر الخصب حول التجربة الإبداعية، الأمر الذي يفسر تكرار حالة الشاعر مع الشعر في أحوال مختلفة، ولو أردنا أن نوسِّع النظر حول المصدر ونجمله في (الشعر) مع الهدف ونجمله في (حالة الشاعر الوجدانية المتمثلة في: الجرح/ الضعف/ العجز/ والغربة/ والتشرد/ والنحول/ ولا يكاد يبين) لقلنا: إن الشعر حالة انعكاس للحياة بالنسبة للشاعر، وهو المقياس الحقيقي للحالة الوجدانية التي تبدو متأزمة إلى حد كبير مع الواقع المعيش لدى الشاعر، فكان الترابط والتناغم بين ما يشعر به الشاعر مع محيطه الخارجي ومع ما ينعكس بداهة على عالمه الداخلي النفسي ليترجم على شكل قصيدة هي الأخرى تظهر حزينة عاجزة عن مجاراة الواقع الخارجي المعيش بالنسبة للشاعر، كما أن التجربة الشعرية بدت كملاذ يلوذ إليه الشاعر في حالة الحزن والخذلان التي يشعر بها جراء ما يحيط به في واقعه؛ ليترجم بالقصيدة مشاعره وأحاسيسه.

وتمثل حالة الاندماج بين الشاعر ولغته شعورًا مفعمًا بالشعرية المتدفقة بالخيال الخصب، من ذلك قول الحكمي:

أَوَلَيْتَ لِي خِفَّةَ الأَوْرَاق
تَعْصِفُ بِي قَصِيدَةٌ... فَأُغَنِّى ثُمَّ أَنْكَتِبُ[1].

يلحظ أنَّ أدوات اللغة والكتابة حضرت في المقطع السابق كاستعارة بنيوية لفعل الممارسة المُعتاد من قبل الشاعر في كتابة الشعر التي بدت ثقافة مستمرة

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص١٢٣.

في حياته، فـــ(خفة الورق)، و(عصف القصيدة)، و(الغناء والكتابة) استخدمها الشاعر للتعبير عن طريقته المعتادة في الفعل الشعري، من وجود الورق، والعصف الذهني قبل وأثناء كتابة القصيدة، وما يتبعها من غناء أو كتابة، هذه الاستعارات الإبداعية شكَّلها الحكمي ليقيم علاقة حميمية بينه وبين تجربته الشعرية التي أبرزت الجانب الوجداني بامتياز.

ومن الأمثلة الدالة على قوة العلاقة بين الشاعر ولغته الشعرية، حالات متعددة كسابقتها، مثل:

بَعيدٌ إِذَا اشْتَعَلَ القَلْبُ عِشْقًا
كَتُومٌ إِذَا جُنَّ رَبُّ القَصِيدَة
طِفْلٌ إِذَا خَبَّأَتْ ثَدْيَهَا الكَلِمَاتُ
وَلَمْ يَتَنَبَّأْ سِوَى بِالسُّؤَالْ(١).

لا شك أن الحكمي مُغرمٌ بتوظيف الاستعارات في ديوانه (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم)، وهذا ما أثبتته الأمثلة المستشهد بها حتى الآن، وكما ظهر أن الشاعر يمزج بين أكثر من نوع في استعاراته، الأمر الذي يعطي انطباعا بالقدرة الخيالية عند الشاعر، ومدى نظرته للأشياء من حوله، وإقامة عملية الخلق الإبداعية في جلِّ قصائده، وفي هذا النص تظهر مجموعة من الاستعارات التي وظفها الشاعر في هذا المقطع، وما يعنينا ما نحن بصدده حول الاستعارة البنيوية، والتي تدل على قوة الترابط بين الشاعر ولغته، وهو ما نستشفه في قوله: (رب القصيدة)، وكذلك (خبأت ثديها الكلمات)،

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص٨٣.

والحقيقة أن المقطع يحكي عن حالة الحب الشديد بين الشاعر وقصيدته، وتكمن جمالية الاستعارة في حالة الشاعر التي شبهها بحالة طفل يريد أن يلتقم ثدي أمه مع حالته هو في حالة البحث عن الكلمات ليخلق منها قصيدة شعرية؛ ليجعل من الاستعارة قيمة تعبيرية بدرجة عالية عن تفكير الشاعر في عملية الخلق الشعرية.

ونلاحظ حضور الاستعارة البنيوية التي تمثل ثقافة الشاعر مع قصائده، والتي تمثل طريقة التفكير المستدامة في توظيف اللغة وصراعه معها في بعض الأحيان ولا سيما عندما تحضر المرأة، يقول الحكمي:

النِّسَاءُ
الحَرِيقُ إِذَا فَجْأَةً شَبَّ
فِي وَرَقِ القَلْبِ
فَاحْتَشَدَ الشَّعْرُ حَوْلَ اللَّهَبْ
ثُمَّ قَامَتْ
طُقُوسُ التَّعَبْ

..... ويقول في القصيدة ذاتها:

النِّسَاءُ
حَيَاؤُكَ مِنْهُنَّ
أَنْتَ الجَسُورُ الَّذِي لَا يَهَابُ اللُّغَةْ(١)

(١) إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، ص٢٩-٣٠.

أثبتت الدراسة ولع الشاعر بتوظيف الاستعارات في جلِّ قصائده، كما بيَّنت أن للشاعر قدرة فائقة في توظيف أكثر من نوع استعاري في النص الواحد؛ مما يدل على خصوبة الخيال للشاعر، وامتلاكه زمام اللغة في تنوع الأساليب المتجددة والمختلفة في التجربة الشعرية، وهذا ما ظهر في النص السابق، وما يعنينا هو الاستعارات البنيوية التي تدل على الحالة الإبداعية عند الحكمي، وهو ما نستشعره في قوله: (احتشد الشعر حول اللهب)، وهي استعارة وعاء أيضًا بالإضافة إلى كونها استعارة بنيوية، ونجد أن الاستعارة البنيوية الأخرى تحضر في (لا يهاب اللغة)، وهي في الوقت نفسه استعارة تشخيصية على اعتبار أن اللغة شيء يخاف منه الإنسان/ الشاعر، وهي استعارات خلّاقة وظفها الشاعر؛ ليقرب للقارئ فهمه وتصوره عن الشعر، وإن كانت ممزوجة باستعارات أخرى تتعاضد وتتآزر للإعلاء من قيمة التجربة الشعرية عند قائلها.

وإذا وُصل أول الكلام بآخره عن الاستعارات البنيوية في شعر إياد الحكمي؛ نرى حضور الاستعارة البنيوية في جل قصائده ممزوجة باستعارات أخرى، كالتشخيصية والوعائية، وهي استعارات تعلي من قيمة التجربة الشعرية عند قائلها متمثلة في قيمة اللغة التي أثارها خيال الشاعر في تعبيراتها الإبداعية، والتي جعلها توضح الحالات النفسية والانفعالية عند الشاعر من ناحية وجدانية الأمر الذي انعكس على طبيعة بعض القصائد التي اتسمت بالطابع المأساوي أو الحزين لما يعانيه الشاعر في واقعه المعيش.

الخاتمة:

خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج، كان من أبرزها:

أولًا: وظَّف إياد الحكمي الاستعارة في ديوانه (لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم) بشكل لافت؛ الأمر الذي سلَّمنا إلى أمرين: الأول قدرة الشاعر الفائقة في خلق الاستعارات لما يمتلك من خصوبة في خياله الإبداعي، والثاني تمكّن الشاعر من لغته الشعرية؛ حيث شكَّل استعاراته بأساليب مختلفة وطرق متعددة.

ثانيًا: بيَّنت الاستعارة التصورية أنها قادرة على الكشف عن طريقة فهم الشاعر للحياة ورؤيته لها.

ثالثًا: بدت الاستعارة في نصوص إياد الحكمي متداخلة ومتنوعة في الوقت نفسه، بحيث يجمع أكثر من نوع استعاري في النص الواحد بشكل مكثَّف مما اتجه ببعض النصوص إلى الغموض والتعمية.

رابعًا: كشفت الاستعارات التصورية العرفانية الأفكار والانفعالات في نفسيَّة الحكمي التي كانت محل استقطاب لكثير من استعاراته المتنوعة؛ لتعبِّر عن الحالة الوجدانية بشكل كبير، والتي بدت حزينة متأثرة بما تحسّه وتشعر به.

خامسًا: حضرت الاستعارات التَّصورية بكافة أنواعها: الأنطولوجية، والاتجاهية، والبنيوية في شعر إياد الحكمي على أنها استعارات تستقطب علاماتها اللغويَّة عبر أبعادها المختلفة، منها ما هو فضائي حسب تحرك الشاعر ووجوده في الكون فضائيًا، ومنها ما يتعلق بتجاربه اليومية ونظرته الفيزيائية

للكيانات والمواد، ومنها ما يعود إلى ثقافته الشخصية كما مرَ معنا في التجربة الإبداعية عن الشعر.

التوصية: توصي الدراسة بمزيد من الدراسات النقدية التي تتناول الاستعارة من وجهة نظر عرفانية؛ لأن المناهج اللسانية – بما فيها المناهج العرفانية – كشفت عن آليات جديدة لفهم المعنى في التصور العام لطريقة تفكير الإنسان نحو الأشياء التي تحيط به، فتحول المعنى الأدبي من قيمة جمالية إلى قيمة معرفية فكرية بالدرجة الأولى.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إستانبول، ط٢، ١٩٧٢م.
- أحمد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين: دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ١٩٨٨م.
- أحمد حساني، العلامة في التراث اللساني العربي: قراءة لسانية وسيميائية، دار وجوه للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠١٥م.
- آسيا عمراني، دراسة الاستعارة في ضوء اللسانيات العرفانية، مجلة آداب الكوفة، الكوفة، ٢٠٢٠م.
- إياد الحكمي، ديوان: لا أَعْرِفُ الغُرَبَاء أَعْرِفُ حُزْنَهُمْ، دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض، ط١، ٢٠١٧م.
- توفيق قريرة، الاسم والاسمية والأسماء في اللغة العربية مقاربة نحوية عرفانية، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط١، ٢٠١١م.
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، شرح: محمد خفاجي، مكتبة مصطفى الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٤٨م.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٤، ١٩٨٠م.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرارُ البلاغة، قرأهُ وعلّق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١م.
- جعفري عواطف، ولحمادي فطومة، تجليات الاستعارة في مختارات من السرد الشعبي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج: ١٠، ع:٢، ٢٠٢١م.
- جميل، صليبيا، المعجم الفلسفيُّ بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة واللاتينيَّة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٢م.

- جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لمحمود درويش أنموذجًا، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ٢٠١١م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، (د.ت).
- جورج لا يكوف، ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- جورج لا يكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة وعبد الاله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٥، ٢٠٠٥م.
- حاجي، المليود، الاستعارة في نماذج من شعر محمود درويش: مقاربة عرفانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، القاهرة، ع:١٠٠، ٢٠١٧م.
- حمو، الحاج ذهبية، مقدمة في اللسانيات المعرفية، مجلة الخطاب الأكاديمية، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولودي معمري، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١٣م.
- حميد رضا ميرحاجي، ومحمد سعدي، الاستعارة الأنطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة كليه الفقه، جامعة الكوفة، الكوفة، ج: ١، ع: ٣٠، ٢٠١٩م.
- سعد الجميلي، الاستعارة الأنطولوجيَّة في روايات محمَّد حسن علوان (مقاربة عرفانيَّة)، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية (قسم اللغة العربية وآدابها)، ٢٠٢٢م.
- عبدالاله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، الدَّار البيضاء، ط١، ٢٠٠١م.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- عطية، سليمان، الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، المكتبة الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٤م.

- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.
- مجدي، صوف، من الاستعارة التي نحيا بها إلى الاستعارة التي تحيا فينا: بحث في مسار التحولات النظرية عند لايكوف، جامعة القيروان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١٨م.
- محمد الصالح البوعمراني، الاستعارات التصورية وتحليل الخطاب السياسي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠١٥م.
- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله، البديع، شرح: أغناطيوس كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط٢، ١٩٧٩م.
- منى شداد المالكي، حضور الذات المبدعة وتجلياتها قراءة نفسية في ديوان إياد الحكمي لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، القاهرة، ع:١٢٧، ٢٠١٩م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط٣، ١٩٩٤م.
- ميلاد خالد، الدلالة: النظريات والتطبيقات، الشركة التونسية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٥م.

References

alquran alkarim.

- ' iibrahim mustafaa wakhrun, almuejam alwasiti, almaktabat al'iislamiat liltibaeat walnashri, 'iistanbul, ta2, 1972m.
- 'ahmad alsayid alsaawi, mafhum aliastiearat fi buhuth allughawiiyn walnuqaad walbalaghiiyna: dirasat tarikhiat faniyatun, munsha'at almaearifi, al'iiskandiriati, (du.ta), 1988m.
- 'ahmad hasaani, alealaamat fi alturath allisanii alearabii: qira'at lisaniat wasimyayiyatun, dar wujuh lilnashr waltawzie, alrayad, ta1, 2015m.
- asia eumrani, dirasat aliastiearat fi daw' allisaniaat aleirfaniati, majalat adab alkufat, alkufati, 2020m.
- 'iiad alhikmi, diwan: la 'aerif alghuraba' 'aerif huznahum, dar tashkil lilnashr waltawziei, alriyad, ta1, 2017m.
- tufiq qarirati, aliasm waliasmiat wal'asma' fi allughat alearabiat muqarabat nahwiat eirfaniatun, maktabat qartaj lilnashr waltawziei, safaqis, ta1, 2011m.
- thaealaba, 'abu aleabaas 'ahmad bin yahyaa, qawaeid alshaera, sharha: muhamad khafaji, maktabat mustafaa alhalbi, alqahirati, ta1, 1948m.
- aljahazi, 'abu euthman eamru bin bahri, albayan waltabyini, tahqiqu: eabd alsalam harun, almajmae aleilmiu alearabiu al'iislamia, bayrut, ta4, 1980m.
- aljirjani, eabd alqahir bin eabd alrahman bin muhamad, asrar albalaghati, qrah wellq ealayhi: 'abu fahri, mahmud muhamad shakiri, dar almadni, jidat, ta1, 1991ma.
- jaefari eawatifu, walihmadi fatumatu, tajaliyat aliastiearat fi mukhtarat min alsird alshaebi, majalat 'iishkalat fi allughat wal'adba, mij: 10, ea:2, 2021m.
- jmili, salibya, almuejam alflsfy bial'alfaz alerbyat walfrnsyat wallatynyat, dar alkitaab allubnani, bayrut, (du.ta), 1982m.

- jamilat kartusi, alaistiearat fi zili alnazariat altafaeulia "limadha tarakat alhisan whydan" limahmud darwish anmwdhjan, risalat majistir, kuliyat aladab waleulum al'iinsaniati, jamieat mawlud muemiri, tizi wazu, 2011m.
- abin jini, 'abu alfath euthmani, alkhasayisi, tahqiqu: muhamad eali alnajaar, dar alhudaa liltibaeat walnashri,, bayrut, ta2, (da.t).

- jurj la yikuf, wamark junsun, aliaistiearat alati nahya biha, t: eabd almajid jahfata, dar tubaqal lilnashri, aldaar albayda', ta1, 1996.
- jurj la yikuf, harb alkhalij 'aw alaistiearat alati taqtuli, tar eabd almajid jahfat waeabd alalah salim, dar tubaqal, aldaar albayda', ta5, 2005m.
- haji, almilyud, aliaistiearat fi namadhij min shier mahmud darwish: muqarabat eirfaniat, majalat fusuli, alhayyat almisriat aleamat llkttab, alqahirati, ea:100, 2017m.
- hmu, alhaj dhahabiatun, muqadimat fi allisaniaat almaerifiati, majalat alkhitab al'akadimiati, manshurat mukhbir tahlil alkhatabi, jamieat mwludi maemiri, tizi wazaw, aljazayar, 2013m.

- hamid rida mirhaji, wamuhamad saedi, alaistiearat al'antulujiat wadilalatuha fi alquran alkarimi, majalat kiliyh alfiqahu, jamieat alkufat, alkufat, ji: 1, ea: 30, 2019m.
- saed aljamili, alaistiearat alantwlwjyat fi riwayat mhmmad hasan eulwan (muqarabat erfanya) , risalat majstir, jamieat alqasimi, kuliyat allughat alearabiat waldirasat alajtimaeia (qism allughat alearabiat wadiabha), 2022m.
- eabdalalah salim, binyat almushabihat fi allughat alearabiati, dar tubaqal lilnashri, alddar albayda', ta1, 2001m.
- aleaskari, 'abu hilal alhasan bin eabd allah, alsinaeatayn (alkitabat walshaeri), tahqiqu: mufid qamihatun, dar alkutub aleilmiati, bayrut, ta2, 1984m.

- eatiatun, sulayman, aliastiearat alquraniat fi daw' alnazariat aleirfaniati, almaktabat al'akadimiat alhadithat lilkitab aljamieii, alqahirati, (du.ta), 2014m.
- alqayrawani, 'abu eali alhasan bin rashiqi, aleumdat fi mahasin alshier wadabih wanaqduhi, tahqiqu: muhamad muhyi aldiyn eabd alhamidi, dar aljili, bayrut, ta5, 1981m.
- majdi, suf, min alaistiearat alati nahya biha 'iilaa alaistiearat alati tahya fina: bahath fi masar altahawulat alnazariat eind laykuf, jamieat alqayrawan, kuliyat aladab waleulum al'iinsaniati, 2018m.
- muhamad alsaalih albueimrani, aliastiearat altasawuriat watahlil alkhitab alsiyasiu, dar kunuz almaerifat lilnashr waltawziei, emman, ta1, 2015m.
- muhamad eabd almatalabi, albalaghat alearabiat: qira'at 'ukhraa, maktabat lubnan nashiruna, bayrut, ta1, 1997m.
- muhamad miftahi, tahlil alkhitab alshierii (astiratijiat altanasu), almarkaz althaqafiu alearabii, aldaar albayda'/ bayrut, ta4, 2005m.
- abin almuetazi, 'abu aleabaas eabd allh bin muhamad almuetazi biallahi, albadiei, sharha: 'aghnatyus karatishqufiski, maktabat almuthanaa, baghdad, ta2, 1979m.
- munaa shadad almaliki, hudur aldhaat almubdieat watajaliyatuha qira'at nafsiat fi diwan 'iiad alhukmi la 'aerif alghuraba' 'aerif huznihum, majalat kuliyat dar aleulumi, jamieat alqahirati, alqahiratu, ea:127, 2019m.
- abn manzurin, lisan alearabi, dar sadir, ta3, 1994mi.
- milad khalidu, aldilalatu: alnazariaat waltatbiqatu, alsharikat altuwnusiat lilnashri, tunis, ta1, 2015m.