الصورة الفنية في شعر كاظم جواد

م. خالدة عثمان فتاح أ.م.د. خالد عبود حمودي

أ.م.د. إسراء ياسين حسن م.د. ربى عبدالرضا عبدالرزاق

م.م. ميس حمدي محمد

The artistic image in the poetry of Kazem Jawad

teacher. Khalida Othman Fattah
Assit prof. phd. Khaled Aboud Hamoudi
University of Baghdad / College of Education for pure sciences / Ibn al-Haytham
Assit prof. phd. Isra Yassin Hassan Al - Zubaidi
University of Jarmo / College of Education and Applied Sciences
teacher. Ruba Abdul Rida Abdul Razzaq
University of Diyala / Faculty of Basic Education
M. Mays Hamdi Mohammed
Ministry of Education / Directorate General of Baghdad Education / Karkh 2

the researchers pointed that the poet relied on several means in the form of poetic images, including analogy ,and the metaphor with its various elements , The chromatic component has also been used in the formation of its poetic image,
and resorted to the correspondence of the senses and the symbol of two types: Self-code, public code : And we find a variety of symbolic stems from different sources, from these symbols, what is religious, including what is historical and what is legendary, and such symbols, which resorted to the rare places of his poems confined to the myths contained in the Bible ,His use of the general symbols was ineffective in the poetic picture, relying on the metaphor and metaphor.

L'image aristique dans la poésie de Kadym Jawad

-M. Khalida Othman Fattah prof. Ajoint.D: Khaled Aboud Hamoudi
Université de Bagdad / faculté d'éducation pour les sciences pures /Ibn Al-Haytham…
-Prof. Ajoint.D: Isra'e Yassin Hassan Al-Zubaidi.Université de Jérmo/faculté d'éducation et des sciences appliquées…
-M.D: Ruba Abdul Rida Abdul Razzak.Université de Diyala/Faculté d'éducation de base…
-M.Ajoint: Mayss Hamdi Mohammed.Ministère de l'éducation/Direction générale de l'éducation de Bagdad/ Karkh.2…

Les chercheurs ont souligné que le poète s'appuyait sur plusieurs moyens sous forme d'images poétiques, y compris l'analogie, et la métaphore dans tous ces éléments, et il utilisait même la composante chromatique dans la formation de son image poétique, et il recourait à s'adresser les sens comme un moyen de discour, et il a symbolisé à deux types:

Auto-symbole et symbole général: et nous trouvons une variété de sources symboliques provenant de différentes sources, de ces symboles, ce qui est religieux, y compris de ce qui est historique et de ce qui est mythique, comme des lieux de ceux qui sont dans Le Livre Saint, et pour ceux qui sont générriques sont inefficacement mentionnés dans l'image poétique, reposant principalement sur l'analogie et la métaphore.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق والمرسلين سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد، ففي الحقبة الزمنية التي تلت الحرب العالمية الثانية ظهرت عدة تيارات فكرية، أثرت في المنحى التصوري لدى المثقفين في بقاع مختلفة من العالم، وكان من بين أولئك المثقفين الأدباء العرب الشعراء العراقيون، الذين وجدوا ضالتهم في الأفكار الواقعية التي ترفع شعار "الفن للحياة" وكان من بين هؤلاء الشعراء الشاعر "كاظم جواد" الذي كان أكثر هؤلاء الشعراء تأثراً بهذا المنحى، لهذا اتسم شعره بطابع الالتزام السياسي المعبر عن قضايا الأمة والوطن، فقد زخرت أشعاره بالصور الشعرية المعبرة عن الواقع مستخدماً أساليب فنية مختلفة كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها من الاساليب الاخرى.

اقتضى البحث أن يكون في تمهيد وستة مطالب، تناولنا في التمهيد مفهوم الصورة الشعرية، وحياة كاظم جواد، وتناولنا في المطلب الأول التشبيه، والمطلب الثاني الاستعارة بعناصرها المختلفة من (تشخيص، وتجسيد، وتجريد)، كما تناولنا في المطلب الثالث تشكيل الصور اللونية والمطلب الرابع تراسل المدركات الحسية، والمطلب الخامس الرمز بنوعيه الذاتي، والعام، أما المطلب السادس والأخير فقد تناولنا فيه الكناية.

التمهيد

١. مفهوم الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية الأداة الرئيسة التي يتم بوساطتها "تحويل القيمة الشعورية الى قيمة تعبيرية"[١]. ويكون المجاز الوسيلة الكبرى لتحقيق ذلك، عن طريق التلاعب بألفاظ اللغة وخرق القاعدة المألوفة لها، وذلك يكون عبر وسائل بلاغية، منها التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، والتمثيل، وغيرها.

لجأ الشاعر الحديث الى المجاز في خلق صوره الشعرية، بحيث صار "أسلوباً بالغ الأهمية لديه ووسيلة أساسية، يستطيع أن يتصرف بها ما شاءت له موهبته وخياله وقدراته أن يتصرف، وستكون حريته في خلق الأخيلة والرؤى التي يتيحها له استخدام المجاز لاحدّ لها"[٢].

وبذلك يكون للخيال دور بارز في تشكيل الصورة الشعرية، فالصورة –كما يقال– ابنة الخيال[٣]، ولولا خيال الشاعر المتدفق لما استطاع أن يخلق تلك العبارات المجازية التي تعمل على تقارب المتباعدات وتوحدها. بذلك يكون الشاعر قد تعدّى حدود النقل السطحي بين المدركات متجاوزاً النظرة الحسية الى الرؤية الداخلية التي تعيد بناء تلك المدركات بما ينسجم ورؤية الشاعر الداخلية، وبذلك تتحقق جمالية الصورة الشعرية.

٢. حياته

ولد الشاعر كاظم جواد عفون العارضي عام ١٩٢٨ في مدينة الناصرية التابعة لمحافظة ذي قار جنوبي العراق في وقت كان الشعب العراقي

١– رماد الشعر، دراسة في البيئة الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د.عبدالكريم راضي جعفر، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٨، ٢٢٤ .

٢– دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر د. محسن أطيمش، وزارة الثقافة والاعلام دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦م، ص٢٤٦.

٣– ينظر : الصور الفنية في شعر ابي تمام، د.عبد القادر الرباعي، عمان، ١٩٨٠، ص١٤. وينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، د. عبد القادر القط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص١٤.

يرزح تحت سيطرة الاحتلال البريطاني[١].

نشأ الشاعر في أحضان أسرة ريفية تتطلع إلى طلب العلم وحاجات العصر، فهيأت لأبنائها مجال التعليم، وحرصت كل الحرص على إكمالهم الدراسة حتى بلغ بعضهم مستويات رفيعة في العمل السياسي والثقافي والوظيفي[٢].

تلقى كاظم جواد تعليمه الأولي في مدينة الناصرية، ولعل مشاركته في شتى النشاطات المدرسية كالصحف الجدارية دليل على اهتمامات الشاعر الثقافية. والتحق في كلية الحقوق جامعة بغداد في العام ١٩٤٩، وأقبل على شتى العلوم والفنون كاللغة العربية وأصول الفقه وفلسفة الدين والعروض[٣].

زخرت حياة الشاعر بمواقف سياسية منذ مرحلة مبكرة من حياته حتى وفاته في العام ١٩٨١، تجلت في قصائده الوطنية والقومية والإنسانية التي خلفها في غضون سنوات تجربته الشعرية[٤].

المطلب الأول

التشبيه

التشبيه "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند الى مشابهة حسية في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة"[٥].

ويمكننا أن نعد التشبيه أيسر أنواع التصوير البلاغي الذي لجأ اليه الشعراء. فهو يعتمد على طرفين متمايزين يشتركان في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات

١- ينظر كاظم جواد (حياته وآثاره) ٩-١٠.

٢- ينظر كاظم جواد (حياته وآثاره) ١٠.

٣- ينظر من الشعراء والأدباء في العراق- كاظم جواد (بحث) ١٤٠٠.

٤- ينظر كاظم جواد (حياته وآثاره) ١٧٧.

٥- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر احمد عصفور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤، ٢٠٨.

والأحوال لا يصل بهما الى درجة التوحد والتفاعل التام، بل يبقى كل طرف محافظاً على حدوده المستقلة التي تفصله عن الطرف الآخر؛ إذ إن "العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساساً وليست علاقة اتحاد أو تفاعل"[١].أي إن علاقة المقارنة هذه تبحث أساساً في الشكل الخارجي، أي الربط المقارن بين الأسس التشبيهية بين الشيئين سواء أكانت هذه الأسس نتاج تشابه حسي، أم تشابهاً في الحكم، أم المقتضى الذهني.

ولهذا عُد التشبيه من الأساليب أو الوسائل البلاغية التي لا تخلق الإيحاء المكثف القادر على الفعل المؤثر في المتلقي، "ولا سيما إذا راوح الشاعر عند حدود الدائرة المغلقة التي لا ترى الأشياء كما هي"[٢]. كما هي الحال عند القدماء الذين راعوا التناسب المنطقي بين الأطراف والتطابق المادي بين العناصر، ورأوا أن الخروج عن هذه المعايير يخل بمبدأ التشبيه ويخرجه من نطاق الصحة والصواب.

غير أن مثل هذا المفهوم تطوّر في نظر المحدثين، فراحوا يدعون إلى التحرر من ذلك الجمود في التشبيه الذي يقوم على أساس عقلي ومنطقي في الربط بين الأشياء من دون مراعاة لحالة الشاعر النفسية، التي تنبع من المواقف والانفعالات الإنسانية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية[٣] التي تعمل بدورها على تباعد أطراف التشبيه مما تعمل على خلق صورة شعرية مكثفة، ومن ذلك تنبثق شعرية التشبيه، أي إنه كلما كانت الفجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي وفي علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها؛ كلما اتسعت الفجوة المخلوقة أو المكثفة وكلما كانت الصورة أعمق فيضاً بالشعرية وأكثر ثراءً بها[٤].

اعتمد الشاعر كاظم جواد في خلق صوره الشعرية على التشبيه في كثير من الأحيان، معتمداً أركان التشبيه من أداة الشبه وطرفي التشبيه غالباً، أما بالنسبة إلى وجه الشبه فقد استطاع الشاعر المعاصر بصورة عامة أن يتجاوزها لأنها قضية بلاغية قديمة تتوخى السهولة والوضوح في علاقة المشابهة. فلم يعد الشاعر المعاصر يلتفت

١- المصدر السابق، ٢٠٨.

٢- رماد الشعر، ٢٩٠.

٣- ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ٢٠٩.

٤- في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ٤٧.

إليها؛ إذ صار همه الأول والأساسي هو خلق العلاقات التي تشير الى الحالة، أو الموقف، أو التصور، وأغلب هذه الحالات إنما هي تنبيه من الشاعر الى الجو العام، العاطفي أو النفسي أو الفكري الذي يريد نقله إلى القارئ[١].

أما تشبيهات شاعرنا كاظم جواد فهي بسيطة منبثقة من نظرة الشاعر تجاه الواقع الذي كان يعيشه. ففي قصيدته "في طريق الشمس"، التي يقول فيها:

كم ليلة في الزمهرير، ألوذ مبتئساً شجياً
عبر الظلام، أكاد أسمع لهث أنفاسي دوياً
والريح حولي عوسجات مخالب ينهشن فيا
ما مت لكنـــي وهبت لفكرتي قلبـاً نديا [٢]

يصور الشاعر حالته في ظل ظروف بائسة، وقد تخللت هذه الصور صورة تشبيهية في قوله: (والريح حولي عوسجات مخالب ينهشن فيا)، إذ شبه الريح بنبات العوسج الشائك. وهو تعبير مجازي عمّا أراد الشاعر أن يفضي إليه، فالريح هنا صارت تعبيراً عن قوى الظلم والظروف القاسية، وصارت كنبات العوسج الحاد الذي ينهش فيه، وهو تشبيه بسيط، لا يثير خيال القارئ كثيراً.

وفي قصيدة الشاعر "معركة الحرية"، تستهل القصيدة بقوله:

الخوف، والقلق المميت، ووقع خطو من بعيد
كالوحش – يبتلع الطريق
والافق، والقمر المغشي، والظلال
في ذلك الجو الملبد بالغيوم
بلا نجوم[٣]

يقدم الشاعر مفردات وصوراً جزئية، يعبر بها عن الحياة السياسية المتوترة آنذاك، فقد استطاع بهذه المفردات والصور، أن يثير جواً مشحوناً بالرهبة والخوف، وقد أسهمت

١- ينظر: دير الملاك، ٢٤٣.
٢- الديوان، من اغاني الحرية، كاظم جواد، بيروت كانون الثاني، ١٩٦٠، ٩.
٣- الديوان، ١١.

الصورة التشبيهية (ووقع خطو من بعيد –كالوحش– يبتلع الطريق)، في خلق هذا الجو المشحون لما تثيره كلمة (الوحش) –الذي شبه به وقع الخطى– من رهبة وخوف .وبعبارة أخرى أراد الشاعر أن يكثف جو الخوف والرهبة عن طريق تشبيه وقع الخطى بالوحش.

وأحياناً يلجأ الشاعر في صوره التشبيهية الى تحديد وجه الشبه، وهو ما يحد من فاعلية التشبيه داخل الصورة التشبيهية، كما في قوله:

ولعلّ عينيك اللتين تراقبان مع الجليد
في لوح نافذتي، خطى ساعي البريد
ليشد فوق يدي أبيك على رسائل من بعيد
–كحرارة العصفور– دافئة تفضي لمستزيد
ما يكتب الزملاء عن شعب تفتح من جديد[١]

يقوم التشبيه هنا على تحديد وجه الشبه، فقد جعل الدفء مصدر البهجة في كل من المشبه والمشبه به.

وقد يقوم التشبيه عند شاعرنا على تعدد التشبيهات، كما في قوله:

هياكلهم كالمقابر شكلاً كلون الذبول[٢]

يقوم التشبيه هنا على أساسين: هما الشكل، واللون، فقد جعل الشاعر أبناء آسيا، كالمقابر شكلاً وكلون الذبول، والصورتان التشبيهيتان الشكلية واللونية تفضيان الى دلالة واحدة هو الموت. وبهذا تعددت التشبيهات التي أدت دلالة واحدة، وغالباً ما يؤدي تعدد التشبيهات الى "الحد من القيمة التعبيرية للتشبيه؛ لأن الصورة ستضيع بين جزئياتها وتترهل فتفقد ثبات الرؤية وكثافتها"[٣].

وأيضاً في قوله:

وأفق بغداد الحزين...

١– المصدر السابق، قصيدة "الى ولدي مصعب"، ٢٠٧.

٢– الديوان، قصيدة "اغنية الى اسيا"، ٢٦.

٣– الصور الفنية في شعر نازك الملائكة، تغريد موسى حاج علي البزاز، رسالة ماجستير، كلية التربية الجامعة المستنصرية، تشرين الثاني، ١٩٩٧، ٨٠.

كشحوب موتاها، كعتمات الشوارع، والمساء[١]

تعتمد الصورة التشبيهية هنا، على الإتيان بأكثر من تشبيه مقارن بحالة واحدة، وهذا مما أضعف التشبيه.

ونلحظ مما قدمناه عن الصورة التشبيهية لدى كاظم جواد؛ أنه اعتمد أركان التشبيه أجمعها في أكثر الأحيان، إذ جاءت أداة التشبيه (الكاف)، على رأس استخدامات الشاعر لأدوات التشبيه، وإن لم نكن نعدم استخداماته الاخرى، مثل (كأن، ومثل، وغيرهما).

المطلب الثاني

الاستعارة

الاستعارة –بمفهومها البلاغي–"هي أن نذكر أحد طرفي التشبيه ونريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[٢].

وهي "أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الفاترة وانتشالها وتجسيدها تجسيداً، يكشف عليه ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقاً بما تنطوي عليه، فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يجيش في صدر الشاعر وتنقله إلى المتلقين بشكل مؤثر"[٣].

ويعد لجوء الشاعر إلى استخدام الاستعارات في شعره دليلاً وبرهاناً جلياً على نبوغه؛ لأن في ذلك ما يدل على عبقرية فذة، وذلك عندما يحاول الشاعر التقريب بين الأشياء المتباعدة. وفي ذلك يقول أرسطو: إن "أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات.

١– الديوان، قصيدة " أنباء من طهران "، ص٤٥.

٢– مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف أبو بكر بن محمد بن علي السكاكي، (ت٦٢٦هـ)، تحقيق، اكرم عثمان يوسف، بغداد، مطابع دار الرسالة، ١٩٨١، ص٥٩٩.

٣– مجلة الثقافة العربية، (التصوير الاستعاري في الشعر)، عدنان قاسم، تموز، ١٩٨٠، ص٥٨.

الاستعارة علامة العبقرية. إنها لا يمكن أن تعلم، إنها لا تمنح للآخرين"[١].

واعتد الشعر الحديث بالاستعارة، وأصبحت من أهم عناصر تشكيل صوره الشعرية؛ لأنها تعد "مرحلة أكثر نضجاً في العقل البشري، فهي مرحلة راقية انتقل إليها التشبيه بفعل التقدم الحضاري وارتقاء الفكر الإنساني"[٢] .

ونظراً لقابلية الاستعارة على التقريب بين المتباعدات، وقابليتها على التوحيد بين الأشياء المختلفة، وهدم الفواصل بين طرفي التشبيه، فقد أصبحت أكثر قدرة على الإيحاء والتخيل من التشبيه الذي يبقي على التمايز بين طرفي التشبيه، ولهذا مال الشعر الحديث للاستعارة أكثر من التشبيه.

لجأ الشاعر كاظم جواد في تشكيل صوره إلى الاستعارة في كثير من الأحيان باستدعائه عناصر متنوعة مثل (التشخيص، والتجسيد، والتجريد).واكتسبت الألفاظ المستعارة في قصائده كأداة في تشكيل صوره الشعرية خصوصية تفرد بها الشاعر، بما أضافه السياق إليها من دلالات وإيحاءات جديدة.

١. التشخيص:

"يتم التشخيص بخلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات. أي بخلع صفات الأشخاص عليها"[٣].

ويمكننا ملاحظة ذلك في نماذجه الشعرية، فهو يقول في قصيدته "هي والحرية والآخرون":

وكان أن صادفتها ترتدي غابات عينيها منى قلبي
قلبي الذي ترمى حكاياته نهار شمس الليل في دربي
منذ زمان كان هذا الدجى القاسي يغني مصرع الشهب

١- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، بيروت، لبنان، دار الاندلس، ط٣، ١٩٨٣، ص١٢٤.

٢- البناء الفني لشعر الحب العذري، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩، ٢٣٩.

٣- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة . ص٤٤، وينظر : المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، آذار- مايس، ١٩٧٩، ص٦٧.

مصرع همس الضوء في نجمة خرت لتثـــوي ههنا قربي[١]

اعتمد الشاعر في تشكيل صور النص السابق على مجموعة من الصور الاستعارية استدعى فيها بعض العناصر البارزة والفاعلة في تشكيل صوره هذه، أي عن طريق التشخيص والتجسيد، فقد اعتمد في صورته الأولى على التشخيص، إذ شخّص (غابات عينيها) بإكسابها بعض الأفعال الإنسانية، فالارتداء من الأفعال الإنسانية جعل العيون تقوم بها.

وتأتي صور استعارية أخرى هي صورة (الدجى القاسي يغني)، وصورة (الضوء يهمس)، إذ شخّص كلاً من الدجى والضوء وأكسبهما من الصفات والأفعال الإنسانية، فقد جعل الدجى قاسياً ويغنّي، كما جعل الضوء يهمس.

وكذلك تتشكل لنا صور استعارية أخرى عن طريق التشخيص، كما في قوله:

أين الضحى المخمور؟

أين النور، أين الشاطئ السمح الأمين؟[٢]

في الصورة الاستفهامية الأولى نجد الشاعر يتساءل عن الضحى المخمور، إذ أكسب الضحى حالة إنسانية وهي (الخمور)، أما في الصورة الاستفهامية الثانية، فنجد الشاطئ وهو من الماديات قد اكتسب بعض الصفات الإنسانية كالسماحة والأمانة، وبذلك كان كل من الضحى والشاطئ قريبين من الإنسان في بعض صفاته.

ومن أمثلة الصور التشخيصية أيضاً:

أنا عائد في الطريق الطويل، أغني الربيع

فقد ولدت في السهوب المراعي وهام القطيع

هنا الفجر يغفو وراء التلال كطفل وديع[٣]

هنا جعلت أحاسيس الشاعر الوطنية المتدفقة وفرحته بالجمهورية؛ جعلته يخلق لنا صوراً استعارية تجسّد أحاسيسه، فنجده يستعير للمراعي، وهي من الجوامد الفعل

١- الديوان، ص١٢٢-١٢٣.

٢- المصدر السابق، قصيدة شهيد "معركة الحرية"، ص ١٥.

٣- الديوان، قصيدة "اغنية الى الجمهورية"، ص٦٥.

(ولدت)، الذي جاء موفقاً لخدمة النص، وذلك لما يحمل هذا الفعل من دلالات وايحاءات على الانبعاث لحياة جديدة.

واستمد الفجر أيضاً الصفة الحياتية من دلالة الفعل (يغفو)، ولا سيما أنه قد دل على ذلك في الصورة التشبيهية (كطفل وديع).

وفي صور تشخيصية أخرى نجد بعض الماديات والمحسوسات تكتسب صفات وافعالاً إنسانية كما في قوله:

كان المساء يسمع الرصاص، والتلال
تردّد العويل في دوامة الصدى
عبر سهول الموصل المخضوبة الظلال..
وولت ريح، وألقت معطف الدجى
فوق القرى، والنهر، والوديان، والجبال[١]

اعتمد النص السابق في تشكيل صوره على التشخيص، فالمساء يسمع، والتلال تبكي، والرياح تولول وتلقي معطف الدجى، وبذلك تجسدت لنا بعض الصور الاستعارية عن طريق التشخيص، وصارت بذلك صوراً معبرة.

٢. التجسيد:

"ويتم من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدم الصورة فكرة أو خاطرة عن طريق "إحساس مجسّد""[٢].

أو هو "تقديم معنى في جسد نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[٣].

ومن نماذجه في قصائد كاظم جواد، قوله:

ومرة لاقيتها ترتدي شموع عينيها منى قلبي[٤]

١- المصدر السابق، قصيدة شهيد المعركة، ص١٢٧.

٢- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٩ حتى ١٩٧٥، دراسة نقدية، د.صالح ابو اصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩، ص٤٤.

٣- الصورة الفنية في شعر ابي تمام، ص١٦٧، وينظر: الصورة الفنية في الشعر الحديث، نعيم اليافي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣، ص١٥٦.

٤ - الديوان، قصيدة "هي والحرية والاخرون"، ص١٢٣.

تجسّدت لنا الصورة الاستعارية (منى قلبي)، عن طريق نقل المعنى (منى) إلى المادية المحسوسة (قلبي).

وأيضاً في قوله:

والموت مدّ جناحه الممقوت، والصمت الثقيل

في الافق يركد، في الأزقة، والخرائب، والبيوت[١]

انتقل الموت خلال الصورة الاستعارية التي احتوته من مفهومه أو دلالته المعنوية إلى الدلالة المادية المحسوسة، إذ تحوّل الموت إلى كائن حي يملك أجنحة يمدّها، تجسّدت لنا صورة الموت داخل الصورة الاستعارية.

وفي موضع آخر تتجسّد بعض المفاهيم المعنوية، كما في قوله:

الحب جمر والأماني جراح والشوق مصباح الدجى الماثل[٢]

فالحب والأماني والشوق مفاهيم معنوية، إلا أن الصورة التجسيدية حوّلت دلالة هذه المفاهيم إلى الدلالة المادية، فالحب أصبح جمراً، والأماني أصبحت جراحاً، والشوق أصبح مصباحاً.

ويتجسد–كذلك– الحب في صورة استعارية أخرى بإضفاء صفات مادية عليه:

عناقيد مضفورة من لهيب

من الحب، من أغنيات النضال[٣]

إذ صار الحب عناقيد مضفورة، وبهذا اكتسب صفة مادية تجسد في الصورة الاستعارية **(عناقيد مضفورة من الحب)**.

وأيضاً تتجسد لنا صورة الدفء في قول الشاعر:

والدفء في غاب النخيل[٤]

ضمن علاقة جديدة جمع فيها الشاعر بين الدفء وغاب النخيل.

٣. التجريد (التجسيم):

١– المصدر السابق، قصيدة "معركة الحرية"، ص١٢.

٢– المصدر السابق، قصيدة "المدينة الفاضلة"، ص٥٤.

٣– الديوان، قصيدة "رسالة الى صديقة"، ص١٩٠ .

٤– الديوان، قصيدة "لعنة بغداد"، ٧١.

التجريد أو التجسيم هو "إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"[١].

ومثل هذا نماذجه قليلة في شعر كاظم جواد، ويمكننا ملاحظته في قوله:

أذلـت قـواي الجـراح وعـضَّ الأذى أرجلي[٢]

يقوم البيت السابق على صور استعارية معتمدة على عنصر التجريد. فنجد في الشطر الأول تجسد (الجراح) –إن كان يقصد بها الشاعر الجراح المعنوية وليست الجراح المادية المحسوسة– وذلك لما اكتسبت من صفات إنسانية، وبهذا تم ايصال المعنى المجرد (الجراح) مرتبة الإنسان في قدرته على الإذلال.

أما الشطر الثاني فهو لا يختلف عن الشطر الأول، إذ اكتسب (الأذى) الذي هو من المعاني صفة إنسانية، فصار الأذى يعض كما يفعل الإنسان، وبهذا تجسّدت لنا الصورة الاستعارية في هذه التشكيلة الجديدة.

وفي نص آخر نجد مثل هذه الصور، كما في قصيدته "في ظهيرة الفجر" إذ يقول:

في الليل – حيث الوحدة الصماء تقسو – من بعيد

تبدو ملاعب ذلك الأمس الطريد

حمراء، كابية كمقتول يئن على الهجير [٣]

فقد استعار للوحدة التي هي من المفاهيم صفة إنسانية ليرسم بها صورة موحية، شكلتها الصورة التجسيمية من حيث جعل الوحدة تقسو كما يقسو البشر.

المطلب الثالث

تشكيل الصور اللونية

شكلت الصور اللونية في قصائد الشاعر كاظم جواد ظاهرة بارزة، إذ استطاعت هذه الصور في قصائده أن تخلق جواً موحياً معبراً عن الأوضاع المرتبطة بالحياة السياسية، إذ عبرت كل من هذه الألوان عن دلالات خاصة اكتسبتها ضمن السياق

١– الصورة الفنية في شعر ابي تمام، ١٧٠ .

٢– الديوان، قصيدة "لاجئ"، ٢٣.

٣– الديوان، ١٧٨.

الشعري. وبهذا مارست الصور اللونية دوراً بارزاً في تشكل صور شعرية دالة. ومن الالوان التي نجدها في قصائده، اللون الابيض والاحمر، والاخضر، والاسود ولون الخضاب والشحوب. وقد رمز كل لون الى دلالة خاصة حددها السياق الشعري لها، وذلك ضمن دخولها علاقات جديدة ابتعدت بها عن دلالتها اللونية المباشرة لتعبر عن موضوعات جديدة.

ومن أمثلة هذا النوع من الصور قوله:

ولقد فر مناضل
واحد من غمرة الشعب المقاتل
تاركا في الغرفة التعبى قصاصات جريدة
حملت احرفها الخضر اقاصيص سعيدة
عن شعوب تزرع الارض وتبني
مدن الفجر الجديدة[١]

فاللون هنا يدخل ضمن علاقة جديدة، إذ تشكل داخل الصورة الكنائية (حملت أحرفها الخضر) للتعبير عن المستقبل والحرية، وبهذا فقد منح اللون الأخضر في النص الصورة الشعرية دلالة موحية جاءت معبرة عن موضوع سياسي.

صحيح أن السياق الشعري هو الذي يحدد دلالة كل لون من الألوان في النصوص الشعرية ويخرجها عن دلالتها الوضعية المألوفة، الا أنه بغض النظر عن السياق الشعري، فأن لكل لون دلالته الخاصة الذي يوحي بها منفصلاً عن السياق، وبغض النظر عن دلالته اللونية أيضاً، فالأخضر كلون مستقل من دون استعمال ضمن أي سياق لون يوحي بالتفاؤل والمستقبل أو أي معنى من هذا القبيل، الا أن السياق يأتي ليحدد دلالته الموضوعية فحسب. وهكذا بقية الألوان الأخرى.

ومن نماذج هذه الصورة أيضاً، قوله:

١- الديوان، قصيدة "الاطفال والمجزرة"، ٣٦-٣٧.

غمغمات شاحبات

عبر أبواب حيارى مغلقات[١]

فالشحوب يدل على تغير لون الإنسان نتيجة خوف أو قلق أو مرض أو غيرها من الحالات الاخرى، الا أن الشحوب اكتسب دلالة جديدة عن طريق تراسل الحواس، إذ صار الشحوب أو (شاحبات) صفة (للغمغمات) التي تدل على الصوت، وبهذا كان اللون صفة للصوت في علاقة جديدة، ونتيجة لذلك فقد خرج الشحوب عن دلالته اللونية ليدل على غمغمات خائفة أو حزينة.

وأدى اللون الأسود دوره في قصائد الشاعر كاظم جواد، كما في قوله:

لتخلع يافا الجميلة عنها الأسى والسواد[٢].

نجد هنا تحول اللون الأسود الى شيء يخلع داخل الصورة الاستعارية التي اعتمدت التشخيص، الا أن السواد هنا لا يعني الشيء أو الثوب الذي خلع، وإنما عبّر السوادُ عن الأحزان والمآسي.

أما قوله:

مضى الليل، وجاء الفجر مخضوب الخطى[٣]

ففيه مزيج من العناصر توسطها لون الخضاب ليوحي بدلالة جديدة من خلال الجمع بين الحركة واللون (تراسل الحواس) التي أصبحت تعبر عن الخير واليمن والسعادة.

المطلب الرابع

تراسل المدركات الحسية

اعتمد الشاعر كاظم جواد في تشكيل صوره على تراسل الحواس، اي عن طريق وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى

١- الديوان، ٣٤.

٢- الديوان، قصيدة "أغنية إلى الجمهورية"، ٦٢.

٣- الديوان، قصيدة "مدينة بلا أصدقاء"، ٩٦.

المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصير المرئيات عاطرة[١]. إن اتساع الرؤية الشخصية لدى الشعراء تجعل اللغة بعلاقاتها الاعتيادية غير قادرة على حمل الاحساسات التي يثيرها حدث، أو موقف أو جو. فلذلك يلجأ الشعراء الى نقل احساساتهم ومشاعرهم بلغة تنادي الحواس، بوصفها من آثار اتساع الرؤية في التجربة[٢].ولهذا أفاد كاظم جواد من (تراسل الحواس)،أو تبادل المدركات عن طريق الجمع بين صفات مدركات الحواس، وذلك في قوله:

يا إخوتي، لا القلب يطمر جرحة الدامي حزيناً
لا القيد ينهش مرفقي ولم يعد روحي سجيناً
ضجت لحوني الواثبات وكن في الماضي أنيناً[٣]

نجد أن الشاعر لجأ الى تشكيل صورته الشعرية عن طريق تراسل الحواس، فقد جمع بين الألحان، وهي مدرك سمعي والوثبة التي تدل على الحركة، وذلك عن طريق منح الألحان صفة حركية ليست من خصائصها، وبهذا تجسدت لنا صورة الألحان المتوثبة.

وفي نصوص أخرى نجد الشاعر يلجأ إلى تشكيل صوره الشعرية عن طريق اكتساب المسموعات صفات لونية، ومن ذلك:

من أنا يا ربيع؟ أنشودة خضراء تهفو إلى السهول الوريقة
للطيور الطراب، للأفق الوهاج، للحب، للأماني الطليقة[٤]

منح الشاعر الأنشودة، وهي مدرك سمعي صفة لونية خضراء، فتجسدت لنا صورة (الأنشودة الخضراء) عن طريق تراسل الحواس.

١- النقد الادبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، ب.ت، ٣١٥، وينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨، ٢٤٨.

٢- رماد الشعر، ٢٤٤.

٣ - الديوان قصيدة في طريق الشمس، ٧.

٤ -المصدر السابق، قصيدة "تحت ظلال المشنقة"، ٨٠.

وكذلك في قوله:

والزغردات السمحة الخضراء من بعيد

من العذارى، تسكب الضياء[١]

إذ اكتسبت الزغردات صفة لونية. وبذلك تبادلت المحسوسات وتجسدت في صورة واحدة هي صورة الزغردات الخضر. وفي نص آخر نجد البصريات والمسموعات تتجسد في صورة واحدة عن طريق تراسل الحواس:

الأعاصير، والذرى، والطماح وصدى البرق هينماتي الملاح

مسكني ظلمة السجون، وأضوائي أغانٍ، ومأمل لمّاح[٢]

فقد تحولت الأضواء إلى أغانٍ بفعل تبادل الحواس، وتجسدت في صورة جديدة.

كما تتحول الشمس إلى أجراس تدق، توقظ الأضواء والعبير عن طريق منحها خاصية المسموعات، كما في قوله:

في الظل، حيث الشمس في المدى

أجراس صبح توقظ الأضواء والعبير[٣].

المطلب الخامس

الـــــــرمز

يُعدّ الرمز نوعاً من أنواع التعبير المجازي الذي لجأ إليه الشاعر الحديث في تشكيل صوره الشعرية. إذ يعمد به الشاعر إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح[٤]. فالرمز الشعري كما يقول الدكتور إحسان عباس: هو "الدلالة على ما وراء الظاهر مقصوداً أيضاً"[٥].

---

١ – المصدر السابق، قصيدة "أحد والحرية والربيع"، ١٣١.

٢ –المصدر السابق، قصيدة تحت ظلال المشنقة، ٧٩.

٣– المصدر السابق، قصيدة "الشمس تشرق على المغرب"، ١٥٧.

٤– الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ٩٠١.

٥ – فن الشعر، د.إحسان عباس، بيروت– لبنان، دار الثقافة، ط٣، ب.ت، ٢٣٨.

أي إن الرمز المستخدم ضمن السياق إنما يحمل مستويين من الدلالة، أحدهما: المستوى الظاهري أو الدلالة المباشرة للرمز، والآخر: هو الدلالة الموحية للرمز ضمن السياق الشعري[١].

ومن هنا تنبع أهمية السياق بالنسبة إلى الرمز المستخدم، فالرمز كما يذهب الدكتور مصطفى ناصف هو ابن السياق وأبوه معاً[٢]، أي إن الرمز يولد داخل السياق الشعري وينبع منه، وبذلك تكتسب الرموز داخل السياق دلالات جديدة غير دلالاتها الوضعية المألوفة.

وكذلك عندما نستخدم الرمز داخل السياق يضفي عليه طابعاً شعرياً متميزاً، بمعنى أنه يكون اداة لنقل المشاعر المصاحبة لموقف وتحديد أبعاده النفسية. وبذلك تكتسب الرموز داخل السياق أو العمل الشعري خصوصية متميزة لا تستطيع أن تمتلكها إذا ما انعزلت عن السياق؛ لأنها ستغدو لفظة مجردة تكون مقتصرة على دلالتها الوضعية المألوفة.

وكذلك عندما نستخدم الرمز داخل السياق يضفي السياق عليه طابعاً شعرياً متميزاً، بمعنى أنه يكون اداة لنقل المشاعر المصاحبة لموقف وتحديد أبعاده النفسية. ومن ذلك تكتسب الرموز داخل السياق؛ لأنها ستغدو لفظة مجردة تكون مقتصرة على دلالتها الوضعية المألوفة.

أفاد شعراء جيل الخمسينيات من الرمز الأسطوري أيضاً واعتمدوا عليه في بناء قصائدهم، حتى صار ظاهرة بارزة في الشعر الحديث.

وقد اكتسبت الأساطير داخل قصائد الرواد بعداً شمولياً أوسع حتى أصبحت معادلات موضوعية لقضايا معاصرة.

وقد عُدّ السياب من المبكرين في استخدام الرمز الاسطوري في الشعر العراقي الحديث، إذ جاء استخدامه له في قصائده بغض النظر عن بداياته بنحوٍ مؤثر وفعال.

١- ينظر: الصورة الادبية، ١٥٥.

٢- ينظر :الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، ١٩٧٥، ٢٣٨.

وبناء على هذا سنميز نوعين من الرموز لدى كاظم جواد أحدهما الرمز الذاتي، والآخر الرمز العام.

أ- الرمز الذاتي:

يعد الذات واحداً من أهم المصادر التي استقى منها الشاعر المعاصر رموزه الشعرية، وذلك "باختراع ذاتي لها – بما يتواءم مع حالته النفسية، وينسجم مع رؤيته الخاصة– وهذا يعني أنه يجد في عناصر الحياة الواقعية، بكل مظاهرها، وفي حياته النفسية مجالاً خصباً ليمتاح منها رموزه"[١].

وإذا ما تتبعنا قصائد الشاعر كاظم جواد نجد أن الكثير من رموزه الذاتية تكاد تكون مشتركة بين شعراء جيله، أي إن الرموز التي استخدمها كاظم جواد متداولة ومألوفة لدى غيره من الشعراء الذين عاصروه، وبهذا فقد عُدت مثل هذه الرموز "نمطاً شائعاً من التعبير المتكرر المألوف وبخاصة في القصائد التي تعنى بالموضوعات السياسية"[٢].

وبلا شك فأن رموز كاظم جواد وإن كانت متداولة لدى غيره من الشعراء نجد أننا لا نعدم أن تكون مثل هذه الرموز منبثقة عن رؤيته الشخصية وملائمة مع لحظته الشعورية وتجربته الشعرية، وهذا ما يتضح من السياق الشعري الذي ساق الرمز من أجله.

وهناك بعض الرموز شاعت في قصائد كاظم جواد وصارت ملازمة لأغلب قصائده تقريباً، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده منها، ومن هذه الرموز (الليل، والفجر، والدجى، والربيع).

وحملت كل من هذه الرموز في قصائده دلالات وإيحاءات جديدة حددها السياق الشعري للقصيدة.

ففي قصيدته في "طريق الشمس":

١- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ١٢٣.

٢- دير الملاك، ١٦١ .

غبر الدجى، والأفق اترع بالأشعة، بالنجيع
للفجر يحدو في طريق الشمس قافلة الجميع[١]

نجد الشاعر يقدم صوراً رمزية عديدة، منها صورة الدجى، تحمل دلالة الظلم، إذ جسّد الشاعر الظلم الذي كان يقع على الشعب في صورة الدّجى، وهي دلالة مخترعة تبعث من ذات الشاعر بصورة خدمة موضوعه.

أما ثورة الشعوب ونضالها وكفاحها فغالباً ما نجد الشاعر يرمز لها بـ(الفجر والربيع) ليدل عليها، وهذا ما نلحظه في البيت الثاني من النص السابق.

أما رمز الليل فكثيراً ما يلجأ اليه الشاعر في قصائده ليعبّر به عن مدلولات جديدة، إذ جاء ليعبر تارة عن المظالم والمآسي والآلام التي كانت تقع على الشعب من الطغاة، وتارة أخرى يعبر به عن غياب الثورة والأمل، وما شاكل ذلك، وهو مساوٍ لرمز الدجى الذي يأتي بدلالات الليل أنفسها في قصائده. والنماذج الشعرية الآتية توضح ذلك:

وقلوب تسأل الليل عن الدفء عن الحب.
عن الفجر الجميل[٢]

وأيضاً:

بلا نجوم
آلاف... آلاف الليالي
لم يزلن بلا نجوم!...[٣]

إن هذه الرموز خير ما مثلت الرموز الذاتية المبتكرة لدى الشاعر كاظم جواد، وذلك لسببين مهمين، أحدهما استعماله المطلق لهذه الرموز في قصائده ولا سيما رمز (الليل) الذي شكل ظاهرة بارزة في شعره، والآخر لانبثاق هذه الرموز من وجدان الشاعر لما كان يملكه من حس وطني وقومي وإنساني.

١- الديوان، قصيدة "في طريق الشمس"، ٦.
٢- الديوان، قصيدة "الأطفال والمجزرة"، ٣٣.
٣- الديوان، قصيدة "الصابرون"، ١١٤.

نلحظ من استقرائنا لنصوص كاظم جواد أن كثيراً من رموزه الذاتية مستمدة من ألفاظ الطبيعية فـ(القمر، والشمس، والنجوم، والكواكب، والنهار، والليل، والظلام، والرياح، وضوء النهار، ومنازل الربيع، وصخر، ورعد، وبرق) ألفاظ مأخوذة من الطبيعة، عبر بها عن الأوضاع السياسية. وقد وحّد الشاعر بينهما، أي بين ألفاظ الطبيعة والأوضاع السياسية لما وجد في هذه الألفاظ من طاقة إيحائية تتنوع دلالتها من موضع الى موضع آخر.

ومن هذه الرموز أيضاً:

النار، والعربات عبر مدى الشوارع مسرعات

حبلى بأشلاء الكواكب من رفاق ميتين..[١]

فالكواكب رمز مستمد من الطبيعة عبّر به الشاعر عن الرفاق المناضلين الشهداء، الذين ملأت جثثهم العربات.

وكذلك:

إلى نجمة في الفضاء وراء التخوم الدميمه

ترش الضياء بذوراً لحرية مستديمه

لتخضر أرض وتهمي دموع سماء عقيمه[٢]

إذ لجأ الشاعر إلى بعض الرموز المستمدة من الطبيعة ليعبّر بها عن مدلولات سياسية.

وهناك رموز أخرى لا تمثل الطبيعة مصدرها، منها (السور، والجدار، والمصابيح، وغيرها)، ونسبتها قليلة في قصائده قياساً بالرموز المستمدة من ألفاظ الطبيعة.

ومن نماذجها في شعره قوله:

سينهار هذا الجدار الكبير

ويندك سور الشقاء المرير[٣]

١- الديوان، قصيدة "معركة الحرية"، ٢١-٢٢.

٢- الديوان، قصيدة "اغنية الى اسيا"، ٢٨.

٣- الديوان، قصيدة "رسالة الى صديقة"، ١٨٩.

فقد عبّر الشاعر عن إحساسه بالظلم والقهر برمزَي السور والجدار، كما رمز إلى الأمل والخلاص والرخاء برمز الولادة، كما في قوله:

ستولد من ظلمات الكهوف أغاني الحياة[١]

وكذلك:

في عالم ثانٍ سيُولد من ينابيع الضياء

ومن المحبة والسلام، ومن أساطير الدماء[٢]

ومنه أيضاً:

منشداً في الغداة، إذ يولد النصر أغاني الحياة والميلاد[٣]

ويمكننا القول: إن رموز كاظم جواد جاءت واضحة، وملائمة للسياق، فهي لا تحتاج إلى جهد مضنٍ للتعرف على دلالتها ضمن السياق الشعري، كما شكلت رموزه هذه نسبة كبيرة من قصائده قياساً بالرموز العامة.

ب – الرمز العام:

يعمد الشاعر الحديث في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره، سواء كانت شخصيات أم أحداثاً، أم اقوال شخصيات، ويتخذ منها رموزاً يوظفها في بناء قصائده[٤].

ومثل هذه الرموز تعتمد في أغلب الأحيان على ثقافة الشاعر بصورة عامة، فكلما كانت ثقافة الشاعر واسعة وشاملة كلما تسنى له استحضار هذه الرموز وتوظيفها في بناء قصائده بما يلائم موضوعه الشعري.

وأفاد الشاعر كاظم جواد من الموروث الثقافي، واستمد منه رموزه الشعرية تسانده في ذلك ثقافته الواسعة، إذ أفاد من التراث الديني والتاريخي، وكذلك أفاد من الأسطورة، ولكن على نحوٍ غير بارز في شعره.

وتبعاً لهذا نستطيع أن نقسم الرمز العام لدى كاظم جواد بحسب مصادره على:

١– الديوان، قصيدة "أغنية إلى آسيا"، ٢٣.

٢– المصدر السابق، قصيدة "مذكرات مسافر"، ١٩٦.

٣– الديوان، "تحت ظلال المشنقة"، ٨٢.

٤– ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ١٢٧.

الرمز الديني: يعد الرمز الديني أحد المصادر التراثية التي استقى منها كاظم جواد صوره الرمزية، ومن الرموز الدينية الأكثر تداولاً في قصائده صورة السيد المسيح (عليه السلام)، ونجد ذلك في قصيدته "أغنية إلى زيتون":

أيصلب في كل يوم مسيح

لتحيا الى أبد الدهر فكره؟[١]

رمز الشاعر إلى معاناة الشعب العربي في الجزائر بمعاناة المسيح (عليه السلام)، فقد وجد الشاعر ترابطاً بين الرمز والمرموز من حيث فكرة الفداء والتضحية والمعاناة.

وكذلك نلحظ في قصيدته "بغداد عام ١٩٥٤":

ألف مسيح لم يزل يشخب بالدماء

مسمّر فيها.

فالصورة الرمزية هنا توحي إلى نوع من التشابه المعنوي بين الرمز والمرموز كما في الصورة السابقة.

ويستمر الشاعر في القصيدة ذاتها ليقدم لنا صورة رمزية أخرى، هي صورة مريم (عليها السلام):

فكل أم– مريم – تبحث في المساء

–والريح صيحات شياطين مزمجرة–

عن لقمة لطفلها الخاوي، بلا رجاء!

في عالم قد صلبته لعنة الشقاء[٢]

إذ ورد الرمز (مريم)، ضمن الصورة التشبيهية التي شبهت معاناة الأمهات بمعاناة مريم.

وعدا هذه الرموز الدينية التي عبر بها الشاعر عن مأساة ومعاناة الشعب العربي؛ نجد هناك رموزاً دينية أخرى أشار بها إلى قوى التسلط والظلم:

١– الديوان، ٨٥.

٢– الديوان، ١٠٦–١٠٧.

وأكواخ تواكبها البروج
هاماتهن كأنها الأهرام، هل فرعون عاد
ليسوط قطعان العبيد، ويبهظ المستضعفين
ببناء هذي الشاهقات؟[١]

فالرمز (فرعون) يشير إلى السلطة الحاكمة، إذ وجد الشاعر في قسوة فرعون وإبهاظه حقوق المستضعفين معادلاً رمزياً لقسوة السلطة وظلمها.

الرمز التاريخي:

لم يقتصر جواد كاظم في رموزه العامة على الجانب الديني فحسب، وإنما تعدى ذلك إلى لجوئه إلى الرموز التاريخية المستقاة من الموروث التاريخي، إذ عمد في قصائده إلى استدعاء الشخصيات التاريخية البارزة مثل (عمر والمثنى وخالد)[٢].

وكذلك شخصيات تاريخية أخرى التي عمد إليها الشاعر مثل شخصية (هولاكو)،إذ نجده يكررها في قصيدته "التي يقول فيها" مرتين:

ولم يزل أحفاد هولاكو بمشرقنا الجميل
وحشية عمياء المراعي والقطيع
أحفاد هولاكو سنبدأ من جديد
عبر المعارك، حيث قافلة الشعوب
بحشودها المتوثبات، تحن في ليل الحياة
للنور، للحرية العذراء، والأمل الكبير
أنا سنبدأ من جديد[٣]

فبما أن شخصية هولاكو ترمز إلى الظلم والطغيان، نجد أن الشاعر أشار إلى قوى الظلم بالرمز(هولاكو) لما تمتع به الرمز والمرموز الذي تمثل الأخير عند شاعرنا بأحفاد

١- الديوان، قصيدة "لعنة بغداد"، ٦٧.
٢- ينظر: كاظم جواد (حياته وآثاره)، قصيدة "أمتي"، ٢١.
٣- الديوان، ٤٧-٤٨.

هولاكو بصفات البطش والظلم والإرهاب والتخريب، ومثل هذا الرمز منبثق من رؤية الشاعر الخاصة.

لكن هتلر لم يمت، في الأرض آلاف كهتلر

متعطشون إلى الدم المسفوح، مسعورون أكثر[١]

كما مثلت المعارك وأسماء المدن رموزاً تاريخية في قصائد كاظم جواد، منها (عكا، وحطين، وميسلون، وغيرها).

الرمز الأسطوري:

لم تمثل الاسطورة ظاهرة بارزة في شعر كاظم جواد؛ فهو يوظفها في مواضع نادرة من قصائده، وقد مثّل الكتاب المقدس المصدر الوحيد الذي استمد الشاعر رموزه الأسطورية منها، فنجد في قصيدته "مرثية إلى نيويورك" التي يقول فيها:

أبراجك المحلقات تنطح الغيوم

- كبابل أخرى- لسوف تلعن الرجوم

هاماتهن[٢]

يلجأ الى تشبيه ناطحات السحاب في نيويورك ببرج بابل الذي ورد في الكتاب المقدس.

ومثل هذا الاستخدام للأسطورة لا يتعدى مجرد التشبيه القائم على علاقة المشابهة السطحية بين المشبه والمشبه به.

أما في قصيدته "لعنة بغداد"، التي يقول فيها:

وسدوم قد هلكت سدوم، وعاد شمشون البريء

من أسر يهود مفعماً بالذكريات

يحسو رحيق الحب لم تخدعه أشباه النساء[٣]

١- الديوان، قصيدة "مذكرات مسافر"، ١٩٧.

٢- الديوان، ١٧٣.

٣- الديوان، ٧٦.

أورد الشاعر أسطورة (شمشون) التي وردت في الكتاب المقدس أيضاً، للدلالة على انتصار الحق على الباطل، وقد اعتمد في توظيف هذه الاسطورة على الاقتباس والتضمين فحسب للدلالة بها على فكرة أراد أن يوصلها إلى القارئ. وهو توظيف حد من فاعلية الصورة الشعرية ضمن النص، وذلك لورودها بدلالتها الوضعية المألوفة.

المطلب السادس

الكنـــــايـــة

الكناية هي "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيؤمن به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[١].

وتحمل الكناية عادة معنيين: المعنى الظاهري للفظ، والمعنى الباطني أو الخفي الذي يحدده السياق، "وهو ضرب من الاشارة أو التصور قائم على الظاهرة"[٢]. أي إن الكناية تحمل معنى حقيقياً ومعنى غير حقيقي، وبهذا يجوز حمل الكناية على الحقيقة والمجاز، فالكناية "هي لفظ دل على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[٣].

ومن هنا يلتقي الرمز بالكناية من حيث كونه ذا طبيعة ثنائية يجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي، وكذلك يعتمد الرمز على الإشارة كما بيّنا سابقاً التي هي من لوازم الكناية، فلهذا عُدّ الرمز نوعاً خاصاً من الكناية.

وقد تغير المفهوم القديم للكناية عن المفهوم الحديث، فقد ابتعدت الكناية عن دلالتها الجزئية المحكومة بالبيت إلى دلالة أعمق عن طريق الإحالة على كنايات على مستوى

١- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، علي بن عبد العزيز، تحقيق، محمد رشيد رضا، القاهرة،ط٥، ١٣٧٢، ٥٢.

٢- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، نصرت عبدالرحمن، الاردن،١٩٨٢، ١٣-١٤.

٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه احمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط٢، منشورات دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٣، ٥٢.

النص. وبهذا اكتسبت الكناية خصوصية خاصة في الشعر الحديث استطاعت أن تسمو بالشعر وتجعله أكثر شاعرية، وذلك لما تمتاز به الكناية من غموض وخفاء الذي هو من مزايا الشعر الحديث.

استطاع الشاعر كاظم جواد أن يقدم لنا صورة كنائية عن طريق استقاء عناصر الواقع ليدل بها على الحالات الاجتماعية المتردية، ومن ذلك قوله:

ودجى وشحاذون صرعى قسوة الفقر المرير
مهلاً، وأشباح الخراب، كأن أحداق الذئاب
مخبوءة فيها، وضوضاء الصرار والذباب
وحوائـط متآكـلات بالنقوش ملطخات
كخـــرائب العهـد القديـم[١]

فالـدجى، والـشحاذون، والفقـر، وأشـباح الخـراب، وضوضـاء الـصرار، والـذباب، والحوائط المتآكلات، كلها عناصر واقعية استمدها الشاعر من الواقع الفاسد ليعبر بها عن الأوضاع الاجتماعية المتردية، وبهذا استطاع أن يخلق صورة كنائية كبيرة تكونت عن طريق تقديم صور واقعية.

وقد كنّى الشاعر عن الواقع الفاسد أيضاً، بقوله:

والليل، والطرق الحزينة، والشباب الضائعون
يتغزلون بالحب، بالحب الرخيص، وبالصبايا العابرات
والموبقات وعوانس عبر الأزقة بالعطور مسربلات
متصابيات
بئس العجائز يزدرين الشيب والعمر الطويل![٢]

أما في قوله:

مهلاً، وأحذية البغايا الساقطات
متهرئات من فرط ما يسعين في طرق المدينة

١- الديوان، قصيدة "لعنة بغداد"، ٦٧.

٢- الديوان، ٦٨.

-والجوع- مهماز حقود[١]

ففيه نجد الشاعر يقدم صورة واقعية، استمدها من الأوضاع الاجتماعية التي كأنت تسود المجتمع العراقي آنذاك، فهو يقدم لنا صورة البغايا اللواتي يسعين في المدينة للحصول على لقمة العيش، وهو -بذلك يكني- عن الفقر والجوع الذي أصاب الشعب والذي كان أحد الدواعي للانحراف الاخلاقي.

وفي قصيدة (الصامدون)، نجد هناك تراكماً من الكنايات التي أسهمت في تشكيل صورة النص:

وبلا نجوم
آلاف، آلاف الليالي
لم يزلن بلا نجوم...
وأنين جائعة يمزق هدأة الصمت العميق
أبداً ولا وجه يعبر عن بريق
لا بسمة تهفو، ولا أمل وريق
والموت والإقطاع يفترسان أعشاب القطيع
وتظل أيام الكسالى الخانعين بلا ربيع
جرداء تطمر في وحول الموت، والدم، والصقيع
والليل والحمى، وحراس الحقول من اللصوص
ككلابهم – تلك الهزيلة – من طوى
متوحشون والخوف، والأرض الحزينة، والغمام
يمضي بلا مطر على أرض المجاز والظلام
ولقد مللت مدينة الأوغاد حيث الجائرون
بلا ضمير وبلا دم، وبلا قلوب[٢]

١- الديوان، ٦٩.

٢- الديوان، ١١٤-١١٥.

فمن الكنايات التي نجدها في النص، (بلا نجوم، آلاف، آلاف الليالي لم يزلن بلا نجوم)، فهي كناية عن غياب الأمل أو الحرية. و(أبداً ولا وجه يعبر عن بريق)، و(بسمة تهفو)، وهي كناية عن الحزن والألم. و(تظل أيام الكسالى الخانعين بلا ربيع)، وهي كناية عن غياب الثورة والنضال.

وقد كنى الشاعر عن الأوضاع السياسية المتردية بالموت، والدم، والصقيع والليل التي تطمر فيها أيام الكسالى الخانعين.

و(حراس الحقول من اللصوص)، وهي كناية عن الإقطاع الذي يعمل على نهب خيرات البلاد وقوت الشعب. وتتفرع منها كناية أخرى، هي (ككلابهم –تلك الهزيلة– من طوى متوحشون)، فهي كناية عن طمع وجشع الإقطاع. و(الغمام يمضي بلا مطر على أرض المجازر والظلام)، وهي كناية عن غياب الحرية والخلاص. و(مدينة الأوغاد)، وهي كناية عن نظام السلطة القائم على الظلم والقسوة والاستعباد.

تشكلت صورة النص السابق عن طريق صورة كنائية متعددة امتزجت بعناصر عديدة كالتشبيه والاستعارة والرمز تضافرت أجمعها في تشكيل صور النص.

وفي قصائد أخرى للشاعر نجده يقدم صوراً كنائية كبرى جاءت على مستوى النص، ومن هذه القصائد قصيدته (بغداد عام ١٩٥٤)، التي يقول فيها:

أعمدة الكهرباء

- **تحت سماء الموت – والساحات مقفره.**
- **مقرورة في فمها يحتضر الضياء**
- **كأنها صلبان مقبرة**
- **ألف مسيح لم يزل يشخب بالدماء**
- **مسمرٌ فيها .**

فالنص ككل يقدم مشهداً كنائياً يعبر عن آثار إحدى التظاهرات أو الاشتباكات التي كانت تحدث في مدينة بغداد بين أبناء الشعب وجنود السلطة، عن طريق تقديم مشاهد واقعية.

إلى أن يقول:

ومن تحت المصابيح المبعثرة

تجهش بالبكاء

عبر الليالي، زمر النساء

في طرق تهجع في أحضان مجزرة

فكل أم– مريم – تبحث في المساء

- **والريح صيحات شياطين مزمجره.**
- **عن لقمة لطفلها الخاوي، بلا رجاء**
- **في عالم قد صلبته لعنة الشقاء**[١]

١ – الديوان، ١٠٦–١٠٧، وينظر : أيضاً قصيدته (مشهد)، ١٣٩ وما بعدها.

الخاتمة:

بيّن البحث أن الشاعر اعتمد وسائل عدة في تشكيل صوره الشعرية منها التشبيه الذي غالباً ما جاء عنده في درجة السطحية البعيدة عن الخيال المؤثر، كما اعتمد الاستعارة بعناصرها المختلفة منها (التشخيص، والتجسيد، والتجريد)، واستخدم –أيضاً– العنصر اللوني في تشكيل صوره الشعرية وذلك ضمن دخوله علاقات جديدة ليكتسب دلالات موحية، ولجأ إلى تراسل الحواس والرمز بنوعيه: الرمز الذاتي، وهو الأكثر دوراناً في قصائده وأغلبه مستمد من ألفاظ الطبيعة ولا سيما رمز الليل الذي شاع عنده بنسبة كبيرة، وكذلك الرمز العام، ونجد فيه تنوعاً رمزياً نابعاً من مصادر مختلفة، فمن هذه الرموز ما هو ديني ومنها ما هو تاريخي ومنها ما هو أسطوري، ومثل الرمز الأخير أقل أنواع الرموز العامة شيوعاً، إذ لجأ اليه في مواضع نادرة من قصائده مقتصراً فيه على الأساطير التي وردت في الكتاب المقدس.

وقد جاء توظيفه للرموز العامة على نحو غير فاعل في الصورة الشعرية معتمداً التشبيه غالباً والاستعارة احياناً كما افاد من عنصر الكناية في تشكيل صوره مبتعداً بها في بعض قصائده عن الكناية المرهونة بالبيت الشعري التي تشكل صورة ذات فاعلية محدودة الى كنايات كبرى جاءت على مستوى النص الشعري.

المصادر:

١- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، د. عبد القادر القط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

٢- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٩ حتى ١٩٧٥ دراسة نقدية، د. صالح أبو اصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٣- دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، تحقيق، محمد رشيد رضا، القاهرة،ط٥، ١٣٧٢هـ.

٤- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطميش، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣٠، ١٩٨٦.

٥- ديوان من أغاني الحرية، كاظم جواد، بيروت، كانون الثاني، ١٩٦٠ .

٦- رماد الشعر، دراسة في البيئة الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٨.

٧- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨.

٨- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، ١٩٧٥.

٩- الصور الأدبية، مصطفى ناصف، بيروت، لبنان، دار الاندلس، ط٣، ١٩٨٣.

١٠- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر احمد عصفور، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٤.

١١- الصورة الفنية في شعر ابي تمام، د.عبد القادر الرباعي، عمان، ١٩٨٠.

١٢- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ضوء النقد الحديث. نصرت عبد الرحمن، الاردن، ١٩٨٢.

١٣- الصور الفنية في الشعر الحديث، نعيم الباقي، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب / ١٩٨٣.

١٤- فن الشعر، د.احسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط٣، د.ت.
١٥- في الشعرية، كمال ابو ديب، بيروت، لبنان، مؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨٤.
١٦- كاظم جواد [حياته وآثاره]، خالص عزمي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩، كولردج، د.محمد مصطفى بدوي، دار المعارف بمصر، د.ت.
١٧- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير، قدم له وحققه وشرحه وعلق عليه احمد الحوفي، وبدوي طبانة، ط٢، منشورات دار الرفاعي بالرياض، ١٩٨٣.
١٨- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي (ت٦٢٦هـ) تحقيق، اكرم عثمان يوسف، بغداد، مطابع دار الرسالة، ١٩٨١.
١٩- النقد الادبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، القاهرة، الفجالة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

الرسائل الجامعية:

٢٠- البناء الفني لشعر الحب العربي، بناء حميد البياتي-أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
٢١- الصور الفنية في شعر نازك الملائكة، تغريد موسى حاج علي البزاز، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، تشرين الثاني، ١٩٩٧.

المجلات:

٢٢- الثقافة العربية، تموز، ١٩٨٠.