

<https://www.doi.org/10.31918/twejer.2032.11>

e-ISSN (2617-0752)

p-ISSN (2617-0744)



البنى الأسلوبية لتراكيب المجاز في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان

أ.د. أمير رفیق عولا

م.م. سامان نادر حمد

جامعة سوران – فاكولتي الآداب

جامعة سوران - فاكولتي الآداب

dr.amirr@hotmail.com

Saman.hamad@soran.edu.com

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى تخصيص جانب مهم من الدرس الأسلوبي، وهو دراسة تراكيب المجاز في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان؛ ليُبرزَ معالجات المجاز في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان، ويدرسه من خلال إجراءات المنهج الأسلوبي عن طريق استعمال تراكيب المجاز فيه، فالمجاز له حضور قوي في تلك الأشعار التي كتبت عن القضية الكوردية دفاعاً عن الشعب الكوردي المظلوم.

يتناول هذا البحث المجاز العقلي واللغوي بنوعيه المرسل والاستعارة، وهذه الصور البلاغية لها وظيفة دلالية وأسلوبية كبيرة، تمنح الكلمات الشعرية طاقة تركيبية متجددة فضلاً عن معناها المعجمي، إذ تثري هذه الظواهر الأسلوبية البنية الدلالية وتغنيها بدلالات ثانوية مقصودة وقيم فنية لا تُلَمَس في الأداء الحقيقي، وذلك بأقل قدر من الألفاظ، وبذلك تكون اللغة وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل المعاني فحسب.

الكلمات المفتاحية: المجاز، الاستعارة، التراكيب، الأسلوبية، الشعر المعاصر، الكورد وكوردستان.

البنى الأسلوبية لتراكيب المجاز في الشعر العربي المعاصر

عن الكورد وكوردستان

المقدمة:

يعدّ المجاز صورة من صور التعبير والإبداع في الكلام وأسلوب من أساليب البيان، يقصد به اللفظ الذي أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو على زنة "مفعّل" من جاز الشيء يجوزه، إذا تعدّاه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنه مجاز، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وُضع فيه أوّلاً" (الرجاني، ٢٠٠١م: ٢٧٨).

يقول القزويني (ت ٧٣٩هـ)، في تعريفه: "الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له، في اصطلاح به التخاطب، على وجه يصح، مع قرينة عدم إرادته" (القزويني، ١٩٩٨م: ٢٥٢)، فالمجاز يعني استخدام لفظ في معنى غير المعنى الذي وضع له لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، والعلاقة: هي المناسبة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، لوجود (المشابهة) بين المعنيين، وغيرها.

و"العرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعدّه من مفاخر كلامها؛ فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانّت لغتها عن سائر اللغات" (القيرواني، ١٩٨١م: ٢٦٥/١)، ولا شك أنّ كلّ مجاز له حقيقةٌ لأنّه لم يطلق عليه لفظ مجاز إلا لنقله عن حقيقة موضوعه وإن لم يكن في المجاز زيادة فائدة على الحقيقة لا يعدل إليه، لذلك يقول ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ): "إنّ المجاز أولى بالاستعمال من الحقيقة في باب الفصاحة والبلاغة، لأنّه لو لم يكن كذلك لكانت الحقيقة التي هي الأصل أولى منه، حيث هو فرع عليها، وليس الأمر، كذلك لأنّه قد ثبت وتحقّق أن فائدة الكلام الخطابى هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً" (ابن الأثير، ١٩٩٥: ٨٨/١)، ويقول في موضع آخر: "وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش

المتسرّع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول وهذا هو فحوى السحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال" (ابن الأثير، ١٩٩٥: ٧٩/١).

وبناء على هذا يمكن القول: إنّ المجاز له وظيفة دلالية أسلوبية كبيرة؛ لأنه يمنح الكلمات طاقة متجددة فضلاً عن معناها المعجمي، إذ يثري البنية الدلالية ويغنيها بدلالات ثانوية وقيم فنية لا تلمس في الأداء الحقيقي، وذلك بأقل قدر من الألفاظ، فتألف الكلمات في تراكيب جمالية ذات طاقة انفعالية وبذلك تكون اللغة وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل المعاني.

والمجاز ينقسم عند علماء البلاغة على قسمين: مجاز لغوي ومجاز عقلي، يقول الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في ذلك: "واعلم أن المجاز على ضربين: مجازاً من طريق اللغة، ومجازاً من طريق المعنى والمعقول، فإذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا: اليد مجاز في النعمة والأسد مجاز في الإنسان وكلّ ما ليس بالسبع المعروف، كان حُكماً أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة، لأننا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداءً في اللغة، وأوقعها على غير ذلك، إمّا تشبيهاً، وإمّا لصلّة وملازمة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه، ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام، كان مجازاً من طريق المعقول دون اللغة" (الجرجاني، ٢٠٠١م: ٢٨٦).

إذاً، المجاز إمّا لغوي: ويكون ذلك في نقل الألفاظ عن حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة، فهو عبارة عن كلمة مستعملة في غير معناها الأصلي لعلاقة مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، فإذا كانت العلاقة هي المشابهة سمي استعارة، وإذا كانت غير المشابهة سمي مجازاً مرسلأً.

وإمّا عقلي: ويكون ذلك في الإسناد، ونسبة الشيء إلى غير ما هو له، أي: في إسناد الفعل، ويسمى بـ(المجاز الحكمي أو إسناد المجازي) (أحمد الهاشمي، ٢٠٠٦، ٣١٨-٣٢٤).

وهذا البحث يتناول موضوع المجاز في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان، إذ خصّص مباحث المجاز العقلي واللغوي بنوعيه المرسل والاستعارة بالدرس والتحليل والتوظيف التركيبي لبيان أساليب الشعراء الذين كتبوا عن الكورد وكوردستان وإظهار البنى الأسلوبية في تراكيب المجاز فيها، وطرق استعمال الشعراء لهذه الصور البلاغية وانعكاسها في قصائدهم المعبرة عن معاناة هذا الشعب، بعد تمهيد يتناول مفهوم البنية والأسلوب وإجراء اتها في الدرس اللغوي المعاصر.

وجعلنا قصائد الشعراء المشهورين أمثال (محمد مهدي الجواهري، ومحمود درويش، وبلند الحيدري، وكاظم السماوي) نماذج تحليلية؛ لأنهم أشهر من وقفوا مع القضية الكردية وأبدعوا في وصفها.

التمهيد: البنية والأسلوب، المفهوم والإجراء:

البنية لغةً: مأخوذة من بنى، يبني، بناء وبنى البناء الشيء بنيةً وبنياً وبنيناً، أقام جداره فهو نقيض الهدم، والبناء: المبنى، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع، وهي مثل رثوة ورشاً كأن البنية الهيئة التي بُنيَ عليها مثل المشية والركبة، والبنى، بالضم مقصور، مثل البنى. يُقال: بُنيةً وبنى وبنيةً وبنى، بكسر الباء مقصور، مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة (ابن منظور، ١٩٩٣: ٩٤-٩٣/١٤).

فإن مصطلح البنية في المعجم العربي تدلّ على معانٍ متقاربة تكاد تحيل على المعاني نفسها وهي البناء والتشييد وضم الأشياء إلى بعض، ويرى العالم اللغوي (أندرية مارتينيه) Andre Martinet، بأن الكلمة قد تعني أيضاً الكيفية التي شيد على أساسها هذا البناء أو ذلك، فيقول: "إذا كانت المعاجم خاصة (أو كسفورد) تنص على أن البنية هي كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد التي تتكون منها ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشيء وخلقه لأغراض ووظائف معينة" (لخضر العرابي: ٢٠٠٧/ ٨٥)

فالبنية موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، إذ تحمل البنية معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه (صلاح فضل: ١٩٩٨/١٢١).

ويرى الناقد الأمريكي جامعاً المفاهيم اللغوية حول البنية: إنَّ الأثر الأدبي يتألف من عنصرين: البنية والنسج (Texture)، ويعني بالأول المعنى العام للأثر الأدبي، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذفها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى عبر التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور، وأمَّا النسج فالمراد به الصدى الصوتي لكلمات الأثر وتتبع المحسنات اللفظية والصور المجازية والمعاني التي توحى إلى العقل بالمدلولات للكلمات المستعملة (عبدالقادر شرشار: ٢٠٠٦/٧٧).

وأما البنية اصطلاحاً: فقد ارتبط ظهورها في الدراسات النقدية الحديثة بظهور المنهج البنيوي التي انتشرت على يد العالم السويسري دي سوسير، ومنذ ذلك الحين لم تتلأأ أية ظاهرة معرفية من الاهتمام والدراسة قدر ما ناله مفهوم البنية في القرن الحالي، حيث يستحوذ على اهتمامات الدارسين في مختلف الدراسات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو لغوية أو رياضية وغيرها.

قيل في تعريفها بأنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى" (عزالدين المعاصرة: ٢٠٠٦/٥٤٠)، فكلَّ تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، ويعدّ تعريف جان بياجيه من أبرز التعاريف التي تناولت مفهوم البنية، إذ يقول البنية هي: "عبارة عن نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع، وله قوانينه تؤمن ضبطه الذاتي" (جان بياجيه: ١٩٨٥/٨١)، وقد حدد بياجيه من خلال تعريفه خصائص البنية الثلاث:

١- الكلية: وتعني تماسك البنية داخلياً، بحيث تكون كاملةً في ذاتها وليست تشكياً لعناصر متفرقة، أي: أن البنية ليست موجودة في الأجزاء.

٢- التحولات: وهي التي تمنح البنية حركة داخلية وتقوم في الوقت نفسه بحفظها وإثرائها دون أن تضطرها إلى الخروج عن حدودها أو الانتماء إلى العناصر الخارجية.

٣- التحكم الذاتي: ويعني أن تكتفي البنية في ذاتها، أي: أن البنية كيان عضوي متسق مع نفسه منغلقة عليها مكثف بها، فهي كل متماسكة له قوانينه وحركته وطريقة نموه وتغيره، ومن ثم فهي لا تحتاج إلى تماسكه الكامن (جان بياجيه: ١٩٨٥ / ٨-١٥).

ومن الجدير بالإشارة أن دي سوسير لم يستعمل كلمة (بنية) بل استخدم مفهوم (التنظيم)، لأنه المفهوم الأساس في نظره فكان التجديد بعد اللغة (تنظيماً)، ومن ثم أخذ الألسنيون الذين تابعوا (دي سوسير) بهذا المفهوم، أي عدوا اللغة تنظيماً وأشاروا إلى أنها (شكل) وليست (مادة)، وإن وحدات اللغة لا تتحدد إلا في علاقاتها، وهو ما ركز الاهتمام فيما بعد بمصطلح (بنية) التنظيمات اللغوية (مهدي حمد: ٢٠٠٣ / ٦).

ولأن اللغة من وجهة نظر سوسير تؤلف نظاماً بنيوياً متماسكاً؛ فإن أي مقاربة للغة مكرسة لتفسير عمل هذا النظام الداخلي أصبحت تعرف بأنها اللسانيات البنيوية أو المدرسة البنيوية (جان بيوجية (١٩٨٥ / ٦٣، وزكريا إبراهيم: ٤٧)، وكانت الإشارة إلى مفهوم البنية في منطوق النظرية اللغوية لكونها أحد منطلقاتها الفكرية جعل منها أداة تكشف بها البنيوية عن التنظيم الداخلي لأجزاء النص، وطبيعة علاقاتها وتفاعلاتها (مهدي حمد: ٦).

الأسلوبية:

أن مصطلح الأسلوبية مصطلحٌ كثرت حوله الدراسات، واختلفت فيه الآراء، ويعدّ تحديد مفهومه أمراً بالغ الصعوبة، فقد عرف المصطلح تممداً في مفهومه وتطوراً ملحوظاً في مساره ومراحل تشكيله لارتباطه بمراجع فكرية متعددة.

وقد ورد مصطلح (الأسلوب) في المعاجم اللغوية عند العرب بمعاني متعددة، إذ "يُقَالُ لِلسَّطَرِّ مِنَ التَّخِيلِ: أَسْلُوبٌ. وَكُلُّ طَرِيقٍ مَمْتَدٍّ، فَهُوَ أَسْلُوبٌ. قَالَتْ: وَالْأَسْلُوبُ الطَّرِيقُ، وَالْوَجْهُ، وَالْمَذْهَبُ؛ يُقَالُ: أَنْتُمْ فِي أَسْلُوبٍ سَوْءٍ، وَيُجْمَعُ أَسَالِيبٌ. وَالْأَسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. وَالْأَسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الْفَنُّ؛ يُقَالُ: أَخَذَ فُلَانٌ فِي أَسَالِيبٍ مِنَ الْقَوْلِ أَيَّ أَفَانِينَ مِنْهُ" (ابن منظور، ١٩٩٣: ١/٤٧٣).

كما أن المصطلح عرّف عند العلماء العرب المتقدمين بأنّه: "طرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقال مقال" (محمد عبد المطلب: ١٩٩٤/١٢)، وهذا ما أُنشِئَ من قول ابن قتيبة، عندما يقول: "الخطيب من العرب، إذا ارتجل كلاماً في نكاح، أو حمالة، أو تحضيض، أو صلح، أو ما أشبه ذلك- لم يأت به من واد واحد، بل يفتنّ: فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرّر تارة إرادة التوكيد، ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجميين، ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء" (ابن قتيبة: ١٧/٢٠٠٧)، وقيل في تعريفه أيضاً، أنّه: "هو الطرق والمذاهب وأودية الكلام المختلفة" (الخطابي: ٤٢/١٩٦٨)، وأمّا ابن خلدون، فيرى بأنّ الأسلوب هو: المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه الكلام، وأنّ لكلّ فن أساليب تختصّ به ولا تصلح لغيره، كما يرى أيضاً: أن المقامات مختلفة ولكلّ مقام أسلوب يخصّه (ابن خلدون: ٤٨٩-٤٩٠).

ومن خلال التمعن فيما يراه ابن خلدون نستطيع أن نستشفّ المفهوم الاصطلاحي الحديث للأسلوبية، وبهذا يمكن القول أنّ رؤيته للمصطلح هي أدق وأوضح ما نجده لدى النقاد العرب المتقدمين.

وأما في التراث الغربي فمصطلح الأسلوبية الذي شاع في اللغة العربية نوعاً من الترجمة لكلمة (Stylistics)، لم يظهر ولم تتوضّع معالمه إلا بعد جهود العالم السويسري (دي سوسير ت ١٩١٦م)، ومن تابعه من تلاميذه وغيرهم من الباحثين الذين رأوا أنّ اللغة خلق إنساني ونظام تحمل الأفكار وبالتالي تعطي قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب (عبد السلام المسدي: ٢٠_١٩).

وقد عرّف علم الأسلوب أو الأسلوبية عند الغربيين بتعاريف عدة، فكلّ نظر إليه بوجهته الخاصة، إذ يرى شارل بالي أنّ الأسلوبية هي التي تدرس: "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي تدرس تعبير وقائع الحساسية المعبرة عنها لغوياً، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية" (منذر عياشي: ٣١/٢٠٠٢)، كما أنّها قد عرّف عند ريفاتير بأنّها: "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميّزة، التي بها يستطيع المؤلف (الباث) مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ (المتقبّل) والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك" (عبد السلام المسدي: ٤٩).

ومن هنا يمكننا القول أنّ هذا الاختلاف و الجدل الدائر حول المصطلح دليل على وجوده وتفرّده في الدراسات النقدية، وأنّ التطور الذي شهده المصطلح والتغيرات اللازمة لحدوده هي تعبير عن حياة هذا العلم وأثره في العمل الأدبي، فالأسلوبية "ساحرة ظنّ البعض أنّها ماتت، تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها" (يوسف و غليسي: ١٨٠/٢٠٠٨)

علاقة البنية بالأسلوب:

بما أنّ مصطلح البنية ارتبط ظهورها في الدراسات النقدية الحديثة بظهور المنهج البنيوي، وأنّ الأسلوبية الحديثة نشأت مستندة إلى نشأة علم اللغة الحديث وتطوره وهي ليست سوى منهج من المناهج اللغوية المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية، يمكننا القول أنّ المصطلحين لا يمكن الفصل بينهما، فالاتجاه البنيوي يدرس اللغة بوصفها نظاماً من التركيب والاستبدال، وهي "السمة المميزة للدراسة الأسلوبية التي تبدأ من العمل الأدبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط بها في القطعة الكتابية الخاصة" (غراهام هوف: ٤٩/١٩٨٥).

وأنّ البنية الأدبية ما هي إلا بنية لغوية، والأسلوبية "كلّ إبراز وتأکید سواء كان تعبيرياً أو عاطفياً أو جمالياً يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون تأثير في معناها" (صلاح فضل: ١١٠/١٩٩٨-١١١).

فالأسلوبية وصف للبنى التي يتوفر عليها النص الشعري، وصف يكشف عن طرائق القول، فهي تكشف عن الخصائص الناتجة عن تلك الطرائق، إنها وصف يشمل المناحي الجمالية (حسن ناظم: ٣٠/٢٠٠٢).

وعلى هذا فإنّ مجال العمل في الأسلوبية يتوجه نحو (البنية)، لذلك فهي "تعني أساساً بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها" (فتح الله أحمد سليمان: ٣٦/٢٠٠٤)، ولا ريب أن بنية النصّ الأدبي في الدراسة الأسلوبية تعني عدم الفصل بين الشكل والمعنى وأنّ التحليل الأسلوبي يقوم على أساس البنية النحوية ووظيفتها البلاغية (فتح الله أحمد سليمان: ٣٢/٢٠٠٤، ومهدي حمد: ١١/٢٠٠٣).

إذن، الأسلوبية تكشف من خلال تحليل البنى اللسانية، عن البنى المتميزة، التي هي البنى الأسلوبية، إذ تضيف هذه الأخيرة على النص القيم الفنية والجمالية، والسمات الفريدة التي تكون في الوقت نفسه بمثابة الباعث على التحليل الأسلوبي (حسن ناظم: ٣٠/٢٠٠٢).

وأخيراً يمكننا القول: إنّ هناك علاقة وثيقة بين (البنية) و (الأسلوبية)، إذ البنية عبارة عن شكل ونظام اللغة وتراكيبها، والأسلوبية تدرس هذا النظام وتحلل علاقات بعض أجزائه ببعض.

المبحث الأول: المجاز العقلي:

تعددت آراء البلاغيين حول المجاز العقلي، فمنهم من يصنفه تحت علم المعاني ويدخله تحت أحكام الإسناد ومعظمهم يرون بأنّه من باب المجاز ويصنف تحت علم البيان، ولا يعني كون علاقة المجاز العقلي غير المشابهة عدم جماله وبلاغته وأنّه مجرد نقل للإسناد مما هو له إلى ما ليس له، فهو لون من ألوان التأكيد للمعنى، والمبالغة في تجسيده وتقريبه وتقوية صدوره عن الفاعل الحقيقي، فبعد من الأساليب الراقية في الأداء البلاغي، لذلك يتحدث الجرجاني عن منزلة هذا المجاز ودوره في تزيين الكلام فيقول: "وهذا الضرب من المجاز على حدّته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المُفلق والكاظم البليغ في الإبداع والإحسان،

والإيساع في طرق البيان، وأن يجيء بالكلام مطبوعاً مصنوعاً، وأن يضعه بعيد المرام، قريباً من الأفهام، ولا يعرّتك من أمره أنك ترى الرجل يقول: (أتى بي الشوق إلى لقائك، وسار بي الحنين إلى رؤيتك، وأقدمني بلدك حق لي على إنسان)، وأشبه ذلك مما تجده لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يشكّل أمرها، فليس هو كذلك أبداً، بل يدقّ ويلطّف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المُقلّق، والكاتب البليغ، وحتى يأتيتك بالبدعة لم تعرفها، والنادرة تأنق لها" (الرجاني، ١٩٩٢: ٢٩٥).

وقد عرّفه السكاكي بقوله: "هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع، كقولك أنبت الربيع البقل وشفى الطبيب المريض وكسا الخليفة الكعبة وهزم الأمير الجند وبنى الوزير القصر" (السكاكي، ١٩٨٧: ٣٩٣/١)، وأما عند القزويني: "فهو إسناد الفعل أو معناه إلى ملابس له غير ما هو له بتأول" (القزويني، ١٩٩٨: ٢٨).

وما يظهر من ذلك كلّ أن المجاز العقلي لا يكون إلا في الإسناد أي فيما كان فيه المعنى قائماً على مسند ومُسند إليه، لأنّه يقع في الجملة والتركيب، ولا علاقة لذلك بالألفاظ ذاتها دون إسنادها، فهذا النوع من المجاز ليس من باب اللفظ المفرد فينظر له بالاستعارة، ولا يرى من الكلمة المنقولة عن الأصل فينظر له في المجاز المرسل، وإنّما هو في الإسناد وما يؤول عليه المعنى في ضوئه (أحمد الهاشمي، ٢٠٠٦: ٢٥٥).

وهذا ما نستشفه من قول الرجاني عند كلامه على المجاز العقلي، إذ يرى أنّ هذا النوع من المجاز الذي يسميه بالمجاز الحكمي لا يكون في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ، ولكن في أحكام أجريت عليها، ففي قولك: (نهارك صائم وليلك قائم) ليس المجاز في نفس (صائم وقائم) ولكن في إجرائهما خيرين على (النهار والليل)، وكذلك في قوله تعالى: ((فَمَا رَبَحْتَ تِجَارَتَهُمْ)) ليس المجاز في لفظة (ربحت) نفسها ولكن في إسنادها إلى (التجارة) " (الرجاني، ١٩٩٢م: ٢٩٣-٢٩٤، و عبدالعزيز عتيق، ٢٠٠٦م: ٩٩)، والبنية التركيبية هي التي تؤدي إلى هذا النوع من المجاز لتكون أسلوباً خاصاً يؤدي وظيفته الإسنادية عن طريق الجمع بين عناصر التركيب.

والإسناد المجازي يكون بإسناد المبني للفاعل إلى المفعول أو المبني للمفعول إلى الفاعل، أو يكون الإسناد إلى سبب الفعل أو مصدره أو مكانه أو زمانه، وكل ذلك يحدث لبيان أسلوب من أساليب الكاتب أو بسبب غرض من الأغراض البلاغية كالمبالغة، لأجلها يسند الفعل أو الاسم إلى غير ما حقه أن يسند إليه تبعاً لأحوال نفسية دلالية تقتضي ذلك الإسناد.

فكلّ إسناد إلى غير المسند إليه الأصلي يدخل ضمن المجاز العقلي وعلى هذا حُمِلَت الاستعارة التخيلية وهو نوعٌ من أنواع الاستعارة المكنية على المجاز العقلي، لأنَّ المشبه به في التخيلية يكون محذوفاً ويرمز له بشيء من لوازمه، ويسند ذلك اللازم المرموز به للمشبه به المحذوف إلى المشبه المذكور مجازاً، لذا يقول أحمد الهاشمي: "الاستعارة التخيلية عند الجمهور: هي نفس اثبات اللازم المستعمل في حقيقته وهي من المجاز العقلي، وإنَّما سميت استعارة: لأنه استعير ذلك الإثبات من المشبه به، للمشبه، وسميت تخيلية لأنَّ إثباته للمشبه خيل اتحاده مع المشبه به، فقولنا: أظفار المنية نشبت بفلان، فلفظ (أظفار) في هذا التركيب مستعمل في حقيقته (وانما التجوز في إثباته للمنية)، أي: أن ذلك الإثبات إثبات الشيء إلى غير ما هو له" (أحمد الهاشمي، ٢٠٠٦: ٣٥٤).

وعلى هذا قد وردت في النصوص المدروسة أمثلة يمكن حملها على الاستعارة التخيلية والمجاز العقلي، فمن أمثلة هذا النوع من المجاز في الشعر المعاصر عن الكرد وكوردستان نأخذ ما يقوله بلند الحيدري في قصيدته (لكي لا ننسى):

ما زلتُ وإنْ غبشتُ ذاكرتي

ما زلتُ وإنْ أطفأها الهرمُ

ما زلتُ وإنْ جفَّ على طرفي عيني قذى ودُمُ

ما زلتُ أراودُ بيتاً كان لنا

كان يمدُّ ذراعَيْه على وهج في فجر

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٦٩)

إذ يحاول بلند الحيدري من خلال تلك الأسطر أن يرسم لنا مدى تعلقه ببيته في مدينته حلبجة، حيث أنه ليس باستطاعة بلند أن ينسى بيته الذي تركه بسبب ما حلَّ به وبمدينته، فهو لا يترك ذاكرته أبداً حتى وإن خدعته الذاكرة وأصبح شيخاً كبيراً، وقد استخدم الشاعر في التعبير عن حالته المجاز العقلي الذي وقع في البنية التركيبية (ما زلت وإن أطفاها الهرم) فإسناد إطفاء الذاكرة إلى الهرم -وهو عكس الشباب، فيقال: (فهزم فلان)، أي: بلغ منتهى الكبر-، إسناد غير حقيقي، فالهرم لا يطفئ الذاكرة، وإنما الذي يطفأها ويقضي عليها هو الضعف في الجسم والخلايا العصبية في الدماغ، وعلى هذا فإسناد الإطفاء في الذاكرة إلى الهرم مجاز عقلي علاقته السببية، وجاءت هذه التركيبية "إخراج اللغة المألوفة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحدودة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي" (د. يوسف أبو العدوس: ١٨٤).

وقد استخدم محمود درويش أيضاً المجاز العقلي في قصيدته (كوردستان)، إذ يقول ساخراً العرب:

تحيا العروبة!

هل خرّ مهرك يا صلاح الدين؟

هل هوت البيارق؟

هل صار سيفك .. صار مارقاً؟

حيث الرعب يسهر والحرائق

(يوسف زيدان، ٢٠١٦: ٩٦، حيدر الحيدري: ٢٠١٣/٢٦).

ففي المقطوعة مجاز عقلي وقع في التركيبية (هل صار سيفك .. صار مارقاً) فالسيف لا يكون مارقاً إنما هو ممروق بغيره، فإسناد المرق إلى السيف إسناد

مجازي غير حقيقي علاقته المفعولية. وقد أراد الشاعر باستخدامه هذه البنية الأسلوبية أن يشير إلى (صلاح الدين) ككوردي يدعو إلى خلاص شعبه الكوردي من براثن الاحتلال، ولتوظيف شخصية (صلاح الدين) وسيفه دلالات نفسية عميقة تنبعث عما جرى بالشعب الكردي وعن الواقع الأليم الذي تمرّ به العروبة أيضاً، كما يتبين من خلال هذه المقطوعة أنّ صلاح الدين شخصية تاريخية خالدة في الذاكرة الشعرية العربية.

وأما الجواهري الذي تمتاز لغته الشعرية بغزارة المجاز التي يمكن تبيانها في مختلف مضامين شعره ولا سيّما في الشعر السياسي، فهو الآخر يوظّف (المجاز العقلي) في بيت وصف فيه الأستاذ (جلال الطالбاني)، قائلاً:

وأنت من قلة يسخو الزمان بها تستلّ من كثرة العبد على الزمن

قد عبّر الجواهري عن وصفه للطالбاني بإسناد فعل إلى غير فاعله الحقيقي في قوله (يسخو الزمان به) فقد عدل الشاعر عن اللغة المألوفة وأسند السخاء إلى الزمان مع أنّ الزمان في حقيقته لا يسخو، وعلى هذا فالإسناد مجازي عقلي علاقته الزمانية.

وقد استخدم كاظم السماوي أيضاً المجاز العقلي، إذ يقول في قصيدته (كوردستان ... وردة النار وردة الحلم):

الرياح تلهث... صفراء ... حمراء

مات الصباح

رماد حقول من الشمع

رضيع ونهذ ... من الشمع

شحوب وجوه من الشمع

هشيم صراخ ... دموع ... وآهات جرح

(كاظم السماوي، ١٩٩٩: ٢٨)

فيصور الشاعر كاظم السماوي من خلال هذه المقطوعة ما حلت بمدينة حلبجة الواقعة في كردستان العراق، بعدما قصفت بالقنابل الكيماوية، مبيّناً أنّ الرياح قد أصبحت صفراء وحمراء بسبب القنابل الكيماوية التي أُلقيت عليها، مستعملاً للونين الأصفر والأحمر، إذ إنّ الأول رمز يدل على الموت السريع، والثاني رمز يدل على الدماء والجروح، فسيطر السكون على المدينة ومات الصباح وفقد نشاطه الطبيعي من الحركة وممارسة الحياة اليومية، وكل شيء ختم عليه بختم الشمع.

وإذا تأملنا السطر الثاني من هذا المقطع وجدنا أنّ التركيبة (مات الصباح) فيها مجاز، إذ إنّ الشاعر قد أسند (الموت) إلى الصباح، مع أنّ الصباح لا يموت، بل يموت من فيه، والذي سوغ ذلك الإسناد أنّ المسند إليه زمان الفعل، وعلى هذا فإسناد الموت إلى الصباح مجاز عقلي علاقته الزمانية، واستعمال المجاز في بنية تركيبية يسند فيها فعل الموت إلى الصباح الذي يدل على الحياة والنفس، كما في قوله تعالى ((والصبح إذا تنفس)) ينسجم مع ما حصل لهذه المدينة، إذ كانت ممثلة بالحياة، ولكن تلك الحياة قد أخذت منها من خلال ساعات..

فهذا العدول عن النمط التركيبي العادي للتعبير عن المأساة التي حلت بحلبجة إلى استعمال المجاز للتعبير عن الموت تصوير لهول تلك الفاجعة التي مات كل شيء فيها، إذ إنّ موت الصباح مع دلالاته على موت الإنسان كاملاً، يدلّ أيضاً على كلّ ما تعرّض له الشعب الكوردي من مظاهر الظلم والاعتداء والبطش من لدن الطغاة من حكام العراق، إذ طغى السكوت والصمت على مدينة حلبجة وتوقفت الحياة والحركة فيها، فلم يكن الموت مقتصرًا على الإنسان فحسب بل شمل الحيوانات والجامادات أيضاً.

ولا ريب أنّ التصوير بالتركيب غير المألوفة أكثر أثراً وأوقع في النفوس، لذا نجد السماوي يلجأ إلى استخدام ظاهرة المجاز بكثرة في قصائده، من ذلك أيضاً ما يقوله في قصيدته (حلبجة.. صفصافة يابسة) مستخدماً المجاز العقلي:

تنامُ (حلبجة) في الطّرقاتِ

تموتُ قُبيلَ سقوطِ النّدى

ورحيلَ النّهارِ

حلبجة .. صفصافةً يابسةً

ظماً القتلِ .. للقتلِ

يحتسي كأسه الأخير

(كاظم السماوي، ١٩٩٩: ٦٦)

فاستطاع كاظم السّماوي باستخدامه الانزياح وخروجه عن التراكيب المألوفة أن يرسم مشهداً مأساوياً لمدينة حلبجة وما جرى عليها من القتل الجماعي للأطفال والنساء والرجال، وذلك بالتعبير عن حالته الوجدانية عن طريق تراكيب مجازية للكشف عن دلالات نفسية تنبعث عن الواقع الأليم، ففي السطر الأول أسند النوم إلى حلبجة، ثم أسند الموت إليها، وهو إسناد فعل إلى غير فاعله الحقيقي، عن طريق إسناد فعلي النوم والموت للذين يأتلفان مع من فيه الحياة إلى المكان، لبيان أنّ حلبجة أصبحت قبراً جماعياً لسكانها، فعبر عن تلك الحالة عن طريق إسناد مجازي عقلي علاقته المكانية.

فهذه التراكيب المجازية التي لجأ إليها الشعراء تصوير لحالة الفزع والموت الجماعي وإسكات الحياة في مدينة كانت مفحمة بالحياة، ثم مات كل شيء فيها بين عشية وضحاها. فكانت الصور الشعرية موحدة في التعبير عن الموت باستعمال ما لها علاقة به مثل السكون والنوم والدم والدخان والصراخ...

وقد وقع المجاز العقلي في قصيدته (ويا ليلُ "کردستان" غارت نجومُهُ!) أيضاً، في قوله:

ألا طالَ هذا الليلُ حتى تقطَّعتْ

نياطُ أمانينا، ولم نلمحُ فجرًا!

لأيةِ حقدٍ أسخِمَ ... شاه ظلُّها

تري في رمادِ الراحلين لها نشرًا!

عماها العمى ... من أيِّ عرقٍ تحدَّرتْ

ومن أيِّ غلواءٍ تجبَّر واستشرى!

(كاظم السماوي، ١٩٩٩: ٥٧)

نجد الشاعر قد أراد من خلال تلك الأسطر المبنية على صور مختلفة أن يصف ليالي كوردستان المطولة التي تقطَّعت بسببها حبالُ أمانى الشعب الكردي، فبدأ الشاعر بأداة تنبيه (ألا) لينبه المتلقي لطول الليل على شعب كوردستان ومعاناتهم، حتى أوصلهم هذا الطول إلى انقطاع حبال أمانيتهم وتأخر رؤية فجر الحرية والسلام، وقد تسائل الشاعر عن هذا الحقد الذي قطع نياط الأمانى الموصوف بالأسخم الذي جعل ظل النياط أكثر قبحاً وسواداً، ورأى بأن رماد الراحلين التاركين للبلد يزيد من إظهار ذلك الانقطاع لتلك الأمانى، ثم أن الشاعر ذكر أن تلك النياط الذي تقطَّعت قد عماها العمى، لذا تسائل من أي عرق تحدَّرت؟ أي من أي مكان أو أصل أو نسل جاءت تلك النياط أو الحبال غير المعهودة والمعروفة عند الناس.

وقد انزاح السماوي عن اللغة المألوفة للتعبير عن الواقع الأليم والليالي الطويلة التي يمر بها الشعب الكردي باستخدامه المجاز العقلي الواقع في المقطوعة في قوله (عماها العمى)، حيث لم يسند الفعل (عماها) إلى فاعله الحقيقي، وإنما أسند إلى مصدره (العمى)، وذلك بجعل ما هو مصدر في المعنى فاعلاً لفظياً على سبيل مجاز، فالفعل أسند إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من الإسناد الحقيقي عن طريق مجاز عقلي علاقته المصدرية.

المبحث الثاني: المجاز اللغوي (المرسل):

أشرنا إلى أنّ المجاز اللغوي يكون في نقل الألفاظ عن حقائقها اللغوية إلى معانٍ أخرى بينها صلة ومناسبة، فهو "الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعه له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع" (السكاكي، ١٩٨٧م: ٣٥٩)، وينقسم إلى قسمين: المجاز المرسل وهو ما كانت علاقته غير المشابهة، والمجاز الاستعاري وهو ما كانت علاقته المشابهة.

ويقصد بالعلاقة الأمر الذي يقع به الارتباط بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي فيصح الانتقال من الأول إلى الثاني فهي إما مشابهة أو غير مشابهة، وأمّا القرينة فهي الأمر الذي يصرف الذهن عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، وهي إما عقلية أو لفظية (عبدالعزیز عتيق، ٢٠٠٦: ١٠٨).

فالمجاز المرسل: نوع من أنواع المجاز وأسلوب من الأساليب البليغة في علم البيان، ويعدّ ضرباً من التوسع في أساليب اللغة، فهو من الوسائل التي تساعد على بلاغة التعبير، وعلى جمال وقعه في نفوس المتذوقين، إذ إنّ اللفظ به ينقل من مدلوله الأصلي، إلى مدلول جديد يبعث على التأمل، ويستثير الخيال والتفكير، ذلك أن معنى المدلول الجديد هو أكثر اتساعاً، وأبعد أفقاً، وأدعى إلى التأمل، فيه تخلص من قيد العبارة وضيقها، وشعور بحرية الشاعر أو الأديب؛ لأن يضع المعاني في القوالب التي يتصورها خياله، والأشكال التي يستسيغها ذوقه (يوسف أبو العدوس، ١٩٩٨: ١٠٣-١٢٥).

وقد عرفه القزويني بقوله: "هو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضع له ملائمة غير التشبيه" (القزويني، ١٩٩٨م: ٢٥٤)، كلفظ (اليد) إذا استعملت في معنى (النعمة) أو (القدرة)؛ لأنّ من شأنها أن تصدر عن الجارحة ومنها تصل إلى المقصود بها، كقولك: (إنّ له عليّ يداً) تريد سلطاناً، أو تقول: أياذك بيضاء على الناس وتقصد النعمة والعطاء، فالعلاقة بين الاستعمالين غير مشابهة (عبدالعزیز عتيق، ٢٠٠٦: ١٥٧).

وسمي هذا النوع من المجاز مرسلأ لأنه أرسل أو أطلق عن دعوى الاتحاد
المعتبرة في الاستعارة على أنّ المشبه من جنس المشبه به، فالمرسل مطلق
ومحرر من هذا القيد، إذ ليست العلاقة بين المعنيين المشابهة حتى يدعى
اتحادهما، أو لأنّه أرسل عن التقييد بعلاقة واحدة، بل ردد بين علاقات بخلاف
المجاز الاستعاري، فإنّه مقيد بعلاقة مخصوصة وهي المشابهة (الدسوقي:
٢٩/٤)، ومعنى العلاقة في المجاز المرسل أن يكون هناك ترابط يجمع بين
المعنيين ويسوغ استعمال أحدهما مكان الآخر، ومن علاقات المجاز المرسل
(السببية والمسببية والجزئية والكلية والحالية والمحلية والآلية واعتبار ما كان
واعتبار ما يكون).

إذن إنّ للمجاز المرسل دوراً كبيراً وفاعلاً في تكوين الصورة الأدبية حيث
يضيف هذا النوع من المجاز إلى الصورة أبعاداً جمالية دلالية حتى أنّ بعض
الصور لا تتم إلا من خلال عمليات المجاز المرسل على أنها أساس الصورة أو
الدعامة التي تثيرها عندما تضع أو تستعمل كلمة في غير ما وضعت له لعلاقة
غير المشابهة بين المعنيين.

وقد لجأ الشعراء المعاصرون في وصفهم لكوردستان ووقوفهم مع القضية
الكوردية إلى المجاز المرسل، ومن ذلك ما قاله محمود درويش في قصيدته
(كردستان)، وهو يصف ما حلّ بالفرد الكردي على يد السّلاطات العراقية:

في أرض كردستان

حيثُ الرعبُ يسهرُ والحرائقُ

الموتُ للعمال إنْ قالوا:

لنا ثمنُ العذابِ

الموتُ للزّراع إنْ قالوا:

لنا ثمرُ التّرابِ

الموت للأطفال إن قالوا

لنا نور الكتاب

(يوسف زيدان، ٢٠١٦: ٩٦/٩٧، حيدر الحيدري: ٢٠١٣/٢٦-٢٧)

تبدأ هذه المقطوعة بقوله (تحيا العروبة)، فالشاعر مع أنه يريد أن يقف مع القضية الكردية، يسخر من العروبة التي لا تبصر إلا من ثقب المدافع، فالكرد في أرضه بعيد كل البعد عن الحرية بل عن لقمة العيش التي يريد أن يكسبها، فالعمال والزراع وحتى الأطفال لا يستطيعون أن يحصلوا على مستحقاتهم وإن طلبوا ذلك فالموت مصيرهم.

وقد وقع المجاز في تركيبين متتاليين: (الموت للعمال إن قالوا: لنا ثمن العذاب)، وكذلك (الموت للزراع إن قالوا ... لنا ثمر التراب)، فالمعنى الذي يتبادر إلى الذهن بواسطة السطر الأول في كلا البيتين يختلف عما هو موجود في السطر الثاني، إذ استخدم الشاعر لفظتي (العذاب) و(التراب) بدلاً من (العمل) و(الزراعة) مجازاً؛ لأنّ العمل يسبب العذاب والمشقة، والتراب والأرض سبب وجود الزراعة، فالعلاقة في هذا المجاز المرسل هي (السببية)، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي هي أن العذاب ليس له ثمن، كما أن التراب ليس له ثمر، وفي ذلك إحياء وتنبيه للكرد إلى أنّ العدو وصل لدرجة من الخبائث لا يراعي العمال والمزارعين ولا حتى الأطفال، بل إنهم يريدون قتل البراءة والنسل وهدم الأجيال.

و يبدو أنّ الشاعر محمود درويش قد أثرى قصائده بظاهرة المجاز المرسل كثيراً، إذ حلّت الظاهرة هذه مكاناً واسعاً في قصائده، فنجد في قصيدته (ليس للكردى إلا الريح) أيضاً يوظف المجاز المرسل ليصف صديقه (سليم بركات)، بقوله:

يَتَذَكَّرُ الكرديُّ حينَ أُرْوَرُه ، غده ..

فيبعده بمكنسة الغبار: إليك عني!

فالجبالُ هي الجبالُ، ويشربُ الفودكا

لكي يبقى الخيالُ على الحياد: أنا

المسافرُ في مجازي، و الكراكيُّ الشقيّةُ

إخوتي الحمقى، وينفض عن هويته

الظلال: هويتي لغتي. أنا.. و أنا

أنا لغتي. أنا المنفي في لغتي

(محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ٥٤٢)

يصور الشاعر في بداية قصيدته خصوصية العلاقة بينه وبين (سليم بركات)، ويصف صديقه والحالة التي يمر بها، والتي تنطبق على كل المنفيين من الكورد، فكل واحد منهم يهاب الحديث عن الغد المربوط بالخوف، لأنّ من بات بعيداً عن تراب الوطن فإن غده مسكون بالهواجس، ثمّ يأتي ويتحدث عن مفهوم الهوية عند (سليم بركات) فيقول:

هويتي لغتي .. أنا.. وأنا

أنا لغتي.. أنا المنفي في لغتي

إذ نجد الشاعر قد لجأ إلى استعمال المجاز المرسل الواقع في قوله: (هويتي لغتي)، فهويته هي لغته، أي: ما يكتبه (بركات) من موضوعات وأفكار ومشاعر؛ فالشاعر لا يقصد باللغة، المعنى المعجمي لها، إلّا أنّه عبّر عن الكتابة باللغة؛ لأنّ اللغة سبب في كتابة الموضوعات والإفصاح عن الآراء والمشاعر، وقد تحقّق لفظة المجاز المرسل خيالاً ذا قيمة جمالية تتمثل في اعتماد الكوردي على لغته وكأنّ اللغة أصبحت سلاحه الذي يدافع بها عن نفسه، ويمكن القول: أنّ الشاعر

أراد بقوله: (هويتي لغتي) الانتماء إلى وطنه والبقاء على قوميته، فهويته هي إنتماءه إلى وطنه.

وقد وظّف الجواهري أيضاً المجاز المرسل في قصيدته (كردستان موطن الأبطال)، إذ يقول في البيت الأول من القصيدة:

قلبي لكردستان يَهْدِي والسفم ولقد جُودُ بأصغريه المَعدَم

(الجواهري، ١٩٩٨: ٥٠٢)

بدأ الجواهري قصيدته هذه بإهداء - (القلب) وهو منبع الحب والحنان، ثم (الفم) الذي يعد مصدر الدفاع عن الحق والقوميات المضطهدة إلى كردستان محبة وانسجاماً، ثم وظّف الشاعر الكناية باستخدامه لفظ الأصغرين الذي يعد كناية عن (القلب واللسان) ليقول أنّ المَعدَم أو الفقير في هذه الحياة لا يملك إلا قلباً يخفق ولساناً يعبر عن الحق، يهديهما إلى كردستان والشعب الكردي.

وقد لجأ الشاعر إلى استخدام اللغة غير المألوفة للتعبير عن حالته الوجدانية، فقد تجوز بإطلاق الفم لإرادة اللسان، لأن القول لا يصدر إلا عن اللسان، ولما كان موقع اللسان هو الفم، عبّر بالفم تجوزاً عن اللسان الحالة فيه، فهو مجاز لغوي مرسل، ذكر فيه لفظ المحل، وأريد به الحال.

وقد ورد في القرآن لفظ الفم ويراد به اللسان، كما في قوله تعالى: ((يَقُولُونَ بِأَفْوَاهِهِمْ مَا لَيْسَ فِي قُلُوبِهِمْ))، أي يقولون بالسنتهم، والأفواه مكان لها، فعبر بالمكان وأراد ما يحل فيه، فالعلاقة محلية. (محمود بن عبد الرحيم صافي، ١٩٩٧م: ٣٦٨/٤).

وقد تناول بلند الحيدري المجاز المرسل في قصيدته (غداً إذا ما انفجرت) التي يسترجع فيها ذكريات بيته المهجورة، إذ يقول وهو يصف حال صغاره بعد ما حلّ بمدينته:

حتّى روى صغارنا قد صدأت

فليس في قلوبهم قلوب

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٧٥)

قد عبّر الحيدري في هذين السطرين عن الطموح والأمنيات والأحلام المصدئة لدى الأطفال والصغار في مدينته بسبب ما حلّت بها، ممّا أدّى إلى قسوة قلوبهم الذي لم يبق محل الحب والشفقة.

وقد لجأ الشاعر للتعبير عن حالته إلى استخدام المجاز المرسل الواقع في التركيبية (فليس في قلوبهم قلوب)، إذ استخدم الشاعر القلب مرّتين، أراد بالقلب مرةً معناها الحقيقي، وهو العضو الجسمي الواقع في القفص الصدري بين الرئتين، وقصد بالقلب في المرة الثانية المعنى المجازي؛ لأنّ القلب محلّ المشاعر والوجدان، فأراد الشاعر بالقلب معطيات الحي الباطني من فرح ورضا وغضب وبهجة، فأطلق المحل (القلب) وأراد به الحال عن طريق مجاز مرسل علاقته (المحلية).

ولا شك أنّ النص أو القصيدة هذه بشكل عام توحى بالكم الهائل من التجارب الإنسانية المفعمة بالألم يتحدث عنها الشاعر، لذا نجد الشاعر يحاول أن يعبر عن تلك المأساة بلغة غير مألوّفة ليثري قصيدته ويجعل من المتلقي أن يشارك ويتفاعل مع رسالته، وهذا ما نجده في مقطع آخر من القصيدة نفسها، إذ يقول موظفاً المجاز المرسل:

لكنّي

أعرف يا مدينتي

ماذا وراء بيتنا الكئيب

ماذا وراء صمته الرهيب

أَيُّ غَدٍ يَكْمُنُ فِي مَنْعُطِ الدَّرُوبِ
وإِنِّي أَعْرِفُ يَا مَدِينَتِي
أَعْرِفُ يَا مَدِينَتِي أَنَّ أَعْيْنَ الرِّجَالِ فِي مَدِينَتِي
لا تَرْقُدْ

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٧٨)

عَبَّرَ الشَّاعِرُ مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْأَسْطَرِ عَنْ الْمَأْسَاةِ الَّتِي مَرَّتْ بِهَا مَدِينَتُهُ وَكَيْفَ أَنَّ الرَّجُلَ الْكُرْدِيَّ كَانَ يَعْانِي، حَيْثُ حَرَّمَ عَلَيْهِ كُلُّ شَيْءٍ حَتَّى النَّوْمِ، وَقَدْ وَظَّفَ الشَّاعِرُ فِي وَصْفِهِ هَذَا، الْمَجَازَ الْمُرْسَلَ عَنْ طَرِيقِ اسْتِخْدَامِهِ آلَةَ النَّوْمِ وَهِيَ (أَعْيْنَ) بَدَلًا مِنْ أَنْ يَقُولَ (الرِّجَالُ فِي مَدِينَتِي لَا يَرْقُدُونَ)، وَيَعْمَلُ الْمَجَازَ الْمُرْسَلَ عَلَى إِمْتَاعِ النَّفْسِ، وَإِثَارَةِ الذَّهْنِ فَتَقَعُ الْمَعَانِي فِي النَّفْسِ مَوْقِعَهَا، وَتَشْرَعُ لِلخِيَالِ آفَاقًا عَرِيضَةً بِحَيْثُ تُؤَدِّي اللَّفْظَةَ مَعَانِي عِدَّةً، وَقَدْ اسْتَطَاعَ الشَّاعِرُ بَاخْتِيَارَهُ لَفْظَ (الْعَيْنِ) أَنْ يَجْعَلَ النَّوْمَ هُنَا أَكْثَرَ دَفْنًا، كَيْفَ لَا وَأَنَّ إِبْطَاقَ الْجَفْنِ وَرَاحَةَ الْعَيْنِ هِيَ إِشَارَةُ النَّوْمِ عِنْدَ الْإِنْسَانِ، لَذَا اخْتَارَهَا الشَّاعِرُ وَلَمْ يَأْتِ بِلَفْظَةٍ أَوْ تَرْكِيبٍ آخَرَ.

المبحث الثالث: المجاز اللغوي (الاستعارة):

تَعَدُّ الاسْتِعَارَةُ وَسِيلَةً مِنْ وَسَائِلِ التَّعْبِيرِ عَنِ الْمَعَانِي الْكَثِيرَةِ بِالْبَيَسِيرِ مِنَ الْأَلْفَافِ، وَهِيَ مِنَ الْأَسَالِيبِ الْبَيَانِيَّةِ الَّتِي تَضْفِي الْحُسْنَ وَالْجَمَالَ عَلَى الْكَلَامِ وَتَمْنَحُهُ قُدْرَةً عَلَى التَّأْثِيرِ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّي، وَقَدْ تَطَرَّقَ إِلَيْهَا النُّقَادُ وَالبَلَاغِيُونَ قَدِيمًا وَحَدِيثًا، وَهِيَ فِي اللُّغَةِ مَأْخُودَةٌ مِنَ الْعَارِيَةِ وَتَأْتِي بِمَعْنَى رَفْعِ الشَّيْءِ وَتَحْوِيلِهِ مِنْ مَكَانٍ إِلَى آخَرَ "وَاسْتَعَارَ فَلَانٌ سَهْمًا مِنْ كِنَانَتِهِ: رَفَعَهُ وَحَوَّلَهُ مِنْهَا إِلَى يَدِهِ" (ابن منظور، ١٩٩٣: ٦١٩/٤).

وَقَدْ عُرِّفَتْ بِتَعَارِيفٍ عِدَّةٍ إِلَّا أَنَّ مُؤَدَى التَّعْرِيفَاتِ يَكَادُ يَكُونُ وَاحِدًا، وَهِيَ اسْتِبْدَالُ لَفْظٍ بِلَفْظٍ لِعَلَاقَةٍ مُحَدَّدَةٍ هِيَ دَائِمًا الْمَشَابَهَةُ، يَقُولُ الْجَرَجَانِيُّ فِي تَعْرِيفِ الاسْتِعَارَةِ "أَنْ تُرِيدَ تَشْبِيهَ الشَّيْءِ بِالشَّيْءِ، فَتَدْعُ أَنْ تُفْصَحَ بِالتَّشْبِيهِ وَتُظْهِرَهُ،

وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيره المشبه وتجرية عليه" (الرجاني، ١٩٩٢: ٦٧)، فالاستعارة إذاً: "استعمال لفظ ما في غير ما وُضع له في اصطلاح به التخاطب، لعلاقة المشابهة، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب" (عبد الرحمن الدمشقي، ١٩٩٦: ٢/٢٢٩)، كقولك: رأيت أسداً في المدرسة، والأصل: رأيت رجلاً شجاعاً كالأسد في المدرسة، فحذفت المشبه (لفظ رجل)، وحذفت الأداة (الكاف)، وحذفت وجه التشبيه (الشجاعة)، وألحقته بقرينة (المدرسة) لتدلّ على أنك تريد بالأسد شجاعاً.

إذاً كل مجاز يبنى على التشبيه (يسمى استعارة)، ولا بُدّ فيها من عدم ذكر وجه الشبه، ولا أداة التشبيه، بل ولا بدّ أيضاً من تناسي (التشبيه) الذي من أجله وقعت الاستعارة فقط، مع ادّعاء أن المشبه عين المشبه به، أو ادّعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلي بأن يكون (اسم جنس أو علم جنس) (أحمد الهاشمي، ٢٠٠٦م: ٣٣٢)، وهذا ما جعل الاستعارة أن تكون أبلغ من التشبيه في تأكيد الصفات للمعنى، وذلك بسبب التفاعل والاتحاد بين المستعار والمستعار له فتتلاشى جميع الفوارق بينهما؛ لأن الاستعارة "تكثير لدلالة الكلمة في أصلها الوضعي، إلا أن أي جزء من جزئيات هذا التكثير لا بد أن يكون مرتبطاً أو متصلاً بالأصل الوضعي بأكثر من رابط، أو سبب يكون فيه قرينة تجعله غير بعيد عن فهم المتلقي أو قراءته" (رحمن غرغان، ٢٠٠٤: ٢٣٣)، أمّا في التشبيه فالمتلقي يبقى يشعر بأنّ المشبه هو غير المشبه به بفعل وجود أداة التشبيه. (د. عبدالله خضر حمد، ٢٠١٨: ١٠٥).

ودور الاستعارة في تركيب الكلام يكمن في أنّها "أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف، بها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر" (القاضي الرجاني، ١٩٦٦: ٤٢٨)، لذلك قال الرجاني في وصفها: "هي أمدٌ ميداناً، وأشدُّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعةً وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصنّاعة وغوراً، من أن تُجمع شُعْبها وشُعوبها، وتُحصَر فنونها وضروبها، نعم، وأسخر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً، ويُمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تُهدي إليك أبداً عذاري قد تُخَيّر

لها الجمال، وُعِنِي بها الكمال وأن تُخرج لك من بَحَرها جواهر إن باهتُها الجواهرُ
مَدَّت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر..."(الجرجاني: ٢٠٠١م: ٣٩).

والاستعارة _ كما أشرنا إليه سابقاً _ إجراء تركيبِي فلا يمكن أن تحدث
الاستعارة في الألفاظ وهي أفرادٌ لم يسند إلى شيء ما ولم يُتَوَخَّ فيما بينها حُكْمٌ من
أحكام النحو ، كما أنَّ فيها ما لا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنظم، وهي "تعد واحدة
من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق
علاقات تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات"(د. عبدالله خضر حمد،
٢٠١٨: ١٠٤)، لذلك يمكن القول: إنَّ هناك محورين رئيسيين يتلفان في تشكيل
الصورة الاستعارية هما: "الأفق النفسي وحيوية التجربة، والآخر الحركة اللغوية
الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة"(د. فايز الداية، ١٩٩٠م: ١١٤).

وللإستعارة أقسام كثيرة وذلك بحسب اعتباراتها الدلالية، وإذا ما نظرنا إلى
الاستعارة للكشف عن طبيعة توظيفها الأسلوبي في النصوص الشعرية، نجد أنَّ
أكثر الباحثين عند حديثهم عن الاستعارة في الشعر قد ذكروا أقسامها وأنواعها من
استعارة تصريحية أو مكنية، ومن مرشحة أو مجردة، ومن استعارة محسوس
لمعقول، ومن استعارة معقول لمعقول أو محسوس، إلى غير ذلك من ألوان
الاستعارة، فهم يذكرون هذه الصور ويمثلون بما ورد منها في النص
الشعري.(أحمد الهاشمي، ٢٠٠٦م: ٣٣٣-٣٥٦).

أمَّا الباحث فسيحاول _ هنا _ أن يمعن النظر في التراكيب الاستعارية ليظهر
دورها الدلالي والجمالي في التعبير الشعري، وليشير إلى الأثر أو الانعكاسات
النفسية المنبعثة من تلك البنيات الأسلوبية، وليبين مقصد الشاعر وهدفه من
الرسالة التي يحملها من خلال تلك الاستعارات، وهو في كل ذلك لا يلجأ إلى
التقسيمات المتعددة للاستعارة بل يلقي الضوء على نماذج مختارة من هذه
الاستعارات ليتسنى له من خلالها إظهار الجانب الأسلوبي والدلالي في الشعر
المعاصر عن الكورد وكوردستان الذي تمثّل فيه الاستعارة أحد أهم وجوه البراعة
البيانية والتعبيرية، وتمثّل أحد العناصر الرئيسة التي يشكل منها الشاعر بناءه
التصويري، ومن ذلك قول الجواهري في مطلع قصيدته (طيف تحدر):

عَصِرُ الثَّرَائِبِ مَثْقُلُ الْأَهْدَابِ	طَيْفٌ تَحْدَرُ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ
وَيَرُشُ وَجْهَ الْفَجْرِ بِالْأَطْيَابِ	مُتَفَجِّرُ الْيُنْبُوعِ يَزْخَرُ بِالسَّنَا
أَعْطَافٍ أَوْدِيَةٍ وَهَامَ رَوَابِي	وَكَأَنَّ سَاحِرَةً تَرْقِصُ حَوْلَهُ
تِيَهُ الْحَيَاةِ بَزْهَوِهَا الْمُنَابِ	وَكَأَنَّهُ مِمَّا يَتِيَهُ بِنَفْسِهِ

(الجواهري، ٢٠٠١: ٩٢٧)

إنَّ الجواهري قد رسم في هذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه، ويبدو على النص هذا التراكم الواضح من الدوال والمدلولات، فلقد انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى المتلقي، إذ "إنَّ اختيار الشاعر ألفاظاً مُوجِيةً ووضعها في جُمْلٍ ذات علاقات جديدة وضَّحَّ نُعُوتٍ مركبةً تركيباً إضافياً نَحَوَ: عَصِرُ الثَّرَائِبِ وَمَثْقُلُ الْأَهْدَابِ وَمُتَفَجِّرُ الْيُنْبُوعِ يدلُّ على أَنَّ الشاعر يوظِّف ذلك توظيفاً متنوعاً ليربطَ بَيْنَها مِنْ خِلالِ التَّحْدُثِ عَنْ طَيْفِ السَّلَامِ الَّذِي تَحْدَرُ لِيَعْمَ الْوَطَنَ بِرَوَابِيهِ وَوَدْيَانِهِ وَصُورَ الْفَرَحِ الطَّاعِي الَّذِي شَمَلَ الْعِرَاقَ بِأَسْرِهِ فَاتَّخَذَ الطَّيْفَ مَحْوَرًا رَبطَ التراكيب به بطريقة مجازية قلَّ نظيرُها في الشِّعْرِ السِّيَاسِيِّ المعاصر" (علي ناصر غالب، ٢٠٠٩: ١٢٨).

وقد استخدم الشاعر الاستعارة بل حاول أن يجمع أكثر من استعارة في مقطع واحد، كما حاول أن يجسد حضور حواس مختلفة وتداخلها في إطار تكويني يتولد بعضها عن بعض بشكل تعاقبي يرسم حركة (الطيف المتحدِّر)، فشبَّه عن طريق الاستعارة المكنية طَيْفَ السَّلَامِ الَّذِي تَحْدَرُ مرة بفتاة ظهرت من خلف حجاب، وهي مشتملة صفات الحسن، فبرزت من خلالها صورة تعتمد على حاسة البصر، ثم في البيت الثاني رسم الجواهري معالم أكثر دقة وتفصيلاً لطبيعة هذا (الطيف)؛ إذ ذكر ثلاث حواس فيها تشخيص للطيف المتحدِّر من أعالي الجبال المتمثلة بحاسة السمع في التفجير الذي أحدثه (الينبوع)، وحاسة البصر في رؤية هذا

الينبوع المتفجر وهو (يزخر بالسنا)، ثم يأتي بصورة مكملّة للصورة السابقة معتمداً على حاستي البصر والسمع في أن واحد باعتماده على فعل (يرش) الذي يستدعي حاسة أخرى هي حاسة الشم لما يثيره من (طيب)، فتنجمع هذه الحواس وتتداخل فيما بينها كي تتجه نحو (وجه الفجر) لتعطي انطباعاً بالإحساس الجمالي الذي يستشعره الشاعر حيال مناسبة القول التي ينظر إليها على أنها قيمة رمزية للتعبير عن اكتساب الشعب الكوردي بعض مطالبه، وقد خالف الشاعر في تشكيله الفني لهذا النص اللغة العادية للإفصاح عن مشاعره ولا ريب أن الشاعر "عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح الاستجمالية النفسية أو الحياة النفسية العلامة السيكولوجية المهيمنة، وتصبح التأمّلات التي تريد أن تعبّر عن نفسها تأملات شاعرية" (غاستون باشلار، ١٩٩٣: ١٦١).

وقد تبين لنا من خلال قراءتنا للقصيدة أنّ الجواهري-بواسطة استخدامه لهذه البنيات الأسلوبية والانزياحات التي أخذناها- يريد أن يخاطب المتلقي بما يحمل من رسائل، فحديثه عن (الطيب المتحدّر) بهذا الشكل وتشخيصه أو تجسيده بأشياء مختلفة ومتنوعة يدل على أهمية هذا الحلم الذي يبرز بين أبناء الشعب الكردي، ولكن مع ذلك له دلالات أخرى لا يمكن استشفافها إلا بتمعن ونظرة باسقة، فعلى سبيل المثال أراد الشاعر بتكثيفه لصور الاستعارة أن يغرس أهمية هذه الاتفاقية في عقول العراقيين بكياناتها المختلفة وأنّه على العراقيين جميعاً أن يعرفوا وأن يجعلوا من السياسيين ألا يتردّدوا في استمرارية هذه الاتفاقية؛ وكأنّ الجواهري لم يكن يثق باستمراريتها بسبب القادة والسياسيين.

كما يقول في القصيدة نفسها وهو يصف القائد الكردي (مصطفى البارزاني) بعد أن يسترجع التاريخ بآلامه وآماله، ويتطلّع نحو سلام يحتضن الأرض، ويصون الحقوق، وبعد وقوفه عند القائمين بالأمر المهينين له وثنائه لهم، يصل إلى مورد الحديث عن الزعيم الملا مصطفى البارزاني، فيقول مخاطباً رئيس الجمهورية يومئذٍ أحمد حسن البكر الذي أعلن السّلم والتّفاوض مع الحركة الكردية بقيادة (البارزاني):

جاذبت من صقر الشمال وإنه بالعز أمتع من مطار عقاب

(وريا، ٢٠١٥: ٣١).

إذ وصف الشاعر البارزاني بـ(صقر الشمال) الذي يمثل الشعب الكردي ونضاله، ووصف العراق على أنها بالنسبة لصقر الشمال (مطار عقاب)، إذ إن هذا الصقر الكردي له عزّة ومنعة في مطار عقاب، ومن خلال تقديمه الصقر ووصفه بالعز والمنعة في حضرة العقاب ومكانه (مطار عقاب)، نستشف مدى إعجاب الجواهري بنضال البارزاني وصموده أمام المؤامرات التي كانت تحاك هنا وهناك، فيخبرنا أنه على الرغم من شدة خصوم البارزاني وإمكاناتهم، فإن عزته مكنته من أن يجبر هؤلاء على الاعتراف بمكانته وشأنه، وصدق نضاله وأحقية قضيته.

وقد لجأ الشاعر هنا إلى الاستعارة التصريحية وعمل على خرق المؤلف في العلاقات اللغوية، ليثير القارئ ويحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته ولكي يخرج العمل بشكل فني متناسق.

وأما قصيدته (كردستان موطن الأبطال) فهي أيضاً تمتاز بكثرة الاستعارات التي تناولها الشاعر ليعبر عن مشاعره الصادقة تجاه القضية الكردية وحبّه لكوردستان، من أمثلة ذلك قوله:

ولرب أهات حيارى شرد راحت على فم شاعر تنظّم

ذوّبت ألامي فكانت قطرة في كأس من بنوا الحياة ورمموا

(الجواهري، ١٩٩٨: ٥٠٢-٥٠٣)

ففي البيت الأول شخّص الجواهري الأهات ووصفها بأنها حيارى معذّبة وشرد لا تعرف الاستقرار من كثرة ما أحاطها من آلام ومصائب، وكأن هذه الأهات هي التي تعاني وتتألم بدلاً من الإنسان الكردي، فكان على الشعراء -ومنهم الجواهري- أن ينظموا القصائد في بيان تلك الأهات والحسرات بأسلوب بلاغي.

على حين نجد ثمة استعارات أخرى في البيت الثاني كما في قوله: (ذوّبت
آلامي) إذ الألم لا يذاب، فشبه الألم بالشيء السائل يجري في الجسم مجرى الدم،
وتضمن الشطر الثاني من البيت نفسه استعارة أخرى؛ إذ شبّه (الحياة) -وهي
شيء معنوي مجرد- بشيء مادي (البناء)، أو أي شيء يمكن أن يبنى، ليمنح
النص بواسطة هذا التكتيف الدلالي، والخرق اللغوي الواضح ثراءً في التعبير عن
التجربة، وتحفيزاً للمتلقي بما فيه من أبعاد تشخيصية وتجسدية، إذ نلمس من
خلال هذه الصورة الاستعارية مقدرة الشاعر على تصوير أحاسيسه الوجدانية
بطريقة فنية مزج فيها بين المجرد والمحسوس ليَجسّد من خلال هذه الصورة شدة
حبه ومناصرته للقضية الكردية، وفي البيت "تذويب -كما ورد نصاً- أو تصغير
لمعاناة الإنسان الفرد وهي معاناة كبيرة، سيما إذا تحدثنا عن شاعرنا الجواهري
المرهف الحس، والشجاع في انتقاد الحكام، ونواقصهم والمصطف دوماً مع
المعاناة العامة، لأبناء وطنه، وهي من جانب آخر تكبير بل عملاقة الجهد الجماعي
في بناء الحياة" (علي إبراهيم، ٢٠٠٨: ٩٧٣).

والشاعر بلند الحيدري هو الآخر يوظّف الاستعارية في قصائده كي يعكس
مشاعره الوجدانية وما يريده من دلالات، فيقول في قصيدته (غداً إذا ما انفجرت):

يقال: إنَّ بيتنا كئيب

وكلّ ما في بيتنا

وكلّ من في بيتنا ... غريب

حتى صدى أصواتنا ... غريب

حتى النجوم لملمتْ بريقها وهاجرتْ

بعيدةً عن أرضنا

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٧٥)

نشعر من خلال هذا البيت أن بلند فنان يرسم لنا لوحة فنية قل نظيرها، إذ استخدم الاستعارة التصريحية عن طريق استعارة اللفظ الدال على المشبه به وهي (النجوم) للمشبه وهم (المثقفون والأدباء) الذين هاجروا البلاد بسبب ما عانوا من ظلم وجور، فالنجوم قد صورت فتاة أخذت تلملم جمالها وتهاجر بعيداً عن أرض الشاعر، فإسناد النجوم إلى الجملة الفعلية (تلملم بريقتها) انزياح يحققه النسق الاستعاري عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف، وهي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثواني من خلال التوقف عنده وتمعن النظر فيه، وتوظيف الشاعر الفعل الماضي (هاجرت) المختص بالكائن الحي وإسقاطه على المبتدأ (النجوم) _ وهو من غير لوازمه أيضاً _ قد زاد من حدة التنافر.

ولا ريب أن الشاعر عندما يستخدم هذه البنيات الأسلوبية والصور البيانية يريد أن يثبت معاني ثانوية بطريقة غير مباشرة، وهذا ما يمكن أن نستشفه في أشعار وقصائد بلند الحيدري بشكل عام، كما في قوله في قصيدته (لكي لا ننسى):

أمس
وإذ كانت كل عيون صغارك يا بيتي يا بلدي
تسبح في ألح الشمس
وتطل ندى من كل زهيرات الترجس والورد
هبت ريح مسمومة
نفثها عينا بومة
لتسم كل صغارك يا بيتي .. يا بلدي

(بلند الحيدري، ١٩٩٢: ٧٧١/٧٧٢)

نجد أن الحيدري يقدم من خلال تلك الأبيات صورة لتراجيديا الجسد، وهي صورة القتل الجماعي، من خلال عرض بانوراما فاجعة حلبجة على نحو تسجيلي بين الرمز والتفصيل، وذلك بالإيغال في حيثيات الحدث الواقعي مع البقاء على الاحتفاظ بالاستراتيجيات الشعرية، تعبيراً وتصويراً.

وقد استخدم الشاعر في تعبيره عن هذه الحالة الانزياح والخروج عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي، فقد استخدم الاستعارة واتخذها سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية، ففي (هَبَّتْ رِيحٌ مَسْمُومَةٌ) أسند للصفة (ريح) موصوفاً (مسمومة) لا يتلائم مع دلالتها، وهو بهذا ينحرف بالريح عن طبيعتها وظيفتها ويدخلها إلى بيئة أخرى قابلة للتسم كالأطعم والشراب مثلاً.

وقد عبّر الشاعر من خلال هذه التركيبة عن المأساة التي حلّت بمدينة حلبجة عندما قصفت بالقنابل الكيماوية من قبل السلطة، لتخلّف آلاف القتلى من أبناء المدينة، وقد بدأ الحيدري المقطوعة بظرف الزمان (أمس) كي يسترجع ذكريات مدينته، فهي كانت تسبح في ألح الشمس، وهذا يدل على الحرية والاستقرار والأمن التي تسود المدينة المذكورة، إلى أن هَبَّتْ هذه الريح المسمومة التي غيرت كل شيء وأصبحت المدينة مقبرة (للأطفال والصغار) إشارة إلى قتل البراءة والنسل وهدم الأجيال.

فالحيدري كان يحمل رسالة أراد نشرها وبيانها للعالم من خلال قصائده، فسواء نظرنا إلى قصيدته هذه أو ما أخذناه أنفاً، نجد أنّ الحيدري كان يريد أن يبين للمتلقي أنّ ما حلّ بكوردستان وأبنائها شيء لا يمكن أن يعقل، فلم يرد (بالنجوم لملمت بريقها وهاجرت) المتقفين والأدباء فحسب، ولم يرد (تسم كل صغارك يا بيتي .. يا بلدي) الصغار فقط، بل أراد أن يقول: إنّ الجاني ما كان يريد فقط القتل الحسي المحدود للجسد، وإنّما أراد قتل الوجود فيهم عن طريق التطهير العرقي والإبادة الجماعية، وما يؤكّد ذلك قوله في إتمام قصيدته لكي لا ننسى : (قتلت فيمن قتلت.. ولدي) و(سرفت فيما سرفت .. ظلي)، فـ(الولد) النسل و(الظل) لازم الوجود وكيانه، ومثل هذا النفي الشمولي للموجودات وتحيتها بهذه الكثافة من دائرة الوجود والتمثل، أسلوب استغراقي يقصد منه إبلاغ الصورة ذروة محتتها وشناعتها.(د. طاهر مصطفى علي، ٢٠١٧: ٥٨_٥٩).

نتائج البحث:

١- عني البحث بالكشف عن موضوع من الشعر لم يخض فيه الدارسون بالدرس الأسلوبي والتركيبى، إذ إنّ هناك شعراء معاصرين منصفين وقفوا مع الكورد وقضية الشعب الكوردي العادلة، فوصفوا المأساة التي مر بها الشعب الكوردي بقصائد فنية رائعة، كان لا بد من إظهار الجوانب الأسلوبية والبيانية فيها.

٢- أظهر البحث أنّ سائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، إذ إنّ المجاز إجراء تركيبى فلا يمكن أن يحدث بأنواعه المختلفة في الألفاظ وهي أفراد لم يسند إلى شيء ما ولم يُتَوَخَّ فيما بينها حكْمٌ من أحكام النحو، كما أنّ فيها ما لا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنظم، وذلك لأنّ للمجاز وظيفة دلالية وأسلوبية كبيرة بمنحه الكلمات طاقة متجددة فضلاً عن معناها المعجمي، إذ يثري البنية الدلالية ويغنيها بدلالات ثانوية وقيم فنية لا تُلمس في الأداء الحقيقي، وذلك بأقل قدر من الألفاظ، وبذلك تكون اللغة وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل المعاني فحسب.

٣- يمكن التعبير عن معنى واحد وأداؤه بأساليب بيانية عديدة، وطرائق مختلفة ومتنوعة، بوضعها في تراكيب نحوية دقيقة، وصور رائعة، عن طريق الاستعارة، أو المجاز المرسل، أو المجاز العقلي، وغير ذلك، وهذا ما لاحظناه في الشعر العربي المعاصر عن الكورد وكوردستان.

٤- ظهر للبحث أن استخدام الشعراء المجاز بأنواعه المختلفة واللجوء إليها، لم يكن للميزة الفنية والأسلوبية فحسب، وإنّما كان ضرورة المرحلة والحياة السياسية في العراق، عن طريقها عبّروا عن معاناة الشعب، تقانياً عن خطورة السلطات الغدّارة.

٥- امتازت لغة الجواهري الشعرية ولا سيما قصيدته -طيف تحدر- بغزارة المجاز وكثافته، إذ أن لغته الشعرية في هذه القصيدة من أولها إلى آخرها مبنية على المعاني المجازية في عناصر تراكيبها؛ سواء أكانت تراكيب إنشائية أم غير إنشائية.

٦- إنَّ في تركيب المجاز العقلي تأكيداً للمعنى، ومبالغة في تجسيده وتقريبه، فعدم إرادة الفاعل الحقيقي تقوية لمعاني الإسناد، وهذا من الأساليب الراقية في الأداء البلاغي، وليس مجرد نقل للإسناد مما هو له إلى ما ليس له.

٧- كلَّ إسناد إلى غير المسند إليه الأصلي يدخل ضمن المجاز العقلي، وعلى هذا حُمِلَت الاستعارة التخيلية على المجاز العقلي، لأنَّ المشبه به في التخيلية يكون محذوفاً ويرمز له بشيء من لوازمه، ويسند ذلك اللازم المرموز به للمشبه به المحذوف إلى المشبه المذكور مجازاً، ولذلك فسَّرنّا نماذج من الشعر التي عالجناها في باب المجاز العقلي بأنَّها تحمل على الاستعارة التخيلية أيضاً.

٨- يعدّ المجاز المرسل نوعاً من الوسائل التي ساعدت الشعراء الذين كتبوا عن الكورد وكوردستان على بلاغة التعبير، وعلى جمال وقعه في نفوس المتذوقين، إذ جاء بأنواعه وأشكاله المختلفة لتثبيت الصورة في مخيلة القاريء كي يكون على دراية فيما مرَّ به الشعب الكوردي.

٩- لجأ الشعراء إلى الاستعارة وفضّلوها على الصور البلاغية الأخرى كالتشبيه مثلاً؛ لأنَّ الاستعارة أبلغ من التشبيه في توكيد الصفات للمعنى، وذلك بسبب التفاعل والاتحاد بين المستعار والمستعار له فتتلاشى جميع الفوارق بينهما؛ مع ادّعاء أن المشبه عين المشبه به، أو ادّعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به الكلي، أمّا في التشبيه فالمتلقي يبقى يشعر بأنَّ المشبه هو غير المشبه به بفعل وجود أداة التشبيه.

المصادر والمراجع:

- ابن الأثير: أبو الفتح ضياء الدين نصرالله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم الموصلي (ت: ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية - بيروت، (١٩٩٥م).
- ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن: تحقيق: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط٢، (٢٠٠٧م).
- ابن منظور الأنصاري: محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت: ٧١١هـ)، لسان العرب: دار صادر - بيروت، ط٣، (١٤١٤هـ).
- جان بياجيه: البنيوية: ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، عويدات للنشر والطباعة - بيروت، ط٤، (١٩٨٥م).
- الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل (ت: ٤٧١هـ)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، (١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م).
- الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل (ت: ٤٧١هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني: تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجدة، ط٣، (١٤١٣هـ - ١٩٩٢م).
- الجواهري: محمد مهدي الجواهري (ت: ١٩٩٧م)، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر - بغداد، ط٢، (٢٠٠١م).
- الجواهري: محمد مهدي الجواهري (ت: ١٩٩٧م)، الجواهري في عيون من أشعاره، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط٤، (١٩٩٨م).

- الحسن القيرواني: أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت: ٤٦٣ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥، (١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م).
- حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي- دار البيضاء- المغرب، ط١، (٢٠٠٢م).
- الحيدري: بلند الحيدري (ت: ١٩٩٦م)، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح - القاهرة، ط١، (١٩٩٢م).
- حيدر الحيدري: الكورد وكوردستان في الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة والنشر الكردية- بغداد، (٢٠١٣م).
- الخطابي حمد بن محمد (ت ٣٨٨هـ)، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله وزغول سلام، دار المعارف - القاهرة، (١٩٦٨م).
- الخطيب القزويني: محمد بن عبدالرحمن بن عمر، جلال الدين القزويني (ت: ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: الشيخ بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم- بيروت، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- الداية: د. فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر - بيروت، (١٩٩٠م).
- الدسوقي: محمد بن عرفة الدسوقي (ت: ١٨١٥هـ)، حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد الدين التفنّازاني، المحقق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).
- زكريا ابراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على (البنية): دار مصر للطباعة، الفالوجة، ط١، (د.ت).

- السكاكي: يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي الخوارزمي الحنفي أبو يعقوب (ت: ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط٢، (١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م).
- السماوي: كاظم السماوي (ت: ٢٠١٠م)، كردستان وردة النار... وردة الحلم، مطبعة أوفسيت صفوة- سليمانية، (١٩٩٩م).
- السيد أحمد الهاشمي: أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي (ت: ١٣٦٢هـ)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، تحقيق: د. محمد التّونجي، مؤسسة المعارف، بيروت- لبنان، ط٣، (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م).
- صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق - القاهرة، ط١، (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط١ (١٤١٩هـ - ١٩٩٨م).
- طاهر مصطفى علي، مأساة الجسد الذكوريّ في شعر بلند الحيدري، مجلة الآداب- جامعة صلاح الدين- أربيل، العدد: ١٢٢، سنة (١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م).
- عبد الرحمن بن حسن حَبَنَكَة الميداني الدمشقي (ت: ١٤٢٥هـ)، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط١، (١٤١٦هـ - ١٩٩٦م).
- عبدالرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- عبدالعزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية- القاهرة، ط١، (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م).

- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: الدار العربية للكتاب - تونس، ط٣، (د.ت).
- عبدالقادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النصّ، منشورات اتحاد كتاب العرب - دمشق، د.ط (٢٠٠٦م).
- عبد الله خضر حمد، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، الأكاديميون للنشر والتوزيع- عمان- بيروت، ط١، (١٤٣٩هـ - ٢٠١٨م).
- عز الدين المعاصرة: علم الشعریات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي- عمان، ط١، (٢٠٠٦م).
- علي ابراهيم، بيت القصيدة في شعر الجواهري، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، مج (١٥)، العدد: ٣، سنة (٢٠٠٨م).
- علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت: ٣٩٢هـ)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم - علي محمد البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي، (١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م).
- علي ناصر غالب، لغة الشعر عند الجواهري، دار الحامد للنشر والتوزيع - عمان- الأردن، ط١، (٢٠٠٩م).
- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة- علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت (١٩٩٣م).
- غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية: ترجمة: كاظم سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ١٩٨٥م.
- غرکان: د. رحمن غرکان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (٢٠٠٤م).

- الكساسبة: هشام حمد الكساسبة، ظواهر أسلوبية في شعر بلند الحيدري، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، (٢٠٠٦م).
- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب - القاهرة، (د.ط)، (١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م).
- لخضر عرابي: المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب النشر والتوزيع، الجزائر، ط١ (٢٠٠٧م).
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: مكتبة ناشرون - بيروت، ط١، (١٩٩٤م).
- محمود بن عبد الرحيم صافي (ت: ١٣٧٦هـ)، الجدول في إعراب القرآن الكريم، دار الرشيد، دمشق - مؤسسة الإيمان، بيروت، ط٤ (١٤١٨هـ).
- منذر عيَاشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط١، (٢٠٠٢م).
- مهدي حمد مصطفى عبد الله آل سيد علي العاني: البنية الأسلوبية في التراكيب النحوية، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد - كلية الآداب - قسم اللغة العربية: إشراف: الدكتورة هدى محمد صالح الحديثي، (١٤٢٤هـ - الثاني ٢٠٠٣م).
- يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية، الأهلية للنشر والتوزيع، (١٩٩٨م).
- يوسف زيدان، شجون عربية، نون للنشر والتوزيع- الجيزة- مصر، ط١، (٢٠١٦م).

- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الدار العربية للعلوم - بيروت، الجزائر، ط ١، (٢٠٠٨م).
- وريا عمر أمين، كردستان في ضمير الجواهري، مطبعة هفال الفني- أربيل، ط ١، (٢٠١٥م).

Abstract:

This research aims to specify an important aspect of the stylistic lesson, namely the study of the structures of metaphor in contemporary Arabic poetry about the Kurds and Kurdistan; To highlight the metaphor treatments in contemporary Arabic poetry about the Kurds and Kurdistan, and specify it by stylistic utilizing by the way of using the metaphor structures in it, metaphor has a strong presence in those poems written about the Kurdish issue in defense of the oppressed Kurdish people.

This research deals with the metaphor, both mental and linguistic as well as allegory that fall within the metaphor of linguistic as well, it has a significant semantic and stylistic function, gives poetic words renewable synthetic energy as well as lexical meaning, as these stylistic phenomena enrich the semantic structure and enriched by intentional secondary indications and artistic values untouched in Real performance, with the least amount of words, thus the language is a means of suggestion, and not only a tool to convey meanings.

پوخته:

ئەم تويژىنە ۋە يە ھەولى ديارىكىردنى لايەنكى گزنگ لە وانەى شيوازگەرى دەدات، كە برىتيە لە ليكۆلينە ۋە لە ليك دانەكانى خوازە لە ھۆنراۋەى عەرەبى ھاۋچەرخ كە بەسەر كورد و كوردستان و تراۋە، بۆ ئەۋەى چارەسەريەكانى خوازەى ھۆنراۋەى عەرەبى ھاۋچەرخ كە بەسەر كورد و كوردستان و تراۋە ئاشكراو دەست نيشانبكات، ۋە پەيوەستى بكات بە بەكارھىنانىكى شيۋەگەرى لە ريگەى بەكارھىنانى ريكخستەكانى خوازە تيايدا، چونكە خوازە بەشنۆەيەكى زۆرو كاريگەر بەكارھاتو ھەم ھۆنراۋانەدا كە دەربارەى كيشەو گىروگرفتەكانى ھاۋلاتى كوردى ۋە ھەكو بەرگريەك لەم نەتەۋە ستەم ليكراۋە و تراۋە.

بۆيە لەم تويژىنە ۋە يە دا ھەردوك جۆرى خوازەى ژيرى (عقلى) و زمانەوانى (لغوى) باسكراۋە، ھەروەھا خواستنىش كە يەكەكە لەجۆرەكانى خوازەى زمانەوانى ديارى كراۋە، كە ئەركى ھىماى (دلالى) و شيۋەگەرى گزنگى ھەيە، كە جگە لەمانا ئاساييەكەى خۆى ھيزىكى ريكخستنى نوئى وگەورە دەدات بە ووشەكانى ھۆنراۋە، ۋە ئەم دياردە شيۋەگەريانە بنجىنە دلالىەكان دەولەمەند دەكەن و دلالتى نوئى و مەبەست ليئو دەدەن بە ووشەكان كە بەردەست نابن بەبئى بونى خوازە، ۋە بەمەش زمان دەبىتە ھۆيەك بۆ سروسكردن نەك تەنھا كواستەنەۋەى ماناكان.

