الاستعارة التّصورية في ديوان " تداركت قربك" لآمنة بلعلى

Conceptual metaphor in the poetry collection «Tadaarakt Qurbak » by amina belaala

شفيعة أوقاشة*

المركز الجامعي مرسلي عبد الله، تيبازة –الجزائر

Oukacha.chafea@cu-tipaza.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2025-10-02	2025-12-02	2026-01-29

ملخّص: تتناول هذه الورقة البحثية موضوع "الاستعارة التصورية" باعتبارها كعنصر أساس من عناصر البلاغة العرفانية وأداة تحليلية للنصوص الشعرية، وذلك بتسليط الضوء على الانزياحات البلاغية في ديوان "تداركت قربك" للكاتبة والناقدة الجزائرية "آمنة بلعلى"، والذي يُصنَّف ضمن التّجارب الشّعرية المعاصرة،من خلال عمليّة إسقاط المجال التصوري المصدر على المجال التصوري الهدف، وهي عملية ذهنية تعكس طريقة التفكير البشري من خلال اللّغة،كما تمّ استعراض أنواع هذه الاستعارات وتتبع مسارها وتحليلها بالاعتماد على نظرية المزج التصوري، مما يضيف عمقاً لفهم النّصوص الشّعرية وتأويلها.

كلمات مفتاحيّة: الاستعارة التصوّرية؛ العرفانية؛ المزج التصوري؛ المجال المصدر ؛ المجال الهدف.

Abstract: This Research Paper Explores The Concept Of Conceptual Metaphor As A Core Component Of Cognitive Rhetoric And An Effective Tool For Analyzing Poetic Texts , By Shedding Light On The Rhetorical Deviations In The Poetry Collection « Tadaarakt Qurbak » By The Algerian Writer And Critic Amina Belaala, Which Is Classified Among Contemporary Poetic Experiences, Through The Process Of Mapping The Source Conceptual Domain Onto The Target Conceptual Domain, It Is A Cognitive Process That Reflects The Way Human Thinking Operates Through Language, The Different Types Of These Metaphors Have Been Examined, And Their Development And Analsis Are Carried Out Through The Lens Of Conceptual

* المؤلف المرسل

Blending Theory, Which Adds Depth To The Understanding And Interpretation Of Poetic Texts.

Keywords: Conceptual Metaphor; Cognitivism; Conceptual Blending; Source Domain; Target Domain.

1-مقدمة: تعدّ الاستعارة من أبرز الموضوعات المتناولة عبر العصور، حيث شغلت تفكير العديد من الدارسين والباحثين، من لسانين، بلاغيّين، فلاسفة، سميائيّين قديماً وحديثًا. ذلك ما أسهم في بلورة تفرعات بحثية تختلف باختلاف الرؤى التي تسعى لفهم كنهها، وكشف كيفية اشتغالها. فالاستعارة عند القدماء كانت تنحصر في عملية نقل واستبدال لفظ مكان لفظ آخر، وخاصية أدبية زخرفيّة يوظّفها الشّعراء.

ومع ظهور الدّراسات العرفانية التي صاحبت تطور العلم المعرفي، عرفت الاستعارة توجّهًا جديدًا منذ خمسينيات القرن العشرين إلى غاية منتصف السبعينيات وبداية الثمانينات، حيث اكتسبت طابعا مفاهيميا مغايرا يتجاوز السّابق، فسلكت مسلكا جعل منها مسألة ذهنية مرتبطة بالتفكير والفعل البشري معا، وصولا إلى حياتنا اليومية واللغة الشعرية، وصارت تتجسّد من خلال أفعالنا وتصرفاتنا داخل دائرة اللاّوعي.

ولعلّ ديوان "تداركت قربك" للشّاعرة "آمنة بلعلى"؛ من بين التجارب الشعرية المعاصرة التي حضرت فيها الاستعارة التّصورية بمختلف أنواعها، وتجاوزت النّظرة التقليديّة للاستعارة من خلال خلق فضاءات ذهنيّة تعمل بشكل إسقاطي يجمع بين المجالات التّصورية المختلفة. ذلك ما دفعنا إلى طرح الإشكاليّة التاليّة: كيف وظّفت الشّاعرة الاستعارة التّصوّرية في سعيها لفهم العالم؟ وما هي أبرز أنواعها التي تجلّت من خلالها؟ ومن ثمّ كيف أسهمت في إبراز دلالات النّصوص الشّعريّة؟، وذلك بهدف إظهار مدى أهميّة الاستعارة التّصورية في معاينة الوجود الإنساني بشكل عميق يربط اللّغة الشّعريّة بالذّهن البشري.

2-مظاهر النّسق الاستعاري التّصوري في الدّيوان: يصوّر ديوان" تداركت قربك" عبر جوّه الصّوفي رحلة الذّات الشّاعرة في ذروة بوحها، من خلال ثنائيّة الشّعر والتّصوف وعلاقتهما التي "تنبثق من سعي كلّ منهما إلى عالم أكثر كمالا من عالم الواقع(...)، ومن الطبيعي إذن أن يلتقي التصوّف بالشعر إذ المجال المشترك بينهما هو القلب والعاطفة والوجدان"[1]، أي البحث عن عالم موازٍ خالٍ من الفوضى والضياع، والعمل على كشف تناقضات الواقع ومعاينتها.

ويقوم الدّيوان على آليّة التّداعي التي تكشف عن شبكة من التصوّرات الذهنيّة المتصارعة داخل ذاكرة الذات الشاعرة، ذي الرّؤية العرفانيّة التي تقوم على "عملية المعالجة التي تتم داخل المخ باعتباره آلة عرفان، تدخله المعرفة، ثم يقوم بمعالجته فيخرج ناتج هذه العملية في شكل معلومات يقدمها للمتلقي في عبارة كلامية أو نتائج حسابية أو غيرها. إنها تعني عملية الفهم التي تحدث في المخ بكل متعلقاتها من آلة عرفان إلى مادة معرفية إلى معلومات ناتجة عن عمل آلة العرفان(المخ)"[2]، حيث نلمس معاناتها وهواجسها وانكساراتها. فما هذه القصائد إلاّ صراعًا داخليًّا بين الذّات وذاتها، أي تهشيم الحالة النفسيّة الموزّعة بين القلق والاكتئاب والضّعف والفراغ، من أجل إيجاد وخلق تآلف يفكّ عقدة هذا التّناقض. ومن ثمّ، فإنّ هذا الدّيوان؛ يندرج ضمن التجارب الشعرية المعاصرة التي تجعل من الذّات الإنسانية محور اهتمامها.

وقد اعتمدت الشّاعرة على نظريّة **المزج التّصوّري** الّتي تُبنى آليّا في لحظة الفهم، وتجمع بين مجالات تصورية تعكس "تمثيلنا التّصوّري، أو معارفنا الخاصّة بأي قسم منسجم من التّجربة. كثيرا ما تسمّى هذه التّمثيلات "تصوّرات". والمعارف هذه تتضمّن كلا من المعارف بالعناصر الأساسيّة التي تشكّل مجالا ما، والّتي غالبا ما تخدم الاقتضاءات الاستعارية"[3]، إذ رسمت الشّاعرة من خلالها تصوّراتها الاستعاريّة للوجود الإنساني والموجودات، سعيا إلى خلق مفاهيم جديدة تتجاوز الأنساق المتعارف عليها.

1.2. الشّعر والكينونة: تعدّ الاستعارات الأنطولوجيّة من أبرز أنواع الاستعارات التّصوّرية التي تقوم على تصوير ما هو مجرّد على أنّه كيان محسوس له وجوده الماديّ، حيث تقوم على" عمليّة عقليّة يتمّ فيها فهم غير المنظور بالشّيء المنظور"[4]، ما يعني خلق تصوّرات ذهنيّة جديدة تُسهم في تحقيق عمليّة الفهم والإدراك لدى المتلقي. تنقسم إلى ثلاثة أنواع وهي: التّشخيصيّة، الكيان والمادّة، الوعاء.

2-2-الاستعارة التّشخيصية: هي من أبرز الأنواع التي اعتمدتها الشّاعرة بهدف "إبراز الجماد أو المجرّد من الحياة، من خلال الصورة، بشكل كائن متميّز بالشّعور والحركة والحياة"[5]، إذ عملت على تقديم مجموعة من المفاهيم الجديدة للأشياء الّتي بثّت فيها روح الكينونة الإنسانيّة من خلال الجمع بين عالمين متباينين؛ عالم الإنسان وعالم الموجودات، ضمن رؤية خاصّة تعيد تشكيل الحياة بأسلوب فني وجمالي مختلفين عن السّائد والمألوف. ومن بين هذه الاستعارات:

استعارة "العالم شخص مُقعد": تشتغل الذّات الشّاعرة في قصيدة "**تخطيط عمودي لذاكرة منسيّة**" على عالمها المتناثر؛ الذي يتوزّع على جملة من التّصوّرات الذّهنيّة التي يسيطر عليها نسق تصّوري يجسّد حالة الفقد التي تتموضع في قلب الذّاكرة المتشظيّة، وهو ما يعكسه عنوانها الذي يجسّد ذلك الشغف بهمّ ترتيب مركّب الحياة ضمن مجموعة من التّشاكلات تتمثّل في استعارة" **العالم شخص مُقعد**"؛ التي تجمع بين مجالين تصوّريين مختلفين؛ المصدر "شخص" والهدف"العالم" بالاعتماد على مجموعة من القرائن وهي: رفيقي، صديقي، الكسيح، مقطوع الأصابع، الشّاحب.

يمثّل هذا الشّكل عمليّة إسقاط صفات المجال المصدر (المقعد، مقطوع الأصابع، الشّاحب)، على المجال الهدف(العالم) تصوّر عبرها الذّات الشّاعرة معاناتها وسط العالم المشلول، ما دفعها إلى البحث عن كيفية العبور من عالم الخراب إلى عالم الصمت الذي وجدت فيه ضالتها. ذلك ما يسمّى بلحظة الغياب عند الصوفي الذي

يترك العالم الحسي كونه" لا يجد فيه ما يستحق أن يعبر عنه، فيلتزم الصمت والذهول والاستغراق"[6]، حيث جعلت منه ملجأها ومحتضن آلامها الروحيّة الخاصّة.

وفي **استعارة "الزجاج إنسان"**: تنقل قصيدة" **تدوين على زجاج حائر**"، استعارة تصوّرية متمثّلة في" الزجاج إنسان"؛ وهي استعارة تشخيصيّة" تتضمّن فهم كيانات غير بشريّة، أو أشياء من خلال الكائن البشري. وبالتّالي تنسب خصائص بشريّة للأشياء"[7]، إذ تهدف الذّات الشّاعرة من خلال هذه الاستعارة إلى تشخيص المعاني المجرّدة، فتجعل من الأشياء الفيزيائيّة كما لو أنّها أشخاص.

تجمع هذه الاستعارة بشكل إسقاطي بين المجال المصدر "الزجاج" والمجال الهدف" الإنسان" وذلك من خلال نسب صفة الحيرة التي تعدّ سمة إنسانية وظّفتها الشّاعرة للدّلالة على حالة من حالات الإنسان وهي الضعف، حيث يكون مثل الزجاج الذي يرمز إلى الهشاشة وسرعة الانكسار. يصوّر هذا الإسقاط الحالة المأساوية التي تعيشها الذات الشاعرة كطفل بلا أم مآله الضّياع (كلّ عالم لا أمّ فيه، لا يعوّل عليه...)، تمامًا مثل الزّجاج المهدّد بالانكسار في أيّ لحظة. بالإضافة إلى تيمة الشّفافية التي يتمتّع بها، وظّفتها الشّاعرة للكشف عن مشاعر الفقد بكلّ مصداقيّة (صاخب هذا الألم، جارح، فاجعة الفقد، قاحل، صدئ، شاحب، موحش، منكسر، موجع، لا دفء، لا يد حانية، انطفأ العالم)، وكلّها مشاعر تعبّر من خلالها عن حجم ألم فقدان الأم التي مثّلت لها بالعالم الذي لا معنى ولا حياة له من دونها.

أمّا **استعارة "الوسوسة ذات"**؛ فهي تقع في قصيدة "**وسوسة**"، وتقوم على إسقاط المجال المصدر "ذات" على المجال الهدف" الوسوسة"، حيث يمكن تمثّلها في المقطع التالي: "أتحسّر إذ أتذكّر/حين وسوس لي أنائي/ وأخرجني من صفائي وطهري"؛ الذي يعكس الصّراع الدّاخلي والاضطراب النّفسي للذّات الشّاعرة، بالاعتماد على مجموعة من التّوافقات التي تتجلّى في خصائص كلّ واحدة منها، تتمثّل في أفكار وتأمّلات عبّرت عنها الشّاعرة بطريقة رمزيّة تكشف عن مشاعرها الدّاخليّة العميقة.

وقد عكست استعارة الوسوسة اضطراب الذات الذي تجلّى في شكل صوت خفيّ شوّش صفاءها وزرع فيها الشّك والخوف والضّياع. بالإضافة إلى ارتباط الوسوسة بالجنّ الذي يُوظّف للتعبير عن الجانب الخفي لتجارب الحياة الرّوحيّة وفهم الرّوح الإنسانيّة. ذلك ما دفع الشّاعرة إلى الاستنجاد بالشّعر الذي تنتظر قدومه بشغف، حيث نلمس انتظارها الطويل له في الاستعارة التّالية:

"**الشّعر ضيف**"؛ التي تحملها قصيدة "**انتظار**" التي تصوّر الشعر على أنّه ضيف تنتظر الذات قدومه بشغف وشوق، كفرصة تعوّض من خلالها ما فاتها من العمر الذي مازال ينبض بالحياة. ذلك ما يتجلى في المقطع التّالي: "يقيني أنّ المسار طويل/ وأنّك من رحم الغيب قادم". تجمع استعارة "الشّعر ضيف" بين المجال المصدر "ضيف" والمجال الهدف "الشعر" الذين يتوافقان في مجموعة من الخصائص أبرزها الاستئناس بهما في وحدة الذات الموحشة.

ويعتمد الإسقاط في هذه الاستعارة على القرائن التّالية: تنتظران يدا، من رحم الغيب قادم، لا تسرع الخطو، لا تعبر الجسر، لا تغلق الباب خلفك، وهي قرائن تدلّ على حالة من التّرقب بقدوم الأفضل. لكن، سرعان ما تراودها نبرة الحزن من جديد (الكلام عصيّ علي، الحياة عطب)، ما يدلّ على سيطرته عليها مقارنة بالفرح الذي عاشت على أمل قدومه، فخاب أملها واستسلمت لواقعها المرير.

وقد أسهم الشّعر في تجسيد حالات الذّات الشّاعرة التي ظلّت مرتبطة به روحيًّا، تنقل من خلاله رؤاها المختلفة. ذلك ما نجده في استعارة "**الرؤيا شخص**"؛ التي تقع في قصيدة "**رؤيا**" وتجمع بين المجال المصدر "شخص" والمجال الهدف "الرؤيا" بالاعتماد على مجموعة من القرائن وهي: يلوح، وجهه الجليل، سرّح اليدين، صوتا، القسّام، صاح، الفارس الإلهي الحزين، يهزّ نخلة الحياة، دمه، دموعه وهي قرائن تجعل من الرؤيا شخصًا يحمل مجموعة من الخصائص الإنسانيّة.

إنّ الشّاعر الرائي" يتفلّت من شرك الواقع وعوائق المادة لمعانقة المطلق عن طريق الكشف الشعري. فالرؤية الشّعريّة تربط بين المرئي واللامرئي، بين الواقع والحلم. إنّها قوّة انسلاخ وطاقة كشف وأداة معرفية تخييليّة تعارض المعرفة العقلية والتجريبيّة"[8]، ما يعني أن الشّاعرة قد انتقلت إلى عالم الروحانيّات والغيبيات الذي تسبح فيه الأرواح دون الجسد؛ عالم الأموات الذي يكتنفه الغموض والعمق الوجودي.

وتعود استعارة الشّاعرة للشّخص إلى رغبتها في الحديث عن أبرز شخصيّة تاريخيّة عرفتها المقاومة الإسلامية الفلسطينيّة/ حماس؛ وهي شخصيّة عزّ الدّين القسّام" الملقّب بـ "شيخ المجاهدين؛ تمثّلته الشّاعرة في رؤياها التي أسهبت فيها بذكر خصاله الحميدة التي ترمز إلى فرادته وعظمته، حيث وصفته ب: الجليل/ عرّاف الدّخان/ السّخي/ رسول الأرض للسّماء/ من دمه لؤلؤة الحياة/ من دموعه مفاتيح السّماء، وكلّها خصال ترمز إلى التّواصل الروحي النّقي المرتبط بالذّات الإلهيّة. ذلك أنّ الرؤيا هي" الاتصال بعمق الإنسان وأبعاده الدّاخلية، وتجاوز العقلانية إلى الحدس والتّجربة، وهي التّطلع نحو ما لا ينتهي، وسفر في أعماق العالم"[9]، إذ رسمت استعارة "الرؤيا شخص" صورة القسّام باعتباره المُخلّص المنتظر الّذي سيُعيد بعث الحياة على أرض فلسطين التي ستتحرّر بعودته، لتبدأ الحياة من جديد في عالم الحريّة الآتية لا محالة. فهي إذا رحلة صوب المناطق الغامضة المجهولة من خلال الرّبط بين الحياة والموت.

وإلى جانب استعارة الرؤيا نجد استعارة "الذّات شخص" التي تجلّت في قصيدة "**وآخيت ذاتي**" من أجل نقلا لتّصور الاستعاري للذّات لدى الشّاعرة التي جعلت منها شخصًا، حيث مزجت بين المجال المصدر "شخص" والمجال الهدف "الذّات"، وجمعت بين ما هو معنوي، وبين ما هو محسوس، ما أسهم في بلورة التّصور الذّهني لدى القارئ الذي سيفهم الذّات على أنّها شخص له خصائص يتجلّى من خلالها، ويمكن محاورته والجلوس معه.

إنّ الشّاعرة قد مثّلت الذّات على أنّها أخ، وهو ما نلمسه في المقطع التّالي: "وآخيت ذاتي/ وردّدت في السرّ ترتيلتي"، ما يدلّ على التّصالح مع الذّات والسّلام الروحي الّذي تعيشه. ذلك أنّ قصيدة" وآخيت ذاتي" هي رحلة بحث عن الذّات باعتبارها "قوّة تقوم في داخل كلّ فرد وينتهي إليها إدراك كلّ شيء، وهي مركز لتجميع كلّ الحالات الذّهنيّة والشّعور والوعي عمومًا وللمشيئة والتنفيذ خصوصا، وهي تقوم وتمتدّ عبر الخبرات الجزئيّة، ومن حيث هي كيان داخلي، فإنّها تختلف بالضّرورة عن الهويّة الاجتماعيّة العادية التي للفرد المعين"[10]، ما يعني أنّ الذّات هي بمثابة كيان تسعى الذّات الشّاعرة لإثبات وجوده، حيث أشارت إلى ذلك في العبارات التّالية: "احتضنت الكلام/هيّأت صمتي لكي يُنشدا/ أرسل العبد الفرد أسراره/يرفع الحجب عن ظلّه" التي وظّفتها الشّاعرة في سعيها لإثبات هويّتها كذات فاعلة لها قيمتها الوجوديّة.

أمّا في حديثها عن نبوءة الشّعر، تتجلّى لنا استعارة "**الشّعر نبيّ**"؛ التي تحملها قصيدة "**نبيّ الحداثة**"، باعتبارها تصوّرًا استعاريًّا لمفهوم الشّعر الذي تمثّل في المقطع التّالي:" أيّها النبيّ الحداثيّ/يا أيّها المستتر في بحر ألفاظه"، إذ قامت الشّاعرة بالمزج بين المجال المصدر "نبيّ" والمجال الهدف "الشعر"، بالاعتماد على مجموعة من التّوافقات التي جعلت من الشعر نبيًّا نظرًا لما تحمله هذه الشّخصية من مجاز وإيحاءات، حيث نسبت فعل النبوءة وما تتضمّنه من مكابدة في ترجمة المعاناة إلى الشعر الذي يعمل بدوره على نقل المشاعر والأحاسيس الدّاخلية للذات الشّاعرة ورؤيتها الخاصّة للحياة.

وتعدّ النبوءة الشّعريّة آليّة من آليّات الكشف؛ اعتمدتها الشّاعرة لسبر أغوار العالم ومعرفة خفاياه. ذلك أنّ الشّاعر "نبي يقرأ نص العالم، ويدرك قوانين الكون الخفيّة بطريقة حدسيّة"[11]، إذ أسهمت في ارتحال الذّات الشّاعرة من عالم مليء بالغموض

والضّياع، ومن ذلك قولها: لا أتبيّن معنى لأصواتنا/ غموض كأنّك في مبتدأ الكون، إلى عالم رؤيوي خال من المعاناة يعمّه الصّفاء الدّاخلي.

إنّ هذا النوع التّشخيصي للشّعر يقودنا إلى استعارة أخرى تحملها قصيدة "**ما رأيت**"، تتمثّل في استعارة "**الشعر حكيم نابه**"؛ التي جمعت فيها بين المجال المصدر "حكيم نابه" والمجال الهدف "الشّعر"؛ الذي تمثّلته شخصًا يتمتّع بالحكمة والذكاء والفهم العميق. ذلك ما نستدلّ عليه بالمقطع التّالي: "هذا الحكيم النّابه المجنون/يقودني إلى مدائن الأسماء والأفكار/والمنافي البعيدة"، بالاعتماد على مجموعة من القرائن الدّالة على ذلك منها: الصّوت، عينيه، يدلّني، يشير لي إليه، دفء يديه، الحكيم النابه، وهو العالم الخاص الذي تُفصح فيه الذّات عن نفسها؛ عالم الحرية الذي حوّلته من مجرّد شعور إلى إنسان ذكيّ ذي جسد وروح، أي الانتقال من العالم المجرّد إلى العالم المحسوس.

تنتقل الشّاعرة عبر قصيدة" **في انتظار القصيدة**" إلى استعارة أخرى تتمثّل في" **القصيدة شخص**"؛ التي يمكن أن نمثّل لها بمجموعة من القرائن منها: لن أحدّث إلاّ مجازي، أحدّثه، يحدّثني، يصغي إلي، حيث يظهر استعارة الشاعرة للخصائص البشرية، من أجل تقديم تصّورها الخاص للقصيدة؛ الذي جمعت فيه بين المجال المصدر "شخص" والمجال الهدف "القصيدة، بهدف نقل رؤيتها الخاصّة لها. فاستعارة الشخص تجسّد تصوّرًا ذهنيّا يَعتبر القصيدة إنسانًا له فاعليّته الوجوديّة.

تقوم هذه الاستعارة على إسناد مجموعة من الخصائص التي تُنسب للعاقل عبّرت فيها الشاعرة عن شيء غير بشري "القصيدة" باعتبارها شخصًا له دوره الفعال في الحياة، حيث تترجم الواقع وتنقل مآسيه.

وهي الفكرة نفسها التي نجدها في قصيدة "**ليس يعجبني ما أرى**"؛ التي تحمل استعارة "**الشعر رفيق**"، صوّرت فيها الشّاعرة الشّعر على أنه رفيق يأنس وحشة الذات في حضرة الغياب، حيث يظهر ذلك في العبارة التّالية: "يا رفيق الغياب"، من خلال

الجمع بين المجال المصدر "رفيق" والمجال الهدف" الشّعر"، إذ إن الرفيق يعمل على إنارة الدّرب ومقاسمة الحياة الشّاقة، تماما مثل الشعر الذي تتقاسم معه الذّات الشّاعرة همومها وأسرارها. فهي إذا تخاطب الشّعر على أنّه شخص قريب منها حدّ الرفقة؛ رفيق الذات الشّاعرة الذي ملأ فراغها، وحمل همومها وتذمّرها من كلّ شيء.

تقوم هذه الاستعارة على تجسيد ما هو مجرّد؛ الشّعر في هيئة كيان، يجالس الذات في لحظات الغياب، أي "إعطاء الموضوعات غير الحيوية صفات الأشخاص"[12]، إذ تنقل عبرها الشّاعرة حالتها النفسيّة المتأزّمة المتمثّلة في التّيه والضّياع الوجودي.

هكذا تنصهر الذّات مع القصيدة لتصبح كيانًا واحدًا، حيث نلمس ذلك عبر قصيدة "هكذا" التي تحمل هي الأخرى تشخيصًا يتمثّل في استعارة "**القصيدة ذات**"؛ تصوّر الشّاعرة من خلالها كيفيّة ولادة القصيدة باعتبارها كائنًا حيًّا، تخاطبه كذات تربطها بها علاقة وجوديّة عميقة، أسهمت في تطابق بعضهما البعض. فالقصيدة هي القدر الحتمي التي كانت تخطو نحوها شيئًا فشيئًا، إلى أن تملّكتها وصارت جزءًا لا يتجزّأ منها. فاكتملت والتحمت وانصهرت الواحدة منهما بالأخرى وصارت روحًا وكيانًا واحدًا. ذلك ما يظهر في المقطع التالي: "كنت سمّيتها أنت أنا/وكنت سمّيتها أنا أنت".

تمزج هذه الاستعارة بين المجال التّصوري المصدر "ذات" والمجال التّصوري الهدف "القصيدة" بالاعتماد على مجموعة من القرائن التي تجعل من القصيدة كيانًا منها: جئت، كنّا، حيث نلمس ذلك في العبارات التالية: هكذا جئت من غور ذاتي، /وهكذا كنّا وكانت القصيدة.

أمّا في قصيدة "**رجل الملح**" تصادفنا استعارة "**الملح شخص**" التي تجمع بين المجال المصدر "شخص" والمجال الهدف "الملح"، بالاعتماد على مجموعة من القرائن منها: يحدّق بعينين غائرتين، رجل، يغلق الباب، ينصرف. فقد استعارت الشّاعرة الملح الذي صوّرته في هيئة رجل من أجل التعبير عن مجموعة من التصوّرات، حيث نقلته

من مجاله الكيميائي المادي، إلى المجال الروحي المعنوي الذي يرمز إلى القوة الدّاخلية والصمود أمام التحديات. ذلك ما نلمسه في العبارة التّالية: "أحاول حلّ لغز رجل الملح/ لا شيء يبرّر أبجديّاته.

إنّ الملح يتمتّع بخاصية التّطهير الذي تمارسه الذّات الشّاعرة من أجل تحقيق النقاء الروحي والتخلص من الآلام والمعاناة، وهو ما يعكس قوّتها في مواجهة الحياة بصعابها وعثراتها. تحمل استعارة "الملح شخص" دعوة الذات الشاعرة إلى ضرورة الصّمود في هذه الحياة المليئة بالألم والأحزان، من خلال مواجهتها وضرورة الحذر منها كي لا تدمر حياتنا. فتقول:" وأمعن في الملوحة/ واحذر الملح الذي يعاقر جلدك، أي الحذر من الأشخاص القريبين منّا حتى نسلم من شرّهم.

وفي استعارة "الأرض كيان" التي تحملها قصيدة "**تلك أرضي**"، صوّرت الشّاعرة الأرض باعتبارها كيانًا يتمتع بمجموعة من الخصائص البشريّة، من خلال المزج بين المجال المصدر "كيان" والمجال الهدف "الأرض"، ما أعطى لها بعدًا روحيا يتجاوز كونها مجرد رقعة جغرافيّة، إلى الوجود والانتماء والهوية والأم. ذلك ما نستدلّ عليه بالمقطع التّالي: "ولولا دم العاشقين للتراب وجيش من العاشقين/لما همست شفتاك بحرف/ولا ندّ صوت"، وهو ما يدلّ على التّضحيات والمقاومة في سبيل الوطن الذي جعلت له وجودًا فيزيائيًّا يعكس علاقتها العميقة به حدّ الافتخار به أينما ذهبت. فهو دليل ضياعها وحاضن همومها.

يعود اختيار الذات الشاعرة لهذا التصوّر الاستعاري للأرض إلى رغبتها في التعبير عن مدى ارتباطها القويّ بالوطن؛ الذي جعلته مطابقًا للذات الإنسانيّة وأصل وجودها، حيث انصهرت الذات مع الوطن فأصبحا كيانًا واحدًا يصعب الفصل بينهما. من هنا، فإنّ الشاعرة قد منحت الأرض بعدًا وجوديًّا نابضًا بالحياة ينبعث ويتجدّد باستمرار.

2-3- استعارة الكيان والمادّة: يقوم هذا النوع من الاستعارة على عمليّة إسقاط ما هو مادي على ما هو غير مادي، حيث أنّ "فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختصار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد"[13]، وهو ما نجده في قصيدة "**مازال في الأمر أمر**" التي تحمل استعارة "**الشّعر نبات**"؛ نستشفها في المقطع التالي: "أيّها الوارف الآن/يا وارف الظلّ/يا سمائي التي ظلّلتني"، إذ تخاطب الذات الشّاعرة الشّعر على أنّه نبات، من خلال الجمع المجال المصدر "نبات"، والمجال الهدف "الشّعر"، حيث صوّرت الشّعر باعتباره نباتًا شديد الخضرة يلقي بظلاله الممتدة التي تبعث الرّاحة في النفس، نظرًا لما يتميّز به من تيمات خلاّبة.

تربط بين المجالين مجموعة من الخصائص التي تقع في التصوّر الذهني للشعر لدى الشّاعرة؛ أبرزها عنصر الجمال الذي يتوفّر في النبات الوارف، تماما مثل الشّعر السّاحر ببلاغة ألفاظه وصوره الشّعرية التي تحمل جمالية فنّية. يتقاطع الشّعر مع النّبات في المرور بمجموعة من المراحل، حيث تمر عملية غرس النبات بمجموعة من المراحل التطورية، التي نجدها متوفرة في التجربة الشعرية التي تولد من لحظة بداية الكتابة إلى غاية تجلي التجربة الشعرية. ذلك أنّ النبات أداة رمزيّة للتعبير عن تجارب روحية ترتبط بالحياة الأبديّة؛ الميتافيزيقيّة.

ويزداد تعمّق الشّاعرة في البحث عن طبيعة الإنسان، من خلال استعارة "**الإنسان غبار**"؛ التي تتجلى في قصيدة" **راسخ في الهباء**"، حيث يمكن أن نستخلصها من المقطع التّالي: "يقبل كالغبار/راسخ في الهباء/في صدره رمل وتراب/كائن ولا كينونة"، إذ تقوم على إسقاط المجال المصدر "غبار" على المجال الهدف" الإنسان" الذين يتوافقان في مجموعة من الخصائص من بينها التكاثر والكثرة والتراكم، والقوة التي تحكم كل واحد منهما.

وقد اختارت الشاعرة استعارة الغبار نظرا للتطابق الموجود بين الإنسان والتراب، وللدّلالة على العودة إلى أصل الإنسان الذي هو التراب؛ الأصل الأوّل الذي جاء منه وسيعود إليه لا محالة، أي فهم الكيانات غير البشرية(غبار) من خلال خصائص بشريّة[14]، وهو ما ينمّ عن فهم عميق للغبار الذي يحمل التصوّر الاستعاري الخاص بالشّاعرة التي تجاوزت الحياة الماديّة إلى الحياة الروحيّة الأبديّة؛ إنّها الحياة التي رسمتها في الاستعارة التّالية:

"**الحياة شجر مائل**" عبر قصيدة" **شجر مائل**" التي تقوم على إسقاط المجال المصدر" شجر مائل" على المجال الهدف "الحياة"، من أجل الحياة باعتبارها شجرة مائلة؛ للدّلالة على تجارب الحياة الصّعبة التي تواجه الإنسان. ذلك أنّ الشجرة تمثّل رمزًا للحياة وامتدادا للوجود الإنساني وتجسيدا للحياة والموت. فتقول: "لا شيء يكتمل الآن/شجر مائل/أيتها الأرض ضاق المكان عليك/دم حارق ورصاص"، إذ اتّخذت الشّاعرة من الشّجر المائل صورة للتّعبير عن سوداويّة الحياة التي انعدم فيها اليقين وكثرت فيها المآسي، وهو ما مثّلت له بتيمة المائل للدّلالة على عدم الاستقرار والثّبات، والاقتراب من المفهوم العميق للحياة عبر التّصور الاستعاري الذي هو" وسيط مهم بين الذّهن البشري وما يحيط به من كائنات حيّة، وغير حيّة، فبواسطتها يفسّر الملتبس، والمبهم، وتتجاوز كثير من العراقيل التواصليّة"[15]، إذ تعتمده الذات الكاتبة في تصوير الوجه الحقيقي للحياة المليئة بالتحديات والصّراعات التي تولّد القلق النفسي والاضطراب الوجودي.

اقترن الوجه المائل للحياة بعلاقات الإنسان التي تكشف عن خفاياه؛ منها الأذى الذي عبّرت عنه الشّاعرة من خلال استعارة "**الإنسان شوك**" في قصيدة" "**تكران**"؛ التي تصوّر خيبة أمل الذّات الشّاعرة في البشر وخذلانهم لها، حيث تناجي الله بأن يكون حليفها بعدما خانها كلّ من وضعت فيهم ثقتها، فلم يعد للكلام جدوى ولا وجود. تجمع هذه الاستعارة بين المجال المصدر "شوك" والمجال الهدف "الإنسان" الذين يتوافقان في

مجموعة من الخصائص أبرزها الألم، فيُنظر فيها إلى الكيان على أنّه مادّة؛ شوك يوخز تحت الأقدام. فتقول: "زرعوا تحت أقدامنا شوكهم".

استعانت الشّاعرة بمادّة من الطّبيعة للتّعبير عن حجم الضّرر الروحي الذي طالها، والتعبير عن نظرتها السلبيّة التي تعكس تصوّرها الخاص لأقرب النّاس إليها حدّ الأخوّة. ذلك ما تدلّ عليه العبارات التّالية: "ولوَوا، عند أوّل منعرج، خطوهم/ثم غابوا، كأن لم يكونوا هنا أبدًا/كنت سمّيتهم إخوتي"، إذ يتجلّى التّخلي والجحود الّذي يعكس التجاهل والتّهرب.

وتعدّ قصيدة" **أفكّر في كلّ شيء**" قصيدة فلسفية وجوديّة تحمل استعارة "**الشيء كائن**"، التي تقوم على المزج بين المجال المصدر "كائن" والمجال الهدف "الشيء"، حيث نلمس ذلك في العبارات التّالية: "أحلب من ضرعه/ إنّه كائن طيّع طائع/ يحرّرني/ يخبرني"، إذ سحبت الشّيء من مجاله المجرّد إلى المجال التشخيصي وجعلت منه شخصًا عبر سمة الضرع، باعتبارها سمة بشرية أسقطتها على ما هو غير بشري. فالأشياء تتواجد من حولنا كما لو كانت كائنات تتحقق فيها مجموعة من الخصائص الإنسانية، وهي ليست مجرد وعاء فارغ، وإنّما كيان يُستدلّ به لفهم العلاقة بين الذات والموضوع والمعرفة.

وهي الفكرة نفسها التي نجدها في قصيدة "**هلوسة**" عبر استعارة "**الأشياء ذات**" التي تجمع بين المجال المصدر "ذات" والمجال الهدف "الأشياء"، تتجلى الأشياء كمظهر من مظاهر الوجود له تأثيره البارز على تجارب الإنسان وعلاقته بالله، حيث تجمع الإنسان والأشياء تيمتي الوجود والتأثير والتأثر.

لقد جسّدت الشّاعرة الأشياء بوصفها وسيطًا بين الخالق والمخلوق، حيث تدفعه إلى التأمّل في طبيعة الكون والموجودات؛ بثّت فيها روحا من خلال مجموعة من القرائن منها: كينونتي، حضوري، ترقب، تترصّد، صامتة، تراني، وهي قرائن تنقل لنا كيف

تمكّنها الأشياء من التفكير العميق فيما حولها وكيف تتحوّل هي الأخرى إلى شيء يسمو ويعلو ويفنى. فهي تستنطق الأشياء وتمنح لها روحًا وحياة. فالأشياء هي نفسها الذّات التي تستمد منها وجودها، والشّاعر "حين يندمج مع الأشياء يعكس عليها مشاعره"[16]، إذ تمثّل دليل الذّات لمعرفة العلاقة بينها وبين اللّه (أصير صورة لله الذي يسكنني)،أي أنّ التأمل في الأشياء هو نفسه تأمّل في الكون وخالقه، وبحث في سرّهما.

أمّا الإنسان فقد صوّرته من خلال استعارة "**الإنسان نباتات**"؛ التي تضمّنتها قصيدة "**بنفسجتاي**"، حيث نلمسها في المقطع التّالي: "لي بنفسجتان/على قلبي الغضّ تتكئان/فيزهر حولي العشق والعاشقان"، إذ تصوّر الشّاعرة الإنسان على أنّه نبات أو أزهار، عبر الجمع بين مجالين مختلفين؛ المصدر "النباتات"، والهدف" الإنسان".

إنّ البنفسج هو من أبرز أنواع الزّهور التي ترمز للحب والجمال وكذلك الوطن؛ يستعين بها الشّعراء للتّعبير عن حالاتهم الشّعوريّة إمّا الحزن أو الفرح، والشّاعرة في هذه القصيدة استعارته للتّعبير عن حالة من السّعادة والاستئناس التي تتطابق وجمال الأزهار أثناء تفتّحها، ما يبعث الفرح والسّرور.

2-4- استعارة الوعاء: يعتمد هذا النوع من الاستعارات على تصوير المفاهيم المجرّدة على أنّها أوعية تمتلك مساحات واضحة ومحدودة واتجاهات فضائيّة داخل وخارج الحدود الطّبيعيّة والفضائيّة[17]، وتمثّل قصيدة "**النّص**" هذا النّوع من التّصوّر في الاستعارة التّالية:

"**النصّ مركب أثير**"؛ التي تتجلى في المقطع التّالي: "يا أيها المليء بالأمواه/ تفيض من جنباته ولا تغور/يا أيّها المركب الأثير"، إذ تصوّر النّص باعتباره حيّزًا فيزيائيًّا ووعاءً حاملا لهموم وآلام الذات الشّاعرة؛ مركب مليء بالماء للدلالة على الحياة والموت والكشف عن مجموعة من الأسرار المتعلّقة بحقائق الوجود والموجودات، عبر عمليّة المزج بين المجال المصدر "وعاء" والمجال الهدف" النّص".

عملت الشّاعرة على إسقاط خصائص الوعاء (المليء) التي تدلّ على الاحتواء، على النّص الذي يحتوي هو الآخر تجربة الشّاعرة التي صنعت له صورة مثاليّة تقابله بالماء الدال على الطهارة والنقاء، ورمزًا للجانب الروحي العميق للذات الإنسانيّة في علاقتها بالله والعالم. فالماء هو هذا النص وهذه التجربة الشعريّة المتدفّقة (يا أيّها النهر الذي يظلّ دافقًا) بحثًا عن معنى الوجود الإنساني بشكل مستمر ومتجدّد.

نستخلص ممّا سبق أنّ الاستعارات الأنطولوجيّة التي وظّفتها الشّاعرة في الدّيوان، هي استعارات ترتبط بالإبداع في علاقته بالكينونة، وتساءل كلّ ما يتعلّق بالكائن والكينونة، وهو ما ذهب إليه "مارتن هايدجر" في أنّ الكينونة باعتبارها ظاهرة أنطولوجيّة، لا تكون إلاّ ضمن فهم الكائن في علاقته بالوجود.

3- الاستعارة البنيويّة: يُقصد بالاستعارة البنيويّة أن "يُبَنين تصوّر ما استعاريًّا بواسطة تصوّر آخر"[18]، إذ يتمّ فيها الرّبط بين مجالين تصوّريين؛ المصدر والهدف الذين يختلفان في الطّبيعة ويلتقيان في الأنساق المرتبطة بتجاربنا في الحياة. تكمن أهميّة هذه الاستعارة في "المعايشة حيث نبني تصوّرنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ثمّ نعيش فيه باستدعاء المقابل له من أنسقتنا التّصورية، فنحيا في الثّاني، ونعني بحديثنا الأوّل هذه المعايشة قيمتها في تفاعلنا مع الاستعارة التي تحوّلت إلى حقيقة"[19]، ما يعني أنّها استعارة تقوم على عملية الجمع بين مجموعة من الخصائص التي تلتقي وتتشارك فيها الأنساق المختلفة. ذلك ما عبّر عنه جورج لايكوف ومارك جونسون بأبرز أنواع هذه الاستعارات المتمثّلة في استعارة "الجدال حرب".

وتتجلّى هذه الاستعارة في الدّيوان عبر مجموعة من التصورات الاستعارية الخاصة بالشّاعرة وهي كالتالي:

استعارة "**المجاز طريق**"؛ في قصيدة "**توبة إلى المجاز**" المبنيّة على تصوّر الجدال حرب التي تعكس رؤية الشّاعرة للمجاز بوصفه طريقًا، ترمي من خلاله إلى

مواجهةً مليئة بالتحدّيات ومصوّبة نحو تحقيق الأهداف. تقوم هذه الاستعارة على فهم مجال تصوّري من خلال مجال تصوّري آخر، ...يتحقّق هذا الفهم بملاحظة مجموعة من التّوافقات أو التّرابطات النّسقيّة بين المجالين[20]، إذ تجمع بين المجال المصدر "طريق"؛ الذي يُستخدَم "كمجال تصوري لفهم المجال التصوري الآخر (المجال الهدف)"[21]، حيث تتجلى في تصوّراتنا الذهنية من خلال العبارات التالية: يقودني/ تسير/ العابرين. أمّا المجال الهدف "المجاز" فهو يقوم على" فهم المجال الهدف كمجال تصوري بمساعدة مجال تصوري آخر (المجال المصدر) "[22]، إذ تعكسه مجموعة من العبارات وهي: أشكّل لغتي عصافير/ مجازي الشّهي/ سيّد اللغة/المارد البهيّ/ وُلد الشعر.

فالشعر بالنسبة للشّاعرة هو الطّريق الذي لابدّ منه، من أجل التّحرّر من عالم الصّمت الّذي صوّرته في قصيدة "**حكمة الصّمت**"، عبر استعارة "**الصّمت رحلة**"؛ تفكّ من خلالها مغاليق عالمها الصّامت، فبعد الضيّاع يظهر الطريق جليّا أمام الذات الشّاعرة التي ترى في سلوكه أمرًا حتميا لا بدّ منه، كونه يضعنا أمام ماهية هذا العالم المفتّت الّذي اقتحمته بسلاح الكلمة، ضمن استعارة جزئيّة يمكن أن نعنونها بـ: "الصمت رحلة"؛ التي تنتمي إلى استعارات "الحياة سفر"، وتظهر في المقطع التالي: "الصمت باب/أعبره إلى مدينة السّلام"، إذ تجمع بين مجالين تصوريين مختلفين؛ المصدر "رحلة" الذي يعدّ أقل تجريدًا أو تعقيدً من المجال الهدف "الصمت" الذي يكون أثر تعقيدًا من الأوّل.

اتّخذت الشّاعرة من الصّمت منفذا وطريقًا للهروب من ضجيج الحياة، حيث يسمح للذات الكاتبة بالتحليق بعيدا والتعبير عن الجانب الخفي لهذا العالم. فهو يعمل بوصفه "حاملا لمساحات الفراغات النصيّة التي استثمرها الكتاب المحدثون وفرضتها نصوص الحداثة وما بعد الحداثة بوصفها تقنية كتابية مقصودة إذ وجدوا فيها معنى

غائبًا– حاضرًا أثار ويثير قراءات متعدّدة"[23]، كما يمثّل لغة الوجدان والروح؛ لغة الداخل الإنساني يتجلّى في لحظة اكتشاف وانجلاء؛ مصدر ولادة الشعر والإيقاع والكتابة.

أمّا فيما يخص تصوّرها الاستعاري للنّقد، فنجده جليًّا في قصيدة "**ضجيج**" من خلال استعارة "**النّقد ضجيج**"، التي نمثّل لها بالمقطع التّالي: "النّاقد الحكيم ضجّ بالكلام/ وسار فوق جّمرة الأسماء، حيث تجمع بين المجال المصدر "ضجيج" الذي يكون أقل تعقيدا من المجال الهدف "النقد" الأكثر تعقيدا من الأوّل. اختارت الشّاعرة الضّجيج للتّعبير عن معاناة النّاقد بكل مصداقيّة، في رحلة بحثه عن مجازات يترجم عبرها هذا الدّوار النّفسي الذي يأبى أن يهدأ، بأن يستقيم الإيقاع وتولد المعاني وتكتمل القصيدة. ولمّا كان النّقد ضجيجًا، لم يكن أمام الشّاعرة سوى الهروب إلى الشّعر الذي أضاء حياتها، حيث نلمس ذلك في قصيدة "**احتفاء بالفراغ**"؛ التي تحمل استعارة "**الشّعر مشعَلٌ**"، تنقل لحظة استيقاظ الكتابة باعتبارها سلاحًا لمحاربة الفراغ، وتفجير طاقة البوح لدى الشّاعرة التي بسطت من خلاله مواجعها ومعاناتها. يمكن أن نمثّل لها بالمقطع التّالي: "كلّ حرف يفتح بابا إلى الغيم/يشعل نارًا/ ويقتحم اللغة الغافية"، إذ يجسّد هذا المقطع الشعر (مجال هدف) على أنّه مِشعَلٌ (مجال مصدر)، وتجمع بينهما خصائص أبرزها النور. ذلك أنّ المشعل وسيلة من وسائل إنارة الطريق العتمة، تمامًا مثل الشعر الذي تعمل حروفه على إنارة الذّات من الدّاخل أثناء التّعبير عن آلامها.

استعارت الشّاعرة المِشعَل للدّلالة على النّار التي تعدّ عنصرًا أساسيًّا من عناصر الوجود والخلق، حيث تمدّ الذات بالحرية وتمكّنها من تطهير روحها عبر لغتها التي تنير حياتها وتملأ فراغها، ليغدو الفراغ بهذا مسكن الذات الشّاعرة الذي يمكّنها من البحث في كلّ شيء والتحرّر من كلّ شيء.

من هنا، فإنّ الشّعر هو وسيلة من وسائل التّحرّر من القيود، والعبور إلى المناطق الخفيّة في الذّات الإنسانيّة وعلاقتها بالخالق والمخلوق. ذلك ما عبّرت عنه

الشّاعرة في قصيدة "**عبور** "من خلال استعارة "**الشّعر مَعبرٌ**"؛ التي تتجلى في المقطع التالي: "في العبور إليك/تحرّرت من كلّ شيء عداك"، إذ تجمع هذه الاستعارة بين المجال المصدر "معبرٌ" والمجال الهدف "الشعر"، حيث يعدّ الشعر (مستعار له) بمثابة معبر (مستعار منه) يجتمعان ويتوافقان عند تيمة العبور.

إنّ المَعبر يسمح بالانتقال من مكان لآخر تماما مثل الشعر الذي ينقل الذّات الشّاعرة من حالة شعورية إلى أخرى، بالإضافة إلى تيمة التّحرر حيث يمنح فرصة تغيير المكان، كما يعمل الشّعر على تحرير الذّات من الانغلاق ويمنحها الانعتاق الرّوحي والاتصال الصّوفي بالذّات الإلهية. ذلك ما يمكن التمثيل له بالمقطع التالي:

"عمّدتني/وصرت أنا"، حيث يمثّل التّعميد تطهيرا من الخطيئة وتجديدا لروح الإنسان، وولادة جديدة وانضماما إلى جسد المسيح، وكأنّ الشّاعرة، ومن خلال استعارة العبور، تريد أن تصل إلى معنى أنّ العبور إلى اللّه لا يرتبط بأي ديانة كانت. ذلك ما نجده في التّصوف المسيحي الذي" يعدّ رافدًا خفيًّا في النّهر الديني الغربي، يُلهم المفكّرين، ويحرّك الشّعراء، ويوقظ الروح في زمن الماديّة الجارفة...ومع تصاعد البحث عن "الرّوحانية الأصيلة" عاد التّصوف المسيحي...كمشروع تذوّق شخصي لله، يتجاوز الأديان دون أن ينفيها"[24]، أي أنّ الشّاعرة قد جعلت من الشّعر معبرًا نحو الاتحاد الإنساني الرّوحي الذي يستهدف رضا ومحبّة اللّه.

هكذا، تدعو الشّاعرة إلى ضرورة إعادة النّظر في العلاقات الإنسانيّة، وكذا العلاقة مع اللّه، لأنّ العمر يمضي بسرعة دون أن نحس، وما هو إلاّ مجرّد وهم لن يطول زواله. ذلك ما صوّرته في قصيدة" **وفي السّتّين**" من خلال استعارة" **العمر مِصيدةٌ**"؛ التي تجمع بين المجال المصدر "مصيدةٌ" الذي يعدّ أقل تعقيدًا من المجال الهدف "العمر" الأكثر تعقيدًا، حيث ربطت الشاعرة بين المصيدة باعتبارها مادّة ملموسة موجودة في الواقع تُستعمل للصّيد، وبين العمر باعتباره مجرّدًا ومعنويا وغير ملموس. نمثّل لذلك بالمقطع التالي: "هو العمر أحبولة لا ترى/ ونحن بشباكها عالقون"

تُبيّن لنا الشّاعرة من خلال هذا الإسقاط أنّ العمر مجرّد فخّ يقع فيه الإنسان الذي يتعرّض كلّما كبر إلى مجموعة من الصّعوبات والتحدّيات التي تضعه موضع العجز والتّقييد؛ تولّدهما مجموعة من المشاعر كالضّعف والهوان والقلق والاكتئاب والوحدة وغيرها من المشاعر السلبيّة؛ تعكس نظرة الشاعرة السلبيّة للتّقدم في العمر الذي وصفته بالأخطبوط(العمر أخطبوط وكل هذي السّنين أذرعه)، إذ يعدّ استخدام الأخطبوط هنا ليس باعتباره مجرّد كائن بحري فحسب، وإنّما للدّلالة على الحياة المعقّدة التي تمثّل أذرعه مراحلها عبر الزّمن، نظرًا لما يتميّز به هذا الكائن من غموض وقدرة على التخفي في أعماق البحار. ذلك هو العمر البائس الذي انعدمت فيه لذّة الحياة المثقلة بالسّنين.

وعليه، نستخلص أنّ الاستعارات البنيويّة التي وظّفتها الشّاعرة تلتقي هي الأخرى عند غاية البحث في الوجود الإنساني، بالاعتماد على الرّبط بين مجموعة من الأنساق المختلفة التي تعمل على بناء التّصورات الذّهنية للشّاعرة حول المفاهيم المعقدة للحياة وما تحمله من تجارب وخبرات.

4-خاتمة: لقد قادنا ديوان "تداركت قربك"، إلى الاعتراف بأهميّة الاستعارة التصورية التي نقلت الشّاعرة من خلالها تجربتها الخاصة، بالاعتماد على مجموعة من التّصورات الذّهنية تسكنها خوالج نفسية ورؤى فلسفيّة إزاء قضايا وجوديّة عديدة ومتنوعة. من هنا، نستخلص ما يلي:

- اعتماد الاستعارة التّصوريّة كآليّة لفهم تصوّرات الشّاعر الذّهنية حول كلّ ما يتعلّق بالوجود الإنساني والموجودات، من خلال خلق علاقات بين أنساق تصوّرية تنتمي إلى فضاءات مختلفة، ما يصنع بلاغة وجماليّة النّص الشّعري، ومن ثمّ توجيه الذّهن البشري نحو مفاهيم جديدة للحياة فتغيّره.

– طغيان الاستعارة الأنطولوجيّة بأنواعها الثلاثة (التّشخيصيّة، الكيان والمادّة، الوعاء) مقارنة بالاستعارات الأخرى كالبنيويّة التي لعبت دورًا مهمًّا في فهم مجموعة من الأنساق من خلال أنساق أخرى من بينها: المجاز طريق، النّقد ضجيج، الصّمت رحلة، الشّعر مَعْبر، العمر مِصيدة وغيرها.

– إنّ تركيز الشّاعرة على الاستعارات الأنطولوجيّة يعود إلى ارتباطها الوثيق بالوجود الإنساني الّذي ركّزت عليه، باعتبارها جزءً لا يتجزّأ منه. ذلك أنّ تجربتها الشّعرية؛ تجربة وجوديّة بالأساس تعكس نظرة الشّاعرة للحياة التي تسعى لكشف أسرارها، كتجربة جديدة في التفكير والتساؤل عن ماهية الإنسان في علاقته بالوجود، لأنّ الشّاعر إنسان يحمل في ذاته الواقع المأساوي للوجود الإنساني باستمرار. فالشّعر هو لسان حال الوجود ورؤيا تتجاوز السّائد إلى عالم جديد ومغاير.

5- قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا: المصادر:

– آمنة بلعلى، تداركت قربك، نصوص شعريّة، دار خيال للنّشر والتّرجمة، برج بوعريريج، الجزائر،2024.

ثانيا:المعاجم:

– جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

ثالثًا: المراجع:

– أحمد عطيّة سلمان: الاستعارة القرآنيّة في ضوء النّظريّة العرفانيّة (النموذج الشّبكي–البنية التّصورية–النظرية العرفانية)، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، مصر، دط، 2014.

– أدونيس: الصّوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010.

– جاكوب كرج: مقدمة في الشعر، دار الشؤون الثّقافيّة، العراق، ط4، 2004.

– جورج لايكوف: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005.

– جورج لايكوف، مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1، 1996.

– رؤوف بوقفة: فلسفة التّصوف المسيحي، سلسلة فلسفة التّصوف، (المقدّمة: التّصوف المسيحي، عناق الروح للمطلق في لغة المحبة)، 2025.

–ساسين سيمون عسّاف: الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نوّاس، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 1982.

– سليمة مسعودي: الحداثة والتجريب في تشكيل النّص الشّعري المعاصر، دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1،2020.

– عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة–مقاربة معرفيّة–، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.

– عبد السلام الغرميني: التصوف والآخر، دراسات نقدية في الفكر الإسلامي المقارن، شركة النشر المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

– عزّ الدين اسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4،1981.

– عزت قرني: الذّات ونظريّة الفعل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.

– عطية سليمان أحمد: اللسانيات العصبية اللغة في الدماغ (رمزية، عصبيّة، عرفانيّة)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، دط، 2019.

–علي حوم: الإبداع الشّعري في أسيوط، نماذج ودراسات نقديّة، فرع ثقافة أسيوط، دط، 2000.

– عمر بن دحمان: نظريّة الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، رؤية للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

–محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوّف، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

رابعا: الأطروحات:

1. سافرة ناجي جاسم الميالي: الصمت في نصوص اللا معقول –دراسة تحليلية نقدية– ،أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ،2004م.

خامسًا: الهوامش والإحالات:

---

[1]– عبد السلام الغرميني: التصوف والآخر، دراسات نقدية في الفكر الإسلامي المقارن، شركة النشر المدارس، ط1، 2000، الدار البيضاء، ص44.

2– عطية سليمان أحمد: اللسانيات العصبية اللغة في الدماغ (رمزية، عصبيّة، عرفانيّة)، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، دط، 2019، ص333.

3– عمر بن دحمان: نظريّة الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1،2015، ص186.

4–أحمد عطيّة سلمان: الاستعارة القرآنيّة في ضوء النّظريّة العرفانيّة (النموذج الشّبكي–البنية التّصورية–النظرية العرفانية)، الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، دط، 2014، ص44.

5–جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص59.

6– محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوّف، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط1، 2009، ص187.

– عمر بن دحمان: نظرية الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، ص7.209

8– ساسين عساف: الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نوّاس، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1،1982، ص112.

10– سليمة مسعودي: الحداثة والتجريب في تشكيل النّص الشّعري المعاصر، دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2020، ص12–13.

– عزت قرني: الذّات ونظريّة الفعل، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص10.27

– أدونيس: الصّوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص11.28

–جاكوب كرج: مقدمة في الشعر، دار الشؤون الثّقافيّة، العراق، ط4، 2004، ص12.47

– جورج لايكوف،مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر، عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005،ص1345

– ينظر: المرجع نفسه، ص14.53

– عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللّغة العربيّة–مقاربة معرفيّة–، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 15.57

– عزّ الدين اسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 16.65

17– ينظر: جورج لايكوف: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر، عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005، ص17.13

– جورج لايكوف، مارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص18.33

– عطية سلمان أحمد: الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية، ص19.43

– عمر بن دحمان: نظريّة الاستعارة التّصورية والخطاب الأدبي، ص20.186

– المرجع نفسه، ص21.187

– نفسه، ص نفسها.22

26–سافرة ناجي جاسم الميالي: الصمت في نصوص اللا معقول –دراسة تحليلية نقدية–، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2004، ص .59

24–رؤوف بوقفة: فلسفة التّصوف المسيحي، سلسلة فلسفة التصوف (المقدمة: التصوف المسيحي، عناق الروح المطلق في لغة المحبة)،2025.