الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف
(دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون)

بحث جامعي

إعداد:

ديني مشاهدة

رقم القيد: ٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٦

الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف (دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون)

بحث جامعي

مقدم لاستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S-1)

في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد:

ديني مشاهدة

رقم القيد: ٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

المشرف :

عارف مصطفى، الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٧٩٠١١٥٢٠٠٧١٠١٠٠٤

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٦

تقرير الباحثة

أفيدكم علما بأنني الطالبة :

الاسم : ديني مشاهدة

رقم القيد :٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

موضوع البحث : **الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف: دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون**

أحضرته وكتبته بنفسي وما زدته من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا ادعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتبين أنه من غير بحثي، فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على المشرف أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدابها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ١٦ مايو ٢٠٢٦

الباحثة،

ديني مشاهدة

رقم التقيد : ٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

أ

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس للطالبة باسم ديني مشاهدة تحت العنوان **الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف: دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون** قد تم بالفحص والمراجعة من قبل المشرف وهي صالحة لتقديم إلى مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الاختبار النهائي وذلك للحصول على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

مالانج، ١٦ مايو ٢٠٢٦

الموافق

المشرف

عارف مصطفى، الماجستير

رقم التوظيف:١٩٧٩٠١١٥٢٠٠٧١٠١٠٠٤

رئيس قسم اللغة العربية وأدبها

الدكتور عبد الباسط، الماجستير

رقم التوظيف:١٩٨٢٠٣٢٠٢٠١٥٠٣١٠٠١

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الأستاذ الدكتور محمد فيصل، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٧٤١١٠١٢٠٠٣١٢١٠٠٣

تقرير لجنة المناقشة

الاسم : ديني مشاهدة

رقم القيد : ٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

موضوع البحث : **الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف: دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون**

وقررت اللجنة نجاحها واستحقاقها درجة سرجانا (S-1) في قسم اللغة العربية وأدابها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ٨ يونيو ٢٠٢٦

لجنة المناقش

رئيس المناقش: الدكتور محمد زاواوي، الماجستير ( )

رقم التوظيف: ١٩٨١٠٢٢٤٢٠١٥٠٣١٠٠٢

المناقش الأول: عارف مصطفى، الماجستير ( )

رقم التوظيف: ١٩٧٩٠١١٥٢٠٠٧١٠١٠٠٤

المناقش الثاني: الدكتور محمد صابي فوزي، الماجستير ( )

رقم التوظيف: ١٩٧٦٠٦١٦٢٠٠٠٠٣١٠٠٢

المعرف

عميد كلية العلوم الإنسانية

الأستاذ الدكتور محمد فيصل، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٧٤١١٠١٢٠٠٣١٢١٠٠٣

ج

استهلال

قال الله تعالى:

"لَا يُكَلِّفُ اللّٰهُ نَفْسًا اِلَّا وُسْعَهَاۗ (صدق الله العظيم)"

(سوزة البقرة، الآية ٢٨٦)

"Allah tidak akan membebani seseorang melainkan dengan kesanggupannya"
(Q.S Al-Baqarah: 286)

"It's fine to fake it till you make it, till you do, till it's true"

(مقتطف من كلمات أغنية " Taylor Swift "Snow on the Beach)

إهداء

أُهدي هذا العمل المتواضع إلى أبي الحبيب "محمد علي إبراهيم"، الذي كان بعد الله تعالى سندي وعوني في مسيرتي العلمية.

وإلى أمي الحبيبة " ديوي سارتيكا"، التي غمرتني بحبها ودعائها الصادق، وكانت مصدرًا للقوة والطمأنينة في كل خطوة من خطواتي.

وإلى أختي الصغيرة العزيزة " فرحة أوليا بلقيس"، التي كانت دائمًا داعمةً ومشجعةً لي طوال فترة إعداد هذه الرسالة.

وإلى أخويَّ العزيزين " فخري" و "البرّ" اللذين أدخلا الفرح إلى حياتي وكانا دافعًا لي لمواصلة السعي والاجتهاد.

أُهدي هذا العمل تعبيرًا عن المحبة والتقدير وعظيم الامتنان لما قدموه لي من دعاء ودعم وتضحية وعطاء لا ينقطع.

أسأل الله تعالى أن يحفظهم جميعًا، ويمتعهم بالصحة والسعادة والبركة، وأن يجزيهم عني خير الجزاء.

الشكر والتقدير

الحمدُ للهِ سبحانه وتعالى الذي أفاض على الباحثة من رحمتِه ونعمتِه وفضلِه، حتى تمكَّنَت من إتمامِ هذا البحث الجامعي تحت الموضوع: الاستعاراتُ المفاهيمية في ديوانِ أشعار "ظنِّي أو لا تظنِّي" لأبي العلا عارف: دراسةٌ الدلالة المعرفية من منظورِ لاكوف وجونسون.

تهدف كتابة هذا البحث لاستيفاء شروط الامتحان النهائي والحصول على درجة سرجانا (S-1) في قسم اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية، جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. وادركت الباحثة أنَّ هذه الرسالةَ ما زالت بعيدةً عن الكمال، غيرَ أنَّ إتمامَها لم يكن ليتحقَّقَ لولا ما تلقَّته الباحثة من المساعدةِ والدعمِ والتوجيهِ والدعاءِ من مختلفِ الأطراف. ولذلك، تقدَّمُ الباحثُة بخالصِ الشكرِ وعظيمِ التقديرِ إلى:

١- فضيلة الأستاذة الدكتورة إلفي نور ديانا الماجستير مديرة جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية مالانج.
٢- فضيلة الأستاذ الدكتور محمد فيصل الماجستير كعميد كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج
٣- فضيلة الدكتور عبد الباسط الماجستير كرئيس قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج
٤- فضيلة عارف مصطفى، الماجستير، كالمشرف في كتابة هذا البحث الذي قدّم النصائح والتوجيهات في إتمام كتابة البحث.
٥- فضيلة المدرسين والمدرسات في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية الذين علموا الباحثة العلوم اللغة العربية وأدبها، جزاهم الله أحسن الجزاء.
٦- أصدقاء الباحثة الذين قدموا الدعم والتشجيع والتحفيز باستمرار، ورافقوا الباحثة طوال مرحلة إعداد هذه الرسالة حتى تم إنجازها على خير وجه.

٧- وإلى جميع الأطراف الذين أسهموا في إتمام هذا البحث الجامعي ولم تذكر أسماؤهم واحدًا فواحدًا، تتقدم الباحثة إليهم بخالص التقدير وجزيل الشكر.

تحريرا بمالانج، ١٩ مايو ٢٠٢٦

الباحثة

ديني مشاهدة

رقم التقيد : ٢٢٠٣٠١١١٠١٣٣

مستخلص البحث

مشاهدة، ديني. (٢٠٢٦). **الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف: دراسة دلالية معرفية من منظور لاكوف وجونسون**. البحث الجامعي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية. جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. المشرف: عارف مصطفى, الماجستير.

الكلمات الأساسية: الاستعارت المفاهيميه، ديوان الأشعار، الدلالة المعرفية

لا تقتصر الاستعارة في الشعر العربي الحديث على كونها عنصرًا جماليًا فحسب، بل تمثل أيضًا خبرات الشاعر ورؤيته للحياة من خلال عمليات معرفية. يهدف هذا البحث إلى تحديد أنواع الاستعارات المفهومية وتحليلها، بالإضافة إلى تحليل مخططات الصورة الذهنية في ديوان أشعار (ظُنِّي أو لا تَظُنِّي) لأبي العلاء عارف، بالاعتماد على نظرية الاستعارة المفهومية لدى لاكوف وجونسون (٢٠٠٨)، ونظرية مخططات الصورة الذهنية لدى كروفت وكروز (٢٠٠٤). ويستخدم البحث المنهج الكيفي من خلال الدراسة الوصفية. وتتمثل مصادر البيانات في الأبيات الشعرية التي تتضمن استعارات مفهومية في الديوان المذكور. ومن بين ست وعشرين قصيدة، اختيرت خمس قصائد لتكون موضوعًا للتحليل بناءً على ثراء الاستعارات المفهومية وتنوعها فيها. وجُمعت البيانات باستخدام أسلوب القراءة والتدوين، ثم حُللت من خلال مراحل التحديد والتصنيف والتفسير واستخلاص النتائج وفقًا للنظريات المعتمدة .أظهرت نتائج البحث وجود ٤٩ بيانات من الاستعارات المفهومية، تتوزع إلى ١٦ استعارة بنيوية، و٥ استعارات اتجاهية، و٢٨ استعارة أنطولوجية. وقد كانت الاستعارات الأنطولوجية هي الأكثر هيمنة، مما يدل على أن الشاعر يميل إلى تجسيد المفاهيم المجردة، مثل الحب والحنين والزمان والأمل والمعاناة، في صورة كيانات ملموسة يسهل على القارئ إدراكها وفهمها. كما تم العثور على ٤٩ بيانات من مخططات الصورة الذهنية موزعة على سبع فئات، وهي: الحاوية، والوجود، والفضاء، والمقياس/المسار، والقوة، والوحدة/التعدد، والهوية. وتدل هذه النتائج على أن بناء المعنى في الشعر لا يقوم على العناصر اللغوية فحسب، بل يرتكز أيضًا على الخبرة الجسدية الإنسانية في فهم المفاهيم المجردة. ويُؤمل أن يسهم هذا البحث في إثراء الدراسات الدلالية المعرفية، ولا سيما الدراسات المتعلقة بالاستعارة المفهومية في الأدب العربي.

ABSTRACT

Musyahadah, Dini. (2026**). Conceptual Metaphors in the Poetry Anthology "Zanni Aw La Tazanni" by Abu Al-A'la 'Arif: A Cognitive Semantic Study from the Perspective of Lakoff and Johnson**. Thesis. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Maulana Malik Ibrahim State Islamic University, Malang. Advisor: Arif Mustofa, M.Pd.

Keywords: Conceptual metaphors, poetry anthology, cognitive semantics.

Metaphor in modern Arabic poetry functions not only as an aesthetic element but also as a representation of the poet's experiences and perspectives on life through cognitive processes. This study aims to identify and analyze the types of conceptual metaphors and image schemas in the poetry anthology *Ẓunnī Aw Lā Taẓunnī* by Abu Al-A'la 'Arif using the Conceptual Metaphor Theory proposed by Lakoff and Johnson (2008) and the Image Schema Theory developed by Croft and Cruse (2004). This research employs a qualitative approach with a descriptive research design. The data source consists of poetic lines containing conceptual metaphors found in the anthology. Out of the 26 poems available, five poems were selected as the objects of analysis based on the richness and diversity of conceptual metaphors they contain. Data were collected through reading and note-taking techniques, while data analysis was conducted through the stages of identification, classification, interpretation, and conclusion drawing based on the applied theories. The findings reveal a total of 49 conceptual metaphor data, consisting of 16 structural metaphors, 5 orientational metaphors, and 28 ontological metaphors. Ontological metaphors are the most dominant type, indicating that the poet tends to conceptualize abstract concepts such as love, longing, time, hope, and suffering as concrete entities that can be more easily understood by readers. In addition, 49 image schema data were identified and distributed across seven categories: Container, Existence, Space, Scale (Path), Force, Unity/Multiplicity, and Identity. These findings indicate that meaning construction in poetry is not merely linguistic in nature but is also grounded in human embodied experience in understanding abstract concepts. This study is expected to contribute to the development of cognitive semantic studies, particularly research on conceptual metaphors in Arabic literary works.

ABSTRAK

Musyahadah, Dini. (2026). **Metafora Konseptual dalam Antologi Puisi "Zanni Aw La Tazanni" Karya Abu Al-A'la 'Arif: Kajian Semantik Kognitif Perspektif Lakoff Dan Johnson**. Skripsi. Program Studi Bahasa dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Pembimbing: Arif Mustofa, M.Pd.

Kata kunci: Metafora konseptual, antologi puisi, semantik kognitif

Metafora dalam puisi Arab modern tidak hanya berfungsi sebagai unsur estetis, tetapi juga merepresentasikan pengalaman dan cara pandang penyair terhadap kehidupan melalui proses kognitif. Penelitian ini bertujuan untuk mengidentifikasi dan menganalisis jenis-jenis metafora konseptual serta skema citra dalam antologi puisi *Zunnī Aw Lā Taẓunnī* karya Abu Al-A'la 'Arif dengan menggunakan teori metafora konseptual Lakoff dan Johnson (2008) serta teori skema citra Croft dan Cruse (2004). Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan jenis penelitian deskriptif. Sumber data penelitian berupa larik-larik puisi yang mengandung metafora konseptual dalam antologi puisi tersebut. Dari 26 puisi yang tersedia, dipilih 5 puisi sebagai objek analisis berdasarkan kekayaan dan keberagaman metafora konseptual yang terkandung di dalamnya. Teknik pengumpulan data dilakukan dengan teknik baca dan catat, sedangkan teknik analisis data dilakukan melalui tahap identifikasi, klasifikasi, interpretasi, dan penarikan simpulan berdasarkan teori yang digunakan. Hasil penelitian menunjukkan bahwa ditemukan total 49 data metafora konseptual yang terdiri atas metafora struktural sebanyak 16 data, metafora orientasional sebanyak 5 data, dan metafora ontologis sebanyak 28 data. Metafora ontologis menjadi jenis yang paling dominan karena penyair cenderung mengonkretkan konsep-konsep abstrak, seperti cinta, kerinduan, waktu, harapan, dan penderitaan menjadi sesuatu yang dapat dipahami secara konkret oleh pembaca. Selain itu, ditemukan 49 data skema citra yang tersebar ke dalam tujuh kategori, yaitu Container, Existence, Space, Scale (Path), Force, Unity/Multiplicity, dan Identity. Temuan tersebut menunjukkan bahwa pemaknaan dalam puisi tidak hanya bersifat linguistik, tetapi juga berakar pada pengalaman tubuh manusia (*embodied experience*) dalam memahami konsep-konsep abstrak. Penelitian ini diharapkan dapat menjadi referensi dalam pengembangan kajian semantik kognitif, khususnya penelitian metafora konseptual dalam karya sastra Arab.

محتويات البحث

صفحة الغلاف

تصريح ..... Error! Bookmark not defined.

تقرير لجنة المناقشة ..... أ

استهلال..... ب

إهداء ..... هـ

الشكر والتقدير..... و

مستخلص البحث (اللغة العربية) ..... ح

مستخلص البحث (اللغة الإنجليزية)..... ط

مستخلص البحث (اللغة الإندونيسية) ..... ي

محتويات البحث ..... ك

الفصل الأول..... ١

مقدمة ١

أ- خلفية البحث ١

ب- أسئلة البحث ٧

ج- فوائد البحث ٧

د- حدود البحث ٨

هـ- تحديد المصطلحات ٩

الفصل الثاني ١٠

الإطار النظري..... ١٠

أ- مفهوم الدلالة المعرفية (Cognitive Semantics) ١٠

١- تطور الدلالة المعرفية ١٠

٢- خصائص الدلالة المعرفية (Cognitive Semantics) ١٢

ب-مفهوم الاستعارات المفاهيمية عند لاكوف جونسون ١٣

١- تعريف الاستعارة المفاهيمية (Conceptual metaphor) ١٣

٢- انواع الاستعارات المفاهيمية عند لاكوف جونسون ١٥

أ- الاستعارات البنيوية (Structural Metaphors) ١٥

ب- الاستعارات التوجيهية (Orientasional Metaphor) ١٦

ج- الاستعارات الأنطولوجية (Ontological Metaphors).....١٧

د- مفهوم مخططات الصورة (Image schema)..... ..... ١٩

١- تعريف مخططات الصورة (definition of image schema) ١٩

٢- أنواع مخططات الصورة (types of images schemas) ٢٠

الفصل الثالث..... ٢٤

منهج البحث..... ٢٤

أ- مدخل البحث ونوعه..... ..... ٢٤

ب- مصادر البيانات..... ..... ٢٤

ج- طريقة جمع البيانات ٢٥

د- طريقة تحليل البيانات ٢٦

الفصل الرابع ٢٩

عرض البيانات وتحليلها ٢٩

أ- ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظني" ٢٩

ب-أنواع الاستعارات المفاهيمية في الديوان أشعار"ظنّي أو لا تظني" ٣٠

١- الاستعارة البنيوية (structural metaphor) ٣١

٢- الاستعارات التوجيهية (orientational metaphors) ٤٧

٣- الاستعارات الوجودية (Ontological metaphors) ٥٣

ج- لاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظني" من خلال نظرية مخططات الصورة ٨٠

الفصل الخامس ٩٦

الاختتام ٩٦

أ- الخلاصة ٩٦

ب- التوصيات ٩٧

قائمة المصادر والمراجع ٩٨

سيرة ذاتية ١٠١

الفصل الأول

مقدمة

أ- خلفية البحث

ترتبط اللغة والفكر البشري ارتباطًا وثيقًا، لأن اللغة لا تعمل فقط كوسيلة للتواصل، بل أيضًا كوسيلة لتمثيل كيفية فهم البشر وتصورهم لتجاربهم وحقائقهم ومشاعرهم (فؤادي وآخرون، ٢٠٢٥، ص. ٤٨). من منظور اللغويات المعرفية، يُنظر إلى اللغة على أنها انعكاس للنظام المفاهيمي البشري، بحيث يمكن لبنية اللغة المستخدمة أن تكشف عن طريقة تفكير المفكر ونمطه المعرفي.

يؤكد لاكوف وجونسون أن النظام المفاهيمي البشري هو في جوهره نظام مجازي ويتجلى من خلال اللغة اليومية (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص. ٤). يشير هذا الرأي إلى أن اللغة ليست محايدة، بل تعمل كتمثيل لكيفية تفسير البشر للتجارب والواقع.

تتجلى بوضوح في الأعمال الأدبية، ولا سيما الشعر، وجهة النظر القائلة بأن اللغة تعكس النظام المفاهيمي المجازي للإنسان، حيث تستخدم هذه الأعمال اللغة المجازية بكثافة لنقل الأفكار المجردة والتجارب الداخلية للشاعر. ولا تقتصر وظيفة المجازات في الشعر على كونها عناصر جمالية فحسب، بل تتعداها لتكون أدوات مفاهيمية تمكّن من تمثيل التجارب العاطفية والتأملات الفلسفية والحقائق المجردة من خلال مفاهيم أكثر واقعية وألفة (سيريجار وآخرون، ٢٠٢٥، ص ٢٤٦). وهكذا، فإن استخدام الاستعارات في الشعر لا يعرض جمال اللغة فحسب، بل يعكس أيضاً الطريقة التي يبني بها الشعراء المعنى ويفهمون تجاربهم الحياتية.

في سياق الأدب العربي، تُعدّ الاستعارات عنصراً بارزاً للغاية، وتلعب دوراً هاماً في صياغة معنى الشعر. ويُعرف التراث الشعري العربي، الكلاسيكي والمعاصر، بثراء استخدامه للغة الرمزية والاستعارية للتعبير عن التأملات الروحية والعاطفية والفلسفية

للشاعر. مع ذلك، هيمنت حتى الآن على دراسات الاستعارة في الأدب العربي مناهج بلاغية تقليدية متجذرة في علم البلاغة، كالبيان والمعاني والبديع، والتي تميل إلى التعامل مع الاستعارة كأداة أسلوبية ووسيلة للتزيين اللغوي. لم يكشف هذا المنهج بشكل كامل عن الاستعارات كمرآة تعكس طريقة تفكير الشاعر ونظامه المفاهيمي، ولذا غالباً ما يُغفل البعد المعرفي الكامن وراء تكوين المعنى الاستعاري (نورخزنة ونور، ٢٠٢٣، ص ٢٤٢).

لفهم الاستعارات المفاهيمية (conceptual metaphor) بشكل أشمل، يقدم علم اللغة المعرفي منهجًا من خلال نظرية الاستعارات المفاهيمية التي اقترحها لاكوف وجونسون. تنص هذه النظرية على أن الاستعارات ليست مجرد أسلوب بلاغي أو أداة بلاغية، بل هي آلية معرفية أساسية تمكّن الإنسان من فهم المفاهيم المجردة من خلال تجارب ملموسة تستند إلى التجربة الجسدية (التجسيد) (سوبارنو وآخرون، ٢٠٢٥، ص ٤٤).

في هذه النظرية يُوضَّح أنَّ النظام المفاهيمي لدى الإنسان ذو طبيعةٍ مجازيةٍ في الأساس، وأنَّ هذه الاستعارات تتجلّى بصورةٍ منهجية في اللغة (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨) ثم قام لاكوف وجونسون (كما ورد في كروز، ٢٠٠٤) بتصنيف الاستعارة المفاهيمية (conceptual metaphor) إلى ثلاثة أنواع رئيسة، وهي: الاستعارة البنيوية، والاستعارة الاتجاهية، والاستعارة الوجودية، حيث يمثّل كلٌّ منها نمطًا معيّنًا من أنماط الإسقاط المفاهيمي بين المجال المصدر (source domain) والمجال الهدف target). domain)

بالإضافة إلى الاستعارات المفاهيمية (conceptual metaphor)، تستخدم هذه الدراسة أيضًا مفهوم مخططات الصورة (image schema) كجزء لا يتجزأ من التحليل الدلالية المعرفية. وفقًا لسعيد (٢٠٠٣) تُفهم مخططات الصورة على أنها هياكل مفاهيمية أساسية ما قبل المفاهيمية، تنشأ من تجارب الإنسان المتكررة في التفاعل مع العالم المادي، مثل تجارب المكان والحركة والتوازن وعلاقات الأشياء.

وتلعب مخططات الصورة دورًا هامًا في بناء الاستعارات المفاهيمية، لأن تصوير العالم في اللغة غالبًا ما يتشكل من خلال هذه الأنماط المفاهيمية (فوايد، ٢٠٢٤، ص ٢). كروفت وكروز (٢٠٠٤)، اشرح أن مخططات الصورة مثل الحاوية والمسار والمصدر والهدف والأعلى والأسفل، تلعب دورًا مهمًا في تشكيل الخرائط المجازية وتمكن البشر من فهم المعاني المجردة بشكل منهجي.

في سياق هذه الدراسة، تم اختيار ديوان أشعار"ظنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف موضوعًا للدراسة. يحتوي هذا الديوان على تعابير تأملية متنوعة تصف تجارب الشاعر العاطفية، وصراعاته الداخلية، ومعانيه الوجودية، مُعبَّرًا عنها بلغة رمزية واستعارية. يشير الاستخدام المكثف للغة الاستعارية في هذه الشعر إلى إمكانية وجود أنماط معينة من الربط المفاهيمي، والتي تستحق التحليل من منظور اللسانيات المعرفية.

ويتوافق هذا مع الإطار النظري للاستعارة المفهومية والمخطط التصويري الذي سبق عرضه، حيث تُحوَّل الخبرات الحسية والمكانية، كالمكان والحركة والتوازن والعلاقات بين الأشياء (الحاوية، المسار، المصدر–الهدف، الأعلى–الأسفل)، إلى مجالات مجردة تتمثل في العاطفة والصراع الداخلي والوجود الإنساني. وبناءً على ذلك، فإن التعبيرات التأملية والرمزية في ديوان "ظني ولا ظني" قد تكون بيانات ملائمة للكشف عن أنماط هذا التحويل المفهومي بشكل منهجي.

يستند اختيار هذه الديوان الشعرية إلى اعتبار أن هذه الأعمال لا تقدم فقط التعبيرات العاطفية والتأملات الفلسفية للشعراء، بل تُظهر أيضًا استخدامًا ثريًا للاستعارات التي لديها القدرة على تمثيل فهم الشعراء للواقع، والتجارب الداخلية، والعلاقات الإنسانية مع بيئتهم (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٤). علاوة على ذلك، لم يتم إجراء دراسات حول الاستعارات في الشعر على نطاق واسع باستخدام

نهج دلالي معرفي، لذا فإن هذا البحث لديه الفرصة لتقديم مساهمة جديدة في دراسة اللغويات والأدب العربي.

تكمن فرادة ديوان أشعار"ظنِّي أو لا تظني" في ميل الشعراء إلى التعبير عن التجارب العاطفية والتأملات الوجودية من خلال الاستعارات المفاهيمية والرمزية. لا تقتصر الاستعارات المستخدمة على كونها زخارف أسلوبية فحسب، بل هي أيضًا أدوات مفاهيمية تمثل تفسيرات الشعراء للتجارب الداخلية، والعلاقات الإنسانية، وديناميكيات الحياة. وهذا ما يجعل تحليل هذه الديوان الشعرية أمرًا مثيرًا للاهتمام، إذ يكشف عن أنماط الاستعارات المفاهيمية التي تُشكل معنى الشعر، والبنية المعرفية التي تقوم عليها (فريستياوان وشانتي، ٢٠٢٤، ص ٤٣).

استنادًا إلى بحث المؤلف، لا تزال الدراسات حول الاستعارات المفاهيمية ومخططات الصورة عند لاكوف وجونسون كأساس لرسم خرائط المعنى في الشعر العربي الحديث، ولا سيما في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف محدودة. ومع ذلك، يمكن الاستعانة بعدد من الدراسات السابقة، المنشورة في المجلات العلمية والرسائل الجامعية، والتي تتناول الاستعارات المفاهيمية في مختلف أنواع النصوص، كمراجع في هذه الدراسة.

تناولت دراسة نورخزانة ونور (٢٠٢٣)، الاستعارات المفاهيمية في الشعر الكوري، وأظهرت أن الاستعارات البنيوية والاتجاهية والوجودية تؤدي دورًا مهمًّا في تمثيل التجارب الجماعية والصراعات التاريخية. وفي الوقت نفسه، حلَّل فؤادي وآخرون (٢٠٢٥)، الاستعارات المفاهيمية في شعر الحب العربي على وسائل التواصل الاجتماعي، ووجدوا أن الاستعارات الوجودية تُعَدُّ الأكثر هيمنة في التعبيرات العاطفية لدى الكُتّاب، مما يعكس عمق العلاقة بين الأنظمة المفاهيمية والبنية اللغوية.

تُظهر دراسات أخرى أيضًا أن الاستعارات المفاهيمية تُستخدم على نطاق واسع في الشعر والنصوص الأدبية متعددة اللغات لتجسيد المفاهيم المجردة من خلال التجارب الحسية الحركية. سيريجار وآخرون (٢٠٢٥)، في دراستهم لقصيدة فريدريش شيلر "إلى الفرح"، وجدوا أن الاستعارات المفاهيمية بمثابة الوسيلة الأساسية لبناء المعنى الفلسفي لشعر.

علاوة على ذلك، فإن البحث الذي أجراه نوريادين ونجور (٢٠٢١) كشفت دراسة أجراها سوبارنو وآخرون أن الاستعارات المفاهيمية في نصوص المجلات العربية لا تقتصر على تحديد المعنى فحسب، بل تدعمها أيضًا مخططات الصورة مثل القوة والوجود والهوية. دراسة سوبرنو وآخرون (٢٠٢٥). كما يوضح سياق ترجمة النصوص الصوفية أن الاستعارات المفاهيمية الوجودية هي السائدة في تمثيل العمليات الروحية والتجارب الداخلية.

بحث أجراه عدوية وآخرون (٢٠٢٥). تتناول هذه الدراسة الاستعارات المفاهيمية في نصوص المحفوظات، مع التركيز على تمثيل قيم المعرفة في المجتمع العربي. وباستخدام نظرية الاستعارة المفاهيمية لـ لاكوف وجونسون، تُظهر هذه الدراسة أن الاستعارات البنيوية والتوجيهية والوجودية تُسهم في بناء المعنى المفاهيمي للمعرفة من خلال ربط مجالات المصدر والهدف. وتؤكد هذه النتائج أن الاستعارات تعكس الأنظمة المفاهيمية والقيم الثقافية للمجتمع العربي. ومع ذلك، لا تزال هذه الدراسة مقتصرة على النصوص التعليمية، ولم تتناول الاستعارات المفاهيمية في الأعمال الشعرية، ولا سيما الشعر العربي المعاصر.

وفي الوقت نفسه، تُظهر البحوث في الرسائل الجامعية نزعة مشابهة. فقد درست عزيزة (٢٠٢٥) الاستعارة المفاهيمية في كلمات ألبوم تبسم، ووجدت أن الاستعارة لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل تحمل أيضًا وظيفة معرفية وتواصلية. كما بيَّنت دراسة فوايد (٢٠٢٤) التي حللت الاستعارة المفاهيمية في الأخبار

الإلكترونية فيمقالات BBC News و The Jakarta Post أن الاستعارة المفاهيمية تؤدي دورًا مهمًّا في تأطير الأحداث المأساوية من خلال مخططات صورة معيّنة. إضافةً إلى ذلك، وجد حسن (٢٠٢٥) في دراسته للرواية العربية الحديثة أن الاستعارة الوجودية والبنيوية تُستخدم لتصوير الرحلة الباطنية والصراع الوجودي للشخصية الرئيسة.

على الرغم من أن هذه الدراسات قد أسهمت إسهامًا ملحوظًا في تطوير دراسة الاستعارة المفاهيمية، فإن موضوعات دراستها ما تزال تتركّز في الغالب على كلمات الأغاني، والروايات، والنصوص الإعلامية، إضافةً إلى الأعمال الأدبية من لغات مختلفة مثل الإندونيسية والكورية واليابانية. لذلك، لا تزال دراسة الاستعارة المفاهيمية في الشعر العربي الحديث، ولا سيما في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني" لأبو العلا العارف، محدودة نسبيًا وتحتاج إلى مزيد من البحث المتعمق، ولا سيما من خلال التركيز على تكامل أنواع الاستعارة المفاهيمية ومخططات الصورة .

إضافةً إلى ذلك، لا تزال دراسة الاستعارات في التراث الأدبي العربي خاضعةً في الغالب لمنهج البلاغة والأسلوبية، اللذين ينظران إلى الاستعارات كأدوات بلاغية أو زخارف لغوية. ولم تكشف هذه المناهج بشكل كامل عن البُعد المعرفي للاستعارات بوصفها انعكاسًا للنظام المفاهيمي للشاعر في فهم التجربة والواقع. علاوةً على ذلك، فإن دمج نظرية الاستعارة المفاهيمية للاكوف وجونسون مع تحليل مخططات الصورة كأساس للرسم المفاهيمي لا يزال نادرًا ما يُطبَّق بشكل شامل في دراسة الشعر العربي الحديث، ولا سيما في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني" لأبو العلا العارف.

انطلاقًا من هذه الفجوة، تُقدّم هذه الدراسة إضافةً جديدةً من خلال عرض تحليل دلالي معرفي يُعنى بدراسة الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني". لا تقتصر هذه الدراسة على تحديد وتصنيف الاستعارات البنيوية والتوجيهية والوجودية استنادًا إلى نظرية لاكوف وجونسون، بل تُدمج أيضًا تحليل مخططات

الصورة (image schema) باعتبارها البنية المفاهيمية الأساسية التي يقوم عليها رسم خرائط المعنى في اللغة الشعرية. وبذلك، تُقدّم هذه الدراسة منهجًا أكثر شموليةً لفهم الاستعارات كآليات معرفية، وتُسهم في تطوير الدراسات اللغوية المعرفية في مجال الأدب العربي المعاصر.

يُعدّ تحليل الاستعارات المفهومية في ديوان أشعار"ظنّي ولا تظنّي" أمرًا مهمًا للكشف عن كيفية تمثيل اللغة الشعرية للنظام المفهومي للشاعر في فهم تجارب الحياة والواقع الوجودي. ومن خلال المنهج الدلالي المعرفي الذي يدمج نظرية الاستعارة المفهومية ونظرية المخطط التصويري، تهدف هذه الدراسة إلى وصف أنواع الاستعارات المفهومية الموجودة في ديوان أشعار "ظنّي ولا تظنّي" لأبي العلا عارف، وكذلك تفسير هذه الاستعارات المفهومية من خلال نظرية المخطط التصويري في الديوان المذكور.

ب- أسئلة البحث

١- ما هي أنواع الاستعارات المفاهيمية (conceptual metaphor) في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف ؟

٢- كيف يتم شرح هذه الاستعارات المفاهيمية (conceptual metaphor) من خلال نظرية مخططات الصورة (image schema) في ديوان أشعار"ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف ؟

ج- فوائد البحث

١- الفوائد النظريه

أ- يتوقع أن يُسهم هذا البحث في إثراء دراسات اللسانيات المعرفية، ولا سيما نظرية الاستعارة المفاهيمية عند لاكوف وجونسون، من خلال تطبيقها على تحليل الشعر العربي الحديث الذي ما يزال محدودًا نسبيًا في إطار المقاربة .

ب- كما قدّم هذا البحث إسهامًا نظريًا في توضيح التكامل بين الاستعارة المفاهيمية ومخططات الصورة بوصفها بنى معرفية أساسية في عملية تشكيل المعنى المجازي، مما يوسّع فهم الاستعارة باعتبارها آليةً معرفية تعكس النظام المفاهيمي في النص الأدبي، لا مجرد أداة بلاغية.

٢- الفوائد التطبيقية

أ- الكشف بصورة معمّقة عن أنماط الاستعارة المفاهيمية في ديوان "ظنّي أو لا تظنّي" لأبي العلا عارف ، وبيان كيفية إسهام رسم الخرائط بين المجال المصدر والمجال الهدف، إلى جانب مخططات الصورة الكامنة وراءها، في بناء المعنى الشعري والتأملات الفلسفية في هذا العمل.

ب- تقديم فهمٍ أكثر شمولًا للقرّاء والباحثين حول آلية عمل الاستعارة المفاهيمية بوصفها آليةً معرفية في الشعر العربي الحديث، ولا سيما في تمثيل التجارب الوجودية والمعرفية والانفعالية للشاعر من خلال اللغة المجازية.

ج- أن يكون هذا البحث مرجعًا للباحثين في دراسات الأدب العربي، ولا سيما في تطوير تحليل الاستعارة المفاهيمية ومخططات الصورة وفق مقاربة دلالية معرفية في تناول النصوص الأدبية العربية المعاصرة.

د- حدود البحث

تتضمن هذه الدراسة حدّين رئيسيين كما يلي:

١- تقتصر هذه الدراسة على استخدام إطارين نظريين، هما نظرية الاستعارة المفاهيمية *(conceptual metaphor)* للاكوف وجونسون (٢٠٠٨) لتحديد وتصنيف الاستعارات البنيوية والتوجيهية والوجودية، ونظرية مخططات الصورة *(image schema)* لدى كروفت وكروز (٢٠٠٤) للكشف عن البنى المعرفية التي تقوم عليها عملية تشكل الاستعارات. ولا يتم تحليل مخططات الصورة بشكل مستقل، بل بالاعتماد على بيانات الاستعارات المفاهيمية التي تم تحديدها مسبقًا،

بحيث تُستخدم مخططات الصورة بوصفها إطارًا تحليليًا لاحقًا لفهم الخبرات المعرفية الكامنة وراء تلك الاستعارات

٢- تقتصر هذه الدراسة على دراسة ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف. ومن أصل ستة وعشرين (٢٦) شعرياً، تم اختيار خمس (٥) أشعار فقط للتحليل بشكل انتقائي، بناءً على ثراء وتنوع الاستعارات المفاهيمية الواردة فيها، مع التركيز على الأبيات التي تتضمن تعبيرات مجازية بشكل صريح ويمكن تحديد مجالاتها المصدرية والهدفية

هـ- تحديد المصطلحات

ولتسهيل فهم البحث وتجنب الاختلافات في التفسير، يحتاج الباحثة إلى شرح العديد من المصطلحات المتعلقة بمشكلة البحث على النحو التالي:

١- الدلالة المعرفية (cognitive semantics)

علم الدلالة المعرفية هو فرع من فروع اللغويات يدرس معنى اللغة كجزء من العمليات المعرفية البشرية. يُنظر إلى المعنى على أنه نتاج بنى ذهنية تستند إلى الخبرة والمعرفة البشرية (إيفانز وغرين، ٢٠٠٦)

٢- الاستعارات المفاهيمية (conceptual metaphor)

الاستعارات المفاهيمية هي وسيلة لفهم مجال مجرد (الهدف) من خلال مجال أكثر واقعية أو مألوفة (المصدر). تعمل هذه الاستعارات كبنية فكرية، وليست مجرد أسلوب بلاغي (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨).

٣- مخطط الصورة (image schema)

مخططات الصورة هو بنية معرفية متكررة تتشكل من تفاعل الجسم مع البيئة، ليصبح نمطًا أساسيًا لفهم التجارب والمعاني، بالإضافة إلى كونه أساسًا للاستعارات المفاهيمية (كروفت وكروز، ٢٠٠٤).

الفصل الثاني

الإطار النظري

أ- مفهوم الدلالة المعرفية *(Cognitive Semantics)*

١- تطور الدلالة المعرفية

في دراسة الدلالة، يتم استخدام عدة مقاربات لفهم المعنى في اللغة، بما في ذلك الدلالة المعجمية والدلالة الإدراكية. تميل المقاربة الدلالية الكلاسيكية إلى النظر إلى المعنى أساسًا بناءً على بنية اللغة نفسها، وفهمه على أنه علاقة بين الأشكال اللغوية ومرجعياتها. في هذه المقاربة، لا تتضمن تفسير العلامات أو الرموز بشكل كبير خبرة القارئ أو عملياته العقلية. في المقابل، ترى الدلالة الإدراكية أن المعنى اللغوي مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنظام المفاهيمي البشري، الذي يتشكل من خلال التجربة واستخدام اللغة في الحياة اليومية. وبالتالي، فإن المعنى اللغوي لا يُستمد فقط من بنية اللغة، بل يتأثر أيضًا بخبرة الإنسان وعملية التصور المفاهيمي (سابرينا وآخرون، ٢٠٢٣، ص ٩٨).

لقد جذبت دراسة المعنى في اللغة اهتمام اللغويين منذ وقت طويل. يوضح سعيد أن الدلالة هي دراسة المعنى الذي ينقله اللغة، بما في ذلك كيفية تمثيل الكلمات والعبارات والجمل للمعنى وكيفية فهم هذا المعنى من قبل المتحدثين (سعيد، ٢٠٠٣ ، ص ٣). في البداية، ركزت الدراسات الدلالية إلى حد كبير على العلاقة بين العلامات اللغوية ومرجعياتها في العالم الواقعي (أماليا وأنغراني، ٢٠١٧، ص ٤). ومع ذلك، في التطورات اللاحقة، توسع الاهتمام بالمعنى ليشمل ليس فقط العلاقات المرجعية، بل أيضًا كيفية معالجة المعنى وتمثيله داخل النظام الإدراكي البشري.

لقد مهد هذا التطور الطريق لظهور الدلالة الإدراكية في الثمانينيات كجزء من حركة اللغويات الإدراكية. وقد قاد هذا المقاربة كل من جورج لاكوف، ورونالد لانغاكر، ولينارد تالمي، الذين طوروا فكرة أن المعنى اللغوي لا يمكن فصله عن الطريقة

التي يفهم بها البشر خبرتهم ويصورونها (إيفانز وغرين، ٢٠٠٦، ص ١٥٦). نشأت الدلالة الإدراكية كرد فعل على محدودية المقاربات الدلالية الرسمية أو دلالات الشروط الحقيقية، التي ترى المعنى كشرط موضوعي للحقيقة منفصل عن خبرة الإنسان. في الدلالة الرسمية، يُفهم المعنى من خلال العلاقات المنطقية بين اللغة والعالم، مما يعني أن اللغة تمثل الواقع بطريقة محايدة.

على عكس هذه المقاربات، ترى الدلالة الإدراكية أن المعنى هو نتيجة عمليات التصور في ذهن الإنسان. فالمعنى لا يُفهم فقط كعلاقة بين الكلمات ومرجعياتها، بل يعكس البنى المفاهيمية التي تتشكل من خلال تجربة الإنسان وتفاعله مع البيئة. ويتماشى هذا الرأي مع ما ذهب إليه كويكنز وجيرارتس (في نور الدين ونجور، ٢٠٢١، ص ٩٣). اللذين يؤكدان أن اللغويات الإدراكية تركز على العلاقة بين اللغة والوظائف الإدراكية البشرية. ومن خلال العمليات الإدراكية، يمكن للإنسان فهم المفاهيم المختلفة في العالم، وهو ما يفسر اختلاف المعنى بين الأفراد بسبب تجاربهم وخلفياتهم الثقافية المختلفة.

في سياق الدراسات الأدبية، وبالأخص الشعر، توفر الدلالة الإدراكية أساسًا نظريًا قويًا لتفسير المعنى المجازي. فالشعر، باعتباره شكلًا جماليًا للتعبير، لا يقدم اللغة الجميلة فحسب، بل يمثل أيضًا تصور الشاعر لتجاربه الداخلية، وواقعه الاجتماعي، وانعكاساته الفلسفية (سابوترا ويوانا، ٢٠٢٥، ص ١٢٦).

علاوة على ذلك، أدت تطورات الدلالة الإدراكية إلى ظهور مفاهيم تحليلية متنوعة تُستخدم لفهم العلاقة بين اللغة والنظام المفاهيمي البشري. ومن بين المفاهيم المهمة في هذا المجال: الاستعارة المفاهيمية، مخططات الصورة ة، دلالات الإطار، ونظرية النماذج الأولية (ليبرياناندا وآخرون، ٢٠٢٤، ص ٨٣). وتوضح هذه المفاهيم كيف يتم تشكيل المعنى اللغوي من خلال التجربة الجسدية، والتفاعل الاجتماعي، وبنية المعرفة المخزنة في الإدراك البشري.

٢- خصائص الدلالة المعرفية *(Cognitive Semantics)*

وفقًا لإيفانز وغرين (٢٠٠٦، ص ١٥٧)، تتميز الدلالة المعرفية بعدة خصائص رئيسية تميزها عن غيرها من المقاربات الدلالية، وهي كالتالي:

أ- البنى المفاهيمية متجسدة

في الدلالة المعرفية، تتشكل البنى المفاهيمية للإنسان من خلال تجربة الجسد في التفاعل مع العالم المادي. التجارب الأساسية مثل المكان، الحركة، التوازن، والعلاقات بين الداخل والخارج تشكل أنماطًا مفاهيمية تُعرف باسم مخططات الصورة هذه الأنماط التجريبية تشكل أساس فهم المفاهيم الأكثر تجريدًا.

ب-البنى الدلالية هي بُنى مفاهيمية

ترى الدلالة المعرفية أن المعنى اللغوي يمثل المفاهيم الذهنية الموجودة في ذهن الإنسان. وبالتالي، لا يُفهم المعنى فقط على أنه علاقة بين الكلمات والأشياء في العالم الواقعي، بل كتمثيل لكيفية تنظيم الإنسان لمعرفته وتجربته.

ج- المعنى موسوعي (Encyclopedic)

لا يقتصر معنى الكلمة على تعريفها المعجمي في القاموس، بل يرتبط بشبكة واسعة من المعرفة في ذهن الإنسان. عند فهم الشخص للكلمة، فإنه يصل أيضًا إلى تجارب ومعارف وروابط متعددة مرتبطة بهذه الكلمة (إيفانز وغرين، ٢٠٠٦، ص ١٥٨).

د- المعنى يُبنى من خلال عملية التصور (Conceptualization)

في الدلالة المعرفية، لا تحمل الوحدات اللغوية معنى ثابتًا مطلقًا. بل تعمل الوحدات اللغوية كوسيط لتحفيز تكوين المعنى من خلال عملية التصور في ذهن المتحدث أو القارئ. وبالتالي، يكون المعنى ديناميكيًا ويمكن أن يتغير وفقًا لسياق استخدام اللغة (إيفانز وغرين، ٢٠٠٦، ص ١٥٨).

ومن بين هذه المفاهيم، تُعد الاستعارة المفاهيمية (Conceptual Metaphor) من أكثر الدراسات تأثيرًا في الدلالة المعرفية لأنها تفسر كيفية فهم الإنسان للمفاهيم المجردة من خلال رسم الخرائط المفاهيمية اعتمادًا على الخبرات الأكثر ملموسة. لذلك، لفهم كيفية تمثيل اللغة المجازية للبنى المفاهيمية في الشعر، يستخدم هذا البحث نظرية الاستعارة المفاهيمية التي قدمها لاكوف وجونسون كإطار تحليلي.

ب- مفهوم الاستعارات المفاهيمية عند لاكوف جونسون

١- تعريف الاستعارة المفاهيمية *(conceptual metaphor)*

يُعَدُّ من أهم إسهامات علم الدلالة المعرفية نظرته إلى الاستعارة. ففي المقاربة التقليدية تُعَدُّ الاستعارة أسلوبًا بلاغيًّا أو زينةً خطابية ذات وظيفة جمالية. أمّا في إطار علم الدلالة المعرفية، فتُفهم الاستعارة على أنّها آلية مفاهيمية أساسية في نظام التفكير الإنساني (إيفانز، ٢٠٠٧، ص ٢٧)

تم اقتراح نظرية الاستعارة المفاهيمية من قبل جورج لاكوف ومارك جونسون في كتابهما "*Metaphors We Live By*" (٢٠٠٨)نُشرت هذه النظرية لأول مرة عام ١٩٨٠. وقد تطورت ضمن إطار اللسانيات المعرفية، وبرزت كرد فعل على النظريات الدلالية الرسمية التي تعتبر المعنى علاقة موضوعية بين اللغة والعالم. يرفض لاكوف وجونسون فكرة أن الاستعارات مجرد أدوات لغوية أو بلاغية، ويؤكدان أنها جزء أساسي من النظام المفاهيمي البشري (كروفت وكروز، ٢٠٠٤، ص ١٩٤).

والاستعارة المفاهيمية هي عملية فهم مجال مفاهيمي معيّن من خلال مجال مفاهيمي آخر (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص١٠-٣٢). ويكون المجال المصدر (Source Domain) غالبًا أكثر تجريدًا ومرتبطًا بالتجربة الإنسانية المباشرة، في حين يكون المجال الهدف (Target Domain) أكثر تجريدًا، ويُفهم من خلال الاستعانة بالمجال المصدر. وتتيح هذه العملية فهم المفاهيم المجردة فهمًا منهجيًّا ذا معنى (ديفانتي، ٢٠٢٣، ص ٧). وبذلك تعمل الاستعارة على المستوى المفاهيمي، لا

على مستوى الكلمات أو التعابير اللغوية فحسب، إذ إن اللغة ليست إلا انعكاسًا للنظام المفاهيمي الاستعاري الذي يتكوَّن في ذهن الإنسان (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٦).

لا تقتصر الاستعارة المفاهيمية على اللغة فحسب، بل توجد أيضًا في فكر الإنسان وأفعاله. فطريقة الإنسان في فهم الخبرات، وبناء الحجج، وتقييم المواقف، وتشكيل العلاقات الاجتماعية كثيرًا ما تتأثر بالبنى الاستعارية التي تعمل بصورة غير واعية. ومن ثمّ تُعَدّ الاستعارة آلية معرفية تمكّن الإنسان من فهم المفاهيم المجرّدة من خلال الخبرات الأكثر تجسيدًا وواقعية (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٦).

إضافة إلى ذلك، تُعَدّ الاستعارة جزءًا من اللغة المجازية التي تحمل معاني تتجاوز المعنى الحرفي، وتتمثل وظيفتها الأساسية في فهم معنى معين من خلال مقارنة شيء بشيء آخر. ويُعَدّ مفهوم الاستعارة عند لاكوف وجونسون نتيجة بناءٍ ذهني يقوم على مبدأ القياس أو المشابهة، حيث يتضمن عملية تصوّر مفاهيمي بين عنصر وآخر. ولذلك تُعَدّ الاستعارة مظهرًا من مظاهر القدرة الإبداعية للغة في توظيف المعنى (عزيزة، ٢٠٢٥، ص ١١).

وبعبارة أخرى، فإن الاستعارة المفاهيمية ليست مجرد أداة لغوية، بل هي أيضًا جزء من طريقة تفكير الإنسان وفهمه للتجارب وبنائه لبنية المعرفة. وفي الدراسات الأدبية، ولا سيما في الشعر، يوفّر فهم الاستعارة المفاهيمية إطارًا تحليليًا قويًا لتفسير كيفية انعكاس اللغة المجازية للبنى المفاهيمية لدى الشاعر، وتجربته الباطنية، والواقع الاجتماعي، والتأملات الفلسفية المعقدة (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٦).

تتميّز نظرية الاستعارة المفاهيمية بعدّة خصائص رئيسة. أولًا، إنّ الاستعارة ذات طبيعة مفاهيمية، أي إنها تُعَدّ جزءًا من نظام التفكير الإنساني ولا تقتصر على التعابير اللغوية فحسب. ثانيًا، تتسم الاستعارة بالطابع النظامي؛ إذ إن عملية الربط أو الإسقاط بين مجالين مفاهيميين تتم بصورة منظّمة ومتّسقة. ثالثًا، تقوم الاستعارة

على أساس الخبرة الجسدية (التجسيد)، حيث تُعَدّ الخبرات الجسدية للإنسان أساسًا لفهم المفاهيم المجرّدة. رابعًا، تتسم الاستعارة بالطابع العرفي، وغالبًا ما يستخدمها المتكلّمون من غير وعي؛ لأنها قد ترسّخت في النظام المفاهيمي اليومي (كروفت وكروز، ٢٠٠٤، ص ١٩٥).

وفي الدراسات الأدبية، ولا سيما في الشعر، توفّر نظرية الاستعارة المفاهيمية إطارًا تحليليًا لفهم كيفية تمثيل اللغة المجازية للبنية المفاهيمية لدى الشاعر. فليست الاستعارة في الشعر مجرد عنصر جمالي فحسب، بل تعكس أيضًا الطريقة التي ينظّم بها الشاعر تجاربه الباطنية وواقعه الاجتماعي وتأملاته الفلسفية. ولذلك لا يقتصر تحليل الاستعارة على تحديد الأساليب البلاغية فحسب، بل يسعى أيضًا إلى الكشف عن أنماط الإسقاط المفاهيمي التي تسهم في تشكيل المعنى على نحوٍ أعمق.

٢- انواع الاستعارات المفاهيمية عند لاكوف جونسون

أ- الاستعارات البنيوية (Structural Metaphors)

يعتقد لاكوف وجونسون أن الاستعارات تحدث على مستوى عمليات التفكير البشري (العمليات المعرفية)، وبالتالي فهي تعمل على ربط مجالين مفاهيميين، وهما مجال المصدر ومجال الهدف (سوتيدي، ٢٠١٦). في الاستعارات البنيوية، يُشكّل المجال المصدر إطارًا للمجال الهدف. ولذلك، يُحدّد هذا الإطار كيفية تفكير البشر وحديثهم عن كيانٍ ما، وكذلك الأنشطة التي تُمثّل مرجعًا للمجال الهدف، بل ويُحدّد أيضًا سلوكهم وتصرفاتهم. فيما يلي مثال على استعارة بنيوية مقتبسة من كتاب "الاستعارات التي نعيش بها" للمؤلفين لاكوف وجونسون (٢٠٠٨).

Time is money. (waktu adalah uang)
*You're **wasting** my time.*

في المثال الأول، الوقت هو المال، والوقت كمجال مستهدف يتم ذكره كما يتم ذكر المال كمجال مصدر، وهي كلمات تستخدم غالبًا كعناصر لوصف الوقت.

ب– الاستعارات التوجيهية (Orientasional Metaphor)

بحسب لاكوف وجونسون (٢٠٠٨) تُعدّ الاستعارات التوجيهية نوعًا آخر من الاستعارات غير المنظمة، لكنها تُنظّم نظامًا متكاملًا من المفاهيم المترابطة. تُطابق هذه الاستعارات المفاهيم المكانية التي تصف الفضاء والمسافة، مثل أعلى–أسفل، داخل–خارج، أمام–خلف، مركز–محيط، بعيد–قريب، وعميق–ضحل. ينشأ هذا التوجيه المكاني استنادًا إلى مفهوم جسم الإنسان واستخدامه في البيئة المحيطة (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ١٤). على الرغم من أن هذه المفاهيم تتجه نحو ثنائية، إلا أنها ليست اعتباطية. فهي متجذرة في التجارب المادية والثقافية للمجتمع، ولذا فإن المفاهيم المكانية تختلف من ثقافة لأخرى. من المهم مراعاة طريقة تفكير الناس، وما يختبرونه ويفعلونه، وعادات ثقافتهم. من هذا السياق الثقافي، يمكن أن تشير المفاهيم المكانية إلى توجهات إيجابية وسلبية للمعنى.

بشكل عام، يحمل المفهوم المكاني "أعلى" في الثقافة الغربية دلالة إيجابية لأنه يمثل الخير أو المنفعة. في المقابل، يُعتبر المفهوم المكاني "أسفل" ذا دلالة سلبية لأنه يصور الشر والأذى (لوبيس، ٢٠١٨، ص ١٥). فيما يلي أمثلة على الاستعارات الاتجاهية من أعلى إلى أسفل (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ١٥).

1- Happy is up, sad is down
*Thingking about her always gives me a **lift**. (happy is up)*
*I'm feeling **down**. (sad is down.)*

2- High status is up, low status is down
*She'll **riset o** the top. (hig*h *status is up*
*He's at the **bottom** of the soscial hierarchy. (low status is down.)*

يُظهر المثال الأول للاستعارة التوجيهية أن الأساس المادي للمتعة يميل إلى أن يكون إيجابيًا، بينما يُفترض عمومًا أن الحزن سلبي. لذلك، يُربط الصعود، الذي يميل إلى أن يكون أكثر إيجابية، بالمتعة، بينما يُربط النزول بالحزن. وبالمثل، في المثال الثاني،

يُنظر إلى المكانة العالية على أنها شيء إيجابي، وإلى المكانة المنخفضة على أنها شيء سلبي.

ج- الاستعارات الأنطولوجية (Ontological Metaphors)

لاكوف وجونسون (٢٠٠٨) تُشير الدراسات إلى أن الاستعارات الأنطولوجية تنشأ عندما ننظر إلى الأحداث والأنشطة والمشاعر والأفكار ككيانات ومواد. تُمكّننا هذه الاستعارات من تصوّر الأشياء والتجارب والعمليات غير الواضحة أو المجردة والتحدث عنها كما لو كانت ذات خصائص فيزيائية محددة. تصف الاستعارات الأنطولوجية الكيانات وفقًا للاستعارات الموجودة، وتُمكّننا من التعامل مع الأشياء بعقلانية استنادًا إلى التجربة. تُعدّ الاستعارات الأنطولوجية نوعًا من الاستعارات التي تُحوّل المفهوم المجرد إلى شيء مادي. يُمكن تصنيف الأشياء المجردة وغير الملموسة وعدّها وتجميعها إذا تمّ تصوّرها (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٢٥).

على سبيل المثال، كلمة "ارتفاع الأسعار" مفهوم مجرد لا يمكن وصفه مادياً. بدلاً من ذلك، يمكن اعتبارها كياناً قائماً بذاته إذا ما حُوِّلت إلى الاسم "التضخم"، الذي يُمكن استخدامه كمرجع واضح وقابل للقياس، ووسيلة لتحديد جوانب أخرى، والعودة إلى الغرض من الاستعارات الوجودية، ألا وهو المساعدة في تمثيل الأشكال المجردة المستندة إلى تجارب الحياة اليومية (ديفانتي، ٢٠٢٣، ص ٩).

علاوة على ذلك، يوضح لاكوف وجونسون أن هناك نوعين من الاستعارات الوجودية: استعارات الحاويات الوجودية واستعارات التجسيد الوجودي.

١- استعارة الحاوية الوجودي *(Ontological Container Metaphor)*

الاستعارة الوجودية للحاوية هي كيان أو مادة توصف بأنها حاوية تحتوي على مساحة يمكن ملؤها أو إفراغها (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص ٢٩). من خلال هذا التشبيه، تُفهم التجارب، كالمشاعر والحالات الذهنية والوجودية، كما لو كانت "داخل" أو "خارج" حيزٍ معين. يرتكز مفهوم الحاوية في هذا التشبيه على تجربة

الجسد البشري ككيان مادي ذي حدود سطحية، ما يُتيح فهم التجارب المجردة بشكلٍ ملموس. في تشبيه الحاوية الوجودية، لا يقتصر مفهوم الحاوية على الأشياء المادية، بل يشمل أيضًا المناطق، والمجالات البصرية، والأحداث، والأنشطة، والوقائع، والحالات. يُمكّن هذا الحد المفاهيمي البشر من فهم الظواهر المجردة، وتحديدها، والإشارة إليها كما لو كانت ذات أشكال ووجودات واضحة.

مثال: *"He has come out of a long coma."*

في هذا السياق، يُفهم الغيبوبة كما لو كانت حيزًا ماديًا يمكن الدخول إليه والخروج منه. تُصوَّر الغيبوبة كحاوية، بينما يُوضع الشخص فاقد الوعي ككيان داخل تلك الحاوية. وعندما يستعيد الشخص وعيه، يُفهم مفهوميًا أنه قد "خرج" من تلك الحاوية.

٢- استعارات التجسيد الوجودي *(Ontological Personification Metaphors)*

تُعدّ استعارات التجسيد الأنطولوجي نوعًا من الاستعارات الأنطولوجية التي تُصوّر الكيانات غير البشرية، سواء كانت أشياء مادية أو مجردة، كما لو كانت تمتلك خصائص وأدوارًا وأنشطة بشرية. لاكوف وجونسون (٢٠٠٨، ص ٣٣) يُوضح أن التجسيد يُتيح للبشر فهم المفاهيم المجردة من خلال تجاربهم الشخصية، بحيث يُمكن التعامل مع هذه المفاهيم ككائنات فاعلة ذات نوايا. يتميز التجسيد بنطاقه الواسع، وهو أحد أكثر أشكال الاستعارة الوجودية إنتاجية وشيوعًا في اللغة اليومية والأعمال الأدبية. فمن خلال التجسيد، لا تُفهم المفاهيم المجردة على أنها سلبية فحسب، بل تُفهم أيضًا على أنها كيانات فاعلة قادرة على القيام بأفعال كالبشر.

مثال: *"Inflation has given birth to a generation that worships money"*

في هذا التعبير، يُعامل التضخم، وهو ظاهرة اقتصادية مجردة، كما لو كان يمتلك قدرات بيولوجية واجتماعية بشرية، أي أنه قادر على الإنجاب. ففعل الإنجاب يدل على وجود فاعل قادر على الخلق أو الإنتاج. وهكذا، يُجسد التضخم ككيان

يلعب دورًا مباشرًا في تشكيل جيل معين والقيم التي يتبناها. ومن خلال هذا التشبيه الوجودي، يُفهم التضخم ليس فقط كحالة اقتصادية، بل كقوة مؤثرة في الحياة الاجتماعية والثقافية. ويعزز هذا التجسيد معنى التعبير بتقديمه التضخم باعتباره السبب الرئيسي في تكوين عقلية الجيل وتوجهاته القيمية

د- مفهوم مخططات الصورة *(image schema)*

١- تعريف مخططات الصورة *(definition of image schema)*

يُعَدّ مخططات الصورة *(Image Schema)* أحد المفاهيم الأساسية في علم الدلالة المعرفية، إذ يفسّر الكيفية التي يبني بها الإنسان البنى المفاهيمية انطلاقًا من خبراته الجسدية في العالم. وينطلق هذا المفهوم من فكرة مفادها أنّ المعنى ليس أمرًا مجردًا منفصلًا عن الخبرة، بل هو متجذّر في تفاعل الإنسان الجسدي مع البيئة المحيطة به. ومن ثمّ فإن فهم المفاهيم المجرّدة يستند في حقيقته إلى أنماط من الخبرات الملموسة والمتكررة.

وفي إطار دراسات الدلالة المعرفية، يرتبط مخططات الصورة ارتباطًا وثيقًا بالاستعارة المفاهيمية، إذ غالبًا ما يشكّل الأساس لعملية الإسقاط المفاهيمي في الاستعارة. فمن خلال أنماط الخبرة الجسدية، مثل الفضاء والحركة والتوازن، يستطيع الإنسان فهم المفاهيم الأكثر تجريدًا بواسطة الاستعارات التي تنبثق من تلك الخبرات.

وفي هذا السياق، يبيّن سعيد أن مخططات الصورة يُعَدّ بنيةً مفاهيمية أساسية تنشأ من الخبرة الجسدية للإنسان وتؤدّي دور الإطار في تشكيل المعنى. فوفقًا لسعيد (٢٠٠٣، ص ٣٥٣)، لا يقتصر مخططات الصورة على كونه صورة بصرية فحسب، بل هو نمطٌ علائقي متكرّر (*recurring patterns*) في الخبرة الإنسانية، مثل الحركة، والوجود داخل فضاء معيّن، وممارسة القوة أو الضغط، والحفاظ على التوازن. وتُعَدّ هذه الأنماط أساسًا لعملية تصوّر مختلف المعاني، بما في ذلك المعاني المجرّدة

وانسجامًا مع ذلك، يوضّح كروفت وكروز (٢٠٠٤، ص ٤٤) أن مخططات الصورة يُعَدّ شكلًا من أشكال تصوّر الخبرة التي تتسم بطابع ما قبل المفاهيم (pre-conceptual)، ويتشكّل من خلال عمليات معرفية تتضمن الخبرة الحسية–الحركية. ويعني ذلك أن الإنسان قبل أن يبني مفاهيم مجردة مثل الزمن أو العاطفة أو العلاقات الاجتماعية، يمتلك أولًا أنماطًا أساسية من الخبرة تنبع من الجسد وتفاعله الفيزيائي مع العالم المحيط. ثم تُسقَط هذه الأنماط على مجالات أكثر تجريدًا من خلال آلية الاستعارة المفاهيمية.

وبالاستناد إلى دراسات اللسانيات المعرفية، فإن لمخططات الصورة عدة خصائص رئيسة. فهو يتسم بالطابع التخطيطي (schemantic)، أي إنه يمثل أنماطًا مفاهيمية عامة لا صورًا ملموسة محددة. كما يتسم بطابع التجسيد (emboidiment)، إذ يتشكل من الخبرات الحسية–الحركية للإنسان أثناء تفاعله مع البيئة. وإضافة إلى ذلك، فإن مخططات الصورة يمثل أنماطًا متكررة في خبرة الجسد، مما يؤدي إلى تكوين بنى مفاهيمية مستقرة نسبيًا. وعلى الرغم من طابعه المجرد من حيث الشكل، فإنه يظل متجذرًا في الخبرة الملموسة، ويؤدي دورًا مهمًا في تنظيم الخبرات الجسدية وكذلك المفاهيم المجردة من خلال آلية الاستعارة المفاهيمية (كروفت وكروز ٢٠٠٤، ص ٤٤).

٢- أنواع مخططات الصورة *(types of images schemas)*

قسّم كروفت وكروز (٢٠٠٤، ص ٤٥)، الأنماط التخطيطية لمخططات الصورة إلى عدة فئات رئيسة. وتُعَدّ هذه المخططات أنماطًا مفاهيمية تنشأ من الخبرة الجسدية للإنسان، وتساعد على فهم مختلف المفاهيم المجرّدة. وفيما يأتي بعض أنواع مخططات الصورة مع معانيها أو ما يقابلها من مفاهيم:

أ- فضاء *(Space)*

يرتبط هذا المخطط بالتوجه المكاني، مثل أعلى-أسفل أو أمام-خلف. ويُستخدم المخطط المكاني لفهم الموقع والعلاقات، وحتى المواقف والقيم. على سبيل المثال، غالبًا ما يرتبط مفهوم "الارتفاع" بالسلطة أو المكانة (فرح فابريانا، ٢٠٢٣، ص ١٤).

ب- حجم *(Scale)*

يرتبط هذا المخطط بمفهوم الحجم أو المستوى الذي يمكن أن يزيد أو ينقص. على سبيل المثال، في جملة "درجة الحرارة ترتفع"، يُفهم التغيير من خلال مخطط الزيادة على مقياس (فرح فابريانا، ٢٠٢٣، ص ١٤).

ج- حاوية *(Container)*

ينشأ مخطط الحاوية من تجربة التواجد داخل أو خارج مساحة ذات حدود. على سبيل المثال، في عبارة "الوقوع في الحزن"، تُفهم الحالة العاطفية على أنها مساحة مغلقة ومحدودة (فرح فابريانا، ٢٠٢٣، ص ١٤).

د- القوة/التعدية *(Force/multiplicity)*

يرتبط مخطط القوة بالقوة أو الضغط أو الدفع، وكيفية استجابة الكيانات لهذه القوة أو تأثرها بها. أما مخطط التعدد فيرتبط بوجود كيانات متعددة في علاقة معينة. على سبيل المثال، تستخدم عبارة "قاوم الباب دفعي" مخطط القوة، لأن الباب قاوم الدفع (فرح فابريانا، ٢٠٢٣، ص ١٤).

هـ- هوية *(Identity)*

يرتبط مخطط الهوية بتماثل الكيان أو التعرف عليه أو تجميعه. ويمكن رؤية مثال على تطبيقه في جملة مثل "جون هو نفس الشخص الذي قابلته بالأمس"، والتي تؤكد على التعرف على كيان يظل كما هو بمرور الوقت. (فرح فابريانا، ٢٠٢٣، ص ١٤).

و- وجود *(Existence)*

يُظهر هذا التصنيف أن التجارب الجسدية البشرية تُنتج أنماطًا علائقية متنوعة ومنهجية. لا تقف هذه الأنماط بمعزل عن بعضها، بل هي مترابطة وتُشكّل شبكات مفاهيمية في العقل البشري. فيما يلي تعريفات وأنماط تخطيطية في الجدول من إعداد كروز وكروفت (٢٠٠٤ في فرح فابريانة، ٢٠٢٣، ص ١٤).

ترتبط مخططات الصورة ارتباطًا وثيقًا بالاستعارة المفاهيمية. فإذا كانت الاستعارة المفاهيمية تفسّر عملية الإسقاط بين المجال المصدر والمجال الهدف، فإن مخططات الصورة توفّر البنية الأساسية التي تسمح بحدوث هذا الإسقاط. وبعبارة أخرى، غالبًا ما تُبنى الاستعارات المفاهيمية على أنماط من مخططات الصورة المتجذّرة في الخبرة الجسدية للإنسان.

فعلى سبيل المثال، تنبثق الاستعارة المفاهيمية (السعادة علوّ) من مخطط الفضاء الأعلى—الأسفل .وكذلك الحال في الاستعارة (الحياة رحلة) التي تنبثق من مخطط المسار(path). ويبيّن ذلك أن مخططات الصورة تُعَدّ أساسًا معرفيًّا يدعم البنى الاستعارية في اللغة.

جدول ٢,١ تصنيف مخططات الصورة

رقم	نوع مخططات الصورة	المعنى / المكافئ المفاهيمي
١-	فضاء (Space)	أعلى-أسفل (Up- Down)، أمامي-خلفي (Front-Back)، يسار-يمين (Left- Righ)، قريب-بعيد (Near-Far)، مركز-محيط (Center- Periphery)، جهة اتصال (Contact)
٢-	حجم (Scale)	طريق (Path)

رقم	نوع مخططات الصورة	المعنى / المكافئ المفاهيمي
٣-	حاوية (Container)	الاحتواء(Containment)، داخل الخارج (In-Out)، سطحي (Surface)، فارغ تمامًا (Full-Empety)، محتوى (Content)
٤-	قوة (Force)	توازن(Balance)، القوة المضادة (Counterforce)، الإكراه (Compulsion)، ضبط النفس (Restraint)، التمكين (Enablement)، الانسداد (Blokage)، التحويل (Diversion)، الجذب (Attraction).
٥-	الوحدة / التعدد (Unity /Multiplicity)	هامش (*Marging*)، المجموعة (*Collection*)، الانقسام (*Splitting*)، التكرار (*Iteration*)، الجزء-الكل (*Part-Whole*)، العدد الشامل (*Mass-Count*)، الرابط (*Link*)
٦-	هوية (Identity)	المطابقة(Matching)، التراكب (Superimposition)
٧-	الوجود(existence)	إزالة (Removal)، الفضاء المحدود (Bounded Space)، الدورة (Cycle)، الموضوع (Object)، العمل (Prosess)

يشير هذا التصنيف إلى أن الخبرات الجسدية للإنسان تُنتج أنماطًا علائقية متنوعة ومنظمة. وهذه الأنماط لا تقوم بصورة مستقلة، بل ترتبط بعضها ببعض وتكوّن شبكة مفاهيمية في ذهن الإنسان (فرح فابريانة، ٢٠٢٣، ص ١٤).

الفصل الثالث

منهج البحث

أ- مدخل البحث ونوعه

يستخدم هذا البحث المنهج الوصفي الكيفي. وقد تم اختيار المنهج الكيفي لأن بيانات الدراسة تتمثل في نصوص أدبية، وهي الأشعار، التي تتضمن بُنى دلالية ورموزًا وتعبيرات لغوية تحتاج إلى فهمٍ عميق من خلال التفسير، لا من خلال القياس العددي. ويركز البحث الكيفي على فهم وتفسير معنى الظواهر اعتمادًا على سياقها. ولذلك، يتيح هذا المنهج للباحثة دراسة الظواهر اللغوية دراسةً سياقية تتناسب مع طبيعة البيانات اللفظية والرمزية (ميريام وتيسديل، ٢٠١٦، ص. ١٥).

ويعد هذا البحث من نوع البحث الوصفي، لأنها تهدف إلى وصف الظواهر اللغوية وتصنيفها بصورة منهجية استنادًا إلى البيانات الواردة في النص. ويذكر سوجيونو (٢٠١٥، ص. ٢٩) أن البحث الوصفي يهدف إلى تصوير الظاهرة بصورة منهجية وواقعية اعتمادًا على البيانات المتحصلة. وفي هذه الدراسة، يُستخدم المنهج الوصفي الكيفي لوصف أنواع الاستعارات المفاهيمية والمخططات التصويرية في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف، وذلك من منظور الدلالة المعرفية.

ب- مصادر البيانات

تتكون مصادر البيانات في هذه الدراسة من البيانات الأولية والبيانات الثانوية.

١- مصادر البيانات الأولية

بحسب سوغيونو (٢٠١٣، ص. ٢٢٥)، مصادر البيانات الأولية هي المصادر التي تُزوّد جامع البيانات بالبيانات مباشرةً. تتألف البيانات الأولية في هذه الدراسة من نصوص شعرية مأخوذة من خمس قصائد مختارة من بين ستّ وعشرين قصيدة في ديوان "ظنّي أو لا تظنّي" لأبي العلا عارف. نُشر الديوان عن دار الأديب، ويتألف من ٨٩ صفحة. والمصدر المستخدم في هذه الدراسة هو ملف رقمي.

تتمثل البيانات الأساسية التي تم تحليلها في الأسطر والعبارات والتعبيرات المجازية التي تمثل استعارات مفاهيمية في النصوص الشعرية. ويستند التحليل إلى نظرية الاستعارة المفاهيمية للاكوف وجونسون، والتي تشمل الاستعارات البنيوية والاستعارات التوجيهية والاستعارات الوجودية، بالإضافة إلى مخططات الصورة التي تقوم عليها عملية رسم الخرائط المفاهيمية في الشعر.

٢- مصادر البيانات الثانوية

بحسب سوجيونو (٢٠١٣، ص ٢٢٤)، تُعدّ البيانات الثانوية مصدراً داعماً لتعزيز الأساس النظري وتحليل البحث. وتُستقى مصادر البيانات الثانوية من الأدبيات ذات الصلة بالدلالة المعرفية والاستعارات المفاهيمية.

تتضمن بعض المراجع المستخدمة في هذه الدراسة كتاب " Metaphors we live by" لجورج لاكوف ومارك جونسون (١٩٨٠)، الصادر عن مطبعة جامعة شيكاغو، وكتاب "علم اللغة المعرفي: مدخل" لفيفيان إيفانز وميلاني غرين (٢٠٠٦)، الصادر عن مطبعة جامعة إدنبرة. وقد استُخدمت هذه المراجع كأساس نظري لتحليل الاستعارات المفاهيمية ومخططات الصورة في ال أشعار التي كانت موضوع هذه الدراسة. إضافةً إلى ذلك، استعانت هذه الدراسة بمقالات علمية منشورة ودراسات سابقة ذات صلة كمواد داعمة للتحليل.

ج- طريقة جمع البيانات

تُعدّ أساليب جمع البيانات إجراءات تلعب دورًا هامًا في البحث، لأن نجاح الدراسة يتحدد إلى حد كبير بقدرة الباحث على الحصول على بيانات ذات صلة بأهداف البحث (سوجيونو، ٢٠١٣، ص ٢٢٤). وبما أن موضوع البحث يتكون من نصوص شعرية، فقد تم جمع البيانات باستخدام طريقتي القراءة والتدوين، مما يتيح التحليل المتعمق للنصوص

١– طريقة القراءة

تُستخدم طريقة القراءة للحصول على فهم شامل وعميق لنصوص الشعر. وتشمل الخطوات ما يلي:

أ– قراءة ديوان الأشعار كاملاً "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف لفهم الموضوعات والأسلوب اللغوي والسياق العام للمعنى.

ب–إجراء قراءة متعمقة وتحليلية، تتضمن إعادة قراءة النص بدقة أكبر لاكتشاف الكلمات أو العبارات أو الأبيات التي تحتوي على تعبيرات مجازية.

ج– تمييز أجزاء النص التي يُشتبه في احتوائها على استعارات مفاهيمية وفقًا لتركيز البحث.

٢– طريقة التدوين

تُستخدم طريقة التدوين لتوثيق البيانات التي تم العثور عليها خلال عملية القراءة، مما يسهل عملية التنظيم والتحليل. وتشمل الخطوات ما يلي:

أ– دوَّنت الباحثة اقتباسات الشعر التي تحتوي على استعارات في ورقة عمل أو جدول بيانات البحث.

ب–صنَّفت الباحثة البيانات وفقًا للفئات ذات الصلة، مثل أنواع الاستعارات المفاهيمية (البنيوية، الاتجاهية، والوجودية) والأنماط التصويرية الأساسية المرتبطة بها.

من خلال هذه المراحل من القراءة والتدوين، من المتوقع أن يتم جمع البيانات بشكل منظم، مما يسهل على الباحث إجراء التحليل في المرحلة التالية.

د– طريقة تحليل البيانات

تعتمد منهجية تحليل البيانات في هذه الدراسة على نموذج تحليل البيانات النوعية التفاعلي الذي طوره مايلز وهوبيرمان. وقد تم اختيار هذا النموذج لملاءمته للبحوث النوعية والوصفية، حيث يتم التحليل من خلال تفسير البيانات واستخلاص

معانيها، بدلاً من الاعتماد على الحسابات الإحصائية. وفقًا لمايلز وهوبيرمان (١٩٩٤، ص. ١٠)، يُعدّ تحليل البيانات النوعية عملية مستمرة وتفاعلية بين الباحث والبيانات. ويتكون نموذج التحليل هذا من ثلاث مراحل رئيسية، هي: اختزال البيانات، وعرض البيانات، واستخلاص النتائج/التحقق منها.

١- تقليل البيانات (data reduction)

اختزال البيانات هو عملية اختيار البيانات الأولية التي تم الحصول عليها من خلال القراءة وتدوين الملاحظات، وتركيزها، وتبسيطها، واستخلاص المعلومات منها. في هذه المرحلة، يعيد الباحثون قراءة جميع ال أشعار بعناية للعثور على الكلمات أو العبارات أو الجمل أو الأسطر التي تحتوي على استعارات مفاهيمية ومخططات صورية ذات صلة. أما البيانات غير المرتبطة بمحور البحث، أي دراسة الاستعارات المفاهيمية والمخططات الصورة ية، فلا تُدرج. بعد ذلك، تُصنف البيانات المختارة بناءً على نوع الاستعارات المفاهيمية البنيوية والتوجيهية والوجودية، والمخططات الصورة ية التي تُشكل أساس تمثيلها المفاهيمي (مايلز و هوبرمان، ١٩٩٤، ص ١٠). تضمن عملية الاختزال هذه أن يعمل الباحثون فقط مع البيانات المهمة وذات الصلة، مما يجعل التحليل أكثر تركيزًا ومنهجية.

٢- عرض البيانات (data display)

تم عرض البيانات من خلال تجميع نتائج التحليل في جداول تصنيف ووصف تفصيلي. في هذه الدراسة، سُجِّل كل مقطع شعري يحتوي على استعارات مفاهيمية، ثم جُمِعَ وفقًا لنوع الاستعارة والنمط التصويري الكامن وراءها. عُرِضَت البيانات بشكل منهجي لتمكين الباحثين من رؤية الأنماط الناشئة، وفهم العلاقات بين عناصر النص، وتحديد اتجاهات استخدام الاستعارات في ديوان "ظنّي أو لا تظني" الشعرية لأبي العلا عارف. يهدف هذا العرض إلى تسهيل تفسير البيانات بشكل

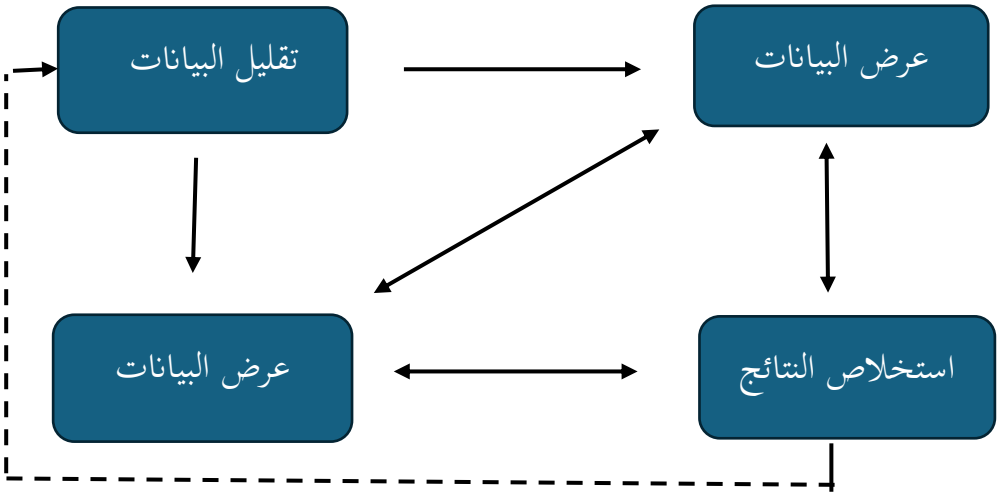
شامل للباحثين، وتوفير أساس متين لاستخلاص النتائج (مايلز و هوبرمان، ١٩٩٤، ص ١٠).

٣- استخلاص النتائج *(conclusion drawing)*

تتمثل المرحلة الأخيرة في استخلاص النتائج والتحقق منها. فبناءً على البيانات المختصرة والمقدمة، يُفسر الباحث أنماط استخدام الاستعارة المفاهيمية ومخططات الصورة في ال أشعار. ثم تُراجع النتائج المستخلصة مرارًا وتكرارًا من خلال إعادة فحص البيانات والتصنيفات والتفسيرات لضمان اتساق النتائج وصحتها. تتوافق هذه العملية مع أسلوب القراءة والتسجيل، حيث تُشير كل خطوة من خطوات التحليل إلى الملاحظات والاقتباسات الأصلية من النص .وبذلك، تضمن هذه الدراسة أن تكون النتائج المستخلصة صحيحة ومنهجية ومبنية على أسس علمية (مايلز و هوبرمان، ١٩٩٤، ص ١١٠).

الشكل ١,١ نموذج تحليل البيانات التفاعلي لمايلز وهوبيرمان

المصدر: (مايلز و هوبرمان، ١٩٩٤، ص ٢١٠).



الفصل الرابع
عرض البيانات وتحليلها

يعرض هذا الفصل نتائج تحليل ومناقشة البيانات الواردة في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف. وتنقسم المناقشة في هذا الفصل إلى ثلاثة أقسام رئيسية: أولًا، عرض مصادر البيانات التي تُشكّل موضوع التحليل في هذه الدراسة. ثانيًا، تحليل أنواع الاستعارات المفاهيمية الواردة في ديوان أشعار ، بما في ذلك الاستعارات البنيوية *(structural metaphors)*، والاستعارات التوجيهية *(orientational metaphors)*، والاستعارات الوجودية *(ontological metaphors)*. ثالثًا، تحليل مخططات الصورة *(image schemas)* الكامنة وراء هذه الاستعارات المفاهيمية، مع تغطية هذه المخططات.

أ- ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني"

تعتمد هذه الدراسة على ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف كمصدر رئيسي لبياناتها. يضم الديوان مجموعة من الأشعار العربية المعاصرة الغنية بالتعبيرات العاطفية والتأملية، والتي تتناول مواضيع الحب والشوق والفراق والصراع الداخلي. يحتوي الديوان على ٢٦ أشعار، تتميز كل منها باستخدامها المجازي المتقن. ويُظهر استخدام اللغة المجازية في هذا الديوان كيف تتشكل التجارب المجردة كالحب والأمل والفقد والحزن من خلال تجارب واقعية مختلفة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياة الإنسانية.

من بين ٢٦ أشعار متاحة، اختارت هذه الدراسة ٥ أشعار كبيانات أساسية بناءً على ثراء وتنوع وقوة الاستعارات المفاهيمية التي تحتويها، سواء من حيث كمية التعبيرات الاستعارية أو تعقيد ربطها بالمجال المفاهيمي. إضافةً إلى ذلك، راعى اختيار ال أشعار اتساق استخدام الاستعارة، وتنوع أشكالها، وعمق المعنى المصاغ في كل قصيدة، بحيث تُمثل البيانات المستقاة خصائص الاستعارات في المختارات الشعرية.

استنادًا إلى نتائج تحليل البيانات، تم تحديد ٤٩ استعارة، منها ١٦ استعارة بنيوية، و ٢٨ استعارة وجودية، و ٥ استعارات توجيهية. يشير غلبة الاستعارات الوجودية إلى أن المفاهيم المجردة في الشعر غالبًا ما تتجسد في صورة كيانات مادية، أو كائنات حية، أو فضاءات، أو أشياء ملموسة. وهذا يُمكّن القراء من فهم الأفكار المجردة من خلال تجارب أكثر واقعية. وفيما يلي ال أشعار الخمس التي تم تحليلها في هذه الدراسة.

الجدول ٤,١ تصنيف عدد الاستعارات في ديوان أشعار

رقم	عنوان الأشعار	البنيوية	التوجيه	الوجودية	عدد
١-	مات الحنين لها !!..	١	٠	١٠	١١
٢-	حبيبي عابراً	٢	٢	٣	٧
٣-	أيدك هذي أم يدي..؟؟	٢	٢	٢	٦
٤-	جنبات الهمس !!..	٤	٠	٧	١١
٥-	قونات فيمس !!..	٧	١	٦	١٤
	المجموع	١٦	٥	٢٨	٤٩

ب- أنواع الاستعارات المفاهيمية في الديوان أشعار"ظنّي أو لا تظني"

يذكر لاكوف و جونسون أن الاستعارات لا تقتصر على الجوانب اللغوية فحسب، بل هي أيضاً جزء من كيفية فهم البشر للتجارب وتفسيرها من خلال مفاهيم أخرى أكثر واقعية (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨). في هذه الدراسة، يشير تحليل الاستعارات المفاهيمية إلى التصنيفات الرئيسية الثلاثة التي اقترحها لاكوف

وجونسون، وهي الاستعارات البنيوية، والاستعارات التوجيهية، والاستعارات الأنطولوجية. وسيتم عرض النتائج والتحليل لكل نوع من أنواع الاستعارات أدناه.

١- الاستعارة البنيوية *(structural metaphor)*

الاستعارة البنيوية هي نوع من الاستعارات يُستخدم لفهم مفهوم ما من خلال بنية مفهوم آخر أكثر واقعية وتنظيمًا منهجيًا. وفقًا لجورج لاكوف ومارك جونسون (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨)، تتضمن هذه الاستعارة عملية ربط بين المجال المصدر والمجال الهدف، مما يسمح بفهم المفاهيم المجردة من خلال تجارب أكثر واقعية. إن العلاقة بين هذين المجالين ليست عشوائية، بل تُظهر ترابطًا ثابتًا بين العناصر في المجال المصدر وتلك الموجودة في المجال الهدف.(هاولا ونور، ٢٠١٨، ص ١٥٠).

في ديوان أشعار"ظنِّي أو لا تظني"، تم تحديد ١٦ مثالًا على الاستعارات البنيوية. تشمل الأشكال السائدة للاستعارة تصوير الحب كمبنى، والنظرة كرحلة، والعواطف كقوى طبيعية. تُظهر هذه الأنماط سعي الشاعر إلى نقل التجارب العاطفية من خلال مفاهيم مادية أكثر وضوحًا وسهولة في الفهم. فيما يلي بعض الأمثلة التمثيلية للاستعارات البنيوية.

البيانات (١)

ما عاد حبك أبدا لي يشرفني ..

(عارف، ٢٠٢٤، ص. ١٥)

تعكس هذه المقطوعة الشعرية الاستعارة المفاهيمية "الحب مصدر للشرف أو المكانة الاجتماعية". يشير المصدر في هذه الاستعارة إلى المكانة الاجتماعية الرفيعة أو الشرف المادي، بينما يشير الهدف إلى الحب والعلاقات العاطفية. يستخدم الشاعر مفهوم الشرف للدلالة على القيمة العاطفية التي كانت تُستمد من العلاقة الرومانسية. في الاستعارة البنيوية، يُفهم مفهوم مجرد من خلال بنية مفهوم آخر أكثر

واقعية وأقرب إلى التجربة الإنسانية. في هذه المقطوعة، تُفهم التجربة العاطفية من خلال مفهوم المكانة الاجتماعية والاحترام.

يُبنى البناء المجازي في المقطع الشعري من خلال كلمة "يشرفني"، التي تُشير حرفيًا إلى المجد والشرف، أو الارتقاء بالمكانة الاجتماعية. يُربط مفهوم الشرف في الحياة الاجتماعية بتجربة الحب، بحيث يُفهم الحب على أنه قادر على رفع كرامة الإنسان أو تحقيرها. وهكذا، تُوضع العلاقة العاطفية في مكانة مماثلة للمكانة الاجتماعية، إذ تمتلك هيبة وتأثيرًا على تقدير الفرد لذاته.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه التحوّل العاطفي الذي طرأ على الشاعر تجاه معشوقته. فإذا كان الحب يُنظر إليه سابقًا كمصدر للفخر والشرف، فقد فقد قيمته العاطفية بالنسبة للشاعر. ويؤكد استخدام عبارة النفي "ما عاد" على معنى التغيير وفقدان القيمة في العلاقة. ومن خلال هذا التشبيه، يُعبّر الشاعر عن أن انهيار العلاقة العاطفية لا يُؤذي المشاعر فحسب، بل يُزيل أيضًا الشعور بالفخر وقيمة الذات اللذين كانا مرتبطين بتلك العلاقة.

البيانات (٢)

وَيَمِسُ أَوْتَاراً بِقَلْبٍ قَدْ غَفَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٢٨)

تعكس هذه المقطوعة الشعرية الاستعارة المفاهيمية "المشاعر آلات موسيقية". المصدر في هذه الاستعارة هو "أوتار" (الأوتار الموسيقية)، بينما الهدف هو المشاعر والأحاسيس الإنسانية "بقلب". يستخدم الشاعر التجربة الملموسة للمس الأوتار الموسيقية لتوضيح انبثاق الاهتزازات العاطفية في قلب الإنسان. في الاستعارة البنيوية، تُفهم التجارب المجردة من خلال نظام مفاهيمي آخر أكثر واقعية وقابلية للإدراك الحسي.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "أوتار"، المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالآلات الموسيقية الوترية. تُصدر الأوتار صوتًا عند لمسها أو نقرها أو تحريكها، تمامًا كما يهتز قلب الإنسان عند تحفيزه بمشاعر معينة. يُسقط هذا المفهوم الموسيقي على التجربة العاطفية، مما يسمح بفهم القلب كآلة موسيقية قادرة على إحداث صدى عاطفي.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه الحبيب كشخص قادر على إيقاظ مشاعر كانت خاملة أو فاقدة للعاطفة. ويوضح تعبير "بقلب قد غفا" قلبًا كان خاملًا عاجزًا عن الشعور بالعواطف، ولكنه عاد للحياة بعد أن لمسه حضور الحبيب. وهكذا، يُظهر هذا التشبيه العلاقة الوثيقة بين التجربة العاطفية والتجربة الحسية في صورة صوت موسيقي واهتزاز.

البيانات (٣)

وإِذَا شَكَوْنا لَكَ الجَفَا صِرْتَ الطبيب

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٢٧)

تعكس هذه المقطوعة الشعرية الاستعارة المفاهيمية "الحبيب معالج". يشير المصدر في هذه الاستعارة إلى المجال الطبي أو الطبيب، بينما يشير الهدف إلى الحبيب والعلاقات العاطفية. يستخدم الشاعر مفهوم الشفاء لوصف قدرة الحبيب على تخفيف الجروح الداخلية والمعاناة العاطفية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "الطبيب"، التي تشير إلى مهنة الطبيب باعتباره من يعالج الأمراض. يُربط مفهوم الشفاء الجسدي بالتجربة العاطفية، بحيث يُفهم الألم النفسي على أنه مرض يتطلب علاجًا وشفاءً. في هذه المقطوعة، يُصوَّر الحبيب كشخص يمتلك القدرة على تخفيف معاناة الشاعر العاطفية.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه اعتماد الشاعر العاطفي على وجود الحبيب. ويُفهم التذمّر من الجفاء (البرود أو البُعد العاطفي) على أنه جرح داخلي يحتاج إلى التئام. ويصبح وجود الحبيب مصدر راحة وشفاء عاطفي للشاعر. وهكذا، لا يُصوَّر الحبّ كمجرد علاقة عاطفية، بل كعملية شفاء نفسي أيضًا.

البيانات (٤)

وُرُوداً تَفَتَّحَتْ عَلَى وَجْنَتَيَّ

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٤٤)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "ردود الفعل الجسدية كالأزهار المتفتحة". يُشير هذا الاقتباس إلى النباتات وعملية تفتح الأزهار، بينما يُشير إلى التعبيرات الجسدية الناتجة عن الخجل أو السعادة أو الحب. يستخدم الشاعر التجربة البصرية للأزهار المتفتحة لتصوير التغيرات العاطفية التي تظهر على وجه الإنسان. وذلك وفقًا لنظرية الاستعارة المفاهيمية التي طرحها جورج لاكوف ومارك جونسون.(٢٠٠٨)، يُمكّن الاستعارة الهيكلية من فهم التجارب المجردة من خلال بنية تجارب أخرى أكثر واقعية وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالحياة البشرية.

يُبنى التركيب المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمتي "ورود" و"أزهرت". ففي التجربة الإنسانية، ترتبط الأزهار المتفتحة بالجمال والحياة والنمو الهادئ. ثم يُسقط هذا التركيب على تغيرات تعابير الوجه، بحيث يُفهم احمرار الخدين نتيجة السعادة أو الخجل على أنه أزهار متفتحة.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه انبثاق السعادة ونبضات الحب التي تتجلى بوضوح في الشاعر. فالخدود لا تُفهم كمجرد أجزاء عادية من الجسم، بل كمساحة تتفتح فيها مشاعر الحب. ومن خلال تشبيه الزهور، يخلق الشاعر جواً عاطفياً رقيقاً وجميلاً، يفيض بالرومانسية.

البيانات (٥)

غَرَّدَتْ أَوْتَارُ قَلْبِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص. ٤٦)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية: القلب آلة موسيقية أو كائن حي. يتألف مجال المصدر في هذه الاستعارة من الآلات الموسيقية الوترية وأصوات تغريد الطيور، بينما يتمثل مجال الهدف في السعادة والذبذبات العاطفية داخل القلب. يستخدم الشاعر تجارب سمعية في شكل موسيقى وغناء لتصوير حالة داخلية تغمرها بهجة الحب.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمتي "أوتار" (أوتار) و"غردت" (غردت/غنت). في التجربة الإنسانية، تُعدّ الأوتار أجزاءً من الآلات الموسيقية التي تُصدر ألحانًا متناغمة عند العزف عليها، بينما يرتبط التغريد بالطيور التي تُعبّر عن فرحها. تُسقط هاتان البنيتان على القلب البشري، مما يسمح بفهم القلب على أنه كائن حيّ، إيقاعي، وقادر على إنتاج "أغانٍ" عاطفية.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه فيض السعادة والحب الذي يغمر الشاعر. فالقلب هنا ليس مجرد مركز صامت للعاطفة، بل أداة حية تُخلق تناغمًا عاطفيًا. ومن خلال مزج الصور الموسيقية وتغريد الطيور، يُبدع الشاعر جوًا من الحب يتسم بالجمال والحيوية والبهجة.

البيانات (٦)

هَلْ جِئْتَ تُذِيبُ القَلْب تَحْتَ حَرِيقِ الشَّمْس؟

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٦٢)

تعكس هذه المقطوعة الشعرية الاستعارة المفاهيمية "المعاناة النفسية كالحرارة الحارقة". يشير مصدر هذه الاستعارة إلى حرارة الشمس الحارقة التي تحرق وتذيب

الأشياء المادية، بينما يشير هدفها إلى الألم النفسي الذي يدمر القلب البشري. يستخدم الشاعر التجربة الجسدية للحرارة الشديدة لتصوير شدة المعاناة الداخلية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال عبارة "حرارة الشمس"، التي تصف حرارة الشمس الشديدة القادرة على حرق الأشياء وإذابتها. يُربط مفهوم الحرارة بالتجربة العاطفية، بحيث يُفهم الألم العاطفي على أنه حالة تحرق القلب البشري وتدمره. وتُوضح عبارة "تألم القلب" أن القلب يُشبه بجسم مادي قابل للانصهار تحت وطأة الحرارة الشديدة.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه معاناة عاطفية عميقة ناجمة عن علاقة عاطفية. لا يرى الشاعر هذا الألم مجرد حزن عادي، بل كضغط عاطفي قادر على إضعاف الذات وتدميرها من الداخل. ومن خلال هذا التشبيه، تُجسد التجربة العاطفية بشكل ملموس، مما يسمح للقارئ بالشعور بشدة المعاناة بشكل أعمق.

البيانات (٧)

أَمْ أَنَّكَ جِئْتَ لِتُبْحِرَ فِي أَرْكَانِ الْيَس

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٦٢)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه اليأس بمحيطٍ يُبحر فيه. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة رحلةً بحريةً أو فعل الإبحار، بينما يُمثّل هدفها اليأس كحالةٍ عاطفيةٍ إنسانية. يستخدم الشاعر التجربة الملموسة للرحلة لتصوير عملية الغرق والتحرك عبر فضاءٍ عاطفيٍّ مليءٍ بالحزن.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال كلمة "بحر"، والتي تعني حرفيًا الإبحار أو الملاحة في المحيط. ففعل الإبحار مرادف لرحلة طويلة، ووجهة محددة، وعدم يقين. ويُسقط هذا البناء على تجربة عاطفية، بحيث يُفهم اليأس على أنه محيط شاسع يمكن للإنسان دخوله والإبحار فيه. بالإضافة إلى ذلك، يشير استخدام عبارة "الزوايا" إلى أن اليأس يُفهم على أنه مساحة ذات جوانب أو زوايا محددة.

في سياق أشعار، يصور هذا التشبيه حالة داخلية مليئة بالحزن وفقدان الأمل. لا يصور الشاعر اليأس كعاطفة عابرة، بل كمساحة شاسعة قادرة على ابتلاع الإنسان بالكامل. يكشف وجود كلمة استفهام في البيت الشعري عن قلق الشاعر من الشخصية التي تظهر وتجره إلى أعماق المعاناة النفسية.

البيانات (٨)

هَلْ جِئْتَ تَغُوصُ فِي أَحْرَاشِ الصَّمْت؟

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٦٢)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه الصمت بغابةٍ كثيفة. يتكوّن مجال المصدر في هذه الاستعارة من غابةٍ كثيفةٍ والغوص في أعماقها، بينما يتكوّن مجال الهدف من الصمت وحالةٍ داخليةٍ من الضيق النفسي. يستخدم الشاعر صورة فضاءٍ طبيعيٍّ مظلمٍ لا يُمكن اختراقه لتمثيل جوٍّ خانقٍ من السكون.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية حول كلمة "أحراش"، التي تعني الأدغال أو الغابة الكثيفة. تُفهم الغابة هنا على أنها فضاء مظلم ومعقد ويصعب اجتيازه، بينما يرمز الغوص إلى الانتقال إلى عمق معين. تُسقط هاتان التجربتان الماديتان على تجربة عاطفية، بحيث يُفهم الصمت على أنه فضاء يقمع الإنسان ويقيده.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه جواً داخلياً مليئاً بالاغتراب والوحدة. لا يقدم الشاعر الصمت كحالة من الهدوء، بل كمساحة خانقة يصعب الخروج منها. يشير استخدام كلمة "صمت" إلى أن الفرد داخل هذا الصمت، كما لو كان، يغرق أكثر في الحزن والاغتراب العاطفي.

البيانات (٩)

أَمْ جِئْتَ تُلَمْلِمُ نَفْسَكَ عِنْدَ رَصِيفِ المَوْت

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٦٣)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه الموت برصيف ميناء. يُمثّل الرصيف أو مكان رسو السفن مصدر هذه الاستعارة، بينما يُمثّل الموت نهاية حياة الإنسان ورحلته العاطفية هدفها. يستخدم الشاعر التجربة الملموسة للميناء لتصوير الحدّ الأخير الذي يقترب منه الإنسان.

يُبنى البناء المجازي في هذا المقطع الشعري من خلال كلمة "رصيف"، التي تشير إلى رصيف أو ميناء تتوقف عنده السفينة قبل مواصلة رحلتها أو إنهائها. ويُربط مفهوم الرصيف كنقطة توقف بمفهوم الموت، بحيث يُفهم الموت على أنه الوجهة النهائية التي سيصل إليها الإنسان بعد انتهاء رحلة حياته.

في سياق الأشعار، تُعبّر هذه الاستعارة عن حالة عاطفية شديدة الكآبة واليأس. يصوّر الشاعر الموت ليس فقط كنهاية بيولوجية، بل أيضاً كنقطة توقف الأمل والحياة العاطفية. تكشف عبارة "تلملم نفسك" عن سعي الإنسان لتهدئة نفسه أو تهيئة نفسه قبل مواجهة تلك النهاية. وهكذا، يستحضر هذا المقطع جواً تأملياً غارقاً في الحزن والفراغ الداخلي.

البيانات (١٠)

وَيَقْفِزُ طِفْلًا عَنِيدًا شَاقِيًّا

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧١)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها عاطفة الحب بسلوك طفل صغير. يتمثّل مصدر هذه الاستعارة في سلوك الطفل النشط والعفوي والمشاغب، بينما يتمثّل هدفها في فيضان الحبّ داخل الشاعر. يستخدم الشاعر خصائص سلوك الطفل لوصف ديناميكيات عاطفية جامحة وغير مستقرة.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال عبارة "طفلاً عنيداً شقاً"، التي تُصوّر طفلاً صغيراً مليئاً بالحيوية، عنيداً، ويصعب السيطرة عليه. تُسقط هذه الصفات على التجربة العاطفية، فيُفهم الحب على أنه شيء فاعل، مندفع، ويصعب التحكم فيه بالمنطق. في هذا الاستعارة، لا يُفهم الشعور على أنه حالة سلبية، بل ككيان يتحرك ويتصرف بحرية.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن الحب يُحدث اضطرابًا عاطفيًا لا يُمكن التنبؤ به داخل الشاعر. يُصوَّر الحب كطفل صغير دائم الحركة، مُثيرًا قلقًا داخليًا. يُعزز استخدام كلمة "يتحرك" الانطباع بالحيوية والعفوية، مما يجعل التجربة العاطفية في الأشعار نابضة بالحياة ومليئة بالحركة.

البيانات (١١)

لِكَيْمَا أُعَطَّرُ بِالهَمْسِ كَوْنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧١)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها همس الحبيب بالعطر. فمصدر هذه الاستعارة هو رائحةٌ زكيةٌ تنتشر في المكان، بينما هدفها هو همس الحبيب أو كلماته الرقيقة. يستخدم الشاعر حاسة الشمّ ليصف الأثر العاطفيّ الذي تركه الهمس عليه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "عطر"، التي ترتبط بالعطر والرائحة الزكية. يُفهم العطر هنا على أنه شيء قادر على الانتشار وإضفاء شعور بالراحة؛ ثم يُسقط هذا المفهوم على تجربة عاطفية، بحيث يُفهم همس الحبيب على أنه شيء قادر على تجميل حياة الشاعر وتهدئتها.

في سياق الأشعار، تشير هذه الاستعارة إلى أن كلمات الحبيب الرقيقة تُؤثر تأثيرًا عميقًا في حالة الشاعر الداخلية. فالهمس لا يُفهم على أنه مجرد صوت، بل كشيء قادر على ملء عالم الشاعر الداخلي بالجمال والسكينة. واستخدام كلمة

"معي" يُوسع معنى الاستعارة، لأن عالم الشاعر الداخلي يُفهم على أنه فضاء واسع يمكن أن يفوح بعبير السعادة.

البيانات (١٢)

إِذَا مَا افْتَرَقْنَا تَثُورُ الحَنَايَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧١)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها الشوق بسائلٍ يغلي. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة السائل الساخن الذي يغلي ويضطرب، بينما يُمثّل هدفها الشوق والاضطراب العاطفي الناجم عن الفراق. يستخدم الشاعر التجربة الحسية للحرارة وحركة السائل لوصف شدة شعور الشوق.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "تثور"، التي تشير إلى حركة مضطربة أو فيضانية كالسائل المغلي. فالسائل الساخن مرادف للضغط الذي يستمر في الارتفاع حتى يصعب السيطرة عليه. يُسقط هذا البناء على تجربة عاطفية، فيُفهم الشوق على أنه شيء يتحرك ويتدفق داخل الإنسان.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن الفراق يُثير ضغطًا عاطفيًا هائلًا داخل الشاعر. لا يُصوَّر الشوق كشعور هادئ، بل كاضطرابٍ يتفاقم ويملأ النفس. ومن خلال هذا التشبيه، تُجسَّد التجربة العاطفية بشكلٍ ملموس، ما يُتيح للقارئ أن يشعر بشدة المعاناة الناجمة عن الفراق.

البيانات (١٣)

وَيَحْتَلُّ طَيْفُكَ كُلَّ الزَّوَايَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧١)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها صورة الحبيبة بجيشٍ يحتل أرضًا. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة جيشًا أو غازيًا يُسيطر على أرضٍ ما، بينما يُمثّل

هدفها صورة الحبيبة التي تملأ أفكار الشاعر ومشاعره. يستخدم الشاعر مفهوم الاحتلال الإقليمي ليصف الهيمنة العاطفية الجارفة التي تُسيطر عليه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "يحتل"، والتي تعني حرفيًا احتلال مكان أو السيطرة عليه. ويُرادف مفهوم الاحتلال السيطرة والقوة والهيمنة على حيز مكاني محدد. ويرتبط هذا البناء بتجربة عاطفية، بحيث تُفهم صورة الحبيب كقوة تستحوذ على فضاء الشاعر الداخلي.

في سياق الأشعار، تشير هذه الاستعارة إلى عجز الشاعر عن التحرر من ذكريات حبيبته. ويُظهر استخدام عبارة "كل حبيبة" أن هذه الصورة تملأ كل جانب من جوانب حياة الشاعر وعقله، فلا تترك له فراغًا. وهكذا، يُصوَّر الحب كقوة عاطفية قادرة على السيطرة التامة على الوعي الإنساني.

البيانات (١٤)

فَيَمْتَصُّ شَوْقِي رَحِيقَ البقَّايَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧١)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها الشوق بكائنٍ يمتصّ الرحيق. يتكوّن مجال المصدر في هذه الاستعارة من الكائنات الحية، كالنحل الذي يمتصّ رحيق الأزهار، بينما يتكوّن مجال الهدف من الشوق نفسه، الذي يستمدّ قوّته العاطفية من الذكريات العالقة. يستخدم الشاعر الأنشطة البيولوجية للكائنات الحية لتوضيح كيف يعمل شعور الشوق داخل الإنسان.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية حول كلمة "يمتص"، والتي تعني امتصاص سائل معين. ففعل امتصاص الرحيق يُرادف السعي للحصول على الطاقة والحياة من الزهرة. ويرتبط هذا البناء بتجربة عاطفية، بحيث يُفهم الشوق ككيان حي يسعى باستمرار إلى البحث عن بقايا الذكريات وامتصاصها للحفاظ على وجوده.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن ذكريات الماضي لا تزال مصدرًا للحياة العاطفية للشاعر. فرغم انتهاء العلاقة، يبقى شعور الشوق حيًا متشبثًا ببقايا الذكريات التي لا تزال عالقة. ويشير استخدام عبارة "رحيق ذكريات" إلى أن الذكريات تُنظر إليها على أنها شيء لا يزال يحمل حلاوة تجربة الحب، حتى وإن لم يتبق منها إلا القليل.

البيانات (١٥)

إِذَا مَا التَّقَيْنَا نُحِسُّ انْقِلَاباً وَصَعْقاً وَبَرْقاً وَشَيْئاً خَفِيّاً

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧٣)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها اللقاءات الرومانسية بظواهر طبيعية جبارة. يتألف مجال المصدر في هذه الاستعارة من ظواهر طبيعية كالثورات والرعد والبرق، بينما يُمثّل مجال الهدف لقاءً عاطفياً مع الحبيب. يستخدم الشاعر قوة الطبيعة ليصف الأثر العاطفي الهائل الذي ينشأ عند حدوث مثل هذا اللقاء.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمات "انقلاب" و"تقق" و"برق"، التي تُصوّر تحولاتٍ جذرية، وصدماتٍ شديدة، وانفجاراتٍ مفاجئة من النور. هذه الظواهر تُرادف قوى هائلة يصعب على البشر السيطرة عليها. يُسقط هذا البناء على التجربة العاطفية، بحيث يُفهم لقاء الحبيب كحدثٍ يهزّ الروح بعمق.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن الحب يُولّد تجارب عاطفية عميقة واستثنائية. فاللقاء مع الحبيب يُحدث تغييرات جذرية في نفس الشاعر، تمامًا كقوة طبيعية مفاجئة تُغيّر البيئة المحيطة. علاوة على ذلك، يكشف استخدام عبارة "شيء خفي" عن بُعد عاطفي يصعب تفسيره منطقيًا، ولكنه مع ذلك يُمكن الشعور به بعمق.

البيانات (١٦)

وَأَشْعُرُ عَيْنَيْكَ تَحْتَلُّ عَيْنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص.٧٣)

تُقدّم هذه المقطوعة استعارةً مفاهيميةً تُشبّه فيها نظرة العاشق بجيشٍ يحتل أرضًا. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة جيشًا أو قوةً تُسيطر على أرضٍ ما، بينما يُمثّل هدفها نظرة العاشق التي تُهيمن على وعي الشاعر العاطفي. يستخدم الشاعر مفهوم الاستعمار أو الاحتلال الإقليمي ليصف التأثير القوي الذي تُمارسه نظرة العاشق عليه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية حول كلمة "تحتل"، والتي تعني حرفيًا احتلال مكان أو السيطرة عليه أو الاستيلاء عليه. فعلى الصعيد المادي، يدل احتلال منطقة ما على الهيمنة والسيطرة الكاملة على مكان محدد. ثم يُسقط هذا البناء على تجربة عاطفية، بحيث يُفهم النظر على أنه قوة قادرة على التحكم في مشاعر الشخص وأفكاره.

في سياق الأشعار، تكشف هذه الاستعارة أن نظرة الحبيب تُؤثر تأثيرًا عميقًا على الحالة النفسية للشاعر. فالعيون لا تُفهم فقط كأعضاء للبصر، بل أيضًا كوسيلة عاطفية قادرة على اختراق المشاعر والتحكم بها. ويشير استخدام عبارة "تحت عيون" إلى ارتباط عاطفي شديد، لدرجة أن الشاعر يشعر بأنه مُسيطر عليه تمامًا من قِبل الحبيب من خلال نظرته.

بناءً على التحليل، تبيّن أن الاستعارات البنيوية في ديوان أشعار "ظني أو لا تظني" تُستخدم لوصف تجارب عاطفية متنوعة من خلال بنية مفاهيم أخرى أكثر واقعية وأسهل فهمًا. تُجسّد المفاهيم المجردة كالحب والشوق والمعاناة والصمت واللقاءات العاطفية عبر تجارب حسية وجسدية، مثل رحلات البحر، وحرارة النار، والآلات الموسيقية، والظواهر الطبيعية، والسوائل المغلية، والاحتلال الإقليمي. ومن

خلال هذا الربط، يتمكن الشاعر من إضفاء الحيوية على التجارب العاطفية المجردة، جاعلاً إياها أكثر وضوحًا وخيالًا وارتباطًا وثيقًا بالتجارب الإنسانية اليومية.

علاوة على ذلك، تكشف الاستعارات البنيوية في هذه ال أشعار عن علاقات مفاهيمية معقدة بين المجال المصدر والمجال الهدف. ولا تقتصر وظيفة البنى الاستعارية المستخدمة على كونها عناصر جمالية للغة فحسب، بل تُشكّل أيضًا كيفية فهم الشاعر لتجاربه الداخلية والتعبير عنها. ويشير شيوع الاستعارات المتعلقة بالسفر والحرارة وقوة الطبيعة والفضاء إلى أن تجارب الحب والشوق في هذه المختارات تُفهم على أنها ديناميكية وقوية وقادرة على التأثير بعمق في الحالات النفسية للإنسان.

الجدول ٤,٢ تحليل الاستعارات البنيوية في الديوان الشعري ظنّي أو لا تظني لأبي العلا عارف.

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
١-	مات الحنين إليها ..!!	ما عاد حبك أبدا لى يشرفني ..	المكانة الاجتماعية / الشرف	الحب بوصفه مصدرًا للمكانة أو فقدانها	الحب مصدر للكرامة / المكانة الاجتماعية	٢٨
٢-	حبيبي عابراً ..!!	وَيَمِسُ أَوْتَاراً بِقَلْبٍ قَدْ غَفَا	الآلات الموسيقية (الأوتار)	المشاعر / القلب	العاطفة هي آلة موسيقية	٢٧
		وإِذَا شَكَوْنَا لَكَ الجَفَا صِرْتَ الطبيب	المجال الطبي (الطبيب)	الحبيب / مداوي الألم العاطفي	الحبيب طبيب / الحبيب شفاء	٤٤

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
٣-	أيدك هذي أم يدي..؟؟	ورود تفتحت على وجنتي...	النباتات / الزهور	ردود الفعل الجسدية (الخجل / الفرح)	ردود الفعل الجسدية أزهار تتفتح	٤٦
		غردت أوتار قلبي..	الموسيقى / الطيور	المشاعر / السعادة	القلب آلة موسيقية أو كائن حي	٦٢
٤-	جنبات الهمس ..!!	هل جئت تذيب القلب تحت حريق الشمس..؟	النار / الحرارة الشديدة	الألم العاطفي	الألم العاطفي حرارة مُحرقة	٦٢
		أم انك جئت لتبحر في أركان اليأس	البحر / السفر / الإبحار	اليأس	اليأس بحر يُبحَر فيه	٦٢
		هل جئت تغوص في أحراش الصمت ؟	الغوص / الغابة الكثيفة	الصمت	الصمت غابة عميقة	٦٢
		أم جئت تلملم نفسك عند رصيف الموت	المرفأ / الرصيف	الموت	الموت رصيف أو حدّ نهائي	٦٣

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
٥-	أشعر أني كأني أحبك ..!!	ويَقْفِزُ طِفْلاً عَنِيداً شَقِيًّا	سلوك الأطفال	انفعالات الحب	الحب سلوك طفل	٧١
		لِكَيْمَا أُعَطَّرُ بِالهَمْس كَوْنِي	العطور / الروائح	الهمس / الكلام الخافت	الهمس عطر	٧١
		إذا ما افْتَرَقْنَا تَثُورِ الحَنَايَا ...	السوائل المغلية	الشوق / الحنين	الشوق سائل يغلي	٧١
		ويَحْتَلُّ طَيْفَكُ كُلِّ الزَوَايَا	الاحتلال العسكري	صورة الحبيب / الطيف	الطيف جيش محتل	٧١
		فَيَمْتَصِ شَوْقِي رَحِيقِ البَقَّايَا	النحل / الرحيق	الشوق / الحنين	الشوق نحلة تمتص الرحيق	٧١
		إذَا مَا التَقَيْنَا نَحِسٌ إنقِلاباً وَصَعْقاً وبَرْقاً وَشَيْئاً خَفِيًّا .	الظواهر الطبيعية (البرق / الصواعق)	اللقاء العاطفي	اللقاء العاطفي ظاهرة طبيعية مزلزلة	٧٣
		وأشعر عَيْنَيْكَ تَحْتَل عَيْنِي	الاحتلال العسكري	التفاعل البصري / العاطفي	النظرات احتلال	٧٢

٢– الاستعارات التوجيهية *(orientational metaphors)*

بحسب لاكوف و جونسون، فإن الاستعارات التوجيهية هي استعارات تبني أنظمة مفاهيمية تستند إلى توجهات مكانية مرتبطة بالتجارب الجسدية والثقافية للإنسان (سلامة، ٢٠٢١، ص ٣٦٩). تتخذ هذه التوجهات عمومًا شكل علاقات مكانية، مثل أعلى–أسفل (up–down)، وأمام–خلف (front–back)، وغيرها من أشكال التوجه المكاني. ويؤكد لاكوف وجونسون أن هذه التوجهات تنشأ من تجارب الإنسان في التفاعل مع البيئة المادية، وبالتالي فهي ليست عشوائية أو اعتباطية (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٩، ص ١٤).

في ديوان "ظنّي أو لا تظني"، تم تحديد ٥ مثالًا على الاستعارات الاتجاهية. الشكل الأكثر شيوعًا هو الاتجاه الرأسي من أعلى إلى أسفل، والذي يُستخدم لتمثيل الحالات العاطفية كالسعادة والفخر والحزن واليأس. بالإضافة إلى ذلك، تم تحديد الاتجاه الأمامي الخلفي، والذي يُستخدم لتصوير مفاهيم الزمن وتجارب الحياة. فيما يلي عرضٌ لعدد من الأمثلة التمثيلية للاستعارات الاتجاهية مع تحليلها.

البيانات (١)

أَسْمُو وَأَبْغِي مِنْ حَبِيبِي مِقْعَداً

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٨)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُشير إلى أن السعادة أو النبل "أعلى". يُمثّل مصدر هذه الاستعارة اتجاه "الأعلى" أو الارتفاع، بينما يُمثّل هدفها النبل والشرف والقيمة العاطفية في العلاقات الرومانسية. يستخدم الشاعر تجربة مكانية – موقعًا رفيعًا – لوصف حالة داخلية أكثر نبلاً ومعنى. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، ترتبط الاستعارات الاتجاهية بكيفية فهم البشر للمفاهيم المجردة من خلال التجربة الجسدية والاتجاه المكاني، مثل أعلى–أسفل، ونور–ظلام، وقريب–بعيد.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "الارتقاء"، التي تعني "الصعود" أو "الارتقاء إلى مكانة أعلى". في التجربة الإنسانية، غالبًا ما يرتبط المنصب الرفيع بالمجد والشرف والنجاح والظروف الإيجابية، بينما يميل المنصب الأدنى إلى الارتباط بالضعف أو الانحدار. ثم يُسقط هذا التوجه الرأسي على التجربة العاطفية للشاعر، بحيث يُفهم الحب على أنه شيء قادر على الارتقاء بقيمة الشاعر الداخلية وصفاته.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن العلاقة مع الحبيب تمنح الشاعر تجربة عاطفية سامية. فالرغبة في الحصول على "مكان" بجانب الحبيب لا تعني فقط التقارب الجسدي، بل تعني أيضاً الأمل في بلوغ حالة عاطفية أسمى وأكثر عمقاً. ومن خلال هذا التوجه "السامي"، يُقدّم الشاعر الحب كتجربة قادرة على الارتقاء بكرامة الإنسان وحالة الروح.

البيانات (٢)

هَذَا حَبِيبِي قَدْ أَضَاءَ جَوَانِحِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٩)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية القائلة بأن السعادة هي النور. يُمثّل النور مصدر هذه الاستعارة، إذ يُضيء فضاءً مُظلمًا، بينما يُمثّل وجود الحبيب مصدر السعادة والأمل. يستخدم الشاعر التجربة البصرية للنور لوصف تحوّل الحالة العاطفية من حالة كئيبة إلى حالة أكثر حيوية وإيجابية. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، ترتبط الاستعارات التوجيهية بالتجارب المكانية والحسية البشرية المستخدمة لفهم الحالات المجردة، بما في ذلك المشاعر والحالات المزاجية الداخلية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "أضيئ"، التي تعني "أن يُنير". يرتبط النور في التجربة الإنسانية عمومًا بالانفتاح

والوضوح والحياة والحالات الإيجابية. ثم يُسقط هذا البناء على الحالة العاطفية للشاعر، التي تشهد تحولًا بعد قدوم الحبيبة. يشير استخدام كلمة "جوانحي" إلى أن هذا النور ليس ظاهرًا فحسب، بل يصل إلى أعمق أعماق كيان الشاعر. وهكذا، تُفهم السعادة على أنها شيء قادر على إنعاش وإضاءة الفضاء الداخلي للروح الإنسانية.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه كيف يُحدث وجود الحبيب تحولاً عاطفياً عميقاً لدى الشاعر. يُصوّر الحبيب كمصدر نور يُضفي الأمل والسعادة على حياة الشاعر. ومن خلال رمزيتي الإشراق والنور، يُصوّر الشاعر تجربة الحب كشيء قادر على انتشال الروح من الكآبة إلى حالة أكثر حيوية ومعنى.

البيانات (٣)

ثُمَّ صَارَ القُرَّبُ كَالأُفُقِ الرَّحِيبِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية القائلة بأن السعادة هي اتساع. يُمثّل المجال المصدر في هذه الاستعارة فضاءً شاسعًا أو أفقًا لا حدود له، بينما يُمثّل المجال الهدف التواصل العاطفي والحميمية في الحب. يستخدم الشاعر التجربة المكانية للاتساع لوصف الشعور بالراحة والسعادة الذي ينشأ في مثل هذه العلاقة. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، ترتبط الاستعارات التوجيهية بالتجارب الجسدية البشرية للفضاء، والتي تُستخدم بدورها لفهم الحالات المجردة، بما في ذلك المشاعر والعلاقات الاجتماعية.

يُبنى البناء المجازي في هذا المقطع الشعري من خلال استخدام عبارة "أفق الرحيب"، والتي تعني "الأفق الواسع". في التجربة الإنسانية، يرتبط الفضاء الواسع عادةً بالحرية والراحة والسكينة، بينما يُفهم الفضاء الضيق غالبًا على أنه رمز للضغط أو التقييد. يُسقط هذا البناء على العلاقة العاطفية، بحيث يُفهم التقارب مع الحبيب

على أنه تجربة توفر رحابة داخلية.

في سياق الأشعار، يوضح هذا التشبيه أن العلاقة العاطفية تمنح الشاعر شعورًا بالسلام والحرية النفسية. فالقرب من الحبيب لا يُشعره بالتقييد، بل يُوسع آفاق روحه ويُغذي أمله. ومن خلال صورة الأفق الممتد، يصوّر الشاعر الحب كتجربة تُضفي السكينة والشعور بالاتساع.

البيانات (٤)

إِنَّمَا صِرْتَ بِالأَشْوَاقِ مِنْ رُوحِي قَرِيب

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

يوضح الاقتباس أن الاستعارة المفاهيمية للحميمية هي التقارب. فمجال المصدر في هذه الاستعارة هو التقارب الجسدي، بينما مجال الهدف هو التواصل العاطفي والحميمية الداخلية. يستخدم الشاعر التجربة المكانية للتقارب لفهم العلاقات الرومانسية والتواصل العاطفي. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، غالبًا ما تستخدم الاستعارات التوجيهية مفاهيم مكانية لوصف التجارب العاطفية الإنسانية.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "قريب". ففي التجربة الإنسانية، يرتبط التقارب الجسدي بالألفة والتواصل العاطفي والشعور بالانتماء. ثم يُسقط هذا البناء على العلاقات الداخلية، بحيث يُفهم الحب والشوق على أنهما ما يُقرب الأرواح من بعضها.

في سياق أشعار، تشير هذه الاستعارة إلى أن الشوق يُعمّق الرابطة العاطفية بين الشاعر وحبيبته. فرغم البعد الجسدي، يبقى التقارب العاطفي بينهما قويًا بفضل شعور الشوق. وهكذا، يصوّر الشاعر الحب كعلاقة لا تقتصر على الجانب الجسدي فحسب، بل تتجاوزه إلى الجانب الروحي والعاطفي الحميم.

البيانات (٥)

ونَعْدُو شُعَاعاً وَضَوْءاً وَرِيقة ..

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر السعادة مع الحبيب كالنور. يتألف مجال المصدر في هذه الاستعارة من الضوء والأشعة والسطوع، بينما يُمثّل مجال الهدف السعادة والحرية العاطفية التي يشعر بها المرء بصحبة الحبيب. يستخدم الشاعر التجربة الحسية للضوء لوصف حالة عاطفية زاخرة بالحيوية والطاقة الإيجابية. في الاستعارة التوجيهية، يرتبط الضوء عمومًا بالحالات الإيجابية، بينما يرتبط الظلام بالحزن أو اليأس.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمتي "شعاع" و"ضوء"، اللتين تدلان على الأشعة والضوء الساطع. في التجربة الإنسانية، يُفهم الضوء كرمز للحياة والتفاؤل والأمل. يُسقط هذا البناء المرتبط بالضوء على الحالة العاطفية للشاعر، بحيث يُنظر إلى التواجد مع الحبيب على أنه حالة مُحررة ومُبهجة. بالإضافة إلى ذلك، يُوحي استخدام كلمة "نعدو" بحركة نشطة وديناميكية نحو حالة أكثر إشراقًا وحيوية.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن الحب يُحدث تغييرات عاطفية إيجابية لدى الشاعر. فوجوده مع المحبوب يجعله يشعر بالحياة والحرية والأمل. ومن خلال توجيه النور، يُصوّر الشاعر الحب كقوة عاطفية قادرة على انتشال الناس من الكآبة نحو حياة أكثر معنى وبهجة.

استنادًا إلى التحليل، تشير الاستعارات التوجيهية في ديوان أشعار "ظني أو لا تظني" إلى أن التجارب العاطفية للشعراء تُفهم إلى حد كبير من خلال التوجيه المكاني والتجارب الحسية الإنسانية. ويُعدّ التوجيهان "إلى الأعلى" و"النور" الأكثر هيمنة، حيث يُستخدمان لتمثيل حالات إيجابية كالسعادة والأمل والمجد والسلام

الداخلي. في هذه ال أشعار، يُفهم الحب على أنه قادر على الارتقاء بحالة الروح إلى مستوى أسمى، وفي الوقت نفسه يجلب نورًا يُنير حياة الشاعر العاطفية.

علاوة على ذلك، يكشف استخدام الاستعارات التوجيهية أن العلاقات العاطفية في الشعر لا تُصوَّر بشكل مجرد فحسب، بل تُبنى أيضًا من خلال التجارب الحسية البشرية للمكان والاتجاه والضوء. فمن خلال التوجيه الرأسي ورموز النور والظلام، يرسم الشاعر صورة عاطفية أكثر واقعية وأسهل فهمًا للقارئ. وهكذا، تُسهم الاستعارات التوجيهية في هذه المختارات في تعزيز التعبير عن المشاعر، مع توضيح كيف يُفهم الحب كتجربة تُحيي الأمل وتُحدث تغييرًا عاطفيًا إيجابيًا.

الجدول ٤,٣ تحليل الاستعارات التوجيهية في ديوان أشعار"ظني أو لا تظني" لأبي العلا عارف

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
١-	حبيبي عابراً	أَسْمُو وأَبْغِي مِنْ حبيبي مِقْعَداً	الاتجاه التصاعدي / الارتفاع (أسمو)	الشرف / نقاء الحب (الحب)	السعادة/النبل أسمى	٢٨
		هَذَا حبيبي قَدْ أَضَاءَ جَوَانِحي	ضوء (أهون)	السعادة / الأمل (جوانحي)	السعادة نور.	٢٩
٢-	أيدك هذي أم يدي..؟؟	ثم صار القرب كالأفق الرحيب..	مساحة واسعة / أفق	العلاقة / التقارب	السعادة هي الاتساع	٤٦
		إنما صرت بالأشواق من	المسافة المكانية (القريبة)	العلاقة الحميمة	الحميمية تعني القرب	٤٦

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
		روحي قريب !!..				
٣-	أشعر أني كأني أحبك !!..	ونَغْدُو شُعَاعاً وضَوْءاً وَرِيًّا ..	الضوء / الشعاع – اتجاه ساطع = السعادة، الحرية	حالة من السعادة مع الحبيب	السعادة مع الحبيب نور	٧٣

٣- الاستعارات الوجودية *(Ontological metaphors)*

الاستعارات الوجودية نوع من الاستعارات يُستخدم لفهم المفاهيم أو التجارب المجردة من خلال أشكال أكثر واقعية، مثل الأشياء والمواد والفضاءات والكائنات الحية. ووفقًا لجورج لاكوف ومارك جونسون، تُساعد الاستعارات الأنطولوجية البشر على رؤية المفاهيم المجردة كما لو كانت تمتلك شكلًا ملموسًا، مما يُسهّل فهمها ومناقشتها والتعامل معها ككيانات محددة (لاكوف وجونسون، ٢٠٠٨، ص. ٢٥). لذلك، يُعد هذا النوع من الاستعارة أحد أكثر أشكال الاستعارة استخدامًا في اللغة.

في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني"، تم تحديد ٢٨ مثالًا على الاستعارات الوجودية، مما يجعلها النوع الأكثر شيوعًا من الاستعارات مقارنةً بالاستعارات البنيوية والتوجيهية. تهيمن على هذه الأمثلة استعارات الحاويات (container metaphors) والتجسيد (personification). تُستخدم استعارات الحاويات عندما تُفهم التجارب المجردة على أنها مساحات أو أوعية يمكن ملؤها أو الدخول إليها أو الخروج منها، بينما يحدث التجسيد عندما تُصوَّر المفاهيم المجردة كما لو كانت تمتلك سمات وأفعالًا بشرية. فيما يلي بعض الأمثلة التمثيلية مع تحليلها.

البيانات (١)

"مَاتَ الْغَرَامُ وَلَمْ أَعُدْ أَهْوَاكِ"

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية القائلة بأن الحب كائن حيّ قابل للموت. يُمثّل مجال المصدر في هذه الاستعارة دورة حياة الكائنات الحية، بينما يُمثّل مجال الهدف الحب كعاطفة مجردة. يُعامل الشاعر الحب كما لو كان يمتلك حياةً تمامًا كالبشر أو غيرهم من الكائنات الحية. وفقًا للاكوف و جونسون (٢٠٠٨)، نظرية الاستعارة المفاهيمية، يندرج هذا النوع من الاستعارة تحت التشخيص – أي عندما يتم فهم مفهوم مجرد من خلال سمات أو سلوكيات البشر والكائنات الحية.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "مات" (مات). تُستخدم هذه الكلمة حرفيًا لوصف الكائنات الحية التي تصل إلى نهاية حياتها. إلا أنه في هذه المقطوعة، يُطلق هذا الوصف على "الغام" (الحب)، فيُفهم الحب على أنه كائن حيّ، ثم يموت. يشير هذا الربط إلى أن الحب يُصوَّر ككيان له رحلة حياة، تبدأ بوجوده، وتتطور، ثم تنتهي.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه نهاية علاقة عاطفية بطريقة عميقة وحاسمة. فعبارة "مات الحب" تحمل دلالة أقوى من مجرد التعبير عن فقدان المشاعر. يقدم الشاعر موت الحب كأمر طبيعي وحتمي، مُظهِرًا بذلك استسلامًا لنهاية العلاقة.

البيانات (٢)

" حَتَّى حَنِينِي إِلَيكِي مات بَهوَاكَ"

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الشوق ككائن حيّ قابل للموت. يُمثّل موت الكائن الحيّ مصدر هذه الاستعارة، بينما يُمثّل الشوق كتجربة

عاطفية مجردة هدفها. يُعامل الشاعر الشوق كما لو كان له حياة خاصة به، وقابلًا للفناء تمامًا كالبشر أو غيرهم من الكائنات الحية. في نظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، يندرج هذا النوع من الاستعارة ضمن الاستعارات الوجودية، وتحديدًا التجسيد، لأنّ المفهوم المجرد يُفهم من خلال صفات الكائن الحيّ.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "مات"، التي تُستخدم حرفيًا للدلالة على موت كائن حي. يُربط هذا المسند بكلمة "حنيني" (شوقي)، بحيث يُفهم الشوق على أنه كيان يمتلك الحياة. علاوة على ذلك، يُشير استخدام عبارة "بهواكِ" إلى سبب هذا الموت، كما لو أن الشوق يُعاني من دمار حقيقي نتيجة تجربة الحب التي مرّ بها الشاعر.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه الفقدان العميق للشوق الناتج عن جروح عاطفية في علاقة رومانسية. لا يكتفي الشاعر بالقول إن شوقه قد تلاشى، بل يصوره كشيء مات تمامًا. وهذا يوضح تحولًا عاطفيًا جذريًا، من إحساس حي بالحب والشوق إلى فراغ وانقطاع للمشاعر.

البيانات (٣)

مَا عَادَ فِي خَاطِرِي شَيْءٌ يُذَكِّرُنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُجسّد الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الذاكرة كوعاء. يُمثّل مجال المصدر في هذه الاستعارة حيزًا ماديًا أو وعاءً قد يكون ممتلئًا أو فارغًا، بينما يُمثّل مجال الهدف الذاكرة البشرية أو العقل. يتصوّر الشاعر العقل كمساحة قادرة على تخزين ذكريات وتجارب عاطفية متنوعة. ووفقًا لنظرية جورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، تندرج هذه الاستعارات ضمن فئة الاستعارات الوجودية، وتحديدًا "استعارة الوعاء"، حيث يُفهم المفهوم المجرد على أنه حيز له باطن وظاهر.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام عبارة "في خاطري"، التي تشير حرفيًا إلى وجود شيء ما "داخل" العقل أو القلب. ويُظهر استخدام حرف الجر "في" أن العقل يُفهم على أنه وعاء يمكن ملؤه بذكريات محددة. وعندما يقول الشاعر إنه لم يبقَ شيء في عقله، فهذا يدل على أن مساحة الذاكرة قد أُفرغت من ذكريات الحبيب.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه سعي الشاعر لتحرير ذكريات الماضي من ذهنه. تُفهم الذاكرة هنا على أنها فضاء داخلي كان يفيض بتجارب الحب، ولكنه أصبح الآن فارغًا بعد انتهاء العلاقة. وهكذا، يوضح هذا التشبيه التحول العاطفي الذي يمر به الشاعر من التعلق إلى الفراغ الداخلي.

البيانات (٤)

مَا عَاد فِي ذَاكِرَتِي شَيْءٌ لِرُؤْيَاكِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُجسّد الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الذاكرة كوعاء. يُمثّل المصدر في هذه الاستعارة وعاءً أو حيزًا ماديًا، بينما يُمثّل الهدف الذاكرة البشرية. يفهم الشاعر الذاكرة على أنها مستودع للتجارب والذكريات العاطفية. ووفقًا لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، تُتيح الاستعارات الوجودية من نوع الوعاء للإنسان فهم التجارب الذهنية على أنها مساحات يُمكن ملؤها أو إفراغها أو شغلها بشيء ما.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام عبارة "في الفراغ"، التي تشير إلى وجود مساحة داخلية تُخزَّن فيها الذكريات. حرفيًا، يُستخدم حرف الجر "في" لدلالة على وجود شيء ما داخل وعاء مادي. في هذه المقطوعة، يُظهر استخدام هذا البناء أن الذاكرة تُفهم على أنها مساحة كانت تحتوي في يوم من الأيام على صورة حبيب، ولكنها الآن فارغة.

في سياق الأشعار، يرمز هذا التشبيه إلى فقدان الشاعر لارتباطه العاطفي بالماضي. يصف الشاعر كيف أن ذكريات الحبيب لم تعد تملأ حيز ذاكرته. ويرمز إفراغ هذا الحيز من الذاكرة إلى عملية الانفصال العاطفي التي تحدث بعد انتهاء علاقة عاطفية.

البيانات (٥)

وَلَمْ أُطِقْ دْنْيَايَ وَدُنْيَاكِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية القائلة بأن الحياة هي العالم أو الواقع المادي. يُمثّل مجال المصدر في هذه الاستعارة العالم أو الفضاء المادي الذي يُمكن للبشر أن يسكنوه ويختبروه، بينما يُمثّل مجال الهدف الحياة الشخصية والتجربة العاطفية. يفهم الشاعر الحياة كعالم له مساحته وظروفه وواقعه الخاص.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "دنيا"، التي تعني حرفيًا العالم أو الحياة الدنيوية. في هذه المقطوعة، لا تشير الكلمة إلى العالم المادي فحسب، بل تُسقط على تجربة الحياة الشخصية بين الشاعر وحبيبته. تُفهم الحياة العاطفية على أنها عالم يمكن الشعور به، وعيشه، بل وقد يصبح فوق طاقة التحمل.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه الإرهاق العاطفي الذي يعانيه الشاعر جراء علاقته العاطفية. يشعر الشاعر بالعجز عن الاستمرار في العيش لا في عالمه الخاص ولا في عالم حبيبته، لأن العلاقة جلبت له معاناة داخلية. وهكذا، تُفهم الحياة العاطفية كواقع يصعب التعامل معه.

البيانات (٦)

كَمْ كُنْتُ أَعْشَقُ دُنْيَا الحُبِّ لَوْلَاكِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يشير الاقتباس إلى أن الاستعارة المفاهيمية للحب هي عالم أو كون قائم بذاته. المجال المصدر في هذه الاستعارة هو عالم الحياة أو فضاءها، الذي له حدود ونطاق، بينما المجال الهدف هو الحب كتجربة عاطفية. يفهم الشاعر الحب كعالم يمكن سكنه وتجربته تمامًا كالواقع المادي. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، تسمح الاستعارات الوجودية بفهم المفاهيم المجردة ككيانات أو فضاءات تمتلك وجودًا حقيقيًا.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام عبارة "دنيا الحب"، والتي تعني حرفيًا "عالم الحب". تشير كلمة "دنيا" عادةً إلى العالم المادي أو مجال الحياة البشرية، ولكن في هذه المقطوعة، تُربط بمفهوم الحب. هذا الربط يسمح بفهم الحب كمجال من مجالات الحياة له تجاربه الخاصة، وجوهره، ووجوده.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن الحب كان يمثل عالماً زاخراً بالمعنى بالنسبة للشاعر. فوجود الحبيب كان يضفي على عالم الحب هذا حيويةً وجمالاً. إلا أن استخدام صيغة الماضي "كنتُ أعشق" يشير إلى أن هذه التجربة أصبحت الآن مجرد ذكرى، مما يستحضر شعوراً بالفقدان والتحول العاطفي لدى الشاعر.

البيانات (٧)

أَيْنَ اللَّيَالِي الَّتِي كَمْ كُنَّا نَسْهَرُهَا؟

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يُجسّد هذا الاقتباس استعارةً مفاهيميةً تُصوّر الماضي كشيءٍ له موقعٌ مُحدّد. يتكوّن مجال المصدر في هذه الاستعارة من شيءٍ ماديٍّ يشغل حيزًا ويمكن تحديد

موقعه، بينما يتكوّن مجال الهدف من الماضي والذكريات التي انقضت. يتصوّر الشاعر الذكريات كشيءٍ يُمكن إعادة اكتشافه ظاهريًا داخل حيزٍ مُحدّد.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة الاستفهام "أماكن"، والتي تُستخدم حرفيًا للسؤال عن موقع شيء أو مكان. في هذه المقطوعة، يُوجَّه السؤال إلى "الليالي" (ليالي الذكريات)، بحيث يُفهم الماضي على أنه شيء ذو وجود مادي ويمكن البحث عن موقعه.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه حنين الشاعر إلى الماضي مع حبيبته. لا يكتفي الشاعر باستعادة تلك الذكريات، بل يتعامل معها كشيء مفقود يجب استعادته. وهكذا، تُفهم الذكريات ككيانات ملموسة كانت قريبة في يوم من الأيام، لكنها تبدو الآن بعيدة المنال.

البيانات (٨)

بَلْ أينَ مَا قَالَتْهُ عَيْنَام

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر العين ككائن ناطق. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة كائنًا بشريًا أو حيًا قادرًا على الكلام، بينما يُمثّل هدفها العين كعضو من أعضاء الجسم. يُعامل الشاعر العيون كما لو كانت قادرة على نقل الكلام والرسائل تمامًا كما يفعل البشر. في نظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، يندرج هذا النوع من الاستعارة تحت التجسيد، حيث يُضفى على شيء أو جزء من الجسم قدرات بشرية.

يُبنى التركيب المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "قوله". حرفيًا، لا يمكن القيام بفعل الكلام إلا من قِبل البشر. ومع ذلك، في هذه المقطوعة، يرتبط المسند بعيناك، لذا تُفهم العيون على أنها فاعل قادر على نقل الرسائل العاطفية دون كلمات.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن نظرة الحبيب كانت تحمل في طياتها دلالة عاطفية عميقة للشاعر. فالعيون تُفهم كوسيلة للتواصل الداخلي، تفوق قوة الكلام العادي. إلا أن السؤال "أين هما؟" يكشف أن هذه الرسائل العاطفية قد تلاشت مع انتهاء العلاقة الرومانسية.

البيانات (٩)

يا بَسْمَةً رَقَصَتْ عَلَى شَفَتَيْهَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الابتسامة ككائن حيّ يرقص. يُشير المصدر في هذه الاستعارة إلى كائن حيّ أو راقص يتحرك بإيقاع، بينما يُشير الهدف إلى الابتسامة كتعبير وجهي مجرد. يتصوّر الشاعر الابتسامة وكأنها تمتلك الحياة والقدرة على الحركة كالإنسان.

يتجلى البناء المجازي في هذا المقطع من خلال استخدام كلمة "رقصت"، والتي تعني "أن يرقص". حرفيًا، لا يمكن أن يؤدي الرقص إلا كائن حي. ومع ذلك، فإن هذا المسند مرتبط بكلمة "بسمة"، لذا تُفهم الابتسامة على أنها كائن حي قادر على الحركة الديناميكية.

في سياق الأشعار، يجسد هذا التشبيه سحر وجمال ابتسامة الحبيبة، التي لا تزال حاضرة بقوة في ذاكرة الشاعر. لا تُصوَّر الابتسامة بشكل سلبي، بل كابتسامة متحركة نابضة بالحياة، مما يثير انطباعًا عاطفيًا دافئًا وجذابًا. ومن خلال هذا التجسيد، يُظهر الشاعر مدى قوة تأثير تعبيرات الحبيبة البسيطة على مشاعره.

البيانات (١٠)

مَاتَ الْحَنَينُ إِلَيْهَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الشوق ككائن حيّ قابل للموت. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة موت الكائن الحيّ، بينما يُمثّل هدفها الشوق كعاطفة مجردة. يُعامل الشاعر الشوق كما لو كان يمتلك حياةً قابلةً للزوال، تمامًا كالبشر أو غيرهم من الكائنات الحية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "مات"، التي تُستخدم حرفيًا للدلالة على موت كائن حي. في هذه المقطوعة، تُربط هذه الصفة بكلمة "الحنين"، بحيث يُفهم الحنين على أنه كائن حي قادر على تجربة نهاية الحياة.

في سياق أشعار، يصور هذا التشبيه الاختفاء التام للشوق في قلب الشاعر. ويستحضر هذا التعبير أثراً عاطفياً عميقاً لأن الشوق لم يختفِ فحسب، بل "مات". وهكذا، يُظهر الشاعر أن الرابطة العاطفية التي كانت مزدهرة في يوم من الأيام قد انتهت تماماً، ولم تعد تحمل في قلبه أي أثر للحياة.

البيانات (١١)

تَنْسَابُ بِالشَّوْقَ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر المشاعر كسائل. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة مادة سائلة قابلة للتدفق، بينما يُمثّل هدفها الشوق كتجربة عاطفية مجردة. يُدرك الشاعر شعور الشوق كما لو كان يمتلك خصائص فيزيائية تُشبه الماء المتحرك المتدفق. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك

جونسون (٢٠٠٨)، تُتيح الاستعارات الوجودية فهم المشاعر من خلال التجارب الجسدية للإنسان مع أشياء أو مواد مُحددة.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "تنساب"، التي تعني "التدفق". تُستخدم هذه الكلمة حرفيًا لوصف حركة الماء أو السائل. إلا أنه في هذه المقطوعة، يُطلق هذا المسند على الشوق، بحيث يُفهم الشعور على أنه مادة سائلة تتحرك وتتدفق نحو شخص ما.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن شوق الشاعر لحبيبته دائمٌ ويصعب كبحه. لا يُصوَّر الشوق كشيءٍ ثابت، بل كتيارٍ عاطفيٍّ يتدفق بانسيابية نحو الحبيبة. وهكذا، يكشف هذا التشبيه عن شدة شوقٍ حيٍّ ومستمرٍّ يُهيمن على كيان الشاعر الداخلي.

البيانات (١٢)

قَدْ أَشْعَلَ البُرْكَان فِي قَلْبٍ غَدَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٦)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر الحبّ على أنه نار أو طاقة حرارية. يمثّل مصدر هذه الاستعارة النار والانفجارات البركانية، بينما يمثّل هدفها شغف الحبّ واضطرابه في القلب. يستخدم الشاعر التجربة الحسية للحرارة والانفجارات البركانية لوصف شدة المشاعر الجياشة.

يتجلى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمتي "أشعل" و"انفجار"، المرتبطتين بالنار والحرارة والانفجارات البركانية. في التجربة الإنسانية، يُفهم البركان على أنه قوة طبيعية هائلة يصعب السيطرة عليها. ثم يُسقط هذا البناء على تجربة عاطفية، فيُفهم الحب على أنه طاقة متأججة تلتهم قلب الإنسان وتسيطر عليه.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه مدى الاضطراب العاطفي الذي شعر به الشاعر. يُفهم القلب على أنه فضاءٌ تنفجر فيه المشاعر، فيظهر الحب كقوةٍ تُلهب الروح وتُثير شغفًا عميقًا. ويُعزز استخدام صورة البركان الانطباعَ بالعاطفة الجياشة وانفجار المشاعر.

البيانات (١٣)

قَلْبِي وَغَنَّى فِي الضُّلُوعِ مُغَرِّداً

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٧)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُشبّه القلب بالطائر. يتألف مجال المصدر في هذه الاستعارة من الطيور التي تُغرّد وتُغني، بينما يُمثّل مجال الهدف القلب البشري أو المشاعر. يُعامل الشاعر القلب كما لو كان يتصرف كطائر يُغرّد ويُغني. في نظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، يندرج هذا النوع من الاستعارة تحت التجسيد، حيث تُنسب إلى مفهوم مجرد خصائص وسلوكيات كائن حي.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "مغرّداً"، والتي تعني "التغريد". حرفياً، يُرادف التغريد الطيور. وعندما تُطبّق هذه الكلمة على القلب (قلبي)، يُفهم القلب على أنه كائن حي قادر على التعبير عن المشاعر بحرية وجمال، تماماً كالعصفور.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه الحالة العاطفية للشاعر، المفعمة بسعادة الحب وبهجته. لا يُصوَّر القلب كشيء جامد، بل ككائن حيّ ينبض بالحياة داخل الصدر. ومن خلال صورة طائر مغرد، يستحضر الشاعر جوًا عاطفيًا خفيفًا، حرًا، ومفعمًا بالسعادة.

البيانات (١٤)

ثُمَّ صَارَ القُرْبُ كَالأُفُقِ الرَّحِيبِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٠)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية القائلة بأن السعادة هي اتساع الأفق. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة فضاءً شاسعًا أو أفقًا لا حدود له، بينما يُمثّل هدفها التقارب العاطفي في علاقة رومانسية. يستخدم الشاعر التجربة المكانية للفضاء الواسع لوصف الراحة العاطفية والحرية التي يشعر بها المرء عند قربه من حبيبه. في نظرية الاستعارات المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، غالبًا ما تُفهم التجارب المجردة من خلال التجارب الجسدية للإنسان مع الفضاء والبيئة المحيطة.

يُبنى البناء المجازي في هذا المقطع الشعري من خلال استخدام عبارة "أفق الرحيب"، والتي تعني "الأفق الواسع". في التجربة الإنسانية، يرتبط الفضاء الواسع بالحرية والراحة والسكينة، بينما يرتبط الفضاء الضيق غالبًا بالضغط والتقييد. يُسقط هذا البناء على التجربة العاطفية، بحيث يُفهم القرب من الحبيب على أنه حالة تجلب اتساعًا داخليًا.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن العلاقة الرومانسية تمنح الشاعر شعوراً بالراحة والحرية العاطفية. فالقرب من الحبيب لا يُشعره بالتقييد، بل يخلق مساحة واسعة للمشاعر والآمال. وهكذا، يصوّر الشاعر الحب كتجربة تجلب السلام والرحابة للروح.

البيانات (١٥)

فعطر عمري من نسيم هواك !!

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٤)

يدلّ هذا المقطع الشعري على الاستعارة المفهومية »الحبُّ عِطرٌ .«ويتمثّل المجال المصدر في هذه الاستعارة في العطر والرائحة الزكية، كما يظهر في لفظتي عطر ونسيم، أمّا المجال الهدف فهو الحب الذي يضفي على حياة الشاعر معنىً وجمالاً. ووفقاً لنظرية الاستعارة المفهومية عند لاكوف وجونسون (٢٠٠٨)، تُعدّ هذه الاستعارة من الاستعارات الأنطولوجية؛ لأن مفهوم الحب، وهو مفهوم مجرّد، يُفهم بوصفه كياناً يمتلك خصائص مادية يمكن إدراكها عن طريق حاسة الشم.

وقد بُني التركيب الاستعاري في هذا البيت من خلال التعبيرين »عطر عمري « و**«نسيم هواك»**. فالعطر في معناه الحرفي يصدر عن مادة أو شيء ذي رائحة طيبة، بينما يحمل النسيم تلك الرائحة لتصل إلى المتلقي. وعندما يُربط مفهوم الحب بالعطر والنسيم، يُتصوَّر الحب على أنه قوة قادرة على نشر الجمال والراحة والسعادة في حياة الإنسان.

وفي سياق القصيدة، تعبّر هذه الاستعارة عن التأثير العميق للحب في حياة الشاعر. فوجود المحبوب يُشبَّه بعطرٍ يفوح في أرجاء الحياة ويمنح النفس انتعاشاً وصفاءً. ومن خلال صورة العطر اللطيف والهادئ، يعبّر الشاعر عن حبٍّ يجلب السعادة والطمأنينة ويمنح حياته معنىً عميقاً.

البيانات (١٦)

وصبري تمرد في كل الحنايا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٤)

يدلّ هذا المقطع الشعري على الاستعارة المفهومية (الصبرُ فاعلٌ نشطٌ) . ويتمثّل المجال المصدر في الإنسان القادر على التمرّد والاعتراض، بينما يتمثّل المجال

الهدف في الصبر بوصفه صفةً نفسيةً مجرّدة. وتُصنَّف هذه الاستعارة ضمن الاستعارات الأنطولوجية، وبخاصة التشخيص، لأن مفهوم الصبر المجرد يُعامل كما لو كان كائناً حياً يمتلك الإرادة والقدرة على الفعل.

وقد بُني التركيب الاستعاري في هذا البيت من خلال الفعل (تمرد) .ففي معناه الحرفي، لا يقوم بالتمرّد إلا الإنسان أو الكائن الحي الذي يمتلك الوعي والإرادة. غير أنّ الشاعر أسند هذا الفعل إلى (صبري)، فصار الصبر يُفهم على أنه كيان حي قادر على الحركة والمقاومة والاعتراض على الظروف التي يمر بها الشاعر.

وفي سياق القصيدة، تصوّر هذه الاستعارة الحالة النفسية للشاعر بعد أن بلغ أقصى حدود الاحتمال. فالصبر، الذي يُقترن عادةً بالهدوء وضبط النفس، صُوِّر هنا على أنه يتمرّد في أعماق الشاعر. ومن خلال هذا التشخيص، يؤكد الشاعر شدّة الصراع النفسي الذي يعيشه نتيجة الشوق أو الحزن أو الضغط العاطفي، حتى أصبح الصبر عاجزاً عن أداء وظيفته في كبح الانفعالات والسيطرة عليها.

البيانات (١٧)

هَذِي نَبَضَاتُ القَلْبِ الحَمْقَى تَنْتَظِرُ الأَمْس

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يُجسّد هذا الاقتباس الاستعارة المفاهيمية التي تُصوّر القلب ككائن حيّ يتصرف ببراءة. يتألف مجال المصدر في هذه الاستعارة من البشر أو الكائنات الحية القادرة على التصرف ببراءة وانتظار شيء ما، بينما يُمثّل مجال الهدف نبضات القلب البشرية والتجربة العاطفية. يُعامل الشاعر القلب كما لو كان يمتلك وعيًا وسلوكًا بشريًا. في نظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، تندرج هذه الاستعارات تحت التجسيد، لأن المفاهيم المجردة تُضفى عليها سمات وأفعال بشرية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمتي "انتظار" و"سذاجة". حرفيًا، يُعدّ فعل الانتظار وسمة السذاجة خاصين بالبشر أو الكائنات الحية الواعية. ومع ذلك، تُنسب هاتان الصفتان إلى "نبضات القلب" (إيقاع القلب)، مما يصوّر القلب ككائن حي قادر على السلوك العاطفي.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه عجز الشاعر عن التخلي عن ذكريات الماضي. يُفهم من ذلك أن القلب لا يزال يأمل وينتظر شيئًا قد مضى. ويكشف استخدام مصطلح "ساذج" عن إدراك أن هذا الأمل قد يكون عبثًا، ومع ذلك يبقى الشعور حيًا في أعماق الشاعر.

البيانات (١٨)

أَمْ أَنَّهُ قَلْبُكَ يَهْذِي مِنْ نَظَرَاتِ الأَمْس

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يُجسّد هذا الاقتباس استعارةً مفاهيميةً تُشبّه القلب المفعم بالشوق بشخصٍ يُهذي. يُمثّل مصدر هذه الاستعارة شخصًا يُعاني من الهذيان أو الهذيان نتيجة اضطرابٍ في الوعي، بينما يُمثّل هدفها قلبًا مُفعمًا بالذكريات والشوق. يُعامل الشاعر القلب كما لو كان يمتلك حالاتٍ نفسيةً تُشبه تلك التي يمتلكها الإنسان.

يتضح البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "يهيه"، التي تعني "التجول" أو "التحدث بكلام غير مفهوم". حرفيًا، يشير هذا الفعل إلى شخص فقد وعيه أو يمر بحالة عاطفية معينة. وعندما يُطبق هذا الوصف على "قلبك"، يُفهم القلب على أنه كائن حي قادر على الشعور بالاضطراب الداخلي.

في سياق الأشعار، يوحي هذا التشبيه بأن ذكريات الماضي لا تزال تؤثر بعمق على الحالة النفسية للمتحدث. يُصوَّر القلب وكأنه فقد هدوئه وعقلانيته، إذ تُطارده باستمرار نظرات الماضي وتجاربه. ومن خلال هذا التشبيه، يُبيّن الشاعر أن الشوق قد يُزعزع وعي المرء ويُثير لديه ضيقًا عاطفيًا عميقًا.

البيانات (١٩)

كُلُّ الأَحْلَامِ تَوَارتْ خَلْفَ جِدَارِ القَهْر

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "المعاناة فضاء مسور". يشير المصدر في هذه الاستعارة إلى فضاء مادي ذي جدران تخفي وراءها شيئًا ما، بينما يشير الهدف إلى المعاناة النفسية. يفهم الشاعر المعاناة على أنها فضاء أشبه بحاجز يخفي آمال الإنسان وأحلامه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال عبارة "جدار المعاناة". ففي التجربة الإنسانية، يعمل الجدار كحدود أو حاجز يحجب شيئًا ما عن الأنظار. ويُسقط هذا البناء على التجربة العاطفية، بحيث تُفهم المعاناة على أنها حاجز يفصل الإنسان عن الأمل والسعادة.

في سياق الأشعار، تُجسّد هذه الاستعارة الحالة النفسية للشاعر، المليئة بالضغط والحزن، ما يجعل الأحلام بعيدة المنال. تُفهم الأحلام وكأنها محجوبة خلف جدار المعاناة. وهكذا، يُقدّم الشاعر تصويرًا عاطفيًا لليأس وفقدان الأمل في علاقة عاطفية.

البيانات (٢٠)

وَوُعُودٌ كَانَتْ تُلْقَى فِي أَعْمَاقِ النَّهْر

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الوعود المخنوقة كالأشياء الغارقة". في هذه الاستعارة، يُمثل المصدر جسمًا ماديًا يُلقى في الماء حتى يغرق، بينما يُمثل الهدف الوعود والالتزامات العاطفية المنسية. يفهم الشاعر الوعود كما لو كانت أشياءً ملموسة يمكن التخلص منها وإخفاؤها.

يظهر البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "مُلقى" وعبارة "أعماق النهر". ففي التجربة الإنسانية، يصعب عادةً استعادة الأشياء التي تُلقى في أعماق النهر. يُسقط هذا البناء على التجربة العاطفية، بحيث تُفهم الوعود على أنها شيء يُهمل ويُنسى عمدًا.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه خيبة أمل الشاعر من وعود الحب التي لم تُوفَ. لم تعد الوعود تُعتبر ذات قيمة، بل أصبحت تُلقى في غياهب النسيان. ومن خلال هذا التشبيه، يُعبّر الشاعر عن شعور بفقدان الثقة وانهيار علاقة عاطفية.

البيانات (٢١)

قَدْ مَاتَ الحُبُّ ذَلِيلًا فَوْقَ ضَرِيحِ الأَمْس

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الحب كائن حيّ قابل للموت". يرمز هذا الاقتباس إلى موت الكائن الحي ووجود القبر كمثوى أخير، بينما يرمز إلى الحب والعلاقات العاطفية. يتعامل الشاعر مع الحب كما لو كان كائناً حياً قادراً على الموت كالبشر. ووفقاً لنظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، يُصنف هذا النوع من الاستعارة ضمن التجسيد، حيث يُفهم المفهوم المجرد من خلال خصائص وتجارب الكائنات الحية.

يظهر البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "مات" وعبارة "ضريح الأماس". حرفيًا، يرتبط الموت والقبور بنهاية حياة الإنسان. ومع ذلك، تُسقط هذه العناصر على مفهوم الحب، مما يسمح بفهم الحب على أنه شيء يحيا ويموت، بل ويملك "قبرًا" في ذكريات الماضي.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه انهيار علاقة عاطفية بطريقة عميقة ومأساوية. استخدام كلمة "ذليلاً" (بمعنى "مُهان" أو "بائس") يعزز الانطباع بأن

الحب لم ينتهِ فحسب، بل انتهى بطريقة مؤلمة ومهينة. يُفهم الماضي على أنه مدفن حبٍّ كان موجودًا، مما يخلق جوًا عاطفيًا قاتمًا مليئًا بالفقد.

البيانات (٢٢)

وَبَقَّايَا الرُّوحِ عَلَيْهَا حُرُوفُ مَمْنُوعِ اللَّمْس

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٤)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الروح الجريحة كائن مقيد". في هذه الاستعارة، يُمثل المصدر شيئًا ماديًا عليه علامة تحذير أو منع، بينما يُمثل الهدف روحًا هشة مجروحة بألم عاطفي. يفهم الشاعر الروح كما لو كانت شيئًا ماديًا يمكن وضع علامة تحذير عليه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال عبارة "ممنوع اللمس"، والتي تُستخدم حرفيًا كعلامة تحذيرية على بعض الأشياء. في التجربة الإنسانية، تُعتبر الأشياء التي تحمل علامة "ممنوع اللمس" عادةً هشة أو خطيرة أو ممنوعة من اللمس. يُسقط هذا البناء على التجربة العاطفية، بحيث تُفهم الروح على أنها شيء مجروح وغير راغب في أن تُلمس مرة أخرى بتجارب الحب.

في سياق الأشعار، يصور هذا التشبيه حالة الشاعر الداخلية المليئة بالجراح والصدمات النفسية. تُفهم الروح على أنها شيء هش يتطلب الابتعاد عن الآخرين لتجنب التعرض للأذى مجددًا. من خلال هذا التشبيه، يكشف الشاعر عن وجود آليات دفاعية عاطفية بعد تجربة المعاناة في علاقة عاطفية.

البيانات (٢٣)

فَإِنْ غبْتِ عَنِّي تَتُوهُ العُيُون

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٠)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الارتباك هو فقدان الوجهة". يشير المصدر في هذه الاستعارة إلى الرحلة أو حالة التيه في الفضاء المادي، بينما يشير

الهدف إلى الارتباك العاطفي الناجم عن فقدان شخص عزيز. يستخدم الشاعر التجربة المادية لفقدان الوجهة لتصوير حالة داخلية غير مستقرة.

يظهر البناء المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "توه" التي تعني "الضياع" أو "التيه بلا هدف". حرفيًا، تُستخدم هذه الكلمة لوصف شخص يفقد وجهته أثناء السفر. لكن في هذه المقطوعة، يرتبط المسند بالعيون، مما يجعل الحالة العاطفية تُفهم على أنها رحلة بلا وجهة محددة.

في سياق الأشعار، يوضح هذا التشبيه أن رحيل الحبيب يُفقد الشاعر بوصلة حياته وتوازنه العاطفي. فبعد فقدان الحبيب، تعجز عيناه عن إيجاد معنى أو سلام. وهكذا، يُفهم الحب كمرشد عاطفي يُرشد الشاعر في حياته.

البيانات (٢٤)

الحب وَذِكْرَى نَسِيم

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٠)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الفضاء أو الذاكرة كائن حي". في هذه الاستعارة، يُمثّل المصدر كائناً بشرياً أو حياً قادراً على الغناء، بينما يُمثّل الهدف الفضاء وذكريات الماضي. يتعامل الشاعر مع الفضاء والذاكرة كما لو كانا كائنين حيّين قادرين على إعادة التعبير عن التجارب العاطفية.

يُبنى التركيب المجازي في هذه المقطوعة من خلال استخدام كلمة "يغني". حرفيًا، لا يمكن أن يؤدي الغناء إلا البشر أو الكائنات الحية. ومع ذلك، فإن هذا المسند مرتبط بـ "زاوية" أو "مكان"، بحيث يُفهم المكان على أنه كيان حي لا يزال يحفظ ذكريات الماضي ويحييها.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه فكرة أن كل مكان يبقى مليئًا بآثار الذكريات التي جمعته بالحبيب. تبدو هذه الأماكن وكأنها تتحدث وتُحيي أحاديث وتجارب الماضي في ذاكرة الشاعر. ومن خلال هذا التجسيد، يخلق الشاعر جوًا قويًا

من الحنين والشوق.

البيانات (٢٥)

يُصَفِّقُ قَلْبِي إِذَا مَا الْتَقَيْنَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٠)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "القلب كائن بشري". في هذه الاستعارة، يُمثّل الإنسان الذي يُصفّق بيديه تعبيرًا عن الفرح، بينما يُمثّل القلب أو المشاعر. يتعامل الشاعر مع القلب كما لو كان يمتلك القدرة على التصرّف كإنسان. ووفقًا لنظرية الاستعارة المفاهيمية لجورج لاكوف ومارك جونسون (٢٠٠٨)، يُصنّف هذا النوع من الاستعارة ضمن التجسيد، إذ يُضفى على مفهوم مجرّد خصائص وأفعال بشرية.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "يصفق" أو "يُصفق". حرفيًا، يُمارس البشر هذا الفعل للتعبير عن السعادة أو التقدير أو الحماس. إلا أنه في هذه المقطوعة، يرتبط المسند بكلمة "قلبي"، بحيث يُفهم القلب على أنه كائن حي قادر على التعبير عن المشاعر بشكل مباشر.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه سعادة الشاعر الغامرة عند لقائه حبيبته. فالقلب لا يكتفي بتجربة المشاعر بشكل سلبي، بل يُعبّر عن الفرح بحماسٍ بالغ، تمامًا كما يُصفّق الإنسان ويُهلّل. وهكذا، يُعزّز هذا التشبيه الانطباع بأن الحبّ يجلب طاقة عاطفية نابضة وسعادة عميقة.

البيانات (٢٦)

فَيُغْرِقُ عَيْنَيْكِ فِي مُقْلَتَيَّ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية: النظرة سائل أو فضاء يغمر. يُمثل مصدر هذه الاستعارة سائلاً أو محيطاً قادراً على إغراق شيء ما، بينما يُمثل هدفها

نظرة محبة وتفاعلاً عاطفياً بين شخصين. يُصوّر الشاعر فعل النظر في عيني شخص ما على أنه دخول إلى فضاء سائل قادر على غمر الشخص وإغراقه.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "يغرق" أو "يُغمر". حرفيًا، يحدث الغرق في المياه العميقة أو البيئات السائلة. لكن في هذه المقطوعة، يُسقط هذا المفهوم على النظرة، بحيث يُفهم التفاعل العاطفي على أنه عملية الانغماس في محيط من المشاعر.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه عمق الرابطة العاطفية بين الشاعر ومحبوبته. فالنظرة لا تُعتبر مجرد تفاعل بصري، بل فضاءً عاطفياً بالغ العمق لدرجة أنه يُمكن أن يُغرق الوعي والشعور. ومن خلال هذا التشبيه، يخلق الشاعر جواً من الحب الحميم والغامر.

البيانات (٢٧)

لِيَشْرَبَ مِنْ رَاحَتَيْكِ الصَّبَاح

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٢)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الهدوء أو حضور الحبيب مشروب". يشير المصدر في هذه الاستعارة إلى مشروب مادي يُشرب من وعاء، بينما يشير الهدف إلى الهدوء والدفء العاطفيين اللذين ينبعان من حضور الحبيب. يستخدم الشاعر التجربة المادية للشرب للتعبير عن الحاجة العاطفية لحضور الحبيب.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال استخدام كلمة "يشرب". فالشرب في الأصل يرتبط بتلبية حاجة الجسم الجسدية للسوائل. إلا أنه في هذه المقطوعة، يُربط هذا الفعل بجو الصباح وحضور الحبيب، بحيث يُفهم الهدوء النفسي على أنه شيء يُمكن "شربه" ويمنح الحياة.

في سياق الأشعار، يوضح هذا التشبيه أن وجود الحبيب يصبح مصدرًا للسكينة والحياة للشاعر. يُفهم الصباح على أنه يستمد طاقته وانتعاشه من وجود

الحبيب. وهكذا، يقدم هذا التشبيه الحب كشيء يمنح الحياة وينعش الروح الإنسانية.

البيانات (٢٨)

فَيَا ظِلَّ رُوحِي وَقَلْبِي وَعُمْرِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

يعكس الاقتباس الاستعارة المفاهيمية "الحبيب ظلّ المرء". في هذه الاستعارة، يُمثّل مصدرها الظلّ الماديّ الذي يتبع الجسد البشريّ باستمرار ويلازمه، بينما يُمثّل هدفها الحبيب الذي يصبح جزءًا لا يتجزأ من حياة الشاعر. يفهم الشاعر الحبيب على أنه شيء حاضر دائمًا ومتحد مع الذات.

يُبنى البناء المجازي في هذه المقطوعة الشعرية من خلال كلمة "ظل". ففي التجربة الإنسانية، يتبع الظل دائمًا وجود الجسد ولا يمكن فصله عنه. ثم يُسقط هذا البناء على العلاقات العاطفية، بحيث يُفهم الحبيب على أنه حضور يرافق روح الشاعر وقلبه وحياته باستمرار.

في سياق الأشعار، يُجسّد هذا التشبيه عمقًا عاطفيًا بالغًا بين الشاعر ومحبوبته. لم تعد المحبوبة تُنظر إليها كفرد منفصل، بل كجزء لا يتجزأ من وجود الشاعر. ومن خلال هذا التشبيه، يُقدّم الشاعر الحب كرابطة عاطفية وروحية حميمة ومتكاملة.

بناءً على التحليل، تعدّ الاستعارة الوجودية النوعَ الأكثر شيوعًا في مختارات أبي الأعلى عارف "ضَني وَلَا ضَني". يُستخدم هذا النوع من الاستعارة لفهم التجارب المجردة كالحب والشوق والذاكرة والأمل والمعاناة من خلال أشكال أكثر واقعية كالكائنات الحية والفضاءات والأشياء المادية والسوائل والبشر. يُشير غلبة الاستعارات الوجودية إلى ميل الشاعر إلى تجسيد التجارب العاطفية ليسهل على القارئ فهمها والشعور بها. وقد كشفت هذه الدراسة عن أشكال متنوعة من الاستعارة الوجودية، منها التشخيص، واستعارات الحاويات، واستعارات الكيانات.

يُعدّ التجسيد الشكلَ الأكثر شيوعًا للاستعارة الوجودية. ويتجلى ذلك في تصوير الحب والقلب والشوق والذاكرة والروح ككائنات حية قادرة على الموت والكلام والغناء والانتظار، بل وحتى التمتمة. إضافةً إلى ذلك، نجد استعارات الحاويات، حيث تُصوَّر الذاكرة والهمسات والمساحات العاطفية كحاويات مادية يمكن ملؤها أو دخولها أو مغادرتها. ومن خلال هذه الاستعارات، يُقدّم الشاعر تجارب الحب والاضطراب العاطفي بأسلوب أكثر حيويةً وعاطفيةً وخيالًا، مما يُعزّز المعنى الشعري للمختارات الشعرية بأكملها.

الجدول ٤,٤ تحليل الاستعارات الوجودية في ديوان أشعار ظِنّي أو لا تظني لأبي العلاء عارف.

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
١-	حبيبي عابراً	مات الغرام ولم أعد أهواك ... !	موت الكائنات الحية	الحب (الغرام) – عاطفة مجردة	الحب كائن حيّ، لكنه قد يموت.	١٥
		حتى حنيني إليكي مات بهواك	موت كائن حي له سبب	الشوق (شوقي) – تجربة عاطفية	الشوق كائن حيّ قابل للموت	١٥
		ماعاد في خاطري شيء يذكرني	حاوية/مساحة مادية يمكن أن تكون فارغة أو ممتلئة	الذاكرة / الفكر (خاطر / ذاكرة)	الذاكرة عبارة عن حاوية	١٥
		ماعاد في ذاكرتي شيء لرؤياك	وعاء	ذاكرة	الذاكرة عبارة عن حاوية	١٥

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
		ولم أطيق دنيايا ودنياك ...	العالم أو المكان	الحياة الشخصية	الحياة عالم مادي/واقع	١٥
		كم كنت أعشق دنيا الحب لولاك	عالم/كون له أراضي وحدود	الحب (الحب) كمجال للحياة	الحب عالم/كون قائم بذاته	١٦
		أين الليالي التي كم كنا نسهرها ..؟؟	جسم مادي له موقع ويمكن البحث عنه	الماضي / الذكريات (الليالي) – الوقت الذي مضى	الماضي هو شيء له مكان	١٦
		بل أين ما قالته عيناك...؟	البشر/العملاء الذين لديهم القدرة على الكلام	عيون (عيناك) ـــ أعضاء الجسم	العيون هي الوكلاء الذين يتكلمون	١٦
		يا بسمة رقصت على شفتيها	كائنات حية / راقصون يتحركون بإيقاع	ابتسامة (بسمة) – تعبير وجهي مجرد	الابتسامة كائن راقص	١٦
		مات الحنين إليها ...	موت الكائنات الحية (اللازمة/العنوان)	الشوق (الحنين) – شعور عميق	الشوق كائن حيّ قابل للموت	١٦

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
٢-	حبيبي عابراً ..!!	تَنْسَابُ بالشَّوق المتيم للحبيب	سائل/ماء (تينابي)	الشوق	المشاعر متغيرة	٢٦
		قَدْ أَشْعَل البُرْكَان في قَلْب غَدًا	عنصر النار / الجيولوجيا (البركان/أشعل)	العاطفة / روح الحب (قلب)	الحب نار/طاقة حارة	٢٦
		قَلْبِي وَغَنِّي فِي الضُّلُوعِ مُغَرِّداً	طيور / حيوانات (مغرداً)	القلب / المشاعر	القلب طائر.	٢٧
٣-	أيدك هذي أم يدي..؟؟	فعطر عمري من نسيم هواك !!	العطر والنسيم (مادة ذات رائحة طيبة)	الحب والحياة	الحبُّ عِطرٌ	٤٤
		وصبري تمرد في كل الحنايا	الإنسان المتمرّد	الصبر	الصبرُ فاعلٌ نشطٌ	٤٤
٤-	جنبات الهمس ..!!	أم أنك جئت تعريد في جنبات الهمس	المساحة المادية تحتوي على ممرات / تحتوي على تجاويف	الهمس / الصمت (الهمس) - تجربة مجردة	الهمس هو مساحة مادية للمرور	٦٢
		هذي نبضات القلب الحمقى تنتظر الأمس	كائن حي/فاعل قادر على الانتظار وأن يكون ساذجًا	معدل ضربات القلب (نبضات القلب) — وظيفة بيولوجية/عاطفية	القلب كائن حي يتصرف بسذاجة.	٦٢

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
		أم أنه قلبك يهذي من نظرات الأمس	الأشخاص الذين يعانون من الهذيان / الهذيان (ضعف الوعي)	قلب (قلب) أصابته الذكريات	القلب المتلهف هو شخص كثير الثرثرة	٦٢
		كل الأحلام توارت خلف جدار القهر	أشياء مادية تُلقى في أعماق الماء	وعود (وعود) منسية/خيانة	الوعد الذي يُخلف كالشيء الذي يُغرق.	٦٣
		ووعود كانت تلقى في أعماق النهر	الكائنات الحية التي يمكن أن تموت + القبور كمكان للراحة	الحب (الحب) والماضي (الأمس)	الحب كائن حيّ، لكنه قد يموت.	٦٣
		قد مات الحب ذليلا فوق ضريح الأمس	الأشياء المادية التي يمكن لمسها والتي تحمل عليها محظورات مكتوبة	الروح الهشة والتي لا يمكن الوصول إليها (الروح)	الروح الجريحة شيءٌ يحمل علامة تحريم.	٦٤

رقم	عنوان الشاعر	التعبير المجازي	نطاق المصدر	النطاق المستهدف	استعارة مفاهيمية	الصفحة
		وبقايا الروح عليها حروف ممنوع اللمس	أشياء مادية تُلقى في أعماق الماء	وعود (وعود) منسية/خيانة	الوعد الذي يُخلف كالشيء الذي يُغرق.	٦٣
٥-	أشعر أني كأني أحبك ..!!	فإن غبتْ عَنِّي تَتُوهُ العُيُون...	السفر/ الضياع	الارتباك العاطفي	الارتباك هو فقدان الاتجاه	٧٠
		وتَبْحَثُ فِي كل ركن يُغَنِّي بَقَايَا حديث وذكرى نسيم....	يغني البشر	غرفة أو ذاكرة	الفضاء/الذكريات كائنات حية	٧٠
		يُصَفِّق قَلْبِي إِذَا مَا التَقَيْنَا	تصفيق البشر	القلب/المشاعر	القلب إنساني	٧٠
		فَيُغْرِقُ عَيْنَيْكَ فِي مُقْلَتِيَا	سائل/محيط	نظرة الحب	النظرة سائلة/فضائية	٧١
		ليشرب من رَاحَتَيْكَ الصَّباح	مشروب مادي يمكن شربه من عبوة	هدوء الصباح من حضور الحبيب	هدوء/حضور الحبيب هو مشروب	٧٢
		فَيَاظِلُ روحي وقلبي وُمْرِي..	ظل مادي يلتصق بالجسم الأصلي ويتبعه	الحبيب الذي هو جزء لا ينفصل عن ذات الشاعر	الحبيب هو انعكاس للذات	٧٣

ج- لاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" من خلال نظرية مخططات الصورة

استنادًا إلى نتائج تحليل الاستعارة المفاهيمية التي تم عرضها في الفصل الفرعي السابق، تم تحليل البيانات بعد ذلك بمزيد من العمق باستخدام نظرية مخططات الصورة التي اقترحها كروفت وكروز.(كروفت وكروز، ٢٠٠٤، ص ٤٤).

يهدف هذا التحليل إلى الكشف عن البنية المعرفية الكامنة وراء معنى الاستعارات المفاهيمية في ديوان أشعار"ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف. ومن خلال تحليل المخططات التصويرية، لا تُفهم الاستعارات المفاهيمية على أنها مجرد شكل من أشكال اللغة المجازية، بل أيضاً كتمثيل للتجربة المفاهيمية والتجربة الجسدية الإنسانية (التجربة المجسدة) في فهم المفاهيم المجردة.

بناءً على نتائج تحليل القصائد الخمس التي شكّلت موضوع الدراسة، تمّ العثور على ٤٩ بيانات من مخططات الصورة الذهنية *(Image Schemas)* ، توزّعت على : ١٢ بيانات لمخطط الحاوية *(Container)*، و ١٣ بيانات لمخطط الوجود *(Existence)*، و ٧ بيانات لمخطط الفضاء*(Space)* ، و ٥ بيانات لمخطط المسار *(Path)*، و٧ لبيانات لمخطط القوة (Force) ، و ٣ بيانات لمخطط الوحدة/التعدد *(Unity/Multiplicity)*، وبيانتين لمخطط الهوية*(Identity)*

وقد أُسند كلّ تعبير استعاري مفهومي إلى مخطط الصورة الذهنية الذي يُمثّل على نحوٍ أدقّ البنية المعرفية الكامنة وراءه، ولذلك جاء عدد بيانات مخططات الصورة الذهنية مساوياً لعدد بيانات الاستعارات المفهومية التي تمّ التوصل إليها. أمّا التحليل التفصيلي لكلّ مخطط من هذه المخططات فيُعرض فيما يأتي.

١- فضاء (Space)

تتعلق فئة الفضاء بالتجربة المكانية للإنسان، بما في ذلك اتجاه وموقع وتوجه الجسم في فهم المفاهيم المجردة (كروفت وكروز، ٢٠٠٤). يُعدّ مخططات الفضاء أكثر

مخططات الصورة شيوعًا في بيانات هذا البحث، حيث تتخلل ال أشعار سبعة تعابير مجازية. وتُفضي هذه التجربة إلى عدد من المخططات الفرعية المترابطة، بما في ذلك: أعلى–أسفل، قريب–بعيد، الضوء، والتوسع. ويعكس كل مخطط فرعي جانبًا مختلفًا من التجربة الإنسانية في إدراك الموقع والمسافة والاتجاه في الفضاء.

أ– أعلى إلى أسفل *(Up–Down)*

تُشكّل تجربة الإنسان الجسدية مع التوجه الرأسي، كالصعود والهبوط، مخططات الصورة الذهنية "أعلى–أسفل". في الاستعارات المفاهيمية، يرتبط التوجه للأعلى عادةً بالمواقف الإيجابية، بينما يرتبط التوجه للأسفل بالمواقف السلبية. توضح البيانات التالية استخدام مخططات الصورة الذهنية "أعلى–أسفل".

البيانات (١)

أَسْمُو وَأَبْغِي مِنْ حَبِيبِي مِقْعَدًا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٨)

في هذه البيانات، تشير كلمة "أسمو" التي تعني "الارتقاء" أو "الرفع"، إلى اتجاه رأسي يُستخدم لوصف حالة عاطفية إيجابية. يُنظر إلى السعادة والنبل على أنهما في مكانة أعلى، بينما تُوضع الحالات التي تفتقر إلى الحب أو تقدير المحبوب في مكانة أدنى. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن السعادة/النبل في الأعلى. تُصنف هذه البيانات ضمن مخططات الصورة الرأسي لأنها مبنية على فهم الإنسان للتجربة المكانية الرأسية، حيث ترتبط المكانة الأعلى معرفيًا بالقيمة والشرف والحالات المرغوبة.

البيانات (٢)

ما عاد حبك أبداً لي يشرفني ..

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

تدل كلمة يشرفني في هذا المقطع على نيل الشرف أو الارتقاء بالمكانة الاجتماعية، وهو ما يُفهم عادةً بوصفه موقعاً عالياً في البناء الاجتماعي. وقد أُسقط هذا التصور المكاني المرتفع على تجربة الحب، فأصبح الحب يُفهم بوصفه قوة قادرة على رفع مكانة الإنسان وتعزيز قيمته الذاتية. ويشير استخدام أداة النفي ما عاد إلى فقدان تلك المكانة المرتفعة بعد انتهاء العلاقة. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية »الحب مصدرُ الشرف .«وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط الأعلى—الأسفل(Up–Down) لأن فقدان الحب يُفهم من خلال الخبرة الجسدية المرتبطة بالاتجاه الرأسي، أي الانتقال من موضع مرتفع إلى موضع منخفض.

ب– المركز–الهامش *(center-periphery)*

البيانات (١)

هذا حبيبي قد أضاء جوانحي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٩)

تمثل هذه البيانات الاستعارة المفهومية (السعادة نور). ويتمثل المجال المصدر في النور الذي يضيء المكان المظلم، في حين يتمثل المجال الهدف في حضور الحبيب بوصفه مصدراً للسعادة والأمل. وترتبط كلمة أضاء في التجربة الإنسانية عادةً بالوضوح والانفتاح والحالة الإيجابية. أما كلمة جوانحي فتشير إلى أعماق النفس وداخلها، مما يدل على أن هذا النور لا يقتصر على المظهر الخارجي، بل يمتد إلى أعمق أجزاء ذات الشاعر.

وقد صُنفت هذه البيانات ضمن المخطط الفرعي المركز—الهامش لأن بنيتها المفهومية تتضمن انتقال النور من مصدر خارجي، وهو حضور الحبيب، إلى مركز

ذات الشاعر أو جوهرها، بحيث تُفهم السعادة بوصفها نوراً يصل إلى مركز وجود الإنسان ويضيئه.

البيانات (٢)

أين الليالي التي كم كنا نسهرها

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

تُستعمل أداة الاستفهام أين في معناها الحرفي للسؤال عن مكان شيءٍ ما أو موقعه. وقد أُسقط هذا المفهوم المكاني على تجربة الماضي، فأصبحت الذكريات تُفهم على أنها أشياء كانت قريبة وحاضرة ثم ابتعدت، ولم يبقَ منها سوى التساؤل عن موضعها. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية »الماضي شيءٌ له موقع .«وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط المركز–الهامش لأن الذكريات التي كانت تشغل مركز حياة الشاعر أصبحت تُفهم على أنها انتقلت إلى الهامش، فأضحت بعيدة المنال ويصعب استعادتها.

البيانات (٣)

ونعدو شعاعاً وضوءاً وريّقة

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

تشير كلمتا شعاع وضوء في هذا المقطع إلى النور المتوهج الذي ينتشر في مختلف الاتجاهات. وقد أُسقط هذا الإشعاع على تجربة الوجود مع الحبيب، فأصبحت السعادة تُفهم بوصفها نوراً ينبعث من نقطة واحدة وينتشر في أرجاء الفضاء. كما يضفي الفعل نعدو معنى الحركة السريعة والتوجه نحو حالة أكثر إشراقاً. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (السعادة مع الحبيب نور)

وقد صُنفت هذه البيانات ضمن مخطط المركز–الهامش لأن النور يُفهم على أنه ينطلق من نقطة مركزية تتمثل في الوجود مع الحبيب، ثم يمتد ليشمل جميع أبعاد التجربة الشعورية للشاعر، فينير فضاءه العاطفي بأكمله.

ج- قريب – بعيد *(Near–Far)*

يستند نموذج القرب والبعد إلى تجربة الإنسان الجسدية للمسافة المادية. ففي الحياة اليومية، يرتبط القرب الجسدي بالألفة والدفء والارتباط العاطفي، بينما يرتبط البعد بالعزلة وانقطاع العلاقات. وتعكس البيانات التالية هذا النموذج.

البيانات (١)

إِنَّمَا صِرْتُ بِالأَشْوَاقِ مِنْ رُوحِي قَرِيبٌ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

لا تشير كلمة "قريب" في هذه البيانات إلى المسافة المادية بين جسدين، بل إلى شدة التقارب العاطفي بين الشوق وروح الشاعر. تُسقط المسافة المكانية على التجربة العاطفية الداخلية، فيُفهم الشوق على أنه شيءٌ اتحد بشدة داخل الذات. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن الألفة هي التقارب. تُصنف هذه البيانات ضمن مخطط صورة "القريب–البعيد" لأن بنيتها المفاهيمية مبنية على التجربة الجسدية للمسافة، حيث يُشكل التقارب المادي أساسًا معرفيًا لفهم عمق الارتباط العاطفي.

البيانات (٢)

ثم صار القرب كالأفق الرحيب

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

تصوّر عبارة الأفق الرحيب في هذا المقطع فضاءً واسعاً لا تكاد تحدّه حدود. وقد أُسقط هذا الاتساع المكاني على تجربة القرب من الحبيب، فأصبحت الألفة تُفهم بوصفها حالة تمنح النفس انشراحاً وسعةً بدلاً من أن تفرض عليها ضيقاً أو تقييداً. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (السعادة سَعَةٌ)

وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط القريب—البعيد (Near–Far) لأن تجربة القرب من الحبيب، التي قد يُتوقع أن تؤدي إلى تضييق المجال المكاني، تُفهم هنا من

خلال امتدادٍ مكاني واسعٍ وغير محدود. وبذلك يصبح كلٌّ من القرب والاتساع أساساً معرفياً مترابطاً لفهم الانشراح النفسي والراحة العاطفية.

البيانات (٣)

إنما صرت بالأشواق من روحي قريب

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

تدل كلمة قريب في هذا المقطع على شدة القرب العاطفي. ففي هذا السياق، تساعد الأشواق الشاعر على فهم ذاته فهماً أعمق، وتقرّبه من تجربته النفسية والوجدانية. ولا يُفهم القرب هنا على أنه مجرد قربٍ جسدي من الحبيب، بل يُفهم أيضاً على أنه ارتباط عاطفي عميق بالذات.

ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الألفة قُربٌ). وقد صُنفت هذه البيانات ضمن مخطط القريب—البعيد (Near–Far) لأن الحب والشوق يُفهمان بوصفهما تجربتين تعززان الروابط الوجدانية بين الإنسان وذاته أو بينه وبين غيره من خلال مفهوم القرب المكاني.

٢- حجم *(Scale)*

في الإطار النظري لكروفت وكروز (٢٠٠٤)، تشمل فئة الحجم مخطط المسار التصويري (Path Image Schema) وهو المخطط الذي يرتبط بتجربة الإنسان في الانتقال أو الحركة من نقطة إلى أخرى عبر مسار معين. ويتكون هذا المخطط عادةً من ثلاثة عناصر رئيسية، وهي نقطة البداية (المصدر)، والمسار، ونقطة الوصول (الهدف).

أ- طريق *(Path)*

يرتبط مخطط الطريق بتجربة الإنسان في الحركة، والتنقل، واتجاه السير. وفي الاستعارة المفاهيمية، تُفهم الحالات العاطفية على أنها رحلة يمكن قطعها أو اجتيازها أو حتى الضياع داخلها. وتوضح البيانات الآتية استخدام المخطط الفرعي للطريق

البيانات (١)

فَإِنْ غِبْتَ عَنِّي تَتُوهُ العُيُونُ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٠)

كلمة "تَتُوهُ" التي تعني "الضياع" أو "التيه بلا هدف" تصف الارتباك العاطفي من خلال التجربة الجسدية لفقدان الاتجاه أثناء السفر. يُفسَّر غياب الحبيب على أنه فقدان نقطة مرجعية إرشادية، بحيث لا يستطيع الشخص إيجاد المسار الصحيح. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الارتباك هو فقدان الاتجاه. تُصنَّف هذه البيانات ضمن مخطط الطريق لأن التجربة العاطفية تُبنى من خلال مفهوم الرحلة، حيث يعمل وجود الحبيب كعلامة اتجاهية، ويؤدي غيابه إلى فقدان التوجيه.

البيانات (٢)

أَمْ أَنَّكَ جِئْتَ لِتَبْحَرَ فِي أَرْكَانِ الْيَأْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في كلمة "لِتُبْحِرَة"، والتي تعني "الإبحار". يشير فعل الإبحار إلى الحركة على طول مسار محدد نحو وجهة معينة. في هذه الأشعار، يُصوَّر اليأس على أنه منطقة شاسعة يمكن الإبحار فيها كالمحيط. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للسفر عبر الفضاء المفتوح. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: اليأس محيط يجب الإبحار فيه. تُصنَّف هذه البيانات ضمن مخطط صورة الحجم، وتحديدًا المخطط الفرعي الطريق ، لأنها مُنظَّمة من خلال التجربة الإنسانية للحركة والسفر

البيانات (٣)

هَلْ جِئْتَ تَغُوصُ فِي أَحْرَاشِ الصَّمْتِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في كلمة "تَغُوصُ"، والتي تعني "الغوص". تشير هذه الكلمة إلى الحركة نحو عمق معين على طول مسار محدد. في هذه الأشعار، يُصوَّر الصمت على أنه فضاء عميق وكثيف يشبه الغابة التي يمكن دخولها. تُمثَّل التجربة العاطفية من خلال تجربة الإنسان الجسدية في الانتقال إلى عمق مكاني. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الصمت غابة كثيفة. تُصنَّف هذه البيانات ضمن مخطط صورة الحجم، وتحديدًا المخطط الفرعي الطريق ، لأنها مبنية من خلال تجربة الإنسان للحركة والمسار.

البيانات (٤)

أَمْ جِئْتَ تَلْمُلِمُ نَفْسَكَ عِنْدَ رَصِيفِ الْمَوْتِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "رَصِيفِ المَوْتِ"، والتي تعني "رصيف الموت". يُمثّل الرصيف نقطة توقف أو وجهة نهائية في رحلة. وفي سياق الأشعار، يُفهم الموت على أنه الوجهة النهائية لرحلة الحياة البشرية. يُصوّر الشاعر الموت من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للسفر، والتي تنتهي دائمًا بنقطة نهاية. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن الموت رصيف أو الحد الأخير لرحلة. تُصنّف هذه البيانات ضمن مخطط صورة الحجم، وتحديدًا المخطط الفرعي الطريق، لأنها مُنظّمة من خلال التجربة الإنسانية للاتجاه والمسار والوجهة.

البيانات (٥)

تَنْسَابُ بِالشَّوْقِ الْمُتَيَّمِ لِلْحَبِيبِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يدلّ الفعل **تَنْسَابُ** على حركة السائل الذي يجري بانسيابٍ واستمرارٍ على طول مسارٍ معيّن دون انقطاع. وقد أُسقطت هذه الصورة الحركية على تجربة الشوق، فأصبح الشوق يُفهم بوصفه تياراً متدفقاً يسير في اتجاه الحبيب. وبذلك تُدرك شدة الشوق من خلال استمرارية هذا الجريان واتجاهه نحو غايته. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الشوقُ تيارٌ متدفقٌ)

وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط المسار (Path) لأن الشعور بالشوق يُبنى مفهوميّاً من خلال حركة تسلك مساراً محدداً له اتجاه وغاية، تتمثل في الحبيب بوصفه نقطة الوصول النهائية لذلك الجريان. ومن خلال هذه الاستعارة يُصوَّر الشوق لا بوصفه حالةً شعوريةً ساكنة، بل باعتباره عمليةً ديناميكيةً متواصلةً تتجه باستمرار نحو مبتغاها.

٣- حاوية (container)

تتعلق فئة "الحاوية" بتجربة الإنسان للمكان والحدود، وحالة التواجد داخل أو خارج كيان محدد. ووفقًا لكروفت وكروز، يتشكل مخطط صورة الحاوية من خلال تفاعل الجسم مع الحدود المكانية، مما يُنتج مفاهيم مثل "داخل" و"خارج" و"ممتلئ" و"فارغ" (كروفت وكروز، ٢٠٠٤). ومن هذه التجربة، تظهر ثلاثة مخططات فرعية رئيسية في البيانات، وهي الإحتواء (containment) و فارغ– تمام (Full-Empty).

أ– فارغ–تمام (Full-Empty)

يتشكل مخطط فارغ – تمام من خلال تجربة الإنسان مع الحاويات التي يمكن ملؤها أو إفراغها. في الاستعارة المفاهيمية، يُفهم العقل والذاكرة على أنهما مساحات تخزين يمكن أن تفقد محتواها. توضح البيانات التالية استخدام هذا المخطط الفرعي.

البيانات (١)

مَا عَادَ فِي خَاطِرِي شَيْءٌ يُذَكِّرُنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "في خاطيري"، والتي تعني "في ذهني". تشير هذه العبارة إلى أن الذهن يُصوَّر كوعاء ذي مساحة تخزين. في سياق الأشعار، يصف الشاعر غياب أي ذكرى متبقية للحبيب في الذهن. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة لوعاء يمكن ملؤه أو إفراغه. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الذاكرة وعاء فارغ. يعمل مخطط فارغ – تمام هنا لأن فراغ الذهن من ذكريات الحبيب مُنظَّم بنفس طريقة وعاء مادي فقد محتوياته.

البيانات (٢)

مَا عَاد فِي ذَاكِرَتِي شَيْءٌ لِرُؤْيَاكِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

على غرار البيانات السابقة، تُصوّر عبارة "في ذاكرتي" الذاكرة كوعاء ذي سعة وحدود. ويُفسّر غياب صورة الحبيب في الذاكرة على أنه حالة وعاء فارغ. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن الذاكرة وعاء فارغ. ويؤكد مخطط فارغ – تمام أن عملية النسيان لا تُفهم كحدث نفسي مجرد، بل كإفراغ لمساحة مادية ملموسة.

ب– الاحتواء (containment)

يرتبط المخطط الفرعي للاحتواء بتجربة الإنسان في التواجد داخل حيز محدود ذي حدود داخلية محددة. في الاستعارة المفاهيمية، تُفهم الحالات العاطفية المختلفة على أنها مساحات يمكن دخولها واستكشافها، أو يمكن أن تحتوي على شيء ما بداخلها.

البيانات (١)

أَمْ أَنَّكَ جِئْتَ تَعْرِيدَ فِي جَنَبَاتِ الْهَمْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

تُصوّر عبارة "في جَنَبَاتِ الْهَمْسِ"، والتي تعني "في زوايا/أزقة الهمسات"، الهمسات كمساحة مادية تحتوي على ممرات وزوايا وأخاديد يمكن دخولها واستكشافها. ويتضح جليًا وجود بنية احتواء: فهناك مساحة داخلية للهمسات وشخص يتحرك داخلها. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن الهمسات مساحة تشبه الممر. ويكمن أساس هذه الاستعارة في مخطط الاحتواء، لأن الهمسات، التي هي صوت مادي فقط، مُهيكلة كمساحة مغلقة ذات حدود وداخل يمكن اجتيازه.

البيانات (٢)

وَوُعُودٌ كَانَتْ تُلْقَى فِي أَعْمَاقِ النَّهْرِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "في أَعْمَاقِ النَّهْرِ"، والتي تعني "في أعماق النهر". في هذه الأشعار، تُصوَّر الوعود كأشياء يمكن التخلص منها وغمرها في فضاء عميق. ويُصوَّر النهر كوعاء داخلي قادر على احتواء الأشياء. تُفهم التجربة العاطفية المتعلقة بالخيانة وفقدان الوعود من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للعمق المكاني. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الوعود أشياء مغمورة. يعمل مخطط الاحتواء من خلال علاقة داخلية وخارجية، حيث يصبح النهر كوعاء مكانًا تُدفن فيه الوعود المنسية إلى الأبد.

ج- محتوى (content)

البيانات (١)

لكيما أعطر بالهمس كوني

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (أُعَطِّرَ بِالْهَمْسِ كَوْنِي) .ففي هذا السياق الشعري يُفهم الهمس بوصفه عطراً أو رائحةً طيبةً قادرةً على ملء حيّزٍ ما، بينما يُفهم كوني بوصفه وعاءً يمكن أن تمتلئ أرجاؤه بذلك العطر. وهكذا تُفهم التجربة المجردة المتمثلة في حضور الحبيب من خلال التواصل الحميم على ضوء التجربة الحسية الملموسة المرتبطة بوعاء يحتوي مادةً أو رائحةً معينة. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الهمسُ عِطرٌ يملأ الوعاء). ويعمل مخطط المحتوى (Content Schema) من خلال علاقة المحتوى—الوعاء، حيث يمثّل كون الشاعر الوعاء الذي تملؤه رائحة همسات الحبيب.

البيانات (٢)

فيمتص شوقي رحيق البقايا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (يَمْتَصُّ شَوْقِي رَحِيقَ الْبَقَايَا) . ففي هذا السياق يُفهم الشوق بوصفه كياناً قادراً على الامتصاص، كما تمتص النحلة رحيق الزهور. أما البقايا فتُفهم على أنها وعاء يحتفظ في داخله بجوهر أو محتوى يتمثل في الرحيق.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في استعادة الذكريات واستشعارها من جديد من خلال التجربة الحسية المرتبطة بوعاء يحتوي مادة يمكن استخراجها أو امتصاصها. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الشوقُ امتصاصُ محتوى الذكريات). ويعمل

مخطط المحتوى من خلال علاقة المحتوى—الوعاء، حيث تمثل بقايا الذكريات الوعاء الذي يمتص الشوق محتواه.

البيانات (٣)

ليشرب من راحتيك الصباح

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٢)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (لِيَشْرَبَ مِنْ رَاحَتَيْكَ) .ففي هذا السياق تُفهم راحتا الحبيب بوصفهما وعاءً يحتوي شراباً أو سائلاً، بينما يُفهم الصباح بوصفه كياناً قادراً على الشرب من ذلك الوعاء.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في السكينة وحضور الحبيب في بداية اليوم من خلال التجربة الحسية المرتبطة بوعاء يحتوي مادة قابلة للشرب. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (حضورُ الحبيبِ شرابٌ للصباح). ويعمل مخطط المحتوى من خلال علاقة المحتوى—الوعاء، حيث تمثل راحتا الحبيب الوعاء الذي يشرب الصباح ما يحتويه من مضمون رمزي.

البيانات (٤)

فَعَطَّرَ عُمْرِي مِنْ نَسِيمِ هَوَاكَ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٤)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (فَعَطَّرَ عُمْرِي مِنْ نَسِيمِ هَوَاكَ) .ففي هذا السياق يُفهم الحب بوصفه مادةً عطريةً أو نسيمًا قادراً على الانتشار وملء وعاءٍ ما. أما عُمْرِي فيُفهم بوصفه وعاءً يملؤه ذلك النسيم ويُضفي عليه العطر.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في تأثير الحب في حياة الإنسان من خلال التجربة الحسية المرتبطة بوعاء يمكن أن يُملأ بمادة أو رائحة معينة. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة

المفهومية (الحبُّ عِطرٌ يملأ الحياة). ويعمل مخطط المحتوى من خلال علاقة المحتوى– الوعاء، حيث يمثل عمر الشاعر الوعاء الذي تمتلئ أرجاؤه بعطر حب الحبيب.

د- **داخل– الخارج** (in-out)

البيانات (١)

ولم أطق دنياي ودنياك

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في لفظتي (دنياي ودنياك) .ففي هذا السياق الشعري تُفهم حياة كل فرد أو واقعه بوصفها فضاءً أو وعاءً مستقلاً له حدوده الخاصة. ومن ثمّ يظهر عالمان منفصلان: عالم الشاعر وعالم الحبيب. وتشير عبارة (لم أطق) إلى عجز الشاعر عن احتمال هذين العالمين، مما يدل على وجود حدود تفصل بين ما هو داخلٌ يمكن احتواؤه أو احتماله، وما هو خارجٌ لا يمكن الدخول إليه أو دمجه.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في التباعد والانفصال في الحياة من خلال التجربة الحسية المرتبطة بالفضاءات المحددة ذات الداخل والخارج. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية »الحياة فضاءٌ ذو حدود .«ويعمل مخطط الداخل–الخارج (In–Out) من خلال العلاقة بين الداخل والخارج، حيث يمثّل كل عالم فضاءً مستقلاً لا يمكن التداخل معه أو الولوج إليه.

البيانات (٢)

كم كنت أعشق دنيا الحب لولاك

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (دنيا الحب) .ففي هذا السياق يُفهم الحب بوصفه عالماً أو فضاءً مستقلاً له حدود يمكن الدخول إليه

والإقامة فيه. ويدل الفعل (أعشق) على الوجود والاستقرار داخل ذلك العالم. أما عبارة (لولاك) فتشير إلى أن وجود الحبيب شرط أساسي لوجود عالم الحب ذاته.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في الحب من خلال التجربة الحسية المرتبطة بالعيش داخل فضاء محدد ذي داخل وخارج. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الحب عالمٌ ذو حدود) .ويعمل مخطط الداخل—الخارج من خلال العلاقة بين الداخل والخارج، حيث يمثل الحب فضاءً مستقلاً يعتمد وجوده على حضور الحبيب داخله.

هـ- **سطحي** (surface)

البيانات (١)

كل الأحلام توارت خلف جدار القهر

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (خلف جدار القهر) .ففي هذا السياق يُفهم القهر أو المعاناة بوصفه جداراً له سطح وحدود تفصل بين جانبيه. أما الأحلام) الأحلام (فتُفهم على أنها أشياء اختبأت) توارت (خلف ذلك الجدار، فأصبحت بعيدة عن الرؤية والمنال.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في تعثر الآمال وتقييدها من خلال التجربة الحسية المرتبطة بالأسطح المادية التي تحجب الرؤية وتمنع الوصول. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (المعاناة جدارٌ يحجب) .ويعمل مخطط السطح (Surface) من خلال سطح الجدار بوصفه حاجزاً يفصل بين الأحلام والشاعر ويخفيها عنه.

البيانات (٢)

وبقايا الروح عليها حروف ممنوع اللمس

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٤)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (عليها حروف ممنوع اللمس) .ففي هذا السياق تُفهم بقايا الروح) بقايا الروح (بوصفها شيئاً مادياً أو

سطحاً يمكن أن تُلصق عليه كتابة أو علامة تحذيرية، كما توضع لافتة «ممنوع اللمس» على الأشياء الحساسة أو المحظورة.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في الجراح النفسية والحساسية العاطفية من خلال التجربة الحسية المرتبطة بسطح الأشياء الذي يمكن أن يحمل علامات وتحذيرات. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الروح المجروحة شيءٌ يحمل علامة تحذير). ويعمل مخطط السطح (Surface) من خلال سطح الروح بوصفه موضعاً تتثبت عليه علامة التحذير التي تدل على حدود لا ينبغي تجاوزها أو الاقتراب منها.

٤- قوة (force)

تتعلق فئة القوة بتجربة الإنسان للضغط والمقاومة والإكراه، وتأثير القوى المؤثرة على الجسم أو البيئة المحيطة. ووفقًا لكروفت وكروز (٢٠٠٤)، يتشكل مخطط صورة القوة من تجارب الإنسان في مواجهة الطاقة أو الديناميكيات التي يمكن أن تؤثر على حركته وحالته. وفي الاستعارات المفاهيمية، تُستخدم هذه التجارب لفهم المشاعر والعلاقات والحالات الداخلية ككيانات تمتلك قوة أو قدرة.

أ- مخطط الإكراه (compulsion)

يشير مخطط صورة الإكراه إلى وجود قوة تدفع الفرد أو تتحكم به، بحيث لا يملك الفرد سيطرة كاملة على أفعاله. توضح البيانات التالية هذا المخطط.

البيانات (١)

هَلْ جِئْتَ تُذِيبُ الْقَلْبَ تَحْتَ حَرِيقِ الشَّمْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "تُذِيبُ القَلْبَ"، والتي تعني "إذابة القلب". في سياق الأشعار، لا يُفهم القلب حرفيًا كعضو مادي، بل كمركز للمشاعر يتعرض لضغطٍ نتيجة المعاناة. تُصوَّر الشمس الحارقة كقوة حرارية تُمارس ضغطًا حتى تُدمر الحالة الداخلية للشاعر. تُمثَّل التجربة العاطفية من خلال التجربة

الجسدية للإنسان المتمثلة في التعرض لحرارة شديدة تُجبر الأشياء على الذوبان. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: المعاناة حرارة مُحرقة. يهيمن مخطط الإكراه هنا لأن الحرارة تعمل كقوة خارجية تُفرض تغييرًا على الشيء المتأثر دون السماح له بالمقاومة أو البقاء على حاله.

البيانات (٢)

إِذَا مَا افْتَرَقْنَا تَثُورُ الْحَنَايَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في كلمة "تَثُورُ"، والتي تعني "الاندفاع" أو "الانفجار". تشير هذه الكلمة إلى وجود ضغط عاطفي قوي ينبع بشدة من الداخل. في هذه الأشعار، يُصوَّر الشوق كقوة جبارة تبرز بشكل لا يمكن السيطرة عليه بعد الفراق. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الجسدية للإنسان للضغط أو القوة الداخلية التي تتحرك بشكل عفوي وشديد. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الشوق قوة متفجرة. يعمل مخطط القوة من خلال الضغط الداخلي الذي يدفع الشوق ليس فقط إلى أن يُحس، بل إلى أن يندفع إلى الخارج بشدة لا يمكن السيطرة عليها.

البيانات (٣)

إِذَا مَا الْتَقَيْنَا نُحِسُّ انْقِلَاباً وَصَعْقاً وَبَرْقاً

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "انْقِلَابْ وَصَعْقْ وَبَرْقْ"، والتي تعني "الصدمة، والصاعقة، والبرق". في سياق الأشعار، يُصوَّر لقاء الحبيب كقوة جبارة تهزّ الحالة العاطفية للشاعر. تُمثَّل التجربة العاطفية من خلال ظواهر طبيعية ذات تأثير قوي وطاقة هائلة على جسم الإنسان. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي:

اللقاء ظاهرة طبيعية جبارة. يعمل مخطط الإكراه هنا من خلال قوة خارجية تُحدث صدمة لا مفر منها، مما يجعل لحظة اللقاء تجربة خارجة عن سيطرة الإنسان.

البيانات (٤)

قَدْ أَشْعَلَ الْبُرْكَان فِي قَلْبٍ غَدَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٦)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "أَشْعَلَ البُرْكَانَ"، والتي تعني "أشعل البركان". في هذه الأشعار، يُصوَّر الحب على أنه طاقة حرارية جبارة تنفجر بشدة في قلب الشاعر. يُستخدم البركان لتمثيل قوة عاطفية جارفة، كبيرة ويصعب السيطرة عليها. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للثوران البركاني والحرارة الشديدة التي يُنتجها. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الحب نار أو طاقة حرارية. يظهر مخطط الإكراه من خلال الانفجار الجامح للطاقة البركانية، حيث يحمل مجال المصدر بنية قوة تُجبر على التغيير: ضغط داخلي، ونقطة ثوران، وتأثير لا يمكن إيقافه.

البيانات (٥)

ويقفز طفلاً عنيداً شقياً

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (يَقْفِزُ طِفْلًا عَنِيدًا شَقِيًّا) . ففي هذا السياق الشعري يُفهم الحب بوصفه كياناً تحركه قوة داخلية لا يمكن السيطرة عليها، شأنه شأن الطفل العنيد المشاغب الذي يقفز باستمرار ولا يستطيع أحد كبح حركته. ويدل الفعل (يقفز) على وجود قوة داخلية تدفع هذا الكيان إلى الحركة المتواصلة والعفوية.

وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في الحب المتأجج وغير القابل للسيطرة من خلال التجربة الحسية المرتبطة بسلوك الطفل الذي تحركه طاقة متدفقة لا يمكن احتواؤها بسهولة. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الحبُّ دافعٌ لا يمكن السيطرة عليه).

ويعمل مخطط الإلزام أو الدفع القسري (Compulsion) من خلال قوة داخلية تدفع الحب إلى الاستمرار في الحركة بصورة اندفاعية، على غرار سلوك الطفل العنيد المشاغب.

ب– القوة المضادة (Counterforce)

البيانات (١)

وَأَشْعُرُ عَيْنَيْكَ تَحْتَلُّ عَيْنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (يَحْتَلُّ طَيْفُكَ كُلَّ الزَّوَايَا) . ففي هذا السياق الشعري يُفهم طيف الحبيب بوصفه قوةً غازيةً تسيطر على جميع أركان الفكر والشعور، كما تسيطر الجيوش المحتلة على الأراضي التي تستولي عليها.

وتعمل صورة الحبيب بوصفها قوةً تضاد محاولات الشاعر لنسيانها أو تجاهلها، بل تتغلب عليها في النهاية. وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في هيمنة صورة الحبيب على الذهن من خلال التجربة الحسية المرتبطة بقوةٍ غازيةٍ تستولي على إقليم وتفرض سيطرتها عليه.

ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (طيفُ الحبيبِ قوّةٌ محتلّةٌ) .ويعمل مخطط القوة المضادة (Counterforce) من خلال تفاعل قوتين متعارضتين: محاولة الشاعر النسيان من جهة، وقوة طيف الحبيب الضاغطة من جهة أخرى. وتنتهي هذه المواجهة بتغلب قوة الطيف على مقاومة الشاعر.

ج- **التمكين** (Enablement)

البيانات (١)

ويمس أوتاراً بقلب قد غفا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٧)

يظهر التعبير الاستعاري في هذا المقطع في عبارة (يَمَسُّ أَوْتَارًا بِقَلْبٍ قَدْ غَفَا) . ففي هذا السياق الشعري يُفهم القلب بوصفه آلةً موسيقيةً ذات أوتار كانت ساكنة أو نائمة من قبل. وتشير الأوتار إلى المشاعر الكامنة التي فقدت حيويتها مؤقتاً، لكنها تصبح قادرة على الاهتزاز وإصدار النغم عندما تلامسها قوة خارجية.

ويؤدي فعل (يمس) دور القوة المحفزة التي تُمكّن الأوتار الساكنة من استعادة قدرتها على الاهتزاز والاستجابة. وتُفهم التجربة المجردة المتمثلة في استيقاظ المشاعر بعد فترة من الخمود من خلال التجربة الحسية المرتبطة بلمس آلة موسيقية فتنبعث منها الأصوات.

ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (المشاعرُ أوتارٌ توقظها اللمسة) .ويعمل مخطط التمكين (Enablement) من خلال قوة محفزة تجعل الكيان الذي كان خاملاً أو ساكناً (الأوتار/القلب) قادراً على الاستجابة من جديد بعد إزالة العائق الذي كان يمنع نشاطه، والمتمثل في حالة السكون أو النوم.

٥- **الوحدة/التعدد** (unity/multiplicity)

تتعلق فئة الوحدة/التعدد بالتجربة الإنسانية في فهم العلاقات بين العناصر، بما في ذلك الاتصال والوحدة والانفصال وتكوين كليات مؤلفة من أجزاء. ويذكر كروفت وكروز أن هذا المخطط يتضمن مخططين فرعيين: الهامش (Merging) (دمج كيانين في كيان واحد) والجزء-الكل (Part–Whole) (حيث تشكل الأجزاء كلاً أكبر) (كروفت وكروز، ٢٠٠٤). في الاستعارات المفاهيمية، تُستخدم هذه التجارب لفهم العلاقات الشخصية والروابط العاطفية وتكوين المعاني الموحدة.

أ- هامش (Merging)

يتشكل الاندماج من خلال التجربة الإنسانية لاندماج كيانين في كيان واحد موحد. في الاستعارات المفاهيمية، تُفهم العلاقات العاطفية على أنها عملية اندماج ذاتي تتلاشى فيها الحدود بين شخصين. توضح البيانات التالية استخدام المخطط الفرعي للاندماج.

البيانات (١)

وَأَشْعُرُ عَيْنَيْكَ تَحْتَلُّ عَيْنِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "تَحْتَلُّ عَيْنِي"، والتي تعني "تشغل عيني". في سياق الأشعار، لا يُفهم هذا الاستحواذ حرفيًا على أنه غزوٌ إقليمي، بل كشكل من أشكال الهيمنة العاطفية حيث تملأ نظرة المحبوبة وعي الشاعر تمامًا. تُصوَّر النظرة على أنها شيء يندمج في الذات، فيمحو الحدود بين الذات والموضوع.

الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: نظرة الحبيب قوة مهيمنة على الذات. ويكمن وراء هذه الاستعارة مخطط الهامش، لأن عملية الاندماج البصري والعاطفي تُبنى كفعل اندماج، حيث يتحد كيانان منفصلان سابقًا في مجال تجريبي واحد.

البيانات (٢)

فَيُغْرِقُ عَيْنَيْكَ فِي مُقْلَتَيَّ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧١)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "في مُقْلَتَيَّ"، والتي تعني "في عينيّ". في هذه الأشعار، يُصوَّر النظر المتبادل بين الشاعر والمحبوبة على أنه عملية دمج منظورين في وحدة عاطفية واحدة. تُمثَّل التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة لكيانين يتقاربان في فضاء مشترك واحد. الاستعارة المفاهيمية

الناتجة هي: تشابك النظرات هو اندماج كيانين. يبرز مخطط الهامش بقوة هنا لأن مجال الانغماس يحمل بنية مزج كيانين في حالة يصبحان فيها غير قابلين للتمييز.

ب- الجزء والكل (Part–Whole)

يرتبط مخطط الجزء والكل بالتجربة الإنسانية في فهم العلاقة بين الأجزاء والكل. في الاستعارات المفاهيمية، يمكن فهم الشخص على أنه جزء لا ينفصل عن ذات فرد آخر.

البيانات (١)

فَيَا ظِلَّ رُوحِي وَقَلْبِي وَعُمْرِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٧٣)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "ظِلَّ رُوحِي وَقَلْبِي وَعُمْرِي"، والتي تعني "ظل روحي وقلبي وحياتي". في هذه الأشعار، يُصوَّر الحبيب كجزء لا يتجزأ من وجود الشاعر. لم يعد يُنظر إلى وجود الحبيب ككيان خارجي، بل كجزء من هوية الشاعر الداخلية. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للعلاقة بين الأجزاء والكل داخل كيان واحد. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الحبيب جزء من الذات. يعمل مخطط الجزء والكل هنا لأن الحبيب مُكوِّنٌ أساسيٌّ لوجود الشاعر الكلي، مما يجعلهما وحدةً لا تتجزأ.

٦- هوية (Identity)

يرتبط مخطط صورة الهوية بالتجربة الإنسانية في التعرف على هوية شيء ما ومطابقتها ودمجها مع هوية شيء آخر، حتى يُفهم كلاهما على أنهما متطابقان أو متكافئان. ووفقًا لكروفت وكروز(٢٠٠٤) ، يشمل هذا المخطط المطابقة (Matching) والتراكب (Superimposition). في الاستعارات المفاهيمية، تُفهم المفاهيم المجردة من خلال تحديد مفهوم ما بمفهوم آخر أكثر واقعية. في ديوان أشعار "ظني أؤ لا تظني"،

تُفهم التجارب العاطفية وعلاقات الحب من خلال مطابقة الهويات بين المحبوب والجسد والأشياء المادية المحيطة.

أ- المطابقة (Matching)

يتشكل المخطط الفرعي للمطابقة من خلال التجربة الإنسانية في مقارنة أو تحديد كيان بآخر يشاركه دورًا أو معنى مماثلًا. في الاستعارات المفاهيمية، يُفهم الشخص من خلال هوية أخرى يُنظر إليها على أنها ذات وظيفة أو أهمية مماثلة.

البيانات (١)

وَإِذَا شَكَوْنَا لَكَ الْجَفَا صِرْتَ الطَّبِيب

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٧)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "صرتَ الطَّبيبا"، والتي تعني "أصبحتَ الطبيب". في سياق الأشعار، لا يُفهم الحبيب حرفيًا على أنه طبيب، بل يُشار إليه كشخص قادر على مداواة جراح الشاعر العاطفية. تُفهم التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة لدور الطبيب الذي يعالج الألم ويخففه.

الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الحبيب معالج. يعمل مخطط المطابقة هنا لأن الشاعر يربط بشكل مباشر بين هوية الحبيب وهوية الطبيب بناءً على وظيفة مشتركة: كلاهما موجودان للشفاء.

ب- التراكب (Superimposition)

يرتبط مخطط التراكب بالتجربة الإنسانية حيث تتراكب صورة على أخرى، مما ينتج عنه طبقة جديدة من المعنى. في الاستعارة المفاهيمية، تُفهم الحالات العاطفية أو الجسدية من خلال تراكب صور ملموسة محددة.

البيانات (١)

وُرُوداً تَفَتَّحَتْ عَلَى وَجْنَتَيَّ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٤)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "وُرُودًا تَفَتَّحَتْ عَلَى وَجْنَتَيَّ"، والتي تعني "تفتحت الورود على وجنتيّ". في هذه الأشعار، يتداخل احمرار الوجه الناتج عن الخجل أو السعادة مع صورة الأزهار المتفتحة. يفهم الشاعر تغيرات تعابير الوجه من خلال التجربة البصرية للإنسان مع نمو الأزهار وكشفها عن جمالها. الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: رد الفعل الجسدي هو تفتح الأزهار. يعمل مخطط التداخل هنا لأن صورتين مصدريتين مختلفتين تتراكبان لتشكيل معنى واحد: يُعاش احمرار الخدين ويُفسَّر كما لو كان تفتح بتلات الزهور.

٧- **الوجود** (existence)

تتعلق فئة الوجود بكيفية تصور البشر للوجود والتغيير والعمليات التي تحدث في الواقع. وفقًا لكروفت وكروز(٢٠٠٤)، يتضمن هذا المخطط عدة مخططات فرعية تتعلق بحالة وجود الكيان. في هذه الدراسة، تم تحديد ثلاثة مخططات فرعية نشطة للوجود: الفضاء المحدود (*Bounded Space*)، والدورة (*Cycle*)، والإزالة *(removal)*.

أ- إزالة *(removal)*

يتشكل مخطط الإزالة من خلال التجربة الإنسانية لاختفاء شيء ما أو نهاية وجود كيان ما ضمن فضاء إدراكي. في الاستعارات المفاهيمية، يُفهم الحب والشوق على أنهما كيانان حيّان يمكن أن يموتا ويختفيا من حياة الإنسان.

البيانات (١)

مَاتَ الغَرَامُ وَلَمْ أَعُدْ أَهْوَاكِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في كلمة "مَاتَ"، والتي تعني "مات". في سياق الأشعار، لا يُفهم الحب كمجرد عاطفة مجردة، بل ككيان حي قادر على تجربة الموت. يُصوّر الشاعر نهاية العلاقة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة لموت كائن حي. المجاز الناتج هو: الحب كيان حي يمكن أن يموت. يظهر مخطط الإزالة بوضوح لأن الحب مُصاغ ككيان يُزال نهائيًا من الوجود من خلال عملية الموت.

البيانات (٢)

مَاتَ الْحَنِينُ إِلَيْهَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "مَاتَ الحَنِينُ"، والتي تعني "مات الشوق". في هذا المثال، يُصوَّر الشوق ككيان حيّ قادر على بلوغ نهاية الحياة. وتُمثَّل التجربة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للموت واختفاء كائن حيّ. والنتيجة هي استعارة مفاهيمية مفادها أن الشوق كيان حيّ قابل للموت. تُصنَّف هذه البيانات ضمن مخطط صورة الوجود، وتحديدًا المخطط الفرعي للإزالة، لأنها مُهيكلة من خلال التجربة الإنسانية لاختفاء وجود كيان ما.

البيانات (٣)

قَدْ مَاتَ الحُبُّ ذَلِيلاً فَوْقَ ضَرِيحِ الأَمْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٣)

يظهر التعبير المجازي في هذه البيانات في عبارة "مَاتَ الحُبُّ"، والتي تعني "مات الحب". في هذه الأشعار، يُصوَّر الحب ككائن حي قادر على الفناء والموت. ويؤكد

وجود "قبر الماضي" على أن الحب يُعامل ككائن حي انتهى وجوده. يفهم الشاعر انهيار العلاقة العاطفية من خلال التجربة الإنسانية الملموسة للموت والدفن.

الاستعارة المفاهيمية الناتجة هي: الحب يمر بنهاية الوجود. تُصنف هذه البيانات ضمن مخطط صورة الوجود، وتحديداً المخطط الفرعي للإزالة، لأنها مُهيكلة من خلال التجربة الإنسانية لإنهاء واختفاء وجود كيان ما.

البيانات (٤)

حتى حنيني إليكِ مات بهواك

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُصوِّر الفعل (مات) الحنين بوصفه كائناً حياً يمكن أن تنتهي حياته ووجوده. ومن خلال هذا التعبير يُفهم الحنين على أنه يمتلك وجوداً حياً قابلاً للفناء. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الحنينُ كائنٌ حيٌّ يمكن أن يموت).

وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط الإزالة (Removal) لأن الحنين يُفهم بوصفه شيئاً يزول من الوجود مع الحب الذي رحل. وتبرز هذه الاستعارة الفقدان الكامل للحالة الشعورية من خلال تصويرها على هيئة موت كائن حي.

ب- المؤضوع (Object)

البيانات (١)

حتى حنيني إليكِ مات بهواك

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يمنح الفعل (قالت) العينين القدرة على الكلام، وكأنهما فاعلان يمتلكان الإرادة والقدرة على التعبير. وبذلك لا تُفهم العينان بوصفهما عضوين جسديين فحسب، بل بوصفهما كيانين مستقلين قادرين على أداء الأفعال.

ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (العينان فاعلان يتكلمان) .وقد صُنفت هذه البيانات ضمن مخطط الشيء (Object) لأن جزءاً من الجسد يُفهم بوصفه كياناً مستقلاً يمتلك وجوده الخاص وقدرته على الفعل

ج- العمل (Prosess)

البيانات (١)

يَا بَسْمَةً رَقَصَتْ عَلَى شَفَتَيْهَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٦)

يُصوِّر الفعل (رقصت) الابتسامة بوصفها كائناً حياً يؤدي فعل الرقص. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الابتسامةُ كائنٌ حيٌّ يرقص). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية (Process) لأن الابتسامة تُفهم بوصفها كياناً يمارس نشاطاً أو عمليةً مستمرة.

البيانات (٢)

قَلْبِي وَغَنَّى فِي الضُّلُوعِ مُغَرِّدًا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٢٧)

يُصوِّر الفعلان (غنّى) و (مغرّداً) القلبَ بوصفه طائراً يغرد داخل الصدر. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (القلبُ طائرٌ مُغرِّد). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن القلب يُفهم بوصفه كائناً حياً يمارس فعل الغناء أو التغريد.

البيانات (٣)

هَذِي نَبَضَاتُ الْقَلْبِ الْحَمْقَى تَنْتَظِرُ الأَمْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

تُصوِّر كلمتا (الحمقى) و (تنتظر) نبضات القلب بوصفها كائناً حياً ساذجاً ينتظر شيئاً ما. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (القلبُ كائنٌ ساذجٌ ينتظر). وقد

أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن القلب يُفهم بوصفه كياناً يعيش عملية الانتظار للماضي الذي لن يعود.

البيانات (٤)

أَمْ أَنَّهُ قَلْبُكَ يَهْذِي مِنْ نَظَرَاتِ الأَمْسِ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٦٢)

يُصوِّر الفعل (يهذي) القلبَ بوصفه إنساناً فاقد السيطرة يتكلم بكلام غير مترابط. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (القلبُ إنسانٌ يهذي). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن القلب يُفهم بوصفه كياناً يمر بعملية الهذيان نتيجة ذكريات الماضي.

البيانات (٥)

وَالذِّكْرَى نَسِيمٌ ... يُغَنِّي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُصوِّر الفعل (يُغنّي) الذكرى، الممثلة في صورة النسيم، بوصفها كائناً حياً قادراً على الغناء. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الذكرى كائنٌ حيٌّ يغنّي). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن الذكرى تُفهم بوصفها كياناً يمارس نشاط الغناء.

البيانات (٦)

يُصَفِّقُ قَلْبِي إِذَا مَا الْتَقَيْنَ

(عارف، ٢٠٢٤، ص ١٥)

يُصوِّر الفعل (يصفّق) القلبَ بوصفه إنساناً يصفق عند اللقاء. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (القلبُ إنسانٌ يصفّق). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن القلب يُفهم بوصفه كياناً يمارس فعل التصفيق تعبيراً عن الفرح.

البيانات (٧)

غَرَّدَتْ أَوْتَارُ قَلْبِي

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٦)

يُصوِّر الفعل (غرّدت) أوتار القلب بوصفها طائراً يغرد. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (القلبُ طائرٌ مُغرِّد). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن القلب يُفهم بوصفه كائناً حياً يمارس فعل التغريد.

البيانات (٨)

وَصَبْرِي تَمَرَّدَ فِي كُلِّ الْحَنَايَا

(عارف، ٢٠٢٤، ص ٤٤)

يُصوِّر الفعل (تمرّد) الصبرَ بوصفه فاعلاً حياً يقوم بفعل التمرد. ومن ثمّ تتشكل الاستعارة المفهومية (الصبرُ فاعلٌ متمرّدٌ). وقد أُدرجت هذه البيانات ضمن مخطط العملية لأن الصبر يُفهم بوصفه كياناً يمارس فعلاً نشطاً يتمثل في التمرد.

الجدول ٤,٥: تصنيف مخططات الصور بناءً على نظرية كروفت وكروز

رقم	فئة المخططات التصويرية	مخطط صورة محدد	عدد البيانات
١	فضاء	الأعلى—الأسفل ، القريب—البعيد ، المركز—الأطراف.	٧
٢	حجم	طريق	٥
٣	حاوية	الاحتواء، الامتلاء—الفراغ ، الداخل—الخارج، السطح، المحتوى.	١٢
٤	قوة	الإلزام، القوة المضادة، التمكين	٧
٥	الوحدة/ التعدد	هامش، الجزء بالكل	٣
٦	هوية	المطابقة، التراكب	٢
٧	وجود	الإزالة، الشيء، العملية	١٣

المجموع	٤٩

استنادًا إلى نتائج تحليل مخططات الصورة الذهنية في الاستعارات المفهومية الواردة في ديوان »ظُنِّي أو لا تَظُنِّي «لأبي العلاء عارف، تبيَّن وجود ٤٩ بيانات من مخططات الصورة الذهنية، توزعت على النحو الآتي: فئة الفضاء بواقع ٧ بيانات، وفئة المقياس بواقع ٥ بيانات، وفئة الحاوية بواقع ١٢ بيانات، وفئة القوة بواقع ٧ بيانات، وفئة الوحدة/التعدد بواقع ٣ بيانات، وفئة الهوية بواقع بياناتين، وفئة الوجود بواقع ١٣ بيانات.

وقد أُسندت كل استعارة مفهومية، سبق تصنيفها ضمن الاستعارات الأنطولوجية والبنيوية والاتجاهية، إلى مخطط الصورة الذهنية الذي يمثل بصورة أدق البنية المعرفية الكامنة وراءها. ولذلك جاء عدد بيانات مخططات الصورة الذهنية مساويًا لعدد بيانات الاستعارات المفهومية المكتشفة. وتُظهر نتائج التحليل أن الاستعارات الواردة في هذه القصائد قد بُنيت على أساس الخبرة الجسدية للإنسان في فهم المفاهيم المجردة، مثل الحب والحنين والفقدان والمعاناة والقرب العاطفي.

وجاءت فئة الحاوية في المرتبة الأولى من حيث عدد البيانات، مما يدل على أن الذكريات والهمسات والوعود والمشاعر تُفهم غالبًا بوصفها فضاءات أو أوعية يمكن أن تمتلئ أو تفرغ أو يُنفذ إليها. أما فئة الوجود فقد احتلت المرتبة الثانية، حيث صُوِّرت مفاهيم الحب والحنين والقلب والصبر على أنها كيانات حية تمر بعمليات مختلفة، وتمارس أفعالًا معينة، بل وقد تتعرض للموت أو الزوال. في حين تُبرز فئة القوة الانفعالات بوصفها قوى تضغط الإنسان أو تدفعه أو تهز أعماقه، سواء أكانت نابعة من داخله أم مفروضة عليه من خارجه.

أما فئة الفضاء فتُستخدم لتمثيل التوجهات والانفعالات العاطفية، مثل القرب والعلو وانتشار الضوء نحو مركز الذات، بينما تُصوِّر فئة المقياس الخبرات الشعورية على هيئة رحلة لها مسار واتجاه وغاية محددة. كذلك تمثل فئة الوحدة/التعدد حالة

الاندماج العاطفي بين الشاعر والمحبوبة، في حين تعبّر فئة الهوية عن عمليات المطابقة والمماثلة بين المفاهيم المجردة والأشياء المحسوسة.

وبناءً على ذلك، فإن توظيف مخططات الصورة الذهنية في هذه المجموعة الشعرية يبرهن أن الاستعارة المفهومية لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل تعكس أيضًا البنية المعرفية التي يعتمدها الإنسان في فهم خبراته العاطفية من خلال تجاربه الحسية والجسدية اليومية، حيث يستند كل تعبير استعاري إلى مخطط صوري يمكن تحديده وتحليله بصورة منهجية ومتسقة.

الفصل الخامس

الاختتام

أ- الخلاصة

يعرض هذا الفصل الخلاصات المستخلصة من التحليل الذي تم عرضه في الفصل السابق، والتي تشمل النتائج المتعلقة بأنواع الاستعارات المفهومية والمخططات التصويرية الموجودة في ديوان أشعار "ظنّي أو لا تظنّي" لأبي العلا عارف. وقد صُيغت هذه الخلاصات للإجابة عن سؤالي البحث المذكورين سابقًا، وذلك على النحو التالي:

١- استنادًا إلى بحثٍ أُجري على ديوان أشعار "ظنِّي أو لا تظني" لأبي العلاء العارف، تمّ تحديد ٤٩ استعارة مفاهيمية، تتألف من ١٦ استعارة بنيوية، و ٢٨ استعارة وجودية، و ٥ استعارات توجيهية. وتُعدّ الاستعارة الوجودية النوعَ الأكثر شيوعًا في الديوان، إذ يميل الشاعر إلى تجسيد المفاهيم المجردة في كيانات مادية، وكائنات حية، وأشياء ملموسة يمكن إدراكها حسيًا. وتُستخدم هذه الأنواع الثلاثة من الاستعارات لتمثيل مفاهيم مجردة متنوعة مثل الحب، والشوق، والسعادة، والحزن، والأمل، والعلاقات بين الأشخاص، من خلال تجارب ملموسة مستمدة من الخبرة الجسدية والحسية للإنسان.

٢- بناءً على تحليل مخططات الصورة الذهنية وفقًا لنظرية كروفت وكروز ، تمّ العثور على ٤٩ بيانات من مخططات الصورة الذهنية توزّعت على سبع فئات رئيسة، وهي :الحاوية ، والوجو، والفضاء، والمقياس/المسار، والقوة، والوحدة/التعدد، والهوية .وقد بلغ عدد بيانات مخطط الحاوية ١٢ بيانات، ومخطط الوجود ١٣بيانات، ومخطط الفضاء ٧ بيانات، ومخطط المقياس (المسار) ٥ بيانات، ومخطط القوة ٧ بيانات، ومخطط الوحدة/التعدد ٤ بيانات، ومخطط الهوية بياناتين. وتؤدي هذه المخططات جميعها دور الأساس في الخبرة الجسدية التي

تُبنى عليها الاستعارات المفهومية، مما يدلّ على أن إنتاج المعنى في القصائد لا يقتصر على الجانب اللغوي فحسب، بل يرتكز أيضًا على الخبرة الجسدية والفيزيائية للإنسان في إدراك مفاهيم الفضاء والحركة والقوة والحاوية والوجود.

ب- التوصيات

بناءً على نتائج هذه الدراسة، هناك العديد من التوصيات التي يمكن أخذها في الاعتبار في البحوث المستقبلية.

١- لا يزال البحث في الاستعارات المفاهيمية في الأدب العربي مجالاً واسعاً للدراسة. لذا، يمكن للبحوث المستقبلية توسيع نطاق الدراسة باستخدام مواضيع بحثية مختلفة، كالشعر والروايات والقصص القصيرة، أو غيرها من أشكال الأدب العربي، لتحديد الاختلافات في استخدام الاستعارات المفاهيمية وأنماط الصورة في مختلف الأعمال الأدبية.

٢- تركز هذه الدراسة حصراً على تحليل الاستعارات المفاهيمية والأنماط التصويرية في ديوان أشعار"ظِنّي أو لا تظني" لأبي العلا عارف. لذا، يمكن للبحوث المستقبلية أن تُجري دراسة أكثر تعمقاً لجوانب المعنى والوظيفة والاستخدام السياقي للاستعارات في الشعر العربي المعاصر.

٣- من المتوقع أن تُشكّل نتائج هذه الدراسة مرجعًا في تطوير أبحاث الدلالة المعرفية، لا سيما فيما يتعلق بالاستعارات المفاهيمية ومخططات الصورة في الأدب العربي. إضافةً إلى ذلك، يُتوقع أن تُساعد هذه الدراسة القراء على فهم أن الاستعارات في الشعر لا تقتصر وظيفتها على كونها عناصر جمالية لغوية فحسب، بل تُعبّر أيضًا عن التجارب الإنسانية ووجهات النظر المختلفة للحياة.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

عارف، أبو العلا. (٢٠٢٤). ظُنِّي أو لا تَظُنِّي. دار الأديب

ب- المراجع العربية

عزيزة، د. س. ن.(٢٠٢٥) .الاستعارة المفاهيمية في أغنية ألبوم "تبسّم" لمسعود كرتس على أساس نظرية لاكوف وجونسون .جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية.

حسن، س.(٢٠٢٥) .الاستعارات المفاهيمية في رواية "ما وراء الجبال" للدكتور فريح الحريري: دراسة دلالية معرفية في ضوء نظرية جورج لاكوف ومارك جونسون .جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية، مالانغ.

لاكوف، ج.، وجونسون، م .(٢٠٠٩) .الاستعارات التي نحيا بها (ترجمة عبد المجيد جحفة). دار توبقال للنشر.

ج- المراجع الأجنبية

Adawiyah, A. R., Roselani, N. G. A., Romadhon, A., Ferdiansa, D., Sari, D. G., & Kania, A. N. (2025). Conceptual Metaphors in “Mahfudzat”: the Representation of Knowledge Values in Arab Society. *Leksema: Jurnal Bahasa Dan Sastra*, *10*(1), 1–15. https://doi.org/10.22515/ljbs.v10i1.9009

Amalia, F., & Anggraeni, astri widyatul. (2017). *Semantik Konsep dan Analisisnya*. Madani.

Croft, W., & Cruse, D. A. (2004). *Gognitive Linguistics*. Cambridge University Press.

Cruse, A. (2004). *Meaning in Language An Introduction to Semantics and Pragmatics* (pp. 1–482). Oxford University Press.

Defanti, A. (2023). *Metafora Konseptual Dalam Puisi Die Eine Klage Karya Karoline Von Gunderrode*. Universitas Indonesia.

Dessiliona, T., & Nur, T. (2018). *Conceptual Metaphor in Songs Lyric Revolverheld Band Album in Farbe*. *24*(2).

Evans, V. (2007). *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburg University Press.

Evans, V., & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics An Introduction*. Edinburg University Press.

Fawaid, M. S. (2024). *A STUDY OF CONCEPTUAL METAPHORS IN THE JAKARTA POST AND BBC NEWS ON KANJURUHAN TRAGEDY-RELATED NEWS*. Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang.

Fristyawan, I. M. J., & Shanti, N. P. L. W. S. (2024). Metafora Konseptual dalam Novel Renjana: Kajian Semantik Kognitif. *Prosiding Seminar Nasional Bahasa Ibu (SNBI) XVI*, *2*(1), 40–52. https://ojs.unud.ac.id/index.php/snbi/article/view/119369

Fuadi, A. H., Nugraha, T. C., & Malik, M. Z. A. (2025). Metafora Konseptual dalam Syair Tema Cinta Unggahan Akun Instagram @Nasser_Alwobair: Analisis Semantik Kognitif. *Titian: Jurnal Ilmu Humaniora*, *09*(01).

Haula, B., & Nur, T. (2018). Konseptualisasi Metafora dalam Rubrik Opini Kompas Tahun 2018 : Kajian Semantik Kognitif (The Conceptualization of Metaphor in The Rubric of Opinion Kompas 2018 : A Cognitive Semantic). *Mozaik Humaniora*, *1*(2), 149–156.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2008). *Metaphors We Live By*. Universitas Of Chicago Press.

Librianandа, R. M., Nur, T., Suherman, A., & Mahdi, S. (2024). *Metafora \Konseptual dan Skema Citra dalam Lirik Kumpulan Lagu Sal Priadi : Kajian Semantik Kognitif*. 80–90.

Lubis, N. N. (2018). *METAFORA KONSEPTUAL DALAM KOMIK LES AVENTURES DE TINTIN AU TIBET*. Universitas Brawijaya.

Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative Research* (Fourth Edi). Jossey Bass.

Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative Data Analysis* (R. Holand (ed.)). SAGE Publication.

Nurkhazanah, L. A., & Nur, T. (2023). METAFORA KONSEPTUAL DALAM PUISI BERBAHASA KOREA “INDONESIA INMIN-EGE JUNEUN SI” [인도네시아 인민에게 주는 시]’ KARYA PARK INHWAN: ANALISIS SEMANTIK KOGNITIF. *Jurnal Kata : Penelitian Tentang Ilmu Bahasa Dan Sastra*, *6*. https://doi.org/10.22216/kata.v6i2.884

Nuryadin, T. R., & Njur, T. (2021). Metafora Konseptual Bertema Rihlah (Jalan-Jalan) pada Majalah Gontor : Analisis Semantik Kognitif. *Diglosia*, *4*, 91–100.

Sabrina, A. F., Nur, T., Mahdi, S., & Suryadimulya, R. A. S. (2023). Metafora Konseptual pada Album Sentimental (2020) Karya Juicy Luicy : Kajian Semantik Kognitif. *Basastra: Jurnal Kajian Bahasa Dan Sastra*, *12*(1), 94–107.

Saeed, john i. (2003). *Semantics*. Blackwell Publishing.

Salamah, N. (2021). *Metafora Konseptual dalam Sastra Anak Virtual Indonesia*. 394–405.

Saputra, R. R., & Yuwana, S. (2025). PROSES KREATIF PENCIPTAAN ANTOLOGI PUISI CURSED POETRY BERBASIS PENGALAMAN SOSIAL. *Jurnal Sapala*, *12* no. *1*.

Siregar, J. P. D., Hutagalung, I. S. R., & Purba, L. (2025). ANALISIS MAKNA METAFORA DALAM PUISI AN DIE FREUDE KARYA FRIEDRICH SCHILLER. *Pendas: Jurnal Ilmiyah Pendidikan Dasar*, *10*(1785), 245–254.

Sugiyono. (2013). *METODE PENELITIAN KUANTITATIF, KUALITATIF DAN R &. D*. Alfabeta, Cv.

Sugiyono. (2015). *Metode penelitian pendidikan pendekatan kuantitatif, kualitatif, dan r&d*. Penerbit Alfabeta.

Suparno, D., Rohman, R. M., Maulana, Abdullah Achmad Hifni4, K. H., & Attih, D. (2025). Penggunaan Metafora Konseptual dalam Terjemahan Kitab Al-Hikam oleh D.A. Pakih Sati Karya Ibnu ‘Aṭāillah Al-Sakandarī. *Kalamuna: Jurnal Pendidikan Bahasa Arab Dan Kebahasaaraban*, *06*(1), 43–61.

Sutedi, D. (2016). *Mengenal Linguistik Kognitif: Ninchi Gengogaku*. Humaniora. https://books.google.co.id/books?hl=id&lr=&id=K-CxDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=related:D-mkZA4JwogJ:scholar.google.com/&ots=ow4oYry9-w&sig=Rl8O3s2DvmvlUXIYlWd0cpzOPic&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true

سيرة ذاتية

ديني مشاهدة، وُلدت في بيكاسي في ٢٦ من أكتوبر عام ٢٠٠٣ م. أتمّت دراستها في المدرسة الابتدائية الإسلامية الأهلية التقوى ٤٥ بيكاسي عام ٢٠١٥ م. ثم واصلت دراستها في المدرسة المتوسطة الإسلامية الأهلية دار الأمل بيكاسي، وتخرجت فيها عام ٢٠١٨ م. وبعد ذلك، التحقت بالمدرسة الثانوية الإسلامية الأهلية التقوى للبنات، ونجحت في دراستها فيها عام ٢٠٢١ م. و في عام ٢٠٢٢ م، التحقت بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج، جاوى الشرقية، حتى حصلت على درجة البكالوريوس (S-1) في قسم دراسة اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية، عام ٢٠٢٦ م.