جماليّات الاستعارة
في شعر سعـــدي يوسف

م. سعد علي المرشدي
كلّيّة الآداب–جامعة بابل

المقدمة

لا بدّ – أولا – من أن نقرّ بأنْ ليس من مهمّات هذا البحث وضع تعريفات للاستعارة ، ولن نتقيّد – هنا – بالتحديدات البلاغية لها وأصنافها ، لكون هذا المصطلح قد تقصّته دراسات بلاغية كثيرة ، وحرصت على ضبطه على وفق رؤيتها التصنيفية المقنّنة ، سواء أكانت دراسات بلاغية قديمة ، أم ضمن جهود النقّاد المحدثين من عرب أو أوربيين ، فما دام التحليل ينصب على تجلية جمالية الاستعارة في شعر سعدي يوسف ، فإننا " سننظر الى الاستعارة بوصفها نقلا للمعنى بأوسع معاني النقل " [١] ، إذ تتحدد آلية الاستعارة بوصفها " انزياحا استبداليا " [٢] ، أي انها إلغاء لذلك الجسر الممدود فيما بين الاشياء ، الذي يحرص التشبيه على ابقائه واثباته – كما يقول ادونيس – [٣] ، ليحافظ – التشبيه – على تمايز طرفيه ، ومن هنا تكون الاستعارة اكثر عمقا وتطورا ؛ لأنها " توحّد بين الطرفين توحيدا تاما بحيث يصبح بمقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر " [٤] ، ومن خلال هذا الالتحام الذي تخلقه الاستعارة بين الموجودات أو الماهيات ، فإنها " تقوم بعملية اسقاط لدلالة الصورة الأولى مع بعث لدلالة جديدة ذات طبيعة مغايرة تثير الدهشة " [٥] ، وقد عَدَّ أ.ريتشاردز الاستعارة جمالا ، وقوة اضافية للغة ، لأنها تتطلب مهارة غير اعتيادية من الشاعر وحذرا [٦] ، من أجل تقديمها مضاءة مضيئة الى القارىء.

ويبدو من الضروري ايضاح منهجية البحث القائمة على الممازجة والمصاهرة بين النظرة الوصفية للاستعارة ، والتقدير الجمالي لها ، فالبحث – اذن – يتطلع الى رصد القيم الجمالية التي تختفي وراء تلك الاستعارات في شعر سعدي يوسف ، الأمر الذي يمنح عنوان هذه الدراسة مسوّغاته الاجرائية ، فضلا عن ذلك ، فإن هذه الدراسة – وهي تطمح الى تجلية القيم الجمالية التي تتمخّض عنها استعارات الشاعر – تفضي بنا الى احكام الدائرة التي تربط الممارسة الوصفية بالنقد الأدبي.

البحث

تتيح لنا طبيعة معاينة البنية الاستعارية في شعر سعدي يوسف أن نرصد نمطا من الاستعارات التي تمارس تحويلا دلاليا لسمات إنسانية لتربطها بما هو غير إنساني ، لنلاحظ الاستعارة الآتية من قصيدة (المدينة التي أردت أن أسير إليها) :

الوردُ يهمسُ فوقها والطَيبُ يغمرُ كلَّ دارِ [٧]

فـ (الورد) – ببساطة – يحيل على ما هو نباتي ، في حين يدلّ معنى (الهمس) على الصوت الخفي ، ومن ثمّ على ما هو إنساني ، ولاستجلاء مهمة التحويل الدلالي الذي تتشابك فيه كلمتا (الورد) و (يهمس) ، فإننا ملزمون بتفحّص الاطار الكلي الذي تندرج فيه استعارة (الورد يهمس) .

إن تعبيرا من قبيل (الورد يهمس) ، إنما يعد تعالقا وامتدادا للبنية الاستعارية الكلية التي تتمتع بها القصيدة نفسها :

تلك المدينةُ يا حبيبةُ والمنازلُ بانتظاري
تتوشّحُ الياقوتَ ثوبا والزّمرّدَ والدّراري
تلك النّوافذُ تستفيقُ مزركشاتٍ باخضرارِ
الوردُ يهمسُ فوقها والطّيبُ يغمرُ كلّ دارِ
تسقيهِ أهدابُ النّجومِ قرارةَ الوجْدِ المُثارِ

إن المقطع يطرح تكثيفا للنمط الاستعاري نفسه بدءا من اسناد الفعل (تتوشح) الى (المدينة) فـ (استفاقة النوافذ) مرورا بـ (الورد يهمس) وانتهاء بالصورة الاستعارية التي تقوم على اساس التركيب والتداخل وهي (اهداب النجوم) التي : (تسقي قرارة الوجد المثار).

ان الصورة الكلية تكتنفها حالة من التوهج الانفعالي الذي تمخّض عن توالي الاستعارات التي تحوّل المرئي مسموعا ، والخفيّ مرئيا ، ويبدو ان توالي هذه الاستعارات انما يعكس الدهشة والفرح الغامر بإزاء مشهد (تلك المدينة) التي اثارت في نفس الشاعر مشاعر ، هي مزيج من الغبطة والاندهاش ، وفيما يأتي يمثل جهدا واضحا لتصوير اسقاطات المكان الانفعالية ، التي هيمنت على القصيدة بشكل كامل ، وامتزاجها بذات الشاعر :

طافت بأنفاس المحبِّ ومزّقتْ سرّ المدارِ

و :

والاغنيات بها كأعمقَ ما بدجلةَ من قرارِ[٨]

ومن ثم أصبح بإمكاننا ضمن سياق الغبطة الذي اندرجت فيه البنية الاستعارية الكلية ، أن نتصور صوتا منبعثا من الورد، أي سماع (الهمس) ، وأن نتصور أهداب النجوم وهي تسقي ذلك الوردَ الهامسَ (قرارةَ الوجد المثار) ، ضمن رؤية تحاول أن تستبطن مظاهر الطبيعة وتحاكيها محاكاة انسانية ، الأمر الذي يجعل مهمة التحويل الدلالي التي مارستها تلك الاستعارات مهمة يسيرة وفي متناول التحليل .

واذا كان التحليل السابق قد كشف عن هيمنة النمط الاستعاري ، وأتاح أمامنا امكانية تحليل الصور بوصفها كلا متكاملا مثّلت عبر ترابط الاستعارة لتشكّل استعارة كبرى ، فإنني اود الاشارة الى ان محاولة تكثيف النمط الاستعاري يعد سمة مهيمنة على صور سعدي يوسف ولا سيما في بدايات تجربته الشعرية ، وعلى وجه التحديد ، مجموعته الشعرية الاولى (اغنيات ليست للآخرين) الصادرة عام ١٩٥٥ ، التي نلمس فيها ذلك الحشد المتنوع من الاستعارات التي عجّت بها قصائد المجموعة ، وأحسب ان ما تتمتع به هذه القصائد من خصوصية معينة يضع أيدينا على ذلك الالحاح الواضح الذي يمارسه الشاعر على البنية الاستعارية ، فالقصائد بأكملها – كما يبدو لي – يمكن ان تندرج ضمن اطار الحركة الشعرية الرومانسية التي اتبعها سعدي يوسف وجيل من الشعراء العراقيين في بداياتهم متأثرين بالشعر الغربي والشعر العربي الرومانسيَّيْن ، ومن دون الخوض في تفصيلات هذه المسألة ، وما قيل في قصائد الشاعر الأولى من احكام مطلقة ، أو آراء نقدية محترمة لا تخرج عن جادة الصواب ، أو ما قاله الشاعر نفسه عن هذه القصائد[٩] ، فإن ما يعنينا هنا ، هو محاولة تفسير الميل البيّن للشاعر نحو (الاستعارة) بحيث أصبحت كوناً تصويرياً مهيمناً على صوره.

واذا كانت الرومانسية في أوضح تجلياتها تعني الارتماء بأحضان الطبيعة والكلف بها والاحساس العميق بفتنتها ، بحيث لم تعد الطبيعة كما تراها العين ، انها رؤية من خلال الذات ، ودعوة " نحو الحرية ونحو اطلاق النفس على سجيتها " [١٠]– كما يقول احمد أمين – فضلا عن تمجيد عاطفة الحب التي شغلت مساحة واسعة في الادب الرومانسي– ولا أريد أن أقف على جزئيات هذا الأدب ، أو استعراض ذلك الحشد الهائل من تعريفاته الكثيرة المتنوعة التي وردت في مقاربات النقاد والأدباء الغربيين[١١]– فإن هذه النزعة التي طفحت سماتها الفنية على بدايات تجربته الشعرية بكل جلاء وعمق ، هي التي اولت النظام الاستعاري اهتماماً كبيراً بوصفه مجال الروابط الذي " يكشف على الدوام عن علاقات جديدة بين الاشياء"[١٢] ، فالنظام الاستعاري من حيث اطاره المتشابك والمعقد ، ومن حيث قدرته على اقتناص ما خفي من المعاني يعد من اكثر وسائل الصورة الشعرية ارتباطاً جوهرياً بالنزعة الرومانسية ، من حيث كونه " اللغة الطبيعية للحالات المتوترة وللاثارة " [١٣] أو هو تلك " الجمرة التي تضيء وتؤلم احيانا لتوقظ فينا ما كان غافيا " [١٤]

ونتيجة لهذه الاسباب التي أطلت – عامداً – في إيضاحها كانت الاستعارة الأساس الأول الذي عن طريقه صاغ سعدي يوسف صوَرَهُ الشعرية الأولى.

وبالعودة الى النص الذي مرّ بنا ، نلحظ كيف لعبت الاستعارات – التي دارت في كون تشخيصي[١٥] – دوراً بارزاً في أنسنة عناصر الكون والطبيعة ، أي جعلها مركبة من طرفين : أولهما : من عناصر الطبيعة ، والآخر : من مكونات الانسان ، فـ (المدينة...تتوشح) ، (النوافذ تستفيق) ، (الورد يهمس) ، (أهداب النجوم) كلها استعارات تمخضت عن اسناد دلالات انسانية

الى ما هو غير انساني ، الأمر الذي يجعل قبسا من روح الانسان يدب في جسد الاشياء فيحاول تشخيصها وبعث الحياة الانسانية فيها من خلال إضفاء حركة الذات عليها وأنسنتها ، فضلا عن استعارة (تسقيه قرارة الوجد ...) ، التي تضمنت بعدا تجسيديا[١٦](فالسقي) – ببساطة – يحيل على ما هو حسي مرئي ، في حين (الوجد) مفهوم مجرد ليس له وجود على ارض الحس.

ومن الاهمية بمكان– هنا – أن نوضح مسألة لا تقل اهمية عما وقفت عليه فيما مرّ سابقاً ، وهي أن وراء تلك القدرة الفائقة على أنسنه الطبيعة ، تكمن قدرات نفسية تؤهل الشاعر الى ان يسرح في عالم التخييل لتشكيل الصورة الشعرية ، واعني بها تلك الطاقة الخيالية اليقظة التي تعني " القدرة على تكوين صور ذهنية غابت عن متناول الحس "[١٧] ، واذا كان الخيال يعد " محوراً اساسياً من محاور خلق الصورة الشعرية "[١٨] بشكل عام ، من دون الاقتصار على تنميط معين ، فإنني أريد أن أقرّر لا اكثر ، ان الخيال قد مارس دورا استثنائيا وطاغيا ، وبدا دوره بارزاً في إخصاب الصورة الاستعارية المبكرة في شعر سعدي يوسف ، ولأن صناعة الصورة لدى الشاعر تصبّ في إطار النزعة الرومانسية – كما أسلفت – فإن الخيال يعد لديهم نبعاً فارقاً يمتح منه الشاعر صوره ويجاوز به ما هو سائد ومألوف ، بوصف الخيال – كما يقول كوليرج – دعوة الى " خلق مركبات جديدة من المعاني "[١٩] ، ولعل ما وقفنا عليه ، وما سنقف عليه لاحقا كشف ، وسيكشف بوضوح ، عن جرأة الخيال في إيجاد ذلك الالتئام والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين عناصر الوجود واخراجها في صور منسجمة ، بشكل لا يحدث خارج الشعر والفن عموماً ، وفي ذلك يتأسس للخيال وظيفة جمالية بالغة التأثير في كونه يلتمس للواقع " وجهاً جديداً يفك عنه أسر الجمود ' فهو تغيير مستمر في المدركات الحسية خلقا وتشكيلا لا عن طريق الوصف والتقرير وانما من خلال الايحاء بحركة الواقع في وجدان الشاعر وتمثلها في ذاته "[٢٠].

إننا – وبعد هذه الوقفة المركزة – سنقف على نماذج أخرى من الاستعارات في هذا الصدد ، يقول سعدي يوسف في قصيدة (في الطريق القديم الى أصفهان) :

نخوّضُ في لُجّة من نجومٍ ونغرقُ في موجةٍ من أغانْ
إذا أُغمضتْ مقلتا عازفٍ أفاق على لحنهِ عازفانْ
هو الليلُ والرملُ والمنشدون أغانيهمُ يرتديها الزمانْ
بها من فمِ الحبّ أغرودةٌ ومن شفة الكأس أغرودتانْ
تمرّ بها الريحُ عبْرَ البراري ويهمسها الورد والأرجوانْ [٢١]

لا شك في أن هذا المقطع الشعري يشكّل توازيا مع المقطع المارّ آنفا ، إذ تزدحم الاستعارات المتنوعة في هذا السياق . ففي الاستعارة الأولى يتخلى (الزمان) عن مفهومه التجريدي ليتحول الى كائن حي يمارس السلوك البشري والمتمثل هنا في الفعل (يرتدي) لتكتسب الاستعارة بعدا تجسيميا [٢٢] ، فضلا عن ذلك اسناد الارتداء الى الزمان ، ومن ثَمّ اسناد (الأغاني) لتكون موضوعا لفعل الارتداء ، خلق هو الآخر استعارة مركبة قائمة على التداخل بين المرئي والمسموع ، ذلك ان الارتداء فعل يتمخض عن دلالة بصرية ، في حين أن الأغاني سلوك نلحظه بحاسة السمع ، أما في الاستعارتين اللاحقتين (فم الزمان) و(شفة الكأس) اللتين تأسس التركيب الاستعاري فيهما على اساس الاضافة يرتقي كل من (الحب) وهو كوْنٌ معنوي مجرد ، و(الكأس) وهو مادة حسية جامدة ، ليكتسبا ملمحا إنسانيا ، وبإسناد صيغة (التغريد) وهو الصوت المنبثق من الانسان ، يتم تكريس الملمح الإنساني على نحو بارز ، ومن ثم لتكتسب الجوامد والمجردات طبيعة الانسان وبداخلها شعور مماثل لشعوره ، ويمكن أن تدرج ضمن هذا النمط الاستعاري ، استعارة (يهمسها الورد والأرجوان) – وتجدر الاشارة الى أننا عالجنا هذه الاستعارة في موضع سابق – ولدى تأمل أجزاء الاستعارات (فم ، شفة ، يهمس) ، فضلا عن تعلّق كلمة (أغانيهم) باستعارة (يرتديها الزمان) ، نجد أن هذه المكونات ذات حقل دلالي يرتدّ أو يرتبط بما هو مسموع ، الأمر الذي يحقق انسجاماً عالياً مع ذلك الجوّ المشبّع بالدلالة الصوتية التي حرصت القصيدة على تكثيفه والذي أوحت به كلمات من قبيل (موجة من أغان ، عازف ، المنشدون ، الريح).

ومن جهة اخرى ، فإن توالي هذه الاستعارات شكّل توازيا آخر واضحاً مع النموذج الذي وقفنا عليه – فيما مرّ – من حيث إن تلك الاستعارات جاءت تعبيراً عن رغبة الشاعر في الاكتشاف أو التفاعل مع العالم الخارجي ، وهذا ما أوحت به عنوانات القصائد التي اعتمدت بنية مكانية محددة[٢٣] .

والآن ساقف على تمثّل آخر من تمثّلات الاستعارة لدى الشاعر ، يقول في قصيدة (اسم) :

أكاد أرى في الحروف شذى الحبّ والموعدا

ومنديلها والتحـــايا وهمستها والغـــدا [٢٤]

وكإجراء أولي لتحديد ماهية الاستعارة في البيتين ، فإننا نلحظ أن ما يثير الانتباه هو اسناد الفعل (أرى) الى ما لا يمكن أن يتحمل الرؤية منطقيا ، وهنا يكمن الشعور بالغرابة ، فكيف يمكن اسناد دلالات تنتمي الى مجالات مغايرة تماما الى مجال الرؤية ؟ بمعنى كيف يمكن أن يُرى (الشذى) الذي ينتمي الى مجال الصورة الشمية ، وكيف يمكن أن يُرى (الهمس) الذي ينتمي الى مجال الرؤية السمعية ؟ الأمر الذي يفضي الى ما سُمّي (تراسل الحواس) [٢٥] ، الذي يعني استبدال وظيفة حاسة بحاسة مغايرة.

واذا كانت ثمة ضرورات نفسية لـ (تراسل الحواس) ، وأعني بها محاولة للانفلات من أسر الطبيعة وكسر رتابتها ونمطيتها الصارمة بغية اذابة الحواجز والفوارق بين الاشياء المتباعدة على نحو غريب ، فإن ثمة ضرورات نصية تجعل (تراسل الحواس) – وإن كان يبدو غير منطقي – يجد منطقيته داخل البناء الكلي الذي تبسطه الصورة على نحو خاص ، ويبدو – جليا – أن البنية الاستعارية الكلية التي استند اليها السطران السابقان سوّغت مثل هذا المبدأ وجعلته ينضبط في داخل نسق من العلاقات الدلالية التي يمكن أن تعالج في ضوء استجلاء طبيعة التماسك الذي يشيع في أجزاء الصورة ، فالفعل (أرى) الذي يعد النواة الأولى المشعّة لدلالات الصورة الكلية ، يتأسس بدءاً على فضاء استعاري لكونه ينسج خيطا داخليا تأمليا (أرى في الحروف) ، الأمر الذي جعل حجم المسافة منعدما بين الفعل (أرى) ومتضمنات هذا الفعل جميعها (شذى الحب ، الموعدا ، منديلها ، التحيا ، همستها ، الغدا) ، ونتيجة لهذا الاتساع في الرؤية ، أخذت تنبثق تحولات هذه الرؤية بما ينسجم ومداها اللامتناهي في ذات الشاعر التي حاولت أن تطرح امكانات هذا الفعل لتكون باعثا على المواصلة والاحتواء ، الأمر الذي يجعل (تراسل الحواس) يجد منطقيته داخل البنية الاستعارية الكلية للمقطع السابق ، غير ناسٍ البعد الاستعاري المتحقق في عبارة (شذى الحب) ، الذي جاء معاضدا لتراسل الحواس في اطاره الجزئي (أرى...شذى الحب) لأن استعارة (شذى الحب) تحوّل المخفيَّ (الحب) مشموما (شذى) ، وفيما عدا ذلك فإن القصيدة تطفح هي الاخرى بهيمنة الجانب الاستعاري الذي تم تأشيره في القصائد السابقة ، كالاستعارات التي تحاول أن تُخرِجَ التجربة الإنسانية بما هو مجرد ، وبما هو غير انساني :

كأنَّ ارتعاشَ الحروف سما فارتدى فرقدا

على موجتيه ابتهال العصافير كم غرّدا

أو الاستعارات التي تحوّل المخفي مرئيا :

وأرقب شمسَ الهوى وأرعى لها مولدا

وعلى الشاكلة نفسها التي تم فيها تحليل الاستعارات السابقة ، يمكننا الوقوف على بقية الاستعارات التي مارست ضغطاً واضحاً على تجربة الشاعر في ديوانه الأول (اغنيات ليس للآخرين) ولا أريد – هنا – ملاحقة الاستعارات جميعها ، لأن استقصاءها سوف سيضخّم البحث بما يخرجه عن طبيعته المبتغاة ، وسأكتفي بالاشارة – في هامش البحث – الى عنوانات قصائد هذه المجموعة[٢٦] التي عجَّ بها ذلك الحشد الهائل من الاستعارات . وبالطريقة نفسها يمكن أن نتساءل عن الكيفية التي تمَّ من خلالها صياغة النظام الاستعاري . بيد انني سأقف – في الأسطر القادمة – على آليات تشكل الاستعارة وتمثلاتها فيما تلا من تجارب الشاعر اللاحقة.

يقول في قصيدة (تخطيط أولي عن حصار غرناطة) :

الفجرُ يبسمُ للضبابْ

ومزارعُ الزّيتونِ توقظُها الدّوالي والسّلالْ

وغداً... يطوفُ الفجرُ بالحاناتِ مغلقةً وينتفضُ الرجالْ

للسّيفِ والدّمِ والبنودْ

حمراءَ تلهثُ وهي تصعدُ للقلاعْ [٢٧]

يزدحم المقطع بمجموعة من الاستعارات : (الفجر يبسم) و (مزارع الزيتون توقظها...) و (والبنود...تلهث) ، ويمكن أن نضيف الى حقل الاستعارات السابقة عبارة (يطوف الفجر) ، بيد ان ما يخفف من غلوائها قليلا هو إمكانية سحب دلالة الفعل (يطوف) الى منطقة مجازية ، وذلك في إطار تصور حركة الفجر وهو يدور حول المكان أو به أو عليه . وعند تفحّص الاطار التركيبي لهذا الاستعارات نجد أن النظام الفعلي هو الوجه الظاهر لحركة الصورة فيها ، وهذا واضح من خلال هيمنة الافعال التي تأسست عليها الاستعارات (يبسم ، توقظ ، تلهث ، يطوف)، واذا كانت الافعال – عموما –تكسب الصورةَ حركةً وحيويّةً ، فإن تأمل نمط الافعال الواردة في هذه الاستعارات نجدها – أصلا – تتأسس على هذه الطاقة سواء في بعدها الحسّي الظاهر (تلهث ، يطوف) أم في بعدها الداخلي (يبسم ، توقظ) ، الذي يندغم مع البنية الكلية الدلالية التي شددت عليها الصورة الكلية ، وهي الدعوة إلى تغيير الواقع ، ومن ثمّ فإن هذا التغيير سيطال مجالات شتى في الحياة ، وتحاول القصيدة من خلال بنيتها الكلية عموما ، ومن خلال بنيتها الاستعارية على وجه الخصوص أن تطرح تلك المجالات التي تبدّت من خلال سيرورة الاحداث ، ومن هنا فـ (الفجر يبسم للضباب) تعبير عن انبعاث الحياة من جديد بعد التعكر الذي اجتاحها ، ومن ثم تراجع الخمود والسكون أمام حركة الفجر وهو يطوف الحانات المغلقة ، و (مزارع الزيتون توقظها الدوالي...) تعبير عن الثورة الناقمة التي ستنال بعد رحلة من المعاناة (... والبنود حمراء تلهث وهي تصعد للقلاع) ، الأمر الذي يمنح الصورة قوة مضاعفة على الحركة بشكل عام . فالقصيدة توحي بوضوح ومنذ مفتتحها بأنّ ثمة حركة صاخبة تغلّف الجوّ العام لها ، سواء ما توحي به الأفعال نفسها التي اتخذت ضرب بناء مهيمن لها :

تلك الممراتُ النديّةُ بالدماء وبالضبابْ

حمراء تلهث وهي تصعد للقلاعْ

تهوي الصخورُ على الصخورْ

فيها وتجهشُ باللهيبِ وبالدخانْ

وبصرخة الحرب الثقيلة ، والفوارس والجنودْ

والقلعةُ العربيةُ الحمراءُ تقترب الخيولْ

من سورها والبرجِ هائجةً... وتنطلق السهامْ [٢٨]

أم ما توحي به الكلمات التي تحيل على ما هو حركي مسموع (الصخور ، اللهيب ، الدخان ، صرخة الحرب ، الفوارس والجنود ، الخيول ، هائجة ، السهام) .

ويمكن أن تندرج ضمن هذا البعد الحركي المُتَضَمَّن جملة (وينتفض الرجال) التي تزاوج بين بعدي الحركة داخليا وخارجيا.

وعند تفحص المجال الزمني لحركة الافعال في الاستعارات (التي تندغم مع حركة افعال القصيدة) ، نجد أنها تنفتح على منظور زمني واحد ، هو الزمن المضارع ، الأمر الذي يكسب الصورة امتداد الزمن وتنوعه بين الحاضر والمستقبل ، لما يشتمل عليه هذا الزمن من بعد دلالي ينفتح على فضاء الحال والاستقبال بلغة النحويين ، ويأتي اختيار الدالّ اللساني (غدا) أولا ، وبتوافر النص – من ناحية علامات الترقيم – على وجود ثلاث نقاط (...) بعده ثتنيا ، ليمثلا اشارة صريحة الى الرغبة الملحّة في الاستمرار والتواصل مع حركة التغيير والثورة ، لترتقي من كونها حركة آنية ، الى حركة تواصلية ممتدة.

ومن ملامح الاستعارات التي أخذت تؤشر فاعلية بارزة في شعره ، الاستعارة الآتية من قصيدة (الى عبد الرحمن خليفة) :

أخليفة العربيّ ، في وهران تنفجر المشاعلْ

فلْيندفعْ دمك النبيّ ، نذيرَ مقتول لقاتلْ

ولْتنفجرْ في الأرض أجمعِها المشاعلْ [٢٩]

يبدو جليا أن التحليل سيركّز على جملة (دمك النبي) التي مارس فيها النعت (النبيّ) تحويلاً معينا للدلالة ، ومن ثم ليتخذ هذا النعت منحى استعاريا مميّزا ، فمما يجعل مثل هذه الاستعارة – وعلى وجه التحديد في مثل هذا السياق – تحمل ألقاً شعرياً عالياً يدعونا إلى الكشف عنه هو معاينة الاستعارة في ضوء السياق الفكري الذي تأسست عليه القصيدة ، فليس إسناد صفة (النبي) الى (الدم) ، يقف عند ما أثر من دلالات دينية سائدة ومعهودة ، كإضفاء الطابع (المقدّس) مثلا ، وبالفعل يرد هذا المعنى في استعارات لسعدي يوسف على نحو واضح وفي اكثر من موضع :

يا أيها الطيرُ المهاجرْ

انا نحب البحر ، والأرض النبيّة والغدائرْ [٣٠]

لا شك في ان دلالة الاستعارة هنا ، هي نفسها الدلالة المعهودة التي أشرت إليها قبل قليل ، وقد جرى نقلها من دون أية محاولة لطرح مضمون آخر ، وذلك لأسباب بنائية بحتة ، هي أن طرف الاستعارة وأعني به هنا (الأرض) ومن ثم السياق الذي اندرجت فيه مثل هذه الاستعارة ، لا تتيحان أمامنا إمكانية إجراء مقاربة تأويلية واسعة لها ، ومن ثم فإن تعبيرا من قبيل (الأرض النبية) لا يتمتع – من وجهة نظري – بامتياز خاص يمكن ان يؤشر كشفا جديدا ، بيد ان (دمك النبي) يعد تمثيلا حقيقيا لمثل تلك المقاربة ، ذلك إن اقتران فكرة (النبوة) بـ (الدم) – وتحديداً – الدم المقترن ببعد ثوري كما يوضّح السياق (فالخطاب موجّه الى ثائر عربي شهيد هو عبد الرحمن خليفة) ليوحي – الاقتران – بدلالة الانبعاث والانبثاق ، ذلك ان (الدم الثائر) ، و(النبي) يلتقيان في فكرة جوهرية واحدة وهي فكرة (الثورة) ' في كونهما يمثلان هدما وتحدّيا لكل ما هو سائد ، ومتحجر ، وسبيلا للخلاص ، واعلان مبدأ التغيير والانطلاق ، الذي يسهم في إضاءة حياة جديدة ، وهنا تحقق الاستعارة تناغما مع الموقف الفكري الذي حاولت القصيدة أن تقدمه ، فضلا عن الدلالات النصية التي يطفح بها المقطع السابق ، التي ساندت عمل الاستعارة فأوحت بـ ، أو زادت من حدّة الدلالة الفكرية العامة التي تضمنتها القصيدة (تنفجر المشاعل ، فليندفع ، نذير).

ومن الاستعارات التي أخذت تخضع لدى الشاعر لظواهر بنائية جديدة عما ألفناه في استعاراته السابقة ، وذلك لأجل أغراض دلالية تميّز الاستعارة وتكثّف دلالتها العامة ، ولنتأمل الاستعارة الآتية من قصيدة (أوراق من ملف المهدي بن بركة) :

القتْلُ يَلبَسُ خُفَّ راقصةٍ تراودني [٣١]

هنا يرتدي (القتل) حذاءً ، وعلى وجه التحديد (خُفّاً) ، بيد انه (خُفّ راقصة) تقوم بفعل المراودة ، ولا يخفى دفق الشعرية في هذه الاستعارة التي منحها الشاعر اطارا متشابكا من العلاقات ليعمّق الاحساس بعبثية الموت أو (القتل) الذي يدوس الانسان على نحو ساخر (خف راقصة) لما تثيره صفات هذا التركيب تداوليا من طبيعة فاسدة / ساقطة ، وبدا اسناد الفعل (تراودني) إمعانا في تكريس دلالة فوضوية (القتل) تلك ، لما يحمله فعل (المراودة) من دلالات سلبية ، اذ كنّى به الشاعر عن محاولة اختراق (القتل) للذات الانسانية بما يوازي فعل (المراودة) في بعده التداولي ، الذي يحاول هو الآخر أن يطال الانسان ويسلبه انسانيته روحيا وجسديا على نحو قبيح ومنفّر.

وفي مبدأ (تراسل الحواس) نقرأ الاستعارة المميزة الآتية ، يقول في قصيدة (مساء) :

عيناي مغمضتانِ...ها إني أراها

أهدابها ، والنور ، والكتب التي فقدت شذاها

إني لألمسُ صوتها السّرّيَّ ، من نبع عميقِ :

أضللْت عني يا صديقي

في غيمة سوداء ...سوداء البريق [٣٢]

تنبني الصورة – بدءا – على خلق تضاد صارخ خلقته المفارقة الشعرية التي تأسست في السطر الأول (عيناي مغمضتان) ، (اني اراها) ، وأودّ الاشارة هنا لما يحمله هذا السطر من توظيف فاعل لعلامات الترقيم ، المتمثل هنا ، بنقاط القطع او النثيث التنقيطي (...) الذي أسهم في اداء وظيفة تعبيرية كشفية ، وأصبح جزءاً من شعرية الصورة ، إذ مثّل إيذانا بالتحوّل من العالم الحسّي (عيناي مغمضتان) الى فضاء العالم التأملي الذي سيؤطر لدخول الصورة في مشهد جديد . إن هذه المفارقة – التي أربكت عمل المدركات ، إذ لم تعد العين قادرة على الرؤية التي تحاول أن تندفع الى مدى بعيد ، الأمر الذي أفضى الى الدخول في عالم التخيّل واقصاء الفاعلية الحسية لحاسة البصر (عيناي مغمضتان) – فشكّلت مُفتتحا لامكانية القول في مبدأ (تراسل الحواس) وتعطيل وظائفها الأصلية ، ومن هنا نجد صورة (ألمس صوتها) التي حوّلت المسموع (صوتها) ملموسا (ألمس) وبالعكس ، مشروعيتها داخل البنية التصويرية الكلية للمقطع ، وهكذا فإن ثمة تهيئة جرى تنظيمها على نحو خاص ، خلقت تسويغا دلاليا لاستعارة (ألمس صوتها) وليس الفحص الجزئي الذي يفضي الى وقوعنا في أحكام مطلقة ربما تؤدي الى طمس أشدّ المعالم بروزاً.

وربما أصبح واضحاً أن سعدي يوسف ، كان يجنح إلى خلق تمفصلات دلالية متنوعة ، تبطّن انسجاما معينا ، تنتفي فيه تلك العلاقة المموّهة التي ربما يخلقها مبدأ (تراسل الحواس) ، وهو معزول عن سياقه البنائي ، ومن هنا ، فإننا يمكن أن نجد – على مستوى آخر – تمفصلات دلالية أخرى يندرج فيها هذا النمط الاستعاري الغريب . ولنتأمل الاستعارة الآتية من قصيدة : (استيحاش) :

تعالَي
كي أستمع الليلةَ للموسيقى
من فخذيك المائستَين ،[٣٣]

لم تعد مباهج المرأة ومفاتنها (فخذيك) التي هي– من معطيات حاسة (البصر) – تعبّر عن سمتها الحقيقية عن طريق (البصر) ، بل عن طريق السمع (استمع) الذي يحاول أن يستبدل حاسة بتوليد حاسة أخرى .

ومن جديد ينصهر هذا التوليد الاستبدالي ليؤسس انسجاماً فريداً في ضوء التنظيم الدلالي الخاص الذي يندرج فيه ، فاقتران المنعوت (فخذيك) بالنعت (المائستين) – وإن مثّل تكريساً (أحادياً) أو (ظاهرياً) يعضّد الصورة البصرية والآيروسية المُشتهاة – يمارس تكريسا آخر (داخليا) على صعيد خفي ، وهذا التكريس يمارس تعويضاً شهويّاً ، ويعضّد نفسه بنفسه ، من اجل تحقيق تناغم دلالي أو إيحائي مدهش بين حاستَي (البصر) و (السمع) ، إذ يحيلنا البعد المعجمي على معنى معيّن يتضمنه هذا النعت :(المَيْس ضرب من الميسان في تبختر وتهادٍ كما تميس العروس) و (ماس يميس مَيسا إذا تبختر في مشيته وتثنّى) [٣٤].

ومن هنا فإن النعت (المائستين) ليوحي – بطريقة ما – بأن ثمة ايقاعا خفيا تجسده حركات الجسد الخاصة ، وهو يتمايل تمايلا منتظما ، ومن هنا يكون النعت (المائستين) منخرطا في علاقة دلالية خاصة بما قبله وبما بعده ، فإنه في الوقت الذي يكون فيه باعثا على المعطى البصري ، يترك في الوقت نفسه إيحاء غير شعوري على الدلالة الصوتية ، ومن ثم ليكون هذا النعت سندا يسوّغ الغرابة التي ربما تولّدت – لأوّل وهلة – من معاينة جزئية ومتشظية لعلاقة الاستبدال بين الحواس . وليس من المبالغة في شيء أن اقول إن الاستعارة السابقة قد بُنيت بناءً دقيقاً ومُحكماً ، ومبدأ تراسل الحواس قد خضع فيها لدقة تنظيمية متناهية ، وكل ذلك من أجل ابراز سمة دلالية متميزة تستبطن المتنافرات في هذا النمط من الاستعارات في الوقت الذي تكون فيه منسجمة أشدّ الانسجام ، بيد ان مبدأ (تراسل الحواس) لا يشيع في استعارات الشاعر سوى ما تم استكشافه على مستوى ضيّق في النماذج السابقة ، ومع هذا فإننا لا نعدم أن يشكّل ملمحاً بارزاً من ملامح تميّز الصورة الاستعارية لديه.

ومن تجلّيات الاستعارات البارزة التي تندرج في نظم علائقية متميّزة ، نقرأ الاستعارة الآتية من قصيدة (جزيرة الصقر) :

واليوم ، أصبحنا كبارا ، أيّها الزورقْ
وامتدت الآفاقُ حتى آخر الدنيا
وامتدّ نهرُ الشيب في الصدغين والمفرقْ
لكننا لمّا نزلْ نسأل أن نحيا
أن نعبر الخيط الى الجرف الذي يخفقْ [٣٥]

يمارس النمط الاستعاري المتحقق في عبارة (نهر الشيب) وظائف جمالية متنوعة في ضوء علاقته بالسياق الذي حرص – أولاً – على خلق علاقة تجانسية بين مكونات صوره ، ووحّد عالمها فـ (النهر) ينتمي الى عالم الطبيعة ، الأمر الذي يخلق انسجاماً بين استعارة (نهر الشيب) وبين المكونات الأخرى التي يطفح بها المقطع ، وهي (الزورق) و (الجرف) لانضواء هذه المكونات تحت المنظومة العلامية للطبيعة ، ومن جهة أخرى فإن لتحليل هذه الاستعارة زاوية نظر أخرى ، إذ يمكن القيام بمعاينة ما تبلوره استعارة (نهر الشيب) من تقابلات معينة بين مكوناتها ؛ بين (النهر) الذي يمثل قيم الخصوبة ، والحياة ، والتجدد ، وبين (الشيب) الذي يؤذن بانحسار توهّج الحياة وتراجعها ، بَيْدَ ان هذا التقابل تقابل بدئي ، بمعنى ان ثمة بذرةً للتوافق ، ينتفي عند عتبتها ذلك التقابل ، فيما لو تم فحص الاستعارة وهي منخرطة في ضوء البنية الكلية للمقطع الذي سيحدد ما اذا كانت هذه الاستعارة مسوَّغة أم لا ؟

يشير المقطع بوضوح الى ان ثمة رغبة في التواصل مع الحياة تبدأ – الرغبة – مع الدال اللساني (لكننا) الذي يغذّي حسّ المغايرة ويهيء للدخول في موقف جديد ، ومع هذا الانعطاف يكون النص قد انفتح بشكل عام على التقابل نفسه الذي كنا قد ألمحنا إليه على نحو مجتزأ في استعارة (نهر الشيب) . فقد حرص النص على إقامة تقابل بين مضي الزمن : (أصبحنا كباراً ..) ، وبين الرغبة الملحّة في التعبير عن إقامة حالة متصالحة مقبلة على الحياة باندفاع يبعث على الاصرار والتواصل ، مع الإشارة إلى التركيب اللساني الذي يختزل هذه الرغبة بشكل واضح : (لما نزل نسأل أن نحيا) ، بيد ان هذا التواصل يأتي مقترنا بحنين نحو عالم الطبيعة ، تمثله بنية النداء التي يخاطب فيها الشاعر عنصراً من عناصرها : (أيّها الزورق) ، كذلك ما نلمحه في جملة : (أن نعبر الخيط الى الجرف الذي يخفق) التي تفضي –هي الاخرى – إلى محاولة التشبّث وتُحقِقُ تواصلاً آخر مع الطبيعة ، فضلاً عن كونها تمثل تعالقاً نحويا مع التركيب اللساني (لما نزل نسأل .....أن نعبر الخيط الى الجرف الذي يخفق) الذي افصحتُ عن دلالته قبل قليل .

ومن هنا كانت استعارة : (نهر الشيب) تمارس ذلك الاصرار الذي ألحّ عليه المقطع ، بين (الشيب) وما يبعثه من قيم سلبية ، وبين محاولة نفيه والانفلات من عُقْمِهِ بـ (النهر) ، فضلا عما تأسست عليه هذه الكلمة من وظيفة جمالية أخرى ، إذ خضعت لانضباط خاص ، ينأى عن أن يكون إقترانها مجرد إقتران شكلي أو اعتباطي ، إذ حققت تداعيا نفسيا يندغم مع رغبة الحنين إلى عالم الطبيعة الذي اضطلع به النص .

ومن نماذج الاستعارات التي طبَعتْ قصيدتَهُ بتمثلاتٍ دلالية خاصة ، نقرأ الاستعارة الآتية من قصيدة (الرسائل):

من الصخر تأتي الرسائلُ ، في الليل تأتي ، تدورُ
على لمساتِ الأصابع ، حاملةً مَلْمَسَ الحجرِ الخشِنَ
والبهجةَ الناعمة [٣٦]

تتأسس استعارة (البهجة الناعمة) على تشيّؤ المخفي ، وعلى نحو أدق، على الاحساس المتمثل بـ (البهجة) التي انتقلت من دائرة المعنوي الى الدائرة الحسية ، وتحديدا ، دائرة الصورة اللمسية المتمثلة هنا بالنعت (الناعمة) ، وعند معاينة هذه الاستعارة نجد انها تطفح بحيوية دفّاقة وتؤسس قوانينها الجمالية الخاصة بها عن طريق اندغامها بالسياق الكلي للمقطع الشعري الذي يحاول أن يبسط تسويغا معينا لهذه الاستعارة ، فالمقطع يشعّ بأكمله بدلالات الحسّ ويكتظّ به ، وتحديدا ، بأمارات الصورة

(اللمسية) ، اذ يطرح النص تكثيفا طاغيا لهذا المجال الذي تضمنته على نحو مباشر كلمات كثيرة من قبيل : (لمسات ، الاصابع ، ملمس ، الخشن) ، أو ما اوحت به على نحو قريب كلمات أخرى من قبيل (الصخر ، الحجر).

وهكذا ، فإن مسلسل الدلالات الذي اندرجت فيه هذه الاستعارة ، وطريقة انتظام هذه الاستعارة في نسق دلالي خاص ، أظهر أن وراء هذه الاستعارة انما يكمن انسجام تفرزه الطبيعة العلائقية وليس الفحص الجزئي لاستعارة (البهجة الناعمة).

الخلاصة

سعت الدراسة الراهنة الى تفحّص الاستعارات البارزة – والبارزة فحسب – في شعر سعدي يوسف ، من خلال الاستقراء ، والتحليل ، مُعزّزة هذا الاستقراء وذلك التحليل ، بتسويغات جمالية تفي بمتطلبات التحليل الذي أزمعَتِ الدراسة القيام به ، وهو التطلّع الى ما وراء مخطّطاتها الاجرائية ، لرصد القيم الجمالية التي تختفي وراء تلك الاستعارات ، ومن ثَمَّ تدخل الدراسة – عبر هذا الاستكشاف – حقل النقد الأدبي.

هوامش البحث

[١] .البنى الأسلوبية دراسة في مجموعة (انشودة المطر) للسياب ، حسن ناظم : ٢١٩.
[٢] .بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن : ١١.
[٣] .ينظر زمن الشعر ، أدونيس : ١٥٤ ، ١٥٥.
[٤] .الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، عبد القارد الرباعي : ١٦٧.
[٥] .الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة ، تغريد موسى حاج علي البزاز : ٧٥.
[٦] .ينظر : في الاستعارة ، أ.ريتشاردز ٢٧٣.
[٧] . الاعمال الشعرية الكاملة ، الليالي كلها : ١ / ٦١٥.
[٨] .م.ن:٦١٥/١.
[٩] .ينظر في ذلك : مرايا على الطريق ، عبد الجبار عباس : ٩٠ ، وشجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي : ١٥٦ ، ١٥٧.
[١٠] .النقد الأدبي ، أحمد امين : ٣٢٦.
[١١] .للمزيد من التفصيل : ينظر على سبيل المثال : إلياس ابو شبكة وشعره ، د. رزوق فرج رزوق : ١٩ - ٣٥.
[١٢] .الصورة الادبية ، مصطفى ناصف : ١٤٧.
[١٣] .الصورة الشعرية ، سي . دي لويس : ١١٣.
[١٤] .جماليات الأسلوب- الصورة الفنية في الادب العربي ، د. فايز الداية : ١٢٥.
[١٥] .التشخيص يعني (تشخيص المعاني المجردة ، ومظاهر الطبيعة ، في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة) وهو من ابرز وسائل الاستعارة التي (قامت بدور في الشعر الرومانتيكي) ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد : ٨٠ وما بعدها.
[١٦] .اما التجسيد فيعني (تقديم المعنى في جسد شيئي او نقل المعني من نطاق المفاهيم الى المادية الحسية) ، الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، د. عبد القادر الرباعي : ١٦٨.
[١٧] .الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور : ١٣.
[١٨] .الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد ، عبد الله التطاوي: ٢٧/١.
[١٩] .الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، د. عبد القادر الرباعي :٧٩.
[٢٠] .الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د. بشرى موسى صالح :٥٥.
[٢١] . الليالي كلها ، ديوانه: ٥٩٧/١.
[٢٢] .التجسيم يعني (ايصال المعنى المجرد مرتبة الانسان في قدرته واقتداره) الصورة الفنية في شعر ابي تمام : ١٧٠
[٢٣] .ينظر في هذا الصدد قصيدة (موسيقى عن بغداد القديمة) ، الاعمال الشعرية :٦٠٠/١.
[٢٤] .م.ن : ٥٨٨/١.
[٢٥] .لمزيد من الاطلاع على مبدأ (تراسل الحواس) ينظر : الصورة الفنية معيارا نقديا ، د. عبد الاله الصائغ :٤١٥ – ٤١٦ ، و: عن بناء القصيدة العربية الحديثة : ٨١ - ٨٤.
[٢٦] .ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة ، الليالي كلها : الاستعارات التي ضمتها قصائد مجموعته الشعرية (اغنيات ليست للآخرين) يدا بيد ، غضب حزين ، الورد والعصافير والصغيرة ، اغنية ليست هادئة ، موسيقى عن بغداد الحزينة ، عاليا...حيث اسمع صوتك ، نافذتان ونهر واغنية ، قريتي قبل النوم ، بوح خجول ، اغنية جبلية ، دعوة .
[٢٧] .م.ن : ١ / ٦١٧ - ٦١٨ .
[٢٨] .م.ن.: ١ / ٦١٧ - ٦١٨
[٢٩] . م.ن: ٤٩٣/١
[٣٠] .م.ن : ٤٩٦/١ ، كذلك ٦١١
[٣١] .م.ن : ١٢٢/١
[٣٢] .م.ن : ٤٥٧/١
[٣٣] .الاعمال الشعرية الكاملة ،الخطوة الخامسة: ٨٧/٥
[٣٤] .لسان العرب ، مادة (ماس)
[٣٥] .الاعمال الشعرية الكاملة : ١ / ٤٥٧
[٣٦٣٦] .م.ن : ٩٧/١.

المصادر والمراجع

١. الأعمال الشعرية ، الليالي كلها ، جزء ١ ، سعدي يوسف ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط٥ ، ٢٠٠٣.
٢. الأعمال الشعرية ، الخطوة الخامسة ، جزء ٥، سعدي يوسف ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط٥ ، ٢٠٠٣.
٣. إلياس أبو شبكة وشعره ، د.رزوق فرج رزوق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
٤. البنى الأسلوبية دراسة في مجموعة (انشودة المطر) للسياب ، د. حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢.
٥. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ت:محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦.
٦. جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الادب العربي ، د.فايز الداية ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣.
٧. زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ،ط٢ ، ١٩٧٨.
٨. شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي ، مطبعة الشعب ، بغداد ، د.ط ، ١٩٧٥
٩. الصورة الأدبية ، د.مصطفى ناصف ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣.
١٠. الصورة الشعرية ، سي- دي لويس ، ت: د.أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢
١١. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، د.بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٤.
١٢. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٧٤
١٣. الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، د. عبد القادر الرباعي ، إربد ، الأردن ، د.ط ، ١٩٨٠.
١٤. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد جزء١ ، د. عبد الله التطاوي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،د.ط ، ١٩٩
١٥. الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق ، د. عبد القارد الرباعي ، دار ومكتبة الكناني للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط٢ ، ١٩٩٤.
١٦. الصورة الفنية معياراً نقدياً ، عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧.
١٧. عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر،د.ط ، د.ت.
١٨. مرايا على الطريق ، عبد الجبار عباس ، وزارة الاعلام ، بغداد ، د.ط ، د.ت.

المعجمات العربية

١. لسان العرب ، ابن منظور .

الرسائل الجامعية

١. الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة ، تغريد موسى حاج علي البزاز ، رسالة مادستير (غير منشورة) ، الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية ، ١٩٩٧.

المجلات

١. (في الاستعارة) ، أ.ريتشاردز ، تر: د. ناصر حلاوي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة البصرة ، ع(٩) ، ١٩٧٤.