جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

الصُّورَةُ الشِّــعْرِيَّةُ فِي قَصَــائِدِ مُعْجَمِ البَابطين للشُّعَراءِ العَرَبِ المُعَاصِرِينَ (شُعَرَاءُ الْعِرَاقِ مِثَالًا)

أُطرُوحَةٌ تَقَدَّمَ بِهَا

(سلام سلمان حسين مراد الربيعي)

إلى مَجلِسِ كُلِّيةِ التَّرْبِيَةِ لِلْعُلُومِ الإِنْسَانِيَّةِ فِي جَامِعَةِ كَرْبَلَاءَ وَهِيَ جُزْءٌ مِنْ مُتَطَلّباتِ نَيلِ دَرَجَةِ الدُّكتُوراه فِي اللُّغَةِ العَربيَّةِ وَآدَابِهَا

بِإِشْرَافِ

أ. د. أحمد صبيح الكعبي

1443هـ 2022م

بسمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

﴿لقمان/27﴾

بسم اللهِ الرحمنِ الرحيم

إقرارُ المشرف

أشهدُ أن إعدادَ هذه الرسالةِ الموسومة بـ (الصورة الشعرية في قصائد معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين – شعراء العراق مثالا –) التي قدمها الطالب (سلام سلمان حسين الربيعي) قد جرى تحت إشرافي بمراحله كافة، في قسم اللغة العربية –كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة كربلاء، وبناءً على ذلك أرشّحها للمناقشة.

الإمضاء:

أ. د. أحمد صبيح الكعبي

(المشرف)

التاريخ: / /٢٠٢٢م.

٣ ١٥

بناءً على إقرار المشرف أرشح الرسالة للمناقشة.

الإمضاء:

أ. د. ليث قابل الوائلي

(رئيس قسم اللغة العربية)

التاريخ ١٦/ ٣ /٢٠٢٢م

(قرار لجنة المناقشة)

نشهدُ نحنُ أعضاء لَجنةِ المناقشةِ، أنّنا اطّلعنا على هذه الأطروحةِ الموسومة بـ (**الصُّورةُ الشِّعْريَّةُ في قَصائدِ مُعْجَمِ البابطين للشُّعَراءِ العَرَبِ المُعاصِرين، شُعَراءُ العِراقِ مِثالًا**) التي قدّمها الطالبُ (**سلام سلمان حسين الربيعي**) وقد ناقَشْناه في محتوياتِها وفي ما له عَلاقة بها، ونرى أنها جديرةٌ بِنيلِ شَهادةِ الدُّكتوراه في اللُّغةِ العَربيةِ وآدابِها، بتقديرِ (**جيّد جدًّا**).

الإمضاء:

الاسم: أ. د. **عبود جودي عبود الحلّي**

(رئيسًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ. د. **محسن تركي عطية**

(عضوًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ. م. د. **محمد عبد الرسول جاسم**

(عضوًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ. د. **كاظم جاسم منصور**

(عضوًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ. م. د. **عبد نور داود عمران**

(عضوًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ. د. **أحمد صبيح محيبس الكعبي**

(عضوًا)

التاريخ: ١٢/ ٦/ ٢٠٢٢م

صادق مجلسُ كليةِ التربيةِ للعلومِ الإنسانية/ جامعةِ كربلاءَ على قَرارِ اللَّجنة.

الإمضاء:

الاسم: أ. د. **حسن حبيب عزر الكريطي**

عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية

التاريخ: ٢٠/ ٦/ ٢٠٢٢م

الإهداء

إلى الَّذي لَمْ تَــزَلْ ذِكـراهُ تُلهِمُني حُبًّا يصــاغُ ابتهــالاتٍ إلى عُــمُـري
(أبي رحمه الله)

إلى التي أحْيَــتِ الأفْـكَارَ في كَلِمِي فَصـرْتُ مُستَرشَدًا في عالَمِ الفِــكَرِ
(أمي حفظها الله)

إلى اللَّـذَينِ بِـلا مَهْلٍ قَــدِ ارتَحَلا وخلَّــفَاني حَلِــيفَ الـهَــمِّ والــسَّهَرِ
(أخويَّ "رياض وغسان" رحمهما الله)

إلى رِفَـاقي إذا ما الـدَّهرُ أوحَشَـني فَهُمْ - إذا دَهِمَـتْ دُنيـا الـهَنا- قَمَـري
(زوجتي وأطفالي حفظهم الله)

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	1 – 5
التمهيد أولا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث ثانيا: نبذة تعريفية بمعجم البابطين	6 – 17
الفصل الأول مصادر الصورة الشعرية في قصائد معجم البابطين (شعراء العراق مثالا)	18 - 77
المبحث الأول: الموروث واشكاله: • الموروث الديني • الموروث الأدبي • الموروث التاريخي • الموروث الأسطوري	19 – 46 21 – 28 29 – 33 34 – 39 40 - 46
المبحث الثاني: الطبيعة: • الطبيعة المتحركة • الطبيعة الصامتة	47 – 60 48 – 53 53 - 60
المبحث الثالث: الواقع وعناصره: • الواقع الاجتماعي • الواقع السياسي	61 – 77 61 – 70 71 – 77
الفصل الثاني: انماط الصورة الشعرية في قصائد معجم البابطين (شعراء العراق مثالا)	78 - 136

المبحث الأول: الصورة الذهنية: • الصورة العقلية • الصورة الخيالية • الصورة الوهمية	107 – 79 87 – 80 97 – 88 107 - 97
المبحث الثاني: الصورة الحسية: • الصورة السمعية • الصورة البصرية • الصورة الذوقية • الصورة الشمية • الصورة اللمسية • تراسل الحواس	136 – 108 115 – 109 120 – 115 123 – 121 128 – 124 132 – 128 136 - 132
الفصل الثالث: وسائل تشكيل الصورة الشعرية في قصائد معجم البابطين (شعراء العراق مثالا)	189 - 137
المبحث الأول: الرمز	156 - 138
المبحث الثاني: القناع	173 - 157
المبحث الثالث: المفارقة	189 - 174
الخاتمة	192 - 190
المصادر والمراجع	202 - 193
ملخص الاطروحة باللغة الإنكليزية	A – B – C

المُقَدِّمَة

المقدمة

أحمَدُ اللهَ ربَّ العالمينَ، وأصلي وأسلمُ على سيدِ الأنبياء والمرسلينَ وحبيبِ إلهِ العالمين، المبعوثِ رحمةً للناس أجمعين، أبي الزهراء محمدٍ الأمين، وعلى آلهِ الطيبينَ الطاهرينَ

وبعد..

فللشعرِ سماتٌ وعناصرُ يمتاز بها عن غيره من أساليب الكلام، وتشترك هذه السمات في صيرورة العمل الشعري الذي يحقق الغاية الجمالية التي يَنشُدها كلّ من الشاعر والمتلقي في عملية تكاملية موجهة إلى الرسالة الفنية. ومن أهمِّ هذه العناصر هي الصورة الشعرية؛ لما تحمله من خصائص تسهم في رسم أبعاد القصيدة الشعرية المتميزة.

والصورة الشعرية هي ذلك الكيان الفني الذي يسعى إلى حمل الشعر والتحليق به في فضاءات الإبداع والخلود، فضلا عن أنها تعبر عن اشتغالات في مساحات الذات الشاعرة، منتقلة إلى مساحات السياق الخارجي الذي يعمل على تكوين الإبداع الشعري، وهذه تتم بعملية تكاملية تبدأ من الداخل إلى الخارج وبالعكس.

وبما أن الصورة الشعرية تمثل العنصر الفعال في الشعر، كان لا بد من الاشتغال عليها في القصائد عيّنة الدراسة، فضلا عن أن المعجم لم يدرس، ولم تصل طبعته إلا لعدد محدود في العراق، وأنه سيعمل على إبراز الشعراء العراقيين، ويؤكد أن لهم صدى واسعا مسموعا في العالم العربي، ومن زاوية أخرى يعمل هذا البحث على إحياء أدب المختارات الشعرية على شكل موسوعات أو معاجم تختار نصوصا على أساسٍ أدبي، وهو ما عملت عليه اللجنة المختصة باختيار القصائد في معجم البابطين، ولأجل كل ما سبق تم اختيار عنوان البحث.

توزع العمل على مئتي شاعر عراقي، وهو العدد الذي يتضمنه المعجم، وكل شاعر لديه قصيدتان، سوى عدد من الشعراء فقد كان لديهم قصيدة واحدة، وعدد آخر لديهم ثلاث قصائد، وكانت القصائد موزعة على العمودي والتفعيلة والنثر. ولم يتطرق الباحث إلى حياة الشعراء؛ لأن المعجم قدم لكل شاعر ترجمة بحياته، تسبق القصائد التي تذكر، فضلا عن أن كثيرا من الشعراء معروفون في الأوساط الفنية وغيرها، ومن يريد التعرف على الشاعر – إن كان غير معروف – يذهب إلى رقم الصفحات التي أشار إليها الباحث في الهوامش.

اعتمد الباحث مجموعة من المصادر والمراجع أسهمت في تعميق مفهوم الصورة الشعرية لدينا، منها (الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، والصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، والصورة الشعرية عند الجواهري، للدكتورة رفل حسن الطائي وغيرها).

قُسِّمَ البحث على ثلاثةِ فصولٍ وخاتمة، تقدَّمها تمهيدٌ تم الحديث فيه عن محورين؛ **الأول**: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، فضلا عن علاقتها بالخيال، وكيف أنه أسهم في تكوينها ورسم معالمها، وكذلك تم الحديث عن علاقة الصورة بالرمز من حيث إنهما يشتغلان في مساحات غير واقعية، وكذلك علاقة الصورة بالنفس ومفهومها في علم النفس، وكذلك تم الحديث عن بعض مميزاتها التي تجعلها العنصر الشعري الأساس. و**الثاني**: نبذة تعريفية بمعجم البابطين.

تناول الباحث في الفصل الأول **مصادر الصورة الشعرية**، وقسمها على ثلاثة مباحث؛ تضمن **المبحث الأول**: **(الموروث وأشكاله)** ومِن أهم أشكاله (الموروث الديني، والموروث الأدبي، والموروث التاريخي، والموروث الأسطوري)، وتضمن **المبحث الثاني** الحديث عن **الطبيعة**، وقسم على محورين؛ (الطبيعة المتحركة، والطبيعة الصامتة). وجاء **المبحث الثالث** متضمنا **(الواقع وعناصره)** وهو على قسمين؛ الواقع الاجتماعي، والواقع السياسي.

وتناول الباحث في الفصل الثاني **(أنماط الصورة الشعرية)**، وقسم هذا الفصل على مبحثين؛ **الأول (الصورة الذهنية)**، إذ تضمنت ثلاثة أنواع؛ الصورة العقلية، والصورة الخيالية، والصورة الوهمية. **والثاني** تناول الباحث فيه (**الصورة الحسية)**، واشتمل على (الصورة السمعية، والصورة البصرية، والصورة الذوقية، والصورة الشمية، والصورة اللمسية)، وجرى الحديث أيضا عن (**تراسل الحواس)**، الذي يتمثل بامتزاج حاستين أو أكثر في رسم الصورة الشعرية

أخيرا جاء **الفصل الثالث** متضمنا الحديث عن (**وسائل تشكيل الصورة الشعرية)**، وقد قسم هذا الفصل على ثلاثة مباحث؛ تناول المبحث الأول **(الرمز)**، وتم الحديث في المبحث الثاني عن **(القناع)**، وجاء المبحث الثالث عن **(المفارقة).**

انتهى البحث إلى خاتمة ذكر فيها اهمّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال استقصائها في مفاصل البحث كله.

لست بصدد ذكر كل الصعوبات التي مرت بي في أثناء كتابة هذا البحث؛ لا سيما ما يتعلق بطبيعة الاشتغال على عنصر حساس مثل الصورة الشعرية، فضلا عن تباينها لدى الشعراء؛ فهم ليسوا من بيئة اجتماعية واحدة، أو من حقبة زمنية محددة، ما يجعل الاشتغال على قصائدهم غير سهل. ومن الصعوبات الأخرى ما يتعلق بجائحة كورونا التي عصفت بكل العالم، وليس العراق بمنأى عن تأثيرها، فقد شلت الحركة والتنقل، وأنها داهمتني ثلاث مرات متفرقة، فضلا عن الصعوبات والمشاكل الأخرى التي أثرت على سير عملية البحث.

لا يسعني إلا أن أتقدم بوافر الشكر والثناء والاحترام للدكتور (أحمد صبيح الكعبي) الذي رسم لي طريقا أسير فيه بخطى متزنة، إذ كان شديد الحرص على متابعة البحث والباحث معا، فأما متابعته للبحث فبما يتعلق بالخطة وتفاصيلها وتقديم الملاحظ والتوجيهات التي تفيد البحث، وأما ما يتعلق بالباحث فقد كان يتابع شؤونه الحياتية بما تملي عليه الطيبة والكرم الأخوي، مثلما كان في مرحلتي (البكالوريوس والماجستير). فقد عرف بأخوته عند كثير من الطلبة.

وأتقدم بأزكى معاني الشكر والثناء لرئيس قسم اللغة العربية السابق الدكتور (علي كاظم المصلاوي)، ورئيس القسم الحالي الدكتور (ليث قابل الوائلي)، لما لهما من الفضل على متابعة طلبة الدراسات العليا، وهو دليل على حرصهما المتواصل، وكانا كثيرا ما يسألان الباحث عن خطواته في البحث وأين وصل في العمل، فلهما شكر موصول بمحبة وتقدير واحترام.

لا أنسى أن أتقدم بالشكر والعرفان لعدد من الأشخاص قدموا لي يد العون والمساعدة منهم الدكتور أمجد الفاضل، والدكتورة رفل حسن الطائي، والأستاذ أحمد عبد الصادق المؤمن، والشكر الموصول لكل من ساعدني في إنجاز بحثي وعلى وجه الخصوص زملائي في الدراسة.

وفي الختام، لا أدَّعي أنني حققتُ كلَّ ما ينبغي تحقيقه من جانب الإحاطة بهذا الجانب الفني الحساس، ولا أدّعي أنني أعطيت الشعراء حقَّهم من التحليل والنقد، ولعلني قد أنرت جزءًا كان مخفيا من شعرهم، بما أمتلك من جهد صببته في البحث والدراسة، ولا يضيع الله أجر من أحسنَ عملًا، والحمد لله رب العالمين.

الباحث

التمهيد

أولا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث.

ثانيا: نبذة تعريفية بمعجم البابطين.

التمهيد

أولا: مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث

لم ترسُ أغلب المصطلحات الأدبية على مرفأ من مرافئ النقد الثابتة؛ ذلك لأن هذه المصطلحات تنبع من منابع فنية وأدبية لها علاقة بفطرة وموهبة إنسانية غير خاضعة إلى مقاييس الثبات، إذ لا حدود تحد الفن، ولا رباط يعقل الإلهام والخيال، فعلى هذا الأساس تباين النقاد في تحديد مفهوم ثابت لبعض الدوال، والصورة الشعرية إحدى هذه الدوال التي اختُلفَ في تحديد مدلولاتها.

ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مفهومها قد غاب عن الأقدمين، وهي مرتبطة كل الارتباط بما هو فن وإبداع، لكنهم لم يحددوه، وإن الدلالة الواضحة للصورة الشعرية قد تبلورت في النقد الحديث متكئةً على عكاز النقد القديم.

ويمكن لنا في البداية أن نوجز بعض التعريفات للصورة الشعرية على اختلاف تسمياتها؛ إذ سميت بالصورة الشعرية، والصورة الأدبية، والصورة الفنية.

فعرفتها الدكتورة (بشرى موسى صالح) أنها: "التركيبة الفنية ـــ النفسية النابعة من حاجة إبداعية ـــ وجدانية متناغمة يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفسي ومجالا لإظهار التفرد الفني في الصياغة المبدعة وإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة"[1].

وعرفها الدكتور (عبد القادر القط) على أنها: "الشكل الفني الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية"[2].

ويرى (جابر عصفور) أن الصورة: "طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من

(1) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م: 12.
(2) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، الدكتور عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ط1، 1988م: 391.

خصوصية وتأثير، ولكن أيًا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغيّر إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1]. بمعنى أنها تشترك مع مجموعة من الطرق في التعبير عن المعاني، ويحصر أهميتها في إحداثها تأثيرا في معنى من المعاني.

وقد عبر عنها الدكتور (مصطفى ناصف) أنها تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتكون أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري[2].

ولم تكن الصورة مجرد أداة، بل لها من الأهمية العظمى التي جعلتها تعد تمثيلا جوهريا لرؤية الشاعر وتجربته[3].

عزز هذا المفهوم الدكتور (جابر عصفور) إذ إن الصورة في مفهومه: "الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام. وليس ثمة ثنائية بين معنى وصورة، أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي، أو إمتاع شكلي. فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها، ويجسدها بدون الصورة"[4].

ترتبط الصورة بعوالم الفكر، لكنها تبتعد في جوهرها عن عالم الواقع؛ لوجود الخيال، كما عبر عن ذلك (أدونيس): "فإن الصورة الشعرية ليست تشبيهيةً تولد من المقايسة أو المقارنة، وإنما هي ابتكار، تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين، بحيث يصبحان وحدة، ليست الصورة هنا مجرد تقنيةٍ بلاغيةٍ، أو وصفًا. إنها تبدو، على العكس، بدئيَّةً، تنبثق من الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري، وهي عصية على الإحاطة بها عقليًّا أو واقعيًّا. ذلك إنها تفلت من حدود العقل والواقع، لأنها تشير إلى ما يتجاوزهما، إنها ضوء يخترق ويكشف فيما يتجه نحو المجهول"[5]. فهي عنده ما كان مبتعدا عن الوصف الطبيعي القديم لمفهومها،

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992م: 323.

(2) ينظر: الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1996م: 3.

(3) ينظر: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبُنى الأدبية، د. كمال خيربك، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع، ط3، 1986م: 54.

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 383.

(5) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط2، 1989م: 77.

جاعلا منها ابتكارا وليس وصفا أو تقنية بلاغية، وهي بعيدة عن حدود العقل والواقع.

يعرفها (أحمد الشايب) قائلا: فالصورة هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل[1].

يذهب في بيان مفهومها (الصادق عفيفي) على أنها: تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها والتناسق في تشكلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها[2].

من تعريفاتها أنها: "ذلك التحقق الشعري الساحر في فضاء الخيال الرحب من خلال تحريك وتشغيل آليات البناء في الذهن والنفس معا عند المبدع، قصد إنجاز صورة شعرية تدهش المتلقي وتؤثر فيه، إن الصورة الشعرية هي مرحلة من مراحل البناء التخييلي في الشعر، بل هي شكل من أشكال التعبير وينبوع متدفق من الأحاسيس والدلالات السيكولوجية التي يستحيل – في غالب الأحيان – أن تتجسد عيانيا، إنها لا تنهض بغير انفعالات اللاشعور وما خفي من الأحاسيس"[3]،

ولا شك أن اللغة والأسلوب يشكلان القاعدة البنائية للصورة فـ: "هما جوهر الصورة، وإن استعملا في شتى ألوان الفكر والنشاط الإنساني الآخر، والصورة تتخذ اللفظ وسيلة للتخيل والتجسيم والتشخيص والتلوين، والإيحاء والحركة والأضواء والظلال والإيقاع الرتيب"[4].

ويربطها الدكتور (عز الدين إسماعيل) بالوجدان معضدا فكرته التي تؤكد على ابتعاد الصورة عن عوالم الواقع بقوله إن: "الصورة دائما غير واقعية، وإن

(1) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م: 249.
(2) النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مؤسسة الخانجي بمصر، ط1، 1978م: 139، 140، 141، 142.
(3) الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، د.محمد الديهاجي، مطبعة وراقة بلال، ط1، 2014م: 73.
(4) الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، ط1، (د.ت) : 163.

كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[1].

ولا شك أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالعالم المحسوس من ذلك: "والشعر أيضا تصوير، صور نظرية وسمعية وشمية ولمسية وذوقية ومتحركة يستمد قوته من التصوير المحسوس في جميع أشكاله وينفر من المجردات، ويرتاح إلى التشبيه والاستعارة والتمثيل والحركة وما يرافق ذلك من تخطيط وتلوين، ومادته المعاني التي تنبض بالحركة والحياة"[2].

ولعل سيل دي لويس يستعملها استعمالا قريبا من الصورة المادية للصورة بقوله: "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات"[3].

وإن كان العامل الحسي يلعب دورا في رسم الصورة الشعرية فهذا لا يعني أن العاطفة والانفعال يكونان بعيدين عن تكوين الصورة الشعرية. فـ: "إن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساس، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس"[4].

والصورة الشعرية على هذا المفهوم: "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضا شحنت – منطلقة إلى القارئ- عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا"[5]. وعلى هذا :" ينبغي أن نتنبه إلى أن الإشارة إلى العاطفة والانفعال تتضمن بالضرورة تأكيد أهمية العلاقة في داخل بناء الصورة المجازية، والعلاقات فيما بين الصور المتعددة في بناء فني واحد"[6].

تعتمد الصورة بما يحدث في نفوسنا من أحاسيس متباينة فهي بذلك: "أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن، ولكنّنا نعلم أنّ استجابتنا العقلية

---

(1) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م: 127.

(2) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 1952م: 95 – 96.

(3) الصورة الشعرية، سيل دي لويس، تر: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 1992م: 21.

(4) الصورة والبناء الشعري، دكتور محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م: 32.

(5) م . ن.

(6) م .ن: 33.

والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على أنها تمثل الإحساس أكثر ممّا تعتمد على الشبه الحسّي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسّية إلى حدّ يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق، وإنّما تصبحُ عنده مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثّل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسّية والوضوح"[1].

ترتبط الصورة الشعرية بالخيال وقد جعل من العناصر الأساسية في تكوينها إذ قيل إنها: "تشكيل لغوي يُكَوِّنُهَا خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالَم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصور مستمَدَّة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[2].

وقد قيل في تعريف الخيال: "والخيال الشعري نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يشكّله من صور نسخًا أو نقلًا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًّا لأشكال متعارف عليها، أو نوعًا من أنواع الانفعالات، بقدر ما يَستهدف أن يدفع القارئ أو السامع إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمدُّ قيمتها من مجرد الجدَّة والطَّرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[3].

ويعمل الخيال بصورة خلاقة ابتكارية مدهشة إذ: "يستحوذ الخيال على خزين الصور الحسية المكدسة في الذاكرة، ويعيد تنسيق نثريات الواقع الخارجي، ويربط بين صور تلك النثريات؛ في تشكيلات جديدة من الصور الشعرية مبنية على الدهشة"[4]

يبتعد الخيال في تكوين الصورة الشعرية عن الواقع المألوف النمطي، وهو: "حينما يبدع الصورة الشعرية ويخترعها، إنما هو في هذه الحال ينتقل من التخيل الاسترجاعي الذي ينبني على تذكر الصورة الماضية، إلى التخيل الإبداعي أو الاختراعي والذي يؤسس صورا شعرية جديدة لتجاوز كل ما هو معطى ونمطي إلى كل ما هو جديد ومتفرد، وليست له أي علاقة بالماضي. وهو – التخيل

(1) مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ.أ رتشاردز، ترجمة، محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م: 170 – 171.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982م: 30.

(3) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1992م: 98.

(4) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع: 39.

الاختراعي – بفعله هذا لا يصوب منظوره إلا جهة المستقبل دون أن نتوهم أن هناك قطيعة كلية مع الماضي ولو على الأقل من جهة مواد التخيل"[1].

هذا يعني أنه لا مناص من الخيال حتى وإن كان الحس أمرا حتميا في الصورة من ذلك قول الدكتور صلاح فضل أنها ترتبط بالحسي فضلا عن الخيالي فقال: "وإذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أي حاسة بشرية؛ سواء كانت صورا بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمية أو ذوقية فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخياله باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصوراته الحسية"[2].

ومما ينبغي معرفته أن الخيال يعمل عن طريق الصورة الشعرية إلى عملية هدم المألوف وبناء ما ينبغي بناؤه، وإذا كان الخيال يعمل على ابتداع الصور لتكوين عالم متخيل، فالصورة هي التي تقوم بإظهار هذا العالم إلى مساحات التحقق والإمكان، وبذلك تعمل الصورة على بناء عوالم جديدة غير خاضعة لمنطق الممكن؛ بل تعتمد على الغرابة والغموض[3].

ترتبط الصورة الشعرية بالرمز من حيث كونها متشكلة من ابتعادها عن الواقع المادي الخارجي، ولذلك: "يرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر، ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير"[4].

ينبغي معرفة أن الصورة الشعرية المشحونة بالرمز: "ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها"[5].

---

(1) الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية: 85.
(2) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة ، ط1، 1998م: 331.

(3) ينظر: الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية: 84.
(4) النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997م: 395.
(5) م . ن.

يعمل الشاعر في الرمز على اكتشاف أسرار الظواهر المادية فقد قيل: "ويعتمد الرمز على التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار"[1].

ترتبط الصورة بالجانب النفسي فمفهومها في علم النفس: "هو التذكر الواعي لمدرك حسي سابق، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة أي استرجاع صورة منظر رآه الإنسان، أو صوت سمعه... الخ"[2].

وتعتمد الصورة بالأساس على ما يبعثه الشاعر في نفوس المتلقين فهي: "تفجر في نفوسنا المشاعر الثرة التي تبدأ من وجدان الشاعر، والتي تخرج إلى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج في اللاشعور الجمعي عند الإنسان"[3].

وعلى هذا الأساس يمكن القول: "إن لمكونات الجانب النفسي في عملية إنتاج الصورة الشعرية دورا أساسيا في تركيز واختزال كل المرجعيات الحسية في دينامية نفسية تتعامل مع كل المعطيات المرئية تعاملا متلبسا بدلالات نفسية يصعب تحقيقها عينيا، فكل الدلالات الواقعية تتحول في الصورة الشعرية إلى دلالات سيكولوجية، حتى الأمكنة فهي أمكنة نفسية لا غير"[4].

تتمركز الصور في أعماق اللاشعور والشعور قبله؛ وهذا ما اشتغل عليه علم النفس: "فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور. لأن وراء هذه، الظاهر المضيء الذي نلحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلما مجهولا عامرا بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساته المعقدة المحورة، وهو مجال اللاشعور، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها. وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية التطهير عند أرسطو"[5].

---

(1) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 167 .
(2) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، الدكتور كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1987م: 124.
(3) التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط4: 90.
(4) الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية: 76.
(5) النقد الأدبي الحديث: 351.

تمتلك الصورة الشعرية خصوصية كبيرة في العملية الشعرية: "لأن قوة الشعر تتجلى في عبقرية التصوير الذي يمتلك من الإمكانات الفنية القادرة على رسم أبعاد التجربة الشعورية والإيحاء بظلالها. والتصوير الفني بذلك هو الحياة التي تسري في عروق الشعر"[1].

وتمثل الصورة وحدة متكاملة في البناء الشعري للقصيدة، لأنها مجموعة متكاملة من الصور الكلية والجزئية فهي: "واساطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة ينتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لَبِنَة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه"[2].

ينبغي أن تتجلى الصورة الشعرية على رأي أحمد الشايب بصورة خالية من التعقيد، وبإمكانية نقل الفكرة والعاطفة للمتلقي، فمقياسها عنده قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، :"والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية _ وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال، وروعة، وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرًا دقيقًا خاليًا من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرؤه كأنا نحادثه، ونسمعه كأنا نعامله"[3].

ويتحتم على الصورة الشعرية حسب مفهومها الذي يبتعد عن حدود العقل والواقع بصورة كبيرة وأن تكون مثيرة ومدهشة فهي: "تلك الظلال والألوان التي تخلعها الصياغة على الأفكار والمشاعر، وهي الطريق الذي يسلكه الشاعر والأديب لعرض أفكاره وأغراضه عرضا أدبيا مؤثرا، فيه طرافة ومتعة وإثارة"[4].

لم تكن الصورة الشعرية حدثا طارئا على الأدب، فهي: "ليست شيئا جديدا، فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"[5].

---

(1) ينظر: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 16.
(2) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، ط1، 1982م: 39 – 40.
(3) أصول النقد الأدبي: 250.
(4) الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط1، 1995م: 9 – 10.
(5) فن الشعر، الدكتور إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط) 1955م: 220.

من مميزات الصورة أنها تعد العنصر الأساس الذي من خلاله يتميز شعور الشعراء لأن: "الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له الا بعد أن يتشكل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوير تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"[1]. وهي بذلك: "وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشفِ والتَّعرفِ على جوانب خفيةٍ من التجربة الإنسانية"[2]

وتعد الصورة من العناصر التي إن توافرت كان الشعر عظيما؛ لأن: "الشعر العظيم لا يقاس بمجرد معناه المباشر وإنما يقاس بما يرتبط بهذا المعنى من معان وصور يثيرها في نفس متلقي الشعر، وتزداد قيمة الشعر بازدياد قدرته الإيحائية"[3].

للصورة في الشعر الحديث فلسفة جمالية مختلفة، ففيها "الحيوية"، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوّنا عضويّا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. وكذلك لا يقف المتلقي عند مجرد معناها، بل يثير المعنى فيه معنى آخر هو ما سمي "معنى المعنى". وأصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. وكذلك ارتبطت الصورة دائمًا بموقف من الحياة، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور. كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية، وهي تتباين في معنى الحسية عن الصورة القديمة، فهي لا تختار العناصر الحسية لأنها تبدو في ذاتها جميلة، فجمال العناصر أو قبحها لا يعني شيئًا بالنسبة للشعر الحديث، إذ المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة، ناقلة للمشاعر الصادقة نقلًا مثيرًا.[4]

يمكن أن تتلخص صفات الصورة - وليس جزما - عند هذا التعريف: "وأما الصورة، ثمرة الخيال، فمقياسها الانطباعية الأدبية، ونعني بها مجموعة الصفات، التي تجعل الصورة سريعة الانطباع، شديدة الرسوخ في نفس السامع، شديدة الفاعلية من حيث الإيهام المعتدل، لا تخلو من عصف في قوى السامع، بحيث تنقله من جو الواقع الجاف إلى جو الواقع المجنح، وترقى به بفعل الألوان وتضخيم

(1) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية): 136.
(2) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني: 101.
(3) الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، د. شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1985م: 247 .
(4) ينظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد، الدكتور، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م: 82.

الأشياء، إلى عالم من حقيقة وشبه حقيقة، إلى عالم يفجر منه الإعجاب، ويبعث في نفسه الارتياح إلى غير ما هو فيه من مهام الوجود"[1].

وأخيرا ومن خلال ما تحدثنا به عن الصورة الشعرية يمكن القول: إنها سمة أساسية من سمات الشعر، ومن دونها لا يعد الشعر ذا قيمة جمالية؛ ذلك لما تمتاز به من مقومات فنية تنقل ما يريده الشاعر من إبراز مقدرة فنية، أو بث تجربة وخبرة، بصورة مدهشة، بحيث يقف المتلقي وقفة المتأمل المتفكر في كينونتها، وهذا تابع إلى مقدرة شعرية خلاقة يتمتع بها الشعراء.

وبحسب رؤية الباحث لمفهوم الصورة فيمكن تعريفها بأنها (ذلك التركيب اللغوي الذي يشترك في صيرورته مجموعة من العناصر منها الخيال الذي يعمل على تحريك ما تلتقطه الحواس من عناصر المادة، فيعمل على تجميعها وتفكيكها، والعاطفة التي تعبر عن مكنونات النفس الشاعرة، وبذلك تكون الصورة الشعرية تركيبا فنيا من العاطفة والحس والخيال لنقل رؤية فكرية وتجربة فنية).

ثانيا: نبذة تعريفية بمعجم البابطين

يدخل المعجم ضمن مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري التي تعتني بالشعر العربي وتحتفي بالشعراء العرب، وهذه المؤسسة موجودة على موقع الإنترنت وفيها كل ما يتعلق بالمعجم، ولمن يريد الإفادة والاطّلاع عليه الرجوع إلى الموقع الإلكتروني [2].

عبد العزيز البابطين (شاعر ومن رجال الأعمال المعروفين في الكويت، نشاطه التجاري والصناعي بارز في أوروبا، وأمريكا، والصين، والشرق الأوسط، واستثماراته متنوعة في عدد من الدول العربية • .أصدر ديوانه الأول (بوح البوادي) عام 1995، أصدر ديوانه الثاني (مسافر في القفار) عام 2004م، أصدر ديوانه الثالث (أغنيات الفيافي) عام 2017، أصدر كتاب (تأملات من أجل السلام) عام 2017 باللغتين العربية والإنجليزية، ويتكون الكتاب من قسمين؛ الأول يتضمن القواعد السبع من أجل السلام، والثاني يتضمن الوسائل السبع لتحقيق السلام . رئيس

(1) الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم: حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1986م: 22.

(2) يراجع: https://www.albabtaincf.org ويراجع أيضا: https://www.almoajam.org

مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية في الكويت. رئيس مجلس أعضاء مؤسسة البابطين الثقافية بالاتحاد الأوروبي -مقرها روما، إيطاليا.....)[1].

لمعجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ثلاث طبعات كانت الطبعة الأولى قد صدرت عام 1995م وضمت 1640 شاعرًا، تلتها الطبعة الثانية عام 2002 وضمت 1946 شاعرًا، وصدرت الطبعة الثالثة عام 2014م وضمت 2514 شاعرًا وهي تحت أيدينا، وهذه الطبعة متكونة من 9 مجلدات.

ومن مميزات هذا المعجم حسب ما ذكر الموقع ما يأتي:

1- إنه عمل غير مسبوق من ناحية الجمع، والتوثيق، والدقة، والمنهجية.

2- إنه يسد فراغا في المكتبة العربية، ويقدم خدمة للباحث والأديب والشاعر لا يغني عنه فيها أي عمل آخر.

3- إنه غطى خريطة العالم العربي، وزاد عليها بعض الشعراء الذين يعيشون خارج المنطقة العربية، ولهم شعر بالعربية، مما جعله سجلا شاملا لشعر هذه الفترة، ومرجعاً مهماً لكل باحث ودارس للشعر العربي المعاصر.

4- إنه حشَدَ بين دفتيه أكبر عدد من الشعراء تم حشده في عمل واحد، وأنه بهذه الصورة لم يسبق له نظير في تاريخ أدبنا العربي.

5- إنه أفسح المجال للشعراء الناشئين الواعدين، وترجم لهم جنباً إلى جنب مع عمالقة الشعراء، فأزال الحواجز المصطنعة بين الأجيال، ونقل إلى دائرة الضوء أعداداً كبيرة من الشعراء كانوا غائبين عن منطقة الوعي والإدراك والمتابعة.

6- إنه حوى قطوفاً من إبداعات الشعراء إلى جانب سيرهم وأخبارهم.

7- إنه اتبع منهجا يعتمد على تقدم الشاعر بنفسه إلى المؤسسة عن طريق ملء نموذج معد لذلك، مسجلا سيرته الذاتية، ومختاراً لنماذجه الشعرية، وهذه نظرة جديدة خالفت المألوف في المعاجم وكتب التراجم القديمة.

8- إنه يمثل ريادة توثيقية لم يسبق لها مثيل فضلا عن كونه يكتسب أهميته من خصوصيته النابعة من استقلاليته، وعدم خضوعه لمؤثرات سياسية، أو مؤسسية،

(1) ينظر: عبد العزيز سعود البابطين (السيرة والإنجازات الثقافية)، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، ط4، 2020م: 11.

أو حكومية، ورصده لحركة الشعر المعاصر بتياراتها المتعددة، منذ بداية القرن الماضي، وحتى تاريخ صدوره.

9- كما أنه قد استنفد كل وسائل الاتصال الممكنة بالشعراء وبالنوادي والمؤسسات الأدبية مستخدما في ذلك وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة والمرئية، والمراسلات، والاتصالات الشخصية، ومستعيناً بشبكة المندوبين التي توزعت في معظم أرجاء العالم.

10- وهو أخيراً - وليس آخراً - قد راعى التميز في جانب الشكل فصدر في طبعة أنيقة ملونة، وعلى ورق فاخر، وبغلاف سميك فجمع بين تميز الشكل، وتميز المضمون.

وتتكون الهيأة المشرفة على المعجم من:

مجلس أمناء.
الأعضاء.
هيئة المعجم
الأعضاء
مكتب التحرير.
لجنة الشعر.
التصحيح والمراجعة.
قسم الكومبيوتر.
السكرتارية والمتابعة.
المكاتب الإقليمية.
المندوبين والمراسلين.

الفصل الأول

(مصادر الصورة الشعرية)

المبحث الأول/ الموروث وأشكاله:

(الموروث الديني، والموروث الأدبي، والموروث التاريخي، والموروث الأسطوري)،

المبحث الثاني/ الطبيعة:

(الطبيعة المتحركة، والطبيعة الصامتة)

المبحث الثالث/ (الواقع وعناصره)

(الواقع الاجتماعي، والواقع السياسي).

المبحث الأول

الموروث وأشكاله

يمثل الموروث ونعني به الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني عنصرا فعالا في عملية الخلق الأدبي؛ ذلك لأنه الأساس في تفاعل الأديب مع كل ما يحيط به من عوامل تجعله باثا ومتلقيا لأغلب عناصر الحياة الاجتماعية. ولأن الفرد بصورة عامة والأديب بصورة خاصة يمتلك جذورا تجعله منتميا لحضارة معينة، ولمجتمع محدد، يأخذ منه كل ما يجعله مرتبطا بسيرورة الحياة العامة والخاصة، نراه ينطلق من هذا الإرث مدافعا عنه آخذا منه ما يُظهرُه بحلةٍ تتناغم مع باقي الأفراد داخل مجتمعه أو خارج حدود رقعته الجغرافية أو الاجتماعية إن صح لنا ذلك.

ولا بد أن نعرف على سبيل المعرفة العامة، والمعرفة الفنية النقدية بأن التراث: "هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة، أو مكتسبة بمرور الزمن"[1].

وبعبارة أدق يمكن تعريف التراث بأنه: "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على عديد من المستويات"[2]. ولا يمكن أن يغفل الشاعر موروثه الذي يجعله في عملية استرجاع فكري واستشراف نحو المستقبل، فالتراث: "هو روح الماضي، وروح الحاضر، وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده؛ لذلك نرى الإنسان - العربي بصفة خاصة - يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى، سواء في أقواله أو أفعاله"[3]، إذ إنه يأخذ من ماضيه ما يوازي حاضره؛ لأن الحياة ممتدةٌ على اختلاف مضامين الأفكار وعلى مختلِف الميادين الأدبية.

ومما ينبغي معرفته أن من الأسباب التي تدعو الأديب العربي المعاصر إلى استلهام التراث العربي هو أن التراث العربي القديم تراث ثري يمتلك مقومات التكامل، وأن سعي

---

(1) أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل: مؤسسة هنداوي، (د. ط) 2017: 38.

(2) التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1992م: 13.

(3) أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر: 38 – 39.

(الأديب) إلى التجديد ينبغي أن يكون مرتبطا بالتراث؛ لأن التجديد لا يعني الإتيان بشيء غير موجود أساسا [1].

إن الأدب المعاصر يتعامل مع الموروث على أنه يمثل تجربة ورؤية لذلك فإن: "توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي إنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها – أو يعبر بها – عن رؤياه المعاصرة"[2].

ولما كان الموروث متعددا بتعدد جوانب الحياة الإنسانية؛ نرى أن الشاعر لا يقتصر على مضمون تراثي محدد، بل يلجُ في أعماق المضامين جميعها؛ من أجل أن يرسخ قاعدتهُ الثقافية التي تعد نقطة انطلاق له في كل ميادين المعرفة، لا سيما الأدب الذي يمثل جوهرا في أغلب مفاصل الحياة الفكرية.

وإذا ما أرادت أمة ما النهوض فكريا، فعليها أن تستلهم التراث؛ لأن أهم ما يميز النهضة الفكرية الأصيلة عن النهضة الفكرية المزيفة هي أن الأولى تستقي أفكارها ومقوماتها من تراثها وتقاليد وأصول بيئتها الفكرية والحضارية [3].

وهناك مسألة مهمة يجب أن يعرفها من يدخل ساحات الأدب، من حيث التأليف أو النقد، وهي الكيفية التي يوظفُ فيها الأديب ذلك التراث؛ أي كيف يمكنه أن يأتي بذلك العنصر التراثي ويدخله في نصه، ليحقق تماسكا من حيث البناء والدلالة؟، فليس المطلوب منه فنيا وإبداعيا أن ينقل لنا ما جرى من أحداث بشخصياتها ومتغيراتها نقلا رتيبا، بل يجب أن ينقله توظيفا أدبيا يجعل المتلقي شغوفا لأن يطلع على ذلك التراث بكل تفاصيله؛ لأنه دخل في عملية تمازجية مع هذا النص المتضمن معنى معينا من معاني التراث الفكري، وهذا يتحقق جليا حينما تكون الصورة الشعرية مصداقا فنيا لما يمكن أن ينقله الشاعر من تأثر بالموروث.

وللموروث تأثيرٌ كبيرٌ في خلق الروح الشاعرة لكل أديب، ويسهم في بناء فني تصويري يأخذ مجالا في الساحة الأدبية لكل أديب. وينبغي بيان تأثير الموروث على الشعراء محور الدراسة وتقسيمه بحسب مضامين التأثير.

---

(1) ينظر: أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800 – 1970 ، أ.د.ش. موريه، ترجمة الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح، منشورات الجمل ط2 2004م: 16.

(2) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي – القاهرة، (د. ط)، 1997م: 13.

(3) ينظر: الفكر السياسي العربي الإسلامي بين ماضيه وحاضره، فاضل زكي محمد، دار الطبع والنشر الأهلية بغداد، ط1، 1390 هـ، 1970 م: 5.

الموروث الديني

ارتبطتِ الأمم ومنذ العصور القديمة بالدين على اختلاف رسالاته؛ ولا نجانب الصواب إذا قلنا منذ بدء الخليقة، فالله تعالى أرسل الأنبياء والرسل بدينٍ يبلغون به وينتصرون له، وكل فرد من المجتمع نراه مرتبطا بديانة معينة بحسب الزمان والمكان.

ويمثل ذلك الدين الجذر العقائدي الذي يحدد مسار الفكر الذي يتبناه هذا الأديب أو ذاك، ويستمد منه صوره الشعرية ويؤطرها بإطار فلسفي يتبناه التزامه الديني.

ومما ينبغي تأكيده أن التراث الديني كان في كل الصور ولدى الأمم كلها مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، إذ يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية[1].

يتعلق الموروث الديني بأبرز الرموز والشخصيات التي ارتبطت بأحداث دينية، أسهمت في إذكاء ذهنية الشعراء ما جعلتهم في محل تأثر دائم بها، وتعد هذه المفاهيم والرموز الدينية العناصر التأثيرية في توقد شاعرية الأدباء وجعلهم في عملية خلق تصويري إبداعي.

حفلت قصائد الشعراء قيد الدراسة بنماذج كثيرة متأثرة بالموروث الديني على اختلافه. فهذا الشاعر (إبراهيم أحمد النجفي) يقول في قصيدة (سفر في بحار الرحمة والغفران)[2]:

يا لعبة هذا الصبر حنانا

سفر الحب يغازل محنتنا

يغفو عند مخادع موتانا الأحياء

وبين ضجيج الآهات، وأعواد الصلب

وصراخات العشب

وفي الأهداب الساهرة، بأوجاع المنفى

في شهقة شوق متعبة

(1) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: 75.

(2) المعجم: 1/ 95.

تنثال قصائد عشق

يقتات من الوجع المرميِّ ببيداء رمال الطف

تمثل هذا الأشطر من القصيدة ربطا بين الحب والمعاناة، فهو بهذا التشكيل يصور واقعه الذي يعيشه، معبرا عن واقع أبناء مجتمعه، مناديا لعبة الصبر طالبا منها الحنان، ويعطي على سبيل التشخيص صورة لسفر الحب الذي يغازل محنتهم، وهي صورة مفارقية معتمدة على واقع مضطرب، فيه الأحياء أموات، ويرسم صورة لانثيال القصائد وهي بين ضجيج الآهات، وأعواد الصلب وصراخ العشب، وفي الأهداب الساهرة بأوجاع المنفى، لبيان حالة المعاناة التي يعيشها وهو في الغربة، وكيف أن قصائد العشق هي الأمل، ويستمر برسم الواقع مستمدا صوره الشعرية من تلك المشاهد التي جرت في بيداء كربلاء، إذ يربط معاناته ووجعه بذلك الوجع المرمي ببيداء رمال الطف، وكربلاء تمثل ذلك المصدر الملهم للشعراء في رسم صورهم الشعرية.

ومن المصادر التراثية الدينية السيد (المسيح) الذي يستمد منه الشاعر (تركي الحميري) صوره في قصيدة (الشهيد) بقوله[1]:

تعرّت هذي الأرض

وقام مسيح

بدمي الصاهل قام مسيح

قامت شوهاء وجوه القديسين

التَوت الأفعى

تطوت ريح

تغلغل في كبدي وجهك مثل غبار الضوء

أقعيت أصلي

وركضت لألتهم الرمل

أزحف في الوحل بأضلاعي

يا نار

(1) المعجم: 1/ 739.

على وطني كوني بردا وسلاما.

استدعى الشاعر المسيح النبي ليبين حجم المأساة التي تعرض لها وطنه، ويعطي حالة الرفض من خلال قوله (بدمي الصاهل قام مسيح) فالصهيل إشارة إلى إعلان صرخة الرفض، وقد أعطى الشاعر صورة حية عن واقع الحرب، وعزز التشكيل بالدعاء مقتبسا من الآية القرآنية ((قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ))[1].

من القصائد التي وظف فيها الموروث الديني قصيدة (الحسين) للشاعر (جواد جميل) من ذلك قوله[2]: **(الخفيف)**

لا لـشيء، إلاّ لكي أحصدَ الريحَ، وأجني مِنَ الـــغيومِ الـبروقا

لا لشـــيء إلاّ لأنـــثرَ أشـــلائي رماداً مفـــتَّتاً محـــــــروقا

.

كانَ لونُ الفراتِ لونَ المرايا والعصافيرِ، مخمـــليّاً.. رقـــــيقا

ثمّ ماذا؟ أضعتُ وجهيَ في الصـحراءِ في لحظة، أضعتُ الطريقا

.

متعـبا تهـــــزأ الرمـالُ بأقـــدامي وقد راودتُ مكانا سحيقا

كلَّما قلتُ ها وصلتُ رأيتُ الصـخرَ غطّى المدى وســدَّ المضيقا

ثمّ مـــاذا؟ قتلـــــتهُ فرأيـــتُ الارضَ تبـــكي ربيعَها المـخنوقا

ورأيـتُ السماءَ تهـــوي الى القـاعِ جنوناً، والأفقَ شـلواً غريقا

وصـــهيلَ الخيولِ يحـــفرُ كالإعـــصارِ في جثّـةِ الظلامِ شقوقا

والحـــسينُ، الحسينُ يكتشفُ الماءَ ويهدي إليهِ جـــــرحاً عميقا

لا لشيء، إلاّ لكي تحـــــــملَ الأشياءُ من جبهةِ الحسينِ بريقا!

نلحظ أن الشاعر في هذا النص قد استدعى شخصية الإمام الحسين (عليه السلام) مستلهما منها صوره الشعرية التي عبر بها عن صراع ذاتي مرتبط برؤياه، فقد رسم

(1) الأنبياء:69.

(2) المعجم: 1/ 852.

الشاعر لوحة حركتها البنية السردية على مسار فني، إذ جعل من المتلقي متفاعلا معه في رسم تلك الصورة المتخيلة عن أحداث واقعة كربلاء وما جرى فيها من مأساة، وقد شحن الشاعر مفرداته بعاطفته محركا عناصر الطبيعة للتعبير عن حالة الحزن عنده، وكيف صور الشاعر حالة تعبه بتشخيص الرمال وإضفاء صفة الاستهزاء عليها، وفي ذلك دلالة ضعفه التي أشار إليها في (متعبا)، وقد جاء بصورة مراودته مكانا سحيقا من قوله تعالى ((حُنَفَاء لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ وَمَن يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ السَّمَاء فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ))[1]، فقد بين حالة الضياع والتيه واقترب من حال الموصوفين في الآية الكريمة، ففي ذلك بيان لأشد حالات الضياع.

ومن الموروث الديني المتعلق بكلام لقمان الحكيم (عليه السلام) ما اقتبسه الشاعر (خلدون جاويد) في قصيدة (الموءودة ما سئلت) قوله[2]:

حملتُ الحديد ولكنني لم أجد

في النوائب أثقل من حاجتي للقصائدْ

وحيدا أقاوم جدران بيتي

أصمِّغُها بالتصاوير

والنهر والغابة النائية

وأبعث روحيَ نايَ حنين

إلى اللازوَردِ البعيد

وأبكي على ساقية

لقد أحرقوني

يرتكز الشاعر على الموروث الديني من خلال عنوان القصيدة، الذي يعطي صورة حقيقية لمأساته؛ لأن الصورة المترتبة من هذا العنوان تستجلب حالة الظلم التي تعرضت له المرأة قبل الإسلام، ويربط حالة الظلم والمأساة من خلال قول لقمان الحكيم ((يَا بُنَيَّ ذُقْتُ الصَّبْرَ

(1) الحج:31.
(2) المعجم:1/ 287.

وأَكَلْتُ لِحَاءَ الشَّجَرِ فَلَمْ أَجِدْ شَيْئاً هُوَ أَمَرُّ مِنَ الْفَقْرِ))[1]، إذ يعطي صورة لحالة الغربة التي يعيشها، بعد أن وجد نفسه غارقا في النوائب، فهو لم يجد أثقل من الحاجة الماسة إلى القصائد التي تمثل له هروبا وملجأ، فهو الوحيد والتائه في الحياة، ملتجئا إلى الطبيعة التي تمثل متنفسا له.

ومن الحوادث الدينية التي تركت أثرها على الواقع البشري بكل تجلياته قصة طوفان نوح (عليه السلام) من ذلك قصيدة رشيد مجيد (الطوفان) إذ قال[2]:

في الألف الرابع قبل الميلاد ....
توضأت الأرض بما ينبُع من جوف الأرض ....
وفار التنُّور وأقلعت الفلك ..
وعاد الطين إلى الطين ...
فكان الطوفان ،
كانت أكثر من مقترفيها أدرانُ الناس ....
.
فلقد أغرق حتى ميناء التوبة ، واختلط الأمر...
كان الغزو المائي يمط حزام الأفق ...
فتنبسط الأرض أمام زحوف الغرق الممتد إلى .....
أوسع من تلك الدائرة الكبرى ..

وتراخى الموج ...
ولم يعد الطير الثالث ...
واستلقى الماء بأوعية الأرض ...
وأوَّبت الفلك على مرساة أمان
..
وتتابعت الأيام ، وقد أمن الإنسان ..
فأبطره الأمن ، إلى أن زل ... فأنساه محبته .
وتوسده حتى وَطِئتْه أمانيه ..
وحتى ملته سلامته .

---

(1) فروع الكافي، ثقة الإسلام الشيخ محمد بن يعقوب الكليني المتوفى سنة 329هـ، منشورات الفجر، بيروت – لبنان، ط1، 2007م – 1428هـ: 4/ 16.
(2) المعجم: 2/ 382.

فتوحمت الأرض الحبلى .
تتشهى لحم أجنتها المنتظرين إياب الطوفان

تعد هذه القصيدة صورة واحدة لفكرة أساسها خطيئة الإنسان منذ الطوفان، هي صور لما جرى وما يجري وسيجري من خطايا يرتكبها الإنسان على هذه الأرض، فلم يعد هناك من توبة بقوله (فلقد أغرق حتى ميناء التوبة، واختلط الأمر...)، وجاء بصورة استعارية بقوله (كان الغزو المائي يمط حزام الأفق ...فتنبسط الأرض أمام زحوف الغرق الممتد إلى ..... أوسع من تلك الدائرة الكبرى) فهو ما زال يصور تلك الحادثة العظيمة التي أرخت للحياة البشرية، فحين استعار لفظة (المط) للغزو المائي ما هي إلا دلالة على توسع وانتشار الحياة إلى اللاحدود الجغرافية، وحين يختم الشاعر مشاهد الصورة الأولى التي هي بحسب ما نرى صورة الذهاب بقوله (وتراخى الموج) يبدأ بتصوير ما بعد هذا الاستقرار ونزول الماء إلى الأرض وعودة الإنسان للعيش بأمان في هذه الوسيعة، حتى بدأ بارتكاب الخطايا مرة أخرى بقوله (إلى أن زلَّ) وبدأت الأحقاد والمعارك وبدأ يفقد الأمان وبدأت الأرض تشتهي للإياب أي للطوفان الذي يخلصها من هذه الخطايا التي يرتكبها الإنسان.

وقال الشاعر (صباح عنوز) مستمدا صوره من التراث الديني في قصيدته (ثلاثة أوقات للمطر الأرضي)[1]:

الحيرةُ العمياء

المنادي رشَّها

نهضتْ تلوذُ بخوفنا

هو لا يزال يفرِّطُ الساعات في كأس الغياب

ويحلبُ الذكرى رؤى

لا عاصم

الجوديُّ فرَّ إلى النعاسِ

يهشُّ عن فمهِ الضجيجَ

اكتنز هذا النص بمجموعة من الصور الشعرية حققت تلاحما في بناءِ الفكرة المعتمدة على استجلاب الموروث الديني ليهيئ ذهنية المتلقي على استقبال هذه الصورة

(1) المعجم: 2: 777.

المعتمة والضبابية بقوله (الحيرة العمياء، تلوذ بخوفنا، يفرط الساعات، يحلب الذكرى)، فكل هذه الصور الانزياحية تعطي حالة الاضطراب والخوف الذي يعيشه الشاعر داخل مجتمعه، ويؤكد هذا المعنى بقوله (لا عاصم) مقتبسا من قوله تعالى: ((قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ، وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ))[1]، ثم يبرهن حالة الهروب والعزلة بتشخيصه لجبل الجودي الذي جعله يفر إلى النعاس، ويهشُّ عن فمهِ الضجيجَ.

وهذا الشاعر (خضر خميس) يوظف الآية القرآنية بقوله في قصيدة (إلى الجواهري)[2]: **(البسيط)**

شمـــــــخَتَ من قمم التاريخ تنهمرُ ومـــــن خيـالٍ هطولٍ كانتِ الصُّورُ

ألبستَ فجر القوافي غُرّها شـــــمما ورحتَ تســــــأل عما يُنجبُ السفر

يا بن الفراتينِ، يا سِــفْرا ذَكا شيَمًا فانداحَ منه اللظى إذ ســالتِ السورُ

ورتل الـــــدهرُ مـــــن آيــاتهِ عجبا حتـــى غدا كـــــل أفقٍ منه يستعرُ

جاءَ هذا الاقتباس الجميل بعد مجموعة من الصور التي رسمت لنا صفات الممدوح، فعمد الشاعرُ إلى تشخيص الدهر مستعيرا له صفة الترتيل مستمدا هذه الصورة من قصة أصحاب الكهف بقوله تعالى ((أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا))[3]، فكما أنهم من العجائب، كذلك الجواهري من العجائب التي جاء بها الدهر.

ويفيد الشاعر (شاكر الغزي) من قصة الغراب الذي وارى سوأة أخيه في قصيدة (شبه القبلة المنسية) فيقول[4]:

تجرجرهُ أيدي المنافي من القفا

ولم يدر يوما ما علامةُ جره

وكم يتبدى جرة بعد جرة؟

---

(1) هود: 43 – 44.
(2) المعجم: 8/ 338.
(3) الكهف: 9.
(4) المعجم: 8/ 449.

وقد ملئت كل الجرار بخمره

نبيذا وقابيلُ استقاءَ احمرارَه

ووارى غرابُ الأرض.. سوأة بذره

لينبُتَ نايا.. شاعرا نزفُ روحهِ غناه

ويحيي الروحَ في نزفِ شعره..!!

وظف الشاعر هذه الصورة القرآنية المقتبسة من قوله تعالى ((فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ))[1]. ليصور حال الإنسان الضائع بين مهامه هذه الحياة، ذلك المشرد المنفي الذي عاش الغربة؛ لأنه لم يجد من أبناء جنسه من يتفاعل معه، وقابيل رمز للإنسان القاتل الذي جعله كالقتيل وقد وارى الغراب سوأة بذره؛ لكي ينبت نايا وهذا تعبير عن استمرار أحزانه.

وفي قصيدة (لا تسمِّ الأشياء) للشاعر (محمد البغدادي) يوظف فيها المضمون القرآني قال فيها[2]: (الخفيف)

أنت يا المـبتلى بمـا ليسَ يُدرَكْ ... يا الذي المستـــحيلُ أنقضَ ظهرَكْ
أنتَ..يـــا الطفلُ في غَيَابةِ جُبٍّ ... والعزيزُ الأخـيرُ غـــادرَ مِصـرَكْ
يـا سجينًا في نفسِهِ..وَخَيالُ امـ ... ـرأةٍ في المـــساءِ يَذبَـحُ نَحـرَكْ
لا تثِـقْ بالنِّســـاءِ..قطَّعنَ تُفَّ ... احَ التشـــهِّي..وَهُنَّ يُضمِرْنَ غدْرَكْ
لا تفـسِّرْ أحلامَ سجـنِكَ بالشع ... رِ لـــعلَّ الـــسجَّانَ يُطـلقُ أسرَكْ
ليـس موتاً أن تأكلَ الطيرُ من رأ ... سِكَ خـــبزا وليـستِ الخمرُ عُمْرَكْ
لا تَقِـــفْ في مَهَبِّ عاصفَةِ الغُر ... بة جِـذعًا والأرضُ تَغـــتالُ جذرَكْ

في هذا النص توظيف قرآني أراد منه الشاعر أن يصور معاناة الإنسان المبتلى الذي أنقض ظهره المستحيل، واقتبس أيضا قصة يوسف (عليه السلام) التي تعطي دلالة إيحائية بأن الشاعر في معرض المبتلى وفي محل صراع مع الذات، وهو كما ملاحظ في حال إعطاء النصائح لذلك الإنسان المبتلى، وتشي الأبيات أنها تحاكي الشاعر ذاته؛ وذلك بقوله (لا تفسر أحلام سجنك بالشعر...)

(1) المائدة: 31.
(2) المعجم: 9/ 121.

الموروث الأدبي

تتشارك التجارب الشعرية في بعض الخصائص على مستويات مختلفة؛ فتجربة الشاعر الحديث تشترك مع تجربة الشاعر القديم؛ لأن ميدان الأدب ميدانٌ رحبٌ يستوعب على مستوى القواعد ما يكتنزه الفكر الإنساني من تجاوز اللامعقول واللاشعوري، وهذا ما نجده عند الأدباء.

تمثل عملية تعاطي الشاعر الحديث من حيث استجلابه الموروث الأدبي الذي يمثل قاعدة أساسية في بناء المنظومة الإبداعية؛ الركيزة الأساسية في إنتاج عملية إبداعية على مستوى القصيدة، وتختلف عملية التوظيف للموروث الأدبي باختلاف الزمان والبيئة، فكل تجربة شعرية على مستوى الأجيال ترسم لها ملامح محددة تجعلها متفردة عن سابقتها.

على ما يبدو فإنّ التفاعل الإنساني هو الذي يجعل من الشاعر الحديث شديد الارتباط بالماضي؛ فضلا عن أن الأدب سمة إنسانية ورسالة مرتبطة بسير الحياة.

من الشعراء الذين وظفوا الموروث الأدبي في قصائدهم (حسين فهمي الخزرجي) في قصيدة (من رداء الشعر إلى روب المحاماة) قوله[1]: (الطويل)

فما الشعر إلا كالـغواني إذا رأت بشَـعركَ شيبا لم تزُرْكَ مـدى العـمرِ

ولما رأيتُ الشعر قد جاوز الصبا وجـاوزتُ أيامَ الشبيبةِ مـن عمري

سلوتُ به عن كـل غيدٍ وأغيدٍ فما أشـتكي هجرا لليلي ولا بَدري

وسرتُ إلى سوحِ المحاماة تاركا (عيونَ المـها بين الرصافةِ والجسر)

استمد الشاعر صورته الشعرية من صدرٍ من بيتٍ للشاعر علي بن الجهم بقوله[2]: (الطويل)

عيونُ المها بين الرصافة والجسر جلبنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري

وهذه الصورة تشكلت نتيجة ارتباطها بمجموع صور الأبيات، وهو بذلك صور حالة انتقاله من حياة الشعر التي تستدعي الولوج في عالم التغني بالحب والصبا، إلى حالة التعامل العقلائي مع الحياة، إذ إن مهنة المحاماة تتطلب سلوكا عقليا جديا بعيدا عن

(1) المعجم: 2/ 168.

(2) ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مراد، وزارة المعارف السعودية، ط2، (د.ت): 141 – 142.

الاستغراق بالأدب والعواطف والشاعرية، وهذا التضمين يعد مزيجا بين الحاضر الشعبي والماضي المدني.

يستمد الشاعر (سعدون البهادلي) صوره الشعرية من الموروث الأدبي في قصيدة (مكابرة) بقوله[1]: (الطويل)

وقوفا بأرض الشام نبكي رماحنا ونبكي مع الأيام مصري وشاميا

تفيأتُ في حيفا غريـــبا بموطني وضاقت بعيني يا صغيري جباليا

عشقتُ جراحَ الخيلِ يا بنة مــالكٍ فمري على نزفي وشمي هوائيا

استحضر الشاعر قول الشاعر (عنترة) حين قال[2]: (الكامل)

هلا سألتِ الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

فابنة مالك يريد بها حيفا تلك المدينة التي تمثل الأمل المنشود، فهو يعشق جراح الخيل، ويأمرها بأن تمر على نزفه وتشم هواءه، وعلى ما يبدو أنه أيضا قد أخذ الوزن والقافية من قصيدة مجنون ليلى المؤنسة التي قال فيها ابن الملوح:(3) (الطويل)

تذكـرت ليـلى والسنينَ الخواليا وأيامَ لا نخشى على اللهوِ ناهيا

ويوم كظل الرمحِ قصرتُ ظلَّه بلـيلى فلهَّاني ومـــا كنـتُ لاهيا

والتي ظهرت صورتها في هذه الأبيات. فهذا المزيج التضميني لشاعرين عرفا بالحب دليل استغراق الشاعر في اللجوء إلى الموروث الأدبي الذي يذكي عنده لهيب العشق تجاه حيفا التي أطلق عليها ابنة مالك ترميزا لها.

---

(1) المعجم: 2/ 519.

(2) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1412هـ - 1992م: 171.

(3) ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999م: 121.

وفي قصيدة (فضاءات مالك الحزين) للشاعر (عبد الكريم راضي جعفر) استلهام للموروث الأدبي قوله [1]:

أقول لسرب القطا:

أعرني جناحا

أمُت بين وقع خطى صبيتي الزُّغْب، نضو حمامْ

ينوح على إلفه

أقول لسربِ القطا: إن وجهيَ بعضُ رحيل الندى..

أفاد الشاعر من قول الشاعر عباس بن الأحنف[2]: (الطويل)

بكيتُ إلى سِربِ القَطا حينَ مَرَّ بي فَقُلـــتُ وَمِـــثلي بِالبُكاءِ جَديرُ

أَسِربَ القَطا هَل مِن مُعيرٍ جَناحَهُ لَعَلّي إِلى مَن قـــد هوِيتُ أطير

يشي هذا النص بولوج الشاعر إلى عالم الطبيعة مخاطبا سرب القطا بأن يعيره جناحا، فما مالك الحزين إلا الشاعر ذاته، وأعطى صورة استعارية جميلة بقوله (وجهي بعض رحيل الندى) إذ استعار للندى صفة الرحيل ليعطي دلالة ذلك الإنسان الشفاف الذي غار في الحيرة مستسلما.

وقد أفاد الشاعر (غريب صالح) من المضمون الأدبي بقوله من قصيدة (الطين)[3]:

أيها الطينُ تكلم

أنت حتما لست أبكم

أعطِنا شيئا جديدا

إننا في الحزن نفهم

---

(1) المعجم: 3: 337.

(2) ديوان العباس بن الأحنف، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1373 - 1954: 142 – 143.

(3) المعجم: 4/ 21.

ولنا حزن طويل من دماء تتبرعم

ثم إنا نتذكر

عندما قال المعري

"خفف الوطء" لأن الطين أجسام الأمم.

خاطب الشاعر مؤنسنا الطين طالبا منه الحديث، فهو يعده ناطقا، يريد منه شيئا مفرحا، إذ له حزن دائم متبرعم، أي لا أمل في انتهائه، ثم يأتي مضمنا قول أبي العلاء المعري[1]: الخفيف

خفِّفِ الوَطءَ ما أظنُّ أديمَ الْـ أرضِ إلّا مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ

وهي صورة لدلالة حتمية لدخول الناس تحت التراب، وأنه على يقين بأن هذا الطين كينونة لأجساد الناس وهو ما أشار إليه أبو العلاء، وهذا التضمين يعطي صورة فلسفية تحكي هموم الشاعر ومعاناته بوصفه عنصرا إنسانيا يعيش داخل منظومة اجتماعية.

ويستمد الشاعر (حميد المختار) صوره الشعرية من الموروث الأدبي في قصيدة (شكوى)[2]: (الكامل)

يا سلم إني قد أضعتُ شبـابي وغدوتُ كهلا مثقلا بـــــعذابي

متلـــــفعا ثوب الشقاء لأنني فارقت في طرقاته أحـــــبابي

والصمتُ مـــــهما يستبدُّ فإنه لغةُ العيونِ وريشـــتي وكـتابي

وإذا بأشواقي تئنُّ من النـوى وإذا بأحلامي مضت كســـراب

حتى الأخوةُ أنشبتْ أظـفارها في أضلعي بتـساقط الأحـــباب

(1) شروح سقط الزند، تح: مجموعة محققين، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1364هـ - 1945م: 974.

(2) المعجم: 8/ 304.

يبدو ومن خلال عنوان هذا النص أن الشاعر يبث شكواه إلى حبيبته التي سماها (سلم) فجعلها ملجأ لهروبه وشكواه ومعاناته، ويبدو أنه استمد هذه الصورة من بيت دعبل الخزاعي إذ قال[1]: (أحذّ الكامل)

لا تعجبي يا سلمُ مِن رجُلٍ ضحكَ المشيبُ برأسِه فبكى

إذ إنه نادى حبيبته سلم، شاكيا لها كهولته وتلفعه ثوب الشقاء وفراقه أحبابه، وأن الصمت غدا لغة لعيونه وريشته وكتابه إشارة إلى الحزن العميق، ويعطي صورة استعارية يعبر من خلالها عن ألم البعد باستعارة الأنين للأشواق، وتشبيه أحلامه كالسراب الزائل، ويستمد صورة شعرية من بيت لأبي ذؤيب الهذلي[2]: (الكامل)

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيتَ كل تميمة لا تنفع

فالشاعر هنا عانى من الوحدة والظلم تبين هذا من خلال الصورة الاستعارية التي تكونت من تشبيه المنية بالحيوان المفترس حتى أصبحت أنياب الأخوة ناشبة في أضلعه، وهي نتيجة لتساقط أصحابه وخيانتهم، وهذه صورة استمدها الشاعر من صورة قديمة.

والشاعر (عمر حماد هلال) يستحضر الموروث الأدبي في قصيدته (من شظايا الروح) وهي بحق طفله الشهيد كما تبين من القصيدة، إذ قال فيها[3]: (البسيط)

طـــفلٌ توسد جفنَ الموت في دعةٍ كـــأنه بـــسرير الموتِ يحتفل

وأســـكرتهُ جـــراح صار يألفها كأنـــه برذاذ المـــوت يغتسل

وغـــادرته رمـــادا روحه وبدا كشـــمعةٍ في مهـــب الريح تشـتعل

عمد الشاعر في استحضار موروث أدبي له دلالة عظيمة وخالدة، تسهم إسهاما فعالا في تهيئة القاعدة الدلالية، التي تعطي صورة واضحة لحال الممدوح أو المرثي من قبيل رفع شأنه وبيان صفة من صفاته، وقد تُرجمتْ من خلال تناوله لبيت أبي الطيب في مدح سيف الدولة إذ قال[4]: (الطويل)

---

(1) ديوان دعبل بن علي الخزاعي، شرحه: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م: 106.

(2) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: د. أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية - بور سعيد، ط1، 1435هـ - 2014م: 49.

(3) المعجم: 8/ 756.

(4) شرح ديوان المتنبي، البرقوقي: 101/4.

وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنكَ في جفن الردى وهو نائم

فيصف حال ولده الشهيد الذي توسد جفن الموت للتعبير عن الشجاعة والاستبسال وهو في حال الفرح والسرور، غير مبال بعدوه، ويزيد في الصور الفنية فيصور طفله الذي يألف الجراح ويغتسل برذاذ الموت، وكيف غادرته الروح وهو كشمعة في مهب الريح.

الموروث التاريخي

لا يمكن بأي حال من الأحوال فصل التاريخ الحديث عن التاريخ القديم من حيث تقارب الأحداث وما يرتبط بالنفس البشرية من عوامل ثابتة فيها، وما جرت من أحداث منذ هبوط أبينا آدم (عليه السلام) وإلى الآن كفيلةٌ بأن تجعل عملية التأثير فعالة في خلق الإبداع الفني لاسيما عند الأدباء.

وترتبط عملية التوظيف الفني الحقيقي للتاريخ بمدى استزادة الأديب قراءة وتمحيصا وإدراكا للأحداث التاريخية بكل تجلياتها. وإن دراسة أدب أي أمة من الأمم تتطلب معرفة الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى لأنها أثرت تأثيرا مباشرا وغير مباشر بالأديب[1]. إذ إنه كلما كان واعيا مثقفا عارفا بالماضي الذي هو قاعدة لانطلاقه في أفق الإبداع كانت النتائج الإبداعية راكزة ومحققة لعملية التوظيف المبتغاة.

والعلاقة بين الأدب والتاريخ لا ينبغي أن تكون علاقة أخذ الأحداث ونقلها بصورتها الحقيقية؛ بل ينبغي أن يعمل الأديب على توظيف الأحداث والشخصيات توظيفا فنيا يعمل على جعل المتلقي في حال ارتباط فني مع ماضيه؛ لأن الأحداث ليست متعلقة بمدى ما يرسمه الأديب نفسه، فهو بذات الوقت ينبغي له أن يحقق الهدف والوظيفة الأدبية المتمثلة بالتفاعل الاجتماعي.

وهناك عملية مهمة ينبغي على الأديب الأخذ بها وهي أنه لا يمكن أن يستمد عناصره من الموروث القديم غير المؤثر والزائف؛ لأن عملية الوعي التي أشرنا إليها آنفا هي الغاية الحقيقية التي ينبغي للأديب التحلي بها، فمثلا حين يوظف الشاعر قصة تاريخية وهي بالأساس محل جدل وخلاف من حيث صحة وجودها، لا يمكن التفاعل معها حاضرا؛ لأن الاختلافات العقدية والقومية وغيرها ستقف حائلا دون خلق عنصر فني جميل.

وقد حفلت قصائد الشعراء العراقيين في المعجم بمجموعة من التوظيفات للأحداث والشخصيات التاريخية على مختلف العصور.

([1]) ينظر: الأدب العربي المعاصر في مصر شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط10، (د.ت): 11.

ومما يشير إلى المضمون التاريخي قول الشاعر (أحمد الوائلي) في قصيدة (سناء محيدلي)[1]: (الطويل)

تطلَّع يستـــجلي سنا الأرض كوكبُ فـــشدَّ بعينـــيهِ جـــبينٌ معصبُ

ومرت به شمس الجـنوب فأنضجت به الكـــرمَ فالصـــهباء في الصدغ تلهب

وجـــــسد أطـــياف الفداء كريم إلى بـــدرَ واليـــرموك تنمـــي وتسبُ

هو المـــجد يا دنيا (سناء) فغردي فأنـــت أريج الخـــلد بل أنـــت أطيب

ربط الشاعر حادثة الفدائية سناء وهي أول فدائية لبنانية استشهدت ضد الاحتلال الإسرائيلي الغاشم[2]، التي بعثت المجد من جديد كما كان من قبل حين تحقق في معركة بدر ومعركة اليرموك ضد الروم، ووجه المقارنة بين جهاد سناء وهاتين المعركتين هو أن معركة بدر أولى معارك المسلمين التي انتصروا بها، واليرموك هي أولى المعارك بعد وفاة الرسول (صلى الله عليه وآله)، وهو قد نسب سناء إلى انتصار المسلمين في بدر واليرموك.

ويقول الشاعر (صبري الحمداني) في إطار هذا الموروث التاريخي في قصيدة (ترنيمة الشعر)[3]: (الكامل)

في مغرس القربى غرســتُ فؤادي وسـقيت من ماء العمومـة ضادي

ووضعت خدي مكْبراً ومســـلِّماً فـي مـوضـــع الآثـار مـن أجـدادي

أتقـــلّد العليـاء مـن أمجـــادهـا وأجـــوب فـوق مجرّة الأمجـاد

وأجـــول في رحبـاء ماضٍ يلتقي بكفـــاح عهـدٍ حاضـــرٍ وجهـاد

هذا الـــــتراث حقـيقة في أرضنا فانـــهض بـها من بعد طول رقاد

أيقـــظ بطب (ابن النفيس) سبـاتها وانفـــــخ بها من ذهـنه الوقاد

وتحـــد (بطليموس) في نـــظراتها حـــيرى تتيه بلا دليـــل هـــاد

---

(1) المعجم: 1/ 261.

(2) ينظر: سناء محيدلي https://www.kachaf.com

(3) المعجم: 2/ 783.

يفتخر الشاعر هنا بأمجاده وأجداده، وكذلك يفخر بماضيه الذي يعد قاعدة انطلاق لحاضره ومستقبله في الجهاد بكل تجلياته، ويحض نفسه وأبناء قوميته العربية بأن يرجعوا إلى تراثهم العظيم في العلم وغيره، فمن شخصيات تاريخهم هو (ابن النفيس) ذلك العالم الطبيب البارع الذي يمثل جذوة في العلم، ويحثهم بأن يتحدوا بشخصياتهم وعلمائهم شخصيات غيرهم من القوميات الأخرى، فما ابن النفيس إلا عالم يضاهي بالعلم (بطليموس) الإغريقي، وهكذا استدعى الشاعر هذه الشخصيات التاريخية في عملية مقارنة بين ماض تليد وحاضر يجب أن يكون في قمة الوعي والمعرفة.

ويقول الشاعر (صبري الزبيدي) في استدعاء الشخصيات التاريخية في قصيدة (يا أخت سيزيف)[1]: (البسيط)

ها قد رحلتِ وولت رحلة التعب — وقد رجعتِ لأمٍ برةٍ..، وأبِ
ونمتِ في تربةِ "المقداد" هادئة — لهفي على جسد محدودب ترب
وكنت ضيفا على دنيا مزوقة — تضج بالزيف والأحقاد والكذب
شقيتِ فيها شقاءً لا نظير له — يا أخت "سيزيف" يا مقطوعةَ السبب
كأن جيدكِ أدماهُ أذى مسد — أأنت حمالةُ الآلام والحطب؟

استدعى الشاعر في هذه القصيدة الرثائية شخصيات أدى بعضها دورا مهما في البنية الداخلية للنص من حيث التعبير الفني، وبعضها كان هامشيا مثل شخصية (المقداد) وهي إشارة للمقبرة الموجودة في محافظة ديالى نسبة إلى المقداد[2]، أما شخصية (سيزيف) ونعت أمه بأنها أخت سيزيف، فهي دلالة الظلم والحيف الذي قد وقع عليها في حياتها، فما أخت سيزيف إلا تلك الفتاة المظلومة التي ظلمت من قبل سيزيف، ولعل الشاعر يشير إلى ظلم اجتماعي، أما شخصية حمالة الحطب والحادثة المعروفة، فقد أشار الشاعر بتشبيه جيد

(1) المعجم: 2/ 786.

(2) وجاءت تسميتها هذه المرة نسبة للإمام ابي عبد الله الشيخ جمال الدين مقداد بن عبد الله بن محمد بن الحسن بن محمد الأسدي المتوفى 826 هـ وليس كما يعتقد البعض أن تسميتها ترجع إلى المقداد بن الأسود الكندي، وهذا ما أكده العلامة المرحوم مصطفى جواد في كتابه الكبير المخطوط (أصول التاريخ والأدب)، بأنه منتسب إلى الشيخ المقداد بن محمد بن الحسن بن يوسف الحسيني الرفاعي، أحد تلاميذ الإمام السيد أحمد الرفاعي القطب الصوفي المعروف. يعرف المقداد محليا أي عند اهل المقدادية بـ"المجداد": ينظر: مقبرة المقداد مقهى آخر لأبناء المحافظة، حسين رشيد، جريدة المدى، العدد 3378، حزيران 2015م: 13.

أميه بالجيد الذي آذاه الحبل المفتول وهنا تصوير لحالة التضييق الذي وقع عليها، وبين حالة رفضه لهذا الظلم بقوله على سبيل الاستفهام الاستنكاري (أأنت حمالة الآلام والحطب).

ويستند الشاعر (عبد الرسول البرقعاوي) على مجموعة من الشخصيات التاريخية أغنت نصه في قصيدة (عن الذي قاله البهلول في قلعة الموت)[1]:

وأنا أدخل صومعتي

خلف المصراع الأيمن شاهدت (ابن زرارة)

قوسه في يدي وفي وجهه استبيح غباره

جسمه السامري المضلع شف من الصبر

حتى قرأنا احتضاره

خلف المصراع الأيسر وجه "الخنساء"

يتوارى خلف الأشياء

يبحث عن قارورة "بلقيس" المغتربة

يدفن فيها رأسي ودمي حتى الرقبة

حزني يتناسل من القارورة أشرعة

تتغنج بين اللظى والغضا

وظف الشاعر شخصيات متعددة لتصوير حاله الذي غرق في الحزن والغربة والتيه، بلوحات تصويرية متسلسلة البناء، فحين يصل في تصوير بنائي سردي إلى دخوله صومعته ينقل الأحداث التي بدأت بمشاهدته الفارس حاجب بن زرارة التميمي الذي فدى أهله بقوسه رهانا لكسرى من أجل العيش.[2] وهي صورة لمأساة الفارس الذي أتعبه الصبر. وينتقل إلى ذكر الخنساء رمز الحزن والعذاب للتعبير عن حزنه.

ثم ينتقل إلى توظيف شخصية بلقيس وقارورتها، فقد وظفها لإبراز حالة التضييق التي يعاني منها، ما جعل حزنه يتناسل منها على شكل أشرعة وهي صورة تشبيهية

(1) المعجم: 3/ 205.
(2) ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م: 2 / 153.

استعارية؛ إذ استعار للأشرعة صفة التغنج ولكن بين اللظى والغضا، وهي دلالة على المأساة.

وممن وظفوا الرموز والحوادث التاريخية الشاعر (غازي خزعل المشكور) في قصيدته (يوم بدر) إذ قال[1]: **(الكامل)**

الضــوء لاح ومـــــاتتِ الظلماءُ فتمـــايلـــتْ طربا لـــه الصحراءُ

وتدفـــــقتْ في يــوم بدرٍ حرةٌ تفري الجمـــــــاجم فكرةٌ سمراءُ

قدســـتُ حيدرَ فيك بأس رسالة رجفت لهول صمـــــودها الأعداءُ

قدستُ فيك المعـجزات يصـوغها بطل وينســـــــج بـــردها فدّاءُ

يا صاحبَ النهجِ البـــــليغِ يزفُّه عـــذبا ينـــوءُ بفهمهِ العلـــماءُ

يا صاحب السيفِ الجـريء يهزهُ للعـــــدل تكـــشف عنده الغماء

من يوم (ذي قارٍ) تنز دمـــاؤها حـــــمرا بها تتـــــعطر الأرجاءُ

من يوم ذي قار تحن عظامـــها للثأر في أحشـــــائهن دمـــــاء

يستدعي الشاعر شخصية الإمام علي (عليه السلام) وما أعطى من معجزات على مستوى البطولة والجهاد، ولا سيما في معركة بدر الخالدة لدى المسلمين، ثم يستشهد بعلمه الغزير المتمثل بكتاب نهج البلاغة الذي أعجز البلغاء فهما، ويذكر معركة ذي قار التي هي بداية انتصار العرب على كسرى الفرس، فيعد هذا التوظيف شاهدا على ربط الشاعر ماضيه بحاضره من أجل استفزاز الذهنية لدى المتلقي، لشحن النص الشعري وزيادة طاقاته التعبيرية في الصياغة الفنية.

وممن وظفوا التاريخ في شعرهم (كاظم عبد الله الرفاعي) إذ يقول في قصيدة (بابل)[2]: (الطويل)

أقول لصحبي والمـــسافات بـــاعدت بنا عـــــن ديار مـــــا لـــــهن بدائل

قفا نســـأل الريح التي مر خـــــاطرا كأنـفاس أحبـــــابي شذاها الـــــمعاجل

(1) المعجم: 4/ 13.
(2) م . ن: 4/ 200 – 201.

أمن دار (ليلى) هبَّ عطر فشاقني ... "لبابل" حتى مزقتني البلابل

وبابل .. آه أي شوق يمض في ... حشاي فقد فارقت والقلب ذاهل

إذا قدس الماضون في الأرض بقعةً ... فعندي: (طوى) و(القدس) و(الغار) بابل

ويغلو على غيري من الناس تِبرها ... ولكنها تربٌ غلا التبر...بابل

يتحدث الشاعر في هذا النص عن بابل غير أنه يستدعي شخصيات وأماكن تاريخية راكزة في أذهان الناس، فهو عندما يذكر (ليلى) فعلى سبيل أن ليلى حبيبة المجنون ما هي إلا اسم يذكره ببابل المدينة التي عاش بها عشقه وآلامه، ثم يلفظ آهَهُ وحسرته على بابل من قبيل استذكار الحبيبة، ومدى شوقه الذي آلم حشاه بعد الفراق، ويفتخر أيضا بأماكن مقدسة يعدها بمثابة النظير لأماكن قد قدسها الماضون وهي القدس وجبل طوى وغار حراء. فكل هذه الأماكن والشخصيات إنما هي من قبيل التوظيف التاريخي الذي يحقق صورة المضمون الأدبي فضلا عن البناء التصويري المميز.

ويقول الشاعر (محمد حسين المحتصر) موظفا شخصيات تاريخية من قصيدة (النجف والشعر)[1]: (الخفيف)

نجفي أنا .. وحسبي فخرا ... حينَ أنمى لمثل تلك الجذور

امرؤ القيس صاحبي حين أصحو ... وزهير إذا سكرت سميري

وكتابي نهج البلاغة والقر ... آن ياما همتُ بين السطور

أعطني الشعر إنني عربي ... أفهم الشعر دونما تنظير

صفعة الشعر ما تزال إلى الآ ... ن تدوي على قفا كافور

يفخر الشاعر بانتمائه إلى مدينة النجف الأشرف ويعد هذا الانتماء عنوانا للفخر، وأعطى صورة مقلوبة عند توظيفه شخصية الشاعرين امرئ القيس وزهير؛ إذ عرف عن امرئ القيس سكره وطيشه، وعن زهير عقله ورجاحته وإيمانه بيوم الحساب، ولعل المراد بهذه الصورة أنه يريد بيان شاعريته فهو الشاعر الذي يسير مع فحلين من فحول الشعراء، ولعل السكر والصحو عنده ليسا من شرب المنكر، بل المقصود الولوج في عالم الشعر الذي هو سكر وغياب عن هذا العالم السطحي. ودليل هذا ما أشار إليه في البيت الذي تلاه؛ إذ ليس من المنطق على من يهيم في كتاب نهج البلاغة وما يحتوي من خطب فذة، وكذلك من

(1) المعجم: 4/ 590.

يهيم بالقرآن أن يجاهر في ارتكاب المعصية، وحين يعطي تعريفا للشعر يستدعي شخصية كافور، فيبين أن صنعة الشعر المتميز هي التي بقيت خالدة حين هجاه المتنبي وبقي هذا الهجاء عالقا في ذهنية الأجيال وهو بذلك شكل صورة شعرية ارتكزت على شخصيات تاريخية لها أثرها في البنية الثقافية لدى الأدباء.

الموروث الأسطوري

بلغت الأسطورة من حيث التوظيف مبلغا جعل الأدب بأجناسه المختلفة متشحا بوشاح تكون الأسطورة أحد ملامحه الفنية؛ لأنها تمثل ذلك الموروث الموغل في القدم والذي يربط الحاضر بالماضي الذي يتكون من قصص استغرقت في الخيال وربما كان لها جذور واقعية لا نعرف مدى حقيقتها الاجتماعية.

لكل أمة من الأمم رؤية خاصة وفكر يمثلها، و"تعد الأساطير والحكايات قديمها وحديثها من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فمضمونها وقف على تاريخ الإنسان وإدراكه للعالم وتصوره إياه، لذلك عدت مصدرا خصبا من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ورؤيتها للكون، ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي عانت منها وشغلتها ردحا من الزمن كالموت والخلود والمقدس وغيرها"[1].

الأسطورة من الموروثات التي لا يمكن أن تمحى من عقول الناس على مدى الأزمان فهي: "ناتج اشتراك أجيال متعاقبة"[2]، ولأن الأسطورة هي مدار اختلاف في التفسير والتعريف وتدقيق عن أصولها فقد كثرت الآراء حول معرفة تأثيرها في الناس على الرغم من تقدم الحضارات فهي :"لا تزال تحتل المكانة الأعم والأشمل بين مجمل ما يفكر فيه الناس حتى في أكثر الدول تقدما حين يواجهون أمورا وعوائق ملغزة لا يجدون تفسيرا لها"[3].

يقول عنها عبد الملك مرتاض: "جنس قريب من القصة (تحت أي شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة). وهي لا تكون كذلك إلا إذا ارتبطت بقضية دينية من نوع ما، أي من نوع لا صلة له في الحقيقة بالدين الصحيح، ولا بالتاريخ"[4].

---

(1) ينظر: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، كاملي بلحاج، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2004م: 69.

(2) الشعر والأسطورة، موسى زناد سهيل، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط1، 2008م: 13.

(3) م . ن.

(4) ماهية الأسطورة ووظيفتها، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الفيصل، ع 100، 15 أكتوبر 1989م: 152.

تعد الأساطير من الموروثات التي تعمل على إلهام الأدباء؛ لما لها من ارتباط فكري بالطبيعة البشرية من حيث الخلق، ومن الناحية السيسيولوجية بوصفها انعكاسا لعوامل وأنساق تأثيرية لها علاقة وثيقة بما تعانيه المجتمعات بصورة عامة، والأدباء من حيث إنهم جزء من المجتمع بصورة خاصة.

تمثل الأسطورة نقطة تمازج بين مراحل الإنسان، ولأنها: "فكر الإنسان، وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه فإنها تمتلك القدرة – شأنها شأن كل التجارب الإنسانية الكبيرة – على الحضور الدائم، أو التجدد المستمر والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور"[1].

تعد الأسطورة: "بنية ثقافية من مجموع البنى المكونة لثقافات العالم عبر تطوره الحضاري، وعبر سيرورته التاريخية، فهي من المجتمعات المشاعية والبدائية، والزراعية والصناعية، والحديثة، إنها جزء مهم من الكل الحضاري المتنوع للمجتمعات الإنسانية"[2].

للأسطورة علاقة بالتاريخ إذ إن: "الصلة بين الأسطورة والتاريخ صلة تحتم ضرورة الاستفادة من المادة التاريخية، فالأسطورة تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم، الذي لم يكن قد طور بعد أسلوبا للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل أحداث يومه"[3].

والأسطورة بمفهومها الأدبي هي التي تمثل الحديث عن القصص الخيالية الخارقة المرتبطة بالجن والشياطين والأبطال الخارقين والعالم الميتافيزيقي.

وممن خاضوا في هذا المضمار الأسطوري الشاعر (أجود مجبل) في قصيدته (أرجوحة للغياب) إذ قال[4]: (الخفيف)

قدرٌ تلـــتقي بـــــــه الأضــدادُ ومـــــن المـــوتِ يبدأ الميلادُ

لحظة الـــموتِ تستريح الــحكايا تُ وتُنـــــــهي حديثَها شهرزادُ

عندما تستـفيق في الشاعر الأص واتُ بـــوحا ويصطفيه السهاد

(1) دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، 1986م:121 – 122.

(2) مصادر الأسطورة في الآداب والفنون وبخاصة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، محمد عبد الرحمن يونس، مجلة آفاق المعرفة، سوريا، ع 423، 1 ديسمبر 1998م: 169 – 170.

(3) الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم (دراسة في ملحمة كلكامش)، د. محمد خليفة حسن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (د.ط)، 1997م: 24.

(4) المعجم: 1/ 202.

يتنامى على النـــــوافذ عـــشقٌ قزحـــيٌ ويُســـــــتَفَزُّ الرمادُ

إنه الشـــعر مـــــــعزفٌ يتشظى وحـــــضور مـــــــفاجئ وارتياد

وســـــموات دهشة ليـس تنسى ومشـــــاويرُ مـــــــالها ميعادُ

ورحيـــل مجـــــــازف في بحار لم يجـــــــــرب جنونَها سندبادُ

إنـــه الشعر عـــــــنفوانُ صهيلٍ قبـــل أن تعرفَ الصـهيلَ الجيادُ

نلحظ في هذا النص صورا جزئية اشتركت مع بعضها في عملية بنائية لتعطي صورة كلية لذلك الإنسان الشاعر المعذب الذي ماتتْ من حوله كل الأشياء، إذ استدعى أسطورة (شهرزاد) للتعبير عن حياة الترف والنعيم؛ لأنها تمثل رمزا للمعشوقة التي عزفت عن ذلك الشاعر، فانبرى صوتا مدويا بوجه الواقع المزري، وهو ذلك الصوت المستفيق الباعث لتنامي العشق على النوافذ، ليعطي دلالة انبعاث الحياة في زمن الموت، ويعطي الشاعر تعريفا للشعر مستدعيا أسطورة (سندباد) إذ يصف الشعر بأنه معزف يتشظى وحضور وارتياد، وإنه ذلك الرحيل المجازف في بحار الخيال الذي لم يجرب جنونه حتى سندباد الذي هو رمز المغامرات، ثم يختم وصفه للشعر بأنه عنفوان صهيل الخيول قبل معرفة الخيول للصهيل تعبيرا عن أزليته.

ويستلهم الشاعر (أمين جياد) الموروث الأسطوري في هذا الباب في قصيدة (غصن اللبلاب)[1]:

وأنا التنور.

تأكلني حوريات البحر المسعور،

والطير هو الماء،

يدور .. يدور

في باب التنور.

يا عشتار .. ويا آشور ..

أما في دمعكما، نذر .. وبخور ..

يا عشتار ..

---

(1) المعجم: 1/ 629.

ويا آشور ..

أنا .. التنور.

يستند هذا النص على أساطير أسهمت في خلق صورة شعرية مستمدة من خيال الشاعر، فشبه نفسه بالتنور ترميزا للخير والبركة، ليهيئ القاعدة للدخول إلى عالمه الأسطوري، فقد استدعى أسطورة (حورية البحر المسعور) التي أكلته وهي صورة غرائبية مستغرقة في اللامعقول، ويستدعي أيضا (عشتار، وآشور) آلهتي الحرب والخصب، مناديا إياهما مستفهما عما إذا كان في دمعهما نذر وبخور وهي صورة تماثلية لصورة حاله الحزينة. وبذلك تكون هذه القصيدة قد بدت متكئة على الصور الغرائبية التي تتناسب مع توظيف الأساطير توظيفا يغني النص فنيا وفكريا.

ويستدعي الشاعر (رزوق فرج رزوق) الأسطورة بقوله من قصيدة (الغريب)[1]:

بلا أهل ولا جار

عشقت البحر والأنواء . عشت حياة بحار

نشرت شراع فلكي ، وارتضيت توحدي فيها

أرح يا نائي الأسفار من نأي وأسفار

رؤى عينيك، وامنح قلبك المتشرد العاري

ولكني كيوليسيس مشدودا على الصاري

نظرت، صمتٌ، لم أجبِ

يرسم الشاعر في هذا النص صورة للغريب الذي يعاني مرارة عيش الغربة في غير بلاده، إذ إن الشاعر استدعى أسطورة يوليسيس أو عوليس صاحب طروادة وبطل ملحمة هوميروس الذي عاش غربته لمدة عشر سنوات، وهذا الاستدعاء الاسطوري جاء للتعبير عن الانتماء البشري للقديم الذي يمد الحاضر بكل مقومات الطبيعة البشرية، وتشبيهه بهذه الاسطورة من قبيل بيان حال الأبطال المغتربين عن أوطانهم، وتتجسد الصورة الشعرية في تشبيهه بيوليوسيس وهو مشدود على الصاري، والصاري (عمود السفينة)[2]، في حال المتأمل الصامت الذي أتعبته الغربة.

---

(1) المعجم: 2/ 372 – 373.

(2) ينظر: لسان العرب: مادة (صريَ): 1/ 339.

وفي قصيدة (موت وولادة الفلاح شهريار) للشاعر (عيسى حسن الياسري) توظيف لأسطورة شهريار وشهرزاد إذ قال[1]:

(1)

وحيدا.. أعبر المسافة الأولى .. بوجه
"شهريار" الملك الدامي .. وقلب فلاح من
الجنوب.. حيث الشمس بيضاء تمر بيننا..تترك
فينا ضوءها .. كما يترك شعر " شهرزاد" عطره
على الأرض عشية الحصاد

(2)

"شهريار" أنت وجهي الذي يظل واقفًا ..إذا

تنحني الوجوه نحو الأرض مستكينة

لقد أودعني الجنوب قلبه

وها أنا ..وحيدا أعبر المسافة الأولى

"فشهرزاد" امرأة تحب طيبة الفلاح "شهريار" .

إذ يغفو على ذراعها

"وشهرزاد" تبكي

إذ يعود منتصف الليل محزونا على شفاهه رائحة الخمر

وفوق شعره الريفي قطرة من الندى

من خلال القراءة الأولى للنص ومن خلال توظيفه لشخصيتي شهرزاد وشهريار الأسطوريتين نجد بأن الشاعر يريد تصوير واقع الرجل الريفي الذي يحب فتاة ريفية، وهو ذلك الرجل القاسي ظاهرا والحنين باطنا، بدلالة (وجه شهريار، وقلب فلاح)، ويصور بطريقة حكائية الحالة التي يعيشها أبناء الريف العاشقون، ويتقمص الشاعر شخصية شهريار الذي يعيش شامخا حين تنحني وجوه الناس، ويصور حالة الرجل حين يعيش مع زوجته حالةً تحضرية قاسية بعد حالة ريفية وهي خليط من القسوة والبراءة.

(1) المعجم: 3/ 861.

ومن الشعراء الذين اشتغلوا في هذا المضمار الشاعر (محمد حسين آل ياسين) في قصيدة (مرافئ التيه) فقال[1]:

غريباً أضيع بليل المدينة والريح تمطرني أنجما من ظلامْ
أمد يدي أتلمس فيها بريقاً كأتي به لؤلؤة
وما هي إلا نيازكُ أهوت على جبهتي مطفأة

وأسمع من خلل العصف يذكرني بنشيج الشياطين أو قهقهات

السعالي
فأعدو وكفِّي على مقلتيَّ من الخوف في طرقات الزحام
زحام الهياكل والجن والصور المرعبات
وكف تلوّح في المستحيل إلى الشمس في واحة الألق المتواري وراء

الزمن
وجسمي يبرعم ألفَ ذراع يطول إلى الأفق عند حدود الوطن
يناشد عبر سبات المدينة ما تتصدق فيه المجاهيل من موحشات

القدر

ارتكزت هذه القصيدة على مجموعة من الجمل التي وثقت الصلة بين العنوان والنص، إذ إن دلالة التيه والغربة متجلية على طول خط البناء الفني الداخلي، وسارت هذه القصيدة معتمدة الصور الأسطورية الغرائبية من قبيل استعماله للنيازك والسعالي والجن والصور المرعبات، ثم يعطي صورة أكثر غرابة بقوله **(وجسمي يبرعم ألفَ ذراع يطول إلى الأفق عند حدود الوطن)** كناية عن كثرة حنينه فهو يصور نفسه ممتلكا ألف ذراع حتى يستطيع احتواء وطنه وهي صورة ميتافيزيقية التجأ إليها الشاعر ليغني نصه ولمد جسر التواصل الفني ما بين البناء والمضمون الفكري.

وفي قصيدة (من أوراق جلجامش) يوظف الشاعر (سليم الشيخلي) الأسطورة فيقول[2]:

الليل يا أمي الحزينة

(1) المعجم: 4/ 587.
(2) المعجم: 8/ 422 – 423.

لو كنت جئت على سفينة

لتكت حب الأرض، أمتشق البحار

أعلنت أفراحي بسورات المياه

أشعلت نفسي سندباد

كل الذين أحبهم تركوا البلاد

وبقيت وحدي شاهد الدم الذبيح

أنكيدو.. أبلغ كل سلامي للأطفال

أخبرهم أني راحل

أبحث عن خبز يكفي الجبهة الشرقية

ونبت أشبع منه خلود.

نجد في هذا النص الشعري أن الشاعر قد استدعى رموزا أسطورية تمثل تصويرا للواقع الذي يعيشه الإنسان المضطهد، في ظل تفشي الخيانة في المجتمع. لأن الرمز الأسطوري يمثل نافذة ينظر الشاعر من خلالها معبرا عن همومه [1]. فيستجلب الشاعر شخصية سندباد بمخاطبة أمه التي يبث شكواه لها، و(أشعل نفسه سندباد) تعبيرا عن المعاناة والغربة التي يعيشها بعد نأي كل أحبائه، ثم يستدعي أسطورة أنكيدو الذي تقمص شخصية أخيه جلجامش بأنه سيرحل بلا رجعة يبحث عن رغيف الخبز وفي ذلك إشارة إلى حالة الفقر والحرمان اللتين يعيشهما الإنسان.

(1) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1: 2010م: 398.

المبحث الثاني

الطبيعة

تمثل الطبيعة: "مجموع الموجودات الماثلة في العالم خارج الأشياء المصنوعة من طرف الإنسان[1]"، وهي مصدر مهم من مصادر التفاعل والإبداع لدى الشعراء؛ لأنها تمثل حالة من حالات الارتباط الفطري والإنساني بما يتفاعل معه الإنسان، فهي تشكل مصدر عطاء ونبع إلهام للإنسان في مجالات حياته منذ القدم، فالطبيعة بما تحتويه من عناصر جمالية تهيئ حالات انفعالية تستدعي تشكيل قدرات ذهنية تسهم في تحريك القوى الداخلية للإبداع.

وبناء على ما هو متعارف أن الطبيعة تعد: "المصدر الرئيس لمكونات التصوير الفني في الشعر لما تشتمل عليه من جمال جذاب من ناحية، وما يحيط بها من أسرار من ناحية أخرى، لذلك كانت الطبيعة نبعا لا يغيض، ومعينا لا ينضب للشعراء في كل زمان ومكان، وكانت هي المحرك المؤثر لخيال الشاعر [2]".

للخيال دور مهم في مساعدة الشاعر على استلهام الصور الشعرية من الطبيعة، إذ إنه لا يقوم بعملية جمع الصور من الطبيعة فحسب، أو ينقلها كما هي، بل يحاول أن يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة، فيكون ما تفرق في الطبيعة متكاملا وموحدا[3].

يختلف الشاعر في محاكاته للطبيعة عن غيره من البشر؛ لأن الشاعر يصور الأشياء بأكثر من طريقة، فإما أن يصور الأشياء نفسها، أو يخيلها لنا بما يدل عليها من خواص وهيئات وأعراض تنتظم بها الصورة الخيالية في النفس[4].

وإذا ما رجعنا إلى العصر الجاهلي نرى أن الطبيعة قد أثرت تأثيرا مباشرا في الشعراء ذلك أن: "الشاعر العربي القديم كان شاعر طبيعة؛ يتأمل فيها، ويبثها آلامه، وينسى

---

(1) الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط4، 2013م: 5.

(2) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004م: 168.

(3) ينظر: دراسات في النقد العربي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1994م: 257.

(4) ينظر: التشكيل الحسي في شعر الطبيعة العباسي في القرن الثالث الهجري، بسام إسماعيل عبد القادر صيام، أطروحة دكتوراه، الجامعة الإسلامية غزة، 2017م: 21.

عندها أحزانه، ويحبها، ويفتن بها، ويصورها كما امتثلتها نفسه، تثير الأطلال شجونه، وتملك عليه الناقة والبعير والفرس فؤاده، وتستهويه الصحراء بحيوانها، ورمالها، وآلها، وآبارها، وواحاتها، ونجومها، وبرقها، ومطرها"[1].

يعتمد الشعراء في عملية التفاعل مع الطبيعة والتأثر بها على تنوع العناصر الطبيعية التي تشكل صورة الحياة، ولعل السائد في الاشتغال على مفهوم الطبيعة وتأثيرها على التكوين الفني للشعراء هو أنها منقسمة على قسمين؛ طبيعة متحركة متمثلة بالحيوان، وطبيعة صامتة متمثلة بالنبات والجماد.

ولعلنا ومن خلال استقصائنا لصورة الطبيعة عند شعراء دراستنا وجدنا بأنهم تعاملوا مع الطبيعة على مختلف المستويات، وخاطبوا الطبيعة بكل صنوفها وهيئاتها، فمنهم من هرب إليها جاعلا منها ملاذا آمنا يطمئن إليه من عذابات واقعه، ومنهم من رآها أهلا للوصف فوصفها، ومنهم من جعلها رموزا وأقنعة يبغي من خلالها الوصول إلى هدف صعب الوصول إليه مباشرة؛ فكانت خير جسر يعبر عليه للوصول إلى غاية موضوعية تكون معبرة من خلال التأويل عن حاجة نفسية أو اجتماعية تمثل عصبا مهما في جسم المجتمع المعيش.

يبدو أن تعامل الشعراء مع الطبيعة لا يكون نقلا مباشرا توصيفيا سطحيا؛ بل هو عبارة عن نقل نابع من تفاعل داخلي يكون فيها الشاعر في حالة من التأمل والغوص في مظاهر الطبيعة لينقل من خلال خياله الذي سرح به في مكوناتها صورا فنية مائزة.

الطبيعة المتحركة

أفاد الشعراء على مر العصور من توظيف الطبيعة المتحركة المتمثلة بأنواع مختلفة من الحيوانات في إظهار خصائص الشعر الفنية المستوحاة من هذه الطبيعة.

على هذا الأساس يمكن القول إن: "الطبيعة الحية جزء من البيئة التي تؤثر في مشاعر الشاعر، وترسم حوله لوحات تلامس أحاسيسه وتستنفر مشاعره، فتستل منه أعذب الأشعار

(1) شعر الطبيعة في الأدب العربي، السيد محمد علي نوفل، مطبعة مصر – القاهرة، (د. ط)، 1945م: 11.

وأروع الصور"[1]، إذ إن الشعراء يتفاعلون تفاعلا وجدانيا مع الطبيعة في رسم صورهم التي يشحنها الخيال.

من ذلك نرى الشاعر (أجود مجبل) يتغنى بسوق الشيوخ مستلهما صوره الشعرية من طبيعتها في قصيدة (رسالة إلى سوق الشيوح) إذ قال[2]: (الكامل)

سوق الشيوخ وأنت قـــافلة الـهوى وحبيـــــبة لم ينســـــها أحبـــابها

هـــا أنت تقـــتربين مـــثل يمـامة خـضراء يفـترس العـيونَ غـيابها

تـــــأوي إليكِ وجـــوهنا مكـدودة فيغـيب في فـــرح الـلقاء عذابـها

وعلى اخضلال الجرف رجـع درابـك وأنـــــين أغنـية يطـــول عتـابها

وحـــديث ضفدعة ترجرج عـشقـها واحتـــكَّ بالشبـــــق المُلِذِّ شبـابُها

يتغزل الشاعر بمدينته سوق الشيوخ موظفا الطبيعة المتحركة بتشبيهه المدينة باليمامة الخضراء التي يحن إليها الشاعر ويفترس غيابها عيونه لشدة حنينه، ويستمر بوصفه لطبيعة مدينته بربوعها الخضراء فيستفزه حديث ضفدعة وقد اضطرب عشقها، واحتك شبابها بالشبق الملذ، فهو بذلك أضفى صفات العاقل لغير العاقل راسما صورة الطبيعة المتحركة التي تعطي مدى التفاعل بينها وبين الشاعر.

للشاعر (خلدون جاويد) توظيفات للطبيعة استمد منها صوره الشعرية في قصيدة (شظف) بقوله[3]: (الكامل)

طـاوٍ على شظفِ الكرامةِ ســـاهرُ لا أدعـي شـــرفا ولا أتظـــــاهرُ

وعلى النـــوافذ لا تحـط يـمـــــامةٌ تبـــــكي علـيَّ ولا يـــرفرفُ طائرُ

لم تبقَ من حلمي الأنيق جمـــيلةٌ بيتُ القـصيد ذوى ومات الشاعر

لم تبق جوهرة على لمـــــعانـــها مـــــا دام تدفن في الرماد جـواهر

طاحت فويق الطيـن جمجمتي وقد حـــامت ذئـــابٌ فوقـــها وكواسر

(1) وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي في عصر الخلافة (316 – 399هـ)، نادية صالح راشد أبو عودة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1995م: 67.

(2) المعجم: 1/ 203.

(3) م .ن: 2/ 286.

فمـــحطِّمٌ ومـــقطِّعٌ ومـــهشِّمٌ ومـــمزِّقٌ ومـطوِّقٌ ومـــحاصِرُ

أنا طـــائرٌ بيـــنَ الغـيومِ مسافرٌ تبـــكي علـــيَّ كنـائسٌ ومـــنائرُ

وجروح ذاكرة العصـــور جوانحي ونـــزيفـــهنَّ وحـــظـهنَّ الـــعاثر

نلحظ أن الشاعر يتأمل أن تحطَّ على نوافذه يمامةٌ تبكي لحاله، ويتأمل أن يرفرف على نافذته طائرٌ يسعد به، وهو بذلك يلجأ إلى الطيور؛ ليبث شكواه ومعاناته فهو الفاقد كل جمال أحلامه الأنيقة، وقد ماتت قصائده، وطاحت فوق الطين جمجمته، حتى حامت حوله الذئاب والكواسر، فهذه الصورة للذئاب والكواسر استدعاها من أجل بيان من أراد به التحطيم والتقطيع والتهشيم والتمزيق والتطويق والمحاصرة، ثم يشبه نفسه بذلك الطائر المسافر بين الغيوم وتبكي عليه الكنائس والمنائر، للهروب من هذا الواقع المرير.

وللشاعر (صباح التميمي) وقفة مع الفراشة في قصيدة (الفراشة المحترقة) وذلك بقوله[1]: (السريع)

فـــراشةٌ حـامتْ على زهرةٍ تحـرس في ليلٍ سجا شمعة

تضـــيء دنيا عاشق حينما تـــذرف من أحـــشائها دمعة

لكنما الوجدُ طغى والتظى الـ جُـنـحُ فروَّاها الـردى جرعة

صبـــت عليها لعنة، سرُّها أمـضي بقايا العمر في لوعة

يصور الشاعر تلك الفراشة بصورة سردية حزينة مبينا حزنها وما تحملته من مأساة ووجد وما صبت عليها من لعنات حتى إنها تجرعت الردى جرعة، وسرُّ هذا الذي جرى عليها أن يمضي عاشقُها في لوعة طول العمر، تمثل هذه الصورة لوحة لشاعر تغزل بتلك الفراشة التي تفاعل معها ومع لوعاتها، فما جرى عليها قد تشارك فيه معها.

ويستلهم الشاعر (عبد الحليم اللاوند) صوره الشعرية من الطبيعة المتمثلة بالعصافير في قصيدته (الغروب) موظفا إياها في رسم صوره الشعرية بقوله[2]:

العصافير وراء العتمة التفت على أغصانها

(1) المعجم: 2/ 772.

(2) م .ن: 3/ 101.

واستثارت زقزقات الخوف تعليها على أحزانها

وهْي في الظل وتهفو

ويواريها الشفق

ثم تضطر إلى اليأس وتغفو

تحت أطباق القلق

من يراها؟ يرقدُ الليلُ على أجفانها

ويدور القمر المزرقُّ في أحضانها

وهي في تعتيمة الصمت كمسود الورق.

يعطي الشاعر في هذه اللوحة وصفا للعصافير التي تعيش حالة من الظلام واليأس فهي التي تعيش وراء العتمة، والتي استثارت زقزقات الخوف، وهي التي تعيش في الظل، ويواريها الشفق، حتى تضطر إلى اليأس لدرجة أنها تغفو تحت أطباق القلق وهي صورة تشير إلى حالة المبالغة في اليأس. ويعطي الشاعر صورة مليئة بالسوداوية حين يتساءل فيما إذا كان هناك من يرى هذه العصافير إذا كان الليل يرقد على أجفانها، ويدور القمر المزرق في أحضانها، ودلالة الزرقة لا توحي بوجود ضياء، ثم يختم هذه اللوحة السوداوية بتشبيهها بمسود الورق جراء صمتها، وهذه الأزمات إنما هي أزمات يمر بها الشاعر أو أي إنسان يعيش في مجتمع هزيل.

والشاعر (مجبل المالكي) يرى نفسه كالصقر من قصيدة (باتجاه مساقط الضوء) قائلا[1]:

أحومُ كالصقر على مفازة العصور.

أبحث عن قطرة ضوء في خضمِّ ظلمة المدى

لعلني أشعل في أفق دمي غروبي

وأجتلي في غور أضلعي سهوبي

لعلني قبل سقوط آخر الأوراق

(1) المعجم: 4/ 304.

والتواء آخر الغصون في مخاضة استوائي.

أستلُّ بعض ما يعوض السغب.

وصفرة الخلايا..

بريش طائر يخضّب السماء

بالرحيق والغناء.

لعلني أكتسحُ الجدبَ وأعتلي زوبعةَ الفناء.

وألبس الشموس تاج زفتي في موكب الضياء.

يشي هذا النص بأن الشاعر يريد أن يتقمص دور الصقر الذي يريد الوصول إلى مبتغاه، فهو ذلك الإنسان الذي يعيش في ظلمة المدى باحثا عن قطرة ضوء تخلصه، ويريد تعويض ما فقده قبل فوات الأوان، ويريد استبدال ذلك الزغب بريش طائر يخضب السماء بالرحيق والغناء وهي صور استعارية تعطي دلالة الأمل، ويكمل ذلك الرجاء لعله يكتسح الجدب ويعتلي زوبعة الفناء، ويختم هذه اللوحة بصورة تفاؤلية حين يُلبسُ الشمسَ تاجَ زفَّته في موكب الضياء.

ومن قصيدة (الغائب) للشاعرة (مي مظفر) إذ استلهمت صورها من الطبيعة المتمثلة بالحمام قولها[1]:

عندما عاد الحمام

فوق سطح الدار قلنا

ربما الغائب عاد

بعدما انزاحت سيول النار

وامتد الفراغ

أذرعا مفتوحة حول المدينة

وتوارى الحزن في الأرض

أخفته المياه

(1) المعجم: 5/ 439

فوق سطح الدار يلتم الحمام

خبر يأتي من المجهول أو يأتي لنا المجهول

قلنا

في ثنايات النهار..

فتقول:

مر بي من بين وديان الظلام

فوق سطح الدار أطعمتُ الحمام

وكتبنا فوق كف الغيم رمزا

واختبأنا بين طيات الكلام

مثّل الحمام في هذه القصيدة محورا مهما في عملية تهيئة ذات الشاعر للطمأنينة؛ فبعد عودة الحمام إلى سطح الدار اقتربت النفس من الأمل في عودة الغائب المأمول، ذلك الغائب الذي تأمل عودته بعد زوال سيول النار وبعد ان امتد الفراغ أذرعا حول المدينة ففي ذلك صورة كنائية عن احتواء المدينة التي تعاني من الجفاف بدلالة اخفاء المياه للحزن المخيم. ثم تكرر ذكر الحمام فوق سطح الدار دلالة ديمومة الامل المنشود، ذلك حين تسمع خبرا من ذلك المجهول المنتظر، وتعقد الشاعرة محاورة مع الحمام الذي يخبرها بأن الغائب قد مر بها من بين وديان الظلام، حينها تعود إلى صورة الحمام فوق سطح الدار وهي صورة الإنسان الحالم الذي يلجأ إلى ذلك الطائر الذي يعده رسولا من ذلك الحبيب المنتظر، فهي بذلك تعطي صورة جميلة لتلك الطبيعة التي تحركها حركة تفاعلية تسهم في تعزيز التشكيل التصويري للشعر.

إن التعامل مع الحيوانات في رسم الصور الشعرية ذات الدلالات المختلفة يعطي طابعا خاصا لعملية التشكيل الشعري على مستوى الصورة البيانية التي تسهم في جذب المتلقي للتفاعل مع كل استغلال فني لتشكيلات الطبيعة؛ ذلك أن ما ينتجه الشاعر من صور شعرية مستوحاة من الطبيعة كفيل بأن يكون الأدب فعالا ودائما بديمومة الحياة؛ لأن الأدب نبض الحياة.

الطبيعة الصامتة

جرت العادة في عملية التشكيل الشعري أن تكون القصائد مستوحاةً مما هو موجود في هذا الكون الرحب؛ وللطبيعة الصامتة دور في شحن الصور الشعرية ومدها بعناصر الجمال، وما تفاعلُ الشاعر مع فصول السنة والبحار والأنهار والأزهار والسماء بنجومها وكواكبها إلخ إلا لخلق صور شعرية ذات سمات جمالية نابعة من جمال الطبيعة بحسب عملية فهم الجمال من حيث درجة الحسن أو القبح وفي هذا كلام تكلم عنه النقاد القدامى والحداثويون.

فهذا الشاعر (أحمد حميد عباس) يتحدث عن الطبيعة الصامتة في قصيدته (يا مجد صفق) من ذلك قوله[1]: (البسيط)

إنا إذا ما صـحت من سـكرةٍ كوبُ حلمٌ تضيقُ به الأرجـاءُ مـشـبوبُ

نـكاد حين نـمد الطـرفَ نـبلغه خلدا، فيرتدُّ شـبانا لـنا شيبُ

نصـك سمع الدنا همسا وقد حملت منا عقيم الصحارى، فالجـنى طيبُ

ما لـوحتنا الـرمال السمر نفحتها وأرقصـتنا على النعمى المحاريب

حـتى تمايل غـصن، وانتشى ألق فالأرض حـالية، والـنور مسـكوب

خطـت لنا لفـتات المجد ملحمة خضراء.. فهو بما نـمليه مكتـوب!!

يا مـجد صفق، فإنا في غـد حلم صـاح تهدُّ بـه الوهمَ الأعـاجيبُ!

سـل دارة الشـمس لما تشكُنا نزلا رأي يضـج لنا فـيها وتـجريب!

سـل الكـواكبَ كم ساحت لنا لغةٌ فيها وطـاف لنا مـعنى وأسلوب؟

نلحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر قد وظف مجموعة من عناصر الطبيعة الصامتة في بيان حالة من حالات المجتمع السامية وهي المجد، فقد وظف الصحارى لبيان حالة عجيبة بما يخص العقم وأثبت عكس ذلك بأن العقيم من الصحارى قد حملت وكان جنينها هو الطيب بصورة كنائية دالة عن وفرة الخير، ثم إنه يفتخر بأن قومه لم تغيرهم الرمال السمر ويقصد بالرمال عاديات الدهر والمصائب، ولم ترقصهم القصور والجاه بنعيمها، ثم يوظف الغصن والأرض الحالية أي (الأرض الزاهية) والنور لبيان دلالة الزهو

(1) المعجم: 1/ 299.

والسمو، وذلك حين خطت لفتات المجد ملحمة خضراء، ثم يأمر السائل بأن يسأل دارة الشمس (هالتها) كم لهم من رأي وتجربة في شؤون الحياة، ثم طلب منه أن يسأل الكواكب عن عظمة لغتهم، وهو بذلك جعل من هذه الطبيعة أداة لبيان المجد.

والشاعرة (أميرة نور الدين) تتغنى بصور من الطبيعة في قصيدة (خطرات دجلة) بقولها[1]: (الكامل)

الليل فوق لُجينها يتكسرُ والبدر في كبد السماء منوِّرُ

يا بوركت خطرات دجلة كلما حلَّ المصيف، وحل ليل مقمر

يا حبذا المجذاف يسبح في السنا والزورق النشوان إذ يتبختر

والموج يرقص للنسائم كلما همست تطارحه الغرام وتخطر

وذرا النخيل موائل فكأنها تصغي لنجوى العاشقين وتنظر

والرمل يشكو للمياه وساوسا ويبوح بالسر الذي هو يضمر

وظفت الشاعرة مجموعة من عناصر الطبيعة في لوحة شعرية ثيمتها وصف حالة من حالات نهر دجلة الذي بثت له مشاعرها من خلال وصفه ووصف ما فيه وما حوله من عناصر طبيعية أخرى، فذكرت (الليل، والبدر، والسماء، والمصيف، والمجداف، والزورق، والموج، والنسائم، والنخيل، والرمل) كل هذه الألفاظ وظفتها الشاعرة توظيفا وصفيا لتلك الحال التي عليها نهر دجلة في صورة أشبه بالصور التي شبه بها الأندلسيون طبيعتهم الخلابة، ولا يمكن أن نتجاوز القول بأن تحريك الطبيعة بهذه السمات الاستعارية الجميلة لا يعبر إلا عن تفاعل حقيقي مع هذه العناصر الطبيعية التي شكلت عنصرا جماليا جعل المتلقي يعيش هذه الأجواء المنعشة.

وفي قصيدة (يومان من يوميات درويش) للشاعر (قيس الياسري) استلهام للصور الشعرية من الطبيعة الصامتة فقال[2]:

اليوم الأول:

رحماك يا ليلُ قلبي شله التعبُ

(1) المعجم: 1/ 627.
(2) م . ن: 4/ 194.

لا ماء يمرعُ صحرائي

ولا عشُبُ

قطعتُ عشرينَ من عمري .. فيا عجبا

لا أنجمٌ لمعتْ خلفي،

ولا شهبُ

أساجلُ الليلَ .. أحزاني تسامرني

فقلبي النار

والتنور

والحطبُ

أنا الغريقُ جناحُ الريحِ يصفعُهُ

والبحرُ مضطربُ التيار

مصطخبُ

اكتنزت هذه اللوحة بمجموعة من الصور الشعرية التي كانت الطبيعة الصامتة هي المصدر في تحريك مساراتها وجعلها بهذه الصورة المعبرة عن واقع مأساوي، والملاحظ أن الشاعر قد لجأ إلى الطبيعة الصامتة ليثري البنية التصويرية بالدلالات الإيحائية، فقد خاطب الليل راجيا منه الرحمة بإشارة إلى أنه يعيش الظلام الروحي المتسبب به الواقع، فهو مشلول القلب وخلت صحراؤه من الماء والعشب وهما علامة الحياة والعيش، وهو الإنسان الذي بلغ العشرين من العمر وليس له فيها من شيء يدل على الضوء فكلها ظلام، وهو الذي يساجل الليل وتسامره الأحزان وهو الغريق ويعصفه جناح الريح، وكل هذه الصور الاستعارية تشي بوجود نفس ألهبها الواقع ما عبرت عنه بصور تمثله بكامل التمثيل.

ومن قصيدة للشاعر (رياض العلوان) بعنوان (الشتاء) قال فيها[1]: (الخفيف)

مثـــلما ودع المصـــــيفَ الغناءُ خـــــفَّ يخـــــتالُ بالـرعودِ الشتاءُ

يســـــتفز الغيوم في غضـبةِ الريـ حِ، فتـــــعدو قطـــعانها البيـضاءُ

(1) المعجم: 5/ 404.

ويســـــــــود الظـلامُ ناصية الأر ضِ، فلا تـــدري ما الضحى والمـساءُ

ومــشى الموت فوق كـل يـبس الـ عـــــودِ منـــــها ومـاتت الأصداءُ

المــساكينُ وحـــدهم طعـــمةُ الـمو تِ، وهـــــــم وحـدهم هم الأشلاءُ

يـــــزدهي المتــرفونَ فـيه احتفالا فكـــــــأن الدجـى لهم أبـــــهـاءُ

فـــــتعج الأبـــهاءُ منـــهم نعيما مثلـما عـــــــج وسطَ كوخٍ شقاءُ

فسيـــاج الـــنعيم يحـــجب عنهم ما تـــثير الريـــــــاح والأنـــواءُ

هـــكذا دورة الطـــبيعة شـــــاءت بالـــذي شـــــاءه لـــــها الإيحاءُ

وظف الشاعر عناصر الطبيعة الصامتة توظيفا أخذ طابعا سوداويا حزينا؛ فأضفى صفات لهذه العناصر جعلت منها سببا في معاناة الناس ومأساتهم، فقد ودع المصيفَ الغناءُ، وجاء الشتاء برعده، وبدأت الغيوب تعدو وتهوي إلى الأرض وكأنها بكت دموعا، ثم جعل الظلام يسود الأرض حتى لم يعد يعرف الضحى والمساءُ، كل هذا جعل الموت يمشي فوق كل يبس العود، وهي صورة تراجيدية كئيبة، مع أن بعض هذه العناصر الطبيعية كالبرق والسحاب والرعد كانت واعزا للفرح والنشوة لدى الشعراء العرب قديما[1]. ومن حطَّ فوقهم الموت هم المساكين؛ لأن أهل الترف لا يهمهم ما أحدثه الشتاء من مأساة. ويختم هذه الصورة الكئيبة بتسليمه لدورة الطبيعة التي هي من صنع الخالق الذي يسير الأمور كيف يشاء. إن توظيف الشاعر لعناصر الطبيعة بهذه الحال هو مدعاة لأن نقول بأن التفاعل الحاصل بين الشعراء والطبيعة يختلف باختلاف العناصر الذاتية والاجتماعية.

وفي قصيدة (يا عراق) للشاعر (كاظم عبد الله الرفاعي) إذ يستمد صوره من الطبيعة فيقول[2]: (الخفيف)

يـا روابي "العراق" يا حضن قلبي من لقـــلبي إذا بَرَتكِ الهـــــمومُ؟

يـا نـــخيل العـــراق يـا عشَّ قلبي مـــن لُحبّي إذا لَحتكِ الســـــمومُ؟

يـا تراب العراق يـــا صـــدر أمي إذ ســـــقـــاني الوفاء ذاكَ الـكريمُ

(1) ينظر: الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م: 61.

(2) المعجم: 4/ 201.

يـــا عراق النـدى تـــسامق حـتى لثـــــمَ المقـلـتينِ منـهُ النـــــسيمُ

والشموخُ الذي تســامى، تـــسامى من روابـــــيكَ واستطالت نـــجومُ

والنـــــقوش التي تـــطاولَ فيـــها وازدهى بالـــــدفينِ منها الأديـــــمُ

لهـفَ نفســـي علـــيك إنك نفسي مـــا لقلبي سـوى هواكَ نـــــديمُ

إنكَ الشـمسُ، كيفَ تســطعُ شمسٌ إن كســـــتْ وجهكَ البـهيَّ غيومُ؟

لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى نداء الوطن ككل وذلك عن طريق ندائه لعناصر طبيعته التي تبعث عنده الحنين، فقد خاطب روابي وطنه ونخيله وترابه ونَداه، باثا همومه ولوعة عشقه لهذه العناصر، فهو يرى نخيلَ العراق عش حبه، وترابَه صدرَ أمه، ويصفه بصورة شعرية جميلة؛ إذ يرى أن وطنه ارتفع مكانا حتى لثمت النجوم منه المقلتين، وإن هذا الشموخ هو من روابيه، ثم يصفه بالشمس لكن هذه الشمس قد حال دون سطوعها الغيم في إشارة منه إلى المآسي والويلات التي أصابته. هكذا كانت الطبيعة مصدر إلهام وملجأ لهذا الشاعر.

وفي قصيدة (عيناكِ بلادي) للشاعر (هادي الربيعي) قال فيها موظفا الطبيعة[1]:

(كنتِ معي

في الليل المقفر

والريح الشتوية تعوي

كالذئب على باب الموضع

كان اسمك محفورا فوق الأخمص

فوق غصون الأشجار

وعلى سيقان الأزهار

فتشت حصى الينبوع الجبلي المتدفق

في الجدول نحو الأنهار

كنت معي

---

(1) المعجم: 5/ 579.

فوق ثلوج المرتفعات

والريح الشتوية تعوي

وتعربد فوق صفيح الوضع

كانت عيناك السوداوان .... بلادي)

يسرد الشاعر في هذه اللوحة الشعرية حكايته مع حبيبته التي كانت معه في خياله وهو جالس في موضعه في أثناء الحرب، فهو قد تعايش مع الليل والريح التي تعوي كالذئب تعبيرا عن صوتها المخيف، ثم يصف مفردات أخرى من الطبيعة مثل وغصون الأشجار وسيقان الأزهار، فينتقل بخياله مع حبيبته، ويرى اسمها محفورا فوق هذه العناصر الطبيعية، ثم يستمر بسروح خياله ليفتش عن حبيبته في الينبوع الجبلي وفي الجدول نحو الأنهار وفوق ثلوج المرتفعات، ثم يرجع إلى صورة الريح التي تعوي ليحقق التماسك في لوحته الرومانسية الغرائبية، ثم يختم رسم هذه اللوحة بربط حنينه إلى بلاده بعيني حبيبته السوداوين.

وفي قصيدة (النزول إلى حضرة الماء) للشاعر (كاظم اللايذ) قال فيها مستلهما عناصر الطبيعة في تكوين صوره الشعرية [1]:

أنا، هائم

في تخوم البراري

ومستفردٌ، في شعاب السهول

أفتّحُ للريح صدري

أحضن هذا الفراغ البتولْ

****

والغيمات

ترشقني برذاذ خجول

****

(1) المعجم: 9/ 72.

أنا عشبة البر

متروكةً في العراء

تمر عليها الرياح السوافي

وتنزو عليها ركاب الفصول

أنا ذرة الرمل

في اللانهائي من هائمات المجرات في الكون

لكنني حجمها اللانهائيُّ عرضًا بعَرضٍ

وطولًا بطول

يستند الشاعر في هذه القصيدة على عناصر الطبيعة في بيان حاله الحائرة؛ فهو ذلك الشاعر الهائم في تخوم البراري، والمستفرد في شعاب السهول، والذي يفتّح صدره للريح ويحضن الفراغ البتول دلالة على غربته وتيهه، ويصف الغيمات التي ترشقه برذاذ خجول إشارة إلى قلة الخير والعطاء، ويصف نفسه بتلك العشبة المتروكة في العراء التي تمر عليها الرياح وتنزو عليها ركاب الفصول ليؤكد غربته مرة أخرى، ثم يصف نفسه بذرة الرمل التي تمثل تلك المفارقة من صغر حجمها في اللانهائي من المجرات في الكون وبين حجمها الذي يمثل حجم المجرات طولا وعرضا، وهو بذلك يؤكد مقدرة ذلك الإنسان الذي يستطيع بخياله أن يلج إلى أقطاب ذلك الكون الفسيح، وينتقل من عالمه الواقعي إلى عالم آخر يبعده عن صخب العالم المعيش.

تبين مما ذكر من تحليل لقصائد الشعراء أن الطبيعة الصامتة كانت محورا أساسيا في تكوين الصور الشعرية، وكانت تمثل للشعراء عنصرا فعالا في عملية التفاعل المحقق للانسجام مع مكونات الذات والمجتمع، فضلا عن كونها ملجأ لكثير منهم؛ لأن عملية التفاعل مع الطبيعة عملية فطرية لدى الناس، فكيف إذا كانت مع الشعراء الذين يغلب خيالهم خيال الناس.

المبحث الثالث

الواقع وعناصرُه

ترتكز عملية الخلق الشعري على مجموعة من الركائز التي لا تحدها حدود وقوالب ثابتة؛ فالفضاء الشعري يتسع باتساع القوة الذهنية للفرد الشاعر، وكذلك لاتساع حقل الأدب، ولاتساع دائرة التأثير والتأثر بالواقع باختلافاته، ومن أهم العوامل المساعدة على تكوين الصورة الشعرية هو الواقع بتعدد عناصره النفسية الاجتماعية والسياسية، هذا إذا ما آمنا بأن الشاعر ابن مجتمعه، فلا شك بأنه يتأثر بها فيوظف هذا التأثر في خلق صوره الشعرية التي هي محور الجمال الفني في الشعر.

وينقسم الواقع من حيث تأثر الشاعر به على ثلاثة عناصر هي في الأغلب محور عملية التأثير، وهي من مصادر تكوين الصور الشعرية.

الواقع الاجتماعي

اشتغل الشعراء كثيرا في رصد الحالات السلبية التي تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر في مفاصل المجتمع، وبما أن للشعر وظيفتَه الاجتماعية التي تتمحور على تشخيص الجوانب التي تزعزع بنية المجتمع، فكان لزاما أن يحدث تأثر يجعل الشعراء ملتزمين بإصلاح ما يمكن إصلاحه بعملية فنية تؤثر في محور البنية الاجتماعية فتصل إلى حالة من التوازن.

إن امتلاك الأديب لمقومات إنسانية وفنية تجعله مرتبطا بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، وبمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه، وهذه المقومات لا تسمح له بأن يعيش بمعزل عن قضايا مجتمعه ومشكلاته، وينبغي أن تكون مشكلات الناس هي مشكلاته[1]، وما لا يمكن إغفاله أن الأدب لعب دورا كبيرا في ثورات الشعوب وحركاتها فهو المحرك لإرادتها[2].

---

(1) ينظر: فكرة الالتزام في الفن والأدب، عز الدين إسماعيل، مجلة العربي الكويتية، ع 95، أكتوبر 1966م: 133.

(2) ينظر: في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1988م: 36.

ويمكن القول بأن "الشاعر لا يستطيع أن ينفصل عن واقعه أيا كانت طبيعة ذلك الواقع، ولا بد من ذوبان ذلك الواقع في نفسه وكيانه ليتحول إلى تجربة شخصية تتفجر في شعره واقعا جديدا [1]".

مما لا شك فيه أيضا أن الأديب: "يتأثر بالحياة الخارجة السائدة في بيئته، القائمة في مجتمعه، وهو يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع،...، وحين يتأثر في المجتمع، إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له، إما أن ينقل الأديب حياة المجتمع، أو أن يكون المرآة التي تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته"[2].

الأدب بصورة عامة تعبير عن المجتمعات، والمجتمع هو الذي يسهم في تشكيل العمل الفني ويحدد قيمته، وهو مصدر إلهام للشاعر، وله تأثيره عليه بكل ما يتصل به من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية[3].

ومن الشعراء الذين وظفوا الواقع في خلق الصورة الشعرية (أبو مؤمل الربيعي) في قصيدته (المتسولة)[4]: (الكامل)

دعني فما شـــاهدتُ أخرسَ مقولي وأصـــــاب فكري بالعـــجيب الأذهلِ

عـــشرينَ عـاما قد قضيتُ مشردا مـــا بين حـــــلٍّ صُرِّمـــتْ وترحُّلِ

مـــا هزنـــي إلا تفـــجُّعُ كـــاعبٍ تنـــــهلُّ مقلـــــتُها انـــهلال الجدولِ

تتـكـــسرُ الزفـــراتُ في أنفـــاسِها وتـــــهدُّ بالشـــهقاتِ قمـــةَ يَـذْبُلِ

مـــن شاهدَ الدمعَ الهتونَ بـــخدِّها ظـــــنَّ الثـــــريا تستـــحمُّ بمنـــهلِ

ملكَ الشقاءُ زمامَها فاســـــتسلمت للفـــــقرِ والألمِ المـمضِّ المـعضلِ

(1) الصورة الشعرية عند الجواهري (أطروحة دكتوراه): 84.

(2) الأدب وفنونه دراسة ونقد: 25.

(3) ينظر: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، (د. ط)، 1997م: 12.

(4) المعجم: 1/ 189.

فـدنوتُ أســـتقري بواعثَ حزنـها فعسى همومي ـ حين تفصح ـ تنجلي
يـــــا هذه كفّـي الدمـوعَ فإن لي قلــبا ينـــوءُ بألـــــــفِ عبءٍ مثقَلِ
مـــا المـــــرءُ إلا رقَّةٌ وعواطفٌ تهـــــتزُّ عنـدَ سمـاعِ شجوِ المعوِلِ
فـلَأسـمعنْ مـا تبـتغينَ فربما أنـــي أقـودُكِ للســـــــبيلِ الأمـــثلِ

شكلت هذه القصيدة بمجموع صورها بنية حكائية غزيرة الدلالات كانَ محورها ذلك الواقع الاجتماعي المتمثل بالتسول؛ فيقدمُ بذكر حاله وهو في المنفى ليعقد ربطا دلاليا بين الحالين، وينقل حاله حين شاهد تلك المرأة الكاعب الباكية وتهد زفراتها قمة جبل يذبل وهي تعبير عن المبالغة في الوصف، ثم يشبه دمعها على خدها بنجم الثريا وهو يستحم في نهر وفي هذا امتزاج بين الصور الحسية والصورة الخيالية، وتستمر البنية الشعرية التصويرية بتلك العملية الحكائية حين يدنو منها مسائلا إياها وطالبا أن تكفَّ دموعها؛ لأنَّ هذه الدموع تثير الشجون والعواطف لدى المرء، فكيف بالشاعر المرهف الإحساس، كل هذه الصور التي اكتنزت بها القصيدة هي مستقاة من الواقع الاجتماعي المتمثل بالفقر الذي أدى إلى تسول الناس.

ومن الشعراء الذين كان الواقع الاجتماعي مصدرا لصورهم الشعرية (أبو عمار النجفي) من قصيدته (عتاب مع الوطن)[1]: **(الكامل)**

يا من سلـــــبت من الحياة نصابي أرجِـــــعْ إليَّ طـفولتي وشبابي
طـــبعتْ على وجه الأمومةِ صورةٌ وتـــلوّنتْ بالـــــــحبِّ والإعجابِ
صـــخبُ الطفولةِ كـــــم أنا أشتاقهُ فكـــــــهولتي قد حطمت أعصابي
تلـــك البراءة ليتـــها لم تنتـــــــه يـــوما ولا مـــــرت كمرِّ سحابِ
ومن الشباب ترد لي عـــهدا مضى بقـــــيت ثمـــــالته على أكوابي
أرجـــــــع إلي الحب ليس بتاركي أبـــــدا ويـــــأبى أن يفك إهـــابي
فأنـــا متيـــمك الذي لم يرتـــــشف إلا بعـــذبك وهو شـــــهد شرابي

(1) المعجم: 1/ 195.

دنيـــاكَ تزخرُ بالغـــريب وعالمي خيَـمٌ تقاسمها الأسى وعـــذابي

أيـــنام في حضن النخـــيل مذممٌ وأنـــامُ في وهجٍ من الأوصـابِ

فإلام أبقـــــى هـــكذا متـــغربا وإلامَ أطـــرقُ موصـدَ الأبواب

عدْ بـــي إلـــيكَ ولو بقايا جـــثةٍ يـــا ســـيدَ الأوطانِ والأعتـابِ

ارتكزت بنية هذه القصيدة على ثيمة الوطن الذي هو جزء من الواقع، وشكل غرض القصيدة العامل الذي يسير مسار البنية التصويرية، فالشاعر يعتب على وطنه الذي سلب منه نصيبه وطفولته بكل أشيائها، وصخبها، وبراءتها التي لم تنتهِ إشارة عن بقائها في روحه، وسلب الوطن شبابه الذي بقيت ثمالته على أكوابه تعبيرا عن تأثيره العميق عليه، ويطلب من وطنه إرجاع الحب الذي يأبى أن يتركه ويفك قيوده، ويشتد عتابه على الوطن حين يرسم صورة مقارنا بين الغريب الذي يملأ أرض الوطن، وبينه فهو الغريب المعذب، ثم يستفهم مستنكرا عن سبب نوم المذمم في حضن النخيل، وهو يعيش في الأسقام، ويستفهم عن بقائه متغربا عن وطنه يطرق أبوابا موصدة، وأخيرا يطلب منه أن يعود به في نهاية عمره ولو جثة ميتة.

وفي قصيدة (الحنين إلى البيت) للشاعر (خلدون جاويد) يوظف الواقع الاجتماعي ويتحدث فيها عن الأب مغنيا صوره الشعرية منه فيقول[1]:

أبي يا أبي

لوجهكَ متّ اشتياقا

لبِركتنا في الطريق الزراعيِّ

لتلك الفراشات إذ تتنشقُ ثوبَكَ

ذاك المضمّخ بالأزهار وأطفالك الرائعين

أبي يا أبي

أآتي بهذي الرثاثة

(1) المعجم: 2/ 286.

ثوبي الممزق من الريح

... وشيبي وأسئلتي..

أآتي؟ .. سنيني يبسْنَ

وجرحي استوى، غير أن الطيورَ

تخربشهُ بالحنين إلى إخوتي

وظف الشاعر الواقع في خلق صوره الشعرية في هذه القصيدة المشحونة بالحنين إلى أرضه جاعلا من أبيه الثيمة الرئيسة للخطاب، فمن العناصر التي وظفها (البركة في الطريق الزراعي، العربات، الفراشات، الأطفال) فهو يعبر عن اشتياقه لهذه المفاصل الاجتماعية التي تمثل الحياة اليومية، ثم يبدأ برسم صورة لحاله؛ فهو الإنسان الممزق الثياب، والشيب غزاه، وقد يبست سنينه إشارة عن انتهاء العمر، ويصف حال جرحه الذي تخربشه الطيور حنينا لإخوته، وهو بهذا الاستدعاء لكل هذه العناصر الواقعية يعمل على رسم صوره الشعرية مستمدا فنيتها من تلك العناصر.

ووظف الشاعر (رشيد ياسين) مضمونا اجتماعيا يجسد فيه حياة بعض طبقات المجتمع في قصيدته (بائعة اللذات) فقال[1]:

قومي إلى المرآة مسرعةً

فقد هبط المساء

ومتاجر اللذات لألأَ في جوانبها الضياء

ويمتلئ الفناء

بالزائرين

والأغنيات الداعرات، وضجة المتشاتمين!..

وضعي على الوجه الحزين

من فاجر الألوان

(1) المعجم: 2/ 385.

ما يخفي التغضن والشحوب..

فيه، ويسترُ بعض ما تركتْه أظفار السنينَ

والجوع، والداء المروِّعِ، والخطايا

وتبسمي كالدمية البلهاء،

واصطنعي السرور!..

... وتذرعي بالصبر إن آذاك بعض الزائرين

بالهُزِ والتحقير، أو مروا بقربكِ باصقين...

حاول الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية معالجة حالة اجتماعية واقعية تعكس مجموعة من المنعطفات داخل المجتمعات، مستسقيا منها صوره الشعرية، فهو قد صور حال تلك المرأة التي تبيع حياءها من أجل لقمة عيشها، أو من أجل الخلاص من واقع مزرٍ، فنلحظ أنه يحثها على الوقوف إلى المرآة بعجلة في صور درامية متأتية من ذلك الواقع. ثم يبدأ بوصف الحالة التي تمر بها هذه المرأة من حيث تصوير زمكانية الحدث، منذ هبوط المساء وإنارة المتاجر، وامتلائها بالزائرين، وضوضاء الأغاني وكل ما يجري من حالات المرح والمجون، ثم ينعطف الشاعر بهذه اللوحة التصويرية إلى نقد الواقع حين يصف وجهها بالحزن، وما تخفيه من آلام وشحوب ومواجع، ويعطي صورة استعارية أليمة حين يستعير للسنين والجوع لفظة الأظفار ليعطي دلالة ما عانته تلك المرأة، ثم يطلب منها اصطناع البسمة والتصبر بلغة ساخرة تعطي حالة من الاستسلام للواقع المرير.

ولتجسيد الصورة الشعرية من الواقع الاجتماعي يقول الشاعر (شاكر العاشور) في قصيدته (خبز الكلمات)[1]:

من إشراقات مضيق "البسفور:

أملأ كفي بلياليك،

وأركض في "استانبول" غريقا،

(1) المعجم: 2/ 659.

محكوما بتنفُّسك،

شوارعها تركض في صوتي وبكاي،

يا وطنا خلَّفني في ظلمات المدن الحجرية

منفيًّا، تتدافعني الأشواق إليه،

إلى أمي (ربّتما ماتت منذ سنين)،

وأنا في منفاي أسميه: وطن النور،

وخبز الكلمات.

وقفت على شفة البحر،

نفضت يدي.

فتساقط منها الماء،

ولم يسقط من بين يدي وطني.

ازدحمت هذه القصيدة بصور الغربة والحنين إلى الوطن؛ وذلك عن طريق تصوير الشاعر لهذه الحال بهجرته إلى استانبول ووصف ما جرى عليه، والذي يسيطر على هذه الفكرة مجموعة من الصور تمثلت بـ (صوتي وبكاي، يا وطنا خلفني ..منفيا، وأنا في منفاي أسميه، من يعرف شيئا عن وطني، تتساقط في وطني الأمطار، ولم يسقط من بين يدي وطني.

صور الشاعر هنا حياة كل مغترب دفعته المصاعب لترك وطنه، فبدأ بتصوير الشوارع إذ تركض في صوته ك وهو تعبير عن الخوف والرهبة، ويحمل جثة سبعة أعوام ونزيف عمر، وكيف تتدافع الأشواق إلى الوطن، ويرسم صورة أمه التي لا يعرف عنها شيئا رابطا إياها بغربته، ثم يبدأ برسم صورة أخرى لوضعه وهو يسأل المهمومين والمسرورين والشحاذين والفتيات عن وطنه بصراخه عليهم، ويختم هذه الصور بوصف حاله وهو يجرر خطواته نحو البحر والمطر يغمره، ولا ينسى تلك الصورة التي رآها وهو طفل في وطنه، ويختم كلامه بأنه وأن سقط الماء من يده فيبقى الوطن عالقا في روحه، وهو بهذا التجسيد للواقع المتمثل بالغربة يرسم لنا صوره الشعرية.

والشاعر عارف الساعدي يستقي صوره الشعرية من توظيف حالة رفضه للهجرة عن الوطن بقصيدته (لا ... لستُ أرحل)[1]: **(الكامل)**

لهواك أســـرارٌ وصمـــتُك ســـاحرُ ... يا صاحبي سرقوا السماء وهـــاجروا
ذبـــلت على الميـــناء دمـــعةُ قريةٍ ... ومشـــت على قلق الرجـــال بـــواخرُ
مـن أين؟ هذا البحرُ صار سحـــابةً ... سمـــراء يحـــــملها فؤاد حـــائر
لا لستُ أرحلُ أستـــحي من نخـــلتي ... يومـــا إذا ما عفتُـــها ستحـــــاصرُ
لا لســـتُ أرحلُ طينـــتي ريفيـــةٌ ... قـــمحٌ يـــدايَ ومقـــلتايَ عشـــائرُ
مـــن أول القلق الغريب وبـــين أن ... أغـــفو وأصـــحو والهـــروب دوائرُ
أثثـــتُ حزنيَ واحتفلتُ بوحـــدتي ... مـــا ضـــرني والجـــوعُ عـــبدٌ آمرُ
تـــسعٌ أكلنَ العمرَ بـعثرن المـــنى ... فتركتهنَّ وفـــي الطـــريق العـــاشرُ
لا لســـتُ أرحلُ صبرنا أســـماؤنا ... والصـــبح في كـــل البـــيوتِ بيـــادرُ

استلهم الشاعر صوره الشعرية في هذه القصيدة من فكرة اجتماعية عصفتْ رياحها بالمجتمع العراقي في فترة الحصار الاقتصادي وهي الهجرة، فالشاعر يدعو صاحبه الذي أتعبه الفقر أن لا يرحل عن الوطن، فالغربة ذل وقهر وأسى، فهو لا يرتضي الهجرة؛ لأنه يستحي من نخلته التي إن تركها ستحاصر، ولأن طينته ريفية ويداه قمح ومقلتاه عشائر، وهذه الصفات تعطي دلالة الموصوف الذي لا يقبل الذل ولا يترك أرضه، وهو الذي أثث الحزن واحتفل بالوحدة ولم يضره الجوع رغم أن الجوع عبد آمر، ويختم فكرته الرافضة للهجرة أن الصبر يمثل اسمه المعرف له، ويتفاءل بالصبح الذي سيكون بيادر في كل البيوت.

ويوظف الشاعر (علي الفتال) حدثا اجتماعيا يستطيع من خلاله شحن قصيدته بصور شعرية مستقاة من هذا الحدث فيقول[2]: (الكامل)

(1) المعجم: 3/ 35.
(2) المعجم: 3/ 711.

جـــاءت ملـــفعة بـ"سملِ" عبـاءة وتـــجر حـيرى خـلـــفها أولادها
مشـــدوهة العينين ذابـــــلة الـلمى تـــــهذي وتلعـــن تارة أجـــدادها
وبكـفها خمـــــــسون دينارا رجـت -وبحـــــسرة وبـلوعة – خـرّادَها
يا محسنين تقول: وهي كســـــيرة وتريد في تصـــريفها إنـــجادها
مـــــدت إلي يـــــدا كأن عروقـها عـــيدان فحـــم شـكلها وسوادها
قـــــــالت: بحـــق الله لا تردْ يـدا مـــدت إليك ولا تـــــردَّ عـــنادها
خـــــذها فصـــــرفها لتنقذ أنفـسا مـــن جوعها كادت ترى أصـفـادها
لكـــــــــنني فوجئـتُ أن "خطيِّطا" أودى بـــــها إذ إن فيـــــه فسادَها
فنـــــظرتُ في وجـه الضحية باسما لأزيـــح ما قد هـــــدَّها وأبـــادها
ومـــــــددتُ في جيبي يدي فتبسمت وتفتـــحت – بل فَتّحت – أورادهـــا
أعطـــــيتها الخمســين عشراتٍ بذا قد حـققتْ – والأمنيات – مرادهـا

عمل الشاعر في هذه اللوحة الشعرية على سرد حدث واقعي حزين؛ إذ وصف تلك المرأة الفقيرة التي تسير وخلفها أطفالها، وتهذي من شدة تعب الحياة، ومن خلال الثيمة الأساسية التي شكلت محور القصيدة وهي بحث تلك المرأة عن شخص يقوم بتصريف الورقة النقدية (الخمسين ألف دينار عراقي)، والتي لا يمكن تصريفها وتحويلها إلى (خردة) بسبب تلفها، ويتخلل هذه السردية الشعرية تشخيصا للواقع المؤلم، واقع الناس الفقراء الذين أودى بهم الفقر والجوع، ولا يترك الشاعر الصور الفنية التي تشكل ربطا محوريا لهذه البنية الحكائية، وبعد أن يروي تفاصيل هذه الحكاية يختمها بأن يفرج عنها بتصريف هذه الورقة النقدية إلى مجموعة أوراق تساويها، وهو بهذه القصة قد جعل من الواقع مصدرا لخلق صوره الشعرية.

ومن الشعراء الذين كان الواقع الاجتماعي مصدرا لصورهم الشاعر (منير الذويب) في قصيدته عن رثاء أمه بقوله[1]: (المتقارب)

(1) المعجم: 5/ 405.

أضـــــعتُ بمــوتك حلو الحنانِ وطـــــيبَ الرجـــــاءِ، وصفو الحياةْ

وأصـبح عندي ربـــــيع الحياة شتـــــاءً عبوســـا حزينَ الشـــكاة

وبـــــعدكِ أضـــحتْ ديارُ السرور خـــــرابا بكـــت حولها النـــــاعيات

أثـرتِ الشعورَ، جرحـــتِ الفـؤاد وأحـييتِ مـــا مـــــات مـــن ذكريات

وأذكـــيتِ آلامَ دنيـــــا النســـــاء فـــــهن الـــــنوادب والبـــــاكيات

تجمـــــــعنَ في مـــــأتمٍ خـــالدٍ خـــــلود ليالي الأسى الحـــــالكات

تمثل هذه القصيدة صورة اجتماعية من خلال النظر إلى مفصل أساس من مفاصل الحياة وهو الأسرة، ففراق أم هذا الشاعر زعزع بناءه الاجتماعي ما دعاه إلى التعبير عن حاله بهذه اللوحة الرثائية الحزينة، فهو الإنسان الذي أضاع بموت أمه الحنان الرجاء والصفاء، وتحول ربيعه بعد أمه إلى شتاء تعبيرا عن الحزن والكآبة، وتحولت الديار التي كان السرور يعمها إلى خراب، ويفصل الشاعر في هذه الصور الواقعية بذكر النساء اللاتي ندبنَ أمه، وكيف أن موتها جعلهن في حزن خالد، فهذه القصيدة الرثائية التي هي عبارة عن صورة شعرية حزينة كان مصدرها ذلك المفصل الاجتماعي المتمثل بالمرأة التي هي نصف المجتمع.

الواقع السياسي

شغلت السياسة مساحة واسعة في التأثير على البنية الاجتماعية سلبا وإيجابا؛ إذ إن المجتمعات ومنذ القدم تتأثر بطبيعة السلطة الحاكمة، وعلاقتها بالناس من حيث إنها راعية ومسؤولة عن تنظيم حياة الناس.

للشعراء دور كبير في التعبير عن المجتمع ورفض الواقع السياسي الذي يستهدف تمزيق البنية الاجتماعية، ولا ينبغي الرضوخ للسلاطين والظالمين. والحياة الحرة الكريمة حق لكل فرد من المجتمع، والاستكانة والاستسلام والتواكل مطية الظلم والطغيان[1]

ولا شك أن الشعراء هم أقرب الناس للتعبير فنيا عن التحولات التي تصيب المجتمعات نتيجة عامل السياسة، فيدخل في هذا الجانب رفض الحكومات الظالمة التي تستهدف الشعب وتجوعه وتضطهده وتقتله، فضلا عن الهجمات الخارجية التي تستهدف الوطن احتلالا وفرض إرادات ونفوذا.

ولم يكن هذا الواقع السياسي بمنأى عن شعراء مادة بحثنا في عملية تكوين الصورة الشعرية عندهم.

فيقول الشاعر (إبراهيم السامرائي) في هذا المضمون السياسي مخاطبا رفاقه الذين اغتربوا من قصيدة (أَرِفاقَ الشتات)[2]: (الخفيف)

أرفـــاق الشـــتات رُحْتُ كمن ضـــل فيـــما قد ســامه ودعا

راح يـــــرثي شـقاء أمـــته أفيـــغنى فيـــما رثـــى ونعى؟

ولـــخـطبٌ أنـــا بفـرقـتنا نتعـــــــامى عـــمّا بنـا وقعا

قد سعـينا زورا لمـــا ابتُدعا وهتـــفنا إفكـــا لمـــن سجعا

أرفـــاق الشـــباب حسبـكمُ أنّ رُحـــبا مـــن أرضنا اقتُطعا

ولفيـــفا ضيـــمَت أواصره ذيـــد عن أرضه وقـــد قُـمعا

(1) ينظر: الجامع في تاريخ الادب العربي، الأدب الحديث، حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 1986م: 56.

(2) المعجم: 1/ 108 – 109.

لا تــــراعوا أن رحـــتُمُ همَـلا في اغتـــــراب لـــستم به سَلَعا

لا تـــكونوا صنـــائـع ابتُذلت أو طبـــــولا تُـــدنى لمـن قَرعا

ولتـــكونوا كـــما استـوى لكمُ بيـــــن اهل، فلســـــتمُ تبـــعا

يستدعي الشاعر في هذه القصيدة المضمون السياسي في خلق صوره الشعرية؛ فهو يطرح مشكلة الغربة نتيجة الظلم الذي أصاب المجتمع، ويصف حال المغترب الذي يبقى في رثاء الأمة الذي لا يجدي نفعا فيطرح أيضا مشكلة التفرق بين أبناء البلد ما يجعل الأعداء تستغل هذا التفرق، الذي أدى إلى وقوع المصائب، وينتقد حال الشعب الذي يسير زورا للبدع ويهتف خلف كل من يسجع في إشارة للحكام الذين يخطبون بالناس ولا يفعلون ما يخدمهم، ويستمر بهذا النقد فيخاطب رفاقه أن جزءا من الأرض قد اغتصبه الأعداء وهم في الغربة، ويدعوهم لئلا يكونوا مبتذلين وطبولا لمن يريد لهم ذلك، وأن لا يكونوا أتباعا لغير الوطن الجريح.

ومن قصيدة (بور سعيد) للشاعر (خالد الشواف) موظفا الواقع السياسي قال فيها[1]: (الكامل)

يـــا بور سعـــيد إذا سكتُّ فـعاذري أن البـــــطولةَ فوقَ سـجعِ منـابرِ

ركّـــزتِ رجـــلا في القناة يشـدها شـــعبٌ، وأخـــرى في الخضمِّ الهادر

ووقـــفتِ تنـــتظرين، لا هيَّـــابةً روعًا .. وفـــي شفتيكِ بسمة ساخر

يا بور سعيد !! مدينة؟..أم صـــخرة صماء قـــدّت من صـدور جبابرِ؟!

يتقصـــف الأجـــرام فوق صفاتها كالـــسهمِ يقصفه نسيـج السابري

يستمد الشاعر في هذه القصيدة صوره الشعرية من خلال واقع سياسي يتمثل بالحرب الغاشمة على مدينة بور سعيد المصرية وما جرى عليها من عدوان أوروبي وإسرائيلي، فيناديها أن تكون عاذرة له لأن البطولة ليس في سجع المنابر، بل بالفعل الحقيقي، وحتى إن نطق فلا يساوي شيئا قبال دفاعها على أرض الصعيد، ويصف موقفها أيضا أنها لم تكن تهاب الروع، فوقفت مبتسمة ابتسامة السخرية إشارة

(1) المعجم: 2/ 248.

لاستهزائها بالعدو، ويستفهم عنها فهل هي مدينة أم صخرة صماء انتزعت من صدور الجبابرة، ويأتي بصورة تشبيهية إذ يشبه الأجرام بأنها تتكسر فوق صفاتها كما تكسر الدرع المسماة (السابري)[1] السهم في إشارة إلى قوتها وصلابتها، فهو بذلك قد استلهم صوره الشعرية من هذا المضمون السياسي.

وللشاعر (سلمان هادي طعمة) قصيدة بعنوان (ثورة الحجارة) تتجسد فيها الصورة الشعرية المستمدة من الواقع السياسي قال فيها[2]: (الوافر)

أصرُّوا في مواصلة الصـــــمودِ يُنـــالُ المجـــدُ بالـعزمِ الوطيـــدِ
وخطُّوا فوق هامِ الدهرِ ســـفرا يـــعزز ثورة الجيـــل الجـــديدِ
أأطفـــالَ الحـــجارةِ كم شربتُم كـؤوسَ الحـــزنِ من ماء الوريدِ
وخـــضتم للنـــضال وما برحتم ســـلاحا راح يفتك بالحـــشود
تنـــزُّ دمـــا جراح القلـــب حتى تذوب جوى على الوطن المجيد
ألا يـا قـــدس كـم أدميت قـلبا تفـــرّى من جـــراحات الـــشهيد
ويا أسد الشرى ثوروا عجـــالا لنـــــيل العـــز والـشرف التليد
فلـولا القدس ما صدحت شعوب تـــذود عن الحقـــيقة والوجودِ

صاغ الشاعر في هذه القصيدة صورا شعرية مطرزة بطراز القضية الفلسطينية التي هي من صلب الواقع السياسي المتمثل بالاحتلال الإسرائيلي الغاشم، فيحث الشاعر أبناء الشعب الفلسطيني على الإصرار في مواصلة الصمود؛ لأن المجد ينال بالعزم والثبات، ويطلب منهم أن يخطوا فوق هام المجد أثرا - بصورة استعارية جميلة - يعزز هذه الثورة العظيمة، ويصف حالهم بشربهم كؤوس الحزن من الدماء، فهم خاضوا الحروب ولم يتركوا السلاح، وهو أسد الشرى فعليهم بالاستمرار في الثورة لنيل العز والكرامة، ويصف القدس بأنها الرمز الذي يصدح به الشعوب. وهذا اللون

(1) ينظر: لسان العرب مادة (سبر): 6/ 151
(2) المعجم: 2/ 558.

من التصوير الشعري يمثل شعر الفخر والحماسة وهو لون ولد مع الشعر العربي منذ القدم وله ارتباط بالسياسة على مر العصور[1].

وللشاعر (عبد الخالق الركابي) قصيدة بعنوان (الأسوار) اتشحت صورها بوشاح النقد السياسي فيقول فيها[2]:

أيها الوطن المنتمي لدمي

في مواسمك الدموية كنتُ الوقودَ

الذي استعرت ناره في هشيمِ

الحروب التي خسِرتْها القبائل، فاتشحتْ

بدخان الهزائم كي لا ترى عُرْيَها

آه يا وطنا وسع البر والبحر يا وطنا

سكن الذاكرة

أي سوطٍ – ترى – يلهبُ الآن ظهرك؟

أي يدٍ روضتْ – آه – كل جراحاتكَ الدامية؟

أيها الوطن المنتمي لدمي

الذي بيننا الدم، هل أنكرتْ

جثةٌ مُديةً أورثَتْ موتَها؟

فلأكنْ

جثةً، ولتكنْ مُديةً في دمي

ولْأكنْ فيكَ جرحا ينزُّ دما ساخنًا

---

(1) ينظر: الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، إبراهيم الوائلي، مطبعة العاني – بغداد، (د.ط)، 1961م: 151.

(2) المعجم: 3/ 117.

كان للمضمون السياسي في هذه القصيدة دور في بناء صورها الشعرية بما احتوته من دلالات شحنت الفكرة الأساسية التي يروم الشاعر إيصالها، فأراد الشاعر أن يصور أزمنة الحروب التي عصفت بالعراق، ويشكل الحزن ثيمة الرفض من ظلم الحكومات الطائشة، ويتساءل الشاعر عن السوط الذي ألهب ظهر الوطن بصورة ترميزية لسوط السلطة ويدها التي جعلت الناس في صمت، ويعطي صورة تجسيدية للمدية التي أنكرتها جثة أورثت موتها، وهذه الصورة تمثل صورة الوطن المذبوح بسكين السلطة الظالمة، ويرى الشاعر بأن يكون جثة وليكن الوطن مدية، حتى يصبح جرحا ساخنا في إشارة للرفض وللبدء بحياة جديدة بعيدة عن ظلم الطغاة.

وللوحدة العربية وما لها من تأثير على المجتمع في أبعادها السياسية قال الشاعر (فيصل السعد) في قصيدة (وحدة العرب)[1]: (الطويل)

أجـــل فـــاتنا أنـــا بأوهامـهم أدرى ... لأنا تـــناثرنا ولم نـــجمع الحـــــبرا

نـــــداعب إغمـــاض الجـــفون لأننا ... نخاف بـريق العين أن يفضـح السرّا

لقـــد لوَّن الخـــوف الدخيلُ جذورنا ... وإن ارتجاف القلب موت لما اخضرّا

ونـــدريه كيف اسطاع من لا أبـــا له ... شـــراء قلـــوب تـــخدم العبد والـحرّا

مـــتى يا خيول العرب نغزو عـدونا ... فسـحق عدو الـحق بالوحدة الـكبرى

يمثل المضمون السياسي في هذه القصيدة المحور الرئيس؛ وذلك من خلال طرح مفهوم الوحدة العربية الذي يدخل في رسمه الشاعر بصورة تامة، فهو يعترف بأن العرب يعيشون الوهم والفرقة، وجاء بصورتين معبرتين عن التفرقة بقوله (نداعب إغماض الجفون) و (لون الخوف الدخيل جذورنا) فمداعبة إغماض الجفون خوفا من فضح السر إشارة إلى الارتباك في جسد الأمة، ويعطي صورة استعارية بتشبيهه الإنسان بالنبتة التي إن لون الخوف جذورها فسيموت ما ينبت منها، ويصرح الشاعر بمعرفته من اشترى ذمم الناس، ويستفهم عن اليوم الذي يغزو العرب عدوهم فيجيب أنه يتحقق بالوحدة الكبرى، فيتبين لنا أن الصور الشعرية قد استُمدت من هذا الواقع السياسي الذي انتقده الشاعر.

(1) المعجم: 4/ 166.

وفي قصيدة (أغنية إلى ولدي) يهاجم الشاعر (أبو العباس) الوضع السياسي الذي تعيشه الشعوب راسما صورته الشعرية بقوله[1]:

بنيَّ خذ من دمي المطلولِ في سيناء

في القدس، في غزة، في حيفا

وفي الجولانْ

ثأرا يهز الأرض والسماءْ

ويحرق الهزائم السوداءْ

وضحكة الكبارِ إذ يبكون في النهارْ

ويسمرون الليل في موائد الخواء

وشعبنا مشرّدٌ في مهمهِ القفارْ

وأرضهُ دنسها اللصوصُ في النهار

يوجه الشاعر خطابه إلى ولده ليجعله الجسر الذي يوصله إلى هدفه المتمثل بنقد الواقع السياسي المرير الذي يعيشه وتعيشه الشعوب المضطهدة، فيأمر ابنه بأخذ شيء من دمه الذي هدر في سيناء والقدس وغزة وحيفا والجولان إشارة إلى الدماء التي سالت من إخوته في هذه المناطق، ويجعله ثأرا يهز الأرض والسماء ويمحو الهزائم، ويشير إلى الواقع الأليم الذي يعيشه بلده وشعبه المشرد، وأرضه التي دنسها الحكام اللصوص.

وفي هذا المضمون يقول الشاعر (علي نوير) في قصيدة (خمر بلون الحداد) يتحدث فيها عن وضع العراق جراء السياسات المقيتة من قبل السلطات فقال[2]:

لليالي الطويلة أشدو

للشتاءات ..ممهورة بالجفاف

---

(1) المعجم: 8/ 39.

(2) م . ن: 8/ 737.

للسنين العجافْ

للأمومة تمنح أثداءَها للسراب

للحياة مكرسة للغياب

للخراب

للثواكل.. يندبن عشبا تدثر قبل الأوان

تشكل هذه القصيدة استحضارا للواقع المأساوي الذي يعيشه الناس والشاعر واحد منهم، فهو يغني لليالي وللشتاءات المختومة بالجفاف، وللسنين العجاف، وللأمومة التي تمنح أثداءها للسراب إشارة لفقدان البراءة، وللحياة التي كرست للخراب، وللثواكل اللواتي يندبن عشبا تدثر قبل الأوان ولعل هذا العشب رمز للفقيد، كل هذه الأحوال التي يغني لها الشاعر هي صور مأساوية نابعة من واقع سياسي أثر بشكل مباشر على الحياة الاجتماعية

تبين من خلال عرضنا للنماذج الشعرية أن الشعراء قد استلهموا صورهم الشعرية من الواقع الاجتماعي والسياسي، وعبروا عن أفكارهم ورؤاهم بما فيها من تأثير اجتماعي وسياسي، فبين الشاعر والواقع علاقة متينة لا يمكن فصلها بأي حال من الأحوال؛ لأن الشاعر هو الصوت المجتمعي الذي يعبر تعبيرا صادقا عن كل ما يحدث من متغيرات داخل البنية الاجتماعية، وليس ثمة شاعر لا يتأثر بالواقع فهو بمثابة البنيات المولدة للصور الشعرية التي تكون معبرة عن رفض لواقع مأساوي أو إعطاء معالجة لظاهرة اجتماعية معينة، فالشاعر مرتبط بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، وبمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه، وهذه المقومات لا تسمح له بأن يعيش بمعزل عن قضايا مجتمعه ومشكلاته.

الفصل الثاني

(أنماط الصورة الشعرية)

المبحث الأول/ الصورة الذهنية:

الصورة العقلية، والصورة الخيالية، والصورة الوهمية.

المبحث الثاني/ الصورة الحسية:

الصورة السمعية، والصورة البصرية، والصورة الذوقية، والصورة الشمية، والصورة اللمسية، تراسل الحواس.

الصورة الذهنية

اشتغلت معظم الدراسات على مسارٍ حذر في بيان ماهية الصور الذهنية التي أخذت جانبا من جوانب الإدراك العقلي، فالصورة الذهنية هي بالمعنى الظاهر تستقر على ما هو عقلي لا يرتبط بالحسي، وإن كان عدد من الباحثين في هذا المجال قد ربطه بالحسي؛ لأن الصورة الحسية هي اشتغال ذهني يكون الحسُّ جسرا لبيانه، وهو ما أكده باحثون وربطه بالإدراك الحسي، وخلاصة الأمر أن وسيلة تكوين الصورة العقلية قائمة في أساسها على الإدراك الحسي، وهو مصطلح يطلق على العملية العقلية التي نعرف بواسطتها العالم الخارجي، وذلك عن طريق المثيرات الحسية المختلفة من العالم الخارجي الذي يحيط بنا[1].

وتركزَ العمل النقدي في التعريف بمصطلح الصورة الشعرية من جوانب معينة على العلاقة بين الداخل والخارج أي العلاقة بين الذات وما لها من قدرات إدراكية تسهم في استجلاب الصور عبر عملية عقلية وبين الواقع المادي. فالصورة لها دور مهم في أنها العنصر العقلي القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه[2].

إن الصورة الذهنية هي الصورة التي تعبر عن انغماس الذات في عالم الوعي واللاوعي، يلجأ الشاعر فيها إلى تحريك المدارات الذهنية فيكون الخيال فيها مصدرَ إشعاعٍ لإبحار الذات الشاعرة في عوالم غير واقعية تتصف بالغموض والغرابة والدهشة في أغلب الأحيان.

تكلم حازم القرطاجني عن تكوين الصورة الذهنية التي تقع ضمن مدارات المعاني فقال: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[3].

---

(1) ينظر: الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى) سمير أحمد مخلوف، مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 - العدد الأول + الثاني 2010: 146 – 147.

(2) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية: 43.

(3) منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م: 1/ 18 – 19.

تحتاج الصورة الذهنية إلى تأمل من لدن المتلقي فقيل: "إن الصورة الذهنية تمتزج بالعلوم التي يكتسبها الإنسان، ويؤلف منها صوراً يتولاها المتلقي بالتأمل والقراءة والسماع، أي إنها معنى كامل يكونه قصد الشاعر يستند فيه إلى المعرفة"[1].
وتختلف مستويات التصور الذهني من شاعر لآخر فضلا عن مستويات الخيال فيما بينهم، وهذا يبيح لنا تقسيم الصورة الذهنية على مستويات ثلاثة؛ وهي (الصورة العقلية، والصورة الخيالية، والصورة الوهمية)، هذا إن سلمنا أن الصور الشعرية متفاوتة الفنية والخيال الشعري الذي هو مصدر التصوير، وستتضح المفاهيم في الحديث عن كل نوع من هذه الأنواع:

أولا – الصورة العقلية:

وهي الصورة التي تنضوي تحت مفهوم الصورة الذهنية، إلا أنها لا تنزع إلى الخيال الشعري الذي يؤلف الصور ويبدعها، فهي تكاد تكون: "تقريرية واضحة لإدراكات حسية جزئية يستخدمها الشاعر ليؤكد فكرته الإشارية، ولذلك فإنا نزعم أن الذهن التقليدي لم يكن ذهنا صوريا يتلقى العالم من حوله، ويدرك وجوده على أساس الصورة"[2].

وهذه (الصورة العقلية) تسير في الممكن أي إن معالم تحققها ممكنة في الواقع منذ بداية مسارها الشعري حتى نهايته، ويلجأ الشاعر فيها إلى بيان فكرة تحتاج إلى عملية عقلية خاضعة لمدركات العقل التي تستدعي بيان رؤية فكرية تشكل منعطفا ذاتيا مواجها للواقع المعيش، وغالبا ما تكون هذه الصورة محتاجة إلى الجدال والإقناع أو غير قابلة لذلك، إلا حين يستدعي التأثر بالواقع بيان حالة معينة يكون العقل هو الحكم والفيصل.

---

(1) الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، صاحب خليل إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، 2000م: 116.

(2) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسة والنشر، سورية – دمشق، ط1، 2008م: 27.

والصورة العقلية التي نتحدث عنها هي التي يكون فيها العقل ذا الفاعلية الفنية، وله القدرة على تكوين الصورة الذهنية، وهذه الفاعلية أسبق من الفاعلية المنطقية له؛ لأن الخيال يسبق الفكر[1].

جسد هذا المفهوم من الصورة العقلية الشاعرة (أميرة نور الدين) في قصيدة (النرجس الحالم) بقولها:[2] (الرمل)

يا عيون النرجس الغض أفيقي

طال منك النوم والسهدُ رفيـقي

أيقظي الورد ونـادي بالــشفيق

فالربيع البكر آتٍ في الــطريقِ

لا تــخافي حلكةَ الليل البــهيم

ما الدجـــــى يا زهراتي بمقيم

فابسمي للفجر، للنورِ العـميم

وانشري عطركِ في مسرى النسيم

نلحظ أن الصورة العقلية التي ارتسمت في هذه الأبيات بدأت ممكنة الدلالة، فالشاعرة تخاطب عيون النرجس الغض وتأمرها بالإفاقة، وأن توقظ الورد، وتنادي الشفيق، وأن لا تخاف من حلكة الليل، وأن تبتسم للفجر، وتنشر العطر، وبهذا تكون الصورة عن انتهت بالممكن، والصورة الكلية التي تشكلت من هذه المقطوعة هي صورة عقلية دلالتها أن هذه المرأة الشاعرة تريد التخلص من الواقع واللجوء إلى الطبيعة؛ لأنها ملاذ للطمأنينة.

(1) ينظر: قصة الفلسفة، ول ديورانت، ترجمة: د. فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف – بيروت، ط6، 1988م: 580- 581.

(2) المعجم: 1 / 62

وفي هذا المستوى من الصورة العقلية قال الشاعر (سالم الحسون) في قصيدته (رفيق الدرب)[1]: (الوافر)

جمـــيلَ الخـلقِ يا رب الكـمالِ ... ويا زينَ الطبائعِ والخـــــصالِ

ســـلاما من محـــــبٍّ شطَّ عنكم ... رهينٌ في هواكم غيـــــر ســالِ

كلانـــــا جرحـــــه فيــه عميقٌ ... ففـــــــي الله اتـكالكَ واتّـــكالي

غريبٌ لم أميّز في طـــــريقي ... جهاتِ اليبسِ من جهة الوحـــالِ

غريبٌ صرتُ في شتى صفاتي ... وحتـــى في العبـــاءةِ والـــعقالِ

أحنُّ إلى المجالسِ والأمـاسي ... إلى نـــــــدواتنا الـغرّ الخوالي!

أرانـــــي بينَ أصـــحابي عزيزا ... مـــــحاطا بالحـــــفاوةِ والجلالِ

ترتسم ملامح الصور الشعرية في هذه القصيدة وتبدو أنها جاءتْ متخذة مسار الوضوح في الفكرة والألفاظ والتراكيب، التي هي من سمات تركيب الصورة الشعرية في كل نص أدبي على أغلب الأحيان، وتبدأ من فكرة معاناة الشاعر من فراق أحبته الذين نأى عنهم، إذ خاطبهم بأسلوب القدماء من الشعراء واصفا إياهم، باثا شكواه بوصفه غريبا تائها هزيلا، وهو يحن إلى المجالس والندوات التي كان يحضرها مع أحبابه، وكيف كان عزيزا بينهم.

وتسير الشاعرة (عاتكة الخزرجي) هذا المسار العقلي الملتزم في عدم الغوص في مدارات الخيال بقصيدتها (بغداد)[2]: (الخفيف)

قســـما بـــالإلـــه عـــزَّ وجـــلَّا ... إن قـلبي عن حـــبِّها ما تسلّى

هي منـي روحي وما أنصفَ التعـ ... ـبيـــرُ لا بل أعـــزُّ منها وأغلى

حـــــــاش لله ليـــس حبكِ يلـقى ... غـــير قلـــبي لـــه مكانا وأهلا

أنا أهواكِ فوق مـا عرف الحبـــ ... ـبُ كـــأنا في الحبِّ قيسٌ وليلى

(1) المعجم: 2/ 464.

(2) م .ن: 3/ 14.

إيه بغداد يـــا عروسَ اللـــــيالي فقتِ في العزِّ بدرها إذ تـــجلّى

الملاحظ في هذه الأبيات أنها سارت بمسار واضح في عملية طرح الأفكار والتي انصبت على التغني والتغزل ببغداد، واتخذت منحى لغويا غير متعرج من حيثُ تكوين الصور الشعرية، وبرزت فيها العاطفة التي تمثلت بمجموعة من الألفاظ التي عبرت عنها، فالحب، والروح، وتسلى، وأهواك، أسهمت في شحن النص بعاطفة ملأت الفراغ الخيالي الذي فقدَ في النص.

وتتجسد الصورة العقلية المبتعدة عن الخيال والغموض عند الشاعر (عبد الإله جعفر) في قصيدة (فداء عينيك)[1]: (البسيط)

فداء عينيك مـــا يفضي به قلمي

وما يـــمور على بيارة النغم

وما أفاض به وجدي وما طفحت

به العيون دموعا لحظة الألم

وما سأكتبه في الحب من غزل

وما ســـــأنثره من رائق الكلم

فداء عينيك هذا القلـــب أحمله

ما بينَ كفّي يحكي روعة الضرمِ

فداء عيـنيك آلامي وما ذرفت

عيناي من وجع في رحلة السقم

تبدو الصورة الشعرية في هذه المقطوعة صورة أخذت مسارا غير مستغرق بالخيالات، فالصورة المرتسمة من لدن الشاعر هي صورة الإنسان العاشق الذي يريد أن يعبر عن حبه بأن يقول لحبيبته أن كل الذي جرى عليَّ من الوجد والحزن والدموع، وأن كل ما سأكتبه وأنثره من كلام جميل، والضرم والآلام والوجع والأسقام، كل هذا

(1) المعجم: 3 /68.

فداء لعينيك. فالصورة العقلية هنا قد بدأت بالممكن وانتهت بالممكن، ولا مجال للخيال الشعري الذي يجعلها صورة خيالية، وهذا لا يجعلها صورة سطحية تخلو من مقومات الصورة الشعرية الفنية.

ويعطي الشاعر (عبد الجبار الساعدي) ما يعزز الصورة العقلية من خلال قصيدته (أيها اللائم)[1]: (الرمل)

أيـــها اللائمُ فذًّا لو كفر

منشأ الكفرِ تصاريفُ القدرْ

كم أديبٍ وحصيفٍ معدَمٍ

وسخيفٍ قد قضى منها وطَرْ

إن يكنْ هذا علينا واجبا

فأنا أولُ مـــن فيـــــه كفرْ

****

صاحبُ العقلِ شقيٌّ معدمُ

وأخو الجـــهلِ هنيٌّ منـعَمُ

ذاكَ يشقى في المآسي وحدهُ

فهْوَ للأحـــزانِ ملجًا مغنمُ

وأخو الجهلِ بخيرٍ غامرٍ

هادئُ البالِ رضيٌّ مُكرَمُ

ركزَ الشاعرُ في هذا النص على فكرة عقلية تستدعي الجدل والإقناع مبتعدا في إيضاحها عن ارتداء لباس الخيال والإغماض، فهو الرافض كل الرفض لما يلاقيه

(1) المعجم: 3/ 87.

صاحب العقل اللبيبُ في المجتمع من الحرمان والمآسي والأحزان، في حين يتنعم الجاهل بالخير والمال والترف، فهذه الفكرة لا تتطلب ولوجا في الخيال إنما تفعيل العقل الفاحص الباحث عن علة اجتماعية تتطلب منه المعالجة.

ومن الشعراء الذين ارتسمت في شعرهم هذه الصورة العقلية الشاعر (عدي الحديثي) في قصيدته (بيداء)[1]: (الوافر)

لقد سمـــوكِ يـــــا بيداءُ ظلما

فأنت البـــحر يطفئ نار حزني

وأنت الروض يزخر بالأقاحي

وأنت الدوحُ يحضن ألف غصنِ

تمنـــــيتُ الزمان يعيد عمري

إلى العشرينَ كي أُقصي وأُدني

وأمنـــحكِ الســـعادةَ دون حدٍّ

وأمطرُ روضكِ الزاهي بمُزني

أيـــا بيـــداء عفوَكِ لا تلومي

فإني عاشـــقٌ، والشـعرُ فني

رسم الشاعر في هذه المقطوعة صورة شعرية اتخذت مسارا فنيا جميلا مبتعدا عن ساحات الخيال، فالصورة ومنذ بدايتها تمثل دلالة ممكنة، إذ يخاطب الشاعر حبيبته بيداء، فهو يرى أن تسميتها بهذا الاسم ظلم؛ لأنها البحر الذي يطفئ نار أحزانه، وهي الروض الذي يزخر بنبات الأقحوان الجميل، وهي الشجرة العظيمة التي تحضن الأغصان، ويتمنى الشاعر أن يعود شبابا لكي يمنح السعادة لبيداء، وتنتهي هذه الصورة بالممكن أيضا وهو نداء بيداء بأن لا تلوم الشاعر فهو العاشق والشاعر، فالصورة

(1) المعجم: 3 / 597.

الكلية التي رسمها الشاعر هي صورة الشاعر الذي يخاطب حبيبته المبتعدة وكأنها قريبة؛ ليقول كل هذا الكلام.

ويجسد الشاعر (محمد بهجة الأثري) الصورة العقلية في قصيدة (الشعر والصدق) من ذلك قوله[1]: (الطويل)

ذرِ الشعرَ .. أملاه الهوى وتذبذّبا

وإن نفثَ الســـحر الحـلالَ وطـرَّبا

ونشَّر كالـطاووسِ وشـــيا مزوَّقا

وغنى وطرَّى واستـــــمال وشببا

هو الزيــف لا يـذهب بلبك فخرُه

تفاخرَ لما عن هوى الصـــدقِ نكَّبا

يغـــطي به ذلَّ المـــديح مشرقا

بسـفســافه حينا، وحـــــينا مغربا

ألم يـــأنِ للعـــصر الجديدِ تطلعٌ

إلى الصدق .. يحدو موكبًا ثم موكبا

يمثل هذا النص صورة عقلية ابتعدت عن مناحي الخيالات والغموض، فالشاعر هنا عمد إلى تبيان فكرة مفادها أن الشعر قد يُبعد الإنسان عن الرسالة السامية التي ينبغي أن تعالج قضايا مهمة في الحياة، فالنص يبدأ بالممكن وينتهي بالممكن، فمجموع الصور الحاضرة فيه ليست صورا مستغرقة في الخيال، إنما تتطلب تأملا في الرسالة التي تؤديها الصورة الشعرية الكلية، فالشاعر يطلب من الإنسان أن يترك الشعر؛ لأن الشعر فيه من السحر والزيف ما لا يحقق الرسالة الأخلاقية والإنسانية، فيشبهه بالطاووس إشارة إلى ما يصنعه في عقل المتلقي الناظر، ويؤكد بأنه زيف فلا يذهب بعقل الإنسان، فالشعر يغطي ذل الشاعر المادح عن طريق ما يصنعه من التواءات في

(1) المعجم: 4 / 564.

التراكيب وغيرها، وأخيرا يتساءل عن الوقت الذي ينتهي فيه الزيف والخداع ويأتي اليوم الذي يكون فيه الصدق هو المتسيد.

وممن تجسدت عندهم هذه الصورة العقلية الشاعر (طه الموسوي) في قصيدته (كيف تنسى)[1]: (الخفيف)

ما لسلمايَ غيّرَتها الليالي

أَوَ تنسى وكلُّ شيءٍ ببالِ

هكذا الحبُّ يصبحُ كالخيالِ

****

كيفَ تنسى وذلك اليوم عيدي؟

قربَ سلمى نضمُّ جِيدًا بـــجيدِ

وبظلمِ الهوى تناستْ وعودي

ما عرفتُ الضياعَ إلا بســلمى

ما لسلمى تصدُّ عنيَ حـــلما؟

****

اشتغلت هذه القصيدة على رسم لوحة من الصور الشعرية المشحونة بعاطفة الشاعر العاشق الذي أضناه الحب، بعد أن فارقته الحبيبة ونسيت كل ما كان بينهما، ويبدو أن الذي ظهر جليا في حرارة عاطفة النص هو كثرة التساؤلات عن سبب نسيان سلمى الأيام الجميلة التي قضياها معا، وهو ما زادها زخما عاطفيا سار على طول مفاصل النص، ومثل هذا الغزل العذري لا يتطلب خيالا واسعا والولوج في أعماق الذات، بل يتطلب اشتغالا عقليا يقف عند حدود الإجابة عن تساؤلات اشتغل بها الشاعر في رسم حدود الصورة الشعرية.

(1) المعجم: 8/ 503.

ثانيا – الصورة الخيالية:

وهي الصورة التي تنطلق من أعماق الذهن ويكون الخيال لاعبا أساسيا في تكوينها، فهو تلك القوة القادرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، وهي القوة التي تعيد تشكيل المدركات، وتخلق الانسجام والوحدة[1].

وهو بذلك يعتمد على تلك المدركات الحسية التي تستقى من الواقع باختلافاته لتكوين الصور الشعرية.

والخيال كما يقول الراغب الأصفهاني: "خيل: الخيال أصْلُهُ الصورةُ المجرَّدةُ كالصورةِ المُتَصَوَّرةِ في المنامِ وفي المرآةِ وفي القلبِ بُعَيْدَ غَيبُوبةِ المَرْئيّ، ثم تُستَعمَلُ في صورةِ كلِّ أمرٍ مُتَصَوَّرٍ وفي كلِّ شَخْصٍ دَقِيقٍ يَجري مَجْرَى الخَيالِ، والَّتخْيِيلُ تَصْويرُ خيالِ الشيءِ في النفسِ والتَّخَيُّلُ تصوُّرُ ذلك"[2]

وتحدث الجرجاني عن مفهوم الخيال والتخييل إذ قال: "هو ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غيرُ ثابتٍ أصلًا، ويدّعي دعوَى لا سبيل إلى تحصيلِها، ويقولُ قولًا يَخدعُ فيه نفسَه ويُريها ما لا ترى"[3]

ومن تعريفاته أي (الخيال) أيضا: "هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ"[4].

ويعرف كولريدج الخيال بقوله: "إنني أنظر إلى الخيال Imagination إذن إما باعتباره أوليا أو ثانويا، وأنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيس في كل

---

(1) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 13.

(2) الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت - لبنان، د.ت: 162.

(3) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة، دار المدني - جدة، ط1، 1991: 502.

(4) التعريفات، للسيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي الجرجاني، (ت816هـ)، وضع حواشيه وفهرسه، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 2003م - 1424هـ: 106.

إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في ال "أنا" اللامتناهي. وأعتبر الخيال الثانوي صدى للأول، يوجد مع الإرادة الوجدانية"[1].

والخيال الثانوي عنده يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ويختلف عنه في الدرجة وطريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد[2].

وعلى هذا الأساس ينبغي القول إن الخيال متفاوت من شخص لآخر حسب المدركات الحسية، وحسب القوة الذهنية التي يشتغل الخيال فيها، ما يؤدي هذا الشيء إلى تفاوت الصور الشعرية في طبيعتها، وشدة تفاعل المتلقين معها.

الصور الخيالية التي هي غير تلك الصور الحسية تتشكل من ارتباط الحس بالخيال، من حيث استقاء الخيال المدركات الحسية من الواقع، وهذا يجعلنا نحدد مفهوما أن هذا الخيال لا يفلت من رباط العقل: "ففي عالم الخيال كل شيء ممكن، لكن لا شيء يحدث واقعيا، فإن كان لابد من الحدوث، فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال إلى عالم الحدث"[3]، ومن هذا يتبين لنا: "أن هناك نوعًا من الخيال يسمى خيالًا خالقًا، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة"[4]

وفي مضمار التحليل لهذا المستوى التصويري أي الصورة المتخيلة يمكننا أن نقول بأن مسار التصوير الشعري لدى الشعراء يبدأ بالـ (ممكن) وينتهي بـ (غير الممكن)، أي إن النص الشعري الذي يضم صورا شعرية تبدأ بتصوير ممكن الوقوع في أطر الواقع المحسوس، أو يمكن أن يدخل ضمن التصوير البسيط الذي يتضمن أفكارا عقلية تتطلب عدم الولوج في الخيال الشعري العميق، لكننا نلحظ أن النهاية لهذا النص تنتهي بصور شعرية خيالية غير ممكنة الوقوع، وهو مسار حدده التفاوت في مستويات القدرة الذهنية لكل شاعر.

---

(1) النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر: الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف - مصر، د. ط، 1971م: 240.

(2) ينظر: كولردج، الدكتور محمد مصطفى بدوي، دار المعارف - القاهرة، ط2، 1988م: 156.

(3) الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1995م: 14.

(4) النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2012م: 42.

وممن تحققت عندهم هذه الصور المتخيلة الشاعر (أكرم الوتري) في قصيدته (إلى عابرة) إذ قال فيها[1]:

حين أقبلتِ من بعيد فأطلقتِ

حياتي في عالم من فتون

كنتِ تمشين في الطريق كظلٍّ

غامض من طيوف حلم حنون

وكأني بوقعِ خطوكِ في الأرضِ

بقايا أصداءِ لحنٍ حزينِ

فرأيتُ الهوى على الجيد ظمآن

عفيفا يخاف همس الظنون

أي سحر وضعت في البسمة الخجلى

فأفنت من ناظريَّ جفوني؟

صرتُ أهوى الرياح.. حتى الأعاصير

وأهوى غبارها في الجفون!!

يبدأ الشاعر بصورة شعرية ممكنة تبدأ (حين أقبلتِ)، ويشبه حبيبته حين تمشي وهي صورة ذهنية ممكنة بالظل الغامض الذي انغمس في طيوف الحلم الحنون وهي صورة غير ممكنة، فشكل بذلك صورا استعارية متداخلة بعضها في بعض؛ فأعطى للحلم طيوفا إذا إن الطيوف والحلم شيء واحد، ويستمر بالتصوير الخيالي إذ يشبه وقع الخطى الممكن ببقايا أصداء لحن حزين وهي صورة ذهنية خيالية، ويستعير للهوى صفة الظمأ والخوف من قبيل تشخيص المعنويات وهذا ما يدخل في صميم الصورة الذهنية التي تقابل الصورة الحسية، ونراه يختتم صورته الشعرية الكلية بصورة جزئية

(1) المعجم: 1/ 485.

غير ممكنة فغير ممكن لإنسان أن يهوى الأعاصير بلحاظ أنها شخِّصتْ على سبيل الاستعارة.

وفي قصيدة (في غابة النسيان) للشاعر (زهير القيسي) يتمثل مفهوم الصورة المتخيلة وذلك بقوله[1]: (المتقارب)

هنالك عند المساء الحزينْ

تلاقت خطـانا على الســاقيةْ

هنالك، حيث تعود الطيور

عجالا لأوكـــــارها الحـانيةْ

هناك التقينا وصوت الرياح

يمزقُ صمتَ الرؤى الغـافيةْ

فها مر أمس، ومر الزمان

وطافت يد الصيف بالسـاقية

وذاب الهوى في أتون الفراق

وماتت رؤى أمسـنا الزاهيةْ

ولم يبـــق إلا دموعي الغزار

وإلا عـــــذابي ، وآهـــاتيةْ

وذكرى لقاءٍ طوتهُ الغيوب

أبى أن يعود لـــــــنا ثـانية

يؤطر الشاعر هذه اللوحة الفنية بصور شعرية تبدأ بصور ممكنة الوقوع وهي ما تمثلت بذلك البناء الفني الذي كان ظرف المكان (هناك) دلالة على حادثة معينة، فيذهب بالمتلقي إلى تلك الحادثة التي كان قد التقى مع حبيبته عند ساقية ماء، وكانت

(1) المعجم: 2/ 447.

الطيور تعود إلى أوكارها، فهذه صورة طبيعية ممكنة الوقوع، ثم ينتقل إلى الصورة الذهنية المتخيلة والتي تمثلت بصوت الرياح الذي يمزق صمت الرؤى الغافية، وكيف أن يد الصيف طافت بالساقية، وكيف أن الهوى ذاب في أتون الفراق وماتت الرؤى، وكيف طوت الغيوب اللقاء الذي لن يعود، وكل هذه الصور الاستعارية هي صور خيالية غير ممكنة، وبهذا تتحقق دلالة الصورة المتخيلة.

ويقول الشاعر (صالح الظالمي) في قصيدته (انتظار) وهي حافلة بالصور المتخيلة[1]: (السريع)

أنا هنا كلي مع العطر

أصـــغي إلى هرولة السّحرِ

متى يضج الدربُّ من نورها

من عطـرها من كُوَمِ الزهرِ؟

من نظرةٍ يورقُ من صحوها

حتى شحوبُ اليــأسِ بالبِشرِ

من خطوها المرهفِ فوق الثرى

وشوشـــــةٌ للأنجمِ الزهر؟

من رعشةِ الهُدبِ تموجُ الدنى

من حولها بكل ما .. يغري

من نسمةٍ تحملُ في جنحها

كل كنـــوز الخير من ثغرِ!

يطوف الشاعر بنا من خلال هذه القصيدة دروبا من الخيالات بعد أن جعل نقطة انطلاقه تلك الصورة الممكنة والمتمثلة بقوله (أنا هنا)، فلوحة انتظاره لم تكن طبيعية؛ بل ضجتْ بالصور التي أسهمت في خلق أجواء مشحونة بالانفعالات بينه وبين المتلقي،

(1) المعجم: 2/ 735.

ومن هذه الصور الخيالية (أصغي إلى هرولة السحر، يضج الدرب، يورق شحوب اليأس، تموج الدنا، تحمل في جنحها) فكل هذه الصور الاستعارية التي اعتمدها الشاعر في الوصول إلى ما حل به من الانتظار غير ممكنة بل هي صور خيالية غير ممكنة، جعلت من النص يتمظهر بمظهر فني عال، واستفزت خيال المتلقي.

ويعطي الشاعر (عبد الأمير محسن) صورا متخيلة ليحقق لنا هذا المفهوم عن طريق قصيدته (أحبك) [1]: (المتقارب)

ستـــــــأتينَ أنتِ وآتي أنا

ونبـــــــني على السفح بيتا لنا

ونشرب من كل أنس جميل

وننســى الهموم وننسى الضنى

دعينا نداعب غرور الصخور

ونتـــــرك ظــلالا على المنحنى

دعينا نوحد صدى الأغنيات

ليـــــصبح للــحزنِ صوتُ الغنا

فكيف أفك حصار السنين

وكيـــف أمـــــزقُ هذا الـــعنا؟

تعبتُ كثيرا من الأمنيات

تعبتُ، وأتعـــــــبتُ حتى المنى

فحطي على القلبِ بعض الظلال

ورشي على النفس بعض الهنا

(1) المعجم: 3/ 75.

اكتنزت هذه القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الخيالية التي شكلت بمجموعها صورة كلية تعبر عن حالة وجدانية يعيشها هذا الشاعر العاشق، إنه الشاعر المنتظر لقاء الحبيبة وهو ما يتمناه؛ لأن حبيبته على ما يبدو قد فارقته إلى الأبد، فهو الذي يخاطب حبيبته وكأنها قريبة منه بقوله (ستأتين أنت، وآتي أنا) فهذه صورة ممكنة وإن كانت غير حاصلة بالواقع، ثم ينتقل إلى الصور الخيالية لينقلنا إلى ذلك العالم المتخيل بتعابير غير حسية من ذلك (نشرب الأنس، نداعب غرور الصخور، نوحد صدى الأغنيات، نصبح عشا لكل الطيور، أفك حصار السنين، أمزق العنا، أتعبت حتى المنى، حطي على القلب بعض الظلال، رشي على النفس بعض الهنا)، فكل هذه الصور الاستعارية هي صور خيالية تسير بمجملها لتعطي دلالة كلية لصورة الرجل العاشق الذي يتمنى مجيء حبيبته.

ويعضد مفهوم الصورة الخيالية الشاعر (مثنى محمد نوري) في قصيدته (إليك يا صاح) إذ قال فيها[1]: (البسيط)

إليكَ يا صـــاحِ أحلـى ما شداه فمُ

ومـــــا تغنى بأشعــار الـــهوى قلمُ

إليكَ حبـــي وأشـــواقي مجنـحةً

يلفُّـــــها السحرُ والأحلـــــــامُ والنغمُ

فأنتَ عبر المدى النشوان أمنية

يشدو بها مغرمٌ بالحـــــــــسنِ يعتصمُ

مالي أهدهد آلاما وأخيلةً

كيفَ الخلاصُ وفي روحـي طغى السأمُ؟

أهفو إليه وفي الأعماقِ صورته

تغلـــغـــلتْ يتصـــــبى سحـرها النهِمُ

(1) المعجم: 4/ 300.

مهومٌ في دنا الأحلامِ تُسكِرُه

خمـــرُ الأمـــاني وحـــــبٌّ مائجٌ عرمُ

اتخذت هذه المقطوعة عبر تشكلات الصور الجزئية منحى يبتدئ بالممكن وينتهي بغير الممكن، وهذا ما ظهر لعين المتلقي وذهنه، فالمقطوعة بدأت بمناداة ذلك الصاحب الخليل الذي أهداه الشاعر أحلى ما أنشده الفم وتغنى به القلم من اشعار الحب، وهذه صور لم يكن الخيال منبعا لها، ثم ينتقل الشاعر إلى عالم الخيال المتمثل بقوله (أشواقي مجنحة، يلفها السحر والأحلام والنغم، المدى النشوان، بالحسن يعتصم، أهدهد آلاما، في روحي طغى السأم، يتصبى سحرها النهِمُ، تسكره خمر الأماني وحب مائج عرم) ففي هذه الصور الاستعارية والتي استعمل فيها الشاعر التشخيص والأنسنة وهما من مرتكزات الصور المتخيلة أراد أن يصور حاله ومعاناته تُجاه محبوبه، ما يضفى على النص بعدا خياليا يسير تحت مدارك الذهن بلحاظ المرسِلِ والمرسَلِ إليه.

وهذا الشاعر (أحمد جاسم محمد) في قصيدة (عذاب مقيم) يدخل ساحات الخيال متكئا على القوى الذهنية التي تسعفه في الإبداع، ومن ذلك قوله[1]:

على راحتي يسقط الدمع

ويمضي التصدعُ بي نحوَ قافلةٍ من حنينْ

وفوق سياج اليقين

الذي أورَثَتْه الدهور

كشمعٍ يذوبُ الزمان

تجفُّ كنهرٍ كسيرٍ ثمارُ الصراعِ البهي

وتستبدلُ الهرطقاتُ معاطِفَها

لتتركَ لي شبهة الارتياب

(1) المعجم: 8/ 74.

تمثل هذه المقطوعة صورة ذهنية تسير بالفكر إلى مديات الخيال الشعري، فبعد أن صور لنا الشاعر سقوط الدمع على راحته وهي صورة تكاد تكون حسية ممكنة الحصول، ينتقل مباشرة إلى تحريك الذهن نحو المخيلة الشعرية التي سيطرت على المقطوعة حتى النهاية، وذلك ما صوره لنا من انزياحات كان للاستعارة الدور الأكبر في تمظهرها وتمثلت بـ (يمضي التصدع، سياج اليقين، أورثته الدهور، يذوب الزمان كشمع، تجفُّ كنهرٍ كسيرٍ ثمارُ الصراعِ البهي، شبهة الارتياب) يريد الشاعر بهذه الصور بيان حاله التي هي في صراع بين الحزن والتيه في زمن التيه، كل هذه الصور ما بين أنسنة وما بين تشخيص للمعنويات، وتشبيهات، أسهمت في خلق صورة خيالية شحنت النص، وأطرته بإطار فني حديث.

ويقول الشاعر (كاظم اللايذ) في هذا المستوى من التصوير المتخيل في قصيدته (رثاء أول الميتين)[1]:

كم ركضنا معا

في ظلال النخيل

وصُغنا من الطينِ أشياءَنا

كم رضعنا من النخلِ

حتى استوينا نخيلا

ونزلنا إلى الماءِ

حتى غدونا زلالا

ونَحَبْنا مع الطيرِ

حتى ألِفنا البكاءْ..

وانحدرنا إلى منبع الكونِ

تصحبنا رعشةُ الخلقِ

(1) المعجم: 9/ 72.

في الظل كنا خلعنا ملابسنا

وارتسمنا ببرزخ هذا الوجود..

يصور لنا الشاعر بأسلوب حكائي ذكرى كانت مركوزة في الذهن عن أناس فقدهم، فيبدأ هذه الحكاية باستفهام خبري يستعيد فيه ذكرياته (كم ركضنا) وهي صورة ممكنة استندت على واقع ماض، لكنه سرعان ما ينتقل إلى الصور المتخيلة التي تذهب بالمتلقي إلى أفضية الخيال، وتؤكد هذا مجموعة من الاستعارات وهي (رضعنا من النخل، غدونا زلالا، نحبنا مع الطير، انحدرنا إلى منبع الكون، تصحبنا رعشة الخلق، ارتسمنا ببرزخ الوجود) فالرضاعة من النخل، والنحب مع الطير وإن كانت صورة حسية إلا أنها خيالية غير ممكنة، فضلا عن الانحدار إلى منبع الكون، واصطحاب رعشة الخلق، وارتسام الوجود بالبرزخ، فهي صور متخيلة مزقت جدار التعقل والمنطق، لتدخل إلى أعماق الذهن؛ لأن دلالة الموت تستدعي صورا خيالية غير واقعية.

ثالثا – الصورة الوهمية:

لعلَّ الأساس اللغوي للصورة الشعرية يبتنى على ضربين من الصور وهما؛ الصورة الحسية والصورة المتوهمة كما جاء في اللسان: "وتشكَّل الشيء: تصوَّر، وشْكلُ الشيءِ: صورتُه المحسوسةُ والمتوهَّمَة"[1].

وينبغي الحديث عن القوة الوهمية التي تعمل على رسم ملامح الصورة الوهمية التي ترتبط بباطن الإنسان الشاعر فـ: "هي القوة الذهنية الرابعة ضمن ترتيب ملكات الإدراك الباطن، وتقع بعد المتخيلة وتستقر قربها،....، وتتميز هذه القوة عن الملكات الذهنية السابقة بتفوق نسبي في تجريد المعطيات الإدراكية وتقبلها"[2].

يبدو أن الصورة الوهمية مرتبطة بقوة تجعلها أكثر انغماسا في أغوار المعاني، وتبتعد عن رباط العقل ما تظهر بشكل غير منضبط.

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة (شكل)، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3 ،1999م،:176/7.

(2) التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، د.يوسف الإدريسي، منشورات ضفاف بيروت – لبنان، الاختلاف – الجزائر، ط1، 2012م: 136

على هذا الأساس: "تتحدد الخاصية الذهنية للقوة الوهمية في أنها تدرك المعاني المجردة الثاوية خلف التجليات المادية والعلائقية للمدركات الحسية، كالخير والشر والنافع والضار ونحو ذلك من المعاني غير المادية التي لا تدرك النفس اعتمادا على الجوهر المادي للظواهر الحسية أو الخيالية، بل تدركها انطلاقا من قيمتها الرمزية التي تنتج عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الذات المدركة وموضوع الإدراك"[1].

وتحدث ابن سينا عن الوهم فقال: "وأما الوهم، فإنه قد يتعدى قليلا هذه المرتبة في التجريد، لأنه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأن الشكل واللون والوضع وما أشبه ذلك، أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية. وأما الخير والشر، والموافق والمخالف؛ وما أشبه ذلك فهي أمور في أنفسها غير مادية"[2].

هناك من عد الوهم هو الخيال نفسه. ولعل أرسطو قد ربط بينهما؛ لأن جموحهما يقفز بالإنسان من كل مدرك واقعي إلى ما هو خيالي يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ودوائرها الفائرة، والتي تحتاج إلى قدرات إدراكية تفوق قدرات العقل[3]. بعكس الحسي الواقعي على الرغم من ارتباطه بالخيال على حدود معينة من المعنى الذهني.

وترتبط الصورة الوهمية بما جاء به الكلام عن مفهوم (التخيُّل، والتخييل)؛ إذ ارتبط الأول بذلك الخيال الذي يفلت من رباط العقل ويخرج إلى عوالم الغرابة والغموض وهو ما يتواءم مع مفهوم الصورة المتوهمة، أما الثاني (التخييل) فهو الذي يرتبط بالمتلقي؛ أي ضبط القوة المتخيلة عنده، ومحكوم بالمدرك الواقعي[4].

الصورة الوهمية في أساسها هي ما يرتبط بالقوة الذهنية الخيالية ولكن تبتعد أكثر في الاستغراق بالخيال، أي إن: "الصورة الشعرية تنبني على الوهم والتوهم أي استحداث أو ابتداع عوالم وهمية غامضة وملغزة، وهو ما يكثر بالشعر الحديث، وهو

(1) التخييل والشعر حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية: 136

(2) النفس البشرية عند ابن سينا، نصوص جمعها ورتبها وعلق عليها، الدكتور ألبير نصري نادر، دار المشرق بيروت – لبنان، ط5، 1986: 73

(3) ينظر: الخيال وشعريات المتخيل، بين الوعي الآخر والشعرية العربية: 18

(4) ينظر: م . ن:20.

ما دعا ذلك إلى التوسل بالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وبما كان ممنوعا أو محرما، أو منبوذا أو مكروها، أو مسكوتا عنه في الشعر العربي القديم"[1].

وترتبط الصورة الوهمية بنوع من الخيال: "وبعض الخيال يكون كحلم النائم، ففي الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له وتُسر أو ترهب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمت أن حلمك لم يكن معقولًا وأنك وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل، لأن العقل نائم والخيال يقظان. وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول، ولا يرتبط برباط عقلي، ولا يرتكز على قوانين طبيعية، فنسميه لذلك «وهما»، ويسميه الفرنج Fancy فالوهم إذن خيال يسبح في الفضاء لا يقيده عقل" [2].

قد أكد هذا المفهوم الذي نتحدث عنه فيما يتعلق بالصورة الوهمية ما جاء في كتب البلاغيين من أمثال السكاكي[3] حين تحدث عن التشبيه الذي هو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية إذ قال: "أو أن يكون المشبه به نادر الحضور في الذهن لكونه شيئا وهميا كما في قوله: **ومسنونة زرق كأنياب أغوال"**[4].

إن تخيل الأغوال وأنيابها من قبل الشاعر من دون أن تسبق له معرفة بها، إذ لا وجود للأغوال في العيان، إنما هذا الخيال رسم صورة وهمية[5].

يمثل الخيال في الصورة الوهمية خيالا مغاليا وهذا ما أكده الدكتور (أحمد الشايب) حين أعطى مثالا شعريا فقال: "فإذا ارتكب شاعر سبيل الغلو في التصوير كان عمله وهما أيضا كقول المتنبي[6].

كفى بجسمي نحولا أنني رجل لولا مخاطبتي إياك لم ترني"

---

(1) ينظر: حداثة الشعر العربي شعرية الحداثة، منصور قيسومة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012م: 11.

(2) النقد الأدبي، أحمد أمين: 42.

(3) ينظر: مفتاح العلوم، تأليف أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي المتوفى سنة 626هـ، تح: الدكتور عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2000م: 461.

(4) ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م: 33.

(5) ينظر: الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين التونسي، المكتبة العربية في دمشق، 1340م - 1922م: 14.

(6) شرح ديوان المتنبي: 4/ 319.

وحين تكلمنا فيما سلف عن الصورة المتخيلة قلنا: إنها تبدأ بالممكن وتنتهي بغير الممكن، لكن الصورة المتوهمة تبدأ بـ (غير ممكن) وتنتهي بـ (مستحيل)، والمستحيل هنا هو ذلك الخيال الذي يصور لنا العوالم الخارقة التي ليس للعقل شأن فيها، وتكاد تبدو هلوسة وانفلاتا ذهنيا مشتتا.

وتأكد مفهوم الصورة الوهمية عند مجموعة من الشعراء في المعجم، ومن هؤلاء الشاعر (إبراهيم العاتي) من قصيدة (وقفة على الشاطئ المسحور)[1]: (البسيط)

نهرٌ من الحبِّ لو مستْ أناملُه

قلبَ الجحيم لأمسى منه حيرانا

الصورة في هذا البيت هي صورة مستغرقة في الخيال متوهمة، فصدر البيت يرسم صورة غير ممكنة؛ إذ اعتمد الشاعر الأنسَنةَ باستعارة الأنامل إلى النهر وهو من غير الممكن، أما الصورة في عجز البيت فهي صورة مستحيلة، فتصوير الأنامل وهي تمس قلب الجحيم فيبدو حائرا هو ما يدخل في صميم الصور الواهمة.

ومن قصيدة (شجر الرمان) للشاعرة (بشرى البستاني) إذ تعطي لنا صورة خيالية متوهمة فقالت[2]:

في شجر الرمان

رأيت الأسرار تمدّ حبائلها

بين الأغصانِ،

رأيتُ الصبيان يرشون النار

على خيل الفرسان

رأيت الرجل الأعمى

---

(1) المعجم: 1/ 113.

(2) م . ن: 1/ 707.

يخلع عينيْ سيدةِ القلبِ

رأيتُ امرأةً تنزعُ حبل وريد

حبيب الروح،

رأيتُ الجبل الباذخ يبكي،

والعاصفة الهوجاء

تسرح شعر الليلِ

ورأيتُ سماءً،

تنزلُ عند النبعِ

وتغسلُ وجنتها

ونجومها تهبط من عرش الكلمة

تبحث عن سر الفعل

تطفح في زهر الرمان النيرانُ

وتولدُ عاصفة أخرى

يسري هذا النص مشكلا لوحة شعرية استمدت صورها من مخيلة سردية، بدأت بغير الممكن والذي تمثل بـ (رأيتُ الأسرار تمد حبائلها) فأعطت الشاعرة صفة حسية للمجرد وهو الأسرار، فضلا عن استمرار هذه اللوحة السردية بخيالها الوهمي متمثلا بـ (يخلع عيني سيدة القلب، تنزع حبل وريد حبيب الروح، الجبل الباذخ يبكي، العاصفة تسرح سعر الليل، السماء تنزل وتغسل وجنتها، نجوم تهبط من عرش الكلمة تبحث عن سر الفعل) وكل هذه الصور تمثل انعتاقا وتحررا من سجن العقل والولوج في عوالم وهمية غير منضبطة الخيال، وهذا ما يمثل الصور التي تنتهي بالمستحيل.

ويعطينا الشاعر (خالد الخزرجي) صورا متوهمة عن طريق قصيدته (وصية إلى مقاتل عربي)[1]:

حين ينضجنا الحزنُ .. نبدأ ثورتنا

ويفيض الزبد!

ماحيا لغة الموت

حكمة أسلافنا

ثم ينهمر السيل

يستيقظ الضوء في مدن الصمت

يبعث من رحم البحر إنساننا

حين يهجرنا زمن اللهو والاغتراب

نستعير ثياب الرعود

ونمخر هول الصعاب

موجة .. موجة

نركبُ البحر، نشرع للفرح المشتهى ألف باب !

طرز الشاعر في هذا النص فكرته بمجموعة من الصور المتوهمة والتي تعد تمظهرا من تمظهرات الصور الخيالية الغارقة، فيبدأ بصورة غير واقعية وغير ممكنة بإضفاء صفة النضج إلى الحزن، ثم يتسلسل بهذه الصور ليتكامل بفكرته التي تحيلنا إلى النهوض من أجل الدفاع عن حياض الأمة، والذي يعضد هذا المفهوم عبارات (ماحيا لغة الموت، يستيقظ الضوء، نستعير ثياب الرعود، نمخر هول الصعب، نركب البحر) هذه المجموعة من الإشارات الكنائية تعطي زخما للصورة التي تعبر عن فكرة تستنطق الذهن لإظهارها بمتخيل غارق في عوالم غامضة.

(1) المعجم: 2/ 240.

ومن قصيدة (وهج الظمأ) للشاعر (زهير زاهد) يتجسد مفهوم الصورة المتوهمة فيقول[1]: (أحذ الكامل)

لا تلهبي عينيك ساهرة

فلطالما أودى بــكِ الأرقُ

وتغافلي فالنجمُ منسكبٌ

في وهمكِ المخدورِ يــأتلقُ

وتلمسي الأوهامَ ظامئةً

حيرى يضجُّ بجنبكِ الــقلق

وخذي ظلام الليل متّسدا

بسكونه الرغباتُ تعــتنقُ

وتروحي وهج الجراح هوى

ولْينطفئ في عينكِ الأفقُ

شدي عليها شد مرتقبٍ

فبها إلى رؤياك منطلقُ

اعتمد الشاعر في نصه هذا على الصور الذهنية التي تتشكل عن طريقها رؤية فنية تتضح معالمها في أبعاد لوحته الفنية باستعمال الصور الشعرية التي تشكل بمجموعها تلك الرؤية وتلك الدلالة المركزية التي تستحوذ على مفاصل النص بأكمله، وينطلق الشاعر من الصورة الخيالية غير الممكنة المتمثلة بـ (أودى بك الأرق) ثم يذهب بخياله الجامح إلى الصور الغرائبية ومنها (النجم منسكب في وهمك المخدور، تلمسي الأوهام ظامئة حيرى، ظلام الليل متسدا، الرغبات تعتنق، ولينطفئ في عينك الأفق، إلى رؤياك منطلق) يذهب الشاعر في هذه الجمل الشعرية إلى ما يخرجها عن التصوير العقلي والمتخيل إلى التصوير المتوهم الغرائبي؛ ما يشي بتحقق مفهوم الصورة المتوهمة.

(1) المعجم: 2/ 448.

وتميزت قصيدة الشاعر (عارف الساعدي) (آتٍ) بمجموعة غير قليلة من الصور المتوهمة إذ قال فيها[1]: (البسيط)

آتٍ إليَّ وإنْ لفَّ الـــــسنينَ كرى

وإنْ غفا هاجسي في الريح أو عثرا

آتٍ وفي مقلـتي فجرٌ وفي شفتي

هذا الذي يغزل الأنـــــهار والشجرا

آتٍ لأزرع في أنفاســـــــها مقلا

كي يعلموا أنَّ شمس الجائعين ترى

آمنت بالوطن المذبوح فوق فمي

آمنتُ... آمنتُ حتـــــى قيل قد كفرا

وبعد أن ذبل الشـــلال في قمري

ودبَّ همسُ انطـــــفاءٍ فيه وانتشرا

وسال ليلٌ مفازات أســـــــاوره

إذ عينه غابـــــةٌ والجوع فيه عرى

نفضــتُ جرحي فأغراني تكبّره

واستيقظت شرفاتٌ قد غفتْ عُصُرا

اكتنز النص بمجموعة من الصور المتوهمة التي ترجم من خلالها فكرة ذلك الشاعر الحالم الذي يقبع داخل وطن مليء بالجراح لكنه لا يستطيع أن ينأى عنه، ويعبر من خلالها الشاعر عن انفعالات النفس الغارقة في الظلام، لكنه ينتظر أملا موعودا، وحين نتتبع القصيدة نجدها تهطل صورا متوهمة منذ بدايتها وحتى نهاية ما يمكن أن نعتقده من اكتمال الفكرة المبتناة على رؤية نفسية اجتماعية متضمنة علاقة الفرد بوطنه، فلو عددنا الصور الشعرية لرأيناها غريبة ومنفلتة عن رباط العقل وحتى القوة التخييلية، فالتخييل هنا هو السائد من خلال قوله (لف السنين كرى، غفا هاجسي في

(1) المعجم: 3/ 34 – 35.

الريح أو عثرا، في مقلتي فجر، أزرع في أنفاسها مقلا، المذبوح فوق فمي، ذبل الشلال في قمري، دب همس انطفاء، ليل مفازات أساوره، عينه غابة، نفضت جرحي وأغراني تكبره) فكل هذه الاستعارات تحيلنا إلى التأمل والتحليق مع هذه الصور إلى مساحات غير متناهية من اللامعقول، وما يتميز في هذا النص الزاخر بالصور المتوهمة أن المتلقي يحلق معها لكنه يبقى يترقب تلك النقطة المضيئة وهي ثيمة الوطن الذي ارتكزت عليه كل هذه الصور.

وفي هذا المستوى من التصوير الشعري يصور لنا الشاعر (محمود حسين موسى) حاله بصور شعرية متوهمة في قصيدته (أطلق جناحيك) فيقول[1]: (البسيط)

أيقظتَ جرحي، وجرحي بعد لم ينمِ

وجئت تسأل عن حزني وعن ألمي

فلات ســــــــاعة عوادٍ تشـاطرني

حزنا تأبـــــد من رأسي إلى قدمي

أوصدت بابي وأعلمت الجميع هنا

أن لا صـــديق سوى دوامة السأم

ورحتُ أمسك جذع الأرض أسألها

بأن تكـــف وتلـــغي دورة الشؤم

يسافر الصمتُ في أقفار ذاكرتي

ويغـــرق الزمن المعتوه بين دمي

ويمرق الموت كالمسعور أندهه

هل من لقاء فيغـتال السعال فمي

صور الشاعر باستدعائه خياله المنفلتَ حالة روحه المأساوية معبرا عن هروبه إلى عوالم الذات العميقة، متخذا صورا استعارية ألهبها الخيال لتصور رؤية الشاعر

(1) المعجم: 5/ 195.

السوداوية، فمنذ بداية المسار الشعري للقصيدة نجد تلك الصور غير الممكنة المتمثلة بقوله (أيقظت جرحي، وجرحي بعد لم ينم) فالبداية تشخيص لما هو محسوس، ثم يتدرج بالصور المتوهمة وكان مصداقها أن جعل السأم صديقه الوحيد، ويسأل جذع الأرض، وصور لنا سفر الصمت في أقفار ذاكرته وغرق الزمن المعتوه في دمه، وشبه الموتَ بالمجنون الذي يناديه ولا يسمعه حتى اغتال السعال فمه إشارة إلى كثرة ندائه من دون فائدة، وهذه الصور الاستعارية هي صور متوهمة ذهبت إلى الخيال الغارق في بحار الذهن.

ويسخر الشاعر (مجيد الموسوي) الصور الخيالية المتوهمة في قصيدته (تجليات موسى) إذ يقول[1]: (السريع)

من بللِ الفجر ارتوى شاعرٌ

مـــــهوِّمٌ في الأفقِ الطـالعِ

أغراهُ بالشوقِ خيالٌ سرى

وسوســـةُ النسمةِ للسامع

فاشتعلت في روحهِ لوعـةٌ

تقـــطرتْ من طرفه الدامع

وهكذا أسلـــــــمهُ حـلمُه

من شاسع البعدِ إلى شاسعِ

تمثل هذه الأبيات لوحة رثائية عصفت بها موجة من الصور الخيالية المتوهمة مما أسهمت في تحولها من الصورة البكائية إلى الصورة الحالمة، فمن خلال الصور التي جاء بها الشاعر ارتسمت لنا صورة ذلك المرثي كيف أنه ارتوى من بلل الفجر، وكيف أغراه خيال سرى وسوسة النسمة، وكيف اشتعلت في روحه لوعة، وكيف أسلمه الحلم من شاسع إلى شاسع، وهي صور ملأت أذهاننا بخيال متشتت؛ لأنها صور متوهمة انفلتت عن العقل والخيال المتزن.

(1) المعجم: 9/ 99.

تبين لنا من خلال ما طرحناه من مفهوم عن الصورة الذهنية أنها تأخذ بدلالتها التصور المرتبط بالذهن وتوصف بالمجردة، بعكس الحسية التي تكون مستمدة من الواقع المحسوس المادي، ولكن هذا لا ينفي أن يشترك الإدراك الذهني في تكوين الصور الذهنية والحسية فهناك ارتباط بينهما، وبما أن الخيال هو العنصر الجوهري في تكوين الصور الذهنية إلا أن قوته متفاوتة من شاعر لآخر ما جعلنا نقسم الصور الذهنية على هذا الأساس.

المبحث الثاني

الصورة الحسية

تشكل الحواس وسائل مهمة في تكوين الصور الشعرية بالاعتماد على عناصر الواقع المادي المحسوس، فهي "الوسائل التي تغذي ملكه التصور والخيال وتنقل إليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها"[1].

وقيل في تعريف الصورة الحسية: وهي الصورة التي يرتكز فيها الشاعر على حواسه الخمس لبث ما يريده من أفكاره الخاصة ورؤيتها الذاتية، معتمدا في ذلك على مجالات مختلفة منها: الحياة الإنسانية أو الطبيعية أو مجالات الحياة اليومية الأُخر[2].

والحديث عن الصورة الحسية حديث غير معتمد في رسم معالمها على ما هو واضح وغير مستوفٍ لشروط الصورة الفنية المائزة، إذ إن هذا الكلام: "لا يعني أن الصور المعتمدة على الحواس في رسم أبعادها وألوانها صور بسيطة أو تقريرية، فالدقة في اختيار مكونات الصور المميزة والقدرة على استشعار مواطن الجمال، وتفاعل كل ذلك مع الشعور والعاطفة تنقل تلك الصور إلى مصاف الصور الفنية الموحية"[3].

إن تأكيد الطابع الحسي للصورة الشعرية نابع من ماهيتها حتى وإن تكن صورة وهمية، والحواس أقدم صحبة للإنسان: النوع والفرد، وهي تمده بكل المعلومات تقريبا، وتهيئ للخيال مادة حركته ومبدأ انطلاقه[4].

ويبدو أن علاقة الحواس بماهية الإنسان، ووظيفتها من حيث كونها أداة في تهيئة الإدراك الذهني لخلق الصور الشعرية تمثل مبدأ من المبادئ الأساسية للصورة لكنها ليست

---

(1) بناء الصورة الفنية في البيان العربي، كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1، 1987م: 124.

(2) ينظر: الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الاموي، دلال هاشم كريم الكناني، رسالة ماجستير – جامعة بغداد - كلية الآداب - قسم اللغة العربية، 2009: 100.

(3) الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المربطين 540 هـ، أميمة محمد عبد العزيز ركابي، مجلة كلية التربية - جامعة عين شمس، العدد 25 - الجزء 3، 2019م: 151.

(4) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م: 30.

جوهرها، واللجوء إلى التعبير الحسي يعد وسيلة من وسائل تأثير الصورة، وهو ليس الوظيفة، هو أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس[1].

وللإدراك الحسي أثره الملحوظ في تشكيل الصور الشعرية، فإذا كان هذا الإدراك قويا، استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفا دقيقا مطابقا للواقع[2].

تنقسم الصور الحسية إلى (سمعية، بصرية، شمية، ذوقية، لمسية)، وقد تتداخل فيما بينها أي تدخل حاسة مكان أخرى فنيا ويسمى بتراسل الحواس.

أولا: الصورة السمعية

ترتكز هذه الصور على ما تستجلبه حاسة السمع من أصوات تشكلت في البيئة الخارجية، فضلا عما يدور في خلجات الشاعر، ويشكل الصمت أيضا لازمة من لوازم الأصوات.

ومما هو راكز في الذهن أن حاسة السمع أسبق من حيث التعامل مع الحواس على مختلف المجالات، وأكثر أهمية من حاسة البصر؛ لأنها (السمع): "تشتغل ليلًا ونهارا، وفي الظلام والنور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلافي النور"[3].

وترفد حاسة السمع ولوازمها الحس العام، بأصواتها المتدرجة التي يسمعها الشاعر ..، مبتدئا بالصمت، وهو الصوت السلبي، وصولا إلى أعلى الأصوات[4].

ولحاسة السمع وظيفة تكون أقرب إلى اشتغالات الذهن من الاشتغال الواقعي المادي؛ ذلك: "حاسة السمع أقلها مادية وأقواها استخداماً للرموز والإشارات العقلية"[5].

(1) ينظر: الصورة والبناء الشعري:32.
(2) ينظر: في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972م: 68.
(3) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م:13.
(4) ينظر: الصورة الاستعارية في شعر عبد الأمير الحصيري، الدكتور عمار سلمان عبيد العبيدي، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، (د.ط)، (د.ت):128.
(5) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984: 69.

وممن جسد هذه الصور الشاعر (أكرم الوتري) في قصيدته (العالم المجهد) من ذلك قوله[1]: (السريع)

كأنما عمـــــــري وأوهامه

قهقـــــــهةٌ في غرفةٍ خاليه

.

أسألُ نفسي حينَ أمضي بها:

أما لـــهذا الجهدِ من مقصدِ؟

وأنـصتَ المسمعُ في وحدتي

إلى لـــــهاث العالم المجهدِ

كأنـــــما يهمسُ في سيره:

إني مـــع الموتِ على موعدِ

اشتركت في هذه الأبيات مجموعة من العناصر الحسية الصوتية التي كونت صورا شعرية سمعية أسهمت في شحن ذهنية المتلقي، فالشاعر يشبه عمره المصحوب بالأوهام، بالقهقهة التي تظهر في غرفة خالية، وهنا إشارة إلى أن الشاعر عاش وحيدا غريبا، لا يسمع إلا الصدى، فالغرفة التي لا يسكنها الناس يكون فيها ارتداد الصوت واضحا، وكأن الشاعر هنا أسمع المتلقي قهقهة الزمن الذي سخر منه وهو قد وصل إلى نهاية الحياة، وعضدَ هذا المفهومَ قولُه (وأنصت المسمع في وحدتي، لهاث العالم، يهمس في سيره) فبهذا يكون الشاعر قد رسم لوحة حسية عبر من خلالها عن فكرة الوحدة والغربة.

ويوظف الشاعر (رشيد ياسين) حاسة السمع بذكر لوازم صوتية في قصيدته (أفكَّرتِ يومًا؟) قوله[2]: (الطويل)

أعودُ إلى بيتي فيـــجهش صمتُهُ

بوجهي، وتبكي فيه حتى المقاعدُ

---

(1) المعجم: 1/ 485.

(2) م .ن: 2/ 384.

ويســـــألني عن لهونا وضجيجنا

أفصلٌ طواه الدهر، أم هو عائد؟!

أليلايَ، هذا الصمت منكِ يريبُني

فماذا عســاها أن تكون المقاصد؟

شغلت لوازم حاسة السمع كل مفاصل هذه اللوحة الشعرية؛ فجاءت الصور السمعية متداخلة مثل قوله (يجهشُ صمته) فاستعار للصمت صفة الإجهاش فالصمت من لوازم الصوت وكذلك الإجهاش، ثم يستعير للمقاعد صفة صوتية وهي البكاء، ويأتي بصورة سمعية أخرى تشكلت من سؤال البيت للشاعر تمثلت بعبارة (لهونا وضجيجنا)، وأخيرا ينادي حبيبته أن صمتها يريبه، بإضفاء صفة الريبة للصمت، وبذلك تحقق عنده توظيف الأصوات عند تكوين الصور الشعرية السمعية.

وللشاعر (صباح عنوز) توظيف صوتي في قصيدته (ثلاثة أوقات للمطر الأرضي) قال فيها[1]:

غدا صوتُ المنادي يحرث الطرقاتْ

أومأتُ للهمسِ الكئيب أنِ انتحِرْ

عجنوا الصراخ بصبرنا

إذ ننفخ السر المهاجر بالعيون

أما المخاض

الصوت غادرهُ

المنادي لا يزال يفتش الأصوات عن ...

أما السفينةُ لا تزال

ترد لطمة صيحةِ الطوفان

(1) المعجم: 2/ 777

اكتنزت هذه القصيدة بمجموعة من الصور السمعية التي كان للأصوات ولوازمها العنصر الأساس في تكوينها وهي (صوت المنادي يحرث الطرقات، الهمس الكئيب، عجنوا الصراخ، ننفخ السر، المخاض الصوت غادره، يفتش الأصوات، لطمة صيحة الطوفان) كل هذه العبارات هي تشكلات للصور السمعية التي أراد من خلالها الشاعر أن يبث أفكاره التي تنقل فيها عبر محطات الحياة، مستعملا فيها الاستعارة التي أسهمت بانزياح النص إلى مساحات التشكيل الصوري المائز، موظفا كذلك الأساطير والموروثات الدينية، وقد اتحدت الصور السمعية مع التوظيفات الأخرى لتضفي على النص جمالية فنية.

ومن التوظيفات الأخرى للصور السمعية ما جاء عند الشاعر (عبد الأمير محسن) في قصيدته (ساعة الصفر) قال فيها[1]: (البسيط)

يا ساعةَ الصفرِ حانَ الوعدُ فاضـطربي

وهشّـــمي رأسَ جلاَّدي ومُغتصِبي

وحـــــــطمي كل من يـحيا على كذب

مـــا بارك الله يومـــــا دولةَ الكذب

ويـــــــــا رُبانا أفيقي من كَرى حُـلُم

ومزقي الـــــحزن بالألحان والطرب

تفاقم الصمتُ، دقّي إن مـــــن شربوا

دمع اليتـــامى لهم سمع من الخشب

لا ترهبي الليل، دقي، واصرخي غضبا

لا يولد الفجر إلا ســـــاعة الغضب

يا ساعةَ الصفرِ ملَّ الصوتُ في شفتي

وأرهقــتني سنينُ الخوفِ والسغبِ

وأهلنا كـــــجدارِ الثـــــــلجِ لو وثبتْ

(1) المعجم: 3/ 74.

فيــه الصخورُ فلم ينهض ولم يثبِ

ضاعت فلســـــطينُ منهم ثم تتبعها

كـــل البطاح، وهم في سكـــرة اللعب

شكلت مجموعة من الألفاظ التي تدل على الصوت ولوازمه القاعدة الأساسية للصورة السمعية ومنها (فاضطربي، بالألحان والطرب، تفاقم الصمتُ، دقي، لهم سمع من الخشب، دقي واصرخي غضبا، مل الصوت)، فالشاعر يخاطب ساعة الصفر التي تمثل المدة المنتظرة لنهوض الشعب العربي من أجل قضية فلسطين المغتصبة، ثم يخاطب الربى طالبا منها الاستيقاظ من النوم، ويأمرها أن تصرخ غضبا، ثم يعود إلى مناداة ساعة الصفر بأن الصوت قد ملَّ في شفته، وهي صورة استعارية حسية بأن جعل للصوت صفة الممل، وهي إشارة لليأس؛ ولأن أهله العرب كجدار الثلج الذي لو وثبت فيه الصخور لن يتحرك، وكل هذه الصور السمعية هي الجسر الذي نقل الشاعر منه فكرته وهي استنهاض الناس وشد الهمم من أجل قضية فلسطين.

وقال (عدي الحديثي) في قصيدة (دعوة خاصة جدا) يوظف الأصوات لتكوين صوره الشعرية[1]: (الخفيف)

فالمواويلُ في دمائي استقرّتْ

وتخـــــلّتْ عن صمتِها للجبالِ

وتمشتْ أصداؤها في السواقي

سابـــحاتٍ يعزِفنَ لحنَ الخيالِ

أعطى الشاعر في هذين البيتين شحنة استعارية للمواويل وهي من لوازم حاسة السمع، فجعلها تستقر في دمائه، وتتخلى عن صمتها، إذ إن الاستقرار والتخلي ليسا من صفات المعنويات، ثم أعطى للأصداء وهي من لوازم الصوت، صفة المشي والسباحة، والعزف، على سبيل الأنسنة، لتتشكل صوره الشعرية مستمدا إياه من الواقع الحسي الصوتي.

(1) المعجم: 3/ 596

وفي قصيدة (شوق) للشاعر (فيصل السعد) توظيف للنمط الحسي السمعي من ذلك قوله[1]: (الرمل)

في سمائي نجمةٌ لو ضحـــكتْ

غنت الدنيا حـــكايا العاشـــقين

فالـــــــمواويل التي تنـــشدها

ترجـــــع العمر إلى تلك السنين

يتبارى همسها مغْ همـــسها

خطـــــوةٌ تهفو وأخرى تستكين

وأنا لا شيء يرويني ســوى

صوتها المبحوح، يا ذاك الحنين!!

استعان الشاعر بالصوت وما يتبعه من لوازم ليعضد موضوعه الذي يبغي طرحه، فلكي يعبر عن شوقه، أعطى للنجمة صفة الضحك والإنشاد للتعبير عن حالة البهجة المبتغاة، ثم يأتي بصورة سمعية بجعل الهمس يتبارى على سبيل الاستعارة، ثم يجعل من صوت النجمة المبحوح رواءً لروحه مندهشا من رنينها، فهو بذلك رسم لوحته الصوتية وأشغل بذلك ذهن المتلقي حتى جعله متفاعلا مع الأصوات التي سمعها.

ومن قصيدة (أطلق جناحيك) للشاعر (محمود حسين موسى) يجسد فيها مضمون النمط الحسي الصوتي بقوله[2]: (البسيط)

يسافر الصمتُ في أقفار ذاكرتي

ويغرق الزمن المعتوه بين دمي

ويمرق الموت كالمسعور أندهه

هل من لقاء فيغتال السعال فمي

(1) المعجم: 4/ 167.

(2) م . ن: 5/ 195.

حتى تردد في جنبي صدى قلق

يكاد يهبط بي من عـــالمِ السدمِ

في هذه اللوحة الغامضة يجسد الشاعر المعنى الحقيقي للصور الشعرية الحسية السمعية؛ وذلك بتحريك الجملة التصويرية إلى مديات واسعة من التصوير الغرائبي، الذي أسهم في تحريك ذهن المتلقي، فهو قد تعامل تعاملا حسيا بجعل الصمت يسافر إلى أقفار الذاكرة وهي صورة استعارية غامضة، وحين يشبه الموت بالمجنون الذي يندهه فلا يجيبه، ويغتال السعال فمه ترتسم لنا صورة حسية عميقة الدلالة، ثم يستمر باستجلاب الصور السمعية بأن جعل للقلق صدى يتردد في جنبه، على سبيل الاستعارة، فهذه الصور كلها جعلت من النص نصا متقنا مائزا حمل دلالات عميقة من حيث تصوير الواقع عن طريق الأنماط السمعية.

ثانيا: الصورة البصرية.

وهي التي تعتمد حاسة البصر في نقل الواقع الخارجي إلى الذهن من أجل تكوين الصور الشعرية، فيكون اعتماده كله عليها في تجسيد المعنى وتركيز الدلالة، فحاسة البصر هي أكثر الحواس التي تخاطبها الصورة [1].

وعلى ما يبدو أن الصورة البصرية تشكل أكثر حضورا واستثارة بين الصور الحسية[2].

وتعتمد الصورة البصرية أكثر ما تعتمد على الألوان؛ ذلك لأن اللون: "أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم"[3].

ويؤدي اللون دورا كبيرا في بث الروح في الصورة الشعرية من خلال ما يمتلكه من عناصر مميزة، ولم يكن دوره من حيث الزمن حديثا: "إذ ارتبط دور اللون في الصورة الشعرية عند

(1) ينظر: الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المربطين 540 هـ: 151.

(2) ينظر: الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963 م:69.

(3) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م: 127.

القدماء بالشكل والهيئة الحاضرة في مجال وصف الأشياء، وتجسيم المعنوي، وبث الحياة في الجوامد بطرق التشبيه والاستعارة والتمثيل في شكل صورة بصرية"[1].

وممن وظف النمط البصري في أشعاره الشاعر (إبراهيم العاتي) في قصيدته (رؤيا) قال منها[2]: (الطويل)

فمــن رحِمِ المأســاةِ يولــدُ حرفُه

نديًّا يضيءُ النفسَ في وحشةِ المسرى

ويجــلو ظلامَ الكونِ بارقُ ضوئهِ

وفي الحــالكاتِ الســودِ ترقَبُــهُ بدرا

هو الشعرُ ما أسرجتُهُ من قريحةٍ

ولكـــــنه قلـــــبٌ أقطِّـــعُه شطرا

اشتغل الشاعر من خلال هذه الأبيات على بيان مفهوم الشعر ذلك الشيء الذي يخرج حرفه من رحم المأساة، ليؤكد فكرة أن الإبداع الشعري هو تزاحم العواطف نتيجة الأحزان والآلام، ولكن على الرغم من تلك المعاناة يخرج نديا يضيء النفس، أي إن الشعر يعد المتنفس الحيوي للنفس المحرومة، فالشاعر هنا استعمل الصورة اللونية التي تمثل ثنائية ضدية، فدلالة المأساة وهو السواد يقابله البياض وهو دلالة الضياء، ويكمل الشاعر تكوينه للصور البصرية بأن أعطى لبريق ضوء الشعر وظيفة إجلاء الظلام، فهو البدر في الحالكات السود ليؤكد مرة أخرى ما للشعر من مهمة لتسلية القلب المهموم.

وفي قصيدة (عد إلى القلب) وظف الشاعر (حسين الصالح) الصورة الحسية البصرية لبيان فكرته إذ قال[3]:

---

(1) الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، يوسف حسن نوفل، دار المعارف – القاهرة: 13.

(2) المعجم: 1/ 112.

(3) م . ن: 2/ 139.

عد إلى القلب الذي أوشك أن ينساك

للنهر الذي يغرق

للأرض التي ضيعها الناس وضاعت في

الخراب

عد إلى القلب بهيا

أبيضا مثل شهاب

طارفي صيف مضى

قبل سنين

ثم هاج السحر في عينيه قنديلا

وغاب!

يتخذ الشاعر في هذه الأشطر عنصر الطلب الممزوج بلهفة الانتظار والاشتياق لمخاطَبه، فيطلب منه العودة إلى قلبه الذي تعب حتى إنه أوشك على نسيانه، ويرسم صورة بصرية سوداء للنهر الذي يغرق وللأرض الضائعة بدلالة الخراب الذي يعطي الحالة السوداوية، لكنه يستعيد آماله بأن يكون محبوبه بهيا أبيض كالشهاب حين عودته، ثم يكمل صورته اللونية المتمثلة بما يبعثه القنديل من دلالة.

وممن وظف الصور البصرية وخصوصا اللون الأسود بدلالاته الشاعر (رشيد مجيد) من قصيدته (الساعة الأخيرة) فقال[1]:

هيهات تلتئم الجراح .

فإذا انزوت أحلامنا الخضراء واستهوت

لياليَنا السهر ،

وتـثـاقلت أيامُنا ..سوداء شاحبة الصور

(1) المعجم: 2/ 383.

وعرفت ألاَّ نلتقي ،

وبأن قصة حبنا ، ألقى الستار على نهايتها القدْر

فلربما تنسيك أحداث ..

الليالي من أنا

أو ربما تصحو الجراحات التي ..

أغمضتهن على نهاية حبنا

يشغل اللون الأسود المساحة الأكبر في مسارات الصور الشعرية في هذا النص، إذ إن الشاعر يركز على السوداوية التي تعج بها روحه، فهو يبين استحالة التئام جراحاته، ويشرع ببيان حالة الصراع مع الحبيب، ويسند هذا قوله (انزوت أحلامنا الخضراء، استهوت لياليا السهر، سوداء شاحبة الصور، ألقى الستار، الليالي، أغمضتهن) ويشترط الشاعر أن أحداث الليالي ستنسي حبيبه من يكون، أو تنتهي قصة حبهما إذا انزوت الأحلام الخضراء كناية عن ذهاب أيام الهناء؛ فدلالة اللون الأخضر هنا دلالة سلبية أكدها الاستعمال داخل السياق، وينساه إذا صارت الأيام سوداء شاحبة، وأن قصة حبهما ألقى القدرُ على نهايتها الستارَ.

ومن الصور الحسية البصرية ما جاء في قصيدة (وقفة على الأطلال) للشاعر (عبد الحليم اللاوند) قال فيها[1]: (البسيط)

يا صورة الأمسِ ما حالتْ نضــارتها

لما استحالت به الأحجارُ محض هبا

تظـــــــــل براقة الألوان ضــاحيةً

كأنـــــها الفجرُ غشـــــاهُ الدجى فأبى

تضيء ما اسودَّ من ظل السنينَ به

وتمـــلأ القلب تصـــــخابا ومضطربا

تطفو وترســـــبُ لكن غير شائهة

كأنها البرقُ جلى في الــدجى السـحبا

(1) المعجم: 3/ 101.

يتكئ الشاعر في هذه الأبيات على دلالة اللون الأبيض المتمثلة بالكلمات (نضارتها، ضاحية، كأنها الفجر، تضيء، كأنها البرق جلى) فهو ذلك الشاعر الذي نأى عن دياره فظل يحن إليها، ويبدو أنه نظر إليها بعينه أو رسم لوحة بصرية بخياله، فيشبهها بالفجر الذي أبى أن يغطيه الظلام، وهي التي تضيء السنين السوداء، ويشبهها بالبرق الذي أظهر بسناه السحب. فنلحظ أن الشاعر رسم لوحة حسية ترى بالعين عاملا فيها خياله في تعضيد جمالية الصور الشعرية.

وللشاعر (قاسم البدر) توظيف للصورة البصرية التي اعتمد الألوان في تكوينها في قصيدة (كأس الأحبة) قال فيها[1]: (أحذّ الكامل)

يا شـــــعرُ أنتَ مضاءُ ثائرةٍ

والرايةُ الخضـــــــراءُ والجنذُ

فمداكَ إن عز الظهير مرابعٌ

خضـــــراءُ يبسمُ فوقها الوَردُ

أحلامي البيضاءُ جئتُ أزفها

فجرا إذا ما الدهرُ يسودُّ

قدستُهُ أملا يمدُّ شعاعهُ

فرحا ويشرقُ حيثما يبدو

يبدأ الشاعر لوحتهُ المطرزة بالألوان بتشبيه الشعر بقوة الثائرة وشدتها، وبالراية الخضراء كناية عن التجدد والحيوية والنقاء، ويكرر وصفه للشعر بالمرابع الخضراء التي تكون سندا حين يشح السند والظهير، والتي ابتسم الورد فوقها على سبيل استعارة الابتسامة للورد، ثم ينتقل إلى أنسنة المعنويات؛ فقد أنسن الأحلام التي أضفى عليها اللون الأبيض كناية عن النقاء، فجعلها عروسا جاء يزفها فجرا في زمن أسود، وينتهي بهذه اللوحة الفنية بأن أتى بما للون الأبيض من دلالات تمثلت بالأمل، والشعاع، والفرح، والإشراق، وكل هذه الصور البصرية كانت القاعدة لنقل أفكار الشاعر التي تمثلت بالتفاؤل والحياة.

(1) المعجم: 4/ 181.

ويرسم الشاعر (أنمار الجراح) لوحة فنية غزلية معتمدا على ما رأته عيناه في قصيدة (حورية الفرس) قال فيها[1]: (الكامل)

حسبي رأيتُ الماءَ وهو يمرُّ في

جيـــــدٍ كعنقِ زُجـــاجةٍ يتلالا

نضحتْ رحيقا والخدودُ تورّدتْ

حمراءَ إذ عرقـــتْ تفوحُ جمالا

يرسم الشاعر لوحة بصرية كان المشهد فيها لفتاة شربت الماء وكان الماء يمر في جيدها كعنق الزجاجة المتلالي، ثم نضحت رحيقا، وأخذت خدودها بالاحمرار بعد تعرقها، وهي لوحة حسية كان للعين واللون الدور البارز في تكوين تلك الصور التي تلقي بظلالها على ذهن المتلقي ليتفاعل معها ذهنيا.

ثالثا: الصورة الذوقية

وهي الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق، والذوق: حاسة مباشرة: "يتم بواسطة اللسان الذي يتأثر بالحلو والمالح والحامض والمر، ويتم ذلك بواسطة التلامس المباشر بين اللسان والأشياء المراد تذوقها خاصة مقدمة اللسان وترتبط حاسة الذوق تلك ارتباطا شديدا بحاسة الشم"[2] بفعل لوازم الذوق أي كل فعل يكون اللسان هو الفاعل الرئيسي فيه مثل الأكل والشرب.

(1) المعجم: 8/ 168.

(2) القوى العقلية الحواس الخمس، مايكل هاينز، ترجمة: عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2009م: 13 – 14.

ومثال ذلك في الصورة الحسية ما جاء على لسان قلم الشاعر (إبراهيم عاتي) بقوله في قصيدة (رؤيا)[1]: **(الطويل)**

هو الشعر عنوان الحياةِ إذا خبا

فجل حياة المرءِ أن يبلغ القبرا

وفي وهج الإبداع تسكبُ مهجةً

لكي ترتوي من ريها مهجٌ حرّى

في معرض حديثه عن الشعر يضفي عليه صفة السكب، بأن جعل الشعر يسكبُ مهجة على سبيل الاستعارة، وهذه المهجة ترتوي من ريها مهج أخرُ، فهو أعطى لازمة من لوازم التذوق وهي (ترتوي) فالإرواء يكون عن طريق الفم.

ومن الشعراء الذين وظفوا الصور الذوقية (أبو عمار النجفي) في قصيدته (عتاب مع الوطن)[2]: (الكامل)

فأنـــا متيــمُك الذي لم يرتـــــشِفْ إلا بعــذبك وهو شـــــهدُ شرابي

تمثلت الصورة الشعرية الذوقية بالفعل (يرتشف) الذي وظفه الشاعر للتعبير عن إظهار حبه للوطن، فهو لم يرتشف إلا بعذبه، الذي شبهه بالشهد لطعمه العذب.

ويوظف الشاعر (خلدون جاويد) النمط الحسي التذوقي في قصيدته (شظف) إذ قال فيها[3]: (الكامل)

كم ذاق من كاسات عيني مخلبٌ

واستـــافهنَّ منادمٌ ومعــاقرُ

حتى إذا عاتبـــــتُهم بمحاجري

---

(1) المعجم: 1/ 112.
(2) م . ن: 1/ 195.
(3) م . ن: 2/ 286.

شربوا بقايا دمعهنَّ وغادروا

كون الشاعر صوره الشعرية في هذين البيتين عن طريق إدخال المحسوس في إطار استعاري، فقد استعار للمخلب صفة التذوق حين يذوق كاسات الشاعر، ثم يعطي صورة حسية أخرى تمثلت بالمنادم والمعاقر اللذين يشمان كاسات عين الشاعر، ثم رسم صورة المعاقر والمنادم حين يشربان بقايا دمع المحاجر، وهو بذلك أعطى صورا حسية اعتمد على الذوق وما يلازمه.

وفي قصيدة (دفاع عن ديك الجن) للشاعر (صادق الجلاد) توظيف حسي ذوقي قال فيها[1]: (الكامل)

عانيتَ ما عانيتَ من ألمِ الهوى

ورضعـــتَ ضرعَ عذابهِ الفوّارِ

تجسدت في هذا البيت صورة لمعاناة ديك الجن ذلك الشاعر الذي يمثل الشاعر نفسه فهو المتحدث بلسانه، وذلك بتكوين صورة حسية كانت الأنسنة العنصر الفعال فيها، فليس للألم ضرع حتى يرضع الشاعر منه، لكنه أراد المبالغة في وصف المعاناة، وأكد ذلك بأن وصف الضرع بالفوار لشدة حمله للألم.

والشاعر (عبد المنعم حمندي) يوظف حاسة الذوق في رسم صوره الشعرية في قصيدة (عينان من عقرب وغراب) قال[2]:

يبابٌ

يبابٌ

يبابٌ.. لبسنا اليبابْ

مضغناهُ دهرًا

(1) المعجم: 2/ 723.
(2) م .ن: 3/ 512.

شربناهُ عمرًا

وعشناه حتى..

وحتى بمحض الأسى

ظل يرنو إلينا بعينين من عقرب وغرابْ

أكد الشاعر فكرته السوداوية عن طريق صور حسية استعمل الذوق بتراكيب استعارية غامضة، فكيف لليباب أن يُمضغ، ويُشربَ، لكن الشاعر أراد أن تكون لوازم الذوق التي هي نمط حسي مضمارا فنيا لأجل تكوين صور شعرية متميزة.

ومن توظيفات الصورة الحسية الذوقية قول الشاعر (منعم الشويلي) في قصيدة (الليث الكليم)[1]: (الكامل)

حوّاءُ ما زال الفؤادُ مرابطا

يجترُّ أمسَ الذكرياتِ ويهضمُ

استعار الشاعر صفة حسية للفؤاد وهي الاجترار إذ إنها من لوازم حاسة الذوق، ليشكل صورة شعرية متداخلة فليس للفؤاد أن يجتر، وليس للأمسِ أن يُجترَّ، لكن الشاعر جعل من هذه الصفة الحسية جسر عبور لبث فكرته المبنية على استجلاب الماضي الحزين.

رابعا: الصورة الشمية.

وهي الصورة التي يكونها الشاعر معتمدا على ما يمكن شمه من روائح عن طريق حاسة الشم ولوازمها.

(1) المعجم: 9/ 299.

من ذلك قول الشاعر (زاهد محمد زهدي) مكونا صورة حسية في قصيدته (شياطين الشعراء)[1]: (الكامل)

عيناي ترقبُ أن يُطلَّ من الدجى

فـــــــجر العراق معطَّر الأردانِ

ألقَ السنا عذبَ النسيمِ يهزُّ أعـ

طـــــــافَ النخيلِ برقّةٍ وحنـانِ

وينثُّ عطرا في (الفراتِ ودجلةٍ)

فيهبُّ فوَّاحـــــــا على الشطآنِ

نتلمس في هذه الأبيات استحضار الشاعر لمظاهر الصورة الحسية الشمية من خلال استعماله لمفردات حسية مثل (معطر الأردانِ، عذب النسيم، ينثُّ عطرا، فيهبّ فواحا) وهذه التراكيب اللغوية هي متأتية من عنصر الشم. فالشاعر يريد أن يطل فجر العراق معطر الأردان، مضفيا عليه صفة الإطلالة، وأعطاه صفة التعطير أي أضاف المحسوس للمجرد، على سبيل التشخيص، ما أسهم بخلق صورة شمية متميزة.

وممن وظف العنصر الحسي الشمي الشاعر (سالم الخباز) في قصيدة (عيناك) قال فيها[2]: (البسيط)

لم ألقَ عطرا بهذا الكونِ يُنعشني

إلا وجدتُ شذاهُ منكِ في العنقِ

اعتمد الشاعر في هذا البيت على ما يمكن أن يدخل عبر حاسة الشم وهو العطر، إذ رسم صورة مفادها أن كل عطر ينعشه في هذا الكون، يكون شذاه في عنق حبيبته، وهو بذلك أعطى وصفا حسيا لها ليبين مدى جمالها حتى إن كل عطور الكون اجتمع فيها وهذه مبالغة في وصف مفاتن المحبوب لا يفعلها إلا الشعراءُ.

(1) المعجم: 2/ 422.
(2) م . ن: 2/ 467.

ومن قصيدة (حرقة النور) للشاعر (صبري مسلم) نجد توظيفا حسيا لعنصر الصورة الشمية وذلك بقوله[1]: (الخفيف)

لا أرى في الحيـــــــاةِ إلا طيوفا

لحبـــــيبي تبدو كنـــفح العطورِ

في صفاءِ السماءِ في الزهرِ غضا

في نسيم الصـــــبا وشدو الطيورِ

بعدَ أنْ طُهّرَ الـــــــهوى بـدموعي

فهْوَ أنـــقى من الضـــــيا والعبيرِ

تلك كـــــــانت رؤاي تقطرُ شوقا

لعبيرِ الـــــهوى النقيِّ الطـــهورِ

جسد الشاعر في هذه الأبيات نمط الصورة الشمية من خلال استعماله لمفردات تكون حاسة الشم هي الأساس فيها، فقد شبه طيوفَ حبيبه بنفح العطور وهي صورة تشبيهية معتمدة على الثيمة الحسية، من ذلك قوله (نسيم الصبا، العبير، لعبير الهوى) كل هذه مفردات حسية اشتغلت في تكوين الصور الشعرية.

وقول الشاعرة (عاتكة الخزرجي) في قصيدة (قبل الرحيل) مستعملة هذه الصورة الشمية[2]: (الكامل)

ويضوعُ نشرُكِ في النسيمِ كأنما

سرُّ الحـــــياةِ مضوعٌ بشذاكِ

من خلال هذه اللوحة التشبيهية نجد أن الشاعرة اعتمدت النمط الحسي الشمي المرتبط بما هو ذهني، وذلك بتشبيهها ريح بغداد الطيبة وهي تنتشر في النسيم مثلما يصبح سرُّ الحياةِ كله قد ضاعَ وانتشر عطره من عطرها الفواح، فبدت هذه الحاسة كأنها حلقة وصلٍ بين ما هو

(1) المعجم: 2/ 791.

(2) م .ن: 3/ 15.

حسي وما هو ذهني، فأخذت الفكر إلى مدى من استحضار صور المدينة التي تميزت بجمالها، فنحنُ قد ارتسمت لنا صور حسية لم نكن قد رسمناها لولا أن خلقها لنا الشاعر.

ويعطي الشاعر (عبد الأمير الورد) الصورة الشمية في قصيدته (المعهدان: الآداب وعكاظ) قال فيها[1]: (البسيط)

وظل عطرٌ غفا حتى أتتهُ صبا

من حســـــرتي فإذا أطيابهُ جُدُدُ

عمد الشاعر في هذا البيت على أنسنة المحسوس وهو العطر وذلك بإعطائه صفة النوم، إذ يخبر بأن العطر ظل غافيا حتى أتته ريح من حسرته لكنَّ هذه الريح وإن كانت متأتية من الحسرة إلا أنها بثتْ في العطر طيبا ما جعلته متجددا، إشارة إلى أن الشاعر يريد أن ينبئ بأنه يحمل روحا تفاؤلية تبعث الأمل في النفوس.

وفي المضمون نفسه يصور لنا الشاعر (محمد بهجة الأثري) طبيعة لبنان في قصيدته (لبنان.. فردوس وجحيم) بقوله[2]: (الطويل)

وفوح الشذا، في ناسم الريح، فاغمٌ

به من رفيـــف الوارقاتِ ظـــلالُ

يـــــلامسُ رياهُ الأنوفَ، فتنـــتشي

وتربو قـــــــلوبٌ سامـــهنَّ هُزالُ

يصف الشاعر ما موجود من مشمومات في هذه الطبيعة، فيصف فوح الشذا في ناسم الريح بأنه فاغم: أي مليء بالرائحة الطيبة [3]، وهي صورة حسية شمية اكتسبت حيويتها من

(1) المعجم: 3/ 72.
(2) م . ن: 4/ 565.
(3) ينظر: لسان العرب مادة (فغم): 10/ 295.

الطبيعة الخارجية، ويكمل هذه الصورة بأن للشذا ظلالا تأتي من حسنِ الأشجار ونضارتها، وهذا الشذا يلامس رياه الأنوف، وفي هذا إشارة واضحة للصورة الشمية، رغم أن هناكَ تحولا في تكوين الصورة؛ إذ جعل الشاعر ريًّا للشذا وهذا ما أكسبه دلالة تصويرية إضافية ينتقل فيها التصوير من النمط الشمي إلى النمط اللمسي والذوقي مع بقاء الثيمة الأساسية وهي الاشتغال الحسي الشمي، فبهذه الملامسة تنتشي قلوبٌ وتربو بعد أن أصابها الهزال، وبذلك تتحقق القيمة الفنية العالية في الصورة الشعرية الشمية.

ويأتي الشاعر (محمد جواد الغبان) ليترجم لنا الصورة الشمية في قصيدته (الهوى والشباب) بقوله[1]: (الخفيف)

أنا بالشعرِ صغتُ أحلى عقودي

وبـــــأبياته نظمتُ جـــماني

ولديه سكبتُ من عطرِ روحي

وعليـــــهِ نثرتُ من ريحاني

في ليالٍ معــطراتِ الحواشي

لم يزلْ طيبُـــــها على أردانـي

يشتغل الشاعر في هذه الأبيات على تهيئة الصور بالتفاعل مع البيئة المشمومة، ليعبر عما بداخله من أفكار كان الشعرُ محورَها، فهو الذي سكب عنده عطرَ روحهِ ونثر عليه من ريحانه، فيبدو أن الشاعر هنا قلب معادلة أن يكون التأثر بالمحسوس أو بالمجرد، فجعل نفسه هو المؤثر، وأضفى على نفسه صفات التأثير، ثم إنه يصف الزمن الذي حدثت فيه عملية السكب والنثر، وهو الليالي المعطرات التي لم يزل طيبها على أردانه في إشارة إلى بقاء نشوتها عالقا في أردانه لما فيها من أنس وجمال.

(1) المعجم: 4/ 576.

خامسا: الصورة اللمسية

وهي الصور التي تعتمد على ما تفعله حاسة اللمس تجاه المحسوسات، بتعاملها مع اللين والصلب والخشن وغيرها، وقد تقوم بذلك لوازم حاسة اللمس من أفعال وأسماء، لتشكل الصور الشعرية اللمسية.

وممن ترجم هذا المنظور الشاعر (أبو عمار النجفي) في قصيدته (عتاب مع الوطن) بقوله[1]: (الكامل)

فلكم دعوتُك في الليالي ساهرًا

وحملتُ طيفَكَ والهوى محرابي

فـــــــــإلام أبقى هكذا متغربا

وإلام أطـــــرق موصدَ الأبوابِ

سأظلُّ أطرقُ سمعهُ حتى أرى

أيمَـــلُّ من عتبي وردِّ جوابي؟

وظف الشاعر ما يقترن بحاسة اللمس من أفعال ليشكل عن طريقها صوره شعرية، فالفعل (حمل) استعمله استعمالا حسيا مرتبطا بما هو ذهني خيالي، إذ جسد المعنويات فجعل للطيف جسدا وحمله، وهو بذلك أراد بثَّ فكرته المتعلقة بحب الوطن، واستعمل أفعالا متعلقة بحاسة اللمس ليكمل فكرته، فهو المتسائل عن طول غربته ومتى يكف عن طرق الأبواب الموصدة، ثم يقر بأنه سيبقى طارقا للأبواب حتى يرى ملل الوطن من طرقه.

وقول الشاعر (أحمد حميد عباس) في تكوين الصور اللمسية في قصيدة (سياحة في عمق الجرح)[2]: (المتقارب)

نذيب القلوبَ هوى في يديك

(1) المعجم: 1/ 195.
(2) م .ن: 1/ 298.

لما قد وهبتَ عطاء حسابا

ونستلُّ من والهاتِ النفوسِ

لعينيكِ أفقا يشب التهابا

عملت الاستعارة هنا في هذين البيتين على شحن النص بفنية عالية، ما جعله يؤسس لعملية تصويرية يتفاعل فيها الحسي بالمجرد، ولكن الاشتغال الأساسي هو الاشتغال الحسي، فعملية الإذابة والاستلال من لوازم حاسة اللمس، لكن توظيفها كان في إطار استعاري ما جعل الصورة تذهب إلى مدى ذهني؛ لأن الصورة ينبغي أن تكون قد كسرت قيود الرتابة والتقريرية، وبهذه الصورة قد بلغ الشاعر مبتغاه في التعبير عن فكرته المتعلقة بالإطار الغزلي.

ومثل هذه الصورة الشاعر (حامد عبد الصمد البصري) في قصيدته (إشارات) قال فيها[1]:

في المدى

سورةٌ للغيوم

بعثتْ يدها

تسحبُ القلبَ

تحملني زهرةً للنجوم

شكلت هذه المقطوعة لوحة فنية حسية صور لنا الشاعر فيها صورا حسية تتطلب تحريكا ذهنيا، فجعلنا نشاهد منظرا في حاسة اللمس لعبت دورا من خلال ما فعلتهُ سَورة الغيوم حين بعثتْ يدها تسحب قلب الشاعر ثم تحمله كزهرةٍ إلى النجوم، وبهذا تكون الحاسة اللمسية قد وُظِّفت بأدوات متقنة لتكوّن الصورة الشعرية الباعثة في أذهان المتلقي شحنة تصويريا يتفاعل معها حسيا وذهنيا.

(1) المعجم: 2/ 29.

ومن ذلك ما قاله الشاعر (زاهد محمد زهدي) في قصيدته (شياطين الشعراء) موظفا لوازم حاسة اللمس[1]: (الكامل)

أنا في همومِ الناسِ أغمسُ ريشتي

وأصـــــــوغُ من نبضاتهم ألحاني

ما كـــــــنت مداح الطغاة ولا انثنى

شـــــــعري ليمسح جبهة الطغيانِ

استعمل الشاعر المضمون الحسي وذلك من خلال أفعال متعلقة بالحاسة اللمسية، وهي (أغمس، وأصوغ، ليمسح) وهنا جاءت الصورة بإطار استعاري حتى تبتعد عن التقريرية في الصياغة، فكيف له أن يغمس ريشته بهموم الناس بل في ذلك إشارة إلى تفاعله مع مجتمعه المتعب الذي أتعبته الهموم حتى إنه يصوغ ألحانه من تلك الهموم، ولم يكن مداحا للطغاة ولم ينثنِ شعره ليمسح جبهتهم، وهو بذلك وظف المحسوس اللمسي ليوصل فكرة الرفض رفض الظلم والدعوة إلى مجابهته.

وترجم الصورة اللمسية بإطارٍ تصويري فني الشاعر (سعدون البهادلي) في قصيدته (شقَّ التراب) قال فيها[2]: (البسيط)

شقَّ الترابَ وطُفْ في الأرضِ ثانيةً

وعانقِ الريحَ رغمَ الصمتِ والصَّفَدِ

واكسر حصارَ الليالي ربما هرمتْ

بكَ الســـــنونَ فلم تنقص ولم تزدِ

ارتكز هذان البيتان على شحن اللوحة الفنية بالأفعال التي من شأنها أن تهيئ قاعدة الانطلاق إلى تكوين صور هيأت لها الأفعال الحسية بقوله (شقّ، وطفْ، وعانقْ، واكسر،) فهذه الأفعال هي من لوازم حاسة اللمس؛ لأن كل هذه الأفعال تتطلب اشتغالا يدويا، وبذلك يكون الشاعر قد وصل إلى تحقيق غايته من فكرته التي تمثلت برفع الهمم من أجل تحقيق المراد والانطلاق إلى بناء الحياة العزيزة.

---

(1) المعجم: 2/ 422.
(2) م . ن: 2/ 518.

وفي قصيدة (قصة يوسف) للشاعر (رعد موسى الدخيلي) ترجمة للصور الحسية اللمسية إذ قال[1]: (الطويل)

سقتني الحياة الضيم حين تقطّعتْ

كأوتار قيـــــــثارٍ تعافُ وتَعزفُ

فواريتُ حبي في التراب خــمائلا

ومنـــــها إلى الآن الأنامل تقطف

تسربِلُنا الأكـــــــفانُ طولَ حياتنا

هي اللغةُ البيضاءُ والبوحُ مقرفُ

ألـــــملمُ دمعـــي في يديَّ..أكفكفُ

وأترعُ كـــــأس السم وهو مهففُ

أتت نسمةُ الأقدارِ تحملُ جثتي

بجلبابها الطيني، وهي ترفرفُ

أسهمت مجموعة من اللوازم اللمسية في تهيئة المسار التصويري الذي اشتغل عليه الشاعر لطرح موضوعه الذي بث فيه همومه وبين رؤيته السوداوية تجاه الحياة، فقوله (سقتني، فواريت، تقطف، تسربلنا، ألملم، تحمل جثتي) كل هذه القرائن اللفظية هي بمثابة تمظهرات أسهمت في تشكل الصورة الشعرية اللمسية، فضلا عن تداخلها مع بعض الدلالات الحسية والذهنية الأخرى، التي اشتركت جميعها لتعطي حالة شعورية وجدانية تقوم على إلهاب الذات الشاعرة.

(1) المعجم: 8/ 369

تراسل الحواس

لا تقتصر المدركات الحسية في الاشتغال التصويري على أداء ثابت ولا تسير كل واحدة بمعزل عن الأخرى، إذ لا يمكن أن يحدد مسارها، بل يمكنها بفضل ما تمتلكه من خصائص أن تتفاعل مع بعضها أو تشترك فيما بينها وأن تأخذ بعضها دور البعض الآخر في عملية تكوين الصور الشعرية، وليس للذهن نأي عن هذه العملية التبادلية؛ فهو القاعدة التي تنقل لها الحواس ما هو خارجي لتتشكل عندها تلك الصور.

وعرفت هذه الظاهرة بأنها: "وصفُ مدركاتِ كل حاسة من الحواس بصفاتِ مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعاتِ ألوانا، وتصير المشموماتُ أنغاما، وتصبح المرئياتُ عاطرة"[1]، وهي: "وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عني بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية"[2].

وقيل: "إن هذه لها القدرة على أن تعيد للغة بهاءها وللصور الناتجة عنها ألقها الدائم المحمل بالدلالات، التي يثيرها اجتماع بعض الحواس وهي تترصد ظاهرة واحدة يحاول الشاعر تقديمها عن طريق اثنين أو أكثر من الحواس، بدلا من حاسة واحدة، حرصا على تكثيف الوعي بها، وتعميق الإحساس بجوهرها" [3].

وعبر عنها الدكتور عناد غزوان بأنها عملية: "إلغاء الفروق الوظيفية بين الحواس الإنسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين وأكثر" [4].

فتراسل الحواس في هذه الحال: "يقتضي وجود حاستين أو أكثر، يعمد المنشئ إلى خلع صفة إحداهما على الأخرى، فكأنها ترسل ما أدركته بنفسها – وهو ليس من وظيفتها – إلى الأخرى – وهو من وظيفتها-" [5].

---

(1) النقد الأدبي الحديث: 395.

(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، ط4، 2002م: 78.

(3) الصورة الاستعارية في شعر عبد الأمير الحصيري:152.

(4) أصداء، دراسات أدبية نقدية، عناد غزوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م: 176.

(5) نظرية تراسل الحواس (الأصول – الأنماط – الإجراء)، الدكتور أمجد حميد عبد الله، دار ومكتبة البصائر، بيروت – لبنان، ط1، 1431هـ - 2010م: 16.

وهذه الظاهرة أيضا: "من أبرز الوسائل التي تسهم في ترصين البناء الفني للقصيدة وتقوية روابطها لإنتاج طاقات تعبيرية وجمالية تزيد من الرؤية الشعرية. وتكسب العبارة وضعا خاصا في سياق القصيدة"[1].

ويقول الدكتور أمجد حميد عبد الله عن هذه الظاهرة بعد أن يسند الأسبقية في ظهوره إلى البيئة العربية: "أما تراسل الحواس في بيئته العربية الأصلية وامتدادها الطبيعي الحديث فهو يسعى إلى التعبير عن الغريب واللامألوف بتقريبه إلى المألوف وجعله مستساغا طيّعا للذة الدهشة، ومستجيبا لتعجيب الغرائبية بما لا يجعله غائبا عن الفهم منفرا للنفوس، بل حاضرا ولكنه بعيد تجري محاولة تقريبه، إذ لابد من أن يحمل الشعر أملا في الوصول من أجل متعة الوصول"[2].

ولسنا بصدد التأصيل لهذه الظاهرة فهي قد أشبعت تنظيرا من قبل الكتاب والنقاد، واشتغل عليها كثير من الشعراء لا سيما في العصر الحديث، وفي معجمنا من اشتغل على هذه الظاهرة سنتناوله في الآتي.

من ذلك قول الشاعر (إبراهيم العاتي) في قصيدة (رؤيا) قوله[3]:

شعاعٌ من التاريخ يحملهُ ذكرى (الطويل)

وفيضٌ من الرؤيا يخطُّ به سِفرا

ولـــحنٌ سمــاويٌّ يعانقُ روحَه

فينشرُ في أرجائها الفنَّ والسـحرا

جليسٌ على نهر المحبين يجتني

ورودًا مـــحلاةً وأشرعةً خـضرا

تشكلت هذه الصورة الشعرية في هذه الأبيات من تعاضد مجموعة من الحواس لبث فكرة واحدة يراد تبيانها من لدن الشاعر، ففي البيت الأول اشتراك بين حاسة البصر بقرينة (شعاع) وحاسة اللمس بقرينة الفعل (يحمله)، وفي البيت الثاني وصف ما هو مسموع وهو

(1) تراسل الحواس وأثرهُ في بناء الصورة الشعرية، د. علي قاسم الخرابشة، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 33 – 2019م: 143.
(2) نظرية تراسل الحواس (الأصول – الأنماط – الإجراء): 238.
(3) المعجم: 1/ 112.

(لحن) بما هو مرئي وهو (سماوي) ثم جاءت حاسة اللمس بدلالة الفعل (يعانق) مؤازرة سابقتيها، واشتغل المحسوس السمعي مقام المحسوس الشمي بدلالة الفعل (ينشر)، وفي البيت الثالث وصف الورود التي هي من شأن حاسة البصر بالمحلاة التي هي من شأن حاسة التذوق، وكل هذا التآزر من قبل هذه الحواس لشحن النص بطاقة تعبيرية متميزة.

وقول الشاعر (سلمان هادي الطعمة) في قصيدته (متى نرجع؟) قال فيها[1]: (السريع)

مليـــــحةٌ تنثرُ ألطافها مثل العبير الحلوِ بل أبدعُ

تآزرت في هذا البيت حاستا الشم والتذوق وكان المحفز التصويري لهما هو التشبيه؛ إذ شبه الشاعر حبيبته المليحة وهي تنثر ألطافها بالعبير الحلو فأخذت حاسة التذوق صفة حاسة الشم المتمثلة بالعبير ما أضفت قيمة جمالية لهذا التشبيه.

وقول الشاعر (فرات الأسدي) في قصيدة (الكوكب القتيل) بقوله[2]: **(الخفيف)**

وحكاياكِ لفها الصـــــمتُ حتى

وجمتْ أغنيـــــاتكِ الحسناءُ

هل عراها الدوار والبـحر يبكي

والونى بحَّ صـوتها والعياءُ

ثم غصتْ قيثارة الـــــحبِّ فيها

وتلـــوتْ أوتارها الخضراءُ

رسم الشاعر لوحته الشعرية هذه معتمدا على تشارك بعض الحواس لشحن هذه اللوحة بألوان التصوير الفني المتميز، فالحكايا من لوازم حاسة السمع وعملية اللف من لوازم اللمس والحسناء صفة المرئي التي وصفت وصف المسموع وهي الأغنيات، ثم اشتغلت حاسة البصر المتمثلة اللون الأخضر مكان المسموع المتمثل بالأوتار، وبهذا التبادل الحسي يكون النص قد

(1) المعجم: 2/ 559.
(2) م . ن: 4/ 101.

خرج عما هو مألوف إلى غير المألوف في العمل التصويري ما حقق تنمية جمالية على مستوى السياق.

ومن ذلك قول الشاعر (أمجد الفاضل) في قصيدته (سقوط شهريار)[1]: (البسيط)

هممتُ أرشـــفُ أضواءً معتقةً

في وجنتيكِ وبوحًا نام في المقلِ

إذ لعب التراسل في هذا البيت دورا في نقل الصورة من وضعها المألوف إلى الوضع التعبيري المشحون بالطاقة التصويرية الحسية، وذلك عبر تآزر حاسة التذوق مع حاسة البصر بذكر لوازمهما، فالارتشاف لحاسة التذوق، والأضواء لحاسة البصر، والمعتقة من لوازم حاسة التذوق والبوح من صفات حاسة السمع، وبذلك الاشتراك يكون الشاعر قد أعطى للنص حقه من الجمال وتحقيق الدلالة المراد بيانها.

وممن تشكلت عندهم هذه الظاهرة الشاعر (علي مجبل الخفاجي) في قصيدته (يا مضمر الشجر الأنيق) قال فيها[2]: (الكامل)

قم للـــــــمعلمِ واحتضنه وساما

واجعل لرفعتــه النــجومَ مقاما

يا راسما عبق الطفـــولةِ شرفةً

بالنورِ تســقي اليابساتِ غماما

يا ساكن الأفق الجــنين جهاتنا

نـــــــــورٌ يرتلُ صبحه أنغاما

عمل التراسل هنا في البيت الثاني والثالث وذلك بتراسل حاسة اللمس المتمثلة باللفظ (يا راسما)، وحاسة الشم المتمثلة بـ (عبق الطفولة)، واشتراك حاسة البصر المتمثلة بـ (بالنور) وحاسة اللمس بقرينة (تسقي)، وتراسل حاسة البصر بقرينة (نور) مع حاسة السمع الذي من لوازمه (يرتل)، وكذلك تراسل حاسة البصر بدلالة (صبحه) مع حاسة السمع بدلالة (أنغاما)،

(1) المعجم: 8/ 159.
(2) م . ن: 8/ 735.

وهذا التراسل أحدث عملية حولت الفاعلية التصويرية الساكنة إلى فاعلية حركية مشحونة بالمتحولات الحسية، ما جعلت عملية التلقي في تفاعل وانجذاب مستمرين، وبذلك يكون الشاعر قد تكاملت عنده العملية الشعرية التي توازت فيها القوة التصويرية مع المضمون الذي يبين مقام المعلم ذلك المربي الذي يستحق كل هذا التصوير.

إن الاشتغال في عملية التحليل المنصب على أنماط الصورة يحتاج إلى دقة في عملية استخراج هذه الأنماط؛ ذلك لأن الاشتغال على ما هو ذهني وما هو حسي يتطلب جهدا عقليا وتفاعلا حسيا من لدن المتلقي حتى تتكافأ الأدوار، فضلا عن أن الولوج إلى عوالم النص الذهني الخيالي أمر بحاجة إلى تأنٍ وروية حتى نصل إلى تكامل في التحليل الفني، وجاءت الصور الذهنية مستوعبة للأفكار التي يريد الشاعر بثها على مختلف المستويات الفكرية، فضلا عن أن الصور الحسية مدّت النصوص بقوة تعبيرية حيوية، واستنطاق للواقع المادي، ما جعلها ترتدي ثوب الفن المتميز.

الفصل الثالث

(وسائل تشكيل الصورة الشعرية)

المبحث الأول: (الرمز).

المبحث الثاني: (القناع).

المبحث الثالث: (المفارقة).

المبحث الأول

الرمز

يتخذ الشعراء عند ولوجهم عوالم الشعر لا سيما في الشعر الحديث مسارا يبتعدون فيه عن السطحية والتقريرية، متخذين من الغموض والإيحاء منطلقا للتعبير عن كوامن الذات، وبيان الفكرة التي تستوجب تفاعلا بين الباثِّ والمتلقي، ومن الوسائل التي يستعملونها في هذا المجال الذي يعد من العناصر الفعالة في تشكيل صورهم الشعرية. ويسهم الرمز بإضفاء ظل من الحلم على الأساليب الشعرية، ودفع القارئ إلى حب الاستطلاع[1].

يمثل الرمز في أغلب الأحيان طغيان السمة الشخصية للشاعر، وكثرة الانفعالات النفسية، ويمثل الطريق الذي يعبر به الشاعر عن الكوامن الذاتية في اللاوعي التي تأثرت بالواقع الثقافي الاجتماعي[2].

. إن الرمز المتخذ من الشاعر لا يمكن أن يكون منعزلا في السياق الذي يشكل دلالة فنية موضوعية، بل يجب أن يكون متجانسا داخل السياق الشعري مؤثرا في عملية التصوير، التي يكون فيها الرمز ثيمة متميزة داخل الصور الشعرية، ذلك لأن:"أغلب الرموز الشخصية التي يصنعها الشاعر إنما تولد داخل الصورة الشعرية، أو مجموع ما تشير إليه الصورة الشعرية ككل موحد، لأن علاقة الرمز بالصورة أقرب إلى علاقة الجزء بالكل"[3].

والرمز لا يمكن أن يدخل في تكوين الصورة بشكل مادي فقط بل بصورة إيحائية أي إنه: "لا يقف على قدم الأشياء المادية ليصورها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، فهو إذن لا يعبر عنها بقدر ما يعبر عن الأجواء الضبابية المبهمة التي تسربت إلى أعماق الذات المتفرعة المتباعدة الأطراف والأصول"[4].

---

(1) ينظر: النقد التطبيقي والموازنات: 37.

(2) ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا، دراسة في أدوات الناقد، د. رياض جبار شهيل، مجلة الآداب، ع 117، 2016م – 1437 هـ: 351.

(3) دير الملاك: 159.

(4) الرمزية والأدب العربي الحديث، انطون غطاس كرم، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت – لبنان، (د.ط) 1949م: 12.

ولا بد أن يكون الشاعر على مقدرة بحسن استغلال العلاقات والأبعاد القديمة للدلالات الإيحائية التي يشعها الرمز، وإضافة أبعاد جديدة تمثل تهيئة شخصية، لأن الرمز يرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، وتمنح الأشياء مغزى آخر[1].

وعلى الرغم من أن الشعراء استعملوا الرموز القديمة ووظفوها في قصائدهم توظيفا أكسبها حيوية وطاقة متميزة ذات تأثير ملموس إلّا أن :"الشاعر المعاصر استطاع أن يخلق الرمز الجديد، أو الدلالة الرمزية التي تنبثق من موضوعه ذاته، إنها رموز خاصة يبتدعها الشاعر ويروح يكررها ويثريها محاولا من خلالها استكمال البناء الفني والموضوعي لقصيدته"[2].

يدخل الرمز في عملية البناء الشعري عن مداخل نفسية لبيان رؤية الشاعر عن الكون والمجتمع،:" ويعتمد الرمز على التشابه النفسي بين الأشياء، وهو ثمرة يقتطفها الشاعر من خلال إدراكه الحَدْسي للعلاقات العميقة والخفية بين الظواهر المادية وما يختبئ وراءها من أسرار، ثم يوظف الطاقة الإيحائية المتولدة من التقاء الأشياء للكشف عن تلك الأسرار"[3]. بمعنى أنه: "يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز"[4].

وإذا ما عرفنا العلاقة بين الرمز والصورة وأن الأخيرة تعد الوعاء الذي يكتنز الرموز الشعرية، تأخذنا الإشارة إلى مسألة التعبير الغامض الذي يستند على الرمز في تكوين الصورة الشعرية، إذ إن الغموض:"يجب أن يكون غموضا يُشفُّ عن دلالته بالتأمل، لئلا تصير الصورة لغزا من الألغاز"[5].

إن الشعر الذي يتخذ الرمز وسيلة فهو شعر: "يكتنفه غموض كثيف وإن كانت معانيه وإيحاءاته بالغة العمق، وكانت نغماته دقيقة الفن محكمة البناء"[6]. وهذا الشعر الرمزي يعمل

(1) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 198.
(2) دير الملاك: 158.
(3) التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 167.
(4) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، ط3، 1984م: 40.
(5) النقد الحديث: 396.
(6) في الأدب والنقد: 112 – 113.

على نقل تجربة علوية في لغة الأشياء المرئية، وكل كلمة فيه تكون رمزا، وتستعمل لا في غرضها العادي، بل لما تثيره من علاقات تتصل بحقيقة فوق الحواس[1].

ولا يمكن بشكل من الأشكال تحديد ماهية الرمز أو المصدر الأساس الذي ينبع منه بل:"هو تلك الجوهرة المشعة التي لا تعرف فيها للإشعاع مصدرا أو مكانا ينبع منه، بل هو انبعاث جميل ينبعث منها ويلقى على ما حولها فيكسبها الجمال والتحليق ويظل هو غير محدد المعنى، وإلا تحول إلى دلالة فقيرة إذا نحن قابلناه بمعنى محدد نستخلصه من العمل الفني، فالرمز هو الخيط الفني الذي يجمع هذه التراكمات من الصور والأخيلة التي تصنع جسما موضوعيا أو ما يسميه ت . س إليوت، المعادل الموضوعي الذي هو في النهاية لا يعادله إلا العمل الفني نفسه"[2].

وتعددت أشكال الرمز الشعري من حيث المناهل التي ينهمر منها؛ فنجد الرموز التراثية والرموز الأسطورية والرموز الطبيعية والرموز الإنسانية، وكل رمز يشكل حالة معينة فيما إذا انسجم داخل السياق التصويري، معبرا عن رؤية الشاعر.

وممن استدعى الرموز الطبيعية والرموز المستحدثة الشاعر (الفريد سمعان) في قصيدته (تحية إلى النجوم) بقوله[3]:

خلعت ذراك ثيابهَا الخضراء

وانتحبت على الأجداث

زقزقة الطيور

وتهالكت ألواح زورقنا الطرية

فوق أحداق المرافئ

وامتطت أكبادنا اللهفى

أعاصيرٌ معربدةٌ

(1) ينظر: الأدب وفنونه دراسة ونقد: 32.
(2) الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة، نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992: 35.
(3) المعجم: 1/ 564.

عصورْ

وتقاسمتْ دمنا الرزايا السود

أعطبت الشفاه

مخالب العملاء.. شَـقّت في الصدور

نفقا من الآهات

وامتحنت بنا الأيام

وانهزمت نسور

ذعراً.. وأورقت النذور

عطشت ظلالك.. يا عروق الشهد

واكتسح الهجيرْ

صلواتنا ... يبست حناجرنا الهتوف

تقطعت أنفاسنا.. همساً

وأصراراً .. وأينعت الذرى

صارت مشاتل للكفاح

تعلمت .. حتى الصخور

منا.. وما زالت تدور

نفس المطاحن

ما تزال قيودهم

تمتصُّ وجنات الزهورْ

استند الشاعر في هذه القصيدة على مجموعة من الرموز من مثل (أعاصير معربدة، الرزايا السود، مخالب العملاء، الهجير)، إذ شكلت محورية رمزية تتابعية في تكثيف الدلالة الإيحائية، وأعطت هذه الرموز دلالات ألقت بظلالها على البنية الذاتية للشاعر، وامتدت إلى البنية الاجتماعية، فالشاعر يريد أن يصور الحياة المحملة بالمآسي، فمثلت الأعاصير المعربدة

دلالة الشر، وكذلك الرزايا السود التي تقاسمت الدماء كناية عن كثرة القتل، وأعطبت الشفاه إشارة إلى لجم الصوت الحر، ومخالب العملاء هي رمز للشر والخيانة، فقد شقت في الصدور نفقا من الآهات، ثم جاء برمز الهجير إشارة إلى شدة التعب والعناء، ليعطي في النهاية نتيجة عن بقاء الواقع كما هو، بعبارة (وما تزال قيودهم). فبذلك تكون هذه الرموز بمجملها شكلت صورة كلية واحدة ذات دلالة عكست رؤية سوداوية عن العالم والمجتمع.

وتوظف الشاعرة حياة النهر رمز (الغيلان والعملاق) في قصيدتها (الشتاء العريان – صورة من التاريخ -) [1]:

لياليهم

أغاريد وأقمارُ

وليل الآخرينَ يديفُه التعب

يدق الباب كالغيلان

ليل قارس مظلم

وتلهو الحور والولدان

تفرش دربهم وردا

ويلسع لسعة الأرقم

شتاء قارس عريان لا يرحم

وهذا الأسود العملاق

يكتب قصة والماء يمسحها

على الإسفلت

قصة ميت ما مات لو أسلم

- **ولكن مات إذ سلّم –**

(1) المعجم: 2/ 218.

وظفت الشاعرة الرمز الأسطوري المتمثل بالغيلان والعملاق؛ إذ أغنت نصها بما يسهم في عملية البناء التصويري المتقن، إذ رمزت بالليل - الذي شبهته بالغيلان واستعارت له صفة الدق – إلى السلطة الظالمة بكل أنواعها، فالشاعرة عقدت مقارنة بين ليالي من هم متنعمون، ومن هم يعيشون الموت كل لحظة، وتشبه الشتاء العريان بالأرقم وهو ذكر الحيات فرمزت به إلى القسوة التي يمارسها الظلمة، وهي أيضا صورة استعارية رمزية، وتأتي برمز العملاق الذي ربطت معه الإنسان الذي إذا استسلم للظلم يموت.

وللشاعرة (حياة جاسم محمد) توغل رمزي ترجم جزءا من بنية اجتماعية في قصيدتها (القرار والقمة)[1]:

ذو النون ببطنِ الحوتْ
تأكله الظلمةْ
يحلمُ بالحبِّ على شفتَي نجمة
ويموتُ الحبُّ يموت
ويمصُّ الحقدُ عبيرَ الزهرة
في أرض الموتى
عطشى للغيمة
ويموتُ نشيدُ الضوء
ويذيبُ الثلجُ عطاءَ الدفء
يتلاشى الكونُ يموت
ذو النون ببطنِ الحوت
يصرخُ في الظلمة
الرحمةُ أسطورة
يلفظها قلم الشاعر
والحرف قتيل
أبلغُ صوتي
أحمل موتي
والعدم الثائر
.....

(1) المعجم: 2/ 220.

لفظ الحوتُ بقايا اللعنةِ من جوفه
للأرض الكبرى
شفة خرساء، وقلبا ساخر

يشكل الرمز الديني المتمثل بـ(ذو النون) في هذا النص العنصر الرئيس في عملية التشكيل الصوري، فعن طريقه استطاعت الشاعرة أن تبثَّ نقدا للواقع المعيش؛ فعبارة (تأكله الظلمة) هي بداية تشخيصها للحياة المظلمة التي قيدَ الناس فيها بقيد الظلم، فليس للحب نبضٌ فيها، ثم رسمت لوحة أخرى للواقع عن طريق تشخيصها للحقد باستعارة صفة المص له وهي من صفات النحل، وتصور الحياة أيضا بصور استعارية جميلة من ذلك قولها (يموتُ نشيد الضوء، ويذيب الثلج عطاء الدفء) وهذه الصورة كناية عن انعدام الحياة في هذه الأرض، وتعود مرة أخرى لإظهار فاعلية رمزها (ذو النون) إذ تبين من خلاله انعدام الرحمة وكأنها بدت من الأساطير، وقولها (والحرف قتيل، أبلغ صوتي، أحمل موتي) إشارة إلى تضييق الكلمة الحرة، وتختم نصها الرمزي بإشارتها إلى الحياة المأساوية المضطربة، وبذلك يكون الرمز قد شكل رؤية الشاعرة السوداوية من خلال وعيها القائم.

ومن قصيدة (يوسف والرؤيا) للشاعر (زهير زاهد) إذ يستعين بالرمز الديني المتمثل بالنبي (يوسف عليه السلام) ليشكل صوره الشعرية فيقول[1]:

(أصداء الرؤيا)
وانطوى يوسفٌ يلوكُ حناياه
غريبا.. يقطعُ العمرَ حزنا
أبتي.. قد رأيت هاجسة الليل
تصلي. وتشربُ الإثمَ ظنا
قد رأيتُ الكواكبَ البيضَ تهتز[2].
والفضاء الوسيع تخنقه الأوهام
سرا.. يلون الأفقَ ضغنا
أبتي.. نحن والحياة تناغينا
نروّي دنيا البراءات لحنا
يملأ الشوقُ مركبي .. يتهادى

(1) المعجم: 2/ 449.
(2) يبدو أن العجُزَ لهذا البيت غير مدون.

يشربُ العصف لا يلاويه وهْنا
فلتثرثر بحقدها موجةُ الوهم
وتستلهم الغوايات معنى
فاكتئاب الأيام غاية رؤياها
وبلوى الحياة ما تتمنى
أسفا يضحك الصباح لعينيها
وفي حاجبيها النور مضنى
هي والبوم خطرة تتشظى
غمزة الفجر في رؤاها وتفنى

استند الشاعر في تشكيل صوره الشعرية على شخصية النبي يوسف (عليه السلام) رمزا محوريا بثَّ من خلاله نوازعه الداخلية، وعلى ما يبدو أن الشاعر قد اتحد مع رمزه في المعاناة، وبدأ يشرح غربته مستعينا بالقرائن اللغوية التي تشير إلى قصة يوسف (عليه السلام) ولكنه ضمنها تضمينا يسهم في تفعيل البنية الصورية، ويخاطب الشاعر بلسان رمزه أباه، فقد رأى الكواكب البيض والفضاء تخنقه الأوهام إشارة إلى التضييق في المجتمع، ويسخر أيضا من ثرثرة موجة الوهم التي بثت حقدها، فهي لا تريد له إلا الظلام، ويتأسف كيف يضحك الصباح لعيني موجة الوهم الحاقدة، وفي حاجبيها النور سقيم وفي هذا كناية عن عدم العدالة في الحياة، ويختم نصه بإشارته إلى تشابه هذه الموجة مع البوم إشارة إلى الشؤم، وهو بذلك قد شكل من خلال رمزه صورة كلية عن واقعه الذي يريد الشاعر نقده ورفضه، مظهرا نفسه بمظهر المنتصر.

وفي قصيدة (خرافة الرعيان) للشاعر (صالح جواد الطعمة) توظيف للرمز الطبيعي قوله[1]:

في مقبل الأجيال سوف يطل عام
قد أثقلت أذياله الأرزاء ، من غضب الإله
لِمَ دنّس الشرق الطغاه؟
وغفا بنوه عن الأثام ، على الذنوب؟
واذا ببنت الشرق ، يدفنها الغمام ،
والنور ، يخنق مولد النور ، الغروب

(1) المعجم: 2/ 747.

ويمد في أرجائه البيضاء أقبية الظلام
حتى النجوم ، سنى النجوم يموت في ليل الخطوب
ولسوف يجثو الليل ، لا يضنيه غير رضى الإله
فيطوف في محرابه في الشرق ، أفواج العبيد
وتريق فيه من القرابين الدماء
لتطهر الشرق المقدس من مآثم كل جبار عنيد ،
وتظل تنهر بالبغاة الآثمين ، بكل جبار عنيد
حتى يعود لها السنى ، وتجود بالنُّعمى ، السماء!

يستند الشاعر في هذا النص على رمزين طبيعيين هما (الغروب، والليل) وهما محور أساس في التوظيف الرمزي؛ فالغروب الذي يخنق مولد النور ويمد في أرجائه البيضاء أقبية الظلام رمز للسلطة الغاشمة الظالمة التي تجلب الويلات، وجاء برمز الليل الذي رمز به إلى السلطة الظالمة أيضا، وعلى سبيل التصوير الساخر استشرف بزوال الحكام؛ فكيف بأفواج العبيد وهم يطوفون حول الليل (رمز الظلم) ويقدمون القرابين أن يتخلصوا منه؟!

وممن وظف الرموز التاريخية الشاعر (عبد الهادي الفرطوسي) في قصيدته (أبرهة والعاشق والحلوة) بقوله[1]:

وعلى غرة
يدخل أبرهة والفيلُ
فتهرب كل الكلمات الحلوةِ
والأنهارُ تجفُّ
وبحر الخوفِ يموج
تغيمُ عليَّ همومٌ مرة
يتقدمُ أبرهةُ والفيل وحشد عناكبَ
تنسجُ حولي أعشاشا
سوداءُ بلون الموت

(1) المعجم: 3/ 535.

يغيم بعينيَّ دخانٌ أزرق

يبقى وجهكِ منتصبا كالرمحِ

بهيا كالصبحِ

ينزُّ جراحي كالملحِ

ويهمسُ في أذني

لا تفزعْ

يتبدد عني فزعي

أصرخُ منتفضا:

- **تبا للخوف إذا جاء إليَّ وأنتِ معي**

يستعين الشاعر في هذا النص بالرمز التاريخي المتمثل بـ (أبرهة) الذي يعطي دلالة الشر؛ فالشاعر الذي يعيش في بحبوحة الحياة الجميلة، حياة العاشق يدخل في حياته ذلك الحاكم المتجبر، فتهرب كل الكلمات الجميلة، وتغزوه الهموم، ويرمز أيضا بالعناكب التي تنسج حوله أعشاشا سوداء إلى حاشية الحاكم الظالم، وهو في هذه الصراعات يلجأ إلى وجه حبيبته الذي يبعث فيه روح الثورة بوجه الظالم، والشاعر هنا يمثل حالة اجتماعية فهو يتحدث بلسان الناس الذين يقبعون تحت حكم الجلادين، وبذلك يكزن الرمز التاريخي قد أدى الغرض الدلالي.

ويأتي الشاعر (غريب صالح) موظفا الطين الرمز الطبيعي في قصيدته (الطين) فيقول[1]:

هل لهذا الطينِ صوتٌ ساحر.

هل لهذا الطين عين ساحرة؟

أو لهذا الطينِ صمتٌ قاهرٌ؟

هل لهذا الطينِ نفسٌ قاهرة؟

أم لهذا الطين تاريخ من الأفواه تصرخ؟

(1) المعجم: 4/ 20.

بالشفاه الصابرة

فأجاب الطين سرا

إننا في الصبر حتما نتجمع

إنها لب الحقيقة

فأنا الطينُ أصنّع

للمرايا للخصور اليانعة

شكل الطين في هذه الأشطر رمزا محوريا في تشكيل البنية التصويرية، وفي إثراء النص بالدلالات الرمزية الحيوية؛ فالطين هو الأصل في خلق الإنسان، والشاعر هنا يخاطب البشر مستفهما عن أسباب صمته وصبره في هذه الحياة، فهل لهذا الإنسان صوت ساحر، وعين ساحرة، أم هو قابع في صمته وليس له أي تاريخ يذكر، فالشاعر هنا أراد توجيه النقد لهذا الإنسان الصامت الذي لا ينتفض بوجه الظلم، ثم إنه يجد الإجابة من الطين ذاته؛ ليتبين أن الحياة الهانئة لا تكون للناس الصلحاء بل للناس المترفين المنعمين بدلالة (المرايا، والخصور اليانعة) وهما من دلالات الزينة.

ونرى الشاعر (فوزي السعد) قد استعمل الرمز الطبيعي المتمثل بالديك في قصيدته (ديك الأنابيب) بقوله[1]:

لم يعد فوق رأسك عُرف طويل

خوذة للمحارب بين الديوك

وصياحك لا يوقظ الآن

حتى ذباب المزابلِ،

... إنك لا تعرف الفجر أصلاً،

تركْتَ السطوح،

لترقد في علبةٍ

(1) المعجم: 4/ 145.

من صفيح النعاس!!

****

لم تعد تنفش الريش

تشهر جُنحيك غيظاً

بوجه غريم هواك

فإنّ إناثَكَ يحرث أجسادهن الهيام

وأنت بلا شهوة الديكة!!

****

لو أرادوا اختبار الفحولة فيك

تمتطي ظهر أنبوبة

ليس أنثاك...

يا ابن ديوك الأنابيب،

هلا كسرت زجاجة عجزك

... عدت إلى بيضةٍ

تحت دفء الأمومةِ،

والحُبِّ،

والشمس...

لا تحت آلةِ سلْق المشاعرِ..

عند الفراخ!!

أعطت هذه القصيدة بكاملها دلالة رمزية، عبر الشاعر فيها من خلال رمز الديك عن تخاذل ذلك الإنسان الذي اضمحلت عنده صفات الرجولة؛ لأن الديك رمز للفحولة والرجولة، والشاعر هنا أراد السخرية فذكر الصفات السلبية التي بات يتصف بها الإنسان العربي، فـ (العرف الطويل، والصياح، نفش الريش، إشهار الجنحين) كلها صفات يتمتع بها الديك الأصيل، لكن الشاعر هنا قد نفاها عنه، بل أعطى نقيضها؛ ليعبر عن رفضه لما عليه هذا

الإنسان، وبذلك يكون الرمز قد أدى الغرض الفني من حيث أنه حقق رغبة الشاعر في نقد الواقع.

ويوظف الشاعر (محفوظ داود سلمان) الرموز الأسطورية في قصيدته (أصوات) التي قال فيها[1]:

ليت لي أن أقايض هذي الدروب

برؤى من قرارة بحر بعيد صداه

بفضاءات حلم نقي بترتيلة أو صلاه

ليتني سارق النار أو كنت أنكيد ابن البراري

عابرا في هوى الليل، أو نازفا في صحاري

ليت لي أن أمزق هذا السراب البعيد

وأنادم فيها رمال التمرد أرقى جبال الجليد

ليت لي صخرتي عابثا في الذرى والهضاب

أو أقايض هذي السكينة بالريح والعصف

أجمع فيها الضباب

ليتني مثل عوليس فيها شريد

ليت لي في الضفاف البعيدة بنلوب تغزل ..

أوهامها أو تعيد

وأنا عابر في المسافات في كل يوم .. نداء جديد

يبدأ الشاعر هذا النص بالتمني وهي دلالة على فقدان شيء ذاتي يسعى إلى الوصول إليه، لذلك نراه يلجأ إلى البحر موظفا الرمز أنكيدو الذي يبحث في البراري والصحاري من أجل الوصول إلى المبتغى، ويعلن في حال من حالات التمني رفضه بقوله (ليت لي أن أمزق

(1) المعجم: 4/ 312.

هذا السراب البعيد)، و(وأنادم فيها رمال التمرد أرقى جبال الجليد)، فهو يريد كسر قيود التضييق، ونراه يتمنى مشبها نفسه بعوليس الذي يبغي أن يتحصل على زوجته بنلوب، ثم يعطي صورة لحياة الحرية بقوله (وأنا عابر في المسافات في كل يوم .. نداء جديد)، فقد أسهمت هذه الرموز بتحقيق مبتغى الشاعر في تشكيل صوره الشعرية المؤثرة في المتلقي.

وللشاعر (معِد الجبوري) توظيف رمزي تمثل في قصيدته (بطاقة عبور) قال فيها[1]:

مرة .. بين المرايا حاصروني

حفروا بالسيف صدري وجبيني

قبل أن أفقد ظلي

نهض الحلاج من رأسي..

رمى جبته بين عيوني

فارتميت

ثم عانقت بقايا جثتي

وتشظيتُ على مشنقتي

وأتيت

بعد أن أصبح وجهي..

مصحفا في كل بيت.

يمثل هذا النص بنية حكائية اعتمدها الشاعر في شحن ذهن المتلقي، ثم وظف داخلها رمزه المتمثل بالحلاج، ما أعطى بعدا تصويريا حيويا، فالشاعر هنا رافض للظالم والسلطة الظالمة، وهو الذي تعرض لأشد العذاب لكنه وبرغم كل هذا نهض ورفض ذلك الظلم، ليصبح ذكره في كل بيت، أي إن هذا الرفض أصبح مثالا يحتذى به، كما الحلاج الذي أصبح منهجه في الرفض مثالا للثائرين.

(1) المعجم: 5/ 346.

وممن استدعى الرموز الطبيعية في شعرهم الشاعر (نصير النهر) في قصيدته (وفاء) من ذلك قوله[1]:

تمر العصافير مقهورةً،

تثقل الأغنيات بحزن النواطير،

قد سرقوا الكرم،

واعتصروا من شفاه الحبيبة كل النبيذ،

وداسوا الفراش الذي لم يدنسه لوث،

ولم تتليَّل عليه الظهيرةُ ..

داسوا الظهيرةْ

ورأس الحبيب الذي علقوه بحبل الضفيرة

وتبكي العصافير شعر الحبيبة

تقرأ فاتحة الدمِ

يا قهرها

لو تكون البزاة

لكانت على الأرض البزاة

لكانت تحد مناقيرها في الجراح

فتنكؤها

والدماء عناقيد نار

تحرّق فوق المسيح صليبه

لقد طفح الكيل

إن العصافير حين تصير البزاة ديوكا

---

(1) م . ن: 5/ 548 – 549.

تحد مناقيرها

والنواطير..

والنواطير..

تبقى كلابا

إذا لم يهزَّ المسيح صليبه

زخر هذا النص بمجموعة من الرموز أسهمت في شحن الصور بالإيحاءات الشعرية، وظف الشاعر (العصافير، النواطير، البزاة، المسيح، الديوك، الكلاب) فأراد بكل هذه الرموز بيان حالة الظلم التي يعيشها الإنسان في ظل الجائرين الذين قتلوا الحبيبة التي تمثل الحياة الجميلة، ورمز النواطير إشارة إلى من الخونة فهم الحراس على البلاد لكنهم غير مؤتمنين، ويمثل رمز البزاة هنا السلطة الجائرة، ثم يربط الشاعر دلالات هذه الرموز برمز المسيح الذي الإنسان المظلوم، ليشير بأن هذا الواقع يبقى قائما مالم يهز هذا الإنسان صليب الظلم والجور، أي مالم يثر ضد الظلم.

وفي قصيدة (من أوراق جلجامش) يوظف الشاعر (سليم الشيخلي) الرمز الأسطوري فيقول[1]:

(3)

من قال "لا" فقد كفر

ومن سكت

كصخرة صمّاء في ممر

لغزٌ يرى في أمره ما بين أقبيةٍ ودهليزٍ وجر

ومن "نعم" فقد ظفر

(4)

الليل يا أمي الحزينة

([1]) المعجم: 8/ 422 – 423.

لو كنت جئت على سفينة

لتكت حب الأرض، أمتشق البحار

أعلنت أفراحي بسورات المياه

أشعلت نفسي سندباد

كل الذين أحبهم تركوا البلاد

وبقيت وحدي شاهد الدم الذبيح

(5)

مات أبي وبيننا الحدود

وغابة الغيلان، ثلة الجنود

والسفن المحروقةُ

مرميةٌ، على الرصيف عارية

رثيته أن تنزل الرحمة

وسرت في الزحمة

(6)

قبلتُ كف قاتلي مبتسما

فقال لي: والدم؟

فقلت: لا تهتم

أومأ لي حصانُه

أسرجتُه، أركبنس، أسرجنا

وسرتُ دونَ فم.

(7)

أنكيدو.. أبلغ كل سلامي للأطفال

أخبرهم أني راحل

أبحث عن خبز يكفي الجبهة الشرقية

ونبت أشبع منه خلود.

عند النظر في هذه اللوحات الفنية التي صورها الشاعر مستعملا الرموز الأسطورية نجد أنها تمثل وصفا للواقع الذي يعيشه الإنسان المضطهد، في ظل تفشي الخيانة في المجتمع. لأن الرمز الأسطوري يمثل نافذة ينظر الشاعر من خلالها معبرا عن همومه[1]. ويصف حال الفرد الذي يعيش الاستبداد بقوله (من قال لا فقد كفر)، ومن قال نعم فقد ظفر أي من أيد الظلم فقد كوفئ، ثم يستجلب الشاعر رمز سندباد بمخاطبة أمه التي يبث شكواه لها، و(أشعل نفسه سندباد) كناية عن المعاناة والغربة التي يعيشها بعد نأي كل أحبائه، ويأتي برمز الغيلان مرمزا للعسكر الذين يمثلون أدوات الظالمين، ويعطي صورة جميلة للإنسان الذي يعيش حالة اليأس والمظلومية من قبل المستبد بقوله (قبلت كف قاتلي مبتسما)، ثم يستدعي رمز أنكيدو الذي تقمص شخصية أخيه جلجامش بأنه سيرحل بلا رجعة يبحث عن رغيف الخبز وفي ذلك إشارة إلى حالة الفقر والحرمان اللتين يعيشهما الإنسان.

ومن الشعراء الذين استعملوا الرموز الدينية الشاعر (غزاي درع الطائي) في قصيدته (أحاديث في ما كان) قوله[2]:

لا بد سيسقط يوما ما حائط أحزانك يا آدم

فافعل ما تحتاج إليه بنفسكْ

وتكلمْ

حتى البحر إذا ضربتهُ الريحُ يصيحْ

وأنت بكلتا كفَّيها ضربتك الأيام، ولم تتكلم.

يا آدمُ لا تتوقفْ

([1]) ينظر: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1: 2010م: 398.

([2]) المعجم: 9/ 21.

أو تقعد في الدرب ملوما محسورا

إن المجد يغني خلف النهر

فهل تأتي وتمد إليه جسورا؟

استدعى الشاعر في هذا النص رمز النبي (آدم عليه السلام) وهو إشارة لكل إنسان على هذه البسيطة، ويخاطب الشاعر الإنسان الذي يقبع داخل سجن العبودية والظلم بأن يتحرك ويثور من أجل الخلاص، ويلومه على سكوته وقد ضربته الأيام أي ضربته المصائب، ويحثه بأن لا يتوقف ويقعد متحسرا على حياته، لأن المجد يحتاج إلى السعي.

شكل الرمز في قصائد البحث عنصرا محوريا في رسم الصور الشعرية، فضلا عن إعطائه دلالات إيحائية أغنت النصوص بالطاقة الشعرية التصويرية، وتعددت أشكال الرموز فكان منها الديني والأسطوري والتاريخي والطبيعي والمستحدث، واخترنا منها ما كان فاعلا داخل البنية الشعرية للقصيدة، وبذلك يكون الرمز قد عمل على تشكيل الصورة الشعرية مسهما في تفعيل خصائص تميزها ونمائها.

المبحث الثاني

القناع

يشكل القناع في الشعر الحديث عنصرا حداثويا مهما من عناصر تشكيل الصورة الشعرية؛ لأنه يمدها بتشكلات تجعلها تستجيب لطبيعة الواقع الشعري الحديث، فضلا عن تكوين حالة من تشابك الذات الشعرية مع المضمون الواقعي لإعطاء صورة من صور التمظهر الفني.

والقناع بأقرب تعريف له هو: "رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره"[1]، وهو كذلك: "شخصية تاريخية في الغالب (يختبئ الشاعر وراءها) ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها"[2].

وتعد قصيدة القناع النموذج الفني الذي يعبر به عن رؤيته وأفكاره فهو: "يستطيع أن يقول كل شيء دون أن يعتمد شخصه أو صوته الذاتي المباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحد بها، أو يخلقها خلقا جديدا، وسيحملها آراءه ومواقفه"[3].

وتقنية القناع حسب قول صلاح فضل: "مظهر لازدواج المرسِل في الرسالة الشعرية"[4].

ويضيف فضل بحديثه عن هذه التقنية ويؤكد أن تداخل الأصوات وتوتر المسافة وبين الوجه والقناع جعل التوظيف بهذه الوسيلة من أهم دلائل كثافة الرسالة التي تتباين القراءات فيها لدى المتلقين، وبذلك يكون القناع قد اتجه بالشعر نحو الدرامية مبتعدا عن الغنائية[5].

وعلى ما يبدو أن تقنية القناع تفرض على القارئ تأنيًا في الفهم، وتأملا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، وأنها تفسح له كذلك مجالا وفسحة جمالية يرى من خلالها

([1]) أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول، ع4، 1981: 123.

([2]) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، 1978م: 121.

([3]) دير الملاك: 103.

([4]) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب- بيروت، ط1، 1995م: 100.

([5]) ينظر: م .ن: 100 – 101.

النص من دون الضغوط العاطفية أو الذاتية التي يسلطها عليه كاتب النص كالشعر الذاتي الغنائي[1].

يمثل القناع خلق اسطورة تاريخية – لا تاريخا حقيقيا – فهو من هذه الناحية تعبير عن التضايق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له (الأسطورة)، أو هو محاولة لخلق موقف درامي، بعيدا عن التحدث بضمير المتكلم، ولكن رقة الحاجز بين الأصل والقناع، تضع هذه الدرامية في أبسط حالاتها، وأن حضور الأصل باستمرار، من وراء الستار – يقلل التنوع في الأقنعة – على اختلاف أسمائها[2].

الشخصية التي يأتي بها الشاعر هي في مجمل حالاتها لا تنفصل عن الشاعر نفسه فهي: "رمز الشاعر المتحد به، البطل هو الشاعر والشاعر هو البطل، وليس ثمة انفصال، ولا وجود لأي منهما بمعزل عن الآخر"[3].

ويبدو أن هناك تبادلا للأدوار ما بين الشاعر وهذه الشخصية؛ إذ إنّ الشاعر: "يضفي على هذه الشخصية من ملامحه، ويستعير من ملامحها؛ لينتج من ذلك القناع الذي هو ليس الشخصية، ولا الشاعر، وإنما هو الشاعر والشخصية معا"[4].

وإذا ما أردنا أن نقف على زمن تبلور ظاهرة القناع فيبدو أنها تحولت إلى ظاهرة فنية يمكن رصدها وسبرها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد، من مثل السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور[5].

ولا يكتفي الشاعر حين يتعامل مع الأقنعة بالرؤية السطحية للعالم والتاريخ، ولا يكتفي بخلق شعري واضح البناء والتصوير؛ بل ينبغي أن تكون له: "قدرة أسلوبية إيحائية، وخلفية معرفية واسعة بالشخصية التاريخية وظروفها المحيطة. ويتم ذلك بخلق سياقات تاريخية

([1]) ينظر: قصيدة القناع: قراءة في قصيدة، رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، الدكتور ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق – المجلد 24 -العدد الثالث + الرابع 2008: 256.

([2]) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر: 121.

([3]) دير الملاك: 108.

([4]) القناع في شعر البردوني، ماهر سعيد عوض بن دهري، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد (38)، 2013: 251.

([5]) ينظر: تقنية القناع دلالة الحضور والغياب، خلدون الشمعة، مجلة فصول، العدد 1، 1997: 73.

موضوعية وأخرى معاصرة، وإدماجها بسياقات ذاتية؛ لتخرج بأسلوب لغوي مكثف ومتداخل، تتطلب جهدًا من القارئ لفك دلالات هذه السياقات المتداخلة"[1].

ويبدو أن القناع لا يقتصر على الشخصيات التاريخية؛ بل يمكن أن يمثل عناصر الطبيعة، أو كائناتها، أو مشخصاتها (مدينة، أو شجرة، أو جسرا، أو نهرا، أو كائنات وعناصر ما بعد الطبيعة، فالمهم – في القناع – ليس هويته، وإنما ما يتيحه للشاعر من إمكانيات، وما يفتحه من آفاق، ومع ذلك فأغلب أقنعة الشعراء هي شخصيات يستعيرها الشعراء ليصوغوا – من خلالها – مواقفهم[2].

ومن أهم ما يميز القناع في القصيدة الشعرية أنه يمثل وسيطا، يتيح للشاعر أن يتأمل - من خلاله-ذاته في علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر، ويسهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقبل. ثم يعود القناع -من ناحية أخرى-فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لا يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز له استقلاله، أعني وسيطًا يفرض على القارئ تأنيًا في الفهم، وتأملا في العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفًا فاعلا في إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مستهلكًا سلبيًا للمعنى[3].

وبذلك يكون القناع وسيلة تستدعي من القارئ الوقوف مليا على النصوص المقنعة؛ لأنه يعد عنصرا مشاركا في إنتاج المعنى الكلي الذي يتشكل في النص الشعري المقنع.

ومن الشعراء الذي وظفوا هذه التقنيّة الشاعر (سهيل نجم) في قصيدته (الورقة الأخيرة لـ "دونكيشوت" [4]:

هذا اليوم
شجر أحمر يملأ أفقي
لا حراسْ .
أمواه تدخل في صدري
لأَنا أكبر لو علموا . اللحظة لي

([1]) قصيدة القناع: قراءة في قصيدة، رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، الدكتور ناصر يعقوب: 256.

([2]) ينظر: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي: 123.

([3]) ينظر: م . ن.

([4]) المعجم:2/ 628 – 629.

والساعات تدق باسمي ...
وهج أسود يتوغل في وقتي
- لا حراس -
كنت سأعلو
وضممت عصافير الأرض إلى..
جُنحي
كانوا موتى . يمشون على..
أيامي
كانوا غرقى
وانا أبدٌ يجري

استعمل الشاعر في هذه القصيدة قناعه المتمثل بشخصية (دونكيشوت) تلك الشخصية التي كانت محور رواية الأديب (ثربانتس)[1]، ليعبر من خلال هذه الشخصية عن رؤيته تجاه الواقع، فبدا لنا صوت الشاعر متحدا مع صوت الشخصية، ويقسم الشاعر القصيدة على أربعة محاور تبدأ بعبارة (هذا اليوم)، وهذا الزمن يشكل حاضره، بيد أنه يمثل حاضر شخصيته التي تقنع بها، فيعبر عن واقعه من خلال تلك الشخصية؛ ويصف نفسه بذلك الفارس الذي لديه القوة والشجاعة؛ فشجر أحمر يملأ أفقه واللون الأحمر كناية عن التوهج والقوة، وهو بلا حراس، وأمواه تدخل في صدره، وقد ضم عصافير الأرض إلى جنحه، وهو أبد يجري، وكل هذه الصفات تمثل حال الشاعر الذي بدا لنا صوته عن طريق صوت دونكيشوت، وبينت لنا واقع الشاعر الذي يبدو واقعا هانئا.

هذا اليوم .. لا حراس على بابي
لا شعراء...
بردٌ أسودُ في أوعيتي
- كنت تنام على الريح
لا ورد سال ولا أحلام ،.،.
- لكن اللحظة لي ..
حولي جسدي يمتد إلى أسلحتي ..
جاءوا من غيم مجهول حتى دخلوا
ذاكرتي .،.

([1]) ينظر: دون كيخوتة، ثربانتس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، ط3، 2009م.

جاءوا دون رموز
وأنا الماء نهاري، والنخل كؤوسي
الغرين ليلي، والأوقات بنائي
الأجساد مناسبتي، والنار فناري ..
مدن أبنيها كي أورثها التنجيم

يستمر الشاعر في المفصل الثاني من القصيدة ببيان حاله التي أظهرها لنا صوت القناع المتمثل بدونكيشوت، ويكرر عبارة (لا حراس) إشارة إلى حريته وتخلصه من قيود هذا الواقع، وفيها نقد للحكام الذين يضعون حراسا على بيوتهم، وعبارة (لا شعراء) إشارة إلى الشعراء المتزلفين إلى الحكام، وهو بذلك عبر عن رؤيته تجاه الواقع، ويعطي صورة شعرية خيالية يرتفع فيها صوت الشخصية على صوت الشاعر بقوله (وأنا الماء نهاري، والنخل كؤوسي، الغرين ليلي، والأوقات بنائي....مدن أبنيها كي أورثها التنجيم.

هذا اليوم
أنصالٌ من لهب غامض
تخترق الألوان
الحراس على البعد أقالوا صوري ..
سأبوح :
كانت مشنقتي خضراء وجفّت
من أرواح الموتى
كانوا قد سجنوا مُهري
وشوارع كنت
اقترف النوم
على سيرتها
اللحظة لي ..والمجد
- هل تذكر ليلا تستدرجه
حيث مواقيت الجزر ؟
- أعدائي دون رقاب مروا
أخذوا من جسدي النار ..
خذوا دمكم ودعوني
أسكب كابوسي

وفي هذا المحور يبدأ القناع باشتغاله الموضوعي الذي يعبر من خلاله الشاعر عن مأساته ومعاناته؛ فتبدأ أنصال من لهب غامض تخترق الألوان، والحراس أقالوا صوره، إشارة إلى تغير في واقعه، ودلت بعض العبارات عما يلاقيه الشاعر بقوله (كانت مشنقتي خضراء وجفت من أرواح الموتى، سجنوا مهري) وهذه العبارات هي من ملامح دونكيشوت، لكن الشاعر اختفى وراءها ليمزجها مع ملامحه ما جعلنا نسمع صوته من خلال صوت قناعه.

اليوم ..
سحب من غربان
تفترس الضوء ،.....
حشرات تغزو جلدي
أبقار من كَلْس تلحس
جمجمتي ..
لا حراس ..
أسلحتي ترمي النار عليّ
أذهب أين، ويداي تكورتا أقواسا؟
ذاتَ مخالب ، تنهش في بدني ...
أذهب أين ؟
لغتي تقطر صلصالا وحجارة ..
لا الشمس مُفصِّلةٌ رؤياي
ولا الريح .

وفي ختام هذه القصيدة يعبر الشاعر عن نهايته المأساوية وتيهه في هذه الأرض، ليأتي برموز طبيعية يرمز بها إلى طبيعة الأعداء الذين سببوا له مأساته؛ فالغربان والحشرات والأبقار إنما هي رموز للشر، ويكرر مرة أخرى (لا حراس) لكن هذه المرة على ما يبدو فيها دلالة مغايرة للدلالات الأولى؛ فهنا تعني الوحدة والغربة، بدلالة (أذهب إلى أين) و (أذهب أين)، وينتهي بعبارة (لا الشمس مفصلة رؤياي ولا الريح)، إشارة إلى الظلام الذي بدد كل أحلامه.

وفي قصيدة (سندباد الرحلة الثامنة) للشاعر (كمال الحديثي) استعمال لتقنية القناع قال فيها[1]:

([1]) المعجم: 4/ 216 – 217.

لم أطُف أسواق بغداد

ولا عانقت أبواب البحار

لم يراهق خاطري المكدود

همٌّ بصبيّة

ونثيث الأرج المسفوح

في ليل قيانٍ ومزاهرْ

خنقتني رنة الأعواد في ليل الخطايا

وتطلعتُ إلى كل الكوى

أبحث عن نفسي

وعن حلمي بعيدا

عن أنين البائعين الجرحَ

عن ذل الضحايا

اتخذ الشاعر في هذه القصيدة أسطورة السندباد قناعا أراد من خلاله بثَّ رؤيته للعالم، وتسريب أفكاره وملامحه، وبيان صورة الواقع المعيش، فهو ينفي أنه ارتحل وطاف العالم، ولم يعش حياة الترف والمجون، بل خنقته رنة الأعواد في ليل الخطايا، ويبحث عن نفسه وأحلامه، وعن أنين الجائعين وذل الضحايا. ويكمل قائلا[1]:

فأنا آكل عمري كل يوم

وأنا أشرب من ثدي الربا

كل صباح ومساء

أي نار أحرقت كل دمائي

فأنا، من بعضها، كأس على ثغر الرياء

وأنا من بعضها بقيا دخان ورماد

([1]) المعجم: 4/ 216.

لم يعد في وهج الإبريز

ما يغري، فقد كلّت عيوني

غلّقتْ أوردتي

بالسأمِ المطبق في كل دروبي

يستمر الشاعر بالتخفي وراء قناعه السندباد وكأننا نسمع صوتا منبثقا من مصدرين؛ الشاعر، والسندباد، وقد ارتفع صوت الشاعر هنا؛ لأنه يظهر واقعه في هذا العصر الحديث، وبدا الشاعر يأكل عمره ويشرب من ثدي الربا، إشارة إلى الزمن الذي كثر فيه الحرمان والغش، ويستنكر النار التي أحرقت دماءه، إذ غدا منها كأسا على ثغر الرياء معطيا صورة استعارية ذات دلالة إيحائية معبرة عن واقع سلبي، وينفي أن يكون للحياة طعم هنيء حين يقول (لم يعد في وهج الإبريز ما يغري، فقد كلت عيوني، غلقت أوردتي بالسأم).

طالما دثرني الديباج

ضمختُ جبيني

ولعمّدت ثيابي

بفتيت المسك، علقت الدراري

فوق جيدٍ

وعلى صدر غريرٍ

علّها تفتح لي بابا

إلى صيدٍ جديد

أيما همٍ صغير؟!

تَخِمتْ كل خزاناتي

فما أرسلت كفيّ

على العتمة إلا صادتا

عقداً وزنّاراً وتاجاً

تظهر هذه الأبيات حالة معكوسة عن حياته التي بدا فيها السندباد يعيش في رغد العيش بدلالة (الديباج، المسك، جيد، غرير، تخمت كل خزاناتي، عقدا وزنارا وتاجا) فوصفه لحاله كلن في زمن ماض والدلالة على ذلك قوله (طالما)؛ فهو يتحدث عن تغير في مسار حياته، ويستمر الشاعر في رحلته التي اختفى فيها وراء قناعه قائلا[1]:

أتراني كنت طفت البحر

منشدّا بأعنان السماء!

حين يغلي

موجه المجنون حقداً

ثم ينشدّ إلى القعر.. إلى كل قرار

حين تنبثّ أكفُّ الموت..

رايات على كل الصواري

وعلى بُقيا شراع

مزقته الريح

فانساق إلى أرض موات

بعد حين

أترى كنت شربت الكأس في صحوي وسكري؟!

عندما تنطلق الشمس لهيباً في المياه الزرق

ألوان حبور وبشائر

عندما تنزلق الشمس وراء الأفق في وجه غريب

أكلته ذلة اليتم، وخوف القاتل القابع في الليل الرهيب

أركب الأهوال، أرتاد جبال النار، أعشاش النسور

باحثاً عن أيما شيءٍ

([1]) المعجم: 4/ 217.

عن الغيلان، عن طير عجيب

حين يمسي

فهو في العش جناح وهديل

وهو إذ يصبح

ثغر وقوام وجديل

باحثاً عن أرج المسك

وبغداد مَسيل من طيوب

ربما عن باقة النّدّ

وبغداد على الدنيا طيوف ومباخر

أترى عن جوهرٍ

والماس منقوش بأبواب القصور؟!

وبدا صوت الشاعر في هذا المقطع متحدا مع صوت السندباد وكأننا نسمع صوت الأخير الذي يجوب العالم في ترحاله، وتراه ينقل لنا سفره في البحر الذي يغلي موجه بالحقد، ففي هذه الصورة المجازية جعل البحر رمزا للشر الذي بث أكف الموت على كل الأعمدة، وعلى بقايا شراع ممزق، سيق إلى أرض موات، ويستمر بهذا الأسلوب الدرامي المقنّع، ذاكرا هذه الرحلة المحملة بالمخاطر والأحداث المضطربة أكد ذلك قوله (أركب الأهوال، أرتاد جبال النار، أعشاش النسور) وهذه الأفعال تحتاج إلى مشقة وتعب ما يعكس اضطراب واقع الشاعر وتعبه، رابطا غربة السندباد بغربة من هاجر تاركا العراق وبغداد، باحثا عن لقمة العيش، في حين أن الذهب والماس على أبواب قصور المتخمين.

أي شيء قادني للجوع، للموت، لدرب الجن

في كل ارتحال؟

أعلن التوبة في كل ارتحال، وأصلي

حين تشتد بي المحنة... أدعو..

كنت أغلو في نذوري..

قسماً لو عدت، ما غادرت بيتي

ولأنفقت على الأيتام حصَّنت العذارى

ولأعتقت الجواري

قسماً لو عدت، ما يمَّمت بحراً

ولغلّقت على الدنيا دروبي

ربما في رحلة تتلو بواري!

ربما ينطفئ الوهج الذي عشت به في لحظة

أهوي وفي طرفة عين

حيث لا مأوى من الحيتان

لا منجاة من كف الشرور

وإذا ما عدت أنساني التلاقي

وعناق الكأس والعود وأصحابي على كل طريق

والأحاديث التي تروى فتزهيني بإكليل انتصار

وخزاناتي التي ما كنت ألقاها سوى كهفٍ

- على ما زدت أكداسًا -

دعا: هل من مزيد؟!

فإذا ما عدت بالمال الوفير

وإذا ما عدت بالصيت وبالجاه الكبير

نُسيَتْ كل متاهاتي

وطيف الموت في أنياب غول

نُسي الخوف وأيام عذاباتي

مع الجب وليل وعظام

شدّني الشوق إلى مرتحل يأتي

إلى دنيا البحور

رحلة أخرى!

فمن يدري؟

عسى أرجع!

لي كل الطلاسم

وجنود الجنِّ يصطفّون في بابي

يلبّون، كما أدعو

فما يأمر أو ينهى ببغداد، ولا في الأرض، غيري

رحلة أخرى فمن يدري؟

عسى أرجع ربًّا للسرير؟!

ويختم الشاعر هذه القصيدة بتوجيه سؤال استنكاري عن المسبب الذي قاده إلى الجوع والموت، لكنه يتحدث بلسان قناعه السندباد؛ احترازا من ذكر المسبب، ويعلن توبته عن الترحال، ويقسم أنه لو عاد من ترحاله لن يغادر بيته ولأنفق على الأيتام ولأعتق الجواري، ويكرر قسمه أنه لو عاد فلن يبيمم البحر وسيغلق دروبه، ويتحدث عن أنه سيفقد كل حياته الرغيدة التي عاشها مع أصحابه، وينتهي كل شيء، وربما ستكون رحلته الأخرى هي الرقود في السرير حيث لا استطاعة على الحركة، وفي كل هذا إشارة إلى الهروب من الواقع، أو اليأس منه، وبهذا نكون قد سمعنا صوت الشاعر من خلال صوت القناع/ السندباد، والذي عكس صورة الواقع الحالي بذكر واقع الشخصية القناع، وقد أضفى الشاعر بعض ملامحه على ملامح قناعه ما بدا متحدا معه في رؤيته للعالم والواقع، وهذه القصيدة شكلت عنصرا مهما في عملية تشكيل الصورة الشعرية؛ لما للقناع من أهمية في العملية الشعرية الحداثوية.

وقول الشاعر (محفوظ داود سلمان) في قصيدته (يوميات طرفة بن العبد)، إذ استعمل فيها القناع[1]:

أنا ربيبُ الكأس والندمان والفيافي.. أسكر في قصيدتي

أنام في مطلعها أمزق القوافي

في داخلي الآخر .. يستسقي الصدى، يحاور الشيطان

يخترق الجحيم والأعراف، أو ينادم النيران

يعابث الروح محطماً رواسم القبيلة

وتاركاً أوتاد خيمتي للريح والقتام

في داخلي تزهر صحراء من الشيح

وفي زوَّادتي خبز من النسيان

من خمرها الصبوح في ثُمالةٍ أنام

أو ساهراً في مطلع القصيدة، الأطلال والخيام

ساهرة معي تحطم الكؤوس والجرار

في داخلي الآخر مسلوب وفي غربته.. ممزق الأردان

يرحل في عباءة الليل، يغادر القبيلة

مهجورة أعماقه، ينام في جديلة

في زهرة مبْتَلَّة يموت أو تستلب الأشعار

ـ غارقة في كأسه ـ مهْرته الأصيلة

اتخذ الشاعر في هذه القصيدة الشاعر طرفة بن العبد قناعا اختفى وراءه؛ ليعبر عن أفكاره ورؤاه بعد أن استصعب عليه المباشرة في طرحها، وليحاكي العصر آنيا، والشاعر في القصيدة يقارن بين مرحلتين من العيش؛ فنحن نسمع صوته من خلال صوت طرفة الذي بدا ذلك الشخص ربيب الكأس والندمان والفيافي، الذي يلجأ إليها وإلى قصائده، ويضفي إلى هذه

(1) المعجم: 4/ 313.

الدلالات صورا إيحائية معبرة عن حالة التشظي والغضب الذي يعيشه، وفي داخله (الآخر) إشارة إلى الفكر الذي يحمله، وفيه من العبثية التي يبغي فيها تحطيم نمط أعراف القبيلة المقيدة له، تاركا الواقع المزري الذي يعيشه الشاعر.

ويعود إلى حياة الترف ففي داخله أيضا تزهر صحراء من الشيح؛ ذلك النبات الذي يعطي دلالة الطيب، وفي زوّادته خبز من النسيان، ومن خمرها الصبوح ينام ثملا، ويسهر في مطلع القصيدة، وتسهر معه الأطلال والخيام. ويعود إلى حالة المعاناة والضجر، ليبين حالة الغربة التي يعيشها مغادرا قبيلته التي عانى منها، وهو انعكاس لحال الشاعر الذي عاش الاغتراب الروحي نافرا من بيئته التي تقيد حريته، هاربا إلى تلك المحبوبة التي يرى فيها سكينة روحه، وبذلك يكون الشاعر قد عبر عن رؤيته تجاه العالم من خلال قناعه المتمثل بالشاعر طرفة، واستدعاؤه لهذه الشخصية يمثل امتزاج فكري على الصعيد الاجتماعي.

ومن قصيدة (أبو نواس في ظلال الألم) للشاعر (خليل محمد إبراهيم) مستعملا فيها تقنية القناع قائلا[1]:

ما أريد؟

ما طموحي؟

أوَ تصغي لغمامات جروحي؟

إنها تهمي ضياع الجذوة الجذلى بروحي

إنها تروي اغترابي

ثم تشويني على نار وضوحي

(فجنانْ)

لم أجد فيها الجنانْ

قتلتني

قتلتْ إنسانيَ المكدودَ في هذا الكيان

([1]) المعجم: 8/ 351.

وسقاني العلمُ نور الوعي بالخير الصريح

غير أن الخير مسفوحَ الدماءِ

وشواظَ الجوع سفاح الوفاءِ

حَرَثا تربةَ روحي بَذَرَا فيها الرياء

تنعتُ المجرمَ بـ(الشهمِ الرشيد)

ويسمّى سارق اللقمة مناع الوفاء

(واهب الكرمة معناها الشريد

ومغيث الأبحر الكبرى وسلطان الإباء)

ويموت البدر في كفي فلا أنعاه أو أرنو إليه

يسكن الغاب أفاعيه التي تأبى الشبعْ

تملأ الغابَ ظباءٌ كالضياءْ

أُرغِمت أن تجرعَ الخمرةَ والجوعَ الكظيمْ

لحبيب لم يك السارقَ والمسروقَ في الليل البهيم

غير أن الحلم يبقى حلما

يكتوي في جانح الشوق العظيمْ

إن أبى نار العملْ

ورماه الشوقُ شوقا للأملْ

أقبلتْ دنياكَ مثلَ البدر عبر التيه تجتاح القرون

أيقظتني لأغني.. ما أقول؟!

هذه الأنوار تطوي الليل كي تحيي النهارْ

فلماذا يكتوي بالشمس زغبُ اليانصيب؟

وصغار هبطوا حتى الحذاء؟

وتمطت عبر أغلال الرصيفْ

أعينٌ نجلاءُ تشتاق الرغيفْ

شكل القناع في هذا النص خارطة فنية حددت ملامح الصور الشعرية؛ لكونه عنصرا فعالا من عناصر تشكيلها، فاستدعى الشاعر شخصية أبي نواس واختفى خلفها، ليبث ما يتبناه من رؤى وأفكار يتشارك فيها مع الشخصية/ القناع، ليبدأ بثلاثة استفهامات تشكل حالة من حالات النزاع الذاتي الذي يسببه قيد الواقع الاجتماعي، ويؤكد بأن جروحه تروي اغترابه وتشويه على نار وضوحه، إشارة إلى حالة الضياع التي يعيشها، ثم يسير الشاعر من خلال هذا القناع إلى استجلاب رمز (جنان) محبوبة أبي نواس، ليصرح بأنها قتلته، قتلت إنسانه المكدود ليعبر بذلك عن وحدته في المجتمع.

ويستمر الشاعر بوصف واقعه من خلال صوت قناعه، ذلك الواقع الذي فيه الخير مسفوح الدماء كناية عن انتشار الشر في المجتمع، ثم استعار للهب الجوع صفة السفحِ ليصور حالة الحرمان، وترتفع درجة النقد عنده لينعت روحه التي حرث تربتها وبذر فيها الرياءَ كل من الخير المسفوح والجوع السفاح أنها تنعت المجرم بالشهم الرشيد إشارة إلى من يمدح السلطة، وهذه الروح هي صورة للناس في عصره، ويصور موت البدر في كفه كناية عن الظلام الذي حل في أرضه، ثم يستمر بالوصف وينتهي بتصوير حالة الفقر المستمرة التي جعلت الصغار يهبطون حتى الحذاء، والنساء تتسول في الشوارع بحثا عن الرغيف. وبذلك يكون القناع قد أسهم في بث رؤية الشاعر وطرح أفكاره تجاه عصره الآني، متمثلا ذلك بامتزاج صوته مع صوت الشخصية/ القناع.

ومن قصيدة (من أوراق جلجامش) للشاعر (سليم الشيخلي) إذ استعمل تقنية القناع في تعزيز تشكيل الصورة الشعرية، وقد قسمها على تسعة مقاطع نأخذ منها[1]:

أنكيدو.. أبلغْ كل سلامي للأطفال

أخبرهم أني راحل

أبحث عن خبزٍ يكفي الجبهة الشرقية

ونبت أشبع منه خلود

([1]) المعجم: 8/ 422.

و"خلود" الليلة في شقة جاري

طرف سرير،

تنزع أغنية عذراء

وحكاية صمود

يمثل القناع جلجامش الشخصية التي تقنع بها الشاعر والتي عالج من خلالها ما يعصف في المجتمع من حالات الحرمان والضياع، وبدا الشاعر متحدا من جلجامش في رحلته التي يبحث فيها عن العدالة رافضا ظلم السلطة المستبدة، إذ ينادي أخاه أنكيدو، ويتحدث عن ذهابه للبحث عن الخبز وعن نبتة الخلود، ويكسر الشاعر النسق الدلالي للخلود الذي يبحث عنه جلجامش بقوله (وخلود) الليلة في شقة جاري، إذ يتحدث بذلك عن فتاة يعرفها، أودى بها الحرمان لفعل أشياء غير أخلاقية، وبهذا يكون الشاعر قد عبر عن أفكاره وأظهر موقفه بصورة مقنعة.

شغل القناع في المعجم مساحة جيدة في عملية التشكيل الصوري، إذ لعب دورا في تقوية مسارات البناء الفني للقصائد، فعن طريقه بثَّ الشعراء أفكارهم، وعززوا رؤاهم، وأثبتوا مواقفهم تجاه المجتمع والعالم، وخاطبوا الحاضر بلسان الماضي، فبدا الماضي حاضرا، والحاضر ماضيا، وهذا ما تشتغل عليه تقنية القناع.

المبحث الثالث

المفارقة

يسعى الأديبُ في كل عصرٍ من العصور إلى أن يخرجَ عن المألوف الشائع؛ لوجود نزعة ذاتية تستدعي ذلك الخروج، من ذلك حب التمرد والمغامرة؛ لتحقيق حالة من الإشباع النفسي، وهذه النزعة الذاتية ترتبط بسياقات خارجية يتأثر بها الأديب، فيعبر عن رفضه وسخطه من ذلك الواقع السلبي الذي فرضته عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية وغير ذلك، ما يستدعي منه خلقا أدبيا خارجا عن السائد وبطرق مختلفة، معتمدا على مبدأ الإدهاش والمباغتة والمفاجأة؛ لاستثارة المتلقي وجعله مرتبطا ومشاركا في إظهار الدلالة الخفية من وراء النصوص، وهو ما نسميه بالمفارقة.

يبدو أن مفهوم المفارقة: "قديم قدم الإنسان ذاته، فهو يجمل في جوهره بذور التناقض والتضاد، فالإنسان عندما يخرج من رحم أمه يخرج باكيا ومن حوله يضحكون، وفي المقابل يموت مستسلما راضيا ومن حوله يبكون، وكذلك فالمرء منا يحتفل بمرور عامٍ تلو عام من سني عمره وهو على يقين أن هذه السنوات هي التي تقربه من حتفه" [1]، وهي بهذا تكون قد تأسست على مفاهيم الحياة المتناقضة، فكل ما في الحياة مبني على مفهوم التناقض، فلا مناص من أن تكون المفارقة في الأدب شاملة له.

وبذلك ينبغي الإيمان: "أن الفن جميعا، أو الأدب جميعا يتصف بالمفارقة من حيث الجوهر، ... والأدب الجيد جميعا يجب أن يتصف بالمفارقة"[2]، ومن خلال هذا المفهوم ينبغي النظر بتأمل لكل نص أدبي يحمل عنصر المفارقة؛ لاستخراج المفاهيم المراد إيصالها من الأديب، ولأنها لا شك مرتبطة بالواقع، لكنه يريد ضرب النسق المألوف تماشيا مع حالة معيشية معينة.

لسنا بصدد تتبع المفارقة لغويا؛ لكثرة من تطرق لها من الكتاب والباحثين، وسنكتفي بالتعريف الاصطلاحي وذكر بعض أنواع المفارقات التي يكون لها مصداق في التحليل والتي تسهم في تشكيل الصورة الشعرية تشكيلا حداثويا، وسنقف على نصوص المفارقة بشكل عام؛

([1]) جماليات المفارقة في القصص القرآني، د. رنا أحمد عبد الحليم، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، د.ط، 2014م: 17.

([2]) المفارقة وصفاتها، د. سي . ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م: 124.

ولا نبغي العمل على مفاهيم المفارقة بصورة كلية، فهذا يكون في موضوع منفرد يصلح في رسالة كاملة.

وممن أسهم في تعريف المفارقة الدكتورة نبيلة إبراهيم بقولها إنها: "تعبير لغوي بلاغي، يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية. وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد، ووعي شديد للذات بما حولها"[1].

هذا يعني أن الأديب في المفارقة يعمل على تحريك الذهن عند بث الفكرة التي تختفي وراء ذلك الأسلوب اللغوي الظاهر، ما يولد شدا ذهنيا عند المتلقي؛ لاكتشاف ذلك المكنون الفكري لدى الشاعر، وهي على هذا الأساس: "إثبات لقول، يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي، على الرأي العام"[2].

وترى سيزا قاسم أن المفارقة: "استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير غير مباشر عن موقف عدواني يقوم على التورية، وهي طريق لخداع الرقابة، لأنها في كثير من الأحيان تراوغها، بأن تستخدم على السطح قول السائد فيه، إنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له" [3].

وهي على صعيد الدلالة تسهم في الاشتغال الذهني لدى المتلقي من حيث تفسيره للدلالة؛ لأنها: "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة"[4].

قد يستعمل الأديب أساليب تظهر للمتلقي أنها مفارقة لكنها في الواقع تختلف فنيا؛ لأن المفارقة: "صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد. والمفارقة أخف من الهزء والسخرية لكنها أبلغ أثرا بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحسا مرهفا"[5]، وقد لا تحتاج السخرية إلى كلام غير مباشر مثلما تحتاجه المفارقة التي تعتمد الغرابة والغموض.

([1]) المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد 3 – 4، 1987م: 132.
([2]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، وسوشبريس، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1985م: 162.
([3]) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 2، 1983م: 10.
([4]) المفارقة وصفاتها: 161.
([5]) م . ن: 258.

يعطي الدكتور قيس الخفاجي تعريفا لها عادًّا أنها: "بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدَعة"[1].

وعن طريق المفارقة: "يعبر الدال عن مدلول يخفي مدلولا آخر متناقضا معه، على نحو ما نرى عندما يقال لرجل سفيه: (كم أنت ذكي!). ويبدو المدلول المختفي معبرا عن حقيقة القول، ولكنه يظل ملتبسا، إذ إن قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه"[2].

ينبغي القول إن في أسلوب المفارقة كثرة الدلالات الجديدة، وتعدد القراءات لها، والازدواجية التي تظهر في الألفاظ المفارقية، والعبور من المعنى الظاهري إلى الى المعنى الباطني العميق، فالقصد ليس المعنى السطحي، بل هناك معنى وغاية أعمق يبغي الأديب إيصالها، ما يتطلب من القارئ أن يحث الفكر في بيانها [3].

الشاعر في المفارقة لا يهدف: "إلى مجرد الجمع بين الأضداد كما هو في الطباق أو المقابلة، وإنما ينصب اهتمامه على إبراز التناقض القائم بين تلك الأضداد واستغلاله في التعبير، إذ تتجلى قدرته وإبداعه في خلق علاقات جديدة بين أطراف متباينة أو متناقضة من المعاني التي تستقر في الوجدان الإنساني منذ الأزل كأفكار تعكس علاقة الإنسان بالوجود وبالآخرين وبنفسه أيضا"[4].

يمكن أن نقول إن الصور التي تكون صورا مفارقة تعتمد على رؤيتين؛ الأولى: الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حينما يتبين الاختلاف بين واقعه المدرك من الخارج، والواقع الذي يحسه في تلك اللحظة. والرؤية الثانية: هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد

([1]) المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل – العراق، ط1، 2007م: 63.

([2]) المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد: مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، ١٩٩٣م: 157.

([3]) ينظر: المفارقة في شعر الصنوبري، يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 1437هـ - 2015م: 3.

([4]) الصورة الشعرية عند الجواهري، أطروحة دكتوراه: 199.

القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور، وكلا الرؤيتين تبدو بصور غير عادية، وتظهر الأشياء جديدة باستمرار[1].

وشكلت المفارقة في قصائد البحث عنصرا مهما في عملية البناء التصويري وهذا ما سنتبين منه خلال التحليل.

من الشعراء الذين حفلت نصوصهم بالمفارقة الشاعر (أبو عمار النجفي) في قصيدته (عتاب مع الوطن) من ذلك قوله[2]: (الكامل)

يا من سلبتَ من الحياةِ نصابي

أرجِع إليَّ طفولتي وشبابي

.

.

صخب الطفولةِ كم أنا أشتاقه

فكهولتي قد حطمتْ أعصابي

.

فعذرتُ أعدائي بلوميَ أنهم

أصل البلاء فما لهم أحبابي

دنياك تزخر بالغريب وعالمي

خيمٌ تقاسمها الأسى وعذابي

أينام في حضن النخيل مذمم

وأنام في وهجٍ من الأوصابِ

([1]) ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: 155.

([2]) المعجم: 1/ 194 – 195.

تبدأ المفارقة في هذا النص من ندائه للوطن الذي سلب منه حقه من العيش، من حيث إن الوطن ينبغي أن يكون المأوى والأب الذي يقسم الخير بين أبنائه بالتساوي، لكن الشاعر أثار في ذهن المتلقي تساؤلات عن سبب سلب الوطن لحقه، تتطلب هذه التساؤلات إجابات يشترك المتلقي مع الشاعر فيها، ويستمر النص بالمفارقة التي تمثلت في اشتياق الشاعر لصخب الطفولة، إذ إن الصخب هو الصوت العالي الباعث للضجيج، لكنه يمثل شيئا جميلا للشاعر فيما إذا كانت الكهولة قد حطمت أعصابه، وتأتي المفارقة باستفهامه الاستنكاري عن لوم أحبابه الذين يلومونه، فالحال أن الأعداء معذورون إذا ما لاموه، وهي مفارقة على سبيل التضاد الذي أسعفه في بيانها، ويعقد مقارنة مثلت مفارقة على نحو الدلالة؛ إذ إن دنيا الوطن زاخرة بالغرباء، وعالم الشاعر عبارة عن خيم تقاسمها الأسى وعذابه، وهو ما يمثل سخطا من لدنه على هذا الظلم الذي لحقه، وتأتي المفارقة باستفهامه الاستنكاري على سبيل المقابلة المتمثلة بتساؤله عن نوم المذمم والذي يقصد به أهل الذمة في حضن النخيل، وينام هو في وهج الأوجاع والأسقام، وهو مما يستدعي منه التعجب والدهشة.

ويقول الشاعر (حسن النصار) من قصيدته (الأرض تكشف عن ساقيها) مستعملا أسلوب المفارقة[1]: (البسيط)

كلٌّ له وطنٌ

في ذاتهِ أبدًا

يسعى لتشييده

في الموطن القدسي..

ولي أنا وطنٌ

في رأسيَ

الثملِ

أصحو بسَكْرتهِ

دومًا

بلا رأسِ..

([1]) المعجم: 2/ 85.

أن تكشفَ الأرضُ عن ساقٍ

تراودني فقد خرجتُ لها عار

من اللبسِ..

اشتغلت المفارقة في هذا النص على صعيد الإيقاع الشعري والدلالة؛ فقد خرج الشاعر على نظام الوزن المألوف (الصدر/ العجز)، إلى بناء قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، وهو ما شاع في التأليف المعاصر، فبقيت تفعيلات (بحر البسيط) إلا أنها توزعت بشكل عمودي، وهذا ما أثار لدى المتلقي شيئا من الدهشة والرغبة في البحث عن سبب هذا الخروج، وهو اشتغال في الشعر المعاصر، جاء لضرورة ذاتية أو فنية مقصودة.

أما من حيث الدلالة فقد جاءت المفارقة في المقابلة والطباق اللذين جاء بهما الشاعر، فقد عرض على سبيل المقابلة بين من له وطن يسعى للرقي به، وبين الشاعر الذي لديه وطن متشظٍ بدلالة (رأسي الثمل)، والذي يصحو بسكرته دوما بلا رأس، فهذا الطباق ولد مفارقة دلالية عكست للمتلقي تيهَ الشاعر في وطنه.

وقوله (أن تكشف الأرض...) فقد جاءت المفارقة كاسرا بها الشاعر أفق التوقع لدى المتلقي؛ فالمعنى المتوقع في الذهن من صدر البيت (أن تكشف الأرض عن ساق تراودني)، هو أن الشاعر يتمنع ويزهد عن المراودة، إلا أنه كسر هذا التوقع بعبارة (فقد خرجت لها عار من اللبس).

ومن قصيدة (عميان العالم) للشاعر (حسين حسن) التي شكلت فيها المفارقة تمظهرا تركيبيا واضحا بقوله[1]:

سفن تُبحر في أعناق الأطفال الموتى

سفن تبحر في أحلام السيدة الكسلى

سفن تبحر في قلب العاشق

سفن تبحر في عقلي

جسدي نهر، والأطفال

([1]) المعجم: 2/ 151.

ألواح للصلب.

يا من تسبح في القلب

فلتأت.. عينك لي

فلتأت..

(قلبي غرفة

يصعدها الآن الأفّاقون،

وأنا وحدي أرقبهم من تلك الشرفة)

سفن، يا صوت الأطفال الفرحين

سفن تبحر في قلب المسكين

فلتبكوا من أجلي

يا أسماءً تحفرها سكين اللذة

يا أجساداً غرقت في أنهار الليل

فلتبكوا من أجلي

نحن الموتى

أنتم وأنا والعالم والريح

فلتسمعني آذانُ الصمّ

فلتعرفني أعينكم يا عميان العالم

فلتقرأ أفواه الخرس قصائد أحلامي

فلتبكوا من أجل الطفل الميت في رأس الشاعر،

ولتخرس أشعار السم.

قرب الجزر المنفية

غرقت سفن الريح

ارثوا، ارثوا سفن الريح:

.....

كتب الشاعر ألفيَّة

ما زال الأطفال الموتى يصغون

للسفن المبحرة اليوم

في أحلام السيدة الكسلى

استعمل الشاعر في هذه القصيدة أسلوب (التكرار) الذي رفع من مستوى المفارقة، فتكراره لعبارة (سفن تبحر) في بداية النص، يشي بدلالة عميقة متأتية من مكنون ذاتي، وهم يلتهب في صدر الشاعر نتيجة تغافل الناس عما يجري لمجتمعه، من الموت الذي لحق الأطفال، ومن الناس الأفاقين المنافقين، فهو الذي يرى كل هذه المشاهد المؤلمة، ولا يرى من عين تنظر إليه بالرحمة.

ومن الأساليب التي عملت على تعميق المفارقة أسلوب (الأمر) بصيغة المضارع، بقوله (فلتأت، فلتبكوا، فلتسمعني، فلتعرفني، ولتخرس) فقد جاء هذا الأسلوب لحاجة ذاتية متأججة في النفس، فالمعنى من (عميان العالم) ليس العمى الظاهري وهو فقدان البصر، بل عمى البصيرة، والإغماض عن رؤية ما يجري للمجتمع من موت وظلم ومعاناة. لقد استطاع الشاعر في هذه القصيدة من رسم صوره الشعرية باستعماله المفارقة التي أسهمت في تشكلها تشكلا فنيا مائزا.

وتتجلى المفارقة في قصيدة (أمس التقيتُ بلادًا) للشاعر (شوقي عبد الأمير) بقوله[1]:

أمس التقيتُ بلادًا، شارعًا يصل الموتَ بالبحر،

.

كان البحرُ صغيرًا ملتفًا بحمامات الليل البيضاء،

شغوفًا بالمطر الناعم والطلقات وكانت

(1) المعجم: 2/ 708.

.

بيروتُ جزرَ البحر الحمراء وقاموس الدم.

بيروتُ المحروقةُ ثانيةً في جُثةِ جان دارك

.

نسيَ البحرُ المحترقُ رمادَ الماء

نسيَ الطائرُ أجنحةَ العنقاء

نسيتْ بيروت بقايا الجثةِ في الأرجاء

نسيَ الحائط وجه الشهداء

نسيَ الشارعُ كل نوافذنا المثقوبة بالشعر

وبالأنباء

نسي الزمن طريقًا يُفتح بين الثورة والغرباء

نسيَ التأريخ قبور الأعداء

نسيَ الوجهُ الوجهَ

والأشياءُ الأشياء.

أسهمت المفارقة في هذه اللوحة الشعرية إسهاما فاعلا؛ لتمكنها من جعل النص يتخلص من وضعه الفني الطبيعي، وينتقل إلى استثارة المتلقي من خلال تكرار كلمة (نسي) الذي شكل دلالة التناقض الفكري، فعمل على خرق الدلالة الراكزة في ذهن المتلقي، وجعله يتساءل ويبحث عن معنى ما ورائي يريده الشاعر، فهو الذي يتحدث عن بيروت وما جرى فيها من أحداث، خلفت الدماء والدمار، فنسي البحر المحترق رماد الماء وهي صورة استعارية متوهمة مستحيلة، أرادها الشاعر لتقوية المفارقة، ونسيت بيروت بقايا الجثة في الأرجاء، هذه الجثة التي ذكرها في المقطع الأول المتمثلة بجان دارك تلك الفتاة الفرنسية التي أعدمت إذا شبه الشاعر بيروت بهذه الفتات التي اشتركت معها في المعاناة والتي لا يمكن أن تنسى، ونسي الحائط وجه الشهداء وهو مما لا ينسى، ولا يمكن للشارع نسيان نوافذ الشعر والأنباء التي تأتي متزامنة مع الأحداث، ولا يمكن نسيان الوجه للوجه والأشياء للأشياء، إذ هي من الأمور

المستحيلة لكن الشاعر أرادها أن تكون؛ لما يبغيه من دلالة نفسية واجتماعية تكمن وراء هذا الأسلوب الخارج عن السياق المألوف.

ويقول الشاعر (عبد الرزاق الربيعي) من قصيدته (ارتباك) معطيا صورة من صور المفارقة من ذلك[1]:

مرات أنسى أني صعلوك

وغبي

وقبيح

أضحك في سرِّي

ألبس ربطة عنق

وقميصا مكويا

وحذاء لماعا

لا تصفر فيه الريح

فتمتد الطرقات أمامي

وتحييني

فأسير عليها مثل أمير

لكن مرايا الصالونات الفخمة

تفضحني

وتصيح

بأني صعلوك وغبي

وقبيح

([1]) المعجم: 3/ 194.

يدخل هذا النص ضمن أسلوب المفارقة الساخرة، فالشاعر يسخر من نفسه بطريقة تقترب من الشعبية الواقعية، وهو خروج عن الغاية الفنية والموضوعية للشعر الذي يمثل غاية سامية، لكنه تحدث بلسان ساخر خارجا عن الأطر المألوفة؛ ليعبر عن مكنون نفسي ملتهب، ورفض للواقع المزري الذي يعيشه، فهو ذلك الإنسان المتشرد الذي يحلم أن يكون من الأغنياء ويسير مثل الأمراء مرتديا لباسهم، لكن سرعان ما تفضحه مرايا الصالونات الفخمة، وهذا التشخيص للصالونات هو ما مثل فاعلية المفارقة في رسم ملامح الصورة الشعرية، وما يعبر عن المفارقة أيضا، هو البناء الفني للنص الذي بدا على شكل مقطوعات متناثرة وهو دلالة تشظي حياة الشاعر وارتباكه وهو ما تضمنه عنوان القصيدة.

ومن الشعراء الذين تمثلت المفارقة في أشعارهم الشاعر (محمد حسين محمد كاظم) في قصيدته (إليّ – أنا....) بقوله[1]: (البسيط)

أنا الطريد – لماذا الخوفُ يحذرني؟!

ويدعـــينيَ خـــوفـــا ثم يشكوني؟!

أنا – تحجر ما في الصوت من لهبٍ

منه جـــــهنم تســـــتســـــقي بأتونِ

أنا الغريب – بأرضـــي ليس يعرفني

بها سواي وحتى النفـس تـــجفوني

أنا – تمـــــر إبلـــيس- عصى فرحا

لكن على زمـــــــــن بالـــذل مفتون

أنا – التـــــوهج يـذكي كل صاعقةٍ

وينزل الموت في أعتى البـــــراكينِ

أنـــا تحـــدِّ لأجيـــــــالٍ بكـــاملها

جـــيل يحـــدث جيـــــلا أنه دوني

([1]) المعجم: 4/ 591.

أنا الشموخ، الطموح، المجد قافيتي

أنا التـــحـــــدي، ولما أدرِ تكويني

تركزت المفارقة في هذا النص في محورين؛ الأول شكلي فني: وهو ما تضمنه النص من تكرار لكلمة (أنا)، والثاني موضوعي: وهو ما تضمنته الأبيات من تناقضات في الدلالة، فالتكرار شكل ظاهرة خرج بها النص عن وضعه الطبيعي؛ لحاجة نفسية ألحت على بيان الذات، وشكلت (أنا) الشاعر حالات متقلبة؛ فتارة تمثل معاناة الشاعر وغربته وضياعه وشكواه، وتمثل شموخه وطموحه وتحديه وتوهجه تارة أخرى، وهذه إشارات تنبئ بعدم استقرار الشاعر ذاتيا واجتماعيا، ما شكل مفارقة على صعيد التأقلم مع الواقع.

أما فيما يخص المحور الموضوعي؛ فما جاء من تناقضات عصفت بحيات الشاعر، عززها الاستفهام والتعجب، إذ كيف بطريد يحذرُ الخوف منه؟، وكيف يدعي الحذر أن هذا الطريد خوف ثم بعد ذلك يشكوه، فهذه حالة من التناقض المدهش الذي يجعل القارئ في دهشة وتساؤل، ويأتي التناقض الثاني أن الشاعر غريب ولا يعرفه سواه، وهو وصف للغربة القاتلة، لكنه يفاجئنا بأنه وعلى الرغم من هذه الغربة، إلا أن نفسه تجفوه، وهي حالة من الاستغراق في الغربة، ويأتي التناقض بين وصف الشاعر نفسه بأنه تمرد إبليس وعصيانه فرحا، وبين بقائه في الذل مفتونا، وهذه الحالات المتناقضة تسهم بث روح المفارقة داخل النص، ما يجعل المتلقي منجذبا مندهشا، مستفهما متأملا.

واشتغل الشاعر (أمجد الفاضل) في قصيدته (أمنية الميلاد) على كسر النمط المرجعي المشترك بقوله[1]: (البسيط)

بحيرة البجع المســـحور ترتـجفُ

وليـــلةٌ دون تلـك الألف تـــختلفُ

وسـندبـــادُ على الشـــــطآن قابعةٌ

أحلامُه وهو في الأعمـاقِ يعتكف

(1) المعجم: 8/ 158.

استثمر الشاعر المرجعية الأسطورية المتمثلة بـ (سندباد) استثمارا فنيا أسهم في تقوية عنصر المفارقة؛ لأن: "استثمار المفارقة للمرجعية المشتركة فيه خصوصية وتفرد"[1]، فهو قد جعل تلك الرؤيا المشتركة للسندباد - والمتمثلة بكثرة رحلاته حول العالم - رؤية متناقضة؛ إذ جعله عديم الأحلام، معتكفا في عالمه، أي إن الشاعر عكس الرؤية تماما، وهو بذلك أراد إظهار رؤيته الخاصة التي تتطلب فهما عميقا من لدن المتلقي، إذ كيف بهذه المرجعية الأسطورية أن تكون على غير ما هو مألوف من حيث المركوز الذهني، ومن حيث تفاعلها في المجتمع؟، فهو أراد بذلك بيان حالة الوحدة التي يعيشها، وهذه الوحدة ليست بمعزل عن الحالة العامة التي يعيشها المجتمع، فالشاعر تعبير عن مجتمعه برؤية خاصة تنطلق من بنية ذاتية تسهم في تكوين فكره الذي يبثه من خلال نصوصه الأدبية.

ومن القصائد التي اعتمدت المفارقة قصيدة (الاختيار الصعب) للشاعر (غزاي درع الطائي) إذ قال فيها[2]:

لو قالوا اختر أحدًا يرعاك

ما اخترتُ سوى أمي

لو قالوا اختر صوتا ينهاك عن المنكر

والفحشاء

لما اخترت سوى صوت أبي

لو قالوا اختر أرضًا ترتاح فيها

ما اخترتُ سوى مسقط رأسي

لو قالوا اختر شيئا من أشيائك

ما اخترتُ سوى فأسي

لو قالوا اكسر شيئا

ما اخترت سوى كأسي

([1]) المفارقة في شعر الرواد: 66.

([2]) المعجم: 9/ 21.

لو قالوا يا صاح تذكر شيئًا

للعنتُ بسرِّي أمسي

لو قالوا ضحِّ بشيءٍ

ومضى كلٌّ ينتظرُ بعينِ الآخر

ضحيتُ بنفسي

اشتغلت المفارقة في هذا النص على حرفي (لو، ما) فهما شكلا بنية المفارقة اللغوية التي رسمت معالمها وأثرت دلالاتها، فبنيت المفارقة على الشرط الذي فرضه الشاعر، وعلى جوابه المنفي الذي هو من المألوف في التراكيب اللغوية، وازدادت فاعلية المفارقة من تغيير الفعل (اختر) الذي سار على طول النص، لكنه تغير بالفعل (اكسر)، الذي بدوره فاجأ المتلقي وكسر أفق توقعه بعد التراتبية في التراكيب التي تمظهرت منذ الشطر الأول للنص، واشتدت المفارقة في الخاتمة حين جعل الشاعر البنية تسير متبعة سردية الأحداث التي كان فيها المشهد في حالة ترقب لإجابة الشاعر بمن سيضحي، لكنه فاجأهم بأنه سيضحي بنفسه وهو ما شكل الإدهاش والمفاجأة.

ومن الشعراء الذين عملت المفارقة على تشكيل صورهم وتهيئتها الشاعر (محمد البغدادي) في قصيدته (الوقت) إذ قال فيها[1]: (الكامل)

الــوقت لا يكــفي لــعـقد رهـــان

بيني وبين المــوت خيـط دخـــانِ

الــوقت لا يكفي لأشـــرح أو لأجـ

ــرح أو لأفـتـــح مقــلتي وأراني

الوقت لا يكفي لأعشق أو لأقــ

ـلق أو لأسـرق منه بـعض ثواني

([1]) المعجم: 9/ 121.

الوقت لا يكفي لأرسم أو لأحـــ

ـلم أو لأفــهم لهــجة الــهذيــانِ

الوقت لا يكفي لأبدأ أو لأنـــ

ـكأ أو لأقـرأ مــا ادعى فنجاني

الوقت لا يكفي لأزرع نخلة

يسقي ظما أعذاقها نهرانِ..!!

الوقت لا يكفي لتقشير القوا

في والحروف بمدية الأوزانِ

.

.

الوقت لا يكفي لمحو خطيئتي

لو كان يكفي ميتاً لكفاني..!!

مَن قال: إن الوقت مثل السيف؟

إن الوقت موتٌ طعمه بلساني!!

لأسلوب التكرار دور فعال في شحن النص بالمفارقة التي بدورها شكلت البنية التصويرية، فتكرار الشاعر لعبارة (الوقت لا يكفي) إشارة إلى اقترابه من لحظة النهاية، هذه اللحظة التي وصل فيها إلى ذروة التقابل الزمكاني، وقد طرح الشاعر مجموعة من الأفعال التي لم يعد الوقت كافيا لعملها، وهي عبارة عن أمنيات كان يرغب بتحقيقها، يريد بذلك أنها ستبقى حسرة في نفسه منعته الظروف من تحقيقها، ثم تأتي المفارقة في نهاية البيت الأخير، إذ غير المفهوم المرجعي الراكز في الأذهان من أن (الوقت كالسيف)، إلى مفهوم يتماشى مع رؤيته للعالم، فهو يرى الوقت موتا طعمه في اللسان، معطيا صورة متشابكة بين الذهني والحسي؛ ليضفي قوة إيحائية عالية تزيد من نصاعة الصورة الشعرية.

لاحظنا في تحليلنا للقصائد أن المفارقة أسهمت إسهاما فعالا في شحن النصوص الشعرية بالإيحاء، ومدها بعناصر فنية جمالية على مستوى الإيقاع والتراكيب والدلالة، ما يعطي فهما واضحا أن المفارقة عنصر مهم يلجأ إلى تقنياته الشعراء من أجل بناء صورهم الشعرية وتشكيلها، معبرين عن التناقضات النفسية والاجتماعية، بأسلوب يعمل على كسر آفاق التوقعات لدى المتلقين، وإدهاشهم ومفاجأتهم وجعلهم يشتركون معهم في تكوين الدلالات التي تكون مناطة ليس بالشاعر فحسب، بل على المتلقي أن يتأمل ويجهد نفسه من أجل إظهارها.

الخاتمة

الخاتمة

بعد أن أتممنا بحمد الله هذا البحث كان لزاما أن نعطيَ نتائج أفرزتها عملية البحث وما تبعها من عمل على كل مفاصل الأطروحة، وهذه النتائج كالآتي:

- الصورة الشعرية المتعلقة بقصائد الشعراء العراقيين في المعجم، صور ذات عمق فكري، على اختلاف أجيالهم، فتنوعت الصور، معبرة عن تجربة ذاتية منسدلة من عصر فكري معين.
- تنوعت مصادر الصور الشعرية لدى الشعراء بما جعلها تستلهم خصائصها من تلك المصادر، وقد كان للموروث على اختلاف أضربه تأثير كبير في خلق الصور الشاعرة لكل شاعر، فاستلهم الشعراء صورهم من الموروث الديني والأدبي والتاريخي والأسطوري، وكل واحد منها كان منبعا ثرًّا للصور الشعرية.
- كان للطبيعة بشقيها الحيِّ والصامت دور مهم في خلق الصور الشعرية، وشحنها ومدها بعناصر الجمال، فأسهمت بتكوين صور متزينة بألوان الطبيعة، قادرة على أسر فكر المتلقي؛ فضلا عن كونها ملجأ لكثير من الشعراء، وإن ما ينتجه الشاعر من صور شعرية مستوحاة من الطبيعة كفيل بأن يجعل الأدب فعالا ودائما بديمومة الحياة؛ لأن الأدب نبض الحياة.
- استلهمَ الشعراء صورهم الشعرية من الواقع على اختلاف مضامينه؛ الاجتماعي، والسياسي، والنفسي. وليس ثمة شاعر لا يتأثر بالواقع النفسي والاجتماعي والسياسي، فهي بمثابة البنيات المولدة للصور الشعرية، وقد كانت صورهم معبرة عن رفض لواقع مأساوي أو إعطاء معالجة لظاهرة اجتماعية معينة، فالشاعر مرتبط بقضايا عصره على اختلاف أنواعها، وبمشكلات الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه، وهذه المقومات لا تسمح له بأن يعيش بمعزل عن قضايا مجتمعه ومشكلاته.
- تعددت أنماط الصورة الشعرية في القصائد، فزخرت بالصور الذهنية، وكان الخيال اللاعب الأساس في تكوينها، لكنه جاء متفاوتا بالنسبة لمستويات التصور الذهني من شاعر لآخر، فبدت الصور العقلية ذات مستوى خيالي ضعيف، والصور الخيالية ذات مستوى أعلى، وبدت الصور الوهمية ذات مستوى خيالي متطرف، وكل مستوى عبر عن حالة ذاتية مرتبطة بواقع حسي بدرجة ارتباط متذبذبة، ولم تكن الصورة الذهنية منفصلة التعالق بين الخيال والحس؛ إذ لا انفصال بينهما، وكل صورة خيالية هي نتيجة اشتراك خيال بمدرك حسي.

- حفلت القصائد الشعرية بالصور الحسية التي كان للحواس خصوصية مهمة في تكوينها بالاعتماد على عناصر الواقع المادي المحسوس، ولم تكن هذه الصور صورا تقريرية سطحية؛ لأن الدقة في اختيار الصور من قبل الشعراء، جعلها موحية متميزة، وهي بذلك وسيلة مهمة من الوسائل التي تغذي ملكة التصور والخيال، وكانت متنوعة حسب كل حاسة من الحواس الخمس.
- تعددت وسائل تشكيل الصور الشعرية في القصائد، لكن الوسائل التي أسهمت في التشكيل الصوري ورأيناها مناسبة للبحث هي الرمز والقناع والمفارقة.
- أسهم الرمز في تشكيل الصورة الشعرية، وكان يمثل سمة شخصية طاغية للشعراء، ويدلل على كثرة الانفعالات النفسية، وخيرَ مُعبرٍ عن الكوامن الذاتية في اللاوعي لدى الشعراء الذين تأثروا بالواقع الثقافي الاجتماعي، وبدت الصورة مكتنزة بالرموز الشعرية، وتعددت أنواع الرموز ما بين التراثية والرموز الأسطورية والرموز الطبيعية والرموز الإنسانية، وكل رمز يشكل حالة معينة، معبرا عن رؤية الشاعر. مسهما في تفعيل خصائص تميز الصورة الشعرية ونمائها.
- شغل القناع في المعجم مساحة جيدة في عملية التشكيل الصوري، لكنها ليست كمساحة باقي وسائل التشكيل كالرمز والمفارقة، إذ لعب دورا في تقوية مسارات البناء الفني للقصائد، فعن طريقه بثَّ الشعراء أفكارهم، وعززوا رؤاهم، وأثبتوا مواقفهم تجاه المجتمع والعالم، وخاطبوا الحاضر بلسان الماضي، فبدا الماضي حاضرا، والحاضر ماضيا، وهذا ما تشتغل عليه تقنية القناع. وقد تقنع الشعراء بأقنعة أدبية وأسطورية وتاريخية.
- أسهمت المفارقة إسهاما فعالا في شحن النصوص الشعرية بالإيحاء، ومدها بعناصر فنية جمالية على مستوى الإيقاع والتراكيب والدلالة، ما يعطي فهما واضحا أن المفارقة عنصر مهم يلجأ إلى تقنياته الشعراء من أجل بناء صورهم الشعرية وتشكيلها، معبرين عن التناقضات النفسية والاجتماعية، بأسلوب يعمل على كسر آفاق التوقعات لدى المتلقين، وإدهاشهم ومفاجأتهم وجعلهم يشتركون معهم في تكوين الدلالات التي تكون مناطة ليس بالشاعر فحسب، بل على المتلقي أن يتأمل ويجهد نفسه من أجل إظهارها.
- في المعجم مساحات فنية كبيرة يمكن الاشتغال فيها؛ لأنه لا يقتصر على الشعراء العراقيين فقط.

المصادر
والمراجع

أولا: المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، عبد القادر فيدوح، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2010م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، الدكتور عبد القادر القط، مكتبة الشباب، ط1، 1988م.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، عالم المعرفة، (د. ط)، 1978م.
- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة قراءة في المكونات والأصول، كاملي بلحاج، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2004م.
- أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، سيد علي إسماعيل: مؤسسة هنداوي، (د. ط)، 2017م.
- أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث 1800 – 1970، أ.د.ش. موريه، ترجمة الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح، منشورات الجمل ط2، 2014م.
- الأدب العربي المعاصر في مصر شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط10، (د.ت).
- الأدب وفنونه دراسة ونقد، الدكتور، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب - بيروت، ط1، 1995م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي – القاهرة، (د. ط)، 1997م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة، دار المدني - جدة، ط1، 1991م.
- أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي (دراسة في التأثير والتأثر)، لويس عوض، تر: جمال الجزيري، بهاء جاهين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2009م.
- الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم (دراسة في ملحمة كلكامش)، د. محمد خليفة حسن، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، (د. ط)، 1997م.
- أصداء، دراسات أدبية نقدية، عناد غزوان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000م.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975م.

- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002م.
- الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، د. شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1985م.
- بناء الصورة الفنية في البيان العربي، الدكتور كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ط1، 1987م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.
- التخييل والشعر (حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية)، د. يوسف الإدريسي، منشورات ضفاف بيروت – لبنان، الاختلاف – الجزائر، ط1، 1433ه – 2012م.
- التراث والتجديد، حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 1412هـ -1992م.
- التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د. ط)، 2000م.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، صفحات للدراسة والنشر، سورية – دمشق، ط1، 2008م.
- التعريفات، للسيد الشريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي الجرجاني، (ت816 هـ)، وضع حواشيه وفهرسه، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط2، 2003م.
- التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط4، (د.ت).
- الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم: حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1986م.
- الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، حنا الفاخوري، دار الجيل بيروت، ط1، 1986م.
- جماليات المفارقة في القصص القرآني، د. رنا أحمد عبد الحليم، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة، عمان – الأردن، (د. ط)، 2014م.
- حداثة الشعر العربي شعرية الحداثة، منصور قيسومة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012م.

- حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبُنى الأدبية، د. كمال خيربك، تر: لجنة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع، ط3، 1986م.
- الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة دمشق، ط1، 1995م.
- الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين التونسي، المكتبة العربية في دمشق، (د. ط)، 1340م -1922م.
- الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، د.محمد الديهاجي، مطبعة وراقة بلال، ط1، 2014م.
- دراسات في النقد العربي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق القاهرة، ط1، 1994م.
- دون كيخوتة، ثربانتس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، ط3، 2009م.
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر)، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ط2، 1986م.
- ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح: د. أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية - بور سعيد، ط1، 1435هـ -2014م.
- ديوان العباس بن الأحنف، تح: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1373 – 1954م.
- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م.
- ديوان دعبل بن علي الخزاعي، شرحه: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.
- ديوان علي بن الجهم، تح: خليل مراد، وزارة المعارف السعودية، ط2، (د.ت).
- ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق: يسري عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1999م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، ط3، 1984م.

- الرمزية والأدب العربي الحديث، انطون غطاس كرم، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت – لبنان، (د. ط) 1949م.
- الرمزية، تشارلز تشادويك، ترجمة، نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1992م.
- شرح ديوان المتنبي، وضعه البرقوقي، دار الكتاب العربي بيروت – لبنان، ط1، 1986م.
- شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط1، 1412هـ -1992م.
- شروح سقط الزند، تح: مجموعة محققين، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1364هـ - 1945م.
- الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، إبراهيم الوائلي، مطبعة العاني – بغداد، (د. ط)، 1961م.
- شعر الطبيعة في الأدب العربي، السيد محمد علي نوفل، مطبعة مصر – القاهرة، (د. ط)، 1945م.
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1978م.
- الشعر والأسطورة، موسى زناد سهيل، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط1، 2008م.
- الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، (د. ط)، 1963 م.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط2، 1989م.
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، ط1، (د.ت).
- الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التواب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995م.
- الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)، 1996م.
- الصورة الاستعارية في شعر عبد الأمير الحصيري، الدكتور عمار سلمان عبيد العبيدي، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، العراق، (د. ط)، (د. ت).
- الصّورة السّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام، صاحب خليل إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، (د. ط)، 2000م.

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني، دراسة تحليلية إحصائية لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، يوسف حسن نوفل، دار المعارف – القاهرة (د. ط)، 1995م.
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 1992م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982م.
- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م.
- الطبيعة في الشعر الجاهلي، نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م.
- الطبيعة والثقافة، إعداد وترجمة، محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط4، 2013م.
- عبد العزيز سعود البابطين (السيرة والإنجازات الثقافية)، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية، الكويت، ط4، 2020م.
- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق – القاهرة، ط1، 1998م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، فوزي خضر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، (د. ط)، 2004م.
- فروع الكافي، ثقة الإسلام الشيخ محمد بن يعقوب الكليني المتوفى سنة 329هـ، منشورات الفجر، بيروت – لبنان، ط1، 2007م – 1428هـ.
- الفكر السياسي العربي الإسلامي بين ماضيه وحاضره، فاضل زكي محمد، دار الطبع والنشر الأهلية بغداد، ط1، 1390 هـ، 1970م.
- فن الشعر، الدكتور إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط) 1955م.
- في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، 1988م.
- في النقد الأدبي، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1972م.

- قصة الفلسفة، ول ديورانت، ترجمة: د. فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف – بيروت، ط6، 1988م.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، (د. ط)، 1997م.
- القوى العقلية الحواس الخمس، مايكل هاينز، ترجمة: عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2009م.
- كولردج، الدكتور محمد مصطفى بدوي، دار المعارف -القاهرة، ط2، 1988م.
- لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3 ،1999م.
- مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ.أ رتشاردز، ترجمة، محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005م.
- مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م.
- معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، 1995م، ط2، 2000م، ط3، 2014م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، وسوشبريس، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1985م.
- المفارقة في شعر الرواد، قيس حمزة الخفاجي، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل – العراق، ط1، 2007م.
- المفارقة وصفاتها، د. سي. ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الرابع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.
- مفتاح العلوم، تأليف أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي المتوفى سنة 626هـ، تح: الدكتور عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2000م.
- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق وضبط: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت -لبنان، (د. ط)، 1961م.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، ط1، 1982م.
- منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.

- النظرية الرومانتيكية في الشعر سيرة أدبية لكولريدج، تر: الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف - مصر، (د. ط)، 1971م.
- نظرية تراسل الحواس (الأصول – الأنماط – الإجراء)، الدكتور أمجد حميد عبد الله، دار ومكتبة البصائر، بيروت – لبنان، ط1، 1431هـ -2010م.
- النفس البشرية عند ابن سينا، نصوص جمعها ورتبها وعلق عليها، الدكتور ألبير نصري نادر، دار المشرق بيروت – لبنان، ط5، 1986م.
- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1997م.
- النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2012م.
- النقد التطبيقي والموازنات، محمد الصادق عفيفي، مؤسسة الخانجي بمصر، ط1، 1978م
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين بيروت ط1 1952م.

الصورة الشعرية، سيل دي لويس، تر: أحمد الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد، بغداد، 1992م.

ثانيا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

- التشكيل الحسي في شعر الطبيعة العباسي في القرن الثالث الهجري، بسام إسماعيل عبد القادر صيام، أطروحة دكتوراه، الجامعة الإسلامية غزة، 2017م.
- الصورة الشعرية عند الجواهري، رفل حسن الطائي، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1428ه – 2007م.
- الصورة الشعرية في شعر الغزل العذري في العصر الاموي، دلال هاشم كريم الكناني، رسالة ماجستير -كلية الآداب -قسم اللغة العربية، 2009م.
- المفارقة في شعر الصنوبري، يسرى خليل عبد الرحمن سلامة أبو سنينة، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 1437هـ -2015م.
- وصف الطبيعة في الشعر الأندلسي في عصر الخلافة (316 – 399هـ)، نادية صالح راشد أبو عودة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1995م.

ثالثا: المجلات والدوريات:

- أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول، ع4، 1981م.
- تراسل الحواس وأثرهُ في بناء الصورة الشعرية، د. علي قاسم الخرابشة، مجلة العلوم الإنسانية، الأردن، العدد 33 – 2019م.
- تقنية القناع دلالة الحضور والغياب، خلدون الشمعة، مجلة فصول، العدد 1، 1997م.
- الصورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى) سمير أحمد مخلوف، مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 -العدد الأول + الثاني 2010م.
- الصورة الفنية في شعر الحكمة في الأندلس حتى نهاية عصر المرابطين 540 هـ، أميمة محمد عبد العزيز ركابي، مجلة كلية التربية -جامعة عين شمس، العدد 25 -الجزء 3، 2019م.
- الصورة الفنية معيارا نقديا، دراسة في أدوات الناقد، د. رياض جبار شهيل، مجلة الآداب، ع 117، 2016م – 1437 هـ.
- فكرة الالتزام في الفن والأدب، عز الدين إسماعيل، مجلة العربي الكويتية، ع 95،1 أكتوبر 1966م.
- قصيدة القناع: قراءة في قصيدة، رحلة المتنبي إلى مصر لمحمود درويش، الدكتور ناصر يعقوب، مجلة جامعة دمشق – المجلد 24 -العدد الثالث + الرابع 2008م.
- القناع في شعر البردوني، ماهر سعيد عوض بن دهري، مجلة الدراسات الاجتماعية، العدد (38)، 2013م.
- ماهية الأسطورة ووظيفتها، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الفيصل، ع 100، 15 أكتوبر 1989م.
- مصادر الأسطورة في الآداب والفنون وبخاصة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، محمد عبد الرحمن يونس، مجلة آفاق المعرفة، سوريا، ع 423، 1 ديسمبر 1998م.
- المفارقة الروائية والزمن التاريخي، أمينة رشيد: مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، ١٩٩٣م.
- المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد 2، 1983م.
- المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد 3 – 4، 1987م.

- مقبرة المقداد مقهى آخر لأبناء المحافظة، حسين رشيد، جريدة المدى، العدد 3378، حزيران 2015م.

رابعا: المواقع الإلكترونية

- سناء محيدلي https://www.kachaf.com
- معجم البابطين https://www.almoajam.org
- مؤسسة عبد العزيز البابطين الثقافية https://www.albabtaincf.org

The study ended with conclusion contained the most important results through their deduction in all the study parts.

The most prominent difficulties in the study was working about a sensitive element as the poetic image in addition to their variety to poets; for they were not from one social environment or from one limited duration. That what makes tackling their poems difficult. Other difficulties represented by Corona pandemic that spread in all over the world. Iraq was not excluded, where transportation was hard as well, I myself was infected three times. This is in addition to other difficulties and troubles that affected the study procession.

At the end, it is needless to mention that I could achieve comprehensive discussion about this sensitive aesthetic side though I couldn't say that I gave the poets their right concerning the analysis and criticism. Nevertheless, I could perhaps enlightened the dark part of their poetry due to my effort that I employed in searching and studying, where We suffer not the reward of one whose work is goodly to be lost; All praise is due to God, creator of the creation.

Dr. Tawfeeq Majeed

Abstract:

Poetry has merits and elements that recognize it from other speech style. All these features participate in forming the poetic work that achieve the aesthetic target which is the aim of both the sender and the receiver within a complementary process directed to the artistic message. The poetic image is one of these significant elements due to the features it carries that take part in drawing the dimensions of recognizable poetic stanza. The poetic image is that artistic entity that tries to carry and soar poetry to horizons of creativity and eternity. Since the poetic image represents the active element in poetry, it was necessary to investigate it in the poems sample of the study, as well the dictionary which has not been studied where its print reached a limited number of people in Iraq. Moreover, it tries to emerge Iraqi poets showing their hearable wide spread reputation in the Arabic homeland. From the other hand, the current study tries to revive the literature of the poetic selections in form of encyclopedias or dictionaries that choose texts which are literary based. That what the specialized committee did through selecting poems from Al Babtin Dictionary. Thus, for what all preceded, the study title was chosen.

The study was divided into three chapters, conclusion, and preceded by preface that discussed firstly the concept of the poetic image in the modern Arabic criticism and secondly, a brief definition about Al Babtin Dictionary .

The first chapter studied the sources of the poetic image, it is divided into three sections. The first section was about the heritage and its forms, the second section was about the nature, while the third section mentioned the reality and its elements.

The second chapter discussed the patterns of the poetic image, which is divided into two section. The first section was about the cognitive image. The second section treated the emotional image. There was speech about perceptions transition which is represented by mixing two or more senses in drawing the poetic image.

Finally, the third chapter which is entitled devices of forming the poetic image, it has three sections. The first section was about the emblem; the second was about the mask; whereas the third was about the contrast.

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Kerbala University

College of Education for Human Sciences

Department of Arabic

The Poetic Image in Poems of Al Babtin Dictionary of the Contemporary Arab Poets: Iraqi Poets a Model

by:

Selam Selman Hussein Murad Al Rubai'i

A Thesis Submitted to the Council of College of Education for Human Sciences / Kerbala University as a Partial Fulfillment for the Requirements of Master Degree in Arabic and its literature

The supervisor:

Prof. Dr. Ahmed Sebeah Muhsin Al Ka'by

2022 A.D. 1443 H.