

الصورة البيانية في ديوان (شظايا ورماد) لنازك الملائكة Graphic image in Nazik Al-Malaika's: (Fragments and Ashes)

سوسن هادي جعفر⁽¹⁾ محمد خليل ابراهيم⁽²⁾

الملخص

اعتمدت نازك الملائكة في بنائها النصي على الصورة البيانية في ديوانها شظايا ورماد - قيد الدراسة - اعتماداً شبه كلي أولاً، ثم أن هذه الصور - في أغلب - قصائدها لا تشغل صورة بمعزل عن الأخرى، بل إننا نجد تداخلاً واضحاً بين صورة تشبيهية وأخرى استعارية وثالثة كناية في قصيدة واحدة.

لذا جاءت هذه الدراسة مركزة في أصولها وآليات اشتغالها على هذه الصور، محللة النص بما يتطلبه من تحليل بلاغي، وفي الآن ذاته محاولة تحليل بعضها نقدياً، فاشتملت، بعد المقدمة والتمهيد؛ على تبيان مفهوم الصورة والصورة البيانية؛ لنستند إليه في مباحث دراستنا التي تحددت بثلاثة مباحث، وهي: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكناية.

الكلمات المفتاحية: الصورة، البيانية، نازك الملائكة، شظايا ورماد.

Abstract

Nazik al-Malaika relied, in her textual construction, on the graphic image in her collection of fragments and ashes - under study - a semi-total dependence first, then that these images -in most of her poems- do not work in isolation from the other; they are inseparably integrated and inextricably tangled.

Therefore, this study sets out to explore its origins and mechanisms of drawing these images, analyzing the text in response to the requirements of the rhetorical analysis, and at the same time we tried to critically analyze some of them, so the study included after the introduction in which we focused on clarifying the concept of the image and the graphic image in order to rely on it in discussing our present study, which mainly tackles three topics: the simile and the metaphor.

Key Words: Graphic Image, Nazik Al-Malaika, Fragments and Ashes.

⁽¹⁾ قسم اللغة العربية، كلية الآداب، العراق ⁽²⁾ قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تكريت، العراق ، تاريخ استلام البحث 2021/02/10،

تاريخ قبوله 2021/05/10

المقدمة

الحمد لله بذكره نبداً أولاً وأبداً، وبه نستعين أولاً وآخراً، وعليه نتوكل في جميع نياتنا وأقوالنا وأفعالنا، والصلاة والسلام على خير خلقه، الهادي الأمين، وعلى آله وصحبه إلى يوم الدين.

النص الأدبي تركيب لغوي، يثير جملة من التساؤلات التي لا يمكن الإجابة عنها إلا من خلال السياق الذي يتحرك فيه، ويتحدد بالسياق اللغوي والدلالي، والأديب لا يكتب من فراغ أو في فراغ، بل إنه يحرص على أن تكون التجارب التي عاشها وخاض بعضاً منها جزءاً من هذا النص.

مشكلة البحث

إذا كنا نسعى إلى استكشاف جماليات النص الأدبي-عموماً- والنص الشعري بوصفه تعبيراً عن ذاتية الشاعر وعواطفه ومشاعره وإحساسه تجاه قضية معينة على وجه الخصوص؛ فإننا نحاول أن نقف عند أحد العناصر المكونة للنص الشعري، وهي الصورة، فهي عنصر مهم، يتحرك في النص بحيوية، والصورة التي نسعى إلى استقراءها هي الصورة البيانية التي تفصح عن وجود الأساليب البيانية، وكيفية بناء نص شعري يستند إلى الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية، استطاع مبدعه أن يتقن أدوات اشتغاله، ومن ثم يحرض القراءة الاستكشافية لخوض تجربة أخرى تنتج دوالها القرائية من خلال المفاتيح التي تفتح مغاليق النص أمام القارئ، وتسمح له بالدخول إلى معالمه.

أهمية البحث وأهدافه

لم تكن نازك الملائكة من الشعراء الذين خاضوا تجربة الشعر لمجرد المتعة أو التسلية، فالشعر جسر يوصلها إلى الآخر/المتلقي، وتجد ذاتها تتحرك وتعاني، تحب وتكره، تنجح وتخفق من خلال ما تنظمه شعراً، وقد كانت الموجّهات القرائية التي وقفت إزاء تجربة نازك الملائكة التي اعتمدت في بنائها النصي على الصورة البيانية في ديوانها شظايا ورماد - قيد الدراسة- اعتماداً شبه كلي أولاً، ثم إن هذه الصور-في الأغلب- قصائدها، لا تشتغل بمعزل عن الأخرى، بل إننا نجد تداخلاً واضحاً بين صورة تشبيهية وأخرى استعارية وثالثة كنائية في قصيدة واحدة، وربما في سطر شعري واحد.

منهجية البحث

إن استقراء النصوص الشعرية استقراء بلاغياً يحتم علينا تحليلها، وبيان جمالياتها النصية، لا سيما فيما يتعلق بالصورة البيانية، لذا حاولنا قدر الإمكان الاستفادة من المنهج التحليلي في دراستنا.

خطة البحث

جاءت هذه الدراسة وقد ركزت أصولها وآليات اشتغالها على هذه الصور، محللين النص بما يتطلبه من تحليل بلاغي، وفي الآن ذاته حاولنا تحليل بعضٍ منها نقدياً، فاشتملت على ثلاثة محاور: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية.

وقد ارتأينا عدم ذكر الديوان في الهامش، واكتفينا بذكر القصيدة في المتن؛ لعدم إثقال البحث بالهامش .

المحور الأول: الصورة التشبيهية

احتلت الصورة التشبيهية دوراً مهماً واستثنائياً في إطار بناء القصيدة العربية - القديمة والحديثة على حدٍ سواء - فهي من أبرز الفنون البلاغية، ومن أقدم أساليب التعبير ووسائل الخيال، فهي أقرب وسيلة للإيضاح والإبانة، وأكثرها إجلالاً للغموض⁽¹⁾ الذي قد يصيب جسد القصيدة ومعناها.

ذهب البلاغيون إلى أن التشبيه هو "ربط بين شيئين في صفة من الصفات أو أكثر"⁽²⁾، وتكمن أهميته في إجلال المعاني وتوضيحها استناداً إلى دلالاته الوضعية، أي: معتمداً على الوضع الأصلي للألفاظ، وأن قيمة التشبيه لا تكتسب من طرفيه فقط (المشبه والمشبه به)، ولا من وجود وجه الشبه بينهما، وإنما تستمد من الموقف الذي يدل عليه السياق، وإن النسق اللغوي يمنح الصورة التشبيهية الحياة، ويكسبها ظلالاً إيحائية، لا يستطيع التشبيه بطرفيه أو بوجه الشبه القيام به⁽³⁾.

وتكمن أهمية الصورة التشبيهية إلى جانب كونها تقرب المعاني البعيدة، وتجلي الغموض الذي قد يحصل في القصيدة في أنها تمثل "الجوهر الذي يكمن في كل صورة، حتى وإن لم تكن تشبيهية بالفعل، فلا بد أن تكون كذلك بالقوة، مادامت حاوية على الأركان الصورية الرئيسية، إذ إن كل صورة لا بد من أن تشتمل على طرفين أساسيين هما المشبه والمشبه به، يجمع بينهما وجه الشبه"⁽⁴⁾.

وترتبط الصورة التشبيهية بالتأويل ارتباطاً حيوياً ومركزياً ومباشراً، وقد وعى عبد القاهر الجرجاني هذه الحقيقة، وأدرك أن الصورة التشبيهية لا تخلو من التأويل، فهي عنده بمثابة الصورة العقلية التي لا يمكن للقارئ إدراكها بالحواس، إذ قال: "كقولك: هذه حبة كالشمس في الظهور - فقد مثل الشبهة في الحجة نظير الحجاب، فيما يدرك بالعقول، فإذا ارتفعت الشبهة ظهرت الحجة، وهي العلم بمعنى الكلام، كما تظهر الشمس، وهذا يحوج المتلقي في معرفة وجه الشبه إلى تأويل"⁽⁵⁾.

إن محاولة استقرائية لنصوص الشعراء المحدثين ستكشف عن اختلاف الصورة في الوقت الحاضر عما كانت عليه في النقد القديم، فارتكاز الشاعر قديماً كان على الصورة الحسية، أي وجود تشابه حسي بين طرفي التشبيه، وبمعنى آخر أن تكون الصورة نقلاً عن الواقع الخارجي الذي يستقي منه الشاعر مادته أو صورته التشبيهية، ومن ثم هيمنت الموضوعية على الصور التشبيهية مع تأكيد عدم إغفال الجانب الذاتي فيها، إلا أنها لم تكن بالسعة التي هيمنت فيها على الصورة التشبيهية في القصيدة الحديثة، فالرؤية المعاصرة "للتشبيه تقيم التماثل طبقاً للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، ولم يجد الشاعر المعاصر، وفق هذه النظرة؛ حرجاً في أن يعقد الصلات بين الأشياء طبقاً لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله الخاص بها"⁽⁶⁾، فالصورة التشبيهية وفق هذا الكلام بدأت تسعى إلى الإحاطة بما حولها، وتحويلها إلى صور معبرة، تضحج بالحركة، ونابضة بالحياة.

وفق هذه الرؤية سيتم التعامل مع الصورة التشبيهية في شعر الملائكة، فهي من الشعراء الذين أولوا أهمية استثنائية بصورهم الشعرية عموماً والبيانية على وجه الخصوص، وكانت هذه الصور بمثابة ترجمة حرفية للذات الشاعرة، وما تعانيه هذه الذات من اغتراب داخلي ومعاناة تجاه الحياة التي لم تستوعبها أولاً نتيجة للضربات المتتالية والمأساوية في

(1) ينظر: شريف: شبيلان فنجي، الصورة البيانية في شعر عمر النص، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة السليمانية، 2010: 30.

(2) المبرد: أبو العباس(ت285م)، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تج: أحمد محمد شاكر، ط1، 2: 54.

(3) ينظر: عيد: رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979: 175-176.

(4) محمد: عشتار داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 55.

(5) الجرجاني: عبد القاهر(ت471هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تج: محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية. دن، د.ت: 82.

(6) صالح: بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994: 121.

حياتها، وربما كانت ملامح الإلحاد والشك بالقدر لديها واضحة، ولم تتخلص منها إلا بعد التحول الفجائي الذي حدث في حياتها بعد ثورة 1958، إذ لجأت إلى الله وأمنت بالقضاء والقدر.

وقبل أن ندخل في تفاصيل الصور التشبيهية في شعر نازك الملائكة لابدأ من الإشارة إلى مسألتين مهمتين، لا يمكن لأي دارس لشعرها أن يتجاهلهما، وهما:

1. طغيان (الأنا) الشاعرة في قصائدها جميعاً دون استثناء، الذي يقرأ قصائدها سيجد أنها المعبر الأمثل لتجاربها في الحياة، وأنها من خلال هذه (الأنا) تحاول أن تمنح نفسها هويتها الوجودية وكيانها وحضورها لذا فالليس غريباً أن تبقى المرأة المبدعة ملتزمة بالضمير (أنا)، ولا تريد أن تبرحه بغية إثبات حضورها.⁽⁷⁾، وإن البحث عن نازك الملائكة (الإنسانة) سيكون سهلاً في ثنايا قصائدها، وهو بحث عن نازك الملائكة الشاعرة في الآن ذاته، وهذه (الأنا) هي التي أخضعت حياتها للمأساة، فالبحث عن الوجود الذاتي والكيان والهوية جاء استجابة لصراع نازك الملائكة مع الحياة، وربما كان للرومانسية التي غلفت حياتها أثر في توجيهها نحو الاعتزال والاعتكاف، ومن ثم ظهرت هذه الرومانسية في صورتها القائمة المعبرة عن نبذ اجتماعي وإحساس باغتراب داخلي كان السبب في تأصيل موقفها من مظاهر الكون كالليل والوجود والموت والإيمان والحب⁽⁸⁾.

وفيما يخص تشبيهاتها سنجد دوماً تلك النزعة الذاتية الطاغية عليها، فأغلبها تقيمها في تشبيه ذاتها من خلال صيغ (أنوية) تعود عليها مثل ضمير المتكلم المنفصل: أنا أو المتصل بالأفعال والأسماء والحروف.

2. إن أغلب تشبيهاتها مستقاة من الطبيعة وما فيها، وهي نابعة من إدراكها الواعي لمنطق الأشياء التي تعبر عنها، لا سيما وأن التعبير عن هذه الأشياء اتكأ على المعطيات الحسية، فأغلب تشبيهاتها محسوسة، مما يدفعنا إلى القول: بأن الشاعرة اشتغلت على نظرية ترأسل الحواس التي جاءت ملائمة للأجواء التشبيهية المعبرة عنها، وسنجد ذلك في متن هذه الدراسة، ونحن نقف إزاء تشبيهاتها المتعددة والطاغية في آن وأحد على جوهر القصيدة لديها. ففي قصيدة (يوتوبيا الضائعة) تقول:

صدي ضائع كسراب بعيد

يجاذب روي صباح مساء .

إذ شبهت الصدى الضائع بالسراب، وجاءت أداة التشبيه الكاف الرابطة بين طرفي التشبيه؛ لتضفي على البيت نوعاً من الحيوية، فوجود أداة التشبيه يدخل ضمن التشبيه المرسل "وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه"⁽⁹⁾، مع الأخذ بنظر الاعتبار حذف وجه الشبه على سبيل التشبيه المجمل الذي يحذف منه وجه الشبه⁽¹⁰⁾ الذي تمثل في الوهم وعدم الدقة في تصديق الشيء .

استطاعت الشاعرة أن تقدم صورة تشبيهية، يقوم طرفاها على التشبيه الحسي الذي "تترك مادته بإحدى الحواس الخمس الظاهرة"⁽¹¹⁾، فصدي ضائع مادي محسوس عن طريق السمع والسراب مادي محسوس أيضاً يتم إدراكه بالبصر .

⁽⁷⁾ بن السايح: الاخضر، سرد الجسد وغواية اللغة، - قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى ، ط1، دار الكتب الحديث، إربد - دار جدارا للكتاب العالمي، عمان ، 2011: 35.

⁽⁸⁾ ينظر: جعفر: محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999: 10.

⁽⁹⁾ طبانة: بدوي، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة- دار الرفاعي، جدة- الرياض، 1988: 25.

⁽¹⁰⁾ م.ن، 353.

⁽¹¹⁾ شعيب، ابن عبدالله أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية: د.ط، دار حزم، بيروت، 2008، 55.

على أن الصاعرة لم تكثف بتشبيه المفرد بالمفرد، بل إنها راحت تصف السراب بأنه بعيد أولاً، ويجاذب روحها صباحاً ومساءً، وهي بذلك تحاول أن تضيء على المشبه به صفات تتعلق به، ليتحول التشبيه من المفرد إلى التشبيه التمثيلي حينما يكون منتزعاً من أمرين أو أكثر لنحصل من خلاله على صورة كلية متحركة، فالشاعرة بتعبيراتها التصويرية هذه ركزت على الأشياء المادية المعقولة والمحسوسة على حدٍ سواء في محاولة منها إشراك القارئ في المشاعر والأحاسيس التي تحاول إيصالها إليه.

وتستمر في عقد صورها التشبيهية على مدار القصيدة كلها، فنقول:

ويوتوبيا حلم في دمي

أموت وأحيا على ذكره

تخيلته بلداً من عبير

على أفق حزت في سره.

وفي قولها:

على شاطئ كضياء النجوم

اسميه شاطئ يوتوبيا

هنالك طوفت ذات مساء

وكان معي هيكل كالسراب

وأحسست في قعر روعي جنونا

وشوقاً عميقاً كبحر عميق .

إن القصيدة مكتنزة بالصور التشبيهية، منها: **ويوتوبيا حلم/تخيلته بلداً من عبير/هيكل كالسراب/جنوناً وشوقاً عميقاً كبحر عميق**، لتأتي هذه التشبيهات في إطار صورة كلية تكمل إحداها الأخرى .

فانعقد التشبيه الأول بين **يوتوبيا/ حلم**، فالـيوتوبيا هي المدينة الفاضلة التي حاول أن يؤسسها ويقوم أركانها الفارابي، ومن قبله أوضاعها أفلاطون في جمهوريته حينما طرد الشعراء منها، ورأى أنهم سبب المفساد والشور وأنهم كاذبون، يقولون ما لا يفعلون، وقد رأت الملائكة فيها مدينة أحلامها أو المدينة المثالية التي تكون خالية من الشرور والآثام، وهو تشبيه مفرد بمفرد قائم على تشبيه بليغ حذف أداتها ووجه الشبه، وجاء التشبيه الثاني في قولها: **تخيلته بلداً من عبير** في تشبيه يوتوبيا ببلد من عبير، بواسطة أداة التشبيه (أخال) التي جاءت بصيغة الفعل تخيلته، ووجه الشبه بين الاثنين الرائحة العطرة التي يتركها الاثنان: اليوتوبيا والبلد، فالـيوتوبيا شيء عقلي، والبلد محسوس، فأقامت الشاعرة صورتها التشبيهية على التشبيه العقلي والحسي، أما التشبيه الثالث ففي قولها: **شاطئ كضياء النجوم**، وهو تشبيه محسوس بمحسوس أيضاً، فشاطئ وضياء النجوم كلاهما محسوسان، يدركهما البصر، فيما جاء تشبيهها **هيكل كالسراب/جنوناً وشوقاً عميقاً كبحر عميق**، متعاكسين إذ شبهت في الأول الهيكل، وهو شيء مادي محسوس بالسراب، وهو شيء محسوس نكاد نحس به ولا نراه، وشبهت الجنون والشوق وهما شيئان عقليان بشيء محسوس تراه العين وتبصره وهو البحر .

إن هذه التشبيهات جميعها تأتي متلاحقة لتضعنا أمام صورة كلية تعبر عن انفعالات الشاعرة وإحساسها تجاه حلم راودها ذات يوم في مدينة مثالية تعيش فيها من دون الأم وأحزان، إلا أنها تصطدم بالواقع حينما تصحو من أحلامها فإذا بيوتوبياها مجرد حلم لا يتحقق، فالقصيدة كلها مبنية على تقانة الحلم والرؤى، وهي من التقانات الأساسية التي

يستعيرها الشاعر تحديداً والأديب عموماً، ليزيد من خلالها فاعلية النص، وليخيب أفق القارئ حينما يتطلع إلى النص ويصل ذروته في لحظة تتكشف هذه الأحلام عن ضربة مفاجئة غير متوقعة، ولتكون الضربة المفاجئة التي ستحول مجرى فهم النص إلى مجرى آخر يمكن التعامل معه على أساس التقانة التي تم الاشتغال عليها، فالأحلام "عالم تتصل جذوره بتربة الواقع الاجتماعي الحي، وتقوم دعائمه فوق صلابة أرضه..."⁽¹²⁾، وانطلاق الشاعرة من الواقع الذي كانت تعيشه لتعكس هذا الواقع في الأحلام التي وظفتها في قصيدتها على نحو مغاير، فهي ترنو نحو عالم مثالي آخر لا وجود له في الواقع، وواقع نازك الملائكة كان مغايراً لما أرادت في أحلامها، إذ تقول:

وفي حلم آخر كنت أمشي

على شاطئ من حصى ورمال

غريب غريب بلون الأثير

يحفُّ به أفق كالخيال

تناهى بأقدام المتعبات

إلى صخرة رسخت كالمحال.

فالشاطئ الذي كانت تمشي عليه غريب، وغرابته تكمن في أنه يشبه لون الأثير، ومثل هذا التشبيه متخيل، فالأثير لا لون له، واستعارة اللون له إنما يأتي من باب الغرابة والطرافة، ولتكتمل الصورة فقد شبهت الأفق بالخيال، والأفق هو الحدُّ الفاصل بين السماء والأرض فهو محسوس غير معقول، وفيه تشبيه أيضاً بشيء غير محسوس (معقول) وهو الخيال إذ جرت العادة بأن يشبه المعقول بالمحسوس؛ لأن المحسوس أقرب إلى ذهن المتلقي ونفسه، إلا أن الشاعرة هنا شبهت المحسوس/الأفق بالمعقول/الخيال، فالخيال لا نستطيع أن نتلمسه أو نبصره على العكس مما جاء في البيت الآخر، إذ شبهت الصخرة الراسخة في الأرض بالمحال، وهو تشبيه محسوس بالمعقول، وجاءت أداة التشبيه لتؤكد هذه الصورة وتعمق الإحساس به، ولا سيما وأن الشاعرة حاضرة في النص من خلال ضمير المتكلم البارز في الملفوظات: **أمشي/ بأقدامي**، وأن الحلم الذي تتحدث عنه يتعلق بها لا بغيرها.

إن الصورة التشبيهية في هذه الأبيات تندرج ضمن ما يسمى التشبيه الخيالي وهو تشبيه مركب من أمور عدة، وكل وأحد منها حسي، لكن هيئته المركبة من هذه الأمور ليس لها وجود حقيقي في عالم الواقع، وإنما هذه الهيئة لها وجود خيالي أو متخيل⁽¹³⁾.

يعد موضوع الحب من الموضوعات التي حظيت بعناية نازك الملائكة، إضافة لموضوعات أخرى كالحنين والموت وغيرها ممن ركز عليها النقاد في دراساتهم حول البنية الموضوعية في شعرها، فالحب "يمثل صورة حياة نازك الملائكة بتحولاتها كلها، من حيث وعيها الإنساني أو نظرتها للحياة وعلاقتها الإنسانية التي انبثقت من الروح الرومانسية الشفافة للذات/ الشاعرة، وما تنطوي عليه سريرتها من محبة وصفاء وبنية نفسية محببة"⁽¹⁴⁾، وهذا الموضوع خضع - شأنه شأن الموضوعات الأخرى - للتجربة التي عاشتها نازك الملائكة، وتفاعلت وانفعلت بها، ففي قصيدة (صراع) نجد هذا الموضوع يتحرك بحرية، ويأخذ حيزاً واسعاً فيها، إذ تقول:

حياتي في العالم الشعري

لهيب من الحب لن يخمد

(12) الهاشمي: علوي، مقالته النخلة للبحر - الشعر المعاصر في البحرين، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981: 654 .

(13) ينظر: يموت: غازي، علم أساليب البيان، سلسلة فن التعبير بالكلمة/ البلاغة العربية، د.ط، دار الأصالة، د.ت: 102-103 .

(14) الظاهر: أوفي مزيد، البنية والدلالة في شعر نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2002: 303.

وجسمي قلب خفوق خفوق

سيلبث ملتهباً موقداً

...

وأبكي.. وأبكي.. فدمعي لهيب

يحطم روعي ويذوي المنى

وأضحك ضحكة ربّ كئيب

تمرد مخلوقه الكافر

وأبكي وأضحك .. دمعي دماء

وأبكي وأضحك .. ضحكي ندم

فقيم أمرغ تحت الضياء

فؤادا سيرقد تحت الظلم.

إذ تنهض الصورة البيانية على التشبيه الحسي، فمثل هذه التشبيهات جاءت لتعبر عن الحالة الانفعالية التي تحس بها الشاعرة لا سيما أن حياتها جملة من الانفعالات والأحاسيس المتضاربة، لنقف عند هذه التشبيهات:

عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /
عقلي /	←	أبكي من الحب لن يخمدا	عقلي /

هذا التشبيه الوجداني هو ما يدرك بالوجدان من الأحاسيس والمشاعر المختلفة، فطرفا التشبيه في (حياتي/ لهيب من الحب لن يخمدا) و(وأضحك ضحكة ربّ كئيب) و(ضحكي ندم) عقليان لا يدركان بالحواس، وإنما نشعر بهما في نفوسنا ونحسهما بمعانيهما في الوجدان، وجمال الطرفين العقليين في هذا النوع يبدو أنه آت من أنهما لا ينكشfan للبصيرة إلا بالتأمل والتفكر وبضرب من التأويل لا ينقاد إلا لفكر ثاقب وخيال واثب.

إن جملة التشبيهات هذه أثارت جواً مشحوناً بالتوتر والانفعالات المتلاحقة، ويجب أن نأخذ بنظر الاعتبار أن الملائكة وهي تعرض صورها التشبيهية هذه إنما تنطلق من الكل إلى الجزء، فهي تبدأ بالحياة/ الكل ثم جسمي/ ثم دمعي، فضحكي، فالحياة تتفرع عنها: جسمي/ دمعي التي تنزل من أحد أعضاء الجسم/ العين وضحكي الذي يظهر في الوجه، لا سيما أنها كررت المشبهين: الضحك والدمع/ كناية عن البكاء الذي هو نقيض الأول/ الضحك ليأتي هذا التكرار مؤكداً الحالة الشعورية المتناقضة.

ثم أننا أمام صور تظهر فيها الشاعرة، وكأنها جزء منها، فضمير المتكلم الذي يحيل على (الأنا) أو الذات الشاعرة، يستوقفنا في المشبهات جميعها، سواء أكان هذا الضمير بصيغته البارزة المتصلة كما في: حياتي/ جسمي/ ضحكي/ دمعي؛ أم بصيغته المستترة، كما في الأفعال: أضحك / أبكي .

وإذا كنا أمام تشبيهات حسية وعقلية، فالحياة والجسم شيء حسي، فإننا نجد مقابله: المشبه به عبارة عن صور تشبيهية معقولة هي الأخرى: لهيب/ ضحكة ربّ كئيب/ ندم، إلا أنها تضيف عليها صفات غير مادية، ومن ثم تتحول التشبيهات من صورتها المادية إلى المعنوية، فلهيب الحب شيء معنوي نحس به، لكننا لا نراه؛ لأنه في القلب، والقلب

الخفوق سيلبث ملتهباً يعطي تصوراً حسيًا هو الآخر، إذ يدل على استمرارية الخفقان من أثر الإحساس بالحب، وما ينتج عنه من توالي ضربات القلب وتتابعها، وكذا الحال مع دمعي لهيب/ يحط روحي ويذوي المنى/ ودماء وندم، فالدمع حينما ينهمر يصبح لهيباً يحرق الوجنتين، وغيرها من الآثار الجانبية التي تظهر على المحب.

أما في قصيدة (عندما انبعث الماضي) فتقول:

ذلك الصوت الذي مرّ على سمعي أمس

كان يوما رغبة تجهش في أعماق نفسي

كان حلما ذائبا في عبراتي

كان حبا تائها في أمنيأتي

...

كان عمري خربة يصبغها لون الغروب.

هذا تشبيه الجمع وهو ما تعددت فيه المشبهات به لمشبهه وأحد، فالشاعرة تشبه الصوت الذي مرّ على سمعها أمس بالرغبة/ الحلم/ الحب التائه، فيما تشبه عمرها بخربة يصبغها لون الغروب.

وإذا ما أردنا تصنيف التشبيهات الواردة في القصيدة، فيمكننا أن نصنفها ضمن التشبيه التمثيلي، إذ يكون المشبه منتزعا من أمور عدة، ومثل هذا التشبيه يعد أبلغ من غيره، لما في وجهه من التفصيل الذي يحتاج إلى إمعان فكر، وتدقيق نظر، وهو أعظم أثرا في المعاني: يرفع قدرها، ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها، فإن كان مدحا كان أوقع، أو ذمّا كان أوجع، أو برهانا كان أسطع، ومن ثم يحتاج إلى كدّ الذهن في فهمه؛ لاستخراج الصورة المنتزعة من أمور متعددة، حسية كانت أو غير حسية؛ لتكون وجه الشبه⁽¹⁵⁾.

وفي قصيدة (عروق خامدة) تتلاحق التشبيهات بعضها أثر بعض، فالشاعرة تشبه المعقول بالمحسوس، كما في قولها: نحن هنا وهمان/ سراب، والمحسوس بالمحسوس، كما في قولها: أعيننا أفق/ شفاهانا حلم/ الشرق فيها أسود الآفاق، وأذرع صماء كالأحجار.

ومثل هذه التشبيهات تظهر أيضاً في قصيدة (الأفعوان) إذ تقول:

وعدوي الخفي العنيد

صامد كجبال الجليد

في الشمال البعيد

صامد كصمود النجوم

في عيون جفاها الرقاد

صامد كصمود الزمن

ساعة الانتظار

...

وعدوي المخيف

مقلتاه تمجّ الخريف

فوق روح تريد الربيع

ووراء الضباب الشفيف

(15) ينظر: أسرار البلاغة: 115.

ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول أي انعتاق
من ظلال يديه على جبهتي الباردة
أين أنجو وأهدابه الحاقده
في طريقي تصبُ غدا ميتا لا يُطاق؟.

ففي القصيدة مشبهات عدة لمشبه واحد، وهو ما يسمى تشبيه الجمع، حينما يتعدد فيه (المشبه به) لمشبه واحد، لا سيما أننا أمام مشبهات بها مقيد بعضها بالحال. ففي قولها: **في الشمال البعيد/ في عيون جفاها الرقاد/ ساعة الانتظار** قيدت المشبهات بالحال، لتضعنا أمام صورة تشبيهية، لا يمكن التعامل معها اعتماداً على طرفيها: المشبه والمشبه به من غير النظر إلى محدداتها الحالية، إذ تشبه صمود العدو لا العدو نفسه، فهي هنا تحاول أن تؤدي لعبتها؛ لتضع القارئ أمام احتمالات لغوية متعددة، ففي الوقت الذي يمثل الأفعوان (عنوان القصيدة) عدواً خفياً عنيداً يتربص بها، فإنها لا تشبهه، ولا تقيم له صوراً تشبيهية تركز عليه، بل إنها تحاول أن تتعامل معه على أساس اللعبة اللغوية التي ركزت عليها بدءاً حينما وصفته بالخفي، فالخفي هنا صفة للعدو، ومن ثم فهو مستتر لا يظهر للعيان، فكيف تشبه شيئاً مستتراً لا وجود له في الأساس؟! لذا حاولت أن تقيم صورها البيانية اعتماداً على الصفات التي وسمته بها، وهي الصمود، وبدأت تشبه صموده بأشياء عدة منها: **جبال الجليد/ صمود النجوم/ صمود الزمن**؛ لتحقيق من خلالها التشبيه المفرد، وقد اعتمدت فيه على أداة التشبيه، وبينت وجه الشبه، فكان التشبيه مرسلًا مفصلاً، مرسلًا لوجود أداة التشبيه، ومفصلاً لوجود وجه الشبه.

حاولت الشاعرة أن تقيم صورها التشبيهية على (أنسنة) عناصر الطبيعة؛ معتمدة في ذلك على الرمز الشعري الذي حقق لها أقصى درجات التشابك والتلاحم بين الدال والمدلول، فالأفعوان هنا يشير إلى "ذكر الأفعى حيث يكون فعل المطاردة أشدّ وقعاً على النفس، فهو لا يتوقف عن مسعاه حتى يفتك بفريسته وينفث سمّه فيها، وبذلك أفادت الشاعرة من المعنى الحقيقي للرمز، فضلاً عن المعنى المجازي الذي شكلته عبر إحساسها، وربطته بفعل الزمن الذي يطارد الإنسان حتى ينتهي إلى الموت"⁽¹⁶⁾، فهو سيقودنا حتماً إلى الغول الذي يمثل الوجه الآخر له، وكلاهما يرمز إلى الحقد والموت والفتك بالفريسة، لا سيما أن الشاعرة حاولت أن (تؤنسن) هذه الكائنات الخرافية بإضفاء طابع (الأنسنة) عليها، فجعلت لها عينيّن ويديّن، إضافة إلى سمة الصمود التي يُعرف بها الإنسان، ومن ثمّ حققت الاستعارة في قولها: **عدوي المخيف مقلناه/ تمج الخريف دورها في إبراز الصورة التشبيهية من جهة، والاستعارية المتحققة في الاستعارة التصريحية إذ شبّهت العدو بالإنسان المطارد من جهة أخرى.**

وتأتي قصيدة (خرافات) من أكثر القصائد التي اعتمدت فيها الشاعرة على الصور التشبيهية إذ تقول:

قالوا الحياة
هي لون عيئي ميت
هي وقع خطو القاتل المتلفت
أيامها المتجددات
كالمعطف المسموم ينضح بالممات
أحلامها بسمات سعادة مخدرة العيون

⁽¹⁶⁾البزاز: تغريد موسى، الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1997 : 127.

وراء بسمتها المنون

قالوا الأمل

هو حسرة الظمان حين يرى الكؤوس

في صورة فوق الجدار

هو ذلك اللون العبوس

في وجه عصفور تحطم عشه فبكى وطار

قالوا السكون

أسطورة حمقاء جاء بها جماد

قالوا الخلود

ووجدته ظلاً تمطى في برود.

فتعدد المشبهات أدى إلى تعدد المشبه به أيضاً، ذلك لأن لكل مشبه سمة يميزها من غيرها، ومن ثمّ فلا بدّ أن تختلف دلالاتها التشبيهية، ويختلف المشبه به .

إننا إزاء قصيدة تتفاوت فيها التشبيهات، وتختلف اعتماداً على نظام المقاطع الذي نهض عليه بناء القصيدة، فثمة مقطع يتحدد بالحديث عن الحياة، وآخر عن الأمل، ومقطع ثالث يتجه نحو السكون ليكون مدار القول، ولتنتهي القصيدة بالحديث عن الخلود، وإذا كانت المقاطع قد تفاوتت تركيزها اعتماداً على فعل القول: قالوا فإن المشبه واحد مع تعدد المشبهات به في كل مقطع؛ لتكون الحصلة النهائية للقصيدة بأكملها تعدداً في المشبهات مع تعدد في المشبهات به .

إذ شبهت الحياة بلون عيني ميت/ وقع خطو القاتل المتلفت/ وشبهت أيامها المتجددات بالمعطف المسموم وأحلامها بسمات سعال، وكلها تشبيهات قاتمة تدل على روح التشاؤم والسوداوية التي تغلف حياتها، وعلى الرغم من تحقق الصورة التشبيهية هنا؛ فإننا في الوقت نفسه نجد ميلاً واضحاً من الشاعرة، نحو صورة كنائية تحققت في قولها: لون عيني ميت كناية عن اضمحلال الحياة وقسوتها، وشبهت الأمل بحسرة الظمان حين يرى الكؤوس على الجدران وباللون العبوس في وجه عصفور تحطم عشه، وشبهت السكون بأسطورة حمقاء، فيما شبهت الخلود بظل تمطى في برود .

ففيها نقف عند تشبيهات متعددة، وهو مايسمى التشبيه المفروق "وهو أن تشبه عدة أشياء بعدة أشياء أخرى، ولكن يؤول إلى جانب كل مشبه بما شبه به." (17)، فضلاً عن ذلك فإنّ في هذه التشبيهات تجسدت الصورة التمثيلية وتشبيه الجمع، وتستجيب قصيدة (جود) لمتطلبات التشبيه التمثيلي فتقول:

في ضباب الوجود أنا كالسر

...

وسكوني حياة وظلامي بريق

النجاة النجاة من شعوري العميق

أنا حلم وشعور ظهور

أم أنا جسم مغرق في الشرور

بل أنا آفاق من شعور عنيف

(17) باطاهر: عيسى، البلاغة العربية- مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008: 222 .

وأنا أعماق من خضم مخيف.

نحن إزاء تشبيهات منتزعة من أمور عدة، فالمشبه (أنا) الذي يشير إلى الذات الشاعرة يتم تشبيهه بالسر/حلم/جسم مغرق في الشرور/ آفاق/ أعماق، وكل هذه التشبيهات جاءت محذوفة أداة التشبيه فيها، باستثناء تشبيه الأنا بالسر حيث أداة التشبيه/ الكاف تؤدي دورها، فيما يأتي حذف الأداة في التشبيهات الأخرى استجابة للسياق اللغوي الذي يتطلب الحذف، مع الأخذ بنظر الاعتبار حذف وجه الشبه في ذلك كله؛ ليتحقق من خلاله التشبيه المؤكد لتندرج الصورة التشبيهية ضمن التشبيه المفروق مع ملامح من تشبيه الجمع.

كما أنها شبهت السكون بالحياة، والظلام بالبريق؛ محاولة منها في تشبيه المتناقضات بعضها ببعض الآخر، ففي تشبيه السكون الذي يغلف حياتها بالحياة إنما هو خروج على المألوف؛ لأن الحياة حركة وحيوية ونشاط، وحينما تتحول الحياة إلى سكون فإنها تفقد أهم عنصر فيها وهو الحركة، وتشبيهها بالظلام بالبريق خروج على المألوف أيضاً، فالظلام ينفي وجود البريق الذي يظهر أثره مع الأنوار والضيء، فهي هنا تشبه المألوف بغير المألوف.

وفي قصيدة (الغاز) نجد مثل هذا التشبيه في قولها:

إني كالليل: سكون، عمق، آفاق

إني كالنجم: غموض، بُعد، إبراق.

فالشاعرة تشبه نفسها بدلالة: إني على سبيل التشبيه المرسل المفصل، إذ أبقّت على أداة التشبيه/ الكاف ووجه الشبه المتعدد: سكون/ عمق/ آفاق/ غموض/ بُعد/ إبراق، فالشاعرة من خلال هذه العلاقة التشبيهية تحاول أن تبحث عن أوصاف تتعلق بالمشبه وترتبط به، وهي أوصاف حسية وعقلية في آن وأحد، فالأوصاف العقلية في قولها: سكون/ عمق/ غموض والحسية جاءت في: آفاق/ بُعد/ إبراق.

فشبهت الشاعرة نفسها بالليل تارة وبالنجم تارة أخرى، على سبيل التشبيه المرسل حيث أداة التشبيه/ الكاف، مع وجود وجه الشبه في كلٍ منهما، إن إبقاء الشاعرة على أداة التشبيه ووجه الشبه كان مقصوداً لما تبغيه الشاعرة من فصاحة في التعبير ووضوح ومقصدية .

في قصيدة (أنا) تقيم الشاعرة نوعاً من الحوار غير المعطن عنه، لكن ثمة إشارات تظهر من خلال الأسئلة التي تسألها الظواهر الكونية ليكون الجواب على لسان الشاعرة، وربما يأتي عنوان القصيدة (أنا) محملاً بدلالات إشارية واضحة إلى شخصية المتحاور، لا سيما أن هذا العنوان يتكرر في القصيدة (13) مرة بصيغته المنفصلة، و(8) مرات بصيغته المتصلة، إضافة إلى ظهوره بصيغته المستترة، إذ تقول :

الليل يسأل من أنا

أنا سره القلق العميق الأسود

أنا صمته المتمرد

..

والرياح تسال من أنا

أنا روحها الحيران أنكرني الزمان

.. والدهر يسال من أنا

أنا مثله جبارة أطوي عصور

وأعود أمنحها النشور

..

والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أهدق في ظلام.

إن أبرز ما تتسم قصائد نازك الملائكة أنها لا تستقر على نمط قولي واحد، فالتشبيهات لديها تظهر بارزة وواضحة من السياق الشعري الذي تمارسه الشاعرة، ومثل هذه اللعبة الشعرية تتكى على تعدد الشخصيات التي تظهر في القصيدة - إذا سلمنا أن قصائد نازك الملائكة يغلب عليها الطابع السردى-، فالمشبهات هنا تتعدد أيضًا شأنها شأن المشبهات في القصيدة السابقة، على الرغم من أن السياق الشعري قد يثير جدلاً حول دالة (أنا) التي تتكرر - بشكل ملحوظ-، وعائديتها الشعرية إلى الشاعرة أم إلى الشخصية الشعرية التي تظهر في بداية كل مقطع شعري، (فالأنا) في قولها: الليل يسأل من أنا، عائدة إلى الليل لذا سيكون المشبه: الليل والمشبه به متعددًا في قولها: أنا سره القلق العميق الأسود/أنا صمته المتمرد؛ لتتوضح الصورة التشبيهية من خلالها، ولنتعامل مع المشبهات في هذه القصيدة كلاً على حدة.

إن البنية الطاغية على شعر نازك الملائكة هي بنية التكرار، ولا يستثنى من ذلك تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة وأحياناً سطرًا شعريًا، لا سيما أن هذه البنية تهض على المتناقضات أو ما يسمى الأضداد، إذ يسهم تكرار (أنا) في القصيدة بأكملها مع لوازم أخرى في اكتمال المشهد الشعري الذي حرصت الشاعرة على بنائه اعتمادًا على هذه البنية، فالأنا تؤدي دورها الحيوي والفاعل في إثبات شخصية المتحاور/ السائل هنا، وهي تعود - تلقائيًا- إلى الشاعرة لتأتي التشبيهات لتعمق هذه البنية لا سيما أن القصيدة تقوم على الصورة التشبيهية- كما ذكرنا سابقًا- على الرغم من أن البعض منها يأتي ضمن سياق تشبيهي مؤكد بحذف أداة التشبيه مع إثبات وجه الشبه فيه، كما في قولها: أنا سره القلق العميق الأسود/ أنا صمته المتمرد / أنا روحها الحيران أنكرني الزمان.

والبعض الآخر تبرز فيه أداة التشبيه (مثل) على سبيل التشبيه المرسل مع وجه الشبه؛ ليكون التشبيه مرسلًا مفصلاً، كما في قولها: أنا مثله جبارة أطوي عصور/ أنا مثلها حيرى أهدق في ظلام.

جاء المعجم الشعري الذي ظهر بارزًا في شعر نازك الملائكة معبرًا عن التجربة الشعرية التي حققتها نازك الملائكة في قصائدها، لا سيما تلك الألفاظ التي حققت حضورًا شبه كلي في سياق نصها الشعري والمستندة على بنية التضاد، فالدوال مثل: ثنائية الحياة/ الموت والليل/ النهار والسراب/ الحقيقة وغيرها، فهذه الصور التشبيهية كانت نابعة من إحساس الشاعرة بما حولها فهي "ترتد إلى بعض التجارب الشخصية المؤلمة التي لا يستطيع الكاتب التخلص منها."⁽¹⁸⁾ وهو إحساس فرضته طبيعة الحياة التي عاشتها في أجواء مختلفة، لا سيما وأن الموت قد طغى على هذه الأجواء، فشجنت صورتها بنوع من القتامة والسواد والتشاؤم والكآبة، فالشاعرة لا تقف عند نمط تشبيهي واحد، بل إنها تحاول الإفادة من جميع معطيات الصورة التشبيهية بما يتيح لها التعبير الذاتي عن الفكرة التي تحاول إيصالها إلى المتلقي.

المحور الثاني: الصورة الاستعارية

تعد الاستعارة من أهم الأساليب البلاغية عمومًا، والصورة البيانية على وجه التحديد، فهي تمنح الشاعر فرصة للتحرك الحيوي من أجل التعبير عن المعاني التي يريد التعبير عنها بأقل الألفاظ⁽¹⁹⁾، فالاستعارة "أن تذكر أحد طرفي

(18) الأسلوب والشخصية: 48 .

(19) ينظر: شرف: حنفي محمد، التصوير البياني، ط2، المطبعة العثمانية، 1972: 197.

التشبيه وتريد الآخر مدّعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به دالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.⁽²⁰⁾ وقد كشف الأمدي (ت370هـ) عن أهمية الاستعارة فقال: "إنما استعارة العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشابهه في بعض الأحوال أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه."⁽²¹⁾ وقد عدّها الرماني (ت386هـ) من أهم أساليب الإعجاز القرآني فعرفها بقولها: "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة."⁽²²⁾

ففي الاستعارة تظهر براعة الشاعر وقدرته على تطويع اللغة وتشكيلها على وفق منظومة جمالية تشتغل في النص اشتغالا حراً قابلاً للتأويلات المتعددة، فهي - أي الاستعارة - "مجاز بلاغي فيه انتقال معنى مجرد إلى التعبير المجسد من غير الالتجاء إلى أدوات التشبيه أو المقاربة"⁽²³⁾، فتخلي الاستعارة عن أدوات التشبيه يعطي الشاعر قدرة أكبر على التلاعب اللغوي والتشكيلي، ففي الوقت الذي تقيد فيه أدوات التشبيه الشاعر وتزيحه إلى صورة بيانية أخرى، فإنها هنا تحدد هوية الصورة مع الأخذ بنظر الاعتبار السياق البلاغي الذي يندرج تحته النص، وقد حدد ابن الأثير طرق التعامل مع النص الشعري وتحديد نمطه البلاغي، إن كان استعارة أم تشبيهاً فقال: "فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر."⁽²⁴⁾ إذ اشترط المشاركة بين اللفظين في المعنى بحيث يتم نقل معنى أحدهما إلى الآخر، ومن غير هذه المشاركة لا تتحقق الصورة الاستعارية ويغدو الكلام تشبيهاً، مع ضرورة توافر قرينة لفظية تفهم من سياق الكلام تكون دالة على الاستعارة⁽²⁵⁾.

وقد كان للرجاني (ت471هـ) الفضل في إرساء دعائم الاستعارة وتحديد مفهومها تحديداً علمياً دقيقاً، يقول الدكتور أحمد مطلوب: "وعندما جاء عبد القاهر نظر إلى الاستعارة نظرة علمية فيها تحديد وتوضيح إذ أتم ما كان ينقص الاستعارة من دقة في التحديد، فضلاً عن بيان أقسامها، وتمييزها عن المجاز بعامة."⁽²⁶⁾

قسم البلاغيون الاستعارة استناداً إلى أركانها إلى استعارة تصريحية ومكنية، ثم إذا جرت في أسماء الأجناس فهي أصلية وإن جرت في الأفعال والمشتقات فهي تبعية⁽²⁷⁾.

فالتصريحية هي ما صرح بالمشبه به في ثنانيا الكلام وحذف المشبه، وأبقي لازمة من لوازمه تدل عليه، والمكنية هي ما حذف المشبه به وأبقي على لازمة من لوازمه⁽²⁸⁾، وهذه اللازمة هي القرينة التي يستدل بها على المحذوف وما يراد منه، فالاستعارة التصريحية أوضح دلالة من الاستعارة المكنية ذلك: "إن الاستعارة التصريحية أعمق وأنزع إلى المجاز من الاستعارة المكنية، فالأولى تنطلق من أن المستعار أكبر شأنًا بحيث يطغى على المستعار له بينما الثانية تحتفظ للمستعار له بقدر من القيمة والمكانة بالنظر إلى المستعار."⁽²⁹⁾

(20) السكاكي، محمد بن علي (ت626هـ): مفتاح العلوم، تج: أكرم عثمان يوسف، ط1، دار الرسالة، 1981: 398.

(21) الأمدي، (ت631هـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تج: محمد محي الدين عبد الحميد، 1944: 234.

(22) الرماني، علي بن عيسى (ت386هـ): النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب: ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني، تج: محمد خلف الله - محمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1968: 85.

(23) وهبة: مجدي والمهندس: كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984: 315.

(24) ابن الأثير، ضياء الدين (ت673هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، شرح وتعليق: أحمد الحوفي - بدوي طبانة، ط2، منشورات دار الرفاعي، الرياض، 1983: 2: 77.

(25) ينظر: البرزنجي: دلسوز جعفر، الصورة البيانية في المقامات البديعية والحبرية والزينية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995: 98.

(26) فنون بلاغية: 125.

(27) ينظر: الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تج: إبراهيم السامرائي - محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر، عمان، 1985: 120-125.

(28) ينظر: راغب: نيل، موسوعة الأبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1996: 94.

(29) بن امبيريك: أحمد بن محمد، صور يخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية (مشروع النشر المشترك)، بغداد، 1986: 50.

وغالبًا ما تأتي صور نازك الملائكة الاستعارية اعتمادًا على حاسة البصر، إذ استأثرت الصور البصرية بحيز واسع في شعرها⁽³⁰⁾، مع بروز واضح للصور الأخرى، مؤكدين على نظرية تراسل الحواس التي تنهض على فاعلية الجمع بين الحواس في صورة واحدة، كأن تجتمع الصورة للمسية مع البصرية، أو الذوقية مع الشمية لتتوالى المحسوسات في القصيدة الواحدة، ونظرية تراسل الحواس تنهض على "إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر."⁽³¹⁾، فتصبح الحواس كلها وكأنها حاسة واحدة اعتمادًا على ملكة الخيال لدى الشاعر⁽³²⁾.

فشعرها حافل بالاستعارات، وربما يعود هذا الاحتفاء، إلى أنها أرادت من خلال هذه الصورة الاستعارية أن تعكس مشاعرها وعواطفها تجاه الآخرين والأشياء المحيطة بها، لا سيما أنها حاولت من خلال هذه الصورة البيانية استنقاص معالم الطبيعة واستعارتها؛ بغية تحقيق مواءمة بينها وبين ما تحس بها، لذا فإن الاستعارة تحقق لديها أقصى درجات التعبير الذاتي عن المشاعر، ففي الاستعارة نلاحظ "حركة أكبر للذات الشاعرة"⁽³³⁾، تقول في قصيدة (كبرياء):

لا تسلني لا تجرح السرَّ في نف

سي ولا تمخُ كبرياء سكوتي

لو تكلمت كان في كل لفظ

قبرٍ حلمٍ وفجرٍ جرحٍ مميت

لو تكلمت كيف ترتعش الأشد

عار حزنًا وترتمي في عياء

لو كشفت السرَّ العميقَ فماذا

يتبقى مني سوى الأشلاء؟

لو تكلمت رعشة في حياتي

وكياني تلجُ أن أتكلم

وسكوتي العميق يكتم أنفا

سي وقلبي يكاد أن يتحطم

وتظل الحياة تخلق من وجد

هي قناعا صلدا يفيض رياء

جامدًا باردًا أصمًا يخفي

بعض شيء سميته كبرياء.

ففي القصيدة العديد من الاستعارات سنقف عند بعضها، ففي قولها: لا تجرح السر استعارة، فإذا كانت الاستعارة في لفظة (السر) فإنها مكنية أصلية، فقد شبهت السر بالجلد الذي يجرح، فحذف المشبه به (الجلد)، وبقيت في الكلام

(30) ينظر: البنية والدلالة في شعر نازك الملائكة : 222.

(31) غزوان: عناد، أصداء- دراسات أدبية ونقدية، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2000: 115.

(32) ينظر: عبدالله: أمجد حميد، نظرية تراسل الحواس: الأصول- الأنماط- الإجراء، ط1، دار البصائر، بيروت، 2010: 210-211.

(33) صالح: علي عزيز، شعرية النص عند الجواهري- الإيقاع والمضمون واللغة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2011: 266.

لازمة من لوازمه تدل عليه، وهي لفظة (تجرح) على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، أما إذا كانت في لفظة (تجرح)، فالاستعارة تصريحية تبعية، إذ شبهت الشاعرة إفشاء السر بالجرح، واشتقت منه الفعل (تجرح).

وكذا الحال مع قولها: **لا تمحُ كبرياء سكوتي**، فإذا أُجريت في لفظة (كبرياء) كانت الاستعارة مكنية أصلية، أما إذا أُجريت في لفظة (لا تمح) فالاستعارة تصريحية تبعية .

وفي قولها: **ترتعش الأشعار حزناً** استعارة تصريحية تبعية إذا تحققت في لفظة (ترتعش)، إذ شبهت كثرة الأشعار الحزينة بالارتعاش، واشتق من الارتعاش الفعل (ترتعش)، وإذا كانت في لفظة (الأشعار) فهي مكنية أصلية، فشبهت الأشعار بفتاة ترتعش من شدة الحزن، فحذف المشبه به (فتاة)، وأبقت على قرينة تستدل عليها (ترتعش).

إن إضفاء طابع (الأنسنة) على الموجودات أخضع الفعل الشعري لديها لسلطة الاستعارة، فالجوامد لديها تتحرك وتتصرف كما يتصرف الإنسان، وتتولد العواطف والأحاسيس في هذه الموجودات طالما أنه تم معاملتها معاملة الإنسان، ومن ثم لا يمكن لها أن تخلو من الشعور بما حولها، وهذه هي إحدى وظائف نظرية ترأسل الحواس حينما تسعى إلى تكوين صورة متحركة من أشياء جامدة، يطغى عليها السكون والثبات في الطبيعة، إذ لم تعد الأشياء لها صفة الثبات في الطبيعة لتكون انعكاساً كما هي، وإنما أصبحت ذات حركة تستمدها من حركة الشاعر، وذات لون يأخذ درجته من ذات الشاعر، ومثل هذا السميت يعني تحولات الأشياء في حدقة الانفعال.⁽³⁴⁾ فالسر لا يُجرح، لكن تشبيهه بالجلد الذي يُجرح هو الذي أضفى عليه طابع (الأنسنة)، فالجلد المجروح هو جلد الإنسان، والسكوت لا كبرياء له، لكن الشاعرة تعاملت معه بوصفه إنساناً له كبرياء، **والأشعار لا ترتعش**، فلفظة الارتعاش معنية بالمتحركات - كالإنسان، وما تتحرك بفعل خارجي كحركة أوراق الأشجار بفعل الهواء - وليس الجوامد، وإضفاؤها صفة للأشعار هو من باب استعارة صفة من شيء لشيء آخر، وهكذا مع باقي الاستعارات، ونجد الاستعارة في قولها: **ترتمي في عياء / رعشة في حياتي وكياني تلح أن أتكلم / وتظل الحياة تخلق من وجهي**.

ويجب الأخذ بنظر الاعتبار المعجم الشعري، فثمة توتر وصراع حاد يدفع بالشاعرة إلى استعمال ألفاظ حادة وجارحة أحياناً، كناية عن قساوة الألفاظ التي تستعملها الشاعرة في هذه الأبيات، ومن ثم فإن هذه القساوة هي صورة متحققة عن الواقع القاسي الذي تعيشه الشاعرة والظروف التي تمر بها وتترك أثراً سلبياً في حياتها.

وفي قصيدة (يوتوبيا ضائعة) تقول:

يطول على قلبي الانتظار

وأغرق في بحر يأسٍ حزين

وأسأل عنها انسكاب العطور

وقطر الندى وركام الجليد

وأسال حتى يموت السؤال

على شفتي ويخبو النشيد

...

هناك عبر فضاء بعيد

تذوب الكواكب في سحره

يموت الضياء ولا يتحقق

(34) مبارك: محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993: 245 .

ما لونه ما شذى زهره
هنالك حيث تذوب القيود
وينطلق الفكر من أسره
وحيث تنام عيون الحياة
هنالك تمتد يوتوبيا..

ففيها العديد من الاستعارات في قولها: انسكاب العطور/ يموت السؤال / يخبو النشيد/ تذوب الكواكب / يموت الضياء / تذوب القيود/ ينطلق الفكر من أسره/ تنام عيون الحياة.
فقد شبهت انسكاب العطور وقطر الندى وركام الجليد بإنسان يُسأل، فحذفت المشبه به (إنسان)، وأبقت على لازمة من لوازمه (أسأل) على سبيل استعارة مكنية أصلية، فيما شبهت السؤال في قولها: يموت السؤال أيضاً بإنسان يموت فحذفت المشبه به وأبقت على ما يستدل عليه فهي مكنية أصلية، أما إذا كانت الاستعارة في لفظة يموت فهي تصريحية تبعية، وتحقق الاستعارة أيضاً في قولها: يخبو النشيد، إذ شبهت النشيد بالنار التي تنطفئ رويداً رويداً، فإذا كانت الاستعارة في لفظة (يخبو) فهي تصريحية تبعية، وإذا أجريت في لفظة (النشيد) فهي الاستعارة مكنية أصلية، إذ شبهت النشيد بالنار فحذفت المشبه به وأبقت على لازمة من لوازمه على سبيل استعارة مكنية أصلية.
وفي قولها: تذوب القيود استعارة، فقد شبهت القيود بالثلج الذي يذوب، فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه (تذوب) على سبيل استعارة مكنية أصلية، وفي قولها: ينطلق الفكر استعارة مكنية أصلية، فقد شبهت الفكر بالطائر فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه (ينطلق) وقولها: تنام عيون الحياة استعارة تصريحية تبعية

وتقول في قصيدة (الجرح الغاضب) :
أغضبُ للجرح المختلج الشاكي أغضب
سيجنُ معي الصبر المذبوح المرتعش
ستجنُ معي اللعنةُ والحقد المرتعش
ستثور معي الذكرى ستثور ولا مهرب
لا مهربٍ من جرحٍ قد مرَّ على قلبي
جرح يصرخ كالجوع البائس في قلبي..

سنبدأ من العنوان الذي يمثل نصاً مصغراً مفتقراً إلى ما يزيح عن غموضه، ويزيح هو الآخر الغموض الذي قد يلف القصيدة من غيره، فالجرح الغاضب استعارة، إذ شبه الجرح بإنسان غاضب، فحذف المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه (الغاضب) على سبيل استعارة مكنية أصلية، ومن خلال هذا العنوان سينكشف النص عن موضوعه الرئيس الذي حاولت الشاعرة من خلال السياق الشعري أن تستبطن دلالات المفردات التي ستزيح معنى عن معنى، وصورة عن صورة طالما أنها تقيم نوعاً من المشابهة والتفاعل بين معنى وآخر.

ففي قولها: الصبر المذبوح المرتعش استعارة إذ شبهت الصبر بالطائر المذبوح الذي يرتعش من الألم، فحذفت المشبه به، وأبقت على ما يستدل عليه من قرينة لفظية (المذبوح/ المرتعش) على سبيل استعارة مكنية أصلية، وفي قولها: جرح يصرخ استعارة، فإذا أجرت في لفظة (يصرخ) كانت الاستعارة تصريحية تبعية، إذ شبهت الجرح وهو يصرخ كالجوع البائس، فالصورة متكونة من استعارة وتشبيه، فالاستعارة في جملة (جرح يصرخ)، إذ شبهت الجرح بطفل يصرخ على

سبيل الاستعارة المكنية الأصلية إذا جرت في لفظة (جرح)، وتصريحية تبعية إذا جرت في لفظة (يصرخ)، إذ شبه وضوح الجرح وقوته وسعته بالصراخ واشتق من الصراخ (يصرخ).

وفي قصيدة (أجراس سوداء) تقول:

لنمت فالحياة جفّت وهذي الا

كؤس الفارغات تسخر منا

وغيوم الذهول في أعين الأي

ام عادت أجلى وأعمق لونا

وسكون الحياة في جسد الاح

لام لم يبق قط للعيش معنى

و:

ولماذا نبقى هنا؟ أسمع المو

ت ينادي بنا فلم لا نجيب؟.

تتحرك الشاعرة في المنطقة ذاتها، فتأتي صورها الاستعارية مشحونة بالتوتر والآم والأحزان، وهو ما يمكن أن نستدل عليه من خلال الألفاظ والدوال التي تستعملها بكثرة في إعطاء المعنى المؤلم وإضفاء القساوة على الحياة، لذا تكثر الشكوى في قصائدها، وربما كان التمرد أحد البنى الأسلوبية التي شحنت قصائد نازك الملائكة بأجواء الثورة وعدم الرضا عن الظروف المحيطة بها.

إذ جاءت الاستعارات في قولها: **فالحياة جفّت / وغيوم الذهول / أعين الأيام / جسد الأحلام / الموت ينادي / فالرياح تجرح.**

ففي قولها (**فالحياة جفت**) استعارة مكنية أصلية، إذ شبهت الحياة بمستنقع جفّ مأوه، فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه، فيما شبهت الأيام بالإنسان، فجعلت لها عيوناً في قولها: **أعين الأيام**، وحذفت المشبه به وأبقت على القرينة اللفظية؛ للاستدلال عليه على سبيل استعارة مكنية أصلية، وفي قولها: **الموت ينادي** استعارة، إذ شبهت الموت بإنسان ينادي على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، أو شبهت اقتراب الموت منهم بالمناداة واشتقت من المنادة (ينادي) على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، فيما شبهت الرياح بأداة تجرح فحذفت المشبه به، على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية.

وتأتي الاستعارة في قصيدة (نهاية السلم) في قولها: **قلب النسيان ورجع نعلان:**

وأظنّ أنا شاردة في قلب النسيان

لا شيء سوى الصمت الممدود

فوق الأحزان

لا شيء سوى رجع نعلان

يهمس في سمعي ليس يعود

لا ليس يعود.

إذ شبهت النسيان ورجع نعلان بإنسان يهمس ويعود، فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه، وهي الهمس والعودة على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية.

وفي قصيدة (الكوليرا) تقول:

في صمت الأبد القاسي حيث الموت داء

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا.

ففي قولها: **استيقظ داء الكوليرا** استعارة، فإذا كانت الاستعارة في لفظة استيقظ كانت تصريحية تبعية، إذ شبهت عودة انتشار الكوليرا بين الناس بالاستيقاظ، واشتق من الاستيقاظ استيقظ على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، وإذا أُجريت في لفظة داء الكوليرا كانت الاستعارة مكنية أصلية، إذ شبهت داء الكوليرا بإنسان ينام ويستيقظ، فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه، تدل عليه وهي لفظة (استيقظ) على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية .
تقول في قصيدة (جنازة المرح) :

سأغلق نافذتي فالقتيل يحب الظلام العميق العميق
وأكره أن يتمطى الضياء على جسمه الشعاري الرقيق
على جبهة زرعته النجوم ولونها ضؤوها بالبريق.

إذ جاءت الاستعارات ومنها: **يتمطى الضياء** / **زرعتها النجوم** / **لونها ضؤوها**، فإذا كانت الاستعارة في قولها: **يتمطى الضياء** في لفظة الضياء كانت مكنية أصلية، إذ شبهت الضياء بإنسان يتمطى، فحذفت المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية، وإذا أُجرت في الفعل (يتمطى) كانت الاستعارة تصريحية تبعية، إذ شبهت الشاعر انتشار الضوء على الجسم بالتمطي، واشتق من التمطي يتمطى على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية، إذ حذف المشبه وأبقت على لازمة من لوازمه .

وفي قولها: **زرعتها النجوم** استعارة إذا جرت في لفظة النجوم كانت الاستعارة مكنية أصلية، إذ شبهت النجوم بالمزارعة أو الفلاحة، فحذف المشبه به، وأبقت على لازمة من لوازمه.

وسيجد الناظر لديوان نازك الملائكة كمأ هائلاً من الاستعارات، وهي كلها تجري على نسق شعري واحد منظم، تحاول الشاعرة الإفادة منها عما تحاول التعبير عنه، فربما كانت مشاعر الغربة من القساوة ما جعلت الشاعرة تلجأ إلى الصورة الاستعارية؛ لتحقيق موازنة بين الواقع الذي فرض عليها، والواقع الذي تبحث عنه في خيالها، وبين الواقعيين بون شاسع من الاختلاف الذي يتكشف يوماً بعد يوم عن صورة أخرى لم تردها الشاعرة، ولم تستطع أن تعبر عنها سوى بالشعر الذي هو إسقاط شعوري لما حولها، وتعبير ذاتي عما تحاول التعبير عنه.

وتبرز أهمية هذه الاستعارات في السياق الدلالي الذي تتحرك خلاله، ويمكن أن نرجع هذه الأهمية إلى ما تحققه الاستعارة من مشابهة في القرائن اللغوية التي يتم الاستشهاد بها، لا سيما وأن هذه القرائن تقوم من خلال فعل المشابهة على التفاعل بين طرفيها، ففيها يفقد كل طرف معناه الأصلي؛ ليكتسب معنى جديداً من الطرف الآخر .

فالذات الشاعرة تحقق حضورها الكلي من خلال العلاقة التي تقيمها بين طرفي الاستعارة، على الرغم من أنها تحاول قدر الإمكان الابتعاد قسرياً عن الوجود الفعلي داخل سياق النص، غير أنّ هذا الابتعاد ما هو إلا شكل من أشكال الوجود والتلاحم مع القصيدة، لتشكل من خلال غيابها الاختياري حضوراً إجبارياً في النص، وتتحرك في منطقة نصية تستند إلى ثنائية الحضور/ الغياب بشكل كلي، ويفصح النص عن هذه الثنائية بتلقائية .

المحور الثالث: الصورة الكنائية .

عرّف أبو هلال العسكري (ت395هـ) الكناية بأن "يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيتترك اللفظ الدال عليه ويأتي بلفظ هو تابع أو ردف له."⁽³⁵⁾، فهي "التعبير الذي يقوم على التخيل والمحاكاة، ولا تلتزم عناصر الصورة مالها من تنسيق وبعد مكاني أو زمني في الواقع البياني المرصود، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما يتمشى مع حركة النفس ونبضاتها الشعورية، وتتوقف جودة الصورة ونجاحها على مدى تمكنها من أحداث التخيل المناسب في نفس المتلقي لدفعه لاتخاذ الموقف المناسب من التجربة."⁽³⁶⁾، وفكرتها "تقوم على التخيل الذي يولد الطرافة والغرابة."⁽³⁷⁾

وإذا كان لعبد القاهر الجرجاني فضل في تحديد مفهوم الاستعارة وأقسامها تحديداً علمياً دقيقاً، فإن له الفضل أيضاً في تحديد الكناية فقد "اتضح أن الأوائل لم يحددها، وخطوها بفنون أخرى، اتخذت أبواباً وفصولاً عند المتأخرين، ولكن حينما جاء عبد القاهر الجرجاني حدد الكناية، وتبعه في ذلك المتأخرون، كالرازي والسكاكي والقزويني وشرّاح التلخيص، وظل تعريف هذه الجماعة أساساً في كل ما كتب في موضوع الكناية حتى وقتنا الحاضر."⁽³⁸⁾

ونظراً للأهمية الاستثنائية التي تحتلها الكناية بوصفها فناً بلاغياً، لا يمكن لأي شاعر مهما كان الاستغناء عنه أو تجاهله فهي كما يقول العلوي: "أبلغ من الإفصاح بذلك المعنى المكني به عنه، وأعظم مبالغة في ثبوته، والحجة على ماقلناه هو إنك إذا كتبت عن كثرة القرى بقولك فلان كثير رماذ القدر، فإنك تكون مثبتاً لكثرة القرى بإثبات شاهدها وأقمت برهاناً على صحتها وثبوتها، وعلماً على صحة وجودها، وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها فتكون بمنزلة دعوى مجردة من البرهان."⁽³⁹⁾

فالكناية تؤدي "دوراً مهماً في رسم الصورة البيانية بواسطة الانتقال من الدلالة الأولية للمفردات إلى دلالات أخرى أعمق تستشف من الأولى، فتكسيها عمقاً وقدرة على الإثارة والإبداع."⁽⁴⁰⁾ وتنقسم الكناية باعتبار المكني عنه إلى كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة⁽⁴¹⁾.

والشاعرة الملائكة شأنها شأن الشعراء الآخرين الذين استهوتهم لعبة الكناية وصورها التعبيرية التي تفصح أحياناً أكثر مما قد تفصح عنه الأساليب الأخرى التي قد تظل عاجزة - أحياناً - عن التعبير عما يريد الشاعر التعبير عنه، وعلى الرغم من أن الصورة الكنائية - في هذه المجموعة - لم تصل إلى ما وصلت إليه الصورتان الأخريان: التشبيهية والاستعارية من حيث الكم والاستعمال، إلا إنها كانت ماهرة في توضيح الفكرة وإيصالها إلى المتلقي من خلال هذا الأسلوب الكنائي، ففي قولها:

ومرت حياتي مرّت سدى

ولا شيء يطفى نار الحنين

سدى قد عبرت صحارى الوجود

سدى قد جررت قيود السنين .

⁽³⁵⁾العسكري: أبو هلال(ت395هـ) ، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984: 385 .

⁽³⁶⁾ ناجي: مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، لجنة إحياء التراث العربي الإسلامي، وزارة الثقافة والشؤون الدينية العراقية، 1984:

147 .

⁽³⁷⁾ خضير: محمد خليف، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، ط1، دار غيداء، الأردن، 2012: 254 .

⁽³⁸⁾ مطلوب: أحمد، فنون بلاغية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975: 170 .

⁽³⁹⁾ العلوي، يحيى بن حمزة(ت749هـ): كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، 1914: 1: 426 .

⁽⁴⁰⁾ الصورة البيانية في شعر عمر النض: 146-147 .

⁽⁴¹⁾ ينظر: القزويني: الخطيب(ت739هـ) ، الإيضاح في علوم البلاغة، مكتبة النهضة، بغداد، د.ت: 273 .

ففي قولها: **نار الحنين** كناية عن الشوق، وهي كناية عن صفة، وقولها: **صحارى الوجود** كناية عن انعدام الحياة وتلاشيها، أما قولها: **قيود السنين** فهي كناية عن أثقال الحياة وكثرة همومها ومتاعبها، فنصوص نازك الشعرية اعتمدت بشكل كلي على "اليأس والكآبة الحزينة الناتجين عن الإحساس بعدم التوازن النفسي بين الذات والواقع الخارجي، للفشل في تحقيق مثاليات الذات في ظروف هذا الواقع."⁽⁴²⁾

ورأينا رفات القلوب حنطتها يد الذكريات.

ففي قولها: **رفات القلوب** كناية عن موتها، أي موت القلوب ومن ثم فهي تفصح عن تحجرها وعدم مبالاتها بالآخرين والإحساس بهم.

وتهاويت على جثة أحلامي وانسي.

في قولها: **جثة أحلامي** كناية عن موت الأحلام، وصيرورتها جثة هامة لا فائدة منها، وفيها دلالة على عدم تحقق رغباتها في هذه الحياة، وكانت تطمح إليه في العيش بنقاء وصفاء ومحبة وإنسانية .

نحن هنا اللأ أمس واللا غد

ونلتقي فتسكت النجوى وتكتم الأنفاس.

ففي قولها: **اللا أمس واللا غد** كناية عن تلاشي الزمان، أما **اللا كيان** فهي كناية عن العدم واضمحلال الوجود، إذ حاولت الشاعرة أن تعبر عن عدم إحساسها بالزمن وجدواه واستحالة عودته من خلال هذا التعبير الكنائي، و**اللا أمس واللا غد** تعبيران صارخان عن تفاوت الزمن وعدم رجوعه المتمثل باللا أمس الذي هو كناية عن الماضي وعدم تحقق الرغبات والأمنيات المتمثل في اللاغد، وحينما يأتي التعبير منفياً فإن هذا يعني أنه لا وجود لماضي الإنسان ولا حاضر له، ومن ثم جاء التعبير كناية عن تلاشي الزمن واضمحلاله، فيما جاء التعبير الكنائي في قولها: **اللا كيان** تمرّداً على الواقع الذي يحيل البشر إلى لا شيء، فلا هوية تميز وجوده، فالكيان هنا دلالة على هوية الإنسان، وحينما يأتي بصيغة النفي فإن هذا يعني تلاشي هويته الوجودية في الحياة، أما قولها: **وتكتم الأنفاس** فهي كناية عن الضيق والاختناق وهو تعبير عن رفض الحياة والوجود.

روحي لاتعشق أن تحيا مثل الناس

أنا أحياناً أنسى بشرية إحساسي.

أنسى بشرية إحساسي كناية عن انعدام الإحساس وموته، فمعاناة الشاعرة من الحياة وضيقها يرجع إلى انعدام الإحساس لدى الإنسان بالآخر، وهذا الإحساس يعكس رفض نازك للحياة حينما تكون مجسدة لأطماع الآخرين وجشعهم واستغلالهم دون مراعاة لمشاعر الآخرين وأحاسيسهم.

ومرّ عليّ زمانٌ بطيء العبور

دقائقه تتمطى ملأً كأن العصور

هنالك تغفو وتنسى مواكبها أن تدور

زمان شديد السواد، ولون النجوم

يذكرني بعيون الذئاب.

ففي القصيدة كنايات عديدة منها: قولها: **زمان بطيء العبور** كناية عن ثقل اللحظات والأوقات التي تمر، فهي بطيئة وطويلة لا سيما لشخص ينتظر تغييراً في حياته، و**زمان شديد السواد** كناية عن الظلم، أما قولها: **عيون الذئاب** فهي كناية عن الخداع.

(42) الورقي: السعيد، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984: 257 .

إن نازك من خلال هذه الصورة الكنائية تعبر عن هموم الإنسان، واللحظات الحرجة في حياته، لا سيما إذا ما تعلق الأمر هذه الحياة بأوهام التغيير وانتظار اللحظات الحاسمة، فالصور الكنائية ما هي إلا جسر يتحرك خلاله السياق الدلالي للكنايات في مجال حيوي يرفض الواقع المعبر - بأسى - عن الظلم والخداع المستشري فيه .

نمت فالرياح تجرح وجهي نا ولون الدجى عميق رهيب .

وجاء قولها: **لون الدجى عميق رهيب** كناية عن شدة الظلمة، وهذه الظلمة التي تحسها نازك إنما هي ظلمة داخلية ناتجة من الرفض الحاد للواقع الذي تعيشه، إذ جاءت الألفاظ موحية ومعبرة عن دلالات انفعالية ناتجة من إثارة العاطفة الذاتية للشاعرة أولاً، ومن المخزون المتراكم في ذاكرتها الأنثوية لحالة الألم ثانيًا؛ لذا جاءت الكناية تعبيرًا عن رفض الحياة، وتمني الموت، لا سيما أن السياق الدلالي للفعل (**نمت**) يكشف بوضوح عن هذه الرغبة بوصفها خلاصًا للإنسانية من مشاعر الألم التي تكسو وجه الإنسان بدلالة قولها: **فالرياح تجرح وجهينا**.

جاءت صور نازك الكنائية معبرة عن الحالة الشعورية التي كانت تعيشها آنذاك، ومن ثم نجد كثرة تكرار لوازم وألفاظ ك(الموت والحزن والليل والشكوى والتمرد والرفض) رافضة من خلالها الحياة وبؤسها على الرغم من أن الموت مثل لديها أفسى الكوارث التي مرت بها وحملتها معها إلى سن متأخرة⁽⁴³⁾.

الخاتمة

- كانت نازك الملائكة على وعي تام بأهمية الصورة وضرورتها في الشعر، على أن هذه الصور لا تظهر واضحة - وفيها حياة وروح - دالة من خلال الأوزان، فالقصيدة المكتملة في نظرها تلك التي تحتفي بالأوزان.
- إن الشاعرة لا تقيم صورها البيانية اعتمادًا على التشبيه فقط، بل تأتي صورها متداخلة بعضها ببعض الآخر، فننتقل من صورة تشبيهية إلى أخرى مجازية وربما كنائية، فتتوافر في نصها الشعري وربما في مقطع واحد أكثر من صورة بيانية، وهو ما يحقق للشاعرة فرادة من نوع خاص انفردت بها دون سواها.
- إن مثل هذا التلاعب البياني في الألفاظ لا يتحقق لشاعر لا يمتلك مهارة ودرية وممارسة على مستوى عال من الأداء والصياغة الشعرية، والملائكة من الشعراء الذين تمكنوا بمهارتهم وقدراتهم الفائقة وتمكنهم من أساليب اللغة العربية أن ينظم بشاعرية فذة.
- جاءت صورها البيانية لتعبر عن الحالة النفسية، وتجسد الأزمة التي بقيت تعاني منها طوال عمرها، وإذا كنا نجد في بعض هذه الصور نوعًا من الاستقلالية، فإن بعضها الآخر جاء وكأنه عبارة عن تراكيب لغوية متداخلة لا ينفصل تركيب عن الآخر، بل كانت كل صورة من صور هذه التراكيب مكملة للصورة الأخرى ومتممة لها.

(43) ينظر: مقدمة ديوان (مأساة الحياة وأغنية الانسان) ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1979، 7.

المصادر والمراجع

أولاً: الدواوين

- ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1979.
- ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1979.
- ثانياً: الكتب .
- ابن الاثير، ضياءالدين(ت673هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، شرح وتعليق: أحمد الحوفي- بدوي طبانة، ط2، منشورات دار الرفاعي، الرياض، 1983.
- الأمدي، (ت631هـ): الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، 1944.
- الأندلسي الطائي: بدر الدين ابن مالك(ت471هـ) ، المصباح في علم المعاني والبيان والبديع، ط1، المطبعة الخيرية، 1302هـ.
- باطاهر: عيسى، البلاغة العربية- مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008.
- بن السايح: الأخضر، سرد الجسد وغواية اللغة،- قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى ، ط1، دار الكتب الحديث، إربد - دار جدارا للكتاب العالمي، عمان ، 2011.
- بن امبيريك: أحمد بن محمد، صور بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء، دار الشؤون الثقافية (مشروع النشر المشترك)، بغداد، 1986.
- الجابري: محمد عابد، تكوين العقل العربي، ط5، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991.
- الجرجاني: عبدالقاهر(ت471هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية. دن، د.ت.
- جعفر: محمد راضي، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- خضير: محمد خليف، المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم، ط1، دار غيداء، الأردن، 2012.
- الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: إبراهيم السامرائي- محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر، عمان، 1985 .
- راغب: نبيل، موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، 1996.
- الرماني، علي بن عيسى(ت386هـ): النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب : ثلاث رسائل في الإعجاز القرآني، تح: محمد خلف الله- محمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1968 .
- السكاكي، محمد بن علي(ت626هـ): مفتاح العلوم، تح: أكرم عثمان يوسف، ط1، دار الرسالة، 1981.
- السيد: شفيق، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة، 1977 .
- شرف: حفني محمد، التصوير البياني، ط2، المطبعة العثمانية، 1972.
- شعيب، ابن عبدالله أحمد، بحوث منهجية في علوم البلاغة العربية: د.ط، دار حزم، بيروت، 2008
- صالح: بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

- صالح: علي عزيز، شعرية النص عند الجواهري- الإيقاع والمضمون واللغة، ط1، دار الكتب لعلمية، بيروت، 2011.
- طبانة: بدوي، معجم البلاغة العربية، ط3، دار المنارة- دار الرفاعي، جدة- الرياض، 1988.
- عبدالله: أمجد حميد، نظرية ترأسل الحواس: الأصول- الأنماط- الإجراء، ط1، دار البصائر، بيروت، 2010.
- العسكري: أبو هلال(ت395هـ) ، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.
- عصفور: جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط3، دار التنوير، بيروت، 1983.
- العلوي، يحيى بن حمزة(ت749هـ): كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، القاهرة، 1914.
- عيد: رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979 .
- غزوان: عناد، أصداء- دراسات أدبية ونقدية، اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2000.
- القزويني: الخطيب(ت739هـ) ، الإيضاح في علوم البلاغة، مكتبة النهضة، بغداد، د.ت .
- مبارك: محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993.
- المبرد: أبو العباس(ت285هـ)، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تح: أحمد محمد شاكر، ط1، 1937.
- محمد: عشتار داود، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- مطلوب: أحمد، فنون بلاغية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1975 .
- الملائكة: نازك، الصومعة والشرفة الحمراء، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1979 .
- الملائكة: نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983 .
- ناجي: مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ط1، لجنة إحياء التراث العربي الإسلامي، وزارة الثقافة والشؤون الدينية العراقية، 1984 .
- الهاشمي: السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديح، ط1، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، 1379هـ.
- الهاشمي: علوي، ما قالته النخلة للبحر- الشعر المعاصر في البحرين، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981.
- هلال: محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت .
- الورقي: السعيد، لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984 .
- وهبة: مجدي والمهندس: كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 .
- يموت: غازي، علم أساليب البيان، سلسلة فن التعبير بالكلمة/ البلاغة العربية، د.ط، دار الأصالة، د.ت.

ثالثا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

- البرزنجي: دلسوز جعفر، الصورة البيانية في المقامات البديعية والحريية والزينية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995.
- البزاز: تغريد موسى، الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1997.
- شريف: شيلان فتحي، الصورة البيانية في شعر عمر النص، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة السليمانية، 2010.
- الظاهر: أوفى مزيد، البنية والدلالة في شعر نازك الملائكة، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2002 .