PSYCHOLOGY AND EDUCATION (2023) 60(2): 1072-1089
ISSN: 1553-6939

Aesthetics of the formation The Poetic Image at the Lakhder Fellous: An Applied study

Ahmed Bessaoud[1]

[1] Faculty of lettres and Languages, University of Lounici Ali Blida 2 (Algeria).

Email Author: benyonnesahmed@gmail.com

Received: 07/2023 **Published: 08/2023**

Abstract:

The poetic image is considered a means of artistic expression, and something constant in all poems and trends, through which meanings are represented in a new and innovative way, and it is mainly related to the imagination, which is the natural entrance to it; Therefore, the poetic image is the poet's means to show his imaginary faculty, and to formulate his poetic and poetic experiences, to indicate in a constructive dialogue with his worker to direct me, not to convey it in his completed images; Rather, it is to reformulate it according to his inner world.

From this given, I will study the patterns of the poetic image of the green poet Floss through his collection (I love you .. not a final confession), indicating its types and how it was formulated, and how it contributed to the formation of his poetic and poetic experiences?.

Keywords: poetic image, imagination, single image, composite image, avatar, total image.

جماليات تشكيل الصورة الشعرية عند الأخضر فلوس – دراسة تطبيقية –

أحمد بسعود[1]

[1]كلية الآداب واللغات، جامعة لونيسي علي البليدة 2 (الجزائر).

الملخص:

تعتبر الصورة الشعرية وسيلة من وسائل التعبير الفني، وشيئا ثابتا في كل القصائد والاتجاهات، بواسطتها يجري تمثيل المعاني تمثيلا جديدا ومبتكرا، وهي ترتبط أساسا بالخيال الذي يعتبر المدخل الطبيعي لها؛ لذا فإن الصورة الشعرية وسيلة الشاعر لإظهار ملكته التخييلية، وصياغة تجاربه الشعرية والشعورية، ليدل في حوار بناء مع عامله لا لينقله بصوره الناجزة؛ وإنما ليعيد صياغته تبعا لعالمه الداخلي.

من هذا المعطى سأقوم بدراسة أنماط الصورة الشعرية عند الشاعر الأخضر فلوس من خلال ديوانه (أحبك .. ليس اعترافا أخيرا)، مبينا أنواعها وكيفية صياغتها، وكيف أسهمت في تشكيل تجاربه الشعرية والشعورية؟.

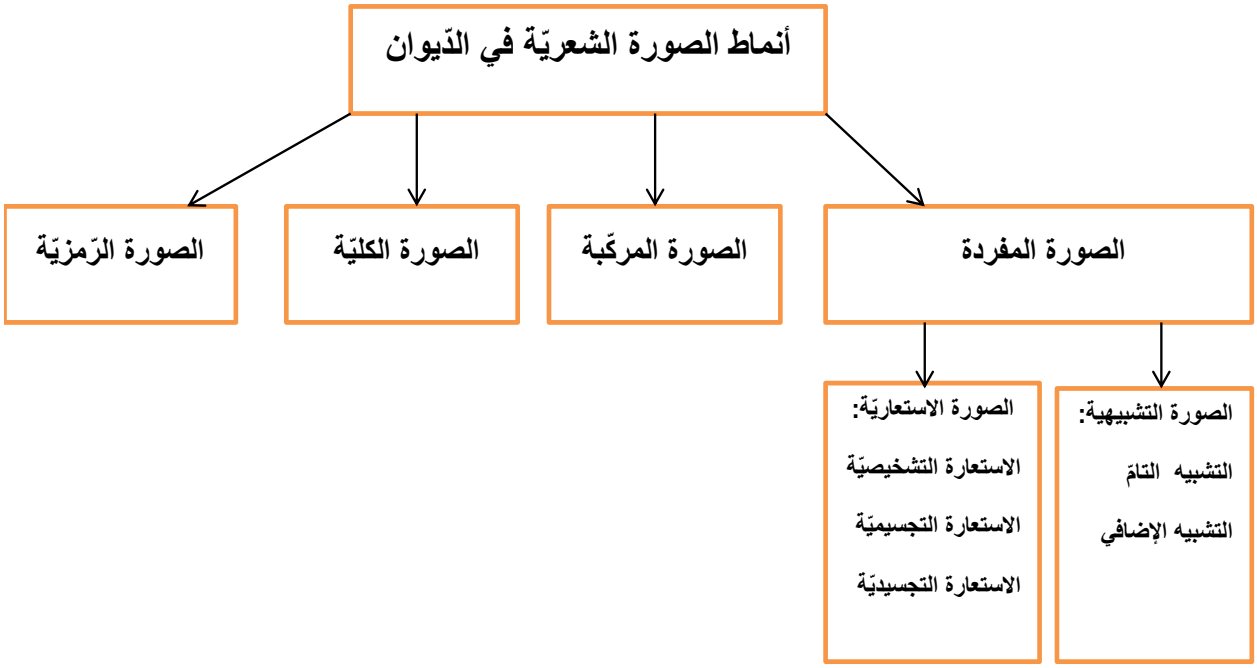
الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، الخيال، الصورة المفردة، الصورة المركبة، الصورة الرمزية، الصورة الكلية

المقدمة:

إن الصورة الشعرية أداة تستوجب من الباحث المتتبع لها أن يكون على وعي تام بالطريقة التي تشتغل بها الصور داخل القصيدة الواحدة ثم داخل الديوان ككل؛ مما يستدعي أدوات منهجية ملائمه للولوج الى عالم الصورة الشعرية. انطلاقا من هذا المفهوم كانت إشكالية هذا البحث هي محاولة استكناه الصور المهيمنة في ديوان الشاعر الأخضر فلوس (أحبك.. ليس اعترافا أخيرا) باعتباره يمثل جزءا من الشعر الجزائري، الذي لطالما ظننت أن حقه من الدراسة والتحليل والتذوق ما زال مهضوما. على هذا الأساس تكونت لدي جمله من الأسئلة، والتي ستكون المسار الذي يحدد اطار البحث وقد جاءت هذه الأسئلة كما يلي: ما أنواع الصورة الشعرية عند الأخضر فلوس، وما تمثلاتها؟ كيف أسهمت الصور الشعرية في إبراز تجربته الشعرية؟ وعليه فهذه الأسئلة ضرورية لبيان أنماط الصورة في ديوان الشاعر وكيفية اشتغالها.

الصورة الشعرية عند الأخضر فلوس في ديوان (أحبك.. ليس اعترافا أخيرا):

تتعدد أنماط الصورة في ديوان الشاعر تبعا لتعدد تجربته الشعورية وحالته النفسية، وفيما يلي مخطط توضيحي لهذه الأنماط، ثم دراسة دلالية لها.



1.1.الصورة المفردة:

" تعد الصورة المفردة أبسط مكونات التصوير، إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالُها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصورة المركبة... وهكذا كان للصورة البسيطة المفردة دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة في ذاتها، ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاما أو منقطعة عن غيرها من الصور؛ فالصورة المفردة أو البسيطة تكوّن، حينا بنية مغلقة فتتوقف عند إطار هذه البنية وتتقلص دلالتها، وقد تكون بنية مفتوحة، أحيانا، على بنية النص فتجاوز إطار بنيتها وتتمدد دلالتها، ووظيفتها في الحالين تصوير جانبي جزئي محدود من التجربة الشعرية "[1].

معلوم "أن الصورة المفردة (البسيطة) تستعمل الأنواع البلاغية في تشكّلها **كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز**، كما أنها تبنى عبر آليات متنوعة كالتجسيد والتشخيص وتراسل الحواس"[2] وكل هذه الأدوات التي تشكل الصورة الشعرية وتتبني من خلالها " لا تعمل على إثراء الصورة فحسب وإنما تسهم بمشاركة المكونات الشعرية الأخرى في إثراء شعرية القصيدة "[3]، ومن هنا يمكنني القول أن الشاعر قد وظف أنواع الصورة المفردة في ديوانه توظيفا إيحائيا يكشف عن حيثيات التجربة الشعرية والشعورية.

1.الصورة التشبيهيّة :

إن التشبيه في نظرته القديمة يقتضي وجود اشتراك بين المشبه والمشبه به، يقول الجرجاني " أن مدار التشبيه ... يقتضي ضربا من الاشتراك"[4] هذا يعني وجود علاقة تجمع طرفين اشتركا في صفة أو أكثر اقتضت هذه المقارنة بينهما، كما " تركز النظرة القديمة له على وجود تناسب منطقي بين المشبه والمشبه به فإذا لم يكن هناك تناسب منطقي امتنع التشبيه، كما ترى النظرة القديمة للتشبيه أن الصفة في المشبه به يجب أن تكون أبرز وأقوى منها في المشبه، مع حصر وظائف التشبيه في التوكيد والمبالغة والتوضيح والإيجاز[5].

إنّ النظرة الحديثة للتشبيه " لا تخضع التشبيه لنموذج سابق، كما لا يخضع التشبيه لأي تناسب عقلي أو منطقي صرف فتتحقق بذلك درجة الانزياح عن طريق المباعدة بين الطرفين، كما تفترض النظرة الحديثة أن المقارنة بين المشبه والمشبه به أقلّ درجات التشبيه وأن وظائفه تتجاوز التوضيح والإيجاز"[6].

من هنا سأعرض لتشبيهات الشاعر الواردة في الديوان مبينا حداثتها وجدّتها، ولعلّي أقسّم الصور التّشبيهيّة هنا إلى قسمين: قسم وظّف فيه الشاعر الصور التشبيهيّة توظيفا تمّ فيه ذكر لكل أركان الصورة التشبيهيّة (تشبيه تام)، وقسم كان فيه التشبيه بليغا إضافيا.

1.1.التشبيه التامّ:

النموذج الأول: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

لماّ وقفت أمام البحر في ظمأ ... تفتّحت مقلتاه وانتشى عجبا
وراح يقذف ما في العمق من درر .. لعلها تجد العشق القديم خبا
مازال ينصب أشراكا ليملكني ... وظل قلبي مثل النخل منتصبا[7]

تتكون الصورة الشعرية من جميع مكونات التشبيه

المشبّه: القلب /المشبه به: النخل /الأداة: مثل / وجه الشبه: الانتصاب.

إن المشبه(القلب) أهم عضو في جسم الإنسان، والعنصر الذي تستمد منه بقية الأعضاء حياتها، وهو مستودع المشاعر، وصندوق الأسرار، فالشاعر هنا علما منه بأن ضعف القلب يعني ضعف البدن وموته، اختاره من بين جملة الأعضاء وشبهه بالنخل ليحمل دلالة الصمود والثبات، فبالرغم من بساطة التشبيه إلا أنه يشي بمعان إيحائيّة أخرى قد تتمثل في كون القلب هنا رمزا لعناصر حياة الأمة وعوامل بقائها، وأنه رغم المكائد والأشراك التي تنصب لإضعافها فإنها صامدة صمود النخل عالية شامخة شموخ النخل. إذا فالصورة تبدو أعمق مما تدل عليه المدلولات التقريرية؛ فهي تنزاح إلى مستوى من الإيحاء عبر تكثيف الشاعر لكلمة القلب، وإعطائها مدلولات أخرى لا تظهرها البنية السطحيّة للصورة.

النموذج الثاني: من قصيدة صلاة لعينيك:

قد عشت عمري مع الأصداف مرتقبا فجر اللقاء .. كان القلب قيثاري
كم عطّر الوجع المعطاء أغنيتي لمّا تدفّق في صوتي كأنهار[8]

تتشكل الصورة الشعريّة هنا أيضا من جميع أركان التشبيه
المشبه: الوجع/المشبّه به : الأنهار/الأداة : الكاف/وجه الشّبه : التّدفّق

في هذا النموذج تتشابك الصورة الاستعارية (عطّر الوجع المعطاء أغنيتي) مع الصورة التشبيهيّة (الوجع تدفّق كأنهار) والذي يهمني هو الصورة التشبيهيّة؛ حيث أنّ المشبه في هذه الصورة يختلف عن الصورة السابقة إذ يأخذ طابعا تجسيميّا (نقل الشاعر الوجع وهو مجرد عقلي إلى عالم المحسوسات الماديّة) ، لكنّ العلاقة تبدو منطقيّة وعقليّة بين طرفي التشبيه، فلم تخرج عن الصورة التشبيهية التي أقرّتها البلاغة القديمة، لكنّها رغم ذلك تختلف عن الصورة التشبيهيّة القديمة اختلافا جوهريّا كونها موحية جدّا تُشعر بأنّها موغلة في الشعور، فالوجع في نفس الشاعر عميق و متجذّر، وهو ما يوحي به وجه الشّبه(يتدفّق)، إنه وجع كبير لا حدّ له ، وهو متجدّد ومتنوع تجدّد مياه الأنهار وتنوعها. من خلال هذا يتّضح للقارئ أنّها صورة تشبيهيّة وإن كانت تبدو بسيطة في تركيبها إلا أنها تراهن على ما تحمله من دلالات مختفية في تجاويفها تحتاج قارئا ذا حسّ مرهف ينفذ إلى ما وراء بنيتها السّطحيّة.

2.1. التشبيه البليغ الإضافي:

تتجرّد الصورة في التشبيه البليغ من وجه الشّبه وأداة التشبيه، وفي حذف هذين الركنين إقامة دعوى المطابقة بين المشبّه والمشبّه به، كما أنّ عدم وجود وجه الشبه يدخل المتلقي في عملية إتمام الصورة فيكون بذلك قارئا مشاركا في المعنى لا مجرّد قارئ عادي.

النموذج الأول: من قصيدة هوامش علي بيت المتنبّي:

يا <<أحمد>> تسكننا البيداء .. ونسكنها
و**سياط الخوف** مزغردة
شرقا .. غربا .. وجنوبا
لكن ما زلنا أحجار !!..[9]

النموذج الثاني: من قصيدة عودة إلى النبع

ـ لقد طفت **بحر السراب** وحيدا وعدت بأوتاري الظامية
ـ وحين يرفرف **طير الأماني** سعيدا .. بأجنحة زاهية
ـ أرى **جنّة الحبّ** صارت رمادا تدحرجها الريح للهاوية[10]

إن الملاحظ على النماذج هو أن السّمات الدلاليّة للمشبّه به حسّية وكلها تنتمي لعالم الأشياء، بينما جاء المشبه مفهوما عقليّا مجرّدا، فالشاعر دائما ما يقيم علاقات بين الحسّي والمجرّد، رغبة منه في تجسيد أفكاره. فالحسّي أقدر على إيصال المراد وتصوير الشعور، كما نلحظ في النماذج هذا التنافر الإسناديّ، الذي يشكل انزياحا وخروجا عن التركيب المألوف، والصور في ذلك تنبع من عالم الشاعر الداخلي التي تدخل المشبّه في المشبّه به؛ و تثبت للمشبه ما هو خاص بالمشبّه به، أو تجعل المشبه هو عين المشبّه به، وهو ما تدل عليه هذه الصور التشبيهيّة إذ أضاف الشاعر السّياط للخوف فشبّه الخوف بالسياط؛ لأن السياط تحدث ألما في النفس

وكذلك الخوف؛ فوجه الشبه بين الطرفين ليس خفيّا، والصورة رغم بساطتها إلا أنّها تكشف عن حالة شعورية للمجتمع ككل، فهي تخفي وراءها خوفا عمّ البلاد في كل أنحائها، والنّاس باقية على حالها لا تحرّك ساكنا من أجل القضاء على منابع الخوف، فالخوف الذي تكشف عنه الصورة يبدو أعمق، رغم أن الصورة في ظاهرها لم تخرج عن الصورة المعيار، لكنها انزاحت بشكل كبير في توسيعها للمعنى، وحملها لدلالات لا تظهر في المدلولات التقريرية.

إذا تأملنا الصور الأخرى نجد أنّها توحي بالأمر نفسه، فالشاعر في الصورة الثانية شبه السراب بالبحر، وذلك لأن البحر مخادع وكذلك السراب، فالشاعر طاف البحر (بحر المشاعر) علّه يروي ظمأ الشوق والحنين؛ لكن خاب أمله فلم يزدد إلا ظمأ وعطشا لأنه وجد هذا البحر سرابا لا ماء فيه، فالصورة التشبيهيّة هنا ليست مجرّد إقامة علائق بين أشياء العالم وموجوداته؛ لكنها تركيب لغوي يخفي بنية عميقة مفادها أن التجربة الشعورية للشاعر عميقة عمق البحر وشساعته.

من خلال النماذج يتضح أنّ الصورة التشبيهيّة عند الشاعر لا تخرج عن الصورة المعيار من حيث التناسب العقلي بين طرفي التّشبيه؛ لكنّها صور تنزاح من ناحية انبثاقها عن المعاني الإيحائية التي تختفي وراء المدلولات التقريريّة.

2. الصورة الاستعارية:

تختلف الاستعارة في مفهومها الحديث عن المفهوم القديم؛ حيث اعتمدت البلاغة القديمة في مفهومها للاستعارة على مبدأ (النقل)؛ فالاستعارة اعتمادا على هذا المبدأ هي " تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النّقل للإبانة"[11]، ثم إن مبدأ النقل يقتضي الانتقال من معنى أوّل(حقيقي) إلى معنى ثاني(غير حقيقي أو مجازي) لوجود علاقة هي المشابهة.

إنّ المفهوم الحديث للاستعارة يمنحها دلالة واسعة حيث تكون فيه "الاستعارة مبنية على اختراع الشبه بين الأشياء المتناقضة أو ما يعرف ب:. نظريّة (التطابق الاستعاري) كما أصبحت الاستعارة مع نظريّة التفاعل الاستعاريّ مبنية على التفاعل الذي هو (جمع لفكرتين مختلفتين تعملان معا، وتسندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون حاصل معناهما ناتجا عن تفاعل هاتين الفكرتين)، وبذلك تتحرر الاستعارة من القيود المنطقية التي فرضتها البلاغة القديمة"[12]، وفيما يلي عرض لأنواع الصورة الاستعارية في الديوان:

1.2.الاستعارة التشخيصية:

إن التشخيص في أبسط معانيه هو أن تشبه غير العاقل بالعاقل والتشخيص من الأدوات التعبيرية الفنية الإيحائية التي تسهم في جعل الصور الشعرية قوّة تحفز الخيال على الحركة لذلك هو "نقل الكائنات الحية والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسي إلى عالم حسي جديد تكتسب فيه صفات البشر، فتصبح شخوصا ناطقة، لتتحول مظاهر الطبيعة إلى أشخاص"[13] إضافة إلى منح الأمور المعنوية ملامح شخصية الإنسان.

وهذه نماذج توضح وجود هذا النوع في الديوان:

النموذج الأول: من قصيدة أحبك ليس اعترافا أخيرا:

تقول المراكب:

إن الركوب سليل القبور..[14]

في قوله" تقول المراكب" تشخيص حيث جعل المراكب غير العاقلة المحسوسة شخصا يتكلم ويتنبأ بهلاك وموت أكيد فهذه صورة شعرية جاءت في شكل استعارة مكنية، إذ ترك الشاعر المشبه (المراكب)، وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك أحد لوازمه (تقول)، ثم إن هذا التركيب الإسنادي شكل تنافرا دلاليا تركيبيا، فقوله (تقول المراكب) تركيب غريب انزاح عن المألوف خلق غرابة لدى القارئ، وجعل الصورة ترشح بمعان إيحائية، فالركوب والسير في هذه الرحلة خطير مليء بالمهالك، غير أن الشاعر على ما يبدو

مغامر يكره القعود والجمود؛ فهو يرغب في رحلة تكشف له المستور عله يتجاوز الكائن نحو الممكن. فاستطاع الشاعر أن يرسم صورة مكثفة ترشح بدلالات كثيرة، وتفتح الباب أمام القارئ ليسهم في إنتاج المعنى.

النموذج الثاني: من قصيدة تداعيات مسافر إلى الشمال:

لماّ وقفت أمام البحر في ظمأ تفتّحت مقلتاه وانتشى عجبا
وراح يقذف ما في العمق من درر .. لعلها تجد العشق القديم خبا
مازال ينصب أشراكا ليملكني وظل قلبي مثل النخل منتصبا[15]

هذه صورة شعرية أخرى جاءت في قالب الاستعارة المكنية، لتدل على أن الحداثة في صور الشاعر نابعة من التكثيف والإيحاء الذي تحمله الاستعارات من خلال هذه التراكيب الإسنادية، ثم إن هذه "الإيحاءات وسيل الدلالات المبتغاة يتفجّر من الطرف الثاني الغائب وهو الإنسان، فالإنسان محور الفاعلية الاستعارية في إنتاج المعنى في هذا النوع من الاستعارات"[16].

إنّ التنافر الإسناديّ في هذا النموذج شكل انزياحا جعل لغة الصورة تحمل وظيفة إبلاغية وأخرى جمالية فنيّة، كما أن في هذا التنافر والانزياح الدلالي ـ باستعارة هذه الأفعال الإنسانية للبحر ـ إيحاء بانعدام الثقة والأمان، إذ يرمز البحر هنا لكل أنواع الإغراءات التي تُعرض على الشاعر من أجل أن يتخلى عن حبّه وإخلاصه، فهناك واقع خطير تُشترى فيه الذمم ويباع فيه حب الوطن بأبخس الأثمان. إذا ففي استعارة الأفعال الإنسانية ومنحها للأشياء غير الإنسانية إظهار لجمالية وسحر اللغة الشعرية التي توحد العالم وتنفخ الروح في الجماد.

إن أمثلة الاستعارة التّشخيصية كثيرة في الديوان منها قول الشاعر:

ـ بات يشهق بالتحنان شباكي[17]

ـ أعطيت للريح موّالي وأشرعتي فضيّعتني وخانت لون أزهاري ! [18]

ـ السيف .. الرمح قد انتحرا ..[19]

هذه النماذج تصنع التشكيل الحداثي كونها تحدث اختراقات في سنن اللغة العاديّة الإبلاغية؛ فالألفاظ المستعارة ملائمة للمعنى؛ إذ أن علاقات المشابهة حاضرة بين الطرفين، كما أن الدلالات الإيحائية للصور الشعرية في هذه النماذج إنما تكون أكثر تكثيفا وحضورا في المدلول الثاني للصور الاستعارية، وذلك لأنها مبنية أساسا على رؤية شعرية وجمالية، وممّا سبق يتّضح أنّ الشاعر يستخدم الاستعارة التشخيصيّة كخاصية فنية ووسيلة لصياغة صوره الشعرية ظهر لي أنه استخدم قالب الاستعارة لبناء مثل هذه الصور، ومعلوم أن "الاستعارة من أبلغ الألوان البلاغية وأروعها وأن بلاغتها إنما ترجع إلى حسن تصويرها وانتقاء ألفاظها وإيجازها"[20].

2.2. الاستعارة التجسيمية:

والمقصود به تجسيم و" منح المجردات العقلية صفات مادية فتنتقل من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات، ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس يقربها إلى الذهن ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك"[21]، ونقصد بالمتخيلات الذهنية **(الأشياء العقلية المجردة)** كـ**(الحب، الشوق، الصبر، الحنين)**؛ فهذه الأشياء يكون كبير التأثر بها إذا ما نقلت من عالم المجردات إلى عالم الحواس، إذا فالتجسيم أن تمنح ما ليس له جسم جسما ماديا يدل عليه. لقد استخدم الشاعر هذه التقانة في صوره الشعرية، فكانت واحدة من

أنواع الاستعارات التي جاءت كوسيلة لخدمة الحالات النفسيّة والروحيّة، ونابعة من التجربة الشعريّة. وفيما يلي نماذج تبيّن وظائف هذا النوع من الصور الشعرية في الديوان.

النموذج الأول: من قصيدة أحبّك ليس اعترافا أخيرا:

فيزهر خوف..

وتخضرّ ملء عروقي حقول الظنون!.[22]

هنا منح الشاعر الخوف وهو مجرد عقلي صفة مادية على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالذي يزهر هو (الزّهر) غير أن الشاعر استعار الإزهار للخوف، وحذف المشبّه به (الزّهر)، ورمز إليه بأحد لوازمه وهو (الإزهار)؛ مما جعله داخلا في عالم المدركات الحسية؛ حيث أصبح محسوسا يمكن رؤيته وهو يزهر، و يتنامى، ويكبر، ويتفتح داخل عالم الشاعر الداخلي ونفسه، وهو ما يبعث على الدهشة والغرابة في هذه الصورة حيث منح التجسيم للخوف ـ باعتباره مجرد عقلي ـ صورة حسية فكأنك تراهما بعينك، وهنا مكمن الغرابة والدهشة؛ إذ نلحظ وقوع تنافر بين طرفي الصورة في البنية السطحيّة؛ فحصل بذلك انزياح عن الاستعمال المألوف في اللغة، كما حصل تنافر دلالي فالإزهار دلالة على الاطمئنان والخوف عكس ذلك.

في النّموذج " تتدخّل الاستعارة لردّ الأمور إلى نصابها، ونفي الانزياح المترتّب عن هذه التنافرات، واستعادة الملاءمة."[23]؛ إذ أن هناك عناصر مشتركة بين مكوّني الصورة "ففي كلّ استعارة بؤرة دلاليّة خفيّة ومشتركة بين طرفي الاستعارة لخلق الملاءمة عبر الانتقال من المعاني التقريرية إلى المعاني الحافّة"[24]. ففي هذا النموذج لا يمكن للخوف أن يزهر، غير أنّ المدلول الإيحائيّ يُظهر زيادة الخوف وتناميه كما يزداد الزهر ويتنامى؛ فكلاهما ينمو ويزداد؛ فهذا التشابه هو ما ينفي الانزياح ويعيد للصورة توازنها.

النموذج الثاني: من قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

العاشق متّهم

بتعاطي الشوق .. وبالتهريب[25]

يسبغ الشاعر على المجرّد (الشوق) من صفات المادّي الملموس، متجاوزا اللغة العاديّة إلى اللّغة الشعرية، محدثا تنافرا إسناديا وخرقا للمألوف، قاصدا من وراء ذلك تعميق المعنى، وجعله أكثر اتساعا وإيحاء عن مكنونات النفس وانفعالاتها، فرغم بساطة الصورة إلاّ أنها تكشف عن حال مزرية وواقع مؤلم صار فيه الإعلان عن حبّ الوطن جريمة يعاقب عليها الإنسان، فالشاعر يلبس المعنويّ من ثوب المحسوس لينقل لنا حالة انفعاله وإحساسه في صورة حيّة ناطقة.

ومن أمثلة التجسيم الكثيرة في الديوان قوله:

–تنمو على شرفات الضوء أمنيتي[26]

–أجمع الشوق مزهوّا[27]

ـ في كل فاصلة تسود خناجر سود .. عليها يُذبح الخفقان[28]

ـ مذبوحة كل القصائد في فمي مبحوحة في قلبي الألحان[29]

ـ وأطفال تراقصت النجوم على عيونهم

ـ فناموا فوق ثوب الرّيح ..[30]

ـ وأورقت أحرف التاريخ ثانية في عمق أفئدة .. بركانها ثارا[31]

ـ تحت نوافذ القمر.[32]

إن هذه النماذج المذكورة توضح الانزياح الحاصل في البنى السّطحيّة للتراكيب اللغوية، وهو طريقة فنّيّة يتّخذها الشاعر في تركيب صوره الشعريّة؛ لأنها أقدر على حمل الدلالة وعلى إبراز تجربته الشعريّة، فباستخدام تقانة التّجسيم يمزج الشاعر عناصر الطبيعة ويوحّدها، ثم يفيض عليها من مشاعره وانفعالاته لتخرج من هذا الرحم خلقا آخر يحمل رؤياويّة الشاعر وإبداعه الشعري.

3.2.الاستعارة التجسيدية :

هو أن تُسبغ على المعنويات ملامح الإنسان العاقل، أو بعض أعضائه أو بعض صفاته فالتجسيد إذا هو نقل المعنوي إلى رتبة الحسي العاقل.

النموذج الأول: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

صغيرتي ذكريات الطفل تصلبني وأنت نشوى على أهداب قتلاك !"[33]

في هذا النموذج يظهر نلحظ تنافرا في البنية السّطحيّة إذ أسقط الشاعر فعلا إنسانيا على شيء غير إنساني، وهذا الإسناد التركيبي يبرز فيه الإسناد واضحا إذا علمنا أنّ المعنى التقريري المباشر إنما يكون هكذا(الرجل يصلبني)، إذا فهذا التغيير في المعنى والتحرك الشعري إنما هو في الحقيقة " مسخ لهذا المعنى. إنّ الكلمة الشعرية هي نفَس الآن موت وانبعاث في اللغة"[34]، ومكمن الغرابة في هذا النموذج يكمن في استعارة فعل (تصلبني) للفاعل (الذكريات) وهي لفظة ملائمة جداً، ففي محور الاختيار نرى الشاعر يختار للذكريات هذا اللفظ دون غيره فتذكر الذكريات وقوة الجذب نحوها يُشعر بالألم الذي يحدثه الصلب، إلا أن الذي يعيد لهذا الخرق توازنه هو الاستعارة "فبفضل الاستعارة يستوي التركيب وتستقيم الدلالة"[35].

النموذج الثاني: من قصيدة رسالة إلى طفلة القمر السهران:

فأترك الأرض والتابوت منطرح ويرسم الصّمت فوق الوجه <<أهواك >>!!"[36]

إنّ صورة (يرسم الصّمت فوق الوجه أهواك)، استعمال للجملة في غير ما وضعت له، وهذا الانزياح عن الاستعمال العادي للغة لا يأتي من لدن الشاعر من أجل العبث أو الصّنعة اللفظيّة المتكلّفة؛ بل إن التجربة الشعوريّة تعمل عملها في هذا الانحراف الذي يخالف أفق توقّع القارئ، ويشعره بالدّهشة والغرابة، فتبدو الصورة غريبة عن السياق، فالشاعر يغرف من تجربة شعورية وشعريّة عميقة تتطلّب عمقا في المعنى وتجاوزا للمدلول الأوّل إلى المدلول الثاني الذي يكون أكثر تكثيفا وإيحاء.

إن الشاعر هنا يحدث هذا التنافر في التركيب اللغوي والدلالي ويمزج بين طرفين متعارضين في السمات الجوهرية والدلالية، فالصمت مجرد ومفهوم عقلي معنوي، والإنسان كائن حي عاقل مادي، قد جمعتهما الاستعارة المكنية؛ حيث ترك الشاعر المشبّه (الصمت) وحذف المشبّه به (الإنسان) مع أحد لوازمه (يرسم)، وقد قلّصت الاستعارة من درجة الانزياح لتكون الصوة الشعريّة هنا معبّرة عن حبّ الشاعر الدّفين المخبوء في روحه، فترك البوح بالحب والهوى هنا أفصح من الذّكر؛ فتقاسيم الوجه وعلامات الحبّ و الهوى بادية متبادلة بين الحبيب ومحبوبه دون التصريح فاكتفى الطرفان بالتلميح، فكأن الصمت قد رسم معاني الحب والهوى في الوجه فصار ظاهرا لا يحتاج إلى دليل.

3.الصورة المركبة:

إن الصورة المركبة "تتم من خلال تراكم عدد من الصور الجزئية السهلة المترابطة فيما بينها لخلق صورة مركبة يتم إيصالها إلى خيال القارئ. أو تتكون نتيجة تجمع صور عديدة بأسلوب مترابط متنام يبدأ من نقطة محددة ثم يتدرج في تصوير الحدث فتكتسب الصورة الأولى صفاتها من الصور الناتجة عنها. ويلجأ إلى هذا النوع من الصور سعيا منه لإثارة خيال المتلقي."[37].وعادة ما تكون الصورة المركبة "مترابطة مع بعضها البعض بوحدة نفسية أو معنوية أو منطقية من خلال البناء الشكلي أو المعادل الموضوعي؛ لتقدم فكرة يصعب استيعابها بصورة مفردة"[38]، والصورة الشعرية المركبة تمنح مساحة تصويرية رحبة، حيث أن المتلقي فيها يرى المشاهد

متتالية يخدم بعضها بعضا في تسلسل منطقي أو معنوي أو نفسي مما يعمق المعنى ويوضح الفكرة وفي ديوان الشاعر الأخضر فلوس نجد مثل هذا النوع من الصور الشعرية كما هو مبيّن في الجدول التّالي:

هنا يصور الشاعر حالة من الخوف الشديد والحزن القاتل، وطول الصبر رجاء تغير الحال وزوال الأكدار، حيث جدائل الأم تصلي، ومن المعلوم أن الإنسان إذا خاف أو حزمه أمر لجأ إلى الصلاة عله يجد متنفسا وحلا لما يعانيه، والصلاة حال من ضاقت به السبل وأغلقت دونه الأبواب، وقد جاء الخوف هنا باد في العيون وعلى الزنود والحزن ظاهر على قسمات الأوجه قد أكل جمالها، وغير نظارتها، فهاهنا صورة شعرية تعكس عالما داخليا للشاعر وتجربة شعورية حارة تصور عمق المعاناة وشدة الألم والجراح والخوف.	**تذكرت يا أبتي..<<اليوم حين خرجت إلى الحقل صبحا>>** **رأيت جدائل أمي تصلي..** **وفي مقلتيها طيور تصلي..** **وفوق الشفاه رأيت الخريف** **يلملم أوراقه في رجاء..** **وحين رجعت من الحقل** **كان على زندك الخوف يركض** **والحزن يبني على وجنتيك وكورا..>>**[39]	**هنا مجاز مرسل علاقته الجزئية .** **-وجملة (طيور تصلي) استعارة مكنية حيث ترك المشبه وحذف المشبه به (الإنسان) وترك صفة من صفاته (تصلي) والقرينة لفظية.** **-أما قوله (رأيت الخريف يلملم أوراقه) استعارة مكنية.** **-وقوله على زندك الخوف يركض هنا مجاز عقلي حيث أسند الفعل إلى غير فاعله فالذي يركض هو الإنسان الخائف والخوف سبب في الركض، ولما كان الخوف سبب في الركض أسند الفعل إليه، فهنا مجاز عقلي علاقته السببية.** **-وقوله (الحزن يبني على وجنتيك وكورا) هنا استعارة مكنية حيث ترك المشبه(الحزن وحذف المشبه به(الطائر) وترك صفة من صفاته (يبني وكورا) والقرينة حالية حيث إن حال الحزن وهو يرسم في الوجوه حزنه ويجعلها شاحبة كأن أعشاشا فيها كحال الطائر وهو يبني عشّه.**

هذه صورة مركبة من جملة من الصور الجزئية المتتالية المتركبة مع بعضها تفتح لك عالما جديدا ترى فيه قوة الحدس، وجمال الخيال؛ لترى أنت صورة مركبة تصور حالة من الحزن والخوف والقلق واليأس والضياع، حيث تحركت جزئيات الصورة المركبة داخل إطار يتناسب مع إيحاءاتها،

من خلال هذا النموذج للصورة المركبة رأينا كيف أن مجموعة من الصور المفردة الجزئية تتآلف لتعبر عن فكرة وجدانية، تعكس معا رؤيا شعرية متناسقة تفرضها تجربة الشاعر، والتي يستحيل على الصورة المفردة الجزئية أن تصورها، وحول هذا الموضوع يقول الدكتور عز الدين إسماعيل "وتكون الصورة المركبة ناجحة بقدر انسجام الصور الجزئية فيها وتفاعلها معا، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموع الصور المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعلَ والحيوية والخصب"[40]، هذا وقد يختلف بناء الصورة المركبة من واحدة إلى أخرى فقد تبنى على المقابلة أو المفارقة أو التوليد أو التراكم.

4.الصورة الكلية:

"تمثل الصورة الكلية في القصيدة واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية ومستوى متقدم من الوعي الفني والتصويري، تعتبر الصورة الكلية هي المحصلة النهائية التي تصور الرؤيا الكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما، وتشكل بجملتها فنا كامل الخلقة والروح، وهي وليد الوحدة العضوية أو النفسية التي تخلق التلاحم بين صور القصيدة المتتالية كافة والتي تؤدي إلى الكشف"[41].

إنّ الذي لاحظته من خلال تأملي لديوان الشاعر أن الصورة الكلية عنده تنقسم إلى قسمين من خلال بنائها:

–الصورة المتراكمة(التوقيعات) – الصورة المتنامية.

وسأعرض للنوع الثاني من خلال قصيدته "الزائر المجهول"، أما النوع الأول فقد ذكرته على سبيل الإيضاح؛ لأن الشاعر لم يستخدمه في ديوانه إلا في قصيدة "وشم على جبين الطفلة السمراء" على ما أعتقد حيث جاءت قصيدته مبنية على توقيعات نفسية تصب في صورة كلية تشملها القصيدة كاملة؛ فهذه القصيدة مركبة على أساس لا منطقي ولا صلة بين صورها المتفرقة سوى الشعور. أما الصورة المتنامية فإني قد وجدتها في قصائد من ديوانه مثل قصيدة "الزائر المجهول" وقصيدة "وردة من حدائق بابل" وقصيدة "حيزية تنتظر العشّاق" وغيرها من القصائد، وقد اخترت منها قصيدة " الزائر المجهول" كنموذج تطبيقي لهذا النوع من الصور.

إن الصور الكلية المتنامية "هي التي تتنامى فيها صور القصيدة المركبة تناميا منطقيا مترابطا تظهر فيه الوحدة العضوية بوضوح وهذا النمط نجده في بنية القصيدة الطويلة التي ترتبط فيها الأجواء ارتباطا عضويا ينموا من خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور"[42].

النموذج: من قصيدة الزائر المجهول:

تتبني قصيدة "**الزائر المجهول**" على ثلاثة مقاطع قسمتها أنا حسب الحالة النفسية للشاعر في كل مقطع، حيث أن كل مقطع من هذه المقاطع الثلاث يشكل حالة معينة، ويمضي في تفاصيل معينة تخدم الحالة التي تليها والحالة التي تليها تخدم الحالة الأخرى في تنام عضوي. والذي ظهر لي من خلال تأملي لهذه القصيدة أن الشاعر هنا يعاني تجربة شعرية كثفها وصاغها في قصيدته هذه.

تبدأ هذه القصيدة من **الصورة المركبة الأولى** حيث يقول:

زائر يطرق باب القلب مزهواً طروبا!.

–<<من يكون ؟..

إنني في وحدتي منذ سنين

لم يمزق مسمعي غير السكون

والشتاء مازال في صبري غضوبا!.>>

أنَّ قُفل الباب.. باب المعبد..

وفتحت الباب في خوف طفولي طري"[43]

يعتبر هذا المقطع مجسدا للحالة الشّعريّة الأولى التي كان الشاعر رهين جوها، وحبيس شعورها، و من غير سابق إنذار والصمت الرهيب يأكل سمعه ويمزقه، والوحدة تلتهم روحه؛ إذ طرق باب قلبه زائر جميل يحمل معه الزهو والطرب والأمل وانفراج الضيق، جاء ليمزق هذا الصمت، ويقتل الوحدة، جاء ليبعث الشتاء وما فيه من حياة في نفس الشاعر وروحه، ويحرره من أسره، وحينما فتح الزائر الجميل هذا الباب بكى الباب واشتكى من طول الإغلاق؛ فهو لم يفتح منذ سنين، أنَّ قفل باب القلب الذي لم يعانق أغاني الحرية والأمل والأفراح منذ زمن بعيد. إن الشاعر يصور تجربته الشعرية وهي في بداياتها حيث تكون صعبة شديدة تشبه لحظة الولادة، لكنه قام بكل ما فيه ليفتح الباب لهذا الزائر الجميل وهو خائف خوفا يشبه خوف الطفولة، كما أن غلبة الأسماء في هذه المقطع توحي بالثبات وانعدام الحركة في جو من السكون والوحدة التي انتابت الحالة الشعرية والشعورية عند الشاعر.

أما **الصورة المركبة الثانية** فيقول فيها الشاعر:

دخل الزائر مكتوم الخطى

يده أغفت قليلا مثل حلم في يدي

فإذا في راحتي تنمو بساتين ارتعاش وذهول

وينابيع تسيل..
أمسك الناي الذي كان جدران قلبي يتمزق
فإذا جدول سحر
في عروقي يتدفق
وإذا حنجرتي وكر لألحان البلابل[44]

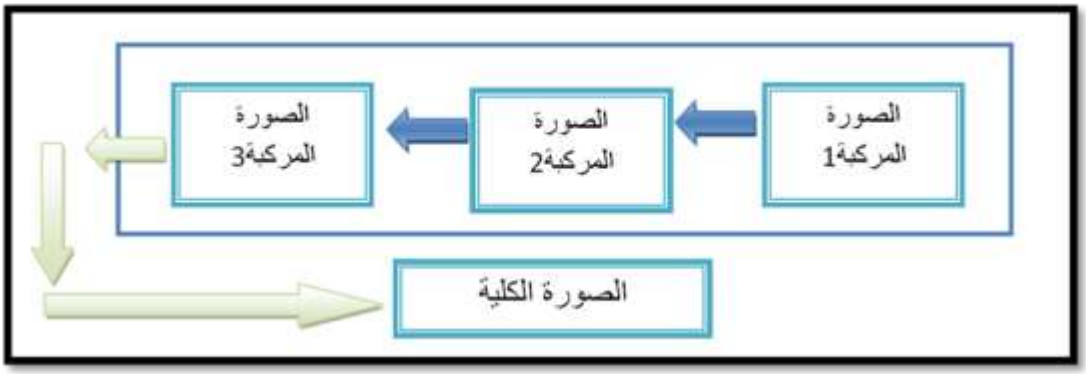
هذا المقطع يمثل أو يجسد الحالة الشعرية والشعورية الثانية حيث يرسم الشاعر ـ من خلال الصور المتعاقبة التي تشي بالحركة بفعل غلبة الأفعال وسيطرتها على هذا المقطع ـ صورة تدل على أن الشاعر ينتقل من السكون إلى الحركة ومن الموت إلى الحياة، من الصمت إلى الكلام؛ فالمقطع الأول والثاني يمثلان تناقضا في الدلالة مما يجعل نمط القصيدة يأخذ مسارات متنوعة تكسر الرتابة وتوحي بحالة الشاعر وعالمه الداخلي، كما أن القصائد التي تنبني على نوع من التناقض تكون مستحسنة "لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن"[45] إذا فالشاعر ينتقل من حالة إلى أخرى عن طريق بناء صور مركبة تحمل هي الأخرى في ثناياها صورا جزئية بسيطة، تتلاحم لترسم المشهد الكلي في الأخير، ففي هذا المقطع يفعل الزائر المجهول فعله، ويمارس سحره ليفيض على الشاعر بساتين ارتعاش وذهول، وينابيع متفجرة هي بساتين وينابيع الشعر التي بدأت تتدفق، وبساتين الكلمات التي بدأت تتفتح؛ فالشاعر يصور لحظة كشفٍ شعري، إذ سرت فيه الحياة، وإذا بالقلب يرسل أغانيه الجميلة المحمّلة بالأمل والحياة إلى حنجرة الشاعر لتغرد ألحانا كألحان البلابل حينما تكون مزهوة طروبة.

أما **الصورة المركبة الثالثة** فيمثلها المقطع الذي يقول فيه الشاعر:

بعدما ألقى بقلبي
وردة من أرض<<بابل>>
عندها استرجعت صوتي..
أشرقت شمسي..
وغنّت فوق أهدابي سنابل!.
...ثم أسرجت خيولي من جديد!!...[46]

يمثل هذا المقطع المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية للشاعر وهي مرحلة البوح والولادة، أسفرت عن كشف شعري لتجربة شعرية تحمل معها حالة وجدانية ومعالم من عالم داخلي؛ فهذا المقطع يصور حالة من الحياة والاستيقاظ وأملا جميلا؛ فبابل رمز للحياة والحركة والاستمرار فبعد أن أهداه الزائر المجهول وردة من حدائق بابل –وهو زائر يتفقد الشعراء وعرش الشعر ليبقي كلمة الشعر والشعراء حية نابضة فهما–الشعر والشاعر– **إكسير الحياة**– ها هو يغادر بعدما أنهى مهمته؛ لنرى الشاعر بعد ذلك يهدم جدار الصمت والسكون ليسترجع صوته، ولتشرق شمسه، وليغني من جديد؛ فيمتطي كلماته، وينطلق نحو الأمل المنشود وراء تحقيق أحلامه.

يبقى أن أقول: إني لم أتعامل مع القصيدة في تحليلها بطريقة التحليل البلاغي للصور والأشكال البلاغية؛ بل فضلت أن أتعامل مع الصور كصور مركبة متماسكة تتجه كلها صوب الرؤيا الشعرية للقصيدة كاملة عسى أن أقدم مقاربة لفهم الصورة والرؤيا الكلية للقصيدة، وفيما يلي رسم توضيحي لطريقة عمل الصور المركبة:



5.الصورة الرمزية:

"يقول الدكتور عدنان وسيم قاسم بوسعنا أن نقسم الرموز إلى نوعين رئيسيين: أولهما الرمز الجزئي: وهو أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المُفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية من خلالها تتفاعل مع ما ترمز إليه؛ فيؤدي ذلك إلى إيحائها واستثارتها لكثير من المعاني الخبيئة، وتُشع هذه الصور وتلك الكلمات لارتباطها بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية، أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص، أو إشارات أسطورية معينة وتراثية عامة .والشاعر في تعالمه مع هذه الأشياء يرتقي بمدلولها المتواضع عليه إلى مدلولها الرمزي.

ثانيهما الرمز الكلي: وهو معنى محوري شفّاف، مجسد في إحدى الظواهر المادية وتتمركز على أرضه جل الصور الجزئية التي تتوزع العمل الشعري، وتشده نحو هدف جمالي منظور ويربطها به ينبوع التجربة الشعرية"[47]،

من خلال الكلام السّابق يمكنني أن أقول: إن الشاعر أكثرُ استخداما للرمز الجزئي حيث تواتر ذكر كثير من الكلمات في قصائده اكتسبت فيها دلالة رمزية تحمل مدلولات شعرية خاصة ذات إيحاءات مرتبطة بتجربته الشعرية أو الشعورية الوجدانية، وهنا سأضرب مثالا عن الرمز الجزئي في قصيدته "هوامش على بيت المتنبي" فالشاعر يتخذ – في هذه القصيدة – من شخصية المتنبي رمزا فنيا، ويتقمص شخصيته؛ فيتخذ منه قناعا ليحقق بذلك مايسمى بالمعادل الموضوعي فنراه في هذه القصيدة يصطنع أحداثا ومواقف مساوية لأحداث ومواقف المتنبي – التي كانت أحداثا ومواقف درامية – يسعى من خلالها إلى استيعاب مجريات واقعه استيعابا دراميا، فتوظيف القناع " من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث بدورها أن تنعكس في تعدد وتباينها قراءات النص عند المتلقين، أي إن تقنية القناع قد غطت مساحة المنظومة التواصلية في الشعر باتجاه حداثي يبعده عن الغنائية بقدر ما يشده إلى الاحتدام والدرامية"[48] "حيث اقتطف الشاعر ألفاظ **(الخيل، البيداء، السيف، الرمح، القرطاس، القلم)** من بيت شعري للمتنبي ثم زرعها في النص في لعبة فنية تستند على التضمين؛ محاولا في الوقت نفسه استغلالها شعريا، في بناء يعتمد على استدعاء هذه الألفاظ كرموز مركزية؛ فكل لفظة لوحدها تأخذ مكانة رمز ينطوي على دلالة يحددها السياق الوارد فيه"[49].

يمكن أن نقسم القصيدة إلى مقاطع شعرية كل مقطع ترد فيه لفظة من الألفاظ التي استلهمها الشاعر من بيت المتنبي، مفرغا إياها من معانيها الظاهرة التي وردت فيها في بيت المتنبي، ومحملا إياها بمدلولات أخرى ذات إيحاءات تاريخية وتجارب عاطفية وجدانية، ومواقف اجتماعية، وتعكس كل لفظة رمزا فنيا وقناعا يجسد الشاعر من خلاله رؤاه المعقدة، فجاءت هذه الرموز متتابعة يخدم بعضها بعضا لتصب في الأخير في المدلول الكلي للقصيدة، وسأكتفي هنا ببيان رمز الكلمة ومدلولاتها في كل مقطع من المقاطع بشيء من الإيجاز والحذف لبعض الأسطر الشعرية.

1.4.1.المقطع الأول: يقول لخضر فلوس:

الخيل تنام على
كفن الثلج الملقى فوق الكلمات
الفارس يبني إسطبلا وسط الساحة
أين الخيل؟
الجرح النابض فينا شرقا ـ
غربا نادى..
أين صهيل المُهر؟..
الجرح جنوبا يعتقل
البوابة.. والطرقات!!..
لكن <<الجاز>>صهيل[50]

في هذا المقطع يأخذ الشاعر كلمة "الخيل" ويشحنها بمدلولات شعورية وتاريخية، حيث يرى أن الخيل ـ التي هي رمز للقوة والنصر وجلب الخير لا تخذل من استعان بهاـ نامت وتجمدت؛ فلم تعد كما كانت، كما ربط الشاعر لفظة "الخيل" بلفظة "الكلمات" التي صارت هي الأخرى متجمدة نائمة فلا تؤدي ما عليها، إذ أن للخيل وظيفة منوطة بها فهي كما قلنا رمز للنصر والقوة والمجد بها تتحقق الغايات، وتنال المطالب، كما أن للكلمات وظيفتها وأثرها في كسب العز وتحقيق المطالب؛ فكلاهما الآن لا قيمة ولا أثر له، فإذا غابت العدّة المادية ورسالة الحق، فأبشر بالهزيمة و الخذلان؛ فالشاعر هنا إذاً قد أعطى للخيل دلالة سلبية وحملها معاني تشي بالانهزامية منذ بدء القصيدة، كما يتساءل عن غيابها في حاضرنا "أو بالأحرى تغييبها فلا صوت يجلجل ولا صوتا آخر يقارع الأعداء. لقد ضاع الوجود العربي؛ لأن معاني الحق والبطولة والمجد لم تعد حاضرة في قلوبنا وأذهاننا"[51] وبدل حضور صوت صهيل الخيل والقيام بواجب إعادة المجد علا صوت " الجاز" إذ هو رمز للخذلان والفساد.

2.4.1.المقطع الثاني: يقول الشاعر:

الليل صديق العمر.. عرفناه
قُبيل غروب الشمس فمد لنا
أوراق الخوف الساكن فينا منذ زمان!.
يا<<أحمد>> كيف سبحت
بعين الليل ولم ترهب!.
إنا قد ذقنا الخوف حليبا..
من أثداء مراضعنا يُحلب!.
الشمس تُباع ضفائرها علنا
شرقا.. غربا..
والأرض جنوبا نازفة أنهارا
لكن لم نغضب..[52]

هنا استخدم الشاعر لفظة "الليل" وقد أفرغها من مدلولها الحقيقي، وشحنها بمدلولات اجتماعية تشي بالظلم والاستبداد وفقدان الحرية، وقد طال الأمر إلى أن صارت هذه المظاهر الاجتماعية ملازمة لحياة الشاعر كأنها صديق عمره، فهنا حمّل الشاعر لفظة "الليل" أيضا دلالة سلبية ليعبر عن مدلولاته الاجتماعية والوجدانية.

3.4.1.المقطع الثالث: يقول الشاعر:

البيداء الحُبلى بالألغام.. وبالأغلال..
كانت تتنفس من نسخ التاريخ.. وتُعطيه
من واحتها نخلا.. وغلال!
من أين يجيء العقم الآن؟
البيداء الحُبلى بالأغلال.. ترافقنا
يا<<أحمد>> تسكننا البيداء.. ونسكنها
وسياط الخوف مزغردة
شرقا.. غربا.. وجنوبا
لكن مازلنا أحجار[53]

هنا حمل الشاعر لفظة " البيداء" دلالة سلبية أيضا حيث رمز لها باغتصاب الحق والحرية على نطاق واسع، فالوطن كله مغتصب مستباح، كما ترمز البيداء هنا أيضا لانعدام الطمأنينة وفقد السكينة؛ فالأرض التي تحبُل بالألغام والأغلال مصدر للخطر وانعدام الراحة والأمان.

4.4.1.المقطع الرابع: يقول الشاعر:

السيف ..الرمح قد انتحرا..
وتضيع معاني الأشياء!.
وتولي هاربة في أوردة التابوت
من أين ستخرج يا هذا؟..
ستموت هنا!.
أو لا.. فهناك تموت!.
<<قابيل>> يمزق <<هابيل>>
ويشيّعه بعيون<<دمعة.. وقنوت!.
السيف يقطع شريان الغصن المورق!.
الرمح يضلل صاحبة العرش الملكي..
والأرض جنوبا نازفة
يا<<أحمد>> لا أسياف لدينا..
بل أغلال نابحة..وسجون[54]

يحمل السيف والرمح هنا معنيان رئيسيان معنى الانهزامية وذوبان الوجود العربي، و معنى الضعف الشديد، حيث أن السيف والرمح مصدران لجلب النصر ودفع المضرة، فأما وقد ذهبا فالخطر محدق، والموت مؤكد، فستموت هنا أو هناك، والمعنى الثاني الذي

يحمله رمزا السيف والرمح هو معنى الخيانة فلم يعودا يُستخدمان لنصرة الضعيف، وإحقاق الحق وإبطال الباطل؛ بل صارا يستخدمان كحصانة و حماية لأصحاب النفوذ وذوي الفساد، وكذلك لقطع أشجار الصلاح والخير.

5.4.1.المقطع الخامس: يقول الشاعر:

القرطاس ..القلم المتوهج في قلب المأساة
يتوسد أضلعه
في الليل ليصنع مصباحا.. وحياة
آه.. لو تأتي ثانية..
لرأيت مماليكا وقبائل ترقص
فوق الحبل.. وتغرس
في مقل الكلمات سكاكين المأساة..[55]

على خلاف ما سبق من تحميل الشاعر للألفاظ السابقة دلالات سلبية فقد حمل القرطاس والقلم دلالات إيجابية فهما المصدران الوحيدان المتبقيان لبعث الحياة، وفتح باب الأمل رجاء مستقبل جميل، هما النوران اللذان يشقان قلب المأساة ليصنعا مصباحا وحياة، والشاعر هنا يرمز إلى نفسه؛ فهو القلم الذي يجب أن يبدد سحائب الظلام والطغيان، فهو يخبرنا عن مقدار المعاناة حيث يتوسد أضلعه ليبقى مستيقظا علّه يداوي الجراح، لكنه يختم القصيدة بصعوبة الوضع وتأزمه، فهناك حرب قائمة جردت الأمة من سلاح القوة المادية وسلاح كلمة الحق؛ فهي تغمد فيها سكاكين المأساة لتظل جريحة متألمة، والشاعر في هذا كله تنزف رئتاه ألما وحسرة.

من خلال ما سبق يتبين لنا كيف أن هذه الصور الرمزية الجزئية تضافرت في إبراز دلالات متنوعة أرادها الشاعر، مما يدل على قدرة الشاعر الابتكارية وإبداعه الذاتي "فبرزت الصورة الرمزية في النص كصدمة إيحائية شديدة الوقع...وضربة قوية استثارت الحياة الباطنية ورعشاتها الحية عند الشاعر"[56].

خاتمة:

وأخيرا فقد خلُصت هذه الورقة البحثية إلى جملة من النتائج جاءت كالتّالي:

- وظّف الشّاعر في ديوانه الصّورة التقليديّة التي تقوم على أساس من التشابه والتناسب المنطقيّ بين طرفيها، كما وظّف أنماطا من الصّور تخرج في جدّتها وحداثتها عمّا تمليه طبيعة الصّورة في التراث البلاغي القديم.
- تنويع للشاعر للصور الشعريّة في ديوانه، فكان منها الصورة المفردة، والمركبة، والكليّة، والرمزيّة.
- بناء الصورة المفردة عند الشاعر بأسلوب تبادل معطيات الصّورة كالتشخيص، والتجسيم، والتجسيد، كما بناها في أحيان أخرى عن طريق مدركات الحواس كالتشبيه والاستعارة.
- بناء الصّورة المركّبة من خلال سياقها التّمثيلي، وقد كان لها حظّ لا بأس به في ديوانه.
- بناء الصّورة الكلّية عن طريق الرّبط الوثيق بين الصور الجزئيّة، بحيث تأخذ بعضها بأعناق بعض؛ فالصّورة الأولى تسلمك للصورة الثانية، والثانية للثالثة، وهكذا حتّى تتشكّل الصورة الكلّية، فتبدو القصيدة وكأنها صورة واحدة. وهذا النوع من الصور لم يحفل به كثيرا في ديوانه.
- توظيف الرّمز عند الشّاعر وتنويعه؛ إذ يستعمل الألفاظ في كثير من الأحيان كرموز وإشارات لمواقفه وأفكاره وحالاته النفسيّة، وهو ما يعكس قوة التجربة الشعريّة لديه.

- بيّنت الصورة الشعريّة المستخدمة اهتمامه الكبير بالخيال، والطبيعة، والقلب في مقابل العقل؛ إذ جاء ديوانه طافحا بمشاعر الشوق العشق والحنين، والآلام والجراح.
- بروز الملامح الذّاتيّة للشاعر في صوره؛ إذ نشعر أنّها تصف شخصّية ترفض ما يجري في واقعها من فساد اجتماعي وسياسي وثقافي وينادي بالقيم الاجتماعيّة والفضائل.
- بروز الوحدة العضويّة في قصائده؛ إذ لا حظنا ارتباط الصور بالموضوع الكلي للقصيدة.

الهوامش:

[1] رابح بن خوية ، بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، ط1،عالم الكتب الحديث إربد . الأردن، 2017م، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص:11.

[3] المرجع نفسه، ص:11.

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط1، دار المدني، جدة، 1991م ، ص: 99.

[5] يُنظر: عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، ط1، المطبعة والوراقة الوطنيّة، مراكش، المغرب، 2012م، ص: 132،133.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص: 135،136.

[7] ديوان أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب3، شارع بيروت يوسف الجزائر، ص: 13،14.

[8] الديوان، ص: 19.

[9] الديوان، ص: 27.

[10] الديوان، ص: 63،64.

[11] الرّماني أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، (مطبوع ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ط3، تح: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، 1976م، ص: 85.

[12] يُنظر: ثائر حسن حمد، الاستعارة من منظور أسلوبي، قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، http://riyadhalelm.com/researches/15/135_istarah.pdf، تاريخ الاطلاع: 2019/05/06، ص: 10،11.

[13] خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور نبيل خالد أبوعلي، كلية الآداب، قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين 1431هـ/2010م ، ص: 67.

[14] الديوان، ص: 07.

[15] الديوان، ص: 13،14.

[16] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 186.

[17] الديوان، ص: 17.

[18] الديوان، ص: 19.

[19] الديوان، ص: 27.

[20] محمود سيد شيخون، الاستعارة نشأتها وتطورها، ط02، دار الهداية للنشر والتوزيع، الكويت، 1415هـ/ 1994م، ص: 99.

[21] خضر أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم، (مرجع سابق)، ص: 63.

[22] الديوان، ص: 08.

[23] عبد الرزاق المجدوب، الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 168.

[24] الصورة في شعر الحداثة، ص: 181.

[25] الديوان، ص: 28.

[26] الديوان، ص: 18.

[27] الديوان، ص: 18.

[28] الديوان، ص: 69.

[29] الديوان، ص: 70.

[30] الديوان، ص: 50.

[31] الديوان، ص: 81.

[32] الديوان، ص: 50.

[33] الديوان، ص: 17.

[34] 3. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986م، ص: 37.

[35] الصورة في شعر الحداثة، (مرجع سابق)، ص: 188.

[36] الديوان، ص: 18.

[37] أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي دراسة تنظيرية وتطبيقية في شعر صريع الغواني (مسلم بن الوليد)، ط1 – دار غيداء – عمان، الأردن، 2013م/ 1434هـ، ص: 207.

[38] ينظر زايد محمد الخوالدة، جمالية الصورة الشعرية دراسة في نماذج مختارة من الشعر الأردني، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الإنسانية، المجلد 29/ العدد 4/ 2021 ص: 305. نقلا عن: الصمادي امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلة، ص: 142

[39] الديوان، ص: 43،44.

[40] [40] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار الفكر العربي، بيروت، 1981م ، ص: 149.

[41]دلال حسين عنبتاوي، بدر شاكر السياب – قراءة أخرى– دراسة–، ط1، الآن ناشرون وموزعون، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م. ص: 103.

[42] بدر شاكر السياب – قراءة أخرى– دراسة–، ، ص: 103.

[43] الديوان، ص: 29.

[44] الديوان، ص: 29،30.

[45] عباس إحسان، فن الشعر، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د. تا)، ص: 210.

[46] الديوان، ص: 30.

[47] فالح النصيف الحجيّة الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر،الموقع: http://www.shomosnews.com

[48] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995.ص100–101.

[49] لباشي عبد القادر، الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس دراسة تحليلية دلالية، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف الدكتور علاق فاتح، بوزريعة الجزائر، السنة الجامعية 2005/2004م، ص: 117.

[50] الديوان، ص: 25.

[51] الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، ص: 117.

[52] الديوان، ص: 26.

[53] الديوان، ص: 26،27.

[54] الديوان، ص: 27،28.

[55] الديوان، ص: 28.

[56] فالح نصيف الحجيّة الكيلاني. دراسات في الشعر المعاصر وقصيدة النثر، ص101.