الأيقونة في سيميولوجيا النص الكاريكاتوري الشعري عند الشعراء العباسيين

أ.م.د عاطي عبيات أ.م.د ليلا جمشيدي م. د.عبد الغني ايرواني زاده
جامعة الشهيد چمران جامعة بيام نور جامعة اصفهان
جمهورية ايران الاسلامية

المقدمة:

إنّ مصطلح السيميولوجيا(Se′miologic) ظهر قبل قرنين ونيف، وطرحت منذ ظهورها إشكالية ابستمولوجية وذلك بسبب غموضها وتداخلها مع باقي المناهج الأخرى، فاهتم بها علماء الأنثروپولوجيا الثقافية والفيلولوجيون وعلماء الآثار والباحثون في الأنواع الأدبية. فهي« علم يبحث في أنظمة العلامات سواء كان مصدرها لغويا أم سنناً أم مؤشرياً »(غينيي، ١٩٨٧: ٥)؛ و يستفاد منه « في دراسته للعلامة من جملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والشعرية و... » (فيدوح، ١٩٩٣: ٧) وبالرغم من هذه الصعوبة في تحديد مجالات السيميولوجيا التي تنبئ عن تعقيد هذا العلم إلا أنّ هناك دراسات كثيرة قام بها الباحثون في محاولة منهم لرسم معالمها واستجلاء حدود ممارستها وإبانة آلياتها وإجراءاتها؛غير أنّ التعقيد الذي أظهره السيمولوجيون ولاسيما بيرس في تصنيفهم للعلامة بحسب فروعها بالنسبة الى الحيثيات الثلاث: الوسيلة والموضوع والتعبير (وكل فرع من هذه الفروع له تصنيفاته الخاصة وخصائصه المميزة) (زيادة وآخرون، ١٩٨٦: ص٧٥٨)، قد دفع كثيرا من الباحثين في الأدب الى العزوف عن الخوض في غمار كل هذه التفاصيل الجزئية التي قد لا تخدم كثيرا النص اللغوي والأدبي، مكتفين في ذلك، بالجوانب التي من شأنها أن تقدّم دعما حقيقيا الى المنهج السيميولوجي في دراسته اللغوية الأدبية. ومنها التصنيف الثلاثي الخاص بنسبة العلامة الى موضوعها، الذي يعد من أهم التصنيفات وأكثرها رواجا وفاعلية في مجال الدراسات السيميولوجية الأدبية. ويتمثل هذا

التصنيف في تقسيم العلامة الى ثلاثة أنماط تتشكل من خلال نوعية العلاقة التي تنسجها العلامة مع موضوعها في علاقة مع الممثل بوصفه أولا، وفي علاقته مع الموضوع بوصفه ثانياً، وفي علاقته مع المؤول باعتباره ثالثا. وهذه الأنماط الثلاثة هي: الأيقونة (Icon)، والقرينة (Indice) والرمز (Symbol). أما العلاقة بين العلامة والمرجع فهي اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أوالسببية في القرينة، غير أنّ ما يخصص العلامة الأيقونية هوشبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه ولا يهم إن كانت هذه العلامة بصرية أوسمعية (مبارك، ١٩٨٧: ٥٥).

ولعلّ القيمة التي تختص بها الأيقونة دون النمطين الاثنين الآخرين قد جعلت منها الفضاء الأرحب للسيمائيات البصرية الحسية التي عبرت عنها الرسوم الفنية عامة وللسيمائيات البصرية الذهنية التي عبّرت عنها النصوص الشعرية على وجه الخصوص. فهناك دراسات قيمة تناولت الأيقونة محاولة الوقوف على مستوياتها المختلفة، منها: « الأيقونات القبطية في التاريخ والأدب والطقوس □ ليوحنا نسيم يوسف، و« قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي □ لعبد المنعم الحسني، التي ركزت في هذه الدراسة على أهمية العلامات في مستوى الصور البصرية الحسية. وبما أن مجال التصوير الشعري القائم على التشكيلة اللغوية الكاريكاتورية الساخرة التي اعتمد فيها الشعراء الكاريكاتوريون على نمط من التصوير البصري السيميولوجي من أهم المجالات للسيمائيات البصرية الذهنية التي يمكننا عن طريقها الولوج في حقل السيميولوجيا وبتبعه الأيقونة؛ ولكننا يندر أن نجد بحثا قد اهتم بالأيقونة في هذا المجال؛ فلذلك فإن دراسة الأيقونة في الصور الشعرية الكاريكاتورية دفعت تحليلها الى أن يوليه أهمية منفردة، استنادا الى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها في بناء شعرية النص، ولاسيما أن هذه الأهمية تكمن في عدم مطابقة الأيقونة مع الموضوع الحقيقي مباشرة، بل تطابق الصورة التي شكلها الذهن عنه، أوتطابق التمثل الذي يهبنا إياه تصورنا الذهني من خلال المفردات الشعرية. ومن هذا المنطلق فإنّ هذه المقالة

تستفيد من المنهج الوصفي - التحليلي لتجيب على السؤالين التاليين:

١- ما هي الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري؟

٢- ما هي أشكال الأيقونة في الصور الشعرية الكاريكاتورية عند الشعراء العباسيين؟

أمّا الإنجاز الكبير الذي حققته الأيقونة في هذا المجال، فلا يستطيع أحد أن ينكره، وذلك لما امتلكته من إجراءات وآليات، تستوعب الإفضاءات الجمالية للنص التصويري الشعري؛ حيث إنّ فكرة التصوير البصري عند هؤلاء الشعراء تقوم على حالة خاصة من الرؤية والإدراك للأشياء الحقيقية والواقعية، وتنهض بها وسائل إدراكية وتنتجها علاقة المشابهة بين المتخيل والمنظور من الأشياء. وتظهر حيوية هذه الأيقونة وقيمتها في قدرتها على أن تكون وسيلة اتصال وتفاهم اجتماعي وسياسي بين الأمم والشعوب المختلفة عامة وبين أبناء المجتمع الواحد كالمجتمع العباسي خاصة. وبذلك فليس من المبالغة أن نمنح هذا النظام العلامي في دراستنا هذه الأولوية والبحث في أهميته، ولاسيما إذا عرفنا أن الطريقة الكاريكاتورية للسخرية بين أبناء المجتمع العباسى في مستوياته الاتصالية ليست سوى الشعر.

تعريف الأيقونة:

إن الأيقونة علامة تملك خصائص الشيء الممثل، وترتكز على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، أي: هي تلك العلامة الدالة على موضوعها عن طريق المشابهة؛ سواء كانت المشابهة بواسطة الرسم، أوالصوت، أوالخط، أوالمحاكاة. وحسب تعريف « شارل سندرس بيرس »١ هي: «دلائل لها علاقات الشبه مع المرجع » (ديويد، ١٩٩٩: ٨٣) ، أي كل دليل يشبه موضوعه، أويوحي إليه بفضل سمات خاصة يمتلكها، فكل الصور والبيانات والتصاميم والخرائط والاستعارات وغير ذلك من الأيقونات.

وقد قال «جين مارتينة »٢، الأيقونة هي انتاج يد الإنســـان تمثل صورا عن

الأصل، فتقوم على مبدأ التشابه الذي يجعل منها واسطة لمعرفة الموضوع الأصل (جين مارتينة، ١٩٧٥: ٦٢)، وهذا التشابه يختلف بالنسبة الى تعدد المجالات التي يظهر فيها، كما أن هناك عناصر كثيرة تتدخل في تحديد درجة التشابه أوالدرجة الأيقونية التي توفر لنا معرفة الموضوع الواقع من خلال المجال الذي تظهر فيه الأيقونة. وهذه العناصر كما تقول جين مارتينه الى حد ما، هي « الحركة والألوان، والأشكال، ولأحجام، والبروز، والمسافة، والاتساعات، والتفاصيل التي تسمح لنا جيّدا بمعرفة التشابه بين الموضوع وأيقونته»(نفس المصدر: ٦٧) وتضيف في موضوع آخر أنّ « الدليل الأيقوني لا يحدّد، ولكن يقدّم. لا يروي، ولكن يشارك. لا يسمي، ولكن يعمل على الإظهار» (نفس المصدر: ٦٩) وهذا ماذهب إليه شارل موريس٣، حيث يرى أنّ « الدليل يكون أيقونيا إذا اشتمل على بعض خصائص الشيء الممثل» (ليندة، ١٩٩٤: ٢٢). وما تجدر الإشارة إليه في هذا الشأن أنّ علاقة المشابهة التي تربط الأيقونة بموضوعها قد أصبحت موضع خلاف ونقاش بين السيميولوجيين، وقد احتد هذا النقاش حتى تحوّل الى توجّه قائم بذاته في السيميولوجيات المعاصرة، كما هوالحال عند أمبرتوإيكووبعض السيميولوجيين الإيطاليين (يوسف، ٢٠٠٥: ٩٤)، غير أننا في هذا المجال لسنا بصدد دراسة النظريات والنقاش حولها، بل نريد أن نستشف من هذه المفاهيم أنّ العلامات في ذلك الحيز اللفظي الوصفي البصري في الصور الكاريكاتورية الشعرية الذي يخلق صورة ذهنية تربط بينها وبين البنية الإدراكية، يمكن تسميتها بالأيقونة البصرية الذهنية، وهي ما تحول دون تعميق الهوة التي تمنع من إقامة أي تواصل بين حقل الصور الكاريكاتورية الشعرية مع الحقول التصويرية الأخرى، تلك الهوة التي تسمى بالحقول في ميدان المعارف الإنسانية وكل حقل يحوط بنوع من الاستقلالية التي تمنع من إقامة أي إتصال بالحقول الأخرى؛ لأنّ كل حقل « يشكل وحدة تقليدية، وحدة يتوارثها الباحثون عبر التصنيفات المعهودة الساذجة التي تروج في المجتمعات التي ينتمي إليها الباحثون » (ك.ميتز، ١٩٧٠: ٦).

الأيقونة في التصوير الكاريكاتوري الشعري

إنّ الطريقة المباشرة للتعريف المخاطب الشيء، هوأن تقدم له الموضوع نفسه من حيث يستطيع أن يدرك طبيعته بكافة أحاسيسه. غير أنّ هناك أشكالا متعددة تقوم بإعادة إنتاج لموضوع مطابق للموضوع الأصلي، أوتمثيل مشابه المشابهةوالتماثل.

ولعلّ هذه الصورة الفنية الجميلة التي رسمها ابن الرومي لبخل عيسى بن موسى بن المتوكل لخير دليل على أنّ الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري هي ذاك الوصف البصري الذي يمكن أن يُختزَل في لوحة رسم تظهر المهجوبكل المواصفات الجسدية والحركية وغيرها، وتشبه لوحات كاريكاتورية تحير الفنانين وكل محبي الفن والجمال. فيقول:

يُقَتِّرُ عِيْسَى على نَفْسِهِ ... ولَيْسَ بِبَاقٍ ولا خَالِدِ
فَلَوِيَسْتَطِيعُ لِتَقْتِيرِهِ ... تَنَفَّسَ مِنْ مِنْخَرٍ وَاحِدِ

(ابن الرومي، ١٩٩١: ٢ /١٦٠)

فنحن حينما نقرأ هذين البيتين نضطر الى إنتاج صور ذهنية، كهذه الصورة مثلاً:

لأنّ المظاهر الهيكلية للنص الشعري تكتفي بإخبارنا عن كيفية تكوين الموضوع المتخيل، وبهذا فإن الطابع البصري للتمثل يستثمر معرفة قدمت للقارئ أوالسامع وأشير إليها.

أما طبيعة العلاقة في النص الكاريكاتوري الشعري فهي العلاقة القائمة بين الصورة واللغة، حيث إنّ المادة اللغوية تثبت مدلولاتها عن طريق الصورة البصرية الذهنية التي تقيم الرسالة الأيقونية فيه علاقتها البنيوية عبر محطة اللغة، أوهي أنسقة يرتبط إدراكها باللغة. وهذا لا يعني أننا نفرط في التحوط المنهجي للنص الكاريكاتوري الشعري ونسى أولوية اللغة ونظامها السيميولوجي الخاص بها، وإنما نعترف بنوع من التعايش بين اللغة والصورة في هذا النوع الخاص من النص الشعري، إذ إن اللغة فيه ذات طابع شمولي يشمل نسقاً سيميولوجياً آخر تابعاً لها، وتنشر دوال الشفرة الأيقونية فيها في فضاء الصورة التي لا يتم إدراك عنصر من عناصرها قبل العناصر الأخرى، ولا تقبل التقطيع الى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدوالصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، متروكة لاختيار المتلقي؛ بحيث إن الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري خلافا لعلامات اللسان التي تقوم على الاعتباط والمواضعة (أي العلاقة بين الدال والمرجع فيها غير معللة) تخضع لعلامات الصورة التي تقوم على التعليل والمشابهة، وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية.

وما يميز النظام الدلالي في النص التصويري الكاريكاتوري الشعري عن باقي الأنظمة الدلالية في النصوص الشعرية الأخرى هوحالته التماثلية أوأيقونيتها في اصطلاح السيمولوجيين، أي شبهه الذهني البصري للمهجوالذي تمثله. فنرى في هذا النص الشعري نوعا من التواصل بين اللغة والصورة والإسقاط للمفاهيم اللسانية على أنظمة التواصل البصرية. أوبعبارة أدق أنّ سيميولوجيا الصورة ستشتغل جنبا الى جنب مع سيميولوجيا اللغة، « لأنّ هناك عدة رسائل مختلطة:

لا يتعلق الأمر فقط بالصورة التي يحمل محتواها الظاهر إشارات كتابية، بل أيضا بالبنيات اللغوية التي تشتغل ضمنيا في الصورة نفسها، كما يتعلق الأمر كذلك بالصور البصرية التي تساهم في تبليغ بنيات اللغة » (ك.ميتز، ١٩٧٠: ٣-٤). حيث إنّ الصور بنوعيها البصرية والذهنية تقيم مع اللغة علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس والتماسكفي غياب أي رابط بينهما.

أشكال الأيقونة

أمّا أهم الأشكال التي تقوم عليها الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري فهما :

١- الصورة: أصل اشتقاق الصورة هومن صاره على كذا، أي: أماله إليه، فالصورة مائلة الى شبه أوهيئة، والتصوير جعل الشيء على صورة، والصورة هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف (النجاري، ١٩٩٥: ١٧٤). والصورة ترد في كلام العرب على معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، يُقال صورة الفعل كذا وكذا، أي: هيئته. وصورة الأمر كذا وكذا، أي: صفته (ابن منظور، ١٩٩٧: ٦/ ٨٦)، وفي الصحاح أنّ الصورة جمعها الصور، وصوّره تصويرا، فتصوّرت الشيء أي توهّمت صورته فتخيّل لي (الجوهري، ١٩٩٠: ٣/ ٢٨٠).

فيمكن تعريف الصورة اعتمادا على ما جاء في المعاجم اللغوية العربية أنّها هي الشكل أوالنوع أوالصفة وكذلك تعني التماثل، وهذا لايعني أنّ كل ما هومرئي هوالصورة، بل الصورة هي النسق الذي يحمل مجموعة من المعاني والأوصاف التي يمكن أن يكون خياليا أحيانا.

وكلمة « صورة » باللاتينية تعني: مماثلة الواقع، أي كل تصوير تمثيلي يرتبط مباشرة بالمرجع الممثل بعلاقة التشابه المظهري (يخلف، ١٩٩٦: ٢٦). وعند آبراهام مولز٤ هي سند يجسّد مقتطفا من المحيط المدرك (الواقع)، قابلة للدوام

والاستمرار على مرّ الوقت وهي إحدى المركبات الأساسية والهامة في الاتصال الجماهيري وعموم الصور تنقسم الى صور ثابتة وأخرى متحركة (آبراهام مولز، ١٩٨٠: ٢٠).

أما الصورة فترد في المعاجم النقدية الحديثة بمعنى الصور الذهنية التي تتبادر للمتلقي في بعض الأحيان عند قراءة القصيدة (فرحات، ٢٠٠٧: ٢٨)، وتدل على كل الأشياء والصفات المرتبطة بالإدراك الحسي المشار إليها في قصيدة أوعمل أدبي ما؛ إما عن طريق الوصف الأدبي، أوبالإشارة الضمنية، أوفي التماثلات الموجودة في التعبيرات البلاغية (عبد المقصود، ٢٠٠٥: ٢٦).

انطلاقا من هذه التعاريف نستطيع أن نقول: إنّ الصورة في النص الكاريكاتوري الشعري هي ذلك الحيز اللفظي الذي تشغله الأشكال والرموز الكاريكاتورية، لتشكل بذلك مادة ووحدة بصرية تجسّدية في ذهن القارئ أوالسامع يستطيع أن يتحسسها ويدرك محتوياتها. حيث إنّ أوّل ما يتصف به الهجاء الكاريكاتوري دلالته على صورة ذات بناء معماري غير متناسق، وتَلاعُبُه بالنسب والأوزان والأشكال. فالصورة في هذا اللون من الهجاء تظهر جزءاً من البناء بشكل مضخم مثير للضحك لا البناء كله.

وهي تقوم على الصفات الشكلية (الدال) التي تؤخذ عن مرجعها وهوالمهجو(المدلول)، في عناصر متعددة توحي إليها فتكوّن بذلك الصورة الذهنية للمهجو. وهذه الصورة الذهنية في الهجاء الكاريكاتوري خلق فردي يقوم على خيال الشاعر، وفاعليته و« تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء باعتبارها رموزا، تستثير الانفعالات والاستجابات » (أبوديب، ١٩٧٩: ٤٥)، كما أنّها ترتبط بانفعالات الشاعر العباسي وحالاته النفسية.

وبالنظر الىهذه الصور في النص الشعري الكاريكاتوري نستطيع أن نقسّمها الى نوعين وهما:

أ) الصورة المفردة: من ينظر الى النصوص الكاريكاتورية الشعرية في العصر العباسي يصل الى نتيجة مؤداها أنّ الشعراء الكاريكاتوريين يعتبرون بحق قمة عالية بين الشعراء المصورين. وإذا أردنا أن نذكر العوامل التي عاونتهم على الوصول الى هذه المكانة العالية في التصوير فلابد أن نشير الى يقظة المدارك وذكاء العقل، وحدة المشاعر، والتمكن من اللغة، والإحاطة بأسرارها، ورحابة الخيال واتساعه، والكثير من الإمكانيات الفنية التي مكنّتهم من تحويل المادة اللغوية الى المادة الفنية التشكيلية وعرضها عرضا مؤثرا في ثوب مبالغ مثير للسخرية. فكل هذه الأمور قد ناصرت الشاعر على شق الطريق في رسم صورة يتفرد بها، ويسلكها في عرض كاريكاتوري أدبي ناجح، فيه الطرافة والمتعة. فلاشكّ أنّ ما عرف به الشعراء الهجاؤون من حدة في الانفعال وشعور بثورة، وتوتر، وغضب متمثل في الطبع الساخر، قد أعانهم الى حد كبير على التقاط صورهم الرائعة.

ولعلّ من أبرز قدراتهم في رسم هذه الصور هوتبادل المدركات الذي تجلى في الاعتماد على أساليب التصوير المألوفة، ومنها التجسيد الذي تكتسب المعنويات فيه صفات محسوسة ومجسمة، حيث إنّ الشعراء الكاريكاتوريين أصحاب فكر مبصر وعقل مستنير، وقد رزقوا خطوات عظيمة في قوة التخيل، وعبقرية التصوير. فوظفوا التصوير في بعض الأحيان لإظهار المعنويات من العيوب والقضايا الاجتماعية والسياسية. فتصاويرهم هذه تعبير عن الأحوال المعنوية المتصلة بالمحسوسات، وغير المنفصلة عنها والمعبرة عن الموقف النفسي في لحظة معينة، فهي مزاوجة بين الفكر والتصوير ومزيج من الخيال والعقل والإحساس. ومن أمثلتها قول دعبل الخزاعي في تجسيم بخل مهجوه بصفات محسوسة لا يريدها الشاعر نفسها، بل يريد معناها العقلي وهوالبخل،حيث يقول:

إنَّ هَذَا الْفَتَى يَصُونُ رَغِيفاً مَا إلَيْهِ لنَاظِرٍ مِنْ سَبِيلِ
هُوفِي سُفْرَتَيْن مِن أدَمِ الطّا ئِفِ، فِي سَلَّتَيْنِ فِي مَنْدِيلِ

خُتِمَتْ كُلُّ سَلَّةٍ بِرَصَاصٍ وسُيُورٍ قُددْنَ مِنْ جِلْدِ فِيلِ
فِي جِرابٍ فِي جَوفِ تَابُوتٍ والمَفَاتِيحُ عِنْدَ مِيكَائِيلِ

فالشاعر يوظف التصوير هنا في عقد الموازنة بين بخل المهجووتعلقة بما عنده من الخبز وإخفائه في مكان بعيد عن الأنظار لكي لا يطمع الآخرون فيه. فلاشكّ أنّ مثل هذه التصاوير تحكي في نفس الوقت انعكاسا لإحساس الشاعر المصور بانزجاره من هذه العيوب المعنوية.

وإذا تأملنا في التصاوير الجزئية في النصوص الكاريكاتورية الشعرية وجدنا فيها التشخيص الذي كانت غاية الشاعر من استخدامه تسرب الحياة والصفات الإنسانية في المحسوسات والمعنويات، ومن ذلك قول أبي نواس:

هُمُ أحْرَزُوا الرّغْفَانَ حَتّى تَكَلَّمَتْ أمِنَّا بِحَوْلِ اللهِ مِنْ حَذَرِ الْكَسْرِ

(أبونواس، ٢٠٠٧: ٤٠٢)

فكما نرى أنّ تجسيد الأمور المعنوية وتشخيصها عبر التصاوير الكاريكاتورية يرتقي بمستوى الإدراك في النص، حيث« هناك إدراك ذهني من خلال اللغة المجردة والتعبير المباشر وهذا هوالمستوى الأول وفيه قدر صالح من الوعي بالمعنى والتأثر به. وهناك إدراك من خلال الصور التي تمثلها الكلمات وتحوّل المعنى بواسطتها الى شيء محسوس يشخص في هذه الصور، ويُمثّل فيها، وهذا هوالمستوى العالي لإدراك المعاني واستيعاب المواقف بواسطة اللغة» (أبوموسى، ١٩٩٣: ١٣٠».

ب) الصور المركبة: وهي التينسجها الشعراء بتداخلالصور الجزئيةالمتعددة في نسيج متكامل، وقدموا عن طريق هذه الصور المركبة ما لايمكن تقديمه عبر صورة جزئية واحدة. فهذه الصور المركبة الشعرية تشبه الكارتون لما تتمتع به من الحركة وتداخل الأفعال المتحركة في تشكيلها، ومن أمثلتها قول أبي نواس:

رأيتُ الفَضلَ مُكْتَئِباً يُناغِي الخُبزَ والسَّمَكا

فَقطـــــبَ حـــــينَ أبـــــصَرَني ونـــــكَّس رَأسَـــــهُ وبَكَـــــى
فـــــلَمّا أنْ حَلَفْـــــتُ لـــــهُ بِأنـــــي صَـــــائِمٌ ضَحـــــكَا

(نفس المصدر: ٤٠٤)

فكلّ فعل من هذه الأفعال يحمل مشهدا متحركا، يضاعف الأثر النفسي عند المتلقي، ويدفعه الى متابعة المشاهد التالية، لارتباط بعضها ببعض. فهذه اللوحة تبدأ بانفعالات سلبية لدى البخيل، عندما يرى زائرا، تدفعه الى مناغاة الخبز والسمك إشارة منه الى أنّها ليست للأكل، وعلى الرغم من ذلك فقد لجأ الى وسائل أخرى لحماية طعامه كتغيير ملامح وجهه وطأطأة رأسه وانتحابه، حتى يقسم له الضيف أنّه صائم وبهذا القسم عاد الى حالته الطبيعية التي عبّرعنها الشاعر بضحك المهجو. هكذا تتداخل الصور الجزئية بعضها في بعض وتتسلسل الأفكار وتتوالى في ذكر المشاهد، ثم تنتهي الى الحالة الأخيرة وهي تكوين اللوحات المتحركة الشعرية. كما أنّ وضع الألفاظ في موضعها والانتقال في المعنى من صورة الى صورة بالاختزال والتكثيف للتركيز على المعاني الوصفية المعبرة من أهم الملاحظات في بناء هذه الصور الساخرة.

ومثل هذه اللوحة التي تتكون من مشاهد متعددة وصور جزئية قوله في بخيل آخر:

رَغيفُ سَعيد عِنْدَهُ عدْلُ نَفْسه يُقَلِّبُهُ طَوْراً وطَوْراً يُلاعِبُهْ
ويُخْرِجُهُ مِنْ كُمِّه فَيَشَمُّهُ ويُجْلِسُهُ في حِجْرِه، ويُخَاطِبُهْ
وإنْ جَاءَهُ الْمسْكِينُ يَطْلُبُ فَضْلَهُ فَقَدْ ثَكِلَتْه أمُهُ وأقَارِبُهْ
يكِرُّ عَلَيْهِ السَّوْطُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ وتُكْسَر رِجْلاهُ، ويُنْتَف شَارِبُهْ

(نفس المصدر:٤٠٣)

أما الشعراء الكاريكاتوريون فاستعانوا في تكثيف الصورة بالأساليب المختلفة كأسلوب الحوار (انظر: أبونواس، ٢٠٠٧: ٢٢٠، وابن الرومي، ١٩٩١: ١/

٢٠٥) والأسلوب القصصي (انظر: دعبل ، ١٩٩٧: ٥٠)، وأسلوب الافتراض، فاستندت الصور الى المستحيلات والمعاني المفقودة من واقع الحياة (انظر: الأصفهاني، ١٩٩٢: ٣/ ١٧٤)،كما اعتمدوا في رسم هذه الصور المركبة الشعرية على المعاني المتنافرة، لخلق علاقات جديدة بين الألفاظ والأشياء. (ابن الرومي، ١٩٩١: ٦ /٢٨٨)

ومن هؤلاء الشعراء، ابن الرومي الذي استطاع بأداواته الفنية وقدراته الابتكارية، وإدراكه العلاقات الكامنة بين الأشياء، أن يأتي بصور ملونة تجمع الحسي بالمعنوي، وتتلمّس روابط خفية، لا يصل إليها إلا من امتلك حسّا بالمتناقضات، ومن ذلك تلك الصورة التي رسمها لأبي سليمان الطنبوري في قوله هذا:

أبُوسُليمانَ لا تُرضَى طَريقَتُهُ ... لا في غِنَاءٍ ولا تَعليمِ صِبيانِ
لَهُ إذا جَاوَبَ الطَّنْبُورَ مُحْتَفِلا ... وْتٌ بِمِصرٍ وضَرْبٌ في خراسانِ
عَواءُ كلْبٍ على أوتارِ مِنْدَفَةٍ ... في قُبْحِ قِردٍ وفي استِكبَارِ هَامَانِ
وتَحسَبُ العَيْنُ فَكَّيْه إذَا اخْتَلَفَا ... عِنْدَ التَنَغُّم، فَكي بَغْلِ طحّانِ

(ابن الرومي، ١٩٩١: ٦ /٢٨٨)

ونشأ بعض هذه الصور من التوالي والتكرار في ممارسة المعنى الساخر وهذا من شأنه إضفاء الحركة والحيوية على النص ومن ذلك قول ابن الرومي في وصفه للأحدب:

قَصُرَتْ أخَادعُهُ وطالَ قَذالُهُ ... فَكأنّه مُتَرَبِصٌ أنْ يُصفعا
و كأنَّما صُفِعَتْ قَفَاهُ مَرَةً ... وأحَسَّ ثانيةً لَهَا فَتَجَمَّعا

(المصدر نفسه : ١/١١)

وقول المتنبي في هجاء ابن كيغلغ:

وإذَا أشَارَ مُحَدِّثاً فَكَأنَّهُ ... قِرْدٌ يُقَهْقِهُ أوعَجُوزٌ تَلْطِمُ

(المتنبي، ٢٠٠٥: ١١/١)

وعلينا أن لا ننسى دور المبالغة في رسم هذه الصور المركبة، بحيث تحجب الحقيقة، وتدفع المتلقي الى تجسيد هذه الصور على سبيل التصور والوهم، كما نرى في قول أبي نواس مبيناً بخل الرقاشيين:

ولَوأشْمَمْتَ مَوتَاهُمْ رَغِيفاً د سَكَنُوا القُبُورَ إذاً لَعَاشُوا

(أبونواس، ٢٠٠٧: ٣٩٨)

ففي هذه الأبيات الهجائية الساخرة، نرى تعدد المشاهد وتنوّعها في صورة واحدة، ونلاحظ صفة الدقة والتخصيص في تحديد المعاني، والموازنة بين المعنى المتّحد واللفظ المتعدد، على الرغم من اللجوء الى المجاز بكثرة، ونقل المعنى من صورة الى أخرى.

٢- **التشبيه والاستعارة**: تعمل الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري على نقل متواز ونوعيّ لسمات تشبه الشيء الذي يراد التدليل له، فهي صور من علم البيان في علم البلاغة.

أمّا الكثير من الصور في النص الكاريكاتوري الشعري فتقوم الأيقونة فيها على التشبيه، حيث إنّ التشبيه عنصر قائم على خيال الشاعر و« هولبّ المحاور الفنية في التصوير » (علي ابراهيم، ١٩٨٣: ٢٥٢). وبما أنّ الشعراء الكاريكاتوريين توسّعوا في استخدام التشبيهات والتجديد، فلايمكن ذكر كل النماذج في هذا المجال، لاسيّما وأنّ دراسة التشبيه مفردا أومركبا، محسوسا أومعقولا، يحتاج الى بحث مستقل ومجال غير ما نحن فيه، أمّا الجدير بالذكر هنا فإنّ أكثر التشبيهات في النص الكاريكاتوري الشعري تتكوّن في صورها وهيئاتها من عناصر محسوسة وأكثر ما يكون إدراكها بحاسة البصر. فشيوع التشبيهات المشتملة على العناصر المحسوسة في هذا النوع من النص التصويري يعكس قدرة شعرائه التخييلية التي تستحضر عناصر الوجود، ثم قدرتهم التصويرية التي تضم

هذه العناصر على تباعدها لتكوّن منها الصورة الكاريكاتورية بالتضخيم. فنأتي هنا بذكر بعض التشبيهات على سبيل المثال لكي يظهر أنّ التشبيهات البصرية التي تقوم عليها الأيقونة تتفوق على غيرها من حيث الكم تفوقا واضحا. وذلك لأن الصورة الكاريكاتورية تعتمد على الصورة البصرية في إدراك الأشياء ورؤيتها بأحجامها وأشكالها وألوانها وحركاتها، وسكناتها وهدوئها وضجيجها، ثمّ على التأمل المستغرق في إدراك النظير والمماثل وربطه أكثر بالصور الأخرى وهذا ما يؤكد على المقدرة الفنية لدى الشعراء الكاريكاتوريين في فهم أهمية التشبيه ودوره في الرسالة الأيقونية. فمن الأمثلة على هذه التشبيهات ما استعان به أبونواس في الإشارة الى سمات المهجوة التي يريد التدليل لها، حيث قال:

رِدْفُهَا طَسْتٌ وَلَكِنْ بَطْنُهَا زُكْرَةُ خَلِّ٥

(أبونواس، ٢٠٠٧: ٤٠٨)

فنلاحظ في هذه الصورة تشبيه ردف المهجوة بالطست وبطنها بركزة خل، لتخلق تلك الصورة الكاريكاتورية التي أراد الشاعر رسمها للمهجوة.

ومثل ابي نواس في امتداد تشبيهاته وتوسّعها، دعبل الخزاعي الذي اعتمد كغيره من الشعراء الكاريكاتوريين في تكوين صوره على التشكيل والتصوير، لا على المعنى والتجريد، وذلك بهدف اضحاك الآخرين وشدّ انتباههم. فاستعان بكل عناصر السخرية والهزل، وفي ديوانه نماذج غير قليلة من التصوير التشبيهي الساخر الذي « يضيف معلما جديدا يعمق الإطار الفكري والفني للسخرية » (عويضة، ١٩٩٣: ١٧٠-١٧١). وقد أدرك ابن الرشيق ضرورة توافر التشبيه في صناعة الشعر حتّى يعدّ الشاعر شاعرا، ولهذا ذكر أنّ ابن الرومي أولى الناس باسم الشاعر، لكثرة اختراعه وحسن افتنانه (انظر: القيرواني، ١٩٨٨: ٢/ ٢٨٦). ومن صنعة التشبيه في تصاوير ابن الرومي ما رسم لأبي حفص باستمداده من الصورة البيانية التي شبه فيها صلعة المهجوبمرآة من الفولاذ، فقال:

يَا صَلْعَةً لأبي حَفْصٍ ممرَّدةً كأنّ سَاحَتَهَا مِرآةُ فُولادِ

تَرنّ تَحتَ الأكُفِّ الواقعات بِها حتى ترنّ لها أكْناف بغدادِ

(ابن الرومي، ١٩٩١: ٢/ ١١٣)

فإذا تأملنا الصور الكاريكاتورية في هجاء العصر العباسي نلاحظ تنوع التشبيهات عندهم، تنوّعا يظهر سعة في الخيال الشعري، وقدرة كبيرة على التصوير، كما يدلّ على أنّ الأيقونة في أكثر هذه الصور ترتكز على التشبيه بين الدال والمدلول. وهذا لا يعني أن الصور القائمة على الاستعارة قليلة في النص الكاريكاتوري الشعري، بل نجدها كثيرا وإن لم تصل الى حد التشبيه، حيث تشكل الاستعارة ولاسيّما المكنية منها مساحة كبيرة في الصور الكاريكاتورية. ولعلّ شيوع هذا النوع من الاستعارة في التصوير الكاريكاتوري الشعري مما يفسر اعتبار شعرائه شعراء مصورين لما فيه من براعة تصوير ونوع خفاء يحتاج الى قوة النفس ويقظة الحس في إدراك أهميته الأيقونية. فعلى سبيل المثال نأتي بالصورة التي رسمها ابن الرومي لأنف عمر النصراني:

عَلَيْكَ خُرْطُومُ صدْقٍ لا فُجِعْتَ بِهِ فَإنّهُ آلَةٌ لِلْجُودِ و الْبَاسِ

فعلى سبيل الاستعارة المكنية في المقطع الأول من البيت، شبه المهجوبالفيل فحذف المشبه به وهوالفيل ورمز إليه بشيء من لوازمه وهوالخرطوم، أي استعير الخرطوم من المشبه به وهوالفيل للمشبه وهوالمهجو وألصقه به للتدليل على صفة الطول في أنفه. وكذلك في مشهد آخر قال:

إنْ كَانَ أنْفُكَ هكَذَا فَالْفِيلُ عِنْدَكَ أفْطَسُ

وإذا جَلَسْتَ على الطَّرِيـ ـقِ ولا أرَى لَكَ تَجلِسُ

قِيلَ: السَّلامُ عَلَيْكُمَا فَتَجيبُ أنْتَ ويَخْرسُ

(نفس المصدر: ٢٧٨-٢٧٩)

ففي البيت الثالث شبه الشاعر أنف المهجوبإنسان، فحذف المشبه به وهوالإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه وهوسلام المارّين عليه وألصق هذه الصفة بالمشبه وهوالأنف للتدليل على أنه لكبره كشخص متميز من المهجو.

أمّا الإتيان بالأمثلة التي تدلّ على الاستعارة المكنية، لا يعني أنّ الشعراء الكاريكاتوريين لم يجرّبوا الاستعارة المصرّحة للأيقونة الكاريكاتورية، بل نرى أحيانا تداخل هاتين الاستعارتين في التصوير الهجائي الساخر ليقوي جانب المبالغة التي تتسم بها الاستعارة وتعتبر من أهم الجوانب التشكيلية في الصور الكاريكاتورية. منها ما جاء به ابن الرومي في اللوحة التي رسمها لمهجوه بقوله هذا:

عَلَّــقَ اللهُ فِــي عِــذَارَيْكَ مِخْــلا ةً وَلَكِنَّهَــا بِغَيْــرِ شَعِيــرِ

(٣: ٣٢-٣٣)

شبّه الشاعر لحية المهجوبالمخلاة التي تُعلَّقُ في عنق الحمير، ثمّ حذف المشبه وهواللحية وأتى بالمشبه به وهوالمخلاة على سبيل الاستعارة المصرّحة. لكنّ أنّ هذه المخلاة لا فائدة لها في تعليقها على عنق المهجو حيث لا يوجد فيها أي شعير بينما أنّ المخلاة التي تُعلّق على عنق الحمير مليئة بالشعير.كما نجد هنا أيضا إشارة ضمنية الى تشبيه المهجوبالحمار ولعلنا نستطيع أن نعبر عنه بالكناية أوبالاستعارة المكنية.

ولعل ابن الرومي من أكثر الشعراء استخداما لهذا الأسلوب الأيقوني في النص الكاريكاتوري الشعري، حيث إنّه كان فنانا بارعا بما أوتي من ملكة التصوير ولطف التخيل والتوليد وبراعة اللعب بالمعاني والأشكال. وهذا يؤكد أنّه ليس من الضروري أن يكون كل هجاء خارجا على المجتمع مبغضا لكلّ ما فيه، فابن الرومي لم يكن كذلك ولكنّه كان ناقدا شديد الحساسية يثور على ما لا يعجبه (جيدة، ١٩٧٤: ١١٤).

ومهما يكن من الأمر فإنّ هذه التشابيه والاستعارات أيقونة للصفات التي وجدها الشعراء الكاريكاتوريون العباسيون في مهجويهم وتكون دليلا على مدلوليها.

٣ - الكنايـة: يعتمـد الشـعراء العباسـيون في الأيقونـة الكاريكاتوريـة علـى صـور تخييلية إيحائية، كنوع من الكناية والتورية، فيعرضـون شـيئا وهـم لا يقصـدونه لذاتـه، بـل يريـدون شـيئا آخـر يجانسـه بـالقرب أوالبعد، وقد تكون كل لفظة في حدّ ذاتها موحية بالصورة، كما يكـون التركيـب موحيـا، وقـد لا تكـون الصـورة حصـيلة اللفظـة الواحدة أوالتركيب، بل من شيء يموج في ذهـنهم، لم يصـرّحوا به، وإنّمـا لمّـحوا إليه في ثنايـا العـرض. واللافت للنظر أنّ أكثـر كنايـات الشـعراء الكاريكـاتوريين تظهـر مـن خـلال التصـوير والتمثيل، والاستعارة والتشبيه، مما يؤكد أنّهم شعراء مصـورون وبلغوا من قوة امتلاكهم للغـة حـداً جعلـهم يسـتخدمون كـل مـا فيها من الطاقات في سبيل الغاية التي يرنـون إليهـا. فلعـل أغلبيـة اللوحـات الـتي رسمهـا الشـعراء الكاريكـاتوريون- إن لم نقـل كلها - في أيقونتها تدل بالكناية فضلا عـن الايحـاءات الـتي تشـع من كل الجوانب. فنكتفي هنـا بالإشـارة الى بعضـها، منهـا تلـك اللوحة التي رسمها أبونواس لقدر مهجوه :

قَـدْرُ الرَّقَاشيِّ مَضْرُوبٌ بِهَا الْمَثَل فِـي كُـلِّ شَـيْءٍ خَـلا النِّيرانَ تُبْتَـذَلُ
تَشْـكُوالى قِـدْرِ جَـارَاتٍ إذَا التَقَـيَا اليَـوْمَ لِـي سَنَـةٌ مَـا مَسَّـنِي بَلَـلُ

(أبونواس، ٢٠٠٧: ٣٩٩)

فما نريد أن نشير إليه في هـذه اللوحـة، هـي الكنايـة الـتي تقـوم الأيقونـة عليهـا وتعبّـر عـن بخـل المهجـو. فكمـا نـرى أنّ هـذه الكنايـة تولّـد مـن الاسـتعارة، حيـث استعار لقدر المهجوصورة إنسان يشكوالى جاراته من عـدم مسـه المـاء منـذ سـنة، على سبيل الاستعارة المكنية وفي هذا كناية عن بخل المهجو، لأن هذا الأمر يستلزم البخل.

ومثل هذه الكناية عن البخل في الصورة الساخرة، قول ابن الرومي في ابن جراشة:

إنَّ كَفَّيْكَ لَقُفْلٌ مُحْكَمٌ يَا ابْنَ جَرَاشَه
فَعَمُودُ الْقُفْلِ يُمْنَاكَ وَيُسْرَاكَ الْفَرَاشَه
لَيْسَ يَنْجُوالْفَلْسَ مِنْ كَفْـ ـفَيْكَ إلا بِالْحُشَاشَه

(ابن الرومي، ١٩٩٩: ٣/ ٣٣٧- ٣٣٨)

إلا أنّ الكناية في هذه الصورة قد تولدت عن تشبيه كف المهجوبالقفل، وهذا كناية عن بخله.

وفي بعض الأحايين تتولد الأيقونة الكنائية من التمثيل، ومن الأمثلة على ذلك قول ابن الرومي:

فَلَو يَسْتَطِيعُ لِتَقْتِيرِهِ تَنَفَّسَ مِنْ مِنْخَرٍ وَاحِدٍ

(نفس المصدر: ٢ /١٦٠)

فكل الصورة كناية عن بخل المهجو، حيث ننتقل من الأيقونة في هذه الصورة تلقائيا الى التأمّل في حرص الناس على التنفّس، الذي هوأساس الوجود البشري، إذ لويقدر الواحد منهم أن يتنفّس بكل جوارحه لفعل، لكن عيسى يظهر في صورة مغايرة تماما، بسبب بخله.

ومثل هذه الأيقونات الكنائية في النص الكاريكاتوري الشعري ما رسم لطيلسان أعطاه إيّاه ابن حرب، ليكنّى بهذا الرسم الساخر عن بلاء هذا الطيلسان وبخل صاحبه، فيقول على مذهب الحمدوني:

لِي طَيْلَسَانٌ لَيْسَ يَتْرُكُ لِي رَفْوِي لَهُ مَالاً ولا نَشَبَا٦
طِرْبٌ تُغَنِّي مِنْهُ نَاحِيَةٌ وتَشُقُّ أُخْرَى جَيْبَهَا طربا
كَيْفَ السَّبِيلُ الى عِمَارَتِهِ وإذَا عَمَرْتُ خَرَابَهُ خَرَبَا

(نفس المصدر: ١/ ٢٠٨-٢٠٩)

ذكر هذه الأمثلة للإشارة الى الأيقونة الكنائية في اللوحات الشعرية، لا يعني أنّ هذه الأيقونات كلها تقتصر على موضوع البخل، بل هناك الكثير من اللوحات في المضامين الأخرى التي تعتبر الكناية فيها من أهم الأيقونات لرسم الصورة الساخرة. فمثلاً ابن الرومي لكي يظهر الذلة والمسكنة عند مهجوّه، وكذلك الحقارة التي تحمل الناس على ضرب المهجوغادين رائحين، ليتخلصوا من وبائه، يظهره قائما كقاعد دائم الانكماش من الصفع والوكز بالأقدام، يقول:

أقْمَـــأُه٧ القَفْـــدُ٨ فأضْـــحَـــى قَائِمـــاً كَقَاعـــدِ

(نفس المصدر: ٢/ ٢٧٧)

ومثل قول المتنبي في هجاء كافور، حيث يقول:

وتُعْجِـبُني رِجْـلاكَ فِـي النَّعْـلِ إنَّـني رأيْتُكَ ذا نَعْلٍ إذا كنتَ حَافِيَا

(المتنبي، ٢٠٠٥: ٢/ ٣٨٨-٣٨٩)

فالشاعر يظهر كافوراً في صورة لا يميز الناظر إليه بين كونه حافيا أومنتعلا، لأنّ لون قدميه كلون النعل، وهذا أيقونةكنائية للتعبير عن شدة سوادهما.

ونخلص مما ذكرناه في مبحث الكناية، أنّ الكناية بظواهرها المختلفة كانت من أهم الوسائل في رسالة الأيقونة وغزارة الدلالة وتركيز الصورة وجمالها عند الشعراء الكاريكاتوريين في العصر العباسي الذين كانوا يمتلكون قدرات جبارة في استثمار الخصائص اللغوية وتطويعها للوحاتهم الكاريكاتورية الهجائية.

ملخص البحث :

يعتبر مجال النص الشعري القائم على التشكيلة اللغوية الكاريكاتورية، من أهم المجالات التي يمكننا عن طريقها الولوج في حقل السيميولوجيا وبتبعه الأيقونة؛ حيث إن العلامات في ذلك الحيز اللفظي الوصفي- الذي يخلق صورة ذهنية - يمكن تسميتها بالأيقونة البصرية الذهنية التي تنهض بها وسائل إدراكية وتنتجها علاقة المشابهة بين المتخيل والمنظور من الأشياء.

تتناول هذه المقالة دراسة الأيقونة في سيميولوجيا الصور الكاريكاتورية الشعرية التي تقوم فيها العلاقة بين الدال والمدلول على المشابهة والتماثل؛ وتثبت المادة اللغوية فيه مدلولاتها عن طريق الصورة الذهنية البصرية. فتقيم الرسالة الأيقونية فيها علاقتها البنيوية عبر أنسقة يرتبط إدراكها باللغة ونظامها السيميولوجي الخاص بها كطابع شمولي يشمل نسق سيميولوجي الصورة في هذا النوع الخاص من النص الشعري؛ كما تتناول أهم الأشكال التي تقوم عليها الأيقونة في النص الكاريكاتوري الشعري منالصورة بنوعيها المفردة والمركبة، والتشبيه والاستعارة والكناية، لكي تصل الى مجموعة من النصوص التي نعتبرها عادة شعرية، وهي في الحقيقة نصوص مختلطة، منها النص الكاريكاتوري الشعري الذي يستطيع أن يشكل درجة قوية من الأيقونة التي تشير الى غزارة الدلالة في تركيز الصورة وجمالها عند الشاعر الكاريكاتوري العباسي الذي يستخدم اللغة استخداما جديدا يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، ومن خلال هذه الارتباطات والمفارقات الجديدة يخلق لنا تصاويره الكاريكاتورية المبدعة.

المفردات الرئيسية:" السيميولوجيا "،" الأيقونة "،"النص الكاريكاتوري "،" الشعر "، "العصر العباسي ".

Abstract

The most important areas through which we can enter to the semiology area and subsequently to icons is the formed Poetic Text based on a caricaturing (cartoon) structure. In this descriptive, verbal structures, the signs which create a subjective image is called subjective images icon which are created by the perception system and the metaphorical relationship between the real image and Imaginative images.

This paper investigated poetic caricaturing semiology in which the relationship between signifier and signified was based on analogy and metaphor and in that language, it provide them in a subjective method.in poetic caricature, icon as a subset of

semiology images caricaturing complete its mission through perception structures of language. This paper also investigates the most important forms of icon in caricaturing poetry in the singular and combined images and in the kind of simile, metaphor and irony in order to find that most text which we called them "a mere poetry" are complex text.Including caricaturing poetry, in which the richness of icons refers to the richness of its dealer aspects in providing beautiful images in poetry of the Abbasid period poets; however,they have adopted the new kind of language which attempt to get out of the norms (styles) to create a common beautiful caricaturing pictures.

Keyword:"semiology", " Icon" , "Caricaturing text" , "Poet" ," Abbasid era" .

النتيجة

خرجت هذه المقالة بعدد من الملاحظات والنتائج:

١- إن مجموعة من النصوص التي نعتبرها عادة، شعرية، هي في الحقيقة نصوص مختلطة، من ذلك النص الكاريكاتوري الشعري الذي يستطيع أن يشكل درجة قوية من الأيقونة دون أن يكون خاليا من دلالات غير أيقونية. حيث إنّ التفكير في الصورة في غالب الأحيان إنتاج لا للصور بل للغة (الكلمات). ومن هذا المنظور، فإنّ السيمولوجيا البصرية لا تقتصر على الانتاجات البصرية.

٢- إن التصوير الكاريكاتوري الشعري يستخدم مجموعة من الآليات السيمائية منها: الوصف البصري، والكاريكاتور والدلالة الأيقونية في وصف المهجو،.فإن الوصف البصري في الإطار التصويري عند الشعراء العباسيين هوالذي يحدد سماته الكاريكاتورية، وهذا الإدراك البصريينطلق من المعطيات اللغوية ويعتمد على الصورة الذهنية.

٣- إنّ الرسالة الأيقونية في النص الكاريكاتوري الشعري تقوم على علاقة الشبه بين الصور البصرية الذهنية والمهجو، وتتحقق عن طريق التشبيه والاستعارة

والكناية، وتشير الى غزارة الدلالة في تركيز الصورة وجمالها عند الشاعر الكاريكاتوري الذي يستخدم اللغة استخداما جديدا يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية، ومن خلال هذه الارتباطات والمفارقات الجديدة يخلق لنا تصاويره الكاريكاتورية المبدعة.

٤- إن معرفتنا بالصلات التي تكون بين اللغة والصورة ليست عميقة؛ لعلها ترجع الى بدائية البحث عن سيميولوجيا الصورة؛ فتقتصر جهود الباحثين على المناهج السطحية التي تعالج طبيعة الصورة دون الولوج الى علاقاتها بالمجالات الأخرى.

هوامش البحث

١- C.S.Peirce

٢- J.Martinet

٣- C.Morris

٤- Abraham. Moles

٥- الزكرة: وعاء من جلد للخمر و نحوه.

٦- النشب: المال.

٧- أقمأ الشيء: صغّره و أذلّه.

٨- قفد فلاناً: صفع بباطن كفّه.

قائمة المصادر والمراجع

- ابن الرومي، أبوالحسن علي بن العباس بن جريج. (١٩٩١م).الديوان،شرح وتحقيق عبد الأمير علي مهنا. (ط٢)، بيروت: منشورات دار مكتبة الهلال.
- ابن منظور، أبوالفضل جمال الدين محمد بن مكرّم. (١٩٩٧م).لسان العرب. (ط٦)، بيروت: دار صادر.
- أبوديب، كمال. (١٩٧٩م). جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر. بيروت: دار العلم للملايين.

- أبوالفرج الأصفهاني، علي بن الحسين. (١٩٩٢م). الأغاني. (ط٢)، بيروت، دار الكتب العلمية.
- أبونواس، الحسن بن هاني. (٢٠٠٧م).الديوان، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي. بيروت: دار الكتاب العربي.
- أبوموسى، محمد. (١٩٩٣م). التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان. (ط٣)، القاهرة: مكتبة وهبة.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد. (١٩٩٠م). الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية.(ط٤)، بيروت: دار العلم للملايين.
- جيده، عبد الحميد محمد. (١٩٧٤م). الهجاء عند ابن الرومي. بيروت: منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر.
- دعبل بن علي الخزاعي. (١٩٩٧م).الديوان، شرحه وضبطه ضياء حسين الأعلمي. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
- عبد المقصود، أحمد. (٢٠٠٥م).الصورة والمعادل البصري في الرواية العربية المعاصرة.الشارقة : دار الثقافة والأعلام.
- علي إبراهيم، أبوزيد. (١٩٨٣م). الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي. (ط٤)، مصر: دار المعارف.
- عويضة، كامل محمد. (١٩٩٣م). دعبل بن علي الخزاعي،الصورة الفنية في شعره. بيروت: دار المكتبة العلمية.
- غينبي، محمد السر. (١٩٨٧م). محاضرات في السيميولوجيا. دار الثقافة، الدار البيضاء.
- فرحات، أسامة. (٢٠٠٧م). التصوير الفني في شعر صلاح جاهين، تصدير محمد عناني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٣م).دلائلية النص الأدبي. ديوان المطبوعات الجامعة وهران.
- القيرواني، الحسن بن رشيق. (١٩٨٨ م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قزقزان. بيروت: دار المعرفة.
- لينـدة، قنـايش. (١٩٩٤م). الصـورة الكاريكاتوريـة. مـذكرة ليسـانس في علـوم الإعـلام والاتصال.
- مبارك، حنون. (١٩٨٧م). دروس في السيمائيات. دار توبقال.

- المتنبي، أبي الطيب. (٢٠٠٥م).الديوان، شرحه الشيخ ناصيف اليازجي.(ط٣)، بيروت: دار صادر.
- معن زيادة وآخرون. (١٩٨٦م).الموسوعة الفلسفية العربية.(ج٢). بيروت: معهد الإنماء العربي.
- النجاري، أبي الطيب صديق. (١٩٩٥م). فتح البيان في مقاصد القرآن. (ط٣)، بيروت: المكتبة العصرية صيدا.
- يخلف، فائزة. (١٩٩٦م).دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية. رسالة الماجستير، جامعة الجزائر دالي إبراهيم، كلية علوم الإعلام والإتصال.
- يوسف، أحمد. (٢٠٠٥م). السيمائيات الواصفة – المنطق السيميائي وجبر العلامات. بيروت: دار العربية للعلوم.

المصادر الأجنبية

1. A. Moles, Abraham.(1980)L IMAGE COMMINICATION FONCTIONNELLE.Casterman, Belgque.
2 .David, Scott.(1999) LA SEMIOTQUE DUTIMBRE. communication et langage Nº=120,04.Trimestre.
3 .Jean, Martenet. 1975. CLEFS Pour LA SEMIOLOGIE. Paris: Edition, SEGHRS.
4. Joelle Gardes – Tamine / Marie Claude Hubert. Dictionnari – de critiquelitteraire. Tunis: Ceres Edition.
5. C.Metz. Au dela de lanalogie. Limage .n 15. 1970.