شعرية الصورة في ديوان المعبد الغريق لبدر شاكر السياب (نماذج مختارة)

الباحثة /
ريم عبد المحسن المزيني
حاصلة على درجة الماجستير في الدراسات الأدبية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة طيبة

المستخلص:

يتناول هذا البحث وعنوانه: (شعرية الصورة في ديوان المعبد الغريق لبدر شاكر السياب: نماذج مختارة) شعرية الصورة التي يعتمد عليها الشعراء؛ لتقديم أفكارهم وللتعبير عن عواطفهم، ويرتكزون عليها في نقل تجاربهم وبثها فنيًا، حيث أن جمال الشعر مستمد من جمال الصورة؛ وذلك لأن الصورة هي عماد الشعر وقوامه، فمقدار الشاعرية يتوقف على الإبداع في التصوير، فالصورة هي المحور الأساسي الذي يخلق التمايز بين الشعراء، وتكمن أهمية البحث بالنظر إلى أهمية شعرية الصورة في الأدب عمومًا والشعر خاصة، و حاولت الدراسة أن تحقق عدد من الأهداف منها: الاطلاع على تجربته السياب الخاصة، والكشف عن جماليات الصورة التي وظفها، و الكشف عن التنوع الدلالي والثراء الفني في شعرية الصورة عنده.

والدراسة تنقسم إلى: مقدمة ،وتمهيد ،وثلاث مباحث، وخاتمة تضم النتائج وبعض التوصيات ، وقد تناول التمهيد : المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالشعرية وبالصورة ، مع التعريف بالشعر بدر شاكر السياب ، وبديوانه المعبد الغريق ، أما المبحث الأول، فتناول شعرية الصورة الحسية، من خلال الصورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية ،

وتناول المبحث الثاني : شعرية الصورة الدلالية، من خلال التشبيه والاستعارة والكناية ، وجاء المبحث الثالث : ليدرس شعرية الصورة الصوتية ، من خلال التكرار والجناس والطباق ، وقد عكست النماذج الشعرية المختارة أصالة الشاعر ومدى شاعريته، حيث توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج ومنها : أن هناك ارتباط وثيق بين شعرية الصورة الذوقية والصورة الدلالية لدى الشاعر، وأن شعرية الصورة السمعية هي الأكثر ورودًا في الديوان مقارنة بغيرها من الصور الحسية، والتكرار غالبًا ما يصور حالة الشاعر النفسية، إضافة إلى أن تصويره للصورة الحسية والدلالية والصوتية قد يظهر لديه في نموذج واحد.

الكلمات المفتاحية: شعرية الصورة– الصور الحسية - الصور الصوتية - ديوان المعبد الغريق.

Abstract

Reem abdulmohsen almuzaini

This research focuses on the poetic imagery employed by poets to convey their ideas and express their emotions. The beauty of poetry stems from the beauty of its imagery, as imagery is the cornerstone and substance of poetry. The level of poeticity is determined by the creativity of the imagery. Therefore, it can be said that imagery is the central axis that distinguishes poets from one another. The poetic models in this research reflect the originality of the poet and the extent of his poeticity. Poets rely on the poetics of imagery to convey their experiences and express them artistically. In this research, we will shed light on some aspects of the poetics of imagery in Badr Shakir Al-Sayyab's Diwan Al-Ma'bad Al-Ghareeq, including the poetics of sensory, semantic, and auditory imagery.

Keywords:

Poetics of imagery - Sensory imagery - Auditory imagery - Diwan Al-Ma'bad Al-Ghareeq.

**** المقدمة:**

شعرية الصورة هي عماد الشعر وأساس بنية القصيدة وقوامها، إذ يعتمد عليها الشعراء لتقديم أفكارهم وللتعبير عن عواطفهم، ويمكن أن نعدها الشكل الذي تتجلى فيه عبقرية الشاعر، وتبرز من خلالها خصوصية تجربته، فهي أداة توصيل أفكاره إلى المتلقي ، بل إنها جوهر الشعر التي يرسم فيها عالمه الخاص، ويستطيع من خلالها كسر المألوف وإضافة دلالات جديدة.

وشعرية الصورة ترتبط بعنصر الخيال ارتباطًا وثيقًا، فالصورة ليست هي الواقع وإنما خيال نصل به إلى الواقع؛ وذلك لأن الصورة غالباً غير واقعية، وإن كانت منتزعة منه، وهي تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر والخيال، أكثر من انتمائها إلى الواقع، فهي تمزج المدركات الحسية بخيال الشاعر؛ لتكوين صورة مبتكرة تعكس الواقع الحسي بأدوات فنية.

وسوف تحاول الدراسة الكشف عن شعرية الصورة، في ديوان (المعبد الغريق) للشاعر (بدر شاكر السياب)، من خلال نماذج من شعرية الصور الحسية، والتي تعد من أهم الوسائل في إبراز ملامح شعرية الصورة؛ لأنها تنقل المعاني إلى ذهن المتلقي، فيتمكن من فهم النص بصورة أكثر جمالًا ووضوحاً، إضافة إلى الكشف عن نماذج من شعرية الصورة الصوتية من منظور فني.

أسباب اختيار الموضوع: ومن هذه الأسباب ما تتميز به شعرية الصورة من أهمية في الشعر، إضافة إلى رغبة الباحثة في دراسة شعر السياب، لما يمثله من مكانة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ولما يتميز به من أسلوب فريد ومبتكر، إضافة إلى محاولة اكتشاف شعرية الصورة لديه وأثرها الجمالي في النص الشعري.

أهداف البحث: حاولت الدراسة تحقيق عدد من الأهداف ، ومنها: الاطلاع على تجربة السياب الخاصة والمميزة، والكشف عن جماليات الصورة التي وظفها الشاعر من خلال طرائق ووسائل الصور الحسية والدلالية والصوتية، والكشف عن التنوع الدلالي والثراء الفني في شعرية الصورة التي رسمها في النماذج المختارة.

أسئلة البحث: طرحت الدراسة عدة تساؤلات، منها: ما هي مفاهيم شعرية الصورة كما ظهرت في الأدب والنقد الحديث؟ وكيف وظف الشاعر شعرية الصورة الحسية من خلال حاسة السمع والبصر والتذوق والشم؟ وكيف استخدم الشاعر شعرية الصورة الدلالية مستعينًا بالتشبيه والاستعارة والكناية؟ وكيف أسهمت الصورة الصوتية في تكثيف الدلالة من خلال التكرار والجناس والطباق؟ وهل وظف الشاعر شعرية الصورة؛ لإيصال أفكاره ومشاعره للقارئ؟ وما مدى نجاحه في ذلك؟

منهج البحث: اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي؛ لمناسبته لطبيعة الموضوع، مع الاستعانة بأدوات المنهج الأسلوبي.

تقسيمات البحث: تنقسم هذه الدراسة إلى: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة.

أما التمهيد: فيضم المصطلحات والمفاهيم، وهي كالتالي:

1- مفهوم الشعرية.
2- مفهوم الصورة.
3- التعريف بالشاعر (بدر شاكر السياب).
4- التعريف بديوان (المعبد الغريق).

وتناول المبحث الأول: شعرية الصورة الحسية، وقد ضم أربعة مطالب، وهي كالتالي:

- المطلب الأول: شعرية الصورة البصرية.
- المطلب الثاني: شعرية الصورة السمعية.
- المطلب الثالث: شعرية الصورة الذوقية.
- المطلب الرابع: شعرية الصورة الشمية.

أما المبحث الثاني: فقد تناول: شعرية الصورة الدلالية، وضم ثلاثة مطالب، وهي كالتالي:

- المطلب الأول: التشبيه.
- المطلب الثاني: الاستعارة.
- المطلب الثالث: الكناية.

وتناول المبحث الثالث: شعرية الصورة الصوتية، وضم ثلاثة مطالب كالتالي:

- المطلب الأول: التكرار.
- المطلب الثاني: الجناس.
- المطلب الثالث: الطباق.

ثم الخاتمة: وتضمنت أهم النتائج والتوصيات، ثم قائمة المصادر والمراجع، وقد رجعت الباحثة إلى عدد من المراجع التي اهتمت بالشعرية والصورة ، وذلك من أجل الإلمام بالموضوع والإحاطة به من كل جوانبه ، مع إعطاء الجانب التطبيقي على النصوص الشعرية مساحة واسعة من البحث.

سائلين المولى عز وجل التوفيق والسداد..

التمهيد :

أولاً: مفهوم (شعرية) الصورة:

تعددت المفاهيم والمصطلحات حول شعرية الصورة، خاصة وأنها تدخل في عمق النص الأدبي، وتبحث عن القيمة الجمالية والمميزات التي تجعله نصاً مختلفاً عن الكلام العادي، وقد بحث : (رومان جاكبسون Roman Jacobson) في الشعرية عن ما يميز الخطاب الأدبي، فهي في نظره " تتعلق بمسائل ذات بنية لغوية، تمامًا كما يهتم تحليل الرسم بالبنيات التصويرية، ولمَّا كانت الألسنية هي العلم العام الشامل للبنيات اللغوية، كان بالإمكان اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من الألسنية " [1]، فغاية الشعرية في البحث عن علاقتها بالوظائف اللغوية الأخرى والتي تميز جنسًا أدبيًا عن جنس أدبي آخر.

وممن تناولوا مفهوم الشعرية (جان كوهن **Jean Cohen**)، حيث يعد النص شعريًا إذا انزاح عن قانون اللغة، والانزياح لديه يشمل جميع مستويات اللغة، وقد عرف الانزياح بأنه " هو خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص "[2]، وهدف الشعرية لديه التفريق بين لغة النثر والشعر، حيث يؤكد على ذلك بقوله: "لا وجود للانزياح خارج الشعر "[3]، فالشعرية لديه خاصة بالشعر فقط، وهي التي تمنحه خصوصياته الجمالية.

ومن النقاد العرب الذين تناولوا هذا المفهوم (كمال أبو ديب)، حيث يقول عنها: " الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات "[4]، وهذا يدل على أنه ليس هناك ميزة للألفاظ بمفردها، بل تكمن قيمتها باتحادها مع غيرها لتشكل نسيجًا لغويًا، كما أن الشعرية تظهر لديه عندما يخرج النص الأدبي من الاستعمال العادي للألفاظ إلى الاستعمال المجازي ، فاللغة الشعرية هي التي تحدد فرادة العمل الأدبي، وتميز طريقة كل أديب عن الآخر.

وبالنظر إلى مفهوم الشعرية في الموروث النقدي، سنجد أن أكثر النقاد القدامى، قد انطلقوا من مفهوم عام وواحد للشعرية، وهو " البحث عن قوانين الإبداع"[5]، مع ملاحظة اختلافهم في المصطلحات وطرائق التعبير عن هذا المفهوم، فأرسطو مثلًا اهتم بالعملية الإبداعية في جميع الفنون، وجعل المحاكاة قانونًا لهذه الفنون، مع اختلافها من فن لفن؛ وهذا لأن فكر أرسطو قائم على مبدأ المحاكاة، حيث حدد مفهوم الشعر لديه بأنه " تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء

---

[1] جاكبسون، رومان، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الوالي، ط1 (، المغرب، دار توبقال، 1986)، ص19

[2] المرجع السابق ص194

[3] كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ب ط، (المغرب، دار توبقال، 1966)، ص192

[4] أبو ديب، كمال، في الشعرية، ط1، (بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1987)، ص58.

[5] ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، ط1، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994)، ص11.

على نحو يعطيها طابع الضرورة..، والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة" [1]، وهذا يدل على أن الشعر يحاكي أفعال الناس، والمحاكاة لديه تأخذ من الطبيعة، وتعتمد على الخيال.

وممن ساروا على نهج أرسطو في تصوراته (حازم القرطاجني)، حيث تأثر بالمحاكاة الأرسطية؛ لذلك يقول: " أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته "[2]، فالشعرية لديه مرتبطة بالمحاكاة والتخييل، فالمحاكاة تجعل الشاعر يحاكي الأشياء التي قامت في نفسه، سواء أكانت حقيقية أم وهمية، وجعل حازم كذلك التخييل مشتركًا بين المبدع والمتلقي.

فالتخييل عند حازم هو الذي يعتمد عليه الشاعر، للوصول إلى مخيلة المتلقي، بالاعتماد على المدركات الحسية، حيث يذكر الدكتور (جابر عصفور)، أن مفهوم التخييل الشعري عند حازم يستند إلى أساس سيكولوجي واضح، وأن الصورة عنده لم تعد تشير إلى مجرد الشكل والصياغة فحسب، إنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالًا وثيقًا بكل ما له صله بالتعبير الحسي بالشعر[3].

ثانياً: مفهوم (الصورة):

الصورة لغةً واصطلاحاً: ورد ذكرها في (لسان العرب) بمعنى: "وتصورت الشيء: توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل"[4]، وعند ابن فارس "الصورة: صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئة وخلقه "[5]، ووردت الصورة أيضًا في (المصباح المنير) في قوله: " وجمعها صور، وتصورت الشيء: مثلت صورته وشكله في الذهن فتصور هو، وقد تطلق الصورة ويراد بها الصفة، كقولهم: صورة الأمر كذا، أي صفته، ومنه قولهم: صورة المسألة كذا أي: صفتها"[6]، وبذلك تنوعت الكلمة في الدلالة المعجمية بين: التوهم، والهيئة، والخِلقة، والشكل، والصفة.

الصورة عند النقاد القدامى: ومن هؤلاء (الجاحظ)، الذي أكد في مقولته الشهيرة على أن " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من

---

(1) هلال، محمد غنيمي، النقد الادبي الحديث، ب ط، ، (مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997)، ص 50

(2) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد ابن الخوجة، ط3، (بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986)، ص 71.

(3) ينظر، عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط3، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992)، ص298

(4) ابن منظور لسان العرب، ط، 3 (بيروت، دار صادر، 1414)ج4، ص473

(5) الرازي، أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ب ط، (دار الفكر، 1979) ج3، ص320

(6) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ب ط، (بيروت، المكتبة العلمية)، ج1، ص350

التصوير"[1]، وحين نتأمل هذه المقولة نجد أن الصورة جزء من الصياغة، فالتصوير يسعى لتقديم المعنى تقديمًا حسيًا؛ ولهذا فإن التصوير عند الجاحظ يعد خطوة أساسية في تحديد مصطلح الصورة، وتوضيح خصائصها الحسية.

وممن تناولوا مفهوم الصورة وأشاروا إليها (قدامة بن جعفر)، حيث ذكر أن " المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع، يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة"[2]، فقدامة يرى أن الشعر صناعة كبقية الصناعات، والمعاني مادة الشعر والصورة هي الشكل، مثلما هو الخشب مادة صناعة النجارة، حيث تتشكل هذه المادة في صور وأشكال مختلفة؛ ولهذا على الشاعر أن يبدع ويبتكر من مادته اللغوية صورًا وأشكالًا فنية.

وممن درسوا الصورة وأولوها اهتمامهم (عبد القاهرة الجرجاني) وذلك في مواضع كثيرة من كتابيه: (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، ومن ذلك قوله: "واعلم أن قولنا الصورة، إنما هو تمثيل قياس نعلمه بعقولنا، على الذي نراه بأبصارنا"، فهو يؤكد أنه من خلال الصورة يتشكل المعنى، ونستطيع أن ندركه بعقولنا ونقيسه على ما نراه بأبصارنا، والتصوير يزيد قيمة المعنى ويكسبه خصوصية، لذلك يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة"[3].

الصورة عند بعض النقاد المحدثين: وقد تناول مفهوم الصورة وما يتعلق بها عدد كبير من نقاد الأدب المحدثين، ومنهم الدكتور (جابر عصفور)، حيث تتمثل الصورة لديه في أنها طريقة لتقديم المعنى، وهي طريقة خاصة، أي أنها تختلف من شاعر إلى آخر، على حسب طريقته الخاصة في تقديمه للمعاني، وأهميتها تكمن في المعنى الذي تولده وتبتكره، وفي الأثر الذي تحدثه، وهذا ما يمنحها الخصوصية والتميز، يقول عنها: "الصورة طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، لكن أيا كانت هذه الخصوصية وذلك التأثير، فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه، وكيفية تقديمه"[4].

ويرى الدكتور (أحمد الشايب)، أن الصورة مادة تتركب عند الشاعر من لغته الشعرية ومن خياله، حيث يقول إنها: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية الموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل" [5]، ويشير الدكتور (علي صبح) إلى أن " الصورة الأدبية هي

---

[1] الجاحظ، أبي عثمان عمرو، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط2، (د.ت، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ، 1965)ج3، ص132

[2] البغدادي، قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ط1(قسطنطينية، مطبعة الجوائب، 1302) ص4

[3] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ط3، (القاهرة، دار المدني ، 1992)، ص 508، ص254

[4] عصفور، جابر، مرجع سابق، ص323

[5] الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ط2(مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1942)ص248

التركيب القائم على الإصابة، في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير، التي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق من عالم المحسات؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محس مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[1].

بينما يرى الدكتور (عز الدين إسماعيل)، أن الصورة خياليه وقد لا تطابق الواقع، ولا تعبر عن الحقيقة، ولكن الصورة لديه مرتبطة بمشاعر الشاعر، فيقول عنها: "الصورة غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2].

ثانياً: التعريف بالشاعر (بدر شاكر السياب):

ولد الشاعر العراقي (بدر شاكر السياب) عام 1926م، في قرية جيكور في البصرة جنوب العراق، وهو من أبرز شعراء الحداثة في الشعر العربي، درس في جيكور ثم انتقل إلى مدينة البصرة، ثم انتسب إلى بدار المعلمين العليا في بغداد، واختار للدراسة تخصص الأدب العربي، ثم انتقل إلى الأدب الإنجليزي فتخرج بشهادتها عام 1948م، وعمل مدرسًا مدة من الزمن [3].

ولبدر شاكر السياب ديوان في جزأين، نشرته دار العودة في بيروت سنة 1971م، وجمعت فيه عدة دواوين أو قصائد طويلة، صدرت للشاعر في فترات مختلفة منها: الأسلحة والأطفال، منزل الأقنان، المعبد الغريق، إقبال وغيرها، وله كتب ومنها: قصائد مختاره من الشعر العالمي الحديث، ومختارات من الأدب الحديث[4]، وقد توفي السياب سنة 1964م، عن عمر يناهز الثامنة والثلاثين، وذلك في الكويت.

ديوان المعبد الغريق:

من أهم دواوين الشاعر بدر شاكر السياب، ويتألف من خمس وعشرين قصيدة، تعكس مشاعره وأفكاره حول الحب والحياة والموت والوطن، فالسياب تأثر بقريته (جيكور) التي ولد فيها، وكتب أكثر من قصيدة في وصفها، وقد جعل من الحنين موضوعًا لقصائد ديوانه، وكان للحبيبة نصيب وافر من هذا الحنين، الذي امتد ليشمل ذكريات طفولته وشبابه، وقد تميز أسلوب السياب في الديوان بالرومانسية والرمزية، كما استخدم العديد من الصور الحسية، والدلالية، والصوتية، كما سنرى في هذه الدراسة.

---

[1] صبح، علي علي، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، ب ط، (دار إحياء الكتب العربية، ب ت) ص149

[2] إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3(دار الفكر العربي، القاهرة، 1978)ص127

[3] يعقوب، إميل بديع، معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة،ط1(بيروت، دار صادر، 425هـ=2004م)ص219،218

[4] المرجع السابق، ص219

المبحث الأول: شعرية الصورة الحسية

لعل أول من طرح فكرة التصوير في النقد العربي القديم هو الجاحظ، وتبعه قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري وغيرهم، وهذا ما ذهب إليه أكثر النقاد والدارسين المحدثين، ومنهم الدكتور جابر عصفور الذي يرى أن التصوير في عبارة الجاحظ، عندما قال: " فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[1]، يرتكز على ثلاثة مبادئ، أولها: أن للشعر أسلوب في الصياغة، وثانيها: أن أسلوب الصياغة في الشعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، وثالثها: أن التقديم الحسي في الشعر يجعل الشعر قرينًا بالرسم، أي أنه يكون " مشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقي "[2].

بالإضافة إلى أن الشاعر في صناعته للشعر يستعين بوسائل حسية؛ وهذا لأن هناك ارتباطًا بين إنتاج مخيلة الشاعر، وبين مدركاته الحسية التي تجسد ما تتعرض له ذات الشاعر من مثيرات مختلفة، في صورة مشاعر وأخيلة، ينقلها إلى حواس المتلقي عن طريق الخيال فيتأثر بها.

وقد استفاد النقاد العرب من دراستهم لعلم النفس الأرسطي، وفي فهم الإدراك الإنساني وفاعليته وقدرته، على إثارة حواس المتلقي عن طريق مخيلته، ولعل من أبرز من تأثر بأرسطو من النقاد العرب هو (حازم القرطاجني)، حيث يؤكد الدكتور بدوي طبانة، أن القرطاجني من النقاد الذين طغى عليهم الفكر اليوناني، وكتابته في البلاغة والنقد الأدبي جاءت أشبه ما يكون بنقل المترجمين، أو بشروح المفسرين لما كتب أرسطو[3]، ولهذا استطاع القرطاجني أن يدرك الطبيعة الحسية للشعر، وقدرته على تقديم صور حسية، وإيمانه بنظرية المحاكاة والتخييل، والتي من خلالها ندرك أن التصوير سواء أكان لصورة مجردة أم حسية، هي حسية بالضرورة؛ وذلك لأننا عندما ندرك التخييل لابد أن نتوسل بالحواس، وإلا لن يصل الشعر لغايته، يقول الدكتور جابر عصفور: " إن الحسية مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه، باعتباره نشاطًا تخيليًا بالدرجة الأولى "[4].

وهذا يعني أن شعرية الصور الحسية، تنعكس عن طريق الألفاظ التي أختارها الشاعر، والمرتبطة دلالاتها بالحواس إلى العقل، فعقل المتلقي يقوم بإعادة الصياغة، وإثارة حواسه على حسب اختيارات الشاعر لها، ويؤكد ذلك قول عبد القاهر الجرجاني في حديثة عن الصورة: " واعلم أن قولنا في الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا، على الذي نراه بأبصارنا "[5]، فعندما يريد الشاعر أن يؤثر على إحساس المتلقي، فإنه لا يمكنه الاستغناء عن الصور الحسية.

---

[1] الجاحظ، الحيوان، مرجع سابق 132/3

[2] ينظر عصفور، جابر، مرجع سابق ص257

[3] ينظر: طبانة، بدوي، النقد الأدبي عند اليونان، ط2(القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1969)ص264

[4] عصفور، مرجع السابق، ص297

[5] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مرجع سابق ص 508

مفهوم الصورة الحسية:

ومن خلال ما سبق، فإن الصورة الحسية "هي نتاج كل ما ينتقل عبر الحواس إلى الدماغ"[1]، فالشاعر عند استخدام الصور الحسية يميل " إلى وصف الأشياء وصفًا حسيًا، يقف بها عند الجوانب التي تعتمد على الحواس، أي أنها تستمد من عمل الحواس "[2]، ويمكن تحديد مفهوم الصورة الحسية من وجهة نظر الباحثة: بأنها هي الصور التي يستخدم الشاعر بها ألفاظًا دلالاتها مرتبطة بالحواس، يعبر بها عن أفكاره أو تصوراته أو مشاعره عن طريق الخيال؛ ليصل لمخيلة المتلقي، وبها يثير حواسه وينفعل المتلقي بها.

ويعد السياب من الشعراء الذين وظفوا هذا النوع من شعرية الصور، وبها يصور حالته النفسية والعاطفية، من خلال هذه الصور الحسية، التي توزعت على حواسه وارتباطها مع خياله، فقد وردت الصورة الحسية بأنواعها: البصرية، والسمعية، والذوقية، والشمية، في ديوان (المعبد الغريق) كما سنرى في الدراسة.

المطلب الأول: شعرية الصور البصرية

إن حاسة البصر من أهم الحواس، وعن طريقها تنتقل المشاعر والأفكار من خيال الشاعر إلى ذهن المتلقي، وهي تتميز في ذلك عن باقي الحواس؛ لأنها تسهل عملية الخيال الشعري عند الشاعر، فعن طريقها يلتقط صورًا، ثم يعيد بنائها عن طريق الدلالات الخاصة بها، معتمدًا في ذلك على الخيال، وتشترك معها حاسة السمع في الأهمية؛ لذلك نجدهما يتكرران في القرآن الكريم، مقارنة بغيرهما من الحواس الأخرى، ، منه قوله سبحانه تعالى:

﴿﴿وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴾﴾ [3]

وتعد حاسة البصر من أكثر الحواس التي يعتمد عليها الشعراء في بناء صورهم؛ لأنها "أدق الحواس حساسية وتأثيراً بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشراً بموضوع التجربة، بل إنها أسبق إلى إدراك هذا الواقع "[4]، وقد جعل بعض النقاد العرب حاسة البصر هي الأساس في مفهومهم للصور الحسية، ذلك بسبب تأثرهم بفكر أرسطو في فهم شعرية الصور الحسية، حيث يقول: " لما كان البصر هو الحاسة الرئيسة " [5].

---

[1] شرفي، لخميسي، الصورة الشعرية الحسية: تشكيلاتها ودلالاتها الصوفية في شعر عبدالله العشي، (الجزائر، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2020)، ص75

[2] حمودي، عبلة، الصورة الحسية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، ماجستير كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015، ص45

[3] سورة النحل: آية(78)

[4] كبابه، وحيد صبحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، ب.ط، (سوريا، اتحاد الكتاب العرب، 1999م)، ص92

[5] ينظر، عصفور، مرجع سابق، ص 312

وقد استطاع السياب أن يرسم صورًا ذهنية بصرية في مخيلة المتلقي، ومنها ما قال في قصيدته (الأم والطفلة الضائعة):

وَفِيهِ الجُوعُ وَالآلامُ فِيهِ الفَقْرُ وَالدَّاءُ.
أَأَنْتِ فَقِيرَةٌ تَتَضَرَّعُ الأَجْيَالُ فِي عَيْنَيْكِ، فَهِيَ فَمُ
يُرِيدُ الزَّادَ، يَبْحَثُ عَنْهُ وَالطُّرُقَاتُ ظَلْمَاءُ؟
أُحَدِّقُ فِي وُجُوهِ السَّائِلاتِ أَحَالَهَا السَّقَمُ،
وَلَوَّنَهَا الطَّوَى، فَأَرَاكِ فِيها أُبْصِرُ الأَيْدِي
تَمُدُّ، أُحِسُّ أَنَّ يَدَيَّ...يَدَيَّ مَعَهُنَّ تَعرِضُ زُرْقَةَ البَرْدِ.
عَلَى الأَبْصَارِ وَهِيَ كَأَنَّهُنَّ أَدَارَها صَنَمُ،
تَجَمَّدَ فِي مَدَى عَيْنَيْهِ أَدْعِيَةٌ وَسَالَ دَمُ [1].

يصور السياب حال الأم التي أضاعت طفلتها، والأفكار التي تراودها، عن طريق تمثيل هذه الأفكار، وتصوير مشاعرها نحو فقدان ابنتها في مخيلة المتلقي، وذلك عن طريق حاسة البصر، معتمدًا في ذلك على ألفاظ دلالاتها تثير حاسة البصر وهي: (عينك، أحدق، فأراك، ولونها، أبصر، الأبصار، زرقة البرد، عينه)، ومن خلالها يصل الشاعر إلى ذهن المتلقي ومخيلته، ويستطيع أن يصور حال الأم، عندما تفكر هل ابنتها جائعة؟ هل هي مريضة؟ هل يداها زرقاء من شدة البرد؟

فقد جمع دلالات كثيرة متنوعة من خلال الصورة البصرية، واستطاع أن يصور حالة الأم النفسية ويتأثر وينفعل بها، وهذا التصوير له تأثير كبير على العقل؛ لأنه ينقل الصورة من العقل إلى الإحساس، ويجعلها مألوفة لدى النفس، وهذا ما يفهم من عبد القاهر الجرجاني، عندما قال: " يُرد جمال التمثيل إلى عملية التوضيح، التي ترتبط باقتران المعنوي بالحس، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس، وما يدفع إليها من إلف النفس للمحسوس "[2]، واستعان السياب هنا بالصورة البصرية؛ لأن الأم بحالة استحضار صورة طفلتها الضائعة، فالسياب كان موفقًا في استخدام الصورة البصرية، والتي تعد واحدة من أهم الصور الحسية؛ لأن الصورة البصرية هنا موافقة للحال والسياق التي كانت فيه الأم، حيث أضاعت طفلتها، وفي الوقت ذاته تحاول أن تستدعيها ، فإن لم تكن تستدعيها حقيقة، فهي تستدعيها من خلال الصورة البصرية.

ولم يكتفِ السياب بالصورة البصرية السابقة، إنما استخدمها أيضًا في تصويره لشكواه إلى الله، من زيف الناس ونفاقهم، ففي صورة بصرية أخرى يقول في قصيدته (أمام باب الله):

---

[1] السياب، بدر شاكر، ديوان المعبد الغريق، ط2019 (مؤسسة هنداوي، نشر مؤسسة هنداوي، 1962)، ص 39
[2] عصفور، مرجع سابق، ص 281

وَنَحْنُ نَحْمِلُ الوُجُوهَ ذَاتَهَا
لَا تَلْفِتُ العُيُونُ إِذْ تَلُوحُ لِلْعُيُون
وَلَا تَشِفُّ نُفُوسُنَا، وَلَيْسَ تَعْكِسُ الْتِفَاتَهَا
إِلَيْكَ يَا مُفَجِّرَ الجَمَالِ تَائِهُونَ
نَحْنُ، نَهِيمُ فِي حَدَائِقِ الوُجُوهِ. آهْ
مِنْ عَالَمٍ يَرَى زَنَابِقَ المَاءِ عَلَى المِيَاهِ
وَلَا يَرَى المَحَارَ فِي القَرَارِ،
واللُّؤْلُؤَ الفَرِيدَ فِي المَحَارِ! [1].

يصور شكواه من الناس الذين يعاشرهم، فهم منافقون يحملون عدة وجوه، وفي البداية ذكر أن البشر تحمل الوجوه ذاتها، و يدرك ذلك من عيونهم؛ لأنه عن طريق النظر في عيونهم يتضح ما بداخلهم، ثم ينتقل إلى أن الناس الذين يشكوهم إلى الله، يرون الظاهر ولا يرون الباطن الجميل، وهو يشبه باطن الإنسان الجميل باللؤلؤ في المحار، وظاهر الإنسان السيء المنافق قد يبدو جميلا، فكلامه جميل مثل زنابق المياه منظرها جميل من الخارج، ولكن باطنها أي جذورها تحتوي على فراغات، فهي معطرة برائحة جميلة وشكلها من الخارج جميل، ولكن جذورها ليست جميلة، وقد كان السياب مصيبًا في استخدام مفردات الصورة البصرية (العيون، للعيون، يرى، يرى)؛ لأنها تتناسب مع حال هؤلاء الناس المنافقين، الذين يظهرون الشكل الخارجي الظاهر الجميل، ويخفون باطنهم السيء.

وفي تصويره عن ذكرياته مع (وفيقة)، يقول في قصيدة (حدائق وفيقة):

وَوَفِيقَةُ
تَبْعَثُ الأَشْذَاءَ فِي أَعْمَاقِهَا ذِكْرَى طَوِيلَةْ،
لِعُشَيْشٍ بَيْنَ أَوْرَاقِ الخَمِيلَةْ،
فِيهِ مِنْ بَيْضَاتِهِ الزُّرْقِ اتِّقَادٌ أَخْضَرُ
(أَيُّ أَمْوَاجٍ مِنَ الذِّكْرَى رَفِيقَةْ)
كُلَّمَا رَفَّ جَنَاحٌ أَسْمَرُ
فَوْقَهَا، وَالْتَمَّ صَدْرٌ لامِعَاتٌ فِيهِ رِيشَاتٌ جَمِيلَةْ [2].

استخدم الصورة البصرية الملونة، وهي " كل صورة غلب اللون على جزيئاتها، فكان هو المراد منها "[1]، حيث ذكر في المقطع السابق اللون الأزرق والأخضر

[1] السياب، بدر شاكر، ديوان المعبد الغريق ص 25
[2] السياب، مرجع سابق، ص16

واللون الأسمر؛ ليعبر عن ذكرياته مع وفيقة المرتبطة بأعشاش الطيور وبيضها، عندما كانوا يروا أعشاش الطيور المعلقة، بين أوراق الشجر الأخضر، التي تنبت فيها حياة بيضات الطيور، وكلما رف جناح طائر فوق هذا البيض، وقامت أوراق الشجر بحماية تلك الطيور الصغيرة، ذات الريش الجميل اللامع، تحركت فيه الحياة، والسياب باستخدامه للصورة البصرية الملونة هنا، يصل لذهن المتلقي ويرسم فيه الألوان التي ذكرها؛ ليعبر عن ذكرياته المحفورة في ذهنه.

المطلب الثاني: شعرية الصور السمعية

ارتبط الأدب العربي بحاسة السمع؛ وذلك لأنه فن شفهي في بدايته؛ لذا اهتم الشعراء والنقاد بالموسيقى الشعرية وبالأصوات؛ وذلك لأهمية حاسة السمع وتأثيرها على المتلقي، وتظهر الصورة السمعية داخل الأبيات الشعرية، من خلال بعض الألفاظ المرتبطة بحاسة السمع، فهي " كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع، وليس من الضروري ألا تشاركها حاسة أخرى، لكن الغالب عليها هو هذه الحاسة "[2].

ومن نماذج شعرية السياب في الصور السمعية، ما ذكره من قصيدة (أمام باب الله):

أَصْرُخُ فِي الظَّلَامِ أَسْتَجِيرْ:
يَا رَاعِيَ النِّمَالِ فِي الرِّمَالِ،
وَسَامِعَ الحَصَاةِ فِي قَرَارَةِ الغَدِيرِ،
أَصِيحُ كَالرُّعُودِ فِي مَغَاوِرِ الجِبَالِ،
كَآهَةِ الهَجِيرِ.
أَتَسْمَعُ النِّدَاءَ يَا بُورِكْتَ تَسْمَعُ.
وَهَلْ تُجِيبُ إِنْ سَمِعْتَ [3].

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة، استخدام السياب أكثر الألفاظ، التي تدل على قوة الصوت، مثل: (أصرخ، استجير، كآهة، سامع، أصيح، أتسمع، تسمع، سمعت)، فهو يكرر الألفاظ التي تدل على السمع، ومن هذا التكرار يثير حاسة السمع لدى المتلقي في خياله، وعن طريق هذه الحاسة يصور لنا حالته النفسية، في انكساره أمام الله الذي يسمع صوت الحصاة، ولم يستجب لصوت صريخه وقوة صياحه، الذي يشبه في قوته صوت الرعد.

ويظهر من هذا المقطع شعرية الصورة، عندما يرسم في مخيلة المتلقي عن طريق حاسة السمع، قوة صوته وصداه وقوة انكساره، فتصويره لقوة صوته هو

---

[1] الجهني، زيد بن محمد بن غانم، الصورة الفنية في المفضليات، ط1، (المدينة المنورة، مكتبة الملك فهد الوطنية، 1425)ج1، ص216

[2] الجهني، مرجع سابق، ص231

[3] السياب، مرجع سابق، ص24

طريقته التي يلجأ بها إلى الله، وسرعان ما نجد الشكوك تساوره أن الله الذي يصرخ إليه، لا يستجيب شكواه ونداءه، فهو يتساءل ويقول: (هل تجيب إن سمعت؟)، فالسياب كان موفقًا في استخدامه للصور السمعية في هذا الموقف؛ لأنه موقف استجارة ودعاء لله سبحانه وتعالى، فأفضل حاسة تمثل هذه الاستجارة هي حاسة السمع.

وفي قصيدة (صياح البط البري) استعان السياب بألفاظ تثير حاسة السمع، حيث ملأ القصيدة بهذه الألفاظ، حتى أن اسمها أو عنوانها يشير إلى ذلك، فهي قصيدة سمعية، يقول السياب في بدايتها:

وَذَرَّى سُكُونَ الصَّبَاحِ الطَّوِيلْ
هُتَافٌ مِنَ الدِّيكِ لا يَصْدَأُ.
وَهَزَّ الصَّدَى سَعَفَاتِ النَّخِيلْ،
وَأَشْرَقَ شُبَّاكُنَا المُطْفَأُ.
هُتَافٌ سَمِعْنَاهُ مُنْذُ الصِّغَرْ،
سَمِعْنَاهُ حَتَّى نَمُوتْ [1].

نلاحظ أن السياب كثف المقطع السابق، بألفاظ تدل على حاسة السمع مثل: (هتاف، هتاف، سمعناه، سمعناه)، ومن المتعارف عليه أن صوت الديك يدل على وقت الصباح، لذا يصور السياب صوت الديك، بأنه يقطع سكون الصباح بصياحه ولا يهدأ، أي أنه لا ينقطع صوته، ويصور السياب قوة صدى صوت الديك، بأنه يهز سعف النخيل، وعندما يصرخ الديك تشرق الشمس، فمن خلال سماع صوت الديك ندرك أنه بداية يوم جديد، وقد أصاب السياب في اختياره لحاسة السمع في هذه الصورة؛ لأن صياح الديك يدرك عن طريق حاسة السمع؛ ولأن أبرز ما يميز الديك صوته، وصوت الديك مرتبط بدلالة شروق الشمس، وهو ملازم له لأنه يسمعه منذ الصغر.

ويكمل قصيدته في تعبيره عن حال الناس عند نزول المطر، في المقطع التالي:

وَعِنْدَ الضُّحَى وَانْسِكَابِ السَّمَاءْ
عَلَى الطِينِ وَالعُشْبَةِ اليَابِسَةْ،
يَشُقُّ إِلَيْنَا غُصُونَ الهَوَاءْ
صِيَاحٌ، بُكَاءٌ، غِنَاءٌ، نِدَاءْ [2].

يرسم السياب حال الناس عند نزول المطر، من خلال الصورة السمعية؛ لاستعماله الألفاظ التي من شأنها أن تثير حاسة السمع، مثل: (صياح، بكاء، غناء، نداء)، فالمطر يمثل عند بعض الناس حالة من الفرح والسعادة، والبعض الأخر يمثل

[1] السياب، مرجع سابق، ص 53
[2] السياب، مرجع سابق، ص53

لديهم حالة من الحزن؛ حيث يمكن للمطر أن يؤثر على بيوتهم أو ممتلكاتهم، والبعض منهم يخاف عند نزول المطر، فينادي بعضهم البعض.

و يوفق السياب في رسمه لحال الناس عند نزول المطر، عن طريق الصورة السمعية؛ لأن المتأمل لحالهم عند هذا الحدث، يدرك تنوع واختلاف تصرف بعضهم، فمنهم من يفرح، و يعبر عن فرحته بالغناء والغناء يكون بالصوت، ومنهم من يحزن وعند الحزن نبكي بصوت، ومنهم من يخاف، وعند خوفنا على أشخاص نحبهم، نناديهم بالصوت أيضاً؛ فالصورة السمعية هي الأنسب لرسم أحوال الناس المختلفة عند نزول المطر.

وفي قصيدة (حدائق وفيقة) يصور السياب حديقة وفيقة في عالمها السفلي، التي يتصورها في ذهنه بين الواقع والخيال، فيقول عنها:

وَوَفِيقَةْ

لَمْ تَزَلْ تُثْقِلُ جِيكُورَ رُؤَاهَا.

آهِ لَوْ رَوَى نُخَيْلاتِ الحَدِيقَةْ

مِنْ بُوَيْبِ كَرْكَرَاتٍ! لَوْ سَقَاهَا

مِنْهُ مَاءُ المَدِّ فِي صُبْحِ الخَرِيفِ!

لَمْ تَزَلْ تَرْقُبُ بَابًا عِنْدَ أَطْرَافِ الحَدِيقَةْ،

تُرْهِفُ السَّمْعَ إِلَى كُلِّ حَفِيفِ.

وَيْحَهَا... تَرْجُو وَلَا تَرْجُو وَتَبْكِيهَا مُنَاهَا:

لَوْ أَتَاهَا...[1].

نُلاحظ في المشهد السابق، استخدام السياب لمفردات سمعية ، وهي: (كركرات، وترهف، والسمع، وحفيف، وتبكيها) ، وقد استعملها ليصور حديقة وفيقة التي بخياله، فالشاعر هنا يتخيل أن وفيقة في عالمها السفلي تملك حديقة، وهو يتمنى أن نهر جيكور يروي حديقتها، وهذا مزج بين الخيال والواقع؛ فنهر جيكور حقيقة، ويكمل تصوره الخيالي بأن وفيقة موجودة في أطراف الحديقة ترهف السمع، وهذه العبارة تدل على أنها تصغي بشدة، وتترقب صوت النهر، حتى أنها تصغي إلى الأصوات الضعيفة كصوت الحفيف، الذي يعطي دلالة الصوت الضعيف الصادر من حركة أوراق الشجر.

وكل هذه المفردات ترسم صورة تنتقل من الواقع إلى الخيال، فهي تتمنى أن النهر يروي حديقتها، وكأن هذه الحديقة موجودة بالواقع، فاختار المفردات التي تدل على أن هناك حديقة وأوراق الشجر لها صوت، وهو الحفيف، وأن نهر جيكور سيروي هذه الحديقة، فالسياب في رسمه لحديقة وفيقة استعمل مفردات سمعية، وهو

[1] السياب، مرجع سابق، ص16

موفق في ذلك؛ لأن الحديقة لها أصواتها، ومنها صوت أوراق الشجر، وجريان النهر أو حركة وانسياب الماء، الذي تسقي به أزهار الحديقة.

ثم نرى السياب في صورة أخرى، يصور كآبة العالم السفلي عندما يكسوه الحزن ، فيقول في مقطع آخر من قصيدة (حديقة وفيقة):

وَالحَدِيقَةْ

سَقْسَقَ اللَّيْلُ عَلَيْهَا فِي اكْتِئَابِ [1].

شبه حالة الأموات عندما يحل الليل في حدائقهم، بحالة الحزن والهدوء والكآبة، وذلك من خلال تشبيهه لصوت الليل، بصوت الطائر الذي يسقسق بصوت خافت ضعيف، ومع أن صوته ضعيف إلا أنه يسمع في حدائقهم لهدوئهم وحزنهم، واستطاع السياب في صورته هذه، أن يخيل للمتلقي هدوء الحزن والكآبة، حتى تستطيع أن تسمع به الأصوات الضعيفة، مثل صوت سقسقة الطائر.

وقد استعان السياب بالصورة السمعية هنا؛ لتصوير حالة الضعف في تلك الحديقة، فالحديقة كما هو متعارف عليه، تشير إلى السعادة وترمز إلى البهجة، إلا أن السياب هنا يصور حال الحديقة في العالم السفلي، جاعلًا من خصائصها المختلفة عن الحديقة المتعارف عليها، أن الليل يكسوها والحزن والكآبة يسيطران عليها، فهي حديقة للموتى؛ ولهذا شبه الليل بصوت طائر صوته ضعيف، للمبالغة في وصف وتصوير هدوء وكآبة هذه الحديقة؛ لأن الصوت الضعيف هو الأنسب للتعبير عن هذه الصورة السمعية.

وقد استخدم السياب صورة أخرى، يعبر بها عن الأفكار التي تراوده في خياله، متسائلًا: بماذا تشعر وفيقة عند موتها، ووجودها في عالمها السفلي؟ فيقول:

بَيْنَ نَهْدَيْكِ ارْتِعَاشٌ يَا وَفِيقَةْ.

فِيهِ بَرْدُ المَوْتِ بَاكٍ.

وَاشْرَأَبَّتْ شَفَتَاكِ.

تَهْمِسَانِ العِطْرَ فِي لَيْلِ الحَدِيقَةْ[2].

إن الصدر هو الموضع الذي نضع فيه حزننا، فهو يقصد هنا أنها ترتعش من قوة الحزن والكآبة التي بداخل صدرها، ويصور لنا حالتها النفسية وهي تحكي له، فيوظف لفظة (اشرأبت) ليصور أنها مدت عنقها لتنظر إليه، لتهمس وتقول له ما بداخلها، وبلفظة (تهمسان) يصور أن صوتها خافت، والصوت الخافت يدل عن الحزن والكآبة، وهنا وظف السياب الصورة السمعية، واستخدم المفردات التي تدل عليها وهي (باك، وتهمسان)، والصورة بذلك يحيطها بعض الغموض الناتج عن تداخل وتراسل الحواس، فالأصل هنا أنها تهمس كلامًا وليس عطرًا، وهي مناسبة لحال الصورة؛ لأنه يريد أن

[1] السياب، مرجع سابق، ص17

[2] السياب، مرجع سابق، ص17

يعبر عن خياله في وصف شعور وإحساس وفيقة في عالمها السفلي، والواضح هنا أن تفكيره مشتت بين خياله والواقع الذي يعيشه؛ ولهذا نجد الغموض في هذه الصورة السمعية.

المطلب الثالث: شعرية الصورة الذوقية

التذوق هو حاسة من الحواس الخمس، التي يستطيع بها الإنسان أن يتواصل مع الموجودات من حوله، وهي واحدة من الصورة الحسية، فالصور الذوقية "هي الصور التي تعتمد على حاسة الذوق"[1]، وهذا يعني أنها صور يعتمد بها الشاعر على كل ما يتذوقه من طعام أو شراب، ويوظفها عن طريق الدلالات الخاصة بحاسة التذوق، وعادة ما يربطها الشاعر بالشّعور، فالمذاق الطيب يربطه بالمشاعر الجميلة، أما المذاق السيء فقد يربطه بالشعور المماثل له، وهنا تظهر أهمية حاسة التذوق وما لها من تأثير في الإدراك الحسي والذهني للمتلقي.

وقد ينقل الشاعر الدلالات الخاصة بحاسة التذوق، بشكل مباشر أو غير مباشر" وتكتسب الألفاظ المستعارة من حاسة الذوق، قدرة خاصة على تقريب المفاهيم والمعاني المجردة، بحيث تسحبها من دائرتها، وتنقلها إلى دائرة الذوق ولوازمه، وهنا تبرز طرافة الاستعارة فإذا بالأسى، والغرام، والشعر.. تستحيل شرابًا متنوع الإيحاء "[2].

وعندما ينقل الشاعر الألفاظ من معناها التي وضعت لها، ضمن الألفاظ الخاصة بحاسة التذوق إلى معانٍ أخرى، هنا تظهر شعريته ومدى براعته في فن الشعر، وهذا يعني أن هناك ارتباطًا بين شعرية الصور الدلالية وبين شعرية الصور الذوقية، خاصة وأن " الشاعر غير الإنسان العادي؛ فالطعوم المختلفة لديه ترتبط بمعطيات معنوية وشعورية، يستغلها في مفهوماته الشعرية، فتخرج في صورة ذوقية مرتبطة بإحساسه وشعوره، ليست فقط صورًا سطحية لا معنى لها، تلهو بها الألفاظ والكلمات، دون الوصول إلى حاجة نفسية رسمتها أو وجدتها "[3]، حيث ينقل الشاعر الصور الذوقية من الألفاظ والكلمات التي تعبر عنها من تذوق حسي إلى إدراك ذهني فكري؛ ولهذا فهي تثير خيال المتلقي وتلامس شعوره.

وعندما نتأمل شعر السياب، نجد أنه يمثل الألم والمعاناة باستخدامه لحاسة التذوق، يقول في قصيدة (الأم والطفلة الضائعة):

مُنَى رُوحِي، ابْنَتِي: عُودِي إِلَيَّ فَهَا هُو الزَّادُ.

وَهَذا المَاءُ. جَوْعَى؟ هَاكِ مِنْ لَحْمِي.

---

[1] الجهني مرجع سابق، ص238

[2] صايغ، وجدان عبد الإله، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعر الأخطل الصغير، ط1، (المؤسسة العربية للنشر، 2003)، ص141

[3] غادة خلدون أبو رمان تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي، ماجستير كلية الاداب جامعة جرش الأردن 2016 ص176

طَعَامًا. آهِ عَطْشَى أَنْتِ يَا أُمِّي؟

فَعِبِّي مِنْ دَمِي مَاءً وَعُودِي... كُلُّهُمْ عَادُوا[1].

يمثل لنا قوة ألم الأم التي أضاعت طفلتها، فتتمنى عودتها، حتى لو يتطلب ذلك أن تفدي نفسها لطفلتها حتى تطعمها، ونلاحظ ذلك من اختياره للألفاظ التي تدل على هذه الحالة وهي (الزاد، والماء، ولحمي، طعامًا، ومن دمي، ماء) حيث أنه من خلال اختياره لفظة الزاد، يصور أن ضياع الطفلة مرتبط برحلة طويلة قد تشبه السفر؛ لأن الزاد هو الطعام الأساسي أي الحاجة الضرورية، وهذه استعارة حيث أنه استخدم كلمة الزاد؛ ليعبر عن حاجتها للطعام، واللفظة بالأصل تعني طعام المسافر، وقد ذكرت في القرآن الكريم في قوله سبحانه وتعالى:

((تَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَىٰ وَاتَّقُونِ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ)) [2].

ونعلم أن المسافر له حاجته الضرورية للطعام، فهو غير المقيم، وربما لا يجد طعامًا في طريق سفره، كما أن السياب استعان بهذه الصورة الاستعارية؛ ليصور ما تفكر به الأم من أن طفلتها بحاجة إلى الطعام، وسرعان ما تراودها الأفكار، أن تضحي بنفسها لإطعام ابنتها، فيقول: (هاك من لحمي طعام، عطشى فعبي من دمي ماء)، وقد وفق السياب في تصويره ألم الأم ومعاناتها في هذه الصورة الذوقية؛ لأن الإنسان يحتاج إلى الطعام.

وفي صورة أخرى نجد السياب، يصور مجون مدينة أم البروم التي تم بناء الملاهي والسينما فيها فوق مقابر الفقراء والغرباء والمصابين بالأمراض الفتاكة، مستعينًا بتصويره حاسة التذوق، فيقول:

مُجُونُ مَدِينَةٍ وَغِنَاءُ رَاقِصَةٍ وَخَمَّارُ

يَقُولُ رَفِيقِيَ السَّكْرَانُ: (دَعْهَا تَأْكُلْ المَوْتَى

مَدِينَتَنَا لِتَكْبُرَ، تَحْضُنَ الأَحْيَاءَ، تَسْقِينَا

شَرَاباً مِنْ حَدَائِقِ بِرِسْفُونَ، تَعِلّنَا حَتَّى

تَدُورَ جَمَاجِمُ الأَمْوَاتِ مِنْ سُكْرٍ مَشَى فِينَا!)

مَدِينَتُا مَنَازِلُهَا رَحًى وَدُرُوبُهَا نَارُ.

لَهَا مِنْ لَحْمِنَا المَعْرُوكِ خُبْزٌ فَهُوَ يَكْفِيهَا... [3].

يصور لنا السياب حال المدينة التي أصبحت مليئة بالملاهي، التي تم بناؤها فوق قبور الأموات، من خلال اعتماده على حاسة التذوق، التي تتمثل في عدة مفردات

---

[1] السياب، مرجع سابق، ص37

[2] سورة البقرة: آية(197).

[3] السياب، مرجع سابق، ص20، 19

وهي: (السكران، وتأكل، وتسقينا، وشراباً، وتعلنا، وسكر، ولحمنا، وخبز)، والصورة هنا معتمده على تصوير نقيضين: وهما الحياة والموت، وكأن المدينة فيها عالمان متوازيان، ويثبت صورة المجون في حياة الأحياء منها، بالغناء والراقصة والخمار، ولكي تحضن هذه المدينة الأحياء تأكل الموتى، وتسقي الأحياء من الشراب، أي الخمر الموجود في حدائق العالم السفلي.

والسياب هنا يثبت درجة السكر التي وصل إليها الأحياء، التي تصل أيضًا إلى جماجم الأموات الموجودة في العالم السفلي، واختياره لجماجم الأموات مناسب؛ لأن الخمر تأثيره الأكبر في الدماغ أي الرأس، والسياب بذلك يؤكد أن هناك ارتباطًا بين حياة الأحياء وحياة الأموات في تلك المدينة، فإن (برفسون) التي اختطفت من (بلوتو) أصبحت تعيش معه في العالم السفلي، وهذا يعني أنه قد يكون هناك أحياء، أو قد يكون مقصده من ذلك أن الأحياء وصلوا لدرجة من السكر أصبحوا كأنهم أموات.

ولا يمكننا هنا أن نغفل ميل الشعراء المحدثين غالبًا، إلى استخدام الرموز الأسطورية، ومنهم الشاعر محمود درويش وأمل دنقل وغيرهم من الشعراء، فالسياب هنا استخدم رمز (برفسون)؛ ليظهر من خلاله أن هذه المدينة يخطفها الموت، كما خطف بلوتو برفسون إلى العالم السفلي أي عالم الأموات، فالصورة الاستعارية (الرمزية) التي استحضرت رمزاً من الرموز التي تدل على وجود عالم سفلي به أحياء وليس فقط أموات، وأن الأحياء في هذه المدينة وصلوا من السكر لمرحلة كأنهم أموات، وهذا يعني أن هناك رابطًا بين حياة الأحياء في السطح، وحياة الأموات في العالم السفلي، وهذا الرابط هو المدينة، والسياب في هذه الصورة الذوقية أبدع في رسم اختلاط العالمين معًا، وفي تصوير حياة الأحياء وحياة الأموات في تلك المدينة.

وفي قصيدة (المعبد الغريق) استخدم السياب الصورة الذوقية؛ ليرسم جشع الكهان، فيقول:

يَجُولُ التِّبْرُ فِيهَا مِثْلُ وَحْشٍ يَأْكُلُ المَوْتَى،
وَيَشْرَبُ مِنْ دَمِ الأَحْيَاءِ، يَسْرِقُ زَادَ أَطْفَال [1].

نلاحظ من المقطع السابق استخدام السياب لألفاظ تدل على حاسة التذوق، وهي: (يأكل، ويشرب، والزاد) مستعينًا بها؛ ليصور جشع الكهان في الحصول على الذهب، حتى أن جشعهم يشبه الوحش، فهم يأكلون حق الأموات، ولم يتوقفوا عند حق الموتى، بل أنهم يصلون بجشعهم إلى أنهم يأخذون الحقوق وكأنهم يشربونها، بما فيه أيضًا حقوق الأطفال، وقد ذكر الأطفال هنا ليصور أن جشعهم يمتد إلى جميع الأجيال القادمة.

وفي تصويره لجشعهم بالصورة الذوقية، نجده قد استعان أيضًا بالاستعارات، فيأكل الموتى استعارة، وأيضًا يشرب من دم الأحياء، ويسرق زاد الأطفال استعارة، وقد ذكرنا سابقًا أن الزاد هو الحاجة الضرورية، فهم في جشعهم وطمعهم قد يضرون

[1] السياب، مرجع سابق، ص59

جميع الأطفال، والسياب هنا يصور الجشع والطمع بأنه وحش يأكل ويشرب ويسرق، وهو قريب من الواقع، فالطمع صفة سيئة، ولهذا وفق السياب في استخدام الصورة الذوقية؛ ليصور هذا الطمع والجشع.

المطلب الرابع: شعرية الصور الشمية:

الشم حاسة من الحواس، التي من خلالها نستطيع أن نتطلع إلى عالم فيه الكثير من الروائح، ولهذا فإن الصورة الشمية واحدة من الصور الحسية، ولها قيمتها ودلالتها وتأثيرها، حيث تشيع في النص أجواء جمالية وقيمًا دلالية، تثير مخيلة المتلقي وتحفزه لإدراك الصورة الشمية، وذلك من خلال صور ذهنية مخزنة لدى المتلقي عن الروائح، ويستعمل الشاعر في الصور الشمية ألفاظًا مثل: شممت أو استنشق أو ألفاظًا من شأنها أن تثير هذه الحاسة، كذكر روائح أو عطور معينة، فيشكل صورًا تساهم في تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، وتجعله يتصور صورة ذهنية لهذه الرائحة في مخيلته، كما لو أنها واقعية.

وقد استعمل السياب الصور الشمية في وصفه لوفيقة في عالمها السفلي، فيقول من قصيدة (حدائق وفيقة):

تَتَمَطَّى فِي سَرِيرٍ مِنْ شُعَاعِ القَمَرِ،
زُنْبُقِيّ أَخْضَرْ.
فِي شُحُوبٍ دَامِعٍ فِيهِ ابْتِسَامْ،
مِثْلُ أُفْقٍ مِنْ ضِيَاءٍ وَظَلَامْ،
وَخَيَالٍ وَحَقِيقَةْ،
أَيُّ عِطْرٍ مِنْ عُطُورِ الثَّلْجِ وَانِ،
صَعَّدَتْهُ الشَّفَتَانِ،
بَيْنَ أَفْيَاءِ الحَدِيقَةْ [1].

يتخيل أن وفيقة تعيش في العالم السفلي بنعيم، من خلال تصويره أن سريرها ناعم رقيق قمري يناسب رقتها، وربما يتداخل ذلك مع الصورة التي رسمها القرآن الكريم لمن يعيش منعمًا في الجنة، ومنه قوله سبحانه وتعالى: ((مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا)) [2]، وكأن السياب هنا يستوحي صورته من صور القرآن الكريم عن حياة أهل الجنة، وبعد ذلك يذكر أن لونه أخضر وبرائحة زهرة الزنبق، وهي نبتة ذات رائحة زكية [3]،

---

[1] السياب، مرجع سابق، ص15
[2] سورة الإنسان: آية (13)
[3] العجلوني، نايف خالد، بنية الصورة في شعر السياب حدائق وفيقة نموذجا، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 12، العدد 1، 2015، ص231، 232

والمتلقي بوصفه لسريرها بأن رائحته رائحة زنبق، يسترجع هذه الرائحة الزكية في مخيلته، ويستطيع أن يستشعرها.

وسرعان ما يذكر السياب رائحة عطرها المتصاعد من شفتيها، ويصفه بأن رائحته ضعيفة لكونه من عطور الثلج والبرودة، فهو من العالم السفلي، أي أنها جثة هامدة باردة، وعطر شفتيها من الثلج الأبيض، الذي سينقي ذنوبها، إلا أن الروائح لها قدرة على استعادة الذكريات، فهو يتذكر ماضية الجميل في جيكور (بين أفياء الحديقة) [1]، وبصفة عامة فإن المتلقي يستشعر رائحة الزنبق، ويدرك من وصفه لرائحة عطرها الذي من شفتيها بالضعف، وقد كان اختيار السياب هنا للصورة الشمية متميزًا؛ لوصفه النعيم الذي تعيش فيه وفيقة في قبرها.

ثم يكمل في وصف وفيقة، ويظهر حالته العاطفية عن طريق رائحتها، التي تثير ذكرياته، فيقول:

وَوَفِيقَةُ

تَبْعَثُ الأَشْذَاءَ فِي أَعْمَاقِهَا ذِكْرَى طَوِيلَةْ،

لِعُشَيْشٍ بَيْنَ أَوْرَاقٍ الخَمِيلَةْ،

فِيهِ مِنْ بَيْضَاتِهِ الزُّرْقِ اتِّقَادٌ أَخْضَرُ

(أَيُّ أَمْوَاجٍ مِنَ الذِّكْرَى رَفِيقَةْ)

كُلَّمَا رَفَّ جَنَاحٌ أَسْمَرُ

فَوْقَهَا، وَالْتَمَّ صَدْرٌ لامِعَاتٌ فِيهِ رِيشَاتٌ جَمِيلَةْ [2].

يصف وفيقة بأنها تبعث روائح شذية، ومن خصائص هذه الروائح أنها تعيد ذكريات السياب مع وفيقة؛ لأن هذه الذكريات مرتبطة بما كان يراه مع وفيقة من أعشاش الطيور، وقد استعمل السياب كلمة (الأشذاء)، ومن دلالاتها أنها تثير حاسة الشم في ذهن المتلقي، واستعملها لأنه يريد تكثيف الروائح، مع أنها ثقيلة في السمع؛ لتوالي حرفِ الشين والذال، ولكنه اختارها ليؤكد على تنوع هذه الروائح، التي من شأنها أن تثير ذكرياته، فهذه الصورة الشمية تؤكد ارتباط الروائح بالذكريات.

وفي نهاية قصيدته يذكر عطر حديقة وفيقه، وعطرها المتصاعد من شفتيها، فيقول:

مِثْلَ نَافُورَةِ عِطْرٍ وَشَرَابِ.

وَخَيَالٍ وَحَقِيقَةْ

بَيْنَ نَهْدَيْكِ ارْتِعَاشٌ يَا وَفِيقَةْ.

فِيهِ بَرْدُ المَوْتِ بَاكِ.

---

[1] المرجع السابق، ص231، 232

[2] السياب، مرجع سابق، ص16

وَاشْرَأَبَّتْ شَفَتَاكِ.

تَهْمِسَانِ العِطْرَ فِي لَيْلِ الحَدِيقَةْ.[1]

فبعد أن حل الليل على حديقة وفيقة باكتئاب، تحولت كأنها نافورة يفوح منها العطر والشراب؛ ليصور أنها في حالة فرح، واستخدم بذلك الصورة الشمية في استعماله لفظة (عطر والعطر)، فهو لا يريد أن تكون وفيقة في عالمها السفلي كئيبة؛ لهذا راح يصور أن حديقتها موجود فيها نافورة جميلة، يفوح منها العطر؛ فالعطر لا يدل على الحزن، والغالب هنا أن الشراب الموجود بالنافورة هو الخمر، والذي قد يدل على حالة الاكتئاب.

وذكره لمفردة (نافورة) يدل على التفجر والاستمرارية، وهذا ما تدل عليه النافورة في الواقع، وهو من خلال عناصر الصورة السابقة، يؤكد حالة الصراع بين استمرار الحزن والفرح في ذات الوقت، وكأنه يرسم حياة وفيقة في عالمها السفلي بين الحزن والفرح، فهو في رسمه لحياتها أشبه بحالة هذيان تدور بين الخيال والواقع، بعد ذلك ينتقل بنا إلى وصف رائحة شفتيها برائحة عطر، خاصة بعد أن همست، وإن كان الهمس - كما ذكرنا سابقًا - يدل على الحزن، وهنا تتآزر مفردة (العطر) بعد (تهمسان)، لتؤكد حالة الكآبة والسعادة، وأنهما مستمران في حياة وفيقة.

[1] السياب، مرجع سابق، ص 17

المبحث الثاني: شعرية الصور الدلالية

أسهم النقاد والبلاغيون في فهم طبيعة الأدوات الدلالية (البيانية)، وفهم دورها في عملية التصوير، وفاعليتها وقيمتها في تشكيل شعرية الصورة [1]؛ ولهذا جعلوا لها علمًا كاملًا، وهو علم البيان، وتنقسم الصورة حسب التصوير الفني، بحسب اعتماد الشاعر في تصويره على الحقيقة أو الخيال، فأساس كل صورة، يعود إلى نوعين: إما صورة حقيقية اعتمد فيها الشاعر على دلالات الألفاظ المباشرة، دون الحاجة إلى الخيال، أو صورة خيالية اعتمد الشاعر فيها على الصور الدلالية، أي البيانية – المعروفة في علم البيان- من تشبيه واستعارة وكناية[2].

والصور الدلالية من أشهر أنواع الصور وأقدمها، فقد استخدمها الشعراء واعتمدوا عليها في التعبير عن مشاعرهم، وكأنهم وجدوا فيها القدرة على التأثير بالمتلقي، فعندما يقوم الشاعر بصناعة صوره معتمدًا على الصور الدلالية، فإنه يقوم على استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له، أي أنه يستبدل معنى الألفاظ إلى معانٍ جديدة، تختص بالصورة التي صنعها؛ ولهذا فإن شعرية الصورة الدلالية لا يمكن للشاعر تشكيلها أو التوصل إلى صناعتها، إلا من خلال إدراك العلاقات والارتباطات الخفية بين المفردات المكونة لها، فالشاعر غير الإنسان العادي، فهو يدرك علاقات خفية في خياله، ويصنع منها صوره [3].

فالصور الدلالية مكونة من علاقات لغوية ليست بسيطة، إنما هي عبارة عن ارتباطات ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، فالتعبير الشعري في شعرية الصور الدلالية، يتطلب من الشاعر الخروج عن النظام اللغوي المعتاد، بما يريد التعبير عنه إلى إيجاد علاقات لغوية مستحدثة، وبهذا فإن الشاعر يستحدث من هذه المقارنات والارتباطات بنية لغوية، يضع فيها أشكالًا وضروبًا من التصوير الشعري، تكمن أهميتها فيما تحدثه في المعاني من خصوصية، وفي طريقة تقديمه للمعاني، ومدى تأثيرها على المتلقي[4].

المطلب الأول: التشبيه

والتشبيه يعد "أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية"، وهو من أقدم الصور الدلالية؛ ولهذا تلقى اهتمامًا كبيرًا من النقاد والبلاغيين، فهو "وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، فيلجأ إليه الشاعر كشكل تعبيري يعينه على رسم الصورة"[5].

---

[1] منال، دفعة، بلاغة الصورة الشعرية في ديوان أجراس لعمر المطرفي، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمه لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، ص31

[2] ينظر: الجهني، مرجع سابق، ص66، 67

[3] محوري، رابح، الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبدالله الموحد، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، تونس، ص79

[4] ينظر: محوري، رابح، مرجع سابق، ص79

[5] منال، دفعة، مرجع سابق ص31

مفهوم التشبيه لغة واصطلاحاً:

ورد في لسان العرب: "شبهت هذا بهذا تشبيهًا، أي مثلته به، والشبه والشبيه: المثل والجمع أشباه، وأشبه الشي: مثله"[1]، ويرى ابن رشيق أن: "التشبيه صفة الشيء بما يقاربه ويشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية كان إياه، ألا ترى أن قولهم: خد كالورد، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه، وكذلك قولهم: (فلان كالبحر، كالليث)، إنما يريدون كالبحر سماحة وعلمًا، وكالليث شجاعة وقرمًا، وليس يريدون ملوحة البحر..، فوقوع التشبيه: إنما هو أبداً على الأعراض لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت، فقد يشبهون الشيء بسميه ونظيره من غير جنسه "[2].

وهذا يعني أن التشبيه هو وجود علاقة تجمع بين الطرفين؛ لاتحادهم في صفة واحده أو عدة صفات، لا من جميع الصفات التي تخص طرفي التشبيه، فلابد من الفصل بين طرفي التشبيه، وأن يكون بينهما تمايز؛ ولهذا يرى العسكري أنه " لا يصح تشبيه الشيء بالشيء جملة، ولو أشبه الشيء بالشيء من جميع جهاته، لكان هو هو "[3]، فهو يؤكد أن التشبيه لا يصح بالجمع بين طرفي التشبيه من جميع الجهات؛ لأنه إذا افترضنا أن التشبيه القائم بين المشبه والمشبه به تشبيه من جميع الجهات، فإنه بهذا سيكون المشبه هو نفس المشبه به.

وذكر ابن الأثير أن فائدة التشبيه، تكمن في تحقيق التأثير في نفس المتلقي، عن طريق إثباته أو تأكيده لصفة معينة أو أكثر من صفة، فيقول ليؤكد ذلك " وأما فائدة التشبيه من الكلام، فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس، بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه والتنفير منه، وألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتًا في النفس خيالاً حسنًا، يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا أشبهتها بصورة شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتًا في النفس خيالًا قبيحًا يدعو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه "[4].

والتشبيه يقوم على أربعة عناصر: (المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه) وليس من الضروري أن تتوفر جميع العناصر في التشبيه، ولكن لا يصح التشبيه مع حذف طرفي التشبيه وهما: المشبه والمشبه به؛ لأنهما " هما ركناه

---

(1) ابن منظور، لسان العرب505/3

(2) الأزدي القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، (د.م، دار الجيل، 1981م=1401هـ) ص286

(3) العسكري، أبو هلال، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ب. ط(بيروت، المكتبة العنصرية، 1419)، ص 239

(4) ابن الأثير، نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، د، ط، (بيروت، المكتبة العصرية، 1420هـ) 130/2

الأساسيان، وبدونهما لا يكون التشبيه" [1]، أي أنه يمكن حذف أداة التشبيه أو وجه الشبه، ويمكن حذف كلاهما [2]، لكن لا يمكن حذف المشبه أو المشبه به.

ومن الصور الدلالية التي استخدم فيه السياب التشبيه، حينما يرسم معاناة الأم، حيث يقول في قصيدة (الأم والطفلة الضائعة):

كَأَنَّكِ قَطْرَةُ الطَّلّ

تَشْرَّبَهَا التُّرَابُ...أَكَادُ مِنْ فَرَقٍ وَأَوْصَابِ

أُسَائِلُ كُلَّ مَا فِي اللَّيْلِ مِنْ شَبَحٍ وَمِنْ ظِلّ،

أُسَائِلُ كُلَّ مَا طِفْلٍ:

(أَأَبْصَرْتَ ابْنَتِي؟ أَرَأَيْتَهَا؟ أَسَمِعْتَ مَمْشَاهَا؟)

وَحِينَ أَسِيرُ فِي الزَّحْمَةْ

أُصَغِّرُ كُلَّ وَجْهٍ فِي خَيَالِي: كَانَ جَفْنَاهَا

كَغَمْغَمَةِ الشُّرُوقِ عَلَى الجَدَاوِلِ تَشْرَبُ الظُّلْمَةْ [3].

فالسياب يشبه الطفلة بقطرة المطر، التي اختفت من امتصاص التراب لها، وحذف وجه الشبه، وهذا النوع من التشبيه هو التشبيه المجمل، والذي يعرف بأنه " ما حذف منه وجه الشبه"[4]، وفي نهاية المقطع الشعري نجده يشبه عينيها بشروق الشمس، الذي يخفي الظلام، ونلاحظ في تشبيهاته هنا أنه حذف منها وجه الشبه، وهذا يتطلب من المتلقي جهداً للحصول على وجه الشبه، خاصة وأن وجه الشبه هنا هو الاختفاء، حيث تختفي قطرة المطر عندما تسقط على التراب، ويختفي ظلام الليل حين تشرق الشمس، فهو لم يذكر وجه الشبه، لكنه مستنتج من الصورة.

ومن صور التشبيه كذلك، ما يسمى بالتشبيه البليغ، ويعرف بأنه " ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه، وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة وقوة المبالغة، لما فيه من ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به؛ ولما فيه من الإيجاز الناشئ عن حذف الأداة والوجه معًا"[5].

وقد استخدم السياب التشبيه لشباك وفيقة، معتمدًا على التشبيه البليغ، في قوله من قصيدة (شباك وفيقة):

شُبَّاكُ وَفِيقَةَ يَا شَجَرَةْ

---

[1] عتيق، عبد العزيز، علم البيان في البلاغة العربية، د. ط، (بيروت، دار النهضة العربية، 1985م=1405هـ) ص65

[2] ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ب ط، (ب م، منشورات الجامعة التونسية، 1981) ص147

[3] السياب، مرجع سابق ص38

[4] عتيق، مرجع سابق، ، ص90

[5] عتيق، مرجع سابق، ص105

تَتَنَفَّسُ فِي الغَبَشِ الصَّاحِي.

الأَعْيُنُ عِنْدَكِ مُنْتَظِرَةْ.

تَتَرَقَّبُ زَهْرَةَ تُفَّاحِ [1].

يشبه شباك وفيقة بالشجر؛ ليعطي معنى الحياة والأمل والتفاؤل، بقوله: (الأعين عندك منتظرة، تترقب زهرة التفاح)، وفي التشبيه حذف أداة التشبيه، ليؤكد أن المشبه وهو شباك وفيقة، أصبح عين المشبه به وهو الشجر، وحذف وجه الشبه وهو الحياة والأمل.

وهناك أنواع من التشبيه يختلف فيها ترتيب عناصر التشبه، وهي ما يسمى بالتشبيه المقلوب، فقد لاحظ البيانيون وعلماء البلاغة " أن عاقد التشبيه قد يحلو له أحياناً، أن يجعل المشبه في كلامه مشبهًا به، ويجعل المشبه به مشبهًا؛ ليدل بصنيعه هذا على أن وجود وجه الشبه في المشبه، أقوى وأظهر من وجوده في المشبه به، وقد راق للبيانيين هذا الفن، فوضعوا له اسم التشبيه المقلوب" [2].

وقد استخدم السياب هذا النوع في الصور الدلالية لديه، ومن التشبيه المقلوب في قصيدة (دار جدي) قوله:

وَالشَّمْسُ، إِذْ تَغِيبُ، تَسْتَرِيحُ كَالصَّغِيرِ فِي رُقَادِهِ [3].

حيث جعل غروب الشمس، وهو الأصل في كل غياب، فرعًا لما شبهه باستراحة الصغير في رقاده، وذلك بغرض استدعاء هذه الصورة وتركيز المعنى حولها، فهذا من أغراض التشبيه المقلوب اللازمة له، فهو يوضح المعنى ويمنح الاهتمام بالمشبه؛ لأن قلب التشبيه يكون لغرض الاهتمام بالمشبه[4].

ومن صور التشبيه كذلك ما يسمى: التشبيه الضمني، وهو" تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة، بل يلمحان في التركيب، وهذا الضرب في التشبيه يؤتي به؛ ليفيد أن الحكم الذي أسند إليه المشبه ممكن"[5].

ومن أمثلة التشبيه الضمني قوله في قصيدة (ذهبت):

ذَهَبْتِ فَاسْتَحَالَ بَعْدَكِ النَّهَارْ(6).

حيث شبَّه ذهابها (موتها) بذهاب ضوء النهار، بجامع الظلمة في كل، فقد صارت حياته بعدها معتمة قاتمة كأنها ظلمة الليل، وليس هناك أمل في شروق شمس جديدة

---

(1) السياب، مرجع سابق، ص7

(2) حَبَنَّكَة، عبد الرحمن بن حسن، البلاغة العربية، ط1(دمشق، دار القلم، بيروت، الدار الشامية، (1996م=1416هـ)، 201/2.

(3) السياب، مرجع سابق، ص31

(4) ينظر: عصام الدين، أبراهيم بن محمد، الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، حققه وعلق عليه: عبد الحميد هنداوي، د.ط، (بيروت، دار الكتب العلمية، د.ت) 79/1

(5) عتيق، مرجع سابق، ص102، 101

(6) السياب، مرجع سابق، ص49

لنهار جديد، وكأنه حكم أن الشمس لن تشرق بعد موتها، عن طريق التشبيه الضمني، فالتشبيه الضمني يتميز عند العرب بقيامه على الحكم[1]، ومن خلال التشبيه أبان المعنى ووضحه.

ومن أساليب التشبيه كذلك ما يعرف بالتشبيه التمثيلي، وهو من الأساليب التي لا يكتفي بالتقريب بين عنصرين في مظهرهما، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل منهما وهيئته الخاصة، فإن وجه الشبه في التشبيه التمثيلي يكون متعددًا، بينما التشبيه البسيط يكون وجه الشبه مفردًا [2].

ومن صور التشبيه التمثيلي التي استخدمها السياب، في قصيدة (أمام باب الله) قوله:

وَنَحْنُ نَحْمِلُ الوُجُوهَ ذَاتَهَا
لَا تَلْفِتُ العُيُونُ إِذْ تَلُوحُ لِلْعُيُونِ
وَلَا تَشِفُّ نُفُوسُنَا، وَلَيْسَ تَعْكِسُ الْتِفَاتَهَا
إِلَيْكَ يَا مُفَجِّرَ الجَمَالِ تَائِهُونَ
نَحْنُ، نَهِيمُ فِي حَدَائِقِ الوُجُوهِ. آهْ
مِنْ عَالَمٍ يَرَى زَنَابِقَ المَاءِ عَلَى المِيَاهِ
وَلَا يَرَى المَحَارَ فِي القَرَارِ،
واللُّؤْلُؤَ الفَرِيدَ فِي المَحَارِ![3].

يصور السياب شكواه من نفاق وكذب الناس الذين يعاشرهم، من خلال التشبيه التمثيلي في وصفه لهم، فالمشبه الإنسان المنافق الذي يشبهه بزنابق المياه، وهي ذات منظر جميل من الخارج، ولكن باطنها أي جذورها تحتوي على فراغات وليست جميلة، ويشبه باطن الإنسان بأنه يشبه المحار وهو في باطن البحار، ويحمل اللؤلؤ بداخله، أي أن جمال الإنسان في باطنه، وجمال التشبيه التمثيلي من المقطع السابق، هو توضيح المعنى وبيانه، وتزيين الباطن الجميل وتقبيح ظاهر الإنسان المنافق، وأتى بأكثر من وجه للشبه على سبيل التشبيه التمثيلي.

المطلب الثاني: الاستعارة

الاستعارة تمنح العبارة جمالًا، وتعطيه روحًا جديدة، من خلال التشخيص واستحضار الصورة، كأنها مشاهدة ومدركة بالحواس، فالاستعارة تقوم على الادعاء وعلى تجاوز المعنى الأصلي إلى المعنى المجازي.

---

[1] ينظر: الطرابلسي، مرجع سابق، ص153
[2] ينظر: المرجع السابق، ص160
[3] السياب، مرجع سابق، ص 25

الاستعارة لغة واصطلاحاً: جاء في المعجم الوسيط "استعار الشيء منه: طلب أن يعطيه إياه" [1]، والاستعارة أيضاً هي: "طلب الشيء عارية، ونقلة من حيازة إلى حيازة"[2]، فالاستعارة لغة تعطي دلالة نقل الشيء من حيازة كلمة إلى حيازة كلمة أخرى، وهذا الانتقال هو سر جمال الاستعارة، وهذه الدلالات والمعاني اللغوية لا تخرج كثيرًا عن مفهومها لدي البلاغيين والنقاد.

وقد اهتم بها الكثير من البلاغيين، ووضعوا لها التعريفات، التي تدور في معظمها حول مفهوم واحد، وقد جاء تعريفها عند الرماني في قوله: " الاستعارة استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة"[3]، ويفهم من ذلك أن هناك أصلًا لغويًا، وتمثل الاستعارة في هذه الحالة خروجًا وعدولًا وانزياحًا عن هذا الأصل، وهذا ما يمنح الاستعارة قيمتها الجمالية، وعرفها السكاكي، بقوله: "الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[4]، وهذا التعريف يركز على مفهوم الادعاء، في أن المتكلم الذي يلجأ إلى الاستعارة، يدعي أن المعنى المجازي كأنه المعنى الأصلي الذي استعار منه الصورة.

وعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: "الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[5]، فالاستعارة تعد خروجًا عن أصل الوضع اللغوي، وقد قسم البلاغيون الاستعارة إلى أقسام كثيرة، بحسب الغرض من تقسيمها: وجاء تقسيمها بحسب ذكر أحد طرفيها إلى: تصريحية ومكنية.

1- **أولاً: الاستعارة التصريحية:** "وهي ما حذف منها المستعار له وذكر المستعار منه"[6]، أي أن المشبه به قد صرح به في الكلام، ولهذا سميت تصريحية.

وقد تضمن ديوان المعبد الغريق الكثير من الصور الاستعارية، إدراكًا من السياب لقيمة وتأثير وجماليات الاستعارة، وقد ظهر استخدام السياب للاستعارة التصريحية في قوله من قصيدة (حدائق وفيقة):

وَنَدَاهَا.

تَعْزِفُ النَّايَاتِ فِي أَظْلَالِهَا السَّكْرَى عَذَارَى لَا نَرَاهَا[1].

---

(1) نخبة من اللغوين بمجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط2، (بيروت، دار الفكر، د، ت) مادة: " استعار" ص636

(2) سقال، ديزيره، علم البيان بين النظريات والأصول، ط1، (بيروت، دار الفكر العربي، 1997)، ص 159

(3) ينظر: عتيق، مرجع سابق، ص173

(4) السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد، مفتاح العلوم، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، ط2، (بيروت، دار الكتب العلمية، 1987م=1407هـ)، ص369

(5) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، د.ط، (القاهرة، مطبعة المدني، د.ت) ص30

(6) سقال، ديزيره، علم البيان بين النظريات والأصول، ط1، (بيروت، دار الفكر العربي، 1997)، ص161

حيث استعار العذارى للقصائد أو الألحان التي تعزفها النايات، بجامع البكارة والجدة، وحذف المستعار له المشبه وهو القصائد، على سبيل الاستعارة التصريحية، وأصل الجملة أن القصائد كالعذارى، لكنه عدل عن هذا الأصل وانزاح عنه انزياحًا دلاليًا وجماليًا، فحذف المشبه وأبقى المشبه به، والصورة هنا تجمع بين قيمة وأثر القصائد والأشعار، في أنها تطرب سامعها حتى يصل إلى مرحلة السكر، وهو تصوير قائم على أثر الشعر في المتلقي، وفي المقابل نجد صورة العذارى وما تحتفظ به هذه الصورة، من خفر وحياء ودلال وجمال، وكأن القصائد تحولت إلى عذارى يتهادين ويؤثرن على من يراهن.

وسر اختياره كلمة (عذارى) أنها مليئة بالطاقات الدلالية والتعبيرية، حيث أراد أن القصائد فيها من الجدة والابتكار والعذرية ما يشبه العذارى، والقرينة فيها لفظية، ومن خلال الاستعارة حدث الادعاء بأن القصائد عذارى، وما يجمع بينهما هو الجدة والبكارة.

2- **ثانياً: الاستعارة المكنية:** وهي النوع الثاني من تقسيمات الاستعارة، بحسب حذف أحد طرفيها، ولذلك " هي ما حذف منها المستعار منه، وظلت في الكلام قرينة تدل عليه، وذكر المستعار له"[2]، وقد استخدم السياب الاستعارة المكنية، في تصويره ذكرياته في منزل جده، فيقول في قصيدته (دار جدي):

وَبَابُ جَدِّي مُوصَدٌ وَبَيْتُهُ انْتِظَارُ،
وَأَطْرُقُ البَابَ فَمَنْ يُجِيبُ، يَفْتَحُ؟
تُجِيبُنِي الطُّفُولَةُ، الشَّبَابُ مُنْذُ صَارَ،
تُجِيبُنِي الجِرَارُ جَفَّ مَاؤُهَا، فَلَيْسَ تَنْضَحُ:
غَيْرَ أَنَّهَا تُذَرْذِرُ الغُبَارَ[3].

فالشاعر يعبر عن شعوره بالحنين إلى الماضي، وذكريات طفولته وشبابه، مستعينًا بالاستعارة المكنية، فهو يشبه طفولته وشبابه والجرار بالإنسان الذي يتجاوب معه، حيث حذف المستعار منه أو المشبه به وهو الإنسان الذي يجاوب، وأتى بشيء من صفاته ولوازمه وهو الإجابة عن التساؤلات، وذكر المستعار له أي المشبه وهو (الطفولة، الشباب، الجرار)، كما أنه أشتق من الإجابة الفعل (تجيبني) في الموضعين؛ وذلك لإبراز إحساس الوحشة؛ فكأن الطفولة والشباب والجرار قد شخصا له وأجاباه عن مآل تلك الدار، والقرينة هنا استحالة المعنى؛ لأن الطفولة والشباب والجرار لا تُجيب حقيقة، ولكن الشاعر عندما نسب إليهما الإجابة أفهمنا أن الكلام على سبيل الاستعارة، فالذي حدث أن الشاعر أكسب المعنويات وهي (الطفولة والشباب) وكذلك أكسب الحسيات (الجرار) تشخيصًا، وجعلهم كأنهم شخوصًا تُسأل وتجيب، وهذه

---

[1] السياب، مرجع سابق، ص16
[2] سقال، مرجع سابق، ص162
[3] السياب، مرجع سابق، ص20

الأنسنة أي تحول الأشياء المعنوية والحسية إلى إنسان، يمنحها حضورًا ووجودًا مؤثرًا.

وبالنظر إلى الاستعارة الحالية سنجد أنها تبعية، ويقول السكاكي في تعريفها: " واعلم أن مدار قرينة الاستعارة التبعية في الأفعال، وما يتصل بها على نسبتها على الفاعل، كقولك نطقت الحال.." [1]، ودلالة كونها استعارة تبعية أي أنها استخدمت الفعل المضارع (تجيبني)، وتظهر من خلالها قيمة الفعل المضارع في الاستمرارية والإشعار بالتجديد، وكأن ما يحس به الشاعر يتجدد باستمرار، فكلما يذهب إلى بيت جده يسأل الأشياء وتجيبه، وتتكرر المساءلة والإجابة كلما ذهب إلى الدار.

ومن نماذج الاستعارة المكنية قوله في قصيدة (الأم والطفلة الضائعة):

يَجِنُّ دَمِي إِلَيْكَ، يَحِنُّ، يَعْصِرُنِي أَسًى ضَارِ[2]

في البيت استعارتان مكنيتان، فالأولى: حيث استعار الجنون للدم، مشبهًا إياه بالإنسان الذي فقد عقله، وكأن أصل الجملة أن نقول (الدم كالإنسان المجنون)، وحذف الإنسان وجاء بشيء من لوازمه وهو (يجن)، وذلك للدلالة على شدة الاضطراب وحالة الغليان التي تصور حالة الأم، أما الصورة الاستعارية الثانية: فهي أنه شبه الأسى بالإنسان الذي يعتصر الأم عصرًا، وحذفه وجاء بشيء مرتبط به بقوله (يعصرني)، فالاستعارة عامة قادرة على الإثبات فهي تحقق عملية الادعاء، لأنها تدل على قوة الشبه وهي أيضًا أكثر إيجازًا واختصارًا [3]، وهذا ما حدث في هاتين الصورتين.

وقد رشَّح الاستعارة بقوله: (ضار) بغرض الادعاء، إذن فهي استعارة مرشحة؛ لأن صفة الجنون والعصر تناسب الإنسان وهو المشبه به، وجاءت كلمة ضار لتضيف إلى الصورة دلالة جديدة، فهو ليس جنونًا عابرًا ولا عصرًا بسيطًا، إنما هو جنون وعصر ضار، وبصفة عامة يمكن القول أن القيمة الدلالية والسر البلاغي في هاتين الاستعارتين، هو تشخيص المعنى، وتوضيحه، والمبالغة فيه من خلال الترشيح.

وقد استخدم الشاعر الاستعارة المكنية في قوله من قصيدة (دار جدي):

وَفِي لَيَالِي الصَّيْفِ حِينَ يَنْعَسُ القَمَرُ
وَتَذْبُلُ النُّجُومُ فِي أَوَائِلِ السَّحَرِ[4].

فالسياب يصور حال دار جده من خلال الاستعارة المكنية، ونلاحظ أنه حذف المستعار منه وذكر المستعار له، فهو يشبه القمر بالإنسان والنجوم بالزهرة التي تذبل، فكأن أصل الجملة أن يقول: (القمر كالإنسان، والنجوم كالزهرة)، لكنه حذف الإنسان وجاء بما يخصه وهو النعاس، وحذف الزهرة وجاء بصفة من صفاتها وهي الذبول، ووجه الشبه بينهم هو الانطفاء أو الزوال، فدار جده غابت وزالت عنها الحياة حتى أنها

---

[1] السكاكي، مرجع سابق ص383
[2] السياب، مرجع سابق، ص38
[3] ينظر: عصفور، مرجع سابق، ص299
[4] السياب، المرجع السابق، ص31

ذبلت، ولهذا استطاعت الصورة الاستعارية المكنية أن توصل هذه المشاعر بالزوال والذبول إلى المتلقي، في صورة حسية ملموسة مدركة، والقرينة هنا لفظية، والاستعارة للتشخيص، وتأكيد ومبالغة وصف حالة دار جده.

3- ثالثاً: الاستعارة التمثيلية:

والاستعارة التمثيلة واحدة من أنواع الاستعارة، والتي تصور المشهد كأنه صورة متحركة حية، تنبض بالحياة، مثل مشهد سينمائي يتحرك شخوصه في إطار الصورة؛ ولذلك فهي: " تركيب استعمل في غير ما وضع؛ لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي"[1]، ومن الصور التي استعان بها السياب، ما ذكره من الاستعارة التمثيلة في قوله من قصيدة (ذهبت):

تَعَرَّتْ الكُرُومُ وَالجَدَاوِلُ انْطَفَأْنَ، وَالحَفِيفْ

يَمُوتُ فِي ذُرَى النَّخِيلِ، وَالدُّرُوبُ، بصَمْتِها انْتِظَارُ[2].

حيث شبه هيئة النخيل المتوقف عن الحركة لسكون الريح، وكذلك الدروب التي انعدم سالكوها، بهيئة الخمود والاستسلام التي اجتاحته، فالصورة هنا استعارة مركبه والقرينة حالية، وقد استعمل الاستعارة التمثيلية لتوضيح المعنى، حيث يصور هيئة النخيل والدروب بعد وفاة وفيقة بطريقة المبالغة، فالصمت المطبق على المكان حزنًا وأسى، قد جعل كل شيء حوله صامتًا ثابتًا جامدًا، حتى الحفيف الذي يرافق الأشجار والنخيل توقف عن الحركة.

ومن صور الاستعارة التمثيلية قوله من قصيدة (حدائق وفيقة):

تَتَمَطَّى فِي سَرِيرٍ مِنْ شُعَاعِ القَمَرِ،

زُنْبُقِيّ أَخْضَرْ.

فِي شُحُوبٍ دَامِعٍ فِيهِ ابْتِسَامْ،

مِثْلُ أُفُقٍ مِنْ ضِيَاءٍ وَظَلَامْ،

وَخَيَالٍ وَحَقِيقَةْ،

أَيُّ عِطْرٍ مِنْ عُطُورِ الثَّلْجِ وَانِ،

صَعَّدَتْهُ الشَّفَتَانِ،

بَيْنَ أَفْيَاءِ الحَدِيقَةْ[3].

وهنا في هذه الصورة استعار السرير للقبر، والجامع بينهما هو أن السرير للنوم والقبر للنومة الطويلة، لكن الشاعر لا يكتفي بذلك، بل يحاول إكساب هذه الصورة التي صور فيها السرير بالقبر مشهدًا مضافًا، يعطي حيوية له، حيث يكمل ويستعير قماش

---

[1] عتيق، مرجع سابق، ص192

[2] السياب، مرجع سابق، ص49

[3] المرجع السابق، ص15

السرير أي قبرها، ويجعله مصنوعًا من شعاع القمر، وهذه استعاره عن النعومة، فالتركيب هنا استعارة تمثيلية، هدفها التجسيم والمبالغة، وتصوير المشهد المركب والقرينة استحالة المعنى، لأنه شبه سريرها بقبرها، وشبه القماش المصنوع لسريرها بأنه من شعاع القمر، أي أنه شفاف وناعم، وشبه رائحة قبرها برائحة الزنبق.

فهذه استعارة تمثيلية بالتركيب الموجود بالصورة، وهو تركيب يمنح الاستعارة جمالًا، في أكثر من جملة (السرير قبر) و(القماش مصنوع من شعاع القمر) و(رائحة المكان زنبقية)، إنها جمل وتراكيب بعضها فوق بعض، تمنح المتعة وتكسب المشهد مزيدًا من الحركة.

المطلب الثالث: الكناية

أسلوب الكناية من الأساليب التي يلجأ إليه الأدباء بقصد عدم التصريح وإخفاء المعنى الصريح، ذلك الإخفاء الذي يلجئون إليه مما يخشون التصريح به، أو مما لا يرضونه لعباراتهم من الفحش والابتذال.

الكناية لغة واصطلاحاً يقال: " كنى عن كذا كناية: تكلم بما يستدل به عليه، ولم يصرح، وقد كنى عن كذا بكذا"[1]، وأما الكناية في الاصطلاح، فهي: " ترك التصريح بذكر الشيء، إلى ذكر ما يلزمه؛ لينقل من المذكور إلى المتروك"[2]، وهناك علاقة بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للكناية، فكلاهما يدور حول الخفاء والغموض، يقول العلامة السكاكي: " وسمي هذا النوع كناية؛ لما فيه من إخفاء وجه التصريح، ودلالة كني على ذلك؛ لأن (ك ن ي) كيفما تركبت دارت مع تأدية معنى الخفاء، من ذلك كنى عن الشيء يكنى: إذ لم يصرح به، ومنه الكنى..، سميت كنى لما فيها من إخفاء وجه التصريح بأسمائهم الأعلام"[3].

أقسام الكناية: قسم السكاكي والقزويني الكناية إلى ثلاثة أقسام، تتمثل في أن المكنى عنه، قد يكون صفة، أو موصوفًا أو نسبة[4]، فالشاعر حين يريد أن لا يصرح باللفظة، قد يكون لتقوية المعنى وتأكيده فهي أبلغ من الإفصاح، فالجاحظ يقول: "ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية" [5] يوضح الجاحظ هنا أن هناك مواضع الكناية فيها أبلغ.

ومن أمثلة الكناية عن الصفة قول السياب في قصيدة (مدينة السراب):

عَبَرْتُ أُورُوبَّا إِلَى آسِيَةْ

وَمَا انْطَوَى النَّهَارْ.

---

[1] المعجم الوسيط، مادة: " كنى" 802/2

[2] السكاكي، مرجع سابق ص 402

[3] المرجع السابق، ص402.

[4] ينظر: عتيق، مرجع سابق، ص212

[5] الجاحظ، مرجع سابق، ج/3، ص17.

كَأَنَّمَا الجِبَالُ وَالبِحَارْ

رُبَى وَأَطْرَافٌ مِنَ السّاقِيَةْ

يَطْفِرُهَا الصِّغَارْ[1].

ونلاحظ أن الأبيات السابقة اشتملت على كناية عن صفة السرعة، والدليل أنه نفى الطي عن النهار، أي زوال النهار وانقضائه، ولسهولة طي هذه المسافات البعيدة عن طريق السفر بالطائرة، فكأنما الأطفال يقفزون ويلعبون فوق هذه الجبال والبحار، فالمعنى الذي يؤكد هذه السرعة هو عدم طي النهار، واختار السياب عدم التصريح بالسرعة للمبالغة، فقدم صفة السرعة من خلال الكناية المصاحبة لدليلها، فالكناية " تحرك الفكر، وتبعث على التأمل، وتقضي على الرتابة، وتتسم بطابع التمثيل والتشخيص للمعاني، حتى لتقترب كثيرًا من فن الرسم "[2].

وعن الكناية عن صفة اليأس، يقول في نهاية القصيدة:

وَأَنْتِ يَا ضَجِيعَتِي، مَدِينَةٌ نَائِيَةْ،

مَسْدُودَةٌ أَبْوَابُهَا وَخَلْفَهَا وَقَفْتِ فِي انْتِظَارْ.[3]

يصف السياب في هذه الصورة إحساسه باليأس من فقدانه لوفيقة، التي تنام في قبرها، بقوله: (مسدوده أبوابها)، والقرينة هي: (وأنت يا ضجيعتي مدينة نائية)، فهو يؤكد أنها تنام بالقبر، ولم يصرح بلفظة القبر؛ لأنها لفظة كئيبة، فاختار عدم التصريح بها، ولكن أتى بما يدل على معناها، وبرز المعنى هنا وهو يأس الشاعر من أن ترد عليه وفيقة وتتجاوب معه، فقوله: (مدينة نائية) يؤكد عدم التجاوب، إذا لا شك أن الكناية: " تشترك مع باقي أشكال البيان الأخرى في خاصية إبراز المعاني، وتوضيحها، وتصويرها، بما تحدثه من انفعال وإعجاب تعجز اللغة العادية عن تصويره، لأن الانفعال قوة تعوزها لغة خاصة، يستعين على أدائها الأديب بوسائله التعبيرية من تشبيه، واستعارة، وكناية، فضلًا عما فيها من ذكر المعنى مؤيدًا بالدليل والبرهان عليه "[4].

ومن الكناية عن الموصوف قوله في قصيدة (ابن الشهيد):

أَرَأَيْتَ أَرْمَلَةَ الشَّهِيدِ؟

الزَّوْجُ مَدَّ عَلَيْهِ مِنْ تُرْبٍ لِحَافًا ثُمَّ نَامَ

مُتَمَدِّدًا بِأَشَدِّ مَا تَجِدُ العِظَامِ

مِنْ فُسْحَةٍ: سَكَنَتْ يَدَاهُ عَلَى الأَضَالِعِ، وَالعُيُونِ

---

[1] السياب، مرجع سابق، ص43

[2] هدارة، محمد مصطفى، في البلاغة العربية علم البيان، ط1، (بيروت، دار العلوم العربية، 1989م=1409ه)، ص82

[3] السياب، مرجع سابق، ص44

[4] ينظر: كحيل، بشير، الكناية في البلاغة العربية، ط1، (القاهرة، مكتبة الآداب، 2004م=1425هـ)، ص 326

تَغْفُو إِلَى أَبَدِ الإِلَهِ، إِلَى القِيَامَةِ فِي سَلَامِ [1].

فالصورة هنا كناية عن موصوف وهو القبر، ولم يصرح به لأن رغبة الشاعر عدم التصريح بلفظ القبر، فهي لفظة موحشة، ولكنه أتى بما يدل على معناها في قوله: (مد عليه من ترب لحافًا ثم نام، والعيون تغفو إلى أبد الإله)، فمعنى القبر اتضح في الصورة من الأدلة التي صاحبت المعنى، وقوله: (والعيون تغفو إلى أبد الإله، إلى القيامة في سلام)، يشير إلى راحة الشهيد في قبره وهو ينتظر يوم القيامة، فالصورة الدلالية تعبر عن خلود الشهيد بالقبر، بطريقة تثير مشاعر الحزن والألم المصاحب لأرملة الشهيد، ثم ينقلنا إلى راحة الشهيد في قبره، وكأنه يواسي أرملته، فهو يرسم مشهدًا مؤثرًا ومتأرجحًا بين حالة أرملة الشهيد وحال الشهيد، وقد أصاب السياب في عدم التصريح بالقبر؛ لأنه أبلغ في هذا المقام، " وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح"[2].

ومن الكناية عن الموصوف أيضًا قوله في قصيدة (أمام باب الله):

صَائِدُ الرِّجَالِ

وَسَاحِقُ النِّسَاءِ، أَنْتَ يَا مُفَجِّعُ

يَا مُهْلِكَ العِبَادِ بِالرُّجُومِ وَالزَّلَازِلِ[3].

فالموصوف هو الله عز وجل، وقد أتت الكناية بدليل مصاحب للمعنى المطلوب، فالله سبحانه وتعالى هو الذي يهلك العباد بالزلازل والرجوم، فهذه صفات خاصة به، فالسياب هنا لم يصرح بذكر اسم الله عز وجل للتفخيم والتعظيم، حيث أفاد إثبات هذه الصفات بطريق الكناية، ولا يخفي ما في الكناية من تأكيد المعنى[4].

ومن الكناية عن الموصوف، قوله في وصف المطر من قصيدة (صياح البط البري):

وَعِنْدَ الضُّحَى وَانْسِكَابِ السَّمَاءِ

عَلَى الطِّينِ وَالعُشْبَةِ اليَابِسَةْ،

يَشُقُّ إِلَيْنَا غُصُونَ الهَوَاءِ

صِيَاحٌ، بُكَاءٌ، غِنَاءٌ، نِدَاء[5].

فاختار الشاعر عدم التصريح بالموصوف وهو المطر، ولكن صاحبه دليل بقوله: (على الطين والعشبة اليابسة، وقوله بكاء وصياح وغناء ونداء)، فهذه الصورة تدل على المطر؛ لأنه هو الذي ينسكب أي ينزل على الطين، ويسقي العشب، ثم يصف

---

(1) السياب، مرجع سابق، ص 72، 71

(2) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ص70

(3) السياب، مرجع سابق، ص23

(4) ينظر: أبو موسى، محمد، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، ط4، (القاهرة، مكتبة وهبة، 1996م=1416هـ)، ص235

(5) السياب، مرجع سابق، ص53

أحوال الناس عند نزول المطر، فمنهم من يسعد أو يحزن، وبذلك فهو يرسم مشاعر الناس عند نزول المطر، وهذا توكيد على معنى المطر، فالكناية أبلغ من الإفصاح؛ لأنها ترسم المعنى مصحوبًا بالدليل والبرهان.

ومن نماذج الكناية عن النسبة من قول السياب في قصيدة (دار جدي):

مُطْفَأَةٌ هِيَ النَّوَافِذُ الكِثَارُ،

وَبَابُ جَدِّي مُوصَدٌ وَبَيْتُهُ انْتِظَارُ،

وَأَطْرُقُ البَابَ فَمَنْ يُجِيبُ، يَفْتَحُ؟

تُجِيبُنِي الطُّفُولَةُ، الشَّبَابُ مُنْذُ صَارَ[1].

كناية عن نسبته لشعوره بالحنين إلى دار جده، وذكريات طفولته وشبابه، ودار جده التي غابت عنها الحياة مهجورة الآن، فإطفاء النوافذ والباب مغلق يدل على ذلك، والشاعر يشعر بالحنين إلى الحياة التي عاشها في هذا المنزل، فالكناية هنا تشير إلى شعور الشاعر بفقدانه لحياة هذا المنزل والحنين إليه وإلى أيام طفولته وشبابه، ولم يصرح الشاعر بأنه يحن إلى دار جده للتعمية والتغطية، ولكن صاحب المعنى بدليل، وهو انطفاء النوافذ وإغلاق الباب، فالكناية هنا أبلغ في ابراز المعنى.

ومن الكناية عن النسبة قوله من قصيدة (الأم والطفلة الضائعة):

قِفِي، لَا تَغْرُبِي، يَا شَمْسُ مَا يَأْتِي مَعَ اللَّيْلِ

سِوَى المَوْتَى. فَمَنْ ذَا يُرْجِعُ الغَائِبَ لِلأَهْلِ،

إِذَا مَا سُدَّتْ الظَّلْمَاءُ[2].

وهذه كناية عن نسبة بإثبات الضياع المصاحب لليل، فيصور مشاعر الأم ومعاناتها من فقدان ابنتها، وأنها تطلب من الشمس عدم الغروب؛ لأنها خائفة من كل ما هو غامض وخفي كالليل والظلمة، فكيف ترجع ابنتها في الليل المظلم، وأثبت ذلك بقوله: (فمن يرجع الغائب للأهل إذا ما سدت الظلماء)، فهو يثبت أن الإنسان الضائع لا يرجع في ظلام الليل، واختار الشاعر عدم التصريح بالضياع؛ لأنه لفظة موحشة، فاختار الكناية وهي أبلغ في هذه الصورة، وذكر أدلة تدل على معناها كما ذكرنا، فأصاب السياب في التأثير على مشاعر المتلقي، نحو ضياع الطفلة من أمها.

---

[1] السياب، مرجع سابق، ص29

[2] المرجع السابق، ص37

المبحث الثالث: شعرية الصورة الصوتية

اللغة الشعرية تنتظم في نسيج لفظي يتجاوز اللغة العادية، وتجعل النص مفعمًا بالدلالات الإيحائية، ولها بعدها الجمالي، ولولا التناسق الصوتي واللفظي بين الوحدات اللغوية، لما ظهرت هذه الدلالات؛ وذلك لأن اللغة الشعرية تشكيل خاص منقول بموسيقى صوتية لفظية؛ ولهذا فإن الصور تولت الاهتمام "بتحليل الجانب الصوتي، فإنها تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية، تثير معنى إدراكيًا من خلال التركيب الصوتي"[111]، وهذا لا يتم إلا من خلال تقصي الأثر الصوتي النابع عن الانتظام في النص الشعري.

ومن أجل أن ينوع الشاعر الصور الصوتية في القصيدة، قد يلجأ أحيانًا إلى تكوين تجمعات صوتية متماثله أو متجانسة، وهذه التجمعات هي تكرار لبعض الأحرف أو الكلمات وغيرها، التي توزعت في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفًا في الكلمات وفق نسق لفظي خاص، أو أن يجمع بين ضدين، فهذا التناغم يخدم شعرية الصورة الصوتية، التي تعبر عن إحساس الشاعر بالمعنى، بحيث تأتي صورة متناسقة متجاوبة مع التناغم الذي بداخله، مما يولد صورًا صوتية تختص بالشاعر مليئة بالنغم "فعلى الرغم من أن بنية الإيقاع في القصيدة الحديثة، كانت مادة حية للعديد من الدراسات النقدية..، إلّا أنَّ محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة، ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقق إنجازات واضحة ومتميزة، وذلك لأن الإيقاع الداخلي خلو من المعيارية، لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية، لا الجماعية"[112]، وهذا يدل أن النغم يختص بالشاعر نفسه، وأن الصور الصوتية ليس لها معيار محدد.

---

[111] ينظر: هلال، ماهر مهدي، الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية للدراسات اللغوية والأدبية، عدد يناير 2017، ص3

[112] علي، عبد الرضا، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالة والبنية الإيقاعية، ب ط، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001) ص65

المطلب الأول: التكرار

يعد من السمات الصوتية الواضحة والمهمة، وهو كما يعرف في التعبير الأدبي " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا يتقصده الناظم في نثره"[113]، ولتكرار اللفظ قيمة صوتية عالية؛ لأنه يتصل "بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية"[114]، وتكرار اللفظ يؤثر على المتلقي؛ لأن التكرار هو باعث نفسي، حيث أن فكر الشاعر يركز على دلالة كلمة من الكلمات، وهذا ما يجعل التكرار داخل النص مؤكدًا لدلالة معينة.

ويوظف الشاعر التكرار ليعبر عن مشاعره ويؤثر على المتلقي، عن طريق تكرار الكلمات والجمل والأحرف، كما أن التكرار يمنح النص تفاعلًا صوتيًا ودلاليًا، فالتكرار في أعلى صوره، انبعاث وجداني يفيض على السامع حرارة يتحرك لها قلبه، فهو "أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح، الذي ينشر الضوء على الصورة؛ لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنّما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار" [115].

وقد لاحظ النقاد العرب القدماء ظاهرة التكرار، وأخذوا يفسرونها كما يقول الفراء: " والكلمة قد تكررها العرب على التغليظ والتخويف"[116]، وقسم أكثر من باحث في دراسته للتكرار أنماط التكرار، على وفق ما تستخدمه النصوص من تراكيب، قد تتسم بالفعلية أو الاسمية أو الحرفية[117].

---

[113] هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ب ط، (بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980-1400هـ) ص239

[114] الطرابلسي، محمد الهادي، مرجع سابق ص 73

[115] السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ط2، (ب م، عالم الكتب، =1406هـ1986) ص89، 90، 136

[116] الفراء، أبو زكريا يحيى، معاني القرآن، ط1، تحقيق: أحمد النجاتي (مصر، دار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت) ج 3، ص287

[117] ينظر: الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، (الكويت، وكالة المطبوعات، 1982) ص78

ومن شواهد التكرار في ديوان المعبد الغريق قول السياب في قصيدة (مدينة السراب):

تَقَطَّعَ العُرُوقُ فِي يَدَيَّ، أَسْتَغِيثُ آهِ يَا وَفِيقَةْ!
يَا أَقْرَبَ الوَرَى إِلَيَّ أَنْتِ يَا وَفِيقَةْ[118]

نلاحظ هنا تكرار الشاعر لاسم (وفيقة)، بمسافات متساوية في النص، حيث أنه يختم البيت الشعري باسم وفيقة، فالشاعر هنا يلح باسمها فهو يستغيث بها، وترى الشاعرة والناقدة نازك الملائكة أن " التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها..، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كتابه"[119]، فهو يكرر ويلح ليؤكد أنه بحاجة لوفيقة أقرب الناس إليه، وهو متألم ويستغيث بها، وتدل الاستغاثة على شدة حاجته لها.

ومن التكرار في بداية قصيدة (نبوءة ورؤيا) قول السياب:

نُبُوءَتُكَ المَرِيرَةُ عَذَّبَتْنِي، مَزَّقَتْ رُوحِي؛
نُبُوءَتُكَ الرَّهِيبَةُ، أَيُّهَا العَرَّافُ تُبْكِينِي[120].

والتكرار هنا في بداية البيت الشعري في لفظ (نبوءتك)، ونلاحظ أن لكل منهما وصفًا مختلفًا، فتارة وصفها بالمريرة، وتارة وصفها بالرهيبة، ليعطي لكل لفظة دلالة معينة، وأخذت مرتبة الابتداء في النص للفت انتباه المتلقي، غير أن (المريرة عذبتني - مزقت روحي) و(الرهيبة وتبكيني) جميعها علاقات سببية، تصور حالته النفسية بعد أن تنبأ العراف بأن الحياة سوف تنتهي سنة 1962، حيث أن هناك تكرارًا للمعنى في (عذبتني، مزقت روحي، تبكيني) وجميها تعبر عن معنى واحد، وهو شدة الألم النفسي.

ومن التكرار الفعلي قول السياب من قصيدة (يا نهر):

---

[118] السياب، مرجع سابق، ص44

[119] الملائكة، نازك صادق، قضايا الشعر المعاصر، ط5، (بيروت، دار العلم للملايين، 1978) ص 276

[120] السياب، مرجع سابق، ص 45

يَا نَهْرُ عَادَ إِلَيْكَ مِنْ أَبَدِ اللُّحُودِ وَمِنْ خَوَاءِ الهَالِكِينَ
رَاعِيكَ فِي الزَّمَنِ البَعِيدِ، يُسَرِّحُ البَصَرَ الحَزِينَ
فِي ضِفَّتَيْكَ، وَيَسْأَلُ الأَشْجَارَ عِنْدَكَ عَنْ هَوَاهُ.
أَوْرَاقُهَا سَقَطَتْ وَعَادَتْ، ثُمَّ أَذْبَلَهَا الخَرِيفُ.
وَتَبَدَّلَتْ عِشْرِينَ مَرَّةْ.
هَيْهَاتَ يَسْمَعُ إِذْ تُوَسْوِسُ فِي الدُّجَى أَصْدَاءَ آهِ.
بِالأَمْسِ أَطْلَقَهَا لَدَيْكَ تَرِنُّ فِي جَرَسِ الحَفِيفِ.
كَمْ قِبْلَةً عَادَتْ دَوَائِرَ فِي مِيَاهِكَ مُسْتَسِرَّةْ.
دُنْيَاه كانت أمس فيك، فهل تعود إلى الحياةْ؟[121].

فالفعل (عاد) تكرر بأزمنة مختلفة، جاء بزمن الماضي والمضارع؛ ليعكس مدى ما يعانيه الشاعر من مشاعر الحنين؛ وليصور معاناته وألمه الذي يعيشه في الغربة بصورة صوتية، من تكرار المفردات، وهذا التكرار أعطى النص إيقاعًا داخليًا له بعده الدلالي، الذي عبر عنه الشاعر، وقد ربط التكرار برابط النداء في بدايته، وكأن السياب يريد أن يعطي أملًا في نفس المتلقي، بما يتضح من معاناته وإحساسه بالغربة.

ومن نماذج التكرار من قصيدة (المعبد الغريق) تكرار حرف وأسلوب نداء:

إِذَنْ مَا عَادَ مِنْ سَفَرٍ إِلَى أَهْلِيهِ عُولِيس...
إِذَنْ فَشُرَاعُهُ الخَفَّاقُ يَزْرَعُ فَائِرَ الأَمْوَاجْ،

..

هَلُمَّ فَمَاءُ شِينَي فِي انْتِظَارِكَ يَحْبِسُ الأَنْفَاسْ
فَمَا جَرَحَتْهُ نَقْرَةُ طَائِرٍ أَوْ عَكَّرَتْهُ أَنَامِلُ النَّسَمِ.
هَلُمَّ فَإِنَّ وَحْشًا فِيهِ يَحْلُمُ فِيكَ دُونَ النَّاسْ...

[121] السياب، مرجع سابق، ص51

هَلُمَّ فَقَدْ شَهِدْتُ كَمَا شَهِدْتَ دَمًا وَأَشْلَاءَ: [122]

نلاحظ في المقطع الشعري تكرار (إذن، وهلمّ)، حيث يحمل أحدهما معنى الاستنتاج وهو (إذن)، وكأن الشاعر يريد أن يعكس حيرته من هذا المعبد، الذي حافظت عليه مياه البحيرة بدلا من أن يدفن، ويحمل أسلوب النداء معنى الإقبال والنداء وهو (هَلُمّ)، وهو اسم فعل أمر بمعنى أَقْبِل، والذي من خلاله يطلق الشاعر العنان للخيال، فهو ينادي المعبد وكأنه ما زال ينبض بالحياة، فيصور الشاعر هنا صورة صوتية من خلال تكرار حرف الاستنتاج وأسلوب النداء الذي يأمر بالإقبال.

وقد يكرر السياب (الأفعال، والأسماء، والحروف)، في بداية الأبيات وذلك كما في قصيدة (أفياء جيكور):

نَافُورَةٌ مِنْ ظِلَالٍ، مِنْ أَزَاهِيرِ،
وَمِنْ عَصَافِيرِ...
جيكُورُ، جيكُورُ، يَا حَفْلًا مِنَ النُّورِ،
يَا جَدْوَلًا مِنْ فَرَاشَاتٍ نُطَارِدُهَا
فِي اللَّيْلِ، فِي عَالَمِ الأَحْلَامِ وَالقَمَرِ
يَنْشُرْنَ أَجْنِحَةً أَنْدَى مِنَ المَطَرِ
فِي أَوَّلِ الصَّيْفِ.
يَا بَابَ الأَسَاطِيرِ،
يَا بَابَ مِيلادِنَا المَوْصُولَ بِالرَّحِمِ،
مِنْ أَيْنَ جِئْنَاكِ؟ مِنْ أَيّ المَقَادِيرِ؟
مِنْ أَيِّمَا ظُلَمِ؟
وَأَيَّ أَزْمِنَةٍ فِي اللَّيْلِ سِرْنَاهَا..
جيكُورُ مِسّي جَبِينِي فَهُوَ مُلْتَهِبُ.

[122] السياب، مرجع سابق، ص58، 57

مسيّيه بِالسَّعَفِ..

لَيْلًا، فَتُخْفِي هَجِيرِي فِي حَنَايَاهَا[123].

فهذه الصور الصوتية تضمنت تكرار الفعل والحرف والاسم، وساهم التكرار في إثارة المتلقي عبر الإلحاح، وقد كرر الشاعر الحروف: (من، وفي، ويا النداء، وأي للإبهام، ومن)، والاسم: (جيكور، والباب، والليل)، والفعل: (مسي، مسيه)، وتكرار الألفاظ على هذا النحو له تأثير متميز، فهو يحيط وقعه على المتلقي، فالبعد المكاني للفظة يعد " معوانًا على تنسيق عملية الإيقاع، بالإضافة إلى اتصاله بالدلالة النابعة من وضع اللفظة في مكان معين من الصياغة، فيؤدي ذلك إلى تلوين هذه الدلالة ببعض القيم الفنية كتأكيدها"[124]، كما أن هذا التعاقب بين هذه الألفاظ المكررة في بدايات النص، لا تمارس في المتلقي شحنًا دلاليًا فحسب، بل شحنًا إيقاعيًا، وقد يكشف التكرار في بداية النص سر البوح الذاتي، لاسيما من خلال عرض منهجية الشاعر في تعامله مع الأشياء والمفاهيم، والأمر الذي يجعله يلح على التكرار في بدايات الأبيات الشعرية مشاعره نحو جيكور.

ويأتي التكرار في بدايات النص، في قوله من قصيدة (لأني غريب):

جِجَارْ،

جِجَارٌ وَمَا مِنْ ثِمَارْ،

وَحَتَّى العُيُونُ

جِجَارٌ، وَحَتَّى الهَوَاءُ الرَّطِيبُ

جِجَارٌ يُنَدِّيهِ بَعْضُ الدَّمِ.

جِجَارٌ نِدَائِي، وَصَخْرٌ فَمِي[125].

---

[123] السياب، مرجع سابق، ص61

[124] عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، ط1، (لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنضر، 1415هـ 1995) ص148

[125] السياب، مرجع سابق، ص69

وقد تكررت لفظة (حجار) خمس مرات؛ وذلك ليحدث أثرًا في نفس المتلقي، ولينقل الشاعر شحنته النفسية المختزنة في نفسه، فالتكرار يعمل على تجميع العناصر والوحدات بشكل متماثل.

والتكرار له أهميته في الخطاب الشعري؛ لأن الشعر" أكثر الأشكال الأدبية اتصافًا بصفة النظام، والنظام فيه يقوم على تكرار الوحدات سواء أكانت وحدات الوزن، أو الايقاع، أو القافية، وأي تكرار لوحدات الصوت، أو النحو، أو الصرف، أو المجاز، أو الدلالة، يكون أكثر لفتًا للنظر، داخل هذا النظام القائم أساسًا على التكرار"[126]، والتكرار له وظائفه الدلالية، ويعكس نفسية الشاعر، إذا يلجأ إليه " لدوافع نفسية وأخرى فنية، أما الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة، تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية، ومن ثم يأتي التكرار لتمييزه بالأداء"[127].

والتكرار تكمن أهميته الإيقاعية من خلال " تقوية النبرة العامة للكلمة، بيد أن المفردة لا تحقق نبرة معينة بالتكرار فقط، وإنما بواسطة الدلالة المشحونة بها" [128]، فللتكرار دور كبير في إثراء النص الشعري، ويساهم في خلق موسيقى داخلية في النص، ويمنحها إيقاعًا منظمًا يسهل تذكره، كما أنه يوضح المعنى ويؤكده، ويساهم أيضًا في الربط بين أجزاء النص، ويساهم في إيصال مشاعر الشاعر إلى المتلقي.

---

[126] زاهر، عبد الهادي، بنية القصيدة، مجلة كلية الآداب، العدد 3، (1981) ص 222

[127] السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، ب. ط، (الإسكندرية، منشأة المعارف، 1987) ص172

[128] أ.ف. تشيشرون، الأفكار والأسلوب، ترجمة: شرارة حياة، ب. ط، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1964) ص 184

المطلب الثاني: الجناس

اهتم اللغويون والبلاغيون بالجناس، وذلك عندما كانوا يبحثون في المفردات ومدى تماثل حروفها واختلاف معناها، والجناس عند البلاغيين من المحسنات البديعية اللفظية، يقول ابن الأثير عنه "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[129]، والجناس له أهمية كبيرة؛ لأن "هذا الاختلاف في المعنى والتشابه إلى حد بعيد في اللفظ، يصاحبه تأثير على مستوى النفس، وتتشكل من خلال ذلك النوع من الاتفاق اللفظي صبغة جمالية"[130].

أما مفهومه لغة واصطلاحاً : فقد جاء في لسان العرب: "الجِنْسُ: الضَّربُ من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النَحْوِ والعَرُوضِ والأَشياء جملةٌ، ويقال: هذا يجانس هذا أي يشاكله"[131]، واصطلاحاً يعرف بأنه: "مقطعان صوتيان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول، فإذا تماثل الإيقاع فيهما فالجناس تام، وإذا اختلفا فالجناس ناقص"[132].

ومن أنواع الجناس: الجناس التام وهو" ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وعددها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى"[133]، أما الجناس الناقص فهو" أن يختل قيد من القيود المذكورة في التام، فإن اختلفت الكلمتان في الهيئة فقط، سمي الجناس محرفًا، وإن كان الاختلاف بزيادة الحرف فقط سمي ناقصًا"[134].

---

[129] ابن الأثير، مرجع سابق 241/1.

[130] علوي، أسماء علي، جماليات البديع وابعاده النفسية: دراسة تطبيقية في سورة الرحمن، مجلة المعيار، مجلد 26، العدد 64، (=1443هـ2022) ص8.

[131] ابن منظور، محمد، لسان العرب مادة: "جنس" 43/6

[132] سلطان، منير، البديع في شعر شوقي، ط2، (الإسكندرية، منشأة المعارف، 1992=1412هـ) ص109

[133] الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ب. ط، (ب.م، مؤسسة هنداوي، 2019)ص403

[134] ينظر: الجرجاني، محمد علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، ب. ط، (ب. م، مكتبة الآداب، =1418هـ1997)، ص 264

والقيمة الصوتية للجناس قائمة على التماثل اللفظي، كما أن له أيضًا قيمة دلالية وجمالية باعتباره "صياغة تعبيرية تكسب الدلالة قيمًا جمالية، بحركاتها الثلاثة الانسجام والتناسب والتآلف في عناصر الدوال الصوتية في بنية الأنساق اللغوية، من خلال تحقيقها درجات واعية في السلم المعياري للصوت، والصورة، والصيغة البنائية"[135]، والجناس يركز على القيم الصوتية الخالصة التي تولد إيقاعات معينة، ذات تناسب صوتي ودلالي، فالجناس يولد إيقاعًا داخليًا في النص [136].

ومن صور السياب الصوتية، التي استعان فيها بالجناس في قصيدة (الغيمة الغريبة):

تَغُورُ كَالْمُدِيَّةِ حِينَ تَقْتُلُ،
فَتَبْعَثُ الْحَيَاةُ فِي الْقَتِيلِ.[137].

ونلاحظ الجناس بين (تقتل، والقتيل)، فالأولى تقتل تدل على القاتل والأخرى تدل على المقتول، والجناس هنا منح النص جمالًا وإيقاعي صوتي كما منح تنوع الدلالات، وخلق الجناس التأثير المفاجئ الجذاب حين حول المعنى من قاتل إلى مقتول .

ومن شواهد الجناس الناقص قول السياب في قصيدة (أفياء جيكور):

أَفْيَاءُ جِيكُورَ نَبْعٌ سَالَ فِي بَالِي،
أَبِلٌ مِنْهَا صَدَى رُوحِي...
فِي ظِلِّهَا أَشْتَهِي اللُّقْيَا، وَأَحْلُمُ بِالأَسْفَارِ وَالرِّيحِ
وَالبَحْرُ تَقْدَحُ أَحْدَاقُ الكَوَاسِجِ فِي صِخَابِهِ العَالِي،
كَأَنَّهَا كِسَرٌ مِنْ أَنْجُمٍ سَقَطَتْ.
كَأَنَّهَا سُرُجُ المَوْتَى تُقَلِّبُهَا أَيْدِي العَرَائِسِ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالِ.

---

[135] عبد الجليل، عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط1، (عُمان، دار صفاء للنشر والتوزيع، 2018=1439هـ) ص572.

[136] ينظر: عبد المطلب، محمد، مرجع سابق ص137

[137] السياب، مرجع سابق ، ص 28

أَفْيَاءُ جِيكُورَ أَهْوَاهَا
كَأَنَّهَا انْسَرَحَتْ مِنْ قَبْرِهَا البَالِي[138].

ونلاحظ أن الجناس برز كلون مؤثر في تشكيل الصورة الصوتية، التي بنغمها تصغي لها الأسماع، فالجناس من المحسنات التي تضيف للمعنى نغمًا موسيقيًا، وذلك لأن له " أثر بليغ في إصباغ الجرس الموسيقي والدندنة على الشعر"[139]، وقد اشتمل المقطع السابق على الجناس الناقص وهو" ما تغيرت فيه صور الجناس التام في غير عناصر تشكيله الأربعة"[140]، وذلك بين قوله: (نبع سال في بالي)، وقوله: (قبرها البالي)، فالجناس هنا يعطي النص أيقاعًا موسيقيًا، واختلاف الدلالات بين الألفاظ المتجانسة يقوي النص، فسال بمعنى ذاب وتحول، وبالي تدل على ذاكرته التي في ذهنه، والبالي تعطي معنى اهتمامه به.

فهذه الصورة تعبر عن إحساس الشاعر نحو جيكور بصورة صوتية ودلالية، والجناس الحاصل بين هذه الألفاظ، يحدث مفاجأة تمنح النص جمالية خاصة، وللجناس الناقص أثر كبير في توليد الإيقاع وتغيير المعنى، فالسياب من خلال تجانس الألفاظ ولد صور صوتية، ومن خلالها ولد الدلالات والمعاني، كما أنه يجذب انتباه المتلقي وميله إلى الإصغاء إليه، لأن اللفظ المجانس يذكر بمعنى ثم يذكر بمعنى آخر.

ومن أنواع الجناس التي وظفها السياب لتحقيق صور صوتية من هذا المقطع، جناس القلب وهو: " ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف"[141]، وقد استخدمه في قوله: (والبحر تقدح أحداق)، فنلاحظ في قلب الحروف أن الحروف ترجع نفسها على السمع، حسب تنظيم جديد يجذب المتلقي إليه وينتج دلالة جديدة، ودلالة (تقدح) تعطي معنى أن البحر غضب أي ثار و(أحداق) تدل على نظرة الغضب في عين الأسماك، وخاصة سمكة الكوسج، وهذا الجناس يمنح الصورة قيمة جمالية، فهو يُكسبها موسيقى داخلية وترابطًا بين علاقات

---

[138] السياب، مرجع سابق، ص63
[139] الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2 (ب. م، ب، د. م، 1989)، ص168
[140] عبد الجليل، مرجع سابق، ص577
[141] الهاشمي، مرجع سابق، ص407

الصورة، ويُساعد على تعزيز معنى الحنين المقصود من المقطع الشعري السابق، ممّا يُضفي على النصّ إبداعًا وجمالًا.

ومن الجناس اللاحق قوله في قصيدة (لأني غريب):

تَفَجَّرَ عَنْهُ الصَّدَى،

أُحِسُّ بِأَنِّي عَبَرْتُ المَدَى

إِلَى عَالَمٍ مِنْ رَدَى لَا يُجِيبُ [142].

والجناس اللاحق هو أن يكون " الاختلاف بحرفين غير متقاربين"[143]، وحينما تكون هذه الحروف غير متقاربة، تؤثر في صوتية النص من جهة، وفي الدلالة من جهة أخرى، وحينما تكون الحروف مختلفة في الألفاظ المتجانسة كقول السياب: (الصدى، المدى، ردى)، تمنح الألفاظ المتجانسة صورة صوتية متنوعه الحروف، ومتنوعة الدلالة، فالصدى يدل على رجوع صوت، والمدى تعطي دلالة بعد المسافة، وردى تدل على الهلاك.

فالجناس منح النص إيقاعًا موسيقيًا، و إيصال مشاعر الشاعر القوية نحو حنينه إلى موطنه العراق، عن طريق دلالات الألفاظ المتجانسة، وسر حسن هذا الجناس أنه يؤكد على مقدرة الأديب على التلاعب بالألفاظ والحروف، وإمكانية الشاعر في منحه لكل لفظ دلالة معبرة في السياق، ووضعه في النص حيث تتناسق صوتية النص مع غيرها من الأصوات، على هيأه مؤثرة، كما أن تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها وتماثلها، يحقق تجاوبًا موسيقًا في النص مما يجذب إليه المتلقي[144].

ويقول السياب في قصيدة (فرار عام 1954):

كَأَنَّهَا أَوْجُهُ حُورٍ تَحَارُ،

فِيهَا تَبَارِيحُ الهَوَى وَالحَيَاءْ[145].

---

[142] السياب، مرجع سابق، ص69

[143] الرازي، فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ط1، (بيروت، دار صادر، 2004) ص60

[144] الجندي، علي، فن الجناس بلاغة -أدب- نقد، ب. ط، (ب. م، دار الفكر العربي، 1954) ص 29

[145] السياب، مرجع سابق، ص77

فيأتي هنا الجناس الاشتقاقي، وهذا النوع من الجناس تعود فيه الكلمات المتجانسة لأصل اشتقاقي واحد، وهو أن " يرجع معنى ركنيه إلى أصل واحد"[146]، والجناس هنا بين (حور، وتحار)، فالحور هن الحسناوات ذوات الحور ويكون في العيون، وتحار من الحيرة والتردد، وكلاهما يرجع إلى أصل واحد وهو حور.

والجناس الاشتقاقي يعمل على تقليب اللفظة الواحدة على عدة وجوه، ويولد دلالات، ومعانٍ جديدة، ويستخدم الأنغام الصوتية التي يصدرها الجناس، غير أن أسلوب التوليد في النص يدل على عمق تفكير الشاعر، وقدرته على إيجاد علاقات بين مفردات النص الشعري، سواء أكانت دلالية أو صوتية أو علاقات بين المعاني، كما أنه يعطي النص جمالًا.

المطلب الثالث: الطباق

يعد الطباق من المحسنات المعنوية التي تقوم على الجمع بين الضدين، ويحمل الطباق موسيقى داخلة تؤثر على المتلقي، فهو يسهم في إثارة الإحساس بالموسيقى اللفظية، والتي تحقق المفاجأة الذهنية والإيقاعية .

الطباق لغة واصطلاحاً : " تطابق الشيئان: تساويا، والمطابقة: الموافقة، والتطابق: الاتفاق، وطابقت بين الشيئين: إذا جعلتهما على حذو واحد"[147]، وفي الاصطلاح: هو " أن يجمع بين متضادين، أي: معنيين متقابلين في الجملة"[148].

ويقول أبو هلال العسكري عنه: " قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي: الجمع بين الشيء وضده، في جزء من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل: الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحر والبرد"[149]، ويؤكد عبد القاهر الجرجاني على أن الحسن في الطباق

---

[146] المدني، علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، ط1، (ب. م، مطبعة النعمان، =1388هـ1968) ج1، ص114

[147] ابن منظور، مرجع سابق، ج10، ص209

[148] حسين، عبد القادر، فن البديع، ط1، (القاهرة، دار الشروق، 1983) ص45

[149] العسكري، أبو هلال، الصناعتين الكتابة والشعر، مرجع سابق ص307

راجع إلى المعنى، فيقول: " وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما، إلا من جهة المعاني خاصة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب..، وأما التطبيق فأمره أبين، وكونه معنويًا أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضده، والتضاد بين الألفاظ المركبة محال، وليس لأحكام المقابلة ثم مجال"[150].

وهذا اللون البديعي له محسنات معنوية، فهو أسلوب تعبيري جميل يركز على المقارنة بين الأشياء، فلا يوجد معنى إلا وله مطابقة أو تضاد، ولا غرو أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالًا، ويزيده بهاء ورونقًا، ولكن بلاغة الطباق لا تقف عند هذا الزخرف اللفظي، وتلك الزينة الشكلية، بل تتعداها إلى غايات أسمى، فلابد أن يكون هنالك معنى لطيف، ومغزى دقيق وراء جمع الضدين في إطار واحد، وإلا كان هذا الجمع عبثًا، وضربًا من الهذيان[151].

والطباق من الفنون البديعية التي تقوى العلاقة بين أجزاء الكلام عن طريق علاقة التضاد، والتي تساعد على تداخل الأفكار والمعاني في الذهن، وذلك عن طريق الجمع بين الشيء وضده، كما أن للطباق أثر في إثارة فكر المتلقي، وإبراز المعنى، وتعميق الإحساس به، مما يجعل المتلقي أكثر استجابة، وأسرع في الوصول للمعنى المراد، وقد أرجع بعض العلماء بلاغة الطباق إلى تأثيره في النفس من ناحيتين: الأولى: " لفظية، وذلك بمجيئه في الأسلوب سلسًا، طيعًا، غير متكلف، فيخلع عليه جزالة وفخامة، ويجعل له وقعًا جميلًا مؤثرًا"، والثانية: "معنوية، بما يحققه من إيضاح المعنى، وإظهاره، وتأكيده، وتقويته، عن طريق المقارنة بين الضدين، وتصور أحد الضدين فيه تصور للآخر، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهيأ للآخر، ومستعدًا له، فإذا ورد عليه ثبت، وتأكد فيه"[152].

---

[150] الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، مرجع سابق ص20

[151] ينظر: فيود، بيسوني، علم البديع دراسة تاريخيه وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ط4، (القاهرة، مؤسسة المختار، 2015=1436هـ)، ص139.

[152] أبو ستيت، الشحات، دراسات منهجية في علم البديع، ط1، (ب. م، ب. د، 1994)ص51

ومن خلال تتبع الطباق في شعر السياب في ديوانه (المعبد الغريق)، ستُجلى الناحية التطبيقية مزيدًا من جماليات الطباق، من ذلك قوله في قصيدة (جيكور شابت):

أَبَعْدَ انْطِفَاءِ اللَّهِيبِ

يَسْتَطِيعُ الرَّمَادُ اتِّقَادًا؟ وَمِنْ أَيْنَ؟ مِنْ أَيِّ جَمْرَةْ؟

يَا صِبَايَ الذِي كَان لِلْكَوْنِ عِطْرًا وَزَهْوًا وَتِيهَا.[153]

ويلاحظ في هذا المقطع ألفاظ طابق بها الشاعر، وهي (انطفاء، واتقاد)، وقد ساهم الطباق في وضوح المعنى وإثارة المتلقي؛ وذلك لأن (الانطفاء) يعطي دلالة الخمود، بينما لفظة (اتقاد) تدل على الاشتعال والاحتراق، فالجمع بين الضدين يكسو الصورة صوتًا موسيقيًا، ويربط الصورة الصوتية برابط معنوي يجعلها متماسكة؛ وذلك لأن جمع المعاني المتضادة ونظمها في سلك واحد، يعمل على جذب انتباه السامع وإيقاظ شعوره.

فالطباق له وظيفة معنوية يؤديها داخل النص، إضافة إلى وظيفة صوتية تنتج من خلال عملية التأليف بين اللفظ وضده، وهذا ما يلفت انتباه المتلقي، فيؤدي الطباق إلى إثارته، على نحو ما نجده في قول السياب من قصيدة (احتراق):

وَحَتَّى حِينَ أُصْهِرُ جِسْمَكِ الحَجَرِيَّ فِي نَارِي،

وَأَنْزَعُ مِنْ يَدَيْكِ الثَّلْجَ، تَبْقَى بَيْنَ عَيْنَيْنَا

صَحَارَى مِنْ ثُلُوجٍ تُنْهِكُ السَّارِي[154].

هنا قدم الشاعر بعضًا من التطابق المثير للاهتمام بين (النار والثلج)، فالنار تعطي دلالة الاحتراق، وهذا الاحتراق من الحرارة والتدمير، والثلج يعطي دلالة التجمد والتجمد من شدة البرودة، وهذا التجمد يدل على قوة العلاقة بينهما، و(صحاري الثلوج)، والصحاري معروفة بلفح الهجير والقيظ، ولكنها في شاعرية السياب ثلوجا باردة!

(153) السياب، مرجع سابق، ص 79

(154) السياب، مرجع سابق، ص83

وأيضًا طابق بين الماضي والحاضر في جو شعري عبر الصورة الصوتية في قوله من قصيدة (سهر):

أَنَا المَاضِي الذِي سَدُّوا عَلَيْهِ البَابَ، فَالأَلْواحُ

غَدِي وَالحَاضِرُ البَاقِي.

أَنَا الغَدُ فِي ضَمِيرِ اللَّيْلِ، مَدَّ اللَّيْلُ أَلْفَ جَنَاح[155].

حيث تجلت شعرية الصورة الصوتية، وتلونت بطيف شفيف من خلال مطابقته بين الأزمنة (الماضي والحاضر والغد)، فالماضي يدل على الذكريات، والحاضر يدل على الأمل في المستقبل.

ومن صور الطباق الصوتية في جمعه بين الضدين من قصيدة (صياح البط البري) قوله:

وَعِنْدَ الضُّحَى وَانْسِكَابِ السَّمَاءِ

عَلَى الطِّينِ وَالعُشْبَةِ اليَابِسَةْ،

يَشُقُّ إِلَيْنَا غُصُونَ الهَوَاءِ

صِيَاحٌ، بُكَاءٌ، غِنَاءٌ، نِدَاءٌ [156].

ونلاحظ الطباق هنا بين(غناء، وبكاء)، حيث يصور هذا الطباق مشاعر الناس حين ينزل المطر، فمنهم من يحمل مشاعر السعادة والفرح فيغني، ومنهم من يبكي بسبب أن المطر قد يؤثر على بيته أو ممتلكاته، فالطباق هنا ساهم في توضيح المعنى ومنح النص إيقاعًا صوتيًا قوياً له جماله، وهذا ما يلفت انتباه المتلقي.

ومن الصور الصوتية للطباق في قصيدة (حدائق وفيقة):

يَلْتَقِي فِي جَوِّهَا صُبْحٌ وَلَيْلُ،

وَخَيَالٌ وَحَقِيقَةْ.[157]

---

[155] السياب، مرجع سابق، ص85

[156] السياب، مرجع سابق، ص53

[157] السياب، مرجع سابق، ص15

والطباق هنا بين صبح وليل، وأيضًا بين خيال وحقيقة، فالسياب جمع بين الأضداد، حيث أن الصبح لا يلقى الليل، ولا الخيال يوافق الحقيقة، ولكن جمعهم ليرسم صورته عن حديقة الموتى، وكأنه يؤكد من صورته هذه أنها فقط بخياله؛ لأن الصبح والليل لا يتلقيان، ويؤكد ذلك حينما جمع بين الضدين الخيال والحقيقة، وكأنه يقول إنه بين واقعه الذي يعيشه، وبين خياله عن حياة وفيقة، فالطباق منح النص جمالًا صوتيًا وبعدًا دلاليًا.

ويصور السياب حديقة وفيقة في عالمها السفلي من قصيدة (حدائق وفيقة)، مستعينًا بالطباق في قوله:

تَتَمَطَّى فِي سَرِيرٍ مِنْ شُعَاعِ القَمَرِ،
زُنْبُقِيّ أَخْضَرْ.
فِي شُحُوبٍ دَامِعٍ فِيهِ ابْتِسَامْ،
مِثْلُ أُفُقٍ مِنْ ضِيَاءٍ وَظَلَامْ،
وَخَيَالٍ وَحَقِيقَةْ،
أَيُّ عِطْرٍ مِنْ عُطُورِ الثَّلْجِ وَانِ،
صَعَّدَتْهُ الشَّفَتَانِ،
بَيْنَ أَفْيَاءِ الحَدِيقَةْ [158].

يجمع السياب بين الضدين (ضياء، وظلام)، و(خيال، وحقيقة)، ليمنح النص تناغمًا صوتيًا قويًا، ودلالة قوية في جمعه بين الضدين (ضياء وظلام)، فالضياء يعطي معنى الأمل والتفاؤل بينما الظلام يعطي معنى انعدام الشغف والانطفاء، فهو يعبر عن مشاعره نحو حياة وفيقة في عالمها السفلي وكيف يتخيلها، ويؤكد تكرار الطباق هنا بين العتمة والنور أي الصبح والليل أو الضياء والظلام والحقيقة والخيال، أنه في حالة هذيان وتختلط أفكاره الواقعية والخيالية، بين الواقع الذي يعيشه وبين خياله عن حياة وفيقة، فللطباق قوة في التأثير، لتمايزه الضدين بالمعنى بين الكلمات، مما يعطي النص صور جمالية

[158] السياب، مرجع سابق، ص15

مؤثرة، كما أنه يساعد على خلق مقارنة بين الكلمات المستخدمة، وهذا يساهم في شعرية الصورة الصوتية.

الخاتمة وأهم النتائج والتوصيات

بعد الرصد والتحليل لنماذج مختارة من الصور الشعرية والفنية في الديوان، يمكن الإشارة إلى أهم النتائج التي استخلصتها الباحثة من خلال الدراسة: حيث كشفت الدراسة أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين شعرية الصورة الذوقية والصورة الدلالية، ولوحظ أن شعرية الصورة السمعية هي الأكثر ورودًا في الديوان، مقارنة بغيرها من الصور الحسية، وأن التكرار غالبًا ما يصور حالة الشاعر النفسية، وكشفت الدراسة أن السياب استطاع، أن يصور الصورة الحسية والدلالية والصوتية في نموذج واحد، وتكمن القيمة الفنية لشعرية الصورة عند السياب، في تأثيره على المتلقي عن طريق إيصال أفكاره ومشاعره من خلال صوره التي يعبر بها، بالإضافة إلى أن شعرية الصورة الشمية غالبًا ما ترتبط بوفيقة، وأن أغلب ما جاء في الديوان من شعرية الصور الدلالية، خاصة في الاستعارات، كان من الاستعارة المكنية، التي أكسبت المعنى القوة والوضوح.

ويمكن للباحثة أن توصي بعدة توصيات مرتبطة بديوان السياب، ومنها: ضرورة دراسة التأمل الفلسفي عند السياب وتصوراته عن الموت، ودراسة ارتباط الثنائيات الضدية (الحياة والموت) بوفيقة، من خلال ديوان المعبد الغريق لبدر شاكر السياب، ودراسة شعرية الغموض عند بدر شاكر السياب في ديوان المعبد الغريق.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

(1) القرآن الكريم
(2) السياب، بدر شاكر، (1962)، المعبد الغريق، (ط 2019)، مؤسسة هنداوي.

ثانياً: المراجع:

(3) أ.ف. تشيشرون، (ترجمة شرارة الحياة)، (1964)، الأفكار والأسلوب، (د.ط)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
(4) ابن الأثير، نصر الله بن محمد، (تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد)، (1420هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، (د.ط)، بيروت، المكتبة العصرية.
(5) ابن منظور، محمد بن مكرم، (1414هـ)، **لسان العرب**، (ط3)، بيروت، دار صادر.
(6) أبو ديب، كمال، (1987)، **في الشعرية**، (ط1)، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.
(7) أبو ستيت، الشحات، (1994) **دراسات منهجية في علم البديع**، (ط1).
(8) أبو موسى، محمد، (1416هـ=1996)، **خصائص التراكيب دراسة تحليله لمسائل علم البيان**، (ط4)، القاهرة، مكتبة وهبة.
(9) الأزدي القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد)، (1981=1401هـ) **العمدة في محاسن الشعر**، (ط5)، دار الجيل.
(10) إسماعيل، عز الدين، (1978) **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، (ط3)، القاهرة، دار الفكر العربي.
(11) البغدادي، قدامه بن جعفر، (1302هـ) **نقد الشعر**، (ط1)، قسطنطينية، مطبعة الجوائب.
(12) الجاحظ، أبي عثمان عمرو، (تحقيق عبد السلام هارون)، (1965)، **الحيوان**، (ط2)، مكتبة ومطبعة البابي الحلبي.
(13) جاكبسون، رومان، (ترجمة محمد الوالي، محمد العمري)، (1986). **النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون**، (ط1)، المغرب، دار توقبال.
(14) الجرجاني، عبد القاهر، (1992=1413هـ)، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، (ط3)، القاهرة، دار المدني.

(15) الجرجاني، عبد القاهر، (قراه وعلق عليه محمود محمد شاكر)، **أسرار البلاغة**، (د.ط)، القاهرة، مطبعة المدني.
(16) الجرجاني، محمد علي، (تحقيق عبد القادر حسين)، (1997=1418هـ)، **الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة**، (د.ط)، مكتبة الآداب.
(17) الجندي، علي، (1954)، **فن الجناس بلاغة وأدب ونقد**، (د.ط)، دار الفكر العربي.
(18) الجهني، زيد بن محمد، (1425هـ) **الصورة الفنية في المفضليات**، (ط1)، المدينة المنورة، مكتبة الملك فهر الوطنية.
(19) حبكة، عبد الرحمن بن حسن، (1416هـ=1996)، **البلاغة العربية**، (ط1)، دمشق، دار القلم. بيروت، الدار الشامية.
(20) حسين، عبد القادر، (1983)، **فن البديع**، (ط1)، القاهرة، دار الشروق.
(21) حمودي، عبلة، (2015)، **الصورة الحسية في شعر الأمير عبد القادر** الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب واللغات، المسيلة.
(22) خلدون، غادة، (2016)، **تراسل الحواس في شعر العميان في العصر العباسي**، رسالة ماجستير، جامعة جرش، كلية الآداب، الأردن.
(23) الرازي، أحمد بن فارس، (تحقيق عبد السلام هارون)، (1979)، **معجم مقاييس اللغة**، (د. ط)، دار الفكر.
(24) الرازي، فخر الدين، (2004)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، (ط1)، بيروت، دار صادر.
(25) زاهر، عبد الهادي، (1981)، **بنية القصيدة، مجلة كلية الآداب**، (3).
(26) السعدني، مصطفى، (1987)، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**، (د.ط)، الإسكندرية، منشأة المعارف.
(27) سقال، ديزيره، (1997)، **علم البيان بين النظريات والأصول**، (ط1)، بيروت، دار الفكر العربي.
(28) السكاكي، يوسف بن أبي بكر محمد، (ضبطه وعلق عليه نعيم زرزور)، (1407هـ=1987)، **مفتاح العلوم**، (ط2)، بيروت، دار الكتب العلمية.
(29) سلطان، منير، (1412هـ=1992)، **البديع في شعر** شوقي، (ط2)، الإسكندرية، منشأة المعارف.

(30) السيد، عز الدين علي، (1406=1986)، **التكرير بين المثير والتأثير**، (ط2)، عالم الكتب.
(31) الشايب، أحمد، (1942)، **أصول النقد الأدبي**، (ط3)، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية.
(32) شرفي، لخميسي، (2020)، **الصورة الشعرية الحسية تشكيلاتها ودلالاتها الصوفية في شعر عبدالله العشي**، (د، ط)، الجزائر، جامعة العربي التبسي.
(33) صايغ، وجدان، (2003)، **الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغية لشعر الأخصل الصغير**، (ط1)، المؤسسة العربية للنشر.
(34) صبح، علي، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، (د.ط)، دار أحياء لكتب العربية.
(35) طبابة، بدوي، (1969) **النقد الأدبي عند اليونان**، (ط2)، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
(36) الطرابلسي، محمد الهادي، (1981)، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية.
(37) الطيب، عبد الله، (1989)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، (ط2).
(38) عبد الجليل، عبد القادر، (1439هـ=2018)، **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، (ط1)، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع.
(39) عبد المطلب، محمد، (1995=1415هـ)، **جدلية الإفراد والتركيب**، (ط1)، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنضر.
(40) عتيق، عبد العزيز، (1405هـ=1985)، **علم البيان في البلاغة العربية**، (د. ط)، بيروت، دار النهضة العربية.
(41) العجلوني، نايف خالد، (2015)، **بنية الصورة في شعر السياب، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، ع1، م12.
(42) العسكري، أبو هلال، (تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم)، (1419هـ)، **الصناعتين الكتابة والشعر**، (د.ط)، بيروت، المكتبة العنصرية.
(43) عصام الدين، إبراهيم بن محمد، (حققه وعلق عليه عبد الحميد هنداوي)، **الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم**، (د.ط) بيروت، دار الكتب العلمية.
(44) عصفور، جابر، (1992)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، (ط3)، بيروت المركز الثقافي.

(45) علوي، أسماء، (2022=1443هـ)، **جماليات البديع وابعاده النفسية دراسة تطبيقية سورة الرحمن، مجلة المعيار**، م 26(64).
(46) علي، عبد الرضا، (2001)، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، (د.ط)، دمشق، اتحاد العرب.
(47) الفراء، أبو زكريا يحيى، (تحقيق أحمد النجاتي، محمد النجار، عبد الفتاح الشلبي)، **معاني القرآن**، (ط1)، مصر، دار المصرية للتأليف والترجمة.
(48) فيود، بيسوني، (2015=1436هـ)، **علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع**، (ط4)، القاهرة، مؤسسة المختار.
(49) الفيومي، أحمد بن محمد، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، (د.ط)، بيروت، المكتبة العلمية.
(50) القرطاجني، حازم، (تحقيق محمد الحبيب، ابن الخوجة)، (1986)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (ط3)، بيروت، دار الغرب الإسلامي.
(51) كبابة، وحيد صبحي، (1999)، **الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس**، (د. ط)، سوريا، اتحاد الكتاب العرب.
(52) الكبيسي، عمران خضير، (1982)، **لغة الشعر العراقي المعاصر**، (ط1)، الكويت، وكالة المطبوعات.
(53) كحيل، بشير، (2004=1425هـ)، **الكناية في البلاغة العربية**، (ط1)، القاهرة، مكتبة الآداب.
(54) كوهن، جان، (ترجمة محمد الوالي، محمد العمري)، (1966)، **بنية اللغة الشعرية**، (د.ط)، المغرب، دار توقبال.
(55) محوري، رابح، **الصورة الشعرية في ديوان الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، رسالة ماجستير**، جامعة محمد خضير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، تونس.
(56) المدني، علي صدر الدين، (1968=1388هـ)، **أنوار الربيع في أنواع البديع**، (ط1)، مطبعة النعمان.
(57) الملائكة، نازك صادق، (1978)، **قضايا الشعر المعاصر**، (ط5)، بيروت، دار الملايين.
(58) منال، دفعة، **الصورة الشعرية في ديوان أجراس لعمر المطرفي، رسالة ماجستير**، جامعة الشهيد حمه لخضر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر.
(59) ناظم، حسن، (1994)، **مفاهيم الشعرية مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم**، (ط1)، بيروت، المركز الثقافي العربي.

(60) نخبة من اللغوين بمجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، (ط2)، بيروت، دار الفكر.

(61) الهاشمي، أحمد، (2019)، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، (د.ط)، مؤسسة هنداوي.

(62) هدارة، محمد مصطفى، (1409هـ=1989)، **في البلاغة العربية علم البيان**، (ط1)، بيروت، دار العلوم العربية.

(63) هلال، ماهر مهدي، (1980=1400هـ)، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، (د.ط)، بغداد، دار الرشيد للنشر.

(64) هلال، ماهر مهدي، (2017)، **الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، مجلة اللسان الدولية للدراسات اللغوية والأدبية**، (يناير2017).

(65) هلال، محمد غنيمي، (1997) **النقد الأدبي الحديث**، (د.ط) مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.

(66) يعقوب، إميل بديع،(1425هـ=2004م)، **معجم الشعراء منذ بدء عصر النهضة**، (ط1)، بيروت، دار صادر.