المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل

توظيف الاستعارة في فلسفة الموت في شعر نازك الملائكة

إعداد/

منيرة بنت جري بن عبد الرحمن القحطاني

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص البلاغة قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل

عام ١٤٣٩هـ

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل

توظيف الاستعارة في فلسفة الموت في شعر نازك الملائكة

إعداد/

منيرة بنت جري بن عبد الرحمن القحطاني

الرقم الأكاديمي/ ٢١٣١٠٣٤٨٣

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في تخصص البلاغة قسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة الملك فيصل

إشراف/

د. سليمان علي عبد الحق

عام ١٤٣٩هـ

توصية اللجنة

- ☐ قبول الرسالة والتوصية يمنح الدرجة العلمية .
- ■ قبول الرسالة بعد استكمال أوجه النقص دون الحاجة لمناقشتها .
- ☐ استكمال أوجه النقص في الرسالة وإعادة مناقشتها خلال عام .
- ☐ عدم قبول الرسالة مع توضيح الأسباب .

أعضاء اللجنة

	الاسم	التوقيع
١	د. سليمان علي محمد عبد الحق	
٢	د. محمد بن أحمد الدوغان	
٣	د. خالد محمد حماش	

والله الموفق،،،،،

السيرة الذاتية

الاسم: منيرة بنت جري بن عبدالرحمن القحطاني.

الجنسية: سعودية.

تاريخ الميلاد: ١٤١٠/٣/١٩هـ ، محل الميلاد: الهفوف.

العنوان: المنطقة الشرقية الأحساء.

البريد الإلكتروني: muneerh202@gmail.com

الهاتف: ٠٥٣٢٣٦٠٨٩٦

الرقم الأكاديمي:٢١٣١٠٣٤٨٣

الوظيفة: معيدة في كلية العلوم والآداب بالنعيرية جامعة حفر الباطن.

الدرجة العلمية: بكالوريوس تربية تخصص لغة عربية. التقدير: ممتاز.

سنة التخرج: ١٤٣٢هـ .

الخبرات: العمل الإداري(مساعدة منسقة السنة العامة، منسقة الأنشطة اللامنهجية في قسم السنة العامة)

الإهـــداء

إلى والديَّ العزيزين أطال الله بقاءهما

إلى زوجي الحبيب رفيق دربي

إلى ثمرتي قلبي مشاعل وسارة

إلى كل من علمني حرفاً وأنار لي الطريق

الشكر والتقدير

أشكر الله أولاً وآخراً على جميل عطائه فهو وحده أهل للثناء.

أتقدم بالشكر والتقدير لكل من ساعدني ومد لي يد العون على إنجاز رسالتي، والشكر والتقدير والعرفان للدكتور سليمان عبد الحق الذي كان خير معين لي على إتمام بحثي حتى خرج إلى النور.

ملخص الرسالة باللغة العربية

هـذا البحـث مقـدم مـن أجـل اسـتكمال الحصـول علـى درجـة الماجسـتير في اللغـة العربيـة تخصص بلاغة عربية.

وهـو يقـوم علـى الكشـف عـن الصـورة الاسـتعارية ومـدى فاعليتهـا في توضـيح فكـرة المـوت عنـد (نازك الملائكـة)، وكيـف أصـبح المـوت موضـوعة ملازمـة لنتاجهـا الشـعري. فـالموت مـن الموضـوعات الـتي سـيطرت علـى معظـم انتاجهـا الشـعري، وتميـز بطـابعٍ فلسـفي خـاص، إذ شـكل المـوت هاجسـاً ذاتيـاً لـدى الـذات الشـاعرة. وتركـز الدراسـة علـى الآليـة الـتي وُظفـت فيهـا الاسـتعارة لخدمـة موضـوعة المـوت، بوصـف الاسـتعارة إحـدى طـرق البيـان قـدرةً علـى الكشـف والإبانـة عـن المعـاناة النفسـية، والأفكـار والمشاعر.

واقتضـت طبيعـة البحـث الاسـتعانة بالمـنهج الوصـفي التحليلـي، الـذي يصـف الظـاهرة ويقـوم بتحليلهـا وتفسـيرها ثم تسـجيل النتـائج الـتي تتصـل بـذلك. والـذي مـن خلالـه نهـدف إلى الكشـف عـن آليـة توظيـف الاسـتعارة في موضـوعة المـوت. وقـد قسـمت الدراسـة علـى مقدمـة وثلاثـة فصـول وخاتمـة، في الفصـل الأول يبحـث عـن التحـولات الإدراكيـة والحسـية لموضـوعة المـوت مـن خـلال ثـلاث مباحـث رئيسـية: المبحـث الأول: الاسـتعارة والحـواس، والمبحـث الثـاني: الاسـتعارة بـين الوضـوح والرمـز، والمبحـث الثالـث أنمـاط العلاقـات التحويليـة في الاسـتعارة ويتنـاول (الاسـتعارة التشخيصـية، والاسـتعارة التماثلية، والاستعارة التجسيمية).

الفصـل الثـاني يتنـاول البنيـة الأسـلوبية لموضـوعة المـوت الاسـتعارية مـن خـلال ثـلاث مباحـث رئيسـية: المبحـث الأول تحـولات المـوت مـن حيـث الحضـور والغيـاب، والمبحـث الثـاني دال المـوت والتمـدد السـياقي، والمبحـث الثالـث بنيـة المـوت الاسـتعارية وعلاقتها بالصور الشعرية الأخرى.

وفي الفصل الثالث فيبحث في موضوعة الموت وأثرها في توليد الدلالة، وقُسم على أربعة مباحث رئيسية المبحث الأول دلالة القسوة، والمبحث الثاني دلالة القدر، والمبحث الثالث دلالة الجهل والسقوط، والمبحث الرابع دلالة الرحمة.

والخاتمة وفيها مجموعة من النتائج التي تبرز فلسفة الموت عند نازك الملائكة من خلال الصور الاستعارية.

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية

Abstract

This research is presented for the fulfillment of the requirements for the degree of Master of Art in the Arabic language, Rhetoric..

The research focuses on the metaphorical images and their effectiveness in illustrating the idea of death in Nazik Almalayika's Poetry, and how the idea of death is dominant in her poems. Death was one of the prominent themes in most of her works. This theme has a philosophical nature. The study demonstrates the way in which she used metaphor in serving death theme. Metaphor is one of the techniques of illustrating psychological suffering, ideas and feelings..

The research uses the descriptive analytical approach which describe, analyze and explain the phenomena. Then, all the results are registered. Through applying this approach, the study will discover the ways of using metaphor in death theme. The research is divided into introduction, three chapters, and conclusion. The first chapter deals with the sensory and cognitive transformations in the death theme through three sections. The first section : metaphor and senses, the second : metaphor; clearness and symbolism, and the third section: the transformational relations in metaphor (personification, analog, metaphysical).

The second chapter deals with the stylistic structure of death theme through three sections: section one; death transformations, section two; death function and contextual expansion, and section three; the structure of death metaphors and its relations with of the poetic images.

The third chapter examine the death theme and its effect in emerging inference. It is divided into four main sections. The first one deals with the indication of cruelty. the second one deals with the indication of fate. while the third one illustrates the indication of ignorance. the last one illustrate the indication of mercy

The conclusion contains a group of findings which illustrate the philosophy of death in her poems through metaphorical images.

المقدمة

أسهم الشعر العربي الحديث في تطوير الذائقة الشعرية لدى المتلقي، وأحدث تغيراً في الشكل، والأسلوب المتعارف عليه قديماً؛ فخرجت فئات من الشعراء تتبنى مذاهب أدبية متنوعة أثْرت الساحة الشعرية، ونقلت الشعر العربي نقلة نوعية على الأصعدة كافة، وتبع ذلك تنوع الخيارات المطروحة أمام المتلقي، وبناءً عليه كثرت الدراسات التي استلهمت من الشعر العربي الحديث مادة دسمة للبحث، والقراءة، والدرس.

وهذا البحث ليس بدعاً من الدراسات الأدبية والنقدية، فقد سبقته دراسات كثيرة اتخذت من الشاعرة العراقية (نازك الملائكة) أنموذجاً للشعر العربي الحديث[1]؛ بما قدمته من إنتاج شعري، ونقدي محفوظ تتناقله الأجيال. واتخذت الشاعرة من الحياة، ومشاهداتها موضوعات ترتكز عليها قصائدها، وكان لأسلوبها المتميز بالغ الأثر في صبغ قصائدها بصبغةٍ خاصة ميزتها عن غيرها من الشعراء، والشاعرات.

وهذا البحث يدرس توظيف الاستعارة في فلسفة الموت عندها. وتركز الدراسة على الآلية التي وُظفت فيها الاستعارة لخدمة موضوعة الموت؛ بوصف الاستعارة إحدى طرق البيان قدرةً على الكشف والإبانة عن المعاناة النفسية، والأفكار، والمشاعر.

---

(1) نازك الملائكة شاعرة عراقية ولدت في بغداد عام ١٩٢٣م تصنف من جيل الرواد في حركة الشعر العربي الحديث، تخرجت من دار المعلمين في بغداد عام ١٩٤٤م. حصلت على الماجستير في الأدب المقارن من جامعة ويسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية. درّست في عددٍ من الجامعات مثل جامعة بغداد وجامعة البصرة وأخيراً جامعة الكويت. صدرت لها مجموعة من الدواوين هي: عاشقة الليل ١٩٤٧، شظايا الرماد ١٩٤٩، قرارة الموجة ١٩٥٧م، شجرة القمر ١٩٦٨م، يغير ألوانه البحر ١٩٧٠م ، مأساة الحياة واغنية للإنسان ١٩٧٧م، للصلاة والثورة ١٩٧٨م. إلى جانب شاعريتها كان لديها حس نقدي مارسته من خلال مجموعة من المؤلفات من أشهرها: قضايا الشعر الحديث عام ١٩٦٢م، والصومعة والشرفة الحمراء١٩٧٩م. توفيت في مصر عام ٢٠٠٧م بعد عزلة طويلة غابت فيها عن الساحة الثقافية امتدت منذ تسعينات القرن الماضي حتى وفاتها.

والسبب في اختيار موضوعة الموت دون سواها يعود إلى تكرار الشاعرة طرح فكرة الموت من خلال قصائدها المبثوثة في دواوينها، فلا يخلو ديوان واحد من قصائد تحمل دلالة الموت. وكان تناولها للموت بشكل خاص غير مألوف في كثير من الأحيان؛ فكان الموت عندها هاجساً ذاتياً بامتياز. والبحث في قدرة الاستعارة، وتوظيفها في فلسفة الموت عند نازك ضرورة تقضيها الدراسة؛ إذ لم تُبحث البنية الاستعارية لموضوعة الموت عند (نازك الملائكة) من قبل. وكان السبب في اختيار الاستعارة من بين الأساليب البيانية الأخرى؛ لأنها تملك قدرة فائقة في تجسيد الإحساس الإنساني تجاه الموت، والاستعارة استطاعت أن تكشف عن هذه الفلسفة، بوصفها ملمحاً أسلوبياً بارزاً في الشعر العربي الحديث يستحق الدراسة.

وشكّل البحث تحدياً كبيراً في الكشف عن تلك الفلسفة؛ إذ تميزت الشاعرة بالقصائد المطولة مثل ديوانها مأساة الحياة وأغنية للإنسان، وقراءة إنتاجها الشعري كان يتطلب جهداً كبيرًا حتى أتمكن من جمع مادة البحث، فموضوعة الموت سيطرت على معظم قصائدها في دواوينها الستة الأولى (ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ديوان عاشقة الليل، وديوان شظايا ورماد، وديوان قرارة الموجة، وديوان شجرة القمر، وديوان يغير البحر ألوانه)، وهي الدواوين التي شكلت مادة بحثي هذا.

ولم أجد دراسات سابقة بحثت في البنية الاستعارية لموضوعة الموت عند (نازك الملائكة)؛ ولكن اطلعت على دراستين اتخذت من الشاعرة مجالاً للدراسة والبحث، وهما:

١-(الموت في شعر السياب ونازك الملائكة) دراسة مقارنة.

إعداد: عيسى سلمان درويش.

إشراف: أ.د. قيس حمزة الخفاجي.

رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربية، جامعة بابل: ٢٠٠٣م.

تتناول الدراسة السابقة نظرة الموت عند كلٍ من الشاعرين من خلال دراسة أدبية مقارنة، اعتمد فيه الباحث على المنهج المقارن، ومن منطلقات متعددة، لكنه لم يعالج فكرة فلسفة الموت من خلال الاستعارة عند نازك الملائكة، والتي سأقوم بدراستها.

٢- (أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة) .

إعداد: حصة سحمي السبيعي.

إشراف: أ.د. إبراهيم البعول.

رسالة أعدت لنيل الماجستير في آداب اللغة العربية، جامعة أم القرى: عام ١٤٣٣-١٤٣٤هـ.

وهي دراسة أدبية اتخذت من أسلوب التشخيص سمة أسلوبية بارزة في شعر نازك الملائكة، من خلال مفهوم التشخيص وأنواعه، وتطبيقها على نصوص شعرية من دواوين الشاعرة، وهذه الدراسة تختلف مع ما سأقدمه، إذ جعلت من التشخيص مجالاً لدراستها، بينما هو جزء من الاستعارة التي سأبحثها في أشكالها المختلفة، ومنها الاستعارة التشخيصية.

واقتضت طبيعة البحث الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي، الذي يصف الظاهرة، ويقوم بتحليلها، وتفسيرها، ثم تسجيل النتائج التي تتصل بذلك. وهذا المنهج هو المناسب لطبيعة هذه الدراسة؛ للكشف عن آلية توظيف الاستعارة في موضوعة الموت. وقد قسمت الدراسة إلى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة.

الفصل الأول الذي جاء بعنوان التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت، ويشمل ثلاثة مباحث سبقتها مقدمة عن الاستعارة في الشعر العربي الحديث، في المبحث الأول سأتناول الاستعارة والحواس، وأبحث في مفهوم الحواس في الشعر العربي الحديث وتصنيفها،

وسأتحدث عن التصوير الحسي، وأكشف عن الصور البصرية، والسمعية، والشمية، واللمسية، وتراسل الحواس عن طريق الاستعارة.

والمبحث الثاني سأتناول فيه الاستعارة بين الوضوح والرمز، ومهّدتُ له بتوضيح معنى الرمز، وأهميته، والابتكارية فيه، وسأحاول الكشف فيه عن الرموز التي تناولتها الشاعرة في موضوعة الموت عن طريق الاستعارة. والمبحث الثالث أنماط العلاقات التحويلية، ويشمل أولاً: الاستعارة التشخيصية وفيه سأتحدث عن التشخيص وأهميته، وأحاول الكشف عن أسلوب التشخيص الذي اتخذته (نازك الملائكة) في تعبيرها عن الموت، ثانياً: الاستعارة التمثيلية وسأبحث في مفهومها عند القدماء، وكيف وظفتها الشاعرة في فلسفتها عن الموت؟ وأخيراً: الاستعارة التجسيدية وسأبحث فيه أيضاً عن مفهوم التجسيد، وكيف استفادت منه الشاعرة ووظفته في موضوعة الموت؟

الفصل الثاني وسأتناول فيه البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية، وسأبحث عن مفهوم الأسلوب، والتحليل الأسلوبي للبنية الاستعارية. ويتضمّن ثلاثة مباحث، المبحث الأول: تحولات الموت من حيث الحضور والغياب، وسأبحث في مفهوم الحضور والغياب، وسأحاول الكشف عنه من خلال نصوص (نازك الملائكة)، والمبحث الثاني: سأتناول دال الموت والتمدد السياقي، وسأتحدث فيه عن مفهوم السياق، وأهميته في فهم دلالة الألفاظ، وسأحاول الكشف عن التمدد السياقي لدلالة الموت في نصوص (نازك الملائكة)، والمبحث الثالث سأتناول فيه بنية الموت الاستعارية وعلاقتها بالصور الشعرية الأخرى، وفيها سأحاول الكشف عن مفهوم الاستعارة، والصور البيانية الأخرى التي تمثلت في التشبيه، والكناية، ومن ثم سأبحث في علاقة الاستعارة بهما في النص الشعري.

الفصل الثالث تحت عنوان موضوعة الموت وأثرها في توليد الدلالة، سأمهد للفصل بالحديث عن الدلالة ومعناها، وأهميتها، وسيتضمن أربعة مباحث: المبحث الأول سأدرس فيه

دلالة القسوة، وما ينطوي تحتها من دلالات. والمبحث الثاني سأدرس فيه دلالة القدر، والمبحث الثالث سأبحث فيه دلالة الجهل والسقوط، والمبحث الرابع سأتناول دلالة الرحمة.

وأخيراً ستأتي الخاتمة متضمنه نتائج البحث، وسأحاول الخروج بمجموعة من النتائج التي تبرز فلسفة الموت عند (نازك الملائكة)، من خلال الصور الاستعارية التي نسجتها مخيلة الشاعرة بالانزياح عن المألوف في التعبير عن التجربة الخاصة. والصورة الاستعارية استطاعت بقدرتها الابتكارية على تجاوز المألوف في التعبير، وخلق دلالات جديدة.

ورجائي من الله التوفيق والسداد

الفصل الأول

التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية

- المبحث الأول: الاستعارة والحواس.
- المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز.
- المبحث الثالث: أنماط العلاقة التحويلية.

التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية:

تطورت الصورة الشعرية مع تطور الشعر العربي الحديث لاسيما مع الشعر الحر[١]، بعد أن كانت واقعة تحت أحكام وآراء لا تمنحها سوى صفة التزيين والزخرفة. والصورة الشعرية القديمة – حسب نظرة النقاد القدماء – تقوم على التشابه الحسي بين أطراف الصورة، ولا تتجاوز ذلك، بحيث يكون التشابه في الشكل، أو اللون، أو الهيئة، أو الحركة؛ فالصورة بذلك لا تتجاوز حدود حواسنا، وكانت على قدر من وضوح التناول، "ولعل علاقة المشابهة كانت أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً في القصيدة العربية الموروثة"[٢].

وقد تجاوز الشاعر الحديث الصور البيانية المرتبطة بالذاكرة التراثية عند الشعراء الإحيائيين إلى صور تقوم على توسيع مجال دلالات الكلمات من خلال الخيال، والانزياح، واستخدام الرموز والأساطير، وتجاوز اللغة التقريرية الواقعية إلى لغة الإيحاء.

فالإيحائية سمة قوية في الشعر العربي الحديث، والقصيدة الحديثة تتطلّب قارئاً من نوع آخر، يغوص في النص، ويخرج منه بِعِدّة تأويلاتٍ، ومشاعر، وأحاسيس غير التي يرمي إليها الشاعر. كما تتطلب القصيدة الحديثة جهداً كبيراً من مبدعها؛ فبذلك "لا يمكن أن تمنح ذاتها لقارئها بيسر وسهولة، بل إنها تتطلب منه جهداً، ومعاناة صادقة في سبيل استيعابها، وتذوقها ما يعادل الجهد الذي يبذله الشاعر في سبيل إبداعها"[٣].

---

(١) الشعر الحر هو الشعر الذي تحرر من قيود الوزن والقافية لكنه لم يخرج عن تفعيلات الخليل العروضية للقصيدة العربية، ظهر في بداية الخمسينيات من القرن الماضي على يد جيل من الرواد تترأسه نازك الملائكة وزميليها بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي.

(٢) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا مصر، ط٤، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، ص٦٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١.

والصـورة الشـعرية الحديثة لا تقف عند حد المشـابهة الحسـية؛ "وإنما تتجاوزها إلى العلاقات الدقيقة العميقة المتمثلة في تشابه الوقع النفسي، والشعوري للطرفين المتشابهين"[١].

وقد نالت الاسـتعارة، بوصـفها أبرز الصـور الشـعرية، اهتماماً كبيراً من الشـاعر الحديث لم تنله في العصـور القديمة عند الشـعراء القدماء؛ فلم تأخذ الاسـتعارة مكانة مهمة مثل ما أخذ التشـبيه عند النقاد من حصـر وحَدّ لأنواعه.[٢] ولا يعني ذلك أن البلاغيين القدماء لم يلتفتوا إليها؛ فالاستعارة في التراث العربي القديم تُعرف بـ "أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شـأن التشـبيه، لكنها تختلف عنه بأنها تعتمد على الاسـتبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة. وأقصـد بذلك أن المعنى لا يُقدَّم فيها بطريقة مباشـرة."[٣]. والقدماء يرون في الاسـتعارة أنها نقل لمعنى من مجال دلالي، هو شـائع فيه، إلى مجال دلالي آخر غير مستعمل فيه، وذلك على وجه الإعارة. ويقول (نعيم اليافي): "ونعتقد أن هذه الرؤية قاصرة، بل وحيدة الجانب؛ لأن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل -بأية حال من الأحوال- عن عنصر المغايرة فيها، وكلا العنصـرين، في وحدتهما واندماجهما، يُشـكِّل المركب الثالث، أو الناتج النهائي للعملية الفنية"[٤]، غير أن الباحثين وجدوا أن (عبد القاهر الجرجاني) قد نظر إلى الاستعارة نظرة تغاير ما قاله سابقوه؛ إذ يرى الاستعارة ادعاء معنى لآخر، وليست عملية نقل معنى من مجال، هو أصيل فيه، إلى مجال استعير له.[٥]

---

(١) المرجع نفسه، ص: ٧١.

(٢) انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٩٢.

(٣) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص٢٠١.

(٤) اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي-دمشق، ١٩٨٢م، ص٥٤.

(٥) انظر: الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط٣، ١٩٩٢م/١٤١٣هـ، ص: ٤٣٥ وما بعدها حيث قال عن الاستعارة:" إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء".

ولعل طبيعة الشاعر، وتوجهه الفكري هو ما يدعوه إلى اختيار صوره الشعرية، وممَّ يختارها؛ فالتشبيه وُجِد عند الكلاسيكيين أكثر من الاستعارة التي -في المجال المقابل- كَثُر استعمالها عند الرومانسيين؛ ويرجع السبب – حسب رأي "تشارلتن"- إلى أن الخيال هو الذي فرض هذا التفضيل عند الشعراء حسب توجهاتهم؛ فخيال الكلاسيكيين أقل حدوداً من هؤلاء الرومانسيين الذين عُرِف عنهم الخيال الخصب(١).

وبناءً على ذلك، تصبح الاستعارة تعبيراً تنمو فيه اللغة، وتقوم على تحطيم العلاقات المنطقية، وخلق علاقات جديدة، لا يربط بينها منطق، أو عقل. وربما ما يميز الاستعارة عن سواها هو مرونتها العالية؛ فالاستعارة دليل على ملكة فذة، وخيال لا يعترف بالحدود الواقعية، أو منطقية الفكرة. وترجع أهمية الاستعارة إلى "قدرتها على الإيحاء والإيماء، واعتمادها التلميح بدل التصريح. ويعني الإيحاء تلك الطاقة المعنوية المتولدة من البنية الفنية للصورة الشعرية الجزئية في إطارها الكلي، وتعمل على توسيع رقعة الظلال التي تسبح فيها المعاني التي يريد الشاعر تصويرها، أو بثها"(٢).

وتحاول هذه الدراسة الوقوف على فلسفة الموت عند (نازك الملائكة)، وتجلياتها في شعرها من خلال آلية الاستعارة. فالموت من أبرز الموضوعات الشعرية التي تكررت في شعر نازك الملائكة، وأثارت اهتمام الدارسين. والموت، بوصفه موضوعاً فلسفياً، وبوصفه حقيقة، له علاقة وثيقة بالإنسان؛ فـ"علاقة الإنسان بالموت علاقة حياة، وإثبات أحدهما يعني – في الوقت نفسه – إثبات الآخر. وهذه العلاقة الجدلية تمنح الإنسان فرصة إدراك النقيض؛ فتبقى رغبته في الحياة

---

(١) يقول في كتابه فنون الأدب: "لهذا كان التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور (الاتباعية) التي يكون فيها الشعراء أقل حدةً في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل والمنطق، وكانت الاستعارة أكثر شيوعاً من التشبيه في العصور (الابتداعية) التي يشطح فيها الخيال، ويجمح فلا يكون العقل عليه ضابط" هـ.ب. تشالرتن: فنون الأدب، تعريب وشرح زكي نجيب محمود ط٢، لجنة التأليف والترجمة والنشر،١٩٥٩م، ص٩٥.

(٢) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع-عمّان، ط١، ١٩٩٧م، ص ٢٢٥.

أكثر حضوراً واستحواذاً على مشاعره، وفكره؛ لأنه يعرف أن الموت قضاء على ما يعرفه، حتى وإن مارست الحياة قسوتها عليه، وأحس فيها بالاغتراب نتيجة عوامل كثيرة، أهمها العامل النفسي، أما الموت فلم يعرف تجربته، ولم يعشه من قبل؛ فتظل تجربته مجهولة غامضة"[١].

المبحث الأول: الاستعارة والحواس:

يستمد الشاعر صوره الشعرية من مصادر عديدة؛ أولها: البيئة المحيطة؛ فهي المؤثر الأكبر، ويعتمد في نقل هذه الصور على حواسه؛ فيصوغها بحسب قدراته، فهو ليس بناسخ؛ بل فنان، يقتبس من الخارج ما يصوغ به وجدانه. والصورة التي شكّلها غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ "لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[٢]. والطابع الحسي في الصورة الشعرية مبدأ أساسي، لكنه لا يُمثِّل جوهر الصورة، ووظيفتها الأساسية؛ فالتعبير الحسي في الصورة هو لتقويتها، ومن وسائل التأثير فيها، فيستعير الشاعر من العالم المحسوس ما يُشكّل به صوره لغوياً.

وتُصنَّف الصور الشعرية حسب مادتها إلى صورٍ بصرية، أو سمعية، أو شَمّية، أو ذوقية، أو لمسية. كل هذه التشكيلات من عمل الحواس الخمس. "ولعلّ ضرورة بروز الحسية في الصورة هو ما حفّز بعض النقاد على تقسيم عناصر هذا الحس التصويري إلى حس بصري، وسمعي، وشَمّي، وذوقي، ولمسي، وحراري، وحركي، وسيكولوجي، وعقلي."[٣] فللموت علاقة بالحواس الإنسانية، وهو ما يسعى الشاعر إلى تصويره؛ "فإن الشاعر أكثر إحساساً بقضية الموت والفناء؛ لأنه أكثر تأملاً في الوجود والعدم، يستبطن الأشياء، ويتغلل فيها بحثاً عن حقيقتها، ويتابعها وهي في أوج حركتها وديمومتها. إنه يكسر الحاضر الآني، منطلقاً إلى الآتي"[٤].

---

(١) هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية–القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص١٢٧.

(٣) التطاوي، عبدالله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الغريب ٢٠٠٢ م، ص ١٦.

(٤) هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٦.

والتعبير الحسي عن موضوعة الموت موجود في شعر (نازك الملائكة)، ومنتشر في قصائدها. وأول حاسة سأتناولها هي حاسة البصر؛ لمعرفة كيف صورت الشاعرة الموت وما يحيط به؟

١. الاستعارة البصرية:

تمثل حاسة البصر أقوى حواس الإنسان التي يوظفها في شعره؛ "فالعين هي مخزن الرؤية الذي يفضي إلى الإحساس النفسي بالجمال، والقبح، والحب، والكره، والارتياح، والنفور"(١). وبناء على ذلك؛ فالصور البصرية هي "التشكيل الفني الذي يُظهِر الهيئات في المقام الأول؛ فيظهر الأبعاد، والحجوم، والمساحات، والألوان، والحركة، وكل ما يدرك بحاسة البصر"(٢). فحاسة البصر هي من أكثر الحواس إدراكاً للواقع، والأكثر ظهوراً في الشعر العربي.

والصورة البصرية هي من أكثر الصور التي اعتمد عليها الشعراء في تشكيل الصورة الشعرية؛ لأنها مأخوذة من مشاهد الحياة من حولهم، ويكون الخيال العامل الأكبر في إعادة تشكيلها بحسب ما يقع في نفس الشاعر، ولا تكمن قيمتها في أنها تصور الواقع بطريقة جديدة؛ بل في "كونها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعياً، وخبرة جديدة"(٣). وتُعدّ الصور البصرية سمة أسلوبية في شعر (نازك الملائكة) نجدها مُنبثّة في قصائدها. والاستعارة البصرية جاءت على ثلاثة أقسام، هي: استعارة ضوئية، واستعارة لونية، واستعارة مكانية.

(أ) الاستعارة الضوئية:

---

(١) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر دراسة تحليلية، جامعة الملك سعود النشر العلمي والمطابع، ٢٠٠٩م، ص ١١٠.

(٢) الجهني، زيد محمد غانم: الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية الجامعة الإسلامية – المدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ ، ٢٠٣/١.

(٣) عصفور، جابر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، مرجع سابق، ص ٣١٠.

وهي ما انتزعت صورها من الضوء، "ويمثل الضوء في كل الفنون – ومنها الشعر بالطبع– ثنائية تخلع على الطبيعة نوعاً من الإبهار البصري، والإمتاع الروحي والنفسي. وهذه حقيقة يشير إليها الفن، والفنانون، والنقاد"[١]؛ فاستخدام تفاصيل الصور الضوئية هي محاولة للوصول بها إلى عمق المعنى في القصيدة الشعرية؛ لتُعبِّر عن مدى الحزن والأسى الذي تعيشه الذات الشاعرة، فكانت مشكلة الموت "واحدة من المشكلات التي قادت نازك إلى فكرة العدم في مرحلة الشباب"[٢]، وذلك انعكاس قراءتها الفلسفية ونتاجه، ولا سيما تأثرها بالفلسفة الوجودية[٣]، وهذا ما جعلها مضطربة، وقلقة، ومتشائمة، ويائسة.

تقول الشاعرة مخاطبة الحياة في مُطوّلتها (**مأساة الحياة**):

أيَّ قَبْرٍ أعْدَدْتِ لِيْ؟ أَهْوَ كَهْفٌ

مِلْءَ أنْحَائِهِ الظَّلامُ الدَّاجِيْ؟

أمْ تُرَى زَوْرَقِي سَيَغْرَقُ بِيْ يَوْ

ماً فَأثْوِي فِيْ ظُلْمَةِ الأثْباجِ

طَالمَا قَدْ سَألتُ لَيْليَ لَكِنْ

عَزَّ فِي هَذهِ الحَيَاةِ الجَوَابُ

لَيْسَ غَيْرَ الأوْهَامِ تَسْخَرُ مِنّي

(١) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص ١٢١

(٢) علي، عبد الرضا: نازك الملائكة، دراسة ومختارات، دار الشؤون الثقافية –بغداد ١٩٨٧م، ص ٥٦.

(٣)الوجودية "تيار فلسفي يعلي من قيمة الإنسان إلى مكانة تناسبه ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه" من أشهر زعماء هذا التوجه (جان بول سارتر). للاستزادة انظر: حسيبة، مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر–عمّان،ط١، ٢٠٠٩م، ص٦٨٠.

لَيْسَ إلا تَمَزّقٌ واضْطِرَابُ [1] (الخفيف)

الأسئلة القلقة سمة أسلوبية في قصائد (نازك)، وهي طبيعة الإنسان الذي يبحث عن معنى للحياة، وسر لهذا الوجود.

(الكهف، والظلام، والدجى، والظلمة، والليل) كلمات تدل على الظلمة، والسواد الشديد، وهي دلالة نفسية تتكثف صورتها بكثرة الإسقاطات اللونية، والتي هي تعبير عن حالة اليأس من الحياة.

نجد ثنائية (الضوء، والظلام) في شعر (نازك الملائكة) منبثة في قصائدها؛ فلا تكاد تخلو قصيدة من ذكرهما، وهذا مرتبط بطبيعة الشاعرة الرومانسية؛ فالطبيعة مجال الشاعرة الواسع. وصورة الشهيد عند نازك هو شخص نائم، غارق في حلمه الجميل، تقول في قصيدة (**الماء والبارود**):

وَمَوْتُهُ حُلْمٌ جَمِيْلٌ غَارِقٌ فِيْ اللَّوْنِ وَالضِّيَاءْ [2] (تفعيلة الرجز)

تتمثل الاستعارة الضوئية في قولها: (غارق في اللون والضياء).

الغرق يكون في الماء، لكن عند الشهيد يغرق في بحر من الضياء والألوان، كناية عن جمال موته، وما ينتظره من نعيم.

وألفاظ (الظلمة) والدجى) تكثر في قصائد نازك، حتى أصبحت ظاهرة أسلوبية تميزت بها، تقول في قصيدة (**نداء إلى السعادة**):

كُلُّ لَوْنٍ تَعِيْشُ خَلْفَ صَفَائِه

(١) الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة المجلد الأول، دار العودة –بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٥-٢٦.

(٢) الملائكة، نازك: ديوان يغير ألوانه البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م، ص ٦٩.

ظُلْمَةٌ تَأْكُلُ الجَمَالْ

كُلُّ حُبٍّ يَضُمُّ خَلْفَ انْتِشَائِه

بِذْرَةَ المَوْتِ والزَّوَالْ [1] (الخفيف)

تتمثل الاستعارة الضوئية في (ظلمة تأكل الجمال)؛ فتجسيد الظلام بجعله كائناً يأكل، وتجسيد الجمال بجعله شيئاً يؤكل. رسمت صورة ضوئية تشاؤمية كروحها المتشائمة؛ فهي تغوص وراء اللحظة، ولا تعيشها، وتنظر للبعيد، ولا تعيش حاضرها الآني.

وتقول في قصيدتها (**ذكريات الطفولة**):

وَغَدَاً تَرْسُمُ الظِلالُ عَلَى قَبْ

رِيْ خُطُوْطاً مِنَ الجَمَالِ الكَئِيْبِ [2] (الخفيف)

الظلال كالضوء توحي للإنسان بالاحتواء، والاحتماء من أشعة الشمس، فجسدت الظلال، وأعطتها خاصية الرسم، فهي ترسم خطوطاً على قبرها، وكأنها تبحث عن الاحتواء فيه، وهذه صورة جميلة كئيبة لروحها اليائسة.

تقول في قصيدة (**بين فكي الموت**):

لَمْ يَعُدْ في السِّراجِ إلاّ وَمِيْضٌ

شَاحِبٌ مَدَّ حَولَهُ المَوْتُ ظِلَّهْ [3] (الخفيف)

---

(١) الديوان: ١/٣١٨.

(٢) الديوان: ١/٣٧٠.

(٣) الديوان: ١ /٤٩٧.

مـازال اليـأس مسـتقراً في روح الشـاعرة؛ فاليـأس مـرادف للمـوت، والإنسـان اليـائس مـا هـو إلا ميـت، لكنـه حـي، وهـذه نظـرة سـوداوية للحيـاة مـن خـلال صـورة السـراج، ومـا فيه من وميض يوشك على الانطفاء، حيث الموت يُظلِّلها في ظله الأسود.

وتقول أيضاً في (**أغنية للإنسان**):

وَالعُيُونُ التِيْ يُعَفّرُها الرَّمْ

لُ وَتَمْحُوْ ضِيَاءَها الظُلُمَاتُ [1] (الخفيف)

الظلمـات تمـارس سـلطتها علـى الضـوء، مـن خـلال عيـون الأمـوات الـذين سُـلبت مـنهم الحيـاة، وصـاروا للفنـاء والظـلام، حيـث أعطـت العيـون صـفة الضـياء، وأعطـت الظلمات السلطة القاسية؛ لكي تمحو ضياءها، وتسلبها الحياة.

و(الضـوء، واللـون) ارتبطـا كثـيراً في قصـائد نازك، وكَـوَّنا ثنائيـة فيهـا؛ مثـل قصـيدة (**أغنية تاييس**)؛ إذ الضوء والألوان يشكلان نسيج هذا الإنسان الخارق، تقول:

مِنْ خُيُوْطِ الضَّوْءِ أَرْدِيَتِيْ

وَمِنَ الأَزْهَارِ أَلْوَانِيْ [2] (المديد)

وقولها أيضاً في قصيدة (**البحث عن السعادة**)؛ إذ السعادة ابنة الألوان والضوء:

فَهْيَ آنا رَبِيْبَةُ اليُسْرِ والثَرْ

وَةِ بِنْتُ الأَلْوَانِ وَالأَضْوَاءِ [3] (الخفيف)

---

(١) الديوان: ١/٢٧٣.

(٢) الديوان: ١/٣٥٠.

(٣) الديوان: ١/٣٩٨.

(ب) الاستعارة اللونية:

الألوان عند الإنسان مرتبطة بوجدانه، وثقافته، فهي -بلا شك- من صميم روحه، وانعكاس لشخصيته، وحالته النفسية، مثل ارتباط اللون الأبيض بالصفاء والنقاء، وارتباط اللون الأسود بالموت والغموض.

ومن أهم ما تعتمد عليه الصورة البصرية اللون؛ لأنه "أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزاً في أشياء هذا العالم"(١). و"تمثل الألوان ملمحاً جمالياً في الشعر العربي منذ القدم، رغم افتقار الصحراء العربية للألوان، إلا أن نصوص الشعر العربي القديم جاءت حافلة بالدلالات اللونية"(٢). وإذا تحدثنا عن الألوان؛ فإن الشعراء كانت لهم مواقف عنده ففي" وقوفهم عند اللون جمالياً، ونفسياً لم يكونوا سواء؛ فمنهم من وقف عند حد الزخرفة والتلوين الشكلي النمطي ... ومنهم من وقف مع الألوان وقفة نفسية فنية تكشف عما خلف الألوان من عوالم نفسية"(٣).

إن اللعب بالألوان جزء مهم في رسم الصورة، ووسيلة للتأثير على المتلقي؛ إذ "إن ألوان الأشياء، وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تُحْدِث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس، لكن المعروف أن الشاعر كالطفل؛ يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب؛ وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ، أو المتلقي ثانياً"(٤).

---

(١) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر الدار البيضاء-المغرب، ط١ ،١٩٨٦م، ص١٢٧.

(٢) حمدان، أحمد عبد الله محمد: دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير غير منشورة -فلسطين ٢٠٠٨م، ص٢٩.

(٣) المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص ١١٥.

(٤) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط٤، د.ت، ص ١٣٣.

ولأن (نازك) رومانسية غارقة في الطبيعة؛ فهي مولعة بالألوان؛ إذ تستحضرها في شعرها كثيراً.

ففي قصيدة (**المدينة التي غرقت**) تصور ألوان الخراب الذي اجتاح المدينة:

وَجَاءَ الخَرَابُ وسَارَ بِهَيْكَلِهِ الأَسْوَدِ

ذِرَاعَاهُ تَطْوِيْ وتَمْسَحُ حتَّى وُعُوْدَ الغَدِ

وأَسْنَانُهُ الصُفْرُ تَقْضِمُ بَاباً وَتَمْضَغُ شُرْفَةْ

وَأَقْدامُهُ تَطَأُ الوَرْدَ والعُشْبَ مِنْ دُوْنِ رَأفَةْ [1] (المتقارب)

تتمثل الاستعارة اللونية في (جاء الخراب وسار بهيكله الأسود)؛ إذ شخّصت الخراب، وجعلت منه كائناً ذا هيكل أسود، يدمر كل ما هو جميل. والاستعارة اللونية الثانية في (أسنانه الصفر)؛ فآلية التشخيص مستمرة؛ فهو كائن قبيح، أسنانه صفراء. بهذه البشاعة صوَّرت لنا الدمار باقتران هذين اللونين؛ حيث إن اجتماعهما في صورة واحدة يثير الاشمئزاز لدى المتلقي.

وفي مطولة (**أغنية للإنسان**) تقول:

ثُمَّ يَأْتِي الصَّبَاحُ ثَانِيَةً يَصْـ

ـحَبُهُ المَوْتُ أَسْوَدَ الأَنْيَـابِ

مِنْ جَدِيْدٍ يَمُرُّ يَحْصُدُ لا يُبْـ

ـقِيْ عَلَى الأَرْضِ غَيْرَ صَمْتِ الخَرَابِ[2] (الخفيف)

(١) الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة المجلد الثاني، دار العودة –بيروت، ١٩٩٧م، ص ٥٣٧.

(٢) الديوان: ٢٨٨/١.

في سبيل فهم فلسفة الحياة عند نازك الملائكة يلاحظ أن التشاؤم والسوداوية طاغيان في هذين البيتين؛ إذ الصبح رمز ليوم جديد، وأمل جديد، لكنه من وجهة نظرها مرتبط بموت جديد. وتتمثل الاستعارة اللونية في (يصحبه الموت أسود الأنياب)، فبآلية التشخيص جاء الموت مُشَبّهاً، والمشبه به هو (الحيوان) بدلالة القرينة (أنياب)، ودلالة اللون الأسود في وصف الموت (أسود الأنياب)، فهذه الدلالة اللونية لم تأتِ عبثاً في النص؛ بل جاءت لتؤدي غرضاً جمالياً يدعم الصورة، ويعمق في نفس القارئ مدى بشاعة ذلك الموت؛ فهو ليس وحشاً ذا أنياب فحسب؛ بل أنيابه سوداء قبيحة؛ لقباحة ما يخلفه الموت وراءه، فليس وراءه سوى الخراب.

وفي صورة أخرى تقول في قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**):

قُلُوْبَ الأَطْفَالِ لا تَخفقي الآ

نَ حَنِيْناً لَنْ يَرْجِعَ الآباءُ

ذَلِكَ الحُلْمُ فِي مَآقِيْكُمُ الوَلْ

هَى طَوَتْهُ المَنِيَّةُ السَّوْدَاءُ [1] (الخفيف)

ولعل الموت قد ارتبط بالسواد كثيراً في قصائدها، فهي مازالت غارقة في يأسها، حتى الأطفال، رمز الأمل والمستقبل حمَّلتهم يأسها في فقدان الأمل؛ فالمنية تتربص بهم، وبأحلامهم، وقلوبهم.

(١) الديوان: ١/٣٨١.

وتتمثل الاستعارة اللونية في (طوته المنية السوداء)؛ إذ المنية شيء لا يدرك الإنسان ماهيته، فلونتها باللون الأسود، ولم تكتفِ بتشخيص المنية بجعلها إنساناً يطوي؛ بل زادت عليها بجعلها سوداء اللون؛ إذ اللون الأسود مرتبط بالتشاؤم وبالموت.

وقولها أيضاً في قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**):

وَخُطَاهُمْ كَأنّ وَقْعَ صَدَاها

جَرَسُ المَوْتِ رَنَّ مِلْءَ الفَضَاءِ

مُنْشِداً لِلَحَيَاةِ أُغْنِيَةَ الفَوْ

ضَى وَلَحْنَ الجَنَائِزِ السَّوْدَاءِ [1] (الخفيف)

إذ إن جرس الموت ينشد أغنية الجنائز؛ فـ (جرس الموت) المشبه به، والمشبه (وقعُ خطوات الجنود)، فالصوت الذي يصدر من خُطى الجنود يستدعي الموت، وبذلك تحضر جنائز الموتى، وإن كان للموت أغنية؛ فهي الجنائز السوداء.

وفي بحث عن لون آخر جاء اللون الأحمر مرتبطاً بالموت، تقول في (**الحرب العالمية الثانية**):

فِيْمَ هَذَا الصِّرَاعُ؟ فِيْمَ الدِّمَاءُ الـ

حُمْرُ تَجْرِيْ عَلَى الثَّرَى العَطْشَانِ [2] (الخفيف)

تبعاً لتصور بشاعة الحروب، والأسئلة اليائسة ما سبب هذه الحرب؟ برزت الاستعارة اللونية في (الدماء الحمر تجري)؛ حيث شبهت الدماء بالنهر الجاري، بدلالة القرينة (تجري)؛ فالدماء صفتها السيلان، وهنا (تجري) كناية على غزارتها، فشابهت غزارة مياه الأنهار. والتأكيد بأن

(١) الديوان: ١/٢٨٥.

(٢) الديوان: ١/٣٨٦.

الدماء حُمْر –والدم بطبيعته أحمر اللون– هو لتصور حالة القتلى والمصابين في الحرب، واكتملت الصورة بجعل الثرى عطشان؛ لتعزيز فظاعة أجواء الحرب، حتى إن الأرض عطشى للدماء.

ومن ناحية أخرى، جعلت من الموت لوناً من ألوان الطبيعة، أسقطته على محيطها في قولها:

في قصيدة (**لعنة الزمن**):

كَانَ المَغْرِبُ لَوْنَ ذَبِيْحِ

وَالأُفْقُ كَآبَةَ مَجْرُوْحِ [1] (المتدارك)

كآبة الوقت، وهو المغرب، فرضت عليها تصوير لون الغروب بلون كائن مذبوح، فاستعاضت بالوصف وذكر اللون في صورة الذبيح لتُسْقِط في نفس المتلقي كآبتها، وسوداوية نظرتها للطبيعة. وكذلك خلقت لوناً للأفق؛ فكان لونه مثل كآبة المجروح، فيوحي الجو بالحزن، والنظرة التشاؤمية للحياة.

وفي استعمال آخر للون جعلته مُشبَّهاً، وجعلت الموت مُشَبَّهاً به في قولها في قصيدة (**حصاد المصادفات**):

وَتَمُوْتُ الأَلْوَانُ فِي المُقَلِ الجَدْ

بَاءِ فِي حَسْرَةٍ وَفِي اسْتِسْلامِ [2] (الخفيف)

باستخدام التشخيص جعلت من الألوان كائناً يموت في عيون البشر في استسلام وحسرة، حيث اللون يحيا ويعيش، لكنه يموت في العيون الجدباء التي ماتت فيها الذكريات.

---

(١) الديوان: ٢/٢٤٠.

(٢) الديوان: ٢/٢٦٤.

وقد جاء ولع الشاعرة بالألوان من منبع الرومانسية التي تعيشها؛ إذ ترتبط بالطبيعة وألونها أشد الارتباط، وتخلع عليها ما في نفسها من مشاعر، وما تحمله الألوان من دلالات نفسية، تعكس حالتها الشعورية. وأحياناً اللون لا يثير الاشمئزاز عند ذكر الموت؛ فالشهيد موعود بجنة من الألوان والعطور، فتصف قبره بأنه وسائد خضراء، تقول في قصيدة (**الماء والبارود**):

والأَرْضُ تَسْتَقْبِلُهُ مَبْسُوْطَةَ الأَحْضَانِ بِالوُرُوْدِ وَالأَشْذَاءْ

يُزَغْرِدُ المَوْتَى لَهُ يُرَشْرِشُوْنَ جُرْحَه الدَّامِي

بِمَاءِ الوَرْدِ وَالحِنّاءْ

فَقَبْرُهُ وَسَائِدٌ خَضْرَاءْ[1] (تفعيلة الرجز)

فقد وصفت مشهد دفن الشهيد، وجعلت من موته عرساً بدلالة استقبال الأرض له مبسوطة الأحضان، والموتى في حالة من الفرح فهم "يزغردون"، ويغسلونه بماء الورد والحناء، فالصورة الاستعارية في قولها: (فقبره وسائد خضراء) حملت معاني جميلة؛ فالقبر المخيف الضيق مثل السرير المُزيّن بالوسائد الخضراء، وكأنها تُصوِّر النعيم الذي يعيشه الشهيد لحظة وفاته حتى يبعث.

(ج) الاستعارة المكانية:

يحتل المكان أهمية كبرى في الشعر العربي؛ لأنه الحيز الذي يعيش في حدوده الإنسان. والشاعر بما يمتلك من رهافة حس، ارتبط بالمكان، وصوَّره في شعره، وكَوَّن معه علاقة حميمية.

(١) ديوان يغير ألوانه البحر: ص٦٩.

وتبرز أهمية المكان الشعرية في "أنه يقع بين زاويتين، هما: زاوية التشكيل الشعري، وزاوية التأويل. والزاوية الأولى تتشكل وفقاً لرؤية شعرية غالباً ما يتحكم فيها الخيال، ليمنحها بُعْداً تأثيرياً جمالياً. وضمن الزاوية الثانية يكون لأحاسيس المتلقي، ورؤيته الذوقية، وأسسه النقدية أثر في صياغة تجربة الشاعر. وبهذا يكون المكان المُدْمَج في بنية القصيدة منفتحاً على عالم التخييل عند المتلقي"(١). وبذلك المكان في الشعر يختلف عنه في الحقيقة؛ لأن الشاعر يخلقه من وجدانه، وهو جزء من التشكيل الفني للصورة في الشعر، وعلاقة الشعر بالمكان "علاقة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصبُّ الشاعر على مكان ما طابعاً خاصاً؛ فيُحَوِّله من مسكن خرب إلى طلل مثير، ومن حجر أصمّ إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد. وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها، كالقمر، والبحيرة، والغابة، وغيرها من الأماكن التي غلّفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة"(٢).

والصورة الاستعارية للمكان هي الصورة التي تعتمد على رسم المكان بواسطة الاستعارة.

وقد حفلت قصائد نازك الملائكة بعشرات العناوين المكانية، مثل: (المدينة التي غرقت، بين القصور، في وادي العبيد، في الريف، مدينة الحب، العودة إلى المعبد، تمتمات في ساحة الإعدام) ...إلخ.

تقول في قصيدة (**الكوليرا**):

فِيْ كَهْفِ الرُّعْب مَعَ الأشْلاءْ

فِيْ صَمْتِ الأبَدِ القَاسِي حَيْثُ المَوْتُ دَوَاءْ(٣) (المتدارك)

---

(١) جاسم، علي متعب وتوفيق، منى شفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية (سيفيات المتنبي أنموذجاً)، مجلة ديالى، العدد ٤٠، ٢٠٠٩م، ص٤٠.

(٢) درويش، أحمد: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر، دار الهاني للطباعة، د.ت، ص:١٢٣.

(٣) الديوان: ٢/ ١٤٠.

الكهف من أكثر الأماكن غموضاً، وإثارة للرعب في النفوس، وفي خيال الشاعرة هو مكان مظلم يضم الحيوانات المفترسة، حيث أسْمَتْه (كهف الرعب)، فهو ليس بكهف حقيقي؛ بل كهف من نوع آخر، نوع نفسي، ينبع من مشاهدة الموتى الصرعى، وأعدادهم الكبيرة، حتى تَحَوَّل المكان الطبيعي إلى كهف مرعب ممتلئ بأشلاء الموتى.

وتقول في (**أغنية للإنسان**):

لَيْسَ مِنْهُمْ إلا قُبُوْرٌ حَزِيْنَا

تٌ أُقِيْمَتْ عَلَى ضِفَافِ الحَيَاةِ[1] (الخفيف)

القبور مكان لدفن الموتى، وفي الصورة الاستعارية جعلت من القبور إنساناً بدلالة القرينة (حزينات)، فأسقطت على القبر صفة الحزن، وزاد من سوداوية المنظر رسم مساحة القبر في إقامته على ضفاف الحياة بواسطة تجسيد الحياة، وجعلها كالنهر لها ضفة، وهي تعني أن حزن هذه القبور جاء من أنها أقيمت في جانب بعيد عن الناس، فاتَّسمت بالحزن.

تقول في قصيدة (**آدم وفردوسه**):

أَيْنَ هَابِيْلُ؟ أَيْنَ وقْعُ خُطَى أَغْـ

ـنَامِهِ فِي الحُقُوْلِ والوِدْيَانِ؟

لَيْسَ مِنْه إلا ضَرِيْحٌ كَئِيْبٌ

شَادَهُ فِي العَرَاءِ أوّلُ جَانِ [2] (الخفيف)

---

(١) الديوان: ١/٣٥٨.

(٢) الديوان: ١/٣٧٤.

عن حكاية (قابيل، وهابيل) ترسم لنا صورة هابيل بعد مقتله، وكيف غادر الحياة، وتبحث عنه في الحقول والوديان، فلم يبق منه إلا ضريح كئيب بناه قاتله في العراء. فالنص يحفل بالأماكن؛ فذكرت الوديان والحقول ذات المساحة الشاسعة التي ترعى فيها الأغنام، والمكان الآخر الذي يقابله في الصورة، وهو الضريح المشَيَّد في العراء. هذه الصورة المساحية تُصَوِّر بُعْدَين في المساحة؛ مساحة ما قبل قتله، حيث الحقول الواسعة والوديان، والبعد الثاني حيث الضريح الضيق في العراء الواسع.

وفي قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**) تقول:

فَلِمَاذَا إِذَنْ مَشَى العَالَمُ المَجْ

نُونُ لِلْمَوتِ وَالأَذَى وَالدَّمَارِ [1] (الخفيف)

تبدو الصورة في رسم المشي، فهذه المسافة التي يمشيها الإنسان نحو الموت والدمار، يجعلها تستنكر فعلهم، فالسؤال الاستنكاري جاء مؤكداً جنون هذا العالم، الذي قرر الموت على نفسه حينما ذهب إلى الدمار، والدمار الذي تقصده في البيت هو الحرب العالمية الثانية.

وتقول في قصيدة (**بين القصور**):

تِلْكَ إِغْفَاءَةُ القُصُوْرِ يَمُوْتُ الـ

ـحِسُّ والشِعْرُ في حِمَاها الضَنِينِ [2] (الخفيف)

(١) الديوان: ١/٣٨٨.

(٢) الديوان: ١/٤١٠.

تبحث عن السعادة بين القصور فلم تجدها؛ لأنها تقتل الأحاسيس، ويموت الشعر في حماها. فجسدت الشعر والأحاسيس، وجعلت منها إنساناً يموت، ورغم جمال القصور، وفخامتها، فإنها تميت كل جميل.

وتقول في مطولة (**أغنية للإنسان**):

حَيْثُ تَمْتَدُّ وَحْشَةُ المُدُنِ المَيْ

ـتةِ صَمَّاءَ في جُمُودِ الصُّخُوْرِ

كُلُّ شَيْءٍ فِيْهاَ تَحَوّلَ صَمْتاً

لَيْسَ فِيْه مِنْ خَلْجَةٍ أوْ شُعُوْرِ [1] (الخفيف)

المدن الميتة موحشة، ووحشتها تتمدد وتتسع، وهذه المدينة تغرق في وحشتها؛ فكل شيء فيها ميت، وصامت كصمت الصخور، لا إحساس ولا شعور. فرسمت مساحة المدن عبر تمدد الوحشة فيها وتوسعها، وشخَّصت المدن، وجعلتها مثل البشر تموت.

والمدن العربية لها نصيب في شعر نازك الملائكة، وهي كغيرها من الشعراء الذين تغنّوا بالقدس، وبالقضية الفلسطينية[2]. وفي قصيدة (**السفر في المرايا الدامية**) تحدثت عن مدينة (القنيطرة) السورية، التي تحررت من الاحتلال الصهيوني، وكأنها حبيبتها التي عادت من السفر مكسورة ، تقول:

---

(١) الديوان: ٢٨٢/١.

(٢) احتلت القضية الفلسطينية مكانة مهمة في قلوب الشعراء المعاصرين، والشعراء العراقيين خاصة؛ فقد تناولوها في أشعارهم، ومنهم: نازك الملائكة ومن عاصرها من الشعراء الرواد، مثل عبد الوهاب البياتي في قصيدته: (قصائد إلى يافا)، وبدر شاكر السياب في قصيدة: (في يوم فلسطين).

قَالَ القَمَرْ

حَبِيْبَتِي قَدْ رَجَعَتْ مِنَ السَّفْرْ

حَبِيْبَتِي القُنَيْطِرَهْ

صَفْحَةُ مِرْآةِ دَمٍ مُكَسَّرَهْ

فِيْ قَعْرِها رُسُوْمُ قَتْلَى عَرَبٍ مُبَعْثَرَهْ

فِيْ عُمْقِهَا تَدْمَى وَتَقْطُرُ الصُّوَرْ [1] (الرجز)

المدن العربية مقدسة في ضمير العربي، فهي مدينة مُحرّرة عادت إلى العرب مُحمّلة بالدمار. فرمزية المكان تتمثل في (القنيطرة) التي جعلت منها حبيبة، حيث الارتباط العاطفي بالمدينة التي ناضلت، وعادت للعرب مدمرة وملأى بدماء المجاهدين.

ومن أشهر المدن الأسطورية التي تغنَّت بها نازك، وكانت كالحلم بالنسبة لها هي (يوتوبيا)[2]، فتقول في قصيدة (**يوتوبيا الضائعة**):

وَيُوتُوبِيا حُلُمٌ فِي دَمِي

أَمُوْتُ وَأَحْيَا عَلَى ذِكْرِهِ

تَخَيَّلْتُهُ بَلَداً مِنْ عَبِيْرٍ

---

(١) يغير ألوانه البحر ص١٨٥-١٨٦.

(٢) الطوباوية أو اليوطوبيا Utopia : من اليونانية u-topos، "أي ليس في أي مكان " انظر: حسيبة، مصطفى: المعجم الفلسفي، ط١، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان-الأردن ٢٠٠٩م، ص:٣٠٥. وقد عرفت الشاعرة عن يوتوبيا في ديوانها فتقول: (كلمة أغريقية معناها "لا مكان"، استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي، ولا علاقة لهذه المدينة بيتوبيا التي تخيلها الكاتب الإنكليزي (توماس مور) في كتاب ألفه باللغة اللاتينية سنة (١٥١٦م)، ورسم فيه صورة سياسة إدارية للجزيرة المثلى كما يريدها هو، قياساً على جمهورية أفلاطون) الديوان: ١٩٧/٢.

عَلَى أُفُقٍ حِرْتُ فِيْ سرِّهِ

هُنَاك عبرَ فضَاءٍ بَعِيْدٍ

تَذُوْبُ الكَوَاكِبُ فِيْ سِحْرِهِ

يَمُوْتُ الضِّيَاءُ وَلا يَتَحَقَّقُ

مَا لَوْنُهُ مَا شَذَى سِحْرِهِ

هُنَالِكَ حَيْثُ تَذُوْبُ القُيُوْدُ

وَيَنْطَلِقُ الفِكْرُ مِنْ أَسْرِهِ

وَحَيْثُ تَنَامُ عُيُوْنُ الحَيَاةِ

هُنَالِكَ تَمْتَدُّ يُوتُوبِيا [1] (المتقارب)

فالضياء خالدٌ لا ينطفئ، والفكر حرٌ من كل القيود، ولا تحدّه حدود، حيث لا زمان يحسب عليها سنين حياتها، وحيث الشباب الأبدي والربيع الدائم، هذه بعض صفات يوتوبيا الضائعة. فقد رسمت صوراً لمكان خيالي أسطوري، فيه من روحها، وفيه من أحلامها؛ فتقول: (تخيلتُهُ بلداً من عبير على أُفُق)، فهي بلدة من أريج طيّب الرائحة، وتقيم على أفقٍ لا تعرف سرّه، فهو مجهول عندها، وفي وصف مسافته في فضاء بعيد جداً تذوب الكواكب عنده مسحورة بجماله.

وفي قصيدة (**أغنية الهاوية**)؛ تسقط الشاعرة في الهاوية، وتدفن كل مشاعرها في مكان سَمَّته (جنة الواهمين):

(١) الديوان: ٢/٣٨-٣٩.

وَحَقّرْتُ سَعْيِيْ إِلَى عَالَمٍ مُسْتَحِيلْ

فَخَلْفَ انْخِدَاعِيَ تَنْتَظِرُ الهَاوِيَة

وَعِفْتُ جُنُوْنِي القَدِيمَ وَعِفْتُ الجَدِيْدْ

وَأَوْدَعْتُهُ فِيْ مَكَانٍ بَعِيْدْ

دَفَنْتُ بِهِ رَغَبَاتِ البَشَرْ

وَسَمَّيْتُهُ جَنَّةَ الوَاهِمِيْنْ [1] (المتقارب)

تنتظرها الهاوية، فكل سعيها إلى عالم جميل هو شيء مستحيل، وذلك الذي جعلها تخلق مكاناً خاصاً لتدفن فيه كل جنونها، ورغبات البشر. هذا المكان هو جنة الواهمين، مكان خيالي مثل الجنة التي يحلم بها الإنسان؛ لكنها جنة وهمية، لجأت لها لتلقي بكل ما في نفسها من مشاعر، ورغبات، وأحلام.

٢. الاستعارة السمعية:

هي بناء الصور الشعرية عن طريق حاسة السمع، التي تتميز بأنها الحاسة الوحيدة التي تعمل ليلاً ونهاراً، ولا تخضع لتحكم الإنسان، فتستطيع تصوير ما هو موجود في الضوء، وما هو موجود في الظلام، بعكس حاسة البصر التي تحتاج إلى الضوء لإدراك الأشياء.

والصورة السمعية "تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ، ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأخرى"[٢]. والصوت له أهمية في الشعر العربي، وتكمن تلك الأهمية في تمكّن

(١) الديوان: ١٢٣/٢.

(٢) خليل، إبراهيم صاحب: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢١.

الشاعر من إحداث الأثر النفسي في المتلقي، من خلال الصوت، ودلالته المعنوية. فـ" الإحساس بالسمع، وإشاعة الجرس الموسيقي قد يكون في أصوات الحروف، وأصوات الألفاظ، وما توحي به تلك الألفاظ من معانٍ مختلفة، وهذا الأمر يكمن في معرفة الشاعر للغة وأسرارها"[١].

والصوت في الموت ارتبط بالندبة، والبكاء، والصراخ؛ جزعاً من الموت. والصوت عند (**نازك**) كان أكثر من ذلك، ففي قصائدها ارتبط الصوت بالطبيعة.

وقد يكون الموت للغناء، وليس للجسد، تقول في قصيدة (**أحزان الشباب**):

رُبَّمَا تَنْقَضِيْ حَيَاتِيْ قَرِيْبا

وَتَمُوْتُ الأَلْحَانُ فِيْ شَفَتَيّا

لَيْسَ فِيْ الكَوْنِ بَعْدَ شِعْرِيَ مَا يُغْ

ري فُؤَادِي فَمَرْحَبا بِالمَمَاتِ

فَإِذَا مَا أَتْمَمْتُ لَحْنِي كَمَا أَهْوَى

فَمَاذَا أُرِيْدُهُ مِنْ حَيَاتِي [٢] (الخفيف)

إن احتفاء (نازك) بالغناء جعلها تُصوِّره حتى لحظات موتها، فالألحان جعلتها إنساناً يموت، والأشعار والألحان هي سر بقائها في هذه الحياة، فلا تطيب لها بغير الشعر والنشيد.

وفي (**مأساة الحياة**) هل سيصغي القضاء لصراخ الباكين:

مَا الذِيْ يَنْفَعُ البُكِاءُ وَمَا يُصْ

غِيْ إِلَى الصَّارِخِيْنَ قَلْبُ القَضَاءِ

لَنْ يَزِيْدَ البُكَاءُ يَوْماً عَلَى عُمْ

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٢) الديوان: ١/٢١٦-٢١٧.

رِيْ وَلَنْ يَرْحَمَ المَمَاتُ شَقَائِيْ [1] (الخفيف)

هل سيصغي القضاء إلى صوت الباكين يوماً؟ الإصغاء صفة إنسانية، وتعني حسن الاستماع، والبكاء لا يعطيها عمراً إضافياً، فنظرتها حكيمة؛ فالبكاء لا يجدي نفعاً مادام القضاء غير مُصْغٍ إليها، والموت لن يرحمها. فهذه الصفات الإنسانية أضفتها على القضاء، والموت؛ إذ الإصغاء، والرحمة ليسا من صفاتهما الحقيقية؛ بل صفات استدعتها نفس الشاعرة البائسة.

وفي تصوير لصوتٍ مخيف يصدر من مقبرة غمرتها المياه، تقول في قصيدة (**المقبرة الغريقة**):

فِيْ كُلّ رُكْنٍ مِنْ دُجَى المَقْبَرَهْ

تَسْبَحُ أجْسَادٌ وَتَطْفُو عِظَامْ

وَالرّيْحُ فِيْ صَيْحَاتِهَا المُنكَرَهْ

واللَّيْلُ مَا زَالَ رَهِيْبَ الظَّلَامْ [2] (السريع)

في مشهد المقبرة الغريقة تطفو جثث الموتى في مشهد مخيف يزيد رعباً بـ(صياح) الريح، والصياح دلالة على الصوت العالي، وهو صوت يثير الرعب في القلوب. المشهد قاسٍ جداً، وزاد من قسوته صيحات الرياح المنكرة، ولفظة (صيحة) تُذكّرنا بعذاب قوم ثمود؛ حيث أهلكوا بالصيحة في قوله تعالى: "وأخذ الّذين ظلموا الصيحة فاصبحوا في ديارهم جاثمين" سورة هود (الآية ٦٧)؛ فارتبط لفظ (الصيحة) بالموت، والصوت إذا زاد عن احتمال أذن الإنسان صار عذاباً وتهلكة.

وتقول في قصيدة (**آلام الشيخوخة**):

---

(١) الديوان ١/٢٧.

(٢) الديوان ١/٥٢٧.

يَا شِتَاءَ الحَيَاةِ لَمْ يَبْقَ فِيْ الظُلْمَـ

ـةِ إلا هَذَا الشَّقِيُّ الغَبِيْنُ

ذَهَبُوا كُلُّهُمْ إلَى المَوْتِ إلاَّ

هُ فَدَوَّى نَحِيْبُهُ المَحْزُوْنُ [1] (الخفيف)

النحيب مرتبط بالموت أشد ارتباط، فمع الموت يبكي الإنسان حتى يُسمع صوته، وهو صوت يُظهِر مدى الحزن والشقاء الذي يسكن نفسه. فالكل مات من حوله، ولم يتبق سواه، لينتحب على شقائه في ظلمة الحياة.

وصدى الصوت يخيف الإنسان أكثر من الصوت نفسه، فكيف بصدى كلمة (ماتت)، وأثرها على متلقي الخبر؟! تقول في قصيدة (**الخيط المشدود إلى شجرة السرو**):

صَوْتُ "مَاتَتْ" دَاوِياً، لا يَضْمَحِلُّ

يَمْلأُ اللَّيْلَ صُرَاخاً وَدَوِيّاً

إنَّهَا "مَاتَتْ" صَدَىً يَهمِسُهُ الصَّوْتُ مَلِيّا

وَهُتَافٌ رَدَّدَتْه الظُلُمَاتُ

وَرَوَتْهُ شَجَرَاتُ السَّرْوِ فِيْ صَوتٍ عَمِيْقِ

إنَّهَا "مَاتَتْ" وَهَذَا مَا تَقُوْلُ العَاصِفَاتُ

"إنَّهَا مَاتَتْ" صَدىً يَصْرُخُ فِيْ النَّجْمِ السَّحِيْقِ

وَتَكَادُ الآنَ أنْ تَسْمَعَهُ خَلْفَ العُرُوْقِ [2] (تفعيلة الرمل)

يمتلئ المشهد بدلالات الصوت المكثفة (الدَّويّ، الصدى، يهمس، هتاف، الصوت، يصرخ) في رسم صورة سمعية استعارية؛ إذ يتخذ صوت الكلمة (ماتت) أشكالاً صوتية متعددة،

(١) الديوان: ٢٢٦/١.

(٢) الديوان: ١٩٣/٢.

بالصراخ والدَّويّ والهمس؛ لأن الخبر مفجع للمتلقي، وقد دأبت الشاعرة في تصويره من خلال بنية الصوت فشخَّصته؛ إذ (الصوت) يهمس، و(الصدى) يصرخ. ولعل قصيدة (الخيط المشدود إلى شجرة السرو) من أكثر القصائد تفصيلاً للصوت؛ وذلك من خلال آلية القصة التي اعتمدت على لفظ (ماتت)؛ فالخبر جاء مدوياً حتى نهاية القصة. ويستمر صوت (ماتت) في مقاطع القصيدة، ويُبعث في كل مقطع، ويتجدد، حتى تجلَّت لنا صورة اللفظ (صوت ماتت) كالمطرقة يقرع في كل لحظة، إلى أن غادر الحبيب حاملاً معه (صوت ماتت).

وتعدد الشخصيات في النص السابق هو من مميزات القصيدة الحديثة؛ إذ "هو في الغالب يعبر عن أبعاد فكرية، وشعورية متصارعة في رؤية الشاعر أكثر من كونها تعبر عن أحداث درامية تتطور وتنمو، أي إن هذه الشخصيات المتحاورة المتصارعة هي بمثابة رموز لأفكار الشاعر، وأحاسيسه"(١).

٣. الاستعارة الشمّية:

هي ما اعتمدت في بناء صورها على حاسة الشَّمّ، التي هي مرتبطة بالذاكرة عند الإنسان. فالشخص إذا شم عبير عطرٍ يألفه يعرف صاحبه، أو يتذكر هذا العطر والزمن الذي عاشه. فهي حاسة تثير الوجدان، والشجون كذلك. ولعل الشم مرتبط عند الشعراء بعطر المحبوبة، ولكنه عند نازك قد ارتبط بالموت، ورائحة القبور، فللموت رائحة لا تنسى.

ومن أكثر ما يميز الصورة الشعرية لدى (نازك) هو استثارتها لحاسة الشم على وجه التحديد؛ حيث تنبثق الروائح في رسمها للصورة، وبذلك تسمح للمتلقي بأن يستنشق تلك الروائح في كلمات مثل: (الشذى، والعبير، والعطر، والرحيق).

رائحة الشهيد لا يمكن أن تدفن عند (نازك)؛ فتقول في قصيدة (**الشهيد**):

وَصَبَاحاً دَفَنُوهُ

(١) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ١٩٥.

وَأَهَالُوْا حِقْدَهُمْ فَوْقَ ثَرَاهُ

عَارُهُمُ ظَنّوْه لَنْ يُبْقي شَذَاهُ

ثُمَّ سَارُوْا وَنَسُوْهُ [1] (الرمل)

وهنا تعبّر (نازك) عن الرائحة الجميلة المعطرة المنبعثة من الشهداء، وهي رائحة كرائحة المسك، وهي بذلك تستثير حاسة الشم.

دائماً ما تستدعي (نازك) حاسة الشم في قصائدها، وكأنها تمزجها بالعبير، تقول في قصيدة **(أغنية ليالي الصيف)**:

أيُّ نَهْرٍ مِنْ عُطُوْرِ

فِيْ شَذَاهُ مَسْبَحٌ لِلْقَمَرِ

وَغِذَاءٌ لِلرُّؤَى وَالسَّمَرِ

وَرَحِيْقٌ للشُعُورِ [2] (الرمل)

وكذلك تستدعي البخور من أجواء المعابد؛ فتبدو القصيدة مثخنة بروائح المعابد البابلية القديمة، فتقول في قصيدة **(إلى الشعرِ)**:

مِنْ بَخُورِ المَعَابدِ فِيْ بَابِلَ الغَابِرَهْ

مِنْ ضَجِيْجِ النَّوَاعِيْرِ فِيْ فَلَوَاتِ الجَنُوْبْ

مِنْ هُتَافَاتِ قُمْرِيّةٍ سَاهِرَةِ

---

(١) الديوان: ٢/٢٣٧.

(٢) الديوان: ٢/٥٢٨

وَصَدَى الحَاصِدَاتِ يُغنِّينَ لَحْنَ الغُرُوْبْ

ذَلِكَ الصَّوْتُ ،صَوْتُكَ سَوْفَ يَؤُوْبْ

لِحَيَاتِي، لِسَمْع السِّنِيْنْ

مُثْخَناً بِعَبِيْرِ مَسَاءٍ حَزِيْنْ (١) (المتدارك)

وفي قصيدة (**مأساة الحياة**) تدعو إلى إكرام القتلى، وتعطيرهم بزهر الليمون والياسمين:

احْمِلُوا نَادِمِيْنَ أشْلاءَ قَتْلا

كُمْ وَغَنُّوا لَهَا نَشِيْدَ اعْتِذَارِ

ضَمِّخُوْهَا بِالعِطْرِ لُفّوْا بَقَايَا

هَا بِزَهْرِ اللَّيْمُوْنِ وَاليَاسَمِيْنِ (٢) (الخفيف)

٤. الاستعارة اللمسية:

وتعني التصـــوير المعتمد على حاســـة اللمس، كالخشـــونة، والنعومة، والبرودة، والســـخونة، وغيرها، فهي تلك الأشياء التي لا تُدْرَك إلا من خلال لمسها، ولا تستطيع أي حاسة أخرى أن تقوم مقامها، ولذلك يوظفها الشاعر في تشكيل صوره.

وقد تنبه القدماء لأثر الحواس في نقل الصورة بشكل عام، ومنها حاسة اللمس، فيذكر (ابن طباطبا) العلة في قبول الناقد للشعر الحسن فيقول: "إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصـــل بها مما طُبعت له، إذا كان وروده عليها ورواداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضـادة معها؛ فالعينُ تألف المرأى الحسـن، وتقذَى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبل المشـمَّ

(١) الديوان: ٢/٥٧٧.

(٢) الديوان: ١/٣٨٥.

الطيبَ، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفمُ يلتذُّ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشـــع المر، والأذن تتشـــوَفُ للصـــوت الخفيض الســـاكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي".[1] والصورة اللمسية بشكل خاص تساعد المتلقي على فهم إحساس الشاعر؛ لأنها تُزوّده بالكثير من الإيحاءات التي تعجز عنها الحواس الأخرى.

وفي قصـيدة (**المدينة التي غرقت**) حاولت (نازك) وصـف المدينة وآثار الدمار بعد تعرضـها للطوفان فقالت:

وَتَنْمُو الخُشُوْنَةُ حَيْثُ يُلامِسُ وَجْهَ التُّرَابْ

وَتُنْبِتُ أقدامُهُ طُحْلُباً لَزِجاً وذبَابْ [2] (المتقارب)

فاستخدام نازك هنا للفظ (الخشونة)، و (طحلباً لزجاً) تحاول به استثارة حاسة اللمس، فهي تسـتخدم المثيرات الحسـية حتى تُحدِث أثراً في الأعصـاب، وبذلك يسـتطيع المتلقي الإحسـاس بملمس الخشـونة واللزوجة، فالصـورة الاسـتعارية اللمسـية تتجسـد في (تنمو الخشـونة) عبر آلية التجسـيد بإسـناد النمو للخشـونة، وفي (تنبت أقدامه طحلباً لزجاً) اسـتعارت الأقدام للخراب، ومن هذه الأقدام تنبت الطحالب اللزجة، والإحســـاس باللزوجة يُحدِث توتراً للإنســـان؛ لأن ملمسها مزعج ومقزز.

جدران المقابر لزجة تبتلع كل جميل، تقول في قصيدة (**خرافات**):

وَوَجَدْتُ أبْوَاباً تُؤَدِّيْ فِي اخْتِنَاقْ

لِمَقَابِرٍ دُفِنَ الشُّعُوْرُ بِهَا وَمَاتَ غَدُ الخَيَالْ

---

(١) ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية بيروت–لبنان، ط١، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م، ص٢٠.

(٢) الديوان: ٥٣٨/٢.

جُدْرَانُهَا اللَّزِجَاتُ تَبْتَلِعُ الجَمَالْ

وَتَمُجُّ قُبْحاً لا يُطَاقْ [1] (تفعيلة الكامل)

الموت هنا ليس موت الجسد؛ بل موت الشعور، وموت الخيال، وتلك القبور جدرانها لزجات قبيحات تبتلع الجمال. والصورة الاستعارية اللمسية قائمة على تشخيص الجدران، وجعلها كائناً (يبتلع) جمالاً، و(يمجّ) قبحاً.

وبرودة القبور صورة حسية تتكرر في قصائدها كثيراً؛ لأن كل شيء يموت؛ الحياة، والأحاسيس، والمشاعر، والخيال تقول في قصيدة (**جامعة الظلال**):

وَنَنْتَظِرُ الغَدَ خَلْفَ العُصُوْرْ

وَنَجْهَلُ أنَّ القُبُوْرْ

تَمُدُّ إلَيْنَا بِأذْرُعِهَا البَارِدَةْ

وَنَجْهَلُ أَنَّ السَّتَائِرَ تُخْفِي يَداً مَارِدَةْ [2] (تفعيلة المتقارب)

جعلت من القبور إنساناً له ذراعان، فأقامت صورتها اللمسية على التشخيص، على طريقة الاستعارة المركبة في (تمد إلينا بأذرعها الباردة)؛ حيث أسندت الذراع الباردة للقبور.

وفي رثاء عمتها تصف برودة قبرها في قصيدة (**إلى عمتي الراحلة**):

القَبْرُ ضَمّكِ فِيْ بُرُوْدَتِه بَعْدَ ارْتِعَاشَةِ قَلْبِيَ الخَضِلِ

لا طَيْرَ يُوقِظُ فيكِ عِرّقَ هَوَى لا شَيْءَ يَبْعَثُ خَامِدَ الأَمَلِ [3] (الكامل)

تصور الشاعرة بأسى قبر عمتها البارد، بعد أن بلغت من الحزن والفقد مبلغاً عظيماً، جعلها تخاف عليها من برودة القبر، في صورة توحي بحبها، وقلقها على جسد عمتها. ولا شيء سوف يوقظ روحها الخامدة تحت التراب.

---

(١) الديوان: ٢ /٨٨.

(٢) الديوان: ٢/١٠٣-١٠٤.

(٣) الديوان: ٢/١٣٦.

وكذلك استخدامها لكلمة (حرارة) الجسد في مرثية عمتها:

أَوَ حِيْدَةٌ فِيْ القَبْرِ هَامِدَةٌ وَأنَا أَمَسّ سَرِيْرَكِ الخَاوِي؟

خُصُلاتُ شَعْرِكِ فَوْقَهُ حَرَقٌ فِيْ عُمْقِ يَأْسِي الصَّارِخِ الدَّاوِي

وَمَكَانُ رَأْسِكِ فِيْ الوِّسَادَةِ فِيْ قَلْبِي بَقَايَا كَوْكَبٍ هَاوي

وَقَمِيْصُكِ البَاكِيْ أَمَا بَقِيَتْ فِيْهِ حَرَارَةُ جِسْمِكِ الذَّاوِي ؟

كَيْفَ انْطَوَيْتِ وَأنْتِ خَالِدَةٌ فِيْ أدْمُعِي ؟ شُلَّتْ يْدُ الطَّاوِي [1] (الكامل)

لعل المشهد في هذه الأبيات يصف شعور الفقد والوجع الذي تشعر به (نازك) تجاه عمتها الراحلة، وتلك الأسئلة هي أسئلة الشخص اليائس الباحث عن إجابة تقنعه: لماذا يموت من نحب؟ لماذا هم وحيدون، ونحن ما زلنا نتلمس أشياءهم، ونشعر بحرارة أجسادهم؟ لأن المحب، بكل سهولة، لا ينسى من فقد.

والصورة الاستعارية في قولها :(وقميصك الباكي أما بقيت فيه حرارة جسمك الذاوي) حيث استعارت البكاء للقميص من خلال آلية التشخيص؛ فالقميص يبكي مثل الإنسان؛ لأنه يفتقد حرارة جسدها، فآلية التشخيص خلعت على القميص صفة البكاء؛ فهو يشعر بالفقد مثلها.

وفي نهاية المقطع يظهر سخطها وغضبها على مَنْ طوى روح عمتها، في قولها: (كيف انطويت وأنت خالدة في أدمعي؟ شُلَّت يد الطاوي) هذا البيت يوضح فكرة عدم تقبلها للموت، والفناء، فالسؤال الإنكاري يوضح ذلك، وعزز من سخطها الدعاء في البيت (شلت يد الطاوي)، والذي يعود على الموت نفسه، فهو من سلب عمتها الحبيبة منها.

(١) الديوان: ١٣٦/٢.

٥. الاستعارة المتراسلة:

تراسل الحواس هو أداة تشكيلية مهمة في بناء القصيدة، اهتم بها الرمزيون، وتأثر بها أدبنا العربي. ومعنى تراسل الحواس هو: "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى؛ فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً..."(١).

ويعطي تراسل الحواس للشاعر فرصة الإيحاء بحاستين أو أكثر، وبذلك تتكثف الصورة الشعرية، ويسمح للشاعر أن ينقل مشاعره، كما هي في وجدانه، إلى وجدان المتلقي؛ فتؤدي دوراً بارزاً في خلق معانٍ مبتكرة، وبذلك تنمو الصورة الشعرية. فقد "وصف الشاعر الفرنسي (بودلير) بعض الروائح بأنها ناعمة كالمزامير، وخضراء كالمروج، فجمع بين الرائحة، والملمس، والمرأى، والصوت"(٢).

واهتم الرمزيون بتراسل الحواس؛ لأنهم يرون أن اللغة "رموز اصْطلح عليها لتثير في النفس معاني، وعواطف خاصة. والألوان، والأصوات، والعطور، تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو قريب مما هو"(٣). وقد ذكر الدكتور (محمد مندور) أن معطيات الحواس متداخلة عند الرمزيين، ويضرب لذلك مثلاً "بوصف أحد الرمزيين للون السماء، وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله: (وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ)، فهو – وإن لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي تعبر عنه – إلا أنه مع ذلك

---

(١) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس–تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص٨٢.

(٣) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والتصوير،١٩٩٧م، ص٣٩٥.

ولّد في نفوسنا إحساساً بهذا اللون، ونقل إلينا وقعه في نفسه بعبارة (نعومة اللؤلؤ)، التي استمدها من عالم اللمس"[1].

واستعانت (**نازك**) بنظرية تراسل الحواس في رسم صورتها الشعرية، على نحو يحقق لها التواصل بين تكوينها ذاتياً، وبين عالمها من طرف، وبين التراث جوهراً، وبين سياقات التجديد من طرف آخر[2].

وهنا في شعر (**نازك**) تتحدث إلى الموت وكأنه إنسان له حديث، وأن عينيه تتكلمان، فاستخدمت حاسة البصر، واستثارتها حتى توصل المعنى المرجوّ إلى المتلقي، تقول في قصيدة (**إلى عيني الحزينتين**):

هَاتَا حَدِيْثَ المَوْتِ، هَاتَا سِرَّهُ

قَدْ آنَ، يَا عَيْنَيّ، أنْ تَتَكَلَّمَا

مَا شَاطِئُ الأَعْرَافِ، مَا أَلْوَانُهُ؟

مَا سِرُّهُ الخَافِي؟ صِفَاهُ وتَرْجِمَا [3] (الكامل)

تعطي العين صفة اللسان، وتطلب من عينيها أن تصفا لها المجهول، وتساؤلاتها ما هي إلا خوف من هذا المجهول المخيف، والذي تريد معرفة سره الخافي؛ فالصورة الاستعارية المتراسلة تقوم على تشخيص العينين، وجعلهما إنساناً يتكلم، ويصف، ويترجم، ويبث الأسرار، فهي تبحث عن معاني الألم، والموت.

---

(١) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والتصوير،٢٠٠٤م، ص١١٩-١٢٠.

(٢) انظر: السامرائي، ماجد: نازك الملائكة من قبل ومن بعد من الرومانسية إلى الشعر الحر، المجلة الثقافية الأردنية، ع٥٢، ٢٠٠١م، ص٤٩.

(٣) الديوان: ١/٥٦٤.

وهنا تصف الألم، وتعطيه صفة الدموع كالعين، وكأنه أخرس ليس له لسان، تقول في قصيدة **(أغنية للحزن)**:

وَهْوَ يَحْيَا فِيْ الدُّمُوْعِ الخُرْسِ فِيْ بَعْضِ العُيُوْنِ

وَلَهُ كُوْخٌ خَفِيٌّ شِيْدَ فِيْ عُمْقٍ سَحِيْقِ

ضَائِعٌ يَعْرِفُهُ البَاكُوْنَ فِيْ صَمْتٍ عَمِيْقِ

وَسُدىً يَبْحَثُ عَنْهُ الأَلَمُ الخَشْنُ الرَّنِيْنِ

إِنَّهُ يَقْتَاتُ أَسْرَارَ السُّكُوْنِ

وَأسىً مُخْتَبِئاً خَلْفَ العُرُوْقِ (١) (الرمل)

حيث جعلت الدموع التي تتساقط من العين خرساً، والخرس صفة للإنسان، والألم، بوصفه مدركاً ذهنياً، ملمسه خشن، وله رنين كرنين الصوت المسموع، فتبادل المدركات في هذين البيتين قد ساعد على تصوير فكرة الألم، ووصفه بهذه الأوصاف الخارقة. إنه ألم من نوع آخر، يسكن أعماق الوجدان؛ فالصورة الاستعارية المتراسلة تكمن في تشخيص الألم، وجعله إنساناً، من خلال الصفات التالية: (يحيا، له كوخ، ضائع، يقتات، مختبئ)، وجميع هذه الصفات الإنسانية أسندت للألم، وهو ألم الفقد، وفي هذه الأبيات تتحدث عن ألم فقد والدتها.

وفي قصيدة **(المقبرة الغريقة)**:

بَكَيْتُ لِلأَمْوَاتِ طُوْلَ المَسَاءْ

وَصُغْتُ مِنْ دَمْعِي النَّشِيْدَ الحَزِيْنْ

وَفِيْ غَدٍ أَرْقُدْ تَحْتَ السَّمَاءْ

قَبْراً سَيَبْكِي عِنْدَهُ العَابِرُوْنْ (٢) (السريع)

---

(١) الديوان: ٣١٢/٢.

(٢) الديوان: ٥٣٧/١.

تتمثل آلية التراسل في (صغت من دمعي النشيد الحزين)؛ فالدموع صفة متلازمة للعيون، والنشيد صفة مرتبطة بالصوت والكلام، ولعل البكاء الحار يصدر صوتاً حزيناً، وهذا ما تدل عليه العبارة (صغت من دمعي النشيد الحزين)، وكأنها تقول سأبكي بكاءً مريراً، يصدر نشيداً حزيناً.

وفي مطولة (**أغنية للإنسان**):

وَالعُيُوْنُ الظَّمْأَى التِي تَشْرَبُ الأَنْ

ـجُمُ مِنْهَا وَتَسْتَعِيْر سَنَاهَا

دَفَنَ المَوْتُ خَلْفَ أَهْدَابِها أُغْ

نِيَةَ اللَّوْنِ وانْطَوَتْ ذِكْرَاهَا [1] (الخفيف)

العيون الظمأى ماذا فعل بها الموت؟ هي عيون من نوع آخر، عيون يشـــرب النجم منها، ويستعير سناها البراق، فسرق الموت لونها، وطوى ذكراها. تريد إيصال فكرة أن الموت لا يدفن أي شيء، بل يدفن العيون البراقة ذات الشعاع الجميل.

ويكثر تراسل الحواس في شعرها؛ فتوظفه في نصوصها، وتكثر منه في وصف جمال الطبيعة، مثل جمال الزهر، وشذا العطور.

في قصيدة (**شجرة القمر**) تقول:

وَيَشْرَبُ عِطْرَ الصَّنَوْبَرِ وَالياَسَمِيْنِ الخَضِلْ [2] (المتقارب)

(١) الديوان: ٢٧٩/١.

(٢) الديوان: ٤٢٢/٢.

إذ إن العطر يشـــم بالأنف، والشـــراب يكون عبر الفم، فجعلت من جمال رائحة الصـــنوبر والياسمين عطراً تكثف حتى أصبح شراباً لذيذ المذاق.

ومن تراسل حاستي اللمس، والشم، تقول في قصيدة (**خمس أغانٍ للألم**):

ثُمَّ اسْتَلَمْنَا وَرْدَةً حَمْرَاءَ دَافِئَةَ العَبِيْرْ

أحْبَابُنَا بَعَثُوْا بِهَا عَبْرَ البِحَارْ [1] (الكامل)

لأن الأحباب هم من أرســـل الورود الحمراء جاء عطرها دافئاً لا زكياً، فالدفء دلالة على الاحتواء والحنان، وهو يأتي من دفء الأحباب، وكأنهم أرســـلوا الدفء الذي تفتقده الذات الشـــاعرة مع الورود بدل عبيرها؛ فهي لا تحتاج إلى عبير الزهور بقدر ما تحتاج إلى حنان الأحباب الذين رحلوا.

(١) الديوان: ٢/ ٤٥٦.

المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز

الاستعارة بين الوضوح والرمز:

عدّ بعض النقاد الشعر: "عملية ترميز، واللغة الشعرية هي اللغة الرمزية"[١]، والرمز: "تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية"[٢]. والرمز من وسائل التصوير الشعري الحديث، التي "ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية"[٣]. والرمزية في الشعر العربي الحديث تغذّت من الرومانسية، التي غذّتها التراجم الحديثة عن الآداب الأوربية.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال، وهو: لماذا نلجأ إلى الرمز؟ لأن اللغة الواضحة عاجزة عن التعبير؛ فيلجأ الشاعر إلى الرمز، "ويكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها؛ فأنت تُفْصح حتى يعييك الإفصاح، فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد، لا إبعاد المعنى القريب"[٤].

والرمزية "لا تستخدم الشعر للتعبير عن معانٍ واضحة، أو مشاعر محددة؛ بل تكتفي بالإيحاء النفسي، والتصوير العام عن طريق الرمز"[٥]. وبذلك يكون الرمز "أكثر امتلاء، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة"[٦]، فتعتمد عليه القصيدة الفنية؛ لِنَقْل مشاهد الحياة وموضوعاتها، ومعالجتها بطرق تتفوق على طريقة التصوير المباشر. ومع ذلك؛ ينبغي للشاعر ألا يجعل الرمز وسيلة مستقلة عن غيرها من وسائل التشكيل، أو يقحمه دون الحاجة؛ لأن "قيمة الرمز نابعة من

---

(١) رماني، إبراهيم: أوراق في النقد الأدبي، د.ط، دار الشهاب باتنة ،١٩٨٥م، ص ٢٣٦.

(٢) أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف –القاهرة ١٩٨٤م، ص ٢٠٢.

(٣) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(٤) العقاد، عباس محمود: يسألونك، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان، ط٣، ١٩٨١م، ص٩٥.

(٥) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٦) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص ٧٤.

سياقه، وبغيره يفقد طاقاته الخلاقة في الصورة الشعرية، ويتراجع إلى دلالته الحرفية"[١]. وإقحام الرموز في القصيدة يجعل منها شفرة غامضة صعبة الفهم، وبذلك تنتفي قيمة التعبير بالرمز.

إن الرموز الشعرية تختلف بطبيعة الحال عن غيرها من الرموز؛ فالرمز الشعري "لا يشير إلى شيء محدد معين يتفق الجميع عليه؛ وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم الناس يختلفون اختلافاً بيّناً في فهم الرموز الشعرية"[٢].

والرموز الشعرية متنوعة: فهناك الرموز الدينية، والرموز التاريخية، والرموز الأسطورية. والشاعر المبدع لا يكتفي بالرموز الموجودة؛ فيصنع رمزاً خاصاً به، "وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعية الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[٣].

وشكّل الرمز أحد أساليب التعبير عند (**نازك الملائكة**)؛ إذ استعانت بالرمز كثيراً. وإن "ما أفادت منه نازك من الرموز قد مثّل كشفاً إيحائياً لكثير من الجوانب الخفية التي لا تستطيع اللغة المباشرة احتواءها"[٤]. وقصائدها تزخر بالرموز الأسطورية، مثل: قصيدة (أغنية تاييس)، وقصيدة (صلاة إلى بلاوتس)، وضمنت قصائدها رموزاً أسطورية مثل: يوتوبيا، وهياواثا، ونارسس، وأبولو...إلخ، ورموزاً دينية، مثل: آدم وحواء، ورموزاً تاريخية، مثل: قيس وليلى، وابتدعت رموزاً، مثل: السمكة، والأفعوان، والزورق، والموج، والغلام، والمعبد، ورمزت للمناضلة العربية، مثل: جميلة بوحيرد.

في قصيدة (**لعنة الزمن**) جعلت من السمكة الميتة رمزاً للزمن، تقول:

---

(١) موسى، بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٢) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة الشعرية الحديثة، مرجع سابق، ص١٠٦.

(٣) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت، ص ٢١٧.

(٤) درويش، عيسى سلمان: الموت في شعر نازك والسياب دراسة مقارنة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل – العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م، ص ١٧٨.

وَبَقِيْنَا نَهْرُبُ وَالسَّمَكَةْ

تَتْبَعُ أَرْجُلَنَا المُرْتَبِكَةْ

تِلْكَ الأَحْدَاقُ وَأَيْنَ المَهْرَبُ مِنْ لَعْنَةِ تِلْكَ الأَحْدَاقْ؟

وَزَعَانِفُهَا السُّوْدُ الشَّوْهَاءْ

سَدَّتْ فِيْ وَجْهَيْنَا الأَرْجَاءْ

وَأَرَاقَتْ فِيْ الجَوّ الوَضَّاءْ

سُحُباً سَوْدَاءَ وَلَوْنَ مَحَاقْ

حَتَّى وَجْهَ القَمَرِ السِّحْرِيِّ غَشَاهُ أَسىً وَظَلامُ مَحاقْ

وَتَلاشَى مَبْسِمُهُ البَرَّاقْ [1] (المتدارك)

تمكنت الشاعرة من تجسيد الزمن في شخصية السمكة الميتة التي تحدق بها وتلاحقها؛ فالمشبه غير موجود، ولكن أفعاله موجودة في صورة السمكة الميتة. والتعبير بالصورة الرمزية تفوق على التعبير المباشر؛ لأنه خلق شعور الخوف في نفس الشاعرة، وانعكس ذلك في نفس المتلقي.

كما تُلحظ رمزية الموج؛ حيث رمزت للحياة بالموج، يقذفها أينما شاء، وكيفما شاء. تقول في قصيدة (**صائدة الماضي**):

انْتَظِرْنِي، غَداً سَيَقْذِفُ بِيْ المَوْ

جُ إِلَى شَطّكَ الغَرِيْبِ البَعِيْدِ [2] (الخفيف)

(١) الديوان: ٢/٢٧٤.

(٢) الديوان: ٢/٢٩٢.

وفي رثاء والدتها بلغت الحد الذي تتصالح فيه مع ألم فقدها؛ فجعلت من (الغلام) رمزاً للألم، وأسقطت عليه صفات الألم، وما يحمله من دموع، ووجع، وأسى، تقول في قصيدة (**ثلاث مراثٍ لأمي**):

الغُلامُ الحَسّاسُ ذُوْ الأعْيُنِ الغَرْ

قَى بِتَارِيْخِ ألْفِ سِرٍ حَزِيْنِ

إنَّه مُطْعِمُ العُيُونِ العَمِيْقَا

تِ ويَنْبُوْعُ كُلّ دَمْعٍ سَخِيْنِ[1] (الخفيف)

ورمز الغلام لا يحمل أي أهمية خارج سياق النص؛ فـــ "ليس له أي معنى شعري خارج القصيدة؛ لأن الشاعرة هي التي أكسبته دلالاته الشعرية كرمز، ومن ثم فهو خارج القصيدة ليس أكثر من مجرد إمكانية لغوية غفل، ومن الممكن أن يأتي شاعر آخر فيوظفه توظيفاً رمزياً آخر، ويكسبه دلالة رمزية أخرى".[2]

وهناك رمزية النسر للأمة العربية؛ إذ إن الشاعرة عربية الأصل والهوى، والقضية الفلسطينية من أولى أولوياتها، في قصيدة (**النسر المطعون**) تقول:

فِيْ قَلْبِهِ النَّابِضِ قَدْ أغْمَدُوا

رُمْحاً غَلِيْظَ الحَدِّ خَشْنَ الشِّفَاةْ

مِنْ صَدْرِهِ الحُرِّ يُغْذِي الثَّرَى

وَالوَرْدُ يَسْتَنْبِتُهُ مِنْ دِمَاهْ

(١) الديوان: ٢/٣١٤.

(٢) زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص١١١.

يَا رُمْحَ إسْرَائِيْلَ مَهْمَا ارْتَوَى

مِنْ جُنْحِهِ مِنْ رُوْحِهِ وَمِنْ مُنَاهْ

يَبْقَى تُرَاثُنَا عَرَبِيّ الشَّذَى

وَالضَّوْءُ، يَبْقَى عَرَبِيّ الِمياَهْ [1] (السريع)

يحمل النســـر في التراث العربي معاني العزة، والشـــموخ، والكبرياء[2]، وقد وظفت نازك رمز النسر في وصف القضية الفلسطينية؛ فجعلت من فلسطين قلب النسر النابض، والرمح المغروس في صدره هو رمز للاحتلال الإسرائيلي.

الجدير بالذكر أن رمز النسر استخدم من قبل الشاعر (عمر أبو ريشة) في قصيدته (**النسر**) الذي رمز به للرجل العربي.[3]

واستلهمت من قصة المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) رمزاً للقضية العربية؛ فتقول في قصيدة (**نحن وجميلة**):

أتَبْكِيْنَ أنْتِ؟ أتَبْكِيْ جَمِيْلَهْ؟

أمَا مَنَحُوْكِ اللُّحُوْنَ السَّخِيَّاتِ وَالأُغْنِيَاتْ؟

---

(١) الديوان: ٤٩٨/٢.

(٢) كقول أبي القاسم الشابي في قصيدة (نشيد الجبار، أو هكذا غنى بروميثيوس):

سَأعيشُ رَغْمَ الدَّاءِ والأَعْداءِ كالنِّسْر فوقَ القِمَّةِ الشَّمَّاءِ

انظر: ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة –بيروت،١٩٩٧م، ص ٤٤٠.

(٣) قصيدة النسر التي يقول في مطلعها:

أصبح السفحُ ملعباً للنسورِ فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري

انظر: ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة–بيروت، ١٩٩٨م، ص ١٥٨.

أمَا أطْعَمُوْكِ حُرُوْفاً؟ أمَا بَذَلُوا الكَلِمَاتْ؟

فَفِيْمَ الدُّمُوْعُ إذَنْ يَا جَمِيْلَةْ؟ [1] (المتقارب)

ويُعدّ الموت من أكبر مخاوفها بلا شك؛ فهي ما تفتأ تذكره؛ ففي قصيدة (الأفعوان) عبّرت عما يجول في نفسها من خوف وفزع من شيء ما يلاحقها، وجعلت منه أفعواناً لا يكِلُّ، ولا يمل من مطاردتها. ولجوؤها إلى الرمز –دون المعنى المباشر– هو ضرورة تقتضيها الحالة الوجدانية؛ فهي تريد أن يتعمق المتلقي في شعورها بدلاً من أن يطلع عليه.

تقول في قصيدة (**الأفعوان**):

أيْنَ أَمْشِيْ؟ مَلَلْتُ الدُّرُوْبْ

وَسَئِمْتُ المُرُوْجْ

وَالعَدُّوُ الخَفِيُّ اللَّجُوْجْ

لَمْ يَزَلْ يَقْتَفِيْ خُطُوَاتِي، فَأَيْنَ الهُرُوْبْ؟ [2] (المتدارك)

والأفعوان هو القوة العنيدة التي لا تُقهر:

مِنْ قُيُوْدِ التَّذَكُّرِ... لَنْ أَنْشُدَ الانْفِلاتْ

مِنْ قُيُوْدِي، وأَيُّ انْفِلاتْ

وَعَدُوِّيْ المُخِيْفْ

---

(١) الديوان: ٢/٥٠٥.

(٢) الديوان: ٢/٧٧.

مُقْلَتَاهُ تَمُجُّ الخَرِيْفْ

فَوْقَ رُوْحٍ تُرِيْدُ الرَّبِيْعْ

وَوَرَاءَ الضَّبَابِ الشَّفِيْفْ

ذلك الأفعوانُ الفظيعْ

ذَلِكَ الغُوْلُ أيّ انْعِتَاقْ

مِنْ ظِلال يَدَيْهِ عَلَى جَبْهَتِي البَارِدَةْ

أيْنَ أنْجُوْ وَأهْدَابُهُ الحَاقِدَة

فِيْ طَرِيْقِيْ تَصُبُّ غَداً مَيّتاً لا يُطَاقْ؟

أيْنَ أمْشِيْ؟ وأيُّ انْحِنَاءْ

يُغْلِقُ البَابَ دُوْنَ عَدُوّيْ المُرِيْبْ [1] (المتدارك)

بَنَتْ نازك صورة العدو المخيف بالاستعارة المتراسلة؛ إذ (مقلتاه تمج الخريفْ)، و(أهدابه الحاقدة تصب غداً ميتاً)، فتكثيف الصورة بتراسل الحواس يجعلها أقوى تأثيراً في النفس، وأقوم لوصف الأحاسيس الداخلية:

إنَّهُ يَتَحَدَّى الرَّجَاءْ

وَيُقَهْقِهُ سُخْرِيَةً مِنْ وُجُوْمِي الرَّهِيْبْ

إنَّهُ لا يُحِسّ البُكَاءْ

أيْنَ .. أيْنَ أغِيْبْ؟

(١) الديوان: ٢/٧٨.

هَرَبِي المُسْتَمِرُّ الرَّتِيْبْ

لَمْ يَعُدْ يَسْتَجِيْبْ

لِنِدَاءِ ارْتِيَاعِي وَفِيْمَ صُراخُ النِّدَاءْ؟

هَلْ هُنَاكَ مَلاذٌ قَرِيْبْ [1] (المتدارك)

فقد خلعت على الأفعوان الصفات البشرية من خلال آلية التشخيص فهو (يتحدى، يقهقه، لا يحس، يستجيب)، وبذلك أعطته صفات العدو البشري.

وعبثاً تحاول الهروب؛ فهو موجود لا مفر منه، ومصاحبٌ لها على الدوام:

وَتَمُرُّ تَمُرُّ الحَيَاة

وَعَدُوِّيْ الخَفِيُّ العَنِيْدْ

خَلْفَ كُلِّ طَرِيْقٍ جَدِيْدْ

فِيْ لَيَالِي الأسَى الحَالِكَات

خَلْفَ كُلِّ سَحَرْ

وأرَاهُ يُطِلُّ عَلَيّ مَعَ المُنْتَظَرْ

مَعَ أمْسِيْ البَعِيْدْ

مَعَ ضَوْءِ القَمَرْ

فِيْ الفَضَاءِ المَدِيْدْ

أيْنَ أيْنَ المَفَرْ؟

---

(١) الديوان: ٢/٧٩.

مِنْ عَدُوِّيْ العَنِيْدْ

وَهْوَ مِثْلُ القَدَرْ

سَرْمَدِيٌ، خَفِيٌ، أبِيْدْ

سَرْمَدِيٌ، أبِيْدْ [1] (المتدارك)

في هذا المقطع الأخير تبلغ ذروتها العاطفية في وصف هذا (المخيف)، بتكرار صفاته؛ فهو (عدو خفي عنيد، سرمدي، أبيد) فاستخدمت التشخيص بإعطائه صفات إنسانية في (عدو مخيف، يطل، عنيد). فحالة (نازك) النفسية جعلتها تستخدم الرمز الحسي؛ لوصف شعورها الداخلي؛ إذ إن التعبير المباشر يعجز أحياناً عن وصف دواخل الإنسان، وما يعتريه من أحاسيس ومشاعر كالخوف، والقلق، والحب.

كما أن الموت ذا المعنى الصوفي في قصائد نازك موجود؛ فهو في الفكر الصوفي طريقٌ للحياة الأبدية، فموت الإنسان سببٌ في حياته، مثل قولها في قصيدة (**تمتمات في ساحة الإعدام**):

بِالمَوْتِ، وَالحُبِّ، وَالعُيُوْنِ الغَرْقَى الأسِيْرَةْ

نَحْنُ ارْتَفَعْنَا

نَحْنُ مَعَ البَرْقِ قَدْ نَصَعْنَا

وَمِنْ حَلِيْبِ الفِدَاءِ وَالشَّمْسِ قَدْ رَضَعْنَا

نَحْنُ حَرَثْنَا، نَحْنُ زَرَعْنَا

سَنَابِلَ المَوْتِ، وَاتَّخَذْنَا الأسَى خَمِيْرَةْ

(١) الديوان: ٢/٨٠.

لِخُبْزِنَا، والسُّهَادُ فِيْ دَمْعِنَا جَزِيْرَة

وَفِيْ مَزَادِ الرِّيَاحِ بِعْنا [1] (مخلّع البسيط)[2]

وأيضاً المقتول يصبح سوسنةً خالدة:

نَعْرِفُ فِيْ الضَّوْءِ كَيْفَ تَنْتَصِرُ الكِبْرِيَاءُ عَلَى المِشْنَقَة

وَكَيْفَ يَضْحَى المَقْتُوْلُ سوسنةً وَحَيَاةْ

وَكَيْفَ يُعْطَى الخُلُوْدَ،

صَمْتُ العِنَادِ فِيْ الشَّفَةِ المُطْبَقَةْ [3] (مخلّع البسيط)

إن ما استفادت منه من الرموز يُعدّ كشفاً ذاتياً؛ فأغرقت نفسها فيه، وظهرت بصور رمزية، والاستعارات التي على طريقة الرمزيين مكثفة منتشرة في قصائدها؛ حيث اعتمدت على ما يُسمّى بالاستعارات الرمزية، مثل: (الأمواج الخرس، جثة الندم، المرارة الخرساء، الزورق الكليل، حليب الفداء، الخيبة السوداء...إلخ).

(١) ديوان يغير ألوانه البحر ص١٧٨.

(٢) وقعت الشاعرة في خطأ تكرر مراراً في قصيدتها(تمتمات في ساحة الإعدام)واختل الوزن عندها فخرج من تفعيلة الرجز إلى تفعيلة المتقارب ، وقد استدركت الشاعرة ذلك في مقدمة ديوانها فالأقرب هو مخلع البسيط. انظر: ديوان يغير ألوانه البحر ص٢٧-٢٩.

(٣) ديوان يغير ألوانه البحر ص١٨٣.

المبحث الثالث: أنماط العلاقة التحويلية

(١) الاستعارة التشخيصية:

التشخيص ظاهرة أسلوبية موجودة في الشعر العربي؛ قديمه، وحديثه، وهي "الظاهرة التي بفضلها تُنقل كل العوالم إلى العالم الإنساني؛ فتستعير منه كل ما يخصه لتغدو في قالب إنساني حي"(١). والتشخيص من الأدوات الفنية "التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري؛ لنقل تجاربهم وانفعالاتهم"(٢). وفي تعريف المعجم الأدبي، هو: "إبراز الجماد، أو المجرد من الحياة من خلال الصورة، بشكل كائن متميز بالشعور، والحركة، والحياة"(٣). وهو أيضاً: "إضفاء الخصال البشرية على أشياء، وكائنات غير إنسانية، سواء أكانت حية، أم جامدة، معنوية، أم غير معنوية"(٤).

ولعل (عبد القاهر الجرجاني ٤٧١هـ) تكلم عن فضل الاستعارة والتشخيص، ووصفها، حيث قال: "فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"(٥).

ويرى (يوسف أبو العدوس) أن الرومانسيين أكثروا من استخدام أسلوب التشخيص في شعرهم، وكان طابع التشخيص عندهم أصدق من غيرهم؛ ويعود السبب في ذلك لرهافة

---

(١) السبيعي، حصة سحمي: أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى، ٢٠١٣م، ص٤.

(٢) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٣) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت –لبنان، ط٢ ،١٩٨٤م، ص٦٧.

(٤) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مرجع سابق، ص٨٤.

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، د.ت، ص٤٣.

حسـهم، ورقة مشـاعرهم. والتشـخيص يسـهم في تكثيف الدلالات، ورسـم صـور حية ناطقة لمظاهر الطبيعة.

والشـاعرة (نازك الملائكة) قد شـخَّصـت الموت كثيراً، وخلعت عليه الكثير من صـفات الإنسـان؛ فللموت في أشعارها الغلبة دائماً؛ فهو المنتصر عليها، والمفتخر بهذا النصر، تقول في قصيدة (**أنشودة السلام**):

هَكَذَا المَوْتُ غَالِبٌ أَبَدَ الدَّهْ

رِ وَنَحْنُ الصَرْعَى الضِّعَافُ الحَيَارَى

وَلَهُ النَّصْرُ وَالفَخَارُ عَلَيْنَا

فَانْدبُوا مَا دَعَوْتُمُوْهُ انْتِصَارَا [1] (الخفيف)

جاء تشـخيصـها للموت من خلال ما خلعت عليه من صـفات القوة والغلبة، واسـتخدمت اسـم الفاعل (غالب) تأكيداً لذلك؛ فاسـتعارت صـفات الإنسـان (الغلبة، والنصـر، والفخار) للموت، وشخّصته في صورة ذهنية تجريدية.

وفي قصيدة (**يبقى لنا البحر**) تقول:

وَفِيْ ذَاتِ يَوْمٍ سَرَتْ ألسُنُ النَّارِ فِيْ بَيْتِنَا

مَضَتْ تَمْضَغُ البَابَ، تُشْعِلُ لِيْنَ السَّتَائِرْ

يَدُوْرُ اللَّهِيْبُ دَوَائِرْ

يُزَمْجِرُ فِيْ شُرُفَاتِ مُنَانا وَيَضْحَكُ مِنْ رُعْبِنَا

(١) الديوان: ١ /٥٨.

يُهَدِّدُ أنْ يَتَوَسَّعَ، وَيَرْكُضُ فِيْ حَيِّنَا

وَيُنْذِرُ أنْ يَتَغَذّى خُدُوْداً،

شِفَاهاً،

ضَفَائِرْ

وَيَغْتَالُ حَتَّى شَبَابَ البَيَادِرْ [1] (المتقارب)

رسمت صورة الموت المحدق، حيث اشتعلت النيران في بيتها، فصوَّرت مشاهد متتالية لحركة النار التي تمثلت في سلوكيات البشر، وفي هذه المشاهد تضافرت عناصر الحركة في (سرت، مضت، يدور، يركض)، والصوت في (يزمجر، ويضحك)؛ لتخلق صورة متحركة مسموعة، مثل المشهد السينمائي.

وبنية الاستعارة التشخيصية تتمثل في إسناد الصفات البشرية؛ فتحققت في استعارة (المضغ) للنار، واستعارة الأصوات (يزمجر، ويضحك، ويهدد، وينذر)، والأفعال (يركض، ويغتال) للهب؛ إذ تحول المشبه إلى كائن حي تدب فيه الحياة.

ورومانسية (نازك) الشديدة جعلتها تبكي الشعراء العشاق، وكيف أضناهم العشق، واغتالهم الموت، فالموت لا يستثني الشعراء؛ فهم في قبضة يده، تقول في قصيدة (**قيس وليلى**):

ثُمَّ جَاءَ الصَّبَاحُ يَوْماً وَقَيْسٌ فِيْ يَدِ المَوْتِ ذَاهلٌ مَصْرُوْعُ

لَيْسَ تَبْكِيْهِ غَيْرَ تَنْهِيْدَةِ الرِّيْـ ـحِ وَصَوْتِ البُوْمِ الكَئِيْبِ دُمُوْعُ [2] (الخفيف)

---

(١) ديوان يغير البحر ألوانه ص٣٨-٣٩.

(٢) الديوان: ١/١٤٣.

العشــق أحد أســباب الموت عند نازك، فهي تحذر العشــاق، وتقتبس حكاية (قيس وليلى) مثالاً على ذلك، وبنية الصـورة الاستعارية تكمن في (وقيس في يد الموت) استعارة اليد للموت فهو القابض على الأرواح، ولا يستثني أحداً حتى الشعراء أنفسهم.

هل يعفو الموت عن الأغنياء؟ تقول في قصيدة (**بين قصور الأغنياء**):

لَيْسَ يُنْجِيْهُمُ الغِنَى مِنْ يَدِ الأشْـ

ـجَانِ لَيْسَتْ تُنْجِيْهُمُ الكِبْرِيَاءُ

لَيْسَ يَعْفُو المَمَاتُ عَنْهُمْ فَهُمْ حُزْ

نٌ وَصَمْتٌ وَحَيْرَةٌ وَبُـكَاءُ [1] (الخفيف)

العفو من شيم الكرام، لكن يُستثنى الموت من ذلك. شخّصت الشاعرة الموت، وسلبت منه صـفة (العفو)؛ فهو لا يعرف غنياً ولا فقيراً، فحتى الأغنياء لا يشـترون الحياة بأموالهم، ولا يعفو عنهم الموت، أو يتجاوزهم.

وفي قصيدة (**بين فكي موت**) تقول:

لَمْ أَزَلْ بُرْعُماً عَلَى غُصُنِ الدَّهْـ

ـرِ جَدِيْدَ الأحْلامِ وَالأُمْنِيَاتِ

فَحَرَامٌ أنْ تَدْفِنَ الآنَ يَا مَوْ

تُ شَبَابِي فِيْ عَالَمِ الأمْوَاتِ [2] (الخفيف)

---

(١) الديوان: ١/٧٦.

(٢) الديوان: ١/٤٩٤.

تتوسل الشاعرة للموت، وكأنه إنسان ماثل أمامها، وتقول له: إنها مازالت صغيرة حالمة، فحرام أن تموت وهي في ريعان شبابها. وقد شخَّصت الموت، وجعلته إنساناً، بدلالة القرينة (تدفن)، ولم تكتفِ بتشخيص الموت وجعله إنساناً يدفن؛ بل الانزياح الشعري في النداء على روح الموت بوصفه إنساناً يرى ويسمع، وقد استخدمت النداء كثيراً، مثل قولها في قصيدة (**قبر ينفجر**):

وَهَتَفْتُ يا رُوْحَ المَمَاتِ: تَمَزَّقِي

لَنْ تَحْبِسِي قَلْبِي الجَرِيْءَ السَّاخِرا [1] (الكامل)

وكذلك الموت ينادي في قصيدة (**أجراس سوداء**):

وَلِمَاذَا نَبْقَى هُنَا؟ أَسْمَعُ المَوْ

تَ يُنَادِي بِنَا فَلِمْ لا نُجِيْبُ؟

لِنمُتْ فَالرِّيَاحُ تَجْرَحُ وَجْهَيْ

نَا وَلَوْنُ الدُّجَى عَمِيْقٌ رَهِيْبُ [2] (الخفيف)

وتشخيص الفيضان الذي اجتاح بغداد في قصيدة (**المدينة التي غرقت**):

وَسَارَ يَرُشُّ الرَّدَى وَالتَّآكُلَ مِلْءَ المَدِيْنَةْ

يُخَرِّبُ حَيْثُ يَحُلُّ وَيَنْشُرُ فِيْهَا العُفُوْنَةْ [3] (المتقارب)

---

(١) الديوان: ١٦٧/٢.

(٢) الديوان: ١٠٨/٢.

(٣) الديوان: ٢ /٥٣٨.

فقد صوّرت الدمار المتمثل في الفيضان، وكأنه إنسان يرشّ الموت على المدينة، ويملؤها بالتآكل والعفونة.

(أغنية للإنسان):

كَيْفَ مَرّتْ عَلَى وُجُوْهِهِمُ الرَّبْ

ـدَاءِ كَفُّ الرَّدَى فَلَمْ تُبْقِ لَوْنا [1] (الخفيف)

شخّصت (الردى)، وهو الموت، بجعله إنساناً، بدلالة القرينة (كفّ)، فهو يمرّ على وجوه البشر، ويسرق منهم لون الحياة، فلا يبقى منه سوى الشحوب.

كيف يكون القتلى طعاماً للموت؟ تقول في قصيدة **(الشهيد)**:

حَمَّلُوْا أعْبَاءَها ظَهْرَ العَمُوْد

ثُمَّ أَلْقَوْهُ طَعَاماً لِلُّحُوْد [2] (الرمل)

إذ أصبح الشهيد طعاماً للحود، وبذلك أعطت (للَّحْد) صفة إنسانية وهي (الأكل)، وكأن اللحود جائعة تريد أن تأكل الجثث.

وكذلك في قصيدة **(تمتمات في ساحة الإعدام)**:

عُيُوْنُنَا الصَّامِتَةْ

صَيَّرَهَا الحَبْلُ حَوْلَ أَعْنَاقِنَا لافِتَةْ

تُعِيْدُ تَارِيْخَ كُلِّ طِفْلٍ،

(١) الديوان: ١ /٢٨٥.

(٢) الديوان: ٢/٢٣٦.

أَطْعَمَهُ القَاتِلُوْنَ لِلْمَوْتِ، ذَاتَ صَيْفِ [1] (مخلّع البسيط)

تكررت صورة الموت الجائع الذي يريد أن يأكل البشر، وهي صورة بشعة في تشخيص الموت كالحيوان المفترس الذي يرتقب طعامه من البشر.

كما شخَّصت الفناء، وكأنه إنسان يموت، في قولها في قصيدة (**في الريف**):

ويموتُ الفناءُ، يَضْحك من فكـ

ـرتهِ الظِلُّ والنّدَى والوَرْدُ [2] (الخفيف)

وأحياناً يبدو الموت إنساناً ضعيفاً كما في قصيدة (**قبر ينفجر**):

وَسَأَصْرعُ المَوْتَ الضَّعِيْفَ وَأنْثَنِي

بِمَخَاوِفِي وَسَعَادَتِي وَتَنَهُّدِي [3] (الكامل)

في نزعة تحدٍ للموت، والوقوف في وجهه، فهو ضعيف، ومن الممكن أن تصرعه. وهذه النظرة التفاؤلية وعدم الاستسلام منبعها الريف الجميل.

إن تشخيص الطبيعة من خصائص شعر الرومانسيين بعامة، ونازك بصفة خاصة؛ إذ إن الطبيعة ملاذها الرؤوم، ولذا "ألقت بنفسها في أحضانها، ودعت إلى ارتيادها، والعيش في ظلالها؛ لأنها ملاذ الإنسان في هذا العالم الرهيب. وكانت الصورة الشعرية عندها هي الطبيعة، فإذا تبعثرت جزئياتها اختلفت الصورة، وإذا اتسقت زهت الألوان، أي إن ألفاظ الطبيعة كانت

(١) ديوان: يغير ألوانه البحر ص١٨٠.

(٢) الديوان: ٤٣٨/١.

(٣) الديوان: ١٧١/٢.

الأداة الأولى في تركيب تلك الصور، ولا يكاد موضوع من موضوعات شعرها يخلو من ألفاظ الطبيعة الحزينة، أو المشرقة"[١].

مثل قولها في قصيدة (**أغنية للحياة**):

وَذُقْنَا الهوَى وَالمُنَى وَالعَذَابَ

كَأسْلافِنَا ثُمَّ عُدْنَا رُفَاتْ

وَعَفّتْ عَلَى أَثَرَيْنَا الرِّيَاحُ

وَعُدْنَا ضَبَاباً تَلاشَى وَمَاتْ [٢] (المتقارب)

هكذا هي الحياة؛ فيها العذب، وفيها المر، فهي تصور وضعها؛ فعاشت الهوى، والمنى، وكذلك العذاب كأسلافنا، ثم المصير الإنساني، الموت، فهي تشبه وضعها بالضباب الذي تلاشى واختفى، والضباب من صور الطبيعة الجميلة؛ فشخَّصته، وجعلت منه إنساناً يموت.

وفي قصيدة (**شجرة القمر**) أصبحت أغصان السدرة جدائل خضراء، تقول:

وهُنَالِكَ كَانَتْ تَقُوْمُ وَتَمْتَدّ فِيْ الجَوِّ سِدْرَةْ

جَدَائِلُهَا كُسِيَتْ خُضْرَةً خِصْبَةَ اللَّوْنِ ثَرَّةْ [٣] (المتقارب)

ومثل قولها في (**أغنية للحياة**) حيث للنسيم شفاه:

وَكَانَ النَّسِيْمُ شِفَاهاً تَمُرّ

---

(١) مطلوب، أحمد: لغة نازك الشعرية، من الكتاب التذكاري ط١ ١٩٨٥، م، ص٦٠٧.

(٢) الديوان: ٢/٤٤٠.

(٣) الديوان: ٢/٤٣٦.

تُقَبِّلُ مَا جَرَحَتْهُ الرِّيَاحْ [1] (المتقارب)

وتشخيص النهر المندفع في قصيدة (**النهر العاشق**):

أيْنَ نَمْضِيْ؟ إنَّهُ يَعْدُو إلَيْنَا

رَاكِضاً عَبْرَ حُقُوْلِ القَمْحِ لا يَلْوِي خُطَاهُ

بَاسِطاً، فِيْ لَمْعَةِ الفَجْرِ، ذِرَاعَيْهِ إلَيْنَا

طَافِراً ، كَالرِّيْحِ، نَشْوَانَ، يَدَاهُ

سَوْفَ تَلْقَانَا وتَطْوِيْ رُعْبَنَا أنَّ مَشَيْنَا [2] (الرمل)

خلعت الشاعرة على النهر صفات الإنسان المتمثلة في (إنه يعدو إلينا راكضاً، وباسطاً في لمعة الفجر ذراعيه، نشوان، يداه..).

يُعدّ تشخيص الطبيعة سمة أساسية في الشعر الرومانسي، والسبب يعود إلى أنَّ الرومانسيين "يَنْشدون السلوان في الطبيعة، ويبثونها حزنهم، ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرها، فقد يضيقون بمناظرها الجميلة؛ لأنها لا تعبأ بحزنهم، وكأنها تسخر منهم. وإنما يستجيبون لمناظرها الحزينة؛ لأن لها صلات بخواطرهم، ومصائرهم. ويتخيلون في المخلوقات أرواحاً تحس مثلهم؛ فتحب، وتكره، وتحلم، فيشركونها مشاعرهم؛ ولذا يخاطبون الأشجار، والنجوم، والورود، والصخور، وأمواج البحار."[3]

(١) الديوان: ٢/٤٤٣.

(٢) الديوان:٢ /٥٣١.

(٣) هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص١٦٠.

(٢) الاستعارة التمثيلية:

الصـــور الاســـتعارية فيها منتزعة من متعدد، والاســـتعارة التمثيلية ذُكرت في كتب القدماء؛ إذ ذكرها (أبو هلال العسكري ٣٩٥هـ) في عنوان "المماثلة"، حيث قال: "أن يريد المتكلم العبارة؛ فيأتي بلفظة تكون موضـــوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم: "فلان نقي الثوب"، يريدون به أنه لا عيب فيه، وليس موضـــوع نقاء الثوب البراء من العيوب؛ وإنما استعمل فيه تمثيلاً"(١)

وذكر (ابن رشيق القيرواني٤٥٦هـــ)، التمثيل فيقول: "والتمثيل، والاستعارة، من التشبيه، إلا أنهما بغير أداته، وعلى غير أسلوبه".(٢)

(عبد القاهر الجرجاني ٤٧١هـ) تحدث عن الاستعارة التمثيلية، لكن ليس بهذا الاسم؛ يقول في عنوان (التمثيل بالاستعارة): "وأما التمثيل الذي يكون مجازاً لمجيئك به على حدّ الاستعارة؛ فمثاله قولك للرجل يتردّد في الشيء بين فعله وتركه: (أراك تقدّم رجلاً وتؤخر أخرى)."(٣)

وقد ذكر (الخطيب القزويني ٧٣٩هـ) الاستعارة التمثيلية في باب (المجاز المركب) إذ عرّفها بـ " اللفظ المركب المستعمل فيما شبّه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه، أي: تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين، أو أمور، بالأخرى، ثم تدخل المشبَّهة في جنس المشبه بها، مبالغة في التشبيه؛ فتُذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه".(٤)

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد أمين الخانجي، ط١، ١٣١٩هـ، ص ٢٧٧.

(٢) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل –بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ١/٢٨٠.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مصدر سابق ، ص: ٦٨- ٦٩.

(٤) القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، مراجعة بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم –بيروت ،١٩٨٨م، ص٢٨٤.

فالاستعارة التمثيلية في المعاجم البلاغية الحديثة؛ هي: تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي، بحيث يكون كل من المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدد، وذلك بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين، أو أمور، بأخرى، ثم ندخل المشبه في الصورة المشبه بها، مبالغة في التشبيه.

والتمثيل تشكيل يثري الصورة، بما يحمله من دلالة تصل إلى مستوى المثل، أو الحكمة. ونازك الملائكة استفادت من تقنية التمثيل في قصائدها، وخاصةً موضوعة الموت؛ فمن يأسها، وسوداويتها، خلقت الكثير من الاستعارات التمثيلية، مثل قولها:

إنْ تَمَنَّيْتُ أنْ أعِيْشَ فَمَا يَسْ

تَمِعُ المَوْتُ أوْ يَمُدُّ السِّنِيْنَا

أوْ تَمَنَّيْتُ أنْ أمُوْتَ فَمَا يُرْ

حَمُ حِلْمِي وَلَسْتُ أَلْقَى المَنُوْنَا [1] (الخفيف)

الصورتان المتقابلتان للتمني؛ الصورة الأولى تتمنى الحياة؛ فهل يستمع الموت؟ والصورة الثانية تتمنى الموت؛ فهل يستمع أيضاً؟ وهل الموت إنسانٌ لكي يسمع، أو يرحم؟

إن جعل الموت إنساناً سهّل عليها محاورته ومطالبته، وعندما تتمكن فكرة الموت من روح الشاعر فـ"يشعر أن عمره قد أشرفت نهايته، يسد عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتعتلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة. إنه يخشى الموت، ويرغب في الحياة، ويشعر أن عمره القصير لن يمنحه فرصة للارتواء من هذه الحياة قبل الموت. ولعل خوفه من الموت تعبيرٌ عن تشبثه بالحياة، وتمسكه بها"[2].

---

(١) الديوان: ٢٨/١.

(٢) زكريا، إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، ١٩٧١م، ص٢٢١.

وكذلك قولها:

مَا الذِيْ يَنْفَعُ البُكَاءُ وَمَا يُصْـ

ـغِيْ إلَى الصَّارِخِيْنَ قَلْبُ الفَضَاءِ

لَنْ يَزِيْدَ البُكَاءُ يَوْماً عَلَى عُمْـ

ـرِيْ وَلَنْ يَرْحَمَ المَمَاتُ شَقَائِي [1] (الخفيف)

في مشابهة للبيتين السابقين تعود وتذكر مرة أخرى أن الموت لن يصغي لها، وهي في حالة تعلّقها بالحياة، ورفضها للموت، فهي في حالة يأس شديد، تجاوز كل التصورات، لدرجة أنها تطلب الرحمة من الموت.

تقول:

وَلِمَاذَا أبْكِيْ؟ وَهَلْ يَرْدَعُ الدَّمْـ

ـعُ المَنَايَا؟ وَهَلْ يُحِسُّ القَضَاءُ

لَنْ تَزِيْدَ الدُّمُوْعُ يَوْماً عَلَى عُمْـ

ـرِيْ، غَداً رقْدةٌ غَداً انْطِفَاءُ [2] (الخفيف)

واستمرارًا للحكمة في البيتين السابقين؛ البكاء لا يجدي نفعاً، ولن يزيد في عمرها يوماً. فهل الدموع تردع، وترد المنية؟ وهل يحس القضاء بالرغبة الملحَّة في الحياة؟ شكّلت هذا في صورة تجسيدية؛ إذ جعلت للقضاء قلباً يحس، ويشعر.

---

(١) الديوان: ٢٧/١.

(٢) الديوان: ٣٦١/١.

تقول في (**مأساة الحياة**):

هَلْ سَتُصْغِيْ إلَى رَجَائِي المَنَايَا

إنْ تَمَنَّيْتُ صَمْتَهَا ودُجَاهَا [1] (الخفيف)

الإصغاء أو الاستماع الذي تطلبه الشاعرة باستمرار وإلحاح في ألفاظ (يصغي، يستمع) يحمل دلالة نفسية، فكأنها صرخة في داخل نفسها يستعصي سماعها، وهذا الصراخ النفسي اليائس هو حالة النفس الإنسانية القلقة الخائفة، والمتشائمة.

وتقول أيضاً:

وَلَوْ أنِّي أحْبَبْتُ مَوْتِي وَنَادَيْ

تُ دُجَاهُ بِأجْمَلِ الأسْمَاءِ

هَلْ يُجِيْبُ المَمَاتُ رَغْبَتِيَ الحَرَّ

ى وَيأْتِيْ مُلَبّياً لِنِدَائِي ؟ [2] (الخفيف)

في حالة الاستسلام للمصير الإنساني؛ هل سيلبي الموت نداءها؟ من خلال آلية التشخيص جعلت الموت إنساناً يجيب، ويأتي ملبياً في صورة مركبة، حيث تنادي الموت؛ فيجيب نداءها وكأنه إنسان يتحرك، ويجيب.

---

(١) الديوان: ٢٧/١.

(٢) الديوان: ٣٦١/١.

(٣) الاستعارة التجسيمية:

التجسيم يعني "أن يعبر بالصورة المحسّة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية...كما يعبر عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور...فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد"(١). والتجسيم من وسائل التشكيل التي تجعل للأشياء والمعاني جسداً.

ويُعرَف التجسيد في المعجم بأنه: "إبراز الماهيات، والأفكار العامة، والعواطف، في رسوم، وصور، وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبرة عنها"(٢).

وكثر الخلط بين (التشخيص والتجسيد- أو التجسيم) لأنهما متقاربان؛ إذ الرابط بينهما الصفة الإنسانية التي تلحق بهما، فالتشخيص -كما ذُكِر سابقاً- إضفاء صفات بشرية لغير البشري، مثل البكاء للسحب؛ فالبكاء خصلة إنسانية أضيفت للسحب، في حين أن التجسيم هو إعطاء جسد للأشياء والأفكار، مثل يد الغدر.

تقول في قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**):

إنَّهُ المَوْتُ ذَلِكَ الوَاهِبُ العَا

دِلُ مُلْقِي الهُمُوْدَ فِيْ كُلِّ قَبْرِ

وَمُرِيْقُ الفَنَاءَ فِيْ كُلِّ خَدٍّ

وَذِرَاعٍ وَكُلِّ نَحْرٍ وَصَدْرِ (٣) (الخفيف)

تظهر لنا الصورة الاستعارية مبنية على التشخيص من جانب، والتجسيد من جانب آخر، فالموت يكتسب صفات إنسانية من خلال التشخيص، فيتحول إلى إنسان (واهب

(١) قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق-القاهرة، ط١٧، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص ٧١.

(٢) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص٥٩.

(٣) الديوان: ٣٨٧/١.

وعادل)، والتجسيد في جعل الموت (يلقي الهمود)، وهو مُعْطَى معنوي، وكأنه شيء يمكن إلقاؤه، أو رميه، و(يريق الفناء) وكأن (الفناء) شيء يسكب، ويراق كالسائل.

وفي قصيدة (**أغنية للإنسان**):

كَيْفَ يَا دَهْرُ تَنْطَفِي بَيْنَ كَفَّيْ

لكَ الأَمَانِيْ وَتَخْمُدُ الأحلامُ ؟

كَيْفَ تَذْوِيْ القُلُوْبُ وَهْيَ ضِيَاءُ

وَيَعِيْشُ الظَّلامُ وَهْوَ ظَلامُ ؟

كَيْفَ تَحْيَا الأَشْوَاكُ، وَالزَهَرُ الفَا

تِنُ يَذْوِي فِيْ قَبْضَةِ الإعْصَارِ؟

كَيْفَ تَمْضِيْ إلَى الفَنَاءِ الأنَاشِـ

ـيْدُ وَتَبْقَى مَرَارَةُ الأقْدَارِ؟ [1] (الخفيف)

تشتمل بنية الصورة المحورية في هذا المقطع على استعارات متعددة: (تنطفئ بين كفيك الأماني)، و(تخمد الأحلام)، و(الزهر الفاتن يذوي في قبضة الإعصار)، و(تمضي إلى الفناء الأناشيد). فهذه الاستعارات تجسيدية، والمتحققة من استعارة الانطفاء للأماني، والخمود للأحلام، و المضي للأناشيد، والقبضة للإعصار.

فالمجازات التعبيرية تقوم بخرق نظام اللغة لتُحْدِث تغييراً في المعنى المعياري، واستعمال الاستعارة المركبة من شأنه أن يسهم في ذهنية الصورة، وتجريديتها البعيدة، وهذا ما نلحظه في

(١) الديوان: ١/٢٥٠.

(تنطفئ بين كفيك الأماني)، و(الزهر الفاتن يذوي في قبضة الإعصار)، و(تمضي إلى الفناء الأناشيد)؛ فالاستعارة الأولى تتجلى في إسناد الانطفاء للأماني، وأما الثانية فإسناد القبضة للإعصار، والثالثة في إسناد المضي للأناشيد.

تقول في قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**):

انْظُرِي، هَلْ تَرَيْنَ غَيْرَ بَقَايَا

ذَلِكَ العَالَمِ الجَمِيْلِ الخَصِيْبِ

هَلْ تَبَقَّى مِنْهُ سِوَى دِمَنٍ جَدْ

بَاءَ فِيْ قَبْضَةِ الدَمَارِ الرَّهِيْبِ [1] (الخفيف)

الحرب العالمية الثانية من أبشع الجرائم التي افتعلها الإنسان. تخاطب الشاعرة نفسها، وتنظر إلى آثار الدمار، حيث تحول العالم الجميل إلى دمن جدباء حصدت فيه الحرب كل جميل. والتجسيد الاستعاري تمثل في (دمن جدباء في قبضة الدمار الرهيب)، هذه الأرض أصبحت بين يدي الدمار في هذه الصورة التجريدية؛ إذ الدمار كجسم لديه قبضة تحتوي الأرض، فيعصرها حتى صارت جدباء خالية من كل ما هو جميل.

وتقول في قصيدة (**بين فكي الموت**):

أيُّهَا اللَّيْلُ آنَ أنْ يُطْفِئَ المَوْ

تُ شُعَاعَ الطُمُوْحِ فِيْ مُقْلَتيَّا

لَنْ تَنَالَ الآهَاتُ مِنْ خَافِقِ المَوْ

(١) الديوان: ١/٣٧٧.

تِ وَلَنْ تُصْغِيَ الحَيَاةُ إليَّا [1] (الخفيف)

حيث الشعاع الساطع للشمس، لكنه في فلسفة نازك للطموح الذي يشع من العيون، جسدت الطموح هذا المعْطَى المعنوي، وجعلت له شعاعاً في صورة ضوئية مبنية على التجسيد؛ إذ الموت، بوصفه إنساناً، يطفئ شمعة الأمل في عينيها. وشخَّصت الموت في البيت الثاني، وجعلت له قلباً يخفق، وجعلت الحياة إنساناً يصغي، ومع فقدانها للأمل لن يشعر الموت بها، ولن تصغي الحياة لآهاتها، وآلامها.

ويُلاحظ أن (التجسيد والتشخيص) هما شريكان في تحقيق فاعلية الاستعارة؛ فهما ينقلان الأفكار، والمعنويات المجردة، إلى العالم الحسي؛ فتصبح أقرب تناولاً، وباقترانها بالمحسوس تُحقِّق الفهم، وتعطي توسعاً في الدلالة عبر إنتاج دلالات جديدة.

تقول في قصيدة (**حصاد المصادفات**):

حِيْنَمَا يَرْقُدُ الهوَى مَيِّتاً فَوْ

قَ تُرَابِ الأيَامِ وَالأعْوَامِ [2] (الخفيف)

الموت ليس فقط للكائن الحي؛ بل هناك موت الهوى. فالشاعرة جسّدت هنا الهوى؛ إذ تَحَوَّل هذا المجرد إلى جسد يموت، ويرقد فوق التراب، لكنه تراب من نوع آخر، هو تراب الزمان.

بهذه الصورة خلقت عند المتلقي نوعاً من الذهول والدهشة؛ فبث الحياة في المجرد أحدث طرافة في المعنى، ومصير الحب أن يموت بمرور الزمن عليه، ويمحو آثاره.

---

(١) الديوان: ١/٥٠١.

(٢) الديوان: ٢ /٢٦٤.

وفي ختام هذا الفصل نخرج بمجموعة من النتائج:

فقد استعانت الشاعرة بالحواس في الكشف عن موضوعة الموت، فالصور الحسية التي بحثتها عن طريق الاستعارة تجاوزت الوصف الخارجي، وانطلقت نحو فضاء الإيحاء. والطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، " وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة. إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة، وتقويتها في النفس".(١)

استفادت (نازك) من تقنية الرمز باعتبارها إحدى أبرز وسائل التصوير الشعري الحديثة في التعبير عن التجربة الشعرية، فخلقت رموزاً خاصة بها، عالجت بها موضوعات كثيرة، ومن ضمنها موضوعة الموت.

كذلك استطاعت التعبير عن تجربتها بالصور الشعرية المتمثلة في تبادل المدركات عن طريق تقنية تراسل الحواس، والتمثيل، والتشخيص، والتجسيد.

هذا ما يتعلق بحدود الصورة الحسية والذهنية، لكن هناك أهمية تتخذها موضوعة الموت الاستعارية في تجربة (**نازك**) الشعرية، والتي لابد من دراستها ضمن بنية النص الذي تنتظم فيه، فتتخذ الاستعارة أبعاداً أخرى، لا تقف عند حدود الصورة الحسية؛ بل تتجاوز ذلك في تحديد صورة كلية للتجربة الشعورية، عبر تقنيات الحضور والغياب، وكذلك عبر فاعلية الاستعارة في السياق الكلي للنص، كونها تتخذ أهميتها من السياق الذي وضعت فيه، فتكتسب دلالات جديدة. وأيضاً دراسة الاستعارة من حيث كونها تشكيلاً من ضمن التشكيلات الفنية التي يتخذها الشاعر في نصه، فالاستعارة من أهم وسائل التشكيل في النص الأدبي وأقواها، والتي اتخذت مكانة مهمة عند النقد الأدبي الحديث، وتتضافر مع غيرها من الصور الشعرية في الكشف عن التجربة الذاتية للشاعر.

(١) عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف-القاهرة، د.ت، ص:٣٢.

الفصل الثاني

البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية

- المبحث الأول: تحولات الموت من حيث الحضور والغياب.
- المبحث الثاني: دلالة الموت والتمدد السياقي.
- المبحث الثالث: الاستعارة وعلاقتها بالصور البيانية الأخرى.

البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية:

الأسلوب هو اختيار وانتقاء من بين إمكانات لغوية متعددة، ليعبر بها عن رؤية شخصية. والبحث في البنية الأسلوبية للنص هو من أشهر طرق دراسة النصوص الأدبية ونقدها.

والبنية في اللغة: مشتقة من (بَنَى)، وتعني "البَنْيُ نقيض الهدم، بَنَى البَنَّاءُ البِنَاءَ بَنْياً"(١). وفي الاصطلاح تُعرّف البنية عند (بياجيه) أنها: "مجموعة تحويلات تحتوي قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى، أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها، أو تستعين بعناصر خارجية. تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي"(٢). وتُشَكِّل البنية في النص الأدبي وحدةً أساسية، ويخضع النص لمجموعة العناصر التي تتألف منها البنية، فيُدرَّس باعتباره وحدة عضوية متكاملة من خلال مستوياته المتعددة: (الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية).

والأسلوبية تعرّف بأنها: "علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تُميّز النص الأدبي، بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية"(٣)، التي "تعتمد البنية اللغوية للنص منطلقاً أساسياً في عملها".(٤) فالتحليل الأسلوبي لبنية النص الأدبي –الشعر، والنثر– يقوم بدراسة الخصائص اللغوية للنص، فيستفيد من علم الأصوات (الفونيم)، وعلم الصرف (المورفولوجي)، وعلم النحو، وعلم الدلالة، من خلال مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي)، فجميعها تدرس في سبيل الكشف عن البنى الأسلوبية التي كونت النص الأدبي، والخروج بمجموعة من الأحكام عليه.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف–القاهرة، المجلد١ ج٥، ص٣٦٥.

(٢) بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت–باريس، ط٤، ١٩٨٥م، ص٨.

(٣) سليمان، فتح الله: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب– القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م، ص٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٣.

والأســـلوب يعني الاختيار، أي اختيار الألفاظ والتراكيب للتعبير عن المعاني، بهدف التأثير، والتوضـيح، والكشـف، والإبانة، ويُعرِّفه أحمد الشـايب بقوله: "إن الأسـلوب منذ القدم كان يلحظ في معناه ناحية شكلية خاصة، هي طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه، أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية. ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء"(١).

وتتكرر عند الشـاعر بعض الأسـاليب في شـعره، فتُميّزه عن غيره وإلحاحه في اسـتخدامها، وتكراره لها، وللمواضـيع التي يُكثِر من طرحها في نصـوصـه، وهذا مرتبط بذاته؛ لأن "أسـلوب النص يرسم صورة واضحة لشخصية مُبْدِعِه؛ من حيث تعامله مع اللغة، وقدرته على اكتشاف علاقات خاصة مميزة تكشف عن إحساس مميز في نفسه؛ فهو صاحب رؤية خاصة ليس في مجال اللغة فحسب؛ وإنما في كل ما يتصل بحياته، وعلى هذا؛ فإن أسلوبه صورة ذاتية لنفسه، وهو يختلف بطبيعة الحال على أساليب غيره من الكتاب"(٢). والأسـلوب هو بصـمة خاصـة بالفنان، "فكل فنان كبير يترك بصماته الخاصة فيما يكتب؛ لأنه يستخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الشخصية"(٣). وقضية الاختيار مهمة جداً في البنية الأسلوبية للنص، "وليس من شك في أن كثيراً من التشبيهات والاستعارات إنما هي نتيجة لاختيار متعمد مقصود، حتى إن بعض المؤلفين يصـحح نفسـه باسـتبعاد ما سـبق أن انتقاه من اسـتخدامات مجازية، ويحل أخرى محلها، لكنها حينئذ تؤدي شـيئاً آخر، فالاختيار ليس للتعبير فحسـب؛ بل هو للتفكير كذلك"(٤).

---

(١) الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية–القاهرة، ط٨، ١٩٩١م، ص ٤٤.

(٢) خليل، عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، ١٩٩٤م، العدد ٨/المجلد ٢، ص١٠٤.

(٣) عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ٢٠٠٢م، ص ٣٤.

(٤) فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق– القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م، ص ١٢٠.

ودراسة البنى الأسلوبية في النص الشعري هي من أكثر الدراسات شيوعاً، وأكثرها بحثاً في قيمة النص، وعلى ماذا يرتكز، ومن هنا تكثر الدراسات الأسلوبية التي تستجلي النصوص، وتبحث في لغة النص، وما تحمل من قيم أسلوبية.

والبنية الأسلوبية لموضوعة الموت تحتل مكانة هامة في النص الشعري عند (نازك الملائكة)؛ فموضوعة الموت من أبرز الموضوعات التي تكررت في قصائدها، واحتلت الكثير من عناوينها، فيُشكّل الموت حجر أساس في إنتاج الدلالة في تجربتها الشعرية؛ لأن دلالة الموت تكررت عندها بمقدار (بمقدار اثنين وخمسين وثلاثمئة) مرة في قصائدها. والدلالات التي تترادف معها، مثل: (القبر، الفناء، المنية، الكفن، الجثة، الردى)، وغيرها من الدلالات التي تُعبّر عن الموت، أو تُشِير إليه من قريب، أو من بعيد.

وفي مستوى البنية الفنية لدلالة الموت استعانت (نازك الملائكة) بالصور البيانية، مثل: (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، وهذه الدراسة ركزت على موضوعة الموت الاستعارية؛ لأن الاستعارة تؤدي دوراً دلالياً مهماً، بما تتميز به من قدرة ابتكارية تتجاوز المألوف، وتخلق دلالات جديدة، ولأن الاستعارة كانت الأكثر ظهوراً من بين الأساليب الأخرى التي استعانت بها، فالاستعارة أعطتها مساحة أكبر في التعبير، عن طريق التشخيص، والتجسيد، وتبادل المدركات، والتي أسهمت في خلق دلالات جديدة، وفي تصوير التجربة الشعورية التي عاشتها الشاعرة.

المبحث الأول: تحولات الموت من حيث الحضور والغياب

ظاهرة الحضـور والغياب في الشـعر تنطوي على مرجعين أسـاسـيين: "الأول معدوم، والثاني موجود. واقترابها من الأول يعني ابتعادها عن الثاني، كما أن ابتعادها عن الثاني يقربها من الأول"(١)، فالظاهرة الشعرية تحاول القبض على المرجع الغائب في النص الشعري، وعلى ذلك؛ فالغياب يقتضي الحضور دائماً، أما الحضور فإنه لا يقتضي بالضرورة الغياب، "فالنص الغائب هو ما لم يقله النص مباشـــرة، ولكن يوحي به، هو ما لم يذكره النص، ولكنه يتضـــمنه، وهو كذلك ما لم يصـــرح به، ولكنه يثيره. والبحث في النص الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي، وهو استحضار الرموز، والدلالات، والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه، وترتيبه، وتركيبه، وبالتالي فهمه على أفضل شكل ممكن"(٢).

ودلالات الغياب تحتاج إلى متلقٍّ يستجليها من خلال قراءات في دلالات الحضور البارزة في النص، وعلى ذلك فثنائية الحضـور والغياب تتشـكل في البنية الأسـلوبية لموضـوعات الموت الاستعارية حول طرفي الاستعارة: (المستعار منه، والمستعار له)، فالاستعارة على نوعين؛ الأول: الاسـتعارة المكنية: "وهي التي اختفى فيها لفظ المشـبه به، واكتفي بذكر شـيء من لوازمه"(٣) والثاني: الاستعارة التصريحية: "وهي ما صُرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه"(٤).

والهدف من البحث عن تحولات الاسـتعارة ليس فقط الوقوف عند حدود طرفي الاسـتعارة؛ بل يتجاوز ذلك لفهم الشعور، والتجربة الذاتية للذات الشاعرة، وعليه؛ فالتجربة الشعرية تفرض

---

(١) خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، منشورات اتحاد كتاب العرب–دمشق٢٠٠١، ص١٤.

(٢) الزعبي، أحمد: النص الغائب نظرياً وتطبيقياً، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ٥.

(٣) مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ١/١٤٥.

(٤) المرجع نفسه: ١/١٥٥.

التحول الاستعاري بين الطرفين، وهذا التحول متصل بانفعال الشاعر، ودفقاته النفسية والشعورية.

تقول في قصيدة (**عيون الأموات**) حيث الموت حاضرٌ في كل لحظة:

يَا رُفَاتَ الأَمْوَاتِ فِي الأَرْضِ مَاذَا

رَسَمَ المَوْتُ فَوْقَ هَذِي العُيُونِ؟

أَيُّ رُعْبٍ وَحَسْرَةٍ وَشَكَاةٍ

أَيُّ مَعْنَىً مِنَ الرَّجَاءِ الحَزِينِ[1] (الخفيف)

يمثل التحول هنا في الاستعارة المكنية، حيث يحضر المشبه، ويغيب المشبه به، فالمشبه هنا هو (الموت)، وهو الطرف الحاضر في البنية الاستعارية، والمشبه به الغائب هو (الإنسان) بذكر أحد لوازمه وهو (رَسَمَ)، والبنية الاستعارية في النص تتمثل في (ماذا رَسَمَ الموتُ فوق هذي العيون؟) إذ الرسم للإنسان؛ فأعطت الموت صفة إنسانية، عن طريق التشخيص.

وفي البيتين يبرز الموت بشكل واضح، بوصفه الفاعل الرئيس، والمسبب للعيون الألم والحسرة بعد وفاتها؛ فالموت يرسم معاني (الرعب، والحسرة، والشكوى، والرجاء) على عيون الموتى، وعبر آلية النداء في (يَا رُفَاتَ الأَمْوَاتِ) تبحث عن إجابة لتفهم ما في عيون الموتى من أسرار.

ما الذي يميز عيونهم حتى أصبحت قصيدة كاملة تصفها وتذكر آلامها؟ هي طاقة من الشعور الداخلي الذي يسمو فوق الألم، فيبحث عن مميزات في صورة فلسفية تتجاوز الموت والرثاء إلى البحث في ما وراء الموت، فهي تستفهم عيونهم بعد موتهم عن المعاني التي تركها الموت، وكأنه يتفنَّن في الرسوم حتى تعددت أشكالها، فهي معانٍ كثيرة تثير الخوف في نفسها،

(١) الديوان: ١/٤٩.

وحضور الموت في النص كان بوصفه الرسام، فهو كائن خيالي يقوم بسلب الحياة، ويترك الموتى في ذهول، وعلى عيونهم ترتسم المعاني.

تقول في قصيدة (**أسطورة نهر النسيان**):

كُلُّ عُمْرٍ قَصِيْدَةٌ كَتَبَتْهَا

فِي كِتَابِ الحَيَاةِ كَفُّ الزَّمَانِ

وَغَدَاً يَمَّحِي الكِتَابُ جَمِيْعَاً

وَتَذُوْبُ الحُرُوْفُ فِي الأَكْفَانِ[1] (الخفيف)

هذان البيتان يحملان معاني القدر المتضمن معنى الموت، فالبنية الأسلوبية للبيتين حملت دلالة الموت، وذلك من خلال البنى الاستعارية القائمة على التحول بين طرفي الاستعارة؛ ففي البيت الأول يقوم التشبيه في (كُلُّ عُمْرٍ قَصِيْدَةٌ) بالتعالق مع البؤرة الاستعارية في الشطر الثاني في (كَتَبَتْها فِيْ كِتَابِ الحَيَاةِ كَفُّ الزَّمَانِ)، التي تقوم على التحول المكني؛ إذ حضر المشبه، وهو (الزمان)، وغاب المشبه به، وهو (الإنسان) وذُكِرت إحدى لوازمه، وهي (الكَفّ)، عن طريق آلية التجسيد، فخلعت على الزمان صفات الإنسان الذي يكتب.

والبيت الثاني يتبع سابقه في قضية القدر، فتقوم البؤرة الاستعارية في (تَذُوبُ الحروفُ فِيْ الأَكْفَان) على التحول المكني؛ إذ يحضر المشبه وهي (الحروف)، ويغيب المشبه به وهو (الحبر)، وتذكر إحدى لوازمه، وهي (الذوبان). فالبنية الأسلوبية للاستعارة تقوم على فكرة الموت، وذلك من خلال البناء الفني للاستعارات في النص، والتي تضافرت في إنتاج دلالة الموت، بحضور إحدى دَوَالّه التي تترادف معه، وهي (الكفن).

(١) الديوان: ١٨٧/١.

وكَـفّ الزمـان تشـير إلى سـلطة عظمـى جبريـة تمـارس سـلطتها علـى الإنسـان، والكتـاب الـذي يسـاوي عمـر الإنسـان تـذوب حروفـه، وتتلاشـى في الكفـن. والسـياق أعطـى الاسـتعارة معـنى المـوت؛ فلـولا السـياق لم يثبـت المعـنى، فهـي لم تـذكر المـوت؛ بـل جـاءت بإحـدى دوالِّـه، وهـي (الكفـن)؛ فغيـاب المـوت -بوصـفه دلالـة- لم يمنـع حضـوره بالقـرائن الموجودة.

وتقول في قصيدة (**أنشودة الأموات**):

وَيَظَلُّ الرَّاعِي يُغَرِّدُ لِلأَشْـ

ـجَارِ وَالنَّبْعِ فِي صَفَاءِ المَعَانِيْ

وَتَنَامُونَ أَنْتُمُ لَا حَرَاكٌ

لَا نَشِيْدٌ فِي قَبْضَةِ الأَكْفَانِ [1] (الخفيف)

قبل البحث عن البنية الاستعارية في البيتين، تبرز حساسية الشاعرة، وعمق مشاعرها؛ إذ ترى الحياة جميلة، لكنها تتذكر الموتى وما آلوا إليه، فالفعل (يَظَلّ) يوحي بالاستمرار، ويحمل دلالة استمرارية الحياة، وكأن شيئاً لم يكن، والراعي، الذي يمثل الإنسان، ما هو إلا رمز تصويري لحال الناس، من خلال فلسفة ريفية جميلة تتحدث عن المصير الإنساني.

وتتمثل البنية الاستعارية في (قَبْضَـة الأَكْفَانِ)؛ إذ تقوم الاسـتعارة على التحول المكني بين طرفيها؛ فيحضـر المشـبه، وهو (الأكفان)، ويغيب المشـبه به، وهو (الإنسـان)، وتُذكر إحدى لوازمه، وهي (القبضـة). فمن الذين ينامون دون حراك؟ بلا شـك هم الموتى، فالنوم بلا حركة، ولا نشـيد يدل على الموت؛ إذ النوم، وانتفاء الحركة، والصـوت يحمل دلالة الوفاة، فالكناية في

(١) الديوان: ١/١٩٣.

قولها: (تَنَامون أنْتُم لا حِراكٌ لا نَشِيدٌ) أثبتت هذا المعنى دون التصريح بألفاظ مثل: (ميتون، أو أموات).

فالبنية الأسلوبية للنص اعتمدت على الاستعارة التي تقوم على تجسيد الكفن، فيمارس سلطة الإنسان في القبض والإمساك، والكفن أحد دلالات الموت الأولية، والموت لم يطغَ في الصورة بقدر ما طغت آثاره، وهي انتفاء الحركة والكلام، وحضور دلالة الكفن التي عززت المعنى.

وحملت الأبيات المفارقة التصويرية في وصف حال الحياة؛ فالراعي -بوصفه رمزاً للإنسان- يعيش حياته في فرح وسرور، وفي المقابل الأموات في قبورهم حيث لا فرح يطالهم، ولا سرور يبهجهم، هذا باختصار حال الدنيا.

تقول في قصيدة (**كآبة الفصول الأربعة**):

يَا ضَيَاعَ الأَحْلَامِ فِي مَسْمَعِ المَوْ

تِ وَمَاذَا تُفِيْدُنَا الأَحْلَامُ

لَيْسَ يَبْقَى الرَّبِيْعُ إِلَّا قَلِيْلاً

ثُمَّ يَخْبُوْ الجَمَالُ وَالأَوْهَامُ [1] (الخفيف)

تتمثل البنية الاستعارية في (ضَيَاع الأحْلام في مَسْمَع المَوْت)؛ إذ اعتمدت على التحول المكني بين طرفي الاستعارة؛ فالمشبه هو (الموت)، بوصفه الطرف الحاضر، والمشبه به (الإنسان)، بوصفه الطرف الغائب، فجاءت بإحدى لوازمه، وهي (السمع).

(١) الديوان: ١/١٧٣.

والبيت الثاني تتمثل الاســـتعارة في قولها: (يَخْبُو الجَمَال والأوْهَام)؛ إذ اعتمدت على التحول المكني، فحُذف المشبه به، وذُكرت إحدى لوازمه، فالمشبه هنا هو (الجمال والأوهام)، والمشبه به (النار)، بدلالة القرينة (يَخْبُو).

فالبنية الأسـلوبية للاسـتعارة في البيت الأول تقوم على التشـخيص؛ فشـخّصـت الموت، وجعلت له أذناً، لكنه لا يسـمع بها، فتندب الشـاعرة الأحلام، وتبكي ضـياعها؛ إذ الموت لا يصغي لها، ولا يرحم تلك الأحلام والطموحات.

والبيت الثاني عزّز من فكرة التلاشـــي والضـــياع في هذه الحياة؛ فالربيع ســـرعان ما يرحل، والقيمة النفسية التي حملتها الاستعارة تكمن في تجسيد الجمال والأوهام التي شابهت النار في قوة الاشـتعال، لكن ما تلبث أن تخمد وتسـكن شـعلتها، فشـابهت حال البشـر، فربيع العمر يفنى بسرعة، وتخمد فورة الشباب؛ لأن الحقيقة الأزلية تقف بالمرصاد؛ فالموت يقضي على كل شيء. والقيمة النفســية من هذا النص أن الإنســان يتشــبث بالحياة، ويحلم فيها، لكنه لا يُعطى مجالاً واسعاً في العيش، وهو نوع من القلق الوجودي الذي تشعر به.

قصيدة (**في وادي العبيد**):

ضَاعَ عُمْرِيْ فِي دَيَاجِيْرِ الحَيَاةْ

وَخَبَتْ أَحْلَامُ قَلْبِي المُغْرَقِ

هَا أَنَا وَحْدِيْ عَلَى شَطِّ المَمَاتِ

وَالأَعَاصِيْرُ تُنَادِيْ زَوْرَقِيْ

لَيْسَ فِيْ عَيْنَيَّ غَيْرُ العَبَرَاتِ

وَالظِّلَالُ السُّوْدُ تَحْمِيْ مَفْرِقِيْ

لَيْسَ فِيْ سَمْعِيَ غَيْرُ الصَرَخَاتِ

أَسَفَاً لِلْعُمْرِ، مَاذَا قَدْ بَقِيْ؟ [1] (الرمل)

إذا تأملنا هذا النص من حيث البنية الأسلوبية، نجد أنه يرتكز على مجموعة الاستعارات التي انزاحت بها لتخلق الجو النفسي الذي تعيشه؛ فالنص يقوم على هذه الاستعارات التي تستقطب دلالة الموت والتشاؤم.

أول ما يطالعنا من مجموع هذه الاستعارات قولها: (خَبَتْ أحلامُ قلبي المغْرق) الذي اعتمد على التحول المكني بين طرفي الاستعارة؛ فالمشبه (أحلام قلبي)، والمشبه به الغائب (النار)، وذكرت إحدى لوازمه، وهي (خَبَتْ)، فجسّدت أحلامها، إذ شابهت النار في قوة الاشتعال، لكنها تخمد وتنطفئ.

والبنية الاستعارية الثانية تتمثل في قولها: (أنَا وحْدي على شطّ المِمَات)؛ إذ رسمت مكاناً للموت من خلال الاستعارة التي اعتمدت على التحول المكني، فالمشبه هنا (الممات) بوصفه الطرف الحاضر في البنية الاستعارية، والمشبه به (البحر) الطرف الغائب، وذكرت إحدى لوازمه، وهي (الشاطئ)، فاستعارة الشاطئ للموت توحي بأن مرسى السفينة عليه، فحملت دلالة الفناء.

والبنية الاستعارية الثالثة تتمثل في قولها: (والأعاصير تنادي زورقي)، إذ اعتمدت على التحول المكني للاستعارة؛ فالمشبه هي (الأعاصير)، بوصفه الطرف الحاضر، والطرف الغائب المشبه به (الإنسان)، والذي جاءت بأحد لوازمه (تنادي)، فالأعاصير تمثل أحداث الحياة، وربما القضاء الذي يناديها.

---

(١) الديوان: ١/٤٨٠.

وهذه الاستعارات عبرت عن الأجواء المحيطة بها، ووضعت المتلقي في الصورة؛ إذ مكّنته من أن يعيش لحظة الضياع التي عايشتها؛ فهي تعيش حالة من اليأس، والكآبة، والسوداوية المغرقة في التشاؤم. والضياع والوحدة هما قمة السوداوية والقسوة، والأبيات تزخر بالحزن الدرامي الممزوج بالرغبة في الموت، ويؤكده الاستفهام في آخر الأبيات في (أسفاً للعمر ماذا قد بقي؟)؛ إذ ما بقي شيءٌ في الحياة، والعالم المحيط بها مغرق في عذاباته، فماذا بقي لها لتعيش حالة الاستسلام حتى النهاية؟ هي تعبر عن روحها البائسة؛ فلم تجد لها سبيلاً سوى الموت، فليس أوحش من أن تكون على شط الموت، تعصف بك الأعاصير وأنت وحدك، فهذا قمة القسوة الوجودية التي تشعر بها.

وفي قصيدة (**مرثية امرأة لا قيمة لها**) تصف الحياة حول تلك المرأة المسكينة، وكيف جاء الصباح وباشر الناس أعمالهم، ونسوا قصة موتها:

ذَهَبَتْ وَلَمْ يَشْحَبْ لَهَا خَدٌّ وَلَمْ تَرْجِفْ شِفَاةُ

لَمْ تَسْمَعِ الأَبْوَابُ قِصَّةَ مَوْتِهَا تُرْوَى وتُرْوَى

لَمْ تَرْتَفِعْ أَسْتَارُ نَافِذَةٍ تَسِيْلُ أَسَىً وَشَجْوَاً

لِتُتَابِعَ التَّابُوتَ بِالتَّحْدِيْقِ حَتَّى لَا تَرَاهُ

إِلَّا بَقِيَّةَ هَيْكَلٍ فِيْ الدَّرْبِ تُرْعِشُهُ الذِّكَرْ

نَبَأٌ تَعَثّرَ فِيْ الدُّرُوْبِ فَلَمْ يَجِدْ مَأْوَىً صَدَاهُ

فَأَوَى إِلَى النِّسْيَانِ فِيْ بَعْضِ الحُفَرْ

يَرْثِيْ كَآبَتَهُ القَمَرْ[1] (الكامل)

(١) الديوان: ٢/٣٧٣.

تصف الأبيات حال المرأة بعد موتها البائس، وتصف نبأ موتها، وكيف تناوله الناس من خلال مرثية تصف قسوة الحياة على الميت.

وركزت البنية الأسلوبية للنص على الاستعارة، التي تمثلت في (لَمْ تَسْمعِ الأبوابُ قصةَ موتِها تُروى وتُروى)؛ إذ اعتمدت على التحول المكني بين طرفي الاستعارة؛ فالمشبه الحاضر هي (الأبواب)، والمشبه به، وهو الطرف الغائب، (الإنسان)، فذكرت أحد لوازمه، وهي (تسمع)، فحملت الاستعارة معنى عدم أهمية نبأ وفاة المرأة؛ لأن أهل الأبواب لم يتداولوا الخبر. وتتابع ذلك في البنية الاستعارية الثانية المتمثلة في قولها: (لَمْ ترتفعْ أستارُ نافذةٍ تَسِيْل أسىً وشجواً لتتابعَ التابوتَ بالتحديقِ حتى لا تَرَاه)؛ إذ تعتمد على التحول المكني بين طرفي الاستعارة؛ فالمشبه الحاضر (النافذة)، والمشبه به الغائب (عيون الإنسان)، وذكرت أحد لوازمه، وهي (التحديق)؛ استمراراً في عدم أهمية خبر الوفاة، فلم تبكِ أعين الجيران على موتها، ولم تتابع تابوتها بالتحديق خلف النوافذ.

تمثلت البؤرة الاستعارية الرئيسة في النص في قولها: (نَبَأٌ تعثَّرَ في الدروبِ فلَمْ يَجِدْ مأوى صَداه فَأوَى إلى النِّسْيانِ في بَعْضِ الحُفَر)؛ إذ المشبه (نبأ الوفاة)، وهو الطرف الحاضر، والمشبه به الغائب (الإنسان)، فذكرت أحد لوازمه في قولها: (تعثّر). والاستعارات السابقة مهدت للنهاية المتوقّعة؛ إذ النبأ لم يأخذ أهمية من الجيران، فالتعثر هنا يحمل دلالة تخبط الخبر؛ فلم يحتوِه أحد حتى نُسِي، فطوى ذكرى هذه المرأة.

في بنية النص لم تلجأ للغة المباشرة؛ بل لجأت لوصف الحالة الإنسانية المفترض حصولها بعد سماع نبأ الوفاة؛ فالصورة الاستعارية تحمل دلالة الموت، حيث غياب الدالّ، وحضور دلالته في السياق من خلال المرثية البائسة؛ فالمرأة لم تُعطَ أي حق حتى بعد موتها، سوى حفرة تدفن فيها، فقسوة الحياة والبشر تتمثل في هذه القصيدة، فالمرأة لا قيمة لها، وعليه؛ فنبأ موتها لا قيمة له أيضاً.

المبحث الثاني: دال الموت والتمدد السياقي

إذا أردنا تعريف السياق فهو عِلم مثبت الأصول في الكتب، وهناك دراسات ومؤلفات اهتمت بالنظرية السياقية، ودَرَسَتْها، وطبّقتها على اللغة العربية. فالسياق- بوصفه مفهوماً جديداً- منبعه غربي، وله جذور في الثقافة العربية؛ فقد تحدث عنه العلماء، والنقاد، والبلاغيون، ودرس الكثير من الباحثين جذور تلك النظرية، وأثبتوها في كتب التراث العربي.

ومن أشهر العلماء الغربيين الذين طوروا النظرية السياقية، ونهضوا بها العالم الإنجليزي (ج.ر.فيرث) "الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للغة"(١)، وتابعه الكثير من العلماء في نظريته، وهو يعد مؤسس (المدرسة الألسنية الاجتماعية)، أو ما تسمى بـ(مدرسة لندن)، ويدرس فيرث المعنى في سياقه، فـ "المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أيْ: وضعها في سياقات مختلفة"(٢).

وليس المجال هنا لبسط الحديث عن تاريخ النظرية السياقية، وتطورها، وأبرز علمائها؛ فقد بُحثت وطبقت على الكثير من النصوص العربية.

وإذا بحثنا عن السياق في البلاغة العربية؛ قديماً يذّكر (الجاحظ ٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين) أنواع الدلالات على المعاني، فيقول: "وجميع أصنافِ الدَّلالات على المعاني -من لفظ، وغير لفظ- خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْد، ثم الخطّ، ثمَّ الحالُ التي تسمّى نِصبْةً. والنّصبة هي الحال الدالةُ، التي تقوم مقامَ تلك الأصناف، ولا تقصّرُ عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائِنةٌ من صورةِ صاحبتها، وحليةً مخالفةٌ لحِلْية أُختها؛ وهي التي تكشِف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في

(١) عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب - القاهرة، ط ٥، ١٩٩٨م، ص٦٨.

(٢) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

التفسير، وعن أجناسها وأقدارها..."[1]، وهو بهذا التصنيف يشير إلى ما يعرف الآن بالسياق اللغوي، وغير اللغوي.

ونظرية النظم عند (الجرجاني ٤٧١هـ) تحدثت عن وضع الألفاظ في الكلام، وهو قريب من معنى الدلالة في السياق؛ إذ السياق يُحمِّل الدلالات معانيها في النص، ولا تتميز اللفظة بمفردها دون تعلقها بالألفاظ الأخرى. وفي حديثه عن فصاحة الكلمة في الكلام الذي قيلت فيه يقول: "وجملة الأمر أنَّا لا نوجب الفصـــاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنّا نوجهها لها موصــولة بغيرها، ومعلَّقاً معناها بمعنى ما يليها. فإذا قلنا في لفظ (اشــتعل) من قوله تعالى: "وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً" (سورة مريم الآية ٤)، إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس مُعرّفاً بالألف واللام، ومقروناً إليها بالشيب مُنكّراً منصوباً"[2]، فالسياق هو الذي يحكم بفصاحة الكلمة.

ودلالة الألفاظ لا تتضح إلا بعد وضعها في سياق لغوي يعطيها معناها؛ فالسياق هو من يمنحها قيمة معنوية. والمعنى الســـياقي هو الذي يحمّل الدلالة معناها الحقيقي في النص، وعلى ذلك يعتمد المعنى السياقي على أمرين يرتبط بعضهما ببعض: "الأول: أن اللفظ يرتبط بالسياق اللغوي، وهو جزء من معنى الســـياق الذي يرد فيه. والثاني: أن الســـياق لا يكون إلا بوجود نصـــوص، وأن معرفة معناه يقوم على أســـاس معرفة معاني الألفاظ التي تربطها علاقات قوية، ويجمعها بناء متماسـك موحّد"[3]. وكذلك الكلمات لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السـياق،

---

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي-القاهرة، د.ت، ٧٦/١.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي-القاهرة، ط ٣، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ص ٤٠٢-٤٠٣.

(٣) الجنابي، سيروان عبد الزهرة وعيدان، حيدر جبار: جدلية السياق والدلالة في اللغة العربية النص القرآني أنموذجاً، مركز دراسات الكوفة، العدد (٩)، ٢٠٠٨م، ص ٣٥-٣٦.

فـــ"للسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتوجيهه، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على غير معنى، فالذي يحدد هذه المعاني ويفصلها هو السياق في مورد النص"[1].

فإذا أردنا البحث عن دلالة الموت، وتمددها الســـياقي في نصـــوص (نازك الملائكة)، فإننا نبحثها في نصـــوص شـــعرية تحمل دلالة (الموت) من خلال البنية الاســـتعارية؛ إذ إنها تبحثها برؤيتها الخاصـــة، التي تنبع من فلســـفة ذاتية، ورؤية شـــخصـــية لجدلية الموت والحياة من جهة، والغرق في الذاتية والعزلة من جهة أخرى.

قصيدة (**المقبرة الغريقة**):

فِيْ ظُلْمَةِ اللَّيْلِ المُخِيْفِ الرَّهِيْبْ

وَتَحْتَ هَوْلِ العَاصِفِ الأَهْوَجِ

قَبْرٌ عَلَى التَّلِّ وَحِيْدٌ غَرِيْبْ

رَانَتْ عَلَيْهِ ظُلَّةُ العَوْسَجِ [2] (السريع)

تحمل القصـــيدة دلالة الموت، وماذا بعد الموت من شـــقاء مســـتمر على الموتى، وكأنه لا يكفي موتهم؛ بل يزداد الوضع رداءة وبشاعة بغرق جثث الموتى، في تجربة أخرى للموت.

الحالة السوداوية التي تعيشها الشاعرة جعلتها تؤلف قصيدة تتحدث عن غرق مقبرة؛ فتصف مشاهد الغرق، وكأن الأموات يشعرون بما يجري، فتبنَّت مشاعرهم وأحاسيسهم، وأسقطت على الطبيعة –المتمثلة في الزمن والمكان– بشاعة الحادثة. والإحساس المرهف هو الذي يخّول الإنسان أن يتبنى مشاعر غيره، ويتقمص شخصيته، وهذا ما كانت تتميز به.

---

(١) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٠٤.

(٢) الديوان: ١/٥٢٤.

قَبْرٌ وحِيْدٌ لم تَنَلْهُ المِيَاهْ

مُعْتصمٌ بالقِمَّةِ السَاخِرَةْ

كأنّهُ يَرْمُقُ أُفْقَ الحياةْ

مُسْتَهزِئاً باللُجَّةِ الدَائِرَةْ

بالأَمْسِ قدّ كانَ هُنا عَالَمٌ

يَغْمرُهُ المَوْتُ بأسْتَارِهِ

يَهَفوُ عليه العَدَمُ القَاتِمُ

في وَجْمَةِ الصَمْتِ وأسْرَارِهِ [1] (السريع)

بدأت النص بوصف مكان لقبرٍ ما وحالته، إذ يعتصم بالقمة، فافتتحت القصيدة بـــ (قبرٌ وحيدٌ لم تَنَلْه المِيَاه)، فهو الشـــاهد الذي يراقب الحدث، فالقبر الوحيد هو افتتاحية لأحداث المقبرة الغريقة.

في هذه الأثناء تتحدث عن عالم كان موجوداً يغمره الموت، ويخيم عليه الصمت والعدم، فهي تبدأ برسم صورة الماضي لحال المقبرة، حيث الهدوء، وتبكي لحال الموتى المدفونين فيها، فيضمهم الثرى العاري بعد رحيل أحبابهم. كلها صور تعبيرية عن حال البشر بعد الموت.

والبنية الأسلوبية للاستعارة ساعدت على الكشف عن أحوال هذه المقبرة؛ فخلق الاستعارات في النص، وبناؤها المتراص يخدم الصـــورة في تشـــكيل الحدث أو القصـــة، وكثيراً ما تتكئ

(١) الديوان: ١/٥٢٥.

الشاعرةعلى الأسلوب القصصي في قصائدها؛ لأنه" شكل قابل للنمو الطبيعي بين طرفي "العقد والحل"؛ ولأنه يتلاءم بقوة وتلك الحرية التي اختارتها في سياق التفعيلات المتفاوتة"[1].

فتتمثل البنية في الاستعارات في قولها: (مُعْتصمٌ بالقمةِ السَّاخِرة)، و(مُسْتَهزئاً باللُّجَّة الدَّائِرة)، فالقبر يعتصم بالقمة الساخرة، فخلعت على (القمة) صفات الإنسان؛ فهي قمة تسخر مما يحدث في الأسفل، وهذا القبر يرمق محيط المقبرة باستهزاء، فشخّصت القبر، وأعطته صفة الاستهزاء بما يدور تحته.

وتأتي الاستعارة التي تحمل معنى الموت المحيط بالمقبرة في قولها: (يَغْمُره الموتُ بأسْتَاره)، الموت مثل الماء يغمر المقبرة بهالته السوداء مثل الستائر المعتمة.

مَقْبَرَةٌ أَوْدَعَهَا البَائِسُونْ

أَشْلَاءَ أَمْوَاتِهِمُ الفَانِيَهْ

يَا جُثَثاً مَا كَفَّنَتْهَا المُنُونْ

بِغَيْرِ أَطْبَاقِ الثَرَى العَارِيَهْ

هَذِيْ الوُجُوْهُ الشَّاحِبَاتُ الجِبَاهْ

وَهَذِهِ الأَشْلَاءُ وَالأَعْيُنُ

طَفَتْ حَيَارَى فَوْقَ وَجْهِ المِيَاهْ

وَعَضَّ فِيْهَا العَدَمُ المُحْزِنُ [2] (السريع)

(١) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ١٩٧٩م، ص٣١.

(٢) الديوان: ١/٥٢٥-٥٢٦.

إن لاختيار الكلمة في التعبير عن المعنى أهمية، والأسلوب يرتكز على الاختيار، فحينما ينتقي الشاعر كلمات، أو استعارات، فهو بهذا قد بحث أثرها في نفسه أولاً، وبذلك تُحدِث تأثيراً في المتلقي، فالمقبرة التي تتحدث عنها لا يدخلها سوى البائسين.

والحيرة هي حالة الموتى بعد الغرق، فالحالة البشرية التي أسقطتها على الموتى تحمل دلالة شاعرية، فهي ترى الجثث إنساناً تنبض فيه الروح، فأعادت إحياء الموتى، وهي طريقة رومانسية، فيها حس عاطفي مثقل بالحزن والبكاء.

بعد أن غرقت المقبرة بالمياه طفت الجثث؛ فَرَثَتْ الشاعرة حالتهم المفجعة في صورة تُشعر القارئ بأن الموتى يُحسّون، حتى ارتسمت عليهم معاني الحيرة. واستمراراً في وصف حال المقبرة تأتي على حال الموتى وهم جثث، فهم ليسوا جثثاً فقط؛ بل أشلاء، فالجثة مكتملة الأجزاء والأعضاء، أما الأشلاء فهي بقايا جثث، فاختيار اللفظ (أشلاء) فيه دلالة على تحلل الجثث وقدمها، وقد صوّرتهم الشاعرة وهم أشلاء تطفو في حيرة على سطح النهر، بعيونهم وجباههم الشاحبة، فأسقطت حيرتها الذاتية عليهم، فرأتهم حيارى مثلها.

رَوَّعْتَ صَمْتَ الأَنْفُسِ الرَّاقِدَهْ

فِيْ وَجْمَةِ المَوْتِ وَصَمْتِ القُبُورْ

يَا رَحْمَةً بِالجُثَثِ البَارِدَهْ

وَلْيَكُ فِيْ مَوْجِكَ بَعْضُ الشُّعُوْرْ

فِيْ كُلِّ رُكْنٍ مِنْ دُجَى المَقْبَرَهْ

تَسْبَحُ أَجْسَادٌ وَتَطْفُوْ عِظَامْ

وَالرِّيْحُ فِيْ صَيْحَاتِهَا المُنْكَرَهْ

وَاللَّيْلُ مَازَالَ رَهِيْبَ الظَّلَامْ [1] (السريع)

تخاطب النهر وتقول: (روّعتَ صمتَ الأَنْفُسِ الرَّاقِدة)، والترويع للإنسان الحي؛ فاستغراق الشاعرة في حالة الحزن على الغرقى أعطتهم ملامح الأحياء ومشاعرهم، فهم ليسوا موتى؛ بل أنفس راقدة؛ تنتحب، وتبكي في استعطاف، وطلب للرحمة لتلك الجثث، وكأنها تتألم، فمشاعر الألم التي تشعر بها هي مشاعر الجثث، فترسم صورة بانورامية توثق من خلالها الأحداث الجارية؛ فالمكان مقبرة، والزمان ليل رهيب الظلام، والحدث تسبح الأجساد، وتطفو العظام، وهي بقايا رفاتهم، وصوت الرياح في صياح فظيع تنكره النفس المطمئنة.

يَا لَلْمَسَاكِيْنِ، أَحَتَّى المَمَاتْ

تَلْحَقُهُمْ لَعْنَةُ أَيَّامِهِمْ؟

مَاذَا جَنَوْا مِنْ مُبْهِجَاتِ الحَيَاةْ

تُرَى وَمَا أَلْوَانُ أَحْلَامِهِمْ؟

حتَّى الرُقَادُ الهَادِئُ الآمِنُ

يَأْبَاهُمُ إِيّاهُ قَلْبُ السِّنِيْنْ

يَشْهَدُ هَذَا المَنْظَرُ السَّاكِنُ

أَيُّ سُهَادٍ ،أَيُّ لَيْلٍ حَزِيْنْ

يَا ضَجَّةَ الإِعْصَارِ لاَ تَمْلَئِيْ

آفَاقَ هَذَا العَالَمِ المُشْتَكِيْ

(١) الديوان: ١/٥٢٦-٥٢٧.

وَأَنْتِ يَا أَمْوَاجُ لاَ تَهْزَئِيْ

بِذَلِكَ الطَّافِيْ عَلَى وَجْهِكِ [1] (السريع)

بداية استفهامية متعجبة: أحتى الموتى تلحقهم لعنة الزمن مثلما تلاحق الإنسان الحي؟! هذا سؤال الفلسفي؛ تلحقهم اللعنة ثم ماذا جنوا في حياتهم؟ هل عاشوا سعداء، ثم لحقتهم اللعنة في موتهم؟ هو سؤال لا جواب له؛ لأنها ترى الحياة مأساة في طبيعتها، فكيف بمأساة بعد الموت؟! هو شيء تجاوز فَهمها، ففي فلسفتها أن الزمن لا يرحم الإنسان، ولا يبقي له الأمل، فترى الموت ملاذها الأخير حيث الرقاد الآمن، وهو ما يرفضه على الموتى المساكين.

وفي استمرارية لإسقاط مشاعرها على الجثث الهامدة، فهم مساكين حتى وهم موتى تلحقهم لعنة الزمن، في صورة ملأى بالحزن والفزع، والاندماج مع الطبيعة فتخاطبها وتنادي الإعصار بألا يزعج الموتى، وتنادي الأمواج بألا تهزأ بهذا الميت، وتسترحمها لترأف بحالهم بعد غرقهم، في صورة تشخيصية تخاطب فيها الأعاصير والأمواج، وتطلب منها الرحمة، فتميزت بأسلوب رومانسي في توظيفها لعناصر الطبيعة. والتساؤلات التي تطلقها الشاعرة تضاعف من قوة الإيحاء، فهي لا تبحث عن إجابة؛ بل تركز النظر نحو الفكرة للتأمل في حقيقة الموت.

لَمْ يُبْقِ مِنْهُ الدُّوْدُ شَيْئاً يُرَى

وَلَمْ يَذَرْ مِنْهُ الرَّدَى بَاقِيَاً

هَذَا الرُّفَاتُ الكَالِحُ المُزْدَرَى

قَدْ كَانَ بِالْأَمْسِ فَتَىً لاَهِيَاً

يَنْسِجُ تَحْتَ اللَّيْلِ ثَوْبَ الضِّيَاءْ

---

(١) الديوان: ٥٢٧/١.

وَيَنْثُرُ الحُبَّ عَلَى العَالَمِ

جَذْلَانَ لاَ يَعْرِفُ مَعْنَى الفَنَاءْ

مُسْتَغْرِقَاً فِيْ نَشْوَةِ الحَالِمِ [1] (السريع)

في صورتين متقابلتين تتحدث الشاعرة عن ماضٍ حالم، وحاضر مفزع، اختارت من الجثث رفاتاً لفتى شاب، لتأكيد قساوة الموت، فلم تختر مُسنّاً، أو طفلاً صغيراً؛ بل شاباً طموحاً، غارقاً في أحلامه، ولاهياً في الحياة، فتصور حاله لتبين مدى فظاعة المأساة.

فالبنية الأسلوبية للاستعارة تقوم على التجسيد في قولها: (ينسج تحت الليل ثوب الضياء)، و(ينثر الحب على العالم)، فمن خلال الاستعارات التجسيدية جاءت اللغة محملة بدلالات ابتعدت بها عن التعبير المباشر، تُحلّق بالقارئ نحو فضاء المجازات، التي عبّرت عن الحال أفضل تعبير.

أَهَكَذَا تَفْنَى أَغَارِيْدُنَا

وَيَهْزَأُ المَوْتُ بِأَزْهَارِهَا

وَتَمْلَأُ الدُّنْيَا أَنَاشِيْدُنا

يَوْمَاً، وَنَثْوِيْ تَحْتَ أَحْجَارِهَا

مَا أَفْظَعَ المَبْدَأَ وَالمُنْتَهَى

مَا أَعْمَقَ الحُزْنَ الَّذِي نَحْمِلُ

تَرْفَعُنَا الأَحْلَامُ فَوْقَ السُّهَى

(١) الديوان: ٥٢٨/١.

وَتَهْدِمُ الأَيَّامُ مَا نَأْمَلُ[1] (السريع)

السؤال الوجودي يظهر في النهاية، فالقصيدة كلها تتلخص في سؤال متعجب منكر لهذه النهاية: نفنى، وتموت أناشيدنا، وندفن تحت الثرى، وبعد هذه المأساة الفظيعة تستمر الحياة.. هل هذه هي الحياة؟!. فالبنية الاستعارية في (تفنى أغاريدنا)، و(يهزأ الموت بأزهارها)، وقد أدت وظيفة معنوية، ووظيفة نفسية تُبرز كرهها للموت الذي تخشاه دائماً، والذي تجعل منه مأساة الحياة الكبرى.

ويستمر أسلوب الاستنكار للحياة وللموت، فالحياة والموت لا يخلوان من الشقاء؛ فالبداية والنهاية فظيعة على حدٍ سواء، فتأتي الصورة الاستعارية تحمل معاني اليأس (ترفعنا الأحلام فوق السها)، و(تهدم الأيام ما نأمل)، فالأحلام تسمو بنا حتى نصل إلى النجوم، ولكن الزمن يهدم كل أحلامنا.

وَهَذِهِ المَقْبَرَةُ المُظْلِمَهْ

نِهَايَةُ المَسْعَى، فَيَا لَلشَّقَاءْ

أَبَعْدَ هَذِي الجَنَّةِ المُلْهِمَهْ

نَسْقُطُ، فَوْقَ الشَّوْكِ، صَرْعَى الفَنَاءْ

بَكَيْتُ لِلأَمْوَاتِ طُوْلَ المَسَاءْ

وَصُغْتُ مِنْ دَمْعِيَ النَّشِيْدَ الحَزِيْنْ

وَفِيْ غَدٍ أَرْقُدُ تَحْتَ السَّمَاءْ

(١) الديوان: ٥٢٩/١.

قَبْرًا سَيَبْكِيْ عِنْدَهُ العَابِرُوْنْ [1] (السريع)

تنظر للمقبرة بعيون خائفة؛ فهي المصير الإنساني الذي ينتظرها، فبعد جنة الدنيا نُحَال إلى الفناء في صورتين متقابلتين: قبر مظلم، يقابل الجنة الملهمة.

ثم تبدأ بسلسلة من النحيب والبكاء الشديد لتفريغ مشاعر الحزن والشجن، فبكاؤها على الأموات ليس بالغريب، لكنها تبكي روحها؛ لأنها ستواجه المصير نفسه؛ فتصبح قبراً يبكي عنده العابرون، فتربط نفسها بالموتى، وهذه النظرة للموت ليست بغريبة عند نازك الملائكة؛ لأنها مغرقة في الذاتية؛ فما تراه ينعكس عليها، ويصبح موضوعاً خاصاً بها، ويمس وجدانها. فهي تتميز بـ " الاغتراف الكثير من الذاتية ذلك الاغتراف الذي يجعل التوجه للخارج أمراً مرهقاً غير سهل بل قد يستعصي على الشمولية والإحكام، فليس غريباً إذا وجدنا نازك تستقل باتجاه خاص في الشعر يصعب التحول عنه"[2].

قَبْرٌ، عَلَى التَّلِّ، وَحِيْدٌ غَرِيْبْ

رَانَتْ عَلَيْهِ ظُلْمَةُ العَوْسَجِ

فِيْ ظُلْمَةِ اللَّيْلِ العَمِيْقِ الرَّهِيْبْ

وَتَحْتَ هَوْلِ العَاصِفِ الأَهْوَجِ [3] (السريع)

في خاتمة النص عادت وذكرت القبر الوحيد الذي تظلله "العوسجة" في ظلام الليل، وتحت وقع العواصف، وبالقبر الوحيد اختتمت المشاهد السابقة.

---

(١) الديوان: ١/٥٣٠.

(٢) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٤-٣٥.

(٣) الديوان: ١/٥٣٠.

سياق الأبيات يذكر وضع مقبرة أغرقتها مياه النهر حتى أخرجت الجثث، وطفت على سطح الماء، ولم تذكر الشاعرة الموت بوصفه المصير النهائي؛ بل تحدثت عن القبور، وما فيها من موتى نائمين في هدوء قضّت مضاجعهم العاصفة، وحوّلت هدوءهم إلى ضجة. لماذا؟ لأن الموت يهزأ بهم بعد موتهم، ليعيشوا المأساة مرة أخرى، فهي لا تقف عند حد مأساة واحدة يفنى الإنسان بعدها؛ بل تتجدد المأساة مرة أخرى؛ لأنهم في نظرها ليسوا إلا لعبة في يد الموت يتسلى بهم.

دالة الموت استرسلت في جميع الأبيات؛ فلا يوجد مقطع إلا ويحمل دلالة الفناء، ودلالات الموت الأولية مارست فاعلية الموت، وهو الفناء حيث المقبرة، والردى، والفناء، والدود، والقبر، والجثث، والأشلاء، والرفات. فالدلالة تمتد في سياق قصة يرويها النص؛ فيكشف عن مدى تأثر الذات الشاعرة بها، حتى أصبحت تمسّ نفسها، ففي توظيف الاستعارة في موضوعة الموت تجعلنا ندرك ما يشغل بال الشاعر، وما الذي يثير اهتمامه، فشكلت العملية الاستعارية مجالاً واسعاً لإسقاطات الشاعرة النفسية.

قصيدة (**جنازة المرح**):

هي قصيدة تتحدث عن دواخلها النفسية، وعن نظرتها السوداء تجاه الحياة حتى أصبحت الشمس تعكر صفو حياتها، فترغب بالظلام يطغى على حياتها، فهذه الرغبة تجعلها تقتل ما يشع في نفسها من أمل وحب للحياة، فالذكريات تلاحقها، ولا تتركها تعيش يومها، وتستمتع به.

وفي مستوى البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية، يتخذ دال الموت في النص أهمية، بوصفه البؤرة التي تستند عليها بنية القصيدة الفنية، فدلالة الألفاظ ودراستها في هذه القصيدة مهمة جداً؛ لأن دلالة (الجنازة والقتيل) في القصيدة تفتح المجال لتأويلات كثيرة وفق سياق النص، فهو يفرض على الألفاظ دلالات جديدة، ويعطيها معناها في النص.

تقول:

سَأُغْلِقُ نَافِذَتِيْ فَالضِّيَاءُ يُعَكِّرُ ظُلْمَتِيَ البَارِدَهْ

سَأُسْدِلُ هَذَا السِّتَارَ السَّمِيْكَ عَلَى صَفْحَةِ القِصَّةِ البَائدَهْ

وَأَطْرُدُ صَوْتَ الرِّيَاحِ البَلِيْدِ وَإِشْعَاعَةَ الأَنْجُمِ الحَاقِدَهْ

وَأُسْنِدُ رَأْسِيْ إِلَى الذِّكْرَيَاتِ وَأَغْمِسُ عَيْنَيَّ فِيْ دَمْعَتَيْنْ

وَأُرْسِلُ حُبِّيْ يَلُفُّ القَتِيْلْ وَيُدْفِءُ جَبْهَتَهُ الهَامِدَهْ

لَعَلِّيْ أَرُدُّ إِلَيْهِ الحَيَاةْ وَأَمْسَحُ مِنْ زُرْقَةِ الشَّفَتَيْنْ[1] (المتقارب)

قبل الولوج إلى النص، لا بد من وقفة على عتبة النص، وهو العنوان" إذ يعتبر العنوان مرسلة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً، فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد، نظراً لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية، وجمالية، كبساطة العبارة وكثافة الدلالة"[2]، فهو يحمل مفارقة تصويرية تتمثل في الجمع بين الجنازة والمرح؛ فالجنازة مرتبطة بالموت، وبذلك تحمل دلالة الحزن، في حين أن المرح مرتبط بدلالات السعادة والفرح، فكيف يكون للمرح جنازة؟!

بدأت النص بالأفعال بـــ (سأغلق، سأسدل، أطرد، أغمس، أسند، أرسل)، وكلها توحي بفعل الحركة، وتعدد الأفعال يعطي انطباعاً باضطراب النفس والتوتر؛ فهي ستغلق نافذتها، ثم ستسدل الستارة، وتطرد صوت الرياح وشعاع النجوم، وبعد ذلك ستلجأ للذكريات وللدموع، وترسل حبها يلف القتيل لعله يحيا من جديد، فالحركة التي أحدثتها الأفعال تضافرت مع الصورة الاستعارية في خلق الحركة، ففي قولها: (الضياء يعكر ظلمتي الباردة)، و(أطرد صوت الرياح

(١) الديوان: ٢/١٥٠.

(٢) شقروش، شادية: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبدالله العشي، منشورات جامعة بسكرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٧١.

البليد وإشعاعة الأنجم الحاقدة) اعتمدت على الأسلوب الرومانسي، الذي يقوم على توظيف عناصر الطبيعة، وتشخيصها، فتصبح الطبيعة بشراً يحمل صفاتهم ومشاعرهم.

والقتيل هنا هو مركز الصورة، والذي–أي القتيل– تدور حوله الأحداث، فالاستعارات التي تدور حوله تخلق دلالة جديدة يستند عليها النص.

سَأُغْلِقُ نَافِذَتِيْ فَالقَتِيْلُ يُحِبُّ الظَّلَامَ العَمِيْقَ العَمِيْقْ

وَأَكْرَهُ أَنْ يَتَمَطَّى الضِّيَاءُ عَلَى جِسْمِهِ الشَّاعِرِيِّ الرَّقِيْقْ

عَلَى جَبْهَةٍ زَرَعَتْهَا النُّجُوْمُ وَلَوَّنَهَا ضَوْؤُهَا بِالبَرِيْقْ

وَكَانَتْ تُشِعُّ الحَيَاةُ فَعَادَتْ تَمُجُّ الأَسَى وَالرَّدَى وَالعَذَابْ

تَخُطُّ عَلَيْهَا ذِرَاعُ المَمَاتِ أَسَاطِيْرَ عَهْدٍ سَحِيْقٍ سَحِيْقْ

أَمُرُّ عَلَيْهَا بِكَفِّيْ فَأَصْرُخُ رُعْبَاً وَأَسْقُطُ فَوْقَ التُّرَابْ[1] (المتقارب)

ما زالت الحركة الموحية التي تفرضها الأفعال مستمرة في تكرارها لفعل إغلاق النافذة؛ لأن القتيل يحب الظلام؛ فالضياء يؤذي جسده الشاعري، فقد كان يشع بريقاً وحياةً، فأصبح ميتاً، يخط عليه الموت أنواع الأساطير. فتتغير دلالة القتيل؛ لأنها وصفته بصفات شاعرية وخيالية، فنَمَتْ صورة القتيل، وبدأت تصعد، وتتشكل صورته عبر الاستعارات الخيالية، مثل: (على جبهة زرعتْها النجوم)، و(كانت تشع الحياة فعادت تمج الأسى والردى والعذاب)، ولكن الموت يمارس سلطته عليها، فتقول: (تخط عليها ذراع الممات أساطير عهد سحيق).

(١) الديوان: ٢/١٥٠-١٥١.

ووظفت المعجم الشعري الخاص بها، والذي يحمل ألفاظاً كثيراً ما ترددها، وخاصة تلك التي ترتبط بالطبيعة، مثل: (الضياء، الرياح، النجوم، الظلام، الدجى...إلخ) بجانب دلالات الموت، مثل: (الممات، الردى، القتيل، الجنازة):

سَأُغْلِقُ نَافِذَتِيْ فَالظَّهِيْرَ ةُ لَا يَنْتَهِيْ حِقْدُهَا الرَّاعِبُ

تَصُبُّ سَكِيْنَتَهَا فِيْ بُرُوْدٍ وَيَسْخَرُ بِيْ وَجْهُهَا الغَاضِبُ

يُطَارِدُنِيْ صَمْتُهَا السَّرْمَدِيُّ وَيُكْئِبُنِيْ لَوْنُهَا الرَّاسِبُ

وَأَيْنَ المَفَرُّ؟ تَكَادُ السَّتَائِرُ تُدْخِلُهَا غُرْفَتِيْ المُظْلِمَهْ

وَأَيْنَ المَفَرُّ؟ وَهَذَا القَتِيْلُ يُرَوِّعُنِيْ وَجْهُهُ الشَّاحِبُ

وأَمَامِيْ القَتِيْلُ وَخَلْفِيْ الظَّهِيْرَ ةُ يَا لَلْمُطَارَدَةِ المُؤْلِمَهْ

سَأَصْبِرُ حَتَّى يَجِيْءَ الدُّجَى وَيَغْرُبَ خَلْفَ الوُجُوْدِ الضِّيَاءْ

فَأَحْمِلُ هَذَا القَتِيْلَ البَرِيْءَ إِلَى هُوَّةٍ مِنْ كُهُوْفِ المَسَاءْ

أَسِيْرُ بِأَشْلَائِهِ مَوْكِبَاً بَطِيْءَ الخُطَى كَلَيَالِيْ الشِّتَاءْ

وَتَتْبَعُنِيْ شَهَقَاتُ التَّذَكّـ رِ مَهْمُوْمَةً فِيْ أَسَىً وَشُرُوْدْ

وَفِيْ آخِرِ المَوْكِبِ المُتَرَنِّـحِ وَجْهٌ يُشَيِّعُهُ فِيْ اِزْدِرَاءْ

وَفِيْ آخِرِ المَوْكِبِ المُتَرَنِّـحِ وَجْهٌ يُشَيِّعُهُ فِيْ بُرُوْدْ[1] (المتقارب)

تصبّ غضبها على النافذة فتكرر فعل إغلاق النافذة؛ لأنها لم تغلقها؛ بل ستغلقها، فالظهيرة تتمثل لها في هيئة إنسان حاقد في سكون وبرود ويسخر منها، والقيمة النفسية التي تعكسها

(١) الديوان: ٢/١٥١-١٥٢.

الاستعارة تحدد مدى شعورها الحقيقي تجاه الوقت، فحينما تقول: (فالظهيرة حقدها لا ينتهي)، (ويسخر بي وجهها الغاضب) تختلف مع الظهيرة؛ لأن صمتها السرمدي يطاردها، ولونها يزيدها كآبة، وبسبب ذلك هي تعشق الظلام؛ فهو لا يؤذيها.

وتحمل بنية النص حالة من الضغط والملاحقة في قولها: (أين المفر؟)، فالقتيل في نصها يحمل صفات البراءة، لذلك تريد أن تشيعه في هدوء الليل بعيداً عن إزعاج الضوء.

إذن من هذا القتيل البريء؟ إنه ليس قتيلاً بشرياً؛ بل قتيل من نوع آخر تضفي عليه صفات البشر، صفات من أعماق مشاعرها فتسبغها عليه، فالصورة الاستعارية في قولها: (تتبعني شهقات التذكر مهمومة في أسى وشرود) أخذت الدلالة نحو معنى آخر تحمل في طياته معاني الذكريات، فـ"النص الشعري خطاب مثقل بالرموز، متعدد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات"(١).

عَرَفْتُ الجَبِيْنَ عَرَفْتُ الشِّفَاهْ وَهَذِيْ العُيُوْنَ الغِلَاظَ الأَدِيْمْ

عَرَفْتُ بِهَا وَجْهَ حُزْنِيَ الدَّفِيْنِ وَقَدْ عَادَ يَحْمِلُ جُرْحِيَ القَدِيْمْ

وَفِيْ يَدِهِ مُدْيَةٌ لَمْ يَزَلْ عَلَى حَدِّهَا دَمُ أَمْسِيْ الأَلِيْمْ

عَرَفْتُ العَدُوَّ اللَّجُوْجَ هُنَاكْ يَسِيْرُ عَلَى أَثَرِ المَوْكِبِ

يُحَدِّقُ مُسْتَهْزِئَاً بِالقَتِيْلْ وَيَضْحَكُ ضِحْكَةَ فَظٍّ أَثِيْمْ

نَعَمْ هُوَ .. أَعْرِفُهُ جَيِّدَاً فَكَمْ مَرَّةٍ قَبْلُ قَدْ مَرَّ بِيْ

وَأَبْصَرْتُ فِيْ أَثَرِيْ أَلْفَ طَيْفٍ حَزِيْنٍ تَلَفَّعَ بِالعَبَرَاتْ

عَرَفْتُ بِهَا البَسَمَاتِ التِيْ لَقِيْتُ بِهَا لَطَمَاتِ الحَيَاهْ

(١) بن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد ١٥العدد ١٢ص ٩٥.

عَرَفْتُ بِهَا الضَحَكَاتِ الَّتِيْ سَكَبْتُ نَدَاهَا عَلَى الذِّكْرَيَاتْ

أَهَذِيْ إِذَنْ بَسَمَاتِيْ؟ حَنَاناً أَعُدْنَ عُبُوَساً وَرَجْعَ أَنِيْنْ؟

أَهَذِيْ إِذَنْ ضَحَكَاتِيْ أَهَذِيْ نِهَايَةُ مَا صُغْتُ مِنْ بَسَمَاتْ

وَهَذَا القَتِيْلُ أَحَقاً فَقَدْتُ بِهِ مَرَحِيْ المُضْمَحِلَّ الدَّفِيْنْ؟[1] (المتقارب)

يحمل المقطع لحظة التعرف إلى الماضي في قولها: (يحمل جرحي القديم)، و(على حدّها دمُ أمسي الأليم)، فتجلى الماضي أمامها، وما العدو اللجوج سوى ذكرياتها الحزينة.

فالحيرة التي يقع فيها المتلقي حيرة طبيعية؛ إذ النص يحمل هاجساً ذاتياً خاصاً يصعب على الآخر فهمه، فنمو دلالة القتيل صعَّبت من عملية فهمه، ففي الجنازة التي خلقتها في خيالها أبصرت ذكرياتها، وكأنها شريط زمني مرّ عليها فعرفت بها البسمات والضحكات التي فقدتها، وعادت إلى الحزن والأنين. هو بقايا مرح مضمحل دفين فقدته بموت القتيل، فمن هذا القتيل؟ ربما تتضح صورته للمتلقي، لكن الصورة ما زالت غامضة؛ لأنها صورة وجدانية مغرقة في الذاتية، والمشاعر المضطربة.

وفي تحليل لدلالة (القتيل)، ومدى تمددها في سياق النص؛ يُلحظ أنها استنفدت كل الأبيات، فكلمة (القتيل) من خلال هذه الصور التي جسدتها توحي لنا بأنه قتيل غير بشري. وحديثها عن الذكريات، والعدو المخيف الذي يلاحقها، فربما الموت هو من يلاحقها، ويهزأ بها؛ لأنها عادت إلى حالة الحزن والأسى بعد بصيص من الأمل عاشته، لكنها فقدته بموت قلبها الذي جسدته في صورة (قتيل)، فأعطت القلب صفات البشر، حتى إنه قُتل، وسارت به في موكب مع ذكرياتها، ولقد تَحمّل هذا القلب الكثير حتى أُرْدي قتيلاً، وإن في استعمالها دلالة (قتيل) بدلاً من (ميت) دليلاً لانتزاع الحياة قسراً منه، وليس موتاً طبيعياً.

---

(١) الديوان: ٢/١٥٢-١٥٣.

المبحث الثالث: الاستعارة وعلاقتها بالصور البيانية الأخرى

اهتم النقد الأدبي العربي بالصورة الفنية في الأدب العربي بشكل عام، والصورة الشعرية بشكل خاص؛ لأهمية الصورة في النص الشعري، وتُعدّ الصورة الفنية من "القيم الأساسية في الأعمال الأدبية، وفي فن الشعر خاصة؛ لأنها هي الوسيلة الجيدة الدقيقة لإظهار التجارب الشعورية، بما تحوي من أفكار، وخواطر، ومشاعر، وأحاسيس، وبدونها لا نعرف شيئاً بدقة عن تجارب الغير، كما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئاً"(١). فدُرست الأشكال الفنية للصورة، وأفردت لها الدراسات والبحوث التي تختص بموضوع الصورة في الشعر، والنثر.

والاستعارة إحدى أبرز الصور البيانية التي يدرسها الباحثون، ويهتم بها النقاد في العصر الحديث، وهي التي ميزت الشعر الحديث، واحتفى بها الشعراء، فأصبحت إحدى أهم وسائل التعبير عن الصورة في القصيدة العربية الحديثة، وكما قال (دي لويس): "الاستعارة في الشعر الحديث، لها الغلبة على التشبيه"(٢).

وقد درس القدماء الاستعارة، واهتموا بتعريفها، وتفريعها، وتقسيمها، وبيان الفضل فيها. ونذكر تعريفات أبرز العلماء للاستعارة؛ ففي كتاب "النكت في إعجاز القرآن" يُعرّفها (الرماني ٣٨٤هـ) بقوله: "الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة"(٣).

وعرّفها (أبو هلال العسكري٣٩١ هـ) بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك إمَّا أن يكون شرح المعنى، وفضل

---

(١) صبح، علي علي: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص ١٠٩.

(٢) سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر – العراق، ١٩٨٢م، ص٤٤.

(٣) الرماني، علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمود خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف –القاهرة، ١٩٦٨م، ص ١٨.

الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة"[١].

و(ابن رشيق ٤٥٦هـ) يُعرّفها بقوله: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها: فمنهم من يستعير للشيء ما ليس منه إليه، كقول لبيد:

وغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وَ قِرَّةٍ إِذْ أَصبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه، كما يقول ذو الرمة:

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى الْعُودُ وَالتَّوَى وَسَاقَ الثُّرَيَّا فِي مُلَاءَتِهِ الْفَجْرُ"[٢]

و(الجرجاني ٤٧١هـ) بحث الاستعارة في كتابيه "دلائل الإعجاز"، و"أسرار البلاغة" وعرّفها بقوله: "واعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، يستعمله الشاعر، أو غير الشاعر، في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"[٣].

وذكر جمال الاستعارة في التشخيص والتجسيد، فيقول: "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جليَّة ... إن شئت أَرَتْكَ المعاني اللطيفة —التي هي من خبايا العقل— كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطَّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون"[٤].

---

(١) العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد أمين الخانجي، ط١، ١٣١٩هـ، ص٢٠٥.

(٢) القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل —بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٢٦٩/١.

(٣) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني–جدة، د.ت، ص٣٠.

(٤) المصدر السابق ص ٤٣.

والاستعارة تُعدّ الأكثر ظهوراً في الشعر الحديث، وهي تخدم الشاعر المعاصر؛ لأنها تتمتع بقدرة فنية على جمع المتناقضات، وهذا الشيء يساعده على وصف شتات نفسه، وما يحس تجاه الحياة، والأفكار، وغيرها من الأمور؛ فهي "تُشكّل الأشياء تشكيلاً آخر، وتمحو طبائعها، وتعطيها صفات وأحوالاً أخرى، يفرغها الشاعر والأديب عليها وفقاً لحسه، وضروب انفعالاته، وتصوراته. الاستعارة تنفض عن الأشياء أوصافها الأليفة، وتُفْرغ عليها أوصافاً وجدانية"(١). وهي كذلك "قمة الفن البياني، وجوهر الصورة الرائعة، والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يُحلّق بها الشـــعراء، وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع، ولا أجمل، ولا أحلى. فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوساً تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف. وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة"،(٢). وبذلك تحمل الاستعارات طاقات تعبيرية كبيرة فتختزلها، وقدرة الشاعر على إجادة الاستعارة تعني أنه يمتلك موهبة فذة. ونص (نازك) يقوم على العديد من الاستعارات المبتكرة التي تصف حالات نفسها، وفكرها، ورؤيتها للحياة والموت.

تقول في (**أنشودة السلام**):

كَيْفَ ذَاقُوْا مَرَارَةَ الخَيْبَةِ السَوْ

دَاءِ بَعْدَ الآلَامِ وَالأَدْوَاءِ

هَلْ نَجَوْا مِنْ بَرَاثِنِ المَوْتِ وَالأَسْـ

ـرِ لِكَيْ يَسْقُطُوْا أُسَارَى الشَّقَاءِ؟(٣) (الخفيف)

(١) أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة –القاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ص١٨٣.

(٢) الشيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد–علم البيان، دار العلم للملايين –بيروت، ١٩٨٤م، ص١١١.

(٣) الديوان: ٦٢/١.

أصبح للهزيمة طعم مُرّ أسود اللون، وللموت مخالب حيوان مفترس، وفي هاتين الصورتين تكمن بشاعة الحرب. والقدرة الابتكارية التي تتميز بها الاستعارة استطاعت أن تصل بالفكرة للمتلقي، وأن تجعله ينفعل تجاه النص، فحينما تستفهم كيف ذاقوا مرارة الخيبة السوداء؟ تجعل المتلقي مذهولاً من طرافة المعنى، وحينما تسأل هل نجوا من براثن الموت والأسى؟ لا تطلب إجابة معينة؛ فهو استفهام تعجبي لحالتهم المأساوية، فقد نجوا من الموت، لكنهم وقعوا أسرى في يد الشقاء، وهذا التجسيد يعزز معنى الخيبة والهزيمة، فنجوا من الموت والأسر، لكنهم وقعوا في أسر من نوع آخر، أشد وقعاً، وأقوى إيلاماً وهو أسر الفقر والمرض والظلم؛ لأنهم لم يحققوا النصر بعد مكابدة الحروب .

وتقول في قصيدة (**البحث عن السعادة**):

لَمْ أَجِدْ فِيْ الرِّمَالِ إلاّ بَقَايَا الـ

مَوْتِ مِنْ أَعْصُرٍ طِوَالٍ دَفِيْنَهْ

كُلُّ جِيْلٍ يَعِيْشُ يَحْلُمُ حَتّى

يُطْفِئَ المَوْتُ قَلْبَهُ وَعُيُوْنَهْ [1] (الخفيف)

اليأس الذي يُداهِم روحها، والسوداوية في عينيها مستمرة تجاه حياتها، وفي بحثها عن السعادة التي لم تجدها؛ لأنها في قرارة نفسها ليست حقيقية، ولأن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي تسلب الإنسان سعادته.

فالصورة الاستعارية تتمثل في (كل جيل يعيش يحلم حتى يُطفئ الموت قلبه وعيونه)، فالآلية التي يتمتع بها الموت هي القدرة على إخماد شعلة الحياة في الإنسان، وسلب حلمه في البقاء، فالموت موجود منذ الأزل، وكل جيل عاش حتى مات، فهذه هي الحياة من وجهة نظرها.

---

(١) الديوان: ١/٤٠١.

جمال الاستعارة في وصف حالة الشوق بين المحبين، وانطفاء نار الحب، تقول في قصيدة (**سخرية الرماد**):

وَهُنَاكَ نَرَى جُثَثَ الأَشْوَاقْ

فِيْ خُمُوْدٍ طَوِيْلٍ عَمِيْقْ

وَيُخَادِعُنَا لَوْنُهَا البَرَّاقْ

فَنُؤَمِّلُ أَنْ تَسْتَفِيْقْ[1] (المتدارك)

في الشعر قد يكون هناك جثثٌ للأشواق بطريقة التجسيد، التي تجعل من المدركات المعنوية أجساداً محسوسة، فالطاقة الابتكارية التي تتمتع بها الاستعارة استطاعت أن تصف حالة المحبّين، وهذا ما جسدته في تصويرها للأشواق التي ماتت فصارت جثثاً تنتظرها أن تستفيق، ولا أمل في إيقاظها؛ فالموت لا يكون للإنسان وحده، بل يموت الحب، وتموت الأشواق أيضا.

والاستعارة بوصفها وسيلة من وسائل التصوير تغلب على صور نازك متمثلة في التشخيص الذي تفرضه عليها الطبيعة الرومانسية التي تتمتع بها، فكثيراً ما كانت تلجأ إلى الطبيعة، وتبثها أحزانها وآلامها، وتسقط على الطبيعة أحاسيسها.

وفي سبيل معرفة علاقة الاستعارة بالصور البيانية الأخرى لا بد من البحث في الصور البيانية التي تناولتها (نازك) في نصوصها، فهي لا تعتمد على نوعٍ واحد من التشكيل؛ بل استدعت التشكيلات كافة لتوظفها في نصها، فالنص يفرض على الشاعر التشكيل المناسب، ولأن موضوعة الموت هي أساس هذه الدراسة؛ فستبحث في الصور البيانية التي تحدثت عن الموت ودلالاته.

---

(١) الديوان: ٢/٢٨٨.

الكنـايـة:

رغم ما تتمتع به الاستعارة من قدرة تصويرية هائلة يلجأ إليها الشاعر فإنه يحتاج إلى أدوات تصويرية أخرى تساعده، والكناية أحد أبرز صور المجاز التي تتمتع بقدرة تصويرية؛ إذ المعنى يختبئ وراءها، فالاستعارة تُعدّ من المجاز اللغوي الذي يُعرّف بأنه "الكلمة المستعملة في غير ما وُضعتْ له على وجه يصحّ مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي"، أما الكناية فتختلف عن المجاز في كون قرينتها غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي. وتعرف بـ"أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر يغيره يكني كناية، وتكنّى: تستر من كنّى عنه إذا ورّى، أو من الكنية"(١).

والكناية عند القدماء يجوز حملها على جانب الحقيقة، أو المجاز. وقد تحدّث النقاد والبلاغيون قديماً عن الكناية، وبحثوا فيها، وفي أقسامها وفروعها، فيذكرها (أبو هلال العسكري ٣٩١هـ) في باب (الإرداف والتوابع)، فيقول: "أنْ يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده"(٢).

و(ابن رشيق ٤٥٦هـ) يذكرها في باب الإشارة، فيقول: "من غرائب الشعر ومُلَحه، فهي بلاغة عجيبة تدل على بُعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح، ويُعرف مُجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"(٣).

والكناية عند (الجرجاني ٤٧١هـ) "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة؛ ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طول القامة".(٤)

---

(١) مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، مصدر سابق، ص٢٧٥.

(٣) القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، مصدر سابق، ٢٦٦/١.

(٤) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص ١٠٥.

ويعرّفها (السكاكي٦٢٦هـ) بأنها: " ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزومه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[١].

والكناية واسعة النطاق، قابلة لتعدد الدلالات، "والكناية كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني، وإخراجها صوراً محسوسة، تزخر بالحياة والحركة، وتبهر العيون منظراً"[٢]، و الصورة الكنائية "تقوم على نوع آخر من الحيوية التصويرية؛ فهناك أولاً: المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى (معنى المعنى)، وهي العلاقة الأعمق فيما يصل إلى التجربة الشعورية والموقف"[٣].

مثل قولها في قصيدة (**مأساة الشاعر**):

وَيَغِيْبُ الضِّيَاءُ فِيْ لَيْلِ قَبْرٍ

لَيْسَ تَبْكِيْ لَهُ سِوَى الأَمْطَارِ

لَيْسَ يَرْثِيْهِ غَيْرُ ذَاوِيْ صِبَاهُ

وَبَقَايَا القِيْثَارِ وَالأَشْعَارِ [٤] (الخفيف)

الاستعارة والكناية تتحدان في صورة واحدة، فلا يستقيم الوصف إلا بتعدد الصور والحركة فيها، فحينما تقول: (ليس تبكيه سوى الأمطار) هنا صورة استعارية تشخيصية جميلة؛ إذ خلعت على الطبيعة المتمثلة بالمطر صفة البكاء للإنسان، ثم الصورة الثانية (ليس يرثيه غير

(١) السكاكي، يوسف ابن أبي بكر: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت–لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ /١٩٩٧م، ص٤٠٢.

(٢) عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية بيروت ١٤٠٥هـ /١٩٨٥م، ص٢٢٤.

(٣) الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر العربي–دمشق، ط١، ١٩٩٦٢م، ص١٤١–١٤٢.

(٤) الديوان :١/٢٨.

ذاوي صباه) هذه الصورة الكنائية تُعبّر عن عمر من يُرثى حاله، فهو قد هرم، وأصبح شيخاً كبيراً، فالإشارة للمعنى، بدل ذكره صريحاً، أقوى في الأداء.

وقولها في قصيدة (**مرثية امرأة لا قيمة لها**):

ذَهَبَتْ وَلَمْ يَشْحَبْ لَهَا خَدٌّ وَلَمْ تَرْجِفْ شِفَاهُ

لَمْ تَسْمَعِ الأَبْوَابُ قِصَةَ مَوْتِهَا تُرْوَى وَتُرْوَى[1] (الكامل)

التعبير غير المباشر هو من أقوى مميزات الشعر، فإذا لجأ الشاعر إلى لتعبير المباشر أصبح المعنى رتيباً، ومكرراً، وغير مؤثر، فحينما تقول: (لم يشحب لها خد ولم ترجف شفاه) فهذا يجعل من المتلقي مذهولاً من المعنى، فدلالة الشحوب ورجفان الشفاه تعبر عن معانٍ مختلفة، لكنها في سياق الأبيات تعني البكاء، والتفجع على موت المرأة، فالكناية أعطت معنى آخر للقسوة في هذا النص، ثم تبعتها الصورة الاستعارية في الأبواب التي تسمع القصص وترويها، فشخّصت الأبواب، وجعلت منها إنساناً يستمع، ويروي القصص.

وقولها في (**أغنية للإنسان**):

كَيْفَ أَلْقَى الحِرْمَانُ ظِلَّ السِّنِيْنِ الصُّ

فْرِ فَوْقَ العُيُوْنِ فَوْقَ الشِّفَاهِ؟

وَيَدُ المَوْتِ كَيْفَ أَبْقَتْ أَسَاهَا

وَتُرَاثَ الذُّهُوْلِ فَوْقَ الجِبَاهِ؟[2] (الخفيف)

(١) الديوان: ٣٧٣/٢.

(٢) الديوان: ٢٨٥/١.

في التحام بين الصور الاستعارية والكناية تتحدث عن الحرمان، فالاستعارة تتمثل في (ألقى الحرمان ظل السنين الصفر فوق العيون وفوق الشفاه)، فتجسيد الحرمان وتجسيد الظل تلاحمت مع الكناية في (السنين الصُفْر)، صفة للسنين فوق عيون الموتى وشفاههم، فالصورة الكنائية التحمت بالاستعارة، وعززت معناها.

وقولها أيضاً في (**أغنية للإنسان**):

أَيْنَ أَهْلُوْكِ يَا قُصُوْرُ أَتَحْتَ الثَّـ

ـلْجِ أَمْ مَزَّقَتْهُمُ القَاذِفَاتُ

أَسَفَاً ضَاقَتِ المَيَادِيْنُ بِالقَتْـ

ـلَى وَمَا عَادَ يُدْفَنُ الأَمْوَاتُ[1] (الخفيف)

(ما عاد يدفن الأموات) هي من أقسى الصور التي يمكن أن يشاهدها الإنسان، فهي تدل على الكثرة الهائلة، حتى عجز البشر عن دفن موتاهم، فإكرامهم في مأواهم الأخير أصبح مستحيلاً بعد هذه الحرب المهلكة.

الصورة الشعرية تحمل قسوة الحروب، وما تُخلّفه من قتلى، فيكفيها هذا التعبير الذي يُعبّر عن الحالة البشعة والمأساوية التي تخلفها الحروب.

وقولها عن حياة البشر في قصيدة (**أنشودة السلام**):

فِيْمَ نَقْضِيْ حَيَاتَنَا فِيْ العَدَاوَا

تِ وَنُمْضِيْ السِّنِيْنَ يَأْساً وَحُزْنَاً؟

كَيْفَ نَنْسَى أَنَّا نَعِيْشُ حَيَاةَ الـ

(١) الديوان: ١/٤٤.

وَرْدِ سَرْعَانَ مَا يَمُوْتُ وَيَفْنَى[1] (الخفيف)

تذكر الصـــلة بين حياة البشـــر والورود حينما تقول: (نعيش حياة الورد ســـرعان ما يموت ويفنى)، فنزعة اليأس في وجدان الشاعرة فرضت عليها اختيار الورد؛ لأنه رقيق، وعمره قصير في الحياة، فموقف الشـاعرة يفرض عليها عملية الاختيار والانتقاء؛ فجاءت صـورة الورد لارتباطها بالطبيعة، فهي تصوغ صورها الشعرية من الطبيعة.

وفي قصيدة (**الشهيد**):

فِيْ دُجَى اللَّيْلِ العَمِيْقْ

رَأْسُهُ النَشْوَانُ أَلْقَوْهُ هَشِيْمَا

وَأَرَاقُوا دَمَهُ الصَّافِيْ الكَرِيْمَا

فَوْقَ أَحْجَارِ الطَّرِيْقْ[2] (الرمل)

(رأسـه النشـوان) جمال الصـورة في المعنى الذي تحمله، فالنشـوة في الرأس تعني الفخر والرفعة، وهذه الكناية تعزز صورة الشهيد، حتى بعد استشهاده فما يزال نشوان معتزاً بما يفعله، في صورة توحي بالعزة والصمود.

وأيضاً في قصيدة (**الشهيد**):

وَمِنَ القَبْرِ المُعَطَّرْ

لَمْ يَزَلْ مُنْبَعِثَاً صَوْتُ الشَّهِيْدْ

طَيْفُهُ أَثْبَتُ مِنْ جَيْشٍ عَنِيْدْ

---

(١) الديوان: ١/ ٦٥.

(٢) الديوان: ٢/ ٢٣٦.

جَاثِمٍ لَا يَتَقَهْقَرْ[1] (الرمل)

القبر المعطر صورة تحمل دلالة الرائحة الجميلة، فهو يعني شيئاً جميلاً، ونهاية جميلة، بخلاف القبور الأخرى التي وصفتها، فهذا قبر مميز؛ لأنه قبر الشهيد، والشهيد يحمل دلالة العزة، والفخر، والموت السامي؛ إذ الشهادة مبتغى الأبطال، وكذلك القبر الذي يضمه، فهو قبرٌ عطريّ الرائحة؛ لجمال من دُفن فيه.

وتقول في (**أنشودة السلام**):

أَسَفَاً لَمْ تَزَلْ كَمَا كَانَتْ الأَنْ

فُسُ تَحْيَا فِيْ إِثْمِهَا الأَبَدِيّ

لَمْ تَزَلْ خَمْرَةُ الضَّلَالِ رَجَاءَ الـ

آدَمِيّيْنَ فِيْ الوُجُوْدِ الشَّقِيّ [2] (الخفيف)

في تنامٍ لنزعة اليأس من حال البشر وعبثهم؛ فـ(خمرة الضلال) اختصار لمعانٍ كثيرة، اختزلتها في صورة فنية مجازية، حملت دلالة اللهو، وسعي البشر الدائم خلف الملهيات والآثام، واللذة الآنية، فالصورة الكنائية حملت تلك الدلالات في لفظ موجز، فهنا تكمن القدرة التصويرية في تكثيف الدلالة، وإبراز المعنى، فبلاغة الصورة الكنائية تكمن في أنها "تأتي في الموضع الذي لا يحسن التصريح فيه، واعتمادها على الإيجاز في التعبير"[3].

وفي (**لعنة الزمن**):

كَانَ المَغْرِبُ لَوْنَ ذَبِيْحِ

---

(١) الديوان: ٢/ ٢٣٨.

(٢) الديوان: ١/٥٩.

(٣) عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة القاهرة –مصر، ١٩٨٧م، ص١١٥.

وَالأُفْقُ كَآبَةَ مَجْرُوْحِ[1] (المتدارك)

تبدع الصورة الكنائية في رسم المكان والزمان. وتبادل حركة الصورة بين الاستعارة والكناية يعطي المعنى انسيابية، وكمية مكثفة من الدلالات؛ فالوصف الشعري في النص يحمل عدداً من المشاعر الإنسانية المغرقة في الحزن والتشاؤم، فجاءت الكناية لتوجز العديد من الأوصاف وتختزلها، فحينما تقول: (كان المغرب لون ذبيح)، فالمغرب يتميز بحمرة الشفق، وحمرة الشفق تقارب لون الدم، فجاءت دلالة (الذبيح) تعبيراً عن اللون الأحمر في صورة غير مباشرة، تفرضها الحالة النفسية التي تعيشها الشاعرة، فالمغرب فيه دلالة الغروب، هذه الدلالة التي وقف عندها الشعراء، وأثارت أشجانهم؛ لكنها في وجدان الشاعرة صورة عن الدم الذي يحمل دلالة الموت.

وقولها (الأفق كآبة محزون)، أسقطت ما في نفسها من كآبة وحزن على الجو، فترى الأفق يحمل صفات الإنسان الحزين والكئيب، فلحظة الغروب تثير في الإنسان أنواع الشجن، والمشاعر الحزينة.

التشبيه:

التشبيه هو: "الإخبار بالشبه، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر، ولا يستوعب جميع الصفات. أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، نَابَ مَنابَه، أو لم يَنُبْ، وقد جاء في الشعر، وسائر الكلام بغير أداة التشبيه. أو هو صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه"[2].

(١) الديوان: ٢/ ٢٤٠.

(٢) طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنارة-جدة ودار الرفاعي-الرياض، ط٣، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٢٩٦.

هـذا هـو التعريـف المعجمـي للتشـبيه، والمـأخوذ مـن خلاصـة الكتـب البلاغيـة ، وقـد بُسـط القـول في وصـفه، وتعريفـه، وأنواعـه، وسـنطرق بعـض تعريفاتـه، ولا يتسـع المقـام لكثير منها.

وإذا بحثنـا عـن التشـبيه عنـد العلمـاء قـديماً، نأخـذ تعريفـات أهـم العلمـاء، مثـل تعريـف (الرمـاني ٣٨٤هـ)، فهـو مـن أدق علمـاء عصـره في تعريـف التشـبيه، يقـول: "التشـبيه هـو العقـد علـى أن أحـد الشـيئين يسـدّ مسـدّ الآخـر في حـس، أو عقـل، ولا يخلـو التشـبيه مـن أن يكون في القول، أو في النفس"(١).

و(العسـكري٣٩١هـ) يُعرّفـه بقولـه: "الوصـف بأن أحـد الموصـوفَيْن ينـوب منـاب الآخـر بأداة التشبيه ناب منابه أو لم ينب"(٢).

و(الجرجاني٤٧١هـــ) يُعرّف التشبيه في قوله: "اعلم أن الشيئين إذا شُبّه أحدهما بالآخر كان على ضـــربين؛ أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأول. والآخر: أن يكون الشـبه محصَّـلا بضـرب من التأول، فمثال الأول: تشـبيه الشـيء بالشـيء من جهة الصـورة والشـكل، نحو: أن يُشـبَّه الشـيء إذا اسـتدار بالكرة في وجه، والحلقة في وجه آخر، ومن جهة اللون: كتشبيه الخدود بالورود، والشَّعْر بالليل، والوجه بالنهار... أو جمع الصورة واللون: كتشبيه الثُّريَّا بعنقود الكرم المنثور، ومن جهة الهيئة: كتشـــبيه القامة بالرُّمْح، والقَدّ اللطيف بالغصـــن، ويدخل في الهيئة، تشـبيه الذاهب على الاسـتقامة بالسَّـهم السَّـديد، ومن تأخذه الأرْيَحِيَّة فَيهتزُّ كالغصـن، وكذلك كل تشبيه جمع بين شـيئين فيما يدخل تحت الحواس، وهو تشـبيه صـريح لا يجري فيه التأول. ومثال الثاني، وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول، كقولك: هذه حجة

(١) الرماني، أحمد بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص٨٠.

(٢) العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، مصدر سابق، ص١٨٠.

كالشمس في الظهور، وقد شبَّهتَ الحجَّة بالشمس من جهة ظهورها، كما شبهت ما مضى الشيء بالشيء من جهة ما أردت من لون، وصورة، أو غيرها".[١]

والتشبيه من أهم الوسائل التي تساعد الكاتب على تصوير المعاني، فهو عملية فنية ذاتية ينقل فيها الشاعر أحاسيسه ومشاعره إلى المتلقي، ويربط بين الأشياء تبعاً لما يحس به تجاهها، دون أن يراعي العلاقات المنطقية والواقعية في تشبيهاته، فهي مرتبطة بوجدانه أكثر من ارتباطها بالواقع، وجمال التشبيه يكمن في "أنه ينقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تُمثّله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور في البال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى إلى إعجابها، واهتزازها"[٢].

والصورة التشبيهية الحديثة "تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب التجريدية الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي"[٣]، فقد تجاوزت المحسوس الذي بحثت فيه الكتب البلاغية القديمة، إلى التعامل مع الأبعاد التجريدية وتوظيفها.

والتشبيه من وسائل التصوير التي اتخذتها نازك في التعبير عن تجربتها، وفلسفتها عن الحياة والموت، وقد تضافرت الصورة الاستعارية مع التشبيهات في البنية الفنية لنص نازك، وقد وظفتهما معاً في التعبير عن موضوعة الموت.

قصيدة (**الجرح الغاضب**):

وَيُجَنُّ الغَيْمُ الأَسْوَدُ فِيْ عَرْضِ الأُفُقِ

وَيَلُفُّ الشَّاطِئَ ثَوْبَ حِدَادٍ كَجَنَازَهْ[٤] (المتدارك)

(١) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص ٩٠-٩٢.

(٢) الجويني، مصطفى الصاوي: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس الإسكندرية، د.ت، ص٣٣.

(٣) الداية، فايز: جماليات الأسلوب، مرجع سابق، ص٢٧.

(٤) الديوان: ٢/٧٠.

التشبيه والاستعارة هما من رحم واحدة مع اختلاف شيء بينهما، وهو ذكر طرفي التشبيه من عدمه، فالاستعارة في حقيقتها تشبيه، فإذا حذفت الأداة، ووجه الشبه، وأحد الطرفين، انتقل من كونه تشبيهاً إلى استعارة.

فالغيم الأسود يلف الشاطئ كثوب الحداد في الجنازة، فالصورة التشبيهية اقترنت بالاستعارة، وتعلقت بها، فهي تصف الجو العام في صورة مليئة بالكآبة والسوداوية، فالغيم الأسود عادةً يدل على السحاب المثقل بالمطر؛ فهو بشير خير، لكنه في رؤية الشاعرة، ومن منبع ذاتها التشاؤمية، كثوب الحداد الأسود، يلف الشاطئ في صورة تشبه الجنازة، فتندمج مع الطبيعة، وتلقي بحزنها على مظاهرها.

تقول في قصيدة (**أغنية للإنسان**):

وَخُطَاهُمْ كَأَنَّ وَقْعَ صَدَاهَا

جَرَسُ المَوْتِ رَنَّ مِلْءَ الفَضَاءِ [1] (الخفيف)

تتحدث عن خطوات العائدين من الحرب، وما تحمله تلك الخطى من نذير الموت، فتشبه صوت خطواتهم بجرس الموت. والصورة الاستعارية تكمن في (جرس الموت)، حيث تعلقت الاستعارة بالمشبه (خطاهم)، وأصبحت طرفاً مشبها به في البيت.

وقد استعانت الشاعرة بالتشبيه كثيراً في نصوصها، وهو ما يعني أن التشبيه يسهم في إنتاج الدلالات من أجل إحداث حركة في المعنى، وهذا يساعد في تطوير الصورة الشعرية؛ إذ تتكثف وتصبح ملأى بالدلالات التي لا تفقد المعنى مصداقيته وتثير في المتلقي الذهول والإعجاب بما يقرؤه من انزياحات تثير الخيال، وتشبع المخيلة.

وفي قصيدة (**أغنية للإنسان**):

---

(١) الديوان: ١/٢٨٥.

هَلْ فَهِمْتُ الحَيَاةَ كَيْ أَفْهَمَ المَوْ

تَ وَلِلْمَوْتِ صَمْتُ قَلْبٍ ضَنِيْنِ[1] (الخفيف)

تتمثل الصورة الاستعارية في (للموت صمت)، إذ جاء الموت طرفاً مشبهاً، والطرف الثاني (المشبه به) هو (قلب ضنين)، فجاء التشبيه متداخلاً مع الاستعارة، وكان ملحقاً بها، فهي تُعبّر عن عدم فهمها للحياة ومن ثم الموت؛ لأنه كالإنسان الصامت يكتنفه الغموض، مثل قلب الإنسان الضنين.

والتشبيه حينما يرتبط بالاستعارة يعطيها مجالاً أوسع في التعبير، وهو في الوقت نفسه يحقق قيمة للمعنى، ولا يكون وجوده حشوا.

وقولها في قصيدة (**الباحثة عن الغد**):

"غَدَاً نَلْتَقِيْ" وَيَسُوْدُ السُّكُوْنْ سُكُوْنُ الخَرِيْفْ

وَأَسْمَعُ تَحْتَ المَسَاءِ الحَنُوْنِ صُرَاخَاً عَنِيْفْ

وَقَهْقَهَةً ، فَظَةً، بَارِدَةً ، كَجَوِّ القُبُوْرْ

تُرَدِّدُهَا شَفَةٌ حَاقِدَةٌ وَرَاءَ العُصُوْرْ[2] (المتقارب)

التشبيهات التجريدية تسمو فوق الخيال وفوق المألوف، فكيف يكون جو القبور حتى تشبهه القهقهة الفظة الباردة؟ إنها القدرة الابتكارية على ابتداع المعاني، والجمع بين المتناقضات.

النص يحمل كمّاً من اليأس، فسياق الأبيات يتحدث عن غدٍ ربما لا يأتي؛ لأن هناك من يسخر من حلمها في السعادة، ويضحك منه، ربما هو القدر، أو ربما شيء آخر تخشاه.

---

(١) الديوان: ١/٣٦١.

(٢) الديوان: ٢ /٧٦.

والتشبيهات الحديثة لا تبالي كثيراً بوجه الشبه، وتترك المجال للقارئ في الكشف عنه، واستنتاجه من خلال سياق الأبيات.

وفي وصفها للحياة تقول في قصيدة (**خرافات**):

قَالُوْا الحَيَاةُ

هِيَ لَوْنُ عَيْنَيْ مَيِّتِ

هِيَ وَقْعُ خَطْوِ القَاتِلِ المُتَلَفِّتِ

أَيَّامُهَا المُتَجَعِّدَاتْ

كَالمِعْطَفِ المَسْمُوْمِ يَنْضَحُ بِالمَمَاتْ

أَحْلَامُهَا بَسَمَاتُ سَعْلَاةٍ مُخَدَّرَةِ[1] (الكامل)

الاستعارة والتشبيه يتضافران في إنتاج دلالات جديدة. تُسأل الشاعرة عن الحياة؛ فتُجيب بصور تشبيهية؛ لأن المعنى المباشر تأنفه النفوس؛ ولأن التعبير غير المباشر أسهل، وأبلغ في الوصف. فكيف تكون الحياة عندها؟ هي الموت نفسه، لماذا خرجنا بهذا الاستنتاج؟ لأنها ربطت الحياة بالموت عبر تصويرها، فهي تقول: (هي لون عيني ميت)، و(هي وقع خطو القاتل)، و(أيامها المتجعدات كالمعطف المسموم ينضح بالممات)، والأحلام مثل (السعلاة)، ذلك الكائن المفترس الذي يقتل البشر، كل تلك الصور تُعبّر عن الموت، ولا شيء غيره، لذلك رأت في الحياة موتاً لأحلامها، وطموحاتها.

وتبرز الصورة التشبيهية في قولها: (أيامها المتجعدات كالمعطف المسموم ينضح بالممات)، فالأيام المتجعدات صورة استعارية، فهي تُشبّه الأيام بالقماش، بدلالة القرينة (متجعدات)؛ إذ

(١) الديوان: ٢/٧٦.

التجعد هنا صـــفة للثوب، وما عزز من دلالة الثوب أو الرداء التشـــبيه، في قولها (كالمعطف)، فتعلق التشبيه بالاستعارة، ووضح قصدها بالمتجعدات.

وفي قصيدة (**غرباء**) تقول:

اللِّقَاءُ البَاهِتُ البَارِدُ كَاليَوْمِ المَطِيْرْ

كَانَ قَتْلاً لِأَنَاشِيْدِيْ وَقَبْراً لِشُعُوْرِيْ [1] (الرمل)

ليس أقســـى على الإنســـان من أن يلتقي من يحب، فيكون هذا اللقاء بارداً خالياً من مشاعر الحب، والشوق، واللهفة، فجاءت التشبيهات لتعزز المعنى القاسي في برودة اليوم المطير، وتستمر في التشكيل الاستعاري الذي يعود على اللقاء الباهت؛ فهو يقتل أناشيدها، ويقبر مشـــاعرها، فهي تمتلك مخزناً من المشـــاعر الجياشـــة، ففاجأها هذا البرود حتى أدى إلى قتل مشاعرها ودفنها.

وكذلك قولها في قصيدة (**غرباء**):

مَرَّتِ السَّاعَاتُ كَالمَاضِيْ يُغَشِّيْهَا الذُّبُوْلُ

كَالغَدِ المَجْهُوْلِ لَا أَدْرِيْ أَفَجْرٌ أَمْ أَصِيْلُ[2] (الرمل)

الصور التشبيهية تساعد في وصف الأحاسيس في صورة سهلة وسريعة، والحالة النفسية تفرض على الشاعر اختيار التشكيل الأنسب في وصف اللحظة الشعورية، أو الدفقة النفسية التي يمر بها، وفي حديثها عن الوقت تصف مرور الساعات بالماضي في ذبوله وتلاشيه، وبالغد المجهول.

وقولها في (**أغنية للإنسان**):

---

(١) الديوان:٢/١١٩.

(٢) الديوان :٢/ ١١٩.

ثَوْرَةٌ ثَوْرَةٌ تُمَزِّقُ قَلْبَ الـ

لَّيْلِ وَالصَّمْتِ بِالصَّدَى بِالبَرِيْقِ

ثَوْرَةٌ تَحْتَ عَصْفِهَا رَقَدَ الكَوْ

نُ عَمِيْقَ الأَسَى كَجُرْحٍ عَمِيْقِ [1] (الخفيف)

إذا بحثنا عن الاستعارات في النص السابق؛ نجد أن بعضها يمتزج مع بعض، ويمتزج معها التشبيه في إعطاء بُعد حسي للمعنى؛ فالثورة تمزق قلب الليل والصمت في استعارة تشخيصية، جعلت من الليل والصمت كائناً حياً يمتلك قلباً، والبيت الثاني (ثورة تحت عصفها رقد الكون عميق الأسى كجرح عميق) أيضاً استعارة تشخيصية؛ إذ الكون ينام عميق الأسى والألم مثل الجرح العميق، فحينما تعلق التشبيه بالاستعارة في هذا البيت أعطى المعنى بعداً محسوساً، بعد هذه الأوصاف التشخيصية للمجردات في توضيح كمية الألم وأثره، والثورة التي تقصدها هي ثورة على الموت.

وفي بحثها عن السعادة تقول في وصف السعادة في قصيدة (**نداء إلى السعادة**):

فِيْ شِعَابِ الظَّلاَمِ نَبْقَى نَسِيْرُ

أَيْنَ أَوَّاهُ تَهْرُبِيْنْ؟

قَصْرُكِ الزِّئْبَقِيُّ أَيْنَ يَغُوْرُ؟

كُلَّمَا كَادَ أَنْ يَبِيْنْ

فِيْمَ، كَالمَاءِ فِيْ رِمَالِ الصَّحَارِيْ،

لَحَظَاتٍ وَتَنْضَبِيْنْ؟

---

(١) الديوان :١ /٢٤٣.

كَشُرُوْقِ الهِلَالِ، كَالأَزْهَارِ

كَخَيَالَاتِ حَالِمِيْنْ؟[1] (الخفيف)

التشبيهات في النص السابق تصف السعادة، وما تتميز به من وجهة نظر الشاعرة؛ لأنها تنظر إلى لسعادة كأنها شيء غير باقٍ، سرعان ما يتلاشى ويغيب، فيخدمها التشبيه في إسباغ الصفات الغريبة التي تميزت بها، فللسعادة قصر زئبقي، يشبه مادة (الزئبق) في التفلّت، فلا تمكن السيطرة عليه، وهي كالماء في رمال الصحراء سرعان ما ينضب، وهي كخروج الهلال بداية الشهر سرعان ما يغيب، وكالأزهار تموت سريعاً، وكخيالات الحالمين سرعان ما يفيقون من أحلامهم، ويعودون إلى الواقع.

وفي قصيدة (**أول الطريق**) تعبر عن الطريق الذي تسلكه، فهو يشبه لون المنون:

لِنَلْتَقِ، فَالرِّيْحُ تَعْصِفُ وَالمُنْحَنَى لَا يَعِيْ

وَغَمْغَمَةُ الْهَاجِسِ المُتَهَدِّدِ فِيْ مَسْمَعِيْ

وَهَذَا الطَّرِيْقُ الذِيْ سَلَبَتْهُ خُطَايَ السُّكُوْنْ

غَرِيْبٌ مُخِيْفُ المَعَابِرِ يُشْبِهُ لَوْنَ المَنُوْنْ[2] (المتقارب)

تصف غرابة الطريق الذي تسير فيه، فتُعبّر عن خوفها بجعله يشبه لون المنون، وكأن للمنية لوناً، وهذه هي القدرة الابتكارية على التصوير، وإحداث صدمة للمتلقي، فيخرج مذهولاً بالمعنى الذي يراه.

(١) الديوان: ١/٣١٦-٣١٧.

(٢) الديوان: ٢/٢٢٧.

وشعور الإخفاق، وما يرتبط به من آلام، ودموع، وأحزان، ويأس، يُمثّل ملمحاً عاماً في شعر نازك الملائكة، فتأثرها بالرومانسية من جهة، وحساسيتها العالية تجاه مواقف الحياة جعلا من قصائدها تعبيراً شديد الذاتية، يغوص في أعماق نفسها.

الصور البيانية المتمثلة في (الاستعارة، والتشبيه، والكناية) كلها وسائل للتعبير عن المعاني، وقد وظفتها نازك الملائكة في نصوصها الشعرية، وغلبت الاستعارة على صورها الشعرية؛ نظراً لما تتميز به الاستعارة، لكن هذا لم يمنعها من استخدام وسائل التصوير الأخرى؛ لأنها تخدم الشاعر كما تفعل الاستعارة، والحاجة إليها كبيرة في النص، وهذا ما لاحظناه في النصوص السابقة.

ويمكننا أن نلخص ما ورد في الفصل الثاني في النقاط الآتية:

رصدت هذه الدراسة موضوعة الموت الاستعارية في تجربة (نازك الملائكة)، من خلال البنية الأسلوبية لموضوعة الموت، فقامت الدراسة على ثلاثة مستويات:

في المستوى الأول: البحث عن تحولات الموت من حيث الحضور والغياب. وكشفت الدراسة عن مستوى التحول في الاستعارة؛ إذ تطرح مستويين في التلقي: مستوى ظاهر، ومستوى غائب، فكان الموت حاضراً بوصفه مشبهاً، وغاب فيها المشبه به.

وفي المستوى الثاني: تناولت الدراسة دلالة الموت، وقدرته على التمدد السياقي في النص الشعري، عبر فاعلية الاستعارة في السياق الكلي للنص؛ كونها تتخذ أهميتها من السياق الذي وضعت فيه؛ فتكتسب دلالات جديدة.

وفي المستوى الثالث: بحثت الدراسة عن الاستعارة، وعلاقتها بالصور البيانية الأخرى، إذ تتشكل في النص الأدبي مجموعة من الصور البيانية التي طغت على صورة

أخــرى، وكانــت نصــوص (نازك) حافلــة بالصــور الاســتعارية؛ فقــد جــاءت في المرتبــة الأولى، يليهــا التشــبيه؛ إذ تعــالق مــع الاســتعارة وشــكّلا إضــافة في المعــنى. وكانــت الصــور الكنائية في نص (نازك) حاضرة، فاتّحدت مع الاستعارة في كثير من النصوص.

الفصل الثالث

أثر موضوعة الموت في توليد الدلالة

- المبحث الأول: دلالة القسوة.
- المبحث الثاني: دلالة القدر.
- المبحث الثالث: دلالة الجهل والسقوط.
- المبحث الرابع: دلالة الرحمة.

أثر موضوعة الموت في توليد الدلالة:

علم الدلالة من أقدم العلوم التي بحثت في دلالات الألفاظ، وهو علم حديث عند الغربيين و نشـــأ على يد اللغوي الفرنســـي (بريال)، وهو جزء من علم اللغة العام، ويُســـمّى "علم الدلالات". ويُعرّف علم الدلالة بأنه: "اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى"(١).

ولكن علم الدلالة، باعتباره علماً قائماً بأصـوله، قد دُرِس قديماً، ولقي اهتماماً كبيراً من قِبَل علماء اللغة، والتفسير، والأصول. فالاهتمام بدلالة الألفاظ بدأ منذ العصور القديمة عند الهنود، واليونانيين، والعرب. وتطور الاهتمام بدلالة الألفاظ مع اهتمام العلماء المسلمين بتفسير القرآن، واســـتخراج الأحكام الفقهية، فقد "اهتم العلماء بدلالة الألفاظ والتراكيب، وتوســـعوا في فهم معاني نصـوص القرآن، والحديث. واحتاج ذلك منهم إلى وضـع أسـس نظرية، فيها من مبادئ الفلسفة والمنطق ما يدل على تأثر العرب بالمفاهيم اليونانية"(٢).

فعلـم الدلالـة علـم أصـيل عنـد العـرب؛ لأن "البحـوث الدلاليـة العربيـة تمتـد مـن القـرون الثالـث، والرابـع، والخـامس الهجريـة إلى سـائر القـرون التاليـة لهـا، وهـذا التـأريخ المبكر إنما يعني نضجاً أحرزته العربية، وأصّله الدارسون في جوانبها..."(٣)

والبحث في توليد الدلالة ظهر في اللســـانيات الحديثة؛ حيث يُعَدّ من الخصـــائص المميزة للمتكلمين، التي تَشِـي بقدرة خارقة على توسـيع المعاني المعجمية، عن طريق الاسـتعارة؛ فـــ"

(١) بالمر، أف.آر: علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية-بغداد، ١٩٨٥م، ص ٣.

(٢) منقور، عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق ٢٠٠١ ص١٩.

(٣) الداية، فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق-دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر-دمشق، ط٢، ١٩٩٦م/ ١٤١٧هـ، ص ٦.

فالاستعارة تُعدّ مظهراً أساسياً من مظاهر التطور الدلالي "semantic" change الذي يعتري بعض (الدوال) في الاستخدامات المختلفة"[١].

وتوليد الدلالة في الصورة البيانية عند العرب يقوم على "أن اللفظة موضوعة أصلاً بالمطابقة لمدلول أصلي يُحِيْل بِدَوْره، بسبب علاقة ما، على مدلول آخر"[٢]. فالاستعارة تكتسب دلالات جديدة، بحسب توظيفها في سياقات مختلفة؛ فـ"المفهوم الاستعاري يتعلق باختلاف السياقات والقرائن التي تدخل في بنية ذلك المفهوم"[٣]. والاستعارة إحدى أبرز الصور الشعرية، التي يكثر استعمالها في الشعر الحديث؛ "لأنها حمّالة دلالات مفتوحة، وتولِّد من المعنى المباشر للفظة دلالات جديدة، وأبعاداً رمزية، لا تُطال إلا بالتأويل؛ لأنها ليست محاكاة للظاهر، ولا تمثيلاً له"[٤]؛ إذ ساهمت الاستعارة في بنيتها التصويرية في توليد دلالات جديدة للألفاظ، فبعثت الحياة في اللغة عبر انزياحها عن اللغة المعيارية، "حيث لا تُضاف ألفاظ جديدة إليها؛ وإنما يُبعث في الموجود منها روح جديدة، وتدخل مع المجاز في عملية انبعاث دائم"[٥].

ويتخذ الموت دلالة استثنائية في قصائد (نازك الملائكة)؛ لكثرة انتشاره في قصائدها، وتُشكّل نسبة كبيرة من إنتاجها الشعري، وتكرار هذه الموضوعة يعني شيئاً مهماً في تجربة (نازك) الوجودية والفلسفية، وأيضاً تجربتها في الحياة، ومواجهة فكرة الموت؛ فالموت في تجربة (نازك) يحمل دلالات متنوعة وفق السياق الذي وضع فيه، والبحث في دلالة الموت عبر البنية الاستعارية في تجربتها يكون في سياق القصيدة مرتبطاً بالمنظومة اللغوية التي يتشكل معها، ومع

---

(١) العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف- القاهرة، ط١، ١٩٨٨م، ص ١٣١.

(٢) فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة-بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ص ٥٢.

(٣) أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص ٩٩.

(٤) عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب –بيروت،١٩٩٢ ص١٩٨.

(٥) البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع دار الفكر العربي-بيروت، ط١، ١٩٧٦م، ص ٩٩.

الصور الشعرية التي تتسلسل في النص. وتكشف تجربة الشاعرة، التي تناولت موضوعات الموت عن تحوّل دلالته من نهاية حتمية للإنسان إلى دلالات انزاح فيها عن معناه الأصلي، وتحول إلى أشياء أخرى.

المبحث الأول: دلالة القسوة

إن البحث عن دلالة الموت في قصائد (نازك) يستلزم الوقوف عند أثر هذه الدلالة في توليد معانٍ جديدة، تفرضها السياقات الشعرية، فاستعارة الموت في قصائدها يتحول ويتخذ دلالات جديدة، حيث إن الدراسة رصدت أربعة تحولات لدلالة الموت في تجربة (نازك الملائكة) الشعرية، وقد ساهمت موضوعة الموت في إنتاجها؛ لأنها شكّلت حجر أساس في تجربتها الشعرية.

وتحمل التجربة الشعرية معاني مختلفة، جزء منها يستنبطه الشاعر من العالم الخارجي، فيتفاعل مع أحاسيسه الداخلية، وبذلك فإن انفعال الشاعر مع موضوع ما، أو فكرة ما، يجعله يتصوّرها بمنظور شخصي بحت، فيضفي عليها من طابعه الوجداني، وشيء من روحه، وفكره. " فالقصيدة هي نتاج تفاعل بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقاً، فإنه يكون محملاً بكل ما في عصره، وواقعه، وكل ما يتصل به من مؤثرات تتفاعل معه لتنتج قصيدة ذات صياغة فنية محكمة، وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز"(١)

وفي رصد لدلالة القسوة؛ نبحث في معنى الموت الذي يسلب الإنسان حياته، فيقف حائراً أمامه، ويتعجب من أمره، فكيف يملك الموت السلطة العظمى في تحديد مصير الإنسان، بل يتسلى باللعب في مصيره؟ تقول في قصيدة (**مرثية للإنسان**):

وَيَعُوْدُوْنَ تَارِكِيْنَ بَقَايَا

هُ لِدُنْيَا خَفِيَّةِ الأَسْرَارِ

(١) الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية–مصر، ١٩٩٨م، ص ١٢٧.

هُوَ والوَحْدةُ المَرِيْرَةُ وَالظُلْ

ـمَةُ فِيْ قَبْرِهِ المُخِيْفِ الرَّهِيْبِ

تَحْتَ حُكْمِ الدِّيْدَانِ وَالشَّوْكِ والرَّمْ

ـلِ وَأيْدِيْ الفَنَاءِ وَالتَّعْذِيْبِ[1] (الخفيف)

يحفل المقطع بدلالات القسوة، فهو يعرض لنا مشهد دفن الميت، وهذا المشهد قد حمل المتلقي نحو العالم الآخر، فكيف سيصبح حال الميت بعد دفنه؟ حملت الشاعرة هذه الفكرة، وأخذت تبحث عن مصير الميت الأخير، في القبر؛ إذ يرزح تحت حكم التراب، في بنية استعارية تحمل دلالة النهاية الأبدية، والبؤرة الاستعارية التي تستقطب الدلالات حولها في قولها: (تحت حكم الديدان والشوك والرمل وأيدي الفناء والتعذيب)؛ إذ الإنسان يعيش في عالم مخيف، تحكمه مخلوقات تثير الرعب في نفوس البشر، فتمثلت قسوة الواقع الذي يصير إليه الميت وحيداً خائفاً رازحاً تحت حكم القبور.

ونرصد دلالة القسوة من خلال الرمز التراثي في قصة (آدم، وحواء)؛ إذ تحتوي على سخط من المصير الإنساني بعد خطيئة آدم، وتَمَثَّل هذا المصير في هبوط الإنسان على الأرض ليفنى، وانتفاء الخلود الذي يبتغيه البشر. وفي الفلسفة الغربية يقال: "إن الموت دخل العالم بسبب خطيئة آدم التي أدت إلى طرده من عالم الخلد؛ فأصبح لأول مرة قابلاً للفناء والموت"[2] فاستحضار قصة (قابيل، وهابيل) يحمل معه قسوة الحياة المرتبطة بقسوة الموت. تقول في قصيدة **(قابيل وهابيل)**:

اسْتَرِحْ أنْتَ، نَمْ، دَعِ العَالَمَ المَحْ

---

(١) الديوان: ١/١٩٥.

(٢) شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، تحقيق كامل يوسف حسين، وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة- الكويت ١٩٨٤م، ص ١٠.

نزُوْنَ يَحْيَا فِيْ ظُلْمَةِ الأَرْجَاسِ

دَعْهُ فِيْ غَيِّهِ فَمَا كَانَ هَابِيْ

لُ القَتِيْلَ الوَحِيْدَ بَيْنَ النَّاسِ

إِنَّهَا لَعْنَةُ السَّمَاءِ عَلَى العَالَ

لَمِ مَسْدُوْلَةَ الرُّؤَى مُكْفَهِرَهْ

كُلَّمَا ذَاقَ قَطْرَةً مِنْ نَعِيْمٍ

أَعْقَبَتْهَا مِنَ الأَسَى أَلْفُ قَطْرَهْ[1] (الخفيف)

يقوم النص على حكاية مقتل (هابيل) على يد أخيه (قابيل)، هذه الحكاية التاريخية التي تحمل دلالة الحسد والغيرة، وما خلّفته من جريمة بشعة، تُعَدّ أول جريمة في العالم البشري، فالشاعرة حينما تستحضر القصة التاريخية تثير قضية القتل البشع الذي لم يتوقف عند أبطال القصة؛ بل تعداهم، حتى صار وصمة عار على البشر، أو لعنة السماء على العالم –كما تصفها–.

ويقوم التصوير الشعري في النص على الاستعارة، التي وظفتها الشاعرة في وصف غَيّ هذا العالم، فتقول: (يحيا في ظلمة الأرجاس)، فأصبح للخطايا ظلمة يقبع تحتها البشر، و(إنها لعنة السماء على العالم مسدولة الرؤى مكفهرة)؛ إذ الرؤى أصبحت كستائر سوداء، لا يُعرف لها لون غير الظلمة الشديدة، و(كلما ذاق قطرة من نعيم أعقبتها من الأسى ألف قطرة)، فالنعيم زائل وقليل مقارنةً مع العذاب والحزن، يبدو هذا في صورة استعارية ذوقية. فبناء الاستعارات عند (نازك) يتداعى عبر النص، وتتكثف دلالاتها عبر الخيال، وتوظيف الحواس.

(١) الديوان: ١/٤٢.

انتصار الموت على البشر يُحال إلى قسوته وغلبته، ومن خلال قصيدة (**الحرب العالمية الثانية**) نجد أن دلالة القسوة تتمثل في هذا النصر، فتقول:

نَحْنُ أَسْرَى يَقُوْدُنَا القَدَرُ الأَعْـ

ـمَى إِلَى لَيْلِ عَالَمٍ مَجْهُوْلِ

وَسِنِيْنُ الحَيَاةِ نَوْمٌ وَنَصْحُوْ

ذَاتَ يَوْمٍ عَلَى نِدَاءِ الرَّحِيْلِ

وَطُبُوْلُ النَّصْرِ العَظِيْمِ غَدَاً تَفْـ

ـنَى وَتَغْفُوْ فِيْ قَبْرِهَا المَقْدُوْرِ

وَتُضِيْعُ الرِّيَّاحُ فِيْ أُفُقِ العَا

لَمِ ذِكْرَى المَنْصُوْرِ وَالمَدْحُوْرِ

وَصَحَا العَالَمُ العَمِيْقُ الأَسَى وَانْـ

ـتَهَتِ الحَرْبُ بِانْتِصَارِ المَنَايَا

شَهِدَتْ هَذِهِ القُبُوْرُ لَهَا بِالـ

ـنَّصْرِ يَا رَحْمَتَا لِتِلْكَ الضَّحَايَا [1] (الخفيف)

تتحدث الشاعرة في النص عن مدى فاعلية الحرب؛ إذ شكلت الحرب العالمية الثانية مأساة حقيقية في نفسها، فيُبنى النص على مجموعة من الاعتبارات، حيث إن

(١) الديوان ١/٣٨٨-٣٨٩.

الإنسان رهينة بيد القدر، يقوده كيفما شاء، والأيام تمضي بالإنسان حتى يحين موعد موته، فما فائدة النصر الذي يبتغيه هؤلاء البشر إذا كان سيفنى مع فنائهم، ويُنسى؟!

يتشكل النص من مجموعة الاستعارات التي يشكلها دال الموت، وهي: (نحنُ أسرى يقودُنا القَدَر الأعمى)، و(وطبولُ النَصْر العظيم غداً تَفْنى وتغفو في قبرها المقدورِ)، و(انتهت الحربُ بانتصار المنايا)، و(شَهدت هذه القبورُ لها بالنصرِ يا رحمتا لتلكَ الضحايا). ففي الاستعارة الأولى خلعت على القدر صفة العمى؛ للدلالة على تخبطه، عبر آلية التجسيد، في دلالة على الغضب، والسخط على هذا القدر المتخبط؛ إذ إنّ وصفه بـ(الأعمى) أعطى بعداً إيحائياً في المعنى، من خلال تصوير الأسرى البشر، وظالمهم هو القدر الأعمى؛ لأنه يقودهم دون تثبت. وفي الاستعارة الثانية يفنى النصر الذي يسعى إليه البشر، ويغفو في القبور، فلا قيمة له. فدال الموت يمارس فاعليته عليه. والاستعارة الثالثة، والرابعة ترتبطان معاً في تشخيص لدال الموت المتمثل في (المنايا)؛ إذ تنتصر وحدها، وتشهد عليها القبور، دلالة على كثرة القتلى، فالبشر يبتغون النصر من وراء الحروب، لكن المنتصر الحقيقي في النهاية هو الموت، ومن ذلك يحمل النص دلالة قسوة الموت، وتحكّمه في رغبات البشر.

وتصطدم بقسوة الموت عندما تريد التشبث بالحياة، فتقول في قصيدة (**بين فكي موت**):

هَا أنَا بَيْنَ فَكَّيِ المَوْتِ قَلْباً

لَمْ يَزَلْ رَاعِشاً بِحُبِّ الحَيَاةِ

وَعُيُوْناً ظَمْأَى إلَى مُتَعِ الكَوْ

نِ تُنَاجِيْ مَفَاتِنَ الأُمْسِيَاتِ

فَحَرَامٌ أنْ تَدْفِنَ الآنَ يَا مَوْ

تُ شَبَابِي فِيْ عَالَمِ الأَمْوَاتِ [1] (الخفيف)

تعمد الشاعرة إلى تصوير نفسها بصور تحمل معاني الصبا، وحب الحياة؛ لتؤكد قسوة الموت، فتصف رغبتها في الحياة عبر التصوير الاستعاري الذي وظفته في المقطع في قولها: (بين فكّي موت)، و(عيوناً ظمأى إلى مُتَع الكون تناجي مفاتن الأمسيات)، و(فحرام أن تدفن الآن يا موت شبابي)، فقامت الاستعارات الثلاث بالتعبير عن الحالة التي تعيشها، بطريقة إيحائية تحمل دلالة القسوة التي يمارسها دال الموت على حياتها، ففي صورة تشخيصية صورت نفسها بين فكي الموت، فأعطته صفة الافتراس من خلال قولها: (بين فكي موت)، وكذلك حملت الاستعارة المتراسلة دلالة التعطش واللهفة للحياة في قولها: (وعيوناً ظمأى إلى مُتع الكون) فظمأ العين يحيل إلى معنى الرغبة في الاستزادة، والتمتع بجمال الكون والطبيعة، فتستعطف الموت دون فائدة؛ لأنه يملك القرار الأخير، وهو دفنها مع الأموات، فأعطته صفة البشر في قدرته على أن يدفنها دون أن يرحم حلمها، مستخدمة أسلوب التشخيص.

ومازالت تستجدي الموت أن يرحمها تقول:

أيُّهَا المَوْتُ وَقْفَةً قَبْلَ أنْ تُغْـ

ـرِيْ بِجِسْمِي سُكُوْنَكَ الأبَدِيَا

آهِ دَعْنِيْ أَمْلأْ عُيُوْنِيْ مِنَ الأَنْـ

ـوَارِ وارْحَمْ فُؤَادِيَ الشَّاعِرِيّا

آهِ دَعْنِيْ أُوَدِّعِ العُوْدَ يَا مَوْ

تُ فَقَدْ كَانَ لِيْ الصَّدِيقَ الوَفِيَّا

(١) الديوان: ١/٤٩٤.

وَأُرنِّمْ لَحْنَ الوَدَاعِ لِدُنْيَا

يَ لِأَمْضِي لِلْمَوْتِ قَلْباً شَقِيّا

رَحْمَةً بِيْ، يَا أَيُّهَا المَوْتُ، وَارْفِقْ

بِفُؤَادٍ نَالَتْ هَوَاهُ الحَيَاةُ

أَعْفِنِيْ الآنَ مِنْ مُفَارَقَةِ الدُّنْ

يَا وَدَعْنِيْ إلى غَدٍ يَا مَمَاتُ

لا أُحِبُّ الظَّلامَ فَلْيَكُ مَوْتِي

فِي غَدٍ حِيْنَ تَغْرُبُ الظُّلُمَاتُ

حِيْنَمَا تَضْحَكُ الطَّبِيْعَةُ فِيْ الوَا

دِيْ الأَغَنِّ الحَالِي وَتَشْدُو الرُّعَاةُ [1] (الخفيف)

ما زال النص يبحث في دلالة قسوة الموت من خلال التشخيص الذي أعطته الشاعرة الموت، فالشاعرة تعطي الموت صفات الإنسان القاسي، الذي تستجديه بروح تستعذب الألم، فتقيم معه حواراً تتضح فيه جدلية الحياة والموت، وتطغى رومنسيتها على النص؛ فهي تريد أن تملأ عينيها ببريق الأنوار، وترنيم أعذب الألحان، لتودع بها الدنيا، وهذا يحمل في داخله دلالات تؤكد أن الإنسان لا يدرك قيمة الحياة إلا عندما يشعر أنه سيفارقها، فالمرض الذي أصابها جعلها تتشبث بالحياة، وتراها جميلة تملأها الأنوار، والأناشيد، ونغمات العود.

(١) الديوان: ١/٤٩٥-٤٩٦.

قصيدة (**الكوليرا**) تنبعث منها قسوة الموت وعنفه، فالشاعرة عندما نظمتها كانت في أشد حالات التأثر من الأخبار التي تصلها عن وباء الكوليرا الذي اجتاح مصر[1]، فشخَّصت الموت في هذه القصيدة، فكان عندها إنساناً يرتكب أفظع الجرائم تقول:

فِيْ كُلِّ مَكَانٍ رُوْحٌ تَصْرُخُ فِيْ الظُلُمَاتْ

فِيْ كُلِّ مَكَانٍ يَبْكِيْ صَوْتْ

هَذَا مَا قَدْ مَزَّقَهُ المَوْتْ

المَوْتُ المَوْتُ المَوْتْ

يَا حُزْنَ النِّيْلِ الصَّارِخِ مِمَّا فَعَلَ المَوْتْ [2] (المتقارب)

تصور الشاعرة حال الناس بعد إصابتهم بالوباء، لكنها لا تخاطب الوباء؛ بل تخاطب الموت في شخصه القاسي، فآلية التشخيص أعطت الموت صفة القوة والغلبة، وبذلك يحمل النص دلالات القسوة والجبروت.

في كُلِّ مَكَانٍ جَسَدٌ يَنْدُبهُ مَحْزُوْنْ

لا لَحْظَةَ إخْلَادٍ لَا صَمْتْ

هَذَا مَا فَعَلَتْ كَفُّ المَوْتْ

المَوْتُ المَوْتُ المَوْتْ

تَشْكُو البَشَرِيَّةُ مَا يَرْتَكِبُ الموتْ[3] (المتقارب)

---

(١) اجتاح وباء الكوليرا مصر سنة ١٩٤٧م، وخلّف أعداداً كبيرة من الموتى.

(٢) الديوان: ١٣٩/٢.

(٣) الديوان: ١٤٠/٢.

ترسم (نازك) صورة الموتى المنتشرة في كل مكان، وتتعالى أصواتهم بالندبة والبكاء، فالصوت الذي يبقى مرتفعاً ولا يصمت يعطي إيحاءً بضجة الموت التي يبقيها حتى بعد أن يرحل. فوَصْف حال الضحايا يعطي دلالة القسوة.

فِيْ كُلِّ مَكَانٍ خَلَّفَ مِخْلَبُهُ أَصْدَاءْ

فِيْ كُوْخِ الفَلاَّحَةِ فِيْ البَيْتْ

لَا شَيْءَ سِوَى صَرَخَاتِ المَوْتْ

فِيْ شَخْصِ الكُوْلِيْرَا القَاسِيْ يَنْتَقِمُ المَوْتْ[1] (المتقارب)

وأخيراً؛ تجعل منه وحشاً كاسراً عبر تصويرها في قولها: (في كلّ مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ)، حيث شخّصتْ الموت في صورة حيوان مفترس يحصد الأرواح، وقولها: (في شخص الكوليرا القاسي ينتقمُ الموتْ) حمّلت الموت معنى القسوة عن طريق التشخيص، فهو ينتقم من البشر.

رثاء عمتها يحمل نوعاً من السخط والغضب من موتها، وقد عبرت عن ذلك في قصيدتين. تقول في قصيدة (**إلى عمتي الراحلة**):

أَوَحِيْدَةٌ فِيْ القَبْرِ هَامِدَةٌ وَأنَا أَمَسّ سَرِيْرَكِ الخَاوِي؟
خُصُلاتُ شَعْرِكِ فَوْقَهُ حَرَقٌ فِيْ عُمْقِ يَأْسِي الصَّارِخِ الدَّاوِي
وَمَكَانُ رَأْسِكِ فِيْ الوِسَادَةِ فِيْ قَلْبِي بَقَايَا كَوْكَبٍ هَاوِي
وَقَمِيْصُكِ البَاكِيْ أَمَا بَقِيَتْ فِيْهِ حَرَارَةُ جِسْمِكِ الذَّاوِي؟
كَيْفَ انْطَوَيْتِ وَأنْتِ خَالِدَةٌ فِيْ أدْمُعِي؟ شُلَّتْ يْدُ الطَّاوِيْ [2] (الكامل)

(١) الديوان: ١٤١/٢.

(٢) الديوان: ١٣٦/٢.

فدلالة الغضـــب واضـــحة في قولها: (كيف انطويت وأنت خالدة في أدمعي؟ شُـــلَّت يد الطاوي)، فالدعاء على من سَلَب عمتها الحياة هو أقوى معاني الغضب والسخط. وفقدان لذة الحياة بعد موتها؛ جعلها تتمادى في البكاء، والحزن الشديد، حتى قادها نحو سخط يحرق روحها بألم الفراق.

وفي قصيدة (**هل ترجعين؟**) تتمنى فيها رجوعها للحياة في صورة يائسة. تقول:

وَالشَّوْقُ لِلْمَوْتَى سُهَادٌ لَيْسَ يَشْفِيْهِ الضِّيَاءْ

الشَّوْقُ لِلْمَوْتَى جِرَاحٌ لَيْسَ يَقْرَبُهَا شِفَاءْ

أَبْكِيْ؟ أَذُوْبُ؟ سُدَىً؟ فَبَعْضُ النَّارِ يَأْبَى الانْطِفَاءْ

بَعْضُ التَّعَطُّشِ مُسْتَحِيْلٌ أنْ يَطُوْفَ بِهِ ارْتِوَاءْ

يَبْقَى يُمَزِّقُنِي وَأنْتِ بَعِيْدَةٌ لا تُدْرِكِيْنْ

وَأنَا انْتِفَاضٌ صَارِخٌ فِيْ حَسْرَةٍ: هَلْ تَرْجِعِيْنْ (١) (الكامل)

تتحدث عن الشوق القاسي الذي تعانيه بعد موت عمتها، وتصف هذا الشوق بأنه صعب الشفاء، فالشوق للموتى عندها يتميز عن غيره، تقول: (والشّوقُ للموتى سُهادٌ ليسَ يَشْفيهِ الضياءْ)، و(الشوق للموتى جراحٌ ليس يقرَبها شِفاء)، هذا الشوق يأبى أن ينتهي؛ فهو مستمر مثل النار لا ينطفئ تقول: (فبعْضُ النارِ يأَبىَ الانْطفاءْ)، وكالعطش الذي لا يذهب لهيبه الشرب تقول: (وبعضُ التعطُّشِ مُستَحيلٌ أنْ يطوفَ به ارتِوَاءْ).

(١) الديوان: ٣٨٧/٢.

يتخذ الموت صوراً أخرى، فيتمثل في موت الذكريات، فارتبطت قسوته في محو الماضي، حتى أصبح رفاتاً لا يمكن أن يعود، فتنساق الذات الشاعرة نحو وصف الذكريات، والبحث عنها، فتُصوّرها على هيئة ميت، لا أمل له في الحياة. تقول في قصيدة (**تواريخ قديمة وجديدة**):

وَسَأَلْنَا عَنِ الأَمْسِ فَعَثَرْنَا عَلَى تَابُوْتْ

وَهُنَاكَ عَلَى الرَّمْسِ يَجْثمُ الزَّمَنُ المَبْهُوْتْ [1] (المتدارك)

السؤال يحمل دلالات الحنين إلى الذكريات، ودلالة (التابوت) تعطي النص معنى الموت، فحينما يصبح الأمس المتمثل في الذكريات والماضي ميتاً في تابوت، جاثماً على رمس الزمان، فهذا يحمل في دلالته القسوة الروحية على ذات الشاعرة الحساسة، فالنبش في الذكريات يعطي شيئاً من مشاعر الشجون والشوق، ولكنه في النص يصبح ميتاً، فهنا يحمل معنى القسوة.

ليس أقسى على الشاعر الحساس من استرجاع ذكرياته، فتثير لديه الرغبة في دفنها؛ لأنها تصطدم بأحلامه الميتة، وشبابه الآفل، ورغباته التي دُفنت وتلاشت، تقول في قصيدة (**ذكرى مولدي**):

جِئْتِ يَا ذِكْرَيَاتُ شَاحِبَةَ الوَجْ

ـهِ حَيَارَى فِيْ مَوْكِبِ الأيَّامِ

جِئْتِنِيْ والشَّبَابُ بَاكٍ بِعَيْنَيَّ

وَحَوْلِيْ جِنَازَةُ الأحْلَامِ

رَغَبَاتي دَفَنْتُهَا فِيْ ثَرَى المَا

ضِيْ وَقَلْبِيْ مَا عَادَ غَيْرَ حُطَامِ

---

(١) الديوان: ٢/٤٨.

وَدُمُوْعِيْ رَمْزٌ لِما لَقِيَتْهُ الرُّ

وْحُ فِيْ غَيْهَبِ الوُجُودِ الدَّامِيْ[1] (الخفيف)

يعيش الإنسان وهو يحلم بغدٍ أفضل، لكن عندما يعود الماضي بذكرياته إليه، وينظر إلى نفسه في الزمن الحاضر ولم يتغير شيء من حاله، ولم تتحقق أحلامه، هنا تكمن قسوة الزمان الذي عاشه، فتقوم الذات الشاعرة بوصف إحساساتها الداخلية بطريقة تعبيرية استعارية تحمل دلالات الخيبة، والتقهقر، واليأس، فتنتهي بقتل أحلامها، ودفن جميع رغباتها؛ لأن الواقع -كما وصفته- (الوجود الدامي)، فهذا الوجود قد أمات كل ما فيها من طموح وأحلام. والبنية الاستعارية التي حملت دال الموت في قولها: (حولي جنازة الأحلام)، وكذلك قولها: (رغباتي دفنتها في ثرى الماضي) حملت دلالات القتل، والعنف المعنوي الذي مارسته على رغباتها وأحلامها.

تقول في قصيدة (**عندما انبعث الماضي**):

أَمْسِ فِيْ اللَّيْلِ وَكَانَتْ صُوَرُ الأَسْرَارِ شَتَّى

تَتَصَبَّى حَاضِرِيْ الغَافِيْ وَكَانَ الأَمْسُ مَيْتا

خِلْتُنِي كَفَّنْتُهُ ذَاتَ مَسَاءِ

وَتَحَصَّنْتُ بِدَعْوَى كِبْرِيَائِي

سَمِعَتْ رُوْحِيَ فِيْ إغْفَاءَةِ الظُّلْمَةِ صَوْتا

لَمْ يَكُنْ حُلْماً خُرَافِيَّ السُّتُوْرِ

بَعَثَتْهُ رَغْبَةٌ خَلْفَ شُعُوْرِي

(١) الديوان: ٤٦٧.

كَانَ شَيْئاً، كَانَ فِيْ صَمْتِ الدُجَى صَوْتُكَ أنتَا

ذَلِكَ الصَّوْتُ الذي يَعْرِفُهُ سَمْعِي مَلِيّا

صَوْتُ مَاضِيَّ الذي مَاتَ وَمَا خَلّفَ شَيّا

غَيْرَ أشْتَاتِ احْتِقَارٍ بَاهِتِ

رَسَبَتْ فِيْ قَعْرِ قَلْبِي الصَّامِتِ

غَيْرَ أشْتَاتِ ادِّكَارَاتٍ لِحُبٍّ كَانَ حَيّا

مُنْذُ أعْوَامٍ .. وَقَدْ فَاتَ وَمَرّا

مُنْذُ أعْوَامٍ.. وَصَارَ الآنَ ذِكْرَا

لَفَّهَا المَاضِيْ وَوَارَاها التُّرَابَ الأَبَدِيّا [1] (الرمل)

يوحي العنوان بالكثير، ولكن حين تقرأ النص لا تظفر إلا بالقليل، والكثير يختفي في ثناياه حتى تغوص فيه، وتكتشف أسراره، فالذات الشاعرة تبث مشاعرها الرقيقة وكأنها استيقظت على انبعاث ماضيها الذي تفتقده، ودلالة الانبعاث التي حملها العنوان تعطي بعداً إيحائياً لصورة الذكريات؛ فالانبعاث الذي ينطوي على مفهوم الإحياء والتجدد ربطته بالماضي الذي يحمل دلالة المضي، والزوال، والفناء، فتحشد الصور الدالة على الموت، وانتهاء الزمن الماضي فتقول: (وكان الأمسُ مَيْتا)، (خِلْتُني كفّنتُه ذاتَ مساءِ)، (صوتُ ماضيَّ الذي ماتَ وما خلّفَ شيّا)، و(غيرَ أشتاتِ ادّكاراتٍ لحبٍ كان حيّا)، (لفّها الماضي وواراها الترابَ الأبديا)، فتدل هذه الاستعارات على الاستغراق في محو الماضي، وإزالة آثاره المتبقية، والرغبة الجامحة في نسيان الحب.

(١) الديوان: ٢/٥٦-٥٧.

يرتبط الموت باليأس، فيفقد الإنسان الأمل في الحياة؛ لأنه لا يرى فيها مستقبلاً مشرقاً، فالقسوة ترتبط بموت الأحلام. تقول في قصيدة (**الجرح الغاضب**):

أمْسِيْ، فِيْ أمْسِيْ قَدْ دُفِنَتْ أَشْلَاءُ غَدِيْ

كَانَتْ، لَمْ يَدْرِ بِهَا أَحَدٌ، شِبْهَ جريمهْ

الجُرْحُ النَّدْيَانُ سَيَشْهَدُ، أيَّ جَرِيْمَهْ

كَيْفَ عَلَى الأَرْضِ تَسَاقطَ حُلْمِيْ بَيْنَ يَدَيَّ

كَيْفَ المَقْدُوْرُ مَضَى نَزِقاً يَقْتُلُ قَلْبا؟

وَتَبَقَتْ بِضْعَةُ أشْلَاءٍ كَانَتْ قَلْبا

وَتَبَقَتْ ذِكْرَىً مُطْفَأةٌ كَانَتْ أمْسا

وَتَبَقَتْ أنَّاتٌ حَيْرَى كَانَتْ لَحْنا

جُدْرَانٌ عَارِيَةٌ كَانَتْ يَوْماً أمْسا

أصْدَاءٌ فِيْ غَارٍ خَاوٍ كَانَتْ لَحْنا[1] (المتقارب)

موضوعة الموت الاستعارية تستمر في توليد دلالة القسوة، فالاستعارة حاضرة في هذه الأبيات من بدايتها حتى نهايتها، فتجعل الصورة تكبر، وبذلك تُزوّد النص بشحنة كثيفة من التعبير.

وعند النظر إلى النص السابق تتجلى مصادر الاستعارة التي استقتها الشاعرة في بناء صورها الشعرية؛ فتتذكّر الأمس المتمثل في الماضي بقسوته، ثم تدفن فيه الغد الذي يدل على المستقبل، فحينما يموت المستقبل بسبب الماضي يبعث هذا في المتلقي شعوراً بأن الفناء يطال كل شيء،

(١) الديوان: ٢/٧١.

ومن ضـــمنها الأحلام والذكريات الجميلة. هذه المصـــادر اعتمدت على ما يدور في خلد الشاعرة، فالاستعارات تطفح بدلالات الموت، والقتل، والعنف، فتقول: (دفنت أشلاء غدي)، و(الجرح النديان سـيشـهد)، و(تسـاقط حلمي بين يدي)، و(كيف المقدور مضـى نزقاً يقتل قلباً؟)، و(تبقت ذكرى مطفأة كانت أمساً)؛ فهي تسند إلى الزمن صفات الإنسان من خلال ما أضـــفت عليه من ألفاظ تحمل معاني القتل، والموت، والدفن، والأشـــلاء. وتكثيفاً لدلالة القسوة التي حملتها الاستعارة؛ جعلت القدر إنساناً طائشاً لا يملك الحكمة، فيقتل دون وعي. وتصـــبح الذكرى عندها مطفأة اللهب، حيث شـــبهت الذكريات بالنار عبر آلية التجســـيد الاستعاري، ويصبح الأمس جدراناً عارية في دلالة على خلوّها من الذكريات؛ إذ الجدران تحيل على معنى الصور والذكريات الجميلة التي يعلقها الإنسان، فالأمس باعتباره معطى معنوياً مجرداً جسد في جدران خلت من مظاهر الذكريات.

قسوة الزمان على الحب تعني موته، وانطفاء شعلة المشاعر، تقول في قصيدة (**السلم المنهار**):

وَالعُرُوْقُ المُلْهَبَاتُ الدَّمِ قَدْ حَانَ كَرَاهَا

حَسْبُهَا مَا جَلْجَلَ الإعْصَارُ فِيْ أعْمَاقِهَا

أيُّ لَوْنٍ، إنَّهَا مَاتَتْ وَلَنْ يَحْيَا شَذَاهَا

هَدَأَ القَلْبَانِ، لا تَخْشَ ارْتِعَاشَا

مَاتَ عِرْقُ الحُبِّ فِيْنَا وَتَلاشَى[1] (الرمل)

موت المشاعر والأحاسيس أشد وأقسى من موت الجسد، وفي النص نرى الشاعرة تصف المصير المقدر لمشاعرها وأحاسيسها تجاه الحب الذي قضى عليه الزمان، فقد آن أن يموت هذا الحب، ويختفي من حياتها، فحمل النص دلالات قتل الحب في قولها: (حان كَراها)، ودلالة

(١) الديوان: ٣٤٩/٢.

موت القلب في قولها: (مات عِرْقُ الحب فينا وتلاشى)، فحملت تلك الدلالات قسوة الظروف التي جعلتها تميت مشاعر الدفء والحب، فتضمحل وتتلاشى.

وتثبت دلالة القسوة في قصيدة (**أنشودة الأبدية**)؛ إذ الموت يصبح مارداً شريراً؛ لأنه يقتل الإلهام. تقول:

أيُّهَا المَوْتُ أيُّهَا المَارِدُ الشِّرّ

يْرُ يَا لَعْنَةَ الزَّمَانِ العَنِيْدِ

كَيْفَ تَرْضَى يَدَاكَ أنْ تَقْتُلَ الإلْ

هَامَ؟ مَاذَا تَرَكْتَهُ لِلْوُجُوْدِ؟[1] (الخفيف)

تخاطب (نازك) الموت على أنه قوى شريرة تسلب الإلهام عبر قتل الشعراء، فالقصيدة كتبتها إلى روح الموسيقار الروسي (تشايكوفسكي)[2]، فالآلية التي صورت بها الموت تجعل منه مخلوقاً كريهاً مرعباً، بطريقة خيالية، تبعث فيه دلالة العنف التي يمارسها تجاه الإلهام، فيقتله. فالتجسيد الاستعاري قائم على قتل الإلهام، وهو أقسى ما يواجه الشاعر المرهف الإحساس.

ارتباط الحياة بقسوة المصير المنتظر تقول في قصيدة (**جامعة الظلال**):

أهَذَا إذَنْ هُوَ مَا لَقّبُوهُ الحَيَاةْ؟

خُطُوْطٌ نَظَلُّ نَخُطُّهَا فَوْقَ وَجْهِ المِياةْ؟

وَأَصْدَاءُ أُغْنِيَةٍ فَظَّةٍ لا تَمَسُّ الشِّفَاةْ؟

وَهَذَا إذَنْ هُوَ سِرُّ الوُجُوْدْ؟

---

(١) الديوان: ١/٦٣٢.

(٢) من أشهر مؤلفاته "بحيرة البجع"، و"كسارة البندق".

لَيَالٍ مُمَزَّقَةٌ لا تَعُوْدْ؟

آثَارُ أقْدَامِنَا فِي طَرِيْقِ الزَّمَانِ الأَصَمّْ

تَمُرُّ عَلَيْهَا يَدُ العَاصِفَةْ

فَتَمْسَحُهَا دُوْنَمَا عَاطِفَةْ

وَتُسْلِمُهَا لِلْعَدَمْ

ونحنُ ضحايا هنا

تَجُوْعُ وَتَعْطَشُ أرْوَاحُنَا الحَائِرَةْ

وَنَحْسَبُ أَنَّ المُنَى

سَتَمْلَأُ يَوْماً مَشَاعِرَنَا العَاصِرَةْ

وَنَجْهَلُ أَنَّا نَدُوْرْ

مَعَ الوَهْمِ فِيْ حَلَقاتْ

نُجَزِّئُ أيَّامَنَا الآفِلَاتْ

إلى ذِكْرَيَاتْ

وَنَنْتَظِرُ الغَدَ خَلْفَ العُصُورْ

وَنَجْهَلُ أنَّ القُبُوْرْ

تَمُدُّ إلَيْنَا بِأذْرُعِهَا البَارِدَةْ

وَنَجْهَلُ أنَّ السَّتَائِرَ تُخْفِيْ يَدَاً مَارِدَةْ[1] (المتقارب)

يحمل النص معاني نفسية عميقة تتخلل الذات الشاعرة؛ فتجعلها تكره الحياة، والعنوان عتبة النص الأولى التي يلج إليه القارئ، فعنوان النص يثير استفهامات عديدة، لا نجد إجابتها إلا عند الدخول إلى النص، ومحاولة القبض على المعاني التي تبثها الذات الشاعرة.

الحقيقة التي تبحث عنها (نازك الملائكة) أصبحت كالظلال لا يمكن الإمساك بها، أو حتى معرفة شكلها، فكانت الحياة عندها أكذوبة، وواقعاً مليئاً بالوهم، فتنكشف حقيقتها، وهي حقيقة قبيحة صَوَّرتها بطريقة توحي بالإنكار؛ فحينما تكون الحياة مثل الخطوط التي نرسمها على الماء، فتحمل في داخلها دلالة تلاشيها واختفائها؛ فتكون مثل أصداء أغنية فَظّة؛ فذلك يوحي بفظاظتها وقبحها، وحينما تكون لياليها ممزقة فإنها تحمل دلالة الضياع والشتات.

وتصف الحياة بطريقة فنية تطغى فيها روح اليأس والتشاؤم؛ فتقول: (آثار أقدامنا في طريق الزمان الأصم) آثار الأقدام تنطوي تحتها دلالة الحياة، والسعي، والاستمرارية في التقدم، والزمان في صورة تجسيدية أصمّ، فالعلاقة بين الطريق –بوصفه مسافة مكانية– والزمان –بوصفه الوقت– علاقة تبلغ حد التشابك والتعقيد؛ فالطريق للأرض أصبح للزمان، وأضافت الصفة الإنسانية (الصمم) للزمان، في صورة تجسيدية تجاوزت المألوف، "ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد. وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم؛ ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة"[2].

(١) الديوان: ١٠٤/٢.

(٢) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص ١٠٠.

وتُشخّص الشاعرة الطبيعة في قولها: (وتمر عليها يد العاصفة)، فالعاصفة تُمثّل الحياة، فتمحو آثار الإنسان، وتُسْلمه للموت والعدم. هذه الحقيقة التي عرفتها أخيراً، وكل ما كانت تعرفه سابقاً هو وهم، وخيالات حالمين.

فالموت هو مأساة الحياة الكبرى عند (نازك)، وترى فيه المصير القاسي الذي يتربص بها، فحققت الصورة الاستعارية التي تحمل دلالة الموت في قولها: (نجهل أن القبور تمد إلينا بأذرعها الباردة)، و(نجهل أن الستائر تُخفي يداً ماردة) فعبر التشخيص تجعل من القبور إنساناً يمد يديه الباردتين نحوها، في معنى يحمل دلالة القتل والعنف، فتحققت قسوة الحياة مع قسوة الموت في النص، فحينما تكون حياتها مجرد ظلال فموتها أقسى من حياتها؛ لأنه يقف لها بالمرصاد.

في قصيدة (**خرافات**) حاولت الشاعرة أن تجيب عن مجموعة من المفاهيم، والتي وصفتها بالخرافة، فترى الحياة، والأمل، والنعيم، والسكون، والشباب، والخلود، والقلوب، والعيون... خرافات. تقول عن الحياة التي ترى فيها عيون الموتى، وخلف ابتسامتها المنون:

قَالُوْا الحَيَاةْ

هِيَ لَوْنُ عَيْنَيْ مَيِّتِ

هِيَ وَقْعُ خَطْوِ القَاتِلِ المُتَلَفِّتِ

أيَّامُهَا المُتَجَعِّدَاتْ

كَالمِعْطَفِ المَسْمُوْمِ يَنْضَحُ بِالمَمَاتْ

أحْلَامُهَا بَسَمَاتُ سَعْلَاةٍ مُخَدَّرَةِ العُيُوْنْ

وَوَرَاءَ بَسْمَتِهَا المَنُوْنْ[1] (السريع)

(١) الديوان: ٢/٨٤.

تـرى الحيـاة مـوتاً، ودلالات القتـل طافحـة في هـذه الأبيـات، فتغـدق علـى الحيـاة صـفات القتـل، والمـوت، والافـتراس، والحيـاة في حقيقتهـا مـوت ينتظـر الإنسـان، وهـذا مـا خرجـت بـه فلسـفتها. والتصـوير الشـعري سـاهم في توضـيح فلسـفتها مـن خـلال التشـبيه، والاسـتعارة؛ فتشـبهها بـ(لون عيـنيْ ميّـتٍ، و بوقـعُ خَطـو القاتـلِ المتلفّـتِ)، والبنيـة الاسـتعارية في قولهـا: (أيامُهـا المتجعـداتْ كـالمعطفِ المسـمومِ ينضَـحُ بالممـاتْ)، فهـذه الرؤيـة للحيـاة تُحِيلنـا علـى قسـوتها الـتي تراهـا الشـاعرة، وسـوداوية نظرتهـا للحيـاة نابعـة مـن روحها الرقيقة، والرومانسية التي أغرقتها في الحزن والألم، والشعور بالخذلان والخيبة.

قسـوة الحيـاة فاقـت قسـوة المـوت، فتمتلـك الحيـاة القـدرة علـى حرمانهـا مـن العـيش في هدوءٍ وسلام. تقول في قصيدة (**رماد**):

أشْبَاحُنَا تَسْتَفْهِمُ النِّسْيَانَ عَنْ أمْسِهَا الضَّائِعْ

فَلَا تَرَى إلا الرَّدَى الجَائِعْ يُقَوِّضُ البُنْيَانْ

وَأذْرُعُ السَّرْوِ تَمّدُ الذُهُوْلْ فَوْقَ شُحُوْبِ الخَرَابْ

كَأنَّهَا تَقْذِفُ فَوْقَ القُبَابِ مَعْنَى الرَّدَى وَالذُّبُوْلْ[1] (السريع)

تبحـث في هـذا الـنص عـن الماضـي الـذي تلاشـى وذاب خلـف جـدران الزمـان، والـذي عبـث ببقيـة هـذا الحـب في قلبهـا، حـتى صـارت شـبحاً لا يملـك ملامـح، ولا يملـك وجوداً حقيقاً، فهي كالشبح في الذبول، وانتفاء الحياة منه.

والنص عبر التصـوير الشـعري يبحر في عالم الخيال والطبيعة الذي تَعوَّد القارئ أن يراه في قصـائد (نازك)، فتشـخّص الموت في قولها: (فلا ترى إلا الردى الجائع يقوض البنيان) فالموت الجائع لا يترك شيئاً جميلاً لتتذكره؛ بل ينهش كل ذكرياتها الجميلة، ولا يدع لها ماضياً تعود إليه.

(١) الديوان: ٢/١٨٤-١٨٥.

وتُسقط على الطبيعة القسوة التي تعيشها فتقول: (وأذرعُ السرو تمد الذهول ... كأنها تقذف فوق القباب معنى الردى والذبول) فلا ترى إلا الذبول، والشحوب، والخراب، والتي تحمل في داخلها معنى الموت.

وفي مطلع قصيدتها تتعجب من هذه الحياة التي أودت بها إلى هذه الحال من التشاؤم، والألم، والخيبة، والانكسار:

أهَكَذَا دَاسَتْ عَلَيْنَا الحَيَاةُ لَمْ تُبْقِ مِنَّا صَدَى

لَمْ تُبْقِ إلا النَّدَمَ الأسْوَدَا وَصَوْتَ وَاخَيْبَتَاهْ[1] (السريع)

فشخَصت الحياة، وجعلتها إنساناً متجبراً يدوس عليها، فلا يبقى لها أثر، أو صدى صوت، والحياة ليست بأقل قسوة من الموت، بل ربما كان الموت أرحم بها من الحياة التي عاشتها.

الغضب والثورة على الموت يمثلان في وعيها معاني قسوة الحياة، والتي سلبتها روحها وأحلامها. تقول في قصيدة (**قبر ينفجر**):

نَادَيْتُ أكْدَاسَ الرِّمَال: تفجَّريْ

لَنْ تَدْفِنِيْ جَسَدِيْ النَّقِيَّ الثَّائِرا

وَهَتَفْتُ يَا رُوْحَ المَمَاتِ: تَمَزَّقِيْ

لَنْ تَحْبِسِيْ قَلْبِيْ الجَرِيءَ السَّاخِرَا

وَصَرَخْتُ بِالأَرْضِ الدَّنِيْئَةِ: ارْفَعِيْ

مِنْ قَلْبِ هَذَا الطِّيْنِ رُوْحِي الشَّاعِرَا

---

(١) الديوان: ٢/١٨٢.

هَذَا فُؤَادِيْ نَابِضاً، هَذَا دَمِيْ

مُتَفَجِّرَاً تَحْتَ التُّرَابِ مَشَاعِرَا

بِالأَمْسِ فِيْ هَذَا الظَّلَامِ دَفَنْتِنِيْ

تَحْتَ الثَرَى وَلَفَفْتِنِيْ بِصُخُوْرِهِ

لَمْ تَسْمَعِيْ دَقَّاتِ قَلْبِيْ فِيْ الدُّجَى

وَأَشَحْتِ عَنْ إحْسَاسِه وَشُعُوْرِهِ

لَمْ تَفْهَمِيْ رُوْحِيْ وَخِلْتِ سُكُوْنَهُ

مَوْتاً وَلَمْ يَبْلُغْكِ رَجْعُ هَدِيْرِهِ

وَوَهَمْتِ أيَّتُهَا الحَيَاةُ فَلَمْ تَرَيْ

فِيْ أدْمُعِيْ غَيْرَ الرَّدَى وَفُتُوْرِهِ[1] (الكامل)

النص عبارة عن ثورة على الحياة القاسية، التي لم تعرف قيمة هذه الروح الشاعرة والحساسة، فتحاول أن تدفنها رغم الحياة المشتعلة في داخلها، وتبدو صورة النهوض واضحة من تحت الأنقاض لتحاول أن تبين للحياة من هي؟ وما يحمل قلبها من مشاعر رقيقة. هذه الثورة الرقيقة في حقيقتها انتفاضة على كآبة الحياة التي ارتسمت عليها، فظنت أنها ميتة مثل بقية الناس، مستسلمة للحياة وحكمها. فالنص يتحدث عن انفجار قبر، ليس بالمعنى الظاهر؛ بل بالمعنى النفسي للاحتجاج على حكم الحياة القاسي على الشاعر الحساس، فتخاطب روح الممات التي تريد أن تسيطر عليها (وهتفتُ يا روحَ المماتِ: تمزَّقي لن تحبيسي قلبي الجريء الساخرا)، وتخاطب الحياة وكأنها لم تفهمها، ولم تستمع لها؛ فتقول: (لم تَسمعي دقّاتِ قلبي في الدُجى

(١) الديوان: ٢/١٦٧-١٦٨.

وأشـحتِ عن إحسـاسـه وشُـعورهِ)، و(لم تفهمي روحي وخلْتِ سـكونَهُ موتاً ولم يبلُغْكِ رَجْعُ هديرهِ)، فهي تعاتبها في صورة تشخيصية تحمل معاني قسوة الحياة؛ لأنها تجاهلتها، وأرادت أن تطمس روح الشاعر فيها.

تتصـدر قصـيدة (**غسـلاً للعار**) قصـائد (نازك الملائكة) التي تناولت قضـية المرأة في المجتمع العربي، والأعراف التي تنتصـر للرجل وتقف ضـدها، فتتحدث القصـيدة عن امرأة يقتلها أحد أفراد عائلتها لغسل عارهم؛ إذ تقول:

وَسَيَأْتِيْ الفَجْرُ وَتَسْأَلُ عَنْهَا الفَتَيَاتُ

"أيْنَ تُرَاهَا" فَيَرُدُّ الوَحْشُ "قَتَلْنَاهَا"

وَصْمَةُ عَارٍ فِيْ جَبْهَتِنَا وَغَسَلْنَاهَا

وَسَتَحْكِيْ قِصَّتَهَا السَّوْدَاءَ الجَارَاتُ

وَسَتَرْوِيْهَا فِيْ الحَارَةِ حَتَّى النَّخْلَاتُ

حَتَّى الأَبْوَابُ الخَشَبِيَّةُ لَنْ تَنْسَاهَا

وَسَتَهْمِسُهَا حَتَّى الأَحْجَارُ

غَسْلاً لِلْعَارْ... غَسْلاً لِلْعَارْ

يَا جَارَاتِ الحَارَةِ يَا فَتَيَاتِ القَرْيَهْ

الخُبْزُ سَنَعْجِنُهُ بِدُمُوْعِ مَآقِيْنَا

سَنَقُصُّ جَدَائِلَنَا وَسَنَسْلَخُ أَيْدِيَنَا

لِتَظَلَّ ثِيَابُهُمُ بِيْضَ اللَّوْنِ نَقِيَّهْ

لَا بَسْمَةَ لَا فُرْصَةَ لَا لَفْتَةَ فَالْمُدْيَهْ

تَرْقُبُنا فِيْ قَبْضَةِ وَالِدِنَا وَأَخِيْنَا

وَغَدَاً مَنْ يَدْرِيْ أَيَّ قِفَارْ

سَتُوَارِيْنَا غَسْلاً لِلْعَارْ[1] (المتقارب)

تبدو القصة قاسية، فالشاعرة تتكلم بلغة ساخرة تقطر ألماً مما يحدث، فالقوي يقضي على الضعيف لمجرد أنه الطرف الأضعف، ويجب أن يتحمل نتيجة أفعاله، فالقسوة التي يمارسها المجتمع تجاه المرأة تتمثل في النص السابق، فعندما تقول: (لا بسمة لا فرصة لا لفتة فالمدية تَرْقُبُنا في قبضة والدنا وأخينا)؛ فإن الموت الذي ترمز له (المدية) في انتظارها، وهي رمز للسلطة الاجتماعية التي يمارسها الرجل ضد المرأة.

وتظهر صورة القسوة التي يمارسها المجتمع ضد المرأة في قولها: (سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا لتظل ثيابهم بيض اللون نقية)، فالتضحية التي تقدمها المرأة تتمثل في هذين البيتين، ليظل الرجل مرفوع الهامة معتزاً. فالقصيدة تحمل معاني الغضب الساخر من قضية القتل البشعة، وكذلك تحمل معاني الحزن والأسى.

(١) الديوان:٢/٣٥٣-٣٥٤.

المبحث الثاني: دلالة القَدَر

يعد الموت هاجساً بشرياً بالدرجة الأولى، يلازم الإنسان، وقد يتجاوز ببعضهم الحال حتى يصل به إلى حد المرض، والشعراء – على اختلاف مذاهبهم – قد تقبلوا الموت، ورأوا فيه المصير، والقدر المحتوم على كافة بني البشر، وليس أدل على ذلك من قول الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في معلقته:

وَإنّا سَوْفَ تُدْرِكُناَ المَنَايا مُقَدَّرةً لَنا وَمُقَدّرِينَا (١)

والموت هو الذي يعطي الحياة قيمتها؛ لأنه "هو الذي يثبت لنا أنه ليس ثمة شيء أثمن من الحياة، وأننا لا نحيا إلا مرة واحدة، وأنه ليس من واجبنا "ولا من حقنا" أن نضيع سني عمرنا هباءً، صحيح أن استمرار الحياة كثيراً ما ينسينا قيمة الوجود الذي نحيا، ولكن حقيقة الموت هي التي تجيء فتُذكّرنا بما لحياتنا من قيمة لا متناهية"(٢). والموت يحمل دلالة القضاء والقدر، والتي سلّم بها بعض البشر، وجزع منها بعضهم الآخر، وربما يكون الاستسلام للقدر، وتقبل فكرة الموت – عند الشعراء خاصةً – قد قادهم إلى التخلي عن حياتهم، بطريقة توحي بالاستسلام، والضعف أمام قوة الموت.

ونبحث عن دلالة القدر في قصائد (نازك الملائكة)؛ إذ ترتبط الحياة بالموت من خلال دلالة القدر، تقول في قصيدة (**أجراس سوداء**):

وَلِمَاذَا نَبْقَى هُنَا؟ أَسْمَعُ المَوْ

تَ يُنَادِيْ بِنَا فَلِمْ لَا نُجِيْبُ

لِنَمُتْ فَالرِّيَاحُ تَجْرَحُ وَجْهَيْ

(١) الزوزني: شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م، ص ٢٠٢.

(٢) إبراهيم، زكريا: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر –القاهرة د.ت، ص ١٧٧.

نَا وَلَوْنُ الدُّجَى عَمِيْقٌ رَهِيْبُ[1] (الخفيف)

عدم جدوى البقاء يستدعي الرحيل، فالموت هو الحل؛ بل هو المصير الذي يناديها، فالصورة لا تحمل دلالة اليأس بقدر ما تحمل دلالة الاستسلام؛ لأن الواقع أصبح رهيباً، وقد يكون الموت هو الحل الأمثل، فدلالة الاستعارة الإيحائية حملت معاني القدر المحتوم، وذلك حينما تشخص الموت، فيصبح إنساناً يناديها، وهو بالتأكيد يحمل دلالة الرحيل، وضرورة تلبية هذا النداء.

وارتباط القدر بالموت، مثل قولها في قصيدة (**مأساة الأطفال**):

تَتَشَفّى بِكُمْ يَدُ القَدَرِ القَا

سِيْ وتُلْقِيْ عَلَيْكُمُ بالرَّزَايَا

وَتَبِيْعُ الشَّبَابَ بِالأَدْمُعِ الحَرَّ

ى وَتَلْهُوْ عَلَى رُفَاتِ الضَّحَايَا

فَإِذَا كُلُّ ضِحْكَةٍ مِنْ صِبَاكُمْ

بَعْدَهَا فِيْ شَبَابِكُمْ أَلْفُ عَبْرَهْ

وإِذَا عُمْرُكُمْ مَسَاءٌ حَزِيْنٌ

لَيْسَ تَجْلُوْ سِوَى المَنِيَّةِ سِرَّهْ[2] (الخفيف)

دائماً ما يحمل القدر معنى الموت، والنص يحمل دلالات القدر المرتبط بالمصير الإنساني، وقد قامت الشاعرة ببناء النص مرتكزة على صورة الأطفال، فالاستعارة تتجسد في قولها: (تتشفى

(١) الديوان: ١٠٨/٢.

(٢) الديوان: ٢٠٧/١-٢٠٨.

بكم يد القدر القاسي)، فالقدر يملك سلطة الإنسان في التشفي، وخصائص الإنسان، مثل اليد التي تلقي، فتحمل الاستعارة دلالة قوة القدر، وسلطته؛ فهو يلهو بالشباب، ويسلمهم للموت. فالأبيات تحمل دلالات تبعث السوداوية في النفس، فلا أمل في الحياة، خاصة الأطفال؛ لأنها ستجرعهم الكأس نفسه الذي شرب منه الشباب، فيعيشون بؤساء، حتى يحين موعد موتهم.

والتشبيه البليغ في قولها: (عمركم مساءٌ حزينٌ)؛ إذ شبهت عمر الأطفال بالمساء الحزين؛ للدلالة على تعاسة حياتهم القصيرة، فهي سوداء خالية من الفرح. وتدخل البنية الاستعارية مع التشبيه في صورة مركبة؛ إذ إن عمرهم كالمساء الحزين، فتجلو المنية سره. فحقيقة الكشف الذي يتميز بها الموت، تعني أنه السلطة التي تسمح بكشف سر هذا الحزن، والذي يعني الاستسلام للموت في النهاية.

الموت هو القدر المنتظر، تقول في قصيدة (**أنشودة الأموات**):

رُبَّمَا كُنْتُمُ مَسَاءَ غَدٍ تَحْ

تَ تُرَابِ القُبُوْرِ وَالأَحْجَارِ

يَتَبَاكَى عَلَيْكُمُ البُوْمُ وَالغِرْ

بَانُ بَعْدَ الكُؤُوْسِ وَالأَوْتَارِ

وَتَعُوْدُ القُصُوْرُ وَالزَّهْرُ مِلْكاً

لِسِوَاكُمْ مِنْ ضَاحِكِي الأَحْيَاءِ

وَيَظَلُّ القُمْرِيُّ يَشْدُوْ وَأَنْتُمْ

فِيْ سُكُوْنِ المَنِيَّةِ الخَرْسَاءِ[1] (الخفيف)

الأبيات ترسم مشاهد لحياة الموتى بعد دفنهم، فتوضح بيسر أن المصير هو الموت، وبعد ذلك يمارس الناس حياتهم حتى بعد وفاة أحبابهم، فالحياة مستمرة رغم موتهم.

تتمثل بنية الاستعارة في قولها: (يتباكى عليكم البوم والغربان)، فالبوم والغراب يحملان دلالة الشؤم عند العرب، وهذه التشاؤمية مرتبطة أشد الارتباط بالموت والفراق. واختيار هذين الطيرين دون سائر الطيور يعني شيئاً في الصورة التي رسمتها عن حال الموتى، فتعقد صورة مقارنة بين حالهم في الحياة، وحالهم بعد الموت، فالصورة الكنائية في قولها: (بعدَ الكؤوسِ والأوتارِ) تحمل بُعداً إيحائياً، فبعد الهناء، والسعادة، والموسيقى، جاء بكاء الغربان والبوم، بينما طائر القمري يشدو لغيرهم.

وينتهي المقطع بالاستعارة التشخيصية في قولها: (سكون المنية الخرساء)، حيث أسندت صفة الخرس للمنية، فقابلت بين صورتين هما: غناء القمري حين يملأ العالم بالنشيد، وصمت المنية المدلهم.

وفي انتظار الموت المقدر، تقول في قصيدة (**الرحيل**):

وإذّا مَا هَبّتْ رِيَاحُ الرَّدَى يَوْ

ماً وَهَزَّت كَفُّ القَضَاءِ الشِّرَاعَا

فَابْسِمِيْ لِلْأَمْوَاجِ مُغْمَضَةَ العَيْ

نِ وَقُوْلِيْ يَا أُغْنِيَاتُ وَدَاعَا

هَكَذَا تَبْلُغُ السَّفِيْنَةُ يَا شَا

(١) الديوان: ١٩٢/١.

عِرَةَ الحُزْنِ شَطَّهَا الأبَدِّيَا

شَاطِئَ المَوْتِ شَاطِئَ الوَحْيِ وَالأَسْ

رَارِ ذاك المُحَجَّبَ المَخْفِيَّا[1] (الخفيف)

توظيف الطبيعة في النص من مميزات الصورة الشعرية في قصائد (نازك)؛ فهي تحاكي مشاعر البشر، ومعجمها الشعري حاضر في الأبيات، مثل: (شاطئ، موج، رياح، شراع...).

أما بالنسبة للدلالة التي تبحثها موضوعة الموت الاستعارية؛ فتتمثل في قولها: (رياح الردى)، و(هزّت كفُّ القضاء الشراعا)، و(شاطئ الموت شاطئ الوحي)، فترسم لموتها صورة حالمة، فتلقي بنفسها في عباب البحر الذي خلقته من وجدانها، عن طريق الاستعارات الرومانسية، فرمزية البحر تحمل دلالات الرحلة والمغامرة، وبذلك يتحكم فيها القدر، والشاطئ ينتقل من دلالته الحقيقية إلى دلالة أخرى، هي دلالة انتهاء الرحلة والموت.

والاستسلام للموت يحمل دلالة القدر، تقول (نازك) في قصيدة (**السفر**):

فَلْأَعُدْ، لَا سَفَرَ اليَوْمَ إِلَى الأُفْقِ الجَمِيْلِ

لَنْ أَرَى الشَّاطِئَ، لَنْ أَحْلُمَ فِيْ ظِلِّ النَّخِيْلِ

وَغَدَاً رِحْلَتِيَ الكُبْرَى إِلَى وَادِيْ الأُفُوْلِ

آهِ فَلْأَرْحَلْ إِلَيْهِ، فَلَقَدْ حَانَ رَحِيْلِيْ

فَوَدَاعَاً أَيُّهَا الرَّكْبُ وَدَاعَاً يَا حَيَاةُ

آنَ أَنْ يُطْفِئَ أَفْرَاحِيْ وَأَحْزَانِيْ المَمَاتُ

(١) الديوان: ١/ ٢٣٩.

آنَ أَنْ تَهْجُرَ قِيْثَارِيْ وَعُوْدِيْ النَغَمَاتُ

فَسَلَامٌ أَيُّهَا المَوْتُ، سَلَامٌ يَا رُفَاتُ [1] (الرمل)

يحمل النص معاني الرضوخ لحتمية القدر، حيث الشاطئ الذي كانت تحلم به لم يعد موجوداً، فالرحلة القادمة هي الرحلة الأبدية التي تنتظرها، رحلة الأفول والتلاشي عن هذا الأفق الشاسع.

والصـــورة الكنائية التي حملت دال الموت في قولها: (وغداً رحلتي الكبرى إلى وادي الأفولِ)، فالرحلة الكبرى هي المصـــير الذي ينتظرها نحو المكان الذي سَمَّته (وادي الأفول)، فخلقت لها مكاناً في الطبيعة لترحل إليه؛ لأن "الشـــاعر كثيراً ما يفتت الأشـــياء الواقعة في المكان، لكي يُفْقِدها كل تماسـكها البنائي، ولا يبقي منها إلا على صـفاتها، أو بعض صـفاتها"[2]، وبذلك يكون المكان من خَلْقه هو بما يوافق مشاعره وتطلعاته.

وتتمثـل الصـورة الاسـتعارية الـتي تحمـل دلالـة المـوت، وحتميـة الرحيـل في قولهـا: (آن أن يُطْفـئ أفراحـي وأحـزاني الممـات)، فـالموت يملـك الآليـة الـتي تجعلـه يطفـئ حياتهـا المشـتعلة، ولطالمـا تغنَّـت الشـاعرة بالعُـوْد والنشـيد، لكنهـا في الـنص تسـتعد للرحيـل بقولهـا: (آن أن تهجُـرَ قيثـاري وعـودي النَغَمـاتُ) فـلا أقـوى مـن أن تهجـر النغمـات العذبـة قيثارتهـا، ومـن هنا حملت دلالة الموت الشاعري الذي يقاسيه الشاعر الحساس.

والخضوع للموت يحمل دلالة القدر، تقول في قصيدة (**أغنية للإنسان**):

وَلِمَاذَا أَبْكِيْ؟ وَهَلْ يَرْدَعُ الدَّمْ

عُ المَنَايَا؟ وَهَلْ يُحِسُّ الَقضَاءُ

لَنْ تَزِيْدَ الدُّمُوْعُ يَوْماً عَلَى عُمْ

---

(١) الديوان: ١/٥٠٥-٥٠٦.

(٢) إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، مرجع سابق، ص ٩٥.

رِيْ، غَداً رقْدةٌ غَداً انْطِفَاءُ[1] (الخفيف)

تبرز الأبيات صورة الاستسلام للمصير الإنساني الذي تحمله الذات الشاعرة في أعماقها، فهي تحمل دلالات اليأس الخفية، فما فائدة البكاء؟ إذ المنية لا تسمع بكاءها ورغبتها في الحياة، والاستعارات التي جسدت تلك المعاني أعطت الموت دلالة القدر القاطع؛ فلا يُردّ، فتتجلى الاستعارات التي بحثت معنى القضاء والقدر في قولها: (هل يردع الدمع المنايا؟)، و(هل يحس القضاء؟)، و(غداً رقدةٌ غداً انطفاء)، فالتصوير الذي استدعته في بناء فكرتها يقوم على التسليم بالمصير؛ فالدمع لا يرد المنية القادمة، والقضاء لا يملك الأحاسيس التي يملكها بنو البشر، وبناءً على هذا يأتي المصير الذي صورته بالرقود والانطفاء.

(١) الديوان: ١/٣٦١.

المبحث الثالث: دلالة الجهل والسقوط

الموت واحد، ويعني انتهاء الحياة؛ لكن هناك موتاً من نوع آخر، هو الموت المعنوي، ويعني الانكسار والسقوط، وإحساس الشاعر بالغربة والضياع أصّل لهذا المفهوم الجديد، وهو طارئ في الشعر العربي الحديث؛ فالشاعر يواجه صراعاً نفسياً، وصراعاً خارجياً في هذه الحياة، فحمّل الموت دلالات جديدة لم تكن موجودة من قبل، ونظر إلى الموت بشيء من الفلسفة والتنظير.

ونبحث عن دلالة الجهل والسقوط في قصائد (نازك)، فنجدها قد ارتبطت كثيراً باليأس والقنوط، وكذلك بالإحساس بالضياع والغربة، والعزلة الذاتية.

إن ارتباط الحب بالموت ودلالاته، يبعث دلالات الجهل والسقوط، تقول (نازك) في قصيدة **(حصاد المصادفات)**:

حِيْنَمَا يُصْبِحُ الهَوَى قِصَّةً كَا

نَتْ وَمَرَّتْ بِالكَوْنِ مُنْذُ عُصُوْرِ

عَشَّشَ الصَّمْتُ فِيْ خَرَائِبِهَا النَّكْ

رَاءِ خَلْفَ الخَيَالِ وَالتَّفْكِيْرِ

وَطَوَى نَبْضَهَا اِنْصِبَابُ البُرُوْدِ ال

مُرِّ فِيْ كُلِّ شَهْقَةٍ وَشُعُوْرِ

وَخُمُوْدُ الفَرَاغِ لَفَّ صَدَاهَا

بِجُمُوْدِ المَوْتَى وَصَمْتِ القُبُوْرِ

وَتُحِسُّ العُيُوْنُ أَنَّ عُيُوْنَاً

مَاتَ فِيْهَا المَعْنَى وَعَادَتْ رَمَادَا

لَمْ تَعُدْ فِيْ أَهْدَابِهَا خَلْجَةٌ تَسْـ

ـتَصْرِخُ الشَّوْقَ وَالصَّدَى والسُّهَادَا[1] (الخفيف)

تُصوِّر الشاعرة مشاعر الحب والهوى الذي عاشته بطريقة قاسية، فتصف الهوى بقصة قديمة عشش الصمت في خرائبها، وبرود المشاعر أخمد نبضها، فأصبحت مثل جمود الموتى، وماتت العيون التي تُشعّ بريقاً، فالموت ينشر ظلاله على كل شيء، حتى الحب والذكريات، فتموت المعاني الجميلة في عيون البشر. وتتجلى الصورة الاستعارية في قولها: (وتحس العيون أن عيوناً مات فيها المعنى وعادت رمادا)، فالمعاني باعتبارها معطى ذهنياً تجريدياً أصبحت جسداً يموت في نظرة العيون، ليس هذا فقط؛ بل تعود العيون رماداً، وكأنها كانت شعلة متوهجة ثم انطفأت، ولم تعد الأهداب تتحرك في أمل لإحياء ما تَبَقّى من مشاعر الشوق، والحب الذي مات مع موت الزمن الماضي.

ويمارس الموت دلالة الجهل والسقوط في قصيدة (**عندما قتلت حبي**)؛ إذ حملت دلالة الكره، والرغبة في التخلص من المشاعر الكاذبة، تقول:

وَجِئْتُ لِأَدْفِنَ الأَشْلَاءَ تَحْتَ كَآبَةِ السَّرْوَهْ

وَرَاحَ الرَّفْشُ فِيْ كَفِّيْ يَشُقُّ الأَرْضَ فِيْ نَهَمِ

فَلاَمَسَ فِيْ الثَّرَىْ جَسَداً رَهِيْباً بَارِدَ القَدَمِ

وَرُحْتُ أَجُرُّهُ لِلْضَوْءِ مَزْهُوَّهْ

فَمَنْ كَانَ؟

(١) الديوان: ٢/٢٦٤-٢٦٥.

بَقَايَا جُثَّةِ النَدَمِ [1] (تفعيلة الوافر)

تقيم الشـــاعرة طقوســـاً لدفن أشـــلاء حبها، فدلالة قتل الحب تحمل معها دلالة الانهيار، والتخلي عن ماضٍ جميل. وكعادتها تلقي بنفسها في أحضان الطبيعة عند شجرة السرو الكئيبة، فهي مثل كآبتها التي أغرقتها في حالة من الحزن والانهيار. وتمثلت البُنَى الاستعارية في تشخيص الطبيعة؛ حيث جعلت للسروة كآبة مثل الإنسان، والرفش يشق الأرض في نهم، كأنه إنسان جائع، والتجسيد في قولها: (جثة الندم) فالندم – المدرك الذهني – أصبح جثةً هامدة، وبعد هذه المعاناة النفسية تدرك أن الميت هو جثة الندم، فجعلت من إحساس الندم – الذي يطوي قلبها ويعصره –جثة هامدة، تنظر إليها بعينين مفجوعتين.

وفي قصيدة (**قلب ميت**) تستدعي الشاعرة دلالة السقوط والانهيار، بعد موت القلب المليء بالعواطف، فذابت فيه حروف القوافي؛ إذ تقول:

نَعَمْ، مَاتَ قَلْبِيْ، أَيْنَ أَحْزَانُ حُبِّهِ؟

وَأَيْنَ أَمَانِيْهِ؟ وَأَيْنَ أَغَانِيْهِ؟

حَرَارَتُهُ أَضْحَتْ رَمَادَاً مُهَشَّمَاً

وَأَحْلاَمُهُ ذَابَتْ عَلَى صَدْرِ مَاضِيْهِ

هُوَ الآَنَ ثَلْجِيُّ العَوَاطِفِ، بَارِدٌ

يُقَضِّيْ مَعَ الأَشْبَاحِ غُرَّ لَيَالِيْهِ

وَيُرْعِبُهُ ذِكْرُ المَمَاتِ وَلَيْلُهِ

(١) الديوان: ٢/٣٣٨.

فَيَدْفِنُ نِيْرَانَ الأَسَى فِيْ قَوَافِيْهِ [1] (الطويل)

موت القلب يعني انطفاء شعلة الحياة، ويعني كذلك الموت في الحياة؛ لأن كل ما يُحيي القلب قد تلاشى وضاع، فلا الأماني، ولا الأحزان، ولا الأغاني موجودة تنبض فيه.

إن التعبير عن موت القلب عند الشاعر يعني أشياء كثيرة، ويعني عند (نازك) أن الرغبة في الشعر، والموسيقى، والإلهام، والحلم قد تلاشت من هذا الوجود، وعليه؛ فإن قلبها يصطدم بالواقع القاسي، فيصير للموت الذي عبرت عنه بالتصوير الاستعاري، فتقول: (مات قلبي)، (حرارته أضحت رماداً)، (أحلامه ذابت على صدر ماضيه)، (ثلجيّ العواطف بارد)، (يقضي مع الأشباح غرّ لياليه)، (يرعبه ذكر الممات وليله)، (فيدفن نيران الأسى في قوافيه). والإحساس بالمأساة عند الشاعرة أشد من غيرها؛ وذلك لحساسيتها المفرطة، فتعيش العذاب الذاتي نتيجة ذلك الوعي لما يدور حولها، فعبّرت بالصورة الاستعارية الحسية عن موت القلب في وصف حاله قبل موته بحرارة العواطف مثل النار، ثم بعد ذلك أصبح بارداً، ثلجي العواطف، فالتقابل بين الصورتين حمل بُعْداً حزيناً وكئيباً في وصف حالته قبل موته وبعده.

وفي قصيدة (**عروق خامدة**) تقول الشاعرة:

يَا حُبُّ لَمْ تَبْقَ لَنَا ذِكْرَى لَمْ يَطْوِهَا المَوْتُ

كَانَ لَنَا مَاضٍ وَقدْ مَرَّا وَلَفَّـهُ الصَّمْتُ

نَحْنُ هُنَا وَهْمَانِ، لَا لَوْنا لَا صَوْتَ لَا شَكْلا

سَرَابُ لَا شَيْئَيْنِ، لَا مَعْنَى لَا لَفْظَ لَا ظِلاّ [2] (تفعيلة الكامل)

(١) الديوان: ٦٠٦/١.

(٢) الديوان: ٦٦/٢.

هنا الموت يكون المتجبر الذي يملك قوى المسح والإقصاء، ودلالة تسلطه تكمن في قولها: (يا حُبُّ لم تَبْقَ لنا ذكرى لم يَطْوِها الموتُ)، ففقدان الحب يورث القلق النفسي، والشعور بالغربة والضياع، وهو ما توصلت إليه، حيث تصف نفسها ومن تحب بالوهم والسراب؛ إذ هما لا يحملان أي خاصية مميزة لهما من ناحية الشكل، واللون، والصوت، والظل، فالوهم والسراب يحملان دلالة التلاشي والفناء.

الإحساس بالاختناق، والرغبة في التخلص من مظاهر الظلم، تؤدي إلى السقوط في العزلة، والذاتية، والابتعاد عن الحياة، فهي والموت سواء. تقول الشاعرة في قصيدة (**في وادي العبيد**):

أَيُّ مَأْسَاةٍ حَيَاتِيْ وَصِبَايَا

أيُّ نَارٍ خَلْفَ صَمْتِيْ وَشَكَاتِيْ

كَتَمَتْ رُوْحِيْ وَبَاحَتْ مُقْلَتَايَا

لَيْتَهَا ضَنَّتْ بِأَسْرَارِ حَيَاتِيْ

وَلِمَنْ أُرْسِلُ هَذِيْ الأُغْنِيَاتِ؟

وَحَوَالَيَّ عَبِيْدٌ وَضَحَايَا

وَوُجُوْدٌ مُغْرَقٌ فِيْ الظُّلُمَاتِ

أَيُّ مَعْنَىً لِطُمُوْحِيْ وَرَجَائِيْ

شَهِدَ المَوْتُ بِضَعْفِيْ البَشَرِيّ

لَيْسَ فِيْ الأَرْضِ لِحُزْنِيْ مِنْ عَزَاءِ

فَاحْتِدَامُ الشَّرِّ طَبْعُ الآَدَمِيّ

مُثُلِيْ العُلْيَا وَحُلْمِيْ وَسَمَائِيْ

كُلُّهَا أَوْهَامُ قَلْبٍ شَاعِرِيّ

هَكَذَا قَالُوْا... فَمَا مَعْنَىْ بَقَائِيْ؟

رَحْمَةَ الأَقْدَارِ بِالقَلْبِ الشَّقِيّ [1] (الرمل)

قصيدة (وادي العبيد) تحمل دلالة العزلة، والرغبة في الابتعاد عن مظاهر الحياة، وربما المظاهر الخداعة التي يمتهنها البشر، مثل السعي خلف الشهوات، ونسيان المُثُل والأخلاق.

فالنص يحمل إسقاطات نفسية، تبحث في كمية الألم الذي تعانيه وحدها دون أن يشعر بها أحد، فتقول: (ولمن أرسل هذي الأغنيات)، و(حوالي عبيد وضحايا)، و(وجودٌ مغرق في الظلمات)، فـ(العبيد، والضحايا) تحمل دلالة الانصياع خلف رغبات النفس، فالبشر عبيد المال والشهرة، وهم ضحايا في هذه الحياة المخادعة.

ويزخر المقطع بدلالات الانكسار، والهزيمة، والانسحاب من هذه الحياة، وكذلك يحمل دلالة العزلة الذاتية التي تعيشها الشاعرة، فلا أحد يستمع له؛، لأن الذات الشاعرة تُعدّ الأكثر حساسية تجاه أحداث الحياة، ولأنها تحمل هَمّ القيم والمُثُل والأخلاق، وتنصدم بالواقع الذي يسحق روحها، فتعيش الصراع الداخلي الذي يدفعها للعزلة، فهي بذلك تكابد ألم الاغتراب، فالشاعر يجد نفسه" مغترباً من الناس، بل من نفسه ومشاعره وعواطفه، يعاني عذاب الوحدة، والعجز عن الاتصال بالآخرين، وعدم القدرة على التعامل مع غيره"[2]

. تقول: (شَهِدَ الموت بضعفي البشري) هنا يكمن الضعف والانهيار أمام العدو اللدود، فيشهد بضعفها البشري، وهي بذلك لا تملك أي قوة في مواجهته، أو مواجهة الحياة، فتقع بين مطرقة الحياة القاسية، وسندان الموت المجهول.

---

(١) الديوان: ١/٤٨١-٤٨٢.

(٢) النوري، قيس: الاغتراب "اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً"، مجلة عالم الفكر مجلد (١٠)، عدد١١، ١٩٧٩م، ص ٣.

تقول في قصيدة (**أغنية الهاوية**):

وَعِفْتُ طُمُوْحِيْ وَبَحْثِيْ الطَّوِيْلْ

عَنِ الخَيْرِ، وَالحُبِّ، وَالمُثُلِ العَالِيَهْ

وَحَقَّرْتُ سَعْيِيْ إِلَى عَالَمٍ مُسْتَحِيْلْ

فَخَلْفَ اِنْخِدَاعِيَ تَنْتَظِرُ الهَاوِيَهْ

وَعِفْتُ جُنُوْنِيْ القَدِيْمَ وَعِفْتُ الجَدِيْدْ

وَأَوْدَعْتُهُ فِيْ مَكَانٍ بَعِيْدْ

دَفَنْتُ بِهِ رَغَبَاتِ البَشَرْ

وَسَمَّيْتُهُ جَنَّةَ الوَاهِمِيْنْ [1] (المتقارب)

تستمر سلسلة اليأس والقنوط، فلا معنى للحياة التي تعيشها، حتى وصل بها الحال إلى حد السقوط في هوة اليأس، فعافت الحياة وما فيها من طموحات، وحب، وخير (وعفتُ طُموحي وبحثي الطويلْ.. عن الخير، والحب، والمُثُل العالية)، وأزمتها الروحية قد بلغت ذروتها في التمادي في الكره، وفقدان الأمل، حتى وصل بها الحال إلى دفن رغباتها في مكان سمّته جنة الواهمين، فكأن الأحلام عندها ماهي إلا أوهام وستدفنها الحياة.

وتتجلى الاستعارة في قولها: (وعفت جنوني القديم ... وأودعته في مكان بعيد... دفنت به رغبات البشر) فموت الرغبات يحمل دلالة اليأس، وينقل لنا شيئاً مما تكابده الذات الشاعرة. والنظرة السوداء لهذه الحياة، وهذا اليأس دفعها إلى أن تدفن جميع الرغبات التي تجيش في صدرها، فهذه الأبيات تحمل معاناة شخصية مغرقة في الذاتية، والعزلة.

---

(١) الديوان: ٢/ ١٢٣.

تقول:

سَتَمْضِيْ السِّنِيْنْ

لِمَاذَا أُحِسُّ الأَسَىْ وَالضَّجَرْ،

وَكَفُّ المَطَرْ

تَلُفُّ عَلَى عُنُقِيْ المُخْتَنِقْ

حِبَالَ الفِكَرْ؟

وَأَيْنَ أَسِيْرُ وَقَلْبِيْ النَّزِقْ

هُنَالِكَ مَا زَالَ، لَا يَبْرُدُ

وَلَا يَحْتَرِقْ

كَقَلْبِ أَبِيْ الهَوْلِ. أَيْنَ الغَدُ؟

أُحِسُّ حَيَاتِيْ تَذُوْبْ [1] (المتقارب)

الحياة تمضي وهي ما زالت تتراجع إلى الوراء، فما زال الإحساس السيء يرافقها، حتى أصبح للمطر كف تَلفّ على عنقها حبالاً من التفكير المغرق في البحث عن سبيل للحياة، فاستحالة الحياة في هذا الوجود، وجهل ما يحمله المستقبل؛ جعلها تُشَبّه قلبها بقلب الجماد في قولها: (لا يبرد ولا يحترق كقلب أبي الهول). وشعور الموت في الحياة يتجسد في قولها: (أحس حياتي تذوب). "وحين يتضح للإنسان انفصاله عن الأشياء حوله، يتضح له نقصه، وتعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج، ويشعر، وهو يشارك الأشياء وجودها، أنه يعيش وقتياً، ويتعذب عذاب من لا يقدر إلا أن يخضع في النهاية؛ إنه خارج العالم، وخارج نفسه معاً:

(١) الديوان: ١٢٤/٢.

كئيـبٌ-يعتزل، ينتظر، يتملمـل، ويتمنى أن يقهر الزمن والموت والتغير؛ يتمنى أن يصـير كالحجر."[1]

وقد تداعت الصـور، وتكثفت عبر المقطع، حتى وصـلت إلى الشـعور الذي يحمل دلالة الاضمحلال والتلاشي، وكأن هذه السنين تقوم بتذويبها شيئاً فشيئاً حتى تختفي.

قِفِيْ لَحْظَةً يَا حِبَالَ الحَيَاهْ

وَلاَ تَتْرُكِيْنِيْ هُنَا

مُعَلَّقَةً بِالفَرَاغِ الرَّهِيْبْ

فَأَمْسِيْ القَرِيْبْ

تَلَاشَى عَلَى آخِرِ المُنْحَنَى

وَظِلُّ غَدِيْ

تَلَثَّمَ أَوَّاهُ لَوْ أَهْتَدِيْ

قِفِيْ لَحْظَةً وَاحِدَهْ

وَلاَ تَسْحَبِيْ يَدَكِ البَارِدَهْ

فَأُغْنِيَةُ الهَاوِيَهْ

تُرَدِّدُهَا الأَنْفُسُ الجَانِيَهْ

تُكَرِّرُهَا فِيْ جُنُوْنْ

عَلَى سَمْعِيَ المُجَهَدِ

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، ط٣، ١٩٧٩م، ص ١٤.

تُكَرّرُهَا لَمْ يَعُدْ لِيْ سُكُوْنْ

أَكَادُ أَسِيْرُ إِلَى الهَاوِيَهْ

مَعَ السَّائِرِيْنْ

وَأَدْفِنُ آخِرَ أَحْلاَمِيَهْ

وَأَنْسَى غَدِيْ [1] (المتقارب)

(أغنية الهاوية ترددها الأنفس الجانية) حساسية الشاعرة، وتحمُّلها معاناة البشر؛ تجعلها تشعر بدنو الهاوية، وسقوطها فيها مع المذنبين والجناة، فالتأمل في الواقع المحيط بها يجعلها تعيش حالة الحزن العميق، الذي يقودها إلى القلق بشأن مصيرها.

والسير مع قوافل السائرين نحو السقوط، يحمل دلالة الخضوع للواقع الذي ترفضه؛ فالفراغ الذي يملأ روحها بعد تلاشي أحلامها وذكرياتها، وضياعها يجعلها تستسلم للمصير في النهاية.

البُنَى الاستعارية في النص ساهمت في تصوير القلق الوجودي الذي تعيشه الذات الشاعرة، ففي قولها: (حبال الحياة) تصف الحياة وكأنها تربطها بحبال، لتتركها معلقة في الفراغ، والفراغ الذي تقصده يحمل دلالة الضياع. وفي قولها: (لا تسحبي يدك الباردة) توظيف لحاسة اللمس يأخذ الصورة نحو بُعْد حسي يحمل دلالة قسوة الحياة. وأخيراً في قولها: (أدفن آخر أحلاميه) يحمل دلالة الاستسلام بعد أن تخلت عنها الحياة.

ودلالة الجهل والسقوط التي يولدها الموت تكثر في قصائد (نازك) فتقول في قصيدة (**أغنية للإنسان**):

عَصَرَتْنِيْ الحَيَاةُ لَمْ يَبْقَ مَعْنَىً

(١) الديوان: ٢/١٢٥.

لِوُجُوْدِيْ لِأَدْمُعِيْ لِحَيَاتِيْ

كُلُّ شَيْءٍ يَلُوْحُ لِيْ عَدَمَاً مُرَّاً

وَلُغْزَاً مُكَفَّنَاً بِالشِّكَاةِ

كُلُّ شَيْءٍ تَلُفُّهُ ظُلْمَةٌ أَعْـ

ـمَقُ مِنْ أَنْ يُنِيْرَهَا قَطُّ ضَوْءُ

ظُلْمَةٌ كَالمَمَاتِ تَخْنُقُنِيْ خَنْـ

ـقَاً هِيَ اللَاانْتِهَاءُ وَاللَاشَيْ [1] (الخفيف)

تتحدث عن حياتها بسوداوية عميقة وحزينة، فكل شيء حولها تحول إلى عدم، وكل شيء حولها يستحيل على الفهم؛ فهو لغزٌ، لا تعرف كُنْهَه، وكل ما حولها مظلم، فالحساسية المرهفة تجعلها ترى الوجود مظلماً ومجهولاً. فعندما يكتشف الشاعر نفسه " يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه – مع ذلك – مصيره. هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة، لا صلة لها بما تتأمله، وهي كلما ازدادت تأملاً فيه تزداد إدراكاً للهاوية التي تفصلها عنه"[2].

وتنظر لحياتها بنظرة تشاؤمية حادة، حتى أصبح لا معنى لوجودها، فعبّرت عن ذلك عبر التصوير الاستعاري في قولها: (عصرتني الحياة)؛ إذ الحياة تمارس سلطتها عليها، وتعصرها، رسمت هذا في صورة تحمل دلالة العذاب والقسوة التي وقعت عليها، و(كل شيء يلوح لي عدماً مراً)، فالعدم – هذا المدرك الذهني– أصبح له طعم مُرّ في لسانها، فتجاوزت الصورة الذهنية إلى الصورة الحسية تذوقنا فيها مرارة العدم. وفي قولها: (ولغزاً مكفّناً بالشكاةِ) فاللغز –المدرك الذهني– أصبح مكفناً بالشكوى، وفي هذا دلالة على جهلها لما يدور حولها. وكل شيء مظلم، مثل ظلمة الموت في قولها: (ظلمة كالمات تخنقني خنقاً) في صورة تشبيهية، حيث شبهت

(١) الديوان: ١/٢٤٦.

(٢) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص ١٤.

الظلام العميق بالموت، وكذلك عبر الاستعارة فاستعارت الظلام للموت، وكأن الموت يمتلك هالة سوداء تشبه ظلام الليل، فهي لا تكتفي بتشخيص الموت وتجسيده؛ بل تعطيه صفات أقوى من الإنسان، مثل اللاشيء، واللاانتهاء.

وتقول أيضاً:

كَيْفَ أَنْجُوْ مِنَ الأَسَى إِنْ يَكُنْ حَوْ

لِيْ وُجُوْدٌ مُقَيَّدٌ مَوْبُوْءُ

أَلْفُ جُرْحٍ فِيْ صَدْرِهِ ثَارَ فِيْ عُمْـ

ـقِ هُدُوْئِيْ فَلَمْ يَعُدْ لِيْ هُدُوْءُ

وَأَكُفُّ الحَيَاةِ تَجْرَحُنِيْ وَالـ

ـلُغْزُ يَبْقَى لُغْزاً عَمِيْقاً خَفِيّا

تَتَحَدَّى الأَحْيَاءَ قَهْقَهَةُ المَوْ

تِ وَتَبْقَى الحَيَاةُ لَيْلاً دَجِيّا [1] (الخفيف)

تستمر الشاعرة في وصف ألمها وحزنها، فكيف تنجو منهما؟ هذا الاستفهام الذي يحمل دلالة اليأس؛ لا ينتظر إجابة، بقدر ما ينتظر رؤية مبصرة في المعاناة الروحية التي تعيشها، فالنص يحمل دلالات الحزن والألم من الواقع المعاش. ففي نصها "اعتمدت على اليأس، والكآبة الحزينة الناتجة عن الإحساس بعدم التوازن النفسي بين الذات، وبين الواقع الخارجي، للفشل في تحقيق مثاليات الذات في ظروف هذا الواقع".[2]

(١) الديوان: ٢٤٨/١.

(٢) الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٢٩٩.

وتتجلى الاستعارات التي تحمل دلالات الجهل في قولها: (حولي وجود مقيدٌ موبوء)، فحملت الاستعارة معاناة مجتمعها الذي تصفه بالمقيد الموبوء، فشبهت مجتمعها بالأسير المصاب بالوباء، في دلالة على الحضيض الذي يعيش فيه.

وقولها: (ألف جرح في صدره ثار في عمق هدوئي) استمرارٌ في وصف الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، فتراه مطعوناً بالجراح، دلالة على المآسي التي تقع على البشر، فيثير بذلك حزنها، ويجعلها تثور في ألم، وتصرخ من هذه المعاناة.

وقولها: (أكف الحياة تجرحني)، فالحياة تقسو عليها، وتجرحها، وهذه القسوة تزيد من جهلها في الحياة، فما زالت لغزاً خفياً عليها. ويقابل هذه المعاناة تصوّر الموتُ متحدياً الحياة في صورة تحمل دلالة السيطرة، فالضحكة المقهقهة تدل على قوة مَرْكَزِه، وضعف الأحياء عنده، فالموت عبر الاستعارة التشخيصية إنسان متجبر يتحدى البشر الضعفاء، ويقهقه، حينما ينظر إلى حالهم البائس، فلا مفر من الموت، ولا سعادة ترجوها في هذه الحياة؛ لأنها -كما وصفتها- ستبقى ليلاً دجياً.

تقول الشاعرة في قصيدة (**مرثية يوم تافه**):

كَانَ يَوْمَاً مِنْ حَيَاتِيْ

ضَائِعَاً أَلْقَيْتُهُ دُوْنَ اِضْطِرَابِ

فَوْقَ أَشْلَاءِ شَبَابِيْ

عِنْدَ تَلِّ الذِّكْرَيَاتِ

فَوْقَ آلَافٍ مِنَ السَّاعَاتِ تَاهَتْ فِيْ الضَّبَابِ

فِيْ مَتَاهَاتِ اللَّيَالِيْ الغَابِرَاتِ

كَانَ يَوْمَاً تَافِهَاً. كَانَ غَرِيْبَاً

أَنْ تَدُقَّ السَّاعَةُ الكَسْلَى وَتُحْصِيْ لَحَظَاتِيْ

إِنَّهُ لَمْ يَكُ يَوْمَاً مِنْ حَيَاتِيْ

إِنَّهُ قَدْ كَانَ تَحْقِيْقَاً رَهِيْبَاً

لِبَقَايَا لَعْنَةِ الذِّكْرَى الَّتِيْ مَزَّقْتُهَا.

هِيَ وَالكَأْسُ التِيْ حَطَّمْتُهَا

عِنْدَ قَبْرِ الأَمَلِ المَيِّتِ، خَلْفَ السَّنَوَاتِ

خَلْفَ ذَاتِيْ [1] (الرمل)

من الدلالات التي يولدها دال الموت؛ دلالة التشاؤم، فعندما يصبح الإنسان متشائماً؛ فإنه يرى الوجود من حوله تافهاً، لا قيمة له، والشاعرة تنظر إلى يومها على أنه يوم تافه لا يستحق أن يخلد في ذاكرتها، فتتعامل معه بقسوة، فتبالغ في محوه عندما تقول مُحمّلة الاستعارة دلالة الكره، والغضب، والسخط من هذا اليوم المثقل بالذكريات: (ألقيتُهُ دون اضطرابِ فوق أشلاء شبابي) مُحاوِلة عبثاً أن تدفنها (عند قبرِ الأمل الميّتِ)؛ فموت الأمل يحمل دلالة اليأس والقنوط.

حالة الضياع والتذبذب في الحياة تحملها نحو كتابة نص يحفل بمعاني الصراع بين اليأس والأمل، وبين الحب والكره، وبين الحياة والموت. تقول في قصيدة (**صراع**):

أُحِبُّ وَأَكْرَهُ .. حُبِّيْ شَقَاءْ

أُحِبُّ وَأَكْرَهُ.. كُرْهِيْ أَلَمْ

(١) الديوان: ٢/٩٥-٩٦.

فَفِيْمَ أَعِيْشْ؟ سَئِمْتُ البَقَاءْ

وَشَاقَ حَيَاتِيَ صَمْتُ العَدَمْ

وَأَبْكِيْ .. وَأَبْكِيْ.. فَدَمْعِيْ لَهِيْبْ

يُحَطِّمُ رُوْحِيْ وَيُذْوِيْ المُنَى

تُعَذِّبُنِيْ حَيْرَتِيْ فِيْ الوُجُوْدْ

وَأَصْرُخُ مِنْ أَلَمِيْ: مَنْ أَنَا

مُنِحْتُ عُيُوْنَاً تُحِبُّ الدُّمُوْعْ

وَقَلْبَاً يُحَبِّذُ أَنْ يُطْعَنَا

وَرُوْحَاً تَعَثَّرُ فِيْمَا يُرِيْدْ

فَمَجَّ الظَّلَامَ وَعَافَ السَّنَا [1] (المتقارب)

يحمل النص كَمَّاً من الاضطراب، والإغراق في الأنا الـمُعذَّبة، والاغتراب الروحي، فهي يائسة ترغب في الموت (ففيمَ أعيشْ؟ ســـئمتُ البقاءْ)، وهي معذبة ومغتربة (تعذبني حيرتي في الوجود وأصـــرُخُ من ألمي: من أنا؟)، وهي مذبذبة وتائهة (مُنحتُ عيوناً تحبُّ الدموع وقلباً يحبّذُ أن يطعنا)، هذه الأحاسيس المتفاوتة تقودها نحو صراع نفسي متأزم.

وتستمر في رحلة الصراع الداخلي الذي يمزق كيانها فتقول:

أُرِيْدُ وَأَجْهَلُ مَاذَا أُرِيْدْ

أُرِيْدُ وَعَاطِفَتِيْ لَا تُرِيْدْ

(١) الديوان: ٢/٥١-٥٢.

أُحِبُّ السَّمَاءَ وَلَوْنَ النُّجُوْمْ

وَأَمْقُتُهَا كُلَّ فَجْرٍ جَدِيْدْ

أُرِيْدُ وَأَشْعُرُ أَنِّيْ أُحِسُّ

وَيَسْخَرُ مِمَّا أُحِسُّ الوُجُوْدْ

وَأَرْغَبُ فِيْ حُلُمٍ غَامِضٍ

فَلَيْسَ لَهُ هَيْكَلٌ أَوْ حُدُوْدْ (١) (المتقارب)

هذه الشطحات في التعبير توضح الفوضى النفسية التي تقاسيها الذات الشاعرة، وتَقَلُّب المشاعر، فهي شبه مسلوبة الإرادة؛ لأنها تريد أمراً ولا تستطيع أن تُمَكِّن نفسها منه، وهذا الشعور يحمل دلالة الضعف والاستسلام، والرغبة المجهولة المتمثلة في الحلم الغامض الذي لا يُعرف كنهه، تقول: (وأرغَبُ في حُلمٍ غامضٍ فليس له هيكلٌ أو حدودْ) هو حلم لا تستطيع تحقيقه؛ لأنها تعيش في عالم الواقع القاسي الذي لا يفهمها.

والنص لا يذكر الموت صراحةً؛ لكنه يحمله في داخله، فالمشاعر التي بثتها لا تقل قسوة عن الموت. وتهرب من هذا الوجود الذي جعلها تقاسي تلك المشاعر المؤلمة فتقول:

وَأَنْفِرُ مِنْ كُلِّ مَا فِيْ الوُجُوْدْ

وَأَهْرُبُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ أَرَاهْ

فَفِيْ عُمْقِ نَفْسِيَ صَوْتٌ غَرِيْبْ

يُعَلِّمُ قَلْبِيْ اِزْدِرَاءَ الحَيَاةْ (٢) (المتقارب)

---

(١) الديوان: ٢/٥٣-٥٤.

(٢) الديوان: ٢/٥٤.

هناك صوت يحثها على بُغْض الحياة التي تشاهدها، والتي لا ترى فيها قيمة تذكر؛ لأنها مليئة بالشوائب، والبيتان يوضحان حالة الاضطراب المتمثلة في النفور من كل ما في الوجود، والهرب منه، وكراهية الحياة في قولها: (يعلمُ قلبي ازدراءَ الحياة) فالازدراء يحمل دلالة احتقار الحياة، وعدم الرغبة في السعي خلف ملذاتها، فالصوت الداخلي يحتقر الإنسان الذي يطمع في المزيد من هذا الوجود ويتناسى القيم والمثل والأخلاق.

وفي قصيدة أخرى تحاول أن تُبَيّن حقيقتها في ظل هذا الكيان؛ إذ تقول في قصيدة (**جحود**):

فِيْ ضَبَابِ الوُجُوْدْ أَنَا كَالسِّرّ

وَغَدَاً سَأَعُوْدْ دُوْنَ أَنْ أَدْرِيْ

جَسَدِيْ فِيْ الأَلَمْ خَاطِرِي فِيْ القُيُوْدْ

بَيْنَ هَمْسِ العَدَمْ وَصُرَاخِ الوُجُوْدْ

وَسُكُوْنِيْ حَيَاةْ وَظَلَامِيْ بَرِيْقْ

النَّجَاةَ النَّجَاةْ مِنْ شُعُوْرِيْ العَمِيْقْ [1] (تفعيلة المتدارك)

نجد النص مغرقاً في الذاتية، والأنا المعذبة، التي يجهل إحساسها الكون، ولا يعرف قيمة شعورها العميق، الذي يقودها نحو آفاق من العذاب، والغربة، والشتات، وهي توضح ذلك من خلال تصويرها للألم الذي تعانيه فتقول: (جسدي في الألم خاطري في القيود)، وحالة الجذب التي تتقاذفها بين (همس العدم وصراخ الوجود)، فالعدم يهمس بنبرة خفيضة تخيفها، بينما الوجود يعجّ بالصراخ المدوّي، فلا يوجد طرف يرضيها فتلجأ إليه.

(١) الديوان: ٢/٩١.

وفي قصيدة (**لنكن أصدقاء**) تبحث عن روحٍ تصادقها في ظل هذه الحياة المليئة بالضحايا والبشر المتعبين، فتقول:

لِنَكُنْ أَصْدِقَاءْ

فِيْ مَتَاهَاتِ هَذَا الوُجُوْدِ الكَئِيْبْ

حَيْثُ يَمْشِيْ الدَّمَارُ وَيَحْيَا الفَنَاءْ

فِيْ زَوَايَا اللَّيَالِيْ البِطَاءْ

حَيْثُ صَوْتُ الضَحَايَا الرَّهِيْبْ

هَازِئاً بِالرَّجَاءْ

لِنَكُنْ أَصْدِقَاءْ

فَعُيُوْنُ القَضَاءْ

جَامِدَاتُ الحَدَقْ

تَرْمُقُ البَشَرَ المُتْعَبِيْنْ

فِيْ دُرُوْبِ الأَسَى وَالأَنِيْنْ

تَحْتَ سَوْطِ الزَّمَانِ النَّزِقْ [1] (المتدارك)

نظرتها للحياة المليئة بالتشـــاؤم قادتها إلى أن ترى الحياة دماراً وفناءً يتربص بها فتقول: (حيثُ يمشي الدَمارُ ويَحْيا الفَناءْ)، فالتشخيص الذي أسقطته على الفناء أعطته صفة الحياة والنماء، فهو مستمر في هذا الوجود لا ينتهي، وهنا يبرز خوفها منه؛ لذلك تبحث عن صديق يشاركها

(١) الديوان: ٢/١٤٣-١٤٤.

الرحلة، ولكنّ هناك عيوناً تتربص بها هي (عيون القضـاء)، فهي ترمق البشـر وكأنها تتصـيدهم. والزمان أيضاً شخصته، وأعطته صفة الجبروت المتمثل في قولها: (تحت سوط الزمان النَزِق)، فهي ثلاثة أشياء تخشاها (الفناء، والقضاء، والزمن)، قوى ثلاث تطاردها، وتراها أكبر مخاوفها.

المبحث الرابع: دلالة الرحمة

قد يكون البحث عن دلالات الرحمة التي يبعثها الموت في نص (نازك) قليلة مقارنةً مع الدلالات الأخرى؛ لأن الموت لديها يُشكّل أقسى التجارب، وأكثرها غموضاً. ففي البحث عن دلالة الرحمة التي يُخلّفها الموت؛ نجد الموت هو الخيار الأمثل، والسبيل الوحيد للنجاة من جحيم الحياة، و"تمني الموت هو البديل النفسي الذي يُنسي الشاعر آلامه، ويعوضه عن فقدان الحب، وفشل الأحلام، وتبدد الآمال، والإحساس بالحرمان"(١)، ويذكرنا ذلك ببيت المتنبي الذي افتتح به قصيدة في مدح كافور الإخشيدي حيث قال:

كفى بك داءً أنْ ترَى المَوْتَ شافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنَّ أمانِيَا (٢)

تقول في قصيدة (**آلام الشيخوخة**):

يَا مَعَانِيْ الذُّهُوْلِ فِيْ جَبْهَةِ المَيِّـ

ـتِ، لاَ لَنْ أَخَافَ هَذِيْ المَعَانِيْ

سَأَرَىْ فِيْكَ بَلْسَمَاً يُنْقِذُ الأَحْـ

ـيَاءَ مِمَّا يَلْقَوْنَ مِنْ أَحْزَانِ

سَأَرَىْ فِيْ المَمَاتِ خُلْدَ حَيَاتِيْ

حِيْنَ تَعْفُوْ عَنِّيْ المُنَى وَالجُرُوْحُ

وَيَنَامُ المُجَسَّمُ الوَضِيْعُ عَلَى الأَرْ

(١) أبو العزم، طلعت: الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، ١٩٩٥م، ص٧٧.

(٢) أبو الطيب، المتنبي: ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت، ص ٤٣٩.

ضِ وَتَخْتَالُ فِيْ السَّمَاءِ الرُّوْحُ [1] (الخفيف)

يحمل النص الكثير من الاستعارات التي بَنَتْ عليها الشاعرة فكرة الموت، فـ(معاني الذهول على جبهة الميت) صـورة تجسـيدية تقوم على تجريد المعاني، بحيث ترتسـم على جبهة الميت، فتراها دون أن تشعر بالخوف منها، بل هي البلسم لجروح الأحياء.

وجمعت بين المتناقضين (الخلود، والموت) في قولها: (سأرى في الممات خلد حياتي حين تعفو عني المنى والجروح)، فكيف يصبح الفناء خلوداً؟ يحمل الموت دلالة الخلود، والخلاص من جحيم الحياة، فتعانق الموت، وتستسلم له، وترى فيه طريقاً لحياة أزلية. وقد جعلت من الـمُنى والجروح إنسـاناً بيده العفو في الصـورة الاسـتعارية (حين تعفو عني المنى والجروح) المبنية على التجسـيد، فجسدت لنا صورة المعاناة التي تقع عليها في حياتها. وفي البيت الأخير تتحقق النظرة الفلسفية للحياة من خلال الموت، فجسم الإنسان يبقى على الأرض لوضاعته، بينما الروح تتسامى في السماء.

لماذا ترى في الموت النجاة من أسى الحياة، وظلم الأقدار لبني البشر؟ فتقول:

وَلْيَظَلَّ الأَحْيَاءُ فِيْ التِّيْهِ يَشْقَوْ

نَ وَتَقْسُوْ عَلَيْهِمُ الأَيَّامُ

وَلْأَعِشْ مَا يَشَاؤُهُ القَدَرُ الظَّا

لِمُ أَبْكِيْ عَلَى أَسَىْ الأَحْيَاءِ

هَؤلَاءِ الصَّرْعَى الظِّمَاءُ الحَيَارَى

بَيْنَ فَكِّ الآثَامِ وَالأَدْوَاءِ [2] (الخفيف)

---

(١) الديوان: ٢٢٩/١.

(٢) الديوان: ٢٣٢/١.

فالحياة هي المأساة الحقيقية التي تعيشها الشاعرة، ما بين الآثام والأهواء، وقسوة الأيام على البشر؛ لذلك الموت هو الخيار الأمثل للنجاة من جحيم الحياة.

وكذلك تَغيَّر معنى الموت عبر الصفات التي منحتها إياه، فكيف أصبح للموت سنابل؟ تقول في قصيدة (**تمتمات في ساحة الإعدام**):

بِالمَوْتِ، وَالحُبِّ، وَالعُيُوْنِ الغَرْقَى الأَسِيْرَهْ

نَحْنُ ارْتَفَعْنَا

نَحْنُ مَعَ البَرْقِ قَدْ نَصَعْنَا

وَمِنْ حَلِيْبِ الفِدَاءِ وَالشَّمْسِ قَدْ رَضَعْنَا

نَحْنُ حَرَثْنَا، نَحْنُ زَرَعْنَا

سَنَابِلَ المَوْتِ، وَاتَّخَذْنَا الأَسَى خَمِيْرَهْ

لِخُبْزِنَا، وَالسُّهَادُ فِيْ دَمْعِنَا جَزِيْرَهْ

وَفِيْ مَزَادِ الرِّيَاحِ بِعْنَا

خُضْرَةَ أَعْمَارِنَا، اِشْتَرَيْنَا رُكَامَ أَحْزَانِنَا الصَّغِيْرَهْ [1] (مخلّع البسيط)

المشهد ممتد عبر القصيدة، فتنتقل من معاني الحب إلى معاني الفداء، بمهارة تصويرية عالية استدعت كل ما في روحها من تعبير، فتقول: (ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا)، تحمل الاستعارة دلالة الغذاء الروحي الذي يستقيه من الحرية، والثورة ضد الظلم في (حليب الفداء والشمس)، والفعل (قد رضعنا) يعطي معنى التعليم منذ الطفولة المبكرة. وفي (نحن زرعنا سنابل الموت واتخذنا الأسى خميرة)، و (نحن كنا براعم النار فاندلعنا) حملت بنية الاستعارة طاقة تعبيرية

(١) ديوان يغير ألوانه البحر، ص: ١٧٧.

دلالية جعلت من الموت مصيراً يُبتغى، وحلماً سامياً جميلاً. والنص يمتلئ بالبُنَى الاستعارية التي تلامس الحواس، وتتجاوز مدركاتنا، فالاســـتعارات المغرقة في الحلم، والتي تجاوزت الواقع حتى سمت وارتفعت، قد صنعت لنا مجداً في الموت.

يحمل الموت نوعاً من الجمال المتمثل في الطبيعة، فتقول:

وَإِذْ تَبَسّمْتَ يَا حَبِيْبِيْ

تَفَتَّحَتْ وَرْدَةُ المِشْنَقَهْ

تَمَوَّجَتْ، أَوْرَقَتْ فِيْ السَّنَا مِثْلَ زَنْبَقَهْ

وَأَرْسَلَتْ حَوْلَنَا شَعْرَهَا فِيْ جَدَائِلَ سُوْدِ

صَبَّتْ عَلَيْنَا صَيْفَ الأَغَانِيْ وَذَوَّقَتْنَا

نَكْهَةَ مَوْتٍ مُخْتَبِىءٍ فِيْ نَهَارِ عِيْدِ

وَأَرْجَحَتْنَا، وَأَرْجَحَتْنَا

وَتَحْتَ وَجْهِ الرَّدَى مَعَ الصَّيْفِ وَحَّدَتْنَا

وَصَيَّرَتْنَا

حُلْمَاً لَهُ هَيْكَلٌ، لَهُ شَاطِئٌ، وَمَعْنَى [1] (مخلّع البسيط)

يحمل المقطع مشـــاعر الحب المرتبط بالنهاية الجميلة، فهما حبيبان اجتمعا حول حبل المشنقة. وتتداعى الصور المسترسلة في الحب والفداء، في قولها: (تفتحت وردةُ المشنقة)، و(تحت وجه الرَّدَى)، والدلالات التي تخرج بها هذه الاستعارات الخارجة عن المألوف تعزز من قوة وجمال الموت. وتسبغ الشاعرة على الموت الفدائي دلالة النماء، فحينما تقول: (تفتحت وردة المشنقة)،

(١) ديوان يغير ألوانه البحر، ص ١٧٧.

و(أورقت في السنا مثل زنبقة)، و(وأرسلت حولنا شعرها في جدائل سودِ) توحي بالنماء، والخصب، والإنبات والحياة. وفي المشنقة تذوق طعم الموت في يوم العيد (وذوّقتنا نكهة موتٍ مختبئ في نهار عيدِ)؛ لإجلال هذا الموت المقدس، فيتوشح بجمال يوم العيد.

ويحمل الموت معنى الرحمة فيصبح محبباً عند الذات الشاعرة. تقول في قصيدة (**أحزان الشباب**):

سَوْفَ أَلْقَى المَوْتَ المُحَبَّبَ رُوْحَاً

شَاعِرِيّاً يُحِبُّ صَمْتَ التُّرَابِ

وَفُؤَادَاً يَرَى المَمَاتَ شَبَاباً

لِلْمُنَى وَالشُّعُوْرِ أَيَّ شَبَابِ

سَوْفَ أَلْقَاكَ غَيْرَ مَحْزُوْنَةٍ يَا

مَوْتُ فِيْ مَيْعَةِ الشَّبَابِ الغَرِيْدِ

وَعَزَائِيْ أَنِّيْ تَرَكْتُ وَرَائِيْ

لَحْنِيَ السَّرْمَدِيَّ مِلْءَ الوُجُوْدِ [1] (الخفيف)

حينما تتحول دلالة الفناء المتمثلة في الموت إلى دلالة الحياة والشباب؛ فإن دلالته الأصلية تغيرت إلى دلالات أخرى تحمل معاني الخلود والرحمة، ويبدو موتها شاعرياً تتجلى فيه صفات الشاعر الحساس الذي يستسلم للموت، ويتهيأ له؛ لأن لكل شيء نهاية، فتعزي نفسها بخلود إبداعها الشعري الذي سيحفظ ذكرها في الزمان.

وترى (نازك) أن الموت في ميعة الصبا نعمة، فتقول:

---

(١) الديوان: ٢١٨/١.

أَفَلَيْسَ المَمَاتُ فِيْ مَيْعَةِ العُمْـ

ـرِ إِذَنْ نِعْمَةً عَلَى الأَحْيَاءِ

حِيْنَ يَنْجُوْ الحَيُّ الشَّقِيُّ مِنَ الخَوْ

فِ وَيَفْنَى فِيْ دَاجِيَاتِ الفَنَاءِ

تَارِكَاً هَذِهِ الحَيَاةَ وَمَا فِيْ

هَا مِنَ الزَّيْفِ وَالأَسَىْ وَالظَّلَامِ

بَيْنَ كَفِّ الرِّيَاحِ وَالقَدَرِ العَا

تِيْ وَنَوْحِ الشُّيُوْخِ وَالْأَيْتَامِ [1] (الخفيف)

يحمل الموت دلالة الرحمة عندما تصبح الحياة شقاءً سرمدياً وليلاً دجياً يصبح الموت محبباً، ونعمة على الأحياء، فالعيش تحت وطأة الخوف أقســـى من الموت، وعندئذ يكون الموت باب الرحمة المفتوح على مصراعيه للشباب، الذي فقد قيمة الحياة بما تحمله من زيف، وأسى، وظلام يسيطر على أرواحهم. فـ"الشاعر الذي يسعى لتحقيق آماله وطموحاته، ثم يصطدم بعدم توافق مطامح ذاته مع ظروف مجتمعه وبيئته؛ يشـــعر بانفلات الزمن من بين يديه، ويعيش معذباً مهموماً، ويصيبه الضنى والإعياء، ومن هنا يذكر الموت والفناء".[2]

(١) الديوان: ١/٢٢٣-٢٢٤.

(٢) الجمل، حنان أحمد خليل: الموت في الشعر العباسي(٣٣٢هـ-٤٥٠هـ)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية –فلسطين،٢٠٠٣م، ص١٥.

وفي ختام الفصل الثالث نستطيع أن نقول: إن الاستعارة من وسائل التعبير التي تحمل إيحاءات متعددة، فتعطي المعاني ظلالاً تأثيرية جديدة في النص الأدبي، وتبعث الحياة في النص عبر انزياحها عن اللغة المعيارية، وتشحنه بطاقات تعبيرية كبيرة، فتمنحه فضاءً أكثر رحابةً، وأوسع أفقاً، وتكسبه دلالات جديدة، فالنص "لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي؛ ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل، وكل قراءة هي اكتشاف جديد"(١). وعلى ذلك؛ فقراءة النصوص تعتمد على ثقافة القارئ، ووعيه في المقام الأول.

وموضوعة الموت الاستعارية عند (نازك الملائكة) قد اتخذت مكانة مهمة في تجربتها الشعرية، وساهمت في بعث دلالات جديدة ذات فاعلية في بث الحركة في المعاني. والاستعارة إحدى أساليب التعبير التي فرضتها تجربة (نازك) الشعرية، فـ"التقنية التعبيرية يفرضها نوع المعاناة وأبعادها، وهذا التلاحم تؤكده طبيعة العلاقة الحارة الدافئة الحميمية بين الشاعر والتجربة".(٢)

والاستعارة بوصفها إحدى طرق المجاز اللغوي قد أسهمت في توليد دلالات جديدة لموضوعة الموت في نصوص (نازك الملائكة)؛ إذ إن الموت في العصر الحديث يتخذ دلالات جديدة ومبتكرة، كما ساهمت موضوعة الموت الاستعارية في صنع معجمٍ لفظيٍّ خاص يتسع لتجربة الشاعرة الوجودية، فاستطاعت أن ترسم أبعاد معاناتها النفسية في صورة خاصة وذاتية.

---

(١) جيرو، بيير: علم الإشارة: السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس- دمشق، ط١، ١٩٨٨م، ص ٥٠.

(٢) عساف، ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت-لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ-١٩٨٩م، ص ١٦.

الخاتمة والنتائج

اتخذ الموت دلالة استثنائية في تجربة (نازك الملائكة) الشعرية، والموت بوصفه حقيقة تكرر في قصائدها، من ذلك استوجب دراسته وبحثه من منظور مختلف عن الدراسات السابقة. وساعد في ذلك نزعة التشاؤم، والحزن، واليأس التي تتميز بها (نازك) حتى أصبح التشاؤم سمة في شعرها، وإلحاحها في طرح موضوعة الموت في معظم إنتاجها الشعري اتخذ الطابع الرومانسي الحساس، من خلال لجوئها للطبيعة؛ لتسقط عليها مشاعرها.

في ختام البحث حول موضوعات الموت الاستعارية، وتوظيفها في فلسفة الموت عند (نازك الملائكة) لحظت أن الشاعرة استطاعت أن تفيض فيه، واستغرقت في بحثها في فهم حقيقة الموت من حيث هو حقيقة، ومصير إنساني، ومن حيث هو مجهول حير الفلاسفة والمفكرين، فعبرت عنه بشتى الطرق التي تفرضها التجربة الشعورية. والأدوات الفنية التي تمتلكها ساعدت في الكشف والإبانة عن هذه الفلسفة، وبما تميزت به الاستعارة من بين سائر الأدوات الفنية في التصوير الشعري استطاعت بقدرتها الابتكارية على تجاوز المألوف في التعبير، وخلق دلالات جديدة، وهي إحدى أعظم الوسائل التصويرية التي يجمع الشعر بواسطتها أشياء مختلفة ومتناقضة لا توجد بينها علاقة منطقية، فتسهم في التأثير على المتلقي، وتوقع في نفسه الدهشة والانبهار.

وقد أفرز هذا البحث مجموعة من النتائج، منها:

- استعانت بالحواس في الكشف عن موضوعة الموت، فالصور الحسية التي بحثتها عن طريق الاستعارة تجاوزت الوصف الخارجي، وأحدثت تفاعلاً مع البيئة، ونطقت الحواس عما تعانيه الذات الشاعرة.

- وظفت الشاعرة الرمز في إنتاج دلالة الموت من خلال الاستعارة؛ إذ يعتبر الرمز من أهم الوسائل التصويرية التي اتخذها الشاعر المعاصر؛ ليشحن صوره بطاقات من التعبير مختزلة في الصورة الرمزية.
- امتلاكها ثقافة عالمية، وقدرة ابتكارية، جعلتها تملك رموزاً خاصة بها ميزتها عن باقي الشعراء، فعبرت بها عن تجربتها، ورؤيتها الشخصية للحياة.
- أسهمت الاستعارة من خلال التشخيص، والتمثيل، والتجسيد في الكشف عن موضوعة الموت، والتعبير عنها بصورة تجاوزت المألوف.
- اتخذت الاستعارة أبعاداً أخرى، لا تقف عند حدود الصورة الحسية؛ بل تتجاوز ذلك في تحديد صورة كلية للتجربة الشعورية، عبر تقنيات الحضور والغياب، وكذلك عبر فاعلية الاستعارة في السياق الكلي للنص؛ كونها تتخذ أهميتها من السياق الذي وضعت فيه، فتكتسب دلالات جديدة.
- تعد الاستعارة من أقوى الأساليب البيانية بما تتمتع به من قدرة تصويرية تضافرت مع الصور البيانية الأخرى في إنتاج دلالة الموت عند (نازك الملائكة).
- والاستعارة بوصفها إحدى طرق المجاز اللغوي قد أسهمت في توليد دلالات جديدة لموضوعة الموت في نصوص (نازك الملائكة)؛ إذ إن الموت في العصر الحديث يتخذ دلالات جديدة ومبتكرة، كما ساهمت موضوعة الموت الاستعارية في صنع معجمٍ لفظيٍّ خاص يتسع لتجربة الشاعرة الوجودية، فاستطاعت أن ترسم أبعاد معاناتها النفسية في صورة خاصة وذاتية.
- خلقت الشاعرة لنفسها شخصية شعرية متميزة من خلال ما صنعته من إبداع شعري، جعلها تتربع على عرش الريادة في الشعر العربي الحر، وقد أثبتت حضورها الشعري في صورة مشرفة للمرأة العربية المثقفة.

فهرس المصادر والمراجع

مدونة البحث:

١. الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ط: دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٢. الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني،ط: دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٣. الملائكة، نازك: ديوان (يغير ألوانه البحر)، ط: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م.

المراجع العربية:

١. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت: ٣٢٢هـ) عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم (ت: ٧١١هـ) لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

٣. أبو الطيب، أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي (ت: ٣٥٤هـ) ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ت).

٤. أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٥. أبو العزم، طلعت عبدالعزيز، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥م.

٦. أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

٧. أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٤م.

٨. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م.

٩. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة–القاهرة، الطبعة الرابعة، د.ت.

١٠. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، د.ت.

١١. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر العربي–بيروت، ١٩٧٦م.

١٢. بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت–باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥م.

١٣. التطاوي، عبدالله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الغريب ٢٠٠٢م.

١٤. الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي–القاهرة، د.ت.

١٥. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، (د.ت).

١٦. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

١٧. الجهني، زيد محمد غانم: الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية –المدينة المنورة ، ١٤٢٥هـ.

١٨. الجويني، مصطفى الصاوي، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس الإسكندرية، د.ت.

١٩. حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان–الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٢٠. خليل، إبراهيم صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق، ٢٠٠٠م.

٢١. خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، منشورات اتحاد كتاب العرب–دمشق،٢٠٠١م.

٢٢. الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر العربي–دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٦٢م.

٢٣. الداية، فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق–دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر–دمشق، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ /١٩٩٦م.

٢٤. درويش، أحمد: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر، دار الهاني للطباعة، د.ت.

٢٥. ديوان أبو القاسم الشابي، دار العودة، بيروت–لبنان،١٩٩٧م.

٢٦. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت–لبنان، ١٩٩٨م.

٢٧. رماني، إبراهيم: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة ،١٩٨٥م.

٢٨. الرماني، علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمود خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف –القاهرة، ١٩٦٨م.

٢٩. زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، الطبعة الرابعة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

٣٠. الزعبي، أحمد: النص الغائب نظرياً وتطبيقياً، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٣١. زكريا، إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، ١٩٧١م.

٣٢. الزوزني: شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

٣٣. السكاكي، يوسف ابن أبي بكر: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ/١٩٩٧م.

٣٤. سليمان، فتح الله: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

٣٥. الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩١م.

٣٦. الشيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد-علم البيان، دار العلم للملايين – بيروت، ١٩٨٤م.

٣٧. الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ١٩٩٨م.

٣٨. صبح، علي علي: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.

٣٩. طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنارة-جدة، ودار الرفاعي-الرياض، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

٤٠. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩م.

٤١. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت -لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

٤٢. العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٤٣. عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٤٤. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية بيروت ١٤٠٥هـ /١٩٨٥م.

٤٥. عساف، ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٩م.

٤٦. العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد أمين الخانجي، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.

٤٧. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

٤٨. العقاد، عباس محمود: يسألونك، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٤٩. علي، عبد الرضا: نازك الملائكة، دراسة ومختارات، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٧م.

٥٠. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب،القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م.

٥١. عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت،١٩٩٢م.

٥٢. عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٥٣. فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

٥٤. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس–تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٥٥. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

٥٦. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، مراجعة بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت ،١٩٨٨م.

٥٧. قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

٥٨. القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.
٥٩. مطلوب، أحمد: لغة نازك الشعرية، من الكتاب التذكاري، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٦٠. مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٦١. المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر دراسة تحليلية، جامعة الملك سعود النشر العلمي والمطابع، ٢٠٠٩م.
٦٢. مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، د.ط، نهضة مصر للطباعة والتصوير،٢٠٠٤م.
٦٣. منقور، عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.
٦٤. موسى، بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٦٥. هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
٦٦. هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
٦٧. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والتصوير، ١٩٩٧م.
٦٨. الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
٦٩. اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

المراجع المترجمة:

١. بالمر، أف.آر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية–بغداد، ١٩٨٥م.

٢. جيرو، بيير، علم الإشارة: السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
٣. سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م.
٤. شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، تحقيق كامل يوسف حسين تقديم إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٤م.
٥. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
٦. هـ.ب. تشالرتن: فنون الأدب، تعريب وشرح زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٥٩م.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

١. الجمل، حنان أحمد خليل: الموت في الشعر العباسي (٣٣٢هـ-٤٥٠هـ)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية –فلسطين،٢٠٠٣م.
٢. حمدان، أحمد عبد الله محمد: دلالات الألوان في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير غير منشورة) فلسطين، ٢٠٠٨م.
٣. درويش، عيسى سلمان: الموت في شعر نازك والسياب دراسة مقارنة (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.
٤. السبيعي، حصة سحمي: أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة، (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة أم القرى، ٢٠١٣م.
٥. عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، (رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة) القاهرة –مصر، ١٩٨٧م.

المجلات والدوريات والصحف:

١. بن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد ٢ج١/المجلد ١٥، ١٩٩٦م.

٢. جاسم، علي متعب وتوفيق، منى شفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية (سيفيات المتنبي أنموذجاً) مجلة ديالى، العدد(٤٠) ،٢٠٠٩م.

٣. الجنابي، سيروان عبد الزهرة وعيدان، حيدر جبار: جدلية السياق والدلالة في اللغة العربية النص القرآني أنموذجاً، مركز دراسات الكوفة، العدد(٩)، ٢٠٠٨م.

٤. خليل، عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، العدد ٨/المجلد ٢، ١٩٩٤م.

٥. السامرائي، ماجد: نازك الملائكة من قبل ومن بعد من الرومانسية إلى الشعر الحر، المجلة الثقافية الأردنية، ع٥٢، ٢٠٠١م.

٦. شقروش، شادية: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، منشورات جامعة بسكرة، ٢٠٠٠م.

٧. النوري، قيس: الاغتراب "اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً"، مجلة عالم الفكر العدد١١/المجلد١٠، ١٩٧٩م.

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	1
الفصل الأول: التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية	7
المبحث الأول: الاستعارة والحواس	10
١-الاستعارة البصرية	11
أ-الاستعارة الضوئية	11
ب-الاستعارة اللونية	16
جـ- الاستعارة المكانية	21
الاستعارة السمعية	28
الاستعارة الشمية	32
الاستعارة اللمسية	34
الاستعارة المتراسلة	38
المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز	43
المبحث الثالث: أنماط العلاقة التحويلية أ-الاستعارة التشخيصية	53

ب–الاستعارة التمثيلية	62
ج–الاستعارة التجسيدية	66
الفصل الثاني: البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية	72
المبحث الأول: تحولات الموت من حيث الحضور والغياب	75
المبحث الثاني: دال الموت والتمدد السياقي	84
المبحث الثالث: الاستعارة وعلاقتها بالصور البيانية الأخرى	101
الفصل الثالث: أثر موضوعة الموت في توليد الدلالة	124
المبحث الأول: دلالة القسوة	127
المبحث الثاني: دلالة القدر	151
المبحث الثالث: دلالة الجهل والسقوط	158
المبحث الرابع: دلالة الرحمة	177
الخاتمة	184
فهرس المراجع والمصادر	186
فهرس المحتويات	194

ملخص الرسالة باللغة العربية

هـذا البحـث مقـدم مـن أجـل اسـتكمال الحصـول علـى درجـة الماجسـتير في اللغـة العربيـة تخصص بلاغة عربية.

وهـو يقـوم علـى الكشـف عـن الصـورة الاسـتعارية ومـدى فاعليتهـا في توضـيح فكـرة المـوت عنـد (نازك الملائكـة)، وكيـف أصـبح المـوت موضـوعة ملازمـة لنتاجهـا الشـعري. فـالموت مـن الموضـوعات الـتي سـيطرت علـى معظـم انتاجهـا الشـعري، وتميـز بطـابعٍ فلسـفي خـاص، إذ شـكل المـوت هاجسـاً ذاتيـاً لـدى الـذات الشـاعرة. وتركـز الدراسـة علـى الآليـة الـتي وُظفـت فيهـا الاسـتعارة لخدمـة موضـوعة المـوت، بوصـف الاسـتعارة إحـدى طـرق البيان قدرةً على الكشف والإبانة عن المعاناة النفسية، والأفكار والمشاعر.

واقتضـت طبيعـة البحـث الاسـتعانة بالمـنهج الوصـفي التحليلـي، الـذي يصـف الظـاهرة ويقـوم بتحليلهـا وتفسـيرها ثم تسـجيل النتـائج الـتي تتصـل بـذلك. والـذي مـن خلالـه نهـدف إلى الكشـف عـن آليـة توظيـف الاسـتعارة في موضـوعة المـوت. وقـد قسـمت الدراسـة علـى مقدمـة وثلاثـة فصـول وخاتمـة، في الفصـل الأول يبحـث عـن التحـولات الإدراكيـة والحسـية لموضـوعة المـوت مـن خـلال ثـلاث مباحـث رئيسـية: المبحـث الأول: الاسـتعارة والحـواس، والمبحـث الثـاني: الاسـتعارة بـين الوضـوح والرمـز، والمبحـث الثالـث أنمـاط العلاقـات التحويليـة في الاسـتعارة ويتنـاول (الاسـتعارة التشخيصـية، والاسـتعارة التماثلية، والاستعارة التجسيمية).

الفصـل الثـاني يتنـاول البنيـة الأسـلوبية لموضـوعة المـوت الاسـتعارية مـن خـلال ثـلاث مباحـث رئيسـية: المبحـث الأول تحـولات المـوت مـن حيـث الحضـور والغيـاب، والمبحـث الثـاني دال المـوت والتمـدد السـياقي، والمبحـث الثالـث بنيـة المـوت الاسـتعارية وعلاقتهـا بالصور الشعرية الأخرى.

وفي الفصل الثالث فيبحث في موضوعة الموت وأثرها في توليد الدلالة، وقُسم على أربعة مباحث رئيسية المبحث الأول دلالة القسوة، والمبحث الثاني دلالة القدر، والمبحث الثالث دلالة الجهل والسقوط، والمبحث الرابع دلالة الرحمة.

والخاتمة وفيها مجموعة من النتائج التي تبرز فلسفة الموت عند نازك الملائكة من خلال الصور الاستعارية.

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية

Abstract

This research is presented for the fulfillment of the requirements for the degree of Master of Art in the Arabic language, Rhetoric..

The research focuses on the metaphorical images and their effectiveness in illustrating the idea of death in Nazik Almalayika's Poetry, and how the idea of death is dominant in her poems. Death was one of the prominent themes in most of her works. This theme has a philosophical nature. The study demonstrates the way in which she used metaphor in serving death theme. Metaphor is one of the techniques of illustrating psychological suffering, ideas and feelings..

The research uses the descriptive analytical approach which describe, analyze and explain the phenomena. Then, all the results are registered. Through applying this approach, the study will discover the ways of using metaphor in death theme. The research is divided into introduction, three chapters, and conclusion. The first chapter deals with the sensory and cognitive transformations in the death theme through three sections. The first section : metaphor and senses, the second : metaphor; clearness and symbolism, and the third section: the transformational relations in metaphor (personification, analog, metaphysical).

The second chapter deals with the stylistic structure of death theme through three sections: section one; death transformations, section two; death function and contextual expansion, and section three; the structure of death metaphors and its relations with of the poetic images.

The third chapter examine the death theme and its effect in emerging inference. It is divided into four main sections. The first one deals with the indication of cruelty. the second one deals with the indication of fate. while the third one illustrates the indication of ignorance. the last one illustrate the indication of mercy

The conclusion contains a group of findings which illustrate the philosophy of death in her poems through metaphorical images.

Kingdom of Saudi Arabia

Ministry of Education

High Education

King Faisal University

College of Arts

Department of Arabic

(The Use of Metaphor in Death Philosophy in Nazik Almalayika's Poetry)

A Thesis Submitted to the Department of Arabic, Faculty of Arts, King Fasial University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Rhetoric

By

Muneera Bent Jary Bin Abdulrahman Alqahtany

University Identification Number

٢١٣١٠٣٤٨٣

Supervisor

Associate.Prof. / Soliman Ali Abdulhaq

Date

1439H. / 2017 AD.

السيرة الذاتية

الاسم: منيرة بنت جري بن عبدالرحمن القحطاني.

الجنسية: سعودية.

تاريخ الميلاد: ١٤١٠/٣/١٩هـ ، محل الميلاد: الهفوف.

العنوان: المنطقة الشرقية الأحساء.

البريد الإلكتروني: muneerh202@gmail.com

الهاتف: ٠٥٣٢٣٦٠٨٩٦

الرقم الأكاديمي:٢١٣١٠٣٤٨٣

الوظيفة: معيدة في كلية العلوم والآداب بالنعيرية جامعة حفر الباطن.

الدرجة العلمية: بكالوريوس تربية تخصص لغة عربية. التقدير: ممتاز.

سنة التخرج: ١٤٣٢هـ .

الخبرات: العمل الإداري(مساعدة منسقة السنة العامة، منسقة الأنشطة اللامنهجية في قسم السنة العامة)

فهرس المصادر والمراجع

مدونة البحث:

١. الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ط: دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٢. الملائكة، نازك: ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني،ط: دار العودة، بيروت، ١٩٩٧م.

٣. الملائكة، نازك: ديوان (يغير ألوانه البحر)، ط: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨م.

المراجع العربية:

١. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت: ٣٢٢هـ) عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م.

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم (ت: ٧١١هـ) لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

٣. أبو الطيب، أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي (ت: ٣٥٤هـ) ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ت).

٤. أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

٥. أبو العزم، طلعت عبدالعزيز، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥م.

٦. أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

٧. أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٤م.

٨. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩م.

٩. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة-القاهرة، الطبعة الرابعة، د.ت.

١٠. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، الطبعة الرابعة، د.ت.

١١. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر العربي-بيروت، ١٩٧٦م.

١٢. بياجيه، جان: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت-باريس، الطبعة الرابعة، ١٩٨٥م.

١٣. التطاوي، عبدالله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الغريب ٢٠٠٢م.

١٤. الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي-القاهرة، د.ت.

١٥. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، (د.ت).

١٦. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة، ١٤١٣هـ، ١٩٩٢م.

١٧. الجهني، زيد محمد غانم: الصورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية -المدينة المنورة ، ١٤٢٥هـ.

١٨. الجويني، مصطفى الصاوي، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس الإسكندرية، د.ت.

١٩. حسيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع عمان-الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

٢٠. خليل، إبراهيم صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق، ٢٠٠٠م.

٢١. خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، منشورات اتحاد كتاب العرب–دمشق،٢٠٠١م.

٢٢. الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر العربي–دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٦٢م.

٢٣. الداية، فايز: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق–دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر–دمشق، الطبعة الثانية، ١٤١٧هـ /١٩٩٦م.

٢٤. درويش، أحمد: الكلمة والمجهر دراسات في نقد الشعر، دار الهاني للطباعة، د.ت.

٢٥. ديوان أبو القاسم الشابي، دار العودة، بيروت–لبنان،١٩٩٧م.

٢٦. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت–لبنان، ١٩٩٨م.

٢٧. رماني، إبراهيم: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة ،١٩٨٥م.

٢٨. الرماني، علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمود خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف –القاهرة، ١٩٦٨م.

٢٩. زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر، الطبعة الرابعة، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

٣٠. الزعبي، أحمد: النص الغائب نظرياً وتطبيقياً، دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٣١. زكريا، إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، ١٩٧١م.

٣٢. الزوزني: شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، ١٩٨٣م.

٣٣. السكاكي، يوسف ابن أبي بكر: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ/١٩٩٧م.

٣٤. سليمان، فتح الله: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

٣٥. الشايب، أحمد: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩١م.

٣٦. الشيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد-علم البيان، دار العلم للملايين -بيروت، ١٩٨٤م.

٣٧. الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، ١٩٩٨م.

٣٨. صبح، علي علي: الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.

٣٩. طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنارة-جدة، ودار الرفاعي-الرياض، الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

٤٠. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩م.

٤١. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت -لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م.

٤٢. العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.

٤٣. عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٤٤. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية بيروت ١٤٠٥هـ /١٩٨٥م.

٤٥. عساف، ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ/١٩٨٩م.

٤٦. العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق محمد أمين الخانجي، الطبعة الأولى، ١٣١٩هـ.

٤٧. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢م.

٤٨. العقاد، عباس محمود: يسألونك، المكتبة العصرية، بيروت –لبنان، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م.

٤٩. علي، عبد الرضا: نازك الملائكة، دراسة ومختارات، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٧م.

٥٠. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، عالم الكتب،القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م.

٥١. عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت،١٩٩٢م.

٥٢. عياشي، منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢م.

٥٣. فاخوري، عادل: علم الدلالة عند العرب دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٩٤م.

٥٤. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس–تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

٥٥. فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

٥٦. القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع (مختصر تلخيص المفتاح)، مراجعة بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت ،١٩٨٨م.

٥٧. قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، الطبعة السابعة عشرة، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

٥٨. القيرواني، أبوعلي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.
٥٩. مطلوب، أحمد: لغة نازك الشعرية، من الكتاب التذكاري، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.
٦٠. مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٦١. المغربي، حافظ محمد: الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر دراسة تحليلية، جامعة الملك سعود النشر العلمي والمطابع، ٢٠٠٩م.
٦٢. مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، د.ط، نهضة مصر للطباعة والتصوير،٢٠٠٤م.
٦٣. منقور، عبد الجليل: علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.
٦٤. موسى، بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م.
٦٥. هلال، عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥م.
٦٦. هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
٦٧. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والتصوير، ١٩٩٧م.
٦٨. الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٣م.
٦٩. اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

المراجع المترجمة:

١. بالمر، أف.آر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية-بغداد، ١٩٨٥م.
٢. جيرو، بيير، علم الإشارة: السيميولوجيا، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس- دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م.
٣. سيسيل دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢م.
٤. شورون، جاك: الموت في الفكر الغربي، تحقيق كامل يوسف حسين تقديم إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٤م.
٥. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.
٦. هـ.ب. تشالرتن: فنون الأدب، تعريب وشرح زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٥٩م.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

١. الجمل، حنان أحمد خليل: الموت في الشعر العباسي (٣٣٢هـ-٤٥٠هـ)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية –فلسطين،٢٠٠٣م.
٢. حمدان، أحمد عبد الله محمد: دلالات الألوان في شعر نزار قباني (رسالة ماجستير غير منشورة) فلسطين، ٢٠٠٨م.
٣. درويش، عيسى سلمان: الموت في شعر نازك والسياب دراسة مقارنة (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة بابل، العراق، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.
٤. السبيعي، حصة سحمي: أسلوب التشخيص في شعر نازك الملائكة، (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة أم القرى، ٢٠١٣م.

٥. عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، (رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة القاهرة –مصر، ١٩٨٧م.

المجلات والدوريات والصحف:

١. بن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد ٢ج١/المجلد ١٥، ١٩٩٦م.
٢. جاسم، علي متعب وتوفيق، منى شفيق: فاعلية المكان في الصورة الشعرية (سيفيات المتنبي أنموذجاً) مجلة ديالى، العدد(٤٠) ،٢٠٠٩م.
٣. الجنابي، سيروان عبد الزهرة وعيدان، حيدر جبار: جدلية السياق والدلالة في اللغة العربية النص القرآني أنموذجاً، مركز دراسات الكوفة، العدد(٩)، ٢٠٠٨م.
٤. خليل، عودة: المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، العدد ٨/المجلد ٢، ١٩٩٤م.
٥. السامرائي، ماجد: نازك الملائكة من قبل ومن بعد من الرومانسية إلى الشعر الحر، المجلة الثقافية الأردنية، ع٥٢، ٢٠٠١م.
٦. شقروش، شادية: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، منشورات جامعة بسكرة، ٢٠٠٠م.
٧. النوري، قيس: الاغتراب "اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً"، مجلة عالم الفكر العدد١١/المجلد١٠، ١٩٧٩م.

الفهـــــرس

الموضـوع	الصفحة
المقدمة	1
الفصل الأول: التحولات الإدراكية والحسية لموضوعة الموت الاستعارية	7
المبحث الأول: الاستعارة والحواس	10
١-الاستعارة البصرية	11
أ-الاستعارة الضوئية	11
ب-الاستعارة اللونية	16
جـ- الاستعارة المكانية	21
الاستعارة السمعية	28
الاستعارة الشمية	32
الاستعارة اللمسية	34
الاستعارة المتراسلة	38
المبحث الثاني: الاستعارة بين الوضوح والرمز	43
المبحث الثالث: أنماط العلاقة التحويلية أ-الاستعارة التشخيصية	53

ب-الاستعارة التمثيلية	62
ج-الاستعارة التجسيدية	66
الفصل الثاني: البنية الأسلوبية لموضوعة الموت الاستعارية	72
المبحث الأول: تحولات الموت من حيث الحضور والغياب	75
المبحث الثاني: دال الموت والتمدد السياقي	84
المبحث الثالث: الاستعارة وعلاقتها بالصور البيانية الأخرى	101
الفصل الثالث: أثر موضوعة الموت في توليد الدلالة	124
المبحث الأول: دلالة القسوة	127
المبحث الثاني: دلالة القدر	151
المبحث الثالث: دلالة الجهل والسقوط	158
المبحث الرابع: دلالة الرحمة	177
الخاتمة	184
فهرس المراجع والمصادر	186
فهرس المحتويات	194