الصورة الاستعارية في القصيدة الليبية الحديثة
بين المهدوي والماجري
(دراسة موازنة)

لطفية سالم محمد اللفيع
باحثة دكتوراه قسم اللغه العربية- بالكلية
تحت إشراف

أ. م. د. بسمة محمد بيومي
أستاذة الأدب والنقد الحديث المساعد
كلية البنات – جامعة عين شمس

د. زينب عبد الكريم
مدرس النقد والبلاغة
كلية البنات – جامعة عين شمس

ملخص البحث

البحث في الصورة قديم اقترن بنشوء الشعر تقريباً، وقد انصرف جل النقاد العرب القدامى إلى دراسة الصورة، مثل الجاحظ، وقدامة، وعبد القاهر، وابن الأثير وغيرهم، إلا أن هذه الدراسات ظلت تعتمد الدرس الذوقي لألوان البيان وصوره التشبيهية، والاستعارية، والكنائية.

ويعد العصر الحديث من أغنى العصور بالتيارات الشعرية، والمذاهب الفنية المتجددة الملونة بشتى مظاهر التطور الحضاري، والمتأثرة بالفكر الغربي المعاصر، والقصيدة الليبية الحديثة بتياراتها الشعرية المختلفة، ومذاهبها الفنية المتنوعة والمتجددة استطاعت أن تواكب هذا التطور، وتمكن شعراؤها من التعبير عن أفكارهم وتصوراتهم،وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم والتأثير في المتلقي من خلال صورهم الفنية المتنوعة التي وظفوها لخدمة قضاياهم السياسية والاجتماعية والثقافية، ونظراً لما للصورة الاستعارية من أهمية في بناء القصيدة، فقد لجأ إليها الشاعران المهدوي والماجري للتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم، وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم.

وسينهج البحث سبيل المنهج التحليلي المقارن، حيث تتوزع الدراسة بعد التمهيد الذي سيحوي التعريف بالشاعرين على الآتي:

أولاً: الصورة الاستعارية عند المهدوي.

ثانياً: الصورة الاستعارية عند الماجري.

ثم الخاتمة التي تحوي أهم النتائج التي توصل إليها البحث، تليها قائمة بمصادر البحث ومراجعه.

الصورة الاستعارية في القصيدة الليبية الحديثة
بين المهدوي والماجري
(دراسة موازنة)

تمهيد:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصورة الاستعارية في القصيدة الليبية الحديثة بين المهدوي والماجري، من خلال التعريف بالشاعرين وعقد دراسة موازنة بينهما، من خلال الصورة الاستعارية في شعريهما، إذ يمثل الشاعران تيارين أدبيين مختلفين، تياراً كلاسيكياً يمثله المهدوي، وتياراً رومانسياً يمثله الماجري، وذلك للوقوف على موضوعات الصورة الاستعارية لديهما بالتحليل والفهم، وبيان نقاط التلاقي والاختلاف بينهما، ومدى تأثير المذهب الأدبي لكليهما على صوره الاستعارية.

التعريف بالشاعرين:

أولاً: أحمد رفيق المهدوي:

هو أحمد رفيق بن محمد أمين بن الحاج أحمد بن محمد بين الحسين[١] المهدوي، أحد أقطاب المدرسة الكلاسيكية في ليبيا، ولد في فساطو سنة ١٨٩٨م، في ليلة من ليالي الشتاء الباردة الراعدة[٢]، ونشأ في أسرة ضمت شقيقه (حسين)، وشقيقتيه (عائشة وصالحة)، وهو أكبرهم سناً[٣]، وقد انتقل مع والده إلى مدينة نالوت[٤]، لمواصلة تعليمه فيها، ومنها انتقل إلى مدينة طرابلس، حيث المدارس النظامية، بعدها انتقل إلى مدينة الزاوية التي حصل منها على الشهادة الابتدائية، وفي عام ١٩١٢م هاجر مع والده إلى مصر بسبب الاحتلال الإيطالي لليبيا عام ١٩١١م، وكان في الثالثة عشرة من عمره[٥]، وبها حصل على الشهادة الابتدائية مرة أخرى، ثم الكفاءة.

وفي عام ١٩٢٠م عاد المهدوي إلى ليبيا، والتحق بالوظيفة العامة، حيث شغل منصب سكرتير ببلدية بنغازي، ثم عزله الإيطاليون عن عمله بسبب مجاهرته بعداوته لهم، فهاجر إلى تركيا[٦].

---

(١) معجم الشعراء الليبيين، عبد الله سالم مليطان، دار مداد، طرابلس، ط١، ٢٠٠١م، ص٥١.

(٢) دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، طه محمد الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٠٠، أعلام ليبيا، الطاهر أحمد الزاوي،دار إحياء التراث، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٦١م، ص١٠١.

(٣) الشعر والشعراء في ليبيا، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، ١٩٥٧م، ص١٥٨.

(٤) الحياة الأدبية في ليبيا (الشعر)، طه محمد الحاجري،، دار علاء الدين، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٦٢م، ص٩٣.

(٥) مهرجان رفيق الأدبي، محمد دغيم، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٣، ٢٤.

(٦) معجم الشعراء الليبيين، عبد الله مليطان، ص٥١.

ثم عاد إلى بنغازي سنة١٩٣٤م، فأخذ يجاهر بعداوته للمستعمر مرة أخرى، فقررت إيطاليا نفيه ليعود إلى تركيا[١]، مرغما لا راغباً، حيث يقول:

تركـت مـوطن آبـائي علـى مضـض ممـا تجرعـت مـن هـم وويـلات

والله مـا باختيـاري أن أفارقـه لـو لـم ينغصـه حكـم الظـالم العـاتي[٢]

ثم عاد إلى وطنه سنة ١٩٤٦م، فسخر قلمه وشعره لخدمة قضايا وطنه، وتوجيه أبنائه إلى ما فيه خير الوطن وعزته ووحدته واستقلاله[٣].

وفي عام ١٩٥١م عين عضواً بمجلس الشيوخ الذي استمر في عضويته فيه حتى وفاته يوم ١٩٦١/٧/٦م بالعاصمة اليونانية أثينا، ونقل جثمانه إلى بنغازي ليدفن بمقبرة سيدي عبيدة[٤].

وقد سادت أشعار المهدوي روح الوطنية والقومية، لذلك لقب بشاعر الوطن، وشعره من طينة الشعر العربي التقليدي، فهو متأثر في موضوعاته وطريقة أدائه الفني برواد مدرسة البعث والإحياء أمثال شوقي، وحافظ، والرصافي، والزهاوي، فصلته بهم أقوى من صلته بالشعراء العرب القدامى، وقد بين البغدادي هذا التأثير في قوله: "إن تأثر رفيق بشعراء هذه المدرسة أمثال شوقي، وحافظ، والبارودي أقوى ظهوراً من تأثره بالنوابغ من شعراء العرب القدامى"[٥]، وشعره يحمل كثيراً من خصائص شعر أولئك الرواد، كالتعبير عن الأحداث المهمة، وبروز النزعة الخطابية، والتقريرية المباشرة في الخطاب الشعري، وله معارضات لبعض قصائدهم[٦].

وقد نشر شعره في بعض المجلات مثل مجلة (ليبيا المصورة)، وفي بعض الصحف مثل صحيفة (الوطن)[٧]، وله ديوان شعر طبع بعد وفاته على نفقة وزارة العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة سنة ١٩٦٢م، حمل عنوان (شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي) في ثلاثة أجزاء مقسم على خمس فترات تاريخية، وقد بلغت قصائد الديوان نحو مائتي قصيدة، انعكست فيها مظاهر الكلاسيكية الحديثة التي بدت بارزة في المحافظة على بحور الشعر العربي القديم وأغراضه، والارتباط بقضايا العصر والأحداث والنزعات الوطنية والقومية،وضعف التجربة الذاتية.

ثانيا: رجب الماجري:

---

(١) وميض البارق الغربي، سالم الكبتي، مكتبة ٥ التمور، بنغازي، ليبيا، د.ط، ٢٠٠٥م، ص٢٣.

(٢) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، طبع على نفقة وزارة العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة، المطبعة الأهلية، ط١، ١٩٦٢م، ف٣، ص١.

(٣) مهرجان رفيق الأدبي، محمد دغيم، ص٨٠.

(٤) وميض البارق الغربي، سالم الكبتي، ص٢٤-٢٦.

(٥) أحمد رفيق شاعر ليبيا، عبد المولى محمد البغدادي، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٦٨م، ص٢٢٩.

(٦) رفيق شاعر الوطن، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د.ط، ١٩٨٨م، ص٤٥.

(٧) وميض البارق الغربي، سالم الكبتي، ص٢٣، ٢٤.

هو رجب مفتاح المبروك الماجري شاعر رومانسي، ولد في مدينة درنة سنة ١٩٣٠م، توفي والده بعد شهرين من ولادته[١].

وقضى الماجري طفولته الأولى بمدينة درنة، واستمرت حتى نهاية سنة ١٩٤٦م،وهي السنة التي بدأ فيها قرض الشعر، وقد عاش متنقلاً بين مدينتي درنة وبنغازي[٢]، وكان لنشأته في مدينة درنة أثر كبير في تكوين شاعريته، وعن ذلك يقول الماجري عندما سئل عن رومانسيته: "إنما هي نتاج مدينة أنفاسها الفل، والنسرين، والياسمين، ونبضها من خرير السواقي الجارية في شراييها، وأغانيها من هديل الحمام... ولذلك فإنه لا عجب إذ إن شعراء هذه المدينة في الأغلب الأعم ينتسبون إلى الرومانسية"[٣].

وقد التحق الماجري بالدراسة في سن متأخرة، بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية التي أوقفت شتى مناحي الحياة اليومية، ومنها الدراسة النظامية، وقبل التحاقه بالمدارس النظامية كان يتردد على الأستاذ (عبد الكريم جبريل)، الذي كان يعطي دروساً في بيته للأطفال دون مقابل، وحين التحق الماجري بالدراسة النظامية، حصل على الشهادة الابتدائية بتفوق، حيث كان ترتيبه الأول على مستوى مدارس برقة[٤].

ومن أساتذته الذين درسوه في هذه المرحلة، الأستاذ (أحمد فؤاد شنيب)، والأستاذ (المبروك الجباني)، ثم انتقل للدراسة بالمدرسة الثانوية ببنغازي، وفي هذه المرحلة أسهم في الكتابة في الجانب الاجتماعي[٥].

وفي عام ١٩٥١م انتقل الشاعر إلى مصر لإكمال دراسته التوجيهية، وبعد ذلك الجامعية، حيث تخصص في الحقوق بجامعة عين شمس في القاهرة، وأكمل دراسته سنة ١٩٥٦م، عاد بعدها إلى ليبيا والتحق بسلك العمل[٦]، فعين وكيلاً للنيابة العامة سنة ١٩٥٦م في مدينة بنغازي، وتدرج في سلك القضاء حتى عين رئيساً لنيابة برقة المنتدب سنة ١٩٥٨م، ثم انتقل إلى نيابة المحكمة العليا في أواخر ١٩٥٩م، حيث شغل منصب نائب للمحكمة العليا في طرابلس، ثم مستشارا مساعداً في المحكمة العليا سنة ١٩٦٥م[٧].

وفي سبتمبر عام ١٩٦٨م تولى منصب وزير العدل أيام الحكم الملكي في ليبيا، واستمر حتى سبتمبر ١٩٦٩م[٨]، مارس بعدها مهنة المحاماة ما بين عامي ١٩٧٠م، و١٩٨١م، ثم مستشاراً مستشاراً قانونياً لمشروعات عدة منها مشروع النهر الصناعي[١].

---

(١) الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، بداياتها – اتجاهاتها – قضاياها – أشكالها – أعلامها، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م، ج٢، ص٢٠٦.

(٢) المصدر السابق، ج٢، ص٢٠٦.

(٣) حوار مع الشاعر بعنوان (رجب الماجري شاعر الجاهلية والرومانسية والحداثة)، صحيفة الجماهيرية، ٢١ التمور، ١٢٤٨هـ، ص١٢.

(٤) حوار مع الشاعر بعنوان (رجب الماجري: الشعر أن يبوح المرء بنفسه)، أحمد الفيتوري، ٢٠٠٧/١٢/١٧م. ٢٠٠٧/١٢/١٧م.

(٥) المصدر السابق.

(٦) الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، قريرة زرقون نصر، ج٢، ص٢٠٦.

(٧) المصدر السابق، ج٢، ص٢٠٦.

(٨) ليبيا مسيرة الاستقلال، سالم الكبتي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠١٢م، ج٣، ص١٤٢٥.

وبدأ الماجري قرض الشعر منذ كان في السادسة عشرة من عمره، ونشر أغلب شعره في الصحف والمجلات، حيث نشرت أولى قصائده في مجلة (الفجر) سنة ١٩٤٧م، ثم نشرت قصائده الأخرى في بعض المجلات منها (ليبيا)، و(الضياء)، و(النور)، وبعض الجرائد مثل (برقة الجديدة)، و(الوطن)، و(الزمان)، و(الدفاع)، وقد ركز الشاعر على محورين اثنين: المرأة والوطن[٢].

وتناول الماجري الشعر في بداياته تناولاً تقليدياً، لانشغاله بقضايا بلاده السياسية في العقد الأول من عمره الشعري، أي بين (١٩٤٦-١٩٥٦م)، وذلك راجع إلى أن الشاعر عاش مرحلة الاستعمار الإيطالي لليبيا، وهذا ما جعله يناهض المستعمر وينظم في بداياته في الأغراض الوطنية، يقول الماجري: "تجاربي الشعرية الأولى انصب أغلبها على الجانب الوطني، وهذا راجع في اعتقادي لكون الوطن كان محتلاً من قبل الإيطاليين ثم الإنجليز، فلو كان الوطن حراً لربما جاءت بداية التجربة مختلفة"[٣].

وعندما تعددت تجاربه وتعمقت ثقافته، واستجاب للمؤثرات الرومانسية، وجد أن ملكته الشعرية منجذبة إلى التيار الرومانسي أكثر منها إلى التيار الكلاسيكي و"وبدأ الماجري يخرج... عن المدرسة الكلاسيكية الحديثة إلى آفاق الرومانسية، حيث المضمون أكثر أهمية من الشكل"[٤].

ومن العوامل المؤثرة في رومانسية الماجري، انتقاله إلى مصر للدراسة سنة١٩٥١م، وبقاؤه فيها مدة خمس سنوات، حيث توسعت مداركه وتعددت تجاربه العاطفية هناك[٥]. فشغلت المرأة حيزاً كبيراً في شعره، بسبب تأثره بانفتاح الحياة الاجتماعية وحرية المرأة في مصر، وهذه الفترة "تعتبر البداية الحقيقية للماجري كشاعر عاشق ينتقل بين خمائل الشعر،وحدائق الحب، بروح رقيقة شفافة، وأجنحة قادرة على هذا الانتقال"[٦].

وكذلك تأثره بشعراء مدرسة أبوللو من أمثال بشارة الخوري، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وغيرهم، ممن قرأ لهم الماجري، وهم أبرز أعلام الرومانسية في الشعر العربي الحديث[٧].

توفي الماجري في بنغازي يوم ٢٠١٢/١٢/١٣م، عن عمر بلغ اثنين وثمانين عاماً[٨].

وله ديوان ضم نتاجه الشعري، تولى طباعته مجلس تنمية الإبداع الثقافي بمدينة بنغازي سنة ٢٠٠٥م، حمل عنوان (في البدء كانت كلمة)، وضم الديوان بين دفتيه ثلاثة دواوين هي

---

(١) الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، قريرة زرقون نصر، ج٢، ص٢٠٦، ٢٠٧.

(٢) ليبيا مسيرة الاستقلال، سالم الكبتي، ج٣، ص١٤٢٥، مجلة الفصول الأربعة، العدد ٧٩، ص٥١.

(٣) (الشاعر الليبي رجب الماجري)، صحيفة العرب، الأربعاء، ١٩٩٨/٣/١١م، ص١٠.

(٤) (ما بين رفيق والماجري)، أحمد الفيتوري، مجلة الفصول الأربعة، العدد ٧٩، سنة ١٩٩٥م، ص٦٠.

(٥) الشعر والشعراء في ليبيا، محمد الصادق عفيفي، ص١٠٩.

(٦) (الشاعر العاشق بين الشعر والحب)، الصيد أبو ديب، مجلة الفصول الأربعة، العدد ٧٩، سنة١٩٩٥م، ص١٤٢.

(٧) حوار مع الشاعر بتاريخ ١٩٩٩/١٢/١٥م.

(٨) ينظر الموقع الإلكتروني www.ar.wikipedia.org جريدة الكريمة، شهر ١٢ سنة ٢٠١٢م، العدد ٩، ص١.

همسات الصبا، أقوى من الموت، براعم الخريف، وبلغ عدد قصائده مائة وثلاثاً وخمسين قصيدة، بدت فيها ملامح الرومانسية بارزة باستثناء بعض القصائد التي أنشأها الشاعر في بداياته الأولى، فإنها محملة بروح الشاعر الوطنية، وتكمن ملامح الرومانسية في شعره في دور الطبيعة البارز في تكوين جو السعادة في نفسه، وكذلك الحوار المتبادل مع الطبيعة، واستعذاب الألم، وخروجه عن نظام القافية الموحدة، وإغراقه في الخيال، ونشدان الحب الطاهر المثالي، وغيرها من الملامح.

مقدمة:

تعد الاستعارة إحدى أدوات الصورة الشعرية، وأهم أنماطها استخداماً في تصوير الأحاسيس وتجسيدها، ووضعها في قالب لفظي جديد، يخرج به الشاعر من الحقيقة إلى المجاز ليوفر في شعره أكبر قدر من التأثير، "فإذا كان التشبيه يقوم على وجود طرفين هما المشبه والمشبه به... فإن بلاغة الاستعارة تقوم على تناسي أحد طرفي التشبيه، الأمر الذي يهب الصورة غموضاً محموداً وجمالاً في آن معاً، فيحملنا على أن نشترك مع الشاعر في أعماق صورته الجديدة، التي تنسينا جمال التشبيه البليغ إلى جمال أكثر فتنة وأشد تشويقاً وإثارة للذهن"[١]، وهذا يعني أن الاستعارة عبارة عن تشبيه حذف أحد طرفيه، المشبه أو المشبه به، الأمر الذي أكسب الصورة غموضاً لكنه غموض محمود، كما أكسبها جمالاً أنسانا جمال التشبيه البليغ.

وإذا "كان التشبيه بمفهومه البلاغي القديم قد ساد عند شعراء الكلاسيكية الجديدة لما فيه من موضوعية متواضع عليها، فإن الاستعارة كأداة تصويرية غلبت على النتاج الشعري عند الرومانسيين، لما فيها من تكثيف عاطفي وما يستدعيه ذلك من خيال مجنح لتحقيق أغراضهم النفسية تحقيقاً جمالياً"[٢]، وتعد الاستعارة أحد ركيزتي التشخيص والتجسيم، فالتشخيص أن يضفي الشاعر على الجمادات والنباتات صفات إنسانية تحيلها إلى كائنات حية عاقلة، أما التجسيم فيحيل الشاعر فيه المعنوي إلى محسوس، إمعاناً في إبراز التجربة إلى حيز الوجود[٣].

وهذا يعني، أن وظيفة الاستعارة لم تعد تقتصر على شرح المعنى وإيضاحه والمبالغة فيه أو تحسينه وتزيينه كما هو معروف عند القدماء[٤]، بل أصبحت ميداناً خصباً تتجلى فيه عبقرية الشاعر الخيالية في نسج العلاقات والربط بينها، فهي تعتمد على الخيال عنصراً مهماً في النص، كما أنها جزء أساسي من العملية الشعرية، ووسيلة من وسائل التشكيل الجمالي في العمل الفني، فهي "أشهر صور المجاز اللغوي، وأرحبها أفقاً وأكثرها افتناناً"[٥].

---

(١) البديع في شعر المتنبي التشبيه والمجاز، منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، د.ط، ١٩٩٣م، ص٩٨.

(٢) التصوير الشعري، عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨١م، ص٨٢.

(٣) ينظر التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ١٩٩٠م، ص١١٩، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٢٥، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٥١، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، عالية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، د.ط، ١٩٩٤م، ص١١٢.

(٤) انظر الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، (د.ت)، الفصل الأول من الباب التاسع، ص٢٧١.

(٥) التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شفيع السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٧م، ص١٣٩.

وقد استخدم الشعراء الاستعارة فجسموا الفكرة في شكل محسوس، فأكسبوا الجمادات وما في حكمها بعض صفات الكائن الحي، حيث سنرى ذلك عند الشاعرين المهدوي والماجري في صورهما الاستعارية.

أولاً: الصورة الاستعارية عند المهدوي

تواترت الاستعارات عند المهدوي في شعره، وهذا بدهي؛ لأنه ينتمي إلى جيل المحافظين، فكانت الصور الاستعارية أقل استخداماً في شعره مقارنة بالصور التشبيهية، وقد استعملها بقسميها التصريحية والمكنية، من ذلك قوله يصف فتيات جميلات:

وللظبـــاء ســـنوح[١] عـــن ميامننـــا وعـــن شـــمائلنا تمضـــي زرافـــات[٢]

استعيرت الظباء لفتيات جميلات على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث استغنى عن كل أركان التشبيه فيما عدا المشبه به (الظباء)، التي استعار منها رشاقتها وطريقة مشيها وأضفاها على الفتيات، لعلاقة المشابهة بين الطرفين، وقيمتها الفنية إبراز جمال الفتيات اللاتي وصفهن الشاعر وأثر ذلك الجمال عليه.

ويسخر المهدوي من بعض رجالات وطنه المتخاذلين، واصفاً إياهم بالتماثيل قائلاً:

وهـــل يحســـن التمثـــال تمثيـــل أمـــة أقامتـــه (بوقـــات لهـــا وطبـــول)[٣]

استعار الشاعر (التمثال) لكل شخص متخاذل يتولى منصباً في حكومة بلده، ولم تنتفع به البلد، وهي استعارة تصريحية تكمن قيمتها في نقد ما وصل إليه مجتمعه من خلال تصوير شخصياته تصويراً يجمع بين الجد والهزل، فالوزير والنائب وجوده كعدمه، مثله مثل التمثال لا نفع منه ولا ضرر، وإنما أصبحوا عالة على الشعب.

وكان لموت الشاعر إبراهيم الأسطى عمر[٤] وقع عظيم الأثر على نفس المهدوي، فرثاه قائلاً:

---

(١) سنوح: مرور أو مضي. ينظر المعجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٩٢م، ص٤٥٢.

(٢) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، طبع على نفقة وزارة العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة، المطبعة الأهلية، ط١، ١٩٦٢م، ف٣، ص٤.

(٣) ديوان رفيق، ف٣، ص٢٧٠، وهذا الجزء من عجز البيت للمتنبي حيث يقول:

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول

ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ص٣٥٩.

(٤) إبراهيم الأسطى عمر، من كبار شعراء ليبيا، ولد عام ١٩٠٨م بمدينة درنة لأب تونسي وأم طرابلسية، تيتم صغيراً، وعمل حطاباً في صغره ليعول أسرته، ثم عمل ساعياً بالمحكمة، ثم هاجر متنقلاً بين مصر وسوريا والعراق، ثم عاد لمصر ومنها إلى ليبيا لينظم لجمعية عمر المختار، وله ديوان مطبوع بعنوان (البلبل والوكر)، توفي يوم ١٩٥٠/٩/٢٦م غرقاً. انظر ترجمته في مقدمة ديوانه (البلبل والوكر)، جمع عبد الباسط الدلال وعبد اللطيف شاهين، مطبعة م. ك. الإسكندرية،ط١، ١٩٦٧م، ص٢١-٢٤، إبراهيم الأسطى عمر (شاعر من ليبيا)، علي مصطفى المصراتي، دار الفكر،طرابلس،ط٢، ١٩٧٢م، ص١٤، معجم الشعراء الليبيين، عبد الله مليطان، ج١، ص١٥.

أطفـــأ البحـــر شـــعلة مـــن ذكـــاء كـــان فيهـــا (الخليـــل) إبـــراهيم[١]

في هذا التصوير الاستعاري شبه المهدوي الشاعر إبراهيم الأسطى عمر بالشعلة، وذلك على سبيل الاستعارة التصريحية، لعلاقة المشابهة بين الطرفين، فكل منهما وظيفته الإنارة، الشعلة تنير دروب السيارة بضوئها، أما الشاعر فينير العقول بأفكاره وثقافته وعلمه، والقرينة (أطفأ البحر) لفظية، فالشاعر مات غرقاً، والشعلة إذا اقترب منها الماء انطفأت، ولم يكتف المهدوي بالاستعارة هنا وإنما رسم للشاعر أيضاً صورة تشبيهية شبهه فيها بالخليل إبراهيم عليه السلام في فطنته وذكائه، وسر جمال الصورتين يكمن في إبراز المكانة العظيمة لهذا الشاعر في نفس المهدوي وفي نفوس أبناء وطنه، وموته ترك حزناً عميقاً وألماً مريراً ترجمه المهدوي في رثائه له.

ومن استعاراته المكنية قوله:

مـــا يبـــالي أســـعدت أم أصـــبحت بـــين أنيـــاب الشـــقاء الغائـــل[٢]

فقد استعار (الحيوان المفترس) للشقاء، والأول مستعار منه، والثاني مستعار له، فصرح بالثاني وحذف الأول، ثم دل عليه بشيء من لوازمه وهو (الأنياب)، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، والفائدة تصوير مرارة الألم الذي يحس به الشاعر لما حل ببلده من ويلات وهموم من أبناء الوطن ومن الطارئين عليه، الذين لا يبالون بالوطن سعيداً كان أم شقياً.

وكذلك قوله:

أناخـت[٣] علـى حكـم الـبلاد عصـابة تسـير علـى أهوائهـا وتصـول[٤]

شبه العصابة التي تسير أمور البلاد بالجمل على سبيل الاستعارة المكنية، حذف المشبه به (الجمل) وجئ بلازم من لوازمه وهي الإناخة، والقيمة الجمالية للاستعارة هي الإشارة إلى أن من يقوم على حكم البلاد، ويسيطر عليها، ويجثم على أنفس مواطنيها هم مجموعة أفراد جهال يشكلون عصابة تسير أمور البلاد على هواها، وتقيم فيها وترحل من تشاء كما يبرك الجمل بالمكان فيقيم فيه ويرحل متى شاء.

وقوله:

كـــادت تطيـــر بأضـــلعي أشـــواقي يـــوم الفـــراق فهـــل يكـــون تلاقـــي؟[٥]

استعير الطائر للأشواق، فصرح بالثاني وحذف الأول، ثم دل عليه بشيء من لوازمه وهو (الطيران)، وهو بهذا التصوير الاستعاري ينقل لنا مشاعر اللوعة والألم والشوق التي تختلج في فؤاده فتكاد تجعله يطير من بين جوانحه بسبب الفراق، متسائلاً هل سيكون هناك لقاء بعد هذا الفراق، وفيه دلالة على أن الشاعر لديه أمل في اللقيا مرة أخرى.

---

(١) ديوان رفيق، ف٤، ص١٨١.

(٢) ديوان رفيق، ف٤، ص٨٧.

(٣) أناخت: أناخ الجمل: أبركه وأناخ بالمكان أقام به. المعجم الرائد، جبران مسعود، ص١٣٠.

(٤) ديوان رفيق، ف٣، ص٢٦٧.

(٥) ديوان رفيق، ف٣، ص١٧.

مما سبق يمكن القول: بأن الاستعارة ضرب من التصوير يقوم على التشبيه المكثف الذي حذفت كل أطرافه باستثناء المشبه به أو حذفت كل أطرافه وجئ بالمشبه وشيء من لوازم المشبه به، وهذه هي الاستعارة في أساس تكوينها المنطقي، ولكننا أمام العمل الأدبي لسنا بصدد البحث عن هذه العلاقات المنطقية بين الأشياء،وإنما نبحث عن المعاني الجديدة التي ظهرت نتيجة هذا الانتقال؛ لأننا "في كل استعارة أصلية لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي"[1].

وقد اعتمد المهدوي في شعره على كثير من الصور الاستعارية في تقديم تجربته الشعرية، متخطياً العلاقات المنطقية بين أجزاء الواقع، مشخصاً المعاني والأشياء، أو مجسداً المعاني في صورة حسية غير تشخيصية، وقد أفاد من طاقات الاستعارة المشخصة والمجسمة على حد سواء، من ذلك قوله في وصف شلال درنة:

إذا زرت درنـــة لا تـــنس أن ... تـزور علـى الفـور شـلالها

فلـــن تبصـــر الحســـن إلا إذا ... رأيـــت الميـــاه وســـيالها

ميـــاه تـــدفق مـــن شـــاهق ... كســـته الطبيعـــة إجلالهـــا

وغنت بصوت الخرير الرتيب ... ترتـــل للـــدهر أزجالهـــا

تســـبح لله شـــكراً علـــى ... جمـــال بـــه زان ســـربالها

وجالـــت بألســـنة السلســـبيل ... تجـر علـى الـروض أذيالهـا[2]

في هذه الأبيات تقرأ للشاعر استعاراته (كسته الطبيعة)، (غنت بصوت الخرير الرتيب)، (ترتل للدهر أزجالها)، (تسبح لله شكراً)، (جالت بألسنة السلسبيل)، حيث يبدو التجانس بين الحسي والمعنوي في تفاعل يؤكد من خلاله الشاعر عمق تجربته الشعرية، إذ جمع بين متباعدات، ومزج بينها مزجاً كاملاً، حقق فيه ألواناً من الاستعارة التي صورت أحاسيسه وانفعالاته تصويراً يكشف عن مهارته في تحديد العلاقة بين الأشياء وتقوية المعاني.

وقد يأتي المهدوي بمشخصات حسية، لكن لخياله الشعري دوراً في توظيفها توظيفاً جيداً، بحيث تحمل عمق تجربته الشعورية والأثر النفسي لهذه التجربة على الشاعر، فيقول:

حياتـــك للعليـــاء والمجـــد أفعـــال ... وموتـــك ماتـــت فيـــه للنـــاس آمـــال

لقـــد كنـــت ركنـــاً للـــبلاد وملجـــأ ... إذا مـا ادلهـم الخطـب واشـتدت الحـال

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٢٢٦-٢٢٧.

(٢) ديوان رفيق، ف٤، ص٢٢٧.

فعالك لا تحصى على الدهر خلدت لك المجد فعلاً إنما المجد أفعال

ستذكرك الأوطان بالفخر كلما أتاها من الأيام رزء وإذلال

بلادك لن تنسى لفضلك حقه فإنك في تاريخ برقة تمثال[1]

جعل الشاعر الآمال تحيا وتموت، وشخص الفقيد وجعله ركناً للبلاد وملجأ، بتأثير هذه الأفعال على هذه المعنويات والجمادات التي شخصها وجسمها على سبيل التصوير الاستعاري، فالآمال تموت، وهو ركن للبلاد، والأفعال تخلد المجد، والأوطان تتذكر، والأيام تأتي بالأرزاء، والأيام لن تنسى.

تضافرت هذه الصور الاستعارية، التي ارتكزت على عاطفة الشاعر، المليئة بالحزن، والمشحونة بذوقه، محملاً إياها مرارة المصاب الجلل بفقد هذا الشخص العزيز.

لقد عبر الشاعر بألفاظ وعبارات أفصحت عن الألم والنوح والبكاء وشعور كامل بالفقد، فنقلها الشاعر من عالمها الخارجي إلى الذات المبدعة من حيث كونه يترجم مشاعر "هذه الذات بما تفرزه من نتاج فني يكون معبراً عن صدق المشاعر والأحاسيس"[2].

وإلى جانب الاستعارة رسم الشاعر صورة للفقيد شبهه فيها بالتمثال مستغنياً عن الأداة، ولما كان التمثال يتخذ ليرمز إلى المكانة العظيمة للشخص فقد شبه الفقيد به، وقد وردت لفظة (تمثال) للدلالة على هذا المعنى في هذا الموضع فقط، أما في بقية المواضع في الديوان فقد سيقت للدلالة على السخرية والتهكم سواء في التشبيه أم الاستعارة أم الكناية.

ويصور المهدوي آلامه وما حل به في الغربة جراء تركه لوطنه قائلاً:

تركت موطن آبائي على مضض مما تجرعت من هم وويلات

والله ما باختياري أن أفارقه لو لم ينغصه حكم الظالم العاتى[3]

جعل الشاعر من الهم والغم والويلات شيئاً مادياً مثل السم الناقع يتجرعه مرغماً، وما هم الاستعمار وغمه وويلاته إلا السم الناقع، الذي ليس له دواء إلا المقاومة الوطنية، حيث نقلت لنا الصورة الاستعارية من خلال تجسيم المعنويات انفعالات الشاعر وإحساسه المعبر عن اللحظات المؤلمة التي ترك فيها وطنه، وقد استطاع الشاعر بفضل التجسيم أن يبرز أحاسيسه من خلال المزج بين الأطراف المتباعدة ويمده بدلالات جديدة.

ويقول المهدوي مودعاً وطنه:

---

(١) ديوان رفيق، ف٣، ص٣٢.

(٢) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٢م، ص٣٦٩.

(٣) ديوان رفيق، ف٣، ص١.

ويـــا وطنـــي وداعـــاً مـــن محـــب تحيـــــر أمـــــره أخـــــذاً ورداً

وداعـــــاً لا أظـــــن لـــــه لقـــــاء فـــوا أســـفا إذا مـــا البـــين جـــدا

أناديـــــه وقـــد زمـــت ركـــابي وهـــد البـــين ركـــن الصـــبر هـــدا

وجاشـــت تخنـــق العبـــرات صـــوتي وداعـــاً أيهـــا الـــوطن المفـــدى[1]

يشخص الشاعر وطنه فيناديه أولاً كأنه يعقل، ثم يودعه كأنه يودع إنساناً عزيزاً على قلبه في شعور متبادل تبدو فيه عاطفته واضحة جلية، فيرسم لنا صورة استعارية تصور لحظة الوداع الرهيبة في مفارقة تصويرية يبرز الشاعر من خلالها تأثير هذه اللحظة على نفسه حين يطابق في قوله بين (أخذاً ورداً) فتصل حركة الصورة إلى المتلقى، كما أن في تكراره للفظة (وداعاً) ثلاث مرات تأكيد على مدى الألم والتوجع الذي سيسببه له الفراق؛ لأنه واقع لا محالة، ثم يجسم الصبر في قوله: (وهد البين ركن الصبر هداً) فيجعله بنياناً يهدم بسبب الفراق، وبفضل هذا التشخيص والتجسيم يبرز لنا الشاعر انفعالاته الحادة، وينقل لنا إحساساته المرهفة المعبرة عن خلجات نفسه؛ لأن "صورة الوطن هي مجموعة التشكيلات الجمالية والدلالية التي يحققها وجود الوطن حضوراً وغياباً ورمزاً في النص الشعري من خلال المستويات العديدة لفن الشعر، اللغة، الإيقاع، اللون، الدلالة والموسيقى"[2].

ويقول مستنهضاً همم الشباب:

للشـــعب فـــي هـــذا الزمـــان إرادة تملـــي الحقـــوق وتصـــدر الأحكامـــا

عصـــفت بســـيطرة الملـــوك ولـــم تـــدع لـــــتحكم المتجبـــــرين دوامـــــا[3]

استعار المهدوي في أسلوب حماسي الأفعال (تملي، تصدر، عصفت، تدع) للإرادة ليشخصها ويبث فيها الحياة والحركة، ولكن هذه المشخصات التي جاء بها لا تخدم رؤيته المعاصرة، وإنما تبدو مقحمة في النص وليست نابعة من الإيحاء الذاتي، فانحصر دور الشاعر في الموروث الثقافي وفي تصوير عالمه كما هو في الواقع.

ويصور المهدوي جبروت وطغيان الإدارة البريطانية التي استعمرت ليبيا بعد إيطاليا قائلاً:

وســـلطة أطلقـــت مـــن كـــل دائـــرة بالســـوء فينـــا يـــداً تطغـــى وتختـــان

كنـــا نقـــول عـــن الطليـــان قـــد ظلمـــوا فكلهـــم فـــي طبـــاع الســـوء طليـــان[1]

---

(١) ديوان رفيق، ف٣، ص٥٣.

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م، ص١٨٣.

(٣) ديوان رفيق، ف٤، ص٥٢.

جسم السلطة وهي شيء معنوي فجعل لها يداً، بتأثير الأفعال (تطغى، تختان) على المعنويات التي جسمها على سبيل التصوير الاستعاري، الذي أسهم في حيوية الصورة حين خلع على المعنوي صورة الكائن الحي، ليكسبها قيمة إيحائية؛ لأن في ذلك دلالة على إطلاق العنان لكل طاغ ومفسد من قبل الإدارة والسلطة البريطانية، التي تولت زمام الأمور في البلاد بعد إيطاليا، وكان غرضها الإفساد لا الإصلاح، وفي قول الشاعر (دائرة السوء) تناص ديني مع الآية الكريمة

(٢)، وفيه إشارة إلى أن كل ما تقوم به الإدارة البريطانية من أفعال في حق ليبيا وشعبها كان الغرض من ورائها الإفساد لا الإصلاح، وإن كانت في ظاهرها تبدو غير ذلك.

ويرسم المهدوي صورة استعارية انفعالية رائعة، تبرز من خلالها ملكته الشعرية قائلاً:

حـــاكوا مـــن الحلـــم اللذيـــذ حبـــائلاً نســـجت علـــى بعـــض العقـــول خيـــالا

والآن قـــد قلبـــوا لنـــا بصـــراحة ظهـــر المجـــن وخيبـــوا الآمـــالا(٣)

استطاع المهدوي من خلال ملكته الشعرية أن يبرز تجربته الصادقة في رسم هذه الصورة الاستعارية، التي جسم فيها الحلم، وهو شيء معنوي في صورة حبائل تنسج، وتوضع وتطبق على بعض العقول الجامدة، وبذلك يكون الشاعر قد أضفى على المعنوي صورة الكائن الحي، فأكسب صورته قيمة إيحائية، "لأنه بقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلع عليها من إحساسه وفاض عليها من خياله"(٤)، وبما أن الشاعر قد انفعل مع الأحداث التي حركت إحساسه ووجدانه فقد جاءت الصورة تحمل شيئاً من الغرابة والبعد، وعلى الرغم من ذلك فإنه أنتج عملاً فنياً رائعاً؛ لأن الصورة جاءت "انفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم فتصبح اللغة فيها عاطفية انفعالية"(٥)، ففي الصور الشعرية تتجمع عناصر جد متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد "لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض، معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر"(٦).

---

(١) ديوان رفيق، ف٤، ص١٠١.

(٢) سورة الفتح: آية ٦.

(٣) ديوان رفيق، ف٣، ص١٣٩.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٣م، ص٣٨٧.

(٥) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، ط٣، ١٩٨٤م، ص١٢٩.

(٦) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، د.ت، ص١٠٠.

وعلى الرغم من أن صور المهدوي الشعرية جاءت في أغلبها تقليدية قديمة، فإنه في بعض الأحيان يتحرر من الصور الشعرية التقليدية لكنه تجرد خجول، يحاول فيه الحد من التصوير الحسي، وقد وجد ضالته في الاستعارة، التي كانت الميدان الرحب لتصويراته، وذلك عندما يهيم بالطبيعة فتمتزج مظاهرها بمخيلته ومشاعره النفسية، ويبثها شكواه وحزنه، من ذلك قوله مخاطباً الطبيعة:

يا ثغور الورد هيا خبريني

أرسلي الأنفاس رياً وانعشيني

واملئي الكون بطيب يا نديه

وابعثي ذكرى حبيب لي هديه[1]

ففي هذه الأبيات ابتعد المهدوي عن التصوير المادي الحسي، فبدا أسلوبه الاستعاري أكثر رقة وحداثة، فخاطب ثغور الورد التي شخصها وجعلها تدرك، فأخذ يناديها وكأنها تسمع لندائه وتعي ما يقال لها، ثم أسند إليها أفعال الأمر (خبريني، أرسلي، أنعشيني، املئي، ابعثي)، وكأنه يخاطب إنساناً، وهنا ينسلخ الشاعر عن ذاته ويلتحم مع الورد ويهيم به؛ لأنه يرى ثمة علاقة حميمة تجمع بين الورد والمحبوبة، فاستعار للورد من الإنسان الثغور التي جعلها ترسل الأنفاس العطرة فتنعشه وتحدثه، وتكمن قيمة الاستعارة في تشخيص الطبيعة المتمثلة في الورود وإحالتها بفضل الاستعارة التشخيصية إلى بشر يتحرك ويتنفس ويحدث.

والمهدوي في هذه القصيدة يبدو رومانسياً أكثر منه كلاسيكياً، فتوظيفه للاستعارة في هذه الأبيات كان رائعاً، حيث يبدو من خلال هذا التشخيص التحامه بمظاهر الطبيعة وامتزاجه مع ذاته ومناجاتها كما يفعل الرومانسيون، لأن الطبيعة "غير مقصودة لذاتها، وإنما هي إطار جذاب جميل يحيط بالصورة التي يريد الشاعر تصويرها"[2].

ويجعل المهدوي للزهر ابتسامات، وللمطر دموعاً، ولنسيم البحر حديثاً، ويجعل الحجر يبتسم ويغبط، والبدر يبتهج ويلتقي الشاعر بترحاب وبشر في حياء فيقول:

لا تصدق قولهم فيما مضى بسمات الزهر من دمع المطر

إنما باحت بنجوانا التي بلغتنا من نسيمات السحر

يا حبيبي كل شيء حولنا باسم يغبطنا حتى الحجر

ما ترى البدر بنا مبتهجاً يتلقانا ببشر في خفر[3]

---

(١) ديوان رفيق، ف٣، ص٣٨.

(٢) الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٤، ١٩٧٨م، ص٧٨.

(٣) ديوان رفيق، ف٣، ص٧٥.

لم تعتمد هذه الاستعارات على التفسير الذهني، وإنما تجاوزتها إلى "المشاعر والمعاني النفسية، والأحاسيس الوجدانية، التي لا سلطان للعقل عليها، وقد تكون أقرب إلى التعبيرات التي يصعب على الذهن تصورها"[١]، حيث جاءت الاستعارات معنوية في صورة حسية، فصارت مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية مجسمة، تبتسم وتبكي، وتبوح بالنجوى، وتبتهج وتغبط، وتنبض بالحياة.

ويعد هذا التجسيم الذي جاء به المهدوي فريداً، إذ أن هذا النوع لا يوجد في أغلب قصائده.

ويصف المهدوي حركة الأمواج المتكسرة على الشاطئ فيقول:

قـــف بجليانـــة[٢] إبـــان الأصـــيل وانظـــر الشـــمس قبيـــل المغـــرب

وانظـــر البحـــر لـــه لـــون الســـماء حـــين رق الجـــو صـــفواً راق مـــاء

يتـــوالى المـــوج فيـــه كلمـــا صـــفقت جانبـــه ريـــح عليـــل

راح يحكي راقصاً من طرب[٣]

في هذه الصورة شخص الشاعر الموج بفضل استعارة الرقص والطرب له، فظهر في صورة شخص يرقص ويطرب، كما شخص الريح حين استعار لها التصفيق، وهو بإسناد هذه الأفعال (الرقص، الطرب، التصفيق) للموج والريح يكون قد بث فيها الحياة والحركة، وحقق هدفه من وراء الاستعارة، وفيه دلالة على انبهار الشاعر بالمنظر الذي رآه بجليانة، ففجر لديه هذه الطاقات الاستعارية المشخصة، وإلى جانب الاستعارة جانس الشاعر بين قوله: (رق، راق) جناساً ناقصاً أضفى على الأبيات جرساً بديعياً.

ثانياً: الصورة الاستعارية عند الماجري

شغلت الاستعارة حيزاً كبيراً في شعر الماجري، حيث كانت بارزة لديه أكثر من أي صورة فنية أخرى، ولا نبالغ إذا قلنا إنه في بعض قصائده تكون القصيدة بأكملها عبارة عن صور استعارية، مثل قصيدة (ذبول، قصة قلب، زنبقة وبرعمان، أنا والبدر، وحي رسالة) وغيرها من القصائد، ومن صوره الاستعارية قوله:

عشت في الشوك وللورد اشتياقي وحنيني[٤]

---

(١) التبعير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شفيع السيد، ص١٨٥.

(٢) جليانة: مصيف يقصده الناس في فصل الصيف للاستجمام، والتمتع بأشعة الشمس، والهواء النقي، يقع في في ضاحية من ضواحي بني غازي، انظر معجم البلدان الليبية، الطاهر أحمد الزاوي، دار مكتبة النور، طرابلس، د.ط، ١٩٦٨م، ص١٠٨.

(٣) ديوان رفيق، ف٣، ص٦٦.

(٤) ديوان الماجري، (في البدي كانت كلمة)، رجب مفتاح الماجري، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، دار دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا،ط١، ٢٠٠٥م، ص١٦٥.

فالشوك والورد مشبه به لمشبهين محذوفين تقديرهما: العذاب والحبيب، فاستعار الشوك للعذاب، والورد للحبيب على سبيل الاستعارة التصريحية، لعلاقة المشابهة بين الطرفين، والشاعر من خلال هذا التصوير الاستعاري يجسد لنا ألم الحب والشوق، ومع ذلك فإنه يستلذ ويستعذب هذا الألم.

وقوله:

واذكريني مع الضحى بلبلاً غنى فأشجي بل ناح لو تدركينه[1]

استعار الشاعر البلبل لنفسه استعارة تصريحية، وصورة البلبل توحي بدلالات المعاناة والضعف الذي كان يحس به الشاعر، وقد تشير الصورة لمعاناة الشاعر من قيود الاستعمار والتخلف والتردي المجتمعي، الذي كان يخنق أنفاس الشاعر آنذاك.

وقوله مصوراً عملاء الاستعمار من أبناء الوطن:

فهل نطأطئ للأذناب هامتنا وما حنينا لغير الله أعناقا[2]

حيث استعيرت الأذناب للخونة والعملاء على سبيل الاستعارة التصريحية، لعلاقة المشابهة بين الطرفين، فقد شبه الشاعر العملاء والخونة من أبناء الوطن بالأذناب، لتبعيتهم للمستعمر كتبعية الذنب لصاحبه، وتكمن قيمة الاستعارة في كشف حقيقة هذه الفئة من أبناء وطنه الذين يبيعون ذممهم ووطنهم للمستعمر، ونبذ هذه الفئة والتقليل من شأنها.

ومن استعاراته المكنية قوله:

ترى روحي تناديك وقد طارت عن الأرض

صلي من يعبد الحب ومن يكفر بالبغض[3]

جعل الشاعر الأرواح تتنادى في عالمه الروحي بعدما تخلصت من سلبيات العالم السفلي، فطارت إلى الفضاء الرحب في استعارة مكنية، شبه فيها روحه الطاهر بطائر، حذف المشبه به (الطائر) وجئ بلازم من لوازمه وهو الفعل (طارت)، ذلك أن طهر الأرواح المتحابة يؤدي إلى المثالية والنقاء الروحي، مما يجعل الشاعر متعبداً – مجازاً – في محراب الحب، وممجداً لهذه العاطفة السامية، ففي هذين البيتين تبرز سمات الرومانسية لدى الماجري، متمثلة في التغني بالحب العفيف، الذي تسمو فيه الروح إلى عالم شفاف يطهرها من دنس الحياة المادية.

وقوله:

رؤوس أينعت في كل قطر وحان قطافها بيد الأباة[4]

---

(١) ديوان الماجري، ص١٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٨.

(٣) المصدر السابق، ص٥٤.

(٤) المصدر السابق، ص٢٦٦.

شبه الشاعر رؤوس العملاء والخونة بالثمار، حذف المشبه به على تخيل أن الرؤوس قد تمثلت في صورة ثمار، ورمز للمشبه به المحذوف بشيء من لوازمه وهو أينعت وحان قطافها، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وهذا البيت يتناص مع قول الحجاج بن يوسف الثقفي: "إني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها"، وقيمة الاستعارة التحريض على اقتلاع جذور العملاء والخونة في كل قطر؛لأنهم سبب خراب الأوطان.

وقد استفاد الماجري من طاقات الاستعارة المشخصة والمجسمة، وطغيان الاستعارة التشخيصية على معظم قصائده، خاصة تلك التي تمتزج فيها الطبيعة بمشاعره النفسية، للإيحاء بجو جمالي ونفسي تخلقه عملية التشخيص والتجسيم، التي تشترك في ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مستحدثة بين الإنسان والطبيعة، من ذلك قوله:

حدقي يا نجوم وابسمي يا سماء
إن خلف الغيوم ومضة من رجاء
أمل يلمع في أفق حياتي منه ومض
تنزع الأرواح فيه حجب الجسم وتنضو
فهو في فكري معنى وهو في قلبي نبض[1]

يشخص الشاعر النجوم والسماء، فيناديها أولاً كأنها كائن حي يعقل، ثم يسند إليها أفعال الأمر (حدقي، ابسمي) فيخلع عليها صفات الإنسانية، وهذا التشخيص أضفى على الصورة حيوية، فصارت مظاهر الطبيعة الجامدة في صورة إنسان يحدق ويبتسم، ليوحي للمتلقي بدلالات يرمي إليها الشاعر، يحاول من خلالها نسيان مآسيه ومآسي غيره، مصوراً أحلامه ورؤى خياله التي قادته إلى منابع النشوة والأمان.

والقيمة الفنية الدعوة إلى التأمل النفسي وزرع التفاؤل والطمأنينة، ولعل الدافع لهذا الانسجام مع ما يحدث في الكون هو رؤيته الرومانسية؛ لأن "الرؤية الرومنطيقي العربي لمسألة الكون والمصير وجهاً آخر يمتاز بالطمأنينة والانسجام، وهي طمأنينة من أدرك لوجوده معنى، ومن آمن بمصيره وارتضاه"[2].

وقوله:

رعيتها زنبقة ندية ذات افتتان
تخذتها لي موئلاً ومرشداً فيما عناني
أتيتها وخاطري مضطرب مما دهاني
فخففت من لوعتي وكفكفت من ثوراني

---

(١) ديوان الماجري، ص١٣٢.

(٢) أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، فؤاد الفرفوري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، د.ط، ١٩٨٨م، ص١٨٤.

وأرسلت من ثورتي شواردا من البيان[1]

يلجأ الماجري إلى الطبيعة يتعشق جمالها، ويتخذها موئلاً تخفف من لوعته، وتلهمه روائع الإبداع، وشوارد البيان، حيث شخص زهرة الزنبق، فجعلها كائن حي يعشقه ويناجيه ويحاوره، وبذلك يكون قد بث فيها الحياة والحركة ومنحها خصائص الإنسان وصفاته، من أنها ندية وفاتنة، فعندما مال الماجري إلى تشخيص المعاني الحسنة استعار لها صورة المحبوبة، وخلع عليها صفاتها، متخيلاً فيها حبه وغزله، ويولد من هذه الصورة الاستعارية طاقة خيالية من خلال خلق حوار متبادل بينه وبين زهرة الزنبق، فيأتيها مضطرب الخاطر، لكنها تخفف من لوعته، وتكفكف من ثورانه، وهذه الطاقة الخيالية تجتذب القارئ وتجعله يتخيل معه مسحة الجمال التي يرسمها، ويسري معه في جو من متعة الروح، وهذه الصورة الاستعارية محاولة لاكتشاف منابع الجمال من خلال تداعيه لزهرة الزنبق متخيلاً فيها حبه وغزله، محققاً غرضه من الصورة الشعرية التشخيصية.

وتدفع الرومانسية بالماجري إلى خلق حوار متبادل مع الطبيعة والمجردات من خلال استخدام السؤال والجواب والنداء، مستغلاً وسيلتي التشخيص والتجسيم، حيث يتمثلها الشاعر تسمع وتعي وتجيب، يقول الماجري في وصف مدينة درنة وجمالها:

أطـــرق البـــدر واعتـــراه شـــحوب ... وعـــلا وجهـــه اصـــفرار كئيـــب

فســـرى يســـأل الســـحاب نقابـــاً ... يتـــوارى بـــه الحـــزين الغريـــب

قلـــت يـــا بـــدر مـــا أراك فينـــا ... أتـــرى فـــي حياتنـــا مـــا يريـــب؟

فـــدع النـــاس والحيـــاة وقـــل لـــي ... هـــل تســـامت إلـــى عـــلاك الخطـــوب؟

مـــا لحســـن أخالـــه يتلاشـــى ... مـــا لبشـــر طغـــى عليـــه القطـــوب؟

مـــا لنـــور تســـكابه يـــنعش الـــرو ... ح تفـــانى ومـــا احتـــواه مغيـــب؟

قـــال غطـــت علـــي درنـــة حســـناً ... إن حســـنى مزيـــف مكـــذوب[2]

لقد جعلت الرومانسية الماجري يتخيل الجماد في صورة كائن حي من خلال التصوير الاستعاري، حيث اعتمد في تكوين وبناء صورته الشعرية على التشخيص، فالبدر قد أطرق وهو شاحب مصفر الوجه كئيب، يسأل السحاب أن يعيره نقاباً يتوارى به عن مدينة (درنة) التي رآها أجمل منه، فشعر بالغيرة من حسنها، فأصبح البدر إنساناً يحس ويتأثر بفضل التشخيص، واستطاع الشاعر بواسطة مخيلته أن يقيم حواراً بالسؤال والجواب والنداء مع البدر الذي شخصه؛ لأن "النشاط التخيلي الذي يقيمه الشاعر من خلال السؤال والإجابة والنداء والاستفهام والأمر، يلقي إلى

(١) ديوان الماجري، ص١٢٩.

(٢) ديوان الماجري، ص٦٨-٦٩.

الذهن سريعاً صورة مجسدة مشخصة لصاحب السؤال والإجابة، أو من ينادي عليه، أو يأمره"[1]، فأخذ ينادي البدر ثم يسأله ما الذي أرابه؟ وما الذي أذهب حسنه؟ وما الذي طغى على ذلك البشر؟

فيجيبه بأن السبب جمال (درنة) وحسنها الذي فاق حسنه، وفي تكرار أداة الاستفهام (ما) تأكيد على تأثر الشاعر بجمال هذه المدينة، كما أن الاستعارة هنا قد استخدمت أفعال الأمر (فدع، قل) لتحمل دلالات الحركة والحياة ليحقق التشخيص بتأثير هذه الأفعال على المجردات.

ويسقط الماجري من واقعه المؤلم، والقاسي، ونفسه المعذبة على الغصن الذي رآه ذاوياً منكسراً، فقارن بين حالة الغصن وحالته ووجد تشابهاً، فتعاطف معه، وأضفى عليه أحاسيسه ومشاعره، فهاهو ذا يقف ليناجيه قائلاً:

وقفت أناجي الغصن والغصن ذابل ... ترنحه الآلام والحسرات

أسائله أين الطهارة والصفا ... وأين الشذى واللحن والقسمات

وأين أحاسيس حواليك رفرفت ... وقلب رقيق كله خلجات

أيا زهرتي خلفت غصنك ذاوياً ... عليه من الماضي الجميل سمات[2]

حيث شخص الغصن بما أسبغه عليه من صفات الإنسان، وذلك على سبيل التصوير الاستعاري، فوقف يحاوره ويناجيه، ويكرر سؤاله له باستخدام أداة الاستفهام (أين)، مستفهماً عن جملة من الصفات متمثلة في (الطهارة، الصفا، اللحن، القسمات، الأحاسيس)، وهي صفات استعارها من الإنسان وأضفاها على الغصن، ثم جسم الأحاسيس، وهي شيء معنوي، فجعلها كائن حي يرفرف حوالي الغصن، وبذلك يكون قد نقل ما هو معنوي مجرد إلى حي ينبض بالحياة والحركة، ليكسب صورته قيمة إيحائية، ثم يعود فيشخص الزهرة التي يرى فيها صورة المحبوبة من خلال الاستعارة؛ لأن الطبيعة "في سكونها وسحرها ما هي إلا هيكل للحب"[3]، و"ما دامت الطبيعة قائمة فإن المرء يتخذ منها رموزه"[4]، فيوجه الماجري نداءه للزهرة معاتباً إياها عتاباً خفيفاً لتركها لغصنها.

والصورة الشعرية (أيا زهرتي، أناجي الغصن، أسائله) تعكس واقع الشاعر الذي أسقطه على الغصن والزهرة، وهنا يشخص الغصن والزهرة، ويخلع عليهما صفاته هو، متعاطفاً معهما، راثياً لحالهما، وبذلك يبث الحياة في الطبيعة، محققاً غرضه من الصورة الشعرية التشخيصية، حيث أضفى الحوار إيحاءات التفاعل بين الشاعر وظواهر الطبيعة، فظهر التشخيص في النداءات والتساؤلات.

---

(١) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية الوطنية للكتاب، د.ط، ١٩٨٤م، ص١٥٧.

(٢) ديوان الماجري، ص٥٧.

(٣) المدارس والأنواع الأدبية، سامي هاشم، منشورات المكتبة العربية، صيدا بيروت، د.ت، ١٩٧٩م، ص٧٧.

(٤) الخيال الرومانسي، موريس باور، ترجمة إبراهيم الصيرفي، نقلاً عن كتاب القصيدة الرومانسية في مصر، يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م، ص٢٥.

ويعبر الماجري عن رفضه للواقع السياسي المتردي الذي تسوده الدسائس، والمؤامرات الاستعمارية، التي تسعى إلى فرض الوصاية وترسيخ فكرة التبعية، فصدح بموقفه في تحد لكل تلك المؤامرات التي تحاك ضد وحدة الوطن وحريته، يقول في ذلك:

يـــا زمـــاني عربـــد وثريـــا زمـــاني وتكلـــف مـــا شـــئت مـــن طغيـــان

وانشـــر اليـــأس فـــي ســـمائي ضـــباباً وتعمـــد طـــول المـــدى حرمـــاني

وابعـث الكـون فـي عواصـف هـوج[1] مـــن ضـــروب الخطـــوب والأشـــجان

فـــإذا مـــا عصـــفت كـــان جـــوابي لـــن تنـــال الأحـــداث مـــن إيمـــاني[2]

يتمرد الماجري على الآلام، ويتحرر من قيود صروف الزمن، ويعرف هذا بالرومانسية الإيجابية، التي دفعت به إلى التفاؤل والتحدي والصمود في مواجهة خطوب الواقع، وصولاً إلى مستوى عال من المجد الذاتي من خلال اعتماده على التصوير الاستعاري، الذي شخص فيه الزمن منادياً إياه (يا زماني)، مكرراً نداءه له ليؤكد على التمرد عليه وتحديه والتحرر من قيوده، ثم يسند إليه أفعال الأمر (عربد، ثر، تكلف، انشر، تعمد، ابعث) متخيلاً إياه إنساناً، بتأثير هذه الأفعال على الزمان الذي شخصه على سبيل التصوير الاستعاري، فأضفى عليه صفة من صفات الإنسان، فاستحق هذا الزمان صفة الحضور والتشخيص لما بثه فيه من حياة وحركة.

ويقول مخاطباً بلده:

لا تيأســـي فالشـــباب الحـــر ثورتـــه تـــأتي علـــى نزعـــات الشـــر إطلاقـــا

لا تغضـــبي إن داء الكبـــت هيجنـــي ومـــا وجـــدت ســـوى التبيـــان ترياقـــا[3]

لقد تراءت للماجري صورة بلده حتى أصبحت مشخصة أمامه فخاطبها، وأسند إليها صفاتاً وأفعالاً إنسانية (تيأسي، تغضبي) على سبيل التصوير الاستعاري، فبث فيها الحركة والتصرف، وقد تضافرت الكناية مع التصوير الاستعاري، فكنى عن الشعر بالتبيان، إذ لم يجد أمامه سوى الشعر ليفرغ من خلاله عواطفه ومشاعره وأحاسيسه تجاه بلده، وقد أظهرت لنا الصورة الاستعارية بفضل التشخيص عواطف الشاعر وأحاسيسه تجاه بلده.

ولم يقف الماجري عند حدود الدلالة الوضعية للفظ (الحرية)، بل فاجأ المتلقي في أول أبيات القصيدة بما لا يتوقع عندما قال في المطلع:

أهـــاجرتي بـــلا ســـبب أنـــي كفـــاني منـــك مـــا أدمـــي نـــدوبي

---

(١) هوج: ريح شديدة تقتلع كل شيء، ينظر القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مادة (هوج)، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط٦، ١٩٩٨م، ص٢١٢.

(٢) ديوان الماجري، ص٩٢.

(٣) ديوان الماجري، ص١١٩.

كفـــــاني لوعـــــة وكفـــــاك منـــــي بأنـــــك غايـــــة الأمـــــل الحبيـــــب

أقيلـــــي مـــــن تعثـــــره الليـــــالي بـــــلا إثـــــم جنـــــاه ولا ذنـــــوب

وقيـــــل تباعـــــدت وقضـــــت بصـــــد ولكنـــــي أراهـــــا مـــــن قريـــــب[1]

لقد شحن الشاعر لفظ (الحرية) بدلالة جديدة لم تكن ضمن احتمالات المتلقي، حيث شخص الحرية، وأسقط عليها أوصافاً جديدة، وأفعالا مادية، فنقلها بذلك من العالم المجرد إلى العالم المادي المحسوس، فأصبحت الحبيبة والمعشوقة التي يمكن أن يقع منها فعل الهجر، فناداها الشاعر طامعاً في الوصال، لذلك تحدث الدهشة، ويتفاجأ المتلقي بمجرد مباشرته لتلقي النص، وقد وظف الشاعر لرسم هذه الصورة كل الإمكانات المتاحة، فاستعمل ألفاظاً مثل (كفاني، كفاك، أقيلي) للدلالة على المعاناة والتعب والألم، وكرر لفظة (كفى) للتأكيد على شدة معاناة الشاعر بسبب فقدانه حريته، ثم استعمل التكرار ليؤكد أنه على معرفة تامة بقيمة الحرية وغلاء ثمنها، واستخدم أداة النداء (الهمزة) للدلالة على أن المنادى قريب جداً منه، بل أكد على قربه في الشطر الثاني:

كفـــــاني لوعـــــة وكفـــــاك منـــــي بأنـــــك غايـــــة الأمـــــل الحبيـــــب

لقد أضفى الشاعر على (الحرية) صفة من صفات الإنسان عندما استعار لها الأفعال (أنيبي، كفى، أقيلي، تباعدت، قضت، أراها)، فاستحقت صفة الحضور والتشخيص، لما بثه فيها من حياة وحركة، وبذلك يكون قد أكسبها قيمة إيحائية تبرز تعطشه لنيل الحرية.

ويرسم الماجري صوره الشعرية من خلال استغلاله قدرة (التجسيم)، والتعامل مع علاقاتها الخفية ودلالاتها غير المرئية، التي تنعكس على صفحة القصيدة الكلية، ومن ألوان هذه الصور التي يفيد فيها الشاعر من ألوان التجسيم قوله:

نشـــــر اليـــــأس فـــــي ســـــمائي جنـــــا حيـــــه ظلامـــــاً ألـــــلا نهايـــــة دونـــــه[2]

يتجه الماجري في هذا البيت نحو تجسيم المعنوي في تصوير استعاري، يجعل لليأس جناحين ينشرهما في السماء، كأنه طائر، وذلك بتأثير الفعل (نشر)، الذي أثرى الاستعارة بالحركة، وبث فيها الحياة، فتحول المشبه إلى كائن حي يحمل كل صفات الحياة، وبذلك يكون الشاعر قد بث الحياة في الطبيعة الصامتة.

وقوله:

فهي دنيا من المشاعر والأحلام سكرى كشارب مجهود

تتناجى فيها خواطر خرساء ترجى انبلاج فجر جديد[3]

---

(١) ديوان الماجري، ص٣٤.

(٢) ديوان الماجري، ص١٠١.

(٣) المصدر السابق، ص٨٤.

جسم المشاعر والأحلام، فجعلها سكرى تتمايل كشارب مجهود، وجمع بين التشبيه والاستعارة في بيت واحد لتكتمل الصورة، وفي البيت الثاني جسم الخواطر فجعلها تتناجى وتخرس في مفارقة تصويرية عجيبة طابق فيها بين (تتناجى، خرساء)، والمناجاة لا تكون إلا لقريب، وفيه دلالة على اضطراب هذه الخواطر والمشاعر والأحلام في نفس الشاعر، فأحال هذه المعنويات بفضل الاستعارة إلى صورة كائن حي يحمل كل صفات الحياة، ليكسب صورته دلالات تزيد من عمق المعنى.

وقوله:

أزهقت في شفتيها كل خاطرة عذراء كم عبرت بي حبك السامي[1]

ففي هذا التصوير الاستعاري جسم الشاعر الخاطرة، فجعلها عذراء لها روح تزهق، فأزهقها، وهو بذلك يخلق علاقة بين ما هو معنوي مجرد وصورة العذراء، صاهراً طرفي الاستعارة، وهي استعارة تتناسب مع رقة الجمال والحب، والشاعر بذلك يكسب العلاقة بين طرفي الصورة نعومة مع تجسيمها ببث الحركة فيها.

(١) ديوان الماجري، ص١٦٧.

الخاتمة:

بعد هذه الرحلة مع البحث ومن خلال الموازنة بين الشاعرين في صورهما الاستعمارية يمن الوصول للنتائج الآتية:

- اعتمد المهدوي في أغلب استعاراته على الكلمات التراثية، والتراكيب الشعرية الجاهزة.
- استيحاء الصور الاستعارية كما هي في الشعر القديم.
- اتسمت صوره الاستعارية بالوضوح والبساطة، وكانت في معظمها تقريرية مباشرة.
- تميزت الصورة الاستعارية في قصائد الماجري بحركتها وحيويتها، حيث رصد ما شاهده في الطبيعة من حركات، واستطاع بقدرته الخيالية ومدركاته الحسية الامتزاج مع الطبيعة وبعث الحياة في الجمادات.
- كثرة الاستعارات عند الماجري عائد إلى ثقافته الرومانسية التي ترى في الاستعارة باب الشعر الأوسع.
- الإفراط في الخيال جعل الماجري يتصور أن عناصر الطبيعة تتحاور معه فتبادله الحوار، وتجيبه على تساؤلاته من خلال تشخيصها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(١) ديوان شاعر الوطن الكبير أحمد رفيق المهدوي، طبع على نفقة وزارة العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة الليبية المتحدة، المطبعة الأهلية، ط١، ١٩٦٢م.

(٢) ديوان الماجري (في البدء كانت كلمة)، رجب مفتاح الماجري، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٥م.

ثانياً: المراجع:

(١) إبراهيم الأسطى عمر (شاعر من ليبيا)، علي مصطفى المصراتي، دار الفكر، طرابلس، ط٢، ١٩٧٢م.

(٢) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٢م.

(٣) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م.

(٤) أعلام ليبيا، الطاهر أحمد الزاوي، دار إحياء التراث، طرابلس، ط١، ١٩٦١م.

(٥) أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، فؤاد الفرفوري، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، ١٩٨٨م.

(٦) البديع في شعر المتنبي (التشبيه والمجاز)، منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، د.ط، ١٩٩٣م.

(٧) التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.

(٨) التصوير الشعري، عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨١م.

(٩) التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، شفيع السيد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٧م.

(١٠) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، د.ت.

(١١) الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث، بداياتها – اتجاهاتها – قضاياها – أشكالها – أعلامها،دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م.

(١٢) الحياة الأدبية في ليبيا (الشعر)، طه محمد الحاجري، دار علاء الدين، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٦٢م.

(١٣) الخيال الرومانسي، موريس بلور، ترجمة إبراهيم الصيرفي، نقلاً عن كتاب القصيدة الرومانسية في مصر، يسري العزب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٦م.

(١٤) دراسات وصور من تاريخ الحياة الأدبية في المغرب العربي، طه محمد الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

(١٥) ديوان البلبل والوكر، إبراهيم الأسطى عمر، جمع عبد الباسط الدلال وعبد اللطيف شاهين، مطبعة م. ك. الإسكندرية، ط١، ١٩٦٧م.

(١٦) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

(١٧) رفيق شاعر الوطن، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، د.ط، ١٩٨٨م.

(١٨) الشابي وجبران، خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، ليبيا،تونس، ط٤، ١٩٧٨م.

(١٩) الشعر والشعراء في ليبيا، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، ١٩٥٧م.

(٢٠) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، د.ت.

(٢١) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، ١٩٨٤م.

(٢٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

(٢٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

(٢٤) الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.

(٢٥) القاموس المحيط، الفيروزآبادي، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط٦، ١٩٩٨م.

(٢٦) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، ط٣، ١٩٨٤م.

(٢٧) ليبيا مسيرة استقلال، سالم الكبتي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١، ٢٠١٢م.

(٢٨) المدارس والأنواع الأدبية، سامي هاشم، منشورات المكتبة العربية، صيدا، بيروت، د.ط، ١٩٧٩م.

(٢٩) معجم البلدان الليبية، الطاهر أحمد الزاوي، دار مكتبة النور، طرابلس، د.ط، ١٩٦٨م.

(٣٠) معجم الرائد، جبران مسعود، دار العلم للملايين، ط٧، ١٩٩٢م.

(٣١) معجم الشعراء الليبيين، عبد الله سالم مليطان، دار مداد، طرابلس، ط١، ٢٠٠١م.

(٣٢) معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، عالية عزت عياد، المكتبة الأكاديمية، د.ط، ١٩٩٤م.

(٣٣) مهرجان رفيق الأدبي، محمد دغيم، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٩٩٣م.

(٣٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٣م.

(٣٥) وميض البارق الغربي، سالم الكبتي، مكتبة ٥ التمور، بنغازي، ليبيا، د.ط، ٢٠٠٥م.

(٣٦) ثالثاً: الدوريات:

(٣٧) (الشاعر العاشق بين الشعر والحب)، الصيد أبو ديب، مجلة الفصول الأربعة، العدد ٧٩، سنة ١٩٩٥م.

(٣٨) (ما بين رفيق والماجري)، أحمد الفيتوري، مجلة الفصول الأربعة، العدد ٧٩، سنة ١٩٩٥م.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

(١) أحمد رفيق شاعر ليبيا، عبد المولى محمد البغدادي، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٦٨م.

خامساً: اللقاءات:

(١) حوار مع الشاعر رجب الماجري بعنوان (رجب الماجري شاعر الجاهلية والرومانسية والحداثة)، صحيفة الجماهيرية، ٢١ التمور، ١٢٤٨هـ.

(٢) حوار مع الشاعر رجب الماجري بعنوان (رجب الماجري: الشعر أن يبوح المرء بنفسه)، أحمد الفيتوري، ٢٠٠٧/١٢/١٧م.

سادساً: المواقع الإلكترونية:

(1) www.ar.wikipedia.org.wiki

Metaphor in the modern Libyan poem Between Mahdavi and Majri (Balancing Study)

By

Lotfia Salem Mohamed Ellfea PhD Researcher Department of Arabic Language - Faculty

Summary of the Research

Researching in the image is old which is almost coupled with the emergence of poetry, and most of the old Arab critics have dedicated themselves to study the image such as Al-Jahiz, Qudama, Abdul-Qaher, Ibn Al-Atheer and others, but these studies have continued to adopt the gourmet lesson of the colors of the statement and its analogy, metaphor, and metonymy.

The modern era is one of the richest ages with poetic currents, and renewed artistic doctrines colored by various aspects of civilization development, and influenced by contemporary Western thought. The modern Libyan poem with its different poetic currents, and artistic and diverse doctrines have been able to keep pace with this development, as their poets were enabled to express their ideas and perceptions, embody their senses and their feelings and influence in the recipient through their diverse artistic images, which they employed to serve their political, social and cultural issues, and because of the importance of the metaphor image in constructing the poem, the two poets Mahdavi and Majri resorted to it in order to express their thoughts and perceptions, and to embody their senses and feelings.

The research will adopt the approach of comparative analysis, where the study is distributed after the introduction, which will identify the two poets as follows:

First: The metaphorical image of Mahdavi.

Second: the metaphorical image of Almajri.

Then, the conclusion which contains the most important findings of the research followed by a list of the research sources and references.

Scientific Publishing Unit - Faculty of Women for Arts, Science and Education
SPU @ FW 4 ASE
وحدة النشر العلمي - كلية البنات للآداب والعلوم والتربية