Journal of Language Studies. **Vol.7, No.4, 2023, Pages (22-48)**
DOI: https://doi.org/ 10.25130/lang.7.4.2

IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: http://www.iasj.net/iasj/journal/356/about

The art of metaphor in the poems of the poet Ali Jaafar Al-Alaq

Lect. Dr. Mustafa M. Mustafa*
Tikrit University-College of Education for Women-English Department
m_u_s_t_a@yahoo.com

Received: 13 /11 / 2023, **Accepted:** 14 / 12 /2023, **Online Published: 31 /12/ 2023**

© This is an open Access Article under The Cc by LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Abstract

This is a literary, applied and procedural research that deals with the art of metaphor in the poems of the poet Ali Jaafar Al-Alaq, with a modern critical approach. Because what is noticeable about the poet is his interest in this art, and his use of it in almost all of his poems, in a style different from the style of the ancients, by inventing modern metaphors, some from nature, some from the soul, and some from the rhythm of life, and in all cases the poet has mastered the use and achieved the desired meaning.

* **Corresponding Author** : Dr. Mustafa M. Mustafa, **Email:** m_u_s_t_a@yahoo.com
Affiliation: Tikrit University - Iraq

Keywords: Rhetoric, metaphor, declarative, and technical.

التوظيف الحداثوي لفن الاستعارة في قصائد الشاعر علي جعفر العلاق

م.د. مصطفى مزاحم مصطفى

قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت

الـمستخلـص

هذا بحث فني وتطبيقي وإجرائي يتناول بعُدّة نقدية حديثة فن الاستعارة في قصائد الشاعر علي جعفر العلاق؛ لأن الملاحظ على الشاعر اهتمامه بهذا الفن، واستخدامه في كل قصائده تقريبا، بأسلوب يختلف عن أسلوب القدماء، عن طريق ابتكاره لاستعارات حديثة، بعضها من الطبيعة، وبعضها من النفس، وبعضها من ايقاع الحياة، وفي جميع الحالات فإن الشاعر قد أجاد التوظيف وأصاب المعنى المطلوب.

الكلمات الدالة: المجاز، الاستعارة، التصريحية، المكنية.

المقدمة

اتسمت بلاغتنا العربية، قديمها وحديثها، بطاقة فنية كبرى، سوّغت لها أن تأتي بسحر جمالي في (اللفظ والمعنى)، وما ذاك إلا لاشـتمال لغتنا على فنون وأسـاليب تخلب الألباب بروعتها وبيانها، ويتصدرها بتجاوزٍ وتعالٍ، القرآن الكريم بإعجازه الخالد.

يأتي المجاز في مقدمة الفنون العربية، وفيه من دقائق المعنى، وجماليات الصياغة والنسج، ما لا إحصـاء له أو حصـر، وحسـبك أن ترى الدراسـات الحديثة، تأتي بالجديد والطريف في هذا المجاز المُعجب والظاهر، فهذه الدراسـات وإن كانت ذات عدة حديثة، إلا أنها في إجراءها ودرسـها وتمحيصـها، إنما هي حول تلك النصـوص التي حملت المجاز، ومن المؤكد أنه يقع – أي المجاز – في لب عربيتها وطاقتها الفنية، قولا ومعنى وخيالا.

من ضـروب المجاز في بلاغتنا العربية، الاسـتعارة، وهي ضـرب بلاغي، لا أحسـب أن لغة من اللغات ظاهت فنونه كما هو مؤدى في عربيتنا، وقد لمس العرب، والأقوام الأخرى، ذلك الملحظ، فتباروا في درسـه والنظر فيه وتأمله، وجمع أكبر قدر مرصـود، بدءا بالقرآن الكريم ونصـوص العرب الأدبية، بالإضافة إلى أن القريحة العربية قادرة ومستمرة في الإتيان بالاستعارات الجميلة.

وقد خلصـت دراسـات الأوائل إلى تصـنيف الاسـتعارة، وتفريع تصـانيفهم إلى مسـميات كثيرة، ليس من شـأن هذا البحث الخوض فيها، لكنها دلت على عمق الاسـتعارة وفنها، وقابليتها على النظر فيها من أوجه وزوايا كثيرة، تعكس ذكاء العرب في المجيء بكلام قليل يحمل صورا ومعاني كثيرة ومتعددة فضلا على الرصف اللفظي المتسم بالفصاحة، وذي الوقع الموسيقي بجرس حروفه.

ما يهمنا في هذا البحث هو معرفة حدّ الاســتعارة، ومعرفة قســميها؛ لأن مدار البحث ســيتركز حولها.

فالاستعارة هي تشبيه حُذف أحد طرفيه، فإن كان المحذوف هو المشبه كانت الاستعارة تصريحية، وإن كان المحذوف هو المشبه به، كانت الاستعارة مكنية، مع وجود قرينة تدل على المحذوف.

وقد جاءت الاســتعارة أبلغ من تراكيب التشــبيه، وأشــد وقعا في نفس المخاطب، لأنه كلما كانت داعية إلى التحليق في سماء الخيال، كان وقعها في النفس أشد، ومنزلتها في البلاغة أعلى.

وسميت الاستعارة تصريحية، لأن فيها لفظ المشبه به مصرَّح به.

وسميت الاستعارة مكنية، لأن المشبه به محذوف (مكنى/ مستور).

ولا ريب أن الاستعارة المكنية أبلغ من التصريحية، لأنها أدعى إلى الخيال والتأمل، وفيها من الصور غير المباشرة والتقريرية ما يفوق كثيرا الاستعارة التصريحية (الهاشمي، 2004، ج13/1، والقزويني، 2007، ج1/ 102).

ولقد رأينا الاسـتعارة في قصـائد الشـاعر العلاق موظفة بطريقة فنية، وشـائعة في متون الدواوين، بطريقة لافتة للنظر، فأخذنا على أنفسنا النظر فيها، وشرح وبيان نماذج كثيرة منها، وهي في المجمل

عكست وبيَّنت شعرية الشاعر، وبسْط خياله، وصفاء قريحته، وتمكنه من صناعة وإنشاء الصورة الفنية/ البلاغية على النحو الآتي:

1- أن القرى اغتسلت،

في يديَّ،

مخاوفها السمك الدافئ،

اختطف الماء

غادر أوجاعه ليلتين (العلاق، 2014، ج1/ 12)

في هذه القطعة الشعرية أربع استعارات؛ الأولى (القرى اغتسلت)، والثانية (مخاوف القرى)، والثالثة (اختطف الماء)، والرابعة (غادر أوجاعه ليلتين)، الأولى استعارة (مكنية) بتشبيه القرى بإنسان يغتسل، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى لازمة من لوازمه (قرينة لفظية) تدل عليه، وهي الفعل (اغتسل)، منعت من المعنى الحقيقة، ووجه الخيال في الاستعارة هو (التطهر).

والاستعارة الثانية تحتمل أن تكون تصريحية ومكنية في آن، وفيها إسقاط صفة العقلاء على الجامد (القرى)، فيمكن تشبيه القرية بإنسان خائف، فتكون مكنية؛ لأن المشبه به محذوف، والقرينة هي (المخاوف)، ويمكن أن تكون تصريحية بتشبيه الإنسان بقرية، ووجه الخيال واسع جدا يمكن إجماله بشعور الخوف وما تختلط فيه من مشاعر تنسحب على القرية (بعواصفها مثلا)، ويمكن أن تكون هذه الاستعارة من باب المجاز المرسل، على تقدير (أهل القرية)، كما في قوله تعالى: (وأسأل القرية)، بمعنى (أهل القرية).

والاستعارة الثالثة، فيها أيضا من صفة العقلاء (اختطف) على غير العاقل (السمك)، وأجراءها هو في الفعل (اختطف)، فتكون مكنية، من المصدر (الاختطاف)، ووجه الشبه هو الاستئثار بالماء، وذلك خيال فني ملحوظ.

والاستعارة الرابعة، تابعة للاستعارة الثالثة، وهي عائدة على (السمك)، متلابسا بصفة العقلاء (غادر أوجاعه)، فتكون مكنية أيضا، كما يمكن أن تكون تصريحية، بتشبيه (إنسان) ناعم فارقته أوجاعه لليلتين، بالسمك في نهر لم تحدث فيه (مثلا) حالة صيد أو فيضان... ووجه الشبه و (قوة الخيال) في الأمر كله، هو الهدوء والطمأنينة وعدم حصول ما يزعج ويعكر.

2- في غبار الكآبة والريح

أمضي (العلاق، 2014، 15)

في هذا المقطع استعارة هي (غبار الكآبة)، وهي استعارة تصريحية، تشبيه ما هو (مزعج/ ممل/ محزن/ مثير للشجن...) بالكآبة، بجامع (ما يُكره من شعور) حاصل في الكآبة والغبار، وهو وجه الشبه، ويمكن أن ينطلق الخيال في هذا التعبير ليشمل شيئا من تشوش الرؤية في الغبار/ الكآبة، والإضافة الحاصلة في التعبير من باب إضافة ما هو (محسوس/ مادي) إلى ما هو (نفسي/ معنوي)، طلبا وتلمسا للوحدة بين الوعي والكائن.

3- يأكل حزنها الشهي

شرفات المدن

الغريقةْ..(العلاق، 2014، 28)

في هذه القطعة الشعرية استعارتان في التعبير (يأكل حزنها الشهي)؛ الأولى في (يأكل حزنها)، والثانية (حزنها الشهي)، في الأولى تشبيه الحزن بشيء (يؤكل)، فتكون مكنية، فحذف المشبه به، وأبقى لازمة من لوازمه، وهو الفعل يؤكل، دلّ عليه، ووصف (الحزن) بالشهي، زيادة في إسقاط صفة التلذذ الحاصلة في ما هو مطعوم/ مأكول، في النعت (الشهي).

والاستعارة الثانية هي (حزنها الشهي)، وهي تصريحية، بتشبيه مسحة (الهدوء/ التأثر/ الوجد العاطفي...) لأخرى/ فتاة/ أنثى/ مذكورة بالحزن الظاهر الذي يبعث على الجذب والركون.

4- رئة الشاعر جرح،

يشعل في أبواب الكوفة

فرح الطينْ..(العلاق، 2014، 41)

ها هنا جعل الشاعر (خياله/ إلهامه/ حدسه/ رؤيته) في استعارة تصريحية، بمشبه به هو (الرئة)، والجامع في الأمر تشبيه وظيفة الرئة بما تأخذه من هواء لتجعله نقيا، بخيال الشاعر الذي يأخذ (الأمر برمته) صافيا دون شائبة قد تخلط عليه (الأشياء)، ومن هذه الاستعارة تنبثق منها استعارة ثانية، مهّدت الأولى لها، ويسرت فهمها، وهي تصريحية أيضا، ووجه الشبه (الخيال)، هو الإيلام الحاصل، في الجرح من جهة، وفي (خيال) الشاعر الذي يتأثر بالأشياء، فيُحدث له ألما، وهنا تقريب العقلي بالحسي، أو تشبيه ما هو نفسي بالمادي.

والاستعارة الثالثة، هي (فرح الطين)، وهي مكنية، تشبيه الطين بإنسان يفرح، فحذف المشبه (العاقل/ الإنسان)، وأبقى قرينة دلّت عليه وهي (الفرح)، والقوة الخيالية هنا جمعت بين الطين المستعد والمهيأ للخصوبة، وبين عطاء الإنسان ساعة الفرح، وقد تأخذ وجوها عدة، دون حصرها، ويبدو أن المذكور هو أظهر الاحتمالات، بدليل ورود الفعل (يشعل)، المشعر بالخصب والعطاء والفرح والخير واليمن والرخاء...

5- لكن دمي

مدينة

تضيئها يداكِ... (العلاق، 2014، 48)

الاستعارة الواردة هنا هي في التعبير (تضيئها يداك)، وهي استعارة مكنية، تشبيه الخير الحاصل (باليد)، بمعاني الخير المعروفة عنها، بالضياء، بجامع (الوضوح/ الإظهار) في كل منهما، أما تعبير (دمي مدينة)، فليس باستعارة، إنما هو تشبيه (بليغ)، حُذفت منه أركان التشبيه، ولم يبق سوى المشبه، والمشبه به، وجعل الاستعارة (تضيئها يداك) تصريحية، يفقد الكثير من المعاني، بفعل قوة الخيال، التي جلبتها الاستعارة المكنية.

6- تتركني فوق رماد الماءْ:

حجارة،

تسد درب النوم

بالبكاءْ.. (العلاق، 2014، 51)

تتكثف في الأسطر الشعرية المذكورة بلاغة الاستعارة، فتكون في (رماد الماء)؛ إذ جمع الشاعر بين محسوسين لا اتفاق وتشابه بينهما على الإطلاق، وإجراء الاستعارة هنا يتطلب تأملا فنيا دقيقا وعميقا، ويمكن حمل الأمر على هذا الاحتمال، بتشبيه ما هو غير نافع، غير مجدٍ، للماء بالرماد، بجامع عدم النفع في كل منهما، فتكون تصريحية، أو أن يُشبَّه ماءٌ بعينه لمعنى خاص أراده الشاعر، بالنار الخامدة، فتكون مكنية، وأبقى قرينة تدل على المشبه به، وهي الرماد، وقوّى من كلا المعنيين المذكورين، دال (الحجارة)، التي لا حياة فيها، مع أن الماء مقرون بالحياة، فينتفي ها هنا – لدى الشاعر – وجود الماء، بأن جعل له ذكرى، وهي الجفاف، كما للنار ذكرى، وهي الرماد، وأضفت دوال (تسد، بالبكاء) على السطور الشعرية، معنى الجدب، واليأس، والحرمان، واللاجدوى، التي يعيشها الشاعر، وانطلقت به مخيلته لتدبيجها في الاستعارة المذكورة، وهي صعبة جدا.

7- الليل شبابيك تهذي،

وعصافير الفرحة

طينْ.. (العلاق، 2014، 63)

يواصل الشاعر إسقاط صفة العقلاء على ما هو جامد، فيجعل من الليل شبابيكا تهذي، وفي تعبير (الليل شبابيك تهذي) تشبيه، واستعارة، والتشبيه البليغ هنا هو في المبتدأ (الليل) وهو المشبه، والخبر (شبابيك تهذي) وهو المشبه به، ووجه الشبه وحشة الليل البهيم المدلهم، والوحشة المتولدة من اصطفاف الشبابيك ليلا، وفي التعبير ملمح من (كآبة الخوف).

أما الاستعارة هنا فهي في تعبير (شبابيك تهذي) وهي هنا مكنية، تشبيه اصطفاق الشبابيك (ليلا)، نتيجة العاصفة/ الريح، بإنسان يهذي، فحذف المشبه به، وأبقى لازمة تدل عليه، وهي الفعل (يهذي)، والتشبيه الموجز البليغ أعطى معنى الشبه.

وبالتقريب المذكور نفسه، يمكن إجراء الأمر على تعبير (وعصافير الفرحة طين)، فهنا تشبيه (مرسل مؤكد)، واستعارة، شبهت عصافير الفرحة/ المبتدأ/ المشبه، بطين/ خبر/ مشبه به، ووجه الشبه يمكن إجماله بالخصب، بشقيه (النفسي) كما يحس به الشاعر، والحسي، وهو عطاء الطبيعة، أما الاستعارة فهي في تعبير (عصافير الفرحة)، وهي استعارة مكنية، والخيال يملي معاني أخرى مثل الحيوية المتمثلة في الحركة، وبهجة الطبيعة، والخير عموما وإجمالا.

8- إذ يتدلى الحزن

في يديه،

ينحني

رتبة من الحصى

وبابْ.. (العلاق، 2014، 71)

جاءت الاستعارة هنا واصفة ومخبرة، وجمعت بين دوال تأخذ كلٌّ منها معانٍ لا يمكن أن تتفق في الظاهر مع بعضها، فقد أسند الفعل (يتدلى) إلى الحزن/ المسند إليه، وذلك غير مفهوم، وجعل مكان الحدث (يتدلى الحزن في يديه)، وذاك أمر آخر من الصعب أخذه على وجهه، إلا إذا أجرينا، استعارتين في المذكورات، فقد شبه انسياب الحزن في الإنسان للوصل إليه والتمكن منه، بشخص يمارس فعل (التدلي) لدرك غاية ما، فتكون مكنية، ووجه الشبه يعتمد على مخيلة المتلقي، بالاستناد والتوافق مع ما يولده (التعبير من إحساس)، أما الاستعارة الثانية، فيمكن تقريب معناها (بالإفلاس المادي/ النفسي) المعبَّر عنه في اليدين، وكونهما صفرا، تخلو من الخير، قريب من

الحزن الذي هو شـــعور ســـلبي، ويمكن إجراء هذا التقريب على الفعل (ينحني) الذي يتجســـد فيه الحزن (رتبة من الحصى)، أما (باب) فلم أجد إلى تقريبها سبيلا!

9- لو جاء

تستيقظ الأعشاب

دافئة،

ومن مناديلنا الزرقاء

تنحدر.. (العلاق، 2014، 90)

تتوضح الاستعارة في المقطع الشعري في التعبير (تستيقظ الأعشاب)، وفيها أيضا إسقاط صفة العقلاء على غير العاقل (الأعشاب)، بتشبيه الأعشاب/ غير العاقل بإنسان يستيقظ، فحذف المشبه به (الإنســـان)، وأبقى لازمة من لوازمه تدل عليه وهي الفعل (يســـتيقظ)، قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، فتكون الاســـتعارة مكنية، ووجه الشـــبه، متعدد بالنظر إلى الخيال، عند الشـــاعر والمتلقي، ويلمح في الوجه الجامع هو قيمة (الحياة) وزهوها.

وقد عكس الشـاعر المعنى المتحصـل في التعبير المار على مجمل السـطرين الشـعريين (ومن مناديلنا الزرقاء تنحدر)، فوجه الشبه المتأتي من الأعشاب ينسحب على هذا التعبير، فتكون ضميرا مسـتترا في الفعل تنحدر، وهي دلالة الخير والخصـب التي توحي بها دوال (ومن مناديلنا الزرقاء)، لا سـيما اللون الأزرق، والتعبير عموما يحتمل رؤى أخرى؛ لما يحرك ويبعث في الخيال من صـور، وليس بالضرورة أن تكون صورا مادية، بل ما هو ظاهر، وصف مكثف جدا لشعور نفسي.

10- للمساكين

ما بين كفيك منشفة

تسترين بها عري هذا الزمان الذي

هدّه النزف (العلاق، 2014، 103)

تكمن في هذه القصيدة استعارة دقيقة، تتصف بالذكاء والجمال، والبعد السحيق عن المباشرة والتقريرية، فقد جعل (الإحسان) الذي تسديه (المذكورة في القصيدة)، نتيجة وهي إذهاب العوز والألم والفاقة عن المساكين، وإذ كانت أداة الإحسان هي اليدين (الكفين) النديتين، فقد توضحت الاستعارة، فمسحُ الحاجة عن المساكين يعبّر عنه بالمنشفة، والحاجة والفقر عموما، يعبّر عنه بعري الزمان، والمصائب التي تحدث في الزمان، وترهق الناس، وتنقصهم، يعبّر عنها بالنزف، وبهذه المعاني نطقت القصيدة.

فتكون الاستعارة تصريحية حين نجريها بالطريقة الآتية، شبهت عاقبة الإحسان، بالمنشفة، بجامع (الإذهاب والمسح) المتحصل منهما، والقرينة التي سوّغت وجه الشبه هي اليد، أداة الإحسان، والاستعارة الثانية تصريحية أيضا، بتشبيه الفقر/ العوز/ الحاجة، بالعري، بجامع انتفاء الستر والخصب في كل منهما، ويمكن أن نجري في تعبير (عري الزمان) استعارة مكنية، بتشبيه الألم الحاصل في الزمان بإنسان عارٍ، فحذف المشبه به، وأبقى القرينة اللفظية وهي العري، ووجه الشبه هو ما أسلفنا القول فيه.

11- الآن تشتعلين على

طرق النوم،

تخترقين رماد السرير(العلاق، 2014، 116)

الاستعارة هنا يمكن إجمالها في ثيمة ملحوظة وهي (مكابدة عاشق)، ويمكن تقريبها بأن نار الشوق الحادثة لدى (الشاعر) أذهبت عنه النوم، واسهدته، ومنعت للنوم أي طريق يمكن إيصاله بالشاعر، والفعل (تشتعلين)، سوّغ المعنى، فحضورها، وتمكنها، والصبابة التي أوحى بها فعل (الاشتعال)، هي وصف للحالة، ويتبع ذلك بعث (النار) في السرير (الجامد) المعبَّر عنه بالرماد، فالاستعارة في الفعل تشتعلين، مكنية، والاستعارة في (رماد السرير) تصريحية، تشبيه الهدوء

والسـكون وانتفاء الحركة والركون الحاصـلة في السـرير، بالرماد، ووجه الشـبه يتضـح في التعبير، والجامع في الأمر كله، هو قولنا السابق (مكابدة عاشق)!

12- لا تلمسي عطشي

إن وجهك، كالشجر الكث،

يغمرني.. (العلاق، 2014، 143)

يولع الشاعر بلعبة (المسند والمسند إليه)، فيسند للمسند ما ليس له، كي يعطي أكبر تشخيص مرصـود للمعنى الجائل في (الخيال)، فيسـند هنا معنى (الاغمار) في الفعل (يغمرني) لوجه الحبيبة، ومن هذا الإسناد يترشح المعنى، فيكون حاضرا أشد الحضور، يملأ وجدانه، وقلبه، وكل جوارحه، ومؤكدا بحرف التوكيد (إن)، وبكثافة فنية، تشبه (الشجر الكث)، فكأن (الاغمار) هنا، والشجر، الكث، أعطيا المعنى بدقة، وتكمن براعة الشاعر، في تقريب وجه الشبه في الاستعارة من خلال المعنى الحاصل من الغمر والشجر الكث، وفي المقطع الشعري عموما استعارتان، الأولى في قوله (لا تلمسي عطشي)، والثانية (وجهك يغمرني)، وتعبير (لا تلمسي) نجريه على الحقيقة، أما (عطشي) فهو للدلالة على (الشوق/ الألم/ الصبابة/ الوجد) والمعبَّر عنه بالعطش، فتكون الاستعارة تصريحية؛ لأن الشاعر صرّح بالمشبه به وهو (العطش)، أما الاستعارة الثانية فهي مكنية، تشبيه (وجه الحبيبة) بأسرها وألقها وسحرها، بنهر يغمر البقاع، فحذف المشبه به (النهر) وأبقى لازمة من لوازمه تدل عليه وهي الفعل (يغمرني)، ووجه الشبه اتضح في شرح معنى المقطع الشعري.

13- ذا قميصي، ينضح

بالخوف والرمل

(من فتح الوجه للدمعِ؟)(العلاق، 2014، 165)

جاءت الاستعارة في هذه السطور بصيغة خبرية، تخبر عن حال الشاعر، أخبر عن قميصه الواقع بدلا، بالفعل (ينضـــح)، ثم علّق بالفعل المذكور ما ليس له بالمعنى الحقيقي، وهما الخوف والرمل، والاستعارة هنا عالية جدا، وغارقة في طقس رمزي، فتشبيه القميص بشيء (ينضح)، فتكون مكنية، بجامع الظهور والتدرج في التأزم النفسي، أو بجوامع أخرى ترتسم في ذهن المتلقي، مع الاجتماع في نقطة رئيسة هي حالة (مأزومة) في نفس الشاعر، فيكون الشعور أخلاطا من (خوف)، ورمل، والمتعلق الثاني لم أجد له تخريجا لديّ.

والاستعارة الثانية في قوله (من فتح الوجه للدمع)، فيها براعة فنية، بتشبيه المؤثر الذي يحدث في النفس شجنا فتكون نتيجته الدمع في الوجه، بفعل الفتح (الدال على الغزارة) بالنظر إلى شدة البكاء، فهي استعارة مكنية، بتشبيه البكاء الحاصل في الوجه بغزارة، بساقية تُفتح، أو أنبوب ماء يتدفق منه الماء...، ووجه الشبه مفهوم، وبوسعنا أن نلمح استعارة أخرى، في تعبير فتح الوجه، فتكون تصريحية، وهي مفهومة من شرحنا الآنف، فيشبه فتح الساقية... بالوجه الدامع، وهي لا تبتعد عن الاستعارة الأولى، لكن في الاستعارة المكنية، هناك شعور ضافٍ يتبدى بقوة، عنه في الاستعارة التصريحية.

14- أكنت دماء

ووردا لكفيّ(العلاق، 2014، 235)

في المقطع الشعري استعارتان، فيهما عذوبة يجليها الشعور؛ الأولى (أكنت دماء)، والدماء مادة الحي، فيشبه أو تشبه الحبيبة/ الضمير المذكور المخاطب، بالدماء، فتكون تصريحية، والاستعارة الثانية (ووردا لكفيّ)، يشبه الخير والخصب والرخاء / الورد الذي يُكّنى عنه بالكف واليد، بالحبيبة المذكورة في الضمير المخاطب، فيمكن أن تكون تصريحية، أو أن تكون مكنية، والجامع هو معاني (الحياة/ الرغد/ الخصب/ البهجة/ الرخاء...).

15- وتلمست أغنية ذابلةْ،

فإذا شجر مهمل ينتشي:

ها هنا النخلة الآهلةْ(العلاق، 2014، 484)

ترد الاستعارة في القصيدة لتؤدي غرض الشاعر النفسي، وما أحدثه الموضوع من أثر حرّك عنده صورا متنوعة غامضة، والاستعارة ها هنا في قوله (ذابلة)، وهي مكنية، تشبيه الأغنية بشيء يقبل الذبول، وبوسع المتلقي أن يضع أي شيء قابل للذبول، فحذف المشبه به، وأبقى القرينة اللفظية (ذابلة)، ووجه الشبه يُحمل على انتفاء التأثير في ركني التشبيه، أو موت المؤثر، أو غياب النشوة، أو انطفاء الجذوة الحيوية.

والاستعارة الثانية هي في قوله (شجر ينتشي)، فأخبر عن الشجر بفعل ليس له وهو (ينتشي)، فتكون الاستعارة مكنية، تشبيه الشجر بإنسان ينتشي، والجامع في التشبيه هو بعث الحياة/ الفرح/ السرور/ في خضرة الشجر، وانتشاء الإنسان، والاستعارتان محكومتان بالفعل (تلمست)، بأن جعل من الفاعل (الذي يلمس) يعيد النضرة في (أغنية) فتعذب، كانتشاء الشجر تماما.

16- ويقال للشجر الشجي،

وقاسِ وحدك

يا شجرْ؟(العلاق، 2014، 311)

حفل المقطع المتقدم بالمجازات والاستعارات، فالمجاز الحاصل في نداء الشجر، ووصف الشجر بأنه شجي، وصيغة الأمر بالقسوة للشجر، هو ما شاع في هذا المقطع الصغير ذي الكثافة الفنية العالية، أولى الاستعارتين، هي (الشجر الشجي)، وهي مكنية، تشبيه الشجر بإنسان شجي، وجامع الأمر هو المنظر الحزين في كليهما، بالنسبة للإنسان الشجي، وللشجر في ظرف ما، بوسع القارئ تخيله، والاستعارة الثانية، في (وقاسِ وحدك)، وهي إسباغ صفة العاقل على الشجر، وهي استعارة مكنية أيضا، والقرينة المذكورة هو فعل الأمر (قاس)، ومن هاتين الاستعارتين نستطيع أن نفهم القصد الفني، والمعنى النفسي للشاعر، وللخيال أن ينطلق في رسم الصور وحصد النتائج بعد أن تحددت له معاني الاستعارتين.

17- غابة

ومساء قديمْ..

فندقٌ

وغيوم تمسح أذيالها

بالشجرْ..(العلاق، 2014، 341)

تُفهم الاستعارة في هذه القصيدة من مجمل الدوال المذكورة فيها، فهناك غابة، أعطت صورة أولى، ومساء قديم، وهي صورة غامضة لذكريات تتداعى نتيجة الشبه الحاصل في هذا المساء الذي يحيا فيه الشاعر مع مساء قديم، وغيوم، وفي هذا المشهد تبرز الاستعارة، في (الغيوم)، بأن شبهها بحيوان يمسح أذياله، فتكون مكنية، والقرينة هي الفعل (تمسح أذيالها)، ووجه الشبه واسع ومتعدد، ويحلق فيه الخيال، فجعل صورة الغيوم التي تجلل (برماديتها) الشجر، فكأنها تتموج معه باقترابٍ وابتعاد، بفعل الحيوانات (الأليفة) حين تمسح أجسادها بأذيالها، يمكن تقريب الصورة، باستحضار أشجار في جو غائم، وحيوان يمسح جسده بأذياله!

18- ثم ضج أنين الحجارة،

واتسعت ظلمة،

وتسامى عمود من

الضوء(العلاق، 2014، 363)

تتبدى الاستعارة في القطعة الشعرية المذكورة في قوله (أنين الحجارة)، وهي استعارة طريفة ناسبت الحجارة من ناحيتين، الأولى صفة الخفوت في (الأنين) وهو ما يناسب (صمت الحجارة) والثانية، التشبيه الجاري والحاصل في تقريبات من مثل (قسوة الحجارة) وما يتصل بالحجارة عموما، والاستعارة هنا كما هو واضح مكنية، تشبيه الحجارة بإنسان بأن، فحذف المشبه به، وأبقى

لازمة من لوازمه وهي الأنين، وهذه الاستعارة في المقطع المذكور تناسبت مع المعاني الواردة فيها، فحين (ضج أنين الحجارة) تلاه اتساع الظلمة، وارتفاع/ تسامي عمود الضوء، والمقطع عموما إنما يحكي عن انفعال تجلله الكآبة.

19- سحب مقفرةْ:

تظللني

وأنا أدخل

المقبرةْ..(العلاق، 2014، 375)

من محاسن الاستعارات التي يأتي بها الشاعر ارتباطها الجمالي مع المعاني والسطور للقصيدة الشعرية، والاستعارة هنا لا تخرج عن هذا الوصف، في قوله (سحب مقفرة)، شبّه السحب التي لا تمطر، بالصحارى القفر، بجامع (المحْل) في كل منهما، فالاستعارة مكنية، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي (مقفرة)، وقد تناسبت الاستعارة مع مضمون القصيدة، وقد أدت المعنى النفسي لشعور (الشاعر)، فهي وصف لنفسيته – إن جاز التعبير – حال دخوله المقبرة، والعبارة الأخيرة وقعت في محل نصب الحال، فهي حكاية عن نفسه.

20- من يبارك روحي،

يبلل قشرتها

بالمطرْ ؟(العلاق، 2014، 389)

إن معنى المباركة والمبارك والبركة، مفهومة لدى المتلقي، لا بفلسفتها، بل بمعناها العريض الواسع، والمفهوم إجرائيا، سواء كان على الصعيد النفسي أو المادي، وإقرانه في القصيدة هنا مع فعل (يبلل) منسجم جدا، بفعل معنى (البلل) الذي يحيل إلى معاني البركة، وإيحاء البلل بالمطر وارد جدا، ومتلازم في الوقت ذاته، فتكون بركة الروح، بالمطر المذكور، وهو في نزوله، إنما يلامس القشرة من الأرض، فيحييها، لتتم البركة، فالاستعارة هنا قد تنتفي بالمعنى الحقيقي المألوف، وقد تجر

بالنظر إلى تشبيه حياة الروح بأرض نزل عليها المطر، فتكون الاستعارة مكنية، لحذف وجه الشبه، والجامع واضح جدا.

21- تتلألأ

مبتلة برنين

الينابيع،

ممزوجة بغيوم السريرْ..؟(العلاق، 2014، 433)

إن توظيف الاستعارة، بل الاستعارات في مقاطع قصيرة، يظهر مقدرة الشاعر الفنية، وقوة خياله وخصوبته، ففي السطور الأربع الواردة، على قصرها، هناك استعارات مرصودة، بوسع المتلقي أن يزيد فيها، اعتمادا على تأمله فيها، فالاستعارة الأولى جاءت في الفعل يتلألأ، وهي استعارة مكنية واضحة، تشبيه المذكورة/ الضمير بشيء يتلألأ، والاستعارة الثانية في قوله (مبتلة برنين الينابيع)، وهي استعارة رمزية عالية، بأن جعلها/ الضمير المستتر، مبتلة بالرنين، فتكون استعارة مكنية، وجه الشبه فيها غارق بالصور والرؤى الفنية، وقد جمع في الاستعارة أشياء محسوسة مثل الصوت، والماء، وهي استعارة مكنية، من الصعب إجراءها مباشرة دون تأملها مع حضور شعور فني غارق في (الفن)، إذ ليس من اليسير الجمع بين الينابيع والرنين لإعطاء معنى مباشر، والحسب أن نقول إنها استعارة مكنية، ووجه الشبه يحتمل الكثير مثل (الوضوح، الظهور، الخير، الخصب، الامتلاء، النشوة، البريق، الجمال، السحر...).

وتزداد صعوبة المعنى في الاستعارة الأخيرة (ممزوجة بغيوم السرير)؛ إذ جعل الاستعارة الأولى مندغمة في هذه الاستعارة، ولا ريب أن يتولد منها مستوى (معنوي) عال جدا، يتيح للمتلقي الانطلاق في خياله، وفي كل صورة تتكشف له، مهما كانت، هناك المسوغ له، فما هو المقصود بغيوم السرير، هل يعني به الراحة؟ هل يعني به السهاد؟ هل يعني به الغياب؟ هل يعني به العطاء؟ كل ذلك محتمل، إلا أن ما يفهم من الاستعارة بعد التدقيق، أنها مكنية، بتشبيه (الغيوم) بالأجوبة المجاب بها عن الأسئلة المذكورة للسرير، ووجه الشبه يترك للمتلقي.

22- وتدنو السيدةْ،

تنحني

فوق شظايا روحه،

وإلى وردتها/ موقدها

المبتهل

الريان،

تدعو جسدهْ..(العلاق، 2014، 445)

تؤدي الاستعارة في هذه القصيدة وظيفة البيان عن صورة غير مرئية، لا يمكن أن تكون (حسية/ مادية)، بل هي شعورية خالصة، في قوله حاكيا عن السيدة (تنحني فوق شظايا روحه)، والاستعارة في (شظايا الروح)، وهي مكنية، شبّه القلق والتشتت وما يتصل بهما من معانٍ حاصلة في الروح، بجسم قابل للتشظي، فحذف المشبه به وأبقى لازمة دالة عليه، وهي لفظ (الشظايا)، والجامع هو تقريب ما هو (شعوري/ نفسي) بما هو مادي، بوصف الشظايا تحدث التشتت في (الجسم)، كما هو الحاصل في شعور ما يحدث قلقا في (الروح).

والاستعارة الثالثة جاءت في وصفين هما؛ (موقدها المبتهل الريان)، فوصف الموقد بالمبتهل والريان، حصلت فيه استعارتان؛ الأولى (الموقد المبتهل)، والثانية (الموقد الريان)، فالأولى أسبغ عليها صفة عقلية، فتكون مكنية، والثانية جمع بين ضدين، نار الموقد والري، والجامع هو تقريب ما يصلح أن يكون ريانا، والنار الهادئة الدافئة في الموقد، ويكون وجه الشبه متعددا (الامتلاء مثلا)، وقد تناسب الاستعارة المارة في دوالها (شظايا الروح، الموقد، المبتهل، الريان)، مع ختام القصيدة (تدعو جسده).

23- عنوان القصيدة: يقظة الرماد(العلاق، 2014، 468)

الاستعارة هنا واضحة، وجميلة، تشبيه بعث النار من جديد في (الرماد) باليقظة، فالاستعارة تصريحية، والجامع في ركني التشبيه هو (الحياة).

24- جسور الروح تذوي

كوردة تتلوى(العلاق، 2014، ج8/2)

في السطر الشعري الأول جمع بين ثلاث دوال لا يمكن ربطها على الحقيقة، فجعل للروح جسورا، وجعل الجسور تذوي، والتعبير هو مجاز تمثل في استعارتين؛ الأولى (جسور الروح)، والثانية (جسور الروح تذوي)، فالأولى مكنية، تشبيه حالة خاصة للروح، بنهر له جسور، والجامع هو الوصول، والاستعارة الثانية، تكونت من مبتدأ/ موضوع/ جسور الروح، وخبر/ محمول/ تذوي، وهي استعارة مكنية، تشبيه المعنى الحاصل في الاستعارة الأولى (جسور الروح)، بنبات/ وردة تذوي، فحذف المشبه به، وأبقى قرينة دلّت عليه (تذوي)، والجامع في الأمر هو معنى (السقوط، الموت، الانحدار، الجفاف...)، وللخيال أن يعمل في التعبير، لاحتمال التعبير ذلك، وزاد من توكيد المعنى المتقدم قوله في السطر الثاني (كوردة تتلوى).

25- لم نقل أي ومضة صهرتنا

في سرير المياه،(العلاق، 2014، 25)

يمكن أخذ السطر الشعري الأول على الحقيقة (ومضة صهرتنا)، ويمكن إجراء استعارة تصريحية فيه، إلا أن الدال الأخير (صهرتنا) شكّل مع السطر الثاني استعارة ذات معنى مكثف وغامض، في قوله (سرير المياه)، فالصهر تم في (سرير المياه) وهذا جمع بين المتناقضين، النار في (صهرتنا)، والماء، وسرير المياه، استعارة تصريحية، تبدو لنا بتشبيه النهر الذي هو قرار للماء ومقر له، بالسرير، بجامع الاستقرار في كل منهما، بوصفهما المحل، وتحتمل أن تكون مكنية، بإضافة تعبير (صهرتنا) إلى المياه، أما وجه الشبه، فيمكن أن يستقى من (الحب، العنفوان، الرغبة، الألم...)، والأمر محتمل.

26- لا ندى يدهش الغرباء،

ولا عشبة

في ثياب المغنين..(العلاق، 2014، 39)

في هذا المقطع الشـــعري يمكن فهم الاســـتعارة في ختامه بعد تقريب معناها في الســـطر الأول والثاني، فالندى والعشـــبة هي إشـــارة للحياة، وانتفاءها في ثياب المغنين، تشـــبيه بانعدام أثرهم، وبرد غنائهم، وبُعد تأثيرهم،... فتكون الاســـتعارة تصـــريحية، بتشـــبيه المعاني المذكورة بالعشـــبة، بجامع الإقبال والنضرة والنماء.

27- هل حملت

إلينا الندى، أم نشيدا

من القش،

والجثث المتربةْ؟(العلاق، 2014، 49)

في هذا التعبير وردت اســـتعارات ثلاث، الأولى (حملت الندى)، والثانية (نشـــيدا من القش)، والثالثة (نشـــيدا من الجثث المتربة)، تتضـــح الاســـتعارة الأولى بكونها تصـــريحية، تشـــبيه الخير/ البشرى/ النماء/ الخصب، بالندى، والجامع مفهوم، والثانية تصريحية أيضا بتشبيه (ما حُمل) بنشيد من القش، وهي صـــورة مضـــادة للخصـــب/ الخير؛ لأن القش هو دالة الجفاف/ القحط/ الجدب، والاســـتعارة الثالثة تقريب آخر للمحمول (الجثث المتربة)، وهي صـــورة الجدب والنقص والبشـــاعة والموت، والجامع مفهوم.

28- فاندلعت في ظلام الحصى،(العلاق، 2014، 55)

اســتعارة مكنية، تشــبيه الجمود وعدم التعقل الحاصــل في الحجارة بليل مظلم، ووجه الشــبه عدم الوضوح في ركني التشبيه، والمشبه به محذوف دلّ عليه (ظلام)، والإضافة أكسبت الاستعارة قيمة تعبيرية كبيرة.

29- حمل الغيم طيور البحر

للبحر، وفاضت وردة القيثارة بالدمع،

بلادا من حرير الله..(العلاق، 2014، 67)

تتجلى الاستعارة هنا بعد رسم صورة تشبيهية في قوله (حمل الغيم طيور البحر للبحر)، وبالوسع رسـمها، وإن كانت سـريالية إلى حد ما، فتكون الاسـتعارة في تعبير (فاضــت وردة القيثارة بالدمع) مُقربةً إلى الفهم عن طريق تشخيصـها من خلال المعنى الذي يحدثه التعبير الأول في النفس، بمعنى أن الصورة الأولى المرسومة في التعبير الأول، أحدثت معنى وأثرا في النفس، وتصوير هذا الشعور، يقرب فهم (وردة القيثارة)، وفيه أكثر من استعارة، تشبيه الصوت الشجي الذي تصدره القيثارة، بدمع فائض، وتشبيه صـورة القيثارة أو موسـيقى القيثارة بالوردة، فتكون تصـريحية، ويمكن إجراءها استعارة مكنية، بتشــبيه القيثارة بما يناســبها، وكذلك تعبير (فاضــت وردة القيثارة)، والجامع في الأمر كله صـورة خيالية بالغة الغموض، أما السطر الثالث (بلادا من حرير الله)، فأقف عنده لاحتماله الكثير من الصور، ولا سيما اقترانه بلفظ الجلالة.

30- لا الندى ينمو، ولا الحجل

يدنو،

انكسرنا

كسرنا كأسنا،

انكسرت للعشب ذاكرة

خضراء تشتعل

والريح أغنية جرداءُ

أو طللُ..(العلاق، 2014، 83)

وردت في هذه القطعة الشعرية استعارات يمكن فهمها من حالة الانكسارات التي أوضحها الشاعر في السطور الأربعة الأولى، ومعنى الانكسار عموما ينسحب ليكون المعنى العام في الاستعارة (انكسرت للعشب ذاكرة)، وفي الاستعارة (خضراء تشتعل)، والاستعارة (الريح أغنية جرداء)، والاستعارة (أغنية جرداء)، والاستعارة (الريح طلل)، وهذه استعارات مكنية في التعبير كله، ويمكن تقريبها، مع حضور حالة الانكسار المذكورة، فالعشب اليابس ذاكرته أو ذكراه (العشب الأخضر)، والاشتعال الحاصل هو تقريب للذهاب كما النار، وكالنتيجة من الانكسار، وعزيف الريح، بأغنية ناشزة، وجرداء وصفها بالأرض القفر بجامع الجدب بينهما، وطلل هي ذاكرة للخضرة/ النماء/ الخصب، ويقابلها الانكسار.

31- أين تمضي الأنهار؟

رعد حزين شب في الغيم،

أي شيء سيبقى؟

لا عويل الغزلان،

لا غبطة العشبِ..(العلاق، 2014، 91)

يمهد الاستفهام (التعجبي) الوارد في بداية القصيدة المذكورة، فهم المعنى المكثف في بقية السطور، وإذا كان السطر الأول يعطي معنى الفراق، فإن المعنى يتداعى على سائر السطور، فيصف صوت الرعد في الغيم، بالحزن، فتكون استعارة تصريحية، ثم يؤكد معنى الفراق، في قوله (أي شيء سيبقى)، ليستمر الحزن، فلا (صوت غزال) ولا (نضرة عشب)، وتعبير (غبطة

العشب) استعارة مكنية، بتشبيه العشب في نضرته، بإنسان مغتبط، فحذف المشبه به، وأبقى القرينة (غبطة)، ووجه الشبه واضح، والفراق والحزن هو الجامع في الأمر كله.

32- العناقيد نائحة،

والأناشيد أنهكها

الدمعُ..(العلاق، 2014، 107)

جاءت الاستعارة ها هنا في قوله (العناقيد نائحة)، وهي مكنية، تشبيه العناقيد الجافة بامرأة نائحة، ووجه الشبه هو صورة غير مستحبة في ركني التشبيه، والجامع فيهما مفهوم، والاستعارة الثانية (الأناشيد أنهكها الدمع)، وهو وصف يعطيه الخيال أكثر من صورة، على سبيل المثال يكون الحزن والشجى الصادر من موسيقى الأناشيد، ولترديدها الطويل، مشبهة بالدمع، وصورة الشبه واضحة، يمكن تقريبها باقتراب المعنى وتلازمه في الحزن والدمع، والحزن عموما يجلل القطعة الشعرية.

33- غزال

يقود النسيم إلى

حطب الروح، من أين أقبلت؟(العلاق، 2014، 121)

هنا استعارة طريفة، تشبيه (الحبيبة/ الأخرى/ المذكورة) بالغزال، وهي تصريحية، مباشرة، وتكمن طرافتها في أثرها على الاستعارة الثانية (يقود النسيم إلى حطب الروح)، وتقريب المعنى بتشبيه النشوة الحاصلة (بالنسيم) ووجه الشبه مفهوم، والاستعارة الثالثة، وهي أبلغ ما في القطعة الشعرية، هي في قوله (حطب الروح)، شبّه الحالة التي تعانيها الروح في جمودها ويبسها وقحولتها وعدم انفعالها بالحطب، فالاستعارة تصريحية، والجامع في الأمر كله هي صفة (الجمال والنشوة).

ولعل في ما ذكرنا من أمثلة متقدمة، كانت نماذج صالحة، أظهرت عمق وشيوع تواجدِ وتوظيف (فن الاستعارة) في المجموعة الشعرية، وإن كانت للاستعارة المكنية النصيب الوافر في ورودها؛

بالنظر إلى إتاحتها مجالا واسعا للخيال كي يحلق في آفاق الصور والمعنى، مع حضور مشاركة فاعلة من القارئ، لا سيما تلك الاستعارات التي قرّب فيها الشاعر ما هو عقلي أو نفسي، بما هو مادي أو محسوس، وتلك جودة فنية، وبراعة جمالية، تُحسب للشاعر.

ولا يفوتنا في ختام هذا البحث أن نشير إلى مقاطع شعرية اشتملت على (استعارات) رائعة، نتركها للقارئ كي يضع يده عليها، ويجيل نظره فيها، مع إشارتنا إلى نوع الاستعارة، لتكون مفتاحا يفتح الغلق للقارئ.

34- أهو الحلم عذبا يبارك لي لغتي،

ويعطرها بالندى

والنساءْ؟(العلاق، 2014، 165)

استعارة مكنية (يعطرها بالندى والنساء).

35- ها أنا مقبل بأمطاري الشائكة..(العلاق، 2014، 179)

استعارة مكنية في (أمطاري الشائكة).

36- أنت حلم يديّ،

إذا عربد البرد بينهما..

أنت حبري الذي أيقظته

خطاكِ،(العلاق، 2014، 206)

استعارة مكنية في قوله: (حلم يديّ)، و (أنت حبري) و (أيقظته خطاك).

37- آه

يا آخر الضوء،(العلاق، 2014، 226)

استعارة تصريحية (آخر الضوء)، ويقربها ملمح النداء المجازي.

38- وثمة في المدى امرأة

ستنهض..

مقطع ينمو جريحا..

وبقايا نايْ..(العلاق، 2014، 257)

استعارة مكنية في (مقطع ينمو جريحا)، و (وبقايا ناي).

39- عنوان قصيدة: عائلة من مطر(العلاق، 2014، 269)

استعارة مكنية في قوله: (عائلة من مطر).

40- قالوا:

يحف به

يأس شفيف، وقلب

يغبط الحجرا..(العلاق، 2014، 307)

استعارة مكنية في قوله (يأس شفيف)، وقوله (قلب يغبط الحجرا).

41- فالخريف سيد الخرافة(العلاق، 2014، 317)

استعارة مكنية في الدوال الثلاث المذكورة.

42- حلّق الطائر حتى آخر الذكرى،

وحتى آخر اليأس:

وأرخى،

لشذا اليتم جناحيه

القديمين،

وغابْ..(العلاق، 2014، 367)

اســتعارة مكنية في قوله (آخر الذكرى)، و (آخر اليأس)، و (وأرخى – الطائر – لشــذا اليتم جناحيه).

43- ثم تكمل حكمتها:

مطرا ميتا

يملؤون قصائدكم،

ودما يملؤون الجرارْ..(العلاق، 2014، 381)

استعارة مكنية في قوله (مطرا ميتا).

44- وأي جنون يفك

احتباس

النصوص،

وأي نساءْ؟(العلاق، 2014، 395)

في كامل القطعة استعارة مكنية.

45- يمضي:

لا يرى إلا حنينا لجذور

الضوءِ..(العلاق، 2014، 453)

استعارة مكنية في قوله (لا يرى إلا حنينا)، وفي قوله (جذور الضوء).

الخاتمة:

يظهر من خلال القراءة الفاحصة المتأنية في ديوان الشاعر علي جعفر العلاق أن الأساليب البلاغية قد كثرت وشاعت في القصائد، لكن كان للاستعارة النصيب الأوفى، وربما كانت هي المتسيدة على النصوص، ولأمر ما اختار الشاعر توظيف الاستعارة في الديوان من بين الأساليب البلاغية الكثيرة في اللغة العربية، مثل البديع والمعاني، لكنه آثر توظيف هذا النوع لأنه ينسجم مع روح العصر، ومع الطبيعة الشكلية والفنية لشعره الذي يتسم بالحداثة والابتعاد عن قالب القصيدة العربية الكلاسيكية، وفي النماذج المذكورة في البحث تبين كيف وظف الشاعر فن الاستعارة للتعبير عن أدق المسائل النفسية، وتنوعات المشاعر، بلغة مرنة تختار جرسا يتناسب مع الاستعارة الموظفة، مما أبعد الشاعر عن النمذجة الشعرية القديمة، وأكسب النص روح الحداثة والأدبية التي تحاكي العصر الراهن.

المصادر

- الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، ط1، 1999.
- الأعمال الشعرية، علي جعفر العلاق، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
- الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2007.
- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، الزهراء للإعلام العربي، ط1، 2004.
- دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2001.

References

• Metaphors and Modern Arabic Poetry, Saeed Al-Hansali, Toubkal Publishing House, 1st edition, 1999.

• Poetic Works, Ali Jaafar Al-Alaq, Fadaat Publishing and Distribution, 1st edition, 2014.

• Clarification in the Sciences of Rhetoric, Al-Khatib Al-Qazwini, edited by: Abdul Hamid Al-Hindawi, Al-Mukhtar Publishing and Distribution Foundation, Cairo, 3rd edition, 2007.

• Jawaher Al-Balagha, Ahmed Al-Hashemi, Al-Zahraa for Arab Media, 1st edition, 2004.

• Evidence of Miracles in the Science of Meanings, Abdul Qaher Al-Jurjani, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut - Lebanon, 1st edition, 2001.