الاستعارة ومستويات الميدان السياقي
قراءة في شعر رشدي العامل

أ. م. د. رميض مطر حمد
جامعة الأنبار/ كلية الآداب
قسم اللغة العربية

بِسْمِ اللهِ الرَحْمَنْ الرَحِيمْ

ملخص البحث

تعد دراسة الاستعارة في ضوء الميدان السياقي خطوة نحو تجاوز الدراسات التقليدية التي آثَرتْ هذا الفن البلاغي، وكسراً لقاعدة المألوف منها، وسبيلاً للإفصاح عن بؤرة الاستعارة، ومدى تشكّلها في توسيع المعنى وتخييله في ذهن المتلقي عبر مستويات عدّة من شانها الكشف عن الأواصر الرابطة بين طرفي الاستعارة، فضلاً عن بيان أثر السياق في تحديد مجالات التأويل وحصرها بقصدية رشدي العامل أُنموذج الدراسة، وذلك عن طريق القرائن اللفظية والمعنوية.

المقدمة

تعدّ دراسة الاستعارة في ضوء الميدان السياقي خطوةً نحو تجاوز الدراسات التقليدية التي آثرت هذا الفن البلاغي، وكسراً لقاعدة المألوف منها، إذ اعتاد القارئ التقسيمات المتداولة من تصريحية، ومكنية، ومرشحة، ومجردة ...إلخ؛ لذلك عمدت إلى دراسة الاستعارة ضمن الميدان السياقي، محاولة في التجديد، وفتح آفاق الدراسة وعدم تقييدها في إطار محدد؛ لأن الاستعارة مرتكز الصورة الشعرية، والسبيل المفضي إلى منح النتاج الإبداعي جدّةً وتكثيفاً، وإيحاءً. إذ لا يمكن أنْ يستغني المبدع عنها في تشكيل صوره، أو التعبير عمّا يكتنُّ في خاطره من رؤى وأحاسيس؛ لذلك شرعت في هذا البحث إلى تلمس أثر السياق في التشكيل الاستعاري ومدى إسهامه في الكشف عن العلاقات الكامنة في هذا الفن البلاغي،

والترابط العلائقي بين طرفي الاستعارة، سواءً أكان تقابلياً أم سببياً، أم تلازمياً؛ لأن الاستعارة تقوم على أساس انتاج دلالات مغايرة للتأويل الحرفي، وإعادة بناء جسور التواصل الإبلاغي بين أركان النص الإبداعي المرسل (الباث)، والرسالة (النتاج) والمرسل إليه (المستقبل). إذ إنّ الإجادة في الاستعارة تسهم في انتاج دلالات شتّى، ومنح المتلقي فرصة مشاركة المبدع تجربته الشعورية، فضلاً عن نقل العملية الإبداعية من السطحية والتقريرية الممجوجة إلى جوٍّ من التأمل والتعدد في مستويات التلقي، ومحاولة الغوص وراء المعاني التي رام المبدع بثّها إلى المتلقي، والبحث عن الأواصر الرابطة بين أطراف التشكيل الاستعاري.

في ضوء ما تقدم أكّد المشتغلون في الميدان السياقي ضرورة الكشف عن تلك الدلالات الناتجة عن علاقة المشابهة، أو التكافؤ، أو التناظر، أو الادعاء، هذه العلاقات مجتمعة تتطلب للكشف عنها قارئاً واعياً لطبيعة الترابط الاستعاري.

نفهم من ذلك أنّ الميدان السياقي سبيل للإفصاح عن بؤرة الاستعارة، ومدى تشكّلها في توسيع المعنى وتخييله في ذهن المتلقي عبر مستويات عدّة تمثل محاور البحث.

توزّع البحث على خمسة مستويات، خصص المستوى الأول بدراسة الانفعالية التي تتبيّن بوساطتها شخصية المرسل، وتوضح رؤاه تجاه الأشياء التي شكّلها عن طريق التلاعب بمفردات اللغة. في حين جاء المستوى الثاني ليدرس الإيحائية؛ لأنّ الاستعارة تقوم على أساس الادعاء والتلميح إلى المقصود عن طريق قرائن لفظية أو معنوية. أمّا المستوى الثالث، فتناولت فيه الفجوة ومسافة التوتر بين مكوني الاستعارة، إذ إنّ رؤية الشاعر للأشياء تختلف عن وجهة نظر المتلقي؛ لذلك يحصل التباين في التأويل فيهما، أمّا المستوى الرابع فقد حدد بدراسة البنى العميقة للتشكيل الاستعاري وبيان قدرة المبدع على تجاوز البنية السطحية، وتحدثت في المستوى الخامس عن أثر السياق في تحديد دلالات الاستعارة، ومدى التطابق بين طرفيها؛ لأنّ الطرفين كلّما تباعدا أسهما في منح الاستعارة جِدّة وبعداً صورياً.

آمل أنْ يكون هذا البحث إسهامة جديدة تضاف إلى المكتبة البلاغية.

والله من وراء القصد.

مدخل

للسياق أثر فاعل في تحديد دلالات النص الإبداعي، فهو الذي يحدد طبيعة التأويل وفاعلية الألفاظ؛ لأنَّ الألفاظ مجردة لا قيمة لها ما لم تتجاذب العناق لتشكل نسقاً تعبيرياً يحمل فكرة يروم المبدع إيصالها إلى المتلقي، ومعنًى مغايراً للمعنى القاموسي، فضلاً عن دلالة جديدة تنسجم والفكرة الكامنة في ذهن المبدع، وهذا ما أكّده عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في نظريته التي رأى فيها أنّ «الفائدةَ تعظُم في هذا الضَّرب من الكلام إذا أنت أحسنتَ النظرَ فيما ذكرتُ لك، من أنّك تستطيعُ أن تنقلَ الكلامَ في معناه عن صورةٍ إلى صورةٍ من غير أنْ تُغيِّر من لفظِه شيئاً، أو تحوّلَ كلمةً عن مكانها إلى مكانٍ آخرَ وهو الذي وَسِعَ مجالَ التأويل والتفسير».[١] بمعنى أنّ التأويل لا يمكن انْ يقع في اللفظة المفردة، بل في السياق والتركيب الجملي.[٢]

والمتأمل في هذه النظرية يجد أصحابها ينظرون إلى القرينة بوصفها سياقاً يتمُّ عن طريقها تلمس المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، فضلاً عن المفردات الأخرى التي تنتظم في السياق اللغوي، بدليل أنّنا لو اكتفينا بـ (رأيت أسداً) لتبادر إلى ذهن المتلقي أنّ المتكلم قد رأى الأسد على الحقيقة، ولكن لو قلنا: (في المعركة) لتغيّر الفهم؛ لأنّ المعركة ليست موطناً للحيوانات، بل للفرسان الشجعان، فترى كيف أسهمت القرينة التي وسموها بـ(السياق) في توضيح الشبه، وإزالة اللبس على القارئ.

كلُّ ذلك محصّل في التشكيل الاستعاري القائم على المشابهة أو المقارنة بين الأشياء المتباينة عن طريق عقد صفة مشتركة بين طرفي الاستعارة؛ لأنّ «الصورة المعمولة فيها، كلَّما كانت أجزاؤها أشدَّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤمُ بينها مع ذلك أتمّ، والائتلافُ أبينَ، كان شأنها أعجبَ، والحذْقُ لمصوّرها أوجبَ».[٣]

نفهم من ذلك أنّ عبد القاهر قد حدّد مهمة المتلقي في إيجاد النسيج الرابط بين الطرفيين المتباينين؛ لأنّ الانسجام لا يتمّ إلّا بعد تقريب الفجوة بين هذين الطرفين، فكلّما اتسعت الفجوة زاد التأويل والبحث، بغية الوصول إلى الأواصر الرابطة بين طرفي الاستعارة؛ لأنّ «المعاني في المجال الاستعاري تتفاعل، فيكون (التوسع). هذا التوسع هو الذي يحدث

الغموض وعلى هذا الأساس تتحدّد مهمة المستقبل بأنّه المعوّل عليه في تحليل البنية الجديدة، وتزداد مهمة المتقبل صعوبة عند حذف الطرف الرئيس في الاستعارة، أي في الاستعارة المكنية، وكذلك عند حذف ما يلائم المستعار والمستعار له في نطاق الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية».[٤]

وممّا يدعم قول الزيدي أنّنا لو تأمّلنا قول البحتري:

يُـــؤدّونَ التّحِيّـــةَ مِـــنْ بَعِيـــدٍ إلـــى قَمَـــرٍ مِـــنَ الإيـــوَانِ بَـــادِ[٥]

فترى لفظة (القمر) قد حلّت مكان الأمير الذي شبه بالقمر بجامع العلو والرفعة، إذ عمد الشاعر إلى حذف الطرف الرئيس (الأمير) ممّا أوهم المستقبل أنّ المقصود القمر عينه، وآية ذلك قوله: (مِنَ الإيوَانِ بَادِ)، إلّا أنّ السياق يوحي غير ذلك؛ لأنّ الشاعر قال: (يؤدّون التحية) فمن غير المعقول أنْ تؤدّى التحية للقمر، إذن، يمكننا القول إنّ السياق قد منح الاستعارة دلالة مغايرة، وأسهم في تحديد المقصود الذي رامَه المبدع، هذا يشير إلى أنّ السياق يمثل المرتكز الذي تنطلق منه الاستعارة؛ وهو الذي يحدد نوع العلاقة التي تربط بين طرفي الاستعارة لذلك آثرت دراسة الاستعارة في إطار الميدان السياقي الذي يشكل مع الميدانين الآخرين الدلالي والتداولي هدف الشاعر في الاستناد إلى البنية الاستعارية. فالاستعارة سبيل يفضي إلى الكشف عن شاعرية المبدع وقدرته التصويرية، لأنّها « تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرجَ من الصدَفة الواحدة عِدّةً من الدُّرَر، وتَجْنِيَ من الغُصْن الواحد أنواعاً من الثَّمر».[٦]

والجدير بالذكر أنّ الميدان السياقي وسيط بين المبدع والمتلقي وسبيل إلى فهم الاستعارة بعيداً عن التأويل الحرفي وإرشاد المتلقي إلى ما يوحيه السياق؛ لأنّ أصحاب هذه النظرية يرون أنّ الاستعارة «عملية خلق جديدة في اللغة ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة ترتيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنّها منحت تجانساً كانت تفتقده، وهي بذلك تبث حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة... عن طريق تمثيل جديد له».[٧]

وحري بي أنْ أذكر أنّ عبد القاهر الجرجاني قد سبق الأسلوبيين الغربيين في تحديد أثر السياق في تدبّر المعنى وبيانه؛ إذ رأى أنّ اللفظة المفردة لا يتبين حسنها إلّا مع جاراتها من الألفاظ، هذا الكلام يشمل ضروب المجاز المختلفة، إذ قال: « وهل تجدُ أحداً يقولُ : (هذه اللفظةُ فصيحةٌ) إلاَّ وهو يعتبرُ مكانَها منَ النظم، وحسنَ مُلائمةِ معناها لمعنى جاراتِها، وفضلَ مؤانَستها لأخواتها، وهل قالوا : (لفظةٌ متمكِّنةٌ ومقبولةٌ) وفي خلافهِ : (قلقةٌ، ونابيةٌ، ومستكرهةٌ) إلّا وغرضُهم أن يُعبروا بالتمكُّن عن حسنِ الاتفاقِ بينَ هذه وتلك من جهةِ معناهُما، وبالقلقِ والنُبوِّ عن سوء التلاؤم. وأنَّ الأولى لم تَلتَقِ في الثانية في مَعناها، وأنّ السابقَةَ لم تصلُحْ أن تكونَ لِفقاً للتالية في مُؤدَّاها».[٨]

عليه يمكننا القول إنّ للسياق أثراً جليّاً في تحديد فاعلية الاستعارة، والكشف عن العلاقات المختلفة داخل البنية الاستعارية، فضلاً عن إمكانية التوسط بين المبدع ومتلقيه، ولاسيما إذا كان المتلقي واعياً لروابط الاستعارة وعارفاً بطرائقها في التغيير والتحويل. لذلك عدّ الدكتور محمد مفتاح الاستعارة مثار عناية «اللسانيين وفلاسفة اللغة والمناطقة وعلم النفس والأنثروبولوجيين، ونتيجة لهذه الاتجاهات المختلفة، فإنّ النظريات حول الاستعارة وتأويلها تنوّعت واختلفت».[٩]

في ضوء ما تقدّم سأحاول اتّخاذ شعر رشدي العامل[١٠] سبيلاً للكشف عن مستويات الميدان السياقي، ومدى التلاؤم بين تلك المستويات وما ينتج عن النسق الاستعاري من أفكار تتعلق بتفسيرها وتأويلها.

أولاً : المستوى الانفعالي:

ممّا لا شكّ فيه أنّ الاستعارة تقوم على بنيتين: سطحية، وعميقة، وقد يؤدي غياب أحد طرفيها إلى إيهام المتلقي؛ بسبب عدم الفرز بين هاتين البنيتين، إذ يستدعي ذلك سياقاً يزيل هذا الوهم، ويجعل القارئ يتلمس الطرف الغائب عن طريق القرينة.

إنّ قيمة الاستعارة تكمن في هذا الغياب، الأمر الذي جعل النقّاد الغربيين يولون أهمية للاستعارة؛ لأنّها تمثّل نتاجاً ذهنياً، فقد أشارت (كارولين سبيرجون) وتبعها (جيرالد أنطوان) إلى

فاعلية الاستعارة من حيث وظيفتها العاطفية أو الانفعالية؛ لأنّ الوظيفة الانفعالية تتعلق بالمتكلم من تعجب واستفهام، فهي «تساعد على توضيح شخصية الكاتب أي المرسل»،[١١] وما يعتريه من قلق أو اضطراب نفسي، أو هدوء عاطفي، كلّ ذلك يتمثل عن طريق التشكيل الاستعاري الذي يستدعي حضور أحد الطرفين وغياب الطرف الآخر. هذا الفعل الاستعاري دفع الدكتور محمد عبد المطلب إلى القول إنّ: «تغيّب أي طرف يتم في سياق أحادي، فعندما نقول: (رأيت أسداً في المعركة) يكون حضور بنية الاستعارة لازماً، فالاحتكام في التحول من التشبيه إلى الاستعارة يتأتى بالنظر في السياق، فإذا كانت عناصر التشبيه متحققة على المستوى السطحي، فإنّ هذا يحسم القول بالتشبيه، أمّا إذا كانت غائبة، فإنّ النظر في البنية العميقة، هو الذي يؤدي إلى لقول بالاستعارة؛ لأنّ الغياب التقديري لا يلغي أبداً كون هذا الغائب محلِّقاً في الفضاء، يعمل على التذكير به لتحقيق الشكل الاستعاري».[١٢]

تتحقق فاعلية الاستعارة إذا كان هناك إدراك من لدن المبدع لقيمة الاستعارة في الإبداع الشعري، ومعرفةٌ بقدرتها على الإيحاء، ونقل التجربة الإبداعية من السطحية إلى العمق، الأمر الذي يجعل المتلقي يتأمل النص بغية الإمساك بالطرف الغائب، وربطه بالطرف الآخر، ومحاولة التعرف على المبدع عن طريق نصّه، ولكي تكون الصورة واضحة، نتأمل قول رشدي العامل في مجموعته (حديقة علي):

يا ولدي

هل أفتح في صدرك، جرحاً آخر

لو قلت، بأنَّ الجُرحَ الأوّلَ

لم يهرب حتّى الآن

لو أخبرتُكَ أنّ البستانْ

جفَّ، وأنَّ سواقيهِ تلوبُ بلا ماءٍ

والوردُ الذابل يشكو كفَّكَ

نائيةً والأغصانْ

تسألُ عنك، وأَنَّ الرمّانْ[١٣]

المتأمل في هذا المقطع يجد بؤرة الاستعارة تكمن في لفظة (يا ولدي) الذي اتخذها الشاعر سبيلاً للبوح بمكنونه الداخلي، إذ مثّل علي حياة والدهِ بكلّ تفاصيلها، بفرحها، وحزنها، وماضيها المليء بالأسى، وحاضرها المُكلل بقساوة المرض والغربة، ومستقبلها المجهول الذي مثّله (علي) بنزوحه عن أرض الوطن، الأمر الذي جعل والده المشلول يتفقد ما غرسته أيدي ولده، ففيها روح علي وبصماته التي أثمرت ورداً جميلاً وأشجاراً يانعة، هذه الحديقة رمز للبقاء والجمال، وهي ذات الشاعر نفسه التي أضحت ذابلة بسبب هذا الرحيل الأبدي، ومعادل موضوعي لحالته النفسية المتأزمة ، فالبستان جفّت سواقيه، فهي متوجّعة، للإشارة إلى جفاف أوردة الشاعر التي لم تعد قادرة على إيصال ذلك الدم إلى ساقيه، والورد يشكو، والأغصان تسأل عن ذلك الوجه البشوش، وتلك الأيادي الندية المعطاءة.

يتّضح المستوى الانفعالي ببروز شخصية المبدع عن طريق مفردات (حديقة علي) التي تعد رمزاً لحياة العامل، إذ شكّل غياب علي هاجساً مخيفاً صيّر الشاعر مترقباً على الدوام يوم اللقاء قبل الرحيل، وفي هذا الصدد يقول الشاعر حميد سعيد: «فإنّ علياً وحديقته ليس سوى الحياة بكلّ ما فيها، المتحقق والحلم، المشروع والواقع، الكبوة والأمل، الوطن والإنسان، الماضي والحاضر والمستقبل. إنّ علياً وحديقته هما رشدي وحديقته .. الحياة».[١٤]

حاول الشاعر عن طريق الابتداء بالنداء لولده ومن ثمّ الاستفهام: (هل أفتح في صدرك...) مخاطبة ولده، ملتمساً سماع أنينه وشكواه؛ لأنّ الشاعر في حالةٍ من اليأس والإحباط؛ لذلك تجده يمزج بين النداء والاستفهام، بغية استدعاء ولده الغائب الحاضر ليجيبه عن تساؤلاته. إذ اتخذ من عناصر حديقته التي يرى فيها عليّاً سبيلاً للإفصاح عن رؤاه التي بقيت متأرجحة بين اليأس والرجاء؛ لذلك سعى إلى استنطاقها، بغية إيصال شكواه إلى ولده، فأخذ يتطلع في سواقي الحديقة، ويصغي لشكوى ورودها وأغصانها، محاولة منه إشراك المتلقي مأساته، إلّا أنّ الجرح الأول لم يزل ينزف دماً، فليس من الحكمة بمكان فتح جرحٍ آخر، فالجرحُ الأولُ فُتح برحيل علي إلى إسبانيا، أمّا الجرح الآخر الذي يخشى فتحه، فهو بقايا علي

التي تذكّره على الدوام بذلك الراحل، فهو في ذاكرته يعدُّ السنين التي أصبحت حاجزاً بينه وبين علي فيقول:

ثلاثَ سنينٍ

إلى أينَ تمضي السنينْ

وأينَ تغذُّ الخطى

..صوبَ أيِّ البحار

تروحُ المراكب والأشرعه

أما تعبت من خطاكَ الدروبُ

.. وأغفت بمركبك الزوبعهْ

أما رنّح الصحو حُلمَ السفينْ[١٥]

قدّم العامل في هذا المقطع مجموعة من العلاقات التي تربط التشكيل الاستعاري. استطاع الشاعر عن طريقها الإفصاح عن عمق معاناته، بسبب مضي هذه السنوات التي غدت مسرعة، فشكّل دوران الزمن هاجساً أرّق الشاعر وزاد حيرته، خشية تقادم الزمن من دون رؤية ولده، الأمر الذي دفع الشاعر إلى مخاطبة الدروب الصمّاء التي لامست خطواته، محاوراً إياها، أما تعبت؟ للإشارة إلى نصبه، وقلة حيلته، فالشاعر – إذن – يعيش اغتراباً زمانياً، وآية ذلك مخاطبته زمناً مجهول العوالم لا نهاية له؛ لأنّ الشاعر في حالة ترقب للقاء؛ لذلك يرى الزمن مفتوحاً مسرعاً، بخلاف الزمن في أسوار المعتقلات الذي بدا صامتاً.

يعزف الشاعر في هذا المقطع على وتر مفقودٍ، فالزوبعة على سرعتها وحيويتها غمضت جفونها في مركبه، لتسمح بسير المراكب معلنةً اللاعودة، وأنّ الحلم هو السبيل لذلك اللقاء، فغدا هذا الحلم لغزاً محيراً يطارده، يسعى إلى الخلاص منه، فترى المرارة قد اعتلت فمه، والخوف من مفاجأة الموت إياه غدا همّاً يساوره في كل حين؛ لذلك استند الشاعر إلى الاستعارة لنقل عاطفته إلى المتلقي عبر بنية لم تكن «بسيطة ساذجة، يتمُّ فيها تحوّل أحد

الطرفين للآخر في مستوى السطح فحسب؛ لأنّ هذا الإدراك فيه تسطيح بعيد عن الأدبية، وبعيد عن الإيصالية معاً، فالاستعارة ملازمة لعمليات ذهنية ونفسية معقّدة تتنافر مع مثل هذا التسطح الذي يدفع إلى دائرة المباشرة».(١٦)

إنّ قلق العامل من الفراق الأبدي دفعه إلى التساؤل عن هذه الرحلة، قائلاً:

هل هي نزهةٌ؟

تلك التي سكنت ضلوعي هذه السنوات.

أم هي رحلةٌ مع نفسي والعالم، عبر ولدي؟

لا أدري

...

ما فتئ الحلمُ بالمرافئ البعيدة، والبحار

الزرق، والأرصفة النائية، هاجساً

يعيش معي، غير أنّ الوطن، مرفأي

الأوّل والأخير.(١٧)

ابتدأ العامل مقطوعته بالاستفهام الإنكاري، للإشارة إلى حيرته وقلقه، وما آلت إليه حالته المتأزمة، لذلك فهو يتساءل : أهي نزهة؟ أم فراق أبدي؛ وذلك للترابط العلائقي بين النزهة والرحيل؛ لأنّ النزهة فيها عودة، بخلاف الرحيل، الأمر الذي دفعه إلى أنْ يجوبَ بخياله العالم عبر نفسه، وولده، والمرافئ، والأرصفة النائية، واضعاً في حسبانه تحقق أحلامه، وأنّ ما حدث لم يكن سوى نزهة قصيرة، معلّلاً النفس بالآمال، ومستدعياً المتلقي إلى مشاركته هذا الحوار، بغية إزاحة همٍّ ثقيلٍ أرّقَ الشاعر، وأنهكَ جسده. فترى السياق بمفرداته قد أسهم في خلق حالة من التعادلية بين النزهة والرحلة الأبدية، مستغلاً ما تقدّمه الاستعارة من جمع بين الرحيل المادي والمعنوي، ومدى قدرة الشاعر على توظيف رحلة ولده للتعبير عن الوجع الذي سكن ضلوعه، والتطواف في فضاء العالم الواسع، ليطلع القارئ على الدروب التي سلكها ولده

والبحار التي اجتازتها مراكبه، والأرصفة التي حطّت عليها، ليعلن أخيراً أنّ الوطن مرفأه الأول والأخير لإشعار ولده بضرورة العودة لتحقيق الأمل المنشود عبر التتابع الاستعاري القائم على علاقات عدّة لا يمكن أنْ تحدد إلّا «بتوافقها مع المستوى اللغوي المباشر في علاقاته السياقية ليحدد الدور الدلالي الذي تقوم به الاستعارة في السياق».[١٨]

إذ تكمن بؤرة الاستعارة في تلك الرحلة التي سكنت ضلوع الشاعر، وعاشت معه، وشكّلت هاجساً لم يفارقه عبر سنين، تغلغل في أعماق الشاعر، الأمر الذي جعل الحزن يخيم على افكاره، باحثاً عن مخرج من محنته، وبذلك تكون الوظيفة الانفعالية قد تحققت عن طريق الرموز التي اعتمدها العامل من دون الإفصاح المباشر عن تجربته الشعورية؛ لأنّ «الرسالة لا تقدم ولا يمكن أن تقدم معنى التعامل، وإنّ نسبة عالية من المعنى الذي يرد إيصاله يفهم من السياق والشفرة ووسائل الاتصال. فالمعنى باختصار يكمن في الفصل الاتصالي بمجمله، وهذه حالة تتأكد بحقيقة أنّ اللغات كلّها تضمُّ عناصر قواعدية ليست لها معانٍ دقيقة بحدّ ذاتها، وتكون حسّاسة تماماً للسياق الذي ترد فيه، بعبارة اخرى أنّ معناها قادرٌ على التعبير بدرجة كبيرة اعتماداً على كيفية استعمالها وعلى مكان وجودها».[١٩]

نفهم من ذلك أنّ الوظيفة الانفعالية تعنى بالمرسل ومدى قدرته على حسن اختيار مفردات تشكّل سياقاً يسهم في إضفاء مسحة جمالية على النص الإبداعي، وهذا يتطلب مبدعاً قادراً على توظيف الاستعارة بما يتلاءم ورؤاه، فضلاً عن متلقٍ مدرك لِما يريده المبدع، وقادرٍ على التوصل إلى فكّ رموزه؛ لأنّ سوء الفهم كان سبباً في استهجان نتاج شعري على درجة عالية من الرقي والنضج الفني، لذلك ينبغي أن تكون الصلة وثيقة بين المبدع ومتلقيه، كما يجب أنْ تكون الرسالة سبيلاً للإفصاح – على وفق هذه الوظيفة – عن رؤى المرسل؛ لأنّ غاية المبدع الإقناع والتأثير، فضلاً عن الإبلاغية، وهذا لا يمكن أنْ يكون عبر البنى السطحية، بل بوساطة بنى عميقة، يكون السياق والقرائن دليلاً على تمثيلها في ذهن المستقبل.

ففي قصيدة (الصمت في المنفى) يقول العامل:

ولمحـــت أزهـــاري علـــى ضـــفة مهجـــورةٍ، تبكـــي وتنتحـــبُ

قالـــــت: تحلّـــــق فـــــي مرابعنـــــا الشـــــمسُ، والأمطـــــارُ، واللهـــــبُ
وهنـــا، هنـــا لـــم يبـــق فـــي ضـــفتي إلّا رمـــــالُ البحـــــرِ، والخشـــــبُ
إلّا عويـــــلُ المـــــوجِ مرتجفـــــاً والجـــــوعُ، والحرمـــــانُ، والسَّـــــغَبُ
أتظـــــلُّ خلـــــفَ السُّـــــورِ، جائعـــــة عينـــــانِ ســـــلَّ بريقهـــــا التعـــــبُ
ويظـــــلُّ منطويـــــاً، بوحشـــــتهِ قلـــــبٌ، يلـــــوكُ الصّـــــمتَ، مغتـــــربُ[٢٠]

يكمن ثراء التشكيل الاستعاري في إضفاء طابع الإيحاء على تلك الزهرة التي بدت ناحبة وباكية، بسبب الترابط التلازمي الذي منحه السياق لتلك الصورة. إذ إنّ ملامح الزهو قد اختفت، وحلَّت محلها رمال البحر، والخشب، وعويل الموج، والجوع، والحرمان، والسغب، ليعلن العامل عن وحشة ألمّت بتلك الزهرة التي تمثل معادلاً موضوعياً لحالة الشاعر المتأزمة، بسبب الإحساس بالغربة التي رمز لها برمال البحر، وعويل الموج المتعالي، فضلاً عن قوله: (أتظل خلف السور جائعة) للإشارة إلى حالته وهو يعيش خلف قضبان السجن إبان العدوان الثلاثي على مصر. الأمر الذي دفعه إلى منح الزهرة سمات مغايرة للزهو، والعبق والنضارة، بغية لفت نظر المتلقي إلى ما آلت إليه حالته، وهو مقيّد بين جدران السجن، ليضع العامل القارئ أمام تعادلية للزهرة، حال كونها في مكانها المناسب، وحال كونها في ارض قاحلة، فالشاعر – هنا – يعلن عن تمرده على القيود التي كُبّل بها، فهي رمز للسكونية والصمت. لذا يمكننا القول إنّ الانفعالية جسّدها التشكيل الاستعاري؛ لأنّ الاستعارة نتاج تفاعلي بين حدّين متباينين، يسعى الشاعر عن طريقها المزج بين هذين الطرفين، وتقريب الفجوة ومسافة التوتر بينهما بالربط بين طرفي الاستعارة بعلاقة «اتحاد وامتزاج؛ لأنّ الاستعارة – أو بمعنى أصح – التعبير الاستعاري لن يكون إلّا نتاجاً لتفاعل هذين الحدّين».[٢١] ويتأكد ذلك بقول العامل:

لا تحزن يا ولدي

إنّ الشمعة تذوي بين الظلمة والنارْ

لكن الليل يروح

وتضحك للأطفال عيون الشّمس

ويرقص بين الظلمة والفجر، نهارْ[٢٢]

المتأمل في هذا المقطع يجد شبكة من العلائق الاستعارية، تبدأ أطرافها بلفظة (الحزن) الذي نهى فلذة كبده أنْ يأبه له، عبر ترابط تقابلي محوره (الشمعة)التي تمثل ذات الشاعر، إذ أبان عن احتراقها وذبولها في أثناء الليل البهيم، وحرقة النار إياها، ليشير إلى طول هذا الليل، وكأنّ نجومه قد شدّت بحبال متينة، فليله ثقيل بسبب هذا الراحل، والغربة سلبت بريق عمره، بغية لفت نظر المتلقي إلى حالة التمزق الداخلي والصراع النفسي الذي يعيشه، وما الشمعة المتآكلة إلّا رمز لنفاد عمره جرّاء هذا الرحيل الأبدي لولده الذي أحال حياة الشاعر سقماً وبحثاً عن خيط يوصله إلى هذا الراحل الذي لم يجئ، ليؤمل نفسه بغدٍّ مشرق تبدو الشمس فيه ضاحكة تداعب الأطفال، والنهار يرقص بين الظلمة والفجر مستبشراً بحلوله على الخلق بعد ليل طويل مبهم.

هذا التشكيل الاستعاري الذي عمد إليه العامل يهدف إلى الإفصاح غير المباشر عن حالته الشعورية المترقبة لذلك الرمز الذي عُدّ عنواناً لعذاب الشاعر أو شقوته، وغربته الزمانية والمكانية، إذ أسهم السياق في منح الاستعارة بعداً إيحائياً، وكثافة صورية تحتمل تأويلات عززها البناء الاستعاري المتمثل بضحكة الشمس، ورقص النهار، وهذا يشير إلى أنّ الاستعارة ليست «مجرد تغيّر في المعنى، إنّها تغيّر في طبيعة المعنى او نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي».[٢٣]

نفهم من ذلك أنّ الاستعارة على الرغم من تفرّعها من التشبيه إلّا أنّها تتمايز عنه في أنّها «تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة».[٢٤] وهذا ما حدث فعلاً عندما أنسن الشاعر الشمس وجعلها ضاحكة،وصير النهار راقصاً ، محاولة منه

استبدال دلالتهما، وخلع لوازم الإنسان الغائب عليهما، ليكون المبدع «في مواجهة بناء لغوي طارئ، أو (منحرف) أو (معدول) عن بنائه الأصلي، إذ المواضعة تقتضي التزام كلّ دالٍّ بمدلوله، فعندما نهز علاقة التطابق بين الدالّ والمدلول، وتوسيع الدالّ ليشمل دلالتين معاً، نكون قد تجاوزنا الدلالة الوضعية إلى وضع إبداعي جديد».[٢٥]

ثانياً: المستوى الإيحائي:

يتمثل هذا المستوى بالفعل الإيحائي المتشكّل من البناء الاستعاري القائم على الادعاء، يقول الدكتور يوسف أبو العدوس: «فالاستعارة الإيحائية هي الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية، وحالات شعورية إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة».[٢٦] كذلك تحدثت كارولين سبيرجون عن وظيفة الصورة الاستعارية قائلة: «إنّها الإيحاء بشيء ما لشخص ما بطريقة غير مباشرة».[٢٧] ويرى جيرالد أنطوان أنّ «الصورة وسيلة إيحاء تلميحية غير مباشرة».[٢٨]

تكمن قيمة الاستعارة في إيحائيتها وإثارتها المتلقي وحثّه على تتبع الغائب والحاضر في طرفي الاستعارة، والبحث عن الروابط بينهما، إذ إنّ العلاقة بينهما كلّما كانت بعيدة عن التداول والألفة ، كان الدفق الاستعاري أكثر إيحائية وقدرة على التأويل؛ لأنّ المباشرة تقتل الإبداع «فالذي يضفي على الصورة فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً له علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثر خلفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن».[٢٩]

وما يؤكد ذلك قول رشدي العامل:

في الممرات كلُّ المسافات تبكي

في الحديقة،

تسأل عنك الشجيراتُ،

يسأل عن ظلّكِ العشبُ

هذا أوانُ الخريفْ[٣٠]

في هذا المقطع يستشعر العامل عظم الخيانة، وأنّ الركون إلى امرأة أكذوبة، الأمر الذي دفع المبدع إلى الطبيعة ولا سيما الحديقة التي تمثل له الحياة بكلّ تفاصيلها، جاعلاً إياها تسأل عن تلك الغائبة التي آثرت الرحيل هي الأخرى، مبالغة منه بارتباط تلك الحبيبة بأعزِّ ما يمتلكه الشاعر ، فالحديقة: حبيبته، وولده، وحياته، فثمّة ارتباط تلازمي بينهما، فهي تزهو بزهوه، وتذبل بذبوله، وتشكو لشكواه، وقد استطاع العامل بإيحائية جميلة الإشارة إلى حالة التأزم التي عكستها البنية الاستعارية وعزّزها السياق اللغوي، إذ يشير السياق إلى حالة من القلق يساور العامل بسبب خيانة حبيبته وتركها إياه، والبحث عن فارس آخر، مدّعياً أنْ شيخوخته حالت دون تواصلها معه، لذا يقول:

عندما الشاعر يهرمْ

تتناساه ورود الصبحِ

والجدولُ

والوجهُ المنعّمْ

غير أنّ الوردَ قد يذبلُ،

والجدول قد ينضبُ

والوجه يُهدمْ

وتظلُّ الكلمات.[٣١]

في هذا المقطع يشير العامل إلى وطأة الزمن عليه، فقد نال من ملامحه، وغيّر نظرته إلى الحياة، الامر الذي جعله يستعين بالطبيعة ليرمز إلى ترابطها التلازمي مع الإنسان، فالورد يذبل حال غفلة الإنسان عنه، وعدم رعايته، كذلك العاشق فإنّه يذبل إذا ما صدَّ المحبّ عنه وجفاه. إذ أراد الشاعر عن طريق الورود، والجدول، والوجه المنعم الحياة بكلّ حيثياتها. فكلّ ذلك يفنى بالإهمال، إلّا أنّ الكلمة تبقى مدوّيّة تأبى الرحيل، هذا التأويل يفضي إلى فهم

الاستعارة على أنّها «تثير في عقل القارئ كلَّ تداعٍ وارتباط يؤديان إلى الأفكار التي تكمن وراء الألفاظ».[٣٢]

إذ إنّ المتأمل في المقطع الثاني يساوره سؤال حول العلاقة بين الإنسان ورموز الطبيعة، علماً أنّ هذين الطرفين متنافران، إلّا أنّ الشاعر حاول أن يلتقط أوجه الشبه بينهما، ولم يعمد إلى تغييب أحد الطرفين، بل جعلهما متقابلين وبينهما ارتباط تلازمي، بغية إثارة انتباه المتلقي إلى أنّ هناك معادلاً حسّيّاً بينهما، وليست هناك فجوة بين طرفي الاستعارة، الأمر الذي يجعل الاستعارة واضحة بعيدة عن المبالغة، إلّا أنّ التأويل فيها جائز بما يتناسب ومهمة الاستعارة «التي لا يواجه المتلقي منها إلّا صورتها الأخيرة، وهي مواجهة تكفي في استيعاب الصورة جملة، لكن الكشف عن نظامها ورصد خطوطها التي تتحرك حركة جدلية، يقتضي العودة إلى مجموع هذه التفاعلات الداخلية».[٣٣]

وتأمّل قول رشدي:

أريدُ أنْ أصرخ يوماً

أنّني حزين

وأنّ أجيالاً من الشقاء

تدبّ في نفسي، بلا مصير

أريد أن أضحك،

أنْ أبكي، كما أشاء

أريد أنْ أحيا، فيا أقصى من السّماء[٣٤]

ففي زحمة هذه الآهات ينبلج نور جديد على الوضع السياسي في العراق رآه الشاعر في عيون الأطفال الذين نسجوا من خيوط الشمس نجوماً متلألئة تملأ سماء العراق بهاءً وألقاً.

يا أيُّها الشاعر .. إنّ الشمس .. في الطريق

يمسكها الأطفال في بغداد .. يصنعون

منها نجوماً .. تملأ العراق

...

وطلقة سوداء .. في عيون

جنودِ أمريكا.. إذا امتدّت .. إلى العراق[٣٥]

فترى العامل قد جسّد الشمسّ وصيّرها لعبة بأيدي أطفال العراق بوصفهم الجيل الذي لم تعلق في ذهنه رواسب الاستعمار والتسلط والإقطاع، جيل لم يدنس إلّا أنّ هذا البهاء سرعان ما نُحر أو اغتيل، فتبدد الحلم إلى سراب

أريدُ أن أغتالَ أغنيه

وردية اللون.. شماليه

أسرقُ من أعراقها السكرى

فرحة فلاح.. طفوليه

ولهفة المنجل، للحقلِ

وضحكة الطفل ..

أريد أن أغتال .. أغنيه

خلف ضلوع الليل .. مرميّه

أردها دامية الظلّ

حزينة البوح .. جليديه..[٣٦]

يعقّب على الشوك قائلاً: «وبعد وداع الأيام الفائتات أيام الاستعمار، والإقطاع،... وفي غمرة نشوتنا بالظفر، بالثورة، بالحياة، يلوح خنجر يريد نحر الثورة، واغتيالها، وينهض التآمر».(٣٧)

أراد الشاعر بوساطة هذه التقابلات القائمة على الادعاء رسم صورة موحية للثورة التي حلم بها الشاعر؛ لذلك عدّها أغنية وردية تغنّى بها الفلاح، والمنجل، وابتسم لها الأطفال، إذ استطاع الشاعر تجسيد ذلك عن طريق السياق الذي أسهم في إثراء الصورة المراد إيصالها إلى المتلقي، فجاءت الألفاظ متناسقة تنسجم وحالة الفرح (وردية اللون، شمالية، فرحة الفلاح، لهفة المنجل، ضحكة الطفل)، وبالمقابل أتى بما يختلف عن تلك الصورة: أغتال أغنية، خلف ضلوع الليل، دامية الظل، حزينة البوح)، ليشير إلى أنّ هناك فرحاً أُغتيل.

وتأمّل قوله:

تفتحُ عينيها، في ضوء الفجرِ

على ضحكةِ ثغر النارنجِ

وخضرة أوراق الآسِ

فتبسمُ العينانِ، وتفتح كفّاها الشباكَ

...

وتضحك: «أشعرُ بالدفءِ يعانق أهدابي»

كانتْ ترقبُ كلَّ صباحٍ،

لحظةَ يلثمُ ضوءُ الشمسِ جبينَ الوردِ(٣٨)

تكمن بؤرة الاستعارة في هذه الحسناء التي تفتحت عيناها لتضيف ألقاً إلى ألق الصباح، إلى ضحكة الأطفال، وابتسامة النارنج، وخضرة أوراق الآس، وضوء الشمس يلثم جبين الورد. كلُّ ذلك أسهم السياق في نقله إلى المتلقي، عبر تشكيلات استعارية ذات طابع إيحائي قائم على ادعاء المقاربة بين هذه الأشياء والطبيعة الإنسانية، لينقل الشاعر القارئَ إلى جوٍّ مغاير

لأجواء الحزن التي اصطبغت بها قصائده عن طريق تسخير مفرداته للبوح عن مشاعره، معتمداً السياق في ذلك؛ لأنّ «السياق هو الذي يعطي المدلولات، فإنّه من جانب آخر هو الذي يعطي الشكل التركيبي للعبارة، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما، وكلّما أتيحت لنا – بدقة – رصد السياقات التي تحيط بعملية الإبداع كلّما استطعنا نفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام».[٣٩]

استطاع الشاعر عن طريق التشكيل الاستعاري التعبير عن حالة الزهو التي انتابته، محاولة منه عكس حالته الشعورية عن طريق تتابع الأفعال (تفتح، تبسم، تضحك، يلثم) خالعاً لوازم الإنسان الغائب عليها، للإشارة إلى أنّ الغائب هي ذات الشاعر، التي استشعرت الفرح بالوضع الجديد الذي آل إليه العراق، مستغلاً التفاعل بين عناصر الصورة الشعرية؛ لأنّ تلاؤم هذه العناصر مع بعضها «ومع التجربة الشعورية، والجو النفسي العام، من أهم مقومّات قدرتها وفاعليتها في التأثير والإثارة».[٤٠]

ويتأكد ذلك في قوله:

أيقظي الغفوة يا كفّ الضحى

والهبي يا رقصة السَّروِ الربابا

رنّحي بالقبل السكرى فماً

نحن صنوان،

رفيقا سفرٍ

زادنا الصمتُ،

طعاماً وشرابا

وسميرا غربةٍ تجمعنا

وأنيسا وحشة[٤١]

تدور القصيدة في فلك الغربة المكانية التي يعيشها هذان الصنوان، إذ إنّ رحيل ولده بمثابة رحيل الشاعر في فضاءات العالم الواسعة، فقد اتخذ الشاعر من هذا الرحيل رمزاً لحالة الوحشة التي تصاحبه في حلّه وترحاله، الأمر الذي دفعه إلى تشكيلات استعارية أسهم السياق في الإفصاح عنها، إذ حاول الشاعر إثارة عامل الزمن الذي أطبقت رموزه عليه، من ليل وغفوة، لذا فهو يخاطب الضحى، علّ كفّه تضرب دجى الليل لتزيحه، والسرو في ميلانه علّه يثير صوتاً مطرباً تهشّ له نفس الشاعر التي آثرت العزلة بعد هذا الرحيل.

عدّ الشاعر رحلة ولده رحلته، فهما سميران في الغربة والوحشة، لا ينفك أحدهما عن الآخر، ليؤكد بذلك أن المحنة مشتركة بينهما، وأنَّ هذا الرحيل رمز لرحيل الشاعر، «فلكل شيء في الطبيعة لغته المتصلة بالعلو، تلك اللغة التي لا تبدي نفسها إلّا في مظاهر من الرموز والشفرة، إنّها لغة تحكمها جدلية الفعل والانفعال، وتنظّمها علاقة الإرسال والاستقبال».[٤٢]

والملاحظ في هذه القصيدة جمال اللغة وإيحائية التعبير الاستعاري القائم على الادعاء، بغية إشراك المتلقي في البحث والتأويل، والكشف عن العلاقات التي تربط خيوط النسج الاستعاري ، كلُّ ذلك تجسد في السياق الذي انتظمت فيه هذه المفردات (رقصة السرو، زادنا الصمت).

نفهم من ذلك «أنّ النظرية السياقية تعطي أهمية كبرى لعملية الفهم الاستعاري، وذلك بالرجوع إلى السياق والقرينة، وتعد النظرية السياقية دلالية من حيث الروح والمعنى، وهي تختلف عن النظرية الانفعالية، وعن النظرية الشكلية في رفضها الاعتماد على التشابه فحسب، وعن النظرية القصدية في رفضها التفسير المنطقي بالاعتماد على المبادئ المنتظمة المتمثلة في التفسير والتأويل».[٤٣]

ثالثاً: مستوى التوتر

يناقش هذا المستوى جدلية كون المستعار له هو المستعار منه أولاً.[٤٤] والحديث عن الفجوة ومسافة التوتر بين مكونيّ الاستعارة؛ لأنّ التطابق التام يوحي ببساطة المبدع، وعدم إدراكه شعرية النص الإبداعي، أمّا إذا كانت هناك فجوة أو مسافة توتر بين طرفي الاستعارة، في

هذه الحالة نكون أمام نتاج إبداعي يثير المتلقي ويحثّه على التأويل، إذ أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذه المسألة قائلاً: «إنَّ المعنى إذا أتاك ممثَّلاً، في الأكثر ينجلي لك بعد أنْ يُحْوِجك إلى غير طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ له والهِمَّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كانت امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدُّ، ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى».(٤٥)

تكمن قيمة الاستعارة في إبائها على المتلقي، وعدم نيلها بسهولة ويسر إلّا بعد الكشف عن العلاقات الرابطة بين طرفيها، والتعرف على قصدية الشاعر عن طريق السياق أو القرائن، أو الدخول إلى شخصية المرسل وفهمها؛ لأنّ الاستعارة تقوم على أساس المزج بين طرفين مباعدين، بينهما فجوة أو مسافة توتر، فكلما استطاع المتلقي التقريب بين هاتين الفجوتين تمكن من الإمساك بزمام الاستعارة؛ لأنّ الشاعر في التشكيل الاستعاري لا يعمد إلى المألوف بل يجعل «الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»،(٤٦) ولكي تكون الصورة واضحة نتأمل قول رشدي:

الصمت في الليل

بلا حبّ،

ولا رفيق

أخافه، أخاف من عيونه الزرقاء

أحسُّ عندما ينهشني المساء،

...

أحسُّ عندما ينطرح المساء

بأنّ كفَّ الليل،

تمتدُّ بلا انتهاء(٤٧)

فالمتأمل في السياق الذي احتضن التشكيل الاستعاري يجده قد أثرى العمل الإبداعي، ومنح الاستعارة قدرة إيحائية، إذ إنّ الباحث عن التقارب بين الصمت والعيون الزرقاء، ونهش المساء، وكفّ الليل، يجد فجوة بين هذه الأطراف، رام الشاعر عن طريق السياق إبلاغ المتلقي عن حزنه العميق، فهو يعيش ليلاً ساكناً طويلاً لا نهاية له، وآية ذلك قوله: «(الصمت في الليل)؛ لأنّ الصمت رمز للثبات والسكونية وعدم التزحزح،اذ شكل هذا الثبات هاجساً مخيفاً للشاعر ، حتى تراءى له أنّ ثمّة عيوناً زرقاء ترقبه، ومساءً ينهش لحمه، ومساءً ثقيلاً عبّر عنه بالفعل (ينطرح) للإشارة إلى عدم المغادرة، وكأنّ كفَّ الليل السوداء قد امتدت إليه ومنعته من الرحيل، كلُّ ذلك يمثّل معادلاً موضوعياً لحالة الشاعر المتأزمة التي أتعبتها الغربة والقيود التي كبّل بها في أثناء ترحاله من سجن إلى آخر، وآية ذلك قوله:

أجل في حضنِ سردابِ
السوطُ نام على ظهورهم
والنّارُ تأكل خضرة الغابِ
حتّى الصغار،
عيونهم أبداً
ما بين أمواتٍ وأسلابِ
مزقٌ وأشلاءٌ مقطعةٌ
تستلّها سكين قصّابِ
والريحُ تثلجُ في مدينتنا
وعيونك السوداء
في الباب[٤٨]

قال رشدي العامل في حوار مع ماجد السامرائي: «اقرأ بشكل جدّي القصائد التي حوتها مجموعتي (أنتم أولاً) و(الكلمات أبواب واشرعة) ستجدني عندها».[٤٩]

المتأمل في هذا المقطع يجد الشاعر حاضراً، على الرغم من عدم بروز الأنا، إلّا أنّ المدقق يستشعر أنين الشاعر في ذلك السجن الذي ترك بصماته على ذاكرته، فسوط الجلاد بقي يرنُّ في مخيلته لا يغادرها مثيراً قلقه ودهشته ممّا يحصل له، الأمر الذي دفعه إلى تسليط الضوء على ذلك المكان (السرداب) الذي احتضن أناساً حلموا بالحرية والانفلات من قيد السلطة؛ لذلك عمد الشاعر إلى نقل تجربته إلى المتلقي عبر نسق استعاري، قارب فيه بين طرفي الاستعارة، بغية نقل معاناته إلى المتلقي وإشعاره بوطأة ذلك المكان عليه.

حقيقة الأمر أنّ هذه الصورة الاستعارية تمثل معادلاً موضوعياً للشاعر وناشدي الحرية الذين وقعوا تحت سياط الجلادين، لإشعار المتلقي أنّ صورة الجلاد وسياطه بقيت عالقة في ذهن الشاعر، ليجعل من ذلك السرداب الذي شهد فيه هول الظلم رمزاً للاستعباد، إذ استطاع العامل عبر التشكيل الاستعاري منح المشهد قدرة تمثيلية، تثير قلق الشاعر وسؤال المتلقي، وهذه هي مهمة الاستعارة التي تسعى إلى الابتكار والابتعاد عن التقريرية كي «تمثل إعجاب النفس وتفاجئها بالمعاني والدلالات الإيحائية التخييلية التي لا عهد لها بها، فتثير دهشتها واستغرابها؛ لأنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها وتأثيرها،[٥٠] وهذا ما حصل فعلاً عندما شخّص العامل السوط والنار وجعلهما ينتظمان في سياق شعري مثيرةً كلمات أخرى «بالتداعي والإيحاء، خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعدّدة».[٥١] هذا ما رام المبدع إشاعته عن طريق اختيار مفردات معينة أثارت تساؤلاً وتأويلاً.

هذا البعد الإشاري يمثل سمة شعرية متميزة يمكن عن طريقها الحكم على نجاح الشاعر من عدمه؛ لأنّ هذه الصفة تنمّ عن فكر أخّاذ وقدرة على النظم، وحسن سبك للمفردات في سياق يلائم الغرض المقصود، وهذا كلّه لا يتأتّى إلّا لِمَن لطف حسّه وجادت قريحته وحسن ذوقه.

وفي قصيدة (المرفأ) يقول رشدي العامل:

يروون، يا صديقتي .. مره

أنَّ شراعاً مرَّ .. بالبصره

كان الدجى يحضن غاباتها

وينفث الموج لها، سرّه

والليلُ.. يستلقي على المرفأ

يرقد في رحابها، الثره

وعبر ماء البحر ..كان الهوى

مستيقظاً يلهث في نظره[٥٢]

نجد العامل ينقل متلقيه إلى أجواء حالمة «الدجى يحضن غابات البصرة، والموج ينفث سره لها، والليل يستلقي على مرفأها» ليرسم الشاعر عن طريق سياقه الشعري المفعم بالبنى الاستعارية صورة حالمة للبصرة، التي شكّلت لدى الشاعر رمزاً للانطلاق إلى عالمه الواسع، فهي المرفأ، والبحر، والنخيل المسحور بدجنة الليل.

هذا التشخيص منح الاستعارة قدرة إيحائية وبعداً إشارياً، رام الشاعر دعوة المتلقي إلى مشاركته هذا الخيال المتمثل بالليل البهيم وهو يحتضن غابات البصرة، ويحيل تلك الكتلة الخضراء إلى بقعة سوداء، والموج يبوح بسره لتلك المدينة الغافية على الخليج، والليل يرتمي بأحضانها ويركن إلى مرفأها، ليعلن عن إسدال الستار على يوم شاقٍّ مليء بالمتاعب، كلُّ ذلك أسهم السياق في الإفصاح عنه؛ لأنّ السياق يعطي للكلمة مدلولاً محدداً «لا يمكن أنْ تعزى بشكل بسيط إلى وحدة معينة، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية».[٥٣] هذا يشير إلى أنّ الكشف عن مدلول الكلمة لا يتحدد إلّا بالسياق، يضاف إلى ذلك التعرّف على شخصية المرسل، بغية الكشف عن رموزه المرتبطة برؤاه، وطريقة تفكيره، والتمكن من مقاربة الفجوة بين طرفي الاستعارة، لذا يمكننا القول إنّ السياق «هو نقطة البدء بحيث لا

يمكن وجود كيان للتعبير إلّا من خلاله، وحينئذٍ من الواجب رصد السياق، ثم البحث عن الألفاظ وعلاقتها فيه ثانياً».[٥٤]

والمتأمل في قصيدته (كلمات عزاء):

نحـــنُ كالسَّـــائر فـــي عفوتـــه لـــيس يـــدري أيَّ درب يتـــدانى

أمســـنا يخجـــل أنْ كنّـــا لـــه شـــركاءَ زرَّ برديـــه كلانـــا

والغـــدُّ الآتـــي حـــزينٌ أنَّـــه حلـــمٌ هزّتـــه فـــي المهـــد يـــدانا

...

قـــد أكلنـــا مقـــلاً ميتـــةً وشـــربنا مـــن يـــد المـــوت هوانـــا

وســـرقنا اعـــين المـــوتى لكـــي نعـــرفَ الصّـــمتَ فخنـــاه وخانـــا[٥٥]

يجد أمس الشاعر خجلاً من أفعالهم التي أذنت بغدٍ حزين وخذلان لكلا الطرفين، إذ استطاع العامل المواءمة عبر تقابلية زمنية بين الأمس والغدّ عن طريق مجموعة أفعال تدل على المضي (زرَّ، هزّته، أكلنا، شربنا، سرقنا)، وبالمقابل أفعال تدلُّ على الاستقبال (يدري، يخجل، نعرف) للإشارة إلى وقوع الشاعر بين زمن ماضٍ مفعم بالخذلان، وغدٍّ مليء بالاغتراب والبؤس، الأمر الذي جعل القلق يمثل أمامه، فيشرب من يد الموت، ويسرق أعين الموتى، ليكون على مقربة من غده المجهول، سواء أكان الغد موتاً أم حياة. كلُّ ذلك أسهم السياق في الإبانة عنه؛ لأنّ النظرية السياقية «تنظر إلى الاستعارة على أنّها نموذج لدمج السياقات .. إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرد مقارنة تبيّن عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدةٍ ما، بإعادة تكوينها تكويناً جذّاباً، إنّما تصبح الاستعارة في العنصر الذي لا بد منه لربط سياقين، ربّما يكونان بعيدين، أو على الأقل يكونان في المنهج العادي للحياة غير مرتبطين».[٥٦]

وفي قصيدة (المفتاح والصوت) يقول العامل:

الأمس الزاحفُ يغتال اليومَ الآتي

عيناها تلتهمان الديجورْ

عيناها تقتحمانِ البابَ المكسورْ

ثقبٌ يتمطى في جسد الباب المهجورْ

عيناها من شقِّ الباب تدورانِ

عاصفة تحملُ في ركضتها كرةَ الصبيانِ

تحتضن الصوتَ العائدَ عبرَ الجدرانِ(٥٧)،

شكّلَ العامل نسقاً استعارياً، يدور محوره في فلك (الباب)، الذي جسّده الشاعر مهجوراً ومكسوراً، إلّا أنّ هاتين العينين تقتحمان الباب عن طريق ثقبٍ قد تمطّى ليفسح المجال أمامهما لرؤية حياة الشاعر المتآكلة؛ بسبب إحساسه بالغربة، وكأنّ الأيام يقتات بعضها الآخر.

رام الشاعر عن طريق التشكيل الاستعاري الإشارة إلى تلك العينين اللتين يرى بهما العالم بكل تفاصيله، جمالاً، وعذاباً، ووهماً، وغربةً، وآية ذلك قوله:

يا أبعدَ أوهام العالم، لو نفنى

يا أجمل عينينْ

لو نفنى طفلينْ

يا غابة أرزٍ .. يا سروه

يا حلوه

لكن العالم.. آهٍ العالم.. ليلٌ مشقوق الكُمَّين(٥٨)

تمكن العامل من توظيف مفرداته الشعرية في التعبير عن مقصده، إذ اكتسبت كل كلمة داخل السياق مدلولاً بفعل تعانقها ومفردات السياق الأخرى؛ لأنَّ الشاعر عمد إلى لغة متاحة «تجعل كلَّ كلمة تكتسب معنًى جديداً، وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أنّ كلَّ كلمة لا تنقل محتوى فحسب، بل يمكن أن يقال إنّهما محتوى في ذاتها، إنّها حقيقة قائمة في ذاتها، إنَّ كلّ كلمة في القصيدة ككل ذرة في

البلورة لها مكانها، وذلك ما يحدّد شكل القصيدة وبدونه يتحوّل كيان القصيدة إلى كتلة لا شكل لها».[٥٩]

رابعاً: المستوى البنائي:

سأتحدث في هذا المستوى عن البنيتين السطحية والعميقة، إذ إنّ هذا المستوى يبحث عن «أبنية التركيب الاستعاري، لاستشفاف ما ورائيات اللغة التي تتركز في قرائن النصّ الاستعاري وشفراته».[٦٠]

نفهم من ذلك أنّ هناك بنيتين للاستعارة، يمكن استنباطهما عن طريق السياق والقرائن التي تعدّ دليلاً على الطرف الغائب، ومدى ارتباطه بالطرف المصرح به؛ لأنّ «الكلمة لا يمكن أنْ تفهم إلّا من خلال السياق وعلاقتها مع الكلمات الأخرى، وللسياق أهمية كبيرة في تحديد المعنى وتوجيهه، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالّة على غير معنى، فالذي يحدد هذه المعاني ويفصّلها هو السياق في مورد الكلمة».[٦١]

والجدير بالذكر أنّ فاعلية التشكيل الاستعاري تكمن في بنيته العميقة؛ لأنّها تفضي بالمتلقي إلى البحث والتقصي ومحاولة الوصول إليها عبر السياق والقرائن اللفظية، وبهذا تكون الاستعارة هي «المحل الأساسي لعملية الصلة التي ينشئها الفن، وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة هي العبارة التي يمكن إيصالها بالفعل. وهكذا يلاحظ أنّ الاستعارة الجيدة توهج العاطفة، وهي في الشعر وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر».[٦٢]

ولكي تكون الصورة واضحة نتأمل قول رشدي:

عام ألفين، نسيتُ الحُلمَ

كان الوردُ ينعسْ

كان الجرحُ يتنفسْ

بين قلبينا،

على الغصن حماماتٌ

وفوق الماء نورسْ

وعلى مائدة الليلِ قصيده

ما كتبناها، وظلَّ الجرحُ ينعسْ[٦٣]

فالملاحظ في هذا المقطع أنّ هناك بنية سطحية، تمثّلت في ترقب الزمن الآتي، والانفتاح على زمن لم يجئ، إلّا أنّ البنية العميقة تكمن في قلق الشاعر وتعجله في الوصول إلى ذلك الزمن، مع علمه أنّه مجهول المعالم، وليس من الحكمة بمكان التحدث عن زمن قد لا يتحصل، في ذلك إشارة إلى تأزم نفسي واضطراب، بسبب مرضه، ورحيل ولده، هذان الأمران شكّلا عبئاً ثقيلاً عليه، إذ جعلاه يستشعر توقف الزمن، لذا فهو يحلم بعام ألفين، كونه عاماً مترقباً بين الشاعر وصديقه (سعدي يوسف) إلّا أنّ السياق يشير إلى خيبة أمل في الوصول إلى ذلك الزمن، فالورد ناعس والجرح منفتح، ومع ذلك لدى الشاعر أملٌ في تحقق اللقاء؛ لأنّ الرابط بينهما تلك القصيدة الملقاة على طاولة الليل، للإشارة إلى ثقل الترقب، والإحساس بوطأة الزمن المستقبلي عن طريق القرائن التي بثّها في مقطعه (على الغصن حمامات)، للإشارة إلى عدم استقرارها، فهي ترحل في أية لحظة، و(وظلّ الجرح ينعس) لبيان أنّ اختصار الزمن أمر مستحيل وفيه كسر لتوقع الشاعر.

نفهم من هذا المقطع أنّ الاستباق الزمني فيه إشارة إلى عدم التقييد بل الانفتاح على مديات زمنية قادمة، لطمأنة النفس أنّ الرحيل عن عالم الدنيا لم يحن بعد، بل هناك اتساع زمني لم يعمد الشاعر إلى تحديده في زمن قريب من نظم قصيدته.

عليه يمكننا القول إنّ ارتباط الدالّ بالمدلول مرهون بطبيعة العلاقة داخل النسق الاستعاري الذي عبر عنه سعيد الغانمي – على وفق ما نقله عن (لاكان) أنّه «عملية تأليف بين الدوال على وفق آلية الوسيلة البلاغية المشهورة (الاستعارة) التي يرتبط بها الشعور واللاشعور بعلاقة تماثل وارتباط الدال بالمدلول»،[٦٤] وهذا ما أشار إليه جاكبسون عندما نقل قول (ميشال لوغورن) من أنَّ الاستعارة «علاقة داخلية بين العناصر الدلالية، أو بين مجموعة السمات التي يتألف منها هذا المعنى، وبالتالي فإنّ عملية الاستعارة تعني التنظيم المعنوي».[٦٥]

الاستعارة – إذن – إزاء دالٍّ ومدلول يرتبطان بعلاقة أو قرينة معنوية يمكن إدراكهما عن طريق السياق، إذ يفقد كل طرفٍ جزءاً من معناه الأصلي «ويكتسب معنًى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة الذي يتفاعل مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي».[٦٦]

ومن ذلك قول رشدي العامل:

يخرجُ الصَّمتُ من بيتهِ في الصّباحِ،

يعانقُ برد الأزقّة،

يبكي له الوردُ، تبكي الحماماتُ،

يسأله النهرُ:

هلّا نعود إلى بيتنا؟

...

ينحبُ الصمتُ،

يبكي له النهرُ،

يغمرهُ الثلجُ بالدفءِ،

يسأله الدرب..لو جئتنا

لم أعدْ أَستضيفُ البيوت.[٦٧]

فالمتأمل في هذا المقطع يجد العلاقة السببية واضحة في التشكيل الاستعاري المتمثل بـ(خروج الصمت)، و(بكاء الورد)، و(نحيب الصمت)، و(بكاء النهر)؛ لأنّ الصمت الذي اتخذه الشاعر رمزاً للسكونية في قصائد كثيرة من مجموعاته الشعرية[٦٨] سبب بكاء الورد والحمامات، الأمر الذي دفع النهر إلى أنْ يلتمس منه العودة إلى بيته الذي يمثل السكونية بصمته وضوضائه. فالشاعر هنا ذكر سبب البكاء، وهو معانقة الصمت لبرد الأزقّة، والإحساس

بالدفء عندما غمره الثلج، فاستدعى ذلك العودة ثانية إلى بيته، إلّا أنّه يرفض المكوث أو يقبل الدعوة، كلّ ذلك مثّل معادلاً موضوعياً لحالة الشاعر التي غدت قاحلة ؛ بسبب رحيل ولده، وجفوة زوجه، وتسلل الشلل إلى ساقيه، فكان ذلك مدعاة إلى الشعور بتوقف الزمن وعدم حيويته، فالحياة في جانبها الزاهي من صباح ونهر وورود كلّها ناحية.

والجدير بالذكر أنّ الفجوة التي اعتمدها الشاعر تكمن في تشخيص الصمت ،والتكثيف الصوري الذي منح المتلقي فرصة البحث عن البنية العميقة ومدى مطابقتها للبنية السطحية في السياق الشعري، إلّا أنّ الشاعر أشار إلى سبب خروج الصمت ونحيبه، فجعل الفجوة أو مسافة التوتر قريبة، هذا يعني أنّ الاستعارة تلغي الحدودَ، وتدمج الأشياء المتباينة في إطار محدد.(٦٩)

هذه هي ميزة الاستعارة عن الأصل التشبيه؛ لأنّ التشبيه يقوم على تداعي صفة او صفات مشتركة بين الطرفين، في الوقت الذي تسعى الاستعارة إلى إلغاء المشابهة الموضوعية فهي «بنت الحدس، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة، ولا يتقيّد بها، فضلاً عن أنّ المشابهة تقيّد بما هو خارجي ظاهري».(٧٠)

ويتأكد ذلك بقول رشدي العامل:

ناديتُ الوطن الراحلَ عنّي،

والأنهر، قال، وأعذاق التمرِ

وكانت غابات النخيلُ بعيدهْ

..

همستْ لي نفسي:

أنتَ غريبٌ في الوطن النائي

ووحيدٌ في ليل الغربةِ، خلف البحرِ،

حزينٌ في صبح الرقص،(٧١)

تمثّلت البنية السطحية في إحساس الشاعر بالغربة، كونه بعيداً تحجبه البحار التي غدتْ حاجزاً أمام رؤية أنهار وطنه وغابات نخيله، فشكّل ذلك هاجساً داخلياً دفعه إلى محاورة ذلك الوطن الراحل، وأنهاره، وأعذاق نخيله، والهمس إلى نفسه، وكأنّه يرثي نفسه، لما حلَّ به، فهو يعيش تحت وطأة المكان الشاسع في ليله الموحش، وسعته، الأمر الذي دفع الشاعر إلى تخيّل الوطن في كلِّ شيء، ليقول:

هذا وطني

في الليل أراهُ،

وفي الصبح أراهُ

وفي السجن اراهُ

وفي الموت أراهُ

وفي الأكفان البيضاءْ.(٧٢)

للإشارة إلى إحساسه بسطوة الوطن عليه، فلا يمكنه الفكاك منه، فهو ملازم له، لذا يأمل الشاعر بالعودة؛ لأنّ شعوره بالوحدة دفعه إلى الحنين وإلى وصف حالة الغربة، بغية مشاركة المتلقي إياه هذا الإحساس.

حاول الشاعر عن طريق التشكيل الاستعاري أنْ يخرج بمفراته «من بعدها المكاني المقيس إلى بعدها النفسي، ويربط بين عناصرها ومشاعره، وأفكاره ربطاً غير متوقع».(٧٣)

وفي هذا القول إشارة إلى أنّ الاستعارة ليست تنبيهاً مختصراً، بل «هي شكل بلاغي تخييلي له وجوده المستقل عن التشبيه من حيث التركيب والدلالة».(٧٤)

ومن ذلك قول رشدي العامل:

أهٍ ماذا أبعثُ الليلةَ

في الصّمتِ المخدرْ

قمرٌ يشحب في عينيك. والنجم تغورْ

..

وقطفتُ القمر الشاحب، والنجم الخجولا

وزرعتُ الزنبقَ الأبيضَ

في الوجه المنورْ[٧٥]

فترى العامل قد مزج بين عناصر متباعدة ليضعها في إطار موحّد؛ لأنّ الاستعارة، كما وصفها ريتشاردز «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وهي وسيلة خفية يدخل بوساطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة اللازمة لاكتمال التجربة، وتخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة».[٧٦]

وهذا ما تمّ ملاحظته في المقطع السابق إذ صير الشاعر القمر شاحباً، والنجم خجولاً ليناسب ذلك حالته الشعورية ، إلّا أنّ الشحوب سمة لا تنسجم وطبيعة القمر، للإشارة إلى التلازم السببي، بمعنى أنّ ما كان مضيئاً وذا ألقٍ أضحى شاحباً في عيني حبيبته، بسبب الحزن، وفي ذلك إشارة إلى ما كان عليه الشاعر من ألق ونجومية إلّا أنّ ذلك كلّه تبدد إلى اضمحلال وغور، فاتخذ الشاعر من تلك العناصر رموزاً لحالته، بعد أنْ كان صوتاً مدوياً أصبح صمتاً مخدراً، بغية لفت نظر المتلقي إلى حالة السكونية التي يعيشها الشاعر بعيداً عن الأضواء، وبعيداً عن الأحبة، كلّ ذلك دفعه إلى الإحساس بالغربة والصراع مع ذاته، محاولاً الخروج من جدار الصمت والحلم بعالم مليء بالأمل والتفاؤل اللذين يراهما في تلك العينين الجميلتين:

ولأيقظتُ خطى عينيك

في الفجرِ

قليلاً فقليلاً[٧٧]

محاولة من لدن العامل إشعار المتلقي إلى أنَّ الغدَّ المشرق آتٍ لا محالة، إذْ قابل بين عيني محبوبته وإطلالة الفجر، هذا الترابط التقابلي المتشكل في البنية الاستعارية أسهم السياق في تحديد أطره؛ لأنّ الفجر صفة الإشراق والأمل المتجدد، فربطه العامل بعيني تلك الحسناء، ليرمز إلى الجمال الكامن فيهما، وإلى التجدد والإقبال على الحياة، وعدم الركون إلى نافذة السجن والنظر عن طريقها إلى الحياة، إذ أشار جون كوهين إلى أنّ شحوب القمر، وغور النجوم، ليست مجرد «صورة شكلية للسماء ولونها، وهي في الوقت ذاته ليست مجرد استعارة سمة من سمات الإنسان واستثمارها بتوضيح هيأة السماء وشكلها في لحظة معينة، وإنّما يكمن هذا التركيب الجديد المعبر عن اللون الخاص لحزن الشاعر».[٧٨]

خامساً: المستوى الإشاري:

ويتمثّل هذا المستوى بفهم التقارب بين طرفي الاستعارة أو عدمه؛ لأنّ «الاستعارة الجيدة تزيل الرتابة عن الأشياء، وتكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود، تقدم عالمنا القديم بشكل جديد مدهش يحرك الفكر ويثير التأمل»،[٧٩] بدليل أنّ التقارب بين طرفي الاستعارة، لا يبعث على تأمل الاستعارة وإجالة الفكر فيها؛ لأنّ المتلقي يتوصل إلى خيوط نسجها من دون عناء، بخلاف الاستعارة التي لا يمكن الوصول إلى طرفيها إلّا بعد تأمل السياق والقرائن، بمعنى آخر أنّها حثّت المتلقي إلى إعادة ترتيب عناصرها، ومحاولة تشكيلها من جديد، والكشف عن علاقات جديدة، إذ إنّ الأشياء في الاستعارة «تتحول فيها تبرز في غير صورها الحقيقية، وتتحول معاني الكلمات المألوفة إلى معانٍ جديدة، فهي – إذن – ليست حركة في ألفاظ فارغة من معانيها، ولا تلاعباً بكلمات، وإنّما هي إحساس وجداني عميق».[٨٠]

في ضوء ما تقدّم يمكننا القول إنّ السياق هو السبيل المفضي إلى فهم هذا التقارب أو عدمه، بمعنى آخر أنّ شعرية الاستعارة تكمن في ضمور التقارب بين طرفيها؛ لأنّ هذا الاختفاء يسهم في تواصل المتلقي مع المبدع، بغية الوصول إلى المقصود من دون اللجوء إلى التأويلات البعيدة، فكلّما كان التقارب واضحاً أبان عن ضعف في الأداء الشعري،[٨١] وقصور في فهم التشكيل الاستعاري؛ لأنّ الاستعارة الجيدة تسهم في قتل رتابة التصوير والارتقاء بالجانب التخييلي. فالمتأمل في قول رشدي العامل:

مرّة أُخرى

يعودُ الصَّمتُ للمنفى الحزينْ

أسودَ العينين ذو وجه معارْ

يضعُ الأغلالَ في الأيدي،

وفي الأضلعِ نارْ

ويغني صوته المظلمُ لي... لو تسمعين

عبثاً ننتظر الفجر، لقد ولّى النهارْ[٨٢]

يجد قدرة الشاعر على إبداع صوره وتمكّنه من قياد الفن الاستعاري، فتراه يجعل للصمت عينين سوداوين، ووجهاً معاراً يضع الأغلال في الأيدي، يغني بصوت مخيف يبعث على الاضطراب والقلق.

فالملاحظ أيضاً أنّ العامل صيّر الصمت إنساناً، وذلك للترابط العلائقي بينهما، فالصمت يطبق ثانية عليه، للإشارة إلى تفاقم الغربة والمبالغة في وصفها؛ لأنّ هذا المنفى قد اختاره العامل مكرهاً، محاولة منه الهرب من جحيم الوضع السياسي في العراق آنذاك، فكان اللجوء إلى مصر الكنانة سبيلاً للخلاص، ولكن ما إنْ لامست قدماه تلك الأرض الطيبة، أخذ يستشعر غربة مكانية، فسخّر ذلك للبوح عن حنينه، أملاً في العودة، وأملاً في غدٍّ مشرق يعمّ فضاء الشاعر، إلّا أنّه يرى انتظار الفجر عبثاً؛ لأنّ النهار قد ولّى، وأطبق الليل بكفيه عليه، مانعاً إياه من الزوال، ليعود الصمت إلى منفى الشاعر الحزين، ويكبل يديه بالأغلال، للإشارة إلى الثبات الزمني والوقوف عند لحظة الأسى، وعدم المغادرة إلى لحظات الزهو والانتشاء.

حاول الشاعر المزاوجة بين الصمت والصفات الإنسانية؛ لأنّ هناك شيئين « في كل استعارة حيّة، وهكذا يقترن زوجان غير متجانسين ولكنهما يبقيان زوجين، وانعدام التجانس أشدُّ لفتاً للنظر، ولا شكَّ أنّ قوة الاستعارة تكمن بالضبط في أنّ الشيئين بالرغم من أنَّهما قد توحّدا وأصبحا كشيء واحد إلّا أنّهما لم يزالا شيئين اثنين».[٨٣]

العامل – هنا – أبان عن تمكّنه من إثارة المتلقي، وقدرته على منح صوره طاقة إيحائية، مستغلاً التشكيل الاستعاري في التعبير عن حالة الاغتراب التي استشعرها في أرض غير أرضه، ووطن تفصله البحار عن وطنه، فظلَّ يعيش بين اليأس والأمل، بغية الترويح عن نفسه، فها هو يقول:

فوق الجباه جبيني حين يلهمني ... موتٌ، وفوق عيونِ الناس أظفاري

لكنما السُّورُ، آهٍ من تلفته، ... يظلُّ ينخرُ أعراقي وأغواري

يظلُّ يهمسُ في عيني أنَّ غداً ... يأتي بلا حطبٍ جزلٍ ولا نارِ

وإنّ مجداً وراء القبرِ مهزلةٌ ... وجثّةٌ كفنوها خضرة الغارِ

وهزَّ عمق جراحي، فهي نازفةٌ ... ودسَّ بين عيوني حلمَ بحارِ(٨٤)

حاول العامل في هذه الأبيات المواءمة بين كبريائه، والقيود التي شكّلت هاجساً يطارده أينما حلَّ وارتحل،إذ أبان في مطلع قصيدته عن عنفوانه وقدرته على التفوّق على الآخرين، فجبهته فوق جباههم، وأظفاره في عيونهم؛ إلّا أنّه سرعان ما انحدر بخشوع، ليعلن – عبر النسق الاستعاري – عن تصاغر أمام جبروت السور الذي أحال تلك الأنفة إلى أنين وشكوى، فهو يتأوّه من تلفت السور إليه، ليضع الشاعر أمام حقيقة لا يمكن أنْ تغادره من أنّ الخيبة والدهشة سميران لك وصنوان لا يمكن مفارقتهما فهما يؤذنان بخراب وحطام ودنو أجل؛ لأنّ المجد وراء القبر عبث لا فائدة منه، والحلم بالمجد بحارٌ لا أفق لها ؛ لذا سعى إلى اقتصار الزمن، ولكن من دون جدوى.

حقيقة الأمر أنّ غياب المستعار منه (الإنسان) أسهم السياق في إبرازه، ودمجه بالمستعار له، كي يتمكن المتلقي استشعار ما يكتنُّ في خيال الشاعر، وما يعتمل في ذهنه؛ لأنّ «الدراسة المعنوية للاستعارة تقوم على أساس هذا التحليل، إذ تعمد إلى التركيب فتحلله إلى مقوماته، ثم تنظر إلى مدى توافقهما واختلافهما، فكلّما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة، وكلّما كثر الاختلاف صارت هناك مسافة وتوتر وتباين».(٨٥)

ومن ذلك قوله:

يدنو الصّوتُ الجلّادُ

ويأتي الصّوتُ يغازلني،

جسداً بكاءْ

أبكي، يسخر منّي السوطُ،

وتضحك أقنعةٌ شوهاءْ

غمزتني جمجمةٌ عوراءْ

هبْ لي عيناً واحدةً،

سأدلّكَ لو عدتَ

إلى باب الأحياءْ(٨٦)

يدور السياق الذي احتضن التشكيل الاستعاري في فلك ذلك الصوت الآتي من سوط الجلاد الذي غازل جسد الشاعر ساخراً من بكائه، ليضع الشاعر المتلقي أمام تقابلات قائمة على اساس الارتباط التلازمي؛ لأنّ السوط ملازم للصوت الآتي، والأقنعة التي يرتديها الجلاد ملازمة للسخرية، فالمتلقي العادي يستغرب من سخرية السوط، وضحك الأقنعة الشوهاء؛ لأنّ السوط الذي يحمله الجلاد، والقناع الذي يرتديه يمثّلان جبروت السلطة، فهي تدني مَن تشاء وتسخر ممَّن تشاء، فكان الشاعر على الضدّ من السلطة القائمة آنذاك، لذلك فهو واقع في شراكها.

جسّد الشاعر – عبر النسق الاستعاري – لحظات العذاب في أثناء تهافت السوط على جسده المتهالك، إذ أحال هذا السوط ذلك الجسد إلى كتلة هامدة ترنو إلى الخلاص؛ لأنّ الشاعر أحسّ وكأنَّ جزءاً من جسده قد فُقد، لذلك أخذ يحاور تلك الجمجمة الشوهاء، بغية التنفيس عن الأفكار المتزاحمة في ذهنه محاولاً الخلاص منها؛ لأنّها رسخت في ذهنه ولم تغادره، الأمر الذي دفع الشاعر إلى الاستجداء منها علّها تمنحه عيناً واحدة، ليناسب بين

الجمجمة العوراء وعينه التي لم يعد يبصر بها، إلّا أنّها تسخر منه معلنة عدم عودته (سأدلك لو عدت إلى باب الأحياء)، كي يضع في حسبانه أنّ نهايته ستكون في هذا المكان، ليعيش الشاعر حالة من خيبة الأمل واللاتوقع.

نفهم من ذلك أنّ الاستعارة ذات علاقة وطيدة بالسياق اللغوي، ولا يمكن أن تنفصل عنه؛ لأنّ التشكيل الجديد الذي تعلن عنه الاستعارة، يسهم في تجدد اللغة، ويبعث على تأملها عن طريق الحدس تارة، والخيال تارة أخرى، والرمز تارة ثالثة؛[٨٧] لأنّ السياق اللغوي هو «الذي يعيّن قيمة الكلمة في كلّ الحالات ... إذ إنّ الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جوٍّ يحدد معناها تحديداً مؤقتاً، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أنْ تدل عليها، والسياق هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو يخلق لها قيمة حضورية».[٨٨]

فالسياق – إذن – يحدد دلالة المفرد في ضوء العلاقة التي رام الشاعر ربطها بها، بمعنى تحديد مجال التأويل، وهو بهذا الفعل له أثر مزدوج «إذ يحصر مجال التأويلات ويدعم التأويل المقصود».[٨٩]

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المتواضعة في رحاب استعارات رشدي العامل التي عمدت إلى دراستها في ضوء الميدان السياقي،تبين لي الأتي:

١. إنَّ الاستعارة في ظلّ الميدان السياقي لا يمكن أن تنفصل عن السياق الذي انتظمت فيه.

٢. تعطي الاستعارة مدلولات عدّة، إلّا أنّ السياق يحدد هذه التأويلات ويجعلها محصورة بما قصد إليه الشاعر.

٣. تنفي الاستعارة الحدسية، أو التأويل الحرفي؛ لأنّ الاستعارة تقوم على أساس التباين بين طرفيها، الأمر الذي يجعل الحدس أمراً يضعف من قيمتها الفنية.

٤. الاستعارة غير محدّدة بعلاقة معيّنة، إلّا أنّ السياق هو الذي يحدّد طبيعة العلاقة الرابطة بين طرفيها.

٥. لا يمكن أنْ تقوم الاستعارة على اساس التقارب بين طرفيها؛ لأنّ التقارب يسهم في إبعادها عن دائرة الإبداع، ويجنح بها إلى التقريرية المباشرة.

٦. تعطي النظرية السياقية أهمية لفهم التشكيل الاستعاري؛ لأنّها لا تعتمد على التشابه، بل على أساس السياق والقرينة، بخلاف النظريتين الاستبدالية والقصدية.

٧. تستند الاستعارة إلى التوازن بين الأشياء المتضادة، وتجعلها متوحّدة في ذهن المتلقي، بعد النجاح في الكشف عن الصلة أو العلاقة بين هذه الأطراف.

٨. تقوم البنية الاستعارية على ادعاء التشابه بين طرفيها، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى تأمل هذين الطرفين والبحث عن الأواصر الرابطة بينهما.

٩. لا يمكن فهم الاستعارة عن طريق التفسير الحرفي أو المنظور المنطقي، بل يتم الفهم بوساطة المعنى المجازي.

١٠. تمثل الأشعار التي بثّها رشدي العامل في مجموعاته معادلاً موضوعياً لحالته الشعورية.

١١. ابتعد رشدي العامل عن الواقعية واللجوء إلى الرمزية في التعبير عما يكتنُّ في داخله، الأمر الذي جعل أشعاره ذات منحى إيحائي وتكثيف صوري.

١٢. أبان البحث عن تمكن العامل من قياد التشكيل الاستعاري، وتسخيره بما ينسجم ورؤاه.

الهوامش:

(١) دلائل الإعجاز: ٣٧٤.

(٢) ينظر: استقبال النص عند العرب، د. محمد رضا مبارك: ٢٢٨.

(٣) أسرار البلاغة: ١٣٠.

(٤) مفهوم الأدبية، د. توفيق الزيدي: ١٢٥.

(٥) ديوان البحتري: ٧٢٦/٢.

(٦) أسرار البلاغة: ٤٢.

(٧) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس: ٩٩.

(٨) دلائل الإعجاز: ٤٤، ٤٥.

(٩) تحليل الخطاب الشعري: ٨١.

(١٠) هو «رشدي بن أحمد بن جواد العامل، ولد بمدينة عنه عام ١٩٣٤ في عائلة ...تهتم بالفكر والأدب...تنقل العامل رشدي في صباه ومقتبل شبابه كثيراً... بين مدارس عنه، وحديثة، والرمادي، والفلوجة... استقر الأمر أخيراً في بغداد، فأكمل دراسته الإعدادية، والتحق بكلية الحقوق. وفي عام ١٩٥٤ فصل العامل وادخل السجن المركزي، ومكث عاماً كاملاً ... أعيد إلى السجن ثانية عام ١٩٥٦، لكنه استطاع في عام ١٩٥٧ أن يلتجئ إلى مصر ليواصل دراسته في كلية حقوق القاهرة، وبعد ثورة الرابع عشر من تموز عاد العامل إلى العراق وعادت إليه حريته، فالتحق بكلية الآداب لإكمال دراسته ... في عام ١٩٦٣ أدخل العامل السجن ... وفي عام ١٩٦٨ سجن العامل في قصر النهاية، ولقي التعذيب الذي سبب له الشلل في ساقيه، وفي عام ١٩٧٠ منحت له كامل حريته، فمارس العمل الأدبي، فعاش العامل حياة بائسة متمرّداً، ممّا دفع زوجه إلى تركه، فضلاً عن سفر ولده الأكبر علي عام ١٩٨٢ إلى إسبانيا ليعيش وحيداً، مساء الثلاثاء الموافق ٩/ ٩/ ١٩٩١، فراق العامل الحياة تاركاً وراءه كمّا شعرياً مثّل معادلاً موضوعياً لحياة العامل، وصيّر العامل حاضراً بأفكاره، وغربته، وقلقه أمام متلقيه على الرغم من غياب الجسد، ينظر: شعراء معاصرون من الأنبار: ١/١٣٠ –١٣١، جريدة القادسية الصادرة في ٢٠/ ٩/١٩٩١، العدد ٣٣٨٠.

(١١) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٦.

(١٢) البلاغة العربية، قراءة أخرى، محمد عبدالمطلب: ١٦٧ – ١٦٨.

(١٣) حديقة علي: ٤٢.

(١٤) نفسه: ١٦ المقدمة.

(١٥) نفسه: ٧٥.

(١٦) البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٧١.

(١٧) حديقة علي: ٥

(١٨) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل: ٢٢٩.

(١٩) البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ٧٧.

(٢٠) أغانٍ بلا دموع: ٧٠.

(٢١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢١٥.

(٢٢) حديقة علي: ٣٧.

(٢٣) بنية اللغة الشعري: جان كوهين، ٢٠٥.

(٢٤) في الاستعارة: ريتشاردز: ٢٧٣.

(٢٥) البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٧٠.

(٢٦) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٢٦.

(٢٧) نقلاً عن م.ن: ٢٧.

(٢٨) م.ن: ٢٧.

(٢٩) مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز: ١٧٢.

(٣٠) هجرة الألوان: ٦٦.

(٣١) هجرة الألوان: ٧١.

(٣٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٥٩.

(٣٣) البلاغة العربية، قراءة أخرى: ١٧٣.

(٣٤) عيون بغداد والمطر: ٤٤ – ٤٥.

(٣٥) م.ن.: ٦.

(٣٦) م.ن: ٧.

(٣٧) م. ن: ٦٢، الخاتمة.

(٣٨) الطريق الحجري: ٢٠.

(٣٩) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب، ٢٤٢.

(٤٠) الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية: د. مجيد عبد الحميد، ٢٢٣.

(٤١) حديقة علي: ٨٦ –٨٧.

(٤٢) الخيال مفهوماته، ووظائفه: د. عاطف جودة، ١٠٥.

(٤٣) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٩٩.

(٤٤) ينظر: مملكة النص (التحليل السيميائي للنقد البلاغي) د. محمد سالم: ٦٦.

(٤٥) أسرار البلاغة: ١٢١.

(٤٦) أسرار البلاغة: ٤٢.

(٤٧) عيون بغداد والمطر: ٤٣.

(٤٨) أنتم أولاً: ٦٥.

(٤٩) رشدي العامل، حوار مع ماجد السامرائي، آفاق عربية، ع ٥، ١٩٨٦: ١٢٨.

(٥٠) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٣٥.

(٥١) نظرية البنائية: ٣٦.

(٥٢) عيون بغداد والمطر: ٩.

(٥٣) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف: ١٦٢.

(٥٤) البلاغة والأسلوبية: ٢٤١ – ٢٤٢.

(٥٥) أنت أولاً: ٦٦ – ٦٧.

(٥٦) فلسفة البلاغة: ١٥٧.

(٥٧) أنتم أولاً: ٤٧.

(٥٨) نفسه: ٤٩.

(٥٩) ضرورة الفن: ٢٢٢.

(٦٠) مملكة النص: ٦٦.

(٦١) اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز: ٢٢٢.

(٦٢) الاستعارة، جون مدلتون: ٤٣.

(٦٣) الطريق الحجري: ٢٦٢، نظمت هذه القصيدة عام ١٩٨٦.

(٦٤) التحليل السيمولوجي للاستعارة، سعيد الغانمي: ٨١.

(٦٥) الاستعارة والمجاز المرسل: ٣٧ – ٣٨.

(٦٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر عصفور: ٢٤٧.

(٦٧) الطريق الحجري: ٢٥٨ –٢٥٩.

(٦٨) أغان بلا دموع: ٥، ٧، ١١، ١٣، ١٤،...إلخ، وعيون بغداد والمطر: ١٧، ٣٩، ٤٢، ٤٣،...إلخ، وأنتم أولاً: ١١، ٤٤، ٤٩، ٥٩، ...إلخ، وهجرة الألوان: ١٥، ٢٧، ٥٦، ٩٢، ...إلخ، وحديقة علي: ٢٠، ٢٣، ٤، ٤٤، ٥٢،...إلخ، وللكلمات أبواب واشرعة: ١٠، ٣٦، ٤١، ٥١،»إلخ.

(٦٩) ينظر: الصورة في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، د. عبد القادر الرباعي: ٥٢.

(٧٠) الصورة الأدبية: ١٤٧.

(٧١) الطريق الحجري: ١١٧.

(٧٢) الطريق الحجري: ١٢٠.

(٧٣) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٣٥.

(٧٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ٢١٥.

(٧٥) للكلمات أبواب وأشرعة: ٤٤.

(٧٦) مبادئ النقد الأدبي: ٣١٠.

(٧٧) للكلمات أبواب وأشرعة: ٤٥.

(٧٨) بنية اللغة الشعرية: ٩٨.

(٧٩) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٣١.

(٨٠) التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان: ١٧٦.

(٨١) ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ٩٤.

(٨٢) أغانٍ بلا دموع: ٢٠.

(٨٣) الشعر والتجربة: ٩٦ – ٩٧.

(٨٤) أنتم أولاً ٨٥.

(٨٥) تحليل الخطاب الشعري:٩١.

(٨٦) أنتم أولاً: ٩٩ –١٠٠.

(٨٧) ينظر: فلسفة البلاغة: ١٥٨.

(٨٨) اللغة، فندريس: ٢٣١.

(٨٩) لسانيات النص: ٥٢.

مصادر البحث ومراجعه

أولاً المجاميع الشعرية:

١. أغانٍ بلا دموع: رشدي العامل، مطبعة دار السلام، بغداد، ١٩٥٨م.
٢. أنتم اولاً: رشدي العامل، مطبعة دار الروّاد، بغداد، ١٩٧٧م.
٣. حديقة علي: رشدي العامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٤. الطريق الحجري: رشدي العامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
٥. عيون بغداد والمطر: رد العامل، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٦٣م.
٦. للكلمات أبواب وأشرعة: رشد العامل: مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٧١م.
٧. هجرة الألوان: رشدي العامل، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٢م.

ثانياً: المصادر والمراجع:

١. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٩٧م، ط١.
٢. الاستعارة والمجاز المرسل: ميشال لوغورن، ترجمة حلاج صليبا، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٨.
٣. استقبال النص عند العرب: د محمد رمضان مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ط١.
٤. أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني علّق حواشيه، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٢م، ط١.
٥. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة العامة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.
٦. البلاغة العربية، قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية

لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧م، ط١.

٧. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

٨. بنية اللغة الشعرية: جان كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

٩. البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٦م، ط١.

١٠. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص: د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٨٥م، ط١.

١١. التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان: د. محمد ابو موسى، مكتبة وهبة، مطبعة دار التضامن، القاهرة، ١٩٨٠م، ط٢.

١٢. الخيال ، مفهوماته ووظائفه: د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١٣. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني جدة، ١٩٩٢، ط٣.

١٤. ديوان البحتري: عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٢.

١٥. شعراء معاصرون من الأنبار: عبد المطلب حامد الراوي، مطبعة الأمة ، بغداد، ١٩٧٦م، ط١.

١٦. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: إليزابيث درو، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، بيروت، ١٩٥٩م.

١٧. الشعر والتجربة: أرشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات دار اليقظة العربية، بيروت، نيويورك، ١٩٦٣م.

١٨. الصورة الأدبية: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨١، ط٢.

١٩. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٤م.

٢٠. ضرورة الفن: آرنست فيشر، ترجمة : أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية، ١٩٧١م.

٢١. علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته: د. صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ط٢.

٢٢. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

٢٣. لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب): محمد الخطابي، الركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩١م، ط١.

٢٤. اللغة: فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٠م.

٢٥. اللغة والمعنى والسياق: جون لاينز، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة د. يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ط١.

٢٦. مبادئ النقد الأدبي: أ.أ ريتشاردز، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.

٢٧. مفهوم الأدبية في التراث النقدي: د. توفيق الزيدي، مطبعة سراس للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٥م، ط١.

٢٨. مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي: د. محمد سالم سعد الله، عالم الكتب الحديث، عمّان، ٢٠٠٧م، ط١.

٢٩. نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٣٠. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م، ط١.

٣١. نظرية المعنى في النقد العربي: د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م، ط٢.

ثالثاً: الدوريات:

١. الاستعارة: جون مدلتون، ترجمة عبد الوهاب المسيري، مجلة المجلة، ١٩٧١م.

٢. التحليل السيميولوجي للاستعارة: سعيد الغانمي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان: ٦٤، ٦٥، ١٩٨٩م.

٣. رحيل رشدي العامل، جريدة القادسية، ١٩٩١/٩/٢٠م.

٤. رشدي العامل: حوار مع ماجد السامرائي، مجلة آفاق عربية، ع ٥، ١٩٨٦م.

٥. الصورة في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم: د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة السورية، ع ٢٠٤، ١٩٧٩.

٦. في الاستعارة: ريتشاردز، ترجمة: د. ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب، جامعة البصرة، ع ٩، س ٧، ١٩٧٤م.

Abstract

The study of metaphor contextually is a step beyond the classical studies which had previously enriched this rhetorical concept. It also breaks the principle of familiarity in this field in such away so as to find out the metaphor and the extent it goes to in the expansion of meaning and imaging in the mind of the reader at different level. This can help in the discovery of the ties between the two poles of metaphor and the effect of the context in the identification of interpretation fields. This study shall confine these investigations to the intentionality of Rushdi AL-Aamel through the verbal and collocations.