https://ui.ac.ir/en

Journal of Research in Arabic Language
E-ISSN: 2821-0638
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue. 2, No. 33, 2025
Received: 02/12/2024 Accepted: 05/05/2025

Studying the Conceptual Metaphor in the Poem "Processions" by Gibran Khalil Gibran in Light of the Views of Lakoff and Johnson

Seyyed Ahmad Mosawi Panah*
***Corresponding Author: Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
Email: s.ahmadmosawipanah@scu.ac.ir

Abstract

Language is considered the bridge that connects human beings to communicate and understand each other. It consists of different linguistic units that join together. Among the units and tools that produce the intended speech are metaphors. They can be divided into two categories. The first is the classical metaphor which is an analogy of a thing with another thing, so you pretend to express the simile and show it. For instance, you use the word "sea" in a wrong/divergent way, by stripping it of its true meaning and giving it the meaning of a generous man, meaning that I saw a man who resembled the sea in giving. Metaphor in this sense is a purely linguistic issue. The second type of metaphor (i.e. conceptual metaphors), was proposed by two European theorists, Lakoff and Johnson (2008) in the book Metaphors We Live By. It is a type of metaphor used abundantly in our daily life and culture. It reflects the way we perceive things in different fields. By employing this method, we express the external world and concepts. Here, inferences are no longer regarded as merely literary artifacts intended only to embellish and beautify speech, as they were in the past.

A large part of our perceptions and unconscious thinking about non-material phenomena is governed by conceptual metaphors, which we do not usually control. Conceptual metaphors are divided into three categories. The first is the structural metaphor, which is the one in which a concept is transferred from one aspect to another aspect. For example, we say "Life is a river". We find that the speaker, in order to explain the passage of life and its permanent change, transfers it from one aspect to another aspect. The second category, physical (spatial) metaphor, is the metaphor through which we imagine concepts that have a direction and a space. For example, we say: "His morals are high," so we made morals have a direction of height because we imagine that "high" represents sublimity and sophistication in our thought. The third category, ontological metaphor, is the metaphor by which we try to understand the moral matter by conceptualizing it in a material form.

This study, using the descriptive-analytical method and based on the opinions of Lakoff and Johnson (2008), aims to study the types of conceptual metaphors in the poem "Processions" by the Lebanese poet Gibran Khalil Gibran. After discussing the title through the questions raised at the beginning of the study, the research results showed that the poet employed all types of conceptual metaphors: spatial, structural, and ontological. Through analyzing these types, many mental hints

Copyright©2025, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.

Doi: 10.22108/rall.2025.143549.1559

are revealed. The structural metaphor shows that Gibran views life as fleeting, and as a result of this, he calls on people to benefit from the present moments. The poet also believes that simplicity in life is better than complexity and show off. Gibran believes that man is robbed of his will in his life and is oppressed by circumstances. Some of his structural metaphors show that, to him, life is so short that he sees it as a mere idleness that soon passes and ends. He explains that kindness in this life is a trick that some people use to achieve their own goals. As for the space metaphor, to Gibran, love has no place other than the soul, and what is attached to the body and which people call love is nothing but a whim and lust dictated to man by evil.

Keywords: Lakoff and Johnson, Conceptual Metaphor, Gibran Khalil Gibran, the Poem "Processions".

References

Abdul Razzaq, H. (2006). *Pure eloquence in meanings, statement, and creativity*. Egypt: Al-Azhari Heritage Library [In Arabic].

Ahmed, A. (2014). *Quranic metaphor in light of the mystical theory*. Cairo: Modern Academy for University Books [In Arabic].

Akbari, A. (1938). *Explanation of the collection of Abu al-Tayyib al-Mutanabbi*. Egypt: Mustafa Al-Halabi Press [In Arabic].

Akbari, E., Khezri, A., & Shirazi, S. H. (2023). Conceptual metaphor in the collection No Water in the River by Nasser Al-Badri in light of Johnson's theory. *Journal of Research in Arabic Language and Literature, 29*, 69-86. Doi: 10.22108/rall.2022.135077.1434 [In Arabic].

Al-Harrasi, A. (2002). *Studies in conceptual metaphor*. Amman: Wadi Al-Kabir [In Arabic].

Al-Jili, Abdul K (1997). *A person is perfect in knowing the last and the first*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah [In Arabic].

Al-Jurjani, A Q. (2015). *Evidence of miracles in the science of meanings*. Beirut: Modern Library [In Arabic].

Al-Majlisi, M. (1998). *Bihar Al-Anwar*. Qom: Zilqabi Publications [In Arabic].

Al-Qubi, A. (2024). The stylistics of displacement in the poem of processions by Gibran Khalil Gibran. *Language of Kalam Journal*, 57-74 [In Arabic].

Arab Yousefabadi, A. B. (2024). The study of conceptual metaphors in the language of writings on tombstones. *Journal of Research in Arabic Language and Literature, 30*, 141-158. 10.22108/RALL.2024.140355.1498 [In Arabic].

Asghari, M. (2015). The concept of metaphor in the philosophy of Richard Rorty. *Tabriz University Journal*, 9-21 [In Persian].

Bahri, K., Khudari, A., & Andaleeb, A. (2020). A sociological reading of the governmental structure in the poem "The Processions" by Gibran Khalil Gibran. *Journal of Human Sciences of Oum El Bouaghi University, 3*, 1407-1424 [In Arabic].

Gibran, K. (2010). *The complete collection compiled and presented by Antoine Al-Qawwal*. Beirut: Dar Al-Jalil for Publishing, Printing and Distribution [In Arabic].

Hafsi, M., & Abdul, S. (2023). Imaginary metaphor and understanding the world: A vision in functional concepts and mind system. *Journal of Problems in Language and Literature, 4*, 89-102 [In Arabic].

Hashemi, Z. (2011). Conceptual metaphor theory from the perspective of Lakoff and Johnson. *Journal of Research Literature, 12*, 119-140 [In Persian].

Houshangi, H., & Mahmoud, S. P. (2009). Conceptual metaphors in the Qur'an from the perspective of cognitive linguistics. *The Sciences and Knowledge of the Holy Quran, 1*(3), 9-34 [In Persian].

Ibn Qutaybah, A. (2007). *Interpretation of the problem of the Qur'an*. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah [In Arabic].

Ibrahim Mustafa, A. (2018). Aesthetics of contradiction in the poem of processions by Gibran Khalil Gibran. *Ain Shams Journal*, *11*, 729-781 [In Arabic].

Karimi, T., & Zulfiqar, A. (2013). This metaphor is my concept in Diwan Shams Barmbnai Kansh Hasi Khorden. *Faslnama Literary Criticism*, *4*,143-168 [In Persian].

Karkos, B. (2011). *Metaphor in the shadow of interactionist theory* [Master's Thesis, Mouloud Mammeri University of Tizi Ouzou] [In Arabic].

Kuchesh, Z. (2011). *A Practical Introduction to Metaphor* (E. Shirinbour, Trans.). Tehran: SAMT [In Persian].

Lakoff, G., & Johnson, M. (2008). *Metaphors we live by.* University of Chicago Press.

Mohammadi, A. (2012). Tarwara hay Hajmi and Karbard an der Bayan of mystical experiences. *Journal of The Meaning of Mystical Literature,* 141-162 [In Persian].

Naderi, I. (2020). A study of conceptual metaphor and image schemas in a collection of poetic exiles in accordance with the views of Lakoff and Johnson. *Journal of Critical Illuminations in Arabic and Persian Literature*, 40, 77-98 [In Arabic].

Takbar Firouzjani, H., Askarzadeh, T., & Rahimi, Z. (2021). The study of the conceptual metaphor of animal images in Palestinian popular proverbs according to Lakoff and Johnson's theory. *Journal of Arabic Language and Literature, 17,* 341-366 [In Arabic].

The Holy Quran

Trigger, A. (2011). *Text and discourse: customary linguistic topics*. Tunisia: University Publishing Center [In Arabic].

Lekoff, G. (2012). *The contemporary theory of metaphor* (F. Sojodi, Trans.). Tehran: Surah Mehr [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان

العدد ٣٣ (خريف وشتاء ١٤٤٧هـ / ١٤٠٤هـ.ش)، ص ١٤٣ ـ ١٦٢

المقالة: محكمة

دراسة الاستعارة المفهومية في قصيدة *المواكب* لجبران خليل جبران على ضوء آراء لايكوف وجونسون[١]

سيداحمد موسوی‌پناه *

الملخّص

الاستعارة، وفق الأبحاث اللغوية الكلاسيكية، تعني تعبيرا لغويا قائما على المجاز، يتم فيه استعمال اللفظ في غير ما وضع له مع علاقة مشابهة، تربط بين اللفظ المطوي ذكرُه واللفظ الملفوظ. وهناك ضرب آخر من جنس الاستعارة، ظهر حديثا، يتبناه كلّ من العالمينِ اللغويينِ، لايكوف وجونسون. وحسب رؤية هذين المنظرين، فإنها تَصوّر لمفهوم ما عبر مفهوم من ميدان آخر، كأن نُدرك مفهوما معنويا عن طريق مفهوم حسي. وتنقسم الاستعارة الأخيرة إلى ثلاثة أصناف: الاستعارة البنيوية، والفضائية (الفيزيئية أو الاتجاهية)، والأنطولوجية (الوجودية). تهدف هذه الدراسة، عبر المنهج الوصفي ـ التحليلي، وبالاعتماد على آراء جونسون ولايكوف، إلى دراسة أنواع الاستعارة المفهومية في قصيدة *المواكب* للشاعر اللبناني، جبران خليل جبران. وتوصلت إلى أن الشاعر وظف الاستعارة المفهومية بأنواعها الثلاثة: البنيوية، والأنطولوجية، والفضائية. فأما الاستعارة البنيوية، فبرهنت على أن جبران ينظر إلى الحياة على أنها زائلة وعابرة، وعلى إثر هذا يدعو الناس إلى الانتفاع باللحظات الراهنة، كما يؤمن بأن البساطة في الحياة أليق بها من التعقيد. فالإنسان في هذه الحياة مسلوب الإرادة، تقهره الظروف. وأما الاستعارة الفضائية، فتظهر أن الحبّ، حسب وجهة نظر جبران، ليس له موضع غير الروح، وأنّ ما يتعلق بالجسد، ويعتبرونه حبا، فما هو إلا نزوة. كما أنّ الاستعارة الأنطولوجية تكشف أن الشاعر يعتبر أن الأشياء الهادئة ليست معدومة العزم، وإنما يبرز هذا الجانب منها في الوقت المناسب.

الكلمات المفتاحية: لايكوف وجونسون، الاستعارة المفهومية، جبران خليل جبران، قصيدة *المواكب*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

١ــ تاريخ التسلم: ١٤٠٣/٩/١٢هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٤/٢/١٥هـ.ش.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران Email: s.ahmadmosawipanah@scu.ac.ir

Copyright©2025, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

http://10.22108/rall.2025.143549.1559

١. المقدمة

تعتبر اللغة جسرا، يصل بين أبناء البشر، للتحاور وفهم بعضهم البعض. وهي تتكون من وحدات لغوية مختلفة، تنضّم بعضها إلى بعض. ويضاف إلى هذه الوحدات والأدوات التي تنتج الكلام المقصود، مجموعة أخرى من الأساليب، تضفي على الكلام جمالا فنيا.

إحدى هذه الآليات المتاحة أمام المتكلم هي الاستعارة. ويمكن تقسيم هذا التعبير إلى قسمين: القسم الأول هو الاستعارة الكلاسيكية. وهي عبارة عن تشبيه «الشيءِ بالشيء، فتَدَعَ أن تُفصح بالتشبيه وتُظهرَه، وتجيء إلى اسم المشبه به، وتُجريَه عليه» (الجرجاني، ٢٠١٥م، ص ١١٤). فإذا قيل: "رأيتُ بحرا يمنح مَن يأتيه"، فاستخدمتَ لفظ "بحرا" في غير معناه بأن جرَّدتَه عن معناه الحقيقي وأعطيتَه معنى الرجل الكريم، أي أنني رأيت رجلا، يشبه البحر في العطاء. والاستعارة بهذا المعنى قضية لغوية بحتة.

وأما النوع الثاني من أنواع الاستعارة، فهو من طرح منظرينِ أروبيين، هما لايكوف وجونسون[1]، اللذان يريان في كتابهما *الاستعارات التي نحيا بها*، أن هناك نوع من الاستعارة، يكثر بوفرة في حياتنا اليومية وثقافتنا، يعكس طريقة تصورنا للأشياء في الحقول المختلفة. ونحن عبر توظيف هذا الأسلوب، نعبر عن العالم الخارجي والمفاهيم والاستدلالات.

ولم تعد كما يُنظَر إليها في السابق على أنها مجرد صنعة أدبية، غايتها تطريز الكلام وتجميله، بل أصبحت قضية فكرية وآلية، تساهم في فهمنا لعالمنا؛ إذ إنها وعاء، نضع الأشياء فيه، حتى نفهمها، فمثلاً عندما أقول: "أرتشفت من حنان أمي"، فقد نقلتُ معنى "الارتشاف" من مجاله وميدانه، وأوصلته إلى ميدان آخر، لا صلة له حسب المعجم والدلالة الظاهرة بـ"الحنان"؛ وذلك أن الارتشاف يتعلق بأمور من جنس المُرطِّبات والمشروبات. وهكذا تمكنت من فهم معنى عبر معنى أوضح بالنسبة لي، كما أنها تعطيني تصورنا واضحا عمن يستخدمها وعن نظرته للأشياء في العالم الخارجي.

إذن، الاستعارة «ليست حكرا على الأدب، وإنما هي من الأمور التي نحيا بها جميعا. فجانب كبير من تصوراتنا وتفكيرنا غير الواعي حول الظواهر غير المادية تحكمه استعارات تصورية، لا نحكمها عادة؛ لكنها تحكمنا دون أن ندري» (الحراصي، ٢٠٠٢م، ص ٢٠).

تنقسم الاستعارة المفهومية إلى ثلاثة أصناف: الاستعارة البنيوية، وهي التي يتم فيها نقل مفهوم من حقله إلى حقل آخر، كأن نقول: "الحياة نهر"، فنجد أن المتكلم من أجل بيان مضي الحياة وتغيرها الدائم، نقلها من حقلها إلى حقل آخر.

والاستعارة الفيزيائية هي التي نتصور من خلالها أن للمفاهيم جهة وفضاء، مثلاً نقول: "أخلاقه عالية"، فجعلنا للأخلاق جهة العلو؛ لأننا نتصور أن "العلو" يمثل السموّ والرقي في فكرنا.

والاستعارة الأنطولوجية هي التي نحاول فيها أن نفهم الأمر المعنوي، عبر تصوره بشكل مادي، نحو: "الخوف جَرّ زيدا للاستسلام أمام العدو"، فتصورنا "الخوف" بمثابة الإنسان الذي يسحب شيئا ثقيلا، ليدفعه إلى مكان يريده. فالخوف هنا ليس شيئا ماديا؛ لكننا تخيلناه ماديا، لنفهم مدى غلبة الخوف والهلع الذي أحاط بزيد؛ إذ إننا نستوعب الأشياء المادية أكثر من الأمور المعنوية في مثل هذه الحالات.

1. Lakoff and Johnson

تهدف هذه الدراسة من خلال المنهج الوصفي ـ التحليلي، واعتمادا على آراء لايكوف وجونسون، إلى دراسة أنواع الاستعارة المفهومية في قصيدة *المواكب* للشاعر اللبناني، جبران خليل جبران. يتطرق جبران في هذه القصيدة التي أنشدها، وفق المدرسة الرومانسية، إلى الطبيعة وعناصرها، مبينا أن الطبيعة هي مصدر السعادة والعالم الأمثل للتخلص من الشقاء.

من هذا المنطق، يدعو جموع الناس فيها للهروب من العالم المادي المزيف، ليعودوا إلى الطبيعة التي تمثل عنده عالم الفطرة الإلهية: ﴿الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا﴾ (الروم ۳۰: ۳۰). كما أنه يتحدث في هذه القصيدة عن قضايا جوهرية وجودية هامة، مثل: الخير، والشر، والدين، والعدل، والعلم، والسعادة. علاوة على ذلك، يصف فيها الغابة التي تمثل عنده عالم الفطرة السليمة. ويستعين كثيرا في هذه القصيدة من الاستعارة المفهومية لبيان أغراضه.

وتكمن ضرورة هذا البحث في أن قصيدة *المواكب* تضم كثيرا من الاستعارات التي من شأنها أن تحدد المخطط الذهني لدى جبران، وتبرز ما يجري في خفايا عقله وذهنه. إضافة إلى هذا، فالقصيدة من عيون الشعر العربي الحديث.

ومن هذا الأساس، يثير الباحث الأسئلة التالية لدراسة الاستعارة المفهومية في هذه القصيدة:

ـ كيف ظهرت الاستعارة المفهومية في قصيدة *المواكب* لجبران خليل جبران؟

ـ ما الصور التي تبرز من خلال الاستعارة المفهومية في هذه القصيدة؟

۱ـ۱. خلفية البحث

من القضايا التي يجب أخذها بعين الاعتبار، قبيل الشروع في أية دراسة جديدة، هي الالتفات إلى الدراسات السابقة؛ إذ إنها تشكل الجذر والنواة لِمَا يليها من أبحاث متجددة، ولا يمكن إهمالها أبداً. وبناء على هذا، يتطرق البحث إلى الدراسات المتقدمة مع تبيين وجوه الفروق والمغايرة عند الضرورة بين الأبحاث السالفة والدراسة الراهنة. ويمكن تقسيم الدراسات السابقة لما نحن بصدده، إلى الأقسام الآتية:

القسم الأول هو الدراسات التي درست الاستعارة المفهومية في النصوص المختلفة، ما عدا قصيدة *المواكب*. وأما أهمّها وأقربها صلة بالدراسة التي بين أيدينا هي:

دراسة تحمل عنوان *دراسة الاستعارة المفهومية ومخططات الصورة في مجموعة تأبط منفى الشعرية، وفقا لآراء لايكوف وجونسون*، لإسماعيل نادري وآخرين (۲۰۲۰م). وأهم ما توصلت إليه هذه الدراسة أن الحقول المبدئية هي الإنسان، والشيء، والحيوان، والنبات، والطعام، والبناء. وينقسم حقل الإنسان إلى قسمين: الشؤون الملموسة والمجردة. والقاسم المشترك بينهما هو التعبير عن أيديولوجية الشاعر ومشاعره. أما في حقل الشيء، فهناك مفاهيم، لها خصائص الأشياء؛ في حين أنّها مفاهيم عقلية. وجاء الطائر في حقل الحيوان أكثر استعمالا. استخدم الصائغ حقل النبات، واستعار النباتات للتعبير عن المفاهيم الانتزاعية. ترتبط الأذواق، مُرةً كانت أو حلوة، بالمفاهيم المجردة.

ودراسة تحمل عنوان *الاستعارة المفاهيمية للصور الحيوانية في الأمثال الشعبية الفلسطينية، وفقا لآراء لايكوف وجونسون*، لحسين تك تبار فيروزجاني، وعسگر بابازاده أقدم، وزينب رحيمي (۲۰۲۱م). وحصيلة هذه الدراسة هي العثور على ۱۰۷ صورة في الأمثال التي تم فيها استخدام أسماء الحيوانات. وقد كان الحظ الأوفر للاستعارة المفاهيمية للانحطاط، والتواضع والجحود، والضعف والحقارة والخوف. ولقد تم استخدام أسماء الحيوانات لتبشير المخاطب تارة، ولإنذاره تارة أخرى.

وبحث معنون *بالاستعارة المفهومية في ديوان لا ماء في النهر لناصر البدري على ضوء نظرية جونسون ولا يكوف*، لإلهام أكبري وعلي خضري وسيد حيدر فرع شيرازي (١٤٠٢هـ.ش). وتحصل البحث على أن الشاعر لجأ في هذا الديوان إلى استخدام الاستعارات الاتجاهية والأنطولوجية والبنيوية، وباستخدامه لهذه الاستعارات أعطى الكلمات معاني جديدة، وجعل لبيانه قوة، مما ميزه عن سائر الكلام. وأخيرا، معظم الاستعارات جاءت لتسليط الضوء على المفاهيم التي تحمل معاني الحزن والأسى وإثبات المعنى في ذهن المتلقي وإقناعه.

وبحث نشر تحت مسمى *دراسة الاستعارة المفهومية في لغة المكتوبات على شواهد القبور*، لعبد الباسط عرب يوسف آبادي، (١٤٠٣هـ.ش). وأظهرت النتائج في هذا البحث أن الاستعارة المفهومية في المكتوبات على شواهد القبور تفهم بانتقال التصورات الذهنية من حقل المصدر (التصورات الأكثر حسية وملموسة)، إلى حقل الهدف (الموت)، في انسجام استعاري، يصنعه الكاتب على شواهد القبور، حتى تكون التصورات الذهنية محسوسة للمتلقي، وأن المخطّط الحركي (٣٢%)، والمخطّط الاتجاهي (٢٨%)، من أبرز مخطّطات الصورة في المكتوبات على شواهد القبور.

والقسم الثاني يتطرق إلى الدراسات التي عالجت قصيدة *المواكب* من زوايا مختلفة. نشير أدناه إلى أهمها:

دراسة *قراءة سوسيولوجية للبنية الحكمية في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران*، لخداداد بحري وعلي خضري وعلي عندليب (٢٠٢٠م). واتضح في نهاية المطاف أن جبران استفاد من أدبه، ليبين أن الدين جاء، لكي يقلل من الظلم.

ودراسة *جماليات التضاد في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران*، لآمال إبراهيم مصطفى (٢٠١٨م). وأهم ما توصل إليه البحث أن التضاد ليس مجرد محسن بديعي، وإنما هو طاقة تعبيرية دلالية، لها دورها البارز في السياقات النصية وفي توثيق العرى بين المتلقي والتجربة الشعورية ذاتها.

ودراسة *أسلوبية الانزياح في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران*، لأصالة القوبي (٢٠٢٤م). وتحصل الدراسة على أن كثرة الانزياح ناتجة عن كثرة الرموز الطبيعية التي يوظفها الشاعر في قصيدته، وكذلك بسبب الاستلهامات الأسطورية، وأن الانزياح يمنح هذه القصيدة دفعة جمالية ونصية. كما تبرهن كثرة هذه الدراسات على القيمة الأدبية الكبيرة التي تحملها هذه القصيدة.

أما القسم الثالث، فيتعلق بدراسة الاستعارة المفهومية، تحديدا في قصيدة *المواكب*، وفق آراء لايكوف وجونسون، إلّا أنه بعد مراجعة الكثير من المصادر الموثوق بها ومواقع الإنترنت، اتضح أنه لم تقم دراسة لمثل هذه المقاربة، مما يتيح الفرصة لهذا البحث المتواضع.

٢. الإطار النظري

مرت الاستعارة في الأبحاث اللغوية بمراحل مختلفة. فهي، حسب الدراسات الكلاسيكية والتقليدية، «موضوع لغوي، وليست مسألة، تتعلق بالفكر، وأن التعبير المجازي وعالم اللغة اليومية فارغ من الاستعارة، وأنها تستعمل آليات خارج نطاق اللغة اليومية» (ليكاف، ١٣٩٠هـ.ش، ص ١٣٩). فهي، بهذا المفهوم عبارة عن عملية، يتمّ فيها تسمية الشيء باسم غيره مع قرينة، ترشد العقول إلى هذا التحويل.

ومن هذا المنطلق، عرفها ابن قتيبة بأنها طريقة بيان، يستعير فيها المتكلم كلمة، «فيضعها مكان الكلمة {الأخرى}، إذا كان المسمّى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا» (٢٠٠٧م، ص ٨٨). على سبيل المثال، أن المتكلم قد يجد بين الشيء والآخر مشابهة وتقاربا في بعض السمات والخصوصيات، كالمشابهة بين ما يوجد في "القمر" و"الوجه الحسن"، فيتخلى عندها

عن مفردة الوجه، ويستخدم مكانه كلمة "القمر" للإنسان؛ لكن مع قرينة، تُزيل الالتباس، وتميّز بين مثل هذا التعبير المبنيّ على النقل والاستبدال أو التأويل والآخر المبني على الكذب، فيقول مثلا: "أبصرتُ قمرا في دار السلطان"، قاصدا بذلك فتاة وضاءة الوجه، تشبه القمر في البهاء والضياء. فهو قد ترك قرينة، هي: "في دار السلطان"، حتى يُبعد اللبس عن الكلام.

إذن، الاستعارة بهذه المواصفات عملية نقل، عندما يوجد سبب أو أسباب مشتركة بين كلمتينِ، فنستبدل إحداهما مكان الأخرى، دون أن تكون هناك علاقة بين هذه العملية وطريقة التفكير اليومية التي من خلالها نتصور الأشياء. وفي قبال هذا، توجد مرحلة أخرى متأخرة عن النوع السابق، تعود إلى القرن الثامن عشر، متزامنة مع ظهور الرومانسية، تختلف جذريا عن الاستعارة التقليدية، تعني أننا «نفكر ونتصرف بشكل لاشعوري، وفقا لخطوط معينة في العديد من الأمور اليومية الصغيرة» (هاشمي، ۱۳۸۹هـ.ش، ص ۱۲۳ ـ ۱۲۴).

وقد نَظَّر لهذا الضرب من التعبير لايكوف وجونسون، ثم أطلقا عليه مصطلح الاستعارة المفهومية؛ ويرجع السبب وراء تسميتها بالمفهومية، إلى أنها مرتبطة بالمفاهيم المنتظمة الناجمة عن الفكر الشعوري واللاشعوري. بمعنى آخر، أننا قد يصعب علينا فهم بعض المعاني خاصة، إذا لم تكن حسيةً، فنستنجد بقضايا ومفاهيم أخرى أقرب إلى الفهم، نستطيع من خلالها فهم الأمور الغامضة. علما أنها «لا ترتبط بالفكر وحسب، بل إنها تتضمن كل الأبعاد الطبيعية في تجربتنا، بما في ذلك المظاهر الحسية في تجاربنا، مثل: اللون، والهيئة، والجوهر، والصوت» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶م، ص ۲۱۹).

فمثلا تجد المتكلم يصف الحرب باللون الأحمر، دون غيره من الألوان، متأثرا بما يحصل في الحرب عادة؛ إذ فيها يكثر الدم. والدم، كما هو معلوم، لونه أحمر. إذن، المتكلم استخدم تجربته للتعامل مع المفاهيم. فالتجربة تثبت كثرة الدم في الحروب، فنقل هذا اللون لوصف الحرب.

والأمر الآخر المهم، أنه يغلب في هذه الاستعارة فهم الأشياء المجردة، وذلك من خلال تصورها بواسطة الأشياء المحسوسة، عبر «استخدام بعض عناصر حقل المبدأ لفهم حقل المقصد» (هوشنگی وسیفی پرگو، ۱۳۸۸هـ.ش، ص ۱۰ ـ ۱۱). وعلى هذا، فإن غايتها «فهم المجردات بالاعتماد على خصائص الأشياء المادية، لتقود تفكيرنا إلى استخلاص مفهوم محدد حول مسألة معينة عن طريق تعابير استعارية؛ إذ إن العاصفة، والنار، والظلمة مثلا كلها تجارب حياتية، يعيشها الإنسان، ويتفاعل معها يوميا، مما يجعله يسقطها على تعابيره اليومية، ويتم فيها إسقاط مجال حياتي معين على مجال آخر» (الزناد، ۲۰۱۱م، ص ۱۴۲).

فالاستعارة تريد من الأمور التي يجربها الإنسان يوميا في حياته، أن تساعده في استيعاب الأمور المجردة غير المدرَكة بالحواس عادة، كالفكرة غير المحسوسة التي ينقلها الإنسان إلى ما هو أكثر وضوحا، فيصبها في وعاء المحسوسات، حتى تظهر وكأنها ماثلة أمام العين. وتنقسم هذه الاستعارة، وفقا لآراء لايكوف وجونسون، إلى ثلاثة أقسام:

٢ـ١. الاستعارة البنيوية

في هذا الضرب من الاستعارة، نقوم بنقل مفهوم مختص في مجال ما إلى ميدان ومجال آخر، كأن ننقل المفهوم المتعلق بالنار مثل الإحراق والحرارة، ونصبّه في مجال آخر، مثلاً تقول: اشتدت حرارة حبي لك. ومعلوم أن الحرارة متعلقة بالطاقة والحركة والنار وما يقرب من ذلك، إلا أننا نزعنا هذا المفهوم من ميدانه، ونقلناه إلى ميدان العشق والحب والرغبة.

وتعتمد هذه الاستعارة على طرفين أساسيين جوهريين، هما: «المصدر، وهو الأكثر إفهاما والأكثر وضوحا؛ والهدف، وهو الأقل وضوحا. ومثال ذلك الجدال، في قولنا: الجدال حرب» (لايكوف وجونسون، ١٩٩٦م، ص ١٢٣). فهذه الاستعارة لها طرفان: الطرف الأول هو المصدر الذي غالبا ما يكون بالنسبة للمتلقي واضح التصور، كالحرب هنا؛ والطرف الثاني غامض، كالجدال الذي تصورنا أن له مفهومين: أحدهما محسوس؛ والآخر معنوي. فنتصور المعنوي في وعاء المحسوس، حتى نتمكن من فهمه أكثر فأكثر.

٢ـ٢. الاستعارة الاتجاهية (الفضائية)

هذا النوع من الاستعارة «يركز على التجارب الفيزيائية والثقافية، وتعطي للتصورات اتجاها فضائيا» (المصدر نفسه)؛ والسبب وراء تسميتها بالاتجاهية، ذلك أنها في الغالب «ترتبط في الاتجاه الفضائي: عال ـ مستفل، وداخل وخارج، وأمام ووراء، وفوق وتحت، وعميق وسطحي، ومركزي وهامشي» (المصدر نفسه، ص ٣٣). وعلى سبيل المثال، حينما نقول: "التعلم في الاجتهاد، ففي هذا المثال، قد جعلنا للتعلم جهة، وهي الظرفية التي يبرزها حرف "في"، وهذا ناجم عن أننا نتصور بوعي أو لا وعي أن التعلم بحاجة إلى وعاء؛ لأننا نتصوره بمثابة الشيء المادي الذي يستقر في فضاء مكاني. ومن أجل هذا، أخرجناه من معناه المعنوي إلى معنىً جسماني، تحدده الظرفية. ونظرا إلى أنّ التصور الاستعاري هنا مرتبط بأداة ولفظ محدد بجهة من الجهات، فتسمّى الاستعارة من هذا القبيل بالاستعارة الاتجاهية.

٢ـ٣. الاستعارة الأنطولوجية (الوجودية)

هذا النوع من الاستعارة مبني على التعامل مع الأشياء غير المحسوسة والتصورات الخارجة عن حدود المادة، على أنها أشياء مدركة بالحواس، لها كيان وجودي. «فنعتبر التصورات الذهنية فيها أوعية» (كوچش، ١٣٩٩هـ.ش، ص ٤٥). وبناء على هذا، يتعامل الذهن مع المفاهيم، كما يتعامل مع الأغراض المادية التي تشغل في عالم الوجود حيزا. ومن هذا المنطق، «نتصوّر الأحداث والأعمال أشياء، والأشياء مواد، والحالات أوعية» (لايكوف وجونسون، ١٩٩٦م، ص ٤٧).

وكان يسمّى هذا الضرب من الاستعارة بالتشخيص، حيث يقوم الكاتب أو الشاعر بإلقاء صفة أو مجموعة من صفات الإنسان على الأشياء، كأن نقول: "ضحكت الورود حين حل الربيع". فمعلوم، أن الضحك من صفات الأنسان؛ لكن منحناها للورود على سبيل التشخيص. و«هذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص البشرية» (كرتوس، ٢٠١١م، ص ٨٩).

والعملية الذهنية التي يجريها العقل، هي أنه يقوم «باستعارة شيء عام مطلق ومفهوم لدينا من خلال تجاربنا معه، لفهم شيء لم نره من قبل؛ ولكنه موجود بالفعل. فهذه الرؤية نوع من الميتافيزيقا. وهي عملية عقلية، يتم فيها فهم غير المنظور بالشيء المنظور. فنحن نستعير الشيء المنظور (كل ما نراه في الطبيعة) لفهم ما لم نره من قبل من أحداث وأنشطة وأحاسيس وأفكار. ولكننا نرى هذه الأشياء من خلال آثارها علينا وتجاربنا معها. ولهذا، تتحول هذه الأشياء غير المنظورة لذوات لها كيانات ووجود، يتمّ التعامل معها على أنها مواد فيزيائية» (أحمد، ٢٠١٨م، ص ٤٤). إذن، فهذا النوع من الاستعارة يساعدنا أن نلمس تلك الأشياء

التي لا نستطيع دركها بالحواس، كما أنها تقرب الغريب الذي يصعب الإلمام به، لدرجة يكاد يكون ماثلا أمامنا، فنتمكن بعد ذلك من معرفته أكثر وأكبر.

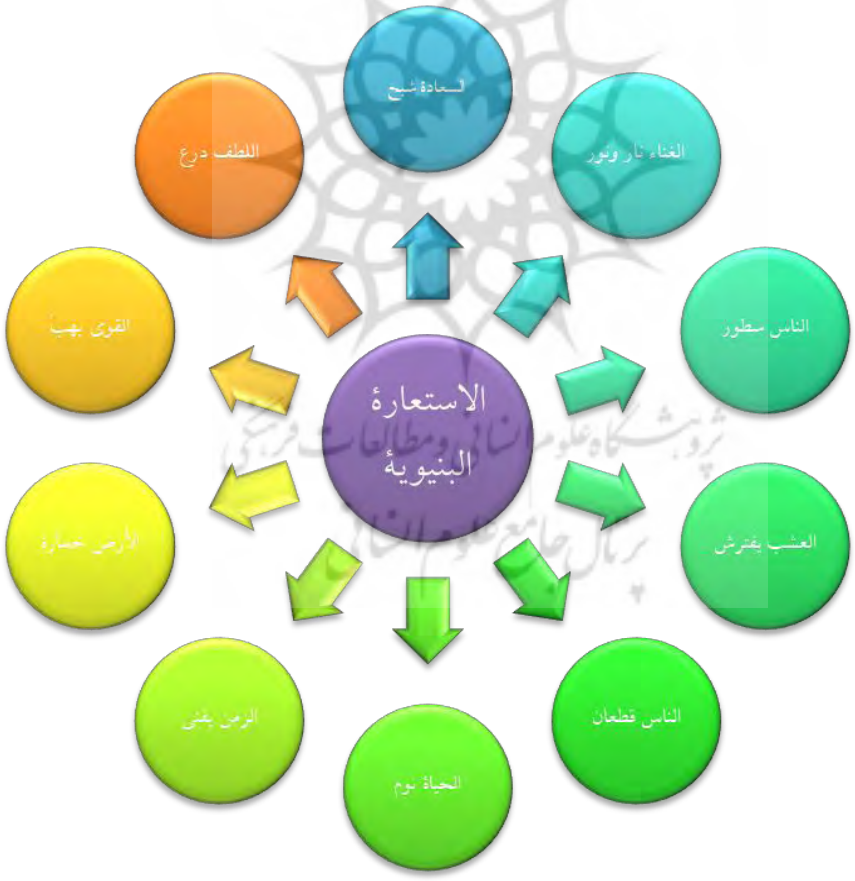
۳. الإطار التطبيقي

۳ـ۱. الاستعارة البنيوية

في هذا النمط من الاستعارة، يتم «القبض على مظهر من مظاهر تصور ما عن طريق تصّور آخر» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶م، ص ۳۳). وغالبا يوظفها المتكلم، عندما يكون ثمة مفهومان: أحدهما معنوي، يصعب دركه؛ والآخر مادي وملموس. فمن أجل إيضاح الصورة، يجعل من المادي وعاء، يتضمن الأمر المعنوي، ليسهل عليه فهمه واستيعابه.

بالإضافة إلى هذا، فإنها، «تساعدنا في التفكير بالطرق والمناهل الحديثة وإبداع الموضوعات الجديدة بألاعيب لسانية» (أصغري، ۱۳۹۴هـ.ش، ص ۱۱)؛ ومرجع ذلك أننا بهذه الطريقة نجمع بين شيئين مختلفين، فننتج تعبيرا ومفهوما جديدا، يضاف إلى رصيد اللغة.

وقد وظف جبران هذا الضرب من الاستعارة في قصيدة *المواكب* لأغراض شتى، هي:



ـ السعادة شبح

قال جبران:

وَمـا السَّـعادَةُ فـي الـدُّنيا سِـوى شَـبَحٍ يُرجـى فَـإِن صـارَ جِسـماً ملّـهُ البَشَـرُ

(٢٠١٠م، ص ٨٣).

من خلال تصور السعادة عبر الشبح، نستطيع أن نعي ما يجول في ذهن جبران الذي يرى السعادة مجرد وهم، يركض الإنسان وراءه. فإذا حققه وصار بيده، مَلّه، ونفرت منه روحه، فسعى بعد ذلك إلى شيء غيره. فجبران من خلال هذه الاستعارة، يعكس لنا أن السعادة في هذه الدنيا أمر محال؛ لأن الإنسان يريد من الأشياء أن تصبح مادية. فإذا تحولت إلى ما يطمح له، وصارت مادية، مثلما تمنى، فسرعان ما ينفر منها، ويشعر بالملل حيالها.

ـ الغناء نار ونور

قال جبران:

أَعطِنـــي النّـــايَ وَغَـــنِّ فَالغِنـــا نـــارٌ وَنُـــور

وَأَنِـــينُ النّـــايِ شَـــوقٌ لا يُدانيـــهِ الفُتُـــور

(المصدر نفسه، ص ٨٤).

في هذه الاستعارة، نقل "الغناء" إلى ميدان آخر من جنس مدلول حسي، هو "النار والنور"، ليبرز معناه أقوى. فالغناء قد يغيب على الكثير أثره. فتصّوره الشاعر عبر "النار ـ النور"، حتى يعكس قوته؛ لأن هذين المفهومين يشتملان على الكثير من الطاقة والديناميكة والتوهج الروحي والحرارة والوضوح. فلما ربط الشاعر بين مفهوم الغناء والنور والنار، بَيَّن لنا قداسة هذا الغناء الذي يدعو إليه في القصيدة بأسرها. فكما أن هذا النور مقدس، فكذلك هذا الغناء مقدس؛ وكما أن النار فيها حركة، فكذلك هذا الغناء مفعم بالحيوية والنشاط. فمن استمع إليه، طربت نفسه، ومالت إلى الطهارة والبراءة أكثر.

ـ الناس سطور

قال جبران:

أَعطِنـــي النّـــايَ وَغَـــنِّ وَإِنـــسَ داءً وَدَواء

إِنَّمـــا النّـــاسُ سُـــطُورٌ كُتِبَـــت لَكِـــن بِمـــاء

(المصدر نفسه، ص ٩٢).

الاستعارة البنيوية في قوله "الناس سطور"، تعكس لنا نظرة جبران حيال مَن يتمسك بهذه الحياة، وأنها نظرة خاطئة؛ لأن الناس عند جبران ليسوا إلا سطورا مكتوبة بماء. وإن ما كتب على الماء لسرعان ما ينتهي. فالحياة عند جبران دوامها قصير دوام الكتابة على الماء. فهي رحلة عابرة، وما فيها زائل وعابر. ولعل هذا دعوة من الشاعر للانتفاع باللحظة الراهنة في حياة كل إنسان. بناء على هذا، فالاستعارة تعبر عن نظرة فلسفية عند جبران بالنسبة للحياة.

ـ العشب يفترش، والفضاء يلتحف

قال جبران:

هَـــل فَرَشـــتَ العُشـــبَ لَـــيلاً وَتَلَحّفـــــــتَ الفَضـــــــا

(المصدر نفسه، ص ۹۱).

في هذا التعبير الواضح والمعبِّر، يستخدم الشاعر استعارتين مفهومتين: الأولى تتمثل في "افتراش العشب"؛ والثاني "التحاف الفضاء". فهذه الاستعارة تكشف عن فكر الشاعر وخطه الذهني الذي ينتقي تعابير الاستعارات في قصيدته، لتتكشف لنا بهذا التعبير البساطةُ التي يبحث عنها جبران؛ إذ إنه قد تجرد وعزف عن كل الزخرفة والبذخ، وجنح إلى الحياة البسيطة البعيدة عن التعقيد، لدرجة أنه راضٍ أن تكون الأرض فراشه والسماء لحافه الذي يلتحفه، كما يبين ذروة الارتباط بالطبيعة والعودة إليها ودعوة الشاعر إلى التبسط والزهد عن التكلف والبهرجة.

ـ الناس قطعان

قال جبران:

فَأَفضَلُ النـاسِ قطعـانٌ يَسـيرُ بِهـا صَـوتُ الرُّعـاةِ وَمَـن لَـم يَمـشِ يَنـدَثِرُ

(المصدر نفسه، ص ۵۷).

في هذا البيت، لدينا تصور استعاري من نوع الاستعارة البنيوية، وهو: "الناس قطعان"، ويتكون من طرفين أساسيين، هما: الطرف المصدر "قطعان"، وهذا المفهوم بالنسبة للمستمع واضح، نتصور من خلاله الطرف الهدف "الناس". ففي هذه الاستعارة، قد نقل الشاعر مفاهيم، مثل: قطعان وما يتعلق بها من صوت ورعاة، من ميدانها إلى ميدان آخر. والميدان المنقول إليه هو "الإنسان"، ليتسنى له من خلال هذا التركيب الجديد إيصالُ فكرة إلى المستمع، أن الناس بمن فيهم ذلك أفاضلهم لا إرادة لهم من عند أنفسهم، بل أنهم منقادون للظروف والزمان، وهم تبع. فلم يجد أدل على هذا المعنى من أن ينقل مفهوم "القطعان" من ميدانه، ويستعمله في ميدان "الإنسان"؛ لأن الجميع يعلمون أن القطعان لا تمتلك إرادة من نفسها، وأنها تسير وفق إرادة الراعي وصوته. فخلق عبر هذا النقل تصورا، يدل بوضوح على الفكرة المنشودة، ويحقق الأثر المبتغى بجلاء.

ـ الحياة نوم

قال جبران:

وَمـا الحَيـاة سِـوى نَـومٍ تُـراوِدُهُ أَحـلامُ مَـن بِمـرادِ الـنَّفسِ يَـأتَمِرُ

(المصدر نفسه، ص ۵۹).

الاستعارة المفهومية في هذا الشق من القصيدة، تتكون من "الحياة" و"النوم". والنوم هنا الطرف المصدر، أي المفهوم الواضح الذي من خلاله نريد أن نتصور المصدر: "الحياة". أما الترابط بين الطرفين، فهو قصر المدة. فالشاعر نقل مفهوم "الحياة" الذي يتعلق بمفاهيم، من مثل: تنمو، وتتغير باستمرار، ولها بداية ونهاية، إلى شيء عار من كل هذه اللوازم، وهو النوم، ليحقق الاقتضاء الذي يبحث عنه؛ إذ إن غايته من هذا النقل في المفاهيم أن يكشف عن قلة دوام الأيام التي نعيشها في هذا الدنيا.

فهو لم يكتف بهذا الرسم على لوحته الذهنية، بل أضاف إلى هذا النوم أحلاما، تراود النائم، ويرمي بتلك الأحلام، الأماني التي يكدح البشر من أجلها كثيرا، حتى تكاد تفوِّت عليه الحياة الحقيقية. وعبر هذا النقل في التصورات والمفاهيم، استطاع أن يبين الصورة التي تجسد كلامه على أبدع شكل وهيئة.

ـ الزمن يفنى

قال جبران:

وَأَنـــــينُ النّـــــايِ يَبقـــــى بَعـــــدَ أَن يَفنـــــى الـــــزَّمَن

(المصدر نفسه، ص ٦٠).

المفهوم الاستعاري ههنا هو "فناء الزمن". والزمن مفهوم في الذهن، يتعسّر دركُه خارجَه أو بالحواسّ، لبعده عن المحسوسات، ولدخوله في عِداد المفاهيم الأساسية، «كالكمّ، والحالة، والتحول، والعمل، والعلة، والأهداف، والمفاهيم الموجودة في سياق واحد» (كريمي وعلائي، ١٣٩٢هـ.ش، ص ١٤٣).

فيظهر أن إجراء وصف الفناء على مفهوم الزمن، لم يأتِ على الطريقة المعتادة في اللغة؛ لأن الغالب في هذا المفهوم أنه ظرف لما يجري فيه من أشياء وأحداث. فالفناء موجَّه لأولئك البشر الذين يجرون داخل الزمن، ويسيرون، إلا أنه أبدع حيث أعرض عن ذكر "أهل"، بل تصور الفناء للزمن نفسه، حتى لا يحصل تقييد لفناء الزمن؛ لأنه لو قال "يفنى" أهل الزمن فحسب، لتصورنا أن الزمن يبقى دون أهله؛ لكن هذا الأسلوب يحقق مبالغة أعظم مبينا أن أنين الناي لا يبقى بعد فناء أهل الزمن، بل يبقى حتى مع فناء الزمن نفسه.

وهذا من بديع المبالغة؛ لأن الشيء لا يبقى إلا ببقاء الزمن؛ لكن الشاعر يخبر عن أنين الناي بأنه شيء مختلف، بحيث لا ينفى حتى بعد أن تفنى مقوماته، وهي الزمن. وكل هذا حصل بفضل الاستعارة المفهومية التي نقلت بعض المفاهيم من ميدانها واستعمالاتها السائدة إلى ميدان آخر، لا ارتباط بينهما من دون تصور ذهني.

ـ الأرض خمّارة

قال جبران:

فَـــالأَرضُ خَمّـــارَةٌ وَالـــدَّهرُ صـــاحبها وَلَـيسَ يَرضـى بِهـا غَيـر الأُلـى سـكرُوا

(٢٠١٠م، ص ٦١).

قوله: "الأرض خمارة" ـ حسب البلاغة الكلاسيكية ـ تشبيه من نوع البليغ؛ لأن الشاعر حذف وجه الشبه والأداة، وأبقى المشبه والمشبه به. فلا يعد مثل هذا عند القدماء استعارة؛ لأن الطرفين لم يصلا إلى مرحلة الاتحاد بأن يكون المشبه فردا من أفراد المشبه به؛ لأن شروط الاستعارة «أن تتناسى التشبيه، وتدّعي أن المشبه فرد من أفراد المشبه به وداخل في جنسه ...، كما في رأيت أسدا يمتطي صهوة جواده، تريد رجلا شجاعا، فلفظ "أسد" هو لفظ المشبه به المستعار للمشبه. وطريقة إجرائها، أن تقول: شبهنا الرجل الشجاع بالأسد في الجرأة، ثم تناسينا التشبيه، وادعينا أن المشبه فرد من أفراد المشبه به داخل في جنسه، ثم استعرنا لفظ الأسد للرجل الشجاع على سبيل الاستعارة التصريحية» (عبد الرزاق، ٢٠٠٦م، ص ٤٤ ـ ٤٥)؛ ولكن عند المنظرين، لايكوف وجونسون، معدود في خانة الاستعارة التي يسميانها بالمفهومية؛ إذ تم نقل لفظ "خمارة" من ميدان استعماله كالحانة والسكر والنشوة، إلى ما غير ذلك، ليستعمل فيما لا صلة له قبل هذا الاستعمال بالميدان السابق.

وأراد الشاعر بهذا أن يعكس أن الناس مجبولون على التخدير، فغنيهم يعلل نفسه بالغناء، والفقير بفقره، وأنهم لا يستطيعون أن يرضوا رضى كاملا في الحياة إلا عبر نسيان بعض جوانبها؛ لأنها، وإن منحت شيئا، قد سلبت أشياء. فلا حل أمام البشر إلا هذا التخدير الذي يتخذه وسيلة ليقلل من نفسه وطأة الحياة وثقلها.

ومن أجل هذه الدلالة والصورة، راح الشاعر يركب بين معينين مختلفين في الميدان. فركب "خمارة" مع "الأرض"، ليصور لنا أن الأرض خمارة، تمنح السكر، وأن أي أحد لن يصل فيها إلى درجة الرضى، إلا من رآها بهذه النظرة، فشرب من شرابها، ليسكر تلك السكرة التي تذهب عنه عقله. ولأجل هذا، صرح الشاعر بعد أن وصف الأرض بهذا الوصف قائلا:

فَـالأَرضُ خَمّـارَةٌ وَالـدَّهرُ صـاحبها وَلَـيسَ يَرضـى بِهـا غَيـر الأُلـى سـكرُوا

فَـإِن رَأَيـتَ أخـا صَـحوٍ فَقُـل عَجَبـاً هَـلِ اِسـتَظَلَّ بِغَـيمٍ مُمطِـرٍ قَمَـرُ

(المصدر نفسه).

ـ نهر الحياة / أكواب وهم

قال جبران:

لِـذاكَ قَـد حَوّلـوا نَهـرَ الحَيـاةِ إِلـى أَكـواب وَهـم إِذا طـافوا بِهـا خَـدرُوا

(المصدر نفسه، ص ۶۱).

يتضمن هذا الكلام استعارتين مفهوميتين: الأولى في قوله "نهر الحياة"، حيث ربط بين كلمتين من حقلين مختلفين، فنقل الحياة التي تحمل دلالة معنوية إلى معنى حسي، يجسدها أكثر، وهو "النهر". والترابط بينهما أن الحياة دقائق ولحظات، تمر باستمرار، وكذلك النهر ماؤه يجري دون وقفة. فلما أراد أن ينوه بسرعة مرور الحياة، لم يجد دلالة أوضح على هذا المعنى من أن يوظف النهر الذي قد شاهده الجميع بأنه لا يتوقف عن المضي والحركة الدؤوبة، وأنه إذا توقف يوما، فمعناه أنه قد نضب ووَشل ماؤه، كذلك حال الحياة توقفها يعلن عن الانتهاء والنهاية.

والاستعارة المفهومية الثانية تتجلى في قوله "أكواب وهم". أراد من الوهم هنا نسيان القضايا التي تقض المضجع. ونظرا إلى أن هذا النسيان يعطي الإنسان دقائق ولحظات من النشوة والراحة تفعل به، كما تفعل الخمرة بشاربها، فتنسيه الهموم ومتاعب الحياة وصعابها، فنقل الوهم من ميدانه، واستخدمه إلى ميدان آخر على طريقة الاستعارة المفهومية التي تحصل عبر التصور والنقل لمعنى من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر.

وقد صورت هذه الاستعارة أهمية النسيان في استمرارية الحياة. والأكواب تعكس تلك اللحظات التي يعجز الإنسان فيها عن تفسير الحياة وفهمها. فلا حل له غير الأكواب المترعة بسكر النسيان. وأبدع الشاعر في هذا المقطع من القصيدة، حيث جمع بين "نهر الحياة"، و"الأكواب وهم"، و"الحياة خمارة"؛ لأن كل هذه الاستعارات قد وظفت لدلالات متقاربة على طريقة واحدة، هي الاستعارة المفهومية.

ـ الدين حقل يُزرع

قال جبران:

وَالـدِّينُ فـي النّـاسِ حَقـلٌ لَـيسَ يَزرَعـه غَيـرُ الأُلـى لَهُـم فـي زَرعِـهِ وَطَـرُ

(المصدر نفسه، ص ۶۳).

الاستعارة المفهومية في هذا الشطر من القصيدة هي قوله: "الدين في الناس حقل"، حيث ربط الشاعر بين مجالين من اللغة مختلفين. فمجال المصدر "الدين" مختلف عن مجال الهدف "حقل"؛ لكنه عبر تصور ذهني ركب بين هذين الميدانين، ليتمكن

السامع أن يتصور الأمر المعنوي "الدين"، عبر مفهوم مادي محسوس واضح "حقل". وهذا التصور ساعد المتلقي، ليفهم الأمر المعنوي بشكل أكبر. والترابط بين مجال المصدر والهدف هو المنفعة.

بعبارة أخرى أن الناس لا يرغبون في الزراعة، إلا من أجل منفعة متوخاة، وغالبا ما تكون مادية، كذلك أهل الدين لا يرغبون في الدين إلا خلاصا من النار التي يحذر منها الدين أو أملا في نيل النعيم. وليست الغاية التي تدعوهم إلى التدين هي عبادة الخالق وشكر فضله ونعمه الجمة، كما يقول جبران:

فَـالقَومُ لَـولاً عِقـابُ البَعـثِ مـا عَبَـدوا رَبّـاً وَلَـولا الثَّـواب المُرتَجـى كَفَـرُوا

(المصدر نفسه، ص ٦٣).

وهذه الاستعارة في كلام جبران النصراني، تذكرنا بكلام الإمام أمير المؤمنين (عليه السلام)، حيث قال: «مَا عَبَدْتُكَ خَوْفاً مِنْ نَارِكَ وَلاَ طَمَعاً فِي جَنَّتِكَ وَلَكِنْ وَجَدْتُكَ أَهْلاً لِلْعِبَادَةِ» (المجلسي، ١٩٩٨م، ج ٣، ص ٣٥٣)، مبينا أن العبادة التي على المؤمن أن يحققها، ينبغي أن تكون من مبعث الحب في الله تعالى، لا خوفا أو طمعا. فجبران من خلال الجمع بين لفظين من حقلين متباعدين "الدين والحقل"، يريد الكشف عن أن أكثر الناس بعيدون عن غاية الدين الحقيقية كل البعد، وأن عبادتهم تضاهي تجارة أهل الأرض الذين يبحثون عن النفع وطرد الضرر والخسارة.

ـ اللطف درع

قال جبران:

وَاللُّطـفُ لِلنّـذلِ دِرعٌ يَسـتَجيرُ بِـهِ إِن راعَـهُ وَجَـلٌ أَو هالَـهُ الخَطَـرُ

(٢٠١٠م، ص ٧٣).

في هذه الاستعارة، نقل "اللطف" من ميدانه الدلالي واللغوي إلى ميدان آخر، هو "درع". فينكشف لنا بهذا موقفُ الشاعر تجاه هذه الصفة التي يراها مجرد خدعة، يتوسل بها الشخص الذي يتقمص رداء الأخلاق، حتى يتخلص من خطب محدق أو خوف يُهيلُه ويقضّ مضجعه، وليس هناك لطف حقيقي منبعث من مطلق الصدق والحب، ثم يبين أن هذه الصفة لا تقتصر على من يتسم بالنذالة، بل حتى القوي إذا لانَ، فهي خدعة منه، انطلت على من فقدوا البصر والبصيرة. «فإن لقيت قويا لينا فبه لأعين فقدت أبصارَها البصرُ» (المصدر نفسه).

وقد سبق المتنبيُّ جبرانَ خليل جبران إلى هذه الدلالة التي تُوضِّح نظرة كلا الشاعرين إلى صفة اللين واللطف في الحياة، حيث قال المتنبي:

الظُلـمُ مِـن شِـيَمِ النُفـوسِ فَـإِن تَجِـد ذا عِفَّـةٍ فَلِعِلَّـةٍ لا يَظلِـمُ

(١٩٣٨م، ص١٦٦).

يبين أنه لا يوجد لينٌ حقيقةً في الحياة، وإنما هو الضعف. فالضعيف لضعفه لا يَبطش، والقويُّ إن لَانَ فلأسبابٍ دَعَتهُ إلى الرّفق، بحيث حين تتأتى فرصة، سينبذ اللين جانبا، ويستخدم العَسفَ والقوة. فالمتلقي من وراء هذه الاستعارة، يستشف الطريقة التي يفكر بها الشاعر حيال المجتمع.

٣ـ٢. الاستعارة الاتجاهية (الفضائية ـ الفيزيائية)

هذه الاستعارة، بخلاف الاستعارة السابقة، لا يتم فيها فهم أمر غير واضح عبر تصور ملموس قابل للإدراك بالحواس، بل إن هذه الاستعارة التي تسمى أحيانا بالفضائية أيضا، تعتمد على الاتجاهات الفضائية التي تشغل حيزا وحجما. كأن تقول: "سقطت في متاهات الحياة"، فأنت ههنا لم تنقل تصورا من ميدانه، لتدخله في ميدان آخر، وإنما بينت الاتجاه عبر الاستعارة، حيث جعلتَ لمتاهات الحياة جهة هي الظرفية، وبيَّنتها من خلال حرف "في".

كذلك من خلال هذه الاستعارة، نستطيع فهم المفهوم المجرد للأحجام؛ لذا، «يمكن للإنسان أن يفكر في نفسه، كمظروف لظرف السرير والغرفة والبيت والأماكن ذات الحجم التي يمكن اعتبارها ظرفا وتمديد هذه التجربة الجسدية إلى المفاهيم الأخرى لم يكن لها حجم جوهري أو مفهومي، وبالتالي يخلق مخططات مجردة من الأحجام الفيزيائية في ذهنه» (محمدي، ۱۳۹۱هـ.ش، ص ۱۴۱).

وقد وظف جبران هذا الضرب من الاستعارة الفيزيائية في قصيدة *المواكب* لإبراز بعض الدلالات والمكامن التي يدرسها البحث فيما يلي:

ـ الخير في الناس

قال جبران:

الخَيــرُ فــي النــاسِ مَصــنوعٌ إِذا جُبــرُوا وَالشــرُّ فــي النــاسِ لا يَفنــى وَإِن قُبــرُوا

(۲۰۱۰م، ص ۶۲).

ورغم أن "الخير" و"الشر" من أمور، لا تملك حيزا وفضاءً حقيقةً، إلا أن الشاعر حدد لهما جهة الظرفية، وذلك عبر حرف "في". وتنبع «هذه الاتجاهات من كون أجسامنا لها هذا الشكل الذي هي عليه» (حفصي وشقروش، ۲۰۲۱م، ص ۹۶). فنتصور في ذهننا دون أن نشعر، أن الأشياء التي لا تحتمل الشكل والجهة ذات جهة.

وأراد جبران من وراء حديثه عن تحديد جهة للخير والشر، إخبارنا أن هذين الأمرين لا قيمة لهما دون تمثلهما في جهة. ولا جهة أهم من الإنسان، كما أن الخير والشر أمور نسبية. فالخير باعتبار ما شر، والشر باعتبار آخر خير. وهذا الإنسان هو مَن يعين الاعتبار الذي به يتجليان. ولو لا هذه الجهة التي قُيد بها "الشر ـ الخير"، لم يكن أي معنى حقيقي لها.

ـ بلوغ الناس سنّ الفطام

قال جبران:

إِنَّمـــــا التَّخـــــديرُ ثَـــــديٌ وَحَليـــــــــبٌ لِلأَنـــــــــام

فَـــــإِذا شـــــاخُوا وَمـــــاتُوا بَلَغـــــوا ســـــنَّ الفِطـــــام

(٢٠١٠م، ص ٧٦).

في: "بلغوا سن الفطام"، تصور الشاعر للفطام سنا، وجعل هذه السن في جهة محددة، يجري الإنسان نحوها، حتى يصلها ويبلغها. وأراد من خلال هذا الكلام، أن يبين أن عمر الناس له نقطة نهاية محددة، يبدأ الإنسان من يومه الأول بالحركة والتوجه نحوها. وقد أبدع الشاعر في بيان عمر الإنسان، حيث إنه لإظهار النقطة واللحظة الأخيرة من الحياة استخدم فعل "بلغ" الذي يدل على الصعوبة؛ إذ الإنسان عادة من أجل أن يبلغ نقطة، عليه أن يواجه تحديات في طريقه، فكأنه قال: من أراد الوصول للنهاية، فأمامه عقبات كؤود يجب تخطيها؛ لأن فعل "بلغ"، كما يتضح من استعمالاته، يشير إلى مراحل وصعوبات كبلغ الجبل. و"بلغ" أي وصل لسن الرشد وغير ذلك.

ووظف "الفطام" الذي هو فصل الطفل عن ثدي أمه، ليدل على أن الإنسان رغم كل الصعوبات التي يعانيها في الحياة، لايزال غير راغب عن مغادرتها، وأن تركه لها كترك الطفل لثدي أمه الذي يغذيه، ويأنس به، وقد اعتاد عليه أياما طولا. فالشاعر من خلال الاستعارة الفضائية هنا يبين مشقة الطريق الذي يوصل الإنسان لساعة الصفر، وكذلك يكشف لنا أن الإنسان يحب الحياة، وإن كانت مثقلة بالأوجاع والهموم.

ـ الروح موضع الحبّ

قال جبران:

وَالحُبّ فـي الـرُّوحِ لا فـي الجسـم نَعرفُـهُ كَـــالخَمرِ لِلـــوَحي لا لِلسّـــكر يَنعَصـــرُ

(المصدر نفسه، ص ٦٣).

في هذا الشطر، أراد الشاعر التأكيد على أن الموطن الحقيقي للحب هو الروح، وليس الجسم، كما يتوهم ذلك بعض الناس، وقرر هذا المعنى بتمثيل هو أننا حين نعصر العنب، نريد بذلك رقي الروح، لا سكر الجسم. وكما أن الخمر تنتشي به الروح، وإن كان للجسم بحسب الظاهر نصيب من اللذة، كذلك فإن المرآة الحقيقية التي تعكس حقيقة الحب هي الروح لا الجسم، ليبين عبرها أن الحب يختلف عن النزوات والرغبات التي تدعو إليها النفس. وقد حقق هذا المعنى الرفيع عن طريق تحديد جهة ظهور الحب، أي "الروح"، حيث قال إننا نعرف الحب من جهة الروح، لا الجسم.

ـ الروح تستعلي

قال جبران:

وَالجســمُ لِلــرّوحِ رحــمٌ تســتَكنُّ بِــهِ حَتّـــى البُلـــوغ فَتَســـتَعلي وَيَنغَمِـــرُ

(المصدر نفسه).

في هذه الأبيات من قصيدة *المواكب*، يوظف الشاعر الاستعارة الفضائية؛ ذلك أنه بعد أن جعل الجسم بمثابة الرَّحم، والروح بمثابة الجنين، ذكر أن هذه الروح تستقر في الرحم، أي "الجسم" مدةً، ثم "تستعلي"، أي تعرج إلى الأعلى، لتعود إلى الموطن الأوّل. أما الجسم الذي قد خلق من تراب، فينغمر، ليعود إلى الأسفل.

فالشاعر من خلال ذكر الجهات في هذه الاستعارة، يوضح أنّ مكانَ الروح هو العلو؛ لأنها قد نزلت إلى الأرض من العالم العلوي، وأنها بعد اكتمال أيامها تعود لذلك العالم الرفيع. أما الجسم، فبما أنه قد خلق من عالم سفلي، فبمجرد انتهاء صلاحيته، ينغمر كالماء الذي يجفّ، ليعود إلى الموطن الأول، وهو العالم السفليّ.

۳ـ۳. الاستعارة الأنطولوجية (الوجودية)

في هذا النوع من الاستعارة، نتصور الأشياء المعنوية عبر التصورات المادية، لتكسب بذلك وجودا ملموسا. وما يميزها عن الاستعارة البنيوية، هي أنه في الاستعارة البنيوية، يتم نقل دلالة من مجالها وميدانها، لتستعمل في ميدان آخر، كأن أقول: "أشم الصدق". فالمتكلم نقل "الشم" من ميدانه الذي يتعلق بالأطعمة والروائح و...، إلى ميدان "الصدق".

أما الاستعارة الأنطولوجية، فهي «تقوم باستعارة شيء عام مطلق لدينا من خلال تجاربنا معه لفهم شيء، لم نره من قبل؛ لكنّه موجود بالفعل. فهذه الرؤية نوع من ميتافيزيقا، وهي عملية عقلية، يتمّ فيها فهم غير المنظور بالشيء المنظور. ولهذا، تتحوّل هذه الأشياء غير المنظورة لذوات لها كيانات ووجود ماديّ، نتعامل معها على أنها موادّ فيزيائية» (أحمد، ۲۰۱۸م، ص ۴۴).

فالاستعارة البنيوية تتحقق عبر نقل المجال المصدر إلى الهدف. أما هذه، فتحصل عن طريق تصور الأحداث والأعمال، «باعتبارها أشياء، والأنشطة باعتبارها موادّ، والحالات باعتبارها أوعية» (لايكوف وجونسون، ۱۹۹۶م، ص ۴۷).

وقد استخدم جبران هذه الاستعارة بكثرة في قصيدته *المواكب*. يشير البحث أدناه إلى تمظهرات هذه الاستعارة فيها.

ـ الناس آلات تحركها أصابع الدهر

قال جبران:

وَأَكثَـــرُ النـــاسِ آلاتٌ تُحرّكُهـــا أَصـــابعُ الـــدَّهرِ يَومـــاً ثُـــمَّ تَنكَسِـــرُ

(٢٠١٠م، ص ٥٧).

في هذا الشطر من كلامه، تصور الشاعر الدهر، وهو أمر غير وجودي، على هيئة إنسان، فأثبت له الأصابع، ولم يكتف بهذا، بل تأكيدا لادعائه بأن الدهر له أصابع، أثبت صفة "تحركها" التي هي خاصة بالإنسان، وليس من سمات الأمور المعنوية، ليبرز لنا عبر هذه الاستعارة صورة جميلة، تكمن في عقله، بأن الناس مسيرون ومنقادون لا اختيار لهم في هذه الحياة، وأن الدهر هو الذي يفعل بهم ما يحّب ويرغب، وأنهم في هذا الضعف الظاهر ليسوا سوى آلات مسلوبة الإرادة مستسلمة للدهر.

ـ الحب ينتحر

قال جبران:

وَالحُـــبُّ إِن قـــادَتِ الأَجســـامُ مَوكِبَـــهُ إلـــى فِـــراش مِـــنَ الأَغـــراضِ يَنتَحِـــرُ

(المصدر نفسه، ص ٧٦).

يريد الشاعر من خلال هذه الاستعارة، بيان زيف الحب، إذا ارتبط بالجسم، موضحا أن هذا الذي يسمونه حبا، تقوده الأجسام إلى عالم الشهوة والنزغ؛ حتى يوطأ له فراش. فإذا وصل إلى هذه المرحلة، انتحر، وصار رغبة ونزعة، تطلبها النفس، ونافذة للذة بعيدة عن الروحانية.

وتكشف لنا هذه الاستعارة عن توجه الشاعر الفكري حيال هذه القضية؛ إذ يرى الحب حين يتعلق بالجسد، يقوده هذا الأمر إلى الانتحار. بمعنى آخر، يتحول من شيء مقدس إلى نزوة شيطانية. وهذه الاستعارة التي جعلت من الحب شيئا، يصدق فيه معنى الانتحار، أضفت جمالا للبيت، من خلال رسم صورة الصراع القائم بين الجسد ورغباته، وبين الحب الحقيقي وقداسته، وأن الحب يجب أن يقتصر على الروح. فإذا شابته نزعات النفس، تلوث، وانتحر، ولم يكن بعد ذلك حبا حقيقيا.

ـ الهوى فضاح

قال جبران:

فَـــــالهَوى الفَضّـــــاحُ يُـــــدعى عِنـــــدَنا الفَـــــتح المُبـــــين

(المصدر نفسه، ص ٧٧).

من خلال هذه الاستعارة، يريد جبران تقسيم الحب إلى ضربين: الأول ذلك الحب العذري الذي يتصل بالنبع الصافي، ويأخذ طهره وقداسته بالاتصال بالمصدر العلوي؛ وفي قبال هذا، ثمة حب آخر فضاح، يدنس الروح، ويلوث العقل، وينتسب زورا وجهلا إلى دائرة الحب الحقيقي، وأنه ليس شيئا سوى مطية، يركبها أرباب الشهوات، ممن يبحثون عن المتع واللذائذ الحيوانية، لتصل بهم إلى مآربهم الخسيسة وأهدافهم الحقيرة. فهم في مثل هذه الحال ليسوا إلا كالأنعام التي تجري خلف ما يشبع غريزتها.

وغرض الشاعر من هذه الاستعارة أن يفصل بين الشهوة التي تسمّى حبا ومن علاماتها أن المرء يتستر منها، حتى لا ينفضح في المجتمع، وبين ذلك الحب المقدّس الذي يطهّر الأرواح، وتنتزع منها الأنانية، لتحلق في سماء الأنوار والروحانية. فهذه الاستعارة كشفت الخط الفكري عند جبران الذي يرى حب الناس خارج الغابة {الفطرة} من نوع الشهوة.

ـ الغناء راعي العقول

قال جبران:

أَعطِنـــــــي النّـــــــايَ وَغَـــــــنِّ فَالغِنـــــــا يَرعـــــــى العُقـــــــول

(المصدر نفسه، ص ۶۰).

في هذا البيت، وبالتحديد في قوله: "الغناء يرعى العقول"، استخدم الشاعر تعبيرا استعاريا، حيث تصور الغناء راعيا، يرعى العقول، ويصنع صنيع الراعي مع الماشية. ولما أراد جبران أن يبين أن العقل نفسه أيضا بحاجة إلى راعٍ، يتعهده، شبهه بالماشيه التي بحاجة ماسة إلى من يتعهدها.

وقد أبدع أيما إبداع؛ إذ لم يقل إن العقل راع، بل جعله مرعيا، ليبين أن الإنسان، كما لا تستقيم أموره من دون عقل، ويصبح كالماشية التي ليس لها راعٍ، كذلك لا يستقر العقل حاله دون الغناء، ولن يستقيم أمره. وقد خلق هذا التصور الذهني الذي كوّنت منه الاستعارة جمالا رهيبا في أجواء النصّ وأرجائه.

ـ حزن النفس ظل من وهم

قال جبران:

لَـــــــيسَ حـــــــزنُ الـــــــنَّفسِ إِلّا ظـــــــلّ وَهـــــــمٍ لا يَـــــــدوم

وَغُيـــــــومُ الـــــــنَّفسِ تَبـــــــدو مـــــــن ثَناياهـــــــا النُّجـــــــوم

(المصدر نفسه).

في هذا الشطر، تخيل الشاعر أن النفس تمتلك سماء رحبة، تتكاثف فيها الغيوم، وتتثاقل. ويقصد بالغيوم هنا الأحزان التي تتراكم بعضها فوق بعض في النفس. والشاعر يريد من هذا، أن يوضح بأن النفس، وإن كانت رحبة بقدر السماء، إلا أن الغيوم، أي الهموم والأحزان، قد ملئتها. ورغم هذا، فلا ينبغي الاستسلام؛ لأن الأحزان دون شك ستزول بالعزيمة والإرادة، ويتحول اليأس إلى الأمل، ستبصره على شكل نجوم، تظهر في سماء الروح. وتعكس هذه الاستعارة نظرة الشاعر بالنسبة لمفهومي اليأس والأمل في الحياة.

ـ الروح تقتل

قال جبران:

وَقاتـــــلُ الجِسْـــــمِ مَقتـــــولٌ بِفعلَتِـــــهِ وَقاتـــــلُ الـــــرُّوحِ لا تَـــــدري بِـــــهِ البَشَـــــرُ

(المصدر نفسه، ص ۶۵).

يستخدم الشاعر في هذا الشطر من القصيدة، كلمة "قاتل" في معنيين اثنين، ولكن مختلفين: الأول مع لفظ "الجسم"، ويريد به معنى مفارقة الروح حقيقة؛ لأن «الحياة تعني اتصال الروح بالجسد. ومتى فارقت الروح جسد صاحبها، فقد مات، وانتهى»

(الجيلي، ١٩٩٧م، ص ١٦٦). أما كلمة "قاتل" مع "الروح"، فليس استعمالها استعمالا حقيقيا؛ إذ الروح لا يصدق فيها فعل القتل إلا عبر التصور الذهني البحت.

وبناء على هذا، فإن الشاعر ههنا يتصور قضية إهمال الروح ونسيان تزكيتها بالعلم والأخلاق، حتى تغرق باللذات واللهو، من خلال اشتقاق وصف من مادة القتل؛ لأن من يهمل تزكيتها، حاله وحال من قتلها سواء. فالشاعر بهذا التصور المُدَرك بالحواس أبرز معنى معنويا، يصعب فهمه. كما أن هذه الاستعارة تبرز لنا الخط الذهني الذي يتبناه جبران، حيث إنه يرى إهمال الروح جريمة أشنع وأفظع ممن قتل جسما، وأن إهمالها هو القتل بنفسه.

الخاتمة

بعد مناقشة العنوان عبر الأسئلة المثارة في بداية الدراسة، حصل البحث على النتائج التالية:

أن الشاعر وظف جميع ضروب الاستعارة المفهومية: الفضائية، والبنيوية، والأنطولوجية. وعبر تحليل هذه الأنواع، ينكشف الكثير من الخيوط الذهنية في عقلية الشاعر.

فالاستعارة البنيوية برهنت أن شاعرنا ينظر إلى الحياة على أنها زائلة وعابرة، وعلى إثر هذا، يدعو الناس إلى الانتفاع باللحظات الراهنة. كما أن هذا الشاعر يؤمن بأن البساطة في الحياة أليق من التعقيد والبهرجة. وتوضح هذه الطريقة أن جبران يعتقد بأن الإنسان مسلوب الإرادة في حياته، تقهره الظروف. وتُظهر لنا بعض استعاراته البنيوية أن الحياة قصيرة، بحيث يراها مجرد هجعة سرعان ما تنقضي وتنتهي. وفي موضع آخر، يبين أن اللطف والظَّرَف في هذه الحياة خدعة، يتوسل بها بعض الناس من أجل مآربهم.

وأما الاستعارة الفضائية، فتظهر أن الحب، حسب توجه شاعرنا، ليس له موضع غير الروح، وما يتعلق بالجسد ويسمونه حبا، ليس إلا نزوة وشهوة، يمليها الشر والشيطان الرجيم على الإنسان. وأما بالنسبة إلى العزم، فيراه ظلا ووهما، لا يتجسد على أرض الواقع.

في الاستعارة الأنطولوجية، يكشف اللثام عن أن الحب إذا ارتبط بالجسم، فقد صدقه وحقيقته. كما أنه من خلال إمعان النظر في هذا القسم من الاستعارة، يتضح أن الشاعر يؤمن بأن الأشياء الهادئة التي تعطي الخير، ليست معدومة العزم والإرادة، وأنها في الوقت المناسب، تبرز هذا الجانب الذي يدل على الصلابة والقوة.

***

المصادر والمراجع

* *القرآن الكريم*.

أ ـ العربية

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. (٢٠٠٧م). ***تأويل مشكل القرآن***. تحقيق إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد، عطية سليمان. (٢٠١٨م). ***الاستعارة القرآنية في ضوء النظرية العرفانية***. القاهرة: الأكاديمية الحديثة لكتاب الجامعي.

أكبري، إلهام؛ علي خضري، وسيد حيدر فرع شيرازي. (۱۴۰۲هـ.ش). «الاستعارة المفهومية في ديوان لا ماء في النهر لناصر البدري على ضوء نظرية جونسون ولايكوف». ***مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها***. ع ۲۹. ص۶۹ ـ ۸۶.

بحري، خداداد؛ علي خضري، وعلي عندليب. (۲۰۲۰م). «قراءة سوسيولوجية للبنية الحكمية في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران». ***مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي***. ع ۳. ص۱۴۰۷ ـ ۱۴۲۴.

تك تبار فيروزجاني، حسين؛ عسگر بابازادة أقدم، وزينب رحيمي. (۲۰۲۱م). «دراسة الاستعارة المفاهيمية للصور الحيوانية في الأمثال الشعبية الفلسطينية وفقا لنظرية لايكوف وجونسون». ***مجلة اللغة العربية وآدابها***. ع ۱۷. ص۳۴۱ ـ ۳۶۶.

جبران، خليل جبران. (۲۰۱۰م). ***المجموعة الكاملة جمع وتقديم أنطوان القوال***. بيروت: دار الجليل للنشر والطباعة والتوزيع.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (۲۰۱۵م). ***دلائل الإعجاز في علم المعاني***. بيروت: المكتبة العصرية.

الجيلي، عبد الكريم. (۱۹۹۷م). ***الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل***. بيروت: دار الكتب العلمية.

الحراصي، عبد الله. (۲۰۰۲م). ***دراسات في الاستعارة المفهومية***. عمان: وادي الكبير.

حفصي، منى؛ وعبد السلام شقروش. (۲۰۲۱م). «الاستعارة التصويرية وفهم العالم: رؤية في المفاهيم الإجرائية ونظام الذهن». ***إشكالات في اللغة والأدب***. ع ۴. ص ۸۹ ـ ۱۰۲.

الزناد، الأزهر. (۲۰۱۱م). ***النص والخطاب: مباحث لسانية عرفنية***. تونس: مركز النشر الجامعي.

عبد الرزاق، حسن. (۲۰۰۶م). ***البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع***. القاهرة: المكتبة الأزهرية للتراث.

عرب يوسف آبادي، عبد الباسط. (۱۴۰۳هـ.ش). «دراسة الاستعارات المفهومية في لغة المكتوبات على شواهد القبور». ***مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها***. ع ۳۰. ص ۱۴۱ ـ ۱۵۸.

القوبي، أصالة. (۲۰۲۴م). «أسلوبية الانزياح في قصيدة المواكب جبران خليل جبران». ***مجلة لغة كلام***. ع ۰۱. ص ۵۷ ـ ۷۴.

كرتوس، جميلة. (۲۰۱۱م). ***الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية***. رسالة الماجستير. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة مولود معمري تيزى وزو. الجزائر.

لايكوف، جورج؛ ومارك جونسون. (۱۹۹۶م). ***الاستعارات التي نحيا بها*** . الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. (۱۹۳۸م). ***شرح الديوان***. شرح أبو البقاء العكبري. القاهرة: مطبعة مصطفى الحلبي.

المجلسي، محمد باقر. (۱۹۹۸م). ***بحار الأنوار***. قم: ذوي القربى.

مصطفى، آمال إبراهيم. (۲۰۱۸م). «جماليات التضاد في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران». ***مجلة عين شمس***. ع ۱۱. ص ۷۲۹ ـ ۷۸۱.

نادري، إسماعيل؛ وآخرون. (۲۰۲۰م). «دراسة الاستعارة المفهومية ومخططات الصورة في مجموعة تأبط منفى الشعرية، وفقا لآراء لايكوف وجونسون». ***مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي***. ع ۴۰. ص ۷۷ ـ ۹۸.

ب. الفارسية

اصغری، محمد. (۱۳۹۴هـ.ش). «مفهوم استعاره در فلسفه ریچاد رورتی». ***مجموعه مقالات همایش زبان ۳***. دانشگاه تبریز. ص ۹ ـ ۲۱.

کریمی، طاهره؛ و ذوالفقار علانی. (۱۳۹۲هـ.ش). «استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن». ***فصلنامه نقد ادبی***. دانشگاه تربیت مدرس. س ۶. ش ۲۴. ص۱۴۳ ـ ۱۶۸.

کوچش، زلتن. (۱۳۹۹هـ.ش). ***مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره***. ترجمه ابراهیم شیرین‌پور. تهران: سمت.

لیکاف، جورج. (۱۳۹۰هـ.ش). ***نظریه معاصر استعاره***. ترجمه فرزان سجودی. چ ۲. تهران: سوره مهر.

محمدی، علی. (۱۳۹۱هـ.ش). «طرحواره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی». ***پژوهش‌های ادب عرفانی***. س۶. ش ۲. ص ۱۴۱ ـ ۱۶۲.

هاشمی، زهره. (۱۳۸۹هـ.ش). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف وجانسون». ***مجله ادب پژوهشی***. ش ۱۲. ص ۱۱۹ ـ ۱۴۰.

هوشنگی، حسین؛ و محمود سیفی‌پرگو. (۱۳۸۸هـ.ش). «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی». ***پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم***. س ۱. ش ۳. ص ۹ ـ ۳۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی