مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: العلاقات الاستعارية والإبداع الشعري: دراسة في شعر محمود حسن إسماعيل
اسم الكاتب: إبراهيم عبد التواب عبد الفتاح حمزة
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/9162
تاريخ الاسترداد: 2026/06/07 09:19 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية

عدد B

المجلد 18، العدد 2
جمادى الأول 1443هـ / ديسمبر 2021م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2021م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 18 العدد 1 (A)
https//: doi.org/10.36394/jhss/18/2B/13

العلاقات الاستعارية والإبداع الشعري:
دراسة في شعر محمود حسن إسماعيل

إبراهيم عبد التواب عبد الفتاح حمزة[1]

تاريخ الاستلام: 21-11-2019 **تاريخ القبول: 29-04-2020**

ملخص البحث:

يحاول هذا البحث أن يحدد العلاقات بين الاستعارات وأن يصنفها في مختارات من شعر محمود حسن إسماعيل. وعلى الرغم من أن البلاغة العربية قد اتُهمت بالطابع التحليلي الجزئي، يستلهم هذا البحث بعض الأفكار والتقنيات من بعض البلاغيين والنقاد العرب القدامى، يعالج بها شعره من منظور كلي بالاعتماد على منهج لغوي مقارن. يفترض البحث أن العلاقات بين الاستعارات تصلح أداة للكشف عن السمات الإبداعية (الطلاقة، والمرونة، والأصالة، والإفاضة، والحساسية للمشكلات) في الاستعارات بألفاظها ومعانيها، في شعره. ومن أهم النتائج تصنيف العلاقات بين الاستعارات تصنيفًا جديدًا، وترتيب القدرات الإبداعية عند الشاعر تبعا لقوتها.

الكلمات الدالة: العلاقات الاستعارية، الإبداع الشعري، محمود حسن إسماعيل، علم نفس الإبداع.

(1) كلية الآداب - جامعة القاهرة (القاهرة - مصر)
Ibrahim_syntax@yahoo.com

1. المقدمة:

يتناول هذا البحث العلاقات بين الاستعارات في مختارات متنوعة من شعر محمود حسن إسماعيل[1]، مفترضًا أن تلك العلاقات الاستعارية يمكنها أن تكشف بعض ملامح الإبداع في شعره. في الدراسات البلاغية والنقدية العربية، لم تحظَ دراسة العلاقات بين الاستعارات في شعر الشاعر الواحد أو في شعر مجموعة من شعراء بدراسة تفرز تصنيفًا لتلك العلاقات أو هيكلًا نظريًا لدراستها. وقد رُميت البلاغة العربية بتهمة التحليل الجزئي الذي يقف فحسب عند الشواهد والأمثلة المفردة، وتحولت تلك التهمة إلى اعتقاد شائع بين كبار الدارسين[2]. أحاول خلخلة هذا الاعتقاد من خلال بيان أن لدى البلاغيين والنقاد العرب القدامى إشارات واضحة تدل على وعي بالمنظور الكلي لدراسة الاستعارة خاصةً، وإن لم يُكتب لهذا الوعي التبلور في إطار نظري. أما في الدراسات العربية الحديثة، فكان الاتجاه السائد في دراسة الاستعارة من خلال الإطار الذي وضعه جورج لاندون[3]، وهو إطار يجمع الاستعارات حسب معيارين فقط: أولهما المجال الدلالي العام (تشخيصًا، وإحياء، وتجسيمًا) وثانيهما البنية النحوية للاستعارة، وهو إطار جيد لدراسة الاستعارة، وليس جديدًا تمامًا بالنسبة إلى البلاغة العربية كما سأوضح، وهو يركز في الأساس على الجانب الإحصائي، ولم يُوضع لسبر خصوصية الاستعارة في ذاتها ولا لاستقصاء العلاقات الممكنة بينها. بعبارة أخرى، لو كرر الشاعر الاستعارة نفسها عشر مرات، فستظهر في الإحصاء على أنها عشر استعارات، ولو ذكر أربع استعارات في جملة واحدة وأربع استعارات موزعة على أربع جمل، فلن يشكل هذا أي فرق بالنسبة إلى الإحصاء. أفترض أن العلاقات بين الاستعارات كالتكرار والترادف والتنويع والامتداد والتركيب والتجانس والتنافر. . . هي أدوات مهمة تصلح للكشف عن جانب من جوانب الإبداع في الشعر. أما في الدراسات العربية الأحدث أو المعاصرة، فقد تبنت بعض الدراسات العربية الحديثة مثل: (الحرّاصي، 2002)[4] نظرية الاستعارات المفهومية، وهي تمتاز ــ بالنسبة إلى

(1) كل الإحالات إلى شعره هنا راجعة إلى: إسماعيل، محمود حسن (2004). الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل. ط2، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

(2) راجع على سبيل المثال: مصلوح، سعد (2010). في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية: آفاق جديدة. ط2، القاهرة: عالم الكتب، ص ص: 67 - 68

(3) راجعه في: مصلوح، سعد (2002). في النص الأدبي: دراسات أسلوبية إحصائية، ط3، القاهرة: عالم الكتب. ص ص: 175 - 191

(4) الحرّاصي، عبد الله (2002). دراسات في الاستعارة المفهومية. سلطنة عمان: مؤسسة عمان للصحافة والإنباء والنشر والإعلان. كتاب نزوى، الإصدار الثالث، إبريل.

موضوع هذا البحث ــ بربط الاستعارات عبر علاقة التفرع عن استعارة كبرى، وإن عاب هذه النظرية الضعف في معالجة الأبعاد النحوية والمعجمية للاستعارات.

لماذا محمود حسن إسماعيل؟ أما اختيار محمود حسن إسماعيل خاصةً؛ فلأسباب كثيرة، منها: أنه من الشعراء الذين أكثروا من الاستعارات وأوغلوا فيها حتى صُنفوا بها؛ فهو معدود من شعراء الصور، تقول (نازك الملائكة، 1979) : «علي محمود طه شاعر جو وليس شاعر صور. وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السياب الذين هم شعراء صور لا شعراء جو، وقلما يصلون إلى خلق الجو الخصب الذي يضفي بصمته على القصيدة» [1]، ومنها ما أشار إليه (درويش، 2006) من غزارة إنتاج الشاعر وامتداده الزمني[2]. ومنها ما أثارته صوره الشعرية من جدل واسع بين النقاد، إذ يمكن تقسيمهم إلى فريقين: منكر عليه تنافرها وتداخلها، وناصح لقارئه بالصبر في تذوقها، وعلى رأس الفريق الأول يأتي (محمد مندور، 2004) حيث يقول: «يتضح لمن يراجع صوره في أية قصيدة من قصائده، أنه لا بد واجد بينها من التنافر ما يقطع بأنه لا يرى الأشياء رؤية شعرية صحيحة. تراه يجمع بين صور لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف» [3]. ويكرر رأيه هذا، فيقول: «عبث على ذلك الشعر: اضطراب الرؤية الشعرية فيه، بحيث لا يمكن أن تتآلف الصور التي يجمعها عن الموصوف الواحد في صورة شعرية متجانسة متكاملة» [4] وممن تبنوا رأي مندور (عبد الحليم، 2008)[5]. ومن الفريق الآخر (السيد، 1988) حيث يقول: عمِل على «تشكيل صوره الشعرية على نمط خاص يرى أنه يستوعب فكره وإحساسه، وإن كان إدراك الصورة حينئذ يتطلب من القارئ كثيرًا من التأمل والصبر» [6] و (زايد، 1992) الذي يرى أن شعره يجعل القارئ «محتاجًا إلى التحلي بقدر كبير من الجدية والإخلاص» [7]

(1) صادق الملائكة، نازك (1979). الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، ط2. بيروت: دار العلم للملايين. ص160

(2) درويش، أحمد (1996). في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة. القاهرة: دار الشروق. ص33

(3) مندور، محمد (2004). في الميزان الجديد. القاهرة: نهضة مصر. ص79

(4) مندور، محمد (د. ت.) الشعر المصري بعد شوقي: الحلقة الثالثة روافد أبوللو، القاهرة: نهضة مصر.

(5) عبد الحليم، عبد اللطيف (2008). أدب ونقد. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. ص178

(6) السيد، شفيع (1988). تجارب في نقد الشعر. القاهرة: مكتبة الشباب. ص46

(7) زايد، على عشري (1992). قراءات في شعرنا المعاصر. ط2، القاهرة: مكتبة الشباب. ص19

2. المنهج:

منهج البحث لغوي مقارن، يتناول العلاقات الاستعارية من منظور كلي، يتتبعها في معظم شعر الشاعر وفيما لابسه من الموروث الشعري العربي، وهذا المنظور الكلي اقتضته دراسة العلاقات الاستعارية بوصفها أداة للكشف عن الإبداع الشعري؛ إذ من المستبعد الحديث عن المرونة والتنويع في الاستعارات من خلال قصيدة واحدة، ومن المستحيل الحكم بالأصالة والجدة في استعارات شاعر دون النظر إلى سابقيه ومعاصريه. والمرونة والأصالة سمتان من سمات الإبداع كما سيأتي. ولكن للأمانة العلمية ينبغي إيضاح أمرين: الأول أن هذا المنظور الكلي هو منهج نقادنا القدماء كالقاضي الجرجاني والآمدي في دراساتهما للسرقات الشعرية. الأمر الثاني أن هذا المنظور الكلي كما أن له نتائجه الخاصة ومميزاته، له أيضًا عقباته وصعوباته، فجزء من قوته المنهجية متكئ على الثقافة الشعرية للباحث أو الناقد التي تكشف له عن أصالة الشاعر بالنسبة إلى سابقيه ومعاصريه. ولعلي أستطيع ــ من خلال هذا المنظور الكلي ــ أن أكشف لقارئه أن بعضًا مما عابه أو استحسنه نقاد محمود حسن إسماعيل في قصيدة معينة له ــ هو مكرر بل لازم في مجمل شعره.

ويرتكز منهج البحث[1] على عدد من المفاهيم النظرية، منها مفهوم الاستعارة في البلاغة العربية، ومفاهيم القوى الشاعرية عند حازم القرطاجني، ومفهوم الإبداع بسماته (الطلاقة والمرونة والأصالة والإفاضة والحساسية للمشكلات). أحاول أن أطبق تلك السمات على الإنتاج الشعري لمحمود حسن إسماعيل. (1) الطلاقة هي مقياس للكم. ومن ثم سأنظر في دراستي للعلاقات الاستعارية إلى ثلاثة أنواع من الطلاقة:

(أ) الطلاقة اللفظية (ب) الطلاقة الاستعارية (ج) الطلاقة المعنوية

(2) أما المرونة فهي مقياس للكيف والتنوع. ولمعالجة التنوع في المعاني والصور أقترح مفهوم الرؤية الإدراكية، (وهو مفهوم يختلف عن مفهوم الرؤية الشعرية التي تطرق إليها محمد مندور في نقد الشاعر، وسيفصّل البحث الكلام عن هذا). وأقصد بها الرؤيةَ من منظور علم النفس الإدراكي، أي بوصفها نوعًا من الانتباه، ومن ثم يكون لها جانب

(1) تتعدد مداخل دراسة الاستعارة، فقد يكون المدخل العام مدخلا نفسيًا، والمدخل الفرعي هو علم النفس المعرفي أو الإدراكي، ويختار الدارس في إطار هذا المدخل إحدى نظرياته لدراسة الاستعارة، كنظرية الاستعارات المفهومية كما هي عند جورج لايكوف ومارك جونسن. راجع: لايكوف، ج. وجونسن، م. (2009). الاستعارات التي نحيا بها. ط2. ترجمة: عبد المجيد جحفة. المغرب: دار توبقال للنشر.

انتقائي يتعلق بمعارف الذات المدرِكة وتجاربها. يحاول هذا المفهوم أن يجيب عن سؤالين أساسيين: ما الذي يراه الشاعر من معطيات واقعه؟ وكيف يراه؟ ويتفرع عنهما أسئلة أخرى، مثل: ما الصور الملحة أو المتكررة في شعره؟ ما المعاني المتكررة، وإن اختلفت صورها؟ (3) أما الأصالة، فهي نقيض تقليد الآخرين، ومن هنا فليس ممكنًا بحال الكلام عن أصالة شاعر معين بدراسة شعره وحده، دون موازنته بالشعراء الآخرين. وسأنظر فيها من خلال تتبع بعض استعارات الشاعر عند بعض سابقيه ومعاصريه، وبيان ما تأثر به من استعاراتهم وما أضاف إليها من نفسه. (4) أما الإفاضة فأنظر فيها من خلال قدرة الشاعر على التفصيل والاستقصاء في الألفاظ والمعاني، (5) أما الحساسية للمشكلات، فقد عالجتُها من خلال النظر في المشكلات التي يراها محمود حسن إسماعيل في حياة الفلاح.

تناولت (سيمينو، 2013) العلاقة بين الاستعارة والإبداع، غير أنها ركزت فقط على الجانب المعجمي المحض في بحث الأصالة والجدة، تقول: «أنظرُ إلى التعبيرات الاستعارية على أنها جديدة أو إبداعية أو مبتدعة عندما لا يصبح المعنى الاستعاري وثيق الصلة معجميا، وحين لا يكون، بناءً على ذلك، متضمنًا في القواميس» [1]. وطريقتها تصلح لبحث الجدة على مستوى النظام اللغوي كله، أما الاستعمالات الفردية الإبداعية فتحتاج كذلك إلى النظر في إنتاج المعاصرين والسابقين، فربما كانت المعاجم غير مواكبة لحركة الإبداع اللغوي، وربما كان ما غاب عنها متكررًا في الإنتاج الإبداعي.

من أهم الدراسات السابقة والرائدة في علم نفس الإبداع دراسة مصطفى سويف[2] للإبداع في الشعر، حيث ركز على سمات ثلاثة هي الأصالة والطلاقة والمرونة. ودراسته بحكم تخصصه يبرز فيها الجانب النفسي أكثر وتعتمد على المنهج الإحصائي. وبينما تميل دراسته إلى معالجة الإبداع بوصفه عملية (Process) تُدرس مراحلها لا سيما مسودات الشعراء، أميل في دراستي هذه إلى معالجة الإبداع بوصفه منتَجًا (Product) ؛ فيبرز الجانب اللغوي النصي أكثر.

(1) سيمينو، إيلينا (2013). الاستعارة في الخطاب. ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص 54. ومن أجل المزيد حول علاقة الاستعارة بالإبداع من منظور معرفي، راجع: لحويدق، عبد العزيز (2015). نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون. عمان: دار كنوز المعرفة. ص ص: 269 - 271

(2) سويف، مصطفى (د. ت.). الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة. ط4، القاهرة: دار المعارف. ص ص: 356 - 364

أما عينة البحث فتقع في مركزها قصيدتا «حصاد القمر» من ديوان «أين المفر» و «فقراء» من ديوان «لا بد». ويراوح التحليل الحركة بينهما وبين مجمل قصائد الشاعر؛ لالتقاط العلاقات بين الاستعارات. وقد اخترت قصيدة «حصاد القمر» ؛ لأنها ربما تكون أوفر قصائده حظًا بعناية النقاد، وللبحث نظر في آرائهم. أما قصيدة «فقراء» فتمتاز ببروز علاقات ربط الاستعارات عبر المجال الدلالي فيها، كما سيأتي.

3. المنظور الكلي لدى البلاغيين والنقاد العرب القدامى:

ذكرت آنفًا أن لدى البلاغيين والنقاد العرب القدامى إشارات واضحة تدل على وعي بالمنظور الكلي لدراسة الاستعارة خاصةً. ومن تلك الإشارات قول الرماني في دراسته لإعجاز القرآن: «كل خوض ذمه الله تعالى في القرآن فلفظه مستعار من خوض الماء» [1] وقوله: «كل ما جاء في القرآن من ذكر الظلمات والنور فهو مستعار» [2]. يعلِّق (أبو موسى، 1997) عليه بقوله: «واضح جدًا أن هذا استقصاء لمعجم المجاز في القرآن، وتحديد بعض ملامحه، والواجب أن يتم هذا البحث من بحوث البيان في القرآن، وأن يتم أيضًا في كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وأن ينقل إلى غيره. . . » [3] ومنها إشارات القاضي الجرجاني إلى شواهد على علاقات المعنى بالاستعارات، بعبارات كقوله: «اتفاق المعنى واختلاف الصور»، و «معنى هذه الأبيات الثلاثة واحد، وإن اختلفت المعارض والأمثلة» [4]، و «اختلاف صور الأمثلة على المعنى الواحد. » [5]. وقريب من تلك العبارات قول عبد القاهر: «من شأن المعاني أن تختلف بها الصور» [6]، و «من شأن

(1) الرماني، أبو الحسن على بن عيسى (د. ت.). النكت في إعجاز القرآن. (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ط3، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام. القاهرة: دار المعارف. ص91

(2) المرجع السابق نفسه. ص 92

(3) أبو موسى، محمد (1997). الإعجاز البلاغي: دراسة تحليلية لتراث أهل العلم. ط2، القاهرة: مكتبة وهبة. ص132

(4) الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز (2006). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي. بيروت: المكتبة العصرية. ص203.
راضي، عبد الحكيم (2017). ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي. ط3. مكتبة الآداب، القاهرة. ص31

(5) الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز (2006). ص ص: 220 - 221، راضي، عبد الحكيم (2017). ص31

(6) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1992) دلائل الإعجاز. ط3. قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر. جدة: دار المدني. ص ص: 426 - 427

المعاني أن تختلف عليها الصور» [1] ــ ومعنى الصور عنده أشمل من معناها عند المحدثين ــ وحديثه عن تجمّع الاستعارات بقوله: «ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدًا إلى أن يُلحق الشكل بالشكل، وأن يُتم المعنى والشبه فيما يريد، مثاله قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ» [2]

ومما يدل أيضًا على هذا المنظور الكلي ما رصده ابن جني من خلال نظره في مجمل شعر المتنبي من تكرار ألفاظ بأعيانها، وتقديمه تفسيرًا لذلك في قوله: «وقلت مرة للمتنبي: أراك تستعمل في شعرك ذا وتا وذي كثيرًا، ففكر شيئًا ثم قال: إن هذا الشعر لم يُعمل كله في وقت واحد. فقلت له: أجل، لكن المادة واحدة. فأمسك البتة. والشيء يذكر لنظيره، فإن المعاني وإن اختلفت معنياتها آوية إلى مضجع غير مقضّ، وآخذ بعضها برقاب بعض» [3] وهذه الفكرة سأستلهمها في ربط الاستعارات من خلال معانيها والمجال الدلالي للمستعار منه فيها.

وسأوضح أن من طرق ربط الاستعارات إيراد المعنى الواحد باستعارات مختلفة، ومن ثم يكون هذا المعنى رابطًا لها. وهذا الربط أدرجه في الاشتراك، وهو يندرج تحت ما يسميه ابن أبي الإصبع بـ «الاقتدار» ويعرّفه بقوله: «هو أن يبرز المتكلم المعنى الواحد في عدة صور اقتدارًا منه على نظم الكلام وتركيبه، وعلى صياغة قوالب المعاني والأغراض، فتارة يأتي به في لفظ الاستعارة، وطورًا يبرزه في صورة الإرداف، وآونة يخرجه مخرج الإيجاز، وحينًا[4] يأتي به في ألفاظ الحقيقة. كقول امرئ القيس في صفة الليل مما أخرجه بلفظ الاستعارة:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَه	عَلَيَّ بِأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لـــه لمَّا تَمَطَّـــى بِصُلْبِه	وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

(1) المرجع السابق نفسه. ص481

(2) المرجع السابق نفسه. ص 79

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (2011). الخصائص. ط5. تحقيق: محمد علي النجار، تقديم: د عبد الحكيم راضي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 2 / 141

(4) تأملْ تعمّده التنويع اللفظي.

ثم أتى بهذا المعنى بعينه في لفظ البسط فقال:

فَيَا لَكَ مِنْ لَيلٍ كَأَنَّ نُجُومَه بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

فإن ملخص معنى هذا البيت: فيا لك من ليل طويل. . . ثم أخرج هذا المعنى بلفظ الإرداف فقال:

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ في مَصَامِها بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ

. . . ثم أبرز هذا المعنى في لفظ الحقيقة بطريق الإيجاز، فقال: ألا أيها الليل الطويل. . . ولا شبهة في أن هذا إنما يأتي من قوة الشاعر، وقدرته على التلاعب بالكلام» [1]

وأورد ابن أبي الإصبع أيضًا في باب حسن الاتباع استعارات لعنترة والفرزدق وأبي تمام والبحتري والمتنبي، واستعارت من القرآن، ثم علّق عليها جميعًا بقوله: «والجامع بين هذه الآيات وهذه الأبيات إسناد أفعال من يعقل إلى ما لا يعقل» [2] فلم يترك لجورج لاندون إلا المشاحّة بمصطلحي «التشخيص» و «الإحياء»، وهذا على افتراض أن لاندون لم يطلع على كتاب بديع القرآن ولا على من نقلوا عنه. وشَرَحَ ابن أبي الإصبع «الاستقصاء» في باب له بقوله «هو أن يتناول الشاعر معنى فيستقصيه إلى أن لا يترك فيه شيئًا» [3] وهو من البديع المعنوي الذي يقع في الحقيقة والاستعارة على حد سواء.

ولعبد القاهر (الجرجاني، 1991) إشارات واضحة إلى البنى التركيبية المتعددة للاستعارة الواحدة، يقول: «فإذا قلتَ: قد أنارت حُجَّتُه، وهذه حجَّةٌ منيرة، فقد ادّعيتَ للحُجَّة النور، ولذلك تجيء فتُضيفه إليك، كما تضاف المعاني التي يُشتقّ منها الفعلُ والصفةُ إلى الفاعل والموصوف فتقول: نُورُ هذه الحجّة» [4] ثم يصوغ قاعدته التي من الممكن الانتفاع بها في دراسة الأبعاد النحوية للاستعارة وتحويلاتها النحوية، فيقول: «ومما يجب أن تعلم في هذا الباب أن الإضافة في الاسم كالإسناد في الفعل، فكلُّ حكم يجبُ في إضافة المصدر

(1) ابن أبي الإصبع (د. ت.). بديع القرآن. تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: نهضة مصر. ص ص: 289 - 290

(2) المرجع السابق نفسه. ص203

(3) ابن أبي الإصبع (د. ت.). تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، مصر: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي. ص 540

(4) الجرجاني، عبد القاهر (1991). أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ص 241

من حقيقة أو مجاز، فهو واجب في إسناد الفعل» [1]. سأحاول أن أقبس من تلك الإشارات الساطعة في تحليل الاستعارات وتصنيف العلاقات الاستعارية التي بينها.

4. صراع قوى الشاعرية والإبداع:

أرجع محمد مندور ما رصده من تنافر الاستعارات في تحليله لقصيدة «حصاد القمر» إلى اضطراب الرؤية الشعرية. وأحاج بأن اضطراب الرؤية الشعرية ليس سببًا بل هو نتيجة أو هو الظاهرة التي تحتاج إلى تفسير، وأن التنافر هو مجرد مظهر أو مجلى لها. وسأحاول ــ بالنظر في مجمل شعر محمود حسن إسماعيل ــ اقتراح تفسير للتنافر والاضطراب اللذين رصدهما مندور من خلال مفهوم اللوازم اللفظية والتصويرية. لكن هذا البحث يتفق وما يذهب إليه مندور ــ على أية حال ــ حول طبيعة الجانب النفسي والإبداعي لدى الشاعر، تلك الطبيعة التي عبر عنها مندور بقوله: «هو شاعر وحشي الطاقة الشعرية عنيفها، ولكنه فيما يبدو غير مالك لزمام نفسه، ولا مسيطر عليها» [2] «لأن محمود حسن إسماعيل يوحي بشعره وحياته بأنه يفتقر إلى الكثير من النظام العقلي، وكأن طاقته الشعرية الفذة قد أصبحت عليه لا له» [3] «وما يحتاج إليه محمود إسماعيل لاستغلال قدرته إنما هو نوع من النظام يركز به إحساسه ويرد ما فيه من فضول» [4]. أفسِّر طبيعة هذا الجانب النفسي والإبداعي معتمدًا على مفهوم القوى الشاعرية عند حازم القرطاجني.

قسَّم (القرطاجني، 1986) قوى الشاعر، فقال: «ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازًا بعضها عن بعض، محفوظًا كلها في نصابه. فإذا أراد مثلًا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة» [5] «والقوة المائزة هي التي بها يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح. » [6] «والقوى الصانعة

(1) المرجع السابق نفسه. ص380
(2) مندور، محمد. (د. ت.) الشعر المصري بعد شوقي: الحلقة الثالثة روافد أبوللو، القاهرة: نهضة مصر. ص 132
(3) المرجع السابق نفسه. ص ص: 132 - 133
(4) مندور، محمد. (2004). في الميزان الجديد. القاهرة: نهضة مصر. ص80
(5) القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط3. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي، ص 13
(6) المرجع السابق، الصفحة نفسها

هي القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة. » [1]

أحاول في هذا القسم الكشف عن التدافع بين القوتين الحافظة والمائزة والقوى الصانعة في شعر محمود حسن إسماعيل من خلال تحليل ثلاثة جوانب، هي: (1) ضغوط الثروة اللفظية وتداعي الألفاظ والعبارات المترادفة (2) ضغوط اللوازم اللفظية واللوازم التصويرية (3) ضغوط المخزون الشعري بفعل القوة الحافظة.

4 - 1 ضغوط الثروة اللفظية وتداعي الألفاظ والعبارات المترادفة:

يتمتع محمود حسن إسماعيل بثقافة لغوية واسعة بحكم سعة اطلاعه ودراسته في دار العلوم وعمله المجمعي. وقد أشار كثير من نقاد محمود حسن إسماعيل إلى جمعه لعدد كبير من المفردات الدالة على معنى معين في حيز ضيق، وإلى أثر هذا الحشد في الإيحاء بالمعنى. من هؤلاء النقاد (درويش، 1996)[2] و (السيد، 1988)[3] و (زايد، 1992)[4] و (زايد، 1998)[5]. ويستطيع الدارس لشعر محمد حسن إسماعيل أن يستخلص منه معجمًا من معاجم الثروة اللفظية[6] كمعاجم العربية التي جمعت المفردات في حقول موضوعية تضم مترادفات الألفاظ والعبارات وأضدادها، حقيقيها ومجازها، والتي كانت مستودعًا للمنتخب من كلام الشعراء والكتّاب، وكانت وسيلة لتعليم الكتابة والشعر. ففي معنى «الكشف» مثلًا ــ وهو معنى يربطه التضاد بمعنى «السر» الأثير عنده ــ يجد الدارس في قصيدة واحدة هي «أغاني الرق» عبارات معنى «الكشف» التالية: (فأزاحا النقاب، ومزقا الستر، أرخِ الثام، نزعت الحجاب)[7] وتدخل تلك العبارات في تعبيرات استعارية عادة، كقوله في قصيدة «أغاني الرق» :

(1) المرجع السابق نفسه. ص 43
(2) درويش، أحمد (1996). ص ص: 29 - 30
(3) السيد، شفيع (1988). ص47
(4) زايد، عليّ عشري (1992). ص 22
(5) زايد، عليّ عشري (1998). قراءات في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربي. ص24
(6) تزخر العربية بمخزون وافر من مؤلفات الثروة اللفظية مثل: الألفاظ لابن السكيت، جواهر الألفاظ لقدامة، والألفاظ الكتابية للهمذاني، والمخصص لابن سيده، والمنتخب لكراع النمل، والتلخيص لأبي هلال العسكري، وشمس العلوم للحميري، وغيرها كثير.
(7) قصيدة «أغاني الرق»، من ديوان «أين المفر». ص ص: 535 - 543

قُلْ لِرِدَاءِ العُرْسِ: أَرْخِ اللِّثَام[1]

وقوله في قصيدة «حصاد القمر» :

عَرَائسٌ عَنْ صِبَاها انْحَلَّتِ الأُزُرُ[2]

وواضح أن الاستعارتين يجمعهما معنى الكشف، والترادف بين رداء العرس وأُزُر العرائس. ويقابل الدارس عبارات الكشف في عنوان قصيدة «هتك البراقع» [3] وفي قصيدة «قاب قوسين» [4] حيث يقول:

وَاهْتِكِي كُلَّ لِثَامٍ في الضَّمِير

وَمَزِّقِي كُلَّ قِنَاعٍ وانْفُذِي

وقصيدة «أنا والنفس والطريق»، إذ يقول:[5]

مَزِّقِي عَنْ وَجْهِكِ اليَانِعِ أَسْمَالَ القَنَاع

وَارْفَعِي السِّتْرَ بِلا خَوْفٍ عَلَى أَيِّ مَتَاع

. . . فَاكْشِفِي ذَاتَكِ وَامْضِي وَاتْبَعِينِي فِي صِرَاعِي

يكشف هذا عن بعض ما يتمتع به محمود حسن إسماعيل من ثروة لغوية وطلاقة لفظية تُسيل عليه متداعي الألفاظ والعبارات، غير أنه أحيانًا ما تضعف قواه الصانعة المبدعة عن توجيه ما تتدفق به قوته الحافظة الهادرة. يقول في قصيدة «جلاد الظلال» معبرًا عن الهجير:

شِوَاظٌ بِلا نَارٍ، وَنَارٌ بِلا لَظَى وَرُؤْيَا لَهِيبٍ فِي خَيَالِي وَفِي دَمِي[6]

(1) قصيدة «أغاني الرق»، من ديوان «أين المفر». ص540
(2) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص600
(3) قصيدة «هتك البراقع»، من ديوان «نهر الحقيقة»، ج3، ص389
(4) قصيدة «قاب قوسين» من ديوان «قاب قوسين». ص247
(5) قصيدة «أنا والنفس والطريق» من ديوان «قاب قوسين». ص251
(6) قصيدة «جلاد الظلال»، من ديوان «أين المفر». ص549

وربما لا يتضح للقارئ لماذا يستعمل هنا «بلا»، التي يسرف فيها أحيانا هي و «بغير» لمحاولة اختلاق جديد[1]، فالقصيدة ــ كما قال هو في القطعة النثرية الاستهلالية ــ عن الهجير وهاجرة الصيف التي جعلت «صوفيّ النخيل» (الذي يرد في شعره في عشر صور دينية على الأقل، كما سيعرض البحث لاحقًا) جعلته «يُلحد» ! فالموضع إذن موضع مبالغة لا شك، فلمَ ينفي النار واللظى؟ وكيف ينفي النار ويثبتها في آن؟ والحاصل من البيت هو شواظ ونار ان ولظى ولهيب، ولا صورةَ شعرية تبهر القارئ ولا معنى كبيرًا. ذلك مثال لتداعي مفردات الحقل الدلالي (النار هنا) دون استثمار.

4 - 2 ضغوط اللوازم اللفظية واللوازم التصويرية:

إن ثمة مفردات لوازم تتكرر في مجمل شعر محمود حسن إسماعيل أكثر من غيرها، وهذه المفردات التي تلحّ على قواه الصانعة تفسد أحيانًا صوره الاستعارية. ومن أظهر هذه المفردات اللوازم: مفردات الحيرة[2] والنشوة. وكذلك ثمة صور استعارية تتكرر في شعره هي نفسها أو مرادفتها. وهذا التكرار يرتبط بمفهوم الرؤية الذي ذُكر آنفا.

لقد توقف (مندور، 2004) في نقده قصيدة «حصاد القمر» عند تنافر استعارة «الدوح نشوان» وعاب ذلك، في حين أعجبته استعارة أخرى، حيث يقول: «فجأة نرى الدوح نشوانا [كذا]. وكل هذا تخبط في الرؤية الشعرية أو انعدام لها، ومن عجب أن تجد وسط هذا التنافر البيت الرائع بتصويره:

إنْ هَبَّ نَسْمٌ بِها خِيلَتْ ذَوائِبُها أَنامِلًا مُرْعَشَاتٍ هَزَّهَا الكِبَرُ

وأن يجاور هذا التصوير الجميل تشبيهه لظل النخلة «بمضطهد». . . والأغصان «مبهورة ذاهلة» [3]

(1) راجع مثلا لا حصرا: قصيدة «العزلة»، من ديوان «أين المفر»، ص556: «وجدول هدار. . . يجري بلا سكب»، ص557: «واستغفرت أغصان. . . لكن بلا ذنب» ص558: «طارت بها الآهات. . . سكرى بلا شرب!»، والأخيرة من قول المتنبي في الحمى (شديد السكر من غير المدام)، ومثل: (ركبٍ. . . يمشي بلا حادٍ، طائر. . . من غير أوكار، ونار من غير إشعال) قصيدة «أغاني الرق»، من ديوان «أين المفر». ص ص535 - 543.

(2) تتكرر في «حصاد القمر» خمس مرات هي ــ على الترتيب ــ حيرى، حائر، الحيارى، حيران، محيرين. منها قوله:

بكى الحيارى على الدنيا مواجعهم وصرعتهم بلايا الدهر والغِير
وأنت حيران منذ المهد لا وطن ولا رفيق ولا درب ولا سفر

(3) مندور، محمد. (2004). ص81

أحاج هنا بأن ما استهجن مندور تنافره وما استحسنه من الاستعارات كليهما يمكن تفسيره في ضوء المنظور الكلي للاستعارات في مجمل شعر محمود حسن إسماعيل، وليس في «حصاد القمر» وحدها. ويعتمد التفسير على مفهومي اللوازم اللفظية واللوازم التصويرية.

4 - 2 - 1 اللوازم اللفظية وعلاقة التنافر الاستعاري:

تتكرر مفردتا «نشوان» و «النشوة» كثيرًا في شعره؛ فهما من لوازمه اللفظية، وكثيرًا ما تخفق قوته الشعرية «المائزة» في دفع إلحاح القوة «الحافظة» بهما، فيقع التنافر بين استعاراتهما وما تجاوره من استعارت أو تشبيهات. ليس الغريب أن تتكرر استعارة «الدوح نشوان» نصًا ــ وهذا ما أسميه علاقة «التكرار المطابِق» في قصيدة «سواقي إبريل»، حيث يقول:

وَالدَّوْحُ نَشْوان. . . أَلَا مِنْ نَشْوَةٍ تُنْعِشُنِي

وَالطَّيْرُ مَبْهُورُ الجَناحِ، كَجُفُونِ المُدْمِنِ

وَالعُشْبُ مَنْضُورُ الصَّبَاحِ، كَجَبِينِ المُؤمِنِ[1]

لكن الغريب هو تداعي مفردة «مبهور[2]» معها وتنافر الاستعارات هنا أيضًا. يكاد الشاعر يحقق بين البيتين الثاني والثالث السابقين تطابقا صوتيًّا بالجناس وموسيقيًّا وصرفيًّا ونحويًّا، لكنه لا سبيل لتناغم صورة الطير المرخي الجناح تعبا (ولا يُدرى سبب التعب) كجفون المدمن وصورتي العشب والدوح، تلك الصورة ذات الإيحاءات النفسية القابضة المنقطعة الصلة بالجو الربيعي في البيت الأول قبلها والثالث بعدها.

سيُورد هنا شواهد من شعره على السياقات التي ترد فيها كلمة «نشوان» ؛ للبرهنة على أنها من لوازمه التي تسبب أحيانا تنافرا، يقول في قصيدة «الغصن اليتيم» عن النشيد:[3]

هَذا الذي اهْتَزّتِ الدُنْيا وعازِفُه سَاهٍ على ضفَةِ الأحلامِ **مُكْتَئِبُ**

(1) قصيدة «سواقي إبريل» من ديوان «قاب قوسين». ص372

(2) انظر مادة (بهر) : (بهره) بهرا وبهورا أجهده حَتَّى تتَابع نَفسه، (بهر) انْقَطع نَفسه من الإعياء فَهُوَ مبهور وبهير (المعجم الوسيط)

(3) قصيدة «الغصن اليتيم»، من ديوان «نار وأصفاد» ص ص: 61 - 62

نَشْوانُ يَمْرَحُ في دُنيا مُحَلّقة مِنَ الخَيالِ تَرَامَتْ دُونَها الشُّهُبُ

(البيتان متتابعان لا فاصل بينهما. نعم، «مكتئب نشوان» !)

ويقول في قصيدة «البعث» :

والشَعْبُ يَهرِجُ في الأغْلالِ تَحْسَبُه مِنْ صُحْبةِ الذُّلِ نَشْوانًا مِنَ الضَّجَرِ

ومعلوم أن الضجر لا يسبب نشوةً، وكيف تجتمع الأغلال والذل والضجر مع النشوة؟

وفي قصيدة «حصاد القمر» بعد أن يصف قلب القمر بأنه مجروح ومعذب ومضنى وحيران تعود مفردة «نشوان» الملِحَّة لتفسد الصورة في القصيدة نفسها، مسبوقة بتلك المشاعر متبوعًا بقوله «بلواه» :

وَأنتَ **حَيْرانُ** مُنذُ المَهْدِ . . لا وَطَن ولا رَفِيقٌ ولا دَرْبٌ ولا سَفَرُ

لَكِنَّ **طَرْفَكَ نَشْوانُ السَّنَا**، ذَهَبتْ مَنابِعُ السِّحْرِ مِنْ **بَلْواهُ** تَنْهَمِرُ[1]

4 - 2 - 2 اللوازم التصويرية والمرونة الإبداعية:

في هذا القسم أتوقف عند استعارة النخلة بأناملها المرعشات التي أعجبت مندور و «ظلها» المضطهد الذي ساءه، محاولًا أن أوضح أن هذه الاستعارة للنخلة/النخل/النخيل ــ بعناصرها الصغرى (الظل، والذوائب، والأنامل المرعشات) التي هي مؤشر على قدرته الإبداعية على الإفاضة في التفاصيل ــ هي استعارة متكررة كثيرا في شعره تكرارا مطابِقا وجزئيا (بعلاقة الترادف) هذا على مستوى العلاقات الاستعارية. أما على مستوى الإبداع، فإنها تكشف عن ضعف في المرونة التصويرية؛ حيث يرى الشاعر النخلة عادةً من الزاوية الإدراكية نفسها، أي من خلال المجال الديني، وخاصة مجالات الصلاة والنسك والتصوف، وكان من الممكن نظريا أن يرى النخلة من مجالات أخرى كما سيطرح البحث. لكن استعارات النخلة تكشف من ناحية أخرى عن قدرة عالية على الإفاضة في التفاصيل داخل المجال نفسه، وعن طلاقة لفظية:

(1) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص602. (وربما كان الشاعر يعول على الدلالة الإيحائية لمفردات النشوة كما يشعر بها)

- يقول في قصيدة «حصاد القمر» [1]:

وَأَطْرَقَتْ نَخْـــلةٌ قَامَتْ بِتَلْعَتِهِ ... كَأَنَّهَا **زَاهِـــــدٌ** في اللهِ يَفْتَــكِرُ
إنْ هَفَّ نَسْمٌ بِها، خِيلتْ **ذَوائِبُها** ... أنَامِلًا مُرْعَشَاتٍ هَزَّهَا الكِــبَرُ
كَأنَّمَا **ظِلَّهَا** فِي الحَقْلِ مُضْطَهَدٌ ... صَمْتُ السُّكُونِ إليْهِ جاءَ يَعْتَذِرُ

- ويقول في قصيدة «القرية الهاجعة» :[2]

لَاحَ فِيهِ نَخِيلُها خَافِضَ الرا ... سِ كَطَيْفٍ فِي خاطِرِ الصُّوفِي

وواضح أن العلاقة بين استعارة «أطرقت نخلة» واستعارة «نخيلها خافض الرأس» هي علاقة ترادف، فما الإطراق إلا خفض الرأس. والتركيب النحوي لإحداهما يعتمد على الجملة الفعلية، وللأخرى يعتمد على الجملة الاسمية في الأصل؛ فالحال وصاحبها كالمبتدأ وخبره.

- ويقول في قصيدة «جلاد الظلال» [3]:

وَأَلْحَدَ **صُوفيُّ النَّخِيلِ** فَمَا أَرَى ... بِهِ **هِزَّةً** كانتْ إلى النُّسْكِ تَنْتَمِي
لَقَدْ كانَ **رَعَّاشَ الأيَادِي** تَبَتُّلًا ... إلـى اللهِ لَمْ يَـــدْنَسْ وَلَمْ يَتَـأَثَّمِ

ربما لو قارن القارئ بين قوله (رعاش الأيادي) هنا و (أناملا مرعشات) في قصيدة «حصاد القمر» و (أناملهم. . . مرتعشات) في قصيدة «مذبح الحرية» المقتطف التالي وهو عن صورة النخل أيضا ــ ربما لو قارن. . . لرجح عنده أن هناك لوازم تصويرية ملحة تتداعى لعقل الشاعر وتمارس ضغطًا على قواه الإبداعية.

- ويقول في قصيدة «على مذبح الحرية» [4]:

وَالنَّخْلُ فِي صَمْتِ الرِّيَاحِ كَأنَّه ... **نُسَّاكُ فَجْرٍ** أَذَّنُوا لِصَلاةِ
وَالشَّاعِرونَ كَأنَّ مِسَّةَ جِنَّةٍ ... خَبَلَتْهُمُ مِنْ رَوْعَةِ الخَطَراتِ

(1) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص 598
(2) قصيدة القرية الهاجعة، من ديوان «أغاني الكوخ». ص 41
(3) قصيدة جلاد الظلال، من ديوان «أين المفر». ص552
(4) قصيدة «على مذبح الحرية»، من ديوان «هكذا أغني». ص ص226 - 227

تَلْقَى **أَنَامِلَهُمْ** إِذَا جَاسُوا بِهَا مِنْ زَحْمَةِ الإِلْهَامِ **مُرْتَعَشَاتِ!**

ولا ينفي هذا التداعي أن الأنامل المرتعشات للشعراء هنا لا للنخل، بل إن هذا أقوى دلالةً على تأكيد فكرة التداعي.

- ويقول في قصيدة «جلاء وفناء» [1]:

وَالنَّخْلُ جَلَّلَهُ الوَقَارُ كَأَنَّهُ **شَيْخٌ إلى حَرَمِ المُصَلَّى سَائِرُ**
تَرَكَتْ **ضَفَائِرُهُ** الجُذُوعَ . وَأَقْبَلَتْ تَلْقَاكَ مِنْها فِي الطَّرِيقِ مَشَاعِرُ

مرة أخرى، تغري المقارنة بين «ضفائره» هنا و «ذوائبها» في قصيدة «حصاد القمر»، فالاستعارتان مترادفتان، وراجعتان إلى تشبيه واحد هو تشبيه رأس النخلة برأس الإنسان، وكل استعارات النخلة التي وردت والتي سترد تشخيصية يجمعها المجال الدلالي العام.

- ونلقى أيضا «ظل» النخلة في قصيدة «ثورة الضفادع» :[2]

وَنَخِيلٍ فَضَحَتْ أَظْلالُه فِي ثَنَايا المَاءِ طُهْرَ السَّاجِدِين

- ويقول في قصيدة «سيف الله» :[3]

وَمِنْ صَلَوَاتٍ للنَّخِيلِ، رَأَيْتُها
تُرَنِّمُ للأَضْوَاءِ قُدْسَ الشَّعَائِر
تُهلِّلُ بالإِصْغَاءِ، تَائِبةَ الضُّحَى
كَمُسْتَغْفِرٍ لله سَاجِي النَّوَاظِر
وَفِي وَجْهِهَا صُوفِيَّةٌ. . .

(1) قصيدة «جلاء وفناء» من ديوان «نار وأصفاد». ص 169
(2) قصيدة «ثورة الضفادع» من ديوان «أغاني الكوخ». ص 114
(3) قصيدة «سيف الله» من ديوان «لا بد». ص479

- ويقول في قصيدة «جنازة الرق» :[1]

لَمْ تُفِدْهَا ضَرَاعَةُ النَّخْلِ شَيْئا وَهْـــوَ لله قَـــــانِتٌ أَوَّاه

- ويقول في قصيدة «الأرض» [2]:

خَدَعُوها وخَادَعُوهُ فَأَخْيَـــا هَا وَلَمْ يَجْنِ غَيْرَ هذا المَوَاتِ
رَاكِعًا فِي الحُقُولِ وَالنَّخْلُ حَوْلِيْـ ـه **كَقَوْمٍ تَهَيَّـــــأوا للصَّــلاةِ**

- ويقول في قصيدة «الغصن اليتيم» [3]:

إنْ هَزَّها الرِّيْحُ خِلْتَ الجَيْشَ صَاحَ بِهِ مِنْ بُوْقِ «رَمْسِيسَ» صَوْتٌ صَاخِبٌ لَجِبُ
وَإنْ سَجَتْ قُلْـــتَ **عُبَّادٌ** قَدِ ابْتَهَـــلُوا فِي مَعْبَدٍ حَفَّهُ الإجْـــلالُ والـــرَّهَبُ

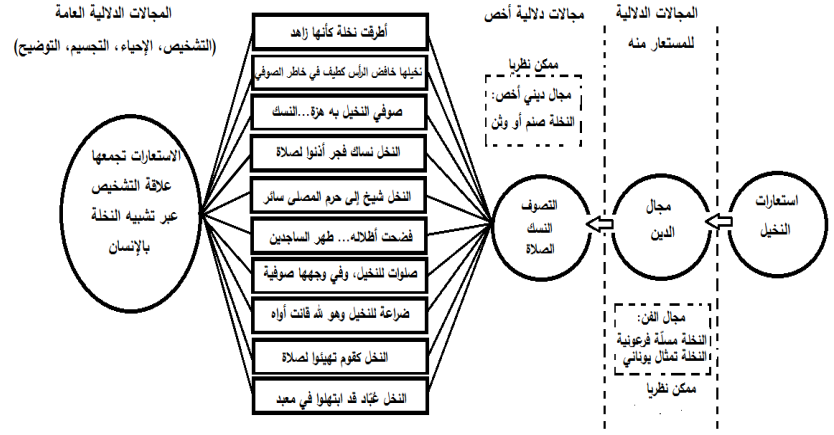
ويلاحظ القارئ هنا أن استقصاء حالتي النخلة (إن اهتزت) ــ مع صورة جديدة للنخلة ــ و (إن سجت) ــ هو مؤشر أيضًا على قدرة الشاعر الإبداعية على الإفاضة في التفاصيل.

تلخيصًا يمكن القول إن استعارات الشاعر وتشبيهاته للنخيل تتميز بقدرة إبداعية عالية على الإفاضة في التفاصيل وقدرة أدنى منها على المرونة الإبداعية، أي في تنويع زوايا رؤية النخيل؛ فهو يراها من زاوية واحدة فيما يزيد على عشر استعارات من قصائد ودواوين مختلفة تمثِّل غالبية استعاراته لها. وقد يُقال إن هذه الاستعارات متنوعة وتدل أيضا على مرونة إبداعية. والجواب من وجهين: الأول أن الاختلافات بين (قوم تهيئوا للصلاة، وساجدين، وعباد، وشيخ إلى حرم المصلى سائر، ونساك فجر أذنوا لصلاة) أقرب إلى تفصيل الحالات منها إلى التنويع. الأمر الثاني أننا لو سلمنا بأنها تنويع، فإن التنويع داخل المجال نفسه (مجال الصلاة هنا) أضعف دلالة على المرونة الإبداعية من التنويع بين المجالات المختلفة.

يقدم الشكل (1) تلخيصًا لكل المختارات السابقة لاستعارات النخيل وتشبيهاته، ويوضح علاقة التشخيص التي تجمع الاستعارات والتشبيهات، ولا يقدح ذلك في إخلاص التحليل للاستعارات وحدها؛ إذ إنها تمتزج بالتشبيهات وتُبنى إحداها على الأخرى. وكذلك يوضح

(1) قصيدة «جنازة الرق» من ديوان « قاب قوسين». ص 281
(2) قصيدة «الأرض» من ديوان «نار وأصفاد». ص 157
(3) قصيدة «الغصن اليتيم»، من ديوان «نار وأصفاد». ص68

علاقة الاشتراك في المجال الدلالي التي تجمع الاستعارات، ويطرح فكرة الإمكانات النظرية لتنويع المجالات الدلالية، فقد كان من الممكن ــ نظريا على الأقل ــ استعمال مجال الفن مثلا وتشبيه النخلة بتمثال يوناني أو مسلة فرعونية، كما كان من الممكن أيضا داخل المجال الديني الفرعي تشبيه النخلة بوثن أو صنم، لكنه يراها من الزاوية نفسها. وليس من أهداف هذا البحث الحكم على الشاعر بالإبداع أو نفيه عنه؛ لأنه مشهود له به؛ ولأن كل إنسان له حظ من الإبداع، وإنْ لم يكن فنانا. إنما الهدف هو إلقاء الضوء على التفاوت في القدرات الإبداعية الخمسة لدى الشاعر وربط هذا بالعلاقات الاستعارية.



الشكل (1) العلاقات الاستعارية والمرونة والإفاضة الإبداعيتان

4 - 2 - 3 العلاقات الاستعارية والمرونة اللفظية والمرونة المعنوية:

حيثما تُذكر المرونة هنا، يكن المقصود مدى القدرة على التنويع في اللفظ أو الاستعارة أو المعنى. أتناول في هذا القسم، ثلاثة نماذج على اتحاد المعنى العام، واتحاد البنية النصية والموضوعية، واتفاق المجالات الدلالية لبعض الاستعارات وترادفها بعضها الآخر في شعر محمود حسن إسماعيل. النموذج الأول هو قصيدتا «سنبلة تغني» و «سنبلة تحتضر». والنموذج الثاني هو قصيدتا «الموعودة» و «أغاني الرق»، والنموذج الثالث من قصيدتي «حصاد القمر» و «عرافة الزهر».

النموذج الأول: بقراءة عنواني قصيدتي «سنبلة تغني» و «سنبلة تحتضر»، ربما يتوقع القارئ للوهلة الأولى أنه سيقابل رؤيتين متضادتين أو متباينتين. لكن هذا التوقع يزول

شيئا فشيئا؛ إذ تُستهل القصيدتان باستعارتين مترادفتين تصوران السنبلة ملكة:

مطلع سنبلة تغني: مَنْ لَه فِي الأَرْضِ مُلكٌ مِثْلَ مُلْكِي فِي الكَثِيب[1]

مطلع سنبلة تحتضر: كَانَ لِي عَرْشٌ عَلَى الرَّبْوَة مَمْـــــــــدُودُ الظِّلَال[2]

وتترادف (ملكي) و (كان لي عرش) كما تترادف (في الكثيب) و (على الربوة). ثم تتوالى الصور الاستعارية في القصيدتين وعناصرها فيهما هي مفردات الطبيعة: الشمس والضحى والأصيل/الآصال وثرى النيل والراعي/الرعاة والهوى والربى والحقل والمنجل. وزاوية الرؤية واحدة مع اختلاف أن الصور الاستعارية المشرقة في سنبلة تغني أكثر عددًا بطبيعة الحال، ثم تُختتم القصيدتان بالفكرة نفسها: موت السنبلة حياة وبعث لغيرها، وتختتمان باستعارتين مترادفتين تشخيصيتين تعبران عن تلك الفكرة (هما بالبنط الثقيل في الجدول التالي) وباستعارتين تشخيصيتين للمنجل أيضًا.

سنبلة تغني			سنبلة تحتضر
وَدَنَا الصَّيْفُ فَشَابَتْ	مِنْ لَظَاهُ سَبَلاتِي	وَإِلَى أَيْنَ سَيَمْضِي	نَعْشُ **عُودِي** وَيَسِير؟
وَذَوَى **عُودِي** وَلَفَّ **المِنْـ**	**ـجَلُ** القَاسِي حَيَاتِي	**إِنَّ مَوْتِي لَوْ دَرَى الإِنـ**	**ـسَانُ بَعْثٌ وَنُشُور**
وَتَحَطَّمْتُ فَأَحْيَا النَّـ	**ـسَ عَيْشٌ مِنْ رُفَاتِي**	فَاسْأَلُوا «**المِنْجَلَ**» عَنِّي	فَهْوَ بِالسِّرِّ خَبِير

النموذج الثاني: تكاد تتطابق قصيدة «أغاني الرق» في بنيتها وفكرتها وقصيدة «الموءودة» ؛ تقوم القصيدتان على مقطوعات من أربعة أبيات (تتبعها شطرتان في أغاني الرق)، تبدأ المقطوعات في أغاني الرق بتوهم القوة والحرية وتنتهي بالقيد، وتبدأ المقطوعات في «الموءودة» بالبحث عن الحرية وتنتهي بالقيد، وتشترك القصيدتان في مقطوعات استعارية عناصرها مفردات الطبيعة الريح والنجم والنفس والروح والحب. والموقف النفسي استسلامي قاتم في القصيدتين، فالقيد فيهما في كل مكان وعلى كل كائن، بصورة لا تخلو من مبالغة وإفراط: فتتزاحم في أغاني الرق مفردات حقل القيد، وتتابع على الترتيب التالي:

(الرق، شِباك، السجن، مغلولة، عبدًا، قيدت، عبدٌ، عبدًا، عبدُ، الإسار، القيد، سجين، أشراك، أصفاده، الإسار، القيود، سدود، الأغلال، قيد، مصلّب، سجنك، أغلالي، الإسار،

(1) قصيدة «سنبلة تغني»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص58

(2) قصيدة «سنبلة تحتضر: في ليالي الحصاد» من ديوان «هكذا أغني». ص333

عبدًا، عبدٌ، العبيد، بأصفاده، الرق، عبدٌ، بالقيد)[1]

ويقول في قصيدة «الموءودة» [2]:

دَمِيَتْ نَفْسِي مِنْ طُولِ السُّـــرَى ... وَأَنَا أَبْحَـــثُ **وَالقَيْدُ** مَـــعِـي
كُلَّما زَحْزَحْتُه مِنْ قَدَمِـــــي ... أُنْشَبَتْ أَظْفارُهُ فِي أَضْلُعِـــي
أَيْنَمِا لُذْتُ عَوَتْ أَجْراسُـــــه ... بِصَدًى كَالسَّهْمِ يَفْرِي مَضْجَـعِي
فِي دَمِي قَيْدٌ، وَقَيْدٌ فِي فَمِـــــي ... وَعَلَى الأَجْفَانِ قَيْدُ الأَدْمُـــعِ

ويختم المقطوعة الأخيرة منها، بقوله:

ضُرِبَ القَيْدُ عَلَى كُلِّ الخُطَا ... فَهْوَ حَـــادٍ وَطَـرِيقٌ ورَسَـــنْ

النموذج الثالث: يقابل القارئ في قصيدتي «حصاد القمر» و «عرافة الزهر» نموذجًا لاتحاد الرؤية والأفكار وتطابق الاستعارات وترادفها. ويقابل أيضًا مفارقة «الغارس المحروم» التي سيُفصل الحديث عنها عند تحليل حساسية الشاعر لمشكلات الفلاح.

يقول الشاعر عن سؤال السنابل عن حال الفلاح في «حصاد القمر» [3]:

سَاءَلْتُ سُنْبُلَهُم: مَا **سِرُّ شِقْوَتِهِم** ... وَمِنْ غُبَارِ يَدَيْهِم مَرْجُكَ العَطِرُ؟
فَمَالَ وَاسْتَرْجَعَتْ عِيدَانُه نَغَمًا ... يَلْغُو مِنَ المَوْتِ فِي أَصْدَائِه سَمرُ
بَكَى الحَصِيدُ عَلَى أَحْزَانِ غَارِسِهِ ... مَتَى سَيُحْصَدُ هذا الدَّمْعُ يَا قَمَرُ

ويمكن هنا تسجيل أن المعاني الأربعة في الأبيات (سؤال السنبلة، وسر شقاء الفلاح، وبكاء السنابل عليه، وموت السنابل) تتكرر هي هي في قصيدة «عرافة الزهر» :[4]

عَلَامَ تَبْكِين؟ أَلِلبائِس

غَارِسِكِ المُسْتَضْعَفِ التَّاعِسِ؟

[. . .] أَبْحَثُ فِي الكُثْبَانِ عَنْ سِرٍّ ... أَشْقَتْ بِهِ الفَلاحَ كَفُّ الغُيُوبْ

(1) قصيدة «أغاني الرق»، من ديوان «أين المفر». ص535
(2) قصيدة «الموءودة» من ديوان «نار وأصفاد». ص51 - 55
(3) قصيدة «حصاد القمر» من ديوان «أين المفر». ص602
(4) قصيدة «عرافة الزهر»، من ديوان «أين المفر». ص604 - 605

وَهَا أَنَا يَطْوِي حَياتِي المَشِيبْ

وَلَمْ أَزَلْ أَبْحَثُ عَنْ حِكْمَتِهْ

عَلَامَ بَارِي الخُلْدِ فِي جَنَّتِهْ

يَأْتِي لَهَا عُرْيَانَ فِي الفَجْرِ وَيَرْتَدِي الأَكْفَانَ عِنْدَ المَغِيب».

(و «باري الخلد في جنته» هو الفلاح «خالق الفردوس» في قصيدة «نبي جائع» [1] (الباري=الخالق، الجنة=الفردوس).

4 - 3 بين ضغوط صور المخزون الشعري والأصالة الإبداعية:

توقف (القط، 1988) عند نموذج واحد لصورة نواح الساقية عند شوقي وعند محمود حسن إسماعيل؛ ليوضح الفرق بين النظرة الكلاسيكية والرومانسية، ورأى في الشاهد الذي اختاره من ديوان أغاني الكوخ أن صورتها تتفق والجو النفسي للقصيدة التي وردت فيها. [2] وسأتوقف هنا عند صورة الساقية خاصةً؛ لأنها ربما تكون من أشد صوره تقليدية وبعدا عن الأصالة، كما أنها من لوازمه التصويرية التي ظل حبيسا في أسرها في مجمل شعره والتي سبّبت تنافرا استعاريا نفسيًا في بعض مواضعه. وأحاج بأنه ــ رغم كثرة تكرار الساقية في شعره ــ فإنه لا يراها إلا من زاوية إدراكية واحدة، زاوية ابتكرها أحمد شوقي، وحاول إسماعيل أن يضفي عليها من نفسه، لكنه لم يقدر أحيانا على أن يتجاوزها. سأحاول أن أبرهن من خلال المنظور الكلي بتحليل نماذج كثيرة من صورة الساقية في شعر محمود حسن إسماعيل على صحة ذلك.

4 - 3 - 1 استعارات الساقية عند أحمد شوقي:

سأعرض أولا صورة الساقية عند شوقي مع استخلاص عناصرها الأساسية، ثم أقوم بمقارنتها بصورة الساقية في شعر محمود حسن إسماعيل. يقول أحمد شوقي (في قصيدة الربيع ووادي النيل) :

(1) قصيدة «نبي جائع» من ديوان «أين المفر». ص658

(2) القط، عبد القادر (1988). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. القاهرة: مكتبة الشباب. ص ص: 69 - 70

وَجَـرَتْ سواقٍ كَالنَّوادِبِ بِالقُرى ... رُعْنَ الشَّجِيَّ بِأَنَّةٍ وَنُـــوَاحِ
الشَّاكِيَاتِ وَمَا عَرَفْـنَ صَبَابَـــةً ... البَاكِيَاتِ بِمَدمَعٍ سَحَّـــاحِ
مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّـلُوعِ غَلِيلَـــةٍ ـ ... وَالْمَاءُ فِي أَحْشَائِها ـ مِلْوَاحِ[1]
تَبْكِـي إِذَا رَتَبَتْ، وَتَضْحـكُ إِنْ هَفَتْ ... كَالعِيسِ بَيْنَ تَنَشُّـــطٍ وَرَزَاحِ
هِيَ فِي السَّـلاسِلِ وَالغُلُـولِ وَجَارُهَـا ... أَعْمَى يَنُوءُ بِنِيرِهِ الفَـــدَّاحِ[2]

يمكن استخلاص أهم العناصر الأساسية في صورة الساقية عنده، وهي أربعة:

1. استعارة (السواقي نوادب شاكيات باكيات)
2. المفارقة والمقابلة في استعارة (السواقي ظامئة) والماء في أحشائها
3. استقصاء حالتي حركة الساقية (إن رتبت، وإن هفت) مع استعارتي الضحك والبكاء
4. استعارة الساقية مقيدة بالسلاسل والأغلال والثور مقيد أعمى

4 - 3 - 2 استعارات الساقية عند محمود حسن إسماعيل:

يمكن للاختصار أن يُشار إلى أرقام العناصر الأساسية عند شوقي، فمثلا، في قول إسماعيل:

وَنَوْحِي عَلَى الدُّولابِ دَارَتْ بِشَيْخِهِ ... صُرُوفُ اللَّيْالِي وَهْوَ فِي الذُّلِّ دَائِرُ
قَوَادِيسُهُ تَرْوِي الرُّبَى وَهْوَ ظَامِئُ ... وَأَنَّاتُهُ جَزَّاعَـــةٌ وَهْوَ صَـــابِرُ[3]

فيُكتفى بكتابة: (2)، للإشارة إلى العنصر الثاني في صورة شوقي، الذي هو: (2) «المفارقة والمقابلة في استعارة (السواقي ظامئة) والماء في أحشائها» : وهنا الأمر نفسه تماما في الاستعارة المرادِفة لها في الشطر الأول (قواديسه تروي الربى وهو ظامئ)، مع فارق أن إسماعيل حاول أن يتجاوز شوقيا فأتى في الشطر الثاني بطباق شديد الاعتساف؛ إذ يستحيل أو لا يُتخيل في إنسان أو حيوان أن يكون أنينه شديد الجزع ونفسه صابرة، اللهم إلا أن يكون مُخادِعا.

(1) غليلة: ظامئة، الملواح: السريعة العطش
(2) شوقي، أحمد (1988). الشوقيات. بيروت: دار العودة ج 2 ص 24
(3) قصيدة «راهب النخيل»، من ديوان «هكذا أغني». ص323

ويلقى القارئ سواقي شوقي النوادب في قصيدة «الفردوس المهجور» [1] أيضًا، حيث يقول محمود حسن إسماعيل:

وَ**نَدَّابَةٍ** تَحْتَ ظِـــلِّ الكُرُومْ	عَلَى الثَّوْرِ بِشْكُو إِسَارَ **القُيُودْ**
تَضِجُّ عَلَى دَائِرٍ كَالرَّحَـــى	يَذُوقُ مِنَ السَّـــوْطِ ذُلَّ العَبِيدْ
مُضَيَّعَةَ النَّوْحِ . كَمْ أَرْسَلَت	شَجَـــاهَا يَئِنُّ أَنِينَ الشَّـــرِيدْ!
وَكَمْ ضَحِكَ الزَّهْرُ لَمَّا بَكَتْ	**وَهَزَّ عَلَى الدَّمْعِ رَخْصَ القُدُودْ!**
فَلَمَّا خَبَا دَمْعُهَا صَوَّحَـــتْ	أَفَانِينُهُ وَاعْتَـــــرَاهُ الرُّكُودْ
أَيَحْيَا عَلَى فَيْضِ أَجْفَانَـــهَا	وَيَأْبَى لَهَا الصَّفْوَ؟ يَا لَلْجُحُودْ

ويُلاحظ هنا استقصاؤه حالتي حركة الساقية (لما بكت، فلما خبا دمعها. (العنصر 3 عند شوقي) مع محاولات واضحة لتطوير صورة شوقي، ومع إضافة جديدة ليست عند شوقي هي إدراج «السوط» في تلك الصورة المركبة. ويحسن هنا التوقف عند قوله: (وكم ضحك الزهر لما بكتْ) لسببين: أحدهما يتعلق بالأصالة والآخر يتعلق بالتنافر الاستعاري. أما الأصالة، فإن ضعفت من جهة أن الاستعارة هنا مستهلكة قد أسرف فيها القدماء، كقول الحسين بن مطير: (تضحك الأرض من بكاء السماء)[2] وكقول ابن المعتز:

أَلَحَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ طَخْيَاءَ[3] دِيمَةٍ إِذَا مَا بَكَتْ أَجْفَانُهَا ضَحِكَ الزَّهْرُ[4]

ــ فإنها تقوى من جهة أن محمود حسن إسماعيل قد أضاف للاستعارة التقليدية استعارة جديدة ــ وإن كانت من جنس الاستعارة الأولى ــ في الشطر الثاني، هي قوله: (وهزّ على الدمع رخص القدود!). وأما التنافر، فراجع إلى غياب التجانس النفسي بين المشاعر؛ فالشاعر يضع في نهاية البيت علامة تعجب، لكنه ــ شأنه شأن القدماء ــ لا يرى أي تنافر بين اجتماع استعارات الضحك والبكاء، ولا الدمع والرقص. والمشابهات على أية حال حسية خالية من الانفعال.

(1) قصيدة «الفردوس المهجور»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص24

(2) العسكري، أبو هلال (1952). كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر. تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية. ص308

(3) شديدة الظلمة

(4) الشريف المرتضى، علي بن الحسين (1954)، أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه). ص 438

وتتكرر عناصر صورة الساقية وتقنياتها السابقة نفسها في قصيدة «القيثارة الحزينة: الساقية» [1] حيث الساقية نائحة باكية، يتتبعها الشاعر بالاستقصاء لحالتيها، والثور أعمى أسير، والسوط يلهب جلده. يقول:

نَاحَتْ. فَلَا الزَّهْرُ عَلَى عُودِهِ ... أَلْقَى عُقُودَ الظَّلِّ مِنْ جِيدِهِ
لَمْ يَسْمَعِ النَّوْحَ لِمَخْنُوقَـــةٍ ... تَشْكُو إِلَى الدَّهْرِ أَسَى قَيْدِهِ
لَهَا **عُيُونٌ دائِماتِ البُكَـــا** ... بِمَدْمَعٍ كَالسَّـيْلِ فِي رِفْـدِهِ
وَيَزْدَهِي الزَّهْرُ إِذَا مَا جَرَى ... مَنْهَلُهَا الصَّافِي عَلَى خَدِّه
يَفْتَرُّ إِنْ نَاحَتْ. وَيَذْوِي إِذَا ... لَمْ تَسْكُبِ الدَّمْعَ عَلَى مَهْدِهِ
دَؤُوبَةُ الشَّكْوَى عَلَى رَاسِفٍ ... **فِي الذُّلِّ مَفْجُوعٌ عَلَى جَدِّهِ**
دَارَتْ بِهِ الْبَلْوَى، فَمَا رَاعَـهُ ... إِلَّا عَمَاءٌ غَال مِنْ رُشْـــدِهِ
مَنَادِحُ الضَّـجْةِ فِي أُذْنِـــهِ ... وَمَلْعَبُ السَّوْطِ عَلَى جِـــلْدِهِ

وتتكرر الصورة الساقية أيضًا في قصيدة «عاهل الريف: الثور» [2] مع تفنن وتوسع في صورة «السوط» ومع خلق صور استعارية جديدة بين الساقية وثورها، تتجاوز بإبداع صورة شوقي. ويقابل القارئ الساقية التي كانت في المقتطف السابق (دؤوبة الشكوى) على ثورها تصرخ وتتفجع عليه هنا:

ثَاوٍ هُنَالِكَ كَبَّلَتْهُ يَدُ الْأَسَـــــى ... وَتَنَتْهُ عَنْ عَبَثَ الْمَرَاحِ **قُيُودُهَا**
. . . عُكَّازُهُ سَوْطٌ تَلَهَّبُ فَوْقَـــهُ ... نَارًا يَشِبُّ عَلَى حَشَاهُ وَقُودُهـا
رَقَمَتْ عَلَى أَضْلَاعِهِ أُسْطُـورَةً ... دُفِنَتْ بَأَسْرَارِ الدُّهُورِ عُهُودُهـا
صَرَخَتْ نَوَاعِيرُ الرُّبَى لإِسَارِهِ ... **وَتَفَجَّعَتْ أَسَفًا عَلَيْهِ كُبُودُهـــا**
فَانْسَابَ فَيْضُ عُيُونُهَا وَتَفَجَّرَتْ ... دَمْعًا مِنَ الْبَلْوَى لَدَيْهِ مُهُودُهـــا
عَـــجَبًا لِنَائِحَـــةٍ عَلَيْهِ لَوَ انَّهَا ... تَبْكِي لِصُمِّ الصَّخْرِ ذَابَ جَلِيدُهـا
وَهِيَ التِي أَلْقَتْهُ فِي كَنَفِ الضَّنَى ... وَرَمَاهُ فِي الْعُدْمِ الْمُهِينِ وُجُودُها

(1) قصيدة «القيثارة الحزينة: الساقية»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص49 - 51
(2) قصيدة «عاهل الريف: الثور» من ديوان «هكذا أغني». ص ص309 - 310

ويلقى القارئ أيضًا تلك الساقية الحانية على ثورها في قصيدة «عند زهرة الفول» [1]:

خَفَقَتْ عِنْدَهَا الدَّوَالي فَرِيــعَتْ ... وَتَأَسَّتْ عَلَى **الأسِيرِ المُقيّدْ**
لَطَمَتْ سُوقَهَا علَى الثَّوْرِ حُزْنًا ... حُرَّةٌ فُجِّعَتْ علَى **مُسْتَعْبَدْ!**

وفي قصيدة «من فم الراعي» [2]:

وَكَمْ نَاعُورَةٍ نَاحَـــــتْ ... عَلَى **مــسْتَعْبَدٍ** فِيهَا!
أسِيرِ السَّوْطِ كَمْ ضَجَّتْ ... لَهُ يَوْمًــا أغانِيهَــا
شَرِبْنَا المَدْمَعَ الصَّــافِي ... نَمِيرًا مِنْ مَآقِيهَــــا

ومن الطلاقة اللفظية في الاستعارات السابقة تكرار لفظ «الساقية» مفردا وجمعا ومرادفاتها ناعورة ونواعير ودولاب. . .

4 - 3 - 3 صورة الساقية والتنافر الاستعاري:

على الرغم من أن الإمكانات والاحتمالات شديدة التنوع والثراء ــ على المستوى النظري على الأقل ــ لا يرى محمود حسن إسماعيل في شعره الساقية إلا من زاوية إدراكية واحدة، هي تلك الزاوية التي عرضت بعض شواهدها. وتلك الزاوية لا تصلح بطبيعة الحال لكل سياق، ومن ثم تسبب تنافرًا استعاريًا نفسيًا في بعض المواضع السارة والمبهجة. ومن هذا سياق تمجيد الملك والاحتفال بقدومه في قصيدة «في وادي الشمس» [3]، حيث تلح على الشاعر صورة الساقية الباكية التي لا يستطيع في شعره كله الفكاك من أسرها، فيقول:

وَلَوِ السَّواقِي دارِياتٌ، مَا غَدَا ... دُولَابُها تَحْتَ الْخَمَائِلِ بَاكِيَا

ثم يتذكر السياق الذي ستفسده تلك الصورة التي لا تمت له بصلة، فلا يحذفها، ولكنه يحتال بحيلة لا تصلح ما فسد من التناغم النفسي والتصويري، لكنها لا تخلو من طرافة، فيُذكِّر ساقيته بالسياق، فيقول:

بِالأمْسِ ذَكَّرَهَا البَشِيرُ، فَرَنَّحَتْ ... نَغَمًا وَهَزَّتْ أفْرُعًا وَدَوَالِيَــــا

(1) قصيدة «عند زهرة الفول»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص62
(2) قصيدة «من فم الراعي»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص86
(3) قصيدة «في وادي الشمس» من ديوان «الملك». ص414

وَغَدَتْ تُغَنِّي والْقَنَابِرُ حَوْلَـــــهَا وَالنُّورُ فِي الكُثْبَانِ يَرْقُصُ لاهِيَا

نعم، لو عكس البناء، فجعل بكاءها بالأمس، وغناءها لمقدم فاروق، لكان أولى وأوفق. ولن ينفي ذلك حضور الصورة الباكية على كل حال.

آخر سياق يتوقع فيه القارئ أن يلقى تلك الساقية النائحة المفجعة هو يوم الاحتفال بميلاد الملك فاروق، فمن المستبعد في هذا الجو المفعم بالسرور والبهجة أن تقهر الشاعر تلك الصورة الآسرة، فلا مكان لنوح ولا تفجع. وتأتي السواقي «مزغردات ولكن! »، يصعق قارئه بالنوح المعتاد مع مفردة جديدة لم يستعملها مطلقا في أي من صور الساقية النائحة. إنها «المقابر» !. يقول في قصيدة «ميلاد فاروق» :[1]

وَالسَّوَاقِي مُزَغْرِدَاتٌ، وَلَكِنْ بَعْدُ، طَالَ نَوْحُها في المَقَابِرِ

4 - 3 - 4 المخزون الشعري ومطالع الأبيات:

أحاج هنا بأن مطالع الأبيات أمارات هادية إلى ضغوط المخزون الشعري، وأن مطلع كل بيت بكلماته الأولى له أهمية خاصة في الكشف عن ضغوط القوة الحافظة للشاعر، حيث يحتدم الصراع بين ما تحاول أن تمليه على الشاعر تلك القوة، وما تحاول أن تبدعه القوى الصانعة. يمكن أن نتخيل أن ثمة تناظرًا هنا بين القوة الحافظة وقوة القصور الذاتي في الأجسام حين تتحرك من سكونها. تمثل مطالع الأبيات صراعًا بين ما تمليه القوة الحافظة على الشاعر (قوة السكون) التي تضغط بمخزونها الشعري، والقوى الصانعة (قوى الحركة) التي تريد أن تبدع جديدًا. وبقدر عدد الكلمات المُملاة من المخزون الشعري نقيس أو نحدد تحرر الشاعر، ويتراوح الأخذ من الحالة القصوى حيث يأتي على البيت كله أو البيت إلا كلمة (مثل: «وتجلدي» مكان «وتجملي» في بيتي معلقتي امرئ القيس وطرفة) إلى الحالة الدنيا كأخذ مركب إضافي، مثل: (ابتسام الوليد). كيف سيكمل قراء الشعر ونقاده تلك المقاطع: «تمشي الهوينى كما. . . »، «قومٌ هم الـــ. . . »، «بُحَّ صوتُ. . . ». يُتوقع أن يكملوا الأول من قول الأعشى في معلقته، والثاني من بيت الحطيئة الذي جعل بني أنف الناقة يفتخرون بعد انكسار، والثالث من بيت أبي نواس الذي رددته كتب النقد في حديثها عن الاستعارة القبيحة. والأبيات الثلاثة مشتهرة للغاية وكثيرة الورود في كتب الأدب واللغة والنقد.

(1) قصيدة «ميلاد فاروق» من ديوان «الملك». ص509

- يقول الأعشى:

غَرَّاءُ فَرْعَاء مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا تَمْشِي الهُوَيْنى كَمَا يَمْشِي الوَجِي الوَجِلُ[1]

ويقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة «حصاد القمر» :

تَمْشِي الهُوَيْنى كَمَا لَوْ كُنْتَ مُقْتَفِيًا آثَارَ مَنْ دَنَّسُوا مَغْنَاك وَاسْتَتَرُوا[2]

- يقول أبو نواس:

بُحَّ صَوْتُ المَالِ مِمَّا مِنْكَ يَشْكُو وَيَصِيح[3]

- ويقول محمود حسن إسماعيل عن الهجير:

لَقَدْ بُحَّ صَوْتُ الجَوِّ بَرَحًا وَلَهْفَةً كَمَا بَحَّ سِرَّ الغَيْبِ صَوْتُ المُنَجِّم[4]

(ومحاولته لإثبات شاعريته تظهر في استعارة الشطر الثاني وتغفر تكلف الاستعارة في الشطر الأول وقبحها)

- يقول الحطيئة:

قَوْمٌ هُمُ الـأَنْفُ والأَذْنَابُ غَيْرُهُمُ وَمَنْ يُسَوِّي بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنَبَا[5]

ويقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة «حصاد القمر» :

قَوْمٌ هُمُ الـدَّمْعُ والآهاتُ تَحْمِلُهَا أَقْفَاصُ عَظْمٍ لَهُمْ مِنْ خَطْوِهَا نَذُرُ![6]

5. الإفاضة الإبداعية والجسد المستباح:

(1) ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي (1985). عيار الشعر. تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع. المملكة العربية السعودية: دار العلوم للطباعة والنشر. ص 29

(2) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص 600

(3) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (د. ت.). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. ط4. تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف. 1 / 321

(4) قصيدة «جلاد الظلال»، من ديوان «أين المفر». ص550

(5) العسكري، أبو هلال (1952). ص 428

(6) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص602

عرضت سابقًا أمثلة لقدرة الشاعر الإبداعية على الإفاضة في التفاصيل، تلك القدرة الفائقة عنده قد تسبب أحيانا إرباكًا لبنية النص الموضوعية أو شرودا عن فكرته الأساسية، وقد تسبب أحيانا ما أسماه (السعدني، 1987) باكتظاظ الصور[1]. وأعرض هنا نموذجا من قصيدة «فقراء» حيث يكاد الشاعر يستقصي أجزاء جسد الفلاحين جزءًا جزءًا. ولا شك أن رجوع المفردات إلى مجال دلالي واحد يسهم في ربط الاستعارات خاصة، والنص عامةً. يقول[2]:

«تكلمتْ للظلم شاهقةٌ بذلِّ رقابهم! » «ترنَّمتْ أوتارُ سطوته بِدمع ربابهم! » «تسلَّلتْ نظراتُه الشَّماءُ من أهدابهم» «تسلَّقتْ شطحاتُ عزَّته على أصلابهم» «ومشَتْ على أضلاعهم تَئِدُ الصِّبا» «وتَصبُّ نجمَ الليل فوق عيونهم» «لم يقطفوا إلا خريفَ عروقهم» «وتَهدُّلَ الثمرات من أعصابهم»

ويلاحظ القارئ أن الاستعارات الأربعة الأولى (وقبلها قوله: تبرَّجتْ أعراسُ كل منعَّم بعذابهم) تبتدئ بفعل على وزن «تفعَّل»، كما يلاحظ تشابهَ البنية النحوية وهو رابط للاستعارات أيضًا، واتحادَ المعنى العام في الاستعارات الخمسة الأولى، وهو: (كل ما أصاب الأغنياء من نعيم وعز وعلو كان بما أصاب الفقراء من شقاء وذل وانخفاض). وهذا التنويع للاستعارات مع اتحاد المعنى يكشف أيضًا عن قدرة الشاعر الإبداعية على المرونة التصويرية. وهذا الاتحاد في المعنى العام هو ــ في الوقت نفسه ــ رابط للاستعارات.

6. الإفاضة الإبداعية والمجال الدلالي للمستعار منه:

ركّز (مندور، 2004) في نقده للشاعر على دور الرؤية البصرية والإيحاءات النفسية في خلق تجانس أو تنافر بين الصور[3]. وأرى أن ثمة وسائل أخرى قد تعمل على خلق التجانس بين الاستعارات، مثل اتحاد المجال الدلالي للمستعار منه. أحاول أن أستثمر ما

(1) السعدني، مصطفى (1987). التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. الإسكندرية: منشأة المعارف. ص121.
(2) قصيدة «فقراء» من ديوان «لا بد». ص ص: 507 - 513
(3) مندور، محمد. (2004). ص ص: 79 - 82

لاحظه كثير من نقاد الشاعر مثل (زايد، 1992)[1] (شوشة، 1991)[2] (القط، 1988)[3] من كثرة تكرار مفردات مجالات دلالية بعينها في شعره، ومتعلقاتها ومرادفاتها ومضاداتها، مثل مجالات: السر والنور والنار والشراب والغناء والصلاة.

يمكن من هذه الزاوية الحديث عما يمكن تسميته بـ «الينابيع الاستعارية»، أي المجالات الدلالية الأساسية التي يُكثر الشاعر استقاء استعاراته منها. تلك المجالات الدلالية هي منبع للاستعارات وجامع وحابك لها في النصوص أيضًا. فمن خلال مجال «السقي» الدلالي ــ وهو من المجالات التي قلما يستعملها استعمالا حقيقيا في شعره ــ يمكن ربط الاستعارات التالية في قصيدة «فقراء» [4]:

- «يسقيهمُ لهبَ الحياة جداولاً» «وتميلُ كرمتُه على أكوابهم» «وتَصبُّ نجمَ الليل فوق عيونهم أقداحَ نار».

وعبر مجال «الصوت» الدلالي عامةً ــ و «الغناء والموسيقى» خاصةً ــ يمكن ربط الاستعارات التي تشتمل على مفرداته في القصيدة نفسها، وهي على الترتيب:

- (لربابهم، تفضي بسر، حديثه، تكلمت، ترنمت، أوتار، ربابهم، النّوح، ولولت، صادح، ينوح، صدى، ينعق، نغمة، تشدو، ربابة، نواحها، غنّى). وعالَم محمود حسن إسماعيل الشعري عالَم حافل بالأصوات والأصداء النائحة والصادحة، وقلما يجد القارئ قصيدة له تخلو من مفردات هذا العالم. فالصوت حاسته اليقظة دومًا، وهذا يتفق ورؤيته لماهية الشعر، فالشعر غناء، وبالغناء بدأ ديوانه الأول، كما يتفق ورؤيته لذاته بوصفه عزافًا.

- وتترابط الاستعارات أيضًا في القصيدة نفسها من خلال المجال الدلالي لـ «العدم» أو «السلب» ؛ ومن مفرداته فيها: (الفقر والحرمان والهشيم والسراب والخراب والغياب والفراغ والخريف والتيه والجوع).

7. الحساسية للمشكلات وقضايا الفلاح:

(1) زايد، على عشري (1992). ص 28
(2) شوشة، فاروق. (1991). أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي. القاهرة: دار الشروق. ص ص: 267 - 268
(3) القط، عبد القادر (1988). ص: 410، 440
(4) قصيدة «فقراء» من ديوان «لا بد». ص ص: 507 - 513

استطاع محمود حسن إسماعيل ــ في تناوله لعالم الفلاح وقضاياه ومشكلاته ــ أن يرتاد بشعره آفاقا انحسرت دونها أمواج الرومانسيين المتحلّقين حول ذواتهم، واستقام له هذا ــ في أغلب الأحوال ــ دون أن تجرّه الأبعاد الاجتماعية إلى خطابية أو مباشَرة، تُخفت وهج فنه. لكنّ ثمة صورة نمطية خارجية للفلاح تتكرر عناصرها في كل شعره، وثمة قضية اجتماعية واحدة يدور في فلكها. هي مفارقة «الغارس المحروم» من غرس يديه، العريان في حقله، النائم في الحظائر وظالموه في القصور، الذين حققوا كل خير ونعيم بشقائه وبكدح يديه، الغارس الذي تتعاطف لحاله الطبيعة (والشاعر بالطبع) ويتجاهله الناس. وبطبيعة الحال لا تنحصر الأبعاد الاجتماعية والنفسية لحياة الفلاح في هذه القضية المتكررة التي يلتقطها محمود حسن إسماعيل من الزاوية نفسها في كل مرة. فثمة مشكلات واحتياجات إنسانية أخرى وراء القوت والكوخ، كالحاجة إلى تقدير الناس له ولعمله والحاجة إلى الشعور بالانتماء والقبول الاجتماعي والرعاية لصحته ودعم تعليم أبنائه وغيرها. من الشواهد الاستعارية على معنى «تعاطف الطبيعة وتجاهل الإنسان» قوله في قصيدة «الكوخ» :

تَبْكِي سَوَاقِي الحَقْلِ أشْجَانَهُ ... وَمَا بَكَـــاهُ مَرَّةً شَـــاعِرُ
وَالبَائِسُ الفَــلاحِ فِي رُكْنِهِ ... **عُرْيَانَ!** يَشْكُو ضَنْكِهِ! خَائِرُ![1]

وقوله في قصيدة وطن الفأس[2]:

أَتُوَاسِيهِ فِي الضَّنى نَبْتَةُ الحَقْـ ... ـلِ وَيُغْضِي الإنْسَانُ عَنْ حَسَرَاتهْ
وَالسَّواقِـــــي مُفَجَّعاتٌ عَلَيْهِ ... **نَائِحَـــــاتٌ** تُرِيقُ مِنْ عَبَـرَاتِهْ
عِنْدَهَا الثَّـــوْرُ **قَيَّدَتْهُ** يَدُ الظُّلْـ ... ـمِ، وَهَذا حَـــلِيفُهُ فِي سِمَاتِهْ
نِصْفُ **عُرْيَانَ،** لَوْ سَرَى نَسْمُ الْفَجْـ ... ـرِ عَلَيْهَا[3] تَطِيرُ مِنْ خَفَقَاتِهْ

أما الشواهد الاستعارية على معنى «الغارس المحروم» وتفاصيله، فكثيرة، منها:

قوله في قصيدة «الأرض» [4]:

خَدَعُوهَا وَخَادَعُوه فَأَحْيَا ... هَا وَلَمْ يَجْنِ غَيْرَ هذا المَوَاتِ

(1) قصيدة «الكوخ»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص16
(2) قصيدة «وطن الفأس» من ديوان «هكذا أغني». ص306
(3) الضمير في «عليها» يعود على شملة يرتديها
(4) قصيدة «الأرض» من ديوان «نار وأصفاد». ص 157

وقوله في قصيدة «شجرة الحرية» :[1]

أَغْرِسُ الأرْضَ بِدَمْعِي وَدَمِي وَهْوَ يَجْنِي اللَّهْوَ مِنْها والسَّمَر

وَأَنَا أَقْـــــتَاتُ مِنْ أعْوَادِها وَمَجَانِيهـــــا الشَّقَاءَ المُسْتَمِر

وقوله في قصيدة الغصن اليتيم» :[2]

وَحَامِلِ الفَأْسَ يَسْقِيها حُشَاشَتَه وَحَظُّه مِنْ جَنَاها البُؤْسَ والوَصَب

(ومعنى (لم يجنوا شيئا) مكرر أيضًا في قصيدة فقراء في قوله «وهم يُرد لهم هشيم سرابهم» و «لم يقطفوا إلا خريف عروقهم» وهذا التكرار وإن ضعُفَ من جهة تنويع المعاني فإنه يدل على «اقتدار» من جهة تنويع الاستعارات على المعنى الواحد).

وقوله في قصيدة «جنازة الرق» [3] عن المالك المستبد:

يَغْرِسُ النَّاسُ وَهوَ يَجْنِي

وَيَجْنُونَ فَيَمْتَصُ كُلَّ خَيْرٍ حَشَاه

وَيَنَامُونَ فِي الحَظَائِرِ عَارِين. . .

وَقوله في قصيدة ساعة مع الكوخ:[4]

يَنَامُ قَرِيرَ الظُّلْمِ فِي بَهْوِ قَصْرِه

وَغَارِسُها المَحْرُومُ بَيْنَ الحَظَائِرِ

أذَلَّ يَدِي يَوْمَ الحَصَادِ فَلَمْ يَدَع

لَهَا ثَمَرًا، إلا هَشِيمَ المَعَابِرِ

تَمَطَّى عَلَى أيَامَهِم بِزَمَانِه

(1) قصيدة «شجرة الحرية» من ديوان «نار وأصفاد». ص162

(2) قصيدة «الغصن اليتيم» من ديوان «نار وأصفاد». ص70

(3) قصيدة «جنازة الرق» من ديوان «قاب قوسين». ص 282

(4) قصيدة «ساعة مع الكوخ» من ديوان «قاب قوسين». ص 289

وقوله في قصيدة كنز الذهب الأبيض: زهرة القطن، عن حال الفلاح:[1]

رَقَصَ القَصْرُ عَلَى أكْتَافِه وَهْوَ جَاثٍ. . بَيْنَ ذُلٍّ وَاقْتِنَاع

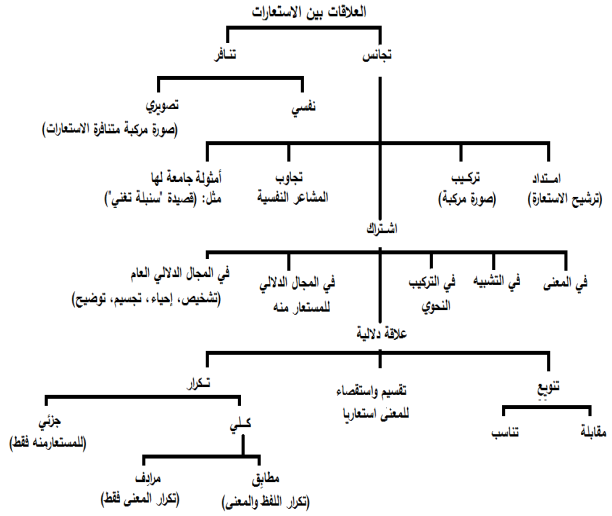
ومعنى الفوقية المجازية/الاجتماعية الذي في: «تمطّى على أيامهم بزمانه» وفي: «رقص القصر على أكتافه» يتكرر كثيرا في قصيدة «فقراء» كما في: «تسلَّقتْ شطحاتُ عزَّته على أصلابهم» «ومشَتْ على أضلاعهم»

8. العلاقات بين الاستعارية: تصنيف وشواهد

في هذا القسم الأخير أقدم تصنيفًا مقترحًا للعلاقات بين الاستعارات وشواهد من شعر محمود حسن إسماعيل على بعضها تكملةً لما سبق تحليله من علاقات. تنقسم العلاقات بين الاستعارات بحسب التلاؤم النفسي والتصويري إلى: علاقات تجانس أو تنافر. وتنقسم علاقات التجانس إلى: امتداد متصل (وهو ترشيح الاستعارة) أو تركيب لاستعارتين أو أكثر في استعارة واحدة مركبة، أو تجميع لاستعارات صغرى في أمثولة (كما في قصيدة «سنبلة تغني» للشاعر)، أو تجاوب للمشاعر والانفعالات النفسية، أو اشتراك. وتنقسم علاقات الاشتراك بدورها إلى: اشتراك في المعنى، أو في التشبيه، أو في التركيب النحوي، أو في المجال الدلالي للمستعار منه، أو في المجال الدلالي العام (التشخيص أو التجسيم أو الإحياء أو التوضيح)[2]، أو في علاقة دلالية معجمية. ومن العلاقات الاستعارية الدلالية المعجمية: التنويع بالمقابلة أو التناسب، والاستقصاء والتفصيل، والتكرار. والتكرار إما أن يكون جزئيًا (تكرار المستعار منه فقط) وإما أن يكون كليًا. والتكرار الكلي إما أن يكون تكرارًا للفظ والمعنى معا (التكرار المطابِق) وإما أن يكون تكرارًا للمعنى دون اللفظ (وهو التكرار المرادِف). يُلخص الشكل (2) هذا التصنيف.

(1) قصيدة «كنز الذهب الأبيض: زهرة القطن» من ديوان «أغاني الكوخ». ص20

(2) العلاقات الثلاثة الأولى ذكرها جورج لاندون، أما علاقة التوضيح فتسد فجوة في تصنيفه، فلو قال قائل: (تكسرت الأمواج على الشاطئ) أو (زأر الكلب في وجه الغرباء) فلن تجد هاتان الاستعارتان لهما موضعًا في تصنيفه الثلاثي.



الشكل (2) تصنيف العلاقات بين الاستعارات

ومن شواهد علاقة الترادف الاستعاري، قوله عن الزهر في قصيدة «القرية الهاجعة» [1]:

خَشَعَ الزَّهْرُ فِي نَوَاحِيه رَيَّا نَ رَطِيبًا مِنْ النَّسِيمِ النَّدِي
لَثَمَتْهُ الصَّبَا فَهَرَّ مِنَ النَّشْوَةِ أَكْمَامَ كَأْسِـــــهِ العِطْرِي

مع قوله عن السنبلة في قصيدة «سنبلة تغني» [2]:

الصَّبَا جُنَّتْ غَرَامًـــا بِشُحُوبِي وَنُحُولِي
تَشْتَهِي لَثْمِي فَتَضْرَى آهَةُ الصَّبِّ العَلِيل

وقوله في قصيدة «أغاني الرق» [3]، عن النفس:

غَرِيبَةٌ، شُدَّتْ عَلَيْهَا القُيُود مِنْ كُلِّ مَا تَهْوَى

(1) قصيدة «القرية الهاجعة» من ديوان «أغاني الكوخ». ص43
(2) قصيدة «سنبلة تغني» من ديوان «أغاني الكوخ». ص 58
(3) قصيدة «أغاني الرق» من ديوان «أين المفر». ص538

وعن القلب (في الصفحة نفسها، المقطوعة التالية) :

مُصَلَّبٌ، شَدَّتْه رُؤْيَا غَرَام فِي قَيْدِ إعْصَارِ

(شدت=شدته، القيود= قيد إعصار، من كل ما تهوى= رؤيا غرام)

من شواهد علاقة المقابلة الاستعارية، قوله في قصيدة «حصاد القمر» [1]:

سِيَّانَ فِي جَفْنِهِ الإغْفَاءُ والسَّهَرُ نَامَتْ سَنَابِلُهُ وَاسْتَيْقَظَ القَمَرُ

الـذي رأى (منـدور، 2004) أنـه «مقابلـة مصنوعـة» [2]. جديـر بالملاحظـة أنهـا مقابلـة تتكـرر فـي شـعره، كمـا فـي قولـه فـي قصيـدة الكـوخ[3]:

فَاسْتَيْقَظُوا. . وَالكُوخُ فِي غَفْلَةٍ مَا دَارَ فِيهِ بِالمُنَى دَائِرُ

وقوله في قصيدة الذهول[4]:

«فَاسْتَيْقَظَ الشَّوْقُ وَنَامَ الأصِيل»

ولكـن هـذه المقابـلات المتكلفـة أو مـا ذُكـر سـابقا مـن اعتسـافه للمقابلـة فـي قولـه عـن حـال الثـور: «أناتـه جزّاعـة وهـو صابـر» لا تُقـارن ببعـض مقابلاتـه الاسـتعارية التـي تَـروع بتمكنهـا وإصابتهـا وسلاسـتها، كقولـه فـي قصيـدة «راهـب النخيـل» [5]:

وَفَأْسٌ بِكَفَيْهِ يَكَادُ حَدِيدُها يَسِيلُ. . . ! وَدَمْعُ الظَّالِمِينَ مُكَابِرُ

يستطيع القارئ أن يشعر بالتهيؤ للمجاز وللمبالغة بقوله «يكاد»، وأن يرى إصابة المقابلة موضعها وأداءها دورها، والتحامها بالمجاز في لفظ «مكابر» ؛ إذ المعنى: (ودمع الظالمين لا يسيل بسبب كِبْرهم). ويحسن الالتفات هنا إلى تمكن لفظ «يسيل» ومناسبته للحديد وللدمع معًا، بحيث لا يحسن غيره مثل: (يسح، يفيض، يجري، ينصهر. . .) في موضعه هذا. (ويتكرر هنا أيضًا معنى تعاطف الطبيعة وتغافل الإنسان). وتردنا تلك الاستعارة مرة أخرى إلى توأمها «المرادِفة»

(1) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص598
(2) مندور، محمد (2004). ص ص: 80 - 81
(3) قصيدة الكوخ، من ديوان «أغاني الكوخ». ص14
(4) قصيدة «الذهول»، من ديوان «هكذا أغني». ص192
(5) قصيدة «راهب النخيل»، من ديوان «هكذا أغني». ص323

في رائية أخرى: هي «حصاد القمر» [1]، حيث يقول:

كَادَتْ مَنَاجِلُهُمْ وَاللهُ مُشْرِبُهَا بَأْسَ الحَدِيدِ مِنَ البَأْسَاءِ تَنْصَهِرُ

(لاحظْ: الفأس يكاد حديدها يسيل المناجل يكاد حديدها ينصهر)

ومن شواهد علاقة الاشتراك في المعنى: «الاقتدار»، قوله في قصيدة «كنز الذهب الأبيض: زهرة القطن» :[2]

عَفَّرَتْ رِيْحُ الأسَى كِسْرَتَه وَطَوَتْ نَعْمَاءَهُ دُنْيَا الصِّرَاع

مع قوله في قصيدة «أحزان الغروب» معبِّرا بالحقيقة عن المعنى نفسه: «طعامه لقمة عفراء يابسة» [3]

ومن ذلك تعبيره عن معنى: (لا ينالون شيئا) في قصيدة «فقراء»، بقوله:

«وَهُمُ يُرَدُ لَهُم هَشِيمُ سَرَابِهِم»

وقوله:

«لَمْ يَقْطُفُوا إلَّا خَرِيفَ عُرُوقِهِم»

وقوله في المعنى نفسه في قصيدة «ساعة مع الكوخ» [4]:

أذَلَّ يَدِي يَوْمَ الحَصَادِ فَلَمْ يَدَع

لَهَا ثَمَرًا، إلا هَشَـــــيمَ المَعَابِر

يجدر هنا الالتفات إلى اتحاد التقنية أيضًا في التعبيرات الثلاثة السابقة؛ حيث الإيهام في البداية بقوله (يُرد لهم، لم يقطفوا إلا، فلم يدع إلا) ثم كسر التوقع والمفاجأة في النهاية. كذلك تجدر ملاحظة أن المجاز والمفارقة والمفاجأة تحقق كلها لمحمود حسن إسماعيل لو قال: (يُردُّ لهم سرابهم) أو (يُرد لهم هشيمهم). لكنه يلح على التكثيف ويأبى إلا أن يعتصر اللغة لآخر قطرة ليستخلص منها أعمق المجاز. وتبقى الاستعارة المركبة في: «يُردُّ لهم

(1) قصيدة «حصاد القمر» من ديوان «أين المفر». ص 602
(2) قصيدة «كنز الذهب الأبيض: زهرة القطن»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص19
(3) قصيدة «أحزان الغروب» من ديوان «أغاني الكوخ». ص95
(4) قصيدة «ساعة مع الكوخ» من ديوان «قاب قوسين». ص 289

هشيم سرابهم» على غرابتها شاهدا على القوة الإيحائية للفظ؛ فمع «سراب» تتداعى دلالات الوهم والخداع وخيبة الأمل. . . ومع «هشيم» تتداعى دلالات التحطم والفتات وقلة النفع. . . أما المعنى في ذاته فشديد الوضوح والبساطة: وهو (لا يُرد لهم شيء).

ومن شواهد علاقة الاشتراك في المعنى (الغرض) وصفه الفقراء بالجود والإيثار، تارة بقوله:

«تساقطوا ثمرا على أحبابهم» أخرى بقوله: «صهروا الحياة لغيرهم» [1]

ومن ذلك أيضًا تكرار معنى: (الطبيعة هادية إلى الله) في قصيدة القرية الهاجعة[2]:

تُلْهِمُ الرُّشْدَ للضَّلُولِ، وَتُلْقِـــي مُعْجِزَاتِ الهُدَى لِكُلِّ غَوِي
. . . فَضَحَتْ كُلَّ مُلْحِدٍ حِيْنَ أَضْفَتْ قُدْرَةَ اللهِ مِنْ سَنَاها العَلِي!

وفي قصيدة «حصاد القمر» [3]:

آمَنْتُ باللهِ! كُلُّ الكَوْنِ فِي خَلَدِي هَادٍ إليهِ الحَصَى وَالذَّرُّ وَالحَجَرُ

وفي قصيدة «وطن الفأس» [4]:

لَوْ رَنَا المُلْحِدُ العَنِيدُ إليـــــها وَهْوَ جَمُّ الضَّلالِ مِنْ نَزَغَــاتِه
رَجَمَتْ غَيَّهُ وَكَادَتْ ـ جَلالا ـ تَسْكُبُ الرُّشْدَ وَالهُدَى مِنْ لَهَاتِه

ومن شواهد علاقة الاشتراك في التشبيه، تشبيهه البومة بالشيخة، في قصيدة «البومة والملحد» بقوله[5]:

وَشَيْخَةٍ عَابِسَةٍ فِي الضُّحَى غَبْرَاءَ تَحْكِي سِحْنَةَ المُلْحِدِ

وفي قصيدة الكوخ[6] بقوله:

يَنْعَى عَلَيْهِ تَحْتَ جُنْحِ الدُّجَى شَيْخُ اللَّيَالِي بُومُهَا الصَّافِرُ

(1) من قصيدة فقراء من ديوان «لا بد»، ص ص: 507 - 513
(2) قصيدة القرية الهاجعة، من ديوان «أغاني الكوخ». ص 42
(3) قصيدة حصاد القمر، من ديوان «أين المفر». ص ص: 600 - 601
(4) قصيدة «وطن الفأس» من ديوان «هكذا أغني». ص305
(5) قصيدة «البومة والملحد» من ديوان «أغاني الكوخ». ص 111
(6) قصيدة الكوخ من ديوان «أغاني الكوخ». ص12

ومن شواهد علاقة التكرار الجزئي للمستعار منه فقط، قوله في قصيدة «التزام» :[1]

وَالخَطْوُ مِسْبَحَةٌ تَدُور، وَلا تُحَرِكُهَا يَدَان
مَقْهُورَة الدَّعَوَاتِ تَفْهَقُ بالرِّيَاءِ بِلا لِسَان

مع قوله في قصيدة «بين الله والإنسان» :[2]

لَكِنَّهَا لا شَيْء. . . حِينَ يَنْحَنِي، وَيَبْسُطُ اليَمِين
حَزِينَة مِسْكِينَة مَقْهُورَة الدُّعَاءِ وَالأنِين

ومن ذلك أيضًا قوله في قصيدة «البيعة» عن الفَجْر:[3]

وَشَلَّ خَطْوَ الذُّلِّ فِي يَقِينِي

مع قوله في قصيدة «حادي التغيير» :[4]

وَالكَوْنُ مَشْلُولُ الخُطَا ضَرِير

(القصيدتان متتابعتان في الديوان السابع، وبين استعارتي «مشلول» و «ضرير» تناسب؛ فالشلل في القدم يناظر الضرارة في البصر)

ومن شواهد تجانس الاستعارات في صورة مركبة، مطلع قصيدتي « القرية الهاجعة: في ظل القمر» و «حصاد القمر» ؛ حيث تستهلان بعنصر التجربة ذاتها الليل والسنا والأضواء والجلال والغموض الروحي، يقول في قصيدة القرية الهاجعة[5]:

وَسَّدَتْها **الأضْوَاءُ** مِنْ لَمْحِها الضَّا ... فِي وِسَادَ الطَّبِيعَةِ العَبْقَرِي
. . . تَنْهَلُ **الحُلْمَ** مِنْ رُؤَى تَتَجَلَّى ... **هَامِسَاتٍ بِكُلِّ مَعْنَى خَفِي**

ويقول في قصيدة «حصاد القمر» [6]:

نَعْسَانُ **يَحْلُمُ وَالأضْوَاءُ** سَاهِدَةٌ ... قَلْبُ النَّسِيمِ لَهَا وَلْهَانُ يَنْفَطِر
مَالَ السَّنَا جَاثِيًا يَلْقَى بِمَسْمَعِه ... **هَمَسًا مِنَ الوَحْيِ لا يُدْرِى لَهُ خَبَرُ**

(1) قصيدة «التزام» من ديوان نهر الحقيقة». ص377
(2) قصيدة «بين الله والإنسان» من ديوان «لا بد». ص513
(3) قصيدة «البيعة» من ديوان «لابد». ص461
(4) قصيدة «حادي التغيير» من ديوان «لابد». ص 473
(5) قصيدة «القرية الهاجعة في ظل القمر»، من ديوان «أغاني الكوخ». ص 40
(6) قصيدة «حصاد القمر»، من ديوان «أين المفر». ص 598

9. الخاتمة:

عالج البحث مسألة «العلاقات بين الاستعارات» في مختارات متنوعة من شعر محمود حسن إسماعيل، فحددها وصنّفها تصنيفا جديدا باعتبارات مختلفة بعضها تقليدي معروف وبعضها تجريبي مقترح. وقد جرّبت أن أطبق مفهوم الإبداع على «العلاقات بين الاستعارات» في الإنتاج الشعري لمحمود حسن إسماعيل، بالاحتكام إلى أهم السمات الإبداعية التي حددها علماء النفس: (الطلاقة والمرونة والأصالة والإفاضة والحساسية للمشكلات)، ومن ثم قسَّمت الطلاقة والمرونة ـ في الاستعارات ـ إلى لفظية وتصويرية ومعنوية. وقد بدا أن «العلاقات بين الاستعارات» ؛ لتعرضها للجوانب الثلاثة: اللفظ والصورة والمعنى، ربما تصلح للكشف عن ملامح الإبداع الشعري.

ولعل البحث قد استطاع إثارة الشك حول الاعتقاد بجزئية التحليل الاستعاري العربي، من خلال جذب الأنظار إلى إشارات البلاغيين والنقاد العرب القدامى التي تدل على وعي بالمنظور الكلي لدراسة الاستعارة على المستويين المعجمي والتركيبي، والتي حاولت استلهامها وبلورتها في تصنيف العلاقات بين الاستعارات.

ربط البحث من خلال منهج لغوي موازن ذي منظور كلي بين مفاهيم القوى الشاعرية عند حازم القرطاجني، ومفهوم الإبداع وسماته، وطبقهما معًا لدراسة الجوانب النفسية الإبداعية في شعر محمود حسن إسماعيل، وطبّق كذلك مفهوم الرؤية الإدراكية لفحص قدرة الشاعر على المرونة التصويرية وحساسيته لبعض مشكلات الواقع.

وأرى أن تحليل الاستعارات في شعر محمود حسن إسماعيل والعلاقات بينها وبين بعضها من جهة، وبينها وبين قوى الشاعرية من جهة ثانية، وبينها وبين السمات الإبداعية من جهة ثالثة ـ ربما يكشف عن أن قدرات محمود حسن إسماعيل الإبداعية في جانب اللفظ أعلى منها في جانب التصوير، وفي جانب التصوير أعلى منها في جانب المعنى: (اللفظ الصورة الاستعارية المعنى). ومن ثم فالطلاقة اللفظية مثلا أعلى عنده من الطلاقة التصويرية، والطلاقة التصويرية أعلى بدورها من الطلاقة المعنوية. وينطبق هذا الترتيب نفسه على سمة المرونة الإبداعية عنده. ويمكن في ضوء دراسة العلاقات الاستعارية في شعره ترتيب قدراته الشعرية الإبداعية كالتالي، بدءًا بالعليا: (الطلاقة الإفاضة في التفاصيل المرونة الأصالة الحساسية للمشكلات). في الحقيقة، يطرح هذا الترتيب للقدرات الإبداعية كثيرا من الأسئلة، ويثير عددا من القضايا الفنية والإبداعية التي تحتاج إلى مزيد من الدراسة لدى شعراء الاتجاه الرومنسي.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

إسماعيل، محمود حسن (2004). الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل (ط2). الهيئة العامة للكتاب.

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (د.ت.). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ط4) . (تحقيق السيد أحمد صقر). دار المعارف.

ابن أبي الإصبع (د.ت.). بديع القرآن. (تحقيق حفني محمد شرف). نهضة مصر.

ابن أبي الإصبع (د.ت.). تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. (تحقيق حفني محمد شرف). المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

الجرجاني، عبد القاهر (1991). أسرار البلاغة. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. مطبعة المدني.

الجرجاني، عبد القاهر (1992). دلائل الإعجاز (ط3). قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. دار المدني.

الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز (2006). الوساطة بين المتنبي وخصومه. (تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي). المكتبة العصرية.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (2011). الخصائص (ط5). (تحقيق محمد علي النجار). تقديم عبد الحكيم راضي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الحرّاصي، عبد الله (2002). دراسات في الاستعارة المفهومية. مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان. كتاب نزوى.

درويش، أحمد (1996). في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة. دار الشروق.

راضي، عبد الحكيم (2017). ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي (ط3). مكتبة الآداب.

الرماني، أبو الحسن على بن عيسى (د.ت.). النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)(ط3). (تحقيق محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام). دار المعارف.

زايد، على عشري (1992). قراءات في شعرنا المعاصر (ط2). مكتبة الشباب.

زايد، على عشري (1998). قراءات في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي.

السعدني، مصطفى (1987). التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل. منشأة المعارف.

سويف، مصطفى (د. ت.). الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة (ط4). دار المعارف.

السيد، شفيع (1988). تجارب في نقد الشعر. مكتبة الشباب.

سيمينو، إيلينا (2013). الاستعارة في الخطاب (ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق). المركز القومي للترجمة.

الشريف المرتضى، علي بن الحسين (1954). أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد). (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم). دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه).

شوشة، فاروق (1991). أحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي. دار الشروق.

شوقي، أحمد (1988). الشوقيات. دار العودة ج2.

صادق الملائكة، نازك (1979). الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه (ط2). دار العلم للملايين.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي (1985). عيار الشعر. (تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع). دار العلوم للطباعة والنشر.

عبد الحليم، عبد اللطيف (2008). أدب ونقد. الدار المصرية اللبنانية.

العسكري، أبو هلال (1952). كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. (تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم). دار إحياء الكتب العربية.

القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن (1986). منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ط3). (تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة). دار الغرب الإسلامي.

القط، عبد القادر (1988). الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب.

لايكوف، ج. وجونسن، م (2009). الاستعارات التي نحيا بها (ط2)(ترجمة عبد المجيد جحفة). دار توبقال للنشر.

لحويدق، عبد العزيز (2015). نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون. دار كنوز المعرفة.

مصلوح، سعد (2002). في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية (ط3). عالم الكتب.

مصلوح، سعد (2010). في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة (ط2). عالم الكتب.

مندور، محمد (2004). في الميزان الجديد. نهضة مصر.

مندور، محمد (د.ت.). الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثالثة روافد أبوللو. نهضة مصر.

أبو موسى، محمد (1997). الإعجاز البلاغي دراسة تحليلية لتراث أهل العلم (ط2). مكتبة وهبة.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanization Arabic References:

’ismā‘yl maḥmūda ḥusni 2004). al’a‘māla alkāmilata lil-shā‘iri maḥmūda ḥusni ’ismā‘yl ṭ alhay’ata al‘āmmata lil-kitābi

al’āmidiyyu ’abū alqāsimi alḥasani bn bashari d t). almūāzanatu bayna shi‘rin ’abī tamāmun wa-al-buḥturiyyu ṭ (taḥqīqa al-sayyidi ’aḥamida ṣaqru dāra alma‘ārifi

ibna ’abī al’iṣba‘i d t). badī’u alqur’āni (taḥqīqu ḥafniyyu muḥammadu sharafi nahḍata miṣrin

ibna ’abī al’iṣba‘i d t). taḥrīru al-taḥbīri fī ṣinā‘ati al-shi‘ri wa-al-nathri wabayāni ’i‘jāzi alqur’āni (taḥqīqu ḥafniyyu muḥammadu sharafi almajlisa al’’lā lil-sh’wn al’islāmiyyata lajnata ’iḥyā’i al-turāthi al’islāmiyyi

aljurjāniyyu ‘abda alqāhiri 1991). ’asarāra albalāghati qara’tu wa‘aliqa ‘alayhi maḥmūda muḥammada shākira miṭba‘atu almadaniyyi

aljurjāniyyu ‘abda alqāhiri 1992). dalā’ila al’i‘jāzi ṭ qara’tu wa‘aliqa ‘alayhi maḥmūda muḥammada shākira dāru almadaniyyi

aljurjāniyyu al-qāḍy ’abū alḥusni ‘uliya bn ‘abdi al‘azīzi 2006). alwasāṭata bayna almutanabbiyyi wakhuṣūmihi (taḥqīqun washarḥu muḥammadu ’abū alfaḍli ’ibrāhym wa‘uliya muḥammadu al-bjā’ī almaktabata al‘aṣriyyata

ibna janniyyin ’abū alfatḥi ‘uthmāna 2011). al-khṣā’ṣ ṭ (taḥqīqa muḥammada ‘allī al-najjāri taqdyma ‘abdi alḥakīmi rāḍī alhay’atu almiṣriyyatu al‘āmmatu lil-kitābi

al-ḥrrāṣy ‘abda al-lhi 2002). dirāsātin fī alisti‘ārati almafhūmiyyati mu’assasatu ‘ammāni lil-ṣiḥāfati wa-al-’ānbā’i wa-al-nashri wa-al-’i‘la’ani kitābu nuzwā

darwīshun ’aḥamida 1996). fī al-naqdi al-taḥlīliyyi lil-qaṣīdati almu‘āṣirati dāru al-shurūqi

rāḍī ʻabda alḥakīmi 2017). ẓāhirata alkhilṭi fī al-turāthi albalāghiyyi wa-al-naqdiyyi bayna almuʻannā alʼdabiyyi wa-al-muʻannā alijtimāʻiyyi ṭ maktabata alʼādābi

al-rummāniyyu ʼabū alḥusni ʻalā bn ʻīsā d t). al-nukatu fī ʼiʻjāzi alqurʼāni ḍimna thalāth rasāʼila fī ʼiʻjāzi alqurʼāni ṭ (taḥqīqa muḥammada khalfi al-lhi ʼaḥamdun muḥammada zughlwli silāmi dāra almaʻārifi

zāyada ʻalā ʻushurī 1992). qirāʼātin fī shiʻrinā almuʻāṣiri ṭ maktabata al-shabābi

zāyada ʻalā ʻushurī 1998). qirāʼātin fī al-shiʻri alʻarabiyyi almuʻāṣiri dāru alfikri alʻarabiyyi

al-saʻdaniyyu muṣṭafā 1987). al-taṣwīra alfanniyya fī shiʻri maḥmūdi ḥusni ʼismāʻyl munshaʼatu almaʻārifi

suīfa muṣṭafā d t). alʼususu al-nafsiyyatu lil-ʼibdāʻi alfanniyyi fī al-shiʻri khāṣṣata ṭ dāra almaʻārifi

al-sayyidu shafīʻa 1988). tajāriba fī naqdi al-shiʻri maktabatu al-shabābi

symynw ʼīlynā 2013). alisti'ārata fī alkhiṭābi tarjamata ʻimādi ʻabdi al-laṭīfi wakhālidi tawfīqi almarkaza alqawmiyya lil-tarjamati

al-sharīfu almurtaḍā ʻuliya bn alḥissayni 1954). ʼamāliyya almurtaḍā gharrara alfawāʼidu waduraru alqalāʼidi (taḥqīqa muḥammada ʼabū alfaḍli ʼibrāhym dāra ʼiḥyāʼi alkutubi alʻarabiyyati ʻīsā albābiyyi alḥalbiyyi washarikāhu

shawwashatun fārūqa 1991). ʼaḥalā ʻishrīna qaṣīdata ḥubbin fī al-shiʻri alʻarabiyyi dāru al-shurūqi

shawqiyyun ʼaḥamida 1988). al-shawqīāti dāru alʻawdati j

ṣādiqu almalāʼikati nāzk 1979). al-ṣawmaʻata wa-al-sharafata alḥamrāʼa darrāsatu naqdiyyatu fī shiʻri ʻaliyyi maḥmūdi ṭh ṭ dāra alʻilmi lil-malāayīni

ibna ṭabāṭabā ʼabū alḥusni muḥammada bn ʼaḥamida alʻalawiyyu 1985). ʻīāra al-shiʻri (taḥqīqu ʻabdi alʻazīzi bn nāṣiru almāniʻi dāra alʻulūmi lil-ṭibāʻati wa-al-nashri

ʻabdu alḥalīmi ʻabda al-laṭīfi 2008). ʼadubbun wanaqdun al-dāru almiṣriyyatu al-lubnāniyyatu

alʻaskariyyu ʼabū halāali 1952). kitāba al-ṣanāʻatayni alkitābata wa-al-shiʻra (taḥqīqu ʻaliyyu muḥammadu al-bjāʼī wamuḥammada ʼabū alfaḍli ʼibrāhym dāra ʼiḥyāʼi alkutubi alʻarabiyyati

alqarṭājanniyyu ḥāzima bn muḥammadu bn ḥusni 1986). minhāja albulaghāʼi wasirāji alʼudabāʼi ṭ (taqdymun wataḥqīqu muḥammadu alḥabybi bn alkhawjati dāra algharbi alʼislāmiyyi

ulquṭ ʻabda alqādiri 1988). alittijāha alwijdāniyya fī al-shiʻri alʻarabiyyi almuʻāṣiri maktabatu al-shabābi

lāykwf j wajūnisna m 2009). alisti'ārāti allatī nuḥayyā bihā ṭ tarjamata ʻabdi almajīdi juḥfatu dāra twbqāl lil-nashri

lḥīdq ʻabda alʻazīzi 2015). naẓarīāti alistiʻārati fī albalāghati algharbiyyati min ʾrsṭū ʾilā lāykwf wamārraka jūnsūnun dāru kunūzi almaʻrifati

mṣlwḥ saʻida 2002). fī al-naṣṣi alʾdabiyyi dirāsātin ʾuslwbiyyatin ʾiḥṣāʾiyyatin ṭ ʻālama alkutubi

mṣlwḥ saʻida 2010). fī albalāghati alʻarabiyyati wa-al-ʾuslwbīāti al-lisāniyyata ʾāfāqa jadydatin ṭ ʻālama alkutubi

mandūrun muḥammada 2004). fī almīzāni aljadīdi nahḍatu miṣrin

mandūrun muḥammada d t). al-shiʻru almiṣriyyu baʻda shawqī alḥaliqati al-thālithati rawāfida ʾbwllw nahḍatu miṣrin

ʾabū mūsan muḥammada 1997). alʾiʻjāza albalāghiyya darrāsatu taḥlīliyyatu liturāthi ʾhli alʻilmi ṭ maktabata wahibatan

Metaphorical Interrelationships and Poetic Creativity: A Study of Mahmoud Hassan Ismail's Works

Ibrahim Abdet-tawwab Abdel-fattah Hamza[1]

Abstract:

This paper attempts to identify and classify the interrelationships between metaphors in anthologies of Mahmoud Hassan Ismail's poetry. Although Arabic rhetoric has been accused of a partial analytical character, this paper, inspired by the ideas and techniques of some ancient Arab rhetoricians and critics, addresses his poetry from a holistic perspective using a comparative linguistic approach. The paper assumes that the interrelationships between metaphors can be used as a tool for revealing creativity features (fluency, flexibility, originality, elaboration and sensitivity to problems) in relation to the words and meanings of metaphors in his poetry. Two of the most important results of this paper are providing a new classification of interrelationships between metaphors and ordering the poet's creative abilities according to its strength.

Keywords: Metaphoric Interrelationships, Poetic Creativity, Mahmoud Hassan Ismail's Poetry.

(1) Faculty of Arts - Cairo Univeristy (Giza - Eygpt)
Ibrahim_syntax@yahoo.com