مجلة علوم اللغة العربية (فصلية علمية)

تاريخ استلام المقال: ١٤٠٢/٧/١٢ تاريخ قبول المقال: ١٤٠٢/٨/٢٤

دلالة الصور الاستعارية في ثلاثية السياب "من ليالي السهاد" (قصيدة "ليلة في لندن" نموذجًا)

قيس خزاعل*[١]، محمود شهبازي[٢]، خديجه عساكره[٣]

١. خريج دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أراك، أراك (الكاتب المسؤول)؛
Ghkh554@gmail.com

٢. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أراك، أراك

٣- خريجة ماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بيام نور بوشهر

الملخص

في المستوى الدلالي والذي يتحقق عبر الصياغات الأسلوبية المختلفة للغة يتم الانتقال من الدلالة الصريحة إلى الدلالة والمعنى المراد ضمن السياق والتركيب اللغوي. فالانزياح الدلالي يحتاج لما تمنحه له اللغة من إمكانات واستخدامات نحوية ولغوية، أما اللغة فيزيد الانزياح الدلالي من ثرائها واتساع معانيها فيصبح للتركيب اللغوي الواحد آلاف من المعاني. من جانب آخر يكون الانزياح بشكل عام والانحراف عن معيار اللغة وفي بُعدها الدلالي خاصةً من أهم العناصر التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية وتمنح تلك اللغة خصوصية الشعر الكامل. وفي هذا المجال، تناول بحثُنا في هذا المقال عبر المنهج الوصفي – التحليلي و عن طريق الإحصاء نسبةَ البنية الانزياحية والاستعارية في قصيدة "ليلة في لندن". بناءً على هذا توصل بحثنا إلى أنّ الاستعارة في شعر السياب بُنيت على أساس المحورية الانزياحية التي تجتمع حولها استعارات أخرى، والتي هي بدورها أحيانًا تؤدّي إلى خلق استعارة كبرى يجب أن تُدرك من خلال نظرة شاملة على نص القصيدة كله أو على جزء كبير منه.

الكلمات المفتاحية: الصور الاستعارية، نقطة ارتكاز استعاري، غرابة الاستعارة، الاستعارة الكبرى، بدر شاكر السياب.

١. المقدمة

سندرس في مجال الصور الاستعارية ودلالاتها في شعر السياب، قصيدة "ليلة في لندن" لنستخرج منها الصور الاستعارية الكامنة فيها ونكشف عن جوانبها الدلالية ثمّ نتطرّق إلى موضوع "نقطة ارتكاز استعارية" و"غرابة الصورة الاستعارية" في شعره، لكن قبل ذلك فلنُلقِ نظرةً كليةً على قصائد "من ليالي السهاد" التي جاءَت ضمنها قصيدة "ليلة في لندن":

أولًا: العنوان –من ليالي السهاد– وهو يوحي بالضجر والملل، ويحمل في ذاته دلالة المعاناة والألم، ثم يتشظّى هذا الألم حين يوزّع السياب العنوان الرئيس إلى ثلاثة عناوين فرعية وهي: ١– ليلة في لندن ٢– ليلة في باريس ٣– ليلة في العراق.

و لايخفى على الباحث وجود العلاقة الأسلوبية الكامنة فيما بين هذه القصائد الثلاثة وعناوينها.

ثانيًا: هناك شيءٌ مشترك ملفت للنظر في هذه القصائد ألا وهو بداياتها الغريبة على النحو حيث بدأ السياب قصيدتين منها (ليلة في باريس وليلة في العراق) بواو غير مألوفة على النحو العربي تختلف عن واو رُبّ كما بدأ القصيدة الأخرى (ليلة في لندن) بحرف تشبيه (ك) مصحوب بـ(ما) الموصولة قائلًا:

"**كما ينسل نورٌ خائف من فرجة الباب**" فكأنّه شبّه شيئًا ما مجهولًا كان يدور في ذهنه بانسلال النور الخائف.

أما القصيدتان "ليلة في باريس" و"ليلة في العراق" فلقد تبدآن بواوٍ جاء قبل فعل ماضٍ "وذهبتِ"، "وألهبَ" وهذا غير مألوف على النحو القديم حيث كان الشعر أحيانًا يبدأ بواو رُبّ الذي يجر اسمًا بعده كما قال البحتري:

و ليلٍ كأنّ الصبح في أخرياته حشاشة نصلٍ ضمَّ إفرنده غمدُ (البحتري، ٢٠٠١م: ١٧٣)

ثالثا: ما يميز شعر السياب عن غيره هو بناؤه القائم على المحورية الانزياحية وخاصة الجانب الاستعاري المعقد والمتكوّن مما أطلقنا عليه الاستعارة المركزية (نقطة ارتكاز استعارية) والاستعارة الكبرى المتشكلة من الفكرة والبدائل الاستعارية لها، وكل ذلك سنتطرّق له في بحثنا.

١–١. أسئلة البحث

في هذا المقال نحاول أن نجيب عن هذه الأسئلة التي يدور بحثنا حولها:

١– ما هي الدلالات الرئيسية في قصيدة "ليلة في لندن" وما هو المحور الانزياحي الأساسي فيها؟

٢– كيف يبني السياب بناءه الاستعاري في ثلاثيته "من ليالي السهاد"؟

٣–كيف تتكون الاستعارة الكبرى في شعر السياب وما هي أجزاء هذه التقنية الشعرية؟

١-٢. منهج البحث

لقد سرنا في هذا المقال كما هو شأن الدراسات النقدية، حسب المنهج الوصفي-التحليلي والمنهج القائم على الإحصاءات والجداول المستخرجة حسب المضامين الاستعارية والانزياحية في شعر السياب، فالمنهج الوصفي-التحليلي، أسعفنا في وصف العمل وتحليل النصوص الواردة في الدراسة ومنهج الإحصاء وقراءة الجداول استُعمل لتبيين الجمالية الكامنة في شعره. وفي هذا المجال، تناول بحثُنا ثلاثيته المسماة "من ليالي السهاد" وخاصةً البناء الاستعاري في قصيدته "ليلة في لندن".

١-٣.خلفية البحث

إن الصورة الاستعارية في الشعر العربي موضوع شغل بال الكثير من النقاد قديمًا وحديثًا، فحاولت الدراسات النقدية الحديثة معالجة هذا الأمر ونحن استقصينا أثره عند بعضها واعتمدنا عليها في إنجاز بحثنا المتواضع، فالمصادر التالية كانت بمثابة المصادر الرئيسة لنا:

أولًا: الصورة في شعر السياب "أنشودة المطر أنموذجًا" (٢٠٠٢م)، وهي رسالة ماجستير من إعداد الطالبة "كريمة بوعامر في كلية الأدب العربي واللغات بجامعة الجزائر. ولقد ناقشت فيها الباحثة ضمن الفصل الأول مفهوم الصورة من منظار القدماء والمحدثون وكذلك ناقشتها من وجهة نظر الناقد "جاك لاكان[١]" ثم تطرّقت في الفصل الثاني لأنماط الصورة في شعر السياب وهي الصور الاستعارية والكنائية والمجازية والرمزية؛ ما عرضت في الفصل الثالث من رسالتها لـــ"مصادر الصورة الشعرية عند السياب" كالتراث الأسطوري والديني والشخصي والشعبي والأدبي ثم تناول بحثها الحقول الدلالية كحقل الطبيعة والحرب والبأس والفرح.

ثانيًا: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (٢٠٠٧م) لسلمى الخضراء الجيوسي وهو كتاب غني عن التعريف، رصدت فيه الباحثة الفلسطينية المدارس الأدبية المختلفة كما عرضت لأنواع التقنيات والأساليب الشعرية عند الشعراء المعاصرين كما تناولت دراستها حيزًا كبيرًا من شعر السياب وأدونيس وخليل حاوي والبياتي وتطرقت للصور الشعرية والاستعارات والمجاز الوارد في شعر هؤلاء الشعراء الطليعيين.

ثالثًا: كتاب **البنى الأسلوبية "دراسة في 'أنشودة المطر' للسياب"** (٢٠٠٢م)، من تأليف "حسن ناظم" والذي تناول فيه الباحث أولًا الأسلوب والأسلوبية لدى النقاد الغربيين ثم

[١] - Jacques Lacan (1901- 1981)

عـرضَ للمسـتويات الصـوتية والتركيبيـة والدلاليـة في ديـوان "أنشـودة المطـر" للشـاعر بـدر شـاكر السياب. فقـام بفحـص البـنى الأسـلوبية البـارزة في نـص السـياب وبـيّن ترابطهـا بـالقيم الجماليـة الـتي تمخّضت عن هذه البنى، ولقد أسعفنا هذا الكتاب في إنجاز بحثنا وأنار طريقنا لهذا المقصود.

رابعًـا: في مجـال الصـور الاسـتعارية أيضًـا نظرنـا إلى كتـاب "**الصـورة الفنيـة فـي التـراث النقـدي والبلاغـي عنـد العـرب**" (١٩٩٢م) وهـو مـن تـأليف الناقـد الفـذ "جـابر عصـفور" فاسـتفدنا مـن مباحـث الاسـتعارة والصـورة الفنيـة في كتابـه. إلى جانـب ذلـك أسـتفدنا مـن كتـاب "نظريـة الاسـتعارة التصـوّرية والخطـاب الأدبي لـ"عمر بـن دحمـان في مجـالين همـا تعريـف الاسـتعارة المعاصـر، والاسـتعارة الكبرى.

خامسًـا:كتـاب "**عـن بنـاء القصـيدة العربيـة الحديثـة**" (٢٠٠٨م) للناقـد "علـي عشـري زايـد" وهـو عبـارة عـن دراسـة تنـاول الباحـث فيهـا السـمات العامـة للقصـيدة الحديثـة وموضـوع الإيحائيـة ووجـوب عـدم المباشـرة في التعبـير الشـعري وتنـاول الصـورة الشـعرية ووظفيتهـا الجماليـة وذكـر عيوبهـا أيضًـا في ثنايا دراسته ضمن الإتيان بنماذج من أشعار الشعراء المعاصرين.

سادسًـا: "**أسـس النقـد الأدبـي الحـديث**" (٢٠٠٥م) وهـو كتـاب في ثلاثـة أجـزاء مُـتَرجم عـن الإنجليزيـة نـاقش فيـه نقـاد وشـعراء غربيـون كبـار أمثـال ت. س. إليـوت[١] وصـامويل تيلـور كولريـدج[٢] ووليـم وُردزورث[٣] وغـيرهم القضـايا الأدبيـة والتقنيـات الشـعرية الفنيـة ؛كمـا حللـوا النصـوص الشـعرية الغربيـة المختـارة في الكتـاب وأظهـروا العناصـر البنائيـة الـتي تكـوّن العمـل الفـني الإبـداعي وربطـوا بـين تجربـة الشـاعر أو الفنـان وإعـادة تكوينهـا في نفـس القـارئ بعمليـة الإيصـال الـتي هـي ذاتهـا الفـن وغاية الفن.

سـابعًا: في مجـال **الانزيـاح** و**تعريـف الاسـتعارة** لجأنـا إلى كتـاب "**بنيـة اللغـة الشـعرية**" للناقـد الفرنسـي "جـان كـوهن" والـذي صـدر أول مـرة سـنة ١٩٦٦م مـن دار فلاماريون بباريس، وجـاءت ترجمتـه العربيـة أول مـرة سـنة ١٩٨٦م لمحمـد الـولي ومحمـد العمـري مـن دار توبقـال في الـدار البيضـاء بـالمغرب، فوضـع المترجمـان مقدمـةً لكتـاب "بنيـة اللغـة الشـعرية"، لخّصـا فيـه نظريـة جـان كـوهن حـول الانزياح، كما أضافا له في الخاتمة لائحة لثبت المصطلحات المعتمدة في ترجمتهما.

---

١ - Thomas Stearns Eliot (1888- 1965)

٢ - Samuel Taylor Coleridge (1772- 1834)

٣ -William Wordsworth (1770- 1850)

كما أنّ هناك دراسة أسلوبية أخرى تحت عنوان "**شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن** وهي رسالة ماجستير من إعداد الباحثة "سعاد بولحواش" في كلية الآداب واللغات الأجنبية بجامعة الحاج لخضر في باتنة، نوقشت عام ٢٠١٢م. في الفصل الأول منها تطرقت الكاتبة للانزياح في تفكير عبد القاهر الجرجاني والبلاغة العربية القديمة، كما عرضت فيه إلى مظاهر الانزياح. وفي الفصل الثاني ناقشت شعرية الانزياح في تفكير جان كوهن، ومعيار الانزياح وموضوع "الغموض والشعرية" وتجليات الانزياح على المستوى الدلالي والنحوي. وفي الفصل الثالث تكلمت حول الوجوه الشعرية المشتركة عند الجرجاني وكوهن، كما ناقشت شعرية النظم والإيقاع، وشعرية الصورة، والانزياح وعلاقته بجمالية اللغة.

أما الجديد في دراستنا والذي لربما لم يعرض له الباحثون في مجال الاستعارة والانزياح فهو ما أطلقنا عليه تسمية "نقطة ارتكاز استعاري" وكذلك موضوع "الاستعارة الكبرى" في شعر السياب حيث تناول بحثنا في هذا القسم من المقال دلالة الصورة الاستعارية في قصيدة "ليلة في لندن".

٢. تعريف الاستعارة

الاستعارة: لغويًا هي مأخوذة من العارية «وهي نقل الشيء من شخص إلى شخص، وفيها معنى الرفع والتحويل، يقال استعار فلان من كنانته سهمًا.» (عباس، ١٩٩٢م: ١٥٧).

في تعريفها الاصطلاحي التراثي: بيانيًّا هي تعني تشبيهًا حُذف منه أحد طرفيه ("المشبه به" أو المشبّه) والعلاقة بينهما لابدّ أن تكون علاقة المشابهة «كما لابدّ من وجود قرينة لفظية أو حالية مانعة من إرادة المعنى الأصلي للمشبّه به أو المشبّه» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤م: ١٩).

إذن الاستعارة حسب تعريفها في البلاغة القديمة –قبل عبد القاهر الجرجاني– عُدَّتْ تشبيهًا مختصرًا يُذكر فيه "المشبه به" ويُترك "المشبه" أو عكس ذلك. ولقد قرن أبو هلال العسكري الاستعارة بتأكيد المعنى والمبالغة فيه، كما قرنها عبد القاهر الجرجاني بالمبالغة والإيجاز وميزها عن التشبيه. واعتقد الفخر الرازي أنَّ حُسنَ الاستعارة إنّما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز. (ينظر: عصفور، ١٩٩٢م: ٣٥).

أركان الاستعارة

١–**المستعار** وهو لفظ المشبّه به في أركان التشبيه.

٢– **المستعار منه** وهو بمثابة معنى المشبه به في أركان التشبيه.

٣– **المستعار له** وهو بمثابة معنى المشبّه من التشبيه.

٤– **الجامع** أو المستعار به الذي يكون صفة تجمع طرفي الاستعارة وهو يقابل وجه الشبه في التشبيه.

إذن نستطيع القول بأنَّ الاستعارة في تعريفها القديم تكون «في واقعها تشبيهًا فقد ثلاثةً من أركانه: أداة التشبيه، ووجه الشبه، وأحد الطرفين» (عبد النور، ١٩٨٤م: ١٨).

٢-١. أنواع الاستعارة

تفرعت الاستعارة إلى أنواع وذلك حسب طبيعة طرفيها ومايذكر منها، وحسب الجامع الذي يقع بين الطرفين وحسب اللفظ المستعار. من أنواع الاستعارة: التحقيقية والتخييلية (الوهمية)، والتصريحية، والمكنية، والأصلية، والتبعية، والمرشحة (أقوى أنواع الاستعارة حسب تصنيف البلاغيين)، والمجردة، والمطلقة.

٢-٢. الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني

عند رجوعنا إلى كتاب "أسرار البلاغة" سنجد أنَّ عبد القاهر الجرجاني في تعريف أولي لمعنى الاستعارة يؤكد على مفهوم نقل المعنى في الاستعارة حيث يقول: «اعلم أنَّ الاستعارة في الجملة أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعاريَّة.» (عبد القاهر، ١٩٦١م: ٣٠). فالاستعارة حسب هذا التوضيح تكون أولًا: بمعنى نقل اللفظة من معناها اللغوي إلى معنى ثانٍ غير ذلك المعنى فهي تحدث على الصعيد اللغوي. وثانيًا تكون بمعنى استعمال اللفظ في غير ما وضع له وهذا الانتقال من معنى لمعنى آخر لقد عدّه عبد القاهر بمثابة "الطلب" و"العاريّة" (بتشديد الياء وجمعها "عواريّ" كأنها منسوبة إلى العار لأنَّ طلبها عارٌ وعيب).

إذن فالانتقال في تعريف الجرجاني للاستعارة يكون خطوة أساسية في خلقها من قِبل الشاعر المبدع لكن لم يقف عبد القاهر هنا بل تجاوز هذا القيد والتعريف إلى أنَّ الاستعارة هي عبارة عن "الادّعاء" والتي تعني عنده الاتحاد بين المشبه والمشبه به إلى درجة تمكّن "المستعير" من جعل أحدهما الآخر. (ينظر: هاشم، ١٩٩٤م: ٣٠-٣١). لأنه يقول: «وفي الفعل والصفة شيء آخرُ، وهو أنك كأنك **تدَّعي معنى اللَّفظ المستعار للمستعار له**، فإذا قلتَ: قد أنارت حُجَّتُه، وهذه حجَّةٌ منيرة، فقد ادّعيتَ للحُجَّة النور» (عبد القاهر، ١٩٩١م: ٢٤١). ولا يقتصر موضوع الأدعاء على الإسناد في الفعل والصفة بل يتعدى ذلك إلى الاستعارة أيضًا حيث يقول عبد القاهر: «فاعلم أنَّ هاهنا أصلًا آخر يُبنَى عليه، وهو أنَّ الاستعارة وإن كانت تعتمد التشبيه والتمثيلَ... فإنَّ الاستعارة من شأنها أن **تُسقِطَ ذكرَ المشبَّه** من البَيْنِ وتطرحه، و**تدَّعَي** له الاسمَ الموضوعَ للمشبَّه به، ك"رأيت أسدًا" تريد رجلًا شجاعًا و"وردتُ بحرًا زاخرًا" تريد رجلًا كثير الجُود فائضَ الكفّ و"أبديتُ نورًا" تريد علمًا وما شاكل ذلك، فاسم الَّذِي هو المشبَّه غير مذكورٍ بوجه من الوجوه كما ترى، وقد نقلتَ الحديثَ إلى اسم المشبَّه به، لقَصْدك أن تبالغ، فتضع اللَّفظ بحيث يُخيّل أنَّ معك نَفْس الأسد والبحر والنور، كي تُقوّي أمر المشابهة وتشدّده» (السابق: ٢٤٢).

إذن الاستعارة عند عبد القاهر ليست مجرد نقل لمعنى اللفظ بل هي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به وهي «طريقة من طرق الإثبات عمادها الادعاء... فإنها ليست نقل اسم عن شيء إلى آخر وإنما هي ادعاء معنى الاسم لشيء» (عصفور، ١٩٩٢م: ٢٢٥).

٢-٣. الاستعارة عند جان كوهن

إن الاستعارة عند كوهن تحدث على المستوى اللغوي "لعلاقة المشابهة" وفهمها من هذا المنظور يكون قريبًا من فهم البلاغيين العرب القدامى لا سيّما "عبد القاهر الجرجاني"، لكنما يضيف كوهن على هذا الفهم والقراءة القديمة مفهومَ "الانزياح الاستبدالي" الذي يأتي به مقابل "الانزياح السياقي" مع تأكيده على الفرق بين "خرق قانون الكلام" (المنافرة أو الانزياح السياقي) و"خرق قانون اللغة" (الاستعارة أو الانزياح الاستبدالي) فعنده «الاستعارة إذا كانت صورةً فإنها لا تنتمي إلى نفس الأنماط الأخرى كالقافية والحذف أو النعت الزائد والتقديم والتأخير. كل هذه الصور هي في حقيقة أمرها، انزياحات سياقية بينما الاستعارة هي انزياح استبدالي... وللإستراتيجية الشعرية هدفٌ واحدٌ هو استبدال المعنى» (كوهن، ١٩٨٦م: ١١٠). ولكن في الأخير يقترب رأي كوهن من نظريات الاستعارة المعاصرة التي تنسب الاستعارة لعالم الفكر أو الذهن إذ يعتقد كوهن أنّ تغيير معنى اللغة يؤدي إلى تحولٍ ذهنيٍّ «فإذا كانت القصيدة تخرق قانون الكلام فذلك لأنّ اللغة تقوّمه أثناء تحوله. هناك يكمن هدف كل شعرٍ: إنه تحقيق تغيير اللغة الذي هو في نفس الآن تحولٌ ذهنيٌّ.» (السابق: ١١٠).

٢-٤. النظرية المعاصرة للاستعارة

إنَّ اعتبار عبد القاهر الجرجاني الاستعارة شيئًا من قبيل الادعاء ينمُّ عن نضج تصوره لها بالنسبة لتصورات البلاغيين الذين سبقوه. فإنه عدّها أعلى مقامًا من التشبيه لأنها أكثر اختصارًا وإيجازًا من التشبيه، مع ذلك «قد يستنكر ذوقنا المعاصر مثل هذا الفهم للاستعارة. وقد نرى أن عبد القاهر أساء فهم طبيعتها، ولم يستطع الاقتراب من جوهرها الخلاق، على النحو الذي نتصوره، وقد نقول إنه خلطها بشيء غير قليل من مباحث المنطق وعلم الكلام.» (عصفور، ١٩٩٢م: ٢٣٢). فهناك نظرة أخرى إلى الاستعارة تأتي من منطلق علم اللسانيات و"الذهن المتجسّد" المرتبط بعلم النفس المعرفي. تُنسب هذه النظرية الجديدة إلى العالم اللساني المعرفي "جورج لايكوف[1]" وهي نظرية تأسيسية للتنظير المعرفي للاستعارة والتي تصفها على أنها "ظاهرة ذهنية" قبل أن تكون ظاهرة لغوية. فلقد دعا إليها "لايكوف" وزملاءه وتبناها بعض النقاد العرب ومنهم الدكتور "عمر بن دحمان" الذي عرض لها بالتفصيل في كتابه "نظرية الاستعارة التصوّرية والخطاب الأدبي". (أنظر: بن دحمان، ٢٠١٥م: ١٣).

[1] - George Lakoff (1941)

فبينما كانت الأسس الثابتة التي تحكم رؤية الاستعارة تقليديًا هي كما تلي:

أولًا: إن الاستعارة هي من أمور اللغة، بمعنى أنها حسب الرؤية القديمة التراثية عبارة عن ظاهرة لغوية يتم فيها استخدام لفظ (أو معناه) بدل لفظ آخر (أو معناه) على أساس أو علاقة التشابه بين طرفيها (المستعار له والمستعار منه).

ثانيًا: تنقسم الاستعارة في هذه الرؤية إلى قسمين: الاستعارة المبدعة الموجودة في الشعر والنثر، والاستعارة الميتة التي ينعدم شعور الإنسان بوجودها.

ثالثًا: كل استعارة تحتوي على تناقض منطقي قائم على أساس عدم مباشرتها ولحل هذا التناقض المنطقي يجب أن نردَّ الأمور إلى أصولها المنطقية كما يجب محاولة رؤية التشبيه المتخفي تحت قشرة الاستعارة. لذلك إن البلاغيين القدامى اعتبروا الاستعارة تشبيهًا مختصرًا يُذكر فيه "المشبه به" ويُترك "المشبه"، كما يحدث عكس ذلك أيضًا. (ينظر: الحراصي، ٢٠٠٢م: ١٨-١٩).

ولكن يبدو أن هذه الرؤية التقليدية للاستعارة -بأسسها الثابتة- أصبحت خاطئة حسب النظرة والنظرية المعرفية المعاصرة للاستعارة، لأنّ «الاستعارة من المنظور المعرفي المعاصر لا تتعلق باللغة، بل تتعلق بالفكر قبل كل شيء. إنها تتعلق بكيفية تصور الكائنات البشرية لعوالمهم واشتغالهم فيها... إن التعميمات المتوصل إليها بواسطة الاستعارة لا نجدها في اللغة، ولكنها توجد في الفكر» (بن دحمان، ٢٠١٥م: ٦٤). فتصبح الاستعارة على حد تعبير "جورج لايكوف" «ليست مجرد مسألة لغة، وإنما هي مسألة فكر وعقل، أما اللغة فهي ثانوية» (لايكوف، ٢٠١٤م: ١٦). من جانب آخر تُعرف الاستعارة في النقد الغربي المعاصر على أساس وظيفتها الأساسية وهي "دمج المشاعر" الذي تقدمه في الشعر دون فقدان وضوحها الخاص المستقل، فإنها طريقة أساسية «لتحويل المشاعر إلى كلمات... وهي العملية التي يمكن بواسطتها إقامة العلاقات الداخلية الخاصة بالشعر» (الجيوسي، ٢٠٠٧: ٧٤٧ نقلًا عن Whalley,1953: 142).

إنَّ وظيفة هذا النوع من الاستعارات التصوّرية الغنية بالتفاصيل التصويرية حسب رأي "لايكوف" هي ربط إحدى الصور الذهنية الوضعية بصورة أخرى، فيميز بين هذا النوع من الاستعارة وبين الاستعارات اللغوية إذ يصف الأولى باستعارة اللقطة الواحدة (Image shot) التي تربط صورة واحدة فقط بصورة أخرى. (يُنظر: بن دحمان، ٢٠١٥م: ٢٦٥-٢٦٦).

٣. الاستعارة عند السياب

لا يخلو شعرُ السياب من ظهور أنواع الاستعارات فيه، بل يتّسم هذا الشعر بصبغة عاطفية قوية تعتمد على الصور الشعرية، والرمزية الإيحائية والتعبير بواسطة رسم الصيغ البلاغية المختلفة لا سيما الاستعارة، وبالنسبة لقصائده اللاحقة التي كتبها عندما كان يقاوم المرض والموت على عكس ما تقوله الدكتورة سلمى

الخضراء الجيوسي بأن السياب أصبح مقلًّا في استعمال الصور في الفترة الأخيرة من حياته، (يُنظر: الجيوسي، ٢٠٠٧م: ٧٤٧). بل نجده يكثر من الاستعارات في هذه الفترة من شعره وحياته بحيث أحصينا ٣٤ استعارة في قصيدة واحدة من ديوان "شناشيل ابنة الجلبي" هي "ليلة في لندن".

٣-١. دلالة الصور الاستعارية في قصيدة "ليلة في لندن"

أما الصور الاستعارية الواردة في قصيدة "ليلة في لندن" فسندرسها حسب الدال الاستعاري الظاهر وهو عبارة عن اللفظ المستعار له، والدال الأصلي وهو اللفظ المستعار منه كما يُسمَّيان في البلاغة القديمة:

الجدول رقم١) مدونة الصور الاستعارية، قصيدة "ليلة في لندن"

الصورة الاستعارية	الدال الاستعاري الظاهر	الدال الأصلي	عملية إقصاء الدال الاستعاري للدال الأصلي (مع الاحتفاظ بأحد لوازمه والتوافق في المنظومة الدالة	اللفظة المولدة لأثر الدال	المدلول المستقرأ الذي يحقق الشعرية
كما ينسلّ نور خائف من فرجة الباب/ إلى الظلماء..	النور	**الإنسان**	الانسلال	ينسلُّ	العبور والخروج في خفية.
نورٌ خائفٌ	النور	**الإنسان**	الخوف	خائف	الضعف والوهن
سمعتُ هتافه المجروح يعبر نحوي الشرفة	النور	**الإنسان**	هتاف (الصياح)	هتافه المجروح	ضياؤه الضئيلة
الطرقات ترقدُ	الطرقات	النساء أو **البشر** عمومًا	النوم والرقاد	ترقد	القبوع والمكوث
الطرقات ترقد في دثار الثلج ملتفّة	دثار	كثرة الثلوج المتساقطة	التغطية بالثلوج	مُلتفّة	اختباء المكان تحت الثاوج
أهابَ رنينُ أكوابٍ	رنين أكواب	**الشخص** الصائح	الصياح	أهاب (صاح)	صوّت ونبّه ولفت الانتباه
رشّ جفني بالنعاس	الرّش	الإثقال أو التخدير	النعاس	رشَّ	خدَّرَ وأثقلَ

نداء راحَ ينثره المؤذن	النداء	الحَـــــب والبذور	نثر البذور	ينثره	البثُّ والإذعان
رفَّ ضياؤه (الفانوس) رفَّةً	الضياء	الطائر	الرفيف	رفَّ رفّةً	الخفق مرّةً واحدة والانطفاء
وبعثره الظلام	الظلام	**اليد**	التبعثر والتقليب	بعثره	التفريق والتبديد
وليليّ الأوّاه	الليل	**الإنسان**	التأوّه	الأوّاه	التحسُّر
وليلي... يحييني	الليل	البعث	الإحياء	يحييني	الانبعاث
لأبصر فيه وجهَ الموت	الموت	**الإنسان**	الرؤية والنظر	أبصر	اليأس والخمول
يذيبه نبعٌ من اللهفة	نبع اللهفة	النار	الإذابة	يُذيبه	التبديد
تدفق (النبعُ) من فؤاد البلبل	الفؤاد	الينبوع	التدفق والجريان	تدفَّقَ	الصداح والتغريد
فؤاد البلبل المســـكوب بين غصون لبلاب	الفؤاد	الماء	السكب والإراقة	المسكوب	التضحية والقربان
ليالٍ من عذاب	ليال	كـــميـــة ومقدار	المعاناة والعذاب	من عذاب	الشـــعور بالألم والقهر
ليالٍ من سقام	ليال	الـكـمـيـة وحـــجـــم المرض	السقم	من سقام	مكـابـدة المرض ومعاناته
أمشي في صحارى قلبي المسعور	القلب	الأرض	المشي	قـــلـــبي المسعور	الحرقة والشـــعور بالعطش
قلبي يريد الماء	القلب	**الشـــخص** العَطِش	طلب الماء	يُريد	اللهفة والعطش
وهي تُريه أفواهًا	هـــــــي (الصحارى)	**الإنسان**	الإشارة والإبصار	تُريه	منح الصـــفـــة البشرية للجماد
أفواهًـا على آفـاقهـا الربـداء ظمآى	أفواه	**البشر**	حالة الظمأ	ظمآى	إظهـار حـالـة العطش والإرهاق
تشرب الديجور	الديجور	الماء	الشرب	تشرب	معـانـاة الظلم والظلام والعدم
أأقضي العمر في صحراء في ليل من العطش؟	العطش	جنس شيء متوَّهم	قضاء الليل	ليل	شـــدة العطش والحاجة

رفرفت كفّاه بين مساند الماخور	كفّاه	الطائر	الرفيف	رفرفت	حالة البحث والمحاولة لإيجاد شيءٍ ما
أميرتي التي كانت تناولني كؤوس النور	النور	الماء أو الخمرة	المناولة والإعطاء	تناولني	الهيئة المتوهمة من خلال تشبيه النور بالماء
فيبصر قلبي الدنيا ويلقاها	قلبي	**الإنسان**	الإبصار	يبصر	الوصول إلى السعادة
وتعبر الرؤيا بحارًا بي	الرؤيا	السفينة	الإبحار والعبور	تعبر	نهاية الفراق والغربة
وتطوي (الرؤيا) ألف درب في الدجى تاها	الرؤيا	الراحلة أو الحافلة	الطي والعبور	تطوي	نهاية الفراق والغربة
ألف درب في الدجى تاها	ألف درب	**الإنسان** (أو الناس)	التيه والفقد	تاهَ	طي الفواصل والاقتراب من المطلوب
تراجَع عالمٌ	عالمٌ	**الإنسان**	التراجع والإنحسار	تراجَعَ	الانحسار والابتعاد
أطلَّ ثانٍ	ثانٍ أي عالمٌ ثانٍ	القمر	الإطلال والإشراف	أطلَّ	القُرب والدنو
عالمٌ يحيا على الأقمار	عالمٌ	**الإنسان**	الحياة	يحيا	الحركة والنشاط البشري
الأقمار تولد ثم تكمل، ثم تندثر	الأقمار	**الإنسان** في مختلف أطوار حياته	المراحل البشرية الثلاثة: الولادة، البلوغ، الموت	تولد، تكمل، تندثر	تداعي الهيئة الحاصلة في الذهن حول الحياة والنشاط في الريف

هذه أهم الصور الاستعارية ومدلولاتها الواردة في قصيدة "ليلة في لندن" مما يؤكد مُعوَّلَ[١] الشاعر واستناده على البناء الانزياحي في كتابة القصيدة السيابية إن صحّ التعبيرُ لوصف هذا النوع والصياغة من

[١] – يقال: عوّل على فلان أي استعان به واتّكل واعتمد عليه. كما يقال: (عوّلَ عليه مُعوَّلًا) ولا يقال: تعويلًا.

شعر السياب وهو اللون الغالب على ٨٠ في المئة من أشطر ديوانه "شناشيل ابنة الجلبي" حسب دراسة أُنجزت عن بناء اللغة الشعرية في هذا الديوان (يُنظر: خزاعل، ٢٠١٩م: ٤٣-٤٧) فأطلقنا فيها على هذا النوع من البناء الشعري اسم "الأشطر الانزياحية" في مقابل ٢٠ في المئة من "الأشطر الحشوية" الفاقدة لمكونات الانزياح الأصلية وهي الاستعارة والمجاز والتشبيه، والملحوظ في أمر الاستعارات الواردة في هذا الجدول وعددها يكون ٣٤ استعارة أنّ الدال الأصلي في حوالي ١٦ استعارة منها هو "الانسان" و"البشر" و"النساء" و"يد الإنسان" والأعضاء المرتبطة بالشخص عمومًا، بعبارة أخرى لقد جاءت تقنيّة التشخيص (والتجسيد) بوفرة في هذه القصيدة حيث أصبحت محورًا أساسيًا فيها. والتشخيص (Personification) هو أداة استعارية يتمُّ من خلالها نسبة الصفات البشرية إلى الأفكار المجردة أو إلى أشياء لا تتّصف بالحياة. مثال ذلك الفضائل والرذائل المجسّدة في المسرح الأخلاقي أو في القصص الرمزي الأروبي في العصور الوسطى. ومثال ذلك أيضًا مخاطبة الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب في الشعر والأساطير. ومثال ذلك في العربية قول الشاعر: «والموتُ نقّادٌ على كفّه جواهرٌ يختارُ منها الجياد» ومنه قوله تعالى: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا...﴾ (يُنظر: مجدي وهبة والمهندس، ١٩٨٤م: ١٠٢) كما أنّ التشخيص «يسمح لنا باستخدام معارفنا عن أنفسنا لاستيعاب المظاهر أو الجوانب الأخرى في العالم، مثل الزمن، الموت، القوى الطبيعية، الأشياء غير الحيّة...» (بن دحمان، ٢٠١٥م: ٢٦١).

لقد جاءت نسبة الأشطر الانزياحية والحشوية في ثلاثية السياب (من ليالي السهاد) على الترتيب التالي:

الجدول رقم ٢) نسبة الانزياح والحشو في قصائد"من ليالي السهاد"

القصيدة	**الأشطر الانزياحية**	**الأشطر الحشوية الخالصة**	الأشطر الانزياحية المؤدية للانزياح	الأشطر الحشوية المؤدية للانزياح	مجموع أبيات(أشطر) القصيدة
١-ليلة في لندن	٢٩	١٢	١	-	٤١
٢- ليلة في باريس	٤١	٥	٦	١	٤٦
٣- ليلة في العراق	٥٥	١٧	٥	٢	٧٢

فنسبة الأشطر الانزياحية في قصيدة "ليلة في لندن" بلغت ٢٩ شطرًا أي ٧١ بالمئة من مجموع أشطر القصيدة.

٣-٢. نقطة ارتكاز استعارية

أحيانًا يبني السياب عدّة تعابير أو صيغًا انزياحية صغيرة حول مركز أو نقطة اهتمام استعارية واحدة أو حول "جملة النواة" كما يسميها "تشومسكي" في كتابه "البنى النحوية" (يُنظر: تشومسكي، ١٩٨٧م: ١٢٣). فتدور سائر الانزياحات حولها وترجع إليها فمثال ذلك مشهود في استهلال قصيدة "ليلة في لندن" إذ يقول السياب:

كما ينسل **نور** خائفٌ من فرجة الباب
إلى الظلماء في عرفة
سمعت **هتافه** المجروح **يعبر** نحوي الشرفه
ليرفع من سماوة لندن الليل المطل بلونه الكابي
على الطرقات ترقد في دثار الثلج ملتفه (السياب، ٢٠٠٠م: ٣٢٢).

الجدول رقم ٣) نقطة ارتكاز استعارية

الصورة الاستعارية	الدال الاستعاري الظاهر	الدال الأصلي	إقصاء الدال الاستعاري للدال الأصلي (مع الاحتفاظ بأحد لوازمه)	اللفظة المولدة لأثر الدال	المدلول المستقرأ الذي يحقق الشعرية
كما ينسلّ نور خائف من فرجة الباب/ إلى الظلماء..	النور	**الإنسان**	الانسلال	ينسلُّ	العبور والخروج في خفية.
نورٌ خائفٌ	النور	**الإنسان**	الخوف	خائف	الضعف والوهن
سمعتُ هتافه المجروح يعبر نحوي الشرفة	النور	**الإنسان**	هتاف	هتافه المجروح	ضياؤه الضئيلة
الطرقات ترقدُ	الطرقات	النساء أو **البشر** عمومًا	النوم والرقاد	ترقد	القبوع والمكوث
الطرقات ترقد في دثار الثلج ملتفّة	دثار	كثرة الثلوج المتساقطة	التغطية بالثلوج	مُلتفّة	اختباء المكان تحت الثاوج

فالجملة النواة هي "ينسل نورٌ" حيث "انسلال النور" فيها يصنع شبكة من الاستعارات المترابطة ببعضها والعائدة إليه من حوله تتمثل في الأفعال أو الجمل التالية:

(**سمعتُ هتافَه، يعبرُ الشرفةَ، ليرفعَ الليلَ**) والأمر الملحوظ في جميع هذه الاستعارات التابعة المحيطة بالاستعارة النواة يكون الدال الأصلي فيها هو "الانسان" أي تقنية التجسيد أصبحت محورًا فيها جميعًا – كما قلنا آنفًا حول الاستعارات الواردة في القصيدة كلها– لأنها مترابطة ببعضها وتابعة للاستعارة الأولى (ينسل نورٌ خائفٌ) حيث أعطى الشاعر بعضًا من صفات الإنسان للنور فتوسعت تقنية التجسيد وامتدّت حتى شملت سائر الاستعارات.

وإن أردنا التكلم بلغة البلاغة القديمة، قلنا: إن الشاعر قد شبّه النور بالإنسان في الانسلال، ثم حذف المشبه به (المستعار منه) وأبقى المشبه (المستعار له) مع الاحتفاظ بشيء من لوازم المستعار منه أي الانسلال والعبور خُفيةً فتصبح بذلك الاستعارةُ من باب الترشيح.

ولا تقتصر هذه المحورية الانزياحية في شعر السياب على هذه القصيدة بل نشاهد هذا النوع من البناء الاستعاري الدلالي في قصائده الأخرى، على سبيل المثال جاء في قصيدته "المعول الحجري":

الف) **رنين المعول الحجري** في المرتجِّ من نبضي

ب) **يدمّر** في خيالي صورة الأرض

ج) و**يهدم** برجَ بابل، **يقلع** الأبواب، **يخلع** كلَّ آجرّه

د) و**يحرق** من جنائنها المعلقة الذي فيها

هـ) فلا ماءٌ ولا ظلٌّ ولا زهره

و) و**ينبذني** طريدًا عند كهفٍ ليس تحمي بابه صخره

ز) ولا تدمي سوادَ الليل نارٌ فيه يحييني وأحييها (السابق: ٣٥٩).

فإنَّ الوحدات (ب) إلى (و) وما فيها من صور وتشبيهات ومجازات كلها عبارة عن انزياحات ترتّبت على وجود الوحدة المركزية أي (ألف) وبالتحديد كلها تدور في محور الصورة الأولى (**رنين المعول الحجري في المرتجّ من نبضي**) لأن هذه البنية الاستعارية هي بمثابة المحور الأساس والبناء الانزياحي الرئيس الذي تتشعّب منه سائر التعابير الاستعارية والصور الشعرية في هذا المقطع ذي البناء الانزياحي الخالص، فصورة "رنين المعول الحجري داخل النبض المرتجّ المضطرب" شكّلت حلقة أو بؤرة دلالية خصبة لاحتضان صور "تدمير الأرض" و"هدم برج بابل" و"قلع أبوابه" و"خلع آجرّاته" و"حرق جنائن بابل" ومن فيها الخ .. وكل

ذلك كأنما يحدثُ داخل نبض الشاعر المرتجّ المضطرب الذي صار بمثابة نقطة ارتكاز انزياحية تنصهر فيها جميع هذه الصور الشعرية والرمزية.

٣-٣. غرابة الصورة الاستعارية

أحيانًا تتعقد عملية خلق الاستعارة بسبب غموض الجامع (المستعار به) أو كثرة اللوازم فتصبح الصورة الاستعارية في غرابة ومحال، فمثلًا لقد تطرأ بعض التساؤلات حول استيعاب هذا المقطع من شعر السياب والصور الشعرية الواردة فيه:

نار بلا سمر / إلا أحاديث من ماضي تندفقُ/ كأنهنّ **حفيفٌ** منه **أخيلةٌ**/ في السمع باقية **تبكي** بلا شجر.

يا غربة الروح في دنيا من الحجر (السابق: ٣٤١).

في تأويل هذه الصورة المعقدة واستيعابها تطرأ إشكالية وهي: أين المسند إليه لجملة (تبكي بلا شجر)؟ "**حفيفٌ يبكي بلا شجر!**" أم "**أخيلةٌ تبكي بلا شجر!**"

إن قلنا: "الأخيلة" تبكي "بلا شجر"، فالمعنى يصبح غريبًا جدًا لأننا لا نجد علاقة بين الشجر والأخيلة في هذا السياق لأن الشجر ليس من ملزومات الأخيلة في هذه الاستعارة.وإن قلنا "الحفيف" تبكي (يبكي) فنواجه مشكلة في إرجاع الضمير حيث الحفيف لفظٌ مذكر وفعل "تبكي" جاء للمؤنث!!

فالسياب فضلًا على تشعيث وظائف الحواس أو تراسلها، يخلق أحيانًا تشعيثًا آخر في بناء الجملة تؤدي إلى الانزياحات النحوية الغريبة في كلامه، إذ تحصل فوضى عارمة في ربط الأفعال والعوامل بمعمولاتها وتحتاج إلى مزيد من التركيز لربط المبتدآت بأخبارها الدقيقة المتقدمة منها والمتأخرة.

فالشاعر على أغلب الظن أراد أن يقول معبرًا عن وحدته وغربته الروحية والمكانية في لندن على هذا الترتيب: إن الأحاديث تندفق إليّ من الماضي وهي مثل الحفيف الذي يصدر دون وجود الأشجار، كما أن هناك أخيلة من ذلك الحفيف وهي باقية في مسامعي. لكنه كما نرى أحدث فوضى عارمة في الإسناد وفي ربط أجزاء الجُمَل ببعضها، حيث قدّم ما حقّه التأخير وأخّر ما يجب أن يُقدّمُ، على سبيل المثال وحسب الإسناد الوارد يبدو أنّ "الأخيلة تبكي بلا شجر"، لكنما المسند إليه الحقيقي هو "الحفيف" أو يجب أن يكون ذلك حتى يستقيم المعنى بشكله المنطقي والإسنادي فلا نواجه مشكلة في تأويل كيفية "بكاء الأخيلة بلا شجر" وهي كما نرى صورة غريبة جدًّا لا يتوائم أجزاءها في هذا البناء الاستعاري.

٣-٤. الاستعارة الكبرى (المتكونة من الفكرة والبدائل الاستعارية لها)

"الاستعارة الكبرى" أم "الاستعارة الممتدة" هي التي «تسري خلال النصوص الأدبية بأكملها [أو في جزء كبير منها] من دون تسطيح بالضرورة» (بن دحمان، ٢٠١٥م: ٢٦٩). بمعنى أن الاستعارات الصغرى توجد

في المستوى السطحي من النص الأدبي بينما تختفي الاستعارات الكبرى خلفها أي في المستوى أو التيار التحتي للنص، وتكون وظيفة الاستعارة الكبرى داخل النص هي تكوين الانسجام بين الاستعارات الصغرى.

إذن فإن هذا النوع من الاستعارات «لا تظهر على سطح النص لصفة جليّة ولكنها تظهر على هيئة "استعارات صغرى" يربط بينها خيطٌ خفيٌّ، يعتقد أنه المسؤول عن منح النص الأدبي انسجامه الكلي» (السابق:٢٧٢). فأحيانًا يتحول البديل العاطفي والفكرة الرئيسة في نص قصيدة السياب أم في إحدى مقاطعها إلى طرَفي استعارة نستطيع تسميتها بالاستعارة الكبرى كما يُحدث السياب ذلك في شعره.

نأتي بالنموذج التالي من شعر السياب لنرى من جانبٍ مدى استطاعته على تنويع الصور الشعرية وإثراءها ومن جانب آخر نستقصي الاستعارة الكبرى الكامنة خلف الاستعارات الصغرى في هذا المقطع أيضًا. يقول السياب:

عيناك والنورُ الضئيلُ من الشموع الخابيات/ والكأسُ والليلُ المطلُ من النوافذ بالنجوم

يبحثنَ في عينيَّ عن قلبٍ وعن حُبٍ قديم / عن حاضر خاوٍ وماضٍ في ضَبابِ الذكريات

ينأى ويصغر ثم يفنى إنه الصمت العميق / والباب توصده وراءك في الظلام يدا صديق! (السياب، ٢٠٠٠م: ٦٩).

يحتاج القارئ إلى تركيز حواسه المختلفة ليستوعب معاني هذه العبارات التي تدل على معنى نهائي هو المقصود الأساس عند الشاعر. فلقد أتى بالصور الشعرية والاستعارات الصغرى التي تكاد أن تكون كل واحدة منها على حد ذاتها منفردة عن الأخرى. لكن الإحساس الذي يغمرنا في النهاية هو ناتج من تلك الصورة المخبّأة تحت قشرة هذه الاستعارات المنفردة معًا. لأن ما يريده الشاعر هو الوصول – بواسطة هذه الرموز والصور الناقصة الغامضة أحيانًا– إلى غايات كاملة مطلقة وعالم مثالي يتمنّاه. ولكن قد ضاع في ضباب الذكريات وأصبح شيئًا من الماضي ولا يحصل الشاعر على شيء منه إلا استحضاره في القصيدة. **الفقدان وحالة الضياع**، هذا ما يتبقى من الصور بعد انصهار المفردات في أذهاننا وكأنما السياب قد خلق استعارة كبرى حيث جاء بالتعبير عن **حالة الضياع** (المستعار له) عبر هذه الصور المذكورة آنفًا جميعًا والتي نستطيع أن نعتبرها معًا بمثابة "المستعار منه" بعبارة أخرى قد استعار السياب مشهدًا عبر تلك الصور الرائعة ليقارب بواسطته مشهدًا مأساويًا آخر قد أحسه في ذاته وهو حالة الضياع والخواء المسيطرة عليه. فالنور الضئيل والشموع الخابيات والليل المطل والحب القديم وحالة الخواء والإشارة إلى الضباب كلها مشاهد توحي بأمر واحد هو شعور السياب بالضياع. كما نرى بعض العناصر المشتركة التي تربط المستعار

له الكلي مع المستعار منه الكلي وهي (**حاضرٍ خاو**) الذي يدل على الخواء بشكل مباشر بين طرفي هذه الاستعارة الكبرى.

بالنسبة لهذا النوع من الاستعارات الممتدة يجب أن نشير إلى ثلاثية السياب "من ليالي السهاد" لأننا نرى الاستعارة الكبرى بشكل أوضح مما سبق فيها، حيث بنى السياب نصوص هذه القصائد على عناصر كلية كالمعاناة والألم والحرمان وخاصة على **الشعور بالغربة**، فهذه الليالي والغربة تنعكس في طيات القصائد بشكل مبين أحيانًا:

ليالٍ من عذابٍ من سقامٍ لست أنساها: / غريبًا كنت حتى حين أحلم، لستُ في جيكور و لا بغداد. أمشي في صحارى قلبي المسعور (السياب، ٢٠٠٠م:٣٢٣).

فقصيدة "ليلة في لندن" على سبيل المثال تتكون من عدة استعارات صغرى، لكنها تروي لنا آلام السياب ومعاناته في الغربة ومن ثمّ تظهر لنا حنينه وتوقه للرجوع إلى وطنه العراق. إذ يقول في نهايتها:

أعدني يا إله الشرق والصحراء والنخل / إلى أيامي الحلوة،

إلى داري، إلى غيلان ألثمه، إلى أهلي! (السابق: ٣٢٣).

فبما أن العلاقة الأسلوبية ما بين القصائد الثلاثة وتعابيرها واضحة للعيان فقصيدتا "ليلة في باريس" و"ليلة في العراق" أيضًا جاءتا على نفس النمط والبناء الاستعاري فتكمن داخل كل منهما الاستعارة الكبرى التي نجدها تسري في التيار التحتي من نص القصيدة وهذه الاستعارة الكبرى هي عامل أساسي في انسجام نص القصيدة واستعاراتها الصغرى التي نشاهدها على المستوى السطحي وفسَّرنا معظمها في بحثنا عن الصورة الاستعارية في قصيدة "ليلة في لندن" عندما تناول بحثنا الدال الاستعاري والدال الأصلي والمدلول المستقرأ منهما.

٤. النتائج

– إن المحور الانزياحي الرئيس في قصيدة " ليلة في لندن" هو التشخيص القائم على دلالات رئيسية منها " الإنسان" و"البشر" و"النساء" أم الدلالات الفرعية ومنها "يد الإنسان" والأعضاء المرتبطة بالشخص عموما.

– في سياق خلق الاستعارة إن تشعيث وظائف الحواس و تراسلها أدّى إلى انزياحات نحوية غريبة في شعر السياب صنعت فوضى عارمة في ربط الأفعال والعوامل بمعمولاتها أحيانًا لقد أحوجت المتلقي إلى المزيد من التركيز لربط المبتدآت بأخبارها المتقدمة والمتأخرة.

– الاستعارة في شعر السياب استعملت بكثرة وهي تُبنى على أساس المحورية الانزياحة التي تجتمع حولها استعارات أخرى، والتي هي بدورها أحيانًا تؤدي إلى خلق استعارة كبرى يجب أن تُدرك من خلال نظرة شاملة على نص القصيدة أو على جزء كبير منه.

المصادر والمراجع

أ) الكتب

– البحتري، الوليد بن عبيد (٢٠٠١م) **ديوان البحتري**، تحقيق: إيمان البقاعي، ج١، ط١، بيروت– لبنان، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

– بن دحمان، عمر (٢٠١٥م)، **نظرية الاستعارة التصورية والخطاب الأدبي**، ط١، القاهرة، رؤية.

– تشومسكي، نوام (١٩٨٧م)، **البنى النحوية**، ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، ط١، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.

– الجرجاني، عبد القاهر (١٩٩١م)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: أبوفهر محمود محمد شاكر، جدّة، دار المدني.

– ---------- (١٩٦١م)، **دلائل الإعجاز**، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، القاهرة، مكتبة الآداب.

– الجيوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠٧م)، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

– السياب، بدر شاكر (٢٠٠٠م)، **الأعمال الشعرية الكاملة لـ(بدر شاكر السياب)**، تحقيق: ناجي علوش، ط٢، بغداد، دارالحرية.

– عباس، فضل حسن (١٩٩٢م)، **البلاغة فنونها وأفنانها**، ط٣، عَمّان، الأردن، دار الفرقان.

– عبدالحميد،محمد محي الدين (١٣٥٨ش)، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ج٢، ط١٠، قم، نشر ناصر خسرو.

– عبد الله الحراصي (٢٠٠٢م)، **دراسات في الاستعارة المفهومية**، ط٣، مسقط، سلطنة عمان، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والإعلان،كتاب نزوى.

– عبد النور، جبّور (١٩٨٤م)، **المعجم الأدبي**، ط٢، بيروت، لبنان، دار العلم للملايين.

– عصفور، جابر (١٩٩٢م)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.

– كوهن، جان (١٩٨٦م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط١، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال.

– ايكوف، جورج (٢٠١٤م)، **النظرية المعاصرة للاستعارة**، ترجمة: طارق النعمان، الإسكندرية، مصر، مكتبة الإسكندرية.

– مجدي وهبة، كامل المهندس (١٩٨٤م)، **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، ط٢، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان.

ب) الرسائل الجامعية:

– خزاعل، قيس (٢٠١٩م)، **دراسة في بِنية اللغة الشعرية عند بدر شاكر السيّاب بِناءً على نظرية الناقد "جان كوهن" حول بنية اللغة الشعرية ("شناشيل ابنة الجلبي" أُنموذجًا)**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة أراك.

– هاشم، زينب يوسف عبد الله (١٩٩٤م). "**الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني**"، رسالة ماجستير في البلاغة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.

The semantics of metaphorical images in the trilogy of Badr Shaker Al-Sayyab "Sleepless Nights" (Case Study: An Ode to a "Night in London")

Ghais Khazael[1], Mahmoud Shahbazi[2], Khadije Asakere[2]

1. PhD graduate of Arabic Language and Literature, Arak University, Arak. (The Corresponding Author): Ghkh554@gmail.com
2. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Arak University, Arak
3. Master's degree in Arabic language and literature, Payam Noor Bushehr University, Bushehr

Abstract

At the level of meaning that is obtained through various stylistic formulations in language, there is a transition from explicit meaning to desirable meaning and meaning in the context and structure of language. Semantic aberration requires what language gives it in terms of grammatical and linguistic capabilities and applications. In the case of language, it is clear that semantic aberration adds to the richness and breadth of its meanings, so that a single linguistic structure contains thousands of meanings. On the other hand, abnormality in general and deviation from the linguistic standard and in particular in its semantic dimension are the most important elements that distinguish the language of poetry from the language of prose and give that language the character of a complete poem. In this regard, the leading research tries to use the statistical method to the volume and amount of normative and metaphorical constructions in Badr Shaker Al-Sayyab trilogy entitled "Sleepless Nights" based on the poem "Night in London". The basis of anomaly is centralized and centered around which other metaphors are gathered, which in turn sometimes leads to the creation of a large metaphor that needs to be understood and received through a comprehensive look at the entire text of the poem or a large part of it.

Keywords: Contemporary Literature, Metaphorical Basis, Ambiguous Metaphor, Great Metaphor، Badr Shaker Al Sayyab.