الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحميد بوالصوف ميلة

المعهد : الآداب واللغات
القسم : اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

الاستعارة وجدل التمثيل بدر شاكر السياب ـ أنموذجا ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة اللسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص : أدب عربي

إعداد الطالبة:
* حفيظة شعبة الطين
* زينب بن ميسية
* سلمى شعيب

إشراف الأستاذة:
* وفاء مناصري

السنة الجامعية : 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى : ﴿وما اختلفتم فيه من شيء فحكمه إلى الله ذلكم الله ربي عليه توكلت وإليه أنيب﴾ صدق الله العظيم

سورة الشورى [الآية10]

دعـــــاء

"يرفع الله الذين آمنوا منكم و الذين أوتوا العلم درجات"

"صدق الله العظيم"

اللهم علمنا أن نحب الناس كلهم كما نحب أنفسنا، وعلمنا أن نحاسب أنفسنا ك نحاسب الناس، وعلمنا أن التسامح هو أكبر مراتب القوة، وأن الانتقام هو أول مظاهر الظلم

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا، بل ذكرنا دائما أر الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا و إذا أسأنا إلى الناس فامنحنا شجاعة الاعتذار و إذا أساء إلينا الناس فامنحنا شجاعة العفو.

" يا رب"

ceSar 90008

شكر وعرفان

أولا: نحمد ونشكر الله عز وجل الذي هدانا إلى هذا

ثانيا: نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذتنا

المحترمة: وفاء مناصري

تقديرا منا على ما أجادت به علينا من علمها

ونصحها وكذا على صبرها معنا

مقدمة

مقدمــة :

يرد شعر السياب انتفاضة حداثية تتعدى حتمية الارتكان إلى إثر شرف الأنموذج الأعلى وهو بمتاح تشكله المنفرد من خلال تلك اللغة الاستعارية المتملصة عن حدود التمثيل والطافحة بحركية الصورة التي تصفو إلى شعرية اللامتوقع فتحمل عناء تكبد مشقة النفاذ إلى موالج النص في محاولة منه لفك تلك التشفيرات الاستعارية المتوارية خلف حجب التمثيل الرمزي والمقنع الأسطوري وكل ما يفتض سطحية الوضوح والنهائية.

ومن هنا عمد البحث إلى تقصي مفهوم الاستعارة بحسب ما أبان عنه الطرح الحداثي لها بعيدا عن المفهوم الكلاسيكي، وتبعا لذالك بغيا البحث العمل على كشف بعض آليات التمثيل الاستعاري الحديث عبر مدونة "بدر شاكر السياب " الشعرية بوصفها أولى عتبات التحديث الشعري الذي اعترك وانتهك حدود التمثيل عبر تفعيل جمالية التمثيل الاستعاري في خطابه الشعري ، فالبحث لم يقتصر على النظر في الاستعارة من منظور بلاغي تقليدي وإنما دراستها وتحليلها من منظور بلاغي حديث،وذلك بسبب المدى الذي وصلت إليه البلاغة الجديدة باعتبارها ركنا جوهريا أساسيا في بناء أنساقنا الفكرية التصورية وهي إحدى الدعائم المهمة التي يرتكز عليها الخطاب الشعري، حيث شكل الإرث الأرسطي مرجع ومنطلقا للولوج إلى غمار التمثيل الاستعاري، وقد اختلف النقاد البلاغيون في إعطاء تعريف لها إذ عرفت على أنها «ضرب من المجاز اللغوي وهي تشبيه حذف أحد طرفيه أو انتقال كلمة من بيئة معينة إلى بيئة لغوية أخرى وعلاقتها المشابهة دائما »، بالرغم من الإنجازات الكثيرة التي حققها الفكر الأرسطي باعتباره واضع الأسس الجنينية الأولى للتفكير البلاغي، إلا أنه لابد من تجاوز النظرة الأرسطية للاستعارة وذلك باقتراح نظريات جديدة، وهذا ما سنتناوله في موضوعنا بعنوان «الاستعارة وجدل التمثيل في شعر بدر شاكر السياب » وذلك من خلال دراسة بعض من قصائده لتكون نموذجا للدراسة والتحليل والتمثيل، ومن هنا تبرز عدة تساؤلات حول هذا الموضوع: كيف كانت نظرة القدامى من الفلاسفة والنقاد

والبلاغيين للاستعارة؟ وما هي المستويات و الأشكال التي تحولت إليها ؟ وما هي تجلياتها المختلفة في شعر "بدر شاكر السياب"؟ هذه التساؤلات سنتطرق للإجابة عليها تباعا.

سنحدد مما سبق مجموعة من الدوافع الموضوعية التي وقفت وراء اختيارنا لهذا الموضوع ونقصد بالموضوع «الاستعارة وجدل التمثيل في شعر بدر شاكر السياب » حيث تمثلت هذه الدوافع في:

1. جدية الموضوع واستحقاقه وحاجته لبذل المجهود والعطاء الوافيين كما وكيفا فالخوض فيه سينير جانبا مهما وهو الاستعارة ويكشف عن بعض أسرارها بصفتها ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي.

2. غنى وثراء شعر "بدر شاكر السياب " بالاستعارات والتصوير حتى أضحى منهجا متبعا في الكتابة الشعرية يجدر بالباحث الالتفات إليه وإلى دواوينه.

3. الاستعارة تعتبر وسيلة يعتمدها الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه.

بعد جمعنا لمادة البحث قمنا فيما بعد بتجزئة بحثنا وذلك وفق خطة متبعة اشتملت على فصلين، احدهما نظري والآخر تطبيقي نوضحها فيما يلي:

الفصل الأول : وهو الفصل النظري ويضم أربعة مباحث، تطرقنا في أول مبحث إلى مجموعة من المقولات الكلاسيكية حول الاستعارة والتي من ضمنها النظرية الأرسطية فكان من بين النقاط التي أشرنا إليها ارتباط الاستعارة بقضية المحاكاة أو التخييل واقتصارها على الوظيفة الجمالية والتزيينية مع الاستناد على فكرة التجريب جراء توقفها عند مستوى اللفظ الواحد واعتمادها على مسألة الاستبدال والنقل ، ثم أردفناها بمجموعة من التصورات الاستعارية لدى العرب من أمثال الجاحظ، الجرجاني السكاكي، والذين استنبطوا بعض أفكارهم من الإرث الأرسطي مع إضافة بعض النظريات.

أما في المبحث الثاني فقد تناولناه بالحديث عن الاستعارة والصورة حيث هيمنت هذه الأخيرة على التصورات الحداثية متجاوزة البناء التقليدي القديم، إذ تطرقنا إلى الصورة الشعرية عند الغرب فقد تعددت مفاهيمها بين النقاد من رسم قوامه الكلمات إلى اعتبارها إبداع ذهني صرف ومن كونها تركيبة عقلية وعاطفية إلى عدها معيارا للعواطف والأفكار وكذلك العبقرية الشعرية، كما تحدثنا أيضا عن الصورة من المنظور العربي لها، فتطرقنا هنا إلى مجموعة من المفاهيم لدى بعض النقاد العرب وعلى سبيل المثال "عباس محمود العقاد" والذي ربط تكوين الصورة الشعرية بقدرة الشاعر على التصوير، في حين يرى غيره بأنها الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، حيث اختلفت مفاهيم الصورة الشعرية ولم تعف عند مفهوم واحد، كما تناولنا في هذا المبحث أيضا أهمية الصورة ووظيفتها بالنسبة لكل من المبدع والمتلقي وكذا العمل الأدبي، حيث تعد وسيلة للإقناع والإمتاع وطريقة للتحسين والتزيين يلجأ المبدع لتلطيف الكلام، أما بالنسبة للمتلقي فإنها تفتح أمامه مغالقه وتثير نشوته ولذته حيث تشحذ مخيلته بما تقدمه تلك الصور من مثيرات ذهنية وعاطفية، أما بالنسبة للعمل الأدبي فإن الصورة تمنحه تناغما وتآزرا وتعمل على شد مكوناته فالمبدع في الأعمال الشعرية يلجأ عن طريقها إلى تنمية هذه الأعمال داخليا إذ يعطي للعمل الأدبي ملامحه الخاصة التي تميزه والتي تمنحه القدرة على التطور والاستمرار، كما تحدثنا كذالك عن أنواع الصورة فالشاعر بهدف التعبير عن تجربته الشعرية فإنه يعتمد على مجموعة من الأساليب من صور تشبيهية تتجسد عن طريق المماثلة ، و استعارية تمنحه قدرة على التشخيص والتجسيم لما هو مجرد فيبث فيه الحياة ، وأخرى كنائية حيث يذكر اللفظ ويضمر معناه فالشاعر هنا لا يعتمد على الدلالة المباشرة وإنما يعتمد على التأويل والإيحاء كما لجأ الشاعر إلى توظيف المدركات الحسية من صور بصرية ، شمية ، سمعية، ذوقية، ولمسية ، واعتمد أيضا على صور كلية تفسرها مجموعة من الصور الجزئية.

أما المبحث الثالث تحدثنا فيه عن الاستعارة والتشكل الأيقوني إذ أن الاستعارة الحديثة تجاوزت الدرس البلاغي القديم فتشكلت بذلك ما يسمى بالأيقونة، والتي تقوم في

موضوعاتها على المشابهة إذ تسهم في التشكيل البنائي للخطاب الشعري وتوزيع حيزه البصري مادام أن نظامها قائم على مبدأ المشابهة وذلك لما تؤديه من فعالية في إعطاء البعد البصري.

وفي المبحث الأخير تحدثنا عن الاستعارة والرمز الذي يعتبر وسيلة هامة يلجأ إليها الكثير من الشعراء، حيث قمنا بتعريف الرمز والذي يعود معناه اللغوي إلى عصور قديمة جدا، أما في المعنى الاصطلاحي فإن أقدم من تناوله هو "أرسطو" الذي يعتبر أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية ثم التجريدية، وفي مفاهيم اصطلاحية أخرى هناك من عرفه بأنه الإيحاء أي التعبير غير المباشر ، وقد تعددت الرموز وتنوعت وذلك بحسب اختلاف المصادر التي يستقي منها الشاعر مادته، فمنها ما هو طبيعي والذي يقصد به استحضار الشاعر لما في الطبيعة من أشياء من "شجر" و "ماء" و "جبال" وغيرها، و رموز دينية حيث كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى التراث الديني من صور القرآن الكريم و قصص الأنبياء عليهم السلام وبعض الأماكن التي تحمل دلالات دينية ، كما عمد الشاعر إلى اللجوء للأساطير وذلك لما يضفيه الرمز الأسطوري على النص من قيمة فنية ومسحة جمالية ، فالرمز الأسطوري قائم على التكثيف والإدماج وهو نابع من الحدس ، كما نصادف في الشعر المعاصر بعض ملامح التصوف حيث يلجأ الشاعر إلى اللغة الصوفية لما تحمله من دلالات إيجابية وروحية متعالية تنم عن علاقات باطنية بين الذات الصوفية والذات الإلهية فهدف الشاعر من ذلك هو إثراء لغته الشعرية ، وكثيرا ما يوظف الشاعر المعاصر الوقائع التاريخية في كتاباته ليس بهدف التذكير وإنما لغرض جمالي وبعد دلالي .

وفي الفصل الثاني وهو فصل تطبيقي ، وجاء بعنوان " تجليات التمثيل الاستعاري في شعر بدر شاكر السياب "، حيث قسمناه بدوره إلى ثلاث مباحث تطرقنا في المبحث الأول إلى معالجة وتحليل الصورة الشعرية ، حيث خصصنا لدراسة هذا النمط مجموعة من القصائد من بينها " أغنية قديمة "،"المومس العمياء" ، " غريب على الخليج "، " في غاية

الظلام " ولكن كان لأنشودة المطر الحضور الأكبر وذلك لغناها بالصور الفنية المختلفة ، وقد تطرقنا في المبحث الثاني من هذا الفصل إلى قضية التشكل الأيقوني في شعر السياب أي المستوى الجديد الذي تحولت إليه الاستعارة حيث شكل الشاعر في قصائده مختلف المشاهد الأيقونية حيث وظف أيقونة الظلام والانهزام و الضعف ، وثنائية الموت والحياة وغيرها ، لنعرج في المبحث الثالث للحديث عن توظيف الرمز في شعره فكان للرمز الطبيعي كل الحضور في قصائده من بينها قصيدة " في السوق القديم " و"مرحى غيلان " ، كما اعتمد أيضا على رموز دينية مختلفة منها " محمد" ، " المسيح " ، " أيوب " وغيرها والتي تحمل دلالات دينية مختلفة كما أن السياب أشار في بعض قصائده إلى رموز أسطورية مختلفة فكان أهمها " عشتار " و" تموز" ، كما عمد إلى الاعتماد على الجوانب التاريخية في كثير من شعره فما كان له إلا مجريات وأحداث الحرب التي وقعت بين العرب والفرس كما اهتم بالثورة التحريرية الجزائرية فوظف في شعره رموزا تحمل دلالات لبطولات الجزائر ومختلف الرموز التاريخية ، كما اقترب الشاعر في شعره من معاني التصوف .

وقد أردفنا بحثنا هذا بنتائج مفادها أن الاستعارة أداة فعالة في فك مغالق الخطاب الشعري واستجلاء مخفياته كما تشكل محورا أساسيا في البلاغة باعتبارها أداة معرفية آلية حجاجية تسهم في بناء أنساق الواقع .

وقد اعتمدنا في دراستنا على منهج تحليلي وصفي، حيث اتكأت الدراسة على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها " ديوان بدر شاكر السياب " للشاعر بدر شاكر السياب الذي يعتبر نواة البحث والمادة الخام التي اعتمدنا عليها وكذلك كتاب " الشعر العربي المعاصر لقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " للكاتب عز الدين إسماعيل ، و " الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث " لمحمد علي الكندي ، " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي " لجابر عصفور و "الصورة في الشعر العربي " لأحمد علي الفلاحي . كما استفدنا في بحثنا من بعض المجلات والمقالات التي تناولت موضوع الاستعارة وهنالك مجموعة من

المراجع التي اعتمدناها سيتم تقييدها في قائمة المصادر والمراجع ، ومن الطبيعي أن لكل بحث صعوبات أهمها عظم الكم الشعري في ديوان " بدر شاكر السياب " إضافة إلى صعوبات أخرى نترفع عن ذكرها .

أخيرا نتقدم بالشكر الجزيل لكل من مد العون لنا ماديا أو معنويا لإنجاز بحثنا هذا ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة " وفاء مناصري" عرفانا وتقديرا لما أبدته لنا من ملاحظات تقييمية ونصائح مفيدة ساعدتنا في إنجاز هذا البحث .

الفصل الأول

التشكل الاستعاري
وجدلية التمثيل

1. الاستعارة في ظل المقولات الكلاسيكية :

1.1. النظرة الأرسطية :

في ظل النزعة الأرسطية تعتبر الاستعارة «جنسا تكون منه جميع الصور البيانية الأخرى أنواعا»[1] ، وبذلك يتم إدراج باقي الأشكال المجازية ضمن الاستعارة ، حيث نعثر على تعاريف شبه موحدة لكل الأشكال البلاغية من :"استعارة"،"كناية "،"رمز"،"مجاز مرسل"، « وأقل هذا الخلط هو الجمع بينهما وبين التشبيه وأكثره عدم التمييز بين الوجوه التي تبنى على المجاز والوجوه التي تبنى على المشابهة »[2].

أدرج أرسطو الاستعارة ضمن المحاكاة أوالتخييل وهذا الأخير ـ التخييل ـ سمة فطرية في البشر وهي سمة جوهرية في الخطابات الشعرية، كما تلعب دورا بارزا على مستوى الأقاويل الخطابية، فالتخيل يجعل من الاستعارة مفهوما واسعا يشمل العديد من الألوان البلاغية إن لم نقل أنه يشملها كلها ، ومن خلال ذلك يمكن القول بأنه من الصعب التمييز بين ما هو استعارة وما دون ذلك وهنا يكمن الخلط[3].

الاستعارة لدى أرسطو هي: « وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبليا بين شيئين في العالم، أو انحرافا طفيليا يصيب اللغة فتكون بذلك أداة جمالية لا معرفية »[4].

حيث تعد مجرد قوة إضافية للغة تتمثل وظيفتها في التجميل والتزيين، وبالتالي لا تعمل على إعادة وبناء وتأسيس الوجود بقدر ما تعد طلاء أسلوبيا.

---

[1] جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية «لماذا تركت الحصان وحيدا» محمود درويش أنموذجا، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بوجمعة شتوان، لم تنشر، 2011/2012، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص12.

بنيت النظرة الأرسطية على فكرة التشابهات حيث يؤكد أرسطو أن القدرة على رؤية التشابهات موهبة يمتلكها البعض دون الآخر فهي تقتصر على فئة من البشر وليست مشتركة بين الجميع[1].

تقتصر الاستعارة عنده على كلمة واحدة تتضمن معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي مثل قولنا:"أنشبت المنية أظافرها " حيث شبه الموت بالسبع (الأسد) وفي هذه النقطة حصر أرسطو الاستعارة في كلمة واحدة ،إذ تمَّ استبدال لفظ حقيقي بلفظ مجازي وهذه اللفظة هي : "أنشبت"[2].

وقد وزع أرسطو الاستعارة بوصفها آلية أساسية في كل خطاب إلى ثلاثة أقسام[3]:

1. الاستعارة الحجاجية : ويقصد بها تلك التي تستعمل في المحاكم والمجالات السياسية والعلمية بهدف التأثير في المتلقي وإحداث تغيير في مواقفه سواء الفكرية أم العاطفية.

2. الاستعارة الشعرية : مكرسة لبناء نظام الخطاب جماليا.

3. الاستعارة الاستشارية : وتسمى أيضا الجمهورية وتقتصر وظيفتها على الإبلاغ والإخبار.

وقد ركز أرسطو اهتمامه على الاستعارة الحجاجية التي تمتهن وقع بلاغة الإقناع بما ترتهن إليه من فعالية الإبداع والتغيير في الواقع وإن كان قد أسند الوظيفة الحجاجية للاستعارة فإنها ترد دوما إجراء فعليا وصوريا منطقيا إذ ينصب جل هذا التعداد الواصف قصد الأخذ بفاعلية الإقناع[4].

---

[1] ينظر: جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية « لماذا تركت الحصان وحيدا» محمود درويش أنموذجا، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

[3] سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ وإقليس أنموذجا، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، ناصر اسطنبول، لم تنشر، 2011/2010، ص54.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص55.

قام أرسطو بتقسيم الاستعارة إلى أربعة أنماط نذكرها على النحو الآتي:

1. من الجنس إلى النوع:مثل أرسطو لهذا الحد من التفريع ،بهذا النحو من التمثيل:"هذه سفينتي قد وقفت والرسو ضرب من الوقوف" [1]، وعليه فهو ذكر الأصل أي الوقوف (الجنس) وأراد به الفرع أي الرسو (النوع)، فإذا كان الأصل أو الكل يؤدي معنى محدد فبديهي أن يكون الفرع تابعا له عبر إجراء الوصف و التفصيل.

2. من النوع إلى الجنس: يسلك أرسطو تمثيلا يرد في الحذو الآتي :"لقد فعل أوديسيوس عشرة آلاف مكرمة" ، فقد استعملت عشرة آلاف (الفرع أو الجزء) بدلا من كثيرة (الأصل أو الكل) [2]، وإذا كانت عشرة آلاف دالة على العدد ومن ثمَّ الكثرة فإنها تبدو قليلة الإقناع لأن آلاف كمية قليلة إذا كانت هناك كميات هائلة[3].

3. من النوع إلى النوع: يقف أرسطو ضمن هذا التحديد كي يمثل له بالمأخذ الآتي:"امتص حياته بسيف من برونز" و "قطع البحر بسيف من برونز صلب"حيث استعمل "امتص" بدلا من "قطع" و"قطع" بدلا من "امتص" [4] ، وكلاهما نوع من الأخذ،أي نقل من الفرع إلى الفرع مع إيراد الأصل.

4. الاستعارة التناسبية: حيث تكون:"مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث، فيصبح عندئذ يستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من الرابع" [5]، ومثاله على ذلك نسبة "الشيخوخة إلى العمر" كنسبة "المساء إلى النهار"وعليه يسمى المساء"شيخوخة النهار" وتسمى الشيخوخة "مساء العمر"،وهي أشد الأنواع إقناعا ووضوحا.

---

[1] سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ وإقليس أنموذجا، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ص55

[3] المرجع نفسه، ص56.

[4] المرجع نفسه، ص56.

[5] المرجع نفسه، ص 58.

إجمالا الاستعارة لدى أرسطو ترد كآلية اقناعية تؤدي المقاصد الحجاجية خاصة عبر الاستعارة التناسبية، وذلك لما تقضيه من عمليات عقلية كالاستدلال والاستنتاج والاستقراء والاحتمال...

على الرغم من كون أرسطو هو أول من تناول الاستعارة بالدراسة والبحث، إلا أنها لم تتوقف في حدود النظرة الأرسطية بل تجاوزتها إلى مفكري العرب، وانطلاقا من هذا نتطرق في حديثنا عن الاستعارة لدى العرب إلى كل من "الجاحظ" ، عبد القاهر الجرجاني" وكذلك "السكاكي"، إذ يعد هؤلاء هم السباقين إلى الدرس العربي الاستعاري وقد إتخذو من أفكار أرسطو منطلقا لهم.

1. 2. الجاحظ :

الاستعارة عنده هي «ضرب من المجاز يقوم فيه شيء مقام غيره وهو غير موجود»[1]، ويقصد بذلك أن نعير للشيء اسما آخر ونضعه في غير موضعه الأصلي، وقد جعل الجاحظ الاستعارة تحت عنوان الإشارة وفي هذا الصدد يقول الشاعر:

"أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلم"[2]

نلاحظ من خلال البيت أن الشاعر أنطق الطرف وجعل الإشارة أبعد مبلغ الصوت.

تبيَّن لنا أن الجاحظ سمَّى الاستعارة واعتبرها مجازا وقد كان استعماله لها على التشبيه والمثل والاشتقاق وكان يعني بها الاستعارة أو المجاز بمعناه العام [3].

لمَّح الجاحظ أيضا إلى إجراء الاستعارة وكان المقصود بهذه الأخيرة تحليلها إلى العناصر الأساسية التي تتألف منها وهذا التحليل لابدَّ له من تعيين المشبه والمشبه به في

---

[1] محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية صيدا ، بيروت، ط1، 1998، ص247.

[2] المرجع نفسه، ص248

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص250.

الاستعارة وعلاقة المشابهة التي تجمع بين طرفي التشبيه وأيضا نوع الاستعارة ونوع القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي والتي تكون في بعض الأحيان لفظية و أحيانا تفهم من سياق الكلام[1].

3.1. عبد القاهر الجرجاني :

عندما وصل عبد القاهر الجرجاني وجد الطريق ممهدا ،فتقدم ببحث الاستعارة خطوات فقال بأن الاستعارة هي أن تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكنه يعرفه من معنى اللفظ وبيان هذا أنَّا نعلم أنك لا تقول :"رأيت أسدا"، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره والخوف لا يعرض له، ثمَّ تعلم أن السامع إذا عقل هذا فهو لم يعقله من لفظ "أسد" ولكنه يعقله من معناه، وهو يعلم أنه لا معنى لجعله أسدا، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد ومساواته إياه ، مبلغا يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة، فالاستعارة يراد بها المبالغة لا نقل اللفظ عما وضع له في اللغة[2].

ويقول أيضا في الاستعارة بأن :«الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح في التشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه» [3]، ومؤدى ذلك انزياح النسق الاستعاري عن مقتضى التبنين التشبيهي بحذف المشبه به أو التصريح به.

ونجده في موضع آخر يعرفها بقوله:«واعلم أنّ الذي يوجبه ظاهر الأمر وما يسبق إلى الفكر أن يبدأ بجملة من القول في الحقيقة والمجاز ويتبع ذلك القول في التشبيه والتمثيل ثم ينسق ذكر الاستعارة عليهما ويؤتى بها في أثرهما وذلك أنّ المجاز أعمّ من الاستعارة

---

[1] ينظر: محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ص250 .

[2] عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ط، 2000، ص432،431.

[3] أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات 27 شارع فهد السلام ، الكويت، ط 1، 1973، ص147.

والواجب في قضايا المراتب أن يبدأ بالعام قبل الخاص، والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره»[1].

بمعنى إستيلاد الاستعارة من بوتقة التمثيل التشبيهي، على سبيل الفرع المتمشج عن الأصل، مما يقتضي براعة وحذاقة في عملية بلورتها قصد اللعب على أوتار المشبه به استحضارا وإخفاء ومن هنا يكون هذا الاحتجاب فاعلا في اجتلاب القارئ له، وإثر ذلك نَعمَد إلى استبانة الأمر في حياض ما أجلاه السكاكي.

4.1. السكاكي :

الاستعارة عنده « أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به ،دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما نقول : "في الحمام أسد" وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سدَّ طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما نقول :"إن المنية أنشبت أظافرها" وأنت تريد بالمنية : السبع، بادعاء السبعية لها، وهو: وإنكار أن تكون شيء غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو : الأظفار وسمي هذا النوع من المجاز استعارة، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة»[2].

يؤدي السكاكي في هذا المعنى التوصيفي، تعريفا للاستعارة ينهد أصوله من الطرح الأرسطي، مثبتا إياها فرعا من حد التشبيه تتبنين وفق آلية معقدة تنهض على إدخال المشبه في حقل المشبه به إلى حد التماهي الذي يجعل القارئ منصاعا إلى ذلك الضرب من التمثيل التخييلي وعلى إثر ذلك يتولد التمثيل الاستعاري متمفصلا إلى قسمين تصريحي ومكني. فالمراد بالأول أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به، أما الثانية فالمقصود بها حذف المشبه به والإبقاء على قرينة دالة عليه، والمصرح بها تنقسم إلى

[1] أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص 149.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص369.

قسمين: "تحقيقية" والمراد بها أن يكون المشبه شيئا متحققا إما حسيا وإما عقليا، و"تخييلية" ويقصد بها أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا محضا لا تحقق له إلا في مجرد الوهم [1].

2. الاستعارة والصورة الشعرية:

ترد الاستعارة متجاوزة النسق التقليدي في تقاطع مع الصورة، هذه الأخيرة هيمنت على التصورات الحدثية، وفي مسألة علاقة الاستعارة بالصورة نقف عند فئتين ،حيث تصر الأولى على التفريق بينهما وذلك على سعة الاختلاف من جهة ما تؤديه الصورة من توسع كونها تشكل صرف من قبل الفكر، في حين الاستعارة هي عمل مقتصد وإرادي، أما الفئة الثانية فقد حاولت كسر الحاجز وإلغاء الحدّ بالتوحيد بين الاستعارة والصورة، ذلك أن تحديد الفرق بينهما وإن تيسر تنظيرا فيتعسر تطبيقا.

1.2. الصورة الشعرية عند الغربيين :

تعدّ الصورة الشعرية تركيبة معقدة ،وتحديد طبيعتها به الكثير من الصعوبات ،وأمام هذه الأخيرة يقترح "هويلي" :«أن نستبدل كلمة "الصورة" image بكلمة يشتقها هو ،اشتقاقها في اللغة الانجليزية هي كلمة " sone"»[2] والتي يمكن ترجمتها بكلمة "توقيعية" التي لا تقبل الاختصار في الشعر باعتبارها وحدة حيوية فيه.

أما الصورة عند "س يدي لويس" فقد عرفها بأنها: «في أبسط معانيها، رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز يمكن أن يخلق صورة وأن الصورة يمكن أن تقدم إليها بعبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض» [3].

---

[1] السكاكي، مفتاح العلوم، ص373.

[2] د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر لقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ط، 1967، ص 140.

[3] علي الغريب محمد الشناوي، تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، العدد31، السنة الثالثة ، 1995، ص 85.

ويقول أيضا "بول ريفردي":«إن الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من حقيقتين واقعيتين، تتفاوتان في البعد قلة وكثرة » [1]، والمقصود بهذا أن الصورة الشعرية تستكشف عن طريق شيء آخر، ويمكن القول بأنها تركيبة عقلية وعاطفية تُقدم في لحظة معينة من الزمن، وهذا ما يراه "كولوريدج" أيضا والذي جعل من الصورة الشعرية معيارا للعواطف والأفكار وكذلك للعبقرية الشعرية.

أما "باسترناك" فيعرفها بقوله:«إن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا التباين هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة وهذا هو جوهر الشعر»[2].

2.2. الصورة الشعرية عند العرب :

يعرف "ابن الأثير" الصورة الشعرية بأنها:«الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي صفته»[3].

ويرى "العقاد" بأن :« الصورة الشعرية عند الشاعر تتجلى في قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة هو فن التصوير يتاح للأنبغ نوابغ المصورين» [4] حيث نلاحظ من خلال هذا المفهوم أن القدرة على التصوير بالنسبة للعقاد تختلف من شاعر إلى آخر وأنها خاصية لا يتمتع بها إلا فئة معينة من البشر وهم النوابغ.

---

[1] عز الدين إسماعيل، تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، العدد 31، السنة الثالثة، 1959، ص85.

[2] عبد الرحمان بدوي، الصورة الشعرية عند سان جون برس، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، العدد 49، السنة الخامسة، ص76.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صابر، المجلد الثامن، ط1، د.ت، ص492

[4] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، د.ط، د.ت، ص99، نقلا عن العقاد، ابن الرومي حياته وشعره، ص 207.

أما الصورة الشعرية عند "محمد فكري الجزار" يقول :« يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي، ودور الخيال عبر موهبة وكفاءة الشاعر، وهو مفهوم يتكئ على منظور يتماشى مع النشاط الفلسفي، فالصورة الشعرية تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا: الإدراك والتخيل» [1].

وهناك تعريف آخر للأستاذ "نوار بوحلاسة" : « تعتبر الصورة الشعرية من بين العناصر الأساسية التي تعطي المعنى بعدا شاملا، وتقربه من ذهن السامع أو القارئ أسرع مما يقربه منه التعبير الجاف المجرد» [2] .

وهذا يعني أن المعنى عندما يصبح له بعد خاص ومميز ويسهل وصوله إلى ذهن القارئ فهو يدل على العبارات البلاغية الفنية الرائعة التي تحتويها الصورة الشعرية.

ونتعرض أيضا لبعض التعاريف الحديثة حيث نصادف تعريف للأستاذ الدكتور "الأخضر عيكوس":« تتعدى النظرة النقدية الحديثة للصورة الشعرية ،المفهوم البلاغي القديم الذي فصل أو يكاد يفصل الصورة عن ذات الشاعر، ويفرغها من محتواها الوجداني، وقيمتها الشعورية، وربما كان هذا الفصل هو الفارق الجوهري بين مفهوم المحدثين للصورة الشعرية ومفهوم النقاد الأقدمين بها »[3].

من خلال ذلك يتضح لنا أن الصورة الشعرية حديثا أصبحت مرتبطة بذات الشاعر وجزء لا يتجزأ منه بحيث لا يمكن الفصل بينهما على عكس مفهومها قديما.

أما "جابر عصفور" فيعرفها :« الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر»[4].

---

[1] د.محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة القاهرة، ط2، 2002، ص192.

[2] نوار بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 10، 1998، ص67.

[3] الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب ، جامعة منتوري قسنطينة، العدد3، 1996، ص148.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، د.ط، 1992، ص7 .

ويمكن أن نختم مفاهيم الصورة الشعرية بتعريف "عبد القادر القط" لها قوله بأنها : « الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق خاص يعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة والمجاز، والترادف والتضاد والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير...» [1] حيث حصر الألفاظ والعبارات وجعلها لا تخرج عن نطاق الصورة.

إذن فالصورة الشعرية مصطلح قديم متعلق بالأدب واللغة، حيث اختلفت الآراء والاتجاهات حول مفهومها، حيث ارتبط هذا الأخير بالإبداع والعواطف أحيانا وأحيانا أخرى بالإدراك والخيال.

3.2. أهمية الصورة ووظيفتها :

1- من جهة المبدع :

تعتبر الصورة في العمل الأدبي الجوهر الثابت والدائم فيه، أما وظيفتها عندما تكون غاية هذا العمل متجهة نحو المتلقي في كونها وسيلة للإقناع والإمتاع وطريقة للتحسين والتزيين، فتصبح وسيلة تعبيرية لا تخرج كيفية استخدامها أو طريقة تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي[2]، الذي هو غاية العمل الأدبي ومحل اهتمام المبدع والناقد معا.

يلجأ المبدع إلى تلطيف الكلام والتوسل في أسلوبه ويجهد نفسه في التخير والتدبر فيجعل المتلقي يدرك بعض الوجوه ويجهل البعض الآخر، وبذلك يحقق ما يطمح إليه من شد المتلقي إلى ذلك العمل الأدبي، ومن أجل جعل المتلقي متعطشا إلى متابعة وإثارة انتباهه « كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية» [3]. ويعمد المبدع إلى اعتماد الصورة الفنية بهدف الوصول إلى تعبير أعظم يناسب حالته

[1] د.عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، طبعة مكتبة الشباب، د.ط، 1978، ص438.

[2] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتب الجديدة المتحدة ، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص34.

[3] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص136.

الشعورية وتجربته الشعرية، ويستخدم اللغة استخداما خاصا وبذلك يحولها إلى لغة شعرية لا تطابق إلا ذاتها، بحيث يفرغ مفرداته من معانيها المعجمية المحددة لتحمل دلالات جديدة، وكون المبدع يسعى إلى استخدام الكلمات الحسية فهو يعبر عن طموح دائم لإبداع الجديد في مجال الصورة بخاصة وفي مجاله الأدبي والفني بشكل عام « والحقيقة أنه ليس طموحا بمقدار ما هو ضرورة تحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبير أصيلا صادقا»[1].

إذا كانت الصورة تعبر عن حاجة ملحة دفعت المبدع إلى تشكيل تجربته بطريقة مخصوصة، وتدخلت في كيفية تعامله مع مكوناتها فإن « الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة» [2]. والمبدع لا يشكل صوره بمعزل عن الواقع بل إن تفاعله مع الواقع له أثر كبير في تكوين الصورة، فالصورة تساعد المبدع على تتبع مشاعره الغامضة وإحساساته الخفية التي تكونت إثر احتكاكات وتفاعلات متعددة مع مدركات حسية تنتسب إلى العالم الخارجي، فعن طريق الصورة يعيد المبدع تشكيل تلك المدركات بطريقة تتداخل فيها المكونات الداخلية والخارجية.

الصورة عبارة عن صيغة لاكتشاف الحقيقة التي يريد الشاعر بواسطتها أن يكشف عن معنى تجربته الشخصية، فهي «تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر، وأن المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف»[3].

إن رغبة المبدع في المزج بين مكونات الوجود النفسي و الواقعي ونظرا لإخفاق هذا الأخير في تحقيق هذه الرغبة ما دفعه إلى توظيف الصورة لتلبية ذلك إما بخلقه أو باكتشاف علاقاته وأنظمته التي تحقق الوحدة والجمال بين أجزائه، فيعطي المبدع للصورة الشعرية الحق في السيطرة على عالمه، فعن طريق « تقديم التشكيل الجمالي للغة التي تستخدم فيه

[1] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 35.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص136.

[3] المرجع نفسه، ص143.

الدلالات التي يريد الشاعر تشكيلها» [1]من أجل أن يرفع عمله الأدبي والفني وإنما يرتكز عليها ليعبر عن ضرورة ملحة وحاجة ما.

2. من جهة المتلقي :

الصورة الحديثة لابد من التعامل معها على أنها تشكيل لغوي لرؤى غير واضحة المعالم « يمكن أن يسهم في خلقها وتشكيلها التشبيه والاستعارة، كما يمكن أن تقدمها عبارة أو قطعة من النص الشعري تبدو في ظاهرها مجرد وصف» [2] بعد أن تداخلت عناصرها ،وشكلها المبدع في مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وقد أشكلت الرؤى والأحاسيس في نفسه قبل أن تشكل في نفس المتلقي الذي وصلته تلك الأحاسيس والرؤى مجسدة في الصورة، وهذه الأخيرة لن«تحقق شيئا للمتلقي إلا إذا حققت ما يماثله للمبدع» [3].

إن المتلقي عندما يتفاعل مع العمل الأدبي، ويتابع مكوناته ، والصورة بشكل خاص ينتابه شعور ونشوة ما، وتغمره لذة من نوع خاص وكلما ارتاد العمل الأدبي وأولاه عناية خاصة وقراءة فاحصة كلما تفتحت أمامه مغالقه وازدادت نشوته ولذته، وهنا تكمن أهمية إضفاء «شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها لتبقى فيها معالم ضليلة موحية» [4].

الصورة الأدبية كفيلة باستثارة إحساس غامض متوتر وذلك عندما يتم تشكيلها وفقا للتجربة الشعورية ولا تكون جاهزة ، فالصورة تحقق الخصبة والثراء للعمل الأدبي عندما تتسم بجدتها وتكثيفها وقدرتها الإيحائية بحيث تعطي «الأهمية الأولى للظلال لا للألوان» [5]، وتدعي وجود صلة مابين المدركات، وتسعى إلى تتبع تلك العلاقات ووصلها.

---

[1] كريم الولائي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،1997، ص220.

[2] كريم الولائي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 228.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص423،422

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة بيروت، د.ط، 1973، ص419.

[5] المصدر نفسه، ص419.

إن الصورة الشعرية تشحذ مخيلة المتلقي لما تقدمه تلك الصور من مثيرات ذهنية وعاطفية، عن طريق الربط بين الأشياء والأحداث فتحدث دهشة عجيبة لما تتيحه من معارف جديدة ،ذلك أن هذا الارتباط يحمل في طياته الإثارة، فالصورة الحديثة لا تقدم شروحات وتوضيحات وإنما تكتفي بالإيحاء والإيماء وتهدف إلى إذكاء الحواس وتنشيطها وإثارة الذهن وذلك لزعزعة علاقة المتلقي بالواقع الموضوعي فالصورة بدورها أسندت دورا إبداعيا للمتلقي تتيح له فرصة إعادة اكتشاف نظام العلاقات [1].

هيأت الصورة المتلقي ليقع تحت تأثيرها لما يجده من متعة في طريقتها في تقديم الأشياء وما يصاحبها من كشف وتجلية لعلاقات كانت غامضة، وهذا التأثير لا يتم إلا عندما تكون هناك رغبة قد تعمقت نفس المتلقي وألحت عليه في أن يجد نظاما ونسقا لعالمه.

3. من جهة العمل الأدبي :

الصورة من أهم الدعامات التي يعتمد عليها المبدع في عملية الخلق ، فالصورة بأبعادها المادية والرمزية تمنح للعمل الأدبي تآزرا وتناغما وتعمل على شدّ مكوناته بعضها نحو بعض، ولهذا يكثر الشاعر من الاعتماد على الصورة لأنه يعي أن الشعر يفقد معناه إذا تخلى عن التصوير، فالصورة «عنصر جوهري ومكون أساسي من مكونات النص الشعري»[2]، وبعدما تحرر الشعر من بعض الملامح الأخرى التي كانت تميزه عن غيره أصبحت الحاجة إليها أشد.

إن المبدع في الأعمال الشعرية يلجأ إلى تنميتها داخليا، معتمدا على تراكب صوره وتداعياتها المختلفة ، فيشكل قصيدة بها حشد من الصور المتتابعة لا صورة واحدة، فالمبدع

[1] ينظر : محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص44.

[2] كريم الولائي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 220.

يعوّل على الصور من أجل إعطاء العمل الأدبي ملامحه الخاصة التي تميزه، ومنحه القدرة على النمو والاستمرار [1].

تعتبر الصورة ركيزة مهمة وأساسية في تشكيل العمل الأدبي وبنائه وتنميته.

4.2ـ أنواع الصورة :

إن الشاعر فنان يعيش تجربة في داخل نفسه، وهذه التجربة لها ارتباط بمشاعره وأفكاره وإذا كان الشاعر يلجأ إلى الصورة لتجسيد تجربته فلن يغيب عن باله أن الأدب خلق فني، والصورة أداة فنية قبل أن تكون وسيلة بيده للتعبير عن أفكاره وانفعالاته وقد اعتمد في ذلك على مجموعة من الأساليب قصد إيصال تجربته الشعورية تمثلت فيما يلي :

1ـ الصورة التشبيهية :

التشبيه هو تلك الصورة التي تتجسد عن طريق المماثلة بين شيئين أو أكثر تشترك في صفات معينة، إذ يعبر الشاعر من خلاله عن معنى باطن وذلك كون التشبيه يمتاز بقدرة فنية على رسم الصور المعبرة، وإمكانية إيصالها للمتلقي، ويراها البعض وسيلة للتعبير عن تجربتهم الشعورية الخاصة، وغرضه هو تأكيد المعنى ووضوحه، وهذا يتحقق إذا كان التشبيه مبتكرا لأنه يدل على أن الشاعر استمد صوره من الخيال، وتنقسم الصورة التشبيهية إلى أركان هي : المشبه، المشبه به، وجه الشبه، أداة التشبيه، أما مسلم بن الوليد فقد لجأ إلى التشبيه الخالي من الأداة [2]، ومن ذلك قوله :

هو البحر يعشى سرة البحر سيبه وتدرك أطراف البلاد سواحله.

[1] ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 49

[2] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دار عيداء للنشر والتوزيع، ط 1، 2013، ص104.

تصور مسلم العطاء والكرم والخير الذي يمتاز به الممدوح وكأنه البحر، حيث حذف الأداة حتى لا يبقى هناك اختلاف بين طرفي الصورة فحذفه للأداة دليل على أن المشبه هو نفسه المشبه به ويحمل نفس صفاته وهذا ما يقوم عليه التشبيه.

وترد صوره التشبيهية بأساليب عديدة أهمها: التشبيه التمثيلي، التشبيه المقلوب، التشبيه الضمني.

2ـ الصورة الاستعارية :

إن الشاعر يلجأ إلى الاستعارة لما تملكه من القدرة على التشخيص والتجسيم للمعنويات والمجردات والمحسوسات وبث الحياة في الجمادات نظرا لما يضفيه عليها من أحاسيس وانفعالات وألوان وخيالات تعطي الصورة بعدا جماليا وإيحائيا حيث تكمن أهمية الصورة في إيجازها وجدتها وقوة إيحائها [1].

إن محور الاستعارة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية بحيث يتحدد جمال الصورة الاستعارية المبتكرة حسب قدرتها على الإيحاء والتأثير في المتلقي.

3ــ الصورة الكنائية :

الكناية هي «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو سالبه وردفه في الوجود فيؤمن به إليه ويجعله دليلا عليه» [2].

فالتصوير بأسلوب الكناية يعطي الصورة بعدا جماليا من خلال الإيحاء والإثارة .

[1] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 112.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66.

والتصوير بالكناية لا يقف عند الدلالة المباشرة للألفاظ بل يتجاوز ذلك إلى التأويل والإيحاء، وتتعلق القدرة التعبيرية بالصورة الكنائية بالمبدع وقدرته على الإبداع وذلك من خلال طرح المعنى بصورة حسية لها القدرة على التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته.

4ـ الصورة الحسية :

يلجأ الشاعر إلى التصوير الحسي ليضفي على الصورة طابع الحسية والمشاهدة فتبدو الصورة قريبة للعيان لأن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا [1]. والشاعر يصدر الموضوعات المخزونة في ذهنه والتي استقاها من تجاربه تصويرا حسيا فتكتسب صوره بعدا جماليا خاصا لأن الصورة تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول [2] ترد الصورة حسب المدركات الحسية كالتالي: بصرية ، شمية، سمعية ، حسية، ذوقية.

وتتكون الصورة الشعرية من ثلاث مستويات :

1. الصورة الجزئية أو المفردة :

إن الصورة المفردة تقدم تصويرا جزئيا معينا يتمثل في البيت أو البيتين إلا أنها تكتسب أهمية خاصة، لكونها تمثل الأساس الذي تقوم عليه الصورة المركبة، أو الصورة الكلية.وتكون الصورة المفردة مستقلة إذا استوفى التصوير المعنى المطلوب كما قد تكون جزءا من تركيب بناء الصورة المركبة التي تتضمن عددا من الصور المفردة... سواء كانت الصورة المفردة مستقلة أو كانت جزءا من صورة مركبة فإنها مطالبة بأن تكون عضوية في التجربة الشعرية وأن تؤدي وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية[3]

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده 2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت ، لبنان، د.ط، د.ت، ص 295.

[2] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 127

[3] المصدر نفسه، ص 140.

إن الصورة المفردة البسيطة المنبثقة من الأشكال كالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز أو غيرها تلاحظ قيمتها الفنية حينما تشكل جزءا لا يتجزأ من صورة فنية أكبر وبدونها تفقد الصورة المفردة المعنى المراد كشفه للمتلقي.

2. الصورة المركبة :

هي مجموعة الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة، فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك العاطفة أو الفكرة أو الموقف [1] وهذا يعني أن الصورة المركبة هي أكثر شمولية وأشدّ اتساقا في التعبير عن المعنى المراد توصيله ويشترط في الصورة أن تكون مرتبطة دائما بما قبلها وما بعدها بالمعنى وعلاقة بعضها ببعض.

3. الصورة الكلية :

تقوم الصورة الكلية من مجموعة الصور المفردة والمركبة التي تمثل في نهاية الأمر الموضوع الشعري أو الموضوع العام للقصيدة، فالصورة الكلية هي التجربة الشعرية التي يجسد الشاعر من خلالها فكرة القصيدة العامة بما تحمل في داخلها من أفكار وعواطف لأن الشاعر في بعض الأحيان يحتاج إلى مجموعة من الصور القادرة على نقل الإحساس الذي يمتلكه[2] والصورة الكلية هي إتحاد الصورة المفردة أو الجزئية وتناغمها وتلاحمها وتكاملها بحيث تشكل مشهدا تصويريا متكاملا يصلح أن يطلق عليه ما يسمى الصورة الحركية.

[1] أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، ص 142.

[2] المرجع نفسه، ص147.

3. الاستعارة والتشكل الأيقوني :

إن تصور "بيرس pierce" للأيقونة يرد ضمن تصنيفه للعلامات فالعلامة الطبيعية "الأيقونة"، والعلامة العقلية "الإشارة" والعلامة الوضعية هي "الرمز" وذلك تبعا لعلاقاتها بموضوعها وبذلك يكون تحديده لها من جهة ما تنهض عليه من مشابهة فتتميز عن الإشارة التي تكون علاقاتها بموضوعها معللة بواسطة السببية أو المنطقية كما أنها تختلف عن الرمز الذي يحتكم في تشكيله لموضوعه إلى التواضع والاتفاق[1].

وإذا كانت الاستعارة تنطوي تحت لواء الأيقونة فذلك لأن المبدأ الذي تشتغل بموجبه العلامة الأيقونية هو نفس المبدأ المنظم للاستعارة [2] والمتمثل في المشابهة التي تعد الحبل السري الواصل بينهما.

وعليه ترد الاستعارة المحدثة وهي تتجافى عن أسنن الدرس البلاغي في عمود الشعر ،كي تسلك تلك المفارقة وهي تتعارض مع مرجعية الفنون البصرية وتتقاطع مع تلك التصورات المحدثة في ثقافة الصورة وعرفانية الهيئة والتشكل، وكذا فلسفة الفراغ المرئي وغيرها وعلى هذا التمثل للاستعارة في ضوء التصورات الحداثية تناهت إلى بلاغة الأيقونة بحيث تعد حقلا لكتابة ترصد خطوطيات متعددة في الأداء الكليرغرافي لبصرية الخطاب الشعري.

تسهم استعارة أيقونة في التشكيل البنائي للخطاب الشعري وتوسيع حيزه البصري مادام نظامها قائما على مبدأ المشابهة«وفي هذا السياق دار نقاش فلسفي حاد حول النزعة الأيقونية ومبدأ المشابهة وبخاصة لدى السيميائيين الإيطاليين، إذ انكبت السيميائية البصرية

[1] سورية لمجادي ، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ وإقليس أنموذجا، ص 103.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1،1961، ص309.

على تأمل علاقة المشابهة التي تتبعها جماليات الصورة في أدبيات الحداثة وما بعدها» [1] حيث أن للصور سلطة الأداء وللبصر فعالية المراقبة.

وقد اهتمت "جماعة مو groupe mu" ببلاغة الخطابات البصرية، وإن كانت قد ركزت على الأيقونة التي «تحيل على موضوعها عن طريق المشابهة» [2] لما تؤديه من فعالية في إعطاء البعد البصري فلا تجد بدّا من الإقرار بأن هذا البعد البصري لا يتلخص في الأيقونة وحسب بل يتعداه إلى علامات أخرى هي ما تصطلح عليه بالعلامات التشكيلية [3].

تحيل العلامة التشكيلية على أشياء ترتبط بدالها إلى حد التطابق من دون أن تتجاوزه إلى المجرد أو الذهني فتشمل المجال اللاتصوري أما العلامة الأيقونية فتتخطى الشكل من حيث هو بنية شكلية لتحيل على عوالم مجردة إدراكية وعليه تمتد إلى المجال التصوري.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص39.

[2] سورية لمجادي، دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ وإقليس أنموذجا، ص 101.

[3] المرجع نفسه، ص101

4. الاستعارة والرمز :

ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان وتقف مواقف مختلفة، وإذا ما ألقينا نظرة على النقد القديم وجدناه يهتم بالمجاز والاستعارة على وجه التحديد، لكن اللغة الشعرية لم تكتف بالاستعارة وإنما تتجاوزها إلى البحث عن الإيحاء والتوسع والشمول، وانطلاقا من هذا لجا الشاعر الحديث إلى توظيف الأسطورة والرمز كون هذا الأخير من الأجزاء التي تدخل في بناء الصورة الفنية المعاصرة فيقدم إلى القراء مفاهيم محددة عن واقعه الداخلي والخارجي كاشفا عن خفايا تجربته الشعرية.

1.4. الرمز لغة :

«يعود أصل كلمة "الرمز"، ومعناه إلى عصور قديمة جدا فهو عند اليونان يدل على قطعة من فخار، أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة على حسن الضيافة، وكلمة الرمز "symbole" مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك " jèter ensemble" ، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد وتوحيدهما»[1].

أما لفظة "رمز" في لسان العرب فهي:«تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بالصوت، إنما هو إشارة بالشفتين ...»[2].

ويوافق الرمز عند العرب إلى حد ما معناه في القرآن الكريم، وذلك في قوله تعالى في سورة آل عمران الآية. 41. :«قال ربي اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا واذكر ربك كثيرا وسبّح بالعشيّ والإبكار»، فالرمز عندهم عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس للإبانة وإظهار ما تخفيه النفس.

---

[1] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع إربد . الأردن، ط 1، 2011، ص9.

[2] ابن منظور، لسان العرب، م5، دار صادر ودار بيروت، بيروت . لبنان، 1986، ص356.

2-4. الرمز اصطلاحا:

أقدم من تناول الرمز هو "أرسطو" وهو يعتبر أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء الحسية ثم الأشياء التجريدية، فيقول:«الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة» [1] بمعنى أن اللغة هي مجموعة رموز للأفكار سواء كانت مكتوبة أو منطوقة.

ويقول "مجدي وهبه" في تعريف آخر للرمز:«الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمز المعنى مجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزا للسلام» [2].

ومن معاني الرمز أيضا:«الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح» [3] بمعنى أن الرمز يتولد عن طريق علاقة معنوية بين الذات والشيء المرموز إليه الذي يتحقق عن طريق الإيحاء لا عن طريق اللغة العادية.

وفي موضع آخر نجد "إليوث" يقول :«بأن الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء» [4] وبذلك يعتبر الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير سواء في الشعر أو النثر ولكن الشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية وهو مرتبط كل الارتباط بتجربته الشعورية التي عانى منها في واقعه والتي تمنح الأشياء مغزى خاص.

---

[1] نقلا عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت . لبنان، ط 1، 1982، ص42.

[2] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت . لبنان، ط 1، 1984، ص181.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 10.

[4] أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط 3، 1984، ص33

وفي تعريف آخر للرمز يقول :«إن الرمز تفاعل بين شيء ظاهر حسي، وشيء خفي نفسي لاشعوري» [1] إذ يبدأ الرمز الشعري من الواقع المادي المحسوس ليتحول إلى واقع نفسي، حيث يعتمده الشاعر بدعوى أن اللغة العادية عاجزة لا تقوى احتواء التجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ ، فعندما يلجأ إلى الرمز يصبح له القدرة على نقل تجربته من عالم الوعي إلى عالم اللاوعي ، وبذلك حفل الشعر الحديث بالكثير من الإيحاءات وذلك عن طريق الرمز والصورة «وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة» [2].

نظرا لتداخل الرمز مع علوم البلاغة قديما إلا أنه في القرن التاسع عشر أخذ وجها آخر، وصار الرمز رموزا أبرزها الرمز الأدبي، وهو:«تركيب لفظي يستلزم مستويين : مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية» [3] فالرمز الأدبي يعتمد على الإثارة والإيحاء ويقوم على علاقات خاصة ليست حسية مباشرة، وإنما على«علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر» [4] وبذلك يتم تحديد الرمز الأدبي بأنه «كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة» [5].

[1] عماد علي الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا، جهينة . عمان، د.ط، 2006، ص40.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 195.

[3] محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 54.

[4] المرجع نفسه، ص53.

[5] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1986، ص171

باعتبار الرمز من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الحديث والمعاصر، فقد تعددت وتنوعت بحسب اختلاف المصادر التي استقى منها الشاعر مادته، فكان تصنيفها كالآتي :

1. الرمز الطبيعي :

يقصد به الإيطالي "أمبرتو إيكو" هو « ما في الطبيعة من شجر، وماء ،وجبال... وغيرها»[1]، حيث يؤدي الرمز الطبيعي معبرا آخر للشاعر وذلك بتوحيد الذات بالعالم والتعبير عن دلالات تجربتهم وذلك باستنباط ما في الرمز من طاقات ومن ثمّ شحن الألفاظ الدالة على الطبيعة بدلالات شعورية وفكرية جديدة، وبذلك تصبح تلك الألفاظ عبارة عن إشارات وإيحاءات تزيد القصيدة جمالا، كما أن الشاعر قد استخدم الرمز الطبيعي لإثراء تجربته الشعرية، ومن أمثلة الرمز الطبيعي قول الشاعر :

ما ضر يمناك لو جاست بتربتنا فانبت الزرع فيها، أنبت التينا

فهذه الثمرة الكريمة "التين" استحضرها الشاعر كرمز للشفاء وهي تشبه الشعر في الوظيفة لأن الشعر أيضا يجلب الطمأنينة والراحة النفسية لمتلقيه

2. الرمز الديني :

لم يغفل الشاعر عن التراث الديني فكان إلا وأن عاد إليه من أجل الاستفادة من الرموز التي يحويها هذا التراث، وقد أطلق عليه "ناصر لوحيشي" اسم الرمز الأحادي (البسيط)، فعرفه بقوله :« ونعي به كل رمز في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد»[2]، وما يقصد هنا هو توظيف سور القرآن الكريم وقصص الأنبياء عليهم السلام وبعض الأماكن ذات الدلالة الدينية، فالشاعر هنا يستغل ذلك الموروث الديني

[1] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة الجزائر، ط1، د.ت، ص102

[2] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 66.

ويوظفه في قصائده وذلك بغرض منحه بعدا دلاليا وجماليا، وليس بهدف استرجاعه فقط، والرمز الديني ما لم يكن جملة أو عبارة أو تركيب لغوي أو اقتباس فهو رمز جزئي مفرد [1]، ومن الأمثلة التي ضربت في هذا النوع من الرمز قول الشاعر :

لا لون في شفتي ولا فلكا دنا يا ليت نوحا في فمي إبحار

فالشاعر هنا استحضر شخصية دينية وهو النبي "نوح" عليه السلام، فهو رمز للنجاة من الاستعمار والشاعر يتمنى أن تكون له معجزة.

3. الرمز الأسطوري :

يعمد الشاعر إلى توظيف مجموعة من الرموز الأسطورية منها: السند باد، سيزيف، تموز، عشتار، قابيل وهابيل وغيرها، وفي تعريف للرمز الأسطوري تقول "نسيمة بوصلاح" : « هو الذي يتخذ من الأسطورة إطارا شاسعا تتحرك فيه لواحقه» [2] ونعني به أن الرمز نابع من الحدس الذي يلوذ باللحظة الحاضرة، والرمز الأسطوري قائم على التكثيف والإدماج، وصهر الأفكار المتماثلة ومزج المعاني المتشابهة، وما يطمح إليه الرمز الأسطوري هو تأكيد ما هو قدسي[3]، ويضفي على النص قيمة فنية ومسحة جمالية.

4. الرمز الصوفي :

ركز الشاعر المعاصر على اللغة الصوفية باعتبارها لغة إيحاء وفي هذا الحذو يقول "السعيد بوسقطة" عن التجربة الصوفية بأنها « تتسم بلغة رمزية زاخرة بتلك الألفاظ الحسية التي يلتمسون بها دلالات روحية متعالية من خلال تجاوز الدلالة اللغوية الأولى إلى

[1] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 66.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 111

[3] عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفي، المكتب المصري. القاهرة، د.ط، 1998، ص31،27.

مستوى دلالي آخر» [1]، فهم يستخدمون لغة بها دلالات عاطفية وروحانية تنم عن علاقات باطنية بين الذات الصوفية والذات الإلهية، والتجربة الصوفية تعتمد على رموز دنيوية منها: المرأة ، الطبيعة، الخمرة، وذلك للتعبير عن الحب الإلهي.

هدف الشاعر المعاصر من العودة إلى التجربة الصوفية لإثراء لغته الشعرية، وهذا ما جعل رؤياه تتفوق على رؤيا الصوفي.

ومن ذلك قول الشاعر "حسين زيدان" في قصيدة "اعتصام" :

رباه إني لم أهم في كل واد

أنا لم أصفق للأمير

ولم أطبل للفساد

في هذه الأبيات يعبر الشاعر عن تصوفه المطلق وحبه للذات الإلهية، فقد اعتمد الشاعر على أداة النفي "لم"ليعبر عن تعاليه عن كل المآثم.

5. الرمز التاريخي :

يستغل الشاعر المعاصر التاريخ وأحداثه في كتاباته الشعرية لتحقيق غاية شعرية وجمالية وفي هذا الصدد تعرفه " نسيمة بوصلاح" بقولها :« ونقصد به التوظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة» [2].

فالشاعر المعاصر يستخلص من التاريخ أهم أحداثه وأماكنه التي اكتسبت من مجريات التاريخ تميزا ، فالشاعر هنا لا يستحضرها بهدف التذكير وإنما لغرض جمالي وبعد

[1] السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة / الجزائر، ط 2، 2008، ص93.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص141.

دلالي إذا فالرمز هو إيماء وإيحاء أما في الاستعمالات الأدبية فهو الصلة بين الذات الشاعرة والأشياء وهو أيضا يشمل المجاز المرسل للتشبيه والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة.

الفصل الثاني

تجليات التمثيل في الاستعاري شعر بدر شاكر السياب

1ـ الاستعارة والصورة في شعر السياب :

اهتم الشاعر في رسمه للصورة الشعرية بالصور الكلية والجزئية ولم تقتصر على ذلك فحسب وإنما تجاوزها إلى الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية والحسية، وبذلك تكون الصورة الشعرية كاملة وواضحة ولها القدرة على إكساب التعبير حيوية وإيضاح إحساس الشاعر وتوصيل أفكاره ومعانيه للمتلقي في صورة واضحة.

ومن نماذج الصورة الكلية ما جاء في قصيدته "أنشودة المطر" :

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنحة الزهر.

وكل دمعة من الجياع والعراة.

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتيِّ، واهب الحياة[1].

من خلال هذه الأبيات عبر الشاعر عن مدى الحزن والألم من الواقع المرير الذي يعيشه أهل العراق، كما عبر عن تفاؤله في المستقبل وأمله في مستقبل مشرق تكون فيه الابتسامة وتنتعش فيه الحياة، حيث تمكن من بناء الصورة الشعرية عن طريق صور كلية أردفها بمجموعة من الصور الجزئية جاءت تفسيرا لها.

جمع الشاعر بين التصوير الكلي والجزئي لتوضيح الفكرة والتعبير عن المشاعر فنجده يفصِّل الصورة الكلية بصور جزئية تثري العمل الفني ومثال ذالك قوله:

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة بيروت ـ لبنان، 2016، ص125.

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يرجه المجداف وهنًا ساعة السحر كأنما تنبض في غوريهما،النجوم...

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرَّح فوقه السماء[1]

هنا في هذه المقاطع يتحدث السياب عن امرأة قد تكون حبيبته أو البصرة أو جيكور أو العراق، حيث يدعي بأن عينيها عندما تلمعان أو تبسمان فإن الشجر العادي يكسب خضرة، وتتراقص الأضواء مثل الأقمار تنعكس على صفحة نهر ينساب فيه زورق يجدف صاحبه برفق وسط الليل، وكأن النجوم تخفق في محجري عينيها وهاتان العينان غارقتان في حزن واضح وحزنهما يشبه حزن البحر حين يغمره المساء. فقوله "عيناك حين تبسمان"صورة كلية فسرها بمجموعة من الصور الجزئية.

كما صادفنا في قصيدته "المومس العمياء" صورا كلية تنميها الصور الجزئية إذ يقول في أحد مقاطعها:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة

وتفتحت كأزهار الدفلى، مصابيح الطريق،

كعيون "ميدوزا"،تحجر كل قلب بالضغينة،

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[2] .

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 121.

[2] المصدر نفسه، ص144.

تتناسل الصورة في هذا المجزئ الشعري من خلال تجسيد جملة من التمثيليات الاستعارية التي تعدت حدود التمثيل العادي إلى شعرية اللاتمثيل، ومن هنا يصبح هذا الحدّ بلا انسجامه اللامتوقع، بانيا لشعرية التمثيل داخل هذا المقطع الشعري، فحينما يستعير الشاعر صفة الطبق لليل فإنما يخرج عن حدود المألوف إلى جمالية اللامألوف ويعمد إلى تصعيد هذا اللامتوقع الاستعاري من خلال تلك الصورة التي يشاكل فيها بين الفعل شرب الذي هو لصيق بالكائن الحي إنسانا أو حيوانا والمدينة بوصفها هيكلا لإنطاقها وعبر هذه التوليفة بين المتباينات تنتج الصورة الذوقية بوصفها جزء من المبنى الكلي، فيترقب القارئ إثرها على ما سيتولد عنها من صور تؤدي الصورة الكلية.

أما فيما يخص توظيف الشاعر للصور التشبيهية فنلحظ أن لها حضورا كبيرا في قصائده ومن أمثلة ذلك مت ورد في قصيدته "غريب على الخليج " :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام، على الأصيل [1].

حيث شبه الشاعر الريح بالجثام، حيث تتداخل الأزمنة عندما ينتقل المشهد إلى وقف الأصيل فجأة ويلاحظ أيضا أن الأنماط التصويرية قد تواشحت لتحقق غموض منتج يكشف عن الهم الذي ابتدأ منذ الظهيرة الساخنة (الهجيرة) واختنق عند الأصيل فتحول إلى الجثام (الكابوس)، فالمشبه " الريح تلهث " واللهاث هنا نتيجة من نتائج العطش والإعياء ، والمشبه به "الجثام على الأصيل "ووجه الشبه هنا هو الاختناق. ومن الأمثلة أيضا قوله : "الصوت المتفجر كالمد الصاعد، كالسحابة، كالدموع " هذه الصورة التشبيهية قد تبدو غريبة بعض الشيء لكن غرابتها منتجة لجمالية الغموض سرعان ما يدركها المتلقي أو القارئ وذلك لما فيها من طرافة وجمال، خاصة إذا ابتعدنا عن النظر إليها من باب طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) ونظرنا إليها من الناحية الإبداعية مثلا أن يجمع الشاعر بين شيئين مختلفين أحدهما مادي مرئي والآخر معنوي متخيل ومن أمثلة ذلك قوله :

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 06.

ووراء كل باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء ، لأنها أيدي رجال [1].

جمع بين جانب مادي ملموس يتمثل في (الباب) وجانب معنوي متصور هو (القضاء) الذي هو الحكم أو الموت، فالتشبيه إذا ما عزلناه عن النص فهو يبدو لنا غريبا أما إذا درسناه ولم نستله من مكانه الطبيعي فإن الغرابة تزول، فمن خلال المقاطع السابقة نستنتج أن الباب محكم الإغلاق قد أوصدته أيدي رجال شداد غلاظ ... وهذا ما ترفدنا به الصورة التشبيهية المسوغة بالغرابة حينما تطل علينا من داخل النص وعلى إثر ذلك ترسم صورة تشبيهية مستعارة، تتسق ضمنها جملة من الأنساق اللامنسجمة فيحدث اللامتوقع ضمن تشكيل أيقوني باعث على التأويل.

والصورة التشبيهية لا تقتصر على أن يكون المشبه ماديا والمشبه به معنويا وإنما قد تنعكس الصورة في لوحات مشهدية أخرى إذ قد يجيء المشبه معنويا والمشبه به ماديا مثل قول السياب :

وأزيح بالثوباء بقيا من نعاس كالحجاب

من الحرير، يشف عما لا يبين وما يبين:

عما نسيت وقد لا أنسى وشك في يقين [2]

في هذه الأبيات ورد المشبه (بقايا النعاس) معنويا متخيلا وجاء المشبه به (الحجاب من الحرير) ماديا مرئيا محسوسا، ونتيجة لذلك تنتضد هذه المتواليات ضمن نسق

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص10.

لساني لا منسجم يرسم لوحة أيقونة مرئية، يتمثلها القارئ وهو ينسج الكلمات في مشهد موحد، يؤول إلى دلالات تظل تمارس فعل الانفلات من قارئ إلى آخر.

ومما لا يجب إغفاله على هامش هذا الطرح هو أن هذا الظاهر السطحي بوصفه تشبيها ليس سوى عملية تنسيق لجملة من المتواليات الاستعارية الرمزية الباعثة على تكثيف الدلالة وفتح أفق التأويل.

أما الصورة الاستعارية ذات الكثافة الدلالية الإيحائية فقد وردت في قصيدته "في غابة الظلام" :

عيناي تحرقان غابة الظلام ⟸ استعارة النسق التركيبي عبر فاعلية القلب تفجيرا للتناص.

بجمرتيهما اللتين منهما سقر

ويفتح السهر

مغالق الغيوب لي...فلا أنام

وأسير الأرض إلى قرارها السحيق

ألم في قبورها العظام

فطالعني، كالسراج في لظى الحريق

تكشيرة رهيبة رهيبة[1]

توطر استعارية القصيدة من خلال العتبة الأولية «العنوان» إذ تستعار لفظة الظلام لتضاف إلى الغابة، فتحدث فرقا لأفق التوقع وتستعمل المتواليات الاستعارية في التكامل بنينت لجملة من الصور الجزئية التي ترسم مشهدا تشكيليا أيقونيا تؤديه التمثيليات الآتية:

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 704.

عيناي ≠ تحرقان غابة الظلام

≠

بجمرتيهما = اللهيب منهما سقر

≠

يفتح السهر

السراج ≠ لظى الحريق

تكشيرة رهيبة رهيبة

صورة أيقونية بصرية قوامها العين وفعل الاحتراق منتجة لدلالات الحزن داخل القصيدة.

ومن الأبيات التي اعتمد فيها الشاعر على التشخيص ما جاء في قصيدته "أنشودة المطر" حيث يقول :

يا خليج

يا واهب المحار والردى...

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود ← صورة سمعية (أسمع)

ويخزن البروق في السهول والجبال، ← صورة بصرية (البرق)

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح في ثمود ← صورة بصرية تناصية(ثمود، في الواد من أثر)

في الواد من أثر[1]

ويقول في قصيدته "غريب على الخليج":

يا ريح يا إبرا تخيط لي الشراع متى أعود

إلى العراق؟ متى أعود؟

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 123.

يا لمعة الأمواج رنحهن مجداف يرودُ

بيَّ الخليج ويا كواكبه الكبيرة ...يا نقود![1]

في هذه الأبيات يعبر الشاعر عن إحساسه بالغربة والضياع والأسى والحنين إلى الوطن متلهفا للعودة إلى بلاده، حيث استطاع الشاعر أن يجسد بعض عناصر الطبيعة تجسيدا ينبض بالحياة والحركة، إذ نلاحظ في قوله "يا ريح" أنه جعل من الريح شخصا يحادثه ويشكو إليه ما يعانيه في مدينة الاغتراب.

ومن الصور الاستعارية ذات البعد الإيحائي التي وظفها الشاعر في شعره ،إذ يصف في قصيدته "شناشيل ابن الحلبي" يوما ماطرا من أيام طفولته:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل سعفة

تراقصت الفقاقيع وهي تفجر- إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء رتاج وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين، سيرى الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما.

ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب

وأبرقت السماء...[2]

تناص

استعارة النسق القرآني(صورة مريم)

وكسره عبر النسق الشعري

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 598،599.

هنا أوحت صورة فقاقيع المطر وهي تتراقص وتنفجر تحت النخيل إل السياب بصورة مريم القرآنية وهي تهز بجذع النخلة لتساقط عليها الرطب عند ميلاد المسيح عليه السلام واقتران الصورتين لائق، فالمطر مصدر حياة للأرض، وكذلك الرطب المتساقط على مريم في عزلتها.

وجاء في قصيدته"أنشودة المطر" إشارة إلى الطفل الذي يوحي بالمستقبل ويبشر بالأمل:

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر...

مطر...مطر...مطر...[1]

فقوله "كركر الأطفال" استعارة مكثفة لرمز المطر الحبلى بالأمل وولادة العالم الفتي الذي بدأ يلوح في الأفق كما يوحي قوله"دغدغت صمت العصافير على الشجر" إلى الحرية والانطلاق، أما تكراره لكلمة "المطر" فيدل على حرص الشاعر على إظهار استعارة الخصب والنماء.

كما يقول في هذه القصيدة أيضا:

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق ⬅ استعارة لصورة لمسية(تمسح)، ومرئية (البرق)

سواحل العراق بالنجوم والمحار ⬅ كثف غموض الصورة من خلال تبصر النجوم والمحار.

كأنها تهم بالشروق ⬅ في سواحل العراق وربطها بنسق لامتوقع وهو إشراق النجوم

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 121.

فيسحب الليل عليها من دم دثار [1].

يستعير لفظ الدم بوصفه رمزا لخرق حدود التمثيل وبناء

الصورة المأساوية لليل، والليل هنا كذالك استعارة رمزية

مفجرة لدلالات الحزن والألم.

فهذا الانتضاد لجملة من الاستعارات المتنافرة يفجر الرموز الكلية في ضبابية مكثفة.

وفي قوله :

أصيح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:"يا خليج

يا واهب المحار والردى..."[2]

فأسلوب النداء هنا دليل على بعد الشاعر وغربته عن الوطن، أما "اللؤلؤ والمحار" تدل على مهنة الغوص والتي ارتبطت بالموت للدلالة على صعوبة العيش في العراق وقوله "كأنه النشيج" توحي بالألم الذي يقهر العراق من المستعمر. وما نلحظه أن كل الصور الكنائية التي اعتمدها الشاعر توحي إما بالألم والضياع والموت أو بالنماء والخصب والأمل.

إن السياب في تشكيله للصورة كثيرا ما لجأ إلى ما يعرف بتراسل الحواس في الإبداع الشعري أو ما يطلق عليه بالصورة الحسية، حيث أنه يقول في قصيدته"أغنية قديمة":

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 123.

[2] المصدر نفسه، ص123.

في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء

وعيوني تنظر في تعب

في الأوجه، والأيدي،والأرجل، والخشب:

والساعة تهزأ بالصخب ← صورة نطقية

وتدق سمعت ظلال غناء... ← صورة سمعية

أشباح غناء ... ← صورة مرئية

تتنهد في ألحاني وتدور كإعصار.

بال مصدور،

يتنفس في كهف هار

في الظلمة منذ عصور[1].

يعمد الشاعر ضمن هذا المبنى الشعري إلى استعارة النسق السردي بداية من العنوان الذي الذي يسمى بميسم الترجيع، ويصور شظايا قصة متقطعة، تكشف عبر فراغاتها الدلالية جمالية الغموض ليقع على عاتق القارئ فك شفرات المغيب سرديا.

وفي قصيدته"ليلة في لندن" يقول:

أفتح عن عيون الماء، عن اشراقة الغبش

كأعمى نال منه السكر صاح، ورفرفت كفاه على مساند الماخور

يبحث عن رفيق: أين جاري؟ أين داري؟ أين ـ أواها ـ

أميرتي التي كانت تناولني كؤوس النور؟

[1]ـ بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، 323.

فيبصر قلبي الدنيا ويلقاها؟[1]

في هذه الأبيات يمزج الشاعر الحواس فقوله"أفتش عن عيون الماء"،"فيبصر قلبي الدنيا ويلقاها" ما هي إلا صور حسية فنحن ندرك بأن الماء والقلب لا عيون لهما لكن الشاعر وظف هذه التعابير من أجل أن يوصل لنا ما يشعر به في بلاد الغربة من ضياع وألم وحزن وشعور بالوحدة.

[1] ـ بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص619.

2ـ التشكل الأيقوني في شعر السياب :

انتقلت الاستعارة إلى مستوى جديد، بحيث يصور الشاعر في قصيدته "سربروس في بابل" "سربروس" الذي يعتبر مصدرا لشقاء بابل وذلك بقوله: "عيناه نيزكان في الظلام"[1] فعادة الرؤيا في غياب الإضاءة لا تحصل، لكن عيون "سربروس" تستمد ضوئها من خلال استعارة بدر شاكر السياب لكلمة "نيزكان"، واستعارة "النيزك" المضيء في الظلام ل"سربروس" يشكل مشهدا بصريا أيقونيا يزيد في الإلحاح على ذلك الجو الكئيب الذي يسببه انتشار الرعب والخوف في بابل، ومثل هذه الصورة له علاقة بحالة نفسية متأزمة تشعر بالاستبداد والضياع، وهي تنقل البصر من فضاء أسطوري إلى فضاء أيقوني يمزجها الشاعر فيه بذاته مزجا دالا، ويجعلها معبرة عن الحالة التي كانت عليها العراق وقد ورد في قصيدته"في القرية الظلماء" مشهدا أيقونيا آخر وذلك في قوله:

القرية الظلماء خاوية المعابر والدروب،

تتجاوب الأصداء فيها مثل أيام الخريف

جوفاء ... في بطء تذوب،

واستيقظ الموتى هناك على التلال،على التلال

الريح تعول في الحقول وينصتون إلى الخفيف

يتطلعون إلى الهلال

في آخر الليل الثقيل... ويرجعون إلى القبور

ويتساءلون متى النشور!!

والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 127.

لكنني في القرية الظلماء... في الغاب البعيد[1].

إن قرية السياب لها طابعها الخاص ولونها المميز، فهي قرية خاوية يعمها الظلام، دروبها تتجاوب الأصداء فيها، يلفها الحزن والأسى، أما أناسها فهم أموات يستيقظون في الليل الثقيل على التلال، تعول الريح فيها، فلا يجدون من حولهم سوى الظلام الدامس والصمت الرهيب فهؤلاء الناس.

"الأحياء الأموات" يتطلعون إلى الهلال ثم يعودون إلى قبورهم يتساءلون متى النشور، إذ أن السياب وظف في هذه الأبيات بعض العبارات:"القرية الظلماء، الخريف، الريح، يتطلعون إلى الهلال، آخر الليل "فدلالة كل هذه الألفاظ تدخل ضن أيقونة الظلام.

كما نصادف في قصيدته"حفار القبور"تشكلا أيقونيا في قوله:

ضوء الأصيل بغيم، كالحلم الكئيب، على القبور

وآه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع

في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع

والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه

وتثاءب الطلل البعيد.يحدق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد

والجو يملؤه المغيب...

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 342.

وترد الصحراء في يأس وإعوال رتيب،

أصداءه المتلاشيات،

والريح تذروهن، في سأم، على التل البعيد[1]

يرسم الشاعر بدر شاكر السياب في هذه المقاطع صورا مرعبة للقبور هي صدى لما في نفسه من خوف إزاءها، حيث تزدحم بمشاهد أيقونية عن الضعف والانهزام ومن العبارات التي تحمل هذه الدلالة:"اليتامى، الحلم الكئيب، دموع، أصدائه المتلاشيات،الصحراء في يأس، شباكه الخرب، في سأم".

ووظف في قصيدته"جيكور والمدينة" أيقونة الموت والحياة إذ يقول:

وجيكور خضراء

مس الأصيل

ذرى النخل فيها

شمس حزينة

وربي إليها كومض البروق

بدى واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة

وعرى يدي من وراء الضماد كأن الجراحات فيها حروق

وجيكور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينة

فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يد من على كل قفل يمينه؟

ويمني لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة؟

ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين...لكنها محض طينة.

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص169.

وجيكور من دونها قام سور وبوابة... واحتوتها سكينة[1].

كانت جيكور هي حلم الشاعر، ولكن بعثها من جديد بدر غير قابل للتحقيق، ولكن السياب يتعلق به رغم علمه بأنه حلم لن يتحقق. وكأن هذا الحلم ـ بعث جيكور ـ يصبح رمز لبعث الأمة وتحرير الوطن، ففي قوله" شمس حزينة، جيكور من دونها، جراحات، ابتعاث الحياة" كل هذه العبارات تدخل ضمن أيقونة الموت والجدب، أما في قوله"جيكور خضراء،عاد الضياء، الطين، النخل" فهذه الكلمات تحمل دلالة الحياة.

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 78.

4- الاستعارة والرمز في شعر السياب :

1- الرمز الطبيعي :

وظف "بدر شاكر السياب"هذا النوع من الرمز بكثرة في قصائده ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدته "في السوق القديم" إذ يقول فيها :

الليل والسوق القديم

خففت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى: الغريب

وما ثبت الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

والنور تعصره المصابيح الحزنى في شحوب [1].

أدرج السياب هنا كلمة "الليل" كرمز يوحي لنا عن عتمته الداخلية التي يعاني منها المغترب، ويُتبعها بكلمة "السوق القديم" فكلمة "السوق" ترمز إلى المدينة الصاخبة بالعابرين إضافة إلى أنها توحي أيضا بعدم الاستقرار والاضطراب أما لفظة "القديم" فهي تحمل دلالة التعب والشيخوخة والملل وعدم التجديد، ثم نسمع خطى الغريب التي يظهر أثرها فجأة لتكتمل مع صوت الريح والأنوار الخافتة الحزينة.

ويقول أيضا:

كم طاف قلبي من غريب

في ذلك السوق الكئيب

فرأى وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 285.

وارتج في حلق الدخان

خيال نافذة تضاء

والريح تعبث بالدخان...

الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان

وصدى ... غناء

يذكر بالليالي المقمرات... وبالنخيل[1]

يستحضر الشاعر "الدخان" للدلالة على الاختناق واليأس، وعدم القدرة على التحقيق الذي يظهر فجأة وكان هذا المشهد بداية لمشهد تصاعد الدخان الذي لا نعرف مصدره، فالسياب يرى ما رآه قبله المغتربين عبر الدخان المتطاير حلما صعب المنال ، ثم يسمع غناء وأصوات تذكره بوطنه أو قريته، ثم يبرز صورة مضيئة وليالي مقمرات عكس الليل البهيم ذو الأنوار الضبابية الخافتة الذي يعيشه المغترب في مدينة الاغتراب.

وفي قصيدته "مرحى غيلان" يمثل "بويب" ذالك الرمز الذي يحمل الخصوبة والنمو إلى الأرض أو كما قال السياب "لكل أعراق النخيل" حيث يصبح الشاعر نفسه "بعل" فيذوب ويتدفق مع "بويب" ليهب الحياة للدنيا ويبث روحه في ورق الشجر وثمارها:

أنا في قرارات بويب، أرقد في فراش من رماله

من طينه المعطور ، والدم من عروقي في زلاله

ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل: يخطر في الجليل...

على المياه ، أنت في الورقات روحي والثمار

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 285،286

والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار

وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري[1]

أكثر السياب من استخدام رمز الماء أو المطر في دواوينه الشعرية للدلالة على الخصب والانبعاث حيث كان "المطر" أحد تلك الرموز الموحية بالحياة والأمل، فالسياب استحضر رمز "المطر" ليدل على العطاء والنماء والحياة والأمل والمستقبل الذي يتخيله ويتمناه، فعلاقة السياب بالماء هي علاقة حياة وأمل وثورة للمقهورين وثورة ضد الظلم والتحرر من السلطة المستبدة، فقد اتسعت دلالة الماء وأبعاده لدى السياب ليلمس في شعره حلم الأرض والإنسان والسماء والولادة الجديدة، ومن بين القصائد التي ورد فيها هذا الرمز قصيدة "أقداح وأحلام":

أنا لا أزال وفي يدي قدحي يا ليل أين تفرق الشرب

مازلت أشربها وأشربها حتى ترنح أفقك الرحب

الشرق عفر بالضباب فما يبدو فأين سناك يا غرب؟

ما للنجوم غرقن، من سأم في ضوئهن وكادت الشهب؟[2]

فالقدح هو إشارة للخمر أي الماء، كما يبرز رمز الماء في قوله "ما للنجوم غرقن" والغرق في العادة يكون في الماء، ويلاحظ أيضا تدفق استخدام رمز الماء وعناصره وإشاراته في قصائده "الغيمة الغريبة"،"يا نهر"، و"صياح البط البري" والبط أيضا من الحيوانات المائية.

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 12،13

[2] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 234.

2ـ الرمز الديني :

عمد بدر شاكر السياب في قصائده على استعارة المرجعية الدينية بوصفها رمزا، فالتراث الحضاري والعربي وشخصية الأمة العربية وأمجادها لها قلب ينبض ويبث فيها حرارة الحياة والنبي ـ محمد صلى الله عليه وسلم ـ كرمز للإنسان العربي والقيمة العربية الفاعلة والذروة في عطاء هذه الأمة وإبداعها، ويقدر ما هو عنصر روحي اصطفته الإرادة الإلهية ليكون رسول الله إلى العالمين وهو أيضا عنصر قومي عربي وحصيلة إنسانية وحضارية في تاريخ الأمة لذلك اقترن اسمها باسمه. ولكن الزمان قد انقلب في الحاضر الراهن وانقلبت معاني المقاييس والقيم فغدا المجد العربي عرضة للعبث والمهانة:

وكان محمد نقشا على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها

فأمسى تأكل الغبراء

والنيران من معناه

ويركله الغزاة بلا حذاء

بلا قدم

وتنزف منه دون دم

جراح دونما ألم

...فقد مات.

كسر المرجعية الدينية بالنسق الحالي وتجسده تلك الاستعارة القلبية، فهنا يشعر السياب بموت هذا المجد في عناصره الثلاثة المتلازمة المتمثلة في الإنسان العربي، العبقرية العربية التي أضحى محمد رمزا لها والقيم الخلاقة المبدعة خيرا وحقا وجمالا وقداسة وعظمة المتمثلة في اسم الله .

استدعى السياب في قصيدته "المسيح بعد الصلب" شخصية "المسيح" فاستعار حادثة صلبه وصور بعثه وقيامه من جديد ، ليرى قاتليه ومدينته و"يهوذا" الخائن فيقول في المقاطع الأولى:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى ، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني وأنصت: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة[1]

فالسياب اتخذ من شخصية "المسيح" رمزا يعبر به عما لحقه هو من أذى وآلام وعذاب ويشي بالأمل الكبير الذي ظل يحمله حتى آخر حياته، في أن تحدث معجزة كبرى كقيامة المسيح بعد موته، تعيد إلى السياب حياته وحيويته "إذن فالجراح، والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل، لم تمتني"، "سمعت الرياح، في نواح طويل تسف النخيل" فهنا استحضر السياب بعض ملامح شخصية المسيح.

يظهر في قصائد السياب رموز تحمل دلالة الصبر والاستسلام للقدر والرضا بالمصير ومن أمثلة ذلك ما اصطدمنا به في قصيدته "سفر أيوب" وإن كانت شخصية "أيوب" تراثية غير أنها شديدة الحضور في الموروث الإسلامي إذ يقول فيها:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم ،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 108.

وإن المصيبات بعض الكرم،

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام ؟

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح:

«لك الحمد ، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقتها،

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة، هاتها!»[1]

فرمز أيوب في هذه القصيدة ليس خاضعا لمصيره وقدره فقط ، بل إنه يبدو سعيدا بتلك الهدية الخاصة التي يمنحها له الخالق. فأيوب هو رمز للصبر والتحمل فعلى الرغم من البلاء الذي أنزله الله عليه والصعاب التي واجهها إلا أنه لم يقنط من رحمة الله فهم موقن بأن ما أصابه ما هو إلا ابتلاء من الخالق، ونلحظ بأن هذه المشاعر تتكرر في قصيدته "

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 301.

قالوا لأيوب" والتي هي عبارة عن حوار يقول فيه الآخرون لأيوب أن الربّ قد تخلى عنه وأصابه ببلوى المرض، لكن أيوب ظل محافظا على إيمانه واستسلامه للقدر إذ رفض هذه الفكرة لظنه بأن الإنسان نفسه هو سبب البلاء، وأن أمله بالخالق كبير بأن يغفر له ويعفو عنه ويشفيه من علته:

قالوا لأيوب : «جفاك الإله!»

فقال : لا يجفو

من شدّ بالإيمان ، لا قبضته

ترخى ولا أجفانه تغفو

قالوا له : والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّته؟

قال: هو التكفير عما جناه [1]

3ـ الرمز الأسطوري:

أشار "بدر شاكر السياب" في بعض من قصائده إلى رموز أسطورية مختلفة ومتعددة إذ يقول في قصيدته"سربروس في بابل":

« ليعو، سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه،

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العضام

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 336.

ويشرب القلوب...» [1].

"سربروس" هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية، حيث صوره دانتي في الكوميديا الإلهية حارسا ومعذبا للأرواح الخاطئة، أما بدر شاكر السياب فهو هنا في الحقيقة يشير إلى حاكم العراق "سربروس" هو حاكم مدينة الشاعر و"بابل" هنا رمز للعراق، إذ تعد أسطورة سربروس رمزا للفقر والفناء والغوغائية التي تنشر الدمار في العراق بحيث يشير إلى الكلب الذي يحرس مملكة الموت، كأنه الربيع والحياة مقصوران على هذا الكلب، إذ ينتظر الشاعر في هذه القصيدة المعجزة أو الحركة التي تقوم بنجاة بلاده من الموت والفناء.

كما وظف الشاعر في قصيدة "مرحى غيلان" الرمز الأسطوري حيث اعتمد على عدة أساطير منها"عشتار" وهي إلهة الخصب والجمال والحب في الحضارة السامية، بحيث يحضر هذا الرمز للتعبير عن تحقق الخصوبة والحب من خلال ولادة الطفل غيلان ويتضح ذالك في المقاطع الآتية:

وهبته عشتار الأزاهر والثمار كأن روحي

في التربة الظلماء حبة حنطة وصداك ماء

أعلنت بعثي يا سماء[2]

و"عشتار" لا تذكر إلا بحضور رديفها "تموز" وهو إله الخصب والنماء في الأسطورة البابلية:

بابا... كأن يد المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص127.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح[1]

والسياب يتخذ من رمزي (قابيل وهابيل) دليلا على بقاء الصراع سواء كان هذا الصراع يشكل حرب ضروس أو كان يشكل صراع سياسي بين أحزاب الوطن الواحد فحين يقول في (قابيل وهابيل) في قصيدته "من رؤيا فوكاي" :

"قابيل" باق وإن صارت حجارته سيفا ، وإن عاد نارا سيفه الخذم

وردّ "هابيل" ما قاضاه بارئه عن خلقه ، ثم ردّت باسمه الأمم[2].

فإنما يرمز بقابيل إلى قوى الفتك والحرب من الاستعماريين الذين هم أحفاد قابيل، كذلك الحال في قصيدته"رحل النهار" إذ يوجد فيها بين رمزي "السندباد" و"عوليس" الإغريقي، ففي هذه القصيدة صور انتظار حبيبته له بما يشبه انتظار "بنيلوب" ل "عوليس" في "الأوديسة"، ولما كان رمز السندباد يقارب من حيث الملمح الشعري رمز عوليس فقد عمد أن يتبناه تصريحا لكونه عربيا ولأن صورة ارتحاله الدائم راسخة أكثر من عوليس عند القارئ العربي، غير أنه لا يوجد في رمز السندباد ما يمنع من عده عوليسا لأن جو القصيدة يعبر عن ذلك بوضوح:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص38

في قلعة سوداء، في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود،

رحل النهار

فلترحلي... هو لن يعود[1]

فالسندباد العربي لم تكن له زوجة معينة تنتظره كما كانت بنيلوب تنتظر عوليس ولأن آلهة البحار ترتبط بمغامرات عوليس وبجو أسطورته تحديدا بخلاف رحلات السندباد وفي قصيدته "رسالة من مقبرة" استحضر الشاعر أسطورة "سيزيف" وقد كان أحد أكثر الشخصيات مكرا بحسب الميثولوجيا الإغريقية التي حدثت، حيث استطاع أن يخدع إله الموت "ثانتوس" وتكبيله مما أغضب كبر الآلهة "زيوس"، فعاقبه كما أن سيزيف هو رمز الشقاء:

وعند بابي يصرخ المخبرون:

وعر هو المرقى إلى الجلجلة،

والصخر، يا سيزيف ، ما أثقله

سيزيف ... إن الصخرة آخرون![2]

4ـ الرمز التاريخي :

عمد الشاعر بدر شاكر السياب إلى الاعتماد على الجوانب التاريخية في كثير من شعره ، فكان له أن استحضر مجريات وأحداث الحرب التي وقعت بين العرب والفرس والتي انتهت بانتصار العرب في "ذي قار" أوائل القرن السابع قبل بدء الدعوة الإسلامية على الرغم من القوة والعظمة والسيطرة والمجد التي كانت تتمتع بها الأمة الفارسية وهذا دليل على أن

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص288

[2] المصدر نفسه، ص59.

الحق هو المنتصر دائما مهما يتألب عليه من قوى الباطل في جيوش المغتصبين والمستعمرين، فهذا الانتصار هو انتصار للقيم العربية من وفاء وشجاعة وكرامة وتآزر وحسن تخطيط وتدبير حيث قال في قصيدته"في المغرب العربي":

إله الكعبة الجبار

تدرع أمس في ذي قار

بدرع من دم النعمان في حافاتها آثار

إله محمد وإله آبائي من العرب

تراءى في جبال الريف يحمل راية الثوار

وفي يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار[1]

كما كان لبدر اهتمام بالثورة التحريرية الجزائرية اهتماما بالغا ، وخير دليل على ذلك تغنيه بمآثر الثورة وبطولاتها وأبطالها فكان أن وظف "جميلة بوحيرد" كرمز لبطولات المرأة الجزائرية إبان الاحتلال إذ يقول في قصيدته "إلى جميلة بوحيرد":

يهتف: يا جميلة

يا أختي النبيلة

يا أختي القتيلة

لك الغد الزاهي كما تشتهين

وأنت إذا أحسست إذ تسمعين

تعلو بك الآلام فوق التراب[2]

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص55

ويقول أيضا :

في أرضك الخضراء كان العناق

بالأمس وأرى قومك الآلهة

عشتار أم الخصب والحب والإحسان تلك الربة الوالهة

لم تعط ما أعطيتِ، لم ترو بالأمطار ما رويت: قلب الفقير،

لم يعرف الحقد الذي يعرفون والحسد الآكل حتى العيون [1] .

فرمز"جميلة" هنا يحمل دلالات ترتبط بالتضحية والمعاناة ضد الاستبداد والطغيان، والارتقاء إلى عالم الانعتاق والتحرر، حيث نجد أن السياب في المقاطع الأخيرة من الأبيات السابقة قدم لنا المجاهدة الصامدة في وجه كل أشكال التعذيب والقهر على صورة آلهة عرفت في أساطير القدامى، فعشتار هي رمز للنماء والخصب وجميلة بفعل الدم الذي أُريق من جراحها من أجل أن تحيا الأجيال اللاحقة بعيدة عن التعذيب والقهر هو أسمى وجوه العطاء التي ترقى بها إلى مصاف الآلهة فهنا جميلة هي أيضا رمز للعطاء.

كما أن غربة الشاعر الناتجة عن قسوة الحوادث التاريخية والمعاناة والمأساة التي تعاقبت على الخليج العربي أي وطن الشاعر ما دفع بالسياب إلى أن يجعل من الخليج رمزا تتراوح دلالته بين ثنائية الموت والحياة فهو يهب الخير والعطاء كما يبعث الموت والفناء حيث يقول في "أنشودة المطر":

أصيح بالخليج:" يا خليج...

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار، والردى!"

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 54.

يا واهب المحار والردى[1]

5ـ الرمز الصوفي:

انتقل السياب في شعره من الاعتماد على الجوانب التاريخية والأسطورية والطبيعية إلى الاقتراب من معاني التصوف عندما وصل إلى الغاية النهائية من المأساة والألم والحزن، إذ نجده في قصيدته "أمام باب الله" يناجي الله وذلك بقوله:

منطرحا أمام بابك الكبير

أصرخ في الظلام أستجير

يا راعي النمال في الرمال

وسامع الحصاة في قرارة الغدير [2].

ويقول في مقطع آخر من نفس القصيدة:

أحس بانكسارة الظنون في الضمير

أثور؟ أغضب

وهل يثور في حماك مذنب [3]

يشير الشاعر في هذه الأبيات إلى التيه الإنساني وشدة تأزم حالته النفسية التي تلمس درب اليقين والخضوع إلى الله مع الاعتراف لما ارتكبه من ذنوب دون إنكار فيناجي الله عز وجل طالبا الرحمة فقوله"بابك الكبير" رمز للرحمة الإلهية الواسعة.

كما نلتمس في قصيدته "سفر أيوب" هذا المناخ الصوفي أكثر وضوحا وذلك في قوله:

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 125.

[2] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص 223

[3] المصدر نفسه، ص 223

شهور طوال وهذي الجراح تمزق جنبيّ مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصياح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

ولكن أيوب إن صاح صاح:

لك الحمد إن الرزايا ندى

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقتها

هداياك في خافقي لا تغيب

هداياك مقبولة هاتها[1]

اشتداد الوجع والألم والفزع من الدنيا ما جعل الشاعر يستعرض في قصيدته ألوانا من الذلة و الخضوع وشكر الخالق على الرزايا والبلايا والإيمان بالقضاء، وقد وصلت وبلغت نشوته الصوفية عندما يطلب المزيد من الله على الرغم من الأوجاع والمصائب التي يعانيها الشاعر ما يدل على العز الإلهي والحب النوراني فالسياب استدعى صورة الصبر الإنساني الكامل "أيوب".

[1] بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، ص 301،302

ملحـــــق :

ولد بدر شاكر السياب عام 1926 فرح الوالد بولادته فسجل تاريخ ميلاده حتى يظل في ذاكرته، ظل بدر لا يعرف تاريخ ميلاده الدقيق، عاش في قرية جيكور في جنوب العراق و ترعرع فيها، كان طفلا شديد التعلق بأمه ولما خطفها الموت أثر ذلك فيه تأثيرا كبيرا، لم يكن بجيكور مدارس فما كان على والده إلا أن أرسله إلي مدرسة حكومية في قرية باب سليمان المجاورة لجيكور، بعد أربع سنوات انتقل إلى مدرسة المحمودية في"أبي الخصيب"، لم يمضي وقت طويل على وفاة والدة بدر حتى قرر والده الزواج و ترك السياب مع جده. هنا أخذ الطفل بدر ينظم الشعر بالعامية ثم باللغة الفصحى، بدأ شعره واصفا للطبيعة ثم انتقل إلى كتابة الشعر الوطني فكانت أول انطلاقته قصيدة وصف فيها "معركة القادسية ".

بعدما أنهى بدر دراسته الابتدائية في صيف 1938، أرسله جده إلى البصرة ليواصل تعليمه الثانوي رغم انتقاله للبصرة إلا أ، جيكور بقيت في قلبه. كان مميزا في اللغة العربية والأدب العربي لكنه اختار الفرع العلمي غير أن ذلك لم يقلل من حبه للأدب فنجده سنة 1941 يكتب الشعر بانتظام، وفي عامه الأخير في الثانوية أخذت قريحته تتركز وتتبلور، وموهبته تنضج وهنا بدأ شعره يتحول إلى وسيلة للتعبير عن نفس جياشة قلقة كما أصبح طريق لإثبات الهوية . انتقل إلى بغداد ولم يكن يعرف منها إلا اسمها، أصبح طالبا في دار المعلمين حيث اختار فيها فرع اللغة العربية رغم اختياره للفرع العلمي في الثانوية، خلال سنوات حياته في الكلية توسعت مدركاته وتزايدت معلوماته في مختلف الاتجاهات أهلته لأن يكون شاعرا كبيرا إذ جمع " بدر " في نظمه للشعر بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة (الشعر الحر) حيث عده الكثيرون من السباقين إلى هذا النوع من الشعر في قصيدته " هل كان حبا " . في عام 1961 زار جيكور فأثارت في نفسه حشدا من الذكريات وأنتجت عددا من القصائد المسربلة بالموت ، وفي هذه الفترة تدهورت صحته، انتقل بين

بيروت وبغداد وباريس ولندن من أجل العلاج لكن دون جدوى فمات "بدر شاكر السياب "متأثرا بمرضه يوم 1964/12/24 .

خاتمة

خاتمــة :

يتضح مما تقدم أن السياب استطاع أن يغني شعره بمختلف الأساليب وبواسطة تطبيقه الكثير من العناصر حيث أجاد في استخدام اللغة ذات التعابير المتعددة لبيان مقاصده الكامنة في نفسه وكان من النتائج التي توصلنا إليها بعد دراستنا لديوانه ما يلي :

1. تعد الاستعارة أداة فعالة في فك مغاليق الخطاب الشعري واستجلاء مخفياته.

2. تشكل الاستعارة محورا أساسيا في البلاغة وفي مسارها فهي ليست مجرد حلية لغوية بل أداة معرفية وآلية حجاجية تسهم في بناء أنساق الواقع.

3. استخدم الشاعر الاستعارة المكنية وذلك لما فيها من كناية عن المعنى ودعوة إلى إعمال العقل والتمعن في الألفاظ.

4. الاستعارة تتوسع دلالاتها على قدر كفاءة القارئ فالخطاب الشعري يحتمل أكثر من قراءة وتحليل ومدلوله يبقى مفتوحا على التأويل.

5. التشكيلات الحداثية للاستعارة تساير تجربة الشاعر ورؤيته ودلالاتها تتدفق في قصيدته.

6. تجلت موضوعات الصورة الشعرية عند الشاعر السياب في الطبيعة، الوقائع التاريخية، والحياة الإنسانية العاطفية.

7. تتحقق الصورة عند السياب من خلال البناء الكلي للأسطر الشعرية دون تلمسها في الجزئيات بما يجعلها صورة كلية لا تصل إلى المعنى العام إلا بعد الانتهاء من الجملة الشعرية وأحيانا القصيدة ككل.

8. الصورة في ديوان بدر شاكر السياب حسية مستوحاة من بيئة الشاعر والواقع الذي تعيشه العراق في ظل الاحتلال فكانت الاستعارة متداولة بكثرة.

9. تسهم الأيقونة اللمسية والذوقية والشمية والبصرية والصوتية في التشكيل الأيقوني في الخطاب الشعري وتوسع حيزه وتمديد بلاغته البصرية.

10. من خلال اطلاعنا على تشكل الأيقونة في الشعر فإن الاستعارة قد توسعت دلالاتها وتولدت وتنامت حيث غدت الأيقونة كموجه لبدر شاكر السياب في مساره وتجلي دلالاته.

11. الإكثار من الرموز الدينية والتاريخية والطبيعية في تشكيل صوره الشعرية وشحنها بحالاته النفسية من اغتراب وتصوف وشعور بالضياع وغيرها.

المصـــادر والمراجـــع

قائمة المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر ودار بيروت، بيروت ـ لبنان، 1986.

2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد الثامن، ط 1، (د.ت).

3. أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل للنشر، والتوزيع والطباعة، بيروت ـ لبنان، (د.ط)، (د.ت).

4. أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دار عيداء للنشر والتوزيع، ط 1، 2013.

5. السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط 2 ،.1987

6. بدر شاكر السياب، ديوان شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة ، بيروت ـ لبنان، 2016.

7. بدر شاكر السياب، ديوان شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة ، بيروت ـ لبنان، 2016.

8. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، .1992

9. عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ترجمة: حامد أحمد الظاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة ، ط1، 2004.

10. عبد القاهر الجرجاني، كتاب دلائل الإعجاز، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، (د.ط)، 2000.

11. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1973.

قائمة المراجع :

12.إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، نقلا عن العقاد، ابن الرومي وحياته.

13.إبراهيم فتحي معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، 1986.

14.أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة ، ط3، 1984.

15.أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات 27 شارع فهد السالم ـ الكويت ـ ط1، 1973.

16. السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط2، 2008.

17. عاطف جودة الرمز الشعري عند الصوفي، المكتب المصري ـ القاهرة، (د.ط)، 1998.

18. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، طبعة مكتبة الشباب، (د.ط)، 1978.

19. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر لقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة، (د.ط)، 1967.

20. عماد علي الخطيب، الصورة الفنية أسطوريا، جمهورية عمان، (د.ط)، 2006.

21. كريم الولائي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة، (د.ط)، 1997.

22ـ سمية بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، (د.ت).

23ـ محمد الماكدي، الشكل والخطاب،مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1961.

24ـ محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ،المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط1، 1998.

25ـ محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، التيراك للطباعة والنشر والتوزيع ـ مصر الجديدة القاهرة، ط2، 2002.

26ـ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ـ لبنان، ط1، 1984.

27ـ ناصر لوحيشي،الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 1986.

الأطروحات :

28. جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيدا"محمود درويش أنموذجا، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بوجمعة شتوان (لم تنشر)، 2011، .2012

29. سورية لمجادي دلالات الاستعارة في شعر محمد عفيفي مطر ملامح من الوجه الأمبيذ وإقليس أنموذجا، جامعة وهران كلية الآداب واللغات والفنون، ناصر اسطنبول، (لم تنشر)، 2010، 2011.

المجلات :

30. الأخضر عيكوس، مفهوم الصورة الشعرية حديثا، مجلة الآداب، العدد الثالث، 1996، جامعة منتوري قسنطينة.

31. عبد الرحمان بدوي، الصورة الشعرية عند سانت جوبرس، مجلة المجلة،سجل الثقافة الرفيعة، العدد49، السنة الخامسة.

32. عز الدين إسماعيل، تشكيل الصورة الشعرية،مجلة المجلة،سجل الثقافة الرفيعة، العدد31، السنة الثالثة، .1959

33. علي الغريب محمد الشناوي،تشكيل الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سجل الثقافة الرفيعة، العدد31، السنة الثالثة ،.1959

34. نوار بوحلاسة، الصورة في الشعر الزياني، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 10، ديسمبر 1998، جامعة منتوري قسنطينة .

فهـرس الموضوعات

مقدمة أ- و

الفصل الأول: التشكل الاستعاري وجدلية التمثيل

1ـ الاستعارة في ظل المقولات الكلاسيكية..... 08

2ـ الاستعارة والصورة الشعرية..... 14

3ـ الاستعارة والتشكل الأيقوني..... 25

4ـ الاستعارة والرمز..... 27

الفصل الثاني: تجليات التمثيل الاستعاري في شعر بدر شاكر السياب

1ـ الاستعارة والصورة في شعر السياب..... 35

2ـ التشكل الأيقوني في شعر السياب 46

3ـ الاستعارة والرمز في شعر السياب..... 50

ملحق..... 58

خاتمة..... 64

المصادر والمراجع..... 70

فهرس الموضوعات..... 74