مجلة العلوم والبحوث الإسلامية
SUST Journal of Islamic science and Research
Available at:http://scientific-journal.sustech.edu/

الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في ديوان (قلب وتجارب) للشاعر محمد أحمد محجوب

نعمة الطيب أحمد [1]

بشير عباس بشير [2]

مستخلص:

هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على التشكيل الفني في ديوان (قلب وتجارب) للشاعر محمد أحمد محجوب، من خلال التركيز على مستوى واحد فقط ؛ هو (الاستعارة) التي تعد من أبرز عناصر التواصل الفني بين النص والمتلقي، ولما توفره من مساحة تخيّلية، وأدلة وبراهين قادرة على التأثير والإقناع، وعبر هذا المستوى (الاستعارة) تولدت تشكيلات فنية عديدة تجسيمية، تجسيدية، تشخيصية، شكلت في مجملها صورة فنية لحال الشاعر، تجاه الوطن، والمرأة، والطبيعة، متبعة المنهج الوصفي التحليلي وخلصت الدراسة إلى أن المحجوب كان رومانسياً وجدانياً ومع ذلك كان قيثارة تغنى بأمجاد الوطن وبطولاته، عشق الحرية ونافح من أجلها، وأن الشاعر مال إلى اللغة التصويرية القادرة على الإيحاء والتأثير، وقد ساعده على ذلك خياله المجنح.

ABSTRACT:

The paper aimed to illustrates the artistic formation in the collection of poems "Heart and Experiences" by the poet Mohamed Ahmed Mahjoub through focusing only on one level of metaphor which is considered to be one of the prominent elements of artistic communication between the text and the listener as it offers a picture of imaginative area, evidences and proofs that are capable to convince and impact. In terms of this metaphor, several artistic, stereoscopic and diagnostic formations were shaped to form all together the artistic image of poet's status towards homeland, woman, and nature. For the purpose of this paper, the descriptive-analytical method was used by the researcher. The paper concludes with the fact that Mahjoub was emotionally romantic, in spite of that he played the role of hope that signs for the glories and heroism of the nation. He loved freedom and struggled to attain it. He inclined towards the descriptive, photographic language that is capable of inspiration and impact. He was assisted by his winged imagination.

الكلمات المفتاحية:

الصورة – التجسيد – التشخيص – التجسيم

1- قسم اللغة العربية - كلية اللغات - جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

2- استاذ الأدب والنقد الحديث- جامعة ام درمان الإسلامية.

المقدمة:

يعد الخطاب الاستعاري نبض القصيدة العربية، يمنحها الحيوية والإثارة، وهو من أبرز المثيرات الأسلوبية التي تنبه المتلقي للمستوى الفني في الخطاب الشعري، وتوقظ مشاعره وذهنه للمعاني التي توفرها الصورة البيانية القائمة على الاستعارة، إذ إنها توفر دلالات ما كانت لتتحقق لولا براعة الشاعر في خلق علائق جديدة بين الألفاظ بواسطة الاستعارة.

وتعتبر الاستعارة من أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية، وقد عرفها الشعراء بفطرتهم في تشكيل صورهم من قبل أن توضع لها القواعد وتقنن لها الأصول.[1]

أهداف الدراسة:

تسعى هذه الدراسة لتحقيق الأهداف التالية:

1. تسليط الضوء على الصور البيانية في ديوان (قلب وتجارب) للشاعر محمد أحمد محجوب.
2. إبراز قدرة المحجوب على خلق لغة تصويرية عبر بها عن انفعالاته ومشاعره.
3. إثراء المكتبة بدراسات عن الأدب السوداني.

أهمية الدراسة:

1. تأتي أهمية الدراسة في أنها تشكل إضافة إلى دراسة الأدب السوداني.
2. تطُرق الدراسة لجانبٍ لم يتطرق إليه الباحثون في شعر محمد أحمد محجوب ألا وهو الصورة البيانية (الاستعارة) في ديوان (قلب وتجارب).
3. التعرف على الأحاسيس والمشاعر الوطنية التي ارتسمت في نفس المحجوب والتي رفعت من رصيد عظمة شاعريته.

تعريف الاستعارة:

تنبّه النقاد والعلماء إلى الدور الوظيفي للاستعارة؛ فاعنوها دراسة وتعريفاً، يقول عبد القاهر الجرجاني: "الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي حروفاً تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر وغير الشاعر من غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير ملازم فيكون هنالك كالعارية"[2]، وابن رشيق يصفها بأنها "أفضل المجاز وأول أبواب البديع، ليست في حلي الشعر أعجب منها، وهي محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[3]، ويعرفها أحمد الهاشمي بقوله: "هي استعمال اللفظ غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعني المنقول عنه والمعني المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعني الأصلي"[4]، وإن اعتمدت الصورة البيانية التي تحققها الاستعارة على علاقة المشابهة بين طرفي الصورة إلا أنها "مرحلة انضج وعملية أدق من التشبيه"[5]، إذ إن عملية المشابهة في الاستعارة "تقوم على حذف أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[6]، مما يجعل الصورة الاستعارية من أرقي الصور البيانية وأكثرها تعقيداً، وأعمقها تأثيراً في النفس، فالطريقة الاستبدالية التي تقوم بين طرفي الصورة الاستعارية "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدداً من الدرر،

([1]) حمزة، يحي بن علي العلوي(1982م) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص315

([2]) الجرجاني، عبد القاهر(1976م) أسرار البلاغة، ط2، القاهرة، ص23.

([3]) ابن رشيق، أبو علي الحسن(1981م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه: محمد محي الدين، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص268.

([4]) الهاشمي، أحمد بك(2006م) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: د. محمد التونجي، ط3، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ص203.

([5]) عباس، فضل حسن(2004م) البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، ط9، عمان، الأردن، ص113.

([6]) السكاكي، أبو يعقوب بن محمد(2000م) مفتاح العلوم، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، ص477.

وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر"[7] وللاستعارة منزلة أصيلة في الشعر "أنها خيوط نسجه، وهي منه كالنحو من اللغة، وكما اطردت اللغات، قبل أن يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم، دون معرفة نظرية، ولا وعي تحليلي لطرق استعمالها"[8] كانت الصورة البيانية القائمة على الاستعارة في شعر محمد أحمد محجوب والتي ضمها ديوانه (قلب وتجارب) من أكثر ضروب التصوير البياني حضوراً؛ إذ احتلت المرتبة الأولى من بين الصور البيانية الأخرى، فبلغ عددها (402) صورة من بين (871) صورة. صورٌ للوطن والتاريخ والشرفاء، وأخرى للغزل والغرام فراراً من الواقع المرير، وثالثة للطبيعة الغناء.

تكشف العلاقة بين طرفي الاستعارة تفاوتاً في البناء الفني للصورة الاستعارية، فالشاعر حينما يعمد إلى تشكيل الاستعارة يداخل بين عنصرين أو أكثر في بنية واحدة، وثمة منبعين لا ثالث لهما ينحدر منهما، أو من أحدهما تلك العناصر هما: العالم المحسوس حياً أو جامداً، والعالم المجرد، وبالمداخلة بين عناصرها تتشكل عدة مستويات فنية للبناء الاستعاري منها:

1. **الصورة الاستعارية التجسيمية:**

وفيها ينتقل المعني المجرد إلى مستوى المحسوس الحي، أو هي التي "تظهر تحولاً بين طرفي مجرد معقول يتضمن المعني إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، بحيث تبدو عملية التحوّل فيها منطلقة من المشبه إلى المشبه به، لخلق الترابطات التي تكتسب الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون الحيوية"[9]

معنى مجرد ←محسوس حي = تجسيم

الليل ←المستعمر = تجسيم

ويبدو التجسيم غالباً على الصور الاستعارية في ديوان (قلب وتجارب) فقد لجأ محمد أحمد محجوب إلى إلباس المعاني المجردة صورة حية إنسانية كانت أم حيوانية، على نحو ما نرى في قوله مجسماً النار في قصيدته (النار):

لَهبُ النارِ لا يُـــرَدُّ بِمَـاءٍ
أَطْعِمُـوا النَّارَ مِنْ لظـىً وَسَعِير[10]

ولأن نار المستعمر قد أرقت جفنه، وأسهرت ليله، وبددت شمل أمته، أخذ ينادي بأعلى صوته (لهب النار...) فقد تحول المعنى المجرد (النار) بفعل الاستعارة التجسيمية إلى كائن حي في سلوكه وصفاته، فالنار إنسان يأكل ويشرب بشراهة، فيوجه الشاعر صرخته بنبرة خطابية عالية، أطعموا النار بما هو أقوى منها، ليدحرها ويرد كيدها. تعالى صوت الشاعر ووصل القمة لتتعالى النار وتصل نهايتها (لظى وسعير) في دلالة على شدة بأسها وفتكها، واستعمال الشاعر لضمير الجمع (أطعموا) أشارة منه إلى توحيد سهم الثورة، لتكون الضربة الحاسمة لجلاء المستعمر، ويؤكد يقيناً أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة. كما نجد الشاعر يتخذ من (النار) معادلاً موضوعياً للاستعمار فيلجأ إلى تشخيصه لمواجهته ودحره. وهنا تخرج الدلالة من مفهوم خاص معلوم إلى بعد رمزي يفهم من تركيب الصورة.

صورة أخرى (للنار) تعكس عمق معاناة الشاعر والشعب السوداني أيام الاستعمار (النار):

([7]) الجرجاني، عبد القاهر(د.ت) أسرار البلاغة، قراءه وعلق عليه: محمد محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر ، ص204.

([8]) مندور، محمد(د.ت) النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة مصر، ص51.

([9]) القرعان، فايز(1997م) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، المجلد15، العدد1.

([10]) الديوان، ص30.

وَتَدُكُّ الحصونَ زَعزعها الرُّعبُ
وتــلوي بشــامخاتِ القصورِ[11]

تحولت (النار) بفعل التركيب الاستعاري التجسيمي إلى ذلك المارد العملاق الكاسح يبث الرعب والخوف فيما حوله، وتتزلزل أمامه الأشياء وتتساقط من شدة الفزع. صورة أخرى للنار تتحول فيها إلى رياح عاتية مدمرة تدك كل ما أمامها، صورتان للنار جسدهما ذلك البناء الاستعاري ليؤكد قوة وشراسة المستعمر وجبروته وإذلاله لهذا الوطن وشعبه الأبي، كما نلحظ التسلسل في التصوير، فهي تزعزع حتى تقتلع ثم ترمي به بعيداً، ليكشف الشاعر عن تعاظم خطر المستعمر وتماديه في الظلم والقهر.

وفي صورة تجسيمية أخرى يقول في قصيدته (الفقير الغني):

وأَقبلَ الصُّبْحُ والأعلامُ خافقةٌ
والناسُ قد هَزَّ من أَعطَافِهِمْ طَرَبُ [12]

صورة تجسد المعنى المجرد (الصبح) بإنسان يقبل بعد غيبة طويلة، وشوق جارف إلى لقائه، وفرحة غامرة بعودته، ونشوة تهتز لها الأعطاف ابتهاجاً وفرحة بقدومه، صورة تموج بالغبطة والنشوة وتجعل المتلقي يحس بما يحس به الشاعر ويشاركه بهجته وسروره، أما أفعالها (أقبل، خافقة، هزّ، طرب) حركية تتراقص طرباً وفرحاً في هذا الكرنفال البهيج، لأنه ليس ككل صباح، وإنما هو صباح الحرية ومثل هذا التصوير الذي يميل إلى "تجسيم المجردات وتشخيصها ينم عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ، وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة"[13]

ويشكل الليل حضوراً بارزاً عند محمد أحمد محجوب فكثير ما يأتي به رمزاً للآتي:

1. الاستعمار الاستبدادي الظالم الذي كان يعاني منه الشعب السوداني قبل الاستقلال.
2. الحكومات العسكرية المتعاقبة التي أودعته ورفاقه السجن، فاتخذ الشاعر الليل معادلاً موضوعياً للاستعمار الجائر والحكومات الطاغية فيقول في قصيدته (اللحن الحبيس):

أَيُّهَا اللّيْل لا أَرى لكَ فجْراً
طَالَ هذا الظلامُ طَالَ مدَاهُ[14]

إحساس بالألم عميق من طول الليل (الاستعمار)، طغى وتجبر المستعمر وجثا على صدر الشعب السوداني، فصارت أيامه ليال وعبث ثقيل، طال مداه حتى دبّ اليأس إلى نفس الشاعر ويخيل إليه أنه ليس هناك فجر وصبح آت، فيأتي التجسيم الاستعاري ليجعل (الليل) إنساناً يناديه الشاعر ويتحدث إليه شاكياً من طوله فالشعور بالظلم والانغماس فيه جعل الشاعر يخاطب الليل مع ها التنبيه (أيها) كأنها صرخة مستغيث تنادي بالخلاص، فالصورة تعكس عمق مأساة ومعاناة الشاعر والشعب السوداني آنذاك.

وفي صورة تجسيمية أخري ينادي الليل فيقول في قصيدته (ليالي الشتاء):

أَيُّهَا اللَّيْل قد طوتنا دَيَاجِيكَ
أَمَا لِلضِّياءِ مِنْ سُلْـــــطَانِ![15]

سوداوية قاتمة تعم البلاد، سيطرة تامة وغلبة طاغية لليل (الاستعمار) حتى تخلى الليل عن مفهومه الزمني وتحوّل إلى كائن حي يمارس السلوك البشري فيطوي ويمعن في طيه، حتى تخرج من تحته صرخة استغاثة عالية تنادي بالفكاك والخلاص، صورة أخرى ينهض بها التركيب الاستعاري التجسيمي لتكون معادلاً لليل قاهراً له، صورة الضياء ذو السطوة والجبروت والغلبة، فيتساءل الشاعر أما آن له أن يتقدم ويقف أمام طغيان الليل وتماديه، فيتأكد المعنى هنا بواسطة الاستعارات التجسيمية المتتالية (أيها الليل) (قد طوتنا

([11]) الديوان، ص29.
([12]) نفسه، ص179.
([13]) سعيد، خالدة(1979م) حركة الإبــداع، دار العــودة، ط1، بيروت، لبنان، ص53.
([14]) الديوان، ص 36.
([15]) الديوان، ص38.

دياجيك) (أما للضياء من سلطان)، فميل الشاعر إلى "نقل المجردات إلى مستوى المحسوس إنما يلجأ إلى ذلك من قبل الكشف عن حدة الألم الذي يستبد به"[16] وزاد الصورة إيحاءً الثنائية الضدية التي تتمثل في الطباق بين (الليل) و(الضياء)، كما ساعد الاستفهام الذي يراد منه التمني (أما للضياء من سلطان) على تجليه المعني وتقويته. ولعل عنوان القصيدة نفسه يتسق مع طول الليل (ليالي الشتاء) ومعلوم لدى المتلقي طول ليل الشتاء.

وفي صورة تجسيمية أخرى يصور الليل ومعاناته كما في قصيدته (في الطريق):

ويقــولُ للَّيـْلِ أتَئَــدْ

ويضـيقُ والدُّنيـا تضـيقْ[17]

الدنيا على سعتها ورحابتها تضيق عليه، فيلجأ إلى المعنى المجرد (الليل) ويجسمه إنساناً يناديه لعله يرثي لحاله ويرحمه لكن هيهات، بل العكس من ذلك يضيق عليه ويكتم أنفاسه جاثماً على صدره لا يتزحزح يزيد من معاناته وألمه. فالصورة تدل على حدة الإحساس والشعور بالألم الذي يولّده الليل عنده، حيث أنها تبدأ بدائرة الليل ثم تتسع حتى تشمل الدنيا بأثرها في حلقة تتشابك حلقاتها محكمة قبضتها عليه مولدة إحساس بالألم عميق حتى يتخيله كأنه آخر لحظات حياته فيقول في قصيدته (ليالي الشتاء):

كُلَّمَا داهـمَ المسـاءُ نَهَاراً

وَتَبَـدَّتْ نُجُومُـهُ لِلْعِيَان

***

خِلْتُ هذا المساءَ آخر عهدي

وحسبتُ الحياةَ بِضْعَ ثوان[18]

يتحدد المشهد هنا في تجسيم المعنيين المجردين (الليل) و(النهار) عبر الصورة الاستعارية، فيخلع عليهما صفات وسلوك الكائن الحي، فيصورهما وكأننا أمام معركة حامية الوطيس دارت رحاها بين النهار والليل انتهت بانتصاره على النهار وإزالته ومحو آثاره، ليحتفل الليل بهذا النصر بنشر أضوائه الخفاقة المتلألئة من النجوم فرحاً مسروراً، فالشاعر "يتميز بتلوين نفسه وتدفق إحساسه وانفعالاته التي يسقطها على شعره، فصورة الليل مثلاً تتلون بتلوين الإسقاطات النفسية التي يسقطها الشاعر، فهي توصف بالفرح والحزن والرهبة والجمال والكآبة والغرابة والقتامة"[19]، فأسقط محمد أحمد محجوب انفعالاته النفسية على المساء، جو من الكآبة والقلق والحزن يلقي بظلاله على الشاعر حتى يُخيل إليه أن زوال النهار إيذانٌ له بدنو أجله، تصوير يعكس مدي معاناة الشاعر وآلامه، فتشاركه الطبيعة هذه الأحاسيس والمشاعر ليرتمي في أحضانها فيجد من مظاهرها (الليل) (النهار) مثيلاً له في المعانات والقلق، نلحظ هنا تفاعل الشاعر مع الطبيعة كشأن الشعراء الوجدانيين الرومانسين "كان المحجوب متأثراً بأصحاب الاتجاه الوجداني الرومانسي والتي اتسمت بمناجاة الطبيعة وتشخيصها"[20]، ولعلها صورة أفادها الشاعر من التراث فهذا خليل مطران في ذات السياق يناجي الطبيعة مسقطاً عليها أحاسيسه وآلامه متحدثاً عن غروب الشمس فيقول في قصيدته (المساء):

فكـأنَّ آخر دمعةٍ للكون قدْ

مُزجـتْ بآخـر أدمعُي لرثائِي

***

وكأنَّني آنســتُ يـومي زائلاً

فرأيتُ في المرآةِ كيفَ مسائِي[21]

2. **الصورة الاستعارية التجسيدية:**

([16]) علي، محمد ردمان، الليل في شعر البردوني، اليمن، مجلة محكمة، مركز البحوث والدراسات اليمنية، جامعة عدن، العـدد الثالث والثلاثون، أبريل- سبتمبر 2014م، ص189.

([17]) الديوان، ص74.

([18]) الديوان، ص37.

([19]) الجبار، مدحت سعد(1984م) الصورة الشعرية عنـد أبـي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، ص69.

([20]) كمال الدين، السماني(1983م) محمد أحمد محجوب أديبـاً، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة الأزهر، ص101.

([21]) مطران، خليل(1949م) ديوان الخليـل، ج1، مطبعـة دار الهلال بالقاهرة، ط2، دار المعارف القاهرة، مصر، ص146.

هي التي تنقل المعنى المجرد إلى المستوى المحسوس الجامد، أو هي التي "تظهر تحولاً من العالم المجرد إلى العالم الحسي الذي لا يؤول إلى عالم الأحياء"[22]

معنى مجرد ← حسي جامد = تجسيد

الليـــــل ← بحـــــر = تجسيد

لجأ محمد أحمد محجوب إلى التجسيد في رسم بعض الصور الاستعارية، إذ نجد في شعره عدداً من المعاني المجردة، تجسدت في صورة محسوسات جامدة، فمن هذه المعاني (الشعاع) فقد جسده الشاعر في صورة صُوى ومعالم على الطريق (حسي جامد) وذلك في سياق تمجيده لدور أبطال الكفاح والنضال من رفاقه، فهم فرسان الميدان واللسان تنويراً وشحذاً للطاقات والهمم وتهيئة للنزال، فكانت كلماتهم إشعاعاً أضاء الطريق وأنار السبيل فيقول في رثائه لصديقه أحمد يوسف هاشم في قصيدته (أخي أحمد):

ومعـــانٍ قَسَّـمْتَهُنَّ شُعاعـاً

يَبْعَثُ النورَ في الصُّوَى وَالدُّرُوبِ[23]

تجسيد بديع – لعل فيه جدة وابتكار – نحن نعلم أن الصُّوى والدروب مظنة الرحلة في الشعر العربي، ولكننا نجد الشاعر استطاع أن يوجهها وجهة مغايرة، ويوظفها توظيفاً آخر من خلال رحلة الكفاح والنضال حيث يجسد المعنى المجرد (الشعاع) ويجعله معالم تهدي إلى طريق الحرية ونيل الكرامة، ثم وصف هذه (المعاني) بالشعاع دلالة على شموليتها وانتشارها، كما أن شعاع كلماته لكثرته وتواليه أصبح نوراً ساطعاً وسط الظلام الحالك (الاستعمار) أضاء الطريق إلى الاستقلال والحرية.

من الصور التجسيدية أيضاً تلك الصورة التي يصور فيها المعارك التي خاضها الشاعر فيقول في قصيدته (يا ربيع الحياة):

خُضْتُ فِيهَا مَعَارِكاً كَالِحَاتٍ

كُنْتُ فيها مُهَنَّداً وَيَرَاعَـا[24]

صوَّر المعارك صورة قاتمة مظلمة (كالحات) لما تحمله من تشريد وضياع ودمار وآلام، وتوسل الشاعر بالماء لتصوير شجاعته وبسالته في مواجهة المستعمر، فجسد (المعارك) في صورة لجة عميقة أو بحر يراه الشاعر ملء عينيه فيخوضه دون تردد أو خوف، ذلك في سياق استظهار شجاعته وهمته وعزيمته في دفاعه عن الوطن وشعبه، فكان فارس السنان واللسان (مهنداً ويراعا)، ثم يأتي الحب والغرام، وتتوج المرأة ملكة ومصدراً لأشعاره، فقد تغني بها الشاعر كثيراً، فيقول في قصيدته (بعد وقرب):

إِنِّي لأَخْشى الْبَيْنَ يَا أَمَلي

وَصُروفَ الدهرِ بالنوى وِلعتْ

***

إِنِّي لأَخْشى الْبَيْنَ يَفْجَعُنَا

غَدْراً فَنَبْكِي صَفْحَةً طُوِيَتْ[25]

يستغرق الشاعر في دنيا الحب والغرام، ولكنه يفيق على طرقات الخوف تنذر بالفراق، وهو ما كان يخشاه، فقد جسد المعنى المجرد (البين) وأضاف إليه عنصر التشخيص، إذ إنه حزين وفي دواخله خوف مما تأتي به الأيام فـ (البين) تحوّل بفعل التركيب الاستعاري التجسيدي إلى كتاب صار ماضياً طويت صفحاته يجتر معها الذكريات ويتجرع الآلام. وقد توسل بالتشخيص ليزداد المعنى جلاءً حيث شخص (البين) وجعله إنساناً سيماه الغدر ينقض على العشاق والمحبين – الشاعر أحدهم – فيورثهم الحسرة والآهات، والبكاء على ماضي الحب، ليس (البين) وحسب، بل الدهر بأكمله اجتمع عليه ليفرّق بين الشاعر وفتاته ليأتي التشخيص فـ (صروف الدهر) تمثلت إنسانٌ غاية أمانية أن تحدث الفرقة والشتات بين المحبين، ولعل تكرار الشاعر لعبارة (إني لا أخشي البين) تعكس مدى خوفه وفجعته من نهاية هذا الحب وزواله، فجعلته يدور في فلك الرعب فتارة يراه في

(22) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية، ص87.

(23) الديوان، ص183.

(24) المرجع السابق، ص6.

(25) المرجع السابق، ص55.

(البين) وأخرى في (الدهر) وأخيراً اجتمعا عليه ليدقا آخر مسمار في نعش حبه فيقول في قصيدته (عيد الحب):

حُبِّيَ الماضِي وَقَد كَفَّنْتُهُ
بِثِيَابٍ مِنْ نَسِيجِ الزَّمَنِ[26]

صروف الدهر فرقت بين الشاعر وفتاته، لذلك نجده يبكي ماضي أيام سلفت عاش فيها الحب وذاق حلاوته، ولكن أين هي الآن منه؟ وقد كفنت بأكفان الزمن الماضي وهيهات أن تعود ثانية، فجسد البناء الاستعاري المعنى المجرد (الحب) بشيء يُكفن ويُدفن في دلالة على نهايته وذهابه، ويؤكد هذا المعني ويزيده وضوحاً تجسيد المعنى المجرد (الزمن) بثياب نسجت منها أكفان لهذا الحب. دفقة شعورية توحي بالألم والتحسر ومحاولة يائسة للتناسي، وفي قوله (حبي الماضي) توحي للمتلقي بوجود حب آني انساه ماضي حبه. ولكننا نجده يشكك في مصداقية هذا التناسي فيقول في البيت الذي يليه:

أَصَحِيحٌ أَنَّنِـــي وَدَعْتُهُ
وَطَرَحْتُ المَيْتَ رَهْنَ الكَفَنِ

يتسآءل الشاعر أحقاً نسي هذا الحب – المعنى المجرد – ودثره بالأكفان؟ فصار في عداد الموتى وبالتالي أصبح ضرباً من المستحيل وجوده، تسآءل ينم عن عميق إحساسه بالألم والحزن على نهايته مع عدم مقدرته على التناسي وزاد الصورة جمالاً وتأكيداً عنصر التشخيص حينما يجعله شخصاً ميتاً صار قيد الكفن، فالأسلوب الاستفهامي الانكاري الذي صيغت به الصورة ضاعف من ثرائها، وزاد من إيحاءاتها، وحشد الشاعر مجموعة من الصور الدالة على التجسيد (حبه الذي كفنه) (الزمن الذي نسيج للكفن) (الحب الذي يودّع) جميعها تؤكد الإحساس النفسي العميق لدى الشاعر وحزنه على زوال حبه.

والنار تشكل حضوراً قوياً لدى الشاعر، فهي صورة صادقة لما يعتمل بدواخله من نار الثورة التي تلتهب في جوانحه، وأذكي أوارها ظلم المستعمر وتماديه في الكبت والقهر والإذلال، ولما كثر الطرق فُتح الباب على مصرعيه على هذا المعتدي الظالم فيقول في قصيدته (اللصوص):

فَجَّـرتهُ الْجُمـــوعُ، تيَّارَ نارٍ،
يُحْرِقُ الغاصبينَ مِنهُ اللّهِيبُ[27]

الثورة كامنة في النفوس، متقدة في الأعماق، وإمعان المستعمر في كبته للشعب وإذلاله، فجّر هذه الثورة نار عاتية يجسمها البناء الاستعماري بتيار جارف كاسح لا يلوي على شيء ويقضي على كل شيء، لا يُستطاع الوقوف أمامه وسد طريقه، فالثورة انطلقت تدك معاقل الظلم والطغيان لا يردها خوف ولا يرهبها عدو، وفي قوله (الجموع) دلالة على شموليتها وانتشارها لتنظيم جميع أطياف الشعب السوداني فيكونوا يداً واحدة على عدوهم وصدق من قال:

تأبى الرِّمـاحُ إذا اجتمعن تكسّـراً
وإذا افتـــرقَنّ تكسّـرتْ آحادا[28]

الثورة انطلقت بلا كوابح كما يقول في قصيدته (ذكرى الإمام):

ثورةُ الأحـرارِ لن يكبحَـها
جاهِلٌ فَـدْمٌ وقد شـبَّ لظاها[29]

حوّلت هذه الصورة المعنى المجرد (الثورة) بفعل الاستعارة التجسيدية إلى آلة انطلقت بلا كوابح في دلالة على هبة الشعب السوداني وانتفاضته بلا توقف، معرِّضاً بالخونة من أذيال المستعمر أمام هذا المد الثوري الهادر، لتأتي الصورة الاستعارية التجسيدية الأخرى فتتحول معها الثورة إلى نار أشعلت وارتفع لهيبها لا أحد يستطيع إخمادها أو إضعافها سواء كان المستعمر أو أتباعه، فتحرق وتقضي على كل من يقف في طريقها، فجاء التركيب الاستعاري ليؤكد المعنى ويوضح الفكرة ويدل على شدة وقوة هذه الثورة، فهي

---

(26) الديوان، ص77.

(27) المرجع السابق، ص45.

(28) ينسب البيت إلى ثلاثة شعراء: المهلب بن أبي صفرة، معن بن زايدة، الحسين بن علي الطغرائي.

(29) الديوان، مرجع سابق، ص189.

ثورة حتى النصر ليرفع علم السودان عالياً خفاقاً في سماء الوطن. فكان ثمن الحرية غالياً بطولات وتضحيات جمة، جادت بها النفوس فداءً لهذا الوطن وشعبه الأبي؛ لأن المجد والشرف يمكن في ذاك الفداء وتلك التضحية فلابد إذن من الجود بالنفس فهي غاية الجود كما يقول المتنبي:

يَجُودُ بِالنَّفْسِ إِذْ ضَنَّ البَخِيلُ بِهَا
وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الْجُودِ[30]

فيقول محمد أحمد محجوب في قصيدته (بنت الأمير):

وَإِذَا رَضِيْتُ العَيْشَ عَيْشَ تَنَازُعٍ
وسلكتُ وعرَ السُبْلِ في لَيْلاءِ

***

فَلأنَّ المَجدَ في هذا الضنى
ولأنَّ مَهْرَ المَجْدِ كُلُّ عَناءِ[31]

فالشاعر يبذل جهوداً عظيمة، ويقدم تضحيات جمة وينفق كل غالٍ ونفيس في سبيل الوطن، فنراه يجسم المعنى المجرد (المجد) بفتاة حسناء فائقة الجمال لا تنال إلا بعظيم مهر، فكانت فتاته هي الحرية، وكان الشاعر ورفاقه المهر لهذه الحسناء.

صورة تجسيدية أخرى يصف الشاعر صباح الحرية في قصيدته (اللصوص) قائلاً:

والصَّبَاحُ الْجَديدُ بَهِيجٌ،
مُـونقٌ،كَابتِسَامِ الْوليدِ،

***

أَشْـرَقَتْ فيهِ أُمةٌ وتسامت،
وأَعادتْ بَهْجَةً من أمسِهَا لِلْوُجُودِ[32]

يتخذ الشاعر من الصباح معادلاً موضوعياً للاستقلال ونيل الحرية، فصباح الحرية عند الشاعر تكسوه الفرحة والبهجة، نضر وضئ مشرق مثل ابتسامة الصغير وصفائه وفرحته، صباح اعتلت فيه البلاد صهوة المجد والشرف. فالبناء الاستعاري التجسيدي جعل المعني المجرد (الصباح) نباتاً مخضراً يدخل البهجة والسرور لناظريه في اشارة إلى الفرحة الغامرة التي انتظمت البلاد وجميع الشعب السوداني لحرية انتظرها طويلا وها هي أمام ناظريه أملاً تحقق.

وفي صورة تجسيدية أخرى نراه اقتبس من القرآن الكريم قوله سبحانه وتعالى: (وَكَأْسًا دِهَاقًا)[33] فيقول في قصيدته (الربع الخالي):

جِئْتُ يَا دارُ بَاسِماً مُشْتَاقا
فَسُقِيْتُ الهُمُومَ كأساً دِهَاقَا[34]

تحول المعنى المجرد (الهموم) بفعل الاستعارة التجسيدية إلى ماءٍ تجرعه الشاعر على مضض حينما جاء مشتاقاً إلى ديار المحبوبة يحدوه الأمل إلى لقائها ليرتوي من حبها، ولكنه وجد الهموم في انتظاره فـ (سقته كأساً دهاقا)، وهي صورة اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم حينما وصف الحق عز وجل أهل الجنة والنعيم الذي أعده لهم من كواعبا أترابا وكأساً دهاقا، أي متتابعة على شاربيها بكثرةٍ وامتلاء[35]، مع اختلاف مابينهما هنا شراب وكؤوس مترعة في الجنة، وعند شاعرنا كؤوس من الهموم ملأى يتجرعها متتابعة، في دلالة على ما تركه فقد المحبوبة من حزنٍ وألم على الشاعر.

وصورة تجسيدية أخرى أيضاً اقتبسها الشاعر من القرآن الكريم في قوله تبارك وتعالى (... فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ ۗ وَكَانَ اللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِرًا)[36] فيقول في قصيدته (النار):

وَحصَادُ السنينِ أَضْحى هشيماً
بَعْثَـرَتْهُ الرِّيَاحُ بَيْنَ القُبُورِ[37]

([30]) المتنبي، أحمد بن الحسين(1972م) ديوان المتنبي، بشـرح العبكري، طبعه وصححه مصطفي السقا وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

([31]) الديوان، مرجع سابق، ص167.

([32]) المرجع السابق، ص45.

([33]) سورة النبأ، آية 34.

([34]) الديوان، مرجع سابق، ص90.

([35]) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن،

([36]) سورة الكهف، الآية 45.

([37]) الديوان، مرجع سابق، ص29.

يتحسر الشاعر ويبكي على ما آل إليه ثمرة النضال وسنين الكفاح في سبيل الوطن، وأصبح لا شيء، بل بعثرته الرياح لا في دنيا الأحياء، بل في عالم الأموات في دلالة على هوانه وضياع ما جاهد من أجله ورفاقه عند هؤلاء، وذلك تعريضاً بالحكومات العسكرية المتعاقبة التي أودعته ورفاقه السجن.

ويعد (الزمن) من المعاني التي وظفها الشاعر في البناء الاستعاري التجسيدي، فقد توسل بالزمان في تصوير مشاعره وواقع حاله قائلاً في قصيدته (يا ربيع الحياة):

لَوْ يُصِيخُ الزَّمَانُ سَاعَةَ شَدْوِي
عَادَ شوقاً أَدْرَاجَهُ وأَطاعَا

***

غَيْرَ أَنَّ الزَّمَانَ يَمضِي سَرِيعاً
عَابِراً بي سُدُودَهُ وَالْقِلَاعَا

***

يَا رَبِيعَ الحَيَاةِ قِف بي.. تَمَهَّلْ
أَنَا، وَاللهِ، لا أُطِيقُ وَدَاعَا[38]

تجسد (الزمان) في صورة نهر سريع الجريان منطلقاً لا يتوقف ولا يتوانى، عابراً للسدود في سرعة مذهلة، ليترك الشاعر كئيباً حزيناً علي شبابه الذي ولى دون رجعة، بل يستعطف (الزمان) أن يقف قليلاً لأن شاعرنا لا يرغب في مجاراته ليكون رقماً وعدداً يزيد من محصلة سنوات عمره، ولأنه لا يطيق وداع ونسيان شبابه. وزاد الصورة جمالاً وإيحاءً عنصر التشخيص الذي أضافه إلى (الزمان) بجعله إنساناً يستمع، ولو أنه سمع الشاعر يشدو ويتغنى أيام الشباب لرده الشوق والحنين إلى تلك الأيام السعيدة الهانئة، وأطاع الشاعر واستجاب لأمنيته (قف بي تمهل)، وفي ذلك دلاله على تقدم عمر الشاعر حينما نظم هذه القصيدة، كذلك زاد الصورة جلاء ووضوحاً استخدام الشاعر للكناية مع التشخيص، الكناية في قوله (يا ربيع الحياة) الذي كنى به عن أيام الشباب والتشخيص في جعله إنسان يناديه ويتحدث إليه (قف بي تمهل) في كل ذلك تعبير عن نفسية حزينة تتوسل للزمان ليقف معها. كما لا يخفى معنى الطباق – الذي زخرف به الشاعر القصيدة – ودلالته بين (سريعاً، تمهل)، والمبالغة في عدم قدرته ورغبته في وداع أيام الشباب بالقسم (أنا والله لا أطيق وداعا).

3. **الصورة الاستعارية التشخيصية:**

وفيها يرتقي المحسوس الجامد إلى مستوى المحسوس الحي، وبعبارة أخرى هي الصورة التي "تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي لا تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم الحي"[39]

محسوس جامد ⟵ محسوس حي = تشخيص

الـــــورد ⟵ فتـــــــاة = تشخيص

برع محمد أحمد محجوب في تحويل المحسوسات الجامدة إلى كائنات حيه تحس وتتحرك وتنبض بالحياة، فجاء شعره مشحوناً بطاقة كبرى قادرة على التأثير والإيحاء، الأمر الذي دفع الشاعر إلى التعامل مع الجمادات على أنها كائنات حية، فربط مشاعره بها وخاطبها وجعلها تشاركه ذكرياته وآلامه وأحزانه على نحو ما نرى في تشخيصه لمظاهر الطبيعة، فالطبيعة لها حضور واسع في صور الشاعر الاستعارية التشخيصية، وقد فتن بالطبيعة منذ الصغر فيقول في قصيدته (ذكراك):

كُنَّا صِغَاراً يَسْتَفِزُّ قُلُـــوبَنَا
حُسْنُ الطَّبِيعةِ والنسيمُ الحاكي[40]

كبُر وكبُر معه ولعه بالطبيعة، فصارت خدنه وصديقه الذي يناجيه ويبثه أحزانه وأفراحه، كانت بجانبه حين تغنى للوطن والحرية فوجد فيها رمز الحرية (الطير)

([38]) الديوان، مرجع سابق، ص5.

([39]) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شـــعر عبيـــد بـــن الأبرص، ص85.

([*]) هي ذكرى لحن إيطالي، و(فيردالونا) تعني القمر الأخضر أو القمر اليافع، الديوان، ص91.

([40]) الديوان، مرجع سابق، ص46

فشدا مثله حراً طليقاً يقول في قصيدته (يا ربيع الحياة):

قَدْ قَضَيْتُ الشَّبابَ أَشدُ مَعَ الطَّيْـرِ
طليقـــاً، أُرَتِّـــلُ الأَسْـــجَاعَا

***

في ضَحُـوكٍ مِنَ الرِّيَاضِ أَنيقٍ،
نَشَّـرَ الدَّوحُ فَوْقَهُنَّ شرَاعَـا

***

احْتَمَـى بَيْنَهُنَّ مِنْ وَقْدَةِ الحَـرِّ
فَيَبْسِـــطْنَ مِعصـماً وَزِراعَـا[41]

لوحة ناطقة ترسم معالم الطفولة والشباب لدى الشاعر قبل أن تشغله منافحة المستعمر ودهاليز السياسة، يعيش حراً طليقاً بين أحضان الطبيعة الفاتنة في روضة غناء تفتر ورودها وأزهارها بعبق وأريج ملأ المكان، ألوان زاهية وأشكال بديعة تمتد هنا وهناك، وأشجار ظليلة عملاقة ملتفة تنشر ظلالها لتتلقى الشاعر بالبشر والترحاب مرحبة باسطة يديها وأزرعها لتحميه من شدة الحر القائظ. فالتركيب الاستعاري بفعل التشخيص يجعل من الطبيعة أم رءوم حانية يلجأ إليها الشاعر ليجد عندها الراحة والأمان والحماية، كما هو الحال عند الشعراء الرومانسيين وتجاوبهم مع الطبيعة، وشخص الطبيعة في صورة استعارية أخرى، فالشاعر محمد أحمد محجوب ذو نفس فياضة بالجمال يرنو إلى الطبيعة الزاهية فيستعير من جمالها بهجته وفرحته، نجده كذلك حتى في اختياراته من اللغات الأجنبية، نرى الطبيعة في عنفوانها ونشوتها تتمايل مع الشاعر رقصاً وطرباً، فحينما يقدّم قصيدته (فيردالونا):*

واذْكُرِي البدر على خضر الرُّبى
يانعاً غضّـاً على مَـرِّ السِّنِينَا

***

فَضَّـضَ الماءَ فَضَجَّتْ حُورُهُ
تَتَغَنَّـي يا حبيبـي (فِيْردَالُونَا)

***

وَانْثَنَى يَخْطُرُ في الرَّوْضِ سَنَا
يَبعـثُ الفـتنةَ فِيه والفُنـونَا

***

وَيُنَـاغِـيهِ بِأَلْحَـانِ الهَـوى
وَيُوَشِّـي زَهْـــرَه وَالياسـمينَا[42]

يتحدد المشهد هنا في تشخيص (القمر) عبر الصورة الاستعارية، فيخاطب الشاعر محبوبته أتذكرين تلك الطبيعة الساحرة، والقمر في ليلة تمامه، يتسلل ضوءه إلى تلك الحدائق الغناء والروابي الخضراء، فينحدر مسرعاً إلى المياه الصافية فتقابله الحور بالفرحة والحبور وتتعالى أصواتها (يا حبيبي فيردالونا) وينثني يتبختر ويزهو منتشياً فرحاً ينشر ضوءه يبعث الفتنة جمالاً والفنون إبداعاً، وإزاء هذا المشهد يتغنى الروض بمزامير الحب والغرام، وينشر الزهر والياسمين أريجه ليملأ المكان سحراً وجمالاً. تشخيص بديع لمظاهر الطبيعة في هذه اللوحة التي رسمها الشاعر بريشة فنان ماهر، ليجعل محورها (القمر)، فيصوره إنساناً يتمايل ويزهو فرحاً مسروراً، ويتغنى بأغاني الهوى، ويتهامس مع الروض، ويتيم الحور حتى تتعالى أصواتها معلنة حبها له. صورة زادها التشخيص حيوية وجمالاً، وتآزرت أفعالها الحركية (فضض) (فضجت) (تتغنى) (يناجيه) وهي أفعال مشحونة بالحركة النشطة، مما منح الصورة نشاطاً وجعلها أكثر حيوية.

وفي صورة استعارية تشخيصية أخرى أيضاً نجد الطبيعة تشارك الشاعر فرحته ونشوته وهو مع المحبوبة في جو حالم من الرومانسية فيقول في قصيدته (حب وليد):

وَالبسـاتينُ، حَولنا ناعِسـاتٌ
باسِـماتٌ يا طيبَ تلكَ الورودِ[43]

تحول الحسي الجامد (البساتين) بفعل الاستعارة التشخيصية إلي فتيات حسناوات، فاترات العيون، باسمات الثغر، جميلات المحيا، قد نثرن العطر عليهن

([41]) المرجع السابق، ص5.

([42]) الديوان، ص91.

([43]) المرجع السابق، ص69.

ليزداد المكان جمالاً وسحراً، في دلالة على روعة هذه الجلسة الهادئة التي استمد الشاعر منها نشوته، حيث لجأ إلى الطبيعة وتمثل بما فيها من جمال الورد، وهو في غبطة وفرحة هامساً مع المحبوبة، والورد يفوح عبقاً يعطر الأجواء.

كما تغنى محمد أحمد محجوب بالطبيعة الحية كذلك تغنى بالطبيعة الصامتة فنجده في قصيدته (شهيد الرجاف) يشخص جبل الرجاف فيقول:

وتسربلَ الرَّجافُ حُلَّةَ راهبٍ

سَـوداءَ تسترُ سِرَّهُ الْمَكْنُونا[44]

شخص الشاعر (جبل الرجاف) في صورة راهب منقطع في ديره للعبادة، ولكي يعطي الصورة شكل المهابة والوقار والحزن أضفي على الجبل حلة سوداء – وهي تعني الحزن والحداد – فهو حزين على موت الشهداء، متألم لواقع هؤلاء السجناء، لذلك تدثر حلة سوداء لا تشف ولا تكشف عما وراءها من سر، ولو أفصح عما بداخلة لتصدعت جنباته حزناً وغماً. تشخيص يفصح عن الحالة النفسية للشاعر وعمق معاناته ورفاقه داخل السجن فأسقطها على الجبل إذ "إن النظر إلى الصورة الشعرية من جانب البعد الدلالي وتجنب البعد النفسي يجعل الصورة ركاماً من الصور غير المترابطة"[45]

ليأتي في آخر بيت في القصيدة ويقول:

لو تُدْرِكُ الأَجيال سِرَّ قَتَامِهِ

غَسَلَتْهُ بِالدَّمْعِ الْهَتُون سَخِينا[46]

جبل الرجاف ذلك الطود الأشم شاهد العصر على معركة الكرامة والحرية صيروه ظلماً سجناً للأباة الشرفاء، فأضحى كئيباً تعلوه الكدرة والسواد لما اقترفه الطغاة من ظلم لهؤلاء الشرفاء، وبتعاقب الأزمان سيأتي جيل ما بعد الاستقلال، ويدرس تاريخاً ناصعاً لهذا الوطن سطره هؤلاء العظماء، فيرون جبل الرجاف وقد علاه السواد، ويدركون أنّ سبب ذلك ظلم ومعاناة الشرفاء، فيبكون بكاء حاراً بدمع غزير دفّاق حتى يغسل الجبل ويزيل عنه قتامه وسواده. ودعَّم الصورة وزادها تأكيداً الكناية في قوله (غسلته بالدمع) لتوحي بغزارة هذه الدموع، في دلالة على عظمة هذا الجبل ومكانته في نفوس أهله.

وكذلك الحب والحسان نجد لها نصيباً من صور الشاعر التشخيصية فنجده يصور القلب ويجعله أنساناً في سلوكه وصفاته فيقول في قصيدته (البعيد القريب):

أَنتِ في قلبي وإنْ شطَّ النَّوَى

ذُخْرُهُ الباقي فما ينسى هواكْ[47]

الطرف الحسي (القلب) أضحى كائنٌ حياً يمارس السلوك البشري له أن يتذكر وأن ينسى، لكن إن أراد الشاعر أن يتناسى حبه يجني عكس ما أراد، فالشاعر في غربته (وإن شط النوى) تتهاوى أمامه الذكريات وتتساقط واحدة تلو الأخرى فلم يبق له إلا حبها ذخراً يعيش على ذكراه، ولا يجد منه فكاكاً، فالتشخيص جعل القلب إنساناً ذا هيمنة وسلطان على الشاعر في دلالة على سيطرة الحب وتمكنه منه.

ومن التشخيص أيضاً هذه الصورة التي يصور فيها جزيرة توسطت النيل يقول في قصيدته (القديم الجديد):

يا لَلْجَـزيـرَةِ أَسْبَلَتْ أَهدابـا

والمَوْجُ يَرْقُصُ حولَهَا مُنسَابا

***

النِّيـلُ طَوَّقَهَا، وَزَيَّنَ جِيدَهَا

يُضْفِي عَلَيْهَا سُنْدُساً وحبابا[48]

صورة تشخيصية بديعة حينما نرى الجماد الحسي المتمثل في (الجزيرة) قد تحول بفعل الاستعارة التشخيصية إلى كائن حي، وجعلتنا هذه الصورة نرى الجزيرة فتاة حسناء طوقها إلفها، فأطرقت بصرها حياءً وأسبلت أهداباً زادتها جمالاً وفتنة، والموج يرقص فرحاً مسروراً تغمره السعادة للقرب منها،

([44]) المرجع السابق، ص159.

([45]) درويش، محمود(1995م) الشعر والقضية، نادي مســاري، الديك، ط1، دار الكرمل، ص62.

([46]) الديوان، ص162.

([47]) المرجع السابق، ص89.

([48]) المرجع السابق، ص142.

والنيل لشدة تعلقه بها أضحى متمسكٌ بها يلتف حولها ويزين جيدها بالسندس الأخضر ولؤلؤ قطرات الماء المتناثرة، ومما زاد الصورة جمالاً وتأكيداً للتشخيص، أسلوب النداء (يا للجزيرة) واستخدام الياء – وهي لنداء البعيد – تجعل المتلقي يحس كأنما الشاعر وقف على شاطئ النيل يتطلع إلى هذه الجزيرة ليرسم لنا هذه اللوحة الرائعة، كما دعم التشخيص بالكناية في قوله (أسبلت أهداباً) لتدل على طول رموش هذه العيون لتزداد الصورة جمالاً وروعة.

الخاتمة:

الحمدلله الذي أعان على اختيار الموضوع، ثم وفق لإتمام هذه الورقة التي كانت بعنوان الصورة البيانية القائمة علي الاستعارة في ديوان (قلب وتجارب) للشاعر محمد أحمد محجوب ومن أهم النتائج والتوصيات التي خلُصت بها الورقة:

النتائج:

وصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1. استطاع المحجوب أن يصور انفعالاته ويبين مشاعر نفسه الملتاعة، إذ لديه قدرة فائقة على خلق لغة تصويرية.
2. كان المحجوب رومانسياً وجدانياً ومع ذلك كان قيثارة تغنى بأمجاد الوطن وبطولاته، عشق الحرية ونافح من أجلها.
3. صوّر المحجوب تمتاز بالصدق العاطفي والتلقائية والبعد عن التكلف والترصد.

التوصيات:

يوصي الباحثان بـــ:

1. طباعة انتاج الشاعر الأدبي لاسيما ديوان (قلب وتجارب) الذي لم يعثرا عليه في المكتبات التجارية، مع الإشارة إلى أن طبعة وزارة الثقافة له 2005م، ضمن منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية تعج بالكثير من الأخطاء.
2. دراسة الجوانب التي لم تتطرق لها الورقة، كدراسة بقية الألوان البلاغية في شعره – معاني – بديع، ظاهرة التكرار، الحوار في شعره ....
3. ضرورة الاهتمام بدراسة الأدب السوداني وأعلامه.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

1. حمزة، يحي بن علي العلوي (1982م)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط).
2. الجرجاني، عبد القاهر (1976م)، أسرار البلاغة، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2.
3. ابن رشيق، أبو علي الحسن (1981م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5.
4. الهاشمي، أحمد بك(2006م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق د. محمد التونجي، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ط3.
5. عباس، فضل حسن (2004م)، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، دار الفرقان، عمان، الأردن، ط9.
6. السكاكي، أبو يعقوب بن محمد (2000م)، مفتاح العلوم، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1.
7. الجرجاني، عبد القاهر (د.ت)، أسرار البلاغة، قراءه وعلق عليه محمد محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، د.ط.
8. مندور، محمد (د.ت)، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة مصر، د ط.
9. القرعان، فايز (1997م)، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، مج 15، العدد1.
10. محجوب، محمد أحمد (1964م)، ديوان (قلب وتجارب)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط.

11. سعيد، خالدة (1979م)، حركة الإبداع، دار العودة بيروت، لبنان، ط1.
12. المتنبي، أحمد بن الحسين (1972م)، ديوان المتنبي، بشرح العبكري، طبعه وصححه مصطفي السقا وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.
13. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن،
14. علي، محمد ردمان (2014م)، الليل في شعر البردوني، اليمن، مجلة محكمة، مركز البحوث والدراسات اليمنية، جامعة عدن، العدد الثالث والثلاثون، أبريل– سبتمبر.
15. الجبار، مدحت سعد (1984م)، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط.
16. كمال الدين، السماني (1983م)، رسالة ماجستير غير منشورة، محمد أحمد محجوب أديباً، جامعة الأزهر.
17. مطران، خليل مطران(1949م)، ديوان الخليل، ج1، مطبعة دار الهلال بالقاهرة، نشر دار المعارف القاهرة، مصر.
18. درويش، محمود (1995م) الشعر والقضية، نادي مساري، الديك، دار الكرمل.