Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

Conceptual Metaphors in Abu Tammam's Poem 'They Are the Calamities of Yusuf': Blending Schemas and Generating Mixed Metaphors"

Dr. Mohamed M. Ali Hassanein
Assistant Professor of Ancient Literature and Criticism at the College of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University
m.hassanein@squ.edu.om

Received: 29-3-2025 Revised: 2-5-2025
Accepted: 5-7-2025 Published: 20-7-2025

DOI: 10.21608/jssa.2025.372062.1716
Volume 26 Issue 5 (2025) Pp. 189-216

Abstract

This study aimed to analyze Abu Tammam's poem *"Hun Awadi Yusuf"* through the lens of conceptual metaphor theory, focusing on two primary metaphors: *"Life is a journey"* and *"Power is Control."* The goal was to explore the interaction between these metaphors and how they contributed to shaping the poem's structure and meaning, offering a new perspective on classical Arabic poetry beyond traditional rhetorical approaches. The study was based on conceptual metaphor theory as developed by Lakoff, Turner, and others. The analysis examined the projection of journey and power concepts onto the poet's experience of life and praise. It also investigated how metaphorical schema blending—combining themes of travel, struggle, and dominance—enhanced the poem's semantic coherence. The study revealed the role of conceptual metaphor in constructing poetic meaning, emphasizing the interaction between *journey* and *power* schemas in the panegyric. The interplay of these schemas formed a cohesive structure, countering claims of the poem's fragmentation. The research demonstrated that conceptual metaphor provides a new analytical framework for panegyric poetry, challenging traditional critiques. The study highlighted the dynamics of mixed metaphors in the poem and their role in transcending conventional structures, granting the text semantic cohesion and a renewed poetic vision. It confirmed that Abu Tammam's poem did not merely employ scattered metaphors but created an interconnected network of conceptual interactions that redefined its interpretive framework. By analyzing how *journey* evolved from a conventional motif into a complex conceptual model, the research contributed to a deeper understanding of conceptual metaphor in classical Arabic poetry.

Keywords *Conceptual Metaphor, Abu Tammam's Poetry, Life as a Journey, Power as Control, Cognitive Rhetoric, Panegyric Analysis, Metaphorical Blending.*

الاستعارات التصورية في قصيدة 'هن عوادي يوسف' لأبي تمام: دمج المخططات وتوليد الاستعارات الكلية

د. محمد مصطفى علي حسانين
قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الاجتماعية- جامعة السلطان قابوس
m.hassanein@squ.edu.om

المستخلص:
تهدف هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة "هن عوادي يوسف" لأبي تمام عبر الاستعارة التصورية، مركزة على استعارتين رئيسيتين: "الحياة رحلة" و"القوة سيطرة". بغية الكشف عن آليات التفاعل بين هاتين الاستعارتين وكيف ساهما في تشكيل بنية النص ودلالته، مما يوفر منظورًا جديدًا لفهم الشعر العربي القديم بعيدًا عن المقاربات البلاغية التقليدية. تستند الدراسة إلى نظرية الاستعارة التصورية كما طورها لايكوف وتيرنر وآخرون. يقوم التحليل على استكشاف إسقاط مفاهيم الرحلة والقوة على تجربة الشاعر في الحياة والمدح، مع دراسة مزج المخططات الاستعارية التي تجمع بين السفر والصراع والسيادة، ما يعزز التماسك الدلالي للنص.
كشفت الدراسة دور الاستعارة التصورية في بناء الدلالة الشعرية، مركّزةً على مخططي (الرحلة والقوة) في المدح. حيث يتداخل هذان المخططان لتشكيل بنية متماسكة، ويدحض البحث اتهامات تفكك القصيدة، وتسهم الاستعارة التصورية في إعادة النظر بنقد المديح، موفرةً أداة تحليلية ضمن إطار متكامل.
كشفت الدراسة عن دينامية الاستعارات المختلطة داخل النص، وكيفية تعاضدها لتجاوز التراكيب التقليدية، مما منح القصيدة تماسكًا دلاليًا ورؤيةً شعرية متجددة. كما اختبرت الدراسة فرضية أن قصيدة أبي تمام لم تقتصر على بناء استعارات متفرقة، بل نسجت شبكة متكاملة من التداخلات التصورية التي أعادت تشكيل الأفق التأويلي، عبر تحليل كيفية تحول الرحيل من معطى تقليدي إلى نموذج تصوري معقد. بذلك، أسهمت الدراسة في تطوير فهم جديد للاستعارة التصورية في الشعر العربي القديم، وأبرزت الحاجة إلى إعادة قراءة النصوص الشعرية من منظور تجاوز المقاربات البلاغية التقليدية إلى بنية تصورية أعمق.

الكلمات المفتاحية. الاستعارة التصورية، شعر أبي تمام، الحياة رحلة، القوة سيطرة، البلاغة المعرفية، المزج الاستعاري.

مقدمة:

إن غاية هذه الدراسة مزدوجة؛ فهي تسعى أولاً إلى تحليل الاستعارة التصورية في قصيدة أبي تمام *"هن عوادي يوسف وصواحبه"*، بغية الكشف عن الكيفيات المولدة للتصورات الاستعارية الكلية وعلاقاتها بمسارها الدلالي، بناء على حدس بأن القصيدة تقدم نموذجًا غنيًا لاستعارات متشابكة تتداخل فيها مفاهيم الحياة والقوة والصراع؛ مما يمنح النص عمقًا دلاليًا وتأويليًا يستدعي التأمل والتحليل. ومن جهة أخرى، تهدف الدراسة إلى الكشف عن الطرائق التي تتعاضد فيها الاستعارات المختلطة داخل النص، حيث تبدو هذه الاستعارات في ظاهرها متباعدة أو منفصلة، خاصة في ظل عرفها النوعي الذي تنتمي إليه أعنى، "قصيدة المدح متعددة الأغراض". وهناك هدف ضمني يكشف عن نفسه تدريجيًا داخل الدراسة، يتمثل فيما يمكن أن نسميه: فحص ديناميات التوتر والتكامل بين هذه الاستعارات، وكيف يسهم هذا التوتر في تعميق البنية الشعرية وتوسيع أفق التأويل. لذلك فإن البحث يسعى إلى استكشاف كيف أن الاستعارات- رغم اختلاف مجالاتها التصورية ومخططاتها المعرفية- تتآلف داخل النَّص لتوليد معنىً مركبًا يتجاوز التراكيب اللغوية الظاهرة، ويؤسس لرؤية شعريةٍ متداخلةٍ.

إن اختيارنا لأبي تمام وتلك القصيدة تحديدًا لفحص تلك الغايات مقصود؛ فأبو تمام رائدٌ الحداثة الشعرية العباسية، وصاحب اتجاه مغاير للتقاليد الشعرية السَّابقة عليه، وجرت خلافات كثيرة – بين مؤيدين ومعارضين - حول لغته الشعرية، بخاصة استعاراته التي وسمت بالإغراب والغلو والاسراف، من القدماء. ومن جهة أخرى، تأتي هذه القصيدة تحديدًا لتمثل واقعة نقدية ذائعة حول عدم وضوح بعض معانيها لدى ناقدين كبيرين، وهما: أبو سعيد الضرير وأبو العميثل. حين قيل له: لم تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما: لما لا تفهمان ما يقال! فكان هذا مما استحسن من جوابه"[1]، في هذه القولة، يُلاحظ إشارة ضمنية إلى غموض بعض استعارات أبي تمام، التي قد تحول دون فهم شعره، حتى من أولئك المتمرسين بالشعرية القديمة وتقاليدها، أو ما يُطلق عليه عمود الشعر. وجوابه دال على أنه تبنى أسلوبًا جديدًا في الشعر. ولهذا يذهب بعض المعاصرين إلى أن مشكل غموض استعاراته راجع لمسائل تاريخية في التلقي أكثر من كونه سمة مانعة من الفهم لشعره. ومرد ذلك، إلى النقلة النوعية التي أحدثها تكثيف اللغة الشعرية وأدوتها البلاغية - أو ما عرف "بالبديع" - ومنه الاستعارة التي تتسم بالبعد والاغراب والاستعصاء على الفهم،-وفق التقاليد السائدة وقتئذ- ولما أثاره أبو تمام من قلب للاستعارات الجاهلية، والاتجاه نحو التجريد؛ ليعكس التجربة الجدلية الجديدة وأطرها المستجدة في سياق القصيد[2].

مهما يكن من أمر، فإن هذه الدراسة لا تهدف إلى تمحيص إشكالية نقدية قديمة، بل تسعى إلى اختبار نظرية الاستعارة التصورية في كشف آليات الارتباط الاستعاري ضمن مخططات كلية، بعيدًا عن تحليل استعارات معزولة في نص أو عدة نصوص. ونظن أن هذا المسعى يُمثل منظورًا جديدًا في فهم استعارات أبي تمام ضمن بنية القصيدة، ويكشف عن الطرائق الكبرى لتوليد الاستعارة في النصوص.

تتألف قصيدة أبي تمام من أربعة وأربعين بيتًا، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسية وفق أغراضها

[1] - الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، مكتبة الخانجي - الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ج١، ص ٢١.

[2] - سوزان بينكني ستيتكيفيتش: الشعر والشعرية في العصر العباسي، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط١- ٢٠٠٨، ص ١٠٩.

الشعرية: العاذلة (الأبيات ١-٨)، والرحيل (الأبيات ٩-١٦)، والمدح (الأبيات ١٧-٤٤). ورغم أن هذا التقسيم يعين البنية التركيبية والموضوعية الظاهرة للنص، فإنه لا يوضح التفاعل الداخلي والتعاضد النصي الذي يؤسس لوحدة القصيدة.

وما من شك أن البنية الثلاثية (المقدمة – الرحيل – المديح) مارست هيمنتها على التلقي في عدد غير محدود من الدراسات، وهو ما يمكن البرهنة عليه بعينة منها، تناولت هذه القصيدة أو مجمل شعر أبي تمام والابانة عن هيمنة موضوع الرحلة والرحيل بوصفه أحد المرتكزات البارزة في تجربته. ومن ذلك، دراسة أحمد فتحي رمضان بعنوان: "هن عوادي يوسف لأبي تمام الطائي: دراسة بلاغية في متنها الشعري"[٣]، و دراسة سالم محمد ذنون: "فلسفة السفر في شعر أبي تمام"[٤]، ودراسة شيماء عمر محمد عبد الواحد: "جدلية الصراع في مشهد الرحلة في شعر أبي تمام الطائي قصيدة المديح أنموذجًا"[٥]، التي قصدت بالجدلية علاقة الحوار أو التفاعل بين الناقة والصحراء، وكتاب سعد الله عبد الرحمن بريفكاني:"الرحلة في شعر أبي تمام الطائي"[٦]، وغيرها الكثير. لكن هذه الدراسات على أهميتها وما قدمته من جهد، بقيت حبيسة التعاطي التقليدي لبنية النصي، وكان حضور الاستعارات مستجيبًا للأدوات التقليدية في التحليل والتفسير، حيث اختزلت استعارات الرحيل في معطى تقليدي للتخييل الأدبي، دون التوغل في تحليل البنية التصورية العميقة التي تسهم في توليد الاستعارات وصياغة معانيها. ومن ثم، فإن هذه المقاربات لم تكشف بما يكفي عن الدينامية الداخلية للاستعارة التصويرية في النص، ولا عن كيفية تداخل المفاهيم وارتباطها بالسياق النصي.

وبناء على هذا المعطى الأولي تبرز أهمية مقاربة نص أبي تمام من منظور الاستعارة التصورية؛ لفهم كيف تسهم المخططات المفهومية المرتبطة بالرحيل في بناء الدلالة وتشكيل رؤية الشاعر للعالم، وكيف يتحول الرحيل من معطى سطحي إلى نموذج تصوري معقد يتغلغل في عمق النص ويمنحه تماسكًا دلاليًا وفنيًا. ولهذا تتبني الدراسة فرضية مفادها أن الاستمرارية الاستعارية تشكّل نسيجًا عميقًا يتجاوز الحدود الظاهرة للأغراض الشعرية، حيث يتجلى حضور مفهوم الرحيل منذ مطلع القصيدة وحتى لحظة الدخول في حيز المديح. وتشير القراءة الأولية للبنية الاستعارية إلى وجود مخططات تصورية أعمق تسهم في بناء وحدة النص وتكامل دلالاته. ومن هنا تبرز أهمية دراسة الاستعارة التصويرية في هذه القصيدة للكشف عن كيفية توليد المعاني وتداخلها، وفهم آليات التوالد الاستعاري التي تمنح النص تماسكه وعمقه الفني؛ ولهذا فقد جاءت هذه الدراسة تحمل عنوان: (الاستعارات التصورية في قصيدة 'هن عوادي يوسف' لأبي تمام: دمج المخططات وتوليد الاستعارات الكلية)، ومكونة من مقدمة ومبحثين هما:

المبحث الأول: الاستعارة التصورية، مزج المخططات وتوليد الاستعارات المختلطة.

المبحث الثاني: قصيدة أبي تمام والمزج بين مخططي (المسار)، و(القوة).

الخاتمة: وفيها نتائج البحث.

<u>تكمن مسوغات البحث في الآتي:</u>

- إذا كان الحدس يشير إلى وجود تداخل بين الاستعارات، فإن الدراسة تسعى إلى تجاوز هذا الحدس إلى

[٣] - أحمد فتحي رمضان:"هن عوادي يوسف لأبي تمام الطائي: دراسة بلاغية في متنها الشعري" مجلة آداب الرافدين، العدد ٢٢ لعام ١٩٩١.

[٤] - سالم محمد ذنون: "فلسفة السفر في شعر أبي تمام"، مجلة التربية والعلم، المجلد ١٣، العدد (٣)، ٢٠٠٦م.

[٥] - شيماء عمر محمد عبد الواحد: "جدلية الصراع في مشهد الرحلة في شعر أبي تمام الطائي قصيدة المديح أنموذجًا" حولية كلية اللغة العربية بنين جرجا، العدد (٢٥) الجزء (١٠)، ٢٠٢١م.

[٦] - سعد الله عبد الرحمن بريفكاني: "الرحلة في شعر أبي تمام الطائي" عمان: الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٢م.

سياق تحليلي، يهدف إلى استكشاف الكيفيات التي تُنتج من خلالها الاستعارات معانيها، مما يتيح قراءة أعمق لديناميات النص ومفاهيمه التصورية.

- تحليل الاستعارة التصورية في قصيدة أبي تمام يفتح أفقًا جديدًا لفهم ظاهرة الاستعارات المتكررة في الشعر العربي القديم، بعيدًا عن اختزالها في إطار التقاليد البلاغية المألوفة.
- فرضية أن قصيدة أبي تمام تتجاوز التراكيب التقليدية للاستعارة نحو تشكيل رؤية شعرية مركبة ومبتكرة؛ يفرض تحليلًا يتقصى كيف تتولد الاستعارات من تفاعل المخططات التصورية المختلفة، وكيف تسهم في خلق معنى يتجاوز الظاهر اللغوي إلى أفق تأويلي أعمق.

أهداف البحث:

- تعميق الفهم العملي للاستعارة التصورية، عبر توسيع فهم نظرية الاستعارة التصورية من خلال تطبيقها على نص شعري عربي قديم، مما يساعد على اختبار مدى فاعليتها في تحليل الشعر العربي القديم، مما يضيف بُعدًا نقديًا جديدًا إلى هذا الحقل المعرفي.
- تهدف الدراسة إلى تقديم إطار تحليلي متكامل يرصد كيفيات تراكب مخططات الاستعارات وتداخلها في نص شعري كامل من نصوص الشعر العباسي؛ مما قد يفتح المجال نحو دراسات أوسع تحدد كيفيات التوالد الاستعاري بناء على مخططات كلية، عوضًا عن تلك المداخل التقليدية التي تفتت من كلية النصوص.

المبحث الأول:
الاستعارة التصورية، مزج المخططات وتوليد الاستعارات المختلطة

أسس نظرية الاستعارة التصورية:

يذهب المنظرون للاستعارة التصورية إلى أن الاستعارات تتجاوز مجرد كونها محسن أسلوبي أو زخرفة[٧]، لتشكل بنية التفكير وتظيمه؛ ولهذا تؤثر في الذهن لتمثل جوهر الإدراك الإنساني. ويوضح زلتان كوفشيش كيفية تأثير الاستعارة التصورية في تفكيرنا اليومي، موضحًا أن الاستعارات التصورية لا تقتصر على التعبيرات اللغوية اليومية، بل تتجسد في النماذج التصورية التي نستخدمها لفهم حياتنا وتنظيم تجاربنا[٨]. ترتبط الاستعارة ارتباطًا وثيقًا بما يُعرف بالنماذج الأولية في الإدراك البشري، حيث يعتمد الإنسان على خبراته الحسية الأساسية لتكوين تصورات معقدة. ويرى **مارك تورنر** أن الاستعارة تتضمن إسقاط مفاهيم من مجال معرفي ملموس (مثل الحركة أو المسافة) إلى مجال معرفي أكثر تجريدًا (مثل الزمن أو العلاقات الاجتماعية)، مما يسهم في بناء الفهم وإنتاج المعنى؛ لذا فإن الاستعارة التصورية تُمثل أداة عقلية أساسية لتبسيط العالم المحيط[٩].

من المبادئ الجوهرية في نظرية الاستعارة التصورية فكرة الإسقاط الاستعاري Metaphorical Mapping، حيث يعتمد العقل البشري على نقل البُنى المعرفية من مجال مألوف (المجال المصدر) إلى مجال أكثر تجريدًا (المجال الهدف) بهدف تسهيل الفهم والتفكير. يُعرف هذا الإسقاط بأنه آلية معرفية تحكم اشتغال الذهن البشري، ما يجعله يظهر في مختلف أنماط الخطاب، سواء أكان لغويًا أم غير لغوي، أدبيًا أم

---

[٧] - جورج لايكوف، مارك جنسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال- المغرب، ط١- ٢٠١٨م، ٢٧- ٢٨.

[٨] - زلتان كوفشيش: نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ترجمة وتقديم: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١- ٢٠٢٤م ص ٢٦.

[9] -Mark Turner: The Literary Mind: The Origins of Thought and Language, Oxford University Press, 1996, p17.

غير أدبيّ. ويجمع هذا الإسقاط بين تصورين مختلفين للاستعارة التصورية: الأول يرى الاستعارة بوصفها نقلًا لمجال تصوري معين إلى مجال آخر، والثاني يفهم مجالًا ما من خلال مجال آخر، حيث يُطلق على المجال المستقبِل اسم المجال الهدف (Target Domain)، بينما يُسمى المجال الذي يُسقَطُ منه التصور المجال المصدر (*Source Domain*)[١٠].

لقد قسم الباحثون الاستعارة إلى نوعين هما: الاستعارة التواضعية الشائعة في الخطاب اليومي، بجانب الاستعارات المبتكرة التي هي ميزة الخطاب الأدبي والشعري، ولأن أغلب المشتغلين بالاستعارة التصورية اعتنوا بالنوع الأول؛ لأسباب تجريبية ولسانية متعددة، مقارنة بمقاربة النوع الآخر، فقد غلب على التحليلات أحيانًا اغفال الجانب الشعري وخصوصيته، في معالجة الاستعارات الشعرية. فمن المشكلات التي تواجه تحليلات الاستعارة التصورية في الخطاب الأدبي، خاصة الشعري، معالجته وتحليله بحثًا عن الاستعارات التصورية التواضعية، وفقًا لما هو مصنف لدى المعرفيين ضمن الأنساق الاستعارية الحرفية. هذا الصنيع يواجه أولًا معضلة كثافة الخطاب الشعري، التي هي أولى معطياته وركيزة المهيمن الأجناسي فيه؛ ولذا لا يقدم هذا الصنيع شيئًا ذا بال للتحليل الأدبي أو لبلاغة النص الشعري. إن تأكيد المعرفيين على قاعدية الاستعارة في الذهن والتفكير الانسانيين لم يسوغ لهم تمييع الحدود بين الخطابين اليومي والشعري؛ فحضور الاستعارة في اليومي يقابله إقرار بخصوصية الاستعارة الشعرية؛ لذا يذهب ريموند جيبس إلى أن المنظور التصوري للاستعارة "سبب لعثور الناس على هذا الكم من الجمال والقوة في الشعر والنثر الأدبي؛ فالأبيات الشعرية توسع طرق تفكيرنا العادية حول تجاربنا الحياتية"[١١].

من جهة أخرى، تتجاهل هذه التحليلات طرائق تعاطي الشعر مع التصورات الاستعارية الأولية، وكيفيات تركيبها ومزجها على نحو من التعقيد. لقد كان لايكوف وجونسون على دراية جيدة بهذا المشكل في كتابهما التأسيسي(الاستعاات التي نحيا بها)؛ ولهذا اقترحا ثلاثة أنواع داخل الاستعارة التخييلية (أو غير الحرفية)، تميزها عن الاستعارة في الخطاب العادي واليومي، وهي "أولًا: توسيع الجزء المستعمل في الاستعارة، وثانيًا: استعمال أجزاء مهملة في الاستعارة الحرفية، وأخيرًا: خلق استعارة جديدة لا تستعمل في بنية نسقنا التصوري العادي، بل تكون طريقة جديدة للتفكير في شيء معين"[١٢]. إن الشعر يمتلك قدرة خاصة على تجاوز الأطر التصورية التقليدية من خلال استغلال هذه الأنماط الثلاثة، مما يمنحه مساحة أوسع للتعبير الجمالي والفكري. إن الشاعر حين يوسع نطاق الجزء المستعار أو يستدعي عناصر مهملة، فإنه لا يكتفي بإعادة إنتاج المعاني المألوفة، بل يعمل على إعادة تشكيلها وتوظيفها بطرائق تفتح أفق التأويل، أما حين يبتكر استعارات جديدة تتجاوز أنساق التفكير التقليدي، فإنه يسهم في إثراء التجربة الإنسانية وتوسيع مدارك القارئ، حيث تغدو الاستعارة أداة لاستكشاف العالم، وإعادة صياغته برؤية تتسم بالابتكار والتجديد. وهذا ما يجعل من الشعر مجالًا خصبًا للتفاعل بين التصورات الذهنية والتجربة الحسية، حيث تلتقي المجازية بالتجريب لخلق أبعاد دلالية تتجاوز المعهود والمألوف.

دمج المخططات وتوليد الاستعارات الكلية

ولعل في اقتراح نظرية الاستعارة التصورية إمكانية مزج المخططات (Blending)التي تسمح بتوليد استعارات مختلطة، ما يشير لهذا التداخل في توليد وتوالد الاستعارات، فهناك دمج لأكثر من استعارة من

10 -Peter Stockwell: **Cognitive poetics An introduction**, Routledge, 2002, p 106.

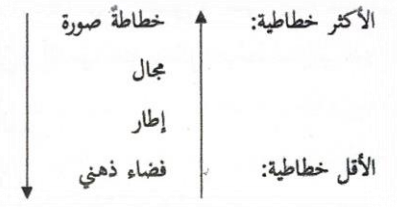
11 -Raymond W. Gibbs: When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor, Poetics Today, winter, 1992, Vol. 13, No. 4, Aspects of Metaphor Comprehension (Winter, 1992), p 596.

١٢ - جورج لايكوف، مارك جنسون: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال- المغرب، ط١- ٢٠١٨م، ص ٨٦.

مجالات معرفية متعددة لتشكيل معنى معقد. هذا المزج ليس مجرد جمع بين الاستعارات، بل توليد معاني جديدة، قد تُستخدم لتفسير مواقف حياتية معقدة. هذه العملية توسع من قدرتنا على التعبير عن الواقع وفهمه باستخدام استعارات متعددة في الوقت نفسه.

تتسم الاستعارات في الشعر بالدينامية، فقد تكون متجانسة عند اعتماد مصدر واحد يجسد المجال الهدف، مما يمنح النص وحدة دلالية واضحة، أو مختلطة عند دمج مصادر متعددة، مما ينتج استعارات مركبة تعكس تداخل التصورات وتعقيدها. ويُعد هذا التنوع في بناء الاستعارات وسيلة لإثراء المعاني وتوسيع آفاق التأويل؛ إذ يتيح للقارئ تجربة جمالية تجمع بين الإدراك الحسي والتأمل الذهني. تُبرز هذه الدينامية أهمية مقاربة خصوصية الخطاب الشعري من خلال البحث عن شعرية التصورات الاستعارية على أعلى مستويات النسق التصوري وأكثرها تجريدًا، بدلاً من الاكتفاء بحصر المستويات الأدنى. فالشعر، بما يمتلكه من طاقة ابتكارية، لا يقتصر على إعادة إنتاج التصورات الأولية، بل يسعى إلى إعادة تشكيلها ضمن أنساق أكثر تعقيدًا وتجريدًا، حيث تتجلى إبداعية اللغة وقدرتها على توليد معانٍ جديدة تتجاوز حدود المألوف.

لقد طرح مفهوم *مخططات الصور* Image Schema بوصفه جزءًا من الإجابة عن سؤال حول كيفية التعرف على الأشياء والأحداث والقصص، كما أنها إحدى الطرق الرئيسية لفهم كيفية ارتباط المفاهيم في الذهن [١٣]. وقد أكدت تحليلات مارك جونسون، وليونارد طالمي، وكلوديا بروغمان، وإيف سويتسر، وجورج لايكوف، ورونالد لانجاكر، على دور هذه المخططات في اللغة والإدراك، وأنها "أنماط هيكلية تتكرر في تجاربنا الحسية والحركية، تُسهم في تنظيم فهمنا للعالم من حولنا. من أبرز أمثلة هذه المخططات: الحركة على طول مسار، والوجود داخل إطار محاط بحدود، والتوازن، والتناظر"[١٤]. مع ذلك، يثار مشكل في هذا المصطلح، إذ يطرح منظّرو الاستعارات التصورية معه مجموعة من المفاهيم التي يُفترض أنها تُسهم في تشكيل الاستعارات التصورية، من مثل مصطلحات: المجالات، والأطر، والنماذج، والسيناريوهات، والفضاءات، وغيرها. ولا شك أن هذه المصطلحات تثير قدرًا من الالتباس والتداخل في استخدامها، سواء لدى عدد من الباحثين أو الباحث نفسه، مما أدي إلى التداخل وعدم الفصل بين المفاهيم [١٥]. ومع ذلك، قدّم كوفتشيش محاولة مهمّة لتوضيح العلاقة بين هذه المفاهيم من خلال تقديمه لسلمية وتدرّج منهجي بين مفاهيم (خطاطة الصورة – المجال – الإطار – الفضاء الذهني)،



وبناء على ذلك، يرى أن "خطاطات الصور بنيات تصورية أساسية تضفي على التجربة معنى"[١٦].
وتكمن أهمية هذا الطرح في تقديم إطار نظري أكثر وضوحًا لفهم تشكّل الاستعارات وتفاعلها ضمن بنية تصورية متكاملة. هذه المخططات تمثل الأسس التي تُنظم الإدراك البشري وتُسهم في بناء الاستعارات

13 -Robert J. Sternberg and Karin Sternberg: Cognitive Psychology, Seventh Edition, 2017, 2014 Cengage Learning, 308.

14 -Mark Tumer: The literary mind, Oxford University Press, 1996, p17.

١٥ - محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال – المغرب، ط١- ١٩٩٠م. ص ص ٦٨- ٨٤.

١٦ - زلتان كوفتشيش: نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١- ٢٠٢٤م، ص ١٠١م.

التصورية. وتستند إلى أشكال ذهنية مجردة تنظم فهمنا للعالم، مثل "المسار" أو "القوة"، وتُسقط هذه الخطاطات على مفاهيم مجردة لتسهيل الفهم[١٧]. وتمتاز خطاطات الصور بكونها أنماط جسدية دينامية - تحدث في/ وعبر الزمن. علاوة على ذلك، هي أنماط متعددة الحواس، وليست مرئية فقط.

لقد أجريت أبحاث متنوعة بغية تصنيف المخططات الأساسية، فتنوعت القوائم الخاصة بها ومظاهرها وأنواعها. قام بها باحثون مثل مارك جونسون، وجورج لايكوف، وليونارد تالمي، فقدم مارك جنسون في كتاب "الجسد في العقل" أصنافًا منها بوصفها آلية أساسية تنشأ من التفاعل الجسدي مع البيئة، مثل مخططات "الاحتواء" و"المسار" و"المصدر-المسار-الهدف"[١٨]. بينما في "كتاب نساء، ونار، وأشياء خطرة"، وسع جورج لايكوف هذا الفهم ليشمل "الفئات الشعاعية"، التي تستخدم لتفسير العلاقات المكانية المعقدة بين الأفراد والأشياء في السياقات المختلفة[١٩]. كما أضاف ليونارد تالمي، في نظرية الديناميات الحركية للقوى، بعدًا جديدًا من خلال التركيز على تأثير القوى المادية مثل: الدفع والسحب في تشكيل المخططات الصورية[٢٠].هؤلاء الباحثون أسهموا معًا في تقديم تصور شامل حول تأثير التفاعل الجسدي والمكاني مع القوى في بناء اللغة والعقل.

هذه المخططات تمثل بنى أساسية للإدراك، إذ تُشكّل الأطر التصورية التي من خلالها يُنظم الإنسان فهمه للعالم وتجربته الحسية والمعنوية. فهي ليست مجرد أنماط ذهنية معزولة، بل تُعدّ أنساقًا متجذرة في التفاعل الجسدي والبيئي، وتُسهم في تنظيم التجربة وتشكيل المعاني. وعندما تنتقل هذه المخططات إلى النص الشعري، فإنها تُسهم في تشكيل البنية الكلية للقصيدة من خلال تجسيد المفاهيم المجردة عبر صور حسية مألوفة.

وتتجلى أهمية مخططات الصور في نمذجة النصوص الاستعارية، كونها تُتيح تصنيف الاستعارات وفقًا لبنى تصورية محددة، مثل "الاحتواء" أو "المسار" أو "القوة". هذا التصنيف يُسهم في فهم تداخل الاستعارات، وتطورها عبر مسار القصيدة؛ فالنص الشعري، خاصة القصائد القديمة متعددة الموضوعات، تعتمد في كثير من الأحيان على تنقلات بين مشاهد حسية وزمانية متباينة، ويُسهم تحليل المخططات الصورية في الكشف عن العلاقات التصورية التي تربط هذه المشاهد وتمنح القصيدة وحدتها وتماسكها.

مخططا المسار والقوة:

إن تأمل بنية قصيدة أبي تمام في ضوء قوائم المخططات المقترحة، وما تبديه القصيدة من هيمنة لموضوعي الرحيل والممدوح، يوجهنا إلى اختبار مخططي المسار والقوة فيها. فمخطط المسار يُنتج

[17] -George Lakoff :Women, Fire, and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind, The University of Chicago Press, Chicago and London. 1987, p 262.

[18] -Johnson, M. (1987). The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason. University of Chicago Press.١٢٦.

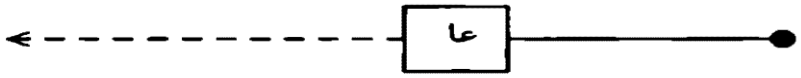
[19] -Lakoff, G. (1987). Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind. University of Chicago Press.p 108- 112.

[20] -Talmy, L. (1988). Force Dynamics in Language and Cognition: Evidence for Motional Models of Grammar. Cognitive Science, 12(1), 49–55.

استعارة "الحياة رحلة"، حيث يُجسد مسار الرحلة تجربة الإنسان وتحولاته، بينما يُظهر مخطط المدح ديناميات القوة، مما يتيح افتراض استعارة "القوة سيطرة" بأشكالها المتنوعة. وبهذا، يُمكن فهم العلاقة بين الحركة والقوة في النص بوصفهما مكونا بنية أساسية تنظم تصور الشاعر للعالم، وتعكس كيفية تمثيل الممدوح قوة فاعلة تفرض سيطرتها على الأحداث والمعاني.

يظهر هذا فيما نلحظه أوليًّا من هيمنة "الرحلة"، التي لا تظل في حدود تشبيه بسيط بين مفهومين، بل تتشكل داخل القصيدة عبر تفرعات دلالية متعددة، تتقاطع مع استعارات أخر مثل: "الطريق"، و"المسافر"، و"المصير"، و"العقبات". ومن جهة أخرى، ما يدل على القوة والسلطة والنفوذ، حيث يُمثل الممدوح بمفاهيم مثل: "القائد"، و"الحامي"، و"المنتصر"، مما يعمق من حضور استعارة القوة سيطرة. ولا عجب أن تسطر الرحلة القصيدة -ليس لكونه عرفًا شعريًّا - ولكن أيضًا بسبب أن استعارة "الحياة رحلة" تتحكم في طريقة تفكيرنا بخصوص الأهداف التي نضعها لأنفسنا، والخطط التي نصوغها لتحقيقها، وكيفية التعامل مع العوائق والمواقف المختلفة التي نواجهها. ويوضح كوفشيش أن هذه الاستعارة تخلق طريقة جديدة للنظر إلى الحياة،"فنختار من بين مسارات متعددة، قد نفضل بعض المسارات على مسارات أخرى، وهكذا. عندما نباشر أفكارًا كهاته، إنما تفكر فعلًا في الحياة من خلال الاستعارة التصورية الحياة رحلة. وهكذا، نستعمل لغة الرحلات لكي نتحدث عن الحياة أيضًا"[٢١].

هذه الرحلة تجسيد لبنية أشمل أساسية تمثلها خطاطة (المصدر – المسار- الهدف)، ويتكون شكل الخطاطة على ما يبين لايكوف من العناصر الآتية: (عابر - يتحرك - من موقع مصدر - نقطة الانطلاق - نحو هدف - المكان الذي يقصده العابر - عبر سبيل - من المصدر إلى الهدف - يحدد المسار الفعلي للحركة - ويتحدد موقع العابر في زمن معين - واتجاه العابر في هذا الزمن - وصولًا إلى الموقع الفعلي النهائي للعابر، الذي قد يكون أو لا يكون المكان المقصود)[٢٢].



تُظهر الخطاطة مرونة طوبولوجية، حيث يُمكن توسيعها بإدخال عناصر مثل وسائل النقل، والعراقيل، والقوى المؤثرة، مع إمكانية تداخل مسارات العابرين. ويُعد المسار تصورًا ذهنيًا يتشكل بأثر الحركة، متقدمًا مع الزمن نحو الهدف. ويتولد عن هذه الخطاطة استعارة (الحياة – رحلة) لتكون تجليًّا للخطاطة عبر عملية الاسقاط بين المجالات. من جهة أخرى، يرتبط المسار/ الرحلة بالوجهة/ الغاية، ويذهب لايكوف وجنسون إلى كون استعارة "الحياة رحلة"، تتكون من استعارتين أوليتين، هما: الغايات = وجهات، والأعمال = حركات. تُصور الأهداف في الحياة على أنها محطات يسعى الشخص للوصول إليها، بينما يُنظر إلى الجهد والعمل بوصفهما حركة وتنقلًا نحو تلك الوجهات. بتجميع هاتين الاستعارتين، تظهر الحياة رحلة يسافر فيها الأشخاص نحو أهدافهم، ويمثل العمل الجهد المطلوب للوصول إلى المحطات المحددة. هنا يظهر أن الأهداف في الحياة تشبه الوجهات في السفر، حيث يجب التخطيط لها مع التأكد من توفر الموارد اللازمة. كما أن التحديات والصعوبات التي نواجهها في حياتنا تشبه العوائق التي قد تعترض المسافر. من خلال هذه الاستعارة، نتخيل حياتنا رحلة تحتاج إلى تخطيط وتنقل مستمر للوصول إلى

[٢١] - زلتان كوفشيش: نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ترجمة وتقديم: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١- ٢٠٢٤م ص ٢٦.

[٢٢] - جورج لايكوف ومارك جنسون: الفلسفة ف الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١، ٢٠١٥م. ص ٧٤.

أهدافنا[٢٣].

ويحدد لايكوف ومارك **تيرنر** عدة إسقاطات لهذه الاستعارة "الحياة رحلة"، موضحين كيف تتشكل تجربتنا الحياتية من خلال مفاهيم مأخوذة من مجال السفر والتنقل. فتعتمد على التشابه بين مسار الحياة ومسار الرحلة، مما ينمط تصور التقدم، والتحديات، والاختيارات التي يواجهها الإنسان في حياته. وتتمثل هذه الإسقاطات فيما يلي:

- "الشخص الذي يعيش حياته / مسافر.
- أهدافه / وجهاته.
- الوسائل لتحقيق الأهداف / الطرق.
- العقبات في الحياة / عوائق السفر.
- المستشارون / المرشدون.
- التقدم / المسافة المقطوعة.
- المعالم / ما يُقاس به التقدم.
- خيارات الحياة / مفترق طرق.
- المصادر المادية والمواهب / الزاد أو المؤن"[٢٤].

ويقدّم زلتان كوفشيش تصورًا منهجيًا لتوضيح كيفية انتقال المفاهيم من مجال الرحلة إلى مجال الحياة، عبر مجموعة من التكافؤات التي تسهم في بناء هذه الاستعارة وتشمل:

- المسافرون ← الأشخاص الذين يعيشون حياتهم
- الحركة على الطريق ← مسار الحياة
- الوجهة (الوجهات) ← الأهداف في الحياة
- الطرق المختلفة إلى الوجهة ← وسائل تحقيق الأهداف
- المسافة المقطوعة ← التقدم في الحياة
- المواقع على الطريق ← المراحل المختلفة في الحياة
- المرشدون أثناء الرحلة ← المساعدون أو المستشارون في الحياة[٢٥].

إن تجريد الاستعارة التصورية (الحياة رحلة) عبر هذا النموذج أو ذاك، لا يعني بحال أنه يعمل بطريقة خطية، أو متعاقبة، إذ يرى لايكوف أن هذا قد يكون مضللًا؛ لأن تقديمه "من منطق هذه النسوخ بطريقة خطية، وهو أمر ضروري للتفسير، لكنه قد يكون مضللًا وخادعًا، من منظور عصبيّ، لا يعمل المنطق الداخلي للاستعارة بالتعاقب، بل يتم تنشيطه وحوسبته بموازاة ذلك"[٢٦].

أما خطاطة القوة سيطرة، فتتأسس على تمثيل المفاهيم المعقدة للقوة عبر استعارات تصورية تشرحها من خلال مفاهيم ملموسة، حيث تصوير القوة بوصفها نمطًا لغويًا يُترجم تأثيراتها إلى تجارب أكثر وضوحًا، فيصبح الفاعل مصدر القوة، بينما يكون المفعول به الكائن أو الشخص المتأثر بها. ووفقًا لطالمي وجونسون، تُفهم القوة بوصفها حركة تُحدث تغييرًا في الاتجاه أو الموقع، كما في "دفع الأحداث للأمام"، أو بوصفها

---

[٢٣] - جورج لايكوف ومارك جنسون: الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ص ١٠٧- ١٠٩.

[24] - George Lakoff and Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1989,p 3–4.

[25] -Zoltán Kövecses, Metaphor in Culture: Universality and Variation، Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2005,p 123,

[٢٦] - جورج لايكوف ومارك جنسون: الفلسفة ف الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط ١، ٢٠١٥م، ص ١٠٩.

ضغطًا يفرض قيودًا أو تحديات، مثل: "تحت الضغط"، أو بوصفها جذبًا يؤثر في الأفراد أو الأفكار، كما في "جذبته الفكرة"، أو بوصفها دفعًا خارجيًا يُحرك الكائن في اتجاه معين، كما في "دفعته الظروف"، أو بوصفها حاجزًا يعرقل الحركة أو التقدم، مثل "كان أمامه حاجز". تكشف هذه الاستعارات عن طبيعة العلاقة الدينامية بين الفاعل والمفعول به، إذ يظل الفاعل هو المصدر الذي يُحدث التغيير أو التأثير، بينما يكون المفعول به المستقبل لهذا التأثير والمتأثر به، مما يعكس الدور الأساسي للاستعارة في إدراك القوة وتمثيلها لغويًا[٢٧].

المبحث الثاني:

قصيدة أبي تمام والمزج بين مخططي (الحياة – رحلة)، و(القوة – سيطرة).

لكن لنعد لمشكلنا الرئيس بعد التنظير وتلمس الاجراء المنهجي، لنسأل عن كيفية دمج مخططي الاستعارتين "الحياة رحلة" و"القوة سيطرة" ودورهما في توليد البناء الاستعاري الكلي في قصيدة أبي تمام "هن عوادي يوسف وصواحبه". إذ تقدم القصيدة نموذجًا ثريًا لاستعارة مركبة تتقاطع فيها التصورات وتتشابك ضمن شبكة دلالية معقدة. فاستعارة "الحياة رحلة" لا تظل أسيرة الإطار التقليدي للتشبيه البسيط بين مفهومين، بل تتسع لتشمل حقولًا دلالية متعددة ترتبط بمفاهيم مثل: "الطريق" و"المسافر" و"العقبات"، ويصبح كل عنصر من عناصر الرحلة جزءًا من البناء التصوري للقصيدة.

يتداخل مخطط "القوة سيطرة" ليُضفي على هذه الرحلة بعدًا مقصديًا؛ لذا تُصوَّر القوة غايةً تسعى الذات الشعرية لبلوغها، وكأنها صراع يحدد مسار الرحلة ومآلاتها. ويبرز هذا المخطط من خلال تصوير لحظات التحدي والسيطرة على المصير، إذ يصبح التغلب على العقبات والقدرة على التحكم في مسار الرحلة رمزًا لتحقيق السيطرة والتمكن. وبهذا، تتعمق البنية الاستعارية للقصيدة، لتقدم رؤية تأويلية متداخلة تتجاوز الفهم التقليدي للصور الشعرية، وتعكس كيف تنصهر الاستعارات في نسق شعري معقد ومتعدد المستويات، يشكل رؤية شعرية ترتكز على تفاعل التصورات وتكاملها في بناء المعنى.

- **استعارة الطريق: الرحلة والصراع**

يمثل المقطع الأول من قصيدة أبي تمام نموذجًا غنيًا للاستعارة التصورية، حيث يعكس رؤية الشاعر للحياة بوصفها رحلة مليئة بالتحديات، والصراع المستمر بين العزم والمحن. يرتكز التصوير على استعارتين رئيسيتين :استعارة الطريق التي تصور السعي نحو الهدف بوصفه سفرًا يتطلب الصبر والمثابرة، واستعارة الصراع التي تجسد التحديات بوصفها معارك تتطلب الشجاعة والحزم. يبدأ الشاعر بتأكيد قيمة العزم في تحقيق الأهداف، مشيرًا إلى أن طالب السؤل (الغاية) لا بد أن يمتلك عزيمة لا تلين، ويوظف شخصية العاذلة بوصفها رمزًا للضغوط الاجتماعية التي تحاول كبح جماح الطموح. تتوالى الصور البلاغية لتؤكد أن اجتياز المحن سبيله الوحيد للوصول إلى النجاح، حيث يتحول الليل إلى مركب خشن، وتصبح الأهوال الكبرى ممهدة للرغائب والإنجازات العظيمة. عبر تحليل المقطع، سنستكشف كيف يستخدم أبو تمام الاستعارات التصورية لتشكيل تجربة وجدانية وفكرية تعكس فلسفته في مواجهة تقلبات الدهر، وسنوضح كيف ترتبط هذه الاستعارات ببنية القصيدة وغاياتها الفكرية والجمالية.

١ أهنَّ عَوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُه فَعَزماً فَقِدماً أَدرَكَ السُؤلَ طالِبُه[٢٨]
٢ إذا المَرءُ لَم يَستَخلِصِ الحَزمُ نَفسَهُ فَذِروَتُهُ لِلحادِثاتِ وَغارِبُه

---

[٢٧] - نظر بتوسع: محمد الصالح البوعمراني: استعارة القوة في أدب جبران حليل جبران، مقاربة معرفية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ط١_ ٢٠١٤م، ص ١٩٠- ٢٢٠. ومحمد الصالح البوعمراني: السيميائيات العرفانية، الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، ٢٠١٥م، ص ص ٣٩- ٦٠.

[٢٨] - **ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي / تحقيق محمد عبده عزم - دار المعارف الطبعة الخامسة دون تاريخ ج ١**

٣	أَعاذِلَتي ما أَخشَنَ اللَيلَ مَركَباً	وَأَخشَنُ مِنهُ في المُلِمّاتِ راكِبُه
٤	ذَريني وَأَهوالَ الزَمانِ أَفانِها	فَأَهوالُهُ العُظمى تَليها رَغائِبُه
٥	أَلَم تَعلَمي أَنَّ الزِماعَ عَلى السُرى	أَخو النُجحِ عِندَ النائِباتِ وَصاحِبُه
٦	دَعيني عَلى أَخلاقِيَ الصُمِّ لِلّتي	هِيَ الوَفرُ أَو سِربٌ تُرِنُّ نَوادِبُه
٧	فَإِنَّ الحُسامَ الهُندُوانِيَّ إِنَّما	خُشونَتُهُ ما لَم تُفَلِّل مَضارِبُه
٨	وَقَلقَلَ نَأيٌ مِن خُراسانَ جَأشَها	فَقُلتُ اِطمَئِنّي أَنضَرُ الرَوضِ عازِبُه

يبدأ المقطع بعبارة "أهن/ هن عوادي يوسف وصواحبه"، وهي جملة أثارت جدلًا واسعًا في كتب القدماء، مما دفع أبو تمام إلى قولته الشهيرة: "لماذا لا تفهمان ما قيل؟ ."ويرجع موضع الإشكال إلى الإحالة في الضمير "هن "على ما لم يُذكر سابقًا في النص، وهو ما عُدَّ موضع طعن لدى بعض النقاد. وقد حاول بعض الشراح تأويل هذه العبارة بربطها بحديث النبي ﷺ لزوجاته أثناء احتضاره، في محاولة لتفسير هذا الاستخدام اللغوي. [٢٩]، لكن الإحالة هنا تبدو مباشرة وصريحة على قصة يوسف، هذه العبارة تحيل على حادثة نسوة المدينة اللواتي لُمن زليخة على حبّها ليوسف، وعندما رأينه قطعن أيديهنّ تعبيرًا عن انبهارهن بجماله. في هذا السياق، نجد أن الشاعر يوظف هذه القصة ليشير إلى أن العاذلات اللواتي يوبّخنه أو يلومنه في طريقه نحو المجد فهنّ مثل تلك النسوة، أي أنهنّ ينظرن إلى الأمر نظرة سطحية قبل أن يدركن الحقيقة. إنه منذ البداية يفعل مقولة الرحلة مفعلًا لعنصر أساس فيها متمثلًا في العاذلات ودورهن في الإثناء عن السفر والرحيل، إذ يؤدين دورًا مماثلًا لنسوة المدينة في قصة يوسف؛ ففي البداية يُسارعن إلى التوبيخ واللوم، لكن سرعان ما يذهلن أمام عظمة الساعي نحو هدفه، كما انبهرت النسوة بيوسف. هذا يوحي بأن العتاب واللوم اللذين يتلقاهما الشاعر ليسا بالضرورة دليلًا على خطأ اختياراته، بل قد يكونان نتيجة جهل العاذلات بحقيقة الأمور- على نحو ما ستكشف البنى الاستعارية اللاحقة وتتنامى - هنا شبكة من الاستعارات الواسعة في القصيدة، حيث يظهر أبو تمام كأنه يعقد مقارنة غير مباشرة بين نفسه وبين يوسف، في إشارة إلى أن الناجحين غالبًا ما يكونون عرضة للنقد قبل أن يدرك الآخرون قيمتهم الحقيقية. وكما كان ليوسف "عوادي" أي مصائب وابتلاءات مرتبطة بموقفه، فإن الشاعر أيضًا يواجه صعوبات في سبيل تحقيق أهدافه، لكن النهاية ستثبت صحة موقفه.

يأتي الشطر الثاني (فَعَزماً فَقِدماً أَدرَكَ السُؤلَ طالِبُه)، حاملًا توجيهًا للاستعارة المركزية(الرحلة)، فيتخذ الشاعر السعي نحو هدف معين ميدانًا للمجاز، وهذا الهدف يمثل الطموح أو النجاح الذي يسعى الشاعر إلى الوصول إليه. في هذا السياق، يمكننا عد الهدف المتمثل في "السؤل" (المبتغى/ أو الثأر في رواية أخرى) هو الميدان الهدف، بينما تصبح الرحلة أو السعي الميدان المصدر لهذه الاستعارة. ويستمر الشاعر في بناء هذه الاستعارة حين يصف مراحل الوصول إلى الهدف بـ "عزماً" و"قدماً"، مما يوسع الاستعارة لتشمل صورة الاستمرارية والتصميم في وجه التحديات،"فالحياة غالبًا ما نظر إليها بوصفها رحلة أو كفاحًا"[٣٠]؛ لذا يربط الشاعر بين رحلة الإنسان نحو هدفه والتحديات التي قد يواجهها، جاعلًا إياها

[٢٩] - انظر تلك التأويلات في عدد من شروح ديوانه، منها: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، الطبعة الخامسة، دون تاريخ، ج١، ص٢١٦ وما بعدها. الصولي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، تحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، ط١، دون تاريخ، ج١، ص٢٨٩. الأعلم الشنتمري، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: إبراهيم نادن، ومراجعة: د. محمد ابن شريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٨٨.

[30] - Zoltán Kövecses: Metaphor in Culture: Universality and Variation, Cambridge University Press (Virtual Publishing), Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2005, p 23.

جزءًا من تلك الرحلة.

تعاود صورة العاذلة الظهور بعد أن كانت تلميحًا في الافتتاح، لتدخل ضمن شبكة الاستعارة الرحلة/ السفر، فالعاذلة في هذه الاستعارة أكثر من مجرد شخصية نقدية، بل جزء من الصراع الداخلي للشاعر بين رغباته الشخصية والتوقعات الاجتماعية يظهر ذلك جليًا في البيت "أعاذِلَتي ما أَخشَنَ اللَيلَ مَركَباً". هنا، تقوم العاذلة بدور الانتقاد أو اللوم، ولكن في الوقت نفسه، تصبح جزءًا من الصراع الداخلي الذي يواجهه الشاعر. على الرغم من اللوم، يظهر الشاعر تصميمه على المضي في الطريق الذي اختاره، مُؤَكِّدًا أن الظروف مهما كانت صعبة، لن تعيقه عن الوصول إلى هدفه. لكن الشاعر في هذه الاستعارة لا يرى(العاذلة) قوة مثبطة، بل دافعًا لتعزيز إرادته. إنها اختبار لشجاعته وإصراره، مما يُظهر تحولًا في طبيعة العلاقة بين الشاعر والمجتمع: عوضًا من أن تكون العاذلة سببًا للإحباط، تتحول إلى محفز إضافي للاستمرار. ومن جهة أخرى، يعتمد الشاعر على استعارة السفر لتصوير الحياة وصعوباتها، حيث يُشبَّه الإنسان بالمسافر الذي يواجه مشاق الطريق، معبّرًا عن تحديات الوجود، مكثفًا من فكرة المجهول عبر استعارات الليل/ الخشونة/ المركب. (أَعاذِلَتي ما أَخشَنَ اللَيلَ مَركَباً، / وَأَخشَنُ مِنهُ في المُلِمّاتِ راكِبُه). فالسفر "ميدان مصدر" لنقل صورة الحياة، حيث يُشَبَّه الشخص بمسافر أو راكب يواجه تحديات الطريق، ممثلاً بذلك رحلة الحياة المليئة بالمخاطر. هذه الاستعارة تنقل مفهومًا تجريديًا أي المصاعب التي يواجهها الإنسان، والكيفية التي يُضطر فيها إلى التصدي لتلك الصعاب. كما يتضح من قوله "ما أَخشَنَ اللَيلَ مَركَباً"، فإن الليل يُمثل الظروف الصعبة أو المجهول الذي يتوجب على المسافر (الإنسان) مواجهته. ويُظهر الشاعر من خلال هذه الاستعارة الحياة بوصفها رحلةً مجهولة، مليئة بالتحديات التي لا يمكن التنبؤ بها.

إن التحدي جوهر التجربة الإنسانية، تتجلى فيه الصلابة والقوة من خلال مواجهة المصاعب. في هذا السياق، تأتي استعارات الحرب والسيف لتعكس رحلة الإنسان في الصمود والتطور، وهو ما يتجلى بوضوح في قوله: "ذَريني وَأَهوالَ الزَمانِ أُفانِها/ فَأَهوالُهُ العُظمى تَليها رَغائِبُه"، فالبيت مبنين عبر استعارة تصورية تُجسِّد الزمن بوصفه ساحة معركة يخوضها الإنسان بإرادة قوية. ففي قوله "ذَريني وَأَهوالَ الزَمانِ أُفانِها"، تتجلى استعارة تصورية تجعل من العلاقة بين الإنسان والزمان صراعًا متبادلًا، حيث لا يكون الزمن مجرد قوة قاهرة، بل خصمًا يخوض مع الإنسان معركة وجودية. فعل "أُفانِها"يحمل دلالة المشاركة والمبادلة، أي رغبة إفناء متبادل؛ وكأن الزمن يسعى إلى إفناء الإنسان، بينما يبذل الإنسان جهده في إفناء أهواله، مما يعكس إصرارًا مزدوجًا على البقاء والانتصار. هذه الجدلية تجعل المواجهة بين الذات والزمان معركة دائمة، حيث لا يكون الإنسان مجرد متلقٍّ لضربات الزمن، بل طرفًا فاعلًا في هذا الصراع. فكما أن الزمن يُفني الأفراد عبر المحن والتجارب، فإن الإنسان يسعى لمقاومة الأهوال والتغلب عليها، مما يضفي على المشهد بعدًا دراميًا يعكس إصرارًا على البقاء والتحدي حتى اللحظة الأخيرة. وتتلقى تلك الاستعارة الدعم من استرسالها في الشطر الآخر، ففي قوله "فَأَهوالُهُ العُظمى تَليها رَغائِبُه"، ترسم مشهدًا متكاملًا لمسيرة الحياة، أي تأتي الرغائب بعد الأهوال، فالتحديات تسبق المكافآت. هذه الاستعارة التصورية تعزز مفهوم التجربة الحياتية بوصفها رحلة لا تكتمل إلا عبر المواجهة، إذ لا يتحقق النصر إلا بعد خوض المعارك. هذه الصورة تجعل من رحلة الحياة ساحة نزال مستمرة، تتطلب ثباتًا وقوة لمواجهة المصاعب، تمامًا كما يتصدى المحارب لخصومه في ساحة المعركة.

في الأبيات الموالية نلاحظ استخدام المصدر/الهدف لتمثيل الاستعارات التصورية التي تعكس هذا الصراع المستمر بين الإنسان ومحيطه الحياتي. ففي قوله: "ألم تعلمي أَنَّ الزِماعَ عَلى السُرى أَخو النُجحِ عِندَ النائِباتِ وَصاحِبُه"، نجد أن الزِماع (العزم والإرادة) يُصوَّر مصدرًا لتحقيق الهدف (النجاح) في مواجهة المحن. يجسد الشاعر الزِماع رفيقًا أساسيًّا للنجاح، مما يعكس الصراع الذي يعيشه الإنسان في

سعيه الدؤوب للتغلب على التحديات الحياتية. إن العزيمة تتحقق فقط في سياق هذه المواجهات، فلا يمكن أن يتجسد النجاح إلا من خلال الإرادة الصلبة. أما في قوله: "دَعيني عَلى أَخلاقِيَ الصُمِّ لِلَّتي هِيَ الوَفرُ أَو سِربٌ تُرِنُّ نَوادِبُه"، يتجلى استخدام "أخلاقِيَ الصُمِّ" مصدرًا للقوة والصلابة الداخلية، أي تُمنح هذه الأخلاق القوة لمواجهة التحديات بثبات. بينما "سِربٌ تُرِنُّ نَوادِبُه" تعكس تباين مسار الحياة بين الشدائد والوفرة، ليُصوَّر السرب الطائر مصدرًا يجسد رحلة الحياة التي تواجه الرياح العاتية لكنها تستمر في الحركة نحو هدفها.

من خلال هذه الاستعارات، يتضح أن الشاعر يعكس العلاقة بين القوة الداخلية والإرادة، ويصبح الإنسان كالسيف الذي لا يشتد إلا من خلال المعارك الحقيقية، أو كالسرب الذي يواجه العواصف لكنه يبقى في حركة دائمة نحو هدفه. ويتجلّى هذا التصور أيضًا في قوله: "فَإِنَّ الحُسامَ الهُندُوانِيَّ إِنَّما خُشونَتُهُ ما لَم تُقَلَّل مَضارِبُه"، هنا يتحوّل السيف الهندي إلى استعارة تجسد العلاقة بين الصلابة النفسية والتجربة الحياتية. فكما أن السيف لا تبرز قوته إلا عندما يخوض المعارك، كذلك لا تتشكل العزيمة إلا عبر مواجهة التحديات. هنا، تتلاقى فكرتا الصراع مع الزمن واستعداد الإنسان للحرب مع مصاعب الحياة، حيث يصبح السفر في دروب التحديات بمنزلة ميدان لاختبار الصلابة والإرادة، ويغدو الإنسان كالسيف الذي لا تشتد صلابته إلا عبر خوض غمار المواجهة والتجربة.

وتكثف استعارة الحياة/ رحلة، في البيت الثامن، عبر إدخال عنصر (المسافة)، البعد/ قلق، القرب/ راحة، ولكن عبر عكس هذا النسق التصوري، "وَقَلقَلَ نَأيٌ مِن خُراسانَ جَأشَها/ فَقُلتُ اِطمَئِنّي أَنضَرُ الرَوضِ عازِبُه" يقدم استعارة تتعلق بالحالة النفسية للفرد والارتباط العاطفي بمكان بعيد، ويعكس هذا الصراع الداخلي بين الطمأنينة والقلق.

- **المصدر:** "نَأيٌ مِن خُراسان"، (المسافة بين مكانين بعيدين)،
- **الهدف:** القلق والاضطراب النفسي.

يُستخدم تعبير "نَأيٌ مِن خُراسان" بمنزلة "ميدان مصدر" لتجسيد حالة القلق أو التوتر النفسي الذي يشعر به الشاعر نتيجة المسافة أو البعد العاطفي عن مكان عزيز. يعبّر النأي عن المسافة الجغرافية التي تمثل البعد المكاني، وتعكس أيضًا البعد العاطفي الذي يسبب اضطرابًا داخليًا للشاعر، ويُشير إلى حالة من القلق بسبب هذه البُعد.

- **المصدر: "أَنضَرُ الرَوضِ عازِبُه" (الروض البعيد والمكان الجميل)،**
- **الهدف: الطمأنينة الداخلية والإحساس بالسلام.**

تُستخدم الاستعارة هنا لتمثيل الطمأنينة التي تتبع القلق. عندما يُستعمل "أَنضَرُ الرَوضِ" و"عازِبُه"، فإن الشاعر يقارن حالة الراحة والسكينة التي يشعر بها في مكانه البعيد بحالة أخرى من الراحة والسكينة التي تتبع الانشغال العقلي في المسافات البعيدة. إنّ الروض الذي يُعد مكانًا مناسبًا للراحة، يشير إلى الراحة النفسية بعد التقلبات والقلق الذي تسبب فيه النأي. وعندما يذكر الشاعر "عازِبُه"، يُظهر الشاعر أن المكان قد يبتعد، ولكن يظل الأمل في الحصول على الراحة والاطمئنان. تتمثل العلاقة بين المصدر "القلق الناتج عن النأي "والهدف "الطمأنينة التي يمكن أن توجد في المكان الجميل في التباين بين القلق والسكينة. الشاعر يسعى في بداية البيت إلى التعبير عن القلق الناتج عن البعد عن موطنه، ولكنه في النهاية يسعى إلى تحويل هذا القلق إلى سكينة بوجود الروض، الذي يمثل مصيرًا مريحًا وتوجيهًا نحو الطمأنينة.

- **الرحلة/ العقبات**

يواصل النص الحفر في تصور الرحلة واستعاراتها في المقطع التالي، يقول أبو تمام:

٩ وَرَكبٍ كَأَطرافِ الأَسِنَّةِ عَرَّسوا عَلى مِثلِها وَاللَيلُ تَسطو غَياهِبُه
١٠ لِأَمرٍ عَلَيهِم أَن تَتِمَّ صُدورُهُ وَلَيسَ عَلَيهِم أَن تَتِمَّ عَواقِبُه

١١ عَلى كُلِّ رَوّادِ المَلاطِ تَهَدَّمَت عَريكَتُهُ العَلياءُ وَاِنضَمَّ حالِبُه
١٢ رَعَتهُ الفَيافي بَعدَما كانَ حِقبَةً رَعاها وَماءُ الرَوضِ يَنهَلُّ ساكِبُه
١٣ فَأَضحى الفَلا قَد جَدَّ في بَريِ نَحضِهِ وَكانَ زَماناً قَبلَ ذاكَ يُلاعِبُه
١٤ فَكَم جِذعِ وادٍ جَبَّ ذِروَةَ غارِبٍ وَبِالأَمسِ كانَت أَتمَكَتهُ مَذانِبُه

يصور أبو تمام في هذا المقطع مشقة السفر، وما يتركه من أثر على المسافر وراحلته، مستخدمًا استعارات تصورية تربط بين السفر ومجالات معرفية أخر، من مثل: (الحرب، البناء، الرعي، الحدادة، السيف). يخلق الشاعر من خلال هذه الاستعارات مشهدًا دراميًا يعكس قسوة الطريق والتحديات التي يواجهها المسافر. حيث تُظهر الركب فرسانًا في معركة، والبعير بناءً ينهار، والصحراء راع متحكم، والمسافة المقطوعة حدادًا ينحت جسم البعير، والوادي سيفًا يقطع أوصاله، هذه العلاقات لا تُجمل الواقع، فحسب، إنها تعمّقه، إذ يتحول السفر من مجرد انتقال مكاني إلى تجربة صعبة تتجاوز الجسد إلى الروح.

المجال المصدر	المجال الهدف	الدلالة التصورية للاستعارة
الحرب والرماح	رفقاء السفر	المسافرون كالرماح الحادة، مستعدون للمخاطر، والليل كعدو يترصد لهم.
البناء والهدم	البعير	البعير كبناء انهار من الإرهاق، في دلالة على التعب الشديد.
الراعي والمَرعِي	علاقة البعير بالصحراء	تحوّل البعير من راعٍ للصحراء إلى كائن مرعي مستنزَف، في دلالة على تبدل القوة بالضعف.
الحدادة والنحت	تأثير الطريق على البعير	الأرض تستهلك المسافر وراحلته كما ينحت الحداد الحديد، مما يدل على المشقة القاسية.
السيف القاطع	الوادي	الوادي كالسيف يقطع جسم البعير، في إشارة إلى خطورة الطريق على المسافر وراحلته.

يبدأ المقطع بتصوير (الركب كأطراف الأسنّة)، حيث يستخدم مجال الحرب والقتال (المجال المصدر) لتمثيل حال المسافرين (المجال الهدف). هذه الاستعارة تجعل من الرحلة معركةً مستمرة؛ فالركب ليسوا مجرد مسافرين، بل هم جنود متأهبون، والليل نفسه يصبح عدوًا يترصدهم، مما يعكس حالة التأهب والمخاطر التي تحفّ بالسفر. ثم ينتقل إلى وصف البعير المنهك وكأنه بناءٌ متهدم، فيربط بين انهيار البناء من ثقل الزمن والضغوط (المجال المصدر) وبين استنزاف البعير جراء السفر الطويل (المجال الهدف). هذه الصورة تعزز الإحساس بتدهور الراحلة، فلم يعد البعير قادرًا على التحمل، كما ينهار البناء العتيق تحت ضغط الزمن والعوامل الخارجية. يستمر المقطع في تصوير المعاناة من خلال علاقة البعير بالصحراء، فيتحول من كائن متحكم فيه إلى كائن مستنزَف من قِبلها (*"رَعَتهُ الفَيافي* بَعدَما كانَ حِقبَةً رَعاها وَماءُ الرَوضِ يَنهَلُّ ساكِبُه")، هنا، يستخدم الشاعر مفهوم الرعي والرعاة (المجال المصدر) ليُبرز كيف كان البعير قويًا يسيطر على الصحراء، لكنه الآن صار ضحية، مما يعكس تبدل الحال من القوة إلى الإنهاك.

تكثف هذه الاستعارة بتصوير الأرض نفسها بمنزلة حدادٍ ينحت البعير ويستهلكه "فَأَضحى الفَلا قَد جَدَّ

في بَرِي نَحضِهِ وَكانَ زَماناً قَبلَ ذاكَ يُلاعِبُه""، لتربط الاستعارة بين عملية الحدادة والنحت (المجال المصدر) وبين تأثير الطريق على البعير (المجال الهدف)، حيث تتحول الأرض من مجرد ممر إلى عنصر فعّال في إنهاك المسافر وراحلته، مما يعكس قسوة الطريق وطول الرحلة. ويختم المقطع بمشهدٍ يعكس خطورة الوادي على البعير، ليصبح الوادي سيفًا يقطع سنامه ويهدد حياته، ومن ثم نرى صورة قاتمة تستحضر الموت والهلاك، حيث أن الطبيعة ليست مجرد عائق، بل عدو قاتل يفتك بالمسافرين ودوابهم، مما يعمّق الشعور بالمشقة.

يعتمد أبو تمام في هذا المقطع على نقل مفاهيم من مجالات مألوفة (الحرب، البناء، الرعي، الحدادة، السيف) إلى مجال السفر والمشقة، مما يبلور الإحساس بالمعاناة والخطر؛ فالسفر صراع ضد الليل، والطريق، والصحراء، والوادي، مما يجعل المسافر محاربًا يخوض معركة مرهقة حتى النهاية. تعكس هذه الاستعارات التصويرية فلسفة عميقة حول الحياة والسفر، حيث يكون الإنسان في صراع دائم مع الظروف، محاولًا النجاة وسط قسوة الطريق.

مهما يكن من أمر، فإن بعض المعرفيين يقسم الرحلة إلى نوعين: الرحلة الدائرية والرحلة الخطية. في الرحلة الدائرية، يبدأ المسافر من نقطة معينة ثم يعود إليها، مما يعكس فكرة أن المعرفة موجودة مسبقًا، وأن المهمة الوحيدة للمسافر هي اكتشافها. أما في الرحلة الخطية، فينتقل المسافر من نقطة إلى أخرى دون العودة، مما يشير إلى أن هناك حقائق جديدة تنتظر من يكتشفها، وأن الرحلة تصبح وسيلة للاستكشاف والتعلم [٣١].

ونلحظ الرحلة الخطية تظهر بوضوح في القصيدة؛ فالبطل يمر بتجربة انتقالية مستمرة، ينتقل فيها من مرحلة إلى أخرى، ومن ظرف إلى آخر، بحثًا عن النجاة والعبور. هذه الرحلة لا تعني العودة إلى ما كان عليه في البداية، بل تشير إلى رحلة مستمرة نحو اكتشاف الجديد. كل خطوة في هذه الرحلة تكشف له شيئًا جديدًا، مما يعكس البحث المستمر عن النجاح في مواجهة التحديات التي تطرأ في طريقه.

- **استعارات الوجهة وقوة الجذب بين السلب والعطاء**

يتجلى في الأبيات الموالية انعطاف مسار القصيدة نحو تمجيد الممدوح، إذ يتحول الحديث من وصف الرحلة ومتاعبها إلى إبراز المكانة الاستثنائية للممدوح بوصفه مقصدًا نهائيًا ينجذب إليه كل شيء. تتخذ القوة في هذا السياق أبعادًا متعددة، فنراها تظهر في شكل استعارات دينامية تعكس سرعة الحركة، وسطوة النفوذ، وهيمنة الجسد المادي. إن السفر نحو الممدوح لا يختزل في مجرد انتقال بل حركة قهرية وسريعة، "إليك جزعنا مغرب الشمس"، تعني "جزعنا" الانطلاق العنيف الممزوج بالاضطراب، مما يجعل الرحلة أشبه بانجذاب قسري نحو مركز الجاذبية. هذا التصور يعززه تصوير الطبيعة ذاتها وهي تصلي للممدوح، في استعارة تجعل منه كيانًا إشعاعيًا له تأثير يتجاوز البشر ليشمل الكون من حوله، فتظهر القوة هنا بوصفها قدرة على التأثير الكوني المطلق.

إلى جانب الحركة القسرية، تظهر القوة في شكل هيمنة طبيعية تتحكم في الأشياء حتى تبدو وكأنها تمتلك إرادة خاصة، كما في قوله" :فلو أن سيرًا رمنه فاستطعنَه لصاحبَنا سوقًا إليك مغاربُه"، حيث يُضفى على السير طابع الإرادة، وكأنه لو كان قادرًا على الحركة بمفرده لسار نحو الممدوح. هذه الصورة تقدم القوة بوصفها مجالًا جاذبًا، يشبه في معناه الحديث ما يعرف بـ "القوة المغناطيسية"، إذ لا يستطيع أي شيء مقاومة تأثيرها. يتعزز هذا التصور باستعمال "سوقًا إليك مغاربه"، مما يوحي بأن حتى المواقع الجغرافية والأمكنة نفسها تنجذب نحو الممدوح بفعل هيمنته. هنا تصبح القوة شيئًا لا يُرى، لكنه يفرض سيطرته على

[31] -Bishop C. Hunt, Jr.: Travel Metaphors and the Problem of Knowledge, Modern Language Studies , Spring, 1976, Vol. 6, No. 1 (Spring, 1976),p 43.

الواقع، ليصبح الممدوح محورًا لا تتحرك الأشياء إلا وفق إرادته.

أما على المستوى الجسدي، فتظهر القوة بوصفها هيمنة مادية محسوسة، كما في قوله" :إلى ملكٍ لم يُلقِ كلكل بأسه على ملكٍ إلا وللذل جانبه"، حيث تُستخدم لفظة "الكلكل"، التي تعني صدر البعير، لتصوير البأس شيئًا ماديًّا ثقيلًا يُلقى فوق الأعداء، مما يجبرهم على الخضوع. هنا تجسيد الهيمنة السياسية والعسكرية في صورة جسدية ملموسة، مما يجعل القوة شيئًا يُمارَس ضغطًا وسحقًا لا يمكن الإفلات منه. يتوافق هذا مع الاستعمالات الحديثة لتعبيرات مثل: "سحق المعارضة"، و"إلقاء الثقل السياسي"، مما يشير إلى أن القوة في هذا النص لا تقتصر على رمزيتها، بل تظهر بوصفها قوة فعلية مهيمنة قادرة على إخضاع كل من يقف في طريقها؛ لذا ترسم هذه الاستعارات تصورًا متكاملاً للممدوح بوصفه مركزًا للوجود، قوةً تتحكم في الزمن والحركة، وسطوةً لا تُقاوَم، مما يجعل منه كيانًا تفني الأشياء نفسها في سبيل الوصول إليه.

تتعمق استعارات القوة منسوبة للممدوح، معينة إياها أهلاً ليكون مقصدًا وهدفًا للرحيل. إنه يملك القوة بحديها: السلب والعطاء؛ السلب للقوي، والعطاء للمسافر المرتحل: يقول:

١٨ إِلى سالِبِ الجَبّارِ بَيضَةَ مُلكِهِ وَآمِلُهُ غادٍ عَلَيهِ فَسالِبُه
١٩ وَأَيُّ مَرامٍ عَنهُ يَعدو نِياطُهُ عَدا أَو تَفُلُّ الناعِجاتِ أَخاشِبُه
٢٠ وَقَد قَرَّبَ المَرمى البَعيدَ رَجاؤُهُ وَسَهَّلَتِ الأَرضَ العَزازَ كَتائِبُه
٢١ إِذا أَنتَ وَجَّهتَ الرِكابَ لِقَصدِهِ تَبَيَّنتَ طَعمَ الماءِ ذو أَنتَ شارِبُه

تعين الأبيات استعارات القوة عبر العلاقة بين فاعلية الممدوح وانفعال ما حوله، ويمكن تلخيص العلاقة بين الفاعل والمفعول به/ المنفعل وفقًا لأنواع القوة التي تظهر في هذه الأبيات كما يلي:

نوع القوة	الفاعل (المؤثر بالقوة)	المفعول به (المتأثر بالقوة)	النتيجة
القوة حركة	الممدوح	الملك / الجبار	انتقال السلطة وسلب الملك
القوة دفع	الممدوح	الأعداء / الطامحون	زيادة المسافة بينه وبين خصومه
القوة تحفيز	الممدوح / الكتائب	البيئة (الأرض الوعرة)	تمهيد العقبات وتقريب الأهداف
القوة جذب	الممدوح	القاصدون / الطامعون في كرمه	الجذب نحو الممدوح كالماء للعطشان

تُجسّد القوة على أنها حركة وانتقال، "إِلى سالِبِ الجَبّارِ بَيضَةَ مُلكِهِ .. وَآمِلُهُ غادٍ عَلَيهِ فَسالِبُه"، حيث لا تبقى السلطة ثابتة بل تصبح كيانًا متحولًا يتنقل بفعل إرادة الفاعل. فيصور الممدوح قوةً محركةً تفرض تحولًا جذريًا في الملك، منتزعًا مركز السلطة من (الجبار). ومن هنا، لا تعدّ القوة مجرد طاقة كامنة، بل تتحقق من خلال حركة دينامية تُجبر الخصم على التراجع. يمثل هذا المشهد مثالًا على قوة فاعلة تُحدث تغييرًا ملموسًا، حين تكون السلطة عنصرًا متحركًا يخضع لتأثير الفاعل الأقوى، مما يجعل القوة مفهومًا ديناميًا يحدد مجرى الأحداث ويوجه مسارها.

يغدو مفهوم القوة من السالبة إلى الطاردة في البيت الموالي، يقول أبو تمام:

وَأَيُّ مَرامٍ عَنهُ يَعدو نِياطُهُ .. عَدا أَو تَفُلُّ الناعِجاتِ أَخاشِبُه."

تتجلى القوة بوصفها دفعًا يُشكل حاجزًا أمام الخصوم، مما يمنعهم من تحقيق أهدافهم أو الاقتراب من مكانة الممدوح. فعبارة "يعدو نياطُهُ"، تعبّر عن بُعد المنال، حيث يُصور الممدوح قوةً طاردة تدفع الأعداء

بعيدًا، جاعلًا غايته عصية على الإدراك. ووفقًا لديناميات القوة، فإن الممدوح يمثل "القوة المانعة" التي تضعف اندفاع الخصوم، بينما يتجسد الطامحون في دور "القوة المحركة" التي تحاول اختراق هذا الحاجز لكنها تفشل بسبب مقاومته الصلبة. في هذا التصوير، لا تقتصر قوة الممدوح على فرض السيطرة، بل تمتد إلى التحكم في المسافة الفاصلة بينه وبين الآخرين، جاعلًا من قربه أو بعده معيارًا للهيمنة والتفوق.

تتخذ قوة الممدوح بعد أن تحولت من السلب إلى الطرد، بُعدًا جديدًا يتمثل في القوة المحفزة التي لا تكتفي بإبعاد الخصوم، بل تعيد تشكيل الواقع من حولها، فنرى تصوير الممدوح قوة دافعة تُذلل العقبات، فتجعل المستحيل ممكنًا والصعب سهلًا. وعبارة "قرب المرمى البعيد"، تجسد استعارة تصورية للقوة التي تختزل المسافات، إذ يمتلك الممدوح قدرة على إزالة الحواجز الزمنية والمكانية، فيصبح الوصول إلى الغايات الكبرى أمرًا ميسورًا بفضل تأثيره. أما قوله: (سهّلت الأرض العزاز كتائبه)، فهو تعبير عن قوة تُعيد تشكيل المشهد، ومن ثم تتحول البيئة القاسية إلى طريق ممهد بفعل هيبة الممدوح وقوة جيوشه. إن الممدوح لم يعد مجرد قوة مانعة، بل أصبح مصدرًا للتحفيز والتغيير، إذ لا يقتصر تأثيره على إبعاد الأعداء، بل يتعداه إلى خلق واقع جديد يُسهّل النجاح لمن يسير في فلكه؛ لذا يتحول من قوة مقاومة إلى قوة فاعلة، تُعيد تنظيم المساحات والمعايير وفقًا لإرادته، مما يعزز صورته قائدًا لا يُقهر.

من جهة أخرى، نعاين في البيت الموالي كيف أن السفر إلى الممدوح لا يعد رحلة جسدية، بل هو أيضًا انتقال نحو مركز قوة جاذبة؛ فالممدوح (مغناطيس) لا يُقاوم، ولا يُتوقع من المتوجهين نحوه أن يبذلوا أي جهد، بل يُسحبون إلى هدفهم بصورة طبيعية، كما يُسحب المعدن إلى المغناطيس. هذا التحويل للممدوح إلى قوة جذب يسوّغ عملية السفر إليه؛ فالمسافة لا تُشعر المرء بعناء، بل جزء من تفاعل مع شخص يمتلك تأثيرًا غير مباشر لكنه قوي. فيصبح الممدوح محط أنظار الجميع، ووجهتهم التي لا يمكن التراجع عنها.

- **من القوة الفزيائية إلى القوة الأخلاقية والذهنية والاجتماعية**

يواصل النص تكثيف استعارات القوة بوصفها عنصرًا مركزيًا في شخصية الممدوح، غير أنها لا تقتصر على القوة الجسدية أو العسكرية، بل تمتد إلى القوة الأخلاقية والذهنية والاجتماعية. يعتمد الشاعر على الاستعارات التصورية التي تستمد عناصرها من الطبيعة والحركة والتجربة، مما يجعلها أكثر حضورًا وتأثيرًا في ذهن المتلقي، يمكننا تحليل هذه الاستعارات بوصفها تجليات متعددة لمفهوم القوة، سواء عبر الامتلاء، أو الحركة الصاعدة، أو السيطرة، أو التوازن. قال:

٢٢ جَديرٌ بِأَن يَستَحيِيَ اللَهَ بادِياً بِهِ ثُمَّ يَستَحيي النَدى وَيُراقِبُه
٢٣ سَما لِلعُلى مِن جانِبَيها كِلَيهِما سُمُوَّ عُبابِ الماءِ جاشَت غَوارِبُه
٢٤ فَنَوَّلَ حَتّى لَم يَجِد مَن يُنيلُه وَحارَبَ حَتّى لَم يَجِد مَن يُحارِبُه
٢٥ وَذو يَقَظاتٍ مُستَمِرٍّ مَريرُها إِذا الخَطبُ لاقاها اِضمَحَلّت نَوائِبُه
٢٦ وَأَينَ بِوَجهِ الحَزمِ عَنهُ وَإِنَّما مَرائي الأُمورِ المُشكِلاتِ تَجارِبُه

يرتبط السمو بالحركة إلى الأعلى في قوله: (سَما لِلعُلى مِن جانِبَيها كِلَيهِما سُمُوَّ عُبابِ الماءِ جاشَت غَوارِبُه)، إذ يُنظر إلى العلو بوصفه دلالة على التفوق والسيادة. يشبه النص ارتقاء الممدوح بالمعالي بارتفاع موج البحر عند هيجانه، مما يعكس دينامية القوة وعدم ثباتها في حالة سكون، بل هي قوة فياضَة متدفقة، تكتسح ما هو أمامها ولا يمكن كبحها. لا تكمن القوة هنا في مجرد الارتفاع، بل في طبيعة هذا الارتفاع، حيث يتطلب السمو جهدًا مستمرًا، مثلما أن اضطراب الأمواج شرط لبلوغها قمتها.

لا تقف حدود القوة عند حدود السمو، بل تمتد إلى العطاء والقدرة على التأثير في الآخرين. يظهر ذلك في قوله:"فَنَوَّلَ حَتّى لَم يَجِد مَن يُنيلُه وَحارَبَ حَتّى لَم يَجِد مَن يُحارِبُه"، حيث يستخدم الشاعر استعارتين

متكاملتين؛ الأولى تقوم على فكرة الامتلاء، إذ بلغ الممدوح حدًّا من الكرم جعله يستنفد حاجات الناس، فلم يعد هناك من يستحق المزيد من عطاياه. إن الامتلاء هنا لا يتعلق بالمادة فحسب، بل يعكس السلطة والهيمنة؛ فالشخص الذي يملك القدرة على المنح يتحكم في علاقاته الاجتماعية. أما الاستعارة الأخرى، فتقوم على مفهوم الإزالة التامة للمقاومة، إذ استطاع الممدوح القضاء على أعدائه إلى الحد الذي لم يبقَ من يتجاسر على مواجهته. ولا تقتصر هذه القوة على القدرة على العطاء أو الحرب، إنها تمتد إلى قوة العقل واليقظة المستمرة،"وَذو يَقَظاتٍ مُستَمِرٍّ مَريرُها إِذا الخَطبُ لاقاها اِضمَحَلَّت نَوائِبُه"، هنا تتجلى القوة في بُعدها الذهني، فتصبح اليقظة والتدبير عنصرًا حاسمًا في مواجهة الصعاب. وترتبط هذه الصورة بمفهوم السيطرة الإدراكية، إذ إن القوة هنا ليست في ردّ الفعل العنيف، إنها في قدرة الممدوح على استيعاب المشكلات وإيجاد الحلول المناسبة، مما يجعل الأزمات تذوب أمام حنكته. وتتماشى هذه الاستعارة مع رؤية القوة على أنها إزالة للمخاطر من خلال إحكام السيطرة عليها وإفقادها تأثيرها. وترتبط هذه الحكمة بالقوة الإدراكية التي يستمدها الممدوح من تجاربه، كما يظهر في قوله" :وَأَينَ بِوَجهِ الحَزمِ عَنهُ وَإِنَّما مَرائي الأُمورِ المُشكِلاتِ تَجارِبُه" . يتمثل البعد التصوري للقوة في ارتباطها بالبصيرة والتجربة، حيث تصبح التجربة مرآة يرى فيها الإنسان الحقائق ويكشف أسرار الأمور. ترتبط القوة هنا أيضًا بالقدرة على الإدراك واتخاذ القرارات الصائبة، مما يعني أن التجربة ليست مجرد تراكم معرفي، إنها وسيلة مباشرة للسيطرة على المستقبل. فالقوة هنا تتجلى في القدرة على تبديد الغموض، إذ تتحول التجربة إلى ضوء ينير الطريق، مما يمنح صاحبها ميزة التبصر والتوقع.

تتجلى هذه القوة الأخلاقية والمعنوية في الأبيات الآتي أيضًا عبر استعارات تتصل بالحركة، والهيمنة، والإصلاح، والتأثير في الزمان والمكان. يقدم الجدول الأبيات وعلاقات القوة ودلالتها التصورية:

	البيت الشعري	الميدان المصدر	الميدان الهدف	الدلالة التصويرية والقوة
٢٧	**أرى الناسَ مِنهاجَ النَدى بَعدَما عَفَت مَهايِعُهُ المُثلى وَمَحَّت لَواحِبُه**	الطريق الممهد	الكرم والمعروف	إعادة إحياء طريق الكرم بعد اندثاره، الممدوح(قوة تعيد رسم خارطة الجود).
٢٨	**فَفي كُلِّ نَجدٍ في البِلادِ وَغائِرٍ مَواهِبُ لَيسَت مِنهُ وَهيَ مَواهِبُه**	الانتشار الجغرافي	انتشار التأثير والكرم	عطايا الممدوح تمتد خارج كأنه ظاهرة طبيعية، (قوة الامتداد والتأثير).
٢٩	**لِتُحدِثَ لَهُ الأَيّامُ شُكرَ خَناعَةٍ تَطيبُ صَبا نَجدٍ بِهِ وَجَنائِبُه**	الرياح وتحركها	تشكيل الزمن / الطبيعة	الزمن يُعامل ككائن حي يعترف بالفضل.
٣٠	**فَوَ اللَهِ لَو لَم يُلبِسِ الدَهرَ فِعلَهُ لَأَفسَدَتِ الماءَ القَراحَ مَعايِبُه**	ارتداء الملابس	تحسين الزمن بالفضل	الممدوح ينقذ الزمن بإلباسه ثوب الكرم (قوته في إصلاح الزمن وإعادة تشكيله).

في الأبيات نلحظ عمل استعارات القوة لتشكيل الدلالة التصويرية لقوة الممدوح في تتابع الأبيات على هذا النحو:

يعتمد الشاعر على استعارة الطريق ليجسد الكرم، فيشبه انتشار الجود بطرق ممهدة يسهل السير فيها. ومن هنا تعد الاستعارات المتعلقة بالحركة والتوجيه دالة على السيطرة وإعادة تشكيل الواقع؛ فالممدوح ليس مجرد كريم، إنه من أعاد إحياء دروب الكرم التي طمستها قسوة الزمن وغياب البذل، مما يجسد قوته بوصفه مرشدًا يعيد توجيه القيم الأخلاقية في المجتمع.

يشير أيضًا إلى انتشار العطاء في مختلف أرجاء البلاد حتى صار الآخرون قادرين على العطاء. تقدم

هذه الاستعارة تصور القوة بوصفها تأثيرًا مستدامًا يتجاوز صاحبه، حيث يصبح من حوله امتدادًا لقوته. بمعنى آخر، لم يعد الممدوح وحده من يعطي، لقد صنع بيئة من الجود، فصار الكرم متاحًا للجميع نتيجة سخائه، مما يوضح الهيمنة غير المباشرة عبر القوة الناعمة.

تصبح الرياح (الصبا والجنائب) استعارة دالة على الانتشار الواسع للشكر والامتنان الذي يناله الممدوح. فالريح قوة غير مرئية، ولكنها مؤثرة في بيئتها بطريقة غير مباشرة. فتكشف الاستعارة مفهوم الانتشار والتوسع، ويرمز الهواء المتحرك إلى تأثير الممدوح الذي يمتد ليشمل الزمان والمكان، ويجعل الامتنان له حاضرًا في كل أرجاء نجد وما حولها. ويصور الممدوح بوصفه قادرًا على إصلاح الدهر وستر عيوبه، مستخدمًا استعارة "إلباس الدهر"، أي تغييره وتحسينه عبر أفعاله. إن الاستعارات القائمة على التغيير والتحكم في البيئة دالة على القوة الفاعلة، فالممدوح كما لو أنه يمتلك قدرة خارقة على إعادة تشكيل الزمن نفسه. فبدونه، سيفسد كل شيء، حتى الماء النقي، مما يكشف عن تصور للقوة بوصفها عنصرًا ضروريًّا يحفظ النظام ويمنع الفوضى.

- **الطريق /المعركة: التداخل المفاهيمي بين السفر والسيادة**

يؤسس الجزء الأخير من القصيدة على مزج دقيق بين مخططي الرحلة والقوة؛ فالأولى تعود مرة أخرى للظهور في إطار مسار (الساعي)، وتتشكل استعارات (القوة) لتدل على السيطرة التي يقوم بها الممدوح على المسار/ الطريق وتأمينه. تتحول العقبات الليلية إلى عناصر يمكن تجاوزها بفضل سطوة الممدوح، ويتحول مفهوم الأسد من رمز للقوة الحيوانية إلى كائن واهن أمام سطوة الإرادة البشرية القادرة على التحكم في الزمن والمصير.

٣١ فَيا أَيُّها الساري اِسرِ غَيرَ مُحاذِرٍ جَنانَ ظَلامٍ أَو رَدىً أَنتَ هائِبُه
٣٢ فَقَد بَثَّ عَبدُ اللَهِ خَوفَ اِنتِقامِهِ عَلى اللَيلِ حَتّى ما تَدِبُّ عَقارِبُه
٣٣ يَقولونَ إِنَّ اللَيثَ لَيثُ خَفِيَّةٍ نَواجِذُهُ مَطرورَةٌ وَمَخالِبُه
٣٤ وَما اللَيثُ كُلُّ اللَيثِ إِلّا اِبنُ عَثرَةٍ يَعيشُ فُواقَ ناقَةٍ وَهوَ راهِبُه

هناك استعارة تصورية أساسية تقوم على جعل الحياة طريقًا والمسافر بمنزلة الفرد الذي يواجه تحدياتها. إن الحركة عبر الطريق ترمز إلى التحكم والسيطرة، فالشاعر يصف الليل بكونه مكانًا لم يعد مخيفًا بسبب قوة الممدوح. الميدان المصدر في هذه الاستعارة (الطريق والسفر في الظلام)، بينما الميدان الهدف (الأمان الذي يوفره الممدوح بسطوته) وهو ما نراه في قدرة الممدوح على إزالة رهبة الليل.

ويأتي التصوير بعد ذلك ليعدل استعارات الخوف والترقب والليل التي تواجه المسافر في مطلع القصيدة، فيدخل عليها الاستبدال والعكس، إذ تصبح قوى في يد الممدوح يتحكم فيها، فنراه يصور الخوف بوصفه قوة فاعلة تنتشر في الأجواء، كما لو كان مادة محسوسة تملأ المكان، مما يجعل الليل نفسه فضاءً مشبعًا بالرهبة. فبدلًا من أن يكون الخوف مجرد إحساس داخلي، يتحول إلى عنصر خارجي يفرض سطوته على الطبيعة، فتنتشر هيبته إلى درجة أن العقارب- التي تعد رمزًا للمكائد والشرور الكامنة في الظلام- تصبح عاجزة عن الحركة. هذه الاستعارة لا تكتفي بإظهار سلطة الممدوح، بل تعيد تشكيل مفهوم الخوف ذاته، إذ لم يعد مجرد رد فعل نفسي بل بات قوة تؤثر في العالم المادي، فتمنع حتى الكائنات التي تعتمد على التخفي والمباغتة من التحرك. ويعكس هذا التصوير تصورًا للاستعارة بوصفها تجسيدًا لمجال مجرد (الخوف) عبر مجال ملموس (الانتشار المادي)، مما يعزز حضور القوة يتجاوز الأفراد ليصبح قانونًا يتحكم في النظام الكوني بأسره.

يعيد النص في البيتين التاليين تشكيل مفهوم القوة، حيث لا يُختزل في العنف الجسدي والقدرة على الافتراس، بل تتجسد في الهيمنة النفسية والرهبة التي يفرضها القوي على الآخرين. يتجاوز أبو تمام التصور

التقليدي الذي يجعل القوة حكرًا على القوة البدنية المباشرة، فيكشف عن بُعد أعمق للقوة، يتمثل في تأثيرها غير المرئي على النفوس قبل الأجساد. فالأسد، الذي طالما كان رمزًا للمهابة والبطش، لم يعد في هذا السياق سوى كيان يمكن إخضاعه إذا واجه قوة أعظم، ليس بالضرورة فيزيائيًا، بل قوة تفرض سطوتها من خلال إشاعة الخوف وجعل الآخر يذعن قبل الصدام.

هذا التفسير يصادق على مقولة السلطة لا تتجسد في القدرة على القتال بل في القدرة على إعادة تعريف معايير القوة نفسها، بحيث تصبح المواجهة غير ضرورية أصلًا؛ لأن الطرف الأضعف يُدرك تفوق خصمه دون الحاجة إلى إثبات مادي. في ظل هذه الاستعارة، يظهر الممدوح ليس بوصفه قوة مادية تفوق الأسد، إنه قوة نفسية تجعله يتحكم في صورة الأسد ذاتها، فيحولها من رمز للإقدام إلى رمز للخضوع. إنه تفكيك للمفهوم التقليدي للقوة وبناء له من جديد على أسس تقوم على التأثير النفسي لا العنف المباشر، بحيث تصبح القوة فعلًا يسبق المواجهة، ويصنع نتيجتها قبل أن تبدأ.

يتصاعد التداخل بين الرحلة والقوة ليبلغ ذروته، حيث تصبح المسافة المقطوعة ليست مجرد امتداد جغرافي، بل اختبارًا وجوديًا يكشف جوهر الفاعل الحقيقي في ساحة المجد. لم يعد السير مجرد انتقال، بل ضربًا من الانخراط في صيرورة القوة؛ لذا تتحول الخطى إلى أفعال تحدد مصير الأمم، ويغدو الثبات وسط العواصف معيارًا وحيدًا للجدارة. في هذا السياق، لا تعود العقبات مجرد عراقيل عارضة، بل عناصر ضرورية تصقل القوة، وتجعلها أكثر رسوخًا، تمامًا كما يحتاج السيف إلى نار المحكّ ليزداد مضاءً. هنا، تتماهى الرحلة مع معركة مستمرة ضد الضعف والتردد، ويصبح الانتصار الحقيقي هو القدرة على تحويل المسافة إلى إثبات متجدد للهيمنة والسيادة، مما يمهد لفهم أعمق لديناميات القوة المتجذرة في النص. يقول:

٣٥ وَيَومٍ أَمامَ المُلكِ دَحض وَقَفتَهُ وَلَو خَرَّ فيهِ الدينُ لَإنهالَ كاثِبُه
٣٦ جَلَوتَ بِهِ وَجهَ الخِلافَةِ وَالقَنا قَدِ اِتَّسَعَت بَينَ الضُلوعِ مَذاهِبُه
٣٧ شَفَيتَ صَداهُ وَالصَفيحَ مِنَ الطُلى رُواءٌ نَواحيهِ عِذابٌ مَشارِبُه
٣٨ لَيالِيَ لَم يَقعُدُ بِسَيفِكَ أَن يُرى هُوَ المَوتُ إِلّا أَنَّ عَفوَكَ غالِبُه
٣٩ فَلَو نَطَقَت حَربٌ لَقالَت مُحِقَّةً أَلا هَكَذا فَليَكسِبِ المَجدَ كاسِبُه
٤٠ لِيُعلَمَ أَنَّ الغُرَّ مِن آلِ مُصعَبٍ غَداةَ الوَغى آلُ الوَغى وَأَقارِبُه
٤١ كَواكِبُ مَجدٍ يَعلَمُ اللَيلُ أَنَّهُ إِذا نَجَمَت باءَت بِصُغرٍ كَواكِبُه
٤٢ وَيا أَيُّها الساعي لِيُدرِكَ شَأوَهُ تَزَحزَحَ قَصِيّاً أَسوَأَ الظَنِّ كاذِبُه
٤٣ بِحَسبِكَ مِن نَيلِ المَناقِبِ أَن تُرى عَليماً بِأَن لَيسَت تُنالُ مَناقِبُه
٤٤ إِذا ما اِمرُؤٌ أَلقى بِرَبعِكَ رَحلَهُ فَقَد طالَبَتهُ بِالنَجاحِ مَطالِبُه

يواصل النص نسج صورة القوة بوصفها رحلة شاقة، ليصبح الطريق إلى المجد محفوفًا بالمزالق والتحديات التي لا يثبت فيها إلا من امتلك يقينًا راسخًا وإرادة لا تهتز. في هذا الإطار، يتجلى الممدوح في صورة المسافر الذي يواجه طريقًا زلقًا، حيث يُختبر ثباته أمام العثرات. إن الحرب ليست مجرد ساحة معركة، إنها أيضًا ممر ضيق ينزلق فيه الضعفاء، بينما يظل القائد شامخًا، وكأن الوقوف ذاته فعل مقاومة ضد الانهيار. الميدان المصدر هنا (الرحلة الخطرة)، بينما الميدان الهدف (الصمود أمام المصاعب السياسية والعسكرية)، إن ديناميات القوة في هذا السياق لا تستند فقط إلى الهيمنة المباشرة، بل إلى إعادة تشكيل ميزان الاستقرار والاضطراب حيث يصبح الثبات نفسه نوعًا من القوة التي تفرض ذاتها بمجرد وجودها.

غير أن الرحلة لا تتوقف عند اجتياز العوائق، بل تتعداها إلى لحظة الجلاء، فتتبدد الغيوم وتنقشع الظلال لتتكشف ملامح الحقيقة. هنا، تُصبح المعركة أداة كشف، سيف يزيل الغبار عن وجه الخلافة،

فيضيء ما كان مستترًا، كأن المجد لا يتحقق إلا حين تتجلى الأمور على حقيقتها. القوة إذن ليست سيطرة فحسب، فهي أيضًا فعل إعادة تشكيل الإدراك العام. في إطار الاستعارة التصورية، يمكننا القول إن الميدان المصدر هنا هو الإنارة والكشف، بينما الميدان الهدف هو تحقيق النصر وإبراز شرعية الحكم .لا ينتصر القائد بالسلاح وحده، بل بحكمته التي تجعله قادرًا على إضاءة طريق الأمة وسط عتمة الفوضى. في هذه الحالة، تتحول القوة إلى قدرة على إعادة تعريف النظام القائم بحيث لا تكتفي بفرض نفوذها، بل تعيد تشكيل التوازنات السياسية والعسكرية، وهو أحد أكثر أشكال القوة الناعمة الصلبة تأثيرًا.

لكن الرحلة ليست فقط عبورًا عبر الظلام نحو الرؤية، هي أيضًا صراع مع العطش، ذلك العطش الذي لا يُروى إلا بالدماء. في هذا التصوير، تصبح الحرب أشبه برحلة في صحراء قاحلة، حيث لا بقاء إلا لمن وجد ماءه في لهب المعركة. فالسيوف تظمأ كما يظمأ البشر، ولا ترتوي إلا حين تسيل الدماء، وكأن القوة استمرارية دائمة في تغذيته بالحياة التي يأخذها من الآخرين. إنها دورة لا تنتهي، والمجد مرتبط دائمًا بحركة التجدد، وكأن الحرب فعل لا ينتهي، ونبضًا ديناميًا مستمرًا؛ لذا تتجلى ديناميات القوة في قدرتها على الامتصاص وإعادة التوليد الذاتي، فالقوة هنا لا تُستهلك، بل تتجدد عبر صيرورة مستمرة من التضحية والانتصار، مما يجعلها حالة مستمرة لا مؤقتة.

وعلى الرغم من كل هذا التحدي والدم، فإن القوة الحقيقية لا تكمن في القدرة على الإفناء وحدها، إنها تتمثل في القدرة على تجاوز الموت نفسه. يظهر الممدوح هنا بوصفه سيدًا للمصائر، لا مجرد محارب، إنه قادر على منح الحياة أو إنهائها بإرادته. ليس السيف وحده الذي يحكم، هناك اليد التي تحمله، والتي تختار متى تضرب ومتى تعفو. فالموت ليس نهاية محتومة، إنه احتمال يخضع لحكمة القائد، مما يجعل قوته تتجاوز الفناء، لتتحول إلى سلطة أوسع تشمل البقاء والفناء معًا. إن التحكم في الحياة والموت لا يمثل مجرد تفوق عسكري، بل يعكس شكلاً من أشكال السلطة السيادية، التي تجعل القوة المطلقة كامنة في الخيارات وليس في الأفعال المباشرة، حيث تصبح الهيمنة أكثر رسوخًا عندما تكون غير متوقعة.

ولا تتوقف الحرب عند حدود الدم والسلاح، بل تمتد إلى حالة تصبح فيها كائنًا واعيًا، شاهدًا على ما يجري، وقادرًا على الإقرار بحقيقة القوة. في مشهد استثنائي، تنطق الحرب ذاتها لتعترف بالممدوح بوصفه النموذج الأمثل للمجد. هنا، تتحول القوة إلى قانون كوني. فلا يكون التفوق مجرد أمر بشري، بل حقيقة تتجاوز الفاعلين أنفسهم. إن الميدان المصدر (الحكم الأخلاقي والاعتراف الإلهي)، بينما الميدان الهدف (شرعية القوة التاريخية للممدوح) في هذه المرحلة، تصبح القوة ذات طابع رمزي لا مادي، تتجاوز آثارها نطاق الفعل المباشر إلى مستوى التأثير في الإدراك الجمعي، إذ تفرض القوة ذاتها ليس فقط من خلال الإنجاز، بل من خلال الاعتراف بها حقيقة لا يمكن إنكارها.

امتدادًا لهذا التصور، تتخذ القوة شكلًا آخر، فنراها تتماهى مع السماء ذاتها، لتصبح النجوم صورة من صورها. فإذا كان المجد رحلة عمودية، فإن الممدوح هو النجم القائد، بينما تتضاءل أمامه كل الأضواء الأخرى. الميدان المصدر هنا (السماء والنجوم)، بينما الميدان الهدف (المكانة الفريدة للممدوح وسط القادة الآخرين)، القوة هنا إشراق يفرض نفسه على الأفق، وليست مجرد تفوق، تتجلى القوة بوصفها إشعاعًا يتجاوز حدود الزمن والمكان، فلا تحتاج إلى إثبات مستمر، بل تصبح جزءًا من النظام الطبيعي ذاته، بحيث يبدو وجودها بديهيًا وغير قابل للنقاش.

حين يصل السائر إلى ديار المجد، يجد أن رحلته قد بلغت نهايتها. النجاح محطة يصل إليها من امتلك القدرة على المواصلة، وليس مجرد لحظة انتصار، والقوة لم تعد مجرد محصلة نهائية، إنها تجربة معيشة، حيث يكون الانتصار في القدرة على اجتياز الرحلة ذاتها، ولا يختزل في مجرد الوصول للوجهة أو الهدف.

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن دور الاستعارة التصورية في تشكيل الدلالة الشعرية في القصيدة، فكانت أداة نقدية وتحليلية دقيقة في إماطة اللثام حول حركية التصورات الاستعارية الثاوية خلف البناء المعقد للنص. لقد ظهرت استعارة **"الحياة رحلة "**إطارًا تصوريًا يحكم بنية القصيدة ويكشف عن أبعادها الفكرية والجمالية، إلى جانب استعارة "القوة سيطرة"، التي قدمت إطارا تصوريًّا يُجسد فيه الممدوح قوة دينامية تتحكم في الأحداث، مما يعزز صورته قائدًا يتمتع بالسلطة والتأثير.

تستند القصيدة إلى دمج مخططين تصوريين أساسيين: الرحلة بوصفها استعارة للحياة، والقوة بوصفها قدرة على التحكم في المسار والمصير؛ فالحياة تُصوَّر على أنها طريق يسلكه الإنسان، ويمثل الليل وعقباته الأخطار التي تواجه المسافر، بينما تجسد قوة الممدوح القدرة على تذليل تلك الصعاب وتحويل مسار الرحلة إلى تجربة آمنة. إن الليل الذي كان مخيفًا أصبح مأمونًا بفضل بطش الممدوح. يرتبط مخطط القوة أيضًا بمفهوم إعادة تعريف القوي، إذ لم يعد الأسد القوة العظمى، بل أصبح الإنسان القادر على السيطرة النفسية والزمانية الأقوى. ومن هنا، يمزج أبو تمام بين هذين المخططين ليؤكد أن القوة الحقيقية ليست فقط في امتلاك السلطة، بل في القدرة على توجيه الآخرين ورسم معالم رحلتهم في الحياة وفق إرادة المسيطر.

وبناءً على المعطيات التحليلية والتفسيرية للنص يمكننا الوصول لعدد من النتائج:

- يمثل مخطط الرحلة مسار المسافر الساعي، في حين يجسد مخطط القوة هيمنة الممدوح وسلطانه. ومن خلال مسار الرحلة الذي يبدأ بنقطة انطلاق ثم يتطور عبر مراحل السفر، يدمج مخطط القوة بوصفه تتويجًا للرحلة، حيث تصبح سيطرة الممدوح بمنزلة الغاية النهائية. وهكذا، يتداخل مخطط القوة داخل مخطط الرحلة ليشكلا بنية مترابطة تعزز دلالات المدح.
- وفق هذا البناء، تتحول بنية القصيدة إلى حركة متناسلة تتجسد في رحلة متصاعدة، حيث تبدأ ببداية قلقة تتسم بالمشقة والتعب، وتعكس صورًا للخوف والترقب والليل والجوع والعطش والمفاوز والوحوش. ومع تقدم مسار الرحلة نحو الممدوح، يدخل مخطط القوة ليحدث تحولات جوهرية تنقل المشهد من السلبي إلى الإيجابي، إذ تتجلى ديناميات السيطرة والقوة في التحكم بالطبيعة، فتظهر صور المطر والري والشبع والكرم، ويحل الأمان والاستقرار محل التوحش والضياع، ليبرز العمران في مقابل البراري والصحاري، مما يرسخ هيمنة الممدوح.
- تصدر استعارات أبي تمام في هذه القصيدة عن انسجام داخلي متين، على الرغم من دمجها بين مخططين استعاريين مختلفين، مما يعكس قدرة الشاعر على توليف عناصر متباينة ضمن بناء متماسك. فبدلًا من أن يكون هذا الدمج عامل تفكك، نجده يسهم في تشكيل رؤية متكاملة تتضافر فيها الصور الشعرية لتؤدي دورًا بنيويًا ووظيفيًا يعزز ترابط القصيدة. ومن هذا المنطلق، فإن تحليل بنية الاستعارات في هذه القصيدة يدحض بعض الاتهامات التي وُجهت إلى شعر أبي تمام عمومًا، وهذه القصيدة على وجه الخصوص، بشأن تعقيد تركيبها وتنافر صورها؛ فالأبيات لا تأتي متفرقة أو متنافرة، بل تتفاعل عناصرها ضمن إطار استعاري يوحّدها، مما يؤكد أن انسجام القصيدة ليس ظاهرًا فحسب، إنه يمتد إلى بنيتها العميقة التي تتجلى في آليات التصوير والاستعارة التصورية.
- تُفضي هذه النتيجة إلى افتراض إمكانية تصنيف قصيدة المديح ضمن أفق نقدي جديد يستند إلى نظرية الاستعارة التصورية، شريطة أن يتم التحليل انطلاقًا من بنية النص ذاته، والنظر إلى الاستعارة بوصفها مخططًا متكاملًا يوجه بناء القصيدة، عوضًا عن البحث عن شذرات أو استعارات متناثرة داخل النصوص واستخلاص أحكام متفرقة عليها.

- قد تؤدي دراسات من هذا النوع إلى نتائج مهمة تسهم في الكشف عن انسجام القصيدة في بنيتها العميقة القائمة على الاستعارة، لتفتح الاستعارة التصورية آفاقًا أوسع تتجاوز تحليل الشكل الخارجي، إذ تعكس بنى ذهنية متجذرة في الإدراك الحسي والمعرفة البشرية. ومن هذا المنطلق، توفر هذه النظرية مقاربة جديدة لإعادة النظر في إشكالية انسجام القصيدة القديمة، مستندة إلى التصورات الذهنية والاستعارات التي تشكل بنيتها العميقة.
- أحسب أن توظيف هذا التحليل في الدرس الأدبي والنقدي خطوة مهمة، إذ يُوفر أداة تحليلية دقيقة لفهم البنية العميقة للنصوص. فيمكن من خلاله معرفة كيف ينتقل الشاعر من تصور "الرحلة" إلى تصور "الصراع" أو "الاحتواء"، وكيف يُسهم هذا الانتقال في بناء المعنى وتطوره عبر النص. كما يُمكّن من تفسير التنوع الموضوعي واللغوي في الشعر، وإظهار كيف يُعيد الشاعر تشكيل التصورات الأولية ضمن أنساق أكثر تجريدًا وتعقيدًا.

(قائمة المصادر والمراجع)

المصادر:

التبريزي، الخطيب : (بدون تاريخ) ديوان أبي تمام. شرح: تحقيق: محمد عبده عزم. دار المعارف، الطبعة الخامسة.

المراجع العربية والمترجمة:

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر .(1994) .الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)الطبعة الأولى). تحقيق: السيد أحمد صقر. مكتبة الخانجي.
بريفكاني، سعد الله عبد الرحمن .(2012) .الرحلة في شعر أبي تمام الطائي .عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع.
البوعمراني، محمد الصالح .(2014) .استعارة القوة في أدب جبران خليل جبران، مقاربة معرفية .مكتبة علاء الدين، صفاقس.
البوعمراني، محمد الصالح .(2015) .السيميائيات العرفانية، الاستعاري والثقافي .مركز النشر الجامعي، تونس.
ذنون، سالم محمد" .(2006) .فلسفة السفر في شعر أبي تمام ."مجلة التربية والعلم، المجلد ١٣، العدد.(3)
رمضان، أحمد فتحي" .(1991) .هن عوادي يوسف لأبي تمام الطائي: دراسة بلاغية في متنها الشعري ." مجلة آداب الرافدين، العدد ٢٢.
ستيتكيفيتش، سوزان بينكني .(2008) .الشعر والشعرية في العصر العباسي .ترجمة: حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة.
الشنتمري، الأعلم. (٢٠٠٤)، شرح ديوان أبي تمام .تحقيق: إبراهيم نادن. مراجعة: محمد ابن شريفة. وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
الصولي .شرح الصولي لديوان أبي تمام .تحقيق: خلف رشيد نعمان. وزارة الإعلام العراقية.

عبد الواحد، شيماء عمر محمد" .(2021) .جدلية الصراع في مشهد الرحلة في شعر أبي تمام الطائي قصيدة المديح أنموذجًا ."حولية كلية اللغة العربية بنين جرجا، العدد (٢٥) الجزء.(10)

كوفشيش، زلتان .(2024) .نظرية الاستعارة التصورية الموسعة .ترجمة وتقديم: عبد المجيد جحفة. دار الكتاب الجديد المتحدة.

لايكوف، جورج، جنسون، مارك .(2015) .الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي . ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار الكتاب الجديد المتحدة.

لايكوف، جورج، جنسون، مارك .(2018) .الاستعارات التي نحيا بها .ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال- المغرب.

مفتاح، محمد .(1990) .مجهول البيان .دار توبقال – المغرب.

English References

Abdelwahid, S. O. M. (2021). The dialectic of conflict in the journey scene in Abu Tammam al-Ta'i's poetry: The praise poem as a model. *Journal of the Faculty of Arabic Language for Boys, Girga*, (25/10).

Al-Amidi, A. A. A. A. bin B. (1994). *Al-Muwazana bayna shi'r Abi Tammam wa al-Buhturi* [A comparison between the poetry of Abu Tammam and Al-Buhturi] (1st ed., A. A. Saqr, Ed.). Cairo: Maktabat Al-Khanji.

Al-Buomrani, M. A.-S. (2014). *The metaphor of power in the literature of Gibran Khalil Gibran: A cognitive approach*. Sfax: Alaaddin Library.

Al-Buomrani, M. A.-S. (2015). *Cognitive semiotics: The metaphorical and the cultural*. Tunis: University Publishing Center.

Al-Shantamari, A. (2004). *Diwan Abi Tammam* [The Dīwān of Abu Tammam] (I. Nadin, Ed.; M. Ibn Sharifa, Rev.; 1st ed.). Rabat: Ministry of Endowments and Islamic Affairs of Morocco.

Al-Suli. (n.d.). *Sharh al-Suli li-Diwan Abi Tammam* [Al-Suli's commentary on the Dīwān of Abu Tammam] (K. R. Naaman, Ed.). Baghdad: Ministry of Information.

Al-Tabrizi, A.-K. (n.d.). *Diwan Abi Tammam* [The Dīwān of Abu Tammam] (M. A. Azam, Ed.; 5th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Brifkani, S. A.-R. (2012). *The journey in the poetry of Abu Tammam al-Ta'i*. Amman: Dar Ghaidaa for Publishing and Distribution.

Gibbs, R. W. (1992). When is metaphor? The idea of understanding in theories of metaphor. *Poetics Today, 13*(4), 575–606.

Hunt, B. C., Jr. (1976). Travel metaphors and the problem of knowledge. *Modern Language Studies, 6*(1), 1–10.

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning,*

imagination, and reason. Chicago: University of Chicago Press.

Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in culture: Universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2024). *The expanded conceptual metaphor theory* (A. M. Juhfa, Trans. & Intro.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought* (A. M. Juhfa, Trans.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2018). *Metaphors we live by* (A. M. Juhfa, Trans.). Casablanca: Dar Toubkal.

Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.

Miftah, M. (1990). *Unknown rhetoric*. Casablanca: Dar Toubkal.

Ramadan, A. F. (1991). Hun Awadi Yusuf by Abu Tammam al-Ta'i: A rhetorical study in its poetic text. *Journal of Adab Al-Rafidain*, (22), 1–20.

Sternberg, R. J., & Sternberg, K. (2017). *Cognitive psychology* (7th ed.). Boston: Cengage Learning.

Stetkevych, S. P. (2008). *Poetry and poetics in the Abbasid age* (H. A.-B. Ezzedine, Trans.). Cairo: National Center for Translation.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. London: Routledge.

Talmy, L. (1988). Force dynamics in language and cognition: Evidence for motional models of grammar. *Cognitive Science, 12*(1), 49–100.

Thanoon, S. M. (2006). The philosophy of travel in Abu Tammam's poetry. *Journal of Education and Science, 13*(3), 45–58.

Turner, M. (1996). *The literary mind: The origins of thought and language*. Oxford: Oxford University Press.

Arabic References Translated and Transliterated

al-Āmidī, Abū al-Qāsim al-Ḥasan ibn Bishr. (1994). *al-Muwāzanah bayna shiʿr Abī Tammām wa-al-Buḥturī* [A comparison between the poetry of Abū Tammām and al-Buḥturī] (1st ed.). Edited by al-Sayyid Aḥmad Ṣaqr. Cairo: Maktabat al-Khānjī.

al-Būʿumrānī, Muḥammad al-Ṣāliḥ. (2014). *Istiʿārat al-quwwah fī adab Jubrān Khalīl Jubrān: Muqārabah maʿrifiyyah* [The metaphor of power in the

literature of Gibran Khalil Gibran: A cognitive approach]. Ṣafāqis: Maktabat ʿAlāʾ al-Dīn.

al-Būʿumrānī, Muḥammad al-Ṣāliḥ. (2015). *al-Sīmiyāʾiyyāt al-ʿirfāniyyah: al-istiʿārī wa-al-thaqāfī* [Cognitive semiotics: The metaphorical and the cultural]. Tunis: Markaz al-Nashr al-Jāmiʿī.

al-Shantamarī, al-Aʿlam. (2004). *Sharḥ Dīwān Abī Tammām* [Commentary on the Dīwān of Abū Tammām]. Edited by Ibrāhīm Nādin, revised by Muḥammad ibn Sharīfah. Rabat: Wizārat al-Awqāf wa-al-Shuʾūn al-Islāmiyyah al-Maghribiyyah.

al-Ṣūlī. *Sharḥ al-Ṣūlī li-Dīwān Abī Tammām* [Al-Ṣūlī's commentary on the Dīwān of Abū Tammām]. Edited by Khalaf Rashīd Nuʿmān. Baghdad: Wizārat al-Iʿlām al-ʿIrāqiyyah.

al-Tabrīzī, al-Khaṭīb. (n.d.). *Dīwān Abī Tammām* [The Dīwān of Abū Tammām]. Edited by Muḥammad ʿAbduh ʿAẓm. Cairo: Dār al-Maʿārif (5th ed.).

ʿAbd al-Wāḥid, Shaymāʾ ʿUmar Muḥammad. (2021). *Jadaliyyat al-ṣirāʿ fī mashhad al-riḥlah fī shiʿr Abī Tammām al-Ṭāʾī: Qaṣīdat al-madīḥ namūdhajan* [The dialectics of conflict in the scene of the journey in the poetry of Abū Tammām al-Ṭāʾī: The panegyric poem as a model]. *Ḥawliyyat Kulliyyat al-Lughah al-ʿArabiyyah bi-Banīn Jirjā*, (25/10).

Brīfkānī, Saʿd Allāh ʿAbd al-Raḥmān. (2012). *al-Riḥlah fī shiʿr Abī Tammām al-Ṭāʾī* [The journey in the poetry of Abū Tammām al-Ṭāʾī]. ʿAmmān: Dār Ghaydāʾ lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ.

Dhannūn, Sālim Muḥammad. (2006). *Falsafat al-safar fī shiʿr Abī Tammām* [The philosophy of travel in the poetry of Abū Tammām]. *Majallat al-Tarbiyyah wa-al-ʿIlm*, 13(3).

Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *al-Falsafah fī al-jasad: al-dhihn al-mutajassid wa-taḥaddīhi lil-fikr al-gharbī* [Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought] (ʿAbd al-Majīd Jaḥfah, Trans.). Beirut: Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2018). *al-Istiʿārāt allatī naḥyā bihā* [Metaphors we live by] (ʿAbd al-Majīd Jaḥfah, Trans.). Casablanca: Dār Tūbqāl.

Kövecses, Z. (2024). *Naẓariyyat al-istiʿārah al-taṣawwuriyyah al-muwassaʿah* [The extended conceptual metaphor theory] (ʿAbd al-Majīd Jaḥfah, Trans.). Beirut: Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah.

Miftaḥ, Muḥammad. (1990). *Majhūl al-bayān* [The unknown of rhetoric]. Casablanca: Dār Tūbqāl.

Ramaḍān, Aḥmad Fatḥī. (1991). *Hin ʿAwādī Yūsuf li-Abī Tammām al-Ṭāʾī:*

Dirāsah balāghiyyah fī matnihā al-shiʿrī ["Hin ʿAwādī Yūsuf" by Abū Tammām al-Ṭāʾī: A rhetorical study of its poetic text]. *Majallat Ādāb al-Rāfidayn*, 22.

Stetkevych, S. P. (2008). *al-Shiʿr wa-al-shiʿriyyah fī al-ʿaṣr al-ʿAbbāsī* [Poetics and poetry in the Abbasid era] (Ḥasan al-Bannāʿ Izz al-Dīn, Trans.). Cairo: al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah.